

Alte Musik

Zierrat als Lebensprinzip

Die tragende Rolle von „*Agréments*“ und „*Manieren*“ im musikalischen Barock
von: Wolfgang Kostujak

Anmoderation:

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gilt das Wort „*Barock*“ als Stilbezeichnung. Bis dahin stand die portugiesische Vokabel „*Barocco*“ allein für das 'schiefrunde' Äußere seltsam geformter Perlen. Hätten entscheidende Persönlichkeiten des 17. oder 18. Jahrhunderts um das besondere Etikett gewusst, das ihnen die Nachwelt mit dem Begriff einmal anheften würde, dann wäre es ihnen wohl kaum wie ein Kompliment vorgekommen. Trotzdem erfasst der Name die verschiedenen Kunstströmungen der Ära bei einer wesentlichen Eigenart: Im Barock geht es um die Überwindung all jener symmetrisch starren Formprinzipien, die frühere Epochen noch ganz selbstverständlich zu ihren Schönheitsidealen erklärt haben. Üppige Ornamente und vielfältige Abschweifungen von allem „Allgemeinen“ und Regelhaften waren entscheidende Maßnahmen barocker Künstler, ihren neuartigen Durst nach Lebendigkeit und Bewegung zu stillen. Auch Musiker der Zeit kannten diesen Reiz, und sie entwickelten europaweit eine epochemachende Freude an jeder Form persönlicher "Duftmarken" – unter anderem in Gestalt individueller, „schiefrund“-spontaner Ornamente. Hören Sie dazu jetzt eine Sendung von Wolfgang Kostujak.

Sendung:

Musikzuspielung 1:

Cipriano de Rore: „Anchor que col partire“, „Orlando Viols“ (Claire Bracher, Laura Frey, Júlia Vetö, Claas Harders, Giso Grimm), Lunaris CD, LC 18240, Wiedergabe: bis 00:29 frei laufen lassen, dann unter Zitat blenden

Zitator:

Ein Accort, ist ein gantz Stimwerck von Pfeiffen / Fagotten unnd andern Instrumenten / da vom untersten Baß und grösten Pfeiffen an / immer eine nach der ander / biß zur kleinsten Discant Pfeiffen folget. [...] Nemlich Dreyerley Querflöten [oder] Viererley Posaunen [...], Fünfferley Fagotten, Sordunen, Krumhörner [...], Siebenerley Pommern [oder] Achterley Blockflöten [in] Discant. Alt. Tenor [und] Baß [...] gehören also zu einem gantzen Accort.ⁱ

Hauptsprecher:

Nicht umsonst gilt Michael Praetorius als Leitfigur unter den deutschsprachigen Chronisten des musikalischen Lebens zwischen Renaissance und Barock. Seine mehrbändigen Abhandlungen aus den Jahren 1619ⁱⁱ und 1620,ⁱⁱⁱ repräsentieren den umfassendsten Versuch einer musikgeschichtlichen Bestandsaufnahme, der je im frühen 17. Jahrhundert stattgefunden hat. Das Bild, das der Autor hier vom Ensembleklang der Ära zeichnet, entspricht im Wesentlichen noch dem Schönheitsideal seiner Eltern- und Großelterngeneration, demzufolge alle Instrumente eines Ensembles „*fast uber sechß Octaven*“^{iv} hinweg in einem homogenen Klanggeflecht zu verschmelzen hatten.

Dieses Leitbild führte zu Besetzungsformen, deren besondere Eigenheit in einem Höchstmaß an stimmlicher Ausgewogenheit besteht.^v

Im Jahr 1619 ist Praetorius aber längst klar, dass die altbewährte Form eines einvernehmlichen Musizierens im Kreis von Instrumentenfamilien und *Stimmwercken* ihre beste Zeit schon eine Weile hinter sich haben dürfte.

Zitator:

In Italia werden die / so durchaus auf allen Musicalischen Instrumenten [...] das ihrige practiciren, und praestiren können / universal genennet / derselben aber gar wenig gefunden werden. Sintemahl ein Artifex dero Orten sich vielmehr dahin bemühet / daß er [...] vor andern singular seyn und excelliren möge.^{vi}

Musikzuspielung 2:

Giovanni Battista Bovicelli (Bearb.): „Anchor que col partire“, „Orlando Viols“ (Claire Bracher, Laura Frey, Júlia Vetö, Claas Harders, Giso Grimm), Lunaris CD, LC 18240, Wiedergabe: bis 00:56 freistellen, dann unter den fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Der entscheidende Beweggrund für den Paradigmenwechsel besteht in einem neuen dramaturgischen Prinzip namens „*Concertare*“. Streng genommen schreiben schon jene überbordend verzierten Diminutionen, mit deren Hilfe sich einzelne Mitglieder instrumentaler *Stimmwercke* im 16. Jahrhundert einen Freibrief zu einer gewissen solistischen Extravaganz ausgestellt haben, das erste Kapitel einer „Vor- und Frühgeschichte von Instrumentalkonzerten“.

Zitator:

Von den Italienern wird [ein Musikstück] „Concetto“ oder „Concerto“ genannt, durch das unterschiedliche Stimmen oder Musikinstrumente zu einer Art Wettstreit zusammengebracht werden; für Latein sprechende Menschen [heißt diese Form] eine „Concertatio“. Der Reiz besteht dabei nicht so sehr in dem Kunstwerk selbst, als in der Verschiedenheit [der wettstreitenden Stimmen]: Auf Deutsch heißt [diese Form] „Concert“.^{vii}

Hauptsprecher:

Im Rampenlicht des 17. Jahrhunderts stehen nicht mehr so sehr zurückhaltende Ensemblesmusiker, sondern vor allem Solisten, die sich gegenseitig zu klangrhetorischen Gefühlsausbrüchen anstacheln, und sich vom Rest der Kapelle immer wieder gern zu instrumentaltechnischen Meisterleistungen herausfordern lassen. Der Applaus eines Publikums, das der Akrobatik musizierender Überflieger ebenso gebannt lauscht wie der Klangrede italienischer Opernhelden, führt dann im Lauf des 17. Jahrhunderts europaweit zu einer Fülle an neuartigen Lehrwerken und Musikgattungen sowie zu einer Flut von konzertierenden Virtuosen. Gezielt vorgenommene Veränderungen am traditionellen Instrumentarium sorgen schließlich dafür, dass Solisten von jetzt an mit größerer dynamischer Durchsetzungsstärke und einem gewachsenen Tonumfang immer mehr dem Ideal musikalischer Einzelkämpfer gerecht werden, die das konzertante Kräfteressen mit dem Rest der musizierenden Gesellschaft nicht mehr zu fürchten brauchen.

Eine wachsende Anzahl von Verzierungen bildet schon bald nach dem ersten Auftritt eines musikalischen Solisten den Grundwortschatz seines Vokabulars – und zugleich das sinnfälligste und beständigste Alleinstellungsmerkmal seiner Partie.

Musikzuspielung 3:

Antonio Archilei oder Emilio de' Cavalieri: „Dalle più alte sfere“, aus „La Pellegrina, Primo Intermedio“ (1589), Dorothée Leclair: Sopran; „Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra“, Skip Sempé, Paradizo, LC unbekannt, Wiedergabe: bis 00:56 freistellen, dann unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

So wie Architektur und Bildhauerei zu Beginn des 17. Jahrhundert allmählich ihre engfassten Gestaltungsspielräume verlassen, um durch planvolle Verstöße gegen formale Gemeinplätze in eine individualisierte Lebendigkeit vorzustoßen, so kehrt auch die Musik dem Terrain klar abgezirkelter Formationen und runder Schmelzklänge den Rücken. Die Frucht dieser Entwicklung besteht in einer epochemachenden Lizenz zu jeder Spielart von persönlicher „Schiefrundheit“ unter Tenoristen, Primadonnen und Instrumentalvirtuosen. Womöglich hat der Basler Kulturhistoriker Jakob Burckhardt unter anderem diese Bühnenhelden im Blick, als er das entscheidende Kennzeichen des Barock 1855 erstmals über dessen epochale „Schrägheit“ definiert und in diesem Zusammenhang ein Wort ins Spiel bringt, das bis dato ausschließlich als Begriff für schiefrund geformte Perlen üblich war: „*barocco*“.^{viii}

Die Lust am Ornament folgt dabei weniger einer vorübergehenden Dekorierlaune: Sie bildet vielmehr den Kern des „barocken“ Wesens, und die Begriffe, die diese neue Praxis in den unterschiedlichen Sprachregionen Europas beschreiben sollen, weisen weit über alle verzichtbaren Schnörkel hinaus, die die deutsche Sprache heute meint, wenn von „Verzierungen“ die Rede ist.

Italienische Musiker nennen ihre Ausschmückungen etwa „*Coloraturen*“^{ix}, frei nach dem altlateinischen Wort „*Color*“ für „*Farbgebung*“. In Spanien heißen dieselben Phänomene „*Glosas*“, zu deutsch „*Auslegungen*“ oder „*Kommentare*“, während Franzosen für ihre musikalische Ornamentik am liebsten den Begriff „*Agrément*“

gebrauchen, der in seiner ursprünglichen Bedeutung am ehesten mit dem deutschen Wort „Liebreiz“ oder „Anmut“ übersetzt werden könnte. Bei aller Verschiedenheit im Vokabular bleibt der gemeinsame Wille unübersehbar, mit Mitteln eines individuellen Verzieren allgemein gehaltene musikalische Vorgänge zu personalisieren. Erst als das Zeitalter fast schon vorüber ist, erkennt der Göttinger Musikforscher Johann Nikolaus Forkel die kategorische Idee hinter den Eingriffen. In Zusammenhang mit einem Artikel über die Effekte des freien Arpeggierens, das er als „Auflösung“ von Akkorden bezeichnet, notiert er 1788:

Musikzuspielung 4:

Johann Sebastian Bach: Fantasie in a-Moll, BWV 944, Léon Berben, Cembalo, myrios classics, LC 19355, Wiedergabe: nach den ersten Tönen (ca. 00:07) unter das Zitat blenden und die letzten Töne möglichst freigestellt wieder hochziehen

Zitator:

[Ein] vierstimmige[r] Accord kann ein [...] allgemeyner Ausdruck seyn: und jedes geübte Ohr empfindet zwar seine Bedeutung eben so gut, als der Kenner einer Sprache abstrakte Ausdrücke versteht; allein [die] Lebhaftigkeit und Schönheit des Ausdrucks gewinnt ungemein, wenn diese auch bisweilen aufgelöset und individualisirt werden, [...] [eine solche] Individualisirung [...] ist [...] unstreitig weit lebhafter als der allgemeine Ausdruck.^x

Hauptsprecher:

Forkels Artikel verweist – mit Begriffen wie „Sprache“ oder „Ausdruck“ – nicht ganz zufällig auf das Spielfeld von Poesie und Rhetorik: Spätestens seit Heinrich Faber 1548 ein erstes Buch unter dem Titel „Musica Poetica“^{xi} veröffentlicht hat, führen „Musik“ und „Redekunst“ eine offene Paarbeziehung. Europaweit entdecken Musikgelehrte ihre Möglichkeiten, einzelne melodische Floskeln auf die rhetorische Figurenlehre zu beziehen. Schon um 1600 lässt sich der Löwenanteil aller klassischen Termini zur Rhetorik – wie „Anapher“, „Circulatio“, „Parenthese“ und „Polyptoton“ – auch in der Musik wiederfinden. Hinzu treten neuerfundene musikalische Fachbegriffe, die weit mehr an das Vokabular antiker Lehrbücher erinnern als an musikalische Bezeichnungen. Hinter allen Figuren verbirgt sich Hüben wie Drüben der Genregrenzen die gleiche Absicht: Es geht um einen unmittelbaren Zugriff auf die Gemütsverfassung von Zuhörern und um die Neukonstitution ihrer Affektbefindlichkeit mit Mitteln formaler, künstlerischer Gestaltung:

Das absichtliche Hochziehen eines Tons um eine Stufe erzeugt etwa seit Girolamo Dirutas „Transilvano“^{xii} von 1593 einen „Accento“, die Zergliederung langer Notenwerte in viele kurze, repetierende Schläge wird laut Monteverdi unter dem Namen „Concitato“ gern als Geste einer wütenden Erregung gebraucht^{xiii} und Melodieverläufe in verminderten oder übermäßigen Intervallen kennt der Schütz-Schüler Christoph Bernhard ab 1650 unter dem Namen „Duriusculus“ als musikalisches Pendant psychischer Ausnahmezustände.^{xiv} Nach Meinung der führenden musikalischen Köpfe im Barock soll eine Dichtung aus Tönen ebenso klare Inhalte transportieren wie Redekunst oder Poesie. Insofern wundert es auch nicht weiter, wenn gerade die musikhistorisch figurierten Chormelodieumspielungen, wie wir sie unter anderem im „Orgelbüchlein“ von Johann Sebastian Bach finden, noch heute ein beliebtes Spielfeld zur oratorischen Exegese bieten.

Musikzuspielung 5:

Johann Sebastian Bach: „O Mensch, bewein’ dein’ Sünde groß“, BWV 622, aus: „Orgelbüchlein...“, René Saorgin, Harmonia Mundi France, LC 7045, Wiedergabe: bis ca. 00:22 freistellen, dann unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Aber Bach scheint bei diesen Koloraturen gar nicht so sehr an der Errichtung eines klangrhetorischen Denkmals oder der Eröffnung eines Operationsfeldes für rätselbegeisterte Hermeneutiker interessiert zu sein. Ihm geht es in erster Linie um die Statuierung eines pädagogischen Exempels für Berufsanfänger. Die Titelseite der Sammlung aus dem Jahr 1720 verrät, dass es sich hier um eine Kollektion handelt,...

Zitator:

...worin einem anfangenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen.^{xv}

Hauptsprecher:

Offenbar sind es zur Zeit Bachs weniger Exegeten oder Komponisten als vielmehr die Orgelspieler selbst, die einer Unterweisung hinsichtlich der „Figuration“ einfacher Melodien bedürfen. Und der Bedarf ist längst nicht nur auf die Kirchenräume Thüringens beschränkt: Gut anderthalb Dekaden vor dem „*Orgelbüchlein*“ hat der römische Violinvirtuose Arcangelo Corelli etwa eine Sammlung von zwölf Sonaten für Violine und Basso Continuo veröffentlicht,^{xvi} deren erste sechs ihren langsamen Eröffnungssatz in zwei Fassungen präsentieren: Der schlichten Melodieversion folgt jeweils eine arios kolorierte Variante. Anderthalb Jahrzehnte nach Bachs „*Orgelbüchlein*“ unternimmt sein Freund Georg Philipp Telemann mit einer Sammlung von zwölf „*methodischen Sonaten*“ dann noch einmal einen ganz ähnlichen Versuch. Das Vorwort zum Druck der Corelli-Sonaten aus dem Jahr 1715^{xvii} offenbart die entscheidende didaktische Klammer, die beiden Werkzyklen zugrunde liegt. Hier werden nämlich...

Zitator:

[...] die Verzierungen der Adagios dieses von Corelli komponierten Werks so hinzugefügt [...], wie er sie [selbst] spielt.^{xviii}

Musikzuspielung 6:

Arcangelo Corelli: Sonata III in C-Dur, op. 5,3, erster Satz (Adagio), Chiara Banchini (Violine), Jesper Christensen (Cembalo), Luciano Contini (Laute), Käthy Gohl (Violoncello), Harmonia Mundi France, LC 7045, Wiedergabe: bis 00:34 freistellen, dann unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Die schriftliche Fixierung intuitiv gespielter Varianten stellt Corelli vor hohe Anforderungen: Einerseits muss der Meister sich sein musikalisches Fantasiegebilde – Ton für Ton – merken, um es hinterher aufzuschreiben, andererseits blockiert dieser Vorsatz aber auch die Unbeschwertheit seines kreativen Tuns, und letztlich lässt sich bei weitem nicht jede spielbare ornamentale Wendung bequem in Noten fassen. Der Hofrath Johann Friedrich Unger bringt das Problem rund fünfzig Jahre nach Corellis „Selbstdiktat“ auf den Punkt.

Zitator:

Sehr oft hat [ein] Componist zwar Lust zu spielen, aber die Begierde zu schreiben ist desto matter. Indessen verliert er die Einfälle, welche um so feuriger zu seyn pflegen, je mehr sie von einem freywilligen Zug belebet werden.^{xix}

Hauptsprecher:

Glücklicherweise ist Unger hauptberuflich Ingenieur. Im Jahr 1752 stellt er der *Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* eine „*Fantasiermaschine*“ vor, die das Problem lösen kann, indem sie „*alles was auf dem Clavier gespielt wird [...], sogleich in Noten setzt*“. Er tut dies nicht zuletzt, um „*gewisse Auszierungen*“ aufzuzeichnen, zu deren Wiedergabe...

Zitator:

...die gewöhnlichen Noten nicht geschickt genug [sind, die aber] der Melodie einen solchen Nachdruck geben, daß sie ohne selbige nur das halbe Leben behält.^{xx}

Hauptsprecher:

Auch wenn die Leistungsmerkmale, die der Erfinder beschreibt, zweifellos auf der Höhe ihrer Zeit stehen, entzieht das Gerät sich schon bald nach seiner ersten gedruckten Erwähnung den Augen der Historiographen, um vollkommen sang- und klanglos wieder im Dickicht der Geschichte zu verschwinden. Und so müssen improvisierende Komponisten ihre Fantasiegebilde noch lange nach Corelli, Bach und Telemann weiterhin in das Korsett konventioneller Noten zwängen, wann immer ihnen an einer schriftlichen Fixierung gelegen ist. Aber die Fülle an Beispielen für niedergeschriebene veränderte Reprisen und verzierte langsame Sätze belegt, dass auch noch nach Unger eine Generation von Instrumentalpädagogen und Musikern am Werk ist, die sich durch die Hürden des Verfahrens nicht abschrecken lässt. Ganz offensichtlich übersteigt der pädagogische Nutzen die Mühsal der Arbeit. Die Exerzitien wenden sich an Schüler und deren Erfindungsgabe. Durch die Lektüre niedergeschriebener Variationen sollen sie in die Lage versetzt werden, am Ende selbst ganz ähnliche, eigene Varianten zu improvisieren, um der Wiedergabe so ihren letzten Schliff zu verpassen. Offenbar erhält eine Komposition erst durch den spontanen Eingriff eines Interpreten in den gegebenen Notentext ihren letzten, sprechenden Glanz. An dieser Stelle schließt sich der Kreis von der

verzierenden Improvisation zur Rhetorik: Auch Ansprachen werden – wenn sie ihren Zuhörer fesseln sollen – frei gehalten, nicht abgelesen. Johann Mattheson beschreibt den Mehrwert dieser Präsentationsform:

Zitator:

Wenn wir endlich noch ein Wort von der Ausschmückung machen müssen, so wird hauptsächlich zu erinnern nöthig seyn, daß solche mehr auf die Geschicklichkeit [...] eines Sängers oder Spielers, als auf die eigentliche Vorschrift des melodischen Setzers ankömmt. Etwas Zierrath muß man seinen Melodien beilegen, und dazu können die häufigen Figuren oder Verblümungen aus der Redekunst, wenn sie wohl angeordnet werden, vornehmlich gute Dienste leisten.^{xxi}

Hauptsprecher:

Nicht von ungefähr erscheinen ausgerechnet in den Enzyklopädien des 17. und 18. Jahrhunderts zum Figurenwerk der Klangrede immer wieder Notenbeispiele, die einen Melodieverlauf zuerst „*schlechtweg*“ und dann – als handle es sich bei den Büchern um eine Art erweiterter „Verzierungstabelle“ – unter fakultativer Anwendung einer spezifischen musikrhetorischen Figur illustrieren. Auch als Johann Sebastian Bachs Cousin Johann Gottfried Walther um das Jahr 1708 notiert, dass...

Zitator:

...ein guter Sänger, wie auch ein Organist dergl[eichen] Figuren anbringe, ob sie schon auf dem Papier nicht exprimiret sind [...]^{xxi}

Hauptsprecher:

...stehen in den mitgelieferten Notenbeispielen nicht etwa obligatorische Petitessen wie „Mordente“, „Doppelschläge“ oder „Triller“, sondern lauter komplexe musikalisch-rhetorische Figuren.^{xxiii} Beispielhafte Werke, die Lehrmeister ihren Eleven für diese Praxis in Gestalt von Choralbearbeitungen oder „methodischen“ Sonaten immer wieder vorlegen, repräsentieren im 18. Jahrhundert ein bewährtes Prinzip methodisch-didaktischer Vermittlung. Schon Michael Praetorius wusste um die Qualität der Imitation als Königsweg in dieser Disziplin...

Zitator:

...darmit es einer vom andern / gleich wie ein Vogel vom andern observiren lerne.^{xxiv}

Hauptsprecher:

Weil aber weder Vögel noch Lehrmeister der Ära „Praetorius“ ihre Zeit überlebt haben, und auch Ungers Aufzeichnungsgerät bis auf weiteres als verschollen gelten muss, zeugen im 21. Jahrhundert nur noch Notenniederschriften und methodische Quellentexte vom einstigen Glanz barocker Musikausübung. Beides zusammengenommen erzeugt ein einigermaßen paradoxes Doppel der Ratgeberliteratur: Während kritisch korrekte Notentexteditionen ausschließlich klare Strukturen bewahren können, manifestiert sich in aufführungspraktischen Quellen immer wieder zuallererst der trügerische Aspekt eines zwingenden Rückschlusses vom Notenbild aufs Klangereignis. Und auch der Notentext selbst ist nicht immer ganz frei von spontan entschiedenen Variantenbildungen. Mitunter reicht bereits der Auftritt eines Kopisten, um den ersten Schritt zur klangrhetorischen Interpretation einer gegebenen Partitur einzuleiten. Johann Sebastian Bachs Klaviertoccatà in G-Dur^{xxv} ist so ein Fall. Das Werk hat sich ausschließlich in zwei Abschriftversionen erhalten: Eine fertigte Bachs Bruder Johann Christoph an, die andere stammt von dem Thüringer Komponisten und Landvermesser Johann Gottlieb Preller. Beide Fassungen präsentieren das Werk in ganz unterschiedlichen ornamentalen Garnituren. Überraschenderweise greifen die Abschriften sogar in die Klasse der „*wesentlichen Manieren*“ ein, die Friedrich Wilhelm Marpurg und Daniel Gottlob Türk einvernehmlich zur „Chefsache“ des Komponisten erklären.^{xxvi} Johann Christoph Bach notiert das „*Adagio*“ aus dem dreisätzigen Werk folgendermaßen:

Musikzuspielung 7:

Johann Sebastian Bach: Toccata in G-Dur, BWV 916, zweiter Satz: Adagio in der Fassung von J. Chr. Bach, Léon Berben, Cembalo, Ramée, LC 13819, Wiedergabe: bis ca. 00:19 freistellen und ausblenden

Hauptsprecher:

Dieselbe Passage interpretiert Johann Gottlieb Preller in seiner Abschrift so:

Musikzuspielung 8:

Johann Sebastian Bach: Toccata in G-Dur, BWV 916, zweiter Satz: Adagio in der Fassung von J. G. Preller, Léon Berben, Cembalo, Ramée, LC 13819, Wiedergabe: bis ca. 00:23 freistellen, dann relativ schnell unter fortlaufendem Text ausblenden

Hauptsprecher:

Verglichen mit den beherzten Eingriffen Johann Gottlieb Prellers üben sich Interpreten unserer Zeit meistens in Zurückhaltung, wenn es darum geht, einer so klaren Handschrift wie derjenigen Bachs durch ungeschriebene Noten und Figuren eine neue, anfechtbare Dimension hinzuzufügen. Die Skrupel erscheinen nachvollziehbar. Andererseits haben sie dem Oeuvre Johann Sebastian Bachs damit aber auch einen Sockel beschert, der viel besser zur Kunstwahrnehmung des 19. und 20. Jahrhunderts passt als ins Selbstverständnis des Barock. Wer die Vor- und Randbemerkungen zu Musiksammlungen wie Corellis Violinwerken oder Telemanns „methodischen“ Sonaten ernst nimmt, die musikpraktischen Lehrwerke der Zeit studiert und die Kreativität barocker Kopisten zu schätzen weiß, dem dürfte der Spagat zwischen einem unantastbaren Werkbegriff und der freien Klangrede früher oder später Schmerzen bereiten: Bei allen Verdiensten einer gewissenhaften Texttreue läuft die Wahrnehmung von barocker Musik nach den Regeln eines evangelikalischen „*Scriptura Sola*“ nämlich allzu leicht Gefahr, die ursprüngliche Lebendigkeit und Bewegung der Klangrede – aus lauter gutgemeintem konservatorischem Respekt – in einem „eingefrorenen“ Zustand für die Nachwelt zu sichern.

Musikzuspielung 9:

Georg Philipp Telemann: „Methodische“ Sonate in D-Dur, TWV 41, 3, erster Satz (Andante), Barthold Kuijken (Traversflöte), Wieland Kuijken (Viola da Gamba), Robert Kohnen (Cembalo), ACCENT, LC unbekannt, Wiedergabe: auf Ende gefahren vielleicht schon den vorigen Absatz blenden und dann bis zum Ende der Sendung aufziehen.

GEMA-NACHWEIS

Musikzuspielung 1:

Cipriano de Rore: „Anchor que col partire“, „Orlando Viols“ (Claire Bracher, Laura Frey, Júlia Vetö, Claas Harders, Giso Grimm), Lunaris CD, LC 18240

Musikzuspielung 2:

Giovanni Battista Bovicelli (Bearb.): „Anchor que col partire“, „Orlando Viols“ (Claire Bracher, Laura Frey, Júlia Vetö, Claas Harders, Giso Grimm), Lunaris CD, LC 18240

Musikzuspielung 3:

Antonio Archilei oder Emilio de' Cavalieri: „Dalle più alte sfere“, aus „La Pellegrina, Primo Intermedio“ (1589), Dorothée Leclair: Sopran; „Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra“, Skip Sempé, Paradizo, LC unbekannt

Musikzuspielung 4:

Johann Sebastian Bach: Fantasie in a-Moll, BWV 944, Léon Berben, Cembalo, myrios classics, LC 19355

Musikzuspielung 5:

Johann Sebastian Bach: „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß“, BWV 622, aus: „Orgelbüchlein...“, René Saorgin, Harmonia Mundi France, LC 7045

Musikzuspielung 6:

Arcangelo Corelli: Sonata III in C-Dur, op. 5,3, erster Satz (Adagio), Chiara Banchini (Violine), Jesper Christensen (Cembalo), Luciano Contini (Laute), Käthy Gohl (Violoncello), Harmonia Mundi France, LC 7045

Musikzuspielung 7:

Johann Sebastian Bach: Toccata in G-Dur, BWV 916, zweiter Satz: Adagio in der Fassung von J. Chr. Bach, Léon Berben, Cembalo, Ramée, LC 13819

Musikzuspielung 8:

Johann Sebastian Bach: Toccata in G-Dur, BWV 916, zweiter Satz: Adagio in der Fassung von J. G. Preller, Léon Berben, Cembalo, Ramée, LC 13819

Musikzuspielung 9:

Georg Philipp Telemann: „Methodische“ Sonate in D-Dur, TWV 41, 3, erster Satz (Andante), Barthold Kuijken (Traversflöte), Wieland Kuijken (Viola da Gamba), Robert Kohnen (Cembalo), ACCENT, LC unbekannt

ⁱ Michael Praetorius: „Syntagma Musicum“ Teil II, Wolfenbüttel 1619, S. 12f.

ⁱⁱ Michael Praetorius: „Syntagma Musicum“ I, II, III, Wolfenbüttel 1619

ⁱⁱⁱ Michael Praetorius: „Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia“, Wolfenbüttel 1620

^{iv} Michael Praetorius: „Syntagma Musicum“, Teil II, Wolfenbüttel 1619, S. 18

^v vgl. „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, Kassel 1986, Artikel „Renaissance“ (Bd. XI, S. 276)

^{vi} Michael Praetorius: „Syntagma Musicum“, Teil II, Wolfenbüttel 1619, S. 11f., Dank an Godehard Pöllen für die Hilfe beim Verständnis des jetzt herausgekürzten lateinischen zweiten Teil dieses Satzes

^{vii} Michael Praetorius: „Syntagma Musicum“, Teil III, Wolfenbüttel 1619, S. 4, deutsche Übersetzung: W.K. (Urtext lateinisch)

^{viii} Jakob Burckhardt: „Der Cicerone – Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens“, Basel 1855

^{ix} vgl. Michael Praetorius: „Syntagma Musicum“ Teil III, Wolfenbüttel 1619, S. 232

^x Johann Nicolaus Forkel: „Allgemeine Geschichte der Musik“, Göttingen 1788, S. 51

^{xi} Heinrich Faber: „Musica Poetica“, Hof 1548

^{xii} Girolamo Diruta: „Il Transilvano“, Venedig 1593

^{xiii} Claudio Monteverdi: „Madrigali guerrieri et amorosi [...] libro ottavo“, Vorwort, Venedig 1638, zitiert aus: Walter Bernhart (Hrsg.): „Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen“, Tübingen 1994, S. 26

^{xiv} Christoph Bernhard: „Tractatus compositionis augmentatus“, handschriftl. Dresden c.1650, Kap. 29 / 30

^{xv} Johann Sebastian Bach: „Orgelbüchlein“, handschriftlich Weimar 1712-1717, Frontispiz (wahrscheinlich erst 1720)

^{xvi} Arcangelo Corelli: „Sonate a Violine solo e Violine o Cimbalo“, Opus 5, handschriftlich Rom 1700

-
- ^{xvii} 4. Auflage des Werkes bei dem Amsterdamer Verleger Pierre Mortier, 1715
- ^{xviii} Urtext: „*Quatrième Edition, où l'on a joint les agréments des Adagio de cet ouvrage, composez par M. A. Corelli, comme il les joue.*“ (Übersetzung: Yvonne Luisi-Weichsel, Graz 2011)
- ^{xix} Johann Friedrich Unger: „Entwurf einer Maschine, wodurch alles was auf dem Clavier gespielt wird sich von selber in Noten setzt“, handschriftl. 1752 [...], gedr. Braunschweig 1774, zitiert in: Sebastian Klotz: „Kombinatorik und die Verbindungskünste der Zeichen in der Musik zwischen 1630 und 1780“, Berlin 2006, S. 194
- ^{xx} Johann Friedrich Unger: „Entwurf einer Maschine, wodurch alles was auf dem Clavier gespielt wird sich von selber in Noten setzt“, handschriftl. 1752 [...], gedr. Braunschweig 1774, zitiert in: Peter Schleuning: „Die Fantasiemaschine. Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwende um 1750“, in: „Archiv für Musikwissenschaft“ XXVII, Stuttgart 1970, S. 200
- ^{xxi} Johann Mattheson: „Der vollkommene Capellmeister“, Hamburg 1739, S. 242
- ^{xxii} Johann Gottfried Walther: „Praecepta der musicalischen Composition“, handschriftlich Weimar um 1708, II, 182f.
- ^{xxiii} Walthers Notenbeispiel enthält die Figuren: *Accento, Tremolo, Groppo, Circolo, Cercare della Nota, Tirata*
- ^{xxiv} Michael Praetorius: „Syntagma Musicum“, Teil III, Wolfenbüttel 1619, 237f.
- ^{xxv} BWV 916
- ^{xxvi} Friedrich Wilhelm Marpurg: „Anleitung zum Clavierspielen“, Berlin 1765, Kap. 1.9.2 / Daniel Gottlob Türk: „Klavierschule“, Leipzig/Halle 1789, Kap. IV