

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

**Band:** - (1985)

**Heft:** 5

**Artikel:** Über die Zierpraxis bei Händel und Zeitgenossen = Sur la pratique de l'ornement chez Haendel et ses contemporains

**Autor:** Ott, Karin / Ott, Eugen

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-927328>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 08.11.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Über die Zierpraxis bei Händel und Zeitgenossen

Sur la pratique de l'ornement  
chez Haendel et ses contemporains

**Ü**ber die Zierpraxis bei Händel und Zeitgenossen  
Werktreue heisst nicht Buchstabentreue. Die Notation vermag nur in unvollständiger Weise die Absichten des Komponisten wiederzugeben. Das gilt ganz besonders für die Musik des 18. Jahrhunderts und früher, deren Komponisten mit Interpreten rechnen konnten, denen die Regeln der Ausführung geläufig waren. Viele heutige Aufführungen von Barockmusik lassen dagegen fehlendes Wissen um die Praxis der Verzierungen und Improvisationen erkennen.

**S**ur la pratique de l'ornement chez Haendel et ses contemporains  
La fidélité aux oeuvres n'implique pas une fidélité à la lettre. La notation ne peut rendre que de manière incomplète les intentions du compositeur. Ceci vaut tout particulièrement pour la musique du 18e siècle et des époques antérieures, les compositeurs pouvaient alors compter sur des interprètes auxquels les règles de l'exécution étaient familières. Beaucoup d'exécutions actuelles de la musique baroque font apparaître au contraire un manque de connaissance dans la pratique des ornements et de l'improvisation.

## Von Karin und Eugen Ott

Ob nun jemand Dominikus Zimmermanns Meisterwerk, die Wies-Kirche (1746-54) mag oder nicht, ist Geschmackssache. Auch Goethe zog «den doch so vollkommenen, so schön gedachten» Tempel der Minerva in Assisi dem barocken Kloster Einsiedeln, dem er «unsinnige Verzierungen des Chors» vorwarf, bei weitem vor. Aber zu sagen, die Wies-Kirche wäre so schön, wenn nur die barocken Ornamente nicht wären, zeugte doch von keinem hohen Kunstverstand. Diese Ornamente, die im 18. Jahrhundert sowohl in der Architektur, der Malerei, der Plastik und eben auch der Musik stark in den Vordergrund treten, ja ein stilbildendes Element darstellen, in der Musik nun einfach wegzulassen, weil man sie nicht mag oder nicht mit ihnen umzugehen versteht, ist barbarisch.

In der Rezeption eines Werkes der bildenden Kunst und eines der Musik besteht nun allerdings ein sehr grosser Unterschied: Ein Bild, eine Skulptur, auch ein architektonisches Werk steht, in seinem Wesen unverändert, da; das musikalische Werk hingegen bedarf, um zu seiner vollen Bedeutung zu gelangen, einer stets neuen Reproduktion. «Executio est anima compositionis» – Die Wiedergabe, das «zum Erklingen bringen» einer Partitur ist die Seele des musikalischen Kunstwerks. Wie Busoni sagt, steht also der Interpret vor der Aufgabe, «die Starrheit der Zeichen aufzulösen und in Bewegung zu bringen. Die Gesetzgeber aber verlangen, dass der Interpret die Starrheit der Zeichen wiedergebe, und erachten die Wiedergabe für um so vollkommener, je mehr sie sich an die Zeichen hält. (...) Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls.»<sup>1</sup> Und Gustav Mahler drückt es so aus, dass das Wesentliche der Musik nicht in, sondern zwischen den Noten stehe. Eine einzige, sozusagen sakrosankte Interpretation gibt es nicht, auch wenn das die Jünger, die sich auf den allerdings sehr relativen Begriff der Werktreue berufen, nicht wahrhaben wollen. Es kann doch immer nur darum gehen, den immanenten

Geist eines künstlerischen Werks so zu übermitteln, wie es vom Komponisten gedacht worden ist, unbeschadet der Veränderungen, welche die Zeit an der Rezeptionsfähigkeit eines heutigen Publikums vollzogen hat.

Der Komponist des 18. Jahrhunderts schrieb seine Musik in einer Art Kurzschrift auf – Formeln, die zu jener Zeit jedem gebildeten Interpreten geläufig waren –, stellte also ein Gerüst der Komposition auf im festen Bewusstsein, dass jeder gute Musiker den Unterschied zwischen Notierung und Ausführung kannte. Neben der Notation von Tonhöhe, Tonlänge, Rhythmus, Dynamik, Artikulation und Agogik zum Beispiel bleibt noch Wesentliches übrig, was sich der genauen Fixierung entzieht. Und in diesem Freiraum bewegt sich der Interpret der barocken Musik, der seine künstlerischen Freiheiten nutzen will, hier bieten sich seinen schöpferischen Kräften die grössten Möglichkeiten.

Was entzog sich denn der genauen Fixierung? Alles, was damals zur musikalischen Vortragskunst schlechthin gehörte, was den Affekt der «Klangrede» steigerte. Und so verschieden jeder Gefühlsausdruck vom anderen ist, so individuell fallen auch die verschiedenen Verzierungen und Improvisationen aus. Und da auch jeder Interpret von seinem Charakter, seinem Temperament, seinem Stimmumfang, seinem technischen Können her vom anderen verschieden ist, entzieht sich eigentlich die Verzierung jeder genauen Fixierung. Zu jener Zeit war es jedem Interpreten bewusst, dass er – und zwar nicht nur in den langsamen Sätzen – «wesentliche Manieren», wie Appoggiaturen, Triller, Mordente, und «willkürliche Manieren», wie Eingänge, Kadenzes, ja, auch Veränderungen einer Melodie in melodischer und rhythmischer Hinsicht, anzubringen hatte.

Dass natürlich auch der bezifferte Generalbass nicht nur als Kette hämmernder Akkorde gespielt, sondern der improvisatorischen Gestaltung weiten Raum lassend ausgesetzt wurde, sei hier nur

am Rande bemerkt. Francesco Geminiani, der oft von Händel begleitet wurde, schrieb ausführlich über den rhythmischen Impuls und die klangliche Vielfalt des echten Continuospiels. Und die von dem jungen William Babell, Organist und später Privatmusiker bei König Georg I., veröffentlichten Stücke (vor allem aus Händels «Rinaldo») mit Continuos, aufgeschrieben so, wie Händel sie aussetzte und spielte, stimmen sowohl mit Geminiani als auch mit den Zeugnissen jener, die J. S. Bach spielen hörten, überein.

Zur Illustration folge ein Beispiel aus Händels «Rinaldo». Diese in 14 Tagen komponierte Oper erlebte ihre Uraufführung während Händels erstem Londoner Aufenthalt am 24.2.1711 am Queens Theatre. Das Libretto ist eine Bearbeitung von Tassos «Gerusalemme liberata». Die Aufführung fand, nicht zuletzt der glänzenden Bühnenausstattung mit lebenden Vögeln, feuerspeienden Drachen und Flugmaschinen wegen, bei Publikum und Presse ein ausserordentliches Interesse. Händel sass am ersten Cembalo und liess, namentlich in der Begleitung der Arien, seiner Improvisationslust freien Lauf. Seine virtuosen Cembalo-Improvisationen fanden in den Presseberichten eine besondere Würdigung. Der Londoner Verleger Walsh, der viele Werke Händels edierte, veröffentlichte bald nach der Uraufführung die beliebtesten Arien dieser Oper, darunter auch die Nummer 28 aus dem 2. Akt, «Vo far guerra», in der ein von William Babell nach dem Spiel Händels notiertes Beispiel aufzeigt, wie wir uns seine Improvisation in etwa vorzustellen haben. (Beispiel 1)

Die Auszierungen, die uns aus jener Zeit überliefert sind, stammen nun einesteils vom Komponisten selbst, der sie für einen guten, aber phantasielosen Sänger komponiert hatte, oder aber von Zeitgenossen, die eine Solostimme als Lehrbeispiel für musikalische Dilettanten so aufschrieben, wie sie damals im allgemeinen ausgeführt wurde.

Um aufzuzeigen, dass das Auszieren und Improvisieren von gedruckten Notentexten auch in der Romantik noch nicht verschwunden war, sei hier als ein Beispiel von vielen Chopin zitiert, von dem gesagt wird, seine besten Kompositionen seien eigentlich nur ein Abglanz und Echo seiner Improvisationen gewesen, und von dem im Falle des Nocturne op. 9/2 Varianten für nicht weniger als sieben Pianisten schriftlich überliefert sind.

Eine Arie im authentischen Stil der Zeit zu singen, heisst also nicht, eine zufällig überlieferte Verzierung, und sei sie auch vom Komponisten selbst, Note für Note zu singen, denn er hat sie ja nur für einen bestimmten Sänger geschrieben. Vielmehr geht es darum, nach gründlicher Analyse des auszuführenden Musikstücks und reiflichem Studium der einschlägigen Literatur der damaligen Zeit, seinen eigenen intellektuellen und sängerischen Mitteln gemäss, Verzierungen selbst zu erfinden. Johann Friedrich Agricola schreibt in seinem einschlägigen Werk «Anleitung zur Singkunst» (1723/1757): «Da die sogenannten willkürlichen Veränderungen das schönste sind, was einer, der das Singen versteht, hervorbringen, und das angenehmste, was ein Kenner hören kann; so ist nötig, dass ein Sänger mit allem Ernst darauf denke, wie er die Kunst,

sie geschickt zu erfinden, lernen möge. Er soll also wissen, dass es fünf wesentliche Eigenschaften gibt, welche, wenn sie miteinander vereinigt werden, der willkürlichen Veränderung eine wunderbare Vollkommenheit geben. Diese sind: Kenntnis der Harmonie, Erfindung, Beobachtung des Zeitmasses, Beurteilung und Geschmack.»

Zur Illustration sei eine Arie aus Händels «Ottone» angeführt. Das Sujet der Oper lernte Händel im Herbst 1719 anlässlich einer Aufführung der Oper «Teofane» von Antonio Lotti in Dresden kennen. Die Hauptpartie der Teofane in «Ottone» schrieb Händel für die in London neu verpflichtete berühmte Sängerin Francesca Cuzzoni (1700 bis 1770). Die Aufführung des «Ottone» hatte einen enormen Erfolg, und die Oper wurde während fünf Spielzeiten gespielt (UA 12.1.1723, Wiederaufnahme in den Jahren 1724, 1726, 1727 und 1733). Wie uns nun Winton Dean im höchst lesenswerten Vorwort zu seiner Ausgabe dreier Händel-Arien<sup>2</sup> berichtet, fanden am 11. und 13. April 1727 zwei Ottone-Aufführungen statt, bei denen die Cuzzoni infolge Krankheit nicht mitwirken konnte. Diese Krankheit erweist sich für uns als Glücksfall, hat Händel doch so – vermutlich für eine englische Sängerin, die mit dem italienischen Stil nicht vertraut war – drei Arien mit den damals üblichen Verzierungen versehen.

Die Arie «Affanni del pensier» (Nr. 10 aus dem 1. Akt) soll nun etwas genauer untersucht werden. Zuerst zum Inhalt des 1. Aktes: Teofane, eine griechische Prinzessin, kommt von Konstantinopel nach Rom, um den ihr nur durch ein Bild bekannten deutschen König Otto zu heiraten. Anstatt Otto tritt ihr in Rom ein anderer Anbeter, sein Feind, Prinz Adalbert aus der Lombardei, entgegen und nimmt sie als seine Braut in Empfang. Als sie plötzlich die Ankunft des wirklichen König Otto in Rom vernimmt, bricht sie aus: «Affanni del pensier».

Die Arie steht in f-moll. Für die unbekannte Engländerin, für die Händel die ausgezierte Version schrieb, musste er die Arie allerdings eine Quarte nach unten, also nach c-moll transponieren. So etwas war zur Zeit Händels gang und gäbe. So hatte er im «Ottone» die Partie der Gismonda ursprünglich mit einer Sopranistin und die Partie der Matilda mit einer Altistin besetzt. Für die Aufführungen 1726 musste er die Stimmlagen dieser beiden Partien vertauschen, weil er andere Sängerinnen zur Verfügung hatte. Zurück aber zu unserer Arie «Affanni del pensier». Sie steht im 12/8-Takt und ist mit Larghetto überschrieben. Das Thema hat Siciliano-Charakter, die begleitenden Instrumente stehen in einfachem Kontrapunkt zur Stimme, sind aber in der Einleitung fugiert eingesetzt. In der Instrumentierung dieser Arie finden wir eine für Händel typische Besetzung. Er lässt sehr oft die Oboen und Geigen in den Tutti-Stellen unisono spielen, in den begleitenden Solo-Stellen lässt er dann

Beispiel 1

# La 10ème Symphonie de Mahler, oeuvre ouverte: autour de quelques réalisations

**Offenes Werk:**  
zu einigen Realisationen der 10. Symphonie von Mahler

eines dieser Instrumente weg, in unserem Falle die Oboen. Ähnliches gilt für den Generalbass. In unserer Arie – es ist der für Händel übliche Fall – sind Cembalo, Fagotte, Violoncelli und Kontrabässe vorgeschrieben. Händel beginnt den Bass mit den Violoncelli soli, nach einem Takt lässt er Cembalo, Fagotte und Kontrabässe dazu spielen, bei Eintritt der Stimme begleiten die Violoncelli wieder allein. Dieses Muster von Solo-Stellen, vom Cello allein begleitet, und Tutti-Stellen, bei denen Händel die Zusammensetzung des Generalbasses variiert, hält er bis auf eine Ausnahme durch. In Takt 25/26 lässt er die Sängerin die Worte «e poi tornate» wiederholen, respektive nur «e poi». Anstatt «tornate» auch singen zu lassen, schreibt Händel eine Viertelpau-

Die Sängerin, die als Teofane vermutlich einsprang, schien sich beim Anbringen von so kleinen Verzierungen oder beim Gestalten einer kurzen abschließenden Kadenz auszukennen und nur bei den von Händel so meisterlich angebrachten willkürlichen Veränderungen Schwierigkeiten zu haben. Was für Mittel setzt nun Händel für seine willkürlichen Verzierungen ein? Er arbeitet sehr viel mit rhythmischer Umgestaltung des Notentextes; die einfache Rhythmik des Originals erfährt eine differenzierte Ausgestaltung. Melodisch richtet er sein Augenmerk hauptsächlich auf eine Umspielung der Melodienoten, sei dies nun mit wesentlichen Manieren oder in diatonischen Passagen. Auf eine akkordische Umspielung der Melodie oder auf chromatische Pas-

Beispiel 2

Beispiel 3

se. Anschliessend kommt das kadenzierende «e poi tornate», das den Abschluss der Arie bildet. Was bezweckt nun Händel mit der Viertelpause im Takt 26? Unserer Meinung nach ein Erstickten der Stimme Teofanes wegen ihrer Verzweiflung. Die Steigerung auf diesen Affekt, das wiederholte «e poi» unterstreicht er, indem er im Generalbass alle Instrumente spielen lässt. Dieses Beispiel zeigt deutlich, dass der Generalbass variiert besetzt werden muss. (Beispiel 2)

Kommen wir nun zu Händels Verzierungen. Die Arie ist, wie praktisch alle Opernarien Händels, im italienischen Stil geschrieben, resultierend aus Händels Studienzeit in Italien in den Jahren 1706 bis 1710 und daraus, dass er vorwiegend mit italienischen Sängern zusammenarbeitete. «Affanni del pensiero» ist eine Da-Capo-Arie; diese Form war zur Zeit Händels die Regel. Händel schrieb für unsere Version Auszierungen für den Da-Capo-Teil und auch für den Mittelteil. Leider schrieb er keine wesentlichen Manieren wie Appoggiaturen, Triller oder dergleichen für den 1. Teil aus; diese müssen selbstverständlich an einigen wenigen Stellen eingefügt werden. Auch ist keine Kadenz für den Schluss der Arie, auf den Quartsextakkord (T. 27), von ihm überliefert.

sagen, die natürlich auch denkbar wären, verzichtet er in unserem Beispiel fast ganz. (Beispiel 3)

Anhand dieser beiden Beispiele aus Händels «Rinaldo» und «Ottone» haben wir aufgezeigt, dass der Notentext dieser Musik vom Komponisten in der Regel nur als Stenogramm ausgeführt ist. Für heutige Interpreten wäre es also wichtig, die vorhandenen Beispiele von ausgezierter Musik genau zu studieren, sich mit den Standardwerken von L. Mozart, Quantz, Agricola, C. Ph. E. Bach usw.<sup>3</sup> vertraut zu machen und dann durch stete Übung die verlorengegangene Tradition des willkürlichen Auszierens zu neuem Leben zu erwecken.

Karin und Eugen Ott

<sup>1</sup> Ferruccio Busoni: Ästhetik der Tonkunst, Frankfurt 1974, S. 26 u. 29.

<sup>2</sup> Georg Friedrich Händel: Drei verzierte Arien, hrsg. von Winton Dean, Oxford 1976.

<sup>3</sup> Pier Francesco Tosi/Johann Friedrich Agricola: Anleitung zur Singkunst (1723/1757); Johann Mattheson: Der vollkommene Kapellmeister (1739);

Francesco Geminiani: The Art of playing the violin (1751);

Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (1752);

C. Ph. E. Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1759);

Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule (1756);

Johann Adam Hiller: Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang (1780).

Alle diese Werke sind als Reprints erhältlich.