Alte Claviermusik

Aus den Sammlungen von E. Pauer.

Neu herausgegeben mit Erläuterungen nach dem Stande moderner Musikforschung

von

Arthur Blass.

Pr. M. 3.— netto

Aufführungsrecht vorbehalten.

Verlag und Eigentum für alle Länder
von
N. SIMROCK G.M.B.H.

BERLIN LEIPZIG

LONDON W.
Alfred Lengnick & Co
14, Berners Street.

PARIS
Max Eschig,
13, Rue Laffitte

Sole Agents for the United States of America.
T. B. HARMS COMPANY, NEW YORK.

Copyright 1911 by N. Simrock G.m.b.H., Berlin.
Copyright for the British Empire by Schott & Co, London.

Lith. Anst. v. C. G. Roder G.m.b.H., Leipzig.

Vorwort.

Alte Klaviermusik neu zu beleben, das ist der Zweck unserer Sammlung. Sie ist den zweimal sechs Heften entnommen, die Ernst Pauer unter obigem Titel vor 50 Jahren erscheinen ließ. Die große Ausgabe (in zwei Folgen) behält ihren Wert, und keineswegs soll unsere neue Ausgabe die alte verdrängen. Vielmehr haben beide ihr Recht, beide ihr Publikum. Die große Ausgabe wendet sich an den kleinen Kreis, die kleine an den großen. Der Musikforscher wie der Kunstfreund bedürfen einer großen Reihe von Einzelerscheinungen aus den früheren Jahrhunderten, um ihre Studien fruchtbringend zu machen. Die immer größer werdenden Kreise der Musikstudierenden bedürfen einer engeren Auswahl, Wertvolles in einem knappen Bande zusammenstellend. Damit dieser bleibenden Wert habe, damit er noch nach Jahren erfrische und belebe, sind nun Erläuterungen nach dem Stande moderner Musikforschung notwendig. Wir haben sie in den Anhang verwiesen . . . .

So war die Aufgabe, die sich der unterzeichnete Verlag gestellt hat. Das Werk von Ernst Pauer ist im übrigen mit schuldiger Pietät behandelt und in allem Wesentlichen erhalten worden. Zwar hat der Herausgeber von den alten Verzierungen manches gestrichen, viele Fehler der alten Drucke verbessert und die Phrasierung ergänzt, dabei die Absicht Pauers zuweilen im Notenbilde verdeutlichend. In allen wesentlichen Dingen aber ist die Arbeit von Ernst Pauer unangetastet geblieben. Ist es doch die Richtung unserer Zeit, wieder zu den Urtexten, wieder zu der früheren Einfachheit des Vortrags zurückzukehren! Hier boten sich nun die genannten Sammlungen von Ernst Pauer als ausgezeichnete Vorbilder dar. Man brauchte sie nur als „Urbilder“ zu erhalten, die Erläuterungen aber in besonderem Anhang hinzuzufügen . . . .

So übergeben wir denn diesen Band „Alte Klaviermusik“ der Öffentlichkeit: ein Stück Hausmusik der Zukunft . . . . Vorerst aber bitten wir, — den Anhang zu lesen!

Berlin.

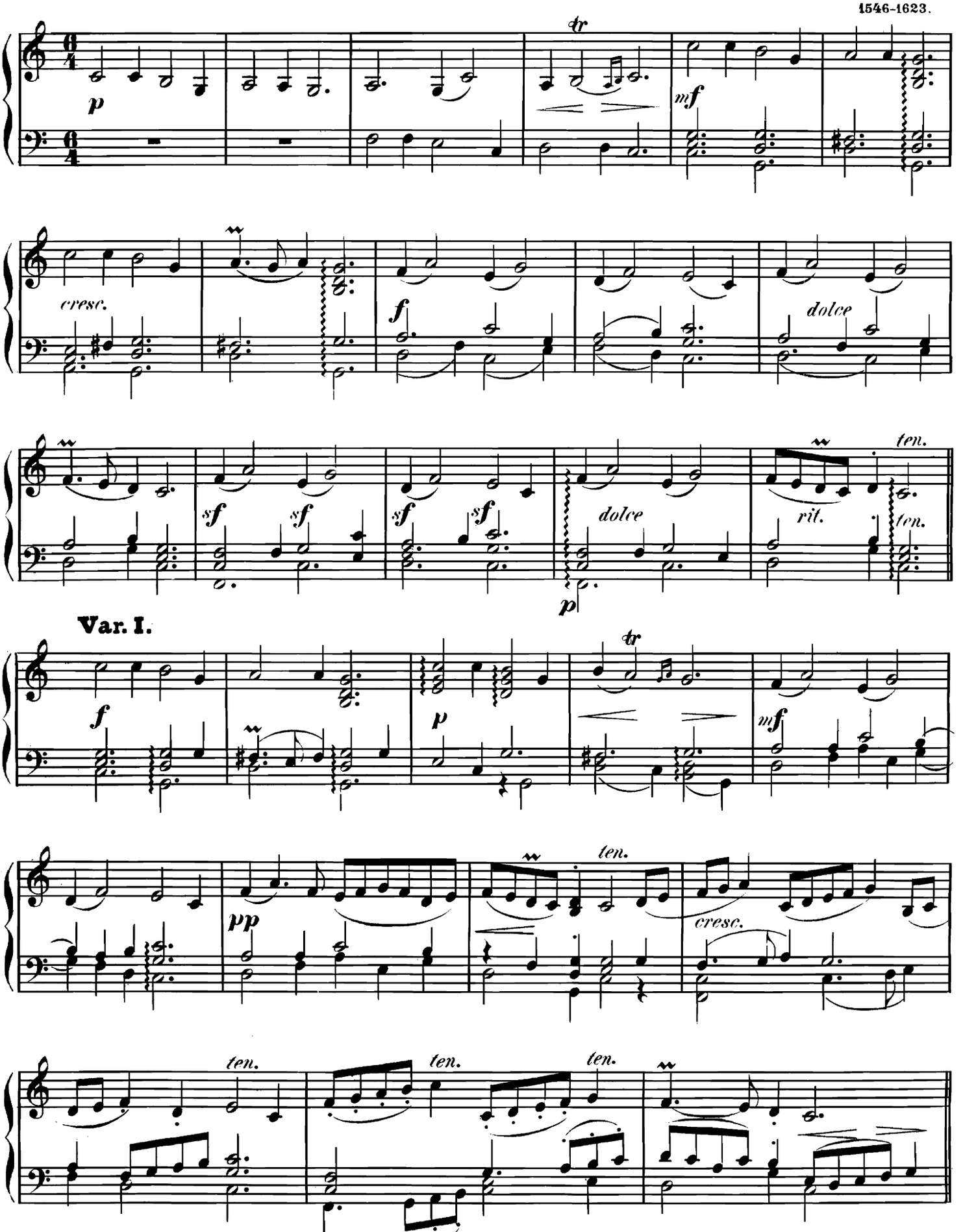
N. Simrock
G. m. b. H.

Inhalt.

		Seite
William Byrd, 1546—1623.	The carman's whistle	4
John Bull, 1563—1628.	The king's hunting jigg	8
Orlando Gibbons, 1583—1625.	Praeludium und Galiarda	11
Giovanni Battista Lully 1633—1687.	Allemande, Sarabande e Gigue	16
François Couperin, 1668—1733.	Les graces naturelles	20
„ -	Les vendangeuses	21
„ -	La Bourbonnaise (Gavotte)	22
„ -	Les Bergeries	23
Jean Philippe Rameau, 1683—1764.	Deux Gigues en rondeau	25
„ - -	Le rappel des oiseaux	29
„ - -	Les tendres plaintes	31
„ „ -	Deux menuets	33
„ - -	L'Egyptienne	35
„ „ „	La poule	37
Girolamo Frescobaldi, 1583—1644.	Corrente e canzona	41, 42
Nicolo Porpora, 1685—1767.	Fuga	45
Baldassare Galuppi, 1706—1785.	Sonata D dur	48
Pietro Domenico Paradisi, 1712—1795.	Sonata A dur (1754)	54
Domenico Scarlatti, 1683—1757.	Drei Studien (Sonaten)	62
Padre Giov. Batt. Martini, 1706—1784.	Gavotta	74
„ „ „ „	Balletto	76
Anhang (Erläuterungen)		79—82

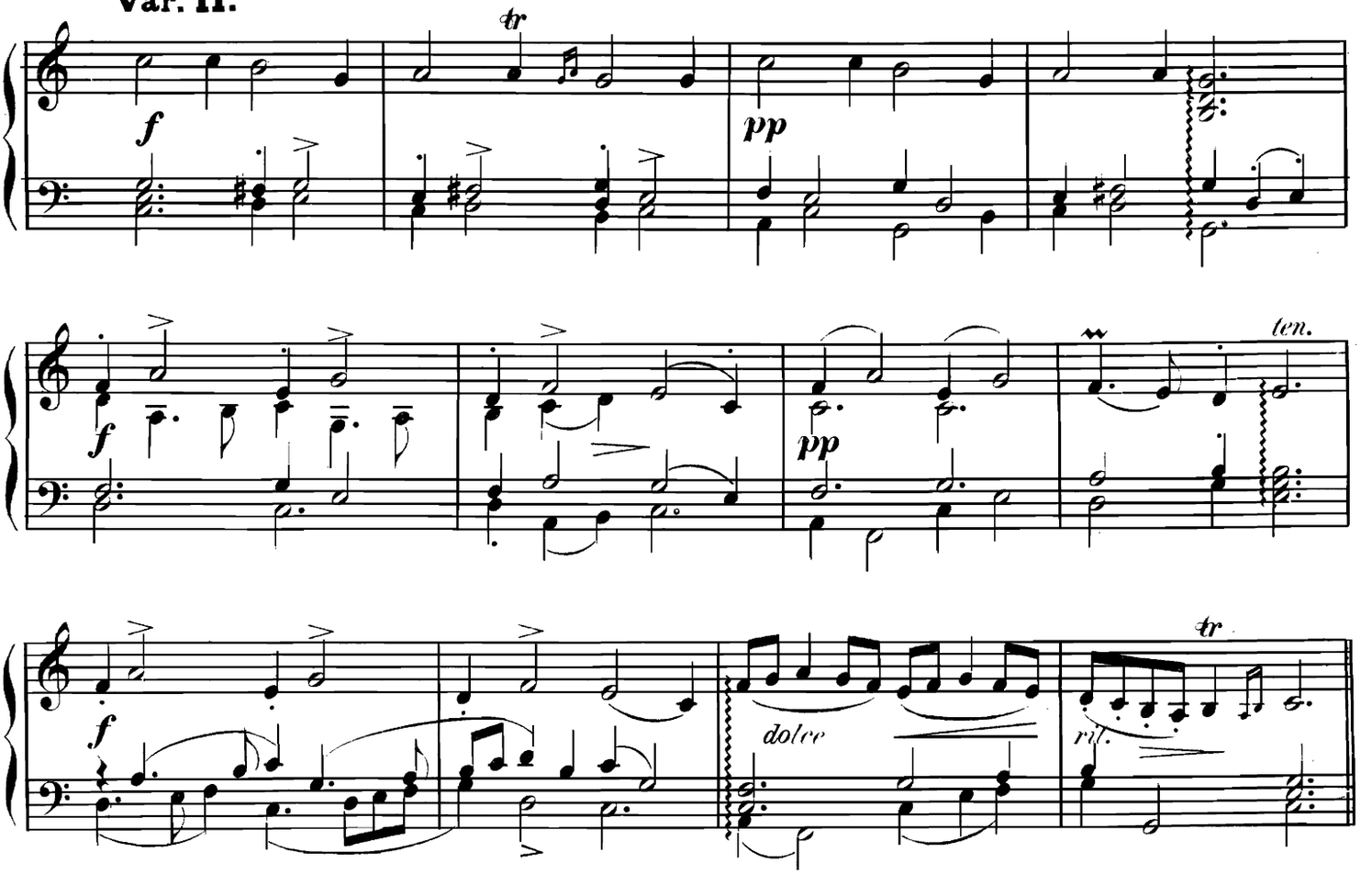
„THE CARMAN'S WHISTLE."

William Byrd.
1546-1623.

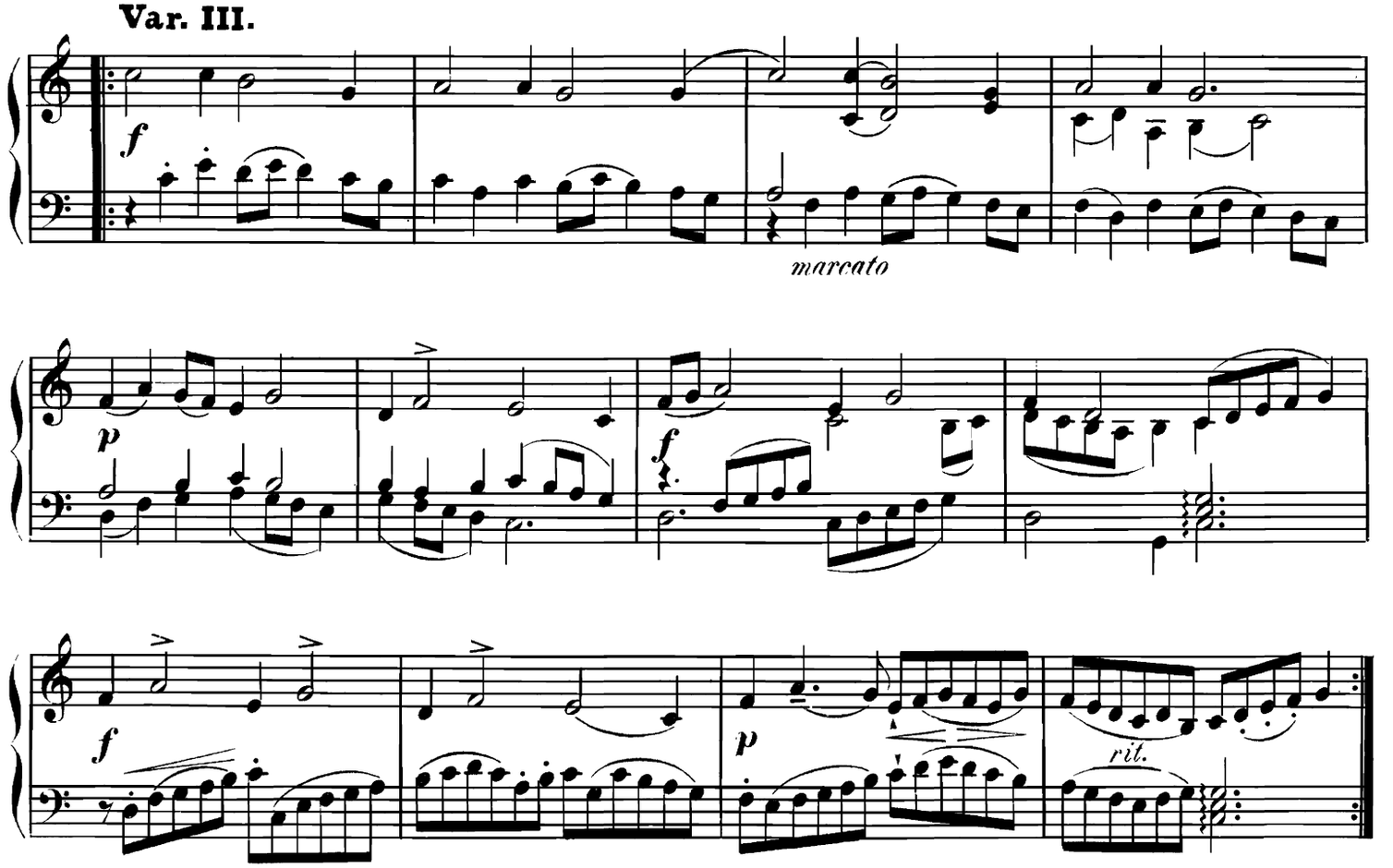


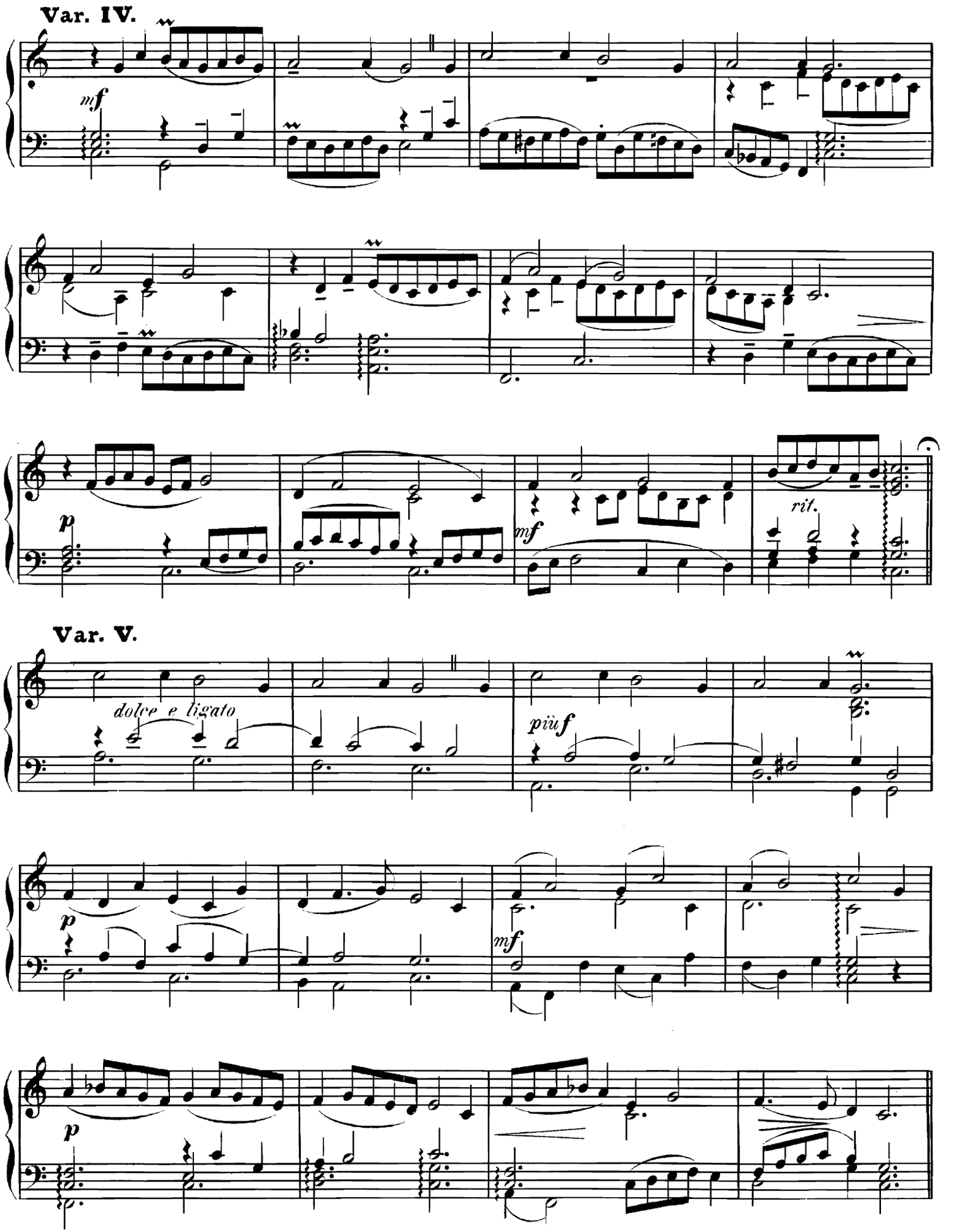
Copyright 1911 by N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

Var. II.

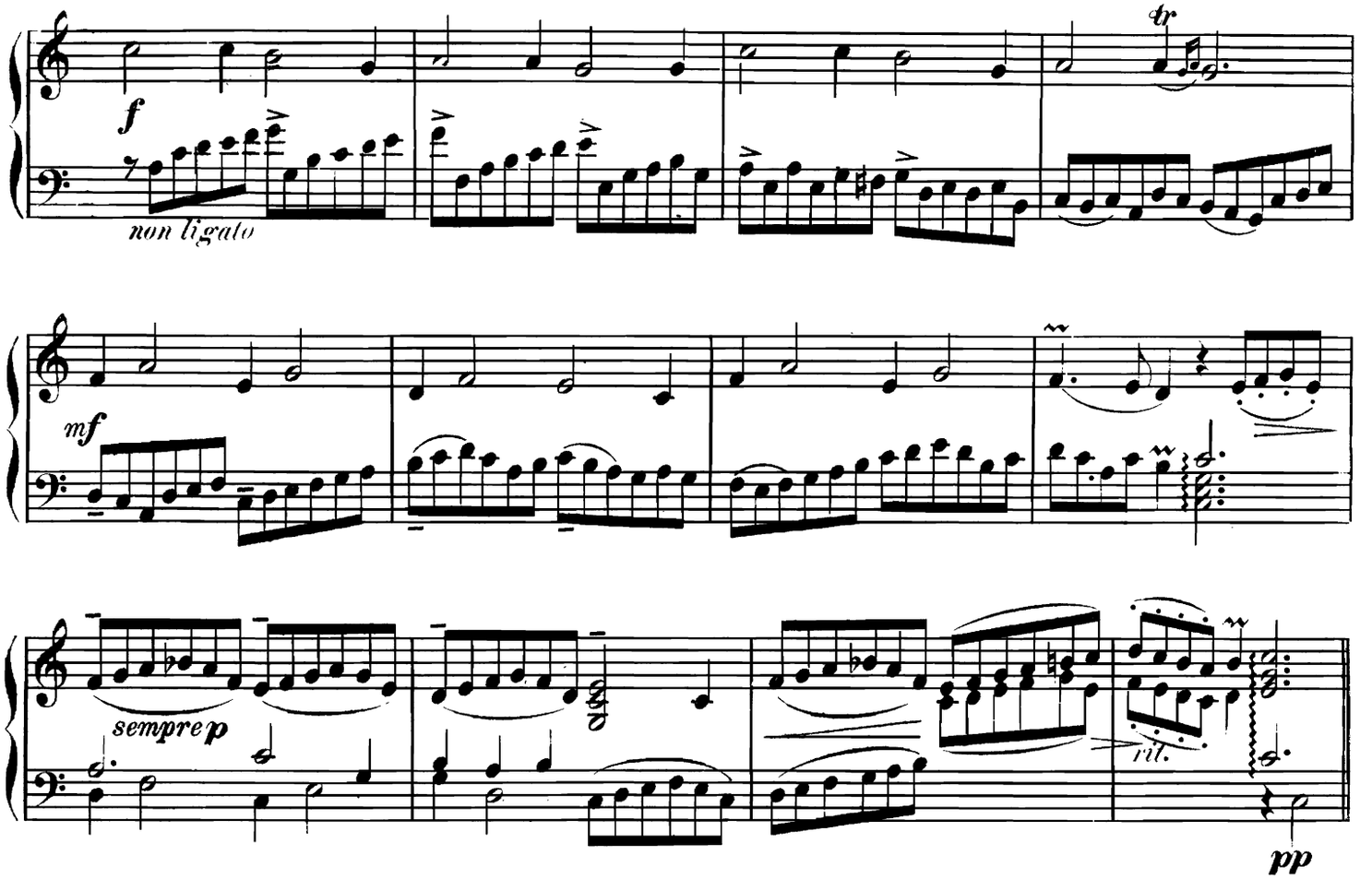


Var. III.

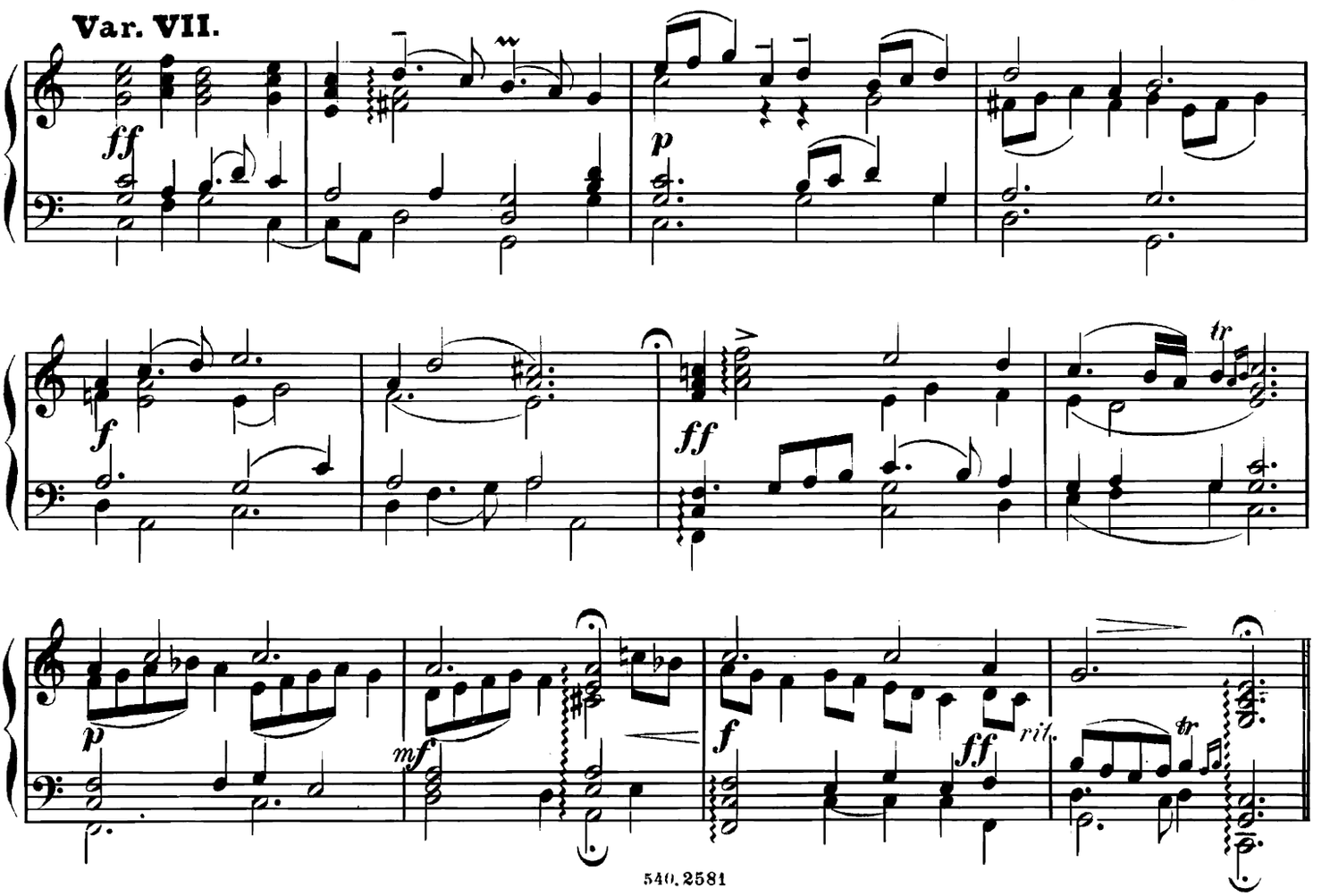



Var. IV.
mf
p
mf
rit.
Var. V.
dolce e ligato
più f
p
mf
p

Var. VI.



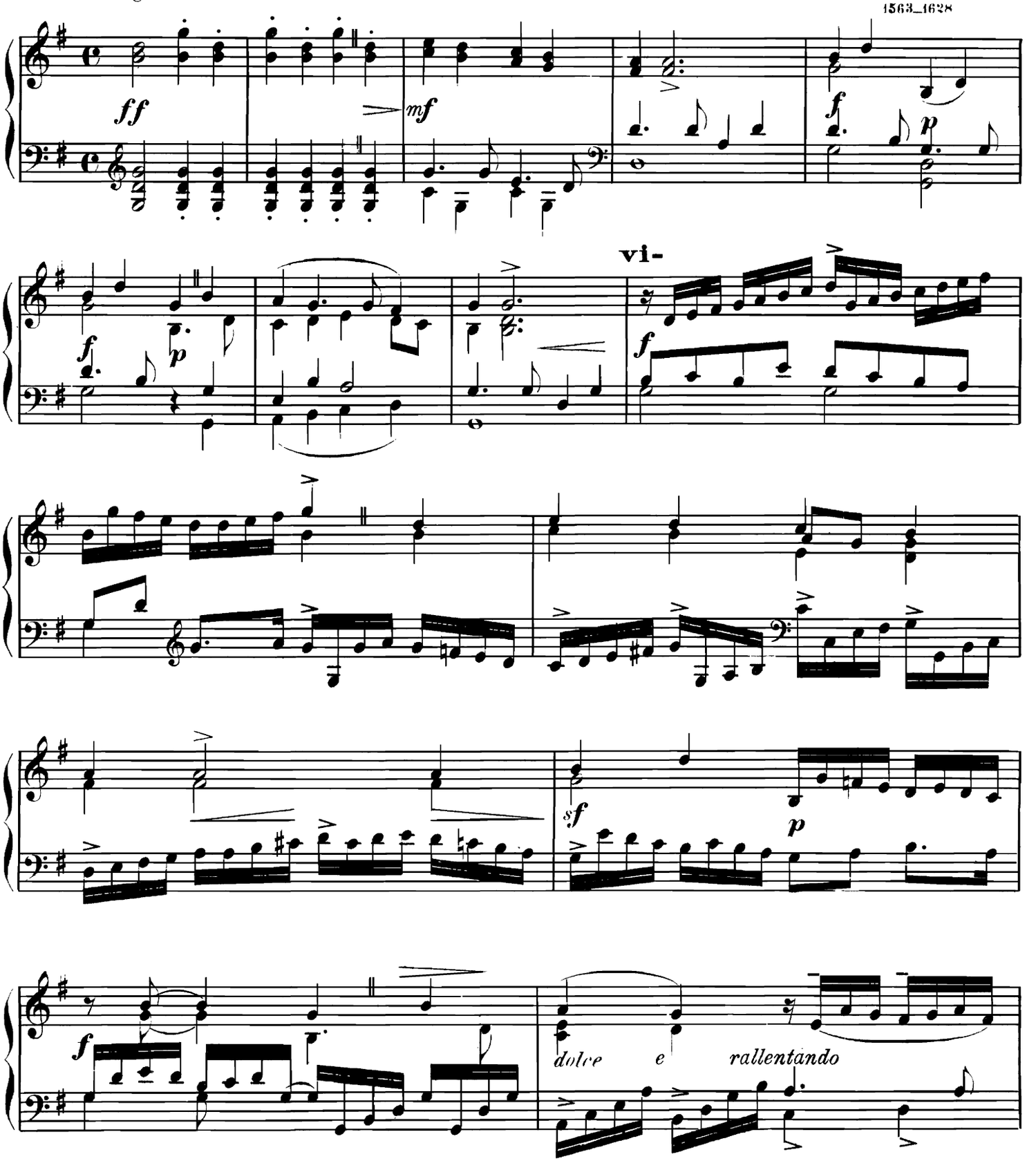
Var. VII.

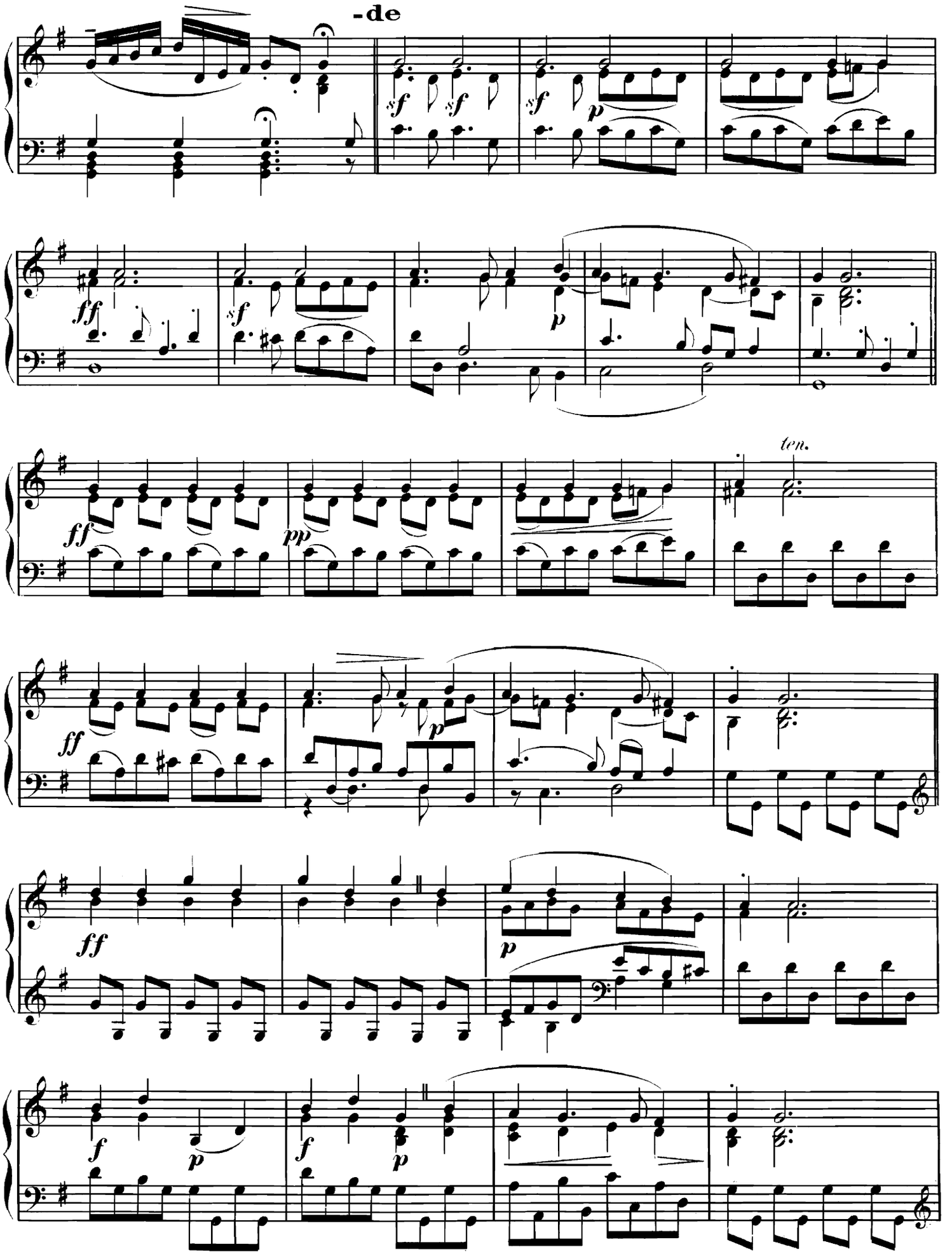


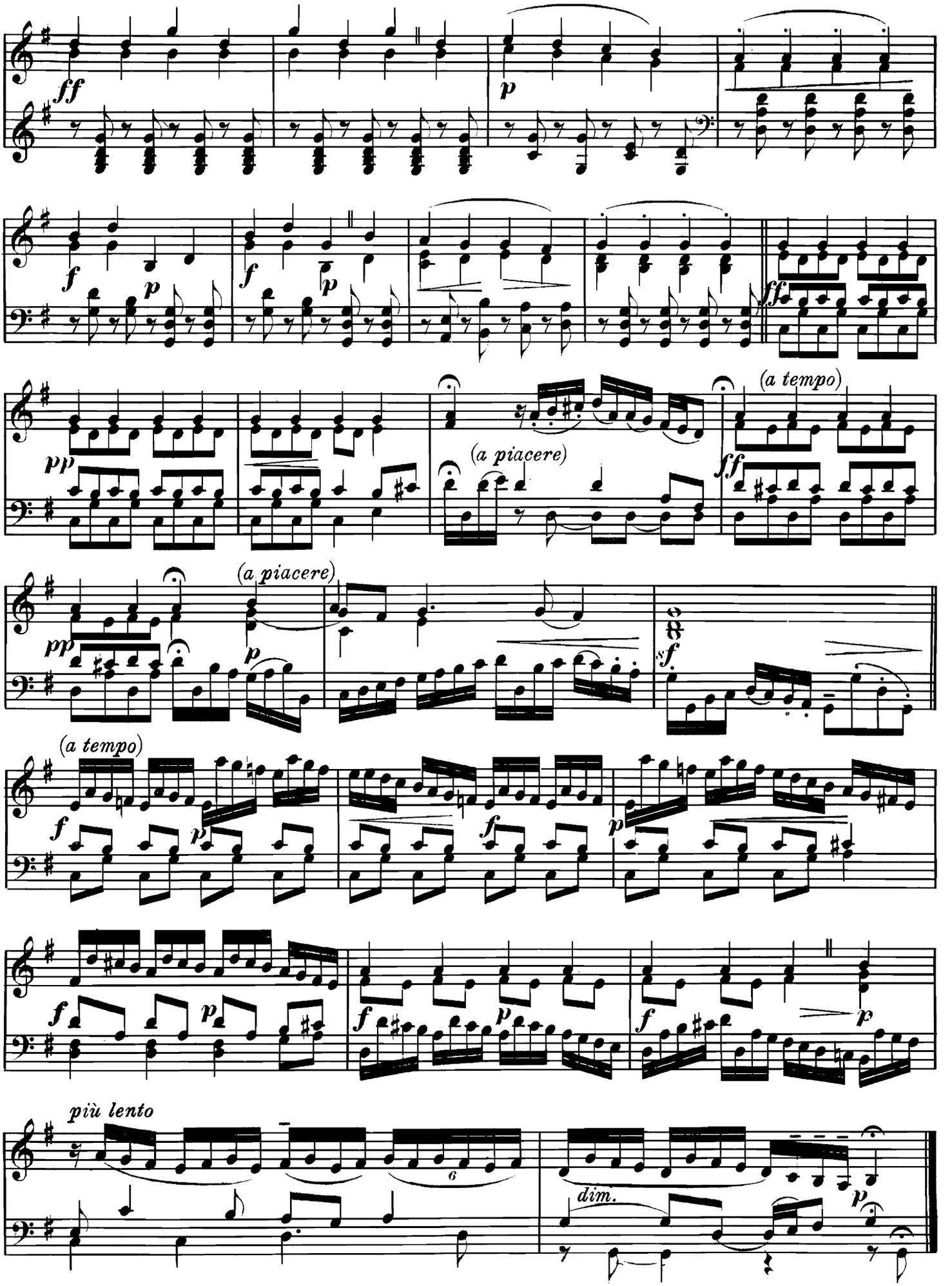
„THE KING'S HUNTING JIGG."

Allegro.

John Bull.
1563–1628



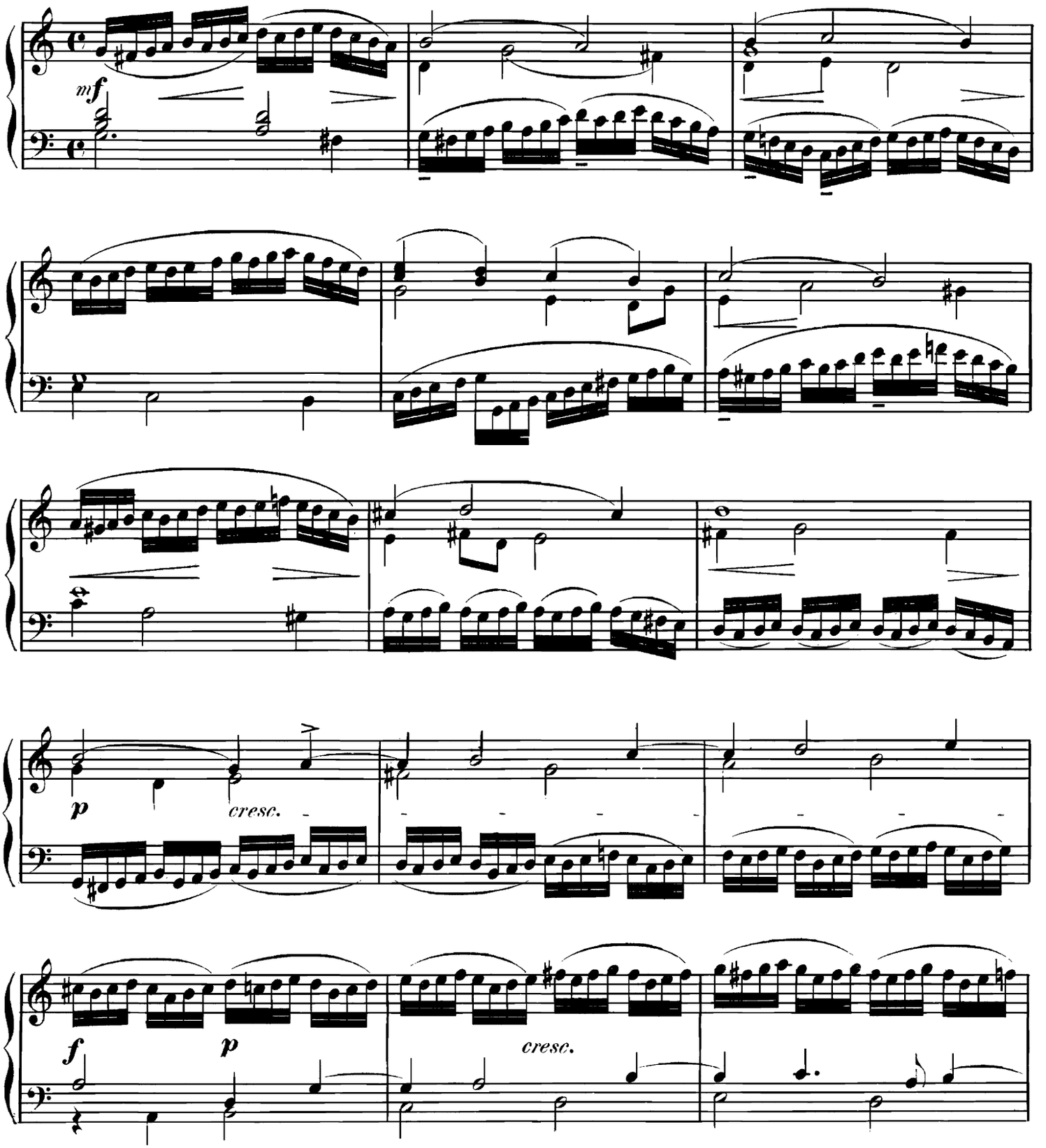

-de
ten.

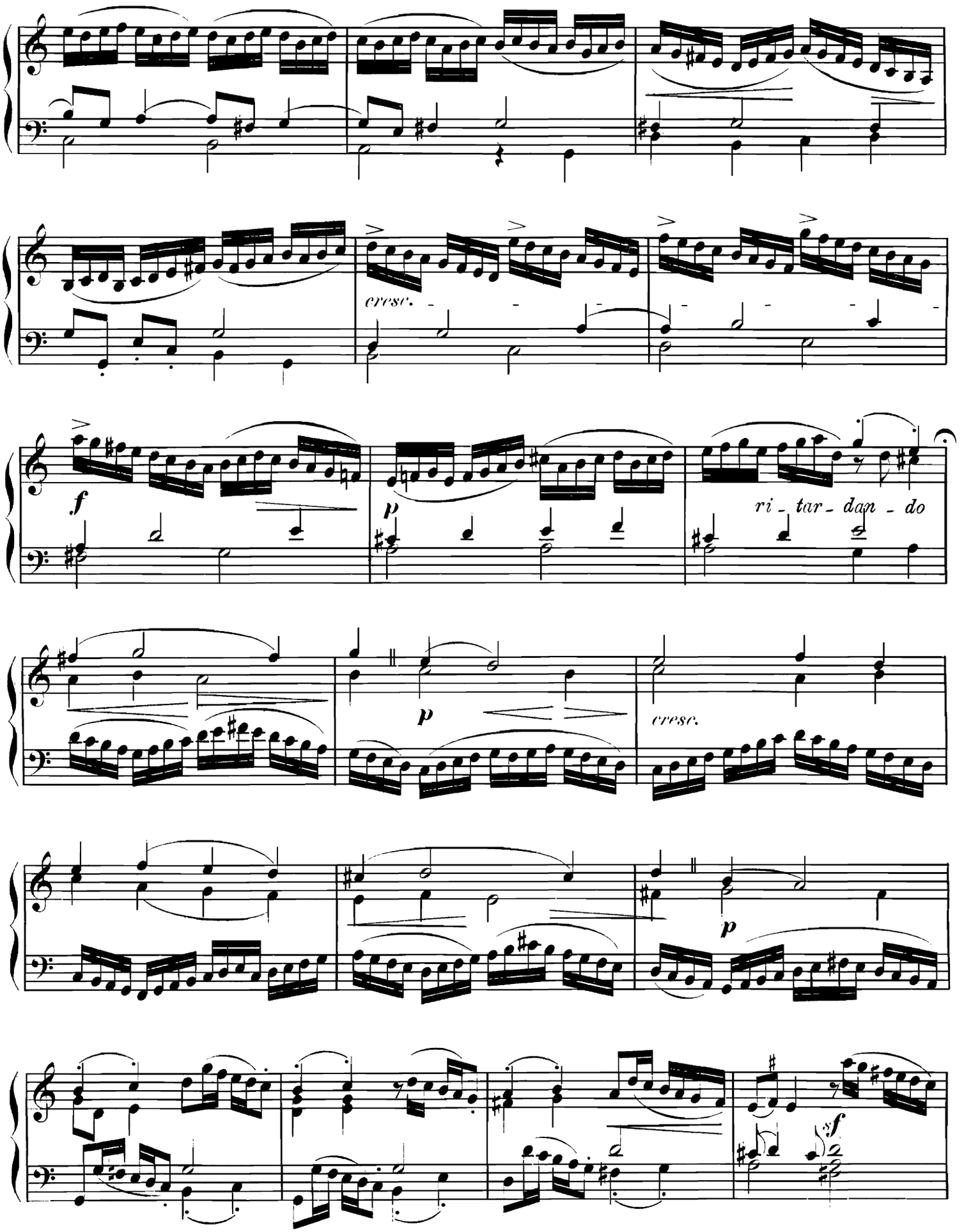

ff
p
f
p
f
p
ff
pp
(a piacere)
(a tempo)
ff
pp
(a piacere)
p
sf.
(a tempo)
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
più lento
6
dim.
p

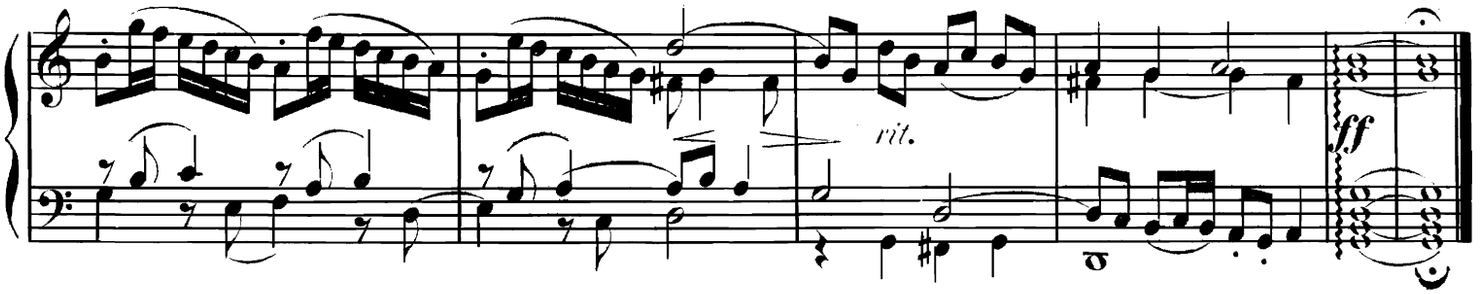
PRÆLUDIUM und GALIARDA.

Orlando Gibbons.
1583 1625.

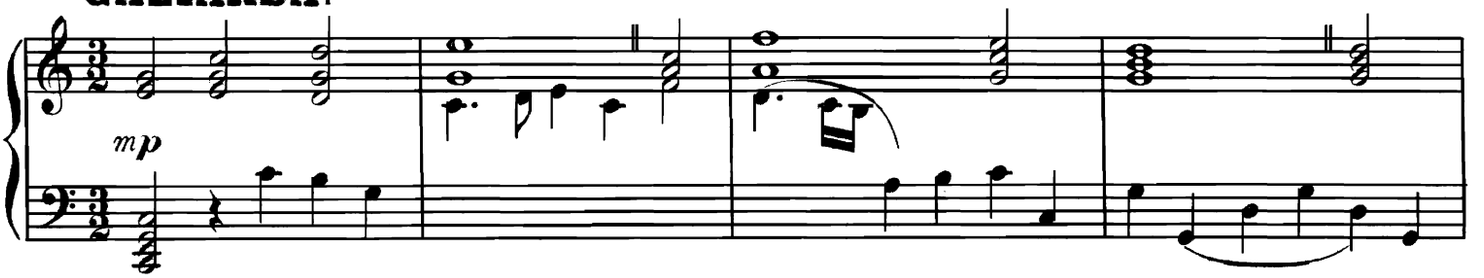
Allegro.

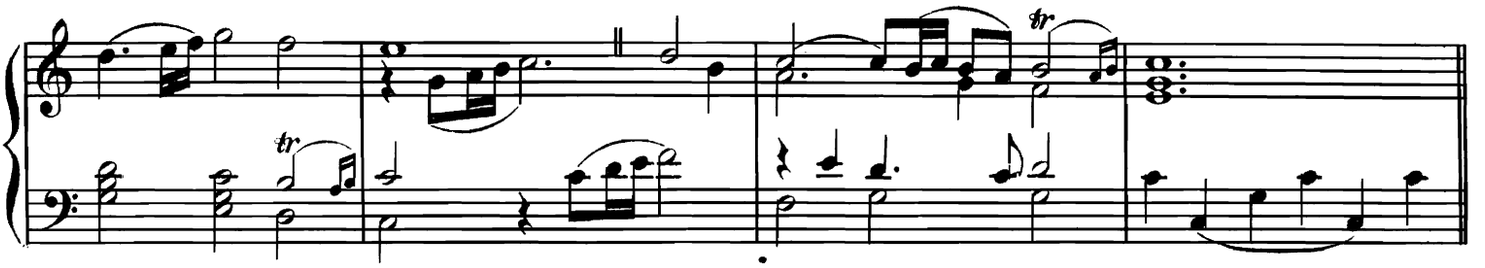


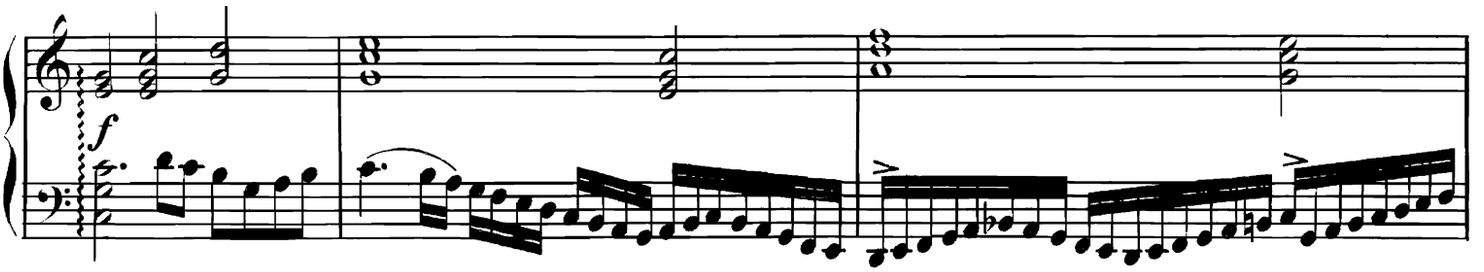

cresc.
f
p
ri - tar - dan - do
p
cresc.
p
sf

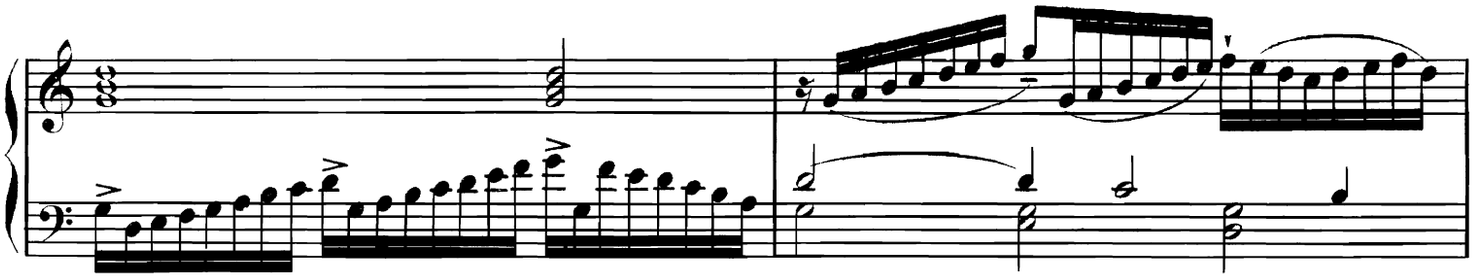


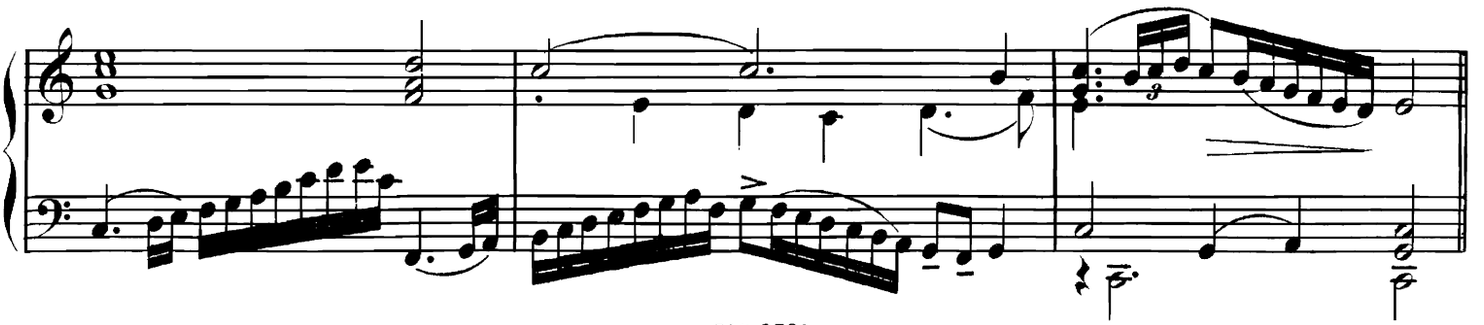
GALIARDA.

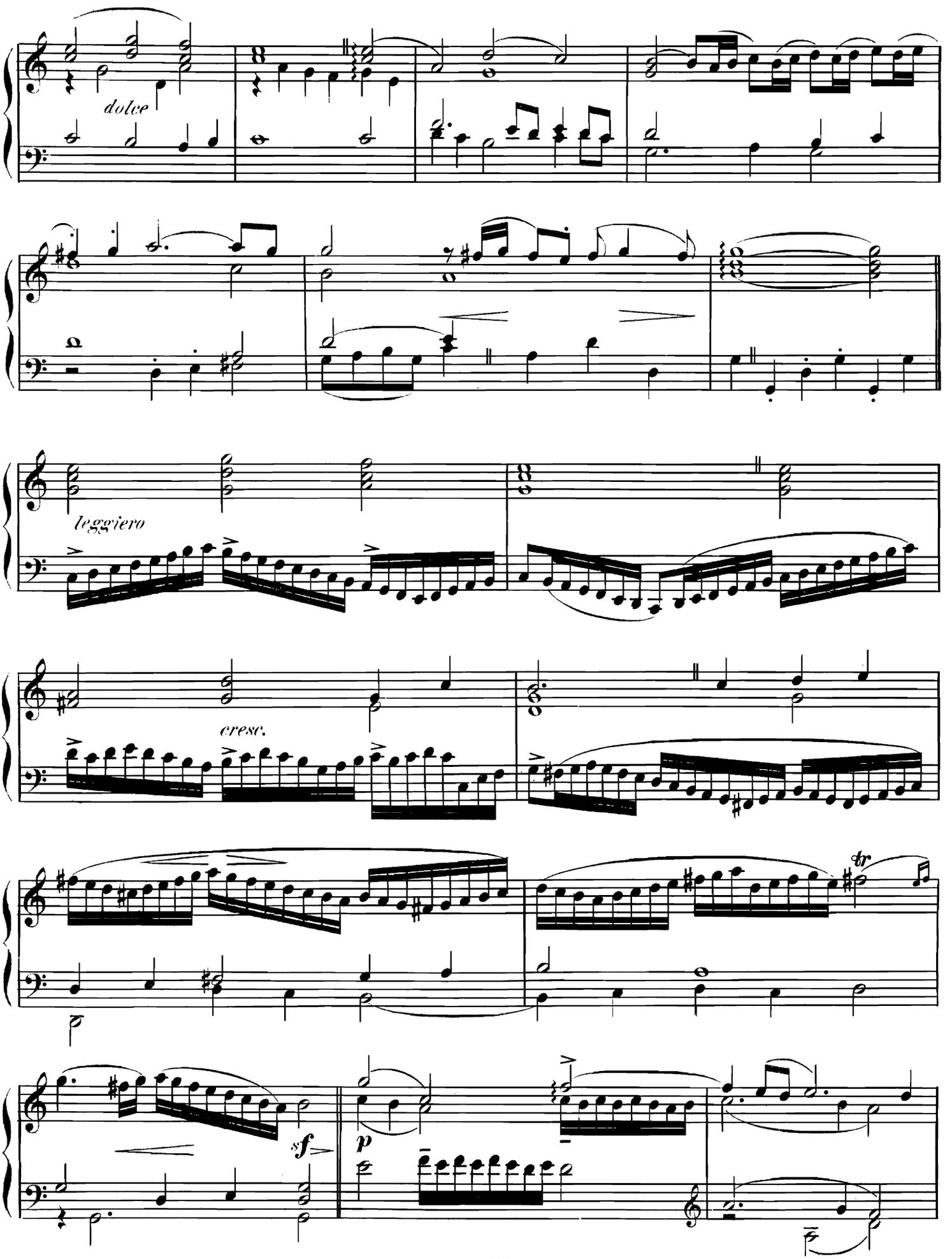


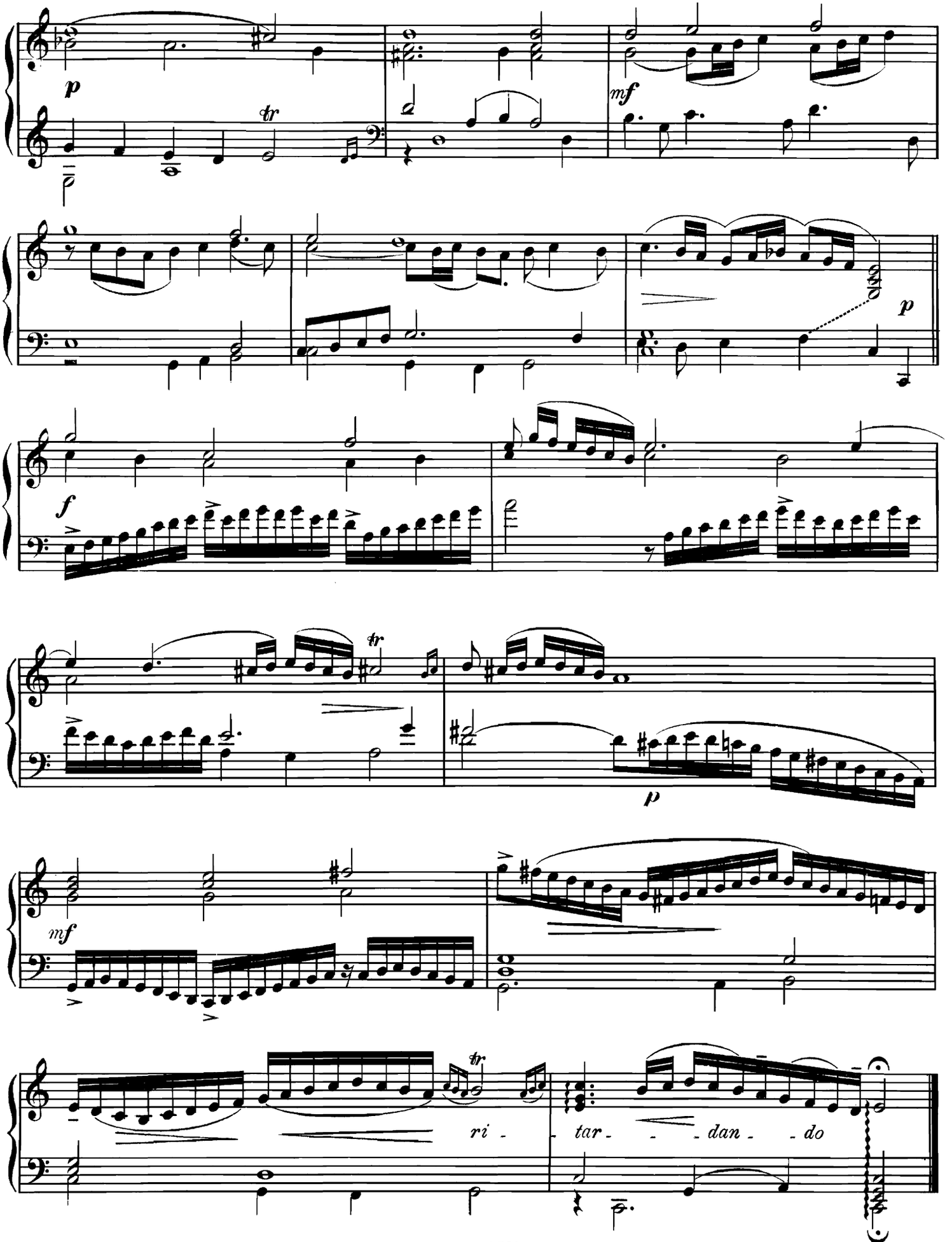








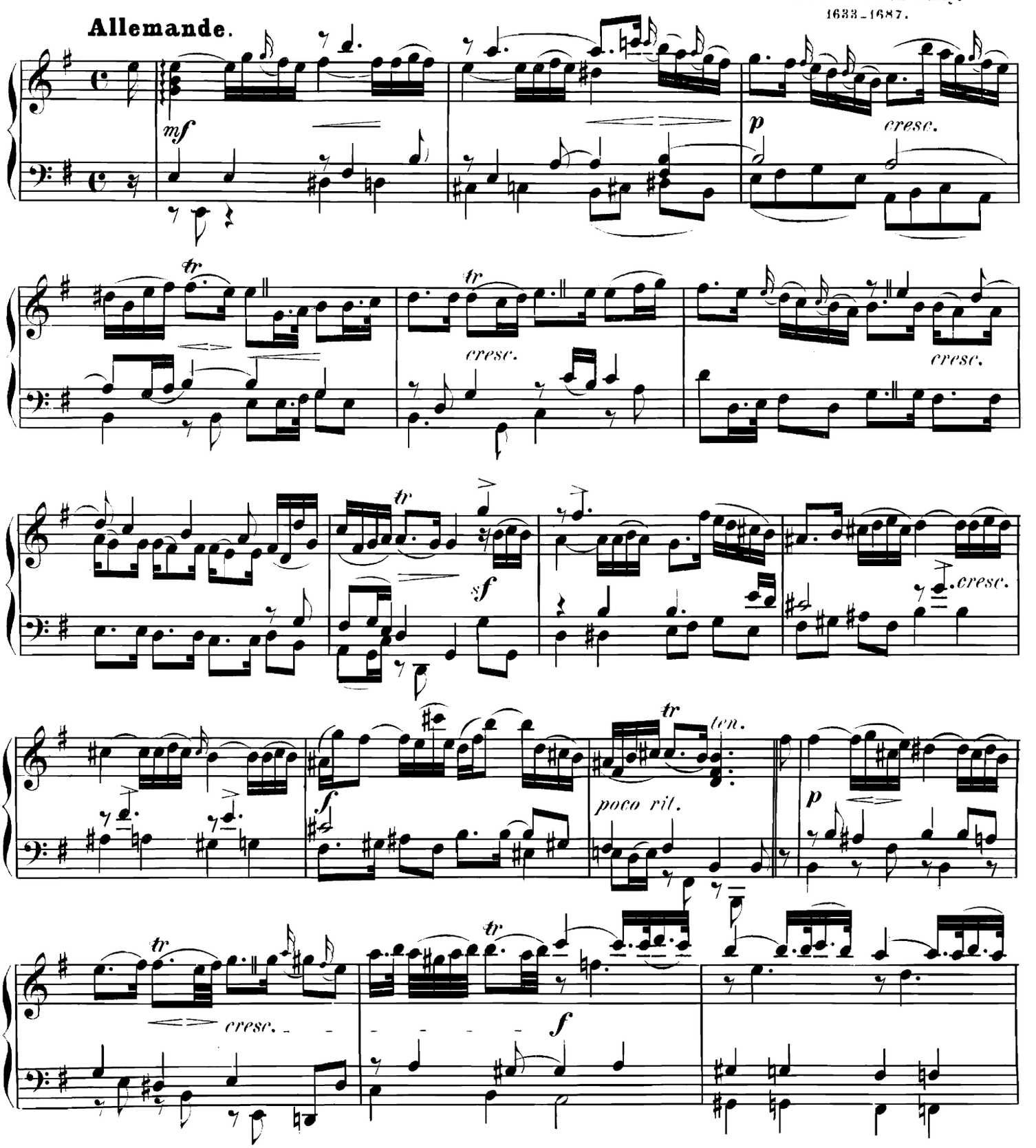

dolce
leggiero
cresc.
tr
sf
p

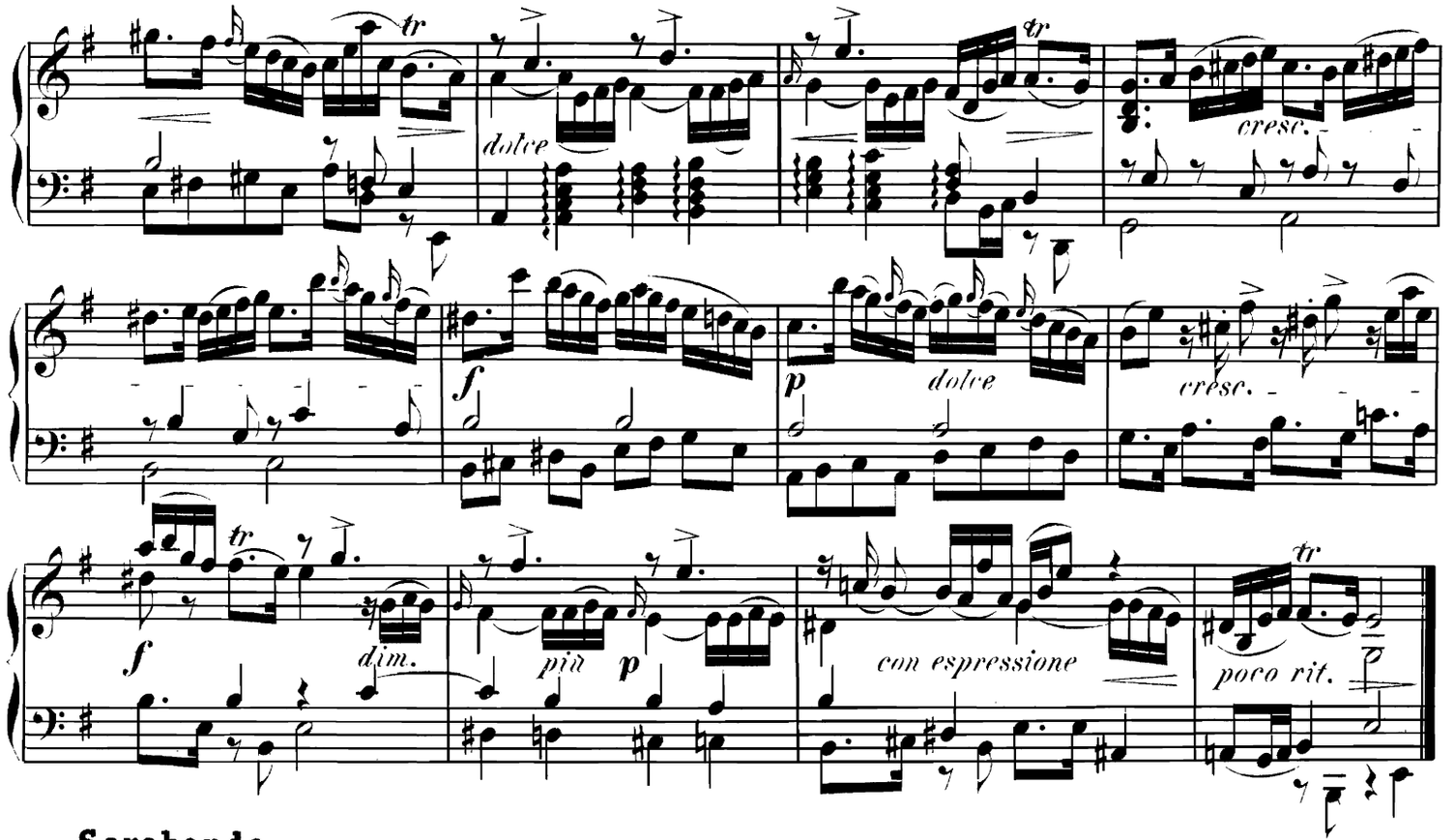

p
tr
mf
p
f
tr
p
mf
tr
ri - tar - - - dan - do

ALLEMANDE, SARABANDE und GIGUE.

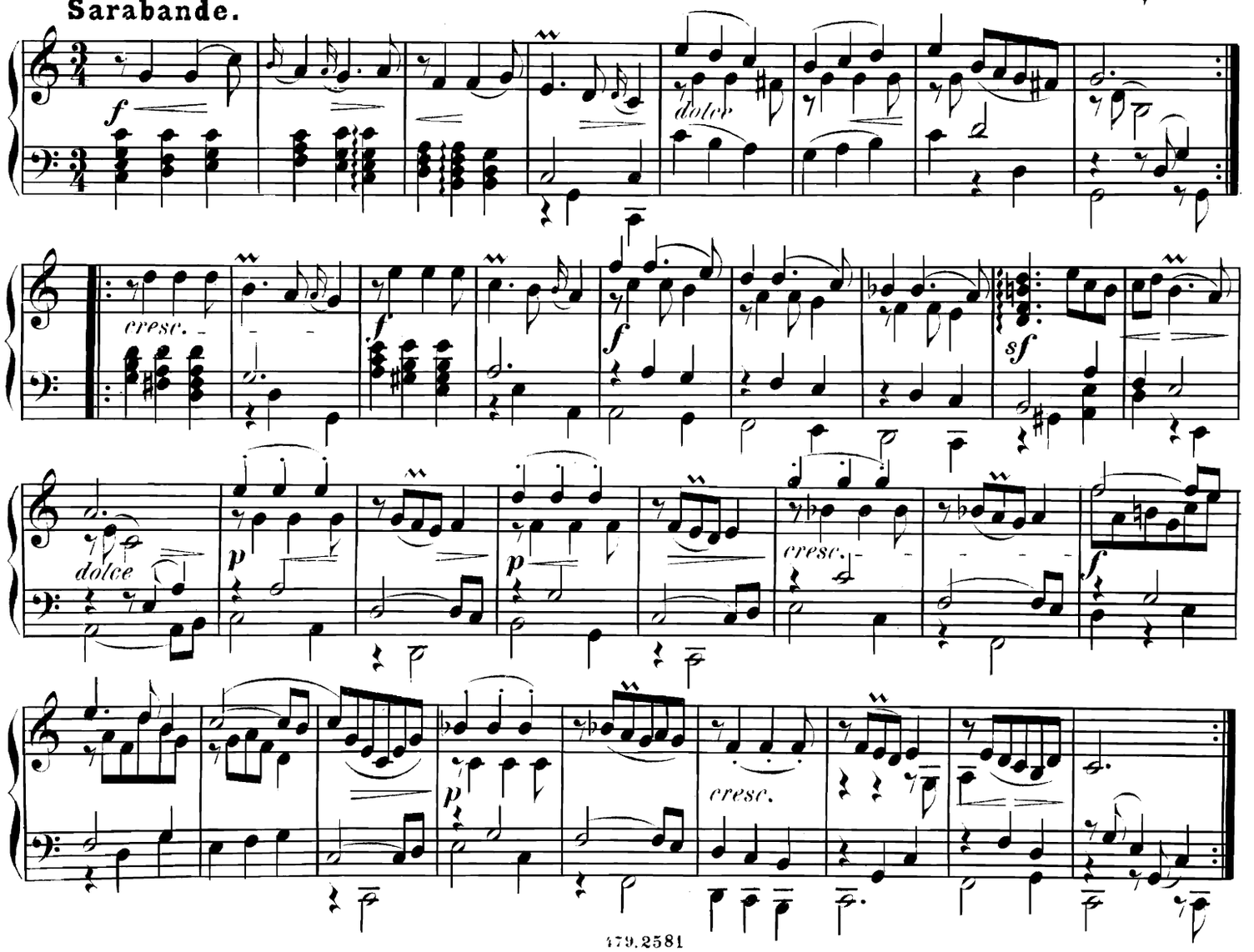
Giovanni Battista Lully.
1633–1687.

Allemande.

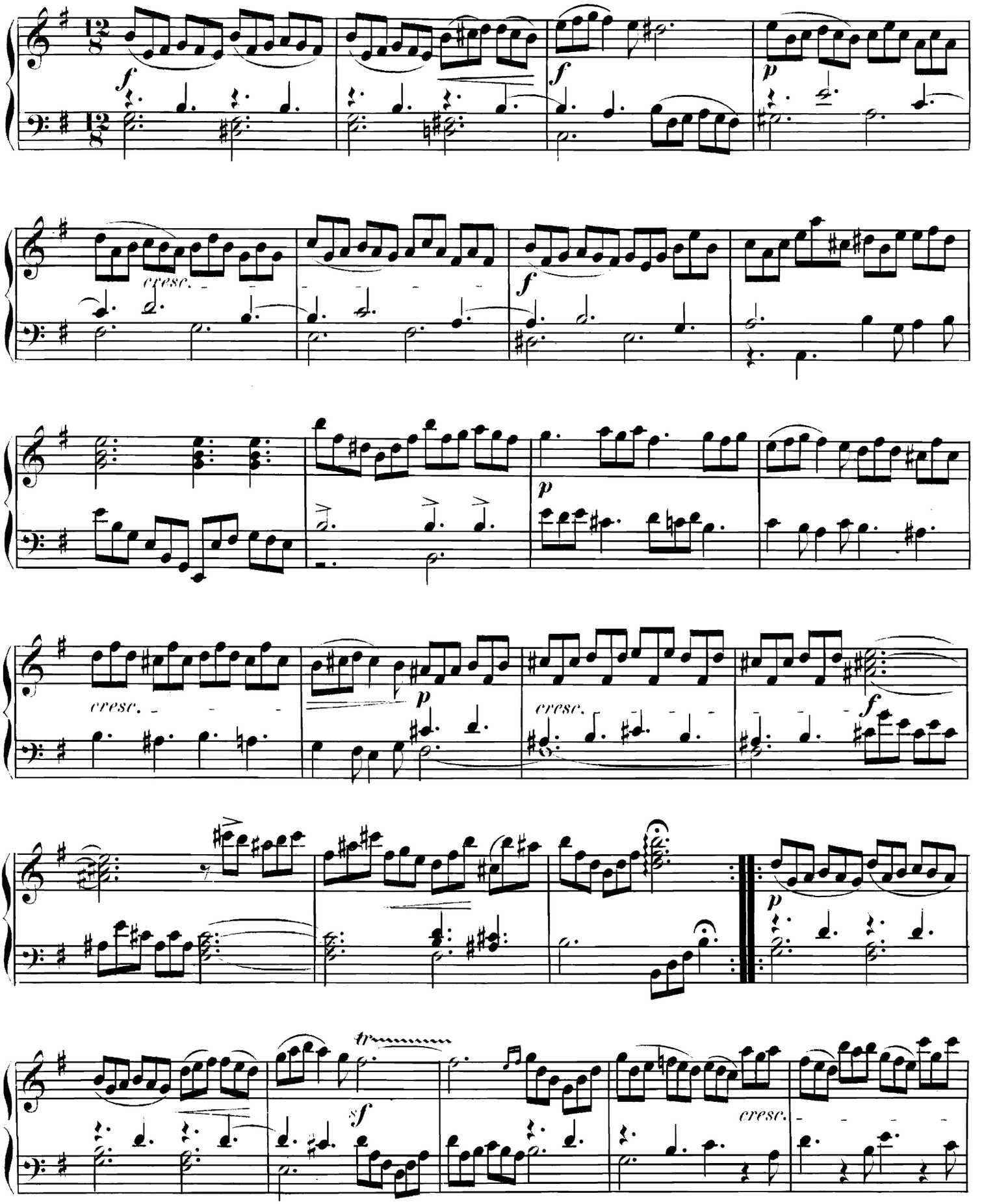


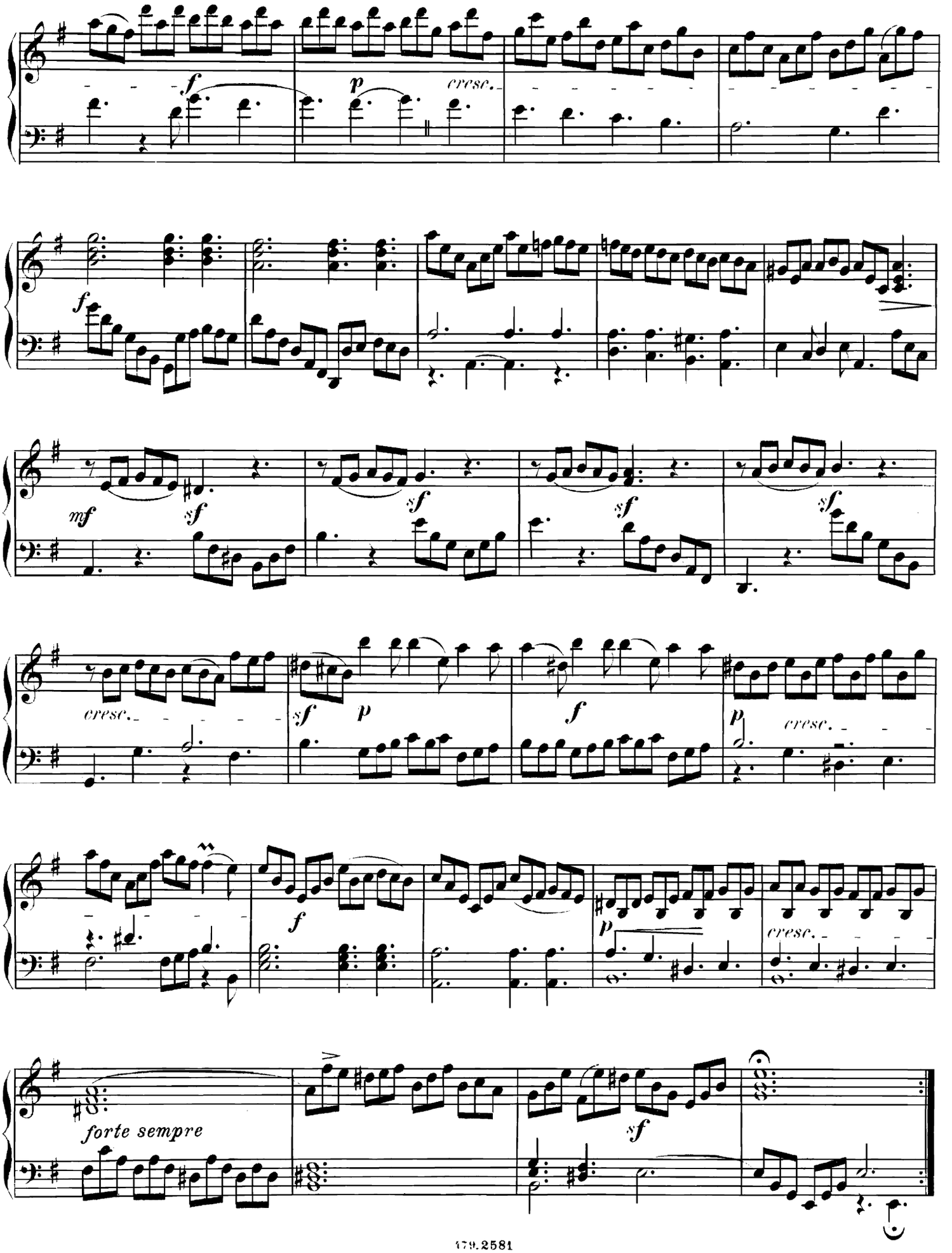

tr
dolce
cresc.
f
p
dolce
cresc.
f
dim.
più p
con espressione
tr
poco rit.

Sarabande.


f
dolce
cresc.
f
f
sf
dolce
p
p
cresc.
f
p
cresc.

Gigue.

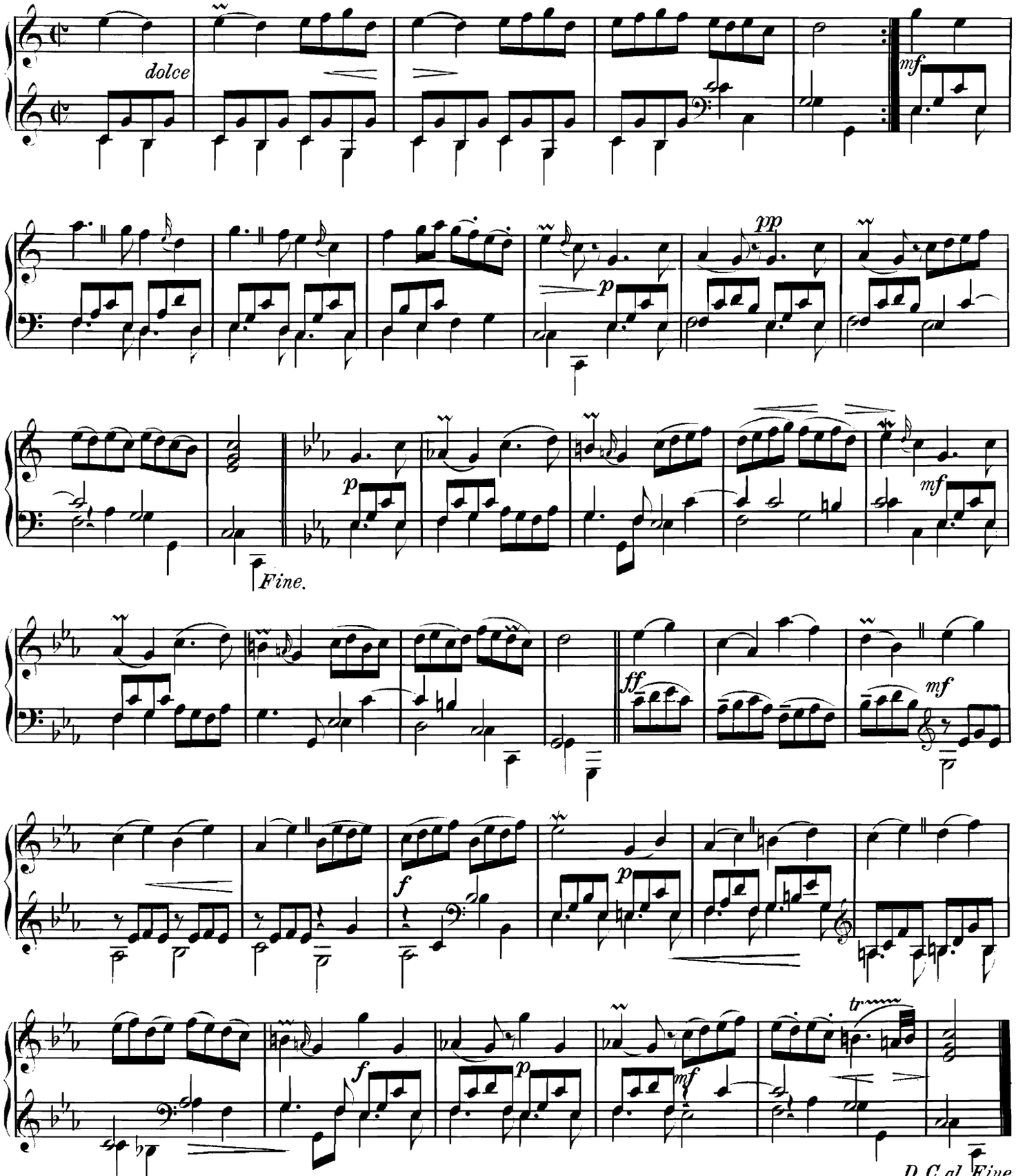



f
p
cresc.
f
mf
sf
sf
sf
sf
cresc.
sf
p
f
p
cresc.
f
p
cresc.
forte sempre
sf

LES GRÂCES NATURELLES.

Affectucusement sans lenteur.

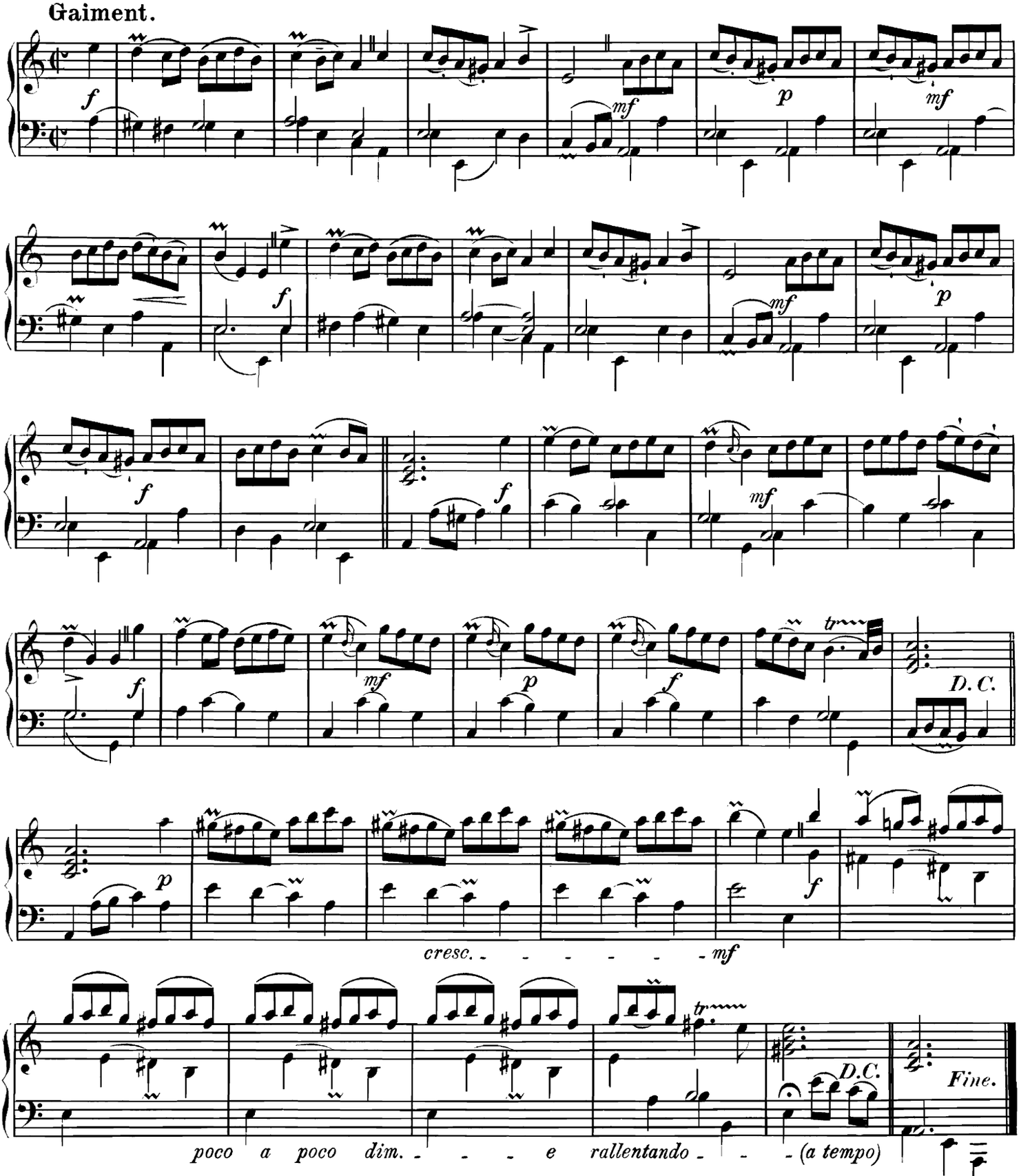
François Couperin.



LES VENDANGEUSES.

Rondeau.

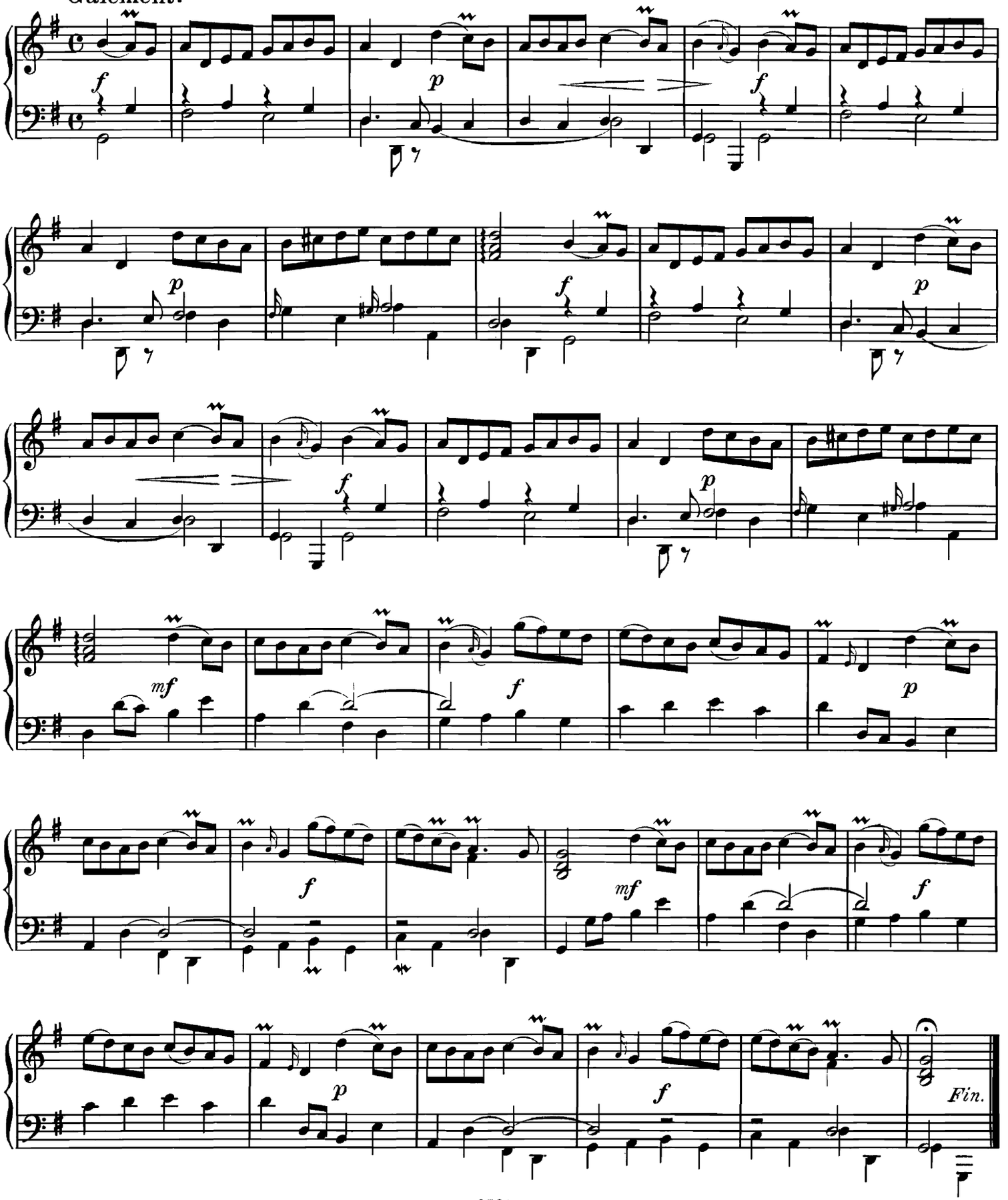
Gaiment.



LA BOURBONNAISE.

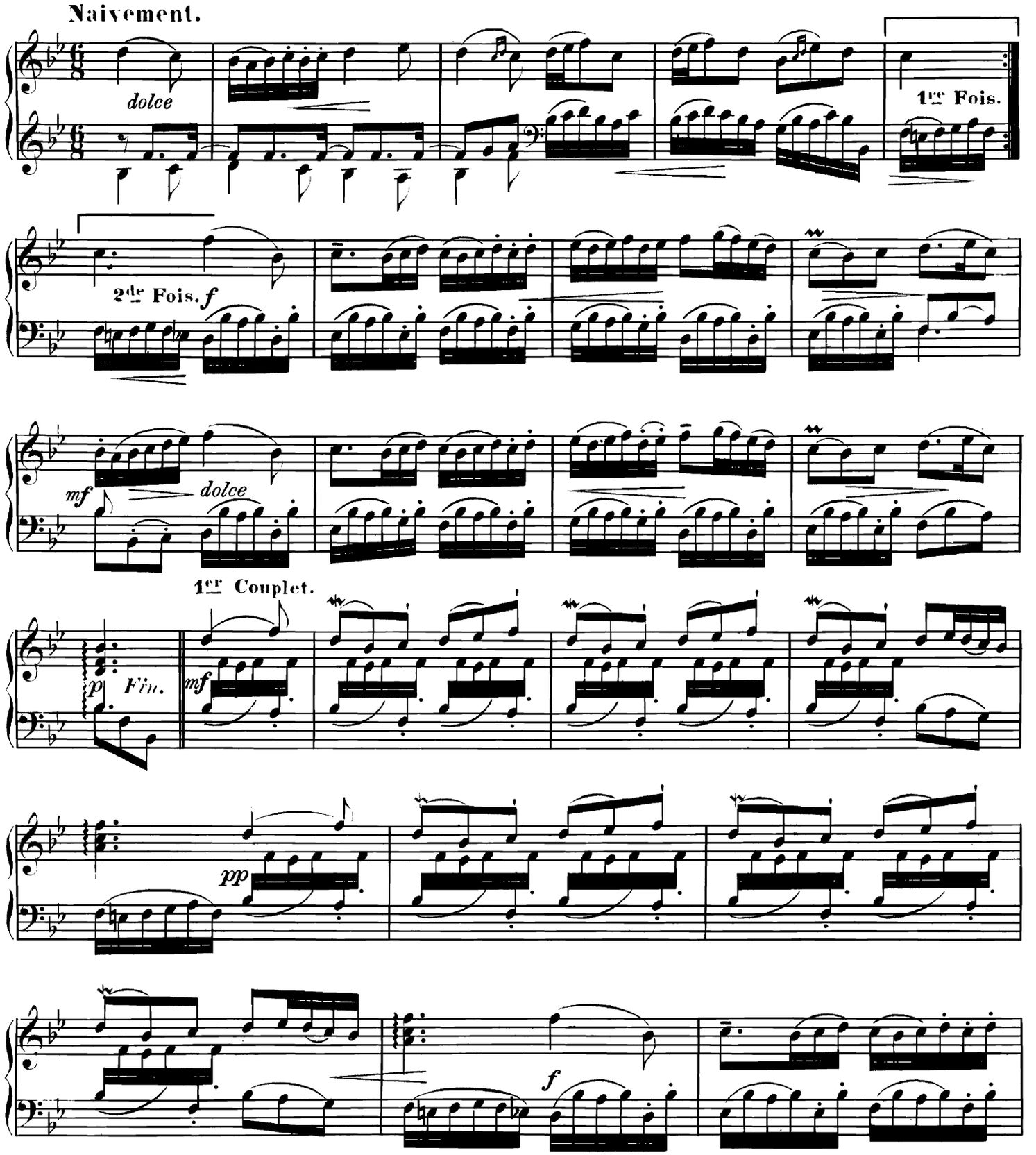
Gavotte.

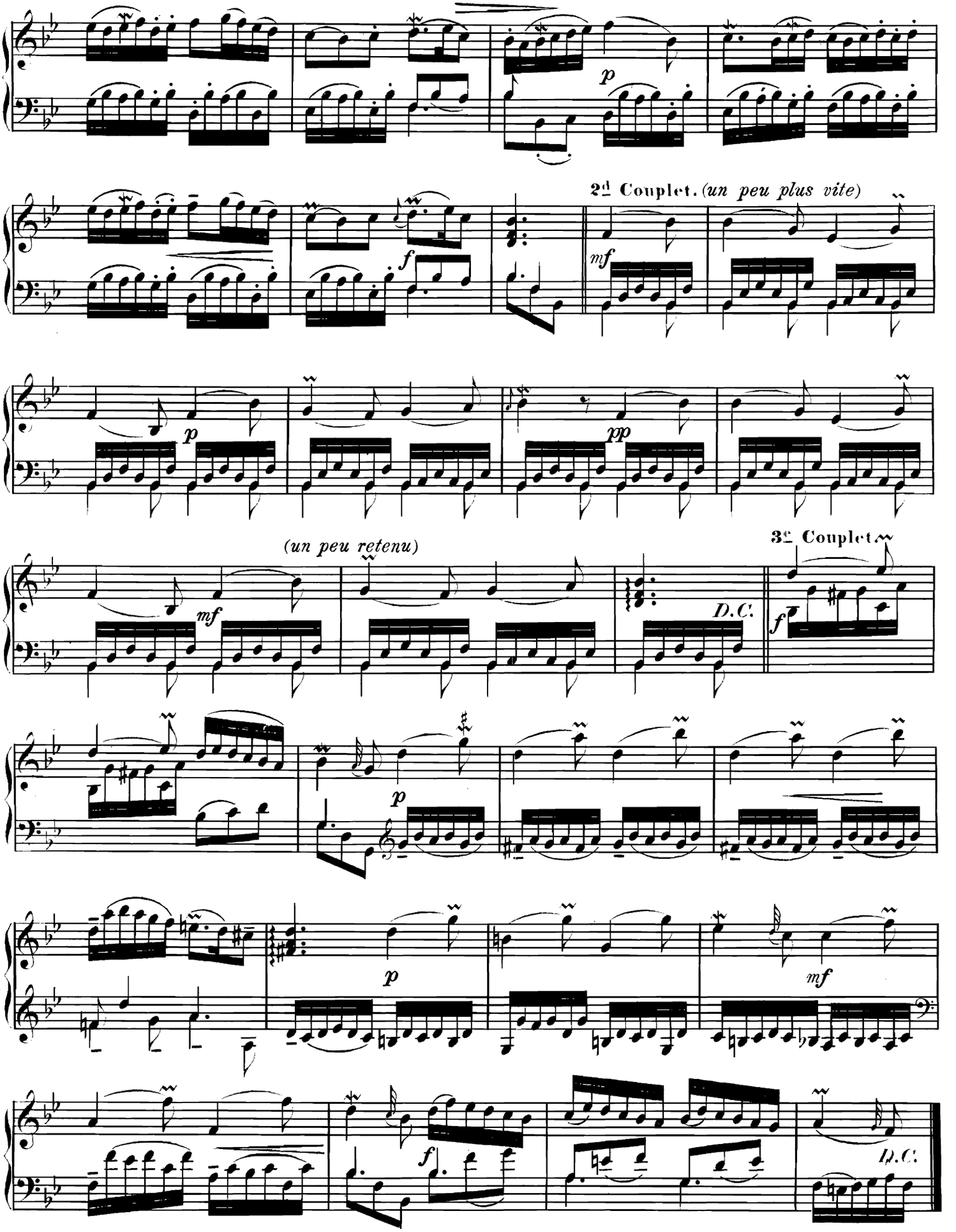
Gaiement.



LES BERGERIES.

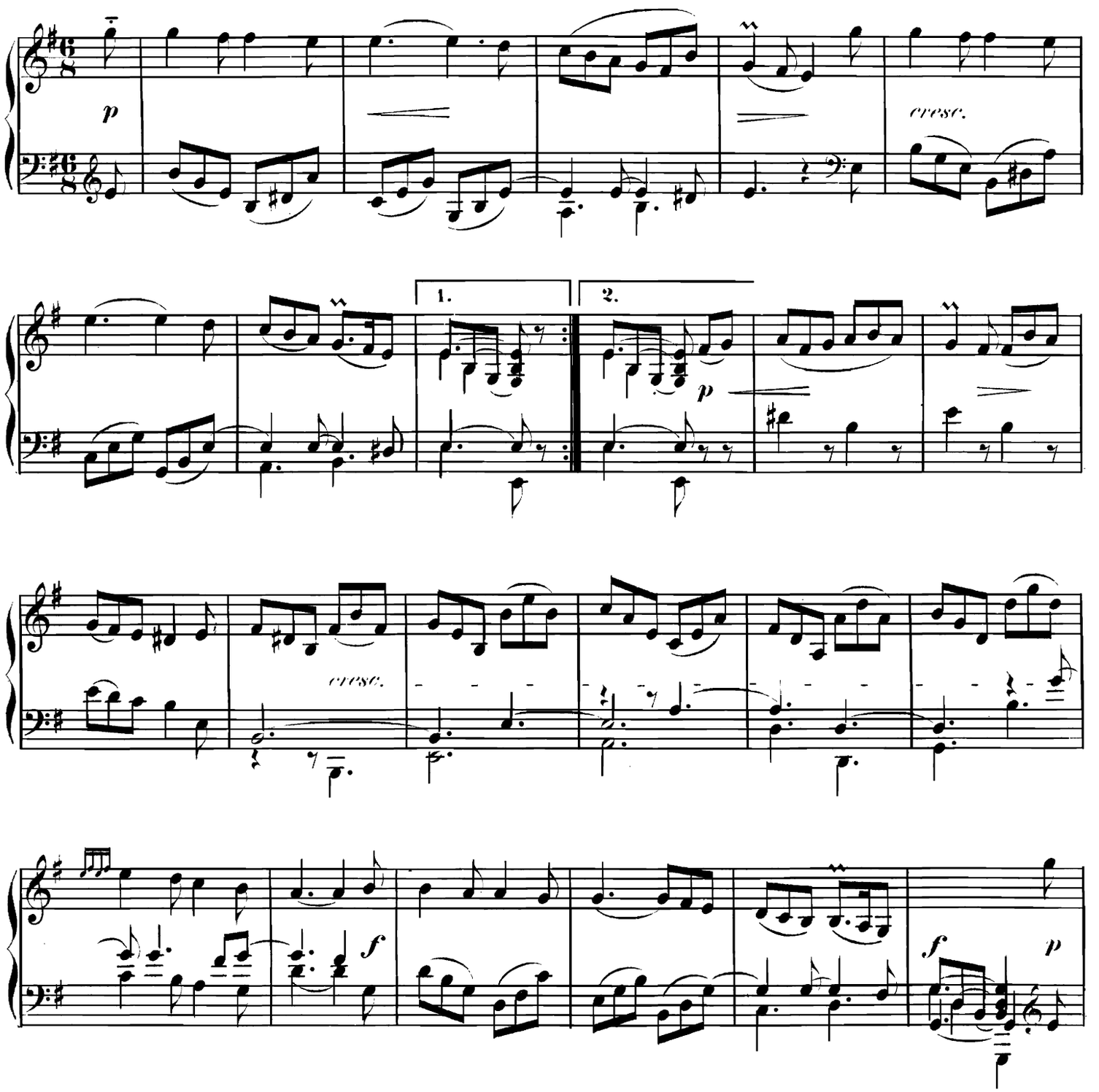
Rondeau.

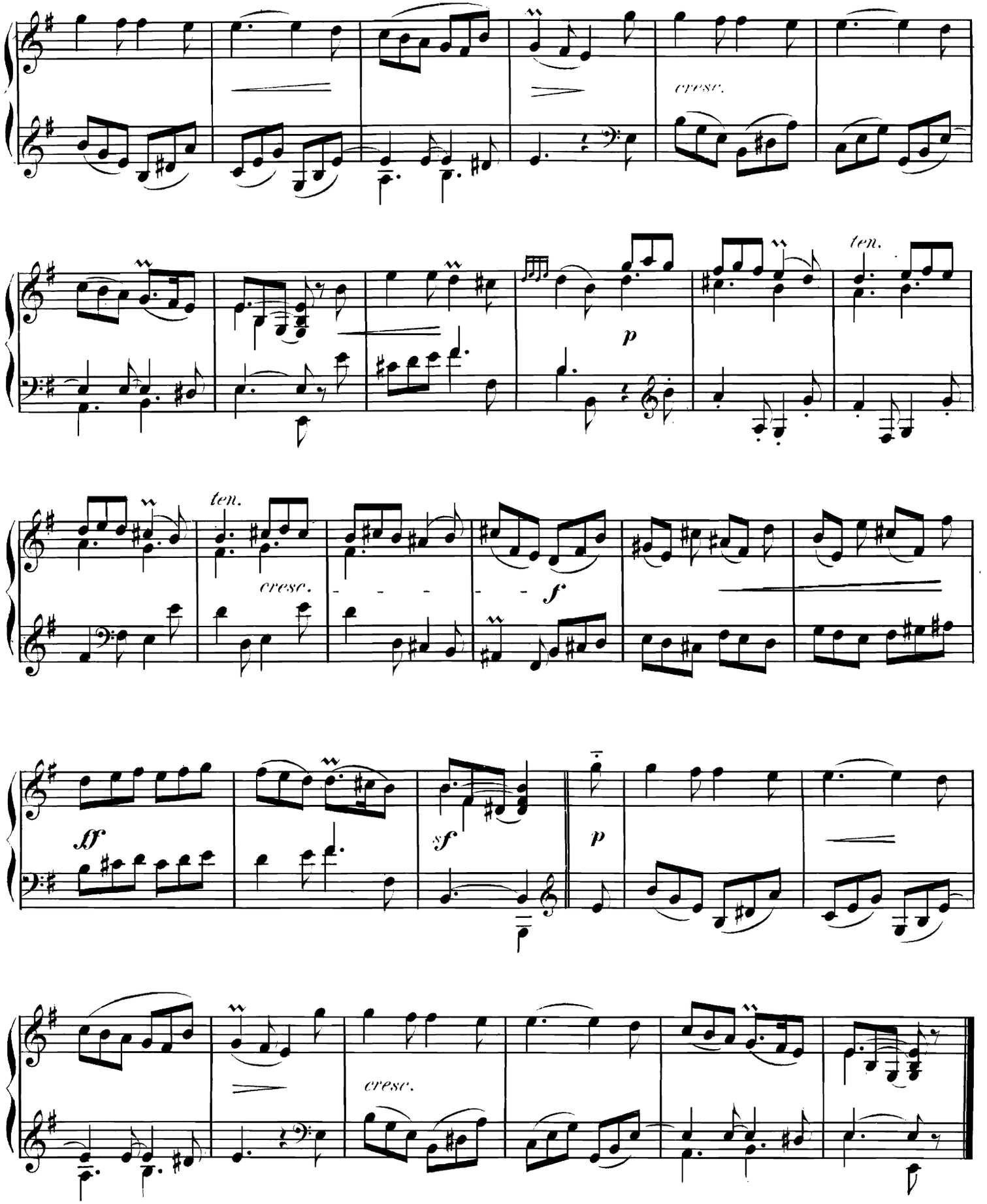


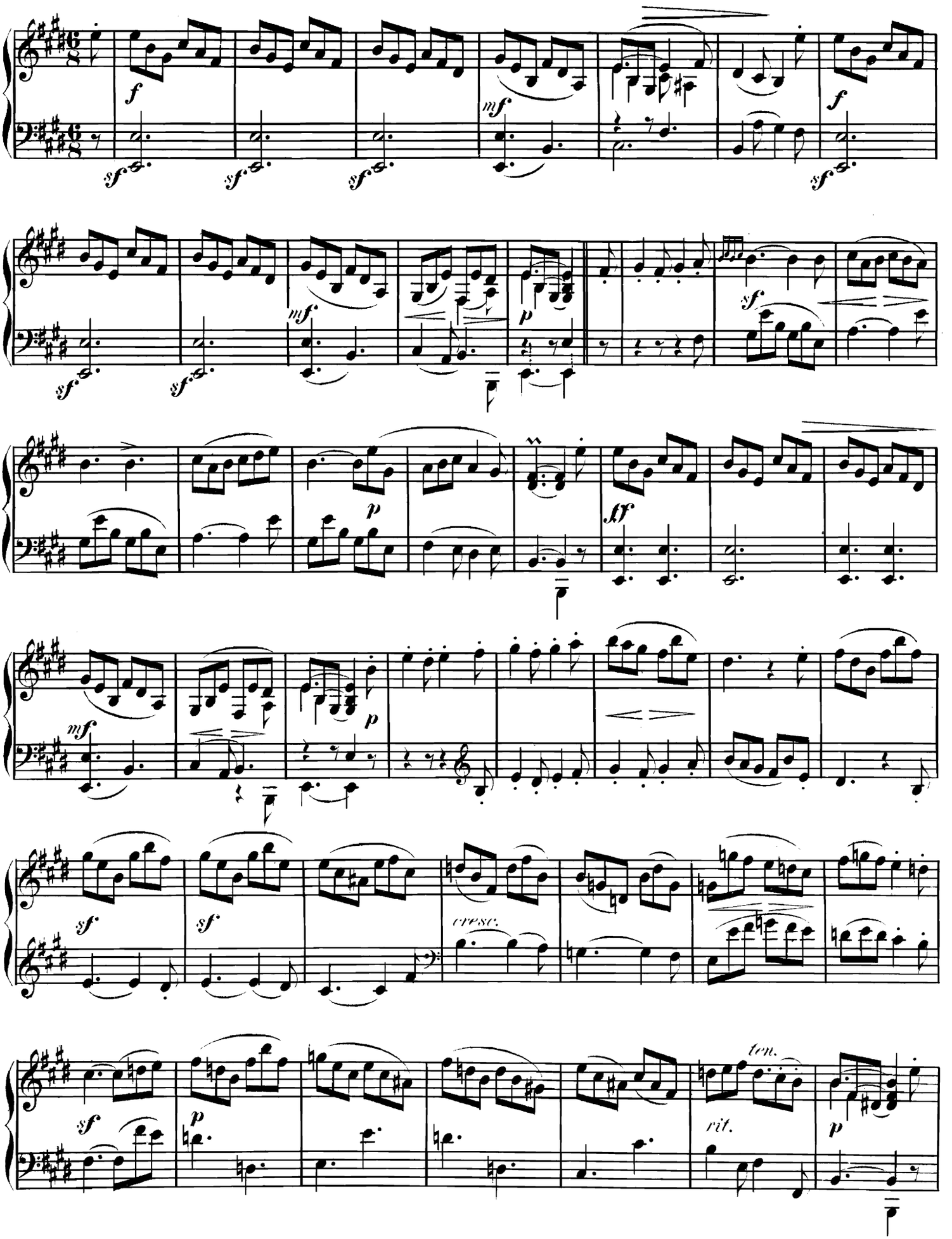

p
2d Couplet. (un peu plus vite)
f
mf
p
pp
(un peu retenu)
mf
D.C.
3e Couplet.
f
p
p
mf
f
D.C.

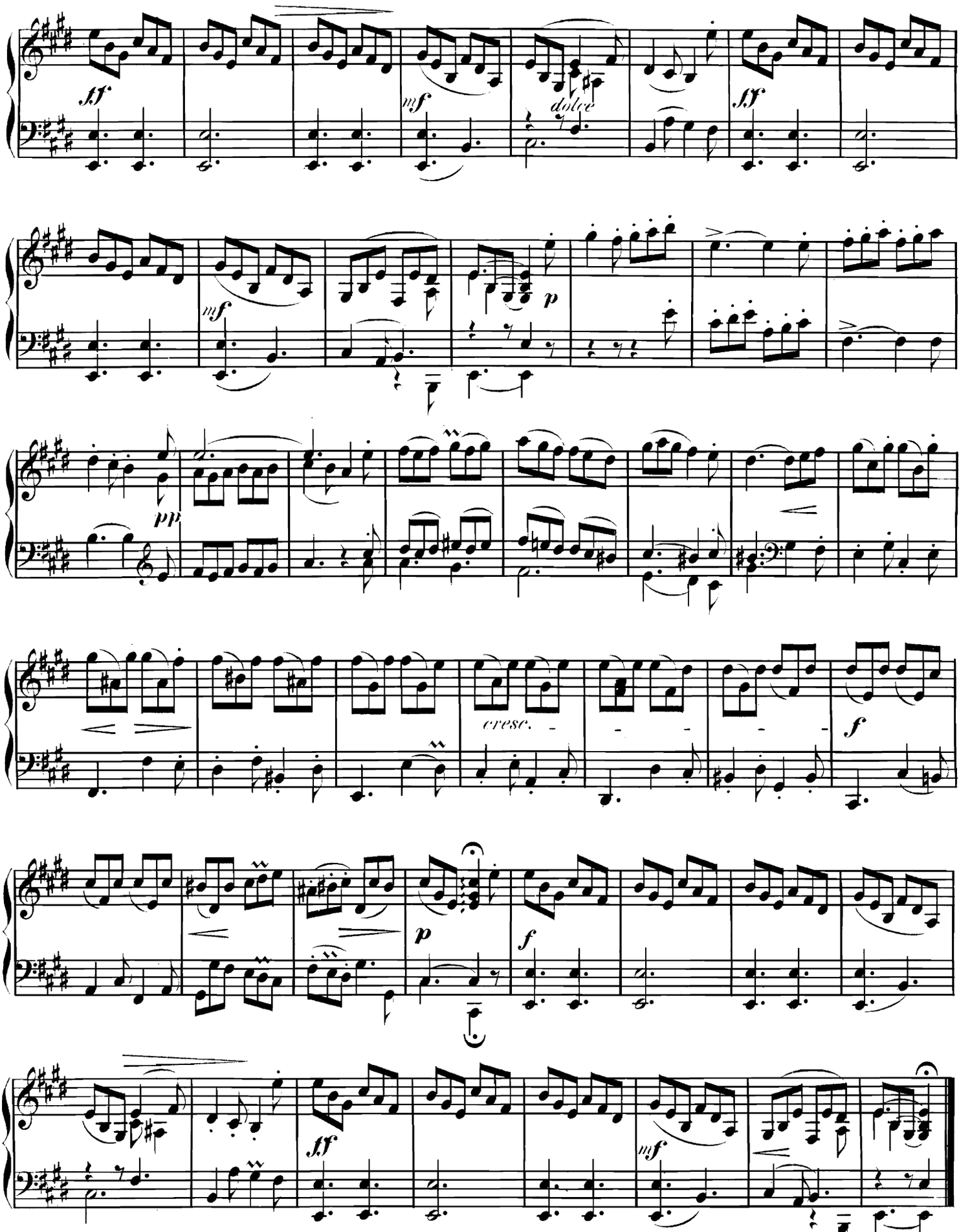
DEUX GIGUES EN RONDEAU.

Jean Philippe Rameau.
1683 — 1764.




cresc.
ten.
p
ten.
cresc.
f
ff
sf
p
cresc.


f
sf
mf
p
sf
ff
cresc.
ten.
rit.

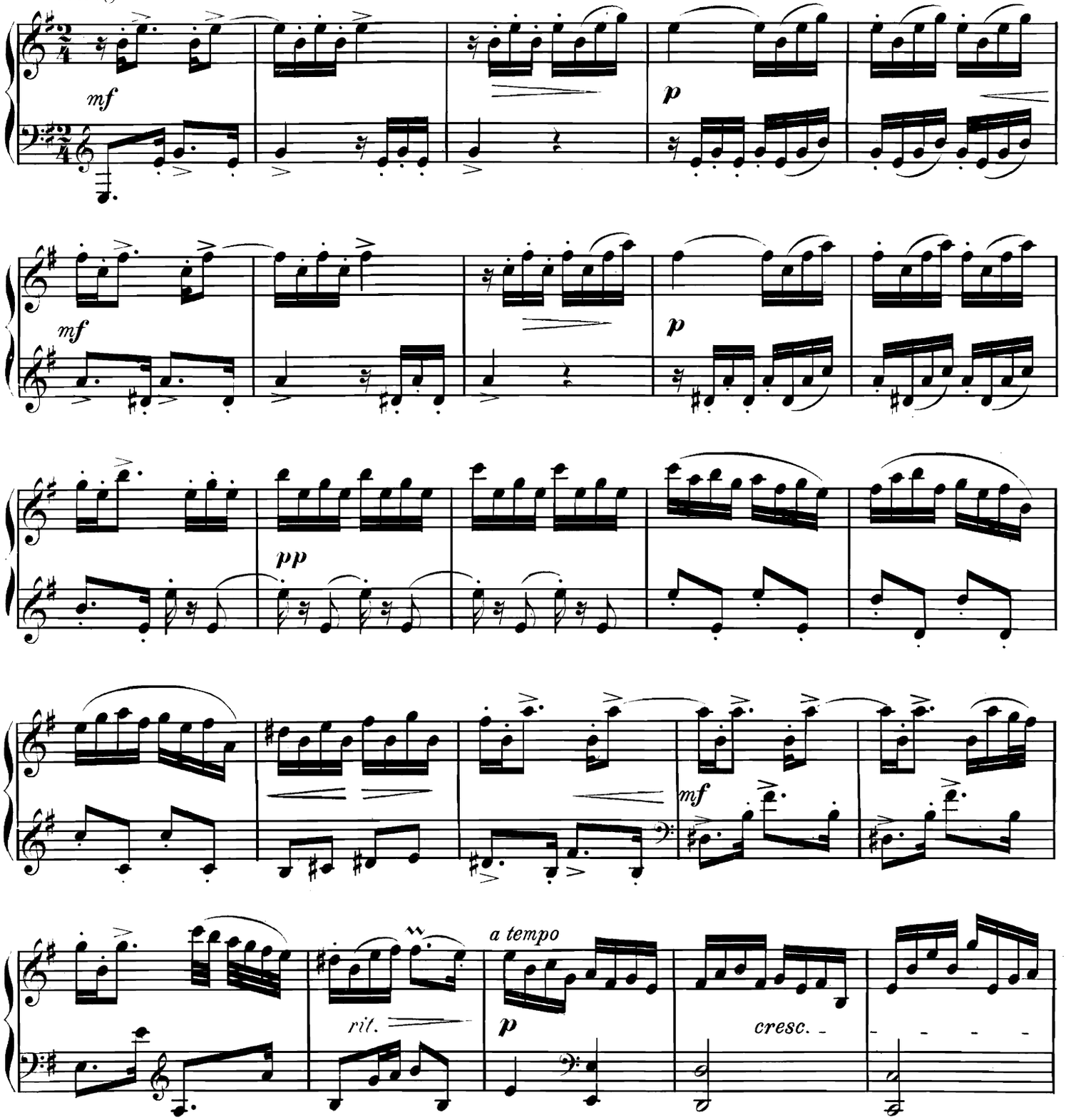


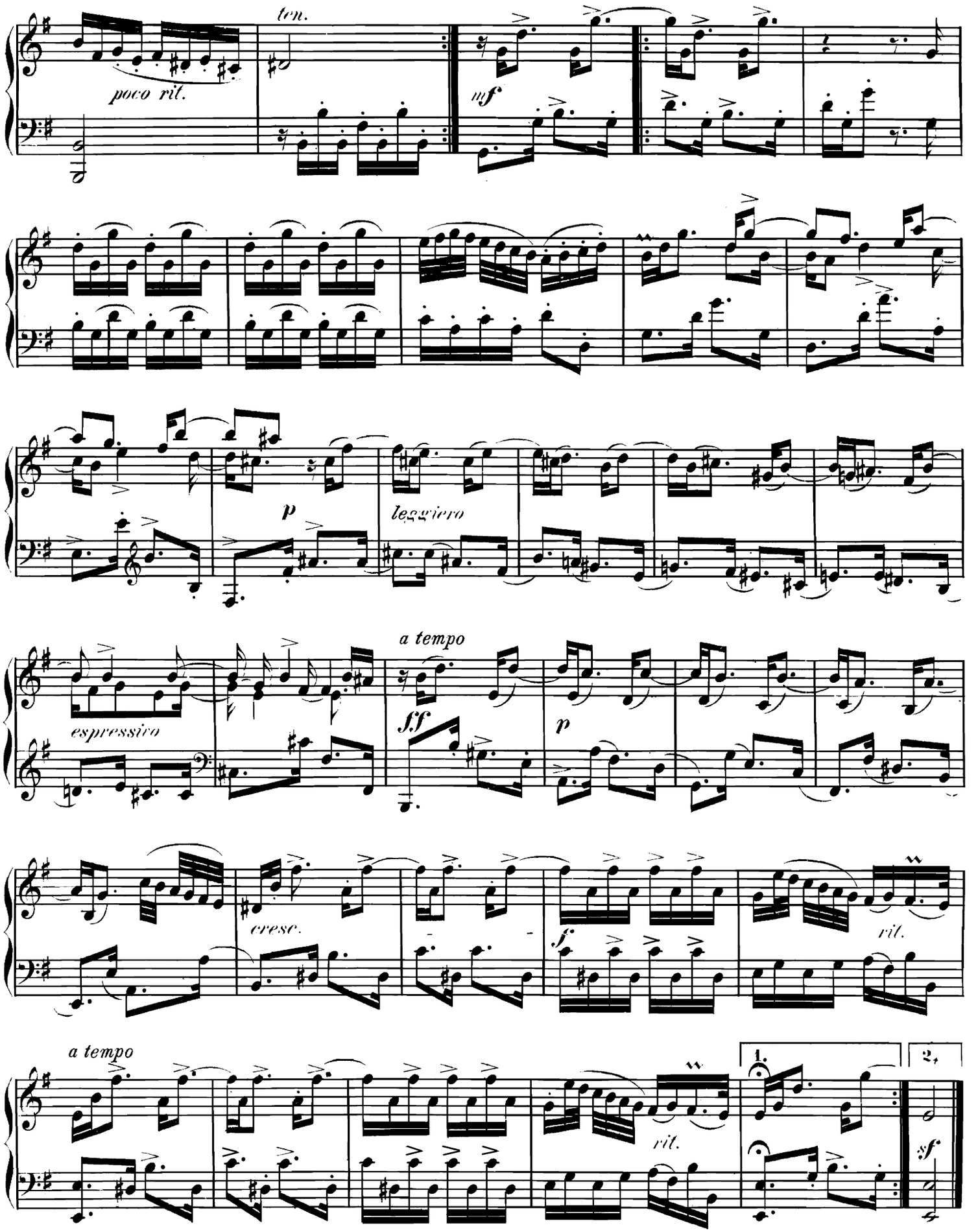
Gigue I D. C.

LE RAPPEL DES OISEAUX.

Jean Philippe Rameau.
1683 — 1764.

Allegro vivace.



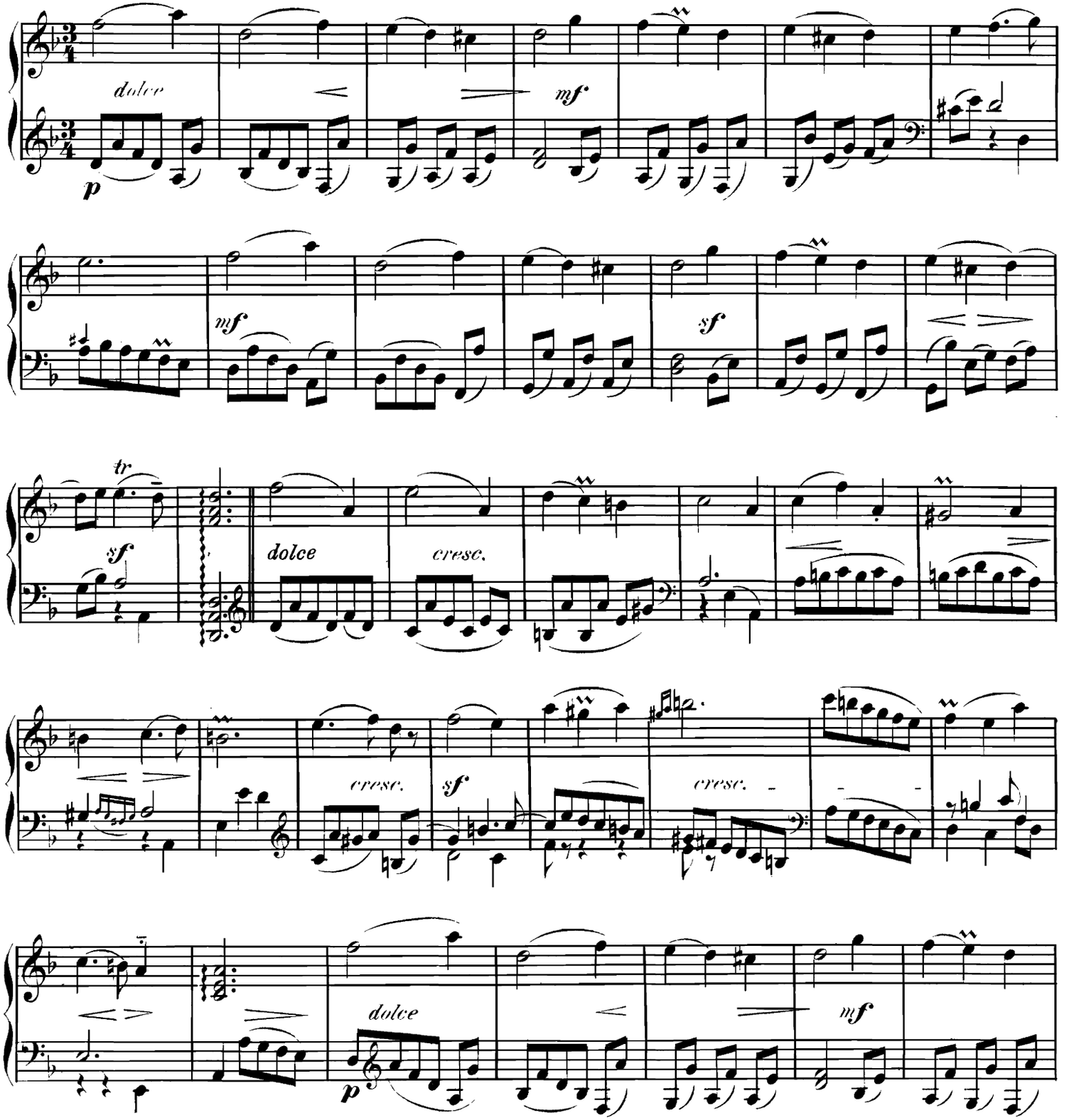

ten.
poco rit.
mf
p
leggiero
a tempo
espressivo
sff
p
cresc.
f
rit.
a tempo
rit.
1.
2.
sf

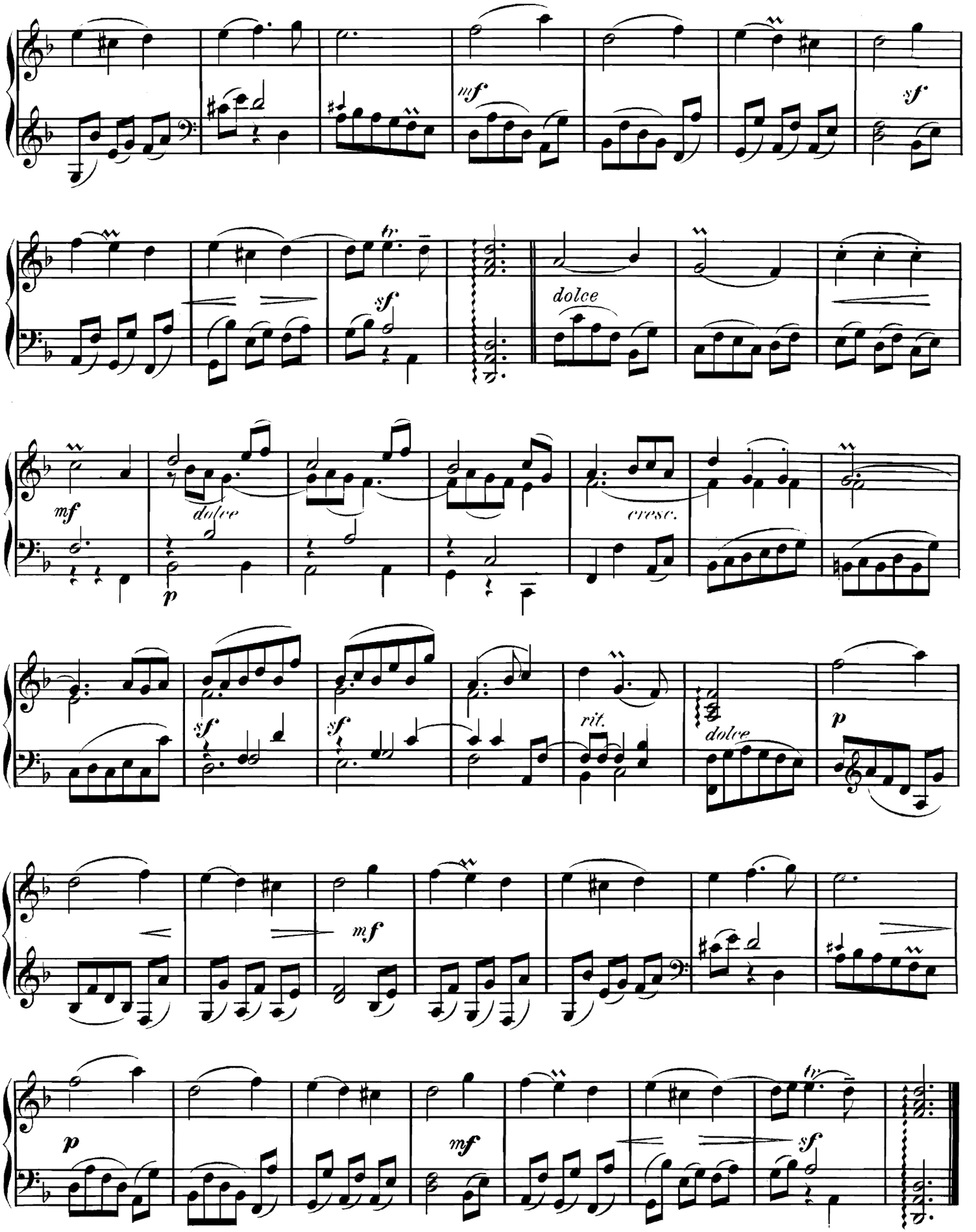
LES TENDRES PLAINTES.

Rondeau.

Andante.

Jean Philippe Rameau.
1683 — 1764.

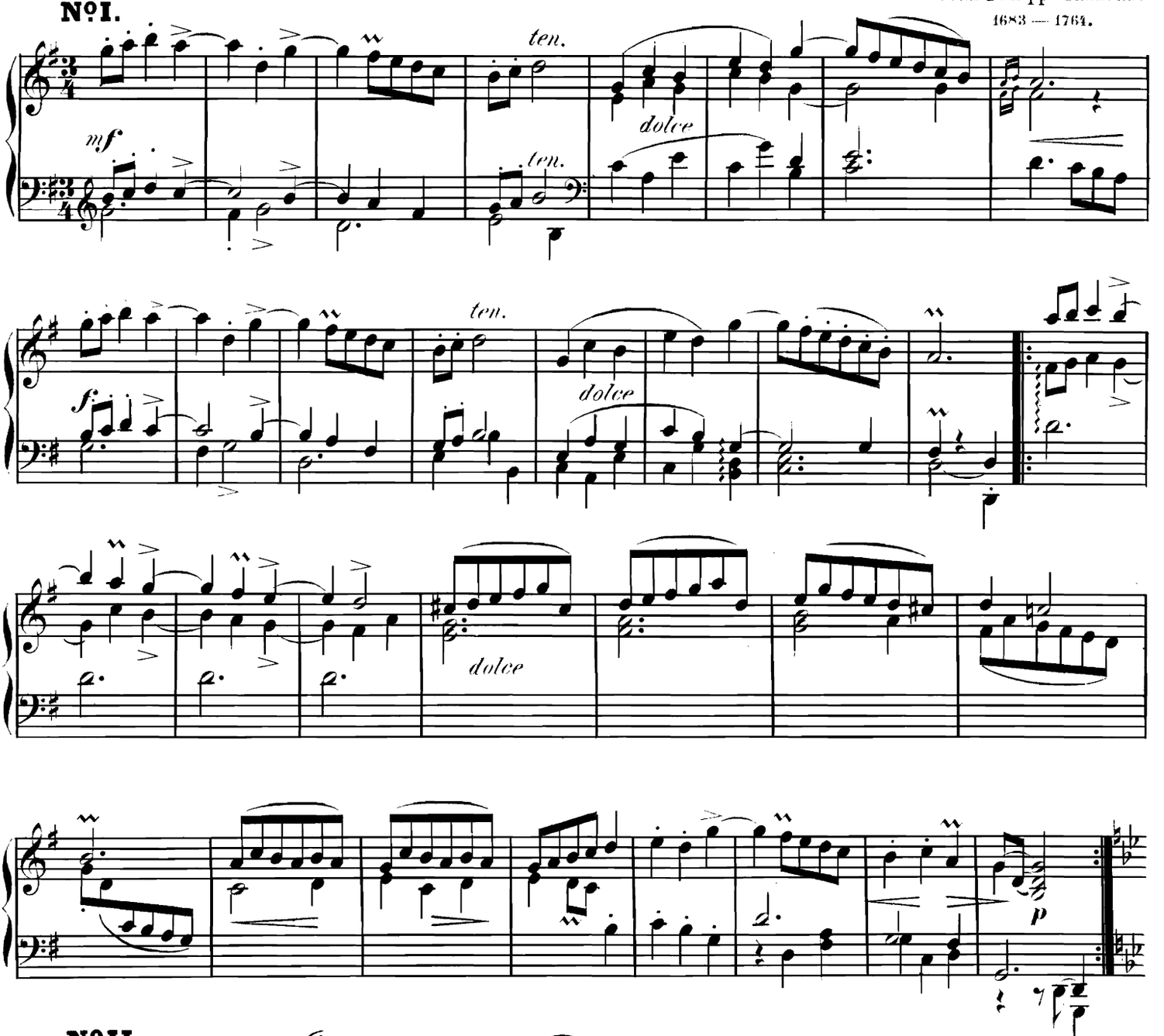



mf
sf
tr
sf
dolce
mf
dolce
cresc.
p
sf
sf
rit.
dolce
p
mf
p
mf
tr
sf

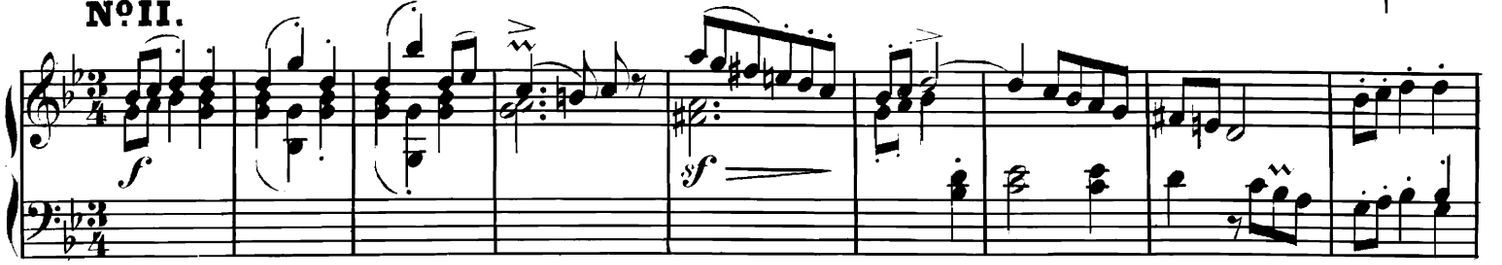
DEUX MENUETS.

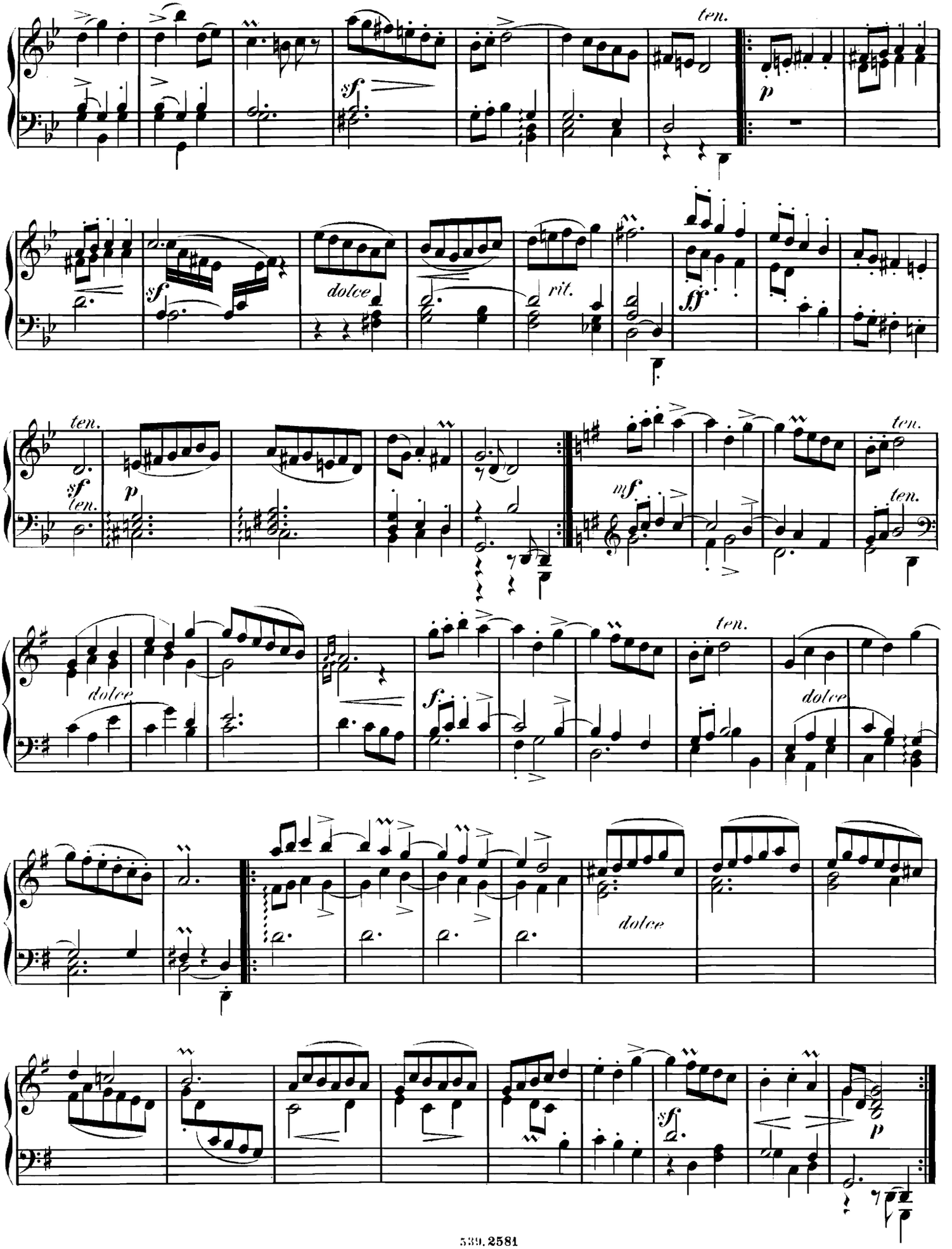
Jean Philippe Rameau.
1683 — 1764.

Nº I.



Nº II.

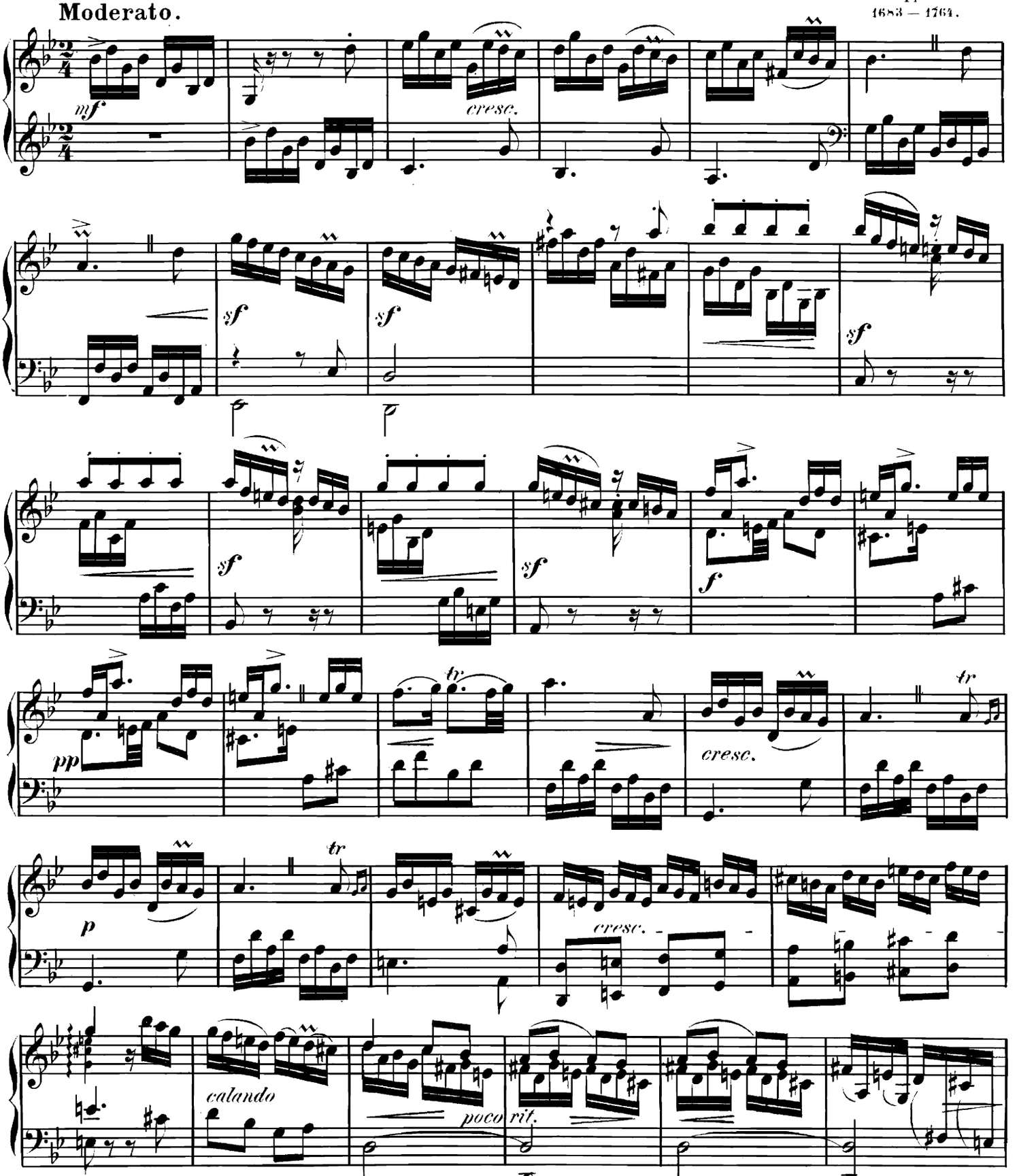


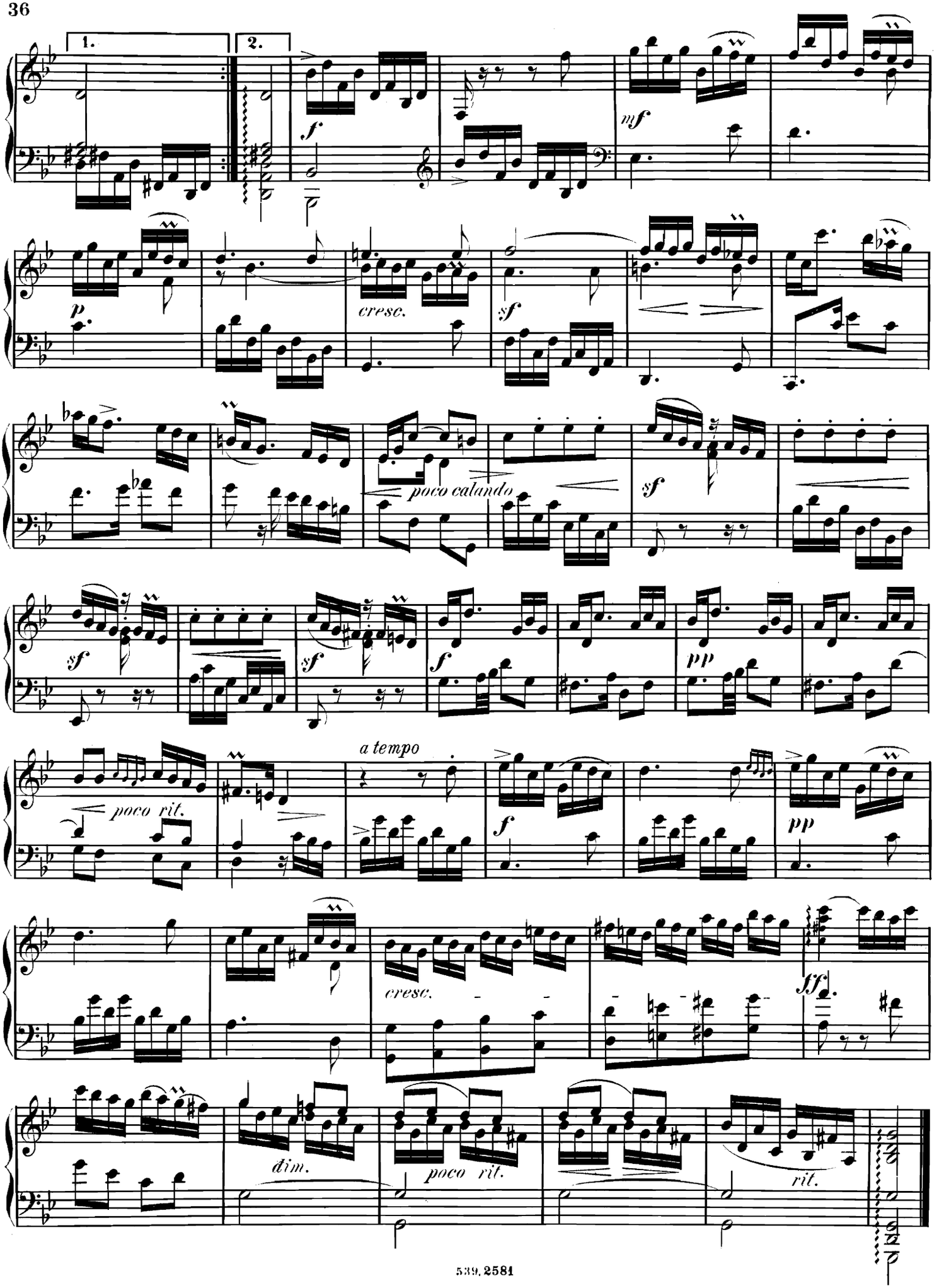

ten.
sf
p
sf
dolce
rit.
ff
ten.
sf
ten.
p
mf
ten.
ten.
dolce
f
ten.
dolce
dolce
sf
p

L' EGYPTIENNE.

Jean Philippe Rameau.
1683 — 1764.

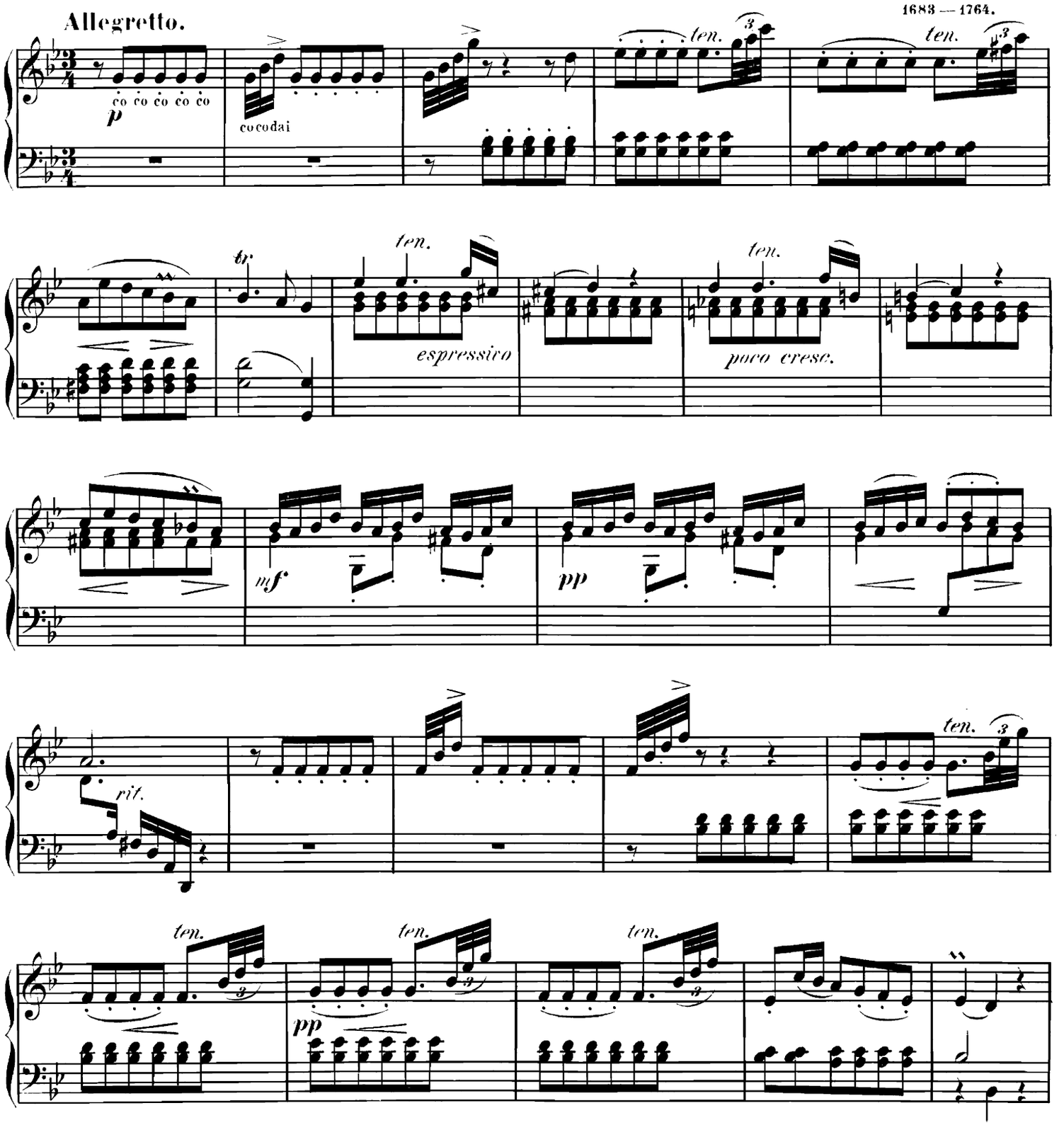
Moderato.

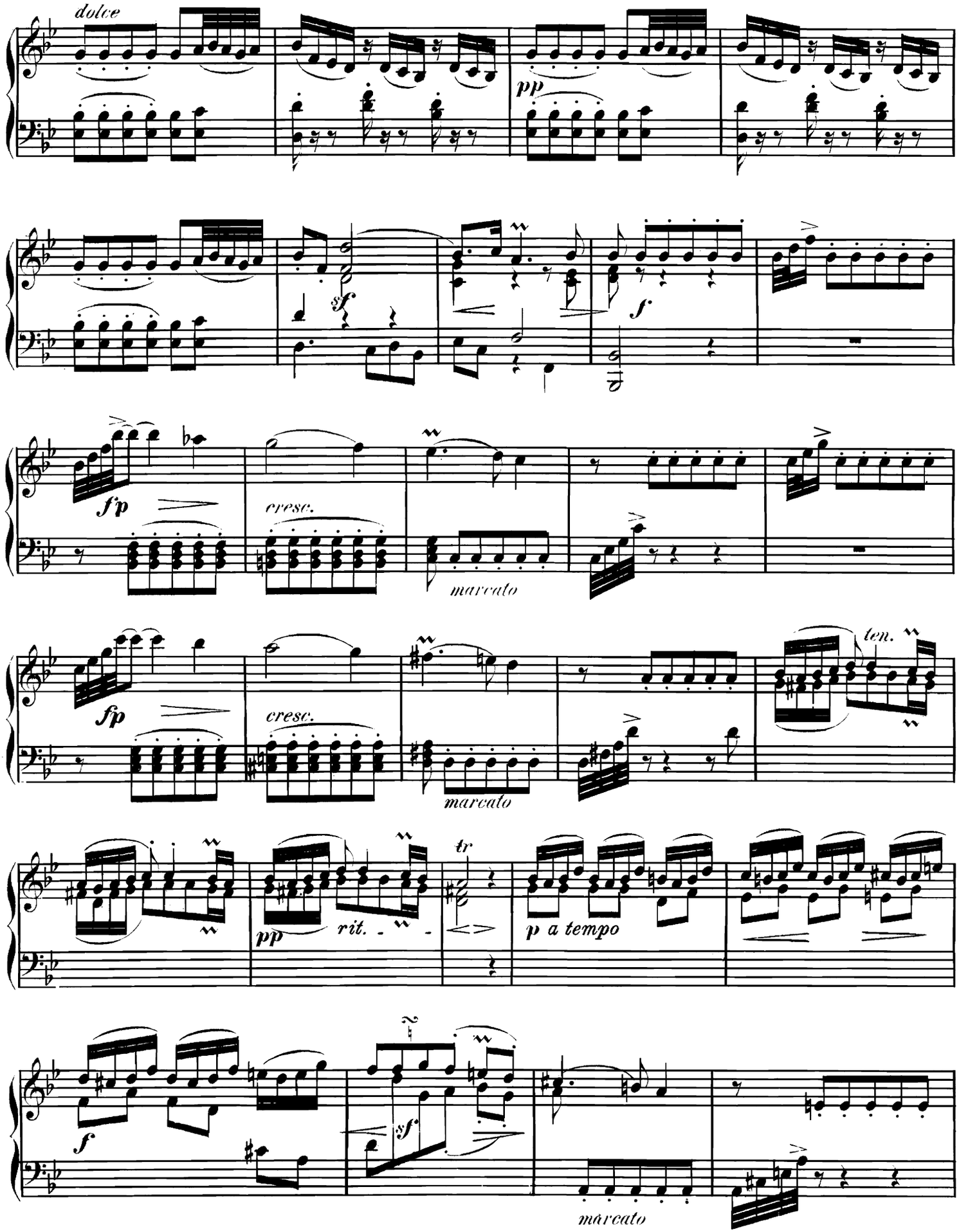


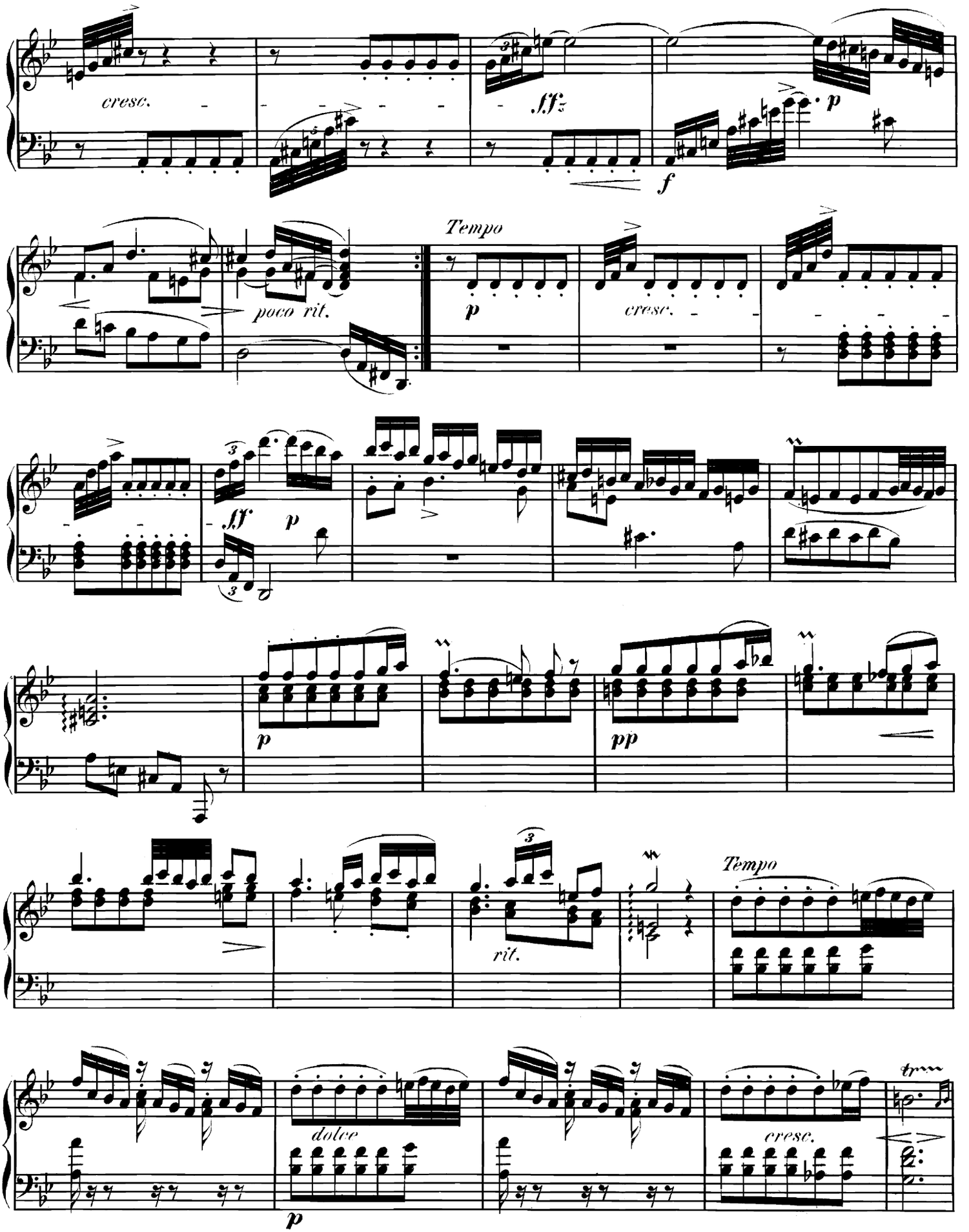

1.
2.
f
mf
p
cresc.
sf
poco calando
sf
sf
sf
f
pp
poco rit.
a tempo
f
pp
cresc.
ff
dim.
poco rit.
rit.

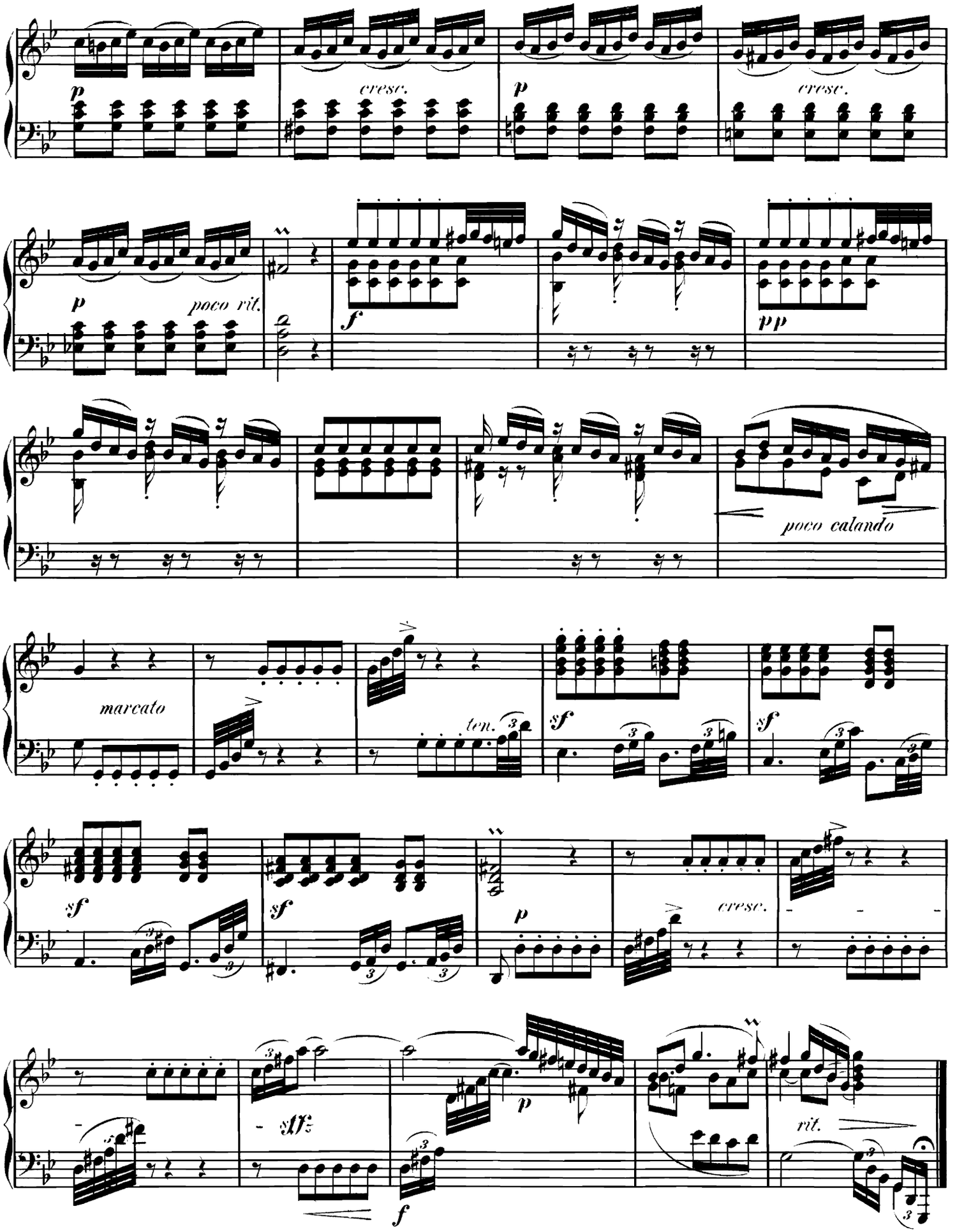
LA POULE.

Jean Philippe Rameau.
1683 — 1764.




dolce
pp
sf
f
fp
cresc.
marcato
fp
cresc.
marcato
ten.
pp
rit.
tr
p a tempo
f
sf
marcato

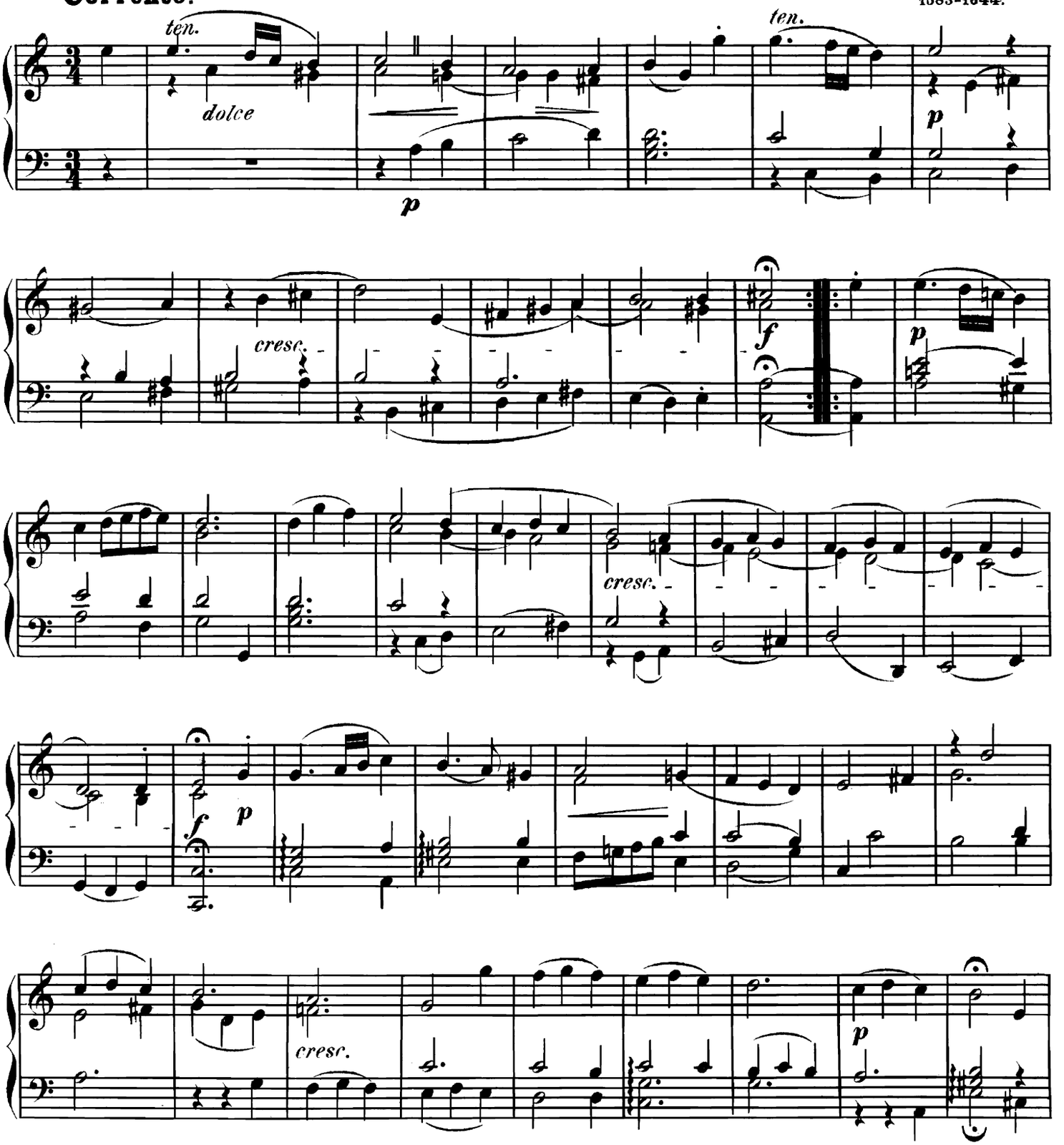

cresc.
fffz
f
p
poco rit.
Tempo
p
cresc.
fff
p
p
pp
rit.
Tempo
dolce
p
cresc.
trrr

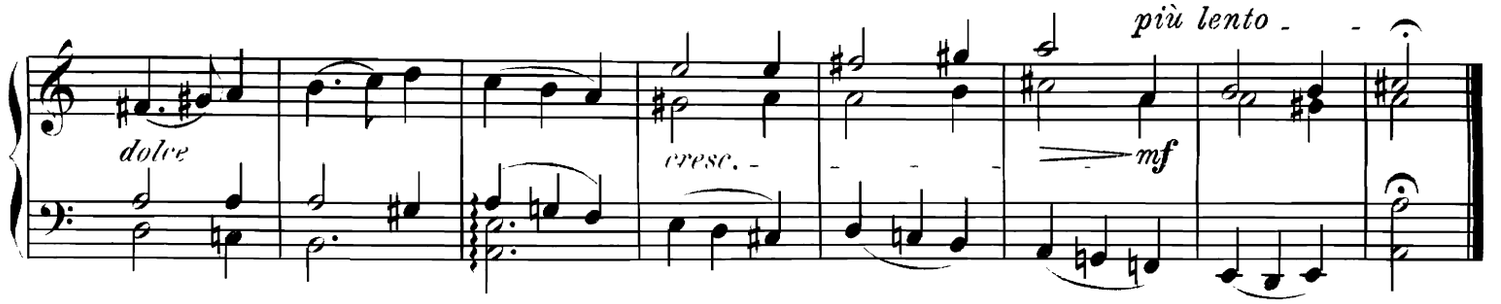

p
cresc.
p
cresc.
p
poco rit.
f
pp
poco calando
marcato
ten.
sf
sf
sf
sf
p
cresc.
sff
p
f
rit.

CORRENTE und CANZONA.

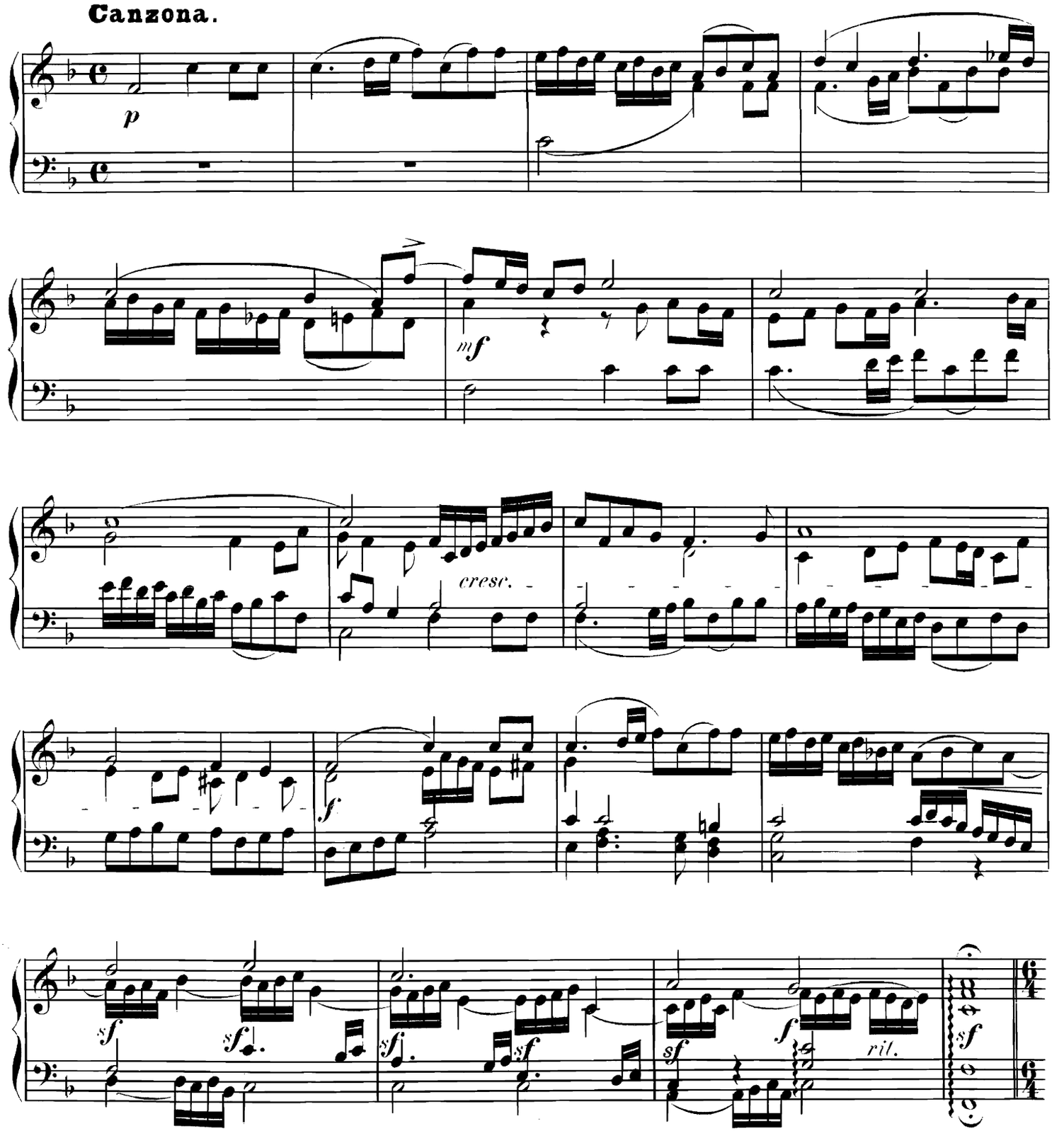
Girolamo Frescobaldi.
1583-1644.

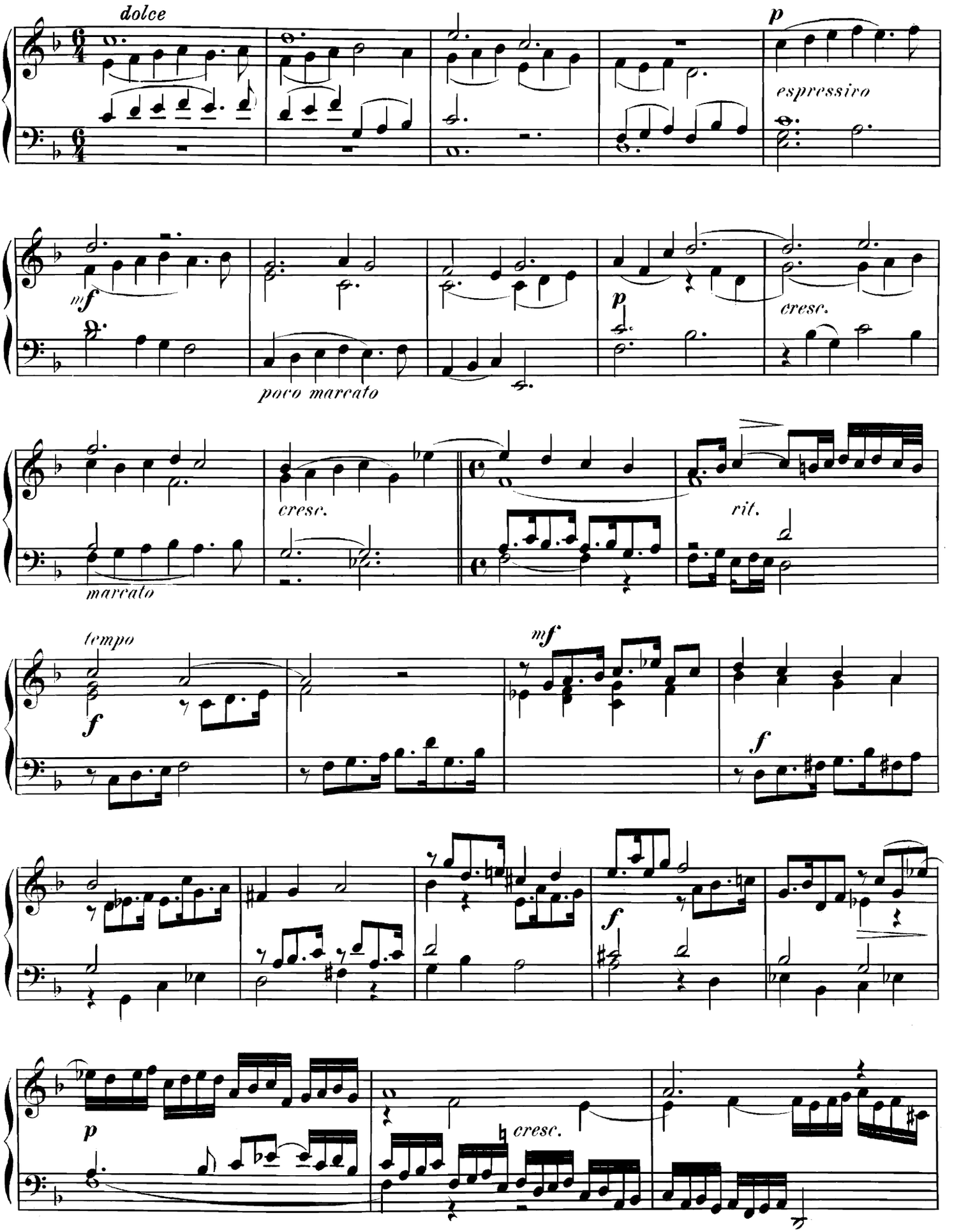
Corrente.

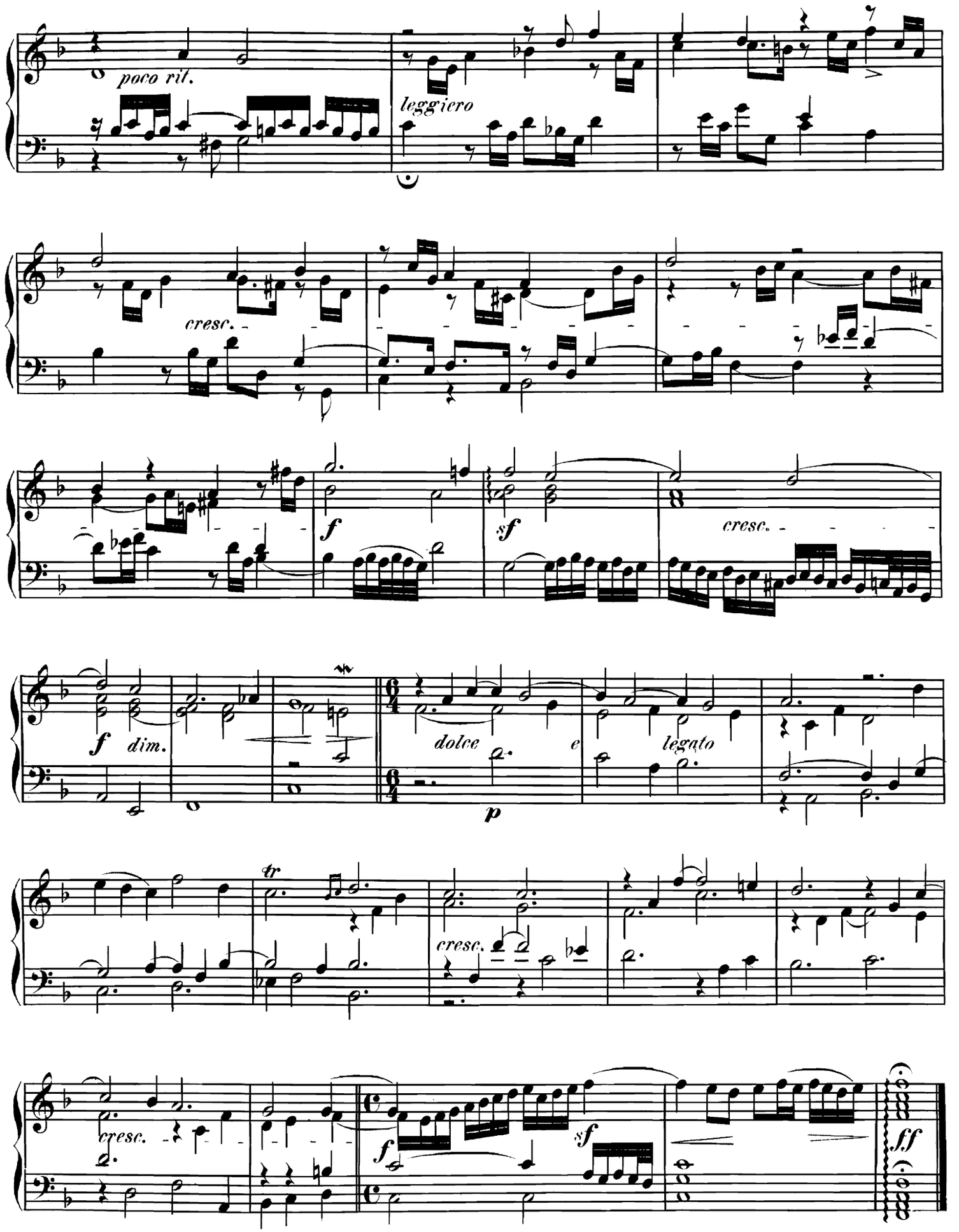




Canzona.



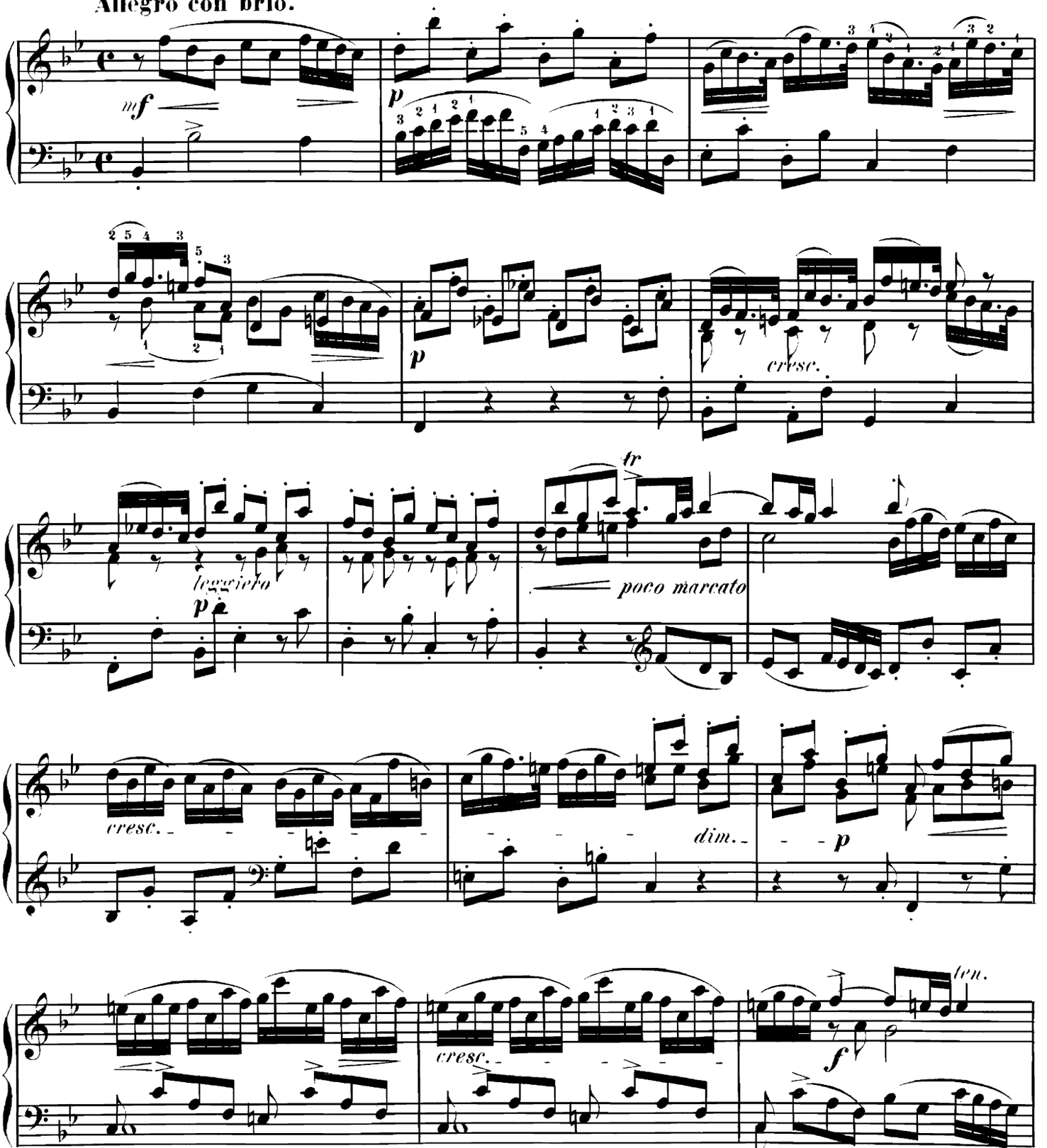

dolce
p
espressivo
mf
poco marcato
p
cresc.
cresc.
marcato
rit.
tempo
f
mf
f
f
p
cresc.

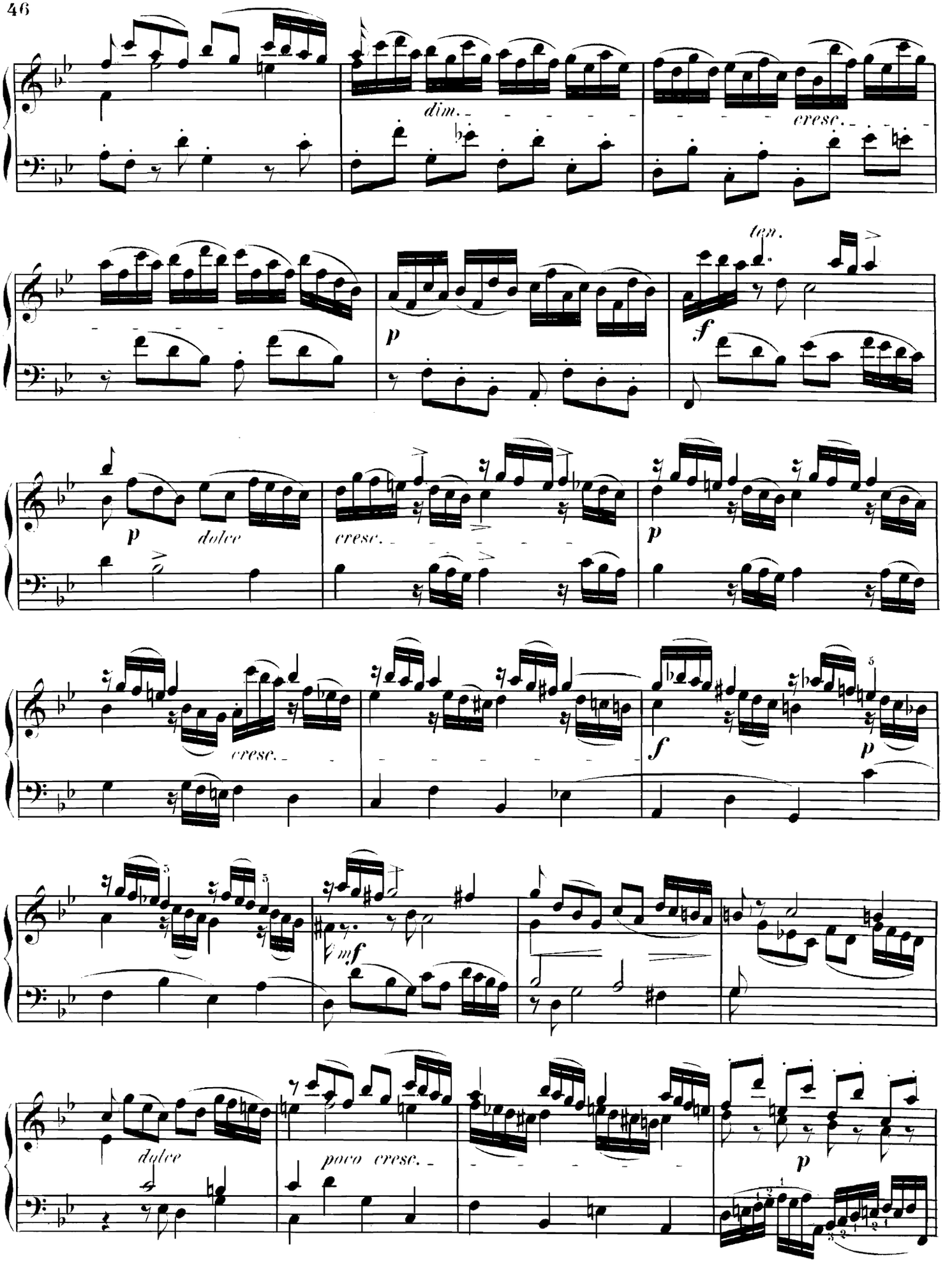

poco rit.
leggiero
cresc.
f
sf
cresc.
f
dim.
dolce
e
legato
p
tr
cresc.
cresc.
f
sf
ff

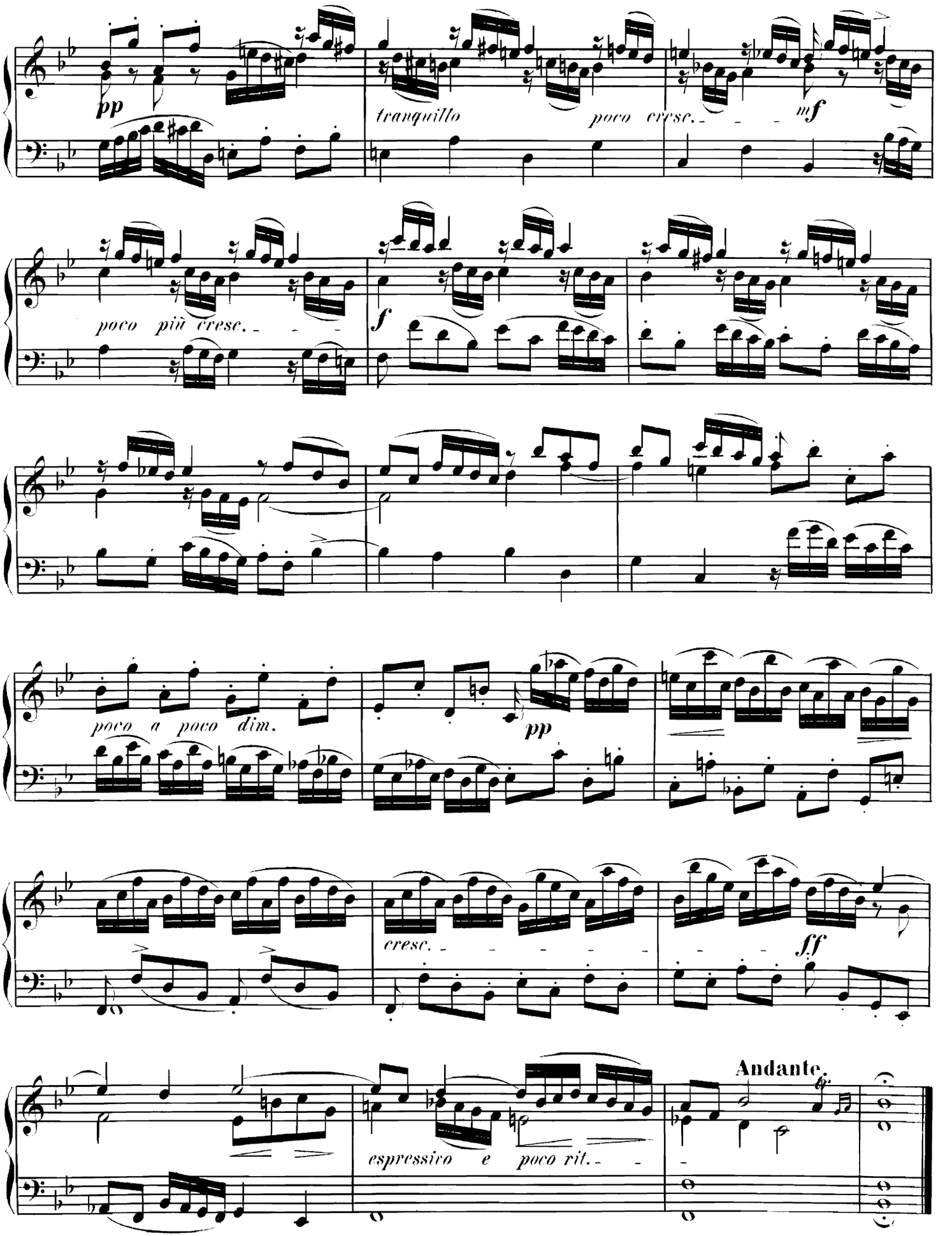
FUGA.

Nicolo Porpora.
(1685-1767.)

Allegro con brio.

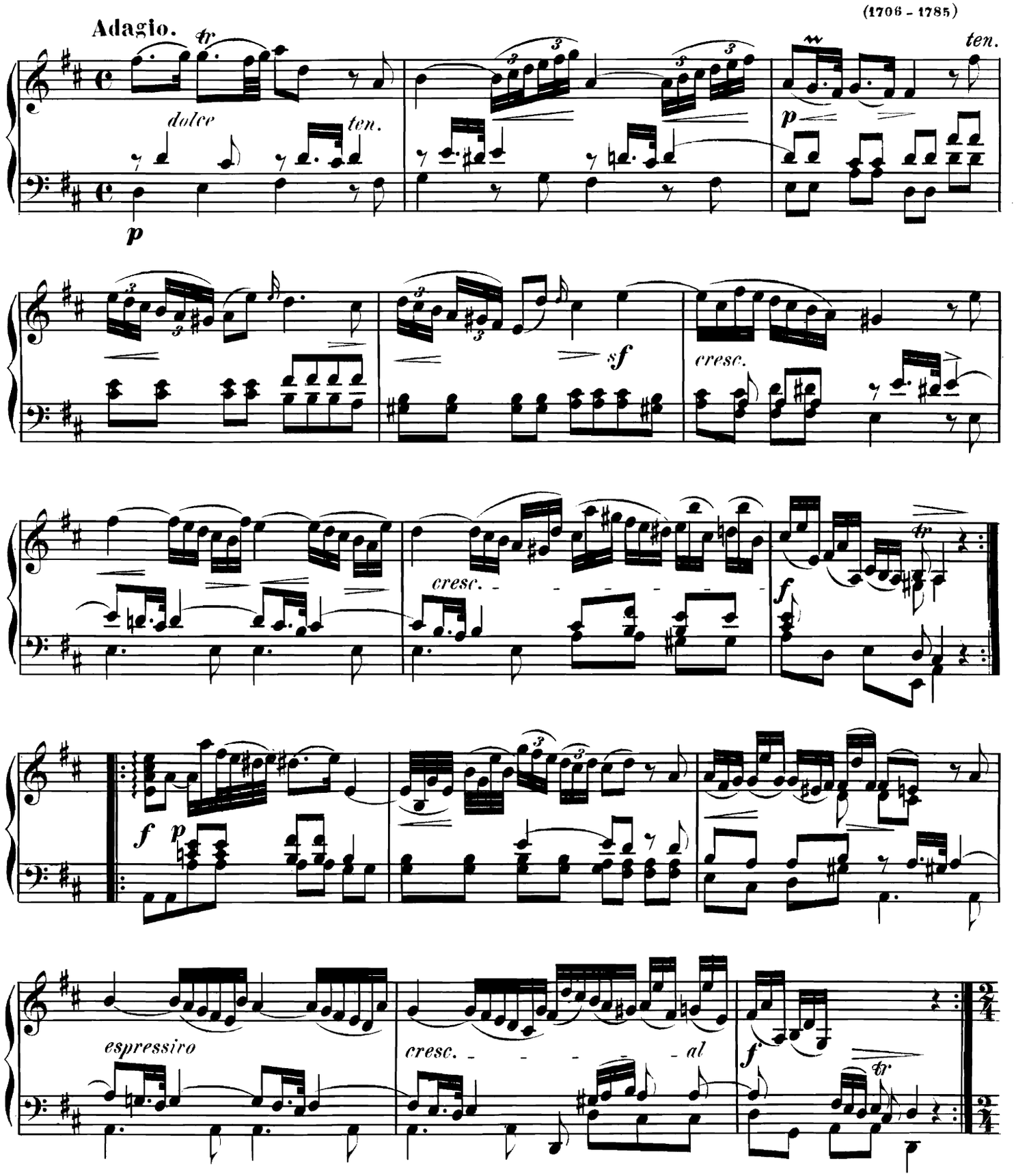



dim.
cresc.
ten.
p
f
p
dolce
cresc.
p
cresc.
f
p
mf
dolce
poco cresc.
p

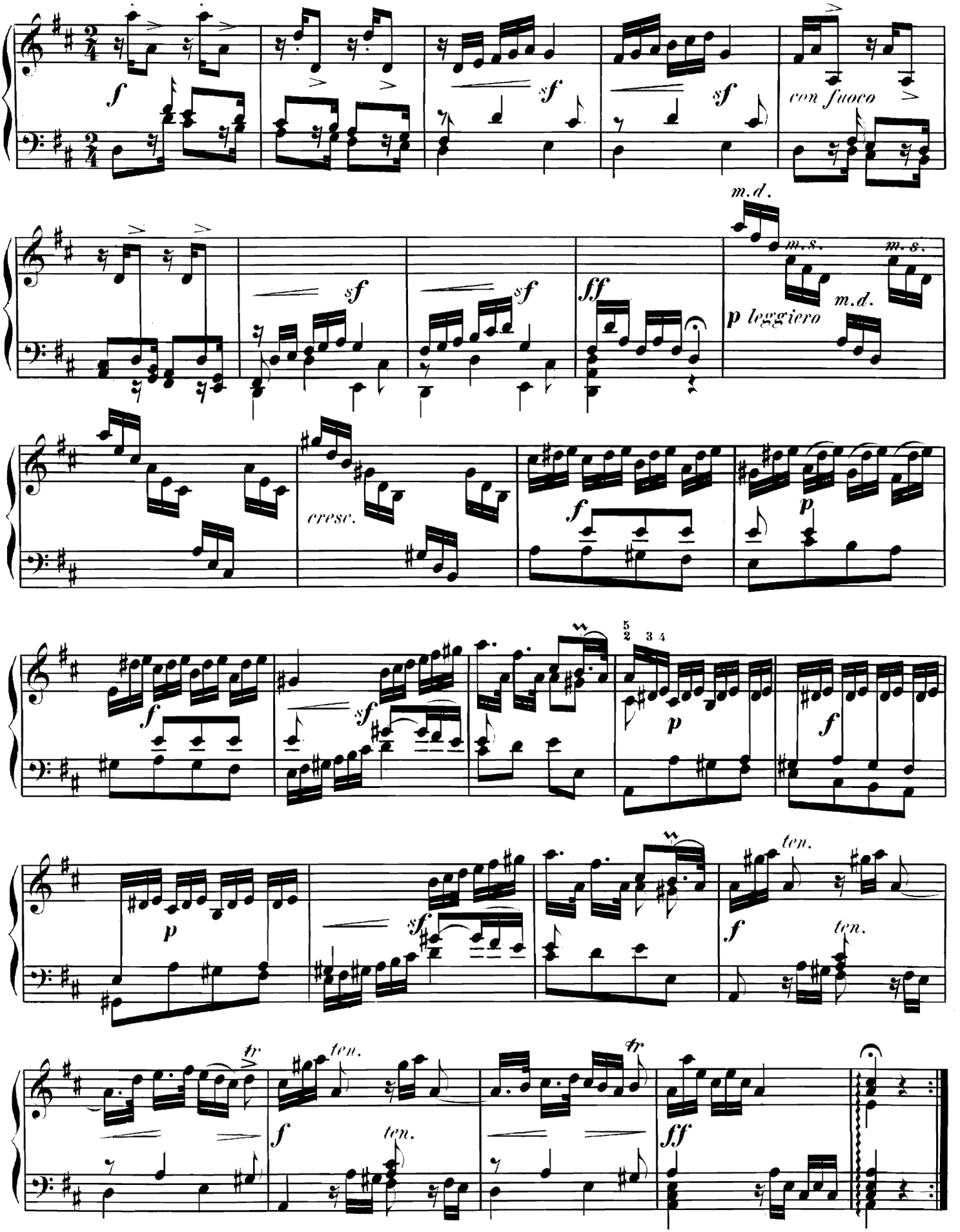

pp
tranquillo
poco cresc.
mf
poco più cresc.
f
poco a poco dim.
pp
cresc.
ff
Andante.
espressivo e poco rit.

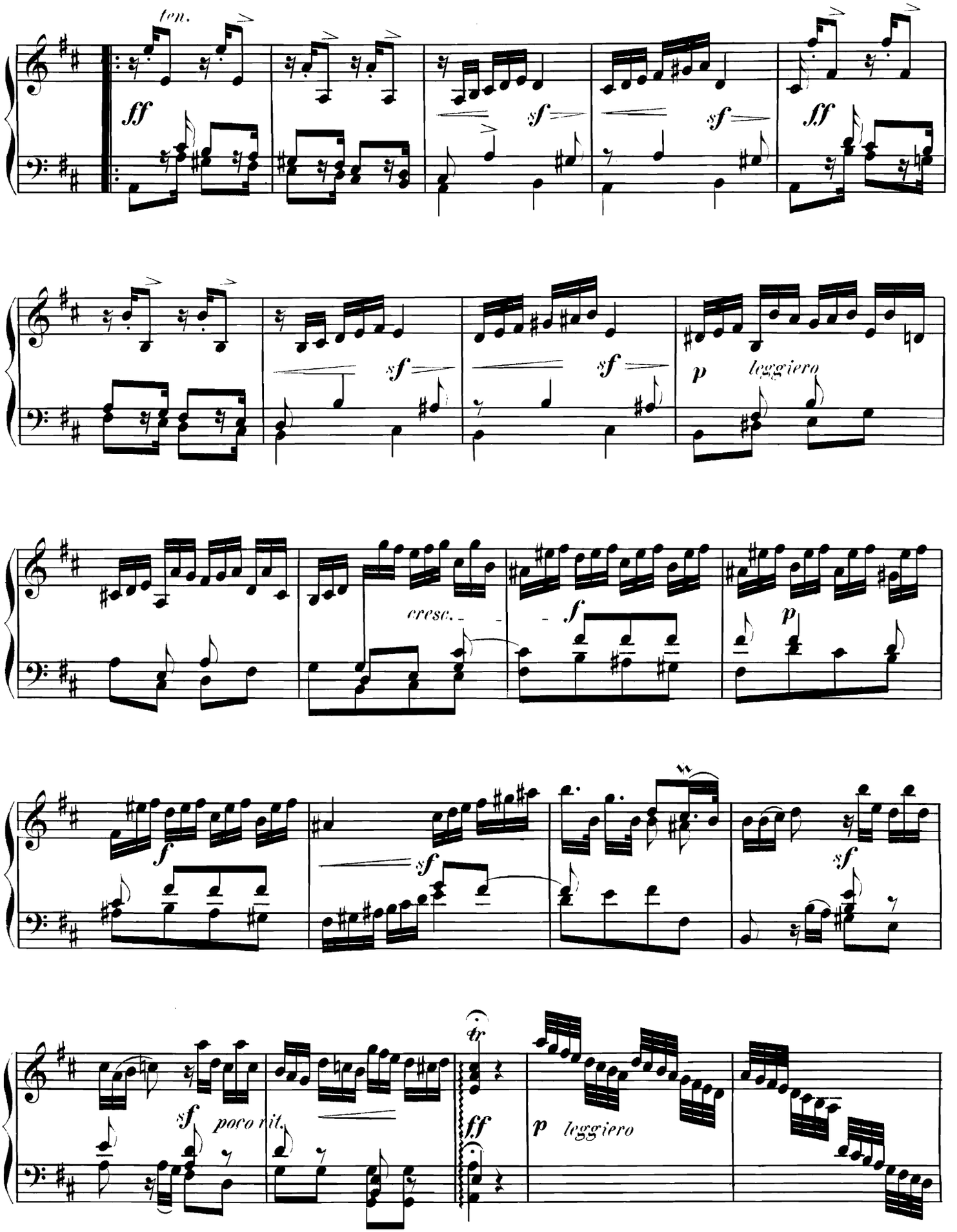
SONATA.

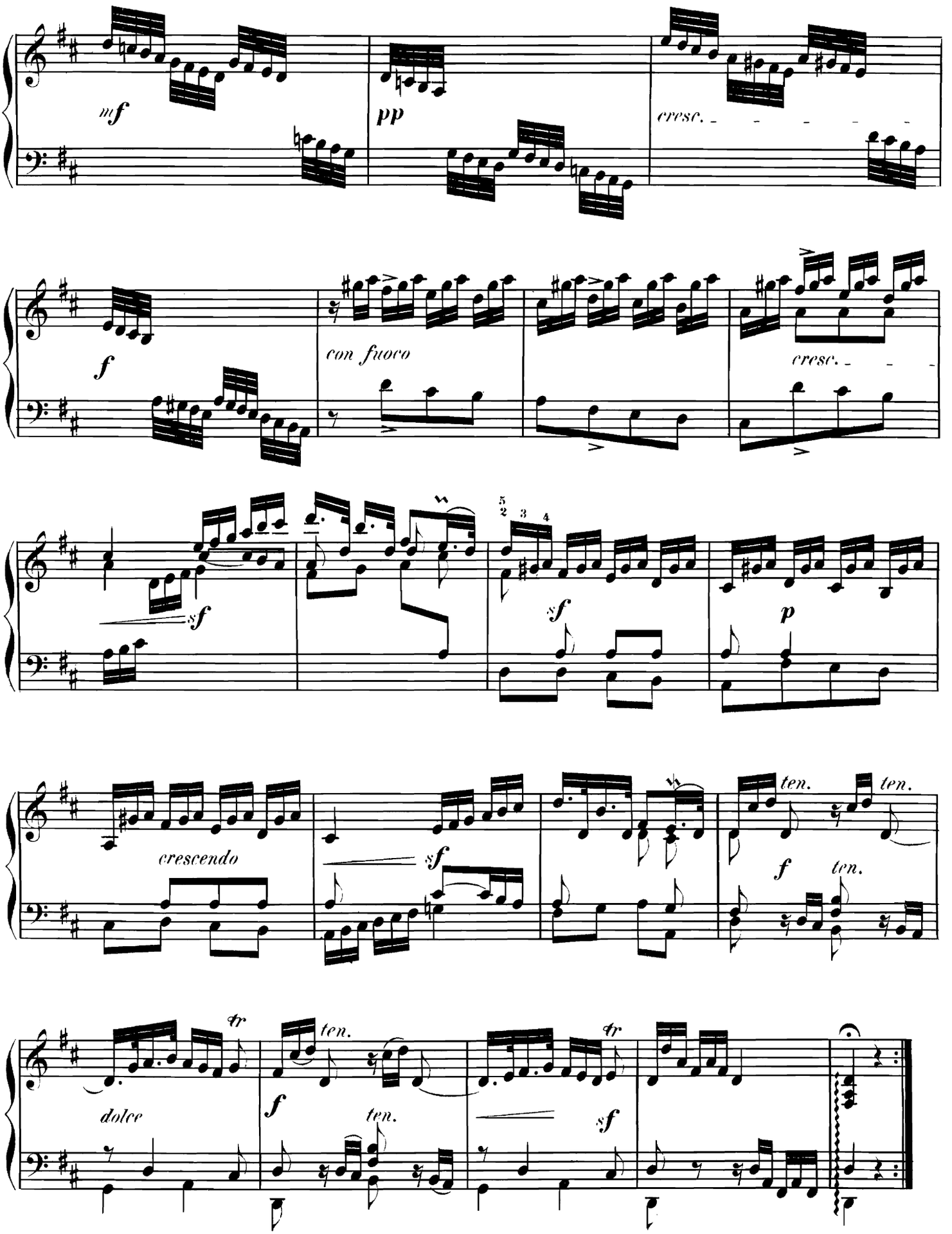
Baldassare Galuppi.
(1706 - 1785)



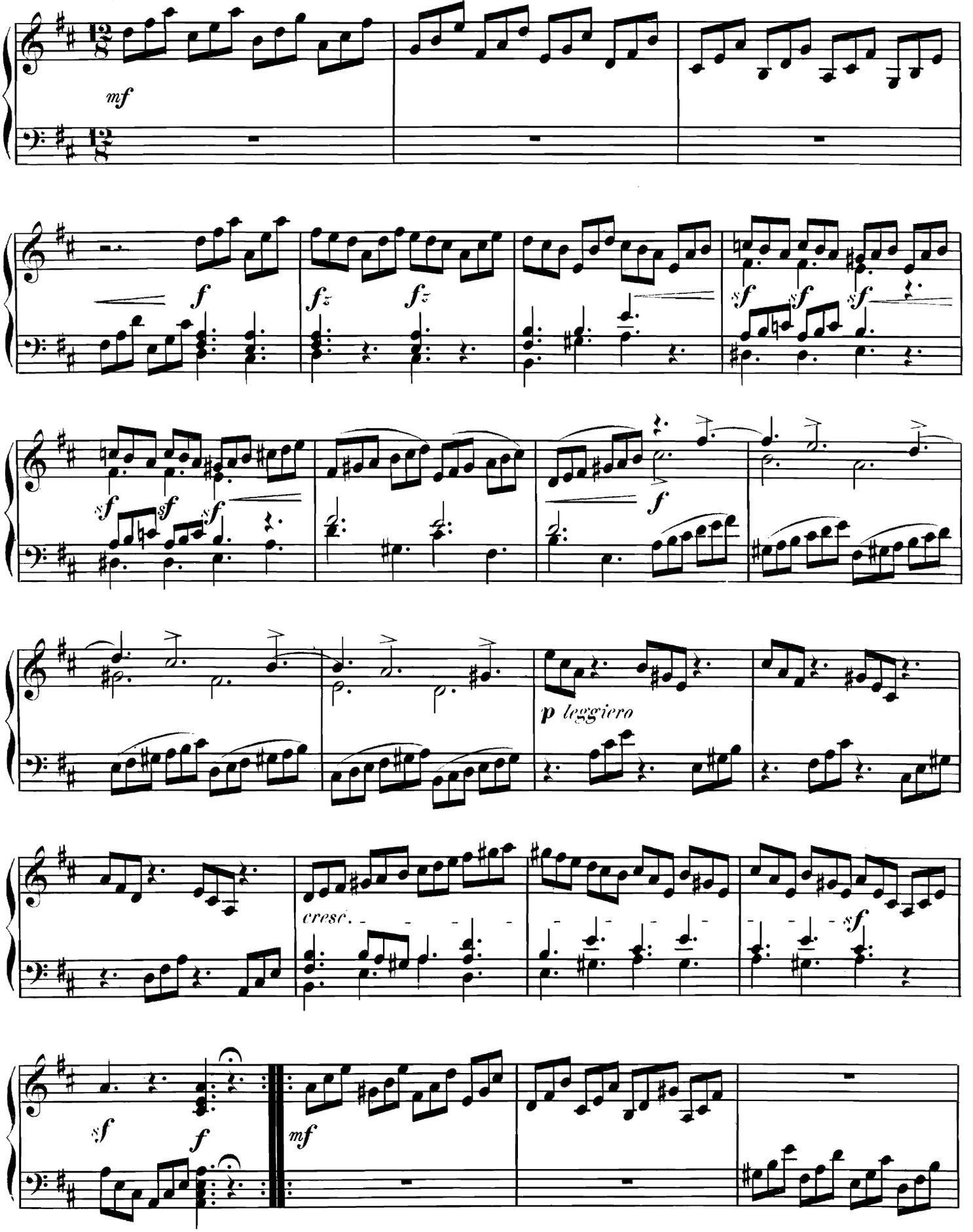
Allegro.

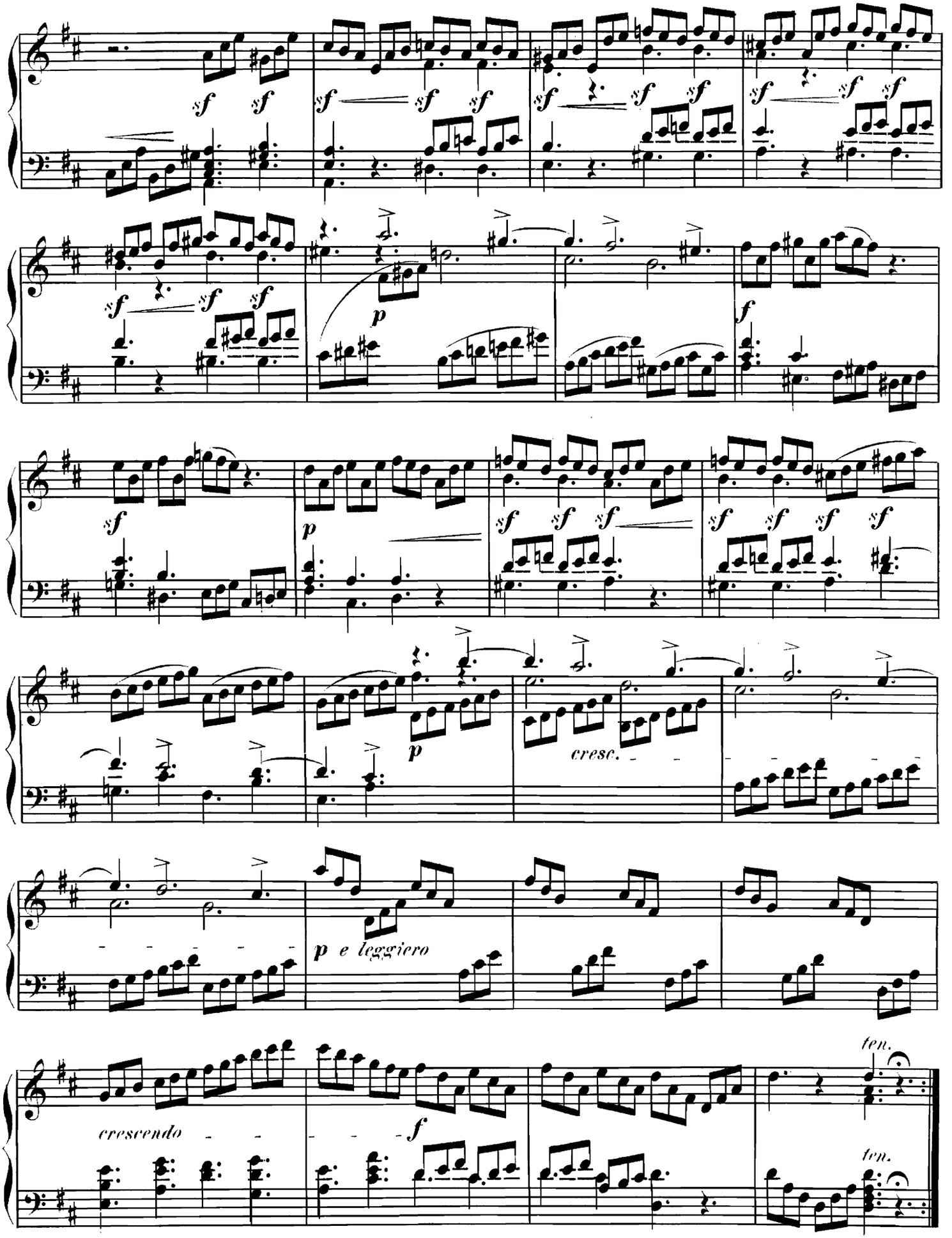

f
sf
sf
con fuoco
m.d.
m.s.
m.s.
m.d.
sf
sf
ff
p leggiero
cresc.
f
p
f
sf
p
f
p
sf
f
ten.
ten.
tr
f
ten.
ten.
tr
ff


ten.
ff
sf
sf
ff
sf
sf
p
leggiero
cresc.
f
p
f
sf
sf
sf
poco rit.
tr
ff
p
leggiero


mf
pp
cresc.
f
con fuoco
cresc.
sf
sf
p
crescendo
sf
ten.
ten.
f
ten.
tr
dolce
tr
f
ten.
ten.
sf

Giga. (Presto.)



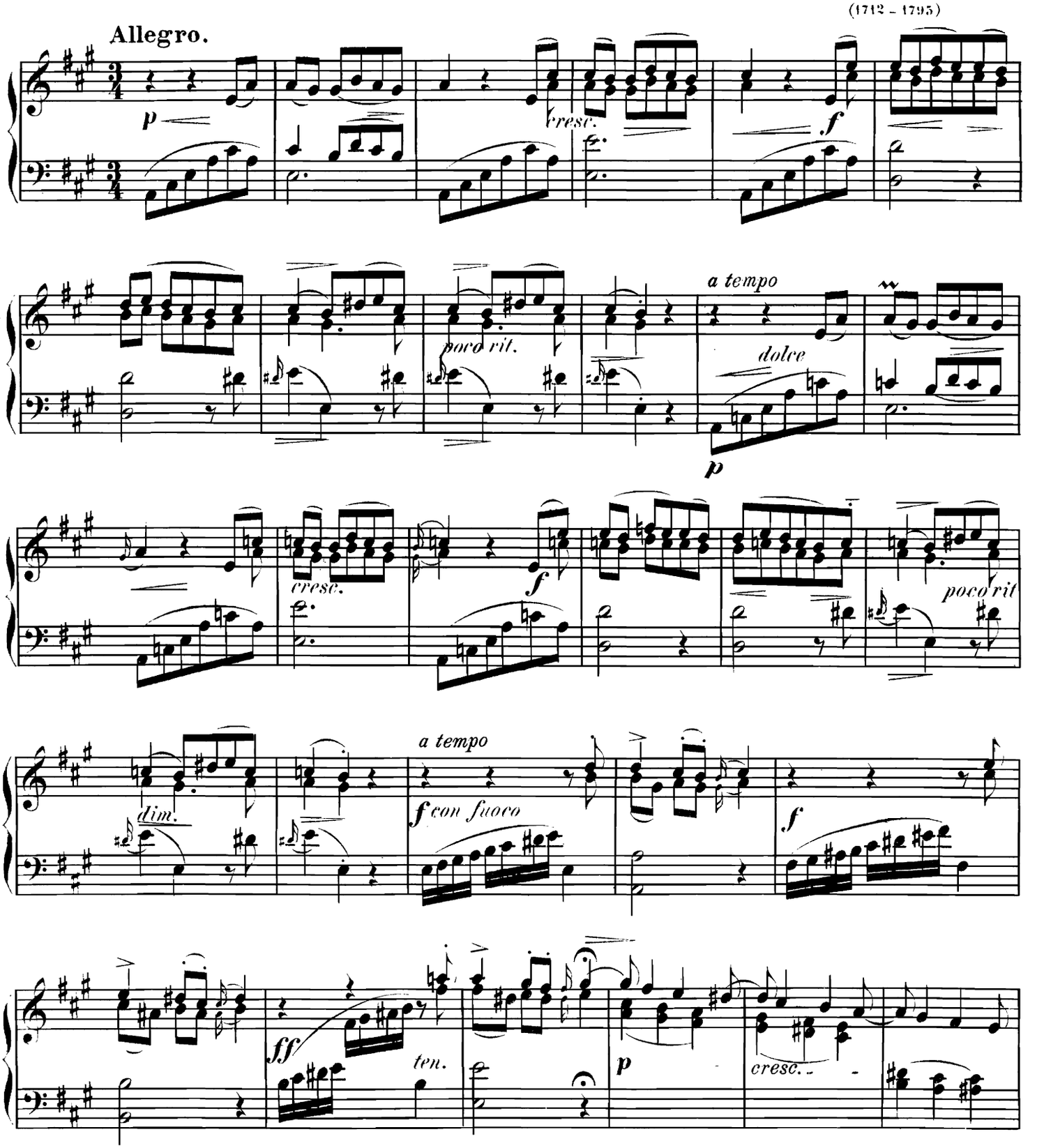

sf sf
sf sf sf
sf sf sf
sf sf sf
sf sf sf
p
f
sf
p
sf sf sf
sf sf sf sf
p
cresc.
p e leggiero
cresc.
f
ten.
ten.

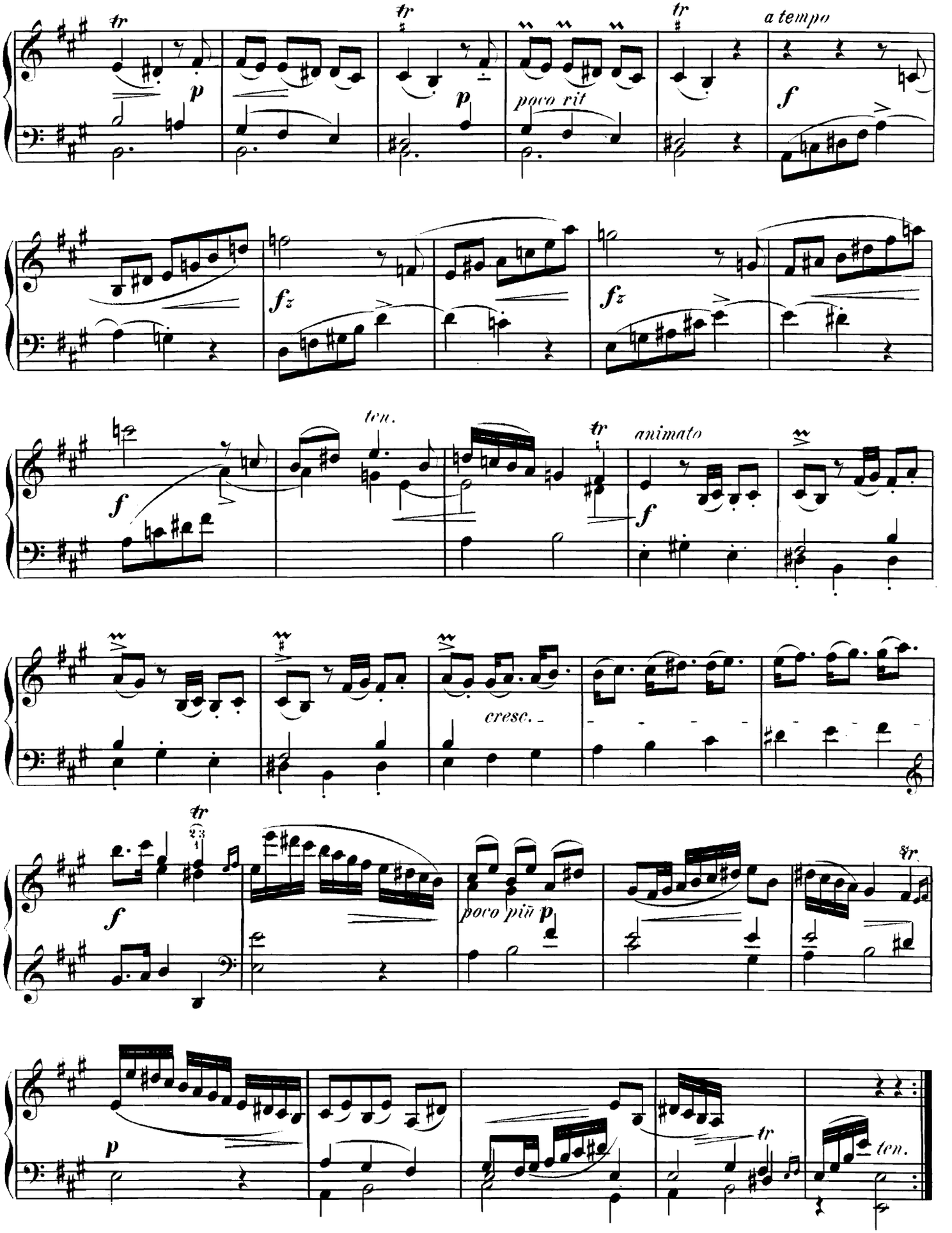
SONATA.

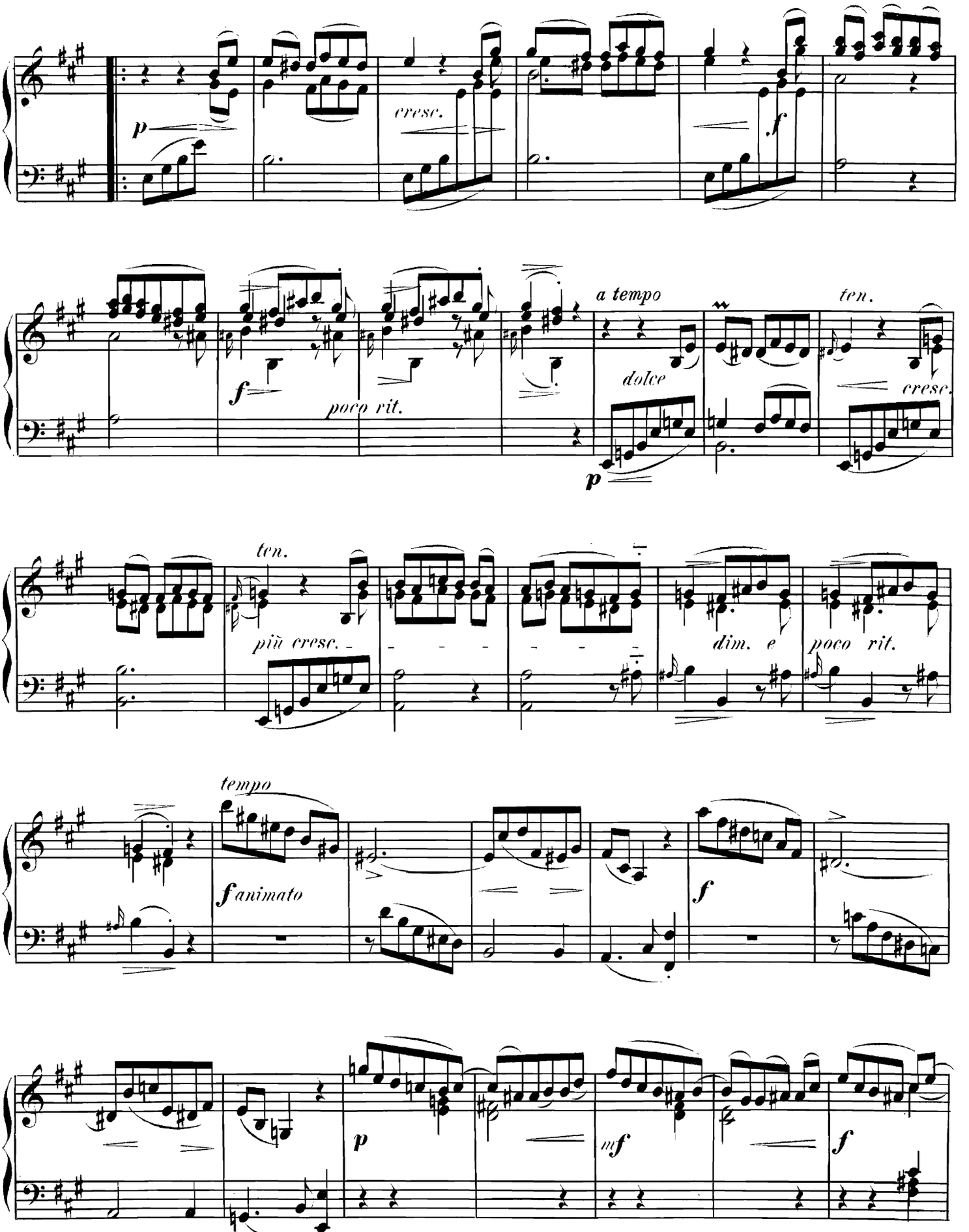
(1754)

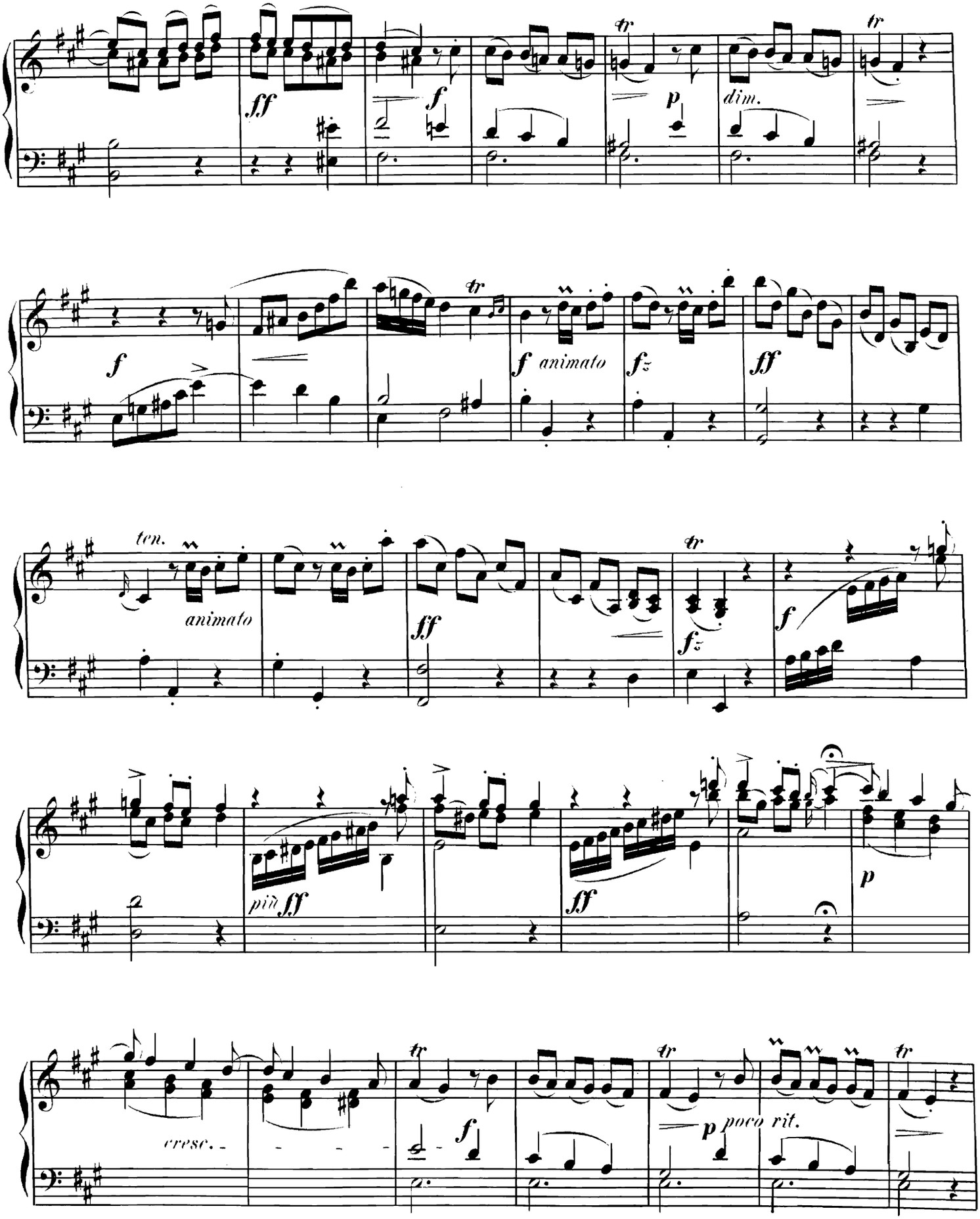
Pietro Domenico Paradisi.
(1712 – 1795)

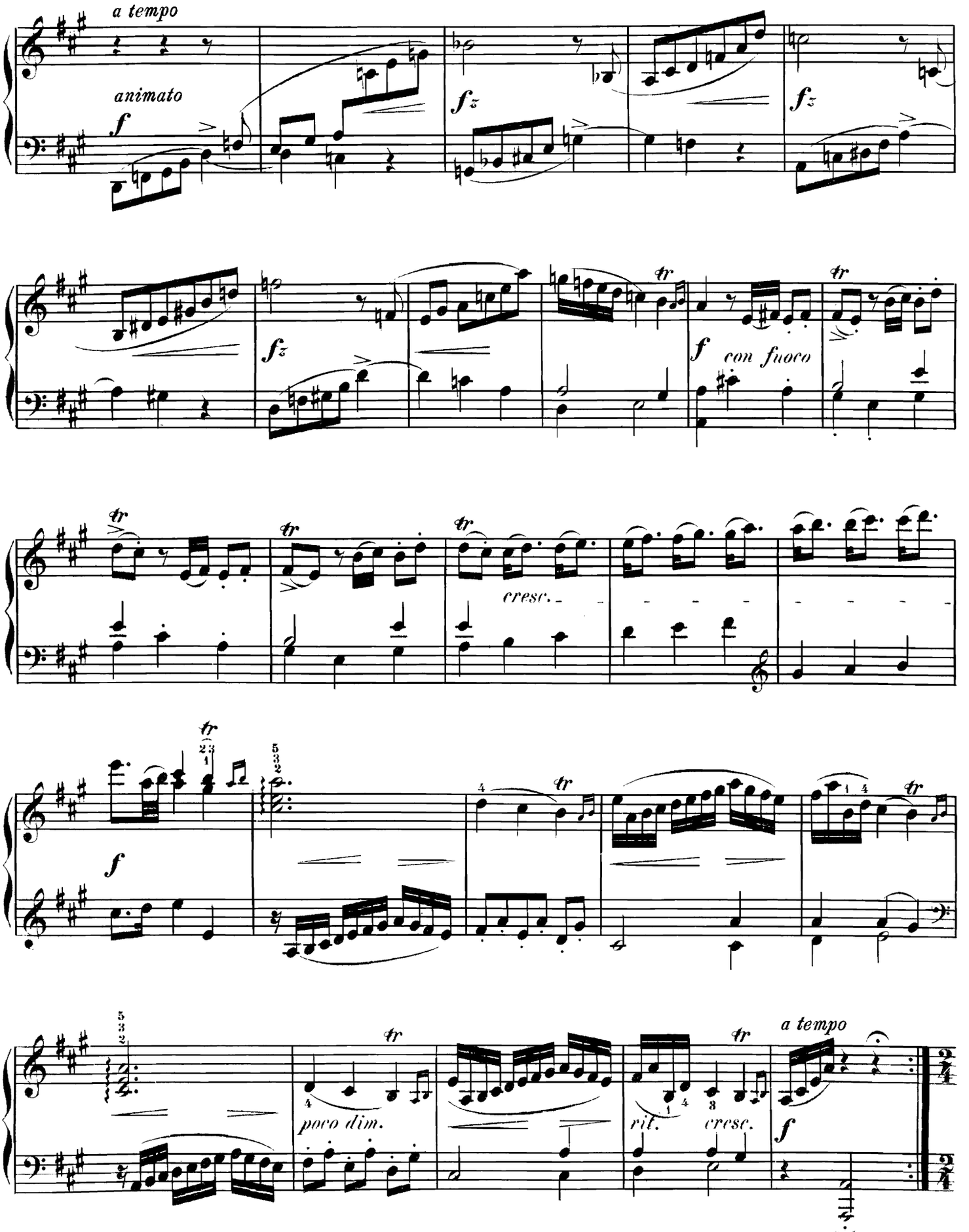
Allegro.

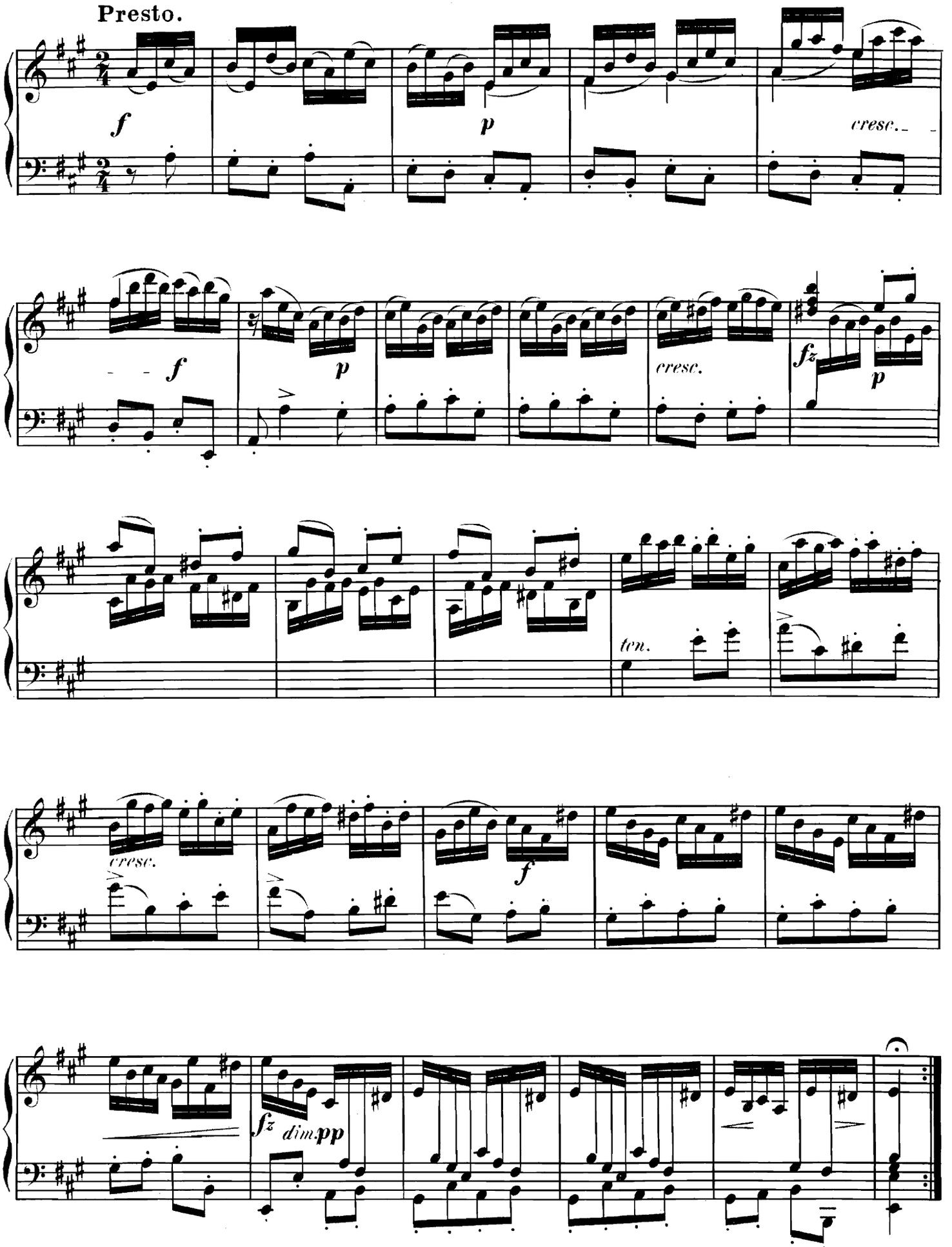


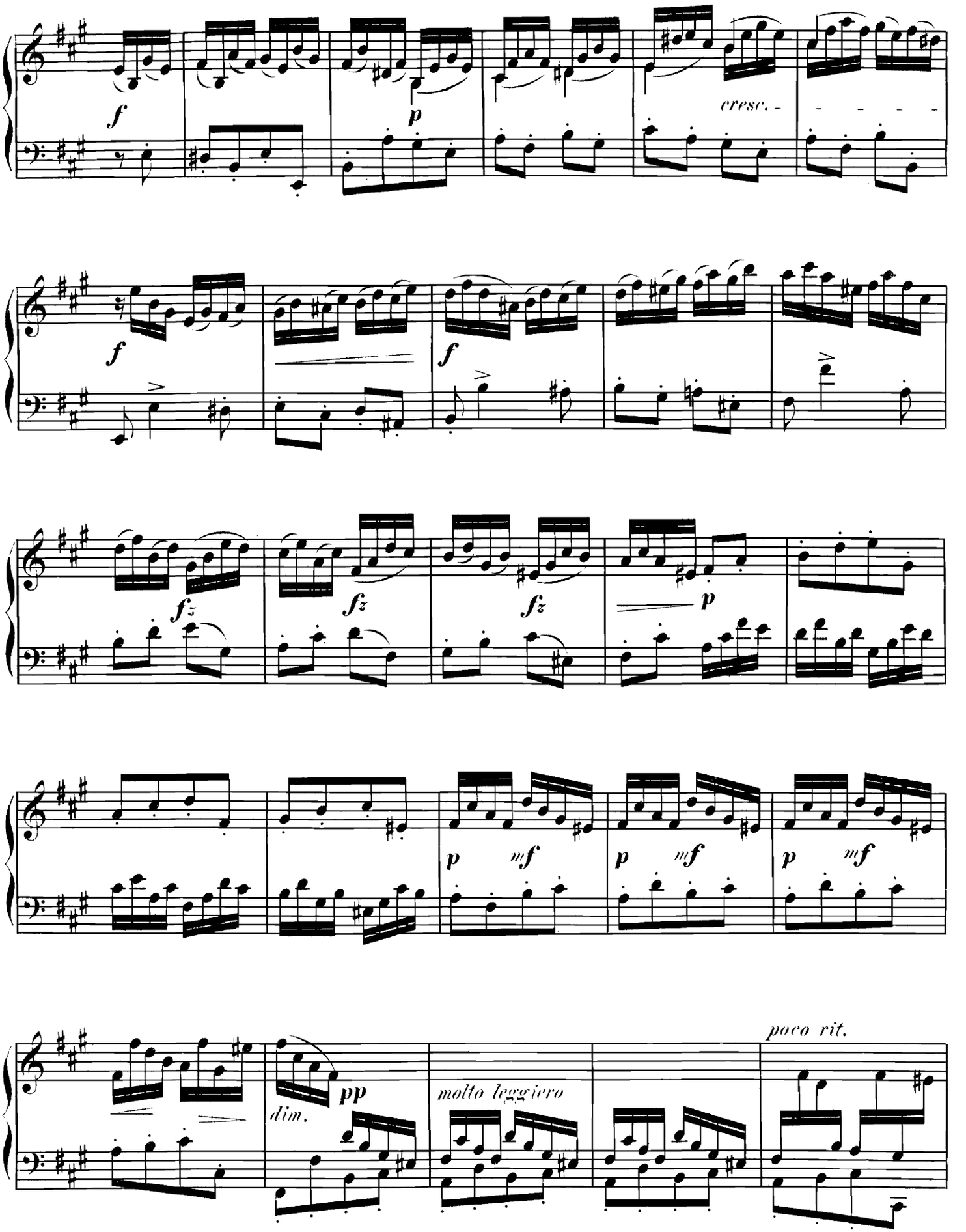

tr
p
tr
p
poco rit
tr
a tempo
f
fz
fz
ten.
f
tr
animato
f
cresc.
tr
f
poco più p
tr
p
tr
ten.

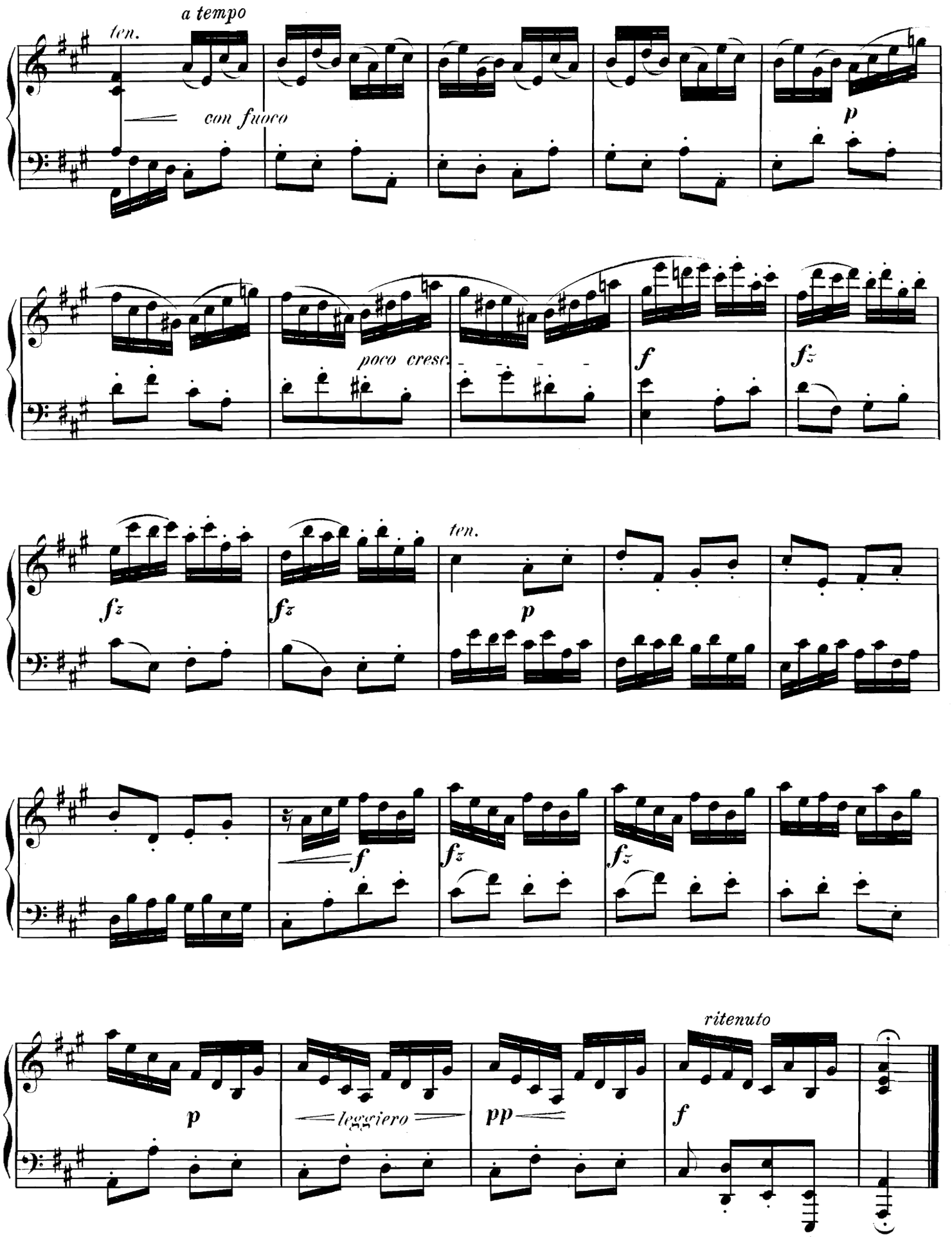

p
cresc.
f
f
poco rit.
a tempo
dolce
p
ten.
cresc.
ten.
più cresc.
dim. e
poco rit.
tempo
f animato
f
p
mf
f


ff
f
tr
p
dim.
f
f animato
fz
ff
ten.
animato
ff
fz
f
più ff
ff
p
cresc.
f
tr
p poco rit.


a tempo
animato
f
fz
fz
fz
f
con fuoco
cresc.
f
poco dim.
rit.
cresc.
f
a tempo


Presto.
f
p
cresc.
f
p
cresc.
fz
p
ten.
cresc.
f
fz
dim.
pp


f
p
cresc.
f
f
f
fz
fz
fz
p
p
mf
p
mf
p
mf
pp
dim.
molto leggiero
poco rit.

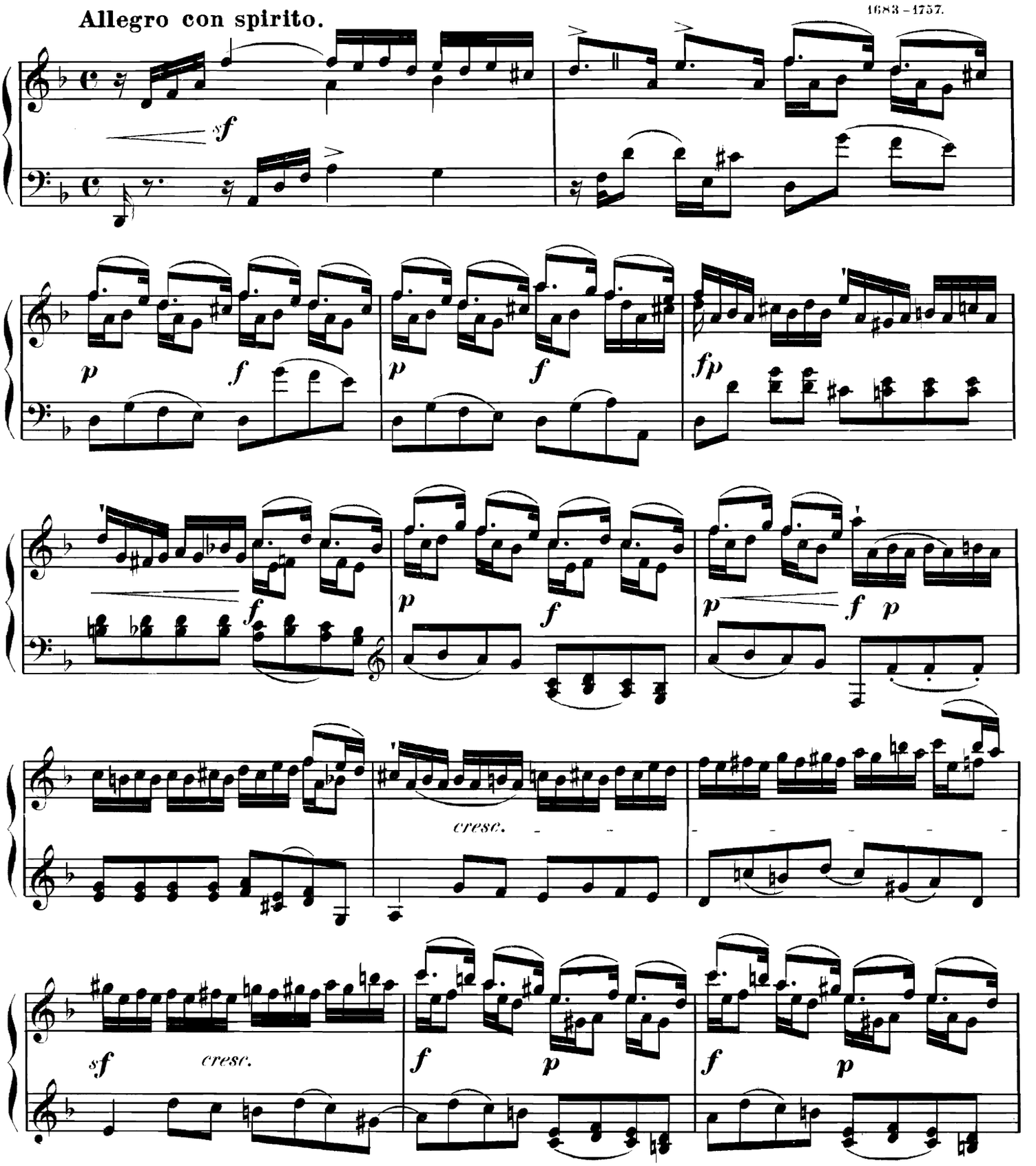

ten.
a tempo
con fuoco
p
poco cresc.
f
fz
fz
fz
ten.
p
f
fz
fz
p
leggiero
pp
ritenuto
f

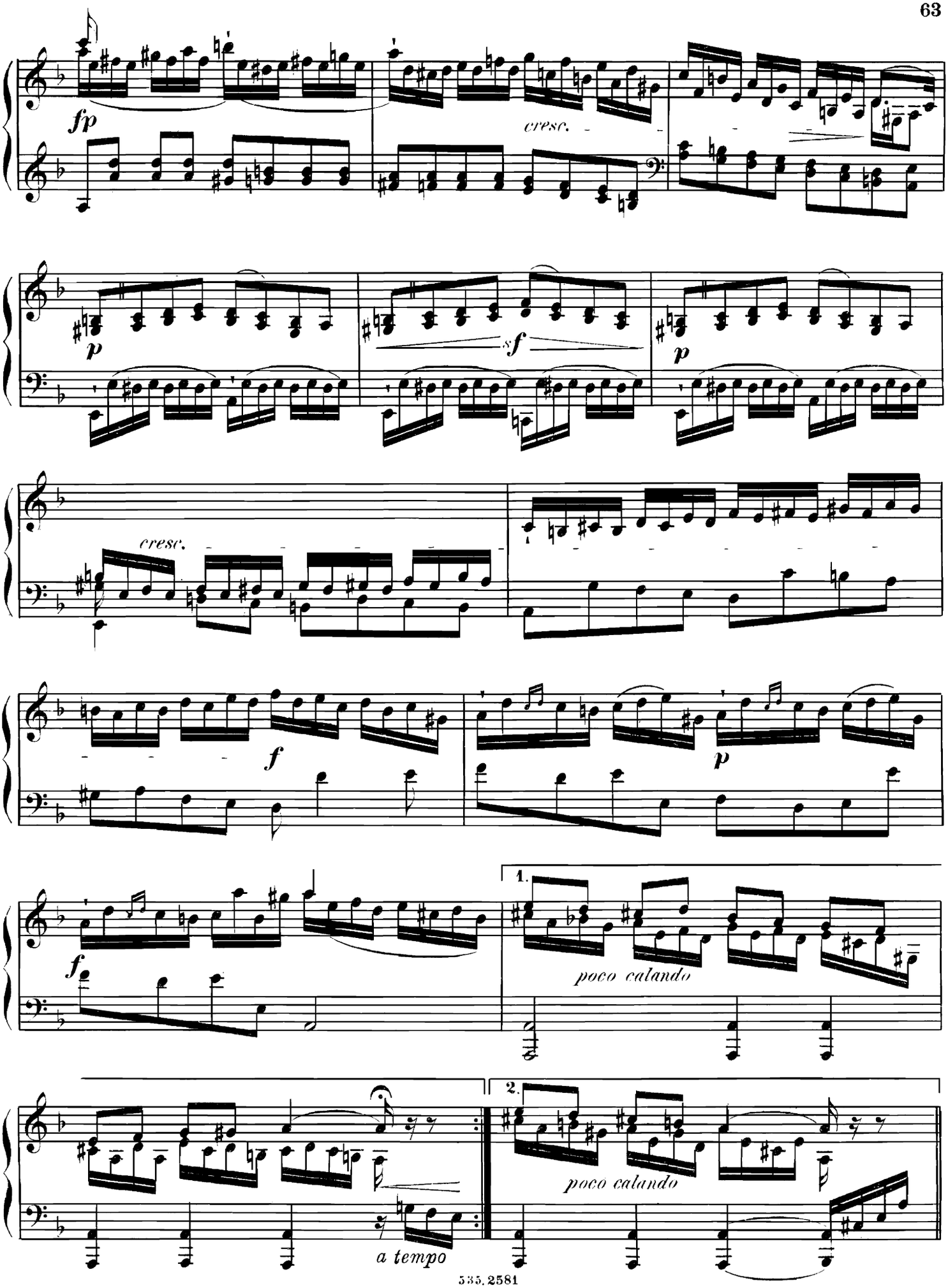
DREI STUDIEN.

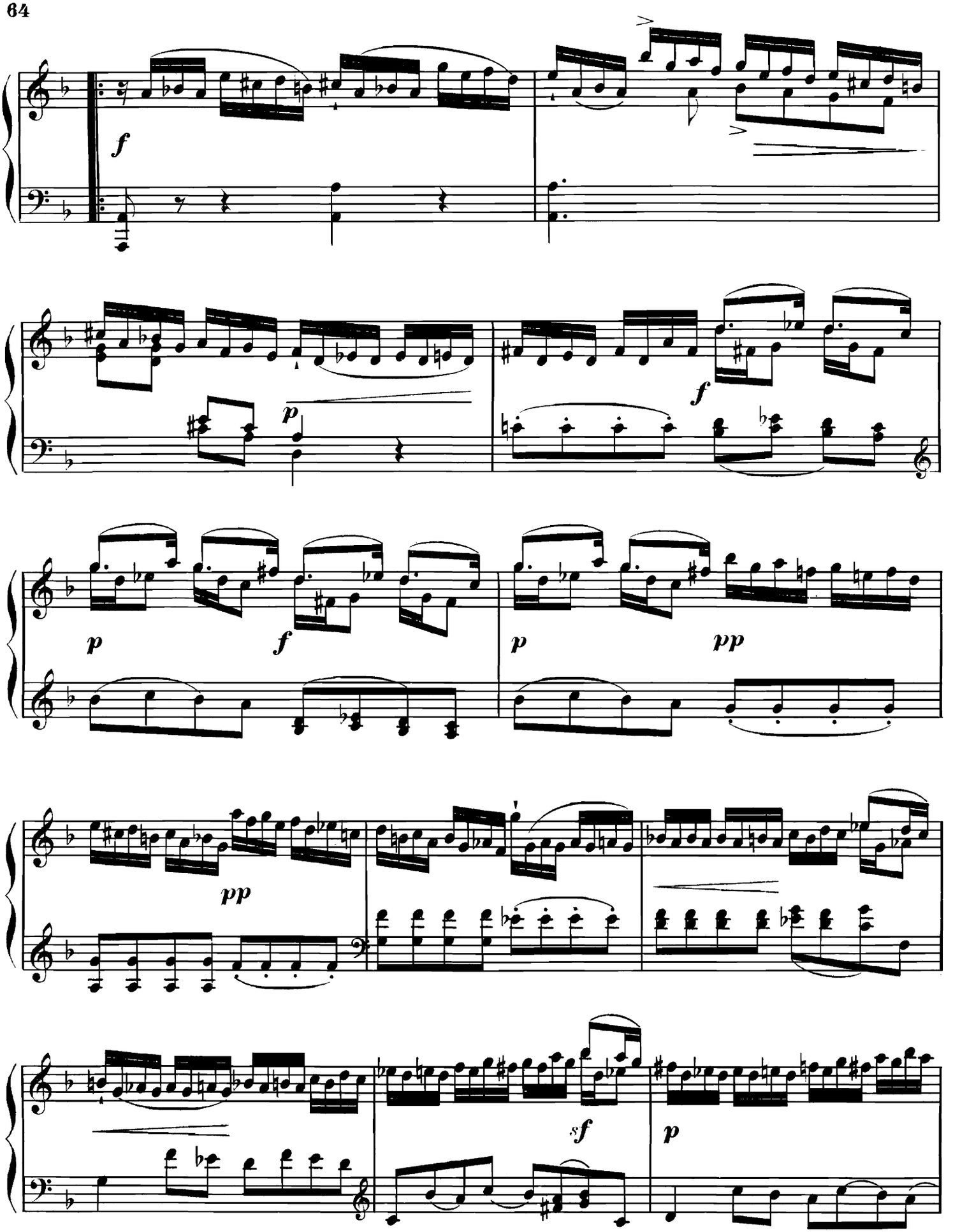
I.

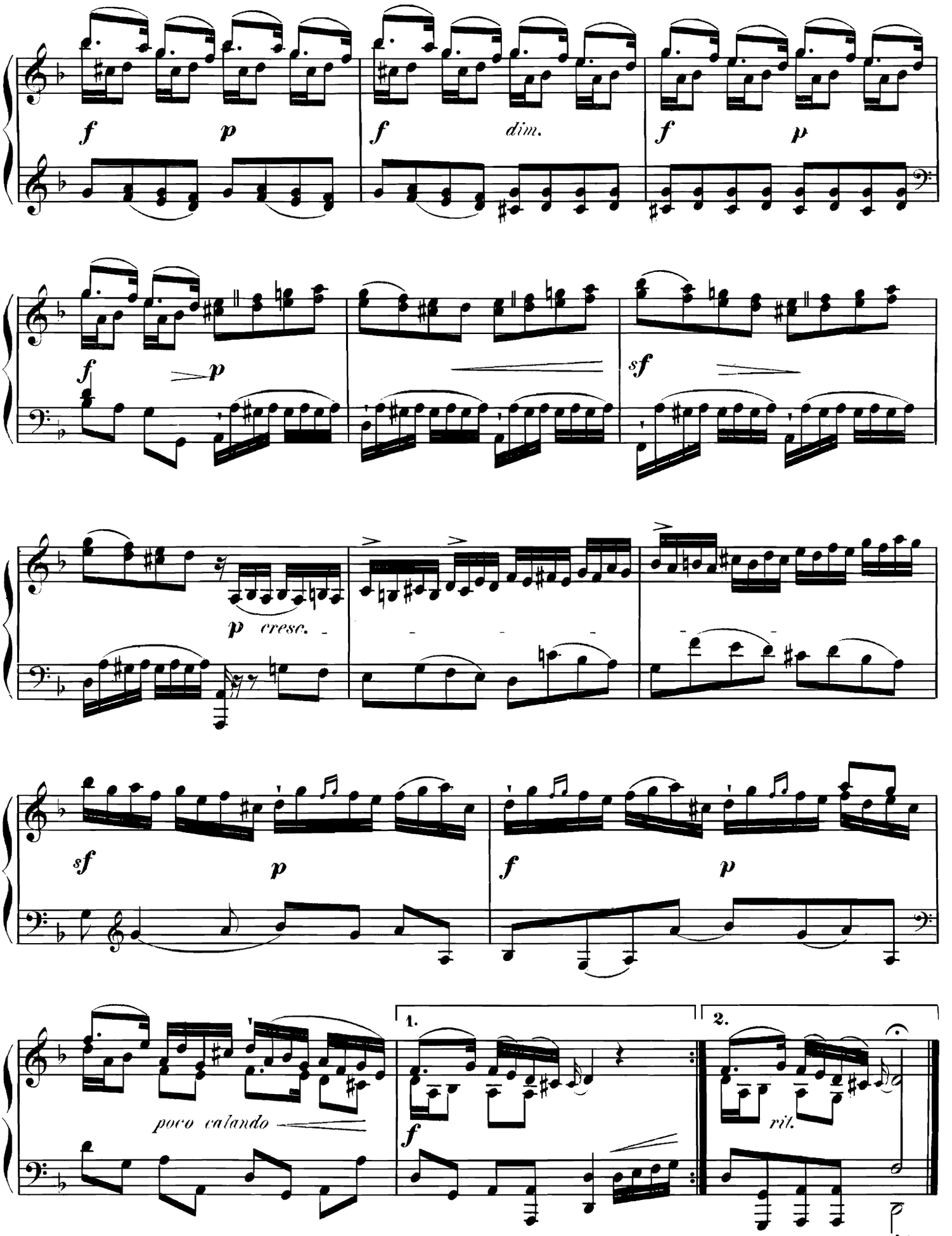
Domenico Scarlatti.
1683–1757.

Allegro con spirito.




fp
cresc.
p
sf
p
cresc.
f
p
f
1.
poco calando
2.
poco calando
a tempo


f
p
f
p
f
p
pp
pp
sf
p

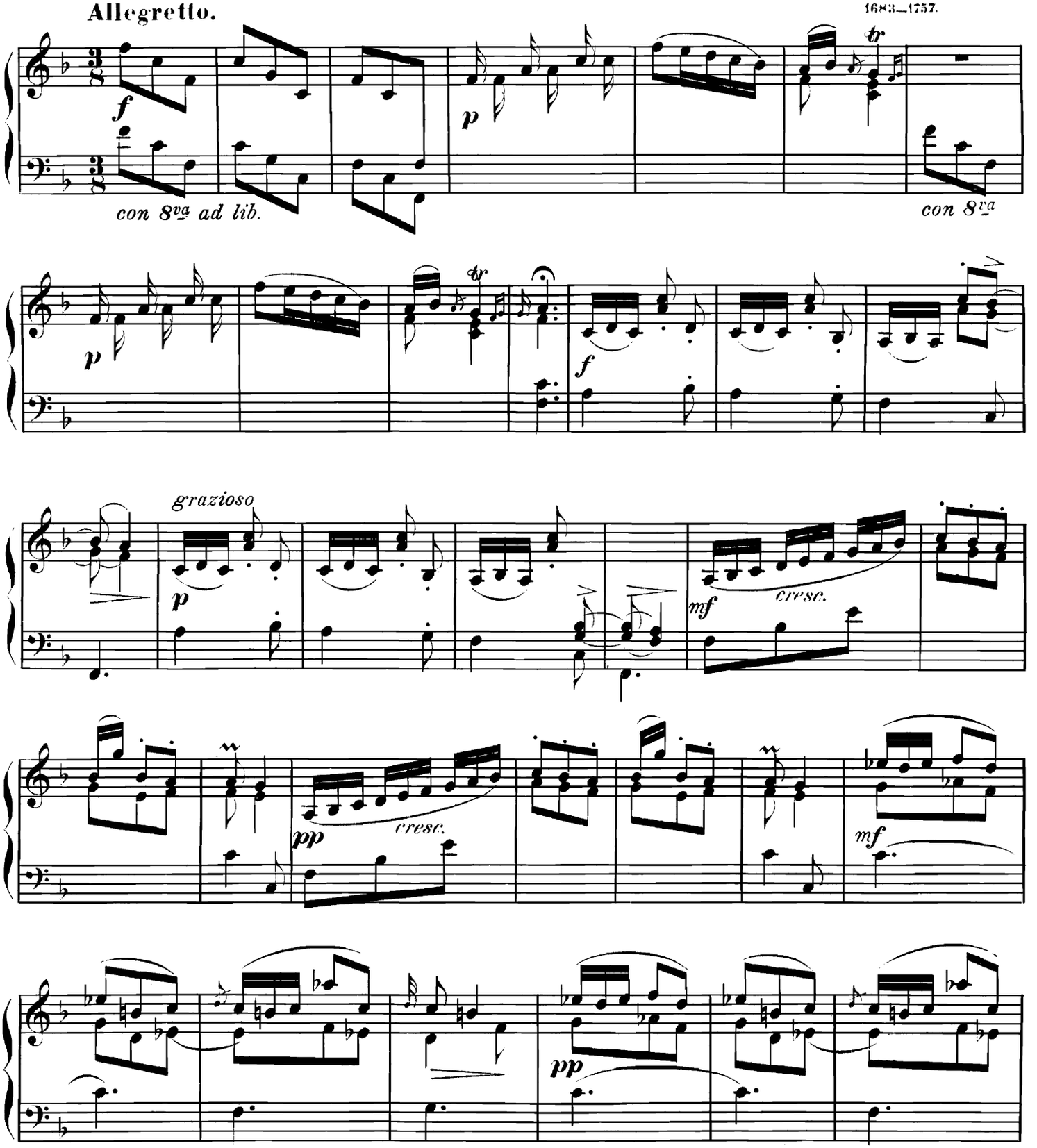

f
p
f
dim.
f
p
f
p
sf
p
cresc.
sf
p
f
p
poco calando
1.
f
2.
rit.

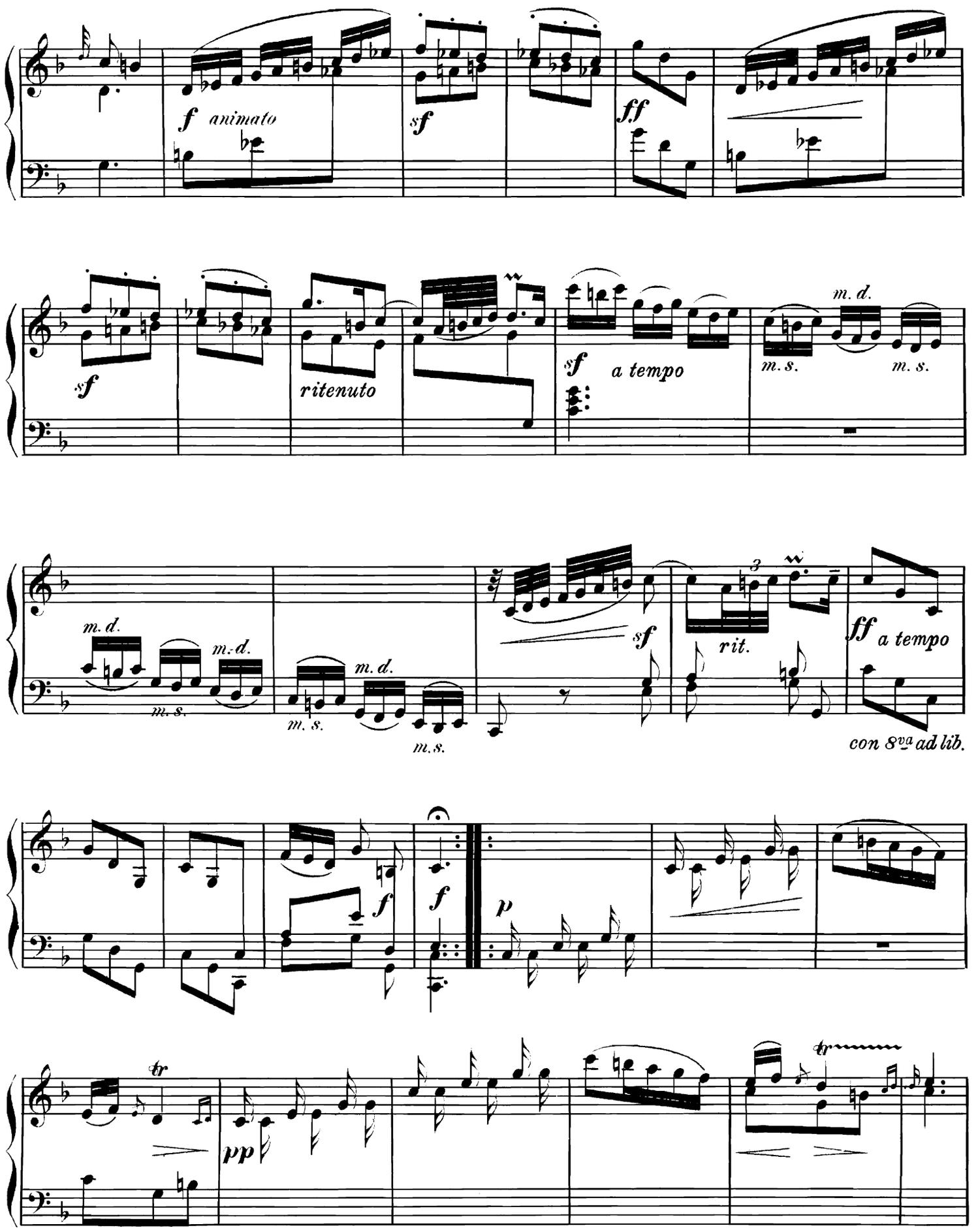
DREI STUDIEN.

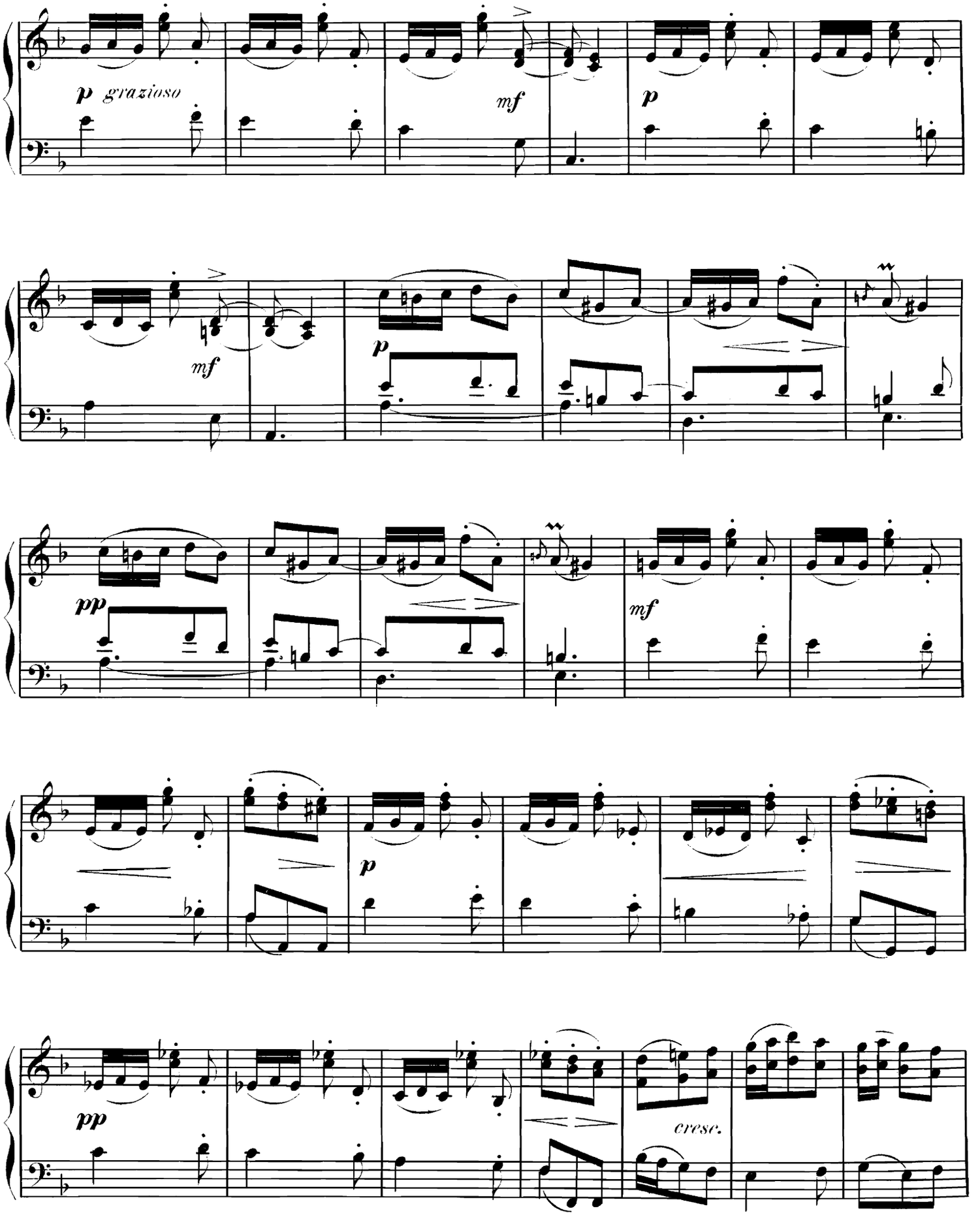
II.

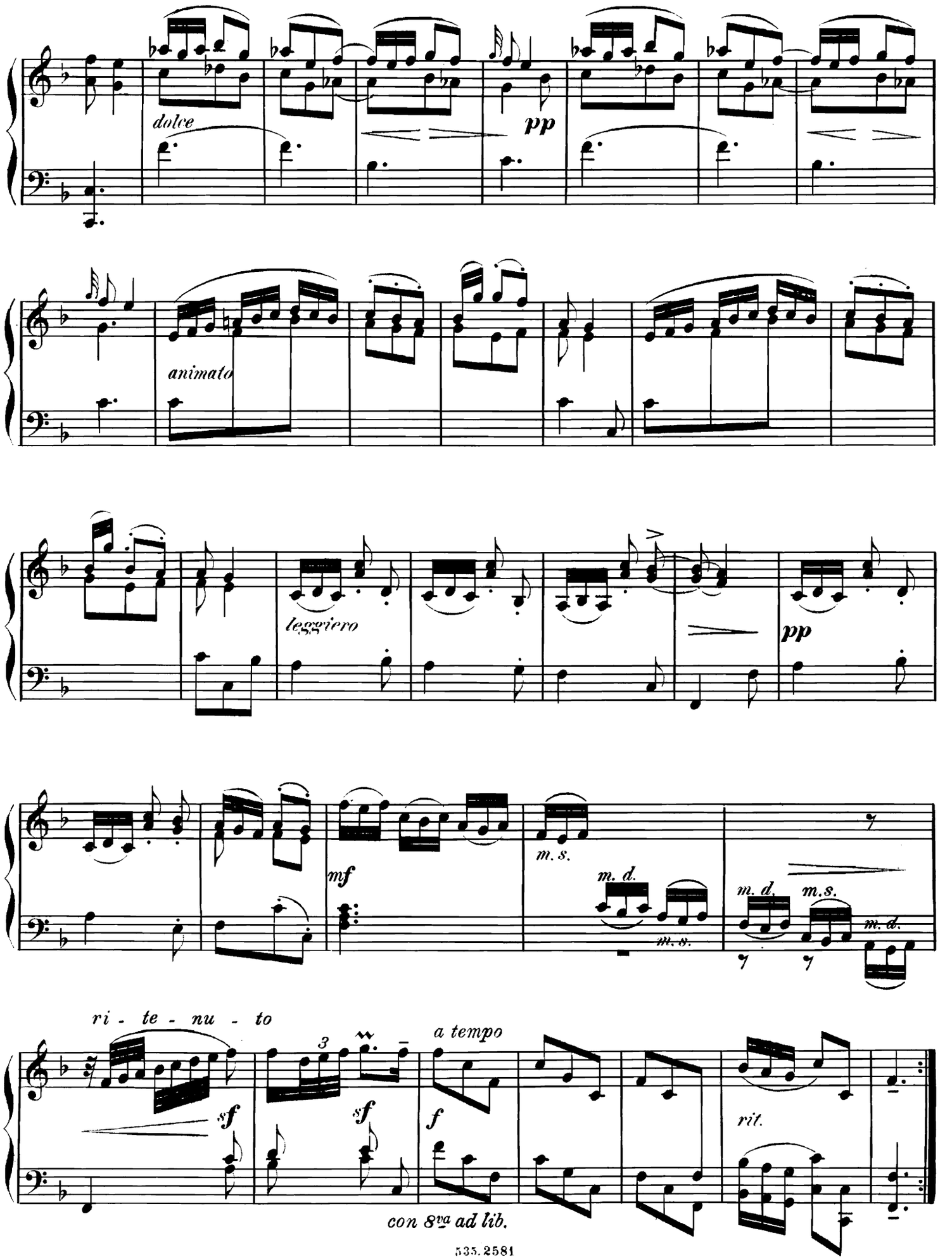
Domenico Scarlatti.
1683—1757.

Allegretto.




f animato
sf
ff
sf
ritenuto
sf a tempo
m. d.
m. s.
m. s.
m. d.
m. d.
m. s.
m. d.
m. s.
m. s.
sf
rit.
ff a tempo
con 8va ad lib.
f
f
p
tr
pp
tr

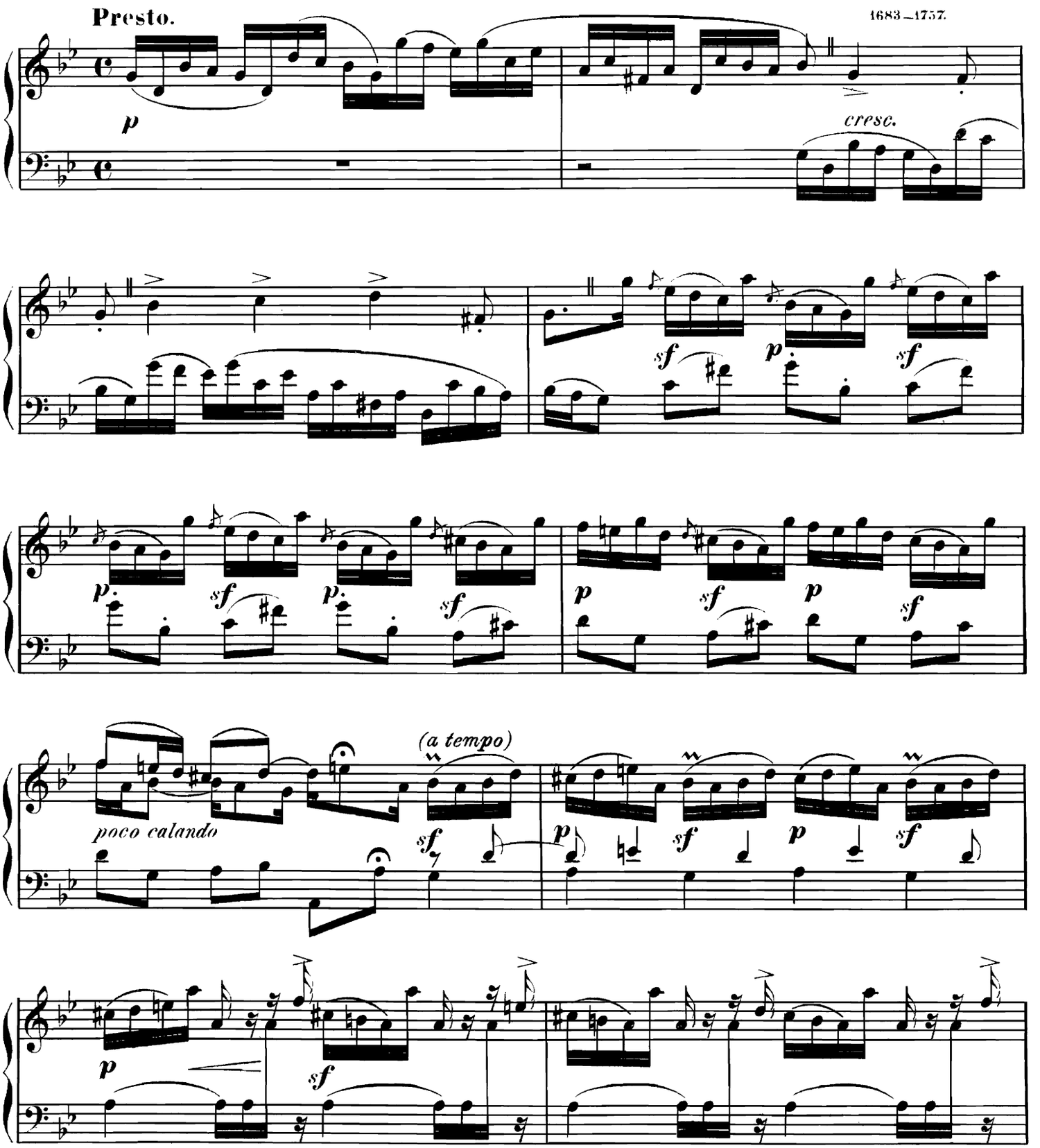

p grazioso
mf
p
mf
p
pp
mf
p
pp
cresc.

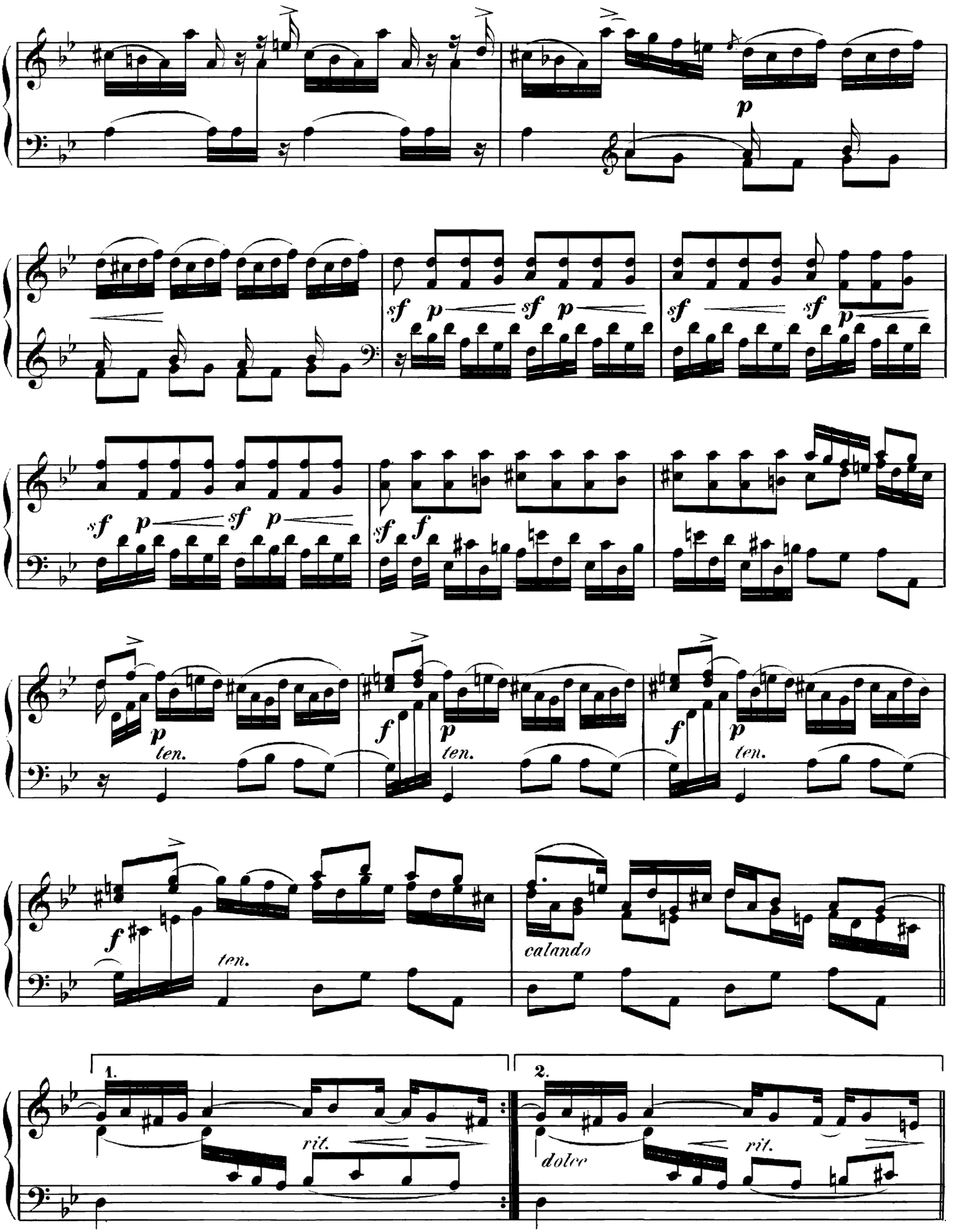

dolce
pp
animato
leggiero
pp
mf
m. s.
m. d.
m. s.
m. d.
m. s.
m. d.
ri - te - nu - to
sf
3
sf
a tempo
f
rit.
con 8va ad lib.

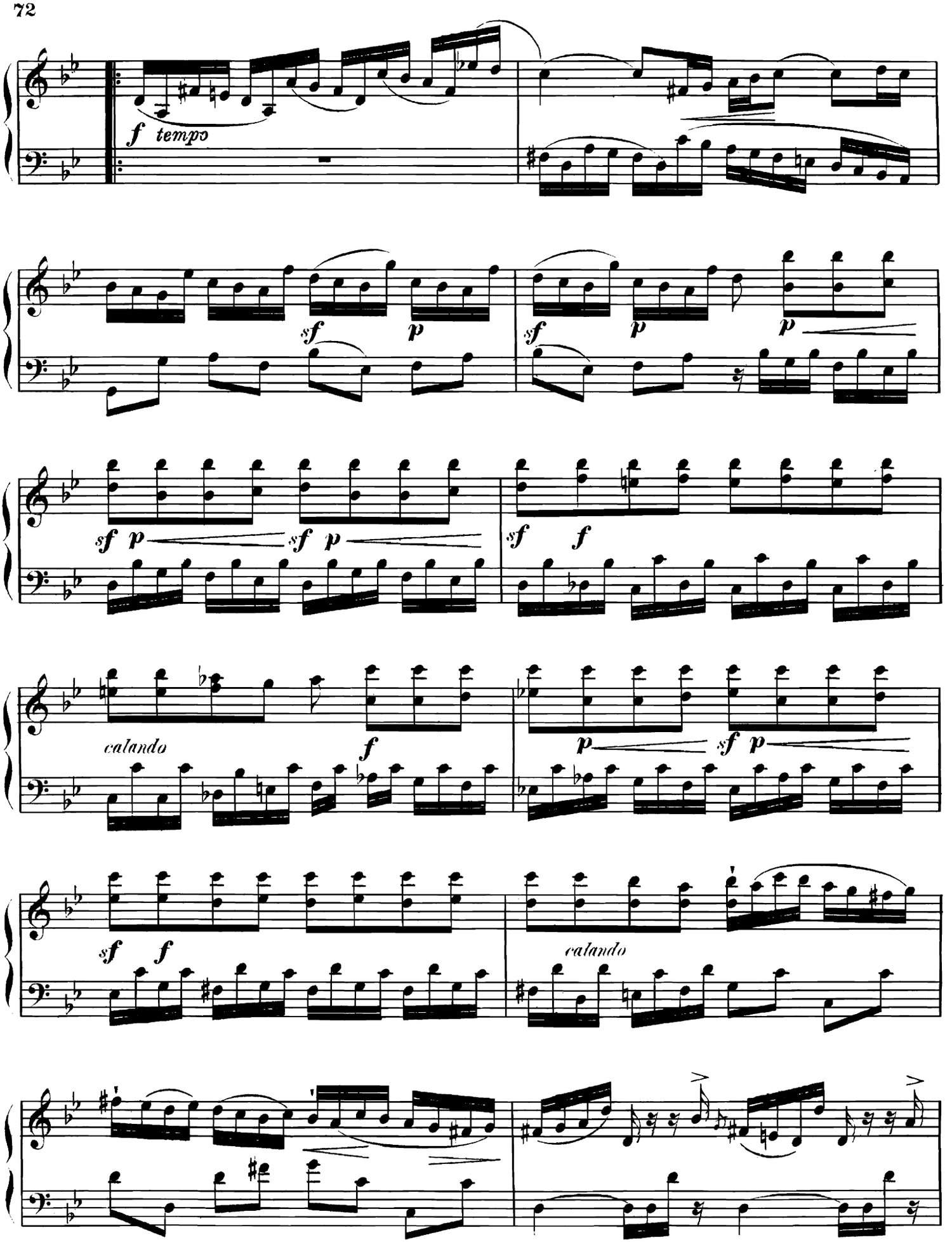
DREI STUDIEN.

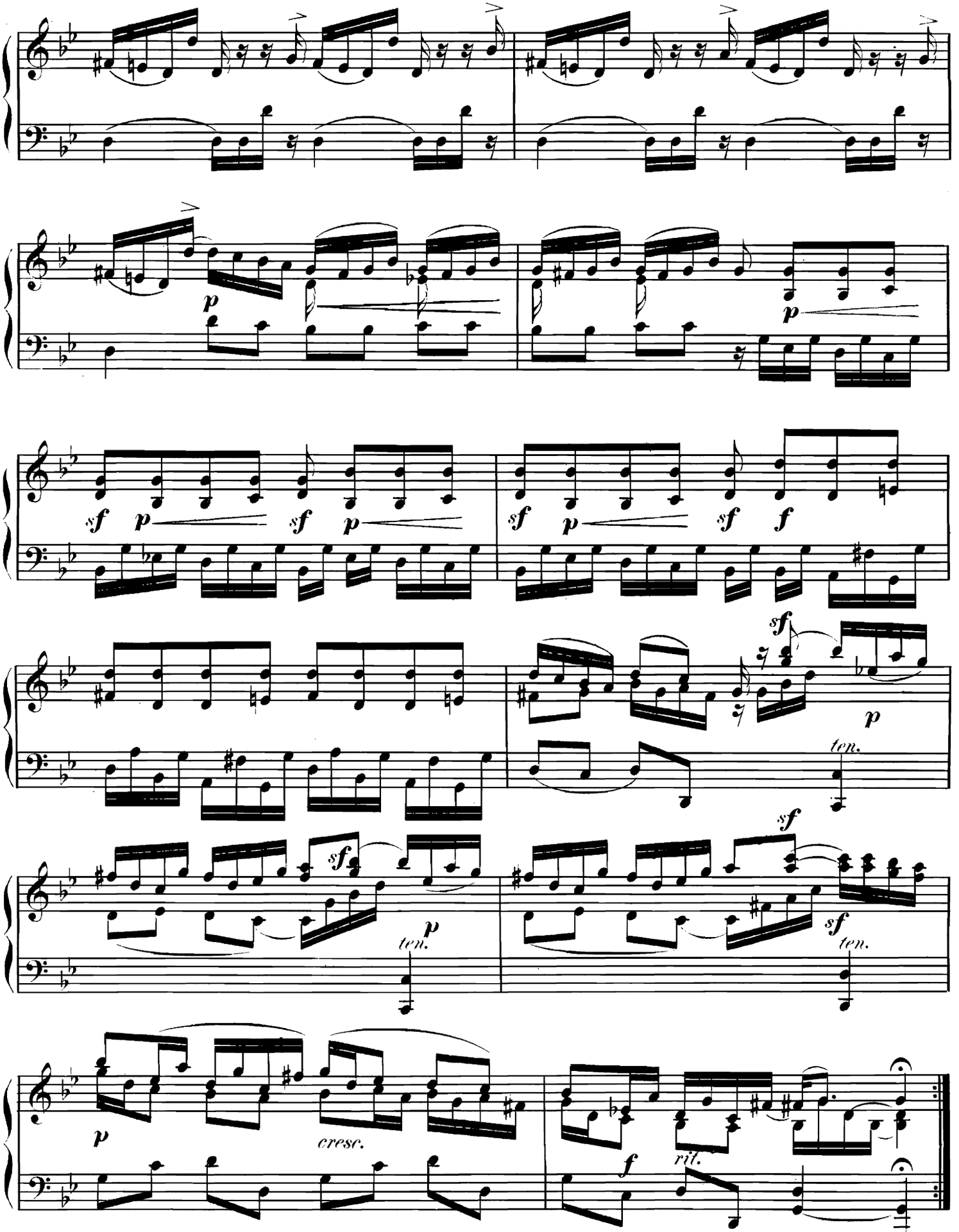
III.

Domenico Scarlatti.
1683—1757.




p
sf p sf p
sf sf p
sf p sf p
sf f
p ten.
f p ten.
f p ten.
f ten.
calando
1.
rit.
2.
dolce
rit.

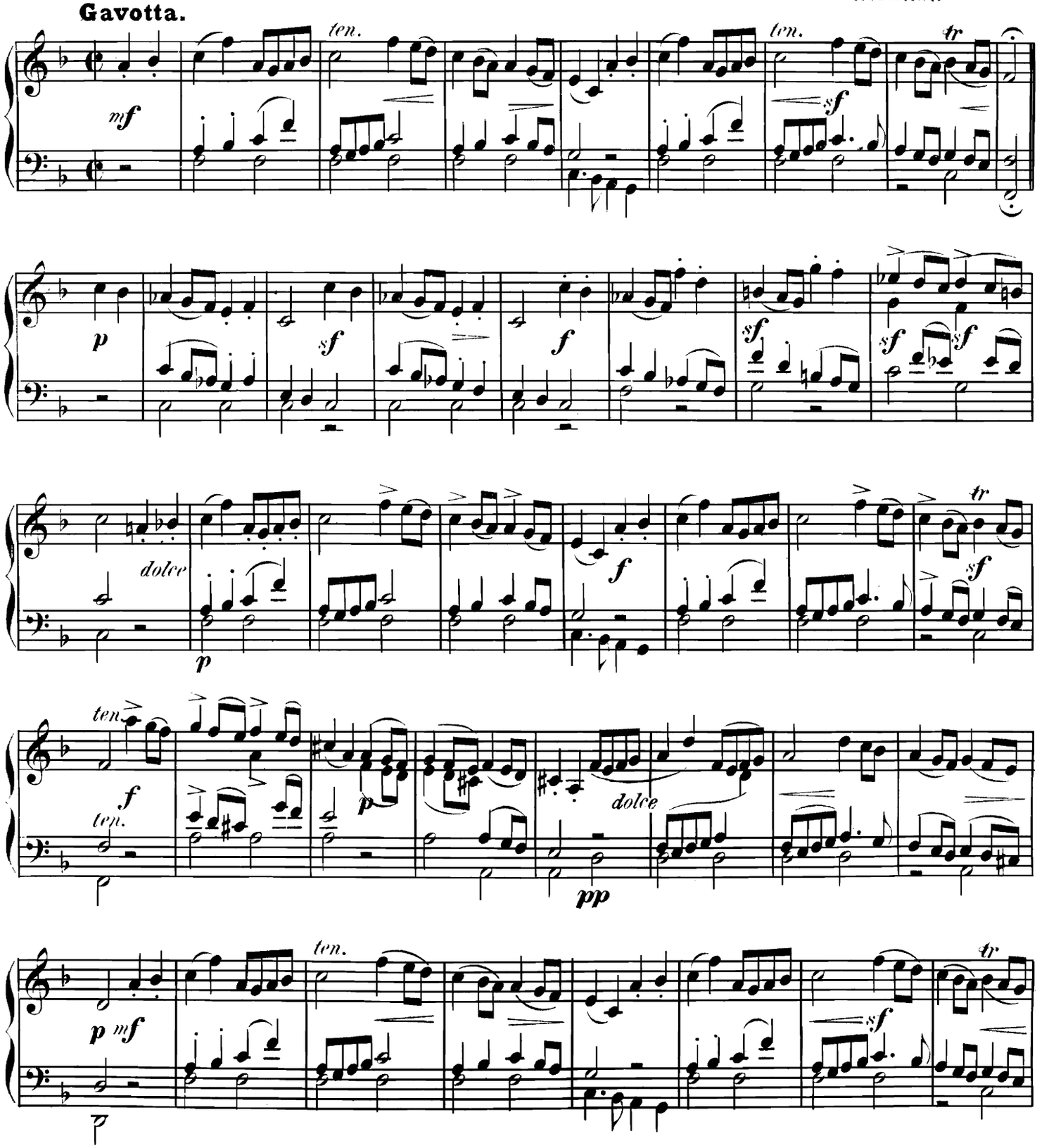

f tempo
sf p
sf p
sf p
sf p
sf p
sf f
calando
f
p sf p
sf f
calando

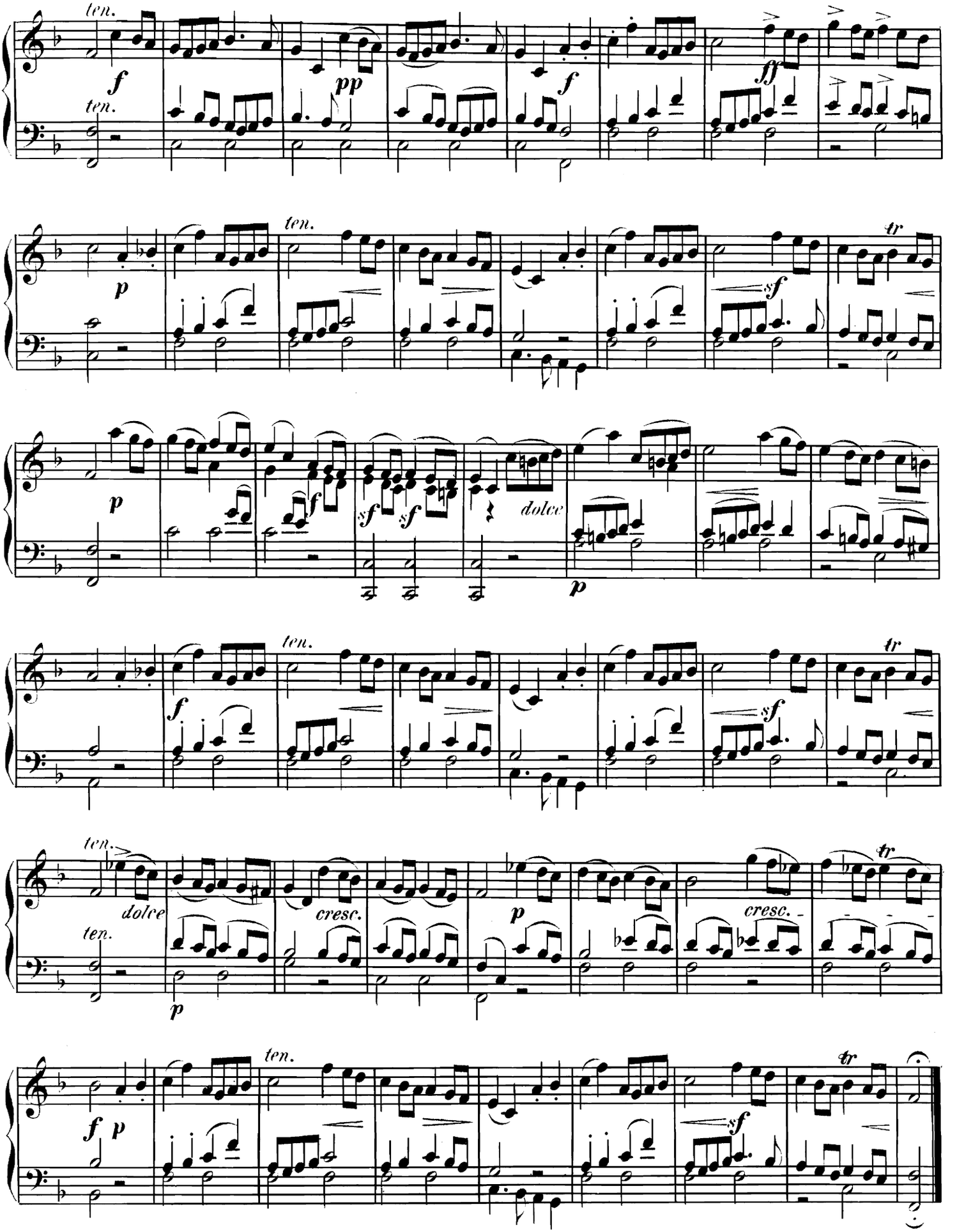

p
sf p sf p
sf p sf f
sf
p
ten.
sf
p
ten.
sf
sf
ten.
p
cresc.
f
rit.

GAVOTTA und BALLETTO.

Padre Giovanni Battista Martini.
1706—1784.

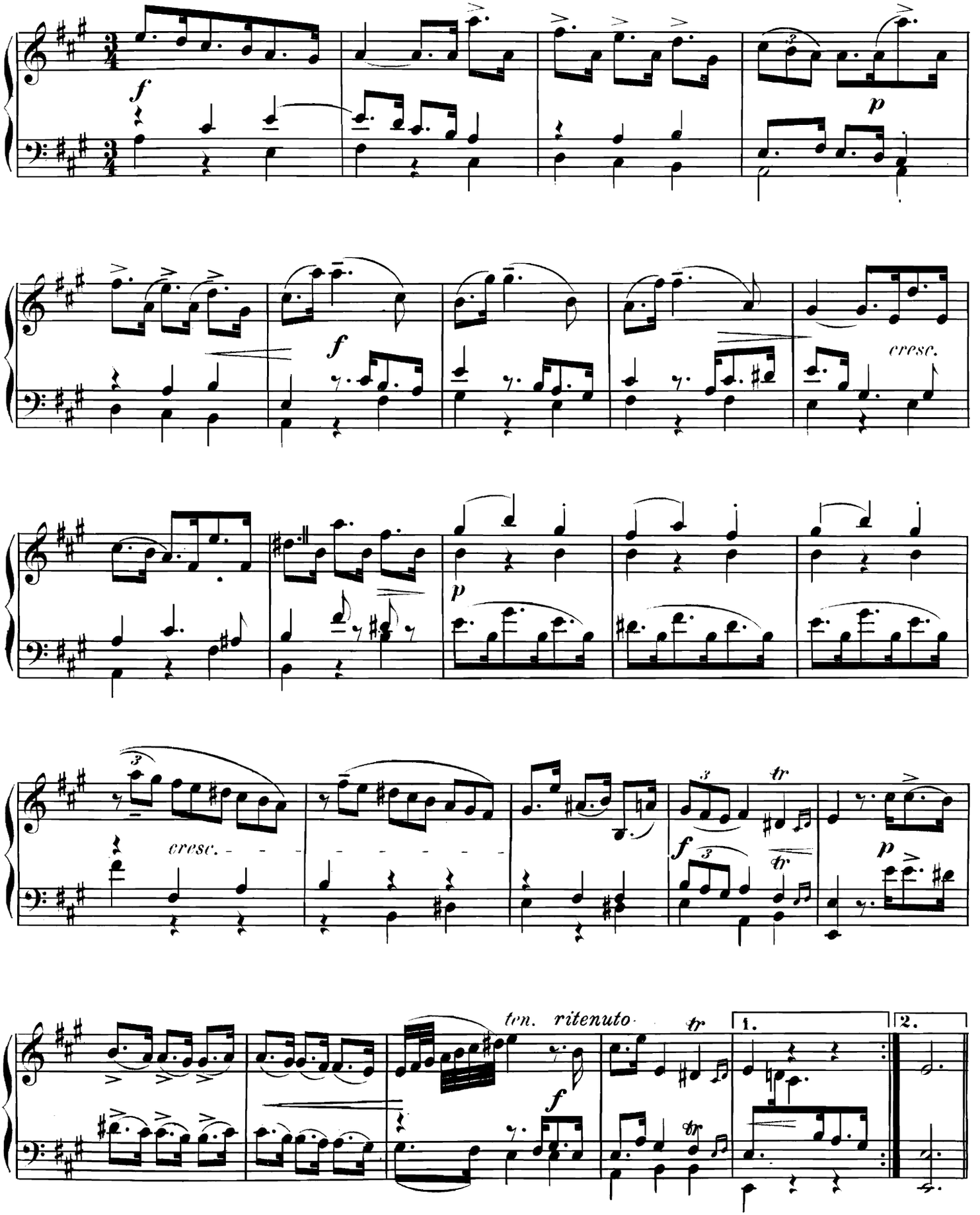
Gavotta.

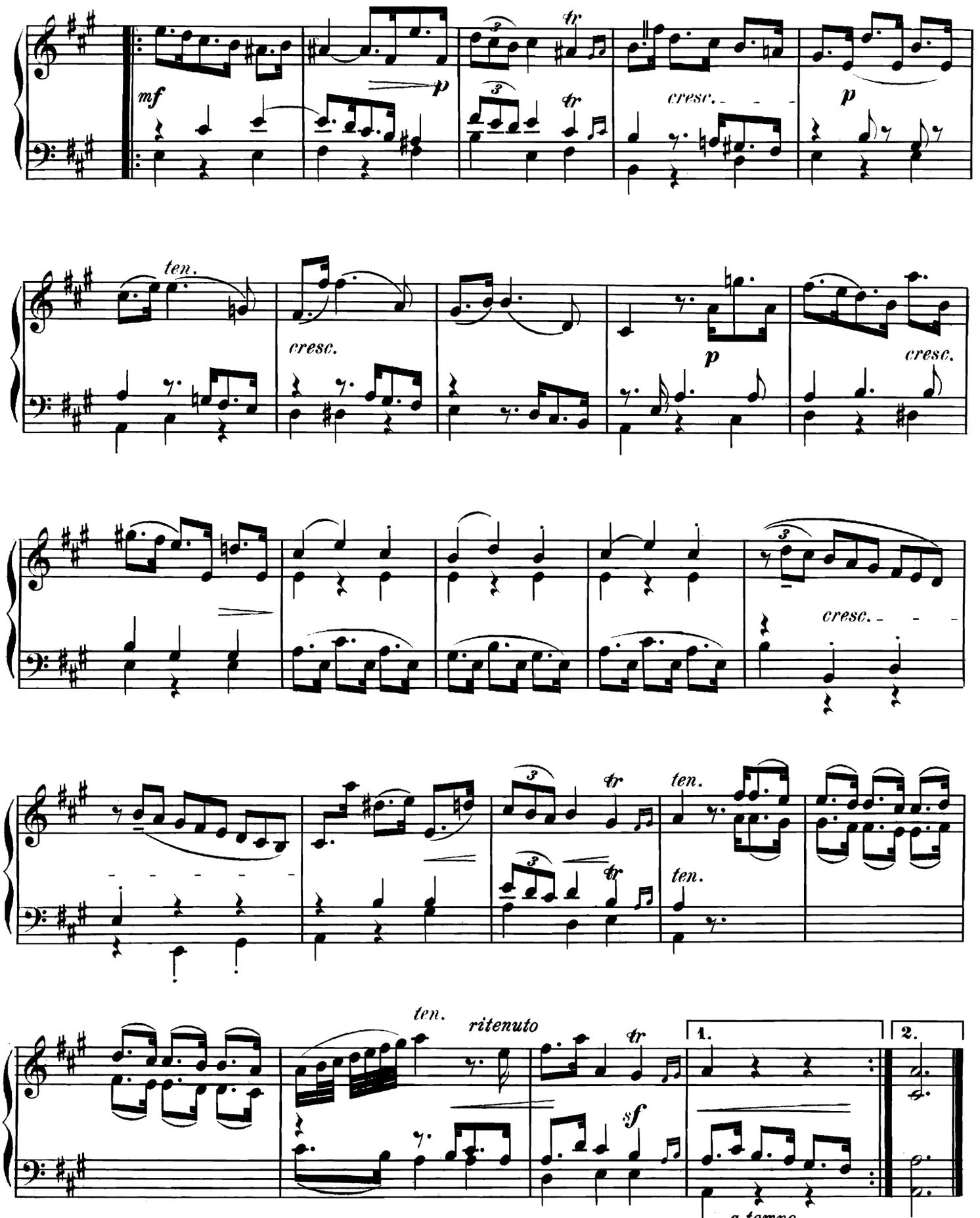



ten.
f
ten.
pp
f
ff
p
ten.
sf
tr
p
f
sf
sf
dolce
p
f
ten.
sf
tr
ten.
dolce
ten.
p
cresc.
p
cresc.
tr
f
p
ten.
sf
tr

Balletto.

Allegro.




mf
p
tr
cresc.
p
ten.
cresc.
p
cresc.
cresc.
tr
ten.
ten.
ten.
ritenuto
tr
1.
2.
sf
a tempo

Anhang.

Alte Klaviermusik ist im Grunde nur zu verstehen aus dem Klange der alten Klaviere. Weiterhin muß man die alten Formen kennen, namentlich die Tanztypen, man muß das „Milieu“ kennen, aus dem diese Musik erwachsen ist, und schließlich muß man die so gewonnenen Erkenntnisse mit modernen Mitteln ins Klangliche übersetzen. Denn bis auf weiteres wird auf die Frage: „historisch *oder* modern“ nur eine vernünftige Antwort sein: „historisch richtig *und* mit den Mitteln unserer Zeit“.

Die Stücke der alten Engländer sind aus dem Spielvermögen der damaligen Klaviere, der „*Virginale*“ zu erklären. Es waren wohl kleine Harpsichorde, knapp vier Oktaven umfassend (vom C bis zum a″), dem Tone der Spinette klangverwandt. Man benutzte kleine Volkslieder und schmückte sie mit allerlei Veränderungen aus. Dabei behielt man aber die Grundfesten der Harmonie bei und hütete sich, allzuweit vom Thema abzuschweifen. Diese Formal-Variation nannte man double. „Des Kärrners Pfeiffe“ ist solche Weise. William Byrd setzt über diesen Gassenhauer (Fuhrmannslied) eine Reihe von Veränderungen, welche einen Begriff damaliger Klaviermusik geben. „Die Jagdgigue des Königs“ ist aus demselben Zeitalter. Es ist das fröhliche Altengland Shakespeares und der Königin Elisabeth, und aus dem Klavierbuche der Königin Elisabeth stammt dies Stück von John Bull. Es ist Salonkunst, Unterhaltungsmusik. Als solche muß man die Variationen der Jagdgigue spielen. Und zugleich als ein Stück Programmusik. Dabei mag man die mit vi-de bezeichneten Takte auslassen, damit sogleich die Jagdfanfaren in C dur ertönen. Geschickter Gebrauch des rechten Pedals mag das Ineinanderklingen der Hornmusik versinnlichen, wir hören später (S. 10) auch noch das Echo. Zum Schluß aber wird es eine rechte steaple-chase, in flottestem „allegro“. Nur die letzten Takte leiten zur Ruhe über: man geht langsam heim . . . Wieder ganz anders als Byrd einerseits und John Bull anderseits stellt sich Orlando Gibbons dar. Gibbons ist ein musikalischer Denker. Das Praeludium zeigt schon in die Zukunft und weist auf Händels königlichen Schritt hin. Man spiele dies „allegro“ als ein „maëstoso“, mit breitem Ton. Auch die Galiarda beginnt ernst, fast feierlich. Vom Typus des alten Gegentanzes ist nichts mehr zu merken, der Tondichter gibt sich seiner Phantasie hin und mischt nach Art der damaligen Lautenmusik viele „scharffe Laifflein“ ein. Noch ist zu bemerken, daß auch die Brechung der Akkorde nach Art der Lautenmusik erfolgen muß, d. h. doppelt: herauf und wieder zum Grundton herunter. Hierzu ist natürlich die feine, sinnige Anwendung des Pedals die Hauptsache. Man nannte dies Klangbild arpeggio (Harfenspiel.) — Sind die englischen Virginalisten in erster Linie Gegenstand des Studiums, so sind die Franzosen noch heute „konzert-wirksam“. Kein Wunder: sie sind auf solche Wirkungen berechnet, sie sind höfische Kunst. Die Kunst zu Versailles, die Kunst im Musiksalon Ludwigs XIV. ist auch die Kunst des großen François Couperin. Ludwig XIV. liebte das Ballett, entwarf die Bücher zu solchen Balletten und tanzte in jungen Jahren in diesen Balletten die dankbaren Rollen. Die Musik mußte dann der Herr Hofkomponist schreiben. Nun war François Couperin lange Jahre „claveciniste de la chambre“ beim Sonnenkönige. Möglich, daß Couperin auch solche Ballettmusikwerke geschrieben hat; da von seinen Werken nur Weniges auf uns gekommen ist, so sind wir auf unsere Vermutungen angewiesen. Aber seine Klaviermusik enthält sehr viele Tanzstücke, die noch heute als ideale Ballettmusik des 18. Jahrhunderts gelten können. Von allgemeinem Interesse ist folgendes Bekenntnis des Meisters: „Während ich diese Stücke niederschrieb, hatte ich stets einen (bestimmten) Gegenstand vor Augen. Die Titel zeigen die Gedanken an, die ich dabei gehabt habe, aber ich hoffe, man wird mir erlassen, von den Namen genaue Rechenschaft zu geben. Doch da unter diesen Stücken einige sind, die mir wohl schmeicheln können, so bemerke ich, daß diese Stücke Portraits sind. Man hat sie ziemlich gut getroffen gefunden, wenn ich vorspielte. Die Mehrzahl der Titel bezeichnet die liebenswürdigen Urbilder, denen ich sie gewidmet habe, nicht meine Nachbildungen.“ Nun wissen wir, wie wir z. B. La Bourbonnaise zu nehmen haben! —

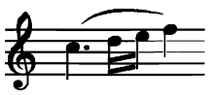
Feinste Programmusik sind die von Ernst Pauer ausgewählten Stücke von Jean Philipp Rameau, der im gleichen Alter mit Seb. Bach und mit Händel steht. Die Überschriften: „Le rappel des oiseaux“ oder „Les tendres plaintes“ sind so bezeichnend, daß in solchen Fällen selbst die Vorschriften des gewollten Zeitmaßes entbehrlich sein dürften. Denn die „zarte Klage“ der Schäferin verlangt ein „andante“ (im Sinne jener Zeit eine ruhige Bewegung ohne Dehnung), während die Jubelstimmen der lustigen Vöglein dem tempo allegro entsprechen. Keiner würde sich soweit irren, das Klagen der Schäferin im allegro zu nehmen, den Ruf der Vögel aber im ruhigen Zeitmaß! Anders liegt die Sache schon bei den beiden Menuetten. Hier muß man wissen, daß die Menuets de Poïtou schnelle Tänze waren, daß das Wort „menuet“ abgeleitet wird von den „pas menus“ (den kleinen Schritten) der Tänzer. Stellen wir uns nun vor, man habe zu diesen Menuetts wirklich getanzt, denken wir uns ein zierliches Ballett jener Zeit, etwa ein Intermezzo: „menuets-bergeries“, so treffen wir auch das Zeitmaß: etwa ♩ = 144 . . . „Die Ägypterin“ ist wohl auch ein „Portrait“. Um das Stück klanglich-richtig zu verstehen, müssen wir es richtig spielen. Der Versuch, schnell zu spielen, führt bei diesem Stück zu einem negativen Ergebnis, spielen wir aber „moderato“ und denken uns den alten Allemandenschritt, so gewinnt das Ganze: unter der ägyptischen Maske gewahren wir eine zart sinnlich schmachtende kleine Rokokodame vom Hofe . . .

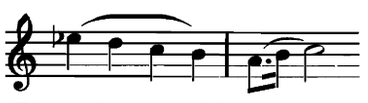
Hier tun wir nun einen Schritt rückwärts und betrachten die drei Stücke der Lully-Suite. G. B. Lully, von Abstammung Italiener, aber seinem Wesen nach Franzose, war der Vorgänger von Couperin und Rameau. Die Allemande ist der ruhige, deutsche Tanz. Die uns erhaltenen Abbildungen beweisen, daß man ruhige, ausschreitende Bewegungen gemacht hat, die zierlichen Bogen der hochgehaltenen Handketten verlangen auch in der Musik gezogenen Vortrag. Nur darf man nicht ins andere Extrem verfallen, in steife, schwere Bewegungen. Die sind Sache der Sarabande, und der „spanische Dreitritt“ verlangt breiten, vollen, starken Klang. — Wie es mit der Gigue bewandt ist, hat man lange nicht gewußt. Da sie aber noch heute in Schottland — woher sie stammt —, in Irland und in Nordamerika getanzt wird, so sind wir der Wahrheit nahe, sobald wir wissen, wie sie *getanzt* wird. Spielt doch auch heute nur derjenige gut zum Tanze auf, der selbst gut tanzen kann (eine Regel, die nur wenige Ausnahmen zuläßt). Nun gibt es vier Giguen: 1. gigue loure; 2. schottische Gigue (jick); 3. schnelle Gigue; 4. italienische „giga“. Die erste ist ruhige Schrittgigue, die zweite Marschgigue, die dritte hat „Kavallerietempo“ und die vierte ist überhaupt kein Tanzstück, sondern ein leicht dahinfließendes Finale, etwa der Tarantella verwandt. So meint auch Lully seine Gigue, etwa ♩. = 152 und sehr zierlich-flüchtig, aber nie übereilt. Man nannte diesen Stil presto.

Wie sehen nun die Instrumente aus, für welche die Franzosen von Lully bis Rameau ihre Klavierwerke geschrieben haben? Hier müssen wir zurückgehen auf die Modelle, und als solche kommen das Zimbal, die Laute und die Harfe in Betracht. Das Zimbal mit Tasten (claves), die Tastenlaute, die Tastenharfe waren die ersten Erfindungen. Das Virginal ist wohl solch eine Tastenharfe (harpsichord) gewesen, und weil die claves in eine „Messingtangens“ ausliefen, so erzeugte sich der scharfe Ton, den die erhalten gebliebenen Spinette aufweisen. Bei manchen Spinetten hat dieser Klang beinahe das Gepräge unseres Zithertones, namentlich in der Höhe. Die Modelle wurden nun in zwei Formen ausgebaut, einer größeren (Klavizimbel) und einer kleineren (Klavichord). Die „clavecins“ bereicherte man mit den Mitteln der Orgeltechnik, mit zwei Manualen und mit einem Oktavenzug. Der letztere war ähnlich unserer Verschiebung: er schaltete die dritte Saite aus und ein, und diese dritte Saite war eben in der höheren Oktave eingestimmt. So konnte also Couperin seine „Bourbonnaise“ rein zweistimmig durchführen, ohne daß der Satz dünn und dürftig klang. Die kleinere Gattung waren die Hausinstrumente, die größeren wurden bei öffentlichen Aufführungen benutzt. Diese Konzertflügel der damaligen Zeit sind sogenannte *Kielflügel*: statt unserer Hämmer hatten sie Federkiele. Ihr Ton war der Laute nachgebildet oder der Harfe. Joh. Seb. Bach ließ sich ein besonderes Lautenklavizimbel bauen, dies und Händels „Lieblings-Harpsichord“ sind uns erhalten geblieben . . . Genug des Geschichtlichen: wir wissen wenigstens, *wie* man diese Clavecins gespielt hat. Wir wissen auch, daß Couperin manche seiner Stücke für ein Instrument mit *zwei* Manualen gedacht hat. Da nun beide Manuale verschieden geartete Saitenchöre hatten, so war es möglich, zwei Stimmen in zwei Klangfarben auseinander zu halten. Auch dies entspricht der Orgeltechnik, aber auf unseren heutigen Flügeln fehlt uns diese Möglichkeit. Insbesondere sind wir an den Stellen ratlos, wo beide Stimmen sich einander nähern, wie z. B. im Anfange von Rameaus „Egyptienne“. Für den Hofpianisten zu Versailles war hier nicht die geringste Schwierigkeit.

Wir kommen nun zu den Italienern, auch hier vom Klanglichen ausgehend. Im Klangsinn waren die Italiener immer Meister. Man denke nur an die Kunst des schönen Gesanges in Kirche und Theater, man denke an die Geigen der Amati, Stradivari, Guarneri . . . Auch das „*Cembalo*“ der Italiener gehört in diese Reihe, der schöne, edle, silberhelle Ton: nicht so dickflüssig, sondern zart und voll zugleich, gedeckt und doch glänzend. Die Kielflügel

jener Zeit hatten zumeist nur ein Manual, aber man hatte den Oktavenzug, die Bebung — ein Hilfsmittel südländischer Sänger — und die Dämpfung. Der Ton war aber feinerer Abwandlungen nicht fähig, und so gerieten die Tonsetzer auf eine Art von Darstellung, bei der es weniger auf „profondi intendimenti“ abgesehen war, denn auf ein glänzendes Tonspiel. So sind die kleinen Studien von Domenico Scarlatti gemeint, so die Sonaten von Galuppi und Paradisi. Galuppi war um 1750 ein berühmter Opernkomponist, Paradisi's Sonate stammt aus dem Jahre 1754. Galuppi schreibt noch in der Form der damaligen Violinsonate (I. Adagio, II. Allegro, III. Presto), während Paradisi den langsamen Satz fallen läßt, Allegro $^3/_4$ und Presto $^2/_4$ aber als „Bild und Gegenbild“ aufstellt. Die genannten, allbekannten italienischen Worte bezeichnen nämlich den Ausdruck: fröhlich — leicht und flüchtig. Allegro und presto sind mithin im 18. Jahrhundert keine Unterschiede im Zeitmaß, sondern im Ausdruck. Vor allem hat man sich zu hüten, die Allegri zu langweilig und die Presti zu schnell zu spielen. Einzelne mit presto bezeichnete Sätze vertragen zwar eine sehr schnelle Ausführung, aber man hat ehedem verlangt, daß jede Note, auch die kleinste dabei ihren Wert behielt und daß die feinste Schattierung des Ausdrucks gewahrt bleibe. Hier liegt also die „akustische“ Grenze, von der Mozart so oft spricht. Machen wir diese Anwendung auf Scarlatti. Der erste Satz ist ein Studio im großen, heroischen Stil, wir haben dem „allegro“ hinzugefügt: con spirito. So bezeichnet Mozart, den Italienern in vielen äußeren Dingen folgend, vielmals die ersten Sätze seiner Symphonien. Wir könnten sagen: „avec élan, avec verve“, bemerkend, daß der Begriff des allegro (fröhlich) jetzt — ganz allmählich — in den verwandten des Lebhaften, des Schnellen übergeht. Die zweite Studie (Allegretto F dur) zeigt den Charakter des Anmutigen; die Fröhlichkeit ist durch die Anmut „temperiert“, und Allegretto ist eben ein kleines Allegro. Auch hier ist der Unterschied des Zeitmaßes von Allegro und Allegretto von sekundärer Bedeutung, und erst recht sehen wir denselben Sachverhalt bei dem dritten der von Ernst Pauer ausgewählten Studiensätze. Stände über diesem Klangbilde keine italienische Vorschrift, so würde kein Künstler daran denken, „so schnell wie möglich“ zu spielen. Das Zeitmaß ist in unserem Sinne nur ein mäßig geschwindes, die ganze Ausführung muß aber dem Charakter der Studie entsprechen, und den nennen die Italiener des 18. Jahrhunderts „presto“ und die Franzosen „légèrement“, während das „allegro“ dem „gaiment“ entspricht. Die Mitte zwischen adagio einerseits und allegro-presto anderseits hält nun das vieldeutige „andante“. Andante ist eine mittlere Bewegung, einen mittleren Zustand ausdrückend. Couperin sagt zuweilen negativ: „délicatement sans vitesse“, oder „affectueusement sans lenteur“. Da nun der Charakter des mit affectueusement sans lenteur bezeichneten Stückes im Titel angegeben ist (Les graces naturelles), obendrein noch das Maß $\mathbb{d}$ (= ¢) hinzugefügt ist, so können wir nicht fehlgehen: $\mathbb{d}$ = 69—72 wird die richtige Mitte sein. So ist auch die Gavotte des Padre Martini zu nehmen, und das Allegro seines Balletto ist das Zeitmaß der Courante, aber einer besonders fröhlichen! Man war eben im 18. Jahrhundert heiter, immer lustig, und den deutschen Weltschmerz haben Italiener und Franzosen nie gekannt. Also nehme man die „allegro“ recht frisch, fröhlich und — mit dem lebhaften betonten, scharfen Rhythmus, der noch heute das Echtsüdländische ausmacht. „Nur immer flott“, pflegte Mendelssohn zu sagen, und er hatte recht — für seine Klavierwerke. Versuchen wir's also auch hier mit einer Bewegung, die metronomisch mit $\mathbb{q}$ = 144 anzugeben wäre. Es ist aber alles Salonkunst: Scarlattis Studien, die beiden Sonaten von Galuppi und Paradisi, die von Pauer gewählten Stücke von Martini, und selbst die B dur-Fuge des alten Porpora. Gelehrt tun war seine Sache nicht, also spielen wir sie ohne den Ernst und die Würde, die unsern deutschen Fugenmeistern so wohl ansteht, eben als „Salonfuge“.

Zum Schluß noch ein Wort über Frescobaldi. Er ist der erste Meister des Orgelspiels, welches im 17. und 18. Jahrhundert zu solcher Blüte gedieh. Girolamo Frescobaldi war 1608 — schon mit 25 Jahren — Organist zu St. Peter in Rom. Die „corrente“ wie die „canzona“ haben nur geschichtliche Bedeutung, aber zum Studium sind sie unerläßlich. Die „canzona“ ist ein Gesangsthema und wird hiernach in einzelne Motive zerlegt. Aus dem Motivchen:  im zweiten Takt wird durch Vergrößerung das neue Thema des $^6/_4$ Taktes und seine Durchführung gewonnen. Durch Vergrößerung wird dann aus dem dritten Takte der „canzona“ das neue Motiv



abgeleitet. Die weiteren Ableitungen gehören dem Studium der Theorie an, überschreiten also den Raum dieses Anhangs, der nur einige Fingerzeige zum Verständnis der alten Klaviermusik geben will.

Mannheim, Sommer 1911.

Arthur Blaß.