

L’Homicide von Gaultier – Beobachtungen zum Formulierungsspielraum

„Die französische Lautenmusik des 17. Jahrhunderts kennt keinen ‚Urtext‘. Stattdessen wird ein Stück von den damaligen Lautenisten innerhalb eines ‚Formulierungsspielraumes‘ überliefert, d. h., dass derselbe musikalische Gedanke auf unterschiedliche Art ausformuliert und notiert werden konnte. Der erste Arbeitsschritt im vorgestellten Verfahren besteht also darin, alle überlieferten Fassungen eines Stückes – das ‚Überlieferungsspektrum‘ – kennenzulernen und durch das Aussortieren von Varianten und Schreibfehlern den ‚Formulierungsspielraum‘ kennenzulernen, der damaligen Lautenisten zur Ausgestaltung und persönlichen Adaption eines Werkes offengestanden hat und sinnvollerweise auch von heutigen Lautenisten benutzt werden sollte.“¹

Andreas Schlegel

Dieser Aussage folgend soll hier der Formulierungsspielraum eines der populärsten Stücke des französischen Lautenrepertoires überhaupt untersucht werden: *L’Homicide* von Ennemond (1575–1651) oder Denis (1597/1603–1672) Gaultier.

Aus den Vorworten der Lautenwerke von D. Gaultier, Mouton, J. Gallot, Le Sage de Richée und Reusner lässt sich zusammen mit den Traktaten von Perrine, Burwell, Mersenne und Mace bereits ein recht umfangreiches Bild der damaligen Spielweise gewinnen, wie von Anthony Bailes in seinem Artikel *An Introduction to French Lute Music of the XVIIth Century* dargelegt.²

Hier sollen allerdings die notierten Varianten des Stückes im Fokus stehen und mit den theoretischen Beschreibungen verknüpft werden, um auf diese Weise dem Repertoire und seiner Ausführung näherzukommen.

L’Homicide ist über ganz Europa verteilt in ca. 50 Quellen überliefert. Da es in diesem Artikel aber um die französische Art die Laute zu spielen gehen soll,

habe ich wichtige französische Quellen ausgewählt (s. Tabelle Anhang I).

Um die nachfolgenden Beobachtungen zum Stück besser einordnen zu können, folgen zunächst einige Bemerkungen zu diesen Quellen.

Als vermutlich früheste Quelle, die in folgenden Betrachtungen immer wieder als Ausgangspunkt fungieren wird, betrachte ich die berühmte „Rhétorique des Dieux“. Zu deren Bedeutung und Hintergrund möchte ich auf die Arbeit von Andreas Schlegel verweisen.³

Die Manuskripte *Barbe*, *Milleran* und *Saizenay* sind wichtige Quellen der französischen Lautenmusik und in Fachkreisen weitgehend bekannt.

Das gilt genauso für Moutons *Première Livre*, in welches *L’Homicide* anscheinend vor allem Einzug fand, damit Mouton sein eigenes Double dazu präsentieren konnte.⁴ Es ist das einzige Stück in den ersten beiden Lautenbüchern Moutons, welches er nicht selbst komponierte.

Bei den unbekannteren Handschriften möchte ich besonders *F-PnVmf-51* und *F-Pn6212* hervorheben. *F-Pn6212* wurde im Jahr 1664 als Angélique-Manuskript begonnen. Nach Forschungen von A. Schlegel sind die Eintragungen aus dem Jahr 1684 Mouton (Gaultiers *Le Canon*) und Dubut le fils zuzuordnen.

Das Manuskript *F-PnVmf-51* zeichnet sich dadurch aus, dass es an vielen Stellen Alternativen zu vermeintlich etablierten Strukturen aufzeigt, die in ihrer Form auf einen sehr versierten Spieler schließen lassen. Außerdem ist diese Quelle durch ihre verhältnismäßig frühe Datierung für die nachfolgenden Beobachtungen von besonderer Wichtigkeit.

Meine Abschrift der elf Versionen der *Homicide*, welche ich, um die individuellen Eintragungen besser wiedergeben zu können, mit per Hand nachgetragenen Notizen versehen habe, stellen den Anhang III dieses Artikels dar. Dieser ist als PDF auf der Startseite der Homepage der Deutschen Lautengesellschaft verlinkt sowie unter Literatur – Lauten-Info – Ergänzungen.

¹ Schlegel, Andreas: *Was ich dank der Rhétorique des Dieux bisher lernen konnte*, Die Laute, Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft, Nr. I, 1997.

² Bailes, Anthony: *An Introduction to French Lute Music of the XVIIth Century*, Le luth et sa musique, 1984.

³ Siehe www.accordsnouveaux.ch unter „La Rhétorique des Dieux – Einführung“, bzw. „ – Vortrag Bremen 2013“.

⁴ Mouton, Charles: *Pièces de luth*, Paris 1675–1679.

Im Folgenden möchte ich auf einige für mich bemerkenswerte Beobachtungen eingehen und diese erläutern. Es soll veranschaulicht werden, welch hohes Maß an Diversität die Quellen bieten, sowohl in Spielweise als auch in Notation. Hierzu folgt eine systematische Betrachtung, in der die Themen Fingersätze, *Séparée*-Striche, Verzierungen, *Inégalité* sowie einige nicht zu kategorisierende Besonderheiten behandelt werden.

Vielen Dank an Joachim Held, Markus Lutz und Andreas Schlegel, für ihre große Hilfe bei der Erstellung dieser Arbeit!

1.) Die Fingersätze

Untersucht man die elf Fassungen, so fällt bereits im ersten Volltakt ins Auge, dass auf der zweiten Zählzeit (T1, Z2) über die Manuskripte hinweg eine unterschiedliche Spielweise notiert ist. In diesem Fall die Möglichkeit, das „a“ als Leersaite oder gegriffen zu spielen.



Bsp. 1: Milleran und Barbe (T1)

Ein solcher Fall ist auch am Ende des Stückes zu finden.



Bsp. 2: Milleran und Saizenay I (T26)

Der bemerkenswerteste Fall dieser Art ist in Takt 10 zu finden.



Bsp. 3: Rhétorique, F-Pn6212, Barbe, Saizenay I (T10)

Die Tatsache, dass bereits die praktische Ausführung des Notentextes so große Differenzen aufweist, lässt die Frage aufkommen, wie die Unterschiedlichkeit der Quellen überhaupt zustande kam.

Hierzu folgende These:

Aufgrund der äußerst großen Varianz zwischen den Versionen scheint es mir sehr unwahrscheinlich, dass die Quellen als direkte Abschriften voneinander entstanden. Wesentlich plausibler scheint mir zu sein, dass die Stücke auswendig einstudiert wurden, um dann, zu einem späteren Zeitpunkt, aus didaktischen Gründen wieder notiert zu werden. In der Zeit zwischen dem Einstudieren der ursprünglichen Fassung und dem erneuten Niederschreiben wurde das Stück, gemäß dem Geschmack und den Fähigkeiten des Spielers, verändert und dann seinen Gewohnheiten entsprechend erneut notiert.

Dass großer Wert darauf gelegt wurde, auswendig vorzutragen, geht beispielsweise aus folgender Stelle im *Burwell Lute Tutor* (ca. 1670) hervor:

„Tis sometimes the fault comes from the master, that does not take care to make his scholar sit upright. Those that are short-sighted, or have a short memory, are bound to have always their nose on their book, and so they may fall into that inconveniency. Therefore we must be diligent to take them out by the book, and practice them so well as we may play them by heart...“⁵

(Übersetzung) „Gelegentlich liegt die Schuld beim Meister, der nicht Acht darauf gibt, dass sein Schüler aufrecht sitzt. Jene, welche kurzsichtig sind oder ein schlechtes Gedächtnis haben, müssen zwangsläufig ihre Nase in ihre Noten stecken und mögen so in diese unpassende Gewohnheit verfallen. Deshalb ist es sehr wichtig, dass sie lernen, auswendig zu spielen.“

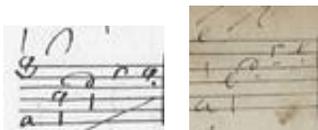
Ein Ausnahme zu obiger These könnten die Quellen *F-PnVmf-51*, *Mouton I* und *F-Pn6214* darstellen, die möglicherweise in einem engeren Zusammenhang stehen. Sie weisen sowohl in T11 den Basssprung in die „falsche Richtung“ auf, als auch in T29 einen dreistimmigen Schlussakkord. Da das Phänomen des Basssprungs in keiner weiteren französischen Quelle zu finden ist und auch nur eine weitere Quelle (*F-Pn6265*) einen dreistimmigen Schlussakkord notiert hat, scheint mir das folgerichtig.

⁵ Burwell, Elizabeth: *Instructions for the Lute*, Ms. ca. 1670, nach der Edition von T. Dart in *The Galpin Society Journal*, Vol. 11, Mai 1958, S. 22.

Generell folgt die Notation des Fingersatzes der rechten Hand in den Quellen dem typisch französischen Prinzip nach Mouton⁶ oder D. Gaultier⁷: Der Daumen ist mit einem senkrechten Strich unter dem Buchstaben markiert, der Zeigefinger mit einem Punkt, steht nichts, so ist der Mittelfinger gemeint. Der Gebrauch des Mittelfingers kann auch mit zwei Punkten markiert werden.

Für die linke Hand werden die Ziffern 1–4 verwendet, wobei Mouton den vierten Finger nicht notiert, die drei anderen Quellen mit ausführlichen Fingersätzen für die linke Hand (*Milleran, Saizenay II, F-Pn6265*) schon.

Auch bei den Fingersätzen der rechten Hand sind zum Teil spannende Varianten zu finden.



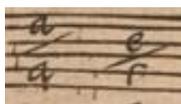
Bsp. 4: *F-PnVmf-51* und *F-Pn6212* (T4)

Dieses Beispiel hat mich persönlich besonders überrascht, da ich aus meiner Spielerfahrung den ersten dieser beiden Fingersätze als typisch französisch eingeordnet hätte, dies aber nicht von den Quellen bestätigt wird.

An diesen Beispielen wird deutlich, dass ein veränderter Fingersatz sowohl auf eine spieltechnische Bequemlichkeit, als auch auf eine Präferenz bei der Verwendung eines Ornaments zurückzuführen sein kann. In Beispiel 2 wäre die Verzierung im Manuskript *Saizenay I* mit dem Fingersatz aus *Milleran* nicht ausführbar.

2.) Die *Séparée*-Striche

Ein weites Feld ist die Behandlung der *Séparées*, die normalerweise durch schräge Striche zwischen übereinanderstehenden Tabulaturzeichen angezeigt werden.

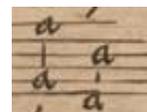


⁶ Mouton, Charles: *Pièces de luth*, Paris 1675–1679.

⁷ Gaultier, Denis: *Pièces de luth*, Paris ca. 1670.

Gewissermaßen das Gegenteil davon sind die geraden Striche zwischen zwei vertikalen Buchstaben in der Tabulatur. Le Sage de Richée erklärt zu diesen:

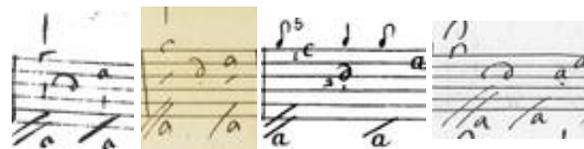
„...diejenigen Buchstaben, so miteinander zugleich geschlagen werden, werden mit einem Strich zusammengezogen, als: ...“⁸



Sowohl D. Gaultier⁹, J. Gallot¹⁰, als auch Mouton¹¹ äußern sich zu den *Séparées*, schreiben jedoch nur, dass man die Noten, zwischen denen der Strich erscheint, nacheinander, also *séparée* spielen soll. Die Reihenfolge bleibt offen. Im deutschsprachigen Raum ist Le Sage de Richée nicht konkreter und spricht von einem „Zerteilen der Noten“¹². Nur Esaias Reusner d. J., der Unterricht bei einem französischen Lehrer genoss, wird genauer und schreibt im Vorwort seiner *Neuen Lauten-Früchte*, dass immer der Bass zuerst gespielt werden müsse.¹³ Diese Schilderung stimmt mit Perrines in Notentext umgesetzter Schreibweise überein.¹⁴

Betrachtet man die ausgeschriebenen *Séparées* in den elf Manuskripten, so wird diese Regel fast immer beachtet. Es gibt jedoch Ausnahmen. Wer sich selbst von den oben erwähnten Quellen ein genaues Bild machen möchte, dem empfehle ich die Übersetzung des *Journal of the Lute Society of America*, Volume XXXVI 2003.¹⁵

In *F-PnVmf-51* (rechts) findet sich ein Beispiel, wie gegen Reusners Regel verstoßen werden kann.



Bsp. 5: *Rhétorique*, Barbe, Mouton, *F-PnVmf-51* (T5)

⁸ Le Sage de Richée, Philipp Franz: *Cabinet der Lauten*, Breslau 1695.

⁹ Gaultier, Denis: *Pièces de luth*, Paris ca. 1670 und *Livre de tablature*, Paris ca. 1672.

¹⁰ Gallot, Jaques: *Pièces de luth*, Paris 1684.

¹¹ Mouton, Charles: *Pièces de luth*, Paris 1675–1679.

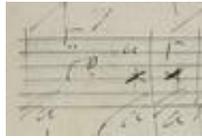
¹² A.a.O.

¹³ Reusner, Esaias: *Neue Lauten-Früchte*, 1676.

¹⁴ Perrine: *Pièces de luth en musique*, Paris ca. 1680.

¹⁵ Torres, George: *Performance Practice Technique for the Baroque Lute*, *Journal of the Lute Society of America*, Volume XXXVI, 2003.

Gelegentlich sind Stellen zu finden, bei denen ursprünglich vorgesehen war, die Noten zusammen anzuschlagen, diese aber später nacheinander angeschlagen wurden.

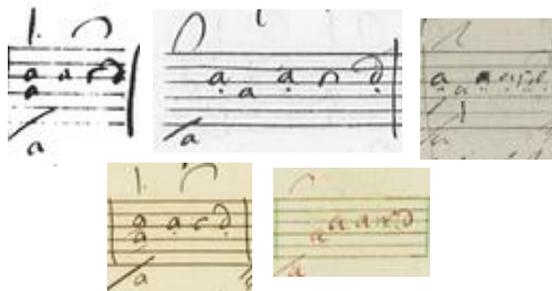


Bsp. 6: 6212 (T5/6)

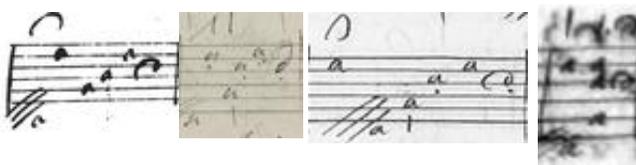
Hier möchte ich nun im Vergleich vorstellen, wie unterschiedlich *Séparées* notiert werden können. Ob sich diese mannigfaltigen „Formulierungen“ auch auf das Klangbild auswirken oder wirklich nur verschiedene Schreibweisen desselben klanglichen Resultats sind, möchte ich offenlassen.



Bsp. 7: *Rhétorique*, F-Pn6212, Barbe, Saizenay I, Saizenay II (T7)



Bsp. 8: *Rhétorique*, F-PnVmf-51, F-Pn6212, Barbe, Milleran (T18)



Bsp. 9: *Rhétorique*, F-PnVmf-51, F-Pn6212, Milleran, F-ALXm17 (T19)



Bsp. 10: *Rhétorique*, Barbe, Milleran, F-PnVmf-51 (T21)

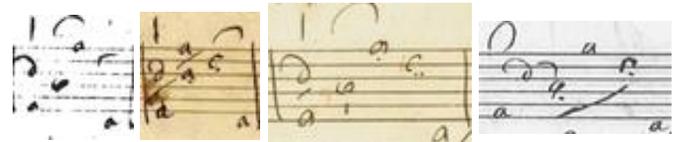
Perrine gibt in seinem Traktat folgenden Hinweis zur Ausführung eines *Séparée* bei Viertelnoten: ¹⁶



Bsp. 11: Perrine

Ob T21 im Manuskript *Milleran* (Bsp. 10) darauf verweist, dass Z2 und 3 unterschiedlich ausgeführt werden sollen, ist für mich eine offene Frage.

Hier ein letztes Beispiel dafür:



Bsp. 12: *Rhétorique*, Saizenay I, Barbe, F-PnVmf-51 (T22)

Bei der Ausführung der *Séparées* stellt sich mir immer wieder die Frage nach stilistischer Verallgemeinerung. Kann man wirklich behaupten, man solle dieses oder jenes tun, nur dann würde man wirklich „französisch“ und „richtig“ spielen?

Bei dieser Fragestellung ergibt sich ein äußerst buntes Bild, welches so gar nicht zu einem Denken in Schubladen passen will.

Ob eine Spielweise mit ausführlichem *Zerteilen* erstrebenswert ist, möchte ich hier ebenfalls offenlassen, schreibt doch D. Gaultier selbst, seine Stücke seien von anderen verfälscht worden, sogar bis zur Unkenntlichkeit. Dies könnte ein Verweis auf eine vermehrte Anwendung der *Séparée*-Technik sein, da diese bei späteren Quellen zunimmt.¹⁷

¹⁶ Bailes, Anthony, *a.a.O.*, S. 222.

¹⁷ Bailes, Anthony, *a.a.O.*, S. 223.

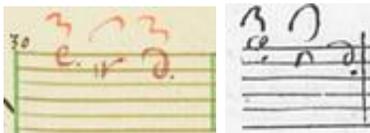
3.) Inégalité

Französische Lautenmusik ohne *inégalité* ist nicht denkbar. Reusner schreibt:

„...sofern man die rechte Mensur wol nach itziger Art rausbringen wil, müssen die gleichen Noten stets rückende oder springende, und nicht so gleiche weg gespielt werden.“¹⁸

In Beispiel 11 ist zu sehen, dass Perrine in seiner Erklärung der *Séparées inégal* notiert.

Der Auftakt zu *L’Homicide* ist in dieser Hinsicht in zwei Quellen bemerkenswert notiert:



Bsp. 13: Milleran, Vmf-51

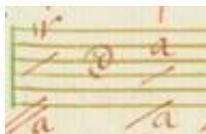
Erneut stellt sich hier die Frage, ob dies auf eine unterschiedliche Spielweise hindeutet oder es sich lediglich um zwei verschiedene Schreibweisen desselben handelt.

4.) Verzierungen

Die Verzierungszeichen in den Quellen zu *L’Homicide* sind recht übersichtlich und lassen sich mit Hilfe von D. Gaultiers Vorwort aus dem Lautenbuch von ca. 1670 gut entschlüsseln.

Der Halbkreis unter der Note ist der *port de voix*, im Deutschen der *Fall*.¹⁹

Man schlägt mit der rechten Hand die untere Nebennote an und lässt danach den Finger der linken Hand auf die Hauptnote fallen.



Bsp. 14: Milleran (T5)

Das Komma hinter der Note ist das *tremblement*, der *Triller*. Es kann sich jedoch auch um einen einfachen *Abzug* also das Anschlagen der oberen Nebennote mit der rechten Hand und das darauf folgende Abziehen

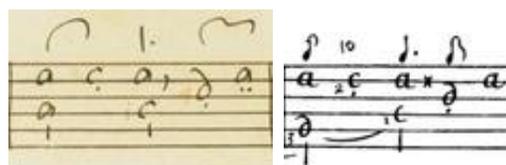
der linken Hand zur Hauptnote handeln (siehe unten). Die meisten Quellen von *L’Homicide* kommen mit diesen beiden Zeichen aus.

Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet hier Mouton. In seinem Vorwort setzt er das Komma mit dem deutschen *Abzug* gleich.²⁰ Wenn er einen Triller hören möchte, dann schreibt er ein *x* neben den Buchstaben, was besonders gut nachzuvollziehen ist, wenn danach eine *cadence* (ein *Nachschlag*) folgt.

Dies war jedoch nicht unbedingt D. Gaultiers gewünschte Art der Ausführung! In seinem Vorwort von ca. 1672 wird er sehr konkret und schreibt über das *tremblement*:

„Lors qu'on met une virgule apres une lettre cela signifie qu'il faut tirer la Corde de quelque doigt de la main gauche, c'est a sçavoir une fois seulement lors qu'il y a une crochuë sur la lettre et deux fois lors qu'il y a une noire et plusieurs fois quand il y a une, noire et un point, et en faisant le tremblement jusques a la conclusion de la cadence que lon trouvera marquée.“²¹

„Wenn man ein Komma hinter einen Buchstaben schreibt, zeigt es an, dass man die Saite mit dem Finger der linken Hand abziehen soll; Du solltest es einmal tun, wenn es sich um eine Achtelnote handelt, zweimal bei einer Viertelnote, und mehrere Male wenn es eine punktierte Viertel ist ... bis sie in eine *cadence* mündet.“



Bsp. 15: Barbe und Mouton I (T10)

Er fügt allerdings mildernd an:

„mais il faut observer que chacun peut ménager ces especes dagreements, selon la nature du chant de la piece et du mouvement“

„Diese Ornamente kann jeder gemäß der Natur der Melodie und des Tempos des Stückes behandeln.“

¹⁸ Reusner, Esaias: *Neue Lauten-Früchte*, 1676.

¹⁹ Le Sage de Richée, Philipp Franz: *a.a.O.*

²⁰ Baron, Ernst Gottlieb: *Historisch- Theoretisch und Praktische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727, S. 167.

²¹ Gaultier, Denis: *Livre de tablature*, Paris ca. 1672.

Interessanterweise scheint das *x* neben einem Buchstaben in beiden *Saizenay*-Manuskripten für ein *martellement* (nach Mouton, im Deutschen ein *Mordant*) zu stehen. Dies ist wiederum in einer deutschsprachigen Quelle, nämlich bei Radolt zu finden.²² Ein *martellement* nach Mouton ist eine Verzierung, bei der die rechte Hand die Hauptnote anschlägt, wonach die linke Hand zur unteren Nebennote abzieht und wieder zur Hauptnote fällt. Nach Radolts Definition geschieht dies sogar mehrfach.



Bsp. 16: *Saizenay I* und Radolt Vorwort

Außerdem befindet sich im Manuskript *F-Pn6212* ein nicht klar zu entschlüsselndes Zeichen. Nach Radolt könnte dieses Zeichen eine *étouffement* sein, die auch D. Gaultier in seinem Vorwort ca. 1672 erwähnt und beschreibt, aber leider kein Zeichen dafür nennt.



Bsp. 17: *F-Pn6212* und Radolt Vorwort

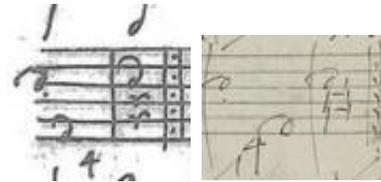
Radolt beschreibt diese Verzierung wie folgt:

„... pfeget ordinari zu geschehen, wan zway buechstab zway mahl angeschlagen wird, man berührt eine Saitten mit der rechten Hand, und gleich mit den nägsten Finger auch rechter Hand daran gehalten, dardurch man den klang hindert.“

5.) Weitere Besonderheiten

Nachdem die Hauptaspekte ausführlich behandelt wurden, folgen nun einige kleinere Besonderheiten, die hier nicht kategorisiert werden sollen.

Am Schluss des A-Teils gibt es den typischen Oktavsprung im Bass in beide Richtungen.

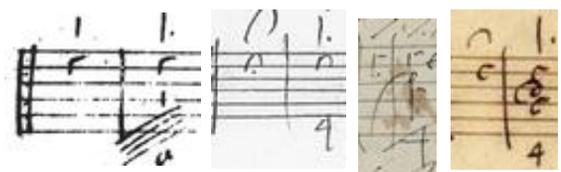


Bsp. 18: *F-Pn6214* und *F-Pn6212* (T11/12)

Ob es sich hier um einen Verschreiber handelt, der dann von anderen Quellen übernommen wurde, oder ob es eine bewusste Abweichung von der Norm ist, ist nicht klar (siehe oben). Ein Beispiel für einen Oktavsprung abwärts an einer solchen Stelle findet sich in D. Gaultiers *Livre de tablature* ca. 1672 auf S. 17, was die Möglichkeit eröffnet, dass es sich hier um eine absichtliche Änderung handelt.

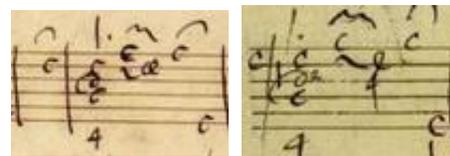
Der Beginn des B-Teils ist 2- oder 4-stimmig und mit Achtel oder Viertelauftakt notiert.

In den Manuskripten *Saizenay II* und *F-Pn6214* ist die Länge des Auftakts unklar, hier habe ich für den Anhang selbst eine Deutung getroffen. Im Manuskript *F-Pn6265* ist der Auftakt gar nicht nicht notiert.



Bsp. 19: *Rhétorique*, *P-FnVmf-51*, *F-Pn6212*, *Saizenay I* (T13/14)

Eine bemerkenswerte *cadence* zu Beginn des B-Teils findet sich in beiden *Saizenay*- Fassungen.



Bsp. 20: *Saizenay I* und *Saizenay II* (T14)

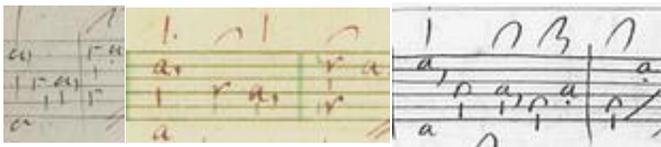
²² von Radolt, Wenzel Ludwig: *Die aller treueste Freindin*, Wien 1701.

Einen Verweis auf eine Verwendung dieser Verzierung an einer solchen Stelle findet sich im *Burwell Lute Tutor*:

„The cadences formerly were done only in the end of a lesson, but in our days old Gaultier hath intermixed them in all the parts of a lesson, and that with a great deal of grace.“²³

„Die cadencen wurden einstmals nur am Ende eines Stückes gemacht, doch heutzutage hat der alte Gaultier sie in jedem Teil des Stück hinzugefügt und das mit sehr großer Eleganz.“

Hier eine weitere Stelle, bei der sich die meisten Quellen einig sind, doch die beiden, die den anderen widersprechen, dies auf eine bemerkenswerte Weise tun.

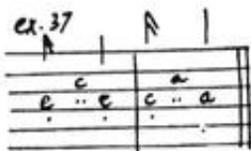


Bsp. 21: *F-Pn6212*, *Milleran* und *F-PnVmf-51* (T16)

Das Manuskript *F-PnVmf-51* zeigt hier eine sehr typische Floskel, gerade für die französische Courante, auch wenn sie hier zunächst an untypischer Stelle zu stehen scheint.

Bei Burwell finden wir zu dieser Figur, der zweiten Art von *cadence*:

„The second sort of cadence differs from the first that it begins with the bigger or deeper string; and the first letter is to be struck with the forefinger, the second letter with the middle finger, and the third with the forefinger again, as in the following example:



The cadence is commonly made after a shake, but none always...“²⁴

„Die zweite Art der cadence unterscheidet sich insofern von der ersten, als dass sie mit der größeren oder tieferen Saite beginnt; und der erste Buchstabe soll mit dem Zeigefinger angeschlagen werden, der zweite Buchstabe mit dem Mittelfinger, und der dritte wieder mit dem

Zeigefinger, wie in folgendem Beispiel: [Beispiel s. o.]. Die cadence wird normalerweise nach einem Triller gemacht, aber nicht immer...“

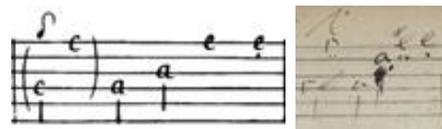
Auch hier zeigt sich ein flexibler Umgang mit Spieltechniken, da Burwell für die rechte Hand einen anderen Fingersatz vorsieht als das *F-PnVmf-51*. Da im *F-PnVmf-51* die *cadence* jedoch auf tieferen Saiten ausgeführt werden soll, ist dies nur logisch. Außerdem steht in T17, Z1 dieses Manuskriptes kein zweistimmiger Griff, wie in den anderen zehn Quellen, sondern nur ein einzelner Basston, was ebenfalls der Änderung in vorigem Takt geschuldet sein dürfte.

Zur weiteren Ausführung dieser Verzierung heißt es:

„One cannot do a cadence too nimbly. If the cadence be neat, nimble and even, 'tis one of the greatest graces of the lute, and some say the perfection of it.“²⁵

„Man kann eine cadence nicht zu flink ausführen. Wenn die cadence ordentlich, flink und gleichmäßig ausgeführt wird, so ist es eine der besten Verzierungen auf der Laute überhaupt, manche sagen, ihre Perfektion.“

Etwas rätselhaft ist der Takt 2 im Manuskript *F-Pn6212*, wenn man ihn mit allen anderen Quellen vergleicht. Hier scheinen sich eigentlich alle Quellen einig zu sein, dass auf Z2 die Töne „f“ und „a“ aufeinander folgen sollten. Nur das Manuskript *F-Pn6212* ist „korrigiert“ bzw. verändert worden, sogar der Fingersatz wurde angepasst.



Bsp. 22: *Mouton* und *F-Pn6212* (T2)

Diese Form von Eingriff ist schwierig zu beurteilen. Durch das Anschlagen des zweiten statt des dritten Chores wird dem Akkord eine Sechste hinzugefügt, die sonst nicht erklingt, sondern nur durch Hörerfahrung zu errahnen ist, vielleicht suggeriert wird.

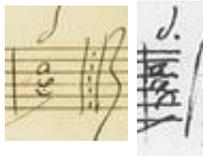
Ob dies wirklich als ein Indiz für große spielerische Freiheit gewertet werden sollte, ist eine weitere offene Frage.

²³ Burwell, Elizabeth: *a.a.O.*, S. 33/34.

²⁴ Burwell, Elizabeth, *a.a.O.*, S. 34.

²⁵ Burwell, Elizabeth, *a.a.O.*, S. 34.

Selbst im Schlusstakt sind sich die Quellen nicht einig.



Bsp. 23: *Barbe* und *F-PnVmf-51* (T29)

Dieses Beispiel veranschaulicht einmal mehr den Zusammenhang zwischen Notation und Spieltechnik. Spielt man den Schlussakkord mit einem *tirer*, also streicht man ihn mit dem Zeigefinger der rechten Hand aufwärts²⁶, wie es angemessen ist und auch von einigen Quellen als Fingersatz gefordert wird, (siehe *Barbe* oder *F-Pn6265*) so ist es aus spielpraktischer Sicht tatsächlich kaum definierbar, ob der Zeigefinger zwei oder drei Chöre streift.

6.) Konklusion

Mit diesen letzten Beispielen wird einmal mehr das Ausmaß eines möglichen Formulierungsspielraumes innerhalb eines Stückes dieses Repertoires deutlich. Die einzigen Grenzen der Ausweitung einer musikalischen Vorlage scheinen der gute Geschmack und die spielerischen Fähigkeiten zu sein.

Dies war jedoch nur ein kleiner Einblick in die faszinierende Überlieferungsgeschichte der französischen Lautenmusik des 17. Jahrhunderts.

Selbst für dieses eine Stück gibt es noch zahllose Details zu erkunden, beispielsweise die Haltebögen oder -striche, welche in den Quellen zu finden sind. Deshalb möchte ich alle, die dieses Repertoire spielen wollen, dazu anregen, sich mit den Originalen vertraut zu machen und sich einen eigenen Eindruck zu verschaffen.

Ich habe versucht, die Lage der Quellen möglichst objektiv vorzustellen und mich bewusst bemüht, auf eine Wertung zu verzichten. Das Studium möglichst vieler Quellen führt in diesem Fall nicht dazu, die eine Wahrheit zu erkennen, sondern öffnet vielmehr die Augen für die Vielzahl der wunderbaren Möglichkeiten, die uns aus der Tradition der französischen Lautenmusik überliefert sind.

²⁶ Gaultier, Denis: *Pièces de luth*, Paris ca. 1670.

Die Idee dieser Arbeit war es, anhand eines praktischen Beispiels exemplarisch das expressive Vokabular einer Klangsprache zu skizzieren, mit welchem diese wunderbare Musik nicht nur wiederholt, sondern lebendig gehalten werden kann.

Das Schlusswort möchte ich Elizabeth Burwell überlassen:

„... the lute being like an ocean that cannot be emptied, but is full of so much riches, that the more we take from it, the more remains to take, and in such sort that all his beauties are different, according to the genius of the lute master that composes our plays, and dives in that spring of science and charms.“²⁷

„...die Laute ist wie ein Ozean der nicht geleert werden kann, sondern so voll an Reichtümern ist, dass, je mehr man daraus schöpft, doch immer noch mehr zum schöpfen bleibt und zwar auf die Weise, dass all seine Schönheiten unterschiedlich sind, dem Genie des Lauten-Meisters entsprechend, der unsere Stücke komponiert und eintaucht, in diesen Quell aus Lehre und Reizen.“

Tobias Tietze

²⁷ Burwell, Elizabeth, *a.a.O.*, S. 14.