

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 11 (1987)

Artikel: Wege durch die Division Flute : zur Variationspraxis in der englischen Kunst- und Volksmusik des 17. Jahrhunderts

Autor: Habert, Andreas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869189>

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: 02.04.2025

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

WEGE DURCH DIE *DIVISION FLUTE*

Zur Variationspraxis in der englischen Kunst- und Volksmusik
des 17. Jahrhunderts

VON ANDREAS HABERT

Musikalisches Umfeld und Quellenlage

Die *Division Flute*¹ war keineswegs die einzige oder auch nur die erste Publikation ihrer Art, sie ist allerdings die einzige Sammlung von Divisions für die Blockflöte. Vorangegangen waren mehrere Auflagen der *Division Violin*, welche – jeweils mit Änderungen oder Erweiterungen – das Standard-Repertoire englischer Divisions enthalten.

In diesem Repertoire zeigen sich die verschiedensten Einflüsse, wie sie auch im allgemeinen musikalischen Geschehen im England der „Restoration“ (ab 1660) zu beobachten sind: Stellvertretend für die Tradition der Komponisten, welche noch vor dem „Commonwealth“ den englischen Stil geprägt hatten (Colman, Lawes, Locke, Jenkins), steht Chr. Simpson (?–1669). Sein Lehrbuch *The Division Viol* hatte Maßstäbe gesetzt für das Improvisieren über einem Baß in einer sehr gelehrten, manchmal auch etwas zerstreut-exzentrischen Art. Von ihm selbst finden sich ein paar Stücke in den ersten Auflagen der *Division Violin*, und manche Divisions der folgenden Generation (Powlwheel, Frecknold, Banister senior) erinnern sehr an seinen Stil.

Während des „Commonwealth“ war das englische Musikleben weitgehend abgeschnitten von der europäischen Entwicklung; die englischen Musiker waren in die innere oder äußere Emigration gegangen, es gab weder einen die Kunst fördernden Königshof noch öffentliche Theater oder Konzerte, nur der Landadel und einzelne Bürger pflegten eine bescheidene, jedoch kultivierte Hausmusik mit Consort-Musik im traditionellen Stil. Frischen Wind in diese selbstgenügsame Zurückgezogenheit brachten um 1655 die ausländischen Violinvirtuosen Th. Baltzar (ein Deutscher), C. van Smelt, aber auch der Engländer D. Mell. Vor allem Baltzars stupendes Spiel mit allen Möglichkeiten des vorher kaum verwendeten Instruments – er war bekannt für schnelle Dreiklangsbrechungen, Doppelgriffe, Lagenspiel bis d''' – erregte allgemeine Bewunderung und legte den Grundstein für eine sich nun ausbildende Virtuosenkultur, welche den Anbruch des Hochbarock in England kennzeichnet. Viele der Divisions aus der *Division Violin* stammen von diesen Geigern,

¹ Vollständiger Titel: *The First Part of the Division Flute Containing a Collection of Divisions upon Several Excellent Grounds for the Flute being Very Improveing and Delightfull to all Lovers of that Instrument*, London: Walsh and Hare 1706; und: *The Second Part of The Division Flute Containing The Newest Divisions upon The Choisest Grounds for the Flute as also Several Excellent Preludes Chacon's and Cibells by The best Masters*, London: Walsh, Hare and Randall ca. 1708. Komplette Neuausgabe Winterthur: Amadeus 1988.

und erst mit Beginn der Begeisterung für die Italiener N. Mattei und später Corelli verschwinden sie aus den Sammlungen. Doch nicht nur aus Nordeuropa kam der neue Stil, sondern in einem großen Maße auch aus Frankreich. Charles II hatte dort während seines Exils am Hofe von Louis XIV die Musik von Lully und dessen Kollegen kennen und schätzen gelernt; er bestellte Franzosen zu Leitern seiner Kapelle, die nach dem Vorbild der „24 Violons du Roy“ aufgebaut war, und schickte englische Musiker zum Studium nach Paris. Dabei galt seine Vorliebe nicht so sehr der großen Opernmusik eines Lully, sondern eher der französischen Tanzmusik, die sich mit „Minuet“, „Gavot“ und „Brawl“ in der vornehmen Gesellschaft schnell durchsetzte gegenüber den althergebrachten Country-Dances. So ist es nicht verwunderlich, daß die englischen Sammlungen mit Unterhaltungsmusik jener Zeit voller französischer Tänze sind, und sich auch in der *Division Violin* neben einer Chaconne von Lully manches zwar von Engländern, aber unter französischem Einfluß komponierte Stück befindet.

Schließlich hat auch noch die englische Volksmusik Pate gestanden bei der Ausbildung des Division-Repertoires. Nicht nur in dem Sinne, daß ein Volkslied oder Volkstanz den Ausgangspunkt einer Variationsreihe bildet, wie es häufig bei den Virginalisten der Fall gewesen war; sondern vor allem in der Technik des Variierens selbst zeigt sich ein grundsätzlich anderer Stil und eine gänzlich verschiedene musikalische Praxis, welche die Volksmusik-Grounds deutlich von allen anderen unterscheidet. Solche Volksmusik-Grounds finden sich vereinzelt in der *Division Violin*, vor allem aber in anderen Sammlungen der Zeit wie z. B. *Apollo's Banquet* und *Aria di Camera* (vgl. Anm. 40 und 80).

Doch nun zur eigentlichen „Familiengeschichte“. Am Anfang steht:



Diese Sammlung, gedruckt im damals noch seltenen Kupferstich, enthält 21 Divisions der anerkannten Violin-Virtuosen ihrer Zeit: D. Mell, Th. Baltzar, J. Banister senior, V. Reading, auch Chr. Simpson; außerdem 4 Volksmusikstücke mit und ohne Baß. Offenbar wegen großer Nachfrage brachte J. Playford Anfang 1685 eine unveränderte zweite Auflage heraus.

Unter Henry Playford erschien 1685 eine dritte Auflage, fast identisch mit der ersten und um 10 zusätzliche Divisions und Solo-Preludes vom „Virtuosen-Typ“ erweitert. Diese Fassung wurde unverändert wiederaufgelegt in den Jahren 1688 und 1701. Zusätzliche Erweiterungen machten es nötig, die mit 57 Stücken jetzt sehr umfangreiche Sammlung aufzuteilen. So erscheint ca. 1705 bei Walsh & Hare *The First Part of the Division Violin ... 6th edition*, ein genauer Nachdruck – offensichtlich mit Hilfe der alten Kupferplatten von 1684 – der Nummern 1–26 aus der dritten Auflage, erweitert um einige zusätzliche, sehr virtuose Divisions.

Wahrscheinlich im selben Jahr veröffentlichte Walsh *The Second Part of The Division Violin* mit den Nummern 27–36 aus der zweiten Auflage, neuen Divisions (v. a. von S. Eccles und G. Finger), einigen „Cibells“ und ein paar „Solos“ mit b. c. von Corelli, Farmer und Finch.

Diese *Division Violin* diente wohl als Vorlage für die *Division Flute*, erschienen auch bei Walsh, First Part 1706, Second Part ca. 1708. Die virtuoson Bravourstücke der englischen Geiger Mell, Baltzar, Finch und Farmer wurden fortgelassen, die verbleibenden Divisions in für die Blockflöte günstige Tonarten gebracht, und noch ein paar neue Preludes und Solos hinzugefügt. Eine weitere Auflage der *Division Violin*, „with an addition of several new Grounds and Divisions“ erscheint ca. 1710 bei J. Young. 1730 schließlich veröffentlichten D. Wright senior und junior *The First and Second Division Violin* (in einem Band), welche die populärsten der Divisions aus den früheren Auflagen beinhaltet, dazu noch viele Volksmusikstücke (meistens auch „Ground“ genannt) ohne Baß.

Divisions findet man außerdem verstreut in vielen weiteren Sammeldrucken, so z. B. in *Apollo's Banquet*, in den Country-Dance-Sammlungen von Playford und Neal, in *Aria di Camera* und in der *Beggars Opera*.

Die Überlieferungen ein und desselben Stückes in verschiedenen Quellen sind zum Teil sehr unterschiedlich: einmal sind Variationen fortgelassen oder hinzugefügt, einmal fehlt der Baß oder ist verändert, auch die Titel der Stücke wechseln.

Vergleicht man nun die verschiedenen Sammlungen von Divisions gemäß der Zuordnung ihres Inhalts zu den oben beschriebenen vier stilistischen Kategorien „Chr. Simpson“ (CS), „Violin-Virtuosen“ (VV), worunter hier auch die nachfolgende Generation englischer Komponisten verstanden werden soll, so z. B. Finger oder Banister jun., „französischer Einfluß“ (FE) und „Volksmusik“ (VM) – hier sind auch manche Stücke von S. Eccles mitgezählt, der manchmal eher im französischen, manchmal im Volksmusik-Stil schreibt –, so ergibt sich folgendes Bild: („Division Violin“ ist im folgenden „DV“ abgekürzt, „Division Flute“ als „DFI“).

| | ges. | CS | VV | FE | VM | sonstige |
|------------------|------|----|----|----|----|---------------------|
| DV 1684 | 26 | 7 | 12 | 3 | 4 | |
| DV 1685 | 35 | 10 | 16 | 4 | 5 | |
| DV 1705 I/II | 57 | 12 | 25 | 5 | 7 | 8 Cibells, ohne Baß |
| DFL 1706/08 I/II | 26 | 2 | 15 | 5 | 4 | 9 Cibells, ohne Baß |
| DV 1730 | 32 | 1 | 7 | 2 | 22 | 5 Cibells, ohne Baß |

Fast alle in der *Division Flute* bzw. in der *Division Violin* vertretenen Komponisten waren – zumindest zeitweise – als Geiger in königlichen Diensten; neben einigen mehr oder weniger bekannten Engländern (Henry Purcell, John Banister senior und junior, Valentine Reading, Solomon Eccles und andere) nicht wenige Ausländer (Gottfried Finger, Michel Farinel, Thomas Baltzar).

Immerhin 10 von 35 Stücken sind anonym überliefert, vielleicht weil es weder die Herausgeber noch die Spieler dieser Musik sonderlich interessierte, wer sie komponiert hatte. Die Musik selbst war ihnen wichtiger als ein Name, der auch ihnen kaum mehr bedeutete als uns heute die Namen von Musikern wie Hills oder Clark.

Soziales Umfeld

Zwischen 1684 und 1710 wurden in England ca. 50 Sammlungen mit Unterhaltungsmusik (Theatre Tunes, Catches, Tanzmusik, Divisions) veröffentlicht bzw. wiederaufgelegt. Auch musikalische Lehrwerke waren sehr gefragt: Playfords *Introduction to the Skill of Musick* erlebte zwischen 1655 und 1694 12 Auflagen, der *Dancing Master* in 77 Jahren gar 18 Auflagen; *Tutors* für Violine, Blockflöte, Flageolet, Oboe oder Cembalo waren weit verbreitet.

Wer kaufte alle diese Noten? Wo und zu welcher Gelegenheit wurde diese Musik gespielt?

Noten waren – im Verhältnis zu den allgemeinen Lebenshaltungskosten – teurer als heute, wie der folgende Vergleich einiger Preise um 1700 zeigt:

| | | |
|---|--------------------------------|----------------|
| Noten (Oktavo, gebunden oder genäht): | 1 s 6 d – 2 s 6 d | } ² |
| (Folio, gebunden oder genäht): | 3 s – 3 s 6 d | |
| Instruction Books, Tutors: | 1 s 6 d – 2 s | } ³ |
| Romane: | 7 s 6 d | |
| Monatszeitschrift (<i>Spectator</i>): | 6 d | } ³ |
| 1,5 kg Brot (in London): | 4,8 d | |
| | [12 pence (d) = 1 shilling (s) | |
| | 20 shilling = 1 Pfund (£)] | |

² Annonce in DV 1684, S. 1.

³ Roy Porter, *English society in the eighteenth century*, Harmondsworth, 1982, S. 252, 392.

Die *Division Violin*, 40 Seiten im Taschenbuch-Format, kostete mit 2 s 6 d immerhin soviel wie 9 kg Brot.

Geht man davon aus, daß der Preis eines Notenheftes zwischen 0,5 und höchstens 1 Prozent des monatlichen Familieneinkommens betragen darf, dann waren, entsprechend den damaligen Einkommensverhältnissen, wohl nur wenige in der Lage, sich Noten zu leisten. Ein Monatseinkommen von mehr als 15 £ (= 300 s) war höheren Beamten, Großkaufleuten und Adligen vorbehalten. Für einfache Ladenbesitzer oder Handwerker mit ca. 3–4 £ pro Monat waren Noten sicher unerschwinglich, auch Lehrer und Geistliche brauchten ihr kümmerliches Einkommen von 2–4 £ pro Monat für wichtigere Dinge. Bedenkt man noch dazu, daß – trotz der *Instruction Books* – regelmäßiger Unterricht bei einem Musiklehrer nötig war, um überhaupt ein Instrument so spielen zu können, wie es die Anforderungen der Kunstmusik verlangten, dann wird deutlich, daß „Hausmusik“ ein Vergnügen der Oberschicht (Adel und Großbürgertum) war, ein Zeitvertreib für die „Gentlemen“, ihre Ehefrauen und Kinder, manchmal unterstützt durch die Dienerschaft, deren musikalische Fähigkeiten oft ein wesentliches Kriterium für die Anstellung waren. Beschreibungen dieser „Gentlemen“ und solcher, die sich dafür hielten, finden sich z.B. bei Hawkins:

„The character of a gentleman ... consisted then in the assemblage of such external qualifications, as served to recommend him to the favour of those who looked no farther than the mere outside; among which some small skill in music was thought as necessary as the accomplishment of dancing.“ „... a flute was the pocket companion of many who wished to be thought fine gentlemen. The use of it was to entertain ladies, and such as had a liking for no better music than a songtune, or such little airs as were then composed for that instrument; and he that could play a solo of Schickhard of Hamburg, or Robert Valentine of Rome, was held a complete master of the instrument.“⁴

Auch für „höhere Töchter“ gehörte das Erlernen eines Instruments zur „Ausbildung“, welche aus „all manner of curious work, as also reading, writing, musick, dancing, and the French tongue“ bestand, wie aus einer Anzeige von Hannah Playford für ihre Töchterschule zu entnehmen ist.⁵ Das Ergebnis geriet jedoch nicht immer zur Freude der Zeitgenossen. Über das Cembalospiel der Tochter von Mrs. Turner schreibt S. Pepys: „Lord! It was enough to make any man sick to hear her.“⁶ Er selbst war wohl – obwohl nicht gerade frei von Eitelkeit und Oberflächlichkeit – auf musikalischem Gebiet weitaus kompetenter als der Durchschnitt der Musikliebhaber. Er spielte – mehr oder weniger gekonnt – Gambe, Violine, Laute, Flageolet und Blockflöte, sang gerne, nahm etwas Kompositionsunterricht und war sehr interessiert an allen musikalischen Ereignissen. Gleichwohl war er nicht in der Lage, zu seinen eigenen Kompositionen einen rechten Baß zu setzen (er fragte den

⁴ John Hawkins, *A general history of the science and practice of music*, London 1776; Neuausgabe Graz 1969, 738.

⁵ John Harley, *Music in Purcell's London*, London 1968, 37.

⁶ Samuel Pepys, *The diary of Samuel Pepys 1660–1669*, Neuausgabe London 1978, 1. 4. 1663.

Organisten Hingston um Hilfe) oder vom bezifferten Baß zu spielen (er ließ sich von seinem Hausmusiker Morelli die Begleitung in Tabulatur aufschreiben).

Ein anderer bekannter Musikliebhaber jener Zeit, Roger North, hatte als Adliger genügend Muße und Geld, um sich in der Musiktheorie wie in der praktischen Ausübung zu einem wahren Conaisseur zu bilden. Schon in seiner Jugend erhielt er Gamben-Unterricht bei J. Jenkins und spielte später sogar öffentlich in den Konzerten einer Musikvereinigung von Amateuren. North hielt sich für einen „compleat, ready, and dexterous throbbase man“⁷, er komponierte gelegentlich zum eigenen Vergnügen, konnte auch einen einfachen Generalbaß am Cembalo realisieren: „I can yet touch a ready thro-base of plaine notes, true full and classick harmony to voices, or consort.“⁸

Trotz der relativ hohen Preise für Noten trugen die Verleger Playford und später Walsh wesentlich zur allmählichen Ausbildung einer bürgerlichen Musikkultur bei, die begünstigt wurde durch den enormen Aufschwung der englischen Wirtschaft infolge des Überseehandels und die Entstehung einer wohlhabenden bürgerlichen Klasse: „the books [of J. Playford] ... disseminated the knowledge of music among the common people; many learned to sing, and to play on the viol and the fiddle, in a homely way it is true.“⁹

Schon ihr Geschäftsinteresse veranlaßte die Verleger, sich nicht nur an die wenigen „Kenner und Liebhaber“ zu wenden, sondern an jedermann, so wie es z. B. die Vorworte zu verschiedenen *Tutors* zeigen: „... almost every one is a Judge of Fine Air and True Harmony“; „... such plain Instructions as may be suitable to the Meanest Capacity, and no ways ungrateful to those who have acquir'd some Degree of Perfection in this Engaging Art“;¹⁰ „it being fitted for All Capacities and Humours, from the Lover to the Scholar and Master“.¹¹

Dem Geschmack und Können dieses Publikums entsprechend war denn auch oft das Niveau der solchermaßen angekündigten Musik eher bescheiden: zurechtgestutzte „Theatre Tunes“, nichtssagende Tänzchen im französischen Geschmack, Arrangements von Orchestermusik; man schaue sich z. B. *The Harpsichord Master* an oder *Apollo's Banquet*.

Vom technischen und musikalischen Niveau her steht die *Division Violin* zwischen solcher Dilettanten-Musik und anspruchsvoller „Ernster Musik“; die *Division Flute* kommt eher den bescheidenen Möglichkeiten eines breiteren Publikums entgegen.

⁷ Roger North on music, being a selection from his essays written during the years 1695–1728, herausgegeben von John Wilson, London 1959, 26.

⁸ Roger North, a. a. O., 27.

⁹ John Hawkins, a. a. O., 736.

¹⁰ Peter Prellieur, *The modern musick-master or the universal musician*, London 1731, Neudruck Kassel 1965, Vorwort.

¹¹ John Locke, *Melothesia: or certain rules for playing upon a CONTINUED-BASS*, London 1673, III.

Daß die *Division Flute* sicher nicht für den Gebrauch der Berufsmusiker gedruckt wurde, ist nicht nur aus dem Untertitel zu entnehmen („being very Improveing and Delightfull to all Lovers of that Instrument“) sondern vor allem daraus zu schließen, daß um 1706 die Kompositionsform der „Division on a Ground“ eigentlich antiquiert war. Die Avantgarde hieß – auch in England – Corelli, Bononcini, Dieupart oder Galliard, und nicht mehr Banister und Eccles. Wie auch in der neueren Musikgeschichte fanden so die Kompositionen der Berufsmusiker nach einigen Jahrzehnten ihren Weg zu der Masse der Amateure, während sich jene (und vielleicht auch einige wenige besonders interessierte Laien) schon wieder neuen Ufern zuwandten.

Begriffsdefinition

Bevor ich nun fortschreite zu einer näheren Betrachtung der wesentlichen Stilmerkmale, wie sie uns in den Stücken der *Division Flute* begegnen, soll untersucht werden, was denn „Ground“ eigentlich bedeutet.

Überblickt man all das, was im 17. und 18. Jahrhundert in England mit dem Wort „Ground“ bezeichnet wurde, dann wird schnell deutlich, daß unser landläufiges Verständnis – „a repeating bass pattern“, die als harmonische Grundlage für Oberstimmenvariationen dient – um vieles zu kurzfristig ist, ja daß womöglich eine eindeutige Begriffsbestimmung gar nicht gegeben werden kann.

Eine Betrachtung der Titelseiten von *Division Violin* und *Division Flute* allerdings scheint die gängige Definition zu bestätigen: „A Choice Collection of Divisions to a Ground“ oder „A Collection of Divisions upon several excellent Grounds“ heißt es da. Doch schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis differenziert das Bild. Da gibt es neben „Divisions to a Ground“ auch „A Division, called Tollet's Ground“ oder „An Italian Ground“, oder gar „Green Sleeves to a Ground with a Division“.

Vollends verwirrend wird die Situation, untersucht man die Titel im Notentext. Auch hier findet sich häufig „A Division to a Ground“ oder „A Ground by ...“ als Titel für das Stück, während die Baßformel mit „The Ground-Bass“ bezeichnet ist. Daneben aber kann „The Ground“ auch eine einfache Oberstimmen-Melodie über dem Baß – Note gegen Note – bezeichnen, der dann selbst „The Bass to the Ground“ genannt wird.¹² In ähnlicher Weise heißt auch eine bekannte Volksmelodie, die – mit dem dazugehörigen „Ground-Bass“ – als Ausgangspunkt der Variationsreihe dient, „The Ground“.

Schließlich gibt es auch noch „Grounds“ oder „Divisions on a Ground“ ohne „Ground Bass“, entweder weil dieser – aus welchen Gründen auch immer – fortgelassen wurde, oder weil es sich um Volksmusik handelt, die fast immer ohne Baß gedruckt wurde (so z. B. die meisten Stücke in DV 1730, *Aria di Camera*, etc.). So scheint „Ground“ entweder das ganze Stück zu bezeichnen, oder die Baßformel,

¹² DV 1684, Nr. 16.

oder auch jede Art von Ausgangspunkt einer Variationsreihe (Volksmelodie, Harmoniefolge).

Auch die Theoretiker der Zeit lassen sich nicht festlegen auf eine simple Definition des Begriffs.

Ganz im Rahmen des üblichen Verständnisses bewegt sich die Definition von Th. Mace: „The Ground, is a set Number of Slow Notes, very Grave, and stately; which, (after It is express'd Once, or Twice, very Plainly) then He that hath Good Brains, and a Good Hand, undertakes to Play several Divisions upon It.“¹³ R. North versteht unter „Ground“ auch eine vorgegebene Oberstimmenmelodie: „This [ballad] of Walsingham was so celebrated a tune, that the masters took it for a ground, and made strange devisions upon it.“¹⁴ Und über N. Mattei sagt er: „His devision was wonderful swift; but wether upon a comon or tripla ground, the plain song was distinctly perceivable under it.“¹⁵ So verstanden, ist der „Ground“ nicht mehr nur eine Folge von Baßtönen, Begleitung, untergeordneter Teil eines Stückes, sondern selbst schon ein Wesen, eine Art „cantus firmus“ (plain song), ist „aufgehoben“ (in der doppelten Bedeutung des Wortes) in der Division; in allen Veränderungen scheint er als ursprüngliche Idee hindurch.

Noch deutlicher scheint dieser Gedanke ausgesprochen bei Chr. Simpson. Obwohl er in seinen Beispielen klar zu erkennen gibt, daß für ihn ein „Ground“ vor allem eine Baßmelodie ist, spricht er doch in der Einleitung zum dritten Teil seines Lehrbuches *The Division Viol* von „A Ground, Subject, or Bass, (call it which you please)“, und weiter sagt er: „... having the said Ground before his eyes, as his Theme or Subject“¹⁶; der „Ground“ ist für ihn also nicht nur die technische Anweisung über eine Harmoniefolge, sondern „Thema“, das heißt, Ausgangspunkt und zugleich Begrenzung des musikalischen Diskurses, so wie das Thema für einen Redner die Keimzelle der Erfindung ist und zugleich der Raum, in dessen Grenzen er sich bewegt. Damit ist eines der wesentlichen Charakteristika aller Ostinato-Stücke beschrieben: Im Gegensatz zu jenen Formtypen der Barockmusik, in welchen der Musiker bzw. der Hörer mittels Modulationen von einem Ort zum nächsten wandert, bleibt er hier „im Haus“; seine Wanderung ist eine innere, in deren Verlauf er eine jeweils andere Anschauung des einmal gewählten Gegenstandes gewinnt. Das Verhältnis von Einheit und Vielfalt, von Freiheit und Bindung ist hier auf radikal eindeutige Weise gestaltet: einem einzigen Objekt, dem „Thema“ oder „ground“, steht eine prinzipiell unendliche Vielfalt der Betrachtungsweisen gegenüber, unendlich in quantitativer wie in qualitativer Hinsicht. Die Aufgaben des Komponisten bzw. Musikers ist es, den seinem Vermögen entsprechenden Erscheinungsformen des „Themas“ zur Entfaltung zu verhelfen.

Als eine vorläufige Deutung des Phänomens „Ground“ bietet sich folgende Definition an: Ein „Ground“ ist Ausgangspunkt, zu entfaltende Idee und Begrenzung

¹³ Thomas Mace, *Musick's monument*, London 1676, 129.

¹⁴ Roger North, a. a. O., 288, Anm. 12.

¹⁵ Roger North, a. a. O., 309, Anm. 63.

¹⁶ Christopher Simpson, *The division viol or the art of playing extempore upon a ground*, London 1665/67, 27.

einer – komponierten oder improvisierten – Variationsreihe; der „Ground“ tritt auf in Form einer Baßmelodie, eines immer gleichbleibenden oder jeweils leicht sich verändernden Harmoniemodells oder einer Oberstimmenmelodie.

Stilistische Merkmale der Grounds in der Kunstmusik

Eine der herausragenden Figuren in der englischen Tradition der Komposition bzw. Improvisation von „Divisions upon a Ground“ ist Chr. Simpson mit seinem Lehrwerk *The Division-Viol* (1665). Die ersten zwei Teile des Buches sind der Spieltechnik der Gambe und der allgemeinen Kompositionstheorie gewidmet, der dritte Teil beschreibt in konkreten Regeln und Beispielen die Technik der Improvisation über einem „Ground“. Hier interessieren jedoch weniger diese einzelnen Anweisungen als vielmehr das ästhetische Konzept und die stilistische Einordnung seiner Grounds.

„The chief Myserie of Division to a Ground may be referred to these three Heads. First, That it be harmonious to the holding Note. Secondly, That it come off so, as to meet the next Note of the Ground in a smooth and natural passage. Thirdly, Or if it pass into Discords, that they be such as are aptly used in Composition.“¹⁷

„... all Division ... is but a Transition from Note to Note, or from one Concord to another, either by Degrees or Leaps, with an Intermixture of such Discords as are allowed in Composition“.¹⁸ „Next, you ought to be provided of ten, twelve, or more points [Motive] of Division ..., which you may accomodate to the first Note or Notes of your Ground. Being thus prepared, take one of the said Points, and apply it first to One Note, and then to another, and so through the whole Ground. When you can do this, take another Point, and do the like with it, and so one after another so many as you please“.¹⁹

„This driving or carrying on of a Point, doth much ease the Invention, which has no further trouble, so long as the Point is continued, but to place and apply it to the several Notes of the Ground: Besides, it renders the Division more uniform and more delightful also“.²⁰

Nützliche Hinweise, fürwahr, doch Entscheidendes fehlt, und nicht nur in seinen Anweisungen, sondern auch in seinen Grounds, die am Ende des Buches als Beispiele abgedruckt sind: Es fehlt eine Struktur, welche die Einzelteile zu einem sinnvollen Ganzen verbinden könnte. Sein Buch ist voll von Regeln darüber, wie man am geschicktesten Divisions über einer einzelnen „Holding Note“ erfindet, wie man „Points“ auf jede einzelne Harmonie appliziert und wie man am besten von einer Harmonie zur nächsten fortschreitet. Kein Wort jedoch über das Zusammen-

¹⁷ Christopher Simpson, a. a. O., 30.

¹⁸ Christopher Simpson, a. a. O., 35.

¹⁹ Christopher Simpson, a. a. O., 53.

²⁰ Christopher Simpson, a. a. O., 56.

fügen mehrerer Takte zu einer größeren Phrase, kein Wort über harmonische Spannungsabläufe oder melodische Zusammenhänge.

Nun haben zwar auch andere Komponisten darüber selten ein Wort verloren, doch haben sie immerhin besser komponiert; bei Simpson jedoch entsprechen die Kompositionen exakt dem oben festgestellten Befund: Sie erschöpfen sich darin, kurze Motive („Points“) über den „Ground“ zu verstreuen, satztechnisch richtig zwar, doch ohne Richtung und ohne Ziel. Aus dem „Ground“ erwächst ein wirres Gestrüpp von Assoziationen, welche, auf nichts bezogen als auf sich selbst, letztendlich sinnlos und langweilig bleiben:

Bsp. 1 (DV 1684, Nr. 9):

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, it is labeled 'A. 2.' and '(16)'. The title 'The Ground Basse' is written at the bottom of the score. The instrument 'Violin' is indicated at the top right. The notation consists of several staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Below it, the text 'Division: C.S.' is written. The notation is highly complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in dense groups. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is also complex, with many sixteenth and thirty-second notes. The overall impression is one of extreme technical difficulty and complexity.

So daß am Ende Ch. Burney, obwohl als Apologet des Fortschritts sicher nicht unparteiisch, doch recht hatte mit seinem Urteil: „This book of Simpson, from the universal change of taste and style of every species of music, would be of but little use ... now; when rapid divisions, of no other merit than the difficulty of

executing them, have been totally supplanted by vocal expression, learned modulation and ... rich harmony."²¹

Andererseits findet man auch bei den großen Komponisten der Zeit (Locke, Lawes, Jenkins) einen – zumindest auf den ersten Blick – ähnlichen Stil, wenn auch auf eher gekonnte, manchmal geradezu faszinierende Art, den wir als zwar befremdlichen, aber doch typischen Ausdruck des mittleren Barock in England anerkennen müssen: „Awkward harmonic progressions, odd melodic turns, and many simultaneous or closely spaced cross-relations are characteristics of the English middle baroque style, which have incorrectly been interpreted as symptoms of a deficient artistic training. Actually, however, they reflect the peculiarly ‚late‘ historical position of the English musicians.“²² – Außer Chr. Simpson haben auch Powlwheel, Frecknold und J. Banister senior solche Grounds im alten Stil für die „Division Violin“ beigesteuert. Des letzteren „Division on a Ground“ (DFI I, 16) hat als einziges dieser Stücke Eingang gefunden in die „Division Flute“, allerdings mit einem offensichtlich nicht dazu passenden Baß.

Die Verwendung sequenzierter Kleinstmotive, wie sie Simpson beschrieben hatte, bestimmt auch in der folgenden Generation das Bild; die Grounds der Zeit um 1685 weisen jedoch deutlich mehr harmonische Spannung und melodischen Zusammenhang auf – sicher nicht unbeeinflusst vom italienischen „bel canto“-Ideal des Hochbarock.

Zwei Typen von Variation bilden sich heraus: die harmonisch und die melodisch orientierte, oder: Division als das Ausfüllen eines Dreiklangs, und als Umspielung einer Melodie. Erstere appliziert ein Motiv in der jeweils gleichen Lage auf alle Harmonien des „Ground“:

Bsp. 2 (DFI I, S. 9, Var. 4):

The image shows two systems of musical notation for a piece in 3/4 time. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line of eighth notes, while the bass staff contains a harmonic accompaniment of quarter notes. The first system has four measures, and the second system has four measures. The key signature is one flat (B-flat).

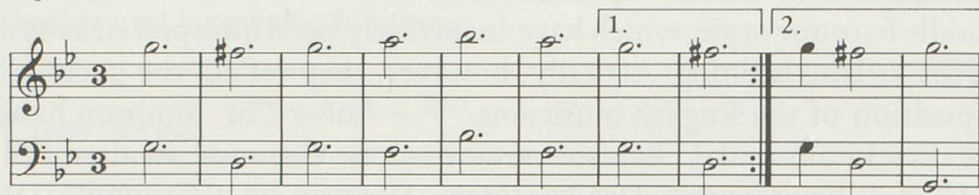
Brüche beim Wechsel von einer Harmonie zur andern sind unvermeidlich; dieser Mangel an melodischem Zusammenhalt wird jedoch ausgeglichen durch die Zielstrebigkeit der Harmoniefolge und durch die immer gleiche Struktur des Motivs im jeweiligen Dreiklang.

²¹ Charles Burney, *A general history of music*, London 1776–89, Neuausgabe 1935, 333.

²² Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque era*, New York 1947, 188.

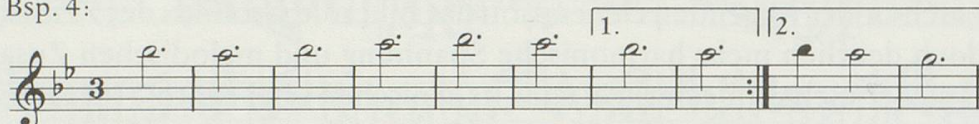
Die melodisch orientierten Variationen eines Grounds lassen sich alle auf eine oder zwei „Grundmelodien“ zurückführen, welche die einfachstmöglichen Oberstimmen über dem „Ground-Bass“ darstellen. Diese erscheinen meist gar nicht in der Komposition, lassen sich aber unschwer als Rückgrat (plainsong, „Ground“) jeder einzelnen Variation ausmachen. So steht z. B. in „Faronels Ground“ (DFI I S. 3) hinter den Variationen 1–4 folgende Melodie:

Bsp. 3:



Die Variationen 5–8 gehen zurück auf die gleiche, jedoch um eine Terz höhere Melodie:

Bsp. 4:



Nur wenige Variationen kommen ohne die Stütze einer Dreiklangsstruktur oder einer Grundmelodie aus, und nur eine starke melodische Spannung bewahrt sie vor jener Beliebigkeit, wie wir sie bei Simpson gefunden haben:

Bsp. 5 (DFI I, S. 14, Var. 8):



hingegen:

Bsp. 6 (DFI I, S. 10, Var. 9):



Eine Eigenart der Grounds von Chr. Simpson lebt jedoch in den Stücken späterer, eher dem „bel canto“-Stil verpflichteter Komponisten fort: die Zweiteiligkeit des „Ground“. Bei Simpson findet man häufig innerhalb eines Grounds zwei „strains“, die einander paarweise abwechseln:

Bsp. 7 (Chr. Simpson, S. 56/66):

[1. strain]

[2. strain]

etc.

Ein spätes Beispiel dieses Typs bildet der folgende Ground von S. Eccles, oder auch die Sonata G-dur von W. Croft.²³

Bsp. 8 (DFI I, S. 13):

1.

2.

1.

2.

Diese Art von Zweiteiligkeit ist im Hochbarock eher ungebräuchlich, dafür begegnen andere Arten von harmonischer oder melodischer Gliederung. Sehr viele Grounds weisen eine – meist phrygische – Kadenz in der Mitte der Baßformel auf (vgl. auch DFI I 2, 16; II 7):

Bsp. 9 (DFI I, S. 15):

(6)

(6)

(6)

(6)

Bsp. 10 (DFI I, S. 14):

(7)

(6)

(#)

(6)

(6)

(6)

(#)

oder auch nur einen Halbschluß:

Bsp. 11 (DFI I, S. 9):

(#)

(#)

²³ William Croft, Sonata Terza aus: *Six sonates or solos ...*, London 1700, Neuausgabe Kassel 1976.

Diese Zweiteiligkeit der harmonischen Kurve (I–V–x–I) führt zu einer deutlichen Zäsur in der Mitte einer jeden Variation und damit zu einer Vordersatz-Nachsatz-Struktur. Ein ähnlicher Effekt wird dadurch erreicht, daß von zwei Variationen jeweils die erste in der tieferen Lage und die zweite in der höheren sich bewegt:

Bsp. 12 (DFI I, S. 15, Var. 3, 4):



Oft stehen zwei Grundmelodien dahinter, die auf diese Weise nicht nur jeder einzelnen Variation als „Geländer“ dienen, sondern auch helfen, dem ganzen Stück eine Struktur zu geben, indem sie jeweils zwei Variationen zu einer Vordersatz-Nachsatz-Einheit zusammenfassen (so z. B. in DFI I 15), oder auch jeweils einer ganzen Gruppe von Variationen präsidieren (z. B. in Faronels Ground DFI I 3).

„Points“, Vordersatz-Nachsatz-Strukturen, aber auch rhythmische Abwechslung oder Steigerung sind Mittel, um dem Ground als Ganzem eine Struktur zu geben. Als eine reine Reihungsform entbehrt die „Division on a Ground“ einer immanenten Struktur, welche zwingend einen Weg vorschreiben könnte, auf dem man ein klar definiertes, von Anfang an bekanntes Ziel erreicht, so wie z. B. ein barocker Sonatensatz einen vorgeschriebenen Weg zurücklegt von der Präsentation des Themas in der Tonika über den Schluß des ersten Teils auf der Dominante, „Durchführung“ zu Beginn des zweiten Teils, schließlich zur Rückmodulation und zum Schluß auf der wiedergewonnenen Tonika. Eine Variationsreihe hingegen ist prinzipiell unendlich; umso wichtiger ist es, Strukturen zu finden, die eine Balance ermöglichen zwischen Freiheit, aber auch Beliebigkeit der Phantasie einerseits, und der Verbindlichkeit einer strengen, aber deshalb auch eher nachvollziehbaren Form andererseits.

Auch für dieses Problem hat Chr. Simpson Regeln parat, die sich in seinen Grounds wiedererkennen lassen (ohne daß jedoch der frühere Eindruck von krauser Wirrnis hierdurch verdrängt würde):

¶ 12. Concerning ordering of Division.

When you are to Play *Division* to a *Ground*, I would have you, in the first place, to Play over the *Ground* it self, plainly and distinctly; for these reasons: 1. That others may hear what Notes you divide upon. 2. That your self may be

better possessed of the *Ayre* of the *Ground*, in case you know it not before. 3. That he who Plays the *Ground* unto you may better perceive the *Measure* of *Time*.

The *Ground* being Played over, you may then break it into *Crotchets* and *Quavers*;

or Play some neat peece of slow *Descant* to it, which you please. If your *Ground* consist of two or three *Strains*, you may do by the second or third, as you did by the first.

This done, and your *Ground* beginning over again, you may then break it into *Division* of a quicker motion, driving on some *Point* or *Points* as hath been shewed.

When you have profecuted that manner of Play so long as you think fitting, and shewed some command of Hand; you may then fall off to slower *Descant* or *Binding-Notes*, as you see cause; Playing

also sometimes loud or soft, to express Humour and draw on Attention.

After this you may begin to Play some *Skipping Division*; or *Points*, or *Tripla's*, or what your present fancy or invention shall prompt you to, changing still from one variety to another; for variety it is which chiefly pleaseth: The best *Division* in the world, still continued, would become tedious to the Hearer; and therefore you must so place and dispose your *Division*, that the change of it from one kind to another may still beget a new attention:

24

Ein solcher Plan liegt dem Ablauf der meisten Divisions zugrunde. Drei Typen kommen vor:

- a) nach einem ruhigen, einfachen Anfang eine kontinuierliche Steigerung des Tempos mit Hilfe kleinerer Notenwerte und kürzerer Motive bis zur schnellstmöglichen Schlußvariation (z. B. „Pauls Steeple“ DFI I, 2).
- b) genau dem Muster von Simpson folgend: langsamer Beginn, allmähliche Einführung schnellerer Notenwerte und komplizierterer „Points“, dann wieder eine ruhige Variation zur Erholung, und schließlich Triolen oder verrückte Sprünge zum Schluß (z. B. DFI I 14).
- c) wie a) oder b), am Ende jedoch wieder eine oder mehrere ruhige Variationen; dieses Schema findet man in den meisten Grounds der „Division Flute“ (z. B. DFI I 3, 9, 15; II 1, 7).

Einen besonderen Fall bildet „Readings Ground“: an einen ruhigen Schluß (Var. 15/16) ist eine Jigg angehängt (diese Bezeichnung fehlt in DFI I 1, findet sich aber in DV 1), über einem gänzlich verschiedenen, noch dazu modulierenden Baß, genauso wie bei „Faronels Ground“ in *Apollo's Banquet* II 21. Wenn also sowohl die Verwendung von „Points“ als auch ein allgemeiner, meist ziemlich klarer Plan über den Ablauf des ganzen Stückes den frühen Grounds im Simpson-Stil wie auch den späteren „bel canto“-Grounds zugrundeliegt, worin liegt dann der entscheidende Unterschied? Was macht die späteren Stücke verständlicher, klarer, sozusagen „klassisch“?

Für Simpson ist Abwechslung oberstes Gesetz: „variety it is which chiefly pleaseth“²⁵. Daher wechselt er sein Motiv oft inmitten einer Variation: „Also you have liberty to change your Point though in the middle or in any other part of the Ground: or you may mingle one Point with another, as best shall please your fancy“²⁶. Typisch für diesen Stil ist „Pauls Steeple“²⁷, wahrscheinlich eines der ältesten Stücke des Division-Repertoires:

²⁴ Christopher Simpson, a. a. O., 56.

²⁵ Christopher Simpson, a. a. O., 56.

²⁶ Christopher Simpson, a. a. O., 56.

²⁷ DFI I, Nr. 2.

In der ersten Variation wird die traditionelle Volksmelodie vorgestellt, ursprünglich der „tune“ zu einer Ballade mit dem Titel „The Duke of Norfolk“²⁸. Die folgenden Variationen lassen sich manchmal noch von der Linie dieser Melodie leiten – Aufstieg bis d''' in Takt 4 und Abstieg hin zum Schluß – sind aber im Prinzip unabhängig von ihr. Eine Vielzahl von „Points“ wird auf die Harmoniefolge appliziert, meistens in der Mitte der Variation wechselnd, was im übrigen gut mit der harmonischen Struktur korrespondiert: phrygische Kadenz in der Mitte, dann Fortsetzung in der Paralleltonart. Oft wechselt das Motiv noch einmal im Kadenztakt (T. 7), nicht zuletzt deshalb, weil dieser drei verschiedene Harmonien enthält anstatt nur einer wie die anderen Takte. Die Motive innerhalb einer Variation sind häufig miteinander verwandt, manchmal jedoch auch einander gerade entgegengesetzt (z.B. Var. 2); dadurch entsteht, trotz aller „variety“, eine gewisse Einheitlichkeit, ein jeder Variation eigener Charakter.

Im „bel canto“-Stil wird diese Vereinheitlichung zur Norm: Jeweils eine ganze Variation wird von einem „Point“ gestaltet, welcher in jeweils rhythmisch und meist auch melodisch gleicher Weise das Bild eines jeden Taktes oder auch einer Gruppe von je zwei Takten bestimmt; ausgenommen davon sind allenfalls die Kadenzakte. Ein klassisches Beispiel dieser Art ist „Faronels Ground“ (DFI I 3).

Auf diese Weise erscheint jede Variation als eine in sich geschlossene Einheit, sie repräsentiert einen Aspekt des „Ground“; die ganze Variationsfolge wird zu einer Sammlung von „Charakterstücken“, in denen der Ground sich ausdrückt. Im alten Stil Simpsonscher Prägung hingegen ist der Ground nicht mehr als ein satztechnisches Hilfsmittel zur Organisation des Zusammenspiels mehrerer Musiker in einer Improvisation. Das Erreichen der Kadenz am Ende einer Variation bedeutet folglich auch nicht die Vollendung einer Gestalt, sondern wird, ebenso wie die anderen Harmoniewechsel im Laufe der Variation, als ein eher zufälliges Ereignis akzeptiert, mehr aus Gewohnheit als aus dem Bedürfnis nach einem erfüllten Abschluß.

Die Kadenz als Konvention wird allerdings von den Komponisten des alten Stils peinlichst genau eingehalten: mit dem Erreichen der Schlußharmonie kommt die Variation tatsächlich zum Stillstand; die Oberstimme spielt im Schlußtakt meist eine Dreiklangszerlegung oder eine Tonleiter (vgl. DFI I 2), und die nächste Variation beginnt ohne Übergang zusammen mit dem Wiederbeginn der Baßformel.

Die späteren Grounds haben es, nachdem einmal eine innere Form gefunden ist, nicht mehr nötig, sich so streng an eine Konvention zu halten. Sie beginnen mit dem neuen Motiv oft schon im Schlußtakt der vorhergehenden Variation, so sich der Form eines durchkomponierten Stückes – auf andere Weise jedoch als Simpson – wieder nähernd:

Bsp. 13 (DFI II, S. 1):



²⁸ Vgl. Claude Simpson, *The British broadside ballad*, New Brunswick, 1966, 331.



Am weitesten in dieser Hinsicht geht bekanntlich H. Purcell in seinen Grounds, der zwar die Idee der Charaktervariation beibehält, die Phrasen der Oberstimme aber gänzlich von der Periodik des Basses unabhängig macht, so daß man von Variation im eigentlichen Sinne nicht mehr sprechen kann (man vergleiche z. B. „Two in One upon a Ground“ aus *Dioclesian*). So läßt sich in den unterschiedlichen Strukturen der Grounds die Entwicklung einer Form beobachten vom anfänglichen Suchen nach Klarheit über die Etablierung einer „klassischen“ Gestalt bis zur Vollendung im Überschreiten der Grenzen jener „klassischen“ Gestalt.

Daß ausgerechnet die Kompositionen Simpsons, anhand dessen Text unsere Anschauung vom Wesen des Ground sich gebildet hatte, dieser Formidee so wenig gerecht werden, bleibt seltsam und sollte Anlaß zu der Frage sein, ob wir entweder seinen Text oder seine Musik nicht doch falsch verstanden haben, sei es, weil wir nach zwei Jahrhunderten der „bel canto“-Musik andere Schönheiten gar nicht mehr bemerken (wenn denn Schönheit überhaupt ein Kriterium für die Qualität von Kunst ist), sei es, daß wir, eingenommen von unseren vorgefertigten Ideen, in seinen Text mit Übereifer etwas hineingelesen haben, was gar nicht darin steht. —

Französische Einflüsse

Der französische Stil, der in England durch Charles II in Mode kam, hat auch in der *Division Flute* (bzw. -*Violin*) seine Spuren hinterlassen. Zum einen wurden einige Kompositionen des bewunderten J. B. Lully in die Sammlungen aufgenommen: — „Chacone by Signr Luly Baptist“²⁹, ohne Baß, ursprünglich die Oberstimme einer Chaconne für Orchester aus der Oper *Phaéton* (1683).

— „Mr Baptist of France his Ground“ für zwei Violinen und Baß³⁰, wahrscheinlich irrtümlich Lully zugeschrieben, und in Wirklichkeit ein Arrangement der Arie „Scocca pur“ von G. B. Draghi. — Des weiteren haben Kompositionen von Lully als direkte Vorlage für Stücke anderer Musiker gedient. So komponierte Michel Farinel seine Variationen über die Follia unter Verwendung der „Folies d’Espagne“ von Lully für die „Fifres et Tambours“ (Oboen und Trommeln) der französischen Staatskapelle. Und Henry Purcell nahm einen Chor aus Lullys Oper *Atys* („La Descente de Cybelle“) als Vorbild für seinen „Trumpet Tune called Sybel“ für Cembalo in „A Choice Collection of Lessons ...“ (1696)³¹.

²⁹ DV 1705 II, S. 38; DFl II, Nr. 9.

³⁰ DV 1685, Nr. 30; DV 1705 II, 36.

³¹ Henry Purcell, *A choice collection of lessons*, London 1696, 61f.

Damit löste er eine Kettenreaktion von weiteren Kompositionen „in imitation of the Cibell“ bei vielen englischen Musikern aus, deren Cibells dann zusammen mit denen Purcells und Lullys u. a. in DV 1705 II, DV 1730 und in DFl II erschienen.³² Schließlich haben einige englische Komponisten versucht, den Stil der Chaconnen Lullys zu imitieren. So lassen sich deren Charakteristika – 3/4-Takt, fallender Quartgang als Baß, Wiederholung einer jeden Variation – in folgenden Grounds (oft „Chacone“ genannt) beobachten:

„A new Ground by Mr. Henry Eccles Junior“ DV 1705 I 49

„Chacone by Mr. D. Purcell“ DV 1705 II 40

„A Ground by Mr. Henry Purcell“ für zwei Violinen und Baß, die erste Stimme fehlt, DV 1705 I 45

„A new ground called Fagots“ (S. Eccles) DV 1705 II S. 11; DFl II 5

„Mr. Reddings Division on a Ground“, im Autograph „Chacone“ genannt, DV alle Auflagen, DFl I 1

In dem letztgenannten Stück mischen sich englische und französische Elemente auf seltsame Weise: Der Titel, der Baß, die melodische Führung der Oberstimme und die angehängte Jigg sind französisch, die Verwendung von zwei unveränderlichen Schlußformeln am Ende einer jeden Variation ist englisch, und die Zusammenfassung von je zwei Variationen zu Paaren, wobei die jeweils zweite Variation eine Wiederholung der vorhergehenden in der höheren Lage ist, verdankt sich beiden Stilen. Daß im übrigen die Variationen 11/12 eine Diminution von 7/8 sind sowie 13/14 von 9/10, macht das buntscheckige Bild nur komplett:

Bsp. 14 (DFl I, S. 1):

Readings Ground I

³² Thurston Dart, „The cibell“, *RBM* 6 (1952).

Ground Bass

Stilistische Merkmale der Volksmusik-Grounds

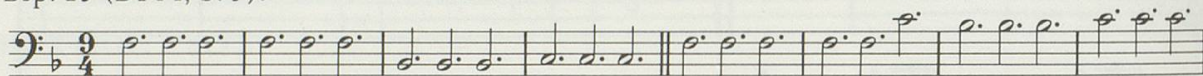
„... Division, an old custom of our Country Fiddlers, and now under the title of A la Mode endeavoured to be introduced“ schreibt M. Locke, Freund von Chr. Simpson, im Vorwort zu *The Little Consort* (1656), wobei er darum bittet, seine Kompositionen doch nicht mit solchen Divisions zu verunstalten. Doch nicht dies interessiert hier, sondern seine Bezeichnung der Division als charakteristisch für die Musik der „Country Fiddlers“, jener Musiker also, die in den Straßen, auf Jahrmärkten, in Wirtshäusern und manchmal auch in Theatern spielten. „Fidler“ bezeichnete damals übrigens nicht nur Geiger, sondern alle Arten von „niederen“ Musikern.

Über deren Musik schreibt Hawkins: „The music performed at these houses of entertainment was such as, notwithstanding the number of instruments, could scarcely entitle it to the name of a concert. For the most part it was that of violins, hautboys, or trumpets, without any diversity of parts, and consequently in the unison; or if at any time a bass instrument was added, it was only for the purpose of playing the ground-bass to those divisions on old ballad or country-dance tunes which at that time were the only music that pleased the common people. Some of the most admired of these were then known, and are still remembered by the following names: John Dory, Paul's Steeple, Old Simon the King, Farinel's Ground, Tollet's Ground, Roger of Coverly, John come kiss me, ... Johnny cock thy Beaver, ... Packington's Pound, Green Sleeves, ... The Old Cebell, ... Bellamira.“³³ (Fast alle diese Stücke findet man wieder in der *Division Violin*).

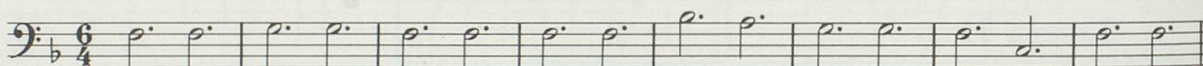
Die gelehrten Musiker der Zeit tun sich schwer, so etwas überhaupt als eine der Betrachtung würdige Musik anzuerkennen. So schreibt R. North über „playhouse tunes“: „... of this sort is all our common musick at feasts and celebrated rejoicings. There is not much to be observed of these, but only that they are chiefly compounded of melody, and pulsation or time: the consort is not much heeded, and if the melody is ayery, or what they call pretty, the ground may be of a common style, and the more vulgar, the better.“³⁴

Vulgäre Bässe waren für North, den Bewunderer des italienischen „bel canto“, sicher die folgenden:

Bsp. 15 (DFI I, S. 5):



Bsp. 16 (DV 1730, S. 7):



Im Vergleich zu den Bässen der Kunstmusik scheinen diese seltsam eintönig, ohne harmonische Spannung, leblos. Unvorstellbar, daß sie als „Ground“ die Keimzelle eines ganzen Stückes bilden könnten, wo sie doch weder einen melodischen noch einen harmonischen Anreiz bieten. Folglich wurde die Baßmelodie wohl oft gar nicht gespielt (s. o. Hawkins). In vielen Fällen wurde sie nicht einmal mit der *Division* zusammen abgedruckt; die beiden zitierten Grounds sind die einzigen ihrer Art mit Baß, gegenüber dreizehn Volksmusik-Grounds ohne Baß in der *Division Violin* von 1730 und unzähligen in der *Aria di Camera*.

Wenn der Ground nicht im Baß liegt, dann liegt er wohl in der Oberstimme, als eine vorgefundene Melodie, die anfangs zitiert und im Laufe des Stückes variiert wird. Doch schon eine kurze Betrachtung der Volksmusik-Grounds zeigt, daß es sich keineswegs um eine Art Diminution – im Sinne einer Umspielung der Aus-

³³ John Hawkins, a. a. O., 701.

³⁴ Roger North, a. a. O., 271.

gangsmelodie — handelt. Und dennoch scheinen alle Variationen eines solchen Grounds, auf schwer faßbare Weise, miteinander verwandt zu sein. Der Verdacht drängt sich auf, daß die Maßstäbe und Analysemethoden der Kunstmusik hier vielleicht ganz fehl am Platze sind.

Was wußte wohl ein „Country Fidler“ von Generalbaß und harmonischer Spannung, von Vorhalt und phrygischer Kadenz? Meist konnte er nicht einmal Noten lesen, hatte nie bei einem „gelehrten“ Musiker Unterricht gehabt, schon gar nicht in Kompositionslehre. Er lernte durch Imitation und eigene Versuche, und nicht irgendwelchen Theorien entsprechend: „I need not enlarge my discourse to things so common in each ones ears as Corants, Sarabands, Jiggs, country dances, etc. of which sorts I have known some who by a natural aptness and accustomed hearing of them would make suchlike, being untaught, though they had not so much skill in music as to set them down in notes.“³⁵ Sein Repertoire bestand aus den Stücken, die er im Kopf hatte, und komponieren hieß für ihn improvisierendes Zusammenfügen von bekannten, auf der Hand (und auch „in“ der Hand) liegenden Formeln: „It is true [that] some with very litle skill, as dancing masters and common fidders, will make tunes such as they are. But that is onely a cooking together of what passages they had obtained in their practise from others, like Court madams that vent scrapps they dayly hear, and so pass abroad for witts.“³⁶

„In der Hand“ liegen bestimmte Tonarten für bestimmte Instrumente, z.B. Kreuztonarten für die Violine (in der Volksmusik-Sammlung *Aria di Camera* haben 82% der Stücke eines oder mehrere Kreuze vorgezeichnet), bestimmte Fingersätze (schnelle Figuren möglichst ohne Saitenwechsel, wenig Lagenwechsel), Sequenzierung rhythmischer Formeln (d.h. gleichbleibendes Artikulationsmuster).

„Auf der Hand“ liegen populäre Melodien von Tänzen oder Balladen, choreographische Muster der Volkstänze, auch einige beliebte Stücke aus der Kunstmusik (einzelne Tänze von Purcell, Händel und anderen), und letztendlich die persönlichen Erfahrungen jedes einzelnen Musikers.

Wie aber erfährt ein Mensch die (musikalische) Welt, der nicht lesen und schreiben kann? Wie lernt er und wie sammelt er das Erlernte?

Hinsichtlich der Wieder-Holung eines vergangenen Ereignisses findet der Schriftmensch seine extremste Ausprägung in der reproduzierenden Maschine, z.B. im Plattenspieler: die Maschine braucht den Sinn dessen, was sie tut, nicht zu verstehen, ihr ist es gleich, von wem das Stück ist oder für wen sie spielt; sie folgt nur den Anweisungen, die auf der Platte geschrieben sind. Wenn die Maschine gut ist und die Anweisungen vollständig — worin von den ersten Neumen bis zur Digital-Aufnahme eine geradezu unheimliche Perfektionierung stattgefunden hat —, dann klingt das Ergebnis tatsächlich so ähnlich wie Musik; was da stattfindet, ist natürlich keine Musik, genausowenig wie ein Film eine Theateraufführung ist. Nun ist zwar die Notation von Musik im 17. Jahrhundert längst nicht so perfekt wie die

³⁵ Christopher Simpson, *A compendium or introduction to practical music*, London 1667 ff., 79.

³⁶ Roger North, a. a. O., 85.

späterer Zeiten oder wie eine Digital-Aufnahme, doch ihrem Wesen nach ist auch sie eine Anweisung, eine „Vorschrift“ im doppelten Sinn des Wortes. Wesentliche Aspekte des Stückes sind darin vollständig festgehalten: Taktart, Tonart, melodischer und rhythmischer Verlauf und damit der formale Aufbau, teilweise auch Artikulation, Dynamik und Verzierungen. Das einzige, was fehlt, ist – Musik. Aber danach haben wir ja auch gar nicht gesucht in den Bibliotheken, die unser Gedächtnis bilden; wir waren auf der Suche nach Vorschriften für eine Wiederbelebung, nach einem Blatt Papier oder einer Kunststoffplatte mit einer bestimmten Anordnung von Zeichen darauf.

Der davon grundsätzlich verschiedene Erinnerungsvorgang eines Analphabeten läßt sich am besten an Kindern beobachten, denn bis zum fünften Lebensjahr bleiben sie üblicherweise von den Segnungen unserer Schriftkultur verschont. Was uns die Bibliotheken sind, das ist dem Kind sein Gedächtnis. Darin sind allerdings keine Anweisungen darüber gespeichert, wie man eingefrorene Erlebnisse wieder auftaut, sondern einige für das Kind wichtige Eindrücke von dem zu erinnernden Ereignis, Hinweise darauf, wie dieses vom Kind erlebt wurde. Erinnerung ist also nicht die Reproduktion eines Ereignisses, sondern ein neues Erleben anhand einiger Hinweise auf eine Situation in der Vergangenheit.

Ein erwachsener Analphabet wird sein Erinnerungsvermögen trainieren, er wird versuchen, es von zufälligen, nebensächlichen Assoziationen freizuhalten, er wird sich unter Umständen ein System zurechtlegen, nach dem er Erinnerungen speichert (so wie das wohl im Altertum existiert hat)³⁷; der grundlegende Prozeß jedoch bleibt der gleiche: aus konkret erlebten Einzelheiten baut er ein neues Erlebnis auf, das für ihn mit dem ursprünglichen im Wesentlichen identisch ist, nicht notwendigerweise jedoch für einen „objektiven Beobachter“.

Um die Unzahl an einzelnen Erfahrungen in seinem Erinnerungs-„Lager“ überschaubar und damit wiederauffindbar zu gestalten, wird er sie – bewußt oder nicht – nach bestimmten Kriterien sortieren. Bei einem Musiker könnte das folgendermaßen vor sich gehen:

1. konkrete Situation, in der die Erfahrung gemacht wurde:

Kirche – Theater – *Tanz*

2. Typ des gesuchten Tanzes:

höfischer Tanz – *Volkstanz*

3. konkrete Merk-Male des Stückes:

Anfangsmelodie, Periodik, Melodieteile, (Tonart, Taktart)

„Ground“

Weiter ins Detail geht seine Erinnerung in der Regel wohl nicht, es sei denn, ein sehr starkes mechanisches Gedächtnis läßt seine Finger das Stück einfach „abspulen“.

An diesem Punkt vermischen sich Erinnerung und Neukomposition: Ein konkreter, grundsätzlich unveränderlicher Rahmen (der Ground) wird ausgefüllt mit Flos-

³⁷ Vgl. Frances A. Yates, *The art of memory*, London 1966.

keln, welche in ihrer jeweiligen Gestalt charakteristisch sind für einen bestimmten geographischen, historischen und persönlichen Stil (so kann derselbe Ground in verschiedenen Ländern, zu verschiedenen Zeiten oder durch verschiedene Musiker eine jeweils andere Gestalt annehmen).

Das Verfahren ist ähnlich wie beim schriftlichen Komponieren, hier jedoch wird es angewandt auf das Musizieren selbst, welches sowohl Komposition als auch Reproduktion in sich begreift. Nicht zufällig ist daher auch der Rahmen ein sehr verschiedener: In der Kunstmusik besteht die konkrete Gestalt eines Grounds aus einer Harmoniefolge, auf welche die ausfüllenden Floskeln nach den Regeln der Satztechnik bezogen sind; sie bildet ein abstraktes, im Erscheinungsbild der Oberstimme selbst nicht sichtbares (hörbares) Gesetz. Der Rahmen der Volksmusik-Grounds dagegen ist sehr viel konkreter, direkter erlebbar, was seiner Funktion als Erinnerungshilfe auch eher entspricht: er besteht aus einer Ausgangsmelodie („Tune“), einer immer gleichbleibenden Periodik, und aus kurzen Melodieteilen, die an der jeweils gleichen Stelle der Periode fast unverändert wiederholt werden.

Die Ausgangsmelodie („Tune“) eines Volksmusik-Grounds ist das eigentliche Erkennungszeichen des Stückes. Sie ist meist einem Volkslied oder -tanz entnommen, und sie wird in allen Quellen in der gleichen Gestalt zitiert, egal, ob sie danach zu einem Tanz, zu einer Ballade oder zu einem solistischen Ground verarbeitet wird. Sie bringt außerdem eine bestimmte Periodik mit sich, die in den folgenden Variationen meist unverändert beibehalten wird.

Die Gliederung einer jeden Variation in der gleichen Weise ist nötig vor allem in der Tanzmusik (und die meisten der Volksmusik-Grounds sind Tänze), da durch die Periodik den TänzerInnen Anweisungen über eine Änderung der Schrittfolge, der Bewegungsrichtung oder der Bewegungsart gegeben werden. (Jeder, der schon einmal zum Tanz gespielt hat, kann bestätigen, daß die TänzerInnen bei ungegliederten Endlosketten von gleichen Notenwerten jegliche Orientierung verlieren):

Bsp. 17 „Millisons Jegge“³⁸

„Leade up all a Double forwards and back. That againe.

First man take his woman by both hands
and foure slips up, and stand the second as much,

the third as much, turn all Single.”

Diese Gliederung kann erfolgen durch einen Wechsel der Notenwerte, durch wörtliche oder variierende Wiederholung eines Abschnitts, durch Kadenz, Wechsel

³⁸ Playford/ed. Mellor, *Playford's The English dancing master*, (1. Auflage 1651) London 1933, 22.

der Melodie in die höhere oder tiefere Lage, oder auch, indem eine kurze Melodie-Floskel am Ende eines jeden Abschnitts bzw. am Ende einer jeden Variation unverändert zitiert wird, so daß z.B. der jeweils letzte Takt aller Variationen identisch ist. (Schon in den Estampien des Mittelalters wurden solche Schlußformeln – „ouvert“ und „clos“ – verwendet, um das Ende einer Strophe zu markieren.) Diese Schlußformel, die meist dem „Tune“ entnommen ist, weist für die TänzerInnen deutlich auf das Ende einer (choreographischen) Strophe hin; dem Musiker dient sie als Orientierungspunkt, als „sicherer Hafen“ am Ende einer Division, die, außer durch ebene Schlußformel, nur noch durch die von dem „Tune“ gegebene Tonart und Periodik geregelt wird, nicht jedoch durch eine ein für allemal feststehende Harmoniefolge. Die harmonischen Kurven aller Variationen eines Volksmusik-Grounds sind folglich zwar einander ähnlich – und diese Ähnlichkeit bildet einen weiteren Aspekt des „Ground“ –, aber nicht notwendig miteinander identisch, wie dies bei den meisten Grounds der Kunstmusik der Fall ist.

Diese vier wesentlichen Merkmale, die einen „Ground“ der Volksmusik ausmachen – Erkennungsmelodie, gleichbleibende Periodik, ähnlicher Harmonieverlauf, Schlußformel – lassen sich sehr gut an dem „Ground to Lumps of Pudding“ (vgl. Bsp. 18) beobachten. Man beachte die veränderte Harmoniefolge ab Variation 6! Der „Ground“ ist hier nicht Keimzelle der Variationsfolge, nicht zu entfaltende Idee, sondern eine Sammlung von unveränderlichen Kennzeichen, die zur Identifizierung eines Stückes dienen, das, je nach den Umständen und den ausführenden Musikern, durchaus verschiedene Gestalt annehmen kann.

Die diesen Rahmen ausfüllenden Floskeln bestehen oft aus Dreiklangsbrechungen und deren Umspielungen, die in jeweils unveränderter Gestalt auf die verschiedenen Stufen der Harmoniefolge übertragen werden („harmonisch orientierte Division“). Es finden sich jedoch auch stufenweise auf- oder absteigende Sequenzen sowie freie Reihung mehrerer Floskeln.

Bsp. 18 (DV 1730, S. 16):

A Ground to Lumps of Pudding

The image shows a musical score for a piece titled "A Ground to Lumps of Pudding". It consists of four staves of music written in a single system. The music is in a 6/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are three distinct sections marked with the numbers 1, 2, and 3, indicating different variations or parts of the ground. The first section (1) is the most prominent, followed by two shorter sections (2 and 3) that appear to be variations or related motifs. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

4

5

7

8

10

Ähnlicher Mittel wie diese Volksmusik-Grounds bedienen sich übrigens auch andere Äußerungen einer analphabetischen Kultur: Anfangs- und Schlußformel, feststehende Vers- und Strophenschemata, Refrain und Erkennungszeichen gehörten genauso zum Handwerkszeug Homers wie zu dem eines jeden Balladensängers oder -dichters in späterer Zeit. Auch die klassische Technik der „Commedia dell’Arte“ basiert auf dem gleichen Prinzip: Auf der Grundlage der jeder Charakterfigur (Pantalone, Arlecchino, Pulcinella) eigenen Verhaltensmuster und im Rahmen einer grob skizzierten Handlung improvisieren die Schauspieler ihren Text bei jeder Aufführung aufs Neue. Es versteht sich von selbst, daß das Ergebnis dieser Art von Neuschöpfung mit der Reproduktion von etwas auswendig Gelerntem nicht das Geringste zu tun hat; man vergleiche nur die Erzählung eines Kindes mit dem Herunterleiern einer auswendig gelernten Geschichte!

Daß solche Kunstwerke einer schriftlosen Kultur überhaupt einmal schriftlich fixiert wurden, ist oft nur dem Zufall zu verdanken, manchmal auch dem archivarischen Interesse einiger Enthusiasten, so z. B. E. Bunting für die irische Harfenmusik (s. u. Anm. 85) oder auch B. Bartók und Z. Kodaly in neuerer Zeit. Eine weitere Quelle sind Tanzbücher, denn diese enthalten neben Tänzen aus der Kunstmusik auch viel „niedere“ Unterhaltungsmusik.

In der Geschichte des Tanzes gab es immer wieder Zeiten, in denen sich die vornehme höfische oder städtische Gesellschaft, eingeengt von den strengen Formen der etablierten Tänze, auf die Suche machte nach der „unverbrauchten Frische“ und „Ehrlichkeit“ der Volkstänze. Schnell wird aus der Entdeckung eine Mode, bald gehören die neuen Tänze zum Repertoire, werden genauso verfeinert und in Regeln gepreßt wie ihre Vorgänger, und das Ganze beginnt von Neuem. So ist es dem Bransle im 16. Jahrhundert ergangen, so Menuett und Gavotte, und auch der Country-Dance macht da keine Ausnahme. Bekannt (d. h. den Stadtmenschen bekannt) ist er seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, erlebt seine größte Blüte zwischen 1650 und 1730 (18 Auflagen von Playfords *Dancing Master* mit über 500 Tänzen) und wird als Kontratanz oder Contre-Dance in ganz Nordeuropa zur Mode. In diesem Zusammenhang kommen immer wieder Volksmelodien in die Stadt und werden dort von den studierten Musikern gern als Themen für Variationsreihen genommen oder auch nur den Regeln der Kunst entsprechend harmonisiert (so z. B. in *Musicks Hand-Maid* und in *Melothesia*). Seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts ist „Original Schottische Volksmusik“ in Mode, und viele Sammlungen drucken die Melodien mit ihren originalen Divisions ab (z. B. DV 1730, *Aria di Camera, Orpheus Caledonius*).

Daß die Volksmusik-Grounds „Old Simon the King“ und „Joney cock thy Beavour“ schon 1684 (DV 1. Auflage) in ihrer ursprünglichen, ungeglätteten Gestalt gedruckt wurden, ist eher verwunderlich. Einige Grounds des 17. Jahrhunderts setzen zwar eine Volksmelodie an den Anfang, so z. B. „Greensleeves“, „Pauls Steeple“, „John come kisse me now“ oder auch „Tollets Ground“, die folgenden Divisions jedoch bewegen sich hinsichtlich ihres Stils und ihrer Variationstechnik ganz im Rahmen der Kunstmusik. Auch manche Grounds von S. Eccles lassen noch eine Verwandtschaft mit der Volksmusik erahnen (DFI I 12, II 2, DV 1705 4,6), doch handelt es sich dabei eigentlich eher um den Folklorismus eines Theaterkomponisten als um authentische Volksmusik.

Wenn, umgekehrt, ein beliebtes Stück der Kunstmusik seinen Weg zu den „Country fiders“ fand, dann sind diese mit ihm wohl nach ihren Gesetzen umgegangen. Nachweisen kann man das kaum, da die Volksmusiker eben nichts Schriftliches hinterlassen haben. Mit einigem Glück jedoch läßt sich das eine oder andere Stück auf seinem Weg in die Subkultur verfolgen. So findet man z. B. „Faronels Ground“ in *Wit and Mirth*³⁹ und in *Apollo's Banquet*⁴⁰. Aus den ursprünglich elf

³⁹ Thomas D'Urfey, *Wit and mirth or Pills to purge melancholy*, London 1719, Band II, 152.

⁴⁰ *Apollo's banquet*, The 7th edition, London 1693, Band II, 21.

Variationen sind vier ausgewählt (Nr. 1, 3, 2, 5) und mit einem Text unterlegt, Auftakte wurden hinzugefügt, an mehreren Stellen der Rhythmus geändert und schließlich noch eine zweiteilige Jigg angefügt, deren Beginn zwar noch einige Ähnlichkeit mit der ursprünglichen Harmoniefolge hat, die sich aber im zweiten Teil vollständig vom Ground entfernt.

Eine solche Bearbeitung kennzeichnet den Beginn des Weges in den Untergrund; wohin dieser Weg führen kann, zeigen die folgenden Versionen von „Greensleeves“, so wie sie von heutigen „Country Fiddlers“ gespielt werden. Die ursprüngliche Melodie aus dem 17. Jahrhundert hatte etwa die folgende Gestalt gehabt:

Bsp. 19 (DFI I, S. 6):

Example 19 is a musical score in 3/4 time, consisting of three staves. The melody is written on a treble clef staff. The first staff contains the first six measures, the second staff contains the next six measures, and the third staff contains the final six measures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

„Dasselbe“ Stück, so wie es heute gespielt wird⁴¹:

Bsp. 20:

Example 20 is a musical score in 2/4 time, consisting of six staves. The melody is written on a treble clef staff. The piece is divided into two systems of three staves each. The first system contains the first six measures, and the second system contains the next six measures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Chord diagrams are provided below the melody on each staff. The chords are: Am, G, Am, G, D, Am, G, Am, G, D, D, Em, Bm, Em, D, Em, C, G, Am, Em, C, G, Am, G, D, D, C, G, Em, D, C, G, Am, G, D, D.

⁴¹ Robert Williamson, *English, Welsh, Scottish and Irish fiddle tunes*, New York 1976, 33.

Die Begleitung der Grounds in der Kunstmusik

„To sing to the Theorbo-Lute or Basse Viol“ heißt es in vielen Titeln gegen Ende des 17. Jahrhunderts oder auch „with a Thorough Bass for the Theorbo-Lute, Bass-Viol, Harpsichord or Organ“ später dann „with a Thorough Bass for the Harpsichord or Bass Violin“. Die Titel der *Division Violin* in all ihren Auflagen und auch die der *Division Flute* geben keine solchen Hinweise auf die Besetzung der Begleittimme, so daß wir auf Indizien und Vermutungen angewiesen sind.

Allein Chr. Simpson spricht von Continuo-Instrumenten: „A Ground, Subject or Bass ... is prick'd down in two several Papers; One for him who is to play the Ground upon an Organ, Harpsechord, or what other Instrument may be apt for that purpose; the Other, for him that plays upon the Viol“⁴². M. Locke gibt die folgende Aufzählung der Continuo-Instrumente seiner Zeit: „though the Rules for Playing in a Continued Bass are here particularly applied to the Harpsichord and Organ, as being of most use; yet they equally fit the Theorbo, Archlute, Harp or any other Instrument capable of performing Duplicity of parts“⁴³.

Die Orgel war noch bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts als Begleitinstrument gebräuchlich, zumal manche kleinere Kirchenorgel in Wirtshaus-Sälen oder großen Privathäusern Schutz gefunden hatte vor der Zerstörungswut der Puritaner. Mit dem Anbruch des Hochbarock jedoch geriet sie bald außer Mode, auch wenn einzelne Amateurmusiker (z. B. Th. Mace oder R. North) sie dem Cembalo vorzogen.

Auch die anderen Continuo-Instrumente des Frühbarock – Laute und Pandora – verschwinden allmählich, um der neuen Mode – Gitarre und Spinett – Platz zu machen. Der italienische Gitarrist F. Corbetta war 1660 mit Charles II nach England gekommen und löste am Hof und in der feinen Gesellschaft eine Begeisterung für die Gitarre aus, die auch eingefleischte Lauten-Amateure wie z. B. S. Pepys erfaßte, so daß N. Mattei im Vorwort zu seiner Continuo-Schule für Gitarre 1682 schreiben konnte: „The Guitar was never so much in use and credit as it is this day“⁴⁴. Pepys stellte später sogar einen italienischen Gitarristen (Morelli) als Hausmusiker an.

⁴² Christopher Simpson, *The Division Viol*, 27.

⁴³ John Locke, a. a. O., 4.

⁴⁴ Nicola Mattei, *The False consonances of musick*, London 1682.

In ihrer zur Theorbe vergrößerten Form (Theorbo-Lute) jedoch blieb die Laute noch einige Zeit länger im Gebrauch.

Auch die Cister, im Broken-Consort zu Beginn des 17. Jahrhunderts als Continuo-Instrument eingesetzt, überlebte den Ansturm der Gitarre, allerdings in wenig respektabler Umgebung: als Instrument der Prostituierten⁴⁵ und der Barbieri. Letztere hatten das Instrument in ihren Läden hängen, damit wartende Kunden sich damit die Zeit vertreiben konnten, und sie spielten wohl auch selbst darauf, wenn auch nicht unbedingt sehr kunstvoll:

„In former time 't hath been upbrayded thus,
That barber's music was most barbarous,
For that the cittern was confin'd unto
The Ladies Fall, or John come kiss me now,
Green Sleeves and Pudding Pyes, with Nell's delight,
Winning of Bolloigne, Essex' last good night.“⁴⁶

Auch das Cembalo – und seine bürgerliche Ausführung, das Spinett – erlebte einen großen Aufschwung; nicht so sehr in der Gunst der Musiker (das Niveau der Solomusik ist, gemessen am Standard der Virginalisten, eher bescheiden), als vielmehr in der Gunst der Amateure: „The ambition of skill in music being wide spread among the Beau's and Beauesses in an about towne, theye have all affected to learne upon the harpsichord.“⁴⁷ Davon zeugen auch die zahlreichen Veröffentlichungen mit einfachster Cembalomusik: *Melothesia* 1673; *Musick's Handmaid* I 1663, 1668, 1678, II 1689, 1703; *The Harpsichord Master* 1697; etc. Auch als Continuo-Instrument wird es seit den 70er Jahren immer öfter erwähnt.

Sehr häufig wurde wohl auch eine Gambe allein als Begleitinstrument gebraucht, wie es schon die Titel der Sammlungen andeuten: „... or Bass Viol“. R. North beschreibt, wie er vom Melodiespiel zum akkordischen Continuospiel gekommen ist: „I used to touch the pincipall notes as well as I could, and by degrees to putt in chords, and at last to full harmony, as the instrument would afford.“⁴⁸

Schließlich sind als Baß-Instrumente auch Blockflöte oder Fagott denkbar. Letzteres gehörte zur Standardbesetzung der Tanz-Ensembles (wenn auch wohl nicht zu den üblichen Hausmusik-Instrumenten), und die Verwendung einer (Baß)-Blockflöte wird angedeutet z. B. durch die Überschrift „Fluto Basso“ in der Baß-Stimme der englischen Blockflöten-Ausgabe der Corelli-Sonaten (Walsh 1702), oder auch durch den Abdruck des „Bass-Ground“ zu Readings Ground im Violinschlüssel bei H. Salter⁴⁹. Zu irgend etwas müssen schließlich die vielen in England gebauten Baß-blockflöten gebraucht worden sein.

Einige Indizien für die Verwendung bestimmter Begleit-Instrumente bietet die Ausgabe der *Division Violin* II von 1705: Den eigentlichen Grounds vorangestellt

⁴⁵ John Hawkins, a. a. O., 602.

⁴⁶ John Hawkins, a. a. O., 768.

⁴⁷ Roger North, a. a. O., 248.

⁴⁸ Roger North, a. a. O., 26.

⁴⁹ Humphrey Salter, *The genteel companion*, London 1683, 35.

sind ein paar Stücke für Violine und Baß, deren Baßstimme nicht aus einem immer sich wiederholenden Ground-Bass besteht, sondern aus einem fortlaufenden Basso Continuo. Die Oberstimme ist auf der linken Seite abgedruckt, die Baßstimme – auf dem Kopf stehend – auf der rechten Seite, so daß zwei einander gegenüber-sitzende Musiker aus demselben, auf einem Tisch liegenden Heft spielen können. Daß eine solche Position am Cembalo schwerlich zu realisieren ist, leuchtet ein. Auch mit Gambe oder Cello wird man einige Schwierigkeiten haben, während es für Lauten-, Theorben- oder Gitarren-Spieler geradezu ideal ist, an einem Tisch zu spielen.

Das Titelbild der *Division Violin* von 1684 (vgl. S. 90) andererseits zeigt einen Geiger, welcher aus einem auf dem Tisch liegenden Notenbuch spielt; an der Wand des Zimmers hängen zwei (Renaissance-)Blockflöten und ein Cello; keinerlei Akkord-Instrumente sind zu sehen.

So heißt das Ergebnis der Untersuchung schließlich: Alles ist möglich, je nach den gerade vorhandenen Instrumenten und dem Rahmen, in welchem eine Aufführung stattfand. Die Virtuosen, welche die meisten der Divisions ursprünglich komponiert hatten, ließen sich sicher aufwendiger begleiten als ein Musikliebhaber am Feierabend. An ihn und an seine bescheidenen Möglichkeiten hat J. Playford wohl gedacht, als er im Vorwort zu DV 1685 schrieb: „a Collection of several Choice Divisions for the Violin upon a Ground, A Consort of Musick Which do not require many hands to performe“.⁵⁰

Weitaus schwieriger als die Frage nach den verwendeten Begleit-Instrumenten ist die nach der Art der Begleitung zu beantworten. Nicht nur ästhetische Gesichtspunkte spielen eine Rolle, sondern auch die äußeren Umstände: geht es um Hausmusik von Amateuren oder um ein Konzert von Berufsmusikern?

Vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet gibt es zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten der Begleitung von Grounds. Im einen Fall bleibt die Begleitung durch alle Variationen hindurch unverändert, so ein nicht nur harmonisches und melodisches, sondern auch rhythmisches und klangliches Ostinato erzeugend; sie stellt gleichsam nur den Raum zur Verfügung, in dem sich die Solostimme bewegt. Der Ground, die zu entfaltende Idee, bleibt greifbar vor Ohren; zwischen ihm, der immer gleich bleibt, und der sich verändernden Solostimme kommt es zu wechselnden Spannungsfeldern rhythmischer, melodischer und manchmal auch harmonischer Art (bei Vorhalten der Oberstimme).

Beispiele für diesen Typ von Begleitung findet man in verschiedenen Cembalo-Grounds, wo die linke Hand mit immer gleichbleibenden Dreiklangszerlegungen eine sich jeweils verändernde Oberstimme begleitet.⁵¹ Auch die Grounds für Lauten-duo in *The School of Musicke* von Th. Robinson sind nach diesem Prinzip gebaut: am Ende der Variationsreihe ist für die zweite Laute die Begleitformel, bestehend

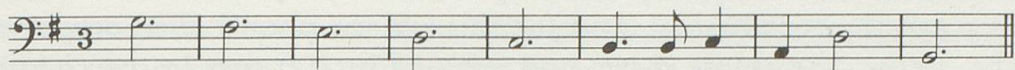
⁵⁰ Zitiert in: Magret Gilmore, Faksimile-Ausgabe der *Division Violin*, Oxford 1980, Seite 1 des Vorworts.

⁵¹ Z.B. *Musick's hand-maid*, London 1663/89, Neuausgabe London 1968, Band II, 17.

aus dem harmonisierten Ground-Bass, einmal abgedruckt, welche offensichtlich unverändert zu allen Variationen der Solostimme gespielt werden soll.⁵²

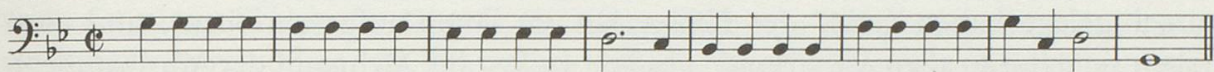
Außerdem läßt die „unnötig“ präzise rhythmische Gestalt einiger Ground-Basses auf diese Praxis schließen. Soll der Ground-Bass nur eine unverbindliche Orientierungshilfe für die freie Improvisation des Begleiters sein, dann genügt es, ihn in möglichst großen Notenwerten zu notieren:

Bsp. 21 (DFI I, S. 15):

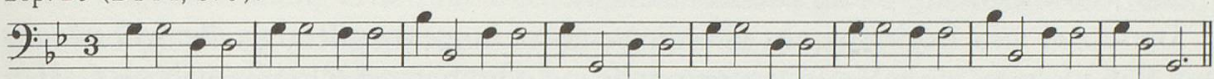


Bässe wie die folgenden jedoch suggerieren geradezu ein (rhythmisches) Ostinato:

Bsp. 22 (DFI I, S. 2):

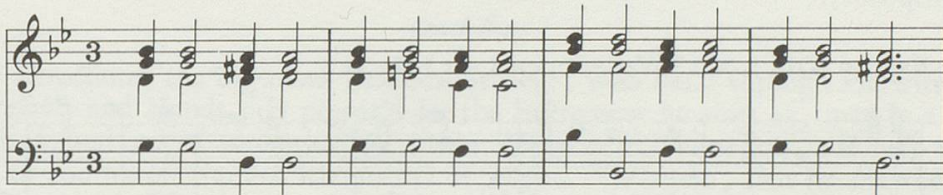


Bsp. 23 (DFI I, S. 3):



Ein solches Ostinato kann einstimmig sein – wenn die Baßstimme von einem Melodie-Instrument gespielt wird –, oder auch akkordisch, und dann wiederum in seiner rhythmischen Struktur genau der des Basses folgend oder mittels eines mensurierten Arpeggios einen gleichbleibenden Klangraum erzeugend, so wie man es von den Einleitungen der Cembalo-Grounds kennt⁵³:

Bsp. 24 (DFI I, S. 3; Generalbaß-Aussetzung des Autors):



Bsp. 25 (DFI I, S. 14):

⁵² Thomas Robinson, *The schoole of musick*, 1603, Nr. 2, 4, 16.
⁵³ Z. B. *Musick's hand-maid* II, 17, 20.

Unabhängig von ästhetischen Gesichtspunkten hat diese Art der Begleitung auch praktische Vorteile: Heute wie damals wird es mancher Amateur mit bescheidenen Fertigkeiten begrüßen, wenn er ein ganzes Stück begleiten kann, ohne doch mehr als nur acht Takte lernen zu müssen. Daß die meisten Amateure wohl kaum in der Lage waren, eigene Variationen am Cembalo zu improvisieren, und sich eher mit einem bescheidenen Akkord-Satz begnügten, belegt z. B. R. North: „[the Beau's and Beauesses] have all affected to learne upon the harpsichord; and not as formerly altogether lessons ..., but more pretending to accompany voices and instruments, which they call the thro-base ... And for this end the poor scollars are tormented with fifths, sixths, and thirds sharp, and not one in 100 ever learne to know the sound of the one from the other.“⁵⁴ Und von sich selbst sagt er: „I can yet touch a ready thro-base of plaine notes, true full and classick harmony to voices, or consort“.⁵⁵ Die Amateure werden sich also wohl eine Harmonisierung des Ground-Bass zurechtgelegt haben (oder der Lehrer hat sie ihnen aufgeschrieben), und diese haben sie dann zu allen Variationen gespielt (selbst die Mehrzahl der MusikstudentInnen würde es heute kaum anders machen).

Diese Art von Begleitung ist allerdings nur so lange möglich, als die Solostimme den Baß nicht zu einer Veränderung seiner melodischen oder harmonischen Gestalt zwingt. In vielen Fällen bleibt zwar die Baßmelodie zu allen Variationen gleich, sie wird jedoch durch die Oberstimme harmonisch jeweils anders interpretiert. Solange es sich dabei nur um Vorhalte handelt (4–3, 9–8, 7–6, 6–5), kann es noch ganz reizvoll sein, dazu die unveränderte Harmonie zu spielen, weil hierdurch die Dissonanz noch verstärkt wird und die Auflösung umso angenehmer klingt.

Wenn jedoch die harmonische Funktion sich ändert, dann muß die Begleitung sich dem anpassen:

Bsp. 26 (DFI I, S. 15, Variationen 1, 5, 18):

The image shows three systems of musical notation for variations of a piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The ground bass in the bass clef staff is a sequence of notes: G, B, D, F#, G, B, D, G. The variations are distinguished by the melody in the treble clef staff and the figured bass notation in parentheses below the bass line notes.

- System 1:** Treble clef melody starts with a quarter note G, followed by a half note B. Bass clef notes have figures: (6), (7), (6), (6). The system ends with "etc.".
- System 2:** Treble clef melody starts with a quarter note G, followed by a half note B. Bass clef notes have figures: (6), (6), (5), (6), (4#), (6). The system ends with "etc.".
- System 3:** Treble clef melody starts with a quarter note G, followed by a half note B. Bass clef notes have figures: (4#), (6), (7), (6), (4#), (6). The system ends with "etc.".

⁵⁴ Roger North, a. a. O., 248.

⁵⁵ Roger North, a. a. O., 27.

Damit gibt der Begleiter seine Position als neutraler Beobachter auf und beginnt, sich an der Gestaltung der Variationen zu beteiligen. Welche Möglichkeiten sich ihm dort bieten – als Konkurrent zum Solisten oder als dessen Unterstützung –, soll im folgenden näher untersucht werden.

Wer allerdings hofft, in den Continuo-Schulen der Zeit Hinweise oder gar Anleitungen zu finden zu dem, was man wann wie spielen sollte, der wird enttäuscht sein. Die erste Continuo-Schule in England – *Melothesia*, 1673 – handelt das Thema auf ganzen vier Seiten Text und zwei Seiten mit Beispielen ab, so daß man außer einigen allgemeinen Regeln aus den Anfangsgründen der Harmonielehre über Continuo-Spiel nichts erfährt. Ausführlicher zwar, aber nicht weniger theoretisch sind die Bücher von Pepusch (*A Treatise on Harmony*, 1731) und Prelleur (*The Modern Musick-Master*, 1731); nirgends wird gelehrt, wie man denn nun Musik macht mit Hilfe der den Regeln entsprechend gesetzten Akkorde. Allein N. Mattei stattet seine Continuo-Schule für Gitarre mit einer Fülle von Beispielen aus, jedes davon ein kurzes Ayre von ca. 20 Takten, so daß die Regeln in einem musikalisch sinnvollen Zusammenhang erfahrbar werden. Aber auch er gibt keinen Hinweis darauf, wie die Begleitung in Beziehung zur Solostimme zu setzen ist.

Da man denselben Mangel jedoch bei allen Anweisungen zum Continuospiel aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert antrifft, stellt sich die Frage, ob wir denn bei unserer Suche auf dem richtigen Wege sind, wenn wir Rezepte erwarten, die uns „einen sicheren Weg zum erfolgreichen Continuo-Spiel“ garantieren. Daß die Lerntheorie des Barock anderes im Sinn hatte, zeigt der letzte Abschnitt im theoretischen Teil von „*Melothesia*“ mit aller Deutlichkeit⁵⁶:

Conclusion.

By these Directions, the Ingenious Practical Student, who has a through knowledge of the *Scale of Musick*, and Hands fitly prepar'd for the Instrument he aims at, may in a short time attain to his desired end of accompanying either Voyces or Instruments; and may with much ease arrive to the use of the first Rudiments of *Musick*. Wherein, that he may be fortunate, I have here annexed (See the *Examples of the Conclusion*) an Example or two by way of Transition, or passing from one *Key* to another; which being truly understood and applyed, will (in my Opinion) acquaint him with *All that's Teachable*, as to matter of *Ayre*; the rest intirely depending on his own Ingenuity, Observation, and Study, what-e're our New Air-Mongers pretend. For to teach Number and Distance only, which is all that hitherto has been produced, (and the last, God wot, so weak, that 'tis a shame to mention it) is a down-right Cheat, and may with as much reason be applyed to a Carryers Trotting-Horse, or a Jocky's Hand-Galloper, as to any that has been only so instructed; and indeed, in some sence with more: For these Laborious Animals know, when they come to their *Inn* or *Post*, and with Joy cry, *Clink in the Close* (as a Learned Ellayer would once have had it for the *Viol.*) But those Deluded Mortals, after all their Labour and Expence, remain as Compleatly Ignorant of what they've done, that when they come to hear any of their own Conceptions, they cunningly whisper their dear Pedagogue, *Master, is this Mine?* After which, having received a gracious *affirmative Nod*, they patiently retire; but with what content, I believe 'tis not hard to gueß; they being thereby assured, they were as wise the first day they began, as at that instant. But leaving them and their Way.

⁵⁶ John Locke, a. a. O., 8f.

Auf die sechs Seiten mit Regeln zum Continuo-Spiel folgen 84 Seiten mit Musik, Tanzsätze zumeist und am Schluß ein paar Orgelstücke. Das Verhältnis besagt: die Musik soll nicht die Regeln erläutern, sondern im Gegenteil, die Regeln erläutern die Musik, d. h., die Theorie hilft, die Wirklichkeit zu verstehen, nicht umgekehrt; um zu lernen, müssen wir uns zuerst an diese halten, mit Hilfe von eigener Phantasie und Beobachtung (ingenuity and observation), und nicht fertige Anweisungen erwarten.

Was also kann man lernen durch die Beachtung der Regeln und durch die Beobachtung der darauf folgenden Stücke?

1. Die Akkorde sind – anders als im 18. Jahrhundert – gleichmäßig auf beide Hände verteilt; die linke Hand spielt in Terz- oder Sextparallelen bzw. 7–6-Sequenzen, manchmal auch in vollständigen Akkorden oder in Quint und Oktav über dem Baßton.
2. Die beiden Hände liegen sehr nah beieinander, die rechte Hand reicht selten bis c". Auf die tiefe Lage der Akkorde weist auch M. Locke hin, wenn er sagt: „beginning the account (of the intervalls) on the (Bass)-Note you play on“⁵⁷ und „When the Bass is below C fa ut (kleines c), it is better to make your account from the Octave above the Bass, than otherwise; for the Playing of Thirds and Fifths so low will produce rather a confused than Harmonious sound“⁵⁸; das heißt, von c an aufwärts werden Akkorde auch in der linken Hand gespielt. Diese Akkorde in der linken Hand können gleichzeitig angeschlagen werden – was in der englischen Cembalo-Musik eher selten vorkommt – oder in einem mensurirten Arpeggio:

Bsp. 27 The Country Mans Jigg, Jeremiah Clarke: ⁵⁹

⁵⁷ John Locke, a. a. O., 6.

⁵⁸ John Locke, a. a. O., 8.

⁵⁹ Henry Purcell, *The harpsichord master*, London 1697/1980, 7.

Bsp. 28 Round O, Jeremiah Clarke: ⁶⁰

3. Wenn eine von beiden Händen ein Solo spielt, wird sie von der anderen mit Akkorden oder in Terzparallelen begleitet:

Bsp. 29: ⁶¹

⁶⁰ A. a. O., 19.

⁶¹ John Locke, a. a. O., 1.

Daß ein geübter Continuo-Spieler sich nicht nur mit einfachen Akkorden zufriedengab, sondern so oft wie möglich kleine Soli einflocht, so daß das Ergebnis dem Stil einer obligaten Begleitung sehr nahe kommt, ist aus den folgenden handschriftlichen Notizen zur Begleitung eines Liedes von R. King zu entnehmen:

Bsp. 30:⁶²

[Gedruckte Singstimme]

For-give me, if your looks, I thought, did once some change dis-cov-er: to

[Handschriftliche Notizen]

[Gedruckte Baßstimme mit Notizen]

be too jeal-ous, is the fault of ev-'ry ten-der lov-er:

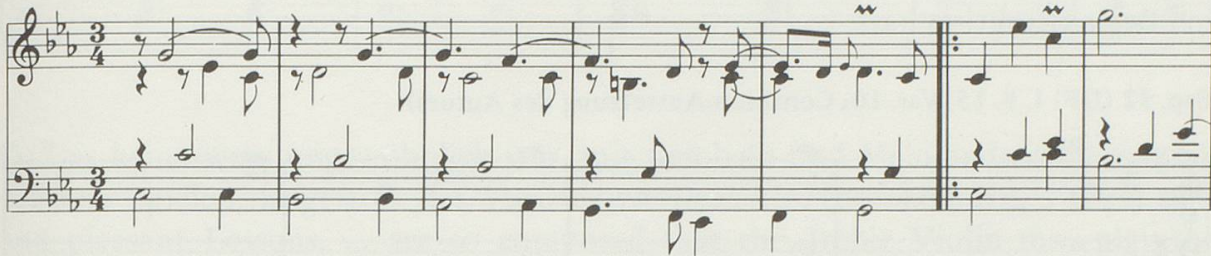
my truth those kind re-proach-es show, which you blame so sev-ere-ly: a

sign a-las! You lit-tle know, what'tis to love sin-cere-ly.

⁶² Peter Holman, „Continuo realizations in a Playford songbook“, *Early Music* 6 (1978) 268f.

4. Wenn nicht so sehr die melodische Führung des Basses oder der Oberstimme interessant ist, sondern vielmehr die harmonische Entwicklung – z. B. an Kadenzten oder im Vorspiel zu einem Ground –, dann wird im „style luthé“ arpeggiert (dies ist wohl auch der Grund dafür, daß sich im vorhergehenden Beispiel allein bei den Kadenzten keine Notizen finden: hier wurde eine der üblichen arpeggierten Kadenzformeln verwendet):

Bsp. 31:⁶³



5. Die Begleitung bleibt – infolge von Arpeggien oder Soli – in ständiger Bewegung, eher einen rhythmisch strukturierten Klangraum schaffend als Akzente setzend. So versteht z. B. R. North den Begriff „basso continuo“ durchaus wörtlich, wenn er schreibt: „And during the whole sonata, the basso continuo should not cease one moment, altho’ divers of the [solo]-parts may rest and perhaps all for a time. For any fissure in measures (which throu’ swift and slow should be uniforme) hurts the entertainment.“⁶⁴ An anderer Stelle sagt er: „... I must allow that the attendance of instruments of the arpeggio kind, which rattle plentyfully, as harpsichords, archlutes, and above all the pandora, give a fullness as well as elegance to the sound.“⁶⁵

Über das Verhältnis von Solostimme und Begleitung ist damit allerdings noch nichts gesagt. Da dies wesentlich vom Können und von der Phantasie eines jeden Spielers abhängt, finden sich darüber auch kaum Hinweise in den Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts. Im folgenden sollen daher ein paar Gesichtspunkte gemäß meinen eigenen Erfahrungen dargestellt werden:

Als Begleiter eines Grounds wird man meistens den Ground-Bass auswendig lernen und – hörend oder lesend – die Oberstimme verfolgen, um auf harmonische Veränderungen reagieren zu können und um die Art der Begleitung dem Charakter der Solostimme anzupassen. Wenn diese einer jeden Variation mit Hilfe von „Points“ ein typisches Gesicht verleiht, dann liegt es nahe, auch der Begleitung jeweils eine Formel zugrunde zu legen, welche auf alle Harmonien einer Variation in gleicher Weise angewendet wird. Im übrigen erleichtert dieses Verfahren die Aufgabe eines Begleiters in hohem Maße, braucht er doch seine Aufmerksamkeit nur zu Beginn einer Variation auf die Erfindung eines neuen Musters zu lenken; danach

⁶³ *Musick’s hand-maid* II, 20.

⁶⁴ Roger North, a. a. O., 260.

⁶⁵ A. a. O., 271.

kann er sich wieder auf das Fortschreiten des Ground-Bass' und auf die Solostimme konzentrieren. Mit der gleichen Begründung hatte ja Simpson die Verwendung von „Points“ schon für die Solostimme empfohlen: „This driving or carrying on of a Point, doth much ease the Invention, which hath no further trouble, so long as the Point is continued, but to place and apply it to the several Notes of the Ground.“⁶⁶ Spielt der Begleiter nur Akkorde, dann ist der „Point“ vor allem rhythmischer, bei einem Baß- oder Oberstimmensolo natürlich auch melodischer Art. Gelegenheit für solche Soli bieten vor allem die Variationen, in denen die Solostimme offensichtlich Begleitfunktion hat:

Bsp. 32 (DFI I, S. 15, Var. 10; Continuo-Aussetzung des Autors):

Einer der wenigen Hinweise, die man über das Verhältnis von Solostimme und Begleitung findet, befaßt sich gerade mit dieser Situation: „[the organist] if he have ability of Hand, may, upon a sign given him, put in his Strain of Division; the two Viols Playing one of them the Ground, and the other slow Descant to it.“⁶⁷

Wenn die Solostimme eine Liedmelodie spielt, kann der Begleiter diese in der rechten Hand mitspielen, unisono oder eine Oktav tiefer, so wie man es von der Liedbegleitung kennt:

Bsp. 33:⁶⁸

⁶⁶ Christopher Simpson, *The Division Viol*, 56.

⁶⁷ A. a. O., 58.

⁶⁸ *Elizabeth Rogers Hir Virginall Book*, 1656, Neuausgabe New York 1975, 84.

The image shows a musical score for Example 34. It consists of two staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The second measure has quarter notes D5, E5, and F5. The third measure has quarter notes G5, A5, and Bb5. The fourth measure has quarter notes C6, Bb5, and A5. The fifth measure has quarter notes G5, F5, and E5. The sixth measure has quarter notes D5, C5, and Bb4. The bottom staff is a continuo line in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It features arpeggiated chords corresponding to the melody. The first measure has a triad G-Bb-D. The second measure has a triad A-C-E. The third measure has a triad Bb-D-F. The fourth measure has a triad C-E-G. The fifth measure has a triad D-F-A. The sixth measure has a triad E-G-Bb.

Daß es keineswegs ungewöhnlich war, mit Cembalo und Melodie-Instrument unisono zu spielen, zeigt z.B. das Vorwort zu *Musick's Handmaid* I: „... these new and pleasant Lessons, ... are so composed that the Treble Violin may play the Tunes along with the Virginals, which will be a pleasant Consort.“⁶⁹ In den meisten Fällen empfiehlt es sich, dem Stück ein Vorspiel voranzustellen, welches den Ground mit arpeggierten Akkorden präsentiert, so wie man es von den Cembalo-Grounds kennt (s. o.).

Ob der Begleiter im konkreten Fall eher den Charakter der Solostimme unterstützt, ob er gerade das Gegenteil tut oder ob er sich ihr gegenüber neutral verhält, kann allein in der Praxis entschieden werden. Wichtig erscheint mir der Grundsatz, daß auch in der Begleitung jede Variation ihren eigenen Charakter haben sollte.

Letztlich sollte jedoch nicht vergessen werden, daß Divisions wohl häufig auch ohne jede Begleitung gespielt wurden, vor allem von Amateuren; darauf weist unter anderem die einstimmige Überlieferung von ursprünglich für Solostimme mit b. c. komponierten Stücken hin (z. B. „Banisters Ground“ in DV 1730, oder auch die Chaconne von Lully in DV 1705 und DFI II 9). Dafür spricht auch, daß die Baßstimme oft so fehlerhaft abgedruckt wurde, daß man besser auf sie verzichtete.

Volksmusik-Ensembles

Wenn es schon schwierig ist, etwas darüber in Erfahrung zu bringen, *was* die „Country Fidler“ jener Zeit gespielt haben, so ist es noch weniger möglich, genaue Angaben darüber zu machen, *wie* sie diese Stücke gespielt haben. Wir sind angewiesen auf die zufällige Überlieferung von Details und auf Beobachtung Außenstehender, und müssen daraus und aus eigener Phantasie und Experimenten ein sich der damaligen Praxis annäherndes Bild zusammensetzen. Es soll hier nicht die Rede sein von der primitivst möglichen Ausführung dieser Musik (Bettelmusikanten), sondern von den musikalischen Gestaltungsmitteln einer professionellen Band des 17. Jahrhunderts.

⁶⁹ *The first part of musick's hand-maid*, London 1663.

W. Hogarth, einer der wenigen Künstler des frühen 18. Jahrhunderts, die nicht nur Portraits und edle Bilder für die bessere Gesellschaft malten, sondern auch das Leben des niederen Volkes darstellten, hat auf einigen seiner Stiche solche Bands abgebildet.⁷⁰ In vielen Straßenszenen allerdings sieht man nur einen einzigen Musiker, meist einen Geiger (*Hudibras's First Adventure*, *Southwark Fair*, *Chairing the Members*). Die Violine konnte jedoch auch ein Symbol für die Musik der Oberschicht sein, wie der bekannte Stich *'The Enraged Musician'* zeigt: Ein vornehm gekleideter italienischer Geiger hält sich die Ohren zu, um sich zu schützen vor den Darbietungen eines Straßenmusik-Ensembles, bestehend aus einer Balladensängerin und einem Oboisten.

Daß die Oboe zum festen Bestandteil der Straßen- und Unterhaltungs-Gruppen gehörte, wird nicht nur durch weitere Bilder belegt, sondern auch durch die Gleichsetzung von „Oboist“ mit „Wait“, d. h. jenen von der Stadt angestellten Nachtwächtern und Musikern, die bei offiziellen Empfängen, aber auch bei Hochzeiten und Ständchen spielten.⁷¹ Darüber hinaus erwähnt Hawkins die Oboe in all seinen Beschreibungen von Volksmusik, z. B.: „For the common and ordinary sort of people there were entertainments suited to their notions of music; these consisted of concerts in the unison, if they may be so called, of fiddles, of hautboys, trumpets etc. ...“⁷² Größere Ensembles, welche zu Tanzveranstaltungen spielten, bestanden aus Geige, Gambe und Oboe (*Sancho's Feast*), Geige, Fagott und Oboe (*Country Dance*; auch auf dem Titelbild zur 18. Auflage des *Dancing Master*), oder auch Geige, Kontrabaß und Cister (?) (*An Election Entertainment*). R. North beschreibt eine Gruppe von umherziehenden Musikern, „consisting of 2 violins, a base, one loud hautbois, and 2 wire pandoras“⁷³, und das ist wohl die ideale Besetzung für eine „Country-Band“. (Daß er die eigentlich veraltete Pandora erwähnt und nicht die gerade in Mode gekommene Gitarre, ist bezeichnend: die Mode ist eine Sache der Wohlhabenden.) Alle diese Musiker spielen ohne Noten (ausgenommen die auf dem Titelblatt des *Dancing Master*), während Abbildungen von Musikausübung in der feinen Gesellschaft stets Notenbücher zeigen (z. B. *Marriage à la Mode*).

Wie spielen nun sechs Musiker zusammen, halb improvisierend, halb sich erinnernd an jene Grounds, die ihr Repertoire ausmachen? Offensichtlich muß die Satzstruktur so beschaffen sein, daß die Musiker ohne Mühe im Kopf behalten, was sie zu spielen haben, oder daß sie ohne großes Risiko eine Begleitung improvisieren können, wenn ihr Gedächtnis versagt hat. So sind Modulationen und Imitationen im Stil der Kunstmusik von vornherein ausgeschlossen, weil zu kompliziert; genau-sowenig wird eine begleitende Stimme unauffällig neutral sein können, denn nichts vergißt man so schnell wie das, was keinen Charakter hat.

⁷⁰ Alle im folgenden zitierten Stiche sind abgebildet in: William Hogarth, *Das vollständige graphische Werk*, Gießen 1986.

⁷¹ John Hawkins, a. a. O., 251.

⁷² A. a. O., 700.

⁷³ Roger North, a. a. O., 272, Anm. 42.

Die zentrale Orientierung für alle ist der Ground, bestehend aus dem „Tune“ und damit auch Schlußformel, Periodik und ungefähre Harmoniefolge:

Die zwei Pandoras oder auch Cistern als reine Akkord-Instrumente spielen die dazugehörigen Harmonien in einer Folge, die entweder einem bekannten Modell entspricht (z. B. Romanesca in „Greensleeves“, Folia in „Farinels Ground“) oder sich leicht aus dem Verlauf des „Tunes“ ableiten läßt, zumal selten mehr als drei Harmonien verwendet werden, nämlich I, II oder IV, und V in Dur bzw. I, VII oder IV, und V in Moll.

Den Effekt dieser Begleitung, die nicht nur für den harmonischen Untergrund sorgte, sondern mit ihren Akkordwiederholungen auch für eine regelmäßige „pulsation“ (besonders wichtig in der Tanzmusik!), beschreibt R. North folgendermaßen: „[they] strangely enriched those vulgar consorts, which now [1730] for want of a mixture of the arpeggio appear beggarly“⁷⁴, und an anderer Stelle: „many wire instruments that made a jang or jargon to the tune“.⁷⁵

Die Diskantinstrumente spielten, den oben zitierten Äußerungen Hawkins' zufolge, „in the unison“. Nur, was heißt „unisono“, wenn das, was die Musiker spielen, aus einer Mischung von Erinnertem und Improvisiertem besteht? Einstimmig wird wohl nur der „Tune“ gewesen sein, während für die nachfolgenden Variationen eine Art Heterophonie anzunehmen ist. Durch den Ground sind der ungefähre Ablauf der Harmoniefolge, die Periodik und die Schlußformel gegeben, und innerhalb dieses Rahmens bewegen sich die Musiker improvisierend, so daß sich – neben der intendierten Einstimmigkeit der Schlußformel – oft ein zufälliges Unisono ergibt, oft aber auch ein Spiel in Parallelen oder in voneinander unabhängigen Figuren. Daß bei diesem Verfahren auch manche für die Ohren eines Kunstmusikers unerträgliche Dissonanzen auftraten, ist nicht weiter verwunderlich: „the next instrument they betook themselves to were hautboys with disproportioned notes and imperfect cadences“.⁷⁶ Einen Volksmusiker allerdings ficht das wenig an, denn Harmonie ist für ihn nicht so sehr ein Mittel, um den Zusammenklang von zwei Tönen zu regeln (sozusagen vertikal), sondern viel mehr als Harmoniefolge (horizontal) in ihrem Verlauf eine Orientierungshilfe, ein Geländer, an dem entlang sich die Improvisation bewegt. Die harmonischen Kurven zweier gleichzeitig gespielter Melodien können so in Einzelheiten voneinander abweichen, ohne daß der Eindruck eines harmonischen Verlaufs und harmonischer Zielstrebigkeit verloren ginge.

Einen lebendigen Eindruck dieser Spielpraxis erhält man am ehesten, wenn man sich heute spielende englische Folk-Gruppen anhört; ersatzweise stelle man sich vor, zwei Musiker hätten gleichzeitig jeweils ihre Version eines Grounds gespielt:

⁷⁴ Roger North, a. a. O., 271.

⁷⁵ Vgl. Anm. 73.

⁷⁶ Ned Ward in „The London spy“, zitiert bei John Harley, a. a. O., 49.

Bsp. 35 (a) DV 1730, b) DV 1684), „Roger of Coverly“:

Und was spielten die Baßinstrumente? – Die meisten Volksmusik-Grounds sind ohne Baßmelodie überliefert (so in DV 1730 und in *Aria di Camera*), einige hingegen wurden von studierten Musikern oder von Volksmusikern mit Bässen versehen. So erschien der *Dancing Master* von der 15. Auflage an (1713) in zwei Heften, wovon eines die Baßstimme enthielt. Leider ist davon kein Exemplar erhalten.⁷⁷

⁷⁷ Playford/ed. Barlow, *The complete country dance tunes from Playford's Dancing master*, London 1985, 8, 10.

Im Jahre 1727 wurde mit großem Erfolg die *Beggar's Opera* aufgeführt, deren Arien aus Melodien von bekannten Balladen und Volkstänzen bestehen, auch einige Grounds finden sich darin. Pepusch schrieb nicht nur die Overture im französischen Stil, wobei er jedoch als Thema des schnellen Teils ein Volkslied nahm, sondern komponierte auch die Baßmelodien zu jenen Volkstänzen und Balladen, was ihm – zumindest von Burney – große Bewunderung einbrachte: „[Pepusch] furnished the wild, rude and often vulgar melodies with basses so excellent, that no sound contrapuntist will ever attempt to alter them“.⁷⁸ Viele dieser Bässe lassen in ihrer Einfachheit und ihren – der spätbarocken Funktionalität oft widersprechenden – Harmoniefolgen erahnen, was wohl ein Country-Fidler als Baßmelodie gespielt hätte:

Bsp. 36:⁷⁹

AIR LXIX. Lumps of Pudding, &c.

Thus I stand like the Turk, with his Daxies around; From all sides their

Glances his Passion confound; For black, brown, and fair, his Inconstancy

burns, and the different Beauties subdue him by turns.

Violins

In anderen Stücken hingegen kann Pepusch seine „klassische“ Ausbildung doch nicht ganz verleugnen, und die ursprünglich oft modalen Melodien werden durch die Unterlegung einer barocken Harmonik versüßlicht. Wie weit ein solcher Prozeß gehen kann, soll ein Vergleich von verschiedenen Bearbeitungen des Liedes „Gin

⁷⁸ Charles Burney, a. a. O., 986.

⁷⁹ *The Beggar's opera*, London 1761.

thou wert mine awn thing“ zeigen. Das Stück ist in *Aria di Camera* einstimmig überliefert und wurde für die *Beggars Opera* von Pepusch mit einem einfachen Baß versehen. Für eine Hausmusik-Ausgabe der „most favourite tunes“ daraus wurde es für Gesang, Violine und Continuo bearbeitet, und schließlich findet sich das Stück wieder in *Rules for playing in a true Taste*, einer Sammlung von Variationen über Volksmelodien von F. Geminiani, herausgeputzt nach allen Regeln der Kunst für die Salons der feinen Gesellschaft:

Bsp. 37: „Oh what Pangs are felt in Love.“⁸⁰

Three staves of musical notation in G major and 3/4 time. The first staff is the melody, the second is a bass line, and the third is a continuo line. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Bsp. 38:⁸¹

A I R XVII. Gin thou wert mine awn thing:

Four systems of musical notation for a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are written below the vocal line. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

O' what pain it is to part! Can I leave thee, can I leave thee?
 O' what pain it is to part! Can thy Pelly ever leave thee?
 But left death my Love shoud thwart, & bring thee to the ja-tal' cart, Thus I
 twar thee from my bleeding heart! Fly hence, & let me leave thee

⁸⁰ *Aria di Camera*, London 1733, Neuauflage Winterthur 1986, 24.

⁸¹ *The Beggar's opera*, a. a. O., 17.

Air 28

O what pain it is to part! can I leave thee, can I leave thee

6 5 4#3 2 6 6 5 3

..O what pain it is to part, can thy Polly, ever leave thee;

6 5 # 6 6 5 3 5

But least death my love should thwart, & bring thee to the fa_tal cart thus I

6 6 5 # 6 6

tear thee from my bleed_ing heart, Fly hence, and let me leave thee.

6 6 6 5 6 6 4. 3

⁸² *The Beggar's opera ... for the voice, harpsichord, and violin, London o. J., 28.*

Subject
Ann thou were my ain Thing

Cantabile

f. *p.* *p. Segue f.* *p.*

p. *p.* *f.*

pp. *p.* *f.* *pp.* *f.*

p. *f.* *pp.* *f.*

⁸³ Francesco Geminiani, *Rules for playing in a true taste on the violin*, London 1739, 2.

Einen gänzlich anderen Weg geht offensichtlich der Bearbeiter des folgenden Stückes, das einer Sammlung entnommen ist, welche die Musik des berühmten irischen Harfenisten O'Carolan für Geige, Flöte und Cembalo arrangiert (die Melodie-Instrumente spielen unisono mit der rechten Hand des Cembalisten):

Bsp. 41:⁸⁴

M^f Maurice O Connor.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The treble staff contains a highly melodic and technically demanding line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a unisono accompaniment, often mirroring the melodic contour of the treble staff. The piece is in a minor key and common time. The notation includes various ornaments and dynamic markings, such as *M^f* and *tr*.

Dieser Baß ist nicht etwa ein ungeschickt gemachter Generalbaß, wie bei manchen anderen Stücken der Sammlung, sondern eine vereinfachte Version der Oberstimme, meist deren melodische Linie nachzeichnend, manchmal in Terzen mit ihr gehend oder auch bei Dreiklangsbrechungen der Oberstimme den Grundton spielend. Das einzige, was an einen Generalbaß erinnert, sind die V—I-Sprünge des Basses an manchen Phrasenenden, die umso seltsamer wirken, als die Oberstimme längst ihren Schlußton erreicht hat (Takte 8, 16, 26, 28, 32). Der Bearbeiter hat damit wohl ziemlich getreu nachgebildet, was O'Carolan wirklich gespielt hat, denn eines der

⁸⁴ *A favourite collection of the so much admired old Irish tunes, ... of Carolan, Dublin ca. 1778, 22.*

wenigen unverändert erhaltenen Stücke der frühen irischen Harfenmusik zeigt eine sehr ähnliche Struktur:

Bsp. 42 (von E. Bunting 1840 für Klavier herausgegeben):⁸⁵

SCOTT'S LAMENTATION

AS ORIGINALLY PERFORMED BY HEMPSON ON THE IRISH HARP.

Mael: ♩ = 120 — Pen: 8 Inches.

Composed in 1599.

Leading sinews
or preparatory notes.

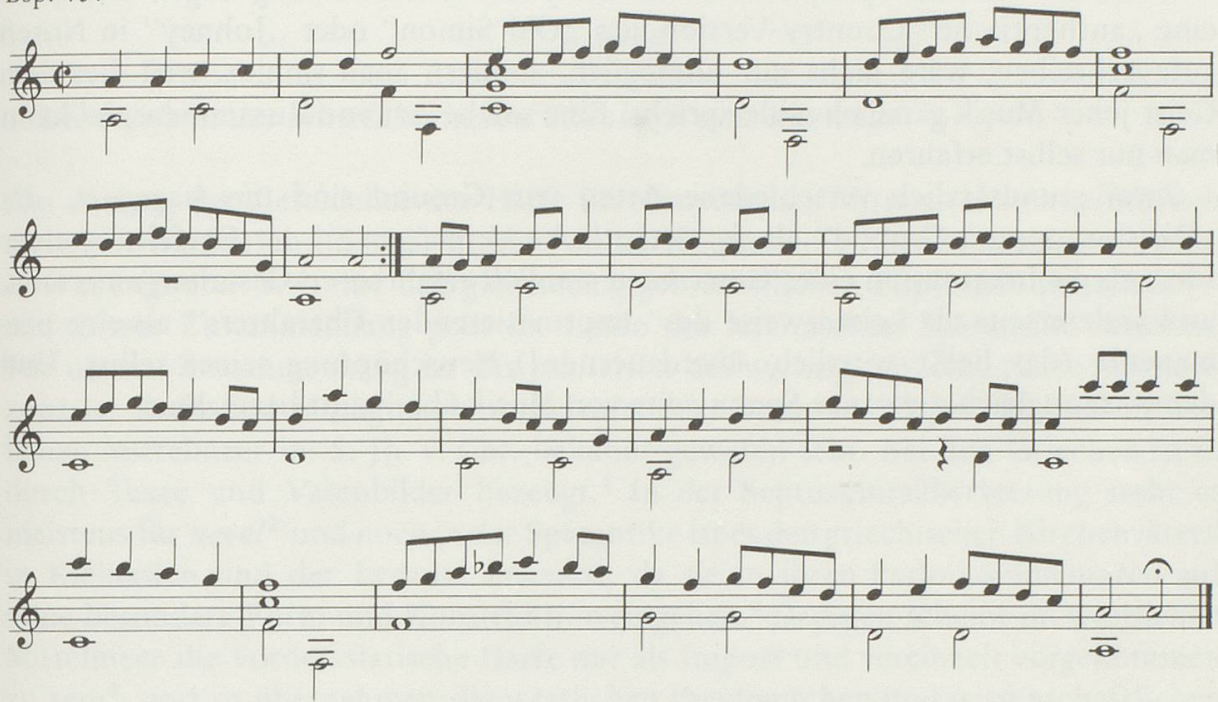
In an
animated
style.

The musical score consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *pp*, *ff*, and *fff*. Performance instructions include *hr* (hairpins), *Slower.*, *Add! bar for effect.*, and *1st time.*. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (***) are used throughout. The piece concludes with a *deces:* (decrescendo) marking.

⁸⁵ Edward Bunting, *Ancient music of Ireland*, 1840, Vorwort.

Doch nicht nur in Irland, sondern auch in Schottland war diese Praxis des Begleitens üblich, wie ein Beispiel aus dem *Straloch Lute Book* vom Anfang des 17. Jahrhunderts zeigt:

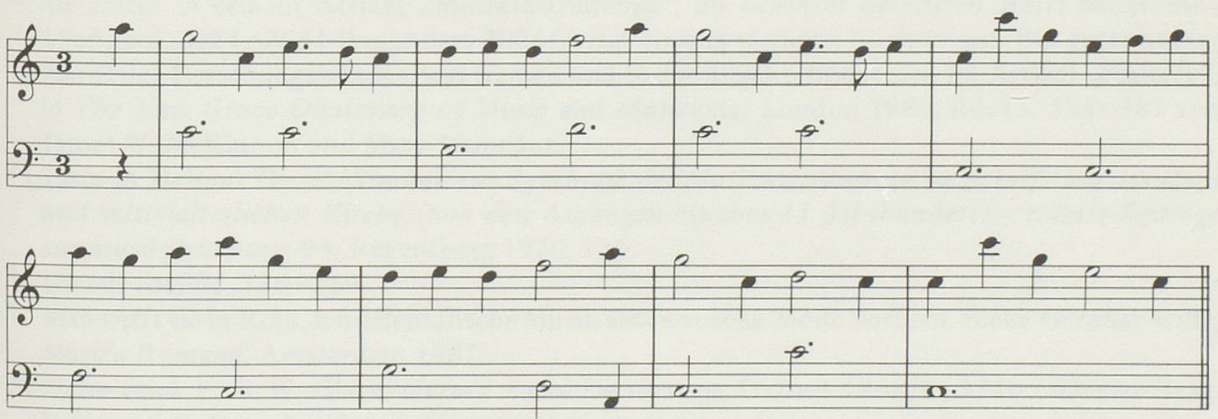
Bsp. 43:



Daß bei einem solchen heterophonen Baß eine akkordische Begleitung entfällt, versteht sich von selbst. Die irische und schottische Musik ist radikal einstimmig, Terzen oder Dreiklänge im Arpeggio werden als Verzierungen aufgefaßt und nur an besonderen Stellen angebracht.

Verglichen mit dieser authentischen Volksmusik sind die Grounds in der *Division Flute* schon sehr verbürgerlicht, und doch bewahrt z. B. „Johney cock thy Beavor“ noch so viel von der Spielpraxis der Country-Fidler, daß sein Baß als Generalbaß vollkommen sinnlos wäre:

Bsp. 44 (DFI I, S. 11):



So erklärt sich schließlich, warum die Bässe zu den Volksmusik-Grounds so „vulgar“ sind: sie sind keine Bässe im Sinne der barocken Kompositions-Theorie und wollen es auch gar nicht sein. Sie kommen aus einer anderen Welt, die zu verstehen den gebildeten Musikern – damals wie heute – kaum möglich ist.

Diese Hinweise zur Spielpraxis der Country-Ensembles sollen genügen. Hier jetzt eine „authentische“ Country-Version von „Old Simon“ oder „Johny“ in Noten aufzuschreiben, wäre nicht nur unmöglich, sondern auch sinnlos, weil dies dem Geist jener Musik gänzlich widerspricht. Eine solche Art von Zusammenspiel kann man nur selbst erfahren.

Zwei grundsätzlich verschiedene Arten von Ground sind uns begegnet: die „Division upon a Ground“ als das ästhetische Vergnügen an der Entfaltung einer Idee, als die Inkarnation eines Gesetzes in sinnlich erfahrbaren Gestalten einerseits, und andererseits als Lebensweise des „improvisierenden Charakters“, als eine permanente (das heißt wörtlich: überdauernde!) Neuschöpfung seiner selbst. Und damit ist zugleich die ganze Spannweite von Musik überhaupt bezeichnet.