

Verzierungen in der Barockmusik von der Theorie zur Praxis



Maturitätsarbeit 2026

Larissa Isler, AC6

Kantonsschule Zürcher Oberland

Betreuende Lehrperson - Julia Schwob

1 Abstract

In der Epoche des Barocks wurden nicht nur die Kirchen mit goldenen Engelchen geschmückt, sondern auch die Musik mit Verzierungen ausgestattet. Dabei dienten die zwei Länder Frankreich und Italien der restlichen Musikwelt als Vorbild in der Verzierkunst. Diese Maturitätsarbeit befasst sich mit der Frage, wie in den zwei genannten Stilen in der Barockzeit verziert wurde. Der Theorieteil über die Verzierungen basiert auf einer Quelle aus dem Barock und einer heutigen Zusammenstellung. Das Verzieren in der Praxis habe ich anhand von Übungsjournalen festgehalten. Am Schluss entstanden Aufnahmen von einem Barockstück, welches ich einmal im französischen Stil und ein andermal im italienischen verzierte.

2 Inhaltsverzeichnis

1 Abstract	3
2 Inhaltsverzeichnis	4
3 Einleitung	5
4 Persönlicher Bezug	6
5 Vorgehen	7
6 Theorie	9
6.1 Johann Joachim Quantz	9
6.2 Jean-Claude Veilhan	9
6.3 Zusammenstellung	10
6.3.1 Inhalt	10
6.3.2 Verzierungen in Abhängigkeit der Charakterbezeichnung	11
6.3.3 Französischer Stil (Kleine Manieren)	12
6.3.4 Italienischer Stil (Willkürliche Veränderungen)	16
6.3.5 Beispiele zu Verzierungsmöglichkeiten von Quantz	17
7 Praxis	27
7.1 Übungsjournale	27
7.2 Gedanken zum verzierten Stück	29
7.2.1 Unverziertes Stück	29
7.2.2 Französische Version	30
7.2.3 Italienische Version	32
8 Reflexion	34
9 Danksagung	35
10 Quellenverzeichnis	36
10.1 Literaturverzeichnis	36
10.2 Abbildungsverzeichnis	37

3 Einleitung

Der Name des Barocks leitet sich vom portugiesischen Wort 'barocco' ab, was so viel wie unregelmässig geformte Perle bedeutet. Diese Epoche folgte nach der Renaissance und dauerte im Bereich der Musik etwa von 1600 bis 1750. Typische Merkmale dieser Zeit sind der Dreissigjährige Krieg, der Absolutismus und das Bewusstsein der eigenen Vergänglichkeit. In der Musik spielten unter anderem Affekte, der Generalbass, die Einführung des Dur-Moll-Systems und die Entstehung der Oper eine wichtige Rolle. Wie die Bedeutung des Barocks schon sagt, prägten diese Epoche auch Prunk und Gegensätze. Einerseits lebte der grösste Teil der Bevölkerung in bitterer Armut und andererseits leistete sich der Adel einen verschwenderischen Lebensstil. So sind heute zum Beispiel noch das pompöse Schloss Versailles und prächtige Kirchen aus dem Barock erhalten. Diese Gebäude wurden mit vielen kunstvollen Ausschmückungen und Ornamenten versehen. Dasselbe gab es auch in der Musik des Barocks. In diesem Bereich nannte man die Ornamente Verzierungen oder Manieren. Jedoch wurden diese nur teilweise in den Noten aufgeschrieben und die Musikerin oder der Musiker fügte beim Spielen selbst noch Verzierungen hinzu. Je nach Region verzierte man die Musik anders, was mit verschiedenen Sprachen oder Dialekten vergleichbar ist. Die beiden Länder Frankreich und Italien spielten dabei eine zentrale Rolle. Der französische Hof war der kulturelle Mittelpunkt des Landes und wurde von Tanzmusik geprägt. Dort entstand der französische Stil der Verzierungen, die auch wesentliche oder kleine Manieren genannt werden. Sie bestanden hauptsächlich aus kleinen Tonfolgen und wurden meistens anhand eigener Zeichen von den Komponistinnen und Komponisten in den Noten notiert. Da die Symbole nicht vereinheitlicht waren, entstand aber ein grosses Durcheinander. Gleichzeitig entwickelte sich in Italien ein anderer Stil der Verzierungen. In diesem Land spielte der Gesang eine wichtige Rolle. Um die Musik noch gesanglicher und emotionaler zu gestalten, improvisierten die italienischen Musikerinnen und Musiker zusätzlich zu den wesentlichen Manieren eigene Verzierungen hinzu. So entwickelten sich in Italien die sogenannten willkürlichen Manieren, die aus umspielenden oder ausschweifenden Figuren bestanden. Nach der Epoche des Barocks begannen die Komponistinnen und Komponisten ihre Vorstellungen der Stücke immer genauer aufzuschreiben, wodurch das eigenständige Verzieren der Musikerinnen und Musiker nicht mehr üblich war. Deswegen ging viel Wissen über die ursprüngliche Ausführung der barocken Verzierungen verloren. Zum Glück gibt es aber bis heute noch einige Quellen aus jener Zeit, die über die Verzierkunst berichten. Anhand dieses Materials ist es teilweise möglich, das verlorene Wissen über Verzierungen wieder zu erlangen. (Wikipedia, Klassikradio)

4 Persönlicher Bezug

Mir kamen die Freudentränen, als ich das Prélude aus der ersten Cellosuite von Bach das erste Mal auf meinem Barockcello spielte. Dieses Stück klang viel schöner als auf einem heute üblichen Violoncello. Mir wurde bewusst, dass diese Musik viel vollkommener ist, wenn sie wie zu Zeiten des Barocks gespielt wird. Zu diesem wundervollen Moment wäre es aber nicht gekommen, wenn ich nicht schon seit dem Jahre 2013 das heutige Violoncello gespielt hätte. Dadurch lernte ich die Barockmusik kennen und entdeckte meine Leidenschaft dafür. Im Alter von 15 Jahren durfte ich das erste Mal auf einem richtigen Barockcello spielen. Im Gegensatz zum heutigen Violoncello hat das Barockcello Darmsaiten, einen anderen Bogen zum Streichen und keinen Stachel. Zudem sind manche Instrumente in einer historischen Stimmung auf 415 Hertz gestimmt, so dass sie einen Halbton tiefer klingen als die heute übliche Stimmung auf 440 Hertz. All dies erzeugt einen weichen und etwas nasalen Klang, welcher mit dem einer Gambe verglichen werden kann. Zur Epoche des Barocks gehörte auch, dass die Musikerinnen und Musiker Verzierungen in die Stücke einbauten. Bis jetzt gaben mir meine Musiklehrpersonen immer ihre eigenen Verzierungsideen. Aber korrekterweise sollte jede Musikerin und jeder Musiker seine Verzierungen selbst erfinden. Dabei gibt es aber bestimmte Regeln zu beachten, nach welchen ich in dieser Arbeit verzieren lernen will.

5 Vorgehen

Als Erstes suchte ich nach historischen Quellen über Verzierungen im Barock und fragte auch meine Musiklehrpersonen über geeignetes Material. Ich erfuhr von einer Vielzahl von Büchern aus dieser Epoche und heutigen Zusammenstellungen. Beispiele von Autoren aus dem Barock sind Johann Sebastian Bach, Johann Joachim Quantz, Jacques-Martin Hotteterre, François Couperin, Jean-Henri d'Anglebert und Silvestro Ganassi. Schlussendlich hatte ich mich für das Buch «Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen» von Johann Joachim Quantz entschieden, welches in dieser Maturitätsarbeit mit 'Quantz' bezeichnet wird. Die zwei Hauptgründe von meinem Entscheid für diese Quelle sind, dass sie auf Deutsch verfasst ist und sie Verzierungen aus Frankreich und Italien behandelt. Denn Johann Joachim Quantz lebte in Deutschland, wo man im französischen und italienischen Stil verzierte. Ebenfalls war auf dem Internetarchiv ein Scan der originalen Ausgabe von Quantz vorhanden, die in der damals üblichen Frakturschrift verfasst war. Zusätzlich zu diesen verschnörkelten Buchstaben verwendete Quantz kunstvolle Formulierungen in seiner Sprache und ein aufwendig geschmücktes Layout in seinem Buch, von welchem in der Abbildung auf der nächsten Seite ein Beispiel zu sehen ist. Nur schon die Sprache und die Gestaltung zeigten die Allgegenwärtigkeit der Verzierungen im Barock. Alle diese Vorteile wären mir entgangen, wenn ich eine moderne Übersetzung von französischen und italienischen Quellen aus diesen Ländern gelesen hätte.

Hingegen war ein Nachteil von Quantz, dass er die Verzierungen immer aus der Sicht des deutschen Stils beurteilte und öfters recht oberflächlich blieb. Deshalb entschied ich mich, zusätzlich eine zweite Quelle zu lesen, die unabhängiger und detaillierter über die Verzierungen berichtete als Quantz es tat. Meine Betreuungslehrperson Julia Schwob gab mir das Buch «Die Musik des Barock und ihre Regeln» von Jean-Claude Veilhan. Es ist eine moderne Zusammenstellung von mehreren historischen Quellen und enthält dadurch unterschiedliche Meinungen und Zitate über das Verziern. Auch behandelt dieses Buch noch weitere Verzierungen, die Quantz gar nicht erwähnte. Dadurch schafft es ein umfassenderes Bild über die Verzierkunst im Barock.

Damit ich mich nach der Lesephase noch an das Zentrale erinnern konnte, hatte ich eine Zusammenstellung geschrieben. Sie beinhaltet die Kapitel 8, 9, 12, 13, 14 und 15 von Quantz. Die restlichen Abschnitte waren für diese Arbeit über Verzierungen nicht relevant. Abschliessend hatte ich die Zusammenfassung mit dem Kapitel «Die Verzierungen» von Veilhan ergänzt.

Der Fokus dieser Arbeit lag jedoch nicht auf dem schriftlichen Teil, sondern auf der praktischen Ausführung des Verzierens. Deshalb erkundigte ich mich über Stücke aus dem Barock, die zum Verziern geeignet waren. Da ich eine Variante desselben Stücks mit französischen und italienischen Verzierungen wollte, wäre es nicht stilgetreu gewesen, ein französisches Stück mit italienischen Verzierungen zu spielen oder umgekehrt. Deshalb entschied ich mich wieder für Deutschland, welches im Bezug zur Verzierkunst ein Mittelmass darstellt. Es war zwar immer noch nicht völlig korrekt, ein deutsches Stück mit anderen Verzierungen auszuschnücken, aber es war immer noch besser als das vorherige Szenario. Ein bekannter Barockkomponist aus Deutschland war Georg Philipp Telemann. Er veröffentlichte 1728 und 1732 die Methodischen Sonaten, die er selbst im deutschen Stil verzierte. Das war ideal für mich, da ich dadurch ein Beispiel des Mittelweges des französischen und italienischen Stils hatte. Mein Barockcellolehrer Martin Zeller empfahl mir den ersten Satz aus der ersten Sonate, da dieser viel Raum für Verzierungen lässt. Er gab mir die Noten, die er nach E-Moll transponiert hatte, damit das Stück besser auf dem Barockcello spielbar war.

Nach der theoretischen Phase begann ich, den Satz unverziert zu üben. Gleichzeitig übte ich die einzelnen Verzierungen auf dem Barockcello und las meine Zusammenstellung mehrmals durch. Als Nächstes spielte ich die Stücke immer wieder mit den französischen Verzierungen und schrieb mir gelungene Varianten auf. Ich begann mit diesen Verzierungen, weil sie aus vorgegebenen Notenfiguren bestehen und dadurch für mich einfacher einzufügen waren. Nachdem ich schon etwas Übung hatte, wagte ich mich an die italienischen Verzierungen, die viel mehr künstlerische Freiheiten lassen. Auch bei diesen Versuchen schrieb ich mir gelungene Versionen auf.

Der nächste Schritt war, ein gutes Mikrofon zu organisieren, da ich zu Hause keines hatte. Nach einigen Absagen aus meinem Bekanntenkreis lieh mir mein Orgellehrer Stefan Schättin eines aus. Mit dem Mikrofon und meinem Barockcello reiste ich nach Basel zur Cembalistin Mélanie Flores. Gemeinsam mit ihr nahm ich die französisch und italienisch verzierte Fassung mit Begleitung auf. Danach machte ich zu Hause nochmals Aufnahmen von den zwei Versionen ohne Cembalo und auch eine ganz ohne Verzierungen.

Die Aufnahmen wurden mit einem Barockcello von Michael Andreas Partl und einem Cembalo von Rafael Marijuan nach Ruckers aufgenommen.

Die folgende Abbildung zeigt die zuvor erwähnten Verzierungen und die Frakturschrift aus der Flötenschule von Johann Joachim Quantz auf der Seite 15.



Einleitung.

Von den Eigenschaften, die von einem, der sich
der Musik widmen will, erfordert werden.

6 Theorie

6.1 Johann Joachim Quantz

Johann Joachim Quantz lebte von 1697 bis 1773 und war ein deutscher Komponist, Flötist und Flötenlehrer. In seinem Leben musizierte er an mehreren deutschen Höfen und wurde zwischendurch als Stadtpfeifer in den deutschen Städten Radeberg und Pirna angestellt. In zusätzlichen Ausbildungen lernte er noch weitere Blas- und Saiteninstrumente zu spielen. Der Flötist unternahm Studienreisen nach Italien, England und Frankreich, wo er bedeutende Musiker und Komponisten seiner Zeit kennenlernte. Ab 1728 durfte er dem preussischen Kronprinzen Friedrich dem Grossen Flötenunterricht geben. Als Friedrich im Jahre 1741 König wurde, stellte er seinen Flötenlehrer als Kammermusikus und Hofkomponisten an seinem Hof an. Im Jahre 1752 schrieb Quantz für Friedrich den Grossen das Lehrbuch «Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen», welches die damalige Aufführungspraxis und Musikästhetik vermittelt. Dazu gehört auch das Verzieren der Stücke im Hochbarock dazu. Das Buch gliedert sich in 18 Kapitel, die Hauptstücke genannt werden. (Wikipedia)

6.2 Jean-Claude Veilhan

Jean-Claude Veilhan wurde 1940 in Nizza geboren. Er ist ein französischer Komponist, Blockflötist und Klarinettist. Er unterrichtete am städtischen Konservatorium in Saint-Ouen und am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Lyon. 1982 veröffentlichte er das Buch «Die Musik des Barock und ihre Regeln». Es ist eine Zusammenstellung von Johann Sebastian Bach, François Couperin, Michel Pignolet de Montéclair, Johann Joachim Quantz, Jean Jacques Rousseau und weiteren historischen Quellen. (Wikipedia)

6.3 Zusammenstellung

6.3.1 Inhalt

Diese Zusammenstellung von Larissa Isler besteht aus den folgenden Kapiteln aus «Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen» von Johann Joachim Quantz.

8. Von den Vorschlägen, und den dazu gehörigen kleinen wesentlichen Manieren.
9. Von den Trillern.
12. Von der Art das Allegro zu spielen.
13. Von den willkürlichen Veränderungen über die simplen Intervalle.
14. Von der Art das Adagio zu spielen.
15. Von den Kadenzen.

Sie wurde mit dem Kapitel «Die Verzierungen» aus «Die Musik des Barock und ihre Regeln» von Jean-Claude Veilhan ergänzt.

Die Abbildungen in den Kapiteln 6.3.3 und 6.3.4 sind Notenbeispiele aus der Flötenschule von Quantz aus den Notentabellen VI bis VII und Notenbeispiele von Veilhan aus dem Kapitel «Die Verzierungen». Das Notenmaterial wurden von Larissa Isler mit dem Programm Musescore abgeschrieben und teilweise verkürzt.

Die Quellenangaben für den Text von Quantz werden im Format (Q, Nummer des Hauptstückes, Paragraf) angegeben. Bei Veilhan wurden die Quellen mit (V, Nummer der Seite) notiert.

6.3.2 Verzierungen in Abhängigkeit der Charakterbezeichnung

Als Allegro werden alle Arten von schnellen und lebhaften Stücken bezeichnet. (Q, 12, 1) In solchen Sätzen sollte man eher französische Manieren anbringen. Italienische Verzierungen werden dagegen nur bei Wiederholungen und an weniger schönen Stellen in einem Stück verwendet. Singende und brillante Passagen sollten dagegen unverändert gespielt werden. (Q, 12, 27) Prächtige Passagen können mit Trillern auf punktierten Noten verziert werden. (Q, 12, 24) Im Allegro müssen Triller munter und schnell gespielt werden, um dem Stück mehr Lebhaftigkeit zu verleihen. (Q, 12, 14)

Ein Adagio ist ein trauriges und zärtliches Stück, das nicht zu stark verziert werden sollte. Wenn Wiederholungen vorhanden sind, variiert man die Menge der Verzierungen. (Q, 12, 3 / Q, 14, 6 / Q, 14, 14 / Q, 14, 24) Die Manieren sollten nicht hektisch und unvollkommen klingen. (Q, 14, 16) Es gibt verschiedene Arten von Adagios:

- Ein Grave sollte mit dissonanten Passagen ausgeschmückt werden. Ändert sich die Tonhöhe nur stufenweise, können Vorschläge angebracht werden. (Q, 14, 17)
- Im Adagio spiritoso können Vorschläge hinzugefügt werden, die in halben Trillern enden. Insgesamt sollten weniger Manieren gespielt werden. (Q, 14, 18)
- In einem Cantabile oder Arioso sollten schnelle Passagen eher durch Dynamikänderungen als durch Verzierungen modifiziert werden. Langsame und springende Stellen können mit Vorschlägen und weiteren Verzierungen ausgeschmückt werden, sofern es zur Harmonie der Bassstimme passt. (Q, 14, 20)
- Bei einem Andante oder Larghetto mit einer springenden Melodie dürfen mehr Verzierungen als sonst angebracht werden. (Q, 14, 21)
- In einem alla Siciliana sollte hingegen sehr wenig verziert werden. Wenn man etwas hinzufügen möchte, dürfen es nur Vorschläge sein. (Q, 14, 22)

6.3.3 Französischer Stil (Kleine Manieren)

Im französischen Stil werden die Verzierungen von der Komponistin oder dem Komponisten notiert. Sie bestehen hauptsächlich aus den folgenden kleinen Manieren. (Q, 13, 1 / V, 50)

Ein Accent drückt Schmerz aus. Er wird am Ende einer langen Note oder bei einer aufsteigenden Melodie verwendet. Oft kommt diese Verzierung am Ende eines punktierten Viertels vor, wenn ihr ein Achtel auf derselben Tonhöhe folgt. (V, 34) Dieser Fall ist in der Abbildung zu sehen, wobei der erste Takt wie der zweite gespielt wird.



Die kleinen Noten in Terzsprüngen sind Anschläge. Sie sollten schwach und schnell gespielt werden. (Q, 13, 41)



Eine Chûte kann man in einer Bewegung eines stärken und höheren Tones auf einen schwächeren und tieferen spielen. Diese Verzierung wird in pathetischen Stücken verwendet. (V, 34)



Die Coulade besteht aus mehreren Noten, die stufenweise fallen oder steigen und einen Notensprung verbinden. (V, 35)



Das Coulé ist ein Vorhalt von oben, der vor allem bei einem Terzschrift



nach unten gespielt wird. Diese Verzierung kann aus einer oder mehreren Noten bestehen. (V, 35)

Der Doppelschlag (Double) wird in der französischen Spielart für Brillanz verwendet und besteht aus fünf Noten. Die Hauptnote sollte dabei betont und die restlichen Noten schnell gespielt werden. In den ersten zwei Takten der Abbildung ist der Doppelschlag mit einer Art kleiner Triller zu sehen, wie ihn Veilhan beschreibt. Im dritten Takt erkennt man die Version dieser Verzierung ohne Triller von Quantz. (Q, 8, 14 / V, 43)



Das Flattement ist eine Mischung aus dem heutigen Vibrato und einem Triller. Es handelt sich um eine langsame Verzierung auf einem langen Ton, dessen Lautstärke grösser und wieder kleiner wird. Auf einem Streichinstrument kann es mit einer Hin- und Herbewegung der linken Hand oder durch Variation des Bogendrucks gespielt werden. In den Noten wird das Flattement manchmal mit einer Wellenlinie angezeigt, wie in der Abbildung zu sehen ist. (V, 36)



Halbe Triller drücken Fröhlichkeit aus und werden wie in der Abbildung gespielt. (Q, 12, 26 / Q, 8, 14 / Q, 8, 16)



Der Mordent (Pincé) wird am häufigsten mit der Note unterhalb gespielt. Wenn er mit der höher gelegenen

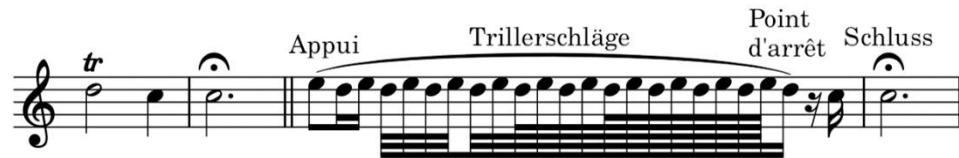


ausgeführt wird, bezeichnet man ihn als Schneller (Pincé renversé). Auf allen Achteln, vor denen ein punktierter Viertel steht, müssen Mordente angebracht werden. Diese Verzierung umfasst normalerweise einen Schlag wie im ersten Takt der Abbildung und wird auch Pincé simple genannt. Im zweiten ist ein Pincé double und im dritten ein Pincé triple zu sehen. Der Mordent kommt in nicht allzu schnellen Stücken vor und sollte aber selbst schnell ausgeführt werden. Ebenfalls dürfen nie zwei dieser Verzierungen hintereinander vorkommen. In fröhlichen Stücken sollte man mehr Pincés verwenden als in traurigen. (Q, 8, 3 / V, 37 / V, 38)

Bei dem Son enflé (Messa di voce) lässt man einen langen Ton bis in die Mitte wachsen und danach wieder abnehmen. Wenn es zeitlich nicht reicht, einen Son enflé auf einem einzelnen Ton anzubringen, sollte die Lautstärke wie in der Abbildung über mehrere Töne zu- und wieder abnehmen. (Q, 14, 10)

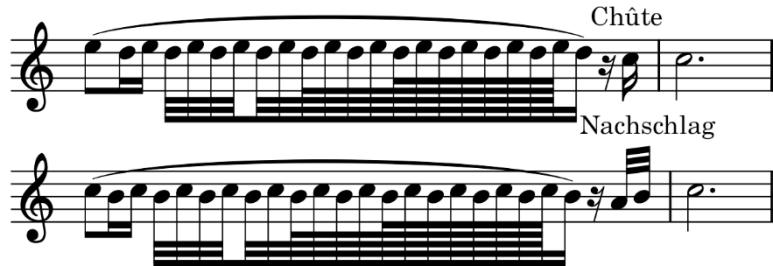


Der Triller kann mit den Zeichen tr, t oder + notiert werden. Bei Trillern, die nicht



vor einem Schlusston stehen, sollten sowohl ein Vor- als auch ein Nachschlag in gleichem Tempo hinzugefügt werden. (Q, 9, 7 / Q, 9, 13) Ein Triller besteht aus einem Appui (Beginn), den Trillerschlägen und einem Point d'arrêt (ausgehaltene Hauptnote oder Pause). Die Abbildung zeigt in den ersten beiden Takten die Notation des Trillers und im zweiten und dritten Takt dessen Ausführung.

- Der Appui wird analog zum Vorschlag entweder von unten oder oben gespielt.
- Die Trillerschläge sollten immer schneller werden und das Trillertempo auch der Akustik oder dem Charakter des Stücks angepasst werden. (Q, 9, 2 / V, 44) In lustigen Stücken sollten bei dieser Verzierung ein bis zwei Trillerschläge mehr gespielt werden. Eine zusätzliche Faustregel von Quantz besagt, dass höher gelegene Triller schneller gespielt werden dürfen als tiefer gelegene. (Q, 9, 6) Ebenfalls sollten sich die Trillerschläge nicht mehr als ein Halb- oder Ganztton von der Ursprungsnote entfernen. Jedoch wird im italienischen Stil manchmal ein Terzentriller verwendet, welcher Terzsprünge beinhaltet. (Q, 9, 4) Im französischen Stil werden zusätzlich ein sehr langsamer Triller und ein sehr schneller verwendet. (Q, 9, 3)
- Die Dauer vom Point d'arrêt zählt zum Wert der Hauptnote. Danach kann man eine Chûte hinzufügen, wie es auf der ersten Notenlinie in der Abbildung zu sehen ist. Andernfalls darf auch ein Nachschlag ergänzt werden, wie es auf der zweiten Linie abgebildet ist. (V, 46)



Das Vibrato entsteht bei Streichinstrumenten durch eine Hin- und Herbewegung der linken Hand. Es kommt unabhängig der Art des Stücks auf langen Noten vor. (V, 47)

Der Vorhalt (Vorschlag, port de voix) erzeugt Spannung in der Melodie oder symbolisiert Traurigkeit. (Q, 8, 6 / Q, 12, 26) Wenn eine kurze Note vor einer langen in einer Konsonanz steht, versteht es sich von selbst, einen Vorhalt vor der langen Note einzubauen. (Q, 8, 12) Vorschläge können aber auch als kleine Noten angedeutet werden. (Q, 8, 1) Wenn sie als Sechzehntel notiert sind, werden sie kurz und auf den Notenbeginn gespielt. Dies gilt auch für Vorschläge, deren Haupttöne auf derselben Tonhöhe sind. (Q, 8, 2)

Ein Vorhalt wird von oben gespielt, wenn die vorhergehende Note um ein bis zwei Stufen höher steht als die nachfolgende. Falls die vorhergehende Note tiefer als die nächste ist, wird diese Verzierung von unten ausgeführt. (Q, 8, 3)
Die Abbildung veranschaulicht diese Unterscheidung.



Grundsätzlich gibt es zwei verschiedene Arten von Vorschlägen. (Q, 8, 5)

- Die durchgehenden Vorschläge werden als Auftakt gespielt und kommen öfters in Terzsprüngen vor. Bei dieser Art wird der Vorschlag angestossen und die Hauptnote länger gespielt. (Q, 8, 6)



- Anschlagende Vorschläge werden direkt auf den Taktbeginn ausgeführt. Sie kommen bei langen Noten vor und werden halb so lange wie die Hauptnote gespielt. (Q, 8, 7)



Zusätzlich gibt es aber noch Spezialfälle zur Ausführung des Vorhaltes.

- Bei einer punktierten Hauptnote werden zwei Drittel ihrer Länge dem Vorschlag angerechnet und ein Drittel der Note selbst. Die Abbildung verdeutlicht diesen Fall. (Q, 8, 8)



- Bei zwei gebundenen Noten auf derselben Tonhöhe mit einem Vorschlag wird dieser so lange wie der erste Notenwert gehalten. (Q, 8, 9)



- Wenn ein Triller mit einem Vorschlag dissonant zur Grundstimme steht, sollte der Vorschlag möglichst kurz sein. So hört es sich immer noch nach einer Dissonanz und nicht nach einer Konsonanz an. (Q, 8, 10)



- Bei einem Vorschlag auf einem Auftakt fällt dieser in die Zeit des Auftaktes. (Q, 8, 6)



6.3.4 Italienischer Stil (Willkürliche Veränderungen)

Die willkürlichen Veränderungen sind Verzierungen, die zusätzlich zu den wesentlichen Manieren hinzugefügt werden, da die Komponistinnen und Komponisten in Italien meistens keine Verzierungen notierten. (Q, 13, 1 / Q, 14, 4) Dabei muss man die Grundtonart und die Bassstimme beachten, da sich die Verzierungen an die jeweilige Harmonie anpassen. (Q, 13, 6 / Q, 14, 2) Dazu ist die Kenntnis des Generalbasses notwendig, da man die Tonarten so erkennt. (Q, 13, 2)

Willkürliche Verzierungen sollten erst hinzugefügt werden, nachdem die ursprüngliche Melodie schon einmal gespielt worden ist. Zusätzlich müssen diese Manieren den Charakter des Stücks und der ursprünglichen Melodie verdeutlichen. (Q, 13, 8 / Q, 13, 9) Die ersten Noten in einer verzierten Stelle von einem Stück sollte man beibehalten, damit die Hauptnoten in der verzierten Fassung weiterhin hörbar sind. (Q, 13, 7)

Eine Besonderheit im italienischen Stil ist die Kadenz. Darunter versteht man freie Verzierungen auf dem vorletzten Ton eines Stücks. (Q, 15, 1 / Q, 15, 16) Sie entwickelte sich in Italien aus dem Triller vor einem Schlussston. (Q, 15, 2) Die Kadenz sollte möglichst auf der Tonika (Grundtonart) gespielt werden und nur bei grösseren Kadenz mit der Subdominante (Akkord auf der vierten Stufe über der Grundtonart) und anschliessender Dominante (Akkord auf der fünften Stufe über der Grundtonart) ergänzt werden. Man darf auch zwischen Dur und Moll wechseln. (Q, 15, 14) Die Kadenz sollte das Publikum am Schluss des Stücks nochmals überraschen und denselben Charakter wie das Stück haben. (Q, 15, 8 / V, 58) Deshalb ist es hilfreich, in der Kadenz markante Stellen aus dem Stück einzubauen. (Q, 15, 8 / V, 59) Eine Kadenz kann jedoch nicht nur am Schluss eines Stücks gespielt werden, sondern auch auf einer Fermate.

Diese Abbildung zeigt ein Beispiel einer Kadenz mit fröhlichem Charakter aus der Flötenschule von Quantz.



In der folgenden Abbildung ist ein Beispiel einer Kadenz mit traurigem Charakter aus demselben Werk von Quantz zu sehen. (Q, 15, 15)



6.3.5 Beispiele zu Verzierungsmöglichkeiten von Quantz

Die folgenden Abbildungen sind Verzierungsbeispiele im italienischen Stil aus der Flötenschule von Johann Joachim Quantz. Zuerst ist jeweils ein Takt mit der Melodie gegeben, die «Figur» heisst. Manchmal hat Quantz zur Verdeutlichung der Harmonien in einem zweiten Takt einige Töne in der jeweiligen Tonart aufgeschrieben. Die Figur aus dem ersten Takt wird dann in den Beispielen a), b), c) und so weiter verziert. Quantz kommentierte einige Notenbeispiele, was in dieser Arbeit ebenfalls übernommen wurde. Die Quellenangaben von den Abbildungen in diesem Kapitel werden im Format (Quantz, Nummer der Tabelle) angegeben und oberhalb der Abbildung notiert.

Wenn der Bass selbst eine springende Stimmführung hat, sollten die Verzierungen keine harmoniefremden Töne enthalten wie in den Beispielen a), h), s), t) und u). Falls der Bass auf derselben Harmonie bleibt, kann innerhalb dieses Akkordes verziert werden. (Q, 13, 12)
(Quantz, Tab. VIII und Tab. IX)

(Quantz, Tab. VIII und Tab. IX)

(Quantz, Tab. VIII, Tab. IX und Tab. X)

Fig: 3. Musical score in C major, 3/4 time, consisting of five staves of music. The first staff contains measures 1-3, the second 4-6, the third 7-9, the fourth 10-12, and the fifth 13-15. Various measures are labeled with letters a) through w) above them.

Die Beispiele e) und f) sind eine Art von Tempo Rubato, welches einen nachdenklichen Charakter hervorruft. (Q, 13, 15)

(Quantz, Tab. VIII und Tab. X)

Fig: 4. Musical score in C major, 3/4 time, consisting of five staves of music. The first staff contains measures 1-3, the second 4-6, the third 7-9, the fourth 10-12, and the fifth 13-15. Various measures are labeled with letters a) through n) above them.

(Quantz, Tab. VIII und Tab. X)

Fig. 5.

Fig. 5. Musical score in C major, 3/4 time, consisting of five staves. The score is divided into sections labeled a) through o). The first staff contains the beginning and sections a), b), and c). The second staff contains sections d), e), f), and g). The third staff contains sections h), i), k), and l). The fourth staff contains sections m), n), and o). The fifth staff continues the piece with various rhythmic patterns.

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XI)

Fig. 6.

Fig. 6. Musical score in C major, 3/4 time, consisting of five staves. The score is divided into sections labeled a) through w). The first staff contains the beginning and sections a), b), and c). The second staff contains sections d), e), f), g), and h). The third staff contains sections i), k), l), m), and n). The fourth staff contains sections o), p), q), r), and s). The fifth staff contains sections t), u), v), and w). The score includes various rhythmic patterns and ornaments.

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XI)

Fig: 7.

The musical score consists of six staves of music, each labeled with a letter from 'a' to 'x'. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. The first staff is labeled 'a)' and the second 'b)'. The third staff is labeled 'c)' and the fourth 'd)'. The fifth staff is labeled 'e)' and the sixth 'f)'. The seventh staff is labeled 'g)' and the eighth 'h)'. The ninth staff is labeled 'i)' and the tenth 'j)'. The eleventh staff is labeled 'k)' and the twelfth 'l)'. The thirteenth staff is labeled 'm)' and the fourteenth 'n)'. The fifteenth staff is labeled 'o)' and the sixteenth 'p)'. The seventeenth staff is labeled 'q)' and the eighteenth 'r)'. The nineteenth staff is labeled 's)' and the twentieth 't)'. The twenty-first staff is labeled 'u)' and the twenty-second 'v)'. The twenty-third staff is labeled 'w)' and the twenty-fourth 'x)'. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

Die Farben drücken eine Zugehörigkeit der jeweiligen verzierten Beispiele zu einem Ausschnitt der Figur acht dar. So bezieht sich zum Beispiel die orange eingefärbten Takte m) bis r) auf die ersten zwei Noten im Takt drei, die ebenfalls orange eingefärbt sind.

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XII)

Fig. 8. Musical score in C major, 3/4 time, consisting of ten staves. The score is annotated with letters a) through ll) in various colors (green, orange, blue, yellow) to indicate specific musical examples. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings like 'ff'.

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XII)

Fig. 9. Musical score in C major, 3/4 time, consisting of three staves. The score is annotated with letters a) through o) in various colors (black, blue, yellow) to indicate specific musical examples. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings like 'ff'.

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XIII)

Fig. 10.

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XIII)

Fig. 11.

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XIII)

Fig. 12.

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XIII)

Fig. 13.

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XIV)

Fig. 14.

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XIV)

Fig. 15.

Wenn ein Thema durch dessen Transposition wie in der Figur 16 verlängert wird, sollen möglichst unterschiedliche Verzierungen gespielt werden. (Q, 13, 29)

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XIV)

Fig. 16.

Diese Verzierungen werden in einem langsamen Stück verwendet, wenn sich schnelle Noten stufenweise bewegen und sie singender klingen sollten. Die Beispiele a), c), g), i) werden wie b), d), h), k) gespielt. (Q, 13, 30)

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XV)



Die Beispiele a) und i) bestehen aus Terzsprüngen, die wie in den Beispielen b) und k) mit Vorschlägen oder mit anderen Verzierungen ausgeschmückt werden können. In den Beispielen q) und r) können die gleichen Verzierungen verwendet werden. (Q, 13, 31)

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XV)



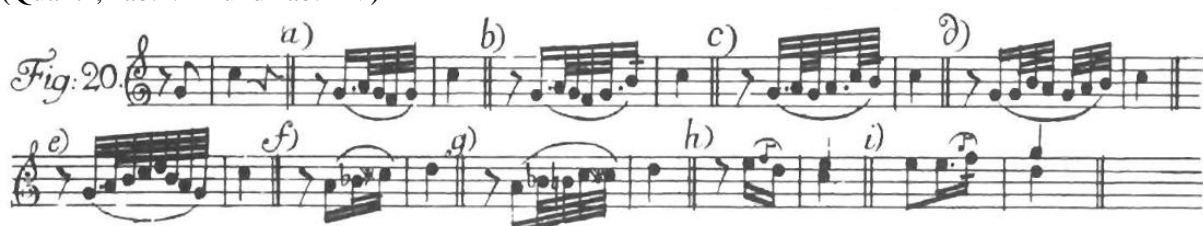
In einem langsamen Stück könnten wie im Beispiel a) Vorschläge vor den Triolen gespielt werden. Sind aber viele Triolen nacheinander fallend wie im Beispiel b), kann man halbe Triller ohne Vorschläge anfügen. Das Beispiel c) könnte wie in d) verziert werden. (Q, 13, 32) Wenn die Tonhöhen der Grundstimme wie auf der zweiten Zeile von Figur 19 gleichbleiben, können im Niederschlag ebenfalls Vorschläge und Triller angebracht werden. (Q, 13, 33)

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XV)



Quartsprünge können wie in den Beispielen a), b), c), d) und e) verziert werden. Ebenfalls dürfen Halbtöne bei kleinen Terzen wie in f) und g) verwendet werden. (Q, 13, 34)

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XV)



Diese Figur verlangt nebst einem Vorschlag auch einen Triller. Bei Beispiel b) darf der Triller keinen Nachschlag haben, weil der Terzsprung mit der Note dazwischen ausgefüllt werden sollte. (Q, 13, 35)
 Die Sechzehntel vor dem Triller bei Beispiel d) sollten in derselben Geschwindigkeit wie der Triller selbst gespielt werden. Bei einer Pause mit Fermate kann man den Triller wie in einem Ritardando etwas länger halten. Ebenfalls sollte dieser Triller keinen Nachschlag haben. (Q, 13, 36)
 (Quantz, Tab. VIII und Tab. XV)



In der folgenden Abbildung sind Verzierungen über einen Terzsprung zu sehen. (Q, 13, 37)
 (Quantz, Tab. VIII und Tab. XV)



Nun sind Verzierungen über einen Quartsprung abgebildet. (Q, 13, 38)
 (Quantz, Tab. VIII und Tab. XVI)



Diese Abbildung zeigt Verzierungen über einen Quintsprung. (Q, 13, 39)
 (Quantz, Tab. VIII und Tab. XVI)



Das Beispiel a) enthält Vorschläge, die stärker als ihre Bezugsnote sind. Das Beispiel b) ist mit Mordenten verziert. Die Beispiele e) und f) haben halbe Triller. In Kadenzen kommen oft die Beispiele m) und n) mit Doppelschlägen vor. (Q, 13, 40)

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XVI)



Die steigenden Intervallsprünge können auch nur mit Tonleitern ausgefüllt werden. (Q, 13, 42)

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XVI)



Die fallenden Intervallsprünge können ebenfalls mit Tonleitern ausgefüllt werden. Diese Verzierungen fallen in die Zeit der zweiten Note im Takt. (Q, 13, 43)

(Quantz, Tab. VIII und Tab. XVI)



7 Praxis

7.1 Übungsjournale

Datum: 1.8.25

Ziel: Triller üben

Vorgehensweise: Zu Beginn las ich die Zusammenstellung über die Triller. Danach trillerte ich mit allen Fingern und achtete auf schneller werdende Trillerschläge. Dies übte ich in unterschiedlich schnellen Tempi.

Erfolg: Ja

Datum: 2.8.25

Ziel: Überblick kleine Manieren

Vorgehensweise: Ich las die Theorie zu den Kleinen Manieren und übte anschliessend. Danach achtete ich auf meine korrekte Spielweise der Verzierungen in der französisch verzierten Fassung des Stücks.

Erfolg: Ja

Datum: 4.8.25

Ziel: Erste französische Verzierungen

Vorgehensweise: Ich spielte das Stück ohne Verzierungen. Danach fügte ich Kleine Manieren hinzu, um mein Vertrauen in das spontane Verzieren zu stärken.

Erfolg: Ja

Datum: 5.8.25

Ziel: Erste französische Version

Vorgehensweise: Ich übte das Stück mit den Kleinen Manieren und notierte gelungene Stellen.

Erfolg: Mittelmässig

Datum: 7.8.25

Ziel: Französische Version verbessern

Vorgehensweise: Ich spielte das Stück mit anderen Kleine Manieren und überarbeitete die erste Fassung.

Erfolg: Ja

Datum: 8.8.25

Ziel: Überblick Italienische Verzierungen

Vorgehensweise: Zuerst las ich die Theorie zu den italienischen Verzierungen durch. Danach warf ich einen Blick auf die Verzierungsmöglichkeiten von Quantz. Anschliessend probierte ich diese Varianten in das Stück einzubauen und selbst Verzierungen zu erfinden.

Erfolg: Mittelmässig (wegen der Harmonie)

Datum: 11.8.25

Ziel: Erste Italienische Version

Vorgehensweise: Zu Beginn schaute ich die Verzierungsmöglichkeiten von Quantz an und spielte sie. Danach studierte ich die Begleitstimme mit dem Generalbass des Stücks, damit mir die jeweilige Harmonie bewusst wurde. So kam ich Takt für Takt weiter.

Erfolg: Mittelmässig (Verzierungen klangen holprig)

Datum: 12.8.25

Ziel: Italienische Version überarbeiten

Vorgehensweise: Ich baute grösser improvisierte Passagen in das Stück ein und prüfte diese auf die Tonart. Zusätzlich zu Quantz schaute ich noch die Verzierungsbeispiele von Veilhan an.

Erfolg: Ja

Datum: 15.8.25

Ziel: Beide Versionen überarbeiten und Endtempo

Vorgehensweise: Ich überarbeitete die Verzierungen beider Stücke nochmals. Zusätzlich entschied ich mich für ein konkretes Endtempo.

Erfolg: Ja

Datum: 19.8.25

Ziel: Klang und Intonation

Vorgehensweise: Ich achtete beim Üben der Stücke auf die Reinheit und einen schönen Klang.

Erfolg: Ja

Datum: 20.8.25

Ziel: Extremere Versionen

Vorgehensweise: Da ich den Tipp von meinem Barockcellolehrer erhalten hatte, dass sich die beiden Versionen mehr unterscheiden sollten, baute ich noch mehr typische Verzierungen ein.

Erfolg: Ja

Datum: 22.8.25

Ziel: Charakter verdeutlichen

Vorgehensweise: Ich versuchte, die französische Version mehr als Tanz zu spielen und die italienische Fassung mehr gesanglich auszuführen.

Erfolg: Ja

Datum: 23.8.25

Ziel: Aufnahme

Vorgehensweise: Ich nahm in Basel mit der Cembalistin Mélanie Flores die beiden Versionen mehrmals auf, bis ich je eine akzeptable Fassung hatte. Anschliessend machte ich zu Hause Aufnahmen ohne Cembalo und eine ohne Verzierungen.

Erfolg: Ja

7.2 Gedanken zum verzierten Stück

7.2.1 Unverziertes Stück

Für diese Maturitätsarbeit habe ich den ersten Satz Adagio aus der ersten Methodischen Sonate von Georg Philipp Telemann ausgewählt. Martin Zeller transponierte die Noten dieses Satzes von der originalen Tonart in G-Moll nach E-Moll.

QR-Code zu der Aufnahme der Fassung ohne Verzierungen und Cembalo.



7.2.2 Französische Version

Den Charakter und das Tempo dieser Version des Stücks wählte ich als Tanz, weil in Frankreich die Tanzmusik zentral war. Ausserdem achtete ich beim Verzieren darauf, dass ich möglichst viele kleine Manieren anbringen konnte. Dadurch wollte ich einen deutlichen Unterschied von der französischen Version zur italienischen Fassung schaffen und auch möglichst viel von meinem neu erlangten Wissen einbauen. Dies hatte zur Folge, dass ich eher zu viele Verzierungen verwendet habe, als man es im Barock gemacht hätte.

Zu Beginn spielte ich das Stück mit wenigen Verzierungen, damit die ZuhörerIn oder der Zuhörer die ursprüngliche Melodie gut erkennen kann. Die Mordente, Vorschläge, Coulés und halben Triller im Takt zwei bis fünf verleihen der Passage mehr Eleganz. In den Takten sechs und sieben dürfen die Manieren zusätzlich etwas Fröhliches vermitteln, da das anfängliche Moll ins Dur wechselt. Die Takte acht und neun sind die Wiederholung des Anfangsmotivs aus den Takten eins und zwei. In dieser Repetition verwendete ich mehr Verzierungen, da das ursprüngliche Motiv schon einmal vorgekommen war. Das Gleiche gilt auch in den Takten zwölf und dreizehn, in denen das Motiv aus den Takten zehn und elf wieder aufgenommen wird. Am Ende des Stücks darf der Schlusstriller nicht fehlen, welcher ich aus harmonischen Gründen auf dem ersten Viertel des Taktes fünfzehn anbrachte und nicht schon am Ende des Taktes vierzehn.

QR-Code zu der Aufnahme der französisch verzierten Fassung ohne Cembalo.



QR-Code zu der Aufnahme der französisch verzierten Fassung mit Cembalo.



5. 8. 25
7. 8. 25
15. 8. 25
20. 8. 25

Methodische Sonate 1/1

G.Ph. Telemann

original g-moll

Adagio

— — 6 6 # 6 7 # — — 6 6

3

6 5 # 6 - 4 4+ 2 6 5 b # 6 - 6 b 5 4 # 6 - 6 4+ 2

6

6 6 5 6 - 6 5 4 3 - - 6 4+ 2

8

6 - 6 # 6 6 # - - 6 6 4+ 2 6 6 4+ 2 6 4+ 2

11

6 6 5 # 6 # # # # # 4+ 2 6 6 # 6

13

4+ 2 6 4+ 2 6 6 5 # 6 # # 6 7 6 #

7.2.3 Italienische Version

Hinsichtlich der Verzierungen und des Charakters des Stücks wollte ich einen möglichst deutlichen Unterschied zur französischen Fassung erreichen. Deshalb wählte ich in dieser Fassung das Tempo deutlich langsamer als in der französischen Version, damit ich die Phrasen und Verzierungen mehr ausspielen konnte. Dies ermöglichte auch einen gesanglicheren Charakter, welcher in Italien üblich war. Die beiden Versionen haben aber gemeinsam, dass ich nach dem Geschmack von Quantz zu viele Verzierungen angebracht habe. Laut ihm sollte eine Passage erst in der Wiederholung verziert werden, wodurch ich aber nur noch wenige Takte zum Verzieren gehabt hätte. Deshalb entschied ich mich, das ganze Stück zu verzieren und alles zu zeigen, was ich gelernt hatte.

Am Anfang des Stücks spielte ich das Motiv mit kleineren Verzierungen wie zum Beispiel einem Vibrato, damit man die ursprüngliche Melodie besser hören kann. Ab dem Takt zwei verdeutlichen kleine Manieren und willkürliche Veränderungen den Charakter des Stücks. Dabei musste ich die jeweilige Tonart beachten, da sich die Verzierungen an diese anpassen. Die Takte sechs und sieben spielte und verzierte ich in einem fröhlichen Charakter, da sie von Moll nach Dur wechseln. Die Wiederholung des Anfangsmotivs ab dem Takt acht schmückte ich mit ausschweifenderen Verzierungen als die Melodie zu Beginn aus. Ebenfalls variierte ich die Verzierungen in den Takten zwölf und dreizehn, welche die Repetition der Takte zehn und elf sind. Am Schluss baute ich eine kleine Kadenz vor dem letzten Takt ein, die in einem Schlusstriller endet.

QR-Code zu der Aufnahme der italienisch verzierten Fassung ohne Cembalo.



QR-Code zu der Aufnahme der italienisch verzierten Fassung mit Cembalo.



8 Reflexion

Beim Entstehungsprozess meiner Maturitätsarbeit gab es einige Schwierigkeiten. Einerseits hatte ich meine Zusammenstellung in einer ersten Version nach den Paragrafen von Quantz gegliedert und so ein unübersichtliches Dokument erhalten. Deshalb überarbeitete ich es zu einer zweiten Fassung, die nach Stilen und Verzierungen geordnet war. Dieser Vorgang beanspruchte viel Zeit. Dies ist der einzige Punkt, den ich nicht noch einmal so machen würde. Andererseits waren in den beiden Quellen die Bezeichnungen und Einteilungen der Verzierungen nicht identisch. Dies sorgte immer wieder für Verwirrung. Als letzte Schwierigkeit riss eine Woche vor der Aufnahme eine Darmsaite meines Barockcellos, weshalb ich möglichst schnell nach Burgdorf reisen musste, um eine neue zu besorgen. Die neu aufgezogenen Saiten verstimmten sich sehr schnell, was für etwas Stress vor der Aufnahme sorgte.

Was mir hingegen erstaunlich leicht fiel, war die Lese-Phase. Zu Beginn musste ich mich zwar an die Frakturschrift, die veraltete Syntax und die kunstvollen Formulierungen der originalen Quelle von Quantz gewöhnen, aber danach ging das Lesen recht gut. Ebenfalls bereitete mir das Verzieren der Stücke auf dem Barockcello viel Freude. Im Nachhinein war ich bei der Praxis auch froh, dass ich schon Kenntnisse vom Generalbass hatte. Zu Beginn der Maturitätsarbeit war es mir noch nicht bewusst, dass dies ein sehr zentraler Aspekt des Verzierens ist. Mein Wissen darüber half mir vor allem beim italienischen Stil sehr, weil ich dadurch die Tonarten besser herausfinden und die Verzierungen anpassen konnte.

Das Musizieren und die Auseinandersetzung mit historischen Quellen begeistern mich schon lange. Es war ideal, dass ich beides in dieser Maturitätsarbeit kombinieren konnte. Deshalb kann ich auf einen intensiven, aber sehr schönen Prozess zurückblicken.

9 Danksagung

Als erstes bedanke ich mich bei meiner Betreuungslehrperson Julia Schwob für die hilfreichen Feedbacks, die Bereitstellung des Materials und die Betreuung dieser Maturitätsarbeit. Ein weiteres Dankeschön geht an meinen Barockcellolehrer Martin Zeller, der mir in jeder Musikstunde die Barockmusik näherbringt und mich sowohl mit Musiknoten als auch mit Tipps und Ideen für Verzierungen unterstützte. Mein Dank gilt auch meinem Orgellehrer Stefan Schättin und der Kirchgemeinde Uster, die mir das Mikrofon zur Verfügung stellten. Des Weiteren spreche ich ein Dankeschön an die Cembalistin Mélanie Flores für die Begleitung bei den Aufnahmen aus. Ich bedanke mich ebenfalls beim Flötenlehrer Stefano Lai, welcher mich mit vielen Quellen und Anekdoten aus dem Barock unterstützte. Zu guter Letzt geht ein herzliches Dankeschön an meine Eltern Sandra und Andreas Isler für das Korrekturlesen dieser Maturitätsarbeit.

10 Quellenverzeichnis

10.1 Literaturverzeichnis

Ehlert, Ralf: Musikwissenschaften. Lexikon.

Auf: <https://musikwissenschaften.de/lexikon/n/niederschlag/> (13.8.25).

Hermann, Ralf: Typografie. Font-Wiki: Breilkopf-Fraktur von Johann Gottlob Immanuel Breilkopf.

Auf: <https://www.typografie.info/3/Schriften/fonts.html/breilkopf-fraktur-r428/> (13.8.25).

Kohler, A.: Klassikradio. Eine Epoche voller Glanz und Glamour: Barock.

Auf: <https://www.klassikradio.de/musik/epochenwissen/eine-epoche-voller-glanz-und-glamour-barock-epochenwissen/> (13.8.25).

Mauthner, Fritz: Internet Archive. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.

Auf: <https://archive.org/details/VersuchEinerAnweisungDieFlteTraversireZuSpielen1752/page/n79/mode/2up> (13.8.25).

Veilhan, Jean-Claude: Die Musik des Barock und ihre Regeln. (17. – 18. Jahrhundert). ALPHONSE LEDUC & Cie Editions Musicales, Paris, 1977 und 1982.

Wikimedia Foundation Inc.: Wikipedia. Barock.

Auf: <https://de.wikipedia.org/wiki/Barock> (13.8.25).

Wikimedia Foundation Inc.: Wikipedia. Jean-Claude Veilhan.

Auf: https://de.wikipedia.org/wiki/Jean-Claude_Veilhan (13.8.25).

Wikimedia Foundation Inc.: Wikipedia. Johann Joachim Quantz.

Auf: https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Joachim_Quantz (13.8.25).

Wikimedia Foundation Inc.: Wikipedia. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.

Auf: https://de.wikipedia.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen (13.8.25).

Wikimedia Foundation Inc.: Wikipedia. Verzierung (Musik).

Auf: [https://de.wikipedia.org/wiki/Verzierung_\(Musik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Verzierung_(Musik)) (13.8.25).

10.2 Abbildungsverzeichnis

Titelbild: von Sandra Isler aufgenommen

Abbildung im Kapitel 5: Mauthner, Fritz: Verzierungsbeispiel (S.15), 1752.

<https://archive.org/details/VersuchEinerAnweisungDieFlteTraversireZuSpielen1752/page/n79/mode/2up> (13.8.25).

Abbildungen in den Kapiteln 6.3.3 und 6.3.4: Mauthner, Fritz: Notenbeispiele (Notentabellen VI bis VII), 1752. <https://archive.org/details/VersuchEinerAnweisungDieFlteTraversireZuSpielen1752/page/n79/mode/2up> (13.8.25). (Von Larissa Isler mit Musescore abgeschrieben und teilweise verkürzt)

Abbildungen in den Kapiteln 6.3.3 und 6.3.4: Veilhan, Jean-Claude: Die Musik des Barock und ihre Regeln. (17. – 18. Jahrhundert). ALPHONSE LEDUC & Cie Editions Musicales, Paris, 1977 und 1982, S.33 - S.47. (Von Larissa Isler mit Musescore abgeschrieben und teilweise verkürzt)

Abbildungen im Kapitel 6.3.5: Mauthner, Fritz: Verzierungsbeispiele (Tabellen IX bis XVI), 1752.

<https://archive.org/details/VersuchEinerAnweisungDieFlteTraversireZuSpielen1752/page/n79/mode/2up> (13.8.25).