

RIEMANN MUSIK LEXIKON

SACHTEIL

1967

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

SCHOTT & CO. LTD., LONDON · SCHOTT MUSIC CORP., NEW YORK

B. SCHOTT'S SÖHNE (EDITIONS MAX ESCHIG), PARIS

zur Neuen Musik (Vorträge Wien 1932/33), hrsg. v. W. Reich, Wien 1960; E. KŘENK, Über neue Musik, Wien 1937, engl. als: *Music Here and Now*, NY 1939; P. HINDEMITH, Unterweisung im Tonsatz (Theoretischer Teil), Mainz 1937, 1940; N. OBUCHOW, *Traité d'harmonie tonale, atonale et totale*, Paris 1946; H. PFROGNER, Die Zwölfordnung d. Töne, Zürich, Lpz. u. Wien 1953; FR. NEUMANN, Tonalität u. A., = Beitr. zu Gegenwartsfragen d. Musik I, Landsberg am Lech 1955; R. RÉTI, *Tonality – Atonality – Pantonality*, London 1958; G. PERLE, *Serial Composition and Atonality*, Berkeley, Los Angeles u. London 1962; K. H. EHRENFORTH, Ausdruck u. Form, Schönbergs Durchbruch zur A. in d. George-Liedern op. 15, = Abh. zur Kunst-, Musik- u. Lit.-Wiss. XVIII, Bonn 1963. HHE

attacca (ital.), falle ein; Vorschrift bei Tempowechsel oder am Ende eines ganzen Satzes, das Folgende unmittelbar anzuschließen; *attacca subito*: sofort weiter.

Attacco (ital., »Angriff«), ein kurzes, aus wenigen Tönen bestehendes Motiv, das imitierend verarbeitet wird. Im Gegensatz zu → Andamento und → Soggetto ist A. im 18. Jh. ein Thementyp, der auf Grund seiner gedrängten Knappheit zwar selten als Kopfstreife (wie in J. S. Bachs Fugen A dur aus Teil I und Cis dur aus Teil II des *Wohltemperierten Klaviers*, BWV 864 und 872), aber häufig als Imitationsimpuls im Satzinneren verwendet wird.

Attack (ət'æk, engl., »Angriff«), das für den Jazz typische laute, vehemente Anspielen eines Tones, wobei die Tonhöhe nicht direkt, sondern in kurzem, attackierendem Anlauf erreicht wird. Der A. hat seine Wurzeln im naturhaften, vitalen Musizieren der Neger (→ Hot-Intonation), spielte dann aber als expressives Element im Jazz bis in die Swing-Ära eine entscheidende Rolle. Im modernen Jazz kann der A. zugunsten der Jazzphrasierung in den Hintergrund treten.

Aubade (ob'ad, frz.; span. alborada; prov. alba; von frz. aube, Tagesgrauen, Morgenröte), → Tagelied. – Im 17./18. Jh. wurden A.s an den Höfen als Morgenständchen musiziert wie die abendlichen Serenaden. Im 19. Jh. kam A. als Titel von Charakterstücken auf, z. B. das Klavierlied A. von Bizet, A. et Allegretto für Streicher und Bläser von E. Lalo (1872), die A. für Kl. und 18 Instrumente von Fr. Poulenc (1929) und *Alborada del gracioso* aus den *Miroirs* für Kl. von Ravel.

Aube (o:b, altfrz.) → Tagelied.

au chevalet (o fval'e, frz.) → sul ponticello.

Audition colorée (odisj'ɔ kɔlɔr'e, frz.) → Farbenhören.

Auffassungsdissonanz (auch Scheinkonsonanz). Innerhalb der Funktionstheorie sind A.en 1) alle Klänge, die isoliert betrachtet nur konsonante Verhältnisse aufweisen, auf Grund ihres musikalischen Zusammenhanges jedoch als Dissonanzen empfunden werden (z. B. die Quarte als Vorhalt vor der Terz; die Sexte als Vorhalt vor der Quinte; der $\frac{6}{4}$ -Akkord als Vorhalt vor einem $\frac{5}{3}$ -Akkord); 2) alle Klänge, die enharmonisch verwechselt zwar mit konsonanten identisch, doch musikalisch als Dissonanzen gedacht sind. So ist z. B. das Intervall c–dis mathematisch eine Konsonanz (kleine Terz), doch auf Grund seines musikalischen Zusammenhanges eine Dissonanz (übermäßige Sekunde), die sich als Vorhalt in die große Terz c–e auflösen muß. Die A.en gewähren dem musikalischen Satz sehr wichtige Freiheiten, die für die absoluten Dissonanzen (Septime, Sekunde, verminderte Quinte bzw. übermäßige Quarte) ausgeschlossen sind. In H. Riemanns Funk-

tionstheorie und in seiner Fassung der Kontrapunktlehre spielen die A.en (dort Scheinkonsonanzen genannt) eine wichtige Rolle.

Aufführungspraxis ist generell der Inbegriff der Techniken, Regeln und Gewohnheiten, die zwischen Notentext und erklingender Musik vermitteln, speziell als »A. alter Musik« die Rekonstruktion geschichtlicher Ausführungsweisen in der heutigen Praxis. – In der Geschichte der Mehrstimmigkeit ist die Differenz zwischen Schrift und Klangbild, also der Anteil der Improvisation, um so größer, je weiter man zurückgeht. Seit dem letzten Drittel des 18. Jh. ist die musikalische Schrift annähernd vollständig, ohne daß das nicht und das nur partiell Notierte, wie die Agogik, die Phrasierung, die Art der Akzentuierung (Dynamik), bedeutungslos wären. Das entgegengesetzte Extrem bilden Aufzeichnungen des frühen 12. Jh., die ein Organum als bloßes Konsonanzengerüst notieren; nicht nur die Besetzung und das Tempo, sondern sogar die Rhythmik und die melodische Ausfüllung des Tongerüsts sind hier eine Sache der Aufführung. – Die Differenz zwischen der Schrift und dem Klangbild alter Musik ist in der Palestrina-Renaissance des 19. Jh. verkannt worden; das zerdehnte Zeitmaß, das aus der Gleichsetzung der Semibrevis des 16. Jh. mit der ganzen Note des 19. Jh. resultierte, erschien als *schwerer, gewichtiger Fortgang* echter Kirchenmusik (Wackenroder). Die Solesmer Choralrestauration sah sich dem Problem des Choralrhythmus, die Bach-Renaissance dem des Generalbasses gegenüber. In welchem Ausmaß mit *verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten* (H. Riemann) zu rechnen ist, zeigte sich allerdings erst bei dem Versuch, Musik des Mittelalters zu reproduzieren (W. Gurlitts Vorführungen mittelalterlicher Musik in Karlsruhe 1922 und in Hamburg 1924). Und seit den 20er Jahren wurde der Sachverhalt, daß die *Musikgeschichte auch eine Geschichte des Klanges und des Hörens* umfaßt (H. Bessler), mit einem Nachdruck betont, der seine Wirkung auf das musikalische Bewußtsein der reproduzierenden Musiker und des Konzertpublikums nicht verfehlte. – Es mag in der Natur des Gegenstandes begründet sein, daß die Erforschung der A. zu einem nicht geringen Teil eine Geschichte von Kontroversen ist. In Polemiken, Repliken und Dupliken ist das Material über den Choralrhythmus und die *Musica ficta*, über die vokale oder instrumentale oder vokalinstrumentale Besetzung der Notre-Dame-Organa, des Trecentomadrigals oder der niederländischen Polyphonie, über das Chiavettenproblem und die gleich- oder ungleichschwebende Stimmung, über das wenig- oder vielstimmige Generalbaßspiel und das einfache oder manierliche (ausgezierte) Akkompagnement, über die Besetzung der Motetten und der Passionschoräle Bachs, über die rhythmischen Bedeutungen der punktierten Note und die »harmonische Ausfüllung« des 2st. Klaviersatzes im 18. Jh. zusammengetragen worden. Die Auseinandersetzungen lassen erkennen, daß eine Erforschung der A., die zu sicheren Ergebnissen kommen will, kaum ohne Verbindung verschiedener Methoden möglich ist; Abbildungen müssen mit Kapellverzeichnissen, literarische Zeugnisse über Gesangs- und Spielweisen mit rezenten Traditionen verglichen werden. Andererseits zwingt die Art der Quellen oft zu zurückhaltender Interpretation. Aufführungsberichte schildern eher denkwürdige Ausnahmen als die Normen des Alltags; notierte Muster der Improvisations- oder Verzierungskunst sind keine Protokolle der musikalischen Wirklichkeit; und wer in Theoretikerzeugnissen reale von spekulativen Momenten oder in Musikdarstellungen der bildenden

Kunst und der Dichtung deskriptive von allegorischen Zügen zu unterscheiden versucht, begegnet der Schwierigkeit, daß die Frage nach dem empirischen Gehalt quer zum ursprünglichen Sinn der Dokumente steht. – Die Quellen zur A. des 14. bis 17. Jh. vermitteln das Bild einer bunten Mannigfaltigkeit. Der Begriff der »authentischen« Wiedergabe muß, wenn nicht preisgegeben, so doch modifiziert werden. Denn die A. war in einem heute ungewohnten Maße von der Funktion und »Gelegenheit« der Aufführung, dem Raum und den verfügbaren Mitteln oder den Fähigkeiten der Musiker abhängig. Der musikalische Text wurde, wie der eines Dramas, »in Szene gesetzt«. Die Besetzung war vokal, instrumental oder vokal-instrumental gemischt; man ließ Stimmen weg oder improvisierte Zusatzkontrapunkte aus dem Stegreif (alla mente), und der Notentext wurde unverändert oder mit Verzierungen und Diminutionen vorgetragen. Aus der Vielfalt der Möglichkeiten heben sich feste Typen wie die alternativ-Praxis und die Gruppierung der Instrumente in »hauts« und »bas« (»starke« und »stille«) heraus. Andererseits ist es nicht »unhistorisch«, essentielle von akzidentellen Aufführungspraktiken zu unterscheiden; daß die durchimitierten Motetten des 16. Jh. in vokal-instrumental gemischter Besetzung aufgeführt oder auf die Orgel übertragen (abgesetzt) werden konnten, ändert nichts an ihrer primär vokalen Struktur. – Die instrumentalen Besetzungen beruhen bis zum frühen 17. Jh. auf dem Prinzip, die Stimmen zu differenzieren (»Spaltklang«). Bei doppelter Besetzung einer Stimme wurden verschiedene Instrumente gekoppelt; das erste Orchester, in dem die mehrfache Besetzung einer Stimme durch das gleiche Instrument zum Prinzip erhoben ist, sind im 17. Jh. die 24 Streicher des französischen Königs (vingt-quatre violons du Roy). – Der Rekonstruktion des äußeren Klangbildes muß, wenn sie als Interpretation gelten soll, eine *Ergründung des Musikalisches-Organischen* (R.v.Ficker), der Phrasierung und Artikulation, des Tempos und der Dynamik, entsprechen. Die Vorstellung, daß die Vokalmusik und die instrumentale Ensemblesmusik des 17. und des frühen 18. Jh. in einem undifferenzierten, einzig durch abrupten Forte-Piano-Wechsel (»Terrassendynamik«) gegliederten Gleichmaß vorgetragen worden seien, hat sich als »neu-sachliche« Übertreibung erwiesen. Bereits die Ablösung der Falsettisten durch Kastraten um 1600 war mit einer Verfeinerung der Dynamik (Crescendo und Diminuendo auf lang ausgehaltenen Tönen) und der Stimmfärbung verbunden; und in Erörterungen über das Tempo, den Vortrag und die Verzierungswesen herrscht im 17. und 18. Jh. der Grundsatz der Affektdarstellung. Urteile über die Dynamik und Phrasierung vor 1600 sind hypothetisch; doch ist »Einfühlung« eine unverächtliche historische Methode. – Die Restauration der A. alter Musik in der musikalischen Praxis der Gegenwart hat gegenüber naiven Verzerrungen geschichtlicher Klang- und Vortragsstile das Recht auf ihrer Seite, ist aber selbst nicht unproblematisch. Einerseits ist es unvermeidlich, daß Mängel im historischen Wissen als positive musikalische Merkmale erscheinen; aus dem Sachverhalt, daß wir über dynamische Abstufungen nicht unterrichtet sind, resultiert das Verfahren, Musik des 14. bis 16. Jh. in gleichmäßigem Mezzoforte vorzutragen. Andererseits ist eine Rekonstruktion des akustischen Faktums, wäre sie auch lückenlos, nicht das gleiche wie eine Wiederherstellung des musikalischen Phänomens. Und aus der Einsicht, daß wir zwar den Klang, aber nicht die Musiker, die ihn vollzogen, restaurieren können, sind verschiedene Konsequenzen gezogen worden, die auf divergierende geschichtsphilosophische Voraus-

setzungen zurückgeführt werden können. Wird Geschichte als bloße Bedingung des Entstehens und Wirkens eines in seinem Gehalt ihr enthobenen Werkes begriffen, so ist es möglich, alte Musik in die Gegenwart zu »transponieren«; Bearbeitungen sind dann legitim, denn der Gehalt muß, um in der Wirkung der »gleiche« zu sein, in einem anderen Klang erscheinen. Unter der Voraussetzung aber, daß der Gehalt eines Werkes an das vergangene Klangbild gebunden sei, ist eine Veränderung eine Verfälschung. Der geschichtliche Abstand braucht jedoch keine Entfremdung zu bedeuten, denn das Bewußtsein von Vergangenem (als Vergangenem) gehört zur Gegenwart (Th. Georgiades). Schließlich kann der Sachverhalt, daß ein Werk heute andere Züge hervorkehrt als zu seiner Entstehungszeit, als Veränderung des Werkes selbst, als seine Entfaltung in der Geschichte, interpretiert werden (Th. W. Adorno); eine Bearbeitung wie A. v. Webers Instrumentation des 6st. Ricercars aus dem *Musicalischen Opfer* ist dann weder die Transposition eines der Vergangenheit enthobenen noch die Verfälschung eines an sie gebundenen, sondern die Ausprägung eines sich geschichtlich entwickelnden Gehalts.

Lit.: Allgemeines: G. SCHÜNEMANN, *Gesch. d. Dirigierens*, = Kleine Hdb. d. Mg. nach Gattungen X, Lpz. 1913; J. WOLF, *Über d. Wert d. A. für d. hist. Erkenntnis*, Kgr.-Ber. Lpz. 1925; W. GURLITT, *Die Wandlungen d. Klangideals d. Org. ...*, in: *Ber. über d. Freiburger Tagung f. deutsche Orgelkunst*, Augsburg 1926; W. LANDOWSKA, *Music of the Past*, London u. NY 1926; A. SCHERING, *Hist. u. nationale Klangstile*, JbP XXXIV, 1927; DERS., *Vom mus. Vortrage*, JbP XXXVII, 1930; DERS., *A. alter Musik*, = Musikpädagogische Bibl. X, Lpz. 1931; R. HAAS, *A. d. Musik*, Bücken Hdb.; E. BODKY, *Der Vortrag alter Klaviermusik*, Bln 1932; G. PIETZSCH, *Der Wandel d. Klangideals in d. Musik*, AMI IV, 1932; E. BORREL, *L'interprétation de la musique fr.*, Paris 1934; H. BESSELER, *Musik u. Raum*, in: *Musik u. Bild*, Fs. M. Seiffert, Kassel 1938; E. T. FERAND, *Die Improvisation in d. Musik*, Zürich (1939); B. DISERTORI, *Antichità del sonar con espressione*, RMI XLIV, 1940; F. DORIAN, *The Hist. of Music in Performance*, NY 1942; K. G. FELLNER, *Die Aufführung alter Musik*, *Das Musikleben* V, 1952; DERS., *Die Klangwirklichkeit im mus. Erbe*, ebenda VI, 1953; H. NATHAN, *The Sense of Hist. in Mus. Interpretation*, MR XIII, 1952; H. F. REDLICH, *Original u. Bearbeitung*, *Das Musikleben* V, 1952; Th. DART, *The Interpretation of Music*, London 1954; K. BLAUOKOPF, »Hist. Klangtreue«, *Gravesaner Blätter* II, 1956, H. 6; H. TOPEL, *Klangästhetik u. A.*, Mf IX, 1956; D. J. GROUT, *On Hist. Authenticity in the Performance of Old Music*, in: *Essays on Music*, Fs. A. Th. Davison, Cambridge (Mass.) 1957; H. HECKMANN, *Zum Verhältnis v. Musikforschung u. A. alter Musik*, Mf X, 1957; R. MATTHES, *Lebendige A.*, SMZ XCIX, 1959; Th. GEORGIADES, *Musik u. Schrift*, München 1962; G. FROT-SCHER, *A. alter Musik*, Locarno 1963.

MA u. Renaissance: O. KINKELDEY, *Org. u. Kl. in d. Musik d. 16. Jh.*, Lpz. 1910; H. PRUNIÈRES, *La musique de la chambre et de l'écurie sous le règne de François I^{er}*, *L'Année mus.* I, 1911; A. SCHERING, *Das kolorierte Orgelmadrigal d. Trecento*, SIMG XIII, 1911/12; DERS., *Die nld. Orgelmesse im Zeitalter d. Josquin*, Lpz. 1912; H. SPRINGER, *Der Anteil d. Instrumentalmusik an d. Lit. d. 14.–16. Jh.*, ZIMG XIII, 1911/12; H. LEICHTENTRITT, *Einige Bemerkungen über d. Verwendung d. Instr. im Zeitalter Josquin's*, ZIMG XIV, 1912/13; Th. KROYER, *A cappella und concerto*, Fs. H. Kretzschmar, Lpz. 1918; DERS., *Zur A-cappella-Frage*, AfMw II, 1919/20; DERS., *Zur A.*, Fs. D. Fr. Scheurleer, 's Gravenhage 1925; Fr. LUDWIG, *Musik d. MA in d. Badischen Kunsthalle Karlsruhe*, ZfMw V, 1922/23; H. BESSELER, *Musik d. MA in d. Hamburger Musikhalle*, ZfMw VII, 1924/25; DERS., *Die Besetzung d. Chansons im 15. Jh.*, Kgr.-Ber. Utrecht 1952; DERS., *Umgangsmusik u. Darbietungsmusik im 16. Jh.*, AfMw XVI, 1959; H. ALBRECHT, *Die A. d. ital. Musik d. 14. Jh.*, Diss. Bln 1925, maschr.; J. HANDSCHIN, *Die ma. Aufführungen in Zürich*, Bern u. Basel, ZfMw X, 1927/28; C. SACHS, *Die Besetzung 3st. Werke um 1500*, ZfMw XI, 1928/29; R. v.

FICKER, Perotinus: Organum quadruplum »Sederunt principes«, Wien 1930; DERS., Grundsätzliches zur ma. A., Kgr.-Ber. Utrecht 1952; E. ELSNER, Untersuchung d. instr. Besetzungspraxis d. weltlichen Musik im 16. Jh. in Italien, Diss. Bln 1935, maschr.; A. GEERING, Textierung u. Besetzung in L. Senfls Liedern, AfMf IV, 1939; M. F. BUKOFZER, On the Performance of Renaissance Music, Proceedings of the Music Teachers National Ass. XXXVI, 1941; CH. VAN DEN BORREN, Sur l'interprétation des pièces vocales polyphoniques du XVI^e s., Bull. de l'Acad. Royale de Belgique XXIII, 1942; I. HORSLEY, Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music, JAMS IV, 1951; H. HECKMANN, Zur A. d. Musik d. 15. u. 16. Jh., Musik u. Altar V, 1953; F. MOMPOLLIO, L'esecuzione »espressiva« nella pratica mus. del '500, Musica Sacra I, 1956; R. REANEY, Voices and Instr. in the Music of Guillaume de Machaut, RBM X, 1956; E. A. BOWLES, Were Mus. Instr. used in the Liturgical Service during the MA?, The Galpin Soc. Journal X, 1957; DERS., The Role of Mus. Instr. in Medieval Sacred Drama, MQ XLV, 1959; W. KRÜGER, Die authentische Klangform d. primitiven Organum, = Mw. Arbeiten XIII, Kassel 1958; DERS., Aufführungspraktische Fragen ma. Mehrstimmigkeit, Mf IX, 1956–XI, 1958; C. DAHLHAUS, Zur A. d. 16. Jh., MuK XXIX, 1959; L. FINSCHER, Aufführungspraktische Versuche zur geistlichen Musik d. 15. u. 16. Jh. im Westdeutschen Rundfunk Köln, Mf XII, 1959; N. BRODER, The Beginnings of the Orch., JAMS XIII, 1960.

Barock: FR. VOLBACH, Die Praxis d. Händel-Aufführung, Bonn 1899; H. KRETZSCHMAR, Einige Bemerkungen über d. Vortrag alter Musik, JbP VII, 1900; H. LEICHTENTRITT, Zur Vortragspraxis d. 17. Jh., Kgr.-Ber. Wien 1909; H. QUITTARD, L'orch. des concerts de chambre au XVII^e s., ZIMG XI, 1909/10; R. CAHN-SPEYER, Über hist. korrekte Aufführungen älterer Musik, Mk XI, 1911/12; E. NEUFELD, Zur Frage d. Aufführung alter Musik, ebenda; A. DOLMETSCH, The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Cent., London (1916, 21946); M. SCHNEIDER, Die Besetzung d. vielt. Musik d. 17. Jh., AfMw I, 1918/19; H. MERSMANN, Beitr. zur A. d. vorklass. Kammermusik, AfMw II, 1919/20; A. SCHERING, Die Besetzung Bachscher Chöre, Bach-Jb. XVII, 1920; DERS., Bachs Leipziger Kirchenmusik, Lpz. 1936; E. BORREL, L'interprétation de Lully d'après Rameau, Rev. de Musicol. XIII, 1929; P. KLEBS, Die mus. A. zu Anfang d. 17. Jh., Die Musikerziehung VII, 1930; H. HOFFMANN, Zur A. v. Motetten alter Meister, MuK V, 1933; J. AMANN, Allegris Miserere u. d. A. in d. Sixtina, Regensburg 1935; H. BIRTNER, Fragen d. A., insbesondere d. Continuobesetzung bei H. Schütz, DMK III, 1938/39; R. UNGER, Die mehrhörige A. bei M. Praetorius, Wolfenbüttel 1941; R. DONINGTON, On Interpreting Early Music, ML XXVIII, 1947; DERS., The Interpretation of Early Music, London 1963; P. C. ALDRICH, Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation, MQ XXXV, 1949; DERS., The »Authentic« Performance of Baroque Music, in: Essays on Music, Fs. A. Th. Davison, Cambridge (Mass.) 1957; A. DÜRR, Zur A. d. Vor-Leipziger Kirchenkantaten J. S. Bachs, MuK XX, 1950; GL. HAYDON, On the Problem of Expression in Baroque Music, JAMS III, 1950; A. MENDEL, On the Keyboard Accompaniment to Bach's Lpz. Church Music, MQ XXXVI, 1950; W. EHMANN, A. d. Bachschen Motetten, MuK XXI, 1951; DERS., H. Schütz in unserer mus. Praxis, in: Bekenntnis zu H. Schütz, Kassel 1954; DERS., H. Schütz: Die Psalmen Davids 1619 in d. A., MuK XXVI, 1956; H.-P. SCHMITZ, Prinzipien d. A. Alter Musik, Bln 1950; DERS., Über d. Wiedergabe d. Musik J. S. Bachs, Bln 1951; W. GURLITT, Das hist. Klangbild im Werk J. S. Bachs, Bach-Jb. XXXIX, 1951/52; DERS., Vom Klangbild d. Barockmusik, in: Die Kunstformen d. Barockzeitalters, = Sig Dalp LXXXII, Bern u. München 1956; W. GLOCK, Some Notes on Performance, The Score VII, 1952; H. CHR. WOLFF, Moderne A. d. Barockoper, Das Musikleben V, 1952; H. KOCK, Zwei Probleme d. Bachpraxis, Mf VI, 1953; FR. ROTHSCHILD, The Lost Tradition – Rhythm and Tempo in J. S. Bach's Time, London 1953; R. STEPHAN, Die Vox alta bei Bach, MuK XXIII, 1953; L. CERVELLI, »Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti«, RMI LVIII, 1955; W. EMERY, The Interpretation of Bach, The Mus. Times XCVI, 1955; W. KOLNEDER, A. bei Vivaldi, Lpz. 1955; W. BLANKENBURG, Zur A. u. Wiedergabe v.

Bach'schen Choralsätzen, MuK XXVI, 1956; A. GOLDSBOROUGH, Zur Händelschen A., Händel-Jb. II (VIII), 1956; R. MATTHES, Gb.-Probleme in d. modernen A., SMZ XCVII, 1957; M. PINCHERLE, On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17th and 18th Cent. Music, MQ XLIV, 1958; DERS., Des manières d'exécuter la musique aux XVII^e et XVIII^e s., Kgr.-Ber. NY 1961, Bd I; E. BODKY, The Interpretation of Bach's Keyboard Works, Cambridge (Mass.) 1960; TH. DART, Performance Practice in the 17th and 18th Cent., Kgr.-Ber. NY 1961, Bd I; A. COHEN, A Study of Instr. Ensemble Practice in XVIIth Cent. France, The Galpin Soc. Journal XV, 1962.

Neuere Zeit: F. v. WEINGARTNER, Ratschläge f. Aufführungen d. Symphonien Beethovens, Lpz. 1916; E. STILZ, Über harmonische Ausfüllung in d. Klaviermusik d. Rokoko, ZfMw XIII, 1930/31; W. GEORGI, Darf man Klaviermusik d. 18. Jh. harmonisch ausfüllen?, Das Musikleben I, 1948; KL. BLUM, Bemerkungen A. Reichas zur A. d. Oper, Mf VII, 1954; H. ENGEL, Probleme d. A., Mozart-Jb. 1955; W. FISCHER, Selbstzeugnisse Mozarts für d. Aufführungsweise seiner Werke, ebenda; E. u. P. BADURA-SKODA, Mozart-Interpretation, Wien 1957; FR. ROTHSCHILD, The Lost Tradition – Mus. Performance in the Times of Mozart and Beethoven, London 1961; TH. W. ADORNO, Neue Tempi, in: Moments mus., Ffm 1964. CD

Aufführungsrecht ist ein Bestandteil des → Urheberrechts und bedeutet das Recht, ein Werk der Musik durch persönliche Darbietung öffentlich zu Gehör zu bringen oder ein Werk öffentlich bühnenmäßig darzustellen. Hierzu zählen die Wiedergabe inner- und außerhalb geschlossener Räume, im Rahmen der Vorführung von Filmen, durch Abspielen von Schallplatten und anderen Tonträgern, sowie die Wiedergabe durch Lautsprecher in öffentlichen Lokalen. Für alle diese Aufführungen, soweit sie als öffentliche gelten, besteht das (Urheber-)Gesetz dem Berechtigten eine Vergütung zu. Diese Vergütungsansprüche werden in der Berufssprache »Kleine Aufführungs-Rechte« genannt. Die Wiedergabe eines Werkes ist öffentlich, wenn sie für eine Mehrzahl von Personen bestimmt ist, es sei denn, daß der Kreis dieser Personen bestimmt abgegrenzt ist und sie durch gegenseitige Beziehungen oder durch Beziehung zum Veranstalter persönlich untereinander verbunden sind. Die Öffentlichkeit beginnt also dort, wo der häusliche oder private Kreis aufhört. Als solcher ist nur anzusehen ein Familien- und enger Bekanntenkreis; auch Tanzunterrichtsstunden im kleineren Rahmen fallen hierunter, desgleichen die Gemeinschaft von Lehrern und Schülern. Aufführungen innerhalb von Vereinen sind öffentlich, wenn es an einem engeren persönlichen Band zwischen den Vereinsmitgliedern fehlt. Es kommt hier auf die Anzahl der Vereinsmitglieder und die Beziehungen zwischen ihnen an. Die Aufführung in einem Musikverein, dessen Mitglieder sich zu gemeinsamem Musizieren zusammengeschlossen haben, kann privaten Charakter tragen. Wenn der Kreis der Zuhörer jedoch erheblich erweitert wird durch passive Mitglieder oder Gäste, wird die Aufführung öffentlich. – Öffentlichkeit ist auch gegeben bei Aufführung von Musik in Betrieben mit Ausnahme ausgesprochener Kleinbetriebe. Das gilt auch für die sogenannte Betriebsmusik, worunter man Musikaufführungen bei der Arbeit selbst versteht. Öffentliche Aufführungen sind nur ausnahmsweise genehmigungs- und vergütungsfrei, wenn keinerlei gewerbliches Interesse vorliegt, weder vom Veranstalter selbst, noch von Dritten. Wenn z. B. ein Verein die öffentliche Aufführung in einem von ihm gemieteten Saal eines Gasthauses veranstaltet und der Gastwirt die Lieferung der Speisen und Getränke übernommen hat, dient die Veranstaltung dem gewerblichen Zweck des Gastwirts. Sie ist damit genehmigungspflichtig. Auch die Wiedergabe von Musik bei