

# Ausblick

Autor(en): **Arlt, Wulf**

Objektyp: **Postface**

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**

Band (Jahr): **1 (1977)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## AUSBLICK

VON WULF ARLT

Die hier vorgelegten Texte zeigen ein weites Spektrum der Aufsichten wie der ihnen zugrunde liegenden Haltungen, der Fragen wie der je anderen Fachlichkeit, aus der sie formuliert und zumindest teilweise auch beantwortet wurden. Und doch spiegeln sie nur einen Ausschnitt dessen, was in der Basler „Woche der Begegnung“ zusammenkam. Das betrifft einerseits die Konzerte und praktischen Demonstrationen, die in der Diskussion ein starkes Echo fanden, dann aber auch das Gespräch selber. So ist in dieser ersten Auswertung nur der engere Gesprächskreis vertreten, kommen die Gäste der „andalusischen“ Praxis nur mittelbar durch die Auseinandersetzung mit ihren Darbietungen im Rückblick zweier Teilnehmer zu Wort und fehlt ein eigentlicher Bericht über das Gespräch im engeren und weiteren Kreis. In ihm wurden einige der offenkundigen Widersprüche zwischen den Texten ausgeräumt, traten viele der Gegensätze noch stärker hervor, ohne daß eine Vermittlung möglich war, vor allem aber brachte jeder Tag neue Fragen und Probleme. Fragen an die „andalusische“ Praxis wie an die Aufführungen der Lieder des Mittelalters, Fragen zur Begegnung mit den Gästen wie mit der eigenen Vergangenheit und schließlich Fragen zu den Möglichkeiten und Grenzen der historischen Praxis wie des Versuchs einer Verständigung über diese Spielart im Musikleben der Gegenwart. Und das entsprach ja der eingangs skizzierten Aufgabe des Gesprächs wie der ganzen Woche.

Unter diesen Umständen wäre es wenig sinnvoll, im Ausblick Ergebnisse zusammenzutragen zu wollen. Und auch der Versuch einer zusammenfassenden Darstellung der Probleme und Fragen, die hier zur Sprache kamen, läuft Gefahr, zwischen Positionen und Haltungen zu vermitteln, deren Aufeinandertreffen nicht nur sehr unterschiedlich aufgenommen wurde, sondern überdies gerade in den oft unvereinbaren Gegensätzen fruchtbare Anregungen bot. Das spiegelt sich in Berichten über diese Woche<sup>1</sup>, fordert aber zunächst eine Aufarbeitung an den unterschiedlichen Materialien, wie sie in den beiden Texten aus dem Rückblick von Hans Oesch und Ernst Lichtenhahn vor allem für die Begegnung mit der „andalusischen“ Praxis skizziert ist. So beschränken sich die folgenden Bemerkungen darauf, einige Aspekte und Fragen herauszugreifen, die aus der Sicht des Einladenden von besonderem Interesse sind. Sie nehmen eigene Diskussionsbeiträge, aber auch Voten anderer Teilnehmer (vor allem des letzten Gesprächstages) auf, ohne einen eigentlichen Bericht über die Schlußdiskussion zu bieten, und führen von der Begegnung mit der „andalusischen“ Praxis und ihren Konsequenzen für die Arbeit des Praktikers wie des Wissenschaftlers am Lied des Mittelalters zur Frage nach einer anstehenden Auswertung der Ergebnisse „historischer Praxis“ über die Musik des Mittelalters hinaus.

<sup>1</sup> So vor allem in dem eingehenden Text von Nancy van Deusen für *Current Musicology* 23 (1977), 20–22.

Die Begegnung mit den Musikern der „andalusischen“ Tradition rückte zunächst die Unterschiede gegenüber der Musik des Mittelalters in den Vordergrund, und zwar sowohl gegenüber dem, was sich der Überlieferung entnehmen läßt beziehungsweise ihr bis heute entnommen wurde, als auch gegenüber dem Experiment der „historischen Praxis“. Das reicht vom anderen Verhältnis zur Zeit über einzelne Aspekte der Machart – so die rein lineare Umspielungstechnik in den rhythmisch gebundenen Teilen – bis zur ganz anderen Haltung des Musikmachens und damit auch gegenüber dem Publikum. Eine Haltung, bei der die individuelle Virtuosität sowie das wache Reagieren auf den Gesang und das Spiel des Partners, aber auch der Kontakt mit dem Zuhörer von der sicheren Basis einer lebendigen Tradition getragen werden. Sie bietet – vom Handwerklichen bis zu den Fragen, die Thomas Binkley unter dem Stichwort der „Ästhetik“ anspricht – gerade dort selbstverständliche Grundlagen, wo das mehr oder weniger annähernde, wenn nicht gar nur vermeintliche Äquivalent einer verlorenen schriftlosen Praxis des Abendlandes in hohem Maße auf Rationalisierung und Hilfskonstruktionen angewiesen ist. Konstruktionen, die auf historischer Kenntnis, oder eben auch auf der Auseinandersetzung mit der schriftlosen Praxis eines anderen Bereichs beruhen und dann mit der künstlerischen Erfahrung, sowie anderen Aspekten der weit stärker auf Perfektion und Effekt bedachten Professionalität des westlichen Konzertbetriebes unserer Tage verbunden werden. – Andererseits gab es Vergleichbares, bis hin zur erstaunlichen Nähe der rhythmisch gebundenen Teile einer Nūba zu den frühesten notierten Instrumentalsätzen des Mittelalters. Umso stärker fällt ins Gewicht, daß die Fragen nach den Eigenheiten, der Herkunft sowie der Konstanz der „andalusischen“ Praxis bis heute offensichtlich weithin unbeantwortet sind. So steht eine vergleichende Untersuchung der unterschiedlichen Spielarten dieser Tradition in Tunesien, Algier sowie vor allem Marokko und dort wieder der einzelnen Schulen in Fez oder Rabat noch aus. Doch liegt auf der Hand, daß diese unter Einbeziehung älterer Aufnahmen sowie der theoretischen Quellen zur Frage nach den arabischen wie europäischen Einflüssen und damit zur Eingrenzung der möglicherweise bis ins Spanien des Mittelalters zurückreichenden Elemente dieser Tradition beitragen kann.

Es entspricht der von Ernst Lichtenhahn betonten Vielschichtigkeit des Materials wie der dabei zu berücksichtigenden Fragen, daß es beim Basler Konzert des Ensembles aus Marokko zur Anspielung auf die besondere Situation durch den Einbezug barocker Floskeln bei einem improvisatorischen Solo auf der als Kamanga gehandhabten, also in Kniehaltung gespielten Violine kam. Die nachträglich bestätigte Anspielung war umso leichter möglich, als der Spieler sein Instrument auch in Schulterhaltung und mit europäischem Repertoire beherrschte. Bezeichnenderweise frag er in Basel zunächst, wo er Bachs Solo-Sonaten kaufen könne. Der Vorfall verdeutlicht zugleich den Spielraum der individuellen Aktion wie der Reaktion des einzelnen aufs Publikum; zumindest in der besonderen Situation und im Rahmen dieses Ensembles. – Andererseits konnte Thomas Binkley die Musiker zur Aufnahme der Teile einer Nūba mit Fideln bewegen (was eine weit überzeugendere Balance unter den Instrumenten zur Folge hatte), als er ihnen berichtete, es handle sich um ein Instrument, wie man es im mittelalterlichen Spanien verwendet habe.

Die Auseinandersetzung mit der „andalusischen“ Praxis wurde in Basel zunächst von einer Verbindung musikalischer Interessen mit wissenschaftlicher Neugier getra-

gen. Zunehmend jedoch und zumal nach dem von Ernst Lichtenhahn untersuchten Nachmittag gemeinsamer Arbeit zwischen Sänger und Lautenist beider Bereiche trat im Gespräch die Frage nach den Möglichkeiten und nach der Funktion der Begegnung in den Vordergrund. Nicht zuletzt durch den kritischen Hinweis Christopher Schmidts auf die Gefahr einer „Anbiederung“ im naiven Zugriff, der die Grundlagen auf der Seite des Fragenden wie des Befragten außer Acht läßt. Der Hinweis war mit der Frage nach den eigenen Voraussetzungen verbunden und zielte vorab auf das, was als musikalische Erfahrung unterschiedlichster Art und oft unbewußt beim Hören wie bei der Interpretation der Musik vergangener Zeiten mitspielt. Im weiteren aber führte er zur Frage nach den Grundlagen des mittelalterlichen Liedes und damit nach dem Stellenwert der (als Möglichkeit nicht bestrittenen) instrumentalen Mitwirkung sowie ihrer Orientierung an der „andalusischen“ Tradition oder auch anderen schriftlosen Praktiken. Demgegenüber betonte Thomas Binkley die Erweiterung der musikalischen Erfahrung bei der Begegnung des westlichen Musikers unserer Tage mit einer schriftlosen Tradition, ja ihre Notwendigkeit, sofern man sich um das Äquivalent einer verlorengegangenen schriftlosen Praxis der eigenen Tradition bemühe. Dabei dürfe und könne es nicht darum gehen, die fremde Kultur zu imitieren; Ziel sei vielmehr die Integration der neuen Erfahrung aus den Voraussetzungen der eigenen Herkunft. – Die beiden Positionen standen sich im Gespräch gegenüber, schließen sich aber nicht aus. Sie setzen unterschiedliche Akzente, richten den Blick auf je andere, aber gleichermaßen zentrale Fragen der heutigen Aufführung nicht-liturgischer Lieder des Mittelalters. Ihre Verbindung erweist sich als hilfreich für die Kritik am Geleisteten, wie für die Gewinnung von Alternativen.

So kann, um einige Beispiele herauszugreifen, eine kritische Analyse des Geleisteten, die die Frage nach den Voraussetzungen einer Integration musikalischer Erfahrungen aus der Begegnung mit schriftlosen Praktiken in den Vordergrund rückt, bei so offenkundigen Beobachtungen ansetzen, wie der Prägung einer Liedinterpretation durch die Textur des romantischen und nachromantischen Liedes – ein Zusammenhang, der etwa für *Hie bevor do wir kynder waren* im Gespräch auch von den Interpreten betont wurde. Nicht so einfach verhält es sich mit Fragen der instrumentalen Virtuosität, oder auch des kunstvollen Gesanges. Denn hier ist miteinander auszutragen, was im Bereich einer schriftlosen Praxis, etwa der „andalusischen“ Tradition, die teilweise über die gleichen Instrumente verfügt, selbstverständlich und was – zumal in der Rolle, die der Virtuosität zugeordnet wird – der Interpretationshaltung unseres Konzertbetriebes verpflichtet ist. So wie die Auseinandersetzung mit den Konsequenzen der von Thomas Binkley in den Vordergrund gerückten, anregenden These von der Bedeutung instrumentaler Gegebenheiten und der damit zusammenhängenden Spielverfahren schon deswegen schwierig ist, weil sie mit den Fähigkeiten und musikalischen Erfahrungen des einzelnen Interpreten aufs engste verhängt ist.

Die Frage nach den spezifischen Grundlagen des Liedes im Abendland führt zunächst zum Choral sowie zum liturgischen Lied des 11. und 12. Jahrhunderts. Im Hintergrund blieb in Basel die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem liturgi-

schen und dem außerliturgischen Bereich und damit ein Problem, das in der Musikgeschichtsschreibung lange Zeit durch eine antithetische Betrachtungsweise verstellt war, bei der etwa Instrument und Mehrstimmigkeit als Ausdruck oder Einwirkung eines weltlichen, wenn nicht gar profanen Bereichs verstanden wurden.<sup>2</sup> Doch wäre vor allem im Blick auf Alternativen der Liedbegleitung zu untersuchen, wieweit sich zwischen den Gesichtspunkten einer vom Instrument und von den Spielverfahren abhängigen Liedgestaltung einerseits und andererseits der Klanglichkeit des liturgischen Gesanges vermitteln läßt. Das führt zu dem in Basel und nicht zuletzt aus der Begegnung mit der „andalusischen“ Musik immer wieder angesprochenen Verständnis der Tonart, insbesondere unter dem Aspekt des „Ethos“. Weiter fällt bei den spezifischen Grundlagen der abendländischen Musik als Voraussetzung einer Integration musikalischer Erfahrungen aus der Begegnung mit der schriftlosen Praxis anderer Bereiche die Schriftlichkeit ins Gewicht. Das betrifft vor allem ihre Rolle für die Überlieferung und für die Aufführung der Lieder und bringt die von Thomas Binkley akzentuierte Trennung zwischen „heterophoner“ Liedbegleitung und eigentlicher Mehrstimmigkeit ins Spiel. Daß sie hilfreich, ja vielleicht sogar notwendig war, um überhaupt eine Mitwirkung der Instrumente in den Vordergrund rücken zu lassen, die nicht durch die Gesichtspunkte des „organum“ im weitesten Sinne geprägt ist, ist nicht zu bezweifeln. Doch wäre wieder im Blick auf Alternativen zu fragen, wieweit sich nicht stärker zwischen beiden Möglichkeiten vermitteln ließe; und das schon deswegen, weil ja Bordinfragen bei Thomas Binkley eine große Rolle spielen.

Zwei weitere Gesichtspunkte, deren Bedeutung für die künftige Arbeit am Lied des Mittelalters kaum zu überschätzen ist, betreffen die Improvisation und die Lernprozesse. Daß die Arbeit des „Studios der frühen Musik“ in hohem Maße auf die Schrift zurückgriff, ist aus zwei Gründen verständlich: zum einen, weil die Auseinandersetzung mit schriftlosen Kulturen und die Integration der dabei gewonnenen Erfahrungen aus den Voraussetzungen der eigenen Herkunft und Schulung beim Sprung in eine neu zu etablierende Praxis die einigende Vorstellungskraft einer Persönlichkeit forderte, die in der Aufzeichnung ihren Niederschlag fand; zum anderen, weil es im praktischen Tun darauf ankam, eine sichernde Orientierung zu bieten, wie sie bei der schriftlosen Praxis durch die fraglose Selbstverständlichkeit der lebendigen Tradition gegeben ist. Doch wäre es denkbar, daß künftig und nicht zuletzt deswegen, weil ja die Erfahrungen des „Studio“ vorliegen, ein neuer Versuch zur Erarbeitung bestimmter Praktiken der Liedbegleitung von der kontinuierlichen gemeinsamen Improvisation eines stehenden Ensembles ausgehen kann. Er setzte freilich die Einigung über Normen voraus, wie sie etwa bei der „andalusischen“ Praxis den Spielraum der ad hoc-Entscheidung massiv einengen. — Von

<sup>2</sup> Dazu die Beobachtungen zur Forschungsgeschichte bei Fritz Reckow, „Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit, zugleich ein Beitrag zur Bedeutung des ‚Instrumentalen‘ in der spätantiken und mittelalterlichen Musiktheorie“, *Basler Studien zur Musikgeschichte* 1, Bern 1975, insbesondere 33 ff. (*Forum musicologicum* 1), sowie die einleitenden Bemerkungen bei Wulf Arlt, „Sakral und profan in der Geschichte der abendländischen Musik“, *Archiv für Liturgiewissenschaft* 10.2 (1968), 375 f.

besonderem Interesse aber war in Basel die Konfrontation mit dem Lernprozeß des marokkanischen Sängers, der sich in drei Phasen vollzieht: das Lernen des Textes, dann dessen Verbindung mit einem bestimmten rhythmischen Modell und schließlich die Erweiterung um die vom Instrument abgenommene beziehungsweise durchs Instrument verdeutlichte Melodie. Das hat offenkundige Konsequenzen für die Hierarchie der Parameter und bietet Anregungen für die Auseinandersetzung mit dem Lied des Mittelalters und seiner Aufzeichnung.

Die Frage nach Spielverfahren und Lernprozessen einer schriftlosen Praxis hat es mit Aspekten zu tun, welche die musikbezogene Mediävistik in den letzten Jahren in den Vordergrund rückte – etwa in den Überlegungen Leo Treitlers zu den Konsequenzen einer „oral tradition“ für die Interpretation der Überlieferung, oder in Nino Pirrottas wiederholtem Hinweis auf die Rolle schriftloser und damit in der Musikgeschichtsschreibung weithin außer Acht gelassener Praktiken, vor allem der italienischen Musik vom hohen Mittelalter bis in den Ausgang des 16. Jahrhunderts.<sup>3</sup> Doch bietet ja das Experiment des „Studios der frühen Musik“ und insbesondere in den hier vorgelegten Überlegungen von Thomas Binkley auch sonst zahlreiche Anregungen für den Umgang der Wissenschaft mit dem Lied des Mittelalters. So in den mit viel Intuition formulierten Thesen und Fragen des Werkstattberichtes zur Rolle einzelner Instrumente im Mittelalter und zur entsprechenden Interpretation einschlägiger Abbildungen und Texte, oder auch in den Konsequenzen, die sich aus der Ergänzung der skizzierten, auf der Planctus-Platte in verschiedener Weise differenzierten Bordunbegleitung etwa des *Rex obiit et labitur* (oben, S. 71) für die Interpretation der Aufzeichnung und der Melodiebildung solcher Gesänge der Kodex Las Huelgas ergeben.

Die Interpretation des einstimmigen Liedes bildet, wie eingangs erläutert, einen Grenzfall „historischer Praxis“. Aber vielleicht zeigt sie gerade darin, welche Anregungen für den Historiker diese besondere Spielart im Musikleben der Gegenwart bieten kann. Und das auch für die etablierten Bereiche etwa der Musik des 16. oder des 17. Jahrhunderts. Nur setzt das voraus, daß die Wissenschaft dazu übergeht, der „historischen Praxis“ nicht nur – wie sich immer wieder beobachten läßt – jene Fragen zu stellen, die von vornherein in ihrem Arbeitsbereich liegen, ja oft zunächst von der Wissenschaft exponiert wurden. Anregend für die Wissenschaft ist die „historische Praxis“ vielmehr gerade dort, wo sie über das hinausgeht, was sich dem Zugriff des Historikers erschließt, wo die Wissenschaft den notwendigen, aber kontrollierten Sprung des Praktikers über die gesicherte Basis des Wißbaren hinaus in die Ganzheit der klanglichen Realisierung als Hinweis auf weitere Fragen wie einschlägige Quellen, aber auch als Denkanstoß ernst nimmt.

<sup>3</sup> Vergleiche die oben (S. 126) genannten Arbeiten von Leo Treitler und Nino Pirrottas Überblick aufgrund älterer eigener Studien in „Novelty and Renewal in Italy: 1300–1600“, *Studien zur Tradition in der Musik*. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag, München 1973, 49–63.

