

**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:** 14 (1990)

**Artikel:** Zur Aufführungspraxis der Musik des 15. Jahrhunderts und zum Stand ihrer Reflexion

**Autor:** Art, Wulf

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-869104>

### **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:** 15.10.2024

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

## ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS DER MUSIK DES 15. JAHRHUNDERTS UND ZUM STAND IHRER REFLEXION

VON WULF ARLT

Der erstaunliche Raum, den die „historische“ Praxis im Musikleben unserer Tage einnimmt, wie ihre selbstverständliche Anerkennung als ein aktueller Aspekt künstlerischer Erfahrung sind das Ergebnis einer verblüffend raschen Entwicklung. Sie erscheint schon heute als ein entscheidender Zug – wenn nicht sogar als das herausragende Merkmal – der musikalischen Situation in den 70er und 80er Jahren. Daß es zu dieser Entwicklung kam, beruht nicht zuletzt auf der Radikalität, mit der eine kleine Zahl von Musikern seit den 60er Jahren die Chance zu einem schöpferischen Dialog mit der Vergangenheit wahrnahm. Insofern läßt sich jetzt durchaus von zwei Phasen der praktischen Begegnung mit der Musik vergangener Zeiten sprechen: einer weit zurückreichenden ersten, die von der Wissenschaft ausging, in der Praxis aufgenommen wurde, aber stets den Nischen-Charakter einer Musik für Kenner und Liebhaber behielt, und einer zweiten, in der die Praxis das Heft in die Hand nahm und durch den qualifizierten Brückenschlag zwischen Wissen und Tun „alte“ Musik als eine „neue“ Musik entdeckte.

Diese gleichsam zweite Entdeckung setzte einerseits bei der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts an und andererseits beim Mittelalter. Sie brachte dann eine Ausweitung des ersten Bereichs ins vorangehende Jahrhundert wie in die Zeit der Wiener Klassik. Und sie zeigt im Rückblick anschaulich die Chancen und die Probleme dieser Aktualisierung. Jedesmal stand zu Beginn eine durchaus aufregende Zeit des Suchens und Findens, die in rascher Folge auf neue Fragen, auf neue Kriterien und zu neuen Erlebnissen führte, mit denen die Praxis auch für die Wissenschaft eine Fülle neuer Gesichtspunkte erschloß, die im übrigen erst zum geringsten Teil aufgenommen und reflektiert sind. Und jedesmal läßt sich beobachten, wie diese erste Phase zur Etablierung von Konventionen und Modellen führt, die den kritischen Dialog mit der Geschichte erstaunlich rasch in den Hintergrund treten lassen.

Die Musik des 15. Jahrhunderts stand in dieser Entwicklung eher am Rand und sie ist heute in ihrem Bestand, in der Vielfalt ihrer künstlerischen Aspekte und nicht zuletzt in ihrer Eigenart als ein faszinierender Bereich für die „historische“ Praxis weithin erst noch zu entdecken.

Die Voraussetzungen dazu sind geradezu ideal. Die musikalischen Handschriften sind in erstaunlichem Umfang, ja zum Teil vorbildlich erschlossen und die handwerklichen Aspekte der Aufzeichnungsweise wie des Satzes geklärt. Der Rahmen dessen, was sich weiteren Quellen für die Aufführung entnehmen läßt, ist ausgeleuchtet. Wegweisende Interpretationen gibt es länger schon und gerade aus den letzten Jahren Aufnahmen, in denen sich die



Praxis einzelne Bereiche und bestimmte Aspekte der Musik dieses Jahrhunderts in eindrucklicher Weise erschlossen hat; mit einer Fülle neuer Anregungen, von den Fragen der Besetzung bis zur Integration des weiten Bereichs schriftloser Praxis.

Insofern kann es heute bei der Musik des 15. Jahrhunderts gar nicht um eine spektakuläre Neuorientierung gehen, wie sie in den frühen 70er Jahren bei der Musik des Barockzeitalters stattfand und seither Geschichte machte. Andererseits rückt gerade der Blick auf jene Situation zwei Aspekte in den Vordergrund, die für die anstehenden Aufgaben im Bereich des 15. Jahrhunderts entscheidend sind. Der eine betrifft eine Ausweitung des traditionellen Kanons aufführungspraktischer Fragen und der andere die Differenzierung nach Zeit, Ort und Stilbereich.

So wird leicht übersehen, daß ein ausschlaggebender Faktor jener neuen Verlebendigung der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in einer intensiven Auseinandersetzung mit der Musik selber lag: mit den Konventionen, die dem Setzen zugrunde lagen, wie mit den Erwartungen und Hörgewohnheiten, auf die eine Struktur bezogen war. Diese Arbeit am Notentext setzte bei der Frage nach dem Stellenwert einzelner Töne ein. Sie betraf das Verhältnis zwischen Struktur und Ornament wie die Interaktion zwischen Fundament und Melodie. Und sie führte weit über diese handwerklichen Grundlagen hinaus: in der Frage nach den Sprach- und Ausdrucksmitteln, in der Öffnung gegenüber den generellen Vorgaben aus der Geschichte einer Gattung bzw. Form und nicht zuletzt in dem Versuch, das Besondere einer individuellen Formulierung zu erkennen. Der qualifizierte Brückenschlag zwischen Wissen und Tun brachte viele Anregungen auch für die Wissenschaft und er führte eben zur Ausprägung jener Interpretationsmodelle, die dann von Jüngeren vielfach einfach kopiert wurden.

Eine solche eigene, umgreifende und kritische Auseinandersetzung mit den Voraussetzungen des Notentextes bietet für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts auch heute noch – ja gerade wieder – die Möglichkeit zu neuen Entdeckungen. Und für das 15. Jahrhundert liegt in diesem Ansatz eine noch kaum wahrgenommene Chance.

Je mehr wir uns darauf einlassen, die Musik älterer Zeiten auch unter dem Aspekt individueller Werkgestaltung ernst zu nehmen, desto deutlicher tritt die ungeheure Vielfalt der Gestaltung gerade in diesem Jahrhundert hervor, das vom Herbst des Mittelalters zu der ungleich geschlosseneren Situation des 16. Jahrhunderts führt. In der Interpretation dieser Vielfalt steht auch die Wissenschaft erst am Anfang. Und der Praxis öffnet die Auseinandersetzung mit dieser Fülle individueller Werke einen weiten Bereich, in dem noch alles zu tun ist.

Vokale und instrumentale Fertigkeiten, das volle Verständnis des Textes, Intonation und schöner Klang, das richtige Instrument und die angemessene Besetzung, die Kenntnis dessen, was das originale Notenbild an Anhaltspunkten bietet, die Rekonstruktion schriftloser Praktiken, die hilfreiche Lokalisie-



zung der Aufführung an einem Ort und selbstverständlich die künstlerische Qualifikation sind unumgängliche Voraussetzungen für diese Praxis – nur eben nicht mehr. Jeder dieser Aspekte bietet einen Ansatz zur klanglichen Realisierung, jeder kann aber auch zu einem einseitigen Verfügen über den Notentext führen.

Die eigentliche Chance der historischen Praxis aber lag und liegt nun einmal in der Begegnung mit dem, was in den Zeichen nur andeutend erhalten ist. Ein Dialog mit ihnen setzt voraus, daß wir sie zum sprechen bringen, und das fordert eben bei dieser Musik aus einer fernen und uns fremden Zeit ein hartes Stück ernsthafter und sensibler Arbeit an der Aufzeichnung.

Erst aus der sorgfältigen Analyse wird deutlich, wie der Text in der Komposition aufgenommen ist – und da bietet ja gerade die Musik 15. Jahrhunderts viele Spielarten: von einer primär formalen Berücksichtigung bis zu allen Aspekten der Aussage –, welches Gewicht den einzelnen Tönen und Fortschreitungen zukommt, wo es sich um eine konventionelle und wo um eine überraschende Wendung handelt, wie es um die Interaktion der Stimmen steht, und so fort.

So anregend manche der neuesten Aufnahmen der Musik des 15. Jahrhunderts auch sind – artifizieller als je zuvor, schön im Klang oder eindrucklich in der Rekonstruktion schriftloser Praktiken –, so wenig ist zu übersehen, daß wir hinsichtlich des Dialogs mit dem einzelnen Werk in diesem Bereich erst ganz am Anfang stehen.

Und damit kommt dann natürlich der Aspekt einer Differenzierung ins Spiel: nach Ort und Zeit, Land und Gegend, Kirchen und Höfen, Gattungen und selbst Komponisten. Schließlich fallen die Unterschiede zwischen italienischer, französischer und englischer Musik in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts nicht weniger ins Gewicht als zweihundert Jahre später. Und wie in der ernsthaften Auseinandersetzung mit diesen Unterschieden ein entscheidender Impuls zu jener Neuorientierung bei der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts lag, so liegt in ihnen auch für das 15. Jahrhundert ein zweiter Ansatz, der noch in keiner Weise ausgeschöpft ist.

Die Differenzierung betrifft alle Gattungen und Stilbereiche. Das Spektrum der Aspekte, bei denen sie ansetzen kann, ist breit – mit wechselnden Anhaltspunkten vom Anfang bis zum Ausgang des Jahrhunderts. So bietet ein englischer *Cantus firmus*-Satz der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Chance zu einer „Lesung“ aus dem Wissen und Nachvollzug des spezifisch Englischen im Klang, in der Einbindung der Choralmelodie, im Rhythmus und in der Artikulation jener Floskeln, die schon bei der anonymen kontinentalen Überlieferung einer solchen Komposition einen ersten Hinweis auf die Herkunft bieten können. Die klangliche Realisierung selbst einer verhältnismäßig einfachen mehrstimmigen Lauda der gleichen Zeit kann dadurch geradezu aufregend werden, daß es den Interpreten zum Erlebnis wird, die Spannung zwischen den einfachen Elementen einer schriftlosen Praxis und



den Kunstgriffen aus einer genuin schriftgebundenen Tradition nachzuvollziehen und zur Grundlage des Vortrags zu machen. Im zweiten Drittel des Jahrhunderts kann die vielfältige Verbindung und Integration der Stilelemente unterschiedlicher Provenienz allenthalben zum Ausgangspunkt der Interpretation werden. Entsprechend verhält es sich bei vielen Teilaspekten: der unterschiedlichen Rolle und Funktion der Stimmen, der je anderen Verbindungen der Mensuren und rhythmischer Figuration, der Anlage eines Satzes und so fort.

In aller Schärfe stellen sich diese Aufgaben beim eigentlichen Liedsatz. Hier kommt die Vielfalt unterschiedlicher Haltungen und Gestaltung, des geistvollen – ausdrucksstarken, pointenreichen und selbst witzigen – Komponierens im Text, in der musikalischen Struktur und nicht zuletzt im Zusammenhang beider im Klang der heutigen Interpretationen bestenfalls ansatzweise zum Ausdruck. Verständlich ist das schon deswegen, weil selbst die Texte noch kaum auf ihre Konnotationen hin erschlossen sind. Von der musikalischen Differenzierung, der Interaktion zwischen Text und Musik oder gar den je anderen Erwartungshorizonten bestimmter Bereiche und einzelner Höfe ganz zu schweigen.

Das alles fordert geradezu zu einem Aufbruch auf: zu einer eigentlichen Entdeckung der Musik dieses Jahrhunderts auch im Klang, wie sie im qualifizierten Brückenschlag zwischen Wissen und Tun einer Praxis zu leisten ist, die sich auf einen ernsten Dialog mit dem Erhaltenen einläßt.

Aber das hat dann natürlich auch Konsequenzen für die Reflexion der Wissenschaft. Denn je weiter sich die Praxis auf die Geschichte einläßt, je stärker sie alles aufnimmt, was als Grundlage der Interpretation zum Verständnis des Notierten beitragen kann, desto fraglicher wird die Eingrenzung der aufführungspraktischen Diskussion in der Wissenschaft auf jenen engen Kanon, der für diesen Bereich seit den Anfängen unseres Jahrhunderts kaum erweitert wurde: auf die Notation, die Besetzung, die Instrumente, die Bereitstellung eines bereinigten Textes und so fort. Die Ausweitung der Fragen bestimmt den Stellenwert jener Basis-Aspekte, sie bietet neue Kriterien auch für das kritische Urteil über die Aufführung und sie öffnet den Blick für eine Analyse dessen, was die Praxis aus ihrem Schritt in den Klang erschließt.

Und im Idealfall brechen wir gemeinsam auf: mit je anderen Schwerpunkten – die einen im Tun und die anderen im Wissen –, aber aus dem gemeinsamen Interesse an jener künstlerischen Erfahrung im Klang, die unseren Gegenstand auszeichnet.