

# Vorwort

Autor(en): **Reidemeister, Peter**

Objektyp: **Preface**

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): **21 (1997)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

## **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.

## VORWORT

Je tiefer die historische Praxis in das Repertoire des 19. Jahrhunderts eindringt, desto bereichernder für das Bild dieser Zeit ist die Frage, wie wohl ihr eigenes Verhältnis zur „alten“ Musik gewesen ist.

1. Zu Beginn der Bemühungen um eine historische Aufführungspraxis schien festzustehen, daß die vorklassische Musik keine durchgehende Aufführungstradition aufweise. Sogar zur Definition des Begriffs „Alte Musik“ in unserer Zeit wurde diese Hypothese herangezogen.<sup>1</sup> Daß die „Unterbrechung“ im 19. Jahrhundert allerdings keine prinzipielle war, sondern eher ein Konstrukt der Musikgeschichtsschreibung unseres Jahrhunderts darstellt, wurde in den letzten Jahren immer deutlicher. Es wäre ja auch angesichts der Bedeutung des Historismus im 19. Jahrhundert verwunderlich, wenn das romantische Zeitalter, zu dessen Verdiensten in Bildender Kunst, Architektur und Literatur die „Wiederentdeckung“ des Mittelalters gehörte – man verspürte beispielsweise den Wunsch, den jahrhundertlang unvollendet gebliebenen Kölner Dom zu Ende zu bauen – gerade vor der Musik Halt gemacht hätte. Welche Komponisten und Werke früherer Zeiten im 19. Jahrhundert Interesse fanden und wie sich einerseits ihre Rezeption auf die zeitgenössische Komposition, andererseits die Musikanschauung des 19. Jahrhunderts auf das Verständnis der „alten“ Musik auswirkte, hat man bisher jedoch nur bruchstückhaft untersucht.

2. Die Interpretationshaltung des 19. Jahrhunderts war für die historische Musikpraxis unserer Zeit jahrzehntelang eine Art „Rotes Tuch“. Das vernichtende Urteil „Das ist ja reines 19. Jahrhundert“ hatte man schnell auf der Zunge, wenn im Gesang oder im Spiel auf alten Instrumenten etwas nicht ganz der eigenen „historischen“ Auffassung entsprach: Dauervibrato, Legato, auftaktige Phrasierung, „ewige Melodie“ und lang ausgebreitete Phrasen, Ausrichtung auf lauten Ton und ausladende Dynamik, Gleichheit des Klangcharakters in allen Lagen, große Besetzungen, Virtuosität als Wirkung aufs Publikum. Im „19. Jahrhundert“ seien alle diese Todsünden aufgekommen, so meinte man. Und mit dem Zeitraum von 100 Jahren ging man dabei recht großzügig und pauschal um. Wann aber der große Wandel des Musizierstils genau stattgefunden hat, ist nicht so klar wie es scheint. Mit teilweise überzeugenden Argumenten begründet Gutknecht<sup>2</sup> die „Zäsur“ um die Zeit 1820/30: Das Verzierungs Wesen trete, besonders unter dem Primat des Orchesterspiels, hinter einer neuen Fixierung auf den Notentext zurück, dessen Überwachung der neuen Funktion des Dirigen-

<sup>1</sup> Vgl. Dieter Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, Köln 1993, 14.

<sup>2</sup> loc. cit., 25.

ten zugewiesen sei, der Generalbaß werde endgültig aus der Kompositions- und Aufführungspraxis getilgt, im Instrumentenbau kämen die neuen technischen Errungenschaften zum Durchbruch wie Klappen bei den Holz- und Ventile bei den Blechblasinstrumenten, neue Bögen und Hälse bei den Streichinstrumenten, die stärkere Spannung und größeren Ton zuließen. Diverse andere Argumente sprechen aber auch dafür, daß neben den zahlreichen Wandlungen auf *einigen* Gebieten eine beträchtliche Konstanz auf *anderen* Gebieten des Musizierstils zu verzeichnen ist, etwa in Sachen Klang, Vibrato, Artikulation u.a.m. Und es ist noch nicht das letzte Wort darüber gesprochen, was zur Charakterisierung der Aufführungspraxis jener Zeit bedeutsamer ist: der Wandel oder die Konstanz. Möglicherweise fällt nämlich die profundere „Zäsur“ gar nicht so sehr ins 19., sondern vielmehr ins 20. Jahrhundert, in die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Je mehr man geneigt ist, das Zeitalter der „Romantik“ in diesem Sinne eher als bewahrend aufzufassen, desto mehr wächst in unserer Generation die Bereitschaft, seine Musik, seine Interpretationshaltung, aber auch sein Wissen um die „Alte Musik“ in das heutige Arbeitsgebiet zu integrieren: Das „Gegenbild“, gegen das man so lange zu Felde gezogen war, wird zur interessanten Erweiterung des eigenen Gesichtsfeldes.

3. Die Fragen, die sich dabei auftun, sind vielfältig: Welche „verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten“ des 19. Jahrhunderts legen sich beim damaligen Umgang mit „alter“ Musik – etwa bei Kiesewetter und Czerny, Zelter und Mendelssohn, Schumann und Brahms, bei den Bearbeitern wie Robert Franz u. a. – über diejenigen einer früheren Zeit, und welche Selbstverständlichkeiten des 20. Jahrhunderts sind im „Spiel“, die sich über unser Verständnis des 19. legen? Wie wirkt das 19. Jahrhundert in seiner Deutung oder Mißdeutung der Alten Musik bis heute in uns nach? Was eignete das 19. Jahrhundert sich selber und seiner eigenen Auffassung von der Alten Musik an durch Änderung, Hinzufügung, Neu- und Uminstrumentierung, Bearbeitung, Virtuosisierung? Was verklärte, idealisierte, idyllisierte es am Alten, Fremden (wie es etwa Karl May mit der Indianerwelt getan hat)? Was aber mißverstehen auch *wir* am 18. Jahrhundert, eventuell als Folge der Neuen Sachlichkeit, des „Urtext“-Denkens, der Wissenschaftlichkeit? D.h. war das 19. Jahrhundert vielleicht *unter bestimmten Aspekten* gar nicht so „weit weg“ vom 18., wie wir es in einem für uns nützlichen, einmal aufgebauten und seither immer tradierten Geschichtsverständnis proklamieren?

4. Nehmen wir ein einziges, aus dem Bereich der Praxis stammendes Beispiel: die Verwendung der Singstimme im 19. Jahrhundert. Wer würde da nicht gleich als erstes – und zwar von der historischen Musikpraxis her: voller Entrüstung – an Richard Wagner denken, die Gesangsprotagonisten seiner Musikdramen, sein Orchester, das den Sängern bestimmte dynamische Konsequenzen auferlegt, an die großen Räume und das große Publi-

kum des bürgerlichen Jahrhunderts – alles neu, alles anders als im 17./18., der „vokale Sündenfall“ schlechthin? Dieses Bild, eingewurzelt wie es ist, täuscht doch beträchtlich. Denn abgesehen davon, daß schon die pauschale Abqualifizierung von Wagners Einstellung zum Vokalen nicht zu halten ist, wenn man z.B. die programmatischen Äußerungen in seinem 1865 erschienenen „Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule“ zum Vergleich heranzieht<sup>3</sup>, so gibt es im 19. Jahrhundert sehr bemerkenswerte Beispiele einer bewußten Rezeption und Weiterführung der alten italienischen Gesangspraxis. Friedrich Wieck etwa, der im Jahr 1853 in Leipzig sein Büchlein *Clavier und Gesang* herausbrachte (Untertitel: „Didaktisches und Polemisches“), knüpft expressis verbis bei den Vertretern der Bologneser und der Neapolitanischen Gesangsschulen an: „Jenny Lind und Henriette Sonntag“, sagt er da, „stellen sich unseren jungen, mit Stimme begabten und strebsamen Sängerinnen als das schönste Muster dar. Sie sind als Wundererscheinungen zu betrachten, in unserer Zeit namentlich, in der die neuere Gesangsrichtung aus vielen, schwer zu beseitigenden Gründen sich von den alten, an glänzenden Resultaten so fruchtbaren Schulen des Pistochi, Porpora und Bernacchi so weit entfernt hat und auf so traurige Abwege geraten ist.“<sup>4</sup> Von den „ungesangsmässigen Schreiopern“ spricht er weiter, von den „sogenannten Gesangseffekten“, von der „jetzigen verderblichen Opernrichtung“, von der „Vernichtung der Kehlen“<sup>5</sup>, und seine Grundsätze sind: „spitzer Tonstrahl, leichter, freier, natürlicher Ansatz – Hervorziehen des Tons, Anschlag desselben an die oberste Zahnreihe, kein Odemverbrauch, Regulierung der Sprachtöne, Ausgleichung der Register ..., ohne die Stimme abzunutzen“<sup>6</sup>, „schwaches Studiren, aus der Mitte heraus“<sup>7</sup>, „ohne alle und jede Anstrengung. Damit

<sup>3</sup> Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig/C.F.W Siegels Musikalien-sammlung (R. Linnemann) 1907, Band VIII, 125-176: Nicht häufig genug kann er da betonen, daß „die menschliche Stimme ... die praktische Grundlage aller Musik“ (140) und daß die Ausbildung des Gesangs „die Grundlage aller musikalischer Bildung“ sei (141); „wer nicht zu singen versteht, kann nicht mit voller Sicherheit“ für den Gesang schreiben, noch auch auf einem Instrumente den Gesang nachahmen ...“ (139) Von der „Pflege der Kunst des Vortrags“ ist da die Rede (149), von „stylistischer Korrektheit“(!) (128), von „Stylarten früherer Musik“(!) (136 f.), deren Kenntnis als „Bildungsmittel“ durchaus vorgesehen ist: „In das Studium der beabsichtigten Gesangsschule wird daher das reflektierende Befassen auch mit dem italienischen Gesange inbegriffen sein müssen, und zwar, wie unerläßlich, mit Anwendung der italienischen Sprache. Hiermit ist der zur Übung bestimmte Vortrag nicht nur fremder, sondern auch verschiedenen früheren Perioden angehöriger Stylarten in das Auge gefaßt, welche, von der Absicht des Studiums mit wohlwogener Erkenntniß der Eigentümlichkeiten derselben geleitet, als Bildungsmittel für die Zöglinge selbst zunächst von mir in das Auge gefaßt wird.“ (136)

<sup>4</sup> Friedrich Wieck, *Clavier und Gesang*, Leipzig 1853, 47.

<sup>5</sup> loc. cit., 48/49.

<sup>6</sup> loc. cit. 53.

<sup>7</sup> loc. cit., 56.

verbindet man vorsichtig die Solmisation und noch gar nicht das Aushalten der Töne, was zu leicht die Stimme schwer, faul und ungelentig macht.“ Das „Herausdrücken und widerliche Pressen des Tons“ prangert er an, „durch viel zu starkes Singen, wohl gar durch Schreien und Brüllen mit einem Odemverbrauch und mit einem Kraftaufwand, auf so häßliche und erschreckende Weise, daß das gebildete Ohr sich mit Entsetzen abwenden muss“<sup>8</sup>, vom Triller redet er als von „der schönsten Verzierung durch 3 Jahrhunderte“<sup>9</sup> und vom „gesunden Spiel als Grundlage für schönes Spiel“<sup>10</sup>. Daß einem schon hier das Urteil begegnet, Wagner sei „gefährlich“, weil nicht „gesangsmäßig“<sup>11</sup>, sei nur am Rande erwähnt.

Deutlicher kann man das Weiterleben der aus dem 17. Jahrhundert stammenden italienischen Gesangstradition im 19. Jahrhundert nicht zum Ausdruck bringen. Diese und ähnliche Zusammenhänge müßten berücksichtigt werden, wenn für die Definition der sogenannten „Alten Musik“ in einer Art Schwarz-Weiß-Denken die vermeintlich im 19. Jahrhundert „unterbrochene Tradition“ herangezogen wird.

5. Wie vielschichtig und uneinheitlich sich uns das 19. Jahrhundert darbietet, ist bekannt genug. Wir wissen, daß es auch das Jahrhundert der „Wiederentdeckung der Alten Musik“ und der großen „alten“ Gesamtausgaben ist (allen voran Bach, Händel, Schütz), das Jahrhundert der Fétis und Kiesewetter, Coussemaker und Bellermand, von Winterfeld und Spitta, Choron, Niedermeyer und Baini, das Jahrhundert der frühen Repliken alter Instrumente, der Manuskripte-Sammler wie Poelchau und Proske und vieler anderer Alte Musik-Begeisterter. Es ist uns bewußt, daß unser Thema bereits seinen Niederschlag in der musikwissenschaftlichen Literatur gefunden hat, angefangen bei Walter Niemanns *Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts* von 1911 über Besselers Vorwort zu seiner *Musik des Mittelalters und der Renaissance* unter dem Titel „Alte Musik und Gegenwart“ (1931) und noch nicht endend bei der wohlbekannten Thyssen-Reihe „Beiträge zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts“, in deren Rahmen Martin Gecks Buch *Die Wiederentdeckung der Matthäus-Passion im 19. Jahrhundert* übrigens im Jahre 1967, also vor ca. 30 Jahren erschienen ist. Aber in diesen 30 Jahren ist auf dem Gebiet der historisch orientierten Praxis so viel geschehen, daß der Musikwissenschaft neue Fragen und ein neues Verständnis zugewachsen sein könnten, die wieder auf die Praxis zurückstrahlen. Eine Wiedererwägung aller Fragen, die mit der Rezeption der sogenannten „Alten Musik“ im 19. Jahrhundert zusammenhängen, ist am Ende des 20. nicht nur legitim, sie kann auch helfen,

<sup>8</sup> loc.cit. 58.

<sup>9</sup> loc. cit. 113.

<sup>10</sup> loc. cit., 20.

<sup>11</sup> loc. cit., 27.

festgewurzelte Denkmuster zu überwinden und neue Impulse zu setzen. Wir glauben, daß noch nicht *alles* zu diesem Thema gesagt worden ist.

6. Die Beiträge dieses Bandes resultieren aus einem Symposium, das von 5. bis 7. Mai 1997 unter dem Titel „Alte Musik im 19. Jahrhundert – Rezeption – Komposition – Interpretation“ an der Schola Cantorum Basiliensis stattfand. Sowohl bei den Autoren als auch hinsichtlich des untersuchten Materials stand dabei der deutschsprachige Raum im Vordergrund.

Zu danken ist, wie stets, der Maja Sacher Stiftung für die Unterstützung dieses Symposiums, der Redakteurin Dagmar Hoffmann-Axthelm für ihre Herstellung der Bibliographie und ihre Betreuung der sonstigen Arbeiten für dieses Buch sowie dem Verleger Bernhard Päuler für seine aktive Begleitung unserer Jahrbuch-Reihe, die mit diesem Band das dritte Jahrzehnt ihres Bestehens beginnt.

Basel, im April 1998

Peter Reidemeister

Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is mostly illegible due to fading and bleed-through.

Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is mostly illegible due to fading and bleed-through.