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

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 34 (2010)

Vorwort: Vorwort

Autor: Drescher, Thomas

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

VORWORT

Werk, Werkstatt, Handwerk – Neue Zugänge zum Material der Alten Musik war das Symposium der Schola Cantorum Basiliensis im Jahr 2010 betitelt, auf das die meisten Beiträge des vorliegenden Jahrbuchs zurückgehen. Einem musikalischen Ausbildungsinstitut steht es gut an, in regelmäßigen Abständen über die Grundlagen des eigenen Tuns zu reflektieren. Diesmal sollte es nicht mit Blick auf ein Spezialthema oder eine wichtige historische Persönlichkeit geschehen, sondern in einer Zusammenschau von grundsätzlichen Aspekten, die unser Tun in der Alten Musik bestimmen. Dass der Titel des Symposiums in einer provokativen Reihung das ‚Werk' gewissermaßen auf das ‚Handwerk' hinzielen lässt, war beabsichtigt. Denn ‚Werk' wollte hierbei nicht nur als musikalisches Kunstwerk aus der Perspektive des Komponierens verstanden sein, sondern als Ergebnis unterschiedlichster ‚handwerklicher' Prozesse, die zu seiner Materialisierung beitragen, wie z. B. der Tätigkeit im Instrumentenbau, aber auch im Hinblick auf die ausführenden Musikerinnen und Musiker mit ihren Anteilen am Erklingen einer Komposition. Es sollte also zunächst der handwerkliche Aspekt im Vordergrund stehen, ohne eine vorschnelle Verknüpfung mit dem ‚Werk' im emphatischen Wortsinn herbeizuführen. Dieses kann sich in einer aufgeschriebenen traditionellen Melodie ebenso manifestieren wie in einer komplexen improvisierten Fuge auf der Orgel – um die landläufige Auffassung aufzubrechen, dass der Grad der Komplexität und die schriftliche Fixierung des musikalischen Geschehens entscheidende Faktoren für den Werkcharakter darstellen. Für das Mischungsverhältnis von Vorgegebenem und im Moment der Aufführung Hinzugefügtem bestehen zumindest in der älteren Musik zahllose Möglichkeiten. Sei es, dass die Ausführenden des Basso continuo einen persönlichen Subtext zur notierten Komposition beisteuert, dass der Komponist einer Opera seria die Verzierungskünste der Sängerinnen und Sänger als unverzichtbaren Bestandteil ‚seines' Werkes klanglich konzipierend mit einbezieht, oder dass sich eine Chanson des 16. Jahrhunderts gleichberechtigt in völlig unterschiedlichen Realisierungen manifestieren kann: als Vokalsatz, in der instrumentalen Ausführung eines Consorts oder als Intabulierung für Laute, Harfe oder ein Tasteninstrument.

An diesen wenigen Beispielen wird kenntlich, wie der Produktion von Musik in all ihren Erscheinungsformen ein hohes Maß an handwerklichen Bedingungen innewohnt. Sobald der Schritt von einer wie immer gearteten klanglichen Konzeption zum realen Erklingen vollzogen wird, begegnet man jenen ebenso konkreten wie zugleich ephemeren Faktoren musikalischer Produktion. Gleichzeitig wird deutlich, dass die Reduktion musikalischer Aufführung auf die Abfolge Erfindung – Notat – Interpretation eine sehr neuzeitliche Konzeption darstellt und auch in unserer heutigen musikalischen Kultur nicht in allen Situationen anzutreffen ist. Man denke nur an die Entstehung einer Performance im Jazz oder an die Produktion elektronischer Gebrauchsmusik aus einem Baukasten von digitalen klanglichen Versatzstücken. Umgekehrt können auch nicht-notierte musikalische Ereignisse den Charakter gleichsam fixierter Strukturen annehmen, wenn sich ihre Aufführungsform durch

Übung und Repetition so verfestigt hat, dass sie nahezu identisch reproduziert werden können.

Der Begriff ‚Material' im Untertitel der Tagung wurde im Hinblick auf den weiten Material-Begriff in den Kulturwissenschaften gewählt, um eine große Bandbreite der Fragestellungen zu ermöglichen, die vom verfügbaren (musikalischen) Material und seiner Verwendung im Zeichen und im Erklingen, bis hin zu Problemen des Instrumentenbaus und des Instrumentariums reicht. Richard Sennett bringt den Begriff der ‚Neugier am Material' in engen Zusammenhang mit dem handwerklichen Tun und benennt damit eine der entscheidenden Triebkräfte für die fortwährende Veränderung der Parameter, die zur Produktion von Musik gehören:

> This is the craftsman's proper conscious domain; all his or her efforts to do good quality work depend on the curiosity about the material at hand.[1]

Die musikalische Ausbildung selbst war, zumindest im städtischen Bereich des 17. und 18. Jahrhunderts, ganz nach dem Vorbild handwerklicher Lehrberufe organisiert, wie an der Biographie von Johann Joachim Quantz abzulesen ist, der in Merseburg die Lehre und Gesellenzeit zum Stadtpfeifer absolvierte.[2] Aus seinem Werdegang wird einmal mehr ersichtlich, dass das Erfinden von Musik und das Machen von Musik sich in weiten Bereichen überlagern. Die Nuancen des Übergangs sind dabei äußerst facettenreich, und gerade das immer neue Aushandeln und Ausdifferenzieren von vorgegebenen Strukturen und Texten auf der einen Seite und musikalischer Handlung auf der anderen, macht den Reiz eines musikalischen Ereignisses aus. Werk und (musikalisches) Handwerk stehen somit in einer spannungsvollen Wechselbeziehung zueinander.

Gleichsam in der Mitte zwischen den Begriffen ‚Werk' und ‚Handwerk' steht die ‚Werkstatt' als jener Raum, in dem die Aktionsbereiche, wenn man sie so bezeichnen will, aufeinandertreffen und die Bedingungen geschaffen werden, unter welchen Musik vor das hörende Publikum gelangt. Hier wird festgelegt, wer und was welche Rolle im Moment der Aufführung spielen wird: Komponist/in, Musiker/in, Instrumentenbauer/in, Raum, Notat, Musik-Text-Verhältnis, Improvisation, Ensemblekultur, allenfalls noch der Einsatz des Körpers (im Tanz, auf der Bühne), und vieles andere mehr wird immer wieder neu in Beziehung zueinander gesetzt. Die Erprobung dieser vielfältigen Interdependenzen ist vor allem an Ausbildungsstätten beheimatet. Mit der Werkstatt ist somit einerseits das große musikalische Experimentierfeld gemeint, andererseits kann der Begriff auch ganz konkret auf die Tätigkeit einer Musikhochschule, wie es die Schola Cantorum Basiliensis ist, fokussiert werden, als einer Werkstatt, in der alle Teile musikalischen Handelns zusammenkommen und sowohl in

[1] Richard Sennett, *The craftsman*: Allen Lane, London 2008, 120.

[2] Siehe „Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen", in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1754, Faksimile Hildesheim: Georg Olms, 1970, 197–250.

Ausbildung wie in neue künstlerische Produkte umgesetzt werden – um auch den ökonomischen Aspekt noch anklingen zu lassen.

Für den Instrumentenbau sei ein Beispiel aus der Werkstatt kurz beschrieben, das gewöhnlich keine Reflexion erfährt und doch an einer entscheidenden Schnittstelle zwischen Instrument, Musiker/in und Klang angesiedelt ist.

In der Alten Musik stehen heute hervorragend ausgeführte Kopien von historischen Instrumenten zur Verfügung, die ebenso verlässlich funktionieren wie ihre Vorbilder, ja sogar ‚besser', indem vermeintliche Unkorrektheiten des Originals ausgeglichen wurden, freilich oft vorschnell, ohne die Gründe für spezifische instrumentenbauliche Besonderheiten verstanden zu haben. Hierzu passt ein Beitrag von 1913, der sich zwar mit historischem Instrumentenbau befasst, aber zum abschätzigen Fazit gelangt: „Die vielfach technisch unbeholfenen Musikinstrumente früherer Jahrhunderte sind nicht immer gerade klassische Dokumente menschlicher Intelligenz".[3] Dass in einem positivistisch-teleologischen Weltbild um 1900 die mangelnde Einsichtsfähigkeit in die Leistungen des historischen Instrumentenbaus ihrerseits als Defizit an Intelligenz verstanden werden kann, ist hier nebensächlich. Entscheidender ist, dass die notwendigen handwerklichen Fertigkeiten auf Seiten der Musiker vergessen werden, die in früheren Zeiten viel stärkeren Einfluss auf die Klangeigenschaften ihres Instruments genommen haben, als dies heute der Fall ist.

Dies lässt sich sehr anschaulich am Beispiel der Doppelrohrblattinstrumente demonstrieren, denn bei diesen hat die Gestaltung des Rohrs – das gewöhnlich von den Spielern angefertigt wird – entscheidenden Einfluss auf das Klangbild. Der Klangkörper – z. B. einer Oboe – wird gerne etwas voreilig als ‚das Instrument' bezeichnet, doch dient er vor allem als Klangresonator (und legt dabei mit den Grifflöchern die Tonhöhe fest). Der eigentliche Klanggenerator besteht aus Hülse, Rohr und Atemapparat der Spielenden. Diese Elemente bestimmen tatsächlich einen sehr großen Teil der Klangeigenschaften bei den historischen Doppelrohrblattinstrumenten, aber es gibt für sie so gut wie keine erhaltenen historischen Relikte, die als Vorbilder dienen könnten. Soweit es Rohr und Hülse angeht, handelte es sich um Verbrauchsmaterial, das ständig ersetzt wurde und damit der fortwährenden Vernichtung preisgegeben war. Am Schnitt und an der Ausarbeitung des Rohrs hängt jedoch ganz wesentlich der Klangcharakter des Instruments. Hinzu kommen die Physis und die klangliche Vorstellung des Bläsers/der Bläserin. Dies bedeutet: ein und dasselbe Instrument kann mit unterschiedlich geschnittenen und geschabten Rohren ganz verschieden klingen, und ebenso kann dasselbe Rohr mit unterschiedlichen Spielern völlig verschiedene klangliche Ergebnisse erzielen. Die Variablen steigen damit ins Unendliche. Die Sicherheit eines exakten Nachbaus des Instruments löst sich so unversehens in eine große Vielfalt von klanglichen Konkretisierungen auf.

[3] Paul Martell, „Historische Musikinstrumente. Ein Beitrag zur Instrumentenkunde am Anfang unseres Jahrhunderts", *Deutsche Musikerzeitung*, Juni 1913; Wiederabdruck in: *Das Orchester* 39/3 (1991), 259–263, 259.

In analoger Weise lässt sich dies bei Streichinstrumenten in der Beschaffenheit des Stegs, der Wahl des Saitenmaterials, sowie in der Art und Benutzung des Bogens beschreiben, ebenso bei Kielinstrumenten, was die Ausarbeitung der Kiele, deren Intonation und das Toucher beim Spielen betrifft.

Gut erhaltene historische Musikinstrumente oder deren Nachbauten geben somit viel weniger Gewissheit für ein von historischer Evidenz gestütztes Ergebnis, als dies gerne angenommen wird. Freilich lenken sie die spieltechnischen Möglichkeiten in eine gewisse Richtung, und regen die Musikerinnen und Musiker dazu an, im Rahmen des Gegebenen plausible klangliche Lösungen zu finden.[4]

Über diese spieltechnisch-materiellen Aspekte der Historischen Musikpraxis wird selten reflektiert und noch seltener geschrieben. Sogar in der Spezialliteratur wurde diese Schnittstelle zwischen Mensch und klingendem Musikinstrument noch kaum behandelt.[5] Sie bleibt meist ein ‚Werkstattgeheimnis' der Ausführenden.

Es gehört zu den unvermeidlichen Bedingungen der Historischen Musikpraxis mit einer komplexen Mischung aus Wissen, handwerklicher Erfahrung und musikalischer Intuition leben zu müssen. Der Werkstattcharakter beim Erarbeiten immer neuer Lösungen und das Perfektionieren des Handwerks auf allen Ebenen der musikalischen Betätigung verleihen der Auseinandersetzung mit älterer Musik die immanente Dynamik, die sie seit vielen Jahrzehnten vorantreibt. Sicherheiten sind dabei selten zu gewinnen, aber das intellektuelle und künstlerische Feuer zu nähren, mit dem immer wieder nach neuen Wegen zum Überbrücken der zeitlichen Distanz und der Lücken des Wissens gesucht wird, macht den Reiz und die Vitalität der Historischen Musikpraxis aus.

Die Beiträge dieses Jahrbuchs nähern sich den Themenfeldern ‚Werk – Werkstatt – Handwerk' aus unterschiedlichen Richtungen. Dem breiten Bezie-

[4] Die bisherige Geschichte der Historischen Musikpraxis lehrt uns bereits die Relativität der eigenen ästhetischen Positionen. Wanda Landowska und ihre Zeitgenossen glaubten daran, mit den Cembali der Firma Pleyel den Klang von Bach und Scarlatti wieder gewonnen zu haben. Wir wissen heute, dass darin eher eine Gegenposition zur etablierten Klangwelt um 1900 bezogen wurde. Gleichwohl hat die Landowska eine Entwicklung angestoßen, der auch die Historische Musikpraxis der Gegenwart verpflichtet ist. Das Entstehen der Schola Cantorum Basiliensis war ganz wesentlich von ihrem Vorbild beeinflusst, wie das Gründungsmanifest von 1932 explizit ausdrückt. An welcher Stelle der kulturgeschichtlichen Entwicklung die Bemühungen der Historischen Musikpraxis im Jahr 2010 einzuordnen sind, werden spätere Generationen entscheiden müssen.

[5] John Henry van der Meer – um den verstorbenen Doyen der Instrumentenkunde zu nennen – verschwendet in seinem enzyklopädischen Werk *Musikinstrumente* (München: Prestel-Verlag, 1983) keinen Gedanken daran. Auch im Band *Musikalische Interpretation* des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft (Laaber: Laaber Verlag, 1992) gibt es dazu keine Äußerungen, obwohl auch in der Praxis erfahrene Autoren wie z. B. Thomas Binkley zum Thema geschrieben haben. Und ebenso vermisst man eine differenzierte Auseinandersetzung damit bei Kerstin Neubarth (*Historische Musikinstrumente im 20. Jahrhundert*, Köln: Dohr, 2005).

hungsfeld ‚Material und Werk' ist der Text von Margaret Bent in einem umfassenderen Ansatz gewidmet. Eine größere Anzahl von Artikeln beschäftigt sich mit Elementen des Wandels bei kompositorischen Prozessen, sozusagen der ‚Materialbearbeitung': Anselm Hartinger beschreibt die Geschichte unterschiedlicher Gebrauchsgestalten einer Messe von Gioseppe Peranda, die durch eine Abschrift J. S. Bachs besondere musikhistorische Aufmerksamkeit erfahren hat, Martina Grempler führt uns vor Augen, wie variabel die Textgestalt in der Opernpraxis des 18. Jahrhunderts gewesen ist, mit besonderem Blick auf die Situation in Wien. Lorenzo Ghielmi restauriert den Schluss von J. S. Bachs *Kunst der Fuge* und wagt sich damit an ein scheinbar unveränderlich in Stein gemeißeltes Monument der Musikgeschichte. Angela Mace Christian betrachtet die subversive Rolle von Kadenzen in klassischen und romantischen Solokonzerten, und Pedro Memelsdorff zeigt uns schließlich ein Spiel mit veränderbaren Contratenor-Partien im 15. Jahrhundert.

Kompositorischen Fragestellungen im Licht der Aufführungspraxis gehen Felix Diergarten und Johannes Menke nach. Menke führt dabei in die Werkstatt des Satzlehre-Unterrichts an der Schola Cantorum Basiliensis und arbeitet die modellhaft-didaktischen Aspekte an älterer Musik heraus, Diergarten findet im Generalbass des 19. Jahrhunderts noch treffliches Anschauungsmaterial für die kompositorische Praxis der Zeit und beschreibt damit unterschiedliche historische Materialschichten in Werken des 19. Jahrhunderts.

In die Werkstatt der instrumentalen Praxis lassen zwei weitere Beiträge blicken. Thomas Steiner führt in die subtilen Veränderungen ein, denen ein historisches Tasteninstrument im Lauf seiner Existenz durch die Abnutzung beim Spielen unterliegt. Saiten, Registerdisposition, Hammerleder sind klanglich entscheidende Bestandteile der Instrumente, die aber einer steten verändernden Erneuerung ausgesetzt waren. Was ist nun die ‚originale' Gestalt eines Instruments? Michael Latcham verfolgt eine ähnliche Fragestellung in einer ganz bestimmten historischen Situation, indem er die wechselvolle Verwendung von Cembali und frühen Hammerklavieren an den Wirkungsstätten der portugiesischen Prinzessin und späteren spanischen Königin Maria Bárbara und ihres Musiklehrers Domenico Scarlatti genau analysiert.

Richard Wistreich schließlich öffnet den Blick für sängerisches Handwerk am Beispiel der berühmten Musikerinnen des *concerto delle donne* und ihrer Gesangspraxis im Ferrara des 16. Jahrhunderts. Ein Unterfangen, welches das spannungsvolle Verhältnis zwischen dem musikalischen Material und seiner Realisierung um einige Facetten reicher macht.

In einem Beitrag, der unabhängig vom Symposium entstanden ist, geht es um die handwerklichen Grundlagen, die sich ein großer Protagonist der Historischen Musikpraxis in seiner Heimat Holland und an der Schola Cantorum Basiliensis erworben hat. In einer spannenden Spurensuche verfolgen Anne Smith und Jed Wentz die prägenden Einflüsse, die Gustav Leonhardt zu einem der bedeutendsten Akteure nicht nur der Alten Musik im 20. Jahrhundert werden ließen. Angesichts seines Todes am 16. Januar 2012 ist dieser Text auch als Hommage an einen der bekanntesten Absolventen der Schola Cantorum Basiliensis zu verstehen.

Wie stets, so ist auch für das Entstehen dieses Jahrbuchs verschiedenen Personen und Institutionen zu danken. Zuallererst geht ein herzlicher Dank an alle Autorinnen und Autoren des Bandes, die ihre Beiträge zur Verfügung gestellt haben, sodann gilt der Dank der Maja Sacher-Stiftung und dem Schweizerischen Nationalfonds, welche die Durchführung des Symposiums vom 18. bis 20. November 2010 finanziell ermöglichten. In gewohnter Treue und Zuverlässigkeit hat der Amadeus Verlag in Person des Verlegers Bernhard Päuler das Buch zum Druck befördert und nicht zuletzt sei Philipp Zimmermann und Florian Henri Besthorn für die redaktionelle Betreuung gedankt.

Mit diesem Band des Basler Jahrbuchs wird zudem ein personeller Wechsel in der Herausgeberschaft vollzogen. Sie geht von Regula Rapp, die ihre Tätigkeit 2012 nach Stuttgart verlagert hat, auf Pedro Memelsdorff über, der seit Anfang 2013 als neuer Leiter der Schola Cantorum Basiliensis amtiert.

Basel, November 2013
Thomas Drescher