

Instrumente – Instrumentation – Aufführungspraxis

Referenten: R. O. Martin Elste
 Jobst P. Fricke
 Helmut K. H. Lange
 Ekkehard Mascher

Moderation: Hans-Peter Reinecke

Martin Elste

Zum Tempowandel bei der historisierenden Aufführungspraxis

Vordergründig betrachtet ist die Entwicklung der historisierenden Aufführungspraxis die Geschichte der progressiven Realisierung einer Idee. Der Idee nämlich, die Kompositionen vergangener Epochen in ihren historisch-spezifischen Klangrealisationen aufzuführen. So gesehen führt der Weg vom Pleyel-Cembalo der Landowska über Ramins Thomanerchor-Aufführungen der Bach-Kantaten bis zur Kammermusikwelt des *Concentus Musicus* Wien und seiner vielen Nachfolge-Ensembles.

In der Tat lassen sich kontinuierliche Fortschritte in Richtung historischer Klangauthentizität nachweisen. Beim Cembalo zum Beispiel weisen die Rekonstruktionen aus der Skowroneck-Schule mehr Charakteristika alter Cembali auf als die Instrumente der Klavierbauernfirma Pleyel. Zwischen diesen unterschiedlichen Instrumententypen verläuft eine Entwicklungslinie, zu deren Exponenten ich Neupert, Dolmetsch und Hubbard zählen möchte.

Bei genauerer Betrachtung der realisationsästhetischen Zeugnisse und – vor allem – nach Studium der vorhandenen Tondokumente kann man feststellen, daß sich durch die Geschichte der historisierenden Aufführungspraxis in unserem Jahrhundert ein Moment der Retardierung zieht. Die Vertreter der historisierenden Aufführungspraxis vertraten nämlich keineswegs zu allen Zeiten einhellig die Idee der Progressivität, wie ich sie zu Beginn angesprochen habe. Vielmehr lassen sich zwei polare Gestaltungsrichtungen ausmachen, die zeitlich verschoben einsetzen. Lassen Sie sie mich Adaption und Separation nennen, wobei mir klar ist, daß diese Einteilung zwangsläufig grob gerastert ist.

Da die historisierende Aufführungspraxis in ihrer ersten Phase im Zeichen völliger Adaption stand, läßt sich ihr Beginn nur ungenau bestimmen.

Das vorklassische Repertoire wurde unter der ideologischen Vorgabe des Historismus für das Konzertwesen bearbeitet und aufgeführt. Die Bearbeitungen von Busoni, Reger und Wolfrum gehören hierzu.

Im strengen Sinn setzt die historisierende Aufführungspraxis erst bei Bestrebungen wie denen von Siegfried Ochs ein, dem es erklärtermaßen um das Konzept der Werktreue ging. Doch Ochs mußte sich mit seinem Konzept den sozialpsychologischen Gegebenheiten des damaligen Konzertlebens unterordnen: seine Konstante war sein Chor – nicht die Komposition. Ochs konnte schließlich nicht die Hälfte seiner Sänger nach Hause schicken, um eine Bach-Kantate in einer Besetzungsstärke aufzuführen, wie sie Bach zur Verfügung stand. Die Chorgemeinschaft wäre auseinandergebrochen.

Um im Sinne eines Rekurrerens auf zeitgenössische Balanceverhältnisse ‚Bach-getreuer‘ zu interpretieren, konnte Ochs nur beim Orchester balanceregulierend eingreifen. So hat er namentlich die Holzbläser mehrfach besetzt. (Es waren bis zu 20 Flöten und 18 Oboen!)

Diese Proportionstreu als ein Merkmal der historisierenden Aufführungspraxis war zu Ende, als die ersten Aufführungen in *Originalbesetzung*, wie es jetzt hieß, aufkamen. Diese Entwicklung setzte verstärkt Ende der 20er Jahre ein. *Originale Besetzung* bedeutete für viele nichts anderes, als auf sogenannten *Originalinstrumenten* in einer Besetzungsstärke zu musizieren, die in etwa den aus historischen Dokumenten überlieferten Zahlen entsprach.

Originalinstrumente waren nichts anderes als die Instrumente, für die die Komposition geschrieben war. Erinnern wir uns: Anfang des 20. Jahrhunderts wurden die Bachschen Kompositionen im Konzertsaal überwiegend in Transkriptionen aufgeführt. Erst mit den allerorten entstehenden Kammerorchestern setzte eine Gegenbewegung ein. Soweit es möglich war, wurden jetzt die von Bach geforderten Instrumente eingesetzt – ohne allerdings auf das veränderte Timbre späterer Instrumente Rücksicht zu nehmen. Das bedeutete aber gleichzeitig einen gewissen Rückzug des Bachschen Oeuvres aus dem Repertoire des traditionellen Symphoniekonzerts. Die Alternative hieß damals also Transkription oder Nicht-Transkription.

Die Qualität der ‚Originalinstrumente‘ für die ‚Originalkompositionen‘ – also die Nicht-Transkriptionen – wurde von Musikern und Instrumentenbauern in Frage gestellt. Die Forderung nach solchen Instrumenten, für die in den vergangenen 150 Jahren nichts mehr komponiert worden war, wurde laut. Es gibt aus der Ära mehrere Zeugnisse, die demonstrieren, wie wenig es den Musikern um ein Abbild vergangener Musikepochen ging, als vielmehr um das Experimentieren mit andersartigen Klängen. So wurde beispielsweise in der der Jugendmusikbewegung nahestehenden Zeitschrift *Collegium musicum* das Herunterstimmen der Streicher empfohlen, um den modernen Instrumenten den Klangcharakter der Gamben zu verleihen¹.

Dieser Schritt innerhalb der progressiven Entwicklung der historisierenden Aufführungspraxis zeigt ein weiteres Mal ein adaptives Moment, dessen ästhetische Wurzel im Verharren auf den tradierten Normen liegt. So plädierte der Schweizer Chordirigent Walther Reinhart für ein mit Stahlnägeln präpariertes Klavier *anstelle* des Cembalos, da es „einerseits dem echten Cembalo in der Tonfarbe ziemlich nahekommt, andererseits aber einige Differenzierungsmöglichkeiten im Anschlag besitzt“².

Ein kurzer Ausschnitt aus Monteverdis *Orfeo*, den ich Ihnen nach einigen Vorbemerkungen vorstellen möchte, berührt ein weiteres Charakteristikum für den Wandel der Aufführungspraxis vorklassischer Musik.

Häufigkeit und Vehemenz, mit der das *richtige Tempo* beschworen wird – in alten wie in neuen Traktaten, von der Musikkritik, von Musikwissenschaftlern und Komponisten – lassen aufhorchen. Ich kenne keinen anderen Parameter musikalischer Gestaltung, der eine ähnlich prominente Stellung innerhalb des musikalischen Schrifttums einnimmt. Allenfalls die Grundsatzfrage *Historische Instrumente* oder *Neue Instrumente* hat in den letzten Jahrzehnten eine ähnliche Debattierfreudigkeit ausgelöst. Doch im Gegensatz zur einfachen Ja/Nein-Entscheidung, die das Instrumentenproblem provoziert hat – die dritte Alternative: ‚sowohl als auch‘ ist ja verpönt in einer Zeit der direkten Stellungnahme – gibt es beim Tempo solche direkten Alternativen nicht. Die Problematik ist hier wesentlich subtiler. Geht es doch darum, etwas in den Griff zu bekommen, was letztlich nur post festum analysiert und bestimmt werden kann.

Die hier angesprochene Fragestellung der historisierenden Aufführungspraxis lautet ja: In welchem Tempo soll ein Musikstück gespielt werden?

Darauf gibt es zwei Antworten, die sich nicht unbedingt widersprechen müssen, wohl aber von ihrer Ideengeschichte her polar zueinander stehen. Da ist zunächst die Antwort jener, die Werktreue als historische Treue verstehen. Und da ist die Antwort der Verfechter der Werktreue als einer analytischen Kategorie. Zu letzterer gehört Adorno mit seiner 1930 ausgesprochenen Forderung nach schnelleren Tempi³.

Ich spiele Ihnen jetzt neun Takte aus Monteverdis *Orfeo* in sechs Aufnahmen. Sie umspannen einen Zeitraum von 40 Jahren: von 1928 bis 1968. Die Tempi liegen zwischen M. M. (Minima) = 33 und 90! Das entspricht einer Proportion 1 zu 0.37!

¹ K. Ziebler, *Unsere heutigen Instrumente und die vorbachsche Musik*, in: *Collegium musicum* 1 (1932), Heft 1, S. 5–10.

² W. Reinhart, *Die Aufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach und deren Probleme*, Zürich (1956); Erstauflage erschien bereits 1933 bei C. Merseburger in Leipzig mit datiertem Vorwort ‚Juni 1931‘.

³ Th. W. Adorno, *Neue Tempi*, in: Ders., *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962*, Frankfurt a. M. 1964, S. 74–83.

Monteverdi, *L'Orfeo*, 2. Akt: Ecco pur ch'a voi ritorno, T. 1-9
(Partiturdruk Venedig 1615, S. 27)

Interpreten	Label Plattenummer	Spieldauer		M. M. ↓	Aufnahme- jahr
		absolut	relativ		
Ralph Crane (Bar.)	Victor: 21 747	1:05	1.0	33	1928 a)
Max Meili (Ten.), Helmut Koch (Dir.)	Eterna: 821 036/38	1:02	0.95	35	1949
Peter Schreier (Ten.), Helmut Koch (Dir.)	Telefunken: SLT 43 116-B	0:50	0.77	43	zwischen 1964 und 1968?
Enrico de Franceschi (Bar.), Ferruccio Calusio (Dir.)	EMI: 3 C 153-18 406/07 M	0:35	0.54	62	1939
Helmut Krebs (Ten.), August Wenzinger (Dir.)	Archiv Produktion: 14 057/58 APM	0:28	0.43	77	1955
Eric Tappy (Ten.), Michel Corboz (Dir.)	Erato: STU 70 440/42	0:24	0.37	90	1968

a) Lt. Gunnar Westerlund und Eric Hughes, *Music of Claudio Monteverdi. A discography*, London 1972, S. 71.

Um die Gründe für diese frappierenden Unterschiede zu erklären, gibt es vordergründig zwei Möglichkeiten:

- a) Entweder bestimmt das Stück Monteverdis das Tempo *nicht* oder
- b) die Mehrzahl der Interpreten sind musikalische Stümper.

Nicht nur aus Gründen der Vornehmheit und Diplomatie schlage ich mich auf die Seite der Interpreten. Was wir hier hörten, war eine fast bruchlose Progressivität der Temponahme innerhalb der Rezeptionsgeschichte eines halben Jahrhunderts. Dem langsamsten Sänger mit 1:05 steht der schnellste Sänger mit 0:24 gegenüber – das ist ein um 273 % schnelleres Tempo.

Was im Vergleich dieser sechs Aufnahmen zutage tritt, ist nicht willkürlich, sondern eindeutig historisch gebunden, worauf ich im folgenden noch näher eingehen werde. Damit erweist sich auch die Tempowahl als ein weiterer schlüssiger Indikator für die adaptiven und separatistischen Tendenzen innerhalb der historisierenden Aufführungspraxis.

Joseph Müller-Blattau sagte 1927: „Die Musik spricht selbst über ihr Tempo. Jenes ist das beste, das die Melodie am besten zur Geltung bringt“⁴. Es kommt also darauf an – ein weiteres Zitat –, „in jedem Takte die ... Melodie zu erkennen“. Mit diesem Satz sagt Richard Wagner über seine Vorstellung richtiger Beethoven-Interpretation das gleiche wie Müller-Blattau zu der Musik des 17. Jahrhunderts!

Wagners Zitat lautet im Kontext: „Das Orchester hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethoven'sche Melodie zu erkennen; ... und diese Melodie sang das Orchester“⁵. „Nur die richtige Erfassung des Melos giebt aber auch das richtige Zeitmaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere“⁶.

⁴ J. M. Müller-Blattau, *Grundsätzliches zum Musizieren älterer Streichmusik*, in: *Das Bärenreiter-Jahrbuch*. Dritte Folge 1927, hrsg. von Karl Vötterle, Augsburg o. J., S. 33.

⁵ R. Wagner, *Über das Dirigieren*, in: Ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 31898, Bd. 8, S. 271.

⁶ Ebda., S. 274.

Hier liegt die Wurzel der Aufführungspraxis alter Musik bis zum Niedergang des Dritten Reichs. Auch Heinrich Besslers Monographie zur *Musik des Mittelalters und der Renaissance* (1931) dokumentiert die enge Verbundenheit der damals Musikschaffenden und über Musik Denkenden mit dem ganzen Komplex Wagner. Obwohl Bessler als Wissenschaftler dazu tendierte, sich nur mit der abendländischen Musikgeschichte bis Bach zu befassen, reflektierte er im Einleitungskapitel seiner berühmten Monographie über direkte Einflüsse alter Musik auf das Kompositionsschaffen späterer Epochen. Dieser Abriß kulminiert in Notensexzerpten aus dem *Parsifal* und aus Richard Strauss' *Deutscher Motette*. Damit wird das Besslersche Buch verbal-intellektuell zu einem Paradigma einer ganzen kulturideologischen Epoche, in der das universale Erbe der Wagnerschen Musik und ihrer Stileinflüsse auf das *gesamte* Musikleben andauerte. Diese Epoche endete 1945.

Bessler konnte sich bei seinen Betrachtungen der Anfänge mehrstimmiger Musik nicht von Wagner lösen, sondern integrierte ihn explizit in seine Abhandlung. Auch die Interpreten dieser Zeit fanden noch nicht den stilistischen Abstand vom Wagnerschen Instrumentalklangbild und seiner Vokaldeklamation.

Der Wandel der vom spätromantischen, sprich Wagnerschen Klangbild beherrschten und sich nur zäh und allmählich davon lösenden Aufführungspraxis barocker Musik läßt sich gleichsam als unausgesprochenes Gerüst hinter allen Tondokumenten der Zeit vor ca. 1950 entlarven. Besonders deutlich wird dieser Vorgang bei einer vergleichenden Analyse von Vokalmusikaufnahmen.

Auf weitere Gestaltungsparameter wie Deklamation, Phrasierung und Kürzungen des Notentextes einzugehen, erlaubt der zeitliche Rahmen dieses Referats nicht. Aber auch hier ließen sich eindrucksvolle Beispiele finden, die die am Tempo exemplifizierte These belegen.

Ich fasse zusammen:

Die historisierende Aufführungspraxis adaptierte bis zum Ende des 2. Weltkriegs Gestaltungsparameter der traditionellen, ‚normalen‘ Aufführungspraxis teils aus sozialpsychologischen, teils aus ästhetischen Gründen. Erst seit den 50er Jahren werden jene Tendenzen musikalische Wirklichkeit, die die Vertreter der historisierenden Aufführungspraxis unter dem musikideologischen Gesichtspunkt der Separation vom traditionellen Musikleben propagiert hatten und noch immer propagieren.

Die unlängst geäußerte These, historisierende Aufführungspraxis sei eine alternative Aufführungspraxis, muß relativiert, auf jeden Fall modifiziert werden.

Das Charakteristikum der historisierenden Aufführungspraxis ist es vielmehr, einige historische Aspekte neu zu interpretieren und somit auf ungewohnte Weise in Klang umzusetzen, andere Aspekte hingegen in ihrer stilistischen Aura traditioneller Musizierpraxis zu belassen. Meistens wird das letztere überwiegen, was zwangsläufig zu einer ständigen Weiterentwicklung des historisierenden Anteils führt.

Aufführungsästhetik und Aufführungsklang klaffen also unter Umständen auseinander.

Der retrospektive Hörer lernt dabei zweierlei:

Es gibt keine Restauration *historischer* Aufführungspraxis und – die historische historisierende Aufführungspraxis muß genauso ernst genommen werden wie die historisierende Aufführungspraxis der Gegenwart. Sie ist nicht absolut in ihrem Verhältnis zur Komposition zu beurteilen; sie muß vielmehr auch in ihrer Relation zur jeweilig traditionell vorherrschenden Aufführungspraxis gesehen werden.

Jobst P. Fricke

Die Funktion des Grifflochs bei der Mundorgel

1. Die Funktion von Grifflöchern prinzipiell

Grifflöcher haben normalerweise die Aufgabe, die schwingende Luftsäule im Vergleich zur gesamten Rohrlänge zu verkürzen und damit die Tonhöhe zu erhöhen. Dies ist üblich zur Realisierung von Tonskalen wie z. B. bei den Holzblasinstrumenten, aber auch, um den ganzen Tonvorrat eines Instruments zu transponieren. So wird durch das Öffnen eines Transpositionsloches die ganze Überblasreihe einer Clarin trompete in eine höhere Tonlage verlegt.