

längere konische Röhren zu biegen. So erklärt es sich, daß erst ein Schlußteil konisch angefügt werden konnte. Und gerade dieser Teil ist gegenüber der fast bis zum Ende zylindrisch verlaufenden Trompete ein Kriterium, das das Reichesche Instrument der Hörnerfamilie zuweist. Auch die ausgeprägten Horn Typen mit größerer Stürze verlaufen im Hauptteil zylindrisch, wie es an den frühen Steinmetzhörnern der Berliner Sammlung zu erkennen ist³.

Ich sehe in diesem Typ das um 1680 in Frankreich aus der *Trompe de Chasse* entwickelte Waldhorn, dessen letzte Ausprägung durch Nürnberger Instrumentenmacher erfolgt zu sein scheint. Die Stürze hat sich erweitert gegenüber dem Reicheschen Exemplar, das Mundstück ist trichterförmig, der Klang wird hornmäßiger. Es ist das neue Instrument, das unter dem Namen „Corno“ in den Partituren Bachs, Händels, Keisers erscheint und das von Mattheson als „*lieblich pompös*“ bezeichnet wird.

Nach den in meinen Ausführungen gegebenen bildlichen Zeugnissen ergibt sich folgender Schluß: Das Instrument Gottfried Reiches stellt ein Jagdhorn dar und ist das „*corno di caccia*“ in den Partituren der Jagdkantate, des 1. Brandenburgischen Konzerts und einer Reihe anderer Kantaten, in denen es ausdrücklich verlangt wird. Mit diesem Horn konnte Reiche auch nur porträtiert werden, mit einer Trompete als Beigabe wäre wohl schärfster Protest von den privilegierten Hof- und Feldtrompetern erhoben worden. So kam der Ratsmusiker mit dem *Corno di caccia* auf das Bild. Es bot sich als illustrative Beigabe an, zumal Reiche es gewiß häufig geblasen hat.

SOL BABITZ / LOS ANGELES

Das Violinspiel im 18. Jahrhundert und heute

Es ist sehr einfach für einen Geiger, die Barockgeige mit moderner Technik zu spielen. Es ist aber schwer, sie in strengster Art auf Grund der alten Quellen zu spielen, ja, es erfordert eine völlige Umwälzung der Technik und des Stils, denn der Unterschied ist sehr groß. Ich mußte 15 Jahre üben bis ich die alte Technik beherrschte. Ich mußte mich dazu erziehen, die eingewurzelten Spielgewohnheiten auszuwurzeln und zugleich an Stelle des zerstörten Stils jenen gänzlich neuen Stil setzen, in dem jede Note anders klingt und historisch wie ästhetisch verantwortet werden kann.

Die alte Geige muß niedrig gehalten und ohne Kinnhalter und Kinndruck gespielt werden. In dieser Stellung ist der Lagenwechsel viel schwieriger als in der heute üblichen; aber die sogenannten „Nachteile“ der alten Technik zwingen die Hände, die physischen Grundlagen des modernen Stils zu vermeiden. Es ist klar, daß die Technik, mit der man Brahms gut spielt nicht für Bach taugt und vice versa.

Der Hauptunterschied zwischen dem alten und dem modernen Bogen ist die konvexe Form des alten, der noch etwas von der runden Form des ursprünglichen Bogens behalten hat. Manche glauben, daß man durch Daumenkontrolle mit dem alten Bogen auf vier Saiten gleichzeitig spielen kann. Diese Theorie ist historisch nicht begründet und die Musikwissenschaft hat sie längst als unglaubwürdig abgelehnt. Nur mit dem neu erfundenen, mechanisierten „Rundbogen“ kann man polyphon spielen; mit dem echten, alten Bogen ist dies unmöglich. Die alte Geige sieht aus wie die moderne, doch hat sie einen kürzeren Hals und einen kürzeren Baßbalken; auch das Zubehör hat sich verändert. Ihr Ton ist schwächer und klarer als der eines modernen Instruments.

³ Vgl. MGG 6, Taf. 31, 4.

Der alte Bogen erzeugt durch seine konvexe Form auch einen konvexen Klang, d. h. der Ton fängt leise an, wird stärker in der Mitte und endet wieder leise: wegen dieser leisen Stellen klingen die Striche alle etwas getrennt. Der moderne Bogen dagegen bringt durch seine gerade Form und die moderne Oberarmbewegung gleichmäßige, gleich starke Töne hervor; den Bogenwechsel soll man dabei möglichst nicht hören. Im alten Stil ist der diminuendo Bogenwechsel ein wichtiges Ausdruckselement. Der alte Bogen braucht, wegen seiner expressiven Dynamik nur wenig Vibrato; der moderne Bogen muß, wegen seines gedrückten gleichmäßigen Tones, ständiges breites Vibrato haben, damit die Töne nicht matt klingen.

Manche Stücke klingen so verschieden im modernen und alten Stil, daß man sie kaum wiedererkennen kann. Wegen der modernen, breiten Bogenführung, klingen Bachs *Loure* in E-dur und die *Sarabanden* sehr schwermütig und ernst, während die alte Bogenführung sie leichter, lebendiger und mehr zu einem Tanz macht. Da Sarabande und *Loure* Tänze sind, paßt dieser Stil besser zu ihnen. Im allgemeinen ist der moderne Stil zu schwer und pomphaft für Barockmusik. Auch das Akkordspiel ist gänzlich anders. Im modernen Stil fängt der Baß des Akkordes auf zwei Saiten, „vor dem Takt“ an, während im alten Stil der Baß auf einer Saite, und zwar mit dem Taktschlag anfängt, wie beim Spiel des bezifferten Basses.

In Stücken mit schnellem Tempo ist der Unterschied sehr auffällig. Mit „alten“ Handgelenksbewegungen ist die reine Artikulation der Töne sehr einfach, während die moderne Strichart legato und wie eine Nähmaschine klingt. Forkel sagt, daß, wenn Bach sehr schnell spielte, es wie ein Vortrag klang; das ist nur mit deutlicher Artikulation und „ungleichen Noten“ möglich. Da der Abstrich mit Handgelenksbewegung natürlicherweise stärker als der Aufstrich ist, werden egale Noten „etwas ungleich“. Die ungleiche Dynamik entspricht genau der „etwas ungleichen“ Spielweise des Barockzeitalters. Wenn man die Notenwerte exakt spielt, klingen sie weniger lebendig als mit der rhythmischen Änderung: die Dauer der langen und kurzen Noten soll sich ungefähr wie 3 : 2 verhalten. Man muß diese Vortragsweise langsam üben, ehe sie natürlich wirkt. Allerdings muß man sich hüten, die Ungleichheit zu übertreiben; denn, wenn das Verhältnis 2 : 1 ist, entsteht der Eindruck von Jazz. Die Ungleichheit der barocken Vortragsweise hat eben Schwung ohne *Swing* zu sein.

Wir leben in einer antiromantischen Zeit und der „objektive Stil“ ist sehr populär. Die Barockzeit hatte jedoch eine Affektenlehre, die viel freier und leidenschaftlicher war, als die Romantik; wenn man also im Barockstil spielen will, darf man sich nicht schämen, auch expressiv im Sinne jener Zeit zu spielen.

Der Bogen der Mozartzeit ist gerade; er stellt eine Übergangsform zwischen dem konvexen und dem modernen dar. Wie beim alten Bogen sind seine Striche durch kleine schwache Stellen getrennt, aber leichter und eleganter. Der moderne Bogen wird wie auch das Klavier mit Oberarmbewegung gespielt und bewirkt einen „großen“ Legatoton, der zu schwer für Mozart ist (Türk schreibt, Bach und Händel wurde mit mehr „Nachdruck“ als die spätere Musik gespielt). Spielt man Mozart im modernen „objektiven Stil“, klingt er trockener als Bach. Deshalb suchen moderne Interpreten ein zusätzliches Ausdrucksmittel. Unglücklicherweise suchen sie danach nicht in historischen Quellen, sondern im schweren, modernen Stil selbst:

Die zwei Hauptgrundlagen des modernen Mozart-Vortragsstils sind in dem Buch *Mozart-Interpretation* von Eva und Paul Badura-Skoda klar beschrieben: 1. „der Taktstrich darf nicht fühlbar sein“, sonst klingt es „banal“; 2. „künstlerischer Instinkt, . . . der erstaunlich sicher“ ist, entscheidet am besten, welche Noten durch „innere Spannung“ betont werden müssen. Diese, von Franz Liszt stammenden Begriffe haben nichts mit der Spielweise Leopold Mozarts, Türks und anderer zu tun. Nach Türks Instruktion, war der erste Taktteil der stärkste, der 3. Taktteil (im C-Takt) etwas schwächer und der 2. und 4. schwach. Obgleich

der Vorführende viele Freiheiten hatte, waren nichtsdestoweniger diese Zwangsakzente für Komponist und Vorführenden selbstverständlich. Das Nicht-Beachten des Taktstriches bewirkt eine wandernde Art des Phrasierens, welche die normalen poetischen Pulsschläge der Musik gleichsam in „Prosa“ umformt. Die normalen Akzente bei Mozart klingen nur mit moderner Tenuto-Dynamik „banal“. Mit echten getrennten Bogenstrichen und empfindsamem, *staccato*-artikuliertem Klavierspiel kann man moderne „gespannte“ *crescendi* nicht darstellen, da sie durch dynamische Löcher unterbrochen wären. Die „innere Spannung“ ermutigt den Spieler, im Widerspruch zu Türks Lehre, jeden Taktteil stärker als den vorhergehenden (im C-Takt) zu spielen. Diese *crescendi* sind heute populär, da sie dem Interpreten Gelegenheit geben, seinen schönen modernen Ton in bestes Licht zu stellen.

Da Mozart die normalen Spielakzente vom Vorführenden erwartete, schrieb er die „rhetorischen Akzente“ (*sf* – *fp* – Strichakzent) meist über die schwachen (2. und 4.) Taktteile. Die Hochtöne setzte er selten hinter den Taktstrich, weil sie ohnehin Ausdruck haben. Wenn man in der modernen „Spannung“ die normale Betonung vom Taktstrich zur hohen Note verschiebt, ist es, als wolle man nicht glauben, daß Mozart die hohe Note auf dem schwachen Taktteil brachte, weil er sie einfach schwach haben wollte. Wenn die betonte hohe Note auf dem 3. Taktteil steht, klingt sie wegen der Verschiebung wie eine kräftige „eins“, und das Ohr hat den Eindruck, daß die ersten zwei Taktteile bloße Auftakte sind.

Ebenfalls wichtig für stilechten Ausdruck ist Leopold Mozarts Vorschrift: „Die erste von zwei drey vier oder noch mehr zusammen gezogenen Noten soll allezeit etwas stärker genommen und ein bischen angehalten; die folgenden aber in Ton sich verlieren etwas später darangeschleift.“ Dieses wahre *rubato* im Inneren des Taktteils ist aus zwei Gründen heute gänzlich vergessen: 1. bringen die „verlierenden“ Noten in die modernen *crescendi* Unterbrechungen, 2. wer die Noten korrekt egal spielt, ist unfähig, die erste von zwei oder mehr gebundenen Noten ein „bischen angehalten“ und „stärker“ überzeugend zu spielen. Wenn die „verlierenden“ Noten an die „angehaltene“ ein „bischen geschwinder darangeschleift“ sind, ist das der „Abzug“ des 18. Jahrhunderts. Wenn alle Noten egal und ohne *diminuendo* gespielt werden, genügt nicht ein bloßes Abkürzen der letzten Note, um einen solchen „Abzug“ zu realisieren. Obgleich man auf modernen Instrumenten Mozart und Bach nicht so gut wie auf den alten spielen kann, muß man zumindest versuchen, mit größerer historischer Treue zu spielen. Das ist nur möglich, wenn man anerkennt, daß der moderne „künstlerische Instinkt“, trotz seiner „Sicherheit“, weniger zuverlässig ist als die historischen Quellen.

MUSIKALISCHE VOLKS- UND VÖLKERKUNDE

Vorsitz: Privatdozent Dr. Walter Salmen, Saarbrücken

JÁNOS LIEBNER / BUDAPEST

Ein verschollenes Werk von Béla Bartók

Ende 1912, von den Volksliedsammelfahrten nach Siebenbürgen und Oberungarn heimgekehrt, mußte sich Bartók zu Bett legen. Die beiden Touren hatten seinen schwächlichen Organismus hart mitgenommen, sein Geist, stets suchend, forschend, interessiert, ließ ihn