

6

MUSIK UND GESELLSCHAFT

Historische Musikinstrumente
und Aufführungspraxis heute:
Forschung, Restaurierung
und Interpretation · Telemann-
Ehrungen in der DDR · Konzerte
zum 30. Jubiläum des VKM

Juni 1981
1,50 Mark
Henschelverlag Berlin
32 556
ISSN 0027-4755

Wie soll Musik des 17. und 18. Jahrhunderts interpretiert werden?

Beim Erarbeiten von Meisterwerken der Musik zwischen 1600 und 1800 und auf Grund eines entsprechenden Literaturstudiums ist mir Fehlerhaftes in unserer, auch meiner eigenen Interpretationsart bewußt geworden. Falsche Klangvorstellung und mangelhaftes Wissen über die Musizierpraxis vergangener Zeiten können die Ursachen dafür sein. Unrichtige Vorstellungen werden oft schon im Anfangsunterricht vermittelt. Der Lernende begnügt sich meist mit dem Abspielen und Einprägen der gedruckt vorliegenden Noten, auch später wird er die hier erarbeiteten Interpretationen kaum verbessern. Wenn wir regelmäßig die Klavierwerke aus der Zeit vor 1800 studieren, wird uns geläufig, daß zusätzliche Verzierungen und improvisatorische Veränderungen zur Praxis des damaligen Musizierens – besonders vor 1750 – gehörten. Welcher junge Pianist bemüht sich aber heute darum (oder wird dazu angehalten), zum Beispiel die C-Dur-Invention von Johann Sebastian Bach zu verzieren und improvisatorisch zu verändern? Bach selbst hat jedoch Anregungen dazu in zahlreichen Kompositionen deutlich werden lassen. So gibt es von der C-Dur-Invention eine zweite, in triolische Bewegung aufgelöste Fassung (Autograph von 1723). Von einigen dreistimmigen Sinfonien sind ebenfalls verzierte Versionen überliefert: Nr. 4, 7, 9, 11 und 13 in einer Kopie von Heinrich Nikolaus Gerber, Nr. 5 mit Verzierungen von Johann Sebastian Bach. Auch die Konzerte nach italienischen Meistern (BWV 972 bis 987, 592 bis 597) sind nicht etwa Beispiel dafür, wie bestehende Kompositionen verbessert werden können, sondern beweisen, daß Verzierungen und melodische Bereicherungen dem Interpreten von damals zustanden und von ihm erwartet wurden. Auf Grund meiner mehrjährigen Praxis als Lehrer für Improvisation an der Berliner Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ weiß ich, daß die Studenten der Abteilung Klavier in keiner Stilrichtung bis 1900 improvisieren können. Den meisten von ihnen fällt es schon schwer, mit drei Tonarten im Rahmen einer Kadenz umzugehen. Trotz vieler Bemühungen in dieser Richtung sind noch wenig Erfolge zu verzeichnen. Zu einer grundlegenden Wandlung in unserer Haltung zur Tonkunst des genannten Zeitraums ist es bisher nicht gekommen. Werner Felix bemerkte

vor einem Jahr an gleicher Stelle (MuG 7/80, S. 391) zu diesem Thema: „Was wir wissen und was wir erreicht haben, ist kein bequemer Besitz, sondern Ausgangspunkt immer weiterer Bemühungen.“ Welche Möglichkeiten also müßten für unsere Musizierpraxis noch intensiver genutzt werden?

1. Musiker, die Werke des 17. 18. Jahrhunderts häufiger spielen, sollten neben ihrem „modernen“ Instrument ein zu jener Zeit gebräuchliches erlernen, aus der auch das zu interpretierende Stück stammt. Dabei muß auf überlieferte Spielhaltung und Spielweise Rücksicht genommen werden. Nur so entsteht eine unverfälschte Klangrealisation, die es uns ermöglicht, Musik der Vergangenheit zeitbezogener zu erleben. Die Verpflichtung der Interpreten gleicht heute denen der Restauratoren: Architektur, Bilder und andere Kultur-Zeugnisse wollen wir möglichst in ihrer ursprünglichen Form sehen und erleben. Was die Musik früherer Epochen anbetrifft, so bilden die vorhandenen Handschriften und Erstausgaben in wachsendem Maße eine wesentliche Grundlage der Aneignung. In mühevoller Kleinarbeit müssen aus Partituren und Ensemblestimmen die modischen Zutaten der Herausgeber entfernt werden.

2. Die Dynamik in den Kompositionen des 17. 18. Jahrhunderts drückt sich nicht durch starke Kontraste aus, sondern ist dem Affektgehalt der Musik oder des Textes untergeordnet. Sie ist flexibel und lebt in jedem Ton. Die dynamischen Schattierungen waren reichhaltiger, als wir annehmen. Marin Mersenne (1588–1648) beschreibt in seiner „Harmonie universelle“ (1636/37) acht verschiedene Stärkegrade in der Musik. Auch die „messa di voce“ ist ein Beispiel der Dynamisierung eines einzelnen Tones. Wolfgang Michael Mylius (1636 bis 1713) schreibt darüber: „Bei beiden (Forte und Piano) ist zu merken, daß man nicht plötzlich aus dem Piano ins Forte falle, sondern allmählich die Stimme stärken und auch wieder fallen lassen solle, daß vorher das Piano voran, Forte in der Mitte und wieder mit dem Piano geschlossen werden müsse“ („Rudimenta Musices“, 5. Stück, 1686). Wir sehen heute in der Dynamik der damaligen Tonkunst mehr ein Gegenüberstellen von „Laut“ und „Leise“ und weniger das Verbindende An- und Abswellen. Plötzliches



Cembalo von Hans Ruckers, Antwerpen 1594 (Besitz des Kunstgewerbemuseums Köpenick)

Forte und Piano sind jedoch für diese Musik – besonders vor 1750 – nicht typisch. Sie ist geprägt von organischen Bewegungsabläufen. Auch für das dynamische Spiel am Cembalo gibt es zahlreiche Hinweise in Lehrwerken unter anderen von François Couperin (1668 bis 1733), in „L'Art de toucher le clavecin“ (1717) von Jean Philippe Rameau (1683–1764) in „Pièces de clavecin avec une méthode...“ (1724 und 1731), darin: „Über die Fingertechnik beim Cembalospiel“, sowie von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) in „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ (1753). Alle drei gehen davon aus, daß am Beginn des Übens das Erlernen des kantablen Spiels stehen soll. (Vergleiche das Vorwort zu den zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach mit den oben genannten Lehrwerken.) Von Registrierhinweisen und Manualwechsel zur Erzeugung von Kontrasten und Effekten wird an keiner Stelle etwas erwähnt. Werke wie das „Italienische Konzert“ von Johann Sebastian Bach verlangen lediglich ein zweimanualiges Instrument. Das kantable Spiel ist auf den Instrumenten, die den Cembalisten in den meisten Konzertorten der DDR zur Verfügung stehen, nur in einer unzureichenden Qualität zu verwirklichen. Fast alle vorhandenen zweimanualigen Instrumente sind mit Pedalregistrierung und 16-Fuß-Register ausgestattet. Diese inzwischen bei uns und in anderen Ländern eingestellte Bauweise ist noch überall präsent und bringt den progressiven Interpreten in Konfliktsituationen. Die Instrumentenbau-Entwicklung zögert mit Neuentwicklungen und überläßt uns Künstler den schlecht konzipierten Instrumenten der vergangenen Jahrzehnte; auch Korrepetitoren an Opernhäusern und Theatern sind meist auf solche Instrumente angewiesen. Verbreitete Unkenntnis in der Handhabung des Cembalos verschlechtert die Situation zusätzlich. Die Korrepetitoren haben für dieses Instrument

keine Ausbildung erhalten und spielen es darum oft wie ein Klavier oder eine Orgel. Das hat nicht nur klangliche Folgen, sondern bringt das Cembalo – vornehmlich bei Orchestermusikern und Dirigenten – in einen Ruf, den es nicht verdient. (Siehe auch Punkt 6.)

3. Die Artikulation dient heute als Bezeichnung von kontrastierenden Spielweisen, wie etwa Legato oder Staccato, sie ist nicht mehr Bestandteil der Musik, sondern Zusatz. Um den Vorstellungen der bezeichneten Epoche näherzukommen, sollten wir von unserer Rede-weise ausgehen. Wir sprechen nicht auf einem Ton und in einer gleichmäßig-motorischen Silbenfolge. In unserem Sprachraum haben sich verschiedene Versfüße (Jambus, Trochäus, Daktylus, Anapäst, Spondeus) herausgebildet, die durch Heben und Senken der Stimme verdeutlicht werden. Auf die Musik hat sich dies übertragen, nämlich im Abstoßen und Verbinden der Noten, in der Gruppierung von zwei Noten zu Notenpaaren. Grundlage hierfür ist der Versfuß Trochäus. Es entsteht eine Folge von schweren (betonten) und leichten (unbetonten) Noten. Thomas de Santa Maria (gest. 1570) schreibt darüber 1565: „Verweilen auf der ersten, Eilen auf der zweiten Note.“ Die kürzere zweite Note wird dabei leicht abgezogen. Sie kann sogar so spät gebracht werden, daß eine regelrechte Punktierung einer in Viertel-Noten notierten Linie entsteht. Noch Johann Simon Löhlein (1725–1781) berichtet 1765 von langen und kurzen Noten hintereinander und macht dies am Sprechrhythmus des Wortes „Christianus“ deutlich. Das Prinzip der gleichmäßig notierten, aber ungleich gespielten Noten verliert sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Erst mit der Durchsetzung des Metronoms im 19. Jahrhundert setzt allgemein ein gleichmäßiger Vortrag ein. Das Spiel mit mehr oder weniger ungleichen Noten wird auch als *inegale* bezeichnet. Das *inegale* Spiel ist nicht vom

Instrument, sondern von der Musik abhängig. Es ist auch kein Mittel zum Variieren, sondern deren lebendiger Bestandteil und eine Folge der vom Sprachrhythmus beeinflussten Artikulation.

4. Den vorhandenen Notentext muß man also mit einer historisch bedingten Distanziertheit und Ergänzungsbereitschaft betrachten. Mit der heute noch vermittelten „Autorität der gedruckten Noten“ kommen wir der Musik des genannten Zeitraums nicht näher. So müssen zum Beispiel punktiert geschriebene Noten schärfer punktiert werden, als sie im Schriftbild erkennen lassen. Wir lesen hierzu bei Carl Philipp Emanuel Bach: „Die kurzen Noten nach vorangegangenen Punkten werden allezeit kürzer abgefertigt als ihre Schreibart erfordert.“ Bei Johann Joachim Quantz (1697–1773) heißt es: „Die Note ... die einer Punktierten folgt... ist stets sehr kurz“ („Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“, 1752). „Bei Ouvertüren werden Punktierungen im allgemeinen den kleinsten im Stück vorkommenden Notenwerten untergeordnet“, schreibt Thurston Dart (*Practica musica*, „Vom Umgang mit alter Musik“, 1959). In den erwähnten Werken lesen wir nichts vom genauen Auszählen der Punktierungen. Alles soll dem musikalischen Fluß zu- und untergeordnet werden. Das gleiche gilt auch für Verzierungen und Improvisationen.

5. Jeder Musiker, der in seinem zu spielenden Werk solistische Partien findet, sollte vorhandenen Raum zum Auszieren suchen und nutzen. Über die Art der Verzierung gibt es für die Musik zwischen 1600 und 1800 zahlreiche Tabellen, besonders von französischen Komponisten. Bei dem heute erarbeiteten Wissensstand können wir kaum noch ein Repertoire von vier oder fünf Verzierungen auf die Musik aus zwei Jahrhunderten anwenden. Außerdem ist es erforderlich, bei Verzierungen, Improvisation und Inegalität auf nationale Besonderheiten der Aufführungspraxis zu achten. (Inegales Spiel gilt vor allem für französische Improvisation und für italienische Musik dieser Zeit.)

6. Wenn auch das Verzieren mehr im kleinen Ensemble möglich ist, so hat doch die Continuo-Gruppe, insbesondere der Cembalist, ihren Part stets – auch bei größeren Besetzungen – improvisatorisch auszufüllen. Am besten gelingt dem Cembalospieler dies über einer bezifferten oder unbezifferten, einfachen Baß-Stimme. Durch solch ein Verzieren darf aber kein zum Solistischen tendierender Part entstehen, vielmehr muß das Cembalo die differenzierte Dynamik eines Ensembles mit variabler Stimmigkeit unterstützen. Das Cembalo sollte nicht nur zum Färben des Orchesterklanges oder zum Rhythmus-Geben eingesetzt werden. Es ist falsch, wenn auf Schallplatten-aufnahmen ein kaum hörbares „Klingeln“ verrät, daß auch ein Cembalo mitspielt. Dieses Instrument war mehrere Jahrhunderte hindurch ein führendes, um das sich die übrigen Musiker gruppierten, nach dem sie sich richteten. Das Cembalo besaß verbindende und

harmonisierende Eigenschaften von durchschlagender Klangentwicklung. Bei mehreren Konzerten mit dem restaurierten Instrument von Hans Ruckers aus dem Jahre 1594 im Schloß Berlin-Köpenick konnten wir im Ensemble diese Beobachtungen machen. Darbietungen mit Instrumenten aus der Zeit um 1750 sollen solche Erkenntnisse erweitern.

7. Die Tonhöhe, in der gespielt wird, ist für das Musikverständnis von nicht geringer Bedeutung. Wir sollten auch Musik des 19. Jahrhunderts in der originalen Tonhöhe spielen. Vor 1800 wurde mindestens einen halben Ton tiefer gespielt als heute. Jedes Instrument hatte seine eigene Tonhöhe und dadurch auch seine eigene Klangfarbe. Dieser Unterschied zwischen den einzelnen Instrumentengruppen brachte zahlreiche Schwierigkeiten mit sich. Darum schuf man manche Möglichkeiten zum Transponieren. Es gab zum Beispiel Tasteninstrumente mit verschiebbaren Tastaturen und Traversflöten mit zahlreichen „Zwischenstücken“. Heute stellen sich die Instrumentenbauer allgemein auf die oben genannte Tonhöhe ein, wenn sie Instrumente aus dieser Zeit nachbauen (kopieren). Nicht nur die Tonhöhe, sondern sogar die verschiedensten „musikalischen Temperaturen“ (siehe Friedrich Wilhelm Marburg: „Versuche über die musikalische Temperatur“, 1776) spielen heute bei der Interpretation eine zunehmend wichtige Rolle. 1863 bemerkte dazu schon Hermann von Helmholtz: „Das von den gleichschwebend temperierten Instrumenten her eingübte Hören wirkt dem Geist der alten Musik entgegen. Das Ohr kann sich in die Klangwelt eines Stückes, eines Stiles nicht einleben und das Hören bleibt undifferenziert, niveliert, amorph.“ („Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik“, 1863)

Alle genannten Besonderheiten im Umgang mit der Musik des 17./18. Jahrhunderts zeigen, wie wichtig es ist, diese in der Praxis wirksam werden zu lassen. Das verlangt in erster Linie gut ausgebildete Musiker. Die in der DDR vorhandenen Fachleute sollten darum stärker in die Ausbildungsprozesse mit einbezogen werden; was auch im Rahmen von Sommerkursen an den Musikhochschulen geschehen könnte. An unseren Bildungseinrichtungen wird noch nicht genug für eine Qualifikation des Nachwuchses auf diesem Gebiet getan. Infolge solchen Mangels kann hier beispielsweise auch noch nicht fachgerecht für den Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb gearbeitet werden. Die Verantwortlichen sollten aber zukünftig eine Orientierung auf die Spielpraktiken und das Instrumentarium der Zeit um Johann Sebastian Bach im Auge haben, denn dies könnte dazu beitragen, daß die Musik des 17./18. Jahrhunderts in einer ihren Eigentümlichkeiten adäquateren Weise von uns angeeignet und so zu einem vielleicht auf neue Art berührenden Erlebnis für viele Hörer werden kann.