

Kelly | Alte Musik

Reclam Sachbuch

Thomas Forrest Kelly

Alte Musik

Aus dem amerikanischen Englisch übersetzt
von Herbert Geisen

Reclam

Titel der englischen Originalausgabe:
Thomas Forrest Kelly: *Early Music. A Very Short Introduction.*
First Edition. Oxford / New York: Oxford University Press 2011

Für Peggy

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19173

Alle Rechte vorbehalten

© für die deutschsprachige Ausgabe

2014 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Die Übersetzung erscheint mit Genehmigung der Oxford University Press, Oxford. *Early Music: A Very Short Introduction. First Edition* was originally published in English in 2011. This translation is published by arrangement with Oxford University Press.

© 2011 by Thomas Forrest Kelly

Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2014

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-019173-6

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Inhalt

- Kapitel 1 – Was heißt »Alte Musik«? 7
Warum soll man Alte Musik wiederbeleben? 8
Tradition und Unterbrechung 10
Verlorene Werke 17
Historische Aufbrüche 20
- Kapitel 2 – Musik des Mittelalters 27
Gregorianische Gesänge 28
Lieder 38
Tanz 40
Aufführungen mittelalterlicher Musik 41
- Kapitel 3 – Musik der Renaissance 45
Geistliche Musik 46
Weltliche Musik 53
Improvisierte Musik 60
Aufführung von Renaissancemusik 66
- Kapitel 4 – Musik des Barock 70
Formen der Barockmusik 71
Instrumentalmusik 84
Die Bandbreite der Barockmusik 91
Was fehlt noch? 93
Barockmusik heute 95
- Kapitel 5 – Fragen der Aufführungspraxis 97
Bis zu welchem Zeitpunkt reden wir von
Alter Musik? 98
Die Frage der Authentizität 122

Kapitel 6 – Die Renaissance der Alten Musik	
seit dem 19. Jahrhundert	132
Wissenschaftler als Interpreten	134
Musik des Mittelalters und der Renaissance	136
Professionalisierung: Ausbildung	158
Institutionalisierung	161
Alte Musik in der Zukunft	164
Literaturhinweise	171
Abbildungsnachweise	173
Danksagung	174
Register	175

Kapitel 1

Was heißt »Alte Musik«?

Dieses Buch behandelt die Musik der Vergangenheit. Seit ihrem Entstehen sind das Mittelalter, die Renaissance und der Barock ebenso oft totgesagt wie wiederentdeckt worden. Für mich und viele Leser ist die Musik schön und faszinierend. Sie erweitert unseren Horizont und ist Seelennahrung.

Seit dem frühen 19. Jahrhundert ist das Interesse an Alter Musik charakteristisch für einen Teil der Musikwelt – etwa seit die ersten Museen gegründet wurden. Die Wiederentdeckung des Gregorianischen Gesangs im frühen 19. Jahrhundert, die Cäcilienbewegung im Deutschland des späten 19. Jahrhunderts mit ihrem Versuch, Giovanni Pierluigi da Palestrinas Musik als Idealklang unsterblich zu machen, sowie Felix Mendelssohn Bartholdys Wiederentdeckung von Johann Sebastian Bach sind nur einige Beispiele für die Bemühungen der Vergangenheit, ältere Musik wiederzuentdecken.

In der jüngsten Zeit hat dieses Interesse eine besondere Bedeutung erlangt, die sich in zwei spezifischen Entwicklungen manifestiert: erstens der Neuentdeckung wenig bekannter und unterschätzter Werke, zweitens dem Streben danach, verlorengegangene Aufführungsstile wiederzuentdecken, weil man überzeugt ist, dass diese Musik erst durch diese Aufführungspraktiken wieder lebendig wird. Die Musik des Mittelalters, der Renaissance und des Barock steht im Mittelpunkt dieser Bestrebungen, und ihre Werke haben daher an neuem Glanz und an Attraktivität gewonnen.

Das 20. Jahrhundert brachte mit dem Studium und der Wiederbelebung von Instrumenten, Spieltechniken und Repertoires einen großen Fortschritt. Was als eine der englischen Kunsthandwerksbewegung Mitte des 19. Jahrhunderts ähnliche »Bewegung« begann, erhielt in den 1960er Jahren politische Obertöne, die sich aus dem Bedürfnis nach einer Rückkehr zum Natürlichen speisten – einer Rebellion gegen überkommene Weisheiten und erzwungene Konformität sowie aus der Überzeugung, Alte Musik sei sowohl eine Musik für Ausübende als auch für Hörer. Der enorme Erfolg einiger Musiker und Gruppen führte in der jüngeren Vergangenheit zu einer Professionalisierung der Alten Musik. Dadurch ist der Aspekt der ausübenden Liebhaber etwas in den Hintergrund getreten.

Warum soll man Alte Musik wiederbeleben?

Es gibt auf der Welt schon so viele Musikwerke, so viel wird jeden Tag komponiert, so viel ist im Radio und auf Wiedergabemedien zugänglich, dass wir nie alles hören werden können. Warum bemühen wir uns dann so sehr darum, die Musik der Vergangenheit wiederzubeleben? Eine Reihe von Gründen hierfür liegt auf der Hand: der Reiz des Exotischen, Geschichte, Neuartigkeit, Politik und schließlich Vergnügen.

Alte Musik ist so etwas wie »Weltmusik«, weil sie den Hörern etwas außerhalb ihrer eigenen Kultur, ihrer eigenen Tradition und ihrer eigenen Erfahrung bietet. Das macht im wesentlichen das Faszinierende vergessener Werke aus. Noch nicht vergessene Werke mögen zum Kanon gehören, sie mögen hochgeistig sein, sie mögen elitär

sein, aber sie sind nicht exotisch. Die früheren Werke erlauben uns, mit einer Welt in Verbindung zu treten, die so verschieden von der unseren ist, dass sie uns dazu bringen, darüber nachzudenken, wie Musik funktioniert, wie sie wirkt und wie sie klingen sollte.

Manche Menschen möchten auch erfahren, was genau in der Vergangenheit gehört wurde. Was singen und spielen die Engel auf den mittelalterlichen Gemälden? Was tun die Musiker oben auf den Balkonen in dieser Bankettszene? Zu welcher Musik tanzte Elisabeth I.? Welche Musik unterhielt Ludwig XIV. beim Essen? Dies sind eher historische als die Musik betreffende Fragen, weil wir nicht in erster Linie musikalisches Vergnügen, sondern historisches Wissen in dem Bemühen anstreben, uns ein abgerundetes Bild von einer Zeit und einem Ort zu verschaffen, die uns fern, aber dennoch für uns von erheblichem Interesse sind. Wenn wir dann auch die Musik mögen, umso besser: Niemand würde es für fragwürdig halten, wenn wir einen gotischen Dom oder Gemälde von Jan van Eyck oder Leonardo da Vinci bewunderten. Liebhaber der bildenden Künste werden fast nie genötigt, ihre Liebe zu diesen Dingen zu rechtfertigen, oft aber wird der Musik der Vergangenheit dieser zeitlose Respekt versagt. Das Interesse an diesem Aspekt der Alten Musik speist sich im wesentlichen aus einem historischen Impetus, vergleichbar dem Interesse an mittelalterlicher Küche oder der Mode im Barock.

Bloße Neuartigkeit kann auch einen wesentlichen Teil des Interesses an Alter Musik ausmachen. Sie ist anders als jede Musik von heute, und sie ist anders als jede Musik in anderen Kulturen. Sie ist sogar anders als sie selbst, weil sie aus einer langen und breit gefächerten Reihe von verschie-

denen Werken aus verschiedenen Zeiten besteht, deren gemeinsame Nenner nur diese Tatsache ist, dass sie alt und unbekannt sind. Vielleicht liegt eine gewisse Befriedigung darin, dass man seit langem der erste Mensch ist, der eine Frottola aus einer Tabulatur für Laute aus dem 16. Jahrhundert von Francesco Spinacino hört, und darin, sich dessen rühmen zu können – d.h. sie anderen Hörern zugänglich zu machen.

Die Protestbewegungen der 1960er und 1970er Jahre – der Bürgerrechtler, Kriegsgegner usw. – schufen so etwas wie eine »Gegenkultur«, die alles Hergebrachte als traditionell und elitär ablehnte. Da die Alte Musik als nicht traditionell und als partizipatorisch angesehen wurde (es gab und gibt eine große Zahl von Sommer-Workshops, in denen Alte Musik gespielt wird), könnte man sie als Teil einer kulturellen Entwicklung zu einer Musik »von unten« auffassen, einer Musik ohne hohe Ansprüche, einer Musik, die, unprätentiös, eine Einheit des Populären und des Wissenschaftlichen anstrebte. Es ist sicher kein bloßer Zufall, dass die »Bewegung« der Alten Musik, wie man sie gelegentlich nennt, zur gleichen Zeit entstand wie eine Reihe anderer populärer und populistischer Bewegungen: etwa die Renaissance der »folk music«, wie sie von Pete Seeger, Alan Lomax und anderen vorangetrieben wurde.

Tradition und Unterbrechung

Fast die gesamte Musik in der Welt der Konzerte, der Kunst oder der klassischen Musik wird (a) elektronisch gehört und ist (b) alt. Viel mehr Menschen hören Musik von Aufnahmemedien oder im Radio, als sie sie tatsächlich live hö-

ren. Auch ziehen viele Menschen Musik, die sie bereits kennen, solcher vor, die sie noch nicht gehört haben. Selbst Musik zeitgenössischer Komponisten hört man selten live oder bei einer Uraufführung. Jazz- und Live-Konzerte von Rock- und anderer Musik sind auch deshalb so attraktiv, weil sie einem das Gefühl vermitteln, dabei zu sein, einem einzigartigen Erlebnis beizuwohnen, das noch niemand anders gehört hat. Es liegt etwas Anregendes in dem improvisatorischen Echtzeiterlebnis, das der Konzertmusik fehlt, deren Ausführende vom Blatt spielen und ein Stück reproduzieren, das wir schon gehört haben. Es fehlt auch, wenn wir eine Aufnahme anhören, selbst wenn es sich um Jazz oder andere Improvisationen handelt. Bei einer Aufnahme fehlt das Risiko.

Die moderne Alte-Musik-Bewegung bemüht sich vor allem darum, dieses anregende Element hervorzurufen, das einmalige Du-warst-dabei-Element von *jetzt* produzierter Musik. Das Wiedererleben wird einmal dadurch erreicht, dass man Musik zu neuem Leben erweckt, die man zuvor noch nicht gehört hat – zumindest nicht wir zu unserer Zeit. Zum anderen, indem man die Aufführungsstile – einschließlich Improvisation, Verzierung und anderer Ausdruckseffekte – wiederbelebt, Aufführungsstile, die verlorengegangen sind, weil moderne Musikausübende mit dem Ziel ausgebildet werden, die Noten auf dem Blatt nur exakt zu reproduzieren. Wie erfolgreich die Wiederbelebung der Alten Musik diese Ziele erreicht, wird kontrovers diskutiert, aber diese Renaissance verdankt ihre Existenz der Idee von Spontaneität, von Anregung und der Erneuerung von Erfahrungen, die für uns sonst verloren wären.

Wenn man noch im späten 19. Jahrhundert Musik hören

wollte, musste man wissen, wie sie gespielt wird, oder man musste am Ort und zur Zeit ihrer Aufführung zugegen sein. Die *Aufführung* hatte einen Wert, den sie vielleicht inzwischen verloren hat, obwohl die Musik selbst – von jedem Zuhörer unterschiedlich definiert – für fast jeden Menschen von großer Bedeutung ist.

Jetzt können wir zu jeder uns genehmen Zeit mit Hilfe von Aufnahmen und Abspielgeräten jede Art von Musik, von überall her, aus jedem beliebigen Repertoire der Geschichte hören. Wir können ein riesiges Orchester im Wohnzimmer auftreten lassen, und wir können es zum Schweigen bringen, wenn wir für einen Augenblick in die Küche gehen – und dann hören wir die Mahler-Sinfonie einfach weiter. Das ist wirklich bemerkenswert.

Nach einhundert Jahren Aufnahmetechnik liegt uns eine noch aufzuarbeitende Fülle von Aufnahmen vor, die uns verblüffende Einsichten in Aufführungen aus der Vergangenheit gewähren sowie in eine Vielfalt von Stilen und Werken. Indem wir die sich im Lauf der Zeit verändernden Aufführungsstile wahrnehmen, kommen wir zu dem Ergebnis, dass es die *eine* Art, ein Stück zu spielen, nicht gibt, zumindest rückblickend für die Zeit, aus der uns Aufnahmen vorliegen.

Es gibt vermutlich immer noch Interpreten, die behaupten, ein bestimmtes Stück ebenso zu spielen wie Bach, weil sie es so spielen wie ihr Lehrer, der in Wien bei Soundso studiert hat, der seinerseits bei Czerny studiert hat, der wieder bei Beethoven und so weiter bis zu Bach. Diese Musiker haben wahrscheinlich nie die Veränderungen zur Kenntnis genommen, die das betreffende Stück in der einhundertjährigen Geschichte der Musikaufnahmen durch-

gemacht hat. Sonst wären ihnen sicher Zweifel an der Unveränderlichkeit der Tradition und der Einheitlichkeit des Aufführungsstils gekommen.

Selbst wenn wir die Tradition für ungebrochen und unwandelbar hielten, würden Befürworter der Alten Musik vorbringen, dass es bestimmte Aufführungstraditionen gibt, die sich nicht wiederherstellen lassen. Dem Vernehmen nach wurden zum Beispiel während der Französischen Revolution Cembali aus der Zeit des Ancien Régime als Feuerholz verbrannt. Als nach der Revolution am Pariser Konservatorium ernsthaft professioneller Musikunterricht aufgenommen wurde, bestand eine unüberbrückbare Kluft zwischen dem, was im 18. Jahrhundert praktiziert worden war – im wesentlichen Musik des Spätbarock und ältere Musik –, und dem, was nun gelehrt wurde. Selbst wenn wir an eine strenge methodische Tradition glaubten, die sich vom Lehrer auf den Schüler weitervererbt, könnten wir sie nicht viel weiter zurückverfolgen als bis zum frühen 19. Jahrhundert.

Und so nahm man an, dass die Musik aus der Zeit davor, die gewöhnlich nur für Übungen gehalten und als solche aufgeführt wurde – Bachs Präludien und Fugen für Pianisten, seine Triosonaten für Organisten, italienische Barockarien als Übungen und Eröffnungstücke für Sänger, alle aufgeführt im »modernen« Stil des 19. Jahrhunderts –, für uns verloren sei, und zwar sowohl als regelmäßig gespieltes Repertoire als auch als ein Stil, von dem man weiß, wie er aufgeführt werden muss.

Die Bewegung »Alte Musik« setzt sich die erneute Untersuchung dieser Musik zum Ziel. Ihr Repertoire ist die Musik aus der Zeit vor der kanonischen Musik der Konzert-

säle von Johann Sebastian Bach bis Johannes Brahms, vor den modernen Kammermusikkonzerten, vor den heutigen Opernhäusern. Sie bemüht sich um das Verständnis des Kontextes, in dem diese ältere Musik, die uns heute so fremd erscheint, nicht nur als völlig normal angesehen, sondern als hinreißend schön empfunden wurde.

In der Alten Musik gibt es einen weiteren Aspekt, der mit der Aufführungspraxis verknüpft ist: Nicht das WAS, sondern das WIE steht im Vordergrund des Interesses. Diese Konzentration auf die Aufführung ist einer der zwei Hauptaspekte der Alte-Musik-Bewegung – der Glaube, verlorene Praktiken und unterbrochene Traditionen könnten durch gewissenhafte Forschung und Praxis wiederentdeckt werden.

Die engagierten Pioniere der 1960er und 1970er Jahre bemühten sich durch das Studium und die Reproduktion alter Instrumente darum, etwas über den Klang und darüber zu lernen, was am besten funktioniert, wenn man Bach auf dem Cembalo und nicht auf einem Steinway spielt oder Corelli auf einer darmbesaiteten, tiefer gestimmten Geige mit einem leichteren Bogen. Einige Musiker versuchten, durch das sorgfältige Studium noch überlieferter Schriften über die Musik und durch die sorgfältige erneute Beschäftigung mit noch existierenden Partituren Spieltechniken und stilistische Konventionen wiederzuentdecken. Werke wie Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Johann Joachim Quantz' *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752) und Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) dienten als Informationsquellen für die Aufführungspraxis der Musik des Spätbarock. Der

Versuch, die Autoren beim Wort zu nehmen und in diesen Büchern nützliche Informationen für moderne Musikausübende aufzustöbern, erforderte intensive Anstrengungen, die von Menschen unternommen wurde, die davon überzeugt waren, dass das möglich sei. Der Glaube an diese Möglichkeit hängt natürlich davon ab, was man unter »das« versteht. Es steht außer Zweifel, dass diese bahnbrechenden Bemühungen auf dem Gebiet der Wissenschaft und der Praxis reiche Früchte trugen und jeder, der seit den 1960er Jahren Barockmusik hört, weiß, wie viel sich seit Beginn dieser Forschungen verändert hat.

Was »das« ist, lässt sich vielleicht näher dadurch bestimmen, was »das« nicht ist. Es gibt nicht die eine, einzige, einheitliche, unangreifbare Aufführungsmethode, der zufolge jedes Musikstück auf eine »authentische« Weise gespielt werden kann. Dies stünde in krassem Widerspruch zu dem, was bei den meisten Autoren des 18. Jahrhunderts über guten Geschmack, über Ausdruck, Gefühl und über unterschiedliches Spielen in unterschiedlichen Situationen zu lesen ist. All dies beweist, dass keine zwei Aufführungen identisch sein können. Auch betont »das« nicht die Musik nur eines bestimmten Ortes und einer bestimmten Zeit – im Unterschied zu den genannten deutschsprachigen Abhandlungen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. So interessant diese Informationen sind, sind sie doch weder zentral für das Musizieren an sich, noch sind sie der einzige Ort und die einzige Zeit, die für Musiker interessant sind. (Es gibt noch andere ältere Autoren, die über Musik geschrieben haben – einschließlich John Dowland und François Couperin –, wengleich nicht so enzyklopädisch, wie diese deutschsprachigen Schriften).

Die Beschäftigung mit diesen Abhandlungen stellte einen wichtigen Anfang dar, und alle daran Beteiligten waren stolz auf das Gelernte sowie auf die Kraft und Frische, die Barockmusik wiederzugewinnen schien. Es gehörte wesentlich zum Zeitgeist, sich als Wegbereiter zu empfinden, als jemand, der durch harte Arbeit eine verlorene Tradition wiederentdeckte. Jetzt, mehr als eine Generation später, gibt es Lehrer, die von diesen Wegbereitern gelernt haben, und Studierende können schlicht auf ein Konservatorium gehen oder an Workshops teilnehmen, um von Lehrern, die ihr Leben lang diesen Stil vertreten, den modernen Zugang zur Barockmusik zu lernen, von Kunstschaffenden der zweiten Generation, die nie den romantischen Zugang zu Bach oder Händel verlernen mussten. Vielleicht ist das Aufregende der Entdeckerfreude zum Teil verlorengegangen, aber die Standards sind sicher erheblich gestiegen.

Diese Pioniere beteiligten sich an dem Versuch, für die Musik einen für alle Zeiten gültigen Aufführungsstil zu entwickeln, weil sie von der Voraussetzung ausgingen – eine Voraussetzung, die sicher nicht jeder teilt –, dass Komponisten, Zuhörer und Musiker zu jeder Zeit und an jedem Ort ein ähnliches Verständnis verbindet, und dass die Musik dann am besten spricht, wenn sie in ihrer eigenen Sprache spricht. Man kann dem entgegenhalten, dass das für die oben Genannten zutreffen mag, aber dass wir nicht solche Menschen sind, dass wir wir selbst sind und nicht die Musik überall um uns herum ungehört machen können. Musikschaffende täten daher gut daran, die Existenz von Klavieren, Mikrofonen, Verstärkern, modernen Keyboards, das Bedürfnis nach lauten Instrumenten und Stimmen, die

große Säle füllen, usw. zu akzeptieren. Viele Anhänger der Alten Musik werden wahrscheinlich solche Stimmen mit einem Schulterzucken abtun und ihnen alles Gute wünschen. Doch auch die Benutzer moderner Hardware könnten einige Aspekte des historischen Stils adaptieren, die ihre Aufführungen beeinflussen könnten – ein passendes Tempo kann z. B. ein Stück unabhängig von dem Instrument, auf dem es gespielt wird, verändern.

Alte Musik hat jedoch noch eine andere Seite, und zwar die Musik selbst – nicht nur die Wiederentdeckung verlorener Traditionen, sondern die Wiederentdeckung verlorener Musik, etwa von Werken, die aus irgendeinem Grund nicht mehr aufgeführt werden oder unpopulär geworden sind, die aber, einmal wiederentdeckt und wiederbelebt, große musikalische Freude bereiten können.

Verlorene Werke

Musik gilt als »verloren«, wenn sich niemand daran erinnert. Sobald jemand eine Methode findet, sie niederzuschreiben und sobald diese Niederschrift als Vorlage für eine erneute Aufführung verwendet wird, ist sie natürlich nicht verloren. Die im mittelalterlichen Europa entwickelte musikalische Notenschrift hat dazu geführt, dass wir viel über Musik wissen, an die sich niemand persönlich erinnert. Die Fülle an Details, die in der Notenschrift enthalten sind, hängt von der Zeit ab, von der Art der Notenschrift und dem Notenschreiber, doch im Lauf der Zeit wächst im Allgemeinen der Detailreichtum. Folglich können wir jedes Mal von Musik sprechen, wenn sie uns niedergeschrieben vorliegt oder wenn wir es mit lebenden Musikern zu tun haben.

Unsere Konzertaufführungen sind meist das Resultat einer Kombination von Notenschrift und Erinnerung. Nur wenige Musiker spielen ihre Musik im Konzert vom Blatt. Sie haben entweder die Musik auswendig gelernt – zumeist indem sie die Partitur nutzten –, wie Solisten bei den meisten Klavier- und Liederabenden, oder sie lesen die Noten, die sie vor der Aufführung häufig geprobt haben, wie bei Orchesterkonzerten. Wenn man sich nur auf das Gedächtnis verlässt, besteht immer die Gefahr, dass man etwas vergisst oder dass einem von einer Aufführung zur nächsten etwas entfällt. Wenn man dagegen nur die Noten benutzt, besteht das Risiko, dass der Musiker die Noten nicht vollständig versteht oder dass die Noten, wie es fast immer vorkommt, einige Details genau darstellen (üblicherweise Tonhöhen und Notenlängen), andere hingegen nicht (oft Dynamik, Artikulation, Lautstärke, Klangfarbe). Die Noten legen nicht fest, was für selbstverständlich gehalten wird und vom Musiker geleistet werden muss. Dies alles ist zum großen Teil die Aufgabe der Probenarbeit.

Alte Musik beschäftigt sich überwiegend mit Musik, die in irgendeiner Notation vorliegt, an deren Klang sich aber niemand erinnert. Um diese Musik aufführen zu können, muss man möglichst viel darüber erfahren, was die Notation bedeutet. Ebenso muss man wissen, was in der Notation *nicht* enthalten oder allenfalls angedeutet ist, und diese wesentlichen Elemente dann berücksichtigen.

Fragen, mit denen sich die Musiker auseinandersetzen müssen, um Alte Musik zu verstehen, sind gelegentlich sehr speziell (wann muss man, wenn überhaupt, einen Triller mit der Ausgangsnote statt der höheren Note beginnen? Wie lang ist ein Vorschlag?). Mit diesen und ähnli-

chen Fragen befassen sich viele Forscher, die dem Verhältnis zwischen vorliegender, niedergeschriebener Musik und dem nachspüren, was die, die über Musik schreiben, über die Bedeutung geschriebener Symbole und über akzeptierte Aufführungskonventionen zu sagen haben.

Dann – und zwar am häufigsten im Zusammenhang mit älteren Werken – stellen sich so grundlegende Fragen, dass man sich kaum vorstellen kann, die Musik ohne eine klare Antwort auch nur ansatzweise zu verstehen und aufzuführen. Fragen wie etwa: »Welchen Rhythmus haben die Melodien der Trobadors?« Oder: »Wenn man bedenkt, dass es aus der Zeit vor dem dreizehnten Jahrhundert keine (notierte) Instrumentalmusik gibt, was spielen dann die Instrumente, die wir so oft auf Abbildungen und Skulpturen sehen?« Oder auch: »Warum werden mittelalterliche Sänger so oft mit Instrumenten dargestellt, wenn es für die Instrumentalbegleitung von Liedern keine geschriebenen Noten gibt?«

Bei solchen Fragen stellt die Musik – je nach persönlicher Perspektive – ein weites Feld für Experimente und Ausdrucksformen dar. Sonst bleibt sie uns so fremd, dass wir keine Chance haben, sie so aufzuführen, dass jemand sie erkennen würde, der zu der Zeit lebte, als diese Musik gespielt wurde.

Der andere, nicht so unmittelbar aufführungsbezogene Aspekt Alter Musik ist das Interesse an wiederentdeckten Werken, d. h. an Werken, die nicht Teil der gängigen musikalischen Aufführungspraxis und musikalischen Erfahrung sind. Diese musste man entweder in erhaltenen Manuskripten finden oder in wissenschaftlichen Ausgaben aus dem 19. und 20. Jahrhundert – Ausgaben, die Musik-

wissenschaftlern zwar wohlbekannt waren, für die sich aber sonst niemand wirklich interessierte. Aus schwer zu erklärenden Gründen wird gelegentlich eine bestimmte Art von Musik *en vogue* – etwa Gregorianische Gesänge oder Antonio Vivaldis Violinkonzerte oder Bachs Cembalomusik. Einige Leser werden sich möglicherweise an solche Modeerscheinungen erinnern – die Aufnahmen des Gregorianischen Gesangs der Mönche von Santo Domingo de Silos (eine Sammlung alter Aufnahmen aus einem spanischen Kloster), die in den 1980er Jahren überraschend und unerwartet erfolgreich waren, sodann die andauernde Popularität von Vivaldis »Vier Jahreszeiten« (was ich nie verstanden habe) oder die Popularität der Bach-Aufnahmen von Glenn Gould (und das erneute Interesse daran) ... ganz zu schweigen von dem sogenannten Pachelbel-Kanon.

Historische Aufbrüche

Zu vielen anderen Zeiten und an vielen anderen Orten interessierte und interessiert man sich für Alte Musik. Dafür gibt es verschiedene Gründe. Oft liegen sie in antiquarischer Neugier begründet, manchmal entspringen sie echtem künstlerischen Interesse. Jeder dieser Gründe ist unverwechselbar.

Die letzte große Arbeit des Architekten Andrea Palladio war das prächtige Theater der gelehrten Akademie der Olimpici in Vicenza – erbaut im Stil der griechischen Klassik. Palladio starb vor der Fertigstellung des Theaters, das Vincenzo Scamozzi vollendete. Das Theater wurde am 3. März 1585 mit einer Aufführung von Sophokles' *Oedipus*



Das Teatro Olimpico in Vicenza, Italien. Das von dem Architekten Andrea Palladio entworfene Theater entstand in Nachahmung antiker Theater.

Tyrannus in einer italienischen Übersetzung von Orsulto Giustinian, einem der *academici*, eröffnet. Die Chorpartien stammten von Andrea Gabrieli. Dies war ein Versuch, modernen Zuschauern ein Gefühl von der Kraft griechischer Tragödien zu vermitteln, indem man wie im alten Griechenland die Chöre gesungen präsentierte.

1726 wurde in London die Academy of Ancient Music als private Gesellschaft von Sängern gegründet, die sich in einem Wirtshaus trafen, um sich selbst mit Vokalmusik zu unterhalten. Als erstes Stück führten sie ein Madrigal von Luca Marenzio auf. »Ancient« Musik war nicht Musik ho-

hen Alters, sondern Musik, die alt genug war, um nicht mehr zum modernen Repertoire zu gehören. Die Mitglieder waren bekannte Komponisten und Sänger. Zu der Gesellschaft gehörten Berufsmusiker und einige begabte Musikliebhaber, unter anderem auch der Maler und Grafiker William Hogarth. Ihre Programme enthielten immer geistliche Musik und Madrigale der Renaissance, zumeist von italienischen Komponisten.

Eine ähnliche Organisation unter dem Namen »Concert of Ancient Music« wurde, ebenfalls in London, 1776 gegründet. Daraus entwickelte sich allmählich eine populäre Konzertserie, die sich mehr als zwanzig Jahre lang alter Musik widmete. Sie war also eigentlich nicht antik, aber dieses Beispiel ist ein interessanter Beleg dafür, was man unter Alter Musik zu einer Zeit verstand, in der fast die gesamte Musik neu war, aber auch rasch unmodern wurde. Die Konzertserie endete erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Gottfried van Swieten, der Leibarzt von Kaiserin Maria Theresia von Österreich, war auch der Präfekt der kaiserlichen Bibliothek und bekleidete eine Reihe weiterer Ämter. Van Swieten war ein Musikliebhaber und liebte besonders die Werke von Bach und Händel, die er in Wien einem größeren Publikum näherbringen wollte. »Ich gehe alle Sonntage um 12 Uhr zum Baron van Swieten – und da wird nichts gespielt als Händel und Bach«, schrieb Mozart an seinen Vater. Mozart wurde beauftragt, Bachs Fugen für Tasteninstrumente für Streichtrio zu bearbeiten (er schrieb dazu wunderbare Einleitungen), die bei diesen Hauskonzerten gespielt werden sollten. Mit seiner »Gesellschaft der Associirten« veranstaltete er auch größere Konzerte, führte in Fürstenpalais, in der Kaiserlichen Hofbibliothek selbst

oder im Burgtheater Oratorien von Händel in der Originalfassung auf. Für diese Werke orchestrierte Mozart Händels *Messias* und andere Werke um, indem er Stimmen für Flöte, Klarinette, Fagott, Horn und Posaune hinzufügte, ohne aber Händels Vokal- und Instrumentalsatz zu verfälschen.

Obwohl Bachs und Händels Musik kaum fünfzig Jahre alt war (der *Messias* wurde 1742 uraufgeführt, Mozarts Version stammt aus dem Jahr 1789), war man genötigt, sie dem modernen Wiener Geschmack anzupassen, indem man eine geeignete Instrumentation vornahm. Ob nun van Swietens Bemühungen einen Aufbruch der Alten Musik bedeuteten oder nicht, es ist offenkundig, dass er und sein Publikum die musikalischen Schönheiten der beiden großen – wenn auch aus der Mode geratenen – Komponisten schätzten.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts führte in Deutschland der Wunsch nach einer Rückkehr zur wahren, authentischen, angemessenen Musik der römisch-katholischen Kirche zu einem lebhaften Wiedererwachen des Interesses an der Musik Palestrinas als Ideal geistlicher Musik. Neugegründete Chöre orientierten sich am Modell römischer Renaissancechöre. Unter der Leitung von Franz Xaver Haberl (Domkapellmeister in Regensburg und Gründer einer einflussreichen Musikschule) wurden Palestrinas Werke herausgegeben. Die Idee von *A-cappella*-Aufführungen, die ausschließliche Zulassung der Orgel als Musikinstrument und ein an Palestrina orientierter Musikstil waren Charakteristika dieser internationalen Bewegung. Palestrina wurde – zu Unrecht – wegen seiner Messe für Papst Marcellus II., von der man glaubte, sie habe das Konzil von Trient beeinflusst, als Retter der polyphonen Musik betrachtet.

Eine romantisch stark verklärte Sicht auf Palestrina stellt Hans Pfitzners Oper *Palestrina* aus dem Jahr 1915 dar.

Obwohl diese Bewegung religiös motiviert war, war sie doch ebenfalls Ausdruck eines Wunsches nach dem, was man für die künstlerische Einfachheit der Vergangenheit hielt – wie auch bei den Präraffaeliten in England –, und spiegelte zudem die allgemein zunehmende historisierende Museumskultur des 19. Jahrhunderts wider.

Eines der bekanntesten Beispiele für den Aufbruch der Alten Musik stellt die von dem zwanzigjährigen Felix Mendelssohn Bartholdy veranstaltete Aufführung von Bachs *Matthäuspassion* am 11. März 1829 dar. Das Konzert fand in der Berliner Singakademie statt, die Mendelssohn gut vertraut war, weil er dort studiert und im Chor gesungen hatte.

Seine Großmutter hatte ihm 1823 zu Weihnachten eine Abschrift des Werks geschenkt, das er seitdem studiert hatte. Er überredete den Direktor der Akademie Carl Friedrich Zelter, ihm die Erlaubnis zu erteilen, eine öffentliche Aufführung zu organisieren, die erste Aufführung des Werks seit Bachs Tod.

Mendelssohns Fassung kann man wohl kaum »authentisch« im heutigen Sinne nennen. Es handelte sich um eine gekürzte, neu orchestrierte Fassung mit mehreren hundert Sängern in den beiden Chören. Holzblasinstrumente wurden hinter dem Chor und außerhalb des Raums vor drei geöffneten Türen plaziert. Mendelssohn stand zwischen den Chören, wobei er einem der Chöre den Rücken zuwandte, und spielte von Zeit zu Zeit auf dem Klavier. Sein Dirigat war beiläufig – es kam vor, dass er einen Abschnitt andirigierte und sein Dirigat beendete, wenn alles gut lief.

Die Aufführung war außerordentlich einflussreich. Sie

hatte ein Wiederaufleben des Interesses an Bachs größeren Kirchenwerken (seine Musik für Tasteninstrumente war nie aus der Mode gekommen) und später die Gründung der Bach-Gesellschaft zur Folge, die eine vollständige Ausgabe seiner Werke besorgte.

Bachs Musik ist grundverschieden von der Palestrinas (obwohl er es im Kontrapunkt mit jedem aufnehmen konnte). Die unterschiedliche Wiederentdeckung von Bach und Palestrina ist sicher zum Teil religiös motiviert, hat aber wohl auch etwas mit Romantik, Exotik und dem Wunsch nach etwas Handfestem aus einer verlorengegangenen Vergangenheit zu tun. Möglicherweise spielt bei der Bach-Renaissance auch der Stolz der Deutschen zu einer Zeit des aufkeimenden Nationalgefühls eine Rolle.

1832 richtete der unermüdliche Musikschriftsteller François-Joseph Fétis in Paris eine Reihe von Concerts Historiques ein, die meist im Pariser Konservatorium stattfanden. Er begann mit einer Geschichte der Oper, die Ausschnitte aus Jacopo Peris *Euridice* und Monteverdis *L'Orfeo* enthielt. Die Konzerte wurden von Vorträgen begleitet, die Fétis später in seiner *Revue musicale* veröffentlichte. Die Konzerte waren lang und oft nicht sonderlich gut gespielt, aber sie waren gut besucht, was zeigt, dass es eine gewisse Neugier in Bezug auf Alte Musik gab – die die Zuhörer natürlich nicht im voraus kannten. Fétis' Zugang war möglicherweise insofern anti-evolutionär, als Musik der Vergangenheit nicht als primitiver Vorläufer der »wirklich« modernen Musik aufgefasst wurde, sondern als Vielfalt schöner Stile.

Die Renaissance Alter Musik ist also nichts Neues. Diese und andere Aufbruchsmomente in der Vergangenheit fan-