



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Nef, K.: Alte Musikübung

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Kinder, für die sie bestimmt ist, könnten auch wohl einmal aufmucken gegen diese „Behandlung.“ Aus unsrer eignen Kindheit erinnern wir uns wenigstens nur zu gut, daß uns Bücher zum Lesen absolut nicht paßten, die uns so pädagogisch in die Schere nehmen wollten mit onkelhafter Bevormundung und tantigen Anreden. Ein ordentlicher Junge möchte womöglich für etwas größer und vernünftiger genommen werden, als er ist, auf keinen Fall will er angealbert werden wie von einer alten Kindermuhme. Auch solche Geschichten über größere Knaben, die „erzogen“ werden, wie hier ein wohlgemeinter Aufsatz über die Kampfspiele der Knaben in Olympia, hätten uns gelangweilt; wir wollten etwas hören von fertigen Menschen, die so waren, wie wir selbst hätten werden mögen. Und in einem Buch mit einem so einfältig aussehenden Jungen, wie er hier abgebildet ist, zuerst auf dem bunten Umschlag der Zeitschrift als Brustbild mit Blumen im Haar, und dann noch einmal über dem Text, grinsend, in voller Figur, hätten wir überhaupt schwerlich viel gelesen. Auch hätten wir vermutlich gesagt, das kleine Mädchen da auf dem Dreifarben- druck, das sogenannte Sonnenkind, das in die Luft stiert, müßte blödsinnig sein. Aber Kinder sind ja auch wieder lenksam und weich, und wenn man ihnen immer wieder vorredet, daß diese Albernheiten Natur seien, so werden sie am Ende selbst noch ebenso „eigenartig“ (nettes Modewort!), wie diese ganze künstlerische Kultur, von der wir vielleicht in einem nächsten Aufsatz unsre Leser zu unterhalten Gelegenheit haben werden.



Alte Musikübung



ie heute frisch aufblühende Musikwissenschaft betrachtet es als ihre wichtigste Aufgabe, die Quellen zur Musikgeschichte zu veröffentlichen. Die hauptsächlichsten sind natürlich die Musikwerke selbst. Die Neuauflage von Kompositionen alter Meister wird schon in den meisten europäischen Staaten eifrig betrieben. Deutschland, das durch die monumentalen Bach- und Händelausgaben den Anstoß zu der Bewegung gegeben hat, wird, nachdem es sich in den letzten Jahren von andern Staaten, namentlich Osterreich, hat überflügeln lassen, voraussichtlich, namentlich durch die kürzlich neubegründeten, vom preussischen Staate unterstützten „Denkmäler deutscher Tonkunst“ bald wieder die führende Rolle übernehmen. Von diesen „Denkmälern,“ von denen jährlich mehrere Bände erscheinen sollen (einige sind schon herausgekommen), darf man großes erwarten, und es ist keine Übertreibung, wenn sie in der Buchhändleranzeige der Firma Breitkopf und Härtel, die den Verlag übernommen hat, mit den Monumenta Germaniae Historica in Parallele gesetzt werden. Was diese für die deutsche Geschichtschreibung geworden sind, versprechen jene für die deutsche Musikgeschichte zu werden. Nachdem das große Unternehmen zustande gekommen ist, darf man, so glaube ich wenigstens, der weiteren Entwicklung

der Musikwissenschaft mit Vertrauen entgegensehen. Nur am Mangel genügender Vorarbeiten sind bis jetzt zumeist die großen musikgeschichtlichen Versuche gescheitert. Die Denkmäler sind nun dazu berufen, das nötige Material zu liefern, und wenn nur erst dieses einmal gesammelt ist, wird es auch an den Baumeistern nicht fehlen, die das Gebäude der Musikgeschichte errichten. Bedeutende Köpfe hat die Musikwissenschaft schon immer aufweisen können; sie brachten es aber nur so selten zu großen Erfolgen, weil sie selbst jeden einzelnen Stein erst mühsam herbeischleppen mußten.

Der Wissenschaft leisten also die Denkmäler und überhaupt die Neuausgaben alter Musik vorzügliche Dienste. Aber die Kompositionen alter Meister sind doch nicht nur Geschichtsquellen, sie sind auch Kunstwerke. Bei ihrer Auswahl wird nicht nur nach ihrer historischen Bedeutsamkeit, sondern auch nach ihrem künstlerischen Wert gefragt. Selbstverständlich wäre es wünschenswert, daß die besten unter ihnen, wie das bei den alten Werken der Litteratur und der bildenden Kunst schon geschehen ist, wieder geistiges Besitztum der Gebildeten würden. Das wäre an und für sich schon reicher Gewinn, aber das Wiederlebendigwerden der alten Tonwerke würde auch unsre heutige Musik mannigfach fördern und anregen, den Künstler vertiefen und der Musikübung neue Impulse geben. Dafür, daß das geschehn könnte, ist jedoch in den Neuausgaben, auch in den bis jetzt erschienenen Bänden der Denkmäler, nicht gesorgt worden. Sie dienen wohl der Wissenschaft, aber nicht der Praxis. Diese weiß mit den wissenschaftlich korrekt hergestellten Ausgaben nichts anzufangen, weil sich die Musikübung im Laufe der Jahrhunderte vollständig geändert hat, die Instrumente, die Besetzung der Singstimmen, die Art des Vortrags anders geworden sind. So kommt es denn auch, daß trotz der Menge alter Musik, die in den letzten Jahrzehnten vorgelegt worden ist, Aufführungen solcher verhältnismäßig selten sind. Die durch Mendelssohns Vorgehn bei den offiziellen Konzertsinstituten beliebt gewordenen historischen Konzerte sind sogar fast ganz wieder verschwunden, die Pflege alter Musik ist — abgesehen natürlich von Händel und Bach — den wenigen Instituten überlassen, die sich aus diesen oder jenen Gründen besonders in deren Dienst gestellt haben.

Das ist ein großer, bedauernswerter Mangel. Auf ihn immer und immer wieder hingewiesen und auf seine Abstellung gedrungen zu haben, ist eins der Verdienste Hermann Krejschmars. Leider ist auf seine Stimme noch nicht genügend gehört worden, aber sie muß und wird noch durchdringen. Einmal hat er immer gefordert, in den Neuausgaben mit den wissenschaftlichen auch die praktischen Anforderungen zu berücksichtigen, zweitens hat er erst kürzlich sehr mit Recht nachdrücklich darauf aufmerksam gemacht, daß es eine der nächsten Pflichten der Musikwissenschaft sei, die alte Musikübung gründlich zu erforschen und unsre Musiker über die Ausführung alter Musik zu belehren; er verlangt, kurz gesagt, ein Handbuch der alten Musikübung. Er ist aber bei dieser Forderung nicht stehn geblieben, sondern hat in seinen „Bemerkungen über den Vortrag alter Musik,“*) in denen sie aufgestellt ist, schon selbst einen be-

*) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1901, S. 51 ff. Auch in Sonderdruck erschienen.

deutenden Anfang zu einem solchen Buche gemacht. Die „Bemerkungen“ sind so interessant und lehrreich, daß es mir angebracht erscheint, auch die musikalische Laienwelt auf sie aufmerksam zu machen. Ich möchte das um so mehr thun, als sogar Fachmusiker und Musikschriftsteller achtlos daran vorbeigegangen zu sein scheinen.*)

Eine der ersten Schwierigkeiten bei der Aufführung alter Musik bietet der Mangel an dynamischen Zeichen in den originalgetreuen Ausgaben. Kreisshmar führt als Beispiel das Gloria der H-moll Messe von Bach an, 176 Takte ohne ein einziges Forte- oder Pianozeichen. Und „bei Händel und bei den Zeitgenossen dieser beiden ist's nicht anders.“ Trotzdem wäre es doch ganz verkehrt, wollte man alles in derselben Stärke spielen. Wer sich in Sinn und Geist der alten Musik etwas hineinlebt, der fühlt das ohne weiteres heraus. Kreisshmar giebt aber auch schwarz auf weiß geschriebne, also für jedermann zwingende Beweise an die Hand. Er weist in seinen „Bemerkungen“ auf ein Buch hin, dessen große Bedeutung man aus dem Titel allein nicht erraten kann, nämlich den „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen“ von J. J. Quantz, dem Flötenlehrer Friedrichs des Großen. Dieses Werk ist ein umfassendes Handbuch der gesamten Musikübung seiner Zeit. Daraus zitiert Kreisshmar den Satz: „Es ist bei weitem nicht hinlänglich, das piano und forte nur an den Orten, wo es hingeschrieben steht, zu beachten, sondern ein jeder Akkompagnist muß wissen, es an vielen Orten, wo es nicht dabei steht, mit Überlegung anzubringen.“ Aber warum schrieben es denn die Komponisten nicht hin? Aus dem einfachen Grunde, weil sie, viel mehr als das heutzutage der Fall ist, auf die Ausführung ihrer Werke durch Künstler rechneten, denen sie nicht alles haarklein vorzukauen brauchten, und denen sie das Beste im Vortrag, das schließlich doch nur durch richtiges Erfassen des geistigen Gehalts erreicht wird, ruhig überlassen durften. Man musizierte damals eben noch nicht mit „Massen und Herden,“ will sagen Monstrosorchestern und hundertköpfigen Gesangsvereinen. Freilich, wo es sich um Chor- und Orchesteraufführungen handelte, waren, um Übereinstimmung in der Dynamik zu erzielen, zahlreiche Proben nötig. Diese sind denn auch gehalten worden; die damaligen Berufschöre waren natürlicherweise auch in diesem Punkt unsern Dilettanten-Singvereinen weit voraus, und als Belege dafür, daß auch die Orchester sogar bei technisch leichten Stücken — nach unsern heutigen Begriffen war ja das meiste leicht, und man konnte von Anfang an mehr auf den Vortrag Bedacht nehmen — viel probierten, nennt Kreisshmar

*) Erst dieser Tage noch erschien in der gut angesehenen Neuen Zeitschrift für Musik (Nr. 44 des Jahrgangs 1901) ein Aufsatz „Über den Vortrag von Kompositionen aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert“ von G. Tischer, der unter anderm zu der ganz unmöglichen Behauptung kommt, die alten Stücke hätten in gleicher Tonstärke dahinzustreifen, die geringe Anzahl der dynamischen Zeichen sei nicht Zufall oder gar Nachlässigkeit, sondern Absicht. Wo sich ernsthaft gebärdende Musikschriftsteller noch dergleichen Widersinn behaupten dürfen, ist es in der That am Platz, die wirklich ernsthaften Forschungen weitem Kreisen bekannt zu machen, und wenn die Fachleute nicht hören wollen, so verhelpen die Dilettanten vielleicht auf den rechten Weg, wie das in der Musikgeschichte schon mehr als einmal vorgekommen ist.

mit Recht die Biographien Glucks, Dittersdorfs und andre. Die im gemeinschaftlichen Üben so eifrigen Musiker kamen nicht unvorbereitet an ihre Aufgaben heran; sie waren für den Vortrag gründlich geschult. Darüber, wie ein piano, ein forte, ein fortissimo oder die Untergrade dieser Klangstärken zu geben seien, wurden Instrumentalisten und Sänger in den Lehrbüchern auf das gründlichste belehrt. So konnten die Komponisten die Verteilung von Licht und Schatten ruhig den singenden und spielenden Künstlern überlassen und sich mit ihren Vorschriften auf die Stellen beschränken, wo sie, wie Kreßschmar sich ausdrückt, „von der Tradition und dem Nächstliegenden abweichen, oder wo ein Zweifel über ihre Absichten entstehen konnte.“

Man darf vielleicht noch hinzufügen, daß die Absichten der Komponisten in der alten Musik im ganzen leichter zu erkennen sind, als in der unsrigen. Wenn trotzdem unsre Musiker bei ältern Kompositionen oft völlig fehl gehn, so ist dabei, so glaube ich wenigstens, häufig nur der Umstand schuld, daß sich die historisch in keiner Weise gebildeten oder auch nur angeregten Künstler nicht mit der rechten Liebe an die Sache machen und das aufzuführende Werk von Anfang an mehr nur als Kuriosität, denn als lebendes Kunstwerk ansehen. Die ältere Musik, ich denke hier namentlich an die Instrumentalmusik, bei der über die Absicht des Komponisten weit eher gestritten werden kann, als bei dem mit einem textlichen Leitfaden ausgestatteten Gesang, ruht weit mehr noch auf den elementaren musikalischen Grundlagen, als unsre zu größter Künstlichkeit ausgebildete Tonkunst. Darauf deutet das seltene Vorkommen des Crescendos, das nach Kreßschmar freilich nicht ganz ausgeschlossen ist, dafür spricht auch das sogenannte Echo, das vom sechzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts eines der wichtigsten Ausdrucksmittel war. Man bildete das natürliche Echo nach, indem man eine Phrase eines Stückes von entfernt oder auch in einem andern Raum stehenden Sängern oder Spielern schwächer wiederholen ließ, oder, und das war das häufigste, denselben Exekutanten war die notengetreue Wiederholung einzelner Phrasen vorgeschrieben. Immer hatten sie in einem solchen Fall, auch wenn das nicht besonders vermerkt war, das erstemal forte, das zweitemal piano zu spielen; es kommt auch nicht selten, namentlich am Schluß eines Stückes, ein zweites Echo, pianissimo, vor. Auf den Reiz dieser elementaren Wirkung von stark und schwach sind häufig ganze Stücke aufgebaut. Kreßschmar giebt zahlreiche Beispiele für das Vorkommen und genaue Anweisungen über die Ausführung des Echos. Er sagt, die Lehrbücher bringen zwar keinen Abschnitt unter dem Titel Echo, aber das Gesetz des Echos stellen sie ausdrücklich und klar genug auf. Dazu könnte man beifügen, daß Walthers in seinem bekannten „Musikalischen Lexikon, 1732“ einen besondern Artikel unter „Echo“ bringt, der ausdrücklich sagt, daß dieses in der Musik häufig imitiert werde. Interessant ist auch, daß derselbe Autor das Piano (p.), Piu piano (pp.) und Pianissimo (ppp.) durch den Vergleich mit einem ersten, zweiten und dritten Echo erklärt. Es ist das ein kleiner Hinweis darauf, daß die Musik doch auch, was zuweilen bestritten wird, durch Nachahmung von Naturerscheinungen entstanden ist; zweitens ein Beweis für die oben ausgesprochne Behauptung, daß die ältere Musik (für die also das Echo

ein Hauptausdrucksmittel war) weit mehr noch auf elementaren Grundlagen ruhte als unsre heutige.

Eine weitere Schwierigkeit bietet die alte Musik dadurch, daß die Aufzeichnungen der Komponisten auch im Melodischen oft nur „Stückwerk und Skizze“ bieten; „bei allen zur italienischen Schule gehörigen Kompositionen müssen die Ausführenden die Kunst des freien Verzieren und Variieren üben,“ sagt Kretschmar. Diese Kunst, das schlanke Notengerüst, wie es die alten Komponisten lediglich geben, durch freierfundne Verzierungen und Variationen zu füllen und zu beleben, ist uns ganz abhanden gekommen. Chrysander hat zuerst wieder auf sie hingewiesen; er hat auch als Erster in seinen bekannten Einrichtungen Händelscher Oratorien den Versuch gemacht, sie wieder in die Praxis einzuführen. „Wenn aber in diesen Einrichtungen, so sagt Kretschmar überzeugend, die nötigen und nützlichen Ergänzungen hingeschrieben sind, so ist das nur ein zeitweiliger Nothbehelf. Die Sänger, die Instrumentalisten und Dirigenten müssen diese Zuthaten selbst erfinden lernen, denn jede Individualität und jeder Aufführungsraum braucht für dieselben Werke andre!“ Gerade das, was im weitem über die leider verloren gegangne Kunst gesagt wird, würde zu allererst verdienen, von denen gründlich studiert zu werden, die es angeht; ihr Wesen und ihr Wert sind meines Wissens noch nie so klar und überzeugend geschildert worden. Aber freilich sind unsre Musiker leider der Belehrung noch schwer zugänglich; sie wollen es noch immer nicht glauben, daß musikgeschichtliche Kenntnisse für sie kein nutzloser Ballast, keine tote Wissenschaft, sondern eine wertvolle Brücke zum Verständnis alter Kunst wären. Der Musikfreund, der diese Zeilen liest, sei also wenigstens davor gewarnt, alte Musik, wie das so oft geschieht, kurzweg für langweilig zu erklären, bevor er weiß, ob die Aufführung auch wirklich den Intentionen der alten Meister entsprochen hat.

Eine dritte Schwierigkeit bietet endlich die Instrumentalbesetzung. Auch in diesem Punkte hat namentlich Chrysander aufklärend gewirkt. Kretschmar faßt die bisherigen Ergebnisse zusammen, bringt aber auch wichtige, neue Thatsachen ans Licht. An der Hand alter Rechnungen und des schon erwähnten Quanz stellt er fest, daß die Ausführung der sogenannten Continuo-Stimme bloß durch ein Akkordinstrument (Flügel) bei starker Orchesterbesetzung nicht genügt, sondern daß im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, wie es vom einzelnen Fall des „Orfeo“ von Monteverdi schon bekannt war, auch bei andern Komponisten und Werken eine ganze Schar von Akkordinstrumenten, wie Lauten, Theorben, Gamben usw., oder zum mindesten mehrere Flügel miteingriffen. Auch bringt er neue Belege für die chormäßige Besetzung der Bläser, deren schöne Wirkung unsre Zeit aus den Chrysanderschen Händeleinrichtungen zum erstenmal wieder kennen gelernt hat. Ganz besonders wertvoll sind dann namentlich auch die Anweisungen, die Kretschmar für die heutige Praxis giebt; er weist überall Mittel und Wege, wie man heute die Sache richtig machen könnte. Möchte man endlich zur Einsicht kommen und diese Wege auch einschlagen!

So dürftig und mangelhaft die vorstehenden Angaben sind, so dürften sie doch gezeigt haben, daß die alte Musikübung von der unsrigen himmelweit

verschieden war, und unsre heutigen Aufführungen in vielen Beziehungen den Intentionen der alten Komponisten nicht gerecht werden. Ebenfalls dürfte es einleuchten, daß es sehr wünschenswert wäre, die alten Schätze durch Neubelebung wieder zu gewinnen. Dahin zu gelangen, wird noch viel, sehr viel Arbeit nötig sein. Zu allererst sollten die Bestrebungen in eine äußerlich geregelte Bahn gelenkt werden können. „Sätten unsre Kultusministerien, wie für die bildenden Künste, so auch für die Musik ständige und auf der Höhe der Sache stehende Referenten, so wären wir weiter und längst im Besitz der unentbehrlichen Organisation,“ sagt Krebschmar. Aber auf Unterstützung von dieser Seite scheint man vor der Hand nicht rechnen zu dürfen, denn er fährt fort: „Einstweilen muß eine regere Privathilfe die Schwierigkeiten wegzuräumen suchen, vor welche die Neuausgaben den modernen Musiker stellen.“ Das wichtigste wäre, die angehenden Tonkünstler für die alte Musik zu schulen; vollständige Spezialkurse für sie solle man einrichten, verlangt Krebschmar. Der natürliche Ort dafür wären die Konservatorien. Oder man müßte besondere Schulen gründen. Anfänge beider Art sind schon gemacht worden; die Königliche Hochschule für Musik in Berlin ist als eine Anstalt zu nennen, in der neben der neuen auch die alte Musik eifrig gepflegt wird, und S. Haberk hat in seiner Regensburger Kirchenmusikschule ein besonderes Institut für den Unterricht in ihr geschaffen. Aber diese Anfänge sind noch sehr vereinzelt; lebhaft muß gewünscht werden, daß sie sich bald verallgemeinern. Wenn das geschieht, dann werden die Neuausgaben alter Tonwerke nicht mehr bloß für die Wissenschaft ein großer Gewinn sein, sondern auch für die lebende Kunst und die ganze an ihr teilnehmende Menschheit.

K. Aef



Doktor Duttmüller und sein Freund

Eine Geschichte aus der Gegenwart von Fritz Anders (Max Ullrich)

Erstes Kapitel

Gewogen, zu leicht befunden



n der Unterprima des Gymnasiums zu Braunsfels herrschte einige Spannung. Man hatte „den Alten“ mit einem Stöße blauer Heste unter dem Arm auf dem Hofe wandeln sehen, und seine Mienen hatten nichts gutes geweissagt. Es stand fest, daß in der nächsten Stunde die lateinischen Verseßungsextemporalen zurückgegeben werden würden, und daß dies für manche der Unterprimaner schmerzliche Augenblicke mit sich bringen werde. Louis Duttmüller freilich war seiner Sache sicher und machte einen spitzen Mund und ein gleichgiltiges Gesicht, das nur unvollständig seinen innern Triumph verdeckte; aber andre waren ihrer Sache nicht sicher, und ihre Witze hatten eine etwas gezwungne Tonart.

Der Alte erschien. Alle Zeichen deuteten auf Unwetter. Er warf seine Heste aufs Katheder und setzte sich aufstöhnend nieder. Dann fuhr er sich mehrmals über

Grenzboten 1 1902

6