

BESPRECHUNGEN

- (1) Christoph Albrecht, *Interpretationsfragen. Probleme der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis von Johann Walter bis Max Reger (1524–1916)*, Berlin, Evangelische Verlagsanstalt 1981, 283 S.
- (2) Laurence Dreyfus, *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press 1987, 264 S. (Studies in the History of Music, hrsg. von L. Lockwood und C. Wolff).
- (3) Quentin Faulkner, *J. S. Bach's Keyboard Technique: A Historical Introduction*, St. Louis/Missouri, Concordia Publishing House 1984, 77 S.
- (4) Josef Rainerius Fuchs, *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach*, Neuhausen–Stuttgart, Hänssler 1985, 187 S. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von G. von Dadelsen. 10.)
- (5) Karl Hochreither, *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*, Kassel, Merseburger 1983, 184 S.
- (6) Hans Klotz, *Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach. Bedeutung der Zeichen und Möglichkeiten der Ausführung*, Kassel etc., Bärenreiter 1984, 219 S.
- (7) Helmuth Rilling, *Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe. 2. veränderte und erweiterte Auflage*, Neuhausen–Stuttgart, Hänssler 1986, 192 S.

Für den Musiker, der sich mit Bach beschäftigt, gehört die Diskussion aufführungspraktischer Probleme notwendigerweise zum aktuellsten Gegenstand der Bach-Literatur. Was heißt jedoch und zu welchem Ende studieren wir – um mit Schiller zu fragen – Aufführungspraxis? Der Antworten sind viele, und dies scheint offensichtlich im Sinne unseres – im Blick auf die Pflege des überkommenen historischen Repertoires – pluralistischen Musiklebens zu sein. Die zu besprechenden Bücher, allesamt im Laufe rund eines Jahrfünfts der 1980er Jahre erschienen, spiegeln denn auch diese Situation durchaus adäquat wider. Nichtsdestoweniger lohnt es sich, dem variablen Verständnis von Aufführungspraxis anhand der sieben – und jede für sich genommen – repräsentativen, wichtigen und vermutlich wohl auch einflußreichen Veröffentlichungen nachzuspüren.

Helmuth Rillings Buch (7) konzentriert sich auf ein einziges, wenngleich monumentales Werk, reflektiert die im Laufe eines langen und intensiven Umganges mit diesem gewonnenen Erfahrungen und zielt auf das Vermitteln von musikalischem, ästhetischem und theologischem Verständnis. In diesem mehr oder weniger allumfassenden Anspruch ist das Buch ein Werk sui generis. Rilling geht es – auf der Basis von „strukturanalytischen Untersuchungen“ – um Interpretation, jedoch im Bewußtsein der Tatsache, daß es „keine ein für alle Male gültige Interpretation“ gibt. Denn „die Tatsache, daß sie heute anders ist als morgen und morgen anders sein wird als heute, ist Zeichen der Aktualität des Kunstwerks, das Überzeitliches aussagt“ (S. 9).

Rillings Buch orientiert sich in seinem durch und durch pragmatischen Aufbau an der Satzfolge der h-Moll-Messe und vermittelt auf diese Weise gleichzeitig

eine Werkeinführung. Die motivisch-thematische Vielfältigkeit und Vielschichtigkeit eines jeden Vokalsatzes wird auf diese Weise angesprochen und für den Praktiker auf alle Arten von interpretatorischen Anhaltspunkten abgeklopft. Dabei kommt er im Blick auf die wichtigsten Kategorien musikalischer Gestaltung zu grundsätzlichen Aussagen über Tempo, Dynamik und Artikulation, und zwar ohne diese etwa historisch ableiten oder gar legitimieren zu wollen. Dennoch ist es für Rilling eine selbstverständliche und unabdingbare Voraussetzung, daß man sich mit dem Text der Bachschen Partitur kritisch (gegebenenfalls auch unter Berücksichtigung der Quellen und der einschlägigen Fachliteratur) auseinandersetzt.

Pragmatische Zielsetzung steht auch für Christoph Albrechts Buch (1) obenan, wobei er bewußt auf einen breiteren historischen Zusammenhang Wert legt. Er sucht dabei eine ausgedehnte Zeitspanne von rund vierhundert Jahren, vom frühen 16. bis ins 20. Jahrhundert, zu umfassen. Im Zentrum steht freilich – nicht nur chronologisch – die Kirchenmusik des Spätbarock (Teil III, S. 119 bis 234), und hier vor allem Bach. Daß dieser in der Überschrift von Händel und Telemann flankiert erscheint, ist eher eine Konzession an den allgemeinen Handbuchcharakter des Buches; nur allzu deutlich im Brennpunkt der auf-führungspraktischen Diskussion stehen die kirchenmusikalischen Vokal- und Instrumentalwerke des Thomaskantors. Wie könnte man auch etwa Händels Oratorien wirklich gerecht werden, ohne zugleich auf die geschichtlichen wie praktischen Belange der Opern einzugehen?

Albrecht gliedert seine Darlegungen systematisch, wie die Kapitulfolge von Teil III verdeutlicht: Notierungsfragen, Von den Manieren, Dynamik, Affekte und Symbole, Gemeindegesang und Liedbegleitung, Chormusik, Dirigieren, Solisten und die solistischen Formen, Orchester, Generalbaßspiel, Orgelbau – Orgelmusik – Orgelspiel. Der hierdurch erzielte Überblick ist allein schon von der sinnvollen Systematik her ein vorzüglicher und macht dem Kirchenmusiker die Komplexität des Gebietes voll bewußt. Auf so gedrängtem Raum läßt sich jedoch der Materie – im strengeren historischen Sinne – kaum gerecht werden. Die Quellenzitate wie auch die angeführten Literaturbeispiele sind notwendigerweise selektiv und darum – wie der Autor zugibt – von „relativem Wert“ (S. 125). Ob es nun um „Schlußritardando“, „differenzierte Orgelbegleitung“ des Gemeindegesangs oder um Fragen der „Rezitativgestaltung“ geht, das Fazit ergibt sich kaum aus der Analyse der historischen Verhältnisse – auch wenn sie immer wieder angesprochen werden –, sondern aus dem Prinzip einer gewissen „Denkmalpflege“. . . ., die Kunstgegenstände aus vergangener Zeit mit einer historisch fundierten Sachkenntnis für den heutigen Gebrauch wiederherstellt“ (S. 11).

Das Problem bei Albrecht wie auch bei Karl Hochreither (5), der sich auf einen enger definierten Fragenkreis der Bachschen Vokal-Instrumentalwerke beschränkt, besteht in der Tendenz, aufführungspraktische Entscheidungen historisch und theoretisch zu untermauern, und zwar zumeist aufgrund einer deutlich subjektiv gefärbten Auslese von Primär- und (größenteils veralteten) Sekundärquellen; Schering (*Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, 1936) erscheint allenthalben als die meistzitierte Autorität. Allerdings, weder Hochreither noch Albrecht geben vor, eigenständige Forschungsbeiträge leisten zu

wollen. Sie schreiben als engagierte Praktiker, für die das Dilemma zwischen historischem Wissen und (eingestandenem) Nicht- oder Wenigwissen auf der einen Seite und dem Zwang zur künstlerisch verantwortungsvollen Entscheidung bei einer modernen Aufführung unter „normalen“ Verhältnissen auf der anderen Seite nicht frei im Raum stehen bleiben kann, sondern zur Ermöglichung einer lebendigen Aufführung pragmatisch entschieden werden muß. Und wenn dies auf dem Hintergrund eines so breiten Spektrums von detailliert gebotenen Sachfragen, wie sie sich bei Hochreither vor allem zur Besetzungs- und Vortragsproblematik finden, geschieht, dann kann man nur wünschen, daß damit dem Niveau der gegenwärtigen deutschen Kantorenpraxis aufgeholfen wird. Auf das enger umrissene Sachgebiet der Ornamentik in der Tastenmusik Bachs bezieht sich Hans Klotz in seinem Buch (6), der wohl letzten größeren Veröffentlichung des 1987 verstorbenen Orgelpädagogen. Klotz konnte auf guten Vorbildern aufbauen, so vor allem auf der wichtigen Monographie von Walter Emery, *Bach's Ornaments* (London 1953), wie auch auf der monumentalen Abhandlung Frederick Neumanns, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach* (Princeton 1978). Zwischen Neumann und Emery nimmt Klotz eine in jeder Hinsicht mittlere Position ein, sowohl im Blick auf Materialfülle als auch hinsichtlich der „ideologischen“ Fixierung (so bleibt er zwar deutlich hinter der orthodoxen und zugleich apologetischen Darstellungweise Neumanns zurück, geht freilich weniger objektiv – soweit dies überhaupt möglich ist – als Emery mit den Quellen um). Der Aufbau des Werkes ist überaus klar und nützlich, indem er mit den theoretischen Grundlagen beginnt (S. 1–50), dann die einzelnen Ornamente behandelt (S. 51–189) und schließlich allgemeinere praktische Fragen anschließt (S. 190–212).

Mit einer eminent praktischen Ausgangsfrage hatte Klotz begonnen (S. 1): „Was bedeuten die von Bach gebrauchten über dreißig Ornamentzeichen konkret?“ Mit Recht betont Klotz die Bedeutung der französischen Ornamentik für Bach; ob man damit jedoch einen immer zutreffenden Schlüssel für die Praxis des in Mitteldeutschland propagierten „vermischten Styls“ parat hat, dürfte zu bezweifeln sein. Das gleiche gilt für lapidare, um nicht zu sagen autoritäre Regeln: „Der langen Rede kurzer Sinn: Bachs Vorschlag wird immer auf die Zeit der Hauptnote angeschlagen“ (S. 94) – dies etwa läßt sich nun beim besten Willen nicht beweisen. Die Vielfalt der Bachschen Ornamentpraxis geht aus den zahlreichen (weit über hundert) Werkbeispielen eindrucksvoll hervor, wengleich die Differenziertheit von Bachs Verzierungskunst durch eine normalisierte oder gar ausgeschriebene Druckwiedergabe eher verdunkelt wird. Bedauerlich ist das Fehlen eines Werkregisters.

Die Gefahr der Herauslösung der Ornamentik aus dem breiteren Zusammenhang der Artikulations- und Fingersatzpraxis – wie bei Klotz und schon bei Emery und Neumann – dürfte eigentlich auf der Hand liegen. Willkommen ist daher Quentin Faulkners knapp gefaßte und in hohem Maße instruktive Schrift (3), die auf knapp sechs Dutzend Seiten letztlich mehr bietet als bislang jede andere aufführungspraktische Anleitung. Auf solider Quellenbasis (einschließlich ausgedehntem Studium der handschriftlichen Quellen der Bachschen Tastenmusik) diskutiert Faulkner das enge Ineinanderwirken von Spieltechnik, Finger- und Fußsatz und Artikulation. Ausgehend von historisch zuverlässigen

Beschreibungen von Körperhaltung, Hand- und Fingerbewegung erläutert er eine Reihe von authentischen Applikaturquellen (darunter insbesondere BWV 994 und 930) im Blick auf die traditionsgebundene und zugleich fortschrittliche, vor allem aber ausdrucksbezogene Klaviertechnik Bachs; eingehend wird auch Bachs Pedaltechnik behandelt. In einem Anhang finden sich (neben der willkommenen Wiedergabe der Canzona BWV 588 und des 1. Satzes der Partita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ nach der Leipziger Mempel-Preller-Sammlung mit sämtlichen aufführungspraktischen Zusätzen) sechs von Faulkner entsprechend eingerichtete Sätze des Orgelbüchleins. Diese belegen, daß es in der Tat beim Tastenspiel auf entsprechenden Instrumenten am ehesten möglich sein dürfte, eine nicht nur historisch konsequent informierte, sondern auch eine musikalisch überzeugende Spielweise zu entwickeln.

Bewußt nicht als praktische Anleitung konzipiert sind die beiden – als Dissertationen entstandenen – Bücher von Josef Rainerius Fuchs (4) und Laurence Dreyfus (2). Beiden geht es vor allem um eine gründliche und bisher nicht geleistete Aufarbeitung des umfangreichen primären Quellenmaterials. Daß sich aus den Ergebnissen auch Konsequenzen für die Praxis ziehen lassen, wird jedem Benutzer rasch und unmittelbar deutlich, bestimmt jedoch nicht Gang und Ziel der wissenschaftlichen Argumentation. Es geht um Aufbereitung und Analyse historischen Materials und historischer Verhältnisse – beide lassen sich unter keinen Umständen rekreieren.

Fuchs konzentriert sich auf die spezielleren Belange der Artikulation in Bachs Orgel- und Clavierwerken, bei denen er – methodisch besonders einleuchtend – auch die Verwendung des Claviers als Obligatinstrument bzw. Soloinstrument in den Cembalokonzerten mit berücksichtigt. Denn vor allem im Zusammenspiel mit Streichinstrumenten, deren Bogentechnik ein wesentlicher Ausgangspunkt für die Artikulation im 17. und 18. Jahrhundert bildet, zeigen sich vielerlei aufschlußreiche Analogien. Die auf breiter Quellenbasis angelegte Untersuchung ist überaus imponierend und ermöglicht – gegenüber der wenig älteren und bahnbrechenden Dissertation von Ludger Lohmann, *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts* (Köln 1982) – für die Bachschen Verhältnisse ein konkreteres, exakteres und vertieftes Bild. Als höchst willkommen und besonders aufschlußreich (gerade etwa im Vergleich mit Klotz) verdienen die konsequent in Faksimile-Wiedergabe nach den handschriftlichen Quellen gebotenen Notenbeispiele Erwähnung, die vor allem auch der ausführlichen Diskussion der zentralen Problematik von Typologisierung und Artikulationsvariabilität (S. 85–162) sichtbaren Ausdruck verleihen.

Einer der heikelsten und am längsten diskutierten aufführungspraktischen Fragen, nämlich der Continuopraxis in Bachs Vokalwerken, widmet sich Laurence Dreyfus. Die Ausgangsbasis seiner detaillierten und ungewöhnlich ergebnisreichen Untersuchung bildet eine sorgfältige Analyse des umfangreichen Komplexes der originalen Bachschen Aufführungsmaterialien. Daß diese in einem bequem aufgeschlüsselten und übersichtlichen Katalog im Anhang aufgeführt werden, ist eine besonders verdienstvolle Zugabe. Denn bislang existierte für dieses wichtige Material keine systematische Übersicht. Die Diskussion stützt sich neben den musikalischen Originalquellen aber auch auf archivalische Unterlagen sowie Traktate und organologische Ergebnisse.

Die Untersuchung der verschiedenen Continuo-Probleme erfolgt in vier Hauptkapiteln. Am Anfang steht die Frage der Verwendung von Orgel und Cembalo (S. 10–71). Zu den wichtigsten Ergebnissen dieses ersten Kapitels gehört nicht nur der Nachweis der regelmäßigen Heranziehung des Cembalos in Bachs kirchenmusikalischen Werken, sondern auch der Nachweis des offenbar häufigen, wenn nicht gar regelmäßigen Doppelakkompagnements, also des simultanen Zusammenspiels von Orgel und Cembalo. Die Frage der Ausführung der Secco-Rezitativbegleitung findet eine angemessen ausgedehnte Berücksichtigung (S. 72–107). Als eine der entscheidenden Erkenntnisse stellt sich heraus, daß für Bach ganz offensichtlich die „kurze“ Akkordbegleitung die gültige Praxis war. Bei der Besetzung der Bachschen Continuo-Gruppe geht es immer wieder um die Mitwirkung des Fagotts. Dreyfus erhärtet und vertieft die schon von Ulrich Prinz entwickelte These (*Zur Bezeichnung „Bassono“ und „Fagotto“ bei J. S. Bach*, BJ 1981), daß Bach bewußt mit zwei Instrumententypen umgeht, und zwar mit dem altmodischen, ausschließlich *colla parte* verwendeten Dulzian („Fagotto“) und dem neomodischen und oftmals obligat exponierten Fagott („Bassono“) sowie dessen großdimensionierter Variante („Bassono grosso“). Der Mitwirkung der verschiedenen Streichinstrumente (Violoncello, Violone, Viola da gamba, Laute, Violoncello piccolo und Viola pomposa) bei der Wiedergabe des Basso continuo geht der letzte Abschnitt (S. 132–178) nach. Als besonders aufschlußreich erscheint das offensichtlich differenzierte Einsetzen des Violone in 8'- und 16'-Lage (eine interessante, aus dem Bereich der Kirchenmusik hinausführende Fallstudie erläutert den Gebrauch des Violone in den Brandenburgischen Konzerten: 16'-Violono grosso mit tiefer C-Saite für die Konzerte Nr. 1 und 3; 16'-Violone mit tiefer D-Saite für Nr. 4 und 5; 8'-Violone für Nr. 2 und 6 sowie die Frühfassung des 5. Konzerts).

Christoph Wolff (Cambridge/MA)