

Alte Musik II

Leitung: Manfred Schuler

Teilnehmer: Peter Ackermann, Renate Groth, Karl Heller, Michael Stegemann, Günther Wagner

Günther Wagner:

INSTRUMENTAL - VOKAL ALS PROBLEM DER BACH-BEWERTUNG IM 18. JAHRHUNDERT

Am Beispiel von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch wird dargelegt, daß Vokal- und Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert unterschiedlichen Bewertungskriterien unterworfen sein konnte. Bezugnehmend auf Johann Sebastian Bach wird gezeigt, daß sein Instrumentalwerk den ästhetischen Maximen seiner Zeitgenossen viel eher entsprach als seine Vokalmusik. Die Bildlichkeit seiner Vokalmusik hat nichts zu tun mit den Kriterien der Textvertonung im 18. Jahrhundert. Von dieser Ausgangssituation wurde die Bach-Rezeption und das Ansehen Bachs bis ins 19. Jahrhundert hinein geprägt.

Eine erweiterte Fassung des Vortrags erscheint im Bach-Jahrbuch 1987, S. 7ff.

Renate Groth:

"REVIVRE L'ART"

Zur Geschichtsauffassung in der Kompositionslehre Vincent d'Indys

Die Konzerte mit älterer Musik, die um die Wende zum 20. Jahrhundert unter der Leitung von Vincent d'Indy an der Schola Cantorum in Paris stattfanden - Konzerte, in denen Werke von Josquin des Prés, Ludovico da Vittoria, Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Claudio Monteverdi, Giacomo Carissimi, Johann Sebastian Bach, Jean-Philippe Rameau und anderen aufgeführt wurden -, stießen trotz oft bezeugter auführungspraktischer Mängel von Beginn an auf reges Interesse¹. Musik des 15.-17. Jahrhunderts war zu jener Zeit in Frankreich nahezu unbekannt; kaum anders verhielt es sich mit Werken des 18. Jahrhunderts; auch die Musik Rameaus hatte noch keineswegs einen allgemeineren Bekanntheitsgrad erlangt. Zwar hatte es bereits in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts historische Konzerte in Paris gegeben, die der Anfang einer das ganze Jahrhundert überdauernden Tradition gewesen waren², aber diese Versuche einer Wiederbelebung der alten Musik hatten lediglich kleine Zirkel von Interessenten, nicht aber das breitere Publikum erreicht. Im offiziellen Musikleben dominierte die Oper, und selbst die sinfonische Musik, die insbesondere im letzten Jahrhundertdrittel durch die Konzertreihen von Charles Lamoureux, Edouard Colonne, Jules Etienne Pasdeloup und der Société Nationale de Musique einen unübersehbaren Aufschwung im Pariser Musikleben genommen hatte, spielte neben der Oper eine eher bescheidene Rolle. Daß die Konzerte der Schola Cantorum ein so unerwartetes Echo fanden, ist deshalb um so erstaunlicher und vielleicht weniger mit dem Programm selbst, das sie boten, zu erklären als mit der Tatsache, daß dieses als "Gegen-Programm" zum offiziellen Musikleben verstanden wurde³: Es scheint, daß das Publikum die Konzerte ebenso der ungewohnten musikalischen

Eindrücke wie ihrer implizierten Kritik wegen goutierte.

Vincent d'Indy ging es bei seinen zahlreichen Aufführungen allerdings nicht um eine Vorstellung des historisch Entlegenen um des bloßen ästhetischen Reizes willen. Vielmehr waren seine Konzerte Teil eines weitgespannten künstlerisch-didaktischen Programms, das an der Schola Cantorum realisiert wurde und primär der Ausbildung von Komponisten galt. D'Indys Lehrkonzept ging aus von der Forderung, der Komponist müsse die Geschichte seiner Kunst kennen, und zwar nicht in zufällig gewählten Ausschnitten, sondern in allen ihren Manifestationen. Diese Forderung gründete auf der Überzeugung, daß die musikalischen Formen und Gattungen, wie sie im Laufe der Geschichte entstanden waren, einen "genetischen" Zusammenhang bildeten, in dem jedes Werk eine Synthese aller ihm vorangehenden Werke darstellte und in dem statt bloßer chronologischer Folge eine "logische" historische Kontinuität bestand. Aus den Zeugnissen der Musik der Vergangenheit konnten deshalb nicht beliebige Werke herausgegriffen und als einzelne zu Lehrgegenständen gemacht werden - losgelöst von ihrem geschichtlichen Grund und aus der distanzierten Position der Gegenwart betrachtet, konnten sie lediglich den Eindruck von Fremdartigkeit vermitteln -, sie mußten vielmehr als Träger einer Entwicklung verstanden werden, die es in ihrer Gesamtheit und in ständiger Vergegenwärtigung des Vergangenen "nachzuleben" und damit zugleich aus ihren eigenen Voraussetzungen zu begreifen galt⁴. Das aber bedeutete in d'Indys Verständnis, durch intensive praktische Studien - Musiklektüre, Werkanalyse, Aufführung von Musik, Komponieren nach historischen Modellen - die geschichtliche Entwicklung von ihren Anfängen an in der Rekonstruktion gleichsam noch einmal zu vollziehen. Die Idee des "revivre l'art" schien d'Indy um so plausibler, als er - von einer grundsätzlichen Analogie zwischen Natur und Geschichte überzeugt - eine Parallelität zwischen der Kunst, in deren Entwicklung er den menschlichen Lebensaltern vergleichbare Stadien fand, und der menschlichen Natur sah, der er die Fähigkeit zuschrieb, sich diese Stadien aus der Erfahrung ihrer eigenen Entwicklung zu vergegenwärtigen. Die Überzeugung, daß der Mensch imstande sei, die "nachgelebte" Vergangenheit gleichsam in eigene, erlebte Gegenwart zu transformieren, führte d'Indy zu der besonderen Anlage seiner Kompositionslehre⁵ (Cours de composition musicale, Paris 1903, 1909, 1933 und posth. 1950), die nicht den traditionellen Aufbau mit der Folge Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre usw. übernahm, sondern den Gang der Musikgeschichte selbst zum Ordnungsprinzip des Lehrgangs machte.

Das Gewicht, das d'Indy der Musikgeschichte in der Unterweisung von Komponisten gab, bedeutete, daß er ihr den Rang einer neuen und bestimmenden Kategorie in der Ausbildung zuerkannte. Zwar gab es am Pariser Conservatoire bereits seit 1871 eine musikhistorische Vorlesung, die aber, zeitgenössischen Berichten zufolge, schlecht besucht war und als fakultative, das praktische Musikstudium lediglich ergänzende Veranstaltung ohne Einfluß auf die Ausbildung blieb. Daß d'Indy hingegen die Musikgeschichte gleichsam zum Fundament der Lehre machte und an die Stelle eines Kanons von abstrakten und nicht selten willkürlichen Regeln setzte, war in der Tat ein Novum, dem die Beachtung nicht versagt wurde. Denn die Musikhistorie war nach d'Indys Verständnis kein bloßer Lehrgegenstand, sondern eine Lehrinstanz⁶, und die Beschäftigung mit ihr bedeutete keine "Flucht in die Geschichte toter Jahrhunderte", von der Emile Zola im Blick auf die Romantiker mit Verachtung gesprochen hatte, sondern war geistige Übung, Erwerb musikalischer Bildung, die den angehenden Komponisten zur Freisetzung seiner Persönlichkeit befähigen sollte: in der Aneignung des Vergangenen und zugleich in Abhebung von ihm⁷.

D'Indy stellt die Musikgeschichte unter der Voraussetzung einer lückenlosen Kontinuität im Entwicklungsablauf dar, als einen "arbre généalogique" der Formen und Gattun-

gen, in dem jede einzelne Ausprägung als Synthese aller ihr vorangehenden erscheint. Das Prinzip fortlaufender Differenzierung – so sagt er –, das man bei der zoologischen Filiation beobachten könne, lasse sich ohne Schwierigkeiten auf die musikalischen Formen übertragen: Jedes organisierte Gebilde habe eine Reihe von Vorgängern, jeder neugebildete Typus sei eine Resultante bereits existierender Formen⁸. Die Entwicklung der Musik scheint d'Indy von ihren Anfängen an vom Kontrast zweier Arten des Rhythmus bestimmt: dem "rythme de la parole", dem vom Wortakzent geprägten Rhythmus, und dem "rythme de geste", einem durch regelmäßige, periodisch wiederkehrende Akzente gegliederten Rhythmus. Aus dem ersten sei die freie melodische Linie des gregorianischen Chorals entstanden, aus dem zweiten dagegen der metrisch gebundene Volksgesang. Die von der Gregorianik sich herleitende Entwicklung habe später Gattungen wie Motette und Fuge hervorgebracht, während der Entwicklungsstrang, an dessen Beginn der Volksgesang steht, über das Madrigal, die höfische Instrumentalmusik, Suite und Variation zur Sonate geführt habe und über zwei Sonderformen des Madrigals, das Madrigal accompagné und das Madrigal dramatique, Gattungen wie klavierbegleitete Kammermusik, Streichquartett, Concerto und Solokonzert auf der einen Seite, Kantate, Oratorium und Oper auf der anderen Seite und mit Sinfonie und Musikdrama schließlich die zentralen Gattungen des 19. Jahrhunderts erreicht habe⁹.

Jede einzelne Gattung, die in d'Indys System auftaucht, wird zweifach bestimmt: nach der Ähnlichkeit mit einer ihr vorangehenden Form, dem "genus proximum", und der charakteristischen Abweichung, der "differentia specifica". Da alle einmal entwickelten formalen und satztechnischen Eigenheiten und Grundstrukturen nach d'Indys These in den später entstehenden Formen aufgehoben sind, jede spätere Form also ihre eigene Vorgeschichte enthält, wird sie an Bestimmungen reicher und in ihren Eigenschaften distinkter. So unterscheidet d'Indy beispielsweise am Streichquartett fünf wesentliche Elemente, die – aus anderen Gattungen stammend – sich auf eine neue und spezifische Weise verbunden haben: 1. eine Gleichberechtigung oder Gleichwertigkeit der instrumentalen Partien, die von der "symphonie" (wohl im ursprünglichen Sinne von "sym-phonía" gemeint) herkomme; 2. die Beschränkung der Zahl der Ausführenden, wie sie in anderen Formen der Kammermusik üblich sei; 3. das dem Konzert entlehnte Prinzip des musikalischen Dialogs; 4. die der Fuge entstammende kontrapunktische Satzanlage; 5. die der Sonate eigene thematische und tonale Konstruktion¹⁰. In gleicher Art werden alle im "Cours de composition musicale" behandelten musikalischen Gattungen "definiert", so daß ein geschlossenes Formen-System entsteht.

Der Widerspruch zwischen d'Indys emphatischen Begründungen seines geschichtlich inspirierten Lehrverfahrens und der schematischen methodischen Durchführung ist allerdings nicht zu übersehen. Was er als den "ordre logique supérieur" bezeichnet, den er in der Geschichte entdeckt und aus pädagogischen Gründen in den Vordergrund gestellt habe, erweist sich als eine eher gewaltsame Konstruktion, an der das Moment des Systemzwangs überdeutlich hervortritt. D'Indy gerät mit seiner Darstellung genau in die Gefahr, die er vermeiden wollte, als er einen Lehrgang entwarf, der sich grundsätzlich von den zu seiner Zeit üblichen unterschied: in die Gefahr nämlich, durch zu weitgehende methodisch-systematische Durchformung des Stoffes in Formalismus abzugleiten und bei den blassen Abstraktionen zu enden, die er bei anderen mit Recht getadelt hatte.

Die Schwächen von d'Indys System und seine Widersprüche waren auch den Zeitgenossen nicht entgangen; zu Anfang begrüßt als neues, nicht durch Routine korrumpiertes, geradezu revolutionär anmutendes Unterrichtskonzept, wurde es schon bald mit dem Vorwurf der Enge, des Dogmatismus, der Historiomanie belegt¹¹. Die Kontroversen allerdings, die sich um d'Indys Unterrichtsmethode entspannen (sie wurden besonders zu Beginn des 20.

Jahrhunderts mit nicht geringer Heftigkeit geführt), hatten ihren Grund nicht nur in Meinungsverschiedenheiten, die sich im engeren Sinne an sachlichen Einzelheiten entzündeten; vielmehr entstanden sie auch deshalb, weil man hinter dem scheinbar nur der Würde der Kunst verpflichteten Konzept politische Voreingenommenheiten spürte und einen gleichsam missionarischen Eifer, vom Boden der Kunst aus aktiv gegen bestimmte Zeitströmungen anzugehen. So prangerte d'Indy Verfallserscheinungen an, die er in der Musik und im Musikleben seiner Zeit allerorten zu sehen glaubte: Er konstatierte mangelnde Beherrschung des kompositorischen Handwerks, Dilettantismus, naiven Glauben an angeborenes Genie und setzte die strenge Zucht seines Lehrsystems dagegen; er fand Formlosigkeit (z.B. in der Musik Debussys) und bestand auf der Formenlehre als dem wichtigsten Inhalt eines Kompositionsstudiums; er sah fieberhafte Eile und Karriere-drang bei den jungen Komponisten und empfahl die Beschäftigung mit der musikalischen Vergangenheit - nicht nur, weil sie zu mehr Einsicht und Erfahrung auf praktischem Gebiet verhelfen würde, sondern auch, weil sie zeitraubend war und damit geeignet, Über-eilung zu bremsen; er tadelte das Streben nach Originalität, dem er Eitelkeit unterstellte und das er als künstlerisch-moralisch nicht integre Haltung ablehnte, und verwies auf Komponisten früherer Zeiten, denen es nicht um die Herausstellung der eigenen Persönlichkeit, sondern nur um das Werk ad maiorem Dei gloriam gegangen sei. Alle genannten Begriffe - Tradition, Zucht, Disziplin, Beherrschung des Handwerks, Respektierung der Form, Ablehnung des Individualismus - finden sich im (kultur)politischen Vokabular der Zeit wieder, und selbst ein scheinbar unverfänglicher Gedanke wie der des impliziten "enseignement" des Kunstwerks hat seinen allgemeineren Hintergrund: Wenn d'Indy vom "dienenden" Werk spricht und postuliert: "le vrai but de l'art est d'enseigner, d'élever graduellement l'esprit de l'humanité, de servir, en un mot, dans le sens sublime: d'être utile"¹², so sind die Anklänge an die Individualismuskritik unüberhörbar, die Albert de Mun, einer der Führer der gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstehenden neuen katholischen Bewegung, am Geist der Revolution (und zugleich an dem der eigenen Zeit) geübt hatte, am "esprit de négation" nämlich, "qui repousse toute doctrine, l'esprit d'indépendance et d'orgueil qui refuse toute obéissance et sa devise est: Non serviam"¹³.

Daß sich d'Indys Kompositionslehre, gegen den Strich gelesen, als ein Spiegel von Zeitströmungen darstellt, die um die Wende zum 20. Jahrhundert in Frankreich virulent waren, ist kein Zufall: d'Indy war nicht nur ein politisch interessierter, sondern ein politisch aktiver Mensch (und zwar auf Seiten der Konservativen). Er kannte Persönlichkeiten wie Ferdinand Brunetière und Maurice Barrès: Brunetière, der als Literaturhistoriker und einflußreicher Redakteur bei der "Revue des deux mondes" eine verstärkte Pflege der nationalen Kultur propagierte; Barrès, Schriftsteller und Politiker, der im Verein mit Paul Bourget die in den neunziger Jahren aufkommenden nationalistischen Strömungen antrieb und Vereinigungen wie der "Ligue de la Patrie française" oder Zeitschriftengründungen wie der "Action française" den Boden bereitete. D'Indy war außerdem neben Maurice Barrès, Jules Lemaitre und Henri Vaugeois aktives Mitglied der "Ligue de la Patrie française" und kannte damit von der Quelle her das politische Vokabular der Zeit samt den dahinterstehenden Überzeugungen, die transformiert in seine Kompositionslehre eingingen. Die Auseinandersetzungen um den "Cours de composition musicale" waren deshalb im Grunde immer auch Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen politischen Lagern, und man kann darüber spekulieren, ob die Tatsache, daß d'Indys Kompositionslehre außerhalb der Schola Cantorum nur eine geringe Wirkung ausübte, nicht auch daher rührt, daß sie zu direkt mit tagespolitischen Strömungen verbunden war, die zu einem späteren Zeitpunkt inaktuell und uninteressant, wenn nicht unverständlich wurden.

Jenseits dieser ideologischen Schicht jedoch und hinter einer methodischen Darstellung, deren Enge aus dem Hang zum Klassifizieren und zum geschlossenen System herrührt, das weder Lücken noch Überhänge kennt, zeichnet sich ein Gedanke ab, der in der französischen Musikpädagogik um 1900 durchaus neu war: der Gedanke, daß der Komponist nicht mehr "naiv", sondern nur noch im Bewußtsein der musikalischen Tradition Neues hervorbringen könne; damit reiht d'Indy das historische Denken unter die wesentlichen Voraussetzungen zur künstlerischen Bewußtseinsbildung ein.

Anmerkungen

- 1) Als Beispiel sei auf eine Kritik von Auguste Mangeot verwiesen (Le Monde Musical, No 24 vom 30.12.1901, S. 380), die die Verdienste der Schola Cantorum um die alte Musik hervorhebt, zugleich aber in ungewöhnlich scharfer Form die Schwächen der Aufführung - es handelte sich um den 4. Akt der Oper "Hippolyte et Aricie" von Jean-Philippe Rameau - zur Sprache bringt.
- 2) Alexandre-Etienne Choron hatte bereits 1806 mit der Herausgabe einer Sammlung von Werken alter Meister begonnen (Collection générale des ouvrages classiques de musique) und seit 1822 an der von ihm gegründeten Institution royale de musique religieuse mit Veranstaltungen halböffentlichen Charakters, von 1827 bis 1830 mit öffentlichen Konzerten eine Wiederbelebung alter Musik eingeleitet, die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein weiterwirkte: Die in den Jahren 1832/33 von François-Joseph Fétis veranstalteten concerts historiques waren davon ebenso beeinflußt wie die Initiativen von Joseph-Napoléon Ney, Prince de la Moskowa, der 1843 eine Société de musique vocale, religieuse et classique gründete und die Herausgabe einer elfbändigen Sammlung alter Musik initiierte (Recueil des morceaux de musique ancienne); die 1853 in Paris als Ecole Niedermeyer gegründete Kirchenmusikschule schließlich knüpfte unmittelbar an die Ideen Chorons an.
- 3) Auf die besondere, von einem eigentümlichen Enthusiasmus getragene Atmosphäre der Schola-Konzerte, in denen ein offenbar bunt zusammengesetztes Publikum zu einer "Gemeinde" von "Eingeweihten" wurde, haben zeitgenössische Beobachter und Kritiker wiederholt hingewiesen. 1903 schreibt Claude Debussy: "Zu den Konzerten der Schola Cantorum drängen sich die Aristokratie, die behäbige Bourgeoisie des linken Seine-Ufers, Künstler und schlichte Handwerker, und dieses Publikum hat, seltsamerweise nichts von der Unbetheiligkeit an sich, der man an berühmteren Orten allzuoft begegnet. Man hat den Eindruck eines wirklich verstehenden Publikums. Hängt das nun mit der Beengtheit des Saales zusammen oder mit einem geheimnisvollen Einfluß von oben? Auf jeden Fall entsteht hier eine Gemeinde von Ausführenden und Hörern" (Gil Blas, 2.2.1903, in: Monsieur Croche, Sämtliche Schriften und Interviews, hrsg. von François Lesure, Stuttgart 1982, S. 92). Der gleiche Eindruck wird 1907 von Jules Ecorcheville mit einer gewissen Reserve zur Sprache gebracht: "Comme à Bayreuth, il règne ici une atmosphère de gravité recueillie que le public mondain ne parvient pas à détruire, et à laquelle au contraire un peu de snobisme prête l'appui de sa bonne volonté" (La Schola Cantorum et le Style de Bach, in: Le Mercure Musical III (1907), S. 399). Emile Vuillermoz prangert 1909 die Bemühungen der Schola um die alte Musik in polemischer Überspitzung als von reaktionärem Geist getragenen "snobisme du passé" an (La Schola et le Conservatoire, in: Mercure de France XX (1909), S. 237).

- 4) "Il semble donc naturel que l'artiste, dont la condition première est de connaître à fond l'art qu'il a choisi, revive lui-même la vie de cet art" (Cours de composition musicale, Bd. I, Paris 1903, S. 5).
- 5) "L'art, dans sa marche à travers les âges, peut être ramené à la théorie du microcosme. Comme le monde, comme les peuples, comme les civilisations, comme l'homme lui-même, il traverse de successives périodes de jeunesse, de maturité, de vieillesse .../ Adaptant ce même système microcosmique à l'organisation de mon école idéale, je prétends faire suivre aux élèves la marche même que l'art a suivie..." (Une école d'art répondant aux besoins modernes, in: La Tribune de Saint-Gervais VI (1900), S. 305).
- 6) D'Indys Auffassung deckt sich in diesem Punkt völlig mit derjenigen Johann Gustav Droysens, der gesagt hatte: "Lehrhaft ist die Geschichte nicht, weil sie Muster zur Nachahmung oder Regeln für die Wiederanwendung gibt, sondern dadurch, daß man sie im Geiste durchlebt und nachlebt" (Historik, hrsg. von Rudolf Hübner, München 8/1977, S. 362).
- 7) "Favoriser l'éclosion du génie, en développant le talent et le goût par l'étude raisonnée et critique des oeuvres" (d'Indy, a.a.O., Bd. I, S. 16).
- 8) D'Indy, a.a.O., Bd. II, 1, S. 20 und S. 13. - D'Indys Betrachtung der Formengeschichte unter genealogischem Gesichtspunkt zeigt auffallende Ähnlichkeit mit der These Ferdinand Brunetières einer "influence des oeuvres sur les oeuvres", die, zur "méthode évolutive" erweitert, in Brunetières literaturhistorischen Werken Darstellungs- und Erklärungsmodus zugleich ist. 1890 schreibt er: "La différenciation des genres s'opère dans l'histoire comme celle des espèces dans la nature, progressivement, par transition de l'un au multiple, du simple au complexe, de l'homogène à l'hétérogène ..." (L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature, Paris 1890, S. 20); präzisierend heißt es an anderer Stelle: "... cette influence de l'art, cette détermination de la forme par la forme, cette évolution du dedans qui est le principe même de la vie de la littérature et de l'art ...", und noch eindeutiger: "Au point de vue descriptif, analytique ou, si je l'ose dire, tout simplement énumératif et statistique, elle (= la méthode évolutive) substituera ce que l'on appelle le point de vue généalogique. Il y a une filiation des oeuvres; et en tout temps, en littérature comme en art, ce qui pèse du poids le plus lourd sur le présent, c'est le passé" (Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française, Paris 1890-1907, Bd. 3, S. 5 und Bd. 6, S. 15. Die Zitate nach: Ernst Robert Curtius, Ferdinand Brunetière. Beitrag zur Geschichte der französischen Kritik, Straßburg 1914, S. 70, 63 und 64.)
- 9) D'Indy, a.a.O., Bd. I, S. 27f. und Bd. II, 1, S. 8-13.
- 10) D'Indy, a.a.O. Bd. II, 1, S. 211f.
- 11) Vuillermoz, a.a.O., S. 238.
- 12) D'Indy, Une école d'art répondant aux besoins modernes, in: La Tribune de Saint-Gervais VI (1900), S. 305.
- 13) Zit. nach Koenraad W. Swaart, The Sense of Décadence in 19th-Century France, Den Haag 1964, S. 127f.