

FRANZ COMPLOI - FRANKA DEISTER
Bozen-Bolzano

«WENN WIR SO ZUHAUSE WÄREN IN DIESER MUSIK,
WIE DIE ES DAMALS WAREN...»
WAS WIR VON DER HISTORISCH INFORMIERTEN
MUSIZIERPRAXIS FÜR MUSIKPÄDAGOGISCHE
BEMÜHUNGEN LERNEN KÖNNEN

1. NIKOLAUS HARNONCOURT UND DAS VERSTEHENDE HÖREN

Die umfassenden Vorlesungen von Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) aus den Jahren 1972-1992, welche gesammelt mit weiteren Aufsätzen und Essays 1982 in dem Buch *Musik als Klangrede* veröffentlicht wurden, sind ein sorgfältiges Plädoyer für eine «Rückbesinnung auf ein verstehendes Hören [...], mit dem Interpreten und Hörer gemeinsam versuchen, sich die vielen Sprachen und Stile der Musik vergangener Jahrhunderte wieder zugänglich zu machen».¹ Dass die von Harnoncourt intendierte Art der Rückbesinnung auf die historische Aufführungspraxis dabei aber keineswegs rückwärts-, sondern vorwärtsgewandt war, blieb nicht unmissverständlich. Dabei war gerade das sorgfältige Verständnis von sogenannter „alter Musik“² als in ihrer Entstehungszeit kontextualisierte Sprache das Anliegen der Lehrveranstaltungen von Harnoncourt; und zwar stets mit dem Bewusstsein, dass hierfür ein – gegenwärtig informiertes – Fachwissen vorausgesetzt ist. Mit seinem ständigen Forschergeist und großem Engagement für die praktische Umsetzung seiner Erkenntnisse wurde Harnoncourt zu einem Pionier der Bewegung historisch informierter Aufführungspraxis.

Dieser Beitrag ist das Ergebnis einer gemeinsamen Arbeit. Formal wurden Kapitel 1, 2, 3.1 und 5 von Franka Luise Deister, Kapitel 3.2, 4 und 6 von Franz Comploi verfasst.

¹ N. HARNONCOURT, *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge* (6. Aufl.), Kassel: Bärenreiter, 2010, Klappentext.

² Gemeint ist im vorliegenden Beitrag mit „alter Musik“ tendenziell die sog. „abendländische Barockmusik“, die zwischen 1600-1800 vorwiegend in Europa entstanden ist, wobei diese Zahlen nicht trennscharf sind und es Überlagerungen vor und nach diesen zwei Jahrhunderten gibt. Der Begriff „Alte Musik“ wurde von mehreren Autor:innen bereits umfassend diskutiert, was an dieser Stelle nicht wiederholt werden soll. Zur Vertiefung s. z. B. D. GUTKNECHT, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum zweiten Weltkrieg* (2. Aufl.), Mainz, Schott Campus, 1997: <https://d-nb.info/1076888976/34>.

Die Bemühungen um die Etablierung von historisch informierter Aufführungspraxis (im internationalen Diskurs als HIP, *historically informed practice*, bezeichnet)³ erreichen typischerweise ein Fachpublikum. Es bleibt daher zu klären, ob historisch informierte Erkenntnisse zur klanglichen Realisation von (alter) Musik nicht auch in gegenwärtige Konzeptionen musikalischer Bildung – und dort speziell in die Instrumentalmusikerziehung – einfließen können und sollten. Welche konkreten Grundbausteine ließen sich dafür verwenden? Diese Fragen geben den Anlass, die Vorträge Harnoncourts zu musikhistorischen und -theoretischen Setzungen aufzugreifen und nach ihrer Aktualität für musikpädagogische Bemühungen zu befragen. Dies geschieht in Rückgriff auf Mitschriften zu den Vorlesungen Harnoncourts am Mozarteum Salzburg, die von einem der beiden Beitragsautoren zu Studienzeiten angefertigt wurden.⁴ Dabei beleuchten wir zunächst das Verhältnis von Musik und Sprache im Austausch mit weiterführender Literatur, woraufhin Harnoncourts Auffassung von (alter) Musik als Sprache in Tönen vertieft und die durch die Französische Revolution einsetzenden gesellschaftlichen, politischen und auch musikalischen Umbrüche nach 1800 nachgezeichnet werden. So wird die ausschlaggebende Rolle der Erschließung von Musik(-ausübung) und ihren Konventionen im Geiste ihrer Zeit illustriert.

Zuletzt genannte Konventionen werden daraufhin mittels erster Lehr-Lernzugänge zu Notation und Ausführung sowie zu Formprinzipien musikalischer Rhetorik vor 1800 beschrieben, was den Ausgangspunkt für die zentrale Frage nach der Anschlussfähigkeit dieser Parameter für den musikpädagogischen Diskurs bildet.

³ Vgl. S. ACQUAVELLA-RAUCH, *Gedanken zur ‚Historisch informierten Aufführungspraxis‘ und der Lückenhaftigkeit von Geschichte in der musikalischen Praxis*, «Phoibos Zeitschrift für Zupfmusik», 2013, 1, S. 31-42 und J. BUTT, *Playing with History. The Historical Approach to Music Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002: <https://doi.org/10.1017/cbo9780511613555.002>.

⁴ Dass persönliche Mitschriften die literarische Grundlage dieses Beitrags bilden, ist eine bewusste Entscheidung – ebenso wie die Fokussierung Nikolaus Harnoncourts als zentrale Quelle. In der Vergangenheit wurden zahlreiche, für den Diskurs zu HIP relevante Arbeiten publiziert; vgl. insbes. im internationalen Kontext T. DART, *Pratica Musica. Vom Umgang mit alter Musik*, 1. Auflage, Bern, A. Francke AG Verlag, 1939; R. DONINGTON, *The Interpretation of Early Music*, London, Faber & Faber, 1989; A. GEOFFREY-DECHAUME, *I segreti della musica antica. Ricerche sull'interpretazione nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Milano, Ricordi, 1988; G. HOULE, *Meter in Music, 1600-1800. Performance, Perception, and Notation*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1987. Mit diesem Beitrag möchten wir diesen Diskurs mit neu kontextualisiertem Material aus der direkten Begegnung mit Harnoncourt in seinen richtungweisenden Vorlesungen bereichern und dieses Material der Forschungsgemeinschaft zugänglich machen.

2. VIER PERSPEKTIVEN AUF MUSIK ALS/UND SPRACHE

«[S]olange die Musik wesentlicher Bestandteil des Lebens war, konnte sie nur aus der Gegenwart kommen. Sie war die lebendige Sprache des Unsagbaren, sie konnte nur von den Zeitgenossen verstanden werden. Die Musik veränderte den Menschen – den Hörer, aber auch den Musiker. Sie mußte immer wieder neu geschaffen werden, [...] – immer wieder der neuen Lebensweise, der neuen Geistigkeit entsprechend. So konnte man auch die Alte Musik, die Musik der vergangenen Generationen, nicht mehr verstehen und nicht mehr gebrauchen; man bewunderte lediglich ihre hohe Kunstfertigkeit».⁵

Die Lehre von der engen Orientierung der Barockmusik aus der Zeit von 1600-1800 an der Sprache war zentral für Nikolaus Harnoncourt. Immer wieder betonte er, dass der Zusammenhang von Musik und Sprache für die Barockmusik nicht überschätzt werden könne.⁶ Anders verhielte es sich, so Harnoncourt, mit der im 19. Jahrhundert nachfolgenden Musik, denn diese tendiere eher dazu, zu malen: «Die eine muß man verstehen, so wie alles, was gesprochen wird, Verständnis voraussetzt, die andere wirkt mittels Stimmungen, die man nicht zu verstehen braucht, die man erfüllen soll».⁷ Auch das heutige Allgemeinverständnis von Musik beruht zu großen Teilen auf dem subjektiven Gefühl, Musik sei die Sprache, die alle verstehen (und dieses Gefühl entscheidet in der Regel auch, ob eine Musik gefällt oder nicht). Musik aber, fragt man bspw. den Komponisten und Musikwissenschaftler Hartmut Fladt,⁸ hat viele Sprachen und Dialekte. Seine Untersuchungen deuten auf ein Verständnis von Musik als Sprache hin, die jede:r verstehen könne, wenn er oder sie will. Dieser Wille aber, so unsere Vermutung und Anliegen dieses Textes, ist nicht voraussetzungslos.

Je mehr Perspektiven zu dem Verhältnis von Musik und Sprache befragt werden, desto mehr divergierende Antworten fächern sich auf, geprägt von ihrer jeweiligen Zeit. Von Musik und Sprache als zwei getrennte Phänomene über Musik als eine besondere Art von Sprache, zu Musik als überbegriffliche Sprache und schließlich auch zu Musik als unbegriffliche Sprache, wie sie der Musikphilosoph Gunnar Hindrichs umfassend nachzeichnet,⁹ lassen sich durchaus unterschiedliche und teilweise widersprüchliche Antworten auf ein und dieselbe Frage nachzeichnen: Wie hält es die Musik mit der Sprache?

⁵ HARNONCOURT, *Musik als Klangrede*, S. 9f.

⁶ Ebd., S. 48.

⁷ Ebd., S. 48.

⁸ H. FLADT, *Der Musikverstehrer: Was wir fühlen, wenn wir hören* (2. Aufl.), Berlin, Aufbau-Verlag, 2012.

⁹ G. HINDRICHS, *Sprache und Musik*, in *Handbuch Literatur & Musik*, hrsg. von N. Gess & A. Honold, Berlin, De Gruyter, 2017, S. 19-38.

2.1. Musik in Abgrenzung zu Sprache

Die *artes liberales*, ein sieben Studienfächer umfassender Kanon der Antike, würden mit einer klaren Trennung von Musik und Sprache argumentieren. Da der Ordnung spätantiken und mittelalterlichen Wissens zufolge eine klare Aufgliederung in sprachliche Künste (das sog. „Trivium“, bestehend aus Grammatik, Logik bzw. Dialektik und Rhetorik) und zählende Künste (das Quadrivium, wozu neben der Arithmetik, Geometrie und der Astronomie die Musik gehörte) vorgenommen wurde, waren Musik und Sprache dieser Einteilung nach zwei trennscharfe, in Opposition zueinanderstehende Phänomene. Während sich die drei sprachlichen Disziplinen des Triviums im logisch-argumentativen *Bezeichnen, Benennen und Begründen* äußern, kommt in den Disziplinen des Quadriviums die zählende, mathematische Seite zur Geltung. Dass Musik dabei als Teil des Quadriviums verstanden wurde, liegt insofern darin begründet, dass ihre Ordnungen der Tonhöhen und Tondauern durch Zahlen bestimmte Proportionen darstellen.¹⁰ Folglich beruhte ihre Kunstfertigkeit auf Zahlenverhältnissen und rechnerischem Aufwand. Die logische Schlussfolgerung dessen, nämlich die Entgegenstellung von Musik und Sprache, lässt sich auch im kompositorischen Denken des 20. Jahrhunderts finden, bspw. im Serialismus. Serielle Musik, verstanden als «Konstruktion klanglichen Eigenseins, dessen Parameter sich im Tonraumquadrat geometrisch abbilden lassen» ist entsprechend «durch die Zuordnungsfunktion der Tonhöhen-Dauern-Reihe» verfasst¹¹ – und steht damit auch viele Jahrhunderte nach Begründung der *artes liberales* ganz in der Tradition des Quadriviums.

2.2. Musik als eine besondere Art von Sprache

Anstatt als „Nicht-Sprache“ kann Musik auch als eine besondere Art von Sprache begriffen werden, und zwar, wenn Tonsprache und Begriffssprache in Verbindung gesetzt werden. Hindrichs erklärt dies folgendermaßen: Die Tonsprache von Musik, verstanden «als Rede, die unter Regeln Affekte vermittelt»¹² wie bspw. Freude, Trauer oder Angst, wird als «vorbegrifflich» gedeutet. Das heißt, dass die Tonsprache zwar nicht über eine solche Artikuliertheit eines Begriffs verfügt, wie die gesprochene Sprache; dennoch vermittelt sie Gehalte, die auch in der Begriffssprache thematisiert werden. Aus diesem Grund bewegt sie sich «im Vorhof des Begriffs».¹³ Anschaulicher wird diese Auffassung im Kontext des weit verbreiteten Alltagsverständnisses von Musik als Ausdruck «inniger

¹⁰ Vgl. H. DE LA MOTTE-HABER, *Musik als kosmisches Gleichnis. Über das Weiterwirken platonischen Gedankenguts*, in *Musikästhetik*, hrsg. von H. de la Motte-Haber, Laaber: Laaber Verlag, 2004, S. 110-115: 110.

¹¹ HINDRICHS, *Sprache und Musik*, S. 22.

¹² Ebd., S. 26.

¹³ Ebd., S. 23.

Gefühle»¹⁴ und Leidenschaften. Wie zuvor schon in Rekurs auf Harnoncourt angeführt, erinnert dieses Verständnis an die musikalische Rhetorik der Barockmusik: Musik verweist hier auf etwas, das sprachlich gedeutet werden kann. Wie und nach welchen Regeln dies geschieht, wird an späterer Stelle dieses Beitrags vertieft.

2.3. Musik als überbegriffliche Sprache

Die dritte Perspektive auf das Verhältnis von Musik und Sprache erhöht zuerst Genannte über die Zweite. Das beinhaltet, dass diese Perspektive in der Annahme gründet, mit Musik könne das Begriffliche von Sprache überwunden werden. Hindrichs pointiert demgemäß, dass das, «was Musik sagt, [...] dann nicht nur intensiver als die Begriffssprache [ist], sondern [...] ihren Gehalt gerade darin [besitzt], dass er alles Begriffliche hinter sich lässt».¹⁵ Auf diese Weise kommt eine zentrale Vorstellung der romantischen Musikästhetik zum Ausdruck; nämlich Musik könne das, was begrifflich nicht auszusagen ist, ausdrücken. Diesem Verständnis zufolge verkörpert sie «den Überstieg in ein unsagbares Absolutes»,¹⁶ was E.T.A. Hoffmann in seiner bekannten Rezension der fünften Sinfonie Beethovens mit folgenden Worten beschreibt: «Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben».¹⁷

2.4. Musik als unbegriffliche Sprache

Die vierte Perspektive betrachtet Musik als eine unbegriffliche Sprache. Im Unterschied zu der zuvor beschriebenen Perspektive der Überbegrifflichkeit wird hier Bezug auf Musik als eine *language of its own* genommen, also auf Musik als *Sprache eigener Art*, was Katz im gleichnamigen Buch detailliert untersucht.¹⁸ Als solche stelle sich Musik «weder vor noch über den Begriff [...], sondern [verwirklicht] schlicht sprachliche Merkmale auf eine Weise [...], die ohne Begriffe auskommt»¹⁹. Zum besseren Verständnis hilft der Rekurs auf die musikalische Logik der abendländischen Kunstmusik, welche eigene musikalische Regeln hat,

¹⁴ Ebd., S. 25.

¹⁵ Ebd., S. 27.

¹⁶ Ebd., S. 29.

¹⁷ E.T.A. HOFFMANN, *Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven*, «Allgemeine musikalische Zeitung», 1810, 12(40), S. 630-642: 630: <http://www.zbk-online.de/texte/A1094.htm>.

¹⁸ R. KATZ, *A Language of Its Own. Sense and Meaning in the Making of Western Music*, Chicago, Chicago University Press, 2009.

¹⁹ HINDRICHS, *Sprache und Musik*, S. 31.

denen sie unterliegt. Beispiele dafür sind kontrapunktische und harmonische Regeln, durch die eine Folgerichtigkeit in der Anwendung zustande kommen kann. Diese Regeln bestimmen Struktur, Aufbau und Gliederung eines musikalischen Werkes. So verstanden weist Musik «syntaktische und inferentielle Merkmale der Sprache auf, ohne eine Begriffssprache zu sein, und verzichtet auf Semantik».²⁰

Wie hält es die Musik nun mit der Sprache? Hindrichs zufolge würde die Antwort bei einem andauernden Verhältnis von «Spannung zwischen Eigensein und Zeichencharakter» liegen.²¹ Je nach Kontext und Perspektive, das haben obenstehende Ausführungen konturiert, ist diese Spannung anders gelagert und je nach Bezugssystem wird auch auf einer anderen Grundlage argumentiert. Beschäftigen wir uns mit *alter Musik* aus der Zeit von 1600-1800, fällt eine Antwort leichter, da – nehmen wir Harnoncourt wörtlich – «diese Musik wesentlich an der Sprache orientiert» ist.²² Das heißt, dass diese Musik gerade aufgrund ihres engen Verhältnisses zur Sprache so entstehen konnte, wie sie ist, und dass sich die Konventionen ihres Spielens – die klaren Regeln der Rhetorik und Artikulation – aus dem Geist ihrer Zeit erschließen. Als Klangrede bezeichnet ist dies also eine Musik als besondere Art von Sprache, deren Grundlage die Sprache selbst ist. Wie ist sie als Klangrede entstanden und nach welchen Regeln funktioniert sie?

3. (ALTE) MUSIK ALS SPRACHE IN TÖNEN: DIE KLANGREDE

Johann Mattheson (1681-1764) prägte mit seiner 1739 erschienenen Publikation *Der vollkommene Capellmeister* den Begriff der Klangrede als musikalisches Gestaltungsprinzip. Mattheson teilte die Verortung der *artes liberales* von Musik als Teil des Quadriviums nicht, denn für ihn lag die «Wahrheit des Musikalischen» nicht in ihren zahlenmäßigen Verortungen. Somit war auch das „harmonikalische“ für ihn nur von «mittelmäßiger Wichtigkeit».²³ Vielmehr verstand Mattheson Musik als eine Sprache, mit der man sehr wohl sprechen könne. Diese Position stellte einen Wendepunkt im 18. Jahrhundert dar, wurde doch die Musik «aus dem quadrivialen Umfeld, aus ihrer Verwandtschaft mit den mathematisch-naturwissenschaftlichen Disziplinen nebst deren kosmologischem Bezug herausgelöst und in das Trivium versetzt, zu den Sprachfächern, zur Rhetorik und Poesie, in deren Mittelpunkt der Mensch mit seinen Affekten, seinen Gefühlsregungen, seinem Wünschen und Sehnen steht».²⁴

²⁰ Ebd., S. 31.

²¹ Ebd., S. 36.

²² HARNONCOURT, *Musik als Klangrede*, S. 48.

²³ J. MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister* (1739), in *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, hrsg. von W. Keil, Paderborn, Wilhelm Fink GmbH & Co Verlags-KG, 1. Auflage, S. 100–119: 100.

²⁴ Ebd. S. 100.

Die logische Konsequenz dieser Ablösung von Musik vom quadrivialen Verständnis und ihrer Annäherung an das Trivium verortete Mattheson in der Klang-Rede als musikalisches Gestaltungsprinzip. Die Annahme, mit Musik *reden* zu können, impliziert zugleich, dass Musik auch verstanden werden will. Gleichermäßen, wie sie also Regeln hat, die bekannt sein müssen, um diese Sprache benutzen zu können, ist ein gewisses Fachwissen notwendig, um sie zu verstehen.

3.1. Um- und Aufbrüche der französischen Revolution um 1800

Während die Kenntnis um alte Musik als Klangrede und um ihre Konventionen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts Allgemeinplatz entlang derjenigen Menschen war, die diese Musik hörten (was bis dahin ausschließlich diejenigen waren, die das Privileg einer Bildung genossen), führten die Um- und Aufbrüche der von 1789 bis 1799 andauernden französischen Revolution zu grundlegenden Veränderungen. Mit der revolutionären Umgestaltung des herrschenden Systems wurden nicht nur die politischen und gesellschaftlich-sozialen, sondern auch die künstlerischen Verhältnisse neu definiert. Infolgedessen war die Integration von Musik in das politische Gesamtkonzept eine logische Schlussfolgerung, um dem Geist ihrer Zeit entsprechend nicht mehr nur einer elitären Gruppe vorbehalten zu sein.²⁵ Musik richtete sich fortan erstmals an eine breite Masse an Menschen, die sie ohne musikalische Vorbildung und ohne Kenntnis um ihre Sprachlichkeit hörten. In diesem Fortschritt lag gleichermaßen ein Einschnitt, und zwar bezogen darauf, dass das Wissen, wie Musik als Klangrede funktionierte, den neuen Zuhörenden nicht zugänglich war und sie von ihnen auch nicht als solche verstanden werden konnte. Durch die Einführung des öffentlichen Konservatoriums spitzte sich diese Situation zu. Statt der überlieferten Musikausübung und Musikerziehung wurde nunmehr auf Grundlage eines staatlichen Lehrplans *eine* bestimmte Art von Musikausübung und Komposition gelehrt, die dem Volk verständlich sein musste. Dies betrachtete Harnoncourt als «eine Art von Gleichrichtung, Gleichheit für die Bogenstriche und die Finger, eine sehr auffallende Veränderung. Erstmals wurde für eine breite Öffentlichkeit Musikunterricht gemacht und nicht nur für eine breite Öffentlichkeit, sondern Musik wurde auf einen möglichst gemeinsamen Nenner gebracht».²⁶

Das Dilemma der Interpretation barocker Musik ohne das Wissen um ihre Sprachlichkeit bestand neben der Gleichrichtung nun auch darin, dass «nur die rein ästhetische und emotionale Komponente der Musik dar[gestellt wird], der übrige Inhalt wird ignoriert».²⁷ (Alte) Musik aber, so Harnoncourt, reicht über

²⁵ Vgl. HARNONCOURT, *Musik als Klangrede*, S. 7, 27.

²⁶ N. HARNONCOURT, *Theorie und Praxis der alten Musik. Vorlesungen am Mozarteum Salzburg 1977-1984*, Salzburg, Mitschriften von Franz Comptoi. Eigene Mitschrift.

²⁷ HARNONCOURT, *Der musikalische Dialog*, S. 25.

diese Komponenten hinaus und ist auf ihr Verstehen angewiesen, um das zu sein, was sie ist.

3.2. *Vokabeln gegen Sprachlosigkeit: Warum man Musik als Sprache lernen (können) muss*

Die Interpretation der alten Musik darf keine Geheimwissenschaft bleiben, sie darf nicht eine Sache von wenigen Spezialisten sein. Es muss also so weit kommen, dass das Allgemeinwissen über die Aufführungspraxis der verschiedenen Epochen eine Selbstverständlichkeit für jeden Musiker wird, dass jeder Musiker die Musik der verschiedenen Zeiten, die er spielt, von sich aus in dem adäquaten Aufführungsstil wiedergibt.²⁸

Im 20. Jahrhundert wurde der von Johann Mattheson geprägte Begriff der Klangrede als musikalisches Gestaltungsprinzip wieder aufgegriffen, wobei Harnoncourt eine entscheidende Rolle zukommt. In seinen Tätigkeiten als Musiker und Lehrer beschäftigte er sich eindringlich mit den Dialogen, Argumenten, Konflikten, Widersprüchen und Übereinstimmungen, die sich «besonders im musikalischen Barock von etwa 1600 bis in die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts [... als] Sprache in Tönen»²⁹ ausdrückten. Dabei wurde er nicht müde, zu betonen, dass Spielen und Hören alter Musik nicht ohne das Fachwissen um ihr Vokabular, ihre Diktion, auskommen: «Wir müssen wissen, was die Musik sagen will, um zu erkennen, was wir *mit ihr* sagen wollen».³⁰ Damit gibt Harnoncourt einen doppelten Hinweis, denn auch wenn die Aufführungspraxis historisch orientiert ist, werden wir sie nie so hören können, wie sie die Menschen in ihrer Entstehungszeit gehört haben. So kann die subjektive Ebene, auf der Musik wahrgenommen wird, zwar historisch informiert sein, aber sie bleibt auch stets durch individuelle Gegenwartsbezüge und aktuelle Hörgewohnheiten geprägt. Wer sich jedoch in die Lage versetzen kann, Musik auch mit Abstand wahrzunehmen, d.h. wieder auf den „Urzustand“ zurückzugehen, zu vergessen, was inzwischen hinzugefügt worden ist, für den besteht die Möglichkeit, das «Abenteuer eines Irrtums oder einer großartigen Entdeckung auf sich zu nehmen».³¹

Nicht zuletzt bietet diese Entdeckung auch die Grundlage dafür, selbst mit dieser Musik zu sprechen. Die Voraussetzungen hierfür liegen in einem umfassenden Lernprozess, der Harnoncourt zufolge gleichermaßen komplex wie vielversprechend ist:

Wenn wir die Sprache der Barockmusik erlernen, die Vokabeln, die Grammatik, die Aussprache und wenn wir dann auch alle Regeln beim Musizieren anwenden, dann kann es immer noch sein, dass wir nur schön und gut buchstabieren. Musik machen

²⁸ HARNONCOURT, *Theorie und Praxis der alten Musik*.

²⁹ HARNONCOURT, *Musik als Klangrede*, S. 26.

³⁰ Ebd., S. 26.

³¹ HARNONCOURT, *Theorie und Praxis der alten Musik*.

können wir aber erst in dem Moment, in dem wir nicht mehr nachdenken, wie die Grammatik und wie die Vokabeln sind, in denen wir nicht mehr übersetzen, sondern indem wir in der Sprache sprechen. Wir kennen auch das Phänomen, dass man eher die Grammatik einer Fremdsprache erlernt und kennt, wo man hingegen von der Grammatik der Muttersprache wenig Ahnung hat. Da kann man sich vorstellen, was es bedeutet, so zu Musizieren, dass man nicht an die Regeln denken muss, sondern frei „Sprechen – Musizieren“ kann.”³²

Das Ziel also wäre, dass die Sprache der Barockmusik von einer erlernten Fremdsprache zu *unserer* Sprache wird, dass wir nicht mehr nachdenken müssen, nach welchen Regeln diese Sprache funktioniert und wie sie korrekt angewandt wird, sondern, dass wir sie als *unsere* Sprache sprechen und uns frei in ihr bewegen. Das heißt, dass unser Umgang mit dieser Musik so werden müsste, wie – salopp ausgedrückt – das alltägliche Zähne putzen: Organisch und ohne Bemühung. Wie wäre das, «wenn wir so Zuhause wären in dieser Musik, wie die es damals waren»³³? Wie kommt man da hin, welche Vokabeln gibt es und nach welchen Regeln funktioniert diese musikalische Rhetorik?

4. LEHR- UND LERNZUGÄNGE

Selbstverständlich ist das lebendige Musizieren für einen Musiker das oberste Gesetz. Trotzdem können die radikalen Fehler, die zum Teil die Substanz der Musik entstellen, nicht einfach mit Unwissenheit entschuldigt werden. Der Musiker muss einfach so viel als möglich über die Musik wissen, die er ausführt und erst auf dieser Grundlage kann die Intuition, die musikalische Freiheit sich entfalten.³⁴

Harnoncourt legte großen Wert auf die Vermittlung des Wissens um Notation und ihre Ausführung sowie um Formprinzipien der musikalischen Rhetorik. Vorwiegend bezog er sich dabei auf alte Traktate aus dem 17. und 18. Jahrhundert, mitunter von Bach (1753),³⁵ Mattheson (1739),³⁶ Mozart (1789),³⁷

³² Ebd.

³³ N. HARNONCOURT, *Harnoncourts Klang-Reden*, Österreichischer Rundfunk, 14.02.2022. Online abrufbar unter <https://radiothek.orf.at/podcasts/oe1/harnoncourts-klang-reden/grabreden-und-selbstgespraeche-2>. Der ORF veröffentlichte im Frühjahr 2022 einen Podcast mit Originalaufnahmen von Harnoncourts Vorlesungen, die 2021 als Teil des Nachlasses des Radiojournalisten Wolfgang Buchner auftauchten. Einige der in diesem Beitrag angeführten Zitate können in den einzelnen Podcastfolgen nachgehört werden. Die Vorlesungsinhalte wurden von Harnoncourts kürzlich verstorbener Frau Alice Harnoncourt sowie der Journalistin Judith Hoffmann kommentiert.

³⁴ HARNONCOURT, *Theorie und Praxis der alten Musik*.

³⁵ C. P. E. BACH, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1753), Faksimile-Nachdruck, 4. Auflage, Kassel, Bärenreiter, 1978.

³⁶ MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*.

³⁷ L. MOZART, *Gründliche Violinschule* (1789), Faksimile-Nachdruck, 2. Auflage,

Praetorius (1619)³⁸ und Quantz (1752).³⁹ Im Folgenden werden diese Parameter der Interpretation von Musik als Lehr- und Lernzugänge zu einer historisch informierten Aufführungspraxis aufgegriffen. Zu diesem Zweck führen wir grundlegende Hinweise zu der paarweisen Hierarchie von betonten und unbetonten Noten, zum Einzelton, zur Punktierung und zur Artikulation exemplarisch aus. Anschließend folgt eine Einführung in die Formprinzipien der musikalischen Rhetorik. In beiden Fällen handelt es sich um die Darstellung von Schlüsselementen der Ästhetik und Interpretation des barocken Repertoires mit einführendem Charakter, die als Grundlage für die weiterführende Beschäftigung dienen kann. Hierzu werden an späterer Stelle entsprechende Literaturhinweise gegeben.

4.1. Notation und Ausführung: Paarweise Hierarchie, Einzelton, Punktierung und Artikulation

Die Musik im Zeitalter des Barocks war geprägt vom numeralen Prinzip, vom rhetorischen Prinzip und vom bildhaft-symbolhaften Prinzip. Wie bereits in Kapitel 2 ausgeführt, bildete zu dieser Zeit eine natürliche („zahlhafte“) Ordnung den Anfang, und zwar basierend auf der Annahme von Gott als Architekten der Welt, des Menschen und der Natur. Musik sollte sich in dieser Ordnung spiegeln und mit der Natur im Gleichklang sein. Gott war dabei zu verstehen als die Unität, welche sich in Proportionen kundtat. Insofern war alles, auch die Takteinteilung, von einer hierarchischen Ordnung durchdrungen. Es gab wichtige, weniger wichtige und unwichtige Noten, lange/kurze, schwere/leichte, anschlagende und durchgehende Noten. Für die Spielpraxis bedeutete das Folgende: «Wenn wir einen gewöhnlichen Viervierteltakt nehmen, haben wir eine edle Eins, eine schlechte Zwei, eine edle Drei, die aber nicht so edel ist, wie die Eins und eine miserable Vier. Natürlich bezieht sich das Edle und das Schlechte (Schlichte) auf die Betonung. Diese Hierarchie gilt auch für die Achtelnoten und für die Sechzehntelnoten».⁴⁰

Diese hierarchischen Unterschiede von betontem Abstrich und unbetontem Aufstrich bei Streichinstrumenten, von „guten“ und „schlechten“ Fingern bei den Tasteninstrumenten oder bspw. von schweren und leichten Silben beim Gesang nahmen enormen Einfluss auf die Spiel- und Singtechnik der damaligen Zeit. Beim Studium alter Schulwerke für Streichinstrumente, Tasteninstrumente oder Blasinstrumente stößt man entsprechend immer wieder auf die prosodische

Leipzig, VEB Breitkopf & Härtel, 1968.

³⁸ M. PRAETORIUS, M. *Syntagma Musicum* (1619), Faksimile-Nachdruck, 5. Auflage, Kassel, Bärenreiter, 1980.

³⁹ J.-J. QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Faksimile-Nachdruck, 6. Auflage, Berlin, Johann Friedrich Voß, 1978.

⁴⁰ HARNONCOURT, *Theorie und Praxis der alten Musik*.

Verwandtschaft zwischen Sprache und Musik. Die Wortdeutlichkeit der musikalischen Sprache wird dort mittels der Bogenstriche bei den Streichinstrumenten, der Zungenstöße bei den Blasinstrumenten oder der Anwendung der guten und schlechten Finger bei den Tasteninstrumenten umgesetzt. Um die feste Ordnung von betonten und unbetonten Noten zu lockern, verfügt die Musik jedoch über die Hilfsmittel der Harmonie und der Artikulation. Harnoncourt referierte hierzu folgende Regel:

Eine Dissonanz muss immer betont werden und hat eine Auflösung, die immer unbetont sein muss, weil es sonst keine Auflösung ist. Daher ist die Harmonie als eine übergeordnete Hierarchie zu betrachten, die diese Ordnung der Betonungen wieder aufhebt. Damit gibt es eine fantastische Gegenhierarchie, die Leben und Rhythmus in diese Haupthierarchie hineinbringt.⁴¹

Die Artikulation kann dieses Raster mit Betonungen, die aus den Bindungen hervorgehen bzw. aus den Verbindungen von Gruppen von Noten ebenso durchbrechen. Dabei entstehen zusammenhängende Wörter und Sinnzusammenhänge.⁴² Allerdings bringen die Artikulationszeichen, welche im Laufe der Jahrhunderte mehr oder weniger gleichgeblieben sind, die Schwierigkeit mit sich, dass sie in der jeweiligen Zeit, in der sie notiert wurden, abweichende Bedeutungen haben und aus diesem Grund jeweils differenziert zu lesen und zu interpretieren sind. Das heißt, dass Artikulationszeichen wie Punkt, Strich oder Bogen missverstanden werden können, wenn die unterschiedliche Bedeutung der Notation der jeweiligen Zeit nicht ausreichend bekannt ist und dementsprechend nicht berücksichtigt wird resp. werden kann. Aus diesem Grund bezeichnete Harnoncourt das Wissen um die paarweise Hierarchie betonter und unbetonter Noten und deren Umsetzung beim Instrumentalspiel in seinen Vorlesungen wiederholt als *grundlegendes Vokabular*. Dieses kann sowohl beim vokalen Musizieren als auch in der Instrumentalmusik von Anfang an angeeignet werden. Anhand eines bekannten Beispiels wird dies anschaulich:

Freude, schöner | Götterfunken, | Töchter aus El- | -ysium
 / ∪ / ∪ | / ∪ / ∪ | / ∪ – ∪ | / ∪∪

Allerdings vermögen es weder die überlieferte Notenschrift noch zusätzliche Vortragszeichen, die feinen Unterschiede und Nuancierungen auszudrücken, über die die Musiksprache verfügt. Aus diesem Grund stellt die Notenschrift stets einen Kompromiss dar, sie ist gewissermaßen eine Konvention zwischen dem Komponisten und den Ausführenden – wobei anzumerken ist, dass

⁴¹ Ebd.

⁴² Darauf geht bspw. Edwin Gordon mit besonderem Fokus auf die Audiation in seiner Veröffentlichung *Music Learning Theory for Newborn and Young Children* (Chicago, GIA Publications, 2013) ein.

die Musik der Romantik und Spätromantik am genauesten notiert ist und der interpretierenden Person dadurch am wenigsten Freiheit lässt. Das Dilemma für die Instrumentalerziehung sah Harnoncourt nun darin, dass dazu erzogen wird, genau das wiederzugeben, was in den Noten steht: «Es wird uns nicht gesagt, dass es unmöglich ist, das wiederzugeben, was in den Noten steht, weil es keine Notenschrift gibt, mit der wirklich ein genauer musikalischer Ablauf darstellbar ist. So versuchen wir mathematisch so genau als möglich die Noten in Musik umzusetzen».⁴³

Mit dem Verweis auf die begrenzte Möglichkeit der Wiedergabe eines Musikstückes durch die Notenschrift macht Harnoncourt auch auf die Problematik der Werktreue aufmerksam, die eben dann auftritt, wenn versucht wird, ausschließlich die Noten, nicht aber das Musikstück an sich wiederzugeben. Wird stattdessen davon ausgegangen, dass musikalische Notation nur ein Notbehelf ist (so wie der Text eines Gedichtes etwa), dann kommt es wesentlich darauf an, diesem (Noten-)Text einen (musikalischen) Sinn zu geben. Gleichmaßen wie beim Vortrag eines Textes entscheidende interpretatorische Feinheiten (wie das feine Modifizieren von Wörtern, das Senken und Heben der Stimme, das schnellere und langsamere Sprechen etc.) nicht notiert werden, so sind auch in der musikalischen Notation gewisse Konventionen nicht oder kaum notiert, sondern auf ihre Interpretation angewiesen. Besonders deutlich wird dies am Beispiel des Einzeltons. Wenn z.B. ein Komponist eine ganze Note schreibt, klingt dieser „Einzelton“ mit einem verklingenden „Eigenleben“ anders, als wenn die Note gleichmäßig als „tenuto“ ausgehalten wird. Über das „Nachdrücken“ bei zwei über den Takt gebundenen (Viertel-)Noten und ebensolcher Anwendung bei punktierten Noten, so, als wären es zwei Noten, schreibt der von Harnoncourt gern zitierte Leopold Mozart in seiner *Gründlichen Violinschule*: «[...] welches nur geschieht, um sich genauer im Tacte zu halten. Wenn man aber einmal im Tempo sicher ist dann muß die zwote Note, welche an die erste gehalten wird, nimmer durch einen Nachdruck unterschieden, sondern nur so ausgehalten werden, wie man eine halbe Note zu spielen pfelet».⁴⁴

Eine Fußnote zur Ton- und Klangvorstellung ergänzt dies:

Es ist übel genug, daß es Leute gibt, die sich auf ihre Kunst sehr viel einbilden, und doch keine halbe Note, ja fast keine Vierthelnote abspielen können, ohne sie in zwene Theile zu zertheilen. Wenn man zwo Noten haben wollte, würde man sie ohnfehlbar hinsetzen. Solche Noten müssen stark angegriffen, und durch eine sich nach und nach verlierende Stille ohne Nachdruck ausgehalten werden. Wie der Klang einer Glocke, wenn sie scharf angeschlagen wird, sich nach und nach verlieret.⁴⁵

⁴³ HARNONCOURT, *Theorie und Praxis der alten Musik*.

⁴⁴ MOZART, *Gründliche Violinschule*, S. 44.

⁴⁵ Ebd., S. 44.

Ein weiteres von Harnoncourt häufig angeführtes Beispiel dafür, inwiefern die Notation nur begrenzt das vermitteln kann, was musikalisch gemeint ist, sind Punktierungen. Der punktierte Rhythmus, welcher als Ur-Rhythmus des Menschen weitaus ursprünglicher als die Gleichmäßigkeit ist, bietet mathematisch gesehen unzählige Möglichkeiten des Verhältnisses von einer längeren und einer kürzeren Note. Die Schwierigkeit, dies zu notieren, wurde, so Harnoncourt, mit einem Punkt gelöst, was allerdings keineswegs heißen muss, dass die erste Note bspw. genau dreimal so lang wie die zweite ist. Denn von der kurzen Note, die so kurz wie möglich ist, bis zu einem leichten *Swing* gibt es unendlich viele Zwischenstufen:

Die offizielle, moderne Regel sagt, dass ein Punkt die Note genau um die Hälfte ihres Wertes verlängert und dass die folgende kurze Note genau den rhythmischen Wert dieses verlängernden Punktes besitzt. Für die unendlich vielen Möglichkeiten, punktierte Rhythmen zu spielen, von nahezu gleichen Notenwerten bis zur schärfsten Überpunktierung, gibt es keine differenzierten Methoden der Darstellung in unserer Notenschrift; jeder punktierte Rhythmus sieht auf dem Notenpapier genau gleich aus, wie immer er auch gemeint ist. Es ist aber erwiesen und geht aus zahllosen Lehrbüchern der verschiedensten Epochen hervor, dass eine geradezu unmeßbare Vielfalt an Varianten des punktierten Rhythmus gespielt wurde, vor allem an Schärfungen der Punktierung, das heißt, dass die kurze Note nach der Punktierten später als zum „korrekten“ Zeitpunkt gespielt werden musste, oftmals erst im allerletzten Moment. Die heute allein übliche Unterteilung im Verhältnis 3:1 wurde jedenfalls nur in seltenen Ausnahmefällen gespielt.⁴⁶

Gerade aufgrund dieses vielfältigen Angebots an Möglichkeiten der Interpretation braucht es, um bei Harnoncours Worten zu bleiben, „Forschergeist“:

Diese schwarzen Punkte und Ringe auf fünf Linien sind ja rätselhaft. Ohne Forschergeist kann man die schon mal gar nicht entschlüsseln. Denn die abendländische Notation, die spricht von Ideen. Sie drückt weder die Tonhöhe noch die Tondauer noch das Tempo wirklich genau aus. Das heißt, es ist eine riesige Gebrauchsanweisung notwendig, um diese Noten richtig zu lesen, weil sich die Bedeutung der Noten in jeder Generation ändert.⁴⁷

4.2 Formprinzipien der musikalischen Rhetorik

Die humanistische Schulbildung war die Vorbedingung dafür, dass der von der Antike übernommene Lehrplan der Rhetorik auf den Musikunterricht übertragen werden konnte. Im Wesentlichen unverändert wurde die Rhetorik von

⁴⁶ HARNONCOURT, *Musik als Klangrede*, S. 42.

⁴⁷ N. HARNONCOURT (o.J.) in G. PETRUSCHKA, *Doyen der Originalklangbewegung*, 2021, S. 1, online abrufbar unter <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/altmusik/stichwort-nikolaus-harnoncourt-102.html>.

der Antike über das Mittelalter bis in die neue Zeit überliefert. In den mittelalterlichen und späteren Lateinschulen sowie an Universitäten wurde ihr große Bedeutung zuerkannt. Die Prinzipien des dramaturgischen Aufbaus einer Rede wurden dementsprechend im Schulunterricht gelehrt und waren den gebildeten Menschen bekannt. Wie in Kapitel 3 beschrieben, war es für die Hörer der damaligen Zeit daher eine Selbstverständlichkeit, Musik als eine Rede aufzufassen. Das bedeutete, dass die Kenntnis um die musikalische Grammatik (Tonarten, Harmonie, Prosodie) – im Unterschied zu der Zeit nach der französischen Revolution – für die Zuhörenden vorausgesetzt werden konnte.

Die Rhetoriklehre stellte vier Arbeitsgänge auf, die eine Klangrede strukturieren: Die *Inventio*, die *Dispositio* (oder *Elaboratio*), die *Decoratio* und schließlich die *Peroratio* (auch *Elocutio* genannt). Da sie von bleibendem Interesse für das Verständnis der Barockmusik sind,⁴⁸ werden die vier Arbeitsgänge fortfolgend in Kürze dargestellt:

(1) Die *Inventio* beschäftigt sich mit der Erfindung all dessen, was sich über das jeweilige Thema einer Klang-Rede sagen lässt. Als Basis für die *Inventio* dient bspw. ein Textausschnitt, ein Bild oder ein bestimmter Affekt.

(2) Folgt die *Dispositio* oder *Elaboratio*, welche den für die Ausarbeitung vorausgesetzten Aufbau des erfundenen Stoffes der Rede bzw. der Komposition beschreibt. Mattheson, der in Kapitel 2 bereits als Referenz für Musik als Klangrede diente und hier von Unger zitiert wird,⁴⁹ rechnet zu einer vollständigen Klang-Rede die sechs Teile *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confirmatio*, *Confutatio* sowie *Conclusio*. In der untenstehenden Tabelle ist die *Dispositio* einer Klangrede anhand der Eröffnungskantate *Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage* aus dem *Weihnachtsoratorium* BWV 248 von Johann Sebastian Bach dargelegt.

	Beschreibung nach Unger ⁵⁰	Gliederung der Kantate BWV 248	Hinweise
1.	<i>Exordium</i> , der Eingang	Chor: <i>Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage</i>	Instrumentale Einleitung und Chor
2.	<i>Narratio</i> , eine historische Nachricht von der vorhandenen Materie	Rezitativ: <i>Es begab sich aber zu der Zeit</i>	Bericht, Information
3.	<i>Propositio</i> , der Hauptsatz / davon die Rede vornehmlich handeln soll	Accompagnato: <i>Nun wird mein liebster Bräutigam</i> Arie: <i>Bereite dich, Zion</i>	Inhalt und Zweck der Klangrede. Hauptidee: Das Kommen des liebsten Bräutigams, sich beeilen, den

⁴⁸ H. KRONES, *Musik als Sprache: Musikalische Rhetorik vom 16. bis 18. Jahrhundert*, in *Handbuch Literatur & Musik*, S. 296–313: 307.

⁴⁹ H.-H. UNGER, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg, Georg Olms Verlag, 1941, S. 5.

⁵⁰ Ebd. S.5.

			Bräutigam leidenschaftlich zu lieben. Das Kommen Christi in die Welt als sein Kommen in das menschliche Herz, als geistige Ehe, <i>Unio mystica</i> .
4.	<i>Confutatio</i> , die Ablehnung derer darwider laufenden irrigen Meinungen	Choral: <i>Wie soll ich dich empfangen</i>	Zweifel, der von der „Gemeinde“ aufkommt
5.	<i>Confirmatio</i> , die Ausarbeitung und Beweisung des Haupt-Satzes	Rezitativ: <i>Und sie gebar ihren ersten Sohn</i> Choral und Rezitativ: <i>Er ist auf Erden kommen arm – Wer will die Liebe recht erhöhn</i> Aria: <i>Großer Herr, o starker König</i>	Gegensatz von Niedrigkeit/ Erniedrigung und Majestät
6.	<i>Conclusio</i> , der Schluß, auch <i>Peroratio</i> genannt.	Choral: <i>Ach mein herzlichstes Jesulein</i>	

Um die Zuhörenden zu überraschen, hielten sich die Komponisten nicht ausschließlich an die vorgegebene Reihenfolge der *Dispositio*, sondern ließen teilweise die Einleitung weg, erfanden einen abrupten Schluss oder vertauschten, wie im obenstehenden Beispiel der Fall, einzelne Teile (z.B. *Confirmatio* und *Confutatio*).

Als (3) knüpft die *Decoratio*, also die Ausschmückung mittels zahlreicher rhetorischer Figuren, an.

Der (4.) Arbeitsgang ist die *Peroratio* (auch *Elocutio* genannt), welche sich schließlich dem eigentlichen Vortrag widmet.

Warum schließlich das in diesem vierten Kapitel ausgeführte Wissen um die musikalische Rhetorik eines Werkes oder um die Regeln der Notation (bspw. von punktierten Noten) und ihrer Artikulation so wichtig für die Ausführung eines musikalischen Werkes ist, spitzte Harnoncourt folgendermaßen zu:

Das Problem der Artikulation ist nun das: Die Zeichen, die dafür verwendet werden, bleiben gleich, in der Zeit, in der Musik eine Sprache ist und in der Zeit nachher, in der die Musik eine Farbe, eine Fläche, ein Gefühl darstellt. Und der Musiker, der das nicht weiß, der die Sprache nicht kennt, der malt möglicherweise in der Barockmusik, anstatt zu sprechen. Das ist das Problem der Artikulation.⁵¹

⁵¹ HARNONCOURT, *Theorie und Praxis der alten Musik*.

Die logische Konsequenz dessen liegt in einem Lernprozess, mittels welchem das Fachwissen um verschiedene Notationsgewohnheiten respektive die Regeln der Rhetorik (alter) Musik zugänglich gemacht werden. Dass hierfür kleinteilige und simple erste Schritte gegangen werden können, wurde in diesem Kapitel aufgezeigt. Zahlreiche Musikwissenschaftler:innen und -pädagog:innen haben bereits eine Fülle an didaktischem Material veröffentlicht, welches eine fundierte Arbeitsgrundlage hierfür bietet.⁵² Eine Auswahl haben wir diesem Beitrag in einer abschließenden Übersicht beigefügt. Zuvor legen wir resümierend dar, inwiefern die Bemühungen um den Wieder-Erwerb der Lese- und Spielgewohnheiten der Musiken in verschiedenen Epochen insbesondere für die Musikpädagogik (und zwar von Anfang an) relevant sind.

5. RESÜMEE

Dieser Beitrag referierte zentrale Anregungen Nikolaus Harnoncourts zu einem Verständnis von alter Musik als Sprache in Tönen, deren Konventionen des Spielens und Hörens stets nach einer Auseinandersetzung mit ihrem jeweiligen Entstehungskontext verlangen. Die Frage, ob und inwiefern die Erkenntnisse Harnoncourts zu historisch informierten Aufführungspraxis anschlussfähig für die musikalische Bildung – und dort speziell für die Instrumentalmusikerziehung – sind und welche konkreten Grundbausteine sich dafür verwenden ließen, bildete den Ausgangspunkt für die Darlegung erster Lehr- und Lernzüge.

Folgende Schlüsse konnten gezogen werden: während die Musik von 1600-1800 ein gewisses Fachwissen um die musikalische Rhetorik ihrer Zeit voraussetzt, ist die darauffolgend entstandene Musik weniger sprachlich als malerisch orientiert. Für deren Aufführungspraxis ergeben sich entsprechend unterschiedliche Dispositionen des Wahrnehmens und Verstehens, die auch unterschiedlich voraussetzungsreich sind. Die seit der Aufklärung einsetzenden gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Veränderungen lassen erkennen, wie stark Hörgewohnheiten und Hörerwartungen dem Wandel ihrer Zeit unterlagen und unterliegen. Insofern ist es «ein kulturgeschichtliches Faktum, dass wir eben heute anders hören als die Menschen früher gehört haben. [...] Wir hören auf die

⁵² Z.B. D. BARTEL, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber: Laaber Verlag, 1985; R. DAMMANN, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber: Laaber Verlag, 1984; C. FROWEIN, *Aufführungspraxis kompakt. Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts stilgerecht interpretieren*, Kassel Bärenreiter, 2018; N. HARNONCOURT, *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*, Kassel, Dt. Taschenbuchverlag, 1987; H. KRONES - R.SCHOLLUM, *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*, Wien, Böhlau Verlag, 1983; P. REIDEMEISTER, *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1988; J. VAN BEEK, *Klangrede am Klavier. Aufführungspraxis im 18. und 19. Jahrhundert*, Kassel, Bärenreiter, 2016.

Interpretation und es ist dann nicht mehr das Entscheidende, was gespielt wird, sondern wie es gespielt wird. [...] Das ist aber nicht Musik hören, in dem Sinn, das ist im Grunde eine höhere Art von Sport». ⁵³

Die logische Konsequenz für die Beschäftigung mit alter Musik *nach* den Um- und Aufbrüchen der französischen Revolution liegt insofern darin, dass ihre Sprache neu gelernt werden müsste, ohne sich der Illusion hinzugeben, die Musik, wie sie bspw. 1730 gespielt und gehört wurde, auch heute so hören zu können. Vielmehr erlauben das notwendige Fachwissen und eine historisch informierte Aufführungspraxis in Kombination mit einer gegenwärtigen Perspektive einen subjektiven Musikgenuss, wobei Harnoncourt davon ausging, dass das Fachwissen um die Sprachlichkeit alter Musik neue Kräfte, neue Perspektiven vermittelt und uns neue Verständnis- und Verstehensdimensionen der Musik erschließen lässt. Aus diesem Grund akzeptierte er nicht, dass dieses Fachwissen weiterhin Expert:innenwissen sein sollte, sondern er bemühte sich, wie einleitend bereits zitiert, unablässig um eine «Rückbesinnung auf ein verstehendes Hören [...], mit dem Interpreten und Hörer *gemeinsam* versuchen, sich die vielen Sprachen und Stile der Musik vergangener Jahrhunderte wieder zugänglich zu machen». ⁵⁴ Insofern, so unsere schlussfolgernde Annahme, liegt genau darin eine Chance für die musikalische Bildung und insbesondere für die Instrumentalmusikerziehung, nämlich, dieses Vokabular wieder zu erlernen und es über einen Kreis an Expert:innen hinaus wieder zum Allgemeinplatz zu machen – um schließlich (alter) Musik in ihrer Sprachlichkeit gerecht(-er) werden zu können.

6. AUSBLICK

Warum also das große Interesse für Alte Musik und HIP? Die Frage, wie Musik bspw. 1720 geklungen haben könnte, ist faszinierend, weil sie sich dem Jetzigen so stark entzieht und gleichzeitig durchscheint, dass gerade in ihr wichtige Grundlagen für heutigen Musikgenuss liegen. Befassen wir uns mit Harnoncourts visionären Vorträgen und lassen uns ein auf den von ihm als so wesentlich erachteten Lernprozess der Vokabeln der musikalischen Rhetorik vor 1800, können wir uns nicht nur dem Kern des Sagbaren der Barockmusik annähern, sondern auch, und darin liegt ein großer Mehrwert, besser verstehen, was dies mit Blick auf den jetzigen Genuss von klassischer, romantischer, neuer oder bspw. popkultureller Musik bedeutet. Denn auch wenn sich Harnoncourt vorwiegend mit der Musik von 1600-1800 beschäftigte, beschränken sich die Implikationen seiner Vorlesungen keineswegs nur auf diese. Vielmehr weisen sie immer wieder

⁵³ HARNONCOURT, *Theorie und Praxis der alten Musik*.

⁵⁴ N. HARNONCOURT, *Harnoncourts Klang-Reden*, Österreichischer Rundfunk, 14.02.2022. Online abrufbar unter <https://radiothek.orf.at/podcasts/oe1/harnoncourts-klang-reden/grabreden-und-selbstgespraeche-2>.

darauf hin, wie wesentlich es ist, Musik im Geist ihrer Zeit zu kontextualisieren. Wenn wir also «so Zuhause wären in dieser Musik, wie die es damals waren, dann könnte man sagen, das ganze Gerede um diese Rhetorik ist sinnlos, weil sie uns eh bekannt ist».⁵⁵

Das einer Vorlesung von Harnoncourt entlehnte Zitat wurde deshalb als Beitragstitel gewählt, weil es verdeutlicht, dass diese Rhetorik, solange sie uns (noch) nicht bekannt ist, Bemühungen einer intensiven Auseinandersetzung erfordert – bis wir uns schließlich frei und wie selbstverständlich in der jeweiligen Musik bewegen können, bis sie organischer Teil wird. Insofern haben Harnoncourts Vorlesungen auch nach 50 Jahren nicht an Aktualität verloren, sondern sind nach wie vor von Relevanz. Auf welche Weise die hier ausgeführten Erkenntnisse anschlussfähig für musikpädagogische und instrumentaldidaktische Bemühungen sind und welcher Stellenwert ihnen zukünftig zukommen darf, kann letztlich nur im Theorie-Praxis-Transfer ausgehandelt werden. Neu über sie nachzudenken und ihre Implikationen für zukünftige fachdidaktische Entwicklungen in der Instrumental- und Musikpädagogik aus unterschiedlich gelagerten Perspektiven zu diskutieren – dazu möchte dieser Beitrag anregen.

franz.comptoi@unibz.it

FrankaLuise.Deister@education.unibz.it

⁵⁵ HARNONCOURT, *Grabreden und Selbstgespräche* (2).