

**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 24 (2000)

**Vorwort:** Vorwort

**Autor:** Reidemeister, Peter

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 18.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## VORWORT

Seit ihren Anfängen ist das Verhältnis der Historischen Musikpraxis zu den Dirigenten und zum Dirigieren ebenso von Argwohn geprägt wie das der Dirigenten zur Alten Musik. Einerseits stießen hierarchisches Wesen und „glamour“ der Pultvirtuosen bei den Verfechtern der „alten Instrumente“ auf Ablehnung wie alles, was mit dem spätromantischen Aufführungsstil und der gesellschaftlichen Ordnung zu tun hatte, die ihn trug; andererseits waren die grossen Dirigenten nicht gerade zimperlich in ihrer Zurückweisung von allem, was mit der Alten Musik, dieser „Alternative“ zu tun hatte, die sich anschickte, lieb gewordene „Traditionen“ des Musiklebens in Frage zu stellen. Heute aber ist die Historische Praxis selber zu einem Teil der Tradition geworden, und somit ist die Zeit reif für eine neue Beschäftigung mit dem Aspekt des Dirigierens in der Alten Musik. Die Schola Cantorum Basiliensis widmete diesem Fragenkreis vom 15. bis 18. November 1999 unter dem Titel „Direktion und Dirigieren“ ein Symposium, dessen Referate diesem 24. Band unserer Jahrbuchreihe zugrunde liegen.

Es geht dabei nicht nur um die Rolle des Dirigierens im Moment der Ausführung, sondern darüber hinaus um Organisationsformen musikalischer Ensembles und um musikalische „Leitung“ prinzipiell, ein Thema, das für die Musikpraxis aller Zeiten von grundlegender Bedeutung ist und dem wir uns mit den Erfahrungen und unter den Voraussetzungen intensiv praktizierter „historisch informierter“ Interpretation erneut nähern. Hinter der gesamten Beschäftigung steht die selbstkritische Frage, ob bei der Rekonstruktion von „Musikpraxis“ vergangener Zeiten nicht die Komponente des Zusammenspiels nach älteren Gepflogenheiten vernachlässigt worden ist zugunsten einer durchaus modernen Einstellung z.B. hinsichtlich des „Anführers“ eines Ensembles, dessen Charakteristik als durchaus neues Phänomen im Jahr 1807 von Gottfried Weber folgendermassen umschrieben wurde: „Dirigieren heisst, die Anordnung und Leitung des Ganzen, und die Sorge für Erhaltung der Einheit während der Ausführung – mithin die Leitung aller Individuen nach einer und derselben Richtung; und die Entscheidung für den Augenblick über jede etwa entstehende Ungewißheit übernehmen. Der Direktor ist während der Ausführung eines Tonstücks als Repräsentant des gemeinen Willens, eben so wie der Regent in seinem Staate, anzusehen; und da es unmöglich ist, daß bey Anstandsfällen der musikalische Regent während der Aufführung erst den geheimen Rath und die Granden des Reichs zu Rathe ziehen kann, so bleibt für das Reich keine andere, als die monarchische oder despotische Verfassung (während der Ausführung wenigstens) möglich. Der Dirigent hat als Diktator allein zu entscheiden[...]“<sup>1</sup> Was änderte sich mit dieser neuen Haltung im Musizieren? Welche Konsequenzen ergeben sich aus der älteren Ensemblepraxis? Und wel-

<sup>1</sup> AMZ 51 (1807) Sp. 805 ff.

chen Einfluß hatte die Aufführung unter früheren Gegebenheiten auf die Komposition sowie eventuell auf die innere Organisation der Werke?

\*

Während der Pionierzeit der Alte-Musik-Bewegung standen kleinere Besetzungen im Vordergrund, für die keine Dirigenten nötig waren; Kammerorchesterformationen konnten von der 1. Geige aus geleitet werden. Erst später, mit wachsendem Selbstbewußtsein der „Szene“, aber auch in einem natürlichen Prozeß der Weiterentwicklung, dehnte sich das Interesse auf Orchestermusik und Oper aus. Spürbar war das Dilemma, daß es einerseits keine ausgebildeten Dirigenten mit den nötigen Kenntnissen und Erfahrungen in Alter Musik gab, die als Leiter von viel höher spezialisierten Orchestermusikern Anerkennung gefunden hätten, daß andererseits aber die Instrumentalisten und Sänger der Alten Musik, die sich veranlaßt sahen zu dirigieren, über keine Dirigiererfahrungen, geschweige denn eine Dirigentenausbildung verfügten.

Je mehr „Macht“ dem Dirigenten zufällt (nicht zufällig spricht Igor Strawinsky in diesem Zusammenhang von der „Lüsternheit auf große Besetzungen“<sup>2</sup>), desto weniger haben die ausführenden Musiker. Vieles spricht dafür, daß bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bei den „Ripienisten“ die Selbständigkeit, Individualität und Kreativität in den Bereichen Verzierungswesen und Improvisation viel stärker ausgeprägt waren, solange in der Regel kein Dirigent den Musikern vorschrieb, was sie zu tun hatten. Erstaunlicherweise mögen sie unter dem Komponisten, der seine eigenen Werke einstudierte und bei der Aufführung leitete, freier gewesen sein als unter einem neutralen Dirigenten, dem „Stellvertreter des Komponisten im Saal“, der seine Interpretation, für die er verantwortlich war, umso unnachgiebiger demonstrieren mußte. Die Komponisten hatten ja auch schon bei der Niederschrift des Werks mit einer gewissen Autonomie der Ausführenden – zum Beispiel beim Verzieren – gerechnet und dieses Wechselspiel zwischen Komposition und Ausführung in ihre Stücke quasi „einkomponiert“. Informierte Musiker brauchen jedenfalls in der Regel weniger einen Dirigenten als folgsame „Tuttisten“.

Daß man früher beim Musizieren mehr auf einander hörte (auch als Konsequenz des gegenüber heute viel verbreiteteren Auswendigspiels) und weniger auf einen Taktstock schaute, ist schon mehrfach hervorgehoben worden. Dieser Zusammenhang ist auch heute noch gültig und sollte zumindest in der Ausbildung junger Musiker der Alten Musik dahingehend eine Rolle spielen, daß man auch größere Ensembles möglichst ohne Dirigenten einstudieren und aufführen läßt. Konzertmeister und (Continuo-)Cembalisten müssen sich als Leiter auch umfangreicherer Besetzungen üben und profilieren, und Ensemblemitglieder sollten auch in größeren Gruppen dirigentenlos gut und präzise zusammenspielen. Die Praxis der Alten Musik hat also viele Gründe dafür, daß die Rolle des Dirigenten prinzipiell im historischen, praktischen und psychologischen Kontext sorgsam zu analysieren ist.

\*

<sup>2</sup> Igor Strawinsky, *Musikalische Poetik*, übersetzt von H. Strobel, Mainz 1949, 77.

Dirigenten, besonders die „reisenden“ und namhaften, sind erst seit dem 19. Jahrhundert zum Inbegriff des Sinfoniekonzerts und dieses zum gesellschaftlichen Mittelpunkt des Konzertwesens geworden. Durch ihre Allgegenwart auf den Bühnen rund um die Welt beeinflussen die Stars heute die internationalen Orchester so stark, daß diese allmählich fast alle gleich klingen. Die Dirigenten dominieren den Schallplatten- bzw. CD-Markt und stehen mit Rezensionen ihrer Aufführungen und Interviews im Zentrum des Medien-Interesses; kein Wunder, daß ihre Meinungen zu Musik und Interpretation erhebliche Verbreitung finden und ihre Urteile für Laien und Halbgebildete von besonderer Bedeutung sind.

Das Verhältnis der allermeisten grossen Dirigenten der romantischen und post-romantischen Ära zur Alten Musik und zu einer historisch orientierten Interpretationspraxis war nicht gerade von Interesse oder gar Zuneigung bestimmt. Erstens hatten sie in der Regel ihre Ausbildung im Rahmen des Operntheaters durchlaufen, das im 19./20. Jahrhundert eher die Wirkung aufs große Publikum suchte als neue Zugänge oder alternative Lösungen, und zweitens mögen sie instinktiv gespürt haben, daß ein Musikleben, das sich an historischen Vorbildern orientiert, bald zu dem Punkt kommen muß, wo das Phänomen „Orchester“ (und damit auch das Phänomen „Dirigent“) sehr relativ wird, nämlich eingeschränkt auf einen bestimmten Ausschnitt aus der Geschichte – nicht geeignet für früheres und nur eingeschränkt geeignet für späteres Repertoire. In jedem Fall waren die Dirigenten, je mehr sie sich der „Diktatoren“-Funktion verpflichtet fühlten, umso kenntnisloser und unanfälliger gegenüber den Anfechtungen der klassisch-romantischen Tradition durch die Alte Musik-Bewegung. Daß ihnen die Orchestermusiker darin folgten und daß die Entwicklung der historischen Praxis während ihrer ersten Phase in anderen Kreisen erfolgte, nämlich in denen der begeisterten Laien, ist deshalb wenig verwunderlich.

Leopold Stokowski z.B., als Organist, Dirigent und Arrangeur der Bachschen Orgelwerke für großes Sinfonie-Orchester ein Kind des 19. Jahrhunderts, nannte die historisch orientierte Interpretation pauschal „pedantisch“. Bekannt ist von ihm die Anekdote, derzufolge er bei der Einstudierung eines Vivaldi-Concertos einmal auf das zu langsame Tempo angesprochen wurde und geantwortet haben soll: „No, my friend, you're mistaken, this music belongs to the sixteenth century and can't be played slowly enough.“

Toscanini, dieser Exponent der „Neuen Sachlichkeit“, war wie Strawinsky ein Verfechter der absoluten Texttreue. Nur was der Komponist vorgeschrieben hatte, war von den Interpreten zu verwirklichen, nichts mehr und nichts weniger. „Com' è scritto!“ (Wie es notiert ist!), war die in seinen Proben am häufigsten zu hörende Anweisung. Für die Werke etwa eines Gustav Mahler, Max Reger oder Richard Strauss, die ihre Partituren so genau bezeichneten wie überhaupt nur möglich, mag diese Einstellung noch sinnvoll sein, – für die vorklassische Musik versagt sie: Wenn in diesem Repertoire ausschließlich die geschriebenen Noten realisiert werden, resultieren jene steifen, leblosen Aufführungen, die die Alte Musik so sehr in Misskredit gebracht haben.

Furtwängler faßte seine Einstellung in einem Artikel „Bemerkungen zur Darstellung alter Musik“ von 1932 zusammen. „Gerade historisch gesehen, ist es völlig falsch“, urteilt er da, „in unseren grossen Sälen – etwa der Berliner Philharmonie – die zahlenmäßige Originalbesetzung zu fordern. Damit erhalten auch die Fragen, wie etwa die Verwendung des Cembalos, ein anderes Aussehen.“ Es sei nicht zu leugnen, daß das Cembalo „seinerzeit vorwiegend als Verstärkungsmittel (Generalbaß) gebraucht wurde; als solches aber verliert es in einer grossen modernen Orchester- oder Chormasse jede Bedeutung. Wollte man nun umgekehrt eine solche, wie es heute auch versucht wird – etwa bei einem Händelschen Concerto grosso oder einer Bachschen Passion –, der Klangkraft des Cembalos anpassen, so verführe man wiederum unhistorisch. Was nicht besser wird dadurch, daß etwa der Dirigent im Glauben an die historische Richtigkeit seiner Handlungsweise so ‚tut‘, als müsse er vom Cembalo aus das Ganze leiten. Der verkleinerte, der Klangkraft des Cembalos angepaßte Klang eines Händelschen Concerto grosso-Orchestertutti, gespielt von der Berliner Philharmonie, ist nicht der Klang, der Händel vorgeschwebt hat, sondern eine Fälschung. Die ‚kammermusikalischen‘ Wirkungen, von denen wir heute angesichts gewisser Musikepochen reden, das heißt, das künstlich und bewußt auf das Dünne, Zierliche und Trockene restringierte Musizieren, hat es niemals gegeben, außer in unseren Köpfen [...]. Man könnte die Beispiele, wie durch allzu beflissene historische Buchstabentreue am falschen Ort die Wirkung der alten Werke gefälscht wird, beliebig vermehren [...] Wäre es indessen nicht besser, wenn man etwas mehr dafür sorgte, daß der Inhalt der Musikstücke selbst klarer zum Ausdruck käme? In diesem Punkt ist man aber von einer vielfach geradezu rührenden Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit, die sehr merkwürdig kontrastiert zu der Rigorosität, mit der man die Strichlosigkeit, das Cembalo, die Originalbesetzung und was sonst für Beweise ‚historischer Treue‘ verlangt.“<sup>3</sup> Solche Worte könnten natürlich von vielen anderen Musikern des 20. Jahrhunderts stammen, die keine Distanz zu ihren angelernten und angewöhnten „Selbstverständlichkeiten“ nehmen können und ihre von den romantischen Werken her stammenden Interpretationsmodelle auf die klassische und vorklassische Musik frag- und kritiklos übertragen. Furtwängler ist nur Einer unter Vielen, allerdings ein prominentes Beispiel.

Rar, aber umso bemerkenswerter sind die Ausnahmen von dieser selbstherrlichen Haltung. Ernest Ansermet hatte vor seiner Musikerlaufbahn Mathematik studiert, und im Laufe seines Musikstudiums war er einige Zeit lang an der Schola Cantorum in Paris gewesen. Daß er auf dem Gebiet alter Musik ein genuines und präzises Interesse hatte, ist weniger bekannt. Im Arnold Dolmetsch-Archiv ist ein Briefwechsel zwischen Ansermet und Dolmetsch aus dem Jahre 1929 überliefert.<sup>4</sup> „Très honoré monsieur“, wird Dometsch

<sup>3</sup> Wilhelm Furtwängler, *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918–1954*. Wiesbaden 1954, 55–59, hier 56–57.

<sup>4</sup> Margaret Campbell, „To dot or double-dot? The eternal question“, in: *The Consort* 31 (1975) 142–147.

da angeredet und um seinen Rat gefragt: Seit vielen Jahren versuche er, so Ansermet, die Geheimnisse der alten Musik zu ergründen, er habe Dolmetschs Buch gelesen und viel davon profitiert, aber er wende sich nun an ihn wegen eines ganz bestimmten Problems, nämlich der punktierten Noten in der Ouverture der 4. Suite von J. S. Bach. Die systematische Doppelpunktierung fände er manchmal ungeeignet, weil ja jede „mechanische Interpretation“ abzulehnen und einer lebendigen, ausdrucksvollen der Vorzug zu geben sei. Er sehe drei unterschiedliche Lösungen, die er ganz genau beschreibt, und er bittet Dolmetsch um seine Ansicht. Dolmetsch nimmt Stellung und stimmt dem von Ansermet gewählten Tempo (Viertel = 40) ohne Vorbehalt zu. Ansermet bedankt sich mit warmen Worten und gibt seinem Wunsch Ausdruck, Dolmetschs nächstes Haslemere-Festival zu besuchen, aber dazu ist es nicht gekommen.

Georg Solti ist in einem Interview kurz vor seinem Tod nach seiner Beziehung zur Alten Musik gefragt worden. „Darauf werden Sie von mir keine positive Antwort erwarten“, antwortete er. Aber dann fügte er (sinngemäss) noch hinzu: „Eines hat uns die Alte Musik-Bewegung immerhin gebracht: Wir sehen uns seitdem die Partituren wieder etwas genauer an.“ Für einen so tief in der Tradition von Orchester und „Magie des Taktstocks“ stehenden Musiker wie Solti ist dieses Zugeständnis an die Historische Musikpraxis immerhin ein Beweis von Offenheit und Toleranz.

Paul Sacher hatte vor seiner dirigentischen Laufbahn bei Karl Nef an der Basler Universität Musikwissenschaft studiert und durch Nefs Inspiration eine grössere Neugierde gegenüber der historischen Dimension entwickelt als die meisten Dirigenten seiner Generation. Er entfaltete dadurch jenes Doppelinteresse an alter und neuer Musik, aus dem heraus er 1928 das Basler Kammerorchester gründete. Die romantische Musik, die zur Selbstdarstellung des Stardirigenten – historisch bedingt – am geeignetsten ist, übte erstaunlicherweise nicht den stärksten musikalischen Reiz auf ihn aus. Die Suche nach der adäquaten, über angelernte Klischeés hinausgehenden Interpretation vorklassischer Musik führte dann 1933 zur Gründung der Schola Cantorum Basiliensis: Zuerst waren Sacher und seine Freunde mit den Problemen bei der Aufführung Alter Musik konfrontiert, erst daraus erfolgte die Idee eines entsprechenden Ausbildungsinstituts.

\*

Heute beobachten wir ein neues Stadium der Interpretationsgeschichte: Harnoncourt und Brügglen dirigieren die internationalen Sinfonie-Orchester, und Claudio Abbado, Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, hat vor einiger Zeit René Jacobs mit Monteverdis *Orfeo* in die Berliner Philharmonie eingeladen, – zu Karajans Zeiten wäre so etwas undenkbar gewesen, und Karajan ist gerade 12 Jahre tot! Jacobs selber allerdings würde noch lieber Mozart und Rossini dirigieren, während Harnoncourt seine Erfolge mit Strauss feiert. Während also in unseren Jahren die namhaften Dirigenten eher bereit sind, die „Traditionen“ zu hinterfragen, und mehr Interesse für die Alte Musik entwickeln als früher, tendieren die Leiter von Barock-Orchestern oft zur klassisch-romantischen

Musik, zu den großen Orchestern und zu einer erweiterten Ausstrahlung ihrer Dirigier-Tätigkeit.

Die Frage nach der Rolle von „Direktion und Dirigieren“ in der Alten Musik ist durch den Entwicklungsgang der Historischen Praxis und derjenigen, die sie beeinflussen, heute so relevant wie nie. Wir möchten zu diesem Thema mit den Aufsätzen des vorliegenden Bandes einen kleinen Beitrag leisten und das Interesse an diesem Gegenstand neu beleben.

Dank gebührt, wie stets, Dagmar Hoffmann-Axthelm, der Redakteurin des Bandes, Thomas Drescher, der seinerzeit das Symposium konzipierte und organisierte, der Maja Sacher Stiftung, die es finanziell ermöglichte, und Bernhard Päuler, dem Verleger, nicht minder aber auch den Autoren und Freunden unseres Instituts.

Basel, im August 2001

Peter Reidemeister