

**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)

**Rubrik:** [Direktion und Dirigieren]

### **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>**

## TAKTSTRICH UND DIRIGAT

VON MANFRED HERMANN SCHMID

Der moderne Dirigent ist für das breite Publikum der führende Interpret eines Werkes, für den Orchestermusiker hingegen zunächst einmal Taktschläger und in wörtlichem Sinne Handwerker. Denn Zuhörer und Spieler unterscheiden sich neben anderen Details wesentlich in der Art der Wahrnehmung. Die Bewegungen des Dirigenten sind für den Konzertbesucher gestische und als solche emotionsgeladen.<sup>1</sup> Für den Spieler sind sie hingegen primär schriftbezogen. Er vergleicht sie mit dem, was er auf dem Notenpult vor sich sieht. Dabei ist das wichtigste Koordinierungszeichen zwischen Dirigierbewegung und Notenschrift der Taktstrich. Wenn ein Orchestermusiker von einem Dirigenten vordringlich erwartet, daß er klare Einsen gibt, heißt das im Medium der Schrift gesprochen nichts Anderes, als daß er die abstrakte Folge von Taktstrichen überzeugend in ein lebendiges Bewegungsmuster verwandelt. Überspitzt könnte man formulieren: die Notenköpfe sind die Zeichen der Musiker, der Taktstrich das Zeichen des Dirigenten.

Seit wann kennen wir überhaupt einen Taktstrich? Einfache Fragen provozieren bekanntlich komplizierte Antworten. In der Musik gibt es nämlich nicht nur verschiedene Funktionen musikalischer Aufzeichnung, die einerseits der Schaffung eines Werks, andererseits seiner Aufführung dienen muß, sondern auch verschiedene Techniken. Das ist im Schriftbewußtsein der Moderne und ihrer Uniformierung weitgehend verlorengegangen. Bis zu Beethovens Zeiten sind jedoch Komponier- und Aufführungsschrift nie identisch. Partitur und Stimmen gehen partiell verschiedene Wege. Die Frage nach dem Taktstrich erfordert deshalb eine Differenzierung nach den Funktionstypen.

In der Aufführungsschrift und ihren Stimmen erscheinen Taktstriche erst während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Daraus hat die moderne Wissenschaft in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts den Schluß gezogen, der Musik vorher sei jedes Taktsystem fremd gewesen, hat von einem „Stromrhythmus“ gesprochen<sup>2</sup> und taktstrichlose Editionen aller Musik der Renaissance propagiert. Zur Orientierung wurde der sogenannte Mensurstrich ersonnen,<sup>3</sup> ein Zeichen zwischen den Systemen, gewissermaßen neben der Musik.

<sup>1</sup> Im Artikel „Dirigieren“ für die Neuauflage der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (= *MGG 2*) spricht Peter Gülke gleich im Eingangssatz bezeichnenderweise primär von einem „gestischen Mittel“, allerdings in sehr weiter Bedeutung (Sachteil, Band 2, Kassel usw. 1995, Sp. 1257).

<sup>2</sup> Heinrich Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, 129ff.

<sup>3</sup> Zur Geschichte des von Bessler propagierten „Mensurstrichs“ s. Edward E. Lowinsky, „Early scores in manuscript“, in: *JAMS* 13, 1960, 156.

Solche Editionsprinzipien gelten im Grunde bis heute,<sup>4</sup> obwohl sie keinerlei Unterstützung in den Quellen haben. Denn ediert werden von der Wissenschaft Partituren. Partituren kennen den Taktstrich aber sehr viel früher, und zwar, was Musik der Renaissance angeht, vermutlich von Anfang an.

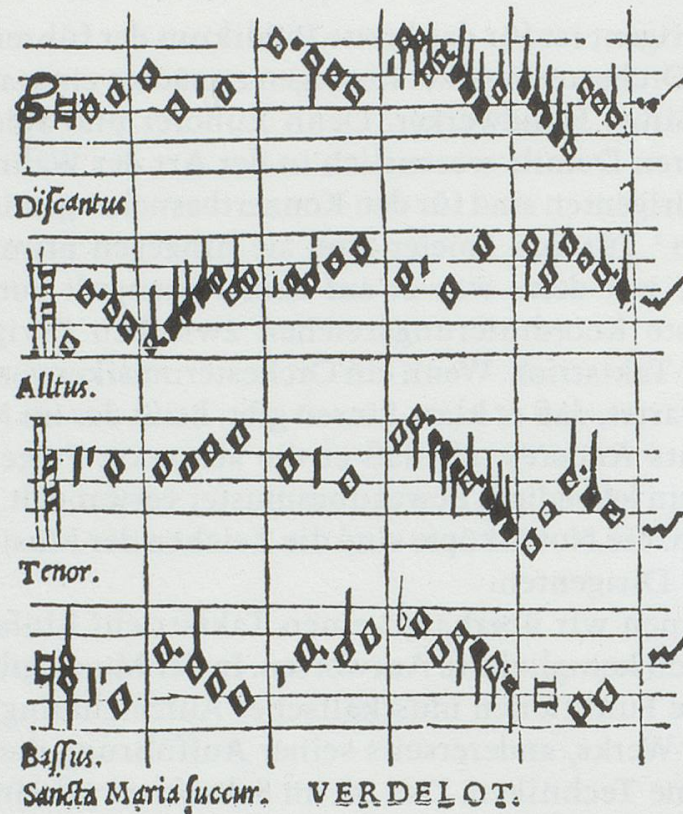


Abb. 1: Erstes gedrucktes Beispiel einer nach Stimmen geordneten Partitur bei Lampadius, *Compendium musices*, Bern 1537, <sup>3</sup>1541, f. Fvii, nach dem Exemplar der UB Tübingen aus dem Besitz von Martin Crusius.

In der Schrift des Komponierens, für das die Partiturform favorisiert wurde – die Partitur ist gewissermaßen das Werkzeug des Komponisten, jene synoptische Aufzeichnungsform, die für die Entstehung, aber auch das lernende Studieren eines Werks erforderlich ist – läßt sich der Taktstrich sehr viel früher nachweisen.<sup>5</sup> Spätestens seit dem 16. Jahrhundert benutzen Komponisten bei der Organisation von Mehrstimmigkeit zur Verdeutlichung der Zeitgliederung senkrechte Striche. Von ihnen hat die Partitur überhaupt ihren Namen erhalten, vom Einteilen – *partire* – in feste Abschnitte.<sup>6</sup> Das Italienische des

<sup>4</sup> Joshua Rifkin hat mich in der Diskussion allerdings darauf hingewiesen, daß der Mensurstrich von der amerikanischen Musikwissenschaft schon länger nicht mehr benutzt würde.

<sup>5</sup> Jessie Ann Owens, *Composers at work. The craft of musical composition 1450-1600*, New York und Oxford 1997.

<sup>6</sup> Artikel „Partitur“ von Klaus Haller in *HmT* (1976) sowie Klaus-Jürgen Sachs und Thomas Röder in *MGG* 2, Sachteil 7, Sp. 1424–1438.

16. Jahrhunderts gibt den einzelnen Segmenten des graphischen Bildes einen anschaulichen Namen: *caselle*, spricht also von Häuschen oder Fächern. Ihre Größe richtet sich gewöhnlich nach der Brevis, so beispielsweise regelmäßig im erst 1974 bekannt gewordenen Tarasconi-Codex von ca. 1580.<sup>7</sup>

Der Einteilungsstrich ist das konstante Merkmal aller Partituren seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts, von der Berliner Handschrift mit ihrem farbigen Isaac-Exempel über Lampadius sowie die Gruppe der Bologneser Handschriften bis hin zum Tarasconi- und Bourdeney-Codex, oder, um die mächtigen Anthologien des frühen 17. Jahrhunderts einzubeziehen, zu den Tregian Manuscripts bzw. zu den beiden Gumpelzhaimer-Handschriften.<sup>8</sup>

Der Strich hat unausweichlich Einfluß auf die mit ihm aufgezeichnete Musik. Denn sie wird nach seinem Maß organisiert. Die Regeln für alle Dissonanzbehandlung sind strikt positionsgebunden. Das gilt für Durchgang wie für Vorhalt, die ihre Plätze und Notenwerte nicht tauschen können. Kadenz sind nur am Beginn einer Semibrevis möglich, im tempus perfectum sogar nur am Beginn einer Brevis.

Warum ist die Kenntnis solch mechanischer Zeitorganisation und ihres Signums, des Partiturstriches, kaum ins allgemeine Bewußtsein gelangt? Das hat äußere und statistische Gründe. An Partiturquellen gibt es gegenüber der gewaltigen Masse an Aufführungsmaterial in Form von Stimmen verschwindend wenige, unter der – allerdings falschen – Voraussetzung, daß es nur eine Schriftform gäbe, sogar vernachlässigenswert wenige. Hinzu kommt, daß auch diese spärlichen Quellen nur schrittweise bekannt geworden sind. Der Grund für die Spärlichkeit ist leicht einzusehen. Eine Partitur braucht nur der Komponist. Ist ein Werk fertig, muß es in Stimmenform gebracht werden. Die Partitur hat ihre Aufgabe erfüllt und wird verzichtbar. Im Normalfall war sie auf eine abwischbare Schiefertafel geschrieben. Von einem „großen polierten Schieferstein zum Komponieren“ berichten die Akten der Stuttgarter Hofkapelle 1568, 1571 ist eine „tavola di pietra da comporre musica“ in Florenz erwähnt. Das Transitorische der Aufzeichnungsform hatte den Vorzug, daß die Partitur gewissermaßen ein Zunftgeheimnis bleiben konnte.<sup>9</sup>

Die entscheidende Frage im funktionsbedingt widersprüchlichen Befund der Quellen ist offenbar: Warum wird beim Herausschreiben der Stimmen aus der Partitur im 16. und noch lange im 17. Jahrhundert der Taktstrich nicht

<sup>7</sup> Faksimileausgabe durch Jessie Ann Owens, New York und London 1987 (= Renaissance Music in Facsimile, 11).

<sup>8</sup> Manfred Hermann Schmid, „Zur Edition von Musik des 16. Jahrhunderts“, in: Vorwort zu Band 7 der *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*: Balduin Hoyoul, *Lateinische und deutsche Motetten*, vorgelegt von Dagmar Golly-Becker und Andreas Traub, München 1998, XXV–XXXVI (Wiederabdruck in: *Musik in Baden-Württemberg*, Jahrbuch 1999, hrsg. v. Georg Günther und Reiner Nägele, Stuttgart und Weimar 1999, 185–208).

<sup>9</sup> Zu diesem Aspekt s. Siegfried Hermelink, „Die Tabula compositoria“, in: *Festschrift für Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1961, 221–230.

mitkopiert? Die Frage ist bisher kaum gestellt, geschweige denn beantwortet worden. Auch der folgende Versuch kann nicht mehr als eine These bieten.

Das Dirigieren von Aufführungen beruht in der Mensuralmusik, wie uns Traktate seit dem 15. Jahrhundert verlässlich überliefern, auf der Mitteilung eines Bewegungsimpulses, der an bestimmte Notenwerte gebunden werden kann, nämlich Brevis und Semibrevis.<sup>10</sup> Die Mitteilung des Pulses (*pulsus* sagt Ramos de Pareja 1472) kann auf verschiedene Arten erfolgen: mit Fuß, Hand oder Finger, und zwar an einen beliebigen Ort, *in aliquem locum*, also irgendwohin, vorzugsweise aber durch Berührung. Daher haben *tactus* und Takt auch ihre Namen: von *tangere*, berühren. Die stille Übertragung des Pulses erfolgt am bequemsten durch sanftes Klopfen der Hand auf eine Schulter. Das bezeugen zahlreiche bildliche Belege.<sup>11</sup>

Mit dem Berühren, dem *tangere*, leitet man andere Musiker an. Das lateinische Wort ist *dirigere*. Durch den Sinnkonnex werden *tangere* und *dirigere* nahezu austauschbar. Ein Anonymus um 1460 spricht bei der Beschreibung des Pulses im *tempus imperfectum* von den zwei Semibreven, die durch Fingerberührung mitgeteilt werden müssen („et istud debet *tangi* duobus digitis“<sup>12</sup>), Tinctoris spricht mit gleicher Zielrichtung vom Dirigieren, von der „nota, secundum quam mensura *dirigitur*“. In das umgebende Wortfeld gehört das Substantiv *tactus* und entsprechend auch der deutsche Terminus *Taktstrich*, der signalisiert, daß zwischen den Partiturlinien und dem Dirigieren ein unmittelbarer Zusammenhang besteht.

Im 16. Jahrhundert verschieben sich die Akzente geringfügig: an Stelle des fühlbaren Pulses kann auch sichtbarer Puls treten. Einzelne Theoretiker beschreiben ein abstraktes Dirigieren in der Luft anstelle des konkreten und viel persönlicheren Anrührens. Die Luftbewegung erwähnt beispielsweise Jambe de Fer 1556, wenn er von einem Ab und Auf spricht (*frapper et lever*) und präzisierend von tief und hoch, *bas* und *haut*.<sup>13</sup> Die Verlegung ins Optische birgt in ihrer längerfristigen Wirkung ein ganz neues Moment. Fürs Fühlen oder Hören sind alle Impulse gleichrangig. Im Sehen differenzieren sich hingegen zwei Qualitäten, von denen der einen, dem Ab, ein Übergewicht zuerkannt werden kann. Das dürfte seinen Einfluß auch aufs Komponieren ausüben. Denn im 16. Jahrhundert enden Stücke des *tempus imperfectum* überwiegend bei der ersten Semibrevis, also derjenigen unmittelbar nach dem Taktstrich. In der deutschen Musik gibt es aber auch immer wieder Schlüsse auf der zweiten Semibrevis: in der älteren Berührungserfahrung hatte sie den gleichen Rang.

<sup>10</sup> Siehe dazu Artikel „Tactus“ von Wolf Frobenius in *HmT*, 1971.

<sup>11</sup> Prominent ist hier die Darstellung von Johannes Ockeghem im Kreise seiner Musiker (Farb-Abbildung in *MGG* 9, 1961, Tafel 117, nach Sp. 1840). Zwei Holzschnitte des 16. Jahrhunderts sind reproduziert in: *Musica e liturgia nella riforma Tridentina*, Trient 1995, 77 und 115.

<sup>12</sup> Frobenius, op. cit., 3.

<sup>13</sup> Jambe de Fer, *Epitome musical*, Lyon 1556, 43f (Reprint in: F. Lesure, „L'epitome musical de Philibert Jambe de Fer“, in: *Annales Musicologiques* 6, 1958–63, 341–386).

Beim Schreiben von Partituren werden die Schlagwerte allerdings nicht nach dem Berührungsmuster vereinzelt, sondern gruppiert, und zwar analog den Mensuren. Der Strich steht also im *tempus perfectum* nach drei Breven, im *tempus imperfectum* nach zwei Semibreven. Der „Luftschlag“ kann diese Gruppierungen, anders als bloße Berührung, auch in der Bewegung verdeutlichen. Das dürfte die Voraussetzung dafür gewesen sein, daß sich die antiken Begriffe Arsis und Thesis in neuem Sinne reaktivieren ließen und ein Analogon im Einteilungssystem der Partiturschrift erhielten. Dabei hatten die Striche wiederum ihre historischen Voraussetzungen im *punctus divisionis* der französischen wie im Brevis-Punkt der italienischen Mensuralschrift.

Warum das Einteilungssystem nicht in die Stimmen übernommen wird: dazu schweigen alle Theoretiker. Lampadius gibt sein bekanntes Lehrbeispiel in zwei Versionen, der Komponierschrift und der Aufführungsschrift. Im einen Fall setzt er die senkrechten Striche im Brevis-Abstand (einmal auch nach einer Semibrevis), im anderen Fall verzichtet er auf diese Striche, wobei die Angabe „*resolutio*“ deutlich besagt, daß es sich hier um ein zweites Stadium handelt.

The image displays two musical examples. On the left is a ten-line scale (Scala decemlinealis) with the title "Sequitur Resolutio." below it. The scale is written on a single staff with various note values and rests. On the right are four staves, each representing a voice part: "DISCAN.", "ALTUS.", "TENOR.", and "BAS.". Each staff shows the resolution of the scale into individual voices, with notes and rests corresponding to the original scale.

Abb. 2: *Scala decemlinealis*-Partitur mit folgender Auflösung (*resolutio*) in Einzelstimmen bei Lampadius, *Compendium musices*, Bern 1537, <sup>3</sup>1541, f. Fvii, nach dem Exemplar der UB Tübingen aus dem Besitz von Martin Crusius.

Die unterschiedlichen Schreibphasen führen zu noch weiteren Abweichungen:<sup>14</sup> Die Partitur kann auf ein Mensurzeichen verzichten; die Gruppierungen innerhalb eines „Häuschens“ machen die Verhältnisse hinreichend klar. Die strichlosen Stimmen brauchen hingegen eine Angabe und erhalten sie mit dem durchstrichenen Halbkreis, dem Zeichen für das *tempus imperfectum*

<sup>14</sup> Vgl. die synoptische Darstellung bei Jessie Ann Owens 1997, 28.

*diminutum*. Ferner lassen sich Töne, die in der Partitur wegen der Einteilungsstriche getrennt geschrieben werden müssen, bei Tonrepetition in einen Wert zusammenziehen. Das geschieht im Diskant in Mensur 5–6 (aus |  $\circ$  |  $\downarrow$  wird  $\circ \cdot$ .), im Tenor in Mensur 1–2 (aus zwei Breven wird eine Longa). Bei der „*resolutio*“ kann es schließlich noch zu Nuancierungen und Ziernoten kommen. Im Baß wird bei Mensur 5–6 aus dem  $\circ$  |  $\circ$  der Partitur eine punktierte Wendung  $\circ \cdot \downarrow$ ; ähnlich ist in Mensur 2 der Gleichlauf der Miniminen  $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$  zu  $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$  verfeinert.

Im zweiten Beispiel von Lampadius (Abb. 1), dem Verdelot-Satz in „moderner“ Partitur nach vier getrennten 5-Linien-Systemen, die durch den senkrechten Teilungsstrich aufeinander bezogen und so der alten *scala decemlinealis* des ersten Beispiels angenähert sind, wird der Vorzug der Stimmennotierung noch deutlicher. Der Satz beruht entsprechend der Textmarke auf einem viertönigen *soggetto*, der den Silben der Eingangsworte *Sancta Maria* entspricht. Im Diskant läßt sich das Thema problemlos auch in der Partitur mit ihren Einteilungsstrichen im Longa-Abstand notierten. Die rhythmische Verschiebung beim Einsatz im Tenor bereitet jedoch Probleme. Die erste Note muß unvermeidlich geteilt werden, was zu Unklarheiten in der Deklamation führen kann, die ein kundiger Stimmenkopist freilich beheben wird.<sup>15</sup> Insofern hat die Stimmennotierung Vorzüge für die Ausführenden. Die Partiturschrift hingegen erleichtert die Überprüfung intervallischer Verhältnisse in geordneten Abständen.

Der bei den Stimmen aus der Schrift verschwundene Strich kommt freilich auf andere Weise wieder zur Geltung: bei der Ausführung, der die Stimmen primär zu dienen haben. Jetzt kehren Puls und Mensur taktil oder optisch zurück. Die *motio continua* des *praecentor, cantum dirigens mensuraliter*<sup>16</sup> zeigt nun auf ihre Weise die regelmäßige Zeitgliederung an, die nicht eigens in der Schrift betont werden muß. In der Komponierstube dagegen fehlt dieser lebendige Puls. Ihn zu vergegenwärtigen, leistete ein graphisches Hilfsmittel: eben der Taktstrich, der gewissermaßen einen Ersatz schafft. In der Situation der Aufführung tritt dann an Stelle des Substituts wieder das Original. Anders gesagt: die Stille der Komponierstube bringt den Taktstrich hervor, den das Klangerlebnis der Aufführung wieder verschwinden läßt. So könnte man sich jedenfalls probeweise die Differenz der beiden Schriftformen in puncto Taktstrich vorstellen.

Erst im 17. Jahrhundert ändern sich die Verhältnisse: Der Taktstrich dringt auch in die Stimmen ein. Es kommt so zu einer Kongruenz von Vorstellen und Erleben: zu einer quasi redundanten Verdopplung. Das Einfallstor für den Veränderungsprozeß ist die Baßstimme. Denn im neuen Generalbaßdenken ist die Baßstimme mehr als nur ein Part der Aufführung, sie wird Repräsentant des Ganzen, und zwar des ganzen musikalischen Satzes in einer Art Kurzschrift.

<sup>15</sup> Erst später, wohl ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wird ein Bogen die Partiturschreibung verbessern (s. dazu Anm. 8).

<sup>16</sup> Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, Fij<sup>v</sup> (Reprint Hildesheim 1971).

Diese spezifische Funktion macht es verständlich, daß auch Merkmale der Partiturschrift Eingang finden: als ihr prominentestes der Taktstrich. Entsprechend heißt die Baßstimme auch häufig *partitura*: sie weist das gleiche Einteilungsprinzip synoptischer Komponierschrift auf.<sup>17</sup>

Eine solche Stimme vereinigt drei Schichten und potentielle Funktionen in sich:

- [a] Sie ist Aufführungsstimme: man kann aus ihr den Baß spielen.
- [b] Sie ist Informationsstimme. Das zeigt vor allem das Fehlen von Pausen. Beim Aussetzen der Baßstimme treten – der Terminus *technicus* lautet *basso seguente* – ersatzweise andere Stimmen ein. Vor allem aber kann der Experte aus der Baß-*partitura* auf den musikalischen Satz insgesamt rückschließen, insofern andere Stimmen ableiten und auch spielen: im Generalbaßspiel. Historisch ist das signifikant. Denn im Instrumentenspiel hat der Taktstrich seinen spezifischen Sinn, stammen doch die ältesten Belege überhaupt aus der Tastenmusik des 15. Jahrhunderts.<sup>18</sup>
- [c] Sie ist Direktionsstimme. Denn das Mehr an Information, die Möglichkeit zum Überblick über das Ganze, macht den Benutzer der Stimme zum potentiellen Dirigenten, zum Leiter einer Aufführung.

Das Taktieren wird durch die Einteilungsstriche zweifellos erleichtert. Hier beginnt die eingangs beschriebene Korrespondenz von Taktstrich und Dirigat. Für die Direktion aus der Baßstimme sprechen bekanntlich unzählige Zeugnisse bei gemischt instrumental/vokaler Musik bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts.<sup>19</sup>

Der Taktstrich als Hilfe speziell für die Aufgabe des Dirigierens und erleichterten Überblicks wird an einer eigenartigen Sonderstimme im Werk von Schütz deutlich. Beim 136. Psalm in opus 2 gibt es als Zusatzensemble einen Trompetenchor. Er wird vom ranghöchsten Trompeter geleitet, der seine Mannschaft zusammenhalten muß, von der die wenigsten Noten lesen können. Vor allem aber muß er die richtigen Einsätze nach langen Pausen finden. Statt dieser Pausen ist in seine Stimme deshalb der Baß gedruckt, und mit ihm das Direktionszeichen des Taktstriches. Dieser Taktstrich gilt allein für die mitzulesenden Baßsegmente. Sowie der Trompeter zu spielen hat, erkennbar am Diskantschlüssel, sind sie nach alter Art wieder entbehrlich.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Ein frühes Beispiel liefert der Stimmendruck von Monteverdis *Marienvesper* (1610) mit seiner *partitura* (Faks. 1992); vgl. auch die Organo-Stimme bei Augustin Plattners doppelchörigen Messen (hrsg. in *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*, Band 3, vorgelegt von Andreas Traub, München 1995, Faksimile XVII).

<sup>18</sup> So dem *Fundamentum organisandi* von Conrad Paumann 1452 innerhalb des Lochamer Liederbuchs, Faksimile hrsg. v. Konrad Ameln, Kassel usw. 1972.

<sup>19</sup> Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913.

<sup>20</sup> Vgl. das Faksimile bei Manfred Hermann Schmid, „Trompeterchor und Sprachvertongung bei Heinrich Schütz“, in: *Schütz-Jahrbuch* 13 (1991) 28–55, hier 40f.

Von der Baßstimme geht im Laufe des Jahrhunderts der Taktstrich auf alle Stimmen über. Er steht jetzt nicht mehr nur in der Partitur und ihrem Kurzschrift-Stellvertreter, sondern überall. Er wird omnipräsent. Diese Omnipräsens hat weitreichende Wirkungen. Eines Tages wird der Taktstrich nicht nur mehr gliedernde Orientierungsmarke sein, sondern ein Faktor der Komposition, ein Zeichen, das erlebt sein will. Das ist der Fall in der Musik der Wiener Klassiker. Daraus hat Thrasybulos Georgiades, dem wir wesentliche Erkenntnisse zum musikalisch Satz bei Haydn, Mozart und Beethoven verdanken, geschlossen, daß deren Musik überhaupt aus einer Dirigierhaltung heraus begriffen werden muß.<sup>21</sup>

Im Menuett der Haffner-Sinfonie von Mozart KV 385 wechselt alle vier Takte abrupt die Faktur. Das leitende rhythmische Muster wird ausgetauscht, und zwar an der Taktstrich-Grenze. Das ist symptomatisch. Wir können bei Mozart immer wieder erleben, daß sich mit dem Taktstrich das Notenbild verwandelt. Der permanente „Fakturwechsel“ seiner Musik ist auf diesen Taktstrich bezogen.<sup>22</sup>

Dieses instrumentale Bauprinzip kommt aber auch in vokalen Sätzen zum Tragen. Im Finale II des *Figaro* (*NMA II/5:16*, Band 1, S. 244) liefert das Orchester lauter zweitaktige Gebilde wechselnder Faktur. In dieses Muster sind die Vokalstimmen eingefügt, ohne sich selbst um die Gliederung kümmern zu müssen. Die Singstimmen mit ihrer variablen, häufig auftaktigen Artikulation folgen einer instrumental abtaktigen Gliederung. Und für diesen abtaktigen Charakter ist der quasi hörbar gewordene Taktstrich verantwortlich. Solche Art der Satzbildung bringt eine Verkehrung traditioneller Ordnung mit sich, was Hauptstimme und Begleitung angeht. Denn es ist die Begleitung, die der Satzarchitektur die Grundlage gibt. Der Taktstrich hat dabei eine ungeahnt neue Qualität gewonnen.

Unvermeidlich kommt es im geschichtlichen Gang auch zu Gegenreaktionen. Die Dominanz des Taktstrichs kann auch als ärgerlich mechanisch empfunden werden und eine Mode auslösen, gegen ihn zu komponieren, wie die permanenten Verschiebungen in der Musik Schumanns suggerieren. Das heißt aber nicht, daß der Taktstrich ganz bedeutungslos würde. Denn solange die Verschiebungen innerlich auf ihn bezogen sind, muß die Inkongruenz als Spannung erlebbar bleiben. Wenn sich ein Dirigent in der berühmten Stelle des Finale im Klavierkonzert (T. 189ff) gestisch am Orchester orientiert und sich nicht gegen es stellend den Taktstrich angibt, fehlt etwas.

Wagner brauchte keine Verschiebungen. Er hob den Taktstrich, um dessen als mechanisch empfundene Herrschaft zu brechen, ganz anders auf: durch

<sup>21</sup> Thrasybulos G. Georgiades, „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1950, 76-98; „Zur Musiksprache der Wiener Klassiker“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1951, 50-59.

<sup>22</sup> Hier wird neu realisiert, was schon älteste Instrumentalmusik auszeichnet. Das hat jüngst Theodor Göllner an der Ilia-Arie des *Idomeneo* wieder deutlich gemacht (in: *Mozarts Idomeneo. Tagungsbericht*, München 1999, im Druck).

Deaktivierung. Die neue Vorstellung des Organischen duldet keine Akzentmarkierung. Der Taktstrich wird nur noch als Schreib- und Verständigungshilfe benutzt, nicht mehr als ein Element der Musik selbst. „Wagners Taktstrichsetzung wendet sich weniger an den Hörer als an den Spieler. Sie dient einer geregelten Wiedergabe. Für das Aufnehmen der Musik, die von keinem Taktrhythmus durchpulst ist, bleibt sie ohne Bedeutung“.<sup>23</sup> Wagner hat sich dazu in seiner Schrift *Über die Aufführung des Tannhäuser* 1852 unmißverständlich geäußert: „Da ich mich durchgängig bemühte, [...] den Vortrag auch rhythmisch genau meiner Absicht des Ausdruckes entsprechend zu bezeichnen, so ersuche ich demnach die Dirigenten und Sänger, zunächst diese Stellen nach der bestimmten Geltung der Noten scharf im Takte, und in einem dem Charakter der Rede entsprechenden Zeitmaße auszuführen. Bin ich nun so glücklich, die von mir bezeichnete Vortragsweise von den Sängern als richtig empfunden zu sehen, und ist diese sonach mit Bestimmtheit von ihnen aufgenommen worden, so dringe ich dann endlich auf fast gänzlichliches Aufgeben der Strenge des eigentlichen musikalischen Taktes, der bis dahin nur ein mechanisches Hilfsmittel der Verständigung zwischen Komponist und Sänger war, mit dem vollkommenen Erreichen dieser Verständigung aber als ein verbrauchtes, unnützes und ferner lästig gewordenes Werkzeug beiseite zu werfen ist.“<sup>24</sup>

Die beschriebene Praxis ist Ziel auch noch zeitgenössischer Dirigenten. Ich erinnere mich an ein Fernseh-Interview mit Elisabeth Schwarzkopf, die dort an Karajan gerühmt hat, daß er für den Sänger den Taktstrich unkenntlich zu machen vermochte. „Denken Sie die Taktstriche weg!“ Diese Maxime formulierte auch der Sänger Hans Hotter<sup>25</sup> – wohl in Anlehnung an die Wagnersche Forderung, mit der dem Sänger eine Freiheit der Artikulation in Annäherung an die Sprache gegeben werden soll.

Das Deaktivieren des Taktstriches kennzeichnet bei Wagner aber auch den Orchestersatz, trotz aller Beibehaltung von Schreibkonventionen. Das berühmte *Rheingold*-Vorspiel zeigt im von Wagner autorisierten Erstdruck ein verblüffendes Festhalten am ältesten, noch aus dem 16. Jahrhundert stammenden Verfahren, den Taktstrich durch alle Systeme hindurch zu ziehen

Die so „eingesperrte“ Musik verhält sich aber, als wäre sie völlig frei. Sie strömt. Dazu braucht sie als wichtigstes Zeichen den weiterführenden Bogen, der das Taktraster überspannt.

Vom Raster soll man nichts hören. Auch nicht sehen. Ein Dirigent, der dem Publikum den Taktstrich mitteilte, würde den Eindruck, um den es Wagner geht, empfindlich stören. Die Musiker allerdings brauchen den Taktstrich sehr wohl. Anders wäre die Abstimmung gefährdet, wäre das „irrationale“

<sup>23</sup> Manfred Hermann Schmid, *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*, Tutzing 1981, 253.

<sup>24</sup> Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, hg. von Julius Kapp, Bd. 9, Leipzig 1914, 13f.

<sup>25</sup> Bericht über einen Meisterkurs im Kulturspiegel des *Schwäbischen Tagblatts*, 27. 11. 1999.



Verhältnis von 5:1 zwischen langer und kurzer Note im Zusammenwirken nicht zu garantieren. Der Taktstrich ist Hilfsmittel der Produktion, aber nicht Wesenselement der Musik selbst, nicht Leitzeichen der Wahrnehmung.

Im Blick auf die Historie darf man versucht sein, bei einem Prozeß, der zu den Wiener Klassikern hin- und dann wieder von ihnen wegführt, für Wagner eine quasi „rückläufige“ Entwicklung anzunehmen – ein Zurückmünden in den „Stromrhythmus“ der älteren Musik. Im Verständnis des Taktstriches nähert sich Wagner unverkennbar wieder früheren Vorstellungen an.

Taktstrich und Dirigat. Ein ungleichgewichtiges Thema, weil die geschichtlichen Quellen uns zwar viel zur Schrift überliefern, aber wenig zu dem, wie der Dirigent mit ihr umging. Heute scheint es geradezu umgekehrt. Das Publikum blickt gebannt auf den Dirigenten als ein höheres Wesen. Daß seine Tätigkeit auf Schrift bezogen ist, macht die Praxis des Auswendig-Dirigierens nach außen hin gerne unkenntlich. Nicht täuschen lassen wird sich allerdings der Orchestermusiker. Er hat die Noten ja immer vor sich.



## DIREKTION UND DIRIGIEREN IN DER BAROCKOPER

VON KLAUS MIEHLING

## 1. Der „Corago“

Der Ursprung der Oper liegt bekanntlich in Italien, und die Operndirektion konnte nahtlos aus der Direktion der Schauspiele und Intermedien an den italienischen Fürstenhöfen der Renaissance hervorgehen. Was die Oper von Schauspielen und Intermedien unterschied – der durchgängig gesungene Text im Gegensatz zum Schauspiel, die sich über mehrere Akte erstreckende zusammenhängende Handlung im Gegensatz zu den Intermedien – machte für die grundlegenden Anforderungen an die Leitung des Werkes keinen großen Unterschied.

Das Zusammenwirken so vieler Handwerke und Künste in Schauspiel, Intermedium und Oper erforderte neben diversen Spezialisten einen Koordinator. 1598 erschien Angelo Ingegneris Traktat *Del modo di rappresentare le favole sceniche*, in welchem er sich immer wieder auf seine Arbeit an dem 1585 zur Eröffnung des Teatro Olimpico in Vicenza aufgeführten *Edipo Tiranno* bezieht, „che potesse valere per esempio universale“.<sup>1</sup> Darin handelt er auch ausführlich von den Anforderungen, die an die Musik und an die Sänger zu stellen sind, so daß wir durchaus eine Brücke von diesem Traktat zur gleichzeitig entstehenden Oper schlagen können. Eine Generation später, zwischen 1628 und 1637, entstand in Florenz ein Buch mit dem Titel *Il Corago*,<sup>2</sup> welches das gleiche Thema behandelt. Der Autor ist möglicherweise Pierfrancesco Rinuccini, der Sohn des ersten Operndichters Ottavio Rinuccini. Wer die Aufgaben eines „Corago“ übernahm, war nicht festgelegt. In der Frühzeit der Oper finden wir aber normalerweise den Komponisten in dieser Funktion. So organisierte beispielsweise Emilio Cavaliere die Florentiner Intermedien zu *La Pellegrina* von 1589 (er war hier einer von mehreren Komponisten); ebenso zeigt das Vorwort zu Cavalieris *Rappresentatione di anima, et di corpo* (im Februar 1600 im römischen Oratorio del Crocifisso aufgeführt) die Verantwortung des Komponisten für den gesamten Ablauf der Aufführung. Er sagt selbst, daß seine Anweisungen für „das vorliegende Werk, oder ähnliche andere“<sup>3</sup> gälten. Im Oktober desselben Jahres inszeniert Cavaliere im Florentiner Palazzo Pitti anläßlich der Hochzeit von Maria de' Medici mit Heinrich IV. von Frankreich die Oper *L'Euridice* mit Musik von Jacopo Peri und Giulio Caccini.

<sup>1</sup> Zit. nach Leo Schrade: *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico*, Paris 1960, 52.

<sup>2</sup> Von griechisch χορηγός – Chorführer. Zur Begriffsgeschichte vgl. Roger Savage / Matteo Sansone: „*Il Corago* and the staging of early opera: four chapters from an anonymous treatise circa 1630“, *Early Music* 17 (1989) 495–511, hier 495.

<sup>3</sup> „VOLENDO rappresentare in palco la presente opera, overo altri simili, [...]“ Zit. nach Heinz Becker (Hg.): *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, Kassel u.a. 1981, 13.

Auch Marco da Gagliano hat als Komponist eine ausführliche Vorrede zu einer Oper veröffentlicht, und zwar zu *La Dafne* von 1608. Wie Cavalieri zeigt er sich nicht nur um die angemessene Interpretation der Musik, sondern auch um Bühnenbild, Kostüme und Inszenierung besorgt. Weitere Beispiele, wie der Komponist auf die szenische Gestaltung eines Bühnenwerks Einfluß nahm, sind Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* und sein *Ballo delle ingrate*. Bekannte Beispiele aus dem 18. Jahrhundert, in denen ein Librettist bzw. ein Sänger als „Corago“ fungieren, sind Pietro Metastasio und der Kastrat Farinelli.<sup>4</sup>

Die Funktion des „Corago“ gab es nicht nur in Italien. In Frankreich erwähnt Saint-Hubert 1641 einen „maître d'ordre“ mit vergleichbaren Aufgaben.<sup>5</sup> Jean-Baptiste Lully war durch das Privileg von Louis XIV. quasi mit der uneingeschränkten Gewalt über die ganze Opernproduktion ausgestattet. Lecerf de la Viéville, der als erster Lully-Biograph gelten kann,<sup>6</sup> berichtet, daß Lully nicht nur die Musik einstudierte, sondern schon im Vorfeld in das Libretto eingriff, den Sängern das Agieren auf der Bühne beibrachte und Choreographien für die Tänze entwarf. Darüber hinaus trat er in zwei seiner *Comédie-ballets* als Sänger auf und tanzte in fast allen seiner frühen Bühnenwerke bis 1669 eine oder mehrere Rollen.<sup>7</sup> Von Lully selbst, aus dem Vorwort zu *Béllerophon*,<sup>8</sup> wissen wir schließlich, daß er sogar Kostüme entworfen hat.

Am Wiener Hof war ein „Cavalier direttore della musica“ für die Theaterproduktionen zuständig, ein Posten, der von der Errichtung des Opernhauses auf der Cortina im Jahr 1666 an bis weit in das 18. Jh. hinein von adeligen Personen des Hofes bekleidet wurde.

In Dresden wird 1709 der Kammerherr Baron Johann Siegmund von Mordaxt – man könnte sagen, nach Lullyschem Vorbild – von August dem Starken zum „Surintendant de la Musique und Directeur des Plaisirs“ ernannt. Er wurde in dieser Hinsicht mit „absoluter Verfügungsgewalt“ („pouvoir absolu“) ausgestattet und hatte u.a. die Aufgabe, die Musiker anzustellen und die Rollen an die Sänger zu verteilen.<sup>9</sup>

## 2. Die Proben

Der Zeitraum, der für die Proben angesetzt war, reichte im allgemeinen von einem bis zu fünf Monaten. In England beanspruchte die Produktion einer

<sup>4</sup> Vgl. Roger Savage: „Staging an opera: letters from the Cesarian poet“, *Early Music* 26 (1998) 583–595, dort 590f.

<sup>5</sup> In seiner *Manière de composer et faire réussir les ballets*. Vgl. Roger Savage / Matteo Sansone, a.a.O., 506.

<sup>6</sup> Jean Laurent Le Cerf de la Viéville: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 3 Bde., Bruxelles 1704–06, Ndr. Genève 1972.

<sup>7</sup> Vgl. Philippe Beaussant: „Lully ou le musicien de soleil“, o.O. 1992, 112–115.

<sup>8</sup> Becker, a.a.O. 151.

<sup>9</sup> Vgl. Moritz Fürstenau: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861/62, Ndr. Leipzig 1979, II, 44f.

Semi-Opera in der Art von Purcells *King Arthur* oder *Fairy Queen* sogar sechs Monate bis zwei Jahre.<sup>10</sup> Freilich sind diese Daten nicht sehr aussagekräftig, solange man nicht weiß, wie viele Proben in dieser Zeitspanne tatsächlich stattfanden.

Die nur zwanzig Tage, die zur Erarbeitung von Pietro Andrea Zianis *L'Annibale in Capua* 1661 in Venedig zur Verfügung standen, veranlaßten den Textdichter Berengan zu entschuldigenden Worten im Libretto,<sup>11</sup> so daß eine solch kurze Probenzeit für die heutige Wiederbelebung barocker Opernproduktion nicht als vorbildhaft anzusehen ist. Zu den „schnellen“ Produktionen zählen auch 1620 in Rom Filippo Vitalis *L'Aretusa*, die innerhalb von sechs Wochen komponiert und geprobt wurde,<sup>12</sup> sowie 1690 die Oper *Penelope* eines unbekanntes Komponisten am Gothaer Hof, mit einer Probenzeit von etwa vier Wochen.<sup>13</sup> Dagegen erforderte Monteverdis *Arianna* fünf Monate Probenzeit – und zwar, nachdem sie von den Sängern bereits auswendig gelernt war!<sup>14</sup>

In der Regel war der Komponist für die Auswahl der Sänger und das Einstudieren des Werkes verantwortlich, wobei er häufig noch während der Proben Änderungen vornahm. Erste Proben fanden bisweilen im Hause des „Corago“ statt (soweit dieser nicht ohnehin mit dem Komponisten identisch war), im Beisein des Tanzmeisters und eines Lautenisten als Korrepetitor.<sup>15</sup> In Hamburg probte man beispielsweise im Hause von Gerhard Schott,<sup>16</sup> der Eigentümer des 1678 eröffneten Opernhauses war (er starb 1702).

Was die Sänger betrifft, so weist Benedetto Marcello in seiner bekannten Satire *Il teatro alla moda*<sup>17</sup> immer wieder auf die bedeutende Rolle des Gesanglehrers beim Einstudieren einer Oper hin – dies gewiß als Seitenhieb auf die musikalische Ignoranz mancher Sänger. Es leuchtet aber durchaus ein, daß auch mitten im Berufsleben stehende Sänger noch mit einem Gesanglehrer arbeiteten. Dies ist ja auch heute noch der Fall, da der Sänger im Gegensatz zum

<sup>10</sup> Vgl. Andrew Pinnock: „Play into opera: Purcell's *The Indian Queen*“, *Early Music* 18 (1990) 3–21, dort 7.

<sup>11</sup> Vgl. Jane Glover: *Cavalli*, London 1978, 114.

<sup>12</sup> Vgl. Frederick Hammond: *Music and spectacle in Baroque Rome*, New Haven und London 1994, 186.

<sup>13</sup> Ebd. 103.

<sup>14</sup> In einem Brief lehnt Monteverdi ab, die bereits begonnene Oper *Andromeda* schnell fertigzustellen, um sie zum nächsten Karneval aufführen zu können: „[...] mi stupisco che il Sig.r Margliani si volia mettere a cosi dubiosa impresa; che ne anche sarebbe statto a tempo l'haverla principata avanti Natale a provare no<n> che ad inpararla [...]“ Und weiter unten: „[...] et lo sa l'Arianna, che ci volsero cinque mesi di prova co<n> molta istanza, dopo finita et inparata a mente; [...]“ Zit. nach Sabine Ehrmann: *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989, 82f.

<sup>15</sup> Hammond, a.a.O. 186, 210.

<sup>16</sup> Vgl. Gerhard Braun: *Vom Remter zum Gänsemarkt. Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677–1697)*, Saarbrücken 1987 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge, Bd. 1).

<sup>17</sup> Englische Übersetzung in Reinhard G. Pauly: „Benedetto Marcellos satire on early 18th century opera“, *MQ* 34 (1948) 222–233, 371–403 u. 35 (1949) 85–105.

Instrumentalisten die von ihm produzierten Töne in anderer Weise hört als ein Außenstehender. Die bekannten Anekdoten über unwissende und gleichzeitig arrogante Sänger geben indes ein verzerrtes Bild der Verhältnisse. Viele Sänger traten als Regisseure und sogar als Opernkomponisten auf oder waren zumindest in der Lage, ihre Partien am Cembalo selbst einzustudieren. So wurde 1706 in London zu Proben für die Oper *Camilla* dreien der Gesangssolisten je ein Spinett zur Verfügung gestellt, das vermutlich in den Garderoberräumen stand und zum Einsingen, vielleicht auch zum Einstudieren gedient haben dürfte.<sup>18</sup> Und Pierfrancesco Tosi verlangt 1723 von einem Sänger (in der Übersetzung von Agricola): „Er lerne sich selbst mit dem Claviere zu begleiten, wenn er Lust hat, gut singen zu lernen“.<sup>19</sup>

Christian Friedrich Daniel Schubart erzählt, daß der Komponist Carl Heinrich Graun „die Kunst, Sänger zu bilden“ verstand und daß „Die ersten [Opern-]Sänger, z.B. ein Carestini und Salembini [Salimbeni], gestanden, noch sehr viel von Graun gelernt zu haben“.<sup>20</sup>

Bei den Proben zu Lullys Opern überwachte sein Schwiegervater Michel Lambert die Sänger. Später, in den Statuten der *Académie* von 1713/14, heißt es: „L'emploi de maître de musique sera de se trouver au moins trois fois la semaine tous les matins à neuf heures précises au magasin, où il aura une salle ou chambre destinée, dans laquelle il fera étudier et répéter les Rolles aux Actrices“.<sup>21</sup>

Eigentümlich ist, daß hier nur von den „Actrices“ gesprochen wird. Waren die „Acteurs“ demgegenüber für das Einstudieren ihrer Rollen selbst verantwortlich? Charles Collé schreibt 1754 in sein Tagebuch über die debutierende Sängerin Davaux, „qu'elle eût un bon maître de chant et un bon maître de déclamation, elle deviendroit une première actrice“.<sup>22</sup> Bemerkenswert ist dabei die Erwähnung eines eigenen Lehrers für die Deklamation neben dem Gesanglehrer. Etwas später bemerkt Collé, Davaux werde jetzt von Claude-Louis-Dominique de Chassé unterrichtet.<sup>23</sup> Dieser sang selbst an der Oper und wurde weniger wegen seines Gesanges als wegen seiner darstellerischen Fähigkeiten gerühmt.

<sup>18</sup> Vgl. Judith Milhous und Curtis Price: „Harpsichords in the London theatres, 1697–1715“ *Early Music* 18 (1990) 38–44, dort 41.

<sup>19</sup> Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna 1723, übersetzt und kommentiert von Johann Friedrich Agricola als: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757, Facs. Leipzig 1966, rev. Ndr. Wiesbaden 1994, 167.

<sup>20</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, Neudr. Leipzig 1977, 91.

<sup>21</sup> Zit.nach Nicholas McGegan und Gina Spagnoli: „Singing style at the Opéra in the Rameau period“, in: Jérôme de La Gorce (Hg.): *Jean-Philippe Rameau. Colloque international organisé par la société Rameau, Dijon 21–24 septembre 1983*, Paris und Genève 1987, 209–233, dort 210.

<sup>22</sup> Vgl. Honoré Bonhomme (Hrsg.), *Journal et mémoires de Charles Collé*, Bd. I, Paris 1868, 421.

<sup>23</sup> Ebd., 444.

In Italien wie in Frankreich waren normalerweise Zuschauer bei den Proben zugelassen. Marcello empfiehlt, Mitglieder der gehobenen Gesellschaft sollten (statt der Aufführungen) nur die Proben besuchen.<sup>24</sup> Dies ist gewiß eine Anspielung auf eine bestehende Praxis, sich um den Kauf der Eintrittskarten zu drücken. Noch Charles Burney berichtet, daß bei der ersten Probe zu Jommellis *Demofonte* in Neapel – es waren erst zwei Akte komponiert – „das Parterre ... ganz voll [war] und viele Logen mit Leuten von Stande besetzt“.<sup>25</sup> In Frankreich berichten du Tralage<sup>26</sup> und Louis Ladvoat<sup>27</sup> von Zuhörern bei Proben. Dies betrifft nicht nur die Proben auf der Bühne, sondern auch die Proben in kleiner Besetzung, die in Privathäusern stattfanden.

Eine Vorstellung von solchen Proben geben vielleicht zwei um 1709 entstandene Bilder des zu dieser Zeit in London wirkenden italienischen Malers Marco Ricci, die möglicherweise Szenen einer Opernprobe wiedergeben.<sup>28</sup>

François Lesure glaubt, daß eine mit „Academia Musica“ betitelte Vignette auf einem Stich, der Louis XIV. als Oberhaupt der Wissenschaften und Künste zeigt, eine Probe an der *Académie Royale de Musique* – und damit also eine Opernprobe – darstelle.<sup>29</sup> Wir sehen darauf innerhalb eines Raumes drei offenbar unabhängig voneinander musizierende Gruppen sowie, von diesen abgesondert, eine Dame am Cembalo. Diese Situation erinnert ein wenig an den Bericht des Sängers Michael Kelly, der 1779 in einem Konservatorium in Neapel erlebte, wie zahlreiche Schüler in ein und demselben Raum verschiedene Instrumente, Gesang und Komposition üben mußten.<sup>30</sup> Was man in Neapel den Kindern zumutete, dürfte aber für die *Académie Royale de la Musique* unwahrscheinlich sein; diese Darstellung hat wohl eher symbolischen Charakter.

Mit den Vorbereitungen zu Molières und Charpentiers *Le Malade imaginaire* begann man am 22. November 1672, dreieinhalb Monate vor der Uraufführung

<sup>24</sup> Ebd., 104. Kurz darauf meint Marcello jedoch, sie sollten Eintrittskarten „auf Probe“ kaufen und die Oper jeweils nach 15 Minuten verlassen. Auf diese Weise könnten sie an zwölf Abenden (umsonst) die ganze Oper sehen.

<sup>25</sup> Charles Burney: *Carl Burney's, der Musik Doctors, Tagebuch einer Musikalischen Reise [...]* Aus dem Englischen übersetzt von C.D. Ebeling, Hamburg 1772, Neudr. Leipzig 1968, dort 179f.

<sup>26</sup> Du Tralage weist auf den großen Beifall hin, den Charpentiers *David et Jonathas* bereits während der Proben erhalten habe: Le Bibliophile Jacob [Paul Lacroix]: *Notes et documents sur l'Histoire des théâtres de Paris au XVIIe siècle, extraits du Manuscrit de J.N. du Tralage*, Paris 1880, 81.

<sup>27</sup> Vgl. Jérôme de La Gorce (Hg.): *Louis Ladvoat: Lettres sur L'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la Vie et Mœurs, de l'Exercice et l'État des Filles de l'Opéra*, o.O. 1993, passim.

<sup>28</sup> Vgl. Milhous und Price a.a.O., 38 u. 43. Auf die Wiedergabe der während des Vortrages gezeigten Abbildungen wird hier verzichtet, da alle bereits anderswo veröffentlicht sind.

<sup>29</sup> François Lesure (Hg.): *L'opéra classique français*, Genève 1972 (Iconographie Musicale 1), Planche 1.

<sup>30</sup> Vgl. Hubert Ortkemper: *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993, <sup>2</sup>München 1995, 46.

am 10. Februar des nächsten Jahres. Dies geht aus dem *Registre de la Grange* hervor, einem der Rechnungsbücher von Molières Schauspieltruppe.<sup>31</sup> Am 5. Dezember wurde mit der Herstellung der Bühnenbilder und Maschinen begonnen, am 19. mit den Tanzproben, die von da an fast täglich stattfanden und sich jeweils über mehrere Stunden hinzogen. Am 22. Dezember fingen die Proben für die Sängerinnen an; für eine von ihnen wurde von der Truppe eigens ein Lehrer engagiert, der ihr beim Auswendiglernen helfen sollte. Ab dem 22. Januar, also zweieinhalb Wochen vor der Premiere, erfolgten die *grandes répétitions* mit Musikern und Tänzern zusammen.

Für Lullys opéra-ballet *Le Triomphe de l'Amour*, das am 21. Januar 1681 uraufgeführt wurde, fanden seit dem Oktober des Vorjahres Proben statt. Zunächst probten offenbar Sänger und Orchester getrennt, die adeligen Tänzer übten allein mit ihren Tanzlehrern. Über die Proben ab Dezember sind wir genauer unterrichtet, dank eines *Mémoire*, d.h. einer Rechnung, über Wein, Brot, Gläser und Flaschen, die für die Proben geliefert wurden.<sup>32</sup> Parallel dazu existiert ein weiteres *Mémoire* über die Lieferung von Holz und Kohle zur Beheizung der Probenräume.

Welche Personen bei den Proben eine führende Rolle spielten, läßt sich daran ersehen, wer persönlich genannt ist und eine doppelte Ration zugesprochen bekam. Neben Lully sind dies: sein Schwiegervater Michel Lambert, zuständig für die Betreuung der Sänger; Quinault, der Textdichter; Pierre Beauchamps, der Tanzmeister; und Mademoiselle de St-Christophe, die Sängerin der Rolle der Nacht (*La Nuit*). Ebenfalls namentlich genannt, aber nur mit der einfachen Ration, ist Anne Rebel, die vier kleinere Rollen sang.

Bemerkenswert in dieser Aufstellung ist der Name Quinaults. Sollte man doch meinen, er habe mit Ablieferung des Librettos und Ausführung der von Lully verlangten Korrekturen seine Schuldigkeit getan. Stattdessen ist er an sämtlichen Proben anwesend; und das gewiß nicht zum Zeitvertreib, zumal er wie Lully, Lambert, Beauchamp und die „erste“ Sängerin Anspruch auf die doppelte Ration hat.

Am 5. Dezember gab es die „premiere repetition de la danse“, d.h. die erste Probe mit dem gesamten Tanzensemble; am 16. Dezember „la musique et la simphonie ont commencé à repetter“, d.h. jetzt probten erstmals Sänger und Orchester gemeinsam. Weiterhin fanden Gesangsproben „chez M. de Lully“ statt, d.h. entweder in Lullys Pariser Haus, oder wahrscheinlicher in einer eventuellen Unterkunft des Komponisten am Probenort Saint-Germain. Ab dem

<sup>31</sup> Vgl. John S. Powell: „Musical practices in the theater of Molière“, *RdM* 82 (1996) 5–37, dort 34f. Hier auch das weitere zu den Proben zu *Le Malade imaginaire*.

<sup>32</sup> Vgl. André Tessier: „Un Document sur les répétitions du ‚Triomphe de l'Amour‘ à Saint-Germain-en-Laye (1681)“, in: *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art organisé par la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris 1924, 874–894, sowie ders.: „Les répétitions du *Triomphe de l'Amour* à Saint-Germain-en-Laye“ *RM* 6 (1925) 123–131.

5. Dezember, also ohne die bereits im Oktober und November stattfindenden Einzelproben, belegen die Dokumente 33 Tanzproben, 19 Musikproben (d.h. Gesang und Orchester) sowie 7 Gesangsproben in Lullys Privaträumen. Daß die Tanzproben dominieren, dürfte damit zusammenhängen, daß den Tänzern keine Noten zum Üben nach Hause mitgegeben werden konnten. Zwar hatte Beauchamps möglicherweise schon eine Vorstufe zur 19 Jahre später von Feuillet veröffentlichten Tanznotation entwickelt; sie mag aber noch nicht in der Lage gewesen sein, alle Details wiederzugeben, und vor allem ist fraglich, ob die Tänzer diese Schrift bereits zu lesen verstanden. Doch schon allein die Kompliziertheit, die der höfische Tanz mit Hunderten von Schrittvarianten und der Einbeziehung von Arm- und Kopfhaltungen in die Choreographie erreicht hatte, dürfte die Anzahl der Proben erklären. Vier Jahrzehnte zuvor hatten, wie dem Balletttraktat von St. Hubert zu entnehmen ist,<sup>33</sup> ein bis zwei Wochen zur Vorbereitung eines Ballets ausgereicht, wobei jeweils ein Tanzmeister an drei bis vier Entrées gearbeitet hatte.

Die Gesangsproben in Lullys Privaträumen werden im *Mémoire* am seltensten verzeichnet; dies läßt sich dadurch erklären, daß ja gerade diese Art von Proben bereits im Oktober und November stattgefunden hatte, während das Tanzensemble einerseits und Chor und Orchester andererseits erst im Dezember zusammengekommen waren. Du Tralage berichtet, daß Lully gelegentlich auch im Hause seiner „maitresse“ M<sup>lle</sup> Certain Proben für seine Opern abgehalten habe.<sup>34</sup> Nach all den bisher genannten Proben zu *Le Triomphe de l'Amour* fanden noch acht „répétitions générales“ statt, d.h. Proben mit dem gesamten Ensemble, normalerweise auf der Bühne und mit allem, was später zur Aufführung gehört. So finden wir denn auch ab der ersten „répétition générale“ am 4. Januar 1681 einen weiteren Namen als Empfänger einer doppelten Ration von Brot und Wein: M[onsieur] Vigarany, den Bühnenbildner und Maschinenmeister. Ab der vierten „répétition générale“ am 15. Januar nimmt auch der Kostümbildner Jean Berain an den Proben teil; also wurde ab jetzt in den Kostümen geprobt.

Was jetzt noch fehlte, wäre ein Regisseur gewesen. Als „metteur en scène“, was dem Begriff des Regisseurs entspricht, wird im Zusammenhang mit Lullys *Psyché* und *Isis* der Tanzmeister Beauchamps genannt.<sup>35</sup> Normalerweise jedoch scheint diese Aufgabe von Lully persönlich übernommen worden zu sein. La Viéville berichtet:

Lulli sçavoit aussi parfaitement faire executer un Opera & en gouverner les executeurs, que le composer. Du moment qu'un Chanteur, une Chanteuse, de la voix desquels

<sup>33</sup> Saint-Hubert: *La manière de composer et faire réussir les ballets*, Paris 1641. Vgl. Hammond a.a.O. 195.

<sup>34</sup> A.a.O. 87.

<sup>35</sup> Vgl. Pierre Mélèse: *Analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à répertoire Paris sous Louis XVI 1659–1715*, Paris 1934, 105.

il étoit content, lui étoient tombez entre les mains, il s'attachoit à les dresser avec une affection merveilleuse. Il leur enseignoit lui-même à entrer, à marcher sur le Theatre, à se donner la grace du geste & de l'action.<sup>36</sup>

So dürften die Proben bei Lully, die in dem zuvor besprochenen *Mémoire* erwähnt werden, nicht zuletzt der schauspielerischen Gestaltung der Rollen gedient haben. Es wurden jeweils vier Flaschen Wein dorthin geliefert. Je nachdem, welche Ration man annimmt, werden also nur zwei bis vier Personen an diesen Proben teilgenommen haben: Lully, ein oder zwei Sänger bzw. Sängerinnen und ein oder zwei Instrumentalisten zur Korrepetition. Ob diese Proben in Fontainebleau oder in Paris stattfanden, ist nicht festzustellen; jedenfalls hatte Michel Lambert eine Wohnung in Lullys Pariser *Hôtel*,<sup>37</sup> so daß er im allgemeinen an dort stattfindenden Proben teilgenommen haben wird.

Wenn man François Ragueneau<sup>38</sup> glauben will, so tun sich die Franzosen im Gegensatz zu den Italienern mit dem Einstudieren neuer Musik schwer. In bezug auf die „*répétitions particulières*“ für eine Oper schreibt er (in der Übersetzung von Mattheson):

[...] die Privat=Proben von einer Opera / ehe sie in den Stand kommt / sich öffentlich sehen zu lassen / sind unzehlich. Da fängt der eine zu frühe / der andere zu spät an. Dieser singt falsch / der andere nicht nach dem Tact. Der Componist quälet sich mit dem Halse und mit der Hand / er krümmt und drehet alle Glieder seines Leibes auf hunderterley Art / und hat doch noch genug zu thun / daß er seinen Zweck erreiche.<sup>39</sup>

La Viéville zufolge scheint nach dem Tode Lullys manches aus dem Ruder geraten zu sein:

[...] sous l'empire de Lulli, les Chanteuses n'auroient pas été enrhumées six mois l'année, & les Chanteurs yvres quatre jours par semaine. Ils étoient accoutumés à marcher d'un autre train, & il ne seroit pas alors arrivé que la querelle de deux Actrices se disputant un premier rôle, ou de deux Danseurs se disputant une Entrée brillante, eussent retardé d'un mois la représentation d'un Opera. Il les avoit tous mis sur le pié de recevoir sans contestation le personnage qu'il leur distribuait.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> A.a.O. II, 225. „Lully wußte in ebenso vollkommener Weise eine Oper aufführen zu lassen und die Ausführenden zu leiten, wie sie zu komponieren. Sobald ihm ein Sänger oder eine Sängerin mit einer ihn zufriedenstellenden Stimme in die Hände geriet, bemühte er sich mit einer wundervollen Zuneigung, sie heranzubilden. Er selbst lehrte sie aufzutreten, sich auf der Bühne zu bewegen, sowie ihrer Gestik und Bewegung Anmut zu verleihen.“

<sup>37</sup> Joyce Newman: *Jean-Baptiste de Lully and his tragédies lyriques*, o.O. 1979 (Studies in Musicology 1) 42.

<sup>38</sup> A.a.O.

<sup>39</sup> A.a.O. II, 147.

<sup>40</sup> A.a.O., II, 231. „Unter Lullys Herrschaft waren die Sängerinnen nicht sechs Monate im Jahr erkältet, die Sänger nicht vier Tage in der Woche betrunken. Sie waren eine andere Gangart

Die neue Leitung war Lullys Schwiegersohn Jean-Nicolas de Franchine (auch: Francine) zugefallen,<sup>41</sup> der, wenn wir dem Abbé de Vassetz glauben dürfen, von Musik keine Ahnung hatte. Dieser Abbé verfaßte um 1694 eine anonyme Streitschrift mit dem Titel *Description de la Vie et Mœurs, de l'Exercice et l'état des Filles de l'Opéra*.<sup>42</sup> Mit den „Filles de l'Opéra“ sind die Sängerinnen gemeint; übrigens nicht nur die jungen – damals konnte der Begriff „Fille“ auch für ältere Damen verwendet werden. Das Schicksal der Sängerinnen, klagt de Vassetz mit Anspielung auf Franchine,

[...] dépend d'un seul homme qui est le grand maître absolu et souverain de tout l'Opéra, lequel pour l'ordinaire ne sait aucune note de musique, n'ayant aucun goût ni talent, ni acquis ni naturel pour connaître les belles voix, ni aucun discernement pour en découvrir la finesse ou la rudesse, parce que c'est la faveur seule qui lui acquiert ce privilège d'être maître seul de l'Opéra.<sup>43</sup>

Als Geistlicher beklagt sich der Verfasser auch darüber, daß die Sängerinnen „quasi tous les jours de leur vie“ mit Proben und Aufführungen verbringen, ohne die Sonn- und Feiertage zu beachten.<sup>44</sup> Unter Punkt 7 der Streitschrift werden einige wichtige Personen genannt, denen die Sängerinnen „den Hof machen“ müssen:

Savoir au grand maître entrepreneur [Opernunternehmer, d.h. Franchine], au maître de musique battant la mesure, au maître répétiteur, au poète ou à celui qui les fait entrer à propos au théâtre, à celui qui leur souffle derrière les coulisses [...]<sup>45</sup>

Schließlich müssten sie sich auch noch mit den übrigen Solisten, mit den Chorsängern und Tänzern arrangieren. Aus dieser Textstelle erfahren wir unter anderem, daß es einen Souffleur gab, der aber nicht wie heute in einem Souffleurkasten saß, sondern hinter den Kulissen stand. Und wir erfahren, daß ein „répétiteur“ existierte, der die Gesangsproben leitete und offenbar nicht immer identisch mit dem „maître de musique“ gewesen ist. Der Begriff des

gewohnt, und es wäre nicht möglich gewesen, daß der Streit zweier Sängerinnen um die Hauptrolle oder zweier Tänzer, die sich um eine brillante Entrée zanken, die Aufführung einer Oper um einen Monat hinausgezögert hätte. Er hätte sie alle dazu gebracht, ohne Widerrede die Rolle anzunehmen, die er ihnen zuteilte.“

<sup>41</sup> Direktor von 1687–1704 und von 1712–1735.

<sup>42</sup> Wiedergegeben bei de La Gorce a.a.O.

<sup>43</sup> Ebd. 78. „[...]hängt von einem einzigen Manne ab, welcher der große absolute Meister und Herrscher der ganzen Oper ist, der normalerweise keine Note kennt, weder Geschmack noch Talent besitzt, weder Kenntnis noch Gefühl für eine schöne Stimme hat, und der über keinerlei Unterscheidungsvermögen für ihre Feinheiten oder Grobheiten verfügt; denn es ist die Gunst allein, die ihm das Privileg verschafft, der alleinige Herrscher der Oper zu sein.“

<sup>44</sup> Ebd. 79.

<sup>45</sup> Ebd. 80. „Nämlich dem großen Opernunternehmer, dem *maître de musique*, der den Takt schlägt, dem *maître répétiteur*, dem Textdichter oder demjenigen, der sie zur rechten Zeit ins Theater einläßt, demjenigen, der hinter den Kulissen souffliert [...].“

„répétiteur“ begegnet uns übrigens auch noch vier Jahrzehnte später in einer Komödie mit dem Titel „La Répétition interrompue“, von der die Brüder Parfaict in ihrem *Dictionnaire des Théâtres de Paris* eine Inhaltsangabe liefern:<sup>46</sup> Als sich die Akteure beklagen, die Rollen seien nicht gut verteilt, entgegnet der „répétiteur“, dies sei die Entscheidung des Dichters gewesen. Es kommt auch eine Souffleuse vor, die zu laut spricht. Am Ende geraten sich noch ein Musiker und ein Tanzmeister in die Haare.

Über die Zustände an der Oper einige Jahre nach Lullys Tod erfahren wir auch etwas aus den Briefen, die der vielseitige Gelehrte Louis Ladvoat zwischen 1694 und 1698 an den Abbé Dubos geschrieben hat.<sup>47</sup> Im Brief vom 5.9.1694 scheint von einem Vorsingen die Rede zu sein, das im Hause des Tanzmeisters Pecourt unter Anwesenheit des Komponisten Pascal Colasse stattfand (S. 21):

[...] jeudi dernier [31.8.], Mr Pecourt fit venir chez lui Mlle Cherier. Il n'y avait dans la chambre que Colasse. Elle chanta et m'ayant prié de dire mon avis après qu'elle fut sortie, je leur dis que je lui trouvais la voix égale et beaucoup de justesse, qu'elle avait quelques cadences trop longues et trop tremblantes, que cela se pourrait corriger dans la suite, que la représentation sur le théâtre en serait agréable, quoique d'ailleurs elle ne fût aussi touchante que les actrices que nous avons“.<sup>48</sup> (Es folgt eine weitere Beschreibung ihrer Fähigkeiten.)

Aus einer anderen Stelle im selben Brief geht hervor, daß man in der Gesellschaft bereits an der Entstehung einer neuen Oper Anteil nahm (S. 21f):

J'ai entendu lire l'opéra de *Théagène et Chariclée*, où il manque deux actes. [...] [es folgt eine Beurteilung] ... Desmarets en a fait le premier Air qui répond parfaitement à la noblesse du sujet qui est grave et sérieux [...]“<sup>49</sup>.

Leider ist aus dieser Formulierung nicht ersichtlich, ob die Lesung des Textes bereits mit verteilten Rollen, möglicherweise gar durch die künftigen Gesangsinterpreten stattfand. Nachdem Ladvoat am 21.10.1694 (28f) über „quelques brigues contre l'opéra nouveau“ (*Circé* von Desmarets) berichtet hat, schreibt er am 9.12. von einer Probe zu einer weiteren Oper von Desmarets, nämlich (29):

<sup>46</sup> [François und Claude Parfaict]: *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, Paris 1756, 433–437.

<sup>47</sup> Ebd. Die Seitenangaben zu den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>48</sup> „[...] am vergangenen Donnerstag [31.8.] ließ Mr. Pecourt Mll. Cherier zu sich kommen. Es war sonst niemand im Raum außer Colasse. Sie sang, und indem sie mich nach dem Herausgehen um meine Meinung bat, sagte ich ihr, ich fände ihre Stimme gleichmäßig und sehr genau [in der Intonation], daß sie einzige zu lange und zu zitternde Triller habe, daß sich dieses noch korrigieren ließe, daß die szenische Darstellung anmutig sei, obgleich sie sonst nicht so anrührend war wie die Darstellerinnen, die wir [bereits] haben.“

<sup>49</sup> Ich hörte die Oper *Théagène et Chariclée* lesen, der [noch] zwei Akte fehlen. [...] Desmarets hat davon [bereits] das erste Air komponiert, das vollkommen zum edlen Charakter des Sujets paßt, welches schwer und ernsthaft ist.“

*La mort d'Armide*, dont on fit la répétition chez Colasse, mardi dernier [7.12.], en présence de Mr de Franchinne [wie schon erwähnt, seit Lullys Tod Direktor der Oper], du Baron de Beauvais et d'autres que l'on ne m'a pas nommés. Le lieu était si peu spacieux qu'il n'y avait que deux violons, une basse de viole, un théorbe, Renaud pour chanter les rôles de femmes ou filles, Thevenart, Ardouin [zwei Basses-tailles] et quelques autres en très petit nombre. ... Le sieur Duché [Textdichter] n'était pas présent à cette répétition, ni Desmarets, qui espèrent bien que *Théagène et Chariclée*, dont on a donné mardi dernier [also am gleichen Tag] les rôles, aura ses approbateurs, [...]<sup>50</sup>

Collasse übernahm hier offenbar die Aufgabe des *Répétiteurs*. Die Abwesenheit von Textdichter und Komponist wird eigens erwähnt, da beide für gewöhnlich an den Proben teilnahmen. Offenbar waren sie bereits mit ihrer neuen Oper *Théagène et Chariclée* beschäftigt, die vier Monate später, am 12. April des nächsten Jahres, aufgeführt wurde.

Aus den Briefen ist ersichtlich, daß dem Operndirektor Franchine die Entscheidung oblag, wer einen Operntext vertonen sollte. Noch während eine Oper im Entstehen begriffen war, fanden Lesungen und erste Proben in Privaträumen statt, in der Regel im Beisein des Komponisten und des Dichters. Diese Proben konnten sowohl für die Gesangssolisten wie auch für das Orchester bestimmt sein; Gesangsproben wurden von einem kleinen Instrumentalensemble begleitet. Erwies sich bei den folgenden Generalproben eine Oper als zu lang, so wurde nachträglich gekürzt. Als obere Grenze ist eine Dauer von drei Stunden inklusive Prolog anzusehen. Zu den Proben waren auch Unbeteiligte – wie z.B. der Briefeschreiber *Ladvocat* – zugelassen, in dessen Wohnung übrigens auch einmal eine Probe stattfand.

### 3. Der Librettist

Am Anfang einer Oper steht der Text. Oft wird er neu geschrieben, bisweilen greift man auch auf ältere Libretti zurück. Es ist bekannt, daß das Verhältnis von Text und Musik in der Operngeschichte einem Wandel unterworfen war. Für die ersten Opernautoren der Florentiner *Camerata* stand der Text im Vordergrund; die Musik diente vor allem der Steigerung des Textausdruckes und trat nur in kurzen Ritornellen und Tanzeinlagen mehr in den Vordergrund. So liegt nahe, daß sich die Rolle des Librettisten nicht in der Ablieferung des Textes erschöpft haben wird. Belege für die Mitwirkung des Librettisten an den Proben und an

<sup>50</sup> *La mort d'Amide*, die vergangenen Dienstag [7.12.] im Beisein von Mr de Franchinne [seit Lullys Tod Operndirektor], des Baron de Beauvais und anderer, die man mir nicht genannt hat, bei Colasse geprobt wurde. Der Ort war so wenig geräumig, daß man nur zwei Violinen, eine Bassgambe und eine Theorbe hatte, dazu Renaud, um die Rollen der Frauen oder Mädchen zu singen, Thevenart, Ardouin [zwei Basses-tailles] und einige wenige andere. [...] Weder der Sieur Guché [Textdichter], noch Desmarets waren bei diesen Proben anwesend, die sehr hoffen, daß *Théagène et Chariclée*, für die man am Dienstag [7.12.] die Rollen verteilt hat, ihre Lobredner haben wird.“

der Gestaltung der Aufführung finden sich aber erst später – und außerhalb Italiens. So zeigt sich Johann Philipp Harsdörffer, der Autor des „geistlichen Waldgedichts“ *Seelewig* mit Musik von Sigmund Theophil Staden, auch mit den Problemen der darstellerischen Aufführungspraxis befaßt und äußert sich im vierten Band seiner *Frauenzimmergesprächspiele* zu Fragen der Musik, der Bühne und der Kostüme.

Auch die Initiative zur französischen Oper ging von einem Dichter aus: Pierre Perrin. Lange bevor er 1671 von Ludwig XIV. das Opernprivileg erhielt, schrieb er eine „Comedie en musique“, nach dem Ort ihrer Uraufführung 1659 als *Pastorale d'Issy* bekannt. Die Musik von Robert Cambert ist nicht erhalten. Der 1661 gedruckten Fassung des Textes stellte Perrin einen Brief an den Botschafter des Herzogs von Savoyen voran (von Perrin irrtümlich als Erzbischof von Turin tituliert).<sup>51</sup> Daraus geht hervor, daß er, der Textdichter, die Sänger selbst ausgesucht hat. Ihr Alter läge zwischen 15 und 30 Jahren, und sie seien seit vielen Jahren von den besten Meistern unterrichtet worden. Auch Lullys Textdichter Philippe Quinault muß eine Rolle bei den Proben gespielt haben, wie wir am Beispiel des Opéra-ballet *Le triomphe de l'Amour* sehen konnten.

Im 18. Jahrhundert weisen Marcello und Arteaga auf die niedere Stellung der Librettisten in der italienischen Oper hin.<sup>52</sup> Gleichwohl scheint er zumindest einen Anteil an der Unterweisung der Sänger gehabt zu haben; andernfalls hätte Marcello in seinem *Teatro alla moda* nicht spöttisch darauf hinweisen können, der Dichter solle sich nicht darum kümmern, wenn die Sänger die Worte undeutlich aussprächen, und wenn sie ihn etwas zur Aktion oder zu den Kostümen fragen sollten, so möge er das alles ganz in ihr Belieben stellen.<sup>53</sup> In der Tat war der berühmteste Librettist spätbarocker italienischer Opern, Pietro Metastasio, am Wiener Kaiserhof, wo er den größten Teil seiner beruflichen Laufbahn verbrachte, mit dem Inszenieren genauso beschäftigt wie mit dem Dichten. Mehr noch: Anlässlich seiner Oper *Il re pastore* in der Vertonung von Giuseppe Bonno klagt er: „Ich mußte mich ganz allein um die Ausführung der Dekorationen kümmern und um die geringsten Kleinigkeiten, die die Vorbereitung eines solchen Schauspiels mit sich bringt“.<sup>54</sup> Für außerhalb Wiens stattfindende Aufführungen erteilte Metastasio auf brieflichem Wege Anweisungen für das Bühnenbild und die Aufstellung und Bewegungen der Sänger;

<sup>51</sup> Becker, a.a.O. 105–110.

<sup>52</sup> Vgl. Reinhard G. Pauly: „Benedetto Marcellos satire on early 18th century opera“, *MQ* 34 (1948) 222–233, 371–403 u. 35 (1949) 85–105. Dort 380.

<sup>53</sup> Ebd. 379. Vgl. eine ähnliche Bemerkung, dort aber mit dem Komponisten als Lehrer der Sängerin, bei Aristoxenus dem Jüngeren [Johann Mattheson]: *Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter musicalischen Geschmacksprobe*, Hamburg 1744, Facs. Leipzig 1975, 166: „Wenn der Compositore etwa eine Sängerin unterrichtet, so lasse er sie gar nicht auf eine deutliche Aussprache sehen; [...]“

<sup>54</sup> Übers. zitiert nach Alois M. Nagler: „Metastasio – der Hofdichter als Regisseur“, *Maske und Kothurn* 7 (1961) 274–284, dort 277.

Beschreibungen wie „auf der Höhe des zweiten Cembalos“ und „auf der Seite des ersten Cembalos“ zeigen dabei, daß das Vorhandensein zweier Cembali in der italienischen Oper als Selbstverständlichkeit betrachtet wurde.<sup>55</sup> Im Textbuch zu *Ruggiero*, 1771 von Hasse vertont, gibt Metastasio auch eine Beschreibung der Kostüme.<sup>56</sup> In vielen gedruckten Libretti nicht nur Metastasios – bereits des 17. Jahrhunderts – gibt es Hinweise des Dichters zu den Maschinen, zur Bewegung und den Gemütszuständen der Akteure.<sup>57</sup>

#### 4. Der Tanzmeister

Der Tanz spielt in der Barockoper eine bedeutende Rolle. Bekannt ist das aus Frankreich, aber auch in italienischen Libretti findet man regelmäßig Hinweise auf Tanzeinlagen, wengleich die dazu gespielte Musik, die häufig von einem anderen Komponisten stammte als die Vertonung des Librettos, nicht immer in den Partituren steht. Es konnten auch mehrere Tanzmeister an einer Oper arbeiten.<sup>58</sup> Cavalieri schreibt, der Schlußstanz seiner *Rappresentazione di anima, et di corpo* „sia composto dal miglior mastro, che si ritroui“. Der Tanzmeister war auch für die Choreographie der Schlachten- und Fechtszenen verantwortlich, falls nicht ein spezieller Fechtmeister zur Verfügung stand.<sup>59</sup> Pierre Beauchamps, der Tanzlehrer Ludwigs XIV., leitete 1671 in Vertretung Lullys sogar Proben und Aufführungen des „tragédie-ballet“ *Psyché*, und zwar – neben seiner Tätigkeit als Choreograph – sowohl als „batteur de la mesure“ als auch als „metteur en scène“. <sup>60</sup> In letzterer Funktion wird er auch 1677 im Zusammenhang mit Lullys „tragédie-lyrique“ *Isis* genannt (s.o.).

#### 5. Der Komponist und die musikalische Direktion

Ob die ersten Opern in irgendeiner Weise dirigiert wurden, ist nicht bekannt. Die kleine Orchesterbesetzung der venezianischen Opern erübrigte jedenfalls ein Dirigieren im heute geläufigen Sinne. Die musikalische Leitung oblag freilich weiterhin dem Komponisten. Peri und Caccini, die ersten Opernkomponisten, wirkten zudem als Sänger in ihren Werken mit.

Der Vertrag zwischen dem Theaterdirektor Marco Faustini und dem Komponisten Francesco Cavalli vom 24. Juli 1658 enthält u. a. die Bestimmungen, daß der Komponist bei allen Proben persönlich anwesend zu sein und bei jeder Aufführung das „P.o istromento“ zu spielen habe.<sup>61</sup> Mit diesem ist das erste

<sup>55</sup> Ebd. passim.

<sup>56</sup> Ebd. 281.

<sup>57</sup> So in Matteo Noris' *Totila* (Musik von Legrenzi). Vgl. *The New Grove Dictionary of Opera*, London 1992, Art. *Production*, III, 1109.

<sup>58</sup> Vgl. Eva Stanzl: „Das Ballett in der Wiener Barockoper“, *Maske und Kothurn* 7 (1961) 313–328, dort 327.

<sup>59</sup> *The New Grove Dictionary of Opera*, a.a.O. 1108.

<sup>60</sup> Vgl. Powell, a.a.O. 31.

<sup>61</sup> Vgl. Becker a.a.O. 72.

Cembalo gemeint, von dem aus die Aufführung geleitet wurde. Diese Art der Operndirektion blieb bis weit in das 18. Jahrhundert hinein bestimmend für die italienische Oper und wurde auch dann noch praktiziert, als größere Orchesterbesetzungen üblich wurden.<sup>62</sup> So sitzt noch für Marcello der „Dirigent“ selbstverständlich am Cembalo,<sup>63</sup> und auch ein zweiter Cembalist wird erwähnt.<sup>64</sup> Wohlbekannt ist die Geschichte, nach der Johann Mattheson 1704 in seiner Oper *Cleopatra* die Rolle des Antonius sang; nach dessen Selbstmord wollte er dann am bis dahin mit Händel besetzten Direktionscembalo weiterspielen, „welches doch unstreitig ein jeder Verfasser besser, als ein anderer, thun kann; [...]“.<sup>65</sup> Auch Händel leitete später in London seine Opern an einem von zwei Cembali.<sup>66</sup>

François Raguenet lobt die Fähigkeiten der Italiener, Opern aufzuführen und schreibt (in der Übersetzung von Mattheson):<sup>67</sup>

[...] so sind sie in der Music so fertig / und / so zu reden / dermassen unfehlbar / daß sie eine ganze Opera mit der äusersten Richtigkeit zuwege bringen / ohne daß jemand einmahl denTact schlage / noch schier wisse / wer der Componist sey / der die Opera aufführen lasse.

Auch der erste Geiger, der „Konzertmeister“, spielte zumindest im 18. Jahrhundert bei Opernaufführungen eine führende Rolle, denn Marcello empfiehlt der Sängerin, zu Beginn einer Arie genau auf den Dirigenten und den Konzertmeister zu achten und darauf zu hoffen, einer von beiden werde ihr ein Zeichen zum Einsatz geben.<sup>68</sup> Die Zusammenarbeit von Kapellmeister und Konzertmeister dokumentiert Johann Adam Hiller am Beispiel von Hasse und Pisendel:<sup>69</sup>

[...] Hasse schrieb keine Oper, wo er nicht vorher, wegen Bezeichnung der Bogenstriche, und anderer zum guten Vortrage nöthiger Nebendinge, sich mit dem Concertmeister besprach, und in diesem Stücke gänzlich auf ihn verließ. Pisendel sahe sodann die Stimmen, wenn der Copist sie fertig hatte, alle mit Aufmerksamkeit durch, und zeichnete jeden kleinen die Ausführung betreffenden Umstand sorgfältig an; so daß, wenn man das damalige Orchester beysammen und in der Arbeit sahe, es in

<sup>62</sup> Dies gilt auch außerhalb Italiens. So erscheint 1669 in Wien Kaiser Leopold höchstpersönlich am Cembalo als „Dirigent“ einer Oper von Draghi. Vgl. Seifert a.a.O. 67.

<sup>63</sup> Pauly a.a.O. 386, 390.

<sup>64</sup> Ebd. 89.

<sup>65</sup> Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, Facs. des Neudr. Berlin 1910: Kassel und Graz 1994, 95.

<sup>66</sup> Vgl. z.B. Winton Dean: „A French traveller's view of Handel's operas“, *M & L* 55 (1974) 172–178, dort 177.

<sup>67</sup> François Raguenet: *Paralèle des italiens et des françois, en ce qui regarde la musique et les opéra*, Paris 1702. Dt. Übers. in: Johann Mattheson: *Critica Musica*, Hamburg 1722–1725, Ndr. Amsterdam 1964, I, 146f.

<sup>68</sup> Ebd. 401; zum Konzertmeister vgl. auch S. 88.

<sup>69</sup> Johann Adam Hiller: *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, Ndr. Leipzig 1975, 192f.

Ansehung der Violinisten nicht anders schien, als ob ihre Aërme, womit sie den Bogen führten, durch einen verborgenen Mechanismus, alle zu einer gleichförmigen Bewegung gezwungen würden.

Bekannt ist Rousseaus Skizze von der Aufstellung des Dresdner Opernorchesters:<sup>70</sup> Wie in der italienischen Oper üblich, sehen wir zwei Cembali. Das Instrument des „Maître de la Chapelle“, wie ihn Rousseau nennt, steht in der Mitte, die Spitze zur Bühne gewandt; die Position des Kapellmeisters ist also dieselbe wie noch heute im Orchestergraben, doch steht er nicht an einem Dirigierpult, sondern sitzt am Cembalo. Hinter ihm – wie auch hinter dem zweiten Cembalisten, dessen Instrument auf der linken Seite mit der Spitze nach innen, auf das Cembalo des Maître de la Chapelle gerichtet, steht – befinden sich noch je ein Violoncellist und ein Kontrabassist, die offenbar aus der auf dem Cembalo liegenden Partitur mitlesen. Dagegen sieht man auf einer Abbildung des Dresdner Opernorchesters aus dem Jahr 1719 ausnahmsweise nur ein Cembalo.<sup>71</sup>

Abbildungen von italienischen Bühnen zeigen für gewöhnlich das Direktionscembalo auf der vom Zuschauer aus gesehen linken Seite; diese ist traditionell auch die „vornehme“ Seite auf der Bühne. Gegenüber, auf der rechten Seite, befindet sich das zweite Cembalo. Im Notfall machte sich der Kapellmeister durch Klopfen des Taktes an der Seitenwand des Instrumentes bemerkbar; so ist z.B. Nicola Logroscino auf einer Zeichnung von Pier Leone Ghezzi (1753) dargestellt.<sup>72</sup>

Was das Dirigieren im französischen Barock betrifft, so ist zum einen Jean-Jacques Rousseaus Kritik am „bruit désagréable et continuel“ zu erwähnen, den der Dirigent mit seinem Taktstock (bâton) verursacht, wobei Rousseau sich ausdrücklich auf die Oper bezieht;<sup>73</sup> zum anderen die Umstände, die zu Lullys Tod geführt haben – dies allerdings nicht während einer Oper, sondern während der Aufführung seines *Te Deum*. Mit einem Taktstock, wie er auf zeitgenössischen Abbildungen zu sehen ist, konnte sich Lully freilich nicht in den Fuß stoßen. La Viéville, der die Geschichte erzählt, spricht denn auch

<sup>70</sup> Wiedergegeben bei Georg Schünemann: *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, Ndr. Hildesheim u.a. 1987, 200.

<sup>71</sup> Edmund A. Bowles: *Musical Ensembles in Festival Books, 1500–1800*, Ann Arbor u. London 1989, Fig. 206 u. 206a.

<sup>72</sup> Wiedergegeben in: Roger Parker, *The Oxford illustrated history of opera*, Oxford etc. 1994, 61.

<sup>73</sup> Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1767, Art. BATTRE LA MESURE. Diese Art des Taktierens war zur Zeit Rousseaus nicht auf Frankreich beschränkt, wie aus einem Bericht über eine Operaufführung im Teatro Olimpico zu Vicenza am 27. 7. 1753 hervorgeht: „Il di lei Direttore batte la battuta con una bacchetta, che incommoda li Uditori“. Vgl. Stefano Mazzoni: *L'Olimpico di vicenza: un teatro e la sua „perpetua memoria“*, Firenze 1998, 247. Wir sehen freilich hier wie bei Rousseau, daß eine solche Praxis eher aus der Not geboren war und keineswegs als erforderlicher Bestandteil einer „authentischen“ Operaufführung zu werten ist.

von einer *canne*, einem Spazierstock, wie er zu dieser Zeit in Mode war.<sup>74</sup> Daß Lully ihn zum Taktieren verwendet hat, dürfte eine Ausnahme gewesen sein, denn auf zeitgenössischen Abbildungen sehen wir ihn mit einem kurzen, relativ dicken Stock oder einer Notenrolle. Bei einer Aufführung 1674 in einem temporären Pavillon in den Gärten von Versailles, sieht man ihn sogar mit zweien solcher Stöcke oder Notenrollen, freilich ohne irgendeinen erreichbaren Gegenstand, auf den er damit hätte schlagen können.<sup>75</sup> Die Tradition des Dirigierens mit Stock und Notenrolle läßt sich in Frankreich übrigens bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts zurückverfolgen.<sup>76</sup>

Daß in der französischen Oper der Takt keineswegs immer laut geschlagen wurde, zeigt auch der Bericht Giacomo Casanovas über eine Aufführung von Campras *Les Fêtes Venetiennes* im Jahr 1750 oder 1751, wo er sich nur über die „heftigen Bewegungen nach rechts und links“ des Dirigenten beschwert.<sup>77</sup>

Der Komponist dirigierte entweder selbst oder instruierte einen Assistenten. So dirigierten Lalouette, Colasse und Marais bisweilen an Stelle Lullys. Nach dem *Essai sur les spectacles des petits cabinets* (die 1748 eröffnete Bühne in den „Petits Appartements“ von Versailles) von Laujon (Vorname unbekannt) hatte jeder Komponist das Recht, die eigenen Werke selbst zu dirigieren.<sup>78</sup> 1755 wurde mit Pierre-Montan Berton ein „maître de musique“ an der Oper angestellt, dessen kompositorische Tätigkeit sich mehr auf Ergänzungen und Bearbeitungen älterer Werke erstreckte als auf eigene Opern. Er war auch Dirigent der späten Opern Rameaus. Rameau selbst nahm aber natürlich an Proben teil und soll sogar als Choreograph tätig geworden sein.<sup>79</sup>

## 6. Die Orchesteraufstellung

Mit der Orchesterdirektion ist die Frage nach der Aufstellung der Instrumente unmittelbar verbunden. In den ersten zwei bis drei Jahrzehnten der Operngeschichte und zum Teil noch darüber hinaus wurden die Instrumente hinter

<sup>74</sup> Vgl. Beaussant a.a.O. 788f.

<sup>75</sup> Vgl. Neal Zaslaw: „Lully's orchestra“, in: Jérôme de La Gorce und Herbert Schneider (Hg.): *Jean-Baptiste Lully. Actes du Colloque / Kongreßbericht Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*, Laaber 1990 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 18), 539–579, dort Pl. 21.

<sup>76</sup> Vgl. A[lois] M. Nagler: *A source book in theatrical history*, o.O. 1952, <sup>2</sup>New York 1959, Abb. S. 52 und 54. Die dargestellten Stöcke dürften eine Länge von etwa 80–90 cm haben und werden nach oben gehalten.

<sup>77</sup> Giacomo Casanova: *Geschichte meines Lebens*, dt. Übers. v. Heinz von Sauter, 12 Bde., Neuausg. Frankfurt/M. u. Berlin 1985, III, 178.

<sup>78</sup> Vgl. Thierry-G. Boucher: „Rameau et les théâtres de la cour (1745–1764)“, in: Jérôme de La Gorce (Hg.): *Jean-Philippe Rameau, Colloque international organisé par la société Rameau, Dijon 21–24 septembre 1983, Actes*, Paris u. Genève 1987, 565–577, dort 572.

<sup>79</sup> La Dixmerie berichtet 1770, Rameau habe für den Tänzer Dupré die Choreographie der Chaconne in *Les Indes galantes* entworfen. Vgl. Cuthbert Girdlestone: *Jean-Philippe Rameau – his life and works*, <sup>2</sup>New York 1969, 347.

den Kulissen gespielt – wenn der dramaturgische Zusammenhang es erlaubte, auch auf der Bühne.<sup>80</sup> Dann aber waren die Musiker Bestandteil der Handlung. In Cavalieris *Rappresentatione* standen die Instrumente „dietro le tele della scena“, d.h. „hinter den Kulissen der Bühne“. Aber auch Tänzer spielten Instrumente und sangen: für den Schluß der *Rappresentatione* wird eigens erwähnt, daß in den Ritornellen vier Personen „senza cantare“ tanzen sollen. In den Intermedien dagegen, die vor dem Prolog und nach den Akten des Hauptstückes gespielt werden, sollen die Instrumente „dentro la scena“ wirken. Auch Peri schreibt in der Vorrede zu seiner Vertonung der *Euridice*, daß die Instrumente „dentro alla Scena“ gespielt hätten und erwähnt Cembalo (gespielt vom Leiter der Camerata, Jacopo Corsi), Chitarrone, Lira grande und Liuto grosso. Die Bedeutung des Begriffes „dentro alla scena“ ist unklar. Er kann sowohl das gleiche wie „dietro la scena“ bedeuten, also „hinter der Szene“, aber auch „inmitten der Szene“, das hieße, für das Publikum sichtbar. Vermutlich ist aber das erste gemeint, wie sich aus einem Brief Monteverdis schließen läßt, in welchem er die Komposition einer *Favola maritima delle nozze di Tetide* aus verschiedenen Gründen ablehnt. Unter anderem beklagt er,

[...] che li concerti descritti in tal favola sono tutti bassi et vicini alla terra, mancamento grandissimo alle belle armonie; poiche le armonie saranno poste ne fiati piu grossi del aria della sena, fatti cosi da essere da tutti udite et dentro alla sena da essere concertate [...]<sup>81</sup>

Gagliano schreibt in seiner Vorrede zu *Dafne*, „che gli strumenti, che devono accompagnare, le voci sole, sieno situati in luogo, da vedere in viso i recitanti acciochè meglio sentendosi vadano unitamente“.<sup>82</sup> Dies würde bedeuten, daß die Continuoinstrumente – denn sie sind es, die in den ersten Opern die Solisten begleiteten – wohl hinter den ersten Seitenkulissen aufgestellt waren. Man beachte, daß sich Gagliano ausdrücklich auf die „strumenti, che devono accompagnare, le voci sole“ bezieht, d.h. auf die Continuogruppe. Die Instrumente, welche die Ritornelle spielten und die Chöre begleiteten, befanden sich möglicherweise weiter hinten. Gagliano schreibt weiter, die den Sänger des Apollo begleitenden Streichinstrumente sollten „in una delle strade più vicina“ (d.h. der Straßen zwischen den Seitenkulissen) postiert werden. Dabei sollten sie den Eindruck erwecken, der Klang rühre von der Leier her, die der Sänger

<sup>80</sup> Zum Spiel auf der Bühne vgl. Jirí Hilmera: „Die Aufstellung des Opernorchesters in der Barockzeit“, *Maske und Kothurn* 7 (1961) 60–71, dort 63.

<sup>81</sup> Zit. nach Ehrmann, a.a.O. 69. „[...] daß die vokalen Ensembles in dieser *favola* alle niedrig und der Erde nahe sind., ist ein gewaltiger Nachteil für eine wohlklingende Musik, da die Ensembles an den der Akustik förderlichen Stellen des Bühnenraumes plaziert werden müssen, damit sie von allen gehört und hinter der Bühne von Instrumenten begleitet werden können.“

<sup>82</sup> Zit. nach Becker, a.a.O. 23. „[...] daß die Instrumente, die die Solisten begleiten müssen, an einem Ort aufgestellt werden, wo sie die Rezitierenden im Blick haben, damit sie, indem sie sich besser hören, einträchtig fortschreiten.“

zu spielen vorgibt.<sup>83</sup> In Adriano Banchieris *La savienza giovanile* von 1628 waren nicht nur die Instrumente, sondern auch der Chor hinter den Kulissen aufgestellt.<sup>84</sup>

Seit den 1620er Jahren ist die Aufstellung vor der Bühne bekannt, auf der Höhe des Parketts, von diesem jedoch durch eine Trennwand abgeschlossen.<sup>85</sup> So hatten die Musiker Blickkontakt zu den Sängern, andererseits konnte die Illusion einer unsichtbaren Musik weitgehend aufrecht erhalten werden.<sup>86</sup> Nicola Sabbatini beschreibt noch 1638 die Aufstellung „dentro le scene“; er empfiehlt aber eine Aufstellung „fuori della scena“ auf eigens dafür angebrachten Balkonen, damit die „suoni“ und „canti“ besser zu hören seien.<sup>87</sup> Außerdem behindere eine Aufstellung hinter der Szene die Bühnenmaschinerie. Die in bezug auf die Lautstärke größere Präsenz dürfte zwei Gründe haben: zum einen die zunehmende Größe der Auditorien – im Jahr zuvor war in Venedig das erste öffentliche Opernhaus eröffnet worden –, zum andern die Reduzierung des Orchesters von einer größeren gemischten Besetzung einschließlich relativ lauter Blasinstrumente, wie sie aus Monteverdis *Orfeo* bekannt ist, zu einer kleinen Streicherbesetzung nebst verschiedener Continuoinstrumente.

In der frühen deutschen Oper wurde offenbar ebenfalls die Orchesteraufstellung hinter den Kulissen gepflegt, auch wenn sie in Italien inzwischen nicht mehr üblich war. Entsprechend dem italienischen „dietro alla scena“ wird von Harsdörffer, dem Librettisten des „geistlichen Waldgedichts“ *Seelewig*, hier die Musik als „hinter dem Fürhang“ spielend dargestellt, „allermassen bey den Italiänern dergleichen nicht ungewohnt ist“.<sup>88</sup> Zu einem *Spiel von den Tugendsternen* aus dem fünften Band der *Frauenzimmergesprächspiele* schreibt Harsdörffer:

Wann man bey diesem Aufzug nicht grosse Unkosten thun wil / kan man alle Personen / in dem hintersten Tepicht / der mitten in dem Schauplatz nach der Sehkunst gezieret wird / gemahlt vorstellen / und die Stimmen / benebens der Laute oder Theorbe / hinter dem Vorhang hören lassen.<sup>89</sup>

In einem anderen Spiel (*Der Schauplatz*) läßt er einen Protagonisten von den anlässlich der Hochzeit von Maria de' Medici mit Heinrich IV 1600 in Florenz aufgeführten Intermedien berichten; und da wird von „verborgener Instrumental

<sup>83</sup> Ebd. 26.

<sup>84</sup> Vgl. Hilmera, a.a.O. 61.

<sup>85</sup> Nach Seifert wurde der Orchesterraum vor der Bühne erstmals 1627/28 in Parma eingerichtet: Herbert Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, Tutzing 1985, 369.

<sup>86</sup> Hammond, a.a.O. 189.

<sup>87</sup> Nicola Sabbatini: *Pratica di fabricar scene*, Ravenna 1638, übers. u. mitsamt dem Urtext hg. v. Willi Flemming, Weimar 1926, 57 u. 207.

<sup>88</sup> Vgl. Becker a.a.O. 167.

<sup>89</sup> Zit.nach Peter Keller: *Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Johann Philipp Harsdörffer*, Bern 1977, 49.

Music“ gesprochen.<sup>90</sup> Von „verborgenen Instrumenta“ ist auch im Zusammenhang mit einem 1662 für Weimar konzipierten Schauspiel Georg Neumarks die Rede.<sup>91</sup> In Weimar stand erst 1697 eine Bühne mit Orchestergraben zur Verfügung.<sup>92</sup>

Zur Zeit von Matthesons *Vollkommenem Capellmeister* hat sich der Orchestergraben auch in Deutschland durchgesetzt: „Die Sänger müssen allenthalben voran stehen; ausser in Opern, wo es sich nicht anders schicken will, als daß man die Instrumente den Zuhörern zwar am nächsten, aber doch auch am niedrigsten setzt“.<sup>93</sup>

In Frankreich nennt Samuel Chappuzeau 1674 drei Möglichkeiten, das Orchester aufzustellen: „ou derriere le Théâtre, ou sur les aisles, ou dans vn retranchement entre le Théâtre & le Parterre, comme en vne forme de Parquet“.<sup>94</sup> Chappuzeau weiter: „Depuis peu on les [i.e., les violons] met dans vne des Loges du fond, d'où ils font plus de bruit que de tout autre lieu où on les pourroit placer“.<sup>95</sup> Das *Registre de la Grange* teilt mit: „Jusques icy les Musiciens et Musiciennes n'auroient point voulu parroistre en public. Ils chantoient a la Comedie dans des loges grillés et treillissés“.<sup>96</sup>

In England zeigt ein Plan für das Theater in Whitehall Palace aus dem Jahr 1665 „über der Hinterbühne eine stufenförmige Tribüne für die Musiker“.<sup>97</sup>

Wenn wir Abbildungen französischer Bühnenaufführungen des 17. Jahrhunderts betrachten, dann fällt auf, daß abgesehen von der Notenrolle in der Hand des Dirigenten nirgends Noten oder Notenständer zu sehen sind. Anders ist es manchmal bei der Aufführung von Kammermusik oder von Musik im Kirchenraum – aber in Bühnenwerken scheint man in Frankreich von den Instrumentalisten das gleiche erwartet zu haben wie von den Sängern: den auswendigen Vortrag. Mattheson bestätigt und lobt in seinem *Neu-eröffneten Orchestre* das Auswendigspiel der Franzosen, das demnach im zweiten Jahrzehnt des 18. Jhs. noch gepflegt wurde.<sup>98</sup>

<sup>90</sup> Ebd. 52f.

<sup>91</sup> Erdmann Werner Böhme: *Die frühdeutsche Oper in Thüringen*, Stadtroda 1931, Ndr. Giebing/Obb. 1969, 192.

<sup>92</sup> Ebd.

<sup>93</sup> Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Facs. <sup>3</sup>Kassel 1980, 484.

<sup>94</sup> Samuel Chappuzeau: *Le Théâtre français*, Paris 1674, zitiert nach Powell, a.a.O. 18. „[...] entweder hinter der Bühne, oder an den Seiten, oder in einer Abteilung zwischen der Bühne und dem Parterre, wie eine Art Parkett.“

<sup>95</sup> Ebd. 39. „Bis vor kurzem“ hätte man die Instrumente „in einer der unteren Logen aufgestellt, wo sie lauter zu hören waren als an jedem anderen Ort, an dem man sie hätte plazieren können.“

<sup>96</sup> Ebd. 26. „Bisher wollten die Musiker und Musikerinnen nicht öffentlich in Erscheinung treten. Sie sangen in der Komödie in vergitterten und verhängten Logen.“

<sup>97</sup> Hilmera, a.a.O. 68.

<sup>98</sup> In: *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, 226. Vgl. Frederick Neumann: „Mattheson on performance practice“, in: George J. Buelow und Hans Joachim Marx (Hg.): *New Mattheson studies*, Cambridge 1983, 257–268, dort 259.

Die früheste französische Abbildung, die in Zusammenhang mit einem Bühnenwerk Noten zeigt, ist die Darstellung einer Aufführung von Rameaus *La Princesse de Navarre* 1745.<sup>99</sup> Allerdings ist zu vermuten, daß dieser Brauch schon früher eingesetzt hat. Spätestens 1733 mit Rameaus *Hippolyte et Aricie* dürften die Partituren für ein Auswendiglernen zu komplex geworden sein; 1738 jedenfalls gilt das Auswendigspiel einem anonymen Autor als der Vergangenheit zugehörig.<sup>100</sup> Orchesterstimmen sind freilich schon aus Lullys Zeit erhalten, da sie zum Einstudieren erforderlich waren. Demnach beweisen erhaltene Orchesterstimmen noch nicht, daß sie Verwendung während der Aufführungen fanden.

Die Orchesterräume der französischen Theater waren jedenfalls nach heutigen Maßstäben sehr klein gehalten. Während man heute von etwa einem Quadratmeter pro Spieler ausgeht, ergeben die ikonographisch oder anderweitig verbürgten Orchesterbesetzungen nur 0,33 qm in der *Salle de la Comédie* des *Grand Trianon* und 0,5 qm im Theater des *Palais-Royal*.<sup>101</sup>

### 7. Konsequenzen

Was bedeutet nun dies alles für die Aufführung barocker Opern in unserer Zeit?

Die Proben konnten sich über wenige Wochen, aber auch über mehrere Monate erstrecken. Entscheidend war damals wie heute das Ergebnis. Die verschiedenen bei einer Opernproduktion anfallenden Aufgaben konnten von einem in Italien „Corago“ genannten Organisatoren geleitet und koordiniert werden, der wiederum gleichzeitig der Komponist oder der Librettist des Werkes sein konnte. Die Aufgabe des Librettisten könnte heute ein Literatur- oder Sprachwissenschaftler übernehmen. Zwar steht für den Hörer die Musik im Vordergrund; aber letztlich ist die Oper ein vertontes Drama. Wer das respektiert, wird z.B. nicht auf die Idee kommen, Szenen einer Oper zu kürzen oder zu streichen, oder den Ausgang der Handlung nach eigenem Gutdünken zu verändern. Und wer den Text als Grundlage einer Oper begreift, der wird berücksichtigen, daß das Französische und das Englische im 17. und 18. Jahrhundert anders als heute ausgesprochen wurde.

Die musikalische Direktion liegt natürlich in der Regel beim Komponisten. Er überwacht die Musikproben und fungiert in der französischen Oper als „bateur de la mesure“, falls er diese Aufgabe nicht einem in seinem Sinne

<sup>99</sup> Vgl. Edmund A. Bowles: *Musical ensembles in festival books, 1500–1800*, Ann Arbor und London 1989, Fig. 228. Darstellungen dreier Bälle aus demselben Jahr zeigen hingegen noch auswendig spielende Musiker (ebd. Fig. 224–226).

<sup>100</sup> „LETTRE écrite de Paris le 29. Julliet 1738, sur les Memoires pour servir à l'Histoire de la Musique“, in: *Mercure de France*, Aoust 1738, 1721–1737, dort 1726 unter Bezug auf die Zeit Lullys: „on ne sçavoit ce que c'étoit que d'exécuter à livre ouvert; on aprenoit tout pour ainsi dire par cœur.“

<sup>101</sup> Vgl. Barbara Coeyman: „Theatres for opera and ballet during the reigns of Louis XIV and Louis XV“, *Early Music* 18 (1990) 22–37, dort 30 bzw. 33.

wirkenden Assistenten übertragen hat. In der italienischen Oper dirigiert er am ersten Cembalo, in späterer Zeit unterstützt vom Konzertmeister.

Während diese Verhältnisse heute oft berücksichtigt werden, ist mir nicht bekannt, wo in einer modernen Aufführung jemals die Aufstellung des Orchesters hinter der Bühne oder zwischen den Seitenkulissen realisiert worden wäre, wie sie in der frühen italienischen und der frühen deutschen Oper üblich und auch in Frankreich nicht unbekannt war. Eine wichtige Konsequenz dieser Aufstellung dürfte für die Zuhörer eine geringere Lautstärke der Instrumente gegenüber der Aufstellung in einem zwar ebenfalls abgeschirmten, aber doch dem Publikum näheren Orchestergraben sein. Dies wiederum erlaubt den Sängern, insgesamt weniger laut zu singen. Bekanntlich leidet bei großer Lautstärke die Textverständlichkeit und die für Koloraturen erforderliche Beweglichkeit. Vor allem aber besteht ein Zusammenhang zwischen großer Lautstärke und unkontrolliertem Vibrato, das jenen befremdlichen Stilbruch zwischen dem Klang des Orchesters einerseits und dem Klang der Sänger andererseits bewirkt, wie wir ihn aus den meisten Aufführungen und Einspielungen von Barockoperen kennen. Noch im 18. Jahrhundert war man sich der dynamischen Grenzen eines angenehmen Gesangstones bewußt. Mattheson schreibt in bezug auf die inzwischen übliche Plazierung des Orchesters vor der Bühne: „Und eben deswegen sollte das Orchester sich nicht so starck hervorthun, wie geschieht, wenn oft ein schwaches Stimmelein mit einem Dutzend Instrumenten begleitet wird. [...] Des Regenten Amt erfordert es, solchem üblen Gebrauch mit guter Art abzuhelffen.“<sup>102</sup>

Gedanken machen müssen wir uns auch über das Auswendigspiel in der französischen Oper des 17. Jahrhunderts. Es dürfte eine Tradition bestanden haben, Tanzmusik auswendig zu spielen, wie sie durch zahlreiche ikonographische Zeugnisse belegt ist. Diese Gewohnheit wurde in das Ballet de cour übernommen, und schließlich in die Oper. Das Fehlen von Noten und Notenständern erlaubt eine kompaktere Sitzordnung und dürfte auch die Klangabstrahlung beeinflussen. Die Vorstellung, eine ganze Oper auswendig zu spielen, mag erschrecken. Es ist aber zu bedenken, daß kein einziges Instrument durchgehend gespielt wurde. In Lullys Opern hatten die Bläser nur wenig zu tun: man denke an die nicht von ungefähr kommende Bezeichnung „airs de violon“ für die Tanzsätze; wenn die Solisten sangen, schwiegen meist auch die Streicher, und der Cembalist pausierte in der Ouverture und in den Tanzsätzen.<sup>103</sup> Diese letztgenannte, heute oft ignorierte Praxis erhält durch das Auswendigspiel eine zusätzliche Begründung, denn kaum ein Instrumentalist wäre in der Lage gewesen, die gesamte Oper auswendig zu lernen. Auch die Streichbaßinstrumente teilten sich aus diesem Grund in zwei Gruppen. Gleichwohl scheinen auch musikalische Gründe für das Pausieren des Cembalos bestanden zu haben – denn noch zur Zeit Rameaus, als das Auswendigspiel längst aufgegeben war,

<sup>102</sup> A.a.O. 484.

<sup>103</sup> Vgl. Graham Sadler: „The role of the keyboard continuo in French opera 1673–1776“, *Early Music* 8 (1980) 148–157.

schwieg das Cembalo in den Tanzsätzen, häufig auch in den Chören.

Zu bedenken ist in der französischen Oper zudem die Position des Dirigenten am Bühnenrand. Er war demnach mindestens so sehr für die Sänger da wie für das Orchester. Vielleicht hat er als Souffleur geholfen, wenn der eigentliche Souffleur hinter den Kulissen nicht zu verstehen war, vielleicht hat er wie ein Chorleiter die Sänger an Ausdruck, Dynamik und deutliche Aussprache erinnert. Die Instrumentalisten konnten gleichwohl den Schlag des Dirigenten abnehmen, kommunizierten aber auch viel untereinander, jedenfalls zur Zeit Lullys, als sie noch auswendig spielten. Zeitgenössische Abbildungen zeigen das überaus deutlich.

Wurden Opern auswärtiger Komponisten und Librettisten gespielt, so mußten sie natürlich ohne deren Beteiligung einstudiert werden. Dabei kam es durchaus vor, daß man das Werk durch Streichungen, Ergänzungen und Umarbeitungen den eigenen Wünschen anpaßte – ein Risiko, gegen das sich Lully wohlweislich durch das königliche Privileg abgesichert hatte. Man glaube also nicht, diese Praxis sei von den Komponisten immer gebilligt worden und berechtige uns heute zu einem ähnlichen Umgang mit barocken Opern! So führt Vivaldi den Mißerfolg seiner Oper *Siroe* in Ferrara auf die Änderung der Rezitative durch den dortigen ersten Cembalisten (und damit musikalischen Leiter) Beretta zurück und klagt:

Die Sache liegt so, daß in meinem Original weder eine Note noch eine Nummer gestrichen werden darf, weder mit dem Messer noch mit der Feder, [...] ich kann es nicht dulden, daß ein derartiger Dummkopf sein Glück durch die Vernichtung meines armen Namens macht“.<sup>104</sup>

Man kann Vivaldi und jedem anderen Komponisten nur wünschen, daß ihre Opern heute von Menschen geleitet werden, die sich ihrer historischen und künstlerischen Verantwortung bewußt sind. Und das betrifft nicht nur die Musik. Wenn wir zeitgenössische Berichte oder Kritiken über Barockopern lesen, stellen wir fest, daß Bühnenbild, Kostüme und Maschinen eine ebenso große Rolle zu spielen scheinen wie Musik und Tanz. Arteaga schreibt (in der Übersetzung Forkels),

[...] daß weder die aufs schönste beschriebene Handlung des Dichters, noch die beste Musik des Componisten ihre vollkommene Wirkung thun können, wenn der Ort der Handlung nicht so beschaffen ist, wie er den handelnden Personen zukommt, und wenn der Decorator nicht eine solche Übereinstimmung zwischen Augen und Ohren bringt, daß die Zuschauer glauben können, sich wirklich nach und nach an den verschiedenen Orten zu befinden, wo sie die Melodien hören.<sup>105</sup>

<sup>104</sup> Brief vom 2. Januar 1739 an den Marchese Guido Bentivoglio. Übers. von Ute Grabow, in: Karl Heller: *Antonio Vivaldi*, Leipzig 1991, 383.

<sup>105</sup> Esteban Arteaga: *Geschichte der Italiänischen Oper*, dt. Übers. v. Johann Nikolaus Forkel, Leipzig 1789, Faks. Heidelberg 1973, I, 60f.

Die Oper hat nicht nur *Zuhörer*, sie hat auch *Zuschauer*! Wir werden dem Phänomen Barockoper nicht gerecht, wenn wir es auf die Musik reduzieren und den Rest aktualisierungswütigen Regisseuren, Bühnenbildnern und Kostümbildnern zur freien Verfügung überlassen.

Für den barocken Zuschauer bestand die Faszination „Oper“ gerade im sich gegenseitig ergänzenden Zusammenwirken der verschiedenen Künste. „Direktion und Dirigieren in der Barockoper“, das sollte für uns bedeuten, dieses kulturelle Erbe zu respektieren und stellvertretend für die damaligen Komponisten, Textdichter, Choreographen, Bühnen- und Kostümbildner zu bewahren.



„DEL MODO DI GUIDARE COLLA BATTUTA E SENZA“.  
FRANCESCO MARIA VERACINI ÜBER DAS DIRIGIEREN

VON JESPER B. CHRISTENSEN

Berichte über die Dirigier-Praxis im 18. Jahrhundert sind auffällig selten, wenn man ihre Zahl mit den Gesangsschulen und Instrumentaltraktaten desselben Zeitraumes vergleicht. Erst gegen 1800 gewinnt das Thema publizistisch an Bedeutung. Für die Zeit davor ist man auf verstreute Passagen in musikbezogenen Texten allgemeiner Art oder auf Berichte und Briefe angewiesen, die die Direktionspraxis in unterschiedlichen Zusammenhängen zur Sprache bringen. Die meisten dieser Quellen wurden bereits von Georg Schünemann in seinem noch heute höchst wertvollen Standardwerk zusammengetragen.<sup>1</sup>

Einer der wenigen Texte, die Schünemann nicht bekannt waren, stammt von Francesco Maria Veracini. Es ist ein Abschnitt aus seinem handschriftlich überlieferten Traktat *Il trionfo della pratica musicale ossia Il Maestro dell'arte scientifica da quale impararsi non solo il Contrappunto ma (qualche più importa) insegna ancora con nuovo e facile metodo l'ordine vero di comporre in Musica*.<sup>2</sup> Veracini zählt seine Schrift als „Opera III“, daher kann die Entstehung nach 1744, den „Sonate accademiche“ Opus 2, fixiert werden. Erstmals hingewiesen auf dieses Manuskript hatte Arnaldo Bonaventura,<sup>3</sup> doch ging sein Artikel nicht über kursorische inhaltliche Angaben hinaus. Detaillierter sind die Informationen von Mario Fabbri aus verschiedenen Publikationen nach 1960.<sup>4</sup> Fabbri datiert die Niederschrift noch etwas genauer auf circa 1760, denn Veracini setzt sich mit Schriften Francesco Geminianis auseinander, die in diesen Zeitraum fallen. Obwohl der Text vermutlich in Veracinis später Lebensphase entstand, können die darin geäußerten Ansichten doch als repräsentativ für die italienische Direktionspraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts betrachtet werden.

Einige Punkte seien vorab hervorgehoben. Einer der wichtigsten ist die neuerliche Bestätigung, daß in Italien in der Oper und bei der „Kammermusik“

<sup>1</sup> Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, Reprint Hildesheim etc./Wiesbaden 1987.

<sup>2</sup> Florenz, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Signatur: 2360 (olim: f-I-28). Dazu gehört auch ein zweiter separater Band mit Musikbeispielen unter der gleichen Signatur. Ich stütze mich auf einen Mikrofilm aus den Beständen der Schola Cantorum Basiliensis.

<sup>3</sup> A. R. Naldo [=Arnaldo Bonaventura], „Un Trattato inedito e ignoto di F. M. Veracini“, in: *RMI* 42 (1938) 617–635.

<sup>4</sup> Mario Fabbri, „Le acute censure di F. M. Veracini a „L'Arte della Fuga“ di F. Geminiani“, in: „*Le celebrazioni del 1963 e alcune nuove indagini sulla musica italiana del XVIII e XIX secolo*“, *Chigiana* 20 (1963) 155–194, bes. 159–161; ders., „Appunti didattici e riflessioni critiche di un musicista preromantico. Le inedite „Annotazioni sulla Musica“ di Francesco Maria Veracini“, *Quaderni delle Rassegna musicale* 3 (1965) 25–54.

(wobei „Kammer“ am besten ex negativo zu definieren ist, als all das, was nicht zu Oper oder Kirchenmusik gehört) grundsätzlich nicht dirigiert wird, es sei denn, die Besetzungen überschreiten das normale Maß (§ 77).<sup>5</sup> Die Leitungsfunktion in der „Kammer“ war an den Konzertmeister gekoppelt, der das Ensemble von seiner Position aus organisierte. Wie beim Dirigieren vor dem Ensemble, so sind auch hierbei akustischen Taktzeichen als Hilfsmittel erlaubt, wie das Stampfen mit den Füßen oder das hörbare Ansagen von Zählzeiten (§ 74). Allerdings wendet sich Veracini gegen das durchgehende hörbare Schlagen des Taktes, wie es in der französischen Oper üblich war. Ein anderes Phänomen von großer Bedeutung ist die ausdrücklich beschriebene Flexibilität im Tempo bei Vokalkompositionen, die sich nach dem Ausdruck der Worte richtet (§ 73), oder – in einer anderen Nuance – die für heutige Ohren kuriose Bemerkung, man solle einen raschen Satz in gezügeltem Tempo beginnen, da er gegen Ende hin natürlicherweise immer schneller würde.

Am gesamten Text wird erkennbar, daß völlig unterschiedliche Arten des Taktschlagens gepflegt wurden. Es gab nicht nur Differenzierungen nach musikalischen Gattungen, sondern auch nach Regionen, wie beispielsweise divergierende Schlagzeichen in Frankreich und Italien. Das Leiten „mit oder ohne Taktschlag“, das Veracini in der Überschrift des ganzen Abschnitts so selbstverständlich anspricht, läßt sich im Kontext seiner Erklärungen dahingehend deuten, daß „colla Battuta“ einen Taktschläger meint, dem allein diese Aufgabe zugedacht ist, also einen „Dirigenten“, der vor dem Ensemble steht, während „senza Battuta“ bedeutet, daß der Konzertmeister an der ersten Violine oder der Kapellmeister vom Cembalo aus die Aufführung überwachen. „Battuta“ versteht sich hier also als die Tätigkeit des Taktierens aus dem Ensemble heraus. Diese Sichtweise läßt sich dadurch stützen, daß Veracini über den „unsichtbaren Schlag“ (§ 77) schreibt, den der Kapellmeister-Cembalist oder der Konzertmeister-Geiger durch ein markiertes Spiel übermitteln, aber eben nicht durch sichtbares oder hörbares Taktschlagen.

In Veracinis Schilderung wird weiter erkennbar, daß die Funktion des Komponisten und des Ensembleleiters meist zusammenfallen. Der Taktierer ist also üblicherweise Organisator seiner eigenen Werke und noch nicht der interpretierende Dirigent, dessen erste Vertreter nicht vor dem Ende des 18. Jahrhunderts auftauchen. Neben allen sachlichen Informationen geben Veracinis teils sarkastische Schilderungen ein anschauliches Bild von der Arbeit mit Orchestern und Chören in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Der hier vorgestellte Text ist bisher noch nicht in voller Länge veröffentlicht worden. Fabbri zitierte ausgewählte Teile des ganzen Manuskripts, darunter auch Passagen über das Dirigieren. Er läßt jedoch größere Teile dieses Abschnitts

<sup>5</sup> Daß selbst dies nicht zwingend notwendig war, beweist die Abbildung eines Orchesters in Rom von 1687 unter der Leitung von Arcangelo Corelli mit über 60 Musikern. Corelli leitet das Ensemble von erhöhter Position aus mit der Violine. – Siehe Abbildung und Kommentar am Ende dieses Beitrages.

aus und bringt die übrigen Paragraphen teilweise in eine neue Reihenfolge.<sup>6</sup> Um Veracinis Text nicht völlig isoliert in den Raum zu stellen, wurden einige Stellen in Fußnoten kommentiert und ein Anhang mit korrespondierenden Quellen in chronologischer Reihenfolge beigegeben, auf die in den Kommentaren verwiesen wird.

Der italienische Text ist in buchstabengetreuer Umschrift wiedergegeben. Die deutsche Übersetzung ist eher an einer präzisen Wiedergabe des Italienischen ausgerichtet als an dem Versuch, eine sprachlich eleganten Übertragung zu bieten. Unterstrichene Hervorhebungen in Veracinis Text sind kursiv gesetzt. Veracini selbst bringt einige Fußnoten an, die im Haupttext jeweils am Ende des betreffenden Paragraphen erscheinen. Die Fußnotenzählung des Kommentars steht in eckigen Klammern.

Sehr herzlich danken möchte ich Stefania Ottaviani für entscheidende Hilfe bei der Übertragung des italienischen Textes aus der schwer entzifferbaren Handschrift Veracinis, Nicoletta Gossen für die deutsche Übersetzung und Thomas Drescher für seine Hilfe beim Formulieren meines deutschen Textes.

#### Cap. IX, Articolo II

Del Modo di guidare le proprie e le altrui Composizioni colla Battuta e senza

Von der Art die eigenen und fremden Kompositionen mit und ohne Taktschlag zu leiten

67

Era ne' tempi andati un numero infinito di Compositori eccellenti, le composizioni de' quali (fatto che ottime fossero) non avevano l'onore di risquodere gli applausi che elle meritavano. Perscrutatosi per tanto da noi la ragione: di tale assurdo, abbiamo trovato che ciò derivasse dalla poca pratica che aveva l'Autore intorno al modo di guidarle. Ed ecco perché noi ci affaticheremo quanto sia possibile a dimostrare nel presente Articolo il modo di dirigere, non solo le *proprie fatiche*, ma ancora *le altrui*, giachè se ne spesso arriva il caso anco ai buoni Compositori di dover guidare o per politica

67

Es gab in früheren Zeiten unendlich viele vorzügliche Komponisten, deren Kompositionen (so ausgezeichnet sie auch waren) nie die Ehre hatten, den Applaus zu ernten, den sie verdienten. Beim Nachdenken über die Gründe für diese Absurdität kamen wir zu dem Schluß, daß [dieser Zustand] daher rührt, daß der Autor zu wenig Praxis in Bezug auf die Leitung [der Kompositionen] hat. Daher werden wir uns in diesem Artikel bemühen, so gut es geht, die Art und Weise des Dirigierens nicht nur eigener, sondern auch fremder Werke darzustellen, denn es geschieht immer wieder, daß gute

<sup>6</sup> In „Appunti didattici ...“, wie Anm. 4, 42–45. Folgende Paragraphen sind in der angegebenen Reihenfolge abgedruckt: 67, 68, 81, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 80, 84, 86.

(quando il Padrone della Festa desidera che sieno prodotte in pubblico) opure per mancanza di fogli, come spesso, succede a' Battitori per non sapere fabricarle.

68

Dovendosi produrre dal *Musico* (che tale è il vero nome del Compositore) le sue Composizioni in chiesa, o in Teatro, o in Camera, procurerà di disporre le Voci e gli Strumenti in modo tale, che con una sola occhiata veda tutti quegli che operano, perchè a loro non resti occulta la Battuta.

69

Dove poi occorrà farà la battuta con le Mani, o col solito foglio, chiara, visibile, distinta, e marcata con pulizzia in tutti i suoi Tempi, ma con minore strèpito che sia possibile

70

Se la battuta debbasi fare di due tempi battasi direttamente di due Tempi, se di tre similmente di tre, se di quattro parimente di quattro, *senza imbrogliarla col ribatter forte il secondo Tempo*: del qual Metodo slontanisi il vero Compositore, per non incorrere nelle imbecilli e fiacchissime Finanze Musicali degli Innocenti Battitori, che regolano cogli scherzi d'acqua la loro battuta, per nascondere con essi le vergognose stroppiature, che fuori di Tempo o in Terra o in aria vedrebbensi, e udirebbesi chiaramente senza dubitare se le fraudolenti papiracee battiture sieno giuste o no!

Komponisten dirigieren müssen, entweder aus politischen Gründen (wenn der Herr des Festes wünscht, daß die Werke öffentlich aufgeführt werden) oder aus Mangel an Blättern [Kompositionen], da die Taktgeber oft nicht wissen wie man diese herstellt.

68

Wenn der Musiker (denn das ist der wahre Name des Komponisten) seine Kompositionen in der Kirche, im Theater oder in der Kammer aufführen muß, soll er die Stimmen und die Instrumente so disponieren, daß er mit einem Blick alle erfassen kann, damit ihnen die Taktgebung nicht verborgen bleibe.

69

Wo es nötig ist, wird er den Takt mit den Händen oder mit der üblichen Rolle schlagen, und zwar klar, gut sichtbar, deutlich und sauber markiert in allen seinen Schlägen, jedoch mit so wenig Gestikulation wie möglich.

70

Wenn der Takt in zwei Zeiten gegeben werden muß, schlage man sofort in zwei Zeiten, wenn in drei, dann in gleicher Weise in drei, wenn in vier, ebenso in vier, *jedoch ohne ihn* [den Takt] *durch eine starke Betonung des zweiten Schlages durcheinanderzubringen*. Der wahre Komponist distanzirt sich von solcher Manier, um sich nicht den unfähigen und schwachen Musikern von der Gilde der unbedarften Taktschläger anzugleichen, die ihren Schlag gleich Wasserspielen regeln, um damit die schändlichen Verzerrungen des Metrums zu verbergen, da man im [bloßen] Niederschlag wie im Auf-

71

Il lasciar di fare tanti sminuzzamenti; schisi e fioretti<sup>[7]</sup> colla battuta (per mostrar bravura a chi la crede tale) non sarebbe se non bene, e se i veri Compositori volessero tenere un così imbrogliato stile di battere, correrebbero rischio che la battuta loro fosse poco intesa, e meno obedita: onde per causa tale la Musica (ancorché buona fosse) non farebbe il premeditato effetto.<sup>[8]</sup>

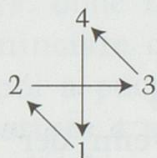
schlag zweifellos klar sehen und hören könnte, ob die falschen papierenen Schläge richtig oder falsch sind!

71

Viele von diesen Zerstückelungen, Fuchteleien und Sticheleien.<sup>[7]</sup> (die dazu dienen, denen, die daran glauben, Bravour zu beweisen) beim Schlagen des Taktes wegzulassen, wäre nur gut. Und wenn die wahren Komponisten einen solch verwirrten Stil des Schlagens pflegten, liefen sie Gefahr, daß ihr Schlag wenig verstanden und ihm daher nicht gefolgt würde, weshalb die Musik (auch wenn sie gut wäre) nicht den erhofften Effekt erzielen könnte.<sup>[8]</sup>

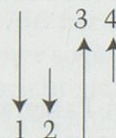
<sup>7</sup> Veracini benutzt hier Begriffe aus dem Bereich des Fechtens. „Fioretti“ heißt damit sowohl „Verzierungen“ im musikalischen Sinn wie die das „tanzen lassen“ der Florett-Klinge. Die anschließend genannte „Bravour“ bezieht sich somit mehrdeutig auch auf die Bewegungen eines Florett-Fechters.

<sup>8</sup> Zu den Paragraphen 70 und 71: Wenn Veracini hier von „sminuzzamenti; schisi e fioretti colla battuta“ spricht, ist vielleicht nicht nur eine unorganisierte Bewegung schlechthin gemeint, sondern ein häufig angesprochener Unterschied im Taktschlagen nach italienischer und französischer Art. In Frankreich wird beispielsweise der Vierviertel-Takt nach folgendem Bewegungsmuster gegeben:



Beschreibungen davon finden sich bereits bei Michel de Saint-Lambert (*Les principes du clavecin*, Paris 1702, Faks. Genf 1972, 17–19), bei Henry-Louis Choquel (*La musique rendue sensible par la mécanique ou nouveau système pour apprendre facilement la musique soimême*, Paris 1759, Faks. Genf 1972, 132) sowie bei Michel Corrette (*Le parfait maître a chanter*, Paris 1758, Faks. Genf 1999, 10).

Anders hingegen ist die Schlagorganisation in Italien. Hier wird der Vierviertel-Takt in eine Folge von Bewegungen der Hand in der Vertikale abwärts und aufwärts gegliedert, gemäß der Beschreibung Veracinis, daß die Bewegungen „in terra o in aria“ gingen:



Beschreibungen dieses Schlagmusters finden sich bereits bei Lorenzo Penna (*Li primo albori musicali per il principianti della musica figurata*, Bologna 1672, 4/1684; Faks. der 4. Aufl. Bologna 1969, 36), und bei Zaccaria Tevo (*Il musico testore*, Venezia 1706, Faks. Bologna 1969, II, 18). noch 1779 wird es in bewußter Abgrenzung von der französischen Methode durch Antonio Lorenzoni beschrieben (Anhang, Text 9).

72

Quando occora sospendere la battuta per qualche nota segnata sopra colla corona, oppure volendosi trattenere una Cadenza finale più del valore delle Note che la formano, bisogna che il Maestro (per essere obedito subito) alzi tuttedue le Braccia, e guardando prestamente verso degli Operanti, tenga sospesa in Aria la battuta, fintanto chè la sua intenzione sia appieno sodisfatta, e poi risolva.

73

Viceversa se nel mezzo di un Andamento di un Salmo o altro genere di Componimento si trovino parole che meritino qualche sorte di alterazione nella battuta, cioè di doverla regolare più presto, o più adagio, dovrà il Maestro sul principio di quella alterazione portare in alto tuttedue le Mani, o batter forte col piede almeno per due, o tre volte, fintanto che tutti gli Operanti abbiano intesa la sua nuova intenzione, e sieno uniti a obbedirlo.<sup>[9]</sup>

74

Quando il Compositore sedesse al Cimbalo per guidare qualsivoglia Componimento, dopo aver detto ad alta voce *Una* dovrà cominciare secondo la battuta visibilmente colla Vita, e sensibilmente col piede sintanto che l'Orchestra siasi unita affatto al tempo

72

Wenn mit dem Schlagen innegehalten werden muß wegen einer Fermate oder wegen einer abschließenden Kadenz, die man länger aushalten möchte als ihr ausgeschriebener Notenwert [angibt], muß der Maestro, auf daß ihm unverzüglich gehorcht werde, beide Arme erheben und rasch alle Spieler ansehen, und den Schlag so lange in der Schwebe lassen, bis seine Absicht erfüllt ist, und dann mit dem Niederschlag enden.

73

Ebenso muß der Maestro im Verlauf eines Psalms oder einer anderen Art von Komposition, in der sich Worte finden, die eine Veränderung des Schlagens verlangen, sei es eine Beschleunigung oder eine Verlangsamung, am Anfang jener Veränderung beide Hände erheben oder mit dem Fuß mindestens zwei oder drei Mal stampfen, bis alle Musiker seine Absicht verstanden haben und ihm alle gehorchen.<sup>[9]</sup>

74

Wenn der Komponist am Cembalo sitzt, um irgend eine Komposition zu leiten, sollte er, nachdem er laut ‚*eins*‘ gesagt hat, im Takt sichtbar mit dem Oberkörper und hörbar mit dem Fuß beginnen [den Takt zu schlagen], bis das Orchester in dem von ihm ge-

<sup>9</sup> Zu den Paragraphen 72 und 73: Veracinis Hinweis auf eine Veränderung des Schlagtempo (regolare più presto, o più adagio) im Hinblick auf den sprachlichen Inhalt von Vokalmusik zeigt die Flexibilität barocker Aufführungspraxis im Hinblick auf die „battuta“. Eine Passage bei Johann Mattheson weist in die gleiche Richtung (Anhang, Text 3, §13), und auch Johann Friedrich Reichardts Schilderung von Pisendels Violin-Direktion bezieht sich auf solch eine Tempo-Veränderung (Anhang, Text 8). Entsprechend dem Text einer Komposition und der individuellen Gestaltung durch einen Sänger/eine Sängerin soll und muß das Tempo modifiziert werden.

che ei desidera. Ma se poi fosse sulla Cantoria batterà forte col foglio, e col Piede perchè l'Orchestra eseguisca subito la di lui intenzione essendo spesse volte accaduto di dover lasciare stare, e ricominciar da capo per causa di non essere stato preso bene il tempo da principio dal primo Violino,<sup>[10]</sup> onde in tale occasione parte dell' Udienza hà detto *Zucche* e *Poponelle*<sup>[11]</sup> (non seriamente ma ridendo) in lode dell' Orchestra.

75

Benché l'intenzione di un Andamento sia scritta talvolta col Titolo di *Allegro assai* o di *Presto* non comincerà però il Maestro a battere *subito subito* un tempo tanto stretto, ma piuttosto un poco più agevole di quel che dovrebbe, perché nel progresso dell' esecuzione si stringe sempre naturalmente il tempo. E se mai il Maestro non usasse tal metodo per volere osservare la rigorosa giustezza del tempo dal principio al fine, azzarderebbe che i Bárberi facessero una brutta scappata: onde farà migliore elezione a cominciare con un tempo più mite, e poi a poco a poco per ridursi colla battuta a eseguire l'intenzione che egli ebbe nel comporre, ricordandosi che la Via di mezzo è la migliore in tutto, e beato quello che sà starvi.

wünschten Tempo geeint ist. Wenn er auf der Empore steht, wird er kräftig mit der Rolle oder dem Fuß schlagen, damit das Orchester sogleich seinen Intentionen folge, denn es kam immer wieder vor, daß man abbrechen und von vorne anfangen mußte, weil das Tempo der ersten Geige am Anfang nicht gestimmt hatte.<sup>[10]</sup> In diesem Fall lobte ein Teil der Zuhörer (nicht ernsthaft, sondern im Scherz) die Orchestermusiker als Kürbisschädel und Holzköpfe.<sup>11</sup>

75

Obwohl das beabsichtigte Tempo manchmal mit der Überschrift *Allegro assai* oder *Presto* angezeigt ist, wird der Maestro nicht *sofort* so schnell, sondern eher etwas gemächlicher als verlangt zu schlagen beginnen, weil man im Verlauf der Aufführung natürlicherweise immer etwas schneller wird. Falls der Maestro diese Methode nicht anwendet, um von Anfang bis Ende rigoros das richtige Tempo durchzuhalten, riskiert er, daß die Berber davonrasen [sinngemäß: daß die Pferde durchgehen]; daher wird es besser sein, mit einem gemäßigeren Tempo zu beginnen und dann nach und nach das vom Komponisten intendierte Tempo zu erreichen, sich daran erinnernd, daß der Mittelweg immer der beste ist – selig, wer auf ihm verharret.

<sup>10</sup> Zu den Paragraphen 73 und 74: Das hörbare Stampfen des Taktes mit dem Fuß scheint allgemein verbreitet gewesen zu sein. Es wird von einem anonymen Briefautor 1756 für den Bereich der italienischen Oper erwähnt (Anhang, Text 6) und von Salomon Gessner sogar für Johann Sebastian Bach beschrieben (Anhang, Text 2). Johann Mattheson aber spricht sich vehement und mit aller verfügbaren Polemik dagegen aus. Er möchte sogar die Handzeichen auf ein absolutes Minimum beschränkt wissen (Anhang, Text 1).

Gessner beschreibt Bachs Direktion gleichzeitig mit Händen, Füßen, mit dem Kopf, durch das unterstützende Mitsingen und am Instrument (Anhang, Text 2). Er faßt damit die unterschiedlichen Leitungsmethoden, die von Veracini besonders in den Paragraphen 72–74 angesprochen werden, in sicher extremer, aber dadurch auch anschaulicher Form zusammen.

<sup>11</sup> Das Wort könnte auch als „Laponelle“ (Kletten) gelesen werden.

76

Visibile e invisibile puossi portare la battuta musicale. La Visibile è quella che misura giudiziosamente il tempo coll'agitazione d'un foglio in terra e in aria dalla quale prendono regola i Cantanti, e i Sonatori.

77

La battuta invisibile è guidata dal tempo che prende il Compositore stando al Cimbalo, o il capo dell' Orchestra col suo strumento. Una o l'altra di queste battute possono adoprarsi (secondo l'occorrenza) in chiesa, e in Camera. In Francia si adopera visibile sensibilmente anche in Teatro, ed é disobbliante assaissimo. quell' udir bastonare tutta l'Opera.<sup>[12]</sup>

78

Il canterellare *lallà lallà* battendo al principio de' tempi per dare ad intendere ai Professori il movimento delle Composizioni non è da farsi né in pubblico né in privato dal vero Maestro, perché il *lallà lallà* conviensi solamente nella sede del Solfeggio agli Studenti di Musica.

76

Man kann den musikalischen Takt sichtbar oder unsichtbar angeben. Die sichtbare Art ist diejenige, bei der das Tempo adäquat eingeteilt wird durch die Bewegung eines [zusammengerollten] Papierbogens im Niederschlag und Aufschlag, woran sich Sänger und Spieler orientieren können.

77

Der unsichtbare Schlag wird bestimmt durch das Tempo, das der Komponist am Cembalo oder der Konzertmeister mit seinem Instrument nehmen. Sowohl die eine wie die andere Art dieses Schlagens kann in der Kirche oder in der Kammer (je nach Gelegenheit) angewendet werden. In Frankreich macht man es auch im Theater sichtbar und hörbar, und es ist äußerst unerfreulich, dieses Prügeln die ganze Oper hindurch hören zu müssen.<sup>[12]</sup>

78

Am Anfang der Takte beim Schlagen *lallà lallà* zu trällern, um den Ausführenden die Bewegung anzuzeigen, wird der wahre Maestro sowohl vor dem Publikum als auch im privaten Kreis unterlassen, denn das *lallà lallà* geziemt sich nur beim Solfegieren der Musikstudenten.

<sup>12</sup> Zu den Paragraphen 76–77: Mehrfach wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß in Italien in der Kirche der Takt geschlagen wird, in der Oper hingegen nicht (Anhang Texte 4 und 9). Allerdings bedeutete das nicht, daß ohne Taktierhilfe gespielt wurde. Der Takt konnte vom Konzertmeister sowohl durch ein Stampfen mit dem Fuß angegeben werden (Anhang, Text 6) wie durch Bewegungen der Violine (Anhang, Text 8).

Vom Tasteninstrument aus bot sich die Möglichkeit, den Takt durch besonders deutliche Bewegungen der spielenden Hände auszudrücken. Wie es scheint, ist Carl Philipp Emanuel Bach der einzige, der diese Direktionsmethode ausdrücklich beschreibt (Anhang, Text 7).

Im Lauf des 18. Jahrhunderts wird immer wieder diskutiert, welches Instrument für Leitungsaufgaben am besten geeignet sei. In der überwiegenden Zahl der Fälle erhält die Violine den Vorzug, nicht nur, weil mit der Bewegung des Instruments oder mit dem Bogen der Taktschlag bequem ausgedrückt werden kann, sondern auch, weil die Violine als besonders

79

Quel compositore (se pure è tale) che nella prima prova della sua Opera vuol dare ad intendere all' Orchestra la sua intenzione col sopraccennato *lallà lallà lallà, ton ton ton, tin tin tin*, fa conoscere che non sa sonare col Cimbalo, o con altri Strumenti, per quel motivo o ritornello che copiò, o riscrisse (Mostruosa cosa per certo è quella mala maniera di spiegare la sua intenzione). Ma perché rammentiamo il modo di guidare usato da Lavacenci in vece di proseguire il nostro Spirito?

80

Stia avvertito il Compositore di non cominciare giamai la zuffa Musicale tanto in Chiesa, che Teatro, o altrove, se non dopo aver fatto un cenno universale a tutti i suoi soldati Armonici, acciòché stieno pronti a dar fuoco tutti a un tratto. Se comincerà all' improvviso senza avvisare, egli azzarderà di cominciare per solo, o con pochi particolarmente le Arie. La ragione di ciò si è che l'usanza solita de' Sonatori dell'Opera è di tenere strettissima conferenza tra loro nel tempo de' Recitativi, o di presentare il Tabacco a' loro vicini, o di smoccolare con un chiodo le candele, o di accordar forte per far sentire la virtù loro, o di cominciare a mettersi adagio adagio sul naso gli Occhiali, e poi sonare a tutto dell' agio dopo agl' altri, oppure di ripigliare dal leggio (con tutta pausa) l'Arco, e nel tempo appunto che dovrebbero aver cominciato insieme coll'

79

Jener Komponist (falls man ihn so bezeichnen will), der in der ersten Probe seines Werkes dem Orchester seine Absichten mit dem oben erwähnten *lallà lallà lallà, ton ton ton, tin tin tin* zu verstehen geben will, gibt zu erkennen, daß er zu dem Motiv oder Ritornello, das er kopiert oder abgeschrieben hat, nicht Cembalo oder andere Instrumente spielen kann. (Jene üble Art, seine Vorstellungen zu erklären, ist gewiss eine Ungeheuerlichkeit.). Aber warum erinnern wir an die Art, wie Lumpensammler dirigieren, statt in unserem Geist fortzufahren?

80

Der Komponist soll den musikalischen Kampf, sei es in der Kirche, im Theater oder anderswo, niemals beginnen, ohne allen seinen harmonischen Soldaten ein allgemeines Zeichen gegeben zu haben, damit alle zugleich bereit sind, das Feuer zu eröffnen. Wenn er ohne Hinweis unvermittelt anfängt, riskiert er, besonders bei den Arien, mit wenigen oder alleine zu beginnen. Der Grund dafür ist, daß die Opernmusiker gewohnt sind, während der Rezitative eifrige Diskussionen zu führen, ihren Nachbarn Tabak anzubieten, mit einem Nagel den Docht der Kerzen zu reinigen oder laut zu stimmen, um ihr Können hören zu lassen, sich ganz langsam die Brille aufzusetzen und dann gemütlich hinter den anderen herzuspielen, oder (in aller Gemächlichkeit) den Bogen vom Notenpult zu nehmen, und das alles in der Zeit, wo sie schon hätten mit dem

„durchdringend“ galt und deshalb die vom Konzertmeister mitgespielten Stimmen im Ensemble deutlich zu hören waren (Anhang, Text 5).

Orchestra, ma non già uno dopo l'altro, come fanno i Sonatori delle Campane, quando appripincipiano a sonare solennemente a Festa.

81

Ottima cosa sarà ancora pel Compositore, di non dar mai principio alla sua Musica, se non avrà prima riscontrato come sia bene accordata la sua Orchestra. Comincerà dal confrontare attentamente i Corni colle Trombe, ma prima le Trombe coll' Organo, o col Cimbalo e se per caso i Corni scarseggiassero un pochetto, e non potesse ottenersi che arrivassero esattamente al Tuono per esser troppo grandi, o troppo larghi gli lascerà stare così calanti, avvenga che i Corni sempre crescono per causa del caldo del fiato nel sonargli.

82

L'osservarsi del compositore se tutti gli Strumenti sieno accordati, farà sì che gli Ascoltanti non averanno mai più occasione di urlare contro dell' Orchestra, recitando il seguente solito elogio: *Accordate bene voi che sonate male.*

83

L'accordio dell' Orchestra debba essere fatto *presto piano* e giusto, avanti di cominciare l'Overtura dell' Opera, per lasciar il perfido Fidecommissio lasciati dagli Antichi Sonatori, qual è il cominciare scordati, e poi fare un continuo Vespaio nel tempo che gli Interlocutori cantano i Recitativi: e credasi pure quel malidettissimo *gun gan gun gan* che fanno i Violini e i Violoni accordando forte infino all' ultimo Coro (senza mai essere accor-

Orchester zusammen und nicht einer nach dem andern beginnen sollen, so wie es die Glöckner machen, wenn sie anfangen, zum Fest zu läuten.

81

Sehr gut wird es für den Komponisten auch sein, niemals mit seiner Musik zu beginnen, ohne sich vorher vergewissert zu haben, daß sein Orchester gut gestimmt ist. Er beginne damit, die Hörner sorgfältig mit den Trompeten zu vergleichen, aber vorher noch die Trompeten mit der Orgel oder dem Cembalo, und falls die Hörner etwas zu tief sind und man es nicht hinkommt, daß sie den exakten Ton erreichen, weil sie zu groß oder zu weit sind, dann lasse man sie tief, denn die Hörner steigen durch die Wärme des Blasens, während man sie spielt.

82

Wenn der Komponist darauf achtet, daß alle Instrumente gestimmt sind, werden die Zuhörer nie mehr Gelegenheit haben, dem Orchester das übliche Lob entgegen zu brüllen: „*Stimmt wenigstens gut, wenn ihr schon schlecht spielt*“.

83

Das Stimmen des Orchesters soll *schnell, leise* und richtig gemacht werden, bevor man mit der Overtüre der Oper beginnt, um die perfide Gewohnheit, die uns die früheren Spieler hinterlassen haben, abzulegen, die darin bestand, ungestimmt anzufangen und dann in der Zeit, in der die handelnden Personen die Rezitative singen ein kontinuierliches Gesumme zu veranstalten. Dieses verfluchte *gun gan gun gan*, das die Violinen und die Violoni

dati), disturba chi canta, strapazza orribilmente chi ascolta. Per la qual cosa pare che invece dell'Opera si voglia piuttosto rappresentar la veglia del Padella (1)

(1) La Veglia del Padella altro non fù che un continuo accordare di Chitarre, Chitarrini e chitarroni, fecesi giorno, e tutti se ne andarono senza aver ballato.

84

Ora diciamo che per ben dirigere le Composizioni altrui bisogna saper tanto da conoscere qual sia stata l'intenzione dell'Autore nel comporre, e secondo quella guidarle cogli istessi indicamenti che sopra abbiamo dato usando grandissima diligenza, e operando da galantuomo come se facessero propri Parti: *Sapienti paucor* – Già ci siamo visti: NB Per chi batte semplicemente, e non sà comporre non occorrono tanti avvertimenti, poichè servono piuttosto di confusione che di aiuto.

85

Se mai una parte cantante uscisse (come spesso succede) dovrà il Compositore cantare (sapendo) fin tanto che la detta parte sia rimessa e vadi a bene. Ma non dovrà mai più (in quella vece) chiudere il libro dello spartito, e per non saperne più fuggirsene nella Stanza dietro all'Organo, e con errore badiale (1) lasciare i cantanti e i Sonatori a beneficio degli Abati<sup>[13]</sup> e poi dice: chi non fà non falla.

beim lauten Stimmen bis zum letzten Chor veranstalten (ohne jemals gestimmt zu sein), stört den Sänger und quält den Hörer schrecklich. Deswegen scheint es, daß man statt der Oper eher die „Veglia del Padella“ aufführen wolle.(1)

(1) Die Veglia del Padella war nichts anderes als ein ununterbrochenes Stimmen von Gitarren, Chitarrini und Chitarroni. Es wurde Tag, und alle gingen weg, ohne getanzt zu haben.

84

Wenn man ein fremdes Werk gut dirigieren will, ist es nötig, die Intention des Autors zu kennen. Ebenso wird man mit größter Sorgfalt die Hinweise beherzigen, die oben gegeben worden sind und als Ehrenmann handeln, als wäre es die eigene Partitur: *der Weise ist mit wenigem zufrieden* – das kennen wir ja schon: NB Wer einfach schlägt und nicht komponieren kann, braucht nicht so viele Hinweise, denn sie verwirren eher, als daß sie etwas nützen.

85

Falls eine Singstimme aussetzt (wie das öfter vorkommt), wird der Komponist singen (falls er das kann), bis die entsprechende Stimme wieder einsetzt und alles gut geht. Aber niemals darf er in einem solchen Fall die Partitur zuschlagen, und, weil er nicht weiter weiß, in das Zimmer hinter der Orgel fliehen, indem er die Sänger und die Spieler der Gnade der Geistlichen<sup>[13]</sup> überläßt, was ein Abtei-

<sup>13</sup> Es ist „Ateti“ (Verlassene, Zurückgewiesene) zu lesen, was aber in diesem Kontext wenig Sinn macht. Zudem ergibt sich in der Lesart „Abati“ ein Wortspiel mit „errore badiale“, das leider nicht ins Deutsche übertragbar ist. Es macht deutlich, daß Veracini an eine Aufführung im geistlichen Kontext denkt.

(1) Errore badiale, cioè grande quanto una badia. Per Metafora.

86

Noi per tanto non possiamo restar capaci in qual modo sapessero guidare colla loro battuta gli altrui Componimenti diversi *non Compositori* de' tempi andati, quali dopo avere appena imparato a conoscere in superficie le figure delle Note musicali, senza niun Maestro, e senz'altro preventivo proprio studio erano tanto temerari di prodursi in faccia al pubblico a dirigere (per così dire) un Armata intera tra Cantanti, e Sonatori con una battuta guidata da una Testa semiviva, e in genere di Musica affatto innocente. Noi possiamo bensì parimente credere (secondo la relazione avulare) che battessero a maltempo, a diluvio, a grandine, a vento, a bufera, a turbini, e a tempesta, flagellando, tribbiando, e distruggendo e profanando con fiera ingiustizia quei poveri componimenti, figurandosi di far mostra al Pubblico (certo sgraziato rumore di quel fogliaccio) delle fatiche d'Ercole, tanto che a forza di battere, ribattere e sprofondar con esso il Parapetto della Cantoria con più o meno battute del dovere, davano occasione di paragonare quelli Andirivieni alla Coda del Porcellino che tutto il giorno v'è in quà e in là e poi vien sera e non ha fatto nulla. Ond' è che il tanto benemerito Guido Aretino dice in proposito di simili battitori del suo tempo *qui facit quod non sapit definitur Bestia*. S. Bernardo parlando dell' immaterialità dell' Anima de' Beati dice che l'Anima delle Bestie *cum tempore transit et cum*

fehler (1) wäre, und schließlich sagt: „Wer nichts tut, macht keine Fehler.“

(1) Abteifehler, d.h. so groß wie eine Abtei. Als Metapher.

86

Wir können nicht wissen, wie verschiedene *Nicht-Komponisten* früherer Zeiten, die ohne Lehrer kaum oberflächlich Noten lesen gelernt hatten, mit ihrem Schlag fremde Werke leiteten. Sie waren so kühn, sich vor Publikum als sogenannte Dirigenten zu produzieren, indem sie eine ganze Armee von Sängern und Instrumentalisten leiteten mit einem halblebendigen Haupt und Musik, die im allgemeinen fürwahr unschuldig war. Wir können, gestützt auf die Überlieferung, annehmen, daß sie aus dem Takt waren und schlugen wie eine Überschwemmung, wie Hagel, Sturm, Wirbelsturm und Gewitter, peitschend, sprengend, vernichtend und mit stolzer Ungerechtigkeit jene armen Kompositionen profanierend, und indem sie sich vorstellten, dem durch den Lärm der Papierrolle irritierten Publikum die Großtaten des Herkules zu zeigen, schlugen sie immer wieder so stark, daß sie dabei das Gesimse der Empore eindrückten. Mit dieser unangemessenen Schlagerei provozierten sie den Vergleich zum Hin und Her des Schweineschwänzchens, das den ganzen Tag hin und her wedelt und bis zum Abend doch nichts geleistet hat. Daher sagt der verehrte Guido von Arezzo in Bezug auf solche „Schläger“ seiner Zeit: *wer etwas tut, was er nicht versteht, wird als Tier betrachtet*. Dort wo der Hl. Bernhard von der Immaterialität der Seele der Seligen spricht, sagt er, daß die Seele der Tiere *mit der*

*tempore deficit.* Ond' è che per quelle Anime non siaci Paradiso o Inferno. Tale appunto e anche peggio vedesi che sia l'esito di quei miserabili Cantori impasticciati rifritti e mal guidati dai Battisalsiccia Musico-falsi che rivan-tano avergli composti ab Ovo, ma av- venga che invece di Abiti d'oro filato, tempestati di brillanti, (come esser do- vrebbero) rassembrano piuttosto a tanti sconcertatissimi vestiti da Panni di canovaccio di stoppa e Capecchio di Toppe ineguali di mille colori, che nel tempo istesso della loro esecuzione transeunt et deficiunt. Ma lasciando le Allegorie diciamo svelatamente che sono Centoni alienigeni di robe vec- chie *Ricopiati di fresco in fogli nuovi* i quali senza corda confessano le loro solennissime rapine, quindi è che il celebre Poeta dice *O veri della gloria Animalacci Inclito figlio di Minerva è quello che fa del suo e chi non cuce stracci.* (I) E nel Viaggio di Parnaso leggesi *Gente a rubar fin dalla Cuna avvezza che mentre sulle forche un se n'impicca un altro ruba al Boia la cavazza.* (II)

(I) Benedetto Mengini

(II) Bonaventura Caporali

87

La diligente Copiatura molto confe- risce all' ottima esecuzione de' Com- ponimenti, che però dovrà l'accorto compositore fare scelta di Copisti ac- curati, e avvertirgli di non far note ambigue, ma di porle nei rigli e negli

*Zeit vergeht und mit der Zeit erlischt.* Das heißt, daß es für jene Seelen we- der Himmel noch Hölle gibt. So und schlimmer hat man sich das Ende jener armseligen Sänger vorzustel- len, die von den musikverfälschenden Wurstschläger-Musikanten, die sich rühmen, [die Werke] von Grund auf selbst komponiert zu haben, verwirrt, irregeleitet und schlecht geführt wer- den. [Diese Dirigenten] gleichen statt einem golddurchwirkten, mit Brillan- ten besetzten Gewand (wie es sein soll- te) eher vielen nicht zusammenpas- senden Kleidern aus Wischlappen und Werg aus ungleichen Flickern von tau- send Farben, die schon während der Aufführung das Zeitliche segnen und auseinanderfallen. Aber verlassen wir die Allegorien und sagen wir unver- hüllt, daß es fremdgezeugte Flickwer- ke alter Sachen sind, *die auf neue Blät- ter kopiert worden sind*, welche ohne Strick [ohne Tortur] ihre großspuri- gen Raubzüge gestehen. Daher sagt der berühmte Dichter: *O wahre Viecher des Ruhmes, Ausgezeichneter Sohn Minervas ist jener, der Eigenes macht und nicht Lumpen zusammennäht.* (I) Und in der Reise auf den Parnass lesen wir *Leute gewöhnen sich von der Wiege an ans Stehlen, denn während man den einen aufspießt, stiehlt der andere dem Henker die Stricke.* (II)

(I) Benedetto Mengini

(II) Bonaventura Caporali

87

Das sorgfältige Kopieren trägt viel zur besten Aufführung der Kompositionen bei, aber der Komponist muß darauf achten, exakt arbeitende Kopisten aus- zuwählen und sie darauf hinweisen, daß sie keine zweideutigen Noten

spazi determinati dove debbono giustamente essere. Idem di aver cura che al fine delle facciate, le parti degli Strumenti non voltino tutte a un tratto, altrimenti facendosi imiterebbersi il Poeta Caro, che *fea con molti lumi parer buio*. Idem che scanzino di volta-re in mezzo di un Ritornello quando gli strumenti suonano soli: Idem gli avverta premurosamente di scrivere piano, forte, adagio, allegro, Andante, tutto intero visibile, chiaro, e non abbreviato come pia. fo. ad.o all.o, Anda. e peggio sarebbe se facesse p. f. poichè sonando non se ne fa capo. Idem gli avverta che le abbreviature che fa il Compositore sullo Spartito ne' Violini ne' Bassi debbono essere decifrate dai Copisti nelle parti che ricopiano collo scrivere distintamente tutte quelle Note, che significano quei Barbarismi moderni di *Note bianche semicromate* non bene intese, ne eseguite dai Sonatori, coll' oscurare le Note vere. Idem dovranno evitare di far niuna simile Cifra nelle Parti o se non fossero nello spartito tanto meno lo faranno i Copisti di loro invenzione per non contraddire all' intenzione dell Autore. Idem gli avvertirà di osservare che gli Scioli dell' Arco posti sopra due, tre, quattro e più Note, non servono di bellezza allo scritto, ma debbono esser copiati dove e come stanno sull' originale, accioche dai Sonatori adoprisi l'Arco in modo di dare l'espressione che il Compositore hà avuta in mente, così è ancora dei segnetti che significano note staccate, salvo però che il Compositore non abbia segnati gli Scioli a fanfera (I). Idem non è utile niuno a chi canta o suona il leggere scritto nelle parti dei Componenti Musicali Messa o Salmo a 400 Voci con Violini

schreiben sollen, sondern diese exakt auf die Linien und in die Zwischenräume zu setzen, wo sie hingehören. Im weiteren wird darauf zu achten sein, daß die Seiten so angelegt werden, daß nicht alle Instrumente gleichzeitig blättern müssen, denn sonst würde man den Dichter Caro imitieren, der *es mit vielen Lichtern dunkel erscheinen ließ*. Auch vermeide man einen Seitenwechsel mitten in einem Ritornello, wenn die Instrumente alleine spielen. Im weiteren weise er [den Schreiber] darauf hin, Forte, Piano, Adagio, Allegro, Andante gut sichtbar und deutlich zu schreiben und nicht in Abkürzungen wie pia., fo., ado., allo . oder Anda. Schlimmer wäre es noch, p. oder f. zu schreiben, denn beim Spielen achtet man nicht darauf. Ebenso weise er darauf hin, daß die vom Komponisten gemachten Abkürzungen in den Violin- und Baß-Stimmen der Partitur von den Kopisten in den kopierten Stimmen ausgeschrieben werden müssen, indem sie deutlich alle jene Noten schreiben, die jene modernen Barbarismen *weißer Sechzehntelnoten* bedeuten, die von den Spielern weder ausgeführt noch verstanden werden, weil sie die richtigen Noten verunklaren. Im weiteren sollen sie sich davor hüten, in den Stimmen solche Ziffern zu setzen; und wenn sich in der Partitur keine finden, werden die Kopisten es nicht aus eigener Erfindung tun, um der Absicht des Autors nicht entgegenzuwirken. Auch wird er darauf hinweisen, daß die Bögen für die Streicher über zwei, drei, vier oder mehr Noten nicht dem Geschriebenen als Verzierung dienen, sondern so kopiert werden müssen wie sie im Original stehen, damit von den Spielern

Trombe Timpani Corni Oboe Flauti Fagotti Violoncelli Contrabassi Organo e Scacciapensieri. Invece di un così ridicolo Inventario basterà e strabasterà il Titolo del Componimento, il nome delle Parti Vocali o strumentali d'Arco da fiato o da perquotere, e gioverà piuttosto lo scrivere tutte le note specificatamente, perchè poichè il più delle volte (a scriverle in Cifra Barbara) si sognano: per la qual cosa il Compositore e gl' Uditori non hanno il Conto suo. Il nome dell' Autore non dovrebbe trascurare se non con un secondo fine.

(I) a fanfera, vale a caso. Lat: Inconsulto.

der Bogen so gebraucht werde, daß der Ausdruck, den der Komponist im Sinn hatte, erzielt wird. Dasselbe gilt für die kleinen Zeichen, die Staccatonoten bedeuten, außer der Komponist hätte die Bögen zufällig [original: a fanfera (I)] hingesetzt. Ebenso nützt es demjenigen, der singt oder spielt, nichts, wenn er auf den Stimmen der Kompositionen lesen kann: Messe oder Psalm zu 400 Stimmen mit Violinen, Trompeten, Pauken, Hörnern, Oboen, Flöten, Fagotten, Celli, Kontrabässen, Orgel und Maultrommel. Statt eines solch lächerlichen Inventars wird der Titel der Komposition, die Bezeichnung der vokalen oder instrumentalen Stimmen für Streicher, Bläser und Perkussionisten bei weitem genügen. Es wird nützlicher sein, alle Noten ausführlich zu schreiben, denn meistens (um es drastisch auszudrücken) muß man sie sich dazuträumen, weswegen der Komponist und die Zuhörer nicht auf ihre Kosten kommen. Der Name des Autors sollte nicht außer Acht gelassen werden, es sei denn, man hege einen Hintergedanken dabei.

(I) a fanfera heißt zufällig, lat.: ohne Überlegung

#### Avvertimenti importantissimi

88

Si guardino pure con tutto il loro potere i nostri studiosi di non arrestarsi alla *magnifica Caterva delle inutili e seccanti Cance* de' Fumivendoli di Musica, la scienza dei quali simile a una Strada senza riuscita: che se in essa a caso si innoltra un Passeggiero desideroso di proseguire il suo viaggio, sarà necessitato a tornare indietro, per

#### Äußerst wichtige Hinweise

88

Unsere Kunstbeflissenen sollen sich wohl davor hüten, sich mit der *prächtigen Menge der unnützen und lästigen Flausen* der musikalischen Rauchverkäufer aufzuhalten, deren Wissenschaft einer Sackgasse gleicht: trifft man dort zufällig einen Passanten, der seine Reise fortsetzen will, wird er umkehren müssen, damit er auf den

rintracciare il vero e diritto cammino che riconduce dove destinò portarsi: *Frutto delle parole inutili*. Satis verbose sed quid postea? Si guardino ancora dal non imitare i Rammassatori delle fatiche altrui, per poi batterle a forza di una semplice Pratica senz' Arte ne parte, (*Bestia non cantore, qui non canit arte sed usu*) ma procurino piuttosto contentare il Pubblico colle loro proprie Composizioni perfezionandole e guidandole in modo tale da non esservi più luogo da poter desiderare da vantaggio, per quindi dire con Virgilio e Nasco *Primam merue qui laude coronam*.

richtigen Weg zurückkommt, der ihn an sein Ziel bringt. *Frucht der unnützen Worte*: Genug Worte, aber was dann? Man soll sich auch davor hüten, die Sammler der Werke anderer zu imitieren, die jene dann ohne Kunst mit einfacher Praxis dirigieren (*ein Tier ist und kein Sänger, wer nicht nach den Regeln der Kunst sondern nur nach der Gewohnheit singt*), sondern man soll das Publikum lieber mit eigenen Kompositionen zufriedenstellen, indem man sie perfektioniert und sie so leitet, daß nichts zu wünschen übrig bleibt, so daß man mit Vergil und Nasco sagen kann: *durch Lob verdiene jener die höchste Krone*.

## ANHANG

### Text 1

#### § 3

Was einige von dem Tactschlagen mit dem Fuß für sonderbare Meinung haben / ist zu bewundern: zumahl da sie dafür halten müssen / ihr Fuß sey klüger / als ihr Kopff / und habe sich dieser nach jenem zu richten. Sagen sie es gleich nicht ausdrücklich / so folgt es doch gewissermassen aus ihren Gedanken. Solches ist aber wider alle Ordnung und Vernunft. Denn fürs erste / wenn einer im Concert spielet / muß er ja bey Leibe keinen Tact / sondern nur derjenige allein führen / der entweder Amtshalber / oder wegen seines Ansehens / die Aufsicht hat: sonst hätte ein jeder seinen eigenen Tact / und würde es heißen: **So viel Köpfe / so viel Tächte** [fett im Orig.]. Wie es denn am Tage lieget / und gar nichts neues ist / daß dieser auf= und jener zu gleicher Zeit niederschläget. Fürs andere: wenn jemand allein spielt / und die Erde mit dem Fuß zerstampfet / daß das ganze Haus bebet / so kann wol nichts unanständigers erdacht werden / und mögte einer lieber keine Music hören / als dergleichen Kammern und Weber Lerm ausstehen. Einmahl ist gewiß / daß alle unsere Glieder vom Haupte befehl empfangen / und also erst daselbst der Begriff vorgehet. ist nun die Zeit=Masse im Kopf richtig / was braucht es denn der Füsse? Ist sie aber da unrichtig / so wird kein Stampfen etwas helffen.

## § 5

Ich bin also der Meynung / mit vielen Verständigen / daß es besser wäre / auch bey grossen Chören / das Luftfechten und Tactschlagen gar einzustellen / falls es nur möglich / alles im Gleich=Gewicht zu erhalten; da aber solches nicht thunlich ist/ soll man sich billig der geringsten Bewegung / die nur ersonnen werden mag / bedienen. Dieses habe gemercket: je weniger einer von der Music verstehet / je öfter wird er den Tact schlagen.

(Johann Mattheson, *Große General-Bass-Schule*, 2. Aufl. Hamburg 1731, Faks. Hildesheim 1968, 284-285)

## Text 2

Wie er mit beiden Händen und allen Fingern etwa unser Klavier spielt, das allein so viele Kitharai in sich faßt, oder jenes Grund-Instrument, dessen zahllose Pfeifen von Bälgen angeblasen werden, wie er hier mit beiden Händen, dort mit schnellen Füßen über die Tasten eilt und allein gleichsam Heere von ganz verschiedenen, aber doch zueinander passenden Tönen hervorbringt; wenn Du ihn sähest, sag ich, wie er bei einer Leistung, die mehrere Eurer Kitharisten und zahllose Flötenspieler nicht erreichen, nicht etwa nur eine Melodie singt wie der Kitharöde und seinen eigenen Part hat, sondern auf alle zugleich achtet und von 30 oder gar 40 Musizierenden diesen durch Kopfnicken, den nächsten durch Aufstampfen mit dem Fuß, den dritten mit drohendem Finger zu Rhythmus und Takt anhält, dem einen in hoher, dem anderen in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt; wie er ganz allein mitten im lautesten Spiel der Musiker, obwohl er selbst den schwierigsten Part hat, doch sofort merkt, wenn irgendwo etwas nicht stimmt, wie er alle zusammenhält und überall abhilft und wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wiederherstellt; wie er den Takt in allen Gliedern fühlt, die Harmonien alle mit scharfem Ohre prüft, allein alle Stimmen mit der eigenen begrenzten Kehle hervorbringt.

(Salomon Gessner über Johann Sebastian Bach in seinem Kommentar zu Quintilian, Göttingen 1738; Original Lateinisch, Übersetzung nach *Bach-Dokumente*, Bd. II, Leipzig 1969, 332-333)

## Text 3

## § 13

Die Führung des Tacts ist gleichsam die Hauptausrichtung des Regierers einer Musik bey deren Bewerckstellung. Solche Tactführung muß nicht nur genau beobachtet werden; sondern, nachdem es die Umstände erfordern, wenn etwa von einem künstlichen Sänger eine geschickte Manier gemacht wird,

kan und soll der Director mit der Bewegung eine kleine Ausahme machen, die Zeitmaasse verzögern, nachgeben; oder auch, in Betracht einer gewissen Gemüths=Neigung, und andrer Ursachen halber, den Tact in etwas beschleunigen und stärker treiben, als vorhin.

#### § 14

Was von dem unnützen Geprügel, Getöse und Gehämmer mit Stöcken, Schlüsseln und Füßen zu halten, davon ist in der Organisten=Probe etwas erwehnet, und, wo mir recht, nicht ohne Nutzen gelesen worden: weil man seit der Zeit von diesem Unwesen so viel nicht vernommen hat. Ich bin der Meinung, daß ein kleiner Winck, nicht nur mit der Hand, sondern bloß und allein mit den Augen und Geberden das meiste hiebey ausrichten könne, ohne ein grosses Federfechten anzustellen; wenn nur die Untergebene ihre Blicke fleißig auf der Vorgesetzten gerichtet seyn lassen wollen.

#### § 16

In eben dem Ausführungs=Verstande soll ein Capellmeister, nächst dem Singen, billig das Clavier spielen können, und zwar recht gründlich, weil er damit bey der Vollziehung alles andre am besten begleiten, und auch zugleich regieren kann. Ich bin allzeit besser dabey gefahren, wenn ich sowol mitgespielt, als mitgesungen habe, als wenn ich bloß des Tacts wegen nur da gestanden bin. Der Chor wird durch solches Mitspielen und Mitsingen sehr ermuntert, und man kann die Leute viel besser anfrischen.

(Johann Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, Faks. Kassel etc. 1954 u.ö., 481–482)

#### Text 4

On bat la mesure à l'église dans la musique latine, mais jamais à l'Opéra, quelque nombreux que soit l'orchestre.

(Charles de Brosses, *Lettres familières*, 1739-40, 2. Ed. Paris 1858, II, 378 – zitiert nach Schönemann, *Geschichte*, wie Anm. 1, 154).

#### Text 5

Ob ein Anführer dieses oder jenes Instrument spiele, könnte allenfalls gleich viel seyn. Weil aber die Violine zum Accompagnement ganz unentbehrlich, auch durchdringender ist, als kein anderes von denen Instrumenten, die am meisten zur Begleitung gebraucht werden: so ist es besser, wenn er die Violine spielt. Doch ist es eben keine dringende Nothwendigkeit, daß er die Fähigkeit

besitzen müsse, besondere Schwierigkeiten auf seinem Instrumente hervor zu bringen: denn dieses könnte man allenfalls denen überlassen, so sich nur durch das gefällige Spielen zu unterscheiden suchen; deren man auch genug findet. Besitzt aber ein Anführer auch dieses Verdienst, so ist er desto mehrerer Ehre werth.

(Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Faks. Leipzig 1988, 178–179)

#### Text 6

Vous avez, sans doute, entendu parler plus d'une fois de la vanité des Italiens, de ce qu'on ne bat pas la mesure à leur Opéra, comme au nôtre; – c'est, dit on, parce que leurs Acteurs sont Musiciens, et que les nôtres ne le sont pas ... On ne bat pas la mesure à l'Opéra en Italie, cela est vrai; mais le premier Violon y supplée d'une maniere quelquefois aussi désagréable; et il la bat avec le pied, il se démène comme un possédé et soutient l'Orchestre par des coups d'Archet si frappés, qu'on les distingue du fond de la Salle ... etc.

(„Lettre-sur le mechanisme de l'opéra Italien“ (Naples et se vend à Paris 1756, 61f.) – zitiert nach Schünemann, *Geschichte*, wie Anm. 1, 125, Anm. 4)

#### Text 7

Bey der Begleitung muß man eben so wenig nur ganz leicht über die Oberfläche der Tasten hinfahren, als bey den Handsachen, sondern man muß dem Niederdruck allezeit eine gewisse Kraft geben. Dieses kann nicht leicht geschehen, ohne daß man die Hände etwas hoch aufhebet. Wenn dieses nicht zu Holzhackermäßig geschieht, so ist die Erhebung der Hände nicht allein kein Fehler, sondern vielmehr gut und nöthig, um den Mitmusicierenden das Tempo leichter merkend zu machen, und den Tasten das gehörige Gewichte zu geben, damit die Töne nach den Regeln des guten Vortrages deutlich herausgebracht werden können.

(Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Teil II, Berlin 1762, Faks. Leipzig 1981, 259)

#### Text 8

„Als unübertreffliches Muster“ in dieser Direktion wird der Dresdner Konzertmeister Pisendel gerühmt. Er hatte die Angewohnheit, beim Spielen die Taktbewegung mit dem Halse und Kopfe der Violine anzugeben. „Waren es

vier Viertel, die den Tackt *ausmachten*, so bewegte er die Violine einmal unterwärts, dann hinauf, dann zur Seite, und wieder hinauf; waren es drei Viertel, so bewegte er sie einmal hinunter, dann zur Seite, dann hinauf. Wollte er das Orchester mitten im Stücke anhalten [aufhalten], so strich er nur die ersten Noten jedes Tackts an, um diesen desto mehr Kraft und Nachdruck geben zu können. Und ... hielt [darin] zurück.“

(Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend, Erster Theil*, Frankfurt und Leipzig 1774, Faks. Hildesheim 1977, 40)

### Text 9

I francesi non battono la misura come noi Italiani. Nella misura a quattro tempi battono il primo, e segnano gli altri con diversi movimenti della mano a destra, ed a sinistra: nella misura a tre tempi battono il primo, e segnano gli altri nel modo accennato; e generalmente non battono di qualunque misura que il primo tempo.

(Antonio Lorenzoni, *Saggio per ben sonare il Flauto Traverso*, Vicenza 1779, Faks. Bologna 1969, 46)

Korrespondierend zu diesem Stich (siehe rechte Seite) existiert eine Beschreibung der abgebildeten Aufführung aus dem Tagebuch des Agostino Nipho, „Maestro delle Ceremonie de Real Palacio“, vom 25. August 1687: „Quest’oggi per festigiare il compleanno della regina nostra signora d. Maria Luisa di Borbone, fece l’ambasciatore eseguire una famosa serenata di fronte al palazzo di Spagne in piazza de Mignanelli, sopra un teatro con gradinate dipinte di color chiaro scuro, semicircolare [...] sopra le gradinate stavano seduti 65 sonatori die differenti strumenti, e cinque musici, e due canterine, che cantavano (con varie sinfonie) [...] e tutta la piazza di Spagna [...] era illuminata con due ordini di torce [...]“.<sup>14</sup>

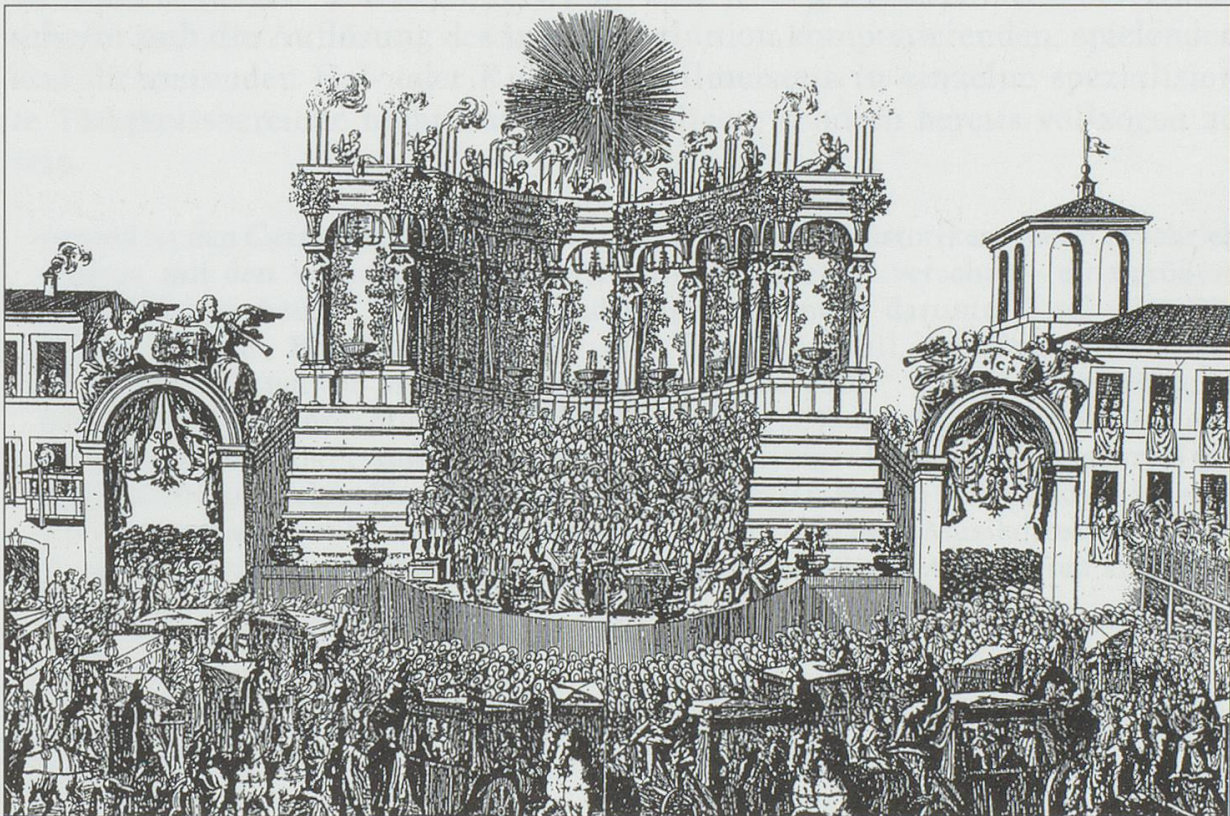
(Heute hat der Botschafter, um den Geburtstag [Namenstag?] unserer Königin Maria Luisa von Bourbon zu feiern, vor dem spanischen Palast auf der „piazza de Mignanelli“ [=Piazza di Spagna] eine wunderbare Serenata aufführen lassen. Auf den mit chiaroscuro bemalten Treppen eines halbrunden Theaters saßen 65 Spieler verschiedener Instrumente und fünf Musiker sowie zwei Sängerrinnen,

<sup>14</sup> Italienische Übertragung des spanischen Textes durch Gloria Staffieri, *Colligite Fragmenta. La vita musicale romana negli „Avvisi Marescotti“ (1683–1707)*, Lucca 1990 (Musicalia 1) 78, Anm. 37. – Auf dem Umschlag des Buches ist die vollständige linke Hälfte des Stiches zu sehen und damit dessen ungewöhnliches, extrem in die Breite gezogenes Format erkennbar

die gesungen haben (im Wechsel) mit verschiedenen Sinfonien [=Instrumentalwerken], und die ganze Piazza war mit zwei Reihen von Fackeln erleuchtet.)

Bei der aufgeführten Komposition handelte es sich um den „L'Applauso Musicale“ von Bernardo Pasquini, der an einem der beiden Cembali sitzt. Arcangelo Corelli hatte die instrumentalen Teile („Sinfonie“) dazu geliefert und die Aufführung geleitet. Er steht mit Andrea Fornari, dem zweiten Geiger des „Concertino“, auf einem hölzernen Kasten am linken unteren Rand des Orchesters. Möglicherweise diente dieser Kasten nicht nur einem erhöhten Standpunkt, um von allen Beteiligten gesehen zu werden, sondern auch dazu, mit den Füßen den Takt zu stampfen. Angesichts der zahlreichen sicher geräuschvollen Zuhörer und vieler Kutschen, die der Stich um die Freiluftbühne herum abbildet, hätte der hohle Kasten den Schall so verstärken können, daß er von allen Musikern des großen Ensembles zu hören war.

Illustration (zu. Anm. 5)



C. Schor inventore e disegnatore, R. van Audenaerde incisore.

„Festa celebrata dall'illustrissimo et eccellentissimo sig. Marchese di Coccogliudo ambasciatore del Re Cattolico in Roma sotto il dì 25 del mese di Agosto dell'anno 1687 per l'acclamazione del nome di Maria Luigia regina delle Spagne.“

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Das Bild wurde bereits mehrfach vorgestellt. Siehe Hans Joachim Marx, „The instrumentation of Handel's early Italian works“, in: *EM* 16 (1988), 496–505 und John Spitzer, „The birth of the orchestra in Rome – an iconographic study“, in: *EM* 19 (1991), 9–27.



DIRIGIEREN ALS KUNST  
Zu den Anfängen der neuzeitlichen Orchesterleitung  
bei I. F. K. Arnold (1806)

VON THOMAS DRESCHER

Im Jahr 1806 teilt Ignaz Ferdinand Kajetan Arnold die Musik in „drey wesentlich von einander unterschiedene Zweige [...]: die Schöpfung des Kunstwerks selbst, seine Ausführung und die geschickte Leitung dieser letztern. Jede dieser drey verschiedenen Fächer erfordert sein besondres Studium, seinen besondern Künstler.“<sup>1</sup>

Die erstaunliche Fortschrittlichkeit dieser Einteilung liegt darin, daß Arnold kompositorischen und interpretatorischen Leistungen denselben Rang zuerkennt. Noch bemerkenswerter aber ist die Teilung der Rolle des Interpreten in die „Ausführenden“ und in die „Leitung“ eben jener „Ausführenden“. Bei Arnold scheint sich die Auflösung des in Personalunion komponierenden, spielenden und dirigierenden Hof- oder Kirchenkapellmeisters in einzelne spezialisierte Tätigkeitsbereiche nicht nur anzukündigen, sondern bereits vollzogen zu sein.

Arnold ist den Germanisten besser bekannt als den Musikhistorikern, denn er schrieb – meist mit den Vornamen „Theodor Ferdinand Kajetan“ versehen – eine größere Anzahl von Schauer-, Gespenster- und Räuberromanen,<sup>2</sup> darunter Titel wie „Das Bildnis mit den Blutflecken“ (1800), „Der Vampyr“ (1801), der „Schinderhannes“ (1802), „Die Grafen von Moor. Ein Familiengemählde (1802)“, „Die Meuchelmörderin nebst der Beichte ihrer Sünden“ (1804), „Der schwarze Jonas, Kapuziner, Räuber und Mordbrenner“ (1804)<sup>3</sup>. Außerdem war er Verfasser einiger Reiseberichte,<sup>4</sup> schrieb auf musikalischem Gebiet Biographien über Mozart (1803), Haydn (1810) und einige weitere Komponisten sowie den hier besprochenen Band über den „Musikdirektor“. Diese breitgefächerte literarische Tätigkeit, zu der noch berufliche Aktivitäten als Jurist,

<sup>1</sup> I[gnaz] F[erdinand] K[ajetan] Arnold, *Der angehende Musikdirektor; oder die Kunst ein Orchester zu bilden, in Ordnung zu halten, und überhaupt allen Forderungen eines guten Musikdirektors Genüge zu leisten*, Erfurt 1806, 3.

<sup>2</sup> Stellvertretend für Arbeiten zur Unterhaltungsliteratur der Goethezeit sei genannt: Holger Dainat, *Abaellino, Rinaldini und Konsorten. Zur Geschichte der Räuberromane in Deutschland*, Tübingen 1996.

<sup>3</sup> Reprint Hildesheim/New York 1972.

<sup>4</sup> Eine ausführliche Liste der literarischen Veröffentlichungen bei Johann Georg Meusel, *Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller*, Lemgo 1796–1834, Nachdruck der 5. Aufl. Hildesheim 1965/66, Bd. 17, 47–48; Korrekturen und Ergänzungen ebd. Bd. 22.1, 68–69. Außerdem: Walther Killy (Hg.), *Literatur Lexikon*, Bd. 1, Gütersloh-München 1988, 221–222.

Mediziner, Universitätsdozent, Verwaltungsbeamter und Kirchenmusiker kommen,<sup>5</sup> hat ihm von musikwissenschaftlicher Seite den Ruf einer „zwiespältigen Persönlichkeit“ eingetragen<sup>6</sup> – dies offenbar als Reflex der Ratlosigkeit gegenüber dem auf den ersten Blick unvereinbaren Œuvre. Eine umfassende Würdigung von Arnolds musikalischen Schriften – inklusive des hier vorgestellten Traktats<sup>7</sup> – steht indes noch aus. Diese Lücke kann auch der vorliegende Beitrag nicht schließen. Arnolds Text dient hier als Bezugspunkt für einige generelle Überlegungen zum Wandel der Direktion um 1800.

Arnold ist nicht der erste deutschsprachige Autor, der sich dem Thema der musikalischen Direktion widmete. Voraus gehen beispielsweise Carl Ludwig Junkers *Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors* (Winterthur 1782) und der Abschnitt „Von den Eigenschaften eines Anführers der Musik“ im 17. Hauptstück von Johann Joachim Quantz' *Flötenschule* (1752)<sup>8</sup> sowie ein kurzes Kapitel in Johann Beers *Musikalische(n) Diskurse(n)* von 1719.<sup>9</sup> Daneben finden sich verstreute Bemerkungen in den Schriften von Johann Mattheson sowie in diversen Instrumentalschulen, Lexika und musiktheoretischen Werken des 18. Jahrhunderts.<sup>10</sup> Während in diesen Texten vor allem organisatorische Fragen und Probleme des Zusammenspiels (Direktionsarten, Tempofragen, Aufstellung, Verhältnis Orchester-Solist, etc.) behandelt werden, ist Arnold – soweit ich sehe – der erste, der die Ensembleleitung in der beschriebenen Weise als eigene künstlerische Tätigkeit begreift, resultierend aus einer umfassenden Kenntnis der musikalischen Wissenschaft, denn „wer Komposition, und überhaupt Musik gründlich studirt, wer die Kunst in seinem Umfange kennt, wird auch die Kunst des Dirigirens beym Vortrage musikalischer Produkte verstehen“. Mit der Einschränkung „zu dieser Klasse gehören die wenigsten“<sup>11</sup> wird die Exklusivität der Aufgabe und damit ihr künstlerischer Rang nochmals gesteigert.

<sup>5</sup> Seinem Roman *Amalie Balbi. Eine wunderbare Vision, die ich selbst gehabt habe* (Erfurt 1805) stellt Arnold aufschlußreiche „Biographische Erläuterungen“ voraus, in denen er bekennt, daß er viele Arbeiten im „romantische[n] Fache ... oft mit herzlichem Widerwillen“ produziert habe. Er scheint Zeit seines Lebens mit erheblichen wirtschaftlichen Problemen gekämpft zu haben und durchlitt schwerste psychische Krisen. 1812 – mit 48 Jahren – sei er „im eigentlichen Sinne verhungert“ (nach Dainat, wie Anm. 2, 81).

<sup>6</sup> So Gernot Gruber in *MGG*, Bd. 15 und immer noch gleichlautend in *MGG 2*, Personenteil Bd. 1 (mit neueren Literaturangaben).

<sup>7</sup> Er wurde nicht einmal im nach wie vor wichtigsten Werk über das Thema behandelt: Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913; Reprint Hildesheim etc./Wiesbaden 1987.

<sup>8</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Faks. Leipzig 1988, 177–186.

<sup>9</sup> Johann Beer, *Musikalische Diskurse*, Nürnberg 1719, 171–173; Faks. Leipzig 1982. Gemäß einem Tagebucheintrag Beers wurde das Manuskript bereits 1690 abgeschlossen.

<sup>10</sup> Die meisten einschlägigen Quellen wurden bereits bei Schünemann (wie Anm. 7) zusammengetragen und ausgewertet.

<sup>11</sup> Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 18.

An diesem Punkt erreicht die Arbeit des Musikdirektors als „Kunst des Dirigierens“ eine zuvor unbekannte Qualität, die sie ebenbürtig neben die des Komponisten treten läßt. Arnold geht sogar noch einen Schritt weiter. Um die Gleichrangigkeit von Musikerfindung und Musikvortrag zu untermauern, löst er diesen aus dem musikalischen Kontext und setzte ihn als eine „Kunst der Darstellung“ in Beziehung zum Schauspiel und zur bildenden Kunst: „Man kann also annehmen, daß zwey verschiedene Künste zur vollkommenen Anschaulichkeit der musikalischen Ideale erfordert werden: die Kunst der Schöpfung und die der Darstellung.“<sup>12</sup>

Ein wichtiger Faktor für die neue Autonomie des Dirigierens gegenüber anderen Tätigkeiten der musikalischen Praxis kann hier nur mit einigen Überlegungen skizziert werden. Es geht dabei um übergeordnete gesellschaftliche Formen der Kommunikation, die um den Ausdruck und die Vermittlung von Gefühlen kreisen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewinnt dieser Prozeß unter der Chiffre der „Empfindsamkeit“ auf allen Ebenen der künstlerischen Produktion Raum.<sup>13</sup> Diese Strömung hat bekanntlich zur Folge, daß die Koordinaten des Dreiecks schöpferischer Künstler – Werk – Rezipient neu definiert werden. Auf der Seite des Künstlers kommt es zu einer Individualisierung der Ausdrucksformen, auf der Seite der Rezipienten zur einer neuen Subjektivität der Wahrnehmung. Durch die Forderung nach Individuation ergibt sich aber ein Vermittlungsproblem. Die Lösung liegt in einer kollektiven Verständigung über individuelle Ausdrucksformen.<sup>14</sup> Ein probates Mittel, die Individualität zu wahren, sie jedoch gleichzeitig vielen Rezipienten zugänglich zu machen, ist beispielsweise der Brief, der als private Mitteilung, als Botschaft an einen ganzen Kreis von Empfängern oder als gedruckter Briefwechsel und als Briefroman im privaten, öffentlichen, intellektuellen und literarischen Leben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle spielt.<sup>15</sup>

Im Rahmen der Gefühlsästhetik erfahren – wie oftmals beschrieben – instrumentale Gattungen eine markante Aufwertung. Der transitorische Charakter des Erklingens, im Verein mit instrumentalen Äußerungen jenseits

<sup>12</sup> Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 16.

<sup>13</sup> Einen guten Überblick über Quellen und den jüngeren Stand der Diskussion aus musikhistorischer Sicht bietet Jörg Krämer, *Deutsches Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*, Tübingen 1998, bes. Bd. 2. Literaturgeschichtliche Aspekte vermittelt Nikolaus Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988.

<sup>14</sup> Georg Jäger, „Freundschaft, Liebe und Literatur von der Empfindsamkeit bis zur Romantik: Produktion, Kommunikation und Vergesellschaftung von Individualität durch kommunikative Muster ästhetisch vermittelter Identifikation“, in: *Siegener Periodikum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft* (SPIEL) 9 (1990), H. 1, 69–87.

<sup>15</sup> Eine umfassende Studie zur Weltwahrnehmung und Vermittlung jener Zeit liegt vor mit: Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999. – Ich danke Wolfgang Lukas (Zürich) für seine Hinweise aus dem Bereich der literarischen Anthropologie.

aller sprachlichen Festlegung, die daher offen sind für non-verbale Botschaften aus dem Kaleidoskop der Empfindungen, wurde nun ausgesprochen positiv bewertet und als Kunstform sui generis akzeptiert.<sup>16</sup> Diese Emanzipation der Instrumentalmusik führt zurück zum Orchester und zur neuen Rolle des Dirigierens, denn als Folge dieser Entwicklung gewann die rein orchestrale Musik und damit das „Instrument“ Orchester stetig an Bedeutung. Wie für literarische Gattungen, tritt auch hier ein Widerspruch zu den ästhetischen Forderungen der Zeit zu Tage, weil das vom einzelnen Komponisten formulierte musikalische Kunstwerk nun von einem größeren Kollektiv von Musikern klanglich zum Leben erweckt werden muß und dadurch gewissermaßen seines Bezugs zum individuellen Schöpfer beraubt wird. Arnold löst dieses Problem durch eine Kette von Übertragungsvorgängen:<sup>17</sup>

Sobald aber die Hervorbringung eines gewissen Gefühls, worauf der Künstler bey Verfertigung seines Kunstwerks bestimmt hinarbeitete, nicht mehr einem sondern einer ganzen Gesellschaft (Orchester) anvertraut wird, ist es nöthig, alle die dazu gehörigen Individuen zur einzigen bestimmten Wirkung, zur Reproduktion eines verlangten Gefühls unter sich zu vereinigen. Hier muß nun die Reproduktion der Ideen des Künstlers (Tonsetzers), die er der Wirkung einer ganzen Gesellschaft vertraute, wieder einem einzigen übertragen werden, der zu Erreichung dieses Zweckes die einzelnen Glieder zu vereinigen versteht. Diese Vereinigung der einzelnen Glieder zur Reproduktion eines einzigen Gefühls, ist das Werk des Anführers, Konzertmeisters, Musikdirektors, oder Kapellmeisters – Direktion.

Prämisse dieser Sequenz ist die Überlegung, daß das individuelle Empfinden des Komponisten sich nicht – wie in den bildenden Künsten und der Literatur – unmittelbar in einem materiellen Artefakt oder einem Text niederschlägt, sondern den Vermittlungsvorgang durch die ausführenden Musiker benötigt, bevor der eigentliche Empfänger, das hörende Publikum, erreicht wird.<sup>18</sup> In einem ersten Schritt muß daher die Gefühls-Intention des Komponisten gleichsam

<sup>16</sup> In den Worten Johann Gottfried Herders: „*Gedanken* zu bezeichnen ist uns die Rede gegeben; *Empfindungen* stammelt sie nur, und drückt in ihnen mehr aus durch das was sie nicht, als was sie sagt. [...] Auch die Musik muß Freiheit haben, alleihn zu sprechen, wie ja die Zunge für sich spricht, und Gesang und Rede nicht völlig dieselben Werkzeug gebrauchen. Ohne Worte, bloß durch und an sich, hat sich die Musik zur Kunst *ihrer* Art gebildet.“ (Sämtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877–1909, XXII, 185 – Hervorhebungen von Herder).

<sup>17</sup> Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 7–8.

<sup>18</sup> Arnold reflektiert die Unterschiede zwischen der Materialität der bildenden Künste und dem transitorischen Charakter der Musik explizit: „... Allein der Tonsetzer lege seine vollendete Partitur in den Konzertsaal, ohne daß er von Musikern das Werk aufführen lasse, und niemand wird begreifen, was uns der Künstler in dem Kunstwerke zeigen wollte. Daß ein im Lesen der Partituren geübter Musiker beym stummen Ueberblicken eines musikalischen Kunstwerks wohl dem Geiste des Komponisten folgen kann, ist für sich, aber dadurch wird die allgemeine

auf eine „ganze Gesellschaft“ – das Orchester – verteilt werden. Die hiermit hervorgerufenen und zwangsläufig untereinander verschiedenen Empfindungen dieser Gesellschaft bündelt der Musikdirektor in einem zweiten Schritt wieder zu einer einzigen und – dies wäre der dritte Übertragungsvorgang – bringt sie als Vermittler dem Publikum nahe, das wiederum ein Kollektiv aus einzelnen Individuen ist. Dieser letzte Schritt wird von Arnold im oben zitierten Textausschnitt nicht explizit angesprochen, ist aber wohl mitgedacht, denn kurz vorher spricht er von der „Reproduktion des Gefühls in den Seelen der Zuhörer“.<sup>19</sup> Die Parallelität der Vorgänge: Künstler (Komponist) → Gesellschaft (Orchester) und Künstler (Musikdirektor) → Gesellschaft (Publikum) läßt den Musikdirektor einerseits zum Kristallisationspunkt für das Gefühl der unterschiedlichen Individuen im Orchester werden, andererseits als Sachwalter der vom Komponisten beabsichtigten Wirkung auftreten und den Bogen zum Publikum schlagen. Als Stellvertreter des Komponisten, als Former des Ensembles wie als Bezugspunkt für die Hörer wird er zu einem Zentrum, in dem die Fäden aller an der musikalischen Produktion beteiligten Instanzen zusammenlaufen. Zugleich wird hieran erkennbar, daß mit der Rezeption von erklingender Musik die oben genannte Trias Komponist – Werk – Publikum um die Position des Interpreten (in Arnolds Worten des „Musikdarstellers“) zum Vierklang Komponist – Werk – Interpret – Publikum zu erweitern ist.

Es gehört zu den Konventionen der Musikproduktion um 1800, daß der Komponist bereits beim Entwerfen der Musik die Brechungen ins Kalkül zieht, bevor diese das Ohr des Zuhörers erreicht. Wie beim literarischen Briefschreiber verbirgt sich hinter der scheinbar individuellen, „empfindsamen“ Äußerung also eine Botschaft ans Kollektiv. Der Musikdirektor hat in diesem Spiel gewissermaßen die Aufgabe des Briefträgers, der für die richtige Zustellung an den Empfänger verantwortlich ist.

Vor diesem Hintergrund ist es wohl kein Zufall, daß ein Autor, der tief in den literarischen Betrieb um 1800 involviert ist, das Thema für die musikalische Praxis fruchtbar macht. Unabhängig von den geistesgeschichtlichen Strömungen im 18. Jahrhundert ist und bleibt die Orchesterleitung aber auch ein musikalisches Handwerk. Arnold trägt diesem Aspekt in seiner Schrift ausführlich Rechnung und ist auf der pragmatischen Ebene vielen Traditionen einer älteren Zeit verpflichtet. Ihnen soll in den folgenden Abschnitten nachgegangen werden.

Anschaulichkeit des Kunstwerks nicht bezweckt, und es liegt zwischen einer vollendeten Komposition beim Ueberlesen und ihrer Wirkung bey der wirklichen Aufführung noch eine weite Kluft, woher sich auch die Distinktion zwischen Augen- und Ohren-Komposition leiten läßt.“ (13–15). Arnolds Bericht wirft zwangsläufig Fragen zur Rolle des musikalischen „Texts“ auf, die weiter unten zumindest mit einigen Anmerkungen zur Funktion der Partitur konkretisiert werden sollen.

<sup>19</sup> Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 6.

### *Direktionsmethoden des 17. und früheren 18. Jahrhunderts*

Auf der Ebene der äußerlichen Organisation eines größeren musikalischen Ensembles scheinen die Unterschiede der Zeit um 1800 gegenüber dem frühen 18. Jahrhundert nicht gravierend gewesen zu sein. Arnold selbst erwähnt abgrenzend andere Direktionsarten seiner Zeit, die sich weit zurück verfolgen lassen: „[...] daraus ergibt sich, daß ein Musikdirektor noch etwas mehr verstehen müsse, als mit dem zusammengerollten Notenblatte den Takt zu schlagen, oder tobend am Flügel sein Wesen zu treiben, und auf der Geige zu schaben und mit den Füßen zu stampfen.“<sup>20</sup>

Der bekannte Stich eines „Music-Directors“ von Johann Christoph Weigel, entstanden um 1720, läßt zu einem ersten Vergleich ein und dient gleichzeitig dazu, einen Rahmen für das 18. Jahrhundert zu spannen.<sup>21</sup>

Der Stich zeigt einen Music-Direktor mit Notenrollen in beiden Händen. Der Text darunter lautet:

Ich bin, der dirigirt bey denen Music-Chören,  
zwar still was mich betrifft, doch mach ich alles laut,  
erheb ich nur den Arm. So lasset sich bald hören:  
was unsern Leib ergötzt und auch die Seel erbaut.  
mein Amt wird ewiglich dort einsten auch verbleiben,  
wann Himmel, Erd und Meer in pures Nichts verstäuben.

Der unbekannte Verseschmied formuliert hier auf lapidare Weise den Anspruch auf eine universelle und ewige währende Gültigkeit des Amtes eines „Music-Directors“. Damit stellt er diese Tätigkeit nicht nur neben „Wunder“-Dirigenten und langlebige Magier des Taktstocks der jüngsten Vergangenheit, sondern – aus dem Blickwinkel des frühen 18. Jahrhunderts heraus – ganz selbstverständlich in einen absolutistischen Rahmen neben das Gottesgnadentum von Königen und Kaisern. Er weist dem „Music-Director“ damit fast unverhüllt einen imperialen Anspruch im Reich der Musik zu.

Ein genauerer Blick auf die Darstellung liefert weitere Argumente für diese Deutung. Die kostbare Kleidung und die lange Perücke lassen darauf schließen, daß es sich bei der abgebildeten Person um eine von Rang handelt. In die gleiche Richtung weist der verzierte Stuhl links im Bild, der einem Thron ähnelt. Auf ihm ist der Dreispitz abgelegt – gewissermaßen als Ersatz-Krone. Als Werkzeuge seiner Tätigkeit und Insignien seines Amtes hält der „Music-Director“ ein gerolltes Notenblatt in jeder Hand, beide Arme sind zum Dirigieren erhoben. Auf einem altarähnlichen Tisch liegt ein geschlossenes Buch, darauf zwei Blätter, wovon das oberste die Aufschrift „Motetta à 2 Chori“ trägt.

<sup>20</sup> Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 13.

<sup>21</sup> Johann Christoph Weigel, *Musicalisches Theatrum*, Nürnberg o.J. [vermutlich zwischen 1715–1725], Faks. hrsg. v. Alfred Berner, Kassel etc. 1961. Der Stich geht angeblich auf eine vor 1714 zu datierende Vorlage von Johann Leonhard Blanck zurück. Unmittelbar davon beeinflusst zu sein scheint auch der „Music-Director“ im Frontispiz zu Johann Georg Walthers *Musikalischem Lexikon*, Leipzig 1732, Faks. Kassel und Basel 1753. – Siehe: Heinrich W. Schwab, *Das Konzert* (Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV/2), Leipzig 1971, 52.



**MUSIC - DIRECTOR .**

*Joh. Christoph Weigel excudit.*

Joh bin. der dirigirt bey denen Music-Chören .  
 zwar still was mich betrifft, doch mach jeh alles laut .  
 erheb jeh nur den Arm. so lasset sich bald hören :  
 was unsern Leib ergötzt und auch die Seel erbaut .  
 mein Amt wird ewiglich . dort einsten auch verbleiben .  
 wann Himmel. Erd und Meer in pures Nichts verstauben .  
 Anderer Theit .

Abb. 1: Johann Christoph Weigel, *Musicalisches Theatrum*, Nürnberg o.J., [Blatt 24].

Daneben ist aufrecht ein wohl handschriftliches Notenblatt zu sehen, das unzweideutig Merkmale einer Partitur besitzt. Darauf weisen die über mehrere Systeme gezogenen Taktstriche hin und die unterschiedlichen Schlüssel in der jeweils obersten und in der tiefsten Notenzeile der beiden Akkoladen (c1- und Baßschlüssel). Deutlich gekennzeichnet durch die Textunterlegung handelt es sich hier um Vokalstimmen mit Ausnahme der Baßlinie. Unklar bleibt, ob die beiden Akkoladen die beiden Chöre repräsentieren sollen oder lediglich zwei Partiturzeilen auf einer Seite sind. Die Architektur im Hintergrund könnte sowohl einen Palast wie einen Sakralraum abbilden. Die Gattungsbezeichnung „Motette“ würde auf letzteres schließen lassen. Eine von Säulen getragene Ballustrade am linken Bildrand deutet möglicherweise den Arbeitsplatz des Music-Directors, bzw. denjenigen seiner Chöre an.

Architektur und musikalische Attribute stellen den Dirigenten hier in den Kontext geistlicher Vokalmusik. Die Praxis des Taktschlagens bezeichnet der Begleittext als „still“, d.h. es sollen keine akustischen Taktzeichen gegeben werden. Die Notenrollen in beiden Händen des Musikdirektors sind einerseits als Werkzeuge für die Zeichengebung zu sehen und andererseits ein Hinweis auf die zwei zu leitenden Chöre. Die Ähnlichkeit der Papierrollen mit den Marschallstäben barocker Heerführer ist nicht zu übersehen. Sie lassen sich mit dieser Assoziation über das bloße Hilfsmittel zur musikalischen Zeichengebung hinaus auch als Insignien der Macht interpretieren.

Im Rahmen geistlicher Musik scheint sich die Praxis auch am Ende des 18. Jahrhunderts nicht wesentlich gewandelt zu haben. Noch 1785 zeigt ein Stich Franz Xaver Richter bei der Kirchenmusik mit einer Notenrolle in der Hand.<sup>22</sup> Signifikante Unterschiede hingegen lassen sich etwa 100 Jahre vor Weigel aus einer bekannten Darstellung in Werken des Michael Praetorius herauslesen.<sup>23</sup>

Die Zuteilung von vokalen Kräften in die himmlischen Sphären<sup>24</sup> („Pleni sunt coeli“) und von instrumentalen auf Erden („et terra“) entspricht einem ikonologischen Topos, der schon in Raffaels berühmter „Cäcilie“ von 1514 beobachtet werden kann.<sup>25</sup> Die bekrönten Harfenisten im oberen rechten Bildfeld von Praetorius' Titelblatt sind die 24 Alten der Apokalypse.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Stich von Christophe Guérin. Abgebildet bei Schwab 1971 (wie Anm. 21), 53 sowie in NGrove und MGG bei den jeweiligen Artikeln über „Richter, Franz Xaver“.

<sup>23</sup> Michael Praetorius, *Theatrum Instrumentorum*, Wolfenbüttel 1620, Titelblatt. = Abbildungsteil zum *Syntagma Musicum*, Bd. II, *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Faks. Kassel etc. 1958 u.ö. Praetorius verwendete denselben Holzschnitt mit anderem Schriftfeld schon für das Titelblatt seiner *Musae Sioniae*, Regensburg 1605.

<sup>24</sup> Die obere Hälfte des Bildprogrammes vergegenwärtigt Schilderungen aus der Johannes-Apokalypse, – wie mit „Apoc. 4“ explizit angegeben – und greift damit auf eine uralte Inszenierung des Gotteslobs zurück. Hierzu Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1962, 195–204. – Ich danke Dagmar Hoffmann-Axthelm für klärende Hinweise.

<sup>25</sup> Bologna, Pinacoteca.

<sup>26</sup> In Apok. 5, 8 heißt es über sie „habent singuli citharas“.



Abb. 2: Michael Praetorius, *Theatrum Instrumentorum*, Wolfenbüttel 1620, Titelblatt.

Im Zusammenhang mit musikalischer Leitung sind die drei Chöre des irdischen Ensembles von Interesse, denn jeder einzelne wird deutlich von einem „Dirigenten“ angeführt. Jeder der drei Taktschläger orientiert sich an einem musikalischen Text, vermutlich einem Stimmbuch, worauf das Querformat hinweist, während die Instrumentalisten keine Musikaufzeichnung vor sich haben. Die beiden Taktierer auf den Emporen sind besonders hervorgehoben, weil ihre Hände als einzige Elemente des Bildprogrammes die Grenze zum zentralen Schriftfeld durchbrechen und dadurch stark akzentuiert werden. Der dritte Taktierer beim tiefen Instrumentalchor am unteren Bildrand wendet dem Betrachter den Rücken zu und unterstützt damit den Eindruck von räumlicher Tiefe. Sein Gesicht ist den beiden Kollegen auf den Emporen zugewandt und verdeutlicht das Zusammenwirken beim Musizieren des dreichörigen Ensembles.

Im Gegensatz zum imperialen „Musikdirektor“ des frühen 18. Jahrhunderts, der immerhin zwei Chöre zu organisieren hat, ist in Praetorius' Abbildung noch eine Kooperation mehrerer Taktschläger zu sehen, von denen zumindest auf der ikonographischen Ebene keiner als zentrale Autorität ausgezeichnet ist. Der Unterschied in der Darstellung ist symptomatisch und kennzeichnet die Entwicklung von einer musikalischen Leitung aus dem Ensemble heraus zu einer auktorialen Figur des „Musikdirektors“.<sup>27</sup>

Näher an Weigels Stich steht die launige Beschreibung „Von dem modo oder Art und Manier zu tactieren“ durch Johann Beer aus dem Jahr 1690:<sup>28</sup>

An etlichen Orten haben die Organisten / wann sie informiren / ein höltzern Gestelle / und in demselben einen höltzernen Arm / diesen treten sie mit dem Fuß auf und nieder / dabey ich mich dann fast kranck lachen müssen. Andere tappen mit dem Fuß wider den Boden / daß es pufft / und es mit grossem Aergerniß durch die gantze Kirche schallt. Und wann derer etliche zusammen tappen / klingt es nicht viel anders / als ein knappender Weber=Stuhl / darinnen Meister Michel Teppicht würcket. Andere tactieren mit dem Kopffe / und wann du von ferne stehest / und sie heimlich fragest: Bist du ein Mauskopff? sprechen sie immer: Ja / ja / ja / ja. Andere nehmen zusammen gerolltes Papier in die Fäuste / und vergleichen sich also mit denen Kriegs=Generalen / die mit dem Regiments=Stabe ihre esquadronen commandiren. Etliche führen den tact mit einer / etliche mit beyden Händen / und stellen sich nicht viel anders / wie Attavan zu Regenspurg / da er auf der Heyde gleich dem Vogel Phoenix vom Thurm fahren wollen. Andere gebrauchen sich eines langen Steckens oder Stragels / ohne Zweifel vermittelst desselben die unachtsamen Jungen auf den Scheidel zu schmeissen [...]

Alle diese und dergleichen Arten können so ferne passiren / als sie nicht über ihre limites hinaus schreiten. Dann es würde nicht wol stehen / wann man einem Knaben

<sup>27</sup> Direktion im 16. Jahrhundert wird beispielsweise von Ludovico Zacconi (*Prattica di musica*, lib. 1, cap. 67) und Luigi Zenobi (Bonnie J. Blackburn/Edward E. Lowinsky, „Luigi Zenobi and his letter on the perfect musician“, in: *Studi Musicali* 22 (1993) 80–81) beschrieben.

<sup>28</sup> Beer, *Diskurse*, wie Anm. 9, 172–173.

/ welcher ein solo sänge / mit allen beyden Händen (welches nur in vollen Chören gewöhnlich /) die mensur geben wolte. So würde es auch ein greulich Auggesperr abgeben / wann der director auf den Chor guter Leute mit einer Spitzruthe von zweyen Klafftern kommen solte. Summa / ein jeder wird sich hierinnen pro variatione loci, temporis, & subjectorum, zu richten wissen.

Beers Verweise auf den Organisten und den Kirchenraum stellen seine Beobachtungen ebenfalls in den Rahmen der kirchlichen Musikpraxis. Neben den bereits bekannten Papierrollen und Handzeichen ist – abgesehen von der Kuriosität eines mechanischen Arms – hier auch von einem „Stecken“ die Rede, der sicher nicht nur zur Disziplinierung der Chorbuben eingesetzt wurde, sondern auch zum Taktieren. Beer nennt mit dem Stampfen der Füße eine wohlbekanntere Alternative, die zwar negativ bewertet wird, aber offenkundig häufig anzutreffen war. Bezeichnend ist für das ausgehende 17. Jahrhundert die Vielfalt der Methoden, deren Angemessenheit von der jeweiligen Situation abhängig ist.

Neue Entwicklungen in der Ensembleleitung ergaben sich um 1700 mit der Verbreitung der Orchesterpraxis französischer oder italienischer Prägung über die kulturellen Zentren Europas. Erstaunlicherweise wird dieses Thema weder in Georg Muffats ausführlicher Beschreibung französischer Orchesterpraxis,<sup>29</sup> noch in Johann Matthesons „Neu eröffnetem Orchestre“ von 1713, und auch nicht im „Vollkommenen Kapellmeister“ von 1739 mit der zu erwartenden Intensität diskutiert. Erst Johann Joachim Quantz bringt, wie erwähnt, in seiner Flötenschule von 1752 ein eigenes Kapitel „Von den Eigenschaften eines Anführers der Musik“. Im Einklang mit der Bedeutung, die die Orchesterpraxis in allen Bereichen des musikalischen Lebens bekommen hatte, ist dort kein Taktschläger mehr beschrieben, sondern ein Konzertmeister als „Anführer“ des instrumentalen Ensembles.<sup>30</sup>

Ob ein Anführer dieses oder jenes Instrument spiele, könnte allenfalls gleich seyn. Weil aber die Violine zum Accompagnement ganz unentbehrlich, auch durchdringender ist, als kein anderes von denen Instrumenten, die am meisten zur Begleitung gebrauchet werden: so ist es besser, wenn er Violine spielt.

Im Rahmen der noch relativ jungen Orchesterpraxis wird die Direktion wieder aus dem Ensemble heraus geregelt. Quantz' Bemerkung, daß die Violine „zum Accompagnement ganz unentbehrlich“ sei, macht darauf aufmerksam, daß er das Orchester im wesentlichen in einer begleitenden Funktion sieht. Dabei scheint die zunehmend wichtige Aufgabe des Konzertmeisters zeitweise sogar die Rolle des Kapellmeisters am Tasteninstrument an den Rand gedrängt zu haben.

<sup>29</sup> Georg Muffat, *Suavioris harmoniae instrumentalis ... florilegium secundum*, Passau 1698, hrsg. v. H. Rietsch, *DTÖ* 4 (1895). Das viersprachige Vorwort auch bei Walter Kolneder, *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Strasbourg – Baden-Baden 1970, 39–101.

<sup>30</sup> Quantz, *Versuch*, wie Anm. 8, 178–79

### *Leitungsmethoden um 1800*

Die Geschichte der musikalischen Direktion läßt sich nicht als sukzessive Abfolge verschiedener Methoden beschreiben. Wie häufig in Übergangszeiten, sind um 1800 zahlreiche Leitungspraktiken aus unterschiedlichen historischen Schichten und in unterschiedlichen funktionalen Zusammenhängen gleichzeitig anzutreffen. Und es ist beinahe selbstverständlich, daß zeitgenössische Autoren, je nach ihrem Standpunkt, die eine oder andere Art vehement verteidigen. Im wesentlichen werden vier verschiedene Leitungsarten beschrieben:

1. Zunächst gab es immer noch den traditionellen Notenrollen-Dirigenten. Eine Karikatur von Hieronymus Heß aus dem Jahr 1828 läßt erkennen, daß hierbei der Takt nicht nur mit der bewaffneten Hand geschlagen wird, sondern sehr deutlich auch mit dem Fuß.<sup>31</sup> Diese polternde Unart hat sich gehalten, obwohl sie schon von Johann Beer im ausgehenden 17. Jahrhundert kritisiert worden war.
2. Am häufigsten ist, im Einklang mit Quantz' Beschreibung, ein Konzertmeister („Vorgeiger“) als Leiter des Ensembles anzutreffen. Diese Art der Orchesterleitung, die sich von Johann Georg Pisendel bis Franz Clement, Nicolo Paganini und François-Antoine Habeneck weit ins 19. Jahrhundert hinein gut verfolgen läßt, gewinnt in dem Maß an Bedeutung, wie der generalbaßgestützte Satz – und damit die Rolle des Tasteninstrumentes – an Einfluß verliert. Die Vorteile des Vorgeigers werden darin gesehen, daß er den Takt sichtbar mit dem Bogen angibt und vor allem, daß er „Einhelfen“ kann, also bei Unsicherheiten oder Fehlern in der Lage ist, die strauchelnden Stimmen mit der erforderlichen Deutlichkeit akustisch zu stützen.

Einen Hinweis auf diese Praxis bietet ein bekannter Brief Wolfgang Amadeus Mozarts vom 3. Juli 1778, in dem er seinem Vater von der ersten Aufführung seiner sogenannten Pariser Sinfonie (KV 297) berichtet.<sup>32</sup> Nachdem das Orchester des *Concert spirituel* das Werk probeweise zweimal, so Mozart, „herunter gehudelt und herunter gekratzt“ und er „sein Lebtag nichts schlechteres gehört“ habe, kündigt er erzürnt den Vorsatz an: „wenn es [sc. in der Aufführung] so schlecht gieng, wie bey der Prob, ich gewis aufs orchestre gehen werde, und den H: Lahousè *Ersten violin* die violin aus der hand nehmen, und selbst dirigirn werde.“

Welche verschiedenen Möglichkeiten für das Zusammenhalten des Ensembles einer Violindirektion während einer Operaufführung zu Gebote standen, ist ex negativo aus einer Beschreibung zu entnehmen, die ein anonymer Berichterstatter 1814 über den „Director“ eines „deutschen Theaters“ gab:<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Hieronymus Heß, „Das Orchester“ (1828), abgebildet in: Max F. Schneider, *Die Musik der Neuzeit in der bildenden Kunst Basels*, Basel 1944, 46.

<sup>32</sup> Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. II, Kassel etc. 1962, 388.

<sup>33</sup> AMZ 15 (1814) 393.

[... der Direktor] strich nun rüstig drauf los, so dass seine Töne vor allen anderen sich durch Rauheit und Stärke auszeichneten. Dabey schlug er den Takt sehr vernehmlich bald mit dem Bogen, bald mit dem Fusse, bald mit dem Kopfe, bald mit allen dreyen zugleich, gab rechts und links das Zeichen zum Anfang der einzelnen Stimmen, machte ein mürrisches Gesicht bey einem vorfallenden Fehler, oder ertheilte auch wol durch ein freundliches Kopfnicken seinen gnädigen Beyfall; mit einem Worte, er war, wie einer, den die Bienen mit ihrem Stachel verfolgen, in steter Bewegung.

3. Der dritte Typus, ein Musikdirektor oder Kapellmeister am Tasteninstrument, ist vor allem in großbesetzten Werken mit Sängern nach wie vor anzutreffen. Ein Verfechter dieser Praxis – allerdings nur noch im Hinblick auf Opernaufführungen – ist Ignaz Ritter von Seyfried, der im Wiener Musikleben eine führende Rolle spielte. Noch 1831 votiert er gegen die „allgemein verbreitete“ Art ein „Orchester entweder durch den ersten Violinisten, (Director, Vorgeiger) oder mittelst des Tactierstabes, zu leiten“<sup>34</sup> und plädiert für den Capellmeister am „Claviere“. Seine Position sei am besten

im Centrum des Orchesters, vis à vis der Bühne, an der Seite der beiden Grundpfeiler, Violoncell und Contrabass, welche aus der Spart [Partitur] accompagnierten, sitzend am Piano, mit der linken Hand, bei besonderen Eintritten, oder, um den Vortrag zu bezeichnen, generalbassmässig begleitend, indess die rechte das Zeitmas markirt, und dem spähenden Auge offne Bahn und freyer Spielraum bleibt, aller Orten, wo es nur immer Noth thut, deutungsvolle Blicke und Signale hinzusenden.<sup>35</sup>

Seyfried beschreibt damit einen Kompromiß. Im Grunde ist der „Capellmeister am Claviere“<sup>36</sup> ein Taktierer mit der rechten Hand. Die linke am Instrument kann er aber noch zur Unterstützung intonationsschwacher Sänger benutzen und außerdem muß er Rezitative begleiten, nachdem – wie Seyfried ausdrücklich vermerkt – die Cellisten in dieser Aufgabe nicht mehr geübt seien.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> [Ignaz] von Seyfried, „Selbsterfahrungen auf Berufswegen, I. Der Tactirstab“, *Cäcilia* 13 (1831) 233–240.

<sup>35</sup> Seyfried, „Tactirstab“, wie Anm. 34, 234.

<sup>36</sup> In anderem Zusammenhang macht Seyfried deutlich, daß er dafür am liebsten ein „Quer-Pianoforte“, also ein Tafelklavier, benutzt und „des kreischenden Flügels Exilierung“ – gemeint ist die Abschaffung des Cembalos – zu „den verdienstlichen Werken“ rechnet (Seyfried, „Tactierstab“, wie Anm. 34, 235).

<sup>37</sup> „Zumal bei der italiänischen *Opera buffa* [...] selbst Virtuosen *di prima sorte* um keinen Preis auf das soufflierende Spinett Verzicht leisten: schon darum, weil es ihnen im *recitativo secco* zum verlässlichsten Wegweiser dient, und der Nachwuchs unserer Violoncellisten die Kunst, nach der meist nur dürftig bezifferten Fundamentalstimme, die vollen Accorde mit dem bezeichneten Leitton heraus zu arpeggiren, verlernt, oder vielleicht gar nicht erlernt hat.“ (Seyfried, „Tactierstab“, wie Anm. 34, 235)

4. Schließlich gibt es bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts erste Versuche einer Ensembleleitung ganz durch einen einzelnen Dirigenten mit und ohne Taktierstab. Vielleicht hat schon Wolfgang Amadeus Mozart gelegentlich diese Art der Leitung praktiziert. Jedenfalls ließe sich ein Bericht aus Wien über Aufführungen von Carl Philipp Emanuel Bachs „Auferstehung und Himmelfahrt Christi“ im Februar und März 1788 mit einem überdimensionalen „Orchester von 86 Personen“ und 30 Chorsängern so interpretieren. Dort heißt es: „Der Kayserl. Königl. Capellmeister, Hr. Mozart tactirte und hatte die Partitur, und der Kayserl Königl. Capellmeister, Hr. Umlauff spielte den Flügel. Die Ausführung war desto vortreflicher, da zwey Hauptproben vorher gegangen waren.“<sup>38</sup>

Spätestens 1788 führt Johann Friedrich Reichardt die Methode des Taktstockdirigierens in Berlin ein. Der Unterschied zum Musik-Direktor mit der Notenrolle bestand darin, daß Reichardt offenbar die Rolle des Organisers abstreifen und zum dirigentischen Interpreten gelangen wollte. Äußeres Zeichen dafür war, daß er das Tasteninstrument im Orchester abschaffte und damit einen potentiellen Nebenbuhler in der Leitungsfunktion eliminierte. Ein Vorgehen, das von zeitgenössischen Beobachtern scharf kritisiert wurde.<sup>39</sup> Im Anschluß an Reichardt dirigierte Bernhard Anselm Weber in Berlin ebenfalls mit dem Taktstock, 1817 Carl Maria von Weber in Dresden, im gleichen Jahr Louis Spohr in Frankfurt/Main und ebenfalls Spohr 1820 in London<sup>40</sup> sowie Felix Mendelssohn 1835 in Leipzig – um nur einige der frühen Belege zu nennen.<sup>41</sup> Weitere prominente Dirigenten des 19. Jahrhunderts begannen in jener Zeit ihre Karriere. So Hector Berlioz, dessen erste Auftritte in die 1820er Jahre fallen und Peter Josef von Lindpaintner, der in derselben Periode in München und später in Stuttgart zu den frühen Stabdirigenten zählte. Einer der ersten Verfechter des Dirigierens mit dem Taktierstab überhaupt war der Mannheimer Jurist, Komponist und Theoretiker Gottfried Weber, der 1807 schreibt, er kenne „keinen bodenloseren Streit, als über das Instrument, das bey der Aufführung vollstimmiger Musikstücke zum Dirigiren das geschickteste sey? – Keines, als der Taktirstab! ist mein Bekenntnis.“ Anschließend liefert er eine bündige Beschreibung der Dirigenten-Tätigkeit, die in ihrer mechanistischen Ausrichtung allerdings hinter dem oben beschriebenen künstlerischen Anspruch Arnolds zurückbleibt.<sup>42</sup>

<sup>38</sup> Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1789*, 121f. (zitiert nach Peter Schleuning, *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Hamburg 1984, 404).

<sup>39</sup> Hierzu mein Artikel „Die Pracht, dieß schöne Ensemble hat kein Orchester“. Johann Friedrich Reichardt als Leiter der Berliner Hofkapelle“, in: *BjBHM* 17 (1993) 139–160, bes. 147–150.

<sup>40</sup> Spohr schildert dieses Ereignis in seinen Lebenserinnerungen auf besonders eindrückliche Weise: Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, hrsg. v. Folker Göthel, Tutzing 1968, Teil II, 75.

<sup>41</sup> Nach Schünemann, *Geschichte*, wie Anm. 7, 261 ff.

<sup>42</sup> Gottfried Weber, „Praktische Bemerkungen“, *AMZ* 9 (1806/07) Sp. 805.

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.

Ähnlich wie Arnold charakterisiert Weber den Direktor als denjenigen, der „während der Ausführung eines Tonstückes als Repräsentant des gemeinsamen Willens anzusehen [ist]“ und gelangt anschließend zu einer Definition des Orchesters, die ausdrückt, wie eine Gesellschaft von Individuen nun zu einem einzigen Instrument geformt worden ist:<sup>43</sup>

Folgen nun alle diesem Einen, so kann das ganze Chor und Orchester eben so wenig auseinander kommen, als die zwey Hände oder die zehn Finger des Klavierspielers, und der Anführer ist in Stand gesetzt, mit seinem ganzen, vollstimmigen Orchester etwa einer wankenden Solostimme ebenso leicht und so unmerkbar nachzugeben, als ein Klavierspieler, welcher eine Arie blos auf dem Flügel begleitet.

Obwohl Weber mit dem Eintreten für den Taktierstab alles für einen Dirigenten vorbereitet hat, dessen Aufgabe und Tätigkeit ganz aus dem Orchesterverband herausgelöst ist, trägt er kurz darauf völlig überraschend der offenbar überwiegenden Praxis und den alltäglichen Problemen Rechnung und diskutiert, welches Instrument für den Direktor am zweckmäßigsten sei. Auch er hält es für vorteilhaft, die Violine zur Hand zu haben, um beispielsweise einem strauchelnden Sänger einhelfen zu können. Am schicklichsten jedoch sei es, wenn der Dirigierende „auf einem etwas erhöhten Ort“ vor einem guten Fortepiano steht, denn: „Hier kann er, was die Hauptsache ist, immer [gesperrt im Orig.] die rechte Hand zum Taktieren frey haben, und zugleich die linke in der Nähe der Tasten und seines Instruments halten, um dem Sänger nöthigenfalls einen Ton anzugeben.“<sup>44</sup>

An dieser Stelle hilft eine karikierende Schilderung Ignaz von Seyfrieds, die Gründe für die unentschiedene Zurückhaltung gegenüber einer reinen Stabdirektion zu erkennen:<sup>45</sup>

Die neue Art zu Battiren zeigt sich noch besonders weniger vorteilhaft, je zahlreicher die zu leitenden Sängermassen sind. Beispielsweise: Welch Zwiespalt, welche Irrungen und Uebelstände ereignen sich mitunter bei festlichen Einzügen, oder Triumphmärschen, wenn das Heer der Statisten, Figuranten und Chöre aus dem tiefsten Hintergrunde einer grossen Bühne in gemessen langsamen Paradeschritt heranrückt, in der bedeutenden Ferne nur schwach das leis' ertönende Orchester vernehmen, beim blendenden Lampenschimmer kaum Conturen des manövrirenden dünnen Stäbleins gewahren, vielweniger noch dessen tele-

<sup>43</sup> Ebd. Sp. 806–807.

<sup>44</sup> Ebd. Sp. 808.

<sup>45</sup> Seyfried, „Tactirstab“, wie Anm. 34, 236.

graphische Signale unterscheiden kann; die Sängerschaaren also schwankend, unsicher und zweifelhaft eintreten, dass man füglich die Worte von Kirnbergers Canon: „Wir irren allesammt, nur Jeder irret anders!“ als den allerpassendsten Text unterlegen könnte.

Seyfried benennt hier Faktoren, die bei der ausgeklügelten Bühnentechnik heutiger Zeit mit Beleuchtungselektronik und Monitorübertragung des Dirigenten keiner Überlegung mehr bedürfen, im 19. Jahrhundert jedoch elementare Probleme beim Koordinieren der Musiker verursachten. Offensichtlich brauchte es zwei wesentliche Umstände, um dem Taktstab zum Durchbruch zu verhelfen: die allseits gute Sichtbarkeit des Dirigenten durch gute Lichtverhältnisse, verbunden mit einer zweckmäßigen Aufstellung, sowie ein Ensemble, das durch Professionalität und einen angemessenen Probenaufwand so sicher in der Ausführung war, daß das „Einhelfen“ überflüssig wurde.

### *Partitur*

In der heutigen Vorstellung ist ein Dirigieren ohne Partiturkenntnis nicht denkbar. Ganz anders jedoch lagen die Verhältnisse im 18. Jahrhundert. Die Partitur ist die einzige Aufzeichnungsform, in der das Werk in seiner Gesamtheit überschaubar ist. Eine Partitur war aber nicht unbedingt nötig, um ein Werk aufzuführen. Orchesterwerke erschienen in Form von Stimmendruckten, denn für die klangliche Realisierung war dies zunächst ausreichend. Da es im 18. und frühen 19. Jahrhundert bekanntlich keinen Schutz von Urheberrechten gab, wurden Partituren nicht gedruckt, sondern nur bei Bedarf von Hand geschrieben. Musikdirektoren mußten sich die Partituren für die allermeisten Werke selbst herstellen oder herstellen lassen, denn das „Bedürfnis der Orchester (übersteigt) den Vorrath der vorhandenen gedruckten Parturen wohl zehnmahl“.<sup>46</sup> Von anderen Werken gab es nur die handschriftlichen Partituren, aus denen direkt die Stimmen abgeschrieben wurden oder eine weitere Partitur als Zwischenschritt kopiert wurde. In jedem Fall stellte die aufwendige Kopistenarbeit eine gewisse Hürde vor die unautorisierte Aneignung und bereitete einer florierenden Abschreibe-Industrie den Nährboden. Gleichzeitig war diese Praxis aber auch ein unversiegbare Quell für die Tradierung alter und die Produktion neuer Schreibfehler.

Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, wenn Arnold den Problemen der Partitur erstaunlich viele Seiten seiner Abhandlung widmet und wiederholt betont, daß von einer fehlerfreien Abschrift viel zum Gelingen der späteren Aufführung abhängt. Überraschend ist dabei sein Hinweis, daß die besten handschriftlichen Partituren von eben jenen Firmen angeboten werden, die das gedruckte Stimmenmaterial verkaufen. Ganz besonders hebt er das „Härtelsche

<sup>46</sup> Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 163.

Magazin“ in Leipzig hervor, also einen Zweig des bekannten Verlags, von dem man „ohne allen Widerspruch ... die besten geschriebenen Partituren erhält“. <sup>47</sup> Breitkopf & Härtel ist es auch, der zur selben Zeit die ersten gedruckten Werkausgaben von Haydn und Mozart in Partiturform auf den Markt bringt. <sup>48</sup>

Die Partitur war nicht nur ein wichtiges Element in der Übertragung der Rolle des herkömmlichen Kapellmeisters, der seine eigenen Kompositionen aufführt, auf den Musikdirektor neuer Art, der fremde Kompositionen einstudiert. Für den Leiter der Kapelle selbst bedeutete die Partitur einen immensen Informationsvorsprung gegenüber den Musikern, die jeweils nur eine Stimme vor Augen hatten. Damit war sie ein Signum seines Führungsanspruchs und zugleich ein Machtmittel. Schon in der auffälligen Inszenierung der Motetten-Partitur auf Weigels Stich von 1720 ist dieser Aspekt unübersehbar. Wer die Partitur hatte, verfügte nicht nur über die Musik, sondern hatte auch alle Aktionen der beteiligten Musiker unter Kontrolle und damit buchstäblich in der Hand. Der oben zitierte Bericht Forkels über eine Oratorien-Aufführung in Wien 1788 unter Mozarts Leitung erwähnt nicht nur, daß Mozart „tactirt“ habe, sondern sagt im gleichen Atemzug, daß er im Besitz der Partitur gewesen sei. Ignaz Umlauff am Flügel hatte wohl ebenfalls eine solche, aber entscheidend war, daß das Taktieren in Verbindung mit der Partitur den Führungsanspruch im Ensemble legitimierte.

Freilich darf nicht außer Acht gelassen werden, daß gerade in einer Zeit, in der Partituren nicht jederzeit zur Verfügung standen, außerordentliche musikalische Gedächtnisleistungen anzutreffen waren. Ein glänzendes Beispiel hierfür ist der Geiger Franz Clement, der Beethovens Violinkonzert 1806 uraufführte (und es dabei fast vom Blatt spielen mußte). Er war bis 1813 Orchesterdirektor am Theater an der Wien und für sein phänomenales musikalisches Gedächtnis berühmt. Louis Spohr konnte dies anlässlich einer Aufführung seines Oratoriums *Das jüngste Gericht* in Wien zum Jahreswechsel 1812/13 mit 300 Mitwirkenden selbst feststellen. Er schrieb darüber: „Ich begeisterte mich von neuem für meine Schöpfung und mit mir auch viele der mitwirkenden Musiker, unter ihnen besonders der Orchesterdirektor des Theaters an der Wien, Herr Clement. Dieser hatte sich in das Werk so hineingehört, daß er mir am folgenden Tage nach der Aufführung mehrere große Nummern Note für Note mit allen Harmoniefolgen und Orchesterfiguren auf dem Piano vorspielen konnte, ohne je die Partitur gesehen zu haben.“ <sup>49</sup> Laut Spohr kursierte in Wien sogar das Gerücht, Clement habe nach mehrmaligem Hören von Haydns Schöpfung mit Hilfe eines Textbuches einen vollständigen Klavierauszug des Werkes hergestellt. Clement wäre damit das sicher nicht alltägliche Beispiel eines Orchesterleiters, der mit der Partitur im Kopf arbeitete.

<sup>47</sup> Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 160.

<sup>48</sup> Ab 1798 erschienen die „Œuvres complètes von W. A. Mozart“, ab 1800 eine Werkausgabe von Joseph Haydn.

<sup>49</sup> Spohr, *Lebenserinnerungen*, wie. Anm. 40, Teil I, 157.

### *Dirigent und Orchestermusiker*

In der Weise, wie sich die Rolle des Orchesterleiters zum dirigierenden Interpreten hin verlagerte, änderte sich zwangsläufig auch das Verhältnis zu den einzelnen Orchestermitgliedern. Dies äußert sich symptomatisch in Arnolds Forderung, nicht nur den zeitlichen Ablauf einer Komposition zu regeln, sondern auch den Ausdruck der Ausführenden zu vereinheitlichen.

Im Falle einfachen Taktierens ist es selbstverständlich, daß dem jeweiligen Orchestermitglied größerer Spielraum für die Gestaltung des musikalischen Ausdrucks zugemessen ist, ja, sie wird von ihm sogar erwartet. Dies kommt besonders in Verzierungen zur Geltung, die, wie verschiedene Quellen berichten, im Orchesterspiel nicht ungewöhnlich waren und auch dann angebracht wurden, wenn es sich nicht um eine solistische Partie handelte.<sup>50</sup>

Ein Taktstockdirigent des 19. Jahrhunderts kann sich damit natürlich nicht mehr anfreunden. Eine Episode aus den Memoiren von Hector Berlioz veranschaulicht den Konflikt auf drastische Weise. Berlioz studierte und dirigierte ca. 1842 mit dem Orchester in Dresden eine Aufführung seiner „Symphonie fantastique“ und berichtet darüber:<sup>51</sup>

Der erste Oboist hat einen schönen Ton, aber eine altmodische Spielweise und eine Manie, *Triller* und *Mordente* anzubringen, die mich – ich gebe es zu – tief beleidigt hat. Er erlaubte sich besonders abscheuliche Verzierungen im Solo am Anfang der „Szene auf dem Lande“. In der zweiten Probe drückte ich ihm sehr lebhaft meinen Abscheu gegen seine melodischen Niedlichkeiten aus; er unterließ sie boshafterweise in den nächsten Proben, aber es war nur eine Hinterlist, und am Tage des Konzerts, überzeugt, daß ich nicht das Orchester anhalten und ihn vor dem Hof und dem Publikum persönlich zur Rede stellen würde, begann der perfide Oboist seine kleinen Niederträchtigkeiten aufs neue und sah mich dabei so spöttisch an, daß ich vor Entrüstung und Wut fast hintenüber gefallen wäre.

Alte Orchesterpraxis und neue Orchesterleitung prallen in dieser Geschichte unversöhnlich aufeinander, die das gewandelte Rollenverständnis zwischen Musikern und Dirigent lebendig illustriert.

<sup>50</sup> John Spitzer/Neal Zaslaw, „Improvised ornamentation in eighteenth-century orchestras“, *JAMS* 39 (1986) 524–577.

<sup>51</sup> Modifizierte Übersetzung nach: Hector Berlioz, *Memoiren*, hrsg. v. Wolf Rosenberg, München 1979, 282. Der Originaltext lautet: „Le premier hautbois a un beau son, mais un vieux style, et une manie de faire des *trilles* et des *mordants*, qui m'a, je l'avoue, profondément outragé. Il s'en permettait surtout d'affreux dans le solo du commencement de la *Scène aux champs*. J'exprimai très vivement, à la seconde répétition, mon horreur pour ces gentillesse mélodiques; il s'en abstint malicieusement aux répétitions suivantes, mais ce n'était qu'un guetapens; et le jour du concert, le perfide hautbois, bien sûr que je n'irais pas arrêter l'orchestre et l'interpeller, lui personnellement, devant la cour et le public, recommença ses petites vilénies en me regardant d'un air narquois qui faillit me faire tomber à la renverse d'indignation et de fureur.“ (Hector Berlioz, *Mémoires*, Edition présentée et annotée par Pierre Citron, o.O. 1991, 358).

Nicht anders als Berlioz und ähnlich wie Gottfried Weber war sich Arnold im Jahr 1806 der Probleme des neuen Leitungsideals nur allzu sehr bewußt. Nur vor diesem Hintergrund ist es zu verstehen, daß nach mehr als 130 Seiten, die zu lesen sind, als ginge es hier nur um den Musikdirektor als Taktstockdirigenten, völlig überraschend ein Abschnitt folgt, der davon handelt „welches Instrument für einen Musikdirektor, und zur Direktion am besten geeignet sey?“<sup>52</sup> Arnolds Entscheidung fällt eindeutig zu Gunsten der Violine, denn „so ein Flügeldirektor kann mit seinem isolierten Instrumente sich bey den übrigen Musikern nur wenig Achtung erwerben, und wird immer nur als ein Fremdling unter ihnen sitzen, der an der gelingenden oder mißlingenden Darstellung des musikalischen Kunstwerks unschuldig ist, und so wenig zur Direktion des Ganzen beytragen kann, als der rückwärts auf der Orgel reitende Organist bey einer Kirchenmusik.“<sup>53</sup>

„Der angehende Musikdirektor“ steht in diesem Punkt für jene Zeit des Übergangs kurz nach 1800, in der der Violinbogen und das leitende Tasteninstrument erst allmählich vom Taktstock abgelöst werden.

Arnolds Ausgangspunkt war die Funktion des Musikdirektors als Vermittler zwischen Komponist, Orchester und Publikum. Im 19. Jahrhundert ergab sich häufig die Konstellation, daß ein Komponist in die Rolle des Dirigenten seiner eigenen Werke schlüpfte. Wie diese Doppelfunktion selbst bei berühmten Exponenten des komponierenden und gleichzeitig des dirigentischen Handwerks kritische Momente aufkommen ließ, belegt der Bericht über ein Konzert in Wien aus der Saison 1875/76, in dem Richard Wagner als Gast seinen „Lohengrin“ dirigierte. Joseph Sulzer, Cellist der Wiener Philharmoniker, erlebte die Situation als Mitglied des Orchesters folgendermaßen:<sup>54</sup>

Wagner handhabte den Dirigentenstab keineswegs wie ein Berufsdirigent. Stellenweise dirigierte der Meister überaus präzise und rhythmisch, dann wieder in Momenten der Ermüdung oder Gedankeneinspinnung nonchalant oder – gar nicht, und es wäre hierdurch manchmal eine heillose Verwirrung entstanden, wenn nicht ein *deus ex machina* in der Gestalt Hans Richters in solchen Momenten rettend eingegriffen hätte. Richter hatte nämlich, diese Kalamität voraussehend, zu Ehren des Meisters das Amt des Paukisten übernommen und dirigierte von seinem Platze aus mit dem Paukenschlägel, ohne daß es Wagner gewahr wurde.

Schenkt man diesem Bericht Glauben, dann sind es Momente schöpferischer Reflexion („Gedankeneinspinnung“), die Wagner in einen Konflikt zu seiner Aufgabe als Orchesterleiter bringen. Es ist der Berufsdirigent Hans Richter, ein „Musikdirektor“ ganz im Sinn von Arnolds Schrift, der die Aufführung

<sup>52</sup> Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 137 ff.

<sup>53</sup> Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 139–140.

<sup>54</sup> Joseph Sulzer, *Ernstes und Heiteres aus den Erinnerungen eines Wiener Philharmonikers*, Wien und Leipzig 1910, 27.

vom Platz des Paukisten aus rettet. Die Geschichte belegt auf eindruckliche Weise, warum sich Komponieren und Dirigieren aus innerer Notwendigkeit voneinander trennen mußten. Der „angehende Musikdirektor“ von 1806 erweist sich in der historischen Rückschau als Prototyp der neuen Figur des reproduzierenden und interpretierenden Dirigenten, von der das heutige Musikleben in so hohem Maß bestimmt wird.

„AUF FRANZÖSISCHE ART MIT DEM STÄBCHEN“  
 ODER MIT „UNBEWAFFNETER“ HAND: EIN BLICK ZURÜCK AUF DEN  
 KAPPELLMEISTER DES BEGINNENDEN 19. JAHRHUNDERTS

VON HANS-MARTIN LINDE

„Der Dirigent muß ein ausgebildeter Musiker sein, muß es verstehen, mit einer Gruppe von Menschen zu arbeiten und befähigt sein, Spielern musikalische Vorstellungen durch verständliche Gesten zu übermitteln“.<sup>1</sup> Diese knappe, durchaus treffende Zusammenfassung, die sich leicht und differenzierend erweitern ließe, sei den folgenden Betrachtungen vorangestellt. Dirigieren mit oder ohne Taktstock sagt nichts aus über die Qualität eines Dirigenten oder seines Dirigates. Die beiden Arten haben auch nichts zu tun mit der vielleicht auftauchenden Vermutung, die eine oder die andere Art sei für bestimmte Musik die jeweils einzig angemessene.

Es war Louis Spohr, der von der „französischen Art mit dem Stäbchen“ berichtete.<sup>2</sup> Zu Recht sieht man in ihm einen Hauptvertreter des neuen Dirigententyps zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Man kann in ihm wohl geradezu einen der ersten herausragenden „Kapellmeister“ sehen. Vom Dirigieren mit „unbewaffneter“ Hand spricht sehr viel später Kurt Thomas. Er vermeidet in bezeichnender Weise den Ausdruck „Chordirigent“, das Wort „Chorleiter“ erscheint ihm angemessener. Sein Lehrbuch<sup>3</sup> hat viele Auflagen erlebt, und es gilt bis heute als ein Kompendium für junge Chorleiter.

Beide Dirigierarten – einerseits diejenige mit dem „baculus orchestralis“ und andererseits diejenige ohne bâton, baguette, bacchetta – kennt man seit den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts nebeneinander, und dies bis in unsere Tage. Es sei die Feststellung gewagt, daß für ein breites heutiges Publikum der Dirigent ohne Taktstock eigentlich „kein richtiger Dirigent“ ist. Der Dirigent ohne Taktstock wird im allgemeinen Pausengeplauder als eher merkwürdig und zumindest recht ungewöhnlich registriert. Zwar hat sich in jüngerer Zeit die Situation etwas gewandelt, gibt es doch mittlerweile hervorragende Dirigenten, die den Taktstock nicht benützen. Man hat zur Kenntnis nehmen müssen, daß das taktstocklose Dirigat nicht unbedingt eine schlichtere, vielleicht gar mehr kollegialere Auswirkung auf das Wechselspiel zwischen Orchester und Dirigent haben muß. Auch hat man bemerkt, daß Taktstockdirigieren nicht unbedingt eine magistrale und gar imperiale Art der Direktion mit sich bringt.

<sup>1</sup> Max Rudolf, *The grammar of conducting*, New York, 3. Auflage 1994, S. 15 der Einleitung.

<sup>2</sup> Louis Spohr, *Memoiren*, Paris 1865, dtsh. NA, Königstein/Ts.1985, S. 52.

<sup>3</sup> Kurt Thomas, *Lehrbuch der Chorleitung I*, Wiesbaden 1936, S.10.

Viele der modernen Lehrbücher des Dirigierens gehen mit größter Selbstverständlichkeit vom Dirigieren *mit dem Taktstock* aus und erwähnen eine abweichende Art meist gar nicht. Hans-Klaus Jungheinrich<sup>4</sup> faßt beide Richtungen sehr treffend zusammen: „Man kann den Taktstock benutzen aus Traditionsbewußtsein, aus geheimer Großmannssucht, aus streng sachlichen Gründen. Der Taktstock gehört also irgendwie dazu oder er erscheint unverzichtbar als Amtszeichen der befehlshaberischen Würde [...], oder er wird als das bestmögliche Mittel der Verständigung mit dem Orchester angesehen. Und man kann andererseits den Taktstock ablehnen aus Nonkonformismus, aus purer Eitelkeit oder aus streng sachlichen Gründen“.

Klar für die Taktstockdirektion ist Sir Adrian Boult,<sup>5</sup> wenn er verlangt, ein Dirigent habe „seine Vorstellung und Interpretation eines Stückes ausschließlich mittels Hand und Taktstock“ auszudrücken. Zuvor erinnert er sich an sein Vorbild Arthur Nikisch: „Er pflegte während der Probe äußerst wenig zu sprechen, doch vermochte die Spitze seines Taktstockes die Musik in überwältigender Weise zu beschreiben“.

Auch Sir Henry Wood<sup>6</sup> ist überzeugt davon, daß sich mit der Taktstockspitze alles Nötige ausdrücken läßt. Man müsse aber mit dem Taktstock derart sicher umzugehen verstehen, wie ein großer Maler es mit seinem Pinsel tun kann.

Eine etwas abweichende Meinung äußert Max Rudolf,<sup>7</sup> dem wir eines der wichtigsten modernen Lehrbücher des Dirigierens verdanken: „Ein Dirigent, der sich vom Taktstock löst, macht die rechte Hand frei für eine Vielfalt von solchen Gesten, die eigentlich als typisch für die linke Hand beschrieben werden. Trotzdem benötigen die Spieler für eine klare Führung, insbesondere in rhythmisch komplizierten Passagen, einen eindeutigen Orientierungspunkt, der keinen Zweifel läßt, wo der Schlag liegt. Die Fingerspitzen einer ausgestreckten Hand mögen diesen Zweck erfüllen. Im allgemeinen werden taktstockfreie Dirigenten Techniken entwickeln, die ihren persönlichen körperlichen und künstlerischen Zwecken dienlich sind“.

Ganz anderer Meinung ist Eberhard Schwickerath (\* 1856 [!]), der von Thomas<sup>8</sup> – übrigens fehlerhaft – zitiert wird. In Bezug auf das Chordirigieren liest man bei Schwickerath korrekt: „A-cappella-Chöre sollten auf alle Fälle ohne Stock dirigiert werden! Man kann mit der Hand und den Fingern die Taktzeiten ebenso deutlich geben, lockere Tongebung aber besser andeuten als mit dem Stock [...]. Mit den geringen Bewegungen aus dem Handgelenk suggerier(t)e ich den Sängern durchaus lose Deklamation, ungezwungene Stimmbandarbeit

<sup>4</sup> Hans-Klaus Jungheinrich, *Der Musikdarsteller*, Frankfurt/Main 1986, S. 55.

<sup>5</sup> Adrian Boult, *Die Technik des Dirigierens. Das Geheimnis der Taktstockspitze*, Adliswil 1972, S. 3 und 5.

<sup>6</sup> Henry Wood, *About conducting*, London 1945, S. 71.

<sup>7</sup> Max Rudolf, a.a.O., S. XV (Einleitung).

<sup>8</sup> Kurt Thomas, a.a.O. S.10.

und deutliche Aussprache. Aber auch meine großen Chöre leite ich ohne Stock. Dem Chor erwuchs daraus nicht die geringste Schwierigkeit“.<sup>9</sup>

Wassili Iljitsch Safonoff – auch er in der Mitte des 19. Jahrhunderts geboren (1852–1918) – galt in Moskau als vorbildlicher Dirigent und Dirigierlehrer. Er dirigierte deshalb ohne Taktstock, weil so die Dirigierbewegung besonders klein bleiben konnten.<sup>10</sup> Solch kleine Bewegungen wurden übrigens immer wieder als erstrebenswert beschrieben. Gelegentliche Abweichungen von grundsätzlichen kleinen und knappen Bewegungen hin zu ausholender und weiträumiger Zeichengebung bewirken besondere Ausdruckskraft.

Dirigenten des 19. Jahrhunderts pflegten auch reine Chormusik mit dem Taktstock zu leiten – unter ihnen übrigens auch Johannes Brahms. In verschiedenen Charakterisierungen des Taktstockdirigates wird immer wieder die Notwendigkeit einer bestimmten, unverwechselbaren, akzentsetzenden und klar gliedernden Schlagtechnik hervorgehoben. Dies alles sei nur mit Hilfe des Taktstockes erreichbar.

Demgegenüber stehe eine weichere, fließendere, weitgehend akzentfreie und taktstocklose Schlagtechnik bei der Chorleitung. Die Erfahrung lehrt aber, daß mit der gängigen Chorleiter-Technik einem Orchester nur schwer beizukommen ist. Hingegen kann mit der Orchester-Technik sehr wohl ein Chor geleitet werden. Diese Erfahrungen gelten unabhängig von der Frage: Mit oder ohne Taktstock? Auf beide Arten lassen sich saubere und unmißverständliche Ergebnisse erzielen. Man möchte sich wünschen, daß es in der modernen Hochschulausbildung ein Gesamtfach „Dirigieren“ gäbe mit Spezialkursen für die beiden Richtungen Chor und Orchester. Die immer noch übliche Trennung dieser beiden Facetten eines übergeordneten Faches sollte eigentlich gründlich überdacht werden.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind es die Neuerer, die von der Notwendigkeit eines Taktstockdirigates überzeugt sind. In einer neuen Gesellschaft entsteht eine neue Art der Musikpflege mit städtischem Orchester und Opernhaus, mit Musikvereinen und Singakademien, mit der Ausrichtung von Sänger- und allgemeinen Musikfesten. Die nunmehr aufgeführte klassische und romantische Musik, darunter zahlreiche Werke für Chor *und* Orchester, bedarf einer konzentrierten und konzentrierenden Leitung. Der Kapellmeister tritt hier an die Stelle des früheren „Anführers der Musik“.<sup>11</sup> Die vielschichtigen Partituren nach 1800 bedürfen einer klaren dirigentischen Ordnung, damit ein einheitliches Hörererlebnis entstehen kann. Diese Art der Orchesterleitung gilt überdies als praktisch, da sie Zeit spart. Berichte über damalige Probezeiten und Klagen über deren Kürze zeigen die dringliche Notwendigkeit einer „ord-

<sup>9</sup> Eberhard Schwickerath, *Die Kunst der Chorschulung*, Köln-Lindenthal 1937, S. 74 und 75.

<sup>10</sup> Arthur Laser, „Moderne Dirigenten“, *AMZ* 28 (1904) 209.

<sup>11</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Nachdruck Kassel 1953, S. 177.

nenden Hand“. Daß dabei allerdings ein Teil der Eigenverantwortlichkeit der Musiker, im Sinne früherer „Ripienisten“, verloren geht, ist unübersehbar. Das Generalbaßzeitalter aber ist endgültig zuende gegangen. Musik will nicht mehr „vorgetragen“, sondern „interpretiert“ sein.

Ein Blick weiter zurück zeigt uns ganz deutlich den Unterschied zwischen dem Einst und dem damaligen Jetzt. Salomon Gesner berichtet in einer Anmerkung zu seiner Quintilianausgabe von seinen Beobachtungen bei Johann Sebastian Bachs Probenarbeit. Er beschreibt, wie Bach „auf alle zugleich achtet und von 30 oder gar 40 Musizierenden diesen durch ein Kopfnicken, den nächsten durch Aufstampfen mit dem Fuß, den dritten mit drohendem Finger zu Rhythmus und Takt anhält, dem einen in hoher, dem andern in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt, wie er ganz allein mitten im lautesten Spiel der Musiker, obwohl er selbst den schwierigsten Part hat, doch sofort merkt, wenn irgendwo etwas nicht stimmt, wie er alle zusammenhält und überall abhilft und wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wiederherstellt, wie er den Takt in allen Gliedern fühlt, die Harmonien alle mit scharfem Ohre prüft, allein alle Stimmen mit der eigenen begrenzten Kehle hervorbringt“.<sup>12</sup>

Der Schlußteil dieser Beschreibung ist zeitlos gültig. Denn ein guter Dirigent mußte und muß stets in der Lage sein, Fehler zu entdecken, alles zusammenzuhalten, vorauszuahnen, was daneben gehen könnte und die allgemeine Sicherheit – sollte doch etwas entgleisen – wiederherzustellen. Für Einsätze und Tempowahl sowie Tempomodifikationen sind die Ausführenden besonders angewiesen auf klare und eindeutige Leitung durch einen Dirigenten. Johann Joachim Quantz berichtet, daß es manchmal einen oder gar mehrere Takte dauere, bis sich alle Musiker zu einem einheitlichen Tempo zusammenfänden.<sup>13</sup> Leitung mit Hilfe des Geigenbogens, einer Lederrolle oder eines Schnupftuches<sup>14</sup> reicht erst recht nicht mehr aus für die komplexere, oft auch groß besetzte Musik des neuen Jahrhunderts. Auch die verbreitete Doppeldirektion durch Konzertmeister (Violine) und Kapellmeister (Klavier) brachte große Schwierigkeiten mit sich. Louis Spohr berichtet, daß „ein so zahlreiches und weit voneinander stehendes Orchester [...] bei solcher Direktion unmöglich genau zusammengehen“ könne.<sup>15</sup>

Felix Mendelssohn Bartholdys Jugendfreund Ferdinand David, ein hervorragender Geiger und öfter als Dirigenten-Stellvertreter Mendelssohns tätig, beschreibt das Dilemma folgendermaßen: „Ein Übelstand bleibt aber doch mit dem Dirigieren und dem Vorgeigen zugleich, die neueren und neuesten Componisten verlangen doch durchgehends einen Dirigenten, der mit dem

<sup>12</sup> Johann Matthias Gesner, Fußnote zu Quintilians „*De Institutione Oratoria*“, Göttingen 1738, II, S. 432. Übersetzung in: *Johann Sebastian Bach: Leben und Werk in Dokumenten*, Kassel etc. 1975, S. 72f.

<sup>13</sup> Johann Joachim Quantz, a.a.O., S. 260.

<sup>14</sup> Schünemann, a.a.O., S. 89, 153, 177.

<sup>15</sup> Louis Spohr, a. a. O., S. 86.

Spielen selbst nichts zu schaffen hat. Bei den wichtigsten Stellen muß ich immer dirigieren, und da ists wieder am Nöthigsten, daß ich mit geige“.<sup>16</sup>

Seit Johann Friedrich Reichardt, Carl Maria von Weber sowie Louis Spohr und Felix Mendelssohn Bartholdy setzt sich das Taktstockdirigat vom eigenen Dirigentenpult aus mehr und mehr durch. Aber es bleibt keineswegs unwidersprochen, wie wir z.B. bei Moritz Hauptmann lesen: „Mir hat von jeher der verfluchte weißbuchene kleine Taktstock Ärger gegeben, und wenn ich das Ding dominieren sehen muß, vergeht mir nun einmal alle Musik [...] und nun das geflissentliche Markieren der kleinen Nüancen mit diesem verwünschten Hölzchen. Es mag notwendig geworden sein“.<sup>17</sup> Johann Philipp Kirnberger verwünscht in einem Brief an Johann Nikolaus Forkel „Reichardt, Marpurg und etliche solch Gesindel“, weil sie auf die altgewohnte Flügeldirektion verzichten.<sup>18</sup> Und auch Robert Schumann fühlt sich durch Mendelssohns Taktstockdirigat gelegentlich gestört. Nach seiner Meinung müsse ein Orchester wie eine Republik dastehen, über der kein Höherer anzuerkennen sei.<sup>19</sup>

Man bediente sich übrigens keineswegs immer des genannten eleganten, weißbuchenen Stäbchens. Gasparo Spontini, laut Schünemann ein „Napoleonide“, der wie ein General über seine Musiker geherrscht habe, benutzte einen massiven Taktstock aus dickem Ebenholz, Griff und Spitze aus Elfenbein gefertigt, einen echten baculus also, wie er auch heute noch gelegentlich als Antiquität angeboten wird. Hector Berlioz bekam von seinen Bewunderern nach einem Konzert in Wien einen Taktstock geschenkt, den er selbst wie folgt beschreibt: „Dieser Taktstock ist aus vergoldetem Silber, trägt die Namen aller derer, die ihn mir überreichten und ist mit einem Lorbeerzweig umwunden, auf dessen Blättern die Titel meiner Werke verzeichnet sind“.<sup>20</sup>

Nach dieser Beschreibung eines derartigen Prachtstückes als Dirigier-Instrument kehren wir noch einmal zurück zur Benutzung des eleganteren und wohl auch präziser benutzbaren Stäbchens. Louis Spohr stellte sich „an ein besonderes Pult vor das Orchester, zog das Taktstäbchen aus der Tasche und gab das Zeichen zum Anfangen[...]. Ich konnte [...] nicht nur die Tempi sehr entschieden angeben, sondern auch den Blas- und Blechinstrumenten alle Eintritte andeuten [...] durch das sichtbare Taktgeben mit Sicherheit geleitet, spielten alle mit einem Feuer und einer Genauigkeit, wie man es bis dahin von ihnen noch nicht gehört hatte [...] insbesondere beim Rezitativ bewährte sich das Taktieren mit dem Stäbchen [...]“.<sup>21</sup> Zeitgenossen rühmen immer wieder nicht nur die Einheitlichkeit und Präzision, die Spohr mit dem Orchester erreichte, sondern

<sup>16</sup> Ferdinand David, nach Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, S. 287.

<sup>17</sup> Moritz Hauptmann, *Brief an Franz Hauser*, nach Georg Schünemann, a.a.O., S. 260.

<sup>18</sup> Johann Philipp Kirnberger, „Briefe an Forkel“, *Leipziger allg. musi. Ztg.* 6 (1871) S. 617 f.

<sup>19</sup> Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1891, S. 161.

<sup>20</sup> Hector Berlioz, *Memoiren*, hg. von Wolf Rosenberg, Königstein 1985, S. 371.

<sup>21</sup> Louis Spohr, a.a.O., S. 86 f.

insgesamt seinen vornehmen und ausgewogenen Vortrag, der durch „Glätte, Füllung und Rundung“ der Tongebung gekennzeichnet gewesen sei.<sup>22</sup>

Lehrbücher des Dirigierens – wir kennen aus dieser wie aus früherer Zeit Gesangs- und Instrumental-Methoden in großer Zahl – entstehen für diese neuartige Kunst noch nicht. Will man heute mehr erfahren über eine eigentliche Dirigiertechnik, so ist man auf biographische und autobiographische Mitteilungen, auf Briefe oder Erinnerungen von Zeitgenossen angewiesen. So liest man bei Ferdinand Simon Gassner, ein Dirigent müsse verstehen, „dem ganzen Körper durch gewisse, jedoch möglichst unauffallende Bewegungen, seinen Willen kund zu geben und ihn durchzusetzen. Ein kräftigerer oder schwächerer Zug des Taktstabes oder Bogens, ja nur ein Blick, kurz, ganz kleine, nur dem Personale bemerkbare Winke können wesentlichen Einfluß auf den Vortrag äußern und um so wirkungsvoller seyn, je anspruchsloser sie erscheinen“.<sup>23</sup> Ein Anonymus („der teutsche Biedermann“) verurteilt gewisse, über die Zeiten hinweg immer wieder auftauchende dirigistische Entgleisungen: Oft geschehe es, daß „[...] der hochsitzende Herr Direktor sich so konvulsivisch [...] geberdet, daß man alle Augenblicke den Arzt herbeizurufen für nöthig halten muß [...]“.<sup>24</sup> Dem gleichen „Biedermann“ folgend, kann man „die Direktion eines Orchesters eintheilen a) in die wahre Direktion, b) in die gezwungene c) in die Frazzendirektion, d) in die sichere, und e) in die unsichre und lächerliche“,<sup>25</sup> wobei sich a) und d) wohl ergänzen dürften.

Spohr dirigierte demgegenüber „ohne alles Geräusch und ohne die geringste Grimasse“, sowie äußerst „graziös“.<sup>26</sup> Dabei war er „wunderbar taktfest“ und gab „durch erläuternde Bewegungen den beabsichtigten Effekt deutlich“ an.<sup>27</sup> Spontini hielt seinen massiven Taktstock in der Mitte wie einen Marschallstab. Man liest von seinen „energischen, präzisen, beinahe eckigen und doch graziösen Conturen des rechten Armes [...]“, das alles bei „gebieterischer Haltung“.<sup>28</sup> Von manchen anderen Dirigenten berichten Zeitgenossen, daß sie derb und unnuanciert einfach nur den Takt schlugen.

Mendelssohn Bartholdy bildet ein oft beschriebenes und gelobtes Gegenbeispiel zu solchen hölzernen Taktierern. So beschreibt Robert Schumann ein Konzert in Leipzig am 4. Oktober 1835: „Doch war's eine Lust Mendelssohn zu sehen, wie er die Geisteswindungen der Komposition vom Feinsten bis zum Stärksten vorausnuancierte mit dem Auge und als Seligster vorausschwamm dem Allgemeinen, anstatt man zuweilen auf Kapellmeister stößt, die Partituren

<sup>22</sup> Joseph v. Wasielewski, *Aus siebzig Jahren*, Stuttgart und Leipzig 1897, S. 54.

<sup>23</sup> Ferdinand Simon Gassner, *Dirigent und Ripienist*, Karlsruhe 1844, S. 53.

<sup>24</sup> Anonymus, *Wahrheiten die Musik betreffend [...]*, Frankfurt 1779, S. 42 f., nach Schünemann, a.a.O., S. 174.

<sup>25</sup> Anonymus, Ebd., S. 176.

<sup>26</sup> Nach Georg Schünemann, a.a.O., S. 271.

<sup>27</sup> Louis Spohr, a.a.O., S. 245.

<sup>28</sup> Heinrich Dorn, *Aus meinem Leben*, Berlin 1870–1875, II, S. 126.

samt Orchester und Publikum zu prügeln drohen mit dem Zepter“.<sup>29</sup> Und Eduard Devrient, der in Mendelssohns epochaler Aufführung der Matthäuspassions den Jesus sang, berichtet von der „feinen und anspruchslosen Weise, in welcher er durch Miene, Kopf- und Handbewegung an die verabredeten Schattierungen des Vortrages erinnerte und ihn so mit leiser Gewalt beherrschte“. Mendelssohns Dirigierart habe in deutlichem Gegensatz zu dem gestanden, was er als „damals und alle spätere Zeit das unausgesetzte, bei Mangel an Genialität mechanische Taktieren“ beschreibt. Die Musikstücke würden in solchen Fällen „gewissermaßen durchgefuchelt“.<sup>30</sup> Wilhelm Adolf Lampadius beschreibt Mendelssohns Mienenspiel so: „Man konnte die kommenden Effekte oft zum voraus darin lesen. Die Forti's und Crescendi's begleitete er mit einem eigenen energischen Ausdruck des Gesichts und mit lebhaften Schwingungen, während er bei den Crescendi's und Piani's oft beide Hände beschwichtigend aufhob und langsam wieder sinken ließ.“<sup>31</sup>

Ein Dirigent besonderer Qualität muß der Komponist Otto Nicolai gewesen sein. Seine Konzerte mit dem Orchester des Kärntnertor-Theaters in Wien wurden von der Kritik als Krone der Wiener Musikgenüsse gelobt. Hector Berlioz schreibt über ihn: „Nicolai besitzt, meiner Ansicht nach, die drei Eigenschaften, die unentbehrlich sind, um einen vollkommenen Dirigenten zu bilden. Er ist ein gescheiter und inspirierter Komponist, er besitzt Gefühl für Rhythmus und eine vollständig klare und deutliche Zeichengebung; endlich ist er ein erfinderischer und unermüdlicher Organisator, der in den Proben weder mit seiner Mühe noch mit seiner Zeit kargt und der weiß, was er tut, weil er nur das tut, was er weiß.“<sup>32</sup>

An anderen Dirigenten vermißte Berlioz dagegen oft „sorgfältige und liebevolle Wiedergabe“. In seinen kritischen Bemerkungen geht er sehr weit und sagt jenen, daß sie „sobald sie den Taktstock ergreifen, statt den Takt zu schlagen, nach allen Seiten ausschlagen, weder die Taktteile noch die Nuancen im Tempo angeben können und die Musiker buchstäblich daran hindern würden zu spielen, wenn jene nicht recht bald die Unerfahrenheit ihres Leiters erkennen und sich entschließen würden, ihn nicht mehr anzusehen und auf das ziellose Herumfucheln seines Armes nicht achtzugeben“. Was er wünscht ist vielmehr „peinlichste Präzision, vereint mit unwiderstehlicher Verve, [...] ein leidenschaftliches Ungestüm, in sichere Grenzen gebannt, eine träumerische Weichheit der Empfindung [...]“. Diese Aspekte gehören unverändert bis heute zu den dirigentischen Grundvoraussetzungen.

<sup>29</sup> Robert Schumann, a.a.O., S. 49.

<sup>30</sup> Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig o. J., S. 59.

<sup>31</sup> Wilhelm Adolf Lampadius, *Felix Mendelssohn Bartholdy, ein Gesamtbild seines Lebens und Schaffens*, Leipzig 1886, S. 373.

<sup>32</sup> Hector Berlioz a. a. O., S. 363 und 401.

Als Student und junger Dirigent wurde Richard Wagner in Leipzig und Dresden durch Mendelssohn und Carl Maria von Weber beeinflusst und geprägt. Aber der eigenwillige Künstler Wagner – der übrigens Mendelssohn nur in einer einzigen Probe beobachten konnte ! – hat recht bald eine überaus kritische Position diesem gegenüber bezogen. Er warf ihm dirigentische Glätte, Oberflächlichkeit und gar „vollständige Leere“ vor. Nach Schönemann<sup>33</sup> „wird unter Wagners Feder aus Mendelssohns Bildung eine Gebildetheit, eine befangene Kunstanschauung, die von der wahren Geistesfreiheit“ weit entfernt sei. Daß diese Charakterisierung Mendelssohns übertrieben ist, wird niemand, der Wagners Wirken näher kennt, bestreiten. Er war nicht der Musiker, der seine Mitwelt objektiv zu beurteilen verstand. Wagner lernte in Paris den Stil der heroischen Oper mit seinem Pathos und seinem starken Ausdruckswillen kennen und schätzen. In Paris traf er Berlioz und Liszt, besonders erstgenanntem fühlte er sich musikalisch verbunden, wenn auch später durch menschliche Zwistigkeiten eine Entfremdung entstand. Bei seinem späteren Londoner Aufenthalt paßte ihm die „mendelssohnische“ Spielweise des dortigen Orchesters schließlich ganz und gar nicht mehr. In seinen diversen Schriften über das Dirigieren fußt Wagner auf der einen Seite – so beispielsweise in seiner Charakterisierung der Tempotypen oder der Vorbildlichkeit des Gesanges auch für das Instrumentalspiel – durchaus noch in der Tradition der vorhergehenden Generation. Seine Beurteilung von Zeitgenossen aber ist nicht nur zeitbedingt anders (befangen?), sondern auch durch ein gutes Maß an Selbstbezogenheit bestimmt und daher nicht immer gerecht. Seine Dirigierweise, und das interessiert hier besonders, war dem bloßen Taktieren abhold und führte zu einem stark ausdrucksgeleiteten und deswegen auch schlagtechnisch freieren Stil. Das war neu und wirkte für lange Zeit geradezu vorbildhaft.

Als Dirigent einer ganz neuen Art darf besonders Franz Liszt angesehen werden. Wir zitieren einen Zeitgenossen: „Liszt war es zuerst, welcher die, im Prinzip von ihm als einzig richtig erkannte Art des Dirigierens consequent durchführte, und dabei natürlich bei fremden Orchestern auf Mißverständnisse, auf Widerstand und Hindernisse aller Art stoßen mußte, ohne sich dadurch irre machen zu lassen“.<sup>34</sup>

Was war es, das diese offenbar so ungewohnte und neue Art der Direktion ausmachte? Liszt selbst äußert sich dazu recht ausführlich: „Zugleich will ich bemerken, daß es erforderlich ist, den Takt in den Werken dieser Art maßvoller, schmiegsamer und mit größerer Einsicht in die Wirkungen der Farben, des Rhythmus und des Ausdruckes zu handhaben, als es noch in vielen Orchestern der Fall ist. Es genügt nicht, daß eine Komposition gleichmäßig heruntertaktiert und mechanisch mit mehr oder weniger Korrektheit ausgeführt werde [...]“. Der

<sup>33</sup> A. a. O., S. 292.

<sup>34</sup> Richard Pohl, „Die Manie des Dirigierens“, *Neue Zeitschrift für Musik* 28/29 (1854), Nr. 4, S. 38 f.

Dirigent müsse vor allem verstehen, „durch die Art und Weise, die Perioden zu gliedern und zu betonen, die Gegensätze hervorzuheben und dabei die Übergänge einfließen zu lassen und bald darüber zu wachen, daß unter den verschiedenen Instrumenten das Gleichgewicht hergestellt werde, bald darüber, daß sie einzeln oder gruppenweise hervortreten, denn zuweilen ist es richtig, einfach die Töne erklingen zu lassen und zu Gehör zu bringen, zuweilen aber kommt es darauf an, zu phrasieren, zu singen oder sogar zu deklamieren“.<sup>35</sup> Immer wieder spricht er vom „periodischen Vortrag“, also vom Zusammenfassen größerer Phrasen, statt vom Zusammenbau eines Werkes aus kleineren Bausteinen.

Übereinstimmend damit beschreibt Schünemann<sup>36</sup> Liszt's Dirigerweise. Wir lesen hier, daß „bei lyrischen Partien sein Taktstock [der Idee] mehr zu folgen als zu befehlen schien, wenn er bei Stellen lyrischen Hebens und Senkens völlig ruhte, oder wenn er bei hervortretend epischen und deklamatorischen Momenten nur den rhetorischen und Hauptaccent angab [...]“. Hierher gehört auch ein Bericht über Wagners Dirigit: „Die befremdlichen, illustrierenden Bewegungen mit dem langen Taktstock machten die Leute stutzig, und irre, bis sie endlich begriffen, daß hier nicht der Taktstock herrsche, sondern die Phrase oder die Melodie, oder der Ausdruck“.<sup>37</sup>

Das ist eine eindeutig neue Musizierweise und – kurz gesagt: der Wunsch nach *Interpretation* und *individueller Vermittlung* eines kompositorischen Inhaltes.

Die frühere detailgenaue Klangrede hat sich damit allmählich in eine musikalische Sprache verwandelt, die zwar noch „Haupt- und Nebensachen“ kennt, insgesamt aber vom großflächigen Melos beherrscht wird. Für einen angemessenen Vortrag benötigt der Interpret Freiheiten, die sich vor allem in kleineren und größeren Tempoveränderungen zeigen. Diese Modifikationen ergeben sich für Wagner aus dem Gegensatz „gehaltener Ton und rhythmische Bewegung“. Man liest weiter in seinem Aufsatz *Über das Dirigieren*, daß „seit Beethoven hinsichtlich der Behandlung und des Vortrages der Musik eine ganz wesentliche Veränderung gegen früher eingetreten ist. Was früher in einzelnen abgeschlossenen Formen zu einem Fürsichleben auseinandergehalten war, wird hier, wenigstens seinem innersten Hauptmotive nach, in den entgegengesetzten Formen, von diesen selbst umschlossen, zu einander gehalten und gegenseitig aus sich entwickelt. Natürlich soll dem nun auch im Vortrage entsprochen werden, und hierzu gehört vor allen Dingen, daß das Zeitmaß von nicht minderem Zartlebigkeit sei, als das thematische Gewebe, welches durch jenes sich seiner Bewegung nach kundgeben soll, selbst ist.“<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Franz Liszt, *Vorrede zu seinen symphonischen Dichtungen*, 1856, S. 4f.

<sup>36</sup> Georg Schünemann, a. a. O., S. 331, unter Einbezug von Lina Ramann, *Franz Liszt*, Leipzig, II, S. 93 f.

<sup>37</sup> Anton Seidl, *Über das Dirigieren*, *Bayreuther Blätter* 23 (1900) 307.

<sup>38</sup> Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, Leipzig 1869, S. 72.

Das aber bedeutet Verweilen und Vorgehen entsprechend der rhythmischen Struktur der Musik und als Ausdeutung der jeweiligen programmatischen Idee. Hier hat sich einerseits noch ein Grundwissen der früheren Aufführungspraxis erhalten: Musikalische Ausführung hängt nach wie vor ab von der vorherrschenden Ausdruckshaltung, vom Affekt; der mehrfach erwähnte Gasser hält sogar noch ausdrücklich an der traditionellen Affektenlehre fest. Allgemein jedoch geht das Wissen um die feinen Auslegungen dieser Vortragslehre mehr und mehr verloren. Gegen Ende des Jahrhunderts liest man dann in einem insgesamt durchaus gründlichen Lehrbuch: „Die wichtigste Seite der Ausführung ist selbstverständlich die geistige Auffassung des betreffenden Tonstückes. Die verschiedenen Gattungen von Tondichtungen verlangen auch jede eine eigene Art des Vortrages, demnach wollen wir eine jede dieser Gattungen in ästhetischer Weise zuerst einer genauen Betrachtung unterziehen und andeuten, was das Wesen musikalischer Charakterisierung ausmacht“.<sup>39</sup>

Statt der aus dem 18. Jahrhundert bekannten umfangreichen Auflistung der verschiedenen Affekte gibt der Autor nun noch folgende Ausdruckshaltungen an: ideale Schönheit, das Anmutige, das Sanfte, das Traurige, das Tragische, das Freudige und Heitere, das Lächerliche und Komische. Das ist nur noch ein schwacher Abglanz der alten Affektenlehre.

Vermeehrt begegnet uns in dieser Zeit auch die Forderung nach umfassender „Bildung“ des Kapellmeisters. Schon Scheibe weist auf diese Notwendigkeit hin, wenn er fordert: „Ein Mann, der auf diese Art [i.e. als Kapellmeister] den Namen eines vollkommenen Musikanten behaupten will, muß in Wahrheit viele Wissenschaften besitzen. Die Absichten, die er erfüllen soll, das Ziel, das er vor sich hat, und alles, was ihn zu allem diesem vorbereitet, erfordern wirklich nicht bloß eine Übung. Selbst die Erfahrung, die zwar unumgänglich damit verbunden seyn muß, ist es noch lange nicht, was ihnen Einsicht und Verstand genug ertheilet [...]. Die Musik ist mit der Redekunst und mit der Dichtkunst, wie ich schon sehr oft bewiesen habe, auf das genaueste verbunden [...]. Zur Erkenntnis musikalischer Wahrheiten gehören die Vernunftlehre, die Metaphysik, die Naturlehre und die Mathematik [...]“.<sup>40</sup>

Etwa hundert Jahre später kritisiert Beethovens Freund Anton Schindler einen Dirigenten so: „[...] als Orchester-Director fehlt [ihm] weiter nichts als die Hauptsache: ästhetische und rhetorische Bildung, obendrein ein Bißchen Poesie, in engster Bedeutung des Wortes. Wäre aber auch letztere hier und da in vollem Maße vorhanden, stützt sie sich in ihrer Kundgebung nicht auf die beiden anderen, ja sogar noch auf humanistische Bildung, so ist ihre Thatkraft nach außen paralytisch“.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> H.(Henri Adrien Louis?) Kling, *Der vollkommene Musik-Dirigent*, Hannover o. J. S. 58 ff.

<sup>40</sup> Johann Adolf Scheibe, *Critischer MUSICUS*, Sechzigstes Stück, Hamburg 1738–40, Reprint Hildesheim etc. 1970, S. 554 f.

<sup>41</sup> Anton Schindler, „Aus Frankfurt am Main“, *Niederrheinische Musikzeitung* (1854), Nr. 46, 346.

Gassner wünscht vom Kapellmeister ein tiefes Eindringen in des Komponisten Ideen, unterstützt durch das Studium der bildenden Kunst und der Literatur. Gustav Mahler wird dann später sagen: „Jede Zeit hat ihren Ausdruck, und eine spätere kann die frühere nicht naiv genießen, sie muß die Bildung zu Hilfe nehmen“.<sup>42</sup>

Die besondere Position eines Dirigenten als Inspirator, als selbstbewußter „Chef d' Orchestre“ oder italienischer „maestro“ wird allmählich immer bewußter wahrgenommen. Berlioz äußert sich in diesem Sinne, wenn er sagt: „Ich weiß wohl, daß sich einige Künstler in ihrer Eigenliebe gekränkt fühlen, wenn sie so (‘wie die Kinder’ sagen sie) am festen Gängelband gehalten werden. In den Augen des Dirigenten aber, der lediglich auf ein glänzendes Endresultat hinausarbeiten muß, verliert dieser Einwand jegliche Bedeutung [...]“.<sup>43</sup>

Der Weg vom „Anführer der Musik“ zum „Musikdarsteller“ wird so recht deutlich, wenn man liest, daß Hans von Bülow, im allgemeinen mit weißen Handschuhen dirigierend, sich für die Darstellung des Trauermarschsatzes der „Eroica“ vom Orchesterdiener ein Paar schwarze Handschuhe auf einem Tablett überreichen ließ. Bis zum heutigen Tage kennen wir jenen Dirigenten, der – à la Berlioz – öfter mehr tut, „als nötig [ist], so daß er die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sein Gebahren lenken“ wird.<sup>44</sup> Aber immer mehr erlebt man auch den Kapellmeister, der in „mendelssohnischer Art“ mit klaren, knappen und dem Werk uneitel angemessenen Bewegungen führt und trotzdem interpretiert.

Die inzwischen ausgeprägte Hinwendung zu historisch fundierte Aufführungspraxis sollten auch den Blick auf frühere Dirigierweisen nicht außer Acht lassen. Dabei fällt es schwer, die Frage nach einem historischen Erkenntnissen angemessenen Dirigieren zu beantworten.

Frühere und heutige Qualitätsansprüche sind kaum objektiv meßbar und deswegen auch nicht vergleichbar. Vor allem die Gestik eines Dirigenten ist schwer beschreibbar, sie muß gesehen und erlebt werden. Darum können uns historische Quellen auch nur Einblicke gewähren, aber keine Methoden vermitteln. Das unterscheidet wohl auch die Informationsmöglichkeit über früheres Instrumentalspiel und den Gesang vom früheren Dirigieren. Dirigentische Bewegung ist immer etwas sehr Persönliches und schnellem Wechsel innerhalb des gleichen Stückes wie auch von Aufführung zu Aufführung unterworfen. Gerade in seinen typischsten und interessantesten Ausprägungen bleibt ein Dirigat schwer beschreibbar oder gar lehrbar. Loslösung vom

<sup>42</sup> Ernst Decsey, „Stunden mit Mahler“, *Die Musik X*, Heft 18, (1910), S. 354.

<sup>43</sup> Hector Berlioz, a. a. O., S. 279.

<sup>44</sup> Nach Ferdinand Hiller, *Künstlerleben*, Köln 1880, S. 98.

Schematischen läßt sich kaum vermitteln, sondern nur umschreiben. Die zu Rate gezogenen Quellen geben denn auch letztlich nur spärlich Auskunft über dirigistische Ausstrahlung, Probentechnik, Musikgedächtnis oder Hörvermögen jener Epoche.

Wie jede künstlerische Leistung beruht auch das Dirigieren vor allem auf zwei Voraussetzungen: nämlich auf der Vorstellungskraft des Künstlers von dem, was er hervorbringen will und auf der technischen Fähigkeit, dieses Vorhaben zu verwirklichen.

Unser Exkurs wollte nicht die Frage, ob besser mit oder ohne Taktstock zu dirigieren sei, in den Vordergrund stellen. Für oder gegen die beiden Arten gibt es viele historische und gegenwärtige „schlagende“ Beispiele. Uns war eher die Frage wichtig, ob der Kapellmeister des früheren 19. Jahrhunderts vielleicht einen Vorbildscharakter besäße für heutiges, dabei aber aufführungspraktisch orientiertes Dirigieren. Unsere rückwärts gewandte Betrachtung vermag, jedenfalls aus unserer Sicht, gewisse Anregungen zu geben. Vor allem aber zeigt sich deutlich, daß bestimmte Grundvoraussetzungen über die Zeiten hinweg ihre Gültigkeit behalten haben.

In diesem Sinne sei nochmals, weiter zurückschauend, ein Blick auf Quantzens Anweisung getan. Er erwartet, daß der „Anführer der Musik“ ein erfahrener Musiker sei, „der nicht nur allein die Einsicht eines deutlichen Vortrages hätte, sondern auch, nebst der Harmonie, etwas von der Setzkunst verstünde“. Er müsse ferner die aufzuführenden Kompositionen „nach ihrem Geschmacke, Affecte, Absicht und rechtem Zeitmaße“ verstehen können. Er müsse außerdem „die Instrumentisten, bey einer Musik, gut einzutheilen, zu stellen und anzuordnen wissen“.<sup>45</sup>

Bei Berlioz liest man dann: „Das Amt des Dirigenten enthält übrigens zwei sehr verschiedene Aufgaben. Die eine (und leichtere) ist, die Aufführung eines Werkes zu leiten, das die Musiker bereits kennen oder (wie man am Theater sagt) schon im Griff haben. Bei der zweiten geht es darum, eine Partitur einzustudieren, die den Mitwirkenden unbekannt ist, den Gedanken des Komponisten herauszuarbeiten und zu interpretieren und von Musikern jene Eigenschaften der Genauigkeit, des Zusammenspiels und des Ausdrucks zu erreichen, ohne die es keine Musik gibt; und wenn die technischen Schwierigkeiten einmal überwunden sind, muß er die Musiker motivieren, sie mit seinem Feuer erwärmen, mit seiner Begeisterung beleben, mit einem Wort, seine Empfindungen auf sie übertragen“.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Johann Joachim Quantz, a. a. O., S. 177 ff.

<sup>46</sup> Hector Berlioz, a. a. O., S. 401.

Für heutiges Dirigieren sei abschließend Pierre Boulez herangezogen.<sup>47</sup> Er verlangt letztlich Ähnliches wie die historischen Quellen, wenn er sich vom Dirigenten wünscht, dieser müsse eine „Entwicklung der Reaktionsfähigkeit“ erreichen, die Fähigkeit besitzen, „eine Probe zu organisieren und die verfügbare Zeit sinnvoll zu nutzen sowie eine Strategie für die Erarbeitung eines Werkes“ zu erarbeiten. Für die dirigentische Gestik schließlich spricht er von einer „morphologie mentale“ als unabdingbarer Voraussetzung zu funktionierendem Wechselspiel zwischen Körper und Geist.

<sup>47</sup> Pierre Boulez, *Interview in „Le Monde“* (8. 7. 2000).



## BERLIOZ ALS DIRIGENT\*

VON D. KERN HOLOMAN

Am 3. Februar 1843 tauschten Berlioz und Mendelssohn, der gefeierte Kapellmeister des Leipziger Gewandhaus-Orchesters, anlässlich der Generalprobe für Berlioz' Konzert, das am folgenden Tag stattfinden sollte, ihre Taktstöcke aus: das mit weißem Leder überzogene „Fischbeinstöckchen“ von Mendelssohn und Berlioz' etwas furchterregender „Lindenknüppel“. Fanny Hensel schildert diese Begebenheit in ihrem Tagebuch so:

Zu gleicher Zeit mit uns war Berlioz in Leipzig, der mit seiner bizarren Art viel Anstoß bei den Leipzigern erregte; Felix hatte viel zu begütigen und zu vertuschen. Zum Schluß bot Berlioz ihm einen Tausch ihrer Taktstöcke an, „wie die alten Krieger ihre Rüstungen tauschten – und als Letzterer ihm sein nettes leichtes mit weißem Leder überzogenes Fischbeinstöckchen schickte, sandte er ihm einen unbehauenen, mit der Rinde versehenen, ungeheuren Lindenknüppel, mit einem offenen Schreiben, das anfing: „Le mien est grossier, le tien est simple“. Ein Freund, dem Berlioz dies zur Besorgung übergeben und der es übersetzt hatte: „Ich bin grob und Du bist simpel“, war in tödtlicher Verlegenheit, wie er diese vermeintliche Beleidigung Felix verheimlichen sollte.<sup>1</sup>

Berlioz' vollständige Widmung lautete folgendermaßen:

Au chef Mendelssohn!

Grand chef! nous nous sommes promis d'échanger nos Tomawecks! voici le mien, il est grossier; le tien est simple! Les Squaws seules et les visages pâles aiment les armes ornées. Sois mon frère, et quand le grand esprit nous aura envoyés chasser dans le pays des âmes, que nos guerriers suspendent nos Tomawecks unis à la porte du conseil.<sup>2</sup>

Dieser Taktstock-Tausch ist ein Symbol dafür, daß Berlioz als Orchesterdirigent zum Meister geworden war, und dies nicht nur im Hinblick auf seine eigenen Werke, sondern mehr und mehr auch auf diejenigen anderer großer Komponisten.

\* Dieser Artikel ist die revidierte deutschsprachige Fassung eines Vortrages, den ich erstmals 1985 am Smith College gehalten und später in mein Buch *Berlioz* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989, besonders Kap. 9, pp. 350–353) integriert habe.

<sup>1</sup> Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, zweite durchgesehene Auflage, Bd. 2, Berlin 1880, 210.

<sup>2</sup> „Dem Häuptling Mendelssohn. Großer Häuptling! Wir haben uns versprochen, unsere Tomahawks auszutauschen; hier der meine! Er ist derb, Deiner schmal; nur Squaws und Bleichgesichter lieben verzierte Waffen. Sei mein Bruder! Und wenn der große Geist uns zu den Jagdgründen im Lande der Seelen berufen wird, sollen die Krieger unsere Tomahawks vereint an der Pforte des Rates aufhängen.“ Übersetzung nach Hector Berlioz, *Lebenserinnerungen*. Ins Deutsche übertragen und herausgegeben von Dr. Hans Scholz, München 1914, 301.

Um die Mitte des Jahrhunderts fand in Paris die besondere Vorstellung vom Dirigenten-Virtuosen und die Entwicklung einer Theorie seines Handwerks großes Interesse,<sup>3</sup> und es herrschte ein hoher Standard in der Beurteilung orchestraler Aufführungspraxis. Berlioz konnte sich rühmen, an allen Stadien dieser Entwicklung teilgenommen zu haben – und dies vor allem durch die Dialektik, die sich aus seinem eigenen Zugang und aus demjenigen der herrschenden musikalischen Tradition ergab.

Die Entwicklung zum professionellen Dirigenten war natürlich kein ausschließlich Pariserisches Phänomen, aber die Leistungen der Pariser Dirigenten hatten ihre Auswirkungen auf das Dirigieren von Mendelssohn, Wagner und Liszt, den vielleicht „berliozhaftesten“ aller Dirigenten.

Die Arbeit eines Dirigenten ist vielleicht die am schwierigsten zu dokumentierende aufführungspraktische Kunst. Viel von Berlioz' unverwechselbar persönlichem Dirigieren muß sich jenseits öffentlicher Beobachtung in den Proben abgespielt haben. Orchestermusiker stehen nicht gerade in dem Ruf, schriftliche Zeugnisse über ihre Dirigenten hinterlassen zu haben, und auch die Tagespresse war in jenen Tagen nicht sonderlich daran interessiert zu beschreiben, was genau ein Dirigent tat. Trotz dieser dürftigen Quellenlage wäre es aber ein Fehler, alle Nachforschungen zu unterlassen. Denn schließlich gab es in Berlioz' Leben lange Jahre, in denen er sich weit mehr dem Veranstellen und Dirigieren von Konzerten als dem Komponieren widmete.

Die Entstehung des Dirigenten-Berufes entsprach dem Bedürfnis nach einer Autorität an der Spitze einer großen Formation von Instrumentalisten. Damit, daß es in Europa nirgendwo mehr die Notwendigkeit für Continuo-Instrumente gab, entfiel die für diese Konfiguration unverzichtbare Spannkraft zwischen dem Leiter des Continuo und dem Konzertmeister. Ohnehin erfreute sich das Dirigieren vom Tasteninstrument aus in Paris keines hohen Ansehens. Der *chef d'orchestre-violiniste* wurde demgegenüber zu einer traditionellen Einrichtung, die die Szene bis in die 1890er Jahre beherrschte. Andererseits hatte das Dirigieren aus einer mit Stichnoten versehenen Violinstimme – natürlich verbunden mit dem Anspruch, dabei auch noch den größten Teil des Notentextes zu bewältigen – seine offensichtlichen Grenzen, und darüber hinaus waren solche Stimmen nur noch für ein in stetem Abnehmen befindliches Repertoire nutzbar. An der Oper sah es noch schlimmer aus: Hier ließen sich Orchester, Chor und Solisten nur durch hörbares Schlagen auf ein Notenpult oder Stampfen auf den Fußboden zusammenhalten. Noch 1845 konnte Antoine Elwart Adolphe Dumas voller Begeisterung darüber berichten, daß der Frankfurter Kapellmeister Guhr „mit einem kleinen Stab dirigiert, aber nie auf das Notenpult schlägt – so perfekt ist sein Ensemble.“<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Berlioz's Werk zu diesem Thema: *Le Chef d'orchestre: théorie de son art* [1855].

<sup>4</sup> Antoine Elwart, „Cinquième lettre, à M. Adolphe Dumas (Cologne, 18 août 1845)“, in: *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire Impérial de Musique*, Paris 1860, 369.

Es gab auch vor Habeneck und Berlioz schon hier und da einen modernen Dirigier-Stil, aber in Paris war wenig davon zu sehen. Anderswo in Europa benutzte Louis Spohr sein „Taktirstäbchen“<sup>5</sup>, nachdem er zunächst den Geigenbogen und dann eine Papierrolle als Dirigier-Werkzeug verwendet hatte. Von Johann Friedrich Reichardt ist ähnliches bekannt. Carl Maria von Weber dirigierte seine Opern, wie man auf Grund einer bekannten Litographie sehen kann, mit etwas, was gleichfalls wie eine Papierrolle aussieht. Der halb wahnsinnige Gaspare Spontini „dirigierte“, so gut es ging, mit einem Feldmarschalls-Stab aus edlem Ebenholz und Elfenbein, den er in der Mitte hielt. Schon 1817 hatte Spohr das Dirigieren mit einem Stab als französischen Stil beschrieben – „auf französische Weise mit dem Stäbchen“ –, wobei er wahrscheinlich seine Erinnerung an die französische Art des Dirigierens mit dem Geigenbogen mit derjenigen vermischte, mit dem *bâton de mesure* hörbare Schläge auszuführen.

In Paris gab es eine ständige Kontroverse über die Verdienste des *chef d'orchestre-compositeur* auf der einen und des *chef d'orchestre-violiniste* auf der anderen Seite. Aber dem Dirigieren mit dem Taktstock gehörte die Zukunft, und es waren die frühen Stab-Dirigenten, die die Notwendigkeit erkannt hatten, daß man die Funktion des Dirigierens und diejenige des Instrumentalspiels voneinander trennen müsse.

Berlioz hatte es zu Beginn damit nicht einfach. Am 27. November 1827, am Tag der Heiligen Caecilie, dirigierte er seine 1824 komponierte *Messe solenne* in St. Eustache. Die Aufführung gelang passabel, aber Berlioz empfand das Dirigieren als schwierig und belastend. Beim „Et resurrexit“ bekam er beim Einsatz der Blechbläser solches Herzrasen, daß er unterbrechen mußte, um sich wieder zu beruhigen.

Unmittelbar nach dieser unglücklichen Erfahrung machte er die musikalische Entdeckung seines Lebens: die Symphonien von Beethoven, gespielt von einem neuen, exzellenten Orchester. Dabei handelte es sich um die *Société des Concerts du Conservatoire*, 1828 gegründet und seither geleitet von François Habeneck, einem Meister, wie er im Buche steht. Und so war es Habeneck, dem er die Leitung seiner Konzerte von 1829, 1830 und 1832 überließ: die Uraufführung der *Symphonie fantastique*, ihre Fortsetzung *Le retour à la vie*, das *Requiem* (Dezember 1832) und *Benvenuto Cellini* (September 1838). Aber es gab Probleme, die sich u. a. darin äußerten, daß sich bei der Aufführung des „Tuba mirum“ in dem Moment, zu dem es am dringlichsten eines deutlich das Tempo schlagenden Dirigenten bedurft hätte, nach den *Mémoires* folgendes ereignete: „Habeneck [senkt] seinen Stab, zieht ruhig seine Tabaksdose und schickt sich an zu schnupfen.“<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Louis Spohr's *Selbstbiographie*, Zweiter Band, Cassel und Göttingen 1861, 87.

<sup>6</sup> *Lebenserinnerunge*, op. cit., 227.

Angesichts der Schwierigkeiten mit Habeneck wandte Berlioz sich an seinen Freund Narcisse Girard, den designierten Nachfolger Habenecks bei der *Société des Concerts*; und so war es Girard, der zwischen 1832 und 1835, dem Jahr der Uraufführung von *Harold en Italie*, die meisten Berlioz-Konzerte leitete. Aber auch zwischen Berlioz und Girard gab es bald Streit. In den *Mémoires* gibt Berlioz dafür künstlerische Divergenzen an:

Als ich ihn [...] bei der vierten Aufführung des Harold einen schweren Fehler machen sah, am Schluß der Serenade, wo die eine Hälfte des Orchesters nicht weiter kann, wenn man das Tempo der andern nicht genau ums doppelte verlangsamt, weil jeder Takt der ersten einem halben Takt der zweiten Hälfte entspricht; und als ich schließlich einsah, daß er unfähig war, das Orchester am Ende des ersten Allegro mitzureißen, so entschloß ich mich, künftig selbst zu dirigieren und mich niemandem mehr anzuvertrauen, um meine Absichten den Mitwirkenden mitzuteilen.<sup>7</sup>

Berlioz dirigierte sein Konzert vom 13. Dezember 1835 selbst, und von da an stand er regelmäßig auf dem Podium. Wie der Komponist, der einen Text schreibt, weil er seinen idealen Librettisten nicht finden kann und erst dann entdeckt, daß er selbst dieser ideale Librettist ist, so erkannte Berlioz schnell die offensichtlichen Verbindungen zwischen gutem Dirigieren und gutem Komponieren. Erst jetzt begann er Sätze wie diese zu schreiben: „Arme Komponisten! Lernt es, euch aufzuführen und gut aufzuführen! (mit und ohne Kalauer); denn euer gefährlichster Interpret ist der Dirigent, vergeßt das nicht.“<sup>8</sup>

Der Gedanke an den Schaden, den die Musik durch schlechte Dirigenten nimmt, durchzieht Berlioz' gesamtes Schrifttum. In den *Mémoires* heißt es: „Wir beklagen oft die Seltenheit guter Sänger; die guten Orchester sind noch viel seltener, und ihre Wichtigkeit ist, in einer Menge von Fällen, für die Komponisten viel größer und furchtbarer.“<sup>9</sup> Seine Schrift über das Dirigieren beginnt er mit ähnlichen Gedanken.

In den späteren dreißiger Jahren begann Berlioz mehr und mehr, seine neue Tätigkeit zu beherrschen – er dirigierte sieben Konzerte mit eigener Musik. Daß er dabei ebenso gewissenhaft wie skrupulös zu Werke ging – dies bezog sich auch auf die von ihm übernommenen Aufgaben im Rahmen des Managements und der Produktion – überrascht nicht. Eindrucksvoll ist vielmehr der weit-sichtige und integrative Blick, den er im Hinblick auf musikalische Führung zu entwickeln begann. Beispiele hierfür sind das Einführen von Proben mit

<sup>7</sup> *Mémoires de Hector Berlioz*, Paris o.J., 48, *Lebenserinnerungen*, op. cit., 220.

<sup>8</sup> *Lebenserinnerungen*, op. cit., 241. *Mémoires*, op. cit., 331. „Pauvres compositeurs! Sachez vous conduire, et vous bien conduire! [...] Car le plus dangereux de vos interprètes, c'est le chef d'orchestre, ne l'oubliez pas“.

<sup>9</sup> „Nous nous plaignons souvent de la rareté des bons chanteurs: les bon directeurs d'orchestre sont plus rares encore, et leur importance, dans une foule de cas, est bien autrement grande et redoutable pour les compositeurs“.

getrennten Instrumentengruppen, die Herstellung von fehlerfreien Orchesterstimmen, die Ausweitung des Repertoires und seine Reflexionen über Orchesterinstrumente, wie sie in seiner Schrift *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, die seit November 1841 in regelmäßigen Folgen in der *Revue et gazette musicale* erschien, greifbar werden. Anders als Habeneck war Berlioz ein Kind des neuen Jahrhunderts, und in diesem Sinne waren ihm das neue Orchester, das neue Repertoire und vor allem auch die Anforderungen des neuen Berufes eine Selbstverständlichkeit. Da er, soweit mir bekannt ist, die Errungenschaften von Spohr, Weber und der anderen Kapellmeister nur vom Hörensagen kannte, war er darauf angewiesen, die Ansätze für ein erfolgreiches Dirigieren selbst auszuarbeiten.

Nur im Hinblick auf das Dirigieren – und nicht, wie ich meine, bezüglich des Komponierens – war die Tatsache, daß Berlioz kein Instrumentalvirtuose war, ein Merkmal, das ihn von der Konkurrenz unterschied – und dies zum Besten der Sache. Die meisten der hier genannten Dirigenten waren als virtuose Spieler eines Streichinstruments zu Ruhm gelangt, bevor sie ihre Dirigentenlaufbahn begannen, und so stammten sie alle aus der Konzertmeister-Schule des Dirigierens. Berlioz scheint nicht der Meinung gewesen zu sein, daß eine derartige Herkunft als Voraussetzung für das Dirigieren zu betrachten sei. Tatsächlich tendierte seine eigene Einschätzung des Berufes dahin, daß für ihn eine gewisse Distanz zur Plage tagtäglicher Lärmentfaltung nützlich sei, verschaffe sie ihm doch freien Raum für effiziente Organisation, Verwaltung und Führung, ganz zu schweigen vom ernsthaftem Partiturstudium.

Die Aufführungen von *Roméo et Juliette* im Jahre 1839 bedeuteten seine bis zu diesem Zeitpunkt größte Herausforderung als Dirigent, und ihr enormer Erfolg kennzeichnet seinen Fortschritt auf dem Weg von den ersten zögernden Schritten auf das Dirigieren zu bis hin zu einer lebenslangen Meisterschaft und Passion für diesen Beruf. Charles Hallé war bei Proben zu *Roméo et Juliette* anwesend, und er bewunderte Berlioz' gebieterische Kontrolle, die er während der langdauernden Entstehungszeit des Werkes über das Orchester ausübte, eine Kontrolle, von der er sagte, daß sie „zu einer glänzenden Aufführung führte, die das Publikum zu Begeisterungstürmen hinriß.“<sup>10</sup> Von diesem Zeitpunkt an wurde Berlioz nicht nur für sein Komponieren, sondern gleichermaßen auch für sein Dirigieren bewundert, im übrigen auch nachgeahmt und gelegentlich ausgelacht.

Berlioz' Erfolg als Dirigent wuchs in den 1840er Jahren mit den Auslandstourneen und erreichte 1852 einen Höhepunkt mit den sechs Londoner Konzerten, wo er im Rahmen der New Philharmonic Society dem englischen Publikum in zwei Aufführungen Beethovens Neunte Symphonie nahebrachte. Während dieser Tourneen lernte er die neuen Herausforderungen zu meistern, die mit dem Phänomen des reisenden Dirigenten verbunden waren: So hatte

<sup>10</sup> *Life and letters of Charles Hallé*, ed. C.E. and M. Hallé, London 1986, 68

er von den schwierigen Werken Notenmaterial in doppelter Ausführung bei sich, so daß diese gleichzeitig in der einen Stadt aufgeführt und in der anderen geprobt werden konnten. Außerdem überwachte er – häufig *en route* – die Herstellung elegant gedruckter und mit Lithographien versehener Stimmen seiner Werke und benutzte sie sogleich für die Aufführungen.<sup>11</sup> Mit Aufmerksamkeit und Bewunderung beobachtete er den Arbeitsstil vieler seiner Zeitgenossen – u. a. denjenigen von Felix Mendelssohn, Otto Nicolai, Peter Joseph von Lindpaintner und Karl Gottlieb Reissiger –, und sein Dirigieren wurde gleichermaßen von einer neuen Generation europäischer Dirigenten bewundert – so u. a. von Adolphe Samuel, François Seghers und François George-Hainl. Im übrigen hatten fast alle Pariser Dirigenten der Generation nach Habeneck unter Berlioz' Stabführung gespielt, die meisten von ihnen mehrmals. Seit den 1840er Jahren empfand er das Dirigieren als eine allumfassende Disziplin, die seiner Meinung nach letztlich dem Ziel diene, das gesamte Musikleben zu veredeln (was zweifellos etwas zu idealistisch gedacht war ...).

Den Gipfel seiner Dirigenten-Karriere hatte Berlioz im Jahre 1846 erreicht, als man ihm in Wien die Nachfolge des Hofkapellmeisters Joseph Weigl und als Alternative den weniger zeitaufwendigen Posten Donizettis anbot. Bei dieser Gelegenheit wurde ihm klar, daß es ihn definitiv zurück zum intellektuellen und kulturellen Leben von Paris zog. Und so war es Paris, wo er fortfuhr, seine Tätigkeit als Dirigent, als Komponist und Kolumnist auszuüben, und dies zugunsten einer großen Zahl sinnvoller Projekte, wie der Planung eines Lyrischen Theaters und adäquater Konzertsäle sowie der Unterstützung von Innovationen des französischen Instrumentenbaus. Der markanteste dieser Pläne betraf das Erarbeiten internationaler Richtlinien für eine einheitliche Orchesterstimmung.

Es waren seine beiden Spielzeiten in den Jahren 1850 und 1851 mit der *Société Philharmonique*, in denen sich Berlioz als Dirigent dem französischen Publikum am profiliertesten zeigte, wobei er in diesen Konzerten auch das interessanteste Repertoire dirigierte. Im übrigen hatte der Durchfall von *La Damnation de Faust* 1846 dazu geführt, daß er seitdem keine Konzerte mehr auf eigenes finanzielles Risiko leitete. Mit der Aufführung von *L'Enfance du Christ* im Dezember 1854 zog er sich als aktiv tätiger Dirigent mehr oder weniger zurück. Spätere Dirigate beschränkten sich auf seine alljährlich stattfindenden Konzerte in Baden-Baden, die er 1963 mit *Béatrice et Bénédict* beendete.

Für die Forschung über Berlioz als Dirigenten gibt es vier relevante Quellenkreise: erstens einige ikonographische Zeugnisse, zweitens Berichte von Zeitzeugen, drittens Einsichten, die sich aus den Partituren und Stimmen des Komponisten Berlioz gewinnen lassen und viertens die Ausführungen über Dirigenten und Dirigieren in seinem Lehrwerk über das Dirigieren, in den

<sup>11</sup> Dies trifft z.B. für *La Fuite en Égypte* von 1854 zu.

Briefen und den *Mémoires*. Ich möchte hier nicht jedes Detail dieses Spektrums dokumentieren, obgleich es z.B. relevant wäre, die ikonographischen Quellen auf ihre Aussagekraft im Hinblick auf die Technik des Dirigierens zu befragen.<sup>12</sup> Statt dessen möchte ich versuchen, die einzelnen Tatbestände miteinander in Beziehung zu setzen, um so zu zeigen, wie Berlioz dazu beitrug, das Essentielle des Dirigentenberufes zu entwickeln und zu fördern.

Sieben – vielleicht sogar acht<sup>13</sup> – Bilder zeigen Berlioz entweder beim Dirigieren oder einen Taktstock in der Hand haltend. Die wahrscheinlich früheste Darstellung ist eine Lithographie von I. Formentin.<sup>14</sup> (siehe folgende Seite)

Die Auszeichnung an seinem Rockaufschlag stammt von der *Legion d'Honneur*; daraus läßt sich folgern, daß dieses – offensichtlich von Laienhand gestaltete – Portrait wohl aus der Zeit von *Roméo et Juliette* um 1839 stammt. Das größte Interesse beansprucht der Stab – ein rohes, ziemlich knorriges Stück Holz.

Der Stich aus der *Illustration* vom 25. Januar 1845 gibt ein *Concert donné par M Berlioz dans la salle du Cirque Olympique, aux Champs-Élysées* wieder. Dies Konzert fand am 19. Januar 1845 als erstes von insgesamt vier Konzerten in einer Arena statt, die von Franconi für sommerliche Pferde-Belustigungen errichtet worden war. Diese Konzerte zählten um die 350 Mitwirkende. Berlioz steht vor einem Musikpult, benutzt einen Taktstock und hat einen Assistenten. Man beachte den Zuhörer in arabischer Kleidung: das nächste anstehende Konzert war Musik gewidmet, die östliche Assoziationen hervorrufen sollte, u.a. durch Félicien Davids *Le Désert*.

Ein Stich des berühmten Karikaturisten Grandville von 1846 ist mit „Artillerie-Konzert“ betitelt und mit dem Kommentar versehen: „Zum Glück ist der Saal solide, er hält stand“. Berlioz steht im Zentrum der Ausführenden auf einem Podium, und ein Assistent leitet den Chor. Der Raum sieht eher nach einem Konzertsaal als nach einem Theater aus; 1845 und 1846 war Berlioz häufig außerhalb von Paris unterwegs, und die Konzerte von 1845 fanden alle im Cirque Olympique statt. Wahrscheinlich amalgamiert der Künstler hier verschiedene Aufführungen miteinander. Das Blatt könnte eine karkierende Fassung des Stichs in der *Illustration* sein.

<sup>12</sup> Elliott W. Galkin, „Hector Berlioz, chef d'orchestre,“ *Revue de musicologie* 63 (1977), 41–54. Vgl. auch Galkin, *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice* (New York: Pendragon Press, 1988). Galkin zitiert die meisten Zeugnisse der Zeitgenossen, und vieles von dem, was dieser Artikel enthält, findet sich in folgenden Publikationen: Holoman, D. Kern, „The Emergence of the Orchestral Conductor in Paris in the 1830s,“ in *Music in Paris in the Eighteen Thirties / La Musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, ed. Peter Bloom (Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1987), pp. 387–430. Ders., *Berlioz* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987), besonders. 350–53.

<sup>13</sup> Auf einer Karikatur von Nadar, veröffentlicht im *Journal pour rire* vom 18. September 1852 scheint Berlioz gleichfalls einen Taktstock in der Hand zu haben; vgl. Holomen (1987), p. 434.

<sup>14</sup> Berlioz war Rechtshänder. Graveure kopierten Zeichnungen häufig direkt, so daß der Druck ein spiegelverkehrtes Bild ergab.



Abb. 1: Lithografie von I. Formentin: Berlioz mit Taktstock.



Abb. 2: Berlioz dirigiert ein Konzert in der „Salle du Cirque-Olympique“, 1845.

## L'ILLUSTRATION, JOURNAL UNIVERSEL.



Abb. 3: Grandville, „Un concert de mitraille“, 1846.

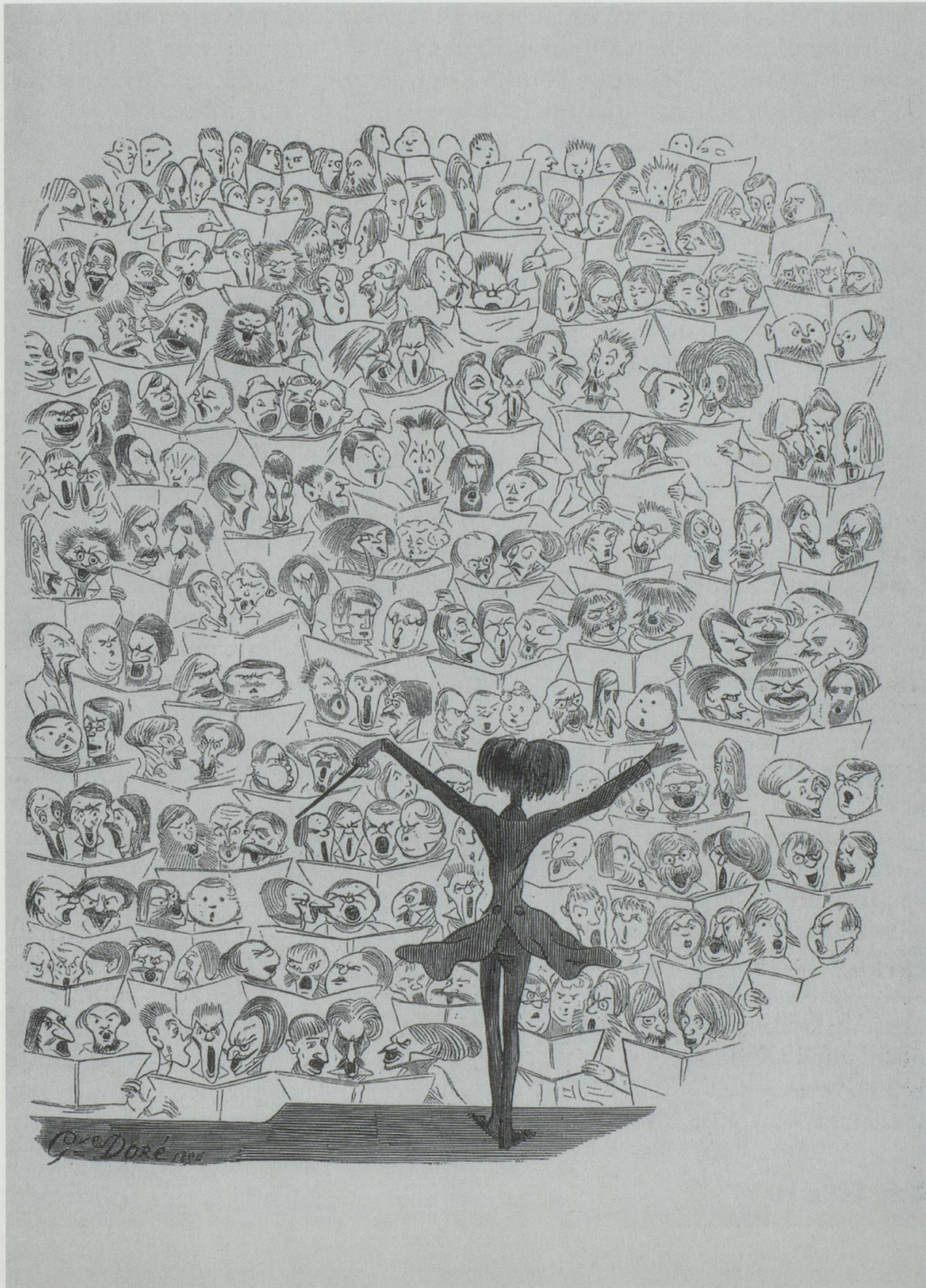


Abb. 4: Nach Gustave Doré, „Un concert de la Société philharmonique au Jardin d'Hiver“, 1850.

Die bekannteste Illustration ist Gustave Dorés Skizze eines Konzerts der *Société Philharmonique*, das von Dumont für das *Journal pour rire* vom 27. Juni 1850 gestochen wurde.<sup>15</sup> Das Blatt könnte jedes der vier Konzerte karikieren, die die *Société Philharmonique* im Frühjahr 1850 gab; mir scheint es aber am wahrscheinlichsten, daß es sich hier um ein Extrakonzert handelt, in dem Berlioz am 3. Mai 1850 sein Requiem in St. Eustache dirigierte.

Ein anonymen Künstler fertigte anlässlich einer Probe am 28. April 1854 in Dresden eine Silhouette an. Hier handelt es sich im Hinblick auf Berlioz' Dirigieren vielleicht um die interessanteste Darstellung. Ganz deutlich sieht man das Notenpult mit Kerzenleuchtern, Berlioz' Haltung, den Taktstock, die Höhe des Podiums und vor allem jenen Gegenstand zu seinen Füßen, den ich für einen Spiegel halte, der sein Bild den Spielern in seinem Rücken übermittelt hätte.

Eine Fotografie, die 1867 in Russland aufgenommen wurde, ist natürlich gestellt, aber sie zeigt, wie der Taktstock zu dieser Zeit aussah. Er scheint dicker zu sein als diejenigen, die bereits erwähnt wurden. Vielleicht hat Berlioz ihn für das Foto ausgeliehen oder ihn in Russland erworben. Beachtenswert ist auch die Hand an der Hüfte – wie im *Concert à mitraille* (vgl. Abb. 3).

Es gibt noch weitere, weniger ernsthafte Darstellungen von Berlioz mit dem Taktstock, z.B. diejenige, die Nadar in seinem *Journal pour rire* von 1852 veröffentlichte.<sup>16</sup> Dieses Blatt erschien im *Charivari* mit dem Kommentar: „M Berlioz wird bald ein Konzert anbieten, bei dem er den Takt mit einem Telegraphen-Mast schlägt.“ Gemeint sind damit Berlioz' wohlbekannte Experimente mit dem elektrischen Metronom, einer Erfindung des Belgiers Verbrugghen, die bei den Mammut-Konzerten im November 1855 zur Anwendung kam.

Die ikonographischen Zeugnisse zeigen vor allem, daß Berlioz auf eine Art dirigierte, die wir aus heutiger Sicht als konventionell beurteilen würden, mit Partitur und Taktstock und – entgegen einigen der Darstellungen – mit der rechten Hand. Er stand oft in der Mitte der ausführenden Musiker auf einem Podium, und meist wirkt er vor dem fast senkrechten Notenpult ein wenig steif. In einem Punkt stimmen die Bildquellen und die Zeitzeugen-Berichte überein: Berlioz hat die Dinge in der Hand. Seine Erscheinung ist auch heute noch – und selbst auf den Karikaturen – faszinierend. Vor allem ein Vergleich mit Habeneck läßt Berlioz elegant und eindrucksvoll erscheinen, attraktiv und vielleicht, obwohl Berlioz dies sicher bestritten hätte, ein wenig dandyhaft.

<sup>15</sup> Diese Fassung ist wiederum vom Graveur direkt übernommen worden, so daß der Taktstock in Berlioz' linker Hand erscheint.

<sup>16</sup> „Il a été aussi mince que sa baguette,“ sagte Judith Gautier, in: *Le Second Rang du Collier*, Paris 1903.



Abb. 5: Schattenriß eines anonymen Künstlers: Berlioz bei einer Probe mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden im Jahre 1854.



Abb. 6: Fotografie von Berlioz in Dirigentenpose, 1867.

Der Taktstock ist, wie aus der Schrift über das Dirigieren hervorgeht, etwa einen halben Meter lang. Es handelt sich um einen einfachen Gegenstand, einen „schweren Eichen-Prügel“, wie Berlioz sagt, „roh behauen“. Viele aus dieser Zeit erhaltene Taktstöcke – auch solche, die Berlioz geschenkt wurden – sind demgegenüber reich mit Elfenbein-, Silber- oder sonstigen Ornamenten verziert. Berlioz scheint den Taktstock von Anfang an benutzt zu haben – er erwähnt ihn bereits bei der Beschreibung seines Debuts im Jahre 1827.

Ganz offensichtlich war er auf dem Podium eine flammende Gestalt, die hin und her hüpfte, wobei jeder Bericht neben seiner „Energie“ – dieses Wort fällt am häufigsten im Zusammenhang mit seinem Dirigieren – auch seine Standhaftigkeit und seinen Überblick erwähnt. Anton Seidl schreibt: „[...] bald war er hoch oben in der Luft, bald wieder unterm Pult, bald drohte er unheimlich dem großen Trommler zu, bald schmeichelte er dem Flötisten um den Bart; bald zog er die längsten Fäden aus den Violonisten, bald wieder stieß er durch die Luft auf die Contrabässe los, bis er mit einem kühnen Satz den Violoncellisten half die sehnsüchtigsten Cantilenen aus den dickbäuchigen Instrumenten herauszuholen.“<sup>17</sup> Spontini erwähnt Berlioz anlässlich eines Konzertes, das dieser am 19. November 1843 dirigierte. Die Aufführung wäre gleich gut „mit Zeichen von einem Taktstock, der nicht weiß und um ein Fuß kürzer“ gewesen wäre, schreibt er; ein solcher Stab „würde einen engeren Zirkel beschreiben, er würde weniger Raum nehmen, und folglich wäre er für Ihren Arm und ihren Körper weniger ermüdend.“ Dies würde seine „enorm variierenden Bewegungen sicherer, präziser und klarer machen“:

Vivat! terque quaterque vivat, vous d'abord mon très cher Berlioz. [...] et votre brave et très vaillante Armée, pour sa parfaite et admirabilissime exécution, jusques à l'extrême borne de la signification de ces mots! Oui, mais elle vous aurait emporté une aussi éclatante victoire [...] même aux signes d'un bâton de commandement non blanc et d'un pied moins long, qui, parcourant dans ses rotations moins longues et larges, moins d'espace, et fatiguant ainsi beaucoup moins votre bras, votre tête, et tout votre corps, aurait parfois rendu plus sûr, plus précis, et plus clair l'équilibre des mouvements excessivement variés et la régularité en général de votre direction. Ne méprisez pas, je vous prie, cette innocente observation toute amicale, mon très cher Berlioz.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Anton Seidl, „Ueber das Dirigieren“, in: *Bayreuther Blätter* 23 (1900) 306.

<sup>18</sup> Hector Berlioz, *Correspondence générale*, hg. von P. Citron, Bd. 1–4, Paris 1972 ff, 866: (im Weiteren abgekürzt als *CG*). „Ein drei- und vierfaches Hoch zuerst auf Sie, mein lieber Berlioz [...] und auf ihre tapfere und aufmerksame Armee für ihre perfekte und äußerst bewundernswerte Aufführung, und das im wahrsten Sinn des Wortes! Sie hätte Ihnen freilich einen ebenso eklatanten Sieg beschert, [...] wenn die Zeichen mit einem weniger weißen und um einen Fuß kürzeren Stab gegeben worden wären, der mit seinen kürzeren und engeren Kreisen weniger Raum durchmessen und so Ihren Arm, Ihren Kopf und Ihren ganzen Körper weniger ermüdet hätte und somit an manchen Stellen das Gleichgewicht der exzessiv variierten Bewegungen und die allgemeine Regelmäßigkeit Ihrer Direktion sicherer, präziser und klarer gemacht hätte. Verachten Sie, ich bitte Sie, diese unschuldige und freundschaftliche Bemerkung nicht, mein lieber Berlioz.“



Abb. 7: Unbekannter Karikaturist: Berlioz dirigiert mit einem Telegraphenmast, um 1852.

Demgegenüber war seine Gestik für Rimski-Korsakow „einfach, klar und schön“,<sup>19</sup> und Deldevez schreibt, Berlioz sei für kleinräumige Gestik eingetreten, weil sie so schnell ausgeführt werden könne.<sup>20</sup> In Kleidung und Verhalten scheint er auf wohlüberlegte Weise unpräzise gewesen zu sein – weit entfernt

<sup>19</sup> Andrej N. Rimski-Korsakow, *My life*, übersetzt von J.A. Toffe, New York 1948, 83.

<sup>20</sup> Edouard-Marie-Ernest Deldevez, *L'art du chef d'orchestre*, Paris 1878, 83.

von Louis Antoine Julliens pompösem Podiums-Gebaren. Er beachtete das Publikum so wenig wie möglich, weil er der Meinung war, daß Verbeugungen ungerechtfertigten Applaus hervorriefen. Er wollte nicht, daß man sagte, „er verbeuge sich, um Applaus zu ernten“.<sup>21</sup>

„Er war der vollkommenste Dirigent, der mir je vor Augen gekommen ist, einer, der absolute Herrschaft über seine Truppen ausübte, und er spielte auf ihnen wie ein Pianist auf dem Klavier“, schreibt Charles Hallé.<sup>22</sup> Es war dieses Bild, als Dirigent auf einem Orchester zu spielen, das Berlioz so besonders faszinierte.<sup>23</sup> „Wie gut habe ich dirigiert“, sagte Berlioz von der Aufführung von *Roméo et Juliette* 1847 in St. Petersburg. „Wie gut habe ich auf dem Orchester gespielt.“<sup>24</sup>

Die Zeitzeugen stimmen darin überein, daß sein Schlag einfach und gleichmäßig, sein Rhythmus gut und seine Ideen immer logisch waren. Das wenige, was wir von seinen Tempi wissen, läßt vermuten, daß sie maßvoll waren. Wenn wir den Zeiten glauben wollen, die in eine Aufführungspartitur von *Roméo et Juliette* eingetragen sind (13 Minuten für die *Fête chez Capulet* und 11 Minuten für das Königin Mab-Scherzo im ersten Teil – zum Vergleich: Colin Davis braucht für das erste Stück 12 ½, für das zweite 7 ½ Minuten), dann war das Tempo dieser Aufführungen gemächlich bzw. eher langsam. Berlioz' Vorstellungen über Tempi waren flexibel aber nicht radikal. In seiner Schrift über das Dirigieren fordert er Flexibilität innerhalb eines fixen Rahmens: „Ich möchte nicht sagen, daß der Dirigent die mathematische Regelmäßigkeit eines Metronoms nachahmen soll; Musik, die auf diese Art gespielt wird, wäre von kalter Starrheit. [...] Gleichwohl ist das Metronom eine ausgezeichnete Hilfe, wenn es darum geht, das richtige Haupttempo und Tempowechsel zu ermitteln.“<sup>25</sup>

Demgegenüber berichtet Wagner, Berlioz habe Metronomzahlen nicht beachtet, und Saint-Saëns meint, er habe sogar seine eigenen Metronomangaben ignoriert. Für einige – unter ihnen auch Wagner – waren Berlioz' Beethoven-Interpretationen nüchtern und kalt. Demgegenüber schreibt Moscheles über das Weimarer Konzert von 1852: „B.s Leitung theilte der Aufführung ein Leben mit, das Alles mit sich fortriss und es freut mich, ihn als Componist und Dirigent kennen gelernt zu haben.“<sup>26</sup>

<sup>21</sup> CG 729.

<sup>22</sup> Op. cit., 64,

<sup>23</sup> Deldevez sagt übrigens dasselbe über Habeneck.

<sup>24</sup> „Comme j'ai bien conduit; comme j'ai bien joué l'orchestre“. CG, 1106.

<sup>25</sup> „Je ne veux pas dire qu'il faille imiter la régularité mathématique du métronome; toute musique exécuté de la sorte serait d'une froideur glaciale.[...] Mais le métronome n'en est pas moins excellent à consulter pour connaître le premier mouvement et ses altérations principales.“ *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, Paris 1855, 300.

<sup>26</sup> Moscheles' *Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau*, Bd. 2, Leipzig 1873, 235.

Wenn er Schwächen zeigte, dann betrafen diese wohl eine Tendenz zum routinierten Taktschlagen; jedenfalls wird ihm dies von verschiedenen Beobachtern vorgeworfen. Später in seinem Leben hatte er offensichtlich von Zeit zu Zeit Konzentrationsstörungen. Aber die meisten Angriffe auf sein Dirigieren waren durch äußere Umstände begründet. Es heißt, die Konzerte der *New Philharmonic Society* von 1852 und 1855 hätten Skandale verursacht, aber diese hatten mit der englischen Tradition zu tun, nur wenige Proben anzusetzen. Eine ähnliche Situation führte im Juni 1855 dazu, daß Berlioz die gesungenen Teile von *Roméo et Juliette* strich, womit er sich die Feindschaft der ausführenden Sänger zuzog. Einige deutsche Orchestermusiker nahmen ihm übel, was er in seinen Reise-Zeitungsberichten über sie gesagt hatte, und so gab es Schwierigkeiten, wenn er bei späteren Besuchen wieder mit ihnen musizierte. Der Abstieg der *Société Philharmonique* schließlich ergab sich im wesentlichen aus der Faulheit von Pierre Dietsch und seinem Chor: „La musique de Berlioz fatigue les artistes du chant“,<sup>27</sup> hieß es dort.

Die vielleicht sprechendsten Zeugnisse von Zeitgenossen verdanken wir der Tatsache, daß Berlioz exzellent hörte. Wir können dem Bericht von einer Aufführung wohl des *Freischütz* entnehmen, daß er „zitternd vor Leidenschaft, mit zusammengepressten Händen, glühenden Augen und einem Haarschopf wie einem riesigen Regenschirm“ von seinem Platz in der zweiten Gallerie aufsprang und ins Orchester hinunterdonnerte: „Nicht zwei Flöten, ihr Schufte, zwei Piccoli!“<sup>28</sup> Besonders berührt von dieser Fähigkeit zeigte sich Louis Engel: „Kein Komponist hatte ein Ohr wie Berlioz.“ Bei einer Probe sah ihn Engel auf die Klarinetten zuspringen und brüllen: „Piraten, ihr seid verstimmt“. Und Engel fährt fort: „Es ist wahr, er hörte die winzigste Stimmungsschwankung im größten Orchestertumult.“<sup>29</sup>

Jenseits solcher Beobachtungen sind die Aussagen der Augenzeugen (Sauzay, Hallé, Moscheles, Engel, Wagner, Cui und Rimsky-Korsakow) nicht sonderlich aussagekräftig. Einige sind geradezu suspekt, so z.B. diejenigen von Saint-Saëns. Wenn er schreibt: „Ich sah ihn zwanzig oder sogar dreißig Proben für ein einziges Werk dirigieren, wobei er sich die Haare ausriss und seinen Taktstock und Notenpulte zertrümmerte, ohne je das gewünschte Ergebnis zu erzielen“,<sup>30</sup> dann sollten wir das nicht ganz ernst nehmen; denn Berlioz hat nie zwanzig Proben für ein Werk angesetzt.

Berlioz' offensichtlichste Talente im Zusammenhang mit dem Dirigieren waren sein alles einbeziehender Überblick und seine ausgeprägte Liebe zur Sache. Die vielen Rollen eines *chef d'orchestre* sah er als untrennbare Einheit an: „*conducteur – instructeur – organisateur*“ sind die Begriffe, die er am häufigsten

<sup>27</sup> So in Berlioz' *Carnet*. Zitiert nach Adolphe Boschot, *L'histoire d'un romantique*, Bd. 3, Paris 1913, 239.

<sup>28</sup> Ernest Lagouvé, *Soixante ans de souvenirs*, Bd. 1, Paris 1886, 290.

<sup>29</sup> Louis Engel, *From Haendel to Hallé: Biographical sketches*, London 1890, 232.

<sup>30</sup> Camille Saint-Saëns, *Portraits et souvenirs*, Paris 1899, 10.

verwendet, und immer im gleichen Atemzug. Er war davon überzeugt, daß man die besondere Technik des Dirigierens nur durch Erfahrung erlernen konnte; in den *Grotesques de la musique* vergleicht er diese Arbeit mit derjenigen eines Kapitäns. Wenn er einen Dirigenten bewundert – wie etwa Nicolai, Lindpaintner oder Hainl – dann immer wegen der gelungenen Kombination von Organisation, Intelligenz und strengem Rhythmus, und es steht außer Frage, daß er das, was er bei anderen bewunderte, auch selbst anstrebte. Als schlecht lehnte er Dirigenten vor allem wegen ihrer fehlenden Gefühle oder ihrer Einfallslosigkeit ab. Einen russischen Dirigenten nannte er schlicht „die Auster“; Wagner, sagte er, „dirigiert wahrhaftig im Freistil – [en style libre] wie Klindworth Klavier spielt“ (ein Spiel, das er zuvor im selben Brief als „einstündigen Tanz auf einem schlaffen Draht“ beschrieben hatte).

Berlioz' besonderes Interesse an gekonnter und kompetenter Orchester- und Konzert-Organisation geht auch aus den vielen Bemerkungen hervor, die er in seinen Orchesterpartituren hinterlassen hat, praktischen Ratschlägen, die sich ebenso an Dirigenten wie an die Spieler richten.<sup>31</sup> Was er beim Erarbeiten seiner eigenen Werke lernte, kam natürlich auch bei einem großen Teil seines sonstigen Repertoires mit Werken von Gluck, Beethoven, Spontini und anderen zur Anwendung. Ein genaues Durchforschen der Orchesterstimmen von Musik anderer Komponisten, die er aufführte, könnte weitere Aufschlüsse über sein Dirigieren geben.

Indem er seine Arbeit als Dirigent seiner eigenen Messe im Jahre 1827 reflektiert, beschreibt er unbeabsichtigt seine Richtlinien für gutes Dirigieren: „Wie weit war ich [damals] indessen entfernt von all den Eigenschaften, der Präzision, Gewandtheit, Wärme, Feinfühligkeit und Unerschrockenheit, die, verbunden mit einem unerklärlichen Instinkt, das wahre Dirigententalent ausmachen! Und was brauchte es Zeit, Übung und Nachdenken, bis ich mir einige davon angeeignet hatte!“<sup>32</sup>

Vor allem liebte Berlioz Orchester und Orchestermusiker. „Quel orchestre! Quelle précision! Quel ensemble!“ bemerkte er einmal ekstatisch. In seinen Schriften wimmelt es von Lob über kompetente Instrumentalisten. Er ging mit den Gefühlen von Orchestermusikern sorgsam um. Seine Korrespondenz enthält Dutzende von Aufzeichnungen, die dem Ziel dienen, das verwundete Ego gekränkter Musiker zu besänftigen. Seine didaktische Ader war vor allem dann

<sup>31</sup> Ich möchte hier darauf nicht eingehen, denn sie sind sehr bekannt. Die wohl exzentrischste dieser Anmerkungen betrifft Berlioz' Anstrengungen, seine Angelegenheiten vor *La Tempête* zu ordnen: „Les chanteurs ne doivent pas tenir leur cahier de musique devant leur visage“ etc.

<sup>32</sup> *Lebenserinnerungen*, op. cit. 30. *Mémoires*, op. cit., 42: „Que j'étais loin pourtant de posséder les mille qualités de précision, de souplesse, de chaleur, de sensibilité et de sang-froid, unies à un instinct indéfinissable, qui constituent le talent du vrai chef d'orchestre! et qu'il m'a fallu de temps, d'exercice et de réflexions pour en acquérir quelquesunes!“

von Nutzen, wenn es darum ging, den Orchestermusikern in wenigen Proben schwere neue Musik nahezubringen; viele Beobachter haben das Vertrauen erwähnt, das er in seine Musiker setzte. Berlioz war einen Schritt näher daran, ihr Anwalt zu sein, als die klassenbewußten Pariser *chefs*, die den Musikern gegenüber auf aristokratische Reserve und Distanz bedacht waren. Und die Musiker scheinen ihm die Wertschätzung gedankt zu haben, denn oft spielten sie für ihn besser als für andere – wobei sie ihn nie zu ihrem Chefdirigenten gewählt hätten. Auf seine Dirigier-Fähigkeiten war Berlioz ebenso stolz wie auf alle anderen Facetten seiner Karriere: „Ich weiß [...] ein Orchester zu dirigieren und zu beleben“, schreibt er.<sup>33</sup> Und Hallé sagt: „Nie hat ein Musiker seine Kunst mehr geliebt,“<sup>34</sup>

Das Dirigieren war für Berlioz eine lebenserhaltende Tätigkeit. Er fand, er sei fast immer gesund, wenn er dirigieren könne. Einige Engagements hat er krankheitshalber absagen müssen, aber bei vielen Gelegenheiten dirigierte er, obwohl es ihm nicht gut ging. Die „erhebende Strapaze“ langer Proben ließ ihn die Spannung schwierigster Aufführungen ertragen. Am liebsten würde er, sagte er gegen Ende seines Lebens, an jedem einzelnen Tag dirigieren.

(Übersetzung: Dagmar Hoffmann-Axthelm)

<sup>33</sup> *Lebenserinnerungen*, op. cit., 508; *Mémoires*, op. cit., 341; „Je sais diriger et animer un orchestre“.

<sup>34</sup> *Life and letters of Charles Hallé*, op. cit., 64.

## THE MISSING LINK: FRANZ LISZT THE CONDUCTOR\*

by JOSÉ A. BOWEN

Liszt is rarely remembered as a conductor. His importance to the history of conducting, however, stems from both his interpretative ideas and his new techniques for engaging them. While Liszt was too busy to edit his many essays and articles into a handbook, he taught and disseminated a detailed theory on the role of the performer. Unlike Wagner, who rarely used his left hand and who communicated his interpretation to the orchestra largely using words, Liszt invented the gestural language of facial and body movement which eventually became the mainstay of modern podium demeanor. It was also Liszt who made the conductor's personal charisma an essential and expected part of the job.

Liszt's influence on conducting is arguably as great as Wagner's. While Wagner's activity as a conductor decreased rapidly after he was forced to flee Dresden in 1848,<sup>1</sup> Liszt spent the next ten years (from 1848–58) as a resident conductor.<sup>2</sup> After his last hurrah in London in 1855, Wagner limited his tour repertoire largely to his own music and the odd numbered Beethoven symphonies, while Liszt spent most of his post-1848 time conducting everything from Mozart to the most difficult modern repertoire (including a number of Wagner premieres). Liszt had far more students than Wagner, and by the 1860s, many of his early students already occupied major conducting positions.<sup>3</sup> Bülow, regarded as Wagner's first protégé, was deeply influenced by the years he spent with Liszt, where he studied interpretation, instrumentation and the sonatas

\* This research was funded by a grant from the National Endowment for the Humanities (NEH), in Washington, DC.

<sup>1</sup> Wagner conducted the Zurich opera a few times between 1850 and 1851 and conducted twenty-two of the Zurich Music Society concerts between 1851 and 1855 where he featured Beethoven most often (conducting the Third three times, the Fifth four times, the Pastoral twice, the Seventh five times and the Eighth three times). After his first appearance in London in 1855, his activities were limited to four further tours of mostly Wagner and Beethoven. For details, see Warren A. Bebbington, *The Orchestral Conducting Practice of Richard Wagner* (Ph.D. dissertation, State University of New York 1984).

<sup>2</sup> Liszt was appointed „Hofkapellmeister im außerordentlichen Dienst“ in Weimar in 1842, but only arrived to take up his residency in 1848. He resigned during his tenth season in 1858 after a noisy demonstration following the premiere of Peter Cornelius's *Barbier von Bagdad* (on December 15th). He remained in Weimar until 1861, but limited his musical duties to teaching piano students. Liszt also conducted at many of the large German music festivals, appearing at the Beethoven Festival in Bonn (1845), the Herder Festival (1850), the Ballenstedt Festival (1852), the Karlsruhe Festival (1853), the Congress of the Music Festival of the Elbe (1856), and the Lower Rhine Festival (in Aachen 1857).

<sup>3</sup> The Wagner students, Seidl, Richter, Mottl, Nikisch, and Levi didn't really begin to assemble until the 1870s at Bayreuth. See the final section of this essay for more on Liszt's students.

of Beethoven.<sup>4</sup> While Wagner theorizes more extensively on the role of the conductor, Liszt first voiced many of the Romantic ideas of interpretation; their thinking and contributions are certainly more intertwined than is generally assumed.<sup>5</sup>

In September 1847, at the age 35, Liszt retired from the piano and spent the remaining 39 years of his life devoted to bringing the music of the future before the public. (Over half of the 43 operas he conducted were contemporary.) Liszt's conducting career, however, has never been taken seriously, largely because he remained a pianist in many minds. And, of course, Liszt wasn't just any pianist. He was lauded, ridiculed and eventually pigeon-holed as the world's greatest virtuoso. No charge could have been more damaging for what Liszt felt was his true calling. This conflict between his reception and his theory of interpretation and performance is crucial to understanding both why he gave up his lucrative life as a virtuoso and his legacy to the history of conducting.

#### *Liszt's Theory of Art and the Artist*<sup>6</sup>

Liszt's generation had been optimistic about the possibilities for art to change the world. In particular, the ideas of Saint-Simon on the artist-priest as the person who mediated between God and the people had a deep and lasting effect on Liszt.<sup>7</sup> But the enthusiasm Liszt felt for this priestly role assigned by Saint-Simon and Lamennais quickly waned as Liszt faced the challenges of a touring virtuoso. His letters and articles alternate between the joy of discovering such a divine message and the despair of being unable to deliver it.

<sup>4</sup> This influence is rarely discussed. Galkin, for example, says nothing of Liszt as a conductor and his discussion of Bülow says nothing of his relationship to Liszt. See Elliot W. Galkin, „A History of Orchestral Conducting“, in: *Theory and Practice* (New York: Pendragon Press 1988), 607–611.

<sup>5</sup> Detlef Altenburg („Franz Liszt and the Legacy of the Classical Era“ in *19th-Century Music* XVIII/1 (Summer 1994), 46–63) explores Wagner's importance to Liszt, but there is no large study of Liszt's influence on Wagner's theory.

<sup>6</sup> Liszt's theory of art and the artist can be found in a vast number of essays, articles and letters. See my „A Lisztian Theory of Interpretation“ (forthcoming) for a more complete description. For summaries of the mostly finished debate about Liszt's authorship of these essays and articles see „Liszt as Author“ in Franz Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique 1835–1841* translated and annotated by Charles Suttoni as *An Artist's Journey*. (Chicago & London: University of Chicago Press 1989), Appendix E, 238–245, and Alan Walker, *Liszt: The Virtuoso Years 1811–1847* (Ithaca: Cornell University Press 1983), 20–23.

<sup>7</sup> Many of the main arguments of his 1835 essay „On the Situation of Artists and on Their Condition in Society“ demonstrate his closeness to Saint-Simonian thought. See Ralph P. Locke, *Music, Musicians and the Saint-Simonians* (Chicago and London: University of Chicago Press 1986) 104–105. Liszt's essay was initially published as 6 articles in *Revue et Gazette Musicale* from May 3 to November 15 1835 and first appeared together (translated into German) in *Franz Liszt, Gesammelte Schriften*, 6 vols., ed. (with German translations) Lina Ramann (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1880–83); repr. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, and Hildesheim

And when I reflect seriously on my life, I blush with shame and confusion to pit your dreams against my realities;--the heavenly flames with which your poetic fancy encircled my brow, against the earthly dust my steps raise on the mundane road I travel; your noble presentiments, your beautiful illusions about the social effects of the art to which I have dedicated my life, against the gloomy discouragement that sometimes seizes me when I compare the impotence of the effort with the eagerness of the desire, the nothingness of the work with the limitlessness of the idea;--those miracles of understanding and regeneration wrought by the thrice blessed lyre of ancient times, against the sad and sterile role to which it is seemingly confined today.<sup>8</sup>

For all of his first-hand experience with the social problems, however, Liszt also recognized the problem of the artist as phenomenological. Even as the artist perceives the divine, „he knows full well that he will not be able to give other men an account of the celestial banquet“.<sup>9</sup>

How wretched, how truly wretched we artists are! We experience momentary flashes when we seem to have an intuitive grasp of the divine, [...] but as soon as we want to flesh out our sensations, to capture these evanescent flights of the soul, the vision vanishes, the god disappears, and a man is left along with a lifeless work, one that the crowd's gaze will quickly strip of any last illusions it held for him.<sup>10</sup>

Musicians especially have a harder time than those who practice the plastic arts, because music „can never have an unconditional effect, since its effect depends to a large extent upon its performance“.<sup>11</sup> Liszt also thought sculpture more accessible because of its basis in the human body. This discovery led to a theory.

All the arts are based on two principles: reality and ideality. Ideality is perceptible only to cultivated minds but the reality of the sculptor can be perceived by everyone because its prototype is the human form, familiar to all [...] Each person is equally capable of appreciating the degree of fidelity in the statue's representation of the

& New York: Georg Olms Verlag 1978) II 1–112. Thirty years later it finally appeared together in *French in Franz Liszt, Pages romantiques*, ed. Jean Chantavoine (Paris/Leipzig: 1912), an edition which has many omissions and cuts.

<sup>8</sup> Letter to George Sand, Geneva, November 23 [1835], *Revue et Gazette musicale*, December 6 1835, 397–400; cited from *Franz Liszt, Lettres d'un bachelier*, 4–5. Sources are generally given in the original language, except in the some cases where there is a more easily available or reliable book, as in this case where the only complete collected text is this English translation. See the previous note.

<sup>9</sup> „The *Saint Cecilia of Raphael*“ Letter to Joseph d'Ortigue, (December 1838–early 1839), published in *Revue et Gazette musicale*, April 14 1839 115–17; *Franz Liszt, Lettres d'un bachelier*, 162.

<sup>10</sup> Liszt's letter to Louis de Roncaud, September 20 1837, published in *Revue et Gazette musicale*, July 22 1838; *Franz Liszt, Lettres d'un bachelier*, 66.

<sup>11</sup> „The *Perseus of Benvenuto Cellini*“ Letter from Florence, November 30 1838, *Revue et Gazette musicale*, January 13 1839 14–15; *Franz Liszt, Lettres d'un bachelier* 156.

human body. This, however, is not the case with music: it has not reality, so to speak; it does not imitate, it expresses. Music is at once both a science like algebra and a psychological language that is intelligible only to the poetic consciousness. Hence, like science and art, music remains almost entirely inaccessible to the crowd. The passions and feelings that it is meant to convey certainly exist in the heart of Man, but not in the hearts of all men, while all men can find themselves physically reproduced in a statue. That is why there is a lot more misunderstanding between the public and the musician than between the public and the sculptor.<sup>12</sup>

Like Schopenhauer and Hegel, Liszt leaves exactly what music „expresses“ or represents a little vague here: „passions and feelings“.<sup>13</sup> Still, it is an idealist theory in the grand German tradition and it is as consistent as anything Wagner ever wrote (and certainly more succinct): not bad for a travel letter.

The important question for the artist is how to ensure that the public connects the reality with the ideality. Having already spent many years as an artist-philosopher trying to lead the public to the Platonic ideal, Liszt was forced to find other solutions.

First, he decided that the composer might serve as Descartes' God and guarantee (or at least point out) the connection between the reality of sound and its meaning. Noting that contemporary books often had long prefaces, Liszt proposed a „symmetrical scheme“ for music, where the composer might give „a brief psychological sketch of his work, for him to say what he intended“.<sup>14</sup> In this quasi-religious view of art, the role of the music critic is not to appraise the sound of the music as sound, but rather to determine if it is an appropriate vessel for the musical content. It would seem logical that criticism of the performer would follow the same tack; the performer should be judged not by sound but by content.

Liszt's second idea was that music could combine with one of the other art forms. He was drawn to the „purer“ content of the plastic arts and thought they were more accessible than music; the literary works which attracted him were generally poetic and epic rather than dramatic: Dante, Goethe, and Petrarch, for example.<sup>15</sup> So where Wagner saw a renewal of music with drama and the theatre,

<sup>12</sup> Ibid. 156–157.

<sup>13</sup> In other letters it is „intimate understanding of nature and the feeling for the infinite“. Letter to George Sand April 30, 1837, published in the *Revue et Gazette musicale* July 16 1837, 339–43; *Franz Liszt, Lettres d'un bachelier*, 34. Or it is „beautiful self-sacrifice, the heroic determination, the fortitude, and the humanity of their peers“. Letter to Adolphe Pictet, Chambéry, September 1837, published in *Revue et Gazette musicale*, February 11 1838, 57–62; *Franz Liszt, Lettres d'un bachelier*, 50.

<sup>14</sup> Letter to a Poet-Voyager [George Sand] from Paris, January 1837, *Revue et Gazette musicale*, February 12 1837, 53–56; cited from *Franz Liszt, Lettres d'un bachelier* 18–19.

<sup>15</sup> In addition to the obvious Dante sonata, and the Faust and Dante symphonies, there are the three sonnets by Petrarch (47 104 and 123) which were set both as songs for voice and piano (*Tre Sonetti di Petrarca* 1838–39) and later as piano pieces (1844–45) and which were revised for inclusion in the *Années de pèlerinage: Italie*.

Liszt's goal became „renewing music through its most intimate alliance with poetry“.<sup>16</sup> Liszt hoped that music could gain the „ideality“ of the plastic arts but still be a language like poetry.

The inner and poetic sense of things, that ideality which exists in everything, seems to manifest itself pre-eminently in those artistic creations that arouse feelings and ideas within the soul by the beauty of their form. Even though music is the least representational of the arts, it nonetheless has its own form [...] music has its hidden meanings, its sense of the ideal, which the majority of people, truly speaking, do not even suspect, because where a work of art is concerned, they rarely rise above the comparison of externals, the facile appreciation of some superficial skill.

The more instrumental music progresses, develops, and frees itself from its early limitations, the more it will tend to bear the stamp of that ideality which marks the perfection of the plastic arts, the more it will cease to be a simple combination of tones and become a poetic language.<sup>17</sup>

Thus, much as it was for Hegel, the externality of the plastic arts and music was ultimately a handicap which must be transcended in poetry. For Liszt though, music somehow emerges as the ideal art form (for Hegel it is poetry). Liszt didn't explain how, but it is clear that music „progresses“ to become a poetic language which can express a broader range of ideality than either sculpture or poetry.

This emphasis on poetic rather than dramatic content leads Liszt to choose rather different compositional projects from Wagner. But however they disagree about the exact nature of musical content, both Wagner and Liszt make it clear that the music of the future has content; musical works are not simply „about music“. Both of them make it clear that this affects compositional decisions, although Liszt is again more consistent and to the point.

All purely musical considerations, while by no means ignored, are subordinate to the plot of the given subject.<sup>18</sup> Liszt is thinking here of form in compositions; in Classical music the deployment of themes is preordained by arbitrary rules, but in program music the form is determined by „the relationship of the motives to a poetic idea“<sup>19</sup> but it has ramifications in the interpretation of these works.

<sup>16</sup> Letter to Agnes Street-Klindworth, 16 November 1860, *Franz Liszt Selected Letters*, trans. and ed. Adrian Williams (Oxford: Clarendon Press 1998), 523.

<sup>17</sup> Preface to the first edition of Liszt's *Album d'un voyageur* (Vienna: Tobias Haslinger 1842), cited from Franz Liszt, *Lettres d'un bachelier*, 201–202.

<sup>18</sup> Quoted from Altenburg, „Franz Liszt“ 58. *Liszt, Gesammelte Schriften*, IV, 81: *Berlioz und seine Harold-Symphonie*).

<sup>19</sup> Liszt, *Harold*, 69: „Bei der sogenannten klassischen Musik ist die Wiederkehr und thematische Entwicklung der Themen durch formelle Regeln bestimmt, die man als unumstößlich betrachtet [...] In der Programm-Musik dagegen ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt“; Altenburg „Franz Liszt“ 58. In practice, of course, it was Liszt and not Wagner who accepted the classical forms as a base and attempted to preserve them while expanding the idea of a symphony.

If purely musical considerations are subordinate to the plot in this music of the future, then perhaps purely musical considerations (like fidelity to the score) might be subordinate to expression of this plot in performance. Liszt's students emphasize that this was indeed Liszt's position.

Unlike most teachers of the age, Liszt had no technical method and, in fact, rarely paid any attention to technique at all. He despised the mere „finger virtuoso“.<sup>20</sup> Rather, all of Liszt's students agree that lessons concentrated on „the true expression of the character of the piece and on expression“.<sup>21</sup>

These few words were characteristic of Liszt. The poetical vision always arose before his mental eye, whether it was a Beethoven sonata, a Chopin nocturne, or a work of his own, it was not merely interpreting a work, but real reproduction.<sup>22</sup>

Liszt „insisted on a poetical interpretation, not a ‚salon‘ performance“.<sup>23</sup>

Just as he would as a conductor, Liszt had to develop new methods for teaching the inner spirit of the work. Again, Liszt proved an innovator.<sup>24</sup>

Liszt's teaching cannot be codified, he strove for the spirit of the work; and music, like religion, has no language; he taught as Christ taught religion, in an allegorical way, or by metaphor.<sup>25</sup>

While student memoirs vary slightly in their descriptions of exactly how verbal Liszt was, they seem to agree that Liszt was not very verbal during lessons. Lachmund gives the example of a passage where he had not played „sparklingly enough“. Liszt responded: „Without uttering a word or interrupting me, he swung his right hand to and fro, snapping his fingers in a lively manner, as he had done at the last lesson when he wished more sprightliness in van Zeyl's playing“.<sup>26</sup> Siloti places more emphasis on Liszt's facial expressions, claiming Liszt sat or stood „opposite to the pupil who was playing, and indicated by the

<sup>20</sup> William Mason, *Memories of a Musical Life* (New York: The Century Co. 1901); rept. (New York: Da Capo Press 1970) 116.

<sup>21</sup> Lloyd-Jones, David, „Borodin on Liszt“, *Music & Letters* 42 (1961) 120.

<sup>22</sup> Frederic Lamond, *The Memoirs of Frederic Lamond* (Glasgow: William MacLellan 1949), 68.

<sup>23</sup> Alexander Siloti. „Meine Erinnerungen an Franz Liszt. Aus dem Russischen übertragen von Sophie Korsunskaja“, *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 14/9 (June 1913), 294–318; *My Memories of Liszt* Authorized Translation from the Russian (London: Breitkopf & Haertel, & Edinburgh: Methven Simpson Ltd. 1913) 18.

<sup>24</sup> Liszt's format was as new as the content of the lessons. Both are discussed at length in my „Liszt the Teacher and Romantic Interpretation“ (forthcoming) which includes an extensive list of new sources for Liszt's lessons.

<sup>25</sup> Carl V. Lachmund, *Living with Liszt, Diary of Carl Lachmund: An American Pupil of Liszt 1882–1884*, ed. Alan Walker (Stuvesant NY: Pendragon Press 1995) 14.

<sup>26</sup> Lachmund, *Liszt*, 53.

expression of his face the nuance he wished to have brought out in the music“.<sup>27</sup> This path of innovation is largely echoed in his conducting.

### *The job description*

When Liszt arrived in Weimar he had done little orchestral composing, but had already conducted over a dozen concerts and most of Beethoven's symphonies. His was not the typical route to the podium, but in 1848 training and expectations for conductors was far from standardized. Liszt did not rise through the ranks of the orchestra, but neither did Beethoven, Mendelssohn, Berlioz, Moscheles or Wagner. This was in part a reflection of the tradition that the person who sat at the keyboard was the conductor.

Under the old system, leadership was truly divided with the „leader“ taking principal responsibility for setting the tempo and keeping the band together while the „conductor“ corrected wrong or absent notes. (Until Spohr's appearance in 1820, the London Philharmonic simply labeled this person „At the Pianoforte“ in the programme.<sup>28</sup>) By 1828, the conductor was also beating time at the piano as Salaman reports of Clementi's last appearance as a conductor.

He sat at the piano – as conductors used to do in those days – waving his right hand rhythmically as he followed the score in front of him, while one of the first violins, acting as „leader“ for the occasion, beat the time with his violin bow – not always synchronising exactly with Clementi's wave! This practice, by the way, must have become obsolete very shortly afterwards, for certainly I remember Mendelssohn, in the following year, standing at a desk, facing the orchestra, and directing the performance with a baton, according to modern custom.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Siloti, *Liszt* 17 resp. 299: „Er saß entweder neben dem Schüler oder stand vor ihm, und sein Gesicht drückte alle Nuancen aus, die er zu zeigen wünschte“. Amy Fay also notes how „his face changes with every modulation of the piece, and he looks exactly as he is playing“. Amy Fay, *Music Study in Germany from the Home Correspondence of Amy Fay*, ed. Mrs. Fay Pierce (Chicago: Jansen, McClurg & Co. 1880); Germany trans. 1882; 18th edn. 1909; rept. edn. (New York: Dover Publications 1965); New York: Macmillian 1900, 1908); rept. edn. (Da Capo Press 1979) with introduction by Edward Downes and index by Roy Chemus, 214. For anyone who has ever struggled for words to explain a passage of music to a student, Liszt's solution to the ineffability of music will make some sense; in many ways all writing and talking about music is allegorical. The down side of this method, however, is that it substitutes one hermenutic circle for another. If a student did not understand how to interpret Liszt's facial expressions as musical phrases, he became unteachable: „Liszt told me that he could explain nothing to pupils who did not understand him from the first“. Siloti, *Liszt* 18 resp. 299: „Liszt sagte mir, daß er denjenigen, welche von Anfang an nichts verstehen, auch nichts erklären könne“.

<sup>28</sup> See Cyril Ehrlich, *First Philharmonic: A History of The Royal Philharmonic Society* (Oxford: Clarendon Press 1995) 14.

<sup>29</sup> Charles Salaman, „Pianists of the Past: Personal Recollections by the late Charles Salaman“ *Blackwood's Edinburgh Magazine* 170/1031 (September 1901), (Edinburgh: William Blackwood; London: T. Cadell and W. Davis 1817–1905), 308.

Actually, when Mendelssohn conducted in 1832, he was confronted by both a violin-leader and a clavier-music director. London lagged a little behind the continent, with both the leader and the conductor positions rotating among a number of members until 1846. When Mendelssohn returned in 1844, he was the first conductor to preside over five concerts in a row; the leader still changed for every concert.

Liszt was the first musician to move from a virtuoso career to a conducting career. He brought to the podium not only a deep experience of exciting an audience and managing all of the business end of a performance, but also a fully developed theory of performance. Mendelssohn and Berlioz had both molded their conducting styles to the needs of their own works, but Liszt no doubt modeled his conducting style on the style of his performances.<sup>30</sup>

Liszt began conducting just as it was beginning to be expected that a conductor might do more than just beat time. Orchestras and, perhaps more importantly, violin leaders were finally ceding sole control to the conductor:

There has certainly been progress since we first knew the Philharmonic orchestra:—there are dawns of intelligence as well as displays of mechanical readiness — there is a disposition to submit to authority, without conceiving independence fatally periled thereby. Still — as any one must be aware who has paid minute attention to the rehearsals — the band is far from recognizing the functions of the conductor; and, it may be emphatically asserted, that till this is reformed—till, in short, a spirit of harmonious subordination for Art's sake can be assumed — all prosperity must be transient.<sup>31</sup>

Chorley's description of the London Philharmonic Society in 1844 demonstrates that this was an especially difficult orchestra to conduct because of its liberal history of dual and rotating leadership. But when Mendelssohn was given more than the usual run-through rehearsal on Saturday morning, the results were universally praised by the London musical press corps. The technical advantages were the easiest to see. In an era when getting all of the notes in the right places was neither expected nor commonplace, many critics went out of their way to note their profound satisfaction with „the correct and careful entry of the instruments in their respective solos[!]“<sup>32</sup> The increase in conductor control, however, also opened the door for even more remarkable improvements:

A mezzo piano was more than once accomplished, a rallentando brought to pass in allegro of the Beethoven Symphony; a brilliance and spirit infused into the execution

<sup>30</sup> For more on Mendelssohn and Berlioz, see José A. Bowen „Mendelssohn, Berlioz and Wagner as Conductors: The Origins of ‚Fidelity to the Composer‘“ (*Performance Practice Review* 6 (1993), 77–88; (reprinted in the *Journal of the Conductors Guild* Vol. 18, No. 2, Summer/Fall 1997), 76–84. See also D. Kern Holoman, „Berlioz als Dirigent“ in this volume.

<sup>31</sup> *Athenæum* (London), July 13 1844.

<sup>32</sup> *Spectator* (London), June 1 1844.

which told of the unslumbering activity of the conductor [...] These are all points of progress gained.<sup>33</sup>

This was clearly a period of rapid improvement in orchestral standards. In Germany too, Mendelssohn's performances began to be noted for his new authority on the podium and the resultant discovery of new details of expression.

Den zweiten Theil des Concerts bildete Beethoven's B dur-Symphonie, welcher mit einer damals selbst in Leipzig noch unerhörten Präcision gegeben wurde. Dafür hatte sie M. selbst auf das sorgfältigste einstudirt und dirigitte sie auch selbst, eine damals noch neue aber gewiss höchst natürliche und zweckmässige Einrichtung. Bis dahin waren die Symphonieen immer nur vom Concertmeister und ersten Vorgeiger von seinem Pult aus dirigit worden, wobei sich allerdings der damals schon sehr leidende Concertmeister Matthäi um die feinere Auffassung namentlich Beethoven'scher Symphonieen, durch welche sich schon vor Mendelssohn das Leipziger Orchester auszeichnete, grosse Verdienste erworben hatte. Aber von dieser feinen Schattirung, dieser sorgfältigen Berücksichtigung jedes einzelnen Instrumentes, diesem exacten Zusammenspiel, wie es aus Mendelssohn's Direction hervorging, hatte man doch noch keinen Begriff.<sup>34</sup>

Both dynamics and tempo fluctuations were a common part of solo performance at this time (where the entire standard was much higher), but orchestras were not usually unified enough to accomplish them. This new precision was a direct result of improved discipline and control as Charles Kenney notes:

We ought not to take leave of this concert without noticing the marked improvement in the discipline and general effect of the orchestra in the short time since Mendelssohn has become the conductor and assured the absolute control over it.<sup>35</sup>

This new orchestral unity, however, went beyond mere technical improvements. Critics began to hear „spirit“, „animation“, „zeal“ or „inspiration“.

Er vereinigt die widerstrebende Masse, beseelt sie zu einem organischen Ganzen und bewegt durch seine einnehmende Höflichkeit, durch seinen schlagenden Witz wie

<sup>33</sup> *Athenæum*, (London) June 1 1844.

<sup>34</sup> Wilhelm Adolf Lampadius, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Gesamtbild seines Lebens und Wirkens* (Leipzig: F.E.C. Leuckart 1886), 207. Lampadius is writing about a performance in Leipzig in 1844.

<sup>35</sup> *Times* (London), May 28 1844. Believing that journalism and even criticism were a form of objective writing, Victorian reviews were almost always unsigned. I have been able to identify most of the critics at the major papers and the table of suspects can be found in my „Reviewer Index“ in Appendix 1 of my *The Conductor and the Score; The Relationship between Interpreter and Text in the Generation of Mendelssohn, Berlioz and Wagner* (Ph.D. Dissertation, Stanford University 1994) and in the forthcoming book of the same title.

durch den überall hervorspringenden Reichthum von Sachkenntniß selbst die Lauesten zu hellem Eifer, die Widerhaarigsten zur Ausdauer und Aufmerksamkeit.<sup>36</sup>

The language of such appraisals is key; Mendelssohn creates both zeal and attention.<sup>37</sup> The London critics agreed that Mendelssohn's greatness was related to this special spark.

The effect of Mendelssohn's presence as conductor on the music of the evening is scarcely conceivable, except by those who experienced it [...] so obvious was the increased vigour, animation and attention of the orchestra.<sup>38</sup>

Mendelssohn was one of the earliest conductors to be praised for adding „spirit“, „vigour“ or „animation“, but Berlioz was also experimenting with ways of increasing his control over an orchestra performance.

Berlioz's music was also much harder, so in order to make any progress at all, he needed extra rehearsals. Even that wasn't enough and he was quickly advocating a new type of „partial rehearsal“. <sup>39</sup> The „sectional“ rehearsal, of course, also paid dividends in other composer's music. While Habeneck was in the habit of deleting the basses from the beginning of the scherzo from Beethoven's Fifth Symphony because it was too difficult, Berlioz attempted this same passage with 36 double basses.

We must have gone over it 18 or 20 times. This would not have been possible if the whole orchestra had been there. That is the beauty of sectional rehearsal.<sup>40</sup>

Berlioz was after more than simply greater precision, as his writings make clear.

<sup>36</sup> Elise Polko, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy* (Leipzig 1868) 101.

<sup>37</sup> Hiller spoke of Mendelssohn's improvements in similar terms: „Aber der Geist und das Leben, welche, von Mendelssohn ausgehend, das Orchester durchdrangen, seine vollständige Hingabe an die Sache, seine Freude an glücklich Gelungenem, welche sich in seinen ausdrucksvollen Zügen malte und auch auf das Publicum elektrisch wirkten, ließen die kleinen Mängel einzelner Leistungen gänzlich in den Hintergrund treten“. Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Briefe und Erinnerungen* (Köln: M. Du Mont-Schauberg'schen Buchhandlung 1874); 2nd edn. (Köln 1878) 139.

<sup>38</sup> *Spectator* (London), May 18 1844.

<sup>39</sup> Hector Berlioz, *A Treatise of Modern Instrumentation and Orchestration to which is appended The [sic] Chef d'orchestre*. trans. Mary Clarke (London and New York: J. L. Peters 1858); rev. ed. Joseph Bennett (London & New York: Novello, Ewer and Co. 1882), 257. He seems to have first tried this at a Paris concert of 1840, which contained a long and difficult program with movements from the Requiem, Triumphal Symphony and Romeo and Juliet. Berlioz writes that he supervised the entire rehearsal process himself going from a chorus rehearsal to a sectional rehearsal for the orchestra „the strings from eight in the morning till midday, the wind from midday till four. I was on my feet, baton in hand, all day“. Hector Berlioz, *Mémoires* (Paris: 1870); trans. David Cairns (New York: W. W. Norton 1975), 259.

<sup>40</sup> Berlioz, *Memoirs*, 358. The concert was in Paris on August 1 1844.

When a new work is studied for the first time, the conductor and his musicians should, first of all, try to understand it; and afterwards to perform it with scrupulous fidelity united to inspiration.<sup>41</sup>

Berlioz was also the first conductor to theorize that a conductor needed more than just musical gifts. He needed „other almost indefinable gifts“ in order to establish an individual link with his players so that

the performers should feel that he feels, comprehends, and is moved; then his emotion communicates itself to those whom he directs, his inward fire warms them, his electric glow animates them [...]<sup>42</sup>

Berlioz repeatedly reminds the conductor that enthusiasm, inspiration, or even expression<sup>43</sup> are also essential to a good performance. During this period of rapid improvement in conducting and orchestral standards, many critics and performers were also coming to realize that a conductor needed „almost indefinable gifts“ in addition to musical skills. George Hogarth called it the need for „the imaginative glow of the poet“.<sup>44</sup>

During the 1840s it became increasingly common to note how the conductor was increasing control over the orchestra, and thereby the ability to effect nuance, in a way comparable to that of a soloist playing an instrument.

He [Berlioz] was indeed ‚enthusiasm personified‘[...] He was the most perfect conductor that I ever set eyes upon, one who held absolute sway over his troops, and played upon them as a pianist upon the keyboard.<sup>45</sup>

As Liszt began to conduct in the 1840s, conductors were just beginning to inspire „enthusiasm“. Who better than Liszt to bring the orchestra to life as he had done with the piano? But as the conductor's power to „interpret“ increased, the debate about the role of the interpreter shifted from the piano to the conductor. In many ways, the debate about the role of the conductor

<sup>41</sup> Hector Berlioz, „Address to the Members of the Institute“, in: *A travers chants*, 1862; Mozart, Weber, and Wagner, with Various Essays on Musical Subjects. Translated by Edwin Evans (London: 1918), 99.

<sup>42</sup> Berlioz, *Treatise*, 245.

<sup>43</sup> Berlioz writes that „it is just as disagreeable to sing falsely from the point of view of expression as it is to sing falsely from the point of view of pitch“ in fact, it is even more „damaging to the work in question“. Berlioz, *Memoirs*, 400.

<sup>44</sup> *Illustrated London News*, June 12 1852. By the 1850s, this quality began to be noticed in Berlioz's conducting as well: Davison wrote „Berlioz has the secret of conciliating the members of orchestras and enchanting their attention. This was proved incontestably last night by the marvelous precision with which his work was played by the band“. *Times* (London), March 25 1852.

<sup>45</sup> Charles Hallé, *The Autobiography of Charles Hallé with Correspondence and Diaries*, ed. Michael Kennedy (London: Paul Elek Books 1972), 86.

in the 1840s was a replay of the debates about the role of the virtuoso in the 1830s in which Liszt had already played a prominent part.

As a pianist, Liszt was set apart from other musicians, but not so much for his technique as for his taste and poise: „To do justice to the performance of Master Liszt is totally out of our power; his execution, taste, expression, genius, and wonderful extemporaneous playing, defy any written description“.<sup>46</sup> Liszt wasn't an ordinary virtuoso; his performances came to life.

All playing sounds barren by the side of Liszt, for his is the living, breathing impersonation of poetry, passion, grace, wit, coquetry, daring, tenderness and every other fascinating attribute that you can think of!<sup>47</sup>

Even his critics agreed that Liszt infused his performances with life or fire, although it might be labeled overgrown or destructive.<sup>48</sup> One critic allowed that while Liszt played the notes of other people's compositions properly, „the animating spirit was his own“.<sup>49</sup> While Liszt is too often remembered only for his technical innovations, it was his spiritual innovations which truly captured his own century:

Listening to Liszt, one went through soul stirring experiences; one had risen to emotional heights never known before; one had suffered, hoped, triumphed with the player. He was not so much a pianist as he was a magician at the piano.<sup>50</sup>

It was the Machine Age and while virtuosos were routinely compared to performing machines, Liszt was singled out as the one master who could bring the piano, the most complicated machine of the age, to life. „Like all great pianists, he expressed in his playing every mood of his temperament; under his magic touch, the piano became, as it were, a passionate human thing“.<sup>51</sup> Chorley said Liszt was „more of a poet than a musician or a mechanist!“<sup>52</sup>

The rivalry with Thalberg brought this into stark relief. While Ludwig Rellstab (who so disliked the sound of the instrument that he had to „comprehend the

<sup>46</sup> *Morning Post* (London), June 7 1824.

<sup>47</sup> Fay, *Music Study*, 222.

<sup>48</sup> The *Neue Zeitschrift für Musik*, for example, wrote, „Es ist mehr Geist als Herz in Liszt's Schöpfungen. Das Feuer seiner Leidenschaft ist kein erwärmendes, belebendes, sondern ein vulkanisches, prachtvoll glänzend, aber zerstörend“. *Neue Zeitschrift für Musik* 15 (1841) 191.

<sup>49</sup> „Liszt spielt eigentlich nur die Noten fremder Compositionen, der sie belebende Geist aber ist sein eigen; dadurch gestalten sich natürlich die Musikstücke ganz anders, als sie in der Seele des Componisten aufgegangen sein mögen, so daß dieser wohl manchmal Mühe hätte, seine eigenen Kinder in solcher Gestalt wieder zu erkennen“. *Neue Zeitschrift für Musik* 15 (1841) 199.

<sup>50</sup> Constantin von Sternberg, „The Foundation of Liszt's Teaching: A Letter to the Editor of *The Musician*“, *The Musician* 15/11 (1910), 725.

<sup>51</sup> Salaman, „Pianists“, 315.

<sup>52</sup> *Athenaeum* (London), June 13 1840

artist more through the intellect than through direct sensation<sup>53</sup>) compared Thalberg to a machine, Liszt passes into the higher „psychic“ state.

Thalberg's Kunst ist eine harmonisch ausgebildete, wunderschöne Körperlichkeit, überall Ebenmaß, Haltung, Ruhe, Grazie, Kraft; doch jener Reiz, der aus erhöhten Seelenzuständen auf den Körper übergeht, ist ihm wenig, oder doch der Kunst Liszt's so viel mehr eigen, daß wir diese geradehin, im Gegensatz zu jener, eine beseelte nennen möchten. [...] [Liszt's] Kunst ist eine dichterische, sie gehört höheren, geistigen Elementen an, deshalb durften auch wir uns eher zu dem Versuch berechtigt halten, sie in dichterischer Weise zu schildern, als kritisch zu zerlegen.<sup>54</sup>

Chorley reiterates virtually all of these themes and imagery in his own appraisal. Liszt is not merely an interpreter, he goes beyond the mechanical (where everyone else stops), and he is a poet who simply uses the piano as a means of utterance.

Liszt rises up above his mates as something of a different world, to every one else who has handled the piano. He is not to be considered among the great composers also pianist – who have merely treated their instruments as an interpreting medium for creation. In mere mechanical skill, after every one else has ended, Liszt had still something to add – he could carry every man's discovery further: could exhibit it in new forms.<sup>55</sup>

While composers had previously been called poets, this was the first time that a performer had been singled for the honor.

### *Liszt conducting*

Thus Liszt arrived in Weimar having already transformed the performer's relationship with the audience. Having improvised on opera themes, transcribed

<sup>53</sup> Cited from Adrian Williams, *Portrait of Liszt by Himself and His Contemporaries* (Oxford: Clarendon Press 1990) 178. „Referent hatte keinen günstigen Platz; er saß dem Flügel zu nahe, [...] so daß ihm der eigentliche Ton-Eindruck, der sich in einer gewissen Ferne so wesentlich verschönert, größtenteils verloren ging. Er bekennt daher aufrichtig, daß er während der ersten drei Musikstücke den Künstler mehr durch den Verstand, als durch die unmittelbare Empfindung auffassen mußte [...]“. Ludwig Rellstab, *Musikalische Beurtheilungen*, Leipzig: Brockhaus 1848, 352 (Gesammelte Schriften, Zwanzigster Band).

<sup>54</sup> Rellstab, *ibid.*, 355, „Thalberg's art lies in a harmoniously cultivated and very beautiful material skill; never does it fail to display regularity, composure, repose, grace, and strength. Yet that charm which passes to the physical state from a higher, psychic one he possess in such small measure, or Liszt so much more, that in comparison with the former's we could call the latter's an inspired art [...]. His [Liszt's] art is a poetic one, belonging to higher, spiritual elements, and accordingly we too consider ourselves justified in attempting to describe it poetically rather than analyse it critically“. (Ibid. 177).

<sup>55</sup> Henry F. Chorley, *Modern German Music*. 2 vols. (London: 1854); repr. (New York: DaCapo Press 1973), II, 247

Beethoven symphonies, dueled with Thalberg, introduced Beethoven sonatas and the solo „recital“, and added „life“ to performance, Liszt had already divided the musical world and his reviews were mixed. While Liszt's success as a pianist could never be doubted, his detractors were able to take advantage of his conducting mistakes: „the vilest conductor we have seen“.<sup>56</sup> But Liszt, like Berlioz, was often trying to get an unknown orchestra to learn a new and difficult piece with pitifully few rehearsals. In many cases, it was more than one choir or orchestra. For the celebrations in Eisenach (on the 800th anniversary of the building of the Wartburg) Liszt was to conduct his *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* using choirs from Weimar, Jena, Eisenach and Leipzig. „The rehearsal was a long one: it was a terrible task for Liszt to get the different choirs and the orchestra to come together in harmony. Although such excellent performers were taking part, a single rehearsal is very little“.<sup>57</sup> The well-known Beethoven disaster in Karlsruhe (in 1853) was almost certainly due to limited rehearsal time. From Rosa von Milde (who sang in the St. Elisabeth performance just noted), we learn that given time, Liszt would rehearse the details to a degree unknown today.

Es mußte alles bis auf das minutiöseste zusammengehen, eher setzte er die Probe nicht fort, und es konnte geschehen, daß er eine Stelle, die ihm z.B. die Bläser nicht zu Dank gespielt hatten, eine halbe bis dreiviertel Stunden mit diesen allein probierte, bis der Zusammenklang tadellos herauskam.<sup>58</sup>

Still, one of Liszt's strengths seems to have been an ability to pull things together under pressure. At the Ballenstedt Festival of 1852, Liszt had three days to teach an extremely modern program of Wagner (*Tannhäuser* Overture), Berlioz (*Harold* Symphony), Beethoven (Choral Fantasy with Bülow and the Symphony No. 9), Liszt (*Die Macht der Musik* with Rosa von Milde) and Raff. The orchestra was a combination of players from Bernburg, Sondershausen and Weimar with a few local players added. The vocal forces came from the Societies of Bernburg and Cöthen, the Leipzig Students' Vocal Society, a chorus from Halle and stray singers from Berlin and Leipzig. The second day's program had to be delayed by a few hours to do extra rehearsals. A young Bülow served

<sup>56</sup> *Morning Post* (London), August 16, 1845. Unlike his many years of solitary piano practice, his conducting practice was (then and now) largely done in public.

<sup>57</sup> Adelheid von Schorn cited from Williams, *Portrait*, 420.

<sup>58</sup> „Everything had to work right down to the minutest detail before he would allow the rehearsal to continue, and it might happen that if the woodwind, for example, had not played a passage to his satisfaction he would rehearse that passage with them for between half and hour and three quarters of an hour“. Franz von Milde, *Ein ideales Künstlerpaar. Rosa und Feodor von Milde, ihre Kunst und ihre Zeit* (Leipzig 1918), I, 26. Cited from Ernst Burger, *Franz Liszt: A Chronicle of his Life in Pictures and Documents*, trans. Stewart Spencer (Princeton University Press, Princeton 1989) 122. Rosa von Milde was a leading soprano in Weimar and the first Elsa.

as musical adjutant and while he notes that fatigue and limited rehearsal time allowed only the two middle movements of the Berlioz, he was amazed that Liszt could bring this together so quickly.

Liszt hat wahrlich Wunder gewirkt – in drei Tagen Proben war alles im Geleise und die von so verschiedenen Orten her versammelten, unter sich fremden Mitwirkenden (Chöre und Orchester zusammen beliefen sich wohl auf 300 Personen) so eingespielt, als gehörten sie alle einem Institute an; Liszt's Persönlichkeit im Dirigiren hatte Alles begeistert und fortgerissen.<sup>59</sup>

While the critics did not generally approve of Liszt's conducting, the festival was a success and the Tannhäuser overture had to be repeated again at the end. Wagner was also impressed when he saw Liszt rehearse two new works to a point of masterly perfection, „despite the extreme limitations of the instrumental resources available“.<sup>60</sup>

Still, even Liszt's friends gave him mixed reviews. Mason says Liszt was „not one of the highest class“.<sup>61</sup> Chorley, however, thought that Liszt brought the best elements of his piano playing to the podium: „His conducting is the union to a wish, of spirit and steadiness, of musical science and the power to inspire confidence“.<sup>62</sup> Despite all of the interference from circumstances and personal relationships, it is clear Liszt was attempting to move conducting into a new realm.

### *Technique*

Technique was extremely variable when Liszt started conducting; there were almost infinite varieties of where and how to stand. While the same is true of the beat patterns, it was generally accepted that the conductor was supposed to keep the various parts of the ensemble together by making patterns in the

<sup>59</sup> Hans von Bülow, *Briefe, 1. Band 1841–1853*, hg. von Marie von Bülow, Leipzig 1895, 454. „Liszt really worked wonders; in three days' rehearsals everything was in trim, and the orchestra, which was brought together from all parts, and the members of which were all strange to one another – chorus and orchestra numbered some 300 persons – was so thoroughly inducted into the work that it seemed as if they all belonged to one Society: Liszt's personality in conducting had inspired them and carried them away“. Letter to his Father, June 28 1852, Weimar, *Hans von Bülow, The Early Correspondence of Hans von Bülow*. ed. by his widow, sel. and trans. Constance Bache (New York: D. Appleton and Co 1896); rept. edn. (New York: Vienna House 1972) 118. The previous summary of forces is also taken from this letter.

<sup>60</sup> Richard Wagner, *My Life*. trans. Andrew Gray, ed. Mary Whittall (Cambridge: Cambridge University Press 1983), 542. „Die von Liszt im Spätsommer des vergangenen Jahres in das Werk gesetzte Aufführung des ‚Lohengrin‘ auf dem weimarischen Theater, hatte Folgen gehabt, wie sie bisher von Aufführungen mit so beschränkten Mitteln unmöglich zu erwarten gewesen. Dies konnte nur das Ergebnis des Eifer's eines so mannichfach reichbegabten Freundes wie Liszt sein“. Richard Wagner, *Mein Leben, Zweiter Band*, München 1911, 551.

<sup>61</sup> Mason, *Memories* 120.

<sup>62</sup> *Athenæum* (London), August 16 1845, 815.

air. Liszt, however, went on record as being opposed to this practice and most of the appraisals of his conducting focus on this unique element. He wrote that time-beating was „a senseless, brutal habit which he would like to forbid in all his works. Music is a sequence of notes which demand to enfold one another, not something to be chained together by thrashing the beat“.<sup>63</sup> He asked conductors to „scarcely mark the beat“<sup>64</sup> and hoped this would not be converted to the „mechanical, measured, chopped up beating up and down which is customary in many quarters“. Instead, he asked conductors to concentrate on „particular accents and the shaping of melodic and rhythmic nuances“.<sup>65</sup> And this, by all accounts is precisely what he himself tried to do with rather mixed results and reactions.

The uncertainly of the composer's baton deranged the time and confused the singers.<sup>66</sup>

Liszt taktiert nicht, er bezeichnet nur die Akzente; ein Orchester, das ihn nicht kennt und seiner musikalischen Aufgabe nicht vollkommen Herr ist, möchte wohl kaum unter Liszts Direktion zurechtkommen.<sup>67</sup>

Liszt seemed aware that his lack of patterns made him harder to follow and told the orchestra of the Concerts Spirituels in Vienna that „it is not necessary for me to conduct but merely to indicate the rhythm, the phrasing and to cue the entries. Of course, such behavior could very easily confuse a lesser orchestra“.<sup>68</sup> Witnessing Liszt almost 40 years later, Siloti made a similar observation.

<sup>63</sup> Cited from Hugh Macdonald, „Liszt the Conductor“ in *JALS* 38 (July-December 1995), 94. „[...] bei dem Eintritt des Chors ‚Ein Wunder hat der Herr gethan‘ soll das Orchester wie verklärt erklingen [...] und da dies gesagt, sei noch hinzu bemerkt, dass der Komponist das übliche Taktschlagen als eine sinnwidrige, brutale Angewohnheit betrachtet, und es gern bei allen seinen Werken verbieten möchte- Musik ist eine Folge von Tönen, die sich einander begehren, umschliessen – und nicht durch Taktprügel gekettet werden dürfen“. Theodor Müller-Reuter (ed.), *Die Legende von der Heiligen Elisabeth*. Oratorium für Soli, Chor und Orchester von Franz Liszt. Neues Textbuch, Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger o.J.

<sup>64</sup> Ibid. „Der Dirigent wird gebeten den Takt kaum zu markieren“.

<sup>65</sup> From a March 1856 preface to the symphonic poem *Ce qu'on entend sur la montagne*, cited from Macdonald, „Liszt the Conductor“, 94.

<sup>66</sup> *Morning Post* (London) August 16 1845.

<sup>67</sup> *Figaro* February 18 1843, cited from Peter Raabe, *Franz Liszt: Leben und Schaffen*, 2 vols (Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1931) fn. 165, p. 254.. Liszt had conducted Beethoven's Overture to *Coriolan*, Weber's „Overture“ to *Oberon*, selections from *The Hugenots* and choral piece by Liszt at the „Akademie für Männergesang“ in Berlin on February 16 1843

<sup>68</sup> Alan Walker, *Liszt: The Weimar Years 1848–1861* (1989); (Ithaca: Cornell University Press 1993), 281 (fn 32).

Ich habe Liszt auch als Dirigent gesehen. Wenn er als Dirigent reiste oder in Weimar dirigierte, übten die örtlichen Dirigenten das Stück gleichzeitig mit dem Orchester fast auswendig ein; während Liszt dirigierte, standen sie irgendwo in der Nähe, um dem Orchester und dem Chor im gefährlichen Momente Hilfe zu bringen. Und solche gefährlichen Momente fanden sich auf Schritt und Tritt, weil Liszt den größten Teil des Stückes fast fast gar nicht dirigierte.<sup>69</sup>

Siloti suggests that the orchestra needs to be trained by someone else before Liszt takes over, but he confirms that Liszt was more interested in the grand effect than in the technical basics. This seems entirely in keeping with his method of teaching the piano, where he also disdained the technical and concentrated on bringing out the character of the music. Of course Liszt was interested in piano technique, just not in the conventional sense. He thought everyone's technique was unique and that there was no use teaching a one size fits all model. Perhaps he took the same approach to conducting.

To Liszt's enemies, an orchestra's only hope was to close its eyes and plunge ahead: „The [Beethoven] symphony in C minor, went smoothly, in consequence of the band never by any chance looking at Liszt, who conducted“.<sup>70</sup> But Vincent d'Indy watched Liszt conduct a rehearsal of some new Russian music in Weimar with his tiny Grand-Ducal orchestra, who presumably understood his style for,

[s]ure of his players, he contented himself with indicating the rhythm of the opening bars with his fingers; then folding his arms, letting the orchestra continue alone, making no more conducting gestures save at pauses or at changes of tempo.<sup>71</sup>

D'Indy thought the orchestra read „this very difficult music perfectly“, but is clear that „Liszt's manner of conducting this reading was still more original than the pieces being performed“.<sup>72</sup>

The Weimar singer Adelheid von Schorn confirms that Liszt's gestures and lack of time beating was only difficult to the uninitiated.

<sup>69</sup> Siloti, *Liszt*, 43 resp. 307: „I once saw Liszt conduct an orchestra. He was not in any sense an ordinary conductor. Whether [th]is was at Weimar, or further afield, the orchestra had first to study the things they were going to play with their one conductor until they knew them almost by heart. The conductors were also near at hand to help the orchestra or chorus in ‚dangerous‘ moments while Liszt was conducting, such moments being not infrequent, for the greater part of the time, Liszt could hardly be said to conduct at all.“

<sup>70</sup> *Morning Post* (London) August 16 1845.

<sup>71</sup> Vincent D'Indy, „Franz Liszt en 1873“ in: *S. I. M. Revue musicale mensuelle* (September 1891), 6–10 cited from Williams, *Portrait*, 494. Macdonald also cites the passage as it was originally written in his journal on the day itself: „As for Liszt's conducting, it is quite remarkable. He indicates the opening bars clearly, then scarcely beats at all, just marking the changes of tempos. Sometimes he even turned his back on the orchestra and folded his arms, while the orchestra, carried away by his earlier indications, continued bravely on without turning a hair and without any need for a beat“. D'Indy family archives, Les Faugs, France, Macdonald, „Liszt the Conductor“, 88.

<sup>72</sup> *Ibid.*, Williams, *Portrait*, 493–494.

Liszt war den meisten aus dem Chor und manchem aus dem Orchester fremd, sie kannten seine Eigenheiten nicht. [...] Wir Weimeraner kannten seine Art durch die Proben schon gut genug, auch im Orchester hatte sich die Tradition – durch manchen, der noch unter ihm gespielt – erhalten; aber die Fremden wußten nicht, was sie anfangen sollten, und sahen schließlich mehr auf ihre eigenen Direktoren, die sich inmitten der Chöre aufgestellt hatten.<sup>73</sup>

Given the infant state of conducting technique throughout Europe, it should perhaps not be too surprising that individual choirs felt more comfortable watching their own conductor: each may have had a unique style as well as beat patterns. Still, it is quite clear that Liszt's stood out in his desire to avoid giving out the basic pulses of every bar.

In the days when conducting was just beginning to create a uniform technique, it was an enormous step to abandon this new precision in search of something else. Liszt, as usual, was way ahead of his time and was simply the first of the many conductors to make line the measure of all things. Discussions of the history of interpretation so often focus on the objective/literalist (Mendelssohn-Toscanini, Stravinsky-Reiner-Norrington) vs the subjective/Romantic (Wagner-Furtwängler-Walter-Barenboim) battles that it is easy to overlook the legacy (Karajan) of the „big-line“. Liszt's enemies, of course, thought this evidence of his incompetence.

Nicht allein, daß er überhaupt nicht den Takt (im einfachsten Sinne des Wortes und in der einmal hergebrachten Weise, der sich bis jetzt die größten Meister gefügt) schlägt – er bringt durch seine barocke Lebhaftigkeit das Orchester in stete und oft sehr gefährliche Schwankungen. Er tut nichts auf seinem Direktionspulte, als den Direktionsstab abwechselnd in die rechte und linke Hand nehmen, zuweilen ganz niederlegen, dann abwechselnd mit der einen oder anderen Hand, oder auch mit beiden zugleich, in der Luft Signale geben, nachdem er vorher die Mitwirkenden ersucht, ‚sich nicht allzu streng an den Takt zu halten‘. (Liszts eigene Worte in einer Probe.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Ibid., 107. „Most of the people in the chorus [in Eisenach] and many in the orchestra did not know Liszt, and were unaware of his singularities [...]. We Weimarians already knew his manner well enough from the rehearsals [as the Weimar chorus was only one of many], and the traditions had been maintained in the orchestra too, by those who had played under him. But the outsiders could not make him out at all, and by the end they were giving more attention to their own conductors, who had placed themselves amongst the choirs“ Schorn cited from Williams, *Portrait*, 421.

<sup>74</sup> *Niederrheinische Musik-Zeitung* 1 (October 29 1853) 140–141; cited from Raabe, vol. 1, 137. „It is not just that he generally gives no beat (in the simplest meaning of the word such as it has been understood hitherto from the example of the greatest masters), his strange vivacity constantly causes the most severe vacillation in the orchestra. On the podium he does nothing but shift the baton from his right hand to his left, sometimes putting it down altogether, swapping it from one to the other or even clutching it with both hands, giving signals in the air in accordance with his earlier instructions to the players „not to take too much notice of his beat“ (these were Liszt's very words at rehearsal); cited from Macdonald, „Liszt on Conducting“, 92.

Despite Hiller's incredulity, he seems to be reporting accurately; Liszt did give cues with both hands and he was interested in greater rhythmic flexibility. Liszt's response to this attack, one of the few documents on conducting he produced, gives the clearest indication of why he was opposed to beating time. In fact, it is largely a manifesto on the need to move beyond and even away from beating time.

*Liszt's „Manifesto“*

It must have been easy for Liszt's critics to amuse themselves by thinking he had nothing he could reply, but Liszt argues that this supposed „inadequacy“ was deliberate and he pledged „an inner conviction which will never allow me to sink to the level of a time-keeper“.<sup>75</sup> For this he gives two reasons. First he argues that unlike most conductors, he is performing new music. While he mentions the extra difficulty that these pieces are „new to almost all the performers“; it isn't the thrust of his argument. Rather, the difficulty comes because the new music requires a different style of conducting and Liszt is again adamant that he will not compromise „either in my choice of the works to be performed or in the manner of their interpretation and conducting“.<sup>76</sup> The implication here that some of the critics were hostile to him simply because of his repertoire was correct. Gradually though, Liszt works himself toward his even more shocking conclusion that it is time for conductors to move beyond the mechanical to the poetic.

Diese Werke, von denjenigen an, welche man jetzt gewöhnlich als dem Stile der letzten Periode Beethovens angehörig bezeichnet [...], erfordern meinem Urteile nach, von seiten der ausführenden Orchester einen Fortschritt – dem wir uns jetzt zu nähern scheinen, der aber noch weit entfernt ist, allerorten seiner Verwirklichung entgegen zu gehen – einen Fortschritt in der Betonung, in der Rhythmisierung, in der Art, gewisse Stellen im Detail zu phrasieren und zu deklamieren, und Schatten und Licht im Ganzen zu verteilen: mit einem Wort einen Fortschritt im Stil der Ausführung selbst. Dieser knüpft zwischen dem spielenden und dirigierenden Musiker ein Band von anderer Art, als das, welches durch einen unverwüstlichen Taktschläger gekittet wird. An vielen Stellen möchte selbst die grobe Aufrechterhaltung des Taktes und jedes einzelnen Takteiles | 1, 2, 3, 4 | 1, 2, 3, 4 | einem sinn- und verständnisvollen

<sup>75</sup> Franz Liszt „Letter on Conducting“ to Richard Pohl in Dresden, from Weimar, November 5, 1853. „[...] und zwar prinzipiell und einer inneren Überzeugung folgend, welche mich niemals zu der Rolle eines Takt-Profosés herabsinken lassen wird [...]“. Written in French to Pohl (*Franz Liszt, Briefe*. ed. La Mara [Marie Lipsius]. (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1893), I/142–5 Letter No. 104), it first appeared in Pohl's German translation in his pamphlet *Das Karlsruher Musikfest im Oktober 1853 unter Liszts Leitung* (Leipzig: Bruno Hinze 1853) published under the pseudonym „Hoplit“. It has been reprinted in German in Richard Pohl, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Vol 2: Franz Liszt* (Leipzig: Bernhard Schlicke 1883). 46–49. References are given to both the French and German text. I 144; 48.

<sup>76</sup> *Ibid.*, I 145; 48–49.

Ausdruck entgegenarbeiten. Hier, wie allerwärts, tötet der Buchstabe den Geist – ein Todesurteil, das ich nie unterzeichnen werde [...].<sup>77</sup>

For Liszt, the music of the future requires a style of the future. Like Berlioz, Liszt is suggesting that standards of playing have risen enough so that we can begin to aim not merely for accuracy, but expression of the musical content (just as Liszt had already done on the piano). Liszt also argues that Beethoven's music has changed forever our conception of what music can express and so our style of performance must now reflect not simply the new surface features of the music, but its new ability to express content. He even hints that music before Beethoven might need it too.

Für die Werke von Beethoven, Berlioz, Wagner sehe ich noch weniger als für andere die Vorteile ein (die ich auch anderwärts mit Überzeugung bestreiten möchte), welche daraus entstehen können, daß ein Dirigent die Funktion einer Windmühle zu der seinigen macht, und im Schweiß seines Angesichts seinem Personal die Wärme der Begeisterung mitzuteilen sucht. Da namentlich, wo es sich um Verständnis und Gefühl handelt, um ein geistiges Durchdringen, um ein Entflammen der Herzen zu geistiger Gemeinschaft im Genusse des Schönen, Großen und Wahren in der Kunst und Poesie: da dürfte die Selbstgenügsamkeit und handwerksmäßige Fertigkeit der gewöhnlichen Kapellmeister nicht mehr genügen, sondern dürfte sogar mit der Würde und erhabenen Freiheit der Kunst in Widerspruch stehen!<sup>78</sup>

Here again it is clear that Liszt is not advocating poor timekeeping, he just objects to timekeeping as the entire object of conducting. He is even willing to admit that there are times when the primary job of the conductor (creating a „meaningful and intelligible form of expression“) overrides that of keeping

<sup>77</sup> Ibid., I 144; 47–48: „These works are among those which are generally described as being „in the style of Beethoven's last period“, [...] they demand of the players who perform them a level of skill which we now appear to be approaching, but which is still far from being realized in every quarter: what is required is advancing skill in accentuation, in rhythm, in the detailed way of phrasing and declaiming certain passages, and in distributing light and shade across the whole; in a word, in the style of the performance itself. In this way a bond is forged between the musicians at their desks and the musicians placed in charge of them, but a bond unlike that which is struck by imperturbable time-beaters. For there are certain passages where simply to maintain the beat and each individual part of the beat | 1, 2, 3, 4 | 1, 2, 3, 4 | very much runs counter to a meaningful and intelligible form of expression. Here, as elsewhere, the letter kills the spirit – a death sentence which I would never sign [...].“

<sup>78</sup> Ibid., I 144–45; 48. „ For the works of Beethoven, Berlioz, Wagner, etc., I see less than ever the advantages (which I would dispute in fact even elsewhere) of having a conductor assume the function of a windmill, seeking by the sweat of his brow to communicate the warmth of his enthusiasm to the players in his charge. For when it is a question of understanding and feeling, of a firm intellectual grasp, and of inflaming hearts in a spiritual communion intended for the enjoyment of all that is beautiful, great, and true in art and poetry, the *self-sufficiency* and basic skills of ordinary conductors can no longer suffice, and may even conflict with the dignity and sublime freedom of art!“

the music together. Liszt summarizes this view in his pithy „Nous sommes pilotes, et non manoeuvres“. The new baton-waving conductors have only just solidified their exalted place as the guardians of steady time and correct entrances, but Liszt argues that these basic engineering tasks are simultaneously no longer sufficient and superfluous; the conductor should now aspire to a higher function. Both this notion of a higher calling and the resulting need occasionally to sacrifice the role of the timebeater, became central to the ideology of conducting for at least the next one hundred years. (Today we largely expect both, although thanks to recordings, have largely lost our ability to forgive minor inaccuracies as the price of poetry.)

### *Gestures*

By 1842 Berlioz could pronounce that the Kapellmeister „always conducts with a baton“.<sup>79</sup> Liszt also generally seems to have used a baton, and most of the photographs show him with a fairly solid-looking brown stick grasped near the bottom. There are, however, enough drawings and reports about a lack of a baton to put the matter in doubt. Hiller reported that he sometimes put „it down altogether“.<sup>80</sup> Siloti and others report that „He used no bâton“.<sup>81</sup> Liszt probably didn't care. Most observers agree that Liszt used his body and face in a new way and if the baton wasn't being used for timebeating, he could just as well put it down.

Critics and supporters agreed that Liszt used his body on the podium. George Smart called it „plenty of twisting of the person“.<sup>82</sup> Siloti left a more poetic rendering. „In the soft parts he would beat time almost imperceptibly or not at all. When he had to make a big crescendo he would suddenly spread out his long arms like an eagle spreading his wings, and the effect was so morally uplifting that you felt impelled to rise from your seat“.<sup>83</sup> Siloti only knew Liszt at the very end of his life, but his description is very similar to one made virtually at the beginning of Liszt's conducting career. After only his fifth conducting appearance, a critic in the Berlin Figaro wrote:

<sup>79</sup> Berlioz, *Mémoires*, 264.

<sup>80</sup> *Niederrheinische Musik-Zeitung* 1 (October 29 1853 140-141. Cited from Macdonald, „Liszt the Conductor“, 92.

<sup>81</sup> Siloti, *Liszt*, 44 resp. 307: „Er hatte keinen Taktstock in der Hand; [...]“ Walker reports that he conducted a performance of Flotow's *Martha* on May 8 1853, without using a baton at all. Alan Walker, *Liszt: The Virtuoso Years 1811-1847* (Ithaca: Cornell University Press 1983) 278, fn 23.

<sup>82</sup> H. Bertram Cox and C. L. E. Cox, *Leaves from the Journals of Sir George Smart* (London: Longmans Green & Co. 1907); (New York, Da Capo 1973), 301. Smart wrote this after seeing the rehearsal for Liszt's cantata at the Beethoven Festival, but even after seeing Liszt conduct Beethoven, Smart had nothing else to say about Liszt's conducting.

<sup>83</sup> Siloti, *Liszt*, 44 resp. 307: „[...] während der mehr oder weniger ruhigen Stellen schlug er den Takt mit der Hand fast unbemerkt (oft auch gar nicht)“.

Liszt am Dirigentenpulte gewährt einen eigentümlichen Anblick. In jedem Augenblicke, fürchten wir, werde er, hingerissen von der Gewalt der Musik [...] Sein ganzes Wesen zittert und pulsiert, seine Arme reichen oft beide sehnsüchtig hinüber in die lockende Flut, sein Auge flammt, sein Antlitz überfliegt bald heiteres Lächeln, bald trübes Sinnen, bald das tiefste Weh – dann zuckt wieder triumphierend die Flamme der Begeisterung darüber weg und verklärt ihn zu einem orpheischen Bilde.<sup>84</sup>

References to his face are even more consistent: „His agile face reflects all feeling, interpreting the joys and sorrows of the sounds, and his lively eyes flashing everywhere must kindle unaccustomed energy in every orchestra“.<sup>85</sup> Another observer saw „all his thoughts and impressions are reflected in his face“.<sup>86</sup> Students made similar observations about his face.<sup>87</sup> For D’Indy, „Liszt was virtually conducting with his looks alone“.<sup>88</sup>

Liszt no doubt cultivated this theatricality and many descriptions of his conducting begin with the imposing figure he cut in his long black robes.<sup>89</sup> Some observers emphasize Liszt’s great mobility while others describe his imposing, but stationary presence.<sup>90</sup> Both must have been true and one of Liszt’s opponents even describes him as alternating between a windmill and a pillar of salt.<sup>91</sup> While it isn’t something Liszt articulates himself, many critics began to postulate that all of this movement and gesture had a further purpose.

<sup>84</sup> *Figaro* February 18 1843, cited from Raabe, Liszt, fn. 165, p. 254.

<sup>85</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* 46 (March 6 1844), col. 164. Pohl also cites this passage (Pohl, Liszt 141) and suggests the writer is probably Johann Christian Lobe. „Sein bewegliches, alle Gefühle abspiegelndes Antlitz verdolmetscht die Freuden und Leiden der Töne, und sein energisch herumblitzendes Auge muß jede Kapelle zu ungewohnter Thatkraft entzünden“.

<sup>86</sup> From the diary of Albertine de la Rive-Necker, R. Bory, *Une Retraite romantique en Suisse* (Lausanne 1930) cited from Williams, Portrait, 79.

<sup>87</sup> „Much of his teaching was by symbolism, by gesture, or even by grimace“: Lachmund, Liszt, 48

<sup>88</sup> D’Indy’s original journal entry: D’Indy family archives, Les Faugs, France, cited from Macdonald, „Liszt the Conductor“, 88

<sup>89</sup> Siloti writes: „His appearance at the conductor’s desk was wonderfully imposing. His long, tightly buttoned abbé’s cassock, his bushy mane of white hair, and his air of spirituality all combined to give him an unearthly appearance as of a being from another world“. Siloti, Liszt, 43–44. resp. 307: „Liszt’s äußere Erscheinung vor dem Dirigentenpult war wunderbar imposant: das lange, fest geschlossene Gewand, das er als Abbé trug, die üppige Mähne seines weißen Haares, seine begeisterte Gestalt – das alles gab ihm den Anschein von etwas Überirdischem, Weltfremdem“.

<sup>90</sup> Georg von Schultz, who visited Weimar in 1857, even reported that Liszt slept through parts of Lohengrin, quickly adding that they were generally proud to have „so energetic a conductor“. Georg von Schultz, *Briefe eines baltischen Idealisten an seine Mutter 1833–1875*, Leipzig 1934, 144–47, cited in Williams, Portrait, 337.

<sup>91</sup> „J.B.“ in „Die Opposition Süddeutschland“, *Niederrheinische Music-Zeitung*, II. Jg., No. 4 (January 28 1854), 29, Cited from Macdonald, „Liszt the Conductor“, 96.

*The Spirit of the Work in Movements*

While good conductors were gradually becoming associated with (1) making the content comprehensible and (2) inspiring the players, it was not clear how this might be done or if there was a connection between the two. Liszt's unique new vocabulary of gestures was a way of accomplishing both at the same time. This *Allgemeine musikalische Zeitung* critic (probably Lobe) is clear that Liszt has the gifts needed to inspire, but he also hints that Liszt has found a new way of „articulating“ the spirit of the work through his conducting. Liszt did just this.

Er besitzt die Hauptgabe des echten Dirigenten, den Geist des Werkes in vollem Glanze aufleuchten zu lassen. Jede feinste Nüance versteht er allen Ausführenden erkennbar in seinen Bewegungen auszuspägen, ohne in caricirtes Herumfahren auszuarten [...] Liszt ist die verkörperte Musikseele. Hell wie eine Sonne strahlt er sich aus, und wer in seine Nähe kommt, fühlt sich erleuchtet und erwärmt!<sup>92</sup>

This is a bit vague and reminiscent of Berlioz's idea that a conductor should „inspire“ his players with simple warmth and brilliance, but it is recurrent theme in the „friendly“ reports of Liszt's conducting. Schorn also connects the spiritual quality of Liszt's conducting to his gestures (even to his fingers) and especially to his facial expressions.

Er war kein Taktschläger, sondern ein geistiger Führer, dessen Taktstock nicht dirigierte, sondern an dessen ganzem Gesichtsausdruck, ja jeder Fingerbewegung man seine Wünsche ablas. [...] auf seinem schönen Gesicht spiegelte sich jede Empfindung ab, man brauchte ihn nur anzusehen, um immer das Richtige zu treffen.<sup>93</sup>

Hermann Uhde's report on Liszt's Beethoven Ninth in 1870, however, is much more specific. He begins with the usual description of Liszt's long black robe and tells us: „Liszts Energie und Geist war es, der alle durchdrang, alle mit Feuereifer beseelte“.<sup>94</sup> He then goes on to tell us how Liszt communicates this spirit through a unique vocabulary of gestures and movements.

Weit entfernt vom gleichmäßigen Schwingen seines Taktstockes, deutet er in Gebärden und Gesten auf einzige Art den Geist des Tonwerkes an. Jeden frappanten Einsatz irgend eines Instrumentes markiert er scharf, oft durch leises Aufstampfen mit dem

<sup>92</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig), 46 (March 6 1844), col. 164.

<sup>93</sup> Adelheid von Schorn, *Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe aus Weimar und Rom*, zweite, veränderte Auflage, Stuttgart 1913, 107. „He was no time beater but a spiritual leader, who did not merely conduct with a baton but made his wished known with every expression of his face, indeed, with every movement of his fingers [...], his beautiful face reflecting every emotion: at any given moment one had only to look at him to know what was appropriate“; cited in Williams, *Portrait*, 420.

<sup>94</sup> Hermann Uhde wrote this in 1870 after Liszt conducted the Beethoven Ninth: *Musica sacra* 11 (1910) 131. Cited from Raabe, *Liszt*, fn. 165, p. 254.

Fuße; bei Motiven von sangbarem Charakter schwebt die feine weiße Hand in langen, langsamen Linien durch die Luft, sausst aber plötzlich zur Fault geballt nieder, wenn ein entscheidender Akkord einfällt. Bei bewegten Rhythmen geht der Taktstock im Tempo oft mit jedem Sechzehntel mit, wenn er ihn nicht gerade aus der Hand gelegt hat, was sehr häufig der Fall ist. Geht es zum Schlusse in sich steigernden, breiten Akkorden, so erhebt er beide Arme und breitet die Hände weit aus; tritt ein Piano ein, so scheint die ganze Gestalt zusammenzusinken, während sie umgekehrt riesig wächst, wenn ein Crescendo eintreten soll; Liszt erhebt sich dann oft auf die Zehen so hoch er kann und reckt die Arme über den Kopf. Die Partitur braucht für ihn gar nicht dazusein; er sieht sie kaum an, blickt überhaupt bei Momenten, welche sich von selber machen, wie z. B. ein länger andauerndes Thema in langsamem Tempo und leichter Taktart, sinnend vor sich nieder, bewegt kein Glied und kreuzt die Arme über dem Rücken. Dann ist er ganz Ohr, sich voll erfreuend an dem majestätisch daherrauschenden Strom der Melodien, bis er dann plötzlich wieder emporschnellt, um kühn und energievoll einzugreifen.<sup>95</sup>

To modern readers, this vocabulary of conducting gestures is thoroughly familiar, but for the writer, this vocabulary of movement is so „original“ that „many find it strange“.

Das ist originell, und mancher mag es barock finden; aber man muß es beobachtet haben, wie der Geist, der diesen Dirigenten beseelt, jedwedem Instrument hinreißt! Ein belebender frischer Quell der Anregung geht, wie von jeder bedeutenden Persönlichkeit, so auch von dieser aus.<sup>96</sup>

Uhde recognizes that charisma is part of this animating force, and just as Liszt made it a requirement for the piano virtuoso, he has certainly helped to make the conductor into a stage personality.

Equally important, however, was the idea that a conductor should „animate“ the music by movement and gesture. Liszt's vocabulary of motions, from the low crouch, hands over the head and the clenched fist (Bernstein) to the curving hands (Ozawa) and the downcast eyes and folded arms (Karajan) is immediately recognizable as the current lexicon of conductor choreography. While body movements and facial expression are still considered by some to be anathema to good conducting, they were a new technique for inspiration in the 1850s. For better or for worse, Liszt should be given the credit for introducing them into the repertoire of conductors.

### *Conclusions*

As a pianist, Liszt was accused of taking too many liberties, but Liszt made a distinction between the deliberate excesses of a virtuoso paraphrase and the obligations when performing Beethoven. In fact, it was Liszt who pioneered both this „difficult“ „classical“ repertoire on stage and the proper new interpretative

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>96</sup> Ibid.

stance for playing it. After hearing Liszt in London as a virtuoso, Davison could imagine that Liszt would apply the same excess to Beethoven, but „instead of altering and exaggerating almost every passage, he altered but few and exaggerated none. Instead of giving way to gestures and affectations of manner, he was remarkably quiet and unassuming“.<sup>97</sup> Beethoven required a performer with greater expressive power and it was here that Liszt's special ability to clarify the inner content of music and bring it to life were most noticed.

A sudden transformation came over the great pianist's features; one would have said that he could see before him the spirit of the sublime Beethoven himself. The expressive power of his playing [...] did not take long to produce an electric effect upon his audience. What has been said of translators can equally well be said of musicians: an author's thought can be rendered only in so far as it can be understood; to translate Pindar, Byron's wings are needed; to render Beethoven's inspirations, one must be Liszt [...]<sup>98</sup>

Critics were often deeply suspicious of Liszt playing Beethoven, but often came to find Liszt the ideal Beethoven performer after hearing him play it.<sup>99</sup>

The same applied to his move from the piano to the podium. For those who would always think of Liszt the virtuoso, his conducting was doomed from the start. Others found his conducting as inspired as his piano and he had a much-underestimated influence on the next generation of conductors. Many of Liszt's piano students migrated to the podium. Five of his most famous Altenburg piano students, Alexander Ritter, Theodor Ratzenberger, Karl Tausig, Hans von Bülow, and Karl Klindworth were dispatched across Europe to conduct the music of the future. By the late 1850s they were conducting in Stettin, Düsseldorf, Vienna, Berlin and London respectively.<sup>100</sup> Joining them was the violinist Leopold Damrosch, who was soon conducting Liszt, Wagner and Berlioz at the Breslau Philharmonic Society (1860–62), the Orchesterverein of Breslau (1862–71), and then in America.<sup>101</sup> Arthur Nikisch, Felix Weingartner and Felix Mottl all came under Liszt's spell during their early lives.

<sup>97</sup> *Musical World* (London), Thursday, October 2 1845, 470.

<sup>98</sup> Spanish poet Juan Florán writing in *Le Monde* February 5 1837, Williams, *Portrait*, 86

<sup>99</sup> This article has largely skirted issues of fidelity, but Liszt had suffered unnecessarily on this score. For more on this (and for the evidence on Liszt's tempos and tempo modulations) see my „From Piano to Podium: Liszt and the History of Interpretation“ (forthcoming). For more on Liszt and Beethoven see my forthcoming article „Liszt, Beethoven and Fidelity“.

<sup>100</sup> Ratzenberger was the last to leave in 1860, when he was appointed conductor of the opera in Düsseldorf. James M. Tracy, „Two Lessons with Liszt: How I Became a Pupil of Liszt; Who Comprised His Class, and the Routine of His Lessons“, *The Musician* 15/11 (November 1910) 724.

<sup>101</sup> In New York, Leopold Damrosch founded the Oratorio Society and the Symphony Society. He was a conductor of the Philharmonic Society and of the German opera at the Metropolitan Opera. His first son Richard (after Wagner) died in infancy, but his second son Franz (after Liszt), later Frank, became a conductor, teacher and chorus master (at the Met) while his youngest and most famous son Walter (1862–1950) succeeded his father in virtually all of his roles (Oratorio, New York Symphony and Philharmonic Societies and the Met).

The combination of not wanting to beat time and to use his face and body as the living embodiment of the music didn't always work. The body language was clearly a distraction at times and having just become used to watching for the beat from the conductor, orchestras were not always able to manage creating their own rhythmic pulse again. But Liszt made a deliberate attempt to pantomime the musical content. Liszt the performer made the conductor into a performer and things were never the same again.

DER MODERNE DIRIGENT?  
HANS VON BÜLOWS BEITRAG ZUR NEUZEITLICHEN  
INTERPRETATIONSKULTUR

VON HANS-JOACHIM HINRICHSSEN

Um 1900 wurde mit dem Schlagwort der „Moderne“ das Selbstverständnis eines ganzen Epochenstils ausgedrückt – in der Musik nicht anders als in der Literatur. Eine literarische Moderne war im Kontext der Wiener fin-de-siècle-Kultur schon 1890 von Hermann Bahr definiert worden, und mit nur wenigen Jahren Verzug hatten die Publizisten den Terminus auch für die Musik entdeckt.<sup>1</sup> Und auf diesem Gebiet liegt es in der Natur der Sache, daß einer kompositorischen Moderne eine besondere musikalische Praxis und Interpretationskultur entspricht: eben eine pointiert „moderne Vortragsweise“,<sup>2</sup> die sich offensichtlich nicht nur von jeder herkömmlichen musikalischen Interpretationspraxis unterscheiden ließ, sondern zudem auch die einzig adäquate Darstellungsmöglichkeit für die Musik der Moderne zu bezeichnen schien.

1894 war der Pianist und Dirigent Hans von Bülow, eine den Interpretationsstil der Jahrhundertwende weithin prägende Künstlerfigur, gestorben. Kaum verwunderlich daher, daß Bülow in den Diskussionen um die „moderne Vortragsweise“ als der Prototyp des neuen Orchesterchefs erschien: des „modernen Dirigenten“. Mit dieser lapidaren Titelformulierung erschienen kurz nach der Jahrhundertwende zwei Broschüren in prominenten Musikverlagen: Arthur Seidls kleine Monographie *Moderne Dirigenten* 1902 bei Schuster & Loeffler in Berlin und Arthur Lasers Büchlein *Der moderne Dirigent* (mit einer Widmung an Felix Mottl) 1904 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Beide weisen Bülow die Funktion des Stammvaters der jungen, zeitgenössischen Dirigentenriege zu, und beide reklamieren das Attribut des „Modernen“ für Bülow in einem ganz emphatischen Sinne. Was aber ist nach diesem Verständnis ein „moderner Dirigent“, und mit wieviel Berechtigung läßt sich Hans von Bülow, seinen Lebensdaten nach (1830–1894) ganz im 19. Jahrhundert verwurzelt, überhaupt in die Genese dieses die Konzertkultur des 20. Jahrhunderts bestimmenden Künstlertyps einreihen?

Bülow's Laufbahn als ausübender Künstler ist zunächst entscheidend von seinen beiden Mentoren Richard Wagner und Franz Liszt geprägt worden; in seinen jungen Jahren war er der radikalste Exponent der sogenannten „neu-deutschen Schule“, bevor er sich dann als Brahms-Dirigent seit der Mitte der

<sup>1</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, „Die Moderne als musikgeschichtliche Epoche“, in: ders., *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6) 279–285, sowie: Rudolf Stephan, Art. „Moderne“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Auflage hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 6, Kassel etc. 1997, Sp. 392–397.

<sup>2</sup> Arthur Seidl, *Moderne Dirigenten*, Berlin und Leipzig 1902, 25.

1870er Jahre der Propaganda für die Musik der Gegenpartei verschrieb. Für das in Dichotomien erfolgende musikpolitische Denken des 19. Jahrhunderts war also eine Standortbestimmung des ausübenden Künstlers Bülows in Wirklichkeit weniger einfach, als es Seidls und Lasers Charakterisierungen glauben machen wollen. Aus heutiger Perspektive hingegen, der sowohl diese Gegensätze als auch der Epochenstil der „Moderne“ zu historischen Gegenständen geworden sind, dürfte es vor allem um Bülows Anteil an der Herausbildung der neuzeitlichen Konzert- und Interpretationskultur zu tun sein.

Gehen wir jedoch zunächst zur „Moderne“ als historischer Kategorie zurück. Folgt man den erwähnten Darstellungen Seidls und Lasers, dann läßt sich „der moderne Dirigent“ durch einen ganzen Komplex qualitativer Kriterien von seinen konservativen und traditionalistischen Kollegen abheben, von denen einige hier als Stichworte zu einer Sichtung von Bülows Wirken und Wirkung als Kapellmeister verwendet werden können: neben der gründlichen Reformierung der Konzertprogrammstruktur durch das entschiedene Bekenntnis zu verdeutlichenden Eingriffen in die originale Instrumentation (den so genannten „Retuschen“), durch den Mut zu einer dezidiert eigenen „Auffassung“ des interpretierten Werks und durch die entschiedene Behandlung der Musik als einer Ausdruckskunst durch Inanspruchnahme aller modernen Mittel der Gestik, der Phrasierung, der Agogik und Dynamik, der Nuancierung und der musikalischen Rhetorik.

### 1. *Texttreue versus Werktreue*

An der Frage der sogenannten „Retuschen“ schieden sich die Geister: Sie trennt am sinnfälligsten (allerdings auch am vordergründigsten) die damals so genannte „moderne Vortragsweise“ sowohl von der traditionellen Interpretationshaltung des frühen 19. Jahrhunderts als auch von der heutigen historischen Aufführungspraxis. Dieses Problem geriet spätestens um 1900 ins Zentrum der öffentlichen Diskussion, als Gustav Mahler seine Wiener Aufführung der Neunten Symphonie Ludwig van Beethovens (22. Februar 1900) mit einer ausführlichen Rechtfertigungsschrift begleitete, die dem Publikum den Sinn der zahlreichen instrumentatorischen Eingriffe in die Partitur erklären sollte. Mahler berief sich dabei auf Richard Wagner, der in seiner Schrift *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens* (1873) „jenen Weg zu einer den Intentionen ihres Schöpfers möglichst entsprechenden Ausführung dieser Symphonie gewiesen“ habe, „auf dem ihm alle neueren Dirigenten gefolgt sind“.<sup>3</sup> Entscheidend war für Mahler die ambivalente Rolle der „Tradition“, der gegenüber er im Geiste treu, im Buchstaben aber frei zu verfahren gedachte. Daher sein Nachdruck auf der Behauptung, daß es gerade bei seinen Eingriffen in Beethovens

<sup>3</sup> Zit. nach: Herta und Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit*, Stuttgart 1994, 139.

Instrumentation „dem Dirigenten überall nur darum zu tun war, fern von Willkür und Absichtlichkeit, aber auch von keiner ‚Tradition‘ beirrt, den Willen Beethovens bis ins scheinbar Geringfügigste nachzufühlen und in der Ausführung auch nicht das Kleinste von dem, was der Meister gewollt hat, zu opfern oder in einem verwirrenden Tongewühle untergehen zu lassen.“<sup>4</sup> Nur wenige Jahre später bezeichnete ein anderer bedeutender Dirigent der jungen Generation, Felix von Weingartner, das Überhandnehmen instrumentatorischer Retuschen und Zusätze zwar als „unentschuld bare Frivolität“, räumte jedoch ein, daß auch seiner Ansicht nach die Notwendigkeit bestehe, „Beethovens Intentionen hie und da mit Verwertung unserer reicheren Mittel im Sinne einer Verdeutlichung nachzuhelfen“.<sup>5</sup>

Für Mahler wie für Weingartner bildet die Rechtfertigungsinstanz für ihr (im Detail freilich sehr unterschiedliches) Vorgehen ausdrücklich Richard Wagner, der in seiner Schrift über Beethovens Neunte erstmals Retuschen öffentlich gefordert und begründet habe. Und ebenfalls für beide ist Hans von Bülow derjenige, der Wagners nur an wenigen Beispielen erläuterte Idee durch seine Praxis allgemeine Geltung verschafft habe. Das entsprach der um 1900 generell verbreiteten Ansicht: „Bülow hat erst die Wagnerschen Theorien in die Tat umgesetzt. Ich habe leider Wagner nicht persönlich gesehen. Falls er wirklich auch selbst der große Dirigent war, für den man ihn nach dem Studium seines Buches unbedingt halten muß, so hat er doch verhältnismäßig sich viel zu wenig öffentlich als Dirigent gezeigt, um durch sein ‚Beispiel‘ belehrend wirken zu können. Nur eine beträchtlich kleine Anzahl von Dirigenten hat durch sein persönliches Vorbild lernen können, die anderen sind erst durch seinen genialsten Schüler Hans von Bülow aus ihrer Lethargie erweckt worden!“<sup>6</sup>

Verständlich ist die gesamte Debatte um die Eingriffe in das „Original“ überhaupt nur als Symptom einer das 19. Jahrhundert hindurch zunehmend an Eigendynamik gewinnenden Interpretationskultur. Noch im frühen 19. Jahrhundert (und, gleichsam als partielle Gegenreaktion etwa bei Hans Pfitzner, Igor Strawinsky und Paul Hindemith, im frühen 20. Jahrhundert wieder) war die Aufführung von Musik eine Angelegenheit des möglichst sachverständigen „Vortrags“ und der angemessenen „Wiedergabe“. Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte wurde die musikalische „Interpretation“ als Phänomen (und als Problem) eigenen ästhetischen Rechts weithin bewußt. Sie zielt auf eine Werktreue, der die Texttreue bisweilen ängstlich im Wege stehen kann; der Dirigent wird zum Statthalter der „Intentionen“ des Komponisten, die durch den niedergeschriebenen Text oft nicht zureichend kommuniziert werden. Hier zeigt sich der nicht fortzuschaffende Anteil an Subjektivität, den das

<sup>4</sup> Ebda.

<sup>5</sup> Felix Weingartner, *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens* [1906], Leipzig 1916, VI.

<sup>6</sup> Arthur Laser, *Der moderne Dirigent*, Leipzig 1904, 16.

Interpretieren stets und zwangsläufig mit sich führt, vielleicht am deutlichsten und zugleich in seiner hybridesten Gestalt. Das ist auch der Grund dafür, daß sich die Debatte zwischen den Extremen passionierter Zustimmung und leidenschaftlicher Ablehnung an dem Vordergrundphänomen der sogenannten „Retuschen“ entzünden konnte.

Grundsätzlich sind zwei Arten von retuschierenden Eingriffen in den Notentext zu unterscheiden. Die erste betrifft die Glättung satztechnischer Kühnheiten und klanglicher Härten: Auflichtungen des Satzes durch Klangverdünnung einzelner Akkorde etwa oder Veränderungen der Registerlage bei einzelnen Tönen, die wahrscheinlich schon früh zur dirigentischen Praxis gezählt haben und als solche wohl auch den häufigsten Typus von Texteingriffen in Bülow's Aufführungsmaterialien bilden. Eine manifeste Änderung am Tonsatz zeigt sich in einer Änderung im Kopfsatz der *Neunten Symphonie* Beethovens. Sie betrifft die Dissonanz des Taktes 217, die schon von Hector Berlioz als unverständlich bezeichnet worden ist.<sup>7</sup> In Bülow's Retusche<sup>8</sup>, die das System der beiden Oboen betrifft, ist sie „euphonisierend“ bereinigt (f''/as'' und d''/f''' an Stelle von es''/g'' und d''/g''). Mit dieser Retusche, die durch Anpassung der Oboenstimme an die Stimmführung der zweiten Violinen und Violen eine scharfe Dissonanz beseitigt, steht Bülow's Praxis durchaus in einer durch Richard Wagner sanktionierten Tradition. Dies gilt auch für eine weitere Eingriffsmaßnahme, die zwar in der im Nachlaß erhaltenen Partitur nicht belegbar ist, von Bülow selbst jedoch für seine frühe Berliner Dirigentenzeit bezeugt wird: die Entschärfung der berühmten Dissonanz (des „Cumulus“) beim Repriseneintritt im Kopfsatz der *Eroica*.<sup>9</sup> Bezeichnenderweise ist diese Maßnahme auch für die Aufführungspraxis Richard Wagners bezeugt (im Wiener Konzert vom Mai 1872), worüber sich der Berichterstatter verständlicherweise ausdrücklich wundert.<sup>10</sup>

Die zweite Art der Retuschen ist die folgenreichere – sie ist diejenige, die in Wagners viel zitierter Schrift über seine Aufführung von Beethovens *Neunter* ausdrücklich dokumentiert worden ist. Daß auch Bülow, der als Dirigent ja bei

<sup>7</sup> Zur Diskussion dieser Stelle und insbesondere zu der von Berlioz geäußerten Kritik vgl. Wilhelm Seidel, „9. Symphonie op. 125“, in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus / Alexander Ringer (Hrsg.), *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Laaber 1994, Band 2, 262.

<sup>8</sup> Bülow's Partitur von Beethovens *Neunter Symphonie* ist Teil seines Nachlasses in der Staatsbibliothek zu Berlin / Preussischer Kulturbesitz (Sign.: Kb 375, Band 9).

<sup>9</sup> Bülow dirigierte die *Eroica* in einem Konzert der Berliner „Gesellschaft der Musikfreunde“ am 24.1.1864. Zu seiner Retusche am Beginn der Kopfsatzreprise vgl. Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig <sup>2</sup>1911, Teil 2, 70. An dem aus späterer Zeit stammenden Partiturexemplar im Nachlaß ist diese Retusche nicht zu verifizieren (was nicht zwangsläufig heißt, daß Bülow sie nach 1870 aufgegeben hat).

<sup>10</sup> Wolfgang Ambros, „Musikalische Uebermalungen und Retouche“, in: ders., *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. Neue Folge*, Leipzig 1874, 108; vgl. zu Wagners Abneigung gegen die berühmte Dissonanz: Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976, Band 1, 352 (5.2.1871).

Wagner förmlich in die Lehre gegangen war, in dieser Frage zunächst Wagner grundsätzlich völlig verpflichtet ist, liegt auf der Hand.<sup>11</sup> Daher ist zunächst ein Blick auf Wagners Praxis zu werfen. Eine überzeugende Interpretation der Wagnerschen Retuschen an Beethovens *Neunter Symphonie* hat Klaus Kropfinger in seiner umfangreichen Studie über Wagners Beethoven-Rezeption vorgelegt: Ihre ästhetische Voraussetzung liegt in Wagners Auffassung von dem gegenüber Haydn und Mozart gänzlich gewandelten Formprinzip Beethovens, dem nicht die fertig gegebene, sondern die im Verlaufe des Satzes sich erzeugende „Melodie“ zugrundeliege. Das Hervorheben der freilich auf ganz eigene Weise definierten „Melodie“ (sie zeichnet sich aus durch Kontinuität, durch ein Höchstmaß an Sinnfülle und durch den Ausschluß alles Formelwesens) macht sie zu einem Schlüsselbegriff der Wagnerschen Ästhetik und damit auch seiner um Legitimierung der eigenen Entwicklung bemühten Beethovenauffassung, die er am Kopfsatz der *Eroica* zu demonstrieren liebte.<sup>12</sup> Ganz und gar in dieser Tradition der von Wagner vermittelten thematisch-melodischen Beethoven-Interpretation steht beispielsweise die wohl von Bülow zum ersten Mal vorgenommene, später zum Gemeingut gewordene Retusche im Kopfsatz der *Eroica*, die das den ganzen Satz über im Werden begriffene Hauptthema in der Coda nachdrücklich von den Trompeten hervorheben läßt (T. 659 ff.). Bülows Übernahme dieses Eingriffs wird durch eine entsprechende Bleistifteintragung in der *Eroica*-Partitur aus seinem Nachlaß belegt.<sup>13</sup>

Eben diese Tendenz verrät nun auch jene Retusche, die Wagner in seinem Aufsatz über die *Neunte Symphonie* mitteilte und die vielen späteren Nachfolgern – wie oben erwähnt, auch Gustav Mahler<sup>14</sup> – als Rechtfertigung ihrer eigenen Praxis diente: Die Takte 138–143 des Kopfsatzes (und die analoge Stelle der Reprise, T. 407–414), ein Musterbeispiel durchbrochener Arbeit, werden durch Wagners Eingriffe zu einer kontinuierlich durchlaufenden melodischen Linie zusammengezwungen; der Aspekt des Alternierens motivischer Partikel zwischen verschiedenen Stimmen tritt zugunsten einer klar aufzufassenden

<sup>11</sup> Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, „Gustav Mahler und Hans von Bülow“, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 32 (1994) 7ff.

<sup>12</sup> Vgl. die Erinnerung Felix Draesekes, Wagner habe ihm die Kopfsatz-Exposition der *Eroica* als eine unterbrechungslose melodische Linie vorgesungen (Erich Roeder, *Felix Draeseke*, Dresden 1932, 106).

<sup>13</sup> Exemplar in der Staatsbibliothek zu Berlin / Preussischer Kulturbesitz, Sign. Kb 375, Band 3 (unter dieser Signatur finden sich Beethovens Symphonien in neun Einzelbänden). Vgl. die Abbildung dieser Partiturseite in: Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart 1999, 281.

<sup>14</sup> Ausdrücklich in der oben zitierten Erklärung; außerdem praktisch in der in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek verwahrten Dirigierpartitur der *Neunten Symphonie*, die an dieser Stelle die Wagnersche Retusche durch einzelne Maßnahmen noch verstärkt, sie dadurch in ihrer Intention aber gerade übernimmt (vgl. Andreas Eichhorn, „[...] Als Anregung zu sinnvollem Nachdenken hierüber [...]“. Anmerkungen zu den Retuschen an Beethovens 9. Symphonie“, in: *Kongreßbericht Bonn* 1989, 78–81).

zusammenhängenden „Melodie“ in den Hintergrund.<sup>15</sup> Eigenartig ist freilich, daß Bülows Partitur der *Neunten Symphonie* diese Retusche, gleichsam den „locus classicus“ als Anknüpfungspunkt für die Retuschendiskussion, nicht übernimmt. Nun könnte man einwenden, daß diese Partitur<sup>16</sup> (wahrscheinlich aus den frühen 1870er Jahren) – falls sie überhaupt in der Probenarbeit Verwendung gefunden haben sollte und nicht etwa nur eine erste und noch sehr vorläufige Stufe einer Aufführungsvorbereitung am Schreibtisch repräsentiert – mit Sicherheit nicht die letzte Interpretationsfassung der *Neunten Symphonie* darstellt. Diese – oder zumindest immerhin eine spätere – war niedergelegt in einem Partiturexemplar, dessen reichliche und detaillierte Eintragungen sich der junge New Yorker Dirigent Walter Damrosch kopierte, der im Sommer 1887 eigens zu einem Studienaufenthalt bei Bülow nach Deutschland gekommen war. Beide Exemplare, das Bülowsche Original wie die Kopie Damroschs, müssen heute leider als verschollen gelten; unsere (spärliche) Kenntnis dieser Einrichtung nährt sich lediglich aus den notwendig begrenzten Beispielen, die Damrosch Jahrzehnte später in einem Absatz in *The Musical Quarterly* publizierte. Gerade die fragliche (und durch Wagners Aufsatz berühmte) Stelle ist allerdings dabei<sup>17</sup> – jedoch, genau wie in dem erhaltenen Partiturexemplar der *Neunten* im Bülow-Nachlaß, ganz offensichtlich ohne die Übernahme der Wagnerschen Retusche. Wäre sie vorhanden gewesen, hätte Damrosch sie mit Sicherheit nicht unerwähnt gelassen; stattdessen demonstrierte er an diesem Beispiel Bülows subtile Handhabung von Dynamik und Artikulation.

Vorerst ist festzuhalten, daß Bülow zwar im Hinblick auf eines der vielen Kriterien, nämlich durch Praktizierung instrumentatorischer und dynamischer „Retuschen“, durchaus in den Umkreis jener Kapellmeister gehört, denen man um 1900 das Signum des „Modernen“ zuerkannte, daß er damit ferner, wie fast alle jüngeren Dirigenten von Rang, wichtigen Grundsätzen der Interpretationsästhetik Richard Wagners verpflichtet ist – daß jedoch diese Feststellung allein über seinen wirklichen historischen und interpretationsästhetischen Ort noch nicht allzu viel besagt. Deutet man nämlich die oben mitgeteilten Beobachtungen im weiteren Zusammenhang aller Bülowschen Partitureintragungen, dann erweisen sie sich ganz deutlich als Symptome – und zwar als Symptome einer allmählichen Abkehr von Wagners Interpretationsästhetik mit der Tendenz zu einer unverwechselbar personalstilistischen Akzentuierung. Ob diese der von Laser und von Seidl apostrophierten „modernen Vortragsweise“ entspricht, wird noch zu fragen sein.

<sup>15</sup> Klaus Kropfnger, *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*, Regensburg 1975, 110.

<sup>16</sup> Exemplar in der Staatsbibliothek zu Berlin / Preussischer Kulturbesitz, Sign. Kb 375, Band 9.

<sup>17</sup> Walter Damrosch, „Hans von Bülow and the Ninth Symphony“, in: *The Musical Quarterly* 13 (1927) 284.

## 2. Klingende Analyse

Was Bülow allerdings aus der Schule Wagners (und, wie zusätzlich betont werden muß, aus derjenigen Franz Liszts) mitbrachte, war die selbstverständliche Verwendung agogischer Freiheiten zur Verdeutlichung der musikalischen Gliederung. Die Modifikationen des Tempos, die Wagner schon 1869 in seiner Programmschrift *Über das Dirigieren* gefordert hatte, wurden rasch zum Erkennungsmerkmal eines fortschrittlichen Vortragsstils, gegen den von konservativer Seite oft heftig polemisiert wurde. Die Pressekritik an Liszts Dirigat auf dem Karlsruher Musikfest (1853) hatte diesen zu dem später viel zitierten Dictum provoziert, zeitgemäße Dirigenten seien „Steuerleute und keine Ruderknechte“.<sup>18</sup> Daß Bülow diese Überzeugung an das späte 19. Jahrhundert weitergegeben hat, wurde denn auch in einer der eingangs erwähnten Broschüren ausdrücklich gewürdigt: „Bülow hat aber doch insofern ‚Schule‘ gemacht, daß er bewiesen hat, daß das reguläre Taktschlagen früherer Zeiten nicht mehr ausreichend ist“.<sup>19</sup>

In anderer Hinsicht jedoch begann sich Bülow von der Vortragsästhetik seiner Lehrergeneration zu emanzipieren – genauer: seine eigene aus deren Grundlagen herauszuentwickeln.<sup>20</sup> Zu der melodisch-thematischen, also gleichsam synthetischen Auffassung Richard Wagners, wie man sie als Hintergrund der Retuschen an der *Neunten Symphonie* erkennen kann, tritt in Bülows Interpretationspraxis, je später desto stärker, eine motivisch-strukturelle, also gleichsam analytische Auffassung hinzu. Sie tritt nicht einfach an deren Stelle, aber sie ist es, die – den Zeitgenossen am auffälligsten – als das Neuartige von Bülows Beethoven-Interpretation vor allem rezipiert wurde. Nicht von ungefähr erfolgt dieser Paradigmenwechsel im Verein mit Bülows intensiver

<sup>18</sup> Lina Ramann (Hrsg.), *Franz Liszt's gesammelte Schriften*, Leipzig 1880–1883, Band 5, 231 (= *Ein Brief über das Dirigieren. Eine Abwehr* [1853]). – Vgl. den unter Bezugnahme auf das Karlsruher Musikfest verfaßten Artikel Richard Pohls, in dem er, Liszt folgend, der „mechanischen Eintheilung und groben Versinnlichung durch das Werkzeug des Tactes“ das „Abrunden der Perioden“ und das „Phrasiren“ als „das höhere Element des Vortrags“ entgegenhält (Hoplitz [= Richard Pohl], „Die Manie des Dirigirens“, in: *NZfM* Bd. 40, 1854, 40b). – Schon vorher (im September 1852) hatte Bülow den Dirigierstil Liszts gegen Angriffe der Weimarer Zeitung öffentlich verteidigt, indem er betonte, „daß kein Grund für Herrn Liszt vorhanden war, jene freie, vergeistigende, den Mechanismus des Dirigirens möglichst verbergende Leitung, an welche er uns gewöhnt hat, durch ein rohes, materielles Taktschlagen zu ersetzen.“ (Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 21911, Teil 1, 82).

<sup>19</sup> Laser, *Der moderne Dirigent*, 16.

<sup>20</sup> Vgl. zum folgenden auch: Hans-Joachim Hinrichsen, „Hans von Bülow und die deutsche Beethoven-Rezeption“, in: Herta Müller / Verona Gerasch (Hrsg.), *Beiträge zum Kolloquium: Hans von Bülow – Leben, Wirken und Vermächtnis. Veranstaltet von der Abteilung Musikgeschichte der Staatlichen Museen Meiningen am 6. und 7. Mai 1994*, Meiningen 1995, 171 ff.

Brahms-Rezeption seit dem Beginn der 1870er Jahre. Es scheint, daß gerade jenes Merkmal der Brahms'schen Musik, das Wagner negativ (und einen äußersten Gegensatz zu Beethoven darin sehend) als „Melodien-Häcksel“ charakterisiert hatte,<sup>21</sup> nämlich die kleingliedrige motivisch-thematische Durchstrukturierung, das für Bülow's Wendung zu Brahms ausschlaggebende Moment wurde – und vor allem seinen Blick auch auf Beethoven eingreifend veränderte.

Seit dem Beginn der Konzertreisen Bülow's mit der Meininger Hofkapelle, also schon in den frühen 1880er Jahren, wird in Konzertrezensionen die Aufdeckung der kompositorischen Struktur einer Beethoven-Sinfonie als das entscheidend Neue des Hör-Erlebnisses herausgestellt. Stellvertretend für andere Stimmen sei hier der Herausgeber der *Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung*, Otto Lessmann, zitiert, der als Bülow's Schüler in engem Kontakt zu dessen erklärten Intentionen formulieren konnte: Immer wieder sind es „die Klarlegung des motivischen Gewebes der Compositionen“<sup>22</sup> und die in späteren Jahren wegen ihrer Selbstverständlichkeit bei Bülow kaum noch eigens erwähnenswerte „peinlichste Genauigkeit, Klarheit und Durchsichtigkeit des thematischen Gefüges“,<sup>23</sup> die hervorgehoben werden. Aber nicht nur Bülow nahe stehende Beurteiler wie Lessmann, sondern äußerst kritische Stimmen zielen in dieselbe Richtung. Clara Schumann, die ihren Schülern die Benutzung der Bülow'schen Beethoven-Ausgaben untersagte,<sup>24</sup> fühlte sich durch ein Charakteristikum von Bülow's Interpretationsstil abgestoßen, das sie folgendermaßen charakterisierte: „Er studirt ein, wie er spielt, zerpfückt und zergliedert Alles – das Herz hat nichts dabei zu thun. Alles der Kopf, der berechnet“.<sup>25</sup> Wie sehr Bülow dieses Urteil bekannt war, zeigt seine Äußerung Brahms gegenüber, Clara Schumann unterstelle ihm „Vivisektionsversuche“<sup>26</sup> an Beethoven (wobei Bülow sich allenfalls von der Formulierung, aber gerade nicht von dem mit ihr gemeinten Sachverhalt distanzierte).

Eine weitere kritische Stimme aus dem Umkreis des Frankfurter Konservatoriums ist die von Bernhard Scholz – interessant auch dadurch, daß er sich fünf Jahre nach Bülow's Tod aus der Rückschau um eine Gesamtwürdigung bemüht: „Bülow's Interpretation Beethovens ging vor allem auf eine klare Darstellung und Auseinandersetzung. Er wies allzusehr auf die absichtlich verhüllte Gliederung der Theile hin, verschärfte die Gegensätze und zerstörte durch eine raffinierte Ausarbeitung von Einzelheiten die Wirkung des Ganzen.

<sup>21</sup> Richard Wagner, „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Leipzig <sup>2</sup>1888, Bd. 10, 176 ff. Vgl. zur Interpretation dieser Stelle Klaus Kropfinger, „Wagner und Brahms“, in: *Musica* 37 (1983) 14 ff.

<sup>22</sup> *Allgemeine Deutsche Musikzeitung* 9 (1882) 41.



<sup>23</sup> *Allgemeine Deutsche Musikzeitung* 14 (1887) 421.

<sup>24</sup> Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Band 3, Leipzig <sup>2</sup>1909, 427.

<sup>25</sup> Litzmann, *Clara Schumann*, 448 (Tagebucheintragung vom 21.1.1884).

<sup>26</sup> Brief Hans von Bülow's an Johannes Brahms vom 12.1.1884 (zit. nach: Hans-Joachim Hinrichsen [Hrsg.], *Hans von Bülow: Die Briefe an Johannes Brahms*, Tutzing 1994, 47).

Seine Reproduktionen, sei es am Klavier, sei es am Dirigentenpult, waren nicht sowohl Vorträge der Werke selbst, als vielmehr Vorträge über die Werke, Demonstrationen an denselben“.<sup>27</sup> Scholz spricht zusammenfassend von „Bülow's analytischem Verfahren“.

In den meisten Fällen freilich bleiben diese Beobachtungen bei Generalisierungen stehen. Dennoch kann es, im Verein mit diesen Rezeptionszeugnissen, wenigstens andeutungsweise gelingen, sich von dem hier Gemeinten einen konkreteren Begriff zu verschaffen. Bülow's Dirigierpartituren haben sich in seinem Nachlaß in einer wenn auch zufälligen Auswahl erhalten.<sup>28</sup> Die sorgfältigste und intensivste Durcharbeitung findet sich in zwei wahrscheinlich um die Mitte der 1870er Jahre erworbenen Partiturausgaben der *Siebten Symphonie* Ludwig van Beethovens,<sup>29</sup> die Einzeichnungen entstanden möglicherweise bei der Wiederaufnahme der Dirigententätigkeit in Hannover. Um die schwierige Frage der Reihenfolge der Arbeitsstufen hier auszuklammern, seien nur einige Beispiele herausgegriffen, die beiden Partituren gemeinsam sind. Im Kopfsatz der Symphonie merkt Bülow im Takt 223 die sorgfältige artikulatorische Unterscheidung zwischen den beiden Erscheinungsformen des punktierten Grundrhythmus an (  vs.  ). Genau von hier an wird die zweite Form, nachdem sie in der Exposition gelegentlich aufgetreten ist (T. 86 f.), für den motivischen Prozeß des Satzes relevant; seine beiden Zielphasen, die Motivabspaltung am Ende der Durchführung (T. 265 ff.) und am Schluß des Satzes (T. 433 ff.) können nur von hier aus verständlich gemacht werden. Schlägt sich hier noch eine Einsicht in die motivische Struktur des Tonsatzes als Mahnung zur Genauigkeit bei der Ausführung des komponierten Textes nieder, so greift sie in den nächsten Beispielen interpretierend (der Intention nach: verdeutlichend) in diesen ein. Im Fugatoteil des zweiten Satzes (T. 183 ff.) läßt Bülow in allen betreffenden Stimmen die ersten beiden Takte „con espressione“ und *crescendo*, die nächsten beiden „senza espressione“ und *subito pp* spielen. Die Wirkung bei der Ausführung durch das Meininger Orchester ist von einem Ohrenzeugen überliefert worden: „wunderbar schön stufte sich im Fugato des zweiten Satzes dessen zweite Hälfte von dem gemessenen Thema ab“.<sup>30</sup> Die Transparenz des Satzes dürfte freilich nur ein (beabsichtigter) Sekundäreffekt sein; für unseren Zusammenhang entscheidend ist, daß Bülow das zweitaktige Motiv des Satzbeginns durch artikulatorische und dynamische Maßnahmen aus dem Fugatosubjekt heraustrennt und die Motivgrenze durch den *subito-pp*-Eintritt verschärft. Ähnlich wird im Finale aus der Überleitung

<sup>27</sup> Bernhard Scholz, *Musikalisches und Persönliches*, Berlin und Stuttgart 1899, 228.

<sup>28</sup> Vgl. die Zusammenstellung von Bülow's Musikalien-Nachlaß in: Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, 426–457.

<sup>29</sup> Staatsbibliothek zu Berlin / Preussischer Kulturbesitz; Sign. Kb 375, Band 7, sowie ebda., Sign. Kb 410/6.

<sup>30</sup> Bernhard Vogel, *Hans von Bülow. Sein Leben und sein Entwicklungsgang*, Leipzig 1887, 38.

zum Seitensatz in Exposition und Reprise durch Veränderung der Beethoven'schen Bogensetzung ein Dreitonmotiv hörbar isoliert (erstmalig T. 37), das in der Coda schließlich in das Baß-Ostinato einmündet. Ein regelrechter Eingriff in den Text – nun eine wirkliche Retusche – im dritten Satz ist erst für die Meininger und die späte Berliner Zeit mehrfach bezeugt; in den erwähnten Partituren findet sie sich noch nicht (beim Abschluß des Trios spielen die Trompeten statt der Achtelrepetition des Haltetons die untere Wechselnote und damit eines der zentralen Motive des Satzes).<sup>31</sup>

Der ideelle Kern von Bülow's Authentizitätsvorstellung meint also nicht philologisch strenge Texttreue, sondern ein Höchstmaß an Deutlichkeit und Genauigkeit. Bülow's ausgefeilte Phrasierung wurde freilich von vielen Zeitgenossen als Übertreibung empfunden: Die Zäsuren im Kopfsatz der Beethoven'schen A-Dur-Symphonie wurden „in Berlin die (Bülow'sche) ‚Luftpause‘ genannt“, wie ein kritischer Beobachter festhielt<sup>32</sup> – ein Terminus, der sich übrigens in Bülow's eigener Handschrift auch in einem seiner Partiturexemplare der *Siebten Symphonie* findet.<sup>33</sup> Akzente, Zäsuren und dynamisch-agogische Verdeutlichung des Phrasenbaus indizieren sicherlich zunächst ein rhetorisch-expressives Musizierideal (und als solches ist es auch aus Bülow's „neudeutscher“ Herkunft erklärbar), führen aber zunehmend, wie zahlreiche Rezeptionszeugnisse beweisen, zur subtilen und bis dahin nicht gekannten klingenden Darlegung der motivischen Struktur einer Komposition.

Vor allem mit den das Kopfsatzmaterial und das Fugato im zweiten Satz betreffenden Verdeutlichungsmaßnahmen gibt sich Bülow also nicht nur als Wegbereiter, sondern in nuce als erster praktizierender Vertreter eines Beethoven-Verständnisses zu erkennen, das den Akzent gegenüber dem Beethoven'schen Satzbau in genauer Umkehrung zu der von Wagner formulierten Einsicht setzt (oder: aus dieser Einsicht eine ganz neue Darstellungskonsequenz zieht) und die Jahrzehnte später erst August Halm auf ihren Begriff gebracht hat: In einem Beethoven'schen Thema „[finden sich] einzelne Motive zu einer Betriebseinheit, nicht zu einem thematischen Organismus zusammen“ oder, wie Halm auch sagt, zu einem „Aggregatzustand“, der ohne Schaden „zerschnitten, zerfasert, zerhackt werden“ kann und gerade erst dadurch die ihm zukommende Funktion erfüllt.<sup>34</sup> Eben dieses Moment konnte an Bülow's Deutung als „Vivisektion“, die hinter ihr stehende Haltung als vornehmlich didaktischer Zug empfunden werden.

<sup>31</sup> Vogel, *Hans von Bülow*, 38; Felix Gotthelf, „Beethoven-Retouchen – und kein Ende!“, in: *Die Musik* 11 (1. Maiheft 1912) 165.

<sup>32</sup> Franz Kullak, *Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1898, 16.

<sup>33</sup> Staatsbibliothek zu Berlin / Preussischer Kulturbesitz; Sign. Kb 410/6, 13 (vgl. die Abbildung in: Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, 296).

<sup>34</sup> August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart 1947, 131 und 219.

### 3. Interpretation als Vivisektion

Die frappierenden Resultate, zu denen Bülow sogar mit nicht von vornherein erstrangigen Orchestern gelangte (wie zum Beispiel mit der Meininger Hofkapelle) waren das Resultat einer geradezu strategisch geplanten Probenarbeit. Diese wiederum ruhte auf der Grundlage einer vorgängigen intensiven Analyse des aufzuführenden Werks. Die Mittel schließlich, mit denen Bülow seine Interpretation realisierte, entstammen im einzelnen zwar der Schule Liszts und Wagners, erscheinen aber so miteinander kombiniert, daß man Bülow früh mit einem ausgeprägten Personalstil identifizierte. Eine eigene „Auffassung“ zu vertreten, war auch für Bülow selbst das Markenzeichen, das seine Praxis legitimieren konnte. Dies geht in aller Deutlichkeit aus dem Brief hervor, mit dem Bülow dem Konzertunternehmer Hermann Wolff gegenüber seine Bedingungen für die Leitung der Berliner Philharmoniker formulierte: „Vom glatten Durchspielen kann natürlich bei mir nicht die Rede sein. Feile will Weile, und nur Feile rechtfertigt meine Direktion [...]. Vom Ausfall dieser Proben des ersten Concertes hängt für mich alles Weitere ab. Kann ich meine Auffassung, meinen Stiel [sic] bei Ihrem Orchester durchsetzen, à merveille. Wo nicht, streike ich. [...] Überhaupt ..... Sie verstehn mich – ich habe nur als reformatorischer Musiker Existenzberechtigung.“<sup>35</sup>

Tempomodifikationen, Phrasierung und Akzentuierung wurden offensichtlich von Bülow so eingesetzt, daß eine detaillierte klingende Motivanalyse des aufgeführten Werkes entstand. Das schon erwähnte Schlagwort der „Vivisektion“ gehörte bald zum Arsenal der Bülow-Kritik. Stets wurde dies als Bülows besondere Leistung hervorgehoben – nicht selten allerdings mit jener extrem pejorativen Konnotation, wie sie aus einer Wiener Konzertkritik Hugo Wolfs (1882) deutlich wird (in diesem Fall ist übrigens der Pianist Bülow gemeint, aber die Passage kann aufgrund ihrer Drastik wohl auch einiges Generelle über Bülows Interpretationsästhetik illustrieren): „Leider steht er auch mit Beethoven auf ziemlich gespanntem Fuße. Vor allem erschreckt ihn der lebendige Beethoven. Um ihm aber doch beizukommen, schlägt er ihn einfach tot. Nun beginnt seine eigentliche Tätigkeit als Beethovenspieler. Sorgfältig wird die Leiche sezirt, der Organismus in seine subtilsten Verzweigungen verfolgt, die Eingeweide mit dem Ernste eines Haruspex studiert, und der anatomische Kursus nimmt seinen Verlauf. Dieser zerschnittene und zersägte Beethoven aber gehört ins Konservatorium und nicht in den Konzertsaal; gradeso wie in Kunstaussstellungen nicht Gliederpuppen und Skelette ausgehängt werden, sondern eben Bilder. – In der Tat macht Bülow den Eindruck eines Menschen, der Maler werden will, über die Anatomie aber nicht hinauszukommen vermag. Indem er uns stets nur das Notengerippe entgegenhält und sich haupt-

<sup>35</sup> Brief Hans von Bülows an Hermann Wolff vom 13.10.1887 (zit. nach: Hans von Bülow, *Briefe*, hrsg. von Marie von Bülow, Band 7, Leipzig 1908, 141 f.)

sächlich mit den kunstvoll ineinandergefügten Knochen und Knöchelchen des musikalischen Organismus beschäftigt, wird ihm jedes Kunstwerk ein Totentanz, wie er an schneidender Ironie alles übertrifft, was in diesem beliebten Genre noch hervorgebracht wurde. – Wie sehr irrt sich doch Herr von Bülow, wenn er durch die pointierte Bezeichnung ‚Beethovenvorträge‘ die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Belehrende seines Spieles hingelenkt zu haben glaubt! Ist sein Spiel wirklich belehrend? Als abschreckendes Beispiel gewiß. Charakterisiert der Titel ‚Beethovenvorträge‘ das Spiel Bülows? Ja – sofern belehren zersetzen, vortragen, auch umbringen genannt werden kann; demnach der Konzertzettel nicht ‚Beethovenvorträge‘, sondern ‚Beethovenvivisektionen‘ anzukündigen hatte, wenn das Publikum über den eigentlichen Charakter dieses grausamen Beethovenmassakres aufgeklärt sein sollte.“<sup>36</sup>

Einen krassen Fall von negativ voreingenommener, aber gerade dadurch scharfsichtiger Konzertkritik, diesmal auf den Dirigenten gemünzt, bietet Bülows spezieller Kontrahent Ferdinand Hiller, der im Frühjahr 1882 – wahrscheinlich unter dem Eindruck der fast als Verrat empfundenen, öffentlich demonstrierten Zusammenarbeit Brahms' mit Bülow<sup>37</sup> – zu einer Generalabrechnung ausholte, in der er aus seiner langjährigen Antipathie gegen den Kritisierten kein Hehl machte: „Die Willkürlichkeit, mit der Herr v. Bülow die Beethovenschen Werke behandelt, hat bei mir nur die, schon etwas eingeschlummerte Abneigung wieder aufgerüttelt, die mir das musikalische Wesen desselben von jeher einflößte“.<sup>38</sup> Aufschlussreich ist Hillers detaillierte Rezension, die Besprechung eines zufällig besuchten Beethoven-Konzerts der Meininger Kapelle in Halle (27.3.1882), darin, daß infolge ihres polemisch übertreibenden Furors Bülows Vortragstechnik bis ins Detail hinein sichtbar gemacht wird. Vor dem Hintergrund der Diskussion um das seinerzeit zentrale interpretationsästhetische Thema, die Berechtigung von Tempomodifikationen, in der Wagner, Liszt und – ihnen folgend – Bülow eindeutige Positionen bezogen hatten, formuliert Hiller sein konservatives Plädoyer für die „feste Einheit im Tempo“ als der „Lebensbedingung für Beethovens Werke“ und stellt klar, daß ein wesentliches Charakteristikum von Bülows Vortragsstil gerade in der bis in die Größenordnung des Einzeltakts hinabreichenden, durch Dynamik und Agogik verdeutlichten Kleingliedrigkeit liegt, für deren Schilderung Hiller hier nicht zum Bild der Vivisektion, wohl aber zu denen der Zerreißung, der Zerschlagung und der Verzerrung greift: „Nur zerreißen darf man diese feinen und doch so groß gezeichneten Gewebe nicht. Oder gar diese aus einem Guß hervorgequollenen Gestaltungen mit klobigem Hammer zerschlagen. Das aber und mehr noch thut Herr v. Bülow. Eine kaum etwas breitere rhythmische

<sup>36</sup> Richard Batka, Richard / Heinrich Werner (Hrsg.), *Hugo Wolfs musikalische Kritiken*, Leipzig 1911, 339 (=Wiener Salonblatt, 6.2.1887).

<sup>37</sup> Vgl. dazu Reinhold Sietz (Hrsg.), *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, Band 4, Köln 1964, 174 f.

<sup>38</sup> Dieses und die folgenden Zitate: *Kölnische Zeitung*, 20.5.1882 (Nr. 139), Erstes Blatt, 2.

Bewegung (C moll-Symph. I. Satz) gibt ihm den Vorwand zu einem sentimentalen Schleppen – die Stelle klingt nicht mehr wie ein Gegensatz, sondern wie ein Einschleppsel. Mitten in der erhabensten vorwärtsdrängenden Melodie wird ein einzelner Tact in lächerlich falschem Pathos ausgeweitet (Finale derselben) – überhaupt ist fast stets die Neigung da, ruhigen sogenannten Mittelsätzen (im ersten Satz der 8. Symph.) eine gespreizt ausdrucksvolle Farbe zu geben, was sie nicht bedeutender, sondern flacher erscheinen läßt. Eine kurze energische kräftige Stelle wird durch übereiltes Tempo fast unverständlich – sie klingt wie ein Gepolter, statt wie ein Machtgebot – und gleich darauf stellt sich im ruhigen Fortgang wieder die empfindsame Verzerrtheit ein (im ersten Satz 8. Symph.)“. Als Gesamttendenz der Interpretation beobachtet Hiller, um diese Zeit bereits ein Topos der Bülow-Kritik, die zutiefst unkünstlerische „Sorge für eine schulmeisterliche Deutlichkeit“.<sup>39</sup>

Im selben Jahr und angesichts desselben Orchesters und desselben Programms kommt ein anderer Kritiker zu einem sehr unterschiedlichen Resultat. An den sechs Konzerten der Meininger Kapelle in der Berliner Singakademie hebt Max Goldstein „die Klarlegung des motivischen Gewebes der Compositionen“ als Bülows eigentliche Leistung hervor: „Wie sich das letztere dem Auge des kundigen Partiturlesers offenbart, so breitet es Bülow vor dem Ohre des Hörers aus, und zwar mit der überlegenen Intelligenz, welche die Klangnatur eines Satzes liebevoll zu berücksichtigen weiß.“<sup>40</sup>

Auch die technische Grundlage dieser analytischen Interpretationshaltung findet sich bei Goldstein klar beschrieben: „Bülow läßt das Orchester spielen wie er musikalisch denkt: die Phrasen, Motive, Themata sind knapp gefaßt und klar, zuweilen grell herausgehoben; die dynamischen Contraste sind mit schneidiger, zuweilen mit erbarmungsloser Unmittelbarkeit hervorgekehrt“.<sup>41</sup> Im Unterschied zu vielen anderen Kritikern hebt Goldstein in seiner Interpretationsanalyse hervor, daß eine als bloß subjektiv zu erachtende (und somit womöglich zu verwerfende) „Auffassung“ in Bülows Interpretationshaltung nicht zu entdecken sei: daß vielmehr alles, was gleichwohl dem ersten Eindruck so erscheine, einer Überprüfung am Notentext standhalte und somit zum Katalysator ganz neuer Entdeckungen an den Werken werde: „Es ist nun, sei's wiederholt, bei den Meininger Orchestervorträgen von einer Auffassung Bülow's im Wesentlichen nicht zu sprechen. Das Wesentliche daran, und wovon gelernt werden muß, ist eben, daß die Werke dank der tiefen Sachkenntnis und dank dem oben näher bezeichneten Fleiße des Dirigenten genau so gespielt werden, als sie geschrieben sind. Wer sich der Mühe unterziehen will, alle diejenigen Momente der Aufführungen, welche ihn befremdeten, nach der Partitur zu

<sup>39</sup> Ebda.

<sup>40</sup> *Musik-Welt. Musikalische Wochenschrift für die Familie und den Musiker* II, 1882, 14.1.1882 (Nr. 3 ) 26 b.

<sup>41</sup> Ebda., 27 b.

prüfen, wird unsere Erkenntniß theilen lernen. Erst diese Erkenntniß macht es möglich, die große Bülow'sche Errungenschaft, erarbeitet mit einer mittel-mässigen Kapelle, nach ihrer verwerthbaren Bedeutung, und nicht nach vagen Augenblicksphantasien zu würdigen. Erst diese Erkenntniß zeigt uns den Punkt, von welchem der Strahlenkranz des Bülow'schen Erfolges ausgeht".<sup>42</sup>

Aus der Fülle der zeitgenössischen Würdigungen des Interpreten Bülow könnten also, wie allein schon diese wenigen Beispiele zeigen, alle Haltungen von fanatischer Begeisterung bis zu vehementer Ablehnung belegt werden. Wichtiger ist, daß sie in ihren beschreibenden Partien alle mehr oder weniger übereinstimmend den Befund einer pointiert analytischen Interpretationshaltung Bülows belegen, wie immer auch unterschiedlich sie diese bewerten mögen.

#### 4. „Moderne“ und Modernität

In der eingangs erwähnten Debatte um die „moderne Vortragsweise“ war Bülow bereits wenige Jahre nach seinem Tod zum Gegenstand diverser Vereinnahmungen und Zurückweisungen geworden. Jedoch dürfte weder die eine noch die andere der extremen Positionen seiner historischen Leistung wirklich gerecht werden.

Im Anschluß an das „Moderne“-Konzept des Wiener Literaten Hermann Bahr, der in seiner Essaysammlung *Zur Kritik der Moderne* (1890) die Aufgabe der Kunst in der Protokollierung von „Seelenzuständen“ gesehen hatte, definierte der Publizist Arthur Seidl seine Auffassung einer musikalischen Moderne: „Und überdies erlebt der wissenschaftliche Fortschritt der Seelenkunde, von der Gefühls-Psychologie zur Empfindungs-Physiologie hin (heute sogar noch bis in das feinste Nerven-gäader hinein), in der Musik sein künstlerisches Analogon offenbar mit der weit gehenden Ausbildung des polyphonen Orchestergewebes, bis zur Verästelung all' dieser Motiv-Partikel zu immer verwickelteren, gemischten rhythmischen Gebilden“.<sup>43</sup> Die Herausarbeitung der feinsten motivischen Nuancen, eine gleichsam also psycho-analytische Interpretationshaltung, zeichnet denn auch in Seidls eingangs erwähnter Dirigenten-Broschüre den „modernen Dirigenten“ aus, in dessen Praxis endlich und zeitgemäß die „Musik als eine tragische Muse erhaben-psychischen Ausdruckes Platz gegriffen hat“<sup>44</sup> – und es leuchtet zunächst durchaus ein, wenn Bülows agogisch-dynamisch nuancierte klingende „Vivisektion“ von Musik hier eingeordnet wird. Daß der Dirigent Bülow dem Zeugnis Arthur Lasers zufolge „jedes Motiv mit einer Geberde“ begleitete,<sup>45</sup> scheint auf den ersten Blick ein zusätzliches Argument

<sup>42</sup> Ebda., 27 a.

<sup>43</sup> Arthur Seidl, *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst. Gedanken eines Kulturpsychologen um des Jahrhunderts Wende 1899/1900* [1900], Regensburg 1920, 88.

<sup>44</sup> Seidl, *Moderne Dirigenten*, 22.

<sup>45</sup> Laser, *Der moderne Dirigent*, 14.

für diese Deutung zu liefern. Und umgekehrt legen auch die Urteile von vehementen Bülow-Gegnern eine solche Sichtweise nahe. Aus einer polemisch-kritischen Perspektive hat der Bruckner-Schüler Franz Schalk „die kleinen, *allzu* persönlichen Akzentwellen des Vortragenden, ob sie nun Tempo oder Ausdruck oder, wie zumeist, beides in kleine Teile zerrissen“, umstandslos und pauschal auf „die Einwirkung der sogenannten Wagnerschule“ zurückgeführt – das sind für ihn „Liszt, Bülow und deren ganzer Nachtrab“.<sup>46</sup> Auch Felix von Weingartner, der den Unterschied zwischen der jungen und der älteren Dirigenten-Generation in dem (als fatal einseitig kritisierten) Versuch sieht, „das musikalische Kunstwerk von der seelischen Seite zu fassen“, führt diese Tendenz zur psychologischen Auswertung der Nuance in unzulässiger Vereinfachung bis auf Bülow zurück: „Weg mit allen ungesunden Nuancen! Sagen wir es einfach: Weg mit den Bülowiaden! Sie haben lange genug gespukt“.<sup>47</sup>

Indessen sollte hier sorgfältig differenziert werden. Bülows Schüler Richard Strauss zum Beispiel, im Kontext der Schriften Arthur Seidls stets die Galionsfigur der musikalischen Moderne, hat ganz im Unterschied zu den voranstehenden Urteilen seinen Lehrer, dessen Interpretationskunst er gleichwohl bewunderte, gerade für die *Abwesenheit* einer poetisch-psychologischen Verfeinerung kritisiert – zumal Strauss dies am eigenen Leibe erleben mußte. Bülows Interpretation seiner Tondichtung *Don Juan* (op. 20) habe deren „poetischen Gehalt“ nicht nur nicht ausgeschöpft, sondern er habe sich, wie Strauss seinem Vater berichtete, nicht einmal für diesen interessiert: „Also Bülow hat mein Werk in Tempi, in allem total vergriffen, von dem poetischen Inhalt keine Ahnung [...]. Bülow hat wirklich kein Verständnis mehr für poetische Musik, er hat den Faden verloren [...]. Daß mir die total verfehlte Aufführung durch Bülow (denn Einreden kann man bei Bülow wenig, er ist sehr empfindlich, nach dem genauen Inhalt des ‚Don Juan‘ hat er sich überhaupt nie erkundigt) nur Ärger und Qualen bereitet hat, werdet Ihr nun verstehen“.<sup>48</sup> Auch Seidl mußte – eher beiläufig und an versteckter Stelle seiner Broschüre – einräumen, daß sich Bülow mit der Brahms-Propaganda seiner späten Jahre eigentlich von dem Weg zur „Moderne“ getrennt hatte.<sup>49</sup>

In der Tat hat Bülows Interpretationsstil mit der psychologischen Raffinesse der „Moderne“ recht wenig zu tun – daß er einer späteren Generation „moderner“ Dirigenten den Weg gebahnt hat, steht auf einem anderen Blatt. Bülows Musikideal wurzelt in jener Tradition von Rhetorik und Deklamation, auf die

<sup>46</sup> Franz Schalk, *Briefe und Betrachtungen*, hrsg. von Lili Schalk, Wien und Leipzig 1935, 84 f.

<sup>47</sup> Felix von Weingartner, „Der Dirigent“, in: *Neue Freie Presse*, Wien, 25.12.1910 (Nr. 16647), Weihnachtsbeilage zum Morgenblatt, 35.

<sup>48</sup> Richard Strauß, *Briefe an die Eltern 1882–1906*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich und Freiburg 1954, 128 (Brief an den Vater vom 5.2.1890).

<sup>49</sup> Seidl, *Moderne Dirigenten*, 23.

das berühmte Vorwort zu seiner Ausgabe der *Chromatischen Fantasie* Johann Sebastian Bachs (1863) Bezug nimmt: „Ein blos ‚reinlicher‘, blos correcter Vortrag hieße nur so viel, als ein tödtendes Buchstabiren. Er gehört unter die Rudimente. Deutliche Aussprache ist noch kein verständiges Declamiren, sinnvolle Declamation ist noch nicht empfindungs- und somit ausdrucksichere Beredsamkeit. Eine ‚Kunst des Vortrags‘ wird aber, zumal in der Tonsprache, erst durch das Zusammenwirken dieser drei Factoren gegründet, von denen jeder höhere den niederen bedingt.“<sup>50</sup> Aus diesem der Schule Liszts und Wagners entstammenden rhetorisch-expressiven Musizierideal erwuchs im Laufe von Bülows Karriere ein Interpretationsstil der phrasierenden und nuancierenden, geradezu analytischen Verdeutlichung der motivisch-thematischen *Struktur* von Musik. Nicht zufällig war es gerade Hugo Riemann, der nach eigener wiederholter Aussage durch Bülows späte Bach-, Brahms- und Beethoven-Interpretationen zur Ausarbeitung seiner Theorien der Rhythmik und Metrik und zur Präzisierung seines analytisch-strukturellen Musikbegriffs veranlaßt wurde.

Bülow für eine kulturelle „Moderne“ in stil- und geistesgeschichtlichem Sinne in Anspruch zu nehmen, scheint mir also ein Mißverständnis zu sein. Die Grundlagen eines neuartigen – allenfalls also in diesem Sinne „modernen“ – Umgangs mit Musik hat Bülows Praxis nach meiner Deutung des vorliegenden Materials eher im Verein mit ihrer theoretischen Kodifizierung durch Hugo Riemanns Ausprägung der Musikwissenschaft entfaltet.<sup>51</sup> Weniger die psychische, poetische und expressive Dimension der Musik scheint das Ziel von Bülows Interpretationskunst gewesen zu sein als vielmehr ihre motivische, thematische und satztechnische Struktur – das also, was Eduard Hanslick im Schlußabschnitt seiner Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen* als den „geistigen Gehalt“ der Musik bezeichnet hatte, und nicht etwa das, was der „moderne“ Arthur Seidl, Verfasser einer Dissertation mit dem anti-hanslickschen Titel *Vom Musikalisch-Erhabenen* (1887), mit dem „erhaben-psychischen Ausdruck“ meinte. Ein neues Rezeptionsverhalten (und einen neuen Modus des analytischen Zugriffs auf Musik) hat Bülow damit jedenfalls installiert, wie allein schon die zahlreichen Berichte über die vom Publikum in Bülows Konzerte mitgebrachten Partituren belegen. Auch der vorhin zitierte Franz Kullak begründete das Urteil über Bülow mit seinen eigenen, unmittelbar während und nach der Aufführung vorgenommenen analytischen Partitureintragungen.

An den viel kolportierten Bülowschen „Übertreibungen“ und „Extravaganzen“, für viele musikalische Beobachter von Clara Schumann bis zu Felix von Weingartner bekanntlich die Grundlage eines vehementen Verdikts, hat der Orchestermusiker Arthur Laser mit Recht deren propädeutische Legitimation

<sup>50</sup> Johann Sebastian Bach, *Chromatische Fantasie und Fuge*, hrsg. von Hans von Bülow, Berlin: Bote & Bock, Verl.-Nr. 5995 [1863], 3 f.

<sup>51</sup> Vgl. dazu ausführlich: Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, 252–275 und 346–369.

hervorgehoben: „Heutigentags zwar kann darin vielleicht ein klein wenig maßvoller vorgegangen werden, denn die Orchester sind jetzt an die moderne Vortragsweise gewöhnt, aber Bülow war doch ein ‚Vorkämpfer‘ auf dem so neuen Gebiete, er mußte in vielen Punkten übertreiben, er mußte auf vieles aufmerksam machen, was nun als ‚selbstverständlich‘ erscheint!“<sup>52</sup> Übertreibungen, als ein Mittel zum Zweck der Verdeutlichung, sorgten also dafür, daß Bülows Interpretationsweise vom Publikum als ein persönlicher Stil identifiziert werden konnte – als ein Stil freilich, der das Auditorium polarisierte. Auf der einen Seite stehen die unerhörten neuen Einsichten in das interpretierte Werk, auf der anderen die Ablehnung der hybriden Interpretenssubjektivität. Für die Beurteilung der zahllosen Rezeptionszeugnisse empfiehlt sich daher die Beherzigung eines Satzes aus der Feder von Bülows Schüler Carl Fuchs: „Zur musikalischen Wirkung eines Vortrages gehören Zwei: Einer, der das Werk gibt, wie er das Erkannte empfindet, und Einer, der es mitthätig, willig und mit empfänglichem Sinne aufnimmt. Es ist nicht gleichgültig, wer zuhört.“<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Laser, *Der moderne Dirigent*, 19.

<sup>53</sup> Carl Fuchs, *Fünfzig Thesen und Aphorismen zur Verständigung über Dr. Hugo Riemann's Phrasirungsreform*, in: *Musikalisches Wochenblatt* 23 (1892) 578.

Die musikalische Entwicklung des 18. Jahrhunderts ist durch die Aufklärung und die Reformbewegungen im Bereich der Kirchenmusik und der Oper geprägt. In der Kirchenmusik wird die Klarheit und die Einfachheit der Form betont, während die Oper sich der emotionalen Wirkung und der dramatischen Handlung widmet. Die Entwicklung der Instrumentalmusik ist ebenfalls ein wichtiges Merkmal dieser Zeit, wobei die Violine und das Klavier im Vordergrund stehen. Die Musik des 18. Jahrhunderts ist durch die Vielfalt der Stile und die Vielfalt der Komponisten gekennzeichnet, die von den Barockkomponisten bis zu den Klassikern reicht.

Die Musik des 18. Jahrhunderts ist durch die Aufklärung und die Reformbewegungen im Bereich der Kirchenmusik und der Oper geprägt. In der Kirchenmusik wird die Klarheit und die Einfachheit der Form betont, während die Oper sich der emotionalen Wirkung und der dramatischen Handlung widmet. Die Entwicklung der Instrumentalmusik ist ebenfalls ein wichtiges Merkmal dieser Zeit, wobei die Violine und das Klavier im Vordergrund stehen. Die Musik des 18. Jahrhunderts ist durch die Vielfalt der Stile und die Vielfalt der Komponisten gekennzeichnet, die von den Barockkomponisten bis zu den Klassikern reicht.

An der Spitze der musikalischen Entwicklung des 18. Jahrhunderts stehen die Komponisten der Barock- und der Klassikzeit. Sie haben die Grundlagen der Musik des 18. Jahrhunderts geschaffen und die Entwicklung der Musik bis zum 19. Jahrhundert vorbereitet.

<sup>1</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen von H. W. Stähelin, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Zürich 1958, S. 1-100. <sup>2</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen von H. W. Stähelin, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Zürich 1958, S. 101-200. <sup>3</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen von H. W. Stähelin, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Zürich 1958, S. 201-300.

## ABSTRACTS

MANFRED HERMANN SCHMID

## Taktstrich und Dirigat

Die Geschichte des Taktstrichs beginnt spätestens im 16. Jahrhundert – allerdings „versteckt“ in der Partiturform der Komponierschrift, während ihn die „öffentliche“ Schrift der Aufführung bei Stimmen unterdrückt. Für die Gründe der Differenz lassen sich bisher nur Vermutungen anstellen. So könnte der einteilende Strich in der Schrift eine Art „stilles Dirigieren“ angezeigt haben. Im 17. Jahrhundert wandert das Zeichen der Partitur jedoch allmählich auch in die Stimmen. Damit setzt ein Prozeß ein, der einen neuen Taktbegriff entstehen läßt. Dieser befördert bei den Wiener Klassikern auch neue Techniken der Komposition, die den Taktstrich geradezu hörbar machen. Im 19. Jahrhundert ist die Entwicklung quasi rückläufig. Der Taktstrich wird wieder zu einem bloßen Zeichen leichter Verständigung für die Ausführenden, der im Erklingen nicht spürbar sein soll. So hat es jedenfalls ein Komponist wie Richard Wagner als Ziel formuliert.

## Bar line and conducting

The history of the bar line begins in the sixteenth century at the latest „hidden“, to be sure, in the composing score, while being suppressed in the „public“ performing text of the parts. Until now, one could only speculate about the reasons for this difference. The dividing line in the text could have well indicated a sort of „silent conducting“. In the seventeenth century, however, the score marking gradually wandered into the parts. With that, a process began which allowed a new concept of measure to emerge. In the Viennese Classic, this stimulated new techniques of composition that made the bar line audible. In the nineteenth century the development was retrogressive. The bar line again became a mere marking for the easier communication of the performers, and was not to be perceptible in performance. This, in any case, was the goal as formulated by Richard Wagner.

KLAUS MIEHLING

## Direktion und Dirigieren in der Barockoper

Die bei einer barocken Opernproduktion anfallenden Aufgaben konnten von einem in Italien so genannten *Corago* geleitet und koordiniert werden, der gleichzeitig oft der Komponist oder der Librettist des Werkes war. Die musikalische Direktion liegt in der Regel beim Komponisten. Er überwacht die Musikproben und fungiert in der französischen Oper als *batteur de la mesure*,

falls er diese Aufgabe nicht einem Assistenten übertragen hat. In der italienischen Oper dirigiert er am ersten Cembalo, in späterer Zeit unterstützt vom Konzertmeister. In der frühen italienischen und der frühen deutschen Oper üblich – und auch in Frankreich nicht unbekannt – war die Aufstellung des Orchesters hinter der Bühne oder zwischen den Seitenkulissen. Charakteristisch für die französische Oper ist das Auswendigspiel des Orchesters (im 17. Jh. und wohl auch noch im frühen 18. Jh.) sowie die Position des Dirigenten am Bühnenrand. Bühnenbild, Kostüme und Maschinen spielten für den zeitgenössischen Rezipienten eine ebenso große Rolle wie Musik und Tanz.

#### Direction and conducting in Baroque opera

The tasks that cropped up in a Baroque opera production were delegated and coordinated by a so-called *Corago*, as he was known in Italy, who was often simultaneously the work's composer or librettist. As a rule, the musical direction lay in the hands of the composer. He supervised the musical rehearsals, and officiated in French opera as *batteur de la mesure*, in as far as he did not assign this task to an assistant. In Italian opera, he conducted from the first harpsichord, in later times supported by the concert master. Usual in early Italian and early German opera – and also not unknown in France – was the placement of the orchestra backstage or in the wings. Characteristic of French opera was having the orchestra play from memory (in the seventeenth century, and probably also still in the early eighteenth century), as well as the position of the conductor at the edge of the stage. Scenery, costumes, and machinery played just as great a role for the contemporary audience as did music and dance.

JESPER B. CHRISTENSEN

#### *Del Modo di Guidare colla Battuta e senza.* Francesco Maria Veracini über das Dirigieren

Etwa um 1760 schrieb Francesco Maria Veracini seinen umfangreichen handschriftlich überlieferten Traktat *Il Trionfo della Pratica Musicale*. Darin widmete er der Ensembleleitung einen ausführlichen Artikel, der in der einschlägigen Literatur bisher noch nicht diskutiert wurde. Einerseits werden darin Dinge bestätigt, die bereits aus anderen Quellen der Zeit bekannt sind, wie unterschiedliche Leitungsmethoden in Oper-, Kirchen- und Kammermusik. Andererseits erhält man wertvolle Hinweise auf spezielle Eigenheiten der Ausführung, wie etwa Tempomodifikationen mit Rücksicht auf den Inhalt des Textes einer Vokalkomposition. Kommentare zu einzelnen Textpassagen und in einem Anhang beigegebene Ausschnitte aus korrespondierenden Quellen stellen Veracinis Aussagen in den Kontext seiner Zeit. Veracinis pointierter Erzählstil erzeugt ein lebendiges Bild vom Ensemblespiel im 18. Jahrhundert.

*Del Modo di Guidare colla Battuta e senza*: Francesco Maria Veracini on conducting

At around 1760 Francesco Maria Veracini wrote his extensive treatise *Il Trionfo della Pratica Musicale*, which has been preserved in manuscript. In this treatise he dedicated a detailed article to ensemble direction, which has until now not been discussed in the literature relevant to the subject. On the one hand, things are confirmed in it that are already known from other sources of the time, like the various conducting methods in operatic, church, and chamber music. On the other hand, one finds valuable information about idiosyncrasies of performance, such as tempo modifications with regard to the content of the text of a vocal composition. Commentaries to individual passages of text and excerpts from corresponding sources, presented in the appendix, place Veracini's statements in the context of his time. Veracini's pointed narrative style paints a lively picture of ensemble playing in the eighteenth century.

THOMAS DRESCHER

Dirigieren als Kunst. Zu den Anfängen der neuzeitlichen Orchesterleitung bei I. F. K. Arnold (1806)

Ignaz Ferdinand Kajetan Arnold veröffentlichte 1806 mit seinem Buch *Der angehende Musikdirektor* ein umfangreiches Kompendium zu Fragen der Orchesterleitung, das erstaunlicherweise bisher noch keine Würdigung erfahren hat. Arnold ist einer der ersten, der das Dirigieren als eigenständige künstlerische Aufgabe begreift und dies ausführlich begründet. Er liefert damit eine ästhetische Basis für die Aufgaben des Dirigenten bis in die Gegenwart. Selbst als Autor von zahlreichen Trivialromen hervorgetreten, nimmt Arnold Bezug auf Übertragungsmechanismen bei der Vermittlung individueller Gefühle auf eine gesellschaftliche Gruppierung, wie sie in der Literatur der „Empfindsamkeit“ bereits vorgeprägt waren. Der fortschrittlichen ästhetischen Position stehen aber handwerkliche Faktoren der Ensembleleitung gegenüber, die die Abhandlung in eine kontinuierliche Tradition seit dem 17. Jahrhundert einreihen. Mit vergleichenden Blicken auf ikonographische Zeugnisse (Weigel, ca. 1720, Praetorius, 1605 und 1619) und Texte anderer Autoren wird in Bezug auf Leitungstechniken, Fragen des Partiturgebrauchs und im Hinblick auf das Verhältnis von Musikern zum Dirigent ein Überblick vom 17. bis ins 19. Jahrhundert gegeben.

Conducting as art: On the beginnings of modern orchestral direction in I.F.K. Arnold (1806)

With his book *Der angehende Musikdirektor* („The evolving conductor“), Ignaz Ferdinand Kajetan Arnold published in 1806 an extensive compendium concerning questions of orchestral direction that astonishingly has not been taken

notice of until now. Arnold was one of the first to comprehend conducting as an independent artistic activity, arguing this point at great length. With this, he supplies an aesthetic basis for the duties of the conductor up to the present. Arnold, who made a name for himself as the author of numerous trivial novels, referred to the mechanisms of transmission in the conveyance of individual feelings to a social group, such as already preformed in the literature of „sentimentalism.“ The progressive aesthetic position, however, stands in contrast to technical factors of ensemble direction that place the treatise within a tradition uninterrupted since the seventeenth century. With comparative glances at iconographical evidence (Weigel, ca. 1720; Praetorius, 1619 und 1619) and texts by other authors, an overview of the seventeenth to nineteenth centuries is presented concerning conducting techniques and questions of the use of scores, as well as with regard to the relationship of the musicians to the conductor.

HANS MARTIN LINDE

„Auf französische Art mit dem Stäbchen“ oder mit „unbewaffneter“ Hand: Ein Blick zurück auf den Kapellmeister des beginnenden 19. Jahrhunderts

Der „Anführer der Musik“ des 18. Jahrhunderts wandelt sich um 1800 zum deutschen „Kapellmeister“, zum französischen „chef d'orchestre“, zum italienischen „maestro“, zum englischen „conductor“. Das neu entstehende Berufsbild weist dabei durchaus individuelle sowie zeitbedingte Ausprägungen auf. Doch lassen sich über die Zeiten hinweg einige allgemeingültige Ansprüche an einen Dirigenten beobachten. So wird stets eine bestens ausgebildete Musikerpersönlichkeit mit guter Allgemeinbildung erwartet. Hauptaufgabe aber bleibt es, den Geist der aufzuführenden Werke zu erkennen und in eine persönlich gefärbte Interpretation umzuformen. Dazu bedarf es einer werkbezogenen, verständlichen und eindrucksvollen Gestik, gleichgültig, ob diese mit oder ohne Taktstock praktiziert wird.

„In the French style with the baton“ or with an „unarmed“ hand: A look back at the conductors of the early nineteenth century

The „leader of the music“ of the eighteenth century was transformed around 1800 into the German „Kapellmeister“, the French „chef d'orchestre“, the Italian „maestro“, the English „conductor“. The newly created occupational image certainly displays individual as well as period-contingent tendencies. Yet, over the years, several universally valid demands made on the conductor can be observed. Thus, an extremely well-trained musical personality with good general education was expected. The main task, however, remained the recognition of the spirit of the work to be performed, and its shaping into a personally colored interpretation. To this end, a work-related, intelligible, and impressive gestural language was necessary, whether practiced with a baton or without.

D. KERN HOLOMAN

### Berlioz als Dirigent

Am 3. Februar 1843 tauschte Hector Berlioz während der Generalprobe zu seinem Leipziger Konzert mit Felix Mendelssohn, dem gefeierten Dirigenten des Gewandhaus-Orchesters, den Taktstock. Dieser Tausch symbolisiert, daß Berlioz zu diesem Zeitpunkt seinerseits als Dirigent den Punkt der Reife erlangt hatte. In Europa wurde der Notwendigkeit, daß ein einzelner als Autorität dem Orchester vorzustehen hatte, in unterschiedlicher Weise entsprochen: In Paris favorisierte man – zuerst praktiziert von F.-A. Habeneck – den *chef d'orchestre violiniste*. Berlioz ging einen Schritt weiter, indem er mit einem Taktstock nach der Partitur dirigierte. Aufschluss über sein Dirigieren ergibt sich aus ikonographischen Quellen, aus Berlioz' Schrift über das Dirigieren, aus seinen Briefen und Memoiren sowie aus Zeugnissen der Zeitgenossen. Für ihn waren die verschiedenen Rollen eines Orchesterleiters – *conducteur, instructeur, organisateur* – untrennbar miteinander verbunden. Gegen Ende seiner Lebens sagte er, daß er liebend gern an jedem Tag dirigieren würde.

### Berlioz as conductor

On 3 february 1843, during the course of a general rehearsal for his concert in Leipzig the next day, Hector Berlioz exchanged batons with Felix Mendelssohn, celebrated conductor of the Gewandhaus Orchestra – a moment that recognizes Berlioz's own arrival at maturity as an orchestral conductor. The need for a single authority figure at the head of an orchestral ensemble was being resolved throughout Europe in different ways; in Paris the solution, pioneered by F.-A. Habeneck, favored the *chef d'orchestre-violiniste*. Berlioz took the profession a step further, by conducting with a baton from full score. Evidence of his work as conductor is to be gathered from iconographic sources, Berlioz's own treatise on conducting, his correspondence and memoirs, and the recollections of others. He saw the many roles – *conducteur, instructeur, organisateur* – of the *chef d'orchestre* as inseparable. He would gladly, he said toward the end, conduct every day of his life.

JOSÉ A. BOWEN

### The missing link: Franz Liszt the conductor

Liszt's importance to the history of conducting is largely ignored, but his influence on conducting is as great as Wagner's. Liszt spent the central portion of his life as a resident conductor, leading everything from Mozart to the most difficult modern repertoire (including a number of Wagner premieres). Liszt had far more students than Wagner, and many of Liszt's piano students migrated to the podium. While Liszt was too busy to edit his many essays

and articles into a handbook, he taught and disseminated a detailed theory on the role of the performer. Liszt's trademark as a pianist was the ability to communicate music's deep content, and just as he had at the piano he invented new techniques on the podium. Unlike Wagner who rarely used his left hand and communicated his interpretation to the orchestra largely using words, Liszt invented the gestural language of facial and body movement which eventually became the mainstay of modern podium demeanor.

#### Das fehlende Glied: Franz Liszt als Dirigent

Die Tatsache, dass Liszt für die Geschichte des Dirigierens von zentraler Bedeutung war, wird weitgehend ignoriert, aber sein Einfluss auf diesem Gebiet ist gleichbedeutend mit demjenigen Wagners. Seine Lebensmitte verbrachte Liszt als Kapellmeister in Weimar, wobei er von Mozart bis zu den schwierigsten zeitgenössischen Werken (u.a. einigen Wagner-Uraufführungen) alles dirigierte. Liszt hatte einen weitaus größeren Schülerkreis als Wagner, und viele seiner Klavierschüler wechselten später aufs Podium. Obwohl Liszt zu beschäftigt war, um seine zahlreichen Aufsätze in Buchform herauszugeben, unterrichtete und verbreitete er eine detailliert ausgearbeitete Theorie von der Rolle des ausführenden Musikers. Sein Kennzeichen als Pianist war die Fähigkeit, den tiefsten Gehalt der Musik zu vermitteln, und ebenso wie für das Klavierspielen entwickelte er für das Dirigieren neue Techniken. Während Wagner kaum je die linke Hand benutzte und dem Orchester seine Vorstellungen hauptsächlich verbal vermittelte, erfand Liszt die gestische Sprache von Gesichtsausdruck und Körperbewegung, die schliesslich zum Hauptelement modernen Podium-Auftretens wurde.

HANS-JOACHIM HINRICHSEN

#### Der moderne Dirigent? Hans von Bülow's Beitrag zur neuzeitlichen Interpretationskultur

Hans von Bülow ist einer der ersten Vertreter des „modernen“ Dirigenten. Der Begriff des „Modernen“ ist durchaus doppeldeutig. Stilgeschichtlich meint er um 1900 die Betonung subtiler psychischer Ausdrucksqualitäten der Musik. In einem allgemeineren Sinne dagegen bezeichnet er das Neue im Berufsbild des professionellen Dirigenten, also all jene Züge, die auch in der heutigen Konzertkultur noch die entscheidenden sind: Aufführung als Profession, Interpretation als Gegenstand öffentlicher Diskussion. Ein „moderner“ Dirigent ist Bülow vor allem im letzteren Sinne. Auf dem Hintergrund der Interpretationsästhetik Wagners und Liszts, bei denen er ausgebildet worden ist, entwickelt sich Bülow's Musizierideal als rhetorisch, deklamatorisch und expressiv. Dadurch wurde er häufig auch als „modern“ im stilgeschichtlichen Sinne rezipiert. Das erhaltene Material, auf dessen Grundlage Bülow's Praxis einigermaßen genau

rekonstruiert werden kann, legt aber eine andere Deutung nahe: Bülow gehört zu jenen Musikern, die ein auf die geradezu analytische Wahrnehmung des Strukturellen ausgerichtetes Musikhören förderten. Damit hat er einer Musikauffassung den Weg geebnet, wie sie beispielsweise Hugo Riemanns Analyseschriften – nach dessen eigener Aussage – zugrundeliegt.

The modern conductor? Hans von Bülow's contribution to the modern culture of interpretation

Hans von Bülow was one of the first representatives of „modern“ conducting. The concept of the „modern“ is by all means equivocal. In style-historical terms it meant, around 1900, an emphasis on the subtle psychic expressive qualities in the music. In a general sense, on the other hand, it was indicative of the new in the occupational image of the professional conductor. That is to say, all those characteristics that are still decisive even in today's concert culture: performing as a profession, interpretation as the subject of public discussion. Bülow was a „modern“ conductor above all in the latter sense. Before the background of the interpretational aesthetics of Wagner and Liszt, with whom he trained, Bülow's ideal of music-making developed as a rhetorical, declamatorical and expressive ideal. Because of this he was often also perceived as „modern“ in the style-historical sense. The preserved material, from which Bülow's practice can be precisely reconstructed to a certain extent, suggests however another interpretation: Bülow numbered among those musicians who encouraged a music-listening aimed toward the analytical perception of the structures. With this he paved the way for a musical comprehension that provided the foundation, for example, for Hugo Riemann's analytical writings, as Riemann himself asserted.

The modern condition of the world is a result of the industrial revolution which began in the late 18th century. This revolution was a process of change that transformed the way of life in Europe and eventually in the rest of the world. It was a period of great innovation and progress, but it also brought with it many challenges and problems. The modern condition is a result of the industrial revolution, which was a period of great change and progress. It was a time when the world was transformed by the invention of the steam engine and the factory system. This led to the growth of cities and the development of modern industry. However, it also brought with it many challenges, such as pollution and social inequality. The modern condition is a result of the industrial revolution, which was a period of great change and progress. It was a time when the world was transformed by the invention of the steam engine and the factory system. This led to the growth of cities and the development of modern industry. However, it also brought with it many challenges, such as pollution and social inequality.

It is a well-known fact that the industrial revolution was a period of great change and progress. It was a time when the world was transformed by the invention of the steam engine and the factory system. This led to the growth of cities and the development of modern industry. However, it also brought with it many challenges, such as pollution and social inequality. The modern condition is a result of the industrial revolution, which was a period of great change and progress. It was a time when the world was transformed by the invention of the steam engine and the factory system. This led to the growth of cities and the development of modern industry. However, it also brought with it many challenges, such as pollution and social inequality. The modern condition is a result of the industrial revolution, which was a period of great change and progress. It was a time when the world was transformed by the invention of the steam engine and the factory system. This led to the growth of cities and the development of modern industry. However, it also brought with it many challenges, such as pollution and social inequality.

The modern condition is a result of the industrial revolution, which was a period of great change and progress. It was a time when the world was transformed by the invention of the steam engine and the factory system. This led to the growth of cities and the development of modern industry. However, it also brought with it many challenges, such as pollution and social inequality. The modern condition is a result of the industrial revolution, which was a period of great change and progress. It was a time when the world was transformed by the invention of the steam engine and the factory system. This led to the growth of cities and the development of modern industry. However, it also brought with it many challenges, such as pollution and social inequality. The modern condition is a result of the industrial revolution, which was a period of great change and progress. It was a time when the world was transformed by the invention of the steam engine and the factory system. This led to the growth of cities and the development of modern industry. However, it also brought with it many challenges, such as pollution and social inequality.

## Die Autoren der Beiträge

JOSÉ BOWEN (born 1962) is the first holder of the Caestecker Chair of Music and the Director of the Music Program at Georgetown. Before moving to England in 1994, he taught at Stanford University where he received a Stanford Centennial Award for Undergraduate Teaching. His interest in the relationship between the musical work and its performances has led to over 100 scholarly articles and reviews. He has received a National Endowment for the Humanities (NEH) Fellowship to complete a book on the history of interpretation and conducting. In over 25 years as a jazz performer, he has appeared around the world with Stan Getz, Dizzy Gillespie, Dave Brubeck, Liberace, and many others. His compositions and playing are featured on numerous recordings. He has written a symphony (which was nominated for the Pulitzer Prize in Music in 1985), a film score, and music for Hubert Laws, Jerry Garcia and many others. He is a fellow of the Royal Society of Arts (FRSA) in England.

JESPER CHRISTENSEN (geb. 1944 in Kopenhagen) ist Dozent für Cembalo, Generalbaß, Kammermusik und Aufführungspraxis an der Schola Cantorum Basiliensis und unterrichtet außerdem am „Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon“. Als Cembalist ist er sowohl im Konzert wie mit Meisterkursen regelmäßiger Gast bei den wichtigsten europäischen Zentren und Festivals für Alte Musik. Er hat sich auf das Gebiet der barocken Generalbaßpraxis spezialisiert, wobei er versucht, dessen unterschiedliche historische und stilistische Ausformungen heutigen Musikern wieder ins Bewußtsein zu rufen. Internationale Anerkennung erwarb er sich für Einspielungen mit Werken von Mattheson, Geminiani, Corelli, Muffat, Bonporti u.a., etliche davon in Zusammenarbeit mit der Geigerin Chiara Banchini. Er veröffentlichte Aufsätze zur Generalbaßpraxis im *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* (1985/1995), ein Lehrbuch zum Generalbaß-Spiel (Kassel 1992) und schrieb zusammen mit Jörg-Andreas Bötticher den Artikel „Generalbaß“ für die Neuauflage der MGG. Seit vielen Jahren beschäftigt er sich überdies mit der Aufführungspraxis und mit Interpretationsfragen des 19. Jahrhunderts auf der Basis von historischen Tondokumenten.

THOMAS DRESCHER (geb. 1957 in München) studierte Germanistik und Musikwissenschaft in München und Basel. Seit 1989 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Schola Cantorum Basiliensis, seit 1998 zusätzlich stellvertretender Leiter des Instituts. 1999 Promotion in Basel über Violinmusik des 17. Jahrhunderts. Wissenschaftliche und publizistische Schwerpunkte sind instrumentenkundliche Themen, musikikonographische Studien, Fragen zur historischen Spielpraxis vor allem bei Streichinstrumenten, die Beschäftigung mit Orchesterpraxis und Orchesterleitung sowie mit Themen der Musik um 1800.

HANS-JOACHIM HINRICHSSEN (geb. 1952) studierte Germanistik und Geschichte an der Freien Universität Berlin (Staatsexamen 1980), Unterrichtstätigkeit am Gymnasium. Studium der Musikwissenschaft an der FU Berlin (M.A. 1987, Dr. phil. 1992). 1989–1994 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der FU Berlin; 1998 Habilitation. Seit 1999 ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Buch- und Aufsatzpublikationen zur Musikgeschichte und Musikästhetik (u.a. *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing 1994; *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart 1999; gemeinsam mit Michael Heinemann Herausgabe von *Bach und die Nachwelt*, bisher 3 Bände, Laaber 1997–2000).

D. KERN HOLOMAN is Barbara K. Jackson Professor of Orchestral Conducting at the University of California, Davis, where he teaches musicology and conducts the UC Davis Symphony Orchestra. He is author of the Catalogue of the Works of Hector Berlioz (Kassel: Bärenreiter = New Berlioz Edition, vol. 25, 1987) and *Berlioz* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), and editor of Berlioz's *Roméo et Juliette* for the New Berlioz Edition (vol. 18, 1990). Additionally he edited *The Nineteenth-Century Symphony* (New York: Schirmer Books, 1997) and is author of the first complete multi-media music textbook: *Masterworks* (Upper Saddle River, N. J.: Prentice-Hall, 1998, 2nd edn. 2000). His most recent book, *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828–1967*, is forthcoming in 2002 from the University of California Press. Holoman is a member of the international commission Berlioz 2003, planning the bicentenary of the composer's birth.

HANS-MARTIN LINDE (geb. 1930 in Werne/Westfalen) unterrichtete 1957–1976 an der Schola Cantorum Basiliensis historische Flöteninstrumente und Ensemble, übernahm 1976–1979 die Direktion der Abteilung Musikhochschule der Musik-Akademie der Stadt Basel und leitete am gleichen Institut 1979–1995 eine Klasse für Chorleitung sowie Kurse in Aufführungspraxis. Seine internationale Konzerttätigkeit als Flötist und viele Platten- und CD-Aufnahmen haben die Wiederbeschäftigung mit alter Flötenmusik mitgeprägt. Seine Kompositionen für Blockflöte und seine Schulwerke sind weit verbreitet. Eine ausgedehnte Dirigiertätigkeit (u.a. mit der Cappella Coloniensis des WDR Köln und als Gastdirigent) rundet seine musikalischen Aktivitäten ab.

KLAUS MIEHLING, geboren 1963 in Stuttgart, erwarb 1988 an der Schola Cantorum Basiliensis das Diplom für alte Musik mit Hauptfach Cembalo und promovierte 1993 an der Universität Freiburg i.Br. in Musikwissenschaft. Er ist Autor des Buches *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik* (Wilhelmshaven 1993, <sup>2</sup>1999) und zahlreicher Aufsätze zu aufführungspraktischen Themen. Sein Werkverzeichnis umfaßt derzeit 78 Kompositionen; 1999 erschien seine Suite in g op. 33 für Blockflötenquartett beim Tonger-Verlag in Köln. Klaus Miehlings lebt als freiberuflicher Musiker und Musikwissenschaftler in Freiburg i.Br.

MANFRED HERMANN SCHMID (geb. 1947 in Ottobeuren/Allgäu) ist seit 1986 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Tübingen. 1979–86 war er Direktor des Münchner Musikinstrumenten-Museums. Promotion und Habilitation in München, dort 1975–79 auch Wissenschaftlicher Assistent. Veröffentlichungen zu verschiedenen Themen der Musikgeschichte: Mozart und sein Werk, Musik des 19. Jahrhunderts, deutsche Musik des Spätmittelalters, Instrumentenkunde. Herausgeber der *Mozart-Studien*, Vorsitzender der „Musikwissenschaftlichen Kommission“, Fachreferent beim *Lexikon für Theologie und Kirche*, Herausgeber der *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*. 1992/93 Gastprofessor an der Universität Salzburg.

