

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:	27 (2003)
Artikel:	Historisch informierte Analyse : über den konstruktiven Umgang mit den Zeugnissen der Vergangenheit
Autor:	Jans, Markus
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869079

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: 31.01.2026

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

HISTORISCH INFORMIERTE ANALYSE.

Über den konstruktiven Umgang mit den Zeugnissen der Vergangenheit

von MARKUS JANS

Aus der historischen Aufführungspraxis ist mittlerweile die historisierende oder die historisch informierte Aufführungspraxis geworden. Diese relativierende Sprachregelung spiegelt meines Erachtens zweierlei: Erstens wird damit auf den definitiven Verlust des Glaubens an die Möglichkeit verwiesen, historische Praxis authentisch zu rekonstruieren, und zweitens wird die Freiheit der Interpretinnen und Interpreten mitbedacht, sich in ihren künstlerischen Entscheidungen mehr oder minder fest an den Kanon der historisch verbürgten Anweisungen zu halten. Dem Letzteren ist sofort hinzuzufügen, dass von dieser Freiheit – mehr oder minder bewusst – schon immer Gebrauch gemacht wurde, man denke nur an die vielen Moden, Manieren und Manierismen, die uns im Verlaufe der letzten vierzig Jahre in rascher Folge als jeweils neueste Erkenntnis auf dem Forschungsfeld vorgeführt wurden.

Die Sprachregelung kann also verstanden werden als ein Anerkennen des Unterschiedes zwischen Anspruch und Wirklichkeit; sie ist das befreiende Eingeständnis, dass Rekonstruktion zu einem sehr hohen Anteil Konstruktion, oder dass – philosophisch ausgedrückt – Wahrheit eine Funktion der Wahrnehmung ist. Wir sind im Fach Musik in einer ähnlichen Lage wie die Archäologen oder die modernen Naturwissenschaftler: In jedem Moment unserer Begegnung mit den überlieferten Zeugnissen der Vergangenheit sind wir von den Grenzen unserer Wahrnehmung umstellt. Das heißt, dass wir das, was wir nicht genau wissen können, durch Annahmen ergänzen, also mit unserer Fantasie auffüllen müssen. Solche Annahmen können freilich mehr oder weniger zutreffend sein. Im Englischen gibt es den Begriff des „educated guess“. Er besagt, dass Sachkenntnis die Chance erhöht, richtig zu liegen, das Zutreffende zu finden. Das „einzig Richtige“ allerdings ist nicht zu haben, im günstigen Fall gibt es als Ersatz dafür vielleicht das Einzigartige.

Das Licht solcher Erkenntnis wirft freilich auch deutliche Schatten. Die Befreiung kann leicht zum „anything goes“, zum „Alles ist erlaubt“ werden, und bisweilen bekommt man den Eindruck, dass weniger künstlerische Entscheidungen als merkantiler Erfolg ausschlaggebend sind für eine bestimmte Praxis: Weil es das Richtige nicht gibt, ist das richtig, was sich am besten verkauft.

Die hier in ein paar Sätzen skizzierte aktuelle Lage der Aufführungspraxis Alter Musik beeinflusst selbstverständlich auch die Situation der historisch orientierten Musiktheorie; betroffen davon sind ihre Konzepte und Vorgehensweisen ebenso wie deren Vermittlung im Rahmen der Ausbildungscurricula junger Berufsleute. Auch hier hat ein Prozess der Relativierung stattgefunden. Ich möchte diesen Prozess kurz am Beispiel der Erfahrungen schildern, die ich als Theorielehrer an der Schola Cantorum Basiliensis machen konnte.

Als Wulf Arlt, heute Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel, 1970 die Leitung der Schola Cantorum übernahm, unterwarf er die gesamten Studienpläne einer durchgreifenden Reform. Vordringlich davon erfasst wurden alle theoretischen und theorieverwandten Fächer: Musikgeschichte und Quellenkunde, historische Satzlehre und Analyse, Notation und Gehörbildung sollten, ergänzt durch Gregorianik und Instrumentenkunde, allesamt historisch-chronologisch und aufeinander bezogen unterrichtet werden. Dadurch entstand ein Fächerkanon, der den Studierenden eine vertiefte geistige und sinnliche Auseinandersetzung mit der Geschichte und Geschichtlichkeit der von ihnen gespielten Musik ermöglichen sollte. Die Studierenden sollten vertraut gemacht werden mit der Technik und Ästhetik historischer Kompositionen, mit deren Schriftbild und seiner Deutbarkeit; das so strukturierte Curriculum sollte ihre Wahrnehmungsfähigkeit schulen, ihr Wissen und ihre Sensibilität gleichermaßen fördern. All dies, um sie in den Stand zu setzen, künstlerische Entscheidungen nicht nur treffen, sondern sie auch begründen und verantworten zu können. Das Konzept wurde in den folgenden dreißig Jahren – den letzten fünfundzwanzig davon unter der Leitung von Peter Reidermeister – ergänzt, erweitert und neuen Bedürfnissen angepasst. Seinem Wesen nach jedoch wurde es nicht verändert. Geblieben ist über die Jahre hinweg der Glaube an die Richtigkeit und Stimmigkeit dieser Anlage. Vollständig gewichen hingegen ist der letzte Hauch einer dogmatischen Attitüde. Als Lehrer ist man zwar immer noch der Ansicht, dass die vertiefte geistige und sinnliche Auseinandersetzung mit der historischen Musik die besten Voraussetzungen schafft für deren praktische Aufführung, indes ist man auch hier bedeutend vorsichtiger geworden, wenn es um die richtige – oder gar: einzige richtige – Auffassung geht. Damit stiehlt man sich nicht einfach aus der Verantwortung, man bildet sich nach wie vor eine Meinung und äußert sie auch, und gleichzeitig versucht man damit, die Studierenden ihrerseits zu eigener Meinungsbildung zu ermutigen.

Zur historischen Information gehört selbstverständlich alles, was uns aus irgend einer bestimmten Zeit überliefert ist, von der notierten Musik über die Texte der Theoretiker bis hin zu Hintergrund-Informationen, wie etwa zur Gesellschaft, zum Leben, zum Weltbild, zu den Künsten oder zur politischen Lage. Je mehr wir vom Kontext kennen und verstehen, desto günstiger sind die Voraussetzungen für das Verständnis der Texte selbst.

Die Auseinandersetzung und der Umgang mit dieser Fülle von Informationen stellt uns vor eine ganze Reihe von Problemen, von denen die Fülle selbst, die schiere Quantität für sich schon eines, aber nicht das gravierendste ist. Weit schwieriger scheint mir die Vermittlung zu sein zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungen und Wahrnehmungsarten, die in diesem Zusammenhang eine Rolle spielen. Auf den Bereich der musikalischen Analyse eingeschränkt heißt das: die Vermittlung zwischen ästhetischer und theoretischer Wahrnehmung, wobei in letzterer diejenige der historischen Theorie einbezogen ist.

Um das Gesagte etwas zu verdeutlichen, mache ich einen kleinen Exkurs: Ich denke, dass niemand bestreiten würde, dass das Erleben von Musik abhängt vom Verstehen. Um Ton- oder Klangbewegung verstehen zu können, muss de-

ren Bedeutung erfahrbar sein. Ton- und Klangbedeutung wird wahrnehmbar im Zusammenhang, das heißt durch das, was an anderen Tönen zuvor, danach oder gleichzeitig erklingt. Die Bedeutung wird in der Regel in mehreren Wahrnehmungsbereichen zugleich sinnfällig: neben dem auditiven beispielsweise im visuellen Bereich, etwa als Tonfarbe oder Tonfärbung, im Bereich des Kinetischen etwa als Stabilität, Labilität oder Bewegungstendenz, Mimik oder Gestik und selbstverständlich – möglicherweise gar primär – auch im affektiven Bereich als Gefühlsregung. Ich kenne Musiker, die Tonbedeutung sogar mit dem Geruchs- und dem Geschmackssinn wahrnehmen. Das Zusammenspiel mehrerer oder gar aller Wahrnehmungsbereiche ist möglich: Ein Freund von mir, der sich regelmäßig von seinem Radiowecker in den Tag holen lässt, berichtet von Musikerlebnissen im Halbschlaf, bei denen er alles in allen Wahrnehmungsbereichen gleichzeitig und mit äußerster Präzision und Klarheit aufnimmt und versteht. Ich nehme an, dass jede und jeder solche oder ähnliche Glücksmomente des Musik-Erlebens kennt, bei denen die Gesamtheit der Wahrnehmungsmöglichkeiten ausschließlich auf ein Wahrzunehmendes gerichtet ist und wo wir, in selbstvergessener Bewusstheit, gleichsam zu dem werden, was wir hören.

Das Phänomen ist nicht neu, aber es erfreut sich seit einigen Jahren zunehmender Beliebtheit als Forschungsgegenstand der Wahrnehmungspsychologie, der Neurobiologie und der Gehirnforschung. Ich stelle es aus einem ganz bestimmten Grund an diesen Ort meiner Ausführungen: Angesichts der grandiosen Vielschichtigkeit unserer Wahrnehmung und angesichts der Pluralität, die sich überdies aus den unterschiedlichen persönlichen Wahrnehmung-Akzentuierungen ergibt, nimmt sich der musiktheoretische Nachvollzug des Wahrgenommenen jeweils ziemlich mager aus. Die Erklärungskonstrukte reichen selten an das heran, was und wie wir wahrnehmen, und zwar als Hörer genauso wie als Komponistinnen und als Interpreten.

Die meisten von uns sind sich dieser abgründigen Differenz bewusst. Wir kennen sie auch aus dem Theorie-Unterricht: als Quelle von Erklärungsnotständen der Lehrenden ebenso wie als eine der (gesunden) Ursachen des Theoriewiderstandes bei den Studierenden.

Hilfreich ist allemal die Sicht auf die zeitliche Abfolge von Entwicklungen und Veränderungen in den musikalischen Ausdrucksweisen durch die Jahrhunderte. Wenn auch längst nicht mehr als naive Vorstellung eines nacherzählbaren, ungebrochenen Kontinuums, so erscheint sie mir als „point de vue“ – oder besser: als „ensemble de points de vue“ – dennoch ebenso verbindend wie verbindlich für mein Verständnis historischer Sachverhalte. Sie erlaubt mir, meinen Wahrnehmungsgegenstand in einem Verbund kontextueller Felder zu verstehen und darzustellen. Dabei ist die Musik und ihre Rezeption stets das primäre, die dazugehörige historische Musiktheorie und ihre Rezeption jeweils das sekundäre Objekt der Betrachtung. Darüber hinaus ist die im Verlaufe der Geschichte immer wieder zu beobachtende Interaktion von Praxis und Theorie zu berücksichtigen. Die Vermittlung zwischen ästhetischer und theoretischer Wahrnehmung ist sicher die Hauptschwierigkeit jeder Art von Analyse, der historisch informierten genauso, wie der systemorientierten.

Hinzu kommt beim historischen Vorgehen noch eine weitere Schwierigkeit: die Differenz zwischen der historischen Theorie alter Musik und den aktuellen, modernen Möglichkeiten, eine Theorie historischer Musik zu machen. Musikalische Sachverhalte sind für uns heute mit einem hoch differenzierten Instrumentarium von Begriffen erfassbar. Wir haben gegenüber den historischen Theoretikern den ungeheuren Vorteil, dass wir wissen, wie es weiterging. Wir sind deshalb in der Lage, unseren Gegenstand auch „*a parte post*“ zu betrachten. Hingegen ist es für uns schlicht unmöglich, den historischen Theoretiker einzige in seiner eigenen Gegenwart zu sehen, so wie er selbst es ausschließlich konnte und musste.

Diese Differenz der Betrachtungsstandorte und die damit verbundenen Unterschiede in der Art, über den Gegenstand zu reden, bedürfen ebenfalls der Vermittlung. Man muss den historischen Theoretikern mit Verständnis, aber auch mit kritischer Distanz begegnen. Wer sich mit aktueller, zeitgenössischer Musik befasst und die Schwierigkeiten ihrer Theoriebildung kennt, kann sich leichter in die Lage alter Theoretiker versetzen. Er kann den Mängeln ihrer theoretischen Gebäude mit Verständnis und Nachsicht begegnen. Wichtig ist dabei jedoch, dass diese Mängel beachtet und aufgearbeitet werden. Wer die Aussagen von historischen Theoretikern nur schon deshalb, weil sie Zeitzeugnisse sind, als einzige Wahrheit über die darin reflektierte Musik nimmt, setzt sich gleich zweifach in die Nesseln. Er übersieht nicht nur die erste der oben genannten Wahrnehmungsdifferenzen – die Wechselwirkung zwischen theoretischer und ästhetischer Wahrnehmung –, sondern auch die zweite – die Differenz zwischen alter Theorie und den heutigen Möglichkeiten. Es gibt meines Erachtens nichts Schlimmeres als den dogmatischen Umgang mit historischer Theorie, etwa nach dem Motto: „Zarlino hat das so gesagt und deshalb müssen wir es so verstehen“, oder: „In Heinichens Beispiel steht das so, und deshalb müssen wir es so spielen.“

Historische Theorien sind vor dem Hintergrund ihrer pädagogischen und didaktischen Absichten zu verstehen. Häufig ist der Geltungsbereich ihrer Konzepte, Regeln und Rezepte begrenzt auf die Schulstube. Die Tauglichkeit der Angaben zur Kompositions-Technik und -Ästhetik ist unbedingt und immer wieder an den Kunstwerken selbst zu überprüfen. Nur nach solch kritischer Auseinandersetzung kann historische Musiktheorie fruchtbringend benutzt werden, für die Aufführungspraxis genauso wie für den Theorieunterricht und für die Analyse.

Was also bleibt, ist das stete und geduldige Vor und Zurück auf dem hermeneutischen Zirkel im Wissen um die Unwägbarkeiten. Anhand des nun folgenden Beispiels möchte ich einige der genannten Problempunkte berühren und zeigen, mit welchen historischen Informationen die Voraussetzungen geschaffen werden, um die Summe des überlieferten zu verstehen und daraus ein interpretationstaugliches Gesamtbild zu konstruieren. Das Beispiel stammt von Philippe Verdelot, es ist ein Madrigal mit dem Titel „*Si liet' e grata morte*“. Der erste Dreizeiler lautet übersetzt etwa so: „So glücklicher und angenehmer Tod kommt aus den Augen von Madonna zu meinem Herzen, dass süß mir ist das Sterben und süß die Qualen“. In der Liebeslyrik des 16. Jahrhunderts wird der

Tod (nicht nur in Italien) sehr oft als Metapher für eine radikale Veränderung des Innersten verwendet. Wenn Gott Amor mit seinen Pfeilen, oder, wie hier, die Madonna mit ihren Blicken ihr Ziel treffen, so wird das Herz durchbohrt. Man stirbt, das heißt, man ist sofort ein anderer, ungleich Lebendigerer. Im „dolce morire“ und in den „dolce pene“ gewinnt das Sterben noch eine weitere Bedeutung. Es steht für den Genuss der Liebesfreuden, zuletzt ganz einfach für den Orgasmus (den „kleinen Tod“). Verdelot vertont die ersten beiden Zeilen der Terzina homophon, macht daraus also einen fettgedruckten Titel.

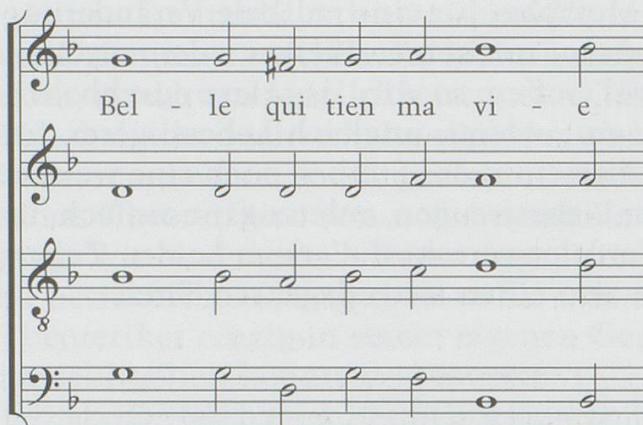
Bsp.1: Philippe Verdelot, „Si liet' e grata morte“.¹

Der Cantus trägt die melodische Idee dieser Eröffnungsgeste – ein Klischee zunächst, wie es in sehr vielen hypodorischen Stücken zu finden ist. Die restlichen Stimmen kontrapunktieren den Cantus – und auch das ist keine Überraschung – mit einem Satzmodell, wie es gleichfalls von historischen Theoretikern beschrieben wird. Die hier angewendete Modell-Kombination ist graphisch dargestellt im Beispiel 2. Konventionell wäre für eine solche Eröffnung ein Aufstieg im Cantus bis zum f'. Ich habe mit den Beispielen 3 und 4 zwei solche Eröffnungen aus bekannten Stücken wiedergegeben.

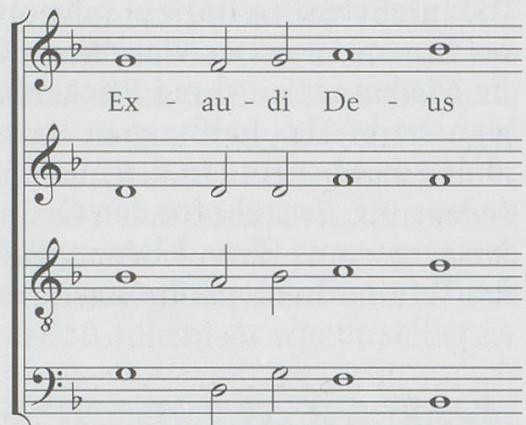
C	(Bezugsstimme)			
A	4	3	4	3 (Füllstimme)
T	6	6	6	6 (Gymel, Untersextparallelen)
B	8	10	8	10 (Ergänzungsstimme)

Bsp. 2.

¹ Philippe Verdelot, 22 Madrigals, ed. Bernard Thomas, London 1980.

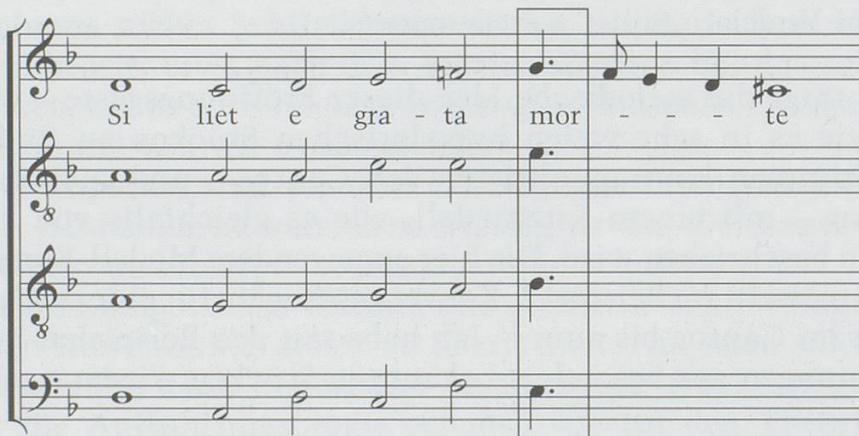


Bsp. 3:
Toinot Arbeau, „Belle qui tient ma vie“.²



Bsp. 4:
Orlando di Lasso, „Exaudi deus“.³

Der Umstand, dass Verdelot den Cantus über die Konventionsgrenze hinaus bis zum g' führt, ist von großer Bedeutung, und er hat erhebliche Konsequenzen. Zunächst ermöglicht er mit dem nachfolgenden Abstieg zum cis' die melodische „relatio non harmonica“ auf dem Wort „morte“. Dies war wohl der Auslöser für die Wendung. Der Aufstieg bis zum g' bringt aber die Begleitstimmen in einen Notstand und zwingt sie zu einer Korrektur ihrer vom Modell vorgeschriebenen Fortschreitungen. Zum besseren Verständnis ist in Beispiel 5 notiert, was passieren würde, wenn die Begleitstimmen in ihrem Modell verblieben.



Bsp.5: Verdelot, „Si liet' e grata morte“.

² Toinot Arbeau, *Orchésographie* (1589), zitiert nach der von Mary Stewart Evans ins Englische übersetzten Ausgabe, Nachdruck mit Ergänzungen, New York 1967 (= Dover Publications), Zitat in moderner Übertragung und transponiert.

³ Orlandus Lassus, „Exaudi Deus orationem meam“, Motette für 4 gemischte Stimmen (1585), in: *Sämtliche Werke*, ed. F.X. Haberl und A. Sandberger, Leipzig 1894–1926, Bd. 3, Zitat in moderner Übertragung und transponiert.

Die Korrektur erfolgt auf der zweiten Silbe des Wortes „grata“. Genau hier sollen wir als Kenner der Klangidiomatik des 16. Jahrhunderts hellhörig werden, denn hier erfolgt die Übertretung. Hier ist das nachfolgende „morte“ nicht nur klanglich vorbereitet, sondern auch klanglich versinnbildlicht: die Übertretung als Übertritt: als Übertritt ins ganz andere Dasein, und gleichzeitig vielleicht auch schon als erste, kleine, unfreiwillig-willige Konvulsion. So kann das nachfolgend sich ergießende „morte“ gleichzeitig als Ankunft im neuen Zustand und als Fließen der ersten Lust verstanden werden. Verdelot reagiert auf die Mehrschichtigkeit des Textes, indem er die eine Schicht ganz direkt in der Melodie anspricht, und die andere Schicht etwas versteckter und raffinierter in der – notabene durch die Melodie verursachten – harmonischen Übertretung mitlaufen lässt.

Für die Analyse der ersten Takte des Madrigals habe ich, was die Satztechnik betrifft, die bei Guilielmus Monachus beschriebenen Satzmodelle erkennen können. Ich weiß zudem aus dem Studium der Anwendung dieser Modelle in der Kompositions-Praxis, dass sie idiomatische Wendungen hervorbringen (oder für solche verwendet werden), die für eine Eröffnungsgeste wie diejenige in unserem Beispiel klare Hörerwartungen zulassen. Ich habe festgestellt, dass diese Hörerwartung im Fall von Verdelots Madrigal enttäuscht wird und mich dann nach dem Wie und Warum gefragt. Auf diese Fragen habe ich zunächst eine satztechnische Antwort finden können (das Höherführen der Melodie und das dadurch erzwungene Umstellen der Begleitung) Anschließend habe ich versucht, diese Besonderheit im Zusammenhang mit dem Text zu deuten und habe dabei mit meiner eigenen Fantasie ganz tüchtig zugelangt. Ich kam, alles in allem, zu einer Deutung der kompositorischen Absichten, zu einem, wie ich meine, „educated guess“, der tatsächlich als Basis dienen kann für aufführungspraktische Überlegungen. Hier drängt gleich von Anfang an alles zur Darstellung, was wir am Leben ganz besonders schätzen. Der raffinierte Witz der ersten Phrase muss in der Artikulation und in der Phrasierung der Singenden zum Vorschein kommen. Voraussetzung dazu ist, dass er erkannt wird.

Historisch informierte Analyse kann das Hören verändern. Historisch informiertes Hören kann das Analysieren verändern. Theoretische und ästhetische Wahrnehmung können interagieren. Und auf das Spielen und Singen, also auf die Aufführungspraxis von historischer Musik bleibt all dieses nicht ohne Einfluss – ich meine: nicht ohne wohltätigen Einfluss.

