

Historische Aufführungspraxis

I. Allgemeines

Mit *Aufführungspraxis* (engl. *Performance* oder *Performing Practice* [in den USA wird der Terminus *Performance Practice* bevorzugt], frz. *pratique de l'exécution*, ital. *prassi esecutiva*) bezeichnet man den Bereich von Musikforschung und -praxis, der alle Aspekte der Umsetzung notierter Musik in Klang umfaßt. Anliegen der Aufführungspraxis ist es, eine Wiedergabe des Notentextes zu erreichen, die den Intentionen des Komponisten möglichst genau entspricht, wobei in besonderer Weise bei älterer Musik neben den innermusikalischen Problemen auch alle äußeren Bedingungen von Belang sind (Instrumente, Gelegenheit, Raum usw.). Der Schwerpunkt aufführungspraktischer Forschung und Praxis liegt bei der sog. Alten Musik, deren zeitliche Begrenzung kontrovers diskutiert wird (s. A. III.). Dieses vorrangige Betätigungsfeld schließt jedoch eine generelle Zuständigkeit der aufführungspraktischen Forschung für jede notierte Musik auch bis zur zeitgenössischen nicht aus, denn jede noch so gesteigerte Anhäufung und verfeinerte Ausprägung von Ausführungsanweisungen kann den angestrebten Klang nur annähernd umschreiben. Aufgrund dieser Unbestimmtheit beschäftigt sich die Aufführungspraxis mit Fragen der Notation, wobei nicht nur die unterschiedlichen Notierungssysteme, z.B. die Asia-Zeichen, Neumen, die Modal- und Mensuralnotation, die Lauten- und Orgeltabulatur behandelt werden, sondern auch die durch das Notenkürzel nicht exakt darstellbare Dauer, die Dynamik und Artikulation der Einzelnote sowie Tempo, Phrasierung und Rhythmus der Tonfolge. Darüber hinaus wird versucht, die Ausführung von Verzierungen bis hin zu jeglicher zeitgemäßen Improvisationsweise zu rekonstruieren. Die Aufführungspraxis beschäftigt sich außerdem mit dem Instrumentarium der Entstehungszeit der jeweiligen Musik und dessen Spielweise, gegebenenfalls auch mit den damit zusammenhängenden Problemen der Rekonstruktion. Dabei werden die Entwicklungsgeschichte der Instrumente und die raumakustischen Bedingungen der Aufführungsstätten in die aufführungspraktische Forschung und den rekonstruktiven Instrumentenbau mit einbezogen.

Weitere Aspekte der Betrachtung sind: Verwendung der menschlichen Stimme solistisch und im Ensemble; klangliche Gegebenheiten (z.B. Verhältnis von Streicher- und Bläserklang im barocken Orchester, Klangverhältnisse im vokal-instrumentalen Ensemble, Verschmelzungsklang/Spaltklang); Stimmtonhöhe und Stimmsysteme; die Besetzung vokaler und instrumentaler Ensembles, deren Anordnung und Leitung bei Aufführungen in Oper, Kirche oder Kammer.

Aufführungspraktische Erkenntnisse werden gewonnen aus Notentexten, aus Instrumentallehren, Traktaten, Aufzeichnungen über Werkgeschichte, zeitgenössischen

Aufführungspraxis (MGG2)

Besprechungen, Analysen, Kritiken sowie anhand von Instrumenten und ikonographischem Material.

Seit Erfindung unterschiedlicher Tonträger-Systeme (Edison-Rolle, Welte-Mignon, Schallplatte, Tonband, Compact Disk usw.) bilden qualitativ gleichbleibend abzuhörende Aufnahmen als klangliche Dokumente eine neue Grundlage aufführungspraktischer Forschung (z.B. für Interpretationsvergleiche).

Literaturverzeichnis

- M. Seiffert, Die Verzierungen der Sologse. in Händel's »Messias«, in: SIMG 8, 1906/07, 581-615
- G. Kinsky, Musikinstrumentensign. in Vergangenheit und Gegenwart, in: JbP 27, 1920, 47-60
- Joh. Wolf, Über den Wert der Aufführungspraxis für die hist. Erkenntnis, in: Kgr.Ber. Lpz. 1925, 199-202
- RiemannL 21929
- Th. Kroyer, Die Wiedererweckung des hist. Klangbildes in der mus. Denkmälerpraxis, in: Mitt. der IGMW 2,1, 1930, 61-64, 79-83
- R. Kolisch, Zur Theorie der Aufführung, Mn. 1983 (= MK 29/30)
- M. Elste, Konstanz und Wandel interpretator. Topoi der historisierenden Aufführungspraxis, in: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jh., H. 26, 1985, 31-37.

II. Historische (historisierende) Aufführungspraxis (Musikpraxis)

Der Terminus *Aufführungspraxis* wurde zu Beginn des 20. Jh. von M. Seiffert in die musikwissenschaftliche Literatur eingeführt (1906/07, S.603f.). Die Erwähnung des Terminus im Zusammenhang mit der Wiedererforschung von Händels Oratorienleitung und Ornamentik als ein Phänomen der Alten Musik legte die Interpretation des Begriffs *Aufführungspraxis* als Aufführungspraxis Alter Musik nahe. So faßten [G. Kinsky \(1920, S. 47\)](#) und [Th. Kroyer \(1930, S.63\)](#) den Begriff eindeutig in diesem Sinne auf. [R. M. Haas \(1931\)](#) interpretierte Aufführungspraxis als Disziplin im weitesten Sinne und bezog sämtliche Musik mit ein. A. Schering engte den Begriff später (1931) wieder ein, indem er ihn nur auf die Alte Musik anwandte.

Ende des 20. Jh. wird Aufführungspraxis fast ausschließlich als Disziplin zur Erforschung und Darstellung von Musizierpraktiken der Alten Musik verstanden, wobei die Terminologie schwankt: *historische Aufführungspraxis* und *historische Musikpraxis*, *historisierende Aufführungspraxis*. Historische Aufführungspraxis oder Musikpraxis bezeichnen eine Aufführungsweise mit den Instrumenten und im Vortragsstil der Zeit, in der die Musik

Aufführungspraxis (MGG2)

entstanden ist. Versteht sich die historische Aufführungspraxis als »Wissen [...] über das Klanggeschehen vergangener Epochen« und deren klangliche Realisation heute, so die historisierende Aufführungspraxis als deren präzisere Definition: Man versucht, Historisches zu rekonstruieren, ohne es erreichen zu können ([M. Elste 1985](#), S.31). Hinzu kommt die musikwissenschaftliche Erforschung der geschichtlichen Entwicklung der Aufführungspraxis als eigenem historischen Prozeß, so daß neben die allgemeine Musikgeschichte die Geschichte der Aufführungspraxis als Teildisziplin der historischen Musikwissenschaft tritt.

Je intensiver die wissenschaftliche und praktische Beschäftigung mit der Alten Musik wurde, desto deutlicher drängte sich die Frage nach der Authentizität des erreichten Aufführungsstandards in den Mittelpunkt der Diskussion. Bis zum Zweiten Weltkrieg bestand die auf positivistischer Wissenschaftsgläubigkeit beruhende Tendenz, daß Forschung und Praxis durch intensive Beschäftigung durchaus in der Lage wären, Alte Musik in der originalen Art und Weise der Entstehungszeit rekonstruieren zu können. Forscher wie Ph. Spitta, Fr. Chrysander, H. Kretzschmar, Schering u.a. teilten diese Auffassung.

Erst in den 1930er, verstärkt in den 1950er Jahren wurden Zweifel an der grundsätzlichen Erreichbarkeit authentischer Aufführungen von Alter Musik artikuliert. Vor allem das englische Schrifttum nahm sich der Frage der Authentizität an und vertritt bis in die Gegenwart die Ansicht, daß Authentizität zwar anzustreben sei, ihr Erreichen aber eine Illusion bleiben müsse.

In den mw. Lexika erscheint der Begriff *Aufführungspraxis* erstmalig um 1930. In Riemanns *Musik-Lexikon* (21929) wird Aufführungspraxis noch unter dem Stichwort »Interpretation« mitbehandelt. A. Einstein (Mitarb. und Hrsg.) ordnete den Begriff *Aufführungspraxis* dem Wissen über Aufführungskriterien bestimmter hist. Stilepochen zu, wobei dieses Wissen um die Aufführung der Musik vor 1600 noch lückenhaft sei, danach aber auf gesicherten Erkenntnissen basiere (ebd., S.810). H. J. Moser deutete den Begriff in seinem *Musiklexikon* vorsichtiger, wenn er ihn als »schwieriges Sondergebiet der Musik« darstellt, in dem Musik vom Notenbild in den Klang umgesetzt werde, »der am wahrscheinlichsten dem alten Meister vorgeschwebt hat« (31951, S.34). Moser problematisierte den mehr oder weniger großen Abstand von der Entstehungszeit der Komposition zum heutigen Musiker bzw. Hörer, welcher immer eigenes Empfinden mit einbeziehen müsse, da »absolute historische ›Treue‹ des Klang- und Affektbildes« unerreichbar entrückt seien. Als Begriffsdefinition schlug C. Dahlhaus 1967 eine Formulierung vor, die Aufführungspraxis als »Rekonstruktion geschichtlicher Aufführungsweisen in der heutigen Praxis« deutete (RiemannL 121967, S.59).

Literaturverzeichnis

- P. Aldrich, The »Authentic« Performance of Baroque Music, in: Fs. A. Th. Davison, hrsg. von seinen Mitarb., Cambridge 1957, 161-171

Aufführungspraxis (MGG2)

- L. Finscher, Hist. getreue Interpretation – Möglichkeiten und Probleme, in: Mus. Zeitfragen 13: Alte Musik in unserer Zeit, hrsg. von W. Wiora, Kassel 1968, 25-34
- M. Morrow, Musical Performance and Authenticity, in: EM 6, 1978, 233-246
- P. Lovell, »Ancient« Music in Eighteenth-Century England, in: ML 60, 1979, 401-415
- A. Holschneider, Über Alte Musik. Aufführungspraxis und Interpretation, in: Musica 34, 1980, 345-348
- Ders., Alte Musik-Aufführungspraxis. Gedanken als Grundlage einer Diskussion, in: Kgr.Ber. Bayreuth 1981, 216-218
- J. Cooper, The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris, 1828-1871, Ann Arbor/Mich. 1981
- W. Arlt, »Vom Umgang mit theoret. Quellen zur Aufführungspraxis« oder »Warum die Begegnung nicht stattfand«, in: Kgr.Ber. Bayreuth 1981, Kassel 1984, 221-232
- H. M. Brown/J. W. McKinnon/R. Winter, Art. Performing Practice, in: NGroveDMI
- R. Taruskin, On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance, in: The Journal of Musicology 1, 1982, 338-349
- The Limits of Authenticity: a Discussion (R. Taruskin, D. Leech- Wilkinson, N. Temperley, R. Winter), in: EM 12, 1984, 3-26
- M. Haine, Concerts historiques dans la seconde moitié du 19e siècle, in: Fs. R. Wangermée, hrsg. von H. Vanhulst/M. Haine, Brs. 1988, 121-144
- H. Haskell, The Early Music Revival. A History, L. 1988
- H. Klotz, Zur Überlieferung der Bachschen Orgelschule, in: Musica sacra 108, 1988, 115-120
- Authenticity and Early Music, hrsg. von N. Kenyon, Oxd. 1988
- R. Leppard, Authenticity in Music, L. 1988
- R. Donington, The Present Position of Authenticity, in: Performance Practice Review 2,2, Herbst 1989, 117-125
- D. Gutknecht, Studien zur Gesch. der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jh. bis zum Zweiten Weltkrieg, HabSchr. mschr. K. 1991, Dr.i.Vorb.

III. Zeitliche Begrenzung der Alten Musik

Aufführungspraxis bemüht sich hauptsächlich um die Musik der Vergangenheit, etwa beginnend mit ihrem abendländisch mittelalterlichen Aufstreben. Gegenwärtig tauchen verstärkt Diskussionen über die zeitliche Determination des Begriffes *Alte Musik* sowie über die Schreibweise *alte Musik* oder *Alte Musik* auf. Dabei ist die Großschreibung auf die Schreibweise *Neue Musik* bezugnehmend zu verstehen.

Die zeitliche Begrenzung von Alter Musik ist nicht eindeutig festgelegt. Die 1726 bzw. 1731 in London gegründete *Academy of Ancient Music* verstand unter Alter Musik all diejenigen Kompositionen, die vor dem Ende des 16. Jh. entstanden waren (P. Lovell 1980, [H. Haskell 1988](#)). Bis in die 1960er Jahre galt die vor Bachs Tod, also vor 1750 komponierte

Aufführungspraxis (MGG2)

Musik, als Alte Musik. Diese erstmalig von [Schering \(1931, S. 173\)](#) vorgeschlagene Grenze stützt sich auf den einschneidenden Wandel zur nachfolgenden Musikepoche: Verschwinden des Zufallsorchesters, Verdrängung von Instr. wie Viola da gamba, Blockfl., Oboe d'amore, Oboe da caccia, Laute, im wesentlichen auch das Cembalo, Wandel der Hörgewohnheit hin zum verschmelzenden Klang, Etablierung des allgemeinen Konzertlebens und andere Phänomene. Von anderen Forschern wird die Begründung dieser Epochenwende ferner in der Musiziertradition gesehen, die für Musik vor 1750 unterbrochen sei, wohingegen die Musik nach diesem Einschnitt eine kontinuierliche Aufführungstradition habe ([A. Holschneider 1980](#), H. M. Brown u.a. 1980). Gegen diese Festlegung spricht aufgrund neuerer Forschung die Tatsache, daß Werke Bachs, Händels usw., also Musik der Vergangenheit, im 18. und 19. Jh. durchaus durchgehend aufgeführt wurden, die Wiedergabe aber immer anderen interpretatorischen Ausprägungen unterlag, da sie sich nach dem jeweiligen Zeitstil richtete (s. Bach-Händel-Pflege im 19. Jahrhundert). Die Verwendung des alten Instrumentariums – spätestens seit den *Concerts historiques* von Fr.-J. Fétis 1832 in Paris, ab 1850 dann in Brüssel ununterbrochen bis zur Gegenwart – belegt einerseits die Kontinuität des Gebrauchs, andererseits den Versuch der Rekonstruktion des historischen Repertoires mit historischen Mitteln ([W. Arlt 1981](#); [M. Haine 1988](#); J. Rutledge, *Towards a History of the Viol in the 19th Century*, in: EM 12, 1984, S. 328-336).

Einen neuen Ansatz für die zeitliche Umgrenzung bietet nicht das musikalische Repertoire, sondern das Instrumentarium. Es sei darauf verwiesen, daß durch Umbaumaßnahmen im ersten Viertel des 19. Jh. das Instrumentarium wesentlichen Veränderungen unterworfen wurde, die die Musiziergewohnheiten radikal veränderten und den Klang neuen Erfordernissen anpaßten. So wurde bei den Streichinstrumenten der Baßbalken und der Hals verändert, der Halswinkel verkleinert, der Steg erhöht – Maßnahmen, um einerseits die Instrumente akustisch den größeren Räumen anzupassen, andererseits, um ihnen neue Ausdrucksmöglichkeiten zu eröffnen. Der Streichbogen wurde auf die konkave Form von Fr. Tourte standardisiert, die eine gleichmäßige Gewichtsverteilung vom Frosch bis zur Spitze gewährleistete, wodurch neuartige Stricharten und eine neue Tongebung ermöglicht wurden. Die Holzblasinstrumente wurden mit Klappensystemen versehen, die Blechblasinstrumente erhielten eine Ventilmechanik, so daß ein gleichmäßiges chromatisches Spiel in allen Tonarten möglich wurde. Dadurch gingen die Tonartencharakteristika weitestgehend verloren. Aufgrund der wesentlich größeren Ausdrucksmöglichkeiten des Pianoforte wurde das Cembalo allmählich verdrängt. Bei den Tasteninstrumenten setzte sich die gleichschwebend temperierte Stimmung allgemein durch. Neben diesen instrumententechnischen Veränderungen sind auch im Musikleben Neuerungen zu beobachten: Der Künstler tritt als Virtuosen- oder Dirigentenpersönlichkeit erstmals verstärkt in Erscheinung.

Obwohl durch den Begriff *Alte Musik* ein historisches Repertoire nur schwer zu umgrenzen ist, bietet sich eine vorläufige Festlegung des Epochenausklangs gegen 1820/30 an, da grundlegende Neuerungen sowohl auf instrumentalem wie kompositorischem Gebiet einen

Aufführungspraxis (MGG2)

stärkeren Wendepunkt in der Musikgeschichte markieren. Zwar weist die Musik nach diesem Einschnitt ebenfalls keine kontinuierliche aufführungspraktische Tradition auf, das Instrumentarium jedoch hat sich danach nur unwesentlich verändert; neue Instrumente kamen in geringer Anzahl hinzu (z.B. das Saxophon), bis die elektronische Klangerzeugung vollkommen neue Dimensionen eröffnete.

Literaturverzeichnis

im MGG2 nicht angeführt

Aufführungspraxis als Forschungsbereich

I. Historischer Überblick

Die Aufführung Alter Musik waren in der Frühphase der verstärkten Zuwendung (in England seit 1726 bzw. 1731, auf dem Kontinent setzte das Interesse gegen Ende des Jh. ein) mehr geprägt durch den bloßen Gebrauch des alten Repertoires als durch das Bemühen um die Wiedergabe nach Maßgaben der Entstehungszeit der Werke. Kennzeichnend für diese Art der Auseinandersetzung ist die Praxis, Alte Musik zu bearbeiten und neu zu instrumentieren (z.B. Mozart bei Bach und Händel). Diese in modernisierender Absicht vorgenommenen Modifizierungen traten bis Anfang des 20. Jh. auf (F. Mottl, Ph. Wolfrum). Auch die Aufführungen der Berliner *Singakademie* (gegr. 1791) weisen Werkmodifikationen auf, die vor allem ihr zweiter Leiter C. Fr. Zelter (Leiter von 1800 bis 1832) vornahm. (In diesem Zusammenhang sei auf die beträchtlich gekürzte Aufführung der Bachschen Matthäuspasion durch die *Singakademie* unter Mendelssohn Bartholdy 1829 verwiesen.) In Wien kam es durch die musikhistorischen Interessen von G. B. van Swieten zur Auseinandersetzung mit Alter Musik. Angeregt durch die Aufführungen der *Academy of Ancient Music* in London und der *Singakademie* in Berlin, gründete R. G. Kiesewetter 1816 einen Chor, mit dem er seine Historischen Hauskonzerte (1816-1842) durchführte ([H. Kier 1968](#), S.58). Trat die Berliner *Singakademie* auf der einen Seite als Trägerin einer kontinuierlichen Traditionspflege in Erscheinung, so bemühte sich Kiesewetter bewußt um in Vergessenheit geratenes Repertoire und näherte sich der originalen Musizierart auf der Grundlage von Quellenforschung, die musikhistorisch, aber auch aufführungspraktisch ausgerichtet war (Chiavettenfrage). Durch die Bearbeitungen von I. Fr. von Mosel etablierte sich eine Händel-Renaissance (*Samson*, *Israel in Ägypten*, *Deborah* und *Jephtha*; alle Wien 1814-1816). Aufgeführt wurden sie z.B. vom Händel-Verehrer Graf Heinrich von Haugwitz (1770-1842) auf dessen Schloß Náмест in Mähren. Haugwitz übersetzte selbst eine Reihe vor allem Händelscher Werke ins Deutsche, bearbeitete sie und ließ sie vom hauseigenen Ensemble aufführen (R. Pečman 1984). Auch A. Fr. S.J. Molitor widmete sich zwischen 1832 und 1842 vornehmlich der alten Instrumentalmusik in Form von Hauskonzerten. Im süddeutschen Raum hatte A. Fr. J.

Aufführungspraxis (MGG2)

Thibaut 1810 in Heidelberg begonnen, mit einem kleinen Chor Werke vor allem der altklassischen Polyphonie (Palestrina, T. L. de Victoria, Gr. Allegri, Lasso), ferner von B. Marcello, L. Leo und anderen Italienern, daneben aber auch Händelsche Werke einzustudieren und in privatem Kreis aufzuführen. Thibaut, der ein schwärmerisch begeisterter Liebhaber der Alten Musik war und in ihr die einzig gültige Musik als Gegenmittel zur damaligen zeitgenössischen sah, führte die Werke in äußerst langsamen Tempi auf (eine Semibrevis setzte er einer ganzen Note gleich). Dabei bevorzugte er fast ausschließlich Vokalmusik. Teile aus Händels Oratorien wurden vorzugsweise ohne orchestrale Begleitung, lediglich vom Klavier gestützt, musiziert. Trotz der offensichtlich musikalisch-praktischen Mängel der Ausführung übte Thibaut durch seine jahrzehntelange Tätigkeit, vor allem auch durch seine 1824 (Titelbl. 1825) in Heidelberg erschienene Schrift *Über Reinheit der Tonkunst*, nachhaltigen Einfluß auf das musikalische Leben aus.

Thibauts Musizierauffassung blieb nicht unwidersprochen. Fr. Heimsoeth veröffentlichte in seinem Aufsatz *Winke für Singvereine* (in: Beibl. der *Kölnischen Zeitung*, 11. Sept. 1834, Nr. 18) Gedanken, die auf eine originalgetreuere Aufführungspraxis zielten. Sie behandelt Fragen des Tempos, fordert die »freie und poetische Auffassung« und prangert das Fehlen des »deklamatorischen Ausdruck[s]« an (zit. nach [W. Kahl 1960](#), S.81). Darüber hinaus erläutert Heimsoeth die Akzidentienfrage in der alten Vokalmusik, die Ausführung des Ritardandos und die Takteinteilung, deren Betonungen von der sprachlichen Gestalt des vertonten Textes abgeleitet werden.

Neben der englischen und österreichischen Pflege der Händelschen Musik gab es im deutschen Raum Bemühungen, Händelsche Musik wiederaufzuführen. Hatte Thibaut als einer der ersten Einzelsätze musiziert und Heimsoeth mit seinem Ensemble immerhin den *Messias*, die *Theodora*, den *Joseph*, Teile aus *Salomo*, *Josua* u.a. aufgeführt ([W. Kahl 1960](#)), so erhielt die Händel-Tradition durch Mendelssohns Arbeiten eine richtungweisende Qualität. 1828 hatte er nach dem Vorbild der Mozart-Einrichtungen *Acis und Galathea* und das Dettinger Tedeum (HWV 283) für die Berliner *Singakademie* bearbeitet. Durch Einsichtnahme in die in London verwahrten Händelschen Mss. und durch intensive aufführungspraktische Studien (Rezitativgestaltung, Continuoaussetzung) gelangte Mendelssohn zu einer anderen Ausführungsvorstellung, die er bei den Niederrheinischen Musikfesten 1835 und 1838 mit den Aufführungen von *Salomo* und *Josua* in der Originalbesetzung und mit einer von ihm ausgesetzten Orgelstimme vorstellte (W. Lange 1984). Mendelssohn verwandte allerdings nicht die Händelschen Instrumente, sondern zeitübliche, so daß sich ›originak‹ nur auf die Namen der Instrumente bezog. Er hatte aber immerhin den Weg der Neuinstrumentierung verlassen, wodurch er dem Händelschen Original in der Darstellung näher kam. 1845 gab die Londoner *Handel Society* Händels *Israel in Ägypten* (Lange 1984, S.75) in der von Mendelssohn gewünschten Form heraus: die Partitur Händels ohne Zutaten, Mendelssohns Orgelstimme dazu und ein Klavierauszug. Die Orgelstimme hebt bestimmte Wirkungen hervor, malt neuartige Klangeffekte und folgt den Generalbaßregeln lediglich in der Rezitativbegleitung und in den Fugen. Bei Mendelssohn sind Ansätze zu einer Konzeption der Rekonstruktion

Aufführungspraxis (MGG2)

erkennbar, in der praktischen Ausführung bleibt er aber seinem zeitgenössischen Klang- und Musizierideal verhaftet.

Die aufführungspraktischen Bemühungen, vor allem der Werke Händels, werden allerdings auch durchaus kritisch beurteilt, wenn z.B. A. Burgh 1814 in seinen *Anecdotes of Music* schreibt: »Es ist immer umsonst, das Wiederaufleben alter Musik zu hoffen. [...] Denn einem Tonkünstler der jetzigen Zeit wird es eben so wenig gelingen, solche Empfindungen in der alten Manier ihrer Zeit vorzutragen, als eine fremde Sprache völlig wie seine eigene zu sprechen; und sollte es ihm doch wider alle Erwartung gelingen, so würde diese Musik dem Publikum doch immer eine unbekannte Sprache sein« (zit. nach [E. Werner 1984](#), S.90).

Kirchenmusikalische Restaurationsbestrebungen hatten sich zu Beginn des 19. Jh. in Frankreich durchgesetzt und wurden besonders in den Konzerten von A. Choron in seiner Institution royale de musique classique et religieuse gepflegt. Zwischen 1827 und 1830 veranstaltete Choron zweimal wöchentlich Konzerte mit Werken Alter Musik, bei denen Musik von Janequin, Gombert, Gr. Allegri, Carissimi, Palestrina, Händel, Haydn u.a. erklang (W. Kahl 1952, S.161).

Wichtiger für die Rekonstruktion Alter Musik waren die Aktivitäten von Fr.-J. Fétis, der durch die Gründung der Concerts historiques 1832 neue Impulse gab. Die Programme waren methodisch nach Gattungen geordnet, von ihm persönlich musikhistorisch und ästhetisch erläutert und auf Instrumenten dargeboten, die z.T. aus den Beständen der Conservatoire-Sammlung stammten (Va. d'amour, Baßviola, Cembalo u.a.). Fétis verwendete als einer der ersten historische Instrumente in seinen Konzerten und setzte sie bis in die 1850er Jahre exemplarisch ein (W. Gurlitt 1970, [H. Haskell 1988](#)).

Um die Mitte des 19. Jh. werden die Werke Bachs (1851-1899) und Händels (1858-1894/1902), später dann die von Schütz (1885-1927) und um die Jahrhundertwende die *Denkmäler der Tonkunst* herausgegeben (DDT: 1892-1931; DTÖ: 1892-1931; →[Denkmäler und Gesamtausgaben](#)). Mit der Absicht, einen von allen Zusätzen der Bearbeitung befreiten, nur auf den Quellen beruhenden Text darzubieten, waren einerseits die Grundlagen für die musikwissenschaftliche Werkforschung gelegt, andererseits war der Praxis eine Textgrundlage geschaffen, die ›authentischere‹ Aufführungen ermöglichen sollte. Die auf diese Weise edierten Werke alter Meister ließen eine Fülle von aufführungspraktischen Problemen aufkommen: Das Instrumentarium war z.T. in Vergessenheit geraten (Ob. d'amore, Ob. da caccia, Cembalo, Lituus usw.), dessen Handhabung gleichfalls (Naturontrompeten, Naturtonhörner); die Ausführung des B.c. in Rezitativen und Arien war unbekannt; Orchester- und Chorbesetzung mußten neu festgelegt werden. Überhaupt befand man sich in dem Dilemma, auf der Basis einer dem originalen Notentext des Komponisten nachgeschaffenen Textgrundlage, die durchaus einen hohen Authentizitätsgrad erreichte, für die praktische Umsetzung in Klang die Möglichkeiten des damaligen Musizierens verwenden zu müssen.

Aufführungspraxis (MGG2)

Eben diese Situation führte zu einer tiefen Spaltung der Musizierauffassungen, so daß es anhand der Akkompagnement-Frage geradezu zu einem ›Parteien‹-Streit kam, in dem sich die Verfechter der Bearbeitungspraxis und die Vertreter einer wissenschaftlich-philologischen Richtung (Rekonstruktion der originalen Bedingungen) feindlich gegenüberstanden. Die Gruppe der Bearbeiter bildete sich um R. Franz, der in verschiedenen Bereichen (Neuinstrumentierungen, Rezitativgestaltung) Werkmodifikationen vornahm, und J. Schaeffer. Der Gegengruppe gehörten vornehmlich Mitglieder der Editionsghremien der Gesamtausgaben an: Spitta, Kretzschmar, Chrysander, M. Hauptmann u.a. Stand auf der Seite der Bearbeiter die Auffassung, daß das Akkompagnement, vor allem bei Bach, im polyphonen Stil ausgesetzt werden müsse, so vertrat die Gegenseite die Meinung, eine akkordisch-stützende Begleitung sei authentischer. In diesen Streit war auch die Frage eingebunden, ob Orgel bzw. Cembalo oder eine instrumentale Aussetzung der Darstellung von Rezitativen oder Arien zugrundegelegt werden sollten. Franz bearbeitete Bachsche Werke in der Klangvorstellung seiner Zeit: nicht mehr gebräuchliche Instrumente wurden ersetzt (z.B. Klarinetten für Ob. d'amore und da caccia), neue Instrumente hinzugefügt (Hörner, Pauken, Posaunen an einigen Stellen der Matthäuspassion von Bach), Rezitativ- und Arienbegleitung wurde zumeist polyphon ausgesetzt und einem Streicherensemble zugeteilt.

Dagegen forderten Spitta und Chrysander die Verwendung der Orgel und des Cembalo zur Begleitung von Rezitativ und Arie, benutzten allerdings notgedrungen ebenfalls neuzeitliche Instrumente, wenn die alten nicht einzusetzen waren. (Hauptmann: »Ich habe öfters bei Bachschen Stimmen zu den Arien ein beziffertes Cembalo erfunden und es wäre das zur Begleitung des Sologesanges vielleicht der Orgel vorzuziehen, ist auch überall zu haben«, 1859 (zit. nach E. R. Jacobi, *Vortrag und Besetzung Bachscher Cantaten- und Oratorienmusik. Ein unbekannter Brief von Moritz Hauptmann an Johannes Brahms* (15. Februar 1859), in: BJB 15, 1969, S.82). Ihre Art des Akkompagnements war akkordisch schlicht gehalten. Obwohl die philologische Gruppe originale Quellen vorlegen konnte, vermochte sie lange Zeit nicht, den Streit zu ihren Gunsten zu entscheiden. Die immer zahlreicher werdenden aufführungspraktischen Erkenntnisse, die sich aufgrund der größeren Anzahl von edierten Bänden der Werkausgaben mit ihren im Falle Bachs meist umfangreichen wissenschaftlich ausgerichteten Vorworten ergaben, ließen dann aber den Streit zugunsten der beharrlich weiterforschenden Spitta-Chrysander-Gruppe zu Ende gehen.

Chrysander war einer derjenigen Editoren, die erkannt hatten, daß zur Wiederbelebung alter Werke nicht allein ein exakt wissenschaftlich erstellter Text ausreichte, sondern daß die Gebräuche, die Gewohnheiten und die Tradition des Musizierens zwingend hinzugehörten. So begann er vor allem die Verzierungspraxis bei Händel zu erforschen und wählte als Quelle L. Zacconis *Prattica di musica* (Vdg. 1592, 31622). Seine bei der Herausgabe der Händelschen Werke gewonnenen aufführungspraktischen Erkenntnisse und die aus der Beschäftigung mit alten musiktheoretischen Schriften hervorgegangenen

Aufführungspraxis (MGG2)

Ergebnisse ermöglichten es Chrysander, für die Praxis bearbeitete Ausgaben zu erstellen, die in folgenden Punkten neugestaltet waren: 1. die zunächst von G. G. Gervinus vorgelegten Übersetzungen wurden überarbeitet; 2. die Sologesangparts wurden mit »wesentlichen und willkürlichen« Auszierungen ausgestattet, Kadenzen hinzugefügt (zur Barak-Arie »All danger disdaining« aus Händels *Deborah* verfaßte Chrysander 16 Varianten!); 3. der Gb. wurde ausgesetzt; 4. aus dramaturgischen Gründen wurde das Original um erhebliche Teile gekürzt. Diese Bearbeitungsart brachte Chrysander scharfe Ablehnung, aber auch vielfältig zustimmende Aufnahme ein, vor allem in den Aufführungen durch Fr. Volbach während der Mainzer Händel-Feste (ab 1895). Die Zahl der Mitwirkenden war im Vergleich zu den zu dieser Zeit noch immer gepflegten Massenkonzerten englischer Prägung zwar deutlich reduziert, aber nach wie vor beträchtlich: beim Bonner Händelfest 1900 traten z.B. 338 Choristen und 100 Instrumentalisten auf! Seit 1784 wurden fast alljährlich die Londoner Händelfestspiele abgehalten, wobei zunächst 550, später 600, 800 und 1000 Personen mitwirkten. Seit den Feiern aus Anlaß des hundertsten Todestages Händels 1859 wurden im Londoner Kristall-Palast alle drei Jahre Händelfestspiele veranstaltet, bei denen 3000 bis 4000 Sänger und ein Orchester mit 400 Musikern teilnahmen. Diese Festspiele fanden bis 1926 statt ([Haas 1931](#), S. 196; P. M. Young, *Die englische Suche nach dem wahren Händel im 19. Jh.*, in: *Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jh.*, Halle 1984, S. 66).

Trotz der bei Chrysander anzutreffenden Inkonsequenz in der Bearbeitungspraxis, die in krassem Gegensatz (Neuinstrumentierung, Kürzung des Originals ohne Angabe des Umfangs, Hinzufügungen von Verzierungen) zu seinen auf wissenschaftlichen Forschungen beruhenden Erkenntnissen steht – Hinzufügung von Harfe und Posaunen in seiner *Messias*-Ausgabe z.B.! –, war Chrysander einer der ersten, die den Einsatz von originalen historischen Instrumenten forderten. Dabei verwies er nicht nur auf noch in Benutzung befindliche alte Instrumente wie Cembalo, Gambe, Laute usw., sondern regte auch den Bau von Kopien an, wenn die Originale nicht verfügbar oder spielbar waren. Er erkannte die herausragende Bedeutung von Instrumentensammlungen, die einerseits direkt dem »originalen« Musizieren zugute kommen, andererseits die Grundlage für Forschung und Instrumentenbau liefern sollten.

Auch Spitta unterstützte die Forderung nach Rekonstruktion der Aufführungsbedingungen der Alten Musik nachdrücklich. Seine Einstellung hatte sich durch seine Forschungen am Werk Bachs und vor allem während seiner Tätigkeit als Dir. der Hochschule für Musik in Berlin (1885-1892) herausgebildet, die eine Sammlung alter Instrumente besaß. Er erkannte die Notwendigkeit, das alte Instrumentarium zur Darstellung der besonderen Eigenheiten der Alten Musik zu verwenden, den Gesang in bezug auf die Stimmlage (Männer-Altus), auf Gesangstechniken und Verzierungen zu erforschen, den Problemen der ehemals verwendeten Stimmungssysteme nachzugehen, die Besetzungsstärken zu rekonstruieren und wiederzuverwenden. Dazu Spitta: »Eine originalgetreue, den Absichten des Komponisten auch im Klange möglichst genau entsprechende Reproduktion

Aufführungspraxis (MGG2)

herzustellen, bildet also ebenfalls eine Aufgabe musikalischer Urkundenforschung [...]« (1893, S.26).

Zur gleichen Zeit wurden in Deutschland die ersten Instrumentensammlungen zumeist von privaten Sammlern zusammengetragen. 1887 eröffnete der belgische Violoncellist und Gambist P. de Wit sein Museum altertümlicher Musikinstrumente in Leipzig, dessen Sammlungen aber bald nach Berlin und Köln verkauft wurden. In Köln hatte Wilh. Heyer eine bedeutende Sammlung geschaffen, die später in das Musikhistorische Museum Wilhelm Heyer, Cöln übergang. Auch das 1852 gegründete Germanische Nationalmuseum in Nürnberg besaß einige Musikinstrumente, die allerdings lediglich Teil der Sammlung *Sachkultur des deutschen Sprachgebiets* waren ([J. H. van der Meer 1969](#), S.34).

Heyer wollte die alten Musikinstrumente jedoch nicht nur als antiquarische Sehenswürdigkeiten präsentieren, sondern beabsichtigte auch, die Entwicklungsgeschichte der Instrumentalmusik anhand der Musikinstrumente zu dokumentieren. Die Instrumente sollten darüber hinaus auch in Konzerten klanglich vorgestellt werden. Heyer beabsichtigte durch »stilgerecht ausgeführte historische Konzerte mit Benutzung alter Instrumente« (W. Heyer, *Zur Eröffnung des Musikhist. Museums von Wilhelm Heyer, Cöln, 20. Sept. 1913*, S.4f.) zur Wiederbelebung der Alten Musik beizutragen. (1927 wurde die Heyersche Sammlung, die allein 2600 Instrumente, daneben eine Unzahl Autographe, Musikerbilder und Bücher umfaßte, von der Stadt Köln an den Sächsischen Staat verkauft. Heute befindet sie sich im Grassi-Museum in Leipzig.)

Zur Umsetzung der Vorstellungen Heyers mußten aufführungspraktische Forschungen ausgewertet und angewandt werden, mußten sich geeignete Musiker mit dem historischen Instrumentarium vertraut machen. Kretzschmar und vorher schon Spitta hatten auf eine notwendige Trennung zwischen Wissenschaft und Musikpraxis aufmerksam gemacht, forderten aber, daß der Wissenschaftler dem Praktiker das Wissen erarbeiten sollte, das jener zur historisch getreuen Darstellung der Alten Musik benötigte. Kretzschmar forderte gar ein Lehrbuch, »das die feststehenden Ergebnisse vereinigt, in dem er [der Musiker] nachschlagen kann, sooft ihn die alten Noten befremden« (1900, S.51). Die Meinung, ein solches »Lehrbuch« als Grundlage der Aufführungspraxis erstellen zu können, entsprang positivistischer Wissenschaftsinterpretation der letzten Jahre des 19. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit waren die eigentlichen Probleme der Aufführungspraxis allerdings auch erst ansatzweise durchschaubar. Gegen Ende des Jh. fanden sich häufiger Solisten und Ensembles, die auf modifiziertem alten Instrumentarium zu musizieren begannen. 1889 hatte die Firma Pleyel auf der Pariser Weltausstellung eine dem alten Cembalobau grob nachempfundene Neukonstruktion mit Eisenrahmen und sechs Registrierpedalen vorgestellt. Instrumente dieser Art begleiteten die Alte-Musik-Bewegung bis in die Gegenwart. Auf ihnen musizierten die ersten »Spezialisten« wie z.B. der frz. Cembalist L. Diémer und die polnische Virtuosin W. Landowska. In Deutschland bauten Firmen wie Karl Maendler (München), Johann George Steingraeber (Berlin) und vor allem die Firma Johann Christoph Neupert (Bamberg) ähnliche Instrumente.

Aufführungspraxis (MGG2)

Auch andere Instrumente wurden in modifizierter Neugestaltung benutzt. Chr. Döbereiner musizierte bis zuletzt auf einer Va. da gamba, die celloähnlich hergerichtet war: ohne Bünde, mit Stachel und mit Cellobogen. Es ist bemerkenswert, daß in der Frühphase des Musizierens diese neuartigen Adaptionen bevorzugt wurden, obwohl z.B. Diémer nachweislich ein originales Taskin-Cembalo, Landowska eine Sammlung historischer Instrumente besaß und Döbereiner eine original erhaltene Gambe von J. Tielke des öfteren spielte. Es scheint so, als ob einerseits spieltechnische Gewohnheiten nicht gern aufgegeben wurden – Döbereiner war Cellist, Diémer Pianist -, andererseits der dem alten Instrumentarium ähnliche Klang bereits gewährleistete, das Andersartige der Alten Musik durch einen gewissen Exotismus dargestellt zu haben.

In der zweiten Hälfte des 19. Jh. begannen Institute, die Alte Musik als ausschließlichen Gegenstand ihrer Ausbildung zu pflegen. 1875 gründete Fr. X. Haberl eine Kirchenmusikschule in Regensburg, die sich besonderes Ansehen um die Gregorianik-Pflege und die Wiederbelebung der altklassischen Polyphonie erwarb. In Frankreich wurde dieses Repertoire in der 1894 in Paris gegründeten Schola cantorum gelehrt. In diesem Institut brachte V. d'Indy die Monteverdi- und Rameau-Ausgaben heraus (*L'incoronazione di Poppea*, *Il ritorno d'Ulisse*, *L'Orfeo*, 1904; *Hippolyte et Aricie*, 1902; *Dardanus*, 1905; *Zaïs*, 1911; alle Ausgaben ersch. in P.). Diese Ausgaben lagen zahlreichen Konzerten als Aufführungsmaterial zugrunde. Von Absolventen der Schola cantorum wurden auch eine Bach- und eine Händelgesellschaft gegründet. Ferner rief Henri Expert (1863-1952), ein Franck-Schüler, mit E. Maury die *Société d'études musicales et de concerts historiques* und die Chorvereinigung *La Chanterie de la Renaissance* ins Leben. Eugène de Bricqueville, ein Sammler alter Musikinstrumente, gründete ein Kammerorchester, das er mit Instrumenten seiner Sammlung ausstattete. Allgemein wurden immer häufiger Konzertreihen veranstaltet, bei denen ausschließlich Alte Musik auf dem Programm stand.

Die erste professionelle instrumentale Vereinigung, die auf sog. historischem Instrumentarium musizierte und zahlreiche Konzertreisen durch ganz Europa durchführte, war ein Trio mit Cembalo (Diémer), Va. da gamba und Violine, alternativ Va. d'amore. (Diémer hatte schon seit den 1860er Jahren Konzerte im Pariser Trocadero auf seinem Taskin-Cembalo von 1769 gegeben.) Diesem Trio gehörte später der belgische Geiger und Va. d'amore-Spieler Louis van Waefelghem (1840-1908) an, der zahlreiche Kompositionen und Transkriptionen für die Va. d'amore verfaßte. Durch einen Vielle-Spieler wurde später die Formation zum Quartett erweitert.

1901 ist das Gründungsdatum der von H. Casadesus organisierten *Société des instruments anciens Casadesus*, deren Präs. C. Saint-Saëns wurde. Sie bestand fast ausschließlich aus Mitgliedern der Familie Casadesus. Folgende Instrumente wurden eingesetzt: Quinton, Va. d'amore, Va. da gamba, dreisaitiger Kontrabaß und Cembalo. Da es keine Kompositionen für diese Besetzung gab, wurden die Stücke für diese Instrumente arrangiert. Von 1906 bis 1909 wirkte A. Casella als Cembalist in diesem Ensemble, das bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges bestand. Die umfangreiche Instrumentensammlung

Aufführungspraxis (MGG2)

mußte Casadesus 1926 an das *Boston Symphony Orchestra* verkaufen ([H. Haskell 1988](#), S.51; [M. Haine 1988](#), S. 121-142).

Die erste deutsche Vereinigung, die sich um eine möglichst stilgetreue Wiedergabe der Alten Musik auf altem Instrumentarium bemühte, war die 1905 in München gegründete *Deutsche Vereinigung für alte Musik*. Die Idee ging von dem Juristen Ernst Bodenstein aus. Künstlerisch geleitet wurde sie von Döbereiner. Die *Vereinigung* hatte sich zum Ziel gesetzt, Musik des 17. und 18. Jh. »in der Spiel- und Aufführungspraxis und im Geiste ihrer Entstehungszeit« (D-Mmb, Nachlaß Döbereiner, Programm vom 3. Dez. 1906) aufzuführen. Man ging davon aus, daß kein Instrument in seiner Klangfarbe durch ein anderes ersetzt werden könne, ohne den Intentionen des Komponisten zuwiderzuhandeln. Die Mitglieder waren Johanna Bodenstein (S), Herma Studeny (V.), Elfriede Schunck (Cemb.), Ludwig Meister (Va. und Va. d'amore) und Döbereiner (Va. da gamba und Vc.). Die Praxis entsprach jedoch nicht dem ursprünglichen Anspruch, denn man besetzte die Stücke zwar nach dem Original, verwandte aber modernisierte Instrumente mit modernen Streichbögen.

Zum Kammerensemble der *Vereinigung* kam 1906 noch das *Münchner Orchester für alte Musik*, das unter der Leitung des Dir. der Akademie der Tonkunst B. Stavenhagen stand. In den ersten Konzerten mit Werken in originaler Gestalt und unter »angemessener Verwendung« (Nachlaß Döbereiner 1905/06) alter Instrumente wurden u.a. ein Cembalo-Konzert C. Ph. E. Bachs, das 5. und 6. Brandenburgische Konzert J. S. Bachs, Concerti grossi Händels und Mozarts *Sinfonia concertante* für V., Va. und Orch. KV 364 (=320d) aufgeführt. Vor allem das Kammerensemble konzertierte in ganz Deutschland. 1916 löste sich die *Vereinigung* auf. Elfriede Schunck und Döbereiner musizierten im *Verein zur Pflege alter Musik e.V.* weiter.

Die *Münchner Bach-Vereinigung* (gegr. 1910 von Alfred Stern; künstlerischer Leiter: A. Schmid-Lindner) beschäftigte sich mit dem vokal-instrumentalen Oratorien- und Kantatenrepertoire. 1912 wurde in München die Matthäuspassion Bachs in kleiner Chor- und Orchesterbesetzung aufgeführt, in einer Zeit, in der die monumentale Aufführung barocker Oratorien den Normalfall darstellte (z.B. K. Straube, Besetzung von Händels Dettinger Tedeum, Chor: 150-200 Stimmen; Orch.: 12 erste und 12 zweite V., 10 Va., 8 Vc., 8 Kb., 6 erste Ob., 6 zweite Ob., 4 Fg., 3 erste, 3 zweite, 3 dritte Trp.; Pauken, Cemb., Flügel, Orgel; Edition Peters, Nr.3337).

Die 1900 gegründete *Neue Bach-Gesellschaft* gab durch ihre praktischen Ausgaben, Bach-Jahrbücher und Bach-Feste Impulse für die Wiederbelebung der alten Aufführungspraktiken vor allem des Bachschen Werkes. Auf dem 5. Bachfest in Duisburg 1910 befaßte man sich erstmalig mit der Problematik des historischen und zeitgenössischen Instrumentariums zur Darstellung der Werke Bachs. Zu Beginn des 20. Jh. kamen auch vielerlei Anstöße von den wiederbelebten Collegia musica an einigen Universitäten. 1908 hatte Riemann erstmalig diese alte universitäre Institution wiedereingerichtet. Diese Musizierkreise waren nicht für öffentliche Konzerte vorgesehen,

Aufführungspraxis (MGG2)

sondern dienten dem musikalischen Rekonstruktionsexperiment, und da vor allem der Beschäftigung mit der Alten Musik. Riemann veröffentlichte dazu unter dem Titel *Collegium musicum* eine Kamtermusikreihe (50 Titel, o.O.u.J.) mit überwiegend Trio- und Quartettwerken, die er mit Ausführungsanweisungen versah. Scherings *Perlen alter Kamtermusik* (o.O.u.J.) und *Perlen alter Gesangsmusik* (o.O.u.J.) stellten eine Ergänzung zu Riemanns Editionen dar.

Vom *Collegium musicum* der Freiburger Univ. (gegr. von Gurlitt 1920) ging die erste Rekonstruktion mittelalterlicher Musik aus. Die 1922 in Karlsruhe und 1924 in Hamburg durchgeführten Konzerte mit Musik des MA. stellten den Beginn des öffentlichen Musizierens dieses Repertoires dar und fanden dementsprechend große Beachtung. Der experimentelle Charakter stand jedoch im Vordergrund, da keinerlei praktische Erfahrungen und nur begrenzt wissenschaftlich belegte Aufführungskenntnisse vorlagen.

Seit Jahrhundertbeginn wurden Stimmen gegen die Orgelbauästhetik des 19. Jh. laut, die das Klangideal der Barockzeit forderten (A. Schweitzer, H. H. Jahnn). Freiburg wurde Mittelpunkt der Rückbesinnung auf die alten Orgelideale. 1921 hatte Gurlitt in der Aula der Freiburger Univ. eine Orgel nach den Dispositionsangaben von Praetorius (Praetorius 2, S. 192ff.) von O. Walcker bauen lassen. Das Instrument stellte jedoch letztlich keine echte »Praetorius«-Orgel dar, da beträchtliche Modifizierungen vorgenommen wurden. Sie half immerhin, den Klang der barocken Instrumente bewußt zu machen. Gurlitts Bau der sog. »Praetorius«-Orgel ist als Bestandteil der Orgelbewegung aufzufassen.

Eine Händel-Opern-Renaissance setzte um 1920 durch die Aufführungen in Göttingen (*Rodelinda*, 1920) und Halle (*Orlando*, 1922) ein. In Göttingen bestanden die Operndarbietungen Händels bis 1938 und wieder seit 1946. Die Revitalisierung der Händelschen Musik auch über die Oper hinaus wurde nach dem Zweiten Weltkrieg in den Göttinger und Hallenser Händel-Festspielen fortgesetzt (vgl. unten II.7.).

Während die Orgelbewegung ihr Klangideal in der Barockorgel fand, sah die Jugendmusikbewegung die Alte Musik insgesamt als die »eigentliche Musik« an. Die Abwendung vom bestehenden Konzertbetrieb bzw. vom Konzertmäßigen schlechthin erzwang die Entwicklung neuer Darbietungsformen. In der Aufführungspraxis der Alten Musik meinte man, die ideellen Vorstellungen verwirklicht zu sehen. Die Ideologie der Jugendmusikbewegung gab wichtige Impulse auf den Gebieten des Instrumentenbaus (P. Harlan), des Verlagswesens (z.B. Georg Kallmeyer-Verlag, Bärenreiter-Verlag), der Musikpädagogik (z.B. Fr. Jöde, Musikheim Frankfurt/Oder) und der Konzertgestaltung. Einige Musikverlage spezialisierten sich auf die Herausgabe von Praktikareihen oder Zeitschriften, die Belange der Alten Musik vertraten. Der Zwißler-Kallmeyer-Verlag (ab 1947 Mösseler Verlag) brachte 1917 den ersten Jg. der Zeitschrift *Die Laute* heraus. 1929 erschien das erste Heft der Sammlung *Das Chorwerk*. Fr. Blume edierte in dieser Reihe bis 1939 insgesamt 52 Hefte, die Chorwerke des 15. bis 18. Jh. enthielten. Bis heute erschienen weit über 100 Hefte. Der Bärenreiter-Verlag Augsburg/Kassel bot neben den Ausgaben Alter Musik aus allen Epochen ein Sortiment alter Instrumente an, gab ab 1932

Aufführungspraxis (MGG2)

die Zeitschrift *Collegium musicum*, *Blätter zur Pflege der Haus- und Kammermusik* (ab Ende 1933: *Zs. für Hausmusik*) heraus und veranstaltete mit den Kasseler Musiktagen Konzerte in exemplarischer Form.

In den 1920er Jahren setzte sich auf instrumentalem Sektor eine neue Qualität des Klanges durch: Man bemühte sich, mit Hilfe der historischen Instrumente den historischen Klang zu rekonstruieren. Wichtige Impulse kamen von A. Dolmetsch, der erstmals 1925 in Haslemere ein Festival mit Alter Musik auf historischem Instrumentarium veranstaltete, nachdem er jahrzehntelang auf alten Instrumenten musiziert hatte. Harlan erlernte bei Dolmetsch den Blockflötenbau und stellte nach dessen Erkenntnissen Instrumente her. Nach Gurlitts Orgelversuchen hatte auch die Musikwissenschaft die Klangrekonstruktion verstärkt ins Blickfeld ihrer Forschungen gestellt ([Kroyer 1930](#); Joh. Wolf 1926; [Gurlitt 1926](#)). Die von dem Cembalisten Fr. Neumeyer 1933 gegründete *Saarbrücker Vereinigung für alte Musik* griff die neuen Tendenzen der historischen Klangrekonstruktion auf. Neumeyer hatte seit 1928 in Berlin im Instrumenten-Museum bei C. Sachs den Klang der Original-Cembali studiert, so daß er seine Erkenntnisse für den modernen Cembalobau verwerthen konnte (Klangkopien mit Unterstützung der Firma Neupert). Mitglieder des Ensembles waren Marianne Brugger (S), Ferdinand Conrad (Block- und Traversfl.), Ulrich Grehling, später Dorothee Cormann (V.), Günter Lemmen (V., Va., Va. d'amore), Wilhelm Pitz (Va. da gamba und Vc.), Neumeyer (Cembalo, Hammerflügel und Clavichord). Bisweilen traten noch Volkmar Kohlschütter (Va. da gamba und Vc.) und Bruno von Rein (Kb.) hinzu. Zahlreiche Konzerte in ganz Deutschland, dazu erste Rundfunkaufnahmen mit Alter Musik machten das Ensemble und die neue Klanglichkeit schnell bekannt. Die Streichinstrumente und Bögen, die die *Saarbrücker Vereinigung* benutzte, waren Kopien, die der Frankfurter Geigenbauer Eugen Sprenger angefertigt hatte.

Schon in den 1920er Jahren hatte der Papierfabrikant Hans Eberhard Hoesch (1891-1972) in Hagen-Kabel begonnen, eine Sammlung von Originalinstrumenten, Theoretika und alten Notendruckten zusammenzutragen, die später als Grundlage für die wichtigsten und umfassendsten Aktivitäten zur Rekonstruktion der historischen Musikpraxis dienten. Hoesch versammelte folgende Musiker: A. Wenzinger, Cellist und Gambist aus der Kölner Klasse von P. Grümmer, der auch auf der Va. da gamba Unterricht erteilte; G. Scheck (Traversfl.); Waldemar Woehl (Blockfl. und Cembalo) und Karl Glaser (V.) von der Folkwang-Musikhochschule in Essen; Döbereiner, der Münchner Gambist, der in Hagen jedoch mehr als Dgt. wirkte. 1930 veranstaltete Hoesch die erste Kabeler Kammermusik, bei der u.a. das 2., 3. und 6. Brandenburgische Konzert, das Konzert für zwei Cembali von J. S. Bach (BWV 1061) und Concerti grossi von Corelli und P. A. Locatelli aufgeführt wurden. Die Kabeler Kammermusiken wurden 1933 aus privaten und politischen Gründen aufgegeben.

Neben der praktischen historischen Musikpflege hatte Hoesch eine Instrumentenbauwerkstatt eingerichtet, in der außer Streichinstrumenten vor allem historische Tasteninstrumente kopiert wurden. Aufgrund dieser Bemühungen konnte er zur dritten Kabeler Kammermusik 1931 ein Kammerorchester mit Streich-, Holzblas- und

Aufführungspraxis (MGG2)

Blechblasinstrumenten ausstatten, wie sie für die Ausführung der Orchestermusik vom Spätbarock bis zur Klassik benötigt wurden. Die Streichinstrumente stammten aus der Werkstatt von Sprenger (Frankfurt) und Otto Moeckel (Berlin), die Holzblasinstrumente wurden nach Originalen in Instrumentenmuseen von der Firma Wilhelm Heckel (Biebrich) hergestellt, die Blechblasinstrumente, ebenfalls nach Museumsoriginalen, von der Firma Gebr. Alexander (Mainz).

Zahlreiche Musikerpersönlichkeiten, die in Hagen mitwirkten, belegen die zentrale Bedeutung für die Rekonstruktion der historischen Musikpraxis, die die Aktivitäten Hoeschs besaßen: Der Scheck-Wenzinger-Kreis, dem ab 1936 Neumeyer angehörte, das Harlan-Trio, die Cembalisten Johannes Hobohm, Franz Ripp, Alice Ehlers, Käthe Hyprath, Julia Menz. Diese Musiker wirkten nach Beendigung der Kabeler Kammermusik bei anderen Konzertunternehmungen mit. 1935 veranstaltete Adolph Fürst zu Bentheim-Tecklenburg auf Schloß Rheda, das eine lange Musiktradition aufzuweisen hat (großer Bestand an Aufführungsmaterialien des 18. Jh., noch erhaltene Instrumente der ehemaligen Hofkapelle), das erste Kleine höfische Musikfest. Auf Schloß Rheda konnte erstmalig Alte Musik in Räumen dargeboten werden, die in Ausstattung und Dimensionierung ideale Klangproportionen schufen.

Auch bei den Kasseler Musiktagen und den ab 1938 durch K. Ameln initiierten Kleinen Musikfesten in Lüdenscheid kamen die Musiker zusammen, die ihre ersten Aufführungserfahrungen mit Alter Musik in Hagen-Kabel gemacht hatten. Der erreichte Aufführungsstandard machte die Einrichtung von Tagungs- und Ausbildungsstätten notwendig. Das 1929 vom Preußischen Staat mit Unterstützung von L. Kestenberg errichtete Musikheim in Frankfurt/Oder diente als Konferenz- und Kursort (Georg Götsch, Waldemar Woehl, Karl Gofferje) beispielhaft der Erforschung und praktischen Umsetzung alter Aufführungspraktiken. Mit der 1933 durch P. Sacher ins Leben gerufenen akademischen Lehr- und Forschungsstätte für alte Musik, der Schola cantorum basiliensis, wurde erstmals der Versuch unternommen, in einer Institution die Gesamtsituation der Wiedergabe Alter Musik zusammenzufassen, sie zu erforschen, zu erproben und die neugewonnenen Erkenntnisse in Form von Konzerten und der Ausbildung von Musikern in die Praxis umzusetzen. Zu den ersten Dozenten gehörten u.a. die holländische Pädagogin Ina Lohr (1903-1970), die Sänger Max Meili und A. Geering sowie Wenzinger. Heute präsentiert sich die Schola cantorum basiliensis mit dem *Basler Jb. für hist. Musikpraxis* (1977ff.) mit einem *Schriftenverz. zum Arbeitsbereich hist. Musikpraxis*, der Reihe *Prattica musicale* mit musikalischen Quellen in Auswahl und der Reihe *Schola cantorum basiliensis-Documente* mit exemplarischen Schallplatteneinspielungen aus dem Bereich der Alten Musik.

Die Bedeutung der Alten Musik im Musikleben der ersten Jahrhunderthälfte, ihre besondere Eigenart in Faktur und Klang, regte zahlreiche Komponisten an, sich mit Kompositionen der Vergangenheit in unterschiedlicher Art auseinanderzusetzen: Kompositionen für alte Instrumente (z.B. Hindemith: Va. d'amore), Bearbeitungen in Form

Aufführungspraxis (MGG2)

moderner Instrumentierungen (z.B. d'Indy: Monteverdi-Opern, Orff: Monteverdi und Bach, Webern: Bach), formalstilistischer Anklänge (Hindemith, Distler) usw.

Mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges geriet die Gesamtentwicklung der Rekonstruktionsbemühungen der Alten Musik in Deutschland ins Stocken.

Ausschlaggebend war nicht nur die Kriegssituation allein, sondern auch die zu beobachtende ideologische Überfrachtung und nationalsozialistische Vereinnahmung, da gerade die Alte Musik diesen Tendenzen, die bis in die Anfänge der Sing- bzw. Jugendmusikbewegung zurückreichen, unverschuldet ausgeliefert war. Nach dem Zweiten Weltkrieg konnten die aufführungspraktischen Aktivitäten in eine qualitativ neugeartete Phase von Forschung und praktischem Umsetzen treten. Die Gründung der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg/Breisgau war dabei von nachhaltigster Wirkung. Gründungsdir. war Scheck, der bald so wichtige Dozenten wie Neumeyer für alte Tasteninstrumente und Generalbaßspiel und Grehling für Violine an das Institut zog.

An der Wiener Musikakademie wirkte seit den 1920er Jahren Josef Mertin, der sich durch seine Lehrtätigkeit, mit dem *Ersten Wiener Kammerorchester*, einem Kammerchor und den Konzerten der beiden Ensembles mit Alter Musik einen Namen gemacht hatte. Der Ausdruck ›Wiener Alte-Musik-Schule‹ (Eduard Melkus, N. Harnoncourt) hängt direkt mit der Arbeit Mertins zusammen. 1932/33 gründete der amerikanische Pianist und Komponist Safford Cape das Ensemble *Pro musica antiqua* in Brüssel, das bis 1963 hauptsächlich Musik des MA. und der Renaissance darbot. Mit musikwissenschaftlicher Unterstützung durch Charles van den Borren wurden zahlreiche Programme erarbeitet, die zum großen Teil in Form von Schallplatteneinspielungen vorliegen (L'Anthologie sonore, His Master's Voice, Archiv Produktion). *Pro musica antiqua* setzte unter Capes Leitung die von Fétis nach Brüssel gebrachte Tradition der Pflege Alter Musik fort und wurde gleichzeitig zum Anreger für belgisch-flämische Ensembles, wie Namen von Ensemblemitgliedern wie Jeanne Deroubaix und Janine Rubinlicht belegen mögen (B. Gagnepain, *Safford Cape et le »miracle« Pro musica antiqua*, in: RB 34/35, 1980/81, S.204-219).

Die Musikwissenschaft nutzte den Neubeginn zu einer Klärung der Problematik der Beziehung zwischen Wissenschaft und Praxis. In zahlreichen Veröffentlichungen wurde an Spitta angeknüpft, der schon Ende des 19. Jh. bemerkt hatte, daß beide getrennt voneinander wirken müßten, sich aber sinnvoll befruchten sollten ([J. Handschin 1948](#)).

Auch das Problem aktueller Aufführungen Alter Musik wurde diskutiert und die Unmöglichkeit einer restlosen Annäherung beschrieben. Die Rekonstruktion des alten Instrumentariums und der historischen Aufführungsgegebenheiten sei zwar hilfreich, bringe aber auch keine letzte Klarheit (Fr. Blume 1947; K. G. Fellerer, »Ausdruck und Klang in der KM. um 1600«, in: Km. Jb. 65, 1981, 31-44; R. von Ficker, *Grundsätzliches zur ma. Aufführungspraxis*, in: Kgr.Ber. IMS Utrecht 1952, Adm. 1953, 33-43; [H. Heckmann 1957](#)). Die bald nach Kriegsende in Angriff genommenen Neuauflagen der schon im 19. Jh. vorgelegten ersten Gesamtausgaben müssen allerdings als wichtigstes Ergebnis musikwissenschaftlicher Unternehmung gelten. Eine Fülle neuer Erkenntnisse über die Quellen und die fast hundertjährige Benutzung durch Wissenschaft und Praxis

Aufführungspraxis (MGG2)

hatten die Neuausgaben unter der Erkenntnis neuer Editionsrichtlinien notwendig gemacht: Neue Bach-Ausgabe 1954ff.; Hallische Händel-Ausgabe 1955ff.; Neue Mozart-Ausgabe 1955ff., Neue Schütz-Ausgabe 1955ff. u.a.

1950 waren wichtige Impulse, wie schon hundert Jahre vorher, vom Bach-Jubiläumsjahr ausgegangen. Zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Bachschen Werk hatte vor allem Hindemith aufgerufen; vor der Vereinnahmung durch unreflektiertes Dilettantentum hatte Th. W. Adorno gewarnt. Der Scheck-Wenzinger-Kreis konnte unmittelbar an seine Tradition anknüpfen und wurde im wesentlichen zur Keimzelle der ersten Barockorchester-Gründung, der *Cappella coloniensis* des NWDR 1954 in Köln. Man berief Wenzinger zum ersten Dgt. einer Orchester-Nachgestaltung, wie sie Hoesch schon zu Beginn der 1930er Jahre geplant und realisiert hatte. Auf Initiative des eigenen Hauses wurde Eduard Gröninger mit der organisatorisch-musikalischen Aufgabe betraut, dieses Barockorchester redaktionell zu betreuen. Die Gründung der *Cappella coloniensis* 1954 warf eine Fülle von Instrumentenproblemen auf, von denen die Trompetenfrage sicherlich im Mittelpunkt stand. Instrumentenkundliche Forschung und praktische Versuche von Otto Steinkopf, Helmuth Finke und Walter Holy führten zur Rekonstruktion der sog. »Bach-Trompete«, einem kreisgewundenen Instrument, das demjenigen nachgeschaffen war, das G. Reiche, der virtuose Trompeter Bachs, auf einem Porträt in Händen hält. Ein originales Instrument dieser Bauform existierte seit dem Krieg nicht mehr. Das rekonstruierte Instrument war mit nichtoriginalen Transpositionslöchern zum Austausch der unreinen Naturtöne versehen und hatte eine Windung weniger. Heute wird sie kaum noch eingesetzt, da die Langtrompete im Zeitalter der Clarinblaskunst das allgemein benutzte Instrument war.

In Wien hatte der Cellist Harnoncourt um 1950 begonnen, mit einigen Musikern Alte Musik auf dem dazugehörigen Instrumentarium zu musizieren. Nach einigen Probejahren gründete er 1953 den *Concentus musicus*, mit dem er 1957 erstmalig in einem Konzert auftrat. War Harnoncourt einerseits durch Mertin auf die Alte Musik aufmerksam gemacht worden, so kamen wichtige Anregungen auch von dem Cembalisten Gustav Leonhardt, der nach seinem Studium an der Schola cantorum basiliensis eine Dozentur an der Wiener Musikakademie innehatte. Leonhardt gründete nach seiner Wiener Zeit 1955 in Amsterdam das *Leonhardt Consort*.

In den Beginn der 1950er Jahre reichen die ersten Kontakte mit Alter Musik der belgischen Musikerbrüder Kuijken zurück. Von 1959 bis 1972 musizierten Wieland und Sigiswald Kuijken mit Janine Rubinlicht und Robert Kohnen in *L'Ensemble Alarius de Bruxelles*, das in erweiterter Form in die von S. Kuijken gegründete und musikalisch geprägte *La Petite Bande* (ab 1972) überging. Diese Ensemblegründungen mit ihren musikalischen Leitern repräsentieren noch heute den Stand der aufführungspraktischen Rekonstruktion, so daß man dazu übergegangen ist, von einem »Wiener«, einem »deutschen« und einem »flämisch-holländischen« Stil zu sprechen.

Aufführungspraxis (MGG2)

Anfang der 1960er Jahre kam durch zahlreiche Ensemblegründungen noch ein spezifisch englischer Stil hinzu, der, ausgehend von A. Dolmetsch, über die von Safford Cape (1906-1973) 1933 gegründete Gruppe *Pro musica antiqua* (Brüssel) und das 1948 von Alfred Deller, einem der ersten Countertenöre, gegründete *Deller Consort*, auf eine lange Tradition zurückblickt (in den USA gründete 1952 Noah Greenberg das Ensemble *Pro musica antiqua*, später umbenannt in *New York pro musica antiqua*, ein Vokalensemble für die Musik des MA. und der Renaissance). Der Beginn eines eigenständigen englischen Musizierstils kann in der 1964 erfolgten Gründung des *Monteverdi Choir* gesehen werden, dem 1965 ein Orchester (*English Baroque Soloists*) angegliedert wurde. John Eliot Gardiner, u.a. Studium bei Th. Dart, der zu dieser Zeit großen Einfluß auf die Entwicklung der Aufführungspraxis Alter Musik in England ausübte, war Gründer dieser Ensembles. Weitere Ensembles sind: *Early Music Consort of London*, gegründet 1967 von David Munrow (1942-1976), vornehmlich für Musik des MA. und der Renaissance; *The Academy of Ancient Music*, gegründet 1973 von Christopher Hogwood; *The English Consort*, gegründet 1973 und geleitet von Trevor Pinnock.

Der Musizierstil der Ensembles für Alte Musik unterliegt gleichfalls dem historischen Prozeß. Die genannten »Nationalstile« erscheinen heute in anderer Gestaltung als in den ersten Jahren der Ensemblegründungen. In diesen Jahren (ca. 1955 – ca. 1970) standen der melodiose, gesangliche Stil, dargeboten z.B. von der *Cappella coloniensis*, dem *Collegium aureum* und der sehr akzentuierte, vom Affekt hergeleitete, zu einem musikalischen Manierismus der Ausdrucksgestaltung hinneigende Stil, zuerst vorgestellt vom *Concentus musicus* und von *La Petite Bande*, später dann auch von der 1973 gegründeten *Musica antiqua Köln* (Reinhard Goebel) oder von *La Grande Ecurie et la chambre du roi* (1967; Jean-Claude Malgoire) nebeneinander. Die musikalische Auseinandersetzung mit der »neuen« Art der Darstellung Alter Musik, zu deren Erklärung Harnoncourt die Prinzipien des »musikalischen Dialogs« und der »Klangrede« ([Harnoncourt 1982](#) und [1984](#)) heranzieht, dauern noch an. Die bisweilen schroff wirkende, überakzentuierte und überausgestaltete Ausführung ist Ende des 20. Jh. einer glatteren, durchsichtigeren und sinnvoll gliedernden Spielweise gewichen.

Wichtige Impulse zur Musik des MA. und der Renaissance gingen von Ensembles aus wie der *Capella antiqua München* (Konrad Ruhland), dem *Studio für frühe Musik*, der *Schola cantorum basiliensis*, die Thomas Binkley leitete, und den rein vokalen Ensembles *Pro cantione antiqua* (Bruno Turner) und *The Hilliard Ensemble* (Paul Hillier). Eine neue Generation mit neuen Ansätzen und Ergebnissen der klanglichen Realisierung stellen Gruppen dar wie *Sequentia-Ensemble für Musik des MA.* (Leitung: Benjamin Bagby), *Gothic Voices* (Christopher Page), *Organum* (Marcel Peres), *Estampie* (Sigrid Hausen), auf dem Sektor der Renaissancemusik: *Hesperion XX* (Jordi Savall), *Odhecaton-Ensemble für alte Musik Köln* (Ludolf Lützen).

Die Forschung zur Aufführungspraxis der Alten Musik diskutiert Ende des 20. Jh. Fragen wie objektive Darstellung oder subjektive Interpretation, Terrassendynamik, Ausführung von Triolen gegen punktierte Duolen, Concertisten – Ripienisten (Wilh. Ehmann 1960, W. Dürr

Aufführungspraxis (MGG2)

1961) und nach wie vor Fragen des Instrumentariums. Die musikalisch-praktische Entwicklung wurde wissenschaftlich durch Kurse, Tagungen und Forschungseinrichtungen unterstützt, die ihrerseits wiederum Erkenntnisse für die Praxis lieferten. So wurden ab 1964 die Kölner Kurse für alte Musik (Hugo Wolfram Schmidt, Alfred Krings) durchgeführt und 1967 das Institut für Aufführungspraxis der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz gegründet. Der Aufgabenbereich, den sich das Institut stellte, umfaßt alle Bereiche aufführungspraktischer Betätigung, deren Aufzählung gleichzeitig als Programm des Faches Aufführungspraxis zu verstehen ist ([P. Reidemeister 1988](#), S. 7ff.). Die Kombination von wissenschaftlicher Tagung (es liegen drei Kgr.Ber. – Wien 1970, 1971, 1972 – vor) und täglicher praktischer Anwendung in der Lehre stellten damals ein Novum im Vergleich zur *Schola cantorum basiliensis* dar.

Seit 1972 führt die Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein/Blankenburg wissenschaftliche Tagungen und praktische Kurse durch, die sich mit der Rekonstruktion der Instrumentalmusik des 18. Jh. beschäftigen. Mittlerweile sind über 30 Konferenzberichte erschienen. Eine Documenta-Reihe veröffentlicht Theoretika von Generalbaßlehren bis hin zu barocken Tanzbüchern. An einigen europäischen und amerikanischen Musikhochschulen bzw. Univ. wird die spezielle Ausbildung auf dem historischen Instrumentarium schwerpunktmäßig angeboten. Genannt seien die Musikhochschulen bzw. Akademien in Den Haag, Wien, Bremen, Köln, Hannover, London, Oberlin College (Music Departments in den USA, s. R. Baumgärtner, *Early Music Made in USA*, in: *Concerto* 9, Okt. 1992, Nr. 77, S. 13-16), Brüssel. Im Bereich der musikwissenschaftlichen Einrichtungen erscheint die aufführungspraktische Forschung nicht in institutionalisierter Form, sondern wird sporadisch angeboten oder auf thematisch entsprechend ausgerichteten Kongressen mitbehandelt.

II. Teildisziplinen

Hier nicht erfasst

[1. Notationskunde](#)

[2. Gesangskunde](#)

[3. Instrumentenkunde und Geschichte der Spieltechnik](#) (keine Erwähnung der Orgelspielart)

[4. Gestaltungsforschung](#)

[5. Stimmtonhöhe und Stimmsysteme/historische Raumakustik](#)

[6. Alte Musik auf Tonträgern](#)

[7. Szenische Darstellung](#)

[8. Historischer Tanz](#)

III. Epochen

Keine Erwähnung der Orgelspielweise; hier nicht erfasst

- [1. Die einstimmige Musik des Mittelalters](#)
- [2. Die mehrstimmige Musik des Mittelalters](#)
- [3. Musik der Renaissance](#)
- [4. Musik des Barock und der Klassik](#)
- [5. Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart](#)

Literatur

1. Bibliographien

- V. Duckles, Music Reference and Research Materials: an Annotated Bibliography, N.Y. 1964, 21967
- M. Vinquist/N. Zaslav, Performance Practice: A Bibliography, N.Y. 1971
- Schriftenverz. zum Arbeitsbereich hist. Musikpraxis, 1974/75, hrsg. von der Schola cantorum basiliensis, bearb. von D. Hoffmann-Axthelm, Winterthur 1976
- BJBHM (Bd. 1, 1977, mit Schriftenverz. für 1975/76ff.)
- Imago Musicae 1, 1984 (mit Bibliogr. zur mus. Ikonographie 1975-1981ff.).

2. Zeitschriften

- The Consort, L. 1929ff.
- Collegium musicum. Blätter zur Pflege der Haus- und Kammermusik, Kassel 1932f.; ab 1933, Nr. 5/6: Zs. für Hausmusik, bis 12, 1943, H. 1
- GSJ
- Glareana, Z. 1952ff.
- Etudes grégoriennes, Solesmes 1954ff.
- Journal of the Viola da gamba Society of America, Memphis 1964ff.
- Early Music Laboratory Bulletin, Los Angeles 1970ff.
- Stimulus, Utrecht 1972ff.
- EM
- Recorder and Music, L. 1975ff.
- Tibia, Celle 1976ff.
- Continuo, Toronto 1978ff.
- Musick, Vancouver 1979ff.

Aufführungspraxis (MGG2)

- Il flauto dolce, Rom 1979ff.
- Journal of Performance Practice, Purchase/N.Y., 1983ff.
- Concerto. Das Magazin für Alte Musik, K. 1983ff.
- Alte Musik aktuell, Rgsbg. 1983ff.
- Musica Antiqua, Atpn. 1984ff.
- Zpravodaj spolecnosti pro starou Hudbu (Mitteilungen der Ges. für alte Musik), Prag 1986ff.
- Performance Practice Review, Madison/Wis. 1988ff.
- Historical Performance. The Journal of Early Music America, N.Y. 1988ff.
- Crescendo, P. 1990ff.

3. Jahrbücher, Kongreßberichte, Serien

- Beiträge zur Aufführungspraxis, Bd. 1-3 (mehr nicht ersch.), hrsg. von V. Schwarz, Graz 1972, 1973, 1975ff.
- Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instr.-Musik des 18. Jh., hrsg. von E. Thom, Blankenburg 1974ff.
- BJBHM
- Cambridge Studies in Performance Practice, hrsg. von P. Williams, Cambridge 1991f.

4. Gesamtdarstellungen

- R. Haas, Aufführungspraxis der Musik, Potsdam 1931 (= BückenH 5)
- A. Schering, Aufführungspraxis alter Musik, Lpz. 1931
- H. J. Moser, Musiklexikon, Hbg. 31951
- H. P. Schmitz, Prinzipien der Aufführungspraxis alter Musik, Krit. Versuch über die spätbarocke Spielpraxis, Bln. o.J.
- G. Frotscher, Aufführungspraxis alter Musik, Wilhelmshaven 1971 (= Taschenbücher zur Mw. 6)
- J. Mertin, Alte Musik – Wege zur Aufführungspraxis, Wien 1978 (= Publikationen der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien 7)
- H. M. Brown/J. W. McKinnon, Art. Performing Practice, in: NGroveD
- H. Krones/R. Schollum, Vok. und allg. Aufführungspraxis, Wien/K. 1983
- P. Reidemeister, Hist. Aufführungspraxis. Eine Einführung, Dst. 1988
- Performance Practice, Bd. 1: Music before 1600, Bd. 2: Music after 1600, The New Grove Handbooks in Music, hrsg. von H. M. Brown/St. Sadie, L. 1989; Repr. 1990
- Mus. Interpretation, hrsg. von H. Danuser, Laaber 1992 (= NHdB 11).