

Was ist neu an der Alten Musik? Was ist alt an der Neuen?
Kreuzungen zweier Epochen, die auf den ersten Blick so recht gar nichts miteinander zu tun haben. WDR 3 Musikpassagen heute mit Uli Aumüller.

Jean-Féry Rebel – Les Elemens – 1. Satz

Jean-Féry Rebel soll, anders als sein Name vermuten lässt, ein eher ruhiger und zurückhaltender Zeitgenosse gewesen sein. Ein Zeitgenosse, der seiner Zeit sogar ein wenig hinterherlief, der immer noch im barocken Stil komponierte, während alle Welt um ihn herum schon längst nach vorklassischer Musik verlangte. Der erste Satz seiner szenischen Symphonie für Orchester: Les Elemens - Die Elemente – aus dem Jahre 1737 - überschrieben mit: Le Cahos – das Chaos – klingt selbst für uns Heutige ausgesprochen modern – oder anders formuliert: Es klingt so, wie sich so mancher Zeitgenosse die zeitgenössische Musik vorstellt: Chaotisch, dissonant, geräuschhaft – zumindest dieser erste Satz, der das Chaos vor Beginn der Schöpfung musikalisch in Szene setzt, ehe nach und nach Ordnung und Harmonie Einzug halten. Hören Sie den zweiten und dritten Satz der Elemente von Jean-Féry Rebel – Air pour les violons (La terre et l'eau – die Erde und das Wasser) und Chaconne (Le feu – Das Feuer) – es spielt die Musica Antiqua Köln unter der Leitung von Reinhard Goebel.

Jean-Féry Rebel – Les Elements – 2. und 3. Satz

Natürlich wissen wir nicht, wie die vermutlich einzige Aufführung der Suite «Die Elemente» von Jean-Féry Rebel hinter verschlossenen Türen beim Prince de Carignan geklungen haben mag. Ihm war die Druckfassung 1737

gewidmet. Die Original-Partituren gehen nicht ins Detail, was das Klangbild anbelangt. Und vor allem wissen wir weder, wie diese Musik in jener Zeit wahrgenommen wurde, noch wie sich die Wahrnehmung damals von unserer heutigen unterscheidet. Die Art und Weise, wie die Musik gebraucht, aufgeführt und gehört wird, hat sich seither jedenfalls immer wieder radikal verändert.

Vor einiger Zeit fiel mir eine CD in die Hände, die mich beim ersten Hören sofort begeisterte: „Concerts à deux violes esgales“ – Konzerte für zwei Gamben von Sieur de Sainte Colombe – interpretiert von Jordi Savall und Wiland Kuijken. Darunter eine Ouverture – La Dubois genannt – in freiem Tempo, gefühltes, geatmetes, keineswegs gezähltes Metrum – es scheint den beiden Interpreten überlassen, nach Belieben zusammenspielen oder völlig unabhängige Linien zu verfolgen. Es kam mir so vor, als würde man dabei in ein Zeitloch geraten, ausgelöst durch diese freien Tempi und frei schwebende Tonalität – Tempi, die sich ineinander winden & verschlingen – wie eine Möbiusschleife – und hinausgleiten in einen Zustand jenseits der Zeit.

Ein Missverständnis? Wahrscheinlich, aber eines, das in der Natur der Sache liegt:

Sieu de Sainte Colombe – Suite „La Dubois“

Heutzutage besteht eine viel größere Nachfrage nach CDs mit Barockmusik als aus jeder anderen Epoche. An den Theaterhäuser sind Vorstellungen der Barockopern am besten verkauft.

Dem Intendanten der Berliner Lindenoper, Peter Mussbach, stellte ich die Frage, warum seines Erachtens die Musik des Barock so populär sei. Seine Antwort: Im Barock inszeniert sich der Mensch in der Selbstgewissheit, dass er nicht alles allein zu entscheiden habe. Er ist vielmehr eingebunden in ein System, ein großes Ganzes, das ihn mehr bestimmt als sein eigener Wille. Das Barock führt die Dinge als ein Bild von der Welt als Ganzes vor, **ein** großes Tableau, aber eben nur eines – und wir haben heute, meint Peter Mussbach, viele Bilder von der Welt - und deswegen keine Welt mehr. In die Barockmusik hören wir eine Sehnsucht hinein, nach etwas, das uns in unserer gegenwärtigen Zeit verloren gegangen scheint.

Soweit Peter Mussbach. Und die Musiker? Bedienen sie nur unsere Sehnsüchte oder bedienen sie etwas ganz anderes? Jordi Savall über die Brückenexistenz der Musiker zwischen dem Damals und dem Heute:

Savall: Wir waren alle junge Musiker, als wir uns getroffen haben in Basel in der Schola cantorum basiliensis, meine Frau mit dem Gesang, ich selber, Hobkins mit die Laute, andere Musiker und die Schüler von mir, und wir haben gesehen, man muss wie eine Brücke binden, finden zwischen diese Alte Musik und unsere Musik von heute, und diese Brücke war wieder diese Lebendigkeit dieser Kunst der Improvisation, der Kreativität. Viele von dieser Alte Musik, besonders wenn man weiter geht von dem Barock, ist eine Musik, die entstanden ist, mit sehr einfachen Notationen, sehr wenige Informationen über Instrumentation alle diese Momente. Und wir mussten diese Informationen wieder finden, forschen, um wieder zu verstehen, wie die Musiker von dieser Zeit gespielt, gesungen haben und wie kreativ die

waren. Die haben diese Musiker von Renaissance und Mittelalter haben ihre ganze Leben seine eigene Musik nur gespielt, so kreativ, so voll Phantasie, so voll raffiniert, wir können uns nicht vorstellen wie damals, man spricht immer, ja in dieser Zeit war viel approximativ, es ist sehr wahrscheinlich sehr der Fall mit dem großen Ensemble, man war damals nicht so interessiert in der Perfektion des Zusammenspiel, weil man spielte einmal und das war wieder eine andere Musik, heute mit der Schallplatte muss man viel mehr sorgen, dass alles stimmt, ganz genau, ich habe in Gegenteil, die individuelle Musiker waren sehr wahrscheinlich viel virtuoser als wir uns vorstellen können. Ich denke an anderes wie heute noch in India die Musik die Musiker die spielen die sarangis, und alle die sarot, die sind phantastische Spieler, kreativ, improvisatorisch, und das ist sehr wahrscheinlich in Renaissance im Frühbarock in der Tat auch so, und das war unsere Idee, deswegen war Hesperion in 1974 gegründet haben, haben wir uns gedacht, wir müssen neben den archaischen Namen Hesperion für den alten Spanien zeigen dass wir sind Musiker von heute, wir können nicht in dieser retten und verteidigen, wenn wir als Musiker von heute auch machen, und deswegen wir für das 20te Jahrhundert und ich denke das ist noch die Musik heute, weil wir spielen, weil wir singen, nicht weil wir eine Archäologie machen, eine musealistische, eine wissenschaftliche sondern weil wir komplett kreativ als Musiker von unsere Zeit. Natürlich wir machen das mit volle Respekt von alle Kenntnisse historische Quellen von diese Zeit, mit alle stilistische Elemente, dazu muss man die Ausdruck die feine Lebendigkeit und das Risiko nehmen auch etwas weiter zu gehen, die vielleicht damals nicht war, aber das gehört zu der Musik wie zu die anderen Elemente von heute.

Anonymus – Folia – Jordi Savall & Hesperion XXI

Jordi Savall und sein Ensemble Hesperion XXI spielten die Folia eines unbekanntes Komponisten, der um das Jahr 1500 lebte.

Der Erfolg der Barockmusik liegt sicher nicht nur daran, dass sich darin ein vermeintlich geschlossenes Weltbild vom Großen und Ganzen widerspiegelt – sondern an ihrem Drive und mitreißenden Rhythmus. Viele der Stücke wie diese Folia sind uns mit gerade mal zwei Notenzeilen überliefert: In der einen der beiden Zeilen ist die rhythmische Figur notiert, das Rhythmus-Pattern würden wir heute sagen, zum Beispiel ein ausgelassener verrückter Tanzrhythmus. In der anderen Notenzeile steht die Melodie – alles andere ist den Musikern überlassen, die damals Komponisten und Interpreten in Personalunion waren, die ihre Konzerte aus dem Stehgreif dem Geschmack des Publikums und den örtlichen Begebenheiten anpassten. Wenn Jordi Savall also eine solche Folia einspielt, dann stammen 5 Prozent aus dem Jahre 1500 – der Rest ist eigene Zutat der Musiker.

Folia ... (Musik – 1:30)

Ein Höhepunkt in der Karriere von Jordi Savall war der Film: *Tous les matins du monde* – mit dem deutschen Titel: *die Siebte Saite* – ein Film von Alain Corneau mit Gerard & Guillaume Depardieu. Dieser Film über *Sieu de Sainte Colombe* schildert das Leben eines eigensinnigen, eigenbrötlerischen, irgendwie verrückten, aber genialen Einzelgängers, mithin also das Gegenteil dessen, was Peter Mussbach als das Faszinosum am Barock ausgemacht hatte. Damit hat sich Corneau einen Künstler aus dem Barock

herausgegriffen, der unserem heutigen Bild des künstlerischen Individualisten entspricht, nicht aber typisch war für das barocke Selbstverständnis, auch das der Künstler. So wichtig nahmen sie ihr Ego nicht. Was aber war neu an der Barockmusik in diesem Film.

Die Gambe von Jordi Savall, die Sieu de Sainte Colombe ihre Stimme lieh, war aus solcher Nähe und mit solcher Präzision mikrofoniert worden, dass man jedes Staubkorn auf den Saiten, jeden Krümel Dreck unter den Fingernägeln mithören konnte. Mit solcher Sensibilität für das Klangliche hat wahrscheinlich selbst Sainte Colombe die eigene Musik nicht wahrnehmen können, dafür fehlten ihm die technischen Ausrüstungen. Ganz zu schweigen von dem Publikum, noch bis heute. Auf dem Soundtrack des Films „Tous les matins du monde“ hört man bislang Unerhörtes, das so erst mit der Audiotechnik des 20. Jahrhunderts möglich wurde. Das Mikrophon wurde wie ein Mikroskop eingesetzt, die Lautsprecher wirken wie Projektoren. Das Ergebnis: Der Ton hat die Größe einer Kinoleinwand, obwohl wir nur eine relativ kleine und keineswegs lautstarke Gambe hören.

Les pleurs – Sainte Colombe

Les pleurs – die Tränen – von Sieu de Sainte Colombe – wurde von Jordi Savall auf einer Gambe des 16ten Jahrhunderts – wunderbar mikrofoniert – als ein Teil des Gesamtkunstwerkes – von Pierre Verany.

Mikrophone geben uns die Möglichkeit, in das Innenleben von Tönen und Geräuschen hinein zu mikroskopieren – in ihre wunderbare Komplexität und Unbeherrschtheit, bis in ihre feinsten Verästelungen. Moderne Mikrophone haben uns einen

ganzen Kosmos eröffnet, den wir durch sie zu schätzen gelernt haben. Von Tierstimmen in etwa, Vogelgesang, Insekten, Brüllaffen, Blätterrauschen, die Natur ist voll von den herrlichsten Geräuschen. Oder Frösche, die an manchen Tagen und Orten zehntausendfach ihre Stimmen in die Welt hinausrufen. Die folgende Aufnahme entstand im Oderbruch auf der polnischen Seite, wo die Sümpfe noch Sümpfe bleiben durften und nicht eingedeicht sind über Quadratkilometer – ein unglaubliches Konzert, das die Natur selbst komponiert hat.

Geräusch - Froschkonzert

Rauscharme Tonaufzeichnungssysteme – Bandmaschinen, Festplatten, Flash-Karten – all das begann um das Jahr 1900, als auch die Bilder laufen lernten. Man möchte meinen, erst mit der Erfindung des Mikrophons konnten solche akustischen Reichtümer oder Rohmaterialien zum Bestandteil musikalischer Gestaltungen werden.

Aber weit gefehlt: Es begab sich zu einer Zeit, da man die Frösche noch Rellinge nannte, um das Jahr 1720, da setzte Georg Philipp Telemann ein veritables Froschkonzert in Musik. Die Protagonisten sind zwei Frösche im Liebesspiel. Es spielt die Akademie für Alte Musik Berlin ... wobei für meine Ohren die Rellinge Telemanns eher wie Unken klingen, ohne seinen Kenntnissen über Wechselwarme zu nahe treten zu wollen.

Die Rellinge von Telemann

Sebastian Stier: *Naja, gerade bei diesem Telemannstück ist es ja so, dass der Notentext unglaublich der Interpretation*

bedarf. Eigentlich bei vielen Stücken von Telemann. Das ist mir aufgefallen gerade bei den Aufnahmen von Akamus. Wenn man das so runterspielt, ist es meistens ziemlich langweilige Musik. Das war ein Aspekt, der mich unglaublich beschäftigt hat, und zwar in Bezug auf die Neue Musik, die ja oft übernotiert ist. Also da steht ein Haufen Zeug in den Noten drinne. Der Musiker muss an sich nicht nur Tonhöhe lesen, und Rhythmus natürlich, sondern er muss gleichzeitig klangfarbliche Anweisungen lesen, die teilweise absurd differenziert sind, und bei diesen Notentexten von Telemann, wo überhaupt nichts drinne steht, nicht mal Dynamik, und wenn dann nur sehr blockhaft, ist so ein lebendiges Klangbild am Ende möglich. Das hat mich persönlich eigentlich am Ende dazu bewogen, meine Notation zu überdenken.

Aumüller: Sebastian Stier ist 1970 in Köthen geboren – er hat seinen Johann Sebastian also schon mit der Muttermilch eingesogen. Dass er mit der Akademie für Alte Musik – Akamus abgekürzt - in Berührung kam, bewirkte ein Kompositionsauftrag zum Anlass eines runden Jubiläums der Akademie für Alte Musik.

Stier: *Ich hatte eben so vorgeschlagen, dass ich mich mit der Suite ein bisschen auseinandersetze. Mit der Form, mit der Reihungsform ja letzten Endes. Verschiedene Charaktere, und herausgekommen ist dann ein einteiliges Stück, was vielleicht auf den ersten Blick verwirrt, aber es ist halt so, dass ich sozusagen die unterschiedlichen Charaktere, die ich da komponiert habe, versucht habe in ein einheitliches System zu bringen, also Zusammenhänge über Charaktergrenzen, sage ich mal so, hinweg zu schaffen.*

Was mich eigentlich daran interessiert hat, ist dass ich für dieses Instrumentarium mal schreiben kann, letzten Endes, hat mich diese formale Vorgabe während des Schreibprozesses gar nicht mehr so interessiert, sondern ich habe mich einfach auf diesen Klang eingelassen, den diese alten Instrumente haben. Das fand ich dann viel spannender als da auf so ein älteres Formmodell einzugehen. Das ist dann sozusagen nur noch subkutan vorhanden.

Aumüller: Was ist denn so spannend an dem Instrumentarium?

Stier: Es ist für meine Ohren ein frischer Klang, frischer Streicherklang – ich habe ja nur Streicher verwendet und das Cembalo. Er ist viel zarter als oder kann viel zarter sein als moderne Instrumente, kann genauso ruppig sein und hat immer so etwas nasales, teilweise sogar Gläsernes. Und das hab ich sehr gemocht. Also diese Klänge, die ich dann komponiert habe, finde ich, die lassen alle möglichen Klangassoziationen dann am Ende zu, also mal klingt es nach Akkordeon, mal klingt es tatsächlich nach Streichern auch, wer hätte das gedacht, das Spektrum ist unglaublich weit. Und zudem habe ich die Musiker kennen gelernt, und habe mich auf diese unglaublich lebendige Musizierweise gefreut. Und also diese schnellen Tempi, die sie meistens wählen für ihre Interpretationen, das hat mich schon irgendwie begeistert. Und weil ich auch sehr schnelle Musik jedenfalls zur Zeit sehr mag, da kam mir das sehr entgegen.

Musik: *En suite – von Sebastian Stier gespielt von der Akademie für Alte Musik Berlin*

„En suite ...“ von Sebastian Stier – Auftragskomposition der Akademie für Alte Musik Berlin aus dem Jahr 2002.

Woher rührt diese „unglaublich lebendige Musizierweise“ der Akademie für Alte Musik, die sich im übrigen selbst mit AKAMUS, Plural: Die AKAMUSEN abkürzen? Zum einen sicher daher, dass sie ein sogenanntes Freies Ensemble sind, das sich mit jedem Konzert aufs Neue auf dem Freien Markt bewähren muss. Zum anderen, weil sie schon in ihren Gründungsjahren zu DDR-Zeiten ohne Dirigenten musiziert haben, frei nach dem Motto: Wir brauchen keinen a n d e r e n Dirigenten, wir brauchen gar keinen Dirigenten.

Alle Fragen wurden in der Gruppe besprochen, in allergrößter Dynamik offensichtlich – daher wahrscheinlich die schnellen Tempi - und mit möglichst flachen Hierarchien gelöst. Stefan Mai, eines der Gründungsmitglieder, bezeichnet Dirigenten als mögliche Energiebremse. „Wer nicht energetisch ist“, sagt Stefan Mai, „sondern nur intellektuell irgendetwas fordert, hat bei den Proben keinen Platz. Denn auch Distanzen im Ensemble werden im Energieaustausch überbrückt.“

In einer durch und durch autoritären Gesellschaft – ich spreche von der DDR vor dem Mauerfall – gründete sich ein Ensemble, das in seiner Arbeitsweise auf einen Dirigenten verzichtete und dessen Probenverläufe nach den Erzählungen aus dieser Zeit eher einem Sit-In glichen. Sogar im Verlaufe eines Konzertes, sogar von Satz zu Satz eines Musikstückes, wurde der Konzertmeister gewechselt, also der Musiker, der von seinem Instrument aus das Ensemble koordiniert.

Klar, dass dieses im besten Sinne anarchistische, also herrschaftsfreie Gesellschaftsmodell, das bei dieser

Arbeitsweise stets im Hinterkopf mitschwingt, in der DDR eine besondere Fangemeinde um die Akamusen versammelte. War das doch eine Art gelebter Basisdemokratie, hätten wir im Westen gesagt, inmitten des real existierenden Sozialismus. Man spielte zwar Barockmusik, aber darin inkorporiert, in der Art und Weise der Proben- oder Herstellungsprozesse, wurde noch eine ganz andere Botschaft kommuniziert, eine politische Botschaft, die mit der barocken Musik nicht unbedingt etwas zu tun hatte. Denn das Barock war alles andere als antiautoritär!

Wie man sich dieses dirigentenlose Arbeiten in etwa vorzustellen hat, verdeutlicht folgender Probenausschnitt der Akademie für Alte Musik. Gearbeitet wurde an einer weiteren Komposition von Georg Friedrich Telemann – der Hamburger Ebbe und Fluth aus dem Jahr 1723. Die Aufnahme entstand Anfang 2008. Vor 1989 soll die Länge der Diskussionsbeiträge noch wesentlich umfangreicher gewesen sein.

Sie hören nacheinander in dieser Reihenfolge die Beiträge des Konzertmeisters Georg Kallweit, Primus inter Pares an der Geige – sodann den Fagottisten Christian Beuse, den Cembalisten Raphael Alpermann, den Cellisten Jan Freiheit, den Bratschisten Clemens Nuszbaumer, dann wieder den Fagottisten ... das letzte Wort hat der Bratschist ... und das Ganze garantiert ohne Energiebremse, also ziemlich rasant gespielt, in dem Sound, der für die Akademie für Alte Musik so typisch ist.

PROBENAUSSCHNITT

Die Akademie für Alte Musik hat sich nicht nur mit ihrer besonderen Spielweise einen Namen gemacht, der schon erwähnten Frische beim Musizieren, sondern auch durch den theatralen Charakter ihrer Musikaufführungen. Das Ensemble möchte weg von den altbackenen traditionellen Riten des Konzertbetriebes: Hie das Podium mit den Musikern in den Fräcken des 19ten Jahrhunderts – dort das sitzende Publikum klatschend in den Stuhlreihen. Es möchte beides miteinander vermengen, die Musiker zum Beispiel im Raum verteilen, wenn sich das von der Musik her anbietet. Oder sie treten gemeinsam mit Tänzern auf, in einem Saal ohne Bühne – das Publikum mittendrin – so dass alle Beteiligten sich im Raum ständig bewegen müssen: Musiker, Tänzer und Zuschauer in einem Raum umeinander kreisend. Versucht wurde auch die gegenteilige Variante: Man stellte im ganzen Saal Liegen auf, für After-Work-Konzerte um 18.00 Uhr – es gab Cocktails oder Tee und entspannende Barockmusik. Es gibt Versuche dieser Art in allen Richtungen. Bei einer Aufführung der Bach'schen „Kunst der Fuge“ wurde jeder contrapunctus einer anderen Instrumentalgruppe in unterschiedlichen Besetzungen anvertraut, dabei hatte jede Gruppe eine andere, eigene Position im Konzertraum. Den Fugen von Johann Sebastian Bach wurde also eine Choreographie des Klanges im Raum hinzugefügt. All dies sind Formen der Darbietung oder Inszenierung von Musik, wie sie im letzten Jahrhundert-in der Neuen Musik herausexperimentiert wurden – man denke etwa an Karlheinz Stockhausens Gruppen für drei im Raum verteilte Orchester. Solcherart räumliche Klanggestaltungen sind nun auch bei den Aufführungen Alter Musik ankommen und verändern damit natürlich die Funktion und den Inhalt der musikalischen Rede.

Diese besonderen Raumklangeffekte lassen sich leider im Radio nicht im Original darstellen. Daher möchte ich Ihnen einen Ausschnitt aus der Oper *Dido & Aeneas* von Henry Purcell vorspielen, inszeniert von Sasha Waltz mit ihrer Tanzkompanie, gespielt von der Akademie für Alte Musik und dem Vocalconsort Berlin. Die Handlung der Oper übersetzte Sascha Waltz für eine traditionelle Guckkastenbühne in eine Choreographie zeitgenössischen Tanzes. In die theatralen Konzeptionen wurden auch die Gesangssolisten und Chorsänger einbezogen. Alle mussten tanzen, jeder nach seinen Fähigkeiten, jeder nach seinem Vermögen – da war dann auch kein Platz mehr für das manchmal lächerlich anmutende- gestische Standardrepertoire der klassischen Opernsänger. Stattdessen konnte man die Gestik des Tanzes, der Körpersprache des 21. Jahrhunderts erleben. Bei Sasha Waltz kommen die Musiker mit ihren Instrumenten auf die Bühne und tanzen und spielen gleichzeitig – wie in der nachfolgenden Szene zu Beginn des dritten Aktes, hier spielt der Geiger Georg Kallweit im Kreis laufend den Seeleuten die Melodie ihres Abschiedsliedes vor – diesmal unter der Leitung eines Dirigenten: Attilio Cremonesi.

Purcell – Dido & Aeneas

Die hinreißende Wirkung dieser Musik rührt sicher auch von ihrem Rhythmus her, ihrem rhythmischen Fundament im basso continuo, auf dem aufbauend die oberen Stimmen sich relativ frei bewegen können – so wie im übrigen auch die Tänzer. Wenn man dieses rhythmische Grundgerüst aus der Alten Musik herauslöst, dann bleibt ein Drive, der zu musikalischen Ergebnissen führt, die sehr heutig, sehr zeitgenössisch klingen, fast wie Pop-Musik.

Nachdem er ein dickes Buch, das Standardwerk über die Neue Musik der 50er, 60er und 70er Jahre geschrieben hatte, mag Michael Nyman genau dieser Gedanke in den Sinn gekommen sein. Er setzte ihn um und wurde berühmt damit, gewann mit seiner Musik sogar einen Oscar. Michael Nyman hat die Musik von Henry Purcell auf das Wesentliche, den Generalbass, reduziert & vereinfacht. Das Ergebnis klingt wie Alte Musik, wenn man das Original von Henry Purcell im Hinterkopf behält – und klingt wie minimal music, wie effektvoller minimal pop, wenn man das historische Vorbild außer Acht lässt. Hier ein Ausschnitt aus der Musik zu Peter Greenaways Film: Der Kontrakt des Zeichners – der Musiktitel: Chasing sheep is best left to shepherds – zu deutsch etwa: Schuster bleib bei deinen Leisten.

NYMAN – Filmmusik

Der Komponist Michael Nyman hat also in einem neuen Werk alte und neue Musik miteinander verschränkt. Die Interpretin Christine Schäfer legte den ähnlichen Gedanken als Konzeption ihrer neu erschienenen CD zu Grunde. Lieder von Henry Purcell von der Sängerin neu interpretiert, in der Kombination mit Liedern des 79-jährigen amerikanischen Komponisten George Crumb. Worin nun ihre Art der Kreuzung alter und neuer Musik besteht, beschreibt sie selbst:

Auf den ersten Blick schreibt Christine Schäfer, trennen George Crumb und Henry Purcell drei Jahrhunderte. Ihre Musik aber hat eine direkte Verbindung. Zum einen sind die Lieder beider Komponisten sehr melodisch. Dann finde ich bei beiden einen ähnlichen Anschein von Improvisation. Beide haben vor allem sehr freie Rhythmen. Für mich, schreibt Christine Schäfer, gibt es keine alte und keine neue Musik. Es

ist immer wichtig, die Musiker verschiedener Zeiten auf eine Ebene zu bringen. Also etwa darzustellen, dass sich bei älterer und neuerer Musik das eine aus dem anderen entwickelt hat. Oder umgekehrt. Wenn man einen modernen Klang hört kann man das Alte wieder anders empfinden. Deshalb, so Christine Schäfer, finde ich auch nichts dabei, die alte Musik mit Klavierbegleitung zu singen.

Hören sie von George Crumb aus den Early Songs „Let it be forgotten“ und von Henry Purcell „Crown the Altar“ interpretiert von Christine Schäfer. Am Klavier begleitet sie Eric Schneider.

Musik Crump/Purcell

In Frankreich ist die Alte Musik wesentlich populärer als in Deutschland. Wahrscheinlich verhindern unsere vielen Symphonieorchester mit ihrem eher „gnadenlosen“ Konservatismus, dass sich das deutsche Publikum auf Neuerungen einlässt, seien diese zeitgenössisch oder barock. Infolgedessen gibt es in Frankreich auch schon eine lange Tradition, mit den Klangkörpern Alter Musik Neues, dem Stand unserer Zeit Angemessenes zu komponieren. Sehr viele der Musiker Alter Musik sind gleichzeitig Mitglieder der Spezialensembles Neuer Musik – die Gesellschaftsformen der Ensembles beider Musikrichtungen Alte und Neue Musik als Freie Gruppen sind einander - im Vergleich zu den einschlägigen Institutionen des klassischen und romantischen Repertoires - sehr ähnlich. Brice Pauset zum Beispiel ist beides – Interpret am Cembalo, am Hammerflügel – und wie er schmunzelnd ergänzt, sogar am modernen Klavier, – und er ist Komponist Neuer Musik, der mit seinen Neukompositionen dort ansetzt, wo die Alte Musik jüngst aufgehört hat. Für einen

Augenblick erinnerten mich Brice Pauset´s sechs „Préludes für Cembalo“ an die möbiusschleifenhafte Zeitgestaltung der Konzerte für zwei Gamben von Sainte Colombe – alias Jordi Savall und Wieland Kuijken. Aber ich hätte es wissen müssen: Der Cembalist Brice Pauset inspirierte sich natürlich nicht an zwei Gambenvirtuosen, sondern an zwei Virtuosen seines eigenen Instrumentes, dem Cembalo.

Pauset (Original Französisch – deutsche Übersetzung von einem Sprecher): *In der Musikgeschichte gibt es zwei Beispiele, die mich sehr interessiert haben. Das erste ist Herr Ohnetakt schlechthin – und das ist für mich wirklich Louis Couperin, der da am weitesten gegangen ist, in dieser Gattung. Hier hat man es wirklich mit einer Partitur zu tun, die a priori nichts als eine aufgeschriebene Improvisation ist, aber ohne Rhythmen, nur die Tonhöhen, keine Verbindungszeichen, und man könnte glauben, das sei so aufgeschrieben, um es mit großer Freiheit zu spielen. Leider ist es so einfach nicht. Diese Freiheit ist tatsächlich kanalisiert, sie ist im Kleinen verarbeitet in jeder musikalischen Geste, die für sich eine Art von Emblem ist. Das ist also eine Art von freiem Aufschreiben, freier Notation, die aber durch ihre eigene Symbole Regeln einführt. Der andere Komponist, der mich interessierte, hat genau das Gegenteil gemacht. Er hat alles aufgeschrieben, sehr genau, und er wollte, dass man das untergräbt, indem man es in einer eher flexiblen Art spielt, um die Regelmäßigkeiten von dieser sehr präzisen Notation verschwinden zu lassen. Und das ist Johann Jakob Froberger, der das so ausgearbeitet hat. Was sehr aufregend ist, dass sich die beiden, Froberger und Couperin begegnet sind, sie haben sich in Paris getroffen, und dass Couperin Stücke geschrieben hat, im Stile Frobergers,*

wahrscheinlich ohne Partituren von ihm gesehen zu haben. Er hat sie mit seinen eigenen Mitteln aufgeschrieben, also diesen vorgeblich sehr freien Mitteln, dieses Stück klingt sehr sehr ähnlich wie Froberger. Was mich daran interessierte, war, diese beiden Positionen zu dialektisieren, aufzuheben – und diese Frage der Freiheit in Schrift zu umzuwandeln.

Hören Sie zunächst das Prélude en sol von Louis Couperin, gespielt von Jovanka Marville – und dann Six préludes pour clavecin von und mit Brice Pauset.

Musik: Brice Pauset – aus: Six préludes pour clavecin

Soweit Brice Pauset „Six préludes pour clavecin“ interpretiert vom Komponisten als ein Beispiel für die Anverwandlung von Modellen Alter Musik – in diesem Fall der Musik von Louis Couperin und Johann Jakob Froberger – in Werke heutiger, zeitgenössischer Musik.

Dass die Kreuzung von Alter mit Neuer Musik auch unerwartete Probleme schaffen kann, beweist ein Auftrag des Siemens arts Programm an fünf Komponisten, für jeweils ein Orchesterwerk. Die einzige Auflage lautete: das Orchesterwerk soll auf das Freiburger Barockorchester zugeschnitten sein. Einer von ihnen, Benjamin Schweitzer, schrieb eine Partitur, die den Musikern die barocküblichen Freiheiten ließ: keine oder wenig Tempoangaben, keine Angaben zur Lautstärke, keine Bindebögen, keine Klangfarbensonderzeichen. Und wie in Barockzeiten notierte Schweitzer zum Beispiel nur den Generalbass in der linken Hand des Cembalisten - erdachte, für einen geübten Barockinterpreten ist die freie Improvisation der Stimme der rechten Hand tägliches Brot. Zu seiner Überraschung jedoch

reagierten die Musiker irritiert. Wie man Barockmusik zu improvisieren, fehlende Notenangaben ergänzt, wo und wie man karge Notenlinien ausziert, das wussten die Freiburger Barockmusiker. Wie aber Neue Musik zu improvisieren wäre, das versetzte sie in Unsicherheit. Sie verlangten quasi zu jeder Note vom Komponisten weitere Erläuterungen.

Im Umkehrschluss heißt das: Auch die Art und Weise der Improvisation hat sich im Lauf der Geschichte gewandelt, verlangt nach anderen Techniken und Fingerfertigkeiten, je nach Ort und Zeit und Gelegenheit.

Hören sie einen kleinen Ausschnitt aus "fleckicht" - Benjamin Schweitzers Beitrag zum "About Baroque Projekt" des siemens artsprogram - in einer Aufnahme, mit der der Komponist, wie er mir sagte, nicht glücklich ist.

Musik „Fleckicht“

Eine Eigenart der Partituren Alter Musik, wie sie uns überliefert sind, ist das häufige Fehlen von differenzierten Angaben über die instrumentale Besetzung. Das hat vielerlei Gründe, unter anderem den, dass Adaptierungen oder Transkriptionen für andere Instrumente in der Alten Musik verbreitet und üblich waren, von der Geige für die Orgel, von der Orgel für Streichquartett und so weiter. Auf diese Praxis beruft sich eine extravagante, inzwischen schon etwas betagte Interpretation einiger Werke von Johann Sebastian Bach, die einen Extremfall darstellt und einer Neukomposition gleicht, mit der ich diese WDR 3 Musikpassage beschließen möchte. 6

Millionen Jahre musste die Menschheit bis zur Erfindung des Moog-Synthesizers warten, den auch heute noch viele Pop-Bands und elektronische Klangkünstler einsetzen. Erfunden hat ihn Robert Moog Anfang der 60er Jahre. Theoretisch lassen sich damit - wie der Name sagt - alle Klänge synthetisch herstellen. Um die Omnipotenz dieses Instrumentes zu demonstrieren und es zugleich in höchste Kunstsphären zu adeln, machte sich Wendy Carlos daran, mit ihrem Moog-Synthesizer Werke des Eisenacher Großmeisters neu zu interpretieren. „Switched on Bach“ hieß die kommerziell sehr erfolgreiche LP, die 1968 das Licht der Welt erblickte. In der Registrierung am kühnsten ist der zweite Satz, das Andante aus dem Brandenburgischen Konzert Nr. 3 „von“ oder „nach“ Johann Sebastian Bach. Kleiner Wermutstropfen am Rande: Mit dieser Einspielung wurde zugleich auch der Beweis erbracht, dass zum Beispiel für Filmmusiken kein personalintensives Filmorchester mehr benötigt wird. Es genügt nun ein leistungsfähiger Synthesizer oder Computer.

Das soll Ihr Vergnügen an dem synthetischen Ausklang unserer heutigen WDR 3 Musikpassage nicht schmälern. Am Mikrophon verabschiedet sich Uli Aumüller.

Switched on Bach – Brandenburgisches Konzert Nr. 3 - Andante