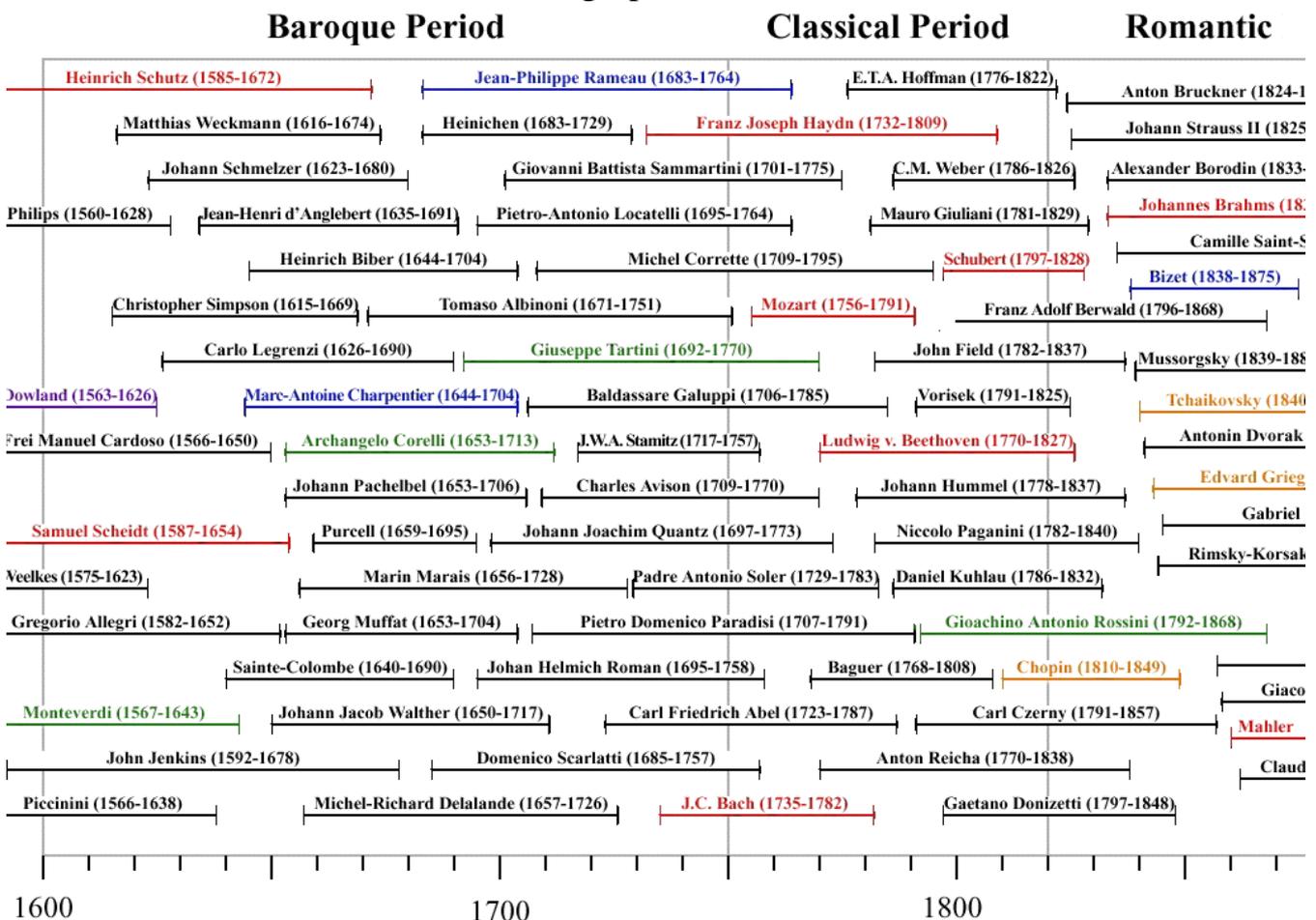


Thema: Historische Aufführungspraxis

Wenn wir von „Alter Musik“ sprechen, meinen wir oft die Aufführung auf historischen Instrumenten oder deren Nachbauten, richtiger spricht man daher von "historischer Aufführungspraxis". Treffender ist die englische Bezeichnung „historically informed“ - historisch informiert. Zur Einstimmung möchte ich zwei Interpretationen von Schuberts 4. Sinfonie gegenüberstellen.¹

Eine andere gängige Abgrenzung von „Alter Musik“ ist anhand der zeitlichen Epoche, wobei meist alle Musik bis zur Klassik oder etwas später als "alt" bezeichnet wird. (s.u.) So gibt es heute auch Interpretationen von Berlioz "Symphonie fantastique" auf historischen Instrumenten, und es fällt schwer eine aktuelle CD aus der Vorklassik zu finden, die nicht auf historischen Instrumenten gespielt wird.



Man darf die historische Aufführungspraxis aber nicht mit "authentisch" gleichsetzen, wie das gelegentlich in CD - Booklets geschieht. Keiner weiß, wie die Musik zu der damaligen Zeit wirklich gespielt wurde, und erst recht keiner weiß, wie die Musik rezipiert wurde. Man weiß allerdings, daß der heutige Konzertbetrieb mit einem Publikum, das andachtsvoll auf den teuer bezahlten Plätzen der Musik lauscht, erst Ende des 19 Jhd. aufkam. Man kann sich auch vorstellen, daß die personal- und zeitintensive, unbequeme Lebensweise das Konzertereignis in ganz anderem Licht erscheinen ließ, als in unserer heutigen konsumgewohnten, technisch perfekten Zeit. In der Oper ist damals hingegen schon ein etwas ähnlicher Betrieb vorstellbar.

Ohne auf die Entwicklung der Musikgeschichte weiter eingehen zu wollen, stellen diese Überlegungen uns die Frage: soll die Aufnahme so klingen, wie sie vielleicht damals

geklungen hat, oder soll sie eine ähnliche Wirkung erzielen? Eine Wirkung, die man sich bei vorher ungehörten Kompositionen mit neuen starken Klängen, die auf Ohren treffen die im Alltag gerade mal Hausmusik zu hören bekamen, kaum stärker vorstellen kann. In der heutigen Zeit sind das spektakuläre Interpretationen mit einer nie dagewesenen Spannung oder Virtuosität und Klänge von Instrumenten, die heute nicht mehr gespielt werden. (Bsp. Dies Irae²)

Und das Repertoire an Einspielungen zeigt, daß beide Ansätze verfolgt werden und zu überzeugenden Ergebnissen führen. Im übrigen ist der Marktanteil von Produktionen dieser Kategorie in den letzten 15 Jahren enorm gewachsen und die „Alte Musik“ hat sich längst im Konzertleben etabliert.

Instrumentarium

Mit der Verbreitung historischer Aufführungspraxis steigt auch die Kenntnis über die Instrumente in der jeweiligen Zeit. Wir kennen sicher alle ein Hammerklavier, eine Gambe oder eine Laute, aber kennen wir auch eine Taille, eine Theorbe oder ein Claviorganum? Oder die verschiedenen Cembalo Arten? Gut zu wissen, daß auch damals viele Instrumente nur regional bekannt waren - und daß wir heute über das Internet bequem an Informationen kommen (siehe Links am Ende).

Blasinstrumente haben die größten Veränderungen im Barock gemacht. Die Blechblasinstrumente hatten eine engere Mensur und noch keine Ventile, es gab je nach Anforderung und Tonart entsprechend viele Varianten. Aus der Mensur resultierte ein kleinerer, obertonreicherer Klang.



Bei den Holzblasinstrumenten gab es regionale Unterschiede im Bau und in der Stimmung der Instrumente. Um 1700 gab es einen regen Austausch zwischen Frankreich und Deutschland, so daß die tieferen französischen Oboeninstrumente teilweise in Bachs frühe Kantaten Einzug gefunden haben, was eine spätere Transposition der Stimmen erforderlich machte.

Diese Instrumente pflegt die Gruppe "Hildebrandsche Hoboisten Company", die auf Ihren recht anfälligen Instrumenten doch erstaunlich virtuos musizieren kann. Einige Passage waren aber nur mit Hilfe des digitalen Schnittes zu realisieren. Bitte dieses nicht als Makel werten, ich denke es sollte unsere Aufgabe sein, mit High-Tech die technischen Mängel auszugleichen, die auf neueren Instrumenten ja nicht mehr vorhanden sind. Wir können so heute den Musikern helfen Aufnahmen historischer Instrumente zu realisieren, die unseren gehobenen Ansprüchen bzg. Tonansprache und Intonation gewachsen sind.³

Bei Streichinstrumenten ist die Entwicklung seit dem Barock nicht so augenfällig. Sieht man von der Gambe ab, sind die Instrumente seitdem kaum verändert. Der Steg ist etwas höher und das Griffbrett angepaßt. Die dadurch höhere Saitenspannung im Zusammenhang mit umsponnenen Darm- oder sogar Kunststoffsaiten erlaubt eine größere Klangfülle. Der obertonreichere und dünnere Klang der Barockinstrumente wird aber zum großen Teil von dem Bogen und der Spielweise erzeugt.

Mitunter gibt es bei der Aufnahme wegen des starken Obertonanteils im Klang einige Probleme mit der Klangvorstellung der Musiker. Mich persönlich stören die dadurch resultierenden etwas scharfen Aufnahmen weniger, aber gerade zusammen mit einem

hell-klingenden modernen Konzertsaal kann ein Eingreifen bei der Produktion erforderlich sein. Als erstes sucht man dann Mikrofone, die ein wenig weicher klingen, bzw. nimmt bei Druckempfängern selbst im Nahfeld die Diffusfeld-Entzerrung. Ein halliger, warm klingender Raum dämpft von sich aus zu starke Hochtonanteile (vielleicht ein Grund für die große Zahl der Kirchen bei solchen Produktionen). Muß man den Raum aber künstlich nachbilden, ist ein Eingriff in den Frequenzgang meist notwendig, um diese Dämpfung zu simulieren.

Unumstritten ist heute die deutsche Aufstellung bei den Streichern, sie spiegelt sich auch kompositorisch wieder⁴. Die zweiten Violinen spielen dabei vom Saal weg, ihre Präsenz ist deutlich weniger, so daß die Herausforderung an die Produktion besteht, die Balance auszugleichen, ohne den Klang zu sehr über Stützmikrofone zu holen. Gerade wegen der stärkeren Obertöne reagieren Barockinstrumente empfindlicher auf eine überstützte Mischung.

Bei Vokalaufnahmen stoßen wir auf zwei Besonderheiten bei historische Aufführungspraxis:

1. Der Einsatz von Männerstimmen als Alt-Stimme
2. Knabenchöre, oder Knabensolisten (vor allem im kirchlichen Bereich)

Musizierweisen

Bei der „colla parte“-Praxis wurden vierstimmige Chorsätze oft mit den vorhandenen Instrumenten, oft Bläsern, verstärkt. Dies wird heute meist vor dem System bezeichnet, oder ggf. auch ausgeschrieben.

Die Vibrato Praxis ist nicht eindeutig zu klären. Man geht i.d.R. von einem vibratolosen Spiel aus, bedingt durch die Haltung der Geige (ohne Klemmung unterm Kinn) und der Sensibilität gegenüber der Intonation. Bei langen Tönen kann sich ein (natürliches) Vibrato entwickeln, sowohl in Dynamik als auch in der Tonhöhe.

Die Artikulation war ausgefeilt, es gibt viele Traktate aus der damaligen Zeit, die sich mit der Spielweise und Konventionen beschäftigen. Vor allem unterschied man zwischen der "italienischen" und "französischen" Musizierweise, dazu ein Zitat von Quantz:

Die italienische Art zu spielen ist willkürlich, ausschweifend, gekünstelt, dunkel, auch öfters frech und bizarr, schwer in der Ausübung; sie erlaubt viel Zusatz von Manieren, und erfordert eine ziemliche Kenntniß der Harmonie; sie erwecket aber bey den Unwissenden mehr Verwunderung, als Gefallen. Die französische Spielart ist sklawisch, doch modest, deutlich, nett und reinlich im Vortrage, leicht nachzuahmen, nicht tief sinnig noch dunkel, sondern jedermann begreiflich, und bequem für die Liebhaber; sie erfordert nicht viel Erkenntniß der Harmonie, weil die auszierungen mehrentheils von den Componisten vorgeschrieben werden; sie verursacht aber bey den Musikverständigen wenig Nachdenken.⁵

Charakteristisch war auch das französische "pointé" - eine sehr scharfe Punktierung - und das in Deutschland übernommene inegale Spielen (zur Betonung wird in einer Kette gleichwertiger Noten jeweils der Schwerpunkt ein wenig gedehnt). Aber auch hier war man früher sehr empfindlich, was Übertreibung angeht.

... die dem guten Geschmacke gemäß, etwas ungleich seyn müssen.

... etwas sparsam mit dergleichen Dingen umgehen, wofern sie keinen Eckel erwecken wollen⁶

Noten

Bei Produktionen alter Musik handelt es sich häufig um Werke, die noch nie, oder nur zur Entstehungszeit verlegt wurden. Entsprechend ist auch das Material in einem fast unleserlichen Zustand, wie das folgende Manuskript von Telemann beweist. Die Beset-

zung und die Tonart sind nicht auf Anhieb zu erkennen, der Text in altdeutscher Sütterlinschrift nur mühsam zu rekonstruieren. Um zu einer Aufführung zu gelangen, muß das Material erst einmal aufbereitet werden, dies geschieht teilweise von Musikern und nicht von Experten (Wissenschaftlern), so daß es nicht verwunderlich ist, wenn noch viele "Druckfehler" bei der Produktion übrigbleiben.



Die Notenschrift ist bis auf die Verwendung alter Schlüssel seit dem Barock unverändert, und bei früher Lautenmusik sind bis heute noch Tabulaturen im Gebrauch. Diese Griffschriften sollten das Spiel erleichtern, waren aber nicht leicht zu durchschauen oder auf andere Instrumente übertragbar.

Viele Werke sind nicht als Partitur, sondern nur in sog. Stimmbüchern überliefert. Das Notenkopieren war langwierige Handarbeit und eine Partitur wäre sowieso nur dem Dirigenten nütze, der als Komponist meist aber das Werk gut genug kannte. Wenn wir aus Stimmbüchern oder Einzelstimmen produzieren müssen, empfiehlt es sich mindestens die bezifferte Baßstimme und eine Melodiestimme gleichzeitig zu verfolgen. Seine Einzeichnungen macht man zweckmäßigerweise in die Melodiestimme (wegen der wenigen Noten ist im B.c. kaum Platz), die natürlich auch wechseln kann. Ansonsten ist man noch mehr auf seine Ohren angewiesen, und auch auf die Mithilfe der Musiker. Wehe dem, der es sich mit ihnen bereits am Anfang der Produktion verscherzt!

Beim entziffern alter Manuskripte bzw. beim Hören während einer Produktion stellen wir schnell fest, daß wir uns sehr viel schwerer tun, als es früher wohl war. Mit einem

festen Harmonievorrat und vielen spieltechnischen Konventionen konnte ein Musiker damals fehlende Informationen ergänzen, ähnlich wie wir einen schlecht leserlichen Text in unserer eigenen Sprache auch bei fehlenden Buchstaben noch verstehen können. Heute sind wir sozusagen internationaler geworden, wir kennen auch ganz andere harmonische Verbindungen und Spielweisen, und entsprechend unsicherer in der Interpretation.

Basso continuo

Der begrenzte Harmonievorrat war auch Grundlage für den basso continuo. Meist reichte eine Baßstimme und einige wenige Zahlen, um den Ablauf der Akkorde klar zu machen. Dabei war nur die Zusammensetzung des Akkords, nicht aber die absolute Lage vorgeschrieben.

| Symbol | Bedeutung |
|-----------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Dreiklänge: | |
| (keins) | leitereigener Dreiklang |
| # b Auflösungszeichen | beziehen sich allein stehend auf die Terz des leitereigenen Dreiklangs, sonst auf die durch die vorangehende Ziffer angegebene Stufe im Dreiklang |
| 6 | Sextakkord: der geschriebene Ton ist die 3. Stufe des zu spielenden Dreiklangs |
| 6 4 | Quartsextakkord: der geschriebene Ton ist die 5. Stufe des zu spielenden Dreiklangs |
| Septakkorde: | |
| 7 | Septakkord: zum leitereigenen Dreiklang Septime hinzufügen |
| 6 5 | Quintsextakkord: zum leitereigenen Dreiklang Sexte hinzufügen, oder geschriebenen Ton als 3. Stufe des zu spielenden Septakkords betrachten |
| 4 3 | Terzquartakkord: der geschriebene Ton ist die 5. Stufe des zu spielenden Septakkords |
| 2 | Sekundakkord: der geschriebene Ton ist die 7. Stufe des zu spielenden Septakkords |
| Sonstiges: | |
| 4 | Quartvorhalt: statt der 3. die 4. Stufe des Dreiklangs spielen |
| — | vorige Harmonie bleibt |
| 0 oder t. s. | tasto solo (kein Akkord) |

Wie diese Continuo-Stimme gespielt wurde, war nicht immer genau festgelegt, von gelegentlichen Anweisungen wie "tasto solo" oder "basso solo" abgesehen. Generabaßpraxis war eine Improvisationspraxis, entsprechend ist auch die Variationsbreite bei den Interpretationen groß. Je nach Geschick und Können konnte der Continuospieler sogar mehr hermachen als der Solist den er begleitet, was Heinichen (1683-1729) dann auch folgendermaßen kommentierte:

... der Generalbaß (ist) nicht deswegen erdacht worden, daß man damit ... concertieren, sondern nur denen concertierenden Stimmen accompagnieren solle.

Es gibt Ensembles, die ein ausgefallenes Continuo-Instrumentarium vorweisen (Hackbrett - L'Orfeo Barockorchester oder Harfe - Andrew Lawrence-King), aber Grundlage ist in der Regel ein Tasteninstrument (oder Zupf-Instrument wie Laute oder Theorbe) mit Violoncello. Oft dabei ist ein Violone (Baß), gelegentlich auch Fagott. Sowohl die Besetzung mit Continuoinstrumenten, als auch die Spielweise und Auszierung liegen im Ermessen der Interpreten. Da dürfen Sie gelegentlich als Aufnahmeleiter dann auch einhaken um eigene Vorschläge zu machen, bzw. wenig überzeugende Angebote abzuweisen.

Dies muß natürlich schon während der Proben, oder zumindest nach dem ersten Take und mit der nötigen Feinfühligkeit geschehen.

Die Continuopraxis ist wie gesagt eine Improvisationspraxis, da heißt es für den Schnitt aufpassen! Denn wenn man einen Durchgang im Cembalo nicht zu ende führt, oder die Akkordlage plötzlich eine andere ist, hilft die beste Technik nicht mehr weiter. Hat man sich dann auf den Schnitt verlassen, kann so schon mal ein guter Take unbrauchbar werden.

Stimmungen

Der Begriff "alte Stimmung" ist längst differenziert worden. Wir kennen verschiedene Stimmtöne: Chortöne, Orgel- und Kammertöne von 392 Hz bis 465 Hz. Die Entwicklung um 1700 war regional recht unterschiedlich, wie die Orgelbauten zeigen, aber meist war der Kammerton tiefer als der Chorton.

Nachdem aber die Franzosen, nach ihrem angenehm tiefen Tone, die deutsche Querpfeife in die Flöte traversierte, die Schalmei in die Hoboe, und die Bombart in den Basson gewandelt hatten, hat man in Deutschland auch angefangen, den hohen Chorton mit dem Kammertone zu verwechseln ... ich halte ... den deutschen sogenannten A-Kammerton, welcher eine kleine Terz tiefer ist als der alte Chorton, für den besten. (Quantz)

Händels Stimmtone war 422,5 Hz, wie auch der Berliner und Pariser Stimmtone (422 und 423 Hz). Am weitesten verbreitet ist heute Bachs Stimmtone von 415 Hz für die auch die barocken Streichinstrumente angepaßt sind. Stimmt man noch einen Halbton tiefer (wie mitunter in Frankreich üblich), dann leidet naturgemäß der Klang darunter, will man nicht neue Saiten und ev. Korrekturen am Steg vornehmen. (Bsp. Konzertmitschnitt Lotti)

Die weitere Entwicklung liest sich bei Riemann wie eine Wettervorhersage, sie wurde schließlich durch diverse Stimmtonekonferenzen beendet.:

1858 waren folgende Stimmhöhen erreicht: Turin 445 Hz, Paris 449 Hz, Mailand 451 Hz, Berlin 452 Hz. 1874 stimmte man in London um 455 Hz und um 1880 stimmte Steinway seine Klaviere auf 457 Hz ein.⁷

Zur Stimmung gehört aber auch die „Temperatur“, oder die Verteilung der Halbtöne in einer Oktave. Reiht man nämlich reine Quinten aneinander, so fehlt am Ende ein wenig zum ursprünglichen Grundton. Viele Varianten wurden entwickelt, bei Tasteninstrumenten hat sich z.B. Werkmeister oder Mitteltönig etabliert. Wegen des tonalen Bezugs der Temperatur, war es möglich und gewollt die Tonarten unterschiedlich rein darzustellen, man wollte sozusagen hören, wenn eine Harmonie weit vom Ursprung entfernt war. (Bsp. Claviorganum⁸)

Verzierungen

Man unterschied im Barock zwischen den „wesentlichen“ oder französische Manieren (Verzierungen, sie waren meist vom Komponisten vorgeschrieben und Pflicht für die Interpreten:

- Vorschlag
- Doppelschlag
- Triller (meist nur halbe Notendauer)
- Pralltriller (zwei Schläge)

und den „willkürlichen“ oder italienische Manieren. Sie wurden „aus dem Stegreif“ (improvisierend) gespielt und konnten die die Melodie bis zur Unkenntlichkeit verzieren. Man verzierte meist bei Motivwiederholungen oder das Da Capo einer Arie oder eines Konzerts.

Links:

<http://www.wu-wien.ac.at/earlym-l/>

Instrumente:

<http://www.historische-musikinstrumente.de/Übersicht/ubersicht.html>

<http://www.members.aon.at/hofhaimer-consort/instrumente.html>

<http://www3.cs.dartmouth.edu/~wbc/lute/lute.html>

<http://WWW.SIM.SPK-Berlin.de/deutsch/mim/index.html>

Stimmung/ Temperaturen:

<http://home.earthlink.net/~kgann/histune.html>

<http://pages.globetrotter.net/roule/accord.htm>

Noten / Tabulaturen:

<http://www.ifrance.com/luth-librairie/>

<http://www.volny.cz/weytora/d/odkzdr.htm>

Literatur:

Hans-Martin Linde, Kleine Anleitung zum Verzieren Alter Musik, Schott

Quellen:

¹ Günter Wand / Kölner RSO, EMI

Roger Norrington / The London classical players, EMI

² Antonio Lotti: Requiem, Thomas Hengelbrock / Balthasar Neumann Chor und Ensemble, BMG

³ Hildebrand'sche Hoboisten Compagnie - Musikalische Aufwartung, musicaphon

⁴ Jürgen Meyer: „Gedanken zur Aufstellung der Streicher im Orchester“, Vortrag TMT 1986

⁵ J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, 1752, Neuausgabe Bärenreiter

⁶ Johann Mattheson, der vollkommene Capellmeister, 1739, Neuausgabe Bärenreiter

⁷ Riemann Musiklexikon, B. Schotts Söhne 1967

⁸ Johann Kuhnau: Biblische Historie, Maria Grossmann, ANTES