

Historische Aufführungspraxis: Der Schlüssel zum Renaissance- Stil

Steven Grives

South Dakota State University, Brookings, SD

In den letzten 40 Jahren haben Musik- und Chorwissenschaftler eine Vielzahl an Informationen über Aufführungen der Renaissancemusik und anderer Alter Musik von vor 1750 zusammengetragen und veröffentlicht. Ensembles, die sich auf die Aufführung dieses Repertoires spezialisiert haben, sind Teil des musikalischen Mainstream geworden; und obwohl nicht jede Gruppe danach strebt, authentische oder historisch akkurate Aufführungen darzubieten, wird die Renaissancemusik heute von den meisten Musikern nicht mehr einfach aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts gesehen. Heute mehr denn je sind sich die Musiker der besonderen Aufführungspraxis, des Stils und der Klangfarbe von Renaissance-Musik nicht nur bewusst, sondern bemühen sich auch, diese Eigenheiten nachzuahmen.

Unglücklicherweise sind etablierte Aufführungstraditionen jedoch schwer zu ändern. Außerdem herrscht immer noch die Auffassung vor, dass die Erforschung historischer Aufführungspraktiken nur für spezialisierte Ensembles nützlich ist, von typischen Universitäts-, Gemeinde-, Schul- oder Kirchenchören jedoch nicht angewendet werden kann. Ich hoffe im Folgenden aufzeigen zu können, dass dies schlichtweg nicht der Wahrheit entspricht.

Obwohl die Lehre der musikalischen Aufführungen im Allgemeinen

als „Aufführungspraxis“ bezeichnet wird, beschreibt der Plural (*Aufführungspraktiken*) doch genauer die Vielfältigkeit der Hintergründe und Rahmenbedingungen, unter denen Vokalmusik zwischen ca. 1430 und 1600 komponiert und aufgeführt wurde. Während Wissenschaftler eine Reihe an stilistischen Gemeinsamkeiten der Musik dieser Zeit spezifizieren konnten – genügend, um diese 170 Jahre als (musik)historische Epoche bezeichnen zu können – hängt der genauere Charakter der Aufführungen dieser Epoche von vielen weiteren Faktoren ab: vom Musiktyp (sakral oder säkular, liturgisch oder nicht-liturgisch), vom Aufführungs-Kontext (Kirche oder Hof, drinnen oder draußen) und von der Lage/Geographie, um nur ein paar zu nennen. Wenn man nicht gerade nur das spezifische Repertoire einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Ortes aufführt, können Wissenschaftler und Musiker nicht mehr tun als historische und geographische Punkte zu verbinden und ein paar allgemeine Trends aufzudecken, die die Musik beeinflussten, die in dieser Epoche komponiert und aufgeführt wurde. Es gibt also nicht *die* Renaissance-Aufführungspraxis, sondern im Gegenteil eine Vielzahl von Aufführungstraditionen, die aber einige Gemeinsamkeiten teilen.

Die Forschung hat das Potential, moderne Musiker zu inspirieren, sich mit den reichhaltigen und vielfältigen Aufführungspraktiken der Renaissancemusik zu beschäftigen und mit ihnen zu experimentieren, anstatt einfach nur ein restriktives Regelwerk für die Ausführenden bereitzustellen. Es wird immer Raum für liturgische Rekonstruktionen und Aufführungen vom *collegium musica* oder von epochenspezifischen Instrumental-Ensembles geben. Leiter nicht-spezialisierter Ensembles sollten sich aber nicht von der Angst vor „falschen Aufführungspraktiken“ davon abhalten lassen, Renaissancemusik aufzuführen! Die Aufführungspraxis-Forschung kann nicht nur stilistische Aspekte der Musik beleuchten, sondern auch praktische Anleitungen für Aufführungen bereitstellen, die von *jedem* Chor oder Vokalensemble angewendet werden können.

Performance Practice: Music Before 1600 (Aufführungspraxis: Musik vor 1600; New York: Macmillan Press, 1989) von Howard Mayer Brown und Stanley Sadie ist eine hervorragende Quelle für Studenten und Forscher der Aufführungspraxis. Im einleitenden Kapitel zur Renaissancemusik diskutiert Brown wortgewandt die vielen Aspekte, die bei der Aufführung früher Vokal- und Instrumentalwerke eine Rolle spielen. Brown sagt: „Musiker müssen eine Reihe fundamentaler Entscheidungen fällen, bevor sie eine überzeugende Aufführung anbieten können – egal welche Komposition des 15. oder 16. Jahrhunderts sie gesanglich oder instrumental vorzutragen gedenken, ob sie eine moderne Bearbeitung, eine Handschrift oder ein gedrucktes Buch aus der Renaissance, oder ein Faksimile bzw. Pseudo-Faksimile einer solchen Quelle verwenden.“ [Anm.Ü.: frei übersetzt] (S. 147). Brown behandelt einige dieser Aspekte – Text (Textverteilung), *musica ficta*, Typ (Stimmen oder Instrumente) und Anzahl der Stimmen pro Stück, Verzierungen, Tempo und Proportion, Tonlage, Artikulation und Vibrato – mit denen sich sachkundige Musiker vor der Aufführung befassen sollten.

Laut Brown gibt es eine Aufsplittung der Pflichten zwischen Wissenschaftlern und Musikern. Beispielsweise ist es die Aufgabe des Aufführungspraxis-Wissenschaftlers, festzustellen, wie Aufführungsangelegenheiten zu der Zeit, in der die Musik geschrieben wurde gelöst wurden; während der (moderne) Musiker entscheidet, ob die vom Wissenschaftler vorgeschlagenen Lösungen praktikabel sind und ob sie auf zeitgenössische Aufführungen angewendet werden können (oder sollten). Anders ausgedrückt: es wird vom modernen Wissenschaftler oder Bearbeiter Alter Musik erwartet, dass er routiniert interpretative Entscheidungen trifft, die in der Renaissance vom Musiker getroffen wurden.

Mein erster Vorschlag für moderne Chorleiter ist es daher, eine zuverlässige Edition der für die Aufführung ausgewählten Musik zu finden, oder eine eigene Edition zu erstellen. Ein vertrauenswürdiger Bearbeiter (Editor) wird das ursprüngliche

Material immer deutlich von jeglicher redaktionellen Änderung abgrenzen. Zudem zitieren gute Bearbeiter immer die handschriftlichen Quellen, die benutzt wurden, um die Edition zu erstellen, und erklären die redaktionellen Methoden und Prozesse. Darüber hinaus geben gute Bearbeiter originale Notenwerte, Mensur, Tonlage und Notenschlüssel an – in der Regel als *incipit* (am Anfang des Stückes). Musiker sollten wenn möglich mehrere verschiedene Editionen zu Rate ziehen, um ein Stück vorzubereiten, auch Werkesammlungen des Komponisten. Kurz gesagt: ein kompetenter Bearbeiter von Chormusik kann die meisten wichtigen Aspekte des musikalischen Textes, insbesondere objektive Elemente wie Tonlage, Dauer, Tempo und Proportion, zuverlässig klären.

In einigen Fällen werden von den Wissenschaftlern heute notgedrungenermaßen Elemente der Musik notiert, die in der Renaissance noch von den Musikern frei improvisiert wurden. Das betrifft besonders *musica ficta* und Verzierungen. Wenn der (zeitgenössische) Musiker nicht in der Lage ist, Mensuralnotation zu lesen und die Parameter zu verstehen, die Verzierungen oder *musica ficta* bestimmen, ist die Arbeit des Wissenschaftlers essentiell, um die Notation zu dechiffrieren und Hilfestellungen zur Interpretation des musikalischen Textes zu geben. Während man argumentieren könnte, dass das Notieren von Verzierungen oder *ficta* deren grundlegenden Charakter (also den Fakt, dass sie improvisiert wurden) negiert, ist doch das Ausführen notierter Verzierungen und *ficta* immer noch dem Weglassen dieser wichtigen Aspekte der Aufführung vorzuziehen.

Ein gleichwertiger und oft von den Musikern vernachlässigter Partner des musikalischen Textes ist das Wissen um den musikalischen Kontext. Wenn man sich mit den Aufführungsbedingungen der Renaissance-Chormusik beschäftigt, kann man feststellen, dass Renaissance-Komponisten und -Musiker ihren heutigen Entsprechungen – *uns* – sehr ähneln. Stets wurden die Renaissance-Komponisten in erster Linie von

ihren Geldgebern beeinflusst, also der Kirche oder dem Hof, an dem sie angestellt waren,. Extravagante Anlässe an vermögenden Höfen erlaubten es Komponisten, extravagante Musik zu verfassen. Gleichermaßen verfassten Komponisten kleiner Pfarrkirchen oder weniger wohlhabender Höfe Musik, die ihrem Umfeld eher angemessen war. Jedes Musikstück diente einem einzigen bestimmten Zweck, sei es Liturgie, Zeremoniell oder Amusement.

Die Besetzung, also Art und Anzahl der Stimmen, die bei einer Aufführung Alter Musik mitgewirkt haben, ist wohl die am heißesten und am ausgiebigsten diskutierte Thematik der Aufführungspraxis. Anders als moderne Musiker, die darauf trainiert sind, die Ansprüche des Repertoires zu erfüllen, schrieben Renaissance-Komponisten Musik, die – zumindest anfänglich – auf die spezielle Zusammenstellung ihres eigenen Ensembles und dessen Einschränkungen abgestimmt war. Obwohl beispielsweise bekannt ist, wie viele Sänger welchen Geschlechts an der Sixtinischen Kapelle angestellt waren und dass keine Orgel in der Kapelle vorhanden war, woraus wir Informationen über die Klangfarbe des Ensembles erhalten können, wird das bloße Abgleichen dieser Sängeranzahl nicht zwingend eine „ideale“ Aufführung einer Palestrina-Motette fabrizieren. Gleichermaßen haben Komponisten, die Zugriff auf Instrumente hatten, die Stimmen oft mit *colla parte* Instrumental-Stimmen verdoppelt, um die Klangfarbe zu verbessern oder einfach um einen Teil zu verstärken. Moderne Musiker sollten sich daher lieber bemühen, ein Gleichgewicht zwischen diesen Stellen zu finden, indem sie die Vibrato-Rate der Sänger modifizieren und eine angemessene Artikulation sicherstellen, anstatt sklavenartig der ganzen Liste von Sängern und Instrumentalisten zu folgen. Zusammengefasst kann man sagen, dass Musiker unabhängig von ihrer Ensemblegröße einen angemessenen Stil für Renaissancemusik-Aufführungen entwickeln und kommunizieren können, solange sie die Anwendbarkeit ihres Wissens nicht aus dem Auge verlieren. Die Aufführungspraxis beeinflusst den Stil, der wiederum die

Aufführung belebt.

Die Fortschritte in der Erforschung von Aufführungspraktiken der Renaissance und anderer musikhistorischer Epochen – und auch die gute Zugänglichkeit ihrer Ergebnisse – ermöglichen es Chorleitern und Chören, verschiedenste stilepochenspezifische Strukturen und Timbres zu erkunden. Während es früher akzeptabel war, dass Chöre ihren eigenen charakteristischen Klang kultivieren, der dem Repertoire aufoktroiert wird, werden Chorleiter nun ermutigt, ihre Sänger darin zu schulen, Musik aus verschiedensten Epochen stilgetreu aufzuführen. Alte Aufführungstraditionen sind schwer zu ändern, und stilgerechte Choraufführungen sind bei weitem noch nicht allgemein angenommen. Wenn wir allerdings hinnehmen können, dass jede Epoche in der Chormusik ihren eigenen, einzigartigen, Klang besitzt, hat der Trend zu stilistisch fundierten Choraufführungen das Potential, die Chorwelt zu beleben und ihr neuen Schwung zu verleihen.



Dr. **Steve Grives**, Privatdozent für Musik, leitet den Konzertchor Madrigal Singers and Statesmen, lehrt Dirigieren und koordiniert den Chor-Bereich an der South Dakota State University (SDSU). Grives erhielt den D.M.A.-Abschluss von der University of Colorado in Boulder, den M.M. von der University of Maine, und einen B.A. vom Bowdoin

College. Dr. Grives arbeitet oft als Gastdirigent, Punktrichter, gibt Meisterkurse und hält wissenschaftliche Vorträge. Außerdem schreibt er regelmäßig für *Choral Journal* und *Melisma*, den North-Central-ACDA-Newsletter (American Choral Directors Association). Grives ist aktives Mitglied diverser professioneller Organisationen. Er fungiert als „Repertoire and Standards Chair for Male Choirs“ für South Dakota-ACDA, ist Vorstandsmitglied der „National Collegiate

Choral Organization“, und Mitglied der „Pi Kappa Lambda music honor society“. Zusätzlich zu seiner Arbeit an der SDSU leitet Dr. Grives das „Dakota Men’s Ensemble“ – einen Chor, der wöchentlich für Patienten in Hospizen in Brookings und Umgebung singt. E-Mail: Steven.Grives@sdsu.edu

Übersetzung aus dem Englischen: Elisabeth Sicker, Deutschland