

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2007)
Heft: 98

Artikel: Alte Instrumente und aktuelles Komponieren : Ansätze zum Umgang mit einer Problemstellung = Instruments anciens et composition actuelle : contribution à l'approche d'une problématique
Autor: Drees, Stefan
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927732>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.04.2026

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

ALTE INSTRUMENTE UND AKTUELLES KOMPONIEREN

VON STEFAN DREES

Ansätze zum Umgang mit einer Problemstellung

Instruments anciens et composition actuelle — Contribution à l'approche d'une problématique

L'intérêt croissant porté par les compositeurs actuels aux conditions d'exécution et aux sonorités des ensembles qui jouent sur des instruments traditionnels montre que les frontières entre nouvelle et ancienne musique tendent quelque peu à s'estomper. Sont considérés : *Musik für Renaissance-Instrumente* (1965/66) de Mauricio Kagel dont le produit sonore est présenté comme les « sons les plus nouveaux » ainsi que ... *und folge mir nach* (2005) de Juliane Klein qui aborde la pratique d'exécution d'un ensemble baroque.

Das Musizieren im Rahmen der sogenannten «historisch-orientierten Aufführungspraxis» ist aus dem heutigen Musikbetrieb nicht mehr wegzudenken. Zwar existiert keine einheitliche Definition für die häufig synonym benutzten Termini «alte» und «historische» Instrumente¹, doch implizieren sie bestimmte instrumentenbauliche Merkmale, aus denen sowohl charakteristische klangliche Kennzeichen als auch spezifische Musizierweisen resultieren.² Das heutige Originalklanginstrumentarium stellt ein ganzes Arsenal von Instrumenten zur Verfügung, deren vormals häufig unterbrochene Spieltraditionen mittlerweile nicht nur gut erforscht sind, sondern für die sich inzwischen auch wieder neue Spieltraditionen entwickelt haben. Schon darin zeichnet sich ab, dass alte und neue Musik heute «neben- und miteinander ästhetische Gegenwart» und «klingender Ausdruck derselben Zeit» sind; beide Sparten setzen sich zudem «mit ungewohnten Klängen und den Möglichkeiten der Klangdifferenzierung» auseinander und bemühen sich «um die Wiedergewinnung von Freiheit, um den Ausbruch aus dem Korsett der schriftlich fixierten Musik durch Improvisation und andere Verfahren».³ Daher überrascht es nicht, dass beide Richtungen trotz ihrer gegensätzlichen Positionierung im Musikleben inzwischen ein verstärktes Interesse aneinander erkennen lassen.

VERFREMDUNG

Dass dem Wunsch nach neuer Musik für alte Instrumente von kompositorischer Seite her entsprochen wird, dürfte wesentlich damit zusammenhängen, dass das Originalklanginstrumentarium von den Komponisten als Träger bestimmter Klangeigenschaften angesehen wird, die sich von den Charakteristika zeitgenössischer Instrumente unterscheiden und daher zu besonderen kompositorischen Fragestellungen anregen. Bei der Suche nach Instrumenten, die relativ häufig von der Neuproduktion bedient werden, stößt man rasch auf die Viola d'amore: Ursprünglich im 17. und 18. Jahrhundert beheimatet, erlebte das Instrument bereits im Zuge einiger Opernkompositionen an der Wende zum 20. Jahrhundert eine Renaissance und wurde hier als gleichsam exotische Nuance zur Bereicherung des spätromantischen Orchesterklangs eingesetzt. Paul Hindemith führte, begeistert vom weichen und resonanzreichen Klang des Instruments, mit der *Kleinen Sonate* op. 25/2 (1922) und der *Kammermusik* Nr. 6 op. 46/1 (1927) die Viola d'amore wieder in das Kammermusik- und Ensemblemusizieren ein, Komponisten wie Frank Martin (*Sonata da chiesa* für Viola d'amore und Orgel,

1938) schrieben im Anschluss daran bedeutende Werke. In jüngerer Zeit ist schliesslich ein stetig anwachsendes zeitgenössisches Repertoire zu verzeichnen, zu dem etwa Olga Neuwirth (... *?risonanze!* ..., 1995/96), Gerald Eckert (*gedunkelte Brüche*, 2000) oder Georg Friedrich Haas (*Solo für Viola d'amore*, 2000) gewichtige Solostücke geliefert haben.

Entsprechende Werke zeigen, dass die Komponisten vor allem daran interessiert sind, Resonanzeigenschaften und Klangcharakter des Instruments durch unterschiedlichste Skordaturen seiner Spiel- und Resonanzsaiten zu manipulieren, um damit eine «Erweiterung der instrumentalen Farbpalette um ungewöhnliche Klänge» zu erzielen.⁴ Dass dergleichen Veränderungen zugleich auch eine Erweiterung von Spiel- und Grifftechnik nach sich ziehen, machen etwa die Kompositionen Klaus Hubers deutlich, in denen, wie in ... *plainte* ... für Viola d'amore in Dritteltonstimmung (1990), die Ausdrucksmöglichkeiten neuer Tonsysteme systematisch erforscht werden. Durch solchen Zugriff wird der Klangerzeuger in seinen Möglichkeiten neu definiert und, losgelöst von einer lediglich rekonstruierten Spielpraxis, als kompositionstechnische Problemstellung begriffen. Insofern hat sich hier inzwischen – wie auch im Falle der zeitgenössischen Musik für Cembalo oder Blockflöte – eine eigenständige Musiziertradition für die neuere Zeit entwickelt, in deren gleichsam ahistorischen, weil über den ursprünglichen Gebrauch von Instrumenten hinaus gehenden Verfahren sich eine weitgehende Modifikation des Zugangs zur historischen Spieltechnik abzeichnet. Die fraglichen Kompositionen beziehen sich daher auch nicht eigentlich auf die Traditionen des Musizierens mit historischen Instrumenten, sondern zielen vielmehr darauf ab, ihre spezifische Aura im Kontext gegenwärtigen Komponierens neu zu definieren.

IRONISCHE BRECHUNG

Angesichts solcher Beispiele scheinen sich heutige Komponisten von den Möglichkeiten alter Stimmungssysteme oder von den Resonanzeigenschaften und Klangfarben historischer Instrumente angezogen zu fühlen, weil diese ein vielfach noch unverbrauchtes Ausdruckspotenzial bergen und damit auch als Gegenentwurf zu den oftmals geglätteten Klangeigenschaften moderner Instrumente dienen können. Der Umgang mit den rekonstruierten Klangtraditionen der Vergangenheit wird daher rasch von einem Prozess zeitgemässer Aneignung des Instrumentariums überlagert, in dem die historischen Funde verändert oder umgedeutet werden.

1. Zu diesem Problem vgl. die terminologische Diskussion bei Kerstin Neubarth, *Historische Musikinstrumente im 20. Jahrhundert. Begriff – Verständnis – kompositorische Rezeption*, Köln: Dohr 2005, S. 9–30.

2. Vgl. Winfried Schrammek, *Alte und neue Musikinstrumente*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 7 (1965, hrsg. v. der Gesellschaft für Musikwissenschaft, Berlin-Ost), Sankt Augustin: Academia 1965, S. 209–217, insbes. S. 213.

3. Michael Gassmann, *Verrat aus Liebe*, in: *FAZ*, 3. August 2005.

4. Ulrich Mosch, *Neue Musik und alte Instrumente*, in: *Konzertprogramm «About Baroque»*, Lucerne Festival, Luzern 2005, S. 12–17, hier S. 14.

5. Vgl. Kerstin Neubarth, *Historische Musikinstrumente*, S. 88–126, 126–135, 143–151 und 159–164.

6. Zitiert nach dem Vorwort zur Partitur Universal Edition, Wien 1970, o. S. Kagel sieht zudem alternativ eine Aufführung mit zwei bis 22 Instrumentalisten und einer Auswahl aus dem genannten Instrumentarium unter dem Titel *Kammermusik für Renaissance-Instrumente* vor.

7. Dieses und das folgende Zitat: *Mauricio Kagel*, Begleittext zur Schallplatte Deutsche Grammophon 104993.

8. Dieter Schnebel, *Musik für Renaissance-Instrumente*, in: *Ders., Mauricio Kagel. Musik – Theater – Film*, Köln: DuMont 1970, S. 195–200, hier S. 199f.

Abbildung 1:
Aus: Mauricio Kagel,
«Musik für Renaissance-Instrumente (1965/66)», S. 4
© Universal Edition Wien

Dass dies durchaus mit ironischer Distanz zum eigentlichen Gegenstand geschehen kann, zeigt Mauricio Kagel in seiner *Musik für Renaissance-Instrumente* (1965/66), indem er das gewählte Instrumentarium auf experimentelle Weise auslotet und die Instrumente ohne Rücksicht auf ihre Historie durch ungewöhnliche Spielweisen verfremdet.⁵ In den Mittelpunkt rücken so die rein musikalischen Möglichkeiten der jeweiligen Klangerzeuger mitsamt ihrer Unvollkommenheiten, wodurch aus dem Komponierten heraus ein zeitgenössischer Kommentar zu jenem historischen Musizieren entsteht, auf das der Werktitel anspielt.

Die *Musik für Renaissance-Instrumente* ist für 23 Spieler konzipiert, wobei einige Mitwirkende mehrere Instrumente zu bedienen haben und bestimmte Instrumente vorübergehend auch mehrfach besetzt sind, so dass es prinzipiell eine reiche Differenzierung innerhalb der Stimmlagen gibt. Das Instrumentarium setzt sich zusammen aus Sopranino-, Sopran-, Alt-, Tenor- und Grossbass-Blockflöten, Diskant-, Alt-, Tenor- und Bass-Krummhörnern, Diskant-, Alt-, Tenor- und Bass-Pommern, Tenor- und Bass-Dulzianen, Zink, Clarino, Alt-, Tenor- und Bass-Renaissanceposaunen, Regal, Positiv, Schlagzeug (Triangel, Handbecken, Handglocken, Schellenbündel, -band und -reifen, Tamburinen, Handtrommeln, Rührtrommeln, Pauken), Hackbrett, Laute, Theorbe, Diskant- und Alt-Violen da braccio sowie Diskant-, Alt-, Bass- und Kontrabass-Violen da gamba. Zusätzlich schreibt Kagel – neben dem Einsatz der Stimme – Hilfsmittel zur Präparierung und zur «Denaturierung des Originalklangs» (etwa Plastikschauch, Lineal, Papier oder Tuch) sowie Verfahren der geräuschbehafteten Klangerzeugung vor.⁶ Folgt man dem nachträglich verfassten Werkkommentar des Komponisten, verdankt sich die Wahl dieses Instrumentariums dem Umstand, dass es seiner «Klangvorstellung mehr entsprechen konnte als die Streicher und Bläser heutiger Ausführung».⁷ Kagel kehrt also die Voraussetzungen der zeitgenössischen Klangfarbenkomposition um, indem er gerade dem «exemplifizierende[n] Sinn der Beschränkung, der dem Wesen dieser Renaissanceinstrumente innewohnt» Raum gibt und «den Einsatz jedes Instruments in seinem rohen, unverfälschten Klangcharakter», also mitsamt seiner oftmals imperfekt und bereits im Ansatz gegenüber herkömmlichen Instrumenten verfremdet wirkenden Klanglichkeit benutzt.

Angesichts dieses Umstands spricht Dieter Schnebel vom Prinzip der «doppelten Verfremdung», das «die Klänge unverstellt erscheinen» lasse, da «Kagel dem historischen Bewusstsein, welchem alte Instrumente nach Gewesenem klingen, solche präsentiert, als wären sie gar nicht so, und sie

dann noch wie neueste behandelt»; daher «tönen [sie] nun wirklich gebrechlich, ja, wie wenn es sie längst nicht mehr gäbe, und lebten sie nur noch auratisch».⁸ In der Tat fordert Kagel passagenweise gerade solche Spielweisen, die das Geräuschhafte und Rohe des Originalklangs unterstreichen, was durch verschiedene Arten der Manipulation von Tonanregung oder Schallabstrahlung wesentlich verstärkt wird. Trotz dieses experimentellen Zugriffs bleiben jedoch die «an das Instrumentarium gebundenen charakteristischen Klangtypen» erhalten und gehen «in den neuen Klangtechniken» auf.⁹ Dies wird durch den generell chorisch organisierten Einsatz der Instrumente erreicht, dessen Zusammensetzung die klangliche Grundstruktur der historischen Instrumentenchöre bewahrt. Kagel zitiert dadurch ein gewisses historisierendes Kolorit und berücksichtigt das geschichtliche Moment insofern, «als er mit historischen Assoziationen seiner Hörer arbeitet», die Klänge also im Sinne von Anspielungen, nicht jedoch in restaurativem Sinn einsetzt.¹⁰ Dabei schafft er im wahrsten Sinne des Wortes eine Klangfarbenkomposition, weil er den Klang nicht als fertiges Material, sondern als «Ergebnis differenzierter Gestaltung»¹¹ benutzt. Durch dieses Spiel mit Reminiscenzen kommentiert das Instrumentarium nicht nur das Vergangene aus der Perspektive der Gegenwart; sein Klang erhält zugleich auch dokumentarischen Charakter und vermittelt eine Spur von historischer Authentizität, die vor dem geänderten geschichtlichen Kontext auf den Wandel der Zeit verweist. Mit solchen Verweisen auf die Geschichte bringt das an die Ausdrucksformen der Gegenwart gebundene Musizieren mit alten Instrumenten ein wichtiges Element in den musikalischen Diskurs ein – ein Element, das insbesondere in den frühen Rekonstruktionsversuchen der Alte-Musik-Bewegung zugunsten einer falsch verstandenen, in den Raum einer geschichtslosen Gegenkultur projizierten Objektivität verdrängt wurde.

PRODUKTIVE WECHSELWIRKUNG

Dennoch kann auch bei Kagel nicht von einer produktiven Wechselwirkung beider Bereiche gesprochen werden, da die ästhetische Distanz zur spezifischen Art des Musizierens auf historischen Instrumenten letztlich erhalten bleibt und in gewissem Sinne gar das Thema der Komposition darstellt.¹² Ganz anders ist dies dagegen bei jüngeren Projekten, die sich gezielt um die Problematik des Komponierens für Originalinstrumente bemühen. So wurde 2003 in Gestalt eines Workshops an der Landesmusikakademie Nordrhein-Westfalen (BRD) gemeinsam mit Johannes Kalitzke und der

9. Wilfried Gruhn, *Die instrumentale Inszenierung des Klanges bei Mauricio Kagel*, in: *Musik und Bildung* 9 (1977), Heft 11, S. 606–614, hier S. 607.

10. Kerstin Neubarth, *Historische Musikinstrumente*, S. 124; vgl. auch Dörte Schmidt, *Über Möglichkeiten – Zu Mauricio Kagels Musik für Renaissanceinstrumente*, in: *Tibia* 15 (1990), Heft 3, S. 186–194.

11. Kerstin Neubarth, *Historische Musikinstrumente*, S. 159.

12. Vergleichbar hiermit ist der Ansatz von Kagels *Exotica für 6 singende Instrumentalisten mit je mindestens 10 außereuropäischen Instrumenten* (1971/72), der nicht die historische, sondern die interkulturelle Distanz thematisiert.

13. Website der Landesmusikakademie NRW, http://www.landesmusikakademie-nrw.de/kursangebot/neue_musik/ (Stand: Februar 2007).

14. Die ausgewählten Werke – Dong Xiang Xie Yi für Kammerensemble von Lin Wang, *Faksimile. Suite für gemischtes Ensemble* von Tobias Schwenke, ... *in between ...* für Viola d'amore, Klarinette und Posaune von Michael Pelzel, *Nachzeichnung für zwei Blockflöten, Barocktrompete, Theorbe, Viola d'amore, Klarinette, Posaune, Schlagzeug, Violine und Violoncello* von Dominik Rodak und *Ciaccona fluida* für Kammerensemble mit Barockinstrumenten von Matthias

musikFabrik das Projekt «Neue Musik mit historischen Instrumenten» für junge Komponisten durchgeführt, dessen Ziel es war, «der zeitgenössischen Musik neue Klangräume und damit neue Kommunikationsmöglichkeiten durch den Einsatz historischer Instrumente zu eröffnen»,¹³ wobei gerade die Kombination historischen und aktuellen Instrumentariums im Mittelpunkt stand.¹⁴ Weit mehr öffentliche Aufmerksamkeit erregte jedoch das vom Siemens Arts Program initiierte Projekt «About Baroque», dessen Ergebnisse erstmals am 27. August 2005 beim Lucerne Festival präsentiert wurden und anschliessend auch in anderen europäischen Städten zu hören waren.

Auch hier stand die Möglichkeit einer Wechselwirkung von Erfahrungen aus verschiedenen Bereichen des Musiklebens im Mittelpunkt, jedoch von Anfang an ausschliesslich auf historische Klangerzeuger fixiert, wobei das erklärte Ziel darin bestand, «über den Aspekt der exotischen Klangkomponenten hinaus die spezifische Spiel- und Phrasierungsweise, die ganz eigenen Ausdrucksmöglichkeiten der historischen Aufführungspraxis für zeitgenössische Kompositionen» zu nutzen.¹⁵ Intensiver als jemals zuvor wurde dabei der praktische Umgang mit dem Instrumentarium einbezogen, denn – so die korrekte Überlegung der Initiatoren – von den Originalklanginstrumenten hängt ein grundsätzlich anderer Umgang mit Tempo, Dynamik, Raumgefühl und Artikulation ab, den es auch für die zeitgenössische Musik zu erforschen gilt. Während das Freiburger Barockorchester als Spezialensemble für historische Aufführungspraxis im Laufe des Projekts mit den ästhetischen und strukturellen Bedingungen aktuellen Musikschaffens konfrontiert wurde, erhielten im Gegenzug die Komponisten Michel van der Aa, Juliane Klein, Rebecca Saunders, Benjamin Schweitzer und Nadir Vassena Zugriff auf eine reiche Palette unverbraucher Klangmöglichkeiten und ungewohnter Spielhaltungen. Der Ausarbeitung der Kompositionen ging eine zweijährige Vorbereitungsphase voraus, während der die Komponisten das Ensemble und dessen Arbeitsweise bei Probenbesuchen gründlich kennen lernen konnten, um auf Grundlage dieser Erfahrungen ihre Werke zu entwickeln und sie dann in weiteren Sitzungen mit dem Ensemble zu erarbeiten.¹⁶

Dass eine solche Versuchsanordnung Konsequenzen für beide Seiten hat, ist schon aufgrund der auf Gegenseitigkeit bedachten Arbeitsweise anzunehmen.¹⁷ In der Tat weisen alle realisierten Werke deutliche Spuren der Auseinandersetzung mit dem speziellen Typus des in der Aufführungspraxis tätigen Interpreten auf. Der unterschiedliche Umgang der Komponisten mit den Vorgaben hat hierbei zu fünf höchst eigenständigen Lösungen geführt, die sich auf jeweils andere Aspekte des historisch orientierten Musizierens beziehen und ihre stärksten Momente dann haben, wenn die strukturellen Voraussetzungen des Komponierten sich mit der Möglichkeit einer lebendigen, von bestimmten Interpretationserfahrungen geleiteten Auseinandersetzung mit dem Notentext befassen. Dieser Aspekt wurde innerhalb der Presseberichterstattung zu «About Baroque» jedoch nicht wirklich gewürdigt: Mögen manche Werke auch die eine oder andere Schwäche aufweisen, so ist die mitunter anzu-treffende Argumentation, sie seien nicht explizit für ein Spezialensemble komponiert und könnten daher genauso gut mit herkömmlichen Instrumenten aufgeführt werden, schlichtweg verfehlt. Denn sie lässt gerade den in die Partituren eingeflossenen Modus der instrumentalen Umsetzung ausser Acht, der von den spezifischen Erfahrungen eines solchen Ensembles geleitet ist und daher auch die Werkgestalten entsprechend beeinflusst hat.

Vielleicht am deutlichsten wird dies in Juliane Kleins Komposition ... *und folge mir nach* für Violine solo, Streicher, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Hörner und Cembalo, deren fünfsätziger Anlage aus ineinander übergehenden Sätzen eine Transformation barocker Satztypen und damit – zwischen zitathafter Präsenz und blosser Allusion angesiedelt – bestimmter Elemente der Suite zugrunde liegt.¹⁸ Als Grundlage für eine adäquate Realisierung in der Konzertsituation dient die dem Freiburger Barockorchester eigene Art des Musizierens mit gegenseitigem Blickkontakt, da die Partitur aufgrund von teils taktstrichloser Notation einerseits und dem Anspruch auf ein möglichst exaktes Zusammenspiel bei gemeinsamen Stimmeinsätzen und rhythmischen Unisoni andererseits den Akt der Kommunikation und gegenseitiges Aufeinander-Reagieren geradezu in den Mittelpunkt stellt.¹⁹ Dies wird schon in der räumlichen Anordnung der Musiker sichtbar, einer kreisförmig in sieben Trios um die Solovioline gruppierten Aufstellung, die ein Maximum an kommunikativer Verbindung zwischen allen Mitwirkenden ermöglicht. Dem entsprechen auch die vielfältigen Gestaltungsspielräume, die Klein im Hinblick auf die zeitliche Gestaltung in ihrer Partitur verankert, indem sie mehrfach die Abfolge der musikalischen Ereignisse im Rahmen bestimmter Zeitintervalle nur ungefähr festlegt und die Musiker passagenweise gar dazu auffordert «mit geschlossenen Augen» zu spielen.²⁰ So ist für jede Partiturseite des III. Satzes ein Zeitrahmen von 38'' bis 76'' angegeben, in dem die notierten Ereignisse stattfinden sollen, wobei der «bestmögliche Einsatzzeitpunkt nach Gehör» gefunden werden soll, während für die letzten Seiten des V. Satzes ein Zeitrahmen von 19'' bis 57'' vorgesehen ist. Analoge Freiräume existieren bezüglich des Tonvorrats in den als «fill ins» bezeichnete Passagen: Hier sieht Klein vor, dass sich die Musiker ohne gegenseitige Absprachen für jede Aufführung aus einem vorgegebenen Tonvorrat einen Ton, Doppelgriff oder Akkord wählen und dieses Material dann an den entsprechenden Passagen mit den jeweils in der Partitur festgelegten Rhythmen vortragen sollen.²¹

Kleins Stück ist eine der gelungensten Kompositionen des «About Baroque»-Projekts, weil hier sowohl auf der Ebene des Materials als auch im Hinblick auf die Musizierhaltung die Anregung einer Auseinandersetzung mit Elementen der alten Musik aufgegriffen und zu einer unverhüllten, aus zeitgenössischem kompositorischen Denken gesteuerten Synthese geführt wird. Aufgrund seiner nahezu idealen

S. Krüger – erklangen am 5. Juli 2003 beim Festival «ensemble» in Mönchengladbach.

15. Siemens Arts Program / Lucerne Festival: *About Baroque*, Pressemitteilung, Mai 2005.

16. Eine Dokumentation des Projekts erschien Anfang 2007 bei harmonia mundi als Doppel-CD (HMC 905187.88).

17. Vgl. hierzu die Stellungnahmen in *Neue Musik als neue Erfahrung – fünf Fragen an Musiker des Freiburger Barockensembles*, in: *Konzertprogramm «About Baroque»*, S. 20–23. Weitergehende Aussagen zu den gegenseitigen Einflüssen enthielten auch die Rundfunkberichte des SWR 2 (Kultur aktuell, 27. August 2005) und des Deutschlandfunks (Bericht von Beatrix Huelsemann, 5. September 2005).

18. Die Satzbezeichnungen lauten: I. «*Overture*», II. «*Menuett*» (läuft in Gedanken mit), III. «*Air*» (mit geschlossenen Augen), IV. «*Sarabande*» (energisch + unerbittlich), V. «*gioioso*» (zart + leicht).

19. Vgl. auch Juliane Klein, ... *und folge mir nach*. Notizen innerhalb eines zweijährigen Arbeitszeitraumes, in: *Konzertprogramm «About Baroque»*, S. 41–43.

20. Dieses und das folgende Zitat: Partitur, S. 15.

21. Vgl. das Vorwort zur Partitur Edition Juliane Klein, Berlin 2005, o. S.

«About Baroque»: eine Probe des Freiburger Barockorchesters mit dem Komponisten Michel van der Aa. Foto: Dominik Buschardt, © Siemens Arts Program



Abbildung 2:

Aus: Juliane Klein, «... und folge mir nach» (2005), 1. Satz «Ouverture», S. 5.

© Edition Juliane Klein

Voraussetzungen für Komponisten und Musiker bleibt die vom Siemens Arts Program geförderte Versuchsanordnung sicherlich einmalig und lässt sich unter den Bedingungen des heutigen Konzertbetriebs nicht beliebig reproduzieren. Doch zeigt das bei den Donaueschinger Musiktagen 2006 veranstaltete gemeinsame Konzert des ensemble recherche und des Freiburger Barockorchesters, auch wenn es mit banalen musikalischen Präsentationen wie jener von Chris Newmans *Piano Concerto No. 2 – Part 2* verbunden war, dass es ein

zunehmendes Interesse zeitgenössischer Komponisten an den aufführungspraktischen und klanglichen Voraussetzungen von Originalklangensembles gibt und dass damit auch die Grenzen zwischen alter und neuer Musik mehr und mehr aufweichen. Dass hinter diesem Aufeinander-Zugehen ein neues Spektrum von Anforderungen an die Interpreten sichtbar wird, mag als längerfristige Perspektive sehr positiv sein und im günstigsten Falle sicherlich auch zu ästhetisch neuartigen Lösungen führen.