

LISZT

Sonderausgabe 2022



Laboratorium Alte Musik Der Seele alter Klang: Hausbesuch bei Myriam Eichberger
| Wanderer zwischen den Welten: Alumnus Martin Knörzer im Porträt | Originale der Originale: Cembaloklasse zu Gast in Nürnberg | Sinnesgenuss unter Arkaden: Opulentes Barockfest im Schießhaus

Liebe Leserinnen und Leser,

was bedeutet eigentlich *Alte Musik*? Hört *Alte Musik* nicht dann auf, wann *Musik* der Gegenwart beginnt? Chronologisch gesehen: ja – aber *Alte Musik* hat sich zu einem Begriff etabliert, der sich unmittelbar mit dem gewachsenen Phänomen der historischen Musikpraxis verbindet. *Alte Musik* ist also zu einem Synonym für die historisch orientierte Wiedergabe von Musik auf historischem Instrumentarium (*period instruments*) geworden. Durch das wachsende Bewusstsein hierfür kam es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verstärkt zu einer Renaissance, der sogenannten „historischen Aufführungspraxis“. Es bedeutete zugleich das Verlassen eines Fortschritts Glaubens zugunsten einer Rückbesinnung. Diese bewirkte einen Bruch mit der linearen Tradition und Aufbruch zur Innovation: die Suche nach „originalem“ Klang.

Also, Musik – Instrumentarium – Aufführungspraxis: eine Ehe? Warum entscheiden sich Studierende für ein Studium alter Instrumente? Was sagen uns diese Instrumente über die Musikpraxis ihrer Zeit? Vielleicht reizt auch ihr besonderer klanglicher Charme, ihre ausgeprägten charakteristischen Farbwechsel in den verschiedenen Lagen, ihre subtile Transparenz? Die individuelle Entscheidung historische Instrumente zu spielen oder nicht ist als solche kein Qualitätskriterium, denn Kunst ist subjektiv und frei, wichtig ist es aber sich als Musiker*in über den eigenen Ansatz auch im historischen Kontext im Klaren zu sein.

Damit der jungen Generation die Möglichkeit eben dieser eigenen Entscheidung eröffnet wird, ist der Ausbau des Lehrbereichs *Alte Musik* in Weimar, der 2008 die Gründung des Instituts zur Folge hatte, eine logische Konsequenz und verantwortliche Reaktion auf die internationalen musikalischen Entwicklungen. Diese Lehre ist zu einem Ausbildungsmodell auf mehreren Ebenen gewachsen: dem Hauptfach-Studium im Institut für Alte Musik sowie der Möglichkeit des Wahlfachs *Historisches Instrument* z.B. für Studierende von Streichinstrumenten. Denn einerseits ist der Anspruch in der Szene der Alten Musik so hoch, dass ein intensives Vollstudium auf dem historischen Instrument einschließlich der dazu gehörenden spezifischen Fächer erforderlich ist, auf der anderen Seite werden heutzutage von professionellen Musiker*innen auf dem „modernen“ Instrument immer öfter gewisse Fähigkeiten in Richtung historisch orientierter Spielpraxis erwartet.

Die Lehre im Institut für Alte Musik erstreckt sich im Kern auf die Zeit von etwa 1520 bis 1800, jedoch hat die sogenannte *Alte Musik* die Grenzen zum 19. Jahrhundert längst überschritten. Auf der anderen epochalen Seite bietet unser Institut punktuell Seminare und Kurse zur Musikpraxis vor 1500 an, untermauert durch das reguläre Fach Notationsgeschichte. Die Arbeit des Blockflöten- und Gambenconsorts insbesondere im Repertoirebereich des 16. und Anfang 17. Jahrhunderts ist am Weimarer Institut ebenso von Bedeutung wie die des Barockensembles – zusammengefasst als *Ensemble für Alte Musik*. Die vielfältige Ensemblearbeit, der Generalbassunterricht in der Cembaloklasse sowie offener Kammermusikunterricht bei den Institutsdozent*innen eröffnen den Studierenden wichtige Erfahrungen und münden zum Teil in

Projekte bis hin zu Aufführungen mit historischem Tanz und szenischen Werken. Je nach Interessenslagen bzw. Schwerpunktsetzungen wird auch das zunehmende zeitgenössische Repertoire für *historische* Instrumente einbezogen.

Prägend ist auch das Fach *Historische Improvisation*; eine Fähigkeit, die nicht nur nötig ist für die Darstellung und das Begreifen der älteren Musik, sondern die auch zu einer gewissen „musikalischen Emanzipation“ eines jeden Studierenden beiträgt. Denn was sollten die Musiker*innen (und in puncto Improvisation nicht nur die „Alten Musiker*innen“) in der Szene von morgen können, in welcher Richtung könnten sie diese prägen und auch selber verändern? Wir möchten eine „informierte Subjektivität“ vermitteln, also ein emotional erfülltes Musizieren auf die Wissensbasis aufführungspraktischer Erkenntnisse und musikästhetischer Fragen stellen, besonders um die eigenständige Persönlichkeitsbildung und musikalische Entscheidungsfähigkeit der Studierenden in dieser Richtung zu befördern. Unser Credo ist es, Forschung und Lehre möglichst praxisorientiert und ganzheitlich miteinander zu verbinden – auch hierzu soll der spezifische Fächerkanon *Alte Musik* in unserem Institut beitragen sowie Thementage unter Einbeziehung kulturgeschichtlicher Aspekte und eine partielle Zusammenarbeit mit der Musikwissenschaft und Musiktheorie.

Studierende und Gastdozent*innen attestieren unserem Institut eine angenehme, offene Atmosphäre im schönen Ambiente des Fürstenhauses. Die Präsenz der Dozent*innen im internationalen Konzert- und Kursleben sowie rege Erasmus-Aktivitäten tragen auch dazu bei Netzwerke zu knüpfen. Studierende sind zum Teil bereits im Studium konzertierend oder unterrichtend in der Szene unterwegs, der Übergang in das Berufsleben ist fließend. Im Vordergrund steht die Praxis der Studierenden, daher freuen wir uns über den meist guten Besuch unserer Institutskonzerte: Das Institut ist eine „Institution“ für die Weimarer*innen und viele Kulturtourist*innen geworden. Das musikhistorische Thüringen ermöglicht uns zugleich einen attraktiven Ausstrahlungsradius. Unsere jährliche Konzertreihe *Der Granatapfel* spiegelt die Arbeit wider und beinhaltet auch Konzerte und Projekte in Zusammenarbeit mit kulturellen Partnern über die Grenzen Thüringens hinaus.

Seien Sie herzlich eingeladen in die Geschichte und Gegenwart des Instituts für Alte Musik einzutauchen: unser *Konservatorium* ist ein *Laboratorium* ...

Ihr



Prof. Bernhard Klapprott

Direktor des Instituts für Alte Musik
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar



Inhalt

Armonizzare con osservanza: Im Klanglabor

- 8 Neugier auf positive Experimente**
Interview mit Prof. Bernhard Klapprott, Direktor des Instituts für Alte Musik der Weimarer Musikhochschule
- 12 Der Seele alter Klang**
Zu Gast bei Bach und Klee: Ein Hausbesuch bei Blockflötenprofessorin Myriam Eichberger
- 16 Beseeltes Spiel**
Impulse aus der Praxis: Prof. Olaf Reimers lehrt das Hauptfach Barockvioloncello am Institut für Alte Musik
- 20 Süße und Schwere**
Ein Unterrichtsbesuch bei Imke David, Professorin für Viola da gamba, Lirone und Violone
- 24 Feuer und Flamme**
Lina Tur Bonet wurde zur neuen Professorin für Barockvioline und Barockviola in Weimar berufen
- 28 Jung macht Alt: Studierende im Kurzporträt**
-
- Virtu animosa: Reagenzien der Zukunft**
- 32 Berührender Cembaloklang**
Die Studierenden Eszter Szedmák, Bastian Uhlig und Valentina Villaseñor erkunden die Welt der Tasteninstrumente
- 36 Am Puls der Peripherie**
Absolventinnen im Gespräch: Die Blockflötistinnen Silvia Müller und Friederike Vollert im Spannungsfeld zwischen Alter und zeitgenössischer Musik
- 40 Im Reich der Resonanzen**
ALUMNI LISZTIANI: Patrick Sepec ist leidenschaftlicher Cellist, Barockcellist und Gambist
- 42 Wanderer zwischen den Welten**
ALUMNI LISZTIANI: Martin Knörzer spielt auf Celli unterschiedlichster Art – und ist Gründungsmitglied des *Trio Egmont*
- 44 Jung macht Alt: Studierende im Kurzporträt**

Accento: Exotherme Reaktionen

- 48 Originale der Originale**
Exkursion der Cembaloklasse von Prof. Bernhard Klapprott an die historischen Tasteninstrumente des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg
- 50 Doppelkonzert im Dom**
Die kreativen Projekte des Ensembles für Alte Musik dienen der Vorbereitung auf das Berufsleben



Prof. Olaf Reimers



Prof. Myriam Eichberger



Prof. Lina Tur Bonet

- 52 Inspirierende Zeitreise**
Die Klasse von Prof. Bernhard Klapprott unternahm eine Exkursion an die Barockorgel in Gräfenroda
- 54 Jung macht Alt: Studierende im Kurzporträt**

Accord composé: Endotherme Vermittlung

- 58 Klingende Bewegung**
Bernd Niedecken unterrichtet seit mehr als 15 Jahren *Historischer Tanz* in Weimar
- 60 Improvisation mit Ostinatobässen**
Multiinstrumentalist Martin Erhardt vermittelt als Lehrbeauftragter das aktive Sprechen der Musik
- 62 Guter Geschmack**
Drei ehemalige Studierende unterrichten am Institut für Alte Musik weit mehr als bloß Werkstudium und Nebenfächer
- 68 Forschender Stadtpfeifer**
Im detektivischen Blockseminar: Privatdozent Dr. Erich Tremmel lehrt Quellenkunde, Aufführungspraxis und historische Instrumentenkunde
- 70 Stimmt einfach**
Cembalist und Hochschulalumnus Mikhail Yarzhembovskiy vermittelt die Kunst der korrekten Stimmungen historischer Tasteninstrumente
- 72 Jung macht Alt: Studierende im Kurzporträt**

A beneplacito: Moderne Synthesen

- 76 Sinnesgenuss unter Arkaden**
Opulentes Barockfest des Instituts für Alte Musik im Weimarer Schießhaus
- 78 Vielschichtiges Kaleidoskop**
Das Institut für Alte Musik pflegt Formen der Zusammenarbeit und Kooperationen in ganz Thüringen und darüber hinaus
- 82 Alte Musik in neuem Archiv**
Das Hochschularchiv | THÜRINGISCHE LANDESMUSIKARCHIV bewahrt wertvolle Originalquellen
- 84 Jung macht Alt: Studierende im Kurzporträt**

Die Titel der einzelnen Kapitel sind entnommen aus: Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, gedruckt in Weimar, November 1728

armonizzare = zusammenstimmen

con osservanza = alles in Acht nehmend

virtu animosa = beseelte, belebte, frische musikalische Geschicklichkeit

accento = Akzent

accord composé = zusammengesetzter Akkord

a beneplacito = nach Belieben, nach Wohlgefallen



Prof. Imke David



Prof. Bernhard Klapprott



Armonizzare con osservanza

Im Klanglabor



8 Neugier auf positive Experimente
Interview mit Prof. Bernhard Klapprott,
Direktor des Instituts für Alte Musik der Weimarer Musikhochschule

12 Der Seele alter Klang
Zu Gast bei Bach und Klee:
Ein Hausbesuch bei Blockflötenprofessorin Myriam Eichberger

16 Beseeltes Spiel
Impulse aus der Praxis: Prof. Olaf Reimers lehrt das Hauptfach
Barockvioloncello am Institut für Alte Musik

20 Süße und Schwere
Ein Unterrichtsbesuch bei Imke David,
Professorin für Viola da gamba, Lirone und Violine

24 Feuer und Flamme
Lina Tur Bonet wurde zur neuen Professorin für
Barockvioline und Barockviola in Weimar berufen

28 Jung macht Alt
Studierende im Kurzporträt

Neugier auf positive Experimente

Interview mit Prof. Bernhard Klapprott,
Direktor des Instituts für Alte Musik der Weimarer Musikhochschule

Ich empfehle den Studierenden bereit zu sein sich von Traditionen zu lösen, wenn es fundierte, überzeugende Gründe für Änderungen oder gar Gegenteiliges gibt: Hinterfragen und Recherchieren ist ein wichtiger Teil der Musikausübung“ – ein Credo, mit dem Prof. Bernhard Klapprott seit 27 Jahren an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar lehrt. Er unterrichtet außer Cembalo weitere historische Tasteninstrumente wie das Clavichord, den Hammerflügel oder die Orgel im Repertoirebereich Alter Musik. LISZT-Magazin-Autor Jan Kreyßig sprach mit dem Direktor des Instituts für Alte Musik über seine Anfänge in Weimar, über Herausforderungen der Lehre und die Pflege der Barockmusik in Thüringen.

Herr Prof. Klapprott, Sie sind bereits seit 1994 an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar tätig. Was hat Sie besonders hierhergezogen?

Bernhard Klapprott: Es hat mich damals gereizt, hier, wo das Erbe der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts so reich ist, das Gebiet der Alten Musik nicht nur an der Hochschule mit aufzubauen, einschließlich einer Cembaloklasse natürlich, sondern auch mit meinem Wirken als Musiker dieses Erbe wieder lebendig zu machen. Dies auch vor der Kulisse einer höchst kultur- und geschichtsträchtigen Stadt. Damals hatte ich Lehraufträge an drei anderen Musikhochschulen, sah in Weimar aber ein besonderes Potenzial. Durch mehrfache DDR-Reisen war ich zuvor bereits einmal in Weimar und sogar auch im Hochschulgebäude Fürstenhaus – nichts zukunftsahnend – (lacht), kannte also die Stadt schon etwas.

Wie gestalteten sich die Anfänge hier?

Klapprott: Fünf Jahre nach dem Mauerfall, ich war 30 Jahre, sah das hier noch ziemlich anders aus als heute – nicht nur von der Stadt und den Hochschulgebäuden her, sondern auch vom ... ich möchte es mal „Geist“ nennen. Bevor ich kam, gab es hier zum Beispiel den Studiengang Cembalo noch nicht. Auf der einen Seite wollte die Hochschule auch im Bereich *Alte Musik* aktiv werden – daher wurden zu Zeiten von Rektor Prof. Dr. Wolfgang Marggraf die Professuren für Cembalo und Blockflöte eingeplant. Hierdurch hat die Hochschule eine entscheidende Weiche für diesen Lehrbereich gestellt. Auf der anderen Seite gestaltete sich der Aufbau in diesem Bereich in den ersten Jahren jedoch noch zögerlich. Die Kolleginnen Prof. Myriam Eichberger (Blockflöte) und Prof. Dr. Helen Geyer (Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Alte Musik) kamen ein Jahr später hinzu und so konnten wir gemeinsam den Dürreboden permanent bewässern. Viel zu verdanken hatte die Entwicklung der Alten Musik in dieser Zeit den Kollegen Prof. Rainer Böhme (Orgel) und Prof. Dr. Eckart Lange (als Dekan). Später schließlich, durch das kreative Engagement von Rektor und Klavierprofessor Rolf-Dieter

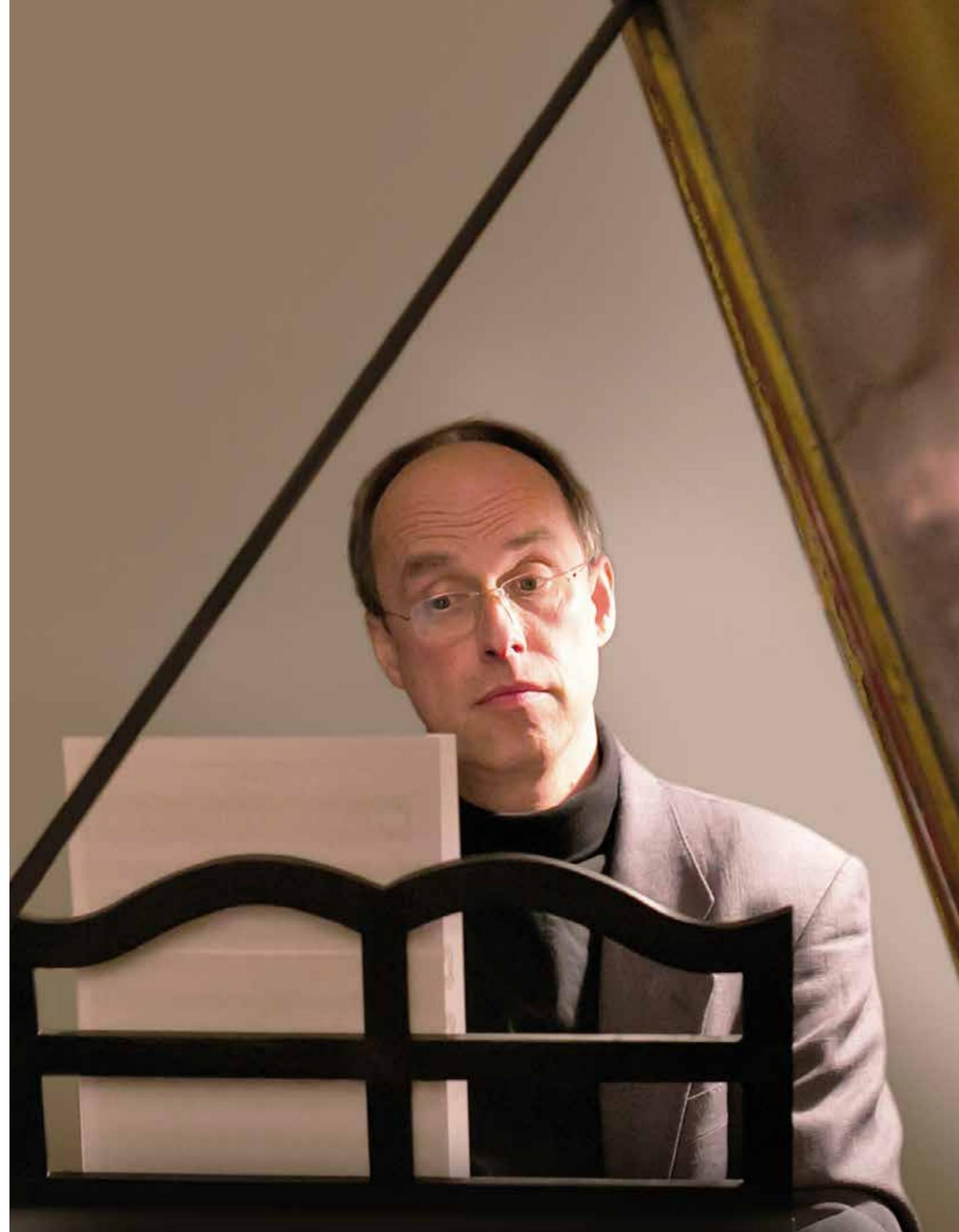
Arens, konnten wir beginnen die bewässerte Saat allmählich zu ernten: Wir bekamen die Barockstreicherstellen samt Studiengängen hinzu, im Bolognaprozess haben wir den Studiengang *Alte Musik* eingeführt – und 2008 kam es schließlich zur Gründung des Instituts für Alte Musik, um hier nur die größten positiven Veränderungen zu nennen. Dies war ein sinnvolles Handeln, bedenkt man die Entwicklungen auf dem internationalen Arbeitsmarkt seit Jahrzehnten und die Notwendigkeit dieser Ausbildung für die musikalische Infrastruktur in Thüringen mit der im 17. und 18. Jahrhundert so reichen Musikgeschichte und den zunehmenden einschlägigen musikalischen Aktivitäten auch in dieser Region.

Wie wird der Studiengang *Alte Musik* angenommen?

Klapprott: Gut, denn der Studiengang *Alte Musik* mit Fächern wie Historische Improvisation, Historischer Tanz, Quellenkunde, Historische Instrumentenkunde, Aufführungspraxis, Historische Satzlehre, Notationsgeschichte und Nebenfach Historischer Gesang ist neben den hauptfachspezifischen Fächern eine wichtige Voraussetzung, um die Studierenden „szenefähig“ zu machen. Das sehen die Studierenden genauso und auch die Studienbewerber, wenn sie sich orientieren. Im Sinne dieser fach- und marktorientierten Modernisierung habe ich für die Studierenden „gerne“ die unzähligen Stunden mit dem Konzeptionieren der *Alte-Musik*-Bachelors und -Masters, den Gesprächen, Anträgen und Sitzungen verbracht. Auch Master-Studiengänge, die als Hauptfach mehrere verwandte historische Instrumente kombinieren, wie wir es bei den Tasteninstrumenten oder Streichinstrumenten anbieten, dienen der flexiblen Einsatzfähigkeit im Berufsleben. Im Zuge der derzeitigen Master-Revision ist geplant das Lehrangebot im Bereich der Blasinstrumente durch die Erweiterung um Traversflöte und Barockoboe weiter zu vervollständigen, sowohl als Hauptfach in unserem Institut als auch als Wahlmöglichkeit in der Bläserausbildung. Diese für die Szene sinnvolle Erweiterung befördert auch die Kammermusikmöglichkeiten und unsere Ensemblearbeit.

Sie unterrichten am Institut für Alte Musik Cembalo, aber auch andere historische Tasteninstrumente. Welche Bereiche sind dabei in der Lehre besonders wichtig?

Klapprott: Generalbass und Kammermusik bzw. Ensemble, Clavichordspiel sowie Improvisation würde ich im Bereich künstlerischer Fächer zunächst als die essenziellsten für das Cembalostudium einstufen – außer Cembalo-Solo natürlich, wobei dies alles natürlich ineinandergreift. Erfreulicherweise gibt es immer wieder auch Interessen für Hammerflügel und Orgel. Eine Ausgewogenheit in der Beschäftigung mit dem 16., 17. und 18., aber auch nach Interesse dem 20./21. Jahrhundert, finde ich ebenfalls sinnvoll. Beim Generalbassspiel ist eine fundierte stilistische Differenzierung nach





Epochen und Ländern mit Hilfe von Traktaten und Dokumenten des 17. und 18. Jahrhunderts für das Verständnis und Klangergebnis essenziell. Außerdem lege ich im Unterricht Wert auf Clavichordspiel, nicht nur weil es ein wunderbares Instrument ist, sondern besonders weil es grundlegend die Spieltechnik und dynamische Sensibilität positiv beeinflusst und eine „cantabile“ Spielweise befördert... Da haben die „Alten“ recht – wir müssen es nur befolgen! Improvisieren sollte jeder Instrumentalstudierende unserer Hochschule, das ist meine persönliche Überzeugung! In der Alten Musik ist es ein großes Defizit, wenn man das nicht praktiziert, zumindest wenn es um grundsätzliche Parameter wie Verzierungen, willkürliche Veränderungen, Diminutionen etc. geht.

Gibt es für Sie als Lehrender dabei besondere Herausforderungen?

Klapprott: Es ist immer wieder eine wunderbare Aufgabe musikalische Herausforderungen gemeinsam mit Studierenden anzunehmen, der Prozess bereichert oft auch beide Seiten. Eine spezielle Herausforderung beispielsweise ist es neuen Studierenden erfahrbar zu machen, wie sie eine Kantilene in der rechten Hand agogisch frei, also im ausdrucksvollen *rubato*, dabei aber völlig unabhängig vom stabilen Rhythmus der linken Hand spielen, auf dem Tasteninstrument oder in der Kammermusik zwischen Soloinstrument und Basso continuo. Wir alle sind getrimmt worden auf genaues Zusammenspiel, was in der Regel natürlich nötig ist. Aber es ist eine Fehlentwicklung im „Maschinenzeitalter“ des 20. Jahrhunderts, sicherlich unterstützt durch die Individualität untergrabenden Einflüsse der fatalen Weltkriege, dass diese Praxis des voneinander unabhängigen Spiels allgemein weitgehend verloren gegangen ist. Das ist eine Praxis, die besonders im 18. und 19. Jahrhundert beschrieben, ja gefordert wird und übrigens noch in einigen historischen Aufnahmen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts dokumentiert ist. Wenn man dieses Spielgefühl intus hat, kann man das „gerade“ Zusammenspiel bzw. das Nachgeben der linken Hand oder des Begleitinstruments an solchen Stellen nicht mehr gerne anhören, so geht es mir – und dabei ist es egal, ob es sich beispielsweise um Werke von Frescobaldi, Bach, Mozart oder Chopin handelt. Dies ist nur ein Beispiel im Kosmos des nicht aufgehenden Lernprozesses bei

uns allen ... Ich empfehle den Studierenden bereit zu sein sich von Traditionen zu lösen, wenn es fundierte, überzeugende Gründe für Änderungen oder gar Gegenteiliges gibt: Hinterfragen und Recherchieren ist ein wichtiger Teil der Musikausübung.

In der Kirchenmusik- und Orgelausbildung unterrichten Sie Orgel im Repertoirebereich des 16. bis 18. Jahrhunderts. Hierbei nehmen sicherlich auch Orgelwerke Bachs einen großen Raum ein, von denen ja viele in Weimar entstanden sind ...

Klapprott: Neben musikalischen, spieltechnischen und stilistischen Aspekten sowie der Einbeziehung historischer Orgeln finde ich auch Erkenntnisse über theologische Bezüge wichtig. Bach war ein „Prediger“ im lutherischen Sinne. Das merkt man besonders in seinen Choralbearbeitungen für Orgel anhand bestimmter musikalisch-rhetorischer Figuren im Zusammenhang mit den vertonten Texten und an Phänomenen wie Zahlensymbolik und Proportionen. Interessant sind dabei auch Bezüge zu seinen Kantaten, die zum Beispiel auch in einigen seiner Weimarer Werke evident sind. Ich hatte eine Phase, in der ich mich wie verrückt mit diesen Dingen beschäftige habe, und das fasziniert mich immer wieder aufs Neue. Manches mag nur These sein, aber vieles wird offensichtlich, besonders, wenn man es im Kontext betrachtet. Auch solche Aspekte versuche ich Studierenden zu vermitteln, denn oft haben diese Erkenntnisse direkte Konsequenzen für die musikalische Gestaltung, beispielsweise die Artikulation, Agogik oder Registrierung betreffend.

Sie erwähnten anfangs die Reichhaltigkeit der Barockmusik in Thüringen. Wie gehen Sie als Musiker mit diesem Erbe um und welche Rolle spielt dabei Bach?

Klapprott: Bach als Spitze des Eisbergs sehe ich im stilistischen Kontext – international, aber ebenso zu anderen Thüringer bzw. mitteldeutschen Komponisten seiner Zeit. In der Barockzeit gab es hier eine unglaubliche Dichte an kreativen Musikern, die in den Residenzen, Städten und Dorfkirchen gewirkt und komponiert haben. Davon war Bach letztlich auch beeinflusst. Neben meiner Lehr- und Konzerttätigkeit als „Clavierist“ widme ich mich der Wiederaufführung zum Teil vergessener, wiederentdeckter Vokal- und Instrumentalmu-



sik des 16. bis 18. Jahrhunderts, insbesondere der Kirchenmusik mitteldeutscher Komponisten. Hierfür gründete ich 1999 gemeinsam mit Christoph Dittmar das Vokal- und Instrumentalensemble für Alte Musik *Cantus Thuringia & Capella* und initiierte etwa zehn Jahre später das Projekt *Musikerbe Thüringen – Klingende Residenzen, Städte und Dörfer zwischen Reformation und Aufklärung*, das sich als Plattform dieser Aufgabe annimmt. Es geht um die Recherche und die Forschung des Repertoire und die Aufführungspraxis wie Besetzungsfragen, Stimmtonhöhe etc. betreffend, die Erstellung von Noten und schließlich die Aufführung. Hiermit und durch die CD-Reihe *Musikerbe Thüringen* mit *Cantus Thuringia & Capella* möchten wir diese Musik einem breiteren Publikum zu Gehör bringen und international bekannt machen.

In dieser Reihe sind mehrere CDs dieses Ensembles erschienen, auf denen Sie als Dirigent in Erscheinung getreten sind ...

Klapprott: Ja, im Rahmen dieser CD-Reihe haben wir Kantaten, Oratorien, Passionen u.a. von Kellner (Gräfenroda), Gebel (Rudolstadt), Rothe (Sondershausen) aufgeführt und veröffentlicht, Messen von Stölzel (Gotha) sind in Vorbereitung. Aber auch außerhalb Thüringens entstandene Werke sind auf dem Programm: Zum Beispiel haben wir Hamburger Festkantaten von Carl Philipp Emanuel Bach in der Thomaskirche Leipzig zu seinem 300. Geburtstag wiedererst-aufgeführt und als CD herausgebracht – und zuletzt ein Hamburger Passionsoratorium von Reinhard Keiser. Zur Zeit beschäftigen wir uns mit der CD-Einspielung der 34 überlieferten Kantaten des Hallsensers Friedrich Wilhelm Zachow, dem Lehrer Händels.

Ihre Tätigkeit als „Clavierist“ dokumentieren teils mit Preisen ausgezeichnete CDs, die Sie auf unterschiedlichen originalen Tasteninstrumenten eingespielt haben.

Klapprott: ... auf Cembalo, Virginal, Clavichord, Orgel und Clavicytherium. Auch hierbei gibt es Werke, die in Thüringen komponiert wurden, wie Clavieresonaten des Gothaischen Hofkapellmeisters Georg Benda, die ich auf einem Clavichord von 1788 eingespielt habe. Im Rahmen unserer Gesamteinspielung der Bachschen Orgelwerke bestand mein Beitrag fast ausschließlich aus Weimarer

Werken. Zu viert haben wir etwa 25 Stunden Musik auf 19 CDs aufgenommen, es ist die erste Bach-Gesamteinspielung an Orgeln von Andreas und Johann Andreas Silbermann und im SACD-Format. Demnächst erscheinen die zum Teil in Weimar entstandenen sechs Englischen Suiten von Bach, aufgenommen an dem Hamburger Cembalo von Christian Zell von 1728. Eine CD mit süddeutscher Claviermusik um 1600 dokumentiert erstmalig ein einzigartiges Instrument, das bedeutende Clavicytherium von circa 1620 aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.

Was liegt Ihnen für die Alte-Musik-Szene besonders am Herzen?

Klapprott: Einiges hatte ich bereits erwähnt, zwei Aspekte möchte ich akzentuieren: Entsprechend historischer Praxis sollte die stilorientierte Improvisation insgesamt noch mehr zum Selbstverständnis von uns Musikerinnen und Musikern werden, so dass die Wiedergabe von bereits aufgeschriebenen Werken ein gewichtiger Teil des Ganzen und nicht das „Absolutum“ darstellt – damit meine ich nicht nur die Einbeziehung improvisatorischer Elemente in vorhandene Musik, wie Verzierungspraxis, Diminutionen, willkürliche Veränderungen, sondern auch das Kreieren eines Stücks in stilistisch stringenter Weise, was wiederum zum eigenen besseren Verständnis aufgeschriebener Musik beiträgt. Auch finde ich es in der *Alten Musik* wichtig die je nach Stil und Epoche unterschiedlichen für das eigene Instrument überlieferten Spielpraktiken intensiv zu recherchieren und auszuprobieren und dabei auch vermeintlich abseitige Wege so konsequent wie möglich zu gehen. Man sollte sich – etwas überspitzt gesagt – also nicht auf einen mehr oder weniger „muggenkonformen, pragmatisch-geglätteten“ Einheitsweg beschränken, sondern der Neugier auf positive Experimente eine Chance geben.

Vielen Dank für das Gespräch!

Das Interview führte Jan Kreyßig.

Bild S. 10: Clavichord, ungebunden nach Christian Gottfried Friederici (Gera 1765) von Dietrich Hein (Oldenburg 2000)

Bild oben: Prof. Bernhard Klapprott im Unterricht mit Eszter Szedmák im Fürstenhaus

Der Seele alter Klang

Zu Gast bei Bach und Klee:

Ein Hausbesuch bei Blockflötenprofessorin Myriam Eichberger

Seit 1995 lehrt Prof. Myriam Eichberger an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. Zuvor hatte die Blockflötistin selbst in Karlsruhe, Basel und Den Haag studiert. Als Solistin gastierte sie international mit Orchestern, in Solo-Rezitals sowie auch kammermusikalisch. Festivalauftritte führten Myriam Eichberger nach Brügge, Zürich, Ansbach und Kuhmo. Bei verschiedenen CD-Labels spielte sie zudem Musik des 17. Jahrhunderts aus Italien und England sowie Werke des deutschen Hochbarocks ein. Ehrenamtlich ist sie seit 2007 Vorsitzende des *Bach in Weimar e.V.*, seit 2008 Intendantin der *Bach Biennale Weimar* und engagiert sich für eine *BachWelt Weimar* am authentischen Wohnort Johann Sebastian Bachs. LISZT-Magazin-Autor Thomas Grysko unternahm einen Hausbesuch bei der umtriebigen Blockflötenprofessorin.

Während der Frühling die kalten Winde draußen nicht so recht zu besänftigen vermag, verströmt das Zimmer angenehme Wärme. Zahlreiche alte, teils exotisch anmutende Gegenstände zieren den geschmackvoll möblierten Raum und zaghafte Sonnenstrahlen suchen ihren Weg durch die Fenster der Villa. Hinter ihnen erstreckt sich der prächtige Park an der Ilm und mit ihm das frische Grün eines sich verspätenden Jahres. In der Küche nebenan bereitet Myriam Eichberger einen Kaffee, sodass ich die detailverliebte Ausstattung in Ruhe erkunden kann, etwa die umfangreiche Sammlung verschiedenartiger großer und kleiner Elefanten aus Holz und Keramik oder jenes Säulenregal gegenüber, gefüllt mit Katalogen und Prospekten, die den Maler Paul Klee zum Thema haben.

Ich wirke wohl überrascht, als mir die gut gefüllte Kaffeetasse offeriert wird und ich darauf Klees Bild *Im Bachschen Stil* bemerke. „Ja, hier passt alles zusammen“, sagt Myriam Eichberger lachend. „Es ist rund hundert Jahre her, dass Paul Klee diese Wohnung am Horn bezogen hat, genau am 1. April 1921“, erfahre ich. „Ich mochte schon in meiner Jugend viele seiner Bilder.“ Wie bemerkenswert auch, dass ein Bild, das die Musikerin besonders ins Herz schloss, den Titel *Alter Klang* trägt. Das Werk war eine Entdeckung während ihres Studiums im Baseler Kunstmuseum und zeigt farbige Rechtecke auf einer dunklen Fläche. „Für mich hat es wirklich den Bezug zur Alten Musik – wie etwas aus der Vergangenheit auftaucht und von dort ausstrahlt. Ich konnte ja nicht ahnen, dass ich einmal in seiner Wohnung leben würde“, erzählt sie mir begeistert.

Der Geist des Ortes

Nach dem Einzug haben ihr Freundinnen und Freunde einen Katalog geschenkt, in dem ein nachweislich hier verfasster Brief des Malers abgebildet ist. Dass er darin ein Cembalo im Tausch gegen eigene Werke bestellt, war für sie der Auslöser zu weiteren Nachforschungen. „Das fand ich toll, dieses Interesse des Malers,

der originären Klanglichkeit tiefer auf den Grund zu gehen!“ Hier von in den Bann gezogen, hat Myriam Eichberger als Intendantin der *Bach Biennale Weimar* mit dem Enkel des Malers Kontakt aufgenommen und im Rahmen des Festivals eine Lesung „Klee über Bach“ mit dessen Briefen in der eigenen Wohnung veranstaltet – eine Verneigung gegenüber dem Geist des Ortes, da Weimar als einzige Stadt die beiden Persönlichkeiten Bach und Klee in dieser Weise verbindet.

Als mir ein zweiter Kaffee eingeschenkt wird, schweift mein Blick wieder zu den Elefanten. „Das sind schon immer meine Lieblingstiere. Ich sammle sie seit 20 Jahren und sie kommen von überall her“, reagiert meine Gastgeberin umgehend. Sogleich erfahre ich, dass Studierende ihr die Tiere auch immer wieder von Reisen mitbringen oder nach ihren Examina als Geschenk überreichen.

Prozess der Profilierung

Ihr Ziel sei es immer, glückliche Musiker*innen auszubilden und sie sei froh, dass ihr das oft gelinge, beschreibt die Professorin ihre Pädagogik. Für angehende Blockflötist*innen ist der Prozess der eigenen Profilierung allerdings vielschichtig. Während das Ziel von Orchestermusiker*innen mit dem Weg in ein Orchester oft eindeutig definiert ist, müssen sich ihre Studierenden aus einer Vielzahl von Möglichkeiten ihre Richtung zuallererst suchen. Die meisten der Absolvent*innen werden im Berufsleben auch in irgendeiner Form unterrichten. „Eine richtige Solistenkarriere machen nur wenige, häufiger finden sich gemischte Tätigkeitsfelder, etwa, indem man sich neben der pädagogischen Arbeit mit Kammermusik einen Namen macht oder sogar ein zweites Instrument studiert.“

Andere entwickeln eine hohe Affinität gegenüber *Neuer Musik* oder fühlen sich von musiktheoretischen Fragen angezogen. Bisweilen entfalten sich sogar ganz außergewöhnliche Wege. „Ich habe eine Studentin, die war in Nepal aktiv, da ihr viel an der Verbindung der Musik mit dem sozialen Anliegen der Förderung von Mädchen und Frauen liegt“, erzählt mir die Pädagogin angetan. Selbst hat sie einmal dazu verholten, die Jahresversammlung der Plan-Stiftung, einer internationalen Institution zur Förderung von Frauen und Mädchen, nach Weimar zu holen. „Als ich meine Studentin dann mit großen Ohren dort sitzen und fleißig mitschreiben sah, habe ich zu ihr gesagt, dass das bestimmt das richtige Feld für sie ist“, erfahre ich. „Und da hat sie mir nach dem Studium offenbart, dass sie diese Bemerkung berührt hat, – denn ihr war das zu dem Zeitpunkt selbst noch gar nicht so ganz bewusst.“

Eine wesentliche Aufgabe ist es, den Studierenden Möglichkeiten zu verschaffen, sich über Projekte „in der freien Wildbahn“ zu entfalten. Manche gründen dabei selbst ein Ensemble, wie es einer





Studentin mit der Gruppe *The Playfords* gelang, die mittlerweile erfolgreich im Bereich des *Early Music Folk* agiert und vom Klezmer bis zum Consort-Spiel ein vielfältiges Spektrum bedient. „Also, das Consort ist für mich ohnehin die Seele des Blockflötenspiels“, betont die Professorin und leitet direkt über zu einem höchst anregenden Vortrag über die Geschichte ihres Instruments.

So hat die Blockflöte innerhalb von 700 Jahren vielfältige Phasen durchlaufen. „Ohne sich selbst allzu sehr zu verwandeln, hat sie sich dem Repertoire anverwandelt“, erläutert Myriam Eichberger. Heute habe sich bei vielen leider ein Bild von der Blockflöte festgesetzt, dass den Eindruck eines barocken Virtuoseninstruments mit seinem artifiziellen Stil betont. „Ich hätte mir doch auch gewünscht, dass das frühere Repertoire des 16. Jahrhunderts mit dem Consortspiel und seiner Nähe zur menschlichen Stimme präsenter wird. In meiner Weimarer Klasse ist das wöchentliche Consortspiel einfach ‚gesetzt‘ – und fast alle Studierenden sprengen in diesem Fach das ‚Creditpoint-Budget‘. Denn das Consortspiel macht süchtig... Das ist Musik, die der Seele einfach wohl tut“, konstatiert Myriam Eichberger. „Nach dem Consortspiel fühlt man sich wie neugeboren – Renaissance halt“, sagt sie lachend.

Gleichzeitig war die Blockflöte immer ein beliebtes Laieninstrument. Dies ist auch der Grund, weshalb sich mit ihr nach wie vor verzerrte Vorstellungen verbinden: Zwar hat fast jeder Mensch schon einmal eine professionelle Violine gehört, aber den Klang der Blockflöte kennen viele nur durch Laienaufführungen. Glücklicherweise ändert sich dies zunehmend durch die mediale Präsenz herausragender Ensembles, so dass immer mehr Musikliebende den süßen Ton des *flauto dolce* entdecken.

Etwas Strahlendes

„Meine Klasse ist für diese intensive Arbeit am Klang bekannt“, bedeutet mir die leidenschaftliche Pädagogin. So sollte eine Blockflöte voll und rund klingen. „Beim Spiel muss auf dieses Dunkle der Flöte eine gewisse Helligkeit gesetzt werden, etwas Strahlendes“, betont sie und holt plötzlich eine Barockblockflöte hervor, um mir meinen ersten Unterricht zu erteilen. So erhalte ich eine klingende Demonstration davon, wie man mit „zu hohem Druck“ spielt, mit falschem künstlichen Vibrato, aber auch mit einem Ton, der atmet

und frei schwingt. „Ein Ton darf nicht eindimensional werden oder nur eine Dauer haben, der Ton muss aus sich selbst heraus leben. Dieser Klang geht, bildlich gesprochen, ganz weit in die Unendlichkeit ...“, erläutert mir die Musikerin.

Als ich laut darüber nachdenke, ob es nicht Parallelen zum Gesang gebe, erklärt mir die Professorin, dass sie für kaum etwas so dankbar sei wie für ihre Gesangsausbildung. „Früher als Mädchen wollte ich Tänzerin werden, dann eben auch Sängerin und ich habe Unterricht genommen, aber in dem Moment, als ich die Blockflöte hatte, war sie mein Instrument!“ Stimme und Blockflöte sind sich nah im Menschlichen. „Ich fühle mich heute oft zerrieben“, wird die Künstlerin nachdenklich, „der Mensch ist eben nicht mehr das Zentrum, wie zu Zeiten des Humanismus, und ich selbst erlebe mich immer häufiger als (Zwangs-)Dienende eines elektronischen Ungeheuers.“

Inzwischen muss sie sich jede private Mußestunde mit der Flöte erkämpfen. Doch es sind auch durch sie initiierte Konzerte oder Projekte, die ihr und vielen Menschen Erfüllung verschaffen. „Ich selbst bin ja eine Frohnatur, das war mir anfangs gar nicht so klar und heute versuche ich natürlich, da wo ich kann, auch die Menschen mit dieser Freude anzustecken.“ Was sie jemandem, der gerade eine weniger glückliche Zeit erlebt, raten könne, frage ich zum Abschluss unseres Gesprächs. „Ich würde ihm vielleicht sagen: Höre viel Musik!“ Und ganz sicher meint Myriam Eichberger damit zum Beispiel auch den „alten Klang“ des Consort-Spiels: etwas tief Humanes, das aus der Vergangenheit auftaucht, um die mitunter zerriebene Seele wieder ein wenig zu erhellen.

Thomas Grysko

Bild S. 13 (v.l.n.r.): Subbass in F, Großbass in C, Basset in F und Tenor (Renaissance-Blockflöten)



Beseeltes Spiel

Impulse aus der Praxis:

Prof. Olaf Reimers lehrt das Hauptfach Barockvioloncello am Institut für Alte Musik

Prof. Olaf Reimers ist Solist und Kammermusiker von internationalem Ruf. So arbeitete er mit Musiker*innen wie Emma Kirkby, Dorothee Miels, Andrew Manze, Dorothee Oberlinger oder Rachel Brown zusammen. Er war jeweils langjähriger Solocellist der Ensembles *La Stravaganza Köln*, *Ciaccona London*, *La Risonanza Milano*, *ornamente 99*, *Ensemble 1700* und *Musica fiata* sowie, von 2008 bis 2012, der *English Baroque Soloists*. Seit 2007 ist er Solocellist der *Capella Thuringia* und Mitglied des *Orchestre Révolutionnaire et Romantique*. Seit 2007 lehrt Prof. Olaf Reimers zudem das Fach Barockvioloncello am Institut für Alte Musik der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. LISZT-Magazin-Autor Jan Kreyßig sprach mit ihm über historische Spieltechniken, pädagogische Schwerpunkte und den Teamgeist am Institut für Alte Musik.

Herr Prof. Reimers, wodurch ist die historisch informierte Spieltechnik auf dem Violoncello geprägt?

Olaf Reimers: Vor allem durch Vielfalt. Einmal habe ich, weil er sehr fit war, einen Studierenden in seinem Masterkonzert für jedes Stück eine andere passende historische Bogenhaltung spielen lassen. Das hat mir – und glücklicherweise auch ihm – viel Spaß gemacht und war sehr lehrreich. Da gibt es sehr unterschiedliche Möglichkeiten mit starken klanglichen Auswirkungen: Untergriff vor dem Frosch (wie bei der Gambe), Untergriff hinter dem Frosch (ähnlich den Kontrabassisten in deutschen Orchestern heutzutage), Obergriff vor dem Frosch, Obergriff am Frosch (ähnlich der modernen Bogenhaltung), Obergriff am Frosch mit dem Daumen unter dem Frosch. Allgemein ist meine Erfahrung, dass beim Barockcello die führende Rolle der rechten Hand, der Bogenhand, noch wichtiger ist als beim modernen Instrument. Dazu passt, dass die steilere Haltung der Barockinstrumente und damit ihre Nähe zum Körper das Streichen erleichtert, während die flachere moderne Cellohaltung Vorteile für die linke Hand hat, insbesondere in den hohen Lagen.

Was fasziniert Sie persönlich an der so genannten Alten Musik?

Reimers: Für die Musik als Beruf und damit als wichtigen Lebensinhalt habe ich mich erst während meines Studiums als ungefähr 25-Jähriger richtig bewusst entschieden, wegen der einzigartigen Erlebnisse, die ich in Konzerten haben kann. Das trägt bis heute. Mich fasziniert Musik, und mich faszinieren Menschen und die Wechselwirkungen zwischen beiden. Alte Musik und alles was damit zusammenhängt ist dem eher untergeordnet, aber glücklicherweise sehr förderlich. Schon, als ich noch gänzlich unwissend über historische Aufführungspraxis war, habe ich barockes Repertoire in den Händen von Alte-Musik-interessierten Musikerinnen und Musikern als stärker „Sinn machend“ erlebt. Ob nun bei einem

Kurs mit Nikolaus Harnoncourt und Gustav Leonhardt, in den ich als Vierzehnjähriger geraten bin, oder später während des ersten Abschnitts meines „modernen“ Cellostudiums in Freiburg in studentischen Ensembles: Unbewusst und auch bewusst erschloss sich der Sinn der Musik durch diese Sorte Musiker plötzlich viel leichter. Das war der Grund, warum ich da dann tiefer eingestiegen bin.

Was verstehen Sie denn unter „Sinn machend“?

Reimers: Die zentrale Errungenschaft der Alte-Musik-Bewegung ist für mich, dass musikalische Werke aus dem Zusammenhang ihrer Entstehung heraus verstanden werden. Das Wichtige ist nicht, ob Musik alt oder neu ist, und es ist kein Selbstzweck, die Regeln der historischen Aufführungspraxis zu erfüllen. Doch die Grundeinstellung, der Intention des Komponisten oder der Komponistin durch ein Kennenlernen und ein Bemühen um das Verstehen ihrer Werke im Kontext ihrer musikalischen Vorgänger, ihrer Zeitgenossen und ihrer Lebenswirklichkeit sowie überhaupt ihres kulturellen Umfeldes näher zu kommen, das bewährt sich immer wieder. In Traktaten wie etwa der Violinschule von Francesco Geminiani und der Flötenschule von Johann Joachim Quantz geht es zwar auch viel um Regeln des Handwerks, was natürlich wichtig ist, aber im Kern bemühen sie sich um das Verstehen der jeweiligen Komposition, um die Inhalte von Musik, um in Noten ausgedrückte, persönlich zu empfindende und durch Klang zu kommunizierende menschliche Gefühle und Leidenschaften. Und ja, genau diese Dinge faszinieren mich.

Und wie vermitteln Sie Ihre Faszination und das Feuer der Begeisterung den Studierenden?

Reimers: Dadurch, dass ich selbst entzündet bin. Und durch Hilfestellungen für die Studierenden, auf der Basis der Kompositionen ihre eigenen Klangwelten (weiter) zu entwickeln. Das einerseits Paradoxe und andererseits Schöne ist, dass die Erfahrung zeigt, dass historisch informierte Orientierung an Erkenntnissen über aufführungspraktische Konventionen sowie über die Bedeutung und die Inhalte von Musikstücken nicht einengend, sondern befreiend wirkt.

Welche Themen kommen in Ihren Unterrichten besonders häufig vor?

Reimers: Wenn Sie „meine“ Studierenden fragen, würden die wahrscheinlich ein paar immer wiederkehrende Steckenpferde „ihres“ Lehrers aufzählen: Affekte bzw. Gefühle und ihre klangliche Umsetzung, Strukturierung nach harmonischen Gesichtspunkten, die emotionale und klangliche Charakteristik der verschiedenen Tonarten, das Unten und das Oben in der Musik, Spielen aus der inneren Vorstellung heraus, ergebnisorientiertes Üben, körperliche Effektivität ... Meine Leitfragen an mich selbst als Lehrer sind dabei





ganz einfach: Was braucht dieses Musikstück (noch)? Was benötigt dieser Mensch, diese*r Musiker*in? Ich bin ein Helfer für das professionelle Musizieren. Obwohl persönliche „Themen“ dabei sehr oft eine große Rolle spielen, bin ich kein Psychologe.

Was hält das spätere Berufsleben für die Studierenden bereit?

Reimers: Musikalische und instrumentale Kompetenzen sind im Zentrum der Studieninhalte, sie sind auch die Grundvoraussetzungen für ein erfolgreiches und befriedigendes Berufsleben. Allerdings werden in unserer sich schnell wandelnden Welt die geraden Wege, zum Beispiel die direkte Laufbahn „Studium – Probenspiel – Festanstellung im Orchester“, seltener. Und diese Entwicklung wird sich noch fortsetzen. Immer wichtiger werden Flexibilität, Freiberuflichkeit, das Finden eines eigenen tragfähigen Weges, historische Aufführungspraxis, Eigenständigkeit und Alleinstellungsmerkmale als Musikerpersönlichkeit, Musikvermittlung, eigene Kreativität bei der Entwicklung von Programmen, Projekten und Ensembles, Selbstmanagement, Selbstdarstellung, Medienkompetenzen, eine stabile physische und psychische Gesundheit sowie Durchhaltevermögen. Ich finde, dass das auch Themenfelder für den Hauptfachunterricht sind. Ein *Alte Musik*-Studium lässt sich übrigens als Spezialisierung oder auch als Verbreiterung der Fähigkeiten sehen und anlegen, beides hat seine berufsvorbereitende Berechtigung.

Wenn Sie auf Ihre eigene Vita blicken: Was waren für Sie die intensivsten Projekte?

Reimers: Zuerst fällt mir ein groß angelegtes Projekt mit allen Sinfonien, dem Requiem und weiteren Werken von Johannes Brahms ein. Brahms ist sowieso einer meiner Lieblingskomponisten, und im *Orchestre Révolutionnaire et Romantique* bin ich besonders gerne: Da spielen alle „volle Kanne“ mit gefühlt hundertprozentigem emotionalem und auch körperlich-instrumentalem Einsatz; und unser Dirigent John Eliot Gardiner fordert das auch. Er stellt in den Proben die richtigen Fragen zur Musik. Wie er und das Orchester den Brahms angegangen sind, das war großartig und führte zu sehr speziellen Erlebnissen. Dann denke ich auch an das Schubert-Quintett: Vor ein paar Jahren haben meine Frau am anderen Cello und ich

uns einen lang gehegten Wunsch erfüllt und dieses berühmte Werk zusammen mit drei Kolleg*innen gespielt. Bei den Konzerten habe ich konkret erlebt, was beseeltes Spiel bedeuten kann, eine bleibende Erinnerung. Schließlich ist die *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach jedes Mal wieder ein besonderes Erlebnis voller wechselnder starker Emotionen, das habe ich so mit keinem anderen musikalischen Werk.

Was zeichnet das Hauptfachlehrer*innen-Team des Instituts für Alte Musik und die Arbeitsatmosphäre besonders aus?

Reimers: Es ist ein Privileg, an diesem eher kleinen aber feinen Institut unterrichten zu dürfen. Wir haben derzeit rund 30 Plätze für Hauptfach-Studierende, ohne Konzertexamens- und Erasmus-Studierende gerechnet. Jetzt soll es aber eine Erweiterung um die Hauptfächer Traversflöte und Barockoboë geben; das erschließt nochmal ganz andere Repertoirebereiche für Kammermusik und Ensemblearbeit, eine sehr schöne Perspektive! Den Namen Institut für Alte Musik kürzen wir mit *IfAMilie*, woraus ein gewisser Stolz auf eine gute persönliche und wertschätzende Atmosphäre spricht. Das passt zu den zwei Eigenschaften, die ich, abgesehen von den fachlichen Qualitäten, bei allen Hauptfachlehrer*innen sehe und die einen großen Einfluss auf das Arbeitsklima und die Qualität des Studiums an unserem Institut haben: Zum einen sind alle bereit zu wirklicher Zusammenarbeit. Zum anderen sind sich alle einig, dass die Hochschule vor allem für die Studierenden da ist und nicht etwa primär für die Lehrenden.

Vielen Dank für das Gespräch!

Das Interview führte Jan Kreyßig.

Bild oben: Prof. Olaf Reimers beim Unterrichten im Fürstenhaus
Bild rechts: Zwei originale Violoncelli aus dem 18. Jahrhundert



Süße und Schwere

Ein Unterrichtsbesuch bei Imke David,
Professorin für Viola da gamba, Lirone und Violone



Die gebürtige Fränkin Imke David musizierte schon früh im Gambenensemble ihrer Familie. 1986 begann sie ein Jungstudium am Meistersinger-Konservatorium in Nürnberg, setzte ihre Studien später im Hauptfach Gambe bei Jordi Savall an der *Schola Cantorum Basiliensis* fort und wurde Mitglied in Savalls renommiertem Ensemble *Hespèrion XX*. Nach ihrem Studium war sie als Ensemblespielerin und Solistin in ganz Europa tätig. 1996 wurde sie als erste Gambistin Preisträgerin beim internationalen Solowettbewerb für Alte Musik in Brügge. Im Jahr 2005 führte ihr Weg sie schließlich an die Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, wo sie 2010 als Professorin für Viola da gamba, Lirone und Violone an das Institut für Alte Musik berufen wurde. LISZT-Magazin-Autor Malte Waag unternahm einen Unterrichtsbesuch und sprach mit der Gambistin.

Gleich zu Beginn des ersten Unterrichts steht ein anspruchsvolles Werk für Viola da gamba auf dem Programm, die Arie *Komm süßes Kreuz* aus Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion. Imke David legt besonderen Wert auf die klangliche Übertragung der Gleichzeitigkeit von Süße und Schwere, die Text und Gesangsstimme der Arie prägen. Insbesondere betreffe dies die Gestaltung und Differenzierung von Akkorden, die niemals gedrückt klingen dürfen. Gemeinsam mit ihrer Studentin geht David anhand von einzelnen Ausschnitten die harmonische Gestaltung der Gambenstimme und ihre Relation zur Gesangsstimme durch.

Sowohl mit Blick auf die herauszuarbeitenden Dissonanzen als auch auf die agogische Gestaltung und die Betonungen müsse der Text und dessen Interpretation durch den Bass-Sänger immer im Blick behalten werden, deswegen spielt David die Gesangsstimme auf ihrer Gambe ergänzend hinzu. Die Intensität in der Gestaltung von Basslinien und Figuren trotz des Akkordspiels aufrechtzuerhalten stellt sich mit Blick auf die Dramatik der Arie als besondere Herausforderung dar, weswegen David ihre Studentin ermutigt, die Zielpunkte und ihre Gewichtung gerade innerhalb der äußerst gesanglichen Linien einzeln herauszuarbeiten.

Klang durch Entspannung

Um den für die Dramaturgie benötigten Klang dieser Passionsarie, die zuerst in einer Fassung für Laute komponiert worden war, zu erreichen, müsse durch Entspannung das gesamte Schwunggewicht des Armes bei der Führung des Bogens auf der siebenstimmigen Gambe optimal und natürlich eingesetzt werden. Dadurch werden die Saiten in die bestmögliche Schwingungen versetzt und einzelne Stimmen innerhalb der Akkordstrukturen präzise herausgearbeitet. Damit würde die Laute nicht nur nachgeahmt, sondern an Fülle und Reichtum des Klanges sogar noch übertroffen werden. Das sei auch der Grund, weshalb Studierende des Gitarreninstituts oft die Gam-

be als Nebenfach und das Profil *Historisches Instrument* wählen.

David's Unterrichtsstil setzt stark auf individualisierte Förderung und zeichnet sich vor allem durch einen hohen Anteil an Dialog und Diskussion aus, die die künstlerische Anleitung ergänzen. Auch besondere Interessen ihrer Studierenden unterstützt David durch ihre Erfahrungen ebenso wie durch Vermittlung innerhalb der ohnehin stark vernetzten Szene der Alten Musik. So diskutiert sie mit einem ihrer Studenten zu Beginn der Stunde einige Bögen, die dieser nach ihrer Anleitung selbst gebaut und mit in den Unterricht gebracht hat. Es sollen die Form der Bogenstange und die ideale Menge der Bogenhaare ausgelotet werden, damit der Bogen den jeweiligen Klangcharakter des Instruments und der gewünschten Interpretation unterstütze.

Bauliche Individualität

Die hohe bauliche Individualität der historischen Saiteninstrumente, die in den heute gespielten Originalinstrumenten wie auch den modernen Nachbauten zwar historisch gewachsenen kulturellen und regionalen Gepflogenheiten folgt, nicht aber auf vereinheitlichten Maßen basiert, macht eine möglichst genaue Abstimmung der Instrumente auf die Studierenden bedeutsam. Imke David setzt sich hier für ihre Studierenden ein, um entsprechende Instrumente auffinden zu können.

In einer zweiten Stunde behandelt die Gambistin mit ihrem Studenten ein Werk von Corelli, das für Violine und Cello komponiert wurde, nun jedoch auf der Viola da gamba gespielt werden soll. Sie erörtert die technische Umsetzung unterschiedlicher Klangcharaktere: In diesem Fall möchte sich der Student dem Klangcharakter der Violine annähern, was eine Anpassung insbesondere der Bogenführung und der Geschwindigkeit bei den Saitenwechseln voraussetzt, jedoch auch eine Veränderung der Fingersätze. Die klangliche Vielfalt historischer Streichinstrumente ist für Imke David ein entscheidender Punkt bei der Begeisterung für ihre Fachrichtung.

Neben der gesamten Gambenfamilie und dem Violone hat Imke David eine besondere Vorliebe für den vielseitigen Lirone entwickelt, für den sie sich über die Jahre intensiv eingesetzt und über den sie 1999 auch publiziert hat. Der Lirone (oder Lira da gamba), dessen Spiel Prof. Imke David an der Hochschule ebenso lehrt, wurde von 1500 als Gesangsbegleitung und bis ins 17. Jahrhundert hinein als Basso continuo-Instrument besonders in der um 1600 sich entwickelnden Gattung der Oper in Italien eingesetzt. Obschon vermutlich keine Originalinstrumente mehr existieren, sind einige Fotografien von erhaltenen Instrumenten überliefert.

David bezeichnet den Lirone als unvollkommenes, aber durch seinen besonderen, zur Andacht rührenden, auch lamentösen Klang





nichtsdestoweniger bedeutsames Instrument zur Begleitung der himmlischen Götter. Da immer vier Saiten zugleich gespielt würden, erinnere sein voller Klang, der in historischen Besetzungsangaben mit vier Trombonen zusammengedacht wurde, an die Orgel. Die besondere Stimmung der dreizehn Saiten lasse das Spiel von Basslinien kaum zu und nicht alle Akkorde seien tatsächlich realisierbar, wodurch meist eine begleitende Bassstimme notwendig werde. Zugleich bevorzuge die Stimmung in wechselnden aufwärtssteigenden Quinten und fallenden Quartan das Spiel von Vorhalten und damit von Kadenz.

Über die reine Instrumentallehre hinaus bildet die Professorin Studierende auch hinsichtlich einer Körperarbeit zur umfassenden Klangerzeugung aus. Diese betreffe ein Hineindenken in den jeweiligen historischen Kontext und eine Darstellung des Selbstgefühls der jeweiligen Musizierenden darin. So unterscheidet sich die Spielweise am Hofe, wo in der Hauptsache die resonanzreichen Instrumente Laute, Gambe und Traversflöte erklangen, deutlich vom eher ordinären Kontext, in dem besonders *da braccio*-Instrumente vorkamen. Diese Unterschiede wirkten sich in der Gestaltung über die Applikatur und Haltung hinaus auf den gesamten Körper aus.

Resonante Spielweise

Die im Gegensatz zu *da braccio*-Instrumenten zwischen den Beinen gehaltenen Gamben verlangten darüber hinaus ohnehin eine möglichst resonante Spielweise, die neben dem Körper letztlich den gesamten Raum miteinbeziehen müsse. Die Übertragung des Eigengewichts des Bogenarms auf die Saiten, ohne einen gepressten Klang zu erzeugen, stelle einen überaus wichtigen Aspekt der Klangerzeugung dar. Für hilfreich erachtet David in dieser Hinsicht auch die Ikonographie, die Rückschlüsse nicht nur auf die baulichen Besonderheiten, sondern auch auf die 450-jährige Entwicklung der Instrumente, die Haltung, Spielweise und Applikatur zuließen.

Über ihre Studien des Früh- und Hochbarock sowie der Renaissance-Musik hinaus setzt sich Imke David auch für zeitgenössische Musik ein. In den 1990er Jahren führte sie mehrere eigens für sie komponierte Werke für Solo-Gambe auf und setzte im Ensemble

Crossover-Projekte um. Von der Übertragbarkeit von Mitteln der *Alten Musik* auf die zeitgenössische Musik ist sie fest überzeugt. Die musikalische Sprache, die in den jeweiligen Epochen gewirkt habe, wirke auch heute noch auf die Zuhörer*innen.

Imke David berichtet aus ihren eigenen Erfahrungen, dass der Beginn ihres Studiums mit einer zunehmend ernsthaften Behandlung der Viola da gamba als eigenständigem historischen Instrument zusammengefallen sei. Ihre weiterführenden Studien an der *Schola Cantorum Basiliensis* seien diesbezüglich besonders wertvoll gewesen. Ihre künstlerische Zusammenarbeit mit vielen herausragenden Musiker*innen und auch ihre pädagogische Unterrichtserfahrung haben sie zu der Einsicht geführt, dass eine historisch informierte, überzeugende Interpretation erst durch einen Klang lebendig werden kann, der mit Fülle, Resonanz und Ausdruck strahlt, mit bewusstem Einsatz von Körperbewegung und Entspannung gestaltet und seinen Ausdruck am Gesang orientiert.

Bei der Generation ihrer heutigen Studierenden bemerke sie deutlich eine bereits vorhandene Schulung durch das Aufwachsen mit einer etablierten Szene der *Alten Musik*. Dies betreffe sowohl ihre Hauptfach- als auch die Nebenfachstudierenden, die wegen der Nähe zum akkordreichen Spiel auf der Gambe aus dem Hauptfach Gitarre stammen. Die Beobachtung dieses selbstverständlichen Umgangs mit der Sprache der *Alten Musik* begeistere und erfreue sie. Schließlich erlaube dies, die unbedingt notwendige ständige Weiterentwicklung der *Alten Musik* weiter voranzutreiben. Dies als Professorin begleiten zu dürfen, empfindet Imke David als echtes Privileg.

Malte Waag

Bild S. 20: Prof. Imke David beim Unterrichten im Fürstenhaus

Bild rechts: Prof. Imke David mit einer Gambe von Hermann Bächle (Baiersdorf, 1982) und einer 13-saitigen Lira da gamba, gebaut von Günter Mark (Utrecht, 1991) (links stehend)



Feuer und Flamme

Lina Tur Bonet wurde zur neuen Professorin für Barockvioline und Barockviola in Weimar berufen



Ihr beeindruckender Lebenslauf liest sich wie ein *Who is Who* der Musikszene: Die spanische Barockviolinistin Lina Tur Bonet ist als Solistin, Ensemblespielerin und -leiterin sowie Pädagogin außer in ihrem Schwerpunkt der Alten Musik und deren Aufführungspraxis auch mit Musikepochen bis hin zur Moderne vertraut. Nach Professuren in Zaragoza und Madrid wurde sie nun zur neuen Professorin für Barockvioline und Barockviola an die Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar berufen. Neben der bewährten Lehrbeauftragten Claudia Mende wird sie dieses Fach am Institut für Alte Musik mit ihrem großen Erfahrungsschatz prägen. LISZT-Magazin-Autor Jan Kreyßig sprach mit der Geigerin über ihre Karriere, ihre künstlerischen Überzeugungen und pädagogischen Intentionen.

Frau Tur Bonet, wenn Sie auf Ihre Karriere als Musikerin zurückblicken, welche Konzerte bzw. Projekte waren für Sie künstlerische Schlüsselerlebnisse?

Lina Tur Bonet: Es gibt beim Musizieren viele Erlebnisse, die uns auf die eine oder andere Weise verändern. Unsere Vivaldi-Aufnahmen haben uns viele Türen geöffnet. Sämtliche Rosenkranzsonaten von Biber live zu spielen war ein Erlebnis von großer Intensität: Dabei wurden meine körperlichen Grenzen als Interpretin „geprüft“. Corellis Violinsonaten op. 5 aufzunehmen und selbst zu verzieren hat mich künstlerisch verändert, Corelli ist ein sehr guter Lehrer! Die Aufführung sämtlicher Solowerke von Bach war eines meiner wichtigsten künstlerischen Schlüsselerlebnisse, da ich meine große Hochachtung vor dem größten Genie entfalten konnte. Ein Orchester-Projekt mit John Eliot Gardiner mit Musik von Schumann öffnete mir die Augen für die „historische“ Romantik. Und ich durfte einmal mit Joachim Kühn Freejazz improvisieren und habe dabei ein neues Hören und Kommunizieren gelernt. Mit *MUSICA ALChEMICA* habe ich mich bei der Aufnahme unserer CD *La Bellezza* in Rom mit Musik des 17. Jahrhunderts wie in einer *jam session* gefühlt. Ich habe eine besondere Schwäche für das Repertoire des 17. Jahrhunderts. Dabei fühle ich eine enorme Affinität zur Kreativität, zum Mut und zur Experimentierfreudigkeit des Moments. Einmal habe ich etwas ganz Besonderes erlebt: Bei einer Generalprobe von Corellis *Follia* in einer Kirche beobachteten uns einige Besucher und am Ende applaudierten sie lange. Es war eine Gruppe von tauben Leuten. Aber sie kamen trotzdem ins Konzert und waren begeistert ... Da wurde mir klar, dass Musik nicht nur Klang ist, sondern auch viel Energie. Musik geht über den Klang hinaus ...

Was fasziniert Sie persönlich an der sogenannten Alten Musik?

Tur Bonet: Die Art, diese Musik direkt aus Manuskripten zu lesen, als wären es Briefe, die uns jemand vor langer Zeit hinterlassen hat – diese Zeitreise inspiriert mich. Die *Alte Musik* erfordert Forschung

und Kenntnisse, aber dann lässt sie Raum für Freiheit. Das ist eine Kombination, die enorme Lebendigkeit ausstrahlt. Musik ist eng mit den universellsten Emotionen verbunden, wie es die *Seconda Pratica* beabsichtigt. Sie ist auch mit dem jeweiligen Land, mit der Natur und der menschlichen Selbstverständlichkeit von Tanz und Gesang sehr verankert. Ich genieße das Gefühl, mit diesen früheren Zeiten in Kontakt zu sein und das Beste davon in unseren stressigen und avantgardistischen Zeitgeist mitzunehmen; eine gewisse Sehnsucht nach etwas, was ich selbst nicht erlebt habe.

Wie sind Sie zur Alten Musik und zur Barockvioline gekommen?

Tur Bonet: ... weil ich gemerkt habe, dass ich Bach nicht so weiterspielen konnte, wie ich es gelernt hatte. Doch als ich einen Barockbogen und eine Barockgeige in den Händen hatte, war mir innerhalb von einer Stunde klar, dass plötzlich etwas sehr Tiefes und Wichtiges in mir erwachte. Und ich war Feuer und Flamme das Repertoire des 17. Jahrhunderts zu entdecken, für immer. Mein erstes Projekt mit der Barockgeige war die Mitwirkung bei einer Johannespassion von Bach, und da verstand ich, dass es kein Zurück mehr für mich geben würde. Ich habe am Anfang viel im Gambenconsort mitgespielt – das war sehr wichtig für mich, für alles was ich daraus lernte.

Mit dem von Ihnen gegründeten Ensemble *MUSICA ALChEMICA* arbeiten Sie auch interdisziplinär. Was sind für Sie hier die künstlerischen Schwerpunkte?

Tur Bonet: *MUSICA ALChEMICA*, ein von mir erfundener Begriff, bedeutet das Beste von uns selbst, Situationen und Künste zusammenzubringen, um symbolisches „Gold“ zu erreichen. Während meines Studiums in Wien hatte ich viel mehr Kontakt zur Kunstakademie als zur Musikhochschule, meine engsten Freunde waren Maler, Bildhauer und Architekten. Bildende Kunst und Musik sind für mich so etwas wie Philosophie. Ich liebe diesen Dialog zwischen Künsten und sogar mit der Wissenschaft. Es ergibt immer neue Ideen, neue Perspektiven, und ich fühle mich dadurch sehr bereichert.

Was hat Sie dazu motiviert, sich auf die Professur für Barockvioline und Barockviola in Weimar zu bewerben?

Tur Bonet: Ich habe in Deutschland und Wien studiert und dann auch dort gelebt, insgesamt zwölf Jahre. Es gibt etwas Kulturelles, das mich an der deutschen Tradition fasziniert. Ich mag auch deutsches Repertoire und Literatur sehr. Ich wusste, dass es in Weimar ein interessantes Institut für Alte Musik mit sehr guten Professor*innen gibt; also dachte ich, es wäre eine wirklich gute Gruppe, mit der man zusammen arbeiten könnte. Weimar als Stadt ist ein unglaublich inspirierender Ort, sowohl kulturell als auch musikalisch, ein wunderbarer Rahmen für eine solche Aufgabe. Es ist für mich eine Ehre,





jetzt dabei zu sein, und ich nehme es mit großer Freude, Leidenschaft und Begeisterung. Auch die Aussicht, wieder in Deutschland zu leben, bereitet mir persönlich große Freude.

Sie spielen verschiedene verwandte Instrumente wie Barockvioline, Barockviola, Viola d'amore und auch mit unterschiedlichen Bögen: Wie beeinflussen diese die Ausbildung der Studierenden?

Tur Bonet: Ich denke, die Instrumente sind etwas Lebendiges und sie geben uns viele Informationen, die wir sonst nirgendwo bekommen können. Je älter eine Tradition ist, desto idiomatischer und natürlicher ist sie meiner Meinung nach. Daher gibt es viel zu erforschen und zu studieren, aber die bloße Erfahrung, die richtigen Werkzeuge in unseren Händen zu haben, ist etwas, das uns keine andere Information geben kann.

Sie haben reichhaltige pädagogische Erfahrungen: Was ist Ihnen in der Lehre besonders wichtig?

Tur Bonet: Ich glaube, dass Unterricht ein Fenster (oder besser eine Tür) öffnen muss, wo zuvor eine Wand war. Die Student-Professor-Beziehung ist eine der engsten, die ich kenne. Ein Lehrer, der beobachten kann (und will), kann Dinge sehen, die nur wenige erkennen. Durch die Musik drücken wir uns am stärksten aus – daher diese „intime“ Beziehung im Violinunterricht, wo wir neue Dinge lernen, aber auch gemeinsam an unseren Schwächen arbeiten, um uns zu verbessern. Einen Studierenden bei der Entfaltung seiner künstlerischen Persönlichkeit zu begleiten ist faszinierend und auch eine große Verantwortung. Als Professor*innen müssen wir den Studierenden objektive Informationen geben und vor allem Kriterien vermitteln, um ihre eigene Interpretation zu finden und auch unnötige Dogmen zu vermeiden. Je mehr der Studierende weiß, je mehr Traktate er gelesen hat, desto weniger Dogmen und desto interessantere Fragen und Inspirationen wird er haben. Und jeder lernt anders: Es gibt einige, die körperlicher, andere, die emotionaler, andere, die intellektueller sind ... Einige brauchen Erklärungen, andere ein Vorspiel. Ich persönlich arbeite viel mit dem Körper für Klang und Technik, mit dem Intellekt für Stilrichtungen und Gestaltung und mit den Emo-

tionen für die notwendigen Kommunikationsfähigkeiten, die jeder Musiker haben muss. Insbesondere bei der *Alten Musik* sind die Beziehungen zum Vokalen, zur Rhetorik und zum Tanz wichtig.

Welche Möglichkeiten haben Studierende barocker Streichinstrumente in der heutigen Musikszene, und wie können Sie die Studierenden darauf vorbereiten?

Tur Bonet: Ich denke, es wird immer wichtiger, eine eigene, individuelle Stimme zu haben und diese weiter zu entwickeln. Es gibt jetzt viele Möglichkeiten von der Musik zu leben, im Orchester, als Solist, mit eigenem Ensemble, Forschung, Lehre, usw. und in Kombination aus allem. Früher hatte man das Gefühl, dass ein Solist das Beste ist, was ein Musiker sein kann; aber es gibt so viel gute Musik auch in anderen Repertoirebereichen (und so gute Musiker!). Wir sollten dem Studierenden helfen, seinen Platz zu finden, an dem er sich mit dem, was er zu sagen hat, wohler fühlt, und dann erreicht er eine größere Professionalität. Gerade in der *Alten Musik* gibt es ein sehr unterschiedliches Repertoire, die „historische Aufführungspraxis“ reicht bis ins 20. Jahrhundert und bietet viele interessante Möglichkeiten, auch für die Forschung. Wir leben in gewisser Weise in einer etwas entmenslichten Welt, und nur wir selber können die Revolution machen in unseren kleineren oder größeren Kreisen und die Fackeln des Wissens und der Tradition tragen. *Alte Musik* ist sehr wertvoll heutzutage.

Vielen Dank für das Gespräch!

Das Interview führte Jan Kreyßig.





Dora Alexiadou

„In der Einfachheit liegt die Schönheit“, zitiert Dora Alexiadou den antiken Philosophen Platon – und meint damit ihre Studienstadt Weimar, die sie „mein zweites Zuhause“ nennt. Hier studiert die in Thessaloniki geborene Griechin seit 2018 das Fach Barockvioline, bis 2020 bei Prof. Midori Seiler. Als Achtjährige erhielt sie den ersten Unterricht, und bereits während ihres späteren Violinstudiums an der Universität Makedonien begann sie von der Barockvioline zu träumen. „Die Expressivität und Interpretationsfreiheit der Barockmusik hat etwas Unkonventionelles und Mysteriöses“, erklärt die 28-Jährige ihre Faszination. Nicht nur als Geigerin, sondern auch als Bratschistin spielte sie bereits in Ensembles wie dem *Greek Youth Symphony Orchestra*, *Junges Mitteldeutsches Barockensemble*, *JSB Ensemble* und *Capella Jenensis*. Ihre Leidenschaft gilt nicht nur der alten, sondern auch der zeitgenössischen Musik: Als Mitglied des *Exis Trio* und des *MethExis Ensembles* nahm sie an Festivals wie u.a. dem *Synthermia Contemporary Music Festival* und dem *Women Composing in the Balkans' Festival* teil. „Jede Person, jede Idee und jeder Geschmack zählt, aber man lernt im Ensemble alle diese Aspekte zu integrieren und als eine Einheit zu arbeiten“, sagt Dora Alexiadou.

Rodrigo Aros

Die Alte-Musik-Szene in seinem Heimatland Chile sei relativ neu und gerade im Wachstum begriffen, erzählt Rodrigo Aros. Es gebe erst seit kurzem professionelle Ensembles, die sich der historischen Aufführungspraxis widmen – und perspektivisch möchte er zurückkehren und ein Teil dieser neu entstehenden chilenischen Musikszene werden. Der 27-Jährige hat zunächst ein Violinstudium an der *Pontificia Universidad Católica de Chile* absolviert und dort fünf Jahre in Folge ein Stipendium als „Outstanding Performer“ erhalten, bevor er ab Herbst 2020 ein zweites Bachelorstudium im Fach Barockvioline an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar anschloss. Er lobt die „perfekte Lernatmosphäre“ in der Stadt an der Ilm und schwärmt von der Möglichkeit, die deutsche Kultur zu erleben und zugleich „Menschen aus der ganzen Welt kennenzulernen.“ Bereits in Chile sammelte Rodrigo Aros viel Spielpraxis als Gast des *Orquesta Barroca Nuevo Mundo*, des *Orquesta Clásica USACH* und der *Solístico de Santiago*. „Für mich ist das Spielen in einem Ensemble eine der besten Erfahrungen, die man als Musiker machen kann“, meint er und ergänzt: „Ich finde es sehr interessant, wie die historische Spielweise einen kleinen Teil der Vergangenheit in die Gegenwart bringt.“



Zhiang Chen

Wenn er seinen Weimarer Hauptfachprofessor Bernhard Klapprott beschreiben soll, kommt Zhiang Chen gleich ein chinesisches Sprichwort in den Sinn: „Sowohl ein guter Mentor als auch ein guter Freund.“ Solch freundschaftlichen Gefühle des 29-Jährigen sind im Meister-Schüler-Verhältnis sicherlich keine Selbstverständlichkeit – und ein Ausdruck der produktiven Arbeitsatmosphäre am Institut für Alte Musik. 1992 in Huainan (China) geboren, blickt Zhiang Chen bereits auf eine Klavierausbildung in Wuhan, Detmold und zuletzt bei Prof. Gerlinde Otto an der Weimarer Musikhochschule zurück. Aus dem begleitenden Studienprofil *Historische Tasteninstrumente* erwuchs dann sein Wunsch, auf Cembalo, Clavichord und Hammerflügel noch einen kompletten Bachelor anzuschließen. „Das Clavichord ist ein total charmantes Instrument“, schwärmt der junge Chinese. „Trotz der Einfachheit der Mechanik kann man völlig klanglich und wie mit menschlicher Stimme musizieren.“ Auch das Cembalo hat es ihm angetan, dessen Welt ihm zunächst die Lehrbeauftragte Ying-Li Lo in Weimar eröffnete: „Die Klangfarbe, das Tastengefühl! Man spielt das Cembalo mit großer Sensibilität für den dynamischen Ausdruck.“ Chen liebt Bach und Mozart besonders, denn ihre Musik sei das „Herzklopfen und Tempo“ seines Lebens.

Ching-Yin Chiu

Die Taiwanerin ist frisch gebackene Absolventin der Blockflötenklasse von Prof. Myriam Eichberger. Im Jahr 2013 kam sie für das Bachelorstudium an die Weimarer Musikhochschule und schloss ab 2018 ein Masterstudium mit dem Profil Kammermusik/Consort an. Ihr künstlerischer Schwerpunkt liegt auf dem Repertoire vor 1700, sie kann sich aber auch für die Improvisation und die zeitgenössische Musik begeistern. „Die Blockflöte hat einen Klang, der einen bis in die Tiefe des Herzens berühren kann“, schwärmt die 28-Jährige. Konzerte führten Ching-Yin Chiu bereits zu Festivals in Deutschland, Taiwan und Japan. Ihr zweites Standbein ist die Pädagogik, ihr drittes die Kammermusik: Mit zwei Kommilitoninnen der Weimarer Blockflötenklasse gründete sie 2020 das *Trio Murali*. Besonders das Spiel im größeren Ensemble hat es ihr angetan: „Neben dem Hauptfachunterricht habe ich meine große Liebe zur Consort-Musik, der Ensemblesmusik der Renaissancezeit, entdeckt, die ich in meiner Heimat so nie erleben konnte“, erklärt die junge Taiwanerin. „Es ist wie eine Erholungskur, die reinen Akkorde mit dem vollen, warmen, weiten Holzklang zu hören, vor allem wenn ich selbst mitspiele.“ Und so schmiedet die Musikerin schon Pläne, das Consort-Spiel stärker in die Musikschulen zu bringen.

Virtu animosa

Reagenzien der Zukunft

32 Berührender Cembaloklang

Die Studierenden Eszter Szedmák, Bastian Uhlig und Valentina Villaseñor erkunden die Welt der Tasteninstrumente

36 Am Puls der Peripherie

Absolventinnen im Gespräch: Die Blockflötistinnen Silvia Müller und Friederike Vollert im Spannungsfeld zwischen Alter und zeitgenössischer Musik

40 Im Reich der Resonanzen

ALUMNI LISZTIANI: Patrick Sepec ist leidenschaftlicher Cellist, Barockcellist und Gambist

42 Wanderer zwischen den Welten

ALUMNI LISZTIANI: Martin Knörzer spielt auf Celli unterschiedlichster Art – und ist Gründungsmitglied des Trio Egmont

44 Jung macht Alt

Studierende im Kurzporträt



Berührender Cembaloklang

Die Studierenden Eszter Szedmák, Bastian Uhlig und Valentina Villaseñor erkunden die Welt der Tasteninstrumente

Wie übt man Orgel, wenn man keine Kirche um die Ecke hat? Ganz klar, man baut sich eine. Sie können sich das nicht vorstellen? Konnte ich mir auch nicht. Bis ich Eszter Szedmák traf und sie mir vom umgebauten Flügel berichtete, der bei ihren Eltern in Ungarn steht. Ihr Vater hatte eine Pedalklavatur gebaut und diese mit den Tasten des Flügels verbunden, zur Tonerzeugung. Wenn sie nicht in der Heimat ist, übt Szedmák in den Gebäuden der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, ebenso wie ihre beiden Kommiliton*innen Bastian Uhlig und Valentina Villaseñor. Alle drei studieren am Institut für Alte Musik, spielen Cembalo, Clavichord und teils auch weitere historische Tasteninstrumente wie Orgel oder Fortepiano. LISZT-Magazin-Autorin Paula Stietz hat sie zu ihren Vorlieben und Leidenschaften befragt.

„Das Clavichord ist wie eine Katze“, erklärt mir Valentina Villaseñor. „Es kommt nur zu Dir, wenn es das möchte.“ Wieder so etwas, das ich mir nicht vorstellen kann. Sie führt aus: „Ein Klavier klingt sofort, wenn Du eine Taste drückst. Beim Clavichord hört man zunächst nur ein *k* *k*. Das habe mit der Bauweise zu tun, denn die Saiten eines Clavichords werden nicht mit Hammerköpfen angeschlagen wie bei einem Klavier, sondern von unten mit einem Metallstift, einer sogenannten Tangente, angedrückt bzw. angehoben. Hat man dabei nicht sofort die richtige Technik parat, erklingt kein Ton, sondern nur ein klickendes Geräusch, da die Tangente an der Saite abprallt statt an der Saite zu bleiben.“

Die Chilenin blüht förmlich auf, wenn sie vom Clavichord erzählt. Dabei hat sie vor ihrem Cembalo-Bachelorstudium, das sie in Den Haag absolvierte, noch Klavier und Komposition studiert, und kam nur zufällig über das Generalbass-Spiel zum Cembalo und schließlich zum Clavichord. Beides studiert sie nun im Master *Historische Tasteninstrumente* in Weimar. An einer Musikschule in Gera unterrichtet sie allerdings Klavier. Wenn eine Schülerin kurzfristig absagt, schnappt sie sich Noten von Tschairowsky oder Schumann und spielt. „Ich merke dann, dass meine Beziehung zu dieser Musik anders geworden ist. Oktaven, Pedal: das hielt ich früher für selbstverständlich, jetzt bin ich begeistert von diesen Effekten.“

Intensive Kontraste

Dennoch fokussiert Villaseñor sich mittlerweile vor allem auf das 18. Jahrhundert und den Komponisten Carl Philipp Emanuel Bach. „Ich bin versöhnt damit, dass ich nicht alle Musik mag.“ Sie erzählt mir von ihrer Ankunft in Weimar. Das erste Stück, das sie damals auf dem Cembalo spielte, war von William Byrd aus dem 16. Jahrhundert. Das ist die Musik, die ihr Kommilitone Bastian Uhlig besonders liebt: „Nur wenige andere Epochen faszinieren mich so wie jene der Renaissance. Sie ist Finsternis und Licht, Freiheit und

Gleichmaß, Distanz und Nähe, Heiligkeit und Profanität – Kontraste, die sie so unvergleichlich intensiv machen.“ Jedoch liebt und studiert er neben dem Cembalo auch das frühe Fortepiano.

Der 23-Jährige aus dem Erzgebirge vergleicht seine Arbeit gerne mit der eines Gemälderestaurators. Sie beide wollen einem alten Kunstwerk neues Leben schenken, die ursprüngliche Authentizität wiederherstellen. „Dieser Prozess, besonders, wenn nach einer ersten Reinigung die Farben wieder in ihrer einstigen Schönheit erstrahlen können, beflügelt meine Arbeit als Interpret sehr“, schwärmt er. Seine Lehrer Prof. Bernhard Klapprott in Weimar und Catalina Vicens in Brüssel haben ihm gezeigt, dass *alte Musik* nicht alt und archaisch klingen müsse. „Prof. Klapprott hat das seltene Talent, ein ebenso fantastischer Musiker wie Pädagoge zu sein. Er prägt meine Art, wie ich heute Musik interpretiere, fühle und denke“, berichtet Uhlig.

Musik als Dialog

Angefangen hatte für ihn alles im CD-Regal seiner Mutter, wo er als Sieben- oder Achtjähriger Aufnahmen mehrerer Stücke von Antonio Vivaldi entdeckte und sofort berührt war. Später erhielt er Orgelunterricht, es folgten erste Konzerte als Solist und Continuo-Spieler. Doch der Weg zum Cembalo war noch weit. Als Theaterspieler reiste er viel und trat unter anderem im König-Albert-Theater in Bad Elster auf. Dort erkundete er die Spielstätte, landete im Orchestergraben und entdeckte ein „mysteriöses rotes Objekt“, ein Cembalo. „Ich versuchte, ihm einige Töne zu entlocken, was nicht lange unentdeckt blieb: Ein wütender Inspizient wies mich schnell zurecht. Dennoch war ich fasziniert und glücklich, denn etwas derart Berührendes hatte ich nie zuvor gehört.“ Uhlig zeichnet diese Begegnung lebhaft nach: Es war Liebe auf den ersten Blick.

Dennoch habe er vor seinem Studium keine einzige Cembalostunde gehabt. Mittlerweile spielt er Solokonzerte, unterrichtet und ist Mitglied mehrerer Ensembles – wobei die Bedingungen unter der derzeitigen Pandemie selbstverständlich zu großen Einschränkungen geführt haben. „Gerade jetzt bemerke ich deutlich, wie sehr ich das tiefe Verbundenheitsgefühl eines Ensembles vermissen“, bedauert Bastian Uhlig. Musik sei immer Dialog, egal ob beim Spielen oder Unterrichten. Im Konzert begegnen sich Interpret*in, Instrument und Publikum auf unmittelbare, direkte Art und Weise, das genieße er besonders.

Im Unterricht hingegen gehe es nicht nur um die Begegnung der Schülerinnen und Schüler mit dem Instrument, sondern auch um die Kommunikation zwischen Lehrer*in und Schüler*in, betont Valentina Villaseñor. „Wir sind nicht nur Maschinen, die Cembalo oder Klavier lernen müssen, sondern auch Personen, die eine bestimmte





Beziehung zu der Musik haben – oder auch keine (lacht). Als Lehrerin muss ich dafür sehr sensibel sein.“ Durch ihr Unterrichten könne sie auch die eigenen pädagogischen Erfahrungen als Studentin besser einordnen.

Das Unterrichten liege ihr und mache ihr Spaß, sagt die 32-Jährige. Das sei wichtig zu wissen, denn einige Kommiliton*innen würden diese Begeisterung nicht so teilen. Aber später wolle sie lieber Clavichord oder Cembalo unterrichten als Klavier. „Das Clavichord ist meine Leidenschaft“, so Villaseñor. Und diese Leidenschaft möchte sie weitergeben an ihre Schülerinnen und Schüler. Dabei ist Weimar aus ihrer Sicht ein Geheimtipp für ein Clavichordstudium, so die gebürtige Chilenin. Denn ihr Professor Bernhard Klapprott sei ein hervorragender Clavichordspieler, der sich sehr gut mit der dem Instrument gewidmeten Literatur auskenne.

Seine Lehre basiere auf historischen Quellen – und er könne diese im Unterricht in beispielhafter Weise vermitteln. „Meine Liebe und leidenschaftliche Hingabe zu diesem Instrument hat sich überhaupt erst wegen seines Unterrichts entfalten können“, sagt Valentina Villaseñor. „Die Hochschule verfügt über ein wunderbares Clavichord.“ Das sei sehr wichtig, denn ein gutes Instrument könne vieles von den Interpret*innen einfordern und zu einem expressiven Spiel inspirieren. „Schon Carl Philipp Emanuel Bach hatte in seiner Clavierschule formuliert, dass man einen Tastenspieler – egal ob Cembalist, Organist oder sogar Hammerflügelspieler – auf einem Clavichord am besten beurteilen kann“, so die Musikerin.

Weimar als Ziel

Ihre Kommilitonin Eszter Szedmák entschied sich bei Prof. Klapprott zu studieren, nachdem sie bei ihm Kurse in Ungarn und Deutschland besucht hatte. Überzeugt hatte sie seine Vielseitigkeit und sein großes Wissen im Spiel auf dem Cembalo und der Orgel, ihren beiden Instrumenten. Früher spielte sie Blockflöte und Klavier, stieg aber bereits früh auf die Orgel um. „Meine Finger waren einfach zu klein für die großen Werke von Franz Liszt“, sagt sie lachend.

Mit 15 Jahren kam dann der Cembalounterricht hinzu. Anfangs, um es auszuprobieren, später mit immer größerer Leidenschaft. Ihre damalige Lehrerin habe sie stets inspiriert, berichtet Szedmák, ohne

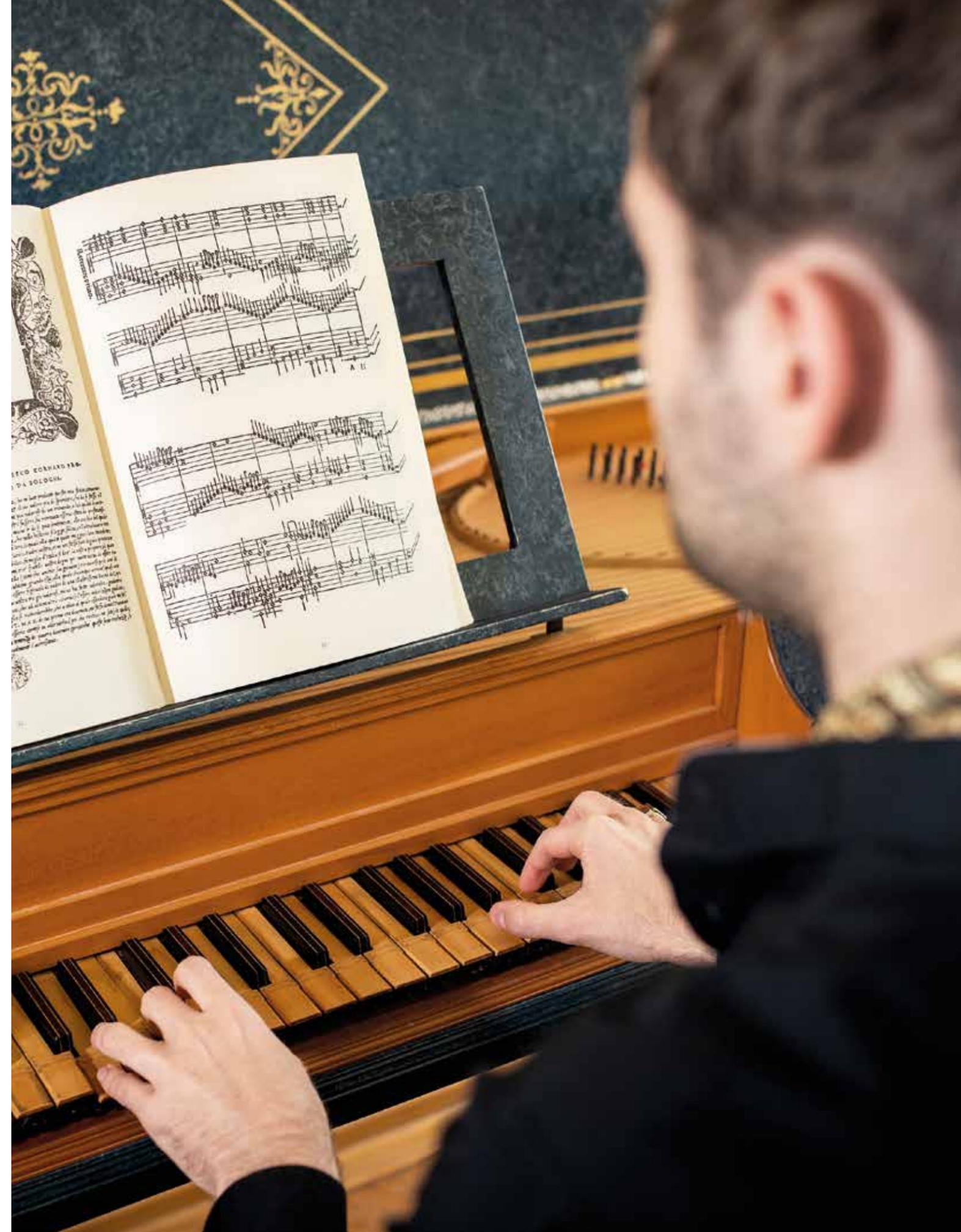
sie hätte sie manche Entscheidungen vielleicht anders getroffen. Doch so war schnell klar, dass sie zum Studium nach Weimar ziehen würde. Als Plan B schrieb sie sich damals in Ungarn für Physik ein – sollte die Aufnahmeprüfung in Weimar nicht klappen. Aber diese Sorge blieb unbegründet.

Die Preisträgerin internationaler Cembalo- und Orgelwettbewerbe hat außerdem das Clavichord und das Harmonium ausprobiert, doch ihre große Leidenschaft ist neben dem Cembalo die Orgel, die sie als künstlerisches Hauptfach parallel studiert. „Sie klingt überall anders. Das ist nicht nur abhängig vom jeweiligen Instrument, sondern auch von dem Raum, in dem sie steht. Ich liebe diese große Vielfalt des Instruments!“, schwärmt die 25-Jährige. Besonders gefalle ihr die berühmte Naumburger Hildebrandt-Orgel, die Akustik und Atmosphäre in der Kirche seien faszinierend. Das liegt natürlich auch an der engen Verbindung dieser Orgel zum Komponisten Johann Sebastian Bach, dessen Werke Eszter Szedmák besonders gerne spielt.

Dennoch schöpft sie aus dem gesamten Repertoire der Orgel, das nicht nur die Alte Musik umfasst, sondern auch Werke der Romantik und der Neuen Musik. Diese Vielfalt ist es, die Bastian Uhlig auch für das Cembalo sieht. Das Instrument könne so viel mehr als bloßes Generalbassspiel, was viele Menschen damit ausschließlich verbinden. „Ob in vorangegangenen oder nachfolgenden Epochen, ob leuchtende spätmittelalterliche Farbenpracht, ob berührende Intimität und geniale Polyphonie der Renaissanceliteratur, ob feine Klarheit einer Sonate von Haydn oder Mozart, ob in faszinierende Klangsphären zeitgenössischer Musik eintauchend: all das und weitaus mehr ist das Cembalo.“

Paula Sietz

Bild S. 33: Valentina Villaseñor
Bild oben: Eszter Szedmák
Bild rechts: Bastian Uhlig



Am Puls der Peripherie

Absolventinnen im Gespräch: Die Blockflötistinnen Silvia Müller und Friederike Vollert im Spannungsfeld zwischen Alter und zeitgenössischer Musik

Beide studierten in der Klasse von Prof. Myriam Eichberger am Institut für Alte Musik, gewannen Preise bei internationalen Wettbewerben und waren schon während des Studiums bei renommierten Alte-Musik-Ensembles zu Gast: Die Blockflötistinnen Silvia Müller und Friederike Vollert erinnern sich gern an ihr Studium an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar zurück. Während Friederike Vollert unter anderem nach verschiedensten Wegen des Ausdrucks in interdisziplinären Projekten sucht, setzt Silvia Müller als Blockflötendozentin auf das ganzheitliche Lehren und Erfassen von Musik. In ihren Solo-Recitals wählen sie oft breit gefächerte Programme mit Werken vom Mittelalter bis zur Avantgarde. LISZT-Magazin-Autor Jan Kreyßig sprach mit den Musikerinnen über ihre Ausbildung, ihr Repertoire und ihr Instrument.

Frau Vollert, Sie haben einmal ein Konzert mit Musik von Bach, Bowie und Stockhausen gespielt. Was reizt Sie an musikalischen Grenzgängen?

Friederike Vollert: Ganz generell liebe ich die Verbindung von sogenannter *Alter* und *Neuer Musik* im Konzert, als Spielerin und auch als Zuhörerin. Durch diesen Kontext hat man einerseits die Möglichkeit, Altbekanntes auf eine neue Weise zu entdecken – andererseits werden so Anknüpfungspunkte für ungewohnte bzw. unbekannte Klänge geschaffen. Als bewusst gesuchten „Grenzgang“ würde ich das gar nicht bezeichnen, denn das Repertoire der Blockflöte stammt ja eher aus den Peripherien der Musikgeschichte. Da ergibt sich dieses Zusammentreffen von verschiedenen Ausdrucksformen meist auf ganz natürliche Weise. Für mich als Künstlerin ist es dann sehr spannend, diese Werke, die jeweils aus einem ganz unterschiedlichen Zeitgeist heraus entstanden sind, in einem Programm zu verbinden: Wo ergeben sich Berührungspunkte, was harmonisiert miteinander, wo entstehen vielleicht Brüche und Spannungen?

Solche Spannungen wie beim Spiel auf zwei Blockflöten zugleich?

Vollert: Das Stück von Moritz Eggert, welches Sie ansprechen, ist natürlich technisch und konditionell eine Herausforderung. Der Titel *Außer Atem* ist schon wortwörtlich gemeint ... Durch die virtuoson Läufe und das Spiel auf zwei Instrumenten, manchmal noch ergänzt durch die eigene Stimme, kann eine ganz große Intensität entstehen. Diese „physischen Grenzgänge“ nach außen zu transportieren und auch zu zelebrieren ist meiner Meinung nach ganz wichtig, um das Publikum mitzunehmen. Man muss als Spieler*in bereit sein, mit sich selbst auch extrem umzugehen, damit dieser innere Kampf für das Publikum deutlich wird. Eine kleine Prise Wahnsinn und Spaß am Exzentrischen und Überdrehten ist für diese Performance sicher nicht verkehrt ...

Frau Müller, welche Bezüge sehen Sie zwischen der Alten und der zeitgenössischen Musik für Blockflöten?

Silvia Müller: Ich finde, sowohl in der *Alten Musik* als auch in zeitgenössischen Kompositionen hat man als Spieler*in gewisse Freiheiten in der Interpretation. Wo es in der Barockmusik die Möglichkeit zur Improvisation spontaner Verzierungen oder Diminutionen gibt, sind in manchen zeitgenössischen Werken die Spielanweisungen und Grafiken relativ offengehalten und bieten die Möglichkeit zur eigenen Mitgestaltung. Außerdem wird *Neue Musik* ja sehr oft auf historischen Instrumenten gespielt. In manchen Werken ist beispielsweise extra der „Ganassi-Typ“ vorgeschrieben, der in seiner klanglichen Einzigartigkeit nur schwer zu toppen ist. Sowieso dienen die historischen Vorbilder bis heute allen weiteren experimentellen Versuchen im Blockflötenbau, hinsichtlich der Mensur oder einer erweiterten Klappentechnik.

Warum ist das Instrument im 20. Jahrhundert wiederentdeckt worden?

Müller: Die Blockflöte wurde ab dem Ende der Barockzeit nicht mehr benutzt, sie wurde von der Traversflöte abgelöst und war von da an sozusagen *out*. Im Zuge der allgemeinen Beschäftigung mit historischer Aufführungspraxis trat sie dann Anfang des 20. Jahrhunderts wieder mehr ans Licht. Man wollte das historische Instrumentarium aufleben lassen und hat beispielsweise durch die Vermessung von verfügbaren Instrumenten aus Museen oder Privatbesitz versucht, ein möglichst originalgetreues Klangbild der Musik aus Renaissance und Barock zu schaffen. Gleichzeitig hatte die Blockflöte in der sogenannten Jugendmusikbewegung allerdings den Zweck eines vermeintlich (!) leicht zu erlernenden Instrumentes für Laienmusiker*innen und wurde auch im Bereich der Musikpädagogik gerne als eine Art Einstiegsinstrument verwendet.

Sie weisen in Ihrem Repertoire ein Konzertprogramm mit „Musik der Avantgarde und des Mittelalters“ aus. Wie gelingt solch ein Spagat über die Jahrhunderte?

Müller: Die zeitgenössische Musik für Blockflöte ist ja sehr vielseitig. Es gibt einerseits Kompositionen, die beim Publikum (und auch den Spieler*innen) zum Teil bis an die Grenze der Belastbarkeit gehen, wie beispielsweise Moritz Eggerts *Außer Atem*. Oftmals finden wir aber auch ruhige, meditative Stücke, die mitunter an traditionell fernöstliche Melodien erinnern. Diese, in Verbindung mit den schlichten mittelalterlichen Klängen, können dann eine sehr reizvolle, fast mystische Atmosphäre kreieren.





Sie sind beide Absolventinnen der Weimarer Musikhochschule. Was konnte Ihre Hauptfachprofessorin Myriam Eichberger Ihnen vermitteln?

Vollert: Die Suche nach Sinnlichkeit im Klang! Für einen kultivierten, ästhetischen Grundklang braucht es eine ausgefeilte Technik, ähnlich wie bei Sänger*innen. Frau Prof. Eichbergers Liebe zum Klang der *flauto dolce* war immer spürbar und hat mich auch sehr geprägt. Generell habe ich instrumentaltechnisch wirklich eine große Auswahl an verschiedenem „Handwerkszeug“ mitbekommen, auf dessen Basis ich selbst wunderbar weiterarbeiten konnte und kann. Neben äußerst ausführlicher Arbeit am Detail ging es auch immer darum, die Musik in einen größeren Kontext der jeweiligen Epoche einzubetten.

Müller: In meinen Augen „lebt“ Frau Prof. Eichberger die Kunst und vermittelt das durch eine sehr leidenschaftliche, positive und authentische Art und Weise. Als ihre Studentin hat mich das immer sehr motiviert. Gleichzeitig sprudelt sie nur so vor Ideen und Tatendrang und scheut keine Kosten und Mühen, ihrer Klasse die vielseitigen Einsatzbereiche rund um die Blockflöte zu vermitteln und sie darin aktiv eintauchen zu lassen. Ich erinnere mich nur allzu gerne an unzählige Projekte mit Alter und Neuer Musik im besonderen Ambiente, oder auch an erlebnisreiche und eindrucksvolle Studienfahrten nach Italien.

Und welche Rolle spielte im Studium das Consortspiel?

Vollert: In Weimar spielt das gemeinsame Musizieren im Consort eine große Rolle – und das ist keine Selbstverständlichkeit! In meiner Studienzeit haben wir wöchentlich mindestens einmal geprobt; vor Konzerten auch deutlich öfter ... Ganz besonders in Erinnerung geblieben ist mir ein Projekt mit der Blockflötenklasse des Salzburger Mozarteums namens *Praetorius XXI*. Wir haben tatsächlich als 21 Blockflötist*innen zusammengespield, und die vielen verschiedenen großen Instrumente wirkten fast wie eine lebendige Orgel. In der „realen Welt“, außerhalb der Musikhochschule, ist ein solches Projekt kaum umsetzbar.

Müller: Als Studienanfängerin fand ich es unglaublich toll, in den regelmäßigen Consortstunden sämtliche Instrumententypen der Renaissance und ihre spieltechnischen Besonderheiten kennen und spielen lernen zu können. Um 1600 hatte das Consortspiel einen

hohen Stellenwert. Es war die Zeit, in der Blockflötisten als Berufsmusiker unterwegs waren, wie beispielsweise die Brüder Bassano am englischen Königshof. Ein großer Teil des Repertoires für Blockflöte stammt aus dieser Zeit und ist deshalb auch ein wichtiger Bestandteil im Studium.

Spezialisiert man sich irgendwann auf bestimmte Instrumententypen?

Müller: Ich würde sagen, dass man zwar alles spielen kann, sich im musikalischen Alltag aber schon ein wenig spezialisiert. Nicht jede Blockflötistin und jeder Blockflötist besitzt einen kompletten Satz Renaissanceflöten. Ich selbst greife eher zu den höheren Lagen bis maximal f-Bass, was in meinem „normalen“ Konzertgebrauch auch durchaus ausreicht. Beim Consortspiel habe ich die Erfahrung gemacht, dass es effektiver ist, wenn jede*r Spieler*in innerhalb eines Programms möglichst bei seiner bzw. ihrer Funktion bleibt, wobei man auch hier flexibel sein sollte.

Vollert: Es gibt Instrumente, für die deutlich mehr Stücke komponiert worden sind, von daher ergibt es sich ganz natürlich, dass man auf einigen Blockflöten häufiger spielt. Ich versuche aber auch in meinen Programmen ganz bewusst, viele unterschiedliche Größen und Modelle einzubauen – denn diese Vielfalt an verschiedenen Klängen gehört ja zu den Besonderheiten der Blockflöte! Natürlich gibt es dann ab einer gewissen Instrumentengröße aber auch eventuell physische Grenzen ... Ich finde es bis heute sehr schade, dass ich im Consort nie den großen Sub-Bass spielen konnte – aber leider bin ich zu klein, meine Finger wollten einfach nicht über die Grifflöcher passen.

Vielen Dank für das Gespräch!

Das Interview führte Jan Kreyßig.

Bild S. 37 und Bild oben: Friederike Vollert
Bild rechts: Silvia Müller



Im Reich der Resonanzen

ALUMNI LISZTIANI:

Patrick Sepec ist leidenschaftlicher Cellist, Barockcellist und Gambist

Mehr Vollblutmusiker geht nicht: Patrick Sepec, Alumnus der Gambenklasse von Prof. Imke David an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, spielt Violoncello, Barockvioloncello und Viola da gamba auf demselben hohen Niveau. Er hat mit Jordi Savall und Philippe Herreweghe gearbeitet, als Continuo-Cellist im berühmten Monteverdi-Zyklus von Ivor Bolton an der Münchner Staatsoper mitgewirkt, war 1. Cellist bei Marc Minkowski in *Musiciens du Louvre* und ist mit Cecilia Bartoli in Monaco aufgetreten. Als Gambist erspielte er sich mit seinem Ensemble *Les Cornets noirs* den *International Classical Music Award*. LISZT-Magazin-Autor Jan Kreyßig begegnete Patrick Sepec Ende Juni 2021 bei einem Gastspiel in der Jakobskirche mit seiner früheren Gambenklasse.

Im weiß-goldenen gestrichenen, hölzernen Kirchenraum der Jakobskirche schweift der Blick ganz nach oben. Drei imposante klassizistische Emporen umringen den Hochaltar mit dem Segnenden Christus, unter dem sich im Halbkreis ein Consort aus fünf Gambist*innen auf seine Probe einstimmt. Ganz links sitzt Professorin Imke David mit ihrer Diskantgambe *Pardessus de viole*, neben ihr die Studierenden Susanne Hiby (*Taille de viole*), Kim Young Hun (*Bass de viole*) und Alexander Korotkov (*Violone grosso*). Zu ihrer Rechten der Ehrengast: Absolvent Patrick Sepec spielt mal auf der *Dessus*, mal auf der *Bass de viole* – und hat natürlich auch ein Solo.

Das Gambenensemble probt für eine musikalische Abendandacht zum 400. Geburtstag des Weimarer Dichters und Gambisten Georg Neumark (1621-1681), der auf dem Jakobsfriedhof begraben liegt. Aus der Feder Neumarks stammt der Text und die Melodie des berühmten Lieds „Wer nur den lieben Gott lässt walten“. Moderiert von Prof. Imke David erklingen französische Consortwerke von u.a. Louis Couperin, Marc Antoine Charpentier und Marin Marais. Federleicht und glockenhell streicht Patrick Sepec den ersten Ton von Couperins *Carillons* auf seiner *Dessus*-Gambe, während die tieferen Instrumente gezupft werden. Schließlich führt Imke David den Bogen sanft über die Saiten ihrer noch kleineren *Pardessus de viole* und stimmt in die heitere, wie um sich selbst kreisende Musik ein.

Späte Berufung

Solistisch ist Sepec später mit der d-Moll-Chaconne von Monsieur Sainte-Colombe zu erleben, die er auf der tieferen *Basse de viole* ganz versunken, fließend, in dynamischer Balance und mit großer Virtuosität interpretiert. Dabei ist das, was so ausgereift und überzeugend klingt, eigentlich Sepecs jüngster Kunstgriff, denn erst spät in seinem Leben fand der 1969 in Frankfurt am Main geborene Musiker zur Gambe. Bereits während seiner Ausbildung an der renommierten Schola Cantorum in Basel hätte er von den Celli des Barock

und der Moderne leicht zur Viola da gamba wechseln können, doch damals zögerte er noch: „Ich wollte mich lieber konzentrieren“, erklärt der heute 52-Jährige.

Im Jahr 2011, nach vielen Jahren der freiberuflichen Praxis in namhaften Ensembles, begann er schließlich doch noch ein Masterstudium bei Prof. Imke David am Institut für Alte Musik der Weimarer Musikhochschule – und erinnert sich gern an diese Zeit. „Was ich an ihr sehr schätze ist ein grundsätzlicher musikalischer Sinn für Dramaturgie und Konzertgestaltung“, lobt Sepec seine frühere Professorin. „Sie hat eine sehr große Begabung und eine riesige Erfahrung, hat von klein an Gambe gespielt, bei Jordi Savall studiert und sich mit dem Repertoire beschäftigt. Von diesem Erfahrungsschatz profitieren ihre Studierenden.“

Consortspiel mit Gamben

Auf der Gambe fühlt sich Patrick Sepec außerordentlich wohl und sieht Parallelen zum Cello. Die linke Hand bewegt sich sehr ähnlich, während das akkordische Spiel auf der Gambe mehr mit der Laute oder der Gitarre zu tun hat. „Die Gambe ist ein Zwitter zwischen gezupftem und gestrichenem Instrument“, erläutert der Musiker. Die Bogentechnik unterscheidet sich deutlich, die habe er ganz neu lernen müssen. Abgesehen etwa von Rameau-Opern sei die Viola da gamba kein typisches Orchesterinstrument, meint Sepec, der dafür in Kammermusikprojekten oder im Consortspiel – wie beim Neumark-Konzert in der Jakobskirche – häufiger zur Gambe greift.

Doch seine Entdeckerfreude und sein Facettenreichtum erstrecken sich bis heute auch auf das Barockvioloncello und das moderne Violoncello: „Ich spiele alle drei Instrumente parallel, zum Beispiel in *Les Cornets noirs*.“ Seit 1998 ist er kontinuierlich festes Mitglied dieses Ensembles, das sich auf frühbarocke Musik des 17. Jahrhunderts vor allem aus Italien und Deutschland spezialisiert hat. Eine Vielzahl von Projekten führte ihn darüber hinaus zum Freiburger Barockorchester, zur Akademie für Alte Musik Berlin, zu *Anima eterna*, dem Ensemble 1704 oder dem *Orquesta Barroca de Sevilla*.

Seine musikalischen Wurzeln sind in seiner Familie zu finden: Der Vater war Bratschist in der Frankfurter Oper, der Bruder ist Konzertmeister der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Im Elternhaus wurde immer schon viel Kammermusik gemacht, als Achtjähriger hatte er erstmals ein Cello in der Hand. „Jeden Samstag wurde das Wohnzimmer leergeräumt, dann kamen die Schülerinnen und Schüler meines Vaters und machten aus unserem Trio ein kleines Kammerorchester“, schlägt Patrick Sepec den Bogen zu seinen Anfängen.

Jan Kreyßig



Wanderer zwischen den Welten

ALUMNI LISZTIANI: Martin Knörzer

spielt auf Celli unterschiedlichster Art – und ist Gründungsmitglied des *Trio Egmont*

Seine Ausbildung an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar geriet umfassend. Nach Stationen in Berlin und Detmold studierte Martin Knörzer auf Master und Konzertexamen im Fach Violoncello bei Prof. Wolfgang Emanuel Schmidt. Zusätzlich absolvierte er ein Masterstudium im Fach Barockvioloncello bei Prof. Olaf Reimers. Von 2014 bis 2017 war er Cellist des preisgekrönten *Orbis Quartetts*, seit 2019 ist der in Berlin lebende Musiker Mitglied des ebenfalls preisgekrönten *Trio Egmont*. Das Klaviertrio spielt Werke von Haydn bis zur Moderne auf dem jeweils historisch passenden Instrumentarium. LISZT-Magazin-Autor Jan Kreyßig sprach mit Martin Knörzer über das Violoncello, seinen Beruf und seine Pläne.

Lieber Herr Knörzer, Sie wechseln scheinbar mühelos vom modernen Violoncello zum Barockcello. Was ist hier Ihre Motivation?

Martin Knörzer: Mich begeistert der Klangreichtum des Violoncellos und wie unterschiedlich das Instrument über die Jahrhunderte hinweg geklungen hat. Dabei stellen das Barockcello und das Cello im modernen Set-Up nur zwei Endpunkte einer langen Entwicklung von mehr als 300 Jahren dar. Zwischendurch hat sich das Instrument graduell gewandelt. Es ist unglaublich bereichernd zu erfahren, wie unterschiedlich der Klang und die Funktion des Instrumentes über die Jahre hinweg war. Während das Violoncello um 1700 fast ausschließlich als Bassinstrument gebraucht wurde, ist es später in den meisten Besetzungsformen eine Art solistisches Melodieinstrument. Ich liebe es, in die unterschiedlichen Rollen zu schlüpfen: mal ausschließlich „dienend“ die Continuo-Funktion zu übernehmen, mal solistisch zu führen, mal kammermusikalisch zwischen den Rollen hin und her zu wechseln.

In welcher Weise profitieren Sie beruflich von Ihrer Qualifikation als „doppelt“ ausgebildeter Cellist in normalen Orchestern sowie auch in Barockensembles?

Knörzer: Es hat mich sehr bereichert, einen historisch geschulten Zugang zur Musik zu erwerben. Eine Vorstellung zu haben, wie um 1700 womöglich Musik gemacht wurde, hilft für die Interpretation von Werken um 1750. Das Wissen darum wiederum eröffnet interessante Perspektiven auf Musik, die um das Jahr 1800 entstanden ist, usw. Gleichzeitig profitiere ich sehr davon, ebenso im solistischen Spiel unterrichtet worden zu sein wie in Ensemblepraxis. Dadurch, dass ich mehrere Jahre Mitglied in einem Streichquartett war und Kunstgriffe des Kammermusizierens vom *Artemis Quartett* und vom *Hagen Quartett* gelernt habe, bin ich auch für größere Besetzungen gut aufgestellt. Inzwischen bin ich Teil des *Trio Egmont*, mit welchem wir ein Repertoire von Haydn bis in die Moderne abbilden.

Wenn Sie die „Sprachlichkeit der Musik“ als ein Hauptaugenmerk Ihrer Arbeit nennen, was genau ist damit gemeint?

Knörzer: Für mich hat Musik fast immer einen gestischen Charakter. Ein einzelner Ton entspricht häufig einer Silbe in der Sprache. Ähnlich wie ein guter Sprecher die Silben auf interessante Weise zusammenfügt und damit die Aufmerksamkeit der Zuhörenden auf sich zieht, ist es mir wichtig, die Töne zu formen – nicht monoton einen Ton nach dem anderen, sondern immer mit einer Entwicklung, unterschiedlich wichtig und akzentuiert, sodass sich ein Zusammenhang ergibt, der packend ist. Innerhalb einer musikalischen Phrase ist es wichtig zu „phrasieren“, also einen oder mehrere Höhepunkte deutlich zu machen, genau wie es bei einem gesprochenen Satz passiert, in dem die unterschiedlichen Wörter unterschiedlich stark betont werden und dadurch eine „Satzmelodie“ entsteht. Dabei stehen die gleichen Stilmittel wie in der Rhetorik zur Verfügung: Mal drängt die Musik nach vorne, ebenso wie man schneller spricht, zum Beispiel wenn man aufgeregt ist; mal gibt es plötzliche Pausen, die eine Spannung erzeugen. Wichtig ist vor allem, die Spannungskurve genau so intensiv zu formen, wie es ein guter Theaterschauspieler vermag, der ein Gedicht rezitiert.

Wie sehen Ihre Pläne, Projekte und Wünsche für die kommenden Jahre aus?

Knörzer: Ein wichtiger Punkt hier ist mein Klaviertrio: Ich bin sehr glücklich, hervorragende Kammermusikpartner gefunden zu haben, die musikalisch mit mir auf einer Wellenlänge sind und mit denen es auch menschlich sehr gut passt. Historisch informiertes Spielen auf jeweils zeitlich passenden Instrumenten ist für Klaviertrios immer noch eine Nische, in der wir gerne Pionierarbeit leisten wollen. Es ist erstaunlich, wie unterschiedlich man auf dem Violoncello spielen muss, je nachdem, ob man mit einem Hammerklavier aus dem Jahre 1780 oder mit einem historischen Flügel von 1820 zusammenspielt. Völlig anders wiederum ist das übliche Musizieren mit einem Steinway-D-Flügel im großen Konzertsaal, für das es Streichinstrumente mit großer Lautstärke und allergrößter Strahlkraft braucht. Alles gleichermaßen auf höchstem Niveau zu realisieren, ist unser Anspruch, der befeuert wird durch unsere große Begeisterung über das wunderschöne vielfältige Repertoire.

Vielen Dank für das Gespräch!

Das Interview führte Jan Kreyßig.



Jung macht Alt



Sangmi Choi

Geboren in der Millionenstadt Daejeon im Herzen Südkoreas, griff Sangmi Choi als Vierjährige erstmals in die Tasten. 2007 siedelte sie nach Deutschland über und ließ sich seither nach allen Regeln der Kunst ausbilden – zunächst als Klavierstudentin an der Hochschule für Musik Karlsruhe, dann im Fach Neue Musik an der Folkwang-Universität der Künste in Essen, schließlich sowohl in der außergewöhnlichen Master-Kombination „Zeitgenössische Musik Klavier und Cembalo“ als auch im Master Cembalo wiederum in Karlsruhe. Seit 2019 schließt die 36-Jährige noch ein Konzertexamen im Fach Cembalo bei Prof. Bernhard Klapprott an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar an. An ihrem Professor schätzt sie „die Offenheit, den Verstand und die Bescheidenheit seiner Persönlichkeit, seine Kenntnisse und seine Musikalität“, so Sangmi Choi, die bereits auf verschiedene Preise bei Musikwettbewerben in Südkorea, Niederlande und Deutschland zurückblickt. Meisterkurse führten sie zu Bernd Glemser, Matthias Kirschnereit und Andreas Staier. Neben ihrer Alte-Musik-Leidenschaft ist die Südkoreanerin eine große Freundin zeitgenössischer (Cembalo-)Musik und arbeitete bereits mit dem *ensemble recherche* in der Ensemble-Akademie Freiburg sowie auch mit dem Pianisten Benjamin Kobler im Rahmen der Stockhausen-Kurse in Kürten.

Carl Franke

Sein künstlerischer Lebensweg verlief bislang geradlinig. Als Sechsjähriger spielte Carl Franke an einer Musikschule erstmals Blockflöte, später kam der Unterricht in den Fächern Klavier, Musiktheorie, Querflöte und Gesang hinzu. Der heute 20-Jährige wurde in der Kreisstadt Salzwedel in Sachsen-Anhalt geboren, war dort Landesförderschüler, nahm an *Jugend musiziert* Teil und „verlor sein musikalisches Herz“, wie er selbst sagt, schließlich an die *Alte Musik*. Er habe seine Leidenschaft zunächst im Schülerbarockorchester der Stiftung Kloster Michaelstein sowie auch in einem Blockflötenorchester ausleben können. Schließlich bewarb Carl Franke sich für ein Bachelorstudium in der Klasse von Prof. Myriam Eichberger an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, das er im Oktober 2020 nach bestandener Eignungsprüfung auch beginnen durfte. „Für Weimar entschieden habe ich mich aufgrund des sehr guten Rufes der Hochschule“, sagt der junge Blockflötist. „Die Atmosphäre hier ist sehr persönlich und herzlich.“ Über die Wahl seiner Professorin zeigt er sich glücklich: „An Myriam Eichberger schätze ich neben ihrem großen Fachwissen vor allem ihre Geduld – und die Art und Weise, wie sie ihre Leidenschaft für unser Instrument auf mich als Studierenden überspringen lässt.“

Studierende im Kurzportrait



Arnold Heuer

Er ist ein vielseitiger Musiker, lernte früh das Violinspiel, hat sich autodidaktisch Ukulele und Gitarre beigebracht, dazu Klavierunterricht genossen. In seiner Freizeit pflegt er „ein Faible für lyrische und humorvolle Texte in Form von Poetry Slams“, verrät Arnold Heuer. „Beim Hören und selber schreiben kann ich mich kreativ ausleben und gleichzeitig abschalten.“ Sein Hauptinstrument ist die Violine, die er mit sechs Jahren erstmals in die Hand nahm. Inspiriert von seinen Erfahrungen als Konzertmeister und Solist in *Die kleine Barockband* sowie auch vom ersten Unterricht bei der Berliner Geigerin Christine Trinks entschied sich der 23-Jährige für einen Wechsel zur Barockvioline. 2019 begann er ein entsprechendes Bachelorstudium in der Klasse von Prof. Midori Seiler am Institut für Alte Musik der Weimarer Musikhochschule. „Schon bei meinem ersten Besuch in Weimar habe ich mich von der ersten Minute an wohl gefühlt“, erinnert sich der junge Geiger. Arnold Heuer schwärmt von der „Freiheit, die man durch die erst sehr ungewohnte Haltung des Instruments beim Spielen erfährt, dem süßlichen und viel wärmeren Klang von Darmsaiten, der Benutzung eines zeitgenössischen Bogens sowie dem Lesen historischer Traktate, Quellen und Violinschulen.“

Susanne Hiby

Die Musikerin zeigt sich fasziniert von ihrem Instrument, der Viola da gamba. „Die Gambe macht es durch die spezielle Stimmung der Saiten leicht, Akkorde zu spielen“, erklärt Susanne Hiby. „Außerdem erlaubt sie mir als Spielerin, mich in latenter Mehrstimmigkeit selbst zu begleiten.“ Die 23-Jährige gelangte über die Berufsfachschule für Musik in Kronach, an der sie einen Kurs in Ensembleleitung absolvierte, an die Weimarer Musikhochschule: Hier studiert sie seit 2018 in der Klasse von Prof. Imke David. Den Anreiz für die Bewerbung in Weimar bot die Kunstfertigkeit ihrer Professorin. „An Imke David bewundere ich ihr ergreifendes Spiel und ihren absolut treffsicheren musikalischen Geschmack. Außerdem bin ich froh, dass ich meine Fragen in ihren Unterricht mitbringen darf – das ist nicht selbstverständlich“, so die Bachelorstudentin. Als Gast trat sie bereits mehrfach mit Alte-Musik-Formationen auf. Ihr Studium in Weimar habe ihr nun die Möglichkeit eröffnet, sich vertieft auch dem Solorepertoire ihres Instruments zu widmen. Sogar auf eigene Lehrerfahrungen blickt sie schon zurück: Im Rahmen eines Freiwilligendienstes des Bistums Hildesheim in Bolivien durfte Susanne Hiby die Viola da gamba am *Instituto superior de música* in San Ignacio de Moxos unterrichten.

Accento

Exotherme Reaktionen



48 Originale der Originale

Exkursion der Cembaloklasse von Prof. Bernhard Klapprott an die historischen Tasteninstrumente des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg

50 Doppelkonzert im Dom

Die kreativen Projekte des Ensembles für Alte Musik dienen der Vorbereitung auf das Berufsleben

52 Inspirierende Zeitreise

Die Klasse von Prof. Bernhard Klapprott unternahm eine Exkursion an die Barockorgel in Gräfenroda

54 Jung macht Alt

Studierende im Kurzporträt

Originale der Originale

Exkursion der Cembaloklasse von Prof. Bernhard Klapprott
an die historischen Tasteninstrumente des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg

Die musikalische Begegnung mit originalen Klangwelten ist ein wertvoller Bestandteil im Studium historischer Tasteninstrumente. Bedeutende Sammlungen besaiteter Tasteninstrumente in Museen wie in Hamburg, Nürnberg und Eisenach wurden durch die Studierenden der Weimarer Klasse von Prof. Bernhard Klapprott mehrfach besucht und bespielt. Im Juni

2021 erhielten die Studierenden die Chance, einige Tage an Cembali, Spinetten, Virginalen, Clavicytherien, Clavichorden und Hammerflügeln des 16. bis 18. Jahrhunderts in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg wertvolle Erfahrungen zu sammeln. LISZT-Magazin-Autor Bastian Uhlig begleitete die Exkursion als Teilnehmer.



Freundliches Nicken in Richtung Pförtner, Durchqueren von Gängen, Ankommen im Kreuzgang, stets unter den wachen Blicken gotischer Skulpturen. Kurzes Abkühlen im stillen Bewundern der Kartäuserkirche, anschließend wieder die vorherige Hitze, vorbei an monumentalen goldgründerten Altarrentabeln, eine letzte Tür. Aufregung, Ehrfurcht, Spannung und erwartungsvolle Freude erfüllen die Gesichter, denn das Exkursionsziel der Cembaloklasse von Prof. Bernhard Klapprott ist erreicht – das *who is who* der besaiteten Tasteninstrumente in einer der weltweit bedeutendsten Sammlungen breitet sich vor ihnen aus: die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.

„Es ging es um die Schaffung eines Identifikationsortes für die deutsche Nation. Nun, was ist die deutsche Nation? Die deutsche Sprache. Da man Sprache schlecht in einem Museum ausstellen kann, hat man Objekte und Kunstwerke gesammelt“, erzählt Sammlungsleiter Dr. Frank Bär über die Anfänge des 1852 gegründeten Nürnberger Museums. Diese erfolgten vor dem Hintergrund der

politischen Einigungsversuche des Jahres 1848. „1962 wurde die bedeutende Privatsammlung Dr. Ulrich Rückes angekauft, etwa 1500 Instrumente, 1969 kam die clavierhistorische Sammlung Neupert hinzu und damit weitere 300 Instrumente. Besonders ihnen ist es zu verdanken, dass wir heute 3300 Musikinstrumente und eine der global wichtigsten Kollektionen historischer Tasteninstrumente vorweisen können“, so Bär.

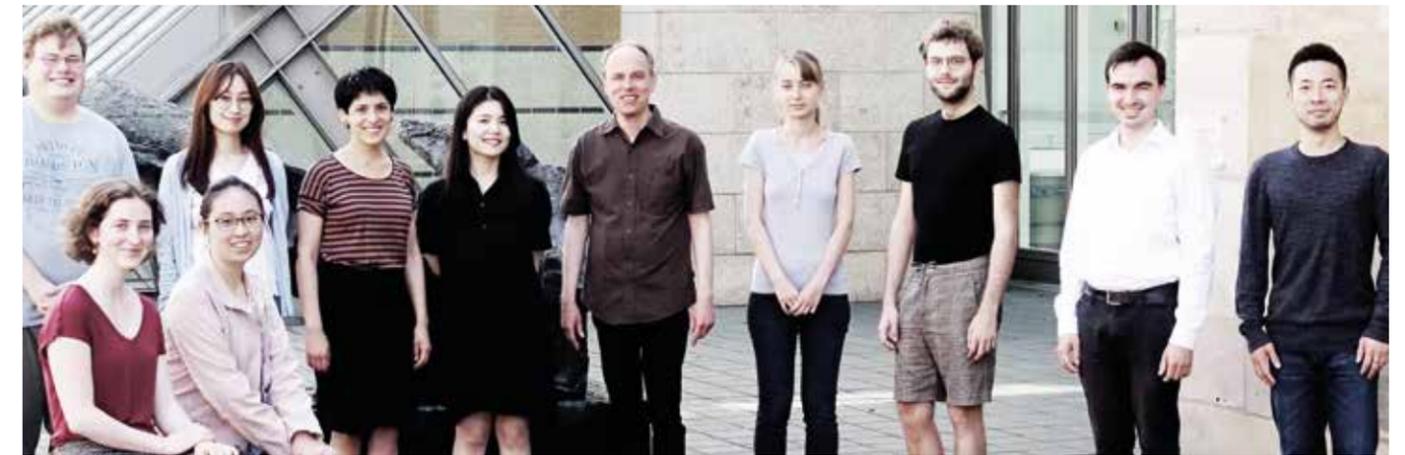
Zeifenster in vergangene Welten

Doch nicht nur Cembali, Spinette, Clavichorde, Clavicytherien und Orgeln aus dem deutschen Sprachraum, sondern auch eine große Anzahl flämischer und italienischer Instrumente bereichern, ja, dominieren die Ausstellung. „Wie es der Zufall so wollte, haben wir die größte kleine Sammlung deutscher Cembali, die sehr selten sind. Die Instrumente, die Sie während der nächsten Tage spielen werden, sind 300, 400, fast 500 Jahre alt. Natürlich waren sie irgendwann einmal neu, haben jedoch zum Teil viel gelitten, wurden

mehrfach restauriert, und Teile wurden ausgetauscht. Ihr Klang ist natürlich nicht mehr genau so wie damals, als sie gerade erbaut wurden“, fügt Dr. Bär hinzu.

„Diese Instrumente sind Originale im doppelten Sinne. Ein Instrument heißt eigentlich ein Zeifenster zu haben“, ergänzt Georg Ott, Restaurator und Konservator der Instrumentensammlung. Sie seien sowohl kostbare antike Zeugnisse der musikalischen Kultur jener Epochen

Auch die Hammerflügel und Clavichorde von beispielsweise Johann Andreas Stein (Augsburg 1788), Anton Walter (Wien 1790) und Christian Gottlob Hubert (Ansbach 1789) erklingen mit Stücken von Beethoven sowie Carl Philipp Emanuel und Johann Christian Bach. „Das, was an historischen Instrumenten erhalten ist, ist nur ein kleiner Teil von dem, was es gab. Jedes Instrument ist anders, jedes Instrument vermittelt Klang und Komposition in einer völlig neuen Dimension“, resümiert Georg Ott.



als auch wertvolle Quellen für heutige Instrumentenbauer*innen, die Nachbauten dieser historischen Vorbilder anfertigen.

Bach auf Cembali, Byrd auf Virginalen

Ebenso vielfältig wie die ausgestellten historischen Tasteninstrumente ist auch das Repertoire, an dem die Studierenden gemeinsam mit Prof. Bernhard Klapprott arbeiten. Die Virginalen von Dominicus Venetus (Venedig 1566), Dominicus Pisarenis (Venedig 1540) und Artus Gherdinck (Amsterdam 1605) eignen sich hervorragend für die Darstellung der Werke von Cara, Cavazzoni, Byrd und Tomkins. Die Cembali von Christian Vater (Hannover 1738) und Carl August Gräbner (Dresden 1782) werden mit Musik von Händel, Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach sowie Mozart bespielt, während sich die Instrumente von Giovanni Battista Giusti (Lucca 1681) und Andreas Ruckers (Antwerpen 1637) als außerordentlich passend für Kompositionen von Frescobaldi, Sweelinck und Buxtehude erweisen.

Und es stimmt: Alle diese Instrumente vereint nicht nur prächtiger Dekor oder ehrwürdige Patina. Ihr unvergleichlich runder, vokaler Klang erschafft sie stets neu als lebendige Objekte mit vielen Charakteren und Farben, die eine beinahe unendliche Inspiration, Anziehungskraft und Nähe zu dem auf ihnen gespielten Repertoire ausstrahlen. Unzuverlässige Repetition, unregelmäßige, durch die Jahrhunderte ausgespielte Claviaturen und oft kurzweilige Stimmhaltung lehren Grundlegendes über ein ideales Musizieren: von und durch die originalen Instrumente zu lernen und Musik stets als Kollaboration zu begreifen, um durch unseren persönlichen Ausdruck die individuellen Vorzüge dieser Instrumente zu stärken.

Bastian Uhlig

Bild oben: Cembaloklasse vor dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg

Doppelkonzert im Dom

Die kreativen Projekte des Ensembles
für Alte Musik dienen der Vorbereitung auf das Berufsleben

Für einen besonderen Konzert-Höhepunkt des Ensembles für Alte Musik der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar schweift der Blick ein wenig in die Vergangenheit: In der Adventszeit 2019 war das Ensemble für Alte Musik nach Berlin gereist. Unter Federführung der Professorinnen Midori Seiler, Myriam Eichberger und Claudia Buder kam es im Französischen Dom zu einer klingenden Begegnung von Bach, Corelli, Pachelbel und van Eyck, von Streichensemble mit Basso continuo und Blockflötenconsort, gepaart mit zeitgenössischen Improvisationen auf Akkordeons und Klarinette. LISZT-Magazin-Autor Jan Kreyßig ließ sich über die Bedeutsamkeit des Ensemblespiels ins Bild setzen.

Projektleiterin Midori Seiler, damals noch Professorin für Barockvioline und Barockviola in Weimar, hatte sich gut auf das Weihnachtskonzert am Gendarmenmarkt vorbereitet, sogar Grundrisse des Französischen Doms studiert. Sie bezog die Emporen in ihr Konzept mit ein, platzierte das Ensemble für Alte Musik ebenerdig, darüber das von Prof. Myriam Eichberger geleitete Blockflötenconsort, ergänzt um Gambe und Gesang. Hinter dem Publikum positionierte sie die von Prof. Claudia Buder betreuten Akkordeon-Student*innen samt Klarinetten auf der Orgelempore, als modernen Kontrapunkt zum historischen Repertoire.

Thüringens Ministerpräsident Bodo Ramelow sprach das Grußwort zum vorweihnachtlich gestalteten Programm, das einen Spannungsbogen von „unsichtbaren“ Improvisationen auf den Emporen über das d-Moll-Doppelkonzert für zwei Soloviolen, Streicher und Basso continuo von Johann Sebastian Bach bis hin zu einer Triosonate von Johann Pachelbel zog. Zwischendrin dialogisierten die Blockflöten aus verschiedenen Richtungen mit kurzen Stücken Jacob van Eycks. „Es lief alles sehr professionell“, erinnert sich Midori Seiler. „Wir haben unsere Choreographie durchgehalten. Ich glaube, dass die Bühnenpräsenz und das Konzerterlebnis stark gewirkt haben.“

In Zukunft zumeist freischaffend

Genau darum ging es auch bei diesem instituts- und fächerübergreifenden Projekt: Die Zukunft vieler Studierender der Alten Musik liegt im freischaffenden Bereich, nur einige wenige Ensembles und Orchester bieten feste Stellen. „Die Studierenden müssen bereits im Studium lernen sich in der rauen Wirklichkeit der freien Szene zurechtzufinden“, sagt Prof. Seiler mit dem notwendigen Realismus. Es gelte sehr schnell und sehr flexibel den Notentext zu spielen, sich im Kontext einer neuen Gruppe zurechtzufinden und aufeinander zu hören. „Am Ende des Studiums nach vielen solchen Projekten steht dann ein Musiker, der sehr oft in der freien Szene engagiert wird.“

Dabei verspricht die Barockgeigerin großen Optimismus, denn aus einer Nische mit wenigen Orchestern und Ensembles sei in den vergangenen 30 Jahren eine etablierte Szene entstanden, die immer weiter wachse. „Es gibt heute in der Alten Musik ein breites Spektrum an Ensembles als potentielle Arbeitgeber“, meint Midori Seiler. In den Institutsprojekten sollen die Studierenden sich als Ensemblemitglieder oder Konzertmeister erproben und trainieren, im Stehen und ohne eine Dirigentin oder einen Dirigenten zu spielen. Geübt wird dabei der flexible und improvisatorische Umgang mit dem Notentext, die Einbeziehung des eigenen Körpers in das Spiel sowie auch das schnelle und häufige (Nach-)Stimmen – eine Notwendigkeit bei historischen Instrumenten.

Gemeinsamer Organismus

Sehr inspiriert zeigten sich derweil die Studierenden des Instituts für Alte Musik von der Berlinreise. Sie seien als „gut organisierte Einheit mit einem gemeinsamen Ziel“ unterwegs gewesen, meint die Barockgeigerin Dora Alexiadou. Ensemblespiel habe nicht nur mit Noten zu tun, sondern mit verschiedenen Persönlichkeiten. „Jede Person, jede Idee und jeder Geschmack zählt“, sagt die 28-jährige Griechin. „Man lernt im Ensemble alle diese Aspekte zu integrieren und als ein gemeinsamer Organismus zu arbeiten.“ Das Konzert im Französischen Dom sei eine einzigartige Erfahrung außerhalb ihrer „Komfortzone“ gewesen.

Blockflötistin Ching-Yin Chiu erinnert sich ihrerseits gerne an das spannungreiche Wechselspiel zwischen den barocken Werken und den Improvisationen der Akkordeonklasse. Die 28-jährige Taiwanerin misst den Auftritten im Blockflötenconsort einen hohen Wert bei: „Wir müssen immer mit offenen Ohren hören, ob die Intervalle stimmen, und gleichzeitig die schönen, reinen Klänge genießen.“ Wiederum aus einer ganz anderen Perspektive wirft Cembalostudentin Valentina Villaseñor einen Blick zurück auf das Adventskonzert. Ihr persönlicher musikalischer Höhepunkt war das Continuospiel im Doppelkonzert von Bach, so die 32-jährige Chilenin: „Es gilt den anderen gut zuzuhören und die Affekte im Spiel deutlich herauszuarbeiten, um das Publikum zu berühren.“

Künftig wird es wieder in jedem Semester Ensembleprojekte des Instituts für Alte Musik geben – im Rahmen des traditionellen Sommerfests auch interdisziplinär in Verbindung mit Barocktanz. Geplant ist auch eine Barockoper in Zusammenarbeit mit dem Institut für Gesang und Musiktheater.

Jan Kreyßig

Bild rechts: Konzert des Ensembles für Alte Musik im Französischen Dom Berlin



Inspirierende Zeitreise

Die Klasse von Prof. Bernhard Klapprott
unternahm eine Exkursion an die Barockorgel in Gräfenroda

Weimarer Orgelstudierende können sich glücklich schätzen: Sie haben sich für einen Studienort entschieden, der mitten in der reichen und einzigartigen Orgellandschaft Thüringens liegt. Hier hatte sich seit dem späten 17. Jahrhundert eine besondere Blüte des Orgelbaus entwickelt. Was liegt näher, als diese große Tradition für die Orgelausbildung an der Weimarer Musikhochschule zu nutzen? Bernhard Klapprott, Professor für Historische Tasteninstrumente am Institut für Alte Musik sowie für Orgel Alte Musik im Studiengang Kirchenmusik/Orgel ist deshalb immer wieder mit den Studierenden seiner Klasse auf den Spuren der Thüringer Orgelgeschichte unterwegs. Liszt-Magazin-Autor Jens Ewen begleitete eine solche Exkursion im Sommer 2021 nach Gräfenroda in die Kirche St. Laurentius.

Die Thüringer Blüte des Orgelbaus ist auf besondere politische Rahmenbedingungen zurückzuführen. Denn der im 17. Jahrhundert entstehende territoriale „Flickenteppich“ auf dem Gebiet des heutigen Freistaats Thüringen hatte nicht nur den machtpolitischen Bedeutungsverlust der Kleinstaaten zur Folge. Das Ergebnis war kulturell gesehen ein Glücksfall, denn das Repräsentationsbedürfnis der Kleinfürsten war ungebrochen. Ungeachtet ihrer geringen politischen Bedeutung im Deutschen Reich und ungeachtet ihrer begrenzten finanziellen Ressourcen gestalteten sie ihre Residenzen architektonisch und künstlerisch aufwändig.

Ungewöhnlich viele Schlossbauten zeugen im heutigen Thüringen davon. Die Territorialfürsten verschafften Künstlern und Kunsthandwerkern verschiedenster Branchen eine prosperierende Auftragslage. Zumindest bis zum ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gehörte zum Herrschafts- und Repräsentationsverständnis der Landesfürsten auch die Ausstattung von Kirchen – und damit indirekt der Orgelbau. Die Thüringer Orgelbauer des 17. und 18. Jahrhunderts legten den Grundstock für eine dynamische Entwicklung in den folgenden Jahrhunderten. Da sich wegen der hervorragenden Rahmenbedingungen viele hervorragende Musiker in der Region ansiedelten bzw. dort ausgebildet wurden, verselbstständigte sich diese Entwicklung zusehends.

Unmittelbare Erfahrung

Bei den Orgelexkursionen der Klasse von Prof. Bernhard Klapprott geht es um die unmittelbare Erfahrung, an einem historischen Instrument arbeiten zu können. Dieses Motto stand auch über der Exkursion, die die Gruppe Anfang Juni 2021 nach Gräfenroda führte. Dort findet sich in der Kirche St. Laurentius ein vom Arnstädter Orgelbauer Johann Anton Weise konzipiertes und 1736 gebautes Instrument. Es hat eine herausragende Eigenschaft, die in den letzten Jahren eine besondere musikgeschichtliche Spurensuche verursachte: Als eines von sehr wenigen Orgeln aus der ersten Hälfte des 18.

Jahrhunderts verfügt es über den Ton „Cis“. Dieses Indiz hat einige Musikwissenschaftler zu der These geführt, die berühmte Toccata und Fuge d-Moll Johann Sebastian Bachs BWV 565 könnte an diesem Instrument entstanden sein. Seine Autorenschaft wurde deshalb angezweifelt.

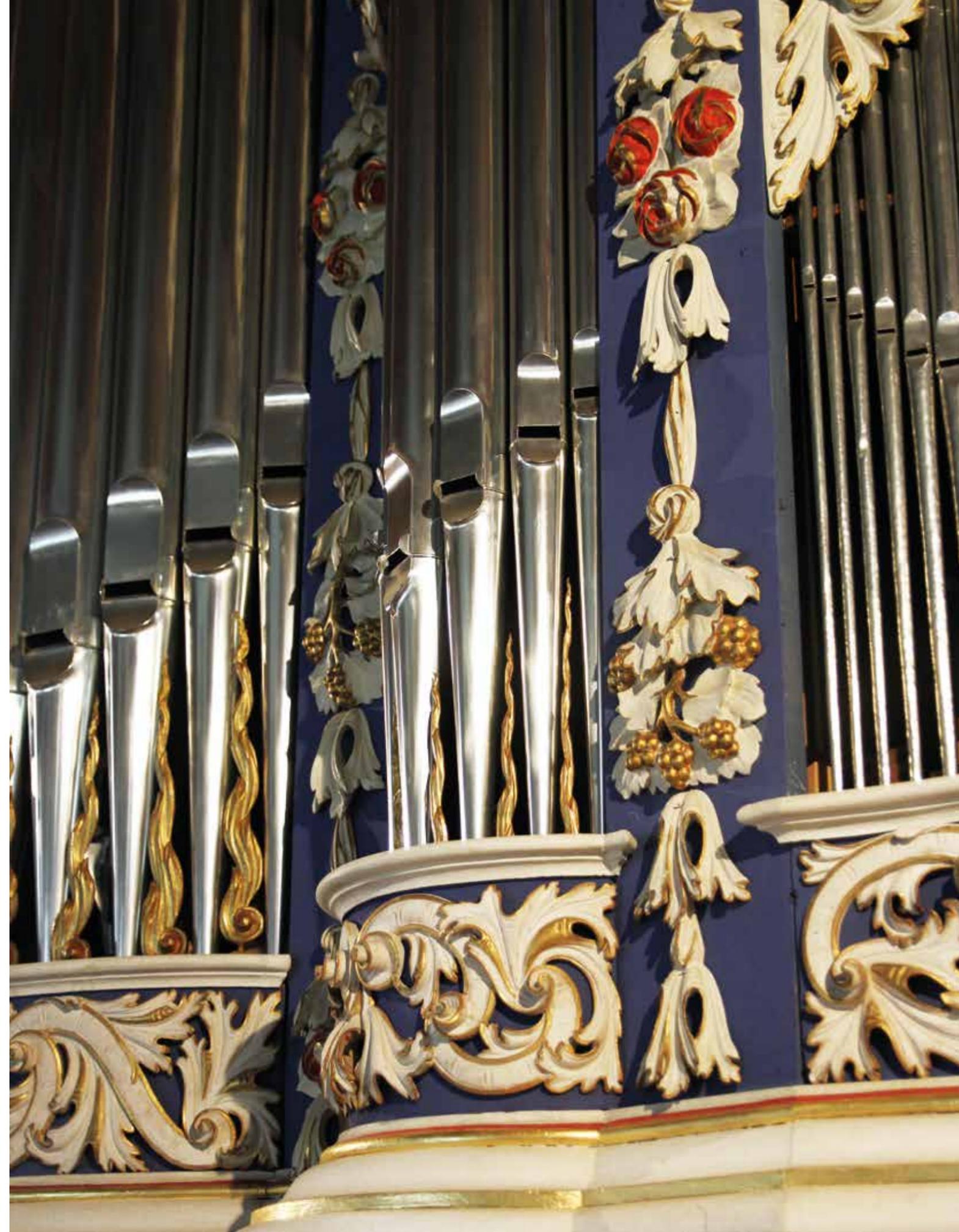
Naheliegender erscheint aus dieser Perspektive, dass das Werk aus der Feder Johann Peter Kellners (1705-1772) oder aus seinem Umfeld stammt. Kellner war von 1727 bis zu seinem Tode Organist in Gräfenroda. Endgültig bewiesen ist diese These zwar nicht, doch die Geschichte der Orgel ist auch so spannend genug, um sich im Rahmen einer Exkursion näher mit ihr zu beschäftigen. Denn die Bedeutung Kellners für die barocke Orgelliteratur und ihre Überlieferung, insbesondere der von Bach, ist kaum zu überschätzen. Deshalb sind Bernhard Klapprott und seine Studierenden mit großer Leidenschaft dabei, das Programm mit Werken von Sweelinck, Frescobaldi, Buxtehude, Pachelbel, C.Ph.E. und J.S. Bach zu perfektionieren, das am Abend in der Kirche im Rahmen eines Konzerts erklingen soll.

Produktive Inspirationsquelle

Die Studierendengruppe ist fachlich bunt gemischt: Für Studierende im Master Historische Tasteninstrumente mit Anteil Orgel sowie der Studienrichtung Kirchenmusik/Orgel ist die Orgel ein Hauptinstrument. Jakob Dietz studiert Kirchenmusik, Eszter Szedmák zugleich zwei Hauptfächer, Cembalo und Orgel. Yin-Shao Liu studiert Cembalo und hatte bisher keine Berührung mit dem Orgelspiel: Sie vermisst die im Gegensatz zum Cembalo fehlende extrem direkte Ansprache und empfindet diese Erfahrung deshalb als produktive Verunsicherung und Inspirationsquelle. Bastian Uhlig und Georg-Friedrich Wesarg hingegen sind zunächst an der Orgel ausgebildet worden und studieren nun Cembalo. Yoana Raycheva studiert Klavier und hat ein besonderes Interesse an Alter Musik und dem Spiel historischer Tasteninstrumente.

Unterstützt durch einige Gesten begleitet Bernhard Klapprott hochkonzentriert die Probenarbeit und bezieht auch eingängige Metaphern ein, um seine Vorstellungen zu vermitteln. Wenn er sich mehr Geschmeidigkeit im Vortrag wünscht, klingt das etwa so: „Wie eine Suppe, die man sämig macht“. Die Arbeit am Konzertprogramm überhaupt ist geprägt durch intensive Diskussionen auf Augenhöhe: Die Studierenden und der Lehrende diskutieren verschiedene Parameter wie die Registrierung der Stücke vollkommen gleichberechtigt, keine Spur von Meister-Schüler-Verhältnis. Klapprott versteht sich als Berater der Studierenden, der gekonnt und gezielt die richtigen Fragen stellt, mit denen man sich gemeinsam an eine Lösung für die Herausforderungen herantastet.

Jens Ewen



Jung macht Alt



Anna-Maria Hollmann

Geboren in der Geburtsstadt Georg Friedrich Händels, Halle an der Saale, war Anna-Maria Hollmann die Liebe zur Barockmusik gewissermaßen in die Wiege gelegt. Bereits seit zehn Jahren ist sie Mitglied eines Barockorchesters und bezeichnet das Ensemblespiel dort als „ziemlich heimelig“. Als Sechsjährige hielt sie am nach Händel benannten Konservatorium in Halle erstmals eine Violine in den Händen, schon mit zehn Jahren wurde sie Mitglied der *Michaelsteiner Baroccaner* und nimmt bis heute regelmäßig an den Kursen im Kloster Michaelstein teil. Als 15-Jährige wechselte Anna-Maria Hollmann zur Viola und wurde kurz darauf Mitglied im Landesjugendorchester Sachsen-Anhalt. „In meiner Heimatstadt Halle habe ich oft das Händel-Festspielorchester gehört und wollte selbst mal die Barockviola ausprobieren“, erklärt sie ihren Entschluss, dieses Fach seit Oktober 2020 an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar zu studieren. „Es ist einfach ein anderes Spielgefühl mit Darmsaiten und einem Barockbogen. Es können sich andere Klangfarben entwickeln, die man auf der ‚modernen‘ Bratsche einfach nicht hat.“ Die heute 23-Jährige fühlt sich in Weimar wohl. Hier sei es Vergleich zu anderen Hochschulorten „etwas kleiner und gemütlicher“ und man werde sehr freundlich aufgenommen.

Tabea Hubert

Als „edel und himmlisch“ bezeichnet Tabea Hubert den Klang des Barockvioloncellos in den höheren Lagen. Durch seine Darmsaiten und wegen seiner tieferen Stimmung habe es einen „unglaublich warmen und erdigen Klang“. Die 31-jährige Masterstudentin der Klasse von Prof. Olaf Reimers an der Weimarer Musikhochschule hat zunächst über das „moderne“ Instrument zum Barockcello gefunden. Ganz klassisch ging sie ihren Weg als Jungstudentin in Bremen, im Anschluss als Bachelor- und Masterstudentin in den Klassen von Prof. Tim Stolzenburg und Prof. Marie-Luise Leihenseder-Ewald in Weimar. Sie war Cello-Stimmführerin des Landesjugendorchesters in ihrer Heimatstadt Hamburg sowie auch der Jungen Norddeutschen Philharmonie. Aushilfen und Praktika führten sie zum MDR Sinfonieorchester und zur Meininger Hofkapelle. „In den letzten Jahren entwickelte ich eine Liebe zur Barockmusik“, erzählt Tabea Hubert, deren Schwerpunkt inzwischen in der Kammermusik liegt. „Ich finde es faszinierend, wie viele verschiedene Klangfarben ich auf dem Barockvioloncello erzeugen kann.“ Sie sei sehr dankbar in diese Welt eintauchen zu können und jeden Tag etwas Neues zu entdecken. Ihr Professor Olaf Reimers begleite sie „auf dieser musikalischen Reise“ und bringe sie klanglich und technisch voran.

Studierende im Kurzportrait



Judith Leu

In ihrer Freizeit hört sie am liebsten die Musik des Frühbarocks, französische Chansons oder Jazz – wenn ihr die Ruhe und „ein wenig Vogelgezwitscher“ nicht gerade lieber seien, wie Judith Leu einräumt. Die in Ilmenau geborene Musikerin studiert am Institut für Alte Musik in Weimar gleich zwei Fächer auf einmal: Blockflöte bei Prof. Myriam Eichberger und Cembalo bei Prof. Bernhard Klapprott. „An meiner Professorin und meinem Professor schätze ich ihre Musikalität und ihre Herangehensweisen an die Alte Musik“, erzählt die 22-Jährige. „Ihr konsequentes, detailliertes Arbeiten in Bezug auf technische Aspekte wie Klang und Artikulation und die freudige offene Art, mit der sie den Unterricht und auch das ganze Institut beleben.“ Ergänzend besuchte sie Meisterkurse bei Han Tol, Paul Leenhouts und Maurice Steger – und studierte seit März 2021 im Rahmen eines Erasmus-Austauschs an der Schola Cantorum in Basel bei Prof. Han Tol. Judith Leu gewann bereits 1. Preise bei *Jugend musiziert* und beim Auerbacher Blockflötenwettbewerb sowie einen 2. Preis beim Wettbewerb der *European Recorder Players Society*. Dazu befragt, warum sie gleich zwei Fächer studiert, sagt die Musikerin schlicht: „Mit beiden Instrumenten kann ich mich auf wunderbare Weise dem Wesen der Alten Musik nähern.“

Yin-Shao Liu

Die Taiwanerin wandelt künstlerisch entlang der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis. Zum einen hat sie schon in ihrer Heimat Klavier studiert und studiert seit 2019 in Weimar Cembalo bei Prof. Bernhard Klapprott, zum anderen absolvierte sie nach ihrem Umzug nach Deutschland zunächst ein Musikwissenschaftsstudium an der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz. Noch heute pendelt sie regelmäßig von Weimar nach Mainz, um dort am Projekt „Christoph Willibald Gluck – Sämtliche Werke“ an der Akademie der Wissenschaften und der Literatur mitzuarbeiten. „Ich möchte sehr gerne auch als Herausgeberin von Alter Musik arbeiten“, erklärt die 30-Jährige ihre Ambitionen. „Es gibt noch viele schöne, ältere Musikstücke, die bis jetzt nur als primäre Quellen, aber noch nicht in Form von modernen Editionen zu finden sind. Es wäre mir eine große Freude, wenn ich solche Musik für alle Musiker zugänglich machen könnte.“ Bei ihrem Professor Bernhard Klapprott fühlt sie sich da in den besten Händen, denn er interessiert sich sehr auch für die musikwissenschaftlichen Themen: „Daher können wir im Unterricht über alle möglichen Themenbereiche diskutieren, von kleiner Fingerbewegung bis zur historischen Weltanschauung.“ Auch bei scharf gestellten Fragen sei er sehr geduldig.

Accord composé

Endotherme Vermittlung

58 Klingende Bewegung

Bernd Niedecken unterrichtet seit mehr als 15 Jahren
Historischer Tanz in Weimar

60 Improvisation mit Ostinatobässen

Multiinstrumentalist Martin Erhardt vermittelt als Lehrbeauftragter
das aktive Sprechen der Musik

62 Guter Geschmack

Drei ehemalige Studierende unterrichten am Institut für Alte Musik
weit mehr als bloß Werkstudium und Nebenfächer

68 Forschender Stadtpfeifer

Im detektivischen Blockseminar: Privatdozent Dr. Erich Tremmel lehrt
Quellenkunde, Aufführungspraxis und historische Instrumentenkunde

70 Stimmt einfach

Cembalist und Hochschulalumnus Mikhail Yarzhembovskiy vermittelt die
Kunst der korrekten Stimmungen historischer Tasteninstrumente

72 Jung macht Alt

Studierende im Kurzporträt



Klingende Bewegung

Bernd Niedecken

unterrichtet seit mehr als 15 Jahren *Historischer Tanz* in Weimar

Visuell denken, interdisziplinär arbeiten und über den Tellerand blicken: Wenn Bernd Niedecken das Tanzen lehrt, dann versteht er das stets als eine ganzheitliche Aufgabe. Seit Mitte der 2000er Jahre unterrichtet der klassisch und modern ausgebildete Tänzer am Institut für Alte Musik der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar das Fach *Historischer Tanz* im Lehrauftrag. LISZT-Magazin-Autorin Ina Schwanse traf ihn Anfang Juli 2021 bei den Vorbereitungen zum opulenten Barockfest, das das Institut in diesem Jahr in Kooperation mit der *Bach Biennale Weimar* veranstaltete, und sprach mit ihm über seinen Werdegang.

Es ist ein sonniger, warmer Mittwochmittag, und die Stille vor dem Weimarer Schießhaus lässt das geschäftige Treiben hinter den Mauern des historischen Gebäudes nicht erahnen. Beim Eintritt in den kühlen Festsaal ist Monteverdis *Si dolce è 'l tormento* zu hören. Die Studierenden Leila Grace Hills (Gesang), Arnold Heuer (Barockvioline) und Georg Friedrich Wesarg (Cembalo) proben im Pavillon im rechten Nebengebäude für ihren Auftritt beim Barockfest des Instituts für Alte Musik, das in wenigen Tagen hier stattfinden wird. Wie ein Schatten huscht derweil Bernd Niedecken von Raum zu Raum, organisiert, koordiniert, gibt Anweisungen und Ratschläge.

Als er zu den drei Studierenden in den Pavillon kommt, bittet er sie, auch draußen im Arkadengang direkt neben dem Saal zu spielen. „Die Akustik hier ist einfach toll!“, weiß der gebürtige Freiburger. Leila Grace Hills, Arnold Heuer und Georg Friedrich Wesarg folgen ihm. „Was ich hier machen würde, ist das Publikum zu animieren mit zutanzen“, erklärt der Barocktanzspezialist. „Passt auf, dass ihr euch mit der Musik bewegt, aber nicht immer auf dem gleichen Level“, rät er und tanzt ihnen mit wenigen Schritten etwas vor. Dann muss er schon wieder in den Festsaal zurück: Podeste und ein Hammerflügel werden angeliefert.

Stimmungen und Affekte

Es ist nicht das erste Mal, dass Bernd Niedecken die künstlerische Leitung für ein Konzertprojekt am Weimarer Institut übernimmt. Im Jahr 2016 realisierte er die Inszenierung der Ballettkomödie *Le Mariage forcé* von Molière und Lully. Unter seiner Federführung fanden auch weitere Feste und Tanzaufführungen am Römischen Haus und im Schießhaus statt. Die eigentliche Arbeit mit den Studierenden ist freilich das Tanzen, das er regelmäßig in seinen konzentrierten Unterrichtsblöcken lehrt. Beispielsweise Pavane, Gagliarde, Menuett, Gavotte, Courante, Gigue, Chaconne – die Studierenden lernen diese Tänze der Renaissance und des Barocks im Laufe ihres Studiums kennen und sollen sich dabei ausprobieren können.

„Die Körperarbeit ist mir ganz wichtig“, betont der Tänzer. „Ich möchte, dass die Studierenden ihre Wahrnehmung dafür schärfen, wie sie sich bewegen, was sie sehen und was sie hören.“ Wenn sie lernten, Stimmungen und Affekte besser zu hören, könnten sie diese auch besser gestalten. Gemeinsam mit den Studierenden besichtigt Bernd Niedecken daher auch immer wieder Gebäude oder zeigt sie ihnen auf Bildern, denn er ist überzeugt: „Barocke Musik erschließt sich aus der Architektur.“ Auch andere Künste und Disziplinen in den Unterricht einzubinden, ist für ihn unentbehrlich. So werden verschiedene Darbietungen der Studierenden in der Vorbereitung auf das Barockfest mit Projektionen und Filmen zu anderen barocken Künsten begleitet.

Auch Fragen aus der Philosophie, Politik oder Literatur werden im Unterricht thematisiert. „Ich bin ein vielseitig interessierter Mensch, und barocke Kunst war immer auch politisch. Daher finde ich es wichtig, wenn die Studierenden über den Tellerrand schauen“, erzählt Bernd Niedecken. 1965 als jüngstes von fünf Kindern geboren, war die Musik für ihn eine stete Begleiterin. Zu Hause wurde viel musiziert, seine Großväter waren Dorflehrer und Organisten. Neben der Schule begeisterte er sich für Sport und Kunstturnen und schließlich auch für Pantomime. „Mit 18 Jahren musste ich etwas machen, das dies alles zusammenbringt.“

Körperlichkeit und Anmut

In einer privaten Ballettschule in Straßburg erhielt er zunächst eine klassische Ausbildung und kam dann eher zufällig mit dem Barocktanz in Berührung: „Ich wurde für ein Projekt angefragt und war sofort fasziniert. Diese Sinnlichkeit, mit der man Alte Musik spielt, diese Körperlichkeit und Anmut haben mich nie mehr losgelassen.“ Die klingende Bewegung, dass Musik und Tanz im Barock eng verflochten seien, mache ihm Spaß. Nach ersten Auftritten mit den renommierten französischen Barocktanzgruppen *Fêtes Galantes* und *L'Éventail* erhielt Niedecken Engagements in zahlreichen weiteren Kompagnien in Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien und der Schweiz.

Seit mehr als 30 Jahren arbeitet er inzwischen auch als Tanzpädagoge – nicht nur an der Weimarer Musikhochschule, sondern auch in Freiburg, Trossingen, Zürich und Basel. Die Studierenden in ihrer Persönlichkeitsentwicklung zu unterstützen und sie ganzheitlich zu motivieren ist sein höchster Anspruch. Bei Barockviolinstudent Arnold Heuer trägt dieser Gedanke Früchte: Zur Probe im Pavillon des Schießhauses hat er ein Gedicht mitgebracht, das er vor der Darbietung von Frescobaldis Arie *Se l'aura spira tutta vezzosa* vortragen möchte. Bernd Niedeckens Augen leuchten begeistert.

Ina Schwanse



Improvisation mit Ostinatobässen

Multiinstrumentalist Martin Erhardt
vermittelt als Lehrbeauftragter das aktive Sprechen der Musik

Historische Improvisation, das bedeutet für Martin Erhardt, Lehrbeauftragter für Historische Improvisation, Satzlehre und Musiktheorie an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, vor allem ein aktives Sprechen der Musik. Der gebürtige Oberfranke studierte zunächst an der Weimarer Musikhochschule Blockflöte bei Prof. Myriam Eichberger, Cembalo bei Prof. Bernhard Klapprott sowie Musiktheorie, bevor er seine Studien der Frühen Modalen Musik und des Gesangs bei Prof. Dr. Rebecca Stewart am Fontys Conservatorium in Tilburg in den Niederlanden fortsetzte. Er lehrt derweil nicht nur seit mittlerweile 15 Jahren an den Musikhochschulen in Weimar und Leipzig, er unterrichtet ebenso seit vielen Jahren Kinder und Jugendliche im Fach Blockflöte am Konservatorium in Halle an der Saale. LISZT-Magazin-Autor Malte Waag durchmisst in seinem Porträt die Wirkungskreise des Musikers.

Diese Vielfalt – wöchentlich sowohl Schüler*innen als auch Studierende in unterschiedlichen Fächern unterrichten zu können – empfindet Martin Erhardt als großes Privileg. Dabei wäre ihm eine weniger scharfe Unterscheidung innerhalb des Fächerkanons nicht unlieb. Er selbst versuche einen ganzheitlicheren Ansatz in seinen Unterrichtsstunden einzubringen, der die unterschiedlichen Bereiche miteinander verknüpfen soll. Das aktive Sprechen der Musik, das Erhardt beschreibt, sei im Kontext der *Historischen Improvisation* wie das Lernen und der Umgang mit einer Fremdsprache, deren Zeitzeugen längst vergangen seien. Zu dieser Fremdsprache biete die historische Kenntnis der musikalischen Theorie und der Satzlehre gewissermaßen eine erlernbare Grammatik, die unabdingbare Grundlage für Erhardts Ideal.

Mit Blick auf Unterschiede zur Improvisation beispielsweise im Jazz hebt Erhardt hervor, dass sich diese ständig neu- und weiterentwickle, während in der *Historischen Improvisation* das Rad nicht neu erfunden werden könne. Umso entscheidender ist für ihn eine fundierte Kreativität, die es mit einer informierten Subjektivität zu verbinden gelte. *Historische Improvisation* betrachtet Erhardt daher als eine weitere, bedeutende Entwicklungsstufe der historischen Aufführungspraxis, die an Nikolaus Harnoncourts *Musik als Klangrede* anknüpft, jedoch weit über sie hinauszugehen in der Lage ist.

Induktion und Deduktion

Erhardts eigene musikalische Bildung umfasst neben Instrumenten aus mehreren Bereichen der *Alten Musik* auch den Gesang. Seinen eigenen, in gewisser Weise antichronologischen Studienweg von den Instrumenten zum Gesang beschreibt er als eine große und entscheidende Bereicherung. Zusätzlich zu seiner Lehrtätigkeit nimmt das Konzertieren weiterhin einen bedeutenden Teil von Erhardts Tätigkeit ein. Er ist sowohl mit der Blockflöte als auch mit dem

Cembalo, der Orgel und dem Portativ sowie seinem Gesang regelmäßig mit Musik aus Mittelalter, Renaissance und Barock zu hören, im Besonderen bei bedeutenden Festivals der *Alten Musik* in Mitteleuropa wie dem Bachfest Leipzig, den Händel-Festspielen Halle und dem Heinrich-Schütz-Musikfest.

2011 erschien sein Lehrbuch *Improvisation mit Ostinatobässen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert*, das neben Lehrmaterial zum Selbststudium für alle Instrumente vor allem historische Hintergründe und methodische Grundlagen enthält. Diese Struktur hält Erhardt beim Erlernen und Üben der *Historischen Improvisation* für entscheidend. Aufgabenstellungen gestaltet er auf Basis theoretischer Kenntnisse zunächst äußerst zielgerichtet und erst mit der Zeit zunehmend frei. Bei aller Bedeutung der Kreativität in der Improvisation sei die Konzentration auf ein historisch fundiertes Vokabular, und dabei durchaus auch der Mut zur Verwendung von Notizen, die unabdingbare Grundlage für stilreine *Historische Improvisation*, meint Erhardt. Neben Induktion sei also auch Deduktion ein zentraler Bestandteil des Improvisationsprozesses.

Neuartiger Wettbewerb

Seit 2011 ist Martin Erhardt Leiter des Improvisationsfestivals *Ex Tempore*, das alle zwei Jahre im September in Leipzig stattfindet. Es umfasst neben Konzerten und Vorträgen auch Workshops und Jamsessions. Nun plant Erhardt ein weiteres Pilotprojekt: Erstmals im Jahr 2022 soll in Weimar der Wettbewerb *Bachs mal selbst* stattfinden. Der Wettbewerb, der ausschließlich die Improvisation in Ensembles Alter Musik zum Gegenstand haben wird, stellt diese – ganz im Sinne von Erhardts methodischem Ansatz – vor äußerst konkrete Aufgaben.

Zu einem Lutherchoral, den ein Tenor singen wird, improvisieren die Ensembles stilistisch geschlossene Kontrapunkte; ein erst kurz vorher bekannt gegebenes Stück aus der Bachfamilie oder deren Umfeld soll zu Tanzsätzen umgeformt werden, die ein Tanzpaar unmittelbar umsetzen wird; alle Ensembles improvisieren abwechselnd auf das Spiel eines Perkussionisten; zuletzt steht eine freie Improvisation auf eine Bibelszene auf dem Programm. Eine internationale Fachjury soll neben der Stilreinheit auch den Effekt bewerten, den Erhardt die „Enthusiasmierung“ der Zuhörenden nennt. Der Wettbewerb, den er selbst als eine Art Experiment betrachtet, hat für Erhardt vor allem einen Zweck: Er soll durch seine herausfordernde und neuartige Konzeption das Interesse an *Historischer Improvisation* und die Lust auf die Auseinandersetzung mit diesem Feld steigern.

Malte Waag



Guter Geschmack

Drei ehemalige Studierende
unterrichten am Institut für Alte Musik weit mehr als bloß Werkstudium und Nebenfächer



Sie sind unentbehrliche Rädchen im Getriebe: Ying-Li Lo und Christoph Dittmar, neben Mikhail Yarzhembovskiy bereits langjährige Lehrbeauftragte für Werkstudium, Aufführungspraxis, Cembalo bzw. Historisches Tasteninstrument im Nebenfach. Gemeinsam mit Anna Kellnhöfer als Lehrbeauftragte für das Nebenfach *Historischer Gesang* unterstützen sie nicht nur nach Kräften das Institut für Alte Musik, sondern unterrichten auch Studierende weiterer Institute der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. Da Kenntnisse zur Aufführungspraxis des 16. bis 18. Jahrhunderts heutzutage zu den Grundbedingungen eines umfassenden Musikstudiums zählt, wird in ihren Kursen ein wichtiges Fundament gelegt. LISZT-Magazin-Autor Jan Kreyßig sprach mit den Musiker*innen über Geschmacksbildung, die Rolle der Atmung und die Geheimnisse des Generalbasses.





Frau Lo, Herr Dittmar, ist *Alte Musik* Geschmackssache?

Ying-Li Lo: Wenn Sie das wörtlich meinen, schon. Denn im Nebenfach Cembalo lernt man zum Beispiel bei den Inventionen von Bach etwas über die Harmonien und die Form als ein Lehrstück für guten Geschmack und ausgefeilte Kompositionstechnik. Dieses Wissen ist nicht nur für Studierende der Tasten-, sondern auch der Streich- und Blasinstrumente bedeutsam.

Christoph Dittmar: Mir ist es wichtig, dass sich bei den Studierenden ein Geschmack herausbildet, wie *Alte Musik* klingen kann. Ich spiele und singe etwas vor, damit sich ein Bild ergibt. Viele werden in meinem Unterricht erst an die Materie herangeführt, so dass sich ein ganz individuelles Erleben dieser Klangwelten einstellt.

Tragen Sie da nicht Eulen nach Athen?

Dittmar: Nein, denn ich unterrichte ganz unterschiedliche Studierende. Am Institut für Alte Musik sowie auch am Musikgymnasium Schloss Belvedere als unserem Hochbegabtenzentrum geht es zunächst ganz klassisch um das Werkstudium. Doch zum Beispiel bei den Studierenden der Fächer Dirigieren und Opernkorrepitition stehen Aufführungspraxis und Grundlagen des Generalbassspiels im Fokus. Ich lasse diese erstmal reinkommen und spielen, dann finden wir gemeinsam einen Zugang zur Musik, natürlich auch über die Handhaltung und den Fingersatz. Mein untermauerndes Erklären einiger Quellen dient dann noch dem tieferen Verständnis.

Lo: Mir geht es ähnlich, denn viele der Studierenden spielen im Hauptfach ein Melodieinstrument wie die Barockvioline, die Blockflöte, die Gambe oder das Barockvioloncello. Sie benötigen eine Kenntnis der Harmonie, um die Musik richtig zu verstehen: Wo ist die Auflösung des Akkords, wo ist die Spannung? Viele beherrschen den Generalbass noch nicht so gut, dass sie das nachvollziehen können. Im Nebenfach Cembalo, das die meisten am Institut für Alte Musik belegen, lernen sie im Rahmen ihrer Möglichkeiten das Tasteninstrument zu spielen und den Generalbass zu verstehen. Dann können sie sich das später selbst besser erarbeiten.

Frau Kellnhofer, und wozu dient das Nebenfach Gesang?

Anna Kellnhofer: Es ist eine Art Mittel zum Zweck. Denn die Studierenden wollen ja nicht primär Sänger*innen werden, sondern sind Instrumentalist*innen der *Alten Musik*, die mit sehr unterschiedlichen Vorerfahrungen zu mir kommen. Manche haben noch nie gesungen, manche schon im Chor, einige sogar solistisch. Über den Gesang erfahren sie eine ganzheitliche Art des Musizierens und sich selbst Spürens.

Dittmar: Ja, und gerade die Musik vor und um 1600 ist „eigentlich“ Vokalmusik. Hier muss sich die Spielweise stark dem Sängerschen annähern. Beispielsweise in einer Motette von Heinrich Schütz, da haben die Zinken den Gesang nur begleitet bzw. ergänzt. Je älter die Musik ist, desto mehr singe ich mich in die Melodien hinein, erfinde eigene Texte. Dadurch ergibt sich ein völlig anderer Zugang.

Dabei ist die Atmung wichtig?

Kellnhofer: Die Atmung erfüllt verschiedene Funktionen. Kammermusiker*innen geben damit ihre Einsätze, Konzertmeister*innen kommunizieren darüber mit dem Orchester – und der Charakter der Atmung suggeriert, welche Art der Klanglichkeit als nächstes folgt, zum Beispiel eine ruhige oder eine lebhaft Passage. Hinzu kommt die existentielle Dimension, denn die Qualität des Atmens bestimmt, wie ich mich als Musiker*in beim Musizieren fühle. Die Art und Weise wie ich atme hat Einfluss auf meine mentale Konstitution.

Dittmar: Genau wegen dieser technischen Fragen empfehle ich den Studierenden Gesangstunden bei Frau Kellnhofer. Ich selbst habe neben dem Cembalo auch Gesang studiert und setze diesen gern im Unterricht ein. Die Studierenden und ich singen Vulpus, Lassus, Schütz oder Walthers, aus Originalnoten, Handschriften, Stimmbüchern und originalen Chorbüchern. Man versteht beispielsweise Frescobaldi besser, wenn man die meisten seiner Werke als Gesangsstücke auffasst.





Der Instrumentalunterricht findet nicht nur auf dem Cembalo statt?

Lo: Das ist richtig. Einige Klavierstudierende interessieren sich eher für den Hammerflügel, weil er dem Klavier ähnelt, aber dann ebenfalls für das Clavichord, da auch dieses aus ihrer Sicht „dynamisch“ gespielt werden kann. Neulich habe ich eine Klavierstudentin davon überzeugt, mit dem Clavichord anzufangen. Sie hat dabei viel Neues über die Spieltechnik lernen können, denn auf dem Clavichord muss jeder Ton sehr gut vorbereitet werden, erst dann kommt der richtige und „gesunde“ Klang. Auf dem Cembalo erzeugt man hauptsächlich durch Mittel wie Agogik, Artikulation eine Dynamik – daran sind eher Orgelstudierende interessiert ...

... und die Studierenden des Instituts für Alte Musik, wie Sie vorhin sagten?

Lo: Ja, denn die Studierenden beispielsweise der Barockvioline oder der Gambe haben von ihrer Hauptfachlehrerin oder ihrem Hauptfachlehrer Stücke aufbekommen, die mit Basso continuo oder obligatem Cembalo besetzt sind. Die kommen dann zu mir, zu Christoph Dittmar oder zu Mikhail Yarzhembovskiy zum Werkstudium. Als Korrepetitorin spiele ich dabei den Generalbass dem französischen, italienischen oder deutschen Stil entsprechend in unterschiedlicher Weise. Dieser jeweilige Klang inspiriert die Studierenden, ihre Spielweise anzupassen.

Dittmar: Wir versuchen die Studierenden auf dem technischen Stand abzuholen, auf dem sie sich gerade befinden. Dabei konfrontiere ich die Musiker*innen besonders auch anderer Institute gerne mit dem Repertoire, das ihnen am wenigsten vertraut ist. Ich beginne zum Beispiel mit Monteverdi, Lassus und Byrd, damit die Studierenden alles vergessen, was sie vorher im Unterricht hatten und sich für das Neue öffnen. Gerade im 17. Jahrhundert liegen die Grundlagen für alles, was im 18. Jahrhundert passiert ist. Wenn ich mit Bach anfangen würde, kämen zu viele Vorerfahrungen mit, die ich erst einmal abtrainieren muss. Erst später bewegen wir uns in Richtung Bach und Mozart, sonst würde zu viel Ballast von „moderner“ Spieltechnik mitgeschleppt. Das meinte ich auch mit Geschmacksbildung: Die Hörgewohnheiten müssen sich komplett unterscheiden.

Gibt es eine solche Chronologie der Lehre auch im Gesangsunterricht?

Kellnhöfer: Durchaus, denn die Stimme als begleitete Solostimme setzte sich im 17. Jahrhundert allmählich durch. Vor 1600 lag der Schwerpunkt der Kompositionen auf Ensembles. Die Gesangsstimme wurde dann etwa im italienischen Frühbarock zunehmend melodischer geführt, zum Beispiel in der Canzona als kleinem Strophenlied. Eine Canzona ist sehr angenehm zu singen und auch für Anfänger gut geeignet. Wenn natürlich jemand sagt, dass er gerne Buxtehude, Bach oder Telemann singen möchte: kein Problem! Ich gehe auch auf Wünsche ein. Das „Modernste“, was ich im Unterricht hatte, war der Papageno aus Mozarts *Zauberflöte*.

Vom Frühbarock bis zur Klassik also?

Kellnhöfer: Ja, ich versuche immer, verschiedene Epochen abzudecken, damit die Instrumentalistinnen und Instrumentalisten diese Werke aus der Gesangsperspektive kennenlernen. Sie merken dann, wo die sängerischen Schwierigkeiten liegen, und was vom Sänger in die Musik eingebracht wird. Bei hochbarocker Musik von Telemann und Bach hat der Instrumentalist zum Beispiel in einer Arie ein Vorspiel zu spielen, dessen Melodie vom Sänger später auch gesungen wird – doch der Text zur Melodie ist dem Geiger zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt. Trotzdem muss er diese textliche Ebene kennen, denn die wird später wichtig. Der Geiger entnimmt dem Text also eine gewisse Gestalt und Klanglichkeit, die in der Instrumentalstimme alleine nicht sichtbar ist. Er kann nun viel differenzierter und sicherer musizieren.

Dittmar: Genau, denn unsere Musikgeschichte basiert stark auf der Kirchenmusik, da wurde hauptsächlich gesungen.

Lo: Das kann ich nur unterstreichen. Der Gesang ist die Basis um Musik zu machen, besonders in der *Alten Musik*.

Vielen Dank für das Gespräch!

Das Interview führte Jan Kreyßig.

Bilder S. 62/63: Christoph Dittmar | Bilder S. 64/65: Ying-Li Lo
Bilder S. 66/67: Anna Kellnhöfer



Forschender Stadtpfeifer

Im detektivischen Blockseminar: Privatdozent Dr. Erich Tremmel lehrt Quellenkunde, Aufführungspraxis und historische Instrumentenkunde

Das Spiel auf dem Zink hat er autodidaktisch erlernt, zugleich bläst er niveauvoll auf dem Tenorpommer, der Klarinette, der Oboe, dem Saxophon, der Block- und der Querflöte. Aus solch praktischen Erfahrungen heraus gelingt es Privatdozent Dr. Erich Tremmel seine Blockseminare für Quellenkunde, Aufführungspraxis und historische Instrumentenkunde ausgesprochen anschaulich zu gestalten. Seit 2010 lehrt der in Füssen geborene Musikwissenschaftler regelmäßig an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. Seine Seminare bewegen sich dabei an der Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Praxis, so dass Musikolog*innen und Studierende der Alten Musik gemeinsam in die Welten der Autographe, alten Stimmsätze und Instrumentationen eintauchen, wie es LISZT-Magazin-Autor Jan Kreyßig miterleben durfte.

Gestochen scharf projiziert der Beamer das Mysterium auf die Leinwand: ein Autograph von Telemann aus dem Jahr 1755, ohne Umschlag oder Titel. An den Tischen in Hufeisenformation sitzen einträchtig Studierende der Alten Musik und der Musikwissenschaft, gleichermaßen fasziniert von ihrem Dozenten Erich Tremmel, der durch geschicktes Fragen Schicht um Schicht der historischen Quelle enträtselt. Drei- bis viermal kommt er im Schnitt in jedem Wintersemester nach Weimar zu intensiven Blockunterricht, um tief in die Welten der Notationsweisen, historischen Traktate und Instrumentarien einzutauchen.

Um den Zweck des Autographs zu verstehen, entziffert Tremmel gemeinsam mit den Studierenden zunächst die Kurrentschrift. Ab den 1740er Jahren habe Georg Philipp Telemann die italienischen Tempobezeichnungen eingedeutscht, so dass *Dolce e vivace* zu *Angenehm und lebhaft* geworden sei, oder *piano* zu *gelinde*. Die Quelle entpuppt sich als Duett für zwei Singstimmen, Sopran bzw. Knabensopran und Bass, mit Instrumentalsatz und unbeziffertem Basso continuo. Es ist der Eingangssatz zur unaufgeführten Kantate *Holder Friede, heiliger Glaube* anlässlich des 200jährigen Jubiläums des Augsburger Religionsfriedens von 1555.

Quartflöte als Exotikum

Die Mode und die Instrumente kamen zu Telemanns Zeiten aus Frankreich, erklärt Tremmel den Begriff *Dus Flöte* im Autographen. Der meine hier die *Flûte douce*, die Blockflöte, hier in Kombination mit dem nicht weniger süßen Klang eines heutzutage ungebräuchlichen Instruments: der *Quartflöte*. „Diese Flöte klingt eine Quart höher als die heutige Querflöte, sie ist ein Exotikum der damaligen Zeit.“ Vielleicht sei die Quart-Querflöte ein passendes Instrument für Umsteiger von der Blockflöte gewesen, mutmaßt Tremmel.

Aufmerksam lauscht seinen Worten Cembalostudentin Yin-Shao Liu aus der Klasse von Prof. Bernhard Klapprott. Sie lerne viele ältere Instrumente kennen, dazu historisches Notenmaterial – und die Aufführungspraxis, sagt die Taiwanerin sichtlich zufrieden: „Wir können Editionen mit Original-Handschriften vergleichen... Das ist ein sehr wichtiger Kurs!“ Positiv äußert sich auch die Musikwissenschaftsstudentin Constanze Fischer, die das Blockseminar als fachlich weit gefächert lobt: „Ich finde das Alter und den Aufbau der historischen Instrumente sehr interessant.“ Da geht es ihr wie ihrem Dozenten, der genau das als sein „Uralt-Interesse“ beschreibt.

Denn gleich an seinem ersten Studientag, anno 1979 an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, wurde Erich Tremmel ein Tenorpommer in die Hand gedrückt mit der Frage: „Können Sie das spielen?“ Von Haus aus Oboist wollte er sich nicht blamieren, obwohl er das erste Mal in seinem Leben vor einer Mensuralnotation saß. „Da habe ich zwei Stunden lang geschwitzt wie nie zuvor in meinem Leben“, erinnert sich Tremmel und lacht. Danach war für ihn klar: Man muss nur seine erste Scheu überwinden und bereit sein sich „durchzuwurschteln“. „Auch das möchte ich gern vermitteln. Das ist eine Erfahrung, die unübertrefflich ist.“

Unentdecktes Terrain

Der 1959 im Allgäu geborene, promovierte und habilitierte Musikwissenschaftler pendelt als Privatdozent zwischen Hochschulen in Augsburg, München und Weimar, veröffentlicht regelmäßig Aufsätze in einschlägigen Fachmedien und schreibt an einem Buch mit dem Arbeitstitel *Die Instrumentation vor Berlioz*. Sein Herz schlägt für Renaissancemusik, Barock und Klassik, doch immer treibt ihn die Neugier auf unerschlossenes Terrain, wie etwa zu den Werken Christoph Graupners, eines Zeitgenossen Telemanns. „Im Archiv in Darmstadt liegen rund 1500 Kantaten von Graupner, davon sind bisher gerade mal 30 auf CD eingespielt“, erzählt Tremmel mit leuchtenden Augen. „Den muss man wirklich entdecken!“

Der Musikwissenschaftler möchte „den Dingen auf den Grund gehen“, und er nimmt seine Studierenden mit auf spannende historische Entdeckungsreisen. Sein Ausgangspunkt ist immer zunächst die Frage an die Partitur: Wie greifen Notation und Instrumente ineinander? Wie haben die Musiker*innen damals den Notentext gelesen? Wie haben sie die Notenschlüssel kombiniert? Die Antworten finden sich in den Quellen, die heute fast alle online zugänglich sind. „Früher habe ich die Autographe ein- oder zweimal real in den Bibliotheken gesehen“, erinnert sich Erich Tremmel. „Heute habe ich sie auf meiner Festplatte und kann sie studieren.“

Jan Kreyßig



Stimmt einfach

Cembalist und Hochschulalumnus Mikhail Yarzhembovskiy vermittelt die Kunst der korrekten Stimmungen historischer Tasteninstrumente

Geduld ist beim Stimmen historischer Tasteninstrumente von zentraler Bedeutung, das wird bei einem Besuch im Stimmkurs von Mikhail Yarzhembovskiy an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar rasch klar. Von Unterschieden der einzelnen Stimmungen und Stimmtonhöhen sowie der Bauformen der Instrumente bis hin zu unterschiedlichen Widerständen der Wirbel sind viele Besonderheiten zu beachten. All das erfordert eine gründliche Ausbildung im Stimmen. Auch die Ermüdung des Gehörs ist in diesem Zusammenhang zu beachten, was wiederum die Stimmreihenfolge beeinflussen kann: Zu welchem Zeitpunkt im Stimmprozess die Saiten der höchsten Register gestimmt werden ist einer der vielen Aspekte, die durch die in der Praxis gegebenen Umstände beeinflusst werden, erfuhr LISZT-Magazin-Autor Malte Waag.

Gerade die Stimmung der höchsten Saiten ist nicht nur schwerer abzuhören, sondern erfordert auch mehr Feingefühl im Umgang mit den Wirbeln als beispielsweise die Basssaiten. Bleibe genügend Zeit vor einem Konzert, so stimme er deshalb intensiver, berichtet Mikhail Yarzhembovskiy aus seinen Erfahrungen. Letztlich gehe es hier auch um Toleranzgrenzen: Wann und wo stimmt man wie genau?

Mikhail Yarzhembovskiy erhielt seinen ersten Unterricht auf dem Klavier in seiner Geburtsstadt St. Petersburg. Als Jugendlicher interessierte er sich zunehmend für Alte Musik und fand so den Weg zum Cembalo. An der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar studierte Yarzhembovskiy jedoch zunächst Klavier bei Prof. Peter Waas und Prof. Arne Torger. Nach seinem Diplom nahm er ein künstlerisches Studium im Fach Cembalo bei Prof. Bernhard Klapprott auf und absolvierte danach erfolgreich sein Konzertexamen. Seit 2004 ist er neben seiner freiberuflichen Konzerttätigkeit als Lehrbeauftragter für Werkstudium, Cembalo, Generalbass und Stimmkurs an den Instituten für Alte Musik sowie für Musikpädagogik und Kirchenmusik in Weimar engagiert.

Korrekte Wirbel

Sein Stimmkurs befasst sich neben dem Cembalo auch mit anderen historischen Tasteninstrumenten wie dem Clavichord, dem Virginal, der Truhenorgel und dem Hammerflügel. Die Hochschule verfügt sowohl über neuerlich gebaute Cembali mit historisch korrekten Flachkopfwirbeln als auch über ältere, deren Vierkantkopfwirbel noch der bis ins späte 20. Jahrhundert gängigen, jedoch historisch inkorrekten und an die Wirbel moderner Flügel angelehnten Bauweise entsprechen.

Klangfarben spielen für Yarzhembovskiy beim Stimmen historischer Tasteninstrumente eine entscheidende Rolle. Dies hänge nicht nur

mit den diversen unterschiedlichen Stimmungen und Kammertönen zusammen, die je nach Repertoire den historischen Vorlagen angepasst werden müssten. Auch Feinheiten wie die Stimmung des beim Cembalo zuschaltbaren 4-Fuß-Registers, das eine Oktave höher klingt als die Saiten des als 8-Fuß bezeichneten Hauptregisters, hätten einen entscheidenden Einfluss auf die Klangfarbe der angeschlagenen Töne.

Geschultes Ohr

In besonders hohen Lagen spare es vor einem Konzert oft Zeit und Kraft, nicht auf das Cent genau zu stimmen. Besser sei es, sich mit einer gewissen Großzügigkeit auf die korrekte Klangfarbe zu konzentrieren, die das geschulte Ohr durch Erfahrung rasch höre und die ohnehin mehr aussage als die in Extremlagen oft nicht eindeutig identifizierbaren Schwebungen. Mikhail Yarzhembovskiys breitgefächerte musikalische Interessen und seine langjährigen praktischen Erfahrungen tragen zu seiner Einstellung in dieser Frage bei. Erfahrung sei beim Stimmen letztlich entscheidend.

In den auf zwei Semester angelegten Stimmkursen sollen die Cembalostudierenden schon früh praktische Erfahrungen sammeln können – neben der notwendigen Theorie, die außer instrumentenbaulichen Fragen insbesondere historische Temperaturen (= Stimmungen) und unterschiedliche Stimmtonhöhen betrifft. Dem Verstehen der grundlegenden physikalischen Zusammenhänge wie dem „pythagoreischen“ und „syntonischen Komma“ folgt die Beschäftigung mit unterschiedlichen Temperatursystemen von der Mitteltönigkeit für die Musik des 16. und größtenteils 17. Jahrhunderts bis hin zu Temperaturen des 18. Jahrhunderts. Das Stimmen wird dann an unterschiedlichen Tasteninstrumenten gemeinsam geübt, so dass die Studierenden lernen eine zum jeweiligen Repertoire passende Temperatur zu legen.

Neben dem Stimmen gehören kleinere Reparaturen wie der Wechsel von Saiten und die mit einem Skalpell durchzuführende Intonation von neu eingesetzten Kielen am Cembalo und am Virginal dazu. Der hohe Praxisbezug des Unterrichts ergibt sich zunächst aus der Empfindlichkeit der Instrumente gegenüber Temperatur- und Luftfeuchtigkeitsschwankungen, z.B. durch Transporte oder sogar schon durch Lüften, welche zu einer mehr oder weniger häufigen und raschen Verstimmung der Instrumente führen können. Daraus entwickelte sich die Konvention, dass Cembalisten ihre Instrumente vor Konzerten häufig selbst stimmen. So liefert Yarzhembovskiys Stimmkurs also eine wichtige Vorbereitung nicht nur auf das weitere Studium, sondern auch auf das spätere Berufsleben der Studierenden historischer Tasteninstrumente.

Malte Waag





Leopold Nicolaus

Der Barockgeiger spürt in Weimar bis heute den „Geist des Thüringer Musenhofes“ und spricht von einer „wundervollen und erfüllten Studienzeit“. Leopold Nicolaus ist der Stadt schon lange verbunden, verbrachte er doch bereits einen Teil seiner Schulzeit am Musikgymnasium Schloss Belvedere, dem Hochbegabtenzentrum der Weimarer Musikhochschule. Seit 2013 studiert der 27-Jährige das Fach Barockvioline in Weimar und erhielt bereits Unterricht bei Prof. Midori Seiler, Nadja Zwiener und Stephan Mai. Weitere Impulse sammelte er in Meisterkursen mit Stanley Ritchi, Alessandro Ciccolini, Jaap Ter Linden und Jordi Savall sowie auch am Mozarteum in Salzburg. Der in Berlin geborene Musiker ist Mitglied mehrerer Ensembles, darunter dem *BachCollectiv* in Köthen, den *Händel-Solisten* in Karlsruhe, dem *Ensemble Foscari* sowie dem von ihm mitgegründeten *Orchester Weimar Baroque*. Als „sehr angenehm“ empfindet er die große musikalische Freiheit, die im Rahmen der historischen Aufführungspraxis herrsche: „Je mehr man auf diesem Gebiet nachforscht, desto größer wird die Freiheit.“ Zur Barockgeige sei er nicht über das Repertoire, sondern über den Klang gekommen: „Es sind die besonderen klanglichen Eigenschaften der Darmsaiten, die mich immer wieder aufs Neue begeistern.“

Shinhye Park

Es habe sich bis nach Südkorea herumgesprochen, dass das Institut für Alte Musik der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar „sehr berühmt“ sei, erklärt die Cembalostudentin Shinhye Park ihren Wunschort Weimar. Ihr gefällt besonders die inhaltliche Breite des Bachelorstudiums mit unter anderem *Historischer Improvisation*, *Historischem Tanz*, dem Stimmkurs und dem Generalbassunterricht. An ihrem Instrument liebt die 30-Jährige die Schönheit und Vielseitigkeit der Klangcharaktere auf den deutschen, französischen, flämischen und italienischen Cembali. In ihrer Heimat hatte Shinhye Park ihre Ausbildung am Musikgymnasium in Incheon und der *University for the Arts* in Chugye zunächst am Klavier begonnen, bevor sie in die Klasse von Prof. Bernhard Klapprott in Weimar wechselte. „Herr Klapprott ist sehr nett und warmherzig“, sagt seine Studentin. „Im Unterricht habe ich von ihm schon viele Ideen bekommen, weil er unglaublich musikalisch ist.“ In jüngster Zeit hat sie an Präludien und Fugen aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* sowie auch an dessen Französischen Suiten gearbeitet und sich außerdem mit Werken von Byrd, Buxtehude und Rameau beschäftigt. In Südkorea gebe es keine Möglichkeiten, Cembalo zu erlernen und zu studieren – daher möchte sie das Gelernte dort gerne zeigen.



Nadi Perez Mayorga

Ihr musischer Werdegang führte sie erst zur klassischen Violine, später dann zur Barockvioline. In ihrer Heimat Chile gewann Nadi Perez Mayorga bereits 2007 den 3. Preis bei einem nationalen Violinwettbewerb, war Stipendiatin des Jungen Chilenischen Sinfonieorchesters und des Kammerorchesters *Universidad Catolica*. Für ein Bachelorstudium kam sie dann zunächst an die Leipziger Musikhochschule, bevor sie im Jahr 2019 für ihr Masterstudium im Fach Barockvioline zu Prof. Midori Seiler und Claudia Mende nach Weimar wechselte. Weitere Impulse gewann die 31-Jährige in Meisterkursen mit Stefano Montanari, Brian Lewis und Herwig Zack. Obschon noch mitten im Studium, spielt die Chilenin bereits regelmäßig in den Ensembles *Anima Eterna Brugge* sowie *Vox Orchester* und gastiert in Projekten des Netzwerks *Alte Musik Leipzig*. Ihre Liebe zu ihrem Instrument begründet sie mit den Möglichkeiten der Klanggestaltung: „Schon als Kind hat mich fasziniert wie der Klang einer Darmsaite entsteht. Es ist einfach ein wahnsinnig lebendiges Material!“ Auch von ihrem Studienort Weimar zeigt sich Nadi Perez Mayorga überzeugt: „Man hat keine Ablenkung und lässt sich von dieser Kulturstadt beeinflussen. Bauhaus, Goethe, Schiller und Bach sind in unserem Weimarer Leben immer sehr präsent.“

Damian Poloczek

Als Kontrapunkt zu seinem aktiven Musikerleben präferiert Damian Poloczek in seiner Freizeit den Genuss mittelalterlicher Monodie – sowohl die religiöse in Form gregorianischer Choräle als auch die weltliche in Gestalt der Musik von Troubadouren und Minnesängern. „Diese Musik entspannt mich und erlaubt mir, Abstand vom Lärm und dem Tempo des Lebens zu gewinnen“, so der 33-Jährige. Der in Katowice gebürtige Pole studiert im Masterstudium zum Hauptfach Cembalo bei Prof. Bernhard Klapprott zudem das Profil Musikwissenschaft. Zuvor wurde er als Organist in Polen und den Niederlanden ausgebildet, woran sich in Weimar zunächst ein Bachelorstudium im Fach Cembalo anschloss. Der vielseitige Musiker gab bereits Konzerte als Solist, Kammermusiker und Chorleiter in den Niederlanden, Deutschland, Österreich, Norwegen und Tschechien. Als Lektor für Orgel- und Kirchenmusik arbeitet er regelmäßig für den Bärenreiter-Verlag in Kassel. An seinem Professor Bernhard Klapprott schätzt Damian Poloczek „seine Leidenschaft für das Studium historischer Traktate, die seine spannenden Interpretationen zusätzlich bereichert.“ Ihm verdanke er auch die Begeisterung für das Clavichordspiel, denn dieses entwickle nicht nur die technischen Aspekte, sondern vor allem die musikalische Vorstellungskraft.

A beneplacito

Moderne Synthesen

76 Sinnesgenuss unter Arkaden

Opulentes Barockfest des Instituts für Alte Musik im Weimarer Schießhaus

78 Vielschichtiges Kaleidoskop

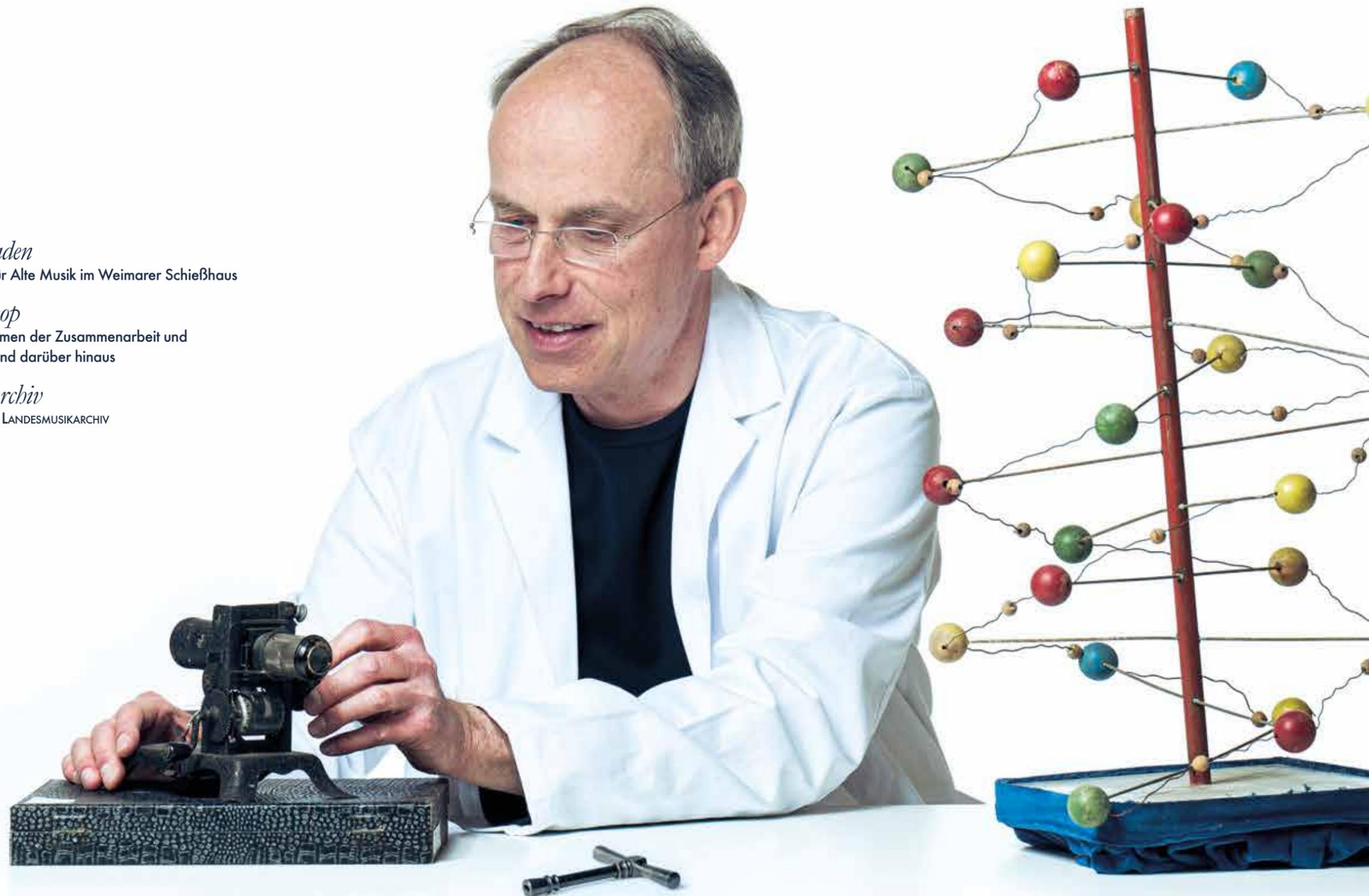
Das Institut für Alte Musik pflegt Formen der Zusammenarbeit und Kooperationen in ganz Thüringen und darüber hinaus

82 Alte Musik in neuem Archiv

Das Hochschularchiv | THÜRINGISCHE LANDESMUSIKARCHIV
bewahrt wertvolle Originalquellen

84 Jung macht Alt

Studierende im Kurzporträt





Die Barock- bzw. Sommerfeste des Instituts für Alte Musik der Weimarer Musikhochschule sind eine bereits mehrjährige, beim Publikum beliebte Tradition. Jeden Sommer erfolgt im Juni oder Juli die Einladung zu diesem synästhetischen Ereignis entweder ins Schießhaus oder in den Festsaal Fürstenhaus mit anschließendem musikalischem Umzug zum Römischen Haus in den Park an der Ilm. Die barocke Musizierlust der Studierenden wird dabei mit historischen Tänzen und künstlerischen Bildprojektionen kombiniert. LISZT-Magazin-Autorin Katharina Hofmann besuchte das Barockfest im Juni 2021 und erlebte eine alle Sinne berührende Performance.



Auf die gesamte weiße und leere Wand hinter den Musizierenden werden Ausschnitte von Pflanzen- und Schmetterlingsbildern projiziert. Ein energiegeloses Rot herrscht in diesen Aquarellen der barocken Malerin und Naturforscherin Maria Sibylla Merian vor. Ganz in barocker Manier verschmelzen hier Bild und Klang und Körperlichkeit – und das so vollendet, dass man beinahe das zugrundeliegende Werk vergisst: eine Sonate der italienischen Nonne Isabella Leonarda, deren Wiederentdeckung für den Konzertsaal gerade erst begonnen hat.

Zeitgleich finden im klassizistischen Schießhaus-Areal weitere Konzerte für diejenigen Teile des Publikums statt, die beim Einlass mit andersfarbigen Klebepunkten bedacht worden sind. Zuhörerinnen und Zuhörer mit gelben Punkten haben soeben eine Triosonate von Georg Philipp Telemann für zwei Blockflöten, Violoncello und Cembalo erlebt, deren Sätze Charaktere einzelner historischer Frauenfiguren vorstellen. Ähnlich auf visuelle Eindrücke ausgerichtet erklingt für die Konzertgäste mit grünen Punkten wenig später die *Sonata Representativa* von Heinrich Biber, der für seine Rosenkranz-Sonaten bekannt ist.

Sinnesgenuss unter Arkaden

Opulentes Barockfest des Instituts für Alte Musik im Weimarer Schießhaus



Das Fest startet am frühen Abend ganz traditionell mit einer Ouvertüre im Saal: Ein Blockflöten-Consort spielte von der Empore eine Bearbeitung von Giovanni da Palestrinas *Pulchra es, amica mea*, ein Motiv, das im zweiten Konzerteil in einer Arie von Johann Christoph Bach, obschon nun weltlich gewandelt, wieder anklängt: „Meine Freundin, du bist schön“ als barocke Liebesthematik, der auch das Konzert sein Motto verdankt. Es folgen weitere Werke für Cembalo oder Hammerflügel sowie eine Reihe von Mini-Konzerten, die auf das ganze Schießhaus verteilt sind.

So beginnt eine Aufführung in dem kleinen Raum, in der Größe eines geräumigen Wohnzimmers gleich neben dem großen Saal. Eine Cellistin geht mit ihrem Instrument ruhig, fast schwebend durch den Gang und setzt sich. Der Klang ihres Cellos ist rund, resolut, sehnig und so nah, dass er geradezu körperlich wirkt. Es ist schön, die junge Frau direkt im Publikum zu haben. Nach einigen Takten steht sie wieder auf, geht weiter vor, zu einem anderen freien Stuhl und spielt weiter. Zwei Geigen antworten ihr von der Bühne, auf der sie hin und her wandeln, eine Truhenorgel weiter rechts grundiert des musikalische Geschehen.



„Barocke Musik ist ja immer auch visuell gedacht“, weiß Bernd Niecken. Bei dem großen Barockfest des Instituts für Alte Musik, das 2021 im Rahmen der *Bach Biennale Weimar* im Schießhaus stattfindet, ist der Lehrbeauftragte für *Historischen Tanz* der Spiritus Rector. Natürlich unterstützt er die Studierenden beim Konzert, wo er kann, und versucht an allen Ecken und Enden des Konzerthauses zugleich zu sein. Das Schießhaus ist ein seit vielen Jahren schrittweise in behutsamer Sanierung begriffener Veranstaltungsort, mit dem der bürgerliche Schützenverein der Goethezeit sich ein sowohl prächtiges als auch funktionales Domizil schuf.

Der große für repräsentative Feste und Bälle gedachte Saal und die anliegenden Räumlichkeiten im palladianischen Stil atmen heute wieder eine gewisse *Italianità*, die die jungen Musikerinnen und Musiker wunderbar inspiriert und den Abend großartig rahmt. Das Publikum ist aufgefordert, zu wandeln, das Gebäude zu beleben. Unter den Arkaden im Vorhof wird Wein und anderes ausgeschenkt, man kann sich an kleinen italienischen Gerichten und der entspannten Abendstimmung erfreuen – und einfach mit allen Sinnen genießen.



In der *Representativa* besteht die Aufgabe der Geigerin und ihrer Basso-Continuo-Gruppe darin, dem Publikum möglichst plastisch eine miauende Katze, eine Hühnerschar, eine Trommel oder auch einen Frosch vor Augen zu führen. Bild und Klang geraten dabei aufregend brillant in Deckung. Währenddessen spielt ein Duo aus Blockflöte und Rahmentrommel unter einem Baum auf dem Vorplatz Stücke aus Jacob van Eycks *Der Fluyten Lust-hof*, wunderbar authentisch und zeitgemäß unterhaltsam.

Bei einem weiteren Konzerteil findet sich das Publikum zu einer großen Arie von Johann Christoph Bach mit dem Titel „Ach, dass ich Wassers genug hätte“ zusammen, gespielt von dem Ensemble für Alte Musik mit einer Studentin des Fachs Gesang. Dieser Darbietung folgt eine Frescobaldi-Toccata für Cembalo und eine vergnügliche Hochzeitskantate, ebenfalls von Johann Sebastian Bachs älterem Bruder Johann Christoph, die durch eindrucksvollen Tanz dargestellt wurde und die fulminante Leistungsschau des Instituts für Alte Musik abrundete.

Katharina Hofmann

Vielschichtiges Kaleidoskop

Das Institut für Alte Musik pflegt Formen der Zusammenarbeit und Kooperationen in ganz Thüringen und darüber hinaus

Im Kosmos *Alte Musik* ist vieles anders: Das für eine große Anzahl Musikstudierender vorgezeichnete und häufig angestrebte Berufsziel Orchestermusiker existiert so nicht. Das mögliche Repertoire umfasst, je nach Instrument, einen Zeitraum von bis zu 700 Jahren. Das zukünftige Konzertante wie auch pädagogische Ambiente und die optionalen Aufgabenfelder könnten kaum vielgestaltiger sein. Es gibt schlichtweg kein „klassisches“ Berufsbild für Musiker*innen, die sich auf *Alte Musik* spezialisieren. Man könnte vielmehr von einem „Berufs-Kaleidoskop“ sprechen. Eine größere Anzahl von farbigen Elementen ergeben immer wieder neue, spannende Konstellationen, wie Blockflötenprofessorin Myriam Eichberger im LISZT-Magazin schildert.

Wo alles möglich, ist alles erlaubt?! Zumindest sehr vieles: die Gründung eines eigenen Ensembles, Schwerpunkt Improvisation, Spezialisierung auf Frühe Musik, auf Consortspiel, Fokus auf Continuospiel, Barockorchester; dann ein zweites Standbein wie etwa ein weiteres Instrument, Musikwissenschaft, Kulturmanagement oder Instrumentenbau, die Suche nach Nischen, z.B. Early-Music-Folk, Crossover, Klezmer, zeitgenössische Musik auf alten Instrumenten, bei Blockflötist*innen ein riesiges Repertoire der Moderne; dazu diverse pädagogische oder musikpädagogische Orientierungen, ggf. ergänzt durch Körperarbeit (Feldenkrais, Alexandertechnik), eine Mischung aus alledem – oder einfach „nur“ Solist*in?

Überflüssig zu sagen, dass jedes der am Institut für Alte Musik der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar gelehrt Hauptfachinstrumente wiederum sein ganz individuelles „Berufs-Kaleidoskop“ bildet ... Dieses breite Spektrum an Optionen macht die Ausbildung nicht einfacher, dafür jedoch sehr vielschichtig und spannend. Denn hier gilt es für Lernende und Lehrende, die Studienzeit nicht nur für die fundierte instrumentale Ausbildung zu nutzen, sondern auch gemeinsam sensibel und klug auszuloten, zu entdecken und zu entwickeln, in welche Richtung der zukünftige Weg gehen kann oder soll.

Erprobung in der Praxis

Auch, weil eine solche Entdeckungsreise bereits während des Studiums unternommen werden will, pflegt das Institut für Alte Musik stetig Kooperationen mit auswärtigen Partnern, in deren Rahmen unterschiedlichste Projekte realisiert werden. Hier eröffnen sich den Studierenden viele Türen, ihre Wünsche, Neigungen und Begabungen außerhalb des „Biotops Musikhochschule“ in der Praxis zu erproben und zu verwirklichen. Vielschichtig ist die Ausrichtung auch hier: von Erfahrungen mit der Akustik historischer Räume oder historischer Instrumente bis zur gemeinsamen Planung und Konzeption thematischer Konzertprogramme mit den Kooperationspartnern oder der Kreation eigener pädagogisch-musikvermittelnder Formate durch Studierende. Alles ist wertvoll!

Thüringen und Weimar, die Kulturstadt Europas, stellen optisch, akustisch und kulturgeschichtlich ein gleichermaßen ideales Tableau wie einen einzigartigen, authentischen Kreativraum dar für sämtliche Musik, die am Institut gelehrt wird. Umgekehrt ist diese Musik das „klassische“ Aushängeschild für das Bundesland. Dies schätzt auch die Thüringer Staatskanzlei: Bereits mehrfach begleitete das Institut deren Festlichkeiten, ob zur Inauguration einer Sonderbriefmarke oder zum Adventskonzert des Ministerpräsidenten im Französischen Dom zu Berlin. Kooperationen führten jedoch auch weit über die Region hinaus, zum Beispiel nach Salzburg, Krakau oder Venedig.

Prägende Erfahrungen

Ein paar Schlaglichter aus der Vielzahl unterschiedlichster kooperativer Projekte: Immer wieder bespielen Studierende der Cembaloklasse besätete originale Tasteninstrumente in Museen wie dem Bachhaus Eisenach und den Sammlungen in Hamburg und Nürnberg sowie, gemeinsam mit einigen Kirchenmusik/Orgel-Studierenden, die einzigartig reiche historische Orgellandschaft Thüringens und Mitteldeutschlands in Kirchen z.B. in Erfurt, Gräfenroda, Schmalkalden, Suhl, Naumburg, Rötha. Solch prägende Erfahrungen auf diesem Gebiet heben den Studienstandort Weimar für historische Tasteninstrumente zusätzlich hervor.

Auch bei den Tagen mitteldeutscher Barockmusik der Mitteldeutschen Barockmusik e.V. sowie den Clavichordtagen der Deutschen Clavichord Societät e.V. waren die Weimarer Clavierist*innen zu hören. Mehrmals gastierte das Institut für Alte Musik zudem beim Festival *Guldener Herbst*, das 1999 von zwei Professor*innen des Instituts mitgegründet und viele Jahre begleitet wurde.

Die Consort-Spielpraxis der Renaissance ist teils in sehr großen, prächtigen Besetzungen überliefert. Heute scheidet dies meist an den Kosten, so dass Konzerte mit authentischen „Renaissance-Orchestern“ im Konzertleben eher eine Rarität sind. Wie aber klingen eigentlich 21 Renaissance-Blockflöten (nicht zu verwechseln mit einem Blockflöten-Orchester), welche wie bei Michael Praetorius anno 1616 den „Flöten Chor“ bilden? Dies wurde im Rahmen einer Kooperation des Weimarer Blockflötenconsorts *Paradizo* mit der Blockflötenklasse des Mozarteums Salzburg ausprobiert.

Auch wenn beide Einrichtungen nicht, wie damals zum Beispiel die Augsburger Fugger oder König Henry VIII in England, über ein opulentes Instrumentarium von über 60 Consortflöten verfügen, so sind doch insgesamt circa 32 Instrumente vorhanden, um das gemeinsame Experiment *Praetorius XXI* wagen zu können. Klingende Ergebnisse waren Konzerte bei den Arolser Barockfestspielen zum 400sten Jubiläum von Johann Hermann Schein als Weimarer Hofkapellmeister im Jahr 2015. Eine gemeinsame Exkursion nach Vene-





dig, einem europäischen Zentrum des Blockflöten-Consortspiels im 16. Jahrhundert, musste pandemiebedingt leider verschoben werden und kann hoffentlich 2022 stattfinden.

Gelungene Projekte wie „Die Schmalkaldischen Fresken von Ritter Iwein im Kontrapunkt mit der ältesten schriftlich überlieferten Musik des Abendlandes“, die Eröffnung des Cranach-Themenjahres sowie der Ausstellung *Bild und Botschaft* auf Schloss Friedenstein in Gotha oder auch der Auftakt des Lutherjahres auf der Wartburg sind schöne Beispiele für wunderbare musikalische und unvergessliche akustische Erfahrungen. Diese Projekte ermöglichten aber auch hautnah selbst erlebte Geschichte im Sinne einer umfassenden, weit über die Musik hinausweisenden künstlerischen Bildung.

Eine intensive Kooperation verbindet das Institut seit 2008 mit der *Bach Biennale Weimar*. Diese Option liegt nicht nur örtlich nahe, sondern ist durch die Doppelfunktion von Myriam Eichberger in Hochschule und Festivalintendanz künstlerisch und organisatorisch „Hand in Hand“ leicht zu realisieren. Im Laufe von nunmehr

dreizehn Festivaljahren wurde vielfach zusammengearbeitet. Mehrfach präsentierten sich Studierende aller Hauptfachklassen mit wechselnden Programmen beim Festival, so 2012 mit *Variationen über B-A-C-H* im Stadtschloss oder mit *Bach und Bauhaus* im 90. Gründungsjahr des Bauhauses 2008 im Oberlichtsaal der Bauhaus-Universität.

Lunchkonzerte mit Studierenden

Veranstaltungsformate wie *Klingende Bach-Fresken*, darunter Musik in Bachs Arrestzelle, die Stadtführungen mit Musik oder die seit 2010 beliebten Lunchkonzerte wurden über Jahre maßgeblich von Studierenden des Instituts gestaltet. Beim Barockfest *BaBa-Fest* (Bach & Bauhaus) wirkten Studierende des Instituts im Verein mit Profimusiker*innen der *Bach Biennale* mit. Das Barockfest *Meine Freundin, du bist schön* wurde auf ebensolche Weise im Juli 2021 im Schießhaus Weimar realisiert.



Ein besonderes Ereignis der letzten Jahre war das Gedenkkonzert *Die Asche von Buchenwald*. Erstmals nach 80 Jahren wurde der über 3500 auf dem Weimarer Friedhof eingäscherten Buchenwald-Häftlinge gedacht. Studierende des Instituts für Alte Musik und weiterer Institute musizierten Johann Sebastian Bachs Weimarer Kantate *Nur jedem das Seine*, sowie zwei Uraufführungen nach Texten aus Buchenwald, komponiert von Studierenden der Hochschule, im Zusammenklang mit der Staatskapelle Weimar unter Kirill Karabits und Markus Stockhausen sowie im Beisein von Schirmherr Ministerpräsident Bodo Ramelow und Vertretern der Religionen.

Im Rahmen der *KIBA KinderBachBiennale* erarbeiteten Studierende mit der interaktiven Stadtführung *Der junge Weimarer Bach* und der Vorstellung *Bach tanzt!* eigene pädagogische Konzepte für und mit Kindern und Jugendlichen und führten diese selbstständig durch. Lernen durch kreative Eigeninitiative ermöglicht auch die Anbindung Studierender an das vom Verein *Bach in Weimar* e.V. 2018 gegründete „Junge Internationale Zentrum für Bach und Barockmusik JUNI-ZEBB“ als Brücke zwischen Studium und Beruf. In diesem Ambitus

bewegt sich auch die jüngste Kooperation: eine Lunchkonzertreihe im Lichtsaal des Hotel Elephant Weimar, die die Studierenden komplett selbst konzeptionieren, organisieren und moderieren.

Hierzu gibt es gerade am authentischen Wohnort der Bach-Familie in Weimar jede Menge Inspiration: Dieser Ort war bereits damals ein in sich stimmiger, überaus fruchtbarer Musik-Kosmos. Hier wurde komponiert und musiziert, gelehrt und gelernt, gelebt und geliebt. Inspiriert von dieser singulären Aura spielen Studierende des Instituts für Alte Musik in wechselnden Quartalen wöchentliche Lunchkonzerte unter dem Titel *Ein Fenster in Bachs Welt!* Fürwahr: allseits exzellente Zukunftsaussichten.

Prof. Myriam Eichberger

Bild links unten: Blockflötenconsort

Bild oben: Konzert *Bach und Bauhaus*

Bild unten: Gedenkkonzert *Die Asche von Buchenwald*



Alte Musik in neuem Archiv

Das Hochschularchiv | THÜRINGISCHE LANDESMUSIKARCHIV
bewahrt wertvolle Originalquellen

Seit seiner Gründung 1995 hat sich das Hochschularchiv in seiner Funktion als THÜRINGISCHES LANDESMUSIKARCHIV mit permanent wachsenden Beständen zur echten Musikschatzkammer Thüringens entwickelt. Es zählt mittlerweile im Internationalen Quellenlexikon der Musik (RISM) zu den Top Ten der deutschen Musiksammlungen und steht als ein El Dorado der Alten Musik der interessierten Öffentlichkeit zur Verfügung. Archivleiter Dr. Christoph Meixner schildert im Liszt-Magazin, wie der Begriff Alte Musik im Archivkontext zu verstehen ist – und welche Schätze hinter den schweren Sicherheitstüren im Hochschulzentrum am Horn geschützt und verwahrt werden.

Archive gelten gemeinhin als dunkle Orte, in die nicht mehr benötigte Papiere geraten, wenn sie „ad acta“, also zu den Akten gelegt werden. Dort ruhen diese dann meist hinter knarrenden Kellertüren, in tief verstaubten Regalen und hinter blickdichten Spinnweben, bis die gesetzliche Aufbewahrungsfrist abgelaufen ist und das Archivgut halb vermodert endlich fachgerecht entsorgt werden darf. All dies findet man im Archiv der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar nicht! Stattdessen gibt es einen ebenerdigen Zugang, hochmoderne Feuerschutz- und Klimaanlage, schwere Sicherheitstüren und viele Regalmeter voller säurefreier Archivkartons, in denen zahllose musikalische Schätze aus Thüringen liegen und auf ihre Wiederentdeckung warten.

Angesichts der vielfältigen, bis in das 12. Jahrhundert zurückreichenden Bestände bietet der Begriff der Alten Musik allerdings nur eine grobe Einordnungsmöglichkeit. Denn viele Thüringer Kirchengemeinden haben in den zurückliegenden Jahren ihre wertvollen Notenarchive als Dauerleihgaben (Depositum) übergeben, die die künstlich geschaffenen Epochengrenzen immer wieder durchbrechen und eine Jahrhunderte alte, bis in unsere Tage hinaufreichende Tradition des kirchenmusikalischen Lebens sichtbar machen.

Prächtige Chorbücher

Dazu gehören großformatige Chorbücher wie das gedruckte *Liber selectarum cantionum* (Augsburg 1520, Ludwig Senfl), die *Codices Weimar A* (aus dem Umfeld der Schreibschule von Kaiser Maximilian, ca. 1510) und *Weimar B* (Thorgau ca. 1542, Johann Walter) oder die aus dem Besitz von Graf Günther XLI. von Schwarzburg-Arnstadt stammenden prächtigen Chorbücher aus der Antwerpener Druckerei von Christoph Plantin. Zahlreiche handschriftliche und gedruckte Stimmbücher aus dem 16. und 17. Jahrhundert belegen aber auch eine hochstehende Aufführungspraxis der Adjuvantenchöre, die selbst in entlegenen Dörfern zeitgenössische mehrstimmige Werke zum Klingen brachten.

Blickt man auf die unzähligen überlieferten Kantatenhandschriften aus dem 17. bis 19. Jahrhundert oder auf die kleinen Orgelbücher

der Dorfgorganisten, so wird schnell klar, wie klangvoll, aktuell und reichhaltig das Musikland Thüringen einst gewesen sein muss. Die Grundlage hierfür bildete ein erfolgreiches, durch Generationen von Kantoren und Organisten betriebenes musikalisches Bildungssystem, zu dessen erfolgreichen Absolventen auch eine Persönlichkeit wie Johann Sebastian Bach gehörte, der in Thüringen seine entscheidenden musikalischen Prägungen erfuhr.

Die Bestände des THÜRINGISCHEN LANDESMUSIKARCHIVS bieten aber noch viel mehr! Zu erwähnen sind hier das Thüringer Volksliedarchiv, die Sammlungen zur Jüdischen Musik und die Notensammlung des von Franz Liszt und Franz Brendel 1861 in Weimar gegründeten Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADMV).

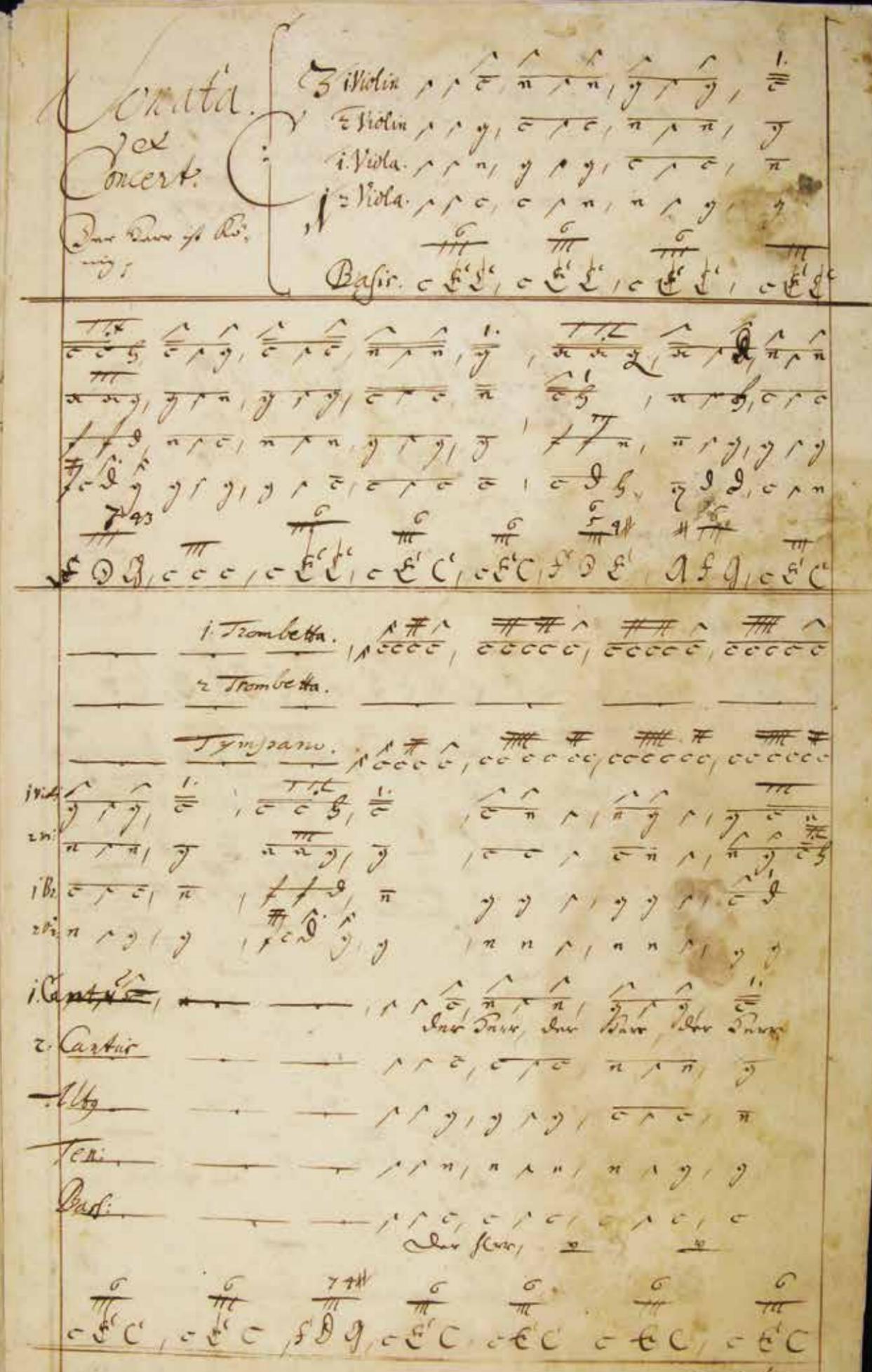
Spannende Spuren

Besonders tiefe Einblicke gewährt das gesamte historische Aufführungsmaterial des Weimarer Hof- bzw. Nationaltheaters (heute Deutsches Nationaltheater Weimar), in dem für die Forschung weit mehr steckt als nur Informationen für die Aufführungspraxis. Denn eine oft über hundert Jahre währende Benutzung des Notenmaterials hat in vielen Opern und Schauspielmusiken der Mozart-Zeit oder des 19. und 20. Jahrhunderts spannende Spuren hinterlassen, die die Grenzen der Alten Musik auf besondere Weise auflösen; sie wandern mit dem Lauf der Zeit mit und bleiben uns mit gebührendem Abstand auf den Fersen.

Die Frage des Alters stellt sich daher in einem Archiv auf eine völlig andere Weise und hat direkte Auswirkungen auf die tägliche Arbeit, die selbstverständlich auch auf die Zukunft gerichtet sein muss: In Lehrveranstaltungen werden Studentinnen und Studenten in die Geheimnisse der korrekten Umgangsmethoden mit alten Quellen eingeführt, Forscher aus aller Welt erhalten Zugang zu den Originalquellen und die künftige Digitalisierung führt zu höchsten Ansprüchen in der technischen Umsetzung. Zugleich wird aber auch die Übernahme von Notenmaterial unserer Zeit aktiv betrieben.

Denn in zeitgenössischem Notenmaterial oder in den Nachlässen von Komponist*innen und Komponisten aus dem 20. Jahrhundert schlummern vielleicht Werke, die eines fernen Tages ebenfalls als Alte Musik entdeckt werden und wiedererklingen können. Ist es nicht gerade der Moment des Erklingens, der die Musik als immaterielle Kunst nahezu zeitlos macht? Das „Alte“ jedenfalls wird dabei spürbar als eine Klangwelt, die uns heute vielleicht fremd geworden ist, die uns jedoch so nah wie möglich an eine vergangene Gegenwart heranführen kann. Ein klimagekühltes Archiv mit seinem alten Notenmaterial wird damit zu einer wertvollen Zeitmaschine.

Dr. Christoph Meixner



Jung macht Alt



Iván Sánchez Aravena

Sein Bachelorstudium im Fach Viola da gamba in Weimar war für ihn das Sahnehäubchen auf einer bereits voll entwickelten Musikerlaufbahn: Der Chilene Iván Sánchez Aravena ist von Hause aus Kontrabassist. Nach seiner Ausbildung am Konservatorium der *Universidad Mayor* in Santiago de Chile war der 42-Jährige in einer Vielzahl professioneller Kammerensembles und Orchester seiner Heimat aktiv. So spielte er im Chilenischen Sinfonieorchester, im Sinfonieorchester Providencia sowie auch im Sinfonieorchester Concepción. Von 2019 bis 2021 zog es ihn noch einmal für ein Zweitstudium auf Violone und Viola da gamba in die Weimarer Klasse von Prof. Imke David. „Hier konnte ich alles über die verschiedenen historischen Kontexte erfahren“, erklärt der Musiker. „In meinem Fall liegt mein Hauptaugenmerk beim Studium der Bratschen da Gamba auf den Instrumenten mit niedriger Tessitura, bei denen ich hoffe ein Experte zu werden.“ Seine Liebe zur Viola da gamba sei erwacht, als er sich mit den Ursprüngen des Kontrabasses beschäftigt habe, sagt der Chilene. Von seiner Weimarer Professorin zeigt er sich beeindruckt: „Über Imke David muss ich sagen, dass ihr Klang einzigartig und tief ist. Ihre Interpretationen basieren auf einer großen Sensibilität und auch Spiritualität.“

Susanne Trinks

Ihr musikalischer Lebensweg führte sie von ihrer Geburtsstadt Gera nach Weimar – und vom Cellostudium bei Prof. Marie-Luise Leihenseder-Ewald zum Zweitstudium des Barockvioloncellos in die Klasse von Prof. Olaf Reimers. Susanne Trinks lebt inzwischen seit rund 20 Jahren in ihrer „Wahlheimat Weimar“, die sie für ihre überschaubare Größe, die kurzen Wege und die Nähe zur Natur schätzt. Das Barockcello habe sie während ihres „modernen Studiums“, wie sie sagt, bereits vor vielen Jahren kennengelernt. Zufällig sei sie als Cellistin für das Opernprojekt *Dido und Aeneas* der *Alten Musik* an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar eingeteilt worden: „Zum ersten Mal hatte ich ein Barockcello unter den Händen, und der rauere, anders formbare Klang der Darmsaiten sowie das Spielgefühl ohne Stachel begeisterten mich sofort.“ Dabei hatte sie auch ihre Liebe zum Continuospiel entdeckt – und die „enorme Gestaltungs- und Ausdruckskraft, die von der Bassgruppe ausgeht“, so die 46-Jährige. Von ihrem Professor Olaf Reimers zeigt sich Susanne Trinks überzeugt. Sie schwärmt von seiner wertschätzenden, kompetenten und lebendigen Art, die Lerninhalte zu vermitteln. „Ich schätze seinen reichen Erfahrungs- und Wissensschatz, der sich aus seiner eigenen künstlerischen Praxis speist.“

Studierende im Kurzportrait



Maria Isabella Vescovi

Die Italienerin absolvierte zunächst ein Klavierstudium mit dem Nebenfach Querflöte in ihrer Heimatstadt Udine im Nordosten Italiens. Beim folgenden Masterstudium in Venedig widmete Maria Isabella Vescovi sich auch schon der Gambe und historischen Tasteninstrumenten. Bis 2021 studierte sie schließlich Viola da gamba im Hauptfach in der Klasse von Prof. Imke David am Institut für Alte Musik der Weimarer Musikhochschule. Weitere Impulse auf der Gambe erhielt die 34-Jährige in Meisterkursen bei Philippe Pierlot, Mieneke van der Velden und Vittorio Ghielmi. Konzerte führten sie bereits nach Österreich, Italien, Deutschland und die Ukraine. Auf ihr Alte-Musik-Studium in Weimar blickt Maria Isabella Vescovi gern zurück und spricht von „engagierten Professorinnen und Professoren“. Besonders inspiriert zeigt sie sich von zwei Erasmus-Aufenthalten an den Königlichen Konservatorien von Amsterdam und Brüssel. Parallel zu ihrem Studium unterrichtete die Italienerin selbst Klavier, Querflöte und verschiedene Sprachen. „Als ich die Viola da gamba für mich entdeckte, habe ich sofort eine enge Nähe und Identifikation gespürt“, erzählt die Musikerin. „Es ist faszinierend zu erleben und zu hören, wie die Vibrationen sich verbreiten und die Stimme der Gambe sich entwickelt.“

Georg-Friedrich Wesarg

Als Kind begann er zunächst mit dem Klavier, später auch mit dem Orgelspiel. Schon früh fing Georg-Friedrich Wesarg an, die Gottesdienste seiner heimatlichen Gemeinde zu spielen. 1999 in Halberstadt geboren, entdeckte er als 13-Jähriger dann seine Faszination für die Musik Johann Sebastian Bachs, die sich schnell auf den ganzen Kosmos der *Alten Musik* ausdehnte. Erste Erfahrungen am Cembalo sammelte er bei Kursen und Projekten in der Stiftung Kloster Michaelstein. Gleich nach dem Abitur führte ihn sein Weg dann 2017 zum Bachelorstudium in die Klasse von Prof. Bernhard Klapprott an die Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. „Je mehr Cembalo ich im Leben spielte, desto mehr lernte ich es zu schätzen“, erklärt der 22-Jährige. „Seien es die singenden Töne des Instruments, der Druckpunkt beim Anschlag, die Feinheiten bei der Gestaltung von Klang, Artikulation und Lautstärke, die man zu beachten hat: All dies begeistert mich beim Cembalospiel immer wieder aufs Neue.“ In seiner Freizeit liest er Bücher zu Geschichte, Philosophie und Ökonomie – und komponiert eigene Werke, vorzugsweise in „barocker Ästhetik“. An seinem Professor Bernhard Klapprott schätzt Georg-Friedrich Wesarg dessen „soziale Fähigkeiten, fachlichen Kompetenzen, Detailverliebtheit und breites Wissen.“

LISZT

DAS MAGAZIN DER HOCHSCHULE

SONDERAUSGABE

FEBRUAR 2022

Herausgeber

Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar
Der Präsident
Platz der Demokratie 2/3
99423 Weimar

www.hfm-weimar.de
www.youtube.com/hmf Franz Liszt Weimar
www.facebook.com/hfmweimar
www.instagram.com/hfmweimar

Redaktion

Jan Kreyßig (Chefredaktion), Prof. Bernhard Klapprott,
Lehrende des Instituts für Alte Musik

Autorinnen und Autoren

Prof. Myriam Eichberger, Dr. Jens Ewen, Thomas Grysko, Katharina Hofmann, Prof. Bernhard Klapprott, Jan Kreyßig, Dr. Christoph Meixner, Ina Schwanse, Paula Stietz, Bastian Uhlig, Malte Waag

Gestaltung

Dipl.-Des. Susanne Tutein

Auflage

2.500 Stück

Redaktionsschluss

15. Januar 2022

Fotos | Grafiken

Cover: Professor*innen des Instituts für Alte Musik, Foto: Guido Werner

Peter Adamik: S. 43; Rama Alsaman: S. 73 rechts; Mathilde Biard: S. 28 links; Tilo Büssel: S. 84 rechts; Andrés Campos Cid: S. 28 rechts; Lutz Edelhoff: S. 54 rechts, S. 73 links; Zabet Esferas: S. 27; Jens Ewen: S. 53; Reiner Freese: S. 51; Simon Hertling: S. 38; Hochschularchiv | THÜRINGISCHES LANDESMUSIKARCHIV: S. 83; Jacqueline Hollmann: S. 54 links; Prof. Bernhard Klapprott: S. 48; Antje Kröger: S. 37; Carsten Leu: S. 55 links; Ying-Li Lo: S. 45 rechts; Paula Marien: S. 29 rechts; Thomas Müller: S. 11, 18, 20, 33, 34, 35, 41, 59, 62, 64, 66, 69, 71, 76, 77; Daniel Muñoz: S. 25; Georg Ott: S. 49; Thomas Peters: S. 61; Markus Postrach: S. 67; Privat: S. 21, 44 rechts, 55 rechts; Claudio Quiroz: S. 84 links; Alexander Stingl: S. 72 links; Maik Schuck: S. 39; Martin Schwabe: S. 9; Studioline Photography: S. 44 links; Susanne Tutein (Grafik): S. 3; Vittorio Vescovi: S. 85 links; Candy Welz: S. 80 unten; Guido Werner: Umschlagseiten, S. 4, 5, 6, 7, 10, 13, 14, 15, 17, 19, 22, 23, 24, 26, 30, 31, 46, 47, 56, 57, 63, 74, 75, 79, 80 oben, 81; Friedrich-Georg Wesarg: S. 45 links; Ute Wesarg: S. 85 rechts; Kyunghee Yang: S. 72 rechts; Wen-Chao Yeh: S. 65; Hanyu Zhou: S. 29 links

Druck

Druckhaus Gera GmbH

Die Redaktion behält sich das Recht vor, Beiträge zu kürzen und/oder sinntsprechend wiederzugeben. Der Inhalt der Beiträge muss nicht mit der Auffassung des Herausgebers übereinstimmen. Für unverlangt eingehende Manuskripte übernimmt die Redaktion keine Verantwortung. Leserbriefe sind erwünscht. Für den Inhalt der Anzeigen zeichnen die Inserenten verantwortlich.



