



Das Lied des Harfners

Seit 1994 macht das Ensemble The Harp Consort um den englischen Harfenisten Andrew Lawrence-King Furore: sei es mit einem mittelalterlichen Mysterienspiel, sei es mit spanischer Barockmusik, die mit großer improvisatorischer Freiheit und tänzerischem Temperament realisiert wird, sei es mit faszinierenden Einblicken in die barocke Bearbeitungspraxis anhand von Werken Bachs und Vivaldis. Gleich zwei neue CDs sind in diesem Frühjahr erschienen. Aus diesem Anlaß traf Ingo Dorf Müller den „Mann mit der Harfe“ bei einem Auftritt in Karlsruhe.

Ingo Dorf Müller: Die Harfen bilden eine weit verzweigte Familie mit einem großen Reichtum an Klangfarben, die im Laufe der Zeit in ganz unterschiedlichen Funktionen eingesetzt wurden. Heute kennt man in der Regel nur die moderne Pedalarfe. Die barocken und vorbarocken Harfeninstrumente – z. B. Arpa Doppia, Welsh Triple Harp, Davidsharfe, Irish Harp – und das zugehörige Repertoire hat man erst in den letzten Jahren und hauptsächlich durch Ihre Arbeit wiederentdeckt. Warum so spät? – Immerhin gibt es die „historische Aufführungspraxis“ nun schon seit einigen Jahrzehnten.

Andrew Lawrence-King: Der Hauptgrund war, daß die Instrumente fehlten. Vor ungefähr 15 oder 20 Jahren wurden die ersten Versuche unternommen, Barockharfen nachzubauen. Diese Instrumente waren aber derart verschieden von den modernen Harfen, daß an der Pedalarfe ausgebildete Spieler sie überhaupt nicht bedienen konnten. Der zweite Grund war das scheinbar fehlende Repertoire. Das Repertoire für Harfe entspricht dem für Laute und Cembalo. Die Harfe wurde auch in ähnlichen Funktionen eingesetzt: als Soloinstrument, als Duo- oder Triopartner, als Continuoinstrument für die Kammermusik. Auch ein Orchester konnte von der Harfe aus dirigiert werden. Wir haben uns

daran gewöhnt, daß ein Barockorchester vom Cembalo aus geleitet wird: Mit der Harfe geht das natürlich auch, und das war in der Barockzeit z. B. in Süddeutschland und Spanien eine verbreitete Praxis. Lange Zeit nahm man an, die Harfe sei im Barock nur eine Art Sonderinstrument für Spezialeffekte gewesen, und man suchte in diesem Zusammenhang nach Stücken, die für die Harfe geschrieben sind. Es gibt solche Stücke, aber nicht sehr viele, und diese nicht immer von den besten Komponisten. Man muß die Frage anders stellen: Interessant ist nicht, welche Stücke für die Harfe komponiert wurden, sondern was Harfenisten damals tatsächlich gespielt haben. Man stellt dann bald fest, daß sie auch Tasten- und Lautenliteratur gespielt haben. Nahezu jede Quelle aus der Zeit betont, daß man auf der Harfe alles das spielen kann, was sonst auf Tasteninstrumenten oder Lauten gespielt wird.

ID: Es ist ja ein zentraler Aspekt in der ganzen vorklassischen und z. T. sogar noch in der klassischen Musik, daß man absolut hemmungslos mit Bearbeitungen umging. Heute ist es ein Problem der Aufführungspraxis, daß man das nicht mehr wagt.

ALK: Genau, und dahinter steckt eine ganz andere Ästhetik. Heute wird dem Original ein höherer Wert zugeschrieben als der

Transkription: Damals aber hat man das ganz anders gesehen, denn in jeder Aufführung mußte der Musiker die Musik verändern, Ornamente oder Variationen hinzufügen. Man hatte die Vorstellung, ein Musikstück sei eine Art Geschichte, die man jedes Mal neu erzählen müsse – wichtig war dabei weniger die Geschichte an sich als die neue Fassung. Man versuchte, ein Thema oder sogar ein ganzes Stück neu zu formulieren, und das Ergebnis wurde nicht geringer geschätzt als das „Original“.

ID: Das Problem der Bearbeitung ist eng verbunden mit einer anderen wichtigen Frage der Aufführungspraxis: der Improvisation. Es wird in der Alten Musik noch immer sehr wenig improvisiert.

ALK: Das ist der andere Aspekt jener Musikästhetik, die uns verlorengegangen ist. Der ausführende Musiker muß selbst etwas Persönliches zu der Musik, die er spielt, hinzubringen. So, wie er durch Bearbeitungen oder auskomponierte Variationen einen gegebenen musikalischen Zusammenhang veränderte, durfte und sollte er auch während des Musizierens spontan Veränderungen anbringen. Aus der Spannung der Aufführungssituation, so meinte man, entstünden neue musikalische Ideen, die auf anderem Wege nicht zu entwickeln wären. Das war in der Barockzeit, ähnlich wie heute bei Jazzmusikern, eine hochgeschätzte, wertvolle Fähigkeit: insbesondere natürlich bei Solistenmusik. Bei Sonaten und Konzerten erwartete man, daß der Solist nicht einfach die Noten spielt, sondern Eigenes hinzufügt. Wenn man das heute macht und die Verzierungen wirklich improvisiert, stellt man fest, daß das Publikum in besonderer Weise darauf reagiert: Da ist eine schwer zu beschreibende, aber spürbare Spannung, eine gewisse Erregung, wenn das Publikum merkt, daß der Solist seine Musik tatsächlich spontan entwickelt.

ID: Wie kommt es, daß man diesen Aspekt der Aufführungspraxis bisher so nebensächlich behandelt hat? Ist es die Sorge, wenn man sich die Freiheit zur Improvisation nimmt, nicht mehr „authentisch“ zu sein, das historisch Abgesicherte zu verlassen?

ALK: Es ist eine paradoxe Situation: Wir wollen authentisch spielen, wir wollen historisch spielen, wir wollen den Stil respektieren – und das erste, was wir gleich

bei den allerersten Forschungen lernen, ist, daß man die geschriebenen Noten nicht spielen soll. Man muß etwas Freies bringen – aber auch nicht irgend etwas, sondern man muß dabei genau den dafür aufgestellten Regeln folgen. Wenn man einen Stil und seine Regeln gut genug kennt, braucht man sich bei der Improvisation nicht mehr auf das zu beschränken, was im Rahmen dieses Stils den „Normalfall“ darstellt, sondern man kann Ungewöhnliches, sogar Schockierendes wagen. Um zu improvisieren, braucht man also zunächst einmal eine gründliche Vorbereitung. Und dann muß man es ganz fleißig üben: um die Ideen in einen natürlichen Fluß und eine logische Reihenfolge bringen zu können, aber auch, um sich mit dieser paradoxen Situation zwischen musikalischer Freiheit und den Grenzen des Stils vertraut zu machen.

ID: Als Sie mit der Harfe angefangen haben: War das Publikum da von Anfang an begeistert, glaubte man Ihnen, daß die Harfe ein wichtiges und in seiner Bedeutung unterschätztes Instrument der Alten Musik sei? Oder gab es Skepsis? Es war ja immerhin etwas ganz Neues.

ALK: Für viele ist es heute noch eine Überraschung, wenn sie die ganze Breite des barocken Harfenrepertoires kennenlernen. Die Barockharfe ist ein sehr farbenreiches Instrument. Sie bietet, im Unterschied etwa zum Cembalo, nicht nur die Möglichkeit, laut und leise zu spielen, sie kann auch durch den Einsatz von Klangfarben zusätzliche Akzente setzen und kommt in ihrer Modulationsfähigkeit – wie es dem Ideal der Zeit entsprach – der menschlichen Stimme nahe. Das Publikum findet das zwar in der Regel sehr schön, doch werde ich immer wieder mit der Frage konfrontiert, ob das „erlaubt“ ist, ob derartige Klänge in barocker Musik überhaupt zulässig sind. Vieles an diesem Repertoire ist noch immer sehr ungewohnt – übrigens auch für mich: Wann immer ich mir neues Repertoire erschließe, ist das ein Experiment. So haben wir neulich erstmals spanisches Repertoire mit spanischer Barockharfe und einem Gitarrenensemble gespielt: Für diese Kombination gibt es vielfältige Zeug-

nisse, sie ist aber in unserer Zeit noch nie ausprobiert worden. Diese Klänge waren dann auch für uns gänzlich neu. Wir hatten vorher überhaupt keine Vorstellung von diesem Klang, und haben uns dann ganz vorsichtig und nach genauer Auswertung der historischen Quellen da herangetastet.

ID: Stichwort Quellen: Aus Ihrer Biographie geht hervor, daß Sie ausführliche Studien betrieben hatten, bevor Sie überhaupt erstmals eine Harfe in die Hand nahmen. Welche Rolle spielt die Arbeit mit den Quellen heute noch für Sie?

ALK: Als Musiker habe ich nicht mehr die Zeit, in Bibliotheken und alten Schlössern nach den Quellen zu suchen. Es gibt Musikwissenschaftler die das machen, und natürlich auch Musikerkollegen, die mir neues Repertoire, neue Fakten, neue Erkennt-



nisse vermitteln. Auch die Harfenbauer betreiben ihre eigene Forschung, entwickeln neue Instrumententypen, verbessern die Kopien historischer Instrumente. Ich finde es gut, wenn ein Instrumentenbauer historisch genau arbeitet und gute wissenschaftliche Kopien macht – aber er sollte dabei auch „improvisieren“, er sollte wie der Musiker etwas Persönliches hinzufügen, damit das Instrument seine eigene Stimme hat und nicht zum Museumsstück wird.

ID: Von den ersten Forschungen über die ersten Spielversuche bis zur virtuoson Beherrschung der Instrumente: Das ist eine



Auf musikalischer
Spurensuche:
Andrew
Lawrence-King
und The Harp
Consort.

beeindruckende Entwicklung. Wieviel Zeit hat sie in Anspruch genommen?

ALK: Schwer zu sagen – als Musiker lernt man ja auch immer weiter. Der Weg ist nie abgeschlossen. Die Idee einer Doppelharfe z. B. haben wir drei Monate lang diskutiert und dann drei Monate lang wirklich daran gearbeitet. Dann bekam ich das Instrument, und weitere drei Monate später spielte ich es erstmals öffentlich – und zwar als Continuo-Instrument. Die Continuo-Praxis kannte ich von meinem Studium als Cembalist. Beim Continuo-Spiel hat man die Wahl: Wenn man schon über virtuose Fähigkeiten verfügt, kann man den Continuo sehr aufwendig gestalten, wenn nicht, kann man den Part auch sehr schlicht, aber trotzdem musikalisch ausführen. So kann man das Instrument kennenlernen, kann lernen, auf der Harfe mit anderen zusammen zu spielen. Dieses erste Konzert war eine wunderbare Gelegenheit auszuprobieren, was man mit der Harfe machen kann: Denn das wußte damals noch keiner.

ID: Wie kam es nun zur Gründung Ihres Ensembles, das ja die Harfe im Titel führt?

ALK: Am Anfang habe ich mit sehr vielen verschiedenen Ensembles zusammengearbeitet. Das habe ich bewußt gemacht, denn ich wollte mich erst einmal auf keine bestimmte Spielweise festlegen, alle Möglichkeiten ausprobieren. In der englischen Alte-Musik-Szene lernt man zunächst eine große Professionalität. Es wird erwartet, daß man

alles vom Blatt spielen kann, daß man alles transponieren kann, daß man den Generalbaß perfekt beherrscht und daß man auf Anhieb mit dem Ensemblespiel zurechtkommt. Das war eine gute Schule. Doch danach habe ich zuerst eine ganze Weile in Frankreich musiziert: Dort – etwa bei Bill Christie und Les Arts Florissants – habe ich sehr viel über den emotionalen Gehalt der Musik gelernt. Zusammen ergab das eine gute Balance. Danach ging's nach Deutschland. Ich habe damals sehr viel italienischen Frühbarock – Monteverdi und seine Zeit – in Deutschland gespielt. Damals habe ich – etwa in zahllosen Aufführungen der „Marienvesper“ – gelernt, wie die Harfe mit den anderen Continuoinstrumenten zusammenwirken und wie man eine Continuogruppe aufbauen kann. Denn wenn man mit vielen verschiedenen Instrumenten Continuo spielt, ist das eine ziemlich komplizierte Sache: Die Instrumente sind sehr unterschiedlich in der Handhabung, alle improvisieren, und niemals dürfen zwei Instrumente gleichzeitig genau die gleichen Töne spielen – und dennoch soll das Zusammenspiel homogen wirken. Man spielt nicht die gleichen Töne, folgt aber einem gemeinsamen Konzept.

ID: Das ist auch für Vokalmusik, etwa Rezitative in Opern und Oratorien wichtig: Ohne diese improvisatorische Freiheit im

Continuo kann es zu keiner lebendigen Interaktion mit den Sängern kommen.

ALK: Genau das ist die Herausforderung für eine solche Continuogruppe: Sie muß einerseits frei genug sein, um beispielsweise auf einen Sänger reagieren zu können, andererseits muß sie sehr diszipliniert sein, damit nicht alles auseinanderfliegt. Nach der „deutschen“ Phase habe ich häufig in Spanien gespielt. Dort habe ich sehr viel über die Bedeutung des Klangs in der Alten Musik gelernt. Das war immer ein Thema für mich, aber ich habe es besonders in Spanien gemerkt. Spanische Musik hat immer eine ganz spezifische Farbe. Damals habe ich begriffen, daß man nicht nur authentisch historisch spielen muß, sondern auch authentisch geographisch. Das heißt, daß spanische Barockmusik anders klingen muß als französische, deutsche oder irische. Das gilt für die Wahl der Instrumente ebenso wie für die Spezifika der jeweiligen Aufführungspraxis. Diese beiden Ideen waren gewissermaßen das Programm bei der Gründung von The Harp Consort: die Idee von einer Gruppe, die improvisiert, aber trotzdem zusammenspielt, und die Idee, verschiedene Repertoires wirklich unterschiedlich aufzuführen und tief in die jeweilige Kultur einzudringen, um die Farben der Musik deutlich zu machen. □

CD-Tips

Carolán's Harp (Werke von Tourlough O'Carolan); The Harp Consort, Andrew Lawrence King
DHM/BMG CD 05472 77375 2

Die Davidsharfe (Werke von Froberger, Buxtehude, Bach, Händel u. a.); Andrew Lawrence King (Davidsharfe)
DHM/BMG CD 05472 77386 2

La Harpe Royale (Werke von Couperin und de Visée); Andrew Lawrence King
DHM/BMG CD 05472 77371 2

His Majesty's Harper (Werke von Byrd, Dowland, MacDermott, le Felle); Andrew Lawrence-King
DHM/BMG CD 05472 77504 2

Italian Concerto – The Italian „gusto“ at home and abroad... (Werke von und nach Vivaldi, Bach, O'Carolan, Händel); The Harp Consort (mit Concertino, Ripieno und Irish Band), Andrew Lawrence-King
DHM/BMG CD 05472 77366 2

Ludus Danielis (Mysterienspiel des 13. Jahrhunderts aus Beauvais); Harry van der Kamp, Douglas Nasrawi, Ian Honeyman, The Harp Consort, Andrew Lawrence-King
DHM/BMG CD 05472 77395 2

Ruiz y Ribayaz, Luz y Norte (Madrid 1677); The Harp Consort, Andrew Lawrence-King
DHM/BMG CD 05472 77810 2

Vivaldi, Die vier Jahreszeiten; The Harp Consort, Andrew Lawrence King, Freiburger Barockorchester, Gottfried von der Goltz
DHM/BMG CD 05472 77384 2

Neu im Juni:
Torrejón y Velascos, La Púrpura de la Rosa (Oper nach einem Libretto von Calderón, uraufgeführt 1701 in Lima; mithin, wie es in der Vorankündigung heißt, „die erste Oper aus der Neuen Welt“)
The Harp Consort, Andrew Lawrence-King
DHM/BMG CD 05472 77355 2 (2 CD)