

Lasciatevi toccare !



Über Zusammenhänge zwischen Musik und Malerei

Marco Hüttenmoser

*Vortrag auf Schloss Lenzburg anlässlich eines Konzertes mit dem Gambenconsort
„The Fairie -Round“ vom 13. September 1996*

Sehr geehrte Damen und Herren

Wenn ich hier als Organisator des heutigen Abends zu Ihnen über englische Consortmusik des 16. und 17. Jahrhunderts spreche, so tue ich dies weniger als Fachmann - ich bin weder Musiker noch Musikhistoriker. Ich spreche zu Ihnen zunächst aus dem persönlichen Erleben dieser Musik heraus, so wie ich sie, zunächst als „Konserve“ und in der Folge life in vielen Proben der Musikerinnen und Musiker, die heute Abend spielen werden, erfahren habe. Darüber hinaus werde ich aus kunsthistorischer Sicht versuchen, die Musik in ihre Zeit einzubetten und sie mit der gleichzeitigen Entwicklung in der Malerei zu vergleichen.

I

Ganz zu Beginn meiner ersten bewussten Begegnung mit der englischen Consortmusik stand ein Moment besonderen Aufmerkens und Vernehmens.

Es waren eigenwillige Klänge. Besonders irritierte mich der ungewohnte Wechsel zwischen Orgel, Violine und Gambe. Ein Zwiesgespräch, in dem das eine Instrument das andere nie zu dominieren oder in die Ecke zu drängen versuchte. Kein Instrument übernahm bloss „dienende Funktionen“, auch die Orgel nicht. Alle konnten sich voll entfalten, um sich dann in gemeinsamen, d.h. polyphonen Partien in oft harten Gegensätzen und Dissonanzen neu zu begegnen. Ein spannender Dialog unter Partnern.

Die Klänge rissen mich - ich erinnere mich gut - aus den morgendlichen Routinehandlungen. Ich war gerade mit der Zubereitung des Frühstücksmüeslis beschäftigt. - Das war keine obligate unverbindliche Frühstücksmusik, kein abgebrühter Klassiksound. Die Klänge sprengten die üblichen Konventionen. Diese Musik packte mich. Der Lärm des Mixers durfte sie nicht unterbrechen. Ich setzte mich hin. Den fremd klingenden Namen, den die Mattinata-Sprecherin am Schluss des Werkes erwähnte, verstand ich zunächst nicht. Ein Blick in die Programmzeitung bestätigte mir die Fremdheit: *William Lawes*. -

Das A wurde für mich in der Folge zum O, Lawes zur geheimen Love!

Sie werden, sehr geehrte Damen und Herren, heute Abend eine von Lawes Sonaten hören, - vielleicht geht es Ihnen ebenso wie mir.

Auf meine Liebe zu William Lawes folgte mein Interesse für alte englische Consortmusik generell und die Idee, in unserer Region ein Konzert mit dieser so selten gehörten Musik zu organisieren.

Möglich wurde dies dank dem grossen Einsatz der heute Abend spielenden Musikerinnen und Musiker. Ich möchte Ihnen an dieser Stelle herzlich danken.

Ich gab zwar mit meiner geheimen „love“ den Anstoss für das Konzertprogramm von heute Abend. Doch das Programm entstand in enger Zusammenarbeit aller und es erfüllt uns, so wie es nun dasteht mit einem gewissen Stolz.

II

William Lawes, 1602 geboren und bereits 1645 für König Karl den ersten auf dem Schlachtfeld gestorben. - Für einen König, der sich in seiner absolutistischen Manier weitgehend von der Umwelt abkapselt. Wenn man den Hofbetrieb auf Grund überlieferter Akten etwas näher studiert, wirkt es fast unglaublich, dass an diesem Hofe derart persönliche und intime Consortmusik entstehen kann. Es scheint fast, dass der König sich in der Consortmusik eine Art „persönliches Reservat“ geschaffen hat, das im grössten Widerspruch zum übrigen Hofbetrieb steht.

William Lawes, der bereits als Jugendlicher gemeinsam mit dem späteren König unter John Coperario das Gambenspiel studiert, spielt im musikalischen Hofleben des Königs eine wichtige

Rolle, hat er doch auch für zahlreiche sogenannte „Maskenspiele“, die mit kaum zu übertreffender Opulenz inszeniert werden, die Musik geschrieben. Wie sich jedoch das Consortspiel am Hofe im engeren Kreis abgespielt, ob der König dabei war, selber mitgespielt hat etc., darüber schweigt die Geschichte.

Lawes ist zwar als Komponist für eine kurze Zeitspanne eine herausragende Gestalt. Bald danach gerät er und seine Musik, die zumeist nur handschriftlich überliefert ist, völlig in Vergessenheit.

Wie Sie heute Abend hören werden, hat Lawes mit Taverner, Tye, Byrd, Dowland, Gibbons, Holborne, Jenkins und Ward viele zum Teil weit bekanntere Vorfahren und Zeitgenossen, von denen ebenfalls Consortmusik überliefert ist.

Was ist nun das Besondere an dieser Zeit und Ihrer Consort-Musik? Warum ist diese Art von Musik überhaupt entstanden?

Lassen Sie mich im Buch der Zeit noch etwas weiter zurückblättern.

III

Im Laufe des Mittelalters und insbesondere zu Beginn der Renaissance werden starke Bestrebungen spürbar, die die verschiedenen Künste, insbesondere die Malerei und die Musik aus den Gefilden handwerklichen Tuns herausheben und unter die „artes liberales“ die Freien Künste wie die Mathematik, die Philosophie, Rhetorik usw. einreihen wollen.

Um dies zu erreichen beruft man sich auf die Antike. In der Antike galten die Musik und die Malerei als freie Künste. Sie hatten die Aufgabe, die Natur und den Menschen in seinem Wesen und seinen Gefühlen nachzuahmen. Werke der Malerei und insbesondere der Musik sollten den Betrachter in seinem Handeln und Fühlen beeinflussen. Die Kunst hatte sozusagen eine staatspolitische Aufgabe.

Wie wird nun der Forderung der Nachahmung nachgekommen?

In der Malerei werden rohr und grelle Farben unterdrückt, ins Hell-Dunkel abgetönt und fein ineinander verrieben, so dass sie eine spiegelglatte Oberfläche bilden. - Denken Sie etwa an Bilder von Leonardo da Vinci. Hell-Dunkel und eine spiegelglatte Oberfläche sind zwei zentrale Konventionen, um die dargestellten Dinge in ihrer vollen Platizität aufscheinen und die verwendeten Materialien in einer kompakten, gleichsam durchsichtigen, spiegelähnlichen Oberfläche vergessen zu lassen.

In der Musik fordert eine Reihe bedeutender Persönlichkeiten, die der Zeitströmung des *Humanismus* zuzurechnen sind, dass die klangreiche Polyphonie mit ihrer kontrapunktischen Technik abgeschafft und das reine gesungene Wort, - zuvor oft von den üppigen Klänge bis zur Unkenntlichkeit überlagert -, wieder zur Geltung gebracht werden müsse. Die Musik, so fordern sie, müsse wieder zur Dienerin des Wortes werden.

Auch die Kirche greift - etwa im Konzil von Trient - in den Streit ein. Das Schwelgen in Klängen in kirchlichen Gesängen und bunten rohen Farben in den Bildern entspricht einer weltlichen, sinnens-freudigen Einstellung, die den Erneuerungsbestrebungen in der Kirche widersprechen. Die Musiker - zum Beispiel Palestrina - werden zurechtgewiesen und aufgefordert, dem Wort wieder zur Geltung zu verhelfen.

(Hier vielleicht ein klärendes Wort zur Polyphonie: In der Polyphonie werden im Gegensatz zur Homophonie die einzelnen Stimmen eines mehrstimmigen Werkes klanglich und rhythmisch selbständig geführt. Das Zusammenspiel der verschiedenen Stimmen erfolgt nach den Regeln des Kontrapunktes. Ohne hier auf diese Regeln eingehen zu können - Sie übersteigen meine musikalischen Kenntnisse bei weitem - ist klar, dass in einem derart komplexen Gebilde ver-

schiedener eigenständiger Stimmen, das Wort, der Text eines Liedes untergeht und kaum mehr verständlich ist. Denken Sie dabei ganz einfach an die Form des ihnen vertrauten Kanons.)

Weit einschneidender als in der katholischen Kirche sind die Konsequenzen für die Musik dort, wo es zu Kirchenspaltungen kommt und die Reformatoren nicht nur die Orgeln aus den Kirchen entfernen, sondern auch an die Kirchenmusik völlig neue Anforderungen stellen.

Ein konkretes Beispiel stellt das Werk von Christopher Tye dar, von dem Sie heute Abend zwei instrumentale Werke hören werden. Tye wächst in einer streng katholischen Tradition auf. Er erfährt eine Ausbildung als Chorknabe, womit er mitten in der polyphon-kontrapunktischen Tradition der alt-englischen Kirchenmusik steht. Später schwenkt er durch den Einfluss eines mächtigen Freundes und Förderers zur anglikanischen Religion über, wird Pfarrer und einer der ersten Kirchenmusiker der Anglikaner.

Das kompositorische Werk von Tye ist gespalten: Die kirchenmusikalischen vokalen Werke sind einfache Wort für Wort Vertonungen. In den instrumentellen Kompositionen hingegen, in seinen In Nomines für Gamben steht er voll in der polyphonen alt-englischen Tradition.

IV

Die Reformation in England hat für verschiedene Komponisten gravierende Folgen. Sie bringt viele von ihnen um ihren Job. Vor allem fehlen grössere Aufträge.

Ersatz für die grössere Öffentlichkeit finden die Musiker zum Teil am königlichen Hof, bei verschiedener Fürsten und Adeligen, sowie immer mehr auch bei dem durch den Welthandel reich und mächtig gewordenen Bürgertum.

Die gesellschaftliche Situation und das Umfeld, in dem nun musiziert wird, verändert sich völlig. An die Stelle der grossen Chöre mit Chorleitern, Organisten und ergänzenden Instrumentalisten tritt der enge Kreis musikalischer Liebhaber und Spezialisten. Man hat auch schon darauf hingewiesen, dass die Musiker damals ihre Kompositionen für sich selber geschrieben hätten. Ein Zeichen für die Intimität dieser Musik ist auch, dass sie kaum je veröffentlicht, sondern nur handschriftlich überliefert ist. (Braun)

Der hier angedeutete Prozess verläuft nirgends so einschneidend wie in England. Es gibt zwar auch andern Orts das private Musizieren im kleinen exklusiven Kreis. Etwa in Italien, wo Baldassare Castiglione davon schwärmt, wenn nach anregenden Diskussionen im Kreis der Humanisten der „süsse und sehr kunstvolle Klang“ einer Gruppe von Gamben erklingt. Doch in Italien bleibt die Musik stärker als anderswo in der offiziellen Kirche und damit in der grossen Öffentlichkeit verankert. Man drängt entsprechend nach grossen Formen und damit auch nach dem Solistischen.

In England hingegen führt der erzwungene Rückzug der Musiker aus der grösseren Öffentlichkeit zu einer Blüte der Instrumentalmusik, ja zu einem ersten Höhepunkt der Kammermusik überhaupt.

Ein äusseres Zeichen dafür ist etwa die instrumentelle Zusammensetzung für die viele Musiker komponieren. Am deutlichsten kommt dies wiederum im Gambenconsort zum Ausdruck und in der Schaffung von sogenannten „Gambenfamilien“, in der fein aufeinander abgestimmte Gamben unterschiedlicher Grösse und Tonlage miteinander musizieren.

Das ins Zentrum gerückte Spiel in der kleinen Gruppe spiegelt sich auch in der Art und Weise des Komponierens, etwa wie die einzelnen Stimmen geführt werden und wie sie zueinander stehen.

Verstärkt wirkt sich in England dabei aus, dass die Musiker sich in ihren instrumentellen Kompositionen nicht von der alten polyphon-kontrapunktischen Tradition absetzen, sondern an sie anknüpfen. Das abwechselnde Schweben und sich zeitweise Durchdringen der verschiedenen selbständigen Stimmen in der alten Chormusik wird nun im Zusammenspiel der verschiedenen Instrumente zunächst nachgeahmt, dann immer stärker von neuen den Instrumenten stärker entsprechenden Formen durchdrungen.

Dieses Zusammengehen mit der Tradition hat auch dazu geführt, dass im Unterschied zu andern Ländern der Durchbruch des Solistischen in England auf sich warten lässt, ja innerhalb der Gambenconsortmusik gar nie erfolgt ist.

Die Bedeutung der englischen Consortmusik wird deutlich, wenn wir nach vergleichbaren Formen des Zusammenspiels fragen: Wir müssen lange warten. Erst in der Wiener-Klassik in den sogenannten Streichquartetten findet sich wieder Entsprechendes. Nun aber eingebunden in neue und starke Konventionen. - In England im 16. und 17. Jahrhundert ist alles noch freier, offener und - aufregender...

Das dialogische Prinzip in der Instrumentalmusik hat wichtige Wurzeln in Spanien, von wo vermutlich die Gambe nach England gekommen ist. In seinem „Trattato..per la musica de violones“ aus dem Jahre 1553 beschreibt Diego Ortiz am Beispiel des abwechselnden Spiels zwischen einem Cembalo und einer Gambe das dialogische Prinzip wie folgt: „Die Fantasie, welche das Cembalo (einleitend muss man beifügen) spielen würde, bestehe aus wohlgeordneten Akkorden; der Violine setze mit einigen zierlichen Gängen ein, und - wenn er auf einigen schmucklosen Noten verweilt, - antworte ihm das Cembalo zur rechten Zeit. Man mache einige Fugen, indem eines auf den andern achtet in der Art wie man den konzertierenden Kontrapunkt singt.“ - Man beachte bei diesem Zitat, dass Ortiz seine Ausdruckweise aus dem humanen Dialog respektive der menschlichen Interaktion verwendet. - (antworten, auf den andern achten) und dass Ortiz auf das Vorbild in der vokalen Musik, den gesungenen Kontrapunkt hinweist.

Nach 1600 wird in England vermehrt die Hausorgel in das Gambenconsort integriert, so wie wir dies am heutigen Abend ebenfalls tun werden. Eine solche Orgel muss, wie es Thomas Mace der führende Musiktheoretiker zur Zeit von William Lawes betont, genau auf das Gambenconsort abgestimmt, das heißt, sie muss dialogfähig sein. Sie darf die Gamben nicht übertönen und der gegenseitige Kontakt beim Spielen muss gewährleistet sein. Mace begnügte sich dabei nicht mit theoretischen Bemerkungen, sondern konstruierte selbst eine für das Zusammenspiel mit Gamben besonders geeignete Tischorgel.

Dass dies gerade eine Tischorgel ist, kommt nicht von ungefähr. - Denn wo spielte die Gambenfamilie? - Nun, die Familie gehört an den Tisch!

Ganz in diesem Sinne hat Christopher Tye seine Consortmusik zum Teil so aufgeschrieben, dass von den rund um einen Tisch sitzenden Spielern, jeder seinen Part von einem gemeinsamen Blatt lesen kann. Das heißt, die verschiedenen Stimmen waren auf dem gleichen Blatt in den verschiedenen Himmelsrichtungen angeordnet.

Die Bedeutung des Musizierens am Tisch kommt auch in vielen Abbildungen zum Ausdruck. Die Musiker gruppieren sich in vielen Abbildungen um einen viereckigen oder runden Tisch. Bezeichnenderweise öffnet sich in jüngeren Darstellungen die Gruppe nach vorn für den Zuschauer und für das eher solistische Spiel.

Bezeichnenderweise gibt es erneut eine Parallele zur Wienerklassik: Dort schuf man für das enge Zusammenspiel der Violinen die sogenannten Quartettische.

V

Die Übergangszeit von der Renaissance zum Barock, aus der die Musik des heutigen Abends stammt, ist geprägt durch eine eigenwillige Dialektik, in der Musik wie in der Malerei.

Da gibt es für beide Künste die neue Forderung nach mehr Nachahmung und einer gleichzeitigen Zurückbindung der Mittel des jeweiligen Mediums: der Farben und Klänge, deren Unterordnung unter das Wort und die darin zum Ausdruck kommenden Gefühle in der Musik und die Unterordnung der Farben unter den dargestellten Gegenstand in der Malerei.

Maler wie Musiker wehren sich zum Teil mit den genau gleichen Argumenten gegen die reinen Farben und das Schwelgen in Klängen, weil dies nur die Augen, respektive die Ohren des einfachen Volkes kitzle. Es fehle dieser Art von Gestaltung am Konzept, am Disegno, das heisst nach damaliger Auffassung an Nachahmung.

Die neuen Forderungen lösen eine Fülle von Versuchen und Experimenten aus, die im Sinne der erwähnten Dialektik letztlich nicht die Nachahmung in den Vordergrund rücken, sondern erneut die besonderen Mittel der beiden Medien.

So erprobt man in der auf Nachahmung ausgerichteten Musik stärker als je zuvor die klanglichen Möglichkeiten und Grenzen der verschiedenen Instrumente aus. Man erfindet neue Effekte, um in der Musik - in der vokalen wie instrumentellen - nicht nur Kriegsgeschrei, das Aufplattern der Hühner im Stall - aus das gab es - sondern auch Gefühle der Wut, Trauer, Freude usw. auszudrücken. Man macht, um eine möglichst große Wirkung zu erreichen, selbst Konzessionen an die Harmonie und erlaubt den gezielten Einsatz von Dissonanzen. In der Malerei umgekehrt wird es erstmals möglich im Dienste einer sogenannten „lebhaften Nachahmung“ die bis anhin als selbstverständlich hingegenommene spiegelglatte Oberfläche der Bilder mit sichtbar bleibenden Pinselstrichen zu durchsetzen.

Diese Experimente sind es, die eine für die Entwicklung der Künste wichtige Dynamik auslösen, respektive stärken. Sie führen nämlich die Malerei wie die Musik erneut vom Prinzip der Nachahmung weg.

Die englische Consortmusik ist für derartige Entwicklungen besonders empfänglich. Eine öffentliche Kontrolle, wie dies bei grossen kirchenmusikalischen Werken der Fall ist, fehlt. Die Musiker sind weitgehend auf sich selbst geworfen und komponieren für kleine Liebhaberkreise.

Der Verlauf des heutigen Konzertprogrammes ist dem Experimentierfeld des frühen instrumentellen Schaffens gewidmet.

So stehen im Zentrum des Programmes stehe die sogenannten In Nomines. In ihnen - sowohl das älteste In Nomines von Taverner wie das jüngste von Purcell ist im Programm enthalten - kann man nachvollziehen, wie eine zunächst einfache Melodie immer stärker durch die Möglichkeiten des instrumentellen Zusammenspiels überformt und verändert wird.

In Nomines sind eine ureigene englische Entwicklung. Insgesamt entstehen im Zeitraum von 1530 bis 1680 rund 150 Kompositionen mit diesem Namen. Dabei handelt es sich um Vertonungen eines Abschnittes aus dem Benedictus von John Taverners Messe „Gloria tibi Domine“.

Dass sich aus diesem kurzen Ausschnitt eine ganze musikalische Tradition entwickelt hat, überrascht.

Verschiedene Autoren erklären es mit kompositionellen Eigenheiten des ausgewählten Ausschnittes, andere sehen darin auch ein Hommage an den grossen Komponisten Taverner.

Eine ergänzende Erklärung erwähnt Woodfield in seiner Geschichte der Gambe. Woodfield weist darauf hin, dass die frühen In Nomines stark lehrhaften Charakter hätten und wohl zur Schulung englischer Chorknaben beim wortlosen Gesang und beim Erlernen des Gambenspiels verwendet worden seien. Diese Erklärung knüpft an die im 16. Jahrhundert sehr lebendige und wichtige Tradition der Lehrbücher für das Instrumentenspiel und die sogenannten Tabulaturen an. Tabulaturen sind Bücher, in denen gezeigt mit mit welchen Griffen auf einem Instrument eine vorgegebene Melodie begleitet oder bereichert werden kann. Oft wurden diese Bücher von den Komponisten dazu benutzt, um virtuose Werke der Instrumentalmusik zu schaffen. Sie sind insofern ein wichtiger Schritt hin zur selbständigen Instrumentalmusik. (Diese Art des virtuosens Schaffens wird den auch - ganz im oben diskutierten Sinne - heftig kritisiert. Am heftigsten etwa von Hermann Fincke in seiner 1556 erschienenen „Prattica musica“. Fincke spricht vom „leeren Lärm“ und einer „blossen Fingerfertigkeit“, mit denen die Musiker ihre Fähigkeiten zur Schau stellten, um die „Ohren der ungebildeten Zuschauer zu kitzeln.“)

Ein weiteres klärendes Moment kommt hinzu: In Nomines entstehen in der Zeit der Reformation, einer Zeit, in der die kleinste Häresie oder politische Unkorrektheit direkte persönliche Folgen hat. Dies verdeutlicht, warum die wortlose, das heisst instrumentelle Musik in dieser Zeit eine derart große Bedeutung erhält.

Die Verwendung des Cantus Firmus aus einer alten katholischen Messe, darf zudem als eine Art stummer Protest gegen all jene einschneidenden Veränderungen gedeutet werden, die durch die Reformation in England für die Musiker entstanden sind.

Die kirchliche Vokalmusik bildet nur einen Teil der Tradition, an den die aufkommende Instrumentalmusik anknüpfen kann. Eine weitere wichtige Quelle bildeten die Volktänze und die Volkslieder. Auch ihre Rhythmen und Weisen werden aufgegriffen und in Werke rein instrumentellen Charakters integriert.

Das Konzertprogramm zeigt auch dazu einige Beispiele, so das Browning von Elway Bewin, das Orgelstück The leaves bee green von William Ingot, beide bauen auf dem gleichen Volksliedthema auf. Auch Werke, die aus den Volkstänzen schöpfen sind präsent so John Holbornes „The Fairy-round“ - dieses Stück gab unserem Consort den Namen - oder William Lawes „Pavan“.

In Nomines, Browings usw. sind Bearbeitungen vorgegebener Melodien. Dies gilt nicht mehr für die Fantasie, die englische Fancy. In ihr hat die Instrumentalmusik nun auch eine von Motiven aus der Vokalmusik losgelöste Form gefunden. Die Fantaisie beruht, wie das Präludium, die Toccata oder das Ricercar, - letztere sind von der Fantasie oft kaum zu unterscheiden sind -, ganz auf Motiven, die der Komponist, oft in eingehender Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Instrumente, neu erfunden hat. Der Schritt zur eigenständigen Instrumentalmusik ist damit abgeschlossen.

VI

Nach all den verschiedenen Faktoren, die wir zum besseren Verständnis der englischen Consortmusik erläutert haben, bleibt noch die Frage, ob es ein zusätzlich erklärendes und verbindendes Element gebe.

Ich habe darauf hingewiesen, dass die Musik wie die Malerei im 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts in ihrer Auseinandersetzung mit der Forderung nach vermehrter Nachahmung eine dialektische Entwicklung durchmachen. - Die Entwicklung führt nämlich nicht nur zu Versuchen intensiver Nachahmung, sondern letztlich zu einer Hervorhebung des idiomatischen Charakters der einzelnen Künste. Zum Beispiel zur Loslösung der Instrumentalmusik von der Vokalmusik oder zu einer völlig neuen Auffassung Naturnachahmung in der Malerei.

Ich meine, das zusätzliche, klärende Moment liegt in der Beziehung des Künstlers zu seinem Material: zu den Tönen und ihrem Zusammenklingen, zum Instrument beim Musiker, zu den Farben, zu Leinwand und Pinsel beim Maler.

Lassen Sie mich diesen Zusammenhang zunächst allgemein formulieren, um ihn dann anhand eines konkreten Beispiels zu veranschaulichen.

Entscheidend für die Beziehung des Künstlers zu seinem Material ist einerseits die Wahrnehmung. Wie sieht, hört ein Künstler sein Rohmaterial, wie unmittelbar ist sein Bezug zu den Instrumenten für die er komponiert, wie unmittelbar sein Umgang mit Pinsel und Farbe. Andererseits bestehen eine Fülle von Konventionen, die genau diese Beziehungen zwischen Künstler und Material regeln und ordnen. Das heisst, welche Harmonien ein Musiker verwendet, in welchen Tonarten er arbeitet, ob und wie er Dissonanzen einsetzt ist in Konventionen geregelt. Konventionen lenken die Wahrnehmungen des Künstlers bezüglich seines Materials in bestimmte Bahnen. Sind nun die Konventionen sehr stark, so ist auch das Handelnd des Künstlers selbstverständlich. Die Wahrnehmung wird gefiltert. Sind die bestehenden Konventionen hingegen unsicher und im Um-

bruch, so kommt es vermehrt zu neuen unmittelbaren Wahrnehmungen und Gefühlen des Künstlers im Umgang mit dem Tonmaterial, den Instrumenten, respektive der Farben und der Leinwand. Es kommt zu Ausbrüchen aus Routinehandlungen, zu Durchbrüchen in der Gestaltung und letztlich zur Überwindung älterer Konventionen.

Eine wichtige Rolle spielt in diesem Verhältnis von Künstler, Material und Konvention auch die gesellschaftliche Stellung des Musikers oder Malers. Herr Furchner hat dies in Bezug auf das 17. und 18. Jahrhundert sehr anschaulich geschildert. Wird von einer bedeutenden Öffentlichkeit, etwa der Kirche getragen, so ist dessen Einbindung in bestehende Konventionen weit stärker abgesichert als bei einer gesellschaftlichen Isolierung des Künstlers.

Derartige Zusammenhänge zu kennen, ist für ein besseres Verständnis der Musik wie der Malerei des 16. Jahrhunderts von grosser Bedeutung. Das 16. Jahrhundert war verhältnismässig offen. Die neuen Konventionen, etwa die Forderung nach Nachahmung der Antike, stand insbesondere in der Musik auf schwachen Beinen und insbesondere die englischen Musiker waren von der grossen Öffentlichkeit isoliert. Weitgehend auf sich selbst geworfen, kommt zu neuen Wahrnehmungen bei der Arbeit und neuen Empfindungen. Es ist eine Zeit des Aufbruches, aber auch der Verunsicherung und zugleich der Suche nach einer neuen Einheit.

Ich möchte diese komplexen Zusammenhänge abschliessend noch an einem Beispiel illustrieren. Für die Fantasie oder das Ricercar gibt es vor allem bei Werken für Tasteninstrumente den Ausdruck Toccata oder im Spanischen für Zupfinstrumente den Ausdruck Tostar de corde. Von ihrem Aufbau und ihren Formen her, - alle haben ihre Ursprünge in der Improvisation -, sind sie kaum voneinander zu unterscheiden.

In Ausdrücken wie Toccata oder Tostar de corde kommt nun sehr schön zum Ausdruck, wie unter bestimmten Umständen, neue unmittelbare Wahrnehmungen und Empfindungen in den Gestaltungsprozess eindringen, ja ihn durchdringen.

Es ist etwas grundsätzlich anderes, ob ich Tonläufe aus meinem Wissen über bestehende Konventionen, in Ahnlehnung an andere Meister etc. gestalte, oder aus dem spontanen Gefühl des Momentes heraus beim Anschlagen der Tasten. Oder: Es ist ein grosser Unterschied, ob ich die zweite, dritte, vierte Stimme etc. so führe, wie es die Regeln und die Tradition des Kontrapunktes und der Polyphonie fordern, oder sie aus den Erfahrungen des Consortspiels, dem darin erforderlichen Hören auf den andern, dem Prinzip der Dialogischen heraus gestalte. - Solche Prozesse sind bei den englischen Consortmusikern, von denen wir heute Abend einige Werke hören werden grundlegend.

Es ist für all diese Musiker auch bezeichnend, dass sie auch einer sehr grossen Nähe zum eigenen Instrument heraus gestalten. Praktische alle waren selbst hervorragende Instrumentalisten waren und verfügten über viel Erfahrungen beim Consortspiel.

Es gibt überraschenderweise die Toccata auch in der Malerei, insbesondere im damals führenden Venedig. Sie spielt in der damals führenden venezianischen Malerei eine wichtige Rolle. Von bedeutendsten Kunsttheoretikern, etwa dem Venezianer Marco Boschini, wird damit damit der spontan aus der Hand erfolgte Schlag des Pinsels auf die Leinwand bezeichnet, wobei die Materialspuren bis in die Endgestalt des Gemäldes sichtbar bleiben. Diese Spuren in der Bildoberfläche sind mehrdeutig. Sie verweisen zunächst im Sinne einer lebhaften Nachahmung auf den dargestellten Gegenstand und als Spuren motorischer Bewegtheit auf die Gefühle des Malers bei der Arbeit und im Endeffekt auch auf die Mittel der Malerei selbst. Farbmassen, Pinselspuren und rohe Farbtöne werden zu vieldeutigen Empfindungsträger.

In der Musik des 16. Jahrhunderts ereignet sich Vergleichbares. Auch Tonläufe, Kadenzen etc., Tonsprünge, Akkorde und Dissonanzen werden zu mehrdeutigen Empfindungsträgern: Ausdruck für den besungenen oder mit dem Instrument bespielten „Gegenstand“, Trauer oder Wut, eine

Jagd etc., zugleich aber schwingt in der „Toccatà“ die persönliche Handschrift des Musikers mit und die Besonderheiten eines Instrumentes zum Beispiel der besondere Klang einer Gambe, eines Cembalos, einer Orgel. All das selbstverständlich in engster Verbindung miteinander.

Hier bahnen sich in den Konventionen der Kunst tiefgreifende Veränderungen an. Die Moderne hat im Grunde bereits begonnen, auch wenn in der Folgezeit, - man denke an das was Herr Furchner über die Rhetorik im Barock gesagt hat - wieder neue und mächtige Konventionen vorübergehend wirksam sind.

Der Zeitgenosse von Lawes , Musiktheoretiker und Komponist Thomas Mace hat es deutlich ausgesprochen, wenn er schreibt: „ Wie jemand affiziert oder disponiert ist in seinem Temperament oder seiner Grundverfassung - auf Grund welchen Gegenstandes auch immer. Er wird zu dieser Zeit Dinge bewirken, die jenem Temperament oder Gemütsverfassung entsprechen, in welcher er sich befindet.“ - Musik war wohl lange Zeit vorwiegend Handwerk - etwa Quanz, vertritt diese Auffassung noch, wenn er hervorhebt, dass man“die Affekte perfekt beherrschen“ müsse - die neue Zeit, die neue Musik und neue Malerei bricht dort an, wo im Sinne von Johann Sebastian Bach „aus der Seele heraus“ gespielt wird. Die englischen Consortmusiker sind hier der Zeit weit vorgeeilt.

Die Wende zur individuellen Durchdringung der Werke der Kunst führt, wie ich aufgezeigt habe, auf einen Weg, der sich immer weiter vom Prinzip der Nachahmung entfernt. Für die Musik hat es 1803 Gottfried Herder ausgesprochen: „Tonkunst entsteht nicht aus der Nachahmung einer ihr entgegengesetzten Natur, sondern sei selbst Natur, das heisst ebenso schöpferisch wie das All Selbst.“

Ich möchte schliessen, in dem ich an den Anfang, zu meiner ersten Begegnung mit William Lawes zurückkehre. Momente in unserem Leben, in denen wir uns öffnen, in denen wir über bestehende Konventionen und die alltägliche Routine hinausgehen, uns aufwühlen, bewegen und auch verunsichern lassen sind von grosser Bedeutung. Sie führen uns zu einem neuen und unmittelbaren Erleben von Kunstwerken. Diese Haltung, die man auch als aktive Rezeptivität bezeichnen kann, ist für den Zuhörer oder Zuschauer genau so wichtig wie für den gestaltenden Künstler. In ihr liegt ein entscheidendes Prinzip für die Entwicklung jeder Kunst verborgen, auch die Kunst des alltäglichen Lebens.

„Lasciatevi toccare questa sera! - Das möchte ich Ihnen zurufen, im Hinblick auf das, was Sie, sehr geehrte Damen und Herren in einer Stunde erwartet.

Herzlichen Dank für ihre Offenheit mir zuzuhören.