

Musikalische Schnittgestaltung

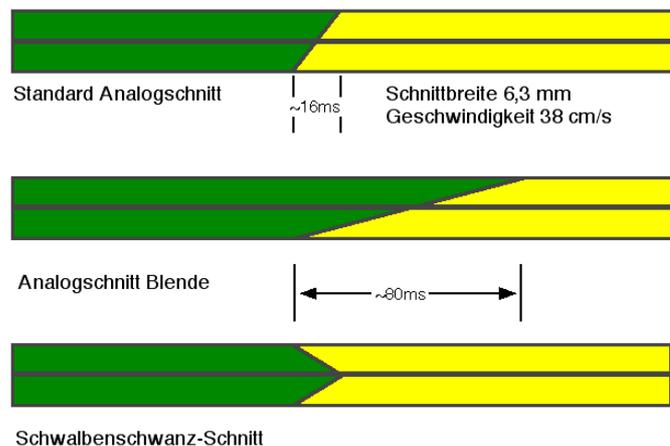
Nachdem die Aufnahme im Kasten ist und die Musiker nach Hause gegangen sind, ist die Arbeit noch längst nicht erledigt - eine Binsenweisheit für jeden Tonmeister. "Dennoch bleibt die Frage: Was macht ihr hinter meinem Rücken?" - gemäß diesem Sawallisch Zitat möchte ich zeigen, wie sich die Ausdrucksmöglichkeiten im Lied beim Schnitt verändern können.

Bei Lied-Produktionen ist der Tonmeister immer der dritte mit im Boot. Er ist Zuhörer und Lehrer zugleich, seine Beteiligung und Fachkompetenz unterstützt die Musiker und verschafft Ihnen den Zugang zur Öffentlichkeit. Er sollte eine Vertrauensperson sein, die den kritischen Abstand nie verliert, und er sollte kreativ genug sein, Interpretationsvarianten mit den Musikern auszuprobieren. Diese Varianten sind dann das Gepäck, mit dem er in den Schnitt geht, um selbst einen kleinen Teil mitzugestalten.

Da eine vorrangig musikalische Ausrichtung der Schnittarbeit aber erst mit den nichtsequentiellen Hard-Disk Schnittcomputern möglich ist, möchte ich einen kurzen Überblick über die Schnittmöglichkeiten geben.

1. Überblick über die Entwicklung der Schnittmöglichkeiten

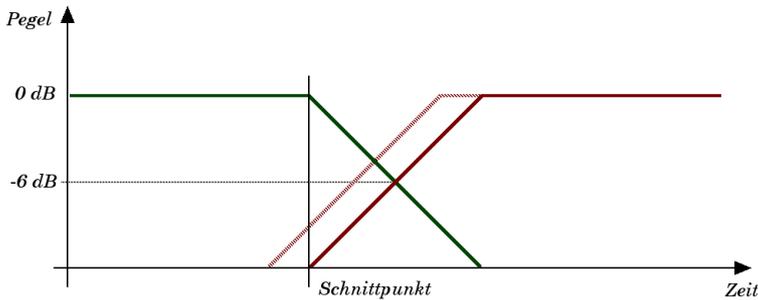
Die heutige Produktionsweise unterscheidet sich vor allem in den Aufzeichnungs- und Schnittgeräten von früherer Arbeitsweise. Viele werden sich noch an die Zeiten des Analogbandes erinnern, daß - mit Dolby A oder Telcom C4 - zwar technisch hochwertige Aufnahmen ermöglichte, jedoch in den Schnittmöglichkeiten recht eingeschränkt war. Bei einer Bandgeschwindigkeit von 38 cm/s und den üblichen Winkeln der Kopfscheren ergab sich ein Überblendbereich von ca. 15 ms. Da in der Regel das ganze Band in einem Winkel geschnitten wurde, waren die Blenden bei- der Kanäle sukzessiv, was einige mit sog. Schwalbenschwanzschnitten zu umgehen suchten (s. Bild). Auch längere Überblendzeiten ließen sich mittels freihändigem Schnitt herstellen, geübte Techniker schafften gut 100 ms oder mehr. Allerdings war der Schnitt destruktiv und nicht immer rückgängig zu machen. Dies führte zu recht konservativer Wahl der Schnittstellen, man schnitt nur dort, wo man sicher sein konnte, daß der Übergang klappte.



Mit Einführung der Digitaltechnik brach dann einer neuen Ära an. Mittels Umkopiervorgang wurden die Takes zusammengestellt, wobei die Übergänge aus einem internen Speicher gelesen wurden. In diesem Speicher (6 Sekunden) konnte der Schnitt vorab simuliert und auch mit einer linearen Blende bis 3 Sekunden versehen werden. Der Vorteil dieses nicht-destruktiven Schneidens war zunächst blendend: endlich konnten Schnitte an unmöglichen Stellen probiert und notfalls verworfen werden, ohne daß das Material in irgend einer Weise drunter gelitten hätte. Und da der digitale Umkopiervorgang ohne Qualitätsverlust vonstatten ging, konnten jederzeit nachträgliche Korrekturen angebracht werden.

Die Nachteile dieses Schnittverfahrens - das mit den Sony-Systemen DAE 1100 und DAE 3000 lange „State of the Art“ war - waren weniger evident. Als erstes seien die ein-

geschränkten Blendmöglichkeiten erwähnt. Die Blenden war wie gesagt linear mit einer Pegelabsenkung von 6 dB im Schnittpunkt der Kurven (halbe Blenddauer). Bei nicht korreliertem Material, das dem Gesetz der Leistungsaddition unterliegt, ist daher bei längeren Blenden ein Pegelbruch von ca. 3 dB zu hören, der in späteren Ausführungen der Geräte durch ein gerinfüliges Zusammenschieben des Schnittes (negativer Offset) gemildert werden konnte. Weiterhin lag der Bezugspunkt immer am Anfang der



Blende, was eine Schnittpunktkorrektur mit zunehmender Blenddauer bedingte.

Zweitens, und m.E. genauso nervig, war die Festlegung auf einen sequentiellen Schnitt, d.h. es konnte nur von vorne nach hinten geschnitten werden, zurückliegende Schnitte waren aus dem Speicher gelöscht und mußten, wenn nötig, neu gemacht werden. Später konnte nur korrigiert werden, wenn eine neue Kopie des Masters angefertigt wurde. Sicher war dies für einfache Montagen kein Problem, bei etwas diffizilerem Material raubte die technische Schnittgestaltung einem jedoch schnell den Bezug zur Musik.

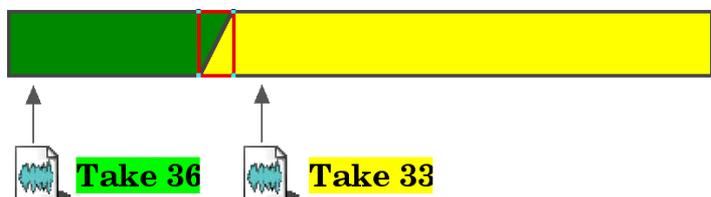
Seit ca. 1984 entwickelten sich dann die festplattengestützten Schnittsysteme, die heute als Software (mit oder ohne Hardware-Unterstützung) meist auf handelsüblichen PC's laufen. Ohne näher auf deren Entwicklung einzugehen, möchte ich hier kurz die Vorteile aufzählen:

- Non-Destruktiv, d.h. alle Takes bleiben im Original erhalten
- Direkter und schneller Zugriff auf beliebige Musikstellen
- Sehr flexible Blenden-Gestaltung
- Mehrfache Undo-Möglichkeiten
- Jeder Schnitt kann nachträglich korrigiert werden
- Es können ohne Aufwand beliebig viele Schnittalternativen hergestellt werden

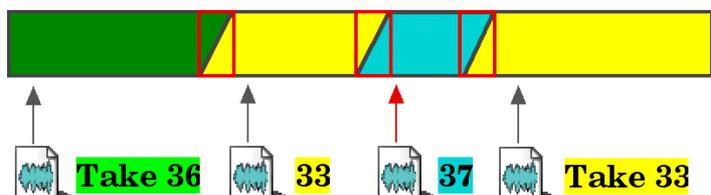
Diese extrem flexiblen Schnittmöglichkeiten erlauben heute ein anderes Arbeiten. So ist es mühelos möglich sozusagen von oben nach unten zu arbeiten, d.h. man stellt ähnlich wie in einem Puzzlespiel erstmal grob die gewünschten Segmente nach musikalischen Kriterien zusammen. Dann werden die unbedingt notwendigen Korrekturen angebracht und die Übergänge

geglättet. In einem separaten Arbeitsgang werden dann sukzessiv kleinere Detailkorrekturen (z.B. ein falscher oder unsauberer Ton) und Retuschen vorgenommen. Vor allem wenn die Zeit knapp ist, können Letztere nach Wichtigkeit gestaffelt werden. Wir können so bei sehr kurzfristigen Rundfunk-Sendungen (z.B. am Tag nach der Aufnahme) wesentlich mehr Qualität im Schnitt herausholen.

1. Durchgang: musikalische Auswahl



2. Durchgang: musikalische Korrektur



2. Aufnahmeleitung ist immer ein (kleiner) Eingriff in die Gestaltung

Im Aufnahmeprozess entstehen die Takes, die später dann für den Schnitt zur Verfügung stehen sollen. Natürlich entscheidet sich hier was man hat, und was nicht. aber kann man das bei Musik immer so definitiv entscheiden? Vor allem bei Lied-Produktionen geht es doch nicht nur um richtige Töne und saubere Intonation, im Vordergrund sollte der Ausdruck stehen. Bei Lied ist dieser eng mit dem Text gekoppelt, und meist auch in der Komposition verankert. Allerdings gibt es unterschiedliche Bezüge, die erspürt werden müssen:

- 1.- Den direkten Wortbezug: die Töne spiegeln schwerpunktmäßig die Worte entsprechend direkter Assoziation wieder: z.B. Licht, Schmach, Seufzen etc. Ihn findet man z.B. in den Balladen von Carl Loewe, wo die Schilderungen mehr oder weniger direkt dramatisiert werden.
- 2.- Der Sinnbezug der Phrase: der Melodiebogen versucht die Grundstimmung der Phrase zu untermauern, auch wenn die einzelnen Worte nicht erkennbar schlüssig vertont sind.
- 3.- Die Stimmungsschilderung: das Lied versucht als Ganzes die Stimmung des Textes darzustellen. Das kann in den Worten erkenntlich sein (z.B. Erlkönig), aber auch ihnen zuwiderlaufen (z.B. „Wenn mein Schatz Hochzeit hat“)

(Die unterschiedlichen Bezüge sind ganz gut in Vergleichsvertonungen verschiedener Komponisten erkenntlich, ein interessantes Thema, daß hier aber zu weit führt.)

Vor allem wenn weniger bekannte Lieder oder Interpreten aufgenommen werden, geht das Ringen um die richtige Interpretation in der Probe im Studio los und setzt sich manchmal während der Aufnahme fort. Hier darf sich dann auch der Tonmeister beteiligen wie in dem Beispiel das Sie jetzt hören werden.

Beispiel Carl Loewe: Der Papagei

Das kleine Lied „Der Papagei“ (Text: Friedrich Rückert, siehe Anhang) gehört sicher nicht zu den ernsten, schweren Liedern. In dem ersten Take merkt man dem Tenor noch eine gewisse Unsicherheit den richtigen Tonfall betreffend an, der im zweiten Take schon Gestalt annimmt. Aber erst der Versuch, etwas Berliner Umgangssprache in die Anfangsstrophe hereinzubringen (eine Idee des Tonmeisters), stellte die Künstler zufrieden.

Sicher gibt es Sänger, deren Interpretation schon vielfach konzerterprobt ist und die im Studio nur eine Momentaufnahme ihres Könnens darbieten wollen, ohne Publikum kann aber auch hier der ein oder andere Spannungsbogen daneben gehen, die Betonung unglücklich plaziert sein oder schlicht der Atem nicht reichen. Bei der Produktion wird der Aufnahmeleiter diese Dinge ansprechen müssen und versuchen eine quasi ideale Darbietung auf Band zu bekommen. Ich sehe hier auch die Chancen einer Studioproduktion: Übergänge können gezielt zurechtgelegt werden, (Atem-)technisch schwierige Passagen aufgeteilt, und Spitzentöne separat aufgenommen werden.

3. Berücksichtigung von Schnittmöglichkeiten während der Aufnahme

Bei der Produktion sollte man sich dabei schon genau überlegen, wo geschnitten werden könnte. Wie wir oben gesehen haben, hat dies natürlich mit der zur Verfügung stehenden Technik zu tun, bei Analog-Produktionen sind z.B. Schnitte in legato Übergängen oder liegenden Tönen kaum möglich, bei Umkopierschnittplätzen wegen der linearen Blenden riskant. aber auch bei den modernen HD-Schnittplätzen ist nicht immer alles möglich (ich denke z.B. an Balanceprobleme und Klangfarbenunterschiede).

Kann man sich auf heikle Schnittstellen verlassen, müssen mitunter einige Takes weniger produziert werden. (siehe Noten heikler Schnitt). Zwar macht man dann noch eine Sicherheitsfassung für den Fall daß der Schnitt nicht klappt, wird diese aber nur als zweite Wahl in Betracht ziehen. Jedenfalls muß man den Sänger nicht ein zweites Mal in einen musikalischen Ausdruck quälen, den er schon abgeliefert hatte.

4. Auswahl der Takes

Das erste Ausschlußkriterium bei der Takeauswahl sind heute nicht mehr die (bei guten Interpreten seltenen) falschen Töne, sondern der Ausdruck. Da man relativ elegant auch kürzere Passagen - vielleicht sogar nur einen einzelnen Ton - austauschen kann, muß ein ausdrucksstarker Take deswegen nicht verworfen werden. Man kann erstmal die mit kleinen Mängeln versehenen Bruchstücke zusammenkleben und sich dann auf die Suche nach Austauschmaterial machen.

Nun ist aber entscheidend, in wie großem Zusammenhang die Beurteilung des Ausdrucks erfolgt, denn eine musikalische Steigerung über drei Takte wird jedesmal anders verlaufen, und wenn dann Taktweise oder kürzer geschnitten wird, kann das mitunter nicht mehr zusammenpassen. Zweckmäßigerweise nimmt man für diesen ersten Schnittdurchgang ganze Phrase oder Verse. (Ausnahmen wird es natürlich immer geben)

Beispiel:

Sie hören aus dem Lied „Heiß mich nicht reden“ von Robert Schumann die Phrase „ein jeder sucht im Arm des Freundes ruh, dort kann die Brust in Klagen sich ergießen“, im ersten Beispiel wird die Phrase bereits in der Ruhe-Stimmung gestaltet, im zweiten spürt man ein Drängen hin zum „Klagen“, die Entspannung folgt dann weiter hinten - ein längerer Spannungsbogen entsteht.

5. Entscheidung zwischen Ausdrucksalternativen

Vor allem, wenn während der Produktion an der Interpretation noch weitergearbeitet wurde, stehen meist mehrere Take mit etwas unterschiedlichem Ausdruck zur Wahl. Hier ist es nun Sache des Tonmeisters, eine überzeugende Variante auszuwählen - und das muß nicht zwangsläufig die letzte sein! Die überzeugenste Variante kann auch eine Kombination aus nicht zusammenpassenden Takes sein, wie ich im nächsten Beispiel zeigen will.

Beispiele:

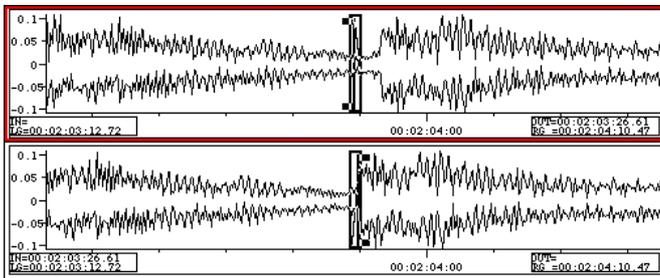
Dieser kleine Übergang in der Ballade „Der Sturm von Alhama“ von Carl Loewe wurde in einer frühen Fassung im Klavier leise zu Ende gespielt, der anschließende dramatische Einsatz des Tenors wollte jedoch nicht klappen. Später versuchte der Pianist dann mit einem cresc. in den Einsatz hinein zu spielen, eine große Hilfe für den Tenor und eigentlich eine schöne Fassung. Vielleicht ist es meinem Spieltrieb zu verdanken, daß ich die Kombination aus beiden versuchte - leiser Übergang des ersten Takes und überzeugender Tenor-Einsatz aus dem Zweiten, dessen Reiz ich dann nicht widerstehen konnte.

Etwas subtiler ist der Einfluß, wenn es um die Phrasengestaltung geht. Die nächsten zwei Beispiele entstammen wieder der Schumann Produktion: die Verdeutlichung des Be-

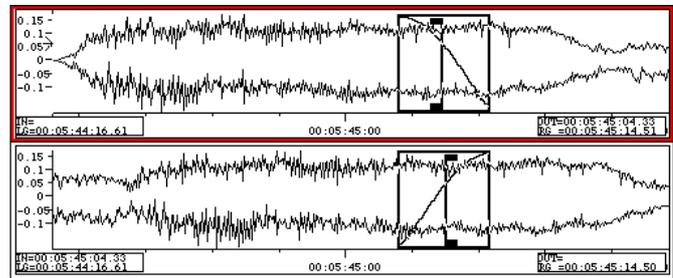
griffs „der harte Fels“ muß nicht im direkten Wortbezug interpretiert werden, im ersten Track entsteht durch die etwas weichere Singart ein schöner musikalischer Spannungsbogen. Daß die Variante mit einem etwas härter ausgesprochenem „harten Fels“ aber auch seinen Reiz hat, zeigt der nächste Track. Durch den zupackenderen Beginn der Phrase bekommt das nachfolgende aufschließen eine ruhigeren, offeneren Ausdruck.

6. Manipulationen beim Schnitt

Daß wir Dank der leistungsfähigen digitalen Schnittechnik perfekte Übergänge zwischen unterschiedlichen Takes zaubern können, habe ich im vorigen Beispiel gezeigt. Daß aber auch direkte Eingriffe in den Zeitlichen und dynamischen Ablauf möglich sind, ist eine der wohl spannendsten Errungenschaften des HD-Schnittes. Wir können eine Beschleunigung des musikalischen Ablaufs erreichen, indem wir vor den Klavieranschlägen jeweils einigen Millisekunden herausnehmen, oder eine Dehnung indem wir z.B. den Quasi-Stationären Teil eines Vokals auseinanderziehen (mit Überblendung).



Schnitt verkürzt den Klavierübergang



Schnitt verlängert das Wort „Klagen“

Beispiel:

Diesmal habe ich aus dem Lied „Heiß mich nicht reden“ von Schubert die Phrase „dort kann die Brust in Klagen sich erheben“ in zwei unterschiedlichen Varianten geschnitten. Im ersten Beispiel wurde durch Schnitte ein vorangehen erreicht, wogegen die zweite Fassung trotz eines ruhigeren Takes in dem Wort „Klagen“ noch gedehnt wurde.

Ein weiteres Beispiel soll zeigen, daß in der Kombination aus Takeauswahl und Schnittmanipulation der Spannungsbogen der Phrase hörbar beeinflußt werden kann. Im ersten Fall versuchte ich auf die erste Silbe des Wortes „**Sehnsucht**“ den Schwepunkt zu

Bsp. 1

Bsp. 2

nie klag ich Glück - li - chen mein Leid: - so schweigtein Kran - ker
Mit hei - ßer_ Sehns - sucht such ich dich: - so sucht ein Wand - rer,
Jetzt, Trä - nen, hält_ euch nichts zu - rück: - so senkt die Nacht Tau
so lockt des_ A - bends Dun - kel - heit - zur tie - fen Ru - he

legen, vorbereitet durch eine leichte (geschnittene) Beschleunigung. Das zweite Beispiel soll in einem längeren Spannungsbogen bis zum Wort „dich“ aufbauen, um danach erst wieder zu entspannen. Diesmal wurde auch ein dynamischer Eingriff gemacht, der Einstieg „mit“ auf dem hohen f ist etwas zurückgenommen und nach „Sehnsucht“ ein Take eingefügt, der etwas stärker zu Ende geht.

7. Passt alles zusammen ?

Ist das Puzzle zusammengesetzt, sollte man unbedingt das ganze Lied noch einmal unter musikalischen Gesichtspunkten durchhören (leider nicht immer selbstverständlich). Ich lege dabei übrigens die Noten zur Seite, nach getaner Schnittarbeit kennt man die Stücke eigentlich schon auswendig. So entdeckt man dann doch gelegentlich unschlüssige Tempoübergänge, nicht zusammenpassende Dynamik, oder eine unmotiviert andere Ausdrucksvariante in der Parallelstelle. Und hier kommt auch der Segen des Hard-Disk Schnittplatzes voll zur Geltung: die Arbeit kann gezielt retuschiert werden, der Tonmeister als Künstler wieder zurücktreten, um erneut das Werk als Ganzes zu begutachten.

Fazit

Wir leben in einer gesegneten Zeit, in der die computergestützten Schnittsysteme uns endlich erlauben, Liedproduktionen fast ausschließlich nach Ausdrucksgesichtspunkten zu montieren. Entsprechend groß ist die Verantwortung des Tonmeisters, der die Takeauswahl und den Schnitt macht. Ich hoffe gezeigt zu haben, daß durchaus wahrnehmbare Unterschiede in dem Ergebnis die Folge sein können.

Anhang:

Carl Loewe: *Der Papagei op. 111* (Friedrich Rückert)

Das war die Schlacht von Waterloo, die Schlacht von Bellalliangs,
die klang so laut, die klang so froh, so ungestümen Klangs.

Das war die Schlacht von Waterloo, die Schlacht von Beilalliangs,
da klangs doch nur dem Britten froh, nur froh dem Deutschen klangs.

Es wohnt ein Franzmann nah dabei, dem klingt es noch im Ohr,
der hat auch einen Papagei, der sprach so laut zuvor.

Der Papagei sprach mancherlei, französisch Tag und Nacht,
so laut noch sprach der Papagei, am Tage vor der Schlacht.

Und als die Schlacht so laut nun sprach, da schwieg der Papagei,
und als er wieder sprach hernach, sprach er nur einerlei.

Der Franzmann sprach: Bon jour, mein Matzl der Papagei sprach: Bum!
Der Franzmann sprach: Bon soir, mein Schatz! Der Papagei sprach: Bum!

Bonjour, mein Matzl! Bum.
Bon soir, mein Schatz! Bum.

Und weisst du weiter nichts als Bum, so bleibe lieber stumm!
Der Papagei blieb doch nicht stumm, der Papagei sprach Bum.

Und weisst du weiter nichts als Bum, den Hals dreh ich dir um! Bum.
Da dreht er den Hals ihm um, und er sprach sterbend: Bum