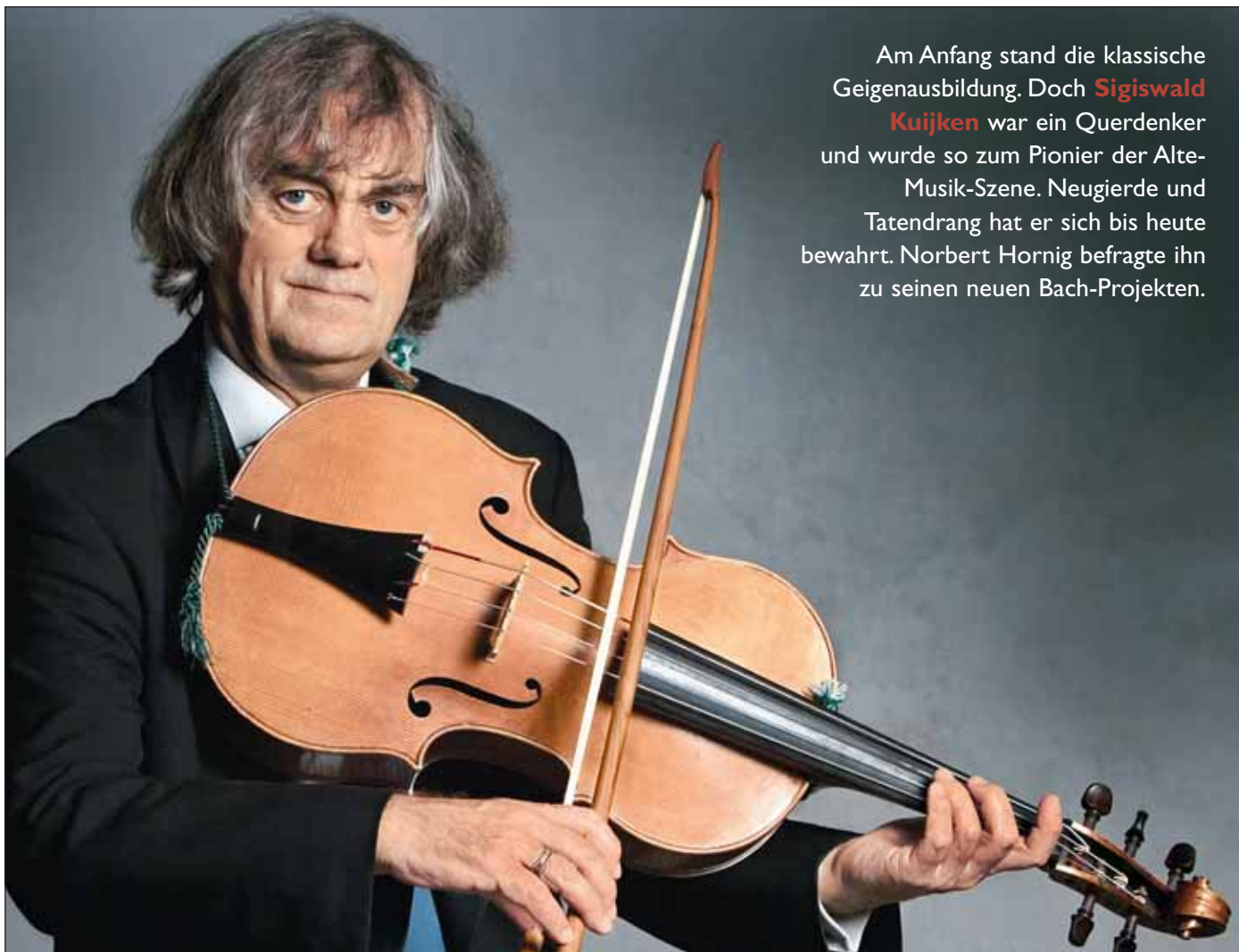


Stolzer Antivirtuose

Foto: PR



Am Anfang stand die klassische Geigenausbildung. Doch **Sigiswald Kuijken** war ein Querdenker und wurde so zum Pionier der Alte-Musik-Szene. Neugierde und Tatendrang hat er sich bis heute bewahrt. Norbert Hornig befragte ihn zu seinen neuen Bach-Projekten.

Herr Kuijken, Sie sind gerade 65 Jahre alt geworden – Zeit für eine Bilanz und schöne Erinnerungen?

Es war eine sehr schöne Zeit! Ich war gerade 20, als ich mein Violinstudium bei Maurice Raskin am Brüsseler Konservatorium abgeschlossen hatte. Dann habe ich mich mit Alter und Neuer Musik beschäftigt, genau mit den Dingen, die ich am Konservatorium nicht gelernt hatte. Ich war ein ganz schöner Außenseiter, weil fanatisch „antivirtuos“. Das bin ich prinzipiell noch heute. Paganini, Vieuxtemps oder Wieniawski interessierten mich nicht, ich wollte im-

mer Musik mit Inhalt spielen. Ich bin also kein typischer Repräsentant der belgischen Violinschule.

Wie Ihr Bruder Wieland lernten Sie dann auch das Gambenspiel. Wirklich autodidaktisch?

Ja. Am Ende sind wir bis zur schwierigen Literatur von Marin Marais gekommen, das war schon ziemlich einzigartig. Es gab auch schon damals Leute, die Gambe spielten und unterrichteten, etwa August Wenzinger in Basel oder Johannes Koch in Hamburg. Das war aber eine Gambenschule, die noch mehr vom Violoncello kam. Bei uns ist alles ge-

wachsen aus dem kindlichen Interesse an einer selbst gebauten kleinen Fidel, eigentlich einer kleinen Diskant-Gambe, die wir als Jungen in die Hand bekamen. Ich habe als Kind dann viele Duette gespielt mit meinem Bruder Wieland, unter anderem Stücke von Orlando di Lasso und Josquin Desprez. Das war meine erste, fesselnde Begegnung mit Alter Musik und mit alten Instrumenten.

Die sechziger und siebziger Jahre waren die große Aufbruchzeit der Alte-Musik-Bewegung. Sie waren dabei, mit Leuten wie Frans Brüggen und Gustav Leonhardt. Was waren Ihre Ziele?

Es war eher ein Laboratorium, wir wussten nicht, wohin es sich entwickeln würde. Wir waren enthusiastisch und getrieben, aber wir haben nur für den Augenblick gearbeitet. Zumindest hatte ich nicht das Ziel, schnell erfolgreich zu sein, an Musikhochschulen zu unterrichten, auf Barockfestivals aufzutreten oder weltweit herumzureisen. Das hat sich einfach ergeben, es war keine Strategie dahinter.

Gab es einen Austausch innerhalb der Szene?

Sicher gab es Kontakte, die Welt wurde immer kleiner, Musiker haben sich zusammengetan. Als wir anfangen, stand Gustav Leonhardt in engem Kontakt mit Nikolaus Harnoncourt. Wir haben ihn getroffen Ende der Sechziger, er war ja viel weiter mit seiner Kenntnis über alte Instrumente. Da haben wir einiges abgesehen und sind dann unseren eigenen Weg gegangen.

Sie haben dann eine wegweisende Methode entwickelt, Barockgeige zu spielen, und stießen auf Unverständnis, warum?

Ich ging dazu über, die Geige nach historischem Vorbild nicht mehr mit einem Kinnhalter unter Druck festzuhalten. Man spielte damals zwar schon auf alten Instrumenten und Bögen, vielleicht mit ein oder zwei Darmsaiten, aber noch mit einer grundsätzlich modernen Spieltechnik. Anfangs war ich der einzige Verrückte, der das gemacht hat. Natürlich gab es Anfeindungen, denn es war ein Sakrileg, die Geige anders zu halten.

Aber letztlich hat sich diese Technik durchgesetzt.

Ich habe viele Geiger ausgebildet, etwa Francois Fernandez, der heute am Pariser Konservatorium unterrichtet, oder Ryo Terakado, der mein Nachfolger in Den Haag wurde. Der Einfluss war sicherlich groß, aber es ist natürlich nicht der einzige Weg. Viele folgten meiner Linie, wenn auch mit gewissen Abwandlungen. Aber es ist gut, wenn eine Idee sich von selbst weiterentwickelt

Auch Ihre Interpretationen der Solosonaten und -partiten wurden kontrovers diskutiert.

Ich habe den Zyklus zweimal aufgenommen, 1981 und 1999. Es gab Zuspruch und Ablehnung. Ich habe nie versucht, Doppelgriffe zu spielen, wie das „moderne“ Geiger machen. Zu Bachs Zeiten wurde einfach arpeggiert. Klangideal, Phrasierung, überhaupt die gesamte Ästhetik sehe ich hier als Fortsetzung des 17. Jahrhunderts. Die Tradition des 19. und 20. Jahrhunderts, wie etwa Joachim, Milstein oder Szeryng gespielt haben, hat absolut keine Relevanz, wenn man heute Bach mit der Barockvioline aufnimmt.

Ihre Ideen setzen Sie auch mit Ihrem Orchester „La Petite Bande“ konsequent um.

Ich hatte nie daran gedacht, ein Orchester zu gründen. Anstoß war eine Anfrage von der Harmonia mundi für eine Aufnahme von Lullys „Le Bourgeois Gentilhomme“, die durch



Pierre-Laurent Aimard | Bamberger Symphoniker
Thomas Hampson | Renaud Capuçon | Andreas Scholl
Kammerorchester Basel | Annette Dasch | Jonathan
Gilad | Jacques Loussier Trio | Janine Jansen | The
Hilliard Ensemble | Gautier Capuçon | Gabriela Montero
Daniel Hope | Frank Peter Zimmermann | Deutsche
Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern
SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg
Hagen Quartett | Fauré Quartett | Christine Schäfer
Academy of St. Martin in the Fields u.v.a.

heidelberger
frühling 09

Karten unter Tel 06221-14 22 422 u. an allen Vorverkaufsstellen der
Rhein-Neckar-Zeitung, Infos unter www.heidelberger-fruehling.de



Aktuelle CDs

Bach, Cellosuiten; Sigiswald Kuijken; Accent/Note 1 2 CD 401523241961

Bach, Kantaten (Vol. 8) BWV 13, 73, 81 und 144; La Petite Bande; Accent/Note 1 CD 40150232253087

Bach, Messe h-Moll BWV 232; La Petite Bande Challenge/SM 2 SACD 0608917231625

Vermittlung von Gustav Leonhardt zustande kam. Das Orchester war damals wirklich revolutionär, alle Geigen spielten mit der von mir entwickelten Technik, dazu auf Darmsaiten. Auch die Besetzung war ungewöhnlich. Vier Oboen und sechs Geigen spielten unisono, wie damals bei Lully. Nach der Aufnahme hieß es plötzlich: Jetzt muss das Kind einen Namen haben. Wir nannten es „La Petite Bande“, so hieß die kleinere Version des Orchesters am Hofe Ludwigs XIV. Es klingt etwas nach einer „Bande“, das hörte sich sehr gut an.

1986 folgte dann die Gründung des Kuijken-Streichquartetts. Neue Ufer, eine neue Herausforderung?

Im Streichquartett bündelt sich die Quintessenz der Musik. Nur Form und Inhalt, das ist das Größte. Uns diese reinste Form der Musik anzueignen war das Motiv. Wir spielen auf historischen Instrumenten und sind direkt bei Haydn und Mozart eingestiegen. Wir haben mit dieser Gruppe nie etwas anderes gespielt. Da ist kein Ende abzusehen, das ist so schön. Eigentlich eine Art Feinschmeckerei... Das Quartett „Kuijken Two Generations“ ist dann ein ganz anderes Ensemble. Hier spielen meine jüngste und meine älteste Tochter Geige beziehungsweise Bratsche. Wir haben die Quartette von Debussy und Schumann eingespielt, zuletzt Beethovens „Rasumowsky-Quartette“.

Vor kurzem hat Ihre Aufnahme von Bachs Cellosuiten auf dem Violoncello da Spalla, dem „Schultercello“ Aufsehen erregt. Wieder eine kleine Revolution?

Quellen sagen aus, dass das Cello zu Bachs Zeiten ein auf dem Arm gespieltes Instrument war. Auf dem richtigen Instrument gespielt wirkt Bach nun wie „entmythologisiert“. Plötzlich wird

klar, dass die Suiten Spielmusik sind. Zum Hören sind sie sehr angenehm, es klingt wie ein Cello, das nur anders gehalten wird. Eine Musik, die wohl tut und entspannend und manchmal wirklich fröhlich ist. Es sind Tanzsätze und keine abstrakten Stücke, das ist der Ausgangspunkt meiner Interpretation. Die meisten Cellisten spielen die Suiten immer noch unter dem Einfluss von Pablo Casals und seinen Nachfolgern und deuten Tiefsinniges hinein.

Auch zu den Vokalkompositionen Bachs haben Sie einen ganz neuen Zugang gefunden. Sie lassen in Ihren Neuaufnahmen von Motetten, Ihrem großen Kantatenprojekt und der h-Moll-Messe die Chorpatrien von den Solisten singen. Auf welcher historischen Grundlage?

Ich tue eigentlich nur das, was die Quellen nahelegen. Joshua Rifkin hat die Zusammenhänge schon in den achtziger Jahren deutlich gemacht. Aber es wurde nicht angenommen, ich gehörte auch zur Fraktion der Skeptiker. Aber ich musste erkennen, dass die Argumente von Rifkin und auch Andrew Parrott stichhaltig waren. Man konnte nichts dagegen sagen. Ich fand es schließlich musikalisch sehr überzeugend. In der h-Moll-Messe etwa gibt es Chorpatrien, die fast schwieriger zu singen sind als manche Arien. Das ist keine Chormusik, das ist Solistenmusik. Wenn man die überlieferten Stimmen beziehungsweise Kopien der Kantaten, Motetten, Passionen und der „Hohen Messe“ anschaut, gibt es nur eine Antwort: Sie waren nicht für einen Chor gedacht. Auch das Orchester war bei Bach immer klein besetzt: zwei Erste Geigen, zwei Zweite, eine Viola, ein oder zwei Bassstreichinstrumenten-

te, einfach besetzte Bläser und Orgel. Und kein Dirigent. Der ist bei einer kleinen Besetzung mit kaum 20 Musikern auch völlig unnötig, er lenkt nur ab.

Wie ändert sich bei einer derart reduzierten Besetzung die klangliche Aura der Werke?

Die Transparenz nimmt zu, ebenso die Individualität des Klanges. Solistisch besetzt bekommen die Werke etwas „Madrigaleskes“ zurück. Und viele Details, die mit dem Text zusammenhängen, kommen viel deutlicher zum Ausdruck. Das Klangbild wirkt schlanker und beweglicher, ganz ähnlich dem Effekt, der sich ergibt, wenn man die Cellosuiten auf einem Violoncello da Spalla spielt.

Eine Besonderheit ist der Trompetenklang in der h-Moll-Messe. Endlich haben wir wieder Musiker, die die originale Naturtrompete spielen können ohne die Hilfslöcher, die man in den vergangenen Jahrzehnten benutzt hat. Ein großer Fortschritt. Bach muss wunderbare Trompeter gehabt haben.

Die Alte-Musik-Szene hat sich rasant entwickelt, und Sie hatten wesentlichen Anteil daran. Was wünschen Sie sich für die Zukunft?

Dass man sich weiterhin neugierig zeigt und sich nicht auf Erfolge ausruht. Es gibt Barockorchester, die sehr gut spielen und Karriere machen, aber sie unterscheiden sich nicht sehr von den Orchestern, gegen die wir vor 40 Jahren protestiert haben. Weil sie sich installiert haben mit einem eigenen Stil und dort stehen bleiben. Routine und Kommerzialisierung sind Gefahren, die zum Niedergang führen. Man muss immer versuchen, frisch zu bleiben. ■

„Ich war damals der einzige Verrückte, der die Geige nicht mit Kinnhalter festhielt“

THE ORIGINALS

DIE BESTE ALBUM-SERIE DER WELT



GAETANO DONIZETTI
La fille du régiment
Sutherland · Malas · Sinclair
Pavarotti · Orchestra of the Royal
Opera House, Covent Garden



JOSEPH HAYDN
11 Klaviersonaten
Alfred Brendel



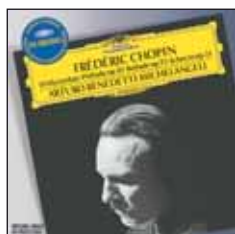
G. F. HÄNDEL
Israel in Egypt · Zadok the
Priest · The King shall rejoice
Holton · Priday · Deam · Stafford
Chance · Collin · Kenny · Robertson



G. F. HÄNDEL
Wassermusik HWV 348 – 350
Feuerwerksmusik HWV 351
The English Concert
Trevor Pinnock



CECILIA BARTOLI
An Italian Songbook
Cecilia Bartoli
James Levine



FRÉDÉRIC CHOPIN
10 Mazurken · Prélude op. 45
Ballade op. 23
Scherzo op. 31
Arturo Benedetti Michelangeli



HECTOR BERLIOZ
Requiem
Peter Schreier · Chor und Sym-
phonieorchester des Bayerischen
Rundfunks · Charles Munch



NICCOLÒ PAGANINI
24 Capricci op. 1
Shlomo Mintz



RICHARD WAGNER
Die Meistersinger von
Nürnberg
Ligendza · Ludwig · Fischer-
Dieskau · Domingo · Hermann



JOSEPH HAYDN
Die Schöpfung
Popp · Döse · Hollweg · Luxon
Moll · Brighton Festival Chorus
Royal Philharmonic Orchestra

Erleben Sie den Klang legendärer Original-Alben
von Deutsche Grammophon und Decca – jetzt mit 10 Neuheiten.

Weitere 10 Jazz-Neuheiten unter www.verve-originals.de

www.the-originals-serie.de