

Interpretation als moralischer Akt

Mit seinen Bach-Interpretationen revolutionierte **Gustav Leonhardt** den Konzertbetrieb. Nun feiert der Vater der historischen Aufführungspraxis seinen 80. Geburtstag. Mit Stephan Schwarz sprach der Künstler über schwere Anfänge und den Siegeszug der Alten Musik.



Foto: Robin Davies/Alpha

Mittlerweile würde wohl kein Mensch mehr auf die Idee kommen, Bachs „Matthäus-Passion“ mit acht Kontrabässen zu besetzen. Und dass sich die Klavierstücke Couperins oder Scarlattis auf einem klangvollen Cembalo des 18. Jahrhunderts farbenreicher darstellen lassen als auf einem Konzertflügel oder einem Spinet, ist heutzutage ein anerkannter Grundsatz.

Als Gustav Leonhardts Karriere begann, war das anders. Ganz in der Aufführungstradition des 19. Jahrhunderts verhaftet, liebte man es vor 60 Jahren auch in der Alten Musik noch schwer und romantisch. Der Barockbogen war allenfalls im Museum zu finden, mit ausdrucksvollem Vibrato und forcierter Artikulation versuchten nicht wenige Virtuosen, Vivaldis Violinwerke in die klangliche Nähe des Tschaikowsky-Konzerts zu rücken. Wichtiger als die Intention des Komponisten und das Klangideal seiner Epoche war über lange Zeit der Geschmack des Interpreten – bis Gustav Leonhardt kam. Ausgehend von der Musik Johann Sebastian Bachs setzt sich der niederländische Cembalist, Organist und Dirigent seit

den 1950er Jahren konsequent für die werkgetreue Wiedergabe Alter Musik ein.

Stephan Schwarz Johann Sebastian Bach und Gustav Leonhardt – wie haben sich die beiden kennen gelernt?

Gustav Leonhardt Schon als Kind durfte ich viel Bach hören. Mein Vater war im Vorstand des Bach-Vereins in Amsterdam und hat mich immer mit zu den Proben genommen. Allerdings haben die da eigentlich nur die Hohe Messe und die Matthäus-Passion aufgeführt.

STS Und wie hat man da musiziert im Bach-Verein?

GL Relativ avanciert, wirklich erstaunlich für die Zeit. Die Matthäus-Passion mit zwei Orgeln! Jedenfalls hat Bach mich damals so gefesselt, dass ich Musiker werden wollte. Und da ich – wenn auch wi-

reits vor dem Krieg ein Neupert-Cembalo. Wobei man das heute kaum mehr als Cembalo bezeichnen würde. Doch es hat mich fasziniert, genau wie mich Orgeln fasziniert haben. Als ich 15 oder 16 Jahre alt war, stellte ich fest, dass Klavier für Bach nichts taugt, Cembalo hingegen schon. Das war absolutes Kennerwissen. Aber man galt ja damals schon als Kenner, wenn man wusste, dass man in der Barockmusik die Triller mit der Obernote anfängt (lacht).

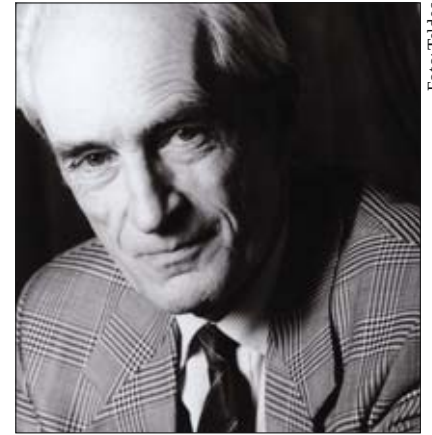
STS Wer hat Ihnen das als Jugendlicher beigebracht?

GL Ich habe Bücher über Bach gewälzt, da konnte man schon einiges nachlesen. So habe ich echte Entdeckungen gemacht, zum Beispiel über alte Spielweisen oder über verschiedene Stimmsysteme auf alten Tasteninstrumenten. Gott sei Dank brachen die Erkennt-

fundamental geändert: Mittlerweile weiß jeder, dass nicht alle Musiker im 18. Jahrhundert dasselbe wollten, dass es Unterschiede gab zwischen den Stilen einzelner Nationen oder dass die Aufführungspraxis im Jahre 1600 eine andere war als die im Jahre 1700.

STS Außerdem weiß man nun, dank Ihnen, dass es vor dem Neupert-Cembalo schon andere Musikinstrumente mit anderen Klangfarben gegeben hat. Wie und wo haben Sie diese Instrumente wieder entdeckt?

GL Gerade in Holland gab es sehr viele alte Orgeln, die kaum verändert waren. In Deutschland sah das ja anders aus, da hat man zu früh zu viel Geld gehabt (lacht). Und in Museen gab es, gerade nach dem Krieg, noch ein paar Cembali, die noch spielbar waren. 1950 habe ich dann



und unterrichtet haben. Wie kam es, dass Sie in so jungen Jahren schon Professor für Cembalo wurden?

GL Reiner Zufall. Ich war in Wien, das damals ja noch zum Teil russisch besetzt war und ganz arm und schäbig. Irgendjemand hatte ein Konzert geplant, in der Akademie für Musik glaube ich. Ein Cembalospieler wurde kurz vor der Aufführung krank, und dann hat man gesagt: „Es gibt hier einen jungen Holländer, der spielt auch so was.“ Da bin ich eingesprungen. Zufällig war der Direktor der Hochschule zugegen, und der hat mich vom Fleck weg engagiert. So wurde ich Professor in Wien und bin es drei Jahre lang geblieben.

STS Zunächst hatten Sie ja selber in Wien studiert, und zwar Musikwissenschaft.

GL Nun ja, das ist nicht ganz richtig. Eigentlich habe ich das ganz privat gemacht. Jah-

Der Klang des Cembalos war für den 22-Jährigen eine Revolution

derwillig – das Gymnasium fertig gemacht hatte, erlaubten mir meine Eltern, in der Schweiz zu studieren. Anstatt in die Firma meines Vaters ging ich also 1947 an die Schola Cantorum in Basel.

STS War es etwa die Vorstellung Ihrer Eltern, dass Sie Pianist werden?

GL Überhaupt nicht. Nun ja, wie alle kleinen Knaben wurde auch ich ans Klavier gesetzt, um brav meine Clementis, Beethovens und Brahmsche zu üben...

STS Obwohl Sie anderen Tasteninstrumenten wahrscheinlich damals schon den Vorzug gegeben haben.

GL Meine Eltern hatten be-

nisse, die ich daraus gewonnen habe, nicht wie ein Schock über mich herein. Man fängt sonst an, alles zu übertreiben. Was übrigens die „Entdeckungen“ angeht: Man entdeckt nur Sachen, die man schon längst hätte lesen können, wenn man nur dazu fähig gewesen wäre.

STS Meinen Sie damit jetzt Literatur oder Notentext?

GL Beides. Hauptsächlich natürlich Traktate, Schriften wie die von Quantz etwa. Bücher aus der Zeit eben. Die kannte man zwar vorher schon. Aber wenn man so etwas früher gelesen hat, dann nur, um über das, was man nicht hören wollte, hinwegzulesen. Das hat sich

zum ersten Mal ein wirklich gutes Cembalo gehört – das war eine Revolution! Ein englisches Instrument aus dem 18. Jahrhundert. Heute gibt es ja tausende moderne Nachbauten...

STS Auf denen Sie musiziert

Biographie

Gustav Leonhardt wurde am 30. Mai 1928 im niederländischen 's-Graveland geboren. Nach seinem Studium in Holland, Basel und Wien lehrte er 1952 bis 1955 als Professor für Cembalo an der Wiener Musikakademie, seit 1954 in der gleichen Position am Amsterdamer Konservatorium. Konzerttourneen und Platteneinspielungen haben ihn auf der ganzen Welt berühmt gemacht. Gemeinsam mit Nikolaus Harnoncourt hat Gustav Leonhardt in den 1970er und 1980er Jahren sämtliche geistlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs eingespielt. Diese Gesamteinspielung gilt noch heute als Referenzaufnahme.

CD-Hinweise

Bach, Das Wohltemperierte Klavier Teil II (1968); DHM/Sony BMG 2 CD

Bach, Das Wohltemperierte Klavier Teil I (1972); DHM/Sony BMG 2 CD

Bach, Brandenburgische Konzerte Vol. 1 und 2, Rippas, Brügggen, Kuijken u. a. (1976/77); Sony BMG 2 CD

Bach, Goldberg-Variationen (1977); DHM/Sony BMG CD

Bach, Geistliche Kantaten; Esswood, Hampson, Jacobs u. a., Tölzer Knabenchor, Leonhardt-Consort, Concentus Musicus, Harnoncourt u. a. (1970-88); Sony BMG 60 CD

L'orgue Dom Bedos de Sainte-Croix de Bordeaux, Orgelwerke von Couperin u. a. (2003); Alpha/Note 1 CD

Frescobaldi, Couperin, Werke für Cembalo (2003); Alpha/Note 1 CD

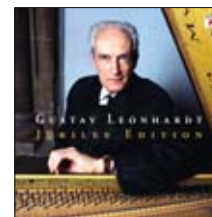
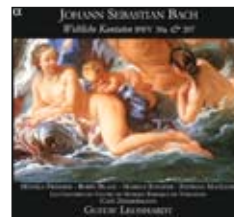
Bach, Bull, Byrd u. a., Werke für Cembalo (2003); Alpha/Note 1 CD

Byrd, Werke für Clavecin (2004); Alpha/Note 1 CD

Neu

Bach, Weltliche Kantaten; Frimmer, Blaze, Schäfer, McLeod, Café Zimmerman (2007); Alpha/Note 1 CD 3760014191183

Gustav Leonhardt – Jubilee Edition: Werke von Bach, Scarlatti, Couperin, Marais u. a.; Collegium Aureum, Sigiswald Kuijken u. a.; Sony BMG 15 CD 88697318972



relang habe ich von morgens bis abends in der Bibliothek gesessen, habe Traktate gelesen und Noten abgeschrieben. Natürlich im Hinblick auf die praktischen Auswirkungen für meine Musikertätigkeit. Als Musiker muss man ja alles Theoretische wieder zurück übersetzen ins Rein-Musikalische. Am Anfang war es Bach, den ich genau studiert habe. Allmählich habe ich dann die Umgebung von Bach erforscht – Zeitgenossen, Vorgänger –, und auf einmal dringt man in eine Welt vor, die doch eine gewisse Einheit formt. Eine Welt, die sich, meiner Ansicht nach, erst um 1800 wirklich geändert hat. Wir sind zwar immer noch die Erben des 19. Jahrhunderts – aber was die frühe Musik betrifft, ist das ein Erbe, das man nicht anwenden darf. Das hatte ich schnell erkannt.

STS Der Beginn dessen, was man heute „historische Aufführungspraxis“ nennt, als deren Begründer Sie allgemein gelten. Welcher Haupt-

gedanke liegt dieser Aufführungspraxis nach Ihrer Ansicht zugrunde?

GL Respekt. Ehrfurcht für ein Kunstwerk, das man nicht verändert vortragen möchte. Es ist auch eine moralische Sache gewesen und ist es immer noch. Das Klanggewand ist dabei gar nicht mal das Wichtigste – aber es gehört dazu. Jedes Kunstwerk erkennt man ja nur durch das Äußere. Und wenn man das Äußere

ändert, dann ändert man auch das Innere, oder man kann zumindest das Innere nicht mehr erkennen. Analyse in der Form ist daher wichtig, nicht nur der Klang.

STS Wären Sie gerne dabei gewesen, als Felix Mendelssohn im Jahre 1829 zum ersten Mal nach 100 Jahren wieder Bachs Matthäus-Passion aufgeführt hat?

GL Gott sei Dank haben wir das nicht gehört! Das Ärgste ist nicht nur, dass Mendelssohn Klarinetten hinzugefügt hat. Er meinte auch, Bach könne keine Rezitative schreiben. Also hat er die Rezitative von Bach geändert, die sind ganz banal geworden bei ihm. Ich finde es eine Schandtat, sich das Werk eines anderen in der Weise anzueignen, dass es einem selber gefällt.

STS Besteht die Aufführungstradition des 19. Jahrhunderts denn noch, oder haben Sie diese mit Ihrer historischen Aufführungspraxis verdrängt?

GL Weitgehend. Sogar in moderne Orchester mit romantischen Dirigenten hat die historische Aufführungspraxis Einzug gehalten. Leute wie Nikolaus Harnoncourt oder Philippe Herreweghe haben sich bemüht, auch traditio-

ganz kleine Literatur hat, habe ich als Cembalist die größte, die es überhaupt gibt. Außerdem habe ich ja zweieinhalb Jahrhunderte für mich, und die Romantik ist viel kürzer gewesen. Allerdings ist die Romantik ja auch schon historische Musik, und genauso wie frühere Musik hat sie ein Putzverfahren nötig.

STS Apropos Harnoncourt. Sie haben sich in sehr jungen Jahren in Wien kennen gelernt. Wie kam es, dass sich ausgerechnet in der Stadt Mozarts, Beethovens, Mahlers und Schönbergs die zwei wichtigsten Pioniere der historischen Aufführungspraxis über den Weg gelaufen sind?

GL Es war Zufall, dass wir uns gleich getroffen haben. Als hätten wir uns magnetisch angezogen. Wir haben – musikalisch gesehen – ja beide ganz in einer Ecke gelebt, in

„Die Romantik hat wie die frühere Musik ein Putzverfahren nötig“

nelle Orchester viel authentischer spielen zu lassen. Und das ist schon ein großer Fortschritt.

STS Haben Sie nie mit dem Gedanken gespielt, als Dirigent auch andere, zum Beispiel romantische Musik historisch aufzuführen?

GL Nein. Im Gegensatz zu Harnoncourt, der als Cellist in der Barockmusik nur eine

einer Katakomben sozusagen. Mit Harnoncourt habe ich damals wirklich viel musiziert. Allerdings haben wir kaum gemeinsame Konzerte gegeben, das war eher privat, bei anderen Leuten zu Hause. Schließlich wurde der Abstand zwischen unseren Vorstellungen dann doch zu weit, und als ich nach Amsterdam zurückgekehrt bin, ist der

musikalische Kontakt mit Harnoncourt abgebrochen.

STS Aber Sie hatten ja immerhin ein gewaltiges gemeinsames Schallplattenprojekt: die Aufnahme sämtlicher geistlichen Kantaten von Johann Sebastian Bach. Wie kam es dazu?

GL Das war keine Planung von Harnoncourt und mir, das ging von Telefunken aus. Wolf Erichsson, der Chef der Alten Musik, hatte diesen Plan. Es hat 17 Jahre lang gedauert. Und von Anfang an hatte Erichsson gewollt, dass das Ganze mit Knabenstimmen und mit alten Instrumenten aus der Bach-Zeit aufgenommen wird. Das war zunächst noch recht mühsam, man hat diese Instrumente noch nicht so recht beherrscht. Heute ist der Umgang damit normal geworden.

STS Wie haben Sie andere dazu gekriegt, sich ihrem Beispiel anzuschließen?

GL Man muss überzeugen, nicht mit theoretischen Argumenten, sondern praktisch: damit, dass es einfach besser klingt. Ich hatte nie Probleme, gute Kollegen zu finden. Ich musste nie missionieren. Die Leute sind tatsächlich zu mir gekommen, weil sie mit mir spielen wollten. Und die Schallplatten haben sehr viel dazu beigetragen, die historische Aufführungspraxis ins Bewusstsein zu bringen. Gott sei Dank gab es Plattenfirmen wie Telefunken, die es gewagt haben, diese Sachen seriös anzugehen. Und Gott sei Dank haben die gerade genug verkauft, dass sie weitermachen konnten. Mittlerweile gibt es ein enormes Publikum.

STS Einerseits. Aber es hat ja auch Anfeindungen gegeben. Adorno zum Beispiel hat die Verfechter der historischen Aufführungspraxis geradezu in die Nähe von Sektierern gerückt. Wie sind Sie damit umgegangen?

GL Das hat uns überhaupt nichts gemacht. Wir haben ein bisschen gelächelt. Jeder soll sich anhören, was er will. Ich finde es schön, dass die Einstellung zur Alten Musik so eine Entwicklung genommen hat. Das sehe ich auch an meinen eigenen Schülern, dass so viele Musiker den Weg der historischen Aufführungspraxis gehen. Die Fundierung beginnt heute bereits in der Musikhochschule. Man lernt, Kunstwerke aufrichtig und ehrlich zu betrachten. Darüber hinaus ist der Alte-Musik-Betrieb ganz international geworden. Es gibt unendlich viele Gruppen und Orchester von überall her. Und auch die Anzahl der Studierenden in Alter Musik, sogar in Italien und Spanien, ist erstaunlich. Gut, es gibt hin und wieder auch in der Alten Musik ein bisschen Bluff-Musik, und was die Zukunft bringt, weiß man natürlich nicht.

STS Wie sieht Ihre eigene Zukunft aus? Was machen Sie an Ihrem Geburtstag?

GL Jemand, der gar nicht wusste, dass ich da Geburtstag habe, hat mich zu einem Orgelkonzert eingeladen, und ich habe gleich ja gesagt. Ansonsten gebe ich immer noch ungefähr hundert Konzerte im Jahr. Gerade komme ich aus Spanien, und morgen bin ich in Italien. Ich muss ja schließlich noch etwas tun. ■

RACHMANINOFF

ALEXANDER WARENBERG

KLAVIERKONZERT "NR. 5"

NACH RACHMANINOFF, SYMPHONIE NR. 2 E-MOLL OP. 27

ALS KLAVIERKONZERT ARRANGIERT

VON ALEXANDER WARENBERG

(Verlag: Boosey & Hawkes)

WELT PREMIERE EINSPIELUNG

WOLFRAM SCHMITT-LEONARDY

JANÁČEK PHILHARMONIC ORCHESTRA

THEODORE KUCHAR



Artikel-Nr.: MMK8900

CD-Tipp vom 15.02.2008, Bayern 4 Klassik

... Eine Arbeit, der er mit großem Fingerspitzengefühl und fundierter Kennerschaft des Rachmaninowschen Werkes nachgekommen ist. Am Ende steht nun also ein Klavierkonzert, das viel Rachmaninow belässt, einiges an Warenberg integriert und doch meint man immer wieder erstaunt, es könnte auch in toto von Rachmaninow stammen. Besser konnte Warenberg den Geist nicht treffen.... (Ursula Adamski-Störmer, Bayer 4 Klassik 15.02.2008)

Hollywood lässt grüßen

(... Und in der neu hinzugefügten Solostimme bewies. Er ein perfektes Einfühlungsvermögen in dessen eigentümlichen Klaviersatz. Es klingt von A bis Z wie „echter“, Rachmaninow,... (Ingo Harden, Fono Forum April, 2008)

Die Sinfonie als Klavierkonzert

(... Es ist erstaunlich, wie das Klavier in diesem Arrangement unterschiedliche Klangfarben aufnimmt, als Soloinstrument in verschiedenen Schattierungen und Rollen zu hören ist und dann wieder orchestrale Passagen übernimmt – wie es das Extrakt der Sinfonie in sich aufsaugt. (Axel Brüggemann, Crescendo 2008/04)

Das ist Quatsch!

Alexander Warenberg machte aus Rachmaninows zweiter Symphonie ein Klavierkonzert, dem er arroganterweise den Namen Klavierkonzert Nr. 5 gab. Die Idee an sich ist schon abstrus, aber die Durchführung des Projektes ist geradezu peinlich. (RéF, Pizzicato 2008/04)

CD- Tipp Klassik

... Alexandre Rachmaninow fing nach dem Probehören Feuer, klar war aber auch, dass das Klavierkonzert traditionell dreiteilig sein sollte, womit die viersätzigige Sinfonie um etwa ein Drittel gekürzt werden musste. Das gelang Warenberg sehr geschickt: 1843 Takte schmolzen auf 1094 Takte ab. Und Warenberg nahm sich auch die Freiheit, schließlich ist der Klaviersatz des Komponisten hochkomplex, da kann man nicht nur simpel Melodien verdoppeln und umspielen. Uns so intoniert vorwiegend die linke Hand wirklich Eigenständiges à la Rachmaninow – als perfekte Stilkopie. (Manuel Brug, Tonart Frühjahr 2008)