



Der Cellist Anner Bylsma

Authentizität ist ein Gefühl

Er ist der Grandseigneur des Barockcellos, seit vielen Jahren gehört er zu den Schlüsselfiguren der historischen Aufführungspraxis. Dabei ist der heute 62jährige, aus Den Haag stammende Anner Bylsma ein neugieriger Querdenker geblieben, stets aufgeschlossen für seltenes Repertoire und neue interpretatorische Ansätze. Seine Standpunkte vertritt er mit humorvoller Offenheit und manchmal auch provokativ. Das Gespräch mit Anner Bylsma führte Norbert Hornig.

FONO FORUM: Wie ist es zu erklären, daß ein kleines Land wie Holland auf dem Gebiet der historischen Aufführungspraxis so vielfältige Aktivitäten entfaltet hat?

ANNE BYLSMA: Kleine Länder werden von ihren größeren Nachbarn oft in bestimmte Entwicklungen mit hineingezogen. Ich habe den Eindruck, daß dieser Enthusiasmus für Alte Musik, für alle Arten von Musik, hier den richtigen Nährboden findet. Wir haben das Interesse und Gespür für das Typische einer bestimmten Kultur und einer bestimmten Zeit entwickelt. Wir tun es gern den Franzosen und den Deutschen nach. Wir haben immer schon zur Seite geschaut, um zu sehen, wie es die ‚Großen‘ machen.

Sie waren zunächst Solocellist an der Niederländischen Oper und danach in derselben Position beim Concertgebouw Orchester Amsterdam. Was hat Sie bewogen, diese gesicherte Position aufzugeben und in die Alte Musik-Szene zu wechseln?

Ich war immer schon in dieser Richtung aktiv. Mein Lehrer Carel Boomkamp, ein wunderbarer Cellist, hat schon Ende des Krieges ein Buch verfaßt mit dem Titel: ‚Die Klangatmosphäre der Alten Musik‘. Darin spricht er sich für den klassischen Bogen des 18. Jahrhunderts aus, wo die Haare noch nicht mit einem Ring festgesteckt sind und dessen Möglichkeiten man erst einmal richtig schätzen lernen sollte. All die interessanten Dinge, die eigentlich erst viel später Mode geworden sind, hat er dort schon sehr gut beschrieben. Aber auch die Lehrer von Frans Brüggen und Gustav Leonhardt waren Leute, die sich schon in den zwanziger Jahren sehr ernsthaft und passioniert mit diesen Dingen beschäftigt haben. Man kann also nicht sagen, daß alles aus dem Nichts gekommen wäre. Es war alles gar nicht so neu für uns. Es gab bereits eine Tradition. Mein Vater war Posaunist im Orchester, er spielte aber auch Geige und komponierte. 1946, gleich nach dem Krieg, haben wir einen Hausmusik-Verein ins Leben gerufen und viel Alte Musik gespielt mit Freunden, Onkeln und Tanten. Das war natürlich der richtige Nährboden.

Wie kamen Sie in Berührung mit dem Kreis um Frans Brüggen, Gustav Leonhardt und Sigiswald Kuijken?

Ich habe damals den ersten Preis beim Casals-Wettbewerb gewonnen, das war 1959 in Mexico. Und auf einmal war die Musik für mich ein Alptraum. Ich dachte, jetzt muß ich das ganze Leben lang auf diesem Griffbrett hin- und herlaufen. Noch dachte ich, daß ich einen ‚anständigen‘ Beruf lernen müßte. Aber mein Vater war Musiker, und wenn der Vater Musiker ist, ist man schon selbst einer, ehe man es bewußt gewollt hat. Das geht so ins Blut über. Zuerst habe ich also einen ‚anständigen‘ Beruf gesucht, und konnte ihn nicht finden. Arzt vielleicht – aber ich hatte kein Gymnasium besucht, hatte kein Geld, ein armer Junge eben. Dann saß ich zu Hause, sehr traurig, und erhielt ein Telefonanruf von einem unbekannten Jungen, der hieß Frans Brüggen. Er fragte mich, ob ich für wenig Geld in seinen Konzerten Basso continuo spielen wollte. Ich war schon ‚berühmt‘, hatte einen ersten Preis gemacht, war erster Solocellist an der Oper. Das war um 1960. Das habe ich angenommen, weil ich einen Auftritt sehr brauchte. Und das hat richtig Spaß gemacht! Wenig später begann auch die Zusammenarbeit mit Leonhardt. Die Kuijkens aus Belgien lernte ich über den Rundfunk kennen. Ich saß mit Frans Brüggen und Gustav Leonhardt im Auto. Da spielte im Radio das Alarius-Ensemble. Und das war sehr gut! Kennt ihr die? Sind das Russen oder Amerikaner, fragte ich? Nein, das sind Jungs aus Brüssel, die kennen wir gut. Und so ist alles gekommen, so einfach ging das. Dann hörte ich auch von Harnoncourt in Wien...

Wurden Sie von ihm beeinflusst?

Das würde ich so nicht sagen. Einflüsse gab es da eigentlich weniger. Das ist alles autonom, dort in Österreich und dort in Belgien. Das mischt sich dann gut. Der Einfluß von Leonhardt war natürlich enorm. Er hat ein so feines Ge-

Foto: Sony

spür, er ist eine so einheitliche Persönlichkeit, ein so klarer Mensch.

Sehen Sie sich eher als Individualist, der sich auf Dauer im Orchester gar nicht wohlfühlt hätte?

Wissen Sie, ein Orchester, das heißt: ein Dirigent. Das ist ein Mensch, der oft das Musizieren mit Macht ausüben verwechselt. Es geht um die Macht. Und ich habe Macht nicht so gern, ich habe lieber Musik. Leute, die nur einen bestimmten Dirigenten sehen wollen, sind eigentlich Anbeter der Macht. Aber die Musik ist so schön, daß sie auch das noch verkraften kann, und man hört schließlich doch noch ein schönes Konzert. Aber das Spielen im Orchester habe ich nicht gern, nein.

Sie hegen nicht viel Sympathie für Dirigenten?

Doch, ich kann mir vorstellen, daß es sehr interessant ist. So interessant und so herrlich, daß man es überhaupt nicht bezahlen müßte. Sich ergötzen mit einem so riesigen Orchester, das möchten doch alle tun. Natürlich ist ein Taktstock das unmöglichste Instrument. Vielleicht kann man dem Orchester einmal in der Minute ein Motiv zeigen. Wenn man zuviel tut mit großen Armgebärden, ist es total unverständlich. Dann heißt es: 'Die große Linie', meine Herren! Die Stücke mit der großen Linie kann man am besten dirigieren. Eine Sinfonie von Bruckner können wir alle dirigieren, das ist einfach, das geht einfach in vier weiter. Aber eine Sinfonie von Mozart oder Schubert, wo man in jedem Takt einen Trugschluß auskosten und ein Komma setzen möchte, kann man nicht dirigieren. Es ist schwierig. Ich glaube, ein Dirigent ist eigentlich ein Auftaktmensch. Er braucht eigentlich nur den Auftakt geben und könnte dann nach Hause gehen (lacht).

Was bedeutet für Sie Authentizität, der vielstrapazierte Begriff Werktreue, mit dem sich ja heute so viele schmücken?

Das Wichtigste steht hinter den Noten, nicht in der Partitur. Authentizität ist ein Gefühl – weiter nichts. Man wird betroffen von dem Gefühl: So muß es gewesen sein. Ein herrliches Gefühl. Und wenn man die Interpretation später noch einmal auf der Schallplatte hört, dann hat sich dieses Gefühl schon wieder verändert. Es ist also nicht etwas, was bleibt. Unsere Authentizität von heute ist eine ganz andere als die von vor zehn Jahren. Wenn Sie unsere alten Platten hören – die waren damals ja auch so 'authentisch' –, die sind so typisch sechziger Jahre (lacht herzlich)! Wenn man unseren Hauptbahnhof sieht in Amsterdam, sagt man: Das ist ganz typisch 1880. Aber der Architekt war sicher, daß er etwas aus dem Mittelalter dort hingestellt hat. Es sieht ganz gotisch aus, ist aber nicht gotisch. Authentizität ist herrlich, hat aber

nichts mit Musikologie zu tun.

Welche Bedeutung messen Sie denn der Musikwissenschaft und dem Quellenstudium zu? Geht man nicht auf diesem Weg ganz objektiv zu einem Begriff von Authentizität?

Die Musikologie ist eine Hilfswissenschaft, sie ist natürlich sehr wichtig. Sie führt zu den Quellen. Man liest einen Brief und vielleicht steht dort gerade das, was die eigene Auffassung bestätigt. Jedoch hat man von der Musikologie oft nicht sehr viel. Man braucht seine Musikalität, um lesen, um erkennen zu können, was der Musikwissenschaftler oft nicht begriffen hat. Man hat natürlich gleich eine Meinung. Man spielt ein Stück und spürt, daß der Komponist sicherlich dies oder das gemeint hat. Und dann stößt man nach ein paar Takten auf et-

Mit dem Cembalisten Gustav Leonhardt verbindet Anner Bylsma eine jahrzehntelange Freundschaft. In zahlreichen Konzerten haben beide, zusammen mit Frans Brüggen, ebenfalls einem Musikkollegen aus frühen Tagen, Schallplatten mit Werken der Barockliteratur von Bach bis Telemann eingespielt.

was, wo die eigene Auffassung nicht mit derjenigen des Komponisten übereinstimmt. Und dann wird es unwahrscheinlich interessant! Und wenn man dann ohne vorgefaßte Meinung zu spielen versucht, was da steht, entdeckt man oft etwas, worauf man nie gekommen wäre, und das Gefühl von Authentizität erwacht. Das kann man auch wieder verlieren. Man meint, die richtige Strichart zu spielen, und tut doch das Falsche. Alles ist möglich. Es ist ähnlich wie mit dem Bibellesen. Wenn jemand dreißig Jahre später dieselben Worte noch einmal liest, sieht er dort plötzlich etwas ganz anderes und fragt sich, warum er das nicht schon früher erkannt hat. Das ist das Interessante.

Hat sich Ihr Bach-Spiel im Laufe der Jahre sehr verändert?

Meine Interpretation ist immer noch im Wan-

del. Ich studiere diese Stücke jetzt 50 Jahre, und 50 Jahre habe ich mich geirrt. Alles ändert sich permanent. Gerade schreibe ich ein Buch über die ersten drei Suiten. Ich habe sehr viel geübt und gerungen, aber nicht so sehr mit dem, was in den Noten steht, sondern mit meiner vorgefaßten Meinung, wie es sein soll. So ist etwa die französische Art der Interpretation bei Bach sehr gefährlich. Die Franzosen sind sehr schulmeisterlich, sie haben eine 'Kultur des guten Geschmacks', des 'bon gout' entwickelt und haben viel darüber geschrieben. Es sind ja 'Suiten', die Bach schrieb. So denkt man, man müßte es auf die 'französische' Art spielen und jeden Takt mit Abstrich beginnen.



Foto: FF-Archiv

Das ist auch wieder so eine vorgefaßte Meinung. Und dann muß man natürlich, um immer mit Abstrich auszukommen, die Striche ändern, die in der Partitur stehen. Und man denkt, das kann doch so nicht sein, und ringt. Und immer begegnet man sich selbst. Das Genie Bach ist nicht das Problem, sondern die eigene vorgefaßte Meinung, was man in der Schule gelernt hat, was man selbst in der Schule unterrichtet hat. Das ist alles daneben, immer wieder daneben! Wir verhalten uns immer wie kleine Schachspieler, die glauben, Boris Spasski helfen zu können. Darauf läuft es immer hinaus. Man muß immer gegen seine eigene vorgefaßte Meinung ankämpfen. Und die ist sehr stark, vor allem, wenn man sie noch nicht erkannt hat!

Sie arbeiten auf der Basis der Abschrift von Anna Magdalena Bach?

Ja, das ist die einzig gute Abschrift.

Sie haben schon alle Bach-Suiten an einem Abend gespielt. Eine große Anstrengung, nicht zuletzt auch für das Publikum. Was hat Sie an einem solchen Bach-Marathon gereizt?

Eigentlich bin ich nicht dafür. Ich habe es einmal getan, speziell für die Reihe der Frankfurter Bach-Konzerte, und dabei soll es auch bleiben. Man darf mit Bachs Erbe so nicht umgehen. Diese Musik ist so schön, daß man sie entspannt und in Ruhe anhören muß. Für den armen Zuhörer ist es zuviel, für uns Spieler ist es aber nicht so anstrengend, wie es scheinen mag, wir üben ja jeden Tag.

Pablo Casals brachte die Bach-Suiten auf das Konzertpodium und spielte sie zum ersten Mal für die Schallplatte ein. Was bedeuten Ihnen diese Interpretationen?

Casals und Bach – das hat mehr mit Casals zu tun als mit Bach. Es ist nicht so, daß ich Casals geringschätze. Das wurde mir schon öfter vorge-



Frans Brüggen Anfang der Sechziger Jahre, wo er noch ausschließlich als Flötist auftrat.

worfen. Man sollte Casals nicht nur mit Bach in Verbindung bringen. Casals war jemand, der einen Ton so geprägt spielen konnte, daß man ihn auch nach 20 Jahren noch im Kopf hat. Das ist die Größe von Casals. So sollte man Casals sehen. Ich besitze eine Platte, wo er kleine Stücke spielt, unter anderem ein 'Lied ohne Worte' von Mendelssohn. Da ist kein Ton zusammen mit dem Klavier, da hört man ein Rubato, das taugt nichts. Das ist alles ein bißchen komisch gespielt, aber doch so phantastisch, das es einem nicht mehr aus dem Kopf geht. Das ist von solch einer Intensität – das hat ihm niemand nachgemacht. Feuerman war natürlich ein viel besserer Cellist, aber Casals hatte diesen Ausdruck, er war eben Spanier. Mein Lehrer, den ich als außergewöhnlichen Musiker schätze, erzählte mir, wie er eines Tages vor dem Salle Gaveau in Paris Paul Tortelier begegnete. Hier, sagte er zu Tortelier, habe ich 1928 Casals gehört. Er spielte mit Klavierbegleitung das Konzert von Boccherini in der Grützmacher-Bearbeitung, das Konzert von Schumann und nach der Pause das Dvořák-Konzert. Das war das Schönste, was ich je im Leben gehört habe. Und Tortelier erwiderte: 'Ich war auch dort, und ich bin von Herzen Ihrer Meinung'.

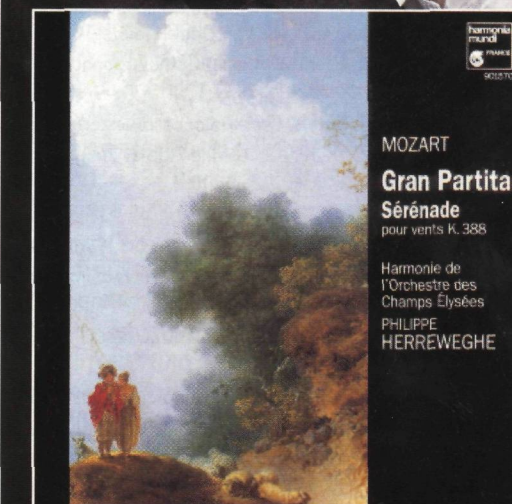
Die Alte Musik-Szene ist lebendiger denn je, von ihr sind viele neue Impulse ausgegangen. Entsteht aus der Konkurrenz der vielen Ensembles untereinander nicht auch die Gefahr zu übertreiben, um noch 'interessanter' zu werden als der andere?

Die Welt ändert sich, heute wie damals. In der Musik kann man sich sehr schnell langweilen. Wenn man etwas schön gespielt hat, ist man zufrieden, aber am nächsten Tag verbessert man schon wieder. Das geht unwahrscheinlich schnell. Zwischen Bachs und Schuberts Tod liegen gerade etwas mehr als 75 Jahre. Und was alles dazwischen liegt – Mozart, Beethoven... Als Interpret hat man manchmal den Eindruck, die ganze Musikgeschichte noch einmal nachzuahmen, seinen Bach so zu spielen wie Beethoven und dann seinen Beethoven wie Spohr und so weiter. Ich finde das eigentlich ganz interessant. Wenn es so gemeint ist, wie es aus dem Herzen kommt, dann kann nichts schief gehen. Es muß ehrlich sein. Nur etwas anderes zu tun, um interessant zu sein, ist nicht der richtige Weg, davon rede ich gar nicht.

Wird das Prinzip der 'Klangrede' nicht oft auch mißverstanden, etwa in Vivaldis 'Vier Jahreszeiten', wo manchmal reine Effekthascherei betrieben wird?

Das kann ich nicht ausstehen, genauso wenig wie wenn manche Opernsänger ihre Mätzchen machen auf der Bühne. Vivaldi, ein Gott unter den Komponisten, phantastisch! Ist das nicht ein großartiger Architekt von Musik. Ich habe gerade

PHILIPPE HERREWEGHE



HMC 901570 DDD © 1997

MOZART Gran Partita

Eine der bedeutendsten Kompositionen für Bläserensemble, die je geschrieben wurden.

Harmonie de l'Orchestre des Champs Élysées

Leitung: Philippe Herreweghe

Kaiser Joseph II., Mozarts Wiener Dienstherr und Förderer, war wie nur wenige Herrscher seiner Zeit durchdrungen von den philosophischen Ideen der Aufklärung, die er auf oft rigoreuse Weise durchsetzte. Gleichzeitig stand in diesen letzten Jahren vor der Französischen Revolution auch die Rokoko-Kultur mit ihrer Verfeinerung des Amusements in höchster Entfaltung. Mozarts beide hier eingespielten Sere-naden spiegeln genial diese beiden Seiten der 1780er Jahre; und Philippe Herreweghes Interpretation ist kongenial!

helikon harmonia mundi gmbh
Fax 06221/677677

Bach, Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007-1012;

RCA/BMG-Ariola 2 CD RD 70950

Sony 2 CD S2K 48047

Bach, Sonaten BWV 1003, BWV 1013 und Partita BWV 1006 (auf Violoncello piccolo); *deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola* CD RD 77998

Bach, Sonaten für Viola da Gamba BWV 1027-1029 (auf Violoncello piccolo), **J.Ch.F. Bach**, Sonate in A; Bob van Asperen (Orgel); Sony CD SK 45945

Bach, Sonaten BWV 1030, 1032, 1034, 1035 und Partita BWV 1013 für Traversflöte und alternative Instrumente; Frans Brüggen (Traversflöte), Gustav Leonhardt (Cembalo) u.a.; RCA/BMG-Ariola 2 CD GD 71964

Bach, Sechs Brandenburgische Konzerte BWV 1046-1051; Frans Brüggen (Blockflöte), Sigiswald Kuijken, Lucy van Dael (Violine), Bob van Asperen (Cembalo) u.a., Gustav Leonhardt; Sony 2 CD SB2K 62946

C.Ph.E. Bach, Drei Violoncellokonzerte Wq 170-172; Orchestra of the Age of Enlightenment, Gustav Leonhardt; Virgin/EMI CD 7 59541 2

Beethoven, Tripelkonzert op. 56 (+ Klavierkonzert Nr. 4); Franzjosef Maier (Violine), Paul Badura-Skoda (Klavier), Collegium Aureum; *deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola* CD 77063 **

Beethoven, Violoncellosonaten op. 69 und op. 102 Nr. 1 und 2; Malcolm Bilson (Fortepiano); Nonesuch/East West Records 7559-79236-2

Beethoven, Streichtrios op. 3 und op. 8 (Serenade); L'Archibudelli; Sony CD SK 53961

Beethoven, Streichtrios op. 9 Nr. 1-3; L'Archibudelli; Sony CD SK 48190

Beethoven, Sextett Es-Dur op. 81b, Quintett A-Dur (nach Kreutzer-Sonate op. 47), Duett mit zwei obligaten Augengläsern WoO 32; L'Archibudelli; Sony CD 48076

Beethoven, Ländliche Tänze WoO 15 Nr. 1-6, Klaviertrio Nr. 8 (+ Lieder op. 108 u. WoO 152); Vera und Gijs Beths (Violine), Stanley Hoogland (Klavier); Channel Classics/Helikon CD 1491

Boccherini, Violoncellokonzerte G. 477, G. 479, G. 480, G. 481; Concerto Amsterdam, Jaap Schröder; Teldec/East West Records CD 77624-2

Anner Bylsma

Boccherini, Violoncellokonzerte G. 480 und G. 483 (+ Sinfonien G. 497 und G. 506); Tafelmusik, Jeanne Lamon; *deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola* CD RD 77867

Boccherini, Violoncellokonzerte G. 476 und G. 573, Ouvertüre (Sinfonia) G. 521, Oktett (Notturmo) G. 470, Sinfonia G. 519; Tafelmusik, Jeanne Lamon; Sony CD SK 53121

Boccherini, Violoncellosonaten, Fugen für 2 Violoncelli und B.c.; Kenneth Slowik (Violoncello), Bob van Asperen (Fortepiano); Sony CD SK 53362

Brahms, Streichsextette Nr. 1 und Nr. 2; L'Archibudelli; Sony CD SK 68252

Brahms, Violoncellosonaten Nr. 1 und Nr. 2, **Schumann**, Fünf Stücke im Volkston op. 102; Lambert Orkis (Klavier); Sony CD SK 68249

Bruckner, Streichquintett, Intermezzo, Streichquartett, Rondo; L'Archibudelli; Sony CD SK 66251

Couperin, Les Nations; Frans Brüggen (Blockflöte), Jaap Schröder (Violine), Quadro Amsterdam, Gustav Leonhardt; Teldec/East West Records 2 CD 4509-93689-2

Dotzauer, Streichquintett op. 134, Sechs Stücke für drei Violoncelli, Kanon für zwei Violinen G-Dur, Drei Etüden für Violoncello solo, Quartett für Violoncello obligato, zwei Violinen und Viola op. 64; Vera Beths, Jody Gatwood (Violine), Lisa Rautenberg (Viola), Kenneth Slowik, Steven Doane (Violoncello); Sony CD SK 64307

Franchomme, Air auvergnat varié op. 26, Caprices op. 7 Nr. 2, 4 und 7, Nocturne in G, Grande Valse op. 34, Nocturne op. 15 Nr. 3, Air russe varié op. 32 Nr. 2, **Chopin/Franchomme**, Grand Duo Concertant; Lambert Orkis (Pianoforte), L'Archibudelli, Smithsonian Chamber Players; Sony CD SK 53980

Haydn, Violoncellokonzerte Nr. 1 und Nr. 2, **Kraft**, Violoncellokonzert op. 4; Tafelmusik, Jeanne Lamon; *deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola* CD RD 77757

Haydn, Klaviertrios Nr. 42-45; Robert Levin (Fortepiano), Vera Beths (Violine); Sony CD SK 53120

Haydn, Cassatio D-Dur für vier Hörner, Violine, Viola und Bass Hob.deest, Divertimento Es-Dur für zwei Hörner und Streichquartett Hob.II: 21, Concerto D-Dur für Horn, zwei Oboen und Steicher Hob.VIII:3, Divertimento à tre Es-Dur

für Horn, Violine und Violoncello, Hob.IV:5, Divertimento D-Dur für zwei Hörner und Streichquartett Hob.II:22; Ab Koster (Naturhorn), L'Archibudelli; Sony CD SK 68253

M.Haydn, Streichquintette P. 105, P. 108 und P. 109; L'Archibudelli; Sony CD SK 53987

Mendelssohn Bartholdy, Oktett für Streicher op. 20, **Gade**, Oktett für Streicher; L'Archibudelli und Smithsonian Chamber Players; Sony CD SK 48307

Messiaen, Quatuor pour la fin du temps u.a.; Vera Beths (Violine), George Pieterse (Klarinette), Reinbert de Leeuw (Klavier); Philips CD 446 578-2

Mozart, Divertimenti KV 247 und KV 334; L'Archibudelli; Sony CD SK 46494

Mozart, Divertimento KV 563, Vier Adagios und Fugen nach Bach KV 404a Nr. 1, 2, 3 und Nr. 6; L'Archibudelli; Sony CD SK 46497

Mozart, Streichquintette Nr. 3 KV 515 und Nr. 4 KV 516; L'Archibudelli; Sony CD SK 66259

Mozart, Grande Sestetto Concertante nach Sinfonia concertante KV 364, Duos für Violine und Viola KV 423 und KV 424; L'Archibudelli; Sony CD SK 46631

Mozart, Ein musikalischer Spaß KV 52, Hornquintett KV 407, Märsche KV 248, KV 290 und KV 445, Duos KV 487 Nr.2,5, 8 und 10, Divertimenti KV 246b und KV 288; L'Archibudelli; Sony CD SK 46702

Mozart, Sinfonia concertante A-Dur KV 320e für Violine, Viola, Violoncello und Orchester (+ Concertone KV 190 u. Sinfonia concertante KV 364); Vera Beths (Violine), Jürgen Kußmaul (Viola), Amsterdam Mozart Players; Channel Classics/Helikon CD 3992

Onslow, Streichquintette op. 38 (Kugel-Quintett), op. 39 und op. 40; Vera Beths, Lisa Rautenberg (Violine), Stephen Dann (Viola), Kenneth Slowik (Violoncello); Sony CD SK 64308

Ravel, Chansons Madécasses, Histoires naturelles, Klaviertrio, Sonate für Violine und Violoncello; Bernard Kruysen (Bariton), Vera Beths (Violine), Frans Vester (Flöte), Gerard van Blerk (Klavier); Bayer Records/Note 1 CD BR 100 009

Reicha, Quintette für Solocello und Streichquartett Nr. 1-3; L'Archibudelli; Sony CD SK 53118

Schubert, Streichquartett Nr. 10 D 87, Streichtrios D 471 und D 518; L'Archibudelli; Sony CD SK 53982

Schubert, Oktett op.post D 803; Mezzafiat und L'Archibudelli; Sony CD SK 66264

Schubert, Klaviertrios Nr. 1 und Nr. 2; Jos van Immerseel (Fortepiano), Vera Beths (Violine); Sony CD SK 62695

Schubert, Streichquintett D 956, Rondo für Violine und Streichquartett D 438; Vera Beths, Lisa Ratenberg, Jody Gatwood, Steven Dann (Viola), Kenneth Slowik (Violoncello); Sony CD SK 46669

A.-F. Servais, Souvenirs und Caprices: Souvenir de Spa, Souvenir de Bade, Duo für Violine und Violoncello, Caprices für zwei Violoncelli; Vera Beths (Violine), Smithsonian Chamber Players; *deutsche harmonia mundi* CD 7 49009 2 **

Spoehr, Oktett für Doppelquartett op. 65, Streichquintett op. 33 (Grande Quintetto), Streichsextett op. 140; L'Archibudelli & Smithsonian Chamber Players; Sony CD SK 53370

Telemann, Nouveaux Quatuors en six suites (Pariser Quartette); Frans Brüggen (Blockflöte), Jaap Schröder (Violine), Quadro Amsterdam, Concerto Amsterdam, Gustav Leonhardt; Teldec/East West Records 2 CD 4509-92177-2

Vivaldi, Sechs Sonaten für Violoncello und Basso continuo; Hidemi Suzuki (Violoncello), Jacques Ogg (Cembalo); *deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola* CD RD 77909

Vivaldi, Konzert für zwei Violoncelli PV 411 u.a.; Anthony Pleeth (Violoncello), Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood; Decca CD 443 198-2 **

Vivaldi, Konzerte für Streicher RV 117, 134, 143, 159, 413, 418, 547, 549 und 575; Jeanne Lamon, Stephen Marvin, Cynthia Roberts (Violine), Christina Mahler (Violoncello), Tafelmusik, Jeanne Lamon; Sony CD SK 48044

Vivaldi, Violoncellokonzerte RV 419 und RV 424, Konzert für Violoncello, Fagott und Streicher RV 409, Konzert für zwei Violinen, zwei Violoncelli und Streicher RV 564 u.a.; Tafelmusik, Jeanne Lamon; Sony CD SK 62719

Weber, Klarinettenquintett, **Hummel**, Klarinettenquartett, **Reicha**, Klarinettenquintett; Charles Neidich (Klarinette), L'Archibudelli; Sony CD SK 57968

Das Violoncello im 17. Jahrhundert: Werke von Antoni, Frescobaldi, D. Gabrielli und Jacchini; Lydewy Sscheifes (Violoncello), Bob van Asperen (Cembalo, Orgel); *deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola* CD RD 77978

Barockmusik für Cello: Werke von Antoni, Boccherini, Bonocini, D. Gabrielli, Geminiani, Sammartini, Vivaldi; Dijk Koster, Hermann Höbarth (Violoncello), Gustav Leonhardt (Cembalo), Antony Woodrow (Baß); Teldec/East West Records CD 063-17389-2

Frans Brüggen Edition: Blockflötenmusik, Konzerte und Kammermusik des Barock; div. Interpreten und Ensembles; Teldec/East West Records 12 CD 4509-97475-2 [auch einzeln erhältlich]

(** gestrichen, bzw. derzeit nicht erhältlich)



Alles ändert sich: Beim Anhören der frühen Aufnahmen mit Anner Bylsma wird klar, daß sich auch der Authentizitätsbegriff verändert hat.

wieder Cellokonzerte von ihm aufgenommen. Welch eine geistreiche Musik! Wenn man natürlich kein Respekt vor dem Werk hat und nach der Devise verfährt: Ich großer Geiger werde jetzt den kleinen Komponisten mal ein bißchen in Mode bringen und ihm einen Fußtritt geben, ist das natürlich keine gute Sache.

Sie spielen verschiedene Celli – ein Gofriller, ein Pressenda, ein namenloses Cello piccolo aus Tirol und das berühmte Servais-Stradivari. Sie spielen manchmal mit, manchmal ohne Stachel. Zu welchem Zweck benutzen sie welches Instrument?

Ja, das geht ganz schön durcheinander. Neu-lich spielten wir mit unserem Archibudelli-Trio in Stavanger. Man wollte dann von mir auch noch eine Bach-Suite hören, und ich spielte sie auf meinem modernen Cello mit Stachel und einem modernen Bogen. Ich finde das sehr interessant, authentisch kann man es nicht nennen. Meine letzte Aufnahme der Bach-Suiten habe ich auf dem Servais-Cello gespielt, das sich in Washington im Museum befindet. Ich spiele es immer, wenn ich dort bin. Ein Wunderding ist das... Ich habe die Suiten mit Stachel und einem modernen Bogen eingespielt. Man darf nicht fixiert sein auf ein Instrument, auf den Stachel, auf einen bestimmten Bogen. Sie haben mich gestern gehört ohne Stachel und mit Barockbogen. Ich finde, man sollte da nicht dogmatisch sein, man muß frei sein. Der authentische Grundgedanke ist zwar ein sehr schöner, aber er ist eine Ansicht. Die authentische Grundlage ist diese: Der Komponist wird am besten wissen, wie es gespielt werden muß. Ich muß mich an seine Stelle versetzen und mit den Instrumenten, die er kannte und geschätzt hat, so gut wie möglich spielen. Das ist richtig. Und unsere Komponisten sind solche Genies, wir wissen mehr von ihnen als von unserem eigenen Großvater. Das ist der Mühe wert. Aber ich kann mir auch vorstellen, das irgendwann ein genialer Bursche kommt, der alles auf den Kopf stellt und spielt, wie man es man noch nie gehört hat. Auch gut!

Sie spielen immer Darmsaiten, auch in den großen romantischen Konzerten von Schumann und Dvořák?

Diese Konzerte spiele ich zwar nicht so oft, aber ich spiele alles auf Darmsaiten. Gerade habe ich noch das Schostakowitsch-Trio gespielt und Musik von Galina Ustvolskaja, einer unglaublichen Komponistin aus St. Petersburg. Auch heute gibt es noch Schuberts, die man nicht kennt! Die Stahlsaiten sind ein altes Ding. Die Stahlsaiten sind von gestern. Das ist der Klang von Glenn Miller-Bands. Er ist rund, er ist auf allen Saiten gleich, jeder Ton klingt gleich. Sie

ist unproblematisch zu spielen, alles klingt. Die Stahlsaiten sind häßlich, leere Saiten kann man kaum spielen. Alles muß vibriert werden, damit es ein bißchen singt. Und wie sie die Instrumente zerdrücken. Die halten das nicht lange aus, die teuren Instrumente. Das ist sehr schlecht. Alle Argumente für die Stahlsaiten sind vulgäre Argumente. Es ist lauter, es ist einfacher, es ist billiger. Das hört irgendwann von alleine auf. Unser Archibudelli-Trio – das heißt ja wörtlich: Bogen und Gedärme – vertritt die These: Die Stahlsaiten sind altmodisch und werden erst wieder modern werden, wenn keiner mehr darauf spielt (lacht).

Piatigorsky hat immer Darmsaiten gespielt, auch Casals und Feuermann. Vielleicht spielte der Zweite Weltkrieg eine Rolle, das man vermehrt Stahlsaiten benutzt, weil es eben nichts anderes mehr gab. Aber auch die Lehrer und Dirigenten sind an dieser Entwicklung beteiligt. Welches Orchester kann es am lautesten? Wenn im Orchester nicht über Mädchen gesprochen wurde, ging es um Themen wie: 'Ich habe ein neues Mundloch in meiner Piccolo, phantastisch laut! Ich habe einen neuen Baßbalken in meiner zweiten Geige. Viel lauter! Ich habe einen neuen Bogen gekauft, er ist zehn Gramm schwerer!' Und die Architekten planen immer scheußlichere Säle. Da muß man immer lauter spielen, damit man überhaupt noch etwas hört. Und dann sieht man, wie die Leute taub werden im Orchester. Was nutzt das? Das ist alles Unsinn. Wenn man im Saal spielt, sollte man flüstern für die letzte Reihe: 'Bitte, kannst du mich hören da in der Ferne?'

Können Sie die Ängste der Cellisten verstehen, die befürchten, im Schumann- oder Dvorák-Konzert im Orchester unterzugehen?

Das sind unsinnige Ängste. Es ist auch eine Entwicklung gegen die Geschichte. Sehen sie etwa die Popmusik – da spielen Gruppen vor 40000 Leuten in Sälen, die nicht klingen, und da kommt einer, nimmt das Mikrophon und haucht ganz leise, flüstert seine Liebe in so ein Mikrophon, und tausende Leute hören das. Und da kommt ein Cellist, der möchte so laut wie möglich schreien; das tut man im Bett doch auch nicht.

Sie spielen Darmsaiten, stimmen einen Halbton tiefer, der Bogen ist leichter, die Mensur ist kürzer – das ist doch ein ganz anderes Spielgefühl auf einem Barockcello, verglichen mit einem modernen Instrument?

Man kann es ganz einfach sagen: Die alten Instrumente sind mehr dazu gemacht, zu reden. Die modernen Instrumente sind mehr dazu geschaf-

ten, zu singen. Beim Reden hat man in jedem Wort ein Diminuendo, setzt Akzente, betont Silben weniger, die nicht so wichtig sind. Beim Singen klingen nur die Vokale. Wie bei einem Opernsänger, so einem teuren. Wenn er so singt, kann man die Wörter nicht mehr hören. Man hört nur a-o-u; 'amore', das ist nur aoe. Wenn man's weiß, kann man sehen, was er singt. Schlecht ist das, finde ich.

Sie spielen sehr viel Kammermusik in unterschiedlichsten Besetzungen, zum Beispiel haben Sie Schuberts C-Dur-Quintett auch mit dem Emerson Quartet aufgeführt. Die Emersons sind der In-



Das Trio L'Archibudelli (von links nach rechts): Jürgen Kussmaul (Viola), Vera Beths (Violine) und Anner Bylsma (Violoncello). Für Sony realisierte L'Archibudelli Einspielungen mit Werken von Haydn, Mozart, Reicha und Beethoven.

begriff des modernen Streichquartetts. Wie haben sie sich da eingefügt mit ihrem darmbesaiteten Cello?

Überhaupt kein Problem. Wir haben darüber gar nicht geredet. Wir haben ein paar mal gespielt... Respekt, warum nicht. Ich finde es auch sehr gut, das sich beim Emerson Quartet die Geiger abwechseln. Das hält die Sache so lebendig. Ich bin allerdings kein großer Freund davon, wie heute Streichquartett gespielt wird. Deshalb tue ich es auch nicht. Die Literatur ist natürlich überwältigend. So viel schöne Dinge kann man in seinem ganzen Leben nicht spielen. Aber das Studieren, das Perfektionieren, immer und immer wieder, damit es noch reiner wird und so weiter... Man muß so aufpassen, daß man nicht das Ursprüngliche, die Inspiration verliert, die man hat, wenn man ein Stück zum ersten Mal durchspielt. Da ist es doch oft am schönsten. Und dann wird plötzlich die zweite Stimme zu laut, auch der Bratscher fängt an zu vibrieren, und die unwichtigen

Sachen werden immer wichtiger. Ich weiß nicht, ob man so Musik machen sollte. Sicher, wenn ein Quartett gut spielt, kein Problem, wenn jemand gut dirigiert, kein Problem.

Was bedeutet Ihnen das Musizieren im Kreis von L'Archibudelli?

Da ist ein Kern von Leuten, die schon 20 Jahre zusammenspielen. Oft haben wir uns ein paar Monate nicht gesehen und es ist nett, sich wieder zu treffen; die Kinder sind wieder größer geworden... Wenn wir mit L'Archibudelli ein neues Stück anfangen, sind die ersten zehn Minuten so furcht-

bar, die tun so weh. Wie das klingt – furchtbar. Und wie alle in ihrer Richtung weiterfahren, das ist furchtbar. Ich am schlechtesten natürlich! Dann sind wir recht schnell einig, daß es so nicht gehen kann. Und die zweite Probe ist dann viel besser. Und dann finden wir uns. Das ist so etwas Mysteriöses, wenn Musiker zusammenkommen. Auf einmal kommt eine Einheit zustande, der eine hört, wie der andere spielt, und die Ideen treffen sich. Bei einem Quintett sind es zehn Ohren, die zuhören. Und dann kommt es schon. Aber wir müssen immer wieder von vorne anfangen.

Ihre Brahms-Aufnahmen klingen sehr leicht, sehr durchsichtig und mit wenig Vibrato. Haben Sie nicht das Bedürfnis, mal so richtig in die Violinen zu gehen, mit mehr Vibrato?

Nun, eigentlich nicht, aber ich vibriere mehr, als Sie sagen. Wenn ich das Bedürfnis habe, tue ich das. Aber es ist doch so: Brahms hat immer mit Joachim zusammengespielt, und Joachim war auch

noch jemand, der sehr wenig vibrierte. Es ist nicht so, daß früher nicht vibriert wurde. Es ist wie eine Wellenlinie, mal vibrierte man mehr, mal weniger. Schon in einer alten Celloschule von Kummer steht: 'Die moderne Art des Spielens verlangt, das man auch in schärferen Umrissen zeichnen kann'. Das war zu Schumanns Zeiten. Die französischen Flötisten zur Zeit von Marin Marais oder etwas später im 17. und 18. Jahrhundert vibrierten sogar einen Halbton. Vibrato ist immer da gewesen. Was heute geschieht, hat oft nichts mit Musik zu tun. Es hat mit den Lehrern zu tun – wenn man nicht dauernd mit allen Fingern vibriert, besteht man sein Examen nicht. Der Schrei eines Kindes, das hingefallen ist und nach der Mutter ruft, vibriert nicht. Das ist viel dramatischer. Und wenn man das Eröffnungsthema aus der ersten Cellosone von Brahms spielt (singt vor), soll man doch nicht so sehr vibrieren da unten.

Brahms ist für uns Holländer eigentlich wie ein alter Onkel aus Hintergroningen. Er ist für uns wie eine Landschaft mit grauen Lüften, wie mein Großvater, wie jemand, der von außen sehr böse aussieht und von innen eigentlich ganz freundlich und lieblich ist. Man darf Brahms nicht zu persönlich spielen. Wenn man Brahms richtig spielt, zeigt sich langsam ein großer Kopf mit einem Bart, und nicht die eigene Person. Wenn ich Brahms höre, höre ich oft den Dirigenten oder den Solisten, die bestrebt sind, viel Liebe zu vergießen, aber es erscheint kein Bild von Brahms an der Wand. Wenn man eine Brahms-Sonate interpretiert, spielt man eigentlich eine Sinfonie. Am Anfang der zweiten Sonate spielt man Horn (singt das Thema) – das ist ein Hornthema. Wenn ich manchmal ein Brahms-Quartett höre, bin ich schon im ersten Satz müde vom Vibrieren, von all dieser Passion. Da möchte ich am liebsten gehen, muß aber noch drei Sätze aussitzen, ich habe doch bezahlt... Mein Brahms ist ehrlich, nicht von vorn bis hinten aufgetriebene Passion und Vibrieren. Joachim vibrierte wenig, weil er noch einen Bogenstrich hatte. Man hört so viele Streicher heute, die eigentlich keinen Strich haben, die können keinen Ton anfangen. Sie fangen an ohne jeden Ausdruck, man hört nie, mit welchem Konsonant der Ton anfängt. Er fängt so ein bißchen an ohne Aussage, und sofort wird die Vibriermaschine draufgesetzt. Wie viele große Solisten können keinen Ton anfangen, es ist immer gleich, immer nix.

Welches Verhältnis haben Sie zum Medium Schallplatte, welchen Wert stellen Aufnahmen für Sie dar?

Ich finde es wunderbar, aufzunehmen. Und die Zusammenarbeit mit Wolf Erichson von Vivarte ist eine Freude. Uns verbindet eine Freundschaft. Wir machen nach besten Kräften zusammen etwas Besonderes. Das ist gewachsen über viele Jahre. Der Produzent wird nicht abgelenkt durch eine schwere Stelle oder das Zusammenspiel, er hört ganz

nüchtern. Natürlich, die Schallplatte hat mit einem Konzert im Saal nicht mehr viel zu tun. Ein Foto ist auch kein Gemälde, es ist eine Kunstform für sich geworden. Es ist etwa so, wie wenn man für einen Freund spielt, der einen Meter entfernt vor dir sitzt. Man kann eine Phrase gliedern in Motive, wie Worte; auch schön leise kann man spielen. Und oft redet man in ganz anderen Tempi, in einer ganz anderen Akustik. Man macht etwas ganz anderes als im Konzert, das ich natürlich nicht missen möchte. Oft ist das, was man am schönsten fand, völlig unbrauchbar, weil man immer noch meint, man spiele im Saal. Wir vertrauen auf den Geschmack und die Kenntnis unseres Produzenten, daß wir in unserer Auffassung zu einer Einheit gelangen. Ich möchte nicht nur Schallplatten machen. Aber so achtmal im Jahr im Studio sitzen? Ich tu's gerne, ja.

Was würden Sie gerne noch aufnehmen, welche Projekte sind in Arbeit?

Die Schubert-Trios mit Jos van Immerseel und meiner Frau Vera Beths sind gerade herausgekommen. Ich glaube, sie sind gut gelungen. Und diese Stücke sind wirklich sehr schwer! Schubert geht unmittelbar ans Herz, alle haben wir unseren Schubert im Herzen, aber spieltechnisch ist das so schwierig! Man kann gar nicht verstehen, daß jemand, mit dem man am liebsten ein Gläschen Wein getrunken hätte, so intellektuell, so kompliziert ist. Das ist so interessant, das ist uns gelungen, ja. Wenn die Aufnahme erschienen ist, haben wir uns natürlich schon wieder geändert... Dann wird es eine Celloplatte geben, wo ich tun darf, wozu ich Lust habe. Ich habe so circa zehn Projekte, die ich gern realisieren würde.

Ausgrabungen?

So denke ich nicht. Ich gehe einfach davon aus, daß, wenn ich etwas finde, was mich wirklich heiß macht, es auch Hörer und Käufer gibt, die genauso begeistert sind. Zu meinen Lieblingsdingen gehört natürlich das 'Küchenrepertoire', Franck, Servais. Ich würde gern eine Dupont- und eine Romberg-Platte machen. Und natürlich eine mit Stücken von Popper und Piatti.

Sie geben Meisterkurse an der Berliner Musikhochschule, am Pariser Conservatoire und an der Juilliard School. Was wollen sie Ihren Schülern vermitteln?

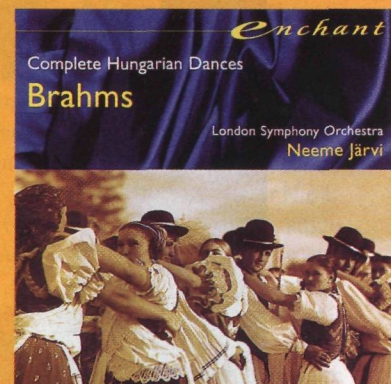
Ich möchte vermitteln: Vertraue auf deine eigenen Ohren, dann hörst du schon, wenn es häßlich ist. Tu nicht, was dein Lehrer sagt, weil er es sagt. Wenn er ein guter Lehrer ist, du auf deine eigenen Ohren vertraust und tust, wovon du denkst, daß es schön ist – dann wirst du auf einmal bemerken, das dein Lehrer dasselbe auch schon gesagt hat. Und dann wird man zu Freunden, ja. ♦

Neuheiten

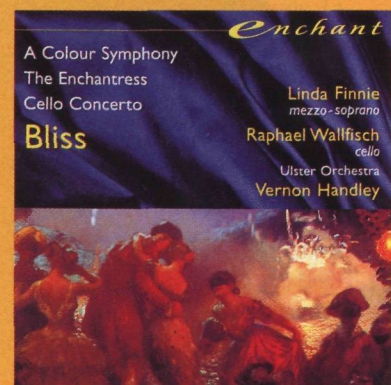
Enchant



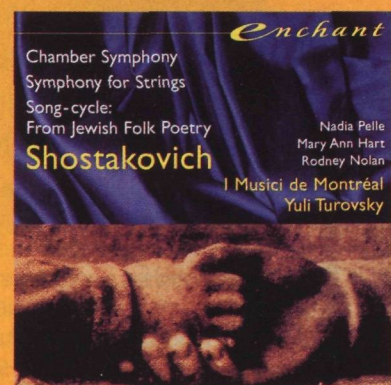
CHAN 7074



CHAN 7072



CHAN 7073



CHAN 7061

CHANDOS Mid-Price

KOCH INTERNATIONAL
Lochamer Str. 9,
82152 Planegg/München
A: 6600 Höfen, Postfach 24
CH: 9201 Gossau, Poststr. 10