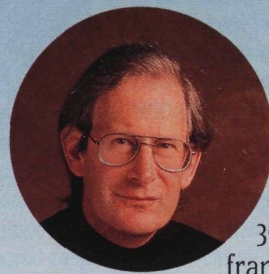


John Eliot Gardiner



# Musiker ohne Grenzen

John Eliot Gardiner, der englische Dirigent, der sich in den vergangenen 30 Jahren überwiegend mit französischem, italienischem und deutschem Repertoire auseinandergesetzt hat, der Gründer und Leiter verschiedener Originalklang-Ensembles war, der als Chefdirigent des Orchestre de l'Opéra de Lyon und der NDR-Sinfoniker in Hamburg auch im umkämpften Gebiet des 19. und 20. Jahrhunderts Wertarbeit plazieren konnte – John Eliot Gardiner legt nun seine Ansicht der Beethoven-Sinfonien vor, mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique.

**E**s ist nahezu unbegreiflich – aber egal, was dieser Mann anfällt, immer ist das Ergebnis bemerkenswert, wenn nicht herausragend. Ein Perfektionist ist er, der im Laufe der Jahre von Monteverdi zu Gluck, zu Mozart, zu Brahms, ja bis hin zu Britten gewandert ist, einer, der nichts dem Zufall überläßt und dessen interpretatorische Äußerungen dennoch – oder gerade deshalb? – voller Elan und Feuer, wie aus einem Guß daherkommen. John Eliot Gardiner ist einer der aufregendsten Dirigenten, den man das Vergnügen hat, gegenwärtig hören zu können. Daß er als Historiker, als Arabist sein Universitätsstudium abschloß, hat seine Spuren hinterlassen in der philologischen Genauigkeit, mit der er sich um Quellen und Partituren kümmert – ein Verfahren, das nicht nur in grauer Vorzeit der Musikgeschichte, bei Monteverdi oder Bach zur Anwendung kommt, sondern ebenso bei Hector Berlioz oder Kurt Weill (von dem ebenfalls eine CD erscheinen wird). Der häufig, auch auf diesen Seiten, artikuliert Stößseufzer über die ständige Vervielfältigung des allbekannten Repertoires in neuen Darstellungen ist zwar generell berechtigt, gelegentlich jedoch gibt es Ausnahmen von der Regel: Eine solche ist John Eliot Gardiners Einspielung sämtlicher Beethoven-Sinfonien. Wer meinte, nach Harnoncourts Zyklus könne nichts Vergleichbares mehr kommen, der sieht sich eines Besseren belehrt. Mit John Eliot Gardiner sprach Sören Meyer-Eller.

FonoForum: Sie haben zeitweilig bei Nadia Boulanger studiert. Was hat das für Sie bedeutet?

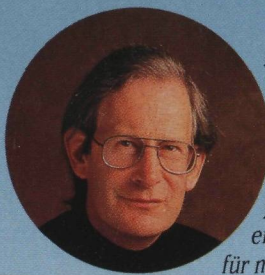
John Eliot Gardiner: Viel. Ich habe Nadia Boulanger kennengelernt, als ich sieben Jahre alt war. Sie hat in einer Sommerschule unterrichtet, in der Nähe von meiner Heimat Dorset in Südostengland. Sie hat über Monteverdi und Strawinsky gesprochen. Meine Eltern hatten mich mitgenommen, und ich habe es gehört und war begeistert. Auch sehr jung natürlich, aber es war eine Frau mit so einem riesengroßen Charakter, daß man nicht dagegen ankämpfen kann. Und dann habe ich Nadia

zum zweiten Mal getroffen, als ich siebzehn Jahre alt war. Sie hat am Royal College of Music unterrichtet. Und dann noch einmal nach meiner Studienzeit in Cambridge, wo ich überhaupt nicht Musik studiert habe; ich habe sehr viel Musik gemacht, aber nicht studiert. Ich bin dann nach London gefahren und ein Jahr bei Thurston Dart, dem Musikwissenschaftler und Mathematiker, geblieben. Das war ein wunderschönes Jahr, aber nach einem Jahr sagte er: „Sie sollen nicht länger als ein Jahr bei mir bleiben, Sie müssen unbedingt in Ost-Europa studieren, in Budapest oder Prag.“ Ich habe ein Stipendium bekommen für Prag, für Budapest, für Italien, auch für Berlin. Aber schließlich

Fotos: Philips, DGG/Lelli







sagte ich: „Nein, ich möchte zu Boulanger gehen.“ Ich bin dann zwei Jahre bei ihr in Fontainebleau geblieben. Das war eine Entdeckungsreise für mich, das war phanta-

stisch. Es war auf der einen Seite sehr einschüchternd, weil – ich war damals 22 Jahre alt und ich mußte Harmonielehre und Kontrapunkt und solfège machen, wie Boulanger es gemacht hatte, als sie fünf oder sechs Jahre alt war. Es war nicht einfach, aber auf der anderen Seite – diese Begegnung war so toll, ich habe nie wieder einen Musiker getroffen mit einem so breiten Repertoire und einem so tiefen Verständnis nicht nur für die Musik, sondern auch für alles drumherum, Philosophie, Religion, auch Politik. Sie war halb russisch, halb französisch, und es war genau diese Zeit, Mai 1968, wo es die Studentenunruhen gab. Es war sehr komisch. Jeden Tag mußte ich zu Fuß von meiner Wohnung, die im vierten Arrondissement war, zum Place Clichy gehen. Es waren anderthalb Stunden zu Fuß. Und eines Abends ganz spät – sie hat mich immer ganz spät abends unterrichtet und war immer sehr müde; sie hat um sechs Uhr angefangen und hörte nie auf, den ganzen Tag durch – habe ich ein bißchen erzählt, was in diesem Moment an der Sorbonne passiert, über diese heikle, interessante Begegnung zwischen Studenten und Establishment. Und sie sagte: „Das interessiert mich. Sollen wir hingehen?“ Ich sagte: „Ja, gut, morgen abend.“ Und am nächsten Abend sind wir zusammen zur Sorbonne gegangen. Und sie ist die Treppe hochgewandert wie eine Königin, an meinem Arm, und wir haben im Hörsaal gesessen und sind zwei Stunden dort geblieben. Sie hat überhaupt nichts gesagt, und dann sind wir weggegangen. Und am nächsten Tag hat sie eine Bilanz gezogen von dem, was sie gehört hatte. Das war so toll! Sie hat alles gemerkt! Die Schüler konnten das nicht glauben, diese alte Frau, sie war fast blind und 89 Jahre alt und hatte eine so scharfe Intelligenz.

Sie hatten damals ja auch den Monteverdi-Chor und das Orchester...

Ja, gleichzeitig, und darüber war sie sehr böse. Sie sagte: „Das sollst Du nicht machen; Du mußt bei mir bleiben und sollst nicht dirigieren; Du sollst fünf Jahre lang nur Harmonielehre, Kontrapunkt, solfège machen.“ Aber das war für mich unerträglich. Ich mußte Musik machen, aber ich mußte es ganz im geheimen machen, ganz leise nach London fliegen, zwei Tage proben und dann zurückkommen.

War das Monteverdi-Orchester eigentlich damals schon ein „Originalklang“-Ensemble?

Bei meiner ersten Aufführung der „Marienvesper“ habe ich Cornetti und Alt-Posaunen ge-

nommen. Das war katastrophal! Das klangliche Niveau war nicht sehr gut, und ich war enttäuscht. Und ich sagte mir: Warte, warte nur ein bißchen. Und deswegen habe ich dann das Monteverdi-Orchester gegründet; das hat ein bißchen gespielt wie das Chamber Orchestra of Europe, stilistisch sehr treu, auch wenn es nicht auf den richtigen Instrumenten war.

Sie haben sich also zunächst philologisch mit der Musik auseinandergesetzt und erst im Laufe der Zeit die Instrumente „entdeckt“ – was dann schließlich zur Gründung der English Baroque Soloists 1978 geführt hat?

Ja, das war in Innsbruck, bei der Festwoche für Alte Musik. Es gab „Flüchtlinge“ aus dem Monteverdi-Orchester, die sind mit mir gegangen und haben die English Baroque Soloists gegründet. Genauso wie jetzt, es gibt eine Kerngruppe von den English Baroque Soloists, die spielt auch im Orchestre Révolutionnaire et Romantique.

Was für eine Bedeutung haben Charles Mackerras und Nikolaus Harnoncourt für Sie gehabt?

Charles Mackerras hatte einen sehr positiven Einfluß. Er hat mich eingeladen, als ich fast ohne Erfahrung war, 1969, kurz nach meiner Boulanger-Zeit, an der English National Opera die „Zauberflöte“ zu dirigieren. Ohne Probe. Ich habe zwei Aufführungen gemacht. Und im nächsten Jahr hat er mich nochmal geholt, und ich habe die „Entführung“ dirigiert, zweimal in London und sechsmal in der Provinz – immer ohne Probe. Das hat mir sehr viel gebracht. Nicht für die Karriere, mehr für die Erfahrung. Charles Mackerras ist einer der ganz seltenen Dirigenten, die absolut frei und offen sind mit ihren Kenntnissen und mit dem, was sie studiert haben; er ist sehr großzügig.

Und Harnoncourt?

Also – ich schätze ihn sehr. Er ist immer sehr provokant, und sehr oft ist es bei ihm so, daß ich sage: „Das ist wunderbar, daran habe ich nie gedacht, das ist höchst interessant.“ Und dann, zwei Takte später, denke ich: „Das geht nicht, wo ist die Struktur, ich höre sie nicht, ich verstehe auch nicht, woher die Musik

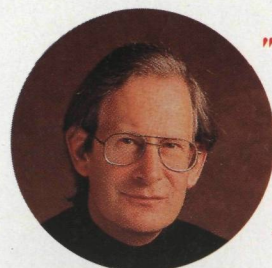
kommt und wohin sie geht.“ Aber er hat für mich so viel mehr zu sagen als alle anderen zeitgenössischen Dirigenten. Und deswegen ehre ich ihn.

Er hat ja in gewisser Weise den umgekehrten Weg genommen wie Sie, vom „Originalklang“-Orchester zum „modernen“ Orchester, während Sie....

Er ist immer zehn Jahre früher als wir alle. Aber ich bin nicht immer einverstanden mit seinen Kompromissen, zum Beispiel als er die Beethoven-Sinfonien gemacht hat mit dem Chamber Orchestra of Europe. Das ist ein tolles Orchester, und auch seine Ideen, seine Interpretation ist phantastisch. Ich bin nicht immer einverstanden, aber ich schätze es. Ich kann verstehen, warum er ein modernes Orchester nehmen wollte, aber warum dann plötzlich historische Pauken, historische Trompeten? Die passen nicht zusammen mit den modernen Hörnern. Und die Holzbläser spielen mit ziemlich viel Vibrato. Das gehört nicht so, entweder – oder, aber nicht gemischt. Das hat er jetzt geändert. Ich war vor zwei Wochen bei ihm in Graz und habe seinen „Fidelio“ gehört mit dem gleichen Orchester, und jetzt hat er alles noch einen Schritt weiterentwickelt. Die Streicher spielen viel schlanker jetzt, mit weniger Vibrato, mehr Artikulationsphantasie, die Holzbläser spielen viel reiner, nicht so künstlich, und das paßt jetzt besser zusammen mit dem Blech. Meine erste Hornistin hat da auch gespielt, modernes Horn, und jetzt versteht er, daß er mit modernen Instrumenten auch gestopfte Noten machen kann. Etwas, das ich versucht habe mit dem NDR-Sinfonieorchester. Die Musiker machen es, aber nie gern; doch für Beethoven ist es absolut wichtig, daß man die Unterschiede zwischen den offenen Tönen und den geschlossenen Tönen hört, die Farbe ist sehr wichtig.

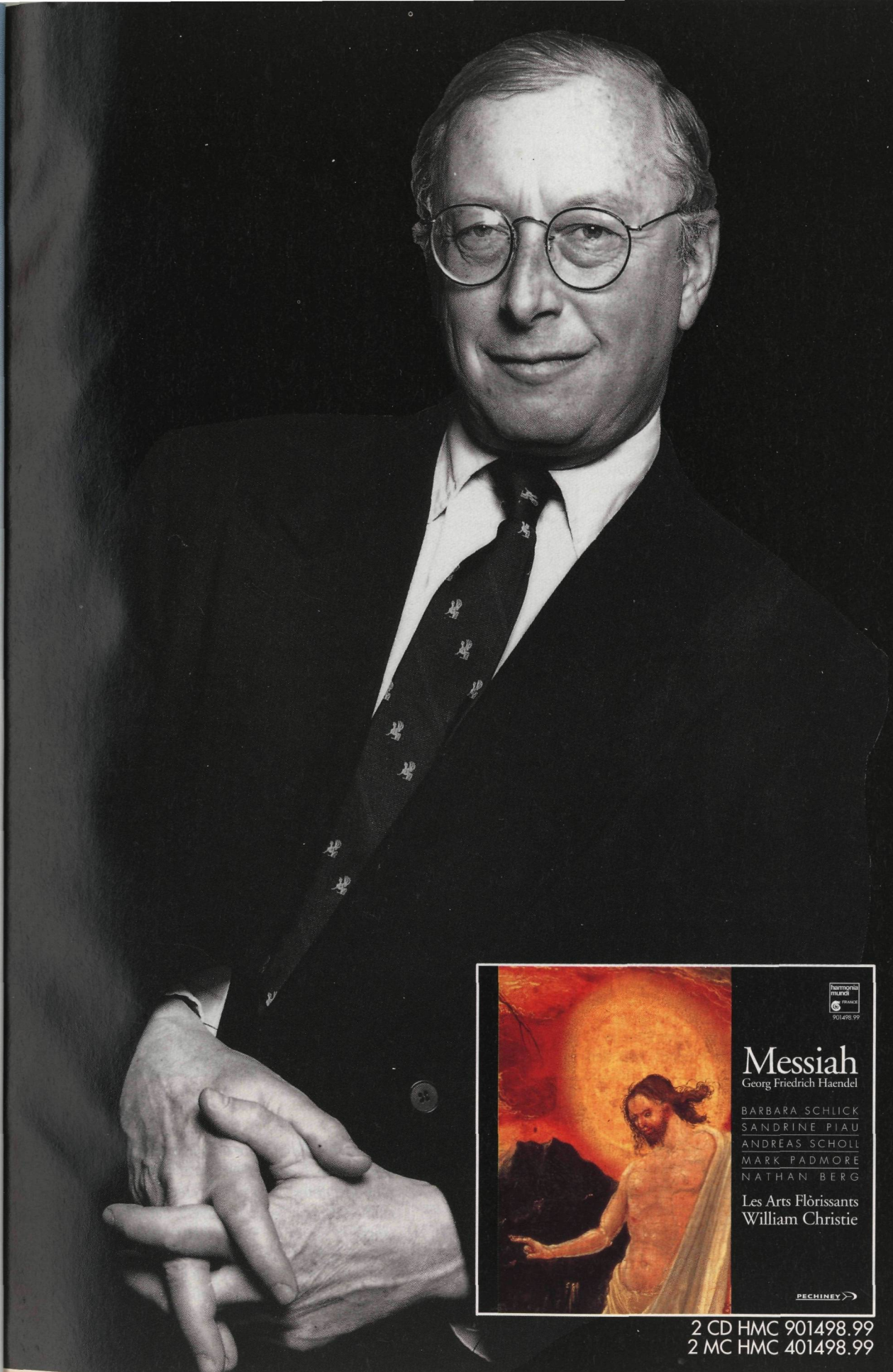
Sie waren bzw. sind in Lyon und Hamburg bei zwei nicht historischen Orchestern Chefdirigent (gewesen). Was wollten bzw. wollen Sie da erreichen?

In Lyon und Hamburg jeweils etwas ganz anderes. In Lyon war es eine einmalige Chance, von Anfang an ein Orchester zu gründen, wie ich es mit den London Baroque Soloists und dem Or-



FONO FORUM

„Ich schätze Josef Krips sehr. Er und Erich Kleiber sind die besten Mozart-Dirigenten für mich. Die Aufnahmen aus den 50er und 60er Jahren waren wunderbar.“



harmonia mundi

G. F. Händel  
Der  
Messias  
WILLIAM  
CHRISTIE

Messiah

Georg Friedrich Haendel

BARBARA SCHLICK  
SANDRINE PIAU  
ANDREAS SCHOLL  
MARK PADMORE  
NATHAN BÉRG

Les Arts Florissants  
William Christie

2 CD HMC 901498.99  
2 MC HMC 401498.99

helikon  
musikvertrieb gmbh

Heuauerweg 21 - 69124 HEIDELBERG



## Fragen an Ulrich Vette, Tonmeister bei den Aufnahmen der Beethoven-Sinfonien

**Die Beethoven-Sinfonien unter John Eliot Gardiner wurden in verschiedenen Räumen aufgenommen. War das Absicht oder nicht anders möglich?**

Darauf kann ich weder mit Ja noch mit Nein antworten. Natürlich haben wir versucht, Räumlichkeiten zu finden, die zu bestimmten Dingen passen. Wir würden sicherlich keine Neunte da aufnehmen, wo ein Orchester ohne Chor gut funktioniert, aber eben mit einem Chor der Saal sozusagen nicht genug Raum hat. Was wir zum Beispiel bei der Neunten aus der Kirche haben – in Tooting, ein Ort im Südwesten Londons –, das sind glückliche Umstände. Die Wahl trifft man ja nicht immer mit nur rationalen Entscheidungen, da kommt vieles zusammen. Manchmal hat man sich etwas vorgestellt, und wenn man dann im Saal ist und das Orchester spielt, dann stellt man fest, daß der Saal gerade in der Tonart des Stückes eine Resonanz hat – wie es in Snape Maltings war, wo wir die erste und dritte Sinfonie aufgenommen haben und wir dann große Mühe gehabt haben. Wir sind mit dem ganzen Orchester im Saal umgezogen, haben den gesamten Aufbau nach einem Tag verändert, sind dem Problem dann auf die Schliche gekommen und haben es auch weitestgehend in den Griff bekommen. Es ist schon so, daß wir unsere Räumlichkeiten haben, in die wir auch immer zurückkehren, wenn es so scheint, als seien sie geeignet. In Snape zum Beispiel kam noch hinzu, daß die erste Kontrabassistin, Chi-Chi Nwanoku, einen neuen Baß hatte. Und darauf war ich nicht gefaßt, das war ein so voluminöses Instrument – deshalb kann man übrigens auch nicht pauschal von alten Instrumenten reden.

**Mir ist besonders die Pauke aufgefallen...**

Die fällt einem vielleicht auch deshalb auf, weil sie relativ weit rechts im Klangbild ist. Aber das ist ein bißchen bei John Eliot so – wenn die da musikalisch hinpaßt, von der

Entfernung her, und auch andere Musiker nicht stört, dann wird sie halt außen hingesetzt. Und ich kann sagen, daß ich ungern gegen die Akustik arbeite, weil das immer wieder andere Probleme mit sich bringt, so daß sie dann auch so zu hören ist, wie sie saß.

**Ich meine auch den Klang der Pauke...**

Dieser Pauker – John Chimes – ist ein bemerkenswerter Musiker. Ich bin ihm besonders dankbar, weil er sehr auf mich zugegangen ist und mir gesagt hat, er hätte eine konkrete Vorstellung, wie das klingen könnte. Dann hat er mir die Möglichkeit gegeben, in Abstimmung mit ihm, durch dynamische Abstufungen, die wir abgesprochen haben, ihn so aufzunehmen, daß das Instrument in einer besonders offenen, klaren Form zum Klingen kommt. Das Faszinierende an diesem Musiker war für mich, daß wir verabreden mußten – teilweise damit der Raum nicht allzu sehr angesprochen wurde, damit er zum Beispiel in den lauten Passagen nicht das ganze Orchester übertönt –, daß er in einer bestimmten Lautstärke spielt. Natürlich habe ich etwas ausgleichend wirken müssen. In anderem Kontext kann man das sicher auch rein akustisch aufnehmen, und es ist zum größten Teil auch akustisch. Gerade an den leisen Stellen hört man die Pauke absolut aus dem Hauptmikrofon, da wird auch nichts gemacht; aber im Tutti mußte ich ihn bitten, sich etwas zurückzuhalten, damit die Durchsichtigkeit des Orchesters nicht verlorenging. Und dabei ist es teilweise etwas gestützt. Wobei ich natürlich immer versuche, es nicht künstlich erscheinen zu lassen. Das ist eine ziemliche Gratwanderung. Außerdem wird das Instrument mit Holzschlegeln angespielt. Im dritten Satz der Neunten gibt es eine Stelle, wo Militärmusik dargestellt wird. So einen Effekt wie hier kann man auf modernen Pauken überhaupt nicht erreichen. Wenn man es einmal so gehört hat, kann man es sich nicht anders vorstellen.



**„Ich suche nicht nach Authentizität. Ich suche musikalische Wahrheit, und dazu gehört historische Wahrheit – bis zu einer Grenze, und die ist, daß wir nicht mit den Ohren des 18./19. Jahrhunderts hören.“**

chestre Révolutionnaire et Romantique gemacht habe. Das war aber ein zu hundert Prozent beamtetes Orchester, im Gegensatz zu meinen London Baroque Players, das ein Freelance-Orchester ist. Es war eine wunderschöne Chance in Lyon, etwas von Anfang an zu bauen und einen stilistischen Weg zu finden, eine Richtung, und dann zu modellieren. Ich hatte viel Spaß daran, sechs Jahre lang. Mit dem NDR-Sinfonieorchester war es etwas ganz anderes. Es ist natürlich ein festes Orchester, gegründet von Hans Schmidt-Isserstedt, mit einem typisch deutschen Klang, weiterentwickelt von Klaus Tennstedt, Moshe Atzmon

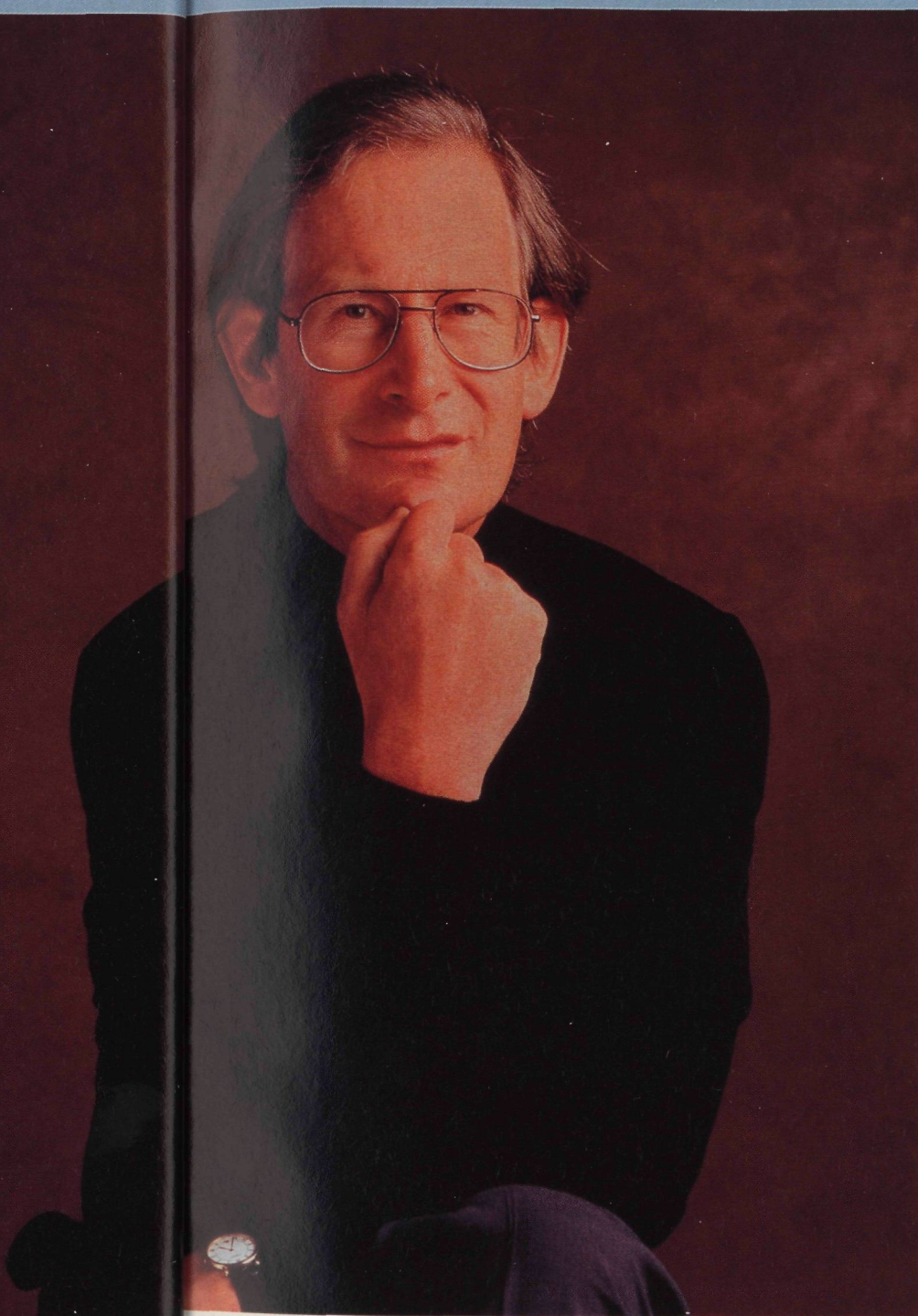


Foto: DG/Lelli

und dann Günter Wand. Es war für mich eine sehr große Herausforderung, mit diesem Klang des Orchesters und mit dieser Tradition neue Wege zu finden. Und ich bin relativ stolz, wie die Konzerte und Schallplatten – sehr wenige sind bis jetzt auf den Markt gekommen –, wie es sich alles entwickelt hat. Ich habe zwei wirklich große Probleme gehabt. Das eine ist ein musikalisch-stilistisches Problem, aber das haben wir zu 60, 70, vielleicht auch 80 Prozent gelöst. Das Problem war, diesen Orchesterklang sich entwickeln zu lassen, ohne daß der spezifische Klang des Orchesters verlorenggeht. Und das war immer ein Problem, weil die Spie-

ler stolz sind auf ihren Klang, aber als Musiker verstehen, daß er nicht immer zu jedem Stil gehört. Das muß man ein bißchen ändern. Und das war immer die Frage: „Wie weit kann man es schieben?“ Das andere Problem ist ein viel grundsätzlicheres: Ob man überhaupt mit so einem Orchester, einem fest bezahlten, einen neuen Weg beschreiten kann.

Sie haben ja einmal von der Krise der Orchester gesprochen. Als Klangkörper? Als Institution? Was für einen neuen Weg meinen Sie?

Ich glaube, daß es gute Beispiele gibt, wo es

gelingen ist. Das Chamber Orchestra of Europe mit Harnoncourt ist ein sehr gutes Beispiel, das Concertgebouworkest Amsterdam ist ein anderes – ein normales, konventionelles Sinfonieorchester mit einer großen Tradition hat sich geprüft, daß es fähig ist, wirklich sehr locker, sehr flexibel zu sein. In stilistischer Hinsicht. Einmal französische Musik so toll zu spielen, wie die Amsterdamer das machen, oder Haydn-Sinfonien nach Colin Davis' Art oder Beethoven oder Bach oder Schubert nach Harnoncourts Art, und dann zurück und Bruckner oder Mahler mit Bernard Haitink. Das ist für mich wirklich ein Modell, es ist die einzige Hoffnung, die es für große Orchester in der Zukunft gibt, daß sie immer lockerer werden. Sonst sind es Dinosaurier aus dem späten 19. Jahrhundert, die keine Rechtfertigung im 21. Jahrhundert mehr haben. Die Gefahr ist, daß die Struktur eine Bremse für eine stilistische Weiterentwicklung ist. Es braucht einerseits eine sehr starke und überzeugende Dirigentenpersönlichkeit, und andererseits ist wichtig, daß das Orchester dafür bereit ist, nicht nur der Einzelmusiker, sondern das Orchester als Körper. Aus Neugier, aus Flexibilität als Musiker bereit sein, wirklich neue Wege zu finden. Sonst erstarrt alles. Das ist die große Gefahr.

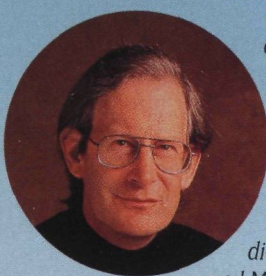
Denken Sie dabei auch an große personelle Flexibilität nach dem Modell der Londoner Freelance-Orchester?

Wichtig ist, daß man als Musiker sehr viele verschiedene Erfahrungen hat. Und das ist ein Vorteil der Musiker vom Chamber Orchestra of Europe oder vom Orchestre Révolutionnaire et Romantique, daß die in sehr vielen verschiedenen Stilen und verschiedenen Klangkörpern spielen. Sie sind trainiert, flexibel zu sein. Die Gefahr mit einem konventionellen Orchester ist, daß der Maßstab nur der eigene ist, und das ist zu eng. Aber es ist schwer, die Leute davon zu überzeugen. Ich habe einen riesengroßen Respekt, nicht nur vor dem Talent und der Intelligenz und Integrität von Einzelmusikern, zum Beispiel beim NDR-Sinfonieorchester. Und im Konzert, wenn die Gruppe wirklich überzeugt ist und etwas zeigen will, dann kann sie wirklich wunderbar spielen. Unsere vierte Sinfonie von Mahler, Rachmaninoffs „Sinfonische Tänze“, auch „Till Eulenspiegel“ – das war wirklich sehr, sehr gut. Aber das war nicht so unkonventionell für das NDR-Orchester. Viel schwieriger für dieses Orchester war, die „Missa solemnis“ mit mir zu machen. Auch Schumann; wir haben „Das Paradies und die Peri“ gemacht, auch die zweite und dritte Sinfonie – und das brauchte längere Zeit, um umzuschalten.

Trifft es zu, daß der Orchesterklang wie auch der Klang der einzelnen Instrumente für Sie von zentraler Bedeutung ist?

Absolut. Bei Beethoven mehr als bei allen an-





deren Komponisten. Weil Beethoven für mich der Mann ist, der sinfonische Musik in eine neue Richtung gedrängt hat. So wunderschön die Sinfonien von Haydn und Mozart sind – sie haben

sich im Grunde aus der höfischen Tanzmusik entwickelt. Bei Beethoven ist es abstrakte Musik; zum ersten Mal hat man den Eindruck, daß alles, was theatralisch ist, was poetisch ist, durch die Instrumente und die sinfonische Form ausgedrückt werden kann. Das ist sehr wichtig für die Zukunft der Musik, für Leute wie Berlioz und Schumann, die Pioniere romantischer Musik. Ich habe das Gefühl, daß jede von Beethovens Sinfonien in sich ein theatrales, dramatisches Werk ist.

Beim Hören Ihrer Aufnahme der dritten Sinfonie war mein vorherrschender Eindruck der, daß Sie die Musik sehr 'theatralisch' behandeln, die Instrumente gleichsam auf- und abtreten lassen, auf einer imaginären Bühne. Struktur und emotionaler Gehalt folgen aus dem Klang der Instrumente.

Genau. Das sind Einzelpersönlichkeiten. Das ist der große Vorteil dieser historischen Instrumente, daß sie mehr spezifische Persönlichkeit, Charakter, haben. Typisch für Beethoven ist es, eine Melodie zu teilen zwischen verschiedenen Solisten im Orchester. Und auf modernen Instrumenten ist die Gefahr, daß das zu homogen, zu neutral kommt. Und mit diesen alten Instrumenten ... es ist wie ein Konversationsstück, wie ein Gespräch, ein Dialog.

Wo liegt für Sie das Drama, der Konflikt in den Sinfonien Beethovens?

Die brauchen keinen Konflikt. Sprechen wir von der 'Eroica'. Es gibt so viele Theorien über diese Sinfonie, ob es die Prometheus-Geschichte ist, die dahinter steht, oder anderes, und es gibt Dirigenten, die sagen, es ist einfach absolute Musik. Ich glaube, es wäre interessant, wenn es einen mythologischen Hintergrund für diese Musik gäbe, aber es ist klar, daß hier etwas passiert. Eine riesengroße Expedition, eine Reise, fast wie ein Märchen, wo es verschiedene Schwierigkeiten gibt, wie zum Beispiel bei Tamino in der 'Zauberflöte'. Erst kommt die Schlange, dann kommt der Riese, dann drei Frauen, dann die Königin der Nacht – und so ähnlich ist es auch in der 'Eroica'. So eine phantastische Spannung, so konzentriert und kompakt und atemlos; ein erster Satz mit einer riesengroßen Durchführung und Coda...

Sie haben bei Ihrer jetzt erschienenen Aufnahme der Beethoven-Sinfonien neue Erkenntnisse, den Notentext betreffend, berücksichtigt?

Oh ja, das geht seitenlang, es ist so viel. Nicht bei den ersten beiden Sinfonien, aber bei der Neunten ist es unglaublich viel, auch bei der 'Eroica' und der fünften Sinfonie. Mir wurde sehr viel geholfen von Jonathan del Mar, dem Sohn des Dirigenten, und von Clive Brown. Diese zwei Musikwissenschaftler haben sehr intensiv Beethoven-Forschung betrieben und Vergleiche angestellt zwischen den verschiedenen Manuskripten, Autographen und der ersten gedruckten Fassung.

Sie glauben sicherlich nicht, daß Beethoven das Metronom falsch beurteilt hat?

Wenn man den ersten Satz der 'Eroica' in eins dirigiert, also punktierte Halbe gleich 60, und es klingt nicht gehetzt, sondern mit großer Spannung, aber mit allen Details, dann hat man eine Chance, alles transparent zu machen. Aber manchmal hat Beethoven das Metronom auch falsch beurteilt. Ich glaube, daß manchmal die Musik in seinem Kopf schneller war, als es ihm in der Praxis gefallen würde; und er konnte es nicht vergleichen, denn er war ja taub. Aber sehr oft sind die Metronomangaben bei Beethoven absolut richtig,

viel öfter als anders herum. Ein gutes Beispiel ist für mich der erste Satz der 'Eroica', wo 60 eine punktierte Halbe ist. Ein anderes Beispiel, sehr oft mißverstanden, ist im letzten Satz der neunten Sinfonie dieses alla marcia, wo Beethoven die Metronomangaben dem Neffen Karl gegeben hat. Und Karl hat es schlecht verstanden. Beethoven hat wahrscheinlich gesagt, 84, auf 6/8. Und Karl, der ein bißchen dumm war, hat gemeint, das sind punktierte Viertel. Und das hat keinen Sinn, das wird zu langsam. Logisch ist vielmehr, daß der ganze Takt punktierte Halbe sind, 48, und dann hat man diesen phantastischen französischen Militärrhythmus. Und wenn der Tenor dann anfängt 'Froh, froh', dann hat es viel mehr Spannung. Die meisten Dirigenten machen es zweimal zu langsam, und dann, wenn es zur Fuge kommt, dann machen sie ein riesengroßes accelerando. Aber Beethoven schreibt genau an dieser Stelle über die Fuge 'l'istesso tempo' – aber das sieht man nie in der gedruckten Partitur. Und das hat auch eine weiterreichende Logik: Nach der Stelle 'Seid umschlungen, Millionen', die 'Freude, Freude'-Stelle, wo es auf 6/4 geht, da ist es auch 84. So hat man die Proportionen absolut genau.

Foto: DGG/For

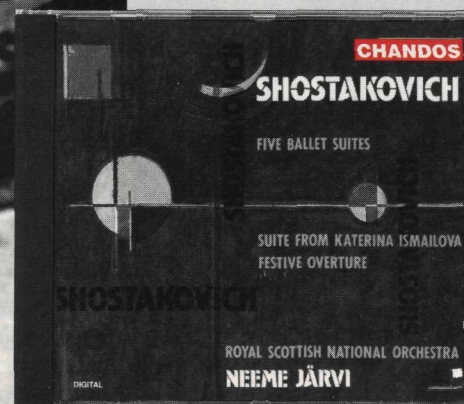


FONO FORUM

**CHANDOS**

**IGOR STRAVINSKY**

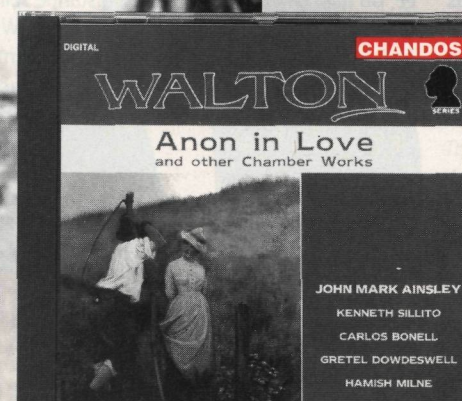
Ragtime - Octett  
Die Geschichte vom Soldaten (Suite) - Petruschka  
(Konzertversion von 1911), Mitglieder des ROYAL SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA und des ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE; NEEME JÄRVI  
CD: CHA 9291



**DIMITRI SCHOSTAKOWITSCH**  
Fünf Ballettsuiten, Suite aus Katerina Ismailova, Festliche Ouvertüre  
ROYAL SCOTTISH ORCHESTRA; NEEME JÄRVI  
2CD-Set: CHA 7000

**SIR CHARLES VILLIERS STANFORD**

Irische Rhapsodien Nr. 1–6  
Klarinettenkonzert Ödipus Rex (Vorspiel)  
Konzertstück für Orgel und Orchester,  
JANET HILTON, Klarinette, GILLIAN WEIR, Orgel  
ULSTER ORCHESTRA; VERNON HANDLEY  
2CD-Set: CHA 7002

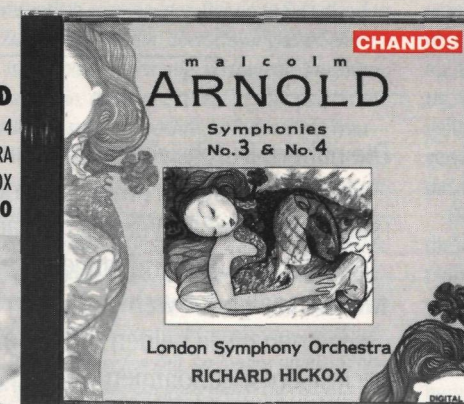


**SIR WILLIAM WALTON**

Anon in Love und andere  
Kammermusikwerke  
JOHN MARK AINSLEY, Tenor  
KENNETH SILLITO, Violine  
CARLOS BONELL, Gitarre  
HAMISH MILNE &  
GRETEL DOWDESWELL, Klavier  
CD: CHA 9292

**MALCOLM ARNOLD**

Sinfonien 3 & 4  
LONDON SYMPHONY ORCHESTRA  
RICHARD HICKOX  
CD: 9290



**KOCH**  
INTERNATIONAL

D: 80336 MÜNCHEN 1, HERMANN-SCHMID-STR. 10  
A: 6600 HÖFEN, POSTFACH 24