



Aus der Tiefe

Sándor Végh ist in der heutigen Interpreten-Landschaft ein Ausnahmefall. Die langen Erfahrungen und die Herkunft des mittlerweile 83jährigen Musikers aus Siebenbürgen, das Studium in Budapest, das eigene Streichquartett, die Tätigkeit als Lehrer, Festivalgründer, die Zusammenarbeit mit Musikern wie Wilhelm Kempff, Rudolf Serkin, Pablo Casals, schließlich seine Funktion als Dirigent der Camerata Academica des Mozarteums Salzburg haben bei ihm zur Kultivierung einer Musizierhaltung geführt, die bestimmt ist von der Fortführung des Überlieferten. Ein ästhetisches Grundgefühl scheint am Wirken, das bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht. In einigen Überzeugungen seinem Generationskollegen Sergiu Celibidache verwandt, ebnet persönliche Bescheidenheit den Weg, unprätentiös in musikalische Sinnzusammenhänge einzutauchen, gleichsam als Diener die Musik selber erstehen zu lassen. Davon zeugen zahlreiche Aufnahmen. Das eigentlich Charismatische des Musikers, das Ineins von Gefühl und Intellekt, enthüllt sich aber erst im Konzertsaal. Seit 1978 führt Sándor Végh die Camerata Academica und zog sich damit ein Orchester heran, das seinem Wünschen und Wollen folgt, mit dem er auch ein umfangreiches Repertoire auf CD dokumentiert hat: Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, aber auch Bartók, Schönberg und Strawinsky lassen erkennen, wie Sándor Végh Partituren lebendig, die Vergangenheit lebendig macht. Und das ist eine große Sache. Sören Meyer-Eller sprach mit Sándor Végh.

FonoForum: Maestro Végh, Sie haben in Budapest studiert. Wie war der geigerische Einfluß zu Ihrer Jugendzeit?

Sándor Végh: Alle Geigerschulen im vorigen Jahrhundert sind von Ungarn ausgegangen. Im Umkreis von 50 Kilometern wurden Carl Flesch, Joseph Joachim, Jenő Hubay und Leopold Auer geboren – also die großen Geiger, die Europa beherrschten. Das war in West-Ungarn. Auer und Flesch sind von Ungarn aus gestartet. Auer ist nach Rußland gegangen, Hubay hat seine Schule in Ungarn gemacht, Flesch in Berlin, und Joachim war der Vater von allen. Mein Großvater war er auch... Das bedeutet: Die interpretatorische Linie ist ungebrochen. Joachim war auch Quartettspieler. Er hat die ganze Musik durch die Brille der Kammermusik gesehen. Und ich glaube, das kann ich auch von mir sagen. Die größten Werke sind

Kammermusikwerke, von Mozart, Beethoven, Schubert. Joachim hat uns die Einfachheit gegeben. Ich habe Joachim nicht gekannt, aber mein Lehrer Hubay sagte immer: Joachim hat das und das gesagt. Also – ich habe eine lebendige Verbindung mit Joachim gehabt.

Was verstehen Sie unter ‚Einfachheit‘?

Denken Sie zum Beispiel an das Vibrato, an die Glissandi. Dieses Dauervibrato, das man heute kultiviert und das beim Publikum gut ankommt, ist gefährlich. Damals war das Geigenspiel noch nicht uniformiert, war eine ungebrochene Tradition von Tartini bis Joachim. Die Nachkriegszeit, wo die Spiel-Wundermethoden aus Amerika und Japan kamen, änderte vieles. Was vorher war, muß man eigentlich als Vereinfachung sehen, denn wie man im Theater für jede Rolle einen anderen Menschen braucht, so hatten wir nicht eine Art zu spielen, sondern mehrere, je nachdem was wir spielten. Vivaldi und Bach, Schumann und Brahms – wie verschieden sind sie! Die Italiener zum Beispiel können mit Bach nicht umgehen. Den richtigen Tonfall für jedes Werk zu treffen – bei Beethoven ist es nicht nur ein Tonfall, denn es sind drei verschiedene Epochen –, das ist sehr schwer auf einem Instrument. Mir hat das imponiert, diese Verschiedenheit der klanglichen Vorstellungen, diese Feinheiten, die die europäische Kultur ausmachen, im Theater ebenso wie in der Musik. Je vielschichtiger, desto besser. Mehr und mehr fühle ich mich als Chauvinist Europas.

Diesen Sinn für Vielfalt habe ich von mehreren Meistern gelernt. Was ich in meiner Jugend erlebt habe, waren großartige Individuen, die mich beeinflusst haben. Ohne daß ich sie kopieren wollte. Als ganz junger Geiger bin ich einmal engagiert worden; damals war es Usus, daß große Sänger sich Instrumentalisten als Einlage für ihr Programm aussuchten, und ich wurde ausgewählt, eine Tour mit Fedor Schaljapin zu machen. Ich habe mich natürlich gefreut, mit einem solchen Künstler zusammenzuwirken, aber meine Rolle war eigentlich nicht erfreulich. Die Leute hatten ihre teuren Karten für Schaljapin bezahlt, und nicht, um meine Geigenstücke zu hören. Also habe ich meinen Job so gut gemacht, wie ich konnte, doch es war immer das Gefühl da: Was sucht dieser kleine Junge hier mit seiner Geige? Nun, erst nach einer Weile habe ich erfahren, daß, während ich meine Geigenstücke spielte, Schaljapin sich Essen und guten Wein ins Künstlerzimmer bestellt hat, und ich sagte mir, dann werde ich wohl nie die Ehre haben, daß er mich hört. Einmal allerdings habe ich ihn in einer Loge erblickt, wo er mir zuhörte. Na, und wie junge Leute so sind, ohne Angst, bin ich zu ihm gegangen und habe ihn gefragt: ‚Meister, es interessiert mich, was ist ihr Urteil über mein Spiel?‘ Und er sagte, auf französisch: ‚Du spielst sehr gut, aber du sprichst nicht genügend!‘ Was? Sprechen?

Was bedeutet das? – so dachte ich. Lange Jahre sind vergangen, bis ich Casals begegnet bin. Und da habe ich dieses parlando erlebt. Diese Art zu sprechen, als ob die Musik Wörter hat, und eine solche Artikulation! Da habe ich immer an meine Jugend gedacht und an diese Episode und daran, was Schaljapin mir gesagt hat. Wenn wir ein Werk singen, haben wir eine Prosodie. Unser Mundwerk ist immer in Bewegung. Das auf einem Instrument herauszubringen, ist ein musikalisches und technisches Problem. Dazu braucht man eine ganz andere Technik des Bogens und des Vibrato.

Worin unterscheidet sich Ihre Benützung des Bogens?

Heute ist der große Ton gefragt, immer satter, immer größer, schon eigentlich über die Geigenmöglichkeiten gehend, ‚hollywoodisierend‘. Er hat fast diesen erotischen Ausdruck, mit dem man heute alles übergiebt wie mit einer guten Generalsoße. Ich bin davon besessen, daß der Bogen die eigentliche Seele der Geige ist. Wie die Franzosen noch heute sagen: Ein großer Geiger ist ein Meister des Bogens. Der Bogen ist die Seele, er ist ein perfektes Wunder, da er jede Regung der menschlichen Seele reflektiert. Es sind so viele Variationen möglich, daß ich das nicht fixieren kann. Wenn ich von Bogentechnik spreche, wenn ich diese verschiedenen Farben, Charaktere, verschiedenen Spannungen und Entspannungen erzeuge, dann lerne ich die Möglichkeit des Instrumentes kennen. Dafür gibt es keine Gebrauchsanweisung. Meine jungen Geiger leben sofort mit diesem Gedanken und dieser Idee; dadurch kommt es, daß das Spiel eine andere Modulation, einen anderen Tonfall bekommt. Meistens spürt man in meinem Spiel eine Verbindung mit der Vergangenheit.

Sie haben das fünfte Streichquartett von Béla Bartók 1936 uraufgeführt und den Komponisten gekannt. Was hat das für Sie bedeutet?

Ich kam 1989 nach New York mit dem schönen deutschen Schiff „MS Europa“. Und als wir in den Hafen einliefen, lief die „Queen Elisabeth“ aus. An Bord waren die irdischen Überreste Bartóks, die nach Ungarn transportiert wurden. Und ich war auch dabei – ich habe sogar ein Bild von ihm bekommen, signiert – am 10. Oktober 1940, als er Ungarn verlassen hat. Es sind merkwürdige Konstellationen von Sternen, die es leiten, das menschliche Leben.

Die letzten Beethoven-Quartette sind mein Mount Everest, ich wußte nie, sie zu besteigen. Sehr geholfen haben mir angesichts dieser Rätselwerke – man kann sie nicht entziffern, das ist nicht etwas, was man fiktiv besitzen kann, man kann nur ahnen, man kann nahe sein –, sehr geholfen haben mir die Bartók-Quartette. Sie sind in meiner Jugend geschrieben worden, und es war

Foto: Klaus Henrich



Foto: FF-Archiv

Mit Mieczyslaw Horszowski (links) und dem damals 82jährigen Pablo Casals nahm Sándor Végh im Bonner Beethoven-Haus Trios und Sonaten von Beethoven auf, für Philips.

nur natürlich, sie sich zueigen zu machen. Diese Quartette haben mir den Weg gezeigt zu den letzten Beethoven-Quartetten. Durch ihren geistigen Charakter und das enigmatische Philosophieren mit den Tönen. Als ich mit einem ungarischen Arzt sprach, der an Bartóks letztem Tag neben ihm war, hat er mir berichtet, daß das letzte, was Bartók gelesen hat, die späten Beethoven-Quartette waren! Auf dem Sterbebett!

Es ist merkwürdig, daß ich dabei war, als Bartók Ungarn verlassen hat, und daß ich dabei war, als seine sterblichen Überreste Amerika verlassen haben. Und die Beschäftigung mit seinen Quartetten und mit den späten Beethoven-Quartetten und dann dieser Bericht, daß Bartók auch als letzte Lektüre die späten Beethoven-Quartette studiert hat – das ist unheimlich, merkwürdig.

Wie haben Sie Bartók menschlich empfunden?

Enigmatisch, sehr schwer zugänglich. Wortkarg, mit den Augen hat er mehr gesprochen als mit dem Mund. Ich erinnere mich, das fünfte Streichquartett habe ich uraufgeführt. Und es war mein Ziel – ich war damals ganz jung –, es auf dem Internationalen Musikfest Barcelona aufzuführen. Wir haben es aus dem Manuskript gelernt. Und als Bartók kam, haben wir ihm vorgespielt. Die ganze interessierte Musikwelt wußte, daß etwas Großartiges geboren war, junge Kom-

ponisten kamen, Musikwissenschaftler, die versuchten, es zu analysieren. Alexander Jemnitz, der Reger-Schüler, war der häufigste Besucher, er machte sich dauernd Notizen. Als wir es dann gespielt hatten, ohne Unterbrechung, hat Bartók nichts gesagt. Aber ich habe instinktiv gespürt, daß das kein negatives Schweigen war. Und als wir aufhörten, hat er einige Probleme genannt. Im letzten Satz war ihm etwas nicht schnell genug. Ich hatte es natürlich gelernt, aber es klang nicht. Da sagte er: 'Sie müssen das Metronom nehmen, das ich Ihnen gezeigt habe.' Ich: 'Aber das klingt nicht, das ist zu schnell.' Er: 'Dann müssen Sie es lernen.' Da war ich wütend. Ich sagte: 'Wo haben Sie denn die Metronomangaben gemacht?' Er: 'Am Klavier.' Ich: 'Sehen Sie, das Klavier kann schnellere Tempi machen als die Geige. Ich muß zwischen zwei Tönen den toten Punkt überwinden.' Wir haben nicht mehr darüber gesprochen. Er hat das Metronom geändert. Und dann dachte ich, jetzt ist Schluß. Aber da kam Alexander Jemnitz, der als Musikwissenschaftler die Sache unter die Lupe nehmen wollte. Bartók sagte: 'Tun Sie das.' Dann fing Jemnitz an, und er sprach, und als Bartók das hörte, hatte er einen Gesichtsausdruck, wie wenn ich meinen kleinen Enkelkindern Märchen erzähle: Der Mund stand offen. Und als Jemnitz endlich zu Ende erzählt hatte, hat Bartók nichts gesagt. Das war schon peinlich. Auch Jemnitz hat sich bloßgestellt ge-

fühlt, und fragte Bartók: 'Meister, haben Sie das so gemeint, wie ich es dargestellt habe?' Und Bartók sagte: 'Das könnte sein.' Da habe ich erkannt, daß das Genie, der Schöpfer, sich von einem Gedanken aus konsequent die Sache aufbaut. Das hat Jemnitz nicht gefühlt.

Was ist für Sie das Faszinierende an den letzten Beethoven-Quartetten?

Ich glaube, es ist eine ganz andere Welt. Es dauerte lange, bis ich den Ton gefunden habe, den Klang dazu, also diesen enigmatischen Ausdruck, wo man nicht weiß: Humor oder Tragik – beides! Humor und Tragik sind einander sehr nahe. Beethoven wußte, daß diese Gegensätze sich im menschlichen Wesen verbinden. Wer keinen Humor hat, kann kein Empfinden von Tragik haben. Und umgekehrt. Meine größte Errungenschaft, der ich mehrere Jahrzehnte gewidmet habe, sind die späten Beethoven-Quartette.

Kann man die späten Beethoven- und auch die Bartók-Quartette aus der Partitur begreifen, oder müssen die Werke erklingen?

Alles, was klingt, ist uns näher als das rein Visuelle. Das Lesen ist auch sehr wichtig, aber wenn man Stücke zum Klingen bringt, kommt eine andere Sphäre hinzu, ein anderer Aspekt. Ich muß auch lesen. Das Lesen hilft der Phantasie. Man ist

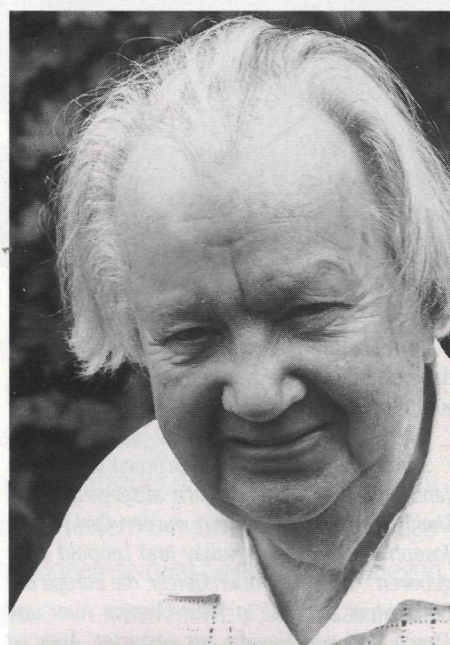
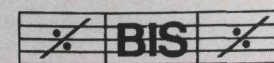


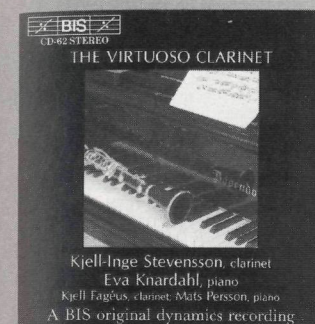
Foto: Timpe

„Wenn es Europa nicht gäbe, müßte man es erfinden. Es ist der einzige Teil der Welt, wo Spiritualität und Aktivität sich die Waage halten. Amerika ist viel Aktivität, wenig Spiritualität, China ist, oder war, viel Spiritualität, wenig Aktivität.“

Neu bei



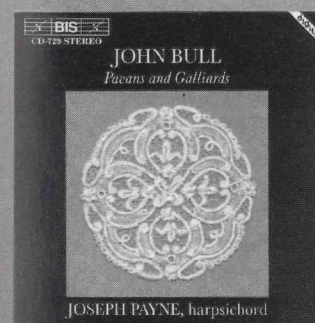
und musica**ph**on



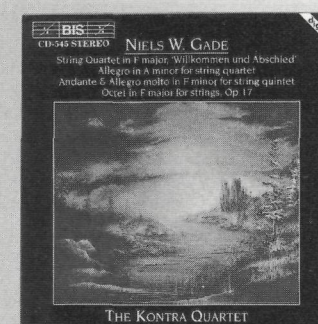
The Virtuoso Clarinet
Mendelssohn, Stravinsky, Denisov u.a.
Stevansson, Fagius, Klarinette;
Knardahl, Persson, Klavier • BIS 62



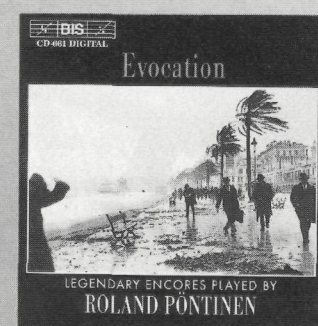
Carl Nielsen: Theatre Music
Hr. Oluf han rider; Tove; Amor og Digteren;
Willemoes; Cosmos; En Aften paa Giske
Aalborg Symphony, Vető • BIS 641



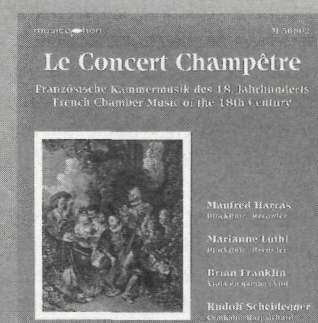
John Bull:
Pavans and Galliards
Joseph Paine, Cembalo
BIS 729



Niels W. Gade:
Streichquartett F-dur; Allegro a-moll;
Andante u. Allegro; Oktett F-dur
Kontra Quartet • BIS 545



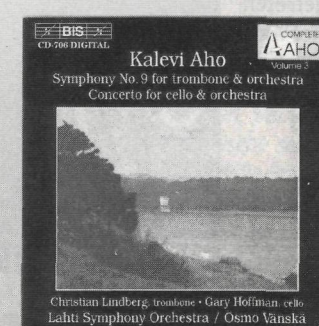
Evocation. Legendary
Encores played by
Roland Pöntinen
BIS 661



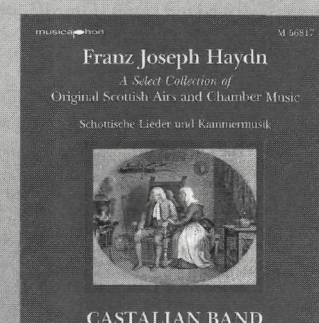
Le Concert Champêtre
Französische Kammermusik des
18. Jh. Harras, Lüthi, Franklin,
Scheidegger • Musicaphon M 56802



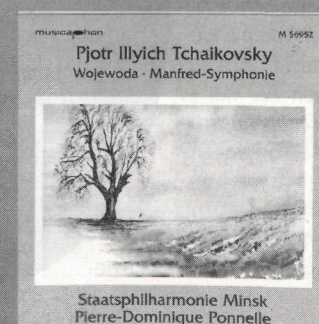
„Flötenuhr“. Hans-Ola Ericsson
spielt Werke von Beethoven
und Joseph Haydn
BIS 609



Kalevi Aho: Symphonie Nr. 9
f. Posaune u. Orch.; Cellokonzert
Christian Lindberg; Gary Hoffman;
Lahti Symphony, Vänskä • BIS 706



Franz Joseph Haydn:
Schottische Lieder und
Kammermusik. The Castalian
Band • Musicaphon M 56817



Pjotr I. Tchaikovsky:
Wojewoda • Manfred-Symphonie
Staatsphilharmonie Minsk,
Pierre-Dominique Ponnelle
Musicaphon M 56952

Im
Vertrieb
von



Tel. 0561/32021, Fax 0561/37625

Neben seiner Tätigkeit als Primarius des Végh-Quartetts, das von 1940 bis 1980 existierte, war Sándor Végh ein begehrter Lehrer: Er unterrichtete in Basel, Freiburg, Düsseldorf und seit 1971 am Mozarteum Salzburg. Auch als Solist ist er hervorgetreten, Zentrum seiner Aktivität war jedoch die Kammermusik.



Foto: FF-Archiv

befreit vom Instrument, befreit von der Materie. Aber wenn ich spiele, kommen neue Sachen zum Vorschein, andere Einflüsse. Beides ist wichtig. Aber ich lese gerne. Nicht nach dem Motto: Schon gespielt. Besonders bei schweren Werken nimmt das Instrument einen Teil der Konzentration; beim Lesen und Befreit-Sein vom Instrument konzentriert sich alles auf die Sache.

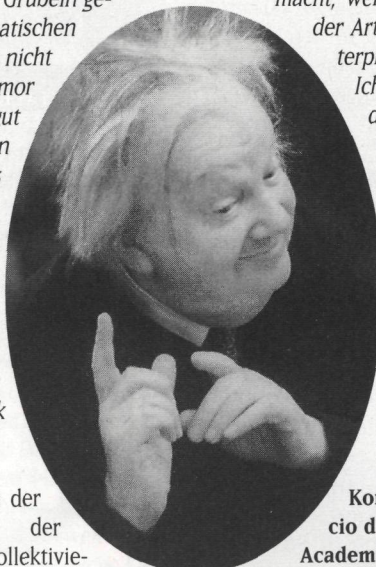
Wie finden Sie den angemessenen Klang?

Der Klang ist eigentlich Materie; entmaterialisiert, aber Materie. Wie finde ich den Ton, der dazu gehört? Das hat mir lange Grübeln gemacht. Nämlich diesen enigmatischen Ausdruck zu finden, wo man nicht weiß, ob es Tragik oder Humor ist. Leider spiele ich nicht so gut Klavier, daß ich mich mit den Klaviersonaten Beethovens beschäftigen konnte. Aber ich habe mit Kempff darüber gesprochen, und ich habe ihm erzählt, wie ich dazu kam. Er ist noch einen anderen Weg gegangen, von anderen Aspekten her hat er den enigmatischen Ausdruck erkannt.

Wie sehen Sie angesichts der äußersten Individualität der Beethoven-Quartette die Kollektiv-

rung des Hörens – auf Schallplatte –, bzw. die Tatsache des Hören-Müssens, sei es im Aufzug, im Flugzeug, im Radio?

Das hat seine Gefahren, ist vielleicht eine natürliche Folge der Umstände. Ich mache keine Statistik, aber wenn vor 50 Jahren soundsoviele Menschen Musik gemacht haben, und heute ist es eine viel größere Zahl, so ist die Auswahl damals viel konzentrierter gewesen als heute. Dazu kommt ein anderer musikalischer Aspekt: das Radio, das Grammophon, die das Gehör beeinflussen. Ich habe eine zeitlang wenig Platten gemacht, weil ich nicht zufrieden war mit der Art, wie meine Musik, meine Interpretation konserviert wurde.



Kontinuierlich wird bei Capriccio die Arbeit mit der Camerata Academica auf CD dokumentiert.

Ich mußte aber jemanden, der daran gewöhnt war. Er war über den Höhepunkt seiner Karriere hinaus, und es war nicht wichtig, wie gut oder wie schlecht er spielt – Casals kümmerte das nicht. Das hat mir Mut gemacht, und seither mache ich viele Schallplatten. Nicht eine Matrize wie so häufig, sondern etwas, was eine echte künstlerische Äußerung und ein Erlebnis wiedergibt. Ich habe mit Casals Platten gemacht, und das hat mir sehr gefallen. Ich fragte mich immer, wie macht er das? Die Antwort war: Er kümmerte sich nicht um das Mikrophon. Und das war wunderbar, auch das Kratzen. Denn: Das war echt. Das mußte ich lernen. Vorher habe ich das Mikrophon zu sehr respektiert, es war wie eine Polizei. Jetzt habe ich es vergessen bzw. ich kalkuliere es ein.

Aber: Ich liebe meine Schallplatten nicht. Ich höre sie sehr selten. Wenn ich spiele, ist es immer anders, es ist nie zweimal das gleiche. Und bei einer Schallplatte ist alles gleich. Nach einer Pause von einiger Zeit höre ich sie dann gerne. Aber nicht zu oft, weil man beeinflusst wird durch dieses ewig Gleiche. Interpretationen sind niemals gleich. Es geschieht immer etwas Neues, wie beim Wetter, wie im Kosmos. Ich bin kein Schallplattenspieler-Typ. Ich habe erlebt, was ich mit anderen Meistern gemacht habe, mit Kempff, mit Casals, mit Serkin. Diese Art Leben und Spielen gibt Verbindung. Und das ist ein neuer Trend in der Schallplatte: Daß eine individuelle Prägung auch bei der Schallplatte vorhanden sein muß. Wir kaufen gerne eine Live-Aufnahme von Furtwängler, obwohl vielleicht sogar ein falsches Horn zu hören ist. Aber es spricht zum Herzen.

Kam der Impuls zu dirigieren von Furtwängler? Der Anstoß zum Dirigieren kam nicht von Furtwängler, aber der zum Musizieren. Er hat mir für das perspektivische Musizieren die Augen geöff-

Discographische Hinweise

(wenn nicht anders vermerkt, jeweils mit der Camerata Academica des Mozarteums Salzburg)

Bach, Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001-1006; (AD: 1970)
Valois/IMS CD 4427

Bartók, Divertimento, **Berg**, Lyrische Suite, Stravinsky, Apollon Musagète;
Capriccio/EMI CD 10300

Bartók, Streichquartett Nr. 3, Schubert, Streichquartett D 887; Végh Quartett; (AD: 1968)
Orfeo CD 317 931

Beethoven, Streichquartette op. 131 und 133 (Große Fuge) - Bearbeitungen für Streichorchester; Solisten des Internationalen Musiker-Seminars;
Capriccio/EMI CD 10356

Beethoven, Klaviertrio c-Moll op. 1 Nr. 3, Klaviertrio D-Dur op. 70 Nr. 1 (Geistertrio), Klaviertrio B-Dur op. 97 (Erzherzog), Violoncello-Sonaten F-Dur op. 5 Nr. 1 und g-Moll op. 5 Nr. 2, D-Dur op. 102 Nr. 2 und F-Dur op. 17; mit Casals, Horszowski, Engel, Kempff; (AD: 1958, 1961)
Philips 3 CD 438 520-2

Beethoven, Sämtliche Streichquartette; Végh-Quartett; (AD: 1972, 1973)
Valois/IMS 8 CD V 4400

Brahms, Streichquintett op. 111, **Schönberg**, Verklärte Nacht;
Capriccio/EMI CD 10427

Haydn, Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze;
Capriccio/EMI CD 10465

Haydn, Streichquartett op. 20/3, **Kodály**, Streichquartett Nr. 2, **Tschaiowsky**, Streichquartett op. 11; Végh Quartett; (AD: 1951, 1953, 1956)
Orfeo CD 316 931

Haydn, Streichquartett op. 77/2, **Beethoven**, Streichquartett op. 18/3, **Debussy**, Streichquartett op. 10; Végh Quartett; (AD: 1961)
Orfeo CD 361 941

Mozart, Divertimenti KV 334 und 138;
Capriccio/EMI CD 10153

Mozart, Eine kleine Nachtmusik, Serenata notturna, Salzburger Sinfonien KV 136, 137;
Capriccio/EMI CD 10185

Mozart, Cassationen KV 63 und 99, Adagio und Fuge KV 546;
Capriccio/EMI CD 10192

Mozart, Divertimenti KV 247 und 251;
Capriccio/EMI CD 10203

Mozart, Divertimenti KV 287 und 205;
Capriccio/EMI CD 10271

Mozart, Antretter-Serenade, Marsch KV 189, Contretänze KV 609, Notturmo KV 286;
Capriccio/EMI CD 10302

Mozart, Divertimenti KV 113 und 131, Ein musikalischer Spaß;
Capriccio/EMI CD 10333

Mozart, Haffner-Serenade KV 250, Marsch KV 249;

Capriccio/EMI CD 10334

Mozart, Serenaden KV 100 und 204, Tänze KV 101, Marsch KV 62-215;

Capriccio/EMI CD 10377

Mozart, Serenade KV 203, Fantasie KV 608, Tänze KV 164-606;

Capriccio/EMI CD 10376

Mozart, Klavierkonzerte Nr. 5 und Nr. 6, Rondo KV 382; mit András Schiff (Klavier);

Decca CD 430 517-2

Mozart, Klavierkonzerte Nr. 11 und Nr. 8, Rondo KV 386; mit András Schiff;

Decca CD 433 042-2

Mozart, Klavierkonzerte Nr. 9 und Nr. 13; mit András Schiff;

Decca CD 425 466-2

Mozart, Klavierkonzerte Nr. 12 und Nr. 14; mit András Schiff;

Decca CD 417 886-2

Mozart, Klavierkonzerte Nr. 15 und Nr. 16; mit András Schiff;

Decca CD 433 374-2

Mozart, Klavierkonzerte Nr. 17 und Nr. 18; mit András Schiff;

Decca CD 414 289-2

Mozart, Klavierkonzerte Nr. 19 und Nr. 27; mit András Schiff;

Decca CD 421 259-2

Mozart, Klavierkonzerte Nr. 20 und Nr. 21; mit András Schiff;

Decca CD 430 510-2

Mozart, Klavierkonzerte Nr. 22 und Nr. 23; mit András Schiff;

Decca CD 425 855-2

Mozart, Klavierkonzerte Nr. 24 und 25; mit András Schiff;

Decca CD 425 791-2

Mozart, Klavierkonzert Nr. 26, Quintett KV 452; mit András Schiff;

Decca CD 443 877-2

Mozart, Sinfonien KV 19a, KV 81 (731), KV 338 und KV 543;

Orfeo CD 303 921

Schubert, Sinfonien Nr. 8 und 9;

Capriccio/EMI CD 10503

Schubert, Sinfonien Nr. 5 und 6;

Capriccio/EMI CD 10535

Schubert, Streichquintett D 956; mit Casals, Zöldy, Janzer, Szabo, Kempff; (AD: 1961)

Philips CD 420 077-2

In Vorbereitung:

Schubert, Sinfonien Nr. 1 und 2;

Capriccio/EMI CD 10551

Schubert, Sinfonien Nr. 3 und 4;

Capriccio/EMI CD 10550

net. Ich habe in diesem Jahrhundert das Glück gehabt, so vielen großen Künstlern begegnet zu sein: Casals, Kempff, Edwin Fischer, Serkin, Furtwängler. Ich war ein paarmal mit Furtwängler zusammen, wir haben sogar einmal ein Schumann-Klavierquartett gespielt, in Wien. Aber nur zu unserem eigenen Vergnügen, nicht im Konzert. Dirigieren habe ich nie gelernt. Aber das Musizieren, die große Linie, die sinfonische Linie. Als ganz junger Mensch habe ich unter Bruno Walter gespielt, da war ich noch Schüler an der Liszt-Akademie. Und ich erinnere mich an die g-Moll-Sinfonie, an die Stelle, wo die Bratschen kommen, das hat nicht angefangen, das ist von weither zu uns gekommen. Er hat das so dargestellt, als würde er vom Himmel fallen, dieser herrliche Anfang. Das hat mich sehr beeindruckt. Dazu kommt, daß die Tonalität eine große Rolle spielt. G-Moll ist eine tragische Tonalität bei Mozart. Er hat das Stück nach dem Tod seines Vaters geschrieben, wie auch das g-Moll-Quintett. Und als Bruno Walter kam, um uns zu dirigieren, war sein Gesicht in g-Moll. Er hatte das Tragische schon mitgebracht und uns angeschaut, und die Bratschen. Das werde ich nie vergessen. Natürlich will ich beim Dirigieren nicht nachahmen oder kopieren, aber die Idee, das Entstehen hat mich so in den Bann gezogen, daß ich mir sagte, ich möchte es auch so machen, wie ich es erlebt habe. Früher konnte ich so einen Anfang nicht realisiert bekommen, mit meiner Camerata bekam ich ihn.

Hört man Sie mit Ihrem Orchester, ob im Konzert oder auf CD, ist man wie gebannt durch die Natürlichkeit, mit der Sie den Noten Leben verleihen. Gibt es da ein Geheimnis?

Ein Geheimnis habe ich nicht. Doch, eines habe ich: Ich suche den Stil nicht, er kommt von selbst. Ich denke, Beethoven, Mozart, Schubert, sie wollten nicht im Beethoven-Stil, Mozart-Stil, Schubert-Stil komponieren. Also verwickelte ich mich nicht in stilistische Probleme, sondern versuche erst, die Musik als Musiker zu erfassen. Und das ist das Geheimnis, warum ich Beethoven, Mozart, Schubert, Bartók richtig erfasse: weil ich nicht den Stil suche. Die Musik entsteht als natürliche Folge meiner Erlebnisse. Das ist ein Kulturfaktor, den hat man entweder oder man hat ihn nicht. Und man hat Spürsinn, intuitiv, und arbeitet nicht allein vom Kopf her. Viele Musiker suchen immer eine Formel. Ich suche nichts, es kommt. Irgendwie gibt uns das musikalische Erlebnis auch den Stil. Man muß es geschehen lassen. Wenn man das Stilelement zu hoch reizt, wird überstilisiert. Die Erlebnisse in meinem Leben haben mir einen Spürsinn gegeben, einen sechsten Sinn, der sofort ordnet. Und ich glaube, darum habe ich kein Problem mit dem Stil; wenn ich die Musik erfasse, erfasse ich sie. Jede Musik ist für mich Urmusik. Jede Musik kommt aus der Tiefe.