

„Es ist noch so viel zu entdecken!“

Seit mehr als einem halben Jahrhundert führt **Paul Van Nevel** mit seinem Huelgas Ensemble Musik des 13. bis 16. Jahrhunderts auf

Von Arnt Cobbers

Das Huelgas Ensemble ist seit Jahrzehnten das profilierteste Vokalensemble für die polyfone Musik des Mittelalters und der Renaissance. 1971 sei es von Paul Van Nevel an der Schola Cantorum Basiliensis gegründet worden, liest man allenthalben. Doch das ist nur die halbe Wahrheit, wie sich im Gespräch mit dem Ensembleleiter, Dirigenten und unermüdlichen Entdecker Paul Van Nevel bald herausstellt. Der Flame, der am 4. Februar 79 Jahre alt wird, hat mich zum Interview in seine Wohnung in Antwerpen eingeladen, wohin er vor einigen Jahren gezogen ist – und wo nun auch das Huelgas Ensemble probt. Die Hotels in Antwerpen seien viel günstiger, sagt er, und bis auf ein Ensemblemitglied kämen derzeit alle aus dem Ausland angereist. Van Nevel (sprich: Nefel) ist ein munterer Gesprächspartner, der gut Deutsch spricht. Während des ganzen Gesprächs hält der „bekenkende Cigarier“ einen Zigarrenstumpen in der Hand – rauchen tue

er nur draußen auf dem Balkon, sagt er. Die Wohnung, in der er mit seiner deutschen Frau, der Blockflötistin Silke Jacobsen, wohnt, ist mit Büchern und Antiquitäten gefüllt – über dem Sofa hängt ein Foto Béla Bartóks vor einem Zelt und in der Diele eines von Paul Gauguin am Harmonium.

„Wenn man alles, was einem unbekannt ist, als Fehler ansieht, geht es nie voran.“

Herr Van Nevel, im Internet liest man, die Notations- und Quellenkunde sei Ihr Steckpferd, daraus sei vor fünfzig Jahren das Huelgas Ensemble entstanden. Was ist daran so faszinierend?

Das ist die Basis für alles. In den zwei Jahren, die ich in Basel bei Karin Paulsmeier Notation gemacht habe, sind mir Augen und Ohren geöffnet worden. Da hab ich gesehen, was noch alles unentdeckt ist und welche Vorteile es hat, wenn man das Original lesen kann. Von meinen Sängern erwarte ich das nicht, die lesen meine Transkription. Aber wenn man von einer Transkription von jemand anders singt, weiß man eigentlich nicht, was man in der Hand hat. Oft sind Fehler drin oder, noch gefährlicher, sogenannte Verbesserungen. Da denkt ein Musikwissenschaftler: So eine Dissonanz, das kann nicht richtig sein – und korrigiert den vermeintlichen Fehler. Aber wenn man alles, was einem unbekannt ist, als Fehler ansieht, geht es nie voran. Und selbst wenn die Transkription gut ist, interpretiert man doch eigentlich nur die Interpretation eines anderen. Ich möchte den direkten Kontakt mit den Noten haben und direkt in den Kopf des Komponisten gucken: Warum hat



er das so geschrieben? Da kommen viele interessante Dinge zum Vorschein. Man sieht, wie professionell die Musiker damals waren. Sie haben nur notiert, was wirklich notwendig ist. Was selbstverständlich oder bekannt war, haben sie weggelassen. Und Sie wissen sicherlich: Man sieht nie eine Partitur, sondern immer nur die separaten Stimmbücher oder Chorbücher. In meiner Arbeit gibt es

hatte keine Technik, aber da hab ich viel vom Stil gelernt, wir haben sehr viel Palestrina gesungen, aber auch Bartók. Nach dem Abschluss sagte mein Professor: Paul, du musst nach Basel gehen. Dank sei ihm! Da war eine Stelle frei als Assistent von Hans-Martin Linde an der Schola Cantorum Basiliensis. Ich bin nach Basel gefahren, habe vorgespielt vor Hans-Martin Linde und einigen anderen,

sagte: Ah ja, einen Moment. Dann kam sie wieder und reichte mir – es war unglaublich – die Handschrift durchs Fenster. Ich hab mich also im Wartesaal an einen Tisch gesetzt und eine Woche lang gearbeitet. Am letzten Tag fragte mich eine der Nonnen: Kannst du uns daraus etwas vorsingen? Wir kennen die Musik gar nicht. Ich hab geantwortet: Natürlich. Und dann hab ich ein Stück gesungen. Das war mein erster Kontakt mit einem Original. Ich hab einige Abenteuer erlebt in den Bibliotheken damals, in den 70er, 80er Jahren. Das unglaublichste war in Neapel, in der Biblioteca Oratoriana dei Gerolamini, einer bedeutenden Bibliothek. Es war im Juli. Ich hatte die Signatur der Handschrift, drei Buchstaben und Ziffern, aufgeschrieben. Ich hab das Blatt dem Bibliothekar gegeben, er hat es angeschaut, und dann hat er die Leiter genommen, ist hochgekllettert und hat in der ersten Schublade mit „A“ angefangen zu suchen. Dann ging er Schublade für Schublade vor, bis er die Handschrift endlich gefunden hatte. Ich fand das sehr komisch. Und da sagte er: Entschuldigung, aber ich kann nicht lesen. Ich ersetze meinen Bruder, den Bibliothekar, der ist im Urlaub.

Im Internet findet man ein altes Foto, da stehen Sie mit drei Blockflötistinnen zusammen.

Das war das Huelgas Ensemble! Wir haben in Maastricht angefangen, auf Anregung unseres Professors, als Blockflötenquartett! Wir haben auch viel Avantgardemusik gespielt. Wir haben beim Festival von Brugge den Wettbewerb der Alte-Musik-Ensembles mitgemacht und gewonnen, obwohl wir viel moderne Musik gespielt haben. Ich habe aber sehr bald gesehen, was wir da spielen an Alter Musik, ist eigentlich Vokalmusik – auch wenn man sie natürlich auf Instrumenten spielen kann. In Basel hab ich dann noch Gesangsstunden genommen bei Nigel Rogers. Später

„Vier Jahrhunderte Musik, vom 13. bis zum 16. Jahrhundert, füllen einen komplett aus.“

zwei besondere Momente: Der erste ist, wenn ich die vier, fünf, sechs Stimmen übereinandersetze und sehe, wie es klingen wird – das ist der erste Schock. Und der zweite Schock ist die erste Probe.

Haben Sie Musikwissenschaft studiert?

Nein, der Anfang von Huelgas war eigentlich ein Laboratorium. Wir haben angefangen zu viert, wir haben die Originale gelesen, das hat zum Teil sehr lang gedauert. Musik aus dem 13. Jahrhundert zu lesen, ist nicht so einfach. Aber uns war der direkte Kontakt zur Musik wichtig. Da habe ich viel gelernt.

Hatten Sie vorher studiert?

Natürlich. Sehr wichtig war mein Professor am Konservatorium in Maastricht, Joannes Colette, da hat alles angefangen. Er war ein fantastischer Lehrer, da habe ich vier Jahre lang alte Musik gemacht. Aber von modernen Partituren!

Als Sänger?

Nein, ich habe Blockflöte und Alte Musik studiert. Und von meinem zwölften Lebensjahr an hab ich gesungen. Im bischöflichen Chor in Hasselt, meiner Geburtsstadt. Ich

und zwei Wochen später bekam ich die Zusage. Ich habe zwölf Stunden pro Woche gearbeitet, hatte also viel freie Zeit, und überlegte mir: Was kann ich noch machen? Dann sah ich die Ankündigung für Notationskunde und dachte mir: Das kann interessant sein. So ist es gekommen.

Und im Rahmen dieser Stelle haben Sie das Huelgas-Kloster in Nordspanien besucht?

Das war meine erste Forschungsreise. Ich hatte ein Forschungsstipendium vom belgischen Staat bekommen, um Bibliotheken in Italien, Frankreich und Spanien zu besuchen. Mit dessen Hilfe habe ich viele Bibliotheken besucht.

Aber das Erlebnis in Huelgas war so prägend, dass Sie Ihr Ensemble nach dem Kloster benannt haben?

Ja! Da hatte ich zum ersten Mal in meinem Leben ein Original vor Augen. Die Geschichte ist lustig: Damals war es ein geschlossenes Kloster der Zisterzienserinnen. Ich habe im Wartesaal an der Pforte geklingelt, das Fenster ging auf, und eine Nonne fragte, was ich wolle. Ich sagte: Ich komme, um den Codex Huelgas zu studieren, und zeigte ihr meine Empfehlungen vom belgischen Staat. Sie

bin ich in London auf die Suche gegangen, habe mir alle Kirchenkonzerte angehört, und plötzlich war da John Dudley. Ich hörte ihn und wusste: Die Stimme muss ich haben. Er wurde der erste Tenor von Huelgas. Dann kamen schnell weitere Sänger dazu, und in den 80er Jahren ist es vornehmlich ein Vokalensemble geworden. A cappella, aber wenn nötig auch mit Instrumenten. Aber die ganzen 70er Jahre über waren wir vor allem ein Blockflötenensemble.

Bis heute besteht das Huelgas Ensemble aus Ihnen und freiberuflichen Sängern?

Wir haben einen festen Kern von sechs Sängern, die fast immer mittun. Und ich mache jedes Jahr Vorsingen. Ich habe einen Korb mit Sängern, die das Niveau haben, das Huelgas braucht. Und wenn ich einen dritten oder vierten Bass brauche, nehme ich den aus dem Korb. Eigentlich ist es eine Einheit, aber nicht alle singen immer mit. Es hängt vom Repertoire ab. Es gibt im Niederländischen ein Sprichwort: Viele fühlen sich berufen, doch wenige sind auserwählt. Es gibt Jahre, da gibt es keine guten Sänger. Obwohl ich sagen muss, dass die Sänger heute mehr wissen über Alte Musik als vor zwanzig Jahren, das merkt man.

Instrumentalmusik hat Sie später nicht mehr gereizt?

Barockmusik finde ich ein bisschen zu vulgär. (grinst) Es ist noch so viel zu entdecken, und es gibt so große musikalische Persönlichkeiten im 14., 15. und 16. Jahrhundert, damit habe ich genug zu tun und damit bin ich völlig zufrieden. Ab und zu mache ich mit meinem Ensemble einen Ausflug, um es ein bisschen frisch zu halten. Unsere letzte CD waren Vokalwerke von Max Reger. Und von Wolfgang Rihm haben wir „Et Lux“ aufgenommen. Aber vier Jahrhunderte Musik, vom 13. bis zum 16. Jahrhundert, füllen einen komplett aus.

Gehen Sie immer noch in die Archive und Bibliotheken?

Ab und zu. Ich habe genug Material hier für noch fünfzig Jahre. Aber wenn ich in eine Stadt komme mit einer Bibliothek, die mich interessiert, gehe ich rein.

Sie gehören der Pioniergeneration an, die alles entdecken konnte. Die jungen Musiker heute haben es doch viel schwerer, weil schon alles entdeckt ist.

Nein, es ist immer noch so viel zu entdecken. Die jungen Ensembles haben es viel leichter. Wir mussten uns alles erarbeiten. Wenn Joannes Collette, unser Professor, mit einer neuen Partitur kam – das war ein Fest! Ockeghem? Den Namen hatten wir noch nie gehört. Heute kann man vieles übers Internet finden, die Suche ist viel leichter. Trotzdem hört man immer das gleiche: Lassus, Palestrina, Vittoria, Josquin usw. Ich denke

immer: Sucht doch weiter, da ist noch so viel mehr! Und dann gibt es noch Ensembles, die eine Art Crossover machen und damit eigentlich die Alte-Musik-Szene betrügen.

Warum betrügen?

Ich meine nicht Ensembles, die Alte und moderne Musik mischen. Ich meine Ensembles, die nur Alte Musik machen, aber sie mit verrückten Besetzungen aufführen. Das ist für mich wie Karel Appel, der Memling restauriert. Das ist gegenüber dem Publikum nicht ganz ehrlich. Sie suchen immer etwas, um Aufmerksamkeit zu gewinnen oder zu schockieren. Und das ist kein gutes Ziel in der Alten Musik, finde ich. Das ist ein ethisches Problem. Ich versuche möglichst dabei zu bleiben, was der Komponist gewollt hat. Wobei man da natürlich nicht sicher ist. Ich mache keine authentische Musik. Ich versuche nur, in die Richtung zu gehen.





Gibt es wirklich noch Komponisten von der Qualität eines Ockeghem, Brumel oder Josquin entdecken?

Oh ja. Ivo de Vento ist ein fantastischer Komponist. Womit ich mich nun beschäftige fürs nächste Jahr ist Gaffurius. Er hat mehr als zweihundert Kompositionen geschrieben, Josquin hat unter ihm gesungen in Mailand. Da sind im Dom vier große Chorbücher unser Gaffurius' Leitung entstanden, und da sind alle seine Kompositionen drin.

Was fasziniert Sie an der polyphonen Musik, dass Sie sagen, im Barock wird's langweilig?

Das hat damit zu tun, dass es keine akademische Musik ist. Im Barock fängt es an mit akademischen Regeln. Natürlich gab es schon vorher Regeln im Kontrapunkt, aber mich fasziniert diese Spannung, dass die Stimmen unabhängig voneinander laufen, jede Stimme hat ihre eigene Persönlichkeit. Das macht es natürlich nicht leicht zu hören fürs Publikum. In einem Choral von Bach ist alles vorgegeben: Aussprache, Rhythmus usw. Das ist in der polyphonen Musik nicht so. Wenn die Zuhörer sagen: Das ist

schön, aber wir verstehen nicht alles, dann sage ich: Das ist normal. Es gibt vier verschiedene Stimmen oder sogar fünf oder sechs – versuche, einer Linie zu folgen, und dann höre, welche Spannungen und Dissonanzen die anderen Stimmen ergeben. Es ist eine andere Art zu hören, man muss als Zuhörer aktiver sein. Bei polyphoner Musik muss man versuchen hineinzugehen und nicht, sie kommen zu lassen. Und wir dürfen nicht vergessen: Das war Musik für die happy few. Gaffurius hatte in Mailand vielleicht zwölf Zuhörer mit dem Bischof und einigen anderen. Bei großen Festen vielleicht zwanzig, vielleicht auch mal fünfzig, mehr nicht. Es ist eigentlich elitäre Musik.

Sie machen Musik mit „detaillierter Kenntnis der Musikästhetik und der Gesangspraxis des Mittelalters“, schreiben Sie auf Ihrer Homepage. Wie viel weiß man, wie viel weiß man nicht?

Was man nicht weiß, ist, wie man damals technisch gesungen hat. Aber man weiß vieles aus alten Texten. Man weiß zum Beispiel, dass man sehr legato gesungen hat. Warum?

Siebzig Prozent von dem, was gesungen wurde, war Gregorianik. Und die ist sehr legato mit den Melismen usw. Wenn die Sänger dann Polyfonie gesungen haben, konnten sie nicht einfach ihren Stil ändern. Deshalb finde ich Legato-Singen in unserem Repertoire sehr wichtig. Und das Wort, das ich in der Probe am meisten brauche, ist: sanfter! Die Sänger kamen damals mit sechs, sieben Jahren aus den Dörfern in die Domschulen. Auf dem Land gab es keinen Lärm. Da gab es die Hühner und die Glocken, sonst nichts. Dann kamen sie in eine Kathedralschule, und da wurde geprobt und gesungen meist in der Kathedrale selbst. Der Ausgangspunkt war die Stille, die erste Stufe darüber der Gesang. Das ist etwas, was wir nicht mehr kennen. Deshalb ist es uns unmöglich, authentisch zu singen. Unsere Stimmen sind viel lauter als die der Menschen damals. Wer sucht, der findet Andeutungen, wie man etwas aufführen muss. Nicht über die Technik des Singens, aber die Sänger damals haben sehr wenig mit Technik gearbeitet. Sie haben Gregorianik gesungen, und sie haben gelernt, Kontrapunkt zu improvisieren vom

Paul Van Nevel und das Huelgas Ensemble in Aktion

Cantus firmus aus. So sind sie Komponisten geworden.

Ihre Sänger singen aus den Stimmbüchern. Was macht das für einen Unterschied für den einzelnen Sänger?

Man hat keinen optischen Kontakt mit den anderen Stimmen. Sondern nur den auditiven. Am Anfang haben mir meine Sänger auch gesagt: Paul, du machst dir das Leben schwer. Das kann sein, am Anfang. Aber die Intonation ist viel schneller sauber. Der Sänger kann nicht sehen: Ah, hier habe ich die Terz im Akkord. Nein, er muss das hören. Und dann wird es automatisch sauber.

Ist es auch das Polyfone, was Sie an Max Reger interessiert?

Ja, auch. Er kannte nicht nur Bach, sondern auch die ältere Musik. Das war fürs Ende des 19. Jahrhunderts sehr ungewöhnlich. In meiner Schulzeit haben wir viel Reger gesungen. Ich hatte das vergessen, aber da ist vieles wiedergekommen. Eigentlich möchte ich ein Triptychon machen, und vielleicht mache ich das auch noch in zwei, drei Jahren. Der zweite Komponist, der mich interessiert, ist Hugo Wolf, der dritte ist Peter Cornelius.

Aber zunächst beschäftigen Sie sich mit Gaffurius?

Das werden wir nächstes Jahr zum ersten Mal aufführen und auch aufnehmen, denke ich. Das ist so gute Musik! Der Titel des Programms lautet: „Der italienische Josquin“. Nun sieht man, wo Josquin sein Futter geholt hat. Er hat viel von Gaffurius übernommen, der dreißig Jahre, bis zu seinem Tod, Kapellmeister in Mailand war.

Und nun ist gerade noch eine CD mit Musik von Blasius Amon erschienen. Ich muss gestehen, den Namen kannte ich überhaupt nicht.

Ich kannte ihn auch nicht, bis ich ihn entdeckt habe. Aufgenommen haben wir eine sehr schöne Totenmesse und fünf Motetten. Er ist gestorben mit dreißig Jahren, er hat nur neun Jahren komponiert, aber es ist viel von ihm in Wien, München und Nürnberg verlegt worden. Er war zwei Jahre in Venedig, aber geprägt worden ist er im Knabenchor von Franko-Flamen. Diese Mischung aus dem alten polyfonen und dem neuen italienischen Stil macht ihn sehr interessant. Ich lasse Sie mal vier Minuten etwas hören. (Wir hören in die CD hinein.)

Wo haben Sie ihn entdeckt?

Hier bei mir, in Kopien aus Münchener Chorbüchern. Von denen hab ich viele hier, und manchmal blättere ich darin.

Gibt es eine Erklärung, warum es in Flandern in Ihrer Generation so viele gute Spezialisten für Alte Musik gibt?

Vielleicht hängt es mit den 68ern zusammen. Man ist damals auf die Suche gegangen, die Zeit war reif, gegen das Establishment der Chöre anzugehen.

Sich für das Freiberuflerleben zu entscheiden, war mutig.

Ja, ich wollte das. Ich hab gesehen, dass noch so viel zu tun war. Ansonsten hätte ich mit meiner Blockflöte unterrichten und Barocksonaten spielen müssen... Ich hab eines Nachts, ich darf das gar nicht sagen, alle meine Telemann-, Bononcini- und Loeillet-Sonaten in einen Müllcontainer geworfen. Ich habe gedacht: nie wieder!

Bekommen Sie finanzielle Unterstützung vom Staat?

Flandern unterstützt Kultur und

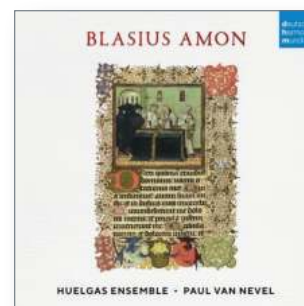
Musik stark. Das wird alle fünf Jahre von einer Kommission bestimmt. Wir bekommen Geld von Flandern, von der Stadt Löwen und von der Universität Löwen. Davon können wir das Büro und die Mitarbeiter bezahlen – das ist sehr schön. Aber die Konzerte müssen sich selbst tragen durch die Gage. Deshalb haben wir nicht so viele Konzerte. Es sind 20 bis 25 Konzerte pro Jahr und eine CD-Aufnahme.

Sie haben rund 120 CDs und LPs aufgenommen. Gibt es Aufnahmen, auf die Sie besonders stolz sind?

Die letzte ist immer die beste! Aber was bleibt und sehr speziell war: das Requiem von Jean Richafort. Das ist eine besondere Aufnahme, finde ich. Und Ludwig Daser. Und „La quinta essentia“ – die CD haben wir in einem Wasserreservoir in Lissabon aufgenommen. 

Aktuelle Alben

Amon: Missa quatuor vocom pro defunctis; Huelgas Ensemble, Paul Van Nevel (2023); dhm/Sony



Reger: Vokalwerke; Jos van Immerseel, Huelgas Ensemble, Paul Van Nevel (2023); dhm

