

Enthusiastisch und vital

Neville Marriner und die Academy of St.-Martin-in-the-Fields

Von den über vierzig Kammerorchestern, die sich heute auf der Schallplatte präsentieren, hat sich im Laufe der vergangenen Jahre ein Ensemble ganz nach vorn gespielt und konnte sich einen ähnlichen künstlerischen Ruf schaffen wie die berühmten Kammerorchester der ersten Nachkriegszeit, die römischen I Musici, das Stuttgarter Kammerorchester oder die Virtuosi di Roma: die Academy of St.-Martin-in-the-Fields mit ihrem Konzertmeister Neville Marriner.

In London beheimatet, der europäischen Musikhauptstadt unserer Tage, hatte diese Gemeinschaft sicherlich denkbar günstige Startbedingungen für eine Karriere, die über den lokalen Bereich hinausgeht. Ähnlich wie etwa dem English Chamber Orchestra war auch ihr die Schallplatte dort in der britischen Hauptstadt näher als den meisten anderen Kammerensembles. Dank eines langjährigen Vertrags mit L'Oiseau Lyre, der dann von Argo und Decca weitergeführt wurde, hatten die Mannen (und Weiblein) um Marriner das Glück, sich ohne Hast in die besonderen

Bedingungen dieses Mediums ausführlich hineinfinden zu können.

Die Platten, die so entstanden, künden aber zugleich davon, daß dieses Ensemble eben nicht nur zu den Auserwählten der Schallplattengötter gehört, sondern auch zu den musikalischen Berufenen: Jede der vielen Platten der Academy gibt Zeugnis von hohem instrumentalen Standard und läßt ein unverwechselbares künstlerisches Profil erkennen, das sie deutlich von allen anderen Kammerorchestern unterscheidet: Einmal durch die Weite ihres Repertoires – die Academy spielt als Kammerensemble naturgemäß viel die spätbarocke, Suiten- und Konzertliteratur, aber sie ist alles andere als ein „Barockensemble“; die Frühklassik bis hin zu Haydn und Mozart liegt ihr nicht weniger am Herzen, sie hat sich die „einschlägigen“ Werke des 19. Jahrhunderts angeeignet und durch die Aufführung in kleiner Besetzung auf manche Stücke, die sonst nur in großem Orchester gespielt werden, ein neues Licht zu werfen vermocht. Und sie setzt sich für die Moderne ein, wie Aufnahmen und Aufführungen etwa von Werken Bartóks

und Strawinskys, Brittens und Tippetts belegen. Sodann und vor allem aber: Die Academy hat einen ganz eigenen „Ton“ entwickelt, der sich ebenso abhebt von der espressiven Dichte der Musici, dem stählernen Perfektionismus der Moskauer oder dem warmen Vollklang des Collegium aureum – um nur einige Pole kammermusikalischer Klangprofilierung von heute zu nennen. Die Londoner Akademiker musizieren mit einer ganz unakademischen Lockerheit und Zügigkeit, sie können espressivo und Effekte spielen und, wo es darauf ankommt, Akzente setzen – und sogar drastisch. Aber sie verfallen nie in schwitzendes Pathos oder in irgendeine manieristische Übertreibung, die ihrem nüchternen Musikersinn – der beileibe nicht nüchternes Musizieren im Gefolge hat! – als Sackgasse erscheinen muß. Sie kultivieren einen Ton, der in seiner Verbindung von unaufdringlicher Qualität mit Diskretion des Ausdrucks, von musikantischer Lebendigkeit mit wachem Formbewußtsein dem deutschen Beobachter als „typisch britisch“ erscheinen will.

In ähnlichen Kategorien verläuft auch das Gespräch mit Neville Marriner, das ich neulich während seiner jüngsten Deutschland-tournee mit ihm führte. Marriner, schlank, schnell, wendig und dem Wortwitz ebenso wenig abgeneigt wie der Selbstironie, war diesmal nicht als Konzertmeister der Academy gekommen, sondern als Dirigent der Sinfonia of England. Von Haus aus Geiger, seit 1948 als Kammermusiker im Martin-Streichquartett und im Virtuoso-Trio tätig, 1954 zusammen mit Thurston Dart Mitbegründer des Jacobean Ensemble und seit 1956 Geiger im London Symphony Orchestra, ist Marriner im Laufe der vergangenen Jahre durch die Arbeit mit dem Kammerorchester immer mehr in die Laufbahn des Dirigenten hineingewachsen, dessen handwerkliche Grundlage er sich unter der Anleitung von Pierre Monteux legte. Und auch die Academy of St.-Martin-in-the-Fields hat sich inzwischen immer weiter ins „große Fach“ durchgespielt und ist mittlerweile bis zu Beethovens Zweiter vorgedrungen. Ein Schritt, den fast jedes Kammerorchester versucht, nachdem es sich durch „seine“ Literatur hindurchgearbeitet hat. Aber auch ein Schritt, der Gefahren in sich birgt und schwere Probleme aufwerfen kann (es gibt da prominente Beispiele ...), weil die Wiedergabe der großen Literatur eine ganz andere Einstellung erfordert.

Doch ist immerhin denkbar, daß eine solche Krise an diesem Ensemble vorübergeht, denn es ist ein „Orchester auf Zeit“, dessen Mitglieder nur einen Teil des Jahres zusammenspielen und im übrigen anderen Verpflichtungen in englischen Orchestern oder als Solisten nachgehen. Das schafft Abstand, verringert die Neigung zu musikalischen Seitensprüngen und erhält dem Musizieren länger die Spannkraft.



Neville Marriner
(links) und seine
Academy (rechts)
von St.-Martin-in-
the-Fields
(rechts oben)



ff: „Mr. Marriner, wann wurde die Academy of St.-Martin-in-the-Fields gegründet?“

Marriner: „Im Jahre 1956. Es fand sich ein kleiner Kreis von Musikern in der Absicht zusammen, Werke für Kammerorchester zu spielen. Die Kirche St. Martin gab uns unser erstes Heim, dort spielten wir zum ersten Mal.“

ff: „Wird St. Martin noch heute als Kirchenraum benutzt?“

Marriner: „Aber ja. Wir allerdings spielen dort nur noch selten. Nur, wenn dort eine Kollekte oder ähnliches veranstaltet wird.“

ff: „Spielen Sie dort nicht mehr, weil der Verkehrslärm am Trafalgar Square zu stark geworden ist?“

Marriner: „Nein, der Raum ist zu klein geworden. Außerdem hat unsere Tätigkeit inzwischen beträchtlichen Umfang angenommen. In diesem Jahr spielen wir zum Beispiel viel in Deutschland; außerdem geben wir zwanzig bis dreißig Konzerte in Holland, ein Dutzend Konzerte in Belgien und besuchen so ungefähr ein Dutzend Festivals in England. Pro Jahr geben wir zur Zeit ungefähr einhundert Konzerte und machen rund fünfzehn bis zwanzig Schallplattenaufnahmen.“

ff: „Und trotz dieses umfangreichen Pensums ist keiner der Musiker hauptberuflich für die Academy tätig?“

Marriner: „Ja, wissen Sie, das geht nur deshalb, weil bei uns jeder jeden kennt; und wir kennen alle das Repertoire, das wir zu spielen haben. Wir haben ungefähr zwanzig Geiger, auf die wir zurückgreifen

können. Sie alle sind sehr eingespannt in ihre anderen Aufgaben. Sie spielen in Orchestern mit, einige sind als Solisten und in Streichquartetten tätig, sie sind daher nicht immer verfügbar. Wenn jemand etwa das Brahms-Konzert zu spielen hat, müssen wir ihn natürlich für eine solche Aufgabe freistellen. Und so können wir von den zwanzig Geigern vielleicht jedesmal auf zwölf zurückgreifen. Aber wir haben eben zwanzig Geiger und nicht noch mehr, so daß ein einheitlicher Stil des Musizierens gewahrt bleibt.

Wir haben uns selbstverständlich Gedanken darüber gemacht, ob wir nicht die Academy zu einer Full-Time-Organisation ausbauen sollten. Wir hielten es zeitweise für eine gute Idee. Aber dann entschieden wir uns doch dagegen. Wenn wir es getan hätten, würden wir uns zu oft sehen, wir kämen zu leicht in Routine. Wie in einem Sinfonie-Orchester, wo man Tag um Tag dasselbe tut. Wir sagten uns: Wir treffen uns lieber für drei bis vier Monate im Jahr zu gemeinsamer Arbeit. Natürlich müssen wir jetzt sehr hart proben, um unser Repertoire zu halten. Aber für uns ist dies bestimmt der bessere Weg.“

ff: „Und Sie werden darüber in zehn Jahren auch nicht anders denken als heute?“

Marriner: „Wenn ich überhaupt eine unerschütterliche Meinung habe, dann in diesem Punkt. Außerdem leite ich jetzt drei Orchester, die Academy in London, die Sinfonia of England und ein Orchester in Los Angeles – vielleicht werde ich sogar noch ein viertes Orchester in Japan haben. Da bleiben schon deshalb nicht viel mehr als drei Monate Arbeit mit der Academy.“

ff: „Wann macht Neville Marriner Ferien?“

Marriner: „Nun, ich werde beginnen Ferien zu machen, wenn ich fünfzig Jahre alt bin.“

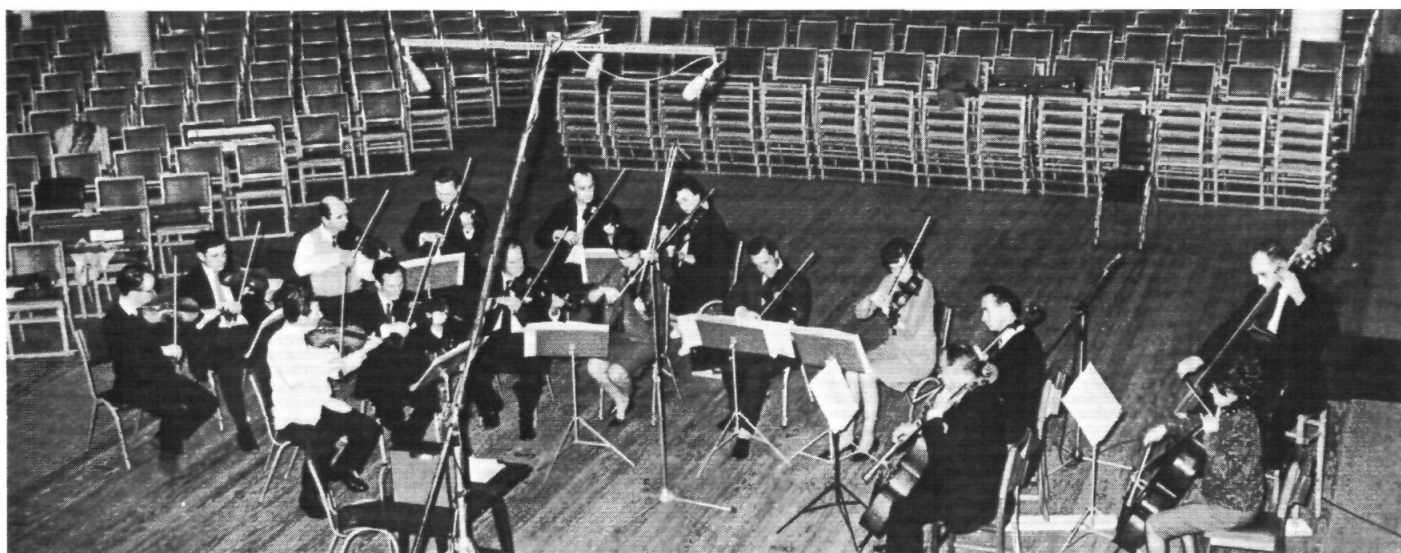
ff: „Sie begannen Ihre Laufbahn als Geiger, jetzt aber dirigieren Sie die meiste Zeit. Lassen sich beide Tätigkeiten miteinander vereinbaren?“

Marriner: „Schwierig ist es nur in der Academy, da wir dort vorzugsweise ohne Dirigent spielen. Jetzt, wo ich zwei oder drei Orchester dirigiere und dazu noch Gast verschiedener anderer Sinfonieorchester bin, kann ich auf meinem Instrument nicht mehr viel üben. Da gibt es natürlich kleine Probleme. Aber wissen Sie, der Rest der Academy spielt ja sehr gut...“

ff: „Welche Schallplattenaufnahmen können wir als nächstes von der Academy erwarten?“

Marriner: „Wir haben zwei Aufnahmen mit englischer Musik gemacht, mit Werken von Britten, Michael Tippett und Vaughan Williams. Sie werden aber wohl hier nicht herauskommen, weil moderne englische Kompositionen dem deutschen Publikum ja nicht besonders reizvoll erscheinen. Wir haben vor, in diesem Jahr das Musikalische Opfer und die Kunst der Fuge von Bach aufzunehmen, und zwar in Streicherversion. Vielleicht werden wir in der Kunst der Fuge außerdem noch Oboen und Fagotte dazunehmen, weil es nicht einfach ist, eine Stunde lang reiner Streichermusik so konzentriert zuzuhören, wie es dieses Werk erfordert.“

ff: „Sind Sie der Meinung, daß die Streicherversion die Ideale für die Kunst der Fuge ist?“



Am 4. Juni 1872 starb in Warschau Stanislaw Moniuszko, der Begründer einer polnischen Nationaloper. Aus Anlaß seines 100. Todestages wurde das Jahr in Polen zum Gedenkjahr für den Komponisten erklärt. Die polnischen Theater werden alle bedeutenden Opern Moniuszkos aufführen, es sollen in mehr als 1700 Konzerten Werke des Komponisten gespielt werden.

Die 1968 gegründete Hindemith-Stiftung legte als erstes Ergebnis ihrer Arbeit den ersten Band des Hindemith-Jahrbuchs vor, der u. a. einen Beitrag von Ludwig Finscher – „Versuch einer Neuorientierung“ – und eine Auseinandersetzung von Andres Briner zum Thema „Hindemith und Adornos Kritik des Musikanten. Oder: von sozialer und soziologischer Haltung“ enthält.

Im Rahmen des Festivals Tibor Varga in Sitten werden in diesem Jahr vom 30. Juli bis zum 13. August zum achten Mal Interpretationskurse für junge Musiker veranstaltet. Die einzelnen Klassen werden geleitet von Tibor Varga (Violine), Ilona Kabos (Klavier), Roger Delmotte (Trompete) und Kurt Weber (Klarinette). Anfragen an Cours d'interprétation Tibor Varga, Case postale 428, CH-1950 Sion, (Valais, Schweiz).

Der Verband Deutscher Musikerzieher und Konzertierender Künstler VDMK führt in diesem Jahr den Bundeswettbewerb Gesang in Berlin durch. Nach Landeswettbewerben ab September 1972 finden die Schlußveranstaltungen im Dezember statt. Der Wettbewerb ist in den Kategorien A für Sänger ohne musikalische Ausbildung (bis 25 Jahre) und B für Berufssänger mit Gesangsstudium (bis 30 Jahre) ausgeschrieben. Anfragen beim Sekretariat des Bundeswettbewerbs, 1 Berlin 41, Hähnelstraße 9.

Das Otto-Ackermann-Archiv, D-2 Hamburg 53, Achtern Born 113, ruft alle Freunde und ehemaligen Mitarbeiter des Dirigenten auf, noch erhaltene Ackermann-Dokumente zur Verfügung zu stellen oder ihre Erinnerungen mitzuteilen. Während das Archiv der Schallplattenaufnahmen Ackermanns inzwischen weitgehend vervollständigt werden konnte, gestalten sich die Nachforschungen nach noch existierenden Rundfunkproduktionen oder Mitschnitten schwierig und erfordern die Mithilfe aller Interessierten.

Marriner: „Es ist für ein normales Musikpublikum sicherlich besser, wenn man manche Umkehrungen oder sonstige Veränderungen des Themas durch Verstärkung der Streicherstimmen unterstreicht. So daß das Ohr auch eines Laien die Veränderung eher aufnimmt. Und ich meine, daß es das Publikum dadurch bei einer heutigen Aufführung leichter hat. Für die Spieler ist es natürlich gleich schön, ob man mit Streichern allein oder mit Streichern und Bläsern spielt.“

ff: „Und wie steht es mit den Versionen für Orgel oder Cembalo?“

Marriner: „Es gibt sicherlich keinen Zweifel darüber, daß Bach das Werk für Tasteninstrumente gedacht hat. Aber wir sind ganz und gar davon überzeugt, daß wir mit unserer Version mehr Leute erreichen können. Und das ist eine Tugend eigener Art.“

ff: „Werden Sie die Kunst der Fuge auch in öffentlichen Konzerten aufführen?“

Marriner: „Ja, und zwar vor den Schallplattenaufnahmen, weil wir es nicht lieben, ohne Konzerterfahrungen ins Studio zu gehen. Man kann ein Stück ja nicht im Studio lernen.“

ff: „Weitere Schallplattenaufnahmen?“

Marriner: „Wir spielen dann Vivaldis ‚L'estro armonico‘ und Mozarts Sinfonien KV 183 und 201. Außerdem nehmen wir Mozarts Bläserkonzerte auf.“

ff: „Mit Ihren eigenen Bläseersolisten?“

Marriner: „Ja, Alan Civil wird die Hornkonzerte spielen, Jack Brymer spielt das Klarinettenkonzert, Neil Black das Oboenkonzert. Nur für das Flötenkonzert wird Claude Monteux aus den USA herüberkommen.“

ff: „Sind Civil und Brymer Mitglieder der Academy?“

Marriner: „In dem Sinne, daß sie für uns immer die erste Wahl bei der Heranziehung von Bläsern bilden. Wir haben zum Beispiel Civil und Tuckwell als Hornisten; wer im Einzelfall spielt, hängt immer davon ab, wer gerade zur Verfügung steht.“

ff: „Es hat uns überrascht, auch Beethovens Erste und Zweite von der Academy zu hören. Haben Sie diese beiden Sinfonien ohne Dirigent gespielt?“

Marriner: „Nein, da habe ich dirigiert.“

ff: „Warum haben Sie so große Sinfonien überhaupt mit Kammerorchester aufgeführt?“

Marriner: „Es lag im Konzept der Philips-Kassette ‚Die frühe Blüte der Sinfonie‘, die ja eine Art Geschichte der Gattung bieten sollte. Ich meine, man kann dies ohne weiteres tun. Bei der Vorbereitung stießen wir auf Briefe Beethovens, zum Beispiel bittet er vor der ersten Aufführung der sechsten Sinfonie seinen Verleger um ein Orchester mit mehr als sechs ersten Geigen. Das legt die Vermutung nahe, daß er bei Aufführungen der vorangegangenen Werke nicht mehr als sechs erste Geigen zur Verfügung hatte. Und ich habe nun acht erste Geigen genommen, sechs zweite, vier Bratschen, vier Celli und zwei Bässe. Diese Besetzung bietet den Vorteil, daß man die Holzbläser ganz klar durchhören kann, ohne die Streicher dämpfen oder aber, wie es im neunzehnten Jahrhundert üblich war, die Bläserstimmen doppelt besetzen zu müs-

sen. Wir hatten so eine ‚natürliche‘ Wiedergabe. Wir wollten damit nicht in Konkurrenz treten zu Herrn von Karajan oder einer der großen Sinfonieaufführungen im Stil des neunzehnten Jahrhunderts.“

ff: „Und was denken Sie über die ‚historische Aufführungspraxis‘?“

Marriner: „Ich denke, Aufführungen dieser Art geben sowohl als den Spielern als auch einem spezialisierten Publikumskreis eine gute Hörerfahrung. Aber ich kann nicht glauben, daß man durch Einschluß aller Mängel und Untugenden der damaligen Instrumente die Freude an einer Aufführung steigern kann. Ich glaube ganz fest daran, daß ein Komponist nichts gegen die Aufführung auf neueren Instrumenten hätte, wenn sie eben einfach besser sind. Natürlich ändert sich das Timbre, aber die Komponisten waren in dieser Hinsicht durchaus progressiv. Denken Sie an Mozart, der mit Freuden die Klarinette aufgriffen und eingesetzt hat, weil sie gegenüber den bisherigen Flöten und Oboen einen neuen Klang einbrachte und gewisse Vorteile gegenüber der Oboe hatte.“

ff: „Und wie steht es um die Balance der einzelnen Instrumenten-Gruppen?“

Marriner: „Ich finde, die Balance ist oft sogar besser mit modernen Instrumenten. Nehmen Sie zum Beispiel das zweite Brandenburgische Konzert. Die originale Aufführungspraxis verlangt eine barocke Kurzhalsgeige mit einem schmalen Ton. Daneben haben Sie eine Blockflöte mit einem etwas schrillen Ton und eine sehr stark klingende Oboe, von der Trompete ganz zu schweigen. So muß man Kompromisse in der Aufnahme oder der Instrumentation machen, um zu einer sauberen Balance des Klanges zu kommen. In der Version der Brandenburgischen Konzerte, die wir inzwischen für Philips aufgenommen haben, benutzen wir moderne Instrumente und statt der Trompete ein Horn, weil Bach die Stimme in der ersten Version des Werkes einfach als „Cor“ bezeichnet hat. In dieser Besetzung ist die Ensemble-Balance sehr viel einfacher zu gewinnen als üblich. Und der Klang des Horns vermischte sich sehr gut mit dem Klang der anderen Soloinstrumente. Das ist sehr interessant.“

Ich meine, man sollte realistisch auch über Aufführungspraktiken denken. Ich mag Harnoncourts Musizieren, Sie mögen es. Aber ich finde, es ist eine einmalige Angelegenheit, die nicht zu verallgemeinern ist. Wenn Sie als Musiker das Geschäft ausüben, das interessierte Publikum zu unterhalten, würden Sie einen Großteil dieses Publikums enttäuschen, wenn Sie nicht mit modernen Instrumenten musizieren.“

ff: „Was würden Sie als den besonderen ‚Ton‘ der Academy bezeichnen?“

Marriner: „Ich hoffe, man hört vor allem ein unverkennbares Element von Enthusiasmus heraus. Wir wollen vitale Aufführungen. Zweitens: Obwohl wir auf modernen Instrumenten spielen, meinen wir doch nicht, in unserer Aufführungspraxis bei der Wiedergabe von Musik des achtzehnten Jahrhunderts zu sehr der Romantik verbunden zu sein. Und schließlich meine ich, daß wir uns für unsere Aufführungen sehr sorgfältig vorbereiten, um nicht hinterher unzufrieden mit uns zu sein. Wir bilden uns nicht ein, wirklich hervorragend zu spielen, aber wir versuchen, unser Bestes zu geben. Und was das öffentliche Konzerterleben angeht, so ist dies nach unserer Meinung eine Politik, die uns Genugtuung verschafft. Dann ist da noch die Frage des Geschmacks: Aber über Geschmack kann man unendlich lange streiten ...“