

## Vom Glück des Suchens und Nicht-Findens

*Im Gespräch: Paul van Nevel*

*Die Fragen stellte Johannes Jansen*

CONCERTO: Heute Abend werden Sie mit dem Huelgas Ensemble in der Berliner Philharmonie die ›Lagrima di San Pietro‹ von Orlando di Lasso aufführen, gefolgt von der Uraufführung eines Werkes von Wolfgang Rihm mit Singer Pur und dem Ensemble Musikfabrik. Sie mögen solche ›gemischten‹ Programme und Veranstaltungen, die nicht nur von Fans der Alten Musik besucht werden. Was macht den Reiz aus?

VAN NEVEL: Eine strenge Form von Fanatismus ist nicht gut, um objektiv die Qualität von Musik zu beurteilen. Ich glaube, dass es auch für die Alte Musik wichtig ist, dass man sie mit der Musik von heute konfrontiert, zum Beweis ihrer Qualität und der Tatsache, dass sie ihren Platz als Teil unseres europäischen Kulturbesitzes neben Werken von Komponisten wie Strawinsky, Bartok und Ligeti hat. So entdecken beide, das Publikum der Alten und der Neuen Musik, eine ganz andere Welt. Das ist nicht nur unglaublich interessant, sondern auch wichtig, jedenfalls wichtiger, als nur ein weiteres unter zehn anderen Konzerten mit Alter Musik zu präsentieren. Ich erfahre es auch bei Kollegen von Ihnen viel zu oft, dass man gleich einen Schritt zurückweicht, sobald von Ligeti gesprochen wird. Nein! Auch das ist Musik, und zwar sehr gute, nur mit einer anderen Technik und Ästhetik. Deshalb ist es richtig, dass man Alte Musik nicht nur auf Spezialfestivals präsentiert.

CONCERTO: Sie selbst haben sich verschiedentlich mit zeitgenössischer Musik befasst, sagen aber auch, dass deren spezifische Anforderungen an einen Dirigenten ganz andere sind und Sie sich deshalb mehr in der Alten Musik zu Hause fühlen.

VAN NEVEL: Das ist natürlich nicht der einzige Grund. Aber wenn wir mit dem Huelgas Ensemble moderne Musik machen, tun wir das mit der gleichen Philosophie, mit der wir auch Alte Musik machen. Was das Repertoire angeht, versuchen wir unbekannte Stücke oder Werke unbekannter Komponisten zu bringen. Es hat keinen Sinn, mit unserem Ensemble das Repertoire von Ensembles, die sich auf Vokalmusik von Messiaen bis Ligeti oder Berio spezialisiert haben, wieder aufzuführen. Was wir gemacht haben, ist zum Beispiel ein Stück der fast unbekanntesten Komponistin Saskia Macris, die in Paris und Amsterdam lebt. Sie besitzt eine sehr poetische Tonsprache, die nichts zu tun hat mit all den anderen Wegen moderner Musik. Das entspricht unserer Philosophie. Aber der Zeit- und Probenaufwand für Neue Musik ist natürlich besonders groß und das Budget, das wir vom belgischen Staat bekommen, ist dafür nicht hoch genug. Hinzu kommt, dass mein Dirigierstil zwar sehr genau, aber auch etwas poetisch und meine Schlagtechnik für die meisten modernen Stücke ungenügend ist.

CONCERTO: Sie haben ein reguläres Musikstudium, aber keine Ausbildung zum Dirigenten absolviert...

VAN NEVEL: Nein. Ich habe zwar als junger Mensch sechs Jahre in einem bischöflichen Chor gesungen, jeden Tag zwei Stunden, und dabei auch etwas übers Dirigieren gelernt. Natürlich habe ich ein paar Kurse besucht, aber mein Spezialgebiet war eigentlich die Notationskunde. Die Art der Notierung verrät viel über das Musikdenken. Jede Notation ist nur perfekt für genau die Musik, für die sie gedacht ist. Die Neugier, etwas über alte Notierungsweisen herauszufinden, hat meinen ganzen Werdegang bestimmt.

CONCERTO: Sie sind stark von der katholischen Kirchenmusik beeinflusst, Belgien ist ja ein katholisches Land. Ist es auch Ihre musikalische Heimat?

VAN NEVEL: Ich glaube, dass die Entwicklung eines Kunstideals nichts mit politischen Landesgrenzen zu tun hat, wohl aber mit



Kulturpolitik und, so kurios es auch klingen mag: mit gutem Geschmack. Wenn wir sehen, was alles im geographischen Raum des heutigen Belgiens passiert ist – vorher waren die Habsburger da, die Franzosen und die Spanier –, dann erkennen wir ein unglaubliches Anpassungsvermögen. Andere Kulturen anzunehmen, ohne die eigene zu verlieren, das war eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Ansammlung von Kunst in dieser zeitweilig auch zu Burgund gehörigen Region. Es ist ein Fehler der Musikwissenschaft, eine große Gruppe von Komponisten seit dem 14. Jahrhundert als ›Niederländer‹ zu bezeichnen, denn mit den modernen Niederlanden hat diese Komponistenschule nichts zu tun. Das Gebiet erstreckt sich von Boulogne-sur-Mer und St. Quentin, wo Josquin Desprez herkommt, bis zu Lassus' Heimatstadt Mons, also vom Hennegau in Südbelgien bis zum Pas-de-Calais, Artois und zur Picardie in Nordfrankreich. Hier ist alles geschehen, auch die großen Kriege vom Hundertjährigen bis zum Ersten Weltkrieg. Heute deckt es sich ungefähr mit den Grenzen von Belgien. Es war immer ein Brennpunkt des politischen und kulturellen Geschehens, beides hängt ja zusammen. Aber ›belgische‹ Kunst gibt es erst seit der Staatsgründung 1830, wobei man heute vor allem an Magritte denkt und an den Tanz mit Namen wie De Keersmaecker und Fabre. Aber vorher war es ein Kulturraum ohne feste Zugehörigkeit zu einem bestimmten Land. Das ist etwas Besonderes in der europäischen Geschichte. Aber in diesem Raum ist die europäische Landschaftsmalerei entstanden, auch die Buchkunst mit ihren Miniaturen.

CONCERTO: Hier haben sich die Kraftlinien gekreuzt...

VAN NEVEL: Wobei wir die Kirche nicht vergessen dürfen. Cambrai war die größte Diözese Europas und sehr reich. Das gehört mit zu den Voraussetzungen für diese fast unglaubliche musikalische Entwicklung.

CONCERTO: Es ist ja auch die Heimat der frühen Sängervereinigungen und Singspiele, zum Beispiel ›Le jeu de Robin et de Marion‹ von Adam de la Halle. Ist das ein Repertoire, mit dem Sie sich auch einmal beschäftigt haben oder beschäftigen möchten?

VAN NEVEL: Nein, es sind ja vollkommen andere Quellen, schon was die Notation betrifft. Diese monodische mittelalterliche Musik spiegelt eine ganz andere Denkweise wider als die Musik, mit der wir uns befassen.

CONCERTO: Also die vielstimmige Vokalmusik nicht nur franko-flämischer Provenienz...

VAN NEVEL: Alles, was polyphon ist, interessiert mich: die Unabhängigkeit der Vokalstimmen, die zwar miteinander verwoben, aber rhythmisch, melodisch und prosodisch selbstständig sind. Deshalb mache ich auch Musik von Perotinus.

CONCERTO: Wenn wir die Polyphonie der späteren Blütezeit betrachten, denken wir zumeist, dass sie das Ergebnis einer ungeheuren Gedankenanstrengung darstellt. Aber gibt es nicht auch ein spielerisches Element und fließende Übergänge zur Improvisation wie beim ›contrappunto alla mente‹, mit dem Sie auch schon experimentiert haben?

VAN NEVEL: Die gibt es sicher. Es ist ja so, dass die damaligen Sänger auch Komponisten waren, und umgekehrt. Es herrschte große Professionalität, denn dass sich Amateure mit Musik beschäftigten, dafür hat erst die Erfindung des Notendrucks gesorgt. Für das Improvisieren galten allerdings andere Kontrapunktregeln. Man unterschied sehr genau zwischen ›res facta‹ und ›alla mente‹, und man muss wissen, dass beim ausgeschriebenen Kontrapunkt die strengen Regeln für alle Stimmen im Verhältnis zueinander galten,

*Gegenüberliegende Seite: Der Codex Las Huelgas (Ausschnitt) aus dem späten 13. Jahrhundert half nicht nur bei der Namensfindung, sondern gab auch die Richtung für die weitere Entwicklung vor. Auf dem Gebiet mehrstimmiger Musik vom Spätmittelalter bis zur Renaissance steht Paul van Nevel mit seinem vor 35 Jahren gegründeten Huelgas Ensemble beinahe konkurrenzlos da.  
(Foto: Luk Van Eeckhout/Harmonia Mundi)*

beim Improvisieren aber nur in Bezug auf den Cantus firmus. Parallelen und Dissonanzen waren also durchaus möglich und ließen sich auch gar nicht vermeiden. Diese Praxis entstand ja aus der Notwendigkeit, viele Stunden täglich mehrstimmig zu singen – zum Komponieren blieb da wenig Zeit.

CONCERTO: Also würden Sie sagen, dass sich die klangliche Vorstellungswelt durch die Zufallsergebnisse beim ›alla mente‹-Singen erweitert hat?

VAN NEVEL: Natürlich. Im Codex Escorial A, der wichtigsten Handschrift für Chansons von Dufay, stehen zum Beispiel der Contratenor und der Tenor zumeist in einer anderen Schlüsselung als der Cantus, aber es ist nicht gesagt, dass man alle daraus entstehenden Dissonanzen so aufgelöst hat, wie man es in Neuausgaben sieht. Aus der Improvisationspraxis heraus hat man das, was an Akzidentien notwendig war und was nicht, vielleicht ganz anders beurteilt.

CONCERTO: Sie sind demnach kein Freund von wissenschaftlichen Editionen.

VAN NEVEL: Wenn sie gut sind, schon. Gut heißt, dass sie die darin niedergelegten Transkriptionen nicht als definitiv einzige Möglichkeit betrachten. Viele Herausgeber denken einfach viel zu vertikal, obwohl es richtig wäre, linear, also horizontal zu denken. Man darf eines nicht vergessen: Die Sänger der damaligen Zeit haben nur aus Stimmbüchern gesungen, sie hatten kein Partiturbild vor Augen, die Kontrolle geschah mithin rein auditiv und nicht visuell. Das macht viel aus. Seit zwei Jahren benutzen wir auch bei unserer Arbeit im Ensemble nur noch Stimmbücher. Jeder singt nur aus seiner Stimme. Das ist auch heute Abend bei unserem Konzert so.

CONCERTO: Sie dirigieren aus einer selbstgeschriebenen Partitur und haben sich zur Regel gemacht, das Aufführungsmaterial selbst herzustellen?

VAN NEVEL: Ausnahmsweise kann man auch eine Edition benutzen, aber nur, wenn man die Originalquellen in Form von Kopien oder Mikrofilmen mit einbezieht. Ein ebenso wichtiger Punkt wie die ›musica ficta‹, also die in den Quellen nicht notierten Akzidentien, ist die Textunterlegung. Auch wenn ich sie bei der Transkription selbst festlege, behält doch der Sänger auf der Probe das letzte Wort. Wenn er sagt, es klinge so oder so spontaner, es verdeutliche die Prosodie oder sei besser akzentuiert, vertraue ich ihm.

CONCERTO: Ihr Ensemble setzt sich aus Angehörigen vieler Nationalitäten zusammen. Wie wirkt sich das auf die Aussprache aus? Auch die Prosodie ist ja abhängig vom eigenen Sprachempfinden.

VAN NEVEL: Das muss man natürlich in Betracht ziehen. Allerdings gibt es beim Altfranzösischen gar nicht so viele Möglichkeiten der Akzentverschiebung, auch beim humanistischen Latein stehen die Betonungsregeln eigentlich fest. Aber bei der Textunterlegung gibt es natürlich unterschiedliche Auffassungen. Die Frage taucht immer bei langen Melismen auf. Manchmal kann es ja durchaus richtig sein, statt eines langgezogenen Vokals einzelne Silben oder Wörter zu wiederholen. Bei Ockeghem gibt es ein Agnus Dei mit einem vierzig Takte langen Melisma auf ›a‹. Muss man den Vokal aushalten oder das Wort ›Agnus‹ regelmäßig wiederholen? Es gibt verschiedene Möglichkeiten. Deshalb ist es sinnvoll, einmal die Chorbücher des Vatikans zu konsultieren, die ja Gebrauchsbücher waren. Da sieht man ab und zu Eintragungen von anderer Hand, die einen Unterschied in der Vortragsweise erkennen lassen. Ich denke, Wortwiederholungen gehörten eher zum Stil von Josquin als zu den an die gotische Architektur erinnernden Linien eines Ockeghem.

