

ALBERT RECASENS, MUSIKWISSENSCHAFTLER, DIRIGENT

Herr Recasens, Sie haben Ihr Ensemble, La Grande Chapelle, nicht selbst gegründet, sondern nach dem Tod Ihres Vaters, 2007, von diesem übernommen, oder? Könnte man sagen, Sie haben es geerbt – und war das ein willkommenes Erbe?

Naja, ich höre das öfter, dass es so etwas wie ein Erbe sei, aber tatsächlich trifft das nicht zu. Mein Vater, Ángel Recasens, war ein in Spanien sehr bekannter Chorleiter, der aus einer langen Tradition hervorging: er hat schon sehr früh als Chorknabe in Montserrat gesungen – wobei das natürlich eine ganz andere Richtung war, als La Grande Chapelle. Seine Welt war die romantische und zeitgenössische Musik. Als ich seinerzeit in Leuven meinen Doktor in Musikwissenschaft abgeschlossen hatte, beschlossen wir, gemeinsam eine Gruppe zu gründen, die auf Alte Musik spezialisiert sein sollte. Ein wenig später, 2005, haben wir dann also gemeinsam La Grande Chapelle ins Leben gerufen, und so war das auch von Anfang an mein Baby. Ich war außerdem bei den Aufnahmen, die noch unter Leitung meines Vaters stattfanden, der Produzent, und wir saßen immer wieder lange, lange gemeinsam an den Schnitten. Und natürlich war ich der musikwissenschaftliche Berater, und auch verantwortlich für die Auswahl der Musiker. Dennoch muss ich sagen: Mein Vater war ein außergewöhnlicher Musiker und er betrachtete die Musik aus einem anderen Blickwinkel als ich, das heißt manchmal war er vielleicht nicht so fanatisch wie andere Ensembleleiter – in vielerlei Hinsicht. Insofern habe ich auch eine Menge von ihm gelernt in der ja relativ kurzen Zeit, die er La Grande Chapelle noch leiten konnte. Aber vor allem musste ich meine Entscheidungen als Musikwissenschaftler immer wieder vor ihm rechtfertigen, was für mich sehr lehr- und hilfreich war, weil ich mich selbst ständig in Frage stellen musste – und das war für mich ein wichtiger Teil dieses Erbes...

Wenn ich mir La Grande Chapelle in Aufnahmen oder Konzerten anhöre, stelle ich auch fest, dass Sie – gerade die Sänger – einen relativ runden, vollen Klang haben; nicht so schlank und gelegentlich ja sogar scharf, wie manche andere Alte Musik-Gruppen. Hat das vielleicht auch etwas mit der etwas romantischer geprägten Klangvorstellung Ihres Vaters zu tun?

Das ist eine gute Frage. Ich versuche immer, einerseits nicht das Timbre einer jeden einzelnen Stimme zu verleugnen, andererseits aber auch einen wirklichen Ensembleklang, Chorklang zu bilden – auch in Gedanken eben an die lange Chortradition in Spanien. Das könnte also ein Stück weit der Einfluss meines Vaters sein. Aber ich halte es einfach auch für sehr wichtig, einen bestimmten, individuellen Ensembleklang zu haben – der natürlich auch jeweils vom Repertoire abhängt. Wir machen ja Musik aus dem 15. Jahrhundert, aber auch aus dem 16., 17., und gelegentlich auch 18. Jahrhundert – und da können die Sänger und Instrumentalisten nicht immer gleich klingen. Die Sänger verwenden dann auch jeweils eine andere Technik, denn das 17. Jahrhundert war ja in Spanien beispielsweise schon die Zeit der Oper, während wir etwa bei Renaissancemusik versuchen, einen kompakteren Klang zu erreichen.

Bis wohin geht Ihr Repertoire genau?

Die magische Grenze ist der Beginn der Romantik, so um 1820. Aber wir machen natürlich nur spanische Musik, und dort war selbst um 1800 die Mehrchörigkeit noch sehr präsent – die dann dann also nach Klassik klingt, mit bestimmten Kontrasteffekten, doch die Harmonien sind manchmal schon romantisch. Das wirkt gelegentlich ziemlich seltsam, aber in Spanien war die Tradition in der Musik einfach immer sehr wichtig, selbst noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Die Einflüsse aus Deutschland oder Österreich kamen bei uns damals überhaupt nicht an, wie das in anderen Ländern der Fall war. Deshalb klingt die Musik dieser Zeit zwar manchmal recht modern, aber sie respektiert doch immer noch die Regeln der Polyphonie und der Mehrchörigkeit.

Was macht La Grande Chapelle als Ensemble aus, worum geht es Ihnen?

Ich sehe mich als Kämpfer für die spanische Musik, dafür, sie bekannt zu machen.

Für das Renaissancerepertoire ist das relativ leicht, denn da haben wir Vittoria, Guerrero, Morales, die alle im international geläufigen franco-flämischen Stil komponierten. Aber wenn wir dann ins 17. Jahrhundert gehen, da war Spanien tief in der Krise, und da kontrollierte wirklich die Kirche den Klang. Denn wenn die Sänger, die Musiker eine Stellung an einer Kathedrale haben wollten – etwa als Kapellmeister –, mussten sie eine Art Aufnahmeprüfung bestehen, für die eine sehr profunde Kenntnis der polyphonen spanischen Musiktradition vonnöten war. Und auch im gesamten 18. Jahrhundert war die Kirche wirklich bestimmend für den allgemeinen Geschmack. Es gab keine Bourgeoisie, wie im Rest Europas, es wurde keine Instrumentalmusik, keine Tanzmusik notiert, diese Musik wurde nicht gedruckt, um sie eben an eine Bourgeoisie, eine wohlhabende Bürgerschaft zu verkaufen. Die Musiker wurden nur von der Kirche und vom Adel eingestellt und bezahlt, und Kirche und Adelige waren sehr konservativ. Und so gab es auch immer ziemliche Spannungen innerhalb der Kirche, wenn ein Komponist zu innovative Gedanken hegte oder gar aufschrieb. Als beispielsweise Francesc Valls zu Beginn des 18. Jahrhunderts in seiner *Missa Scala Aretina* eine unvorbereitete None einführte, gab es einen riesigen Aufstand – vergleichbar etwa dem Lullistenstreit in Frankreich! Valls vertrat auch noch die Ansicht, dass in den Kirchen auch italienische Musik aufgeführt werden sollte, aber die meisten anderen Komponisten widersprachen ihm entschieden. Das waren wirklich enorme Auseinandersetzungen, und solcherart Diskussionen zogen sich durch das gesamte 18. Jahrhundert.

Damals war die spanische Musikszene also wirklich eine Szene für sich?

Ja, absolut.

Was umso seltsamer ist, da die Spanier doch gleichzeitig eine große Seefahrtstradition waren und in der ganzen Welt unterwegs – nur musikalisch blieben sie dann so ganz unter sich.

Die Erklärung ist vermutlich, dass wir im 17. Jahrhundert eine ziemliche ökonomische Krise hatten, und so waren die Komponisten in dieser Zeit auch ein bisschen isoliert. Im 16. Jahrhundert gingen sie noch nach Italien, nach Frankreich oder in die Niederlande, aber im 17. und 18. Jahrhundert nicht mehr. Obwohl, da wir ja in Neapel präsent waren, bekamen wir diese Einflüsse der neapolitanischen Oper schon mit, aber das beschränkte sich tatsächlich nur auf's Theater; in der Kirche hatte diese Musik nichts zu suchen, denn wir waren eben ein gegenreformatorisches Land. Und all das, was die Kirchen von Toledo oder Sevilla verteidigten, findet sich auch in den anderen Kirchen in Spanien wieder, oder auch in Südamerika. Da gab es eine sehr starke Hierarchie, die Macht ging vertikal von oben nach unten.

Das hat natürlich mit der Tatsache zu tun, dass Spanien eben sehr katholisch war, und der Vorstellung von Gesellschaft, die sich aus diesem strengen Katholizismus ergab. Und in der Musik kontrollierte die Kirche wirklich alles – und vergab die Stellen. Da gab es keine Städte, die um die besten Komponisten konkurriert,

und auch keine Druckereien, die diese Musik herausgegeben hätten.

Natürlich ist es aber immer schwierig, diese Dinge zu verallgemeinern, denn auch in Spanien gab es im 18. Jahrhundert Komponisten, die den Einflüssen und Entwicklungen des restlichen Europa sehr offen gegenüber standen – etwa Antonio Soler. Der bewegte sich nämlich in den Kreisen Domenico Scarlattis, aber natürlich kennt man gerade seinen vokalen Kompositionsstil nicht wirklich, in Deutschland, oder überhaupt außerhalb Spaniens. Es gibt auch keine Aufnahmen von diesen Sachen – aber er schrieb ungefähr 250 Villancicos, zahlreiche Messen, Vespers und Kirchenlieder. Wenn man nun seine Cembalowerke anhört – die bekannter sind –, nimmt man den italienischen Einfluss deutlich wahr, aber wenn man seine Kirchenmusik betrachtet, scheint man einem ganz anderen Komponisten gegenüberzustehen. Da ist er viel altmodischer. Er hat seinen Stil also angepasst, je nach Verwendungszweck der Musik.

Mein Job ist es nun, mir anzuschauen, wer wann wo etwas Besonderes macht, was interessant sein könnte. Nur, da wir keine musikwissenschaftliche Tradition haben, wie es sie zum Beispiel in Deutschland gibt, gibt es noch keine Gesamtausgaben der spanischen Komponisten und von den meisten kennt man vielleicht drei oder vier Werke, die in einer Anthologie veröffentlicht sind. Insofern kennen die meisten Musiker, und selbst die Musikwissenschaftler, nur einen sehr kleinen Teil des Repertoires, und das bedeutet für uns, dass wir jedes Mal, wenn wir ein neues Programm entwerfen, erst einmal in die Archive gehen und dort Dutzende bis Hunderte von Partituren lesen müssen, um eine Vorstellung davon zu bekommen, was interessant sein könnte. Ich habe für fast jedes Programm, das wir neu einstudiert haben, für jede CD, die wir herausgebracht haben, ein bis zwei Jahre geforscht, in Bibliotheken und Archiven; nicht nur in Spanien übrigens, sondern auch in anderen Ländern.

Denn natürlich gab es sehr viele gute Komponisten in Spanien, deren Musik aber eben keiner kennt! Die meisten Leute kennen Joaquín Turinas *Canto a Sevilla*, Vittorias *Requiem* oder den *Fandango* von Soler oder sonst ein bisschen romantische Musik, aber im 17. Jahrhundert gab es in Spanien mindestens ein Dutzend ganz hervorragender Komponisten, die vollkommen unbekannt sind! Gut, vielleicht ist darunter kein zweiter Bach, aber doch einige wirkliche Meister; und selbst wir, die Musiker, kennen dieses Repertoire nicht, es gibt keine Ausgaben, und das ist wirklich bedauerlich. Deshalb muss man immer so lange recherchieren, und dann erst einmal eigene Editionen erstellen, bevor man irgendetwas aufführen kann.

Wie finanzieren Sie das dann eigentlich, diese langen Recherchephasen?

Ja, da sprechen Sie etwas an: das ist schwierig, denn die Festivals in Spanien, haben wenig Sinn für dieses unser historische Erbe, das so unbekannt ist, aber die Mühe lohnen würde, wiederentdeckt und aufgeführt zu werden. Nicht alle Festival-Direktoren sind neugierig und interessiert, sie trauen sich über Mozart, Bach und vielleicht noch Monteverdi nicht hinaus. Insofern muss ich da auch quasi pädagogisch arbeiten, und immerhin befinden wir uns ja auch schon in der dritten Generation der Alten Musik: man kennt Werke von Landi, Schmelzer oder Rosenmüller – also warum nicht Hidalgo, der einer der großen Komponisten der spanischen Geschichte war? Insofern lässt sich diese Forschung also rein mit Konzerten definitiv nicht finanzieren.

Glücklicherweise genießen wir die Unterstützung diverser öffentlicher Institutionen, zum Beispiel des na-

tionalen spanischen Forschungsinstituts, aber auch anderer. Ich suche mir also immer Partner oder Sponsoren. Aber diese Projekte sind natürlich teuer, und es bleibt immer schwierig. Da sind wir in einer ganz anderen Situation, als beispielsweise Gruppen in Belgien oder Frankreich, wo es Subventionen für die einzelnen Ensembles oder Orchester gibt. Bei uns existiert so etwas nicht.

Oh, in Deutschland auch nicht, oder zumindest nur ausnahmsweise.

Damit habe ich mich viel beschäftigt, denn ich habe auch Kurse in Musikmanagement an der Universität in Madrid gegeben, und gerade dafür habe ich sehr viel über die Unterschiede zwischen den einzelnen europäischen Ländern nachgedacht. Es gibt Länder, wie zum Beispiel Frankreich, wo schon ganz kleine Ensembles von den Subventionen etwa aus dem Departement, von der Stadt oder der Region leben können. Und das generiert natürlich eine gewisse Ungerechtigkeit, denn die können dann ihre Probenphasen und Reisen bezahlen, und ihre Projekte damit zu ganz anderen Preisen anbieten, als beispielsweise wir.

Ich diskutiere das auch immer wieder mit Politikern, und erkläre ihnen, dass wir, La Grande Chapelle, seit zwölf Jahren existieren, 17 CDs aufgenommen haben, und zwar fast sämtlich Weltersteinspielungen. Und jedermann in Europa kennt Velazquez oder Goya, aber Sie, der Staat, tun rein gar nichts dafür, dass auch die spanische Musik wieder bekannt wird! Aber das Problem ist, dass viele dieser Politiker und auch der Festivaldirektoren keinerlei musikalische Tradition aus ihren Elternhäusern kennen, und so verstehen sie einfach nicht, was ich meine. Ich denke immer, sie müssten doch begreifen, dass die Musik ebenso wichtig ist, wie die Architektur oder die bildende Kunst – aber das ist schwierig. Ja, und das ist mein Anliegen, für das ich unabgebrochen kämpfe.

Aber das ist natürlich eine Berufung. Und jedes Mal, wenn wir eine neue CD herausbringen, ist das ein Schritt in die richtige Richtung; ich denke, dass vielleicht in 20 Jahren irgendjemand diese Arbeit anerkennen wird. Da bin ich sicher!

Naja, ich wäre mir da nicht so sicher...

Doch, ich muss sicher sein (lacht)! Ich brauche das! Es ist aber doch auch wie bei anderen Gruppen vielleicht in den siebziger Jahren, die damals sagten: Händel ist doch nicht nur *Messiah*, er hat auch noch andere Sachen geschrieben, Anthems, andere Oratorien, Opern – wir müssen unsere Augen öffnen, um dem Publikum diesen ganzen Reichtum zu zeigen. Und das hat sich auch durchgesetzt.

Ja, gut, und es fängt gerade an, dass sich die Leute zumindest an den Klang der alten Instrumente gewöhnen. Es war ja lange so, dass dieser historische Klang als befremdlich empfunden wurde und Musiker mit historischem Instrumentarium immer wieder gefragt wurden, warum sie denn auf diesen Instrumenten spielten, die der heutigen Zeit so fremd seien. Das ist inzwischen ein Stück weit anders, zumindest in bestimmtem Repertoire: selbst moderne Symphonieorchester versuchen ja inzwischen eine Art Barockorchestersound nachzuahmen, wenn sie beispielsweise Bach oder Vivaldi spielen, oder selbst Mozart. Und sie holen sich Coaches aus der alten Musik, um diesen Klang hin zu bekommen.

Ja, aber zumindest meiner Meinung nach oft mehr schlecht als recht. Da sollten wir langsam wieder in ein neues Zeitalter eintreten, denn inzwischen hat sich auch in der Alten Musik eine Art Mainstreamrepertoire entwickelt, das jeder spielt: sei es die *Matthäuspasion*, oder dieses Jahr *Selva Morale* von Monteverdi. Aber dann gibt es eben Traditionen, wie etwa die polnische, oder die portugiesische, mit hervorragenden Komponisten, die keiner kennt; und darum sollten wir uns wirklich bemühen.

Für mich persönlich liegt der Unterschied zwischen

der etablierten klassischen Musik, die in den Konzerthäusern und auf den Opernbühnen aufgeführt wird und der Alten Musik, der historisch informierten Aufführungspraxis, vor allem in der Haltung gegenüber der Musik: die Haltung, Dinge in Frage zu stellen und über die Quellen nachzudenken, über die Rezeption, auch darüber, ob die Musik, die man da aufführt oder aufgeführt hat, wirklich gut ist und es verdient, bekannt zu werden. Aber zur Zeit befinden wir uns in einer neuen Epoche, wo man zum Beispiel sagt, wir machen jetzt Monteverdi zusammen mit Improvisationen aus dem Jazz. Ich respektiere das, wenn man das zusammenbringt aber wir machen etwas anderes: obwohl wir nun keine Wissenschaftler sind, sondern so weit wie möglich Künstler bleiben wollen, möchten wir doch im Sinne der historischen Aufführungspraxis musizieren, und das heißt, dass es eben *nicht* egal ist, was wir machen und wie wir es machen – wir haben eben nicht alle Freiheiten. Wir arbeiten an jeder Stimme sehr ernsthaft, peinlich genau, sei es nun an den Verzierungen, den Ausdrucks Mitteln, den Tempi... Wir beziehen die Ikonographie in unsere Überlegungen mit ein, alles, um eventuelle Ungenauigkeiten auszubügeln. Man könnte natürlich sagen, diese Vorgehensweise sei evident, denn ja, es ist Alte Musik, und da sollte man das doch immer tun, oder? Aber ich sehe inzwischen mehr und mehr vor allem junge Ensembles, die da pfuschen: Renaissanceepertoire mit einer barocken Gambe und solche Dinge. Gut, niemand weiß ganz genau, wie alles damals tatsächlich war und sich anhörte, aber diese Sachen sind doch Fakten, die wir definitiv kennen. Doch natürlich haben viele Leute von den großen Meistern gelernt, die sich alle diese Fragen bereits vor drei oder vier Jahrzehnten gestellt und die Forschung betrieben haben, und finden es dann überflüssig, sich selbst noch einmal Gedanken zu machen. Aber ich treffe auch immer mehr Leute, die mir sagen, ich würde mir zu viele Fragen stellen.

Das ist natürlich auch immer eine Frage von Zeit und Geld, denn wenn Sie eine Einladung für ein Konzert auf einem Festival haben, bei dem zwei Übernachtungen bezahlt werden und für das Sie als Ensembleleiter sagen wir mal Tausend oder wenn es gut ist Dreitausend Euro Gage bekommen, dann können Sie lange Recherchen und ausführliche Proben einfach nicht finanzieren. Für wie viele Tage oder Wochen das Forsuchen und Suchens reicht das Geld dann: drei, oder fünf, oder zehn? Auf jeden Fall nicht für ein ganzes Jahr.

Ja, das ist richtig, das sind die entscheidenden Probleme: die Zeit und das Geld. Natürlich kann man dann auch sagen, wenn ich ein Jahr forsche, dann kostet mich das erstmal gar kein Geld; nur Zeit. Aber ich kann natürlich auch einen Musikwissenschaftler beauftragen, und dann zahle ich dafür mehrere Tausend Euro – die ich nie mehr irgendwo gegenfinanzieren kann. Deshalb denke ich, so etwas macht nur Sinn, wenn ein Ensembleleiter selbst eine sehr klare Idee davon hat, nach was er sucht, und was er da macht. Das heißt auch, dass man die Recherchen wesentlich zielgerichteter angehen kann, und eben doch etwas weniger Zeit braucht. Das ist wahrscheinlich der einzige Grund, warum La Grande Chapelle noch existiert...

Denn bei uns kommt noch ein Problem hinzu, das man vielleicht in Deutschland oder in England weniger hat: wir können in Spanien mit unserm Repertoire eigentlich nie Tourneen machen. Wir haben zum Beispiel unser Programm *Piazza Navona* auf CD eingespielt, und das haben wir genau einmal aufgeführt. Das waren 30 Musiker, wir haben zwei Tage lang aufgenommen und es war sehr teuer, aber wir hatten eben nicht die Möglichkeit, damit eine Tournee zu machen, oder auch nur zwei oder drei Konzerte.

Aber das ist doch, wenn man nicht gerade Matthäuspasion oder Messiah spielt, heutzutage relativ normal in der Alten Musik.

Meinen Sie? Ich dachte, im Norden Europas sei das

schon anders.

Nein, das glaube ich nicht. Sicher ist da ab und an etwas möglich, aber es bleibt schwierig – auch deshalb, weil sehr viele Veranstalter und Festivals ja sehr spezifische Themen haben, und wenn eine Gruppe dann ein Programm daraufhin entwirft, ist das oft schwer an ein anderes Thema anzupassen.

Naja, gut. Das ist natürlich auch ein Problem.

Aber sehen Sie die spanische Alte Musik dann – quasi analog zur spanischen Wirtschaft – prinzipiell in der Krise?

Nein, nicht unbedingt, denn gleichzeitig bin ich ja auch sehr stolz, weil es so viele gute Gruppen gibt. Die Referenz für uns alle ist zum Beispiel Jordi Savall, dessen Arbeit ich sehr respektiere. Allerdings ist es natürlich auch eine Tatsache, dass er inzwischen eigentlich keine spanische Musik mehr macht. Höchstens mal noch etwas Mittelalterliches. Wir haben dagegen in unserem 17. Aufnahmen immer wieder gezeigt, dass es neben den paar bekanntesten spanischen Sachen auch noch anderes Repertoire gibt. Das ist unsere Mission. Wir spanischen Musiker müssen uns die Sachen zumindest einmal anhören und dann entscheiden, ob es sich um einen guten Komponisten handelt oder nicht! Und ich denke, inzwischen fanden sich unter unseren Entdeckungen doch einige echte Juwelen.

Natürlich muss man sagen: wenn wir einen Komponisten aus dem polyphonen Zeitalter neu entdecken, ist das meistens leichter, denn jeder versteht Latein und auch stilistisch ist das allgemein verständlicher; zum Beispiel Gombert oder Morales, oder vielleicht auch unbekanntere Komponisten, wie Escrivano oder Bernardino de Rivera, ein Komponist, der erst in den letzten Jahren wieder entdeckt wurde. Das ist für das Publikum leichter nachzuvollziehen, denke ich. Mit dem Repertoire des 17. Jahrhunderts ist das schwieriger, denn da haben wir in den spanischen Sachen immer wieder spezielle Rhythmen, die sich durch das ganze Stück ziehen, und das ist stilistisch sehr, sehr weit entfernt von dem, was das Publikum kennt, zum Beispiel Schütz, oder auch die italienischen Komponisten dieser Zeit, Gabrieli, Cavalli. Die spanische Musik ist vollkommen anders.

Aber natürlich waren diese nationalen Schulen für die Menschen im 17. Jahrhundert auch sehr wichtig, und als beispielsweise der habsburgische oder französische Botschafter in Madrid weilten, schrieben sie Briefe nach Hause, in denen sie sich über die Musik wunderten: sämtliche Bühnenmusik, die im königlichen Palast in Madrid erklang, wurde von zwei oder drei Gitarren und vier Harfen gespielt; und dazu eben Sängern. Keine Geigen, keine Flöten, keine Posaunen – denn Instrumente wie Zinken, Posaunen, Dulziane waren wirklich für die geistliche Musik reserviert – und alle Leute waren in Schwarz gekleidet. Und man sang sehr ernst. Das fanden die Ausländer seinerzeit erst einmal ziemlich befremdlich – aber ich heute finde das sehr interessant, wie ein Land so eine ganz andere Vorstellung vom Dasein haben konnte, als alle anderen!

Auf den Bühnen war damals der Einfluss der Gegenreformation sehr, sehr stark, denken Sie nur an Calderon: das ist immer sehr religiös, und sehr dicht, und jedenfalls etwas ganz anderes, als etwa die *Commedia dell'Arte*, die zur gleichen Zeit im italienischen Süden so beliebt war. Als Juan de Hidalgo ein Stück von Calderon vertonen sollte, sagte letzterer ihm dann auch: vergiss alles, was die Italiener gemacht haben, das ist nicht richtig. So war die Musik immer sehr feierlich, und ich denke, das hat mit dem spanischen Hof, der Pietas unter den Habsburgern zu tun.

Das macht es für uns natürlich nicht einfacher, denn die ganze Welt assoziiert die spanische Musik mit dem Flamenco und der Fiesta. Und es gibt viele spanische und inzwischen auch argentinische Gruppen, die diese Musik auch in der Überzeugung spielen, dass sie damals von Leuten aufgeführt wurde, die den ganzen

Tag Fiesta machten.

Aber kann man das wirklich verallgemeinern, dass in dieser Zeit alle spanischen Komponisten nur ernste Musik schrieben, dass es immer feierlich und würdevoll sein musste?

Ja. Wir wissen, dass zumindest die Musik, die in den Kirchen gesungen wurde, diese Charakteristik zu respektieren hatte. Natürlich ist es mit instrumentaler Musik, Bühnenmusik und Tanzmusik etwas anderes, aber für die geistliche Musik instruierte beispielsweise Francisco Guerrero in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts seine Musiker, sie sollten in doppelchörigen Stücken nicht Instrumente und Stimmen gleichzeitig einsetzen, denn man müsse immer den Text verstehen. Der Text war immer das Wichtigste, und die Instrumente galten schon als Ornamente, die den Text nicht überlagern sollten. Und auch im 17. Jahrhundert bestanden alle Theoretiker auf dieser Trennung, der Reinheit des Textes in der Kirche. Insofern bin ich häufig ein bisschen erstaunt, wenn ich CDs oder Konzerte höre, wo das scheinbar keine Rolle spielt.

Ich meine, natürlich haben auch die Spanier gerne gefeiert, wie alle anderen Völker auch, aber sie haben die Feierlichkeit in der Kirchenmusik immer respektiert. Das war essenziell für diese Art der Musik.

Man sieht das auch an bestimmten historischen Reaktionen: zum Beispiel fand man bei Hofe während des gesamten 17. Jahrhunderts Violinen, aber immer als speziell für die Tanzmusik und solche Dinge vorgesehene Instrumente. Nun ist es aber so, dass es während der 70er und 80er Jahre des 17. Jahrhunderts einige Italiener am Madrider Hof gab, und es ist auch die Reaktion auf deren erstes Auftreten in der Kirche erhalten: das wurde als geradezu teuflisch empfunden – Theater in der Kirche! Erlaubt ihnen nicht, noch einmal Kirchenmusik zu spielen!

Wenn man dann zum Beispiel vier Singstimmen und Continuo hat, dann kann man nicht einfach hinzufügen, was an Instrumenten gerade verfügbar ist, denn der wichtigste Punkt ist immer, dass der Text verständlich bleiben muss. Das bringt uns mit La Grande Chapelle immer wieder in einen gewissen Zwiespalt, denn wir wissen: für ein Konzert sollten wir am besten Percussion und Geigen aufbieten, weil das die Hörer glücklich macht. Aber manchmal geht das eben einfach nicht, und so bemühe ich mich immer um Kompromisse, indem ich beispielsweise geistliche und weltliche Musik mische, und die Geigen und die Schlaginstrumente dann für das profane Repertoire reserviere und für die geistlichen Stücke nur Orgel und Harfe einsetze – was eine sehr typische Besetzung ist. *Wie ist das mit dem Klang der Sänger und Instrumente, was stellen Sie sich da für diese Musik vor, und warum? Ist das auch historisch so genau belegt? Und gibt es eine bestimmte Stimmung für das spanische Repertoire, einen Stimmtton, oder hängt das vom jeweiligen Komponisten ab?*

Da passen wir uns jeweils an das Repertoire an. Wir haben ja ein sehr großes, mit Musik von 1550 bis 1820, und das bedeutet: immer andere Musiker, andere Instrumente, andere Stimmungen. Für die Renaissancemusik nehmen wir zum Beispiel normalerweise eine mitteltönige Stimmung und oft 465 Hz, für das 17. Jahrhundert nehmen wir Sechstelkomma mitteltönig, und so weiter. Aber es gab in Spanien, wie auch in anderen Ländern, regional ganz unterschiedliche Stimmungen und Stimmtöne, auch zur gleichen Zeit. Toledo war anders als Valladolid, als Santiago de Compostela oder Barcelona.

Und was den Klang betrifft, auch da suche ich für jedes Repertoire die passenden Stimmen und Instrumente.

Gibt es aber einen bestimmten Pool von Sängern und Instrumentalisten für jedes Repertoire, oder suchen Sie immer wieder neue?

Da gibt es einen Kern von Leuten, zum Beispiel der Or-

ganist – das ist immer Hermann Stinders –, oder die Gambistin, und auch einige von den Sängern singen sowohl Renaissance, als auch Musik aus dem 17. oder vom Beginn des 18. Jahrhunderts. Und dann haben wir einen festen Kern von Leuten, die immer singen oder spielen, wenn wir ein bestimmtes Repertoire machen. Aber es ist zum Beispiel so, dass ich Renaissancemusik immer nur mit männlichen Sängern mache; die Frauen kommen dann also erst in späterem Repertoire. Und, was ich vielleicht auch noch erwähnen muss, wir haben viele Spanier, aber auch Leute aus dem Ausland in der Gruppe. Das ist etwas, wofür ich auch oft kritisiert werde – was ich ein bisschen seltsam finde, denn beispielsweise bei Collegium Vocale Gent oder Concerto Palatino hat man ja auch Musiker aus so ziemlich aller Herren Länder, und da stört das niemand. Und La Grande Chapelle war von Anfang an recht international, wir hatten schon immer Engländer, Franzosen, Deutsche und so weiter, aber wenn wir bei Festivals zum Beispiel in den Beneluxländern auftreten, dann fragen mich die Leute: warum hast du nicht lauter Spanier? Aber warum sollte ich – heutzutage: es gibt Erasmus, es gibt Austauschprogramme, die Leute studieren überall, viele Leute studieren in Basel oder in Den Haag Alte Musik, und insofern empfinde ich diese Frage als ein bisschen scheinheilig. Einerseits hat man gerade in der Musik wirklich eine Art vereintes Europa geschaffen, und andererseits möchte man dann doch Ensembles haben, die ganz rein und national sind.

Und was ist das Argument dafür, dass Sie nur mit spanischen Leuten arbeiten sollten?

Vor allem natürlich, dass man glaubt, nur die spanischen Sänger könnten diese spanische Musik wirklich gut singen.

Und ist das so?

Nein, ich glaube nicht, zumindest kann man darüber sehr viel diskutieren. Wir haben unsere Gesangstradition aus dem 16. oder 17. Jahrhundert schon lange verloren, wie das ja auch in anderen Ländern der Fall ist. Es gibt eine romantische Tradition, aber die Art und Weise wie man im 19. Jahrhundert Vittoria gesungen hat, ist sich in ganz Europa sehr ähnlich – mit großen Stimmen und viel Vibrato et cetera, und das hat nichts mit dem zu tun, was wir heute in der historischen Aufführungspraxis machen.

Was sind Ihre nächsten Projekte, was steht in den nächsten ein oder zwei Jahren an?

Naja, die Idee von La Grande Chapelle war schon bei der Gründung durch meinen Vater, und erst recht seit dem ich 2007 die Leitung übernommen habe, die großen Meister der spanischen Tradition aufzuführen und vielleicht wieder ein bisschen bekannter zu machen. Und so sind auf unseren CDs dann auch einige der bekanntesten Namen vom spanischen Hof zu hören, wie beispielsweise Mateo Romero – ein Flame, der in Madrid gearbeitet hat –, oder Juan Hidalgo, oder Sebastián Durón.

Was nun die Pläne betrifft, so möchte ich mich irgendwann in nächster Zeit noch einem anderen Komponisten zuwenden: Carlos Patiño, der in den dreißiger und vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts aktiv war. Dafür brauchen wir aber erst einen Veranstalter, der sich dafür interessiert. Patiño hat exzellente mehrchörige Werke geschrieben, für drei oder vier Chöre zum Beispiel, ganz italienisch übrigens, mit Modulationen, die wirklich an Monteverdi erinnern. Das ist ein Projekt für die etwas fernere Zukunft.

Ein weiterer Plan bezieht sich auf das nächste Jahr, 2018: da ist der 250. Geburtstag von José de Nebra, der sehr eindrucksvolle Kirchenmusik geschrieben hat. Von ihm sind mehr als 300 Werke in mehreren spanischen Städten erhalten, und zwar wirklich sehr spannende lateinische und auch spanische Musik – seine Weihnachts-Responsorien beispielsweise! Ich versuche seit Jahren, einige Festivaldirektoren davon zu

überzeugen, diese Musik in ihr Programm aufzunehmen, aber das Problem ist natürlich, dass man dafür eine relativ große Besetzung braucht.

Als nächstes steht jetzt allerdings im Oktober ein konkretes Projekt mit Musik von López de Velasco an, einem Komponisten des frühen 17. Jahrhunderts, der am spanischen Hof tätig war und auch sehr stark vom italienischen Stil beeinflusst ist; mit Diminutionen in den Stimmen und ähnlichem, die aber notiert sind. Den würde ich unbedingt unter die zehn besten spanischen Komponisten aller Zeiten rechnen, und es gibt keine CD mit seiner Musik, ich habe noch nie ein Programm damit gehört!

Ja, und dann gibt es noch einige sonstige Projekte, die schon festgezurr sind: wir werden zum Beispiel mit Vittorias *Lamentationen* beim Valletta-Festival auf Malta auftreten, und noch einige andere Sachen. Denn es bleibt immer sehr amüsant: man nimmt 17 CDs mit hervorragender Musik auf – und die meisten Veranstalter kommen und sagen, sie wollten etwas von Vittoria (lacht)! Dabei haben wir gerade von den berühmtesten Sachen, wie etwa dem *Requiem* oder seinen *Lamentationen* nie eine CD gemacht... Ich versuche auch immer ein Stück weit, dieses Repertoire zu vermeiden, weil das die Engländer schon so intensiv gesungen und aufgenommen haben. Aber ich gebe es zu: eines Tages möchte auch ich diese Stücke aufnehmen (lacht)!

Nach welchen Kriterien suchen Sie das Repertoire für Ihre Aufnahmen denn aus?

Zuerst einmal muss es natürlich sehr gute Musik sein; aber außerdem versuche ich auch, dabei möglichst abzuwechseln, einmal Renaissance, dann wieder Barock, mal 17., mal 18. Jahrhundert zu machen. Denn für mich ist unser Label, Lauda, so etwas wie ein Verlagshaus, in dem wir versuchen, immer überraschend zu bleiben. Ein großes Vorbild ist für mich dabei das Huelgas Ensemble mit Paul Van Nevel, die auch immer wieder neue Formen und Epochen haben: das sind einmal Madrigale, und dann wieder mittelalterliche Musik, immer etwas Neues und meistens auch ganz Unbekanntes.

Und die Großen Renner Ihres Repertoires reizen Sie so gar nicht...?

Ach doch, schon (lacht), natürlich werden wir auch eines Tages das *Requiem* von Vittoria aufnehmen – aber dann müssen wir es anders machen, als es bisher gesungen wurde, vielleicht sogar in einer szenographischen Aufführung. Ich recherchiere dazu sehr viel. Für das 17. und 18. Jahrhundert ist es für uns natürlich nicht so schwer, etwas Neues zu machen, aber das Renaissance-repertoire ist das einzige, das man – auch außerhalb Spaniens – kennt, und von dem schon sehr viel aufgenommen ist; da ist es schwieriger, dem schon Vorhandenen etwas Neues hinzuzufügen.

Aber zum Beispiel haben die Engländer all diese spanische Musik a cappella aufgenommen – und wir wissen, dass Sevilla seit den 1540er Jahren eine ganze Reihe von Ministrals, von Stadtpfeifern besaß. Deshalb würde ich gerne bestimmte Zeremonien rekonstruieren und dafür Instrumente verwenden, um da einen neuen Klang entstehen zu lassen. Aber natürlich kann man, wenn da Instrumente mitspielen, wenn man die Stimmen doppelt, nicht diese reinen, englisch-hübschen Stimmen haben, sondern da müssen andere Sänger her. Ja, Zukunftsmusik... Aber sehr reiz-



Albert Recasens, Foto: Andrea Braun

volle!
Fragen, Übersetzung und Übertragung: Andrea Braun

Olivier Spilmont

Herr Spilmont, Sie haben sich mit Ihrer Gruppe *Alia Mens* vor allem auf die Musik Johann Sebastian Bachs fokussiert. Was ist Ihre spezielle Herangehensweise an dieses Repertoire, was macht Ihre Interpretationen aus?

Die Herangehensweise scheint mir sehr einfach, denn diese Musik ist unglaublich konstruiert, was das rein formale betrifft, und auch unglaublich stark in spiritueller Hinsicht. Insofern ist die Beschäftigung mit Bachkantaten eigentlich zugleich sehr einfach und sehr kompliziert: sie sind schon auf dem Papier extrem gut, was die Konzeption Bachs betrifft, die Schreibweise ist ganz offensichtlich überragend, insofern geht es vor allem dar-



Olivier Spilmont, Foto: Andrea Braun

um, diese Schreibweise, diese Sprache zu verstehen und die Kantaten musikalisch und spirituell zu begreifen. Ich glaube nicht, dass ich eine sehr persönliche Herangehensweise an diese Werke habe, ich versuche vielmehr, diese Sprache einfach zu erfassen, nachzuvollziehen.

Warum haben Sie Ihr Ensemble gegründet, was war die Idee dahinter?

Naja, ich habe schon als kleines Kind gesungen, in einer Maitrise, einem Kinderchor, habe dort mit sechs Jahren angefangen. Dort habe ich auch gelernt Klavier zu spielen, und so bin ich irgendwann zum Cembalo gekommen, und das habe ich dann auch eine kurze Zeit lang ernsthaft studiert. Die Gründung meiner Gruppe schien dann nur die logische Fortführung dieser Entwicklung: ich konnte wieder mit Sängern arbeiten, und mit den Instrumenten, die dazu passten, und das schien mir ganz natürlich, denn schließlich hatte ich so angefangen.

Und woher rekrutieren Sie Ihre Mitspieler und Sänger? Haben Sie sich am Konservatorium kennengelernt?

Nein, denn eigentlich habe ich da einen etwas untypischen Werdegang: ich habe nie einen Fuß in ein Konservatorium, eine Musikhochschule gesetzt (lacht)... Ich habe die Leute mehr oder weniger verstreut in der französischen Barockszene getroffen. Diese Szene besteht in Frankreich aus einem relativ kleinen Kreis, und man trifft die meisten Leute in ganz vielen Ensembles immer wieder, man kann sie auf CDs hören und in Konzerten. Auf diese Weise habe ich sehr viele Musiker kennengelernt, und am Ende habe ich mich einfach auf meine Ohren verlassen und Leute angefragt, die ich bewunderte.

Sie befinden sich gerade in der Halbzeit einer dreijährigen Residenz beim Festival *Musique et Mémoire* in Frankreich, während der Sie Bachkantaten vor allem aus der Weimarer Zeit aufführen, in solistischer Besetzung, sowohl bei den Sängern, als auch bei den Instrumentalisten. War diese Besetzung Ihre alleinige Entscheidung, oder besprechen Sie solche Dinge mit Ihren Musikern?

Nein, das war meine alleinige Entscheidung.

Warum machen Sie das in dieser Besetzung?

Naja, ich denke, der Ort, an dem gerade die Kantaten entstanden sind, die wir zuletzt gemacht haben, war Weimar – zu dieser Zeit eine Kleinstadt. Und auch die Kirche, in der diese Kantaten uraufgeführt wurden, ist

relativ klein; insofern denke ich, dass all die Kantaten aus dieser frühen Zeit auch für relativ kleine Besetzungen gedacht sind. Ich glaube nicht daran, dass sie mit sehr vielen Musikern aufgeführt wurden. Darüber hinaus werden in diesen Werken auch noch Instrumente eingesetzt, die zur Bachzeit eigentlich schon ziemlich alt – vielleicht sogar altmodisch – waren, wie die Blockflöte. Instrumente also, die in dieser Zeit auch nicht unbedingt mehr sehr häufig gebraucht wurden, ja, bereits begannen, in Vergessenheit zu geraten; auch, weil sie recht zart waren. Wenn man zum Beispiel an den *Actus Tragicus* denkt, die Kantate BWV 106, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, da scheint mir das vollkommen unmöglich, diese Musik mit einem Chor zu machen, und da dann noch die zwei Gamben und die Blockflöte herauszuhören.

Auf der anderen Seite bin ich kein Partisan der Interpretationsrichtung, die alle vokalen Werke Bachs mit solistischen Kräften aufführen will. Ich kann mir nicht vorstellen, dass Bach die *Matthäuspassion* für vier – oder meinertwegen acht – solistische Sänger geschrieben hat.

Wird über diese Fragen in Frankreich zur Zeit noch viel diskutiert?

Ja, absolut. Wobei, nicht so sehr in Frankreich; vielleicht weniger, als in Belgien oder den Niederlanden und so weiter: Sigiswald Kuijken etcetera, der ja schon seit Jahren alles solistisch aufführt, und ein paar andere. In Frankreich gibt es nicht so sehr viele Gruppen, die überhaupt Bach spielen, aber es gibt zum Beispiel Raphaël Pichon und sein Ensemble *Pygmalion*, die zweifelsohne eine hervorragende Arbeit machen; aber er hat eben eine chorische Vorstellung dieser Werke und macht sie mit größerer Besetzung.

Und wie besetzen Sie dann die Leipziger Kantaten?

Das machen wir mit zwölf Sängern, drei pro Stimme.

Und was würden Sie generell, nun mal abgesehen von dieser Kantaten-Residenz, als Ihr Hauptrepertoire bezeichnen?

Das ist eigentlich, trotz aller Kantaten, die Instrumentalmusik von Johann Sebastian Bach. Das ist eigentlich auch der Schwerpunkt dessen, was wir als Ensemble *Alia Mens* seit 2012 machen wollten und was wir in den letzten Jahren hauptsächlich aufgeführt haben. Wir haben unter anderem Bachs Konzerte für zwei und drei Cembali mit Pierre Hantaï und Maude Gratton gespielt, Bachs Violinkonzerte mit unserer Konzertmeisterin Stéphanie Paulet – um nur ein paar Beispiele anzuführen. Also, es ist nicht so, dass ich einen Schwur geleistet hätte, nur die Weimarer Kantaten zu machen (lacht).

Woher rührt eigentlich der Name Ihrer Gruppe, *Alia Mens*, was wollten Sie damit sagen?

Och... Ich fand das einfach total sympathisch (lacht)... Auch ein Grund...

Nein, im Ernst: *Alia Mens*, das bedeutet ja: ein anderer Geist. Und ich wollte das nicht in einem präntiösen Sinne verstanden wissen, sondern die ursprüngliche Idee war eigentlich genau das Gegenteil. Das heißt, ich dachte, dass in der Interpretationslandschaft der Alten Musik bereits enorm viele Vorschläge kursierten, und dass *Alia Mens* einfach ein weiterer sein sollte – gar nicht in dem Sinne, dass ich nun behaupten wollte, es sei ein viel besserer. Man darf also nichts Präntiöses da herauslesen, sondern es ging einfach darum, eine eigene Idee der Musik vorzustellen, eine Interpretation, die eine eigene Identität hat. Wobei diese Identität im Endeffekt eher für die Zuhörer da ist, als für mich. Also, die müssten Sie auch fragen, worin genau denn diese Identität besteht.

Haben Sie eine feste Besetzung für die Gruppe?

Ja, durchaus. Seit wir dieses Abenteuer mit den Kantaten begonnen und auch die Cembalokonzerte aufgeführt haben, versuchen wir – im Rahmen des Möglichen – wirklich immer die gleiche Besetzung zu haben. Das ist natürlich sehr schwierig, von wegen ande-

rer Projekte der Musiker, Krankheiten... Das ist manchmal unglaublich, dass in einem Projekt beispielsweise fast die Hälfte der Leute wegen einer Erkrankung ausfällt! Der einzige Vorteil daran ist, dass man auf diese Weise neue Musiker und Sänger kennen lernt, wenn man kurzfristig einen Ersatz braucht. Aber sonst sind wir sehr treu!

Fragen, Übersetzung aus dem Französischen und Übertragung: Andrea Braun

Olivier Fortin

Herr Fortin, erzählen Sie doch ein wenig über die kanadische Alte Musik-Szene.

Nun, das ist eine Szene, die relativ verstreut ist. Wir haben ein paar große Städte, in denen es Ensembles gibt, und die beiden Städte, über die ich am besten Bescheid weiß, sind Montreal und Toronto. Ich lebe zwar inzwischen in Frankreich, aber als ich noch in Kanada war, habe ich lange in Montreal gewohnt, und da gibt es eine sehr farbrige Szene: zum Beispiel ein Barockorchester, *Arion* heißt es, das sich eigentlich aus einer Kammermusikgruppe mit vier Musikern entwickelt hat und nun in Orchesterbesetzung spielt; dann gibt es diese fabelhafte Gruppe von Gambisten rund um Susie Napper und Margaret Little, die meiner Meinung nach auch ganz einzigartig sind. Und überhaupt hat diese Szene in Montreal etwas Einzigartiges: das ist so ein bisschen wie eine abgeschlossene Welt für sich, in der sich ein Idiom der Alten Musik entwickelt hat, das ziemlich speziell ist.

In welcher Hinsicht speziell?

In der Art, wie die Musiker sich auszudrücken versuchen, mit Rhetorik und all diesen Dingen. Ich finde, das Susie Napper und ihr verstorbener Lebensgefährte Bruce Haynes in der Frage, was wir rhetorisch machen können um uns emotional auszudrücken, sehr weit gekommen sind. Natürlich spielen manche Leute da einfach sehr schnell, und Tempo ist sicherlich auch eine Art des Ausdrucks, aber Susie und Bruce wollten den Hörern vermitteln, dass Musik wie eine Sprache ist, die wir auch wie eine Sprache gebrauchen müssen: also artikulieren, Kommas setzen und so weiter. Die Szene in Montreal ist auch sehr kammermusikalisch orientiert, nicht so orchesterhaft, im Sinne von perfektem Zusammenspiel, großer Effektivität etcetera; sie ist vielmehr explorativ. Gleichzeitig aber auch historisch sehr informiert – und nicht restriktiv.

In Toronto habe ich sehr viel mit dem Tafelmusik Baroque Orchestra gearbeitet, das von Jeanne Lamon geleitet wurde, die nun gerade aufgehört hat und in Rente gegangen ist. Das war ebenfalls eine sehr gute Erfahrung. Sowie so bin ich der Meinung, ein Orchester ohne einen eigentlichen Dirigenten, aber geführt von der ersten Violine aus, ist eine wunderbare Sache. Toronto hat aber auch insgesamt eine eher Orchesterorientierte Szene, eben wegen des Tafelmusik Orchesters – obwohl es auch einige großartige Kammermusikgruppen gibt.

Und dann ist da – am anderen Ende des Landes – noch Vancouver, mit dem Pacific Baroque Orchestra. Da habe ich nie mitgespielt, das ist doch mehr als 3000 Kilometer von meiner Heimat entfernt, aber Freunde von mir sind dabei, und nach dem, was sie erzählen, ist das auch ein hervorragendes Ensemble.

Aber ja, es ist ein großes Land und so ist die Szene räumlich sehr weit gestreut; doch in jedem Falle ist es eine wunderbare Alte Musik-Szene.

Und wie sind Sie persönlich da rein geraten?

Das lag an meinem Instrument: Ich habe schon als Kind angefangen, Cembalo zu spielen, denn mein Vater unterrichtete Mathematik an der Universität in Quebec, und dort gab es die Cembaloklasse von Scott Ross, die Studenten aus aller Welt anzog. Mein Vater hat sich nun für das Cembalo interessiert, und obwohl er eigentlich Mathematiker war, hat er selbst ein In-