



Charles Neidich

Solist, Forscher, Herausgeber, Dirigent, Komponist, akademischer Lehrer: Als Klarinetttist und historisch informierter Interpret klassischer Werke hat sich Charles Neidich, geboren in New York (USA), durch eigene Perspektiven und Maßstäbe umfassend profiliert. Im sonic-Gespräch gibt er Auskunft darüber, an welchen Werten und Prinzipien er sich in seinem Klarinetten-Kosmos orientiert.

Von Hans-Dieter Grünefeld

Mirakel klassische Musik

sonic: Sie hatten Klarinettenunterricht bei Ihrem Vater, Klavierunterricht bei Ihrer Mutter. Wie waren Alltag und Atmosphäre für einen Jungen in einer musikalischen Familie?

Charles Neidich: Ich war sehr glücklich, zwei wundervolle Musiker als Eltern zu haben. Mein Vater brachte mir ein breites Spektrum der Musik nahe: von Beethovens Streichquartetten zu den Werken von Igor Strawinsky, Edgar Varèse und Stefan Wolpe. Von meiner Mutter lernte ich Basiswissen der Musik, und sie stärkte in mir die notwendige Disziplin, damit ich Musiker werden konnte. Weil sie selbst Musiker waren, verstanden meine Eltern nur zu gut, wie schwierig diese Profession ist, sodass sie mich immer dazu ermunterten, mich auch vielseitig außerhalb der Musik zu bilden. Diese Ratschläge nahm ich mir zu Herzen und ging zur Yale University, nicht um Musik, sondern um Anthropologie zu studieren.

sonic: Wie war es möglich, dass Sie während der Sowjetära am Staatskonservatorium in Moskau einen Studienplatz bekamen?

Charles Neidich: Das ist eine interessante Frage.

In einem bestimmten Sinn geschah es zufällig. Obwohl ich im College der Yale University permanent Musik machte, hatte ich, wie erwähnt, nicht Musik, sondern Anthropologie als Hauptfach. Wie dem auch sei, war ich doch sehr an verschiedenen Musikkulturen interessiert und hatte sogar erreicht, dass Yale mit einem Tutorium bei dem berühmten Musikethnologen David McAllester an der Wesleyan University einverstanden war. Nachdem ich die Abschlussprüfung an der Yale University abgelegt hatte, wollte ich ursprünglich die Volksmusik im Balkan studieren. Aber als ich der Repräsentantin der Fulbright Foundation von meiner Idee erzählte, war sie davon nicht beeindruckt, denn wahrscheinlich wären die Chancen für ein Stipendium, um Volksmusik in Ländern wie Bulgarien zu studieren, gering gewesen. Das war 1975, mitten im Kalten Krieg. Ich hatte jedoch schon begonnen, Russisch zu lernen, und als sie davon hörte, teilte sie mir sofort mit, dass ein neues Austauschprogramm mit der Sowjetunion ausgehandelt worden war, dessen Fokus auf den darstellenden Künsten lag. Sie riet mir, darüber nachzudenken. Was ich tat. Mein Befund war im

Wesentlichen, dass, während die sowjetische Streicher- und Klavierpraxis in der ganzen Welt bestes Ansehen genießt, über die Holzbläser außerhalb dieses Landes nur wenig bekannt war. Ich schlug deshalb vor, dass ich herausfinden wolle, wie das Niveau der Holzbläser wäre. Dem Fulbright Komitee muss mein Vorschlag gefallen haben, denn ich bekam ein Stipendium. Und nicht nur das, es wurde zweimal verlängert, sodass ich insgesamt drei Jahre am Staatskonservatorium Moskau studieren konnte. In Moskau entdeckte ich eine profunde Musikkultur sowie eine Öffentlichkeit, die leidenschaftlich an klassischer Musik interessiert war. Auch hatte ich viele Möglichkeiten, diese Szene kennenzulernen, weil ich US-Amerikaner war. Trotz der Tatsache, dass ich auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges in Moskau studierte, hatten die Russen zu der Zeit obsessives Interesse an Amerika, das für sie alles repräsentierte, was modern und „cool“ war. Obwohl ich nur ein Student war, schickte mich Gosconcert, die staatliche Konzertagentur, auf Recital-Tourneen, und ich spielte sogar im Kammerorchester Moskau, damals ein tolles Ensemble.

sonic: Wann und was gab den entscheidenden Impuls, sich historischen Instrumenten zuzuwenden?

Charles Neidich: Gewissermaßen war es eine natürliche Neigung. Mein Interesse daran zeigte sich bereits als Jugendlicher, als ich begann, Bücher über historische Aufführungspraxis zu lesen, die ich in der Bibliothek meines Vaters fand, etwa von Arnold Dolmetsch. Und schon im College beschäftigte ich mich mit Ornamentation und Improvisation. Meine direkte Motivation, historische Instrumente zu spielen, kam jedoch von einer Herausforderung. Der Schallplattenproduzent Wolf Erichson, den ich von Aufnahmen mit dem Orpheus Kammerorchester, dessen Mitglied ich war, kannte, und der damals ein guter Freund von mir wurde, sagte 1989 unverblümt zu mir, dass ich historische Instrumente erforschen sollte. Er selbst war selbstverständlich ein Pionier auf dem Gebiet historischer Aufführungspraxis. Über sein Label Seon hatte er in den 1970ern viel für die Publizität der Alten-Musik-Bewegung getan. Zeitgleich sagte mir der Violinist Sergiu Lucca, ebenfalls ein Wegbereiter der Alten-Musik-Bewegung, dass er mit mir das Mozart Quintett (K 581) auf historischen Instrumenten spielen wolle. Ich dachte, das wäre eine sehr interessante Herausforderung. Doch wenn ich zurückschaue, muss ich verrückt gewesen sein, denn ich wusste nichts. Aber ich rief Rudolf Tutz an, von dem ich gehört hatte, er wäre der beste Hersteller klassischer Klarinetten, und verabredete mich mit ihm, um zu besprechen, ob er eine Bassett-Klarinette für mich bauen könnte. Tutz zeigte mir ein bereits fertiges Modell und wie die Fingersätze funktionieren. Er beobachtete mich, wie ich mich um die notwendigen Fertigkeiten bemühte, und so verstand ich konsequent, das Instrument zu bedienen und zu spielen. Dann begab er sich an die Arbeit, ein Instrument für mich zu bauen. Das war der Anfang. Ich fand das Instrument unmittelbar faszinierend, und während ich bei allmählich wachsender Vertrautheit damit das Quintett einstudierte, änderte sich auch mein Mozart-Verständnis. Mir wurde bewusst, wie geradezu avantgardistisch Mozart war. Dieses Urteil erscheint sicher seltsam, deshalb muss ich es erklären. Erstens lernte ich zu würdigen, wie genau Mozart die Instrumente kannte, für die er komponierte, und zweitens verstand ich, wie er die normalen Klanggrenzen dieser Instrumente erweiterte und wie er sofort die Vorteile nutzte,

wenn er mit einer neuen Entwicklung konfrontiert war – etwa einer zusätzlichen Klappe an der Klarinette.

Wesentlich ist, dass man, indem man historische Instrumente spielt, Wissen erwirbt. Ich erkläre das so, dass man mit historischen Instrumenten in eine bestimmte Richtung gebracht wird, weil die Töne nicht alle gleich sind, einige sind klar und hell, andere sind gedämpft oder instabil. Ein Komponist wie Mozart wusste das sehr genau und nutzte diese Unschärfen für musikalische Effekte. Moderne Instrumente sind im Unterschied dazu im Grunde neutral. Alle Töne klingen ziemlich gleich, sodass man kaum darauf achtet, ob zum Beispiel ein Ton per se sanfter als ein anderer sein sollte. Weil die Töne alle gleich sind, erlauben moderne Instrumente jedoch, in vielen verschiedenen Arten und Weisen zu arti-

kulieren, aber dafür muss man zuerst eine entsprechende Imagination haben. Solche Eigenschaften vermitteln historische Instrumente, und dadurch kann man moderne Instrumente flexibler spielen. Das trifft auch auf spätere Instrumente zu. So war der Klarinettist Richard Mühlfeldt, ein Freund von Johannes Brahms, der ihn zu dessen großartigen Spätwerken inspirierte, bekannt für ein sehr prononciertes Vibrato. Dieses ist für moderne Klarinettisten nicht einfach zu akzeptieren, denn die Klarinette wird in der gegenwärtigen Aufführungspraxis klassischer Musik sehr selten mit Vibrato gespielt. Als ich auf den Ottensteiner Klarinetten spielte, die Mühlfeldt verwendete, war ich sofort von deren Flexibilität und, so würde ich sagen, Instabilität beeindruckt. Und in der Tat, deren Klang ein Vibrato hinzuzufügen, erschien mir ganz natürlich.



sonic: Was ist am interessantesten daran, klassische Partituren zu rekonstruieren, und was ändert sich dadurch an der Rezeption der Musik?

Charles Neidich: Dieses Thema ist am besten konkret über das Klarinettenkonzert von Mozart zu erläutern. Mozart komponierte es für ein Instrument, das schon nicht mehr existierte, als das Werk 1801 (zehn Jahre nach seinem Tod) veröffentlicht wurde. Es gab zu der Zeit wahrscheinlich nur noch eins dieser Instrumente, das Mozarts Freund, dem Klarinetisten Anton Stadler, gehörte und von ihm in Zusammenarbeit mit dem Instrumentenbauer Theodor Lotz aus Wien entwickelt worden war. Das Instrument war einem normalen Bassethorn dieser Zeit ähnlich, doch mit allen chromatischen Tonklappen bis hinunter zum notierten tiefen C ausgestattet. Die Standardversion des Konzerts, basierend auf der 1801 fast gleichzeitig von André Offenbach und Breitkopf & Härtel publizierte Partitur, ist ziemlich ungeschickt für eine reguläre A-Klarinette rekomponiert worden. Als ich diese Version für eine A-Klarinette mit größerem Tonumfang wieder herstellte, konnte ich das außergewöhnliche Genie Mozart erkennen. So wurden die inhärenten Operneigenschaften des Konzerts deutlicher. Heruntergestimmt auf die Tonika A sind drei Charaktere auf der Klarinette möglich – Bariton, Tenor und Sopran. So wird das Werk für den Interpreten überzeugender, aber auch fürs Publikum beeindruckender und

schöner. Wobei das Publikum nichts von den instrumentalen Anpassungen wissen

muss, sondern sich nur am restaurierten Klang freuen soll.

sonic: Gibt es nach einer Rekonstruktion irgendeinen Beweis dafür, dass jetzt ein authentischer Klang erreicht ist?

Charles Neidich: Da sind zwei Aspekte. Der erste hat mit der Rekonstruktion selbst zu tun. Im Fall des Mozart-Konzerts war die Rekonstruktion für die meisten Partien sehr strikt vorwärts. In der Partitur hat Mozart an viele Stellen keinen Bass notiert. Wenn die Klarinette in solchen Abschnitten eine Oktave tiefer klingt, passt sie perfekt in diese leeren Bass-Takte. Zweifellos hat Mozart das so komponiert. Allerdings gibt es andere Aspekte der Rekonstruktion, die mehr Aufmerksamkeit erfordern. Im Finale etwa sind viele Parallelpassagen von Violinen und Klarinette, aber die Artikulationen der Violinen sind anders als die der Klarinette. Ich kann nicht glauben, dass Mozart diese Parts in so unterschiedlichen Artikulationen beabsichtigt hat. Anders gesagt, da sind Stellen mit undeutlicher Klarinette, während das Orchester davon wie losgelöst und oppositionell spielt. Natürlich wissen wir nicht, ob Mozart diese Passagen undeutlich gemeint oder ohne Bindungen geschrieben hat oder mit Punktierungen. In solchen Fäl-

Instrumente

Moderne Instrumente

Schwenk & Seggelke Modell 1000 Serien B- und A-Klarinetten (Holz: Buchsbaum, Mopane und Grenadilla),
Buffet R 13 B- und A-Klarinetten
Schwenk & Seggelke C-Klarinette
Buffet Es-Klarinette (ungefähr 100 Jahre alt)
Buffet Bassklarinette
Schwenk & Seggelke Buchsbaum Bassett A-Klarinette (basierend auf dem Design der historischen Instrumente, die er für mich gebaut hat)

Historische Instrumente

Schwenk & Seggelke Buchsbaum Bassett A-Klarinette (basierend auf dem Design auf einer von Pamela Poulin in Riga gefundenen Zeichnung)
Schwenk & Seggelke Frölich Klarinette (5 Klappen)
Schwenk & Seggelke Ottensteiner Kopie
Rudolf Tutz Grenser B-Klarinette Kopie (11 Klappen)
Rudolf Tutz Grenser B-Klarinette Kopie (10 Klappen)
Rudolf Tutz Bassett A-Klarinette
Finke C-Klarinette, Original ca. 1810
Joel Robinson C-Klarinette (Kopie der Finke Klarinette)
Piatet Klarinette, ca. 1835 (13 Klappen)

Aktuelles Album

Charles Neidich, Clarimonia & Solamente Naturali – „Mozart 1791“

len habe ich eine Wahl getroffen, die mir gefallen und mich gereizt hat. Ich kann jedoch nicht sagen, dass meine Wahl zweifelsfrei so sei, wie sie Mozart gewählt hätte. Doch selbst wenn man berücksichtigt, dass man nicht genau sagen kann, was Mozart eigentlich wollte, verleihen die Korrekturen dieser Diskrepanzen in der Phrasierung dem Werk mehr logische Konsistenz, und das muss dem näher sein, was Mozart geschrieben hat. Außerdem habe ich gewagt, weitere Werke wie das Adagio für Klarinette und drei Bassethörner (K. 580a) zu komplettieren. Hier haben wir ein Werk, dessen Exposition vollständig ist, allerdings ist nur die erste Stimme entwickelt und für die Rekapitulation ausgeschrieben. Da hat Mozart viele Informationen hinterlassen, wie er die verbleibenden Stimmen füllen würde, aber es ist noch eine große Herausforderung, etwas zu komponieren, das zumindest wahrscheinlich mozartisch klingt. Man findet eine Vielzahl von Möglichkeiten vor, davon klingen einige besser als andere. Noch einmal, man braucht Imagination, um etwas Überzeugendes zu erfinden. Ob es nun authentisch ist oder nicht, kann man unmöglich sagen.

sonic: Wie kann eine wahrhaftige Interpretation garantiert werden, wenn es eine dialektische Beziehung zwischen den „objektiven“

Noten und dem „subjektiven“ Spieler gibt?

Charles Neidich: Am wichtigsten ist die dialektische Beziehung zwischen dem Notentext und der aktuellen Aufführung. Die objektiven Noten sind nur Zeichen auf dem Papier. Der Ausführende bringt, wie jedermann weiß, die Partitur zu klingender Existenz. Ich glaube nicht an etwas wie eine „wahrhaftige Interpretation“. Es gibt jedoch eine Aufführung, die das Werk versteht. Und wunderbar ist gerade, dass es verschiedene Auslegungen geben kann, verschiedene verstehende Interpretationen. Ich finde es interessant, dass Liszt mit Bezug zu seiner Musik erwähnte, dass, wenn jemand das Werk verstehe, keine Anweisungen für Dynamik, Phrasierung etc. notwendig seien, denn wer nicht versteht, dem helfen auch keine Anweisungen. Ebenso wenig glaube ich an einen authentischen Klang. Ich bin sicher, dass sogar Mozart eigene Kompositionen jedes Mal anders spielte, wahrscheinlich sogar extrem anders, mit verschiedenen Verzierungen, verschiedenen Kadenzen und, ich wäre nicht überrascht, mit verschiedenen Figurationen. Wichtig ist eine überzeugende

Darbietung – eine Aufführung, die Menschen berührt und vielleicht sogar etwas in ihnen verändert oder bewegt.

sonic: Aufgrund welcher zu lernenden Fertigkeiten oder Parameter improvisieren Sie in klassischer Musik?

Charles Neidich: Vielleicht war ich der erste Klarinettenist, der klassische Partituren ornamentiert und Kadenzen improvisiert hat. Jetzt höre ich oft von anderen Ornamentierungen und bin doch erschrocken, wie ungeeignet ich sie finde. Ich habe das Gefühl, die Büchse der Pandora geöffnet zu haben, und Musiker ornamentieren ohne Verständnis fürs Wie und Warum. Für Ornamentierungen muss man ein klares harmonisches Verständnis des jeweiligen Werkes und des Repertoires der Ornamente haben. Außerdem ist es sehr wichtig, die von Komponisten ausgeschriebenen Kadenzen und Verzierungen zu studieren. Noch einmal will ich mich auf Mozart beziehen. Wir haben eine Fülle von Beispielen für Ornamentierungen, die er hinterlassen hat. Es gibt etwa die beiden Versionen seiner Klaviersonate F-

Dur (K. 332). Die Rekapitulation des Adagio ist in seinem Manuskript weitestgehend eine Wiederholung der Exposition, während es in der ersten Druckausgabe wundervolle und dichte Ornamentierungen hat, die er für seine Schwester Nannerl hinzufügte. Und da sind die Kadenzen, die er für seine Klavierkonzerte geschrieben hat, so die beiden für das B-Dur (K. 456) und die für sein A-Dur Konzert (K. 488). Darüber hinaus ist es sehr wichtig, viel zu üben und zu experimentieren. So gesehen, ist ornamentieren zu lernen sehr ähnlich, wie Jazz zu spielen. Man muss ein Repertoire von Figurationen entwickeln, um frei zu improvisieren. Schließlich, und das ist am wichtigsten, muss man verstehen, dass man eine Passage nur ornamentieren sollte, wenn man ein großes musikalisches Bedürfnis dazu fühlt. Wenn man nicht inspiriert ist, braucht man nicht zu ornamentieren. Dann ist es am besten, sich zurückzuhalten. Bei Studenten habe ich beobachtet, dass sie Ornamente in ihrer Musik eingefügt haben. Aber sie spielen sie immer gleich, ohne Verständnis dafür, was Ornamentation ist. Das ist völlig falsch.

Anzeige

Metro Alt-Saxophon Mundstücke

METRO-Mundstücke zeichnen sich durch einen vollen, runden Klang und leichte Ansprache aus. Sie sind sehr flexibel und für jedes Spielerniveau geeignet. Der hervorragende Spielkomfort und ein gleichmäßiger Ton gepaart mit hoher Fertigungsqualität machen diese Mundstücke zu wahren Allroundern.

- Mittelgroße Kammer.
- Präzise, CNC gefräste Bahn.
- Öffnungen: 5*(1,77mm) / 6(1,90mm) / 6*(2,04mm).
- Hergestellt aus formstabilem Hochleistungspolymer in drucklosem Gussverfahren.
- Inklusive Blattschraube und Kapsel.
- 100% Made in Germany.



Adresse:
Brandstr. 27
90482 Nürnberg

Tel / Fax:
+49 (0)911 95052 27
+49 (0)911 95052 29

E-Mail / Web:
info@aw-reeds.com
www.aw-reeds.com

AW-Reeds GbR
Reeds and Mouthpieces

sonic: Ein Zitat von Ihnen ist: „Wie man auf historischen Instrumenten Alte Musik spielt ist, wie Neue Musik auf modernen Instrumenten zu spielen.“ Was meinen Sie mit diesem Vergleich?

Charles Neidich: Richtig. Ich habe Gesprächskonzerte zu diesem Thema veranstaltet. Ich wollte dezidiert darauf hinweisen, dass ich als Interpret die Frische und Herausforderung Alter Musik empfinden kann. Als Alte Musik komponiert wurde, war sie natürlich neu. Man kann fühlen, wie Komponisten die spieltechnischen Grenzen der Instrumente ausdehnten und Interpreten herausgefordert wurden, so wie eben auch, wenn man aktuelle Musik spielt. Das ist sehr praktisch bemerkbar. Manchmal, wenn man auf ein zeitgenössisches Werk schaut, fragt man sich, wow, wie kann ich das spielen? Das gleiche Gefühl hat man gelegentlich, wenn man historische Instrumente spielt.

sonic: Ist dieser Vergleich für Sie eine Begründung dafür, aktuelle Musik aufzuführen?

Charles Neidich: Nein, ich würde nicht sagen, dass ich deshalb Neue Musik spiele. Für Neue Musik interessiere ich mich länger als für historische Instrumente. Als ich noch klein war, nahm mich mein Vater zu Konzerten zeitgenössischer Musik in New York mit. Er kannte viele Komponisten wie Stefan Wolpe, Milton Babbitt und Gunther Schuller persönlich, mit denen er vor meiner Geburt zusammengearbeitet hatte. Er kannte Heitor Villa-Lobos, dessen Bläsermusik er in den USA uraufführte. Er machte mich mit den populären Werken von Strawinsky ebenso wie mit dessen großartigen späten Kompositionen vertraut. Zu meinen wichtigsten Erinnerungen gehört, dass mein Vater und ich die Premiere der „Requiem Canticles“ von Strawinsky besuchten, die zusammen mit den drei Versionen von „Les Noces“ aufgeführt wurden, und er nach dem Konzert Strawinsky die Hand gab. Deshalb kann ich berechtigterweise sagen, dass meine intensiven Erfahrungen mit Neuer Musik mein Interesse an Alter Musik und historischen Instrumenten auslöste.

sonic: Sie sind als Solist (mit Orchestern), Kammermusiker und Lehrer beruflich aktiv. Haben Sie Prioritäten in Ihrem musikalischen Leben?

Charles Neidich: Gegenwärtig konzentriere ich mich mehr darauf, selbst zu komponieren. Ich habe stets komponiert und viele unfertige Werke, weil ich bisher zu beschäftigt war. Nun möchte ich versuchen, diese Werke zu voll-

den, und ich habe viele Ideen für neue Kompositionen. Außerdem dirigiere ich seit einiger Zeit vermehrt. Jedoch liebe ich es weiterhin, Klarinette zu spielen.

sonic: Nach vielen Aufnahmen bei sogenannten Major Labels haben Sie nun Ihre Mozart-CD bei den Bremen Radio Hall Records veröffentlicht. Wie war Ihre Erfahrung in dieser speziellen Umgebung?

Charles Neidich: Im denkmalgeschützten Sendesaal von Radio Bremen aufzunehmen, war für mich ideal. Wahrscheinlich sollte ich das nicht sagen, weil ich sicher bin, dass es immer schwieriger wird, dort Termine zu bekommen. Der Sendesaal ist ein wundervoller Ort für Aufnahmen. Ich muss sagen, dass ich keinen besseren kenne. Der Klang ist sowohl klar als auch warm, und die Produzentin Renate Wolter gehört zu den absolut besten weltweit. Sie ist sehr musikalisch, hat exzellente Ohren und kann die Künstler motivieren, ihr Bestes zu geben.

sonic: Haben Sie irgendein Motto für Ihre Karriere als Musiker?

Charles Neidich: Hm, vielleicht – immer zu versuchen, einen Sinn für Wunder, Magie und Drama zu vermitteln. Klassische Musik ist

wirklich eine Kunstform wie ein Mirakel. Es ist überwältigend zu erkennen, dass Klangkonstellationen solch nachhaltige Wirkungen auf Menschen haben können.

sonic: Vielen Dank für das Gespräch. ■

www.charlesneidich.com



„Klassische Musik ist wirklich eine Kunstform wie ein Mirakel.“