



Foto: Julian Bream und Tilman Hoppstock

*Hier ist eindeutig ein Trend zur gefälligen
Unterhaltung zu beobachten*

INTERVIEW MIT TILMAN HOPPSTOCK
PETER PÄFFGEN SPRACH MIT DEM MUSIKER IM FEBRUAR 2002

Dieses Interview wurde im Februar 2002 in Köln geführt, daher sind einige Aussagen und Einschätzungen nicht mehr aktuell. Insgesamt waren sich Tilman Hoppstock und die Redaktion von Gitarre & Laute-ONLINE aber einig, dass das Gesprächsprotokoll auf jeden Fall veröffentlicht werden sollte. Ein kurzes Postskriptum ist zur Aktualisierung angehängt worden. Besprechungen von Tilman Hoppstocks in der Zwischenzeit erschienenen CDs werden in den nächsten Ausgaben von G&L-O nachgeliefert.

Gitarre & Laute: Tilman, du hast eine bemerkenswerte neue CD herausgebracht, auf der ein eigentlich recht konservatives Programm zu hören ist, am Schluss aber die Ersteinstrumentation der Sonatina von Cyrill Scott, von dem die Teilnehmer an den Internet-Gruppen rund um die klassische Gitarre schon wissen. Angelo Gilardino hat dort schon angedeutet, dass dieses wichtige Stück sich im Nachlass von Andrés Segovia befunden hat. Wie bist du an das Stück gekommen?

Tilman Hoppstock: Angelo Gilardino ist der Vorsitzende der Andres-Segovia-Gesellschaft und als solcher Nachlassverwalter der Stücke, die Segovia hinterlassen hat. Er ist also für die Veröffentlichung der Werke verantwortlich. Die *Sonatina* von Cyrill Scott ist mit Sicherheit niemals von Segovia gespielt worden, aus welchem Grund auch immer. Wir wissen aber, dass Julian Bream von dem Stück gewusst hat, und dass er Jahrzehnte lang auf der Suche danach war. Um auf deinen Eingangssatz, den ich eher als Frage verstehe, zurückzukommen: Wie passt die *Sonatina* von Cyrill Scott nun in das andere Repertoire der CD? Es stimmt, das eigentliche Programm ist eher konservativ. Es sind Höhepunkte des spanisch-lateinamerikanischen Repertoires für unser Instrument. Die *Sonatina* ist als „bonus-track“ angehängt worden.

G&L: Lass mich gerade etwas zum Komponisten sagen ... was ich gerade aus dem New Grove Dictionary of Music and Musicians gelernt habe. Scott wurde 1879 in Oxtou/Cheshire geboren. Im Alter von 12 Jahren wurde er nach Frankfurt am Main ans Hoch'sche Konservatorium geschickt, um unter anderem bei Engelbert Humperdinck Musik zu studieren. Er blieb nur 18 Monate und ging nach Liverpool, um seine Studien fortzusetzen. 1895 ging er wieder nach Frankfurt, um dort mit seinen Kommilitonen Percy Grainger, Norman O'Neill, Roger Quilter und Balfour Gardiner die „Frankfurt Group“ zu bilden. Cyrill Scott knüpfte eine enge Freundschaft mit dem Dichter Stefan George, dessen Werke er später ins Englische übersetzen sollte. Was ist von seinem Œuvre geblieben? Werden seine Werke noch gespielt?

T.H.: Ich muss gestehen, dass ich neben den bekannten Impressionisten Ravel und

Debussy nur wenig gekannt habe aus dieser Zeit und Stilepoche. Es hat ja neben Scott noch einen anderen Engländer gegeben, der wunderbare impressionistische Musik geschrieben hat: John Ireland. Von ihm existiert fantastische Klaviermusik, und er ist noch weniger bekannt als Cyrill Scott. Von Scotts Musik gibt es gerade einmal zwei CDs auf dem internationalen Markt, sozusagen „Musik für Feinschmecker“ und Kenner.

G&L: Vielleicht hilft ja die Sonatina für Gitarre, das Werk von Cyrill Scott wieder einmal zu erwähnen!

T.H.: Die Gitarre als Wegweiser für die Musik für Klavier oder Orchester ... ein netter Gedanke! Ich bin aber ohnehin fest davon überzeugt, dass sein Schaffen, ähnlich dem Werk Alexander Scriabins, das auch erst vor gut 20 Jahren in seiner Gesamtheit entsprechende Würdigung gefunden hat, komplett wiederentdeckt wird. Diese Musik ist einfach zu gut, um im Dunkeln zu bleiben.

G&L: Werden vielleicht in der Sonatina Anforderungen an den Interpreten gestellt, die neu und ungewöhnlich sind, und ist vielleicht das der Grund dafür, dass Segovia das Stück mit Verachtung gestraft hat?

T.H.: Meinst du jetzt technische Anforderungen?

G&L: Ich meine technische und musikalische! Ist das Stück vielleicht in Unkenntnis eher gegen als für die Gitarre geschrieben?

T.H.: Nein! Aber das ist ein sehr interessanter Aspekt. Das Stück ist, dafür, dass es von einem Nicht-Gitarristen geschrieben ist, nicht weniger gitaristisch, als beispielsweise die Werke Turinas, und die sind ja durchaus spielbar. Neu ist natürlich das impressionistische Idiom, die Melodik, Harmonik und als strukturelle Kompositionstechnik das Verschieben von Akkorden, wie wir es später bei Villa-Lobos wiederfinden. Es gibt nur sehr wenige Stellen, die man nicht original übernehmen kann – zum Beispiel im letzten Satz gibt es einige Akkorde, die im Tempo sehr schwer grifftechnisch zu bewältigen sind. Desweiteren sind die Kantilenen in einigen Passagen so gesetzt, dass mir die Verwendung von Flageolettönen sinnvoll erschien. Sämtliche bei der Aufnahme zu hörenden Flageolett-passagen sind also nicht original.

G&L: Hat denn Angelo Gilardino das Autograph des Komponisten als Vorlage gehabt, oder eine Version, an der schon Segovia herumgearbeitet hat?

T.H.: Nein, Angelo hat die zur Drucklegung bestimmte endgültige Fassung des Komponisten.

Die im Augenblick aufflammende Diskussion darüber, daß einige Teile des letzten Satzes fehlen würden ist insofern lächerlich, da aufgrund des Manuskriptes eindeutig zu erkennen ist, daß wir die vollständi-

ge Version des Stückes vorliegen haben. Dieser im Internet schwelende Streit ist geradezu unglaublich, da er sich auf der Basis von Unkenntnis, Mutmaßungen und Halbwahrheiten abspielt. Wenn das Werk nun bald im Druck erscheinen wird – ich denke in diesem Frühjahr – werden diese unglückseligen Hypothesen niemanden weiter interessieren.

G&L: Stilistisch ist die Sonatina ja neu, was das gängige Gitarrenrepertoire angeht.

T.H.: In der Tat. Und darüberhinaus bietet sich für eine Programmgestaltung die gute Gelegenheit, jenes bedeutende, aber stilistisch immer isoliert stehende Stück von Manuel de Falla, *Homenaje*, und die *Sonatina* gemeinsam im Konzert aufzuführen. Bei meinem Konzert in Mainz letzten November reagierte das Publikum sehr positiv auf dieses Kombinat.

G&L: Sind nicht auch impressionistische Klavierstücke recht gut für Transkriptionen geeignet?

T.H.: Ich habe den Eindruck, dass – um ein Beispiel zu nennen – die *Pavane* von Ravel in ihren verschiedenen Transkriptionsvarianten auf einer oder mehreren Gitarren Sinn macht. Ebenso läßt sich das Duo für Violine und Cello recht wirkungsvoll auf zwei Gitarren übertragen. Andere Stücke, zum Beispiel *Children's Corner* oder die *Préludes* von Debussy scheinen mir aus verschiedenen Gründen weniger geeignet. Ich bin sehr gespannt, ob sich Scotts *Sonatina* im Konzertsaal durchsetzt und die impressionistische Lücke schließen wird.

G&L: Wir haben beide ein Buch von Scott, es heißt Musik: Ihr geheimer Einfluss durch die Jahrhunderte.

T.H.: Tja, ich habe es gerade gelesen. Scott wandert durch die Musikgeschichte und versucht zu beweisen, dass die gesamte Menschheit durch die Musik der großen Komponisten beeinflusst worden ist. Er geht sogar noch weiter und versucht die These zu untermauern, dass viele gesellschaftliche Veränderungen durch die Musik stattgefunden haben. Das ist eine recht abenteuerliche Ansicht, vor allem dann, wenn er die Charaktere der verschiedenen Komponisten beschreibt. Er erstellt Psychogramme und kommt dann in Erklärungsnot, wenn er die Beweise anzubringen versucht, dass die Musik zu ganz bestimmten Konsequenzen geführt hat. Zum Beispiel schreibt Scott, dass das Viktorianische Zeitalter in seiner Wesensart ohne die Musik Händels nicht möglich gewesen wäre, oder dass die Erziehung in der Zeit Schumanns ohne dessen Musik einen anderen Verlauf genommen hätte. Interessant ist, was er über Beethoven schreibt. Er hält ihn für den wahren Erfinder der Psychoanalyse.

G&L: Wie nach der Entdeckung der Sonatina geregelt, wer sie als Erster spielen



oder aufnehmen durfte?

T.H.: Auch das ist eine interessante Geschichte! Gilardino fand das Manuskript. Er hat eine Kopie an einen seiner Schüler weitergegeben, und dieser hat tatsächlich in Cosenza (Süditalien, die Red.) die Welturaufführung gespielt, aber nicht als Teil eines Konzertprogrammes, sondern als Umrahmung eines Vortrages, den Gilardino über seinen Fund hielt. Das erste offizielle Konzert mit der *Sonatina* fand Anfang November 2001 in London statt und der Interpret war Julian Bream. Ich habe dann – das Datum lag eher zufällig genau einen Tag später – in einem Konzert in Mainz die Erstaufführung in Deutschland gespielt.

G&L: Irgendwie stand Julian das ja auch zu, wo er so lange nach dem Stück gesucht hat!

T.H.: Er war nicht der einzige, der von dem Stück wusste und danach gesucht hat. Erling Møldrup in Dänemark wusste auch davon, aber ich denke, du hast recht: Niemand konnte Julian Bream diesen Wunsch

verwehren.

G&L: Nun geschehen einem solche Begehrheiten nicht jeden Tag, Tilman. Du findest nicht jeden Tag solche neuen Stücke, die auch beim Publikum hohe Akzeptanz haben. In welche Repertoire-Gefilde siehst du ansonsten die an der Gitarre arbeitenden Künstler (ab)driften?

T.H.: Es ist sehr schwer, darauf eine Antwort zu geben. Wenn ich ganz ehrlich bin, dann sage ich, dass wir mit Julian Bream, wenn er nun wirklich nicht mehr spielen wird, einen Künstler verlieren, der die Gitarre populär gemacht hat, und zwar auf eine Weise, die uns Gitarristen bei Musikern und auch bei Nicht-Musikern so weit vorangebracht hat, dass wir ernst genommen werden. Die Gitarre wird mittlerweile in ihrer Historie gesehen und geachtet. Es gibt ein ungeheures Potential an fantastischen jungen Gitarristen, aber ich sehe das Problem, dass unser Instrument heute wieder überwiegend bei Gitarrenfestivals präsent ist, aber weniger im allgemeinen Mu-

sikbetrieb. Künstler wie Segovia, Bream oder auch Yepes haben es aufgrund ihrer allgemeinen Bedeutung als Musiker geschafft, jegliche interessante Musik einer breiten Öffentlichkeit darzubieten. Die positivste Entwicklung hat sich m. E. in der Repertoireentwicklung auf CD abgezeichnet. Es gibt doch eine Reihe von Kollegen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, selten gespielte Werke oder überhaupt das komplette Œuvre von diversen Komponisten aufzunehmen.

G&L: Was Julian Bream ja auch ausgezeichnet, ist ein untrügerischer Blick für Qualität. Die neuen, und auch die „alten“, Stücke, die er vorgestellt hat, waren ausnahmslos von höchster Qualität ... und dieser Blick fehlt heute auch vielen Gitarristen.

T.H.: Ja, Bream hat – das kann man auch dem Repertoire seiner Diskographie entnehmen – nur gute Musik gespielt. Ich mag mich irren, aber meines Erachtens nimmt die innovative Programmgestal-

tung bei den großen Gitarrenfestivals eher ab. Ich könnte mir durchaus vorstellen, daß bei einem Event, das eine Woche oder länger dauert, und wo neben dem allgemein interessierten Publikum auch Fachleute im Publikum sitzen, mehr themenorientierte Konzertprogramme berücksichtigt werden könnten. Ich beziehe dies z.B. auf Avantgardemusik, aber auch auf viele Aspekte der Alten Musik.

Auch im kammermusikalischen Bereich wirst du fast immer zwei, drei oder vier Gitarren sehen und hören, vielleicht noch Geige und Gitarre ... aber Gitarre in Kombination mit Flöte, Bratsche, Gesang oder gar Streichquartett? Ich habe das Gefühl, man könnte noch weitaus vielfältigere Festivalprogramme konzipieren, vielleicht mit etwas mehr Mut zum Risiko. Der Blick richtet sich heutzutage viel stärker auf die jeweiligen Interpreten als auf den Inhalt ihrer Programme, und dies erscheint mir grundsätzlich der falsche Weg.

G&L: Vor ein paar Tagen habe ich ein Interview im SPIEGEL mit Maurizio Pollini gelesen, und dabei habe ich insofern Genugtuung empfunden, als ich festgestellt habe, dass das Problem des schwindenden Publikumsstroms kein Problem der Gitarre ist, sondern dass dieses Phänomen branchenimmanent ist. Pollini wurde übrigens auch gefragt, ob Popularisierungsversuche wie die Konzerte von Vanessa Mae seiner Meinung nach in der Lage wären, Menschen für „klassische Musik“ einzunehmen. „Musik muss für ihre inneren Werte einstehen können, sie muss um ihrer selbst willen geschätzt sein. Alles andere ist Unsinn“, hat er geantwortet.

T.H.: Nein, das kann nicht der richtige Weg sein! Aber es gibt ein paar rühmliche Ausnahmen. Gelegentlich gibt es Musiker, die sich sehr eigenwilligen Projekten widmen und sie haben damit Erfolg. Es ist möglich, mit unbekanntem Repertoire Karriere zu machen! Denk zum Beispiel an den phänomenalen kanadischen Pianisten Marc-André Hamelin!

G&L: Das Thema „Winter Music“ ist hier in Interviews schon mehrmals angesprochen worden, und da gibt es höchst unterschiedliche Meinungen. Leo Brouwer hat mir geantwortet, die Zeit der Atonalität sei vorüber.

T.H.: Ja, wenn ich mir aber das heutige Repertoire anschau oder anhöre, dann mag dies zutreffen, zumal, wenn man sich die Erfolgskurve verschiedener Komponisten bezogen auf die Häufigkeit der Aufführungen betrachtet. Hier ist eindeutig ein Trend zur gefälligen Unterhaltung zu beobachten. Im Übrigen bin ich aber – damit ich nicht falsch verstanden werde – nicht der Meinung, dass der qualitative Anspruch bei der Beurteilung von kontemporärer Musik in der Frage der Tonalität liegt.

PS

G&L: Seit Jahren liest man in Konzertprogrammen, dass der jeweilige Interpret ein Werk von Manuel Ponce „in revidierter Fassung“ oder „in originaler Fassung nach dem Autograph“ spielt. Du hast nun bei Schott eine neue Ponce-Ausgabe herausgegeben, die als „Urtext“-Ausgabe angeboten wird. Wie bist du an die Quellen gekommen, diese Ausgaben herauszugeben?

T.H.: Der Gedanke, die Werke Ponces herauszugeben, kam eigentlich von Angelo Gilardino, der Kopien der Manuskripte der vier Ponce-Werke besitzt. Durch ihn bin ich ja dankenswerterweise an die Originale herangekommen und habe zwei der Stücke („Theme varié et Finale“ und „Sonatina Meridional“) auch in diesen Fassungen auf CD aufgenommen. Gilardino hat leider Erfolg versucht, die Werke bei Schott unterzubringen. Man muss hierzu bemerken, dass man dort zunächst – auch unter dem Hinweis wenig erfolgversprechender Verkaufszahlen – gar kein Interesse an einer Neuveröffentlichung zeigte. Angelo wiederum war nicht zu motivieren, weiter bei Schott zu insistieren und so fragte ich ihn, ob er etwas dagegen hätte, wenn ich diese Aufgabe übernehmen wolle, da ich ohnehin die Sachen bereits eingehend studiert und im Computer aufgearbeitet hatte. So kam es, dass ich nach anderthalbjährigen zähen Verhandlungen das Projekt bei Schott unterbrachte. Innerhalb eines Jahres konnte der Verlag bereits über 1000 Exemplare verkaufen. Dies zeigt wohl recht deutlich wie wichtig die Herausgabe von Manuskriptfassungen dieser Werke ist.

G&L: Die älteren Ausgaben bei Schott sind ja auch nach „originalen Handschriften“ angefertigt worden. Warum sind heute neue Ausgaben notwendig? Hat Segovia so viele Änderungen an den Gitarrenwerken vorgenommen?

T.H.: Diese Frage ist im Rahmen eines Interviews nicht zu beantworten. Generell ist zu sagen, dass in allen Werken sehr große Abweichungen zu verzeichnen sind, was sich ja alleine in der Auflistung im Revisionsbericht ersehen lässt. Am markantesten dürften wohl die Divergenzen hinsichtlich „Thème varié et Finale“ ins Gewicht fallen, da uns hier das Original vier weitere Variationen schenkt, die in der sogenannten Segovia-Fassung ausgespart wurden. Aber auch in den anderen Werken gibt es kaum eine Passage, die nicht verändert wurde. Oftmals ist es eine kleine Pause, die fehlt, oder eine kleine rhythmische Variante, die eingebracht wurde. Gravierender sind allerdings harmonische Eingriffe, die an bestimmten Stellen tatsächlich die Struktur des Originals beeinflussen haben. Es gibt beim Vergleich der Versionen sehr viel Neues, ja eigentlich „Altes“ und in einigen Fällen vielleicht – und das ist natürlich ein großes „Vielleicht“, da wir das nicht wissen können – auch von Ponce präferiertes Material zu entdecken.

G&L: Konntest du im Einzelfall sehen, ob die Veränderungen von Segovia angebracht worden sind und warum er die Stücke modifiziert hat?

T.H.: Im Nachhinein ist es unglaublich schwer festzustellen, welche kurz vor Drucklegung der sogenannten „Segovia-Fassungen“ angebrachten Veränderungen tatsächlich alleine auf Segovia selbst zurückzuführen sind. Ich denke, dass insgesamt viele unterschiedliche Vorgehensweisen denkbar sind: In der „Sonata Clásica“ hat mit großer Sicherheit Ponce auf eigene Initiative den ersten Satz neu gestaltet. Das Konzeptautograph ist einfach zu weit von der späteren Druckfassung entfernt, als dass man annehmen könnte, Segovia hätte die spätere Fassung alleine erstellt. Werke, die aufgrund der ordentlichen Handschrift wohl als „druckfertig“ bezeichnet werden können, sind unter Umständen in letzter Hand von Segovia noch etwas umgestaltet worden. Denkbar ist auch, dass es in einigen Fällen weitere verschollene Manuskriptfassungen Ponces gibt. „Thème varié et Finale“ zum Beispiel existiert bei Schott als druckfertiges Manuskript aus der Hand Segovias. Dieses wurde dann auch für damalige Notenausgaben verwendet. Aber wer weiß, welchen Anteil hieran Ponce gegenüber dem eigentlichen Manuskript noch hatte?

Die Eingriffe Segovias sind immer dann verständlich, wenn es sich um idiomatisch angepasste Passagen handelt. Z. B. sind einige Takte im letzten Satz der „Sonata Romantica“ spieltechnisch nicht machbar gewesen. Segovia äußert dies in einem Brief an Ponce.

Interessant ist übrigens auch, dass es Tonaufnahmen Segovias gibt, die an einigen Stellen der „Sonatina Meridional“ oder auch in der „Sonata Romantica“ Abweichungen gegenüber der (Segovia)-Druckausgabe aufzeigen.

Ich habe in der jetzt veröffentlichten Neuausgabe versucht, alle wichtigen Fragen zu den Manuskripten so ausführlich und genau wie möglich zu behandeln. Vielleicht darf ich abschließend noch hinzufügen, dass mir – leider erst nach der Drucklegung – mittlerweile ein weiteres Ponce-Manuskript der „Sonatina“ vorliegt, diesmal mit dem Zusatz „Meridional“, der ja in der früheren Fassung nicht enthalten war. Auch die später hinzugefügten Untertitel der einzelnen Sätze, die es in dem Manuskript, das mir zunächst vorlag, nicht gab, tauchen hier wieder auf. Ansonsten gibt es im Notentext glücklicherweise fast keine Abweichungen gegenüber der etwas früheren Handschrift. Denkbare wäre schon, dass auch hier Segovia der Ideengeber für die späteren Titel war.

G&L: *Eine der Entdeckungen für die Gitarre in den letzten Jahren, war, obwohl er niemals Gitarre gespielt hat, Astor Piazzolla. Das ist sehr gute Musik, die auch noch beim Publikum ankommt.*

T.H.: Bravo. Ein wunderbares Beispiel für ein Hoch auf die Tonalität! Einer der seltenen Fälle, dass ein Komponist solcher Art von Kollegen, Spielern und Publikum gleichermaßen gewürdigt wird. Die Problematik bei dieser sogenannten „Ersten Neuen Musik“ – man befindet sich ja immer in Erklärungsnot, wenn man in Kategorien denkt – besteht ja in dem engen Grat zwischen Anspruch und Banalität. Viele der

heute aufgeführten sogenannten zeitgenössischen Musik weist m.E. sehr starke Tendenzen von – ich möchte es mal positiv ausdrücken – volksnahen Klängen auf. Ich möchte ausdrücklich betonen, dass es mir nicht darum geht, die Qualität der Musik anhand ihres Unterhaltungswertes messen zu wollen, aber ich finde es schon bemerkenswert, dass es heutzutage eine große Anzahl von Werken gibt, die m.E. gar nichts mit Neuer Musik zu tun haben, als solche aber den Weg in die Konzertprogramme findet. Es sei denn, man reduziert Neue Musik allein auf das Entstehungsdatum.

- Spendenaufruf -



„WIR BEWÄLTIGEN JEDES ZWEITE JAHR EINE ODERFLUT!“
(Zafrullah Chowdhury, Gonoshasthaya Kendra)

NOTHILFE FÜR BANGLADESH

Das Himalaja-Eis schmilzt. Flüsse reißen Ansiedlungen und Menschen weg. Dazu der Monsun. 8 Millionen Menschen sind betroffen, Hunderte bereits ertrunken. Es fehlt an Reis, Impfstoffen, Babykost. Der medico-Partner Gonoshasthaya Kendra versorgt die Flutopfer mit Medikamenten und Nahrungsmitteln. Der Bedarf wächst.

HELFEN SIE MIT!

Spendenstichwort: Bangladesh
Frankfurter Sparkasse BLZ 500 502 01
Spendenkonto: 1800

www.medico.de Tel. (069) 944 38-0



medico international

SOURCES MANUSCRITES EN TABLATURE

LUTH ET THÉORBE

Catalogue descriptif

Herausgeben von Christian Meyer

- I: Confoederatio Helvetica, France. 1991. xxiv, 170 pp. € 42,--
- II: Bundesrepublik Deutschland. 1994. xxx, 322 pp. € 42,--
- III/1: Österreich. 1997. xii, 148 pp. € 42,--
- III/2: République Tchèque, Hongrie, Lituanie, Pologne, Fédération de Russie, Slovaquie, Ukraine. 1999. xxx, 266 pp. € 42,--

Weitere Bände in Vorbereitung!

Nähere Informationen zu Büchern unserer Reihe

Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen

unter www.koernerverlag.de



VERLAG VALENTIN KOERNER

Postfach 100164 · D-76482 Baden-Baden

Telephon +49 (0) 7221 22423 · Fax 38697

info@koernerverlag.de