



Zu Person

Sylvain Cambreling, geboren 1948 in Amiens (Frankreich), war von 1975 bis 1981 stellvertretender Direktor der Oper Lyon. 1981 bis 1991 Generalmusikdirektor der Oper La Monnaie in Brüssel. 1992 bis 1997 künstlerischer Leiter und Generalmusikdirektor der Oper Frankfurt. 1999 bis 2011 als Nachfolger von Michael Gielen Chefdirigent des SWR Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg). Zuletzt leitete er die Oper in Stuttgart und dirigierte bei der Ruhrtriennale. Nun wurde er Chef bei den Hamburger Symphonikern. 1997 bis 2018 war er Erster Gastdirigent des Klangforum Wien

Cambreling im Konzert

Panic, Mittwoch, 31. Okt. 2018, 19.30 Uhr, Konzerthaus, Großer Saal
Wiener Symphoniker, Sylvain Cambreling, Sebastian Berweck (Klavier, Elektronik), Marcus Weiss (Saxofon), Christian Dierstein (Schlagzeug), Iannis Xenakis, „Metastaseis“ für Orchester (1953–1954); Malte Giesen (*28.2.1988), Konzert für hyperreales Klavier und Orchester (Uraufführung, Auftragswerk Wien Modern); Julia Purgina, „Akatalepsia“ für Orchester (Uraufführung, Auftragswerk Wien Modern); Harrison Birtwistle, „Panic“; Helmut Lachenmann, „Marche fatale“ (österreichische Erstaufführung)



Es muss lebendig bleiben

Der Dirigent Sylvain Cambreling über das Risiko der Interpretation von „revolutionären“ Partituren

FRAGEN:
HEINZ RÖGL

Sylvain Cambreling ist bei der Aufführung Neuer Musik so etwas wie eine erste Adresse. Er leitet wesentliche Orchester und Ensembles Neuer Musik. Die Oper La Monnaie in Brüssel führte er zusammen mit seinem Gefährten Gerard Mortier an die europäische Spitze. Im Gespräch erklärt er die Auswahl der Stücke, die er bei Wien Modern mit den Wiener Symphonikern dirigieren wird. Wir wollten von ihm auch wissen, was eine „revolutionäre“ Partitur ist, wie solche Partituren dem Festivalmotto entsprechen und was das Dirigieren solcher Stücke erfordert.

Falter: Bedeuten die ausgewählten Partituren so etwas wie Hochsicherheits- oder Drahtseilakte?

Sylvain Cambreling: Es gibt in diesem Programm jedenfalls zwei Uraufführungen, darunter ein Konzert mit einem „hyperrealen“ Klavier, wie der Komponist Malte Giesen das Soloinstrument nennt. Ich habe davon eine Partitur, in der alles niedergeschrieben ist. Man drückt eine Taste wie auf einem normalen Piano, aber man weiß nicht, wie es klingen wird. Ich bin darauf schon gespannt. Die Partitur ist im Kontext von Neuer Musik relativ konventionell notiert, aber der „Sound“ ist unklar – das birgt natürlich ein Risiko. Das Stück zu machen geht auf eine Anfrage des Intendanten von Wien Modern zurück. Bernhard Günther hat mir verschiedene Stücke zur Uraufführung vorgeschlagen. Es gab mehrere vorgeschlagene Partituren, und ich habe ausgewählt. Die zweite Uraufführung stammt von Julia Purgina. Sie habe ich als zweites Stück ausgewählt, obwohl noch keine Partitur vorhanden war. Das Szenario des Stücks, wie es mir beschrieben wurde, interessierte mich. Es ist, wie ich dann sah, eine stilistisch sehr eklektische Musik, was interessant sein könnte – aber es ist immer auch ein Risiko, wie bei jedem Auftrag. Die Partitur ist jedenfalls gut.

Und was die anderen drei Stücke betrifft?

Cambreling: Ich freute mich über das Kompliment an mich und das Vertrauen, als Bernhard Günther mir sagte, dass ich Sachen auswählen und dirigieren soll, die im 20. Jahrhundert für mich eine große Neugierkeit darstellten. Nun, da dachte ich zunächst an „Metastaseis“ von Iannis Xenakis ...

... das 1953/54 entstanden ist. Wien Modern beschreibt es als „grafisches Meisterwerk“?

Cambreling: Ich kann verstehen, was gemeint ist. Xenakis hat Geometrie betrieben und grafische und optische Pläne genau in horizontalen und vertikalen Achsen aufgezeichnet. Aber danach hat er dann alles für die Musiker in richtigen Noten aufgeschrieben.

Ist „Panic“ von Harrison Birtwistle schwierig zu spielen? Der Komponist sorgte bei den Londoner „Proms“ 1995 damit tatsächlich für *Panic* ...

FOTO: MARCO BORGGREVE

Cambreling: „Panic“ ist ein Stück an den Grenzen der Spielmöglichkeiten der Musiker. Es gibt so schnelle Tempi, es gibt so viele Töne, man muss versuchen, so nah wie möglich am Text alles so genau und klar wie möglich auszuführen. Aber ein ganz exaktes Spielen, wie wir es lieben, ist hier fast unmöglich. Das Saxofon und die Schlagzeuger spielen manchmal ein ganz anderes Tempo als das übrige Orchester, und man muss sich trotzdem am richtigen Punkt treffen und sich finden. Die Orchestermusiker selbst müssen mitunter eigene Arrangements machen – oder man spielt ein Tempo langsamer, aber das geht nicht, das stört die Musik total. Man muss es im Tempo machen, vielleicht lässt man ein paar Töne aus ...

Sind Orchestermusiker heute für solche Experimente aufgeschlossener?

Cambreling: Was sich wirklich geändert hat, ist die Ausbildung junger Musiker. Das ist ganz anders als vor 30, 40 Jahren. Die Jungen kommen mit Kenntnissen der Moderne, haben neue Spieltechniken gelernt, kennen Lachenmann, sind akustisch begabt. Ein Dirigent bekommt heute fast nie mehr Konflikte mit Musikern, die mit ihren Instrumenten „Geräuschmusik“ machen sollen. Ich erinnere mich an einen wirklichen Konflikt, den ich 1980 bei einer Lachenmann-Uraufführung hatte. Heute ist das undenkbar. Seit 20 Jahren sind auch Elektronik und Verstärkung dazugekommen. Manche Musiker sind darin vielleicht besser ausgebildet als ich. Ich bin immer wieder mit Neuem konfrontiert und immer sehr neugierig.

In Ihrem Antrittskonzert in Hamburg verbinden Sie Beethovens Neunte mit Lachenmann und Schönberg. Sie haben in Ihren Programmierungen immer neue Stücke mit großer traditioneller Musik verbunden.

Cambreling: Für mich bedeutet, ein Programm zu machen, immer Dramaturgie. Ich muss aufzeigen, warum eine „Neunte“ heute noch immer wichtig ist für unsere Kultur. Mit Lachenmanns „Staub“ stelle ich den Zuhörern eine Frage. Das ist ein Kontrapunkt, eine Kontra-Utopie. Und auch nach dem „Überlebenden von Warschau“

von Schönberg heißt es für mich diesbezüglich: Wir müssen weiter glauben, es wäre vielleicht möglich.

Das letzte, relativ kurze Stück, das Sie bei Wien Modern dirigieren, ist das 2016 entstandene „Marche fatale“ für großes Orchester von Helmut Lachenmann.

Cambreling: „Marche fatale“ habe ich in Frankfurt uraufgeführt. Das ist keine Parodie, da gibt es keine Geräuschtöne. Es ist ein Marsch im Tempo eines deutschen Militärmarsches. Lachenmann stellt mit den symphonischen Mitteln von Gustav Mahler die Frage, was Musik heute für uns ist. Es ist eine große Reflexion darüber, wie man heute klassisch orchestrieren kann. Es gibt wie bei Mahler Ironie, Persiflage, aber auch Tragik und alles andere. Es ist auch lustig, es zitiert Musikgeschichte – Wagner, Brahms und viele andere. Am Ende steht die Frage, was ist Lachenmann für ein Komponist. Lachenmann gibt uns keine Antwort. Aber es sollte gespielt werden. Es gibt seriöse Fragen. Auch nach dem Humor in der Musik. Nach dem „Schönen“. Aber was schön ist, bleibt die Frage.

Muss man sich immer genau an die Textvorgaben halten oder gibt es Spielräume und Freiheiten der Interpretation?

Cambreling: Ab Debussy oder Gustav Mahler mit ihrer genauen Interpunktion wurde der Text immer präziser gespielt, mit Tempo, Metronomangaben, Dynamik bis in die letzten Feinheiten und Abstufungen hinein. Dennoch sind Tempobezeichnungen nur eine Indikation, weil die Flexibilität gewahrt werden muss, bei Schönberg etwa ist bereits der vierte Takt freier zu spielen. Ich glaube, ein Interpret und ein Dirigent sollten nicht nur mechanisch reproduzieren, was am Papier steht. Es sollte lebendig bleiben. Wir müssen ein Publikum überzeugen mit dem, was wir machen. Das ist meine Überzeugung. Es gibt viele Wege, Emotion zu produzieren. Ernst sein muss man natürlich, aber nicht kalt, nicht indifferent, wir müssen alles dafür tun, etwas an die Zuhörer zu bringen und zu geben. 