

Willi Vogl

## »ICH MÖCHTE VON MUSIK BERÜHRT WERDEN«

### Interview mit dem Fagottisten und Hochschullehrer Matthias Rácz

Matthias Rácz war 2002 Gewinner großer internationaler Wettbewerbe wie dem »Prager Frühling« und dem Musikwettbewerb der ARD München. Mit 21 Jahren wurde er Solofagottist des Gürzenich Orchester Kölner Philharmoniker und spielt seit 2003 in gleicher Position im Tonhalle-Orchester Zürich. Außerdem ist er Solofagottist im Lucerne Festival Orchestra, ehemals unter Claudio Abbado. Im Alter von gerade mal 24 Jahren gab er seinen ersten internationalen Meisterkurs für Fagott. Seit 2007 arbeitet Rácz als Professor für Fagott an der Zürcher Hochschule der Künste. Darüber hinaus ist er künstlerischer Leiter für Fagott der »The Muri Competition« in Muri AG/Schweiz.

Willi Vogl führte mit dem Fagottisten und Hochschullehrer Matthias Rácz ein assoziatives Gespräch über seine Karriere, seine Instrumentalmethodik, den Zusammenhang von künstlerischer und pädagogischer Arbeit, den Zusammenhang zwischen Spielstandards und Persönlichkeit bei Stellenbesetzungen, über Chancen und Risiken von Globalisierung und Internet, über seine neue CD sowie über seine Werkvorlieben.

*Herr Professor Rácz, Sie gewannen mit 22 und 23 Jahren Probespiele für Solostellen in hochangesehenen großen Orchestern und erste Preise bei internationalen Musikwettbewerben. Das ist ein Alter, in dem die meisten Musiker als Studenten in der Regel noch um basales professionelles Rüstzeug ringen. Was waren in Ihrem Fall die Voraussetzungen für diese frühen Erfolge?*

Man muss das, was man macht, gern machen. Mit der Lust an der Sache einher geht in der Regel ein gewisses Talent, etwas, was man selber gar nicht beeinflusst. Zum anderen spielt das Umfeld eine große Rol-



*Der Fagottist Matthias Rácz besuchte das Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Gymnasium in Berlin.*

le. Bei mir war dieses Umfeld mit der Berliner Spezialschule für Musik, dem heutigen Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Gymnasium dankenswerterweise hervorragend. Nach einem halben Jahr an der Musikschule bei einem Orchestermusiker, hatte ich von Anfang meiner gymnasialen Zeit an beim Hochschullehrer Prof. Fritz Finsch Fagottunterricht. Dieser sehr frühe Unterricht bei einem der besten Fagottlehrer der ehemaligen DDR und die Lernatmosphäre ausschließlich unter gleichgesinnten jungen Musikern boten mir besonders anregende Entwicklungsmöglichkeiten.

*Aus langjähriger eigener Unterrichtserfahrung in Klarinette, Musiktheorie und Kammermusik an einer vergleichbaren Schule, nämlich dem Spezialzweig Musik des Landesgymnasiums August Hermann Francke in Halle, weiß ich, dass der*

*exzellent fördernde, aber auch fordernde Spezialunterricht Musik mit allen seinen Teilfächern nicht immer nur motivierende Erfolge zeitigt und gelegentlich auch die begabtesten Schüler in Lernkrisen geraten. Gab es bei Ihnen Krisen und wenn ja, wie gingen Sie damit um?*

Die Unterrichtssituation war tatsächlich fordernd. Da gab es regelmäßig Instrumentalvorspiele und -prüfungen mit vorgeschriebenem Programm und empfohlene Wettbewerbsteilnahmen. Mir scheinen im Rückblick natürlich der Spaß an der Musik, auch die Konkurrenz zu spüren, sich gleichsam im sportlichen Wettstreit aneinander zu reiben, durchweg eher positive Energien freigesetzt zu haben. Zudem war ich sehr ehrgeizig und mit jungen 15 Jahren übte ich bereits vor dem allgemeinbildenden Unterricht eine Stun-

de und danach zwei bis drei Stunden. Das ist ein zeitlicher Umfang, wie er auch im Studium üblich ist. Nach Hause ging es um 21.00 Uhr.

*Sie waren also der ideale Schüler für diesen Schultyp?!*

Zwischen meinem musikalischen Ehrgeiz und dem Unterrichtsangebot gab es sicherlich eine erfreulich große Schnittmenge. Gemeinschaft war mir jedoch auch wichtig, selbstverständlich haben wir in den Pausen Tischtennis gespielt oder auf dem Hinterhof Quatsch gemacht. Allgemein kann man aber festhalten, dass die Quote der Schüler, die ein Musikstudium anfangen, mit Erfolg absolvierten und heute in tollen Orchestern spielen, hoch war und weiter hoch ist. Es gab natürlich auch Schüler, die mit der Ausbildungssystematik und den damit verbundenen Leistungsanforderungen nicht zurechtkamen, obwohl zu Ausbildungsbeginn Talent und Motivation vorhanden waren.

*Anders als zu DDR-Zeiten sind die Schüler der vier ehemaligen Spezialschulen in Berlin, Dresden, Halle und Weimar heute nicht mehr automatisch gezwungen ein Musikstudium aufzunehmen. Am Spezialzweig meiner Schule in Halle zumindest bestand und besteht die Möglichkeit nach dem Abitur auch ggf. ein musikfremdes Studium zu beginnen. Dies dürfte wohl auch in Berlin den Elternwünschen und den ministeriellen Regularien entsprechen?*

Genau. Trotz der fordernden musikalischen Ausbildung stand auch in Berlin am Ende der Schullaufbahn ein anerkanntes, vollwertiges Abitur.

*Wie ging's bei Ihnen nach dem Abitur weiter?*

Glücklicherweise ging es danach unmittelbar mit dem Studium weiter, ich musste nicht zur Bundeswehr. Das Argument war damals die gleichsam in der Spezialausbildung begonnene Berufsausbildung, die nicht unterbrochen werden sollte. Den Übe-Rhythmus aus Schulzeiten habe ich wie selbstverständlich im Studium fortgeführt.

*Ihre erste Orchesterstelle bekamen sie noch während des Studiums?*

Nach vier Semestern wurde es mir langweilig immer nur zu üben. Das heißt nicht, dass ich schon alles konnte, ich wollte mich aber ausprobieren und konnte in dieser Situation als noch Studierender relativ locker, gleichsam etwas naiv an das Probespiel herangehen. Am Ende war ich dann wohl selbst am meisten überrascht, als mich die Kollegen in Köln besetzen wollten.

*Die Karriere entwickelte sich dann rasant weiter. Mit 22 Jahren, nach den Erfolgen bei den internationalen Wettbewerben »Prager Frühling« und dem Musikwettbewerb der ARD München, haben Sie angefangen international als Dozent zu arbeiten und erste Meisterkurse zu geben. Was bedeutet Ihnen das Unterrichten? Welchen Zusammenhang sehen Sie zwischen eigenem Konzertieren und der Vermittlung des Fagottspiels?*

Für mich sind Konzertieren und Unterrichten zwei Seiten derselben Medaille. Beim Unterrichten sucht man zunächst nach Problemlösungen, die der Student tatsächlich braucht. Diese Reflexion ist für die eigene Weiterentwicklung von großem Vorteil. Vor allem in dieser sehr individuellen Arbeit mit Lernenden motiviere auch ich mich dann immer wieder neu eigene Musizierstandards zu hinterfragen, zu korrigieren und zu präzisieren.

*Bei dieser Schilderung denkt man eher an die Vermittlung technischer Fertigkeiten, etwa der Möglichkeit trotz ungünstiger Zungenproportionen zu einem schnellen wie voluminösen Staccato zu gelangen. Wie aber verhält es sich bei musikalischen »Glaubensfragen«, also Fragen des Stilempfindens, wie der Tradition, eine Sonate von Georg Friedrich Telemann anders zu artikulieren als ein Konzert von Carl Maria von Weber?*

Mit dem Bemühen um stilistische Differenzierung bewegt man sich natürlich immer auf einem schmalen Grat zwischen Geschmack und sich ändernden Gewohnheiten. Mein Interesse ist es, die musikalische Persönlichkeit, die man bei Studenten erwarten darf, nicht zu »brechen«, nicht zu sehr zu manipulieren, son-

dern sanft zu entwickeln. Das Kopieren von Lehrervorbildern ist ohnehin schon eine oftmals zu starke Tendenz. Der Student soll »er selber bleiben«. Diese Basis ist nicht immer leicht beizubehalten, vor allem, wenn man beim Entwickeln neuer Ausdrucksbereiche unvorhergesehene Verkrampfungen feststellt, die es dann gleichzeitig zu lockern gilt. Hauptziel ist die technische und gestalterische Akzeptanz für das Orchesterspiel. Das reduziert sich bisweilen auf die Fragen nach dem »Funktionieren« des Spielers, der Fähigkeit exakte Rhythmen und solide Intonation zu liefern. Nur in wenigen Orchestern ist auch größere Individualität gefragt.

*Das klingt nach einem eng umrissenen Arbeitsfeld für den Hochschullehrer. Wenngleich Sie die Reihenfolge Technik vor Persönlichkeit andeuten, dürften sich im Idealfall hohe technische Standards untrennbar mit einem »persönlichen Tonfall« verbinden?*

Das ist tatsächlich ein komplexes Thema. Es gibt so viele unterschiedliche Bedürfnisse, Wünsche und auch Ängste in Orchestern, dass manchmal dieser kleine Anteil an Individualität bei einer zweiten Fagottstelle oder einer Kontrafagottstelle je nach Orchester gerade nicht gewünscht ist. Wir haben ja nun dieses hierarchische System. Der zweite Fagottist muss schon Individualität haben, aber sollte sich in seiner Gestaltung immer im Schatten des Solofagottisten bewegen. Wenn er aber dann mal mit einer kleinen Solostelle wichtig ist, darf und soll er auch mal für einen kurzen Moment sein Gesicht zeigen. Dieses etwas mechanische Rollenprinzip dürfte der Regelfall sein. Dann gibt es auch Orchester, wie das Tonhalle-Orchester Zürich, das Leute, die »einfach nur abliefern«, gerade nicht präferiert. Wir legen bei Probespielen Wert auf Musiker, die das Orchester durch ihre vielleicht auch neue Art zu spielen und Individualität weiterbringen.

*Diese Haltung ist vor allem bei den Solostellen gefragt?*

Ja, zunächst bei den Solostellen, aber nicht nur. Jedoch hat man bei Werken in großen Besetzungen oft exponierte Soli etwa im Englischhorn, dem Kontrafagott oder der Bassklarinette. Die Musiker solcher Instrumente gelangen häufig durch ihre Spezi-

alisierung zu einem beeindruckenden, unverwechselbaren solistischen Tonfall und so legt man auch in diesem Bereich größeren Wert auf Individualität.

*Unverwechselbarer solistischer Tonfall contra perfekte Anpassung. In den üblichen Momentaufnahmen des Probe-spiels sind diese beiden Orchestertugenden zumeist nicht ausreichend darstellbar und erfragbar. Ein Blick auf den Berufseinstieg eines klarinetistischen Freundes und Studienkollegen dürfte dieses Dilemma erhellen. Seine besonderen Stärken lagen im souveränen Blattspiel auch extrem schwerer Orchesterparts sowie in seiner außergewöhnlichen Fähigkeit, nicht nur auf der B-Klarinette Stimmen in C und A zu transponieren, sondern auch B-Stimmen auf der A-Klarinette darzustellen. Gleichsam wie ein physiologischer Zaubertrick mutete es an, wenn er in Konzerten besonders leichte und besonders schwere Blätter im unmittelbaren Wechsel nacheinander spielte. Bei ersteren können die meisten Kollegen keinen flexiblen Ton erzeugen und letztere haben für gewöhnlich unakzeptable Intonationsprobleme. Mein Freund hingegen lieferte auf beiden Blattkategorien differenzierte, kaum voneinander zu unterscheidende Klangqualitäten ab. Nun sind dies Fertigkeiten, die jedem Klarinetisten das Orchesterleben entscheidend erleichtern. Für Berufsanfänger, für die die meisten Werke im Orchestergraben und auf der Bühne neu sind und die in der Regel noch verstärkt von der Materialbeschaffenheit abhängen, können gerade diese Fähigkeiten das Überleben der Probezeit sichern. Soweit kam es aber bei meinem Freund erst gar nicht. Er scheiterte beim Probespiel bereits mit dem Mozartkonzert in der ersten Runde. Wohl waren alle erforderlichen Ausdrucksmomente hierfür abgesichert vorhanden, jedoch in einem geringeren Maße als man dies von einem raumgreifenden strahlenden Solisten erwarten darf. Nach über 20 vergeblichen Probespielen wollte er den Beruf wechseln. Zum Glück hatte er die Chance, eine halbjährige Vertretung in einem großen Orchester zu spielen. Die Kollegen lernten seine Vorzüge während des Dienstes nicht nur als »idealer zweiter Klarinetist« kennen und schätzen. Das nächste Probespiel*

*konnten sie dann mit anderen Ohren hören. Inzwischen spielt dieser Freund in besagtem Orchester seit annähernd 30 Jahren stellvertretende Soloklarinette mit Spezialisierung auf die hohen Klarinetten.*

Das ist tatsächlich ein Problem der Probe-spielsystematik. Auch ich habe Freunde, die dieses Problem haben, die für mich Traumkollegen wären und dann trotzdem beim Probespiel oft nicht vorne dabei sind. Leider werden nur die Kandidaten in der letzten Runde weiter geprüft und dann wird schon entschieden. Ein Engagement auf Empfehlung ist aber auch nicht zielführend, da es zu viel Spielraum für Manipulation lässt. Auch wenn es etwa in England mit einer »Satzspielrunde« und einer projektbezogenen Probezeit für mehrere Kandidaten zusätzliche Auswahlkriterien gibt, halte ich unterm Strich das Probespiel, wie es vor allem im deutschen Sprachraum praktiziert wird, trotz gewisser Defizite für eine gute Prozedur. Schließlich gibt es auch hier eine Probezeit, in der sich die weiteren notwendigen Eigenschaften, wie etwa musikalische Zuverlässigkeit, aber auch menschliche Integrität, mitteilen.

*In der Musik gilt der Grundsatz, sich zum frühestmöglichen Zeitpunkt differenzier-te Fertigkeiten anzueignen, wenn man beruflich eine Chance haben will. Was bedeutet dies für die Hochschulausbildung?*

Mein Unterricht zielt auf eine frühe Probe-spielvorbereitung. Der Druck beim Probe-spiel ist enorm hoch, jedoch fühlt man ihn nicht so stark, wenn man noch jung ist. Hat man die Möglichkeit in die Orchesterarbeit einzusteigen, wartet dahinter eine ganz neue, große Welt der Verwirklichung seiner musikalischen Fähigkeiten und Ausdrucksweisen, die man im Studium einfach nicht entdecken kann. Man muss aber in diese Welt erst einmal rein. Viele persönliche Qualitäten kommen hier nach Jahren der Routine erst zum Tragen.

*Führende Pädagogen beschreiben das Unterrichten als einen offenen, kreativen und wechselseitigen Prozess. Schönberg schrieb im Vorwort seiner Harmonielehre: »Dieses Buch habe ich von meinen Schül-ern gelernt.« Was lernen Ihre Studenten voneinander?*

Grundsätzlich ist die Selbsthinterfragung für jeden Musiker möglich und notwendig. Viele Überlegungen kann man alleine machen, nur tut man dies alleine zumeist nicht. Im Austausch der Studenten untereinander wird dieser Prozess erleichtert. So kann ein guter Student das Niveau der Klasse innerhalb eines Jahres enorm heben. Natürlich geschieht dieser Austausch nicht nur innerhalb der Klasse. Wichtig sind auch andere Lehrer an der eigenen Hochschule und in anderen Städten oder Kammermusikpartner. Ein förderliches Umfeld zu schaffen ist übrigens auch eine Aufgabe des Lehrers. So gebe ich einem Studenten nach der Erarbeitung gewisser Grundlagen die Aufgabe, sich zwei Kammermusikgruppen zu suchen und bis zum Zeitpunkt x mindestens fünf Stücke zu erarbeiten. Der Lehrer gibt den Rahmen, der Student organisiert und setzt es dann in Eigenverantwortung um.

*Lernen auch Sie etwas von Ihren Studenten?*

Unbedingt!! Diese Liste wäre zu lang, um sie hier aufzuführen. Es ist in jeder Hinsicht ein sich gegenseitiges Befruchten und Beflügeln.

*Die Ausbildungszeit an Hochschulen ist begrenzt, die Eingangsvoraussetzungen der Studenten sind unterschiedlich. Deshalb geht es für den Hochschullehrer bei der Aufnahmeprüfung wohl auch darum, nicht nur das bestehende Niveau wahrzunehmen, sondern auch das Entwicklungspotential. Wie machen Sie das?*

Bei der Aufnahmeprüfung selber ist das zum Teil schwierig. Eine Möglichkeit ist das Blattspiel mit der Fragestellung: Ist z.B. Intonation, Artikulation, Ausdruck, Rhythmus vorhanden oder bricht aufgrund des einen Fokus beim Blattspielen alles andere zusammen? Besser ist es jedoch, ich arbeite mit den Bewerbern vorher etwas und kann mir so ein genaueres Bild machen. Das ist die Regel.

*Da testen Sie die Reaktion?*

Ja, so fordere ich den Bewerber etwa auf, eine Phrase in verschiedenen Charakteren zu spielen: »lustig«, »traurig«, »depressiv«, »nostalgisch«. Und natürlich werden da auch die Grundlagen wie Zunge, Doppelzunge, große Sprünge, Legato erfragt. Da

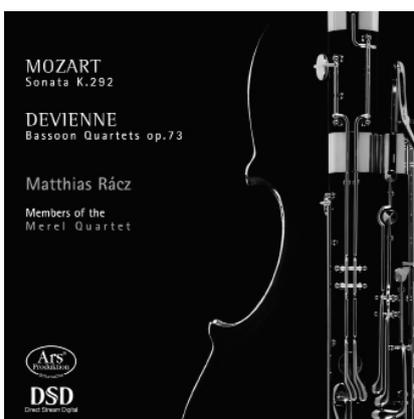
merkt man dann sehr schnell, was läuft und was nicht läuft und wo man ansetzen muss.

*Inwieweit ist im Fagottunterricht der Brückenschlag zu anderen musikalischen Teilfächern oder gar zu außermusikalischen Tätigkeiten förderlich oder sogar notwendig?*

Das ist wichtig. Einen jüngeren Schüler, der einen zu angespannten Körper hat, kann ich in der begrenzten Unterrichtszeit nicht nachhaltig lockern. Dem empfehle ich Tanzunterricht mit lateinamerikanischen Tänzen. Salsa! Wenn jemand auf der Bühne scheu ist, kann er diese Scheuheit allein mit Fagottspiel nicht immer ablegen. Er braucht ein Extrem wie Theaterspiel, um zu einem offeneren Spiel zu kommen. Für das Fagott heißt dies etwa, jemanden, der nicht laut spielen kann, ist nicht damit gedient wenigstens etwas lauter zu spielen, sondern der muss sich eine gewisse Zeit am Tag ins Extrem des Defizites begeben. Wenn er sich mal daran gewöhnt hat und sich seine Wahrnehmung verändert hat, kann er wieder in das »Normalspiel« zurückgehen. Sein dynamisches Spektrum hat sich dann vergrößert.

*Heute staunt man in unseren Breiten-graden über die sich rasend schnell entwickelnde Orchesterkultur in Millionenstädten Chinas, deren Namen wir hier noch nicht einmal gehört haben. Weitgehend frei von Berührungängsten zelebrieren die chinesischen Musiker europäische Konzertliteratur beinahe so, als ob es ihre eigene, über Jahrhunderte gewachsene Kultur sei. Woher kommen Ihre Studenten? Inwieweit macht sich die kulturelle Heimat etwa von Studenten aus Japan bemerkbar, die an der Zürcher Musikhochschule hauptsächlich mit dem musikalischen Erbe des alten Europas konfrontiert sind?*

Die Herkunft meiner Studenten ist ziemlich durchmischt. Tatsächlich kommen sie auch mit sehr unterschiedlichen technischen Niveaus, aber vor allem auch unterschiedlichen Arten des musikalischen Empfindens an. So spielt ein Venezuelaner völlig anders als ein Chinese. Aber auch Spanier, Italiener und Deutsche unterscheiden sich in der Regel bereits voneinander. Manches kann der Chinese nicht



*Auf vier CDs beschäftigt sich Rác mit Kompositionen für das Fagott.*

machen, weil er in seiner Muttersprache keine Entsprechung hat. Die Sprache und die Musik sind untrennbar und unmittelbar miteinander verbunden. Da gibt es keine Rezepte. Ich entwickle mit der Zeit jedoch ein Gespür für die Möglichkeiten. Es ist oft ein gemeinsames Ausprobieren mit dem Ziel, den Studenten zu seinem eigenen Lehrer zu mutieren. Meistens hört man anderen richtig zu und kann auch entsprechend kritisieren, nur bei sich selbst ist das schwierig. Genau das jedoch gilt es zu entwickeln.

*Die musikalische Hochschulausbildung, wie überhaupt der gesamte kulturelle Austausch, erfährt seit etwa 40 Jahren eine zunehmende Globalisierung. Bis in die 70er-Jahre des letzten Jahrhunderts hatte man sich in Europa gerade mal über Vor- und Nachteile von Klang und Technik eines französischen Bassons und eines deutschen Fagotts ausgetauscht. Gibt es heute noch so etwas wie »nationale Schulen« und wenn ja, welche Rolle spielen sie im internationalen Austausch?*

Im Zeitalter des Internets konzentrieren sich Prägungen zunehmend auf weni-

ge Interpretationsstile. Wenige Vorbilder werden global von der ganzen Welt nachgeahmt. Damit gehen regionale und wohl auch nationale Eigenheiten auf Dauer verloren. Das ist sicherlich eine Gefahr im Sinne der Vielfalt der Möglichkeiten.

*Sicher kann es nicht darum gehen, einen Personalstil unkritisch und quasi »audio-realistisch« zu kopieren. Bedenkt man jedoch, dass Musiker bereits heute wie selbstverständlich in ihrem Spiel zwischen verschiedenen Stil kategorien vom Barock bis in die Moderne unterscheiden, so könnte zumindest ein bewusstes, durch die eigene Persönlichkeit gefiltertes »Kopieren« zu einer neuen Differenzierung auf einem höheren Niveau führen. Wie verhalten sich handwerkliches Rüstzeug, stilistisches Empfinden und individuelles Spiel?*

Die Liebe zur Musik und die Freude an ihr sind die Basis. Dann geht es natürlich immer wieder um das Handwerk. Von den ersten Anfängen mit acht oder neun Jahren bis weit ins Studium rein sind dies 80 bis 90%. Nur wenn das Handwerk stimmt, kann ich überhaupt erst schöpfen. Ich

muss mit meinem Instrument so frei sein, dass ich nicht eine Sekunde nachdenken muss, was ich gerade tue. Das Fagott muss mit mir verschmelzen. Natürlich fließt von Anfang an in jeder Unterrichtsstunde auch Musikalität ein, etwa wenn ich meinen Schüler auffordere verschiedene Charaktere zu spielen oder seinem Empfinden zu folgen.

*Wohl genau im Fadenkreuz zwischen handwerklichem Fundament und individuellem Empfinden entsteht Stilbewusstsein. Ein Stilbewusstsein, dass wie in Ihrem Fall äußerst differenziert inzwischen auch auf drei beeindruckenden CDs dokumentiert ist. Nach der 2013 veröffentlichten CD mit Fagottkonzerten der Klassik und Romantik kam beim Label Ars Produktion nun 2015 die zweite CD mit größtenteils französischen Konzerten des 20. Jahrhunderts heraus. Die Werke von Jean Françaix, Henri Tomasi, André Jolivet und Heitor Villa-Lobos sind auf CDs üblicherweise entweder als versprengte Farbe einer oft beliebig anmutenden Werkauswahl beigemischt oder vereinigen sich mit Konzerten für andere Instrumente zu einem Porträt des jeweiligen Komponisten. Auf Ihrer CD ist das anders: Die Werke darauf stammen aus dem begrenzten Zeitraum von 1933 bis 1979. Warum gerade diese Werkauswahl? Worum geht es Ihnen in dieser Musik?*

Ich wollte nicht mit einem bunten Mix aus unterschiedlichen Epochen den Fagottisten Rác porträtieren, sondern vielmehr die stilistische Nähe der ausgewählten Komponisten beleuchten, ähnlich wie ich dies bereits auf der CD zuvor mit Mozart, Weber und Hummel hinsichtlich des Weges zwischen Klassik und früher Romantik versucht habe. Weder die erste noch die zweite Werkkombination gab es bislang auf CD. Das war für mich der besondere Reiz. Die aktuelle CD ist nun ein zeitlicher Schritt vorwärts in die französische Musik des 20. Jahrhunderts. Mich hat die Vielfalt innerhalb des begrenzten Zeitrahmens ihrer Entstehung interessiert. Die Werke bilden große Kontraste zueinander, etwa mit klassisch orientierter, verspielter Leichtigkeit und schlagendem Wiedererkennungswert bei Françaix oder hochromantische Expressivität bei Tomasi.

*Alle Werke verlangen einen gestandenen Virtuosen. Die oft aberwitzig schnellen und kleingliedrigen melodischen Schnörkel bei Françaix sollten beiläufig und dabei in äußerster Klarheit rüberkommen. Wie ging es Ihnen damit?*

Das war tatsächlich eine Grenzerfahrung, zumal für die Aufnahme nur vier Tage zur Verfügung standen und die Stücke für Streichorchester kein Standardrepertoire darstellen. Das Stuttgarter Kammerorchester hat einen super Job gemacht, wenn gleich es von der Schwierigkeit der Stücke überrascht war.

*Gibt es über die CD-Produktion hinaus auch weitere Konzerte mit diesen Werken?*

Die Werke u.a. von Jolivet und Françaix zählen für Fagottisten inzwischen zum Standardrepertoire. Nach meinem ARD-Preis bis heute habe ich in zahlreichen Konzerten diese und andere französische Werke aufgeführt. Sie werden auch vom Orchester gerne gespielt und vom Publikum immer begeistert aufgenommen.

*Das heutige Musikleben speist sich zum Großteil aus dem musikalischen Erbe. Blickt man auf die Fagottliteratur, so sieht man Schwerpunkte im Barock, der Klassik und der Romantik und, wie in Ihrer jüngsten CD dokumentiert, inzwischen auch in der Musik bis zur Mitte des vergangenen Jahrhunderts. Wie sieht es mit Fagottkompositionen der letzten 20 Jahre aus? Gibt es da kompositorische Richtungen und Haltungen, die Sie interessieren?*

Es gibt viele moderne Auftragskompositionen, die oftmals die Grenzen des Instruments austesten und gegebenenfalls auch erweitern. Vieles ist durchaus wirkungsvoll, jedoch häufig mit einem vordergründig technisch-sportlichen Aspekt. »Höher«, »weiter«, »schneller«, »lauter«, »bombastischer«, das ist dann nicht das Stück, bei dem man in der Regel musikalischen Ausdruck zeigt. Ich bin kein Protagonist von avantgardistischer Musik.

*Können Sie sich vorstellen, dass es zeitgenössische Musik gibt, die sowohl hinsichtlich des Fortschrittsgedankens ambitioniert ist, als auch keine Berührungspunkte zu traditionellen Ausdrucksmomenten hat?*

Ich würde mir genau das wünschen. In der modernen Fagottmusik spielt diese Haltung leider weniger eine Rolle. Wenn ich mir ein Stück für eine Konzertanfrage aussuchen darf, spiele ich eher nicht das verrückte moderne Stück, das vor zehn Jahren komponiert wurde. Musik muss kein Kriegsschauplatz sein, ich möchte von Musik berührt werden. Berührende Momente finde ich unvergleichlich stärker in der Musik etwa von Bach, Mozart und Weber. Für mich ist diese Musik im wahrsten Sinne des Wortes heilsam. Ich gehe in ein Konzert und fühle eine Regeneration meines Körpers. Diese Botschaft und Energie erwarte ich auch von Neuer Musik.

*Welche Projekte stehen an?*

Im Januar kommt die bereits produzierte Kammermusik-CD mit dem Merel Quartett heraus, mit dem Duo für Violoncello und Fagott von Wolfgang Amadeus Mozart und den Drei Quartetten von François Devienne. Mittelfristig wird eine weitere CD mit Johannes Klumpp den Zyklus abschließen und diesmal dann Werke des 21. Jahrhunderts enthalten.

*Auf der darauf sicherlich dann zu hörenden Gratwanderung zwischen kompositorischer Relevanz und maximaler emotionaler Wirkung darf man nach Ihrem Statement besonders gespannt sein. Toi toi toi!*

**Präzision und Handarbeit**



	Klarinetten Bass-Klitten*	Oboen	Fagotte
Adler	•	•	•
Buffet	•*		
Bulgheroni		•	
Lorée		•	
Marigaux		•	
Mönnig		•	•
Schreiber			•
Wurlitzer, Clemens	•		
Wurlitzer, Paul-Kurt	•		
Yamaha	•*		

**Musik Bertram**

Friedrichring 9  
79098 Freiburg  
Tel. (0761) 273090 - 0  
Fax (0761) 273090 - 60  
e-mail: musik.bertram@t-online.de  
www.musik-bertram.com