

Lara Fischer, Yehuda Epafroditus, Alina Seibel

Erinnerungen an Josquin Zeitzeugen im Gespräch

Die folgenden Interviews wurden im Rahmen der von Prof. Dr. Klaus Pietschmann (Mainz) und Prof. Dr. Michael Custodis (Münster) im Wintersemester 2020/21 geleiteten Lehrveranstaltung »Zeitzeugeninterviews zur Josquin-Forschung« im Masterstudiengang Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz vorbereitet und per Telefon (Willem Elders), Videokonferenz (Barbara Schwendowius) sowie schriftlich (Harry Vogt) durchgeführt.

1. Willem Elders (26.01.2021)

Willem Elders studierte Musikwissenschaft an der Universität Utrecht unter anderem bei Albert Smijers, Eduard Reeser und René Bernard Lenaerts. 1968 wurde er mit seiner Arbeit *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer* promoviert. Elders wurde 1972 zum Professor an der Universität Utrecht ernannt, wo er bis zu seinem Ruhestand im Jahr 1992 das Fach Musikgeschichte vor 1600 lehrte. Gemeinsam mit Myroslav Antonovyč beendete Elders die Arbeit an der von Albert Smijers begonnenen ersten Josquin-Gesamtausgabe (*Werken van Josquin des Prés*). Von 1968 bis 1988 war Elders Herausgeber der *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* (TVNM). Von 1971 bis 1981 war er als Vorstandsmitglied und seit 1979 als Präsident der *Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* (KVNМ) tätig. Von 1987 bis 2017 war er Generalherausgeber der *New Josquin Edition*.

Lara Fischer: Von 1953 bis 1956 waren Sie am Niederländischen Institut für katholische Kirchenmusik (*Nederlands Instituut voor Katholieke Kerkmuziek*) eingeschrieben. Wie war die musikalische Ausbildung dort aufgebaut?

Willem Elders: Es handelte sich dabei um eine Ausbildungsstätte für Kirchenmusiker. Wir studierten dort Orgel, Chordirektion, Musikgeschichte und Musiktheorie. Wir waren eine relativ kleine Gruppe von etwa 15 Studenten. Die meisten davon wohnten auch im Institut, da es für ganz Holland die beste Ausbildungsstätte war. Im Institut selbst gab es einen Konzertsaal, zwei Orgeln sowie verschiedene Klaviere, die für den Unterricht genutzt wurden. Da unser

Lehrer für Musiktheorie zugleich Organist an der St.-Katharinen-Kathedrale war, stand uns aber auch die dortige Orgel zur Verfügung.

Lara Fischer: Kamen Sie während Ihrer Ausbildung am Niederländischen Institut für katholische Kirchenmusik zum ersten Mal in Kontakt mit der Musik von Josquin des Prez?

Willem Elders: Nein, zumindest nicht tiefergehend. Die einzige Komposition, die wir im Institutschor von Josquin de Prez gesungen haben, war das bekannte *Ave Maria virgo serena*. Doch das *Nederlands Instituut voor Katholieke Kerkmuziek* war eng verbunden mit der Niederländischen Gregoriusvereinigung (*Nederlandse Sint-Gregoriusvereniging*), der Albert Smijers¹ als Präsident vorstand. Jedes Jahr im September fragte Smijers den Direktor des Instituts, ob es unter den Schülern noch geeignete Kandidaten für das Musikwissenschaftsstudium an der Universität gab. Der Besuch des Gymnasiums war verpflichtend für die Aufnahme an einer Hochschule. Es kam allerdings eher selten vor, dass jemand für die kirchenmusikalische Ausbildung nach Utrecht kam, der auch das Gymnasium besucht hatte. In meinem Fall konnte der Direktor diese Frage jedoch bejahen und ich wurde zu einem Gespräch mit Smijers eingeladen. Zu diesem Zeitpunkt wusste ich zwar, dass es Musikwissenschaft gibt, aber ich wollte lieber in die Praxis. Da ein Universitätsstudium immer auch mit finanziellen Fragen verbunden war – schließlich musste man Studiengebühren bezahlen –, begleitete mein Vater mich zu diesem Gespräch. Er war besorgt und wollte wissen, welche Möglichkeiten es nach dem Musikwissenschaftsstudium überhaupt für mich gibt. Smijers musste bei dieser Frage lächeln und gab zu, dass die Berufschancen nicht sehr rosig seien, doch ich könnte versuchen, Professor zu werden. So ist es schließlich auch gekommen. Glücklicherweise konnte mich Smijers also überzeugen und obwohl ich gut Orgel spielte, konzentrierte ich mich zunehmend auf die wissenschaftliche Seite des Fachs.

Mein Interesse für Josquin entwickelte sich vor allem nach meiner Dissertation, in der ich mich mit der Symbolik der alten niederländischen Musik beschäftigte.² Mir eröffneten sich auch Möglichkeiten, mit finanzieller Unterstützung in die Vatikanische Bibliothek nach Rom, in die Österreichische Nationalbibliothek nach Wien und in die Königliche Bibliothek nach Brüssel zu reisen. Als ich dort vor den großen Chorbüchern stand, in denen auch Josquins Musik enthalten ist, war ich vollkommen fasziniert. Mein Augenmerk galt insbesondere der Relation zwischen Text und Musik. Dabei entdeckte ich mehr und mehr, dass Josquin –

1 Albert Smijers, *19. Juli 1888 †15. Mai 1957, Musikwissenschaftler, Inhaber des ersten Lehrstuhls für Musikwissenschaft in Utrecht und Herausgeber der ersten Josquin-Gesamtausgabe.

2 Willem Elders, *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*, Bithoven 1968 (Utrechtse bijdragen tot de muziekwetenschap, 4).

im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen – in seinen Kompositionen auf diese musikalisch-textliche Konzeption achtete. Bei Heinrich Isaac oder Jacob Obrecht findet man kaum etwas in dieser Hinsicht. Diese Erkenntnis hat mich tief beeindruckt und ich war mir sicher: Das wird meine große Liebe! Ich habe das nie bedauert – absolut nicht.

Lara Fischer: Wie haben Sie Albert Smijers darüber hinaus als Dozent, Forscher und Mensch erlebt? Erinnern Sie sich noch an einige Begegnungen mit ihm?

Willem Elders: Da Smijers bereits 1957 verstarb, konnte ich nur einige Jahre bei ihm studieren. Er machte seine Josquin-Forschungen immer zuhause. Dort hatte er auch ein großes Archiv. In seinen Vorlesungen sprach er hingegen fast nie über Josquin.

Smijers rauchte viel. Als ich einmal bei ihm zu Besuch war, bot er mir eine Zigarre an. Da bei Smijers bereits Lungenkrebs diagnostiziert war, durfte er selbst nicht mehr rauchen. Ich hatte davor noch nie in meinem Leben eine Zigarre geraucht. Trotzdem habe ich sie angenommen. Wie ich aber feststellen musste, hätte ich besser darauf verzichten sollen. Er fragte mich, auf welche Prüfung ich mich vorbereite und wir vereinbarten einen Termin für meine Prüfung in Instrumentenkunde. Ich war der letzte Student, den er geprüft hat. Aufgrund seines schlechten gesundheitlichen Zustands lag Smijers im Bett, doch die Prüfung war alles andere als bequem. Ich erinnere mich an eine der Fragen: In welchem Orchesterwerk verwendete Beethoven die Harfe? Ich hatte keine Ahnung. Er sagte: »Schade! Die richtige Antwort wäre die Prometheus-Ouvertüre gewesen.« Er hat damals bestimmt nicht vermutet, dass ich einmal sein Nachfolger werden sollte. Ich selbst hätte das auch nicht gedacht.

Lara Fischer: Ab den 1920er-Jahren brachte Albert Smijers die erste Josquin-Gesamtausgabe heraus.³ Ein solches Editionsprojekt verweist letztlich auch auf ein breiteres wissenschaftliches Interesse an den jeweiligen Kompositionen. Lassen sich die Bestrebungen der ersten Josquin-Edition in eine umfassendere Entwicklung einordnen?

Willem Elders: Der Vorstand der Vereinigung für Niederländische Musikgeschichte hatte Johannes Wolf mit der Herausgabe der Werke von Jacob Obrecht betraut und Max Seiffert hatte zuvor bereits die Kompositionen von Jan Pieterszoon Sweelinck veröffentlicht.⁴ Mit diesen Ausgaben zeichnete sich eine Entwicklung ab, die schließlich auch zu einer Josquin-Edition führte. Smijers

3 *Werken van Josquin des Prés*, hrsg. von Albert Smijers (bis 1957), fortgeführt von Myroslaw Antonovyc (ab 1958) und Willem Elders (ab 1965), Amsterdam / Leipzig 1922–1969.

4 Vgl. *Werken van Jacob Obrecht*, hrsg. von Johannes Wolf, 30 Bde., Amsterdam / Leipzig 1908–1921; Repr. Farnborough 1968 sowie *Werken van Jan Pieterszoon Sweelinck*, hrsg. von Max Seiffert, Bde. 1–9, Amsterdam / Leipzig 1894–1901, ²1943.

wurde von der Vereinigung für Niederländische Musikgeschichte für dieses Vorhaben angefragt. Die Arbeit an der Josquin-Gesamtausgabe entwickelte sich schließlich zu einem jahrelangen Projekt. Für Sweelincks Kompositionen gestaltete sich die Ausgangslage deutlich einfacher, da fast seine gesamte Musik in Amsterdam herausgegeben worden war. Smijers hingegen musste durch ganz Europa reisen, um in den Bibliotheken nach Quellen von Josquins Musik zu suchen. Albert Smijers war zwar Priester, aber bei seinen Forschungsreisen war immer eine Sekretärin dabei, die beispielsweise die Incipits notierte. Aus diesen Aufzeichnungen entstand ein einzigartiges Kartensystem, das noch immer in Utrecht aufbewahrt wird.

Lara Fischer: Nach meiner eigenen Erfahrung fühlt man sich in dieser Ausgabe ohne den Supplementband oder andere Referenzen ein wenig verloren. Das hängt wahrscheinlich auch damit zusammen, dass Smijers zum Zeitpunkt der Erstellung das Gesamtwerk noch nicht vollständig überblicken und folglich auch keine definitive Reihenfolge der Kompositionen festlegen konnte.

Willem Elders: Ja, Sie haben völlig recht. Das konnte man Smijers aber nicht übelnehmen. Zwar gestaltete sich die Herausgabe der Messen relativ einfach: Die drei Petrucci-Drucke enthalten bereits 17 der insgesamt 18 Messen. Nur die *Missa Pangué lingua* ist später erschienen. Die Zusammenstellung der Motetten und weltlichen Werke gestaltete sich jedoch deutlich schwieriger. Zuerst hat Smijers die weniger problematischen Werke herausgegeben – etwa solche Kompositionen, die in Drucken überliefert waren und deren Zuschreibung zu Josquin eindeutig war.

Lara Fischer: Inwiefern bedingte die Nationalität des Komponisten die ›Zuständigkeit‹ bei der Erstellung einer ersten Josquin-Gesamtausgabe?

Willem Elders: Als 1922 der erste Teil der Gesamtausgabe erschien, wurde er in der *Revue Musicale* besprochen.⁵ Man hat sich gefragt, warum ausgerechnet ein Holländer die Musik eines französischen Komponisten herausgeben sollte. Smijers hat mir einmal erklärt: Die Franzosen hätten vierhundert Jahre lang Zeit gehabt, sich mit Josquins Musik auseinanderzusetzen, doch es ist nichts dergleichen geschehen. Jetzt hätten wir das Recht, es zu tun. Ausserdem sollte man nicht vergessen, dass bereits Charles Burney in England, Johann Nikolaus Forkel in Deutschland sowie August Wilhelm Ambros und Raphael Georg Kiesewetter in Österreich von einer niederländischen Schule gesprochen haben.⁶

5 Henry Prunières, »Dr A. Smijers. Œuvres de Josquin de Pres (Leipzig et Amsterdam, Siegel's Musikaleinhandlung et G. Alsbach et Cie)«, in: *La Revue musicale* 6 (1924), S. 77f.

6 Vgl. Charles Burney, *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period*, Bd. 3, London 1789; Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, Leipzig: Schwickertscher Verlag 1801; Raphael Georg Kiesewetter, *Die Verdienste der Niederländer um*

Lara Fischer: Wirkte sich die Frage der ›nationalen Zuständigkeit‹ auch auf das Vorhaben der Josquin-Gesamtausgabe in Zeiten des Nationalsozialismus aus?

Willem Elders: Ich habe nie gespürt, dass der Nationalsozialismus – anders als später in Deutschland – in der niederländischen Musikwelt eine Rolle gespielt hat. Außerdem handelt es sich bei Josquins Kompositionen zum Großteil um Kirchenmusik, die nichts mit Politik zu tun hat – sie war völlig neutral. Anders verhält es sich mit deutschen Komponisten wie etwa Gustav Mahler und seinen jüdischen Wurzeln, an denen die Nationalsozialisten Anstoß nahmen. Josquins Musik hingegen war international.

Lara Fischer: Wie hat sich Ihr eigener Blick auf diese erste Josquin-Edition im Laufe der Zeit verändert?

Willem Elders: Es ist auch für mich ein Lernprozess gewesen. Als ich angefangen habe, war ich noch ziemlich jung; ich hatte nicht einmal meine Dissertation zur Symbolik abgeschlossen. Nach Smijers Tod wurde die Fertigstellung der Edition Myroslav Antonovyč⁷ übertragen. Die Besprechungen der von ihm herausgegebenen, neueren Bände fielen jedoch nicht sonderlich günstig aus. Außerdem gehörte fristgerechtes Arbeiten nicht zu Antonovyčs Stärken. Deshalb wurde ich von der *Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* angefragt, an der Fertigstellung der Josquin-Ausgabe mitzuarbeiten: Eines Tages kam Eduard Reeser mit einer Druckprobe zu mir und bat mich um eine Durchsicht der Unterlagen. Von diesem Zeitpunkt an arbeiteten Antonovyč und ich zusammen an der Edition und es hat sich eine herzliche Freundschaft entwickelt. Antonovyč stammte aus der Ukraine, promovierte bei Smijers und arbeitete als Dozent am musikwissenschaftlichen Institut in Utrecht. Er kannte die Musik von Josquin sehr gut und hat viele seiner Werke mit dem von ihm in Utrecht begründeten *Byzantinischen Chor*⁸ aufgeführt. Einmal habe ich in unserem Institut einem dieser Konzerte beigewohnt. Auf dem Programm stand die *Missa Mater Patris*. Ich hatte diese Messe noch nie zuvor gehört und es war ein beeindruckendes Erlebnis. Josquins Autorschaft war zwar umstritten, doch dieses Konzert hat mich davon überzeugt, dass er tatsächlich der Komponist dieser Musik sein musste. Letzten Endes war ich allerdings nicht sehr stolz auf das Resultat unserer editorischen Arbeit: So waren beispielsweise alle Entscheidungen bezüglich der

die Tonkunst, Amsterdam 1826; August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3: *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis Palestrina*, Breslau: Leuckart 1868.

7 Myroslav Antonovyč, Musikwissenschaftler, *1. März 1917 †2006.

8 In Utrecht gründete Antonovyč 1951 den *Byzantinischen Chor*, den er über 40 Jahre lang leitete, vgl. Jurij Jasynov's'kyj, Art. »Antonovyč, Myroslav«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., veröffentlicht Januar 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47754> (11.10.2021).

Authentizität der einzelnen Kompositionen bereits getroffen worden. Außerdem war ich auch nicht immer mit der Art und Weise einverstanden, wie diese Edition produziert wurde.

Lara Fischer: 1971 schlug Edward Lowinsky vor, die Vorbereitungen für eine neue Josquin-Edition durch ein internationales Komitee durchführen zu lassen. Wie kam es zu diesem Vorstoß und welche Überlegungen standen hinter diesem Vorschlag?

Willem Elders: Edward Lowinsky kannte die Situation in Utrecht gut, denn bereits bevor er 1940 in die USA emigriert ist, lebte er von 1933 bis 1939 in den Niederlanden und beanspruchte ein Professorenamt in Utrecht. Zu seinen Bedingungen gehörte aber, dass er zugleich Direktor des Instituts wird. Das hat Eduard Reeser, der bereits seit einigen Jahren in Utrecht tätig war, nicht akzeptiert. Daraufhin ist Lowinsky nach Amerika gegangen. 1971 hat er mithilfe der finanziellen Unterstützung durch das National Endowment for the Humanities in New York einen großen Josquin-Kongress veranstaltet, bei dem ich auch einen Vortrag gehalten habe. An einem dieser Tage hat Lowinsky in seiner Suite im Hilton-Hotel ungefähr acht Musikwissenschaftler versammelt; auch ich war darunter. Gemeinsam besprachen wir die Möglichkeit, eine neue Josquin-Edition herauszugeben.

Lara Fischer: Wie setzte sich dieses Komitee zusammen und wer war darin vertreten?

Willem Elders: Das Komitee zählte insgesamt zehn Mitglieder. Die *Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, die *International Musicological Society* und die *American Musicological Society* waren vertreten. Viermal haben wir uns getroffen, um das Vorhaben einer neuen Josquin-Edition zu besprechen. Die Diskussionen gestalteten sich allerdings häufig recht schwierig: Die jüngeren Komiteemitglieder hatten Mühe, sich mit den älteren Forschern, wie beispielsweise Arthur Mendel,⁹ zu einigen. Eine Kampfabstimmung war dann häufig der letzte Weg, um zu einer Entscheidung zu gelangen. Lowinsky hätte die Edition am liebsten in Amerika publiziert und wäre gerne der Generalherausgeber gewesen, doch das haben seine amerikanischen Kollegen nicht akzeptiert. Sie müssen wissen, dass ich Lowinsky sehr verehere. Er war allerdings nicht sonderlich kompromissbereit. Das war für viele seiner Kollegen inakzeptabel. 1982 wurde das Komitee schließlich von den Vorbereitungen entbunden und ein kleinerer internationaler Redaktionsausschuss eingesetzt, dem Martin Just (Würzburg), Howard Brown (Chicago), Lawrence Bernstein (Philadelphia) und ich angehörten. Außerdem stand Herbert Kellman, der Direktor der Musicological Archives

9 Arthur Mendel, *6. Juni 1905 †14. Oktober 1979, Musikwissenschaftler.

in Urbana, diesem Gremium als Berater zur Seite. Auf diese Weise konnten wir das Projekt weiter vorantreiben.

Lara Fischer: Was gehörte zu den zentralen Aspekten, die in der *New Josquin Edition* (NJE) verbessert werden sollten?

Willem Elders: Die *New Josquin Edition* sollte den Richtlinien einer modernen kritischen Ausgabe entsprechen. Das lässt sich allem voran am ausführlichen kritischen Apparat ablesen: Jeder kritische Bericht der *New Josquin Edition* beinhaltet beispielsweise eine Übersicht der modernen Editionen und eine Auflistung der Quellen. Um zu ermitteln, welche Quelle sich als Basis für die Transkription der Musik eignet, werden all diese Quellen evaluiert und miteinander verglichen. Während sich Smijers in der alten Ausgabe fast nie mit den Texten auseinandersetzte, werden in den kritischen Berichten der *New Josquin Edition* auch die Texte abgedruckt und mit weiterführenden Informationen bezüglich des Autors, des Genres, der Struktur sowie der Quellenlage versehen. Diese Hinweise sind insbesondere für die Beschäftigung mit den Motetten äußerst hilfreich. Darüber hinaus musste selbstverständlich auch der Echtheitsfrage der einzelnen Kompositionen nachgegangen werden. Während unserer Arbeit an der *New Josquin Edition* hatten wir den Vorteil, dass wir dank der Mitarbeiter des Musicological Archives in Urbana in den USA fast alle Werke von Josquin in Handschriften und Drucken lokalisieren konnten. Das erleichterte schließlich auch die Beantwortung der Echtheitsfrage. Mithilfe dieser Daten konnten wir erheblich einfacher feststellen, bei welchen Werken die Autorschaft angezweifelt werden musste. Zum Schluss eines jeden kritischen Berichts werden die Abweichungen in den verschiedenen Quellen aufgeschlüsselt, sodass das Vorgehen der Editoren nachverfolgt werden kann.

Lara Fischer: Lassen wir nun die Arbeit an den beiden Josquin-Ausgaben hinter uns und kommen zum Josquin-Kongress in Köln. Vom 11. bis 15. Juli 1984 veranstalteten Sie gemeinsam mit dem Westdeutschen Rundfunk (WDR) ein internationales Josquin-Symposium.¹⁰ Wie kam es zu dieser Zusammenarbeit?

Willem Elders: Die Idee dazu hatte Leo Meilink, ein Freund von mir. Er war damals Dirigent des Ensembles *Dialogo Musicale*, das bereits verschiedene Male vom WDR für Konzerte eingeladen worden war. Dadurch kannte er auch Alfred Krings, den damaligen Leiter der Abteilung Musik beim WDR. Krings hatte sich zuvor bereits mit Josquin beschäftigt und war vor allem an der Aufführungspraxis interessiert. So kam es dazu, dass Josquin und die Aufführung seiner Musik zu den Hauptthemen eines Symposiums bestimmt wurden. Der Kongress sollte mit

¹⁰ Vgl. das Programmheft zum Symposium *Josquin des Prez. Ein Musiker der Renaissance. Konzerte, Vorträge, Diskussionen, Köln, 11.–15. Juli 1984*, hrsg. von der Pressestelle des Westdeutschen Rundfunks Köln, Köln [1984].

einem kleinen Festival kombiniert werden. Zwei Mitarbeiter vom WDR, Klaus Neumann und Barbara Schwendowius, kümmerten sich um die Auswahl der Ensembles. Dazu gehörte etwa *The Choir of King's College* aus Cambridge, *The Hilliard Ensemble*, *Chanticleer* aus San Francisco und *Dialogo Musicale*. Meine Aufgabe bestand darin, die Musikwissenschaftler zum Symposium einzuladen. Wir organisierten verschiedene Workshops mit Jeremy Noble, David Fallows, Jaap van Benthem und Rebecca Stewart.¹¹

Lara Fischer: Lässt sich der Dialog zwischen Aufführungspraxis und Wissenschaft als übergeordnetes Ziel der Konferenz beschreiben?

Willem Elders: Ja. In Utrecht habe ich mit meinem damaligen Kollegen Jaap van Benthem ein Probestück ausgewählt – das Sanctus der *Gaudeamus*-Messe –, das von allen vier Ensembles beim Josquin-Symposium gesungen wurde. Das Sanctus wurde in einer kleinen Auflage gedruckt und zusammen mit einer Frageliste an Chordirigenten in Holland geschickt. Wir haben sie beispielsweise gefragt, ob sie mit der Notation einverstanden sind. Hiernach haben wir die Noten an die Ensembles, die beim Kongress in Köln auftreten sollten, weitergeleitet. Jedes Ensemble hat in seinem Konzert dieses Sanctus zur Aufführung gebracht. Es war äußerst interessant, mitzuverfolgen, wie unterschiedlich die immer gleiche Musik interpretiert wurde. *Dialogo Musicale* setzte zum Beispiel eine Posaune ein und der Effekt war sehr eindrucksvoll. In der daran anschließenden Diskussion hat sich jedoch herausgestellt, dass das Sanctus zu Josquins Zeit wahrscheinlich nie so aufgeführt wurde: Die *Missa Gaudeamus* wurde in der Cappella Sistina aufgeführt und dort war die Verwendung von Instrumenten untersagt. Zudem wäre es auch nicht sonderlich praktikabel, lediglich in einem Messesatz – in diesem Falle im Sanctus – auf ein Instrument zurückzugreifen. Bei den Diskussionsrunden im Rahmen des Josquin-Symposiums waren neben Musikern und Musikwissenschaftlern auch Studenten aus Utrecht dabei, mit denen ich zusammen die Begleittexte zu den Konzerten geschrieben habe.

Lara Fischer: Wie liefen denn die Diskussionen während des Josquin-Symposiums in Köln ab? Entstanden auch hitzige Debatten?

Willem Elders: Die Diskussionen waren sehr unterschiedlich. 1985 habe ich im Rahmen der *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* die »Proceedings of the Josquin Symposium« veröffentlicht.¹² Alle Workshops wurden aufgenommen und ausgearbeitet. Tatsächlich sind es aber die Diskus-

11 Jeremy Noble, *27. März 1930, †30. Juni 2017, Musikwissenschaftler; David Fallows, *20. Dezember 1945, Musikwissenschaftler; Jaap van Benthem, *23. Dezember 1937, †6. Januar 2023, Musikwissenschaftler; Rebecca Stewart, Musikwissenschaftlerin und Interpretin.

12 Willem Elders »Proceedings of the Josquin Symposium. Cologne, 11–15 July 1984«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 35, (1985).

sionen gewesen, die besonders aufschlussreich waren. Wie man vermuten kann, waren sich die Musikwissenschaftler in vielen Fragen nicht einig und daraus entstanden anregende Debatten und Überlegungen.

Lara Fischer: Hatten das Josquin-Symposium von 1984 in Köln und die damit verbundenen Diskussionen, Fragen und Erkenntnisse eventuell Einfluss auf die Aufführungspraxis der nachfolgenden Jahre?

Willem Elders: Das ist eine Frage, die sich nur schwer beantworten lässt. Im Allgemeinen habe ich die Erfahrung gemacht, dass sich die Josquin-Interpretation nach diesem Symposium in Köln kaum verändert hat. Sollte es wirklich so sein, dann ist das nicht die Schuld der Musikwissenschaftler. Meinem Eindruck nach interessieren sich die Musiker im Allgemeinen kaum für die Arbeit der Musikwissenschaftler. Immer wieder muss ich feststellen, dass sie zwar die Noten lesen, aber sich nicht bewusst machen, was die Herausgeber über den Notentext hinaus dazu geschrieben haben. Die Musiker nehmen sich die Noten zur Hand und denken, dass sie damit schon auskommen werden. Aber das reicht nicht. Das ist wirklich ärgerlich, aber so ist es halt. Die Ensembles gehen letztlich alle ihren eigenen Weg.

Lara Fischer: Können Sie sich noch an eine besonders produktive Begegnung von Wissenschaft und Aufführungspraxis während des Symposiums in Köln erinnern?

Willem Elders: Ja, das war sehr lustig. Es konnte passieren, dass etwa das *Hillard Ensemble* während eines Vortrags oder einer Diskussion aufgestanden ist, das soeben Besprochene direkt vor dem Publikum ausprobierte und die Theorie in die Praxis umsetzte. Zum Beispiel wurde Josquins *Nymphes des bois* früher meistens viel zu langsam gesungen. Man dachte, es sei eine Art Trauermusik. Doch es ist vollständig in schwarzen Noten notiert, was bedeutet, dass die Notenwerte verkürzt werden – drei Breves in der Zeit von zwei. Singt man diese Musik etwas schneller, klingt sie letztlich auch schöner. Das wurde zum Beispiel in Köln demonstriert.

Lara Fischer: Was war Ihr persönliches Highlight beim Josquin-Symposium von 1984?

Willem Elders: Mir hat die *Missa Gaudeamus*, die während des Hochamts am 15. Juli in der Basilika St. Ursula in Köln aufgeführt wurde, besonders gut gefallen. Ursprünglich sollte sie vom Tölzer Knabenchor aufgeführt werden. Doch zwei Wochen vor dem Konzert rief mich Klaus Neumann an und berichtete mir, dass der Dirigent des Tölzer Knabenchors krank geworden sei. Der Chorleiter war der Meinung, dass die Sänger noch zu jung seien, um die Messe unter der Leitung eines anderen Dirigenten aufzuführen. Daraufhin habe ich vorgeschlagen, *Chanticleer* aus San Francisco diesbezüglich anzufragen und sie haben zu-

gesagt. Während des Hochamtes standen sie hinter einem Notenpult, um die Messe aus einem Chorbuch zu singen. Das war wirklich sehr eindrucksvoll! Insgesamt hat mir das Josquin-Symposium in Köln besser gefallen als der New Yorker Kongress im Jahr 1971. Letzterer war schlichtweg zu groß für meinen Geschmack. Auch die Ensembles, die Edward Lowinsky für die Konferenz in New York ausgewählt hatte, waren teilweise viel zu groß für Josquins Musik. Man muss Lowinsky aber zugutehalten, dass es ihm immer wieder gelang, die entsprechende finanzielle Unterstützung für seine Projekte sicherzustellen. Die Resultate waren aber manchmal einfach ein »zu viel«. Ein gutes Beispiel dafür ist auch seine Edition des Medici Codex.¹³ Fünf Jahre nachdem diese Ausgabe erschienen ist, bekam ich als Herausgeber der *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* ein Exemplar zugeschickt. Zu diesem Zeitpunkt gab es natürlich schon zahlreiche Besprechungen, die meisten davon fielen sehr kritisch aus. Gemeinsam mit meinen Studenten, die damals eine Lehrveranstaltung bei mir besuchten, nahm ich mir den Abgleich der Faksimile-Ausgabe mit Lowinskys musikalischer Transkription vor. Dabei traten einige Fehler zu Tage.¹⁴ Für Lowinsky war die wichtigste Quelle der Medici Codex – er war sakrosankt. Ich habe mich eingehend mit dem Text von *Nymphes des bois* im Medici Codex befasst und konnte dabei zahlreiche sprachliche Fehler entdecken. Der Kopist war also wahrscheinlich ein Italiener. Lowinsky hat jedoch nicht alle diese Fehler berücksichtigt. Natürlich habe ich den Vorteil, dass ich seit fast 30 Jahren in Frankreich wohne und ziemlich gut Französisch spreche. Wahrscheinlich sollte ich nicht zu viel Kritik üben, denn ich bin froh, dass er sich dieser Aufgabe angenommen hat.

Lara Fischer: Haben Sie abseits des musikwissenschaftlichen Forschungsalltags in den vergangenen Jahren auch mit Musikern, Dirigenten oder Komponisten zusammengearbeitet?

Willem Elders: Ja, ich habe unter anderem mit dem Niederländischen Kammerchor, mit *Dialogo Musicale*, dem Ensemble *De Labyrintho*, dem Utrechter Studentenchor sowie dem *Hilliard Ensemble* zusammengearbeitet. Als das *Hilliard Ensemble* vor einigen Jahren in Utrecht war, erzählten sie mir von ihrem Vorhaben, die *Missa Hercules Dux Ferrarie* aufzunehmen. Die Messe war damals noch nicht in der *New Josquin Edition* erschienen und lag folglich nur in der Ausgabe von Smijers vor. Ich habe sie dann auf einen fehlerhaft aufgelösten Kanon

13 *The Medici Codex of 1518: A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino*, hrsg. von Edward Lowinsky, Chicago 1968 (Monuments of Renaissance Music, 3–5).

14 Elders, Willem, »The Medici Codex of 1518, A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino, ed. by Edward E. Lowinsky«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 24/1 (1974), S. 83–90.

im Agnus Dei aufmerksam gemacht. Einige Wochen später riefen sie mich aus England an und berichteten mir, dass sie nun die Aufnahme der *Missa Hercules Dux Ferrarie* in Angriff genommen und sich an meinen Hinweis bezüglich des Kanons erinnert hätten. Natürlich konnte ich Ihnen die Lösung nicht frei aus dem Gedächtnis darlegen. Deshalb bat ich sie, mich nach einer Stunde noch einmal anzurufen. Und schließlich konnte ich ihnen die Antwort geben.

2. Barbara Schwendowius (06.02.2021)

Barbara Schwendowius wurde 1943 in Insterburg (Ostpreußen) geboren. Sie studierte die Fächer Musikwissenschaft und Theaterwissenschaft zunächst an der Freien Universität Berlin sowie in Wien und Köln, wo sie 1970 mit einer von Karl Gustav Fellerer betreuten Arbeit über *Die solistische Gambenmusik in Frankreich von 1650 bis 1740* promoviert wurde. Nach acht Jahren Tätigkeit als Lektorin in der Archiv Produktion der Deutschen Grammophongesellschaft in Hamburg wechselte sie 1978 auf eine Redakteurstelle in der 1976 neu gegründeten Abteilung Alte Musik des Westdeutschen Rundfunks für die Bereiche Orgelmusik und geistliche Musik. Dort war sie unter anderem ab 1979 für die Produktionen an historischen Orgeln verantwortlich und wirkte 1984 an der Durchführung des Josquin-Symposiums aktiv mit. Von 1995 bis zu ihrem Eintritt in den Ruhestand 2004 war Barbara Schwendowius allein für die Programmgestaltung der Tage Alte Musik in Herne zuständig. Sie ist Mitherausgeberin des Bandes »50 Jahre Alte Musik im WDR 1954–2004«.¹⁵

Yehuda Epafroditus: Ich möchte gerne mit Fragen über Ihre Studienzeit anfangen. Alte Musik hat Ihren Lebenslauf geprägt und auch bereits in Ihrem Studium eine große Rolle gespielt, wie sich beispielsweise an Ihrer Dissertation zeigt. Wo haben Sie studiert und welche Persönlichkeiten haben Sie in Ihrem Studium geprägt?

Barbara Schwendowius: Ja, ich habe zuerst in Berlin an der Freien Universität studiert. Dort lehrten damals Martin Ruhnke¹⁶ und Arno Forchert¹⁷. Und weil ich Theaterwissenschaft im zweiten Fach hatte, bin ich dann nach Wien gegangen, wo es ein sehr gutes theaterwissenschaftliches Institut gab. Natürlich kannte ich aber auch das dortige Musikwissenschaftsinstitut, wo zu dieser Zeit noch

15 *50 Jahre Alte Musik im WDR 1954–2004*, hg. von Thomas Synofzik, Barbara Schwendowius und Richard Lorber, Köln 2005.

16 Martin Ruhnke (1921–2004), Musikwissenschaftler.

17 Arno Forchert (1925–2011), Musikwissenschaftler.

der allgewaltige Professor Schenk¹⁸ lehrte. Aber auch die Musikethnologie war dort vertreten. Man konnte also auch unabhängig vom großen Ordinarius seine Studienanteile wählen. An der Musikhochschule waren ebenfalls gute Lehrer. Also: Von Wien mit Musikwissenschaft und Theaterwissenschaft bin ich dann nach Köln gegangen, wo es auch ein sehr großes musikwissenschaftliches Institut gab mit Professor Fellerer¹⁹. Dort habe ich dann die entscheidenden Semester verbracht und Lehrveranstaltungen zu unterschiedlichen Themen besucht. Zu meiner Studienzeit gab es allerdings nur wenige Seminare zur Renaissancemusik, geschweige denn zu Josquin im Speziellen. Zwar hatten das die Professoren Niemöller²⁰ und Fellerer durchaus in Betracht gezogen, aber nicht so explizit. Die Josquin-Arbeiten haben dann tatsächlich erst nach meinem Studium an Bedeutung gewonnen.

Nach dem Studium hatte ich das große Glück, dass ich eine Anstellung bei der *Archiv Produktion* der *Deutschen Grammophon* in Hamburg bekam. Dort arbeitete ich im Lektorat und war für die Begleithefte, Booklets und Veröffentlichungen zuständig. Das war in den 70er Jahren, also von 1971 bis 1978. *Pro Cantione Antiqua* war damals das erste und quasi einzige Vokalensemble [im Bereich der Alten Musik] in England. Heute existiert dieses Ensemble nicht mehr. Inzwischen gibt es außerdem sehr viele andere solcher Ensembles. Zu dieser Zeit habe ich mich von Berufs wegen sehr viel mit dieser Epoche beschäftigt. Für die verschiedenen Texte habe ich mich für die *Archiv Produktion* auf die Suche nach passenden Autoren gemacht. Für Cristóbal de Morales hatten wir beispielsweise den damaligen Spezialisten Robert Stevenson²¹ aus Kalifornien sowie Jeremy Noble²² als Teilherausgeber von Noten für *Pro Cantione Antiqua* gewinnen können. Sie haben auch die begleitenden Texte zu den Produktionen geschrieben. Schon 1972 machte sich auch das Hamburger Ensemble *Monteverdi-Chor*, das damals ursprünglich von der Universität ausging, mit der Musik Monteverdis vertraut. Der Chor brachte dann auch in eben diesem Jahr bei der *Archiv Produktion* eine erste große Sammlung mit Josquins *Marien-Motetten* heraus. Jürgen Jürgens²³ hat beschrieben, dass er für diese Aufnahme mit den Instrumentalisten der Hamburger Bläser- und Streichergruppe zusammenarbeitete. Außerdem erzählte er, dass er an einigen Stellen schon versucht hatte, mit Diminution bei der Aufführung zu arbeiten, was ich nachträglich eigentlich ganz bemerkenswert

18 Erich Schenk (1902–1974), Musikwissenschaftler.

19 Karl Gustav Fellerer (1902–1984), Musikwissenschaftler.

20 Klaus Wolfgang Niemöller (*1929), Musikwissenschaftler.

21 Robert Stevenson (1916–2012), Musikwissenschaftler.

22 Jeremy Noble (1930–2017), Musikwissenschaftler.

23 Jürgen Jürgens (1925–1994), Dirigent.

finde. Dieser Chor wandte sich hinterher dann mehr der Musik Monteverdis zu als den Kompositionen von Josquin. Als einzige Gruppe, die sich damit intensiv beschäftigte, hatte *Pro Cantione Antiqua* die Frankoflamen und dabei natürlich auch immer wieder Josquin in ihr Programm aufgenommen. Diese englischen Ensembles hatten dann ja hinterher sehr gute Nachfolger, doch waren es zunächst einmal sie, die das Bild prägten.

Yehuda Epafroditus: Haben Sie in Ihrer Studienzeit Josquins Musik im Radio gehört? Welche Möglichkeiten gab es damals, wenn man seine Musik hören wollte? Erinnern Sie sich an Aufführungen?

Barbara Schwendowius: Nein. Nicht, dass ich wüsste. Ich habe allerdings vor meiner Studienzeit, ungefähr von meinem 15. bis 18. Lebensjahr, in der Marien-Kantorei in Lemgo mitgesungen. (Dort bin ich auch zur Schule gegangen.) Dieser Chor hatte ein sehr breitgefächertes Repertoire, unter anderem gehörte auch Renaissance-Musik dazu. Wir sangen zum Beispiel Messen und Motetten von Josquin. Das war meine erste aktive Begegnung mit Josquin und Obrecht. Aber ich kann mich nicht erinnern, dass ich diese Musik im Radio gehört hätte. Im Konzert wüsste ich nicht, wer das damals hätte machen können, bis sich dann schließlich die englischen Ensembles wie *The King's Singers*, *Hilliard Ensemble* und viele andere gründeten.

Yehuda Epafroditus: Können Sie sich an Einzelheiten Ihrer ersten Begegnung mit der Musik von Josquin erinnern? Welchen Eindruck hatten Sie?

Barbara Schwendowius: Wir hatten einen sehr aufgeschlossenen Kantor, der diese Musik sehr plausibel mit uns probte. Die Marien-Kantorei in Lemgo war ein sehr guter Chor, der sich sehr auch für solche Musik einsetzte und Kompositionen von Praetorius, Schütz, Josquin oder Obrecht mit Begeisterung sang. Dieses Renaissance-Repertoire gehörte immer zum Programm, ohne jedoch den Schwerpunkt zu bilden. Aber es waren immer richtige Chor-Ereignisse. Die Marienkirche, in der wir auftraten, hatte eine sehr gute Akustik. Es hat sich dort sehr gut angehört, und wir haben das mit viel Begeisterung gesungen.

Yehuda Epafroditus: Wann genau fand diese Chorarbeit statt?

Barbara Schwendowius: Das betraf die Zeit von 1958 bis 1965 – aus heutiger Perspektive ist das also tiefe Geschichte, eine ganze Epoche liegt das zurück. Hinterher war ich dann in der Studentenkantorei in Berlin, die Michael Schneider,²⁴ der große Organist, geleitet hat. In diesem Chor haben wir aber keine Renaissance-Musik, sondern vor allem Stücke von Bach gesungen. Aber in den 1960er Jahren gab es zum Teil auch schon Anregungen des Westdeutschen Rundfunks, der damals gute Chöre im Programm hatte. Da wurden sehr viele

24 Michael Schneider (1909–1994), Organist.

Motetten der deutschen Renaissance gesungen. Dadurch habe ich also durchaus einen Bezug zu dieser Zeit gehabt, aber das betraf nicht die Musik von Josquin. Seinen Kompositionen bin ich erst dann wieder begegnet, als sich diese guten Vokalensembles gegründet haben. Später während des Berufslebens hatten wir auch in Köln sehr gute Ensembles, die diese Musik gerne machten.

Yehuda Epafroditus: 1971 fand eine Josquin-Konferenz in New York statt. Haben Sie damals auch davon gehört?

Barbara Schwendowius: Ja, ich habe zwar davon gehört, aber mich nicht näher damit befasst. Keiner wäre auf die Idee gekommen, daran teilzunehmen. Hinterher habe ich häufig an Musikkongressen teilgenommen, aber das war eigentlich immer meiner eigenen Initiative entsprungen – beruflich war es nicht notwendig. Solche Veranstaltungen boten immer wieder die Möglichkeit, seine Fühler für ein neues Repertoire auszustrecken.

Yehuda Epafroditus: Noch einmal zurück zu Ihrer Studienzeit: Wie haben Sie früher den WDR selbst und den Bereich der Alten Musik im WDR wahrgenommen?

Barbara Schwendowius: Ich habe versucht, so viel wie möglich vom WDR-Programm zu hören. Allerdings habe ich viele Jahre außerhalb des WDR-Sendegebiets, das damals lediglich auf Nordrhein-Westfalen begrenzt war, gelebt. Erst als ich in Köln wohnte, konnte ich auch an den Konzerten teilnehmen. In dieser Zeit habe ich aber noch keine besondere Beziehung zum Radio geknüpft. Ich war ganz normaler Konsument. Auch damals wurden schon – wenn auch selten – öffentliche Konzerte für Alte Musik veranstaltet.

Yehuda Epafroditus: Wie kamen Sie dann schließlich zum WDR?

Barbara Schwendowius: Von 1970 bis 1978 hatte ich im Lektorat der *Archiv Produktion* einen wirklich interessanten Job, bei dem ich auch sehr viele Künstler und Wissenschaftler kennenlernte, die dann für die begleitenden Texte zu den Aufnahmen herangezogen wurden und sehr viel auf dem Gebiet der Alten Musik mitwirken konnten. Aber nach acht Jahren ergab sich für mich dann die Gelegenheit: Beim WDR wurde eine neue Stelle ausgeschrieben. Auf diese habe ich mich beworben und sie dann – Gott sei Dank – auch bekommen. Das war die neue Stelle, die nach der offiziellen Gründung der Abteilung im Jahr 1976 für die Redaktion Alte Musik geschaffen wurde. Obwohl es beim WDR schon vorher viele Tätigkeiten auf dem Gebiet gab, konnten wir nun mit zwei Personen [d.h. zusammen mit Klaus L. Neumann] ordentlich losziehen. Bei meiner Arbeit kamen mir auch die zahlreichen Beziehungen, die ich während meiner Zeit im Lektorat der *Archiv Produktion* der *Deutschen Grammophon-Gesellschaft* geknüpft hatte, zugute.

In der Zeit um 1980 tauchten viele englische Ensembles im Musikbetrieb auf. Und obwohl es Westdeutscher Rundfunk hieß, arbeiteten wir international. Ich

erinnere mich zum Beispiel, dass 1980 zur Jahrhundertfeier der Fertigstellung [des Kölner Doms] Cathedralchöre aus Europa – aus England, Ungarn, Belgien und auch die Regensburger Domspatzen – nach Köln kamen. Sogar die *Cappella Sistina* fand sich ein. Der Chor wurde extra von der italienischen Luftwaffe eingeflogen. In der Redaktion für Alte Musik haben wir von dieser Fülle an Ensembles und Repertoire sehr profitiert.

Im WDR war ich für geistliche Musik und Orgelmusik zuständig. Das bezog sich nicht nur auf den westdeutschen Bereich, sondern auf die internationale Musikwelt. Wir luden verschiedenste Ensembles ein. Die Bereiche innerhalb der ARD waren zwar nach Bundesländern festgelegt, aber in Köln haben sich sehr viele Kräfte zusammengefunden, und es konnte einiges auf die Beine gestellt werden, was bei den anderen Sendern nicht so auf Interesse stieß.

Yehuda Epafroditus: In Zusammenarbeit mit Willem Elders fand 1984 das Josquin-Symposium im WDR-Funkhaus statt. Sie und Ihr Kollege Klaus L. Neumann²⁵ waren für die Organisation des Symposiums und der Konzerte verantwortlich. Erinnern Sie sich vielleicht noch, wie es überhaupt zu diesem Symposium kam?

Barbara Schwendowius: Ja, das Symposium war ein Anstoß von Willem Elders,²⁶ der sich an den Abteilungsleiter Alfred Krings²⁷ gewandt hatte. Krings war, was die Renaissancemusik betraf, immer sehr aufgeschlossen. Krings hatte bereits zwei Jahre zuvor die Wiederbelebung der Musik von Hildegard von Bingen angeregt. Das war ein Thema, was das Ensemble *Sequentia* ins Haus gebracht hatte; und es wurde daraufhin ein Symposium zu Hildegard von Bingen veranstaltet.²⁸ Übrigens nahmen daran auch amerikanische Musikwissenschaftler und Spezialisten teil. *Sequentia* holten wir für die Aufführung der Musik dazu. Das ging vor allen Dingen auf die Initiative von Alfred Krings zurück, der dann auch sehr engagiert bei der Präsentation dieser Konzerte und Vorträge war. So entwickelte sich die Idee, ein Symposium im Hörfunk zu machen. Zwar möchte man in der Musikabteilung eines Radiosenders vor allem Musik und eben keine Diskussionen oder langen Vorträge im Programm haben, aber dennoch fiel diese Idee bei Krings auf fruchtbaren Boden.

Krings war also die treibende Kraft für die Hildegard von Bingen-Präsentation und die ersten Aufnahmen mit *Sequentia*. Von seiner praktischen, musikalischen, beruflichen und studentischen Herkunft her war er aber auch mit der Musik der

25 Klaus L. Neumann (1933–2022), langjähriger Mitarbeiter der Abteilung Alte Musik des WDR.

26 Willem Elders (*1934), Musikwissenschaftler.

27 Alfred Krings (1919–1987), Musikwissenschaftler und langjähriger Mitarbeiter des WDR.

28 Das Symposium fand 1981 in Vorbereitung einer szenischen Aufführung des *Ordo Virtutum* mit dem Ensemble *Sequentia* statt, die der WDR 1982 in der Kölner Kirche Groß St. Martin realisierte.

Frankoflamen vertraut. Das Josquin-Symposium war für ihn somit kein Ding der Unmöglichkeit, und er hat diese Idee letztlich aufgegriffen. Mein Redakteurskollege, Klaus Neumann, und ich haben uns diesem Projekt dann angeschlossen. Da wir zu dieser Zeit schon eine ganze Reihe an hervorragenden Ensembles kennengelernt und mit ihnen gearbeitet hatten, war es kein Problem, das Konzertprogramm des Josquin-Symposiums zu bestücken.

Yehuda Epafroditus: Kam es beim Josquin-Symposium zu einem Austausch zwischen Künstlern und Wissenschaftlern?

Barbara Schwendowius: Ja, im Rahmen des Symposiums gab es einen direkten Austausch. Es wurden unter anderem Workshops veranstaltet. Einzelne auführungspraktische Fragen, die sich im Laufe der Workshops ergaben, wurden unmittelbar von den Ensembles – beispielsweise von *Chanticleer*, dem *Hilliard Ensemble* oder von *Dialogo Musicale* – ausprobiert. Unter anderem erinnere ich mich, wie sensationell es war, als die Theorien vom speziellen Gesangsstil demonstriert wurden, wozu sich das Ensemble *Chanticleer* bereitgefunden hatte. Wir hatten ein riesiges Notenpult besorgt, was also beidseitig zu nutzen war. Die Sänger gruppieren sich herum, und man hatte den Eindruck wirklich einer mittelalterlichen Capella.

Die Workshops fanden im kleinen WDR-Sendesaal statt. Es war das erste Mal, dass man mitverfolgen konnte, wie verschiedene Ensembles zum Beispiel an den unterschiedlichen Arten der Aussprache arbeiteten. Ich erinnere mich noch an Rebecca Stewart.²⁹ Sie hat sehr viel Wert auf die Aussprache gelegt. Solche Fragestellungen wurden im Rahmen der Workshops intensiv diskutiert und von den anwesenden Ensembles direkt ausprobiert. Das betraf auch die Frage, ob beispielsweise Instrumente in den Kompositionen vom Josquin eingesetzt werden sollten.

Was neu war, glaube ich: Es ging wirklich darum, auf die Klangfarben der einzelnen Landschaften Europas zu achten, was Rebecca Stewart da propagierte. Dass es anders klingt, wenn ein Flame etwas singt, als ein Italiener oder so. Zusammen mit den Aussprachemöglichkeiten und den vokalen Besetzungen haben sich da sehr viele neuen Anstöße ergeben. Das *Hilliard Ensemble* hat sich äußerst intensiv mit der Aussprache der jeweiligen Epoche und Orte beschäftigt. Auf diese Weise entstanden vollkommen unterschiedliche Klangfarben. Das ist auch für uns sehr überraschend gewesen.

Durch dieses praktische Ausprobieren konnten also einige Erkenntnisse gewonnen werden. Auch die Musikwissenschaftler berichteten, dass durch diese Demonstrationen und Aufführungen einiges von ihren Problemen etwas klarer

29 Rebecca Stewart, Musikwissenschaftlerin und Sängerin.

geworden sei, beispielsweise was die Echtheit der Kompositionen anbelange. Es ergab sich folglich eine Art Dialog zwischen wissenschaftlichem Hintergrund und praktischem Vordergrund, der ja nicht trocken daherkommen darf, sondern aus all den Erkenntnissen Musik machen muss.

Yehuda Epafroditus: Welche Bedeutung hatte für Sie persönlich dieses Symposium bezüglich der Aufführungspraxis von Josquins Musik und der Alten Musik im Allgemeinen?

Barbara Schwendowius: Ich habe eigentlich immer die Entwicklung verfolgt, die sich unter den Musikern zeigte, die ihre Wege in der Aufführungspraxis suchten. Ich habe sehr viel mit dem Ensemble *Chanticleer* zusammengearbeitet. Dabei ist mir diese Musik – sowohl weltliche als auch geistliche Stücke – sehr nahegekommen. Auf dieser Weise lernt man immer mehr kennen und kann immer mehr ausprobieren. Seither hat sich dieses Interesse bei mir immer mehr verfestigt. Wenn man einen wichtigen Gegenstand hat und die Möglichkeit, das darzustellen, macht man das mit den besten Mitteln, die zur Verfügung stehen. Wir hatten – Gott sei Dank – im WDR eine ganze Menge Freiheiten, was die Produktionen und Sendungen betraf. Zwischen der Produktion und der eigentlichen Sendung liegt ein ziemlich großer Schritt. Man muss sich noch einmal auf andere Weise mit dem Thema auseinandersetzen, schließlich möchte man es den Hörerinnen und Hörern angemessen präsentieren. Selbst heute, wo die Renaissancemusik im Repertoire und Radioprogramm angekommen ist, ist diese Musik trotzdem nicht allen verständlich. Das Ziel sollte also immer sein, den Hörern die Musik so zu präsentieren, dass sie davon beeindruckt sind. Das ist letztlich die Aufgabe der Moderatoren und Redakteure. Wir haben sehr viele Konzerte in Nordrhein-Westfalen veranstaltet. Darunter waren auch sehr anspruchsvolle Programme. Damit hat man die [Sende-]Gebiete gut versorgt, was ja damals nicht so leicht und nicht so selbstverständlich war. Heute kann man überall alle Programme hören. Aber damals gab es während und nach den Konzerten immer sehr interessante Begegnungen zwischen Musikern und Publikum. Das Publikum konnte hinterher beispielsweise Fragen an die Musiker stellen. Heute hört man sich für gewöhnlich das Konzert an und geht danach wieder nach Hause. Doch früher gab es mehr Interaktion zwischen Musikern und Konzertbesuchern, und das hat immer schon eine gute Wirkung gehabt.

Klaus Pietschmann: Das Josquin-Symposium von 1984 fiel in die Zeit der Diskussionen um die Aufführungspraxis der Renaissancemusik. Sie hatten vorher von *Pro Cantione Antiqua* und dem Instrumenteneinsatz gesprochen. Bei dem Symposium waren mit *Hilliard* und *Chanticleer* Ensembles dabei, die auf Instrumente konsequent verzichtet haben. Es war aber auch *Dialogo Musicale* dabei, die Instrumente verwendet haben. Es gab damals heftige Diskussionen innerhalb

der Wissenschaft. Können Sie sich erinnern, ob diese Glaubenskämpfe um die Verwendung von Instrumenten beim Symposium eine Rolle gespielt haben?

Barbara Schwendowius: Das kann ich jetzt nicht mehr nachvollziehen. Ich konnte nicht bei allen Workshops dabei sein, da wir daneben natürlich auch noch unseren normalen Radiobetrieb laufen lassen mussten. An solche Diskussionen kann ich mich nicht erinnern, muss ich gestehen. Das wird wahrscheinlich in den Diskussionsbeiträgen dokumentiert sein, die dann später von einem Mitarbeiter von Herrn Elders zusammengestellt wurden.

Klaus Pietschmann: Jedenfalls blieb *Dialogo Musicale* offensichtlich auch nachfolgend den bisherigen Praktiken treu.

Barbara Schwendowius: Ja, wenn ich jetzt an *Dialogo Musicale* denke, weil sie dann ja auch viele andere Repertoires aus anderen Gebieten weiterbearbeiteten. Ich erinnere mich an die Produktion mit Musik am Hof Rudolfs II.,³⁰ für die sie auch Instrumente eingesetzt haben. Ich habe jedenfalls nicht in Erinnerung, dass das mit irgendeinem ideologischen Eifer gemacht wurde, der sich dann verfestigt hätte. Vielmehr haben sie hinterher auf ihrem Gebiet weitergemacht und weiter experimentiert, je nach den Umständen, die sie dann für ein bestimmtes Repertoire angewandt haben, wie Musik der Lutherzeit. Natürlich haben sie das dann, als *Dialogo*, mit ihren Instrumentalisten besetzt.

Yehuda Epafroditus: Wie viele Leute waren denn ungefähr im Publikum – sowohl bei den Workshops als auch bei den Konzerten?

Barbara Schwendowius: Das war abhängig von den Räumen. Die Workshops fanden im kleinen Sendesaal statt. Dort waren vielleicht 50 Personen dabei. Und die Konzerte in den Kirchen waren vollbesetzt. Wir hatten ja durchaus unsere eigenen Werbemöglichkeiten, indem wir in vielen unserer Sendungen – und wir hatten damals sehr viele Sendungen – immer wieder auf die Veranstaltungen hingewiesen haben. Und unsere Hörer und Hörerinnen waren eigentlich schon immer so eingestellt, dass sie sagten: »Aha, dann führt mich das hier ein bisschen weiter, und da gehe ich doch mal hin.« Da die meisten der Konzerte ohne Eintrittsgelder waren, war das auch vom Aufwand her nicht so schwierig. Zu den Konzerten konnte also jeder kommen, und es war eigentlich auch immer ausreichend Platz. Es hörte sich gut an, weil wir eben die Kirchen ausgesucht hatten, die gut klingen.

Damals konnten die Leute auch einfach ins Funkhaus kommen. Das wäre heute aus Sicherheitsgründen wahrscheinlich alles schwieriger. Auch die Workshops im kleinen Sendesaal waren gut besucht. Ich habe erst nachträglich gemerkt, wie viele aus der weiteren und näheren Umgebung gekommen waren: Dazu gehör-

30 In Koproduktion mit WDR erschien 1992 eine CD von *Dialogo Musicale* mit dem Titel *Musik am Prager Hof Rudolfs II.*

ten Kirchenmusiker und Organisten, aber auch andere Instrumentalisten. Es gab damals sehr viele Amateurbläser und Renaissance-Bläserensembles. Solche Personen fanden in den Workshops natürlich auch ihr Futter. Die damals in Köln sehr lebendige Kirchenmusikszene war an den Workshops natürlich auch interessiert. Und wenn man die Musik von Josquin im Kölner Dom hört – schließlich wurde das Josquin-Symposium mit einem Gottesdienst im Dom beschlossen, bei dem *Chanticleer* die *Missa Gaudeamus* aufführte – ist das natürlich ein besonderes Erlebnis und äußerst beeindruckend, nicht nur für Renaissance-Freaks. Außerdem hatten wir das Glück, dass wir viele Sendungen und Sendezeiten hatten, um solche Dinge im Einzelnen zu erläutern und für die Zuhörer aufzuarbeiten.

Yehuda Epafroditus: Hat Alfred Krings beim Symposium auch aktiv mitgewirkt?

Barbara Schwendowius: Er hat bei dem Josquin-Symposium nicht mehr so viel an eigener Arbeit hineingesteckt wie noch beim Hildegard von Bingen-Symposium, was weitgehend eben auf sein Betreiben stattgefunden hatte und präsentiert worden war. Beim Josquin-Festival haben Klaus Neumann und ich die Sendungen gemacht. Und soweit es ging, wurden auch die Workshops gesendet, denn schließlich waren wir noch immer ein Musiksender. Wir hatten dadurch nicht die Berechtigung wie andere Kollegen, die daraus ein Feature oder Feuilleton oder so was machen konnten, wo eben sehr viel nur gesprochen wird. Das gehört in eine andere Kategorie, daran konnten wir uns nicht beteiligen. Wir haben die Workshops letztlich immer in Musiksendungen eingebaut.

Die reinen Workshops, bei denen viel gesprochen wurde und nur einzelne Musikbeispiele erklangen, waren schwer in einer Musiksendung unterzubringen – dazu hatten sie zu wenige Musikanteile. Die Aufnahmen mussten natürlich kopiert und nach Utrecht geschickt werden, damit sie für die nachfolgende Publikation transkribiert werden konnten. Die Workshops konnten wir folglich nicht in extenso, sondern nur in kleinen Beispielen senden, während die Konzerte alle ausführlich gesendet, kommentiert und erläutert wurden.

Yehuda Epafroditus: Diese Aufgaben übernahmen also nur Sie und Klaus L. Neumann?

Barbara Schwendowius: Ja. Ich weiß auch, dass ich mir wegen der Schreibweise des Namens [Desprez] den Kopf zerbrochen habe. Ich glaube, dass jetzt alles in einem Wort und mit großem D geschrieben wird und nicht mit diversen Einzelteilen, Groß- und Kleinschreibung. Es war überall diese Entscheidung notwendig, damit man in den Veröffentlichungen eine einheitliche Schreibweise des Namens hatte.

Yehuda Epafroditus: Gibt es von Ihrer Seite aus darüber hinaus Erlebnisse vom Symposium, die Sie uns noch erzählen möchten? An was können Sie sich noch erinnern?

Barbara Schwendowius: Es war gar nicht so einfach, die vielen internationalen Ensembles nach Köln zu bekommen. Sowas bedarf einer langen und sorgfältigen Planung. Hinzu kam die thematische Vielfalt in Bezug auf die Musik von Josquin, die wir abdecken wollten. Eben ein Zusammenspiel aus Theorie und Praxis – Willem Elders und seine Studenten lieferten die Texte fürs Programmheft, und die Ensembles probten und tauschten sich rege aus. Besonders schön fand ich, dass am Ende aller Konzerte der Introitus Gaudeamus gesungen wurde. Dies hat alle Veranstaltungen miteinander verbunden.

In Vorbereitung auf unser Gespräch ist mir eingefallen, dass auf Wunsch von Herrn Krings der Tölzer Knabenchor eingeladen worden war, obwohl das weder zu Stil noch zu Repertoire der Josquin-Zeit passte. Letztlich haben sie dann kurzfristig abgesagt. Das Ensemble *Chanticleer* hat dann deren Programm übernommen. Es waren schließlich Live-Sendungen, und sie mussten sich auf ein anderes Repertoire einstellen, nachdem sie ihr eigenes Programm schon abgeliefert hatten. Sie haben auch nochmal ein paar Stunden zusätzlich proben müssen. Aber es hat meiner Meinung nach wirklich gut funktioniert und sehr beeindruckt. In Hinblick auf die Aufnahmen weiß ich noch, dass es außerhalb des Funkhauses Ü-Wagen, Tonmeister und -techniker brauchte. Wir hatten ein festes Team, das die ganze Zeit an den Spielstätten war und Aufnahmen gemacht hat. Die Umsetzung unserer Ideen und Pläne stellte wirklich die größten Herausforderungen dar, aber wir hatten zum Glück sehr gute Leute dabei.

Klaus Pietschmann: Mittlerweile hat sich das Format ›Workshop‹ bei Tagungen etabliert, aber vor 40 Jahren stellte dies ein Novum dar. Hat hier möglicherweise das Josquin-Symposium 1971 in New York auch in irgendeiner Form Pate gestanden? Denn zu dem Tagungsband gibt es drei kleine Schallplatten, die die Beiträge der *Schola Cantorum Stuttgart*, der *Prager Madrigalisten*, *New York Pro Musica* und *Capella Antiqua München* dokumentieren.

Barbara Schwendowius: Nein, das glaube ich nicht. Das Format ›Workshop ist meines Erachtens nichts Außergewöhnliches. Da spielten eher Rundfunkerführungen mit, die man bis dahin gesammelt hatte. Denn im Wortbereich des Rundfunks wurde mit Einführungen und Diskussionen schon immer Ähnliches gemacht, so dass es die Leute gewöhnt waren, Wort und Text präsentiert zu bekommen. Bei den Workshops wäre das im Prinzip ähnlich gewesen. Leider konnten die Workshop-Abschnitte nur in Teilen gesendet werden, wenn ich entsprechende Wort-Musik-Sendungen hatte. Und das Josquin-Symposium 1971 hätte auch nur Herr Krings miterleben können, weil Klaus Neumann und ich da noch woanders gearbeitet haben. Vielleicht kamen dazu noch ein paar Ideen von Willem Elders.

Klaus Pietschmann: Können Sie sich noch erinnern, ob die Kölner Musikwissenschaft dieses Symposium damals wahrgenommen bzw. sich dafür interessiert

hat? Es ist interessant, dass scheinbar niemand von den Kölnern aktiv dabei gewesen ist.

Barbara Schwendowius: Ja, das ist auffallend. Vielleicht gab es zu der Zeit niemand, der sich mit der Epoche beschäftigte. Ich glaube jedoch nicht, dass das bewusst gemieden wurde, vielleicht eher freundliche Gleichgültigkeit. Jedenfalls haben wir sonst durchaus mit Kölner Musikwissenschaftlern zusammengearbeitet. Beispielsweise haben wir 1999 mit der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte ein Brühler Schlosskonzert veranstaltet. In Zusammenarbeit mit dem Haydn-Institut hat Klaus Neumann *Il ritorno di Tobia* mit der *Cappella Coloniensis* produziert und auch für andere Bereiche der Kammermusik mit Niemöller zusammengearbeitet. Genauso sind andere Wort-Musik-Sendereien von Kölner Musikwissenschaftlern gemacht worden. Aber für Josquin wüsste ich jetzt nicht, dass sich da eine besondere Zusammenarbeit geboten hat. Es ist wahrscheinlich wie Sie sagen, dass sich da keiner von denen gezeigt hat. Ob es da Zerwürfnisse zwischen Krings und anderen gegeben hat, weiß ich nicht.

Yehuda Epafroditus: Können Sie noch einmal etwas näher erläutern, wie die Aufzeichnungen der Workshops bzw. der Konzerte von dem Symposium 1984 verwendet wurden? Hat man sie auch anderen westeuropäischen oder amerikanischen Rundfunkstationen angeboten?

Barbara Schwendowius: Wir hatten keine Möglichkeit, die Workshops ungekürzt in einer unserer Sendungen unterzubringen, da die Richtlinien unserer Abteilung nicht dafür geeignet waren. Eine Kooperation mit anderen Teams, wie der Abteilung für Sinfonie und Oper, war nicht möglich, weil die wiederum auch nur ihre eigenen Formate hatten.

Die Aufnahmen der Konzerte wurden dann alle im Radio gesendet und innerhalb der EBU, der European Broadcasting Union, angeboten. Ich kann allerdings nicht genau sagen, ob und wer das tatsächlich in Anspruch genommen hat. So sind wir bei vielen unserer Veranstaltungen vorgegangen, weil wir unsere Inhalte möglichst international verbreiten wollten. Aber mit amerikanischen Sendern habe ich keinen Kontakt gehabt.

Yehuda Epafroditus: Bestand auch die Möglichkeit für das Publikum bzw. für die Radiohörer Rückmeldungen zu geben? Wie waren die Reaktionen auf das Symposium?

Barbara Schwendowius: Es bestand damals oft ein sehr direkter Kontakt. Da konnten sich die Leute also wirklich bei der Redaktion melden oder man traf sich. Das fand ich persönlich immer am besten. Da wir viele Konzerte in allen Ecken des Landes machten, begegnete man auch vielen der Radiohörer. Auf diese Weise konnte man einen sehr guten Kontakt aufbauen, der manchmal über Jahre hinweg hielt. Sie schrieben auch an die Redaktion und stellten uns Fragen.

Es war also tatsächlich ein verhältnismäßig direkter Kontakt. Heute geschieht der auf anderen Wegen.

Ich erinnere mich pauschal an viele Reaktionen von Hörerinnen und Hörern, die das Symposium gut aufgenommen haben. Sie haben das gesamte Programm sehr geschätzt. Das bilde ich mir zumindest ein: wirklich eine sehr aufmerksame Hörschaft, die sich auf so etwas eingelassen und das als Anregung genommen hat. Mir fällt auch ein, dass ich mehrerer Jahre hintereinander eine Reihe mit historischen Orgeln aus Italien, Spanien, Polen, Österreich gesendet habe. Da hat man gesagt: »Ach, das ist ja eigentlich mal eine Anregung. Das hat mir den Schwung gegeben, mich näher mit früher italienischer Orgelmusik zu beschäftigen«; weil das auf diesen Orgeln eben anders klang, als wenn man das auf einer 08-15 Orgel spielt.

So ähnlich war es bei Josquin. Es sind wahrscheinlich viele kleinere Gruppen gewesen, die sich [im Anschluss an unser Symposium] damit beschäftigt haben. Anschließend wurde auch eine *Josquin Capella* gegründet, die auch heute noch existiert. Wir haben damals auch Versuche gemacht, zum Beispiel für *Rhein-Renaissance*³¹ drei Konzerte zu veranstalten, um das auch an den wenigen Renaissanceorten im rheinischen Gebiet vorzuführen, so dass man ein bisschen lokales Flair bekommt, in welcher Art von Räumen sich vielleicht diese Musik abgespielt hat. Solche Anregungen habe ich immer mal wieder von Hörerinnen und Hörern als Rückmeldung bekommen. Ich muss wirklich sagen, dass das Publikum sehr aufgeschlossen war. Heute ist der Weg vielleicht nicht so direkt. Aber damals konnte man sich wirklich gut persönlich verständigen.

Lara Fischer: Was gab es bei den Aufnahmen von Konzerten – sowohl beim Symposium 1984 als auch bei anderen Konzerten im Bereich der Alten Musik – zu beachten? Haben Sie beispielsweise mit spezialisierten Tonmeistern zusammengearbeitet?

Barbara Schwendowius: Da sind immer die Fragen bei jedem Tonmeister und Redakteur gewesen: Wo nimmt man etwas auf? Denn die Räume mussten sich in einer ruhigen Umgebung befinden und trotzdem erreichbar sein. Wir haben die Orte sehr genau vorher getestet und möglichst nach Repertoires sowie Besetzung ausgesucht. Beim Symposium wählten wir zum einen die romanische Kirche St. Ursula, die groß aber gleichzeitig intim genug ist, sowie den Funksaal. Zum anderen haben wir einen Raum im Wallraf-Richartz-Museum arrangiert, der eigentlich nicht so gut geeignet war. Aber das war notgedrungen, weil der Ort nahe dem Funkhaus sein musste. Die Orte und die Ensembles kannten wir alle jedenfalls sehr genau.

Die Spezialisierung auf geistliche Musik hat es natürlich mit sich gebracht, dass ich für verschiedene Ensembles in ganz Deutschland herumgefahren bin und

31 Am 11./ 16./ 18. Oktober 1998 in Jülich/ Rheydt/ Köln-Rheinkassel.

viele Kirchen angesehen habe, um angemessene Orte zu finden. Die Tonmeister konnten wir zwar verabreden, doch war es dann letztlich wieder die Entscheidung einer anderen Abteilung, welcher Tonmeister dazukommt. In der Abteilung Alte Musik hatten wir Tonmeister und eine Tonmeisterin, die sich darauf spezialisierten. Außerdem gab es auch oft freie – also nichtangestellte – Tonmeister. Zu ihren Aufgaben gehörte es ebenfalls, auch Neue Musik aufzunehmen. Sie mussten dann alles können. Eine Zusammenarbeit nach der Art, dass eine bestimmte Person als Tonmeister für alles von der Idee bis zur Aufnahme und Durchführung zur Verfügung steht, hatten wir nicht. Wir mussten uns dem Rundfunkbetrieb unterordnen und den Tonmeister nehmen, den uns der Rundfunk zugeordnet hatte. Und wenn irgendeine große Veranstaltung mit dem Rundfunksinfonieorchester dazwischenkam, dann musste der Tonmeister zuallererst das machen und nicht zu einem Spezialensemble fahren. Wir haben uns immer darum bemüht, eine enge Beziehung zu den Tonmeistern zu haben, um zu wissen, ob und wie sie mit den Besonderheiten der Alten Musik, wie der tiefen Stimmung, zurechtkommen. Die Rundfunkbedingungen sind jedoch wichtiger gewesen, als was wir uns zurechtlegen konnten. Heute ist es bestimmt ganz anders. Aber damals war noch eine ziemlich lockere Struktur vorhanden.

Yehuda Epafroditus: Abgesehen von dem Symposium: Kam Josquins Musik – vielleicht auch in Verbindung mit seinen Zeitgenossen – damals in WDR-Programmen oft vor?

Barbara Schwendowius: Ja, damals hatte ich wöchentlich Sendungen für geistliche Musik und Oratorien. Neumann hatte zudem eine regelmäßige Sendung von einer halben Stunde mit Renaissancemusik, wo man immer wieder Josquin einbauen konnte. Auch war Josquins Musik durchaus bei den größeren Veranstaltungen über die Zeit um 1500 immer dabei: Sein *Mille Regretz*, das dann später in einer Morales-Messe verwendet wurde, haben wir beispielsweise in Herne 1997 mit Andrew Parrott aufgeführt.³² Im selben Jahr am Ende des Ockeghem-Festivals, das wir mit fünf Konzerten gemacht haben, wurde die Trauerode von Josquin auf Ockeghem gesungen und auch mit entsprechenden Kommentaren versehen. 1998/99 gab es auch die große Ausstellung der Bundeskunsthalle über die Musik der Hochrenaissance³³ und im Anschluss daran im Jahr 2000 Karl V.³⁴ Zu diesen beiden Ausstellungen habe ich zum Teil mit der Bundeskunsthalle eine Konzertreihe veranstaltet, worin Josquin auch vorkam. Ich erinnere mich

32 *Tage Alter Musik* in Herne 1997: *Musikalische Wanderungen. Inventio – variatio – parodia in der Musik von 1200 bis 1800*.

33 Ausstellung *Hochrenaissance im Vatikan* von 11. Dezember 1998 bis 11. April 1999 in der Bonner Bundeskunsthalle.

34 Karl V. war 2000 das Oberthema der *Tage Alter Musik* in Herne.

etwa an meine Sendereihe über Karl V.: Wenn ich mir das vorstelle, dass Josquin im September 1520 dem jungen Kaiser »aucunes chansons nouvelles« als sein letztes Angebinde da überreicht hat, dann macht mir das jetzt noch Spaß. Und wenn ich jetzt noch eine Sendung machen würde, würde ich das sofort in solche Darstellungen einbinden. Denn das macht das Ganze lebendig. Außerdem, wenn es sich um Martin Luther und Kirchenmusik dreht, kommt auch seine Josquin-Verehrung zu Wort und die entsprechende Musik der Zeit dazu. Also Josquins Musik ging es in den Programmen durchaus ganz gut, so dass man ihn nicht nur 1984 abgetan hat. Aber ein eigener Schwerpunkt mit seiner Musik hat sich nicht mehr ergeben.

Yehuda Epafroditus: Fand nach dem Symposium noch ein Austausch mit den Wissenschaftlern im Rahmen der Josquin-Produktionen statt?

Barbara Schwendowius: Nein, mit den Wissenschaftlern des Symposiums gab es dann hinterher keinen Austausch mehr. Man muss sich nun auch vorstellen, dass wir noch andere Programme, Produktionen, Verwaltungsaufgaben hatten und was sonst noch dazu gehörte. Daher konnten wir uns auf die wissenschaftliche Seite nicht mehr konzentrieren. Und wenn kein anderes Projekt bevorstand, dann kam beispielsweise das Haydn-Jahr, in dem man sich um Haydn und die diesbezüglichen Forschungsergebnisse kümmern musste. 1994 war auch das Festival *Musik in der Zeit des Umbruchs – Palestrina, Lassus, Monteverdi* in Duisburg mit einem Symposium dabei, das von Silke Leopold³⁵ organisiert worden ist. Sie hat auch sehr viele Sendungen zu italienischen Madrigalen und der Musik des frühen 17. Jahrhunderts für uns gemacht. Auf diese Weise hat man mit den Wissenschaftlern wieder zusammengearbeitet. In meiner Arbeit haben mich u.a. die vielen Kongresse, auf die ich regelmäßig gefahren bin, inspiriert. So stieß ich oft auf Themen, die noch nicht im Mainstream waren; z.B. habe ich in Verbindung mit der Forschungsstelle Cappella Sistina in Heidelberg eine Sendereihe mit Musik zur Hochrenaissance gemacht. Auch für die Bach-Familie, für Motetten und für Kantaten haben wir immer wieder zusammengearbeitet und uns beraten. Es gab daneben Schwerpunkte wie Philipp Emmanuel Bach; da musste man sich dann 1988 auch um ein Symposium kümmern und viel Musik dazu aufnehmen für unsere Sendungen. Dabei geriet Josquin etwas in den Hintergrund. Aber eine solche Form der wissenschaftlichen Zusammenarbeit hätte man möglicherweise wieder gesucht, wenn jetzt irgendein besonderes Ereignis angestanden hätte.

Alina Seibel: In einem Interview mit Harry Vogt, das ich mit ihm geführt habe, thematisiert er, dass es im Zusammenhang mit dem Westfälischen Musikfest in Bielefeld, Gütersloh und Herford eine Reihe *Alt-Neu* in den 1990ern

35 Silke Leopold (*1948), Musikwissenschaftlerin.

gab. Diese ging vor allem von der Neuen Musik-Redaktion aus, wo dann Aufträge vergeben wurden, die zwischen Alter und Neuer Musik Bezüge herstellen sollten. Waren Sie in irgendeiner Form in dieser Veranstaltung involviert?

Barbara Schwendowius: Ich weiß, dass ich das Westfälische Musikfest für die Musik in den Regionen betreut habe. Aber ich weiß jetzt nicht mehr, was es mit dieser Kombination Alt-Neu auf sich hatte. Also ich erinnere mich zwar mit einiger Genauigkeit an dieses Westfälische Musikfest damals, aber ich war wohl mit meinen eigenen Sachen so beschäftigt, dass ich das nicht mehr weiß, ob das mit Neuer Musik noch dazu kam. Die Alte Musik-Abteilung hat hier nicht weiter mitgearbeitet. Das ging wirklich in erster Linie von der Neuen Musik-Abteilung, von Harry Vogt, aus. Und er hat auch sehr viel Interesse an der Alten Musik gehabt.

Yehuda Epafroditus: 2003 hatten Sie zum letzten Mal die Programmkonzeption für die *Tage Alter Musik* in Herne entwickelt mit dem Thema *Mit aller Freiheit... Improvisation und Virtuosität oder die Inszenierung von Musik*. Dort begegneten sich Alte Musik mit Jazzmusik und Neuer Musik auf der Basis der Improvisation. Wie kamen Sie damals auf diese Idee? Hat sich in diesem Kontext eine Zusammenarbeit zwischen den beiden Abteilungen ergeben?

Barbara Schwendowius: Ja, weil es immer mehr Musiker gab, die sich für beide Gebiete interessierten. Die Idee der Improvisation, die schließlich im Jazz vorwiegend ist und in der Alten Musik immer mehr gepflegt wurde, war damals ziemlich ausgefallen. Außer den Organisten gab es nur weniger Musiker, die sich die Fähigkeit zur Improvisation beruflich aneignen mussten. Aber durch viele Kontakte mit den entsprechenden Musikern konnte man das durchsetzen. Darüber hinaus ist die Idee der Improvisation eigentlich die naheliegendste Brücke zwischen Alter und Neuer Musik. Dies hat sich nun im Laufe der Jahre auch manifestiert.

Es war allerdings eher ein Gedankenaustausch und kein extra Schwerpunkt. Man hat sich vielleicht über bestimmte Künstler unterhalten. Die Aufmerksamkeit beider Redaktionen war sicherlich gegenseitig da. Co-Produktionen sind dann daraus geworden und erschienen hinterher auf CDs. Wenn man voneinander Kenntnis nimmt und sich wechselseitig interessiert, kommen zumindest hin und wieder auch schöne Kombinationen zustande.

Yehuda Epafroditus: Vielen Dank für das Gespräch.

3. Harry Vogt

Harry Vogt wurde 1956 in Torrington (Connecticut, USA) geboren, die Familie kehrte in den 1960ern zurück nach Deutschland. Nach der Schule nahm er an der Universität Kassel ein Schulmusikstudium auf, das er um musikwissenschaftliche Seminare an der Universität in Göttingen ergänzte. Dem ersten Staatsexamen folgten zunächst Praktika, u. a. bei Bärenreiter und in der Dramaturgie an den Opernhäusern in Kassel und Frankfurt am Main. Später arbeitete er als Assistent beim Bach-Institut in Göttingen, in dieser Zeit begann er außerdem, Kritiken u. a. für die *Frankfurter Rundschau* und *nmz* zu schreiben.

Seine Karriere im WDR begann 1984 im Landesstudio in Münster. Nach einer einjährigen Tätigkeit als genreübergreifender Redakteur, wechselte er 1985 als Fachredakteur für Neue Musik nach Köln. Bis heute hat er über 700 Kompositionsaufträge vergeben und ca. 1000 Uraufführungen betreut. Zu seiner Tätigkeit als Redakteur kam 1990 die künstlerische Leitung der *Wittener Tage für neue Kammermusik* und 1998 der Konzertreihe *Musik der Zeit* hinzu.

Um sich der Frage zu nähern, welche Strahlkraft die Musik von Josquin für die zeitgenössische Musik hat, ist Harry Vogt als Rundfunkredakteur und antreibende Kraft für neue Werke, eine solche Persönlichkeit.

Es folgt das redaktionell überarbeitete Interview, das mit Herrn Vogt schriftlich geführt wurde. Die Antworten lagen am 4. Februar 2021 vor.

Lieber Herr Vogt, über Sie und Ihre Biografie konnte ich nur wenig in Erfahrung bringen. Hier möchte ich zunächst einsteigen. Sie sind in Torrington, Connecticut, USA geboren. Sind Sie dort auch aufgewachsen und zur Schule gegangen? Wie verlief Ihre erste musikalische Ausbildung? Welches Instrument haben Sie beispielsweise gelernt oder haben Sie im Chor gesungen?

Harry Vogt: Ich bin kein »waschechter« Amerikaner, wie man das früher einmal nannte, ich bin kein Yankie, auch wenn ich einen US-Pass habe und die Hälfte meiner Familie in Amerika lebt, sondern lediglich das Produkt eines mehrjährigen Aufenthaltes meiner Eltern in Neuengland, die Anfang der 1960er nach Deutschland zurückkehrten. Zur Schule ging ich in Hessen. Erst relativ spät [kam ich] zur (klassischen) Musik, habe viel im Chor gesungen, phasenweise recht intensiv, in einem Kammerchor, Bach Passionen, Oratorien und Motetten. Gitarre und Klavier weitgehend autodidaktisch erlernt. Mit allen Fehlern und Sackgassen, aber auch mit all der überschüssigen Energie und Entdeckerfreude, die dazu gehören.

Wichtige Anregung, aber keine Unterweisung oder Förderung erhielt ich durch meinen Vater, der gut Klavier und Orgel spielte, eigentlich mal Musik studieren

wollte, sich mit Tanzmusik und Orgeldiensten beim Studium über Wasser hielt, um dann aber Maschinenbauingenieur zu werden. Mich hat am Ende vermutlich mehr sein Pioniergeist, seine Phantasie und Passion als seine Musikpraxis geprägt.

Nach der Schule haben Sie Schulmusik in Kassel studiert und dann Geschichte und Musikwissenschaft in Göttingen, richtig? Haben Sie das Schulmusikstudium beendet? Was hat Sie bewogen, aus der musikalischen Praxis in die Theorie/Wissenschaft zu wechseln?

Harry Vogt: Schulmusik in Kassel und Muwi [Musikwissenschaft] in Göttingen habe ich parallel studiert, eigentlich eher zur Ergänzung Seminare in Göttingen besucht, um auch mal Lautentabulaturen und Bruckner-Sinfonien zu analysieren, dort aber nie wirklich einen Abschluss angestrebt. Das Studium in Kassel habe ich ordnungsgemäß beendet, mit dem ersten Staatsexamen, danach aber kein Referendariat samt zweitem Examen abgelegt. Nach dem Studium wollte ich nicht gleich in die Schule, sondern mich erstmal umschaun, andere Bereiche des Musiklebens kennenlernen: Verlag (Praktikum bei Bärenreiter³⁶) und Oper (Praktika in Kassel und Frankfurt, damals die spannendste Dramaturgie in Deutschland).

Schulmusik, in der typischen Mischung zwischen Praxis (mit zwei Instrumenten, Gesang etc.) plus Theorie bzw. Wissenschaft und Didaktik war unendlich wichtig für mich, hat mir die Augen geöffnet für die verschiedensten Stilrichtungen: Jazz, außereuropäische Musik, alte wie neue Musik. Und das alles immer auch in Hinblick auf die Vermittelbarkeit.

Neben Klavier und Gitarre lernte ich Renaissance-Laute und Theorbe, auch etwas Kontrabass, spielte Kammermusik, in diversen Formationen, Bigband, Tanzmusik der Renaissance oder Continuo z. B. bei Bachs *Johannes-Passion*, Carissimi, Monteverdi oder Schütz. Musikalische Vielfalt ist mir ein inneres Bedürfnis. Meinen Lebensunterhalt fürs Studium verdiente ich mir zeitweise in Opern- und Musicalaufführungen oder als Bühnenmusiker im Schauspiel.

Gab es Lehrpersönlichkeiten, die Ihr Interesse an der Alten oder der Neuen Musik in besonderem Maße geweckt und geprägt haben? Wenn ja, welche waren das und wodurch?

Harry Vogt: Weniger die eigenen Lehrer waren dies als einige – unerreichbare – Leitbilder. Meine Sozialisation ist typisch für die frühen 1970er Jahre, changierend zwischen U- und E-Musik. Zu den Hausgöttern zählten Jimi Hendrix und Frank Zappa, Miles Davis, John Coltrane, Charlie Haden, Bill Evans, Keith Jarrett und Keith Emerson, später, als meine Liebe für die »Klassik« entbrannte,

36 Der Bärenreiter-Verlag ist ein deutscher Musikverlag mit Hauptsitz in Kassel sowie weiteren Filialen weltweit.

Julian Bream,³⁷ Hopkinson Smith³⁸ oder auch Montserrat Figueras, die Sängerin der Gruppe Hesperion XX.³⁹

Am meisten faszinierten mich aber Pianist*innen wie Maurizio Pollini, Vladimir Horowitz, Martha Argerich, Maria Yudina oder Friedrich Gulda. Und natürlich Glenn Gould, dessen Einspielung von Bachs *Wohltemperiertem Clavier II*, als diese 1972 erschien, ich fast nonstop hörte. Unvergesslich sind mir auch Goulds Wiedergaben altenglischer Musik, von Byrd und Gibbons: gezielt a-historisch, exzentrisch, doch quicklebendig.

Das Instrumentelle war mir nur anfangs, später dann nicht mehr so wichtig. Vielleicht weil ich schnell ganz andere musikalische Interessen entwickelte. Wichtiger war mir das Reflektieren und Sprechen über Musik, ihre Geschichte und Kontexte, Musikerpersönlichkeiten, die über den Tellerrand hinausschauen konnten. Andererseits hat mich schon früh, in meiner Schulzeit, die Lektüre fasziniert: Musik, also Noten zu lesen, Stücke innerlich (vor) zu hören, stapelweise aus der Bibliothek auszuleihen und vom Blatt zu spielen. Das habe ich mit Hingabe und großem Appetit betrieben. Prägend waren auch Musikschriften von Theodor W. Adorno oder musikaffine Romane wie *Ulysses* von James Joyce oder *Doktor Faustus* von Thomas Mann, die ich als Teenager natürlich nicht annähernd verstehen konnte, die mir aber schon viele Anregungen gaben, wie vielfältig Musik sich verbalisieren lässt.

Erinnern Sie sich an Ihren ersten Kontakt mit der Musik von Josquin? Wenn ja, in welchem Zusammenhang und welches Stück? Was haben Sie dabei gedacht und gefühlt?

Harry Vogt: Im Studium spielte ich Intavolierungen von Josquin-Motetten und Messen, von Vihuelisten wie Miguel de Fuenllana u. a. Der wichtigste Anstoß aber bildete der Musik-Konzepte-Band⁴⁰ über Josquin Desprez, der um 1982 erschien, den ich regelrecht verschlungen habe. Mit Texten von Gösta Neuwirth,⁴¹ Jürg Stenzl⁴² oder Clytus Gottwald.⁴³ Der Kollege beim SDR, Redakteur, Komponist, Autor und Dirigent, hat mit seiner schola cantorum stuttgart neben Zeit-

37 Julian Bream (1933–2020) war ein britischer Gitarrist und Lautenist.

38 Hopkinson Smith (*1946) ist ein US-amerikanischer Lautenist.

39 *Hesperion XXI* (bis zum Jahr 2000 *Hesperion XX*) ist ein spanisches Ensemble für Alte Musik.

40 Gemeint ist: *Josquin des Prés*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Musik-Konzepte 26/27 [1982]).

41 Gösta Neuwirth (*1937) ist ein österreichischer Komponist und Musikwissenschaftler. Gemeint ist sein Artikel »Erzählung von Zahlen«, in: ebd., S. 4–38.

42 Jürg Stenzl (*1942) ist Musikwissenschaftler. Gemeint ist sein Artikel »In das Reich der schönen Kunst ganz einzutreten, war ihm nicht beschieden«, in: ebda., S. 85–101.

43 Clytus Gottwald (1925–2023) war ein deutscher Dirigent und Musikwissenschaftler. Gemeint ist sein Artikel »Lasso – Josquin – Dufay. Zur Ästhetik des heroischen Zeitalters«, in: ebda., S. 39–69.

genössischem von Schnebel, Holliger oder Nono auch viel Renaissance-Musik aufgeführt und aufgenommen: das klingt kantiger, »hässlicher«, spannend, aber mit heutigen Ohren vielleicht noch fremder als 1982, hat nicht diesen digital geschönten Schmelz, wie er durch *Hilliard* und andere Formationen – auf bewundernswerte Weise – damals kultiviert wurde und leider lange tonangebend war. Unvergesslich ist mir Gottwalds Aufnahme von Josquins *Missa da pacem*, dieses Changieren zwischen Klangrausch und Konstruktion, Detailbesessenheit und symphonischem Atem. Eine Dialektik, die mich nachhaltig faszinierte. Auch in der Neuen Musik.

Wie kam es zur Stelle beim Rundfunk?

Harry Vogt: Nach Abschluss des Studiums habe ich neben den erwähnten Praktika zeitweise als Assistent beim Bach-Institut in Göttingen gearbeitet und begonnen, Kritiken zu schreiben, bei der *Frankfurter Rundschau*, *nmz* etc. Wichtiges Initial war die Beschäftigung mit zeitgenössischer Oper, mit Luigi Nonos Bühnenwerken, über die ich meine Staatsexamensarbeit geschrieben habe. Dafür habe ich, da es keine Literatur darüber gab, mich in die Noten vertieft, aber auch die persönliche Bekanntschaft zu Nono selbst gesucht, um ihn zu interviewen, und zu anderen Komponisten, die seiner politisch intendierten Musik irgendwie nahestanden, Rolf Riehm⁴⁴ und Helmut Lachenmann.⁴⁵ Dann gabs auch Kontakte zu Dirigenten wie Hans Zender⁴⁶ oder Michael Gielen.⁴⁷ Das alles noch während meines Studiums, als keiner meiner Kommilitonen auch nur annähernd ähnliche Ziele verfolgte. Das alles war sehr prägend, hat mein Interesse für die Moderne stark motiviert, hat mich übrigens auch am eigenen Leib gelehrt, wie wichtig es ist, sich offen und neugierig, ohne Dünkel und Arroganz um den Nachwuchs zu kümmern und diesen vorbehaltlos zu fördern.

Wer waren im WDR oder außerhalb für Sie wichtige Ansprechpartner:innen oder Mentor:innen?

Harry Vogt: Neben den genannten Personen waren dies Martin Zenck, mein Vorgänger auf meiner späteren Position in der Redaktion Neue Musik, der mich zu meinem Weg ermutigte, Kritiker wie Hartmut Lück⁴⁸ und Hans-Klaus Jungheinrich.⁴⁹ Dann natürlich Alfred Krings, der damalige Musikchef des WDR, der nicht nur Alte Musik propagierte, sondern für das gesamte Musikprogramm des Senders einstand, für einen denkbar weitgespannten Fächer, der von Volksmusik

44 Rolf Riehm (*1937) ist ein deutscher Komponist.

45 Helmut Lachenmann (*1935) ist ein deutscher Komponist.

46 Hans Zender (1936–2019) war ein deutscher Komponist und Dirigent.

47 Michael Gielen (1927–2019) war ein deutscher Dirigent, Pianist und Komponist.

48 Hartmut Lück (*1939–2020) war ein deutscher Musikwissenschaftler, -kritiker und Publizist.

49 Hans-Klaus Jungheinrich (1938–2018) war ein deutscher Musikkritiker und Autor.

bzw. Musikkulturen über Pop, Rock und Jazz bis zur Klassik und Neuen Musik reichte, die unter seiner Ägide 1975-1986 eine Blüte erlebte.

Sie sind 1984 im WDR Münster als Redakteur gestartet und 1985 nach Köln in die Redaktion der Neuen Musik gewechselt, richtig? 1984 veranstaltete der WDR ein viertägiges und umfangreiches Symposium zu Josquin des Prez. Was haben Sie von dem Symposium mitbekommen? Haben Sie mitgearbeitet? Wenn ja, in welchem Umfang?

Harry Vogt: Der Einstieg war in der Tat die Stelle im Landesstudio in Münster. Dort war ich ein Jahr lang Redakteur für alle Stilrichtungen, bimedial, wie man das so schön nannte, also für Radio und Fernsehen, aber bereits mit der Aussicht, mich bald in Köln als Fachredakteur einzusetzen.

Das Josquin-Symposium 1984 hat mich, dank meiner musikalischen Vorlieben, natürlich sehr interessiert, ich habe, soweit es ging, damals in Köln einige der Konzerte besucht. Ansonsten hatte ich in Münster zu der Zeit ganz andere Aufgaben. Im Rahmen der Regionalisierung galt es, in den 5 Landesstudios eigene Musikredaktionen aufzubauen, um die Szene vor Ort zu fördern und, wie es so euphemistisch hieß, die Schätze der Region zu heben.

Welche Begegnungen auf dem Symposium sind Ihnen besonders im Gedächtnis geblieben?

Harry Vogt: Lebhaft in Erinnerung sind mir die Konzerte mit dem *Hilliard Ensemble* und mit *Chanticleer*⁵⁰, eine schillernde Formation aus den USA, die sich dem komplexen Repertoire ungemein frisch bis unbekümmert näherte.

Welche Impulse gingen von dem Symposium, den Workshops und Konzerten jenseits der Alten Musik aus? Hatte es beispielsweise Auswirkungen auf die Neue Musik?

Harry Vogt: Die Veranstaltung hatte auch überregionale Resonanz, doch Impulse in Richtung Neuer Musik gab es m.E. nicht. Deren Szene, wenn ich mich nicht täusche, hat das Symposium nicht oder kaum wahrgenommen, das doch ziemlich hermetisch war, sich vor allem an die Alte Musik Gemeinde richtete, wenig Anreize und Angebote darüber hinaus bot.

In Ihrer Arbeit werden immer wieder Bezüge zur Alten Musik erkennbar, wie z.B. das Projekt Witten In Nomine Broken Consort Book. Würden Sie sagen, dass Sie eine Leidenschaft für Alte Musik haben und wenn ja, wodurch zeichnet sich diese aus?

Harry Vogt: Ja, meine Herkunft kann und will ich nicht leugnen. Dass meine Wurzeln in der alten Musik liegen, lässt sich nicht verheimlichen, hat sich immer wieder gezeigt. Erstmals in der Konzertreihe Alte/Neue Musik, im Rahmen des *Westfälischen Musikfestes* 1990 in Bielefeld, Gütersloh und Herford. Mit

50 Das Ensemble *Chanticleer* wurde 1978 von dem Sänger und Musikwissenschaftler Louis Botto in San Francisco gegründet.

neuen Stücken für historische Instrumente, u.a. von Claudio Ambrosini,⁵¹ Gavin Bryars,⁵² Gerald Barry,⁵³ Caspar Johannes Walter,⁵⁴ Giorgio Battistelli,⁵⁵ Mayako Kubo,⁵⁶ Gerhard Stäbler,⁵⁷ Hans Werner Henze,⁵⁸ im Gegenüber mit alter Musik, vor allem der Renaissance, für Stimmen und historische Instrumente, auch szenischen Elementen.

Das *Witten In Nomine Book* ist tatsächlich sehr »persönlich« gemeint, ganz auf meine spezielle Vorliebe gemünzt. Es ist eine klingende Geburtstagstorte zum 10. Jahrestag als künstlerischer Leiter der *Wittener Tage für neue Kammermusik*. Und dazu haben einige Komponisten kurze Stücke über den legendären cantus firmus geschrieben und damit an die lange Tradition angeknüpft. Eine Tradition, der über die Jahrhunderte hinweg die verschiedensten Geister, von John Taverner über Richard Strauss bis Brian Ferneyhough,⁵⁹ sich gewidmet haben. Sie alle verwenden die Tonfolge als DNA für eigene Stücke, die sich teilweise sehr weit vom Ursprung entfernen.

Alte Musik, die Beziehung zur Historie, vor allem zur Renaissance, hat immer wieder eine wichtige Rolle für mich gespielt, war mir ein wichtiges Anliegen, im Austausch mit Ensembles und Komponierenden: Da ist im Laufe der Jahrzehnte doch einiges gewachsen. Nachfolgend möchte die wichtigsten Projekte kurz skizzieren: Klaus Huber,⁶⁰ ein Komponist, der immer wieder historische Formen, Reflexe in seiner Musik verarbeitet, hat 1997 Gesualdos *Responsorien* (1611) durch zeitgenössische Lamentationen ergänzt und damit zu einem abendfüllenden Zyklus erweitert. Huber knüpft hier fast bruchlos an die Kühnheiten dieses »enharmonischen Laboratoriums« an. Hellhörig befragt er die fast 400 Jahre alte Musik, bezieht neben biblischen Quellen auch Texte außereuropäischer Gegenwartsautoren mit ein, um seine modernen Klagelieder im Wechselgesang mit den »Unheilsaussagen« anzustimmen.

Brice Pauset,⁶¹ auch ein Komponist, dessen Wurzeln weit zurück liegen, hat 1999 seine *Kontra-Sonate* gleichsam als »Rahmen« zu Schuberts a-Moll-Sonate konzipiert. Angeregt wurde er auch durch die Kunst des Interpreten Andreas Staier.⁶²

51 Claudio Ambrosini (*1948) ist ein italienischer Komponist.

52 Gavin Bryars (*1943) ist ein englischer Komponist und Kontrabassist.

53 Gerald Barry (*1952) ist ein irischer Komponist.

54 Caspar Johannes Walter (*1964) ist ein deutscher Komponist und Cellist.

55 Giorgio Battistelli (*1953) ist ein italienischer Komponist.

56 Mayako Kubo (*1947) ist eine japanische Komponistin.

57 Gerhard Stäbler (*1949) ist ein deutscher Komponist.

58 Hans Werner Henze (*1926–2012) war ein deutscher Komponist.

59 Brian Ferneyhough (*1943) ist ein englischer Komponist.

60 Klaus Huber (1924–2017) war ein Schweizer Komponist und Kompositionslehrer.

61 Brice Pauset (*1965) ist ein französischer Komponist.

62 Andreas Staier (*1955) ist ein deutscher Cembalist und Pianist.

Der hatte erst zögernd auf meine Anfrage reagiert, da er sich nicht vorstellen konnte, dass solch ein Stück über eine Aufführung, also die UA hinauskäme. Dann aber zog er umso beherzter mit, arbeitete intensiv mit Pauset zusammen, ja befreundete sich mit ihm. Später, nachdem die Studioproduktion erschienen war, häuften sich die Anfragen und das Stück entwickelte sich fast zum Renner, wurde mindestens 20x aufgeführt.

Johannes Schöllhorn⁶³ transformierte 1993 vier Madrigale von Francesco Landini für die Straßenmusik-affine Besetzung Bassklarinette, Akkordeon und Kontrabass. Einige Jahre später hat Schöllhorn auch einige Canzonen von Giovanni Gabrieli orchestriert.

Salvatore Sciarrino⁶⁴ kreuzt und verschneidet in seinem Akkordeonkonzert *Storie di altre storie* Sonaten von Domenico Scarlatti mit Josquin- und Machaut-Zitaten. Heinz Holliger bearbeitete für das Kölner Viola-Festival 2001 drei Stücke von Machaut für Bratschentrio. Einige Jahre später erweiterte diese zu einem abendfüllenden Zyklus, der auch das Hilliard Ensemble einbezog: *Machaut-Transkriptionen* (2001-07) für drei Violen und Stimmen.

Anlässlich dieses Viola-Festivals rekurrierten auch andere Komponisten auf alte Musik: Georg Kröll⁶⁵ (auf Vorlagen von Gilles Binchois) und Peter Eötvös⁶⁶ (auf Stücke von Girolamo Frescobaldi).

Ein später, besonders intensiver Nachklang zum *Witten in nomine Book* wurde 2017 vollendet und bei den Wittener Kammermusiktage uraufgeführt: *Umbrations* von Brian Ferneyhough. Eine Werkreihe, die 2001 mit einem kleinen in nomine für Bläsertrio begann, später auch Arditti String Quartet⁶⁷ und Ensemble Modern⁶⁸ einbezog. Insgesamt sind es neun Stücke, die sich alle auf Vorlagen von Christopher Tye beziehen und zusammen einen abwechslungsreichen, abendfüllenden Zyklus bilden.

Streng genommen gehören in diesen Kontext auch die Bearbeitungen oder Bezugnahmen auf klassische Werke, die ich themenbedingt, für bestimmte Programme, Konzerte oder Reihen initiiert habe: Werke von Georg Kröll, Rolf Riehm, Adriana Hölszky⁶⁹ oder Caspar Johannes Walter (die sich auf verschiede-

63 Johannes Schöllhorn (*1962) ist ein deutscher Komponist.

64 Salvatore Sciarrino (*1947) ist ein italienischer Komponist.

65 Georg Kröll (*1934) ist ein deutscher Komponist.

66 Peter Eötvös (*1944) ist ein ungarischer Komponist und Dirigent.

67 Das *Arditti String Quartet* hat sich auf die Musik des 20. Jahrhunderts spezialisiert und wurde 1974 von Studierenden der *Royal Academy of Music* in London gegründet.

68 Das *Ensemble Modern Frankfurt* ist ein in den 1980er Jahren gegründetes Solistenensemble, das sich ausschließlich der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts widmet.

69 Adriana Hölszky (*1953) ist eine rumänische Komponistin.

ne Werke von Schubert bezogen), Gérard Pesson⁷⁰ (der Bruckners VI. »filtriert«) oder diverse Beethoven-Instrumentationen oder -Dekonstruktionen von Manuel Hidalgo⁷¹ und Jorge Lopez.⁷²

Hier könnte leicht der Eindruck aufkommen, dass ich neue Musik eher retrospektiv oder kontemplativ, vorwiegend historisch betrachte, eher zurück- als nach vorne schaue. Doch sei nicht vergessen, dass ich insgesamt weit über 700 Aufträge erteilt, an die 1000 Uraufführungen betreut habe, und nur ein verschwindend kleiner Teil davon galt solchen Arrangements, Reflexionen oder Bezugnahmen. Hier sei auch erwähnt, dass ich neben ganz neuer, aktueller Musik auch immer wieder um die Wiederbelebung historischer Moderne mich intensiv gekümmert habe. Um Exilkomponisten, die lang vernachlässigt oder verfemt, erst in den 1990ern stärker rezipiert wurden, wie Ernst Křenek,⁷³ René Leibowitz,⁷⁴ Józef Koffler,⁷⁵ Artur Schnabel,⁷⁶ Eduard Steuermann⁷⁷ oder Stefan Wolpe.⁷⁸ Dann aber auch solche Komponisten, die schon zu Lebzeiten übersehen, vorschnell aussortiert, übergangen und vergessen wurden, wie Claude Vivier,⁷⁹ Conlon Nancarrow,⁸⁰ Jean Barraqué,⁸¹ Francisco Guerrero⁸² oder Bill Hopkins.⁸³ Mein Motiv ist nicht falsch verstandene Nostalgie, sondern die Idee, diese Musik neu oder erneut zur Diskussion zu stellen, zu kontextualisieren. Dahinter steht die Einsicht, dass Musik nicht nur einmal gehört werden muss, sondern eine zweite Chance verdient. Und wer, wenn nicht wir, der öffentlich-rechtliche Rundfunk, ist prädestiniert für diese Aufgabe.

Inwieweit spielt die Musik von Josquin oder seinen Zeitgenossen eine Rolle in Ihrem Redaktionsalltag? Wie weit ist der Weg von Ihrem Büro bis zu den Büros der Kolleg:innen aus der Alten Musik?

Harry Vogt: Der Kollege für Alte Musik, Richard Lorber,⁸⁴ arbeitet seit gut

70 Gérard Pesson (*1958) ist ein französischer Komponist.

71 Manuel Hidalgo (*1956) ist ein spanischer Komponist und audiovisueller Aktionskünstler.

72 Jorge López (*1955) ist ein österreichischer Komponist kubanischer Herkunft.

73 Ernst Křenek (1900–1991) war ein aus Österreich stammender Komponist.

74 René Leibowitz (1913–1972) war ein französischer Musiktheoretiker, Musikpädagoge, Musikschriftsteller, Dirigent und Komponist polnischer Herkunft.

75 Józef Koffler (1896–1944) war ein polnischer Komponist.

76 Artur Schnabel (1882–1951) war ein österreichischer Komponist und Pianist.

77 Eduard Steuermann (1892–1964) war ein österreichischer Pianist und Komponist.

78 Stefan Wolpe (1902–1972) war ein aus Deutschland stammender Komponist.

79 Claude Vivier (1948–1983) war ein kanadischer Komponist.

80 Conlon Nancarrow (1912–1997) war ein amerikanischer Komponist mexikanischer Herkunft.

81 Jean Barraqué (1928–1973) war ein französischer Komponist.

82 Francisco Guerrero Marín (1951–1997) war ein spanischer Komponist.

83 Bill Hopkins (1943–1981) war ein englischer Komponist.

84 Richard Lorber (*1959) ist seit 1988, mit Unterbrechung von 1992 bis 1996, als Redakteur im WDR tätig.

zwei Jahren eine Tür weiter, d. h. wir sind nur durch eine dünne Glastür getrennt voneinander, kriegen entsprechend viel voneinander mit. Er von Witten, ich von Herne. Inhaltlich aber gibt's leider kaum noch Kooperationen, so wie das früher einmal, als die Fachredaktionen größer waren, regelmäßig passierte, siehe oben, z. B. die Reihe alt/neu 1990. Die Initiativen zu solchen Kooperationen gingen freilich stets von mir aus, wurden dankbar aufgegriffen.

Wie erleben Sie den Wandel im Rundfunk? Welche Veränderungen haben sich daraus für Ihre Arbeit und die Zusammenarbeit mit den Kolleg:innen ergeben?

Harry Vogt: Der Beruf, das Berufsbild ist, seitdem ich dabei bin, seit Mitte der 1980er Jahre, in starker Veränderung begriffen. Der produzierende Redakteur, der nicht nur das abbildet, aufnimmt und wiedergibt, was im Musikleben läuft, sondern der auch selbst initiiert und produziert, der eigene Impulse setzt, ist zunehmend vom Aussterben bedroht. Dieses Berufsbild, das mich nach wie vor fasziniert, ist so eigentlich nicht mehr vorgesehen, wird es nicht mehr lange geben. An die Stelle des produzierenden Redakteurs tritt mehr und mehr der Generalist, der in verschiedenen Bereichen oder Genres einsetzbar ist, sich aber nicht mehr einer Musikrichtung in diesem Maße verpflichtet fühlt, der vermutlich nie bereit sein wird, eine entsprechende Bindung, ja Identifikation mit einem Genre aufzubauen.

Was war der erste von Ihnen verantwortete Kompositionsauftrag? Wann war das, wie alt waren Sie da und wie haben Sie sich gefühlt?

Harry Vogt: Die ersten Aufträge habe ich im Rahmen des Rheinischen Musikfestes 1987 erteilt, an Nicolaus A. Huber, Walter Zimmermann und Karel Goeyvaerts.

Quasi die Frage nach dem Hubn oder dem Ei? Was erfolgt zuerst: die Auswahl des:der Komponist:in oder die Festlegung der kompositorischen Parameter wie Besetzung, Dauer, Gattung usw.?

Harry Vogt: Beides gehört meist zusammen, entwickelt sich mehr oder weniger organisch. Viele Aufträge entstehen gemeinsam mit Komponierenden und auch Ausführenden, mit denen ich Ideen austausche, sondiere und entwickle. Der Weg zum fertigen Werk, zur UA ist oft sehr lang und beschwerlich. Manchmal jahrelang. So habe 10 Jahre auf Luciano Berios *Sequenza XIV* gewartet, 20 Jahre auf das 4. Streichquartett von Hans Abrahamsen.⁸⁵ Ohne Ausdauer und Geduld kann man keine Kompositionsaufträge vergeben.

In Ihrem Artikel im Buch »Musik der Zeit«⁸⁶ bemerken Sie, dass mittlerweile Kompositionsaufträge mehrere Jahre im Voraus vergeben werden müssen. Inwiefern

85 Hans Abrahamsen (*1952) ist ein dänischer Komponist und Musikpädagoge.

86 *Musik der Zeit 1951–2001 – 50 Jahre Neue Musik im WDR, Essays – Erinnerungen – Dokumentation*, hrsg. von Frank Hilberg und Harry Vogt, Hofheim am Taunus 2002.

führt diese sehr langfristige Planung zu Problemen?

Harry Vogt: Die Beantwortung dieser Frage würde den Rahmen hier sprengen. Nur so viel dazu: Die meisten Aufträge werden ein, zwei Jahre vor der UA vergeben, auch drei oder vier Jahre Vorlauf sind nicht selten. Die konzeptionellen, logistischen und finanztechnischen Probleme, die damit verbunden sind, kann sich jeder mehr oder weniger ausmalen. Vor allem wenn es, siehe oben, zu Verzögerungen kommt, wenn Stücke nicht rechtzeitig fertig werden, wenn Komponist*innen sozusagen »Ladehemmungen« haben. Das kann unendlich viele Probleme zeitigen - umso größer und unbeweglicher das beteiligte Ensemble, desto gravierendere.

Kommt es bei Aufträgen an Komponist:innen wie z.B. Mundry, Schöllhorn, Pauset oder Person im Vorfeld zum Austausch mit anderen Redakteur:innen?

Harry Vogt: All diese Stücke wären, wie oben angedeutet, nie ohne den Diskurs entstanden. Sie sind die Früchte des intensiven Austausches. Übrigens nicht nur mit Komponierenden, sondern auch mit Ausführenden. Das gilt besonders für das Wittener Kammermusikfestival, das vom Dialog lebt. Die Rolle des Redakteurs kann dabei sehr weit gehen: zwischen Befruchter, Begleiter und Hebamme sind alle Varianten denkbar, in erster Linie sehe ich mich als Ermöglicher.

Wie weit im Voraus müssen thematische Schwerpunkte feststehen?

Harry Vogt: Lose Planungen gibt es viele Jahre vorher, thematische Linien entwickeln sich im Gespräch, wie auch Überlegungen zur Besetzung und Dauer neuer Werke.

In der Aufstellung der WDR-UA und -Kompositionsaufträge in Musik der Zeit finden sich nicht nur neue Aufträge, sondern auch Bearbeitungen von »Alten« bzw., »Großen Meistern« (z. B. Isaac/Glanert, Mahler/Heucke, Schönberg/Schöllhorn). Welche Idee verbirgt sich hinter diesen Aufträgen? Kommt die Initialzündung vom WDR oder von den Bearbeiter:innen selbst? Welche Bedeutung kommt hier Komponisten aus der Frühen Neuzeit zu?

Harry Vogt: Auch die dort verzeichneten Bearbeitungen beruhen meist auf Aufträgen, zumal sie oft über das pure »Orchestrieren« hinausgehen, nicht selten greifen sie kompositorisch in Originale ein und verändern diese substantiell. Die Ideen und Herangehensweisen entwickeln sich gemeinsam, kommen selten nur aus einer Richtung.

Was ist Ihre Motivation, einen Kompositionsauftrag mit einem Bezug zur Alten Musik zu vergeben? Welche Ideen und Gedanken verbergen sich dahinter?

Harry Vogt: Mein persönliches Interesse mag (auto)biografische Ursachen haben, doch geht es weit darüber hinaus, ist auch struktureller Natur. Zum einen bin ich fasziniert vom Klang historischer Instrumente, von der latenten Imperfektion und Verletzlichkeit, die allein schon ein Begriff wie Knickhalslaute so

anschaulich ausstrahlt.

Dabei kann es nicht darum gehen, einen vermeintlichen Originalklang zu rekonstruieren - eine positivistische Chimäre. Viel wichtiger ist das kritisch kreative Hinterfragen, der Versuch, die Musik, die so fern ist, näher ranzuholen, erneut zum Leben zu erwecken. Das kann auf verschiedene Weise geschehen. Durch Zusätze, durch Unterstreichung oder Übermalung, um Ungehörtes, latent Schlummerndes herauszukitzeln, Beziehungen offenzulegen. Selbst wenn manche Ansätze auf den ersten Blick aggressiv oder zerstörerisch wirken mögen, scheinen sie mir oft eher zum Geist, zur Essenz der Musik zu führen. Das Hinterfragen und Weiterdenken ist kreativer, allemal spannender und anregender als Rekonstruieren und Nachbilden.

Wichtig ist die Kontextualisierung vermeintlich alter Musik. In der Reihe *Endzeit Musik* habe ich 1996 z. B. Luigi Nonos spätes Werk mit dem bezeichnenden Titel *risonanze erranti*, ein »Liederzyklus« nach Textfragmenten von Ingeborg Bachmann und Herman Melville, neben Werke von Machaut, Ockeghem und Josquin gestellt. Nono hatte diese Musik in seinem Studium bei Gian Francesco Malipiero und Bruno Maderna einst gründlich analysiert. Sie klingt hier wie ferne Echos aus der Geschichte, kaum hörbar nach, räumlich wandernd und weiterschwingend.

Und nochmal Nono: 2004 habe ich in einer Nono-Konzerte-Serie dessen Anti-Vietnam-Kriegs-Kantate *a floresta* (1966) mit einer Auswahl aus Monteverdis *Madrigali guerrieri et amorosi* (1624/38) kombiniert. Ein spektakulärer, verstörender Kontrast. Die Art und Weise, wie Nono alte Musik aufgreift und weiterdenkt, hat mich sehr geprägt. Das ähnelt der Methode, wie einst Josquin Desprez und seine Zeitgenossen fremde Musik verarbeiteten, wenn sie aus einfachstem Material riesige und hochkomplexe Klanggebäude errichteten. Wenn etwa ein simples Lied wie *L'homme armé* zur Basis einer ausgedehnten Messe wird. Ganz ähnlich hat Nono nicht selten ganz einfaches Liedmaterial benutzt, Wendungen etwa aus *Die Internationale* in seinem Klavierstück ... *sofferte onde serene* ..., die nicht direkt zitiert werden, sondern nur wie von Ferne wahrnehmbar und doch omnipräsent sind.

Ein anderes Beispiel wären Kanontechniken, die bei etlichen Komponisten des 20. Jahrhunderts von Anton Webern bis Conlon Nancarrow eine nicht unwichtige Rolle spielen. Meist dezent bis gut versteckt. Das Prinzip Kanon findet sich sogar bei solchen Komponisten, die sie bewusst nie einsetzen würden, etwa bei Morton Feldman, dessen *Piece for 4 pianos* nichts anderes als ein Proportionskanon in Zeitlupe ist.

Wie nehmen Sie bzw. die Komponist:innen, mit denen Sie zusammenarbeiten, Josquin wahr? Ist er ein wichtiger Komponist für Ihre Arbeit? Inwiefern nehmen

Sie die musikwissenschaftliche Mythisierung um Josquin in Ihrem Arbeitsalltag wahr? Oder würden Sie sagen, dass Zeitgenossen von Josquin wie Isaac, Ockghem, Dufay oder Obrecht für Sie und zeitgenössische Komponist:innen relevanter und präsenter ist?

Harry Vogt: Das ist sehr unterschiedlich, lässt sich nicht pauschal beantworten. Einige, früher waren etwa Luigi Nono und Bruno Maderna, heute wären z. B. Brice Pauset und Isabel Mundry⁸⁷ zu nennen, haben sich fast ihr ganzes Leben lang damit auseinandergesetzt, hören und analysieren immer wieder Werke der alten Meister, was viele Spuren in deren Musik hinterlässt. Dieses Interesse sehe ich seltener bei der heute jungen Generation, bei den in den 1980er und 90er Jahren Geborenen.

Was denken Sie, habe ich vergessen zu fragen und gilt es unbedingt festzuhalten?

Harry Vogt: Nachfolgend füge ich einen Text an, den ich vor längerer Zeit, 1990, als Vorwort zu der Reihe Alte/Neue Musik geschrieben habe, der einige wichtige Gedanken und Beobachtungen zum Thema enthält.

Musikalische Splitter früherer Zeiten Aspekte des kreativen Umgangs mit alter Musik heute

Als *Theatrum instrumentorum* überschrieb Michael Praetorius 1619 (in seinem Syntagma musicum) die Abbildungen der damals gebräuchlichen Instrumente. Surrile bis exotische Klangerzeuger sind da in einem wundersamen Panoptikum versammelt. Ungetüme von Instrumenten, die zu Tafeln, bzw. in kleinen Schaukästen sinnlich präsentiert werden, einzeln oder zu Familien gruppiert – von der »Groß Contra-Bas-Geig« bis zur »kleinen Porschen«, vom »monochordrum« bis hin zur großen Orgel, deren »Manual-Clavier«, vergrößert abgebildet, hier fast futuristisch anmutet. Kein Wunder, daß dieses Kabinett immer wieder als Quelle der Inspiration diente. Angeregt vom *Theatrum instrumentorum* wurde auch Mauricio Kagel, als er 1965/66 seine Musik für Renaissanceinstrumente, entwarf. In diesem Stück wird insbesondere »der leicht beschädigte Ton« alter Instrumente ausgelotet und auf experimentelle Weise verfremdet, also noch weiter »lädiert«. Einen ganz anderen Weg beschritt Hans Werner Henze, als er in seiner Musik zu Volker Schlöndorffs Film *Der junge Törless* (1966) den Klang von Renaissanceinstrumenten als »Metapher für das frühe Unausgereifte, nahezu kindlich Jugendhafte und Gefährdete« einsetzte. Genau 20 Jahre später rekonstruierte Henze die verschollene Partitur dieser Filmmusik mithilfe der Stimmen, als wären es Bruchstücke einer sehr alten Musik, und erweiterte die

87 Isabel Mundry (*1963) ist eine deutsche Komponistin.

Fragmente zu einem »ausgewachsenen« Konzert-Stück, den Kleinen Elegien für Renaissance-Instrumente.

Henzes Kleine Elegien für Renaissance-Instrumente von Kagel, beide übrigens im Auftrag des WDR entstanden – mittlerweile sind es »Klassiker« neuer alter Musik – verkörpern zwei extreme Positionen: zwischen Experiment und musikantischer Metaphorik, zwischen Exotik und Archaik markieren sie gewissermaßen die Eckpunkte im Umgang mit alter Musik. In den vergangenen 20 Jahren hat sich in diesem Bereich noch mehr getan. Mit der Entwicklung historischer Spielpraktiken, mit dem Zuwachs an Virtuosität erfahren »alte« Instrumente heute eine ganz neue Blüte. »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit« bedeutet mehr denn je auch, Neuland zu entdecken, fernab historischer Rekonstruktion oder Nostalgie. Komponisten unserer Zeit interessieren sich zunehmend für das alte Instrumentarium, für den Obertonreichtum, für die »verletzlichen«, unverbrauchten und frischen Klangfarben, die im Ensemble stets transparent und konturiert bleiben, aber auch für neuartige Spielweisen und Ausdruckswerte, die das bekannte Spektrum erweitern.

Die sechs Konzerte der Reihe *neue alte Musik* bieten dafür zahlreiche Belege. So erklingen hier – zusammen mit historischen Werken (in Originalen und Bearbeitungen) – in der Mehrzahl neue Kompositionen für alte Instrumentarien (oder richtiger: für ihre modernen Nachbauten). Vorgestellt werden Novitäten für historische Besetzungen, von der Solo-Laute bis hin zur klangstarken Ensemble-Formationen, Werke, in denen die Möglichkeiten alter Instrumente, aber auch die Spuren der Geschichte, die an diesen Klangerzeugern haften, auf recht unterschiedliche Weise ausgelotet und reflektiert werden.

Eine wichtige Rolle spielen dabei vor allem räumliche Momente – die Ideen der (venezianischen) Mehrhörigkeit etwa, Raum aber auch als innermusikalischer Größe, und schließlich der lokale Raum, die Aufführungsorte der Konzerte, die zum Teil reizvolle Dispositionsmöglichkeiten und manche Anregungen für die Komponisten bieten. »Zeit-Räume« zu überbrücken, dies scheint das erklärte Ziel einiger der hier gespielten für neue und alte Klangkörper zu sein: Werke, in denen sich Instrumente aus weit entfernten Epochen verbinden, im Dialog miteinander agieren, gleichsam anspielen gegen den vermeintlichen »Bruch«, der immer wieder so gern zwischen alter und neuer Musik konstruiert wird. Nicht vergessen sei, daß – bei allen Gegensätzen – die Avantgarde und die »Renaissance der Renaissance«, die Wiederentdeckung alter Musik, einen gemeinsamen Ursprung haben: hatten sich doch beide einst in der Abkehr vom 19. Jahrhundert formiert und ihre sachlich-nüchternen Ideale als Gegenposition zur Romantischen Tradition verstanden.

»Musik über Musik« ist ein weiterer zentraler Aspekt dieser Konzert-Reihe. Er

findet sich in den Contra-Punkten (bzw. Kanon-Künsten) bis hin zu »gezielten anachronistischen« Bearbeitungen. Etwa von Bernd Alois Zimmermann, der in Frescobaldi's *Capricci* »das Musikdenken verschiedener Epochen in einer – nennen wir sie ruhig: wunderbaren Synthese vereinigt« sah und diese kühnen Stücke von Frescobaldi symbolträchtig für ein Ensemble mit historischen und modernen Instrumenten gesetzt hat. Um »Musik über Musik« handelt es sich schließlich auch bei dem »Ballett zur Jahrtausendwende« *Globe Theatre*, auch dies ein Theatrum instrumentorium, das der römische Komponist Giorgio Battistelli konzipiert hat – unter Verwendung musikalischer Splitter...aus früheren Werken..., Splitter, die – ähnlich archäologischen Fundstücken – an sich selber die Zeichen der Zeit weder verleugnen können noch wollen«. Solche kreativen Versuche, das Alte und Neue zu vermitteln, das Gewesene aus heutiger Perspektive neu zu beleuchten, erinnern an ein von Walter Benjamin geprägtes Bild (Ausgraben und Erinnern). Benjamin hatte darin die »Erkundung des vergangenen« auf treffende Weise in Ausgrabungen, mit der Erforschung verschütteter Erdschichten verglichen. Demzufolge muß »ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben..., aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene anderen vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren.«

Harry Vogt

