„Ich glaube, dass ich einen Weg gegangen bin, solidarisch mit der Oboe“

Han de Vries erzählte unserem Autor Christian Schneider aus seinem Leben

Han de Vries gilt als einer der bedeutendsten Oboisten Hollands. Mit 21 Jahren wurde er Solooboist des Concertgebouw-Orchesters, bevor er sich einer internationalen solistischen Karriere auf moderner und Barockoboe zuwandte. Bereits in jungen Jahren übernahm er eine Professur am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Viele seiner ehemaligen Studenten spielen in den besten Orchestern Hollands. Seine umfangreiche Diskographie reicht vom Barock bis zu Maderna. De Vries besitzt die wohl kostbarste Sammlung alter Oboen. Christian Schneider besuchte ihn in Amsterdam.

Ich wurde am 31. August 1941 in Den Haag geboren, allerdings zog meine Mutter mit mir schon nach ein paar Wochen nach Amsterdam, wo ich seitdem wohne.

Meine Eltern waren sehr musikalisch, meine Mutter Tänzerin, die sehr gut Klavier spielte und sang, mein Vater war Architekt, seine große Liebe galt der Querflöte.

Kurz nach der Heirat meiner Eltern wurde mein Vater in ein Konzentrationslager deportiert, ich glaube nach Oranienburg, und meine Mutter war ihres jüdischen Aussehens wegen gezwungen, sich in Amsterdam im Untergrund aufzuhalten. Sie gab mich, als ich etwa 18 Monate alt war, zu einer Familie in Pflege, und so kam ich erst nach dem Krieg mit meinen Eltern zusammen. Mein Vater war nach der Befreiung durch die Russen zu Fuß nach Amsterdam zurückgekehrt, ich sah ihn zum ersten Mal nach dem Krieg, als ich fünf war. Meine Mutter war zu diesem Zeitpunkt schwer erkrankt, sie hatte, wie so viele andere auch, Tuberkulose und ging in ein Sanatorium nach Davos. Mich brachte man wieder zu meinen Pflegeeltern.

Mittlerweile hatten sich meine Eltern auseinandergelebt und ließen sich scheiden. Meine Mutter beschloss, zusammen mit mir nach Israel auszuwandern, wir kehrten allerdings nach einigen Monaten nach Amsterdam zurück. Nun kam ich zu einer mit uns befreundeten Familie in Pflege, war zwischenzeitlich immer wieder auch mit meiner Mutter zusammen. Ich ging in Den Haag auf eine Waldorfschule, eine wunderbare und höchst künstlerische Schule, wo alle Kinder Instrumente spielen durften, ich spielte Blockflöte.

Meine Schulzeit beendete ich mit 13 Jahren, um Oboe zu studieren. Allerdings war das nicht mein eigener Entschluss, sondern, wie das ja häufig geschieht, ging der Impuls von meiner Mutter aus: Sie sprach davon, dass bei der Hochzeitsfeier meiner Eltern der Oboist Jaap Stotijn mit seinem Sohn Haakon aufge-

taucht seien, um, vermutlich mit Klavier, zu musizieren. Dieser Jaap Stotijn war jetzt Solooboist des Residentie Orchester und Lehrer am Konservatorium in Den Haag. Für meine Mutter war es klar, dass ich ein Blasinstrument lernen sollte, da ich so wenig Schwierigkeiten mit der Blockflöte hatte, und wahrscheinlich würde sich Stotijn noch an diese Hochzeitsfeier erinnern und wir könnten versuchen, dass ich bei ihm Unterricht bekäme. Tatsächlich nahm mich Stotijn, er war damals schon 63 Jahre alt, als Schüler, gab mir eine alte Oboe von sich – und dann ging alles sehr schnell. Wenn man zuerst Blockflöte gespielt hat, ist alles wie Haltung, Gefühl für den Ansatz und so weiter viel einfacher. Daneben ging ich von morgens bis mittags noch auf die Akademie für Schöne Künste und lernte in einer Klasse zusammen mit zwanzig anderen Studenten Malerei und perspektivisches Zeichnen.

Hier erkannte ich, was für ein ungeheures Privileg es ist, im Musikstudium Einzelunterricht zu haben, wo einem immer ungeteilte Aufmerksamkeit geschenkt wird. So auch bei Stotijn, der wie ein Vater zu mir war und der mein Leben stark beeinflusste. Ich war wirklich auf ihn fokussiert, übte sehr viel und versuchte alles so gut wie irgend möglich zu machen. Wenn er mit mir zufrieden war, war ich glücklich.

Als er dann zwei Jahre später pensioniert wurde, ging ich für weitere Studien zu seinem Sohn Haakon ans Konservatorium nach Amsterdam. Haakon St. war zu der Zeit Solooboist des Concertgebouw Orchesters. Mit der Zeit bekam ich dann auch meine ersten kleinen Jobs, ich durfte gelegentlich im Concertgebouw verdoppeln. Damals wurden ja viele Aufführungen mit doppelter Bläserbesetzung gespielt, um die Werke heroischer, eindrucksvoller und romantischer zu gestalten, etwa bei George Szell und Otto Klemperer. So haben wir auch die *Matthäuspassion* mit acht Oboen gespielt!

Mit 19 machte ich meinen Abschluss am Konservatorium, gewann anschließend noch ein paar kleinere Preise, so den Prix d'Excellence und einen Preis der Freunde des Concertgebouw. Mit 21 Jahren machte ich das Probespiel für die Solooboistenstelle am Concertgebouw Orchester, gegen starke Konkurrenz natürlich. Übrig blieben Edo de Waart und ich. Edo war ein hervorragender Oboist, ein glänzender Musiker. Wir spielten zunächst beide im Orchester, Edo dirigierte dann allerdings mehr, gewann im darauffolgenden Jahr in New York den Mitropoulos-Wettbewerb und wurde Assistent von Bernstein.

Ich selbst dachte nie ans Dirigieren, das hätte für mich einen völligen Vertrauensbruch gegenüber meinem Lehrer bedeutet. Auch lange nach seinem Tod würde ich es noch heute ihm gegenüber als Beleidigung empfinden, wenn ich statt Oboe zu blasen nun dirigieren würde.

Zur Zeit meiner Tätigkeit im Concertgebouw-Orchester fragte mich Frans Brüggen immer wieder: *Han, warum fängst Du nicht mit der alten Oboe an?* Damals spielte Brüggen Blockflöte und moderne Querflöte in einem Ensemble mit Anner Bylsma und Gustav Leonhardt. Junge Spieler können sich kaum vorstellen, wie sich der Aufführungsstil der Älteren wandeln kann: so auch faszinierend bei Brüggen, zunächst auf der modernen Flöte, später nur noch auf alten Originalinstrumenten.

Brüggen übte massiven Druck auf mich aus. Ich war ungeheuer beeindruckt und von seinen Argumenten pro alte Instrumente überzeugt. Ich sagte ihm, dass es mir große Angst mache, morgens eine Probe mit Barockoboe zu spielen, nachmittags auf diesem Instrument zu üben und abends im Orchester George Szell oder Leinsdorf zu erleben, der dann etwa *Daphnis et Cloé* dirigiere. Das sei wirklich eine Berg- und Talfahrt, denn alles sei auf den beiden Instrumenten unterschiedlich. Ich hätte dann falsche Reflexe und das mache mich unsicher. Frans entgegnete nur, er spiele schließlich auch Travers- und Blockflöte nebeneinander, das sei nur eine Frage der Routine.

Ich glaube heute, dass Brüggen schon damals den Plan hatte zu dirigieren, und er wollte sich sein Orchester zusammensuchen, in dem ich dann auch mitspielen sollte.

Ich entschied für mich, zunächst jedenfalls, nicht das Concertgebouw-Orchester zugunsten einer völlig ungewissen Zukunft als Barockoboist zu verlassen. Auch hätte ich dann nahezu alle nach 1800 entstandenen Kompositionen nicht mehr spielen können. Vor allem aber regte sich auch wieder meine Loyalität zu meinem Lehrer und zur niederländischen Oboenschule. Ich empfand, dass meine beiden Lehrer so viel für mich getan hatten, und sie hatten mich schließlich in Hollands bestes Orchester gebracht. Ich hatte einfach ihre Tradition fortzuführen.

Allerdings übte ich jetzt schon einmal auf einer Barockoboenkopie von Moeck Hinke- und Brod-Etüden.

Der „Musikkrieg"

Als die „Infektion" mit der alten Musik für mich schließlich sehr ernst wurde, verließ ich mein Orchester. Zur gleichen Zeit passierten in Amsterdam allerdings auch noch andere gravierende Ereignisse. Wir hatten 1969 einen enormen Musikkrieg hier in Amsterdam, den „Notenknacker". Viele junge Komponisten fanden die Programme unseres Orchesters viel zu konservativ und dass Haitink die modernen Komponisten nicht gebührend in seinen Programmen berücksichtigte. Maler und Schriftsteller solidarisierten sich mit den Komponisten, es wurden Flugblätter während der Konzerte verteilt und mit Pfeifen und Klatschen gestört. Das waren regelrechte Kämpfe: Alte Damen schlugen mit ihren Abendtäschchen auf Schriftsteller wie Harry Mulisch und Cees Nooteboom ein, oder junge Frauen wurden an den Haaren aus dem Saal gezerrt. Dabei hatten die Komponisten durchaus gute Argumente: Die Tradition des Orchesters bestünde nicht nur in Aufführungen wie der *Matthäuspassion*, sondern ebenso in Uraufführungen, wie sie von Mengelberg mit Werken von Mahler und Strawinsky gemacht worden seien.

Nun ja, ich war jung, und vielleicht mit 15 anderen jungen Kollegen sympathisierten wir mit diesen Ideen. Unsere älteren Kollegen sahen uns als Nestbeschmutzer an. So entstand auch innerhalb des Orchesters großer Streit. Ältere Kollegen beschimpften uns, im Künstlerklub hörten wir dagegen: *Unvorstellbar, dass Ihr noch in diesem Orchester spielt, diesem konservativen Nest!* Wir Jungen saßen zwischen allen Stühlen. Natürlich spielten wir mit Freude Beethoven- oder Schubert-Symphonien, das konnte uns ja niemand nehmen. Und ich hatte in den Jahren davor mit so wunderbaren Dirigenten arbeiten dürfen, wie mit Klemperer, Kubelik, Leinsdorf, Ormandy, Monteux, Boulez, Jochum und natürlich Haitink.

Eines Tages fand ein Konzert statt, in dessen erstem Teil unser hervorragender alter Soloflötist Hubert Bahrwahser zu seinem Jubiläum ein Quantz-Konzert blies, nach der Pause kam dann eine Mahler-Symphonie. Ich hatte im ersten Teil frei und wollte meinen Kollegen hören, setzte mich also – schon im Frack – auf einen freien Platz im Parkett. Als Haitink und der Solist auftraten und Bahrwahser einstimmte, erhob sich Lärm im Publikum, Schreie wie „Demonstration", „Diskussion" und „Aufhören" erschallten, dazu Rasseln, kleine Trommeln und Froschquaken. Haitink schaute in das grölende Publikum und sah mich mitten in dem Tumult sitzen, schrecklich! Kurz zuvor noch hatte Haitink uns junge Kollegen gegen jegliche Gepflogenheit des Orchesters heimlich zu sich nach Hause eingeladen, um mit uns über unsere Ideen zu diskutieren, sehr klug und auch mutig! Und nun sah er mich in dem demonstrierenden Haufen sitzen! Am nächsten Morgen wollte ich sofort klarstellen, dass ich von dem Tumult überhaupt nichts gewusst hatte, aber Haitink lehnte jedes Gespräch mit den Worten ab, er wolle mich nicht sehen, er war tief gekränkt.

Unser Orchester war schon seit jeher immer sehr emotionsgeladen und voller Spannungen

gewesen. Man stelle sich nur einmal vor: Während des Krieges saß mein Lehrer, der der kommunistischen Partei angehörte, neben dem deutschen Soloflötisten, der mit den Nazis ebenso sympathisierte wie der Dirigent Mengelberg! Und auch in der jetzigen Situation gab es wieder die heftigsten Auseinandersetzungen innerhalb des Orchesters.

Ich war jung und hatte noch nicht gelernt, dass auch einmal vergessen und verziehen werden kann. So empfand ich meine Situation als unerträglich und war entschlossen, das Orchester zu verlassen. Ein zusätzlicher Grund für meinen Entschluss war, dass wegen meiner Verpflichtungen im Orchester keine Konzertagentur mit mir als Solist arbeiten konnte.

In dieser Zeit gründete Simon Goldberg das Nederlandse Kammerorkest. Goldberg war Schüler von Flesch, als 16-jähriger Konzertmeister bei Furtwängler in Berlin gewesen und wohnte während meiner Studienzeit in Amsterdam zufällig im Nebenhaus. Ich hatte damals immer versucht, länger als er zu üben. Er war nämlich mit meinem Lehrer befreundet, und ich hoffte, er würde ihm von meiner Übewut berichten. Das war meine Taktik, meinen Lehrer glücklich zu machen. Ich bewunderte Goldberg sehr, ein sensationeller Musiker und höchst kultivierter Mensch. In diesem Kammerorchester wollte ich mitspielen und gleichzeitig mein altes Orchester durch meine Kündigung bestrafen, höchst romantisch, ich weiß, denn alle Menschen, die man durch Verlassen bestrafen will, sind darüber eher glücklich! Jedenfalls bot mir der Direktor des Kammerorchesters das gleiche Gehalt, das ich bisher bezogen hatte, an und 20 solistische Auftritte pro Jahr. Hier kam ich nun in eine völlig andere Atmosphäre, viel entspannter, es war ein sehr zivilisiertes Orchester, man ging freundlich miteinander um, es wurde nicht ständig über Fußball gesprochen. Wir machten ausgedehnte Tourneen, spielten wunderbare Konzerte. Hier blieb ich drei Jahre, bis Goldberg nach London ging. Auch verließ ich das Nederlandse Wind-Ensemble, in das wir viel Enthusiasmus investiert hatten, es war harte Arbeit, wir probten viel, vor allem nachts und verdienten wenig.

Nach dem Ausscheiden aus dem Orchester verdiente ich nun mein Geld mit Kammermusik, Solokonzerten, Neuer Musik und Unterricht. Ich hatte vor meinem Ausscheiden aus dem Orchester, so emotional war ich nun auch nicht, durch Vermittlung eines Freundes für das erste Jahr meiner freien Tätigkeit eine Verdienstausfallsversicherung abgeschlossen, die ich aber nicht in Anspruch nehmen musste.

Ich bekam Anfang der 70er Jahre einen Edison Classique Award für – ich weiß gar nicht – für Oboespielen, und 1990 noch einen Edison Populaire für leichte Musik – ich nenne sie meine Porno-Einspielung. Aber ich mag diese Art von Musik auch. Nicht zum Brotverdienst, aber nach Konzerten auf einer Party kann das viel Freude machen. Tango etwa spielte ich in Lockenhaus mit Gidon Kremer und in England ein Arrangement für 5 Oboen von Scott Joplin, wirklich ein großer Spaß. Man lernt viel dabei! Auch Saxophon-Stücke von Charlie Parker kann man wunderbar auf dem Englischhorn spielen.

Ich erhielt einen *Diapason d'Or*, eine goldene Stimmgabel, in Frankreich. Man nannte mich da den Holliger auf der Barockoboe. Das ist natürlich ein Witz, ich spiele moderne Oboe und habe nebenbei 20 oder 25 Jahre auch Barockoboe gespielt, aber ich bin kein wirklicher Spezialist. Das wunderbar lockere und leichte Spiel etwa von Alfredo Bernardini oder Ku Ebbinge, das erfordert wirkliche Spezialisierung auf das alte Instrument.

Die Sammlung

Mit Beginn meiner Beschäftigung mit der Barockoboe fing ich an, überall, wohin ich kam, mein Interesse an Originalinstrumenten zu bekunden, und bat gegebenenfalls um einen Anruf. Eines Tages spielte ich in Groningen mit dem dortigen Orchester das Mozart-Konzert, und nach der Probe wies mich ein Cellist auf eine Barockoboe hin. Ich fragte Brüggen telefonisch um Rat, und er antwortete nur: *Kaufen um jeden Preis!* So bekam ich diese Oboe mit Rissen – auch wusste ich nicht, ob alle

Teile wirklich zusammenpassten – für 3000 Gulden, kein schlechter Preis in dieser Zeit!

In meiner Anfangszeit als Sammler habe ich fürchterliche Fehler gemacht! Ich habe für Instrumente mehr als 20 000 Gulden gezahlt, die nicht mehr als 4000 Gulden wert waren. Wenn man eine Sammlung aufbauen will, muss man über Preise Bescheid wissen, sonst passieren die schlimmsten Fehler.

Zu dieser Zeit fand ich jedes Jahr noch 3 bis 5 Instrumente, ich hatte 4 Oboen von Richters, eine Schalmei von Haka, 2 oder 3 schöne Englischhörner von Koch, aber ich war immer auch noch an anderen Instrumentenbauern interessiert, und so tauschte ich viel.

Meine Idee war natürlich auch, ein wirklich gutes Original und die richtigen Rohre zu finden, um dann darauf sehr gut spielen zu können. Hier fand ich wunderbare Hilfe in Piet Dhont. Er ist der Typus eines Instrumentalisten, der eigentlich aus einem anderen Berufszweig kommt. Ursprünglich war er Laborant, spielte aber auch Oboe, und jetzt verkörpert er die phantastische Kombination, Musiker zu sein und gleichzeitig das wissenschaftliche Know-how und Gespür etwa dafür zu haben, welches Mundstück zu welchem Instrument passt.

Junge Spieler heute können sich eine ausgezeichnete Kopie mit guten Rohren und guten Hülsen kaufen, und sie können anfangen zu üben wie auf einer Blockflöte. Es gibt jetzt hervorragende Kopien, etwa von Paul Hailperin, die unglaublich ausgewogen sind.

Eine meiner ersten Oboen war ein Instrument von Krone Vater, Leipzig, aus der Zeit zwischen 1745 und 1750. Zusammen mit Piet Dhont fand ich zu diesem Instrument passende Rohre. Es ist ein so leicht gängiges und wunderbar stimmendes Instrument, auf dem ich eine Reihe von Aufnahmen spielte, so alle Albinoni- und Telemann-Konzerte, die Methodischen Sonaten mit Frans Brüggen, die Triosonaten mit Alice Harnoncourt. Dieses Instrument sieht aus wie ein Bumerang, wenn man es wegwirft, kommt es immer zurück, aber die Intonation ist absolut super.

Ein fabelhafter Orchesterkollege, der Fagottist Brian Pollard, der auch Barockfagott spielte, sagte mir einmal: *Du mußt so lange nach einem Instrument suchen, bist du sagen*

kannst: ja, das ist es! Nun ja, ich habe viele Oboen gekauft, aber dieses Instrument von Krone ist sensationell. Später kamen dann eine Oboe von Schlegel, von Panormo und einige andere dazu, aber ich fand heraus, dass diese ganzen Probleme, in unterschiedlichen Stimmungen – Ton tiefer oder tiefer Kammerton – spielen zu müssen, nicht unbedingt bedeuten, dass man mit einem anderen Oberstück oder mit einem völlig anderen Rohr spielen muss: Ich habe etwa zwei ausgezeichnete Grenser-Oboen, die ich, mit verschiedenen Hülsen natürlich, in hoher und tiefer Stimmung blasen kann. Ich bin überzeugt, dass ausgezeichnete Instrumentenbauer damals den unterschiedlichen Stimmungen in den unterschiedlichen Gegenden durchaus beim Instrumentenbau Rechnung trugen.

Auf Auktionen habe ich nie Instrumente gekauft. Sie sind zu teuer, auch entwickelt man hier nicht das gleiche Jagdfieber. Inzwischen habe ich sehr, sehr viel Erfahrung gewonnen, ich jage aber nicht mehr hinter Instrumenten her, und ich möchte auch nicht auf die Knie fallen, um ein Instrument zu bekommen.

Hier einige Regeln aus der Praxis eines Sammlers:

1. Man darf niemals aufgeben.

2. Sammeln bedeutet: Wenn die Vordertür nicht geöffnet wird, muss man eben das Gartenfenster finden.

3. Wenn man in ein Haus kommt, wo das Objekt der Begierde liegt, sollte man herumschauen, ob hier andere Dinge gesammelt werden: Glas, Porzellan, andere Instrumente, eventuell kann getauscht werden.

4. Wenn man mit Gangstern und Antiquitätenhändlern spricht, wird man, vorausgesetzt sie sind ehrlich, immer erfahren, dass alles käuflich ist.

5. Man wird häufig feststellen, dass die Besitzer nicht den Preis zu sagen wagen, der ihnen vorschwebt.

6. Man muss zu potentiellen Verkäufern immer den Kontakt aufrecht erhalten, aber nicht durch bloße Wiederholung des Kaufinteresses, sondern etwa so, wie man früher seine Schulfreundin phantasievoll umworben hat, sehr charmant sollte man das machen.

7. Wenn man von einem Instrument hört, dass möglicherweise verkäuflich ist, keine Sekunde zögern und sofort hinfahren.

8. Man darf niemals Preisangebote nennen.

Viele Freunde, Kollegen und Instrumentenbauer von überall auf der Welt haben mich besucht, um meine Instrumente auszumessen und von ihnen Kopien herzustellen. Leider kam bislang noch keiner auf die Idee, mir einmal zum Dank eine solche Kopie zu schenken. Doch, zum 60. Geburtstag bekam ich von Alfredo Bernardini eine Denner-Kopie, die sich dann durch Drehen des Bechers als Pfeffermühle entpuppte, eine wunderbare Idee!

Was mit meiner Sammlung später geschehen soll, kann ich jetzt noch nicht genau sagen. Momentan würde sie das Jüdische Historische Museum in Amsterdam bekommen. Sie haben allerdings keinerlei Musikinstrumente, und ich habe noch nicht festgelegt, ob die Sammlung zusammenbleiben muss oder verkauft werden darf.

Alte Oboen

Es gibt heute eine neue Generation von Spielern, die sich für die alten Instrumente entschieden haben. Sie haben so leichtgängige Finger – und sie sind nicht so stark belastet: denn wenn man 1. Oboe in einem Toporchester spielt und mit großen Dirigenten arbeitet, hat man Verantwortlichkeiten für das moderne Instrument und sein Orchester! Wenn man dagegen zeitlich nicht zu eingespannt ist und nur gelegentlich ein paar Mucken hat, dann kann man sich wirklich umfassend mit den alten Instrumenten befassen. Und es gibt ja auch noch die klassische Oboe, ein anderes Minenfeld! Es ist wirklich schwer, auf diesem Instrument einen schönen Klang zu entwickeln. Übrigens ist interessant, dass verschiedene Spieler auf der modernen Oboe diesen dunklen Barockklang verwirklichen wollen, was natürlich ein Fehler ist. Denn die meisten schönen Konzerte, wie die von Mozart, Lebrun, Stamitz, Dittersdorf und anderen, wurden für die klassische Oboe geschrieben, die kein dunkel klingendes Instrument ist, sondern eher silbern und hell klingt. Wenn man also nach dem alten Klang sucht, sollte man nicht so unglücklich mit der modernen Oboe sein. Spielt man nämlich Werke aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts oder um 1800, ist der Klang dem der modernen Oboe sehr ähnlich. Spielt ein Bläser auf der klassischen Oboe diese Musik sehr gut, etwa wie Paul Goodwin, kann man auf einer CD eigentlich keinen Unterschied zur modernen Oboe hören. Ich finde das sehr schade, und dann bin ich mit meinen Aufnahmen zufrieden, auf denen man wirklich hören kann, dass es ein altes Instrument ist, weil man eben auch die Probleme des Instrumentes und des Spielers wahrnimmt. Das klingt nach meinem Dafürhalten farbiger. Es sollte natürlich keine Katastrophe darauf zu hören sein, aber wenn es derart perfekt wie auf einem modernen Instrument klingt, sehe ich eigentlich keinen Grund, warum man es auf einer alten Oboe spielen soll.

Auf Kopien zu blasen bedeutet, die Originale zu schonen. Ich gehöre nicht zu den Spielern, die, koste es was es wolle, nur auf dem Original spielen müssen. Wenn ein Instrument etwa feine Risse hat oder einfach sehr empfindlich aussieht, spiele ich nicht darauf. Habe ich das Empfinden, dass ein Original für eine Aufnahme infrage kommt, lasse ich mir zunächst eine Kopie machen, auf der ich dann mit allen falschen Töne übe – und für die Aufnahme nehme ich dann das Original. Ich glaube, ich habe einige sehr gute Aufnahmen auf Originalinstrumenten gemacht. Aber wenn jemand diese Aufnahmen heute beurteilt, sollte er immer bedenken, dass 1. sich die Aufnahmetechnik weiter verbessert hat und dass 2. es wirklich ein Originalinstrument ist, das über 200 Jahre nicht geblasen wurde. Das macht schon einen beträchtlichen Unterschied zu den Kopien, denn nahezu jede Kopie ist gegenüber der Vorlage geringfügig verändert, kleine Verbesserungen für die Ansprache und das Überblasen einzelner Töne, auch für die Intonation. Meine Aufnahmen sind ehrlich, die kleinen Probleme, die man vielleicht hören

mag, sind der Pfeffer und das Salz bei den Aufnahmen.

Nach meiner Überzeugung ist es unmöglich, auf Top-Niveau beide Instrumente nebeneinander zu spielen. Und auch für den eigenen Ruf bleibt es immer problematisch: Kollegen von der modernen Oboe können nicht begreifen, dass man durch die Kenntnisse des Barockinstrumentes musikalisch reicher geworden ist, und behaupten dann abfällig, man könne hören, dass man auch auf dem alten bläst. Und auch in der Welt der Barockoboisten hört man: man merkt eben doch, dass er ursprünglich moderner Oboist war. Diesen Kampf kann man nicht gewinnen. In beiden Lagern bleibt man immer eine Art Verdächtiger.

Alte und Moderne Musik

Für unbekannte Musik habe ich mich immer besonders interessiert. So war ich viele Jahre auf der Suche nach dem verschollenen Oboenkonzert von Beethoven. Die incipits und ein Brief Haydns sind erhalten, in denen das Konzert erwähnt ist, aber, um es vorwegzunehmen, trotz aller Bemühungen und Besuche aller möglichen Bibliotheken in ganz Europa ist es mir nicht gelungen, dieses Konzert in F-Dur zu finden. Dafür habe ich nun in meinem Archiv eine ungeheure Menge von Oboenstücken in F-Dur.

Schon früh hatte ich die wunderbare Gelegenheit gehabt, mit Bruno Maderna zusammenzuarbeiten. Das Holland Festival hatte ihn beauftragt, ein 3. Oboenkonzert zu schreiben, und ich spielte noch unter seiner Leitung die Uraufführung. Er war zu diesem Zeitpunkt sehr krank, es ist ja auch sein letztes Werk. Wie oft bin ich nach Darmstadt gefahren, um immer wieder eine neue Seite abzuholen! Das Concertgebouw Orchestra hatte ihn oft zu Gastdirigaten eingeladen, die Musiker liebten ihn. Er war ein so natürlicher Mensch und hatte eine ganz besondere Gabe, komplizierte Dinge zu vereinfachen und so verständlich zu machen. Mit Morton Feldman spielte ich bei einem von Farah Diba gesponsorten Festival in Schiraz, im Sand mit vielen weißen Kaffeemützen um mich herum! Ich spielte Berio, Maderna und Feldman. Dann auch die Uraufführung des Doppelkonzertes für Oboe, Posaune und Ochester von Lutosławski zusammen mit Vinko Globokar.

Jetzt, mit zunehmendem Alter, konzentriere ich mich immer mehr auf Werke von lebenden Komponisten, ich kann so etwas für den kompositorischen Nachwuchs tun. Aber ausschließlich moderne Musik – bei aller Hochachtung für Globokar und andere – möchte ich nicht spielen. Schnell kommt man in ein Dilemma: Man sollte sich nicht schämen müssen, dass man Freude im Leben braucht. Außerdem benötigt man für ein Programm 30 Proben, und das Publikum ist meist fürchterlich gelangweilt, es kommt keinerlei Resonanz. Daher bin ich mit ausschließlich modernen Programmen jetzt sehr vorsichtig. Ich weiß, dass ich diese Stücke spielen kann, ich habe auch zu ihnen einen Zugang, aber ich gehöre einfach nicht zur modernen Musikwelt.

Studenten

Mit 25 wurde ich als Nachfolger meines Lehrers Haakon Stotijn an das Amsterdamer Konservatorium verpflichtet, ich unterrichte jetzt also 35 Jahre.

Ich bin sehr glücklich, dass ich eine Menge hervorragender Schüler herausgebracht habe: ich glaube, die meisten Oboisten des Rotterdam Philharmonic Orchestra stammen von mir, die beiden Solooboisten des Funkorchesters in Hilversum ebenso, ja sogar der Solooboist von Frans Brüggens Orchester, Ku Ebbinge, ist ein ehemaliger Schüler.

Das hatte für mich natürlich auch Nachteile: seit sie in diesen Städten so hervorragend spielen, hat man mich dort nicht mehr engagiert. Ob ich ihnen wohl zu viel beigebracht habe?

Ku studierte 5 Jahre moderne Oboe bei mir, und ich erinnere mich sehr gut, dass er immer sehr negativ gegenüber dem modernen Instrument eingestellt war. Es ist doch sehr interessant, dass, hätten wir nicht heutzutage

die Möglichkeit zum Wechsel auf das alte Instrument, einige Spieler extrem aggressiv und unglücklich mit sich und ihrer Umgebung wären. Manch schwierige Charaktere, ja man kann sie vielleicht kleine Rebellen nennen, spielen jetzt Barock- oder klassische Oboe. Wenn es nämlich auf dem modernen Instrument nicht klappt, haben manche Energie und Ehrgeiz, ihren Weg auf dem alten Instrument zu suchen. So können die Möglichkeiten, ein erfolgreicher Rohrbläser zu werden, größer werden mit der Welt der alten Instrumente.

Ich rate all meinen Studenten, es einmal mit dem Barockinstrument zu probieren. Den guten Spielern sage ich: du musst es probieren, den weniger guten: lass es uns einmal ausprobieren. Das kann natürlich gefährlich werden: es ist schon vorgekommen, dass die Studenten dann von dem neuen Instrument so begeistert waren, dass sie bei mir aufgehört haben und zu Alfredo Bernardini gegangen sind.

Rückblick

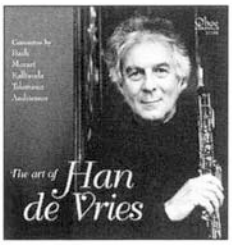
Ich bin jetzt 60 Jahre alt und fühle natürlich die Grenzen meines Instrumentes, in seinen Möglichkeiten, in seinem Repertoire, aber ich bin nicht unglücklich. Ich glaube, dass ich einen Weg gegangen bin, solidarisch mit der Oboe. Manchmal leite ich jetzt Stücke wie Mozarts *Gran Partita*, aber ich habe keinerlei Ehrgeiz zu dirigieren. Ich fühle, dass ich jetzt andere Möglichkeiten habe, dass ich mit zunehmendem Alter ruhiger werde, nicht mehr so nervös wie früher und schließlich Charaktereigenschaften bekomme, von denen ich gehofft hatte, sie schon früher zu haben.

Ich spüre jetzt mein Alter und fühle mich in einer inneren Balance. Mein Leben begann in einem solchen Chaos, es war ein so grauenhaftes Desaster. Es dauert unendlich lange, bis man sich irgendwann in einem inneren Gleichgewicht fühlt, und es ist noch immer schwierig, dieses aufrecht zu erhalten. Es ist ja nicht nur immer ein Kampf darum, ein guter Musiker zu sein, sondern es ist auch immer ein Kampf gegen die Erinnerungen.

Mir ist immer noch ein Rätsel, dass es für mich als freiberuflichem Musiker so gut geklappt hat mit Recitals, Solokonzerten, Aufnahmen, mit Alter und Neuer Musik. Hier und auch in Deutschland waren die Jahre zwischen 1960 und dem Beginn der 80er eine Goldmine, alles war möglich, man konnte die dümmsten Barocksonaten völlig unbekannter Komponisten einspielen, alles wurde produziert.

Heute ist es in unserem Metier außerordentlich schwer geworden. Es gibt immer mehr Musiker und hervorragende Spieler ohne Stelle und Einkommen.

Mit etwa 50 Jahren erkannte ich zum ersten Mal, dass das Leben ein Kampf sein kann. Aber ich habe sehr gut funktioniert, und jetzt bin ich in der glücklichen Position, die Musik nicht zum Broterwerb zu brauchen. Ich habe – nicht in meinen ersten Lebensjahren, das wirklich nicht – aber später – viel, viel Glück gehabt. □



Recordings to celebrate the world of the oboe

The art of HAN de VRIES

Concertos from twenty two years of an international career

Johann Sebastian Bach:
Concerto for Violin & Oboe, BWV 1060
recorded 1986 with the Concertgebouw Chamber Orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart:
Concerto in C major, KV314
recorded 1978 with the Prague Chamber Orchestra

Johann Wenzeslaus Kalliwoda:
Concertino in F, Op 110
recorded 1972 with the Amsterdam Philharmonic Orchestra

Georg Philipp Telemann:
Concerto in C minor
recorded 1982 with Alma Musica Amsterdam

Louis Andriessen:
Anachronie II
recorded 1994 with the Netherlands Ballet Orchestra

Erhältlich ist diese CD mit der Nummer CC2004 unter
www.oboeclassics.com