

Robert Hériché

Das Gespräch mit Robert Hériché fand am 19. April 1990 in dessen Wohnung am Boulevard Berthier statt. Es dauerte zwei Stunden, obwohl er wegen dringender Notenkorrekturen eigentlich kaum Zeit hatte. Am Gespräch nahm auch Frau Lydie Hériché teil, pensionierte Gymnasiallehrerin für Deutsch. Die Textfassung ist stark gekürzt und kann keinen vollständigen Eindruck von Mimik, Gestik und Redetempo eines Künstlers vermitteln, der während des Interviews auch zu Demonstrationszwecken vieles vorspielt. — Für *TIBIA* sprach mit Robert Hériché Dr. Ludwig Tente.

Tente: Erlauben Sie mir, Herr Hériché, mit einem Zitat zu beginnen: „Es gibt keinen alten Flötisten: Die Flöte ist das Instrument der Jugend und der Reife. Der Mensch, der beginnt, den Atem zu verlieren, muß auf die Flöte verzichten.“¹ Auf dieses Paradox werden Sie antworten können.

Hériché: Nun, ich sage Ihnen ganz offen: Er hat zu 80% recht. Aber es ist auch wahr, daß der Vater von Rampal immer zu seinem Sohn gesagt hat: „Hériché wird bis zu seinem Tod Flöte spielen.“ Ich habe viele Flötisten gekannt und nenne insbesondere den, dessen Nachfolger ich an der Opéra war, Herrn Blanquart. Als er 70 war, hatte er viel Nebenluft. Herr Lafleurance, der während des Krieges Herrn Gaubert vertrat und damit mein Lehrer war, hatte mit 70 viel Nebenluft.

Ich habe den ganz großen Moysse, mit großem „M“, gekannt und ihn sehr bewundert. Im Jahre 1946, nach Ende des Krieges, war ich in der Garde Républicaine. Vincent Auriol hatte Moysse zu einem Konzert zu Ehren der Toten in die Sorbonne eingeladen, ich glaube, das war der Anlaß. Nun muß man wissen, daß Moysse zu Unrecht als



Jude denunziert worden war und sich aus Furcht vor den Deutschen 1941 nach Saint-Amour zurückgezogen hatte. Dort mußte er Kartoffeln, Möhren und Kohl anbauen, um sich zu ernähren. Drei Jahre hat er die Flöte nicht angefaßt, da er kein Ziel hatte. Da wir von der Garde Républicaine bei der Veranstaltung 1946 mitwirkten, habe ich Moysse gehört. Er spielte zwei oder drei Stücke von Koechlin für Flöte allein, und ich erzähle Ihnen jetzt keine Geschichten: Ich hatte Tränen in den Augen, denn Moysse war nur noch der Schatten seiner selbst. Er war kaum 55 und konnte nicht mehr spielen. Er hatte seine Leistungen durch harte Arbeit erreicht.

Wenn man dagegen Gaubert betrachtet oder Laurent, der 30 Jahre im Boston Symphony Orchestra war, oder Barrère von der Metropolitan, sieht man, daß sie alle mit der Flöte in der Hand geboren waren. Der große Moysse, der von 1921, brauchte zwei bis drei Stunden Üben täglich, um seine Form zu halten.

Er sagte mir einmal: „Wissen Sie, Hériché, ich nehme die Flöte, es geht nicht, ich lege sie in den Kasten zurück. Am Tag darauf nehme ich sie wieder, ich bin im Stand der Gnade und übe zwei

¹ Georges Duhamel im Vorwort zu: Adrien Girard: *Histoire et richesse de la flûte*. Paris (Gründ) 1953, S. II

Stunden Flöte.“ Ich erzähle Ihnen das, um zu zeigen, daß er keinerlei Leichtigkeit des Ansatzes hatte.

Jemand, der eine natürliche Veranlagung hat wie der Vater von Rampal oder Gaubert, kann bis zum Ende spielen. Ich will Ihnen jedoch ehrlich sagen, daß es eines gibt, was mich im Alter beunruhigt, das ist der Atem. Das ist schon wahr. Aber wissen Sie, einer der größten Flötisten des Jahrhunderts, Dufrene, der 40 Jahre Soloflötist im Orchestre National war, sagte mir einmal: „Weißt du, Robert, wovor ich am meisten Angst habe, ist, den *Nachmittag eines Faun* zu spielen, weil ich nie genug Luft habe.“ Und ich sage Ihnen ganz offen, daß ich dieses Solo nie habe auf einen Atem spielen können, niemals.

James Galway erklärt, es zu können.²

Ich habe einen Flötisten gekannt, der den Faun zweimal spielte. Aber das war einer unter Hunderten von Flötisten: Michel Pottier.

Herr Hériché, ich würde gern etwas über Ihre Anfänge erfahren. In welchem Alter und warum haben Sie die Flöte gewählt?

Ich habe gar nichts gewählt. Meine Eltern waren Bäcker und Konditor in Clermont (Oise), und mein Vater sagte zu mir: „Du wirst diesen Beruf nicht ergreifen, es ist Sträflingsarbeit.“ Es gab ja damals keinerlei Arbeitserleichterungen. Als ich vier Jahre alt war, zogen wir nach Paris, da das Geschäft meines Vaters nicht gut ging. Im Winter 1915 bekam ich Bronchitis mit einem längeren Rückfall bis Ostern. Mein Vater, der sehr hart erzogen worden war, verstand nicht, daß ein Junge so lange untätig zu Hause bleiben sollte, und sprach mit Herrn Hugon, der mit ihm in einem Büro der nordfranzösischen Eisenbahngesellschaft arbeitete. Er schlug elementare Musikerziehung („solfege“) vor. Am Ende des Jahres konnte ich zum Erstaunen aller sieben Schlüssel. Herr Hugon meinte, ich sei begabt, und da ich klein war, unterrichtete er mich ein Jahr lang auf dem Piccolo. Mit 11 Jahren bekam ich eine große Flöte, und mit 12 Jahren wurde ich ins Konservatorium aufgenommen. Wegen des Krieges war es eine günstige Zeit: Von 15 Plätzen waren fünf frei.

Dann muß Herr Hugon Sie gut vorbereitet haben.

Jules Hugon war ein außergewöhnlicher Lehrer! Unter seinen Schülern waren Crunelle, Marceau und Poulain.

Sie haben dann zwei Jahre bei Gaubert und anschließend 3 Jahre bei Moysse gelernt?

Als ich im Oktober 1918 aufs Konservatorium kam, war der Krieg noch nicht vorbei. Mit der Vertretung von Gaubert war Herr Lafleurance beauftragt worden, der mich nicht leiden konnte, da ich keine Privatstunden bei ihm nahm. Daß er auch eine Abneigung gegen Gaubert hatte, der 1914 nach dem Tod von Hennebains zum Professor ernannt worden war, zeigt die folgende Anekdote: Es war wirklich nur Zufall, daß eines Tages Castel die *Fantaisie, Désormières* das *Nocturne* und ich schließlich die erste Sonate von Gaubert spielten. Lafleurance, außer sich vor Wut: „Das ist ein Komplott“, nahm meine Stimme und zerriß sie. Auf den Rat von Hugon und aus Angst, ich könnte eine Abneigung gegen die Flöte entwickeln, nahmen mich meine Eltern aus dem Konservatorium, so daß ich bis zum folgenden Oktober fast ein Jahr verlor.

Mit 14 bestanden Sie die Abschlußprüfung?

Ja, wir waren drei, die 1921 den ersten Preis („premier prix“) gewannen: André Castel, die Schwester von Crunelle und ich.

Kann man mit einem 1. Preis in ein Orchester eintreten?

Vorsicht. Was die instrumentale Seite angeht, ja, was die berufliche Seite angeht, nein. Ich erinnere mich sehr gut an den Tag, an dem M. Hugon mich in sein Orchester mitnahm – man probte die 5. von Beethoven: Ich schwamm völlig und habe keine Note gespielt.

Warum hat Ihnen nun Gaubert empfohlen, bei Moysse weiterzustudieren?

Ich war zu früh fertig geworden. Ich schäme mich nicht, Ihnen zu sagen, daß ich kaum zwei Hefte Etüden durchgearbeitet hatte. Ich hatte zwar einen schönen Ton, aber bei Gaubert hatte man seine Ruhe, denn er schickte seine Schüler gern zu Moysse. Er sagte zu mir: „Wenn du jetzt

² James Galway: *Die Flöte*. Frankfurt 1988, S. 141-142



Gaston Crunelle (90)†
Robert Hériché (82)
Jean Chefnay (86)

Foto: Lydie Hériché (Mai 1988)

nicht mit Moysse weiterarbeitest, bleibt dir nichts von deinem ersten Preis.“ Im Herbst 1921 suchte ich also Herrn Moysse auf und erklärte ihm mein Anliegen. Als er merkte, daß ich es ernst meinte, nahm er die Pfeife aus dem Mund, überlegte einen Augenblick und sagte: „Ich mache dir ein Programm für drei Jahre. Kannst du das durchhalten?“ So wurde ich sein Schüler. Denken Sie, im ersten Jahr habe ich die 15 Solos von Tulou durchgearbeitet. Moysse hat mich dadurch gerettet, daß ich in der Zeit die Reife erlangen konnte, die mir fehlte.

Mit 17 Jahren, glaube ich, begann Ihre berufliche Karriere.

Ja, zu der Zeit lebte ich glücklich: fünf Monate Spielzeit als Soloflötist an der Oper von Nizza, ein Monat Casablanca und vier Monate in Aix-les-Bains. Mein Vater verdiente ca. 1000,— FF, während ich 3000,— bekam. Dort blieb ich bis 1931, als ich Soloflötist am Théâtre du Capitole in Toulouse und in Vichy wurde. Die Theatersaison in Toulouse endete im Mai, so daß ich ab Juni vier Monate in Vichy spielen konnte, wo der Vater von Rampal mein zweiter Flötist war. Während des Krieges, als das Theater von Toulouse geschlossen war, hörte ich, daß in der Garde Républicaine ein Platz frei geworden sei. Ich bekam die Stelle, da ich schon früher bei einem Probespiel Zweiter geworden war. Wir waren in Clermont-Ferrand stationiert und dem Maréchal Pétain unterstellt. Sonntags spielten wir im Park

von Vichy, und dienstags nahmen wir in Clermont-Ferrand eine Radiosendung auf. Diese Zeit war nicht sehr erheiternd.

1945, nach Ende des Krieges, kehrte ich nach Paris zurück und traf meine alten Freunde wieder. Crunelle bot mir eine Vertretung in der Opéra Comique an, wo ich 1947 bis 1948 spielte. Wir waren vier Flötisten: Gaston Crunelle, Albert Manouvrier, Fernand Caratgé und ich. 1949 wechselte ich zur Opéra, blieb aber in der Garde Républicaine, bis man mir 1951 zu verstehen gab, daß man keine Stellenteilungen, von denen es viele gab, mehr wollte. Es war auch recht anstrengend unter De Gaulle, der bis zu drei Vororte pro Tag bereiste mit Reden und Musik. Er sang unglaublich falsch, was uns Probleme machte, denn wenn er seine Rede beendet hatte, rief er: „Und nun unsere gute Marseillaise: Allons enfants...“ Wir fielen gleich in die richtige Tonart zurück, denn er fand nie den richtigen Anfangston. Als ich mit 66 Jahren in den Ruhestand ging, ist mir diese Zeit aber bei der Rente angerechnet worden.

Sie sind erst mit 66 Jahren in den Ruhestand gegangen?

Ja, ich hatte daran gar nicht gedacht, bis 1972 der Vertreter von Herrn Liebermann zu mir kam, mir auf die Schulter klopfte und sagte: „Sagen Sie, Hériché, wollen Sie nicht mal an Ihre Pensionierung denken?“ Ehrlich gesagt, hatte ich sie ganz vergessen, denn ich habe immer eine Vorliebe für die Oper gehabt. Ich höre die Stimmen gern und

manchmal, wenn ich Pause hatte und die Leute im ersten Rang sah, dachte ich: „Sie haben FF 200,- für ihren Platz bezahlt, ich werde bezahlt und genieße es genauso wie sie.“

Neben der Oper waren Sie Soloflötist der Concerts Oubradous.

Ja, das Orchestre Oubradous war eines der kleineren, teilweise subventionierten Orchester und bestimmt eines der besten Kammerorchester von Paris. Als Rampal kurz vor 1960 die Stelle aufgab, wurde ich sein Nachfolger und blieb dort 20 Jahre. Mit diesem Orchester habe ich das Doppelkonzert von Cimarosa und das Piccolokonzert von Vivaldi aufgenommen.

Herr Hériché, Sie sind in der glücklichen Lage, zwei große Flötenlehrer vergleichen zu können: Gaubert und Moysse. Worin unterschieden sich ihre Lehrmethoden?

Ich werde es Ihnen sagen: Gaubert war nicht die Spur Pädagoge, denn er wäre nicht imstande gewesen, Ihnen zu sagen, warum er so schön spielte. Ich spreche vielleicht ein wenig ungerecht von ihm, aber wir hörten ihm gespannt zu. Er war ein Herr, wenn er spielte, und wir waren verzaubert. Mit Gaubert hat man angefangen, die Flöte mit Vibrato zu spielen, indem man die Geige als Vorbild nahm.

Spielte er im Unterricht vor? Es gibt Lehrer, die das nicht tun.

Gaubert spielte die ganze Zeit. Er spielte gern, weil er nicht erklären konnte. Ich erinnere mich an eine kleine Begebenheit: Mein Mitschüler Chef-nay war vielleicht 17 oder 18 Jahre alt. Er spielte gerade etwas vor, als Vater Gaubert ihn in die Rippen stieß und sagte: „Hör zu!“ Er nahm die Flöte, spielte und sagte: „Jetzt bist du dran.“ Aber Chef-nay antwortete: „Eine Minute, Meister. Lassen Sie mich atmen.“ Er konnte nicht nach Gaubert spielen, so schön war es.

Gaubert nahm nie seine Flöte mit nach Hause, sondern ließ sie beim Etagendiener. An pädagogischen Ratschlägen habe ich nur einen gehört, den allerdings wohl tausendmal: „Kopf hoch!“ Nie gab er Anweisungen wie: „Halte die Zunge gut hinter der oberen Zahnreihe. Halte den Mund geschlossen und spiele mit wenig Luft.“ Um Ihre Frage zu beantworten, möchte ich sagen: Gau-

bert, vielleicht der größte Flötist, Moysse der größte Lehrer des Jahrhunderts.

Wir sprechen gerade von den großen Flötisten Ihrer Jugend. Sie kennen die Kontroverse Altès – Gaubert über die Rolle des Unterkiefers beim Flötenspiel. Gustav Scheck stellt sich ganz auf die Seite von Altès und propagiert Intonationsausgleich auch mit dem Unterkiefer. Er sagt: „Hören Sie sich doch die uralten und sicherlich technisch unvollkommenen Platten von Gaubert, Henebains und Moysse an: die tiefen Töne viel zu tief, die dritte Oktave viel zu hoch!“³

Stimmt das? Spielten die alten Flötisten falsch?

Nein. (Großes Gelächter auf der Tonaufzeichnung).

Herr Scheck behauptet es aber.

Hören Sie. Die Flöte ist in sich vielleicht nicht sehr sauber, aber man kann so viel mit den Lippen korrigieren, daß jemand, der falsch spielt, nicht genug die Lippen einsetzt. Ich korrigiere nicht mit dem Unterkiefer, aber ständig mit den Lippen. Ich war bei einer der letzten Unterrichtsstunden von Moysse in Paris dabei. Ein Schüler der Klasse von Marion spielte die 10. Etude von Andersen gegen jeden gesunden Menschenverstand. Moysse war sehr unzufrieden und ließ den Schüler dreiviertel Stunden lang die Intonation von *cis – dis – e – gis* korrigieren, aber dann war sie perfekt, und der Schüler bekam einen Riesenapplaus. Moysse achtete darauf, daß die Lippen ständig mit der Melodie gingen.

Als Rampal bei einer Feier unter den Flötisten der Opéra zum ersten Mal die Platte von Gaubert hörte, sagte er: „Wenn man das hört, bleibt man auf dem Teppich.“ Ich habe die Platte übrigens, und wenn Sie meinen, daß Gaubert falsch spielt, spendiere ich Ihnen Kirschen im Winter.

Herr Hériché, Sie sind mit 66 Jahren pensioniert worden, aber anstatt den Bogen fallen zu lassen und sich Ihrem Garten zu widmen...

Das wäre in Paris schwierig gewesen.

haben Sie eine ungeheure Aktivität entfaltet als Lehrer, Komponist...

kleiner Komponist...

³ In: *Gespräche mit Flötisten I*, hrsg. von R. Müller. Bern ²1985, S. 102

als Autor und Berater eines großen Musikverlages. Könnten wir zuerst über Ihre Erfahrungen als Lehrer sprechen? Mit 25 wurden Sie Lehrer am Konservatorium von Toulouse.

Ja, ich blieb dort von 1931 bis 1941, aber es war nicht erhebend. Die Flöte hatte noch nicht den Status von heute. Ich hatte zwischen 6 und 8 Schüler, und wenn man so wenige Schüler hat, ist die Wahrscheinlichkeit gering, daß darunter begabte sind.

Später waren sie Vertreter von Jean-Pierre Rampal am Conservatoire.

Ja, 5 Jahre. Weitere 5 Jahre war ich Lehrer bei den Sommerkursen in Nizza und 11 Jahre bei den Kammermusikursen von Prades.

Was bedeutet das Unterrichten für Sie? Unterrichten Sie gern?

Ja, sehr gern. Ich bin sehr geduldig und widme mich vor allem den Schülern, die nicht sehr begabt sind. Ich bin mir bewußt, daß die Flöte ein sehr schweres Instrument ist. Schüler mit einer natürlichen Begabung braucht man nur arbeiten zu lassen, und sie machen von selber Fortschritte. Mich interessieren Schüler, die Schwierigkeiten haben. Zu den Schülern, an die ich gern zurückdenke, gehören Patrick Gallois, Soloflötist im Orchestre National und in der letzter Zeit nur noch konzertierender Künstler, Guy Angeloz in der Garde Républicaine, Benoit Fromangé, koordinierter Soloflötist an der Opéra von Paris, J.P. Prades, Soloflötist im Orchester der Luftwaffe, Pierre Cazaux, Professor in Clermont-Ferrand, aus dessen Klasse ein Schüler Flötist bei den Berliner Philharmonikern geworden ist.

Im Gegensatz zu vielen anderen Lehrern, die ihrem Unterricht Moysse zugrunde legen, scheinen Sie Andersen vorzuziehen?

Sie kennen die große Bewunderung, die ich für Moysse hege, aber er hat zuviel geschrieben. Wie soll man darin sein tägliches Pensum finden? Man verliert auf diese Weise zu viel Zeit. Als daher der Verleger Lemoine mich bat, die *Exercices journaliers pour la flûte* zu schreiben, machte er zur Bedingung, daß ich 30 Seiten nicht überschreiten dürfe. Darin ist alles klar und fortschreitend zusammengefaßt, so daß Zeitverlust vermieden, der Schüler aber zum regelmäßigen Üben ange-

halten wird. Seit 25 Jahren sind sie die Grundlage meines Unterrichts, und ich habe sehr gute Ergebnisse damit erzielt.

Warum legen Sie so großen Wert auf die Etüden von Andersen?

Weil Gaubert Andersen sehr bewunderte und seine Etüden fast ausschließlich spielen ließ. Sie sind technisch schwer, aber die Progression ist richtig; wahrscheinlich ist sie von Taffanel inspiriert. Sie sind um so interessanter, als es vom Musikalischen her kaum Vergleichbares gibt. Einige werden im Konzert gespielt, insbesondere die dritte der 24 großen Etüden (op. 15). Gaubert hatte das Gedächtnis eines Elefanten, und da er immer die Flöte in der Hand hatte, spielte er zuweilen die Etüde, die ein Schüler begonnen hatte, auswendig bis zum Schluß mit; niemals ein Fehler oder ein Bruch. Wir waren davon überwältigt.

Herr Hériché, eine Frage, die Sie und Lehrer allgemein betrifft. Es kommt vor, daß Schüler der Oberstufe zwischen Abitur und einer sofortigen musikalischen Ausbildung schwanken. Was raten Sie diesen jungen Leuten?

Wenn möglich, sollten sie zuerst das Abitur machen und dann auf die Hochschule gehen. Sie sollten diesen Beruf nur ergreifen, wenn sie wirklich begabt sind. Viele verfahren ja schon so. Für eine musikalische Karriere reicht es heute nicht mehr, nur sein Instrument gut zu beherrschen.

Ich würde gern auch etwas über Ihre Karriere als Solist erfahren.

Ich bin weit vor dem Aufschwung der Flöte geboren. Ohne mich mit Gaubert vergleichen zu wollen, dem gegenüber ich mich als klein einschätze, muß ich doch darauf hinweisen, daß er, der für mich der größte Flötist des Jahrhunderts ist, keine fünf Konzerte gegeben hat. Zu meiner Zeit war das nicht üblich. Man hörte Pianisten und Geiger. Erst Rampal, Bourdin, Larrieu, Marion haben der Flöte auf der ganzen Welt zum Durchbruch verholfen.

Sie sprachen einmal über die Beschränktheit der Programmauswahl angesichts einer übergroßen Zahl von Flötisten.

Die Flötisten schmeicheln dem Publikum, das seinerseits keine Anstrengungen machen möchte, neue Stücke kennenzulernen.

Glauben Sie, daß es gute Musik außerhalb der sanktionierten Stücke gibt?

Ja. Die Amateure spielen mit Freude viele Stücke, die von den Solisten nicht beachtet werden, weil sie glänzen möchten.

Sie sind also kein Freund von Bearbeitungen für die Flöte?

Im allgemeinen nicht. Einige heutige Flötisten haben den Erfolg gesucht mit Bearbeitungen für die Flöte von Stücken, die für Geige komponiert sind: Chatschaturjan, Mendelssohn, César Franck. Wir besitzen jedoch 11.000 Titel für Flöte, ein Repertoire, das gleich nach Klavier und Violine kommt.

Durch Ihre Tätigkeit als Berater des Verlages Billaudot tragen Sie ja zur Vergrößerung der Literatur für Flöte bei.

Ja, die Serie „The French Flutists Propose“ wird betreut von Rampal, Adorjan, Marion, Paubon und mir. Ich bin weiter verantwortlich für die Reihe „Flöte und Gitarre“ dieses Verlages.

Zusätzlich zu dieser Beratertätigkeit sind Sie auch Autor zweier Werke für und über die Flöte: L'ABC de la flûte und A propos de la flûte.

Das ABC ist für junge Anfänger geschrieben und verkauft sich sehr gut. Man muß sich in diese jungen Leute versetzen. Sie sind Amateure und werden von den Eltern zum Konservatorium geschickt. Vielleicht möchten sie lieber Fußball spielen. Ich versuche, mit kleinen melodischen Übungen ihr Interesse zu wecken. Auch die 24 und die 25 *petites études* sind für diesen Schülerkreis bestimmt. Das Taschenbuch über die Flöte ist auf Bitten von Herrn Dervaux vom Verlag Billaudot entstanden. Er sah, daß die Flöte eine immer weitere Verbreitung fand, und wollte diesem Interesse für die Flöte Rechnung tragen.

Ich habe bemerkt, daß in Ihrer Komposition Le Carnaval de Venise Elemente des Jazz enthalten sind.

Deswegen nenne ich sie *Carnaval 78*. Im 19. Jahrhundert haben schon drei Komponisten Variationen zu dieser Melodie geschrieben:

Demersseman, Genin und Briccialdi. Im Jahre 1978, als ich das Stück komponierte, habe ich mir gesagt: „Jetzt werden die Leute denken,

Hériché wird alt und wiederholt sich.“ Aber im 19. Jahrhundert gab es keinen Jazz, so habe ich einen kleinen Tanz im Bossa-Nova-Stil eingefügt. Das ist nicht unpassend, aber man ist erstaunt, das zu hören.

Herr Hériché, Sie können 70 Jahre Entwicklung auf dem Gebiet des Flötenspiels überblicken. Welche großen Veränderungen haben sich in dieser Zeit abgespielt?

Zur Zeit sind es zu 80% Frauen und 20% Männer, die Flöte spielen. Frauen sind im allgemeinen vielleicht nicht begabter, aber ein junges Mädchen von 17 Jahren hat eine um zwei bis drei Jahre größere Reife als ein Junge dieses Alters; der Junge spielt schulmäßig, das junge Mädchen spielt schon wie eine Künstlerin. Daher kommt die Gefahr.

Gefahr?

Ja, ja. Vor 15 Jahren, als ich noch die Klasse am Conservatoire unterrichtete, hatte ich bei 16 Schülern 8 Mädchen und 8 Jungen. Wie oft habe ich den Jungen gesagt: „Paßt auf. Ich werde es nicht mehr erleben, aber im Jahr 2000 wird man an den Fingern der Hand die Orchester aufzählen können, in denen Flötisten spielen.“

Sie sprachen schon von einem anderen Phänomen, der großen Zahl von Flötisten und der geringen Zahl von Stellen.

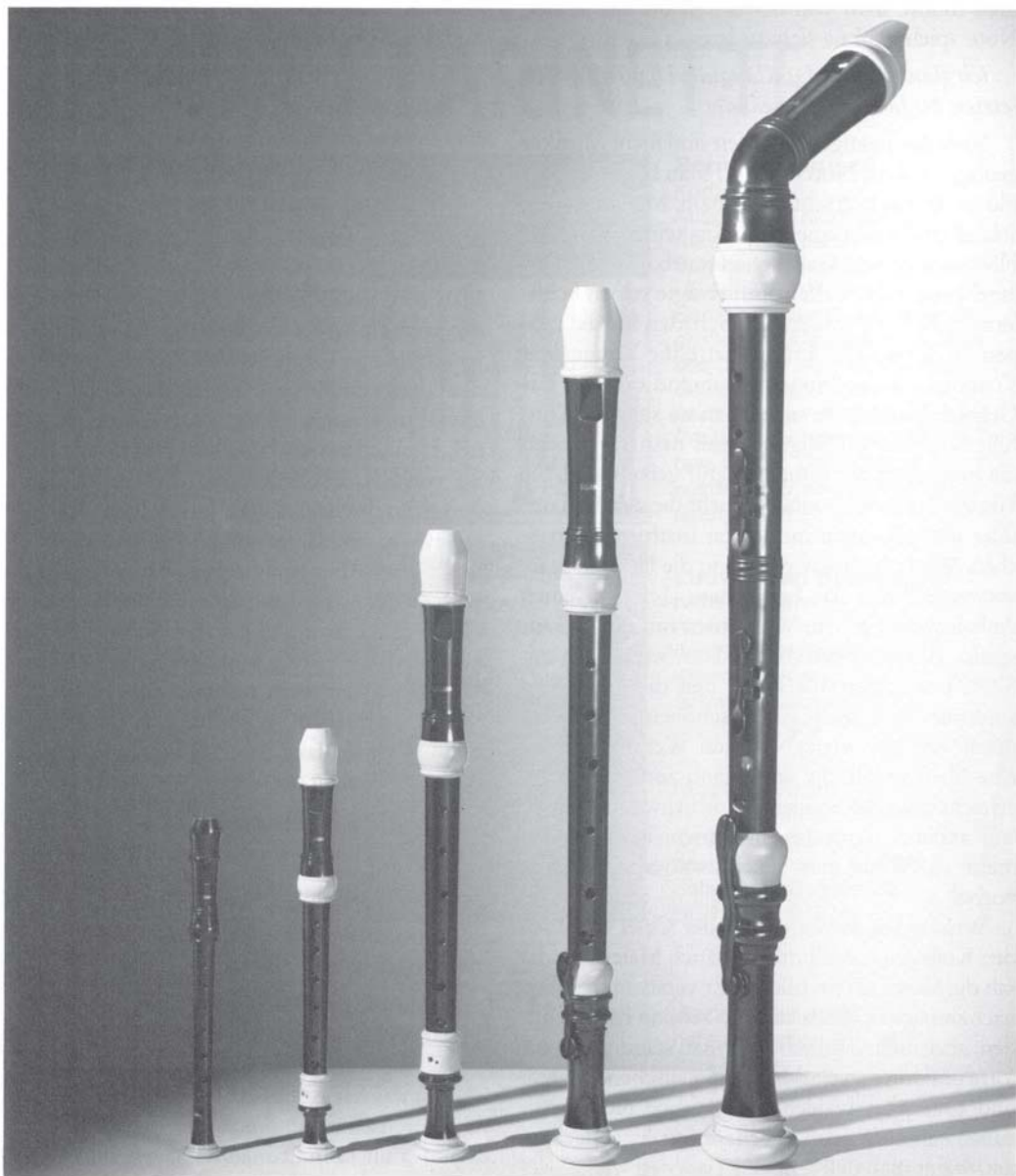
Beim letzten Probespiel in der Opéra, bei dem ich in der Jury war, hatten sich 60 beworben und 44 haben letztendlich teilgenommen ... für eine Stelle. Das ist ungesund.

Soll man vom Studium der Flöte abraten?

Man sollte denen abraten, die nicht wirklich begabt sind und die Berufung fühlen, diesen Beruf auszuüben. Sie sollten gute Amateure bleiben. Sehen Sie, in der Jury in Nancy habe ich immer neben mir einen ehemaligen Flötisten, der seinen ersten Preis in Nancy gemacht hat. Er spielt sehr gut, aber er ist Arzt, da er gesehen hat, daß es riskant ist, die Medizin aufzugeben.

Sie haben nur zwei Schallplatten aufgenommen im Gegensatz zu Ihren jüngeren Kollegen, die die Auflage von Pianisten und Geigern erreichen.

Das ist richtig. Aber auch das war früher weniger verbreitet. Es waren Wachsplatten, und man konnte nichts wiederholen. Bei diesen Aufnah-



“Der Klang ist ausgezeichnet – lediglich von den allerbesten Holzinstrumenten übertroffen.”

*The Recorder.**

Als führendes Unternehmen in der Musikbranche hat YAMAHA eine bedeutende Rolle bei der Weiterentwicklung der Blockflöte gespielt. Und so werden die Modelle unserer großen Palette der Kunststoff-Blockflöten nicht nur in höchster Qualität hergestellt, sie werden auch bereits in den höchsten Tönen gelobt – z.B. in einem Testbericht der englischen Fachzeitschrift “The Recorder”. Kein Wunder Mit großem Sachverstand und Hingabe unserer Instrumentenbauer

YAMAHA

YAMAHA EUROPA GmbH Tel: 04101 3030

ist eine Reihe von Tenören (auf die sich die Aussage im Titel bezieht). Bässen, Sopranino-, Sopran und Altblockflöten aus Kunststoff entstanden, die die große Tradition unserer ausgezeichneten Holzflöten fortsetzen. Ob Sie nun Musiklehrer oder Fachhändler, Hobby- oder Berufsmusiker sind, Sie können sicher sein: wenn Ihr Instrument von YAMAHA stammt, haben Sie eine Blockflöte von ausgezeichneter Qualität, die besser gebaut ist, besser klingt und überzeugt – in Ihren Händen.

*aus “Which Recorder?...” Ein Vergleichsteat von Kunststoff-Blockflöten von Theo Wyatt, erschienen in der englischen Fachzeitschrift “The Recorder”.

men mußte man von der ersten bis zur letzten Note spielen, ohne sich zu irren.

Ich glaube, auch das Klangideal hat sich in den letzten 40 Jahren sehr geändert.

Viele der heutigen Flötisten sind nicht Musiker genug, sondern Notenfresser. Man bleibt zu sehr Flötist. Heute herrscht ein Prinzip: Man muß laut, schnell und sonor spielen, was in keiner Weise der Flötenschule von Gaubert, Hennebains und Taffanel entspricht. Taffanel untersagte seinen Schülern, das *c''''* zu spielen, um Schaden für die Lippen zu vermeiden. Früher hatte die Tonqualität Vorrang vor den Fingern, während es heute das Gegenteil ist. Heute sucht man zu sehr die Tonfülle. Zur Entschuldigung muß man sagen, daß die modernen Instrumente dafür gebaut sind. Sie können auf einer Louis Lot nicht die gleiche Tonfülle wie auf einem modernen Instrument erreichen. Wenn man zuviel Luft in die Flöte schickt, verweigert sich das Instrument. Ich will einen Anhaltspunkt geben: Wenn man mit 100 % Luft spielt, hat man einen dicken Ton; wenn man mit 80 % des Luftstrahls spielt, den die Flöte gern annimmt, hat man einen schönen Ton. Man macht heute zu wenig Nuancen. Wenn der Flötist eine Melodie hat, die vom piano zum forte geht, erreicht man die Steigerung nicht, wenn man zu laut anfängt, denn das Instrument läßt sie nicht mehr zu. Wenn man gleich losposaunt, ist alles vorbei.

Wissen Sie, neben mir in der Oper hatte ich den Kollegen Lavailotte, der auch Maler war. Er sah die Musik als ein Bild an. Er versuchte, Farben nachzumachen. Man kann so schöne Farben finden, aber nicht dadurch, daß man ständig mezzoforte und forte spielt. Man muß zwischen Qualität und Quantität wählen, da man sie nicht beide haben kann. Wenn man sich für Qualität entscheidet, wählt man den schönen Ton, den wir aus der Zeit von Vater Gaubert und Vater Hennebains

kennen. Die Flöte ist ein Instrument der Farbe, und wenn Sie die Farbe verlieren, wird das Spiel eine Frage der Blaskraft.

In TIBIA ist wiederholt ein gewisser Internationalismus im Flötenspiel und das Verschwinden der nationalen Schulen beklagt worden.

Ich stimme dem völlig zu. Zu meiner Zeit, als es noch die französische Schule gab, holte man sich Flötisten wie Georges Laurent oder Barrère. Man wird vielleicht sagen: „Hériché ist rückständig, er ist alt.“ Aber ich bleibe bei der schönen Flötenschule von Vater Gaubert. Ich will Ihnen noch das Urteil von Moysse erzählen. Am Ende des dritten Jahres fragte ich ihn einmal: „Sie haben Taffanel, Hennebains und Gaubert erlebt; wen ziehen Sie vor?“ Er überlegte, und ich merkte, daß ich ihm eine schwierige Frage gestellt hatte. Er hätte ja sagen können, daß er auf die Frage nicht antworten könne. Aber nach reiflicher Überlegung antwortete er: „Ich habe eine kleine Vorliebe für Herrn Hennebains.“ Das war die Zeit der schönen Flöte. Ich wäre jedoch bereit, meine Meinung zu ändern, wenn man mir etwas Besseres vorführte. Ich würde dann sagen: „Gut, ich habe unrecht gehabt.“ Aber dazu habe ich bis jetzt keine Veranlassung gehabt.

Herr Hériché, bedauern Sie das Verschwinden der alten Französischen Flötenfabrikation?

Lot und Bonneville, aber vor allem Lot.

Warum sind diese großen Namen Ihrer Meinung nach verschwunden?

Schlechte Betriebsführung und dann war es das Handwerk, das niemals weiterentwickelt worden ist. Wenn man bei Lot 6 Flöten im Monat herstellte, war das das Äußerste. Herr Chambille baute 5 im Durchschnitt und 6, wenn er sonntags arbeitete. Damit kommt man nicht weit.

Ich danke Ihnen für dieses lange Gespräch.

Das andere Buch zum Mozartjahr 1991

Jörg Hilbert: Mensch Mozart. Cartoons und andere Frechheiten

Mit einem Vorwort von Manfred B. Limmroth

Format 19 x 23 cm, Hardcover, 116 Seiten, durchgehend zweifarbig. ISBN 3-87549-049-5,
Ed. Moeck Nr. 4055. DM 24,80

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE