

Maxence Larrieu – eine Klasse für sich

Interview geführt von OLIVIER PEDAN. Chicago im August 2014.
Übersetzung: JOHANNA THALHAMMER



Maxence Larrieu erlebte Ehrungen über seine ganze Karriere hindurch, die geprägt ist von vielfachen Auszeichnungen: ein internationaler Preis mit gerade 20 Jahren, eine große Zahl an Würdigungen seiner Aufnahmen, Träger des nationalen Verdienstordens und des Ordens der Künste und der Literatur... Jedoch wird wohl der Lifetime Achievement Award, der ihm im vergangenen August von der National Flute Association der USA im Rahmen der jährlichen Konvention verliehen wurde, ohne Zweifel eine ganz besondere Bedeutung haben. Diese Auszeichnung, die bis jetzt erst drei französischen Flötisten zuteil wurde (Jean-Pierre Rampal war 1991 der erste Preisträger gewesen, und 2001 folgte Michel Debost und 2002 Louis Moyes), würdigt in der Tat einen Lebenslauf und ein Talent, wie es nur wenige gibt. Aber diese Anerkennung ehrt auch einen Künstler, der seinen Weg immer ganz unabhängig gegangen ist, mit einer nicht aufgehörenden Begeisterung und vor allem ohne auf Modeerscheinungen zu achten. Sein Freimut ist manchmal umwerfend, aber die Musikwelt braucht solche Persönlichkeiten, aufrichtig und ihnen selbst treu. Das Publikum irrt sich nicht darin, dass es ihn zu seinem 80. Geburtstag feiert und mit derselben Bewunderung und vielleicht einer noch größeren Freude empfängt: mit der des Austausches und des Respekts zwischen den Generationen.

Olivier Pedan: Vielen Dank für dieses Interview hier in Chicago, wo sie den Lifetime Achievement Award für Ihre Karriere erhalten. Um mit einem Gebiet, das Ihnen am Herzen liegt, zu beginnen: Können Sie uns sagen, welchen Bezug Sie zu dem Instrument selbst haben? Sie haben oft die Flöte gewechselt...

Maxence Larrieu: Meine Antwort ist klar und eindeutig: Man muss ganz einfach aus objektiver Sicht das beste Instrument suchen und aus subjektiver Sicht das Instrument, was Ihnen am besten liegt. Und selbstverständlich ebenso nach Kriterien der technischen Geläufigkeit und der klanglichen Qualität. Das scheint offensichtlich zu sein, aber

das heißt trotzdem nicht, dass es einfach ist. Am Anfang spielte ich eine Flöte von Louis Lot und zu der Zeit waren das nicht nur die Instrumente, die den besten Ruf hatten, sondern zudem dachte man wirklich, dass die Flöte von Louis Lot die Flöte des Jahrhunderts war. Mein Lehrer, Joseph Rampal hatte immer Lot-Flöten sowie Bonneville-Flöten und eine Rive-Flöten. Er hatte diese drei und wechselte ziemlich regelmäßig. Ich bin mit meiner Lot ins Conservatoire gekommen, aber die Skala war nicht sehr gut, man musste ständig korrigieren. Und ich fand es schwierig, ein Instrument zu finden, als ich wechseln wollte. In den 50er Jahren wechselte Martial Lefèvre, der bei Lot arbeitete, zu Marigaux, der allerdings nicht auf Flöten spezialisiert war. Dann gab es noch eine zweite französische Firma, Buffet-Crampon. Nun aber spielten zu der Zeit, in der ich Solist an der Oper war und gerade Jean-Pierre Rampal im Quintette à vent Français abgelöst hatte, alle Bläser Buffet-Crampon, und so bot mir Buffet an, eine Flöte in Gold herzustellen. Weil es damals noch Lefèvre war, versuchte ich es, aber es war nicht überzeugend, so habe ich sie nicht behalten und wieder mit meiner Lot gespielt. Kurz darauf habe ich die Flöte von Jonathan Landell erhalten und sie während fast 17 Jahren gespielt.

O.P.: Heute spielen sie insbesondere eine Flöte von Haynes. War dies bereits in der Vergangenheit der Fall?

Maxence Larrieu: Ja, denn Jean-Pierre Rampal führte Haynes sehr bald ein. Er hatte sich in diese Instrumente verliebt und war auch sehr eng mit Lew Deveau befreundet, der diese Firma lange leitete. Persönlich habe ich Haynes über lange Zeit gespielt, einschließlich in einer großen Zahl von Aufnahmen als Solist, mit dem Quartett¹ und dem Quintett²... Aber die Firma hat sich lange gegen moderne Entwicklungen gewehrt. Der Hintergedanke war, dass es im Gegenteil in einem Bereich, in dem der persönliche Geschmack entscheidet, notwendig ist, die

Merkmale, die für den Erfolg verantwortlich waren, zu bewahren. Man konnte sie verstehen, besonders, was den vollen Klang und seine Feinheiten betrifft, aber in dem sie sich z. B. von Anfang der Cooper-Skala verweigerten, während es offensichtlich war, dass sie einen beträchtliche Verbesserung darstellte, begingen sie wahrscheinlich einen Fehler. Im Vergleich zu den anderen hatte die Flöte von Haynes schließlich vor allem bezüglich der Intonation einen Nachteil. Aber die Situation heute ist total anders, da die neuen Führungskräfte es geschafft haben, sich der Problematik zu stellen und die Marke maßgeblich wiederaufleben zu lassen. Man braucht nur die Zahl der Flötisten zu bedenken, die die Marke angenommen haben. Und das Außergewöhnliche ist, dass das Instrument heute bewusst moderner ist und gleichzeitig einen Klang hat, der tatsächlich zur gleichen „Familie“ wie die älteren Instrumente der Firma Haynes gehört, wenn man das so sagen kann. Aber nach dem Tod von Jean-Pierre spielte fast keiner mehr Haynes und alle haben sich auf japanische Flöten gestürzt, Brannen-Cooper oder Powell.

O.P.: Und genau Sie haben auch gerade eine Powell Flöte...

Maxence Larrieu: Ich wurde über ziemlich lange Zeit von Powell gesponsert und ich werde immer noch gesponsert, besonders in Japan. Die kulturellen Entwicklungen dort haben die Flötenmarken dazu gebracht, eine kluge Politik zu verfolgen, die den Künstlern hilft und so auch der Musik. Eigentlich gaben die europäischen und amerikanischen Flötisten seit dem Ende der 1990er Jahre, in dem Maße wie sie nach Japan kamen, immer mehr Meisterkurse und weniger Konzerte. Während meiner ersten Besuche in Japan hatte ich einen der besten Agenten in der Person von Kajimoto. Er hat mich oft geholt, unter anderem mit dem Kammerorchester Jean-François Paillard, das er ebenfalls vertrat, aber er hat mir nun vor einigen Jahren erklärt, dass, selbst wenn man mit Opern



Jean-Pierre Rampal und Maxence Larrieu,
Ende des Jahres 1950

Maxence Larrieu



Maxence Larrieu

noch Geld verdienen kann, die Situation bei Konzerten viel schwieriger geworden ist. Er hat also entschieden, weniger zu organisieren und so kam es, dass Powell mich in Japan unterstützte. Wenn Sie genau hinschauen, werden Sie bemerken, dass sehr viele von uns heute über das Instrument gesponsert werden. Dieses System funktioniert ziemlich gut und jetzt schon über ziemlich lange Zeit. Man braucht nur an die einmalige Zusammenarbeit zwischen Alain Marion und der Flötenmarke Sankyo zu denken. Heute erneuert das die musikalische Schaffenskraft in einem schwierigeren Kontext.

O.P.: Besitzen die großen Marken in Japan eigene große Konzertsäle?

Maxence Larrieu: Sie verfügen über Räumlichkeiten, die perfekt an Meisterkurse angepasst sind, ebenso wie über große Säle, die ihnen gehören. Sie vermieten sie und kümmern sich um die Organisation und die Förderung von Künstlern etc. Also sind sie heute fähig, direkt und indirekt kleine Tourneen zu sponsern. Das ist z. B. bei verschiedenen Konzerten geschehen, die wir mit András Adorján 2010 gegeben haben und bereits vorher. Powell hat ebenfalls die Umsetzung der CD mit romantischem Repertoire³ ermöglicht, ebenso wie die, die ich letztes Jahr zum Thema französische Musik⁴ eingespielt habe.

O.P.: Welchen Vergleich ziehen sie zwischen den beiden Instrumenten, die sie spielen?

Maxence Larrieu: Ich finde vielleicht eher die spezifische Qualität einer französischen Flöte auf der Haynes wieder, aber ich möchte nicht Powell herabsetzen, dessen Flöte ebenso großartig ist. Eigentlich haben sich alle Flötenbauer an dem Design und der Mechanik von Louis Lot orientiert. Die Klangfarbe der Lot-Flöten stellt auch immer noch ein gewisses Ideal dar, aber das ist heute eher eine Legende. Um den heutigen Anforderungen zu genügen, versuchen viele sich den Lafin-Flöten anzunähern, was das Kopfstück betrifft. Lafin hat im Übrigen seine Marke an Bannen Brothers verkauft. Sie stellen jetzt

großartige Kopfstücke her, die dem Original gleichkommen. Ich hatte auch herausragende japanische Flöten, aber der Unterschied zu amerikanischen Flöten ist, was die Klangfarbe betrifft, sehr deutlich. Der Klang ist in der Regel strahlender, während das Lebensgefühl, das man bei einer amerikanischen Flöte spüren kann, oft mit einer dunkleren Klangfarbe einhergeht.

O.P.: Aber definiert sich der französische Klang nicht besonders durch die Elemente Klarheit und Ausdruckskraft?

Maxence Larrieu: Das ist wahr. Wenn man daher kommt, wo ich herkomme, wäre es widerstrebend vorzugeben, nicht einen hellen und warmen Klang zu suchen. Aber der Musiker sollte dieses Ideal durch seine Fähigkeit erreichen und nicht etwas vom Instrument erwarten. Auf der Suche nach einer immer glanzvolleren Art zu spielen hat man die Bauweise des Instruments daran angepasst. Aber der Lauf der Dinge folgt einer anderen Reihenfolge. Jean-Pierre Rampal sagte im Übrigen, dass ihm die Goldflöte die Nuance, die eine Silberflöte zu brillant war, mildern ließ. Und man kann nicht sagen, dass er keinem brillierenden Klang hatte.

Es gibt auch einige Paradoxe. Joseph Rampal, der Schüler von Hennebains war, sagte, dass das wichtigste bei einer Flöte war, verschiedene Klangfarben zu erhalten und das versuchte er immer. Er schaffte es auf außergewöhnlich gute Weise und allein durch die Tatsache, dass er es sagte oder zeigte, gab er es an seine Schüler weiter. Es ist lustig zu bemerken, dass die Flötisten, die als Pädagogen geboren werden, ganz anders vorgehen. Ich denke dabei an Aurèle Nicolet, der für mich der größte Pädagoge von allen ist.

Er ist in Wirklichkeit ein bisschen das Gegenteil von Jean-Pierre, bei dem man vor allem gerne zuhörte, weil er einen so bezaubernden Klang hatte, dass es eine Offenbarung war. Aber Vorsicht, ich möchte damit nicht sagen, dass man Nicolet nicht gerne zuhörte, aber sein Unterricht war anders. Ich habe mehreren seiner Meisterkurse bei-

gewohnt und man spürt, dass er alles, was möglich war, untersucht hatte, auf der Ebene der Formenlehre, des Instruments, des Klanges und der Technik. Es war wirklich in ihm verankert und diese pädagogische Auffassung hat viele von uns unbestrittenmaßen inspiriert.

O.P.: Wenn Studenten Sie um Rat bezüglich der Klangqualität fragen, legen sie vor allem Wert auf die Atemtechnik. Können Sie uns einige Hinweise zu dieser Überlegung geben?

Maxence Larrieu: Wenn ich an die zahlreichen Meisterkurse denke, an denen ich teilnehmen konnte, muss ich sagen, dass es sehr wenige Lehrer gibt, die sich wirklich mit dem Atem auseinandersetzen. Eigentlich bräuchte es fast, wenn man das Instrument anfängt, gleichzeitig einen Gesangslehrer, der uns den Mechanismus des Atmens, die Kontrolle des Zwerchfells und eine optimale Haltung für einen guten Klang besser erklären könnte. Das ist wirklich der Hauptpunkt beim Spielen. Und ich sage das, weil es natürlich noch viel entscheidender für die Lehrer ist, die in kleinen Schulen unterrichten, die sich mit verschiedenen Niveaus auseinandersetzen müssen und mit dem Anfängerunterricht eine der schwierigsten und heikelsten Aufgaben haben. Diese Lehrer sind oft bemerkenswert, aber sie sind immer mit einem großen Problem konfrontiert, dass die Schüler heute selten genügend üben, um vom Unterricht richtig Nutzen zu ziehen. Man muss jedoch, um seine Atmung und seine Ausdauer zu verbessern, nicht nur genug spielen, um ein Gefühl dafür zu entwickeln, sondern es auch mit einem großen Anspruch machen. Ich werde hier eine große Parenthese setzen, um nebenher hinzuzufügen, dass die musikalische Früherziehung in Frankreich eine große Verspätung angehäuft hat. Anstatt die Holländer und Deutschen zu Vorbild zu nehmen, hat man alles getan, um die umständlichen Seiten anzubringen: Solfège, musikalische Elementarlehre mit absoluter Solmisation... Ich kann Ihnen sagen,



Maxence Larrieu und
Henrik Szeryng



Mit András Adorján und
Ransom Wilson, Juni 1983

Chicago,
Meisterklasse,
2014



Maxence Larrieu und Philippe Bernold,
Chicago 2014
Foto: Olivier Pédan (La Traversière)



dass ich es auch gemacht habe! Aber ich hatte einen außergewöhnlichen Lehrer, der Schlagzeuger im Orchester von Marseille war und ein sehr guter Pianist, so dass er uns in allen Unterrichtsstunden beim Notenlesen auf dem Klavier begleitete. Das war ermutigend und es war ein Mensch, der sehr musikalisch war. Er hieß Monsieur Mein und auch wenn ich noch sehr jung war, erinnere ich mich sehr gut.

O.P.: Was ist für Sie die wesentliche Grundlage, die Ihnen einen schönen Klang ermöglicht?

Maxence Larrieu: Die Beherrschung der Atemtechnik ist ohne Zweifel ein Schlüsselement. Und dann hängt alles davon ab, was man unter schönem Klang versteht. Ich persönlich komme immer noch darauf zurück. Ich denke die Suche nach verschiedenen Klangfarben ist wichtig. Es gibt ein Zitat von Jean-Pierre Rampal, das ich mir gemerkt habe, das besagte, dass die Geisteshaltung der Flöte sich verändert hat: „Früher war die Flöte ein Instrument der Anmut, heute ist sie ein Instrument des Kampfes.“ Ich denke, dass er Recht hatte, weil man um uns herum inzwischen viele Leute hört, die knallen. Ich möchte sie nicht ganz dafür verantwortlich machen, da ich viel im Orchester gespielt habe. Ob es nun im Lamoureux oder in der Oper war, ich habe festgestellt, dass manche Dirigenten immer mehr Lautstärke einfordern. Aber die Flöte ist trotz allem kein Instrument, bei dem man die Intensität und die Strahlkraft erhöht wie man einen Roboter aufdreht. James Galway hat mir erzählt, – und er hatte weiß Gott einen Klang – dass Karajan forderte, dass in der Brahms-Symphonie, in der das berühmte Hornsolo anschließend von der Flöte übernommen wird, dieses Solo von zwei Flöten unisono gespielt wird. Selbst wenn das ein Intonationsrisiko darstellt, – wenn einer mehr Vibrato als der andere spielt, können Sie sich vorstellen, was das geben kann. – ist es durchaus möglich für Musiker, die es gewöhnt sind, zusammen zu spielen. Aber es bleibt im Prin-

zip unangenehm. Jedes Instrument besitzt seinen eigenen Charakter. Man kann den Charakter weiterentwickeln, ihm eine andere Dimension geben und manchmal gewisse Grenzen hinausschieben, aber nicht seine natürliche Beschaffenheit ignorieren.

Jolivet und Varèse haben z. B. das Instrument revolutioniert, aber seine Authentizität erhalten. Eigentlich ist das alles eine Frage der Ausgewogenheit – ein Begriff, an den man öfters denken sollte, ob es sich um den Klang, den Stil oder den Charakter handelt. Rampal Senior war sich dessen sehr bewusst, und er schaffte es bereits recht gut, uns dafür zu sensibilisieren.

O.P.: Fällt die Tatsache, dass man immer mehr fordert und den Eigenschaften der Flöte zuwiderhandelt, unter die Verantwortung der Dirigenten, Solisten oder Komponisten?

Maxence Larrieu: Ich glaube nicht, dass man eine besondere Verantwortlichkeit suchen muss, weil dieses Phänomen Teil einer globalen Entwicklung ist, der man schwer entkommen kann, vor allem die Jüngeren nicht. Der Begriff des „mehr“ ist inzwischen seit langer Zeit in unsere Gesellschaft eingedrungen und alle Glieder der Kette sind betroffen. Also versucht man immer durchdringendere Instrumente zu bauen, aber das entstellt schließlich den Flötenklang. Es ist beruhigend, dass die Natur immer wieder mehr oder weniger ihre Rechte zurücknimmt. So sehr man auch versucht, einen immer lauter, durchdringenderen und vielseitigeren Klang zu haben, man ist immer gezwungen, etwas davon in Frage zu stellen, wenn man versucht, Instrumente mit einer gewissen Finesse und einem satten Klang oder einer „Persönlichkeit“ zu haben. Schließlich hat das Ganze außerdem dazu geführt, dass die Flöten allgemein eine hohe Qualität aufweisen, selbst Studentenflöten.

O.P.: Wie nehmen Sie das unterschiedliche Publikum in Europa, in den USA und in Japan wahr?

Maxence Larrieu: Es ist schwierig einen wirklichen Vergleich zu ziehen. Die Japaner

äußern sich mehr als früher, aber man kann einen Erfolg in Japan nicht mit einem Erfolg in den USA vergleichen. Es ist ganz anders, was die Atmosphäre, die Kommunikation des Musikers mit dem Publikum und die Wahrnehmung der Werke angeht. Sicher ist, dass es verschiedene Vorlieben je nach Land gibt. So gern das japanische Publikum auch Virtuoses und Sentimentales liebt, so wenig wird man dagegen am Théâtre des Champs-Élysées die Möglichkeit haben, Konzerte mit glanzvollen Stücken zu hören. Auch denke ich eher, dass das amerikanische und das japanische Publikum offener sind, was als Qualität gesehen werden kann. Aber das europäische Publikum hat seinerseits vielleicht den Vorteil, dass es in Sachen Repertoire anspruchsvoller ist. Und schließlich gibt es in Japan eine richtige Vorliebe für Blasinstrumente: Man muss nur das Entzücken sehen, das ein Konzert des Blasorchesters der Garde Républicaine hervorruft.

O.P.: Welchen Platz hat heute die Flöte in der Musikwelt?

Maxence Larrieu: Letztes Jahr habe ich an einem Konzert mit einem ganzen Flötenensemble im Theater San Carlo in Neapel mitgewirkt. Wenn ich mich richtig erinnere, waren wir vierzehn Flötisten, darunter Emmanuel Pahud, David Formisano²... Selbst wenn das heute für viele normal scheint, habe ich mir im Nachhinein gesagt, dass es doch toll ist, finde ich, solch ein Theater mit Flöten zu füllen. Das Instrument hat eine unbestrittene Ausstrahlung und das ist wichtig, denn das Flötenkonzert ist erst seit kaum 70 Jahren verbreitet. Jean-Pierre war natürlich der Anstifter. Vor ihm, ich höre noch Gaston Crunelle vor mir, der es mir erzählt hat, konnte man gut einen der großen Flötisten wie z. B. Moysé haben, um ein oder zwei Stücke in einem Konzert zu spielen, aber gleichzeitig gab es Kreisler, um das Poème von Chausson oder ein Capriccio von Paganini zu spielen. Es gab streng genommen kein Flötenkonzert.

O.P.: Es scheint heute dennoch, als ob die

Flötenkonzerte nicht mehr so häufig wären, wie sie es in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts waren.

Maxence Larrieu: Vielleicht, aber es gibt sie trotzdem und nicht nur vereinzelt. Es gibt zwar weniger als für die Violine oder das Klavier, aber man findet trotzdem auf der ganzen Welt Flötenkonzerte und Festivals, in denen die Flöte ihren Platz hat.

O.P.: Ist Japan immer noch ein Ausnahmeland für die Flöte?

Maxence Larrieu: Ohne Zweifel. In Japan gibt es die größte Anzahl an Flötenspielern und das Instrument ist dort am populärsten. Ich würde fast sagen, dass es dort ein Nationalinstrument ist. Man hört überall Flötenmusik, auch in Geschäften und Supermärkten. Goldflöten verkaufen sich dort unglaublich leicht, soweit, dass ich selbst ein bisschen geschockt war, als ich sah, wie Studenten, bei denen man nicht weiß, ob sie Karriere machen werden, Goldflöten kaufen. Ich muss gestehen, dass ich das ein bisschen lächerlich finde... Was nutzt es, eine Flöte für 45000 Dollar zu nehmen, wenn man für weniger als 1000 Euro ein Studenteninstrument haben kann, mit dem man alles lernen und Konzerte geben kann? Man kann manchmal viel Gutes mit wenig machen. Das erinnert mich an Joseph Rampal, der seine Flöten selbst wieder mit Leder, das er aus einem Handschuh ausschneidet, reparierte. Er sagte: „Ja, das klappert ein bisschen aber wenigstens macht es zu.“ Gut, wenn er dies sagte, hatte man nicht immer die Garantie, ein tiefes C spielen zu können. Was dies betrifft, muss man zugeben, dass die Straubinger-Polster eine beachtliche Verbesserung gebracht haben. Vorher hatte man wegen der hohen Luftfeuchtigkeit in Japan immer Zigarettenpapier in Reichweite, aber das ist jetzt nicht mehr nötig. Ich kann meine Flöten zwei oder drei Jahre haben, ohne etwas regeln zu müssen. Das ist eine Klasse Sicherheit.

O.P.: Sie hören sehr viele junge Musiker. Gibt es Entwicklungstendenzen bezüglich des Repertoires, der Ästhetik, der Technik oder des Klanges, die Ihnen gefallen oder andere weniger?

Maxence Larrieu: Was mich verblüfft, ist das Fehlen von Neugier und Wissen über die Musik. Überall, wo ich für Meisterkurse war, aber auch in Genf, wo ich 30 Jahre lang unterrichtet habe, habe ich immer die Frage gestellt: Hört ihr Musik? Wenn ihr z. B. ein Konzert von Mozart übt, hört ihr euch dann auch andere Konzerte mit Solisten wie Perlman, Barenboim an? Die Antwort war immer nein, auch wenn es grundlegend ist, sich mit musikalischen Ideen und Vorstellungen zu bereichern und sie mit dem zu verbinden, was man spielt. Das typische Beispiel ist das Konzert in G von Mozart mit seinem Violinkonzert in D-Dur⁶ in Bezug auf den Charak-

ter und den Rhythmus zu vergleichen.

Ebenso scheint es mir wichtig, sich den anderen Künsten zu öffnen. Ich stamme aus einer Musikerfamilie, mein Vater malte und mein Großvater war professioneller Maler. Alles, was Kunst ist, fließt mit verschiedenen Ausdrucksformen zusammen.

O.P.: Sie hatten das Glück, die Mozartklavierkonzerte im Orchester mit Clara Haskil⁷ aufzunehmen und man kann sich sehr gut vorstellen, inwiefern diese Aufnahmen bereichernd gewesen sein müssen. Haben Sie andere Erfahrungen dieser Art, die Sie nennen möchten?

Maxence Larrieu: Ich habe von den bedeutenden Cembalisten sehr viel gelernt. Ich denke hierbei an Ruggero Gerlin, Huguette Dreyfus, Anne-Marie Beckensteiner... Es ist unglaublich festzustellen, dass die Cembalisten sehr früh lernen, verschiedene Stilarten zu unterscheiden und was für uns eine Forschungsarbeit ist, ist für sie eine Selbstverständlichkeit. Man kann von ihnen viel über den französischen, deutschen und italienischen Stil und natürlich über die Verzierungen lernen. Wenn man z. B. an die Musik von Couperin denkt, der wollte, dass man seine Musik mit sehr großer Freiheit interpretiert, sind die Cembalisten am fähigsten, Ihnen zu zeigen, wie man diese Freiheit findet, ohne den Aufbau des Werkes zu zerstören. Danach gibt es auch Begegnungen, die es einem ermöglichen, gewisse Probleme besser zu erfassen. Wir haben schon über die Atmung geredet... Ich hatte das Glück, über einige Jahre jährlich nach Deutschland zu kommen, um bei Aufnahmen für Erato Kantaten, die h-Moll-Messe und die Passionen von Bach zu spielen. Wir waren alle zusammen dort, Rampal, Hogne, Barbotou, Pierlot etc. Alle Holzbläser waren Franzosen, die Streicher und der Chor Deutsche, alle unter der Leitung von Fritz Werner. Das sind außergewöhnliche Erfahrungen. Aber etwas hat mich bei einem der bekanntesten Sänger, Helmut Krebs, geprägt, der den Evangelisten in der Matthäuspassion übernahm. Er hatte eine außergewöhnliche Stimme, aber das was mich am meisten verblüffte, war, dass er nicht im Einklang mit der Musik atmete. Er atmete, wenn er es nötig hatte. Ich finde das äußerst schwerwiegend, weil es genauso lächerlich ist, wie wenn man ein Gedicht zergliedert und mit unterbrochenen Sätzen vortragen müsste. Ich habe mich enorm dagegen gewehrt. Ich wiederholte ständig, dass die Atmung unbedingt zusammen mit der Musik geschehen muss, und wenn es nur aus Respekt für die Struktur der Musik ist. Das scheint selbstverständlich, aber für viele, die heute nicht genügend Musik anhören, ist das weit entfernt von Selbstverständlichkeit. Und das ist wichtig, sonst wird ein Teil der Musik schnell sinnlos und unverständlich für den Zuhörer. Michel Debost sagte mir

einmal: „Atmung muss man hören.“ Ich antwortete: „Nein, denn Jean-Pierre und ich mühten uns ab zu sagen, dass die Atmung so diskret wie möglich sein sollte.“ Wenn man ein Konzert gibt und die ganze erste Reihe atmet mit, ist das nicht sehr angenehm. Ich glaube, wir waren darüber nicht einer Meinung, aber man kann jedoch sagen, dass eine gute Atmung als natürlich empfunden wird, sobald sie logisch und respektvoll der Musik gegenüber ist. Es ist wahr, dass es schrecklich sein kann, wenn man gar nichts merkt. Wir haben mit Nicolet über das Prinzip der Zirkularatmung gesprochen. Für zeitgenössische Werke kann es interessant sein, aber für eine Sonate von Bach scheint mir das weniger geeignet.

O.P.: Welche Beziehung haben Sie zu ehemaligen Schülern?

Maxence Larrieu: Überall wo ich hinkomme, ist es eine große Freude für mich, ehemalige Schüler zu treffen, ob es in Sydney, Montréal, Tokyo, Rom oder anderswo ist. Ich hatte immer das Glück, einen wunderbaren Umgang zu haben, was dazu geführt hat, dass die Barriere, die zwischen Lehrer und Schüler bestand, als ich jung war, wegfiel. Viele sind Freunde geworden und halten mich über ihr Leben und selbstverständlich über die Entwicklung ihrer Karriere auf dem Laufenden. Manche haben zahlreiche Wechsel hinter sich, insbesondere Mathieu Dufour, der in Toulouse, an der Pariser Oper und schließlich in Chicago war, bevor er jetzt zu Emmanuel Pahud nach Berlin ging. Jean Ferradis und Julien Beaudiment, um zwei zu nennen, die ich hier in Chicago getroffen habe, sind auch große Flötisten und wunderbare Musiker und es gibt noch viele andere, aber ich kann hier nicht alle nennen! Es versteht sich von selbst, dass die Tatsache, dass ich Lehrer am CNSM Lyon (Conservatoire nationale supérieur de musique) war, für mich einen großen Vorteil darstellt, dass, wie ich zugeben muss, diejenigen, die die Aufnahmeprüfung versuchten, was die Flötentechnik betrifft, schon fast das Niveau vom Abschluss hatten. Von diesem Standpunkt aus kann man sich leichter mit Fragen des Stils und der Gestaltung beschäftigen. Was die Flötentechnik betrifft, brauchen die Studenten mich auf diesem Niveau nicht, da sie schon großartig spielen. Ich kann ihnen vielleicht ein oder zwei Ratschläge in diesem Bereich geben, aber ich glaube, das was wesentlich ist, ist die Ästhetik der Musik und vor allem die Art, mit verschiedenen Komponisten umzugehen, nicht alle über den gleichen Kamm zu scheren, und nicht jedes Mal in die gleiche Richtung zu gehen. Ich glaube, das ist schwieriger, aber auch spannender.

O.P.: Was war bis jetzt Ihre größte Schwierigkeit, die Sie in Ihrem Musikerleben überwinden mussten?

Maxence Larrieu: Es ist schwer, nicht den Fehler zu begehen, alles mit sich in Verbindung zu bringen. Z.B. in einer Jury ist es wichtig, seinen persönlichen Geschmack auszublenden, um die anderen zu beurteilen. Es gibt so viele verschiedenen Arten Flöte zu spielen, dass man eine fantastische Person vor sich haben kann, die man aber abgründig hasst, weil sie im Gegensatz zu dem steht, was man selbst idealisiert. Also muss man in diesem Moment die nötige Objektivität, was all diese vielleicht ebenso überzeugenden Spielarten betrifft, haben. Die Schwierigkeit zeigt sich dort, weil man immer versucht ist, Vergleiche zu ziehen und genau das sollte man besser vermeiden, vor allem wenn die Divergenz groß ist. Um ein Beispiel aus dem Gebiet des Klaviers zu nehmen: Sie werden auch nicht Barenboim mit Richter oder Brendel mit Argerich vergleichen, das sind verschiedene Welten.

Man muss ebenfalls bedenken, dass es Künstler gibt, die in einem bestimmten Land Karriere machen, aber vollkommen unbekannt in anderen Ländern sind. Heute ist es vor allem eine Frage der Konkurrenz, der Agenten und der Vermarktung durch die Medien. Aber früher gab es vor allem die Frage nach der Schule und besonders einen großen Unterschied zwischen der deutschen und französischen Schule. In Deutschland spielten die Flötisten ganz geradlinig, ohne einen Hauch von Vibrato, während die französische Schule ein melodischeres, natürlicheres und ausdrucksvolleres Spielen bevorzugte. Wie dem auch sei, als ich 1951 meinen Abschluss in Paris hatte, war ich 16 Jahre alt und kam aus Marseille. Ich war es nicht gewohnt, Flötisten zu hören, die Vibrato wie das Ziegenmeckern spielten und die, wenn man es so sagen kann, eine Karikatur von Moysen waren. Das hat mich so verwirrt, dass ich dadurch, dass ich diese Spielart hörte, tatsächlich beeinflusst war und selbst mit ein bisschen mehr Vibrato zu spielen begann, ganz anders, als ich es gewohnt war. Als ich zu meinem Lehrer nach Marseille kam, war das nicht angebracht und ich übte wieder gerade zu spielen. Und wieder ist das eine Frage der Ausgewogenheit. Und Gott sei Dank ist dieser „Krieg der Schulen“ beendet, auch wenn es noch Unterschiede je nach Land gibt. Man sagt: „Das ist ein guter Flötist“ und alles andere ist egal. Wir haben es geschafft, davon abzusehen und so vermieden, die etwas lokalpatriotische Art offen zu legen, die uns Franzosen charakterisiert, die nicht zu unseren Ehren ist und der man in allen Bereichen begegnet.

O.P.: Haben Sie unter diesen Auseinandersetzungen der Ästhetik gelitten?

Maxence Larrieu: Nein, ich habe nicht darunter gelitten, aber das ist eine Situation, in der es zu Abwegen kommen kann, sobald

Zweifel kommen. Man sagt sich, warum hätte schließlich nicht ich Recht? Zweifel sind am gefährlichsten, denn wenn man sich anderen öffnen möchte, als Musiker und als Mensch, ist es wichtig, wirklich in sich zu ruhen. Ohne Frage ist es wichtig in der Pädagogik. Es gibt eine Kategorie von Schülern, die kommen, um zu zeigen, was sie schon können, und eine andere, die wirklich die Absicht hat, mit Ihnen zu arbeiten. Sie müssen mit beiden auskommen und ein vollkommenes Selbstvertrauen haben.

O.P.: Welcher Tugend, denken Sie, sollte ein Musiker den Vorzug geben?

Maxence Larrieu: Dieses Vertrauen eben, aber auch die Demut vor der Musik. Ich erinnere mich an einen Menschen, den ich sehr geliebt habe: der große Violinist Zino Francescatti, den ich oft zu Hause sah, weil er mit meiner Mutter musizierte. Er hatte eine große Karriere besonders in den USA gemacht und sagte mir eines Tages: „Maxence, mein ganzes Leben habe ich gefühlt, dass man der Musik hingegeben sein muss. Ich sagte mir, dass ich der Musik dienen, niemals meine eigene Persönlichkeit über die Musik stellen sollte.“ Ich habe mich immer davon beeinflussen lassen. Und ich hatte das Privileg Menschen zu treffen, die wunderbar bescheiden waren und ein großes Talent hatten. Ich erinnere mich z. B. an Sviatoslav Richter, mit dem ich das Glück hatte, das Sextett von Poulenc beim Festival in der Grange von Meslay im Loiretal zu spielen. Er war eine überwältigende Persönlichkeit. Die größte Befriedigung war für mich, und das ist mir sehr oft passiert, wenn Leute zu mir kamen und nicht „Glückwunsch“ sondern „Danke“ für die Musik sagten. Das ist etwas, was mich am meisten berührt, weil man dadurch wirklich das Gefühl hat, etwas weiter zu geben. Jemandem alles mitteilen zu können, was man fühlt, ist eine unaussprechliche Freude.

Dieses Interview erschien in La Traversière Nr.111, Oktober 2014

- 1 Quatuor Instrumental Maxence Larrieu (Flöte, Oboe, Violoncello, Cembalo)
- 2 Quintette à vent Français (Französisches Bläserquintett)
- 3 FONTEC – CD FOCD 20080 (siehe Aufnahmeverzeichnis)
- 4 FONTEC – CD FOCD 20097 (siehe Aufnahmeverzeichnis)
- 5 Konzert am 6. Mai unter Beteiligung von Emmanuel Pahud, Davide Formisano, Adrea Griminelli, Salvatore Lombardi, Silvia Bellio, Bernard Labiausse, Maxence Larrieu, Gianpiero Pannone und Paolo Taballione.
- 6 Konzert Nr. 2, KV 211
- 7 Die Klavierkonzerte Nr. 20 und 24 von W. A. Mozart wurde für das Label Philips mit Clara Haskil und dem Orchestre des Concerts Lamoureux unter Leitung von Igor Markevitch an dessen Lebensende 1960 aufgenommen.

Maxence Larrieu Die wichtigsten Meilensteine

- 1934** Geburt in Marseille (am 27. Oktober)
- 1944** Erster Flötenunterricht bei Joseph Rampal am Conservatoire de Marseille
- 1949** Erster Abschluss am Conservatoire de Marseille
- 1951** Erster Abschluss am Conservatoire de Paris in der Klasse Gaston Crunelle



Die Flötenklasse von Gaston Crunelle am Conservatoire de Paris 1951. Vorne stehend, Maxence Larrieu



Martine Joste, Maxence Larrieu und Lise Arséguet (Straßburg 1963)



Recital Flöte und Klavier mit Anne-Marie Beckensteiner



Das Ensemble Baroque de Paris in Japan, 1974



eines außergewöhnlichen Lebenslaufs

- 1953** Diplom der Kammermusik am Conservatoire de Paris in der Klasse Fernand Oubradous
Auszeichnung beim Internationalen Musikwettbewerb München
Solo-Flötist im Orchestre du Grand Casino in Cannes (bis 1957)
- 1954** Zweiter Preis beim Internationalen Musikwettbewerb Genf
Wird Mitglied im Orchestre de l'Association des Concerts de Chambre (Orchester der Gesellschaft für Kammermusik-konzerte) unter Leitung von Fernand Oubradous.
Dort tritt er im darauffolgenden Jahr mit Jean-Pierre Rampal im 4. Brandenburgischen Konzert von J. S. Bach als Solist auf.
- 1955** Wird Mitglied des Orchestre du Grand Casino de Vichy, wo er bis 1957 bleibt, bevor er 1960 und 1961 Solo-Flötist wird.
- 1958** Erste Veröffentlichung einer CD mit Jean-Pierre Rampal. Da sie bereits vor Ort sind, um bei den Aufnahmen von Erato der Matthäuspassion von Bach unter Leitung von Fritz Werner mit zu spielen, nehmen die beiden Virtuosen gleichzeitig am 14. Oktober zwei Sonaten für zwei Flöten ohne Basso continuo von Telemann und Locatelli auf. (Erato- LDE 3126)
Diese Aufnahme bezeichnet den Anfang einer außergewöhnlichen Diskographienkarriere in deren Verlauf er über hundert CDs für zahlreiche Labels einspielt (Erato, Philips, Critère, Boîte à Musique, Harmonia Mundi, Classic/Barclay, Decca/I.P.G., Nippon Columbia/Denon, Carrère, Pavane, Schwann/Koch, Bongiovanni, Arcobaleno, Chant de Linos...)
- 1960** Erstes Konzert als Solist mit dem Kammerorchester Jean-Francois Paillard, am 13. März in Fontainebleau (Konzert J.M.F.) Seine Zusammenarbeit mit J. F. Paillard erweist sich als besonders rege, es ergeben sich über hundert Konzerte und mehrere CDs.
Nimmt an der Aufnahme des Klavierkonzerts von Mozart mit Clara Haskil und dem Orchestre de l'Association des Concerts Lamoureux unter Leitung von Igor Markevitch (Philips) teil.
- 1961** Erste Aufnahme als Solist für Erato, mit dem Kammerorchester Jean-Francois Paillard (Concerto von Albinoni-LP EFM 42076, Aufnahmesessions vom 14. Bis 15. März)
- 1962** Erste Aufnahme des Concerto da camera für Flöte und Streicher, für ihn geschrieben von Serge Lancen (Éditions Francaises de Musique/Billaudot)
Er spielt 1964 und 1972 zwei weitere Aufnahmen für das Radio ein.
Als Preisträger des Prix Jehan Alain wird ihm eine Aufnahme eines Konzerts für Flöte und Klavier ermöglicht, das er mit Martine Joste spielt. Er gibt mit ihr mehrere Konzerte, auch zusammen mit der Sopranistin Lise Arséguet.
- 1963** Gründung des Quatuor Instrumental Maxence Larrieu, das die Solisten des Kammerorchesters Jean-Francois Paillard (Maxence Larrieu, Flöte - Jacques Chambon, Oboe - Bernard Fonteny, Violoncello - Anne-Marie Beckensteiner, Cembalo) vereint.
Das Ensemble gibt sein erstes Konzert am 1. Februar 1963 im Konzertsaal Gaveau in Paris.
- 1964** Tritt die Nachfolge Gaston Crunelle als erster Flötist im Orchestre de l'Opéra-Comique in Paris an.
- 1967** Aufnahme am 13. und 14. April der CD Erato STU 70375, die die berühmte „Marseiller Flötenschule“ umfasst. (J. et J.P. Rampal, M. Larrieu, A. Marion, M. Beuf).
Aufnahme der gesamten Bachsonaten mit Rafael Puyana und Wieland Kuijken im Juli und Dezember (Philips – 802.825/26LY- Grand Prix de l'Academie Charles Cros) und Beginn der Zusammenarbeit mit dem Label Classic/Barclay.
Solist für die erste große USA-Tournee des Orchestre de chambre J. F. Paillard: 34 Konzerte zwischen dem 8. Oktober und 20. November, mit zwei Programmalternativen: Concerto von M. Blavet und von J. Rivier.
- 1968** Erstaufführung des Concerto für Flöte von Marcel Landowski im Rahmen des Festivals Mai Musical in Bordeaux am 27. Mai.
Solist für eine Tournee im Fernen Osten mit dem Kammerorchester J. F. Paillard, die ihn nach Japan, Australien, Neukaledonien und nach Tahiti führt:
18 Konzerte zwischen dem 18. Oktober und dem 15. November, mit einem Programm bestehend aus dem Concerto von M. Blavet, die Suite in h-Moll von Bach und dem Concerto von M. Landowski.
- 1970** Tritt die Nachfolge von J.- P. Rampal im Ensemble Baroque de Paris (mit Pierre Pierlot, Oboe - Robert Gendre, Violine – Paul Hongne, Fagott – Robert Veyron-Lacroix, Cembalo) und des Quintette à Vent Français (mit Pierre Pierlot, Oboe – Jacques Lancelot, Klarinette – Gilbert Coursier, Horn – Paul Hongne, Fagott) an.
Das Ensemble Baroque de Paris nimmt weiterhin für Erato und Denon auf und die zwei Ensembles halten bis ungefähr 1980.
- 1971** Jean Rivier widmet Maxence Larrieu das Stück für Flöte solo Voltige (éd. Salabert).
- 1972** Solo-Flötist im Orchestre de l'Opéra de Paris (bis 1977) durch den Zusammenschluss der zwei Orchester der Opéra und der Opéra-Comique
Erste CD für Decca/IPG mit der er insbesondere seine Zusammenarbeit mit J. P. Wallez und dem Ensemble Instrumental de France, einem Kammerorchester mit dem er öfters nach der Zusammenarbeit mit J. F. Paillard auftritt, fortführt.
- 1973** Aufnahme der CD Nippon Columbia/Denon NCC – 8511 – N (4 Sonaten für 2 Flöten und Basso continuo von J. S. Bach, C. P. E. Bach und G. P. Telemann) mit J. P. Rampal und M. Nabeshima am 26. und 27. Oktober, eines der bemerkenswertesten Aufnahme der Geschichte der CD. Daraufhin Tournee in Japan.
Beginn seiner Zusammenarbeit mit dem Label Denon, für das er ebenso ein Duo mit Robert Veyron-Lacroix am Rande der Aufnahme des Ensemble Baroque de Paris einspielt.
- 1975** Beginn seiner Zusammenarbeit mit der Harfenistin Susanna Mildonian, mit der er zahlreiche Konzerte gibt und mehrere CDs einspielt.
- 1977** Wird zum Professor am Conservatoire von Genf ernannt, an dem er über 30 Jahre (bis zum Jahr 2000) unterrichtet.
- 1980** Mit der Eröffnung des CNSM Lyon wird er zum Professor ernannt, eine Stellung die er bis 1994 innehat.
- 1987** Beförderung zum Träger des nationalen Verdienstordens und des Ordens der Künste und der Literatur.
Veröffentlichung der Trois Monologues pour flûte seule von Serge Lancen, die ihm gewidmet sind (éd. Fuzeau).
- 1988** Erneute Aufnahme der Sonaten von J. S. Bach, mit Huguette Grémy-Chauliac (Carrère).
- 1993** Le Concours International Jean-Pierre Rampal zeichnet zwei seiner Schüler aus: Bruno Grossi erhält den 1. Platz, gefolgt von Mathieu Dufour auf dem 2. Platz.
- 1999** Erste Aufnahme für die Éditions Passions am 20. und 21. September (Konzert für Flöte und Harfe mit Benoît Wery) gefolgt von CDs für Flöte und Orgel mit Micha l Matthes.
- 2007** Gründung des Concours International Maxence Larrieu in Nizza (vom 2. bis 11. November) auf die Initiative des Vereins À travers la Flûte. Loïc Schneider gewinnt den ersten Preis. Die zweite Auflage findet vom 21. bis 29. Oktober 2011 statt. Der erste Preis wird Riria Niimura erteilt.
- 2014** Aufnahmen von französischer Musik (Poulenc, Dutilleux, Fauré, Ravel, Debussy, Ibert... Fontec FOCD - 20097) am 18. und 19. November in Japan.
Preisträger des Lifetime Achievement Award der jährlichen Konvention der N. F. A. (National Flute Association) in Chicago (7. – 10. August)