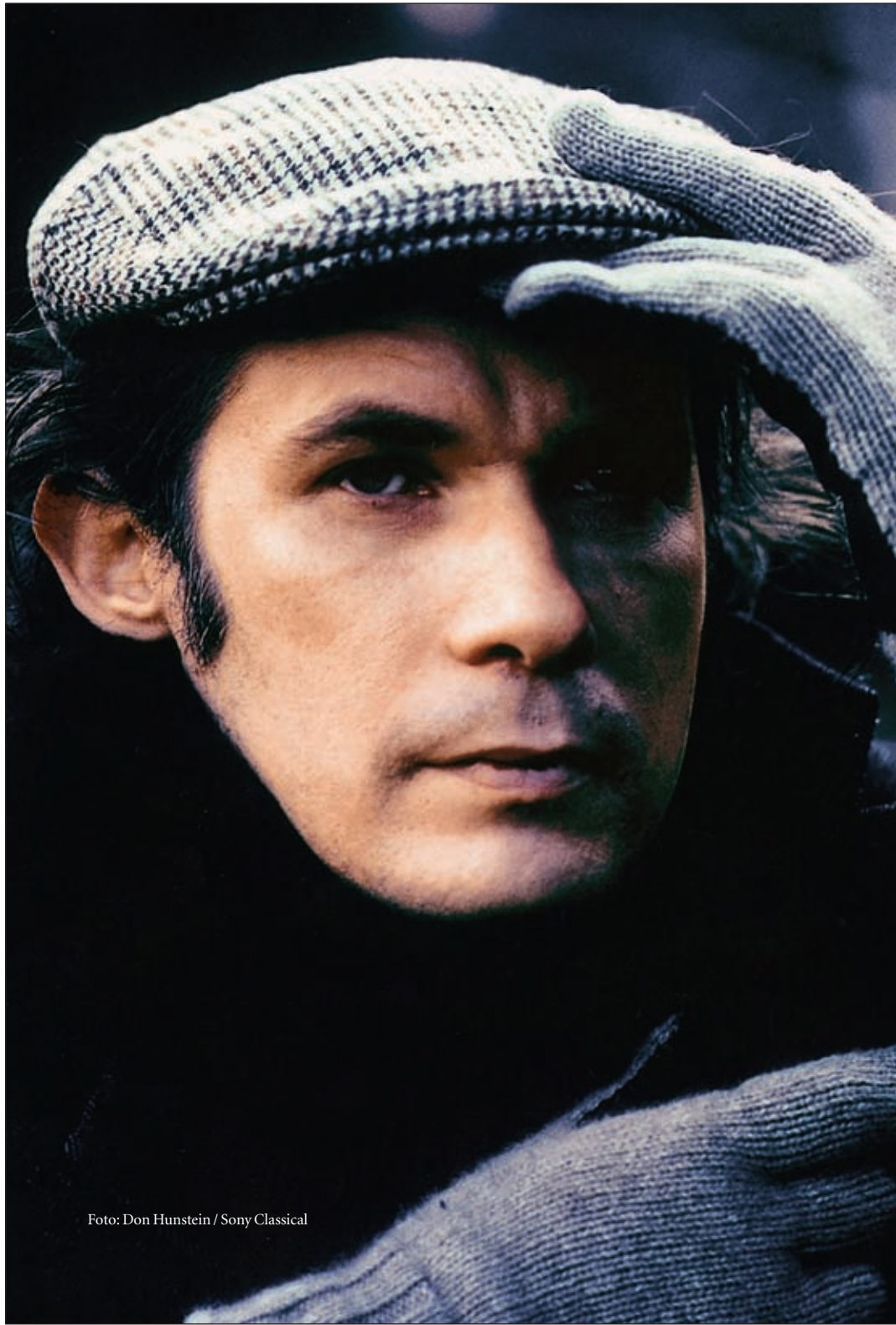


„... die innere Bewe

In der Öffentlichkeit zeigte sich Glenn Gould nicht gern, zu Hause empfing er nur selten Besuch. Sein beliebtestes Kommunikationsmittel war das Telefon. So fand das folgende Interview mit Martin Meyer am 3. Juli 1978 zwischen Toronto und New York statt. Es wurde erstmals im Juni 1981 im Fono Forum veröffentlicht.



Martin Meyer Mr. Gould, als Sie 1955 mit der Einspielung von Bachs „Goldbergvariationen“ zum ersten Mal auf sich aufmerksam machten, schien man plötzlich die Polyphonie dieser Musik neu zu verstehen. Interpretation als Kampfansage an die romantische Tradition?

Glenn Gould In der Tat. Meine pianistische Ausbildung erhielt ich in den vierziger Jahren von Lehrern, die meine Art, Klavier zu spielen, nicht sehr mochten und beispielsweise von Interpreten wie Edwin Fischer beeinflusst worden waren. Sie meinten, wenn ein Pedal vorhanden sei, sei es zum Gebrauch da. Das leuchtete mir gar nicht ein – vor allem nicht in Bezug auf Bach. Als ich etwa vierzehn Jahre alt war, hatte ich meinen Weg, wie Bach zu spielen sei, einigermaßen formuliert. Damals gab es unter den Interpreten nur eine Pianistin, die ähnlich artikulierte wie ich: Rosalyn Tureck. Was sie tat, wollte ich auch tun, hatte es auch für mich privat getan. So steuerte ich die direkte Konfrontation mit der romantischen Tradition an. Möglicherweise war diese Haltung auch dadurch geprägt, dass ich als Kind Orgel spielte, mein erstes Rezital war ein Orgelkonzert. Und die Artikulationsprobleme an der Orgel wurden auch für das Klavierspiel wichtig.

MM Beim Klavier allerdings nicht einfach „Legato“ und Pedal?

GG Im Gegenteil. Das Klavier kann auf verschiedene Weisen gebraucht werden. Ich wollte, dass man ganz präzise jede einzelne Note zum Hören brachte. Ich erinnere mich: Als ich fünfzehn war, kamen in Amerika die ersten Tonbandgeräte auf den Markt. Ich war einer der Ersten, die ein Gerät besaßen. Zu dieser Zeit spielte ich viel Scarlatti; heute langweilt er mich sehr, aber als Teenager spielte ich fast ebensoviel Scarlatti wie Bach. Nun: Ich machte für mich ein paar Aufnahmen,

gung der Musik ...“

und das Ergebnis kam nahe an den Klang des Mog-Synthesizers heran. Ich sah, dass die Musik nicht mit Pedal und Legato zusammengebunden werden musste.

MM Nun gab es damals, nach Ihren ersten Aufnahmen, Kritiker, die behaupteten, Ihr Stil diene bloß der Provokation.

GG Völlig falsch. Es gab Zeiten, da wollte ich bis zu gewissen Grenzen instrumentaler Konkretion vordringen; doch ich tat das niemals, um allein Reaktionen zu provozieren. Als ich den ersten Teil von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ für die Schallplatte aufnahm, kam auch Prälu-

Oft kommt erst im Studio die Idee

dium und Fuge es-Moll an die Reihe. Ich hatte das Stück nie gespielt, vor allem, weil es ein typisches Studenten-Stück ist und ich immer jene Werke mir vornehme, die niemand anders spielt. Im Studio war ich einigermaßen ratlos, wie das Präludium zu artikulieren wäre. Wir machten mehrere konventionelle Bänder. Dann entschloss ich mich, das Präludium gleichsam wie auf der Gitarre zu zupfen und möglichst alle Nuancen herauszuholen. Damit würde auch der Kontrast zu der dramatischen Fuge groß genug. So geschah es.

MM Und was lehrt das Beispiel?

GG Es zeigt, wie oft erst im Studio die richtige Idee kommt. Jedenfalls kommt es durchaus vor, dass ich vor den Aufnahmesitzungen noch keineswegs weiß, wie ich ein Werk interpretieren soll. Und daraus resultieren oft überraschende Ergebnisse. Meine Beziehung zu den Stücken, die ich aufnehme, ist zudem eine andere als die eines reisenden Konzertpianisten. Gerade die Werke, die ich zur Zeit meines öffentlichen Auftretens darbot, befriedigten mich auf der Schallplatte nicht. Man verliert viel an Frische, wenn man ein Stück wieder und wieder aufführen muss. Mein Verhältnis zur Musik ist heute insofern ein spezifisches, als ich die Werke, die ich aufnehme, erst etwa vier Wochen vor Stu-

dietermin richtig zu lernen beginne; wobei ich sehr schnell lerne. Die letzten zwei Wochen konzentriere ich mich auf die Werkanalyse, dann kommt die Aufnahme, dann vergesse ich alles. Das ist also fundamental anders, als wenn jemand in der Platte eine Konzerterfahrung spiegeln will.

MM Anders in welchem Ausmaß?

GG Schon von den Aspekten des Klanges her. Meine Aufnahmen mögen für manche Hörer zu nahe an den Quellen des Instruments sein; doch das geschieht absichtlich, denn ich möchte so viel als möglich von der inneren Bewegung der Musik zeigen. In Europa vor allem macht man diskretere Aufnahmen, die Mikrophone im Hintergrund, mit viel Sinn für das Räumliche, für die Halle. Das ergibt einen schönen Klang,

doch er erinnert den Hörer und den Aufführenden an ein konzertartiges Erlebnis und wirkt ein wenig verschwommen. Dieser Klang hat nicht die Unmittelbarkeit und die analytische Annäherung ans Werk, welche ich bevorzuge.

MM War es Bach, der Sie zur Wiener Schule – Schönberg, Alban Berg – hinführte, oder lief das moderne Interesse schon nebenher?

GG Eine interessante Frage. Vielleicht nicht Bach direkt; aber soweit ich mich zurückerinnern kann, faszinierte mich vor allem Musik mit einem starken kontrapunktischen Einschlag. Bach natürlich, schon von der Bandbreite seiner Werke her, auch Sweelinck; jedenfalls war ich schon mit dreizehn angezogen von kontrapunktisch

durchzogener Musik. Zugleich hatte ich damals wie heute Widerstände gegenüber einem Großteil der Musik des 19. Jahrhunderts. Beispiel: Chopin, den ich, außer zu Zeiten meines frühen Studiums, nie spielte und spiele. Diese Art von Belcanto-Musik für das Klavier interessiert mich nicht. Jedoch liebte ich als Kind den späten Wagner. Rein emotionell gibt es bei mir eine Brücke, die von 1750 – dem Tod Bachs – nach 1860 – der Geburt des „Tristan“ – führt.

MM Wo bliebe da Beethoven?

GG (lacht) Das weiß ich auch nicht. Um ehrlich zu sein: Beethoven ist ein Komponist, der mich immer sehr interessiert hat, aber ich habe im Fall von Beethoven mehr Respekt als Liebe. Als Kind verabscheute ich die moderne, Nach-Wagnerische Musik. Der erste Komponist des 20. Jahrhunderts, der mich, als Fünfzehnjähriger, faszinierte, war Hindemith. Ich hörte eine Aufführung von „Mathis der Maler“ und war überwältigt. Ich begann, alle Klavierwerke von Hindemith, die mir zugänglich waren, zu studieren. Von da an erfolgte ein logisches Fortschreiten zur „Wiener Schule“, und mit sechzehn befasste ich mich mit Schönbergs Klavierkonzert und seinen Kla-





Foto: Estate of Glenn Gould / Nicolai-Verlag

Als Baby am Klavier: Gould mit Mary Catherine Greig, der Großmutter mütterlicherseits.

vierstücken. So kann man sagen: Alle Musik, die mich anzieht, handelt von den linearen Entwicklungen, und sogar bei Beethoven interessieren mich am meisten die kontrapunktischen Verflechtungen – wie in der Fuge der „Hammerklaviersonate“ etwa.

MM Sie haben sich allerdings auch Musik zugewandt, von der man nicht sagen kann, dass sie kontrapunktisch ist. Ich denke an Schumann, an Brahms und natürlich vor allem an die Klaviersonaten von Mozart, die Sie ja integral eingespielt haben.

GG Tatsächlich scheint da ein Widerspruch zu sein. Zunächst ist zu sagen, dass ich den frühen Mozart außerordentlich schätze; ich glaube, die frühen Sonaten werden unter-, die späten Sonaten überschätzt. Für mich hat Mozart vom Moment an, wo er für die Bühne zu komponieren begann, etwas verloren: die Art nämlich eines Carl Philipp Emanuel Bach. Noch in Köchelverzeichnis 283 kann man die höchst stimmliche Verknüpfung von linker und rechter Hand beobachten. Während in den späten Sonaten die Stimmführung viel unsicherer ist.

MM Sie betonen allerdings in Ihren Mozart-Aufnahmen fast überpointiert die strukturellen Sachverhalte.

GG Ja, ich forcire sie sogar. Sobald ich eine Passage sehe, die nach Inversion riecht,

betone ich die kontrapunktische Textur, die die Musik vielleicht gar nicht richtig enthält. Allerdings muss man in dieser Beziehung in den früheren Sonaten nicht mehr forcieren, weil die Elemente vorhanden sind. Deshalb bin ich auch glücklicher mit meinen Aufnahmen der frühen als mit jenen der späten Sonaten. Nun: Beethoven. Ich meine, dass in seinen frühen Sonaten eine ähnliche Qualität der stimmlichen Differenzierung vorhanden ist – und die habe ich auch in meiner Aufnahme der drei Sonaten op. 2 darzustellen versucht. Beethovens Detailarbeit bezüglich der Stimmenführung tritt allerdings zurück in der mittleren Periode, und ich kann mir kein langweiligeres Werk als die „Appassionata“ vorstellen.

MM Nun haben Sie die „Appassionata“ auch dementsprechend polemisch zergliedert, gleichsam wie ein Kalksteinrelief. Muss man folglich Ihre Wiedergabe als Nachweis von Beethovens Schwächen lesen?

GG Das trifft zu. Ich glaube, dass das erste Kopfsatzthema zu wenig ausgebaut und entwickelt wird; viel zu rasch kommt schon das umgekehrt angeordnete As-Dur-SeitentHEMA. Man beobachtet bei vielen Wiedergaben, dass der Beginn relativ schnell gespielt, das Seitenthema jedoch sehr ge-

dehnt wird. Meine Überlegung war dann: ein fest gehaltenes Tempo zu wählen, das kenntlich macht, wie Thema und Seitenthema in einem einzigen Gedanken aufgehoben sind. Übrigens mag ich die „Waldstein“-Sonate noch weniger, und da die Gesamteinspielung aller 32 Sonaten beschlossen ist, weiß ich wirklich nicht, wie ich sie anpacken soll, wenn es soweit ist. Es ist der Beethoven des Violinkonzerts und der fünften Sinfonie, den ich nicht schätze; den Komponisten der Achten indessen bewundere ich wieder sehr.

MM Sie haben den letzten drei Sonaten eine tempomäßig unglaublich gesteigerte Interpretation verabreicht, damals, in den fünfziger Jahren. Können Sie noch zu diesen Einspielungen stehen?

GG Das war die zweite Aufnahme für Columbia – nach den „Goldbergvariationen“. Ich habe sie eigentlich immer gemocht. Ich würde wohl heute ein paar Dinge anders machen, aber nichts Grundsätzliches. Opus 109, zumal der Variationsatz, ist ein Höhepunkt in Beethovens Schaffen. Wenn man die Sonate auf dem Podium spielt, geht immer etwas verloren – ich weiß nicht, weshalb. Ich gab einmal eine Vorlesung über eine harmonische Entwicklung im ersten Satz; da scheint mir Beethoven an einer Stelle willentlich

Zu langsam? Bernstein und Gould stritten über das „richtige“ Tempo bei Brahms.



Foto: Don HUnstein / Sony Classical

die tonalen Ordnungsprinzipien durchbrochen zu haben. Deshalb aber darf man die drei letzten Sonaten nicht einfach in einer konventionellen Weise spielen. Sie enthalten so viel Seherisches – Vorwegnahmen des späten Bruckner etwa –, dass man diese Prozesse hörbar machen muss. Meine Optionen von Tempo und Dynamik, die mir viel Kritik eingebracht haben, sollten indessen genau dem Aufzeigen dieser Sachverhalte dienen.

MM Also Freiheiten im Dienst eines analytischen Verstehens?

GG Nicht nur. Ich meine, Musik, die sozusagen auf höchstem Niveau ist, hat eine herrlich improvisatorische Qualität, die simplifiziert wird, wenn man beispielsweise ein Tempo stur durchzieht.

MM Ihre Tempi haben Ihr Spiel hochgradig gekennzeichnet. Welche Bedeutung messen Sie dem Tempo für die Interpretation bei?

GG Für mich ist die Wahl des Tempos eine der letzten Erwägungen bei der Darstellung des Werks. Wenn ich ins Studio gehe, habe ich gewisse Vorentscheidungen getroffen. Doch grundsätzlich gibt es meistens mehrere Tempi, die mit dem Charakter des Werks sinnfällig korrelieren. Für romantische Musik bevorzuge ich, ohne dogmatisch zu sein, langsamere Tempi.

Nehmen Sie zu Beispiel die Aria der G-Dur-Toccata BWV 916 von Bach. Im Studio habe ich verschiedene Tempi ausprobiert, bis ich schließlich zu einem sehr langsamen, getragenen Tempo mich entschlossen habe. Es mag selbstmörderisch klingen, doch oft weiß ich erst im Studio, welches Tempo ich nehme. Und manchmal mache ich sogar eine zweite Version. Generell wäre zu sagen, dass ich das Tempo den anderen Aspekten eines bestimmten Interpretierens unterordne. Es muss dann übereinstimmen mit den übrigen Formen, die ich wähle. Hinter allem natürlich als Gesetz: höchste Klarheit.

MM Nun gibt es Aufnahmen – ich denke an Beethovens fünftes Klavierkonzert, an Mozarts C-Dur-Sonate KV 330 – die in schnellen und langsamen Versionen überliefert sind. Und im Fall von Brahms' d-Moll-Konzert kam es ja öffentlich mit Bernstein zum Disput über Ihr langsames Tempo.

GG Erinnern Sie sich an unsere Unterhaltung über die „Appassionata“? Was ich bei Brahms verdeutlichen wollte, war genau dasselbe: eine Tempostruktur zu finden, die die thematische Geschlossenheit des ersten und dritten Satzes evident machte. Das gesangvolle Seitenthema des Kopfsatzes sollte aus dem Hauptthema

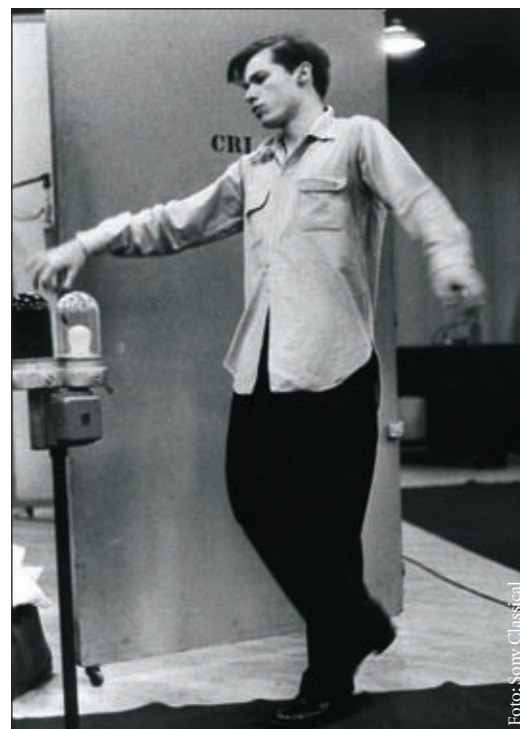


Foto: Sony Classical

Gould im Studio beim Abhören der Aufnahme der Goldberg-Variationen im Juni 1955.

ohne ein künstliches Ritartando herauszuwachsen. Damit wollte ich auch die Idee vom Kampf zwischen Soloinstrument und Orchester unterlaufen; ich neige überhaupt dazu, diese Wettbewerbsvorstellung zu eliminieren. Brahms' d-Moll-Konzert, auch Beethovens Es-Dur-Werk sind eminent Sinfonien mit „piano obligato“.

MM Und die Einspielung des Beethoven-Konzerts mit Stokowski...

GG ... kam folgendermaßen zustande. Etwa fünf Tage vor den Aufnahmen traf ich mit Stokowski zusammen. Ich sagte ihm, dass es mir egal sei, ob wir das Konzert sehr schnell oder sehr langsam spielten. Was ich aber nicht wollte, war eine konventionelle Wiedergabe. Persönlich tendierte ich zur langsamen Version, Stokowski ebenfalls, und so spielten wir das Es-Dur-Konzert sehr getragen. Die Aufnahme mit Ancerl war nur für das Fernsehen bestimmt. Nun hat das Studio in Toronto eine sehr schlechte Akustik für sinfonische Musik, so dass ich die schnelle Version vorschlug; die Entscheidung war also eher technischer Natur. Sie zeigt übrigens, dass ich hie und da auch ganz pragmatisch sein kann (*lacht*).

MM Wenn wir jetzt auf ein berühmtes Thema zu sprechen kommen, nämlich Ihre Entscheidung, nicht mehr öffentlich zu konzertieren: Glauben Sie da nicht, dass das Podium auch kreative Energien freisetzen kann?

GG Zuerst muss ich sagen, dass mich

Goulds eigenwillige Sitzhaltung gab immer wieder Anlass zur Diskussion.



Foto: Sony Classical



Foto: Paul Rockett / Nicolai-Verlag

Goulds Hände einmal ohne Handschuhe.

Konzert-Erfahrungen als Kind nicht begleitet haben. Das Podium wurde für mich erst wichtig, als ich etwa neunzehn war, also eigentlich sehr spät. Ich war, mit anderen Worten, nicht Yehudi Menuhin. Als Teenager gab ich ein paar Konzerte im Jahr, doch das waren lokale Veranstaltungen. So konnte das Podium keine emotionelle Bedeutung in meinem Leben bekommen. Als ich dann zwanzig war, begann ich mit Tourneen, und ich hasste das, hasste es sehr. Mit fünfundzwanzig sprach ich die Prophezeiung aus, dass ich mit dreißig damit aufhören würde. Ich war schließlich 32 Jahre alt. Ich hatte es getan, um aus einer finanziell gestärkten Position „Good bye“ sagen zu können.

MM Also nie ein spontaner Kontakt mit dem Publikum?

GG Es trifft sicherlich nicht auf das ganze Publikum zu, was ich einmal gesagt habe: dass man im Saal sitzt und darauf wartet, dass etwas passiert. Aber viele Konzertgänger, die nicht so musikkundig sind, formulieren dann eine Massen-Reaktion, und das irritiert mich. Ein Interpret, der eine Botschaft übermittelt, will mit einem persönlichen Gegenüber rechnen können. Die Person-Person-Beziehung ist im Konzertsaal nicht möglich. Vor allem eine bestimmte Klangvorstellung erreicht den Mann auf dem dritten Balkon nicht mehr. Als ich Schallplatten einzuspielen begann, machte es mich richtig glücklich, zu sehen, wie ich eine musikalische Struktur durchsichtig machen konnte. Im Konzert dagegen gibt es kein „zweites Band“.

MM Daraus entwickelte sich Ihr Plädoyer für die Schallplatte?

GG Ja. Ich wurde missionarisch und wollte zeigen, dass das Konzert-Leben eine Eingebung des Teufels war. Kürzlich sprach ich wieder mit Menuhin über dieses Thema. Er ist ein guter Freund, doch unsere Meinungen gehen weit auseinander; er hat evidenterweise eine viel konservativere Haltung. Für ihn ist das musikalische Grunderlebnis danach zu beurteilen, was im Konzert sich ereignet. Nun ist es ein großes Vermächtnis der Aufführungspraxis, dass ein Werk von der ersten bis zur letzten Note durchgespielt wird. Seltsamerweise wird das Konzertsaal-Vokabular aber auch für das Interpretieren im Studio benutzt: etwa „die große Linie“, die beschworen wird, sogar von jüngeren Musikern wie Daniel Barenboim. Oder: Lazar Berman wollte Beethovens Sonate op. 31 Nr. 3 ohne Schnitte durchziehen, damals,

Im Konzert gibt es kein „zweites Band“

in den New Yorker Columbia Studios. In den letzten Takten des Menuetts passierte ein kleiner Fehler. Der Produzent bat Berman, diese Takte kurz zu wiederholen. Berman hingegen wollte wenigstens das ganze Menuett wiederholen.

MM Ein extremes Beispiel.

GG Zugegeben; aber ich will damit zeigen, welches Missverständnis gegenüber

dem Medium herrscht. Viele Musiker glauben, dass sie eine höhere Einheit herstellen, wenn sie alles von Anfang bis Ende durchspielen. Das Erste, was man bei Studio-Produktionen lernen muss: Es handelt sich um ein ganz anderes Medium, vom Konzertsaal so verschieden wie der Film vom Theater. Vor drei Jahren machte ich ein interessantes Experiment. Ich stellte ein Tonband mit Musik von William Byrd bis Schönberg zusammen. Ich wusste, wo ich jeweils geschnitten hatte. Ich lud achtzehn Leute ein, die ich in drei Gruppen aufteilte: sechs Musiker, sechs technisch Versierte, sechs Laien. Die Kandidaten konnten das Band bis zu drei Mal anhören und sollten dann sagen, wo die Schnitte waren. Am schwächsten – ein Prozent richtige Antworten – schnitten die Musiker ab; etwas besser – drei Prozent – die Techniker; am besten die Laien, die nicht Musik lesen konnten.

MM Besteht aber nicht eine gewisse Affinität zur spontanen Aktion auf dem Podium, wenn Sie noch kurz vor der Aufnahme-Sitzung nicht wissen, welches Tempo Sie wählen werden?

GG Insofern ja, als ich mir, wie der Konzertpianist, gewisse Möglichkeiten offen halte. Nein deshalb, weil man auf dem Podium keine zweite Chance hat. Als ich die „Goldbergvariationen“ von Bach einspielte, begann ich nicht mit der „Aria“, sondern mit der ersten Variation. Dann nahm ich alle Variationen mit Ausnahme des Themas am Ende auf. Das war die Arbeit einer Woche. Dann versuchte ich, zwei Darstellungen des Themas zu finden; eine für den Beginn, die andere für den Schluss. Der Anfang sollte nicht die in den Variationen folgenden Entwicklungen enthüllen; sollte möglichst einfach und schlicht klingen. Ich brauchte 21 „Takes“

bis ich hatte, was mir vorschwebte. Das wäre auf dem Podium niemals möglich. Und vor allem kann man nicht in den Sequenzen spielen, die ich bei den „Goldbergvariationen“

verwendete. Man muss nämlich praktisch für jeden Takt der Musik auch die entsprechende emotionale Bereitschaft mobilisieren. Das gelingt einem nie, wenn man von vorn bis hinten spielt. Natürlich setzt mein Verfahren voraus, dass man eine Idee des Werks im Kopf hat, eine ideelle Einheit. Dann aber kann man auch die 13. Variation aufnehmen, ohne dass man

durch die ersten zwölf auf sie eingestimmt ist. Die Totalität muss im Kopf sein.

MM Wenn wir nun noch ein paar praktische Fragen anschneiden: Werden Sie von Bach auch noch jene Werke aufnehmen, die nicht eingespielt sind, also etwa „Chromatische Fantasie und Fuge“? Ferner: Wie steht es mit Musik des 19. Jahrhunderts? Immerhin gibt es ja Platten mit Werken von Schumann, Brahms und Wagner.

GG Ich muss gestehen, dass mich „Chromatische Fantasie und Fuge“ immer gelangweilt hat. Aber wir werden sie einspielen, und auch noch die kleineren Bach-Stücke. Was Wagner betrifft: Hätte er für das Klavier komponiert, würde ich alle seine Werke spielen, denn ich bin ein großer Wagnerianer. Und was ich ebenfalls bedauere: dass Richard Strauss, mit Ausnahme seiner frühen Periode, nicht für das Klavier geschrieben hat. Die „Burleske“ spielte ich viele Male. Generell mag ich die romantische Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht sehr: Schumann, Chopin natürlich. Mendelssohn ist die Ausnahme. Ich schätze seine Sinfonien und die Oratorien, und vielleicht werde ich auch die „Variations sérieuses“ einmal aufnehmen.

MM Aber von Schumann haben Sie das Es-Dur-Klavierquartett aufgenommen.

GG Ja – ich wollte einfach einmal in meinem Leben ein Werk von Schumann spielen. Ob Sie es glauben oder nicht: Nicht einmal in meiner Studienzeit habe ich ein einziges Werk von Schumann gespielt. Ich gebe zu: Das ist kein sehr guter Grund ... Was Brahms betrifft, so bestehen Pläne mit Columbia, allenfalls eine zweite Platte mit Klavierstücken einzuspielen.



MM Die Paganini-Variationen? Die Händel-Variationen?

GG Die mag ich nicht so sehr. Ich habe beide Zyklen während meines Studiums gespielt, aber sie begeistern mich nicht.

MM Nun berichten Ihre Schallplatten auch von exotischeren Vorlieben: Grieg, Bizet, Sibelius.

GG Im Fall von Bizets „Chromatischen Variationen“ verstehe ich nicht, weshalb sie nicht öfter – und vor allem in Europa – aufgeführt werden. Bei Sibelius hat mich vor allem die Tatsache fasziniert, dass Sibelius zwar nicht sehr interessiert war, Klaviermusik zu schreiben, doch mit den Sonatinen praktisch als einziger Komponist seiner Generation bewies, dass man Klavierwerke ohne orchestrale Effekte – Oktavenverdoppelungen usw. – schaffen kann. Der Struktur nach sind die Sonatinen so durchsichtig wie Haydn-Sonaten. Sie sind nicht große Musik; aber manchmal ist es amüsant, solche Texte für sich zu entdecken. Eine andere Entdeckung war die Originalfassung von Hindemiths „Marienleben“. Die zweite Fassung von 1948 konnte mich nie überzeugen, und als in Amerika die Urfassung wieder auftauchte, war das meiner Ansicht nach, ein Glücksfall. 1962 führte ich die erste Fassung öffentlich auf, und ich glaube, sie ist einer der Höhepunkte der Musik unseres Jahrhunderts: kontrapunktische Durchsicht und großartige Integrität.

MM Noch eine andere Frage: Hören Sie sich Platten von anderen Pianisten an?

GG Ja, das tue ich. Ich habe es immer seltsam gefunden, wenn Pianisten auf diese Frage geantwortet haben: Ja; ich höre mir öfters Rachmaninoff an ... (*lacht*). Ich dagegen höre mir Pianisten an, die noch sehr lebendig sind ... Von der älteren Generation hat mich als einziger Arthur Schnabel geprägt. Ich bewundere auch die Art, wie Weissenberg Chopins e-Moll-Konzert meistert; und auch Martha Argerichs Interpretation von Liszts h-Moll-Sonate ist hervorragend. Brendels Mozart-Konzerte ...

MM Eine letzte Frage. Sie betrifft Schallplatten-Pläne.

GG Da habe ich viele. Bach, Beethoven; und ich möchte in den nächsten Jahren einige der späten Haydn-Sonaten aufnehmen.

Die Abschrift des Original-Interviews wurde der neuen Rechtschreibung angeglichen.



Der Herbst

Roncallis Vier Jahreszeiten

Circus meets Classic
im Konzerthaus Dortmund



Special Guest:
Otto Waalkes (18. + 20.10.02)

German Tenors
Bernhard Paul Regie

Termine

Fr 18.10.02 20.00
Sa 19.10.02 15.00 + 20.00
So 20.10.02 15.00 + 20.00

Einzelpreise in € für alle Veranstaltungen

Preisgruppe I:	70,00	Preisgruppe V:	24,00
Preisgruppe II:	57,00	Preisgruppe VI:	18,00
Preisgruppe III:	44,00	Preisgruppe VII:	3,00*
Preisgruppe IV:	31,00		

zzgl. 10% Servicegebühr und €1 Systemgebühr

* Hörplätze sind 1 1/2 Stunden vor Beginn der Vorstellung erhältlich – Sonderregelungen vorbehalten

Info und Tickets

Tickethotline: 0180 5-448044 (€ 0,12/Minute)

Konzerthaus Dortmund /
Brückstraße 21 / 44135 Dortmund
Tel. 0231-22 696-200 / Fax 0231-22 696-222
ticket@konzerthaus-dortmund.de /
www.konzerthaus-dortmund.de

Unser Partner: Westfälischer Besucherring / Tel. 0231-18 57999

Unsere Medienpartner: Radio 91.2 / Antenne Unna



KONZERTHAUS DORTMUND
PHILHARMONIE FÜR WESTFALEN