

Die Blume Gottes



Foto: Klaus Rudolph

Die Verbindung von Kontrapunkt und Harmonik gehört für **Murray Perahia** zu den essentiellen Dingen des Musizierens. Deshalb kommt der Pianist auch nur ungern auf das Thema Glenn Gould zu sprechen. **Gregor Willmes** traf Perahia in London.

Gregor Willmes Herr Perahia, Sie haben nach sehr viel Bach plötzlich Chopins Etüden aufgenommen. Warum?

Murray Perahia Ich sehe die Etüden als große Herausforderung an. Wenn ich zu lange gewartet hätte, wäre ich nicht mehr in der Lage gewesen, sie zu spielen.

GW Aus technischen Gründen?

MP Ja, ich denke grundlegend aus technischen Gründen. Sie werden immer schwieriger. Aber zur selben Zeit fühlte ich, dass ich sie zuerst verstehen musste. Sie bekamen ihre Inspiration von Bach. Chopin selbst hat gesagt, dass für ihn Bach und Mozart die bedeutendsten Komponisten seien.

GW Man kann den Einfluss Bachs deutlich sehen, wenn man die erste Etüde aus op. 10 mit dem C-Dur-Präludium aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers vergleicht.

MP Genau, das ist das Offensichtlichste. Aber durchgehend sind diese Etüden eine erstaunliche Musik, weil sie auf einer Stimmführung basieren, die Bach etabliert hat.

GW Warum haben Sie nicht mit Bach weitergemacht?

MP Es wird weitergehen. Ich werde nun die Partiten machen und danach das Wohltemperierte Klavier.

GW Sie brauchen für die erste Etüde aus op. 10 auf die Sekunde genau dieselbe Zeit wie Maurizio Pollini, weil Sie sich beide genau an den Metronom-Zahlen orientieren. Wie wichtig sind für Sie die Metronomzahlen?

MP Sehr wichtig. Es gibt ein paar Etüden aus op. 25, wo es mir schien, dass die Metronom-Angaben zu langsam oder zu schnell sind. Aber alle aus op. 10 spiele ich nach dem Metronom. Besonders signifikant ist das bei der es-Moll-Etüde op. 10 Nr. 7. Ich denke, niemand hat sie vorher in dem Tempo gespielt, welches das Metronom vorgibt. Das macht es tatsächlich zu einem ganz anderen Stück.

GW 1994 haben Sie eine Chopin-Platte mit den Balladen gemacht und für dieses frühere Album auch zwei der Etüden, op. 10 Nr. 3 und 4, gespielt. Ich denke, die neue Aufnahme der Stücke ist nicht ganz so weich. Die dynamischen Differenzen sind größer. Die Nummer vier spielen Sie heute schneller. Haben Sie seit 1994 Ihren Stil geändert?

MP Ja, ich glaube schon. Ich kann es kaum sagen, weil ich zu nah dran bin. Aber ich denke, dass mein Spiel heute dramatischer ist, auch riskanter.

GW Wie sehen Sie bei den Etüden das Verhältnis zwischen Melodie und Begleitung?

MP Ich nehme die Begleitung in der Regel gegenüber der Melodie etwas zurück. Aber ich fühle, dass die Stücke sehr kontrapunktisch sind. Nicht im Sinn einer Fuge,

sondern in dem eines Chorals, in dem jede Stimme ein Teil der Struktur ist. Das ist der tiefste Kontrapunkt, weil er weniger offensichtlich ist als die Imitation bei Fugen. Es ist eine Frage der Balance. Man muss nicht alle Stimmen auf demselben Niveau spielen, sonst hört man sie nicht so gut. So habe ich versucht, die Melodie am deutlichsten hervorzuheben, dann den Bass, danach die Mittelstimmen. Das ist alles.

GW Sie schätzen die Theorien von Heinrich Schenker (1867-1935). In wie weit be-

„Mein Spiel ist heute dramatischer“

einflussen sie Ihre tägliche Arbeit, zum Beispiel bei den Chopin-Etüden?

MP Bei den Chopin-Etüden waren sie sehr hilfreich, weil Schenker wohl eine Ausgabe aller Etüden geplant hatte, was wundervoll gewesen wäre, wenn sie herausgekommen wäre. In seinen Papieren gibt es Analysen von allen Etüden, aber er hat nur vier oder fünf davon veröffentlicht. Und in „Der freie Satz“, seinem Hauptwerk, gibt es noch vier oder fünf. Aber mich inspirieren nicht allein diese speziellen Analysen. Es ist seine Art des Denkens, welches linear ist. Er versucht zum Beispiel zu sehen, wie ein vertikaler Akkord über viele Takte auskomponiert wird. Aus linearen Progressionen. Und er etabliert Unterschiede zwischen den Harmonien. In anderen Worten: Nicht jede Harmonie ist gleich wichtig.

GW Schenker kam darauf, dass man jedes Werk harmonisch und melodisch auf eine „Urlinie“ zurückführen könne. Wie finden Sie, wenn Sie sich ein neues Stück vornehmen, diese „Urlinie“?

MP Die einfachste Analogie dazu dürfte die Sonaten-Form sein. Wir alle kennen die Folge von Exposition, Durchführung und Reprise. Und es ist einfach, danach zu suchen. Wenn man das zerlegt, analysiert bezogen auf die Harmonien, bekommt man Tonika, Dominante und wieder Tonika. So ist es tatsächlich nicht so schwierig, den Hintergrund zu finden. Aber die Schwierigkeit ist, dass es zwischen Hintergrund und Vordergrund viele Zwischenstufen gibt. Das ist sehr schwierig. Aber es gibt eine Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund, nach der man suchen kann.

Üblicherweise in einem Motiv. Die Beschäftigung damit ist für mich zu einer zweiten Natur geworden.

GW Schenker soll noch von Karol Mikuli unterrichtet worden sein, der ein Meisterschüler Chopins gewesen ist.

MP Schenkers Mutter hat bei Mikuli studiert. Ich denke, er selbst bekam höchstens ein oder zwei Stunden. Er war Student von Bruckner.

GW Sie selbst haben mit Mieczyslaw Horowitz gearbeitet, einem bedeutenden Chopin-Interpreten. Hat er Sie mit den Etüden vertraut gemacht?

MP Nein. Tatsächlich kam die Inspiration, die Chopin-Etüden zu studieren, von Rudolf Serkin. Er sagte mir, als ich ein junger Mann von 17 Jahren war,

dass man, wenn man ein Pianist sein wolle, die Chopin-Etüden machen müsse. Und er sagte mir: „Lerne alle von op. 10 und spiele sie für mich am Ende des Sommers.“ Ich lernte sie alle in diesem Sommer, hatte aber nie die Gelegenheit, sie ihm vorzuspielen. Später erarbeitete ich auch op. 25.

GW Sie waren Assistent von Serkin. Wie hat er Ihr Klavierspiel beeinflusst?

MP Es gab keinen direkten Einfluss, weil ich nicht bei ihm studiert habe. Er war wohl ein sehr schwieriger Lehrer. Es gibt zum Beispiel eine Geschichte, wo ein Pianist ein Mozart-Konzert mitbrachte, KV 482. Herr Serkin hörte es sich ganz an. Dann sagte er: „Wie konnten Sie Mozart das antun? Sie haben ihn umgebracht.“ Was ich von ihm gelernt habe: Den Respekt vor der Partitur. Alles, was der Komponist geschrieben hat, nahm er ernst: ob Phrasierung, Dynamik, was auch immer.

GW Sie haben später Horowitz getroffen. Was denken Sie über sein Chopin-Spiel?

MP Ich liebe es. Er ist noch immer sehr wichtig für mich. Ich denke sehr oft an ihn, mit großem Respekt und Liebe. Er hat nicht alle Etüden gespielt, nur zehn oder zwölf. Ich weiß nicht, warum.

GW Was halten Sie vom Tempo rubato?

MP Natürlich ist es sehr wichtig. Aber es muss einen musikalischen Grund dafür geben. Ich mag es nicht, wenn es zu offensichtlich ist. Vermutlich hat Chopin viel Rubato gespielt wie Cortot. Aber man kann das nicht nachmachen, wenn man es nicht selbst fühlt. So setze ich das Rubato die ganze Zeit ein, aber sehr moderat. Selbst bei Bach und Mozart.



Biographie

Murray Perahia – am 19. April 1947 in New Yorks Bronx geboren – zählt heute zu den bedeutendsten Pianisten seiner Generation. Als Vierjähriger erhielt er ersten Klavierunterricht, arbeitete später mit Jeannette Haien, Artur Balsam und Mieczyslaw Horowitz. Parallel studierte er an der Mannes School of Music Komposition und Dirigieren. Perahia machte zuerst beim Malboro-Festival als Kammermusiker auf sich aufmerksam, spielte dort mit Größen wie Rudolf Serkin oder Pablo Casals. Der Sieg beim vierten internationalen Klavierwettbewerb im englischen Leeds 1972 öffnete ihm als Solisten sämtliche Türen und brachte ihm einen Schallplattenvertrag mit CBS ein: in der Nachfolge von Horowitz, Serkin, Gould, Watts und Entremont. 1973 debütierte Perahia beim Aldeburgh-Festival, was eine rege Zusammenarbeit mit Benjamin Britten und Peter Pears nach sich zog. Auch mit Vladimir Horowitz war Perahia eng befreundet.

Murray Perahia musste seine strahlende Konzert- und Schallplattenkarriere in den 90er Jahren für fünf Jahre unterbrechen, da er sich eine schmerzhaft Entzündung am Daumen zugezogen hatte. Er nutzte die Zeit, um sich intensiv mit der Musik Bachs auseinanderzusetzen, mit der er nach seiner vollständigen Genesung Ende der 90er Jahre dann umso größere Erfolge feierte. Perahia lebt in einem kleinen Haus in einem unscheinbaren Londoner Vorort. Er ist Ehrenmitglied im Royal College of Music und in der Royal Academy sowie Ehrendoktor der University of Leeds. Von der Robert-Schumann-Gesellschaft in Düsseldorf wurde er im Juni 2000 mit der Claudio Arrau-Medaille ausgezeichnet. Frühere Beiträge über Murray Perahia erschienen in Fono Forum 10/1974, 3/1978, 1/87, 9/91 und 6/98.

CD-Hinweise

Bach, Englische Suiten Nr. 1, 3 und 6; SK 60276

Bach, Englische Suiten Nr. 2, 4 und 5; SK 60277

Bach, Goldberg-Variationen; SK 89243

Bach, Konzerte Nr. 1, 2 und 4; Academy of St. Martin in the Fields; SK 89245

Bach, Konzerte Nr. 3 und 5 bis 7; Academy of St. Martin in the Fields; SK 89690

Bartók, Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug;

Brahms, Variationen über ein Thema von Joseph Haydn; Solti, Corkhill, Glennie; MK 42625

Beethoven, Konzerte Nr. 1-5; Royal Concertgebouw Orchestra, Haitink; S3K 44575

Brahms, Quartett op. 25, Rhapsodien op. 119 Nr. 4 und op. 79 Nr. 1; Capriccio op. 76 Nr. 2; Intermezzo op. 118 Nr. 6; Mitglieder des Amadeus-Quartetts; 500612 2

Chopin, Balladen Nr. 1-4 u. a.; SK 64 399

Mozart, Sonate für zwei Klaviere KV 448 (KV 375a);

Schubert, Fantasie für Klavier zu vier Händen D 940; Lupu; SK 39 511

Mozart, Drei Klavierkonzerte nach J.C. Bach KV 107;

Schröter, Konzert op. 3 Nr. 3; English Chamber Orchestra; SK 39 222

Mozart, Klavierkonzerte und Rondi KV 382 und 386; English Chamber Orchestra; SX10K 89500

Schubert, Wanderer-Fantasie, Sonate Nr. 21; SMK 89614

Schumann, Konzert op. 54;

Grieg, Konzert op. 16; Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Davis; 500609 2

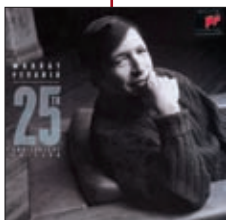
Schumann, Konzert op. 54, Konzertstücke op. 92 und op. 134; Berliner Philharmoniker, Abbado; SK 64577

Songs Without Words:

Bach/Busoni, Choralvorspiele; Mendelssohn, Lieder ohne Worte; Schubert/Liszt, Lieder; SK 66511

25th Anniversary Edition: Werke von Scarlatti, Mozart, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Rachmaninoff, Bartók, Berg, Tippett, Beethoven, Brahms; SX4K 63380

Alle Aufnahmen bei Sony, verzeichnet sind nur die derzeit lieferbaren Titel.



GW Eines Ihrer größten Aufnahmeprojekte war die Gesamtaufnahme der Mozart-Konzerte mit dem English Chamber Orchestra, die von Sony kürzlich in einer Zehn-CD-Box wieder veröffentlicht worden sind. Sie haben dabei vom Flügel aus dirigiert. Wie wichtig ist für Sie die Personalunion von Pianist und Dirigent?

MP Sehr wichtig. Meine früheste Liebe war die Kammermusik. Und die Kombination von Dirigieren und Klavierspielen gab mir die Möglichkeit, die Kammermusik mit dem Solistischen zu verbinden. Ich wollte das Orchester dazu bewegen, wie ein Kammermusik-Ensemble zu spielen. Jeder sollte auf den anderen hören, jeder das Zusammenspiel genießen. Ein Geben und Nehmen. So war es für mich ein sehr erfreuliches Projekt, das in irgendeiner Art auch noch weitergeht, weil ich nun mit der Academy of St. Martin in the Fields arbeite und auftrete. Ich dringe immer tiefer und tiefer in die Konzerte ein. Das endet nie.

GW Und wenn Sie heute einige der Mozart-Konzerte mit anderen Dirigenten spielen – wie stark bestimmen Sie die Interpretation und wie stark der Dirigent?

MP Es teilt sich wie bei der Kammermusik. Man muss sich auf eine andere Persönlichkeit einlassen. Das ist eines der wichtigsten Dinge, die ich in Malboro gelernt habe. Dort waren so viele große Musiker: Casals, das Budapester Streichquartett, Horszowski, Serkin. Sie waren alle verschieden. Erst ging ich zu eine Probe von Serkin, dann zu Casals. Casals gab viel Bogen, war freier. Serkin spielte ganz genau. Man konnte feststellen, dass es viele Wege gibt, Musik zu machen, wenn eine Person ehrlich ist, an das glaubt, was sie tut, Integrität besitzt.

GW Sie haben 1974 in Wien Wolfgang Schreiber Ihr erstes Fono Forum-Interview gegeben und u. a. gesagt: „Gould wird es auf Dauer sehr schaden, dass er nicht öffentlich auftritt.“ Können Sie sich an dieses Statement erinnern?

MP Ich habe gemischte Gefühle in Bezug auf Glenn Gould. Ich hasse es, darüber zu sprechen. Aber Sie haben die Frage auf den Tisch gebracht. Er war in vielen Punkten ein bedeutender Künstler. Es gibt viel Charisma, sehr viel Überzeugungskraft in seinem Spiel. Aber er hat die Kontrapunktik nicht mit der Harmonik verbunden. Für mich ist das essentiell. Wie kann man kontrapunktisches Schrei-

ben untersuchen, wenn es keine harmonische Form gibt? Dann hat man moderne Musik.

GW Vielleicht ist das der Grund dafür, dass Gould Schönberg so liebte.

MP Ja. Es ist alles Kontrapunkt ohne eine harmonische Richtung. Gould wusste die Verbindung von Harmonik und Kontrapunkt nicht zu würdigen, weil er nicht danach suchte. Chopin ist ein kontrapunktischer Komponist. Seine b-Moll-Sonate ist ganz offensichtlich kontrapunktisch. Aber Gould konnte nicht sehen, dass auch die anderen Werke Chopins kontrapunktisch sind, weil er nie den Kontrapunkt des Chorals verstanden hat. Für ihn gab es immer nur die Imitation. Ich habe aber



Neue Referenz

Um es kurz zu machen: Solch eine furiose, kraftstrotzend-zupackende Deutung der Etüden hat es seit Maurizio Pollini (DG, 1972) wohl nicht mehr gegeben. Dass beide fast dieselben Tempi nehmen, hat einen guten Grund: Sie halten sich eng an Chopins Metronom-Angaben – im Gegensatz etwa zu Nikolai Lugansky (Erato, 1999), um einmal einen Pianisten der jungen Garde zu nennen. Pollini wurde für seinen stählernen Zugriff berühmt; Perahia zieht einen voluminösen, aber deutlich weicheren Klang vor. Er singt auf den Tasten wie sein Vorbild Cortot. Und doch verdeutlicht er in jedem Moment, dass alle Stimmen wichtig sind. Auch klangtechnisch lässt diese herausragende Einspielung keine Wünsche offen. Fazit: Perahia ist eine neue Referenz geglückt.

(Will)

**Interpretation
Klang**

★★★★★
★★★★★

Chopin, Etüden opp. 10 und 25; Murray Perahia (2001)
Sony CD SK 61885 (56')

das Gefühl, dass – wenn man die Leute erreichen will – es durch die Harmonie geschehen muss. Wenn man diesen Aspekt der Kunst aufgibt, erlaubt man dem Kontrapunkt, zu mächtig zu werden. Und das ist genau das, was er wollte. Gould wollte den Kontrapunkt als dominierendes Element bei allem, was er tat.

GW Er hat auch darüber geschrieben.

MP Das war Teil seiner Philosophie. Er hat Mozart nicht verstanden, ihn nicht respektiert. Er dachte, Schuberts Musik sei voll von Tricks. Das ist skandalös! Und man sieht Musiker nie darüber sprechen. Mit Ausnahme von Anton Kuerti in einem sehr guten Artikel, den ich in Amerika gelesen habe.

GW So hat Gould Sie nicht beeinflusst?

MP Am Anfang natürlich, weil ich diese enorme Stimme spürte. Das tue ich noch immer. Ich denke, er kümmerte sich nicht darum, was irgendwer sagte. Er ist seinen eigenen Weg gegangen. Das bewundere ich sehr. Und Sie müssen wissen: Als ich aufgewachsen bin, war Glenn Gould der einzige Bach, den ich hörte, und ich liebte ihn. Wer sonst spielte Bach auf dem Klavier? Höchstens Rosalyn Tureck.

GW Edwin Fischer.

MP Ja, aber das war vor meiner Generation. Ich bin in den 60ern aufgewachsen. Da war Edwin Fischer schon tot. Ich hatte ihn nie gehört. So war Gould damals der einzige Pianist. Und er erreichte mich auch auf seine Art. Es war sehr schwierig, als ich auf Bach zurückkam, um ihn zu spielen, mich von diesem Einfluss zu lösen. Aber ich fühlte, dass ich es musste. Weil es für mich nicht der ideale Bach war. Weil ich zum Beispiel Edwin Fischers Bach sehr viel stärker bevorzuge. Ich denke, dass die Fragen, die Glenn Gould stellte, zum Beispiel die der Artikulation, wichtig sind. Aber nicht im Sinne eines maschinenhaften Staccatos, weil man das auf einem Cembalo gar nicht so machen kann. Ich habe ein Cembalo und arbeite daran. Man kann auf einem Cembalo so nicht spielen. Es ist widerwärtig. Es liegt nicht in der Natur des Instruments. Man muss die Artikulation mischen zwischen Legato und sehr wenig Staccato. Staccato existiert nicht wirklich als „tactactactac“. Wenn man sich ein Cembalo aufmerksam anhört, nimmt man einen Klang wahr, der stehenbleibt. Und die ein-

zige Weise, diesen Klang auf dem modernen Klavier zu erreichen, ist ein ganz kleines bisschen Pedal zu nehmen.

GW Der Klang ist auch eine Frage der Aufnahme.

MP Genau, das ist es.

GW Glenn Gould ...

MP ... wurde sehr nah aufgenommen.

GW Bei Ihren Aufnahmen hört man den Raum viel stärker mit.

MP Das ist richtig. Es ist ein anderes Ideal. Es war das Klangideal in den 50ern. Nicht nur bei Glenn Gould. Jeder wurde sehr nah mikrophoniert. Das ist kein normaler Sound. Aber das ist auch der Grund dafür, warum man das Cembalo so hörte. Weil die Mikrophone so nah aufgestellt waren. Dann hört man es kurz und nicht den tragenden Klang.

GW Meine letzte Frage: Ist es wahr, dass Sie „Blume Gottes“ heißen?

MP Ja. Es ist ein alter hebräischer Name. Und das ist seine Bedeutung. ■

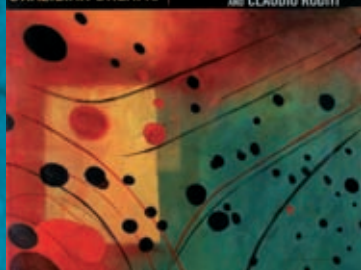
Internet

www.murrayperahia.com



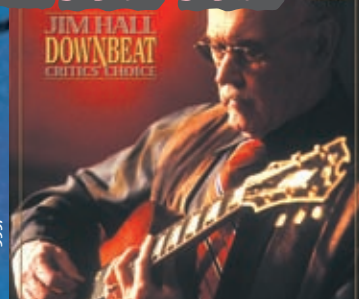
Interact with Telarc at
www.telarc.com

PAQUITO D'RIVERA
BRAZILIAN DREAMS
FEATURING NEW YORK VOICES
AND CLAUDIO RODITI



MCGJ 080 1010

Teilweise begleitet von den New York Voices gelang Paquito D'Rivera ein Volltreffer in Sachen Latin-Jazz.



Telarc 080 83557

Die Kritiker des US-Jazzmagazins Downbeat kreierten die Titelauswahl seiner schönsten Tracks.

CHESKY RECORDS



JD 030 238

Vier Generationen ehemaliger Begleitmusiker von Miles Davis setzen der Jazz-Legende ein Denkmal.



Telarc 080 83548

Ein Muss für alle Freunde des Vocal-Jazz.



Telarc 080 83562

Das letzte Album des kürzlich verstorbenen Bassisten mit Monty Alexander (Klavier) und Russell Malone (Gitarre).

