

„DIE TIEFENSCHICHTEN SCARLATTIS ZUM KLINGEN BRINGEN“

*„IGOR KAMENZ PLAYS SCARLATTI“ (NAÏVE) –
WARUM DIESE AUFNAHME GEMACHT WURDE
EIN GESPRÄCH MIT IGOR KAMENZ*

Kompliment, Igor Kamenz – die Überraschung ist gelungen! Ihre letzten beiden Solo-Einspielungen enthielten berühmte Beethoven-Klaviersonaten (2007) und einen völlig entlegenen Klavierzyklus des späten Tschairowsky (2009). Nun wurde soeben, im September 2014, Ihre erste Solo-Einspielung seit fünf Jahren mit 18 Sonaten von Domenico Scarlatti veröffentlicht. Mit Scarlatti wurden Sie bisher nicht in Verbindung gebracht, mit Barockmusik generell eher nicht. Wie kam dieser Sinneswandel?

IGOR KAMENZ: Es war kein wirklicher Sinneswandel, sondern ein neuer Akzent. Der Barockmusik und den alten Meistern in der Musik – und auch in der Malerei – galt schon immer meine besondere Liebe, auch wenn ich sie bis vor einiger Zeit in Konzerten in der Tat eher selten gespielt habe, beispielsweise von Bach die 5. Partita oder sein „Italienisches Konzert“. Heute ist Barockmusik in meinen Programmen stärker vertreten, auch bei meinen Zugaben ist fast immer ein Werk von Bach dabei. Ganz besonders liebe ich auch François Couperin, meine Konzerte eröffne ich heute gerne mit Werken von ihm. Und eben Scarlatti! Ich hatte Scarlatti-Sonaten bei etlichen Klavier-Wettbewerben als Pflichtstücke gespielt, doch mein Schlüsselerlebnis war 1982 die Radioübertragung eines Klavierabends mit dem von mir verehrten Pianisten Mikhail Pletnev bei den Berliner Festwochen. Er spielte dort vier Scarlatti-Sonaten, und das war wie ein Blitzschlag für mich. Und dennoch habe ich in den zurückliegenden Jahrzehnten nur wenige Scarlatti-Sonaten in Konzerten gespielt. Im letzten Jahr, 2013, habe ich mich im Zusammenhang mit der Erarbeitung neuen Repertoires zum ersten Mal ganz ausführlich mit Scarlatti befasst – und war hingerissen. Und so kam dann rasch die Überlegung auf, die Zusammenarbeit mit meinem neuen Label „Naïve“ mit einer Scarlatti-Aufnahme zu beginnen.

Was reizt Sie besonders an Scarlatti?

(überlegt) Vielleicht das Paradox, dass bei ihm die größten und tiefsten Gefühle, von überschäumender Lebensfreude bis hin zu düsterer Melancholie, in derart wenigen Noten und einer derart schlichten Form Ausdruck finden. Formale barocke Klarheit geht einher mit innigster Empfindung! Scarlatti war kein Romantiker, aber nimmt die Romantik in vielem vorweg. Ich bewundere und liebe seine Phantasie, seine Lust an Experimentellem, seine Menschlichkeit. Und seine Tiefenschichten! Auch diese will ich in meiner Interpretation zum Klingen bringen.

Nach welchen Kriterien haben Sie die Auswahl der Sonaten getroffen?

Zunächst einmal habe ich mir die „Urtext“-Gesamtausgabe der Scarlatti-Sonaten von Kenneth Gilbert besorgt, die auch der CD-Einspielung zugrunde liegt. Einige andere Ausgaben habe ich ebenfalls hinzugezogen und bin die Sonaten durchgegangen – nicht alle 555 Sonaten, aber doch einen großen Teil. Wenn ich ein Werk anspiele, dann spüre ich sofort instinktiv, ob es für mich geeignet ist, ich also potentiell etwas dazu zu sagen habe, oder eben nicht. Nach

einigen Tagen hatte ich eine Auswahl von zirka 50 Werken aus für mich neuen Sonaten und manchen jener Sonaten, die ich über die Jahre schon gespielt hatte, zusammengestellt. Dann bin ich etwas tiefer in die Werke eingedrungen, habe die eine oder andere Sonate durch eine andere ersetzt, habe Abfolgen ausprobiert, unter inhaltlichen, harmonischen, tonartlichen, letztlich: dramaturgischen Aspekten. Es waren Tage der Entdeckungen! Mein Flügel ächzte unter den Notenbergen, und ich war im Scarlatti-Rausch und einfach nur glücklich.

Im Endeffekt habe ich dann die 18 auf der Einspielung enthaltenen Sonaten „extrahiert“ in einer Abfolge, die sich in meinem dramaturgischen Empfinden zu einer „Suite in 18 Sätzen“ zusammenfügt. Im Nachhinein scheint es mir nun, als könnte die Abfolge gar nicht anders sein, aber es wurde wie gesagt viel experimentiert – und ganz am Schluss, weniger als einen Monat vor Beginn der Aufnahme, habe ich noch einen Horowitz-Livemitschnitt der Sonate A-Dur K 101 entdeckt, die ich nicht kannte und in die ich mich spontan verliebte (Nr. 17 auf der CD), und habe sie gegen eine andere ausgetauscht.

Wie haben Sie, als die Auswahl dann weitgehend abgeschlossen war, die Sonaten künstlerisch erarbeitet?

Mein Grundprinzip, egal welches Repertoire ich vorbereite: Zunächst übe ich, was der Komponist in den Noten geschrieben hat. Doch der Komponist kann bekanntlich nicht exakt aufschreiben, was er sich vorstellte. „Was steht in der Partitur? Alles, nur das Wesentliche nicht“, wie es Gustav Mahler pointiert ausdrückte. Es ist Aufgabe des Dirigenten, des Musikers, bei mir: des Pianisten, das Gemeinte, die „Botschaft“ für sich selbst herauszufinden. Es ist ein Schöpfungsprozess. Es ist wie eine musikalische Landschaft, in der der Künstler alle Gegenstände wieder neu erschaffen muss, den Berg da drüben, den Fluss dort. Es ist schwierig zu beschreiben.

Nach einer gewissen Zeit, wenn ich den Notentext sehr tief durchdrungen habe, beginne ich mehr zu sehen. Ich beginne zu sehen, was nicht geschrieben steht. Nicht mit den Augen, sondern mit meiner Vorstellungskraft, intuitiv. Entscheidend im nächsten Schritt ist dann für mich, dass sich alle einzelnen Phänomene in einem Werk zu einer Einheit verbinden. Manchmal sehe ich dann plötzlich, wie ich den einen Moment mit dem anderen verbinden kann. Am Ende des Prozesses steht eine Einheit des gesamten Stückes.

Doch grundsätzlich ist für mich die Arbeit an einem Werk niemals abgeschlossen, es ist für mich ein endloser, ein lebenslanger Prozess. Auch eine Aufnahme oder ein Konzert sind nur künstlerische Zwischenstationen.

Haben Sie sich auch Aufnahmen der Sonaten angehört?

Ja, das habe ich, viele kannte ich auch schon. Zum Beispiel die Aufnahmen von Horowitz, Michelangeli, Zacharias, Weissenberg, Pogorelich und Pletnev, aber auch die ganz alten von Wanda Landowska, Myra Hess und Marcelle Meyer. Viele Aufnahmen kannte ich von früher, hatte sie aber nicht mehr wirklich präsent. Ich habe mir sie allerdings erst dann angehört, als ich von jeder der Sonaten meine eigene Vorstellung hatte, um mich nicht ablenken zu lassen. Ich habe mir aber auch Cembalo-Aufnahmen beispielsweise von Scott Ross angehört und habe selbst am Cembalo mit dem Scarlatti-Klang experimentiert, um das Original-Klangbild auf dem Cembalo zu verinnerlichen. Übrigens nahm ich auch ein Privatissimum bei Professor Robert Hill, dem Spezialisten für historische Tasteninstrumente, in Sachen „historischer Aufführungspraxis“. Das hat unglaubliche Freude gemacht, und ich habe sehr viel gelernt etwa zur Verzierungslehre.

Sie haben das Cembalo angesprochen. Ist es denn überhaupt zulässig, die Werke auf dem modernen Konzertflügel zu spielen?

Selbstverständlich. Ich bin mir sicher, dass Scarlatti – auch – den modernen Flügel genutzt hätte, wenn er ihn gekannt hätte. Er bietet gegenüber dem Cembalo und auch gegenüber dem Hammerflügel größere manuelle Möglichkeiten und eine viel breitere Farbpalette und eben eine dynamische Gestaltung. Ich bin mir sicher, Scarlatti wäre begeistert gewesen. Andersherum aber macht es mir auch riesige Freude, Scarlatti auf dem Cembalo zu spielen. Der Klang der alten Instrumente ist eine ganz eigene, eine faszinierende Welt.

Die „New York Times“ nannte Ihre Scarlatti-Einspielung kürzlich „eigenwillig, seelenvoll und farbenfreudig, wiedergegeben mit vollem Anschlag und großzügigem Rubato“. Das klingt ja fast schon wie die Beschreibung einer Chopin-Platte. Hand aufs Herz: Wie romantisch darf man Scarlatti spielen?

Nach meiner Auffassung müssen musikalische Interpretationen Grenzen berühren und im Einzelfall auch überschreiten – aber nicht auf Kosten des Komponisten. Scarlatti war Barockkomponist und kein zu früh geborener Chopin oder Schumann. Da darf, von einzelnen koloristischen Effekten abgesehen, im Klang nichts verschwimmen, es muss alles sehr konkret sein, sehr klar. Wie Gebirgswasser. Deshalb spiele ich die Sonaten, wie auch Couperin und Bach, fast ohne Pedal, und wo ich das Pedal nehme, dient es der Erzeugung einer anderen Farbe. Es gibt nur eine einzige Stelle, in der Sonate D-Dur K 119 (Nr. 3 auf der CD), an der ich das Pedal über mehrere Takte halte, um eine spezielle Farbe zu erzeugen. Der Zusammenhalt kommt durch das Fingerlegato. Die Ausgangsebene meiner Interpretation ist die formale barocke Klarheit der Sonaten, ihre ordnende Struktur: Sie sind einsätzig und kurz, oft mit zwei kontrastierenden Themen und variiert-transponierendem zweitem Teil.

Doch Scarlatti spielt in seinen Werken mit diesen Ordnungen, hinterfragt sie, öffnet Fenster in andere musikalische Welten, auch in die Zukunft. Es gibt ja bei ihm, wie auch beispielsweise bei Couperin oder Rameau, die unglaubliche Lust am Spielerischen, an manuellen Herausforderungen, an Rätseln, am Spiel mit Klangfarben, mit Überraschungseffekten, mit Harmonien. Oder auch das Spiel mit Elementen der iberischen Folklore, mit der Musik der auch von der Inquisition verfolgten andalusischen „Gitanos“! Scarlatti wirkte ja von 1729 bis zu seinem Tod 1757 an den spanischen Höfen von Sevilla und Madrid, als Hofcembalist und Lehrer der Prinzessin bzw. Königin Maria-Bárbara. Seinen ganzen Sonaten-Kosmos hat er in dieser Zeit geschaffen. Und niemand weiß, wie er mit dieser bei Hofe verpönten Musik in Berührung kam. Seiner Musik fehlt so jeder Pomp. Sie ist so anti-höfisch, so anti-repräsentativ, dass sie fast schon anarchistische Züge hat. Dieses Spielerische in der Interpretation lebendig werden zu lassen, ist ganz wichtig.

Dort, wo die Musik es erlaubt, wo ich sehe, dass eine Passage, ein Einfall in die Zukunft weißt, da zeige ich es auch, aber eher als Andeutung. Wenn ich also eine Stelle schon als Vorbote zu Liszt oder Chopin empfinde, dann „öffne“ ich meine Interpretation dieser Passage in diese Richtung, da darf auch mal ein Rubato erklingen – aber es darf nicht wie Liszt oder Chopin klingen, das wäre ein Stilbruch. Da ist die Balance zu wahren zwischen unbedingter Klarheit und Farbgebung, zwischen rhythmischer Strenge und agogischer Freiheit. Der Interpret muss sich klare Grenzen setzen, er braucht sehr viel Geschmack, um zu wissen, wie weit er gehen kann.

Es fällt auf, dass Sie manche der schnelleren Sonaten eine Spur langsamer spielen als üblich. Ist das Absicht?

Grundsätzlich entwickle ich das Tempo eines Stückes aus seiner Struktur heraus. Doch je nach Örtlichkeit, nach Größe und Akustik des Saals, nach Klang des Flügels usw. verändere ich das Tempo des jeweiligen Stückes dann entsprechend. „Ich kann nicht ein Tempo von

Berlin nach London mitnehmen“, wie mein Lehrer Celibidache sagte. So fühlen sich für mich die Tempi auf der CD, die wir Ende September/Anfang Oktober 2013 in einem wunderbaren Saal in der Nähe von New York mit einem natürlichen Raumklang auf einem ungemein klangschönen Flügel aufgenommen haben, richtig an, was aber nicht heißt, dass ich im Konzert dieselbe Sonate, eben je nach den Rahmenbedingungen, nicht auch schneller oder langsamer spiele.

Lässt sich das auch auf die langsamen Sonaten übertragen?

Natürlich, wobei ich die Tempi der drei langsamen Sonaten auf der CD in h-Moll K 197 (Nr. 4), in a-Moll K 109 (Nr. 7) und der berühmten Sonate in h-Moll K 87 (Nr. 14) generell sehr langsam angelegt habe, um tief ins Innere dieser Musik hineinzuhorchen.

Denken Sie nur an die trauerverhangene Sonate in a-Moll K 109, die geradezu im Nichts beginnt und im Nichts endet. Dazwischen unerhörte Musik wie aus einer anderen Welt. Diese Sonate deutet fast schon auf den langsamen Satz von Schuberts Streichquintett in C-Dur voraus. Mein Tempo ist da bis zur Schmerzgrenze langsam. Das Werk erinnert mich übrigens auch an die „Pavane pour une infante défunte“ von Ravel, die ich sehr liebe und sehr langsam spiele, etwa in dem Tempo, in dem Celibidache das Werk dirigierte. Diesen Puls habe ich auch der a-Moll-Sonate zugrunde gelegt. Auf der CD kommt die Musik bei der a-Moll-Sonate nach den ersten sechs Sonaten bewusst dann fast völlig zum Stillstand, die Stille, die Weite des Raumes sind die eigentlichen Akteure. Auch das ist Scarlatti.

Empfinden Sie Scarlattis Werke eigentlich als schwer?

Alle Musik ist schwer, wenn man sie gut spielen will. Ich sage Ihnen: Scarlatti ist, auf seine Weise, wahnsinnig schwer. Ein als technisch sehr anspruchsvoll geltendes Werk wie „Islamey“ von Balakirew ist, wenn man die technischen Voraussetzungen hat, nicht wirklich schwer, es spielt sich fast von allein. Die gestalterischen Anforderungen sind auch begrenzt. Doch bei Scarlatti, diese – ich erwähnte es bereits – wenigen Noten, dieses gnadenlos offen liegende Material mit Sinn zu erfüllen, das ist eine wirkliche Herausforderung, jenseits manueller Fragen. Und das ist das Entscheidende: alles Manuelle, ja „Äußere“ hinter sich zu lassen, um in eine innere Beziehung mit dem Werk zu treten und es auf diese Weise dem Hörer zu vermitteln.

Und dann ist Scarlattis Musik natürlich auch häufig sehr virtuos, mit Stellen, die technisch vertrackt sind, seine Sprünge zum Beispiel oder das Überkreuzen der Hände – da ist der Weg zu den Schwierigkeiten bei Liszt oder Chopin nicht mehr weit. Das muss man üben und üben. Scarlatti hat ja beständig experimentiert. Und teilweise nimmt er Dinge voraus, die erst 100 oder 200 Jahre bei Alkan oder Cage wiederkehren – unglaublich! Vieles, was man später bei Chopin und Liszt, bei Debussy und sogar bei Prokofjew findet – bei Scarlatti ist es bereits angelegt. Was für ein visionärer Geist! Ich hätte ihn gerne mal getroffen.

Um mit ihm zu musizieren?

Auch. Ich wäre aber auch gerne mit ihm essen gegangen, er war ja auch ein großer Genießer. Oder Billard spielen. Und danach noch ein nächtlicher Spaziergang mit ihm durch Sevilla oder Madrid. Ja, das wär's!

Das Interview fand statt in Freiburg am 10. Oktober 2014, die Fragen stellte Dr. Leander Hotaki.