

Vincent Larderet

In der Steinway Hall, London

RAVEL ENTDECKEN

Soeben hat Vincent Larderet den ersten Teil seiner Gesamtaufnahme der Werke von Maurice Ravel veröffentlicht. Geplant sind noch drei weitere Alben. „Drei?“, fragt man sich, doch aus Larderets Sicht ist die Vorstellung, man könne den kompletten Ravel auf zwei CDs bannen, eine Fehlinterpretation. Wir haben ein äußerst interessantes Gespräch mit dem experimentierfreudigen französischen Pianisten geführt.

Vor etwa zehn Jahren stieß Vincent Larderet auf Ravels eigenhändige Klavierfassung seines Balletts *Daphnis et Chloé*, die tatsächlich sehr stark der ersten Suite ähnelte, welche nicht so bekannt ist wie die zweite. Das Besondere an ihr war jedoch, dass sie eindeutig für Konzertaufführungen gedacht war. Der Pianist war überrascht: „Sie war so gut für das Klavier geschrieben und klang großartig. Ich habe nur einige Passagen ein wenig überarbeitet, die Ravel offensichtlich vereinfacht hatte.“ Seine Weltersteinspielung dieser Version wurde sehr positiv aufgenommen und so begann er, über eine vollständige Aufnahme von Ravels Klaviermusik nachzudenken, einschließlich seltener Werke wie diesem.

Müssen wir uns so die Geburt Ihres einzigartigen Konzepts vorstellen?

Ja, das könnte man sagen. Ravels sogenannte Klaviermusik vollständig auf nur zwei CDs, das ist eine höchst fragwürdige Angelegenheit, denn in Ravels Vorstellung war seine Klaviermusik immer mit dem Orchester verbunden. Er dachte immer in Orchesterfarben und sprach von einer Transposition statt einer Transkription. Daher sollte eine Gesamtedition zum Beispiel immer auch *La Valse* enthalten, das auf dem Klavier fantastisch klingt. Angesichts so vieler anderer Werke, die sowohl für Klavier als auch für Orchester existieren, ergibt die Frage, welche Version die „beste“ ist, für mich keinen Sinn. Sie sind wie zwei Seiten einer Medaille. Wir brauchen beide, um Ravel wirklich zu verstehen.

Ravel liegt Ihnen sehr am Herzen, nicht wahr?

Er ist eine faszinierende Persönlichkeit, schon sein Biograf Vladimir Jankélévitch schrieb über das „Mysterium“, das Ravel umgibt – als Meister der Kunst eine andere Persönlichkeit zu werden und seine innere Welt zu verbergen. Das gefällt mir sehr an Ravel, wir sagen auf Französisch „pudeur“ und meinen damit, man zeigt seine

wahren Gefühle nicht, man bleibt auf Distanz. Das erklärt teilweise, warum viele seiner Werke ihre Inspiration von außerhalb der Musik beziehen, aus der Poesie oder der Natur. Er selbst konnte sich über diese Haltung auch lustig machen und sagte, er habe mit seinem *Gaspard de la Nuit* eine „romantische Karikatur“ geschaffen.

Aber um auf unser Thema zurückzukommen, Klavier versus Orchester: Kann das Klavier diese magischen orchestralen Effekte erzielen wie in den Schlusstakten von *Ma Mère l'Oye* oder im *Lever du jour* aus *Daphnis et Chloé*, ganz zu schweigen von *Boléro*?

Das stimmt natürlich, es gibt Einschränkungen, zum Beispiel bei der Übertragung von Orchestertremolos auf das Klavier, aber andererseits kann das Klavier Texturen klarer herausarbeiten und sozusagen eine abstraktere Ansicht bieten. Wie Strawinsky komponierte Ravel immer am Klavier, daher denke ich, dass er zuerst über das Klavier nachdachte und sich später um die Orchestrierung kümmerte.

Gaspard de la Nuit hat er nicht orchestriert, da er speziell für das Klavier komponiert wurde. Ravel wollte etwas sehr Pianistisches und sehr Anspruchsvolles schreiben, etwas, das schwieriger ist als Balakirews *Islamey*, und er hatte die *Transzendentalen Etüden* von Liszt in Griffnähe, als er an *Gaspard* arbeitete. Hochidiomatische Klaviermusik wie die von Chopin ist schwer zu orchestrieren, und das einzige erfolgreiche Beispiel, das mir in dieser Hinsicht einfällt, ist die Orchesterfassung der *Etudes Tableaux* von Rachmaninow von Ottorino Respighi.

Ihre Suche nach diesen „neuen“ Werken erinnert mich an Ihre Aussage: Wahre Liebe zur Musik beinhaltet die Bereitschaft, sich ohne selbstsüchtige Ziele für die Musik aufzuopfern.

Ich glaube, es kommt von derselben Einstellung. Dem Komponisten



Ravels Konzert für die linke Hand,
eine Aufführung 2024 in den USA mit dem Dirigenten Salvador Brotons

FOTO: PAUL QUACKENBUSH

ein demütigster Diener zu sein, ist mein absolutes, mein einziges Ziel. Aber ich würde mich nicht als Purist bezeichnen. Wenn man nur den Text respektiert, gelangt man nicht automatisch zur Wahrheit. Nein, um zu verstehen, was der Komponist will, muss man über den historischen Kontext informiert sein, und deshalb bin ich sehr glücklich, mit Carlos Cebro zusammenarbeiten zu können, der zu Vlado Perlemuters Lieblingsschülern gehörte. Sie waren sehr enge Freunde, und als Perlemuter starb, gingen sein Steinway und seine Notenbibliothek an Cebro.

Von 1927 bis 1929 spielte Perlemuter Ravels „gesamte“ Klaviermusik in Anwesenheit des Komponisten in dessen Haus und auch bei anderen Konzertgelegenheiten. Sie arbeiteten gemeinsam an der Musik. Waren Sie selbst schon einmal in Ravels, übrigens sehr bezauberndem, Haus, das heute ein Museum in Montfort-l'Amaury ist?

Es ist sehr lange her, und ich sollte noch einmal hingehen, aber ich erinnere mich an den sehr schönen Klang seines Érard-Klaviers. Ich übte auf einem ähnlichen Instrument derselben Marke, das einem Freund gehörte. Die Repetition war so schnell, da die Tasten nicht so tief gingen.

Und die Partituren mit den zahlreichen Kommentare von Ravel und Perlemuter sind ein wahrer Schatz; man kann sie getrost als Urtext bezeichnen, als Grundlage für eine kritische Ausgabe. Nicht nur, um die vielen Fehler und falschen Noten in den heute noch verwendeten Ausgaben zu korrigieren, sondern viel wichtiger, um die stilistischen und interpretierenden Anmerkungen auszuwerten. Was musikalischen Ausdruck, Tempo, Nuancen und Phrasierung betrifft, so wollte Ravel beispielsweise nicht, dass *Ondine* zu langsam gespielt wird, sondern sehr dolce und singend, und am Anfang von *Scarbo* schreibt er „wie ein Tambour“. Man findet sehr präzise Metronomangaben. Das Pedalspiel war für mich aufschlussreich, in *Jeux d'eau* auf meiner neuen Aufnahme wechsele ich das Pedal viel häufiger, und auf einmal erhält man perfekte Klarheit. Ravel

hasste genau wie Debussy das vage impressionistische Konzept. Ein weiteres interessantes Detail: Zu Beginn von *Oiseaux tristes* kann die Arabeske des Vogels etwas akademisch klingen, wenn man sie zu streng spielt. Es sollte eine winzige Schwankung im Tempo geben, und in *Un Barque sur l'océan* gibt es sozusagen vor jeder Welle einen Orgelpunkt, also sollte es nicht im strengen Takt gespielt werden. Ich selbst traf Perlemuter nur einmal, nachdem ich den Internationalen Klavierwettbewerb von Brest gewonnen hatte, wo er Ehrenvorsitzender war. Er sagte zu mir: Ravel wusste genau, welche Art von Interpretation er nicht wollte.

Von Marguerite Long wissen wir, dass Debussy – der jede Nuance, selbst den kleinsten Akzent, mit äußerster Sorgfalt notierte – sich sehr über einen Pianisten aufregte, der den geschriebenen Text nicht respektierte: „Es gibt Leute, die die Musik schreiben, Leute, die sie herausgeben, und dann macht dieser Herr, was er will!“ Und Ravel sagte: „Kein Rubato, keine Interpretation, außer dem, was im Text geschrieben steht, nur der Text.“

Das ist überaus interessant, Debussy war in seiner Notation sogar noch detaillierter als Ravel. Ich bin immer wieder schockiert, wenn ich zum Beispiel Ravels Klavierkonzert in G spiele, dass es im ersten Satz, einen Takt vor dem *Meno Vivo*, diese Stelle gibt, an der viele Dirigenten, fast schon in einer Art Tradition, ein *Ritardando* machen. Ich habe das oft erlebt, aber Ravel hasste das. Wir wissen es von Marguerite Long, die die Uraufführung unter der Leitung von Ravel spielte.

Was die sogenannte Tradition betrifft, denke ich immer an die Worte Dinu Lipattis, die er nach seiner Begegnung mit Ilona Derenburg, einer Schülerin von Clara Schumann und Freundin von Brahms, sagte: „Ich habe immer den Typ Mensch gemieden, der die sogenannte „Tradition“ der großen Meister über die Jahre weitergibt und mit einer völlig verzerrten Version seiner persönlichen Botschaften endet.“



FOTOS: KARIS KENNEDY



FOTO: MARY MCNEILL

CD-Aufnahmen im alten Sendesaal, Bremen

Ich liebe Lipatti als Pianisten sehr und das ist absolut wahr. Das Wort „verzerrt“ sagt alles. Das, was wir auf Französisch „fausse tradition“ nennen. Pierre Boulez sagte einmal, Tradition sei gleichbedeutend mit „trahison“, nämlich „Verrat“. Deshalb bin ich so froh, Zugang zu den Partituren von Perlemuter zu haben.

Sie lassen sich auch gern Zeit, ihre Interpretationen wachsen zu lassen.

O ja, die Wahrheit zu finden ist manchmal sehr schwierig und zeitaufwändig. Ich erinnere mich an das erste Mal, als ich auf Wunsch eines Veranstalters Beethovens *Hammerklaviersonate* spielte. Ich war sehr jung und spielte sie, aber ich hatte nur sechs Monate Zeit, mich darauf vorzubereiten, was natürlich unmöglich ist, um alle psychologischen und philosophischen Dimensionen eines solchen Werks zu verstehen. Man möchte, dass eine Interpretation reift, indem man immer wieder auf ein Werk zurückkommt. Einmal war es mir jedoch gelungen, als ich die Sonate op. 1 von Alban Berg als Last-Minute-Ergänzung zu einer CD mit Brahms' 3. Sonate op. 5 aufnahm. Das funktionierte, weil ich mich mit solchen Partituren seit meinem zwölften Lebensjahr auseinandersetze, ich war wirklich in diesem Stil drin.

Sie wollten Komponist werden.

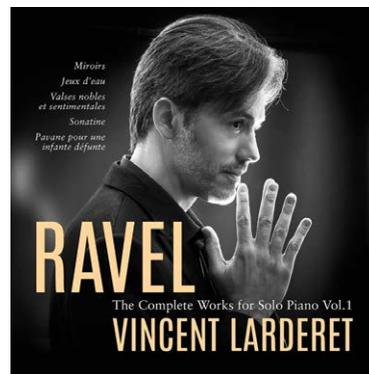
Ja, mein Vater war Professor für Musikwissenschaft, das Haus war voller Bücher, Partituren und Aufnahmen. Als erstes liebte ich die Musik, das Klavier kam erst später dazu. Ich war kein Wunderkind und spielte mein erstes offizielles Konzert mit 14 Jahren. Ich betrachte mich als Nonkonformist. Ich bin nicht ans Pariser Konservatorium gegangen, was der übliche Weg wäre, um Karriere zu machen. Ich habe lieber bei Bruno Leonardo Gelber an der Musikhochschule in Lübeck studiert. Ich habe so viel von ihm gelernt. Er war sehr streng und anspruchsvoll, vor allem, was den Klang angeht, und er erklärte genau, wie man Dinge technisch angeht. Er hatte ein großes Gespür für lange musikalische Linien,

und sein Rat hat mir seitdem sehr geholfen. Er unterrichtete nur das Repertoire, das er selbst spielte, Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms, und andere Musik, von der er fühlte, dass er viel zu sagen hatte. Es war schön, mich mit ihm auf sein Repertoire zu konzentrieren. Aber schon in jungen Jahren war es für mich wichtig, eine sehr breite und vielseitige Sichtweise zu haben und mich verschiedenen Ästhetiken zu nähern, indem ich die musikalischen Parameter des Klavierspiels und des Klangs je nach Stil anpasste, wie ein „Chamäleon“. Aber trotzdem habe ich nichts dagegen, als Ravel-Spezialist bezeichnet zu werden.

Sie haben auch die Grundlagen des Klavierstimmens erlernt.

Ich finde, das sollte ein Pflichtfach an allen Konservatorien sein. Alle Instrumentalisten außer Pianisten sind mit der Wartung ihres Instruments vertraut. Ich habe das gelernt, um ein besseres Verständnis für die Klangerzeugung und die Regulierung der Mechanik zu bekommen. Es erleichtert die Zusammenarbeit mit den Klavierstimmern sehr, weil ich ihnen genau erklären kann, was ich möchte. Und im Notfall könnte ich eine gerissene Saite ersetzen, ich habe meine persönlichen Stimm-Utensilien immer dabei!

ERIC SCHOONES



Vincent Larderet

**Ravel –
The Complete Works
for Solo Piano Vol. 1**

Avie Records
avie-records.com
www.vincentlarderet.com