

Der Pianist Boris Giltburg wurde 1984 in Moskau geboren, wuchs aber in den Neunzigerjahren in Tel Aviv auf. Auch in den Vereinigten Staaten hat er längere Zeit gelebt. Beim Label Naxos spielt er derzeit das gesamte Klavierwerk von Sergej Rachmaninow ein. Wir trafen ihn im Leipziger Gewandhaus. F.A.Z.

**So wie Sie Sergej Rachmaninows Klaviermusik spielen, scheint sie zwar pianistisch geschrieben, aber orchestral gedacht zu sein. In der Mélodie E-Dur op. 3 Nr. 3 benutzen Sie das Pedal so sensibel, dass man eine gebundene Linie in der linken Hand und getupfte Akkorde in der rechten Hand hört. Ein typischer Orchestersatz: Melodie der Cello, darüber Akkorde von Flöten, Oboen und Klarinetten.**

Genau so ist es. Vor ein paar Wochen habe ich in Dresdens Rachmaninows erste Klaviersonate gespielt. Ich dachte dabei immer: Das ließe sich so leicht orchestrieren. Rachmaninow selbst war überzeugt, das sei eigentlich eine Symphonie. Umgekehrt erleichtert es das pianistische Verstehen der Struktur, wenn man sich Orchesterfarben dabei vorstellt. Das klärt den gesamten Ansatz der Interpretation, da die „orchestralen“ Schichten sich so verhalten dürfen, wie sie es in einem Orchester tun würden, was zu einem organischen Ergebnis führt – mehr noch, als wenn interpretatorische Entscheidungen ausschließlich auf der pianistischen Natur und den Herausforderungen des Materials basieren würden.

**Gleichzeitig liegt Rachmaninow pianistisch immer sehr gut in der Hand.**

Seltsamerweise sogar da, wo man denkt, er habe für anderthalb Instrumente geschrieben. Ja, es ist immer logisch für die Finger. Und trotzdem evoziert er orchestrale oder vokale Farben. Er baut die Brücke zwischen Klavier- und Orchesterfassungen mit großer Leichtigkeit. Denken Sie nur an die „Symphonischen Tänze“, die in einer Fassung für zwei Klaviere und in der Orchesterversion vorliegen. Jüngst ist eine Aufnahme aufgetaucht, wo er die Komposition auf dem Klavier vorspielt. Auch das „Herr, nun lässt du deinen Diener in Frieden fahren“ aus der Vespermesse für Chor a cappella gibt es von ihm in einer pianistisch-logischen Klavierfassung, die zugleich die Vokalfarben evoziert.

**Gibt es in seinen Klavierkonzerten Stellen, an denen man merkt: Da schreibt einer genauso idiomatisch fürs Klavier wie fürs Orchester?**

Der zweite Satz im zweiten Klavierkonzert: Die Triolen des Anfangs wandern ganz selbstverständlich vom Soloklavier in die Klarinetten. Ohne Widerstand. Wenn ich allerdings mit Orchester spiele, versuche ich, nicht zu orchestral zu denken, sondern farblich bei meinem eigenen Instrument zu bleiben, weil es schon mehr als genug Farben im Orchester gibt.

**Neben orchestralen Texturen stößt man in Rachmaninows Klaviermusik auch auf symphonisches Denken in der Motivbehandlung. Sie nehmen das Tempo di minuetto im d-Moll-Prélude op. 23 Nr. 3 langsamer als andere Pianisten, um die unterschiedliche Artikulation in verschiedenen Schichten zu zeigen. Dadurch werden Rachmaninows motivische Arbeit und seine Polyphonie transparent. An einer Stelle wandert das Anfangsmotiv in die Oberstimme, während die Begleitstimmen kunstvoll im Kanon geführt werden.**

Ja, und das ist noch nicht alles. Er augmentiert das Kopfmotiv auch noch, verdoppelt es also in den Notenwerten und kombiniert dann später in der Coda das Thema in der Mitte mit einem Kanon in den Oberstimmen über einem tiefen Orgelpunkt auf dem D. Das ist einfach großartig!

**Denkt Rachmaninow selbst in den kleinen Formen groß?**

Er denkt immer reich. In seinen Liedern gibt er der Stimme alles, ohne das Klavier zu beschränken. Motivisch ist er ein Meister unendlicher Metamorphosen und der Polyphonie. In dem d-Moll-Prélude, das Sie ansprechen, gibt es eine Entwicklung aus einer kammermusikalisch-intimen Schreibweise hin ins Große, Symphonische. Alles erfolgt vollkommen organisch – in ganz kurzer Zeit! In nur viereinhalb Minuten, aber nirgends forciert. Rachmaninow hasste das Schreiben von Miniaturen. Konzerte und Symphonien schrieb er in einem Schwung und ganz leicht. Die Arbeit an der kleinen Form war für ihn mühsam. Ich bin ihm dankbar, dass er es dennoch tat.

**Die Dichte von Rachmaninows Klaviersatz wäre also keine äußere Verfeinerung, sondern Folge gedanklicher Fülle.**

Er setzte sich einfach keine Grenzen bei dem, was mit zwei Händen auf einer Tastatur möglich ist. Er wusste bei jedem Stück, welches Ziel er erreichen wollte: emotional, narrativ oder rein kompositorisch. Er hatte einen Koffer mit kompositorischen Geräten, die er sehr präzise einsetzte. Rachmaninows eigenes Klavierspiel war transparent, und seine Handschrift ist fein und dünn. Auch seine Texturen wurden immer schlanker und muskulöser. Die Paganini-Rhapsodie diente, wie ich gerade erwähnte, am Ende sogar Béla Bartók als Satzmodell für sein eigenes drittes Klavierkonzert.

**Wofür bewundern Sie Rachmaninow am meisten?**

Für die wunderschönen Melodien, mit denen er uns so großzügig beschenkt!



Boris Giltburg: „Rachmaninow denkt auch in der kleinen Form der Lyrik immer groß und reich.“

Foto Sasha Gusov

## Rachmaninow spielen, Rilke übersetzen

Boris Giltburg über Chorstimmen im Klavierklang und die sprachliche Nähe zwischen Hebräisch und Deutsch

Dann die unerwarteten, sehr reichen Harmonien, durchweg interessant. Diese Harmonien sind keine bloßen Akkorde. Sie sind das, was mein Lehrer „polymelodische Texturen“ nannte. Sie sind Bündel aus eigenen Linien. Dann die idiomatische Schreibweise fürs Klavier: Er verlangt nie Unmögliches, so anspruchsvoll und vor allem erfinderisch er auch schreibt. Dazu die emotionale Sättigung. Doch hinter dem Reichtum der Gefühle steht bei Rachmaninow immer ein scharfer Intellekt. Der Mann wusste genau, was er tat, und hat seine Stücke wie ein Architekt geplant.

**Ihre jüngste CD widmet sich dem ganz jungen Rachmaninow: den Werken des Vierzehn- bis Einundzwanzigjährigen. Wie viel vom späten Rachmaninow ist im Frühwerk schon enthalten?**

Es gibt eine DNA, die man sofort erkennt. Schon in den Nocturnes des Vierzehnjährigen gibt es Spuren seiner eigenen Stimme – und dann wieder Stellen, in denen er seine Stimme noch nicht gefunden hat. Rachmaninow ist in seinem Frühwerk dem eigenen Spätwerk näher als der dreizehnjährige Beethoven in seinem Klavierkonzert Nr. 0. Der jugendliche Beethoven verfügte über ein viel präziseres Handwerk als der junge Rachmaninow, auch über eine bessere Beherrschung der Form. Aber er hatte keine Einbildungskraft. Man spürt keinen persönlichen Ton von Beethoven. Es könnte irgendein galanter Komponist dieser Zeit geschrieben haben. Bei Rachmaninow gibt es keine Form, kaum Handwerk, aber eine sehr starke Einbildungskraft. Rachmaninow und Beethoven gelangen auf ihrem Lebensweg dann fast zu dem gleichen Punkt, an dem Handwerk, Formsinn und Einbildungskraft zusammenkommen.

**In seinen frühen Stücken scheint mir Rachmaninow von der rein physischen Wirkung des Klangs fasziniert zu sein. Der Mittelteil des a-Moll-Nocturnes op. 10 Nr. 1 tritt oft auf der Stelle, der Klang gipfelt sich dabei aber mächtig auf. Genau diese Stelle empfand ich interpretatorisch als schwierig, weil eigentlich erzählerisch nichts passiert. Aber es ist chorisches Gedacht, mit Echoeffekten, eindrucksvollen Kontrasten zwischen dreifachem Pianissimo und dreifachem Fortissimo auf engstem Raum. Solche Texturen finden sich später wieder in seiner Liturgie des heiligen Johannes Chrysostomos und in seiner Vespermesse. Man muss sich dabei vorstellen, wie anstrengend ein hohes zweigestrichenes G für einen Chorsopran zu singen wäre. Dann weiß man, mit welcher Intensität**



Rachmaninows Büste in seiner Villa Senar in der Schweiz

Foto Jan Brachmann

**Sergej Rachmaninow:** Morceaux de Fantaisie op. 3, Morceaux de Salon op. 10, drei Nocturnes, vier Stücke. Boris Giltburg (Klavier) Naxos 8.574726 (Naxos)

das auf dem Klavier zu spielen ist. Sie müssen sich einmal die Aufnahme von Rachmaninows Vespermesse mit dem Akademischen Chor der UdSSR unter Alexander Sweschnikow anhören. Das Stück war offiziell verboten, aber Sweschnikow durfte Ende der Sechzigerjahre eine Aufnahme davon fürs Archiv machen. Und darin nähert er den Chorklang dem Glockenklang an. Es gibt auf den gehaltenen Akkorden am Anfang immer einen Impuls wie von einem Schlagton. Und so müssen die

Akkorde in dem frühen Nocturne auch gespielt werden. Das ist offenbar die Bedeutung der Tenuto-Striche über den Noten: Die Akkorde müssen auf dem Klavier vokal wirken, aber mit einem glockenartigen Anfangsschlag.

**Was würde uns fehlen, wenn es Rachmaninow nie gegeben hätte?**

Eine musikalische Sprache, die durch und durch seine eigene war. Es ist wie mit dem Aussterben einer linguistischen Sprache: Ohne sie gäbe es weiterhin noch Sprachen, aber wir verlieren etwas vom sprachlichen Reichtum in der Welt mit einer einzigartigen Grammatik, einem besonderen Wortschatz. Bei Rachmaninow handelt es sich nicht um eine seltene Sprache, die nur von wenigen Menschen gesprochen wird. Er schrieb eine Musik, die fast die ganze Welt berühren kann und berührt hat. Ich persönlich könnte ohne Rachmaninow nicht leben. Ich brauche immer eine Dosis Rachmaninow, auch wenn ich andere Komponisten sehr liebe: Beethoven, Ravel, Bach – sie gehören alle zu den größten schöpferischen Geistern der Menschheit. Aber bei Rachmaninow gibt es etwas, das mir selbst so nahe ist, dass ich es nicht erklären kann.

**Sie sind auch Übersetzer von Literatur. Was übersetzen Sie gerade?**

Momentan sitze ich an zwei Projekten mit Übersetzungen aus dem Hebräischen ins Englische. Das erste ist ein Zyklus von Sonetten von Lea Goldberg – in Israel sehr berühmt, außerhalb Israels fast unbekannt. Sie folgen in ihrer Form den Sonetten Petrarcas. Das zweite ist eine Kurzgeschichte von Schmel Joseph Agnon, der 1966 den Nobelpreis für Literatur bekam. Sein Werk kennt man bis heute außerhalb Israels fast gar nicht. Es ist eine jüdische Vampirgeschichte. Da stellt sich das Problem von Unübersetzbarkeit – wie bei der Lyrik – noch einmal in einer ganz anderen Weise.

**Inwiefern?**

Ich hielt seine Sprache lange für einzigartig, bis mir klar wurde, dass er sie dem Hebräischen des ersten bis fünften Jahrhunderts nach Christus nachgebildet hat. Man nennt das „rabbinisches Hebräisch“. Es gibt gewisse Unterschiede zwischen der Sprache jener Zeit und dem Hebräischen des Alten Testaments. Für uns klingt beides heute zuerst etwas einseitig archaisch, aber wenn man mehr darüber weiß, entdeckt man klare Unterschiede im Vokabular und in der Grammatik. Aus irgendeinem Grund schrieb Agnon alle seine Werke in dieser archaischen Sprache. Im Englischen gibt es dafür kein Äquivalent. Wir haben kein historisch vergleichbares Stadium der Spra-

che, das heute noch verständlich wäre und gleichzeitig archaisch klinge. Vielleicht die Sprache Shakespeares.

**Die verstehen wir immerhin noch gut.**

Das ja, aber sie erinnert uns eher an die Renaissance. Der Beigeschmack von Agnons Sprache ist jedoch viel älter als jener der Renaissance. Diese Kurzgeschichte, die ich gerade übersetze, wurde schon 1966 übersetzt, vermutlich im Zusammenhang mit seinem Nobelpreis. Damals gab es ein kurzes Interesse an seinen Werken. Ich fand diese Übersetzung im Internet. Der Inhalt ist völlig korrekt wiedergegeben, aber es klingt überhaupt nicht nach Agnon. Ich brauchte ein Jahr, um zu verstehen, warum. Dann entdeckte ich, dass seine Prosa eine ganz reiche Prosodie hat. Es gibt zwar kein durchgehendes Metrum, aber Sätze mit einem inneren Puls. Oft existiert ein narrativer Grund dafür, zum Beispiel die Frage, welche Figur die Kraft hat oder die Kraft nicht hat. Agnon erklärt das durch die Sprache, deren Poesie und das Metrum. Dafür muss man in der Zielsprache ein Äquivalent finden.

**Und wie?**

Ich habe seine Prosa einfach größtenteils wie Poesie übersetzt. Wenn eine Phrase im rabbinischen Hebräisch ein bestimmtes Metrum hat, habe ich ihr im Englischen auch ein Metrum gegeben und geschaut, was dabei herauskommt. Plötzlich funktionierte es! Aber es ist ein langwieriger Weg des Übersetzens. Obwohl die Geschichte nur etwa fünftausend Worte umfasst, komme ich nur langsam voran. Für einen ganzen Roman wäre das sehr, sehr mühsam!

**Lassen Sie das auch veröffentlichen?**

Ja, die zwei Übersetzungen sind nicht nur für mich. Ich liebe handgemachte Bücher: handgesetzt, handgedruckt, handgebunden. Es gibt weltweit eine sehr offene Gemeinschaft, die sich untereinander austauscht. Und ich bin inzwischen befreundet mit einem Verleger in Portland/Oregon. Bei ihm werden die Übersetzungen erscheinen: zuerst die Kurzgeschichte im nächsten Jahr, dann die Sonette 2028.

**Reimen Sie die Sonette im Englischen auch?**

Ja. Lea Goldberg schreibt sehr klassisch. Reime und Metrik sind perfekt. Sie sind ein wichtiger Teil der Wirkung ihrer Gedichte. Zuerst versuchte ich es mit reimlosen jambischen Pentametern. Nur eines der Sonette habe ich, als Beispiel, gereimt. Da sagte mir der Verleger: „Nein, wenn wir das bringen, müssen alle Sonette gereimt sein.“ Und ich: „Nein! Das ist ganz unmöglich! Das kann ich nicht!“ Denn das Hauptproblem besteht darin: Im Hebräischen wie im Deutschen ist es sehr leicht, zwischen männlichen und weiblichen Vers-Endungen zu variieren. Auf Englisch ist das viel schwerer. Sie finden leicht Reime, die männlich enden. Organische Reime, die weiblich enden, gelingen nur ganz selten. Bei Goldberg ist der Rhythmus oft: männlich, weiblich, weiblich, männlich. Und das ist wesentlich für den Reichtum ihrer Dichtung. Darin lag die Haupttherauforderung. Lange fiel mir das schwer, jetzt glaube ich: Wir kriegen das hin.

**Deutsch und Russisch lassen sich wechselseitig sehr gut nachdichten, weil es in beiden Sprachen eine flexible Betonung gibt. Es existiert kein festgelegter Stärkeakzent auf der letzten Silbe wie im Französischen, auf der vorletzten wie im Polnischen oder auf der ersten wie im Ungarischen. Der prosodische Schwerpunkt wandert in beiden Sprachen.**

Diese prosodische Ähnlichkeit zwischen dem Deutschen und Russischen gibt es interessanterweise auch zwischen dem Deutschen und dem Hebräischen. Die hebräische Sprache ist sehr flexibel, weil sie – ähnlich wie das Deutsche – immer noch Zugang zu vielen ihrer eigenen historischen Schichten hat: Die Sprache des Alten Testaments, das rabbinische Hebräisch, das Mittelalter, das 19. Jahrhundert, die Moderne – das moderne Hebräisch ist im Grunde eine Mischung aus alldem. Zudem ist das Hebräische morphologisch flexibel: Man kann sehr leicht neue Wörter erfinden oder konstruieren. Und sie sind trotzdem verständlich.

**Haben Sie als Übersetzer Erfahrungen mit dieser poetischen Nähe von Deutsch und Hebräisch gemacht?**

Ja, ich habe sehr viel Rainer Maria Rilke aus dem Deutschen ins Hebräische übertragen. Es gibt im Hebräischen noch viele Lücken bei den Übersetzungen. Von Rilke sind mir selbst bislang nur die „Duineser Elegien“ und die „Sonette an Orpheus“ in hebräischer Übersetzung geläufig. Ich habe versucht, „Das Stundenbuch“ zu übertragen.

**Wann übersetzen Sie Goldberg ins Deutsche?**

Uff! Mein Englisch ist zehnfach besser als mein Deutsch. Ich kann vielleicht nicht so gut Englisch sprechen, wie ich Russisch oder Hebräisch spreche. Aber Deutsch ist mir bis heute eine eher fremde Sprache geblieben, die ich allerdings sehr liebe. Mir fehlt noch die Sensibilität, zwischen vier Synonymen das richtige zu wählen, das den passenden Ton oder Unterton hat. Vielleicht schaffe ich das eines Tages noch, wenn ich einen guten Freund finde, der mir dabei helfen oder mich beraten kann. Aber technisch wäre es leichter, Goldberg im Deutschen statt im Englischen nachzudichten.

Das Gespräch führte Jan Brachmann.

**AUCH DAS NOCH**

## Wie soll man denn dabei schlafen?

Immer noch wiegt ein Pfund Blei so viel wie ein Pfund Federn. Die **Black Crowes** hätten ihre neue Platte also genauso gut „A Pound Of Lead“ nennen können statt „**A Pound Of Feathers**“ (Silver Arrow Records/H'Art). Aber Chris Robinson hatte mit Federn immer schon was am Hut, buchstäblich auf dem Cover von „By Your Side“ (1999), das zusammen mit dem legendären, inzwischen sogar in einer historisch-kritischen Ausgabe erhältlichen Debüt „Shake Your Money Maker“ (1990) eines der besten der Band überhaupt ist, seinerzeit jedoch kaum Beachtung fand. Das nun vorgelegte Pfund Federn sollte man nun allerdings auch nicht für zu leicht befinden, egal, ob es 500 Gramm sind oder, nach englischer Eichung, aufgerundet 454. Das Gewicht verteilt sich auf elf Lieder, acht harte und drei weiche. Letztere sind schöne Balladen, für die Rich Robinson seinen eine Gitarre aussehenden Scheidbrenner mal aus der Hand legen konnte. Hörbar orientieren sich die Robinsons dabei am Countryfolk à la Keith Richards/Gram Parsons von „Exile On Main St.“, das von 1972 ist. Mit dem Jahrgang können die Crowes ohnehin etwas anfangen, sie haben ihm eines ihrer vielen Comebacks gewidmet, ausschließlich mit Coverversionen („1972“). Wahrscheinlich hängt es damit auch zusammen, dass Chris Robinson zu Fototerminen neuerdings ein Keith-Richards-T-Shirt anzieht, das den Meister aus jener Glanzzeit zeigt. Die harten Lieder des neuen Albums sind stellenweise dermaßen hart, dass sie entweder zerbersten oder die Nadel aus der Rille springt. Es sind, mit beglückenden hard-, southern- und bluesrockigen Momenten, alles Schläge auf die Zwölf und insgesamt eine unerwartete Vitalitätsprobe. Unter solchem inneren Hochdruck stand ein Black-Crowes-Album zuletzt oder überhaupt nur vor 25 Jahren – das so zähflüssige wie sperrige „Lions“ klang damals mit seinem Verzicht auf Melodiosität über weite Strecken wie mutwillig durchgekuppelt und markierte damit eigentlich ganz passend das erste Ende der Band, dem weitere folgten und womöglich noch folgen. Man muss sehen, wie lange der von den Robinson-Brüdern ausgehandelte Burgfrieden hält – hoffentlich bis zum 5. Juli, dem einzigen Deutschlandkonzert, komischerweise in Rastatt. *edo.*

◆ ◆ ◆

Früher war der Pianist **Edgar Knecht** aus Kassel dafür bekannt, deutsche Volkslieder in den Jazzkontext zu überführen. Auf dem neuen Album seines Trios, „**Colours of Europe**“ (GLM/Edel), geht er nun noch einen Schritt weiter, denn es enthält Folkloreklassiker aus Frankreich, Österreich, Spanien, Italien und Deutschland („Kein schöner Land“ wird hier zu „Beautiful Countries“). In Knechts Version des Weihnachtsliedes „Still, still, still“ – es stammt aus Salzburg – führt der Groove von Schlagzeuger Tobias Schulte zu einer hypnotischen Steigerung; fragt sich nur, wie man dabei schlafen soll. „Tarantola“ basiert auf der Energie der italienischen Tarantella. Neben Schulte und dem Bassisten Till Spohr setzen zahlreiche musikalische Gäste Akzente: Der Bassklarinettist Christoph Pepe Auer ist bei drei Liedern zu hören, der Trompeter Frederik Köster bei der französischen „Ballade Imaginaire“ – und der italienische Weltklasseakkordeonist Luciano Bondini setzt „Beautiful Countries“ und „Tarantola“ Glanzlichter auf. *roth*

◆ ◆ ◆

Dass der Frühsiebzigerröck gerade in seiner Americana-Spielart nicht nur nicht totzukriegten ist, sondern eine Zukunft hat, dafür sorgt jetzt auch wieder die **Tedeschi Trucks Band** mit ihrem vorzüglichen „**Future Soul**“ (Fantasy/Concord Records/Universal Music), der entschieden auf demselben Terrain siedelt wie die Black Crowes, dabei aber irgendwie gepflegter daherkommt. Die, wenn man die keineswegs als Konzeptspieler zu unterschätzende Tetralogie „I Am The Moon“ (2022) als eine hört, sechste Studiogemeinschaftsarbeit des Ehepaars wartet mit Subtilitäten auf, wie man sie in dieser Gelassen- und Spielsicherheit nicht jeden Tag hört. „Who Am I“ und „What In The World“ gehen direkt zu Herzen in ihrer zaghaft-innigen Gangart, andere knarzt deftig oder groovt stimmig wie das verblüffende „Under The Knife“. Die von berechtigter Zuversicht getragene Genreanzeige des Albumtitels haut auf jeden Fall hin. Es bleibt dabei: Susan Tedeschi ist als Blues-Interpretin zur Erfolgre Bonnie Raitts genauso befugt wie Derek Trucks als Gitarrero zu der Duane Allmans. *edo.*