

Profil

Edition
Gunter
Hänssler

VERMONT
CLASSICS

LIVE IN WARSAW

EVGENI BOZHANOV

plays CHOPIN | SCHUBERT | DEBUSSY | SCRIBAN | LISZT

“After that, I couldn’t do anything else”

**Evgeni Bozhanov in conversation
with Till Janczukowicz**

Can you recall your first encounter with music?

When I was five years old, I was given an accordion and started on normal piano lessons. But the first musical experience that really awoke my interest was opera: Rossini’s *Barber of Seville*. I was seven. I was captivated by the melodies, by the magic of the story – and by the sound! We had a good library, so I could spend all the time in the world with scores at the piano in our music school.

Was this an elite education as in the former Soviet Union?

Not at all. The school and teaching were completely normal – there was no system as there was in Russia. I could just practise for hours. The most important thing was that after every opera performance I could go to the library. In the evening I heard an opera, the next day I borrowed the piano score and played through it. That sort of became my Czerny.

To what extent did this approach shape your piano playing?

Looking back, I’d say that by listening and playing opera I was able to relate my interest in the story of a work – let’s call it “the theatrical magic” – to the way it was composed. This was all taking place at an entirely subconscious level, of course.

Which operas did you hear?

At that age: Verdi, Verdi and more Verdi. His melodies are magnificent; his subjects and stories are eternally relevant. For me there was nobody – no, I perhaps still feel that way – for me there is nobody who can write a more perfect melody than Verdi.

And that’s how your interest in the piano was awakened?

No, not immediately. First came symphonic works: the Viennese Classics – Haydn, Mozart and Beethoven. I spent a lot of time in the libraries with those, too – listening and playing. Not until I was eleven did I develop a more concrete interest in piano music.

How did that come about?

I heard a recording by Glenn Gould that was very untypical of him – Mozart's C minor Concerto – which I still consider one of his best. He hated Mozart, but there he plays him in such a torrent of vitality! You sense his Bach playing and his love of counterpoint in this recording. There's a complete sense of unity. He doesn't exaggerate the contrapuntal lines – which he otherwise does in almost all his recordings...especially in Mozart, almost constantly. But not in this recording. Wonderful...

Some claim that you yourself often over-emphasize things in your playing. Now you say that this bothers you with Gould...

Gould was the first pianist I was really aware of. I read everything he wrote. I know his attitudes and his preference for counterpoint. That appeals to me in a certain context, but the counterpoint mustn't become emphasized pathologically – or at some point it becomes a "pain in the neck"! I also heard the other greats: Richter, Horowitz, Rubinstein. Of course you have to exaggerate up to a certain point. But only so as to enable the listener to understand the work clearly. It's a matter of

degree, and it differs from one evening to another, in each hall and in each acoustic. Sometimes you'll exaggerate or else you can't adapt sufficiently to new situations. Then you may quickly find yourself being considered eccentric.

Your decision to take up the piano was based on an interest in different interpretations...

I began with the piano because of my enthusiasm for music and because of my curiosity about unfamiliar repertoire that playing would give me access to. But my curiosity about the actual ways of playing and about sound – that came later.

How so?

Sound conveys the musical message but initially it's no more than an attraction. I first became consciously aware of its appeal when I was twelve or thirteen. When I reached a certain level of knowledge and got to know more repertoire, I suddenly noticed qualitative differences between sounds and interpretations. That was a revelatory discovery. I asked myself: what makes things sound different? Recording technology, the piano, the hall's

acoustics? I began concentrating on matters that are supposedly incidental but actually are crucial to the sound.

Can you give me an example?

For example, how high the pianist sits, something I learned much later in my studies with Georg Friedrich Schenck. The lower a pianist sits on the stool – take Gould or Horowitz – the more directly it's possible to create character through a feeling for sounds and colours. The higher one sits, the better the overview but the greater the risk of a diminishing differentiation of colour and a more generalized, impersonal piano tone.

With which pianists did you first become aware of hearing an individual sound?

Off the top of my head I can recall a record by Dmitri Bashkirov: miniatures, including *Lyric Pieces* by Grieg. Suddenly I began to perceive the sound of the piano as an attraction in its own right. For the first time I was consciously hearing long, luminous and variously coloured sounds. That was absolutely extraordinary. Suddenly a whole new world opened up for me. I had never noticed such colours before

with other pianists. But that probably had less to do with the recordings I'd heard than with my previously still limited powers of perception. In any case, I took this as a clear message that I should concentrate on characterization. Suddenly I realized that one needs to develop an individual sound in order to make a personal statement. It wasn't only about beauty of sound but about sound in connection with content. As a pianist you aren't necessarily telling a concrete story, but you are narrating something specific: something definite, distinct sounds, distinct emotion, focus. Of course at that age I wasn't yet able to name it or express it in words. And actually it has stayed that way until now.

Were you a good student?

No. At some point I stopped going to school in order to listen to more music. At 14 I had the opportunity of making my debut with Beethoven's Third Piano Concerto. I wanted to feel good on stage and to be completely ready. In preparing I therefore sought to generate a certain atmosphere around myself. The concert was broadcast live on television and it was the first time I had played the piece, at the March Music Days festival in

Rousse. In order to have sufficient time to practise, I paid to get a falsified doctor's certificate. It suited me very well indeed to be able to get up every day when I wanted to. I could set my own assignments. I didn't go to school but I made my own work plans. I set myself tasks that I had previously fixed in writing. I kept track of my practice schedule: from 10-12 o'clock Beethoven's Third Concerto, in the afternoons Chopin etc. I began creating order in my head and after a few weeks my focus began improving and I found a good working rhythm.

And school?

Such deep immersion in music wouldn't have been possible with the interruption of school. No distraction. Focus. For the first time I could concentrate 180% on what I wanted. After that I couldn't do anything else. I could no longer concentrate on anything else. I also could no longer force myself to go to school.

What did your parents say?

I decided for myself at a very early stage what I wanted to concentrate on. I was already beginning to take part in masterclasses at this

time and I was playing for many people in Sofia. It was rewarding and instructive for me that musicians I considered experienced were listening to me. Each one told me something different, and I got to know many differing perspectives, differing approaches and differing systems of thinking. What I found good and useful stayed with me. What I found unimportant, I forgot. All that happened absolutely subconsciously. These weren't conscious decisions. But the communication process was very productive for me.

What drives you?

Curiosity. The comments of other people have provided good confirmation. I've also read a great deal: the specialist literature, Heinrich Neuhaus, everything about the piano. I even learned Russian for that purpose: because I wanted to read all the books on the piano that I found in our library. That simply was part of my plan.

Why couldn't you accept plans that others had for you, like school?

Freedom was always paramount for me. Thinking back on the certificates I bought still

makes me happy...because that's how I got to the things that were really important to me and have remained important to me.

What role does the audience play in a piano recital?

Performing before an audience is the opposite of daily routine. Practising, experimenting, trying things out, playing for yourself: that's a learning process. Playing for an audience is another process altogether, and the two have almost nothing to do with one another.

First, my internal conception of a piece has to crystallize. A work becomes both more complex and clearer with time. It acquires a statement that is relevant to me. Then when I try to put this statement across to 2000 people, that is something completely different.

Put what across?

A kind of communication transpires in the moment that really can't be planned in advance. This for me is the main appeal of a public concert. I know exactly what I'm able to relate and to show. But – how that will come off is something that cannot be planned at all.

What sense of the audience do you have when you're sitting on the concert platform?

One can sense very precisely when you've brought something off. At such moments I feel a very intense stillness coming at me from the audience, almost like a loud silence.

Why can't the course of an interpretation be planned?

Because everything is relative. As a touring performer, you're always encountering new parameters. These are different every evening, in every hall, with every audience – it's never the same.

What is the effect of that?

Karajan recorded the Beethoven symphonies several times. Once he listened to the takes somewhere in the mountains – maybe it was St. Moritz. The result: nothing was right! The tempos weren't right, the balance wasn't right – everything was wrong. A few days later he listened to the same takes again in Munich. And everything was right again! Then he began measuring his heartbeat, even while conducting. He ascertained that a faster heart

rate caused by thinner air has an extreme influence on one's hearing. Up on a mountain you perceive the same recording quite differently than you do down in a valley. Listening to the takes in the mountains, he was unable to discern the music's pulse.

This is how my interest in magic and deception arose. Because everything is relative, a listener perceives the sound quite differently from me up on stage and quite differently from the listener sitting "downstairs right" or "upstairs left"... And so, ultimately, everything can be planned only up to a certain point. Uncertainty always remains.

The programme of your Warsaw recital consists almost exclusively of dances. What does dance mean to you?

Actually I always wanted to dance but somehow never got round to it. I've always been very interested in ballet and folk dance, probably because dances exhibit very clear features and a very clear character. Or perhaps because choreography is a visualization of this magic that never ceases to captivate me.



Impressions from
retake session



„Danach konnte ich nicht mehr anders“

**Evgeni Bozhanov im Gespräch
mit Till Janczukowicz**

*Entsinnen Sie sich an Ihre erste Begegnung
mit Musik?*

Im Alter von fünf Jahren bekam ich ein Akkordeon geschenkt und erhielt normalen Klavierunterricht. Aber meine erste Musikerfahrung, die echtes Interesse geweckt hat, war die Oper: Rossinis Barbier von Sevilla – ich war 7 Jahre alt. Mich faszinierten die Melodien, die Magie der Geschichte und: der Klang! Es gab bei uns eine gute Bibliothek und so konnte ich in unserer Musikschule unendlich viel Zeit mit Partituren am Klavier verbringen.

*War dies eine Eliteausbildung wie in der
früheren Sowjetunion?*

Überhaupt nicht, nein. Schule und Unterricht waren ganz normal – da gab es kein System wie in Russland, aber ich konnte eben stundenlang üben. Am wichtigsten war: nach jeder Opernvorstellung konnte ich in die Bibliothek gehen. Abends hörte ich eine Oper, am nächsten Tag lieh ich mir den Klavieraus-

zug aus und dann spielte ich alles nach. Das waren quasi meine Czerny-Etüden.

*Inwiefern hat dieser Zugang Ihr Klavierspiel
geprägt?*

Rückblickend würde ich sagen: durch Hören und Nachspielen von Opern konnte ich mein Interesse an der Geschichte einer Komposition – nennen wir es „die Magie des Szenischen“ – in Beziehung setzen zur Faktur des Werkes. Das lief damals natürlich völlig unbewusst ab.

Welche Opern haben Sie gehört?

In dem Alter: Verdi, Verdi und Verdi. Seine Melodien sind grandios, seine Sujets und Geschichten haben ewige Relevanz. Für mich konnte – nein, vielleicht gilt es immer noch: für mich kann niemand eine perfektere Melodie schreiben als Verdi.

Und so erwachte Ihr Interesse am Klavier?

Nein, nicht sofort. Erst kam die Symphonik dazu: Wiener Klassik - Haydn, Mozart, Beethoven. Auch damit habe ich wieder viel Zeit in der Bibliothek verbracht – gehört, nachgespielt. Erst mit elf Jahren entstand konkreteres Interesse an Klaviermusik.

Wie kam das?

Ich hörte eine Aufnahme mit Glenn Gould, die für ihn sehr untypisch ist: Mozarts c-Moll-Konzert – bis heute für mich eine seiner besten Aufnahmen. Er hasste Mozart, aber hier spielt er ihn in einem solch lebendigen Strom! In dieser Aufnahme spürt man sein Bach-Spiel und seine Liebe zum Kontrapunkt sehr viel weniger. Hier ist alles einheitlich. Er überbetont hier die kontrapunktischen Linien nicht – was er sonst in fast allen Aufnahmen macht. Vor allem bei Mozart, fast durchgehend, aber in dieser Aufnahme nicht. Wunderbar...

Manche behaupten, Sie würden selbst häufig überpointiert spielen. Jetzt sagen Sie, dass Sie dies bei Gould störe ...

Gould war mein erster bewusst wahrgenommener Pianist. Ich habe alles von ihm gelesen, kenne seine Einstellung, seine Vorliebe für Kontrapunkte. Das reizt mich in einem gewissen Kontext, aber die Kontrapunkte dürfen nicht krankhaft betont werden – sonst bekommt man irgendwann „Nackenschmerzen“! Ich habe aber auch die anderen Großen gehört: Richter, Horowitz, Rubinstein. Natürlich muss man bis zu einem gewissen Punkt über-

treiben. Aber nur so, dass der Hörer das Werk eindeutig verstehen kann. Es kommt auf das richtige Maß an, und das ist an jedem Abend, in jedem Saal, in jeder Akustik anders. Manchmal übertreibt man vielleicht oder kann sich nicht gut genug auf neue Verhältnisse einstellen. Dann gilt man vielleicht schnell als exzentrisch.

Ihre Entscheidung für das Klavier fiel aufgrund Ihres Interesses an verschiedenen Interpretationen...

Klavier habe ich zunächst wegen meiner Begeisterung für Musik und meiner Neugierde an unbekanntem Repertoire gespielt, das ich mir so erschließen konnte. Aber meine Neugierde an der Art des Spiels, am Klang, das kam später.

Wie?

Klang transportiert die musikalische Aussage, ist aber zunächst einmal nicht mehr als ein Reiz. Als Zwölf- oder Dreizehnjähriger habe ich diesen Reiz zum ersten Mal bewusst wahrgenommen. Als ein gewisser Grad an Kenntnis da war, und ich zunehmend Repertoire kennenlernte, bemerkte ich plötzlich Qualitäts-

unterschiede bei Klängen und bei Interpretationen. Das war eine faszinierende Entdeckung. Ich fragte mich: Wieso klingen die Dinge unterschiedlich? Woran liegt das? An der Aufnahmetechnik, am Klavier, an der Akustik des Saales? Ich begann, mich mit vermeintlichen Nebensächlichkeiten zu beschäftigen, die aber für den Klang sehr wichtig sind.

Können Sie mir ein Beispiel nennen?

Zum Beispiel die Sitzhöhe des Pianisten, was ich erst viel später durch mein Studium mit Georg Friedrich Schenck entdeckt habe. Je tiefer ein Pianist auf dem Stuhl sitzt – Gould, Horowitz – desto direkter lässt sich Charakter durch Gefühl für Klänge und Farben erzeugen. Je höher man sitzt, desto besser wird die Übersicht und desto mehr besteht die Gefahr, dass die Farbdifferenzierung abnimmt und der Klavierklang pauschaler, unpersönlicher wird.

Bei welchem Pianisten haben Sie seinen Klang zum ersten Mal bewusst gehört?

Spontan erinnere ich mich an ein Platte mit Dmitri Baschkirow. Miniaturen, unter anderem Grieg, lyrische Stücke. Plötzlich be-

gann ich, den Klavierklang an sich als Reiz zu empfinden. Zum ersten Mal hörte ich bewusst lange, leuchtende und verschiedenfarbige Klänge. Das war absolut besonders. Plötzlich hat sich mir eine völlig neue Welt aufgetan. Solche Farben hatte ich damals bei anderen Pianisten so nicht wahrgenommen. Dies lag aber vermutlich weniger an den Aufnahmen, die ich gehört hatte, sondern vielmehr an meiner zuvor noch wenig ausgeprägten Wahrnehmungsfähigkeit. Jedenfalls: Dies war für mich eine klare Botschaft, mich mit Charakteristik zu beschäftigen. Plötzlich merkte ich, dass man einen eigenen Klang entwickeln muss, um eine persönliche Aussage zu machen. Hierbei ging es nicht nur um schönen Klang, sondern um Klang in Verbindung mit Inhalt. Man erzählt als Pianist nicht unbedingt eine konkrete Geschichte, aber man erzählt etwas Spezifisches: Schärfe, Klangschärfe, emotionale Schärfe, Fokus. Das habe ich in dem Alter natürlich weder benennen noch so ausdrücken können. Und eigentlich ist das bis heute so geblieben.

Waren Sie ein guter Schüler?

Nein. Irgendwann habe ich aufgehört, in die Schule zu gehen, um mehr Musik zu hören. Mit 14 hatte ich die Chance, mit Beethovens 3. Klavierkonzert zu debütieren. Ich wollte mich auf der Bühne gut fühlen und komplett darauf einstellen. Zur Vorbereitung wollte ich daher eine gewisse Atmosphäre um mich herum aufbauen. Das Konzert wurde live im Fernsehen übertragen und es war das erste Mal, dass ich das Stück spielte, bei den Märzmusiktagen in Rousse. Um ausreichend üben zu können, habe ich mir bei einem Arzt ein falsches Attest geholt, das ich mit meinem Taschengeld bezahlt habe. Dass ich nun jeden Tag aufstehen konnte, wann ich wollte, hat mir richtig gut gefallen. Ich konnte mir meine Aufgaben selbst stellen, ging nicht in die Schule, machte mir aber eigene Arbeitspläne. Ich habe mir Aufgaben gestellt, die ich vorher schriftlich fixiert habe. Beim Üben habe ich Protokoll geführt: von 10 – 12 Uhr Beethovens 3. Klavierkonzert, nachmittags Chopin usw. Ich begann, Ordnung in meinem Kopf zu erzeugen und nach einigen Wochen verbesserte sich mein Fokus zunehmend und ich kam in einen guten Arbeitsrhythmus.

Und die Schule?

Ein so tiefes Eintauchen in die Musik wäre nicht möglich gewesen, wenn mich Schule gestört hätte. Keine Ablenkung. Fokussierung. Zum ersten Mal konnte ich mich zu 100 % auf das konzentrieren, was ich wollte. Danach konnte ich nicht mehr anders. Ich konnte mich auf nichts anderes mehr konzentrieren. Ich konnte mich auch nicht mehr zwingen, noch einmal in die Schule zu gehen.

Was haben Ihre Eltern gesagt?

Ich habe sehr früh selbst entschieden, womit ich mich beschäftigen will. Ich begann bereits in dieser Zeit, an Meisterkursen teilzunehmen und spielte vielen Leuten in Sofia vor. Es war eine schöne und lehrreiche Erfahrung für mich, dass Musiker mich hören konnten, die in meinen Augen erfahren waren. Jeder sagte mir etwas anderes, ich lernte viele verschiedene Perspektiven kennen, verschiedene Zugänge und verschiedene Systeme des Denkens. Was ich für gut und nützlich hielt, blieb hängen. Was ich für unwichtig hielt, vergaß ich. All das lief absolut unbewusst ab, das waren keine bewussten Entscheidungen. Aber der Kommunikationsprozess war sehr fruchtbar für mich.

Was treibt Sie an?

Neugierde. Die Äußerungen anderer waren eine gute Bestätigung. Gleichzeitig habe ich sehr viel gelesen: Fachliteratur, Heinrich Neuhaus, alles über das Klavier. Deshalb habe ich auch Russisch gelernt: weil ich alle Bücher über Klavier lesen wollte, die ich in unserer Bibliothek fand. Das gehörte einfach zu meinem Plan.

Warum haben Sie Pläne, die andere für Sie hatten, nicht akzeptiert, etwa die Schule?

Freiheit war mir immer das wichtigste. Die Gedanken an die gekauften Atteste machen mich immer noch glücklich... denn so bin ich zu den Sachen gekommen, die mir wirklich wichtig waren und mir wichtig geblieben sind.

Welche Rolle spielt bei einem Klavierabend das Publikum?

Eine Aufführung vor Publikum ist das Gegenteil von Alltag. Zu üben, zu experimentieren, auszuprobieren, für sich zu spielen: das ist ein Erkenntnisprozess. Das Spiel vor Publikum ist ein anderer Vorgang, das hat fast nichts miteinander zu tun.

Zuerst muss sich meine innere Vorstellung von einem Stück herauskristallisieren. Ein Werk wird mit der Zeit gleichzeitig komplexer und klarer. Es gewinnt eine Aussage, die mich betrifft. Wenn ich jetzt versuche, 2.000 Menschen von dieser Aussage zu überzeugen, ist das etwas ganz anderes.

Wovon überzeugen?

Im Konzert entsteht eine Art von Kommunikation, die man vorher nicht wirklich planen kann, und zwar im Moment. Das ist für mich der Hauptreiz eines Konzertes vor Publikum. Ich weiß genau, was ich erzählen und zeigen kann. Nur – wie das ablaufen wird, das lässt sich überhaupt nicht planen.

Wie spüren Sie das Publikum, wenn Sie auf der Bühne sitzen?

Man spürt sehr genau, wenn etwas geglückt ist. In einem solchen Moment spüre ich, dass mir seitens des Publikums eine sehr intensive Stille entgegenschlägt, quasi eine laute Stille.

Warum lässt sich der Verlauf einer Interpretation nicht planen?

Weil alles relativ ist. Als reisender Interpret trifft man immer auf neue Rahmenparameter. Diese Parameter sind jeden Abend anders, in jedem Saal, vor jedem Publikum – es ist nie gleich.

Wie wirkt sich das aus?

Karajan hat die Beethoven-Symphonien mehrmals aufgenommen. Einmal hat er die Aufnahme-Takes irgendwo in den Bergen abgehört – in St. Moritz oder so – jedenfalls: auf einem Berg. Ergebnis: nichts stimmte! Das Tempo war falsch, die Balance stimmte nicht – alles war falsch. Einige Tage später hat er dieselben Takes dann in München abgehört. Und alles stimmte wieder! Daraufhin hat er mit Messungen der Herzfrequenz begonnen, auch beim Dirigieren. Er hat herausgefunden, dass eine höhere Herzfrequenz aufgrund dünnerer Luft extremen Einfluss auf das Hörempfinden hat. Auf einem Berg empfinden Sie dieselbe Aufnahme ganz anders als in einem Tal. Beim Abhören der Takes auf dem Berg hatte er den Puls der Musik nicht erkennen können.

So wurde mein Interesse an Magie und Täuschung geweckt. Da alles relativ ist, empfindet ein Hörer den Klang ganz anders als ich auf der Bühne und ganz anders als Hörer, die „unten rechts“ oder „oben links“ sitzen... Daher ist letzten Endes alles immer nur bis zu einem gewissen Punkt planbar. Ungewissheit bleibt immer.

Das Programm Ihres Warschauer Recitals besteht fast ausschließlich aus Tänzen. Was bedeutet Tanz für Sie?

Eigentlich wollte ich immer Tanzen, aber irgendwie bin ich nie dazu gekommen. Ballett und Folklore haben mich immer sehr interessiert, wahrscheinlich weil Tänze sehr deutlich Charakter und Charakteristik zeigen. Vielleicht weil Choreographien Visualisierungen jener Magie sind, die mich immer wieder aufs Neue fesselt.



Recording:

Live recording 19.8.2011, Philharmonic Concert Hall, Warsaw
7th International Music Festival "Chopin and his Europe"

Recording supervision, editing and mastering:

Lech Dudzik, Gabriela Blicharz

Producer: Till Janczukowicz

Translation: Richard Evidon

Piano: Steinway D

Photos: Wojciech Grzedzinski

Graphic Arts: Birgit Fauseweh

Profil

Edition
Götsche
Hänssler

**VERMONT
CLASSICS**

© 2011 by Vermont Classics

© 2012 by Profil Medien GmbH

D - 72765 Neuhausen

Profil.Medien@arcor.de

www.haensslerprofil.de

PH12015

LIVE IN WARSAW

EVGENI BOZHANOV

Profil

Edition
Günter
HänsslerVERMONT
CLASSICS

FRÉDÉRIC CHOPIN 1810 - 1849

- | | |
|---|------|
| 1. Barcarolle in F sharp major, op. 60 | 8:53 |
| 2. Mazurka in C sharp minor, op. 41/1 | 3:07 |
| 3. Mazurka in C sharp minor, op. 50/3 | 4:51 |
| 4. Grande Valse brillante in E flat major, op. 18 | 5:24 |
| 5. Valse in A flat major, op. 64/3 | 3:04 |
| 6. Grande Valse in A flat major, op. 42 | 3:04 |

FRANZ SCHUBERT 1797 - 1828

- | | |
|-----------------------------|------|
| 7. 12 Deutsche Tänze-D. 790 | 9:27 |
|-----------------------------|------|

CLAUDE DEBUSSY 1862 - 1918

- | | |
|----------------------|------|
| 8. La plus que lente | 4:00 |
| 9. L'Isle joyeuse | 5:34 |

ALEXANDER Scriabin 1872 - 1915

- | | |
|------------------|------|
| 10. Valse op. 38 | 5:44 |
|------------------|------|

FRANZ LISZT 1811 - 1886

- | | |
|------------------------------|-------|
| 11. Sonetto del Petrarca 104 | 6:43 |
| 12. Mephisto Waltz | 15:58 |

Total time: 75:07

PH12015

IC 13287

© 2011 by

Vermont Classics

© 2012 by

Profil Medien GmbH

D - 73765 Neuhausen

Profil.Medien@arcot.de

www.hoenstlerprofil.de

Manufactured

in Austria

Booklet in English

& German

