

Folge 146: Ravel-Klavierkonzerte

# *Eigenwillige* Werkidee

Die **Klavierkonzerte** von Maurice Ravel

*Von Ingo Harden*

**Z**wei Klavierkonzerte hat Maurice Ravel komponiert. Beide, das G-Dur-Konzert und das Konzert „für die linke Hand“, haben sich schon bald nach ihrer Uraufführung einen Platz im klassischen Kernrepertoire sichern können. Entstanden sind sie im zeitlichen Umfeld der Konzerte von Rachmaninow, Prokofjew und Bartók. Und ebenso wie sie verlängern sie den imponierenden Höhenpfad, der von den Klavierkonzerten Mozarts und Beethovens über Chopin und Schumann, Liszt, Brahms und Tschaikowski ins 20. Jahrhundert führt. Aber sie tun dies auf unverkennbar eigene und einmalige Weise.

Sein G-Dur-Konzert schrieb Ravel sich in guter alter Musikantenmanier selber in die Finger. Er wollte sich nach einer erfolgreichen US-Tournee und dem sensationellen Pariser Premie-

renerfolg seines „Boléro“ im November 1928 bei weiteren Auftritten dem Publikum nicht nur als dirigierender Komponist und Solopianist zeigen, sondern auch als Solist eines aufwändigen eigenen Klavierkonzerts. (Daraus wurde dann allerdings nichts: Er agierte schon bei der Erstaufführung am 14. Januar 1932 nur noch als Dirigent, den Platz am Klavier hatte er aus ge-

## Etwas unverwechselbar Eigenes schaffen

sundheitlichen Gründen der Pianistin Marguerite Long überlassen müssen.)

Doch im Unterschied zu vielen seiner Vorgänger, die als kaum erwachsene Teen- oder Twen-Virtuosinnen mit ersten eigenen Konzerten hochgemut in die Welt zogen, war Ravel, 1875 geboren, damals bereits ein gestandener und weltweit anerkannter Komponist

„im besten Alter“, und seine Kompositionen wirkten, wie der jüngere russische Kollege Igor Strawinsky einmal halb bewundernd, halb belustigt meinte, wie die Arbeiten eines „Horloger Suisse“, eines Schweizer Uhrmachers – nämlich handwerklich gewitzt und perfekt, feingliedrig, bis ins Letzte durchdacht und eine eigenwillige Werkidee konsequent realisierend.

So ließ er sich beim Komponieren der drei Sätze seines G-Dur-Konzerts offenkundig von dem Gedanken leiten, etwas unverwechselbar Eigenes

zu schaffen, indem er zwar dem traditionellen Formmodell eines Konzerts folgte, dessen Motive und Themen aber in Klang, Dynamik und Stimmung quasi ins Gegenteil verkehrte – als tausche jemand ein Foto gegen dessen Negativ ein.

Man vergleiche den Anfang von Ravels Werk mit dem des über 50 Jahre

früher entstandenen b-Moll-Konzerts von Tschaikowski, einem Modellfall des (spät)romantischen Virtuosenkonzerts: Der Russe beginnt mit einem starken Signal der vier Hörner, die von machtvollen Schlägen des vollen Orchesters gestützt werden – Ravel begnügt sich „umgekehrt“, sprich: extrem gegensätzlich mit einem einzelnen schlanken Peitschenknall (einem „slapstick“, der vom Schlagzeuger des Orchesters durch das Gegeneinanderschlagen zweier Stücke Hartholz imitiert wird).

Und weiter: Im b-Moll-Konzert wird das gesangliche Hauptthema vom großen Chor der ersten Geigen und der Cellogruppe volltönend und expressiv vorgetragen – bei Ravel dagegen intonieren eine einzelne Pikkoloflöte, bekanntlich das kleinste Orchesterinstrument, und später die Solotrompete ein aufgedreht lebhaftes, ja freches Motiv. Im Tschaikowski hört man als berühmt gewordene Begleitung des Themas machtvolle Akkordsäulen, mit denen der Solist groß ins Geschehen „einsteigt“ – bei Ravel setzt das Klavier zu luftigen Pizzicato-Akkorden der hohen und Pianissimo-Tremoli der tiefen Streicher umgekehrt mit leisen, eigentümlich unbestimmt wirkenden, weil „bitonalen“ Dreiklangsbrechungen ein (dabei spielt die rechte Hand nur auf den weißen, die linke gleichzeitig nur auf den schwarzen Tasten.)

Ähnlich verblüffend geht es, die Vorgängermodelle quasi auf den Kopf stellend, weiter. Nur noch ein Beispiel, die Überleitung zur ausladenden Kadenz, dem großen Soloauftritt des Pianisten gegen Ende des ersten Satzes: Üblicherweise führt in einem Konzert ein aufruschender Fortissimo-Tusch des vollen Orchesters zu ihr hin. So auch bei Tschaikowski. Ravel aber spielt erneut verkehrte Welt, bei ihm löst der Klang sich mit leisen Holzbläserläufen

und einer einsamen Hornmelodie fast ins Nichts auf ...

Insgesamt entfaltet sich so in Ravels Komposition auf der Basis der gängigen Formvorlage ein Klangpanorama, das nur noch wenig mit dem voluminösen Sound und der hochgestimmten Rhetorik des spätrömantischen Virtuosenkonzerts zu tun hat. Vielmehr begegnet man einem „heiteren und brillanten“, eher an Mozart oder Saint-Saëns anknüpfenden Werk – so der Komponist selber. Motive aus Ravels heimatlicher baskischer und der spanischen Musik klingen darin an, am auffälligsten aber ist es unüberhörbar und aktuell vom Lebensgefühl und dem Klang der „Roaring Twenties“ geprägt, sein

erster und mehr noch der letzte Konzertsatz schlagen deutlich eine Brücke zum heiteren Getöse lässig-lärmender Jazz-Kapellen der Zwischenkriegszeit.

„Viele Jazz-Elemente“ enthält nach Aussage des Komponisten auch das zweite Konzert, es steht in D-Dur. Während der Arbeit an seinem Erstling hatte Ravel die Bitte des kriegsversehrten einarmigen Wiener Pianisten Paul Wittgenstein erreicht, ihm ein konzertantes Vortragsstück „für die linke Hand allein“ zu schreiben. Ravel sagte zu, empfand den Auftrag als eine attraktive Gelegenheit, parallel an zwei Werken derselben Gattung zu arbeiten. Es forderte ihn, den „Horloger Suisse“, erneut heraus, etwas in Form und

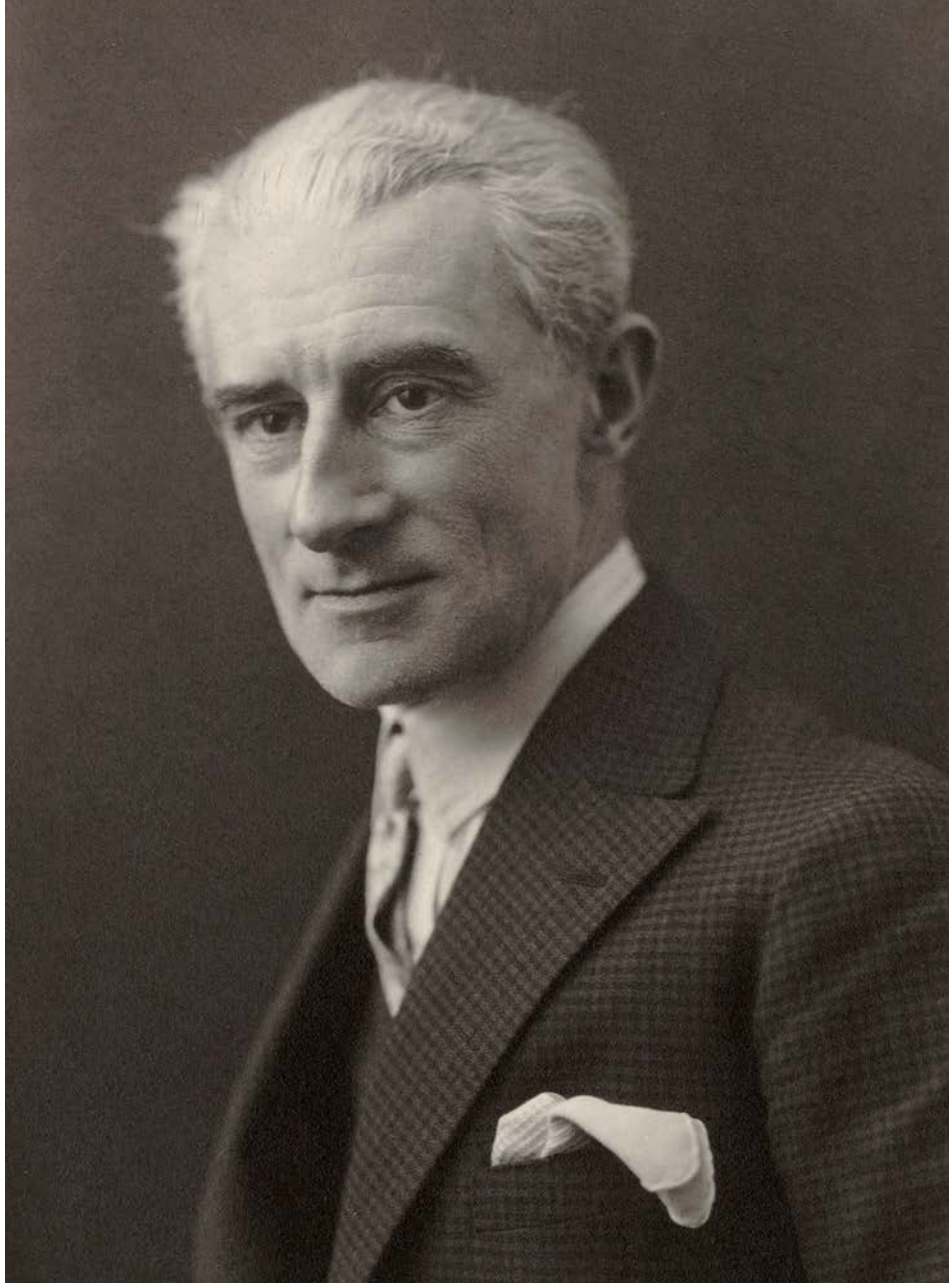


Foto: Archiv



Gänzlich anderes Klangpanorama: Im Unterschied zu Tschaikowskis voluminös-pathetischen Sound (siehe untere Partitur) setzt Ravel im G-Dur-Konzert auf Durchsichtigkeit.

Charakter demonstrativ Alternatives zu komponieren – diesmal zum eigenen G-Dur-Konzert. Er verzichtete auf die traditionelle Dreisätzigkeit und legte seine Partitur in der Form der barocken französischen Ouvertüre an, mit einer gewichtigen Lento-Einleitung und einem zentralen Allegro, das am Ende in eine freie Reprise des Anfangs führt. Außerdem nahm er sich für sein neues „Concert pour la main gauche“ vor, dem Solisten einen Klaviersatz an die (eine) Hand zu geben, „der nicht dünner klingen soll als ein für beide Hände komponierter Part“.

Beides ist ihm prächtig gelungen. In äußerstem Gegensatz zum „brillanten“ Parallelwerk entwickelt sich das Linke-Hand-Konzert vom raunenden Anfang der tiefen Streicher und des Kontrafagotts in einem packenden Crescendo zu einem grellen Fortissimo des vollen Orchesters – eine Eröffnung von drängender Intensität und Dramatik, wie man sie bisher allenfalls in Sinfonien finden konnte. „Alles ist hier groß, monumental“ (Marguerite Long). Und hört man zum ersten Mal den Solopart mit seinen weit ausgreifenden Arpeggien, mag man kaum glauben, dass nicht zehn, sondern nur fünf Finger gefordert sind. (Aber dass Ravel, der präzisionsverliebte Bastler in Tönen, ein Virtuose im Erfinden eines effektvoller Klaviersatzes war, hatte er ja schon Jahrzehnte zuvor unter Beweis gestellt, am glänzendsten in seinem Zyklus „Gaspard de la nuit“ von 1908.)

Trotzdem ist verständlich, dass dieses Konzert weit seltener den Weg in die Konzertprogramme und die Medien gefunden hat als das Parallel-Opus: Man kann Pianisten nicht verübeln, dass sie schwer zu überzeugen sind, ein Werk einzustudieren, das ihren rechten Arm knapp 20 Minuten unbeschäftigt hängen lässt. Rein musikalisch besteht allerdings nicht der geringste Grund zu solcher Hintanstellung.

Interpretationen beider Konzerte liegen seit den ersten Aufführungen vor. Das Konzert für die linke Hand, dessen Partitur Ravel übrigens noch

vor dem Schwesterwerk vollendete, kam am 5. Januar 1932 mit dem Auftragsgeber Paul Wittgenstein und den Wiener Symphonikern unter Robert Heger zur Uraufführung, ein paar Tage, bevor in Paris das G-Dur-Konzert mit Marguerite Long und dem Orchestre Lamoureux unter Leitung des Komponisten Premiere hatte. Studio-Mitschnitte schlossen sich an, und dabei übernahm Pedro de Freitas-Branco anstelle des als Dirigent wenig routinierten Ravel die Leitung.

Heute nennen die Kataloge rund 60 Einspielungen des Linke-Hand-Konzerts, vom beidhändigen Opus bietet eine Streaming-Plattform wie etwa die Naxos Music Library zurzeit sogar mehr als 280 Aufnahmen an. Dabei sind allerdings Zweit- und Drittausgaben unter neuem Label oder in Umkopplungen mitgezählt. Aber auch die Zahl „echter“ Neuveröffentlichungen liegt immer noch deutlich im dreistelligen Bereich.

Nimmt man zuerst diese vielen im Laufe von 90 Jahren entstandenen Aufnahmen des G-Dur-Konzerts näher ins Visier, fällt schnell zweierlei auf: Einmal, dass sie alle sich qualitativ relativ nahe sind, es jedenfalls deutlich geringere Qualitätsunterschiede zwischen ihnen gibt als bei den meisten anderen Werken aus dem FONO FORUM-„Klassikkanon“. Man trifft kaum je auf einen spektakulären „Ausreißer“ nach unten oder oben. Und zweitens ist auch die stilistische Bandbreite, die von den Veröffentlichungen abgedeckt wird, vergleichsweise schmal. Unterschiedliche „Richtungen“ wie etwa moderne und historisch-informierte Aufführungspraxis kommen sich nirgendwo ins Gehege. Es geht in den Aufzeichnungen im Wesentlichen nur um die Kernfrage der spielerischen und aufnahmetechnischen Qualität.

Als Ausgangspunkt einer diskologischen Inspektion bietet sich die einzige Aufnahme an, an der Ravel selbst direkt beteiligt war – wenigstens im Vorfeld: Es ist der Pariser Mitschnitt des G-Dur-Konzerts vom September 1932





Arturo Benedetti Michelangeli



Paul Wittgenstein

mit Marguerite Long, der seit einiger Zeit in gut anhörbarem Digitaltransfer vorliegt: Darin (und auch in ihrer Zweitaufnahme von 1952) geht es in den schnellen Ecksätzen umstandslos zur Sache, flott und lebendig, auch in den lyrischen Episoden ohne deutliche Drosselung des Tempos und völlig frei von sentimentalem Rubato. Der langsame Mittelsatz lässt, schlank im Ton und relativ zügig vorgetragen, deutlich erkennen, dass Ravel sich (nach eigener Aussage) beim Komponieren von Mozarts Klarinettenquintett hat inspirieren lassen.

Nach 1945 war es dann vor allem Monique Haas, die sich medial für das G-Dur-Konzert einsetzte.

Drei Plattenmitschnitte liegen mit ihr vor, mit Hans Schmidt-Isserstedt, Paul Paray und zuletzt, 1958, André Cluytens am Pult.

Im Ton weniger prickelnd brillant als Long, punktet sie in allen drei Versionen durch ihr betont „professionell“ wirkendes Spiel von fast trockener Direktheit und durch weitgehend konstante Tempi. Sie betont ebenso entschieden, aber eigenständig die neoklassischen Züge der Komposition.

1957 meldete sich Arturo Benedetti Michelangeli mit einer Einspielung zu Wort, die als eines der Zeugnisse

seines vielbewunderten manuellen Perfektionismus unter Kennern so etwas wie Popularität gewinnen konnte. Tatsächlich spielt er mit außergewöhnlich großem und rundem Ton, in den Ecksätzen zupackend und geradlinig, dabei im Ausdruck manchmal fast abweisend verschlossen, im langsamen Satz frei und ernst ausschwingend.

Dieser klassisch-beherrschten Linie der Interpretation folgten später und natürlich cum grano salis die Aufnahmen mit Alexis Weissenberg (1970), Aldo Ciccolini (1975) und auch Ivan Moravec (2003). In ihnen hat jeder seinen eigenen unverwechselbaren Klavierklang in die Produktion ein-

nimmt durch reichen Klang für sich ein, der dem Orchester volle Gerechtigkeit widerfahren lässt. Und auch Tzimon Barto (1988), der zuletzt vor allem durch extrem verlangsamte und versunkene Deutungen aufgefallen war, interpretiert überraschenderweise einen stilsicheren Ravel ohne alle Eigenwilligkeiten.

Rein quantitativ spielen Aufnahmen, die Ravels „neoklassischer“ Schreibart durch eine emotional gezügelte Lesart am besten gerecht zu werden versuchen, im Gesamtangebot allerdings nicht die Hauptrolle. Vorherrschend sind Darstellungen in der heute dominierenden Spielweise, die dem Expres-

siven, dem pianistisch persönlich Geformten wieder mehr Freiraum lässt – im Falle des G-Dur-Konzerts mit atmenden Tempi und sprechendem Ausdruck,

wodurch sich dann vor allem der lyrische zweite Themenkomplex des ersten Satzes deutlich abhebt von seinem unbeschwerten Anfang und der toccatenhaften Schlussgruppe. Dass auch dieser Ansatz zu künstlerisch überzeugenden Ergebnissen führen kann, zeigen exemplarisch vier französische Aufnahmen mit Samson François (1957), Pierre Sancan, Philippe Entremont (beide 1964) und

## Darstellungen, die dem Expressiven mehr Freiraum lassen

gebracht, aber jeder hat sich mit Erfolg auch um einen konzentrierten, geschlossenen Ablauf der Sätze bemüht. Als weitere gelungene „klassische“ Ravel-Interpretationen sei in diesem Zusammenhang noch die Aufnahme mit Joaquín Achúcarro (2001) genannt – übrigens die einzige mit einem Solisten und dem Orchester aus Ravels engerer baskischer Heimat. Ebenso die mit Cédric Tiberghien (2022); sie

## Empfehlungen

Samson François, Orchestre du Conservatoire, André Cluytens (1959); Warner

Martha Argerich, Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado (1967); DG (nur G-Dur Konzert)



Leon Fleisher, Baltimore Symphony Orchestra, Sergiu Comissiona, 1981 Vanguard (nur Linke-Hand-Konzert)



Pascal Rogé, L'Orchestre Symphonique de Montreal, Charles Dutoit; (1983); Oehms



Krystian Zimerman, Cleveland Orchestra, London Symphony Orchestra, Pierre Boulez (1994/96); DG

Jean-Efflam Bavouzet, BBC Symphony Orchestra, Yan Pascal Tortelier; (2009); Chandos

Javier Perianes, Orchestre de Paris, Josep Pons (2018); Harmonia Mundi (nur G-Dur-Konzert)

Cédric Tiberghien, Les Siècles, François-Xavier Roth (2022); Harmonia Mundi

Foto: Private Archiv/DG



Martha Argerich

Pascal Rogé (1983). Ebenso empfehlen sich Produktionen wie diejenigen mit dem musikantischen Virtuosen Julius Katchen (1966), mit Krystian Zimerman (1994), Zoltán Kocsis (1995) oder auch mit dem jungen Deutschen Oliver Triendl und dem Wahl-Berliner Louis Lortie (beide 1989) durch ihren emotionaleren Ansatz.

Ebenso wichtig war es vielen Pianisten (und Dirigenten) aber, in ihren Aufführungen mehr noch als die expressiven die leichten, spielerischen Züge von Ravels Konzert hervorzuheben. Vlado Perlemuter, Ravels junger Freund, sah es 1955 so, auch Nicole Henriot-Schweitzer, der junge Leonard Bernstein, nicht zuletzt die virtuose Martha Argerich. Mit ihr gibt es eine ganze Reihe von Aufzeichnungen, ihre stürmisch-razante Berliner Produktion mit Claudio Abbado (1967) ist wohl die bis heute bekannteste Einspielung des Werks überhaupt. Als weitere überzeugende Vertreter einer „leichteren“, dabei tonlich runden und gestalterisch geschliffenen Interpretationslinie seien nur noch herausgegriffen Alicia de Larrocha (1972), Anne Queffélec (1977) und aus dem neuen Jahrhundert Jean-Efflam Bavouzet (2009), Anna Vinnits-

kaya (2010), herausragend locker und schlank Yuja Wang (2015), schließlich der feinsinnige Javier Perianes (2017) und Francesco Piemontesi (2022).

Letztlich jedoch hängt der künstlerische Gesamteindruck einer Aufführung des G-Dur-Konzerts entscheidend von der Darstellung des langsamen Satzes ab. Er basiert ja auf einem der eindringlichsten, bewegendsten Einfälle Ravels: In ihm entfaltet sich, durch das Nebeneinander zweier Rhythmen in einem eigentümlichen Schwebezustand gehalten, eine getragene Melodie in einem fast rituell langsamen Tempo – „adagio assai“: Sie steht im Dreiviertel-Takt (also mit den Betonungen 1–2–3–4–5–6), gleichzeitig hört man im Bass aber ständig einen gegenläufigen Sechssteltakt (also 1–2–3–4–5–6). In der Praxis drängt sich, obwohl Ravel dies durch eine auffällige Notierung zu verhindern suchte, die 2x3er-Betonung gern vor. Und wenn der Pianist da nicht durch dezent zurückgenommene Bässe kompensierend eingreift, wird der Charakter der Musik fatal verfälscht, sie kann dann unversehens banal klingen, schlimmstenfalls wie ein müder langsamer Hm–ta–ta–Walzer aus der Kellerbar. Große, sensible Darstellungen, die diesen Eindruck vermeiden, finden sich

vorbildlich zum Beispiel bei Monique Haas, der Argerich, de Larrocha, Ciccolini, aber auch beim jungen Bernstein (1946), bei Jean Doyen (1955) und bei Michele Campanella (2003).

Anders als Ravel selber ließ Paul Wittgenstein sich nach der Konzertpremiere „seines“ Konzerts fünf Jahre Zeit bis zum Studio-Mitschnitt. Er war mit dem, was Ravel ihm komponiert hatte, erklärtermaßen unzufrieden, fand keinen echten Zugang zum Gelieferten. Man hört dies auch seiner 1937er-Aufzeichnung (unter Bruno Walter) an: Sie klingt, falsche Töne und ein paar Vereinfachungen gar nicht mal mitgewertet, ziemlich hölzern hingefetzt. Und auch andere Pianisten der Schellackplatten-Ära scheinen im Linke-Hand-Konzert anfangs nicht viel mehr gesehen zu haben als ein Demonstrationsobjekt, um noch mit einhändigem Klavierspiel gehörig Eindruck machen zu können. So sogar Größen wie Alfred Cortot (1934), Emil Gilels (1952/53 live), auch Vlado Perlemuter (1955), nicht zu vergessen schließlich der DDR-Pianist Siegfried Rapp (1970), der mit Wittgenstein das Schicksal teilte, im Krieg den rechten Arm verloren zu haben – allerdings im Zweiten Weltkrieg.

Aber dies war nur eine kurze Anfangsphase. Schon die Schweizerin Jacqueline Blancard unter Ansermet (1937) und später Munch, dann Robert Casadesus (1946) mit dem Concertgebouw Orkest behandelten das Konzert pianistisch und musikalisch nicht anders als ein „normales“ Konzert. Und spätestens seit den 1960ern herrschte in den Interpretationen weitgehende Übereinstimmung in Stil, Tempowahl und linkshändigem Können. Im Spielraum zwischen den kraftvoll-virtuosen Darstellungen etwa von Andrei Gawrilow (mit Rattle 1978) oder Jean-Yves Thibaudet (mit Salonen 1995), dem konzentriert-ernsten Kun-Woo Paik (mit Bertini 1988) oder der ausgeprägt lyrisch gestimmten Claire Chevallier (mit van Immerseel 2006) tun sich keine tiefen Gräben auf. Die insgesamt

prägnantesten und überzeugendsten Formulierungen für die unterschiedlichen Motive und Themen des Konzerts finden sich aber doch wohl in den Aufnahmen mit Krystian Zimerman (und Boulez 1994) und vor allem mit Leon Fleisher unter Comissiona (1982) und Ozawa (1992).

Zum Schluss nur ein Wort noch zur klanglichen Qualität der Aufnahmen: Niemand wird erwarten, dass Mono-Aufzeichnungen aus den 1930er- oder 1940er-Jahren mit neueren Stereo- oder Digitalproduktionen mithalten können, was Klarheit und „Durchhörbarkeit“, Breite und Tiefe der Abbildung angeht. Da aber heute fast alle vordigitalen Aufnahmen der Ravel-Konzerte vor der Wiederveröffentlichung einem mehr oder weniger gründlichen Remastering unterzogen wurden, bieten die meisten von ihnen ein Klangbild, in dem die alten „systembedingten“ Schwächen der Entstehungszeit – oben und unten beschnittene Frequenzumfänge und/oder Verfärbungen – kaum noch eine Rolle spielen. Und mit der klanglichen Balance zwischen Klavier und Orchester stimmte es bei den meisten Aufzeichnungen schon im Originalzustand.

Für gewöhnlich bieten daher nur noch die Anfangstakte beider Konzerte Ansatzpunkte für einen kritischen Einwand: In manchen Aufnahmen des G-Dur-Konzerts kann sich das Pikkolo mit dem Hauptthema nur unzureichend gegen die Begleitfiguren des Klaviers durchsetzen. Und im Linke-Hand-Konzert klingt der leise Anfang der tiefen Streicher und des Kontrafagotts nicht selten überproportional laut. Offenbar hatten die Toningenieure in vielen der frühen Aufzeichnungen die Bässe angehoben, um Verluste auszugleichen, die damals beim Durchlaufen der Wiedergabekette bis zu den Lautsprechern stärker und unvermeidlicher waren als normalerweise heute – beides Schwachpunkte, die aber nicht ausreichen, diese Aufnahmen aus dem Blick zu verlieren. ■

## Empfehlungen

### Historische Einspielungen:

#### G-Dur-Konzert

Marguerite Long, Orchestre Symphonique, Pedro de Freitas-Branco („im Beisein Ravels“) (1932); APR

Monique Haas, NWDR Sinfonieorchester, Hans Schmidt-Isserstedt (1951); Profil

Vlado Perlemuter, Orchestre de l'Association des Concerts Colonne, Jascha Horenstein (1955); Vox

Arturo Benedetti Michelangeli, Philharmonia Orchestra, Ettore Gracis (1957); Warner

#### Linke-Hand-Konzert

Paul Wittgenstein, Concertgebouw-Orchester, Bruno Walter (1937); Membran

Robert Casadesus, Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy (1948); Membran

Jacqueline Blancard, Orchestre de la Suisse Romande, Ernest Ansermet (1953); Decca

