

Folge 133: Prokofjews fünf Klavierkonzerte

Klassiker der *Moderne*

Foto: picture-alliance / ak-g-images



Sergei Prokofjew 1917 beim Klavierspiel.

Zur Entstehungszeit noch umstritten, zählen
Prokofjews Klavierkonzerte inzwischen zum
Kernbestand unseres Musikrepertoires.

Von Ingo Harden

Als der junge Sergei Prokofjew im Sommer des Jahres 1912 sein erstes Klavierkonzert der Öffentlichkeit präsentierte – er selber, ein eben 21 Jahre alt gewordener Musikstudent am Sankt Petersburger Konservatorium, saß als Solist am Klavier –, spendeten ihm die anwesenden Musiker und Kritiker einigen Beifall. Ihre Zustimmung galt der Neuartigkeit und Originalität des Komponierten. Aber es gab auch heftige Kritik. Sie entzündete sich an der „ungehobelten Wildheit“ der Tonsprache des jungen Mannes, die nach geltenden Maßstäben, wie es in der Presse hieß, „kaum noch Musik genannt zu werden“ verdiene – das beliebte Totschlagargument.

Als Prokofjew nur ein Jahr später ein zweites, weit größer angelegtes Klavierkonzert folgen ließ, entwickelte sich die Premiere zu einem regelrechten Skandal. Konzertbesucher verließen protestierend den Saal, ein Journalist wusste zu berichten, es seien Äußerungen gefallen, dass man „bei dieser Musik wahnsinnig werden“ könne (den Anstoß dazu gab sicherlich schon im ersten Satz die große Klavierskandenz, die sich zu einer tumultuösen, bis dahin tatsächlich „unerhörten“ Klangverdichtung aufbaut). Und als Prokofjew das Werk ein Dutzend Jahre später, mittlerweile in Paris zu Hause, in nachgebesserter Form dem Kreis um

den berühmten Impresario Sergei Diaghilew präsentierte, fühlte sich einer der prominenten Zuhörer an „ein wildes Tier“ erinnert.

Der Ruf eines Revolutionärs, eines musikalischen Enfant terrible hing Prokofjew dann bis weit über seinen Tod 1953 hinaus nach – trotz der „Symphonie classique“, trotz der „Romeo und Julia“-Suiten und des Märchens von „Peter und dem Wolf“. Als zum Beispiel Mitte der 1970er-Jahre der junge Andrei Gavrilov bei seiner ersten Pressekonferenz in Hamburg dessen motorische „Suggestion diabolique“ quasi als Zugabe in die Tasten hämmerte und das Stück im anschließenden Gespräch pauschal der Romantik zuschlug, erhob sich von Seiten einiger anwesender Kritiker sofort Protest gegen diese „falsche“ Zuordnung...

Tatsächlich begann sich in jenen Jahren die öffentliche Meinung über Prokofjew zu wandeln. „Populär“ sollte das Gros seiner Werke nie werden. Aber Klaviermusik oder Sinfonien von ihm wurden zunehmend als Kompositionen gesehen, die trotz ihrer oft so rauen Ausdrucksweise die große Tradition der

Musik des 19. Jahrhunderts weiterführten. Fast mehr noch die Klavierkonzerte – Prokofjew hatte bis 1932 weitere drei Werke für das Instrument geschrieben. Und heute wird das Korpus seiner fünf Konzerte, obwohl längst noch nicht jedermanns Sache, neben den Konzerten eines Mozart und Beethoven, Liszt und Brahms, Tschaikowski, Rachmaninow und Bartók wie selbstverständlich dem Kernbestand unseres aktuellen Musikrepertoires zugerechnet.

Aber natürlich: Prokofjews Gattungsbeiträge unterscheiden sich von den Konzerten seiner Vorgänger erheblich durch eine oft schroffe, dabei manchmal ins Ironische oder Süffisante umschlagende Diktion, durch eine attackierende Rhythmik und durch ihr unverwechselbar eigenes, manchmal folkloristisch gefärb-

Einer der
Zuhörer fühlte
sich beim 2.
Klavierkonzert
an „ein wildes
Tier“ erinnert

tes Erscheinungsbild. Auch ist seine Fünfer-Serie formal und stilistisch alles andere als einheitlich. Das bekannte dreisätzig Schema der klassisch-romantischen Konzerte zeigt allein das dritte Konzert. Das erste Konzert ist à la Liszt auf eigenwillige Art einsätzig, die Nummern 2 und 4 bestehen aus vier Sätzen, das fünfte ist sogar fünfsätzig angelegt.

Foto: Teldec Bildarchiv



Vladimir Ashkenazy

Foto: Deborah Feingold/Sony Classical



Yefim Bronfman

Foto: Decca / Mark Bayley



Olli Mustonen

Was aber nicht heißt, dass der Umfang der beiden späteren Werke entsprechend mitgewachsen ist. Denn während die Partituren der frühen Konzerte noch die herkömmliche Anlage zeigen und die reiche Orchesterpalette der Jahrhundertwende einsetzen (das Dritte sogar Kastagnetten fordert), sind die beiden späteren, bis heute weitgehend unbekannten Werke knapper gefasst, sie sind vom Stilwandel hin zum abgespeckten Neoklassizismus geprägt, den Strawinsky Anfang der 1920er-Jahre initiiert hatte: So beginnt und endet der Sonderfall des Vierten, das Prokofjew auf Bestellung des kriegsversehrten Paul Wittgenstein „für die linke Hand allein“ komponierte, mit einem an Bach erinnernden Lauffhema. Und das Fünfte, übrigens 1932 in Berlin von Prokofjew mit Furtwängler am Pult aus der Taufe gehoben, ist äußerst abwechslungsreich und transparent orchestriert.

Durchaus eigenes Profil besitzen auch die Solopartien der Prokofjew-Konzerte mit ihren vielen originell variierten Oktavgängen und Doppelgriffen, mit oft ineinandergreifenden Händen neben überraschend „glatten“ Laufpassagen. Wie überhaupt seine Musik von der Lust geprägt zu sein scheint, es anders machen zu wollen als alle anderen vor und neben ihm. So setzt Prokofjew – nur zwei Beispiele! – im Finale des dritten Konzerts nicht allein üppig wogende Glissandi ein, er lässt

sie sogar im engen Sekundabstand über die Tastatur schleifen (und fordert dafür einen geradezu abenteuerlichen Fingersatz, bei dem jeder Finger zwei Tasten gleichzeitig anschlagen soll). Und während es seit Mozart feste Tradition ist, die virtuose Solokadenz als Höhepunkt des Satzes durch einen allmählich zum Fortissimo sich steigernden Tusch des

vollen Orchesters vorzubereiten, lässt Prokofjew gleich im ersten Konzert, demonstrativ aus der Reihe tanzend, das entsprechende Crescendo unversehens in ein leeres Unisono allein der Hörner und der Tuba einmünden ...

Ein an Überraschungen reicher Werkkomplex also, der sich allerdings noch auf Jahre dem mit dem Partiturlesen nicht vertrauten Nichtmusiker nur schwer erschloss. Denn Konzertaufführungen waren anfangs nicht eben häufig, und es entstanden nur wenige Aufzeichnungen auf den damaligen Tonträgern – Schellacks, seit den frühen 1950er-Jahren auch Langspielplatten. In der Sowjetunion hatte sich Svyatoslav Richter für das erste und fünfte Konzert seines 25 Jahre älteren Freundes eingesetzt, in der Tschechoslowakei wurden Dagmar Baloghová, in den USA Dimitri Mitropoulos, in Frankreich der junge Julius Katchen zu lange Jahre einsamen Vorreitern.

Später begannen Aufzeichnungen einzelner Konzerte sich zu häufen. Aber eine erste Gesamtaufnahme aller fünf Konzerte ließ offenbar doch noch bis Ende der 1960er-Jahre auf sich warten: John Browning spielte sie mit dem Bos-

ton Symphony Orchestra unter dessen Chef Erich Leinsdorf, der ja für die Musik des frühen 20. Jahrhunderts brannte. Anfang der 1970er-Jahre engagierte sich dann der Franzose Gabriel Tacchino für Prokofjew. Ihm folgten auf Philips sein

blutjunger Landsmann Michel Béroff und kurz darauf Vladimir Ashkenazy in einer Decca-Einspielung mit dem London Symphony Orchestra unter André Previn – sie gilt vielen bis heute als maßstäblich.

Seit Einführung der CD in den frühen 1980er-Jahren erschienen dann regelmäßig, wenn auch in größeren Abständen

Prokofjews Musik scheint von der Lust geprägt zu sein, es anders machen zu wollen

Das neue SONDERHEFT von STEREOD®



für nur
9,80 Euro
jetzt am
Kiosk*

AUCH ALS E-PAPER

Einmal heruntergeladen –
immer für Sie verfügbar.
Egal ob Smartphone,
Tablet oder Computer.
Mehr Informationen auf
www.nitschke-verlag.de

* oder direkt portofrei
beim Verlag bestellen,
Hotline 02251 650 46 0



www.stereo.de

weitere Gesamtaufnahmen mit Pianisten aus aller Welt. Begibt man sich anhand des aktuellen Angebots auf große Hörreise durch die vielgestaltige Landschaft der Prokofjew-Konzerte, so verstärkt sich von Titel zu Titel der Eindruck, dass es auf diesem Gebiet zwar derzeit große Preis-, aber vergleichsweise geringe Qualitätsunterschiede gibt.

Es versteht sich, dass die frühen Einspielungen in Bezug auf klangliche Fülle, Offenheit und Feinzeichnung nicht mit den jüngeren Produktionen konkurrieren können. Aber die üblichen Nachbearbeitungen beim digitalen Transfer älterer Aufzeichnungen haben die Abstände erheblich schrumpfen lassen, können oft sogar, sofern man nicht auf exquisiter High Fidelity besteht, vernachlässigt werden.

In ähnlicher Richtung wirkt sich aus, dass sowohl Solisten als auch Orchester im Spieltechnischen und im Umgang mit dem Medium in den vergangenen Jahrzehnten aufgeschlossen haben. Ohnehin sind die spielerischen Anforderungen Prokofjews ja so hoch, dass nur die Sattelfestesten ihrer Zunft bereit waren, diese Konzerte mit sich „auf immer und ewig“ fixieren zu lassen. Und schließlich fordert allein schon die Schreibweise Prokofjews deren Interpreten so stark, dass ihnen nur wenig Spielraum für eigensinnige Auslegungen bleibt, weniger jedenfalls als für die meisten Konzerte des 18. oder 19. Jahrhunderts. Daher findet sich in der Diskografie der Konzerte Prokofjews keine Aufnahme, vor der ein Kritiker warnend ein großes Stoppschild aufpflanzen müsste.

Die Unterschiede beschränken sich – vom erwähnten klanglichen Niveau abgesehen – im Wesentlichen auf die Frage, in welchem Umfang eine Interpretation darauf abzielt, Prokofjew eher als den harschen Neuerer darzustellen, als der er seinen Zeitgenossen erschien, oder sich eher sachlich, „objektiv“ um eine professionelle Ausführung auf aktuellem Niveau zu bemühen und dafür

in Kauf zu nehmen, dass Prokofjews Eigentum am Ende unter Umständen weniger prägnant zur Geltung kommt.

Was bei diesem zweiten, dem „klassischen“ Ansatz im günstigsten Fall herauskommen kann, zeigt exemplarisch schon eine der frühesten Produktionen, die Londoner Aufnahme mit **Vladimir Ashkenazy**: In der Klavierstimme rangieren Klarheit, Abrundung und Ebenmaß vor drastisch plakativer Rhetorik, Dirigent André Previn und das britische Spitzenorchester bleiben in Tempo und Dynamik immer beherrscht. Das Ergebnis ist rein klangästhetisch kaum zu übertreffen.

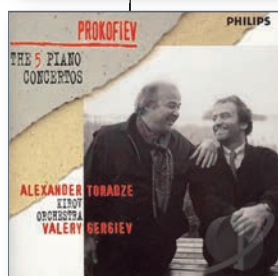
Ungefähr den Gegenpol dazu, nämlich eine Aufführung, die vor allem das revolutionäre Potenzial von Prokofjews Musik zum Klingen bringen will, bildet das Gemeinschaftsunternehmen der Pianisten **Boris Berman** und **Horacio Gutiérrez**. Da geht es ebenfalls hochrangig, aber deutlich raubeiniger zu, manchmal – wie etwa gleich beim Hauptthema des ersten Konzerts, das Francis Poulenc einen „athletischen Jubelgesang“ nannte – sicher etwas massiv und schwer, aber immer packend präsent. Einen ähnlich extravertierten Charakter zeigen auch die Brüsseler Aufnahmen mit **Rahman El Bacha** als Solist; allerdings muss man bei ihnen als Live-Mitschnitten kleine Abstriche machen, was Präzision und Feinheit des Zusammenspiels angeht.

Zwischen diesen beiden Polen haben die anderen Interpretationen der Konzerte ihren mehr oder weniger eigenen Weg gefunden. Die Produktion mit **Nikolai Demidenko** ist der Ashkenazy-Aufnahme nahe in der eher milden Ausleuchtung der Partituren – manche meinen allerdings, sie klingen für Prokofjew fast schon zu weich. Weit mehr noch trifft dies auf die russische Einspielung mit der brasilianischen Pianistin **Eliana Rodrigues** zu, die alle manuellen Hürden locker überwindet und ausgesprochen harmonisch musiziert – „typisch weiblich“, wäre wohl

Derzeit greifbare Gesamtaufnahmen

(in chronologischer Reihenfolge der Aufnahme, V = Jahr der Erstveröffentlichung)

- John Browning;** Boston Symphony Orchestra, Erich Leinsdorf (RCA 1965, 1969)
- Gabriel Tacchino;** Orchestre Philharmonique de Luxembourg, Louis de Froment (Vox 1972-1977)
- Michel Béroff;** Gewandhausorchester Leipzig, Kurt Masur (Philips 1974/Erato)
- Vladimir Ashkenazy;** London Symphony Orchestra, André Previn (Decca 1975)
- Boris Berman, Horacio Gutiérrez;** Royal Concertgebouworkest, Neeme Järvi (Chandos 1989, 1990)
- Kun Woo Paik;** RSO Katowice, Antony Wit (Naxos 1991)
- Wladimir Krainev;** Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Dmitri Kitajenko (Teldec 1991, 1992)
- Nikolai Demidenko;** London Philharmonic Orchestra, Alexander Lazarev (Hyperion 1995)
- Yefim Bronfman;** Israel Philharmonic Orchestra, Zubin Mehta (Sony (Sony V1993, 1994)
- Alexander Toradze;** Kirov Orchestra, Valery Gergiev (Philips 1995-1997)
- Oleg Marshev;** Sønderjyllands Symfoniorkester, Niklas Willen (Danacord 2001)
- Eliane Rodrigues;** St. Petersburg Philharmonia, Edward Serov (Stylin'Art V2003?)
- Abdel Rahman El Bacha;** Orchestre Philharmonique de la Monnaie, Kazushi Ono (Fuga libera 2004)
- Jean-Efflam Bavouzet;** BBC Philharmonic, G. Nosedà (Chandos 2012, 2013)
- Vadym Kholodenko;** Fort Worth Symphony Orchestra, Miguel Harth-Bedoya (Harmonia mundi 2014-2017)
- Olli Mustonen;** Finnish Radio Symphony Orchestra, Hannu Lintu (Ondine 2015-2017)



in vorgedruckten Zeiten formuliert worden. Ebenfalls überzeugende, doch mitunter leicht einebnende Gewandtheit kennzeichnet die dänischen Aufzeichnungen mit **Oleg Marshev**. Durchgehend hell gestimmt und temperamentvoll gespannt dagegen die zügigen Frankfurter Einspielungen unter Dmitri Kitajenko, in denen **Vladimir Krainev** mit ausgesprochen leichter Hand ein glänzendes Feuerwerk abbrennt.

Schließlich gibt es Prokofjew-Interpretationen, die den goldenen Mittelweg einzuschlagen und den konträren Aspekten der Musik gleiches Gewicht zu geben versuchen, nämlich das Charakteristische der Musik deutlich herauszubringen, ohne darüber die unterschiedene Zeichnung der Satzkonturen zu vernachlässigen. Schon **John Browning** und Erich Leinsdorf nahmen sich dies vor, vordergründig brillanter, aber auch flotter folgten ihnen **Gabriel Tacchino** mit Louis de Froment und später Zubin Mehta in Zürich mit dem gewichtigen, hier manchmal etwas introvertiert wirkenden **Yefim Bronfman** am Klavier. Weniger durch reife Überlegenheit als durch jugendlich ungestümen Sturm und Drang

kann **Michel Béroff** punkten, der dabei vom Leipziger Gewandhausorchester unter seinem damaligen Chef Kurt Masur zielstrebig bestärkt wird – eine der nach wie vor stilistisch geschlossenen Realisierungen der Konzerte. Ebenfalls in diesen Zusammenhang gehören aber auch

die etwas düster und schwer ausgefallene Produktion mit **Kunwoo Paik** und als bisher jüngste Auseinandersetzung eine im texanischen Fort Worth entstandene Aufnahme mit **Vadym Kholodenko**, die jedoch pianistisch an manchen Stellen noch nicht ganz „fertig“ wirkt.

Und zum guten Ende drei Aufnahmen, die in der Diskografie eine gewisse Sonderstellung einnehmen und auf jeden Fall besondere Beachtung verdienen. Dass **Olli Mustonen** eine sehr eigenwillige, extrem analytische Art der Ausdeutung praktiziert, ist ja seit langem ein Stein des Anstoßes. Er unterzieht auch Prokofjews Partituren dieser quasi buchstabierenden, oft penetrant überdeutlichen Spielweise. Prokofjews Konzerte verkraften diesen sehr persönlichen Interpretationsstil aber überraschend gut, weit besser als die meisten der älteren Vorgänger. Wenngleich auch diesmal manches etwas statisch und laut ausgefallen ist: Mustonens Auslegungen sind, zumal Hannu Lintus finnische Orchester gut mitzieht, vor allem in den Konzerten Nr. 4 und 5 von eindringlicher Wirkung.

Transparenz ist auch das wichtigste Merkmal der Prokofjew-Serie mit **Jean-Efflam Bavouzet**. Doch wirkt sie weniger erzwungen, sondern ergibt sich quasi von selbst aus dem lockeren und beweglichen Musizieren aller Beteiligten: Ein Prokofjew mit französischem Akzent – manchmal fast zu beweglich, aber mit viel potenziellem Hörgewinn.

Für mich insgesamt am eindrucksvollsten dann allerdings doch **Alexander Toradze** und das Kirov-Orchester mit Valery Gergiev am Pult: Die Aufnahme ist fast noch farbiger, auch klanglich durchsichtiger musiziert, und ihre vorbildlich breite Ausdrucksskala reicht pianistisch und orchestral von kammermusikalischer Feinheit bis zu voller Kraftentfaltung, bleibt so der Eigenart und Komplexität dieser Partituren nur wenig schuldig. ■