

EDVARD GRIEGS  
KLAVIERKONZERT  
IN A-MOLL  
EINE WERK-  
BETRACHTUNG  
MIT INTER-  
PRETATORISCHEN  
HINWEISEN

Das Klavierkonzert op. 16 von Edvard Grieg gehört zu jenen bemerkenswerten Werken, deren weltweite Beliebtheit und Verbreitung nicht recht zur Skepsis paßt, auf die sie namentlich in den Nachkriegsjahrzehnten seitens der beruflichen Musikästhetik und -kritik gestoßen sind. Dies gilt besonders für den deutschen Sprachraum, in dessen Grenzen die gehobene Unterhaltung auf die konzertante Abschuß-, zumindest aber auf die Warteliste gesetzt wurde.

Von Peter Cossé

Im Fall des Grieg-Konzerts hatte dies – ähnlich wie im Fall des zweiten Klavierkonzerts von Franz Liszt – zur Folge, daß vor allem im Konzertsaal von vielen in Frage kommenden und nach wie vor an dieser Partitur interessierten Pianisten ein erzwungener Bogen um dieses Werk gemacht wurde, während dieselben Persönlichkeiten sich nicht scheuten, den Schallplattenfirmen das entsprechende Material zur Verfügung zu stellen. Wagte es der eine oder andere Veranstalter, dennoch einmal mit diesem dreisätzigen „Peer Gynt“ für Klavier und Orchester die schier unabänderlichen Aufführungssequenzen von Mozart-, Beethoven-, Chopin-, Schumann-, Brahms- und Rachmaninoff-Konzerten zu durchbrechen, so waren sich vor allem jene kritischen Instanzen prompt einig, die sich in geschmacklicher Hinsicht keine Blöße geben wollten und die sich mit ihrer genußfeindlichen Grundeinstellung schon längst an den Konzerten von Saint-Saëns, am Lisztschen „Totentanz“, an den Konzerten von Glasunow, Rimsky-Korssakoff und Skriabin – oder auch nur an den urheberrechtlich sowieso zweifelhaften Orchesterparts der Chopin-Konzerte ausgelassen hatten.

Im Fall des Grieg-Konzerts erweist es sich einmal mehr, daß forcierte Gescheitheit bei der Beurteilung dieses Komponisten eine Fülle von Überheblichkeit und Unklugheit impliziert. Subjektiv begründete Ablehnung, wie sie aus dem Munde etwa von Glenn Gould in bezug auf das Mozartsche c-Moll-Konzert (KV 491) oder aus der Feder Theodor W. Adornos an die Adresse des finnischen Komponisten Jean Sibelius überliefert ist, kann durchaus anregend und fruchtbar auf die eigene Positionsbestimmung wirken. Aber sie sollte nicht zum Evangelium erhoben und mit einer Unterwürfigkeit quittiert werden, die unter Umständen für viele Jahre eine Art Aufführungsbeschränkung nach sich zieht.

Das Klavierkonzert von Grieg entstand knapp ein Vierteljahrhundert nach der

Fantasie-Fassung des Klavierkonzerts von Robert Schumann. Formale, thematische und entstehungsge- schichtliche Parallelen haben dazu geführt, daß zum einen die Griegsche a-Moll-Variante immer wieder als nordisierte Zweitverwertung deutsch-romantischen Ideenreichtums angesehen worden ist, zum anderen aber gerade die Schallplattenfirmen und die interessierten oder ihnen programmatisch entgegenkommenden Interpreten beide Werke für eine Plattenedition eingespielt haben. Dies wurde möglich, als in den 50er Jahren die Kapazität der Langspielplatte – mit den damals fast unvermeidlichen Verzerrungstendenzen im Innenraum – eine Spieldauer von etwa 60 Minuten ermöglichte. Bei den neueren Tonträgern, Compact Disc und Laser Disc, werden sich in Zukunft die Herausgeber überlegen müssen, welche Solo- oder Konzertstücke sie an die Hauptwerke anhängen, denn vor allem Wiederveröffentlichungen lassen sich heutzutage kaum mehr mit einer Spielzeit von unter 70 Minuten an den (zumindest quantitativ) verwöhnten Kunden bringen.

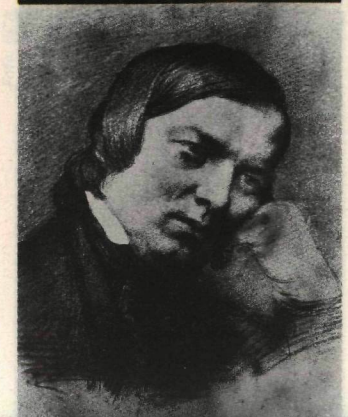
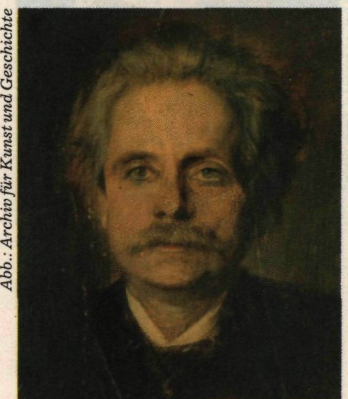
Schumann und Grieg – ein altes und, wie die Kataloge beweisen, schier unerschöpfliches Thema! Zu den Ähnlichkeiten und Übereinstim-

mungen zwischen beiden Kompositionen über die tonartliche Identität hinaus seien nur die wichtigsten Aspekte in Erinnerung gerufen: Beide im Bereich der Großformanlage dreisätzig konzipierten Stücke werden nach äußerst knappen, fast perkussiven Orchestervorspielen durch energisch absteigende Akkord- bzw. Oktavserien eröffnet. Lyrische Szenen im Binnenraum der Einleitungssätze schaffen vorübergehend ein vergleichbares Klima. In beiden Werken sind die Kadenzten auskomponiert und werden von Coda-artigen Entwicklungen bis zum Satzende – jeweils beschleunigt im Tempo – in enger Verschränkung von Soloinstrument und Orchester weitergeführt und abgeschlossen. Die Mittelsätze leiten ohne Zäsur in den Finalteil über, wobei die Gemeinsamkeiten dieser Abschnitte eher episodisch-farblicher Natur sind, obwohl man die lyrische Binnenszene im Grieg-Konzert zumindest in formaler Hinsicht als Pendant zum Fugato-Abschnitt des Schumann-Konzerts betrachten könnte.

Neben diesem hier skizzierten Verwandtschaftsverhältnis der a-Moll-Konzerte sollten jedoch auch für die Einschätzung des gesamten schöpferischen und biographischen Panoramas wichtige Lebensumstände der beiden Klavierkonzert-Autoren beachtet werden. Sahen sich nämlich die jungen Lieben Clara Wieck und Robert Schumann mit der erbitterten Opposition des Vaters Friedrich Wieck konfrontiert, so fand auch die Beziehung zwischen dem Leipziger Konservatoriums-Absolventen Edvard Grieg und seiner Cousine Nina Hagerup zunächst

keine Zustimmung seitens des Elternhauses. Vater Grieg hatte über die „unvernünftige Verlobung“ geschimpft – und im Gegensatz zur bekanntermaßen selbstherrlichen und lebensfeindlichen Position des Vaters von Clara Wieck mag man die Sorge der Eltern von Grieg zumindest aus familiengeschichtlichen Erwägungen heraus für angebracht halten. Was beide Elternpaare unbekannterweise jedoch zwangsläufig selbst über viele Kilometer hinweg verbinden mußte: Sie waren letzten Endes gegen den Willen ihrer Kinder machtlos. Schumann heiratete 1840 mit gerichtlicher Rückendeckung in der Schönfelder Dorfkirche bei Leipzig jene Clara, der zuliebe er die einsätzliche a-Moll-Fantasie zum besagten Klavierkonzert op. 54 ausarbeitete. Nina Hagerup und Grieg vermählten sich – nun doch mit Einverständnis der Eltern – im Juni 1867. Und wenn man der Überlieferung trauen darf, so hatte Robert Schumann als stiller Ehepartner allein durch seine kompositorische Suggestivkraft fungiert. „Wir spielten Schumanns B-Dur-Symphonie vierhändig“, notierte Nina Grieg, „und beschlossen zu heiraten.“

Welche Momente aus den bisher angesprochenen werkbiographischen Fakten, aus der spezifischen Anlage und natürlich auch aus der subjektiv aus allen Daten herausgelesenen „Botschaft“ Griegs sollten oder könnten für eine Interpretation ausschlaggebend sein, die neben der rein technischen Glaubhaftigkeit den Hörer unserer Tage nicht nur mit dem Mindesten, sondern mit dem Äußersten aller dem Stück innewohnenden Kräfte bekanntmacht? Ich möchte in diesem Zusammenhang – und bevor ich auf die wichtigsten der mir bekannten Einspielungen eingehe – wenigstens ein paar Gesichtspunkte hervorheben, die bei der Realisation dieses a-Moll-Konzerts von Belang sind. Dabei scheue ich mich nicht, auch – oder gerade – die norwegische Landschaft und das spezifische Klima mit seinem Langzeitwechsel von hellen und dunklen Monatsperioden als eine wesentliche



Aufgrund formaler, thematischer und entstehungsge- schichtlicher Parallelen wurde Griegs Klavierkonzert in a-Moll auf Schallplatten oft mit Schumanns Klavierkonzert gekoppelt.

Hintergrundinformation für jeden Interpreten hervorzuheben – ganz gleich, ob es sich um den Pianisten, den Dirigenten oder den mitkolorierenden Orchestermusiker handelt. Die sonderbare, gemütsbewegende Synthese aus Weite und Verengung, aus Ausblick und Sichtbegrenzung, aber auch aus Besiedlung und Einsamkeit hat den norwegischen Menschen – und zumal einen Mann von schottischer Herkunft wie den aus Bergen stammenden Grieg – mit allen Konsequenzen von Nachdenklichkeit, Schwermut und kreativer Urwüchsigkeit geprägt. Es ist kein Zufall, daß im großeuropäischen Raum vor allem der musikalische Nachwuchs aus Finnland und Norwegen noch am ehesten seine unverbrauchten gestalterischen Impulse aus dem erlernten Wissen um die mitteleuropäische Kunst, aber schier triebhaft aus den akustischen Wertvorstellungen der Gegenwart bezieht. Die Volksmusik mit ihrer in letzter Zeit auch bei uns wieder stärker ins Blickfeld rückenden Hardanger Fiedel pulsiert in den tänzerischen Passagen des a-Moll-Konzerts ebenso unüberhörbar wie die poetischen Nachdenklichkeiten auf subtile Weise Eingang in die ruhigen melodischen Entfaltungen gefunden haben. Und es gilt zu bedenken, daß der stille, Einsamkeitsgewohnte Norweger ein beträchtliches Potential an Temperament besitzt. Es muß nur geweckt werden.

Ergänzend zu diesen Erlebens- und Werkperspektiven scheint mir für eine verantwortungsvolle, fundierte Wiedergabe des Werkes Vertrautheit mit dem Griegschen Schaffen unerlässlich zu sein. Etwa die quecksilbrigen „Lyrischen Stücke“ op. 43, die kargen, depressiven Situations- und Stimmungsschilderungen der späten Miniaturen ab op. 65, aber auch eine fast ungebrochen extrovertierte Brauchstumsstudie wie der „Hochzeitstag auf Troldhaugen“ (op. 65,6) werden jedem Studierenden wichtige

Hinweise darüber geben, wie Grieg im Rahmen der konzertanten Großform rhythmisch-koloristische Effekte aus der Tanzboden-Sphäre und beschauliche Aspekte der melodischen Beschwichtigung einmal in den großen Zusammenhang einarbeitet, ein anderes Mal in der miniaturistischen Spielart des Charakterstückes komprimiert. Darüber hinaus wird sich wohl noch niemand des falschen Eindrucks geschämt haben, die „Schlager“ aus der 23teiligen Bühnenmusik zu „Peer Gynt“ (op. 23) dem Charakter und Aroma nach schon im unprogrammati-

Bei der ersten groben Trennung von Spreu und Weizen scheiden aus der Discographie des Grieg-Klavierkonzerts verhältnismäßig wenige Aufnahmen aufgrund einer völlig verfehlten gestalterischen Einstellung oder ungenügender technischer Übertragungsmittel (solistisch, orchestral und aufnahmetechnisch) aus. Hier wären der Ordnung halber zu nennen: Einspielungen mit **Sondra Binaça** und einem „Festival Orchestra“ unter der Leitung des sicher bei anderer Gelegenheit erfolgreicheren Winfried Zillig, mit **Gabriel Tacchino** und dem Dirigenten Armin Jordan am Pult des Opernorchesters von Monte Carlo, und schließlich die Version des an sich fabelhaften Pianisten **François-René Duchâble**, dem ein gütiges Schicksal sicher dereinst einmal Gelegenheit geben wird, eine Zweiteinspielung unter günstigeren Bedingungen durchzuführen, als sie von der Erato-Technik und den ziemlich verwahrlosten agierenden Straßburger Philharmonikern mit ihrem damaligen Chefdirigenten Theodor Guschlbauer arrangiert worden sind.

Wenig „Ausfälle“ mithin, dafür aber eine Vielzahl von Einspielungen, denen eben-

schen Reglement des Klavierkonzerts schemenhaft wiedererkannt zu haben. Aus diesem Umstand resultiert mit Sicherheit die überdurchschnittliche Beliebtheit des Werkes, denn die melodische und koloristische Verfahrensweise löst gerade im weniger vorbereiteten Hörer Assoziationen aus, die sich später – bei näherer Überprüfung des ästhetischen Umfeldes – als zutreffend erweisen. Der Musikfreund tappt also nicht im dunklen, sondern jene Qualitäten, die er erahnt und erfüllt, decken sich durchaus mit den Feststellungen des Fachmanns.

sowenig vorzuwerfen wie überdurchschnittliche Überzeugungskraft nachzusagen ist. Es handelt sich gleichsam um eine interpretatorische Grauzone, ein verhaltenspsychologisches Niemandsland irgendwo zwischen klassi-

scher Ebenmäßigkeit, technischer Gediegenheit und seriöser Ausgewogenheit in allen Fragen der Temperamentsbeurteilung. Dies hängt mit den anfangs versuchsweise angelegten Stimmungs- und Entstehungseigenheiten zusammen, die offenbar von vielen Ausführenden nur mangelhaft oder – wenn schon gründlich recherchiert – nur halbherzig in ein interpretatorisches Konzept überführt werden. Nehmen wir – dem Alphabet nach – die Aufnahmen mit Dimitrij Alexejew, Adrian Aeschbacher, Stephen Bishop (Kovacevich), Jorge Bolet, Jens Harald Bratlie, Van Cliburn, Pascal Devoyon, Philippe Entremont, Justus Frantz, Horacio Gutierrez, Viktor Jersco, Grant Johannesen, Eva Knardahl, Radu Lupu, Cécile Ousset, Roland Pöntinen und Einar Steen-Nokleberg, so bleibt dem Exegeten nur die Unterscheidung aller Wiedergabe-Bemühungen in zwei Rubriken: in eine der (halbwegs) konstruktiven und klanglichen Geradheit und tendenziellen Unbeteiligtheit und schließlich in eine Sparte, in der Lässigkeit im Rhetorischen und Starrheit in der Detailformulierung zu einer ganz besonders wenig ereignisreichen Verbindung führen. Da-

Wenige „Ausfälle“, viele solide (und einige exemplarische Aufnahmen) verzeichnet die Discographie von Griegs Klavierkonzert in a-Moll, darunter Einspielungen mit Radu Lupu, Van Cliburn, Jorge Bolet...

bei bin ich sicher, daß etwa **Radu Lupu** mit einer Live-Darstellung seine schüchternen Landschafts- und Folklore-Beschreibungen aus der „Studio“-Atmosphäre um vieles an Pointiertheit übertreffen würde. Und so versierte, belastbare und im entscheidenden Moment auch einfallsreiche Musiker wie **Pascal Devoyon** oder **Jorge Bolet** dürften unter vitaleren Aufführungsbedingungen oder zu einem früheren Zeitpunkt ihrer Laufbahn die besseren Karten für dieses Plan- und Traumspektakel in Richtung Polarkreis ziehen oder gezogen haben. Die echten Detailprobleme des a-Moll-Konzerts beginnen nicht mit den ersten Takt – also jenen herabstürzenden, gewissermaßen ausgedünnten und begradigten Schumann-Konzertakkorden –, sondern im verhaltenen, lyrisch-tänzerischen Thema, um das sich die meisten Spieler offenbar zu wenig Gedanken machen. Vielleicht unter dem (halbbewußten) Eindruck kommender Schwierigkeiten und vielleicht auch in der trügerischen Gewißheit verhältnismäßig leichter Handhabe, scheinen Pianisten wie **John Ogdon** und die schon alphabetisch genannten Solisten diese Passage nicht ernst genug zu nehmen. Es verhält sich hier ähnlich wie mit einem Schumannschen „Albumblatt“, dessen technische Problematik für trainierte Finger nicht existiert, das aber unbarmherzig Aufschluß darüber gibt, ob ein Pianist sich im Leisen, in Zwischentönen und vor allem im Bereich der sanften motorischen Richtungsgebung wirklich mitzuteilen versteht. In einer solchen Phase erweist sich die raffinierte Nonchalance, die sorgfältige Ungezwungenheit eines **Artur Rubinstein** als melodisches Vademecum für alle Zeiten, ungeachtet der Tatsache, daß Rubinstein – vor allem in seiner jüngeren Einspielung mit dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von André Previn – die nachfolgenden Themenverarbeitun-

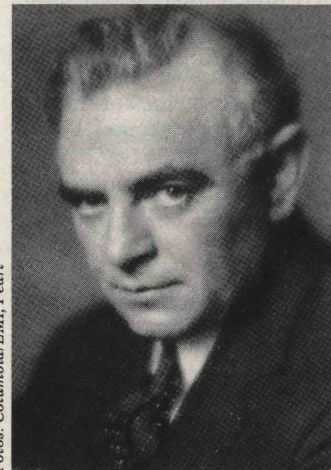
gen nicht ohne Einbußen hinsichtlich ihrer Durchsichtigkeit zu bewältigen vermag. Aber selbst in diesen quasi-tänzerischen, scherzandhaften Engpässen mit ihren nekischen, bissigen Kleinstnoten und Vorschlägen bleibt bei Rubinstein zweifelsfrei, worum es thematisch geht. Rubinsteins Manko im Verlauf dieses Konzerts ist es, daß er in der späten Phase der Solokadenz, wenn die linke Hand beträchtliche Klangmassen zu bewegen und gleichzeitig transparent zu halten hat, ebenso wie in der „Quasi presto“-Etappe kurz vor dem filmmusikalischen „Andante maestoso“-Schlußbild den entscheidenden Zugriff vermissen läßt. In diesen „Momenten“ wird erkennbar, wie locker und präzise auch in den satztechnisch riskanten Durchgängen jüngere Interpreten wie **Krystian Zimerman**, **Margaret Fingerhut** oder der bei uns noch nicht so sehr bekannte **Santiago Rodriguez** – auf der einzigen Platte übrigens, bei der im Begleitheft auch das Aufnahmeteam mit einem Foto gewürdigt wird! – ein forciertes Tempo ohne Schwierigkeiten durchzuhalten vermögen. Aber weder Zimerman noch Rodriguez, aber auch nicht die Vertreter älterer Generationen und Spielpraktiken wie **Solomon** und **Wilhelm Backhaus** sind bereit, gegen Ende der Kadenz und im erwähnten Vor-Finale an die Grenze ihrer Leistungsfähigkeiten, also in ausdrucksmäßig existenzielle Regionen vorzudringen. Ich erinnere an Seiten des norwegischen Temperaments, nämlich unter gewissen Umständen aus der brummelnden Reserve in eine Stimmung der Erregt-

heit, ja Ekstase überzuwechseln, die an Kommunikationsfähigkeit, aber auch an (Selbst-)Gefährdung nichts zu wünschen übrig läßt. Und wer immer sich mit diesem Klavierkonzert einläßt, der wird sich auch mit diesen Extremen zumindest in der musikalischen Möglichkeitsform auseinandersetzen müssen.

Auf gerade noch zivilisierte Weise hat dies meiner Einschätzung nach der brasilianische Pianist **Nelson Freire** gewagt. Seine Aufnahme aus den 60er Jahren – Teil eines seinerzeit stark beachteten Debüt-Pakets (CBS) mit Schumann-, Schubert- und Liszt-Werken – ist leider gestrichen, und bis jetzt hat sich auch bei Sony Classical nichts geregelt, diese wichtige Version des Grieg-Konzerts auf CD herauszugeben. Bevorzugung erfuhr bei derselben Firma hingegen die konforme, bald kraftvolle, bald saumselig-sentimentale Variante mit **Philippe Entremont** und **Eugene Ormandy**. Diese nicht nur orchestral recht pauschal aufbereitete Ormandy-Einspielung zeigt, daß er auf erstaunlich einträgliche Art im künstlerischen Schatten von Kapazitäten wie Mitropoulos, Toscanini, Munch oder Reiner ein recht zweitrangiges Künstlerleben mit Schwerpunkten wie Rachmaninoff oder Sibe-

... und Anton Rubinstein, von dem zwei Studio-Aufnahmen des Werkes existieren.

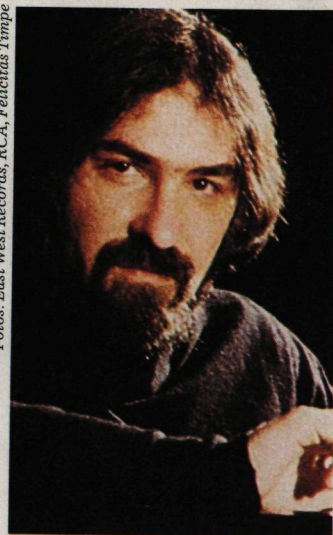
Herausragende Dokumente extrem gegensätzlicher Auffassungen: Die Aufnahmen von Dinu Lipatti (oberes Foto) und von Ignaz Friedman, dessen 1928 entstandene Einspielung von Pearl wiederveröffentlicht wurde.



Fotos: Columbia/EMI, Pearl

lius führte – unter Vermeidung zahlloser wichtiger Stücke der sogenannten Klassik von der Sinfonie bis hin zur Oper.

Wenden wir uns nun ohne weitere Seitenblicke ins interpretatorische Halbdunkel den zutreffend(er)en Einspielungen zu, so liegt es nahe, die Vertreter einer – im besten Sinne – gestrigen Pianistik zu Worte kommen zu lassen. Ich meine den rumänischen Nobel-Stilisten **Dinu Lipatti**, den jüngst verstorbenen **Claudio Arrau** und den polnischen Leschetizky-Schüler **Ignacy (Ignaz) Friedman**. Mit Lipatti und dem Philharmonia Orchestra London unter der Leitung von Alceo Galliera liegt eine Version vor, die sicher nicht den dunkleren, den aggressiveren Seiten des norwegischen Gefühlsmusikers Rechnung trägt, aber doch in zarten Pastelltönen und mit unforcierten, gemein elastischen Tanzepisoden ein sozusagen zivilisiertes Bild von Land und Leuten vermittelt. Lipatti scheint von Dingen und Vorgängen zu erzählen, die weit, weit weg liegen – und die es auch nicht lohnt, in ihrer vielleicht barbarischen Wirklichkeit einem empfindlichen Ohr an-



Fotos: East West Records, RCA, Felicitas Timpé

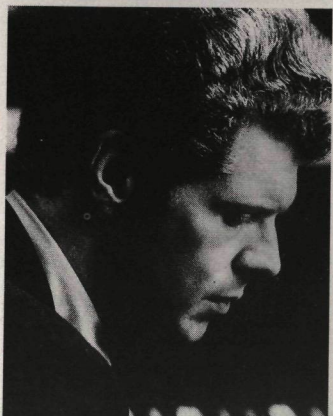


Foto: RCA



zuvertrauen. Er spielt Grieg quasi aus der Sicht Frédéric Chopins, der seine heimatlichen Erkundungen mit jenen eines Nordmeer-Kreuzfahrers verquickt hat und auf diese indirekte Weise von Wundern, von übernatürlichen Dingen und vom Werden und Vergehen des Sommers erzählt.

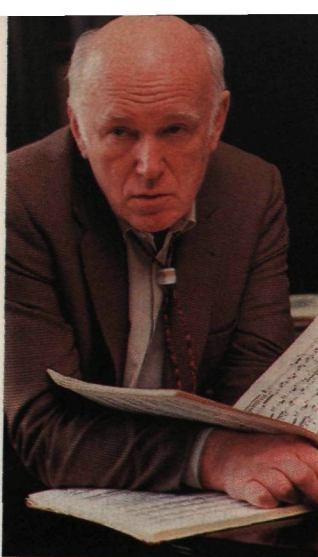
Kein größerer Gegensatz zu dieser Auffassung läßt sich denken, als er im Verlauf der Aufnahme mit **Ignaz Friedman** und **Philippe Gaubert** als Dirigenten eines leider nicht bezeichneten Orchesters immer heftiger zum Vorschein kommt. Die im Frühling 1928 produzierte Einspielung enthält an Vitalität, momentaner Erleuchtung, periodischer Beeinträchtigung in der Übertragung der Noten und – insgesamt gesehen – an Aura alles das, was heutzutage in den musikalisch keimfrei gehaltenen Aufnahme-Kliniken unter den Schneidetisch fällt: Spontanität, Risikobereitschaft bis zur Selbstverachtung und in der Auslegung jeder Einzelnote ein Maximum an Kolorit und Aussagekraft. An den Händen Friedmans wie durch die aufgepeitschte See gelotst und immer wieder in stille Fjord-Winkel gesteuert, verbringt der noch landesunkundige Hörer eine knappe halbe Stunde wie unter elektrischer Spannung. Daß die Gesamtspieldauer dieser Aufnahme mit 27 Minuten deutlich unter den Endzeiten etwa von **Alexejew**, **Bolet**, **Frantz**, **Ousset** oder **Pöntinen** liegt, kann nicht weiter überraschen.

Von der Grundhaltung her sicher näher an **Lipattis** darstellerischen Idealen orientiert, läßt **Claudio Arrau** in seiner älteren Einspielung

mit dem damals noch recht jungen **Christoph von Dohnányi** erkennen, daß er trotz einer im Temperament maßvollen Einstellung in den entscheidenden Momenten auch bereit ist, sich zu erkennen zu geben. Dies freilich im Detail und in den Zwischenfarben und –tönen auch in der späteren Bostoner Version unter **Colin Davis**, doch hier reicht die Spann- und Spurtkraft – ähnlich wie in den Altersproduktionen der **Liszt-** und **Tschaikowsky-Konzerte** – nicht mehr ganz aus, um dem facettenreichen und bildhaften Meditationsspiel mit den hoherregten Einschüben des Kopfsatzes und in den Eckpartien des Finales eine plausible Alternative entgegenzusetzen zu können. In der älteren Aufnahme favorisiert **Arrau** einen im Kern dunkel timbrierten, ohne falsche Diskretion pedalisierten Klavierklang sozusagen tief aus der „Halle des Bergkönigs“.

Am Beginn der Kadenz, wenn hoch oben in der Diskantlage ein schnurriger Kreis in Gang gehalten wird, bevor die eigentliche thematische Solo-Abhandlung beginnt, versteht es **Arrau** besonders sinngebend, die kleinen Tontrauben zusammenzufassen. Manches aus seiner Sicht rückt die Musik Griegs in die Nähe eines monumentalen „Hochzeitstages auf Trolldhaugen“ – aber nun mit Brahms als Trauzeugen. Und auch der Finalsatz mit seinem oft gefährlich nahe an der Kitschgrenze platzierten „Morgenstimmungs“-Intermezzo bekommt beim verhältnismäßig gemächli-

Foto: BMG



Ein Mischzustand zwischen Rausch und Hellsichtigkeit charakterisiert die Aufnahme von **Svjatoslav Richter** aus dem Jahr 1974.

chen Zeitmaß des Chilenen einen nicht ganz unproblematischen Akzent von Erden-schwere. Da aber **Arrau** der Letzte wäre, mit irrwitzigem Tempo ein atmosphärisches Extrem erzielen zu wollen, entgeht er auf diese schwerblütige Weise der Gefahr, daß die sprunghaften Episoden wie ein lediglich um das Orchester erweiterter „Zug der Zwerge“ von hüpfenden Kobolden erzählen.

Der einzige mir bekannte Pianist, dem es gelungen ist, diese Grieg-Partitur mit den Mitteln eines klavieristischen Reißbrettarchitekten messerscharf und gewissermaßen von allen Seiten zugleich anschaulich zu machen, ist der Amerikaner **Leon Fleisher**. Im Gegensatz zur ähnlich „ausgedachten“, bis ins Kleinste ausgetüftelten und im Solo-Ablauf vorgeplanten Live-Darstellung von **Arturo Benedetti Michelangeli** hat **Fleisher** in seiner **Cleveland-Version** unter dem tendenziell etwas militärischen, aber dafür um so schärfer auf genaues Zusammenspiel achtenden **George Szell** das turmhoch überlegene Instrumentalensemble zur Verfügung. Diese kühle, vielleicht sogar unterkühlte **Fleisher-Variante** zeigt, daß ohne den hier – paradox genug – erzielten Hochdruck an Objektivität, eine interpretatorische Einstellung ohne geöffnete Herzen, ohne gezügeltes Verströmen und ohne ein finalistisches Aus-sich-herausgehen kein diskutables Grieg-Resultat denkbar ist.

Für **Svjatoslav Richter** wäre ein positivistischer Ansatz wie jener **Leon Fleishers** wohl nie in Betracht gekommen.

Seine Bestrebungen, den nachprüfbaren Werkbefund und alle Erkenntnisse auf der immateriellen Ebene in Musik umzusetzen, sind mit einem stetig, aber nicht starr gehandhabten Rhythmus verknüpft. Und **Richter** scheut sich auch nicht, den Virtuosen – genauer gesagt: das Raubtier im Pianisten – hervorkommen zu lassen, wenn sich ein lohnendes Objekt pianistischer Begierde anbietet. Von solcher Drastik profitiert die „Quasi presto“-Steigerung am Ende der sehr verinnerlicht, aber nicht weinerlich gespielten Erholungsphase im dritten Satz. **Richter** stürzt sich mit der linken Hand auf die nun von der Akzentuierung her etwas modifizierten Bässe, und es gelingt ihm, die mit unkomfortablen Akkordrepetitionen beschäftigte Rechte trotz verwegenen Tempos immer thematisch wirksam bleiben zu lassen. Ein Mischzustand zwischen Rausch und Hellsichtigkeit also, der auch für die vorhergehenden Abschnitte dieser Platte kennzeichnend ist.

Von den beiden Einspielungen, die mir mit **György Cziffra** zur Verfügung stehen, entspricht die ältere Version mit dem **Philharmonia Orchestra** und **André Vandernoot** als Dirigenten eher den Anforderungen zwischen Sachverstand und Emotionen. In den Einzelheiten begegnet man – ich denke an kleine bis mittelgroße **Accelerandi**, an „**Campanella**“-Klang im Diskant, an aufbrüllende Bässe in der Kadenz – immer wieder dem gelernten **Liszt-Spieler**. Aber das Werk fällt ja noch in die Zeit der großen **Liszt-Verehrung**, und die führenden Interpreten des ausgehenden 19. Jahrhunderts werden es nicht so rein und unschuldig

## EDVARD GRIEG KLAVIERKONZERT A-MOLL OP. 16 (AUSWAHLDISCOGRAPHIE)

(die als künstlerisch besonders wertvoll eingestuften Aufnahmen sind mit einem „Stern“ gekennzeichnet)

**Adrian Aeschbacher**  
Berliner Philharmoniker,  
Leopold Ludwig;  
*Heliodor LP 89675*  
**Géza Anda**  
Berliner Philharmoniker,  
Rafael Kubelik;  
*DG CD 415 850-2*  
**Dimitrij Alexejew**  
Royal Philharmonic Orchestra,  
Yuri Temirkanow;  
*EMI/ASD CD 7 49673 2*  
**Leif Ove Andsnes**  
Bergen Philharmonic  
Orchestra, **Dimitrij Kitaenko**;  
*Virgin classics CD 261 234-2*  
**Claudio Arrau \***  
Concertgebouw Orchestra,  
Christoph von Dohnányi;  
*Philips CD 426 079-2*  
**Claudio Arrau**  
Boston Symphony Orchestra,  
Colin Davis;  
*Philips CD 420 874-2*  
**Wilhelm Backhaus**  
New Symphony Orchestra,  
John Barbirolli;  
*EMI LP 137-29 03433*  
**Arturo Benedetti Michelangeli**  
Orchestra Sinfonica di Roma  
della RAI, Mario Rossi;  
*Fonit Cetra/TIS LP LAR 44*  
**Sondra Bianca**  
Festival Orchestra, Winfried  
Zillig;  
*Eurodisc LP 74 099*  
**Stephen Bishop Kovacevich**  
BBC Symphony Orchestra,  
Colin Davis;  
*Philips CD 412 923-2*

**Jorge Bolet**  
Radio-Symphonie-Orchester  
Berlin, Riccardo Chailly;  
*Decca CD 417 112-1*  
**Jens Harald Bratlie**  
Oslo Philharmonic Orchestra,  
Mariss Jansons;  
*Norsk Musikk Distributør/*  
*Discjenter CD 550 003*  
**Van Cliburn**  
Philadelphia Orchestra,  
Eugene Ormandy;  
*RCA GD 87 834*  
**Clifford Curzon**  
London Symphony Orchestra,  
Oivin Fjeldstad;  
*Decca LP 6.43575*  
**György Cziffra \***  
Philharmonia Orchestra,  
André Vandernoot;  
*EMI LP CVA 703*  
**György Cziffra**  
Budapester Symphoniker,  
György Cziffra jun.;  
*EMI/ASD CD 7 62533 2*  
**Pascal Devoyon**  
London Philharmonic Orche-  
stra, Jerzy Maksymiuk;  
*EMI/ASD CD CFP 4574*  
**François-René Duchâble**  
Orchestre Philharmonique de  
Strasbourg, Th. Guschlbauer;  
*Erato/East West Records*  
*CD 75247*  
**Philippe Entremont**  
Philadelphia Orchestra,  
Eugene Ormandy;  
*Sony classics CD SBK 46543*  
**Margaret Fingerhut**  
London Symphony Orchestra,  
Geoffrey Simon;  
*The Gala-Series CD CACD 1-6*  
**Leon Fleisher \***  
Cleveland Orchestra, George  
Szell;

**CBS CD 60 266**  
**Justus Frantz**  
Royal Philharmonic Orchestra,  
Yehudi Menuhin;  
*Big Ben/Disco-Center CD (611)*  
*871-009*  
**Nelson Freire \***  
Münchener Philharmoniker,  
Rudolf Kempe;  
*CBS LP S 72712*  
**Ignaz Friedman \***  
Orchester nicht identifizierbar,  
Phillipe Gaubert;  
*Pearl/Helikon CD IF 2000*  
**Walter Gieseking**  
Philharmonia Orchestra,  
Herbert von Karajan;  
*Electrola Dacapo LP*  
*1 C 047-01363*  
**Horacio Gutierrez**  
Philharmonia Orchestra,  
Klaus Tennstedt;  
*EMI CD 252 125-2*  
**Jenő Jando**  
Budapester Symphoniker,  
András Ligeti;  
*Naxos/Fono Münster CD 8550*  
*118*  
**Viktor Jersco**  
Großes Radio-Symphonie-  
orchester Moskau, Gennadij  
Roshdestwenskij;  
*Melodia LP 33 CM 02567-68*  
**Grant Johannesen**  
Utah Symphony Orchestra,  
Maurice Abravanel;  
*FSM/Fono Münster CD MW*  
*7121*  
**Julius Katchen**  
Israel Philharmonic Orchestra,  
István Kertész;  
*Castle Communications*  
*(früher Decca) CD CCD 103*  
**Eva Knardahl**  
Royal Philharmonic  
Orchestra, Kjell Ingebreitson;  
*BIS/Disco-Center CD 500 113*  
**Dinu Lipatti \***  
Philharmonia Orchestra, Alceo  
Galliera;  
*EMI CD 763 497-2*

**Radu Lupu**  
London Symphony Orchestra,  
André Previn;  
*Decca CD 414 432-2*  
**John Ogdan**  
New Philharmonia Orchestra,  
Paavo Berglund;  
*EMI CD 7 62859 2*  
**Cécile Ousset**  
London Symphony Orchestra,  
Neville Marriner;  
*EMI CD C 7 47611 2*  
**Roland Pöntinen**  
Bamberger Symphoniker, Leif  
Segerstam;  
*BIS/Disco-Center CD 375*  
**Svjatoslav Richter \***  
Orchester der Oper von Monte  
Carlo, Lovro von Matacic;  
*EMI CD C 7 47164 2*  
**Santiago Rodriguez**  
Sofia Philharmonic Orchestra,  
Emil Tabakov;  
*Elan/Aris CD 2228*  
**Artur Rubinstein**  
RCA Symphony Orchestra,  
Alfred Wallenstein;  
*RCA CD RD 85 363*  
**Artur Rubinstein**  
London Symphony Orchestra,  
André Previn;  
*Decca CDV 071 100-1*  
**Solomon**  
Philharmonia Orchestra,  
Herbert Menges;  
*EMI/ASD LP EMX 2002*  
**Einar Steen-Nokleberg**  
London Symphony Orchestra,  
Per Dreier;  
*Unicorn-Kanchana/TIS CD*  
*UKCD 2005*  
**Gabriel Tacchino**  
Orchestra National de l'Opera  
de Monte-Carlo, Armin Jordan;  
*Erato/East West Records*  
*LP 71201*  
**Krystian Zimerman**  
Berliner Philharmoniker,  
Herbert von Karajan;  
*DG CD 410 021-2*  
*bzw. CD 431 262-2*

Claudio Arrau hat Griegs Klavierkonzert zweimal für Philips aufgenommen: 1963 mit Christoph von Dohnányi und 1981 mit Colin Davis am Pult.

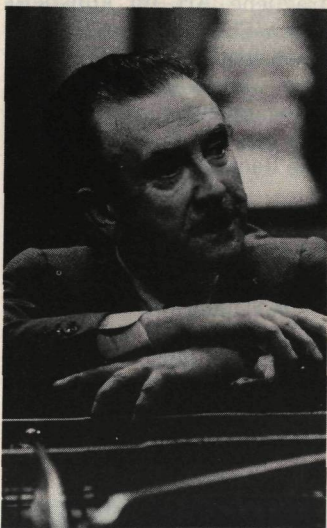


Foto: FF-Archiv

wie **Géza Anda** oder so kammermusikalisch-fabulierend wie **Clifford Curzon** gespielt haben. **Cziffra** arbeitet – sicher, ohne es gewollt zu haben, sondern lediglich seinem Instinkt folgend – eine vergleichende Musikethnologie aus, indem er die Spielpraxis im Bereich einer „Ungarischen Fantasie“ auf die Rhythmen des norwegischen Springtanzes einstellt. In seiner Explosivität und gelegentlichen Hemmungslosigkeit nähert sich **Cziffra** freilich der **Friedman-Aufnahme** noch ein Stückchen mehr, wenn er an der Seite der **Budapester Symphoniker** den **Lisztschen „Totentanz“** in die Gegend von **Hammerfest** ver-

legt; doch er verliert im Wirbelspiel mit den eigenen Möglichkeiten wie im Verlauf eines großen improvisatorischen Alleinganges immer wieder das Ganze aus den Augen – eine generelle Problematik seiner späteren Aufnahmen mit Orchester (**Rachmaninoff Nr. 2**, **Webers Konzertstück**, **Mendelssohn Nr. 1** etwa).

Von den nordeuropäischen Pianisten – **Eva Knardahl**, **Jens Harald Bratlie**, **Grant Johannesen**, **Einar Steen-Nokleberg**, **Roland Pöntinen** – vermochte mich als erster der 21jährige **Leif Ove Andsnes** zu überzeugen (vgl. auch **Einzelrezension FF 6/91**). Der Norweger versteht es, mit

blendender Technik, lyrischem Rückzugsvermögen und tänzerischer Urwüchsigkeit sowohl die verbindenden als auch die markanten Einzelaspekte des Werkverlaufs herauszuarbeiten. Und wenn man solche Vorzüge einem Pianisten der jüngeren Generation guten Gewissens bescheinigen kann, dann muß man sich auch im klaren sein, daß im inoffiziellen Wettbewerb um die Interpretenlorbeeren im Namen **Edvard Griegs** ja auch Formationen wie **Gieseking-Karajan**, **Backhaus-Barbirolli** oder **Katchen-Kertész** versucht haben, ihre Meinungen über Jahr und Tag hinaus gültig darzulegen.