

IN EINEM SATZ

Erstmals erscheint für 1975 der Stuttgarter Musikkalender. Er soll einen Querschnitt durch das Stuttgarter Opern- und Konzertleben bieten und bringt neben Bildern und Biografien von Musikern, die mit der schwäbischen Hauptstadt in enger Verbindung stehen, als Novum eine LP-Beilage mit Ausschnitten aus Aufführungen der vorgestellten Musiker und Institutionen. (Auslieferung Verlag Eugen Ulmer, 7 Stuttgart 1, Postfach 1032, 19,80 DM)

Eugene Ormandy, der am 18. November 1974 sein 75. Lebensjahr vollendete, kommt mit dem Philadelphia Orchestra im kommenden Mai erneut zu Konzerten in die Bundesrepublik und wird unter anderem in Hamburg, Stuttgart und München gastieren.

Anna Moffo, Ex-Gattin des italienischen Regisseurs Mario Lanfranchi, der unter anderem die Regie in der Lucia-di-Lammermoor-Verfilmung führte, die im November 1974 vom ZDF ausgestrahlt wurde, hat in zweiter Ehe den Vorstandsvorsitzenden der RCA, David Sarnoff, geheiratet. Über einige RCA-Produktionen mit Anna Moffo berichteten wir bereits.



Die Karlsruher Pianistin Sontraud Speidel spielte als Stipendiatin der National Guild of Music Education in Tanglewood den Solopart in der Uraufführung des *Concerto for Solo Piano and Twelve Instruments* des amerikanischen Komponisten David Winkler (auf dem Bild rechts neben der Pianistin und dem Dirigenten Theodore Antoniou). Sontraud Speidel wurden vom Boston Symphony Orchestra mit dem Jackson Price ausgezeichnet.

Rudolf Buchbinder setzt im Januar und Februar seine Deutschland-Tournee mit neun Konzerten fort. Die zweite Buchbinder-Kassette mit Haydns Klaviersonaten wird Teldec im kommenden Frühjahr veröffentlichen.

Zeit die gotische „Chapelle Royale Saint-Frambourg“ in Senlis (etwa 80 km von Paris entfernt) gekauft, die in einem jämmerlichen Zustand der Verlotterung war. Die Kirche, aus dem Jahre 1003, soll ein Kulturzentrum werden, zu diesem Zwecke restauriert und renoviert werden. Die Pläne gehen dahin, daß Konzerte, Ausstellungen, Tagungen und Kurse dort abgehalten werden, durchaus nicht themenfixiert und einseitig pianistisch ausgerichtet, eher multimedial. Freilich soll das Auditorium Franz Liszt ein Nervenpunkt sein, wo Meisterschüler die Liszt-Weißen empfangen, wo bedeutende Interpreten musikalisch debattieren können. Einem Ehrenkomitee gehören so namhafte Persönlichkeiten wie Jean-Luis Barrault, Maurice Béjart, Olivier Messiaen, Yehudi Menuhin und Bernard Gavoty an, auch Régine Crespin und André Malraux. Trotz Unterstützung von allen Seiten bedeutet Senlis für Cziffra eine gewaltige Investition; wenn er von dem Projekt spricht, kommt er ins Schwärmen.

Cziffra wird, sofern er als Interpret akzeptiert wird, vornehmlich als Liszt-Spieler, sozusagen als ein später Nachfahre Liszts apostrophiert, der die Mission des romantischen Virtuosen aus dem 19. Jahrhundert auch in gewandelter Zeit zu erfüllen sucht. Daran ist einiges richtig, denn Cziffra hat sich den Werken Liszts nicht quasi aus skeptischer Distanz genähert, um sie dann in einem Akt der Selbstüberwindung kraft eines Lernprozesses doch wieder zu spielen. So ging es einigen jüngeren Pianisten, die in Liszt zu Recht den bedeutenden Schrittmacher für kompositorische Neuerungen sahen – etwa als eine ergiebige Fundgrube für Wagner, Messiaen und Bartók –, die strukturelle Phänomene herauskehrten und durch den zuweilen sehr aufwendigen Wust von Auszierung und Emotionsflut zur Sache vordrangen. Cziffra war mit dieser Musik eins, er hat sie sich nicht erzwingen müssen, für ihn gab es wohl schwächere und stärkere Kompositionen, aber die Liszt-Restriktion noch in den 50er Jahren fand in ihm keinen Komplizen. Aber auch seine Liszt-Rezeption hat sich gewandelt, indem nämlich die Zeit, als er – zum Teil noch vor 1956 in Ungarn – die meisten Transkriptionen spielte, vorbei ist. Darauf angesprochen, meint Cziffra, daß er etwa die Tannhäuser-Ouvertüre oder die Auber-Tarantella heute nicht mehr spielen würde, dagegen aber nach wie vor die zentralen Werke einschließlich der Ungarischen Rhapsodien, die mittlerweile zum zweitenmal für EMI eingespielt werden, nun stereophon. Charakteristisch für Cziffras Liszt-Spiel ist die hemmungslose Überlieferung an das gefühlsmäßige, nach draußen drängende Pathos, das Hineinknien in die gebrochenen Doppeloktaven, der jeden Einspruch überspülende Schwung und die klangliche Ausbalancierung von Rezitativen und Kantilenen. Bei Liszt – etwa in der E-dur-Polonoise – steht ihm ein nerviger Rhythmus zu Gebote, dynamische Umgruppierungen zahlen sich ebenso spannungsverdichtend aus wie Modifizierungen von Phrasierungsvorschriften (legato anstatt nonlegato). Das ist im Vergleich mit den Ein-

spielungen Cherkasskys und Vásárys am sinnfälligsten nachzuprüfen. Die reiche Ornamentik zeitigt eine Fingerarbeit, die jede Schwierigkeit als nichtssagend dem Fluß des Ganzen unterordnet. Bei Liszt erweist sich die Rede von der dürftigen konzeptionellen Anlage musikalischer Großbögen als unhaltbar. Nimmt man den Mephisto-Walzer Nr. 1, so ist der Werkbogen deutlich zu verfolgen: der Mittelteil wird langsam genommen – langsamer als es alle mir bekannten Interpreten sich leisten –, die Repetitionsfigur am Ende dieser Variationsfolge schließlich wird völlig als melodische Komponente, nicht aber als technisches Partikel, begriffen. Die Überleitung und endlich die intrikaten Schwierigkeiten des Folgenden bleiben wie an einem elastischen Band in Zusammenhang. Und trotzdem gelingt es Cziffra, Subjektivität, in Gestalt von dynamischen und tempomäßigen Erschütterungen einzubringen, eben das zu tun, was den Liszt-Interpreten über den Durchschnitt hinaushebt.

Es sind ja nicht die blitzartig herausgeschleuderten, in sich crescendierten, gebrochenen Oktaven, die allein den Stempel für großes Liszt-Spiel ausmachen, sondern es ist die schrankenlose Beherrschung der Klaviatur, die – auch im Konzert – traumwandlerische Griffsicherheit, die bei großen Sprüngen auch auf das Hundertstel kurzer Fixierungskorrektur verzichten kann. Der natürliche Reflex scheint in der Schnelligkeit der Aktionen integriert zu sein. Eine problematische Angelegenheit ist dagegen Cziffras gestische und damit zusammenhängend auch klangliche Intensität im Fortebereich. Es gibt Momente – vornehmlich, wenn er Schumann und Beethoven spielt, aber auch beim Maestoso der Ungarischen Fantasie von Liszt – wo Lustlosigkeit sich drückend breitrum machen scheint. Da setzt die Konzentration aus, Cziffra spielt sozusagen nebenher. Es liegt da der fatale Sachverhalt vor, daß Cziffra große innere Anspannung nach außen mit umgekehrten Vorzeichen freiläßt. Er hört solche Passagen offenbar anders, womöglich spielt aber auch ein Zug der Zurückhaltung mit, um auf verkappte Art dem Verruf des lauten Tastenschlägers zuvorzukommen. Doch Cziffra schadet dabei den Kompositionen, er nimmt ihnen die Vitalität und läßt ganze Phrasen durchhängen. Das ist immer wieder bei seinen Aufnahmen von Beethoven-Sonaten und vornehmlich auch bei den Chopin-Polonaisen nachzuweisen. Er friert seine technischen und physischen Möglichkeiten ein, nimmt eine Sonate als zerbrechliche Faktur, unterhöhlt die Dynamik und spielt am Ziel vorbei. Bei Chopin ist es die Verweichlichung im Rhythmischen, eine defensive, wenn man will, sentimentalisierte Haltung. Dabei sind die Etüden-Aufnahmen nicht angesprochen, die wahrlich ein Sonderfall fast rüde entfesselter Klavierraserei sind. Im Aberwitz diese Gewalttätigkeit ist eine Verwandtschaft zu Glenn Gould zu sehen.

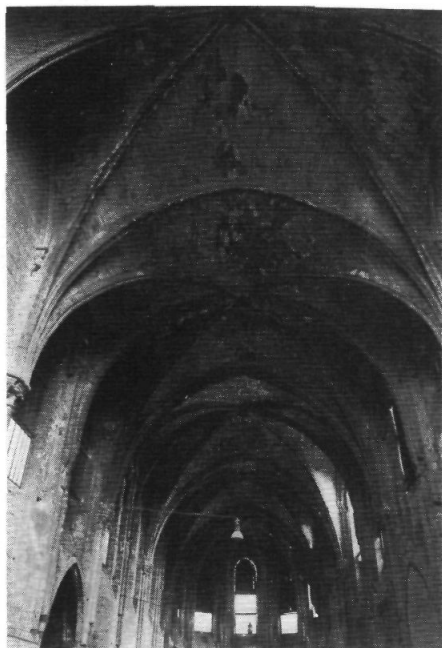
Das Improvisieren, das über den Notentext Hinauszielende, begleitet Cziffra wie ein langer Schatten aus Liszts Zeiten. Im Vergleich zu Horowitz sind es die adäquateren

MUSIK IM FERNSEHEN

Mittwoch, 1. 1.:
12.15 im ZDF: Neujahrskonzert
22.35 vom Bayerischen Rundfunk: Bruckner, Sinfonie Nr. 7 – Eugen Jochum

Sonntag, 5. 1.:
16.35 vom Saarländischen

Rundfunk: Kyung-Wa Chung spielt Saint-Saëns
Montag, 13. 1.:
16.20 vom Saarländischen Rundfunk: Andor Foldes, Porträt eines Pianisten
Sonntag, 19. 1.:
22.00: Brahms, Klavierkonzert d-moll – Rubinstein



Eine Kapelle für den Pianisten: Das Innere der Kirche von Senlis.

Verfremdungen oder Erweiterungen, eine so triviale harmonische und thematische Streckung etwa der Zweiten Rhapsodie, wie sie Horowitz sich erlaubte, wäre Cziffra nicht eingefallen. Er nutzt seinerseits für seine Zwecke die Ungarische Fantasie zu üppigen Umspielungen, zur Attacke während der Orchester-Tutti, zu Klauseln, die vom Cimbale her erdacht sind und wie der verlängerte Atem Liszts klingen. Da nimmt er sich auch die Freiheiten des unumschränkt herrschenden Solisten, das Orchester muß im Finale eine rigorose Tempomodifikation mitgehen, die jedoch das wirbelnde Anziehen dieser Musik bedenkt und realisiert. Shura Cherkassky etwa buchstabiert diese Episode mit unerschütterlichem Gleichmut, allein die klanglichen Abschattierungen der Triller sprechen bei Cziffra eine beredtere Sprache. Es ist da, um dieses Thema abzukürzen, ein Musikernaturrell am Werke, das mit normalem Maße nicht einzufangen ist. Allein der technische Standard ist derart hoch, daß – in einem Akt der Verdrängung womöglich – dieser nicht mehr wahrgenommen wird.

So scheint Cziffra zwischen zwei Extremen zu stehen, er gilt als phänomenaler, reißerischer und dennoch kalkulierender Liszt-Interpret und zugleich als einer, der mit Beethoven und Chopin (Walzer!) entweder zu vorsichtig oder schlimmstenfalls zu nachlässig verfährt. So etwas lastet auf einer Natur. Nun ist aber mit Liszt, Chopin und Beethoven noch nicht alles gesagt, was Cziffra zu vermitteln hat, und besonders die Schallplatte gibt hinreichend Gelegenheit, die Spuren eines Interpreten zu verfolgen, der sich nicht in diesem Koordinatensystem allein eingetragen hat. So gibt eine Platte mit Werken von Lully, Krebs, Rameau, Scarlatti, Carl Philipp Emanuel Bach, Hummel, Mozart und Beethoven ein Bild, das sich mit pauschalem Urteil nicht recht vereinen läßt. Cziffra liebäugelt mit der kleinen Form, das steht außer Frage, aber er kann sich auch pianistisch auf intimste Nuancierungen beschränken, er kann die leise tänzerische Anmut einer Gavotte, oder den schmerzlichen Ausdruck des h-moll-Andante des Hamburger Bach nachzeichnen, ebenso die Kapriolen des agilen Hummel-Rondos in Es-dur op.11, ja sogar Mozarts a-moll-Sonate hat stetigen Drive, ist diszipliniert vorgetragen. Wohlbehalten atmen die Wiedergaben der Werke, in denen die Mischung des Klangs eine dominierende Rolle spielt, wo ein Moment des Verblüffens hinzukommt, etwa bei Scarlatti oder in

Rameaus „Le Tambourin“, auch in Mendelssohns Scherzo op. 16 Nr. 2. Aus einem nichtigen Anlaß ein geschlossenes, nach allen Regeln der Klavierraffinesse erfaßtes Gebilde zu schaffen, das gelingt Cziffra nicht nur im Ausnahmefall. Größere Proportionen zeigen dieses Vermögen nicht durchweg. Sonderlich fast muß es darum anmuten, daß er etwa Busonis Übertragung des Bachschen Präludiums und Fuge BWV 532 mit konzentrierter, in der Fuge ehern auf das Ende hinstrebender Wucht spielt, dabei unverkennbar souveräner als Emil Gilels. Bei Bach – das zeigen auch die drei ausgewählten Choräle in der Busoni-Fassung – findet Cziffra Ruhe der Gestaltung.

Die großen Werke Schumanns (op. 13, op. 9 etwa) hängen wie unglücklich zwischen den Polen. An ihnen verbietet Cziffra sich Lisztsche Bravour und unbeschnitten glänzenden Zugriff, doch auch die Ebenmäßigkeit lyrischen Empfindens – etwa in der Schumannschen Ausprägung des Naiven und Einfachen – kommt nicht zu sich. Nur die Toccata op. 7 findet ideal Widerhall. Mit ihr verhält es sich wie mit allen Stücken, die extreme technische Anforderungen stellen und da schon einen Teil gestalterischer Kraft absorbieren, ja, deren Bewältigung selbst schon Teil der Interpretation ist. Da bringt es Cziffra fertig, den rein motorischen Aspekt wieder aufzuheben und sich, den Schwierigkeiten buchstäblich spottend, wieder klanglichen Kriterien zuzuwenden. Dies ist überhaupt eines der Rätsel dieses Klavierspiels, daß es in der Auflösung, in der Zerstäubung von technischen Problemen zu thematischen Entdeckungen kommt, ja, geradezu in größter Bedrängung durch die Anforderungen des Materials noch Ausblicke möglich werden, die das Gewohnte verblüffend unterlaufen. So ist es fast im romantischen Sinn verspinnt zu nennen, daß Cziffra in seiner zweiten Einspielung von Balakirews „Islamey“ Zeit und Reserven hat, den Notentext zu frisieren, ihn noch zu belasten, ohne daß es niederdrückend wirkt, wie etwa bei Horowitz' Fassung des Rakoczy-Marsches. Wie sehr er allerdings eine Partitur seinen Vorstellungen gefügig macht, ist in der Wiedergabe der Paganini-Variationen von Brahms zu hören. Nicht die Kontinuität der Variationen steht da im Vordergrund, sondern eine Kette von Capricen, die allesamt von Paganini sein könnten. Alle Variationen laufen gleichsam zögernd an, um ins Irrwitzige forciert zu werden. Die angefügte Liste der Schallplatten Cziffras (eine Raubpressung der Rhapsodie in Blue von Gershwin soll in Ungarn noch vereinzelt auffindbar sein) dürfte es ermöglichen, sich über das Profil dieses Klavierspiels Informationen zu verschaffen. Zu ersehen ist aus dieser Aufstellung eine relative Breite der Interessen, nimmt man allein die Anzahl der Komponisten, allerdings auch eine Begrenzung in bezug auf das Repertoire mit Orchester. Cziffra plant eine Aufnahme mit dem zweiten Konzert Bartóks; auf dem Solosektor hat sich die neuerliche Beschäftigung mit Ravel bereits ausgewirkt. Die Einspielungen der Sonatine und der Toccata aus „Le Tombeau de Couperin“ betören durch fabelhafte Leichtigkeit und blitzende Leuchtkraft, „Jeux d'eau“ wird als Mitschnitt herauskommen – es handelt sich um die Aufzeichnung aus einem Konzert in Brüssel, das auch vom Fernsehen gespeichert wurde.

Man mag Cziffra als Virtuose Horowitz an die Seite stellen oder nicht, man mag die wechselnde gestalterische Intensität der beiden je nach Entfaltungsbereich zur Kenntnis nehmen und unterschiedlich betonen – es bleibt die Tatsache, daß Cziffras Bedeutung in der Reihe der Klaviermeister unserer Zeit heruntergespielt oder verkannt wurde. Entweder er ist mit seiner Kunst um Jahrzehnte zu spät gekommen oder schon wieder zu früh.

IN EINEM SATZ

Zwei Orchester aus Paris bereisen im März die Bundesrepublik, das Orchestre Philharmonique de l'ORTF unter Maurice Suzan und das Orchester de Paris unter Sir George Solti.



Das israelische Yuval-Trio mit Jonathan Zak am Klavier, dem Geiger Uri Plianka und dem Cellisten Simcha Heled hat nach seinem Debut mit Dvořáks op. 65 inzwischen auch Dvořáks Dumky-Trio, wiederum für DG, eingespielt; die Veröffentlichung ist für den Herbst vorgesehen.

Der Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ legt alljährlich Schallplatten vor, die die Leistungen der Preisträger dokumentieren. Greifbar sind auch die Aufnahmen vergangener Jahre:

Streichinstrumente 1964 (Best.-Nr. 101)

Blasinstrumente 1965 (Best.-Nr. 102)

Streichinstrumente 1966 (Best.-Nr. 103)

Blasinstrumente 1967 (Best.-Nr. 104)

Streichinstrumente 1968 (Best.-Nr. 105)

Blasinstrumente 1969 (Best.-Nr. 106)

Streichinstrumente und Klavier 1970 (Best.-Nr. 107)

Blasinstrumente und Akkordeon 1971 (Best.-Nr. 108)

Streichinstrumente, Klavier und Zupfinstrumente 1972 (Best.-Nr. 109)

Klavier 1966 (Best.-Nr. 301)

Die Platten sind unter Angabe der Bestellnummer zum Preis von 12,- DM (zuzüglich Versandkosten) zu beziehen durch die Bundesgeschäftsstelle „Jugend musiziert“, 8 München 19, Hirschgartenallee 19.