



Im Schatten Liszts

Daß die Gegenwart nicht gerecht ist, läßt sich täglich beweisen. Auch an Musik – an vielgespielter und noch besser an vergessener. Es wäre unsinnig, dem Unbekannten a priori hohen Wert zuzumessen. Das Verschüttete, dem Betrachtungswinkel Entglittene, kann sein Schicksal durchaus zu Recht erlitten haben. Am seltenen historischen Gegenstand ist sehr wohl zu trennen in legaliter Vergessenes und in jenes, das durch die Summe unseliger Fügungen nicht zu Geschichte, sondern allenfalls bloß zu einer Episode wurde, die nur dem Spezialisten (wenn überhaupt) bekannt ist.

Das Lohnend-Unbekannte begegnet in zweierlei Gestalt: als kostbares Rarum im Schaffen genialischer, aber eben nicht genialer Männer und als Werk erkannter, vergessener Genies. Mußte nicht auch Bach neu entdeckt werden?! Der geniale Eklektiker und das Originalgenie sind es wert, daß wir uns ihrer besinnen, wenn der Verdacht auf unterlassene Einbeziehung ihres Werks ins allgemeine Kulturbewußtsein besteht.

Einer größeren Zahl interessanter „Kleinmeister“ steht gelegentlich der eine oder andere wirklich Große, aber Unbekannte gegenüber. Von einem soll hier die Rede sein.

Es hat sich allgemein eingebürgert, die Generation der um 1810 geborenen Musiker mit Chopin, Schumann, Mendelssohn, Liszt und Wagner zu identifizieren. Was sich um sie gruppierte, hat sich den von ihnen definierten Gesetzen irgendwie unterworfen oder angeglichen. Die neudeutsche Richtung und die intimdeutsche Robert Schumanns sind die Spannungsfelder dieser Generation. Ein drittes gibt es nicht. Wirklich?

Es ist sicher, daß es im Sinne einer Schule keine weitere Richtung gab, nicht aber im Sinne eines Stils. Dies wird durch einen Musiker bewiesen, dessen Kommunikationsfeindlichkeit schon zu seiner Zeit allgemein bedauernd bestätigt wurde: Charles Valentin Alkan, 1813 in Paris geboren, dort 1888 gestorben, genialer Pianist, orthodoxer Jude, gewissenhafter Lehrer für Klavierspiel und Komponist von Werken, die zum Teil als unspielbar galten. (Daß dies nicht richtig ist, beweisen die inzwischen vorliegenden Platten – ein neuer Beleg dafür, daß der Diskus nicht nur eine Scheibe, sondern ein Pionier zugleich ist!) Geht man die einschlägigen Literaturen auf Alkan hin durch, so kommt man aus der Verwunderung nicht heraus, besonders dann nicht, wenn man die Schallplatten mit dessen Werken im Ohr hat: Alkan wird nicht einmal einer Erwähnung für würdig befunden von Wolters (Handbuch der Klavierliteratur, 1967); auch Peter Gradenwitz nennt ihn in seinem umfassenden Buch über jüdische Musik



Charles Valentin Alkan, Misanthrop unter den Helden seiner Zeit

von Knut Franke

(1961) nicht – vielleicht, weil, um mit Georges Beck zu sprechen, Alkan „nicht der Sänger der jüdischen Seele“ ist? In Ehrlichs Buch „Berühmte Klavierspieler“ (1893) wird Alkan unterschlagen, obwohl er einer der aufregendsten Virtuosen neben Liszt und Chopin war.



Urteile

Immerhin hat man ihn in einem anderen Teil der Literatur nicht vergessen. Niemanns unschätzbare Fundgrube „Das Klavierbuch“ (121910) summiert schon die ganze Alkan-Fama, die eher der deutschen Mentalität der Schumann-Richtung entsprungen zu sein scheint als genauer Werkkenntnis: „Alkan war der Berlioz, der E.T.A. Hoffmann der älteren französischen Klaviermusik: Mehr interessant als erwärmend, ebenso verwunderlich barock, bizarr, naturalistisch, pathetisch und groß

im Wollen und in den Ideen, wie prunkvoll gespreizt im Stil, kalt und unsinnlich – spröde im Klang, platt und dürrig in der Erfindung.“ Vergleichbar urteilt auch Ruthardt in seinem „Wegweiser durch die Klavierliteratur“ (1909). Die aktuellen deutschen Bücher über Klaviermusik sind da weit weniger konziliant, ja, sie ignorieren schlicht und einfach allein schon die unumstößliche Tatsache der technischen Ansprüche, die Alkans Werke stellen. So schreibt Walther Kaempfer im zweiten Band des „Reclam-Klaviermusikführers“ (1967): „Die Etüden zeichnen sich weder durch pianistische Originalität noch durch brillante Wirkung aus“, und Georgii meinte in seinem Buch über Klaviermusik (1956): „Seine Musik ist geistlos und nicht einmal spieltechnisch fesselnd.“

Alle diese Negativ-Urteile haben eine lange Tradition. Sie geht auf Robert Schumann zurück, auf einen Mann also, der durch uneingeschränkte Förderungsfreudigkeit seiner Zeitgenossen sonst Bewunderung erregt und dessen Sätze auch heute selten der Korrektur bedürfen. Schumanns Rezensionen haben Alkan sehr geschadet; Schonberg hat recht, wenn er meint, es müsse eine starke Musik sein, daß sie Schumann so aufbrachte. Freilich war es Schumann selbst, der in einer zweiten Rezension einen Teil der Härte gegenüber Alkan zurücknahm. Hatte er anfangs über die drei Etüden op. 15 gewettert: „Der Geschmack dieses Neufranken ist nach einem flüchtigen Blick in das Heft zu erkennen und schmeckt sehr nach Eugene Sue und George Sand. Man erschrickt vor solcher Unkunst und Unnatur. Liszt karikiert wenigstens mit Geist; Berlioz zeigt trotz aller Verirrungen hie und da ein menschliches Herz, ist ein Wüstling voll Kraft und Keckheit; hier aber finden wir fast nichts als Schwäche und phantasielose Gemeinheit...“, so schreibt Schumann später, zu Alkans „Sechs charakteristischen Stücken“ schon gemildert: „Der Komponist gehört zu den Ultras der französischen Romantiker und kopiert Berlioz auf dem Pianoforte. Seine vorletzte Schöpfung führen wir seinerzeit etwas stark an; sie ist uns jetzt noch in der Erinnerung fürchterlich. Die sechs Charakterstücke sind sanfter Sitte im ganzen und sagen uns viel mehr zu. Was man schon in keinem französischen Wörterbuch findet, das Gemüt, fehlt auch den französischen Kompositionen, wie eben auch der vorliegenden...“ Dann lobt er das Stück „L'Opéra“ als Persiflage, „wie sie kaum besser gemacht werden kann“, und meint später noch: „Im übrigen mag der Komponist ein interessanter Spieler sein und sich wohl auf die selteneren Effekte des Instruments verstehen.“ Fürwahr! Was in Schumanns Rezensionen zutage tritt, ist letztlich eine tiefe mentale Diver-



genz zwischen dem deutschen und dem französischen Naturell. Sie manifestiert sich, für jeden hörbar, in der völligen Andersartigkeit deutscher und französischer Musik der Romantik; es waren schließlich die Franzosen, die das Erlebnis der Revolution von 1789 primär berührte und auch zu einer mehr nach außen gewandten Darstellung führte (man denke nur an den Typ der „Schreckensoper“). Divergenz im Ästhetischen, historisch und durch Mentalität bedingt, ist das Eine. Das Andere aber ist in der Tatsache zu sehen, daß Alkan, vollkommen menschen-scheu, nicht als Werber für seine Werke auftrat. Sein intensiver Kontakt zu Ferdinand Hiller hat hieran nichts geändert. Er kämpfte nicht, verteidigte sich nicht – er war ein Klausner. Mit Recht ist auch hier wieder auf Schonberg zu verweisen, wenn er Alkan den „Charles Ives seiner Zeit“ nennt.

Aber nicht alle und jedermann waren in Deutschland gegen Alkan eingenommen. Oscar Bie schrieb in seinem Buch „Das Klavier und seine Meister“ (1901): „Der letzte der Knorrigen aber war der alte Alkan, ein einsam lebender, vergrabener, schrulliger, interessanter Kerl. Aus seinen Stücken, meist Etüden und Préludes, spricht eine urkräftige, realistische Berlioznatur. Zwischen Chopin und Liszt vermittelt er in seiner Art.“ Man spürt bei Bie das Nicht-Verstehen wie das Staunen über diesen Musiker. Besseres wußte nur noch Hans von Bülow zu berichten, der gleiche Bülow, der sich als erster des als „unspielbar“ abqualifizierten ersten Klavierkonzerts von Tschai-kowsky, mit dem sicheren Instinkt für Geniales annahm. Bülow schrieb 1857: „Alkan ist ohne Frage der bedeutendste Repräsentant des modernen Klavierspiels in Paris... Was jedoch seine Compositionen anbelangt, so hätte er schon ein wenig mehr Beachtung verdient, als er noch bei uns gefunden hat, da er eben kein Neuling mehr ist. Wir können es mit Recht beklagenswert nennen... Seine Phantasie hat nichts Pygmäenhaftes, sie neigt sich vorzugsweise dem Großartigen, ja bis über die Grenze des Kolossalen zu. Einigen wird er mutmaßlich sogar allzu cyclophenhaft erscheinen.“

Bülow's Klage über die Unkenntnis, die hierzulande Alkan widerfuhr, hat 80 Jahre später, 1937, in einer Studie von Humphrey Searle, dem englischen Komponisten und Musikschriftsteller, eine Entsprechung. Der Titel des Aufsatzes: „A Plea for Alkan“. Wenn wir heute von den Ansätzen einer Alkan-Renaissance sprechen dürfen, so ist sie eben gerade der angelsächsischen Welt zu danken, eingedenk des Wortes, daß der Prophet nichts in seinem Lande gilt.

so kann man sagen, daß Alkan, obwohl er zu Lebzeiten von den meisten seiner Kollegen gemieden wurde und wohl auch nicht zu persönlichem Kontakt erreichbar sein wollte, doch von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis auf den heutigen Tag mit einem eigenartigen, auch durch den Gang der Geschichte sich in keiner Weise abklärenden Gemisch aus Tadel, Ablehnung, Staunen und Lob bedacht wurde. Ihm parallel zur Seite steht eine merkwürdig unkontinuierliche Pflege seiner Werke durch die praktizierenden Musiker.

Die Reihe der an Alkan interessierten großen Pianisten ist stattlich: Klindworth, Dreyschok, Rudolf Ganz, Carl Friedberg, Harold Bauer, d'Albert, Bülow, Liszt, Anton Rubinstein, Egon Petri, Arrau – um sie einmal kunterbunt durcheinander zu nennen. Zu ihnen gesellen sich noch die französischen Pianisten Delaborde (Alkans außerehelicher Sohn) und Isidor Philipp und der Portugiese Vianna da Motta. Dieser hat nicht nur Ausgaben der Werke Alkans veranstaltet (und kompilhative Studien angefertigt), sondern auch mit der Feder zu werben versucht: Wir finden von ihm in der „Allgemeinen Musikzeitung“ 1901 einen Artikel über Leben und Werke Alkans im Rahmen von drei Fortsetzungen (Interessenten stelle ich das Material gerne zur Verfügung). Aber weder dieser Artikel noch die Tatsache, daß Busoni in der Vorrede zu seiner Ausgabe der Etüden Liszts (1910) Alkan neben Liszt in eine Reihe stellte „mit den größten Nach-Beethoven'schen Klavierkomponisten: Chopin, Schumann, Brahms“, hat sich zu einer Verlebendigung Alkans ausgewirkt. Punktuell Hinweise allein reichte wohl nicht, und im Praktischen sah es so aus, daß, wie Lewenthal berichtet, nur Egon Petri öffentlich einmal größere Werke Alkans spielte. Das Resultat war, daß sich keine Interpretationstradition für Alkan bilden konnte. So schlug es dann wie ein Blitz ein, als Raymond Lewenthal am 30. November 1963, anläßlich Alkans 150. Geburtstag, einen vom Rundfunk übertragenen Klavierabend ausschließlich mit Werken des Franzosen und Erläuterungen zu dessen Werken gab. Die Reaktion auf dieses Konzert war ungemein stark; die Sendung wurde mehrfach wiederholt. Nach der damit verbundenen Wirkung zu urteilen – sie erstreckte sich auch auf den Schallplattenmarkt – ist dieses Konzert Lewenthals, was Alkan anlangt, nur Mendelssohns Aufführung der Matthäus-Passion und ihrer Bedeutung für die Bach-Renaissance vergleichbar. Hier wie dort brachten nicht theoretische Reflexion, sondern der Mut zur praktischen Durchführung die Initialzündung.

Alkans dazu verhalf, gesicherter auch über die Biographie dieses seltsamen, bedeutenden Mannes schreiben zu können. Alkan wurde 1813 in Paris geboren, hieß eigentlich Morhange (und unter diesem Namen wird er, obwohl er ihn später ablegte, häufig auch in den umfangreichsten lexikografischen Werken geführt). Alkan – hergeleitet vom hebräischen „Elchanan“ – wurde auch der Familienname seiner Geschwister; um sich von seinem Bruder zu unterscheiden, nannte sich Charles Valentin „Alkan aîné“, der Ältere. Er bezog mit sechs Jahren das Conservatoire, erhielt mit dreizehn den ersten Preis für Klavierspiel und Harmonielehre und begann mit vierzehn Jahren öffentlich zu spielen. Alkan war in seiner musikalischen Veranlagung erblich belastet: Sein Vater leitete eine Privatmusikschule. Im Alter von zwanzig Jahren reiste er als Konzertpianist nach England und gehörte später, wieder nach Frankreich zurückgekehrt, einem literarischen Zirkel an (gemeinsam mit George Sand, Lamennais und Victor Hugo). Er freundete sich mit Chopin an, der ihm einige Kompositionen vermachte, und trat auch gemeinsam mit ihm auf; ein Konzert für das Jahr 1838 ist nachgewiesen. Marmontel berichtet über Alkans Klavierspiel, daß es von „rhythmischer Kraft und Strenge“ gewesen sei.

Die „puritanische Natur“ Alkans, die er gleichfalls erwähnt, war es auch, die seinen Weg von der Öffentlichkeit in selbstgewählte Einsamkeit beschleunigte. Der Duzfreund Chopins, als Komponist fast ganz ohne Erfolg, schaffte es nicht, Lehrer am Conservatoire zu werden. Seine allgemein bekannte Schüchternheit und seine von Haus aus gute Vermögenslage (auf sie weist besonders Theodor Bolte in einem Aufsatz 1913 hin) ließen ihn ein Leben lang in seinem Rückzug aus der musikalischen Welt seiner Zeit verharren. Es gibt einige Briefe von Alkan, unter anderem an Ferdinand Hiller; sie zeigen zwar persönliches Interesse an musikalischen Geschehnissen und Literaturen, führten aber nicht zu Reiseaktivitäten. Übrigens bemerkt Reinhold Sietz, der Herausgeber einiger Briefe an Ferdinand Hiller (1958), daß Alkans Briefe „über sein eigentliches Handwerk, das Klavierspiel, kaum etwas aussagten“. Von Alkan sind derzeit nur wenige persönliche Äußerungen zur Musik nachweisbar (unter anderem bei Vianna da Motta [1901] zur Frage der Programmatik seiner Sonate op. 33: Hier spricht kein Dialektiker, kein Kämpfer, sondern ein milder Erklärer in eigener Sache, der sich noch der Autorität Beethovens versichert, um sein „Programm“ zu rechtfertigen). Ebenfalls übereinstimmend beurteilen die Zeitgenossen Alkans geistige Persönlichkeit. Stets wird seine große Belesenheit und seine literarische Bildung bewundernd erwähnt; man glaubt es, sieht man sich eines der wenigen überlieferten Bilder an: Ein Gelehrter aus einer anderen Welt, Michelangelos Jeremias vergleichbar, ein wahrhaft biblischer Habitus. Schon äußerlich paßt er nicht in sein Jahrhundert. So gesehen erscheint es doppelt grotesk, wie Alkan, trotz steter Kränklichkeit und zu



Nachleben

Summiert man alle Urteile über Alkan und setzt sie ins zeitliche Verhältnis zueinander,



Leben

Lewenthal selbst war es, der durch systematische Erforschung von Werk und Leben

Hypochondrie neigend, im hohen Alter von 75 Jahren ums Leben kam: Er wurde von einem Buchgestell erschlagen, das auf ihn stürzte, als er sein Lieblingsbuch, den Talmud, herabholen wollte. Das zentrale Werk jüdischer Literatur wurde ihm zum Verhängnis, gerade ihm, dem vielleicht am strengsten und rituellsten lebenden jüdischen Musiker seines Jahrhunderts. Der einzige Luxus dieses Asketen war, wie Theodor Bolte 1913 bemerkt, wertvolle Instrumente und „geistige Schätze“. Testamentarisch setzte er übrigens zwei Kompositionspreise aus; die Angaben schwanken in der Literatur zwischen 1800 frs. und 2300 frs.



Werk

Das in Grove's Dictionary of Music (London 1954) abgedruckte Verzeichnis umfaßt rund 200 Kompositionen Alkans; ein Teil ist nicht numeriert; 76 Einzelwerke oder Zyklen tragen eine Opuszahl. Die Mehrzahl der Werke sind Stücke für Klavier. Daneben hat Alkan auch das Pedalklavier bedacht, das er meisterhaft zu spielen verstand. Ihm hat er besonders in seiner zweiten Lebenshälfte Miniaturen religiöser Programmatik anvertraut (mit der Alternativ-Bezeichnung „für Orgel oder Pedalfügel“ versehen). Außerdem finden wir wenige Kammermusikwerke (hier sind ein Klaviertrio, op. 30 in g-moll, eine Sonate für Klavier, Viola und Cello op. 47 und ein Rondo für Klavier und Streichquartett op. 4 zu nennen). Alkan schrieb auch zwei Kammerkonzerte für Klavier und Orchester (in a-moll und cis-moll), eine Anzahl Transkriptionen für Klavier nach Kompositionen

von Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven und Bach. Bemerkenswert sind hier besonders die Bearbeitungen des d-moll-Klavierkonzerts von Mozart, als Konzertstück für Klaviersolo und die Konzertbearbeitung des ersten Satzes von Beethovens drittem Klavierkonzert. An Vokalmusik wäre noch der kuriose Trauermarsch für Chor und Instrumente zu nennen (den Raymond Lewenthal für die Platte einspielte, diesmal als Dirigent).

Zweifellos sind die Etüdenzyklen op. 35, 39 und 76 als die zentralen Großwerke Alkans anzusehen, denen sich noch die Sonate op. 33 (die vier Lebensalter versinnbildlichend) anfügt. An Zyklen mit Miniaturen sind die 5 Folgen „Chants“ op. 38 (2 Hefte), 65, 67 und 70 mit insgesamt dreißig Stücken neben zahlreichen Einzelwerken (Märschen, Nocturnes usw.) zu nennen. Die große Ausdehnung der Etüden (ein Name, der nicht unsere Vorstellung von Klavieretüden deckt) hat sehr den Blick für den Wert der kleinen Stücke verstellt, in denen sich ein „anderer“ Alkan darbietet, weicher und kantabler, als er aus den großen Stücken zu sprechen vermag. Immerhin zeigen die kleineren Sachen, daß Alkan nicht nur der Schöpfer umfangreicher pianistischer Kolossalformen war; sie helfen uns, ihn noch ernster zu nehmen.

Ein Kuriosum in der Musikgeschichte ist die Art und Weise, wie Alkan seinen Zyklus der zwölf Etüden op. 39 (in Molltonarten) differenzierte. Der Umfang einzelner Etüden ist so groß, daß separate Konzertenummern daraus gemacht werden können. Eben dies wollte Alkan vermutlich vermeiden, als er sich entschloß, die wichtigsten von ihnen zu Zyklen innerhalb des Zyklus zu vereinen. So kam er auf die Idee, die Etüden Nr. 4–7 als viersätziges „Sinfonie für Soloklavier“ zu bezeichnen und die Stücke 8–10 als „Concerto für Soloklavier“. Es bleiben als Einzelstücke nur die Etüden

1–3, 11 und 12 bestehen. Die vorliegenden Schallplatten enthalten das Wichtigste aus diesem gewaltigen Opus. Bevor wir auf die einzelnen Aufnahmen eingehen, sind noch Hinweise in zweierlei Richtung nötig. Erstens folgt aus der Frage nach dem „Was“ des Alkan Oeuvres die Notwendigkeit, auch über das „Wie“ zu sprechen, so knapp es auch sein mag. Und zweitens ist das Problem der Interpretationsprämissen mindestens der Riesenwerke zu beantworten.



Stil

Die Frage nach dem Wie ist die Frage nach dem musikalischen Stil Alkans – eine bei jedem vielschichtigen Musiker schwierige Angelegenheit.

Zunächst muß gesagt werden, wie Alkan nicht schrieb. Dazu stellt Lewenthal lakonisch fest: „Die warmen Melismen und rhapsodischen Ekstasen von Chopin und Liszt sind nicht in seiner Musik.“ Hinzu kommt noch, daß seine Musik nirgends „wagnerisiert“. Da man zum Dritten auch in Deutschland den Lyriker Alkan nicht kannte oder kennen wollte, weil er niemals musikalisch ein Idyll schilderte, läßt sich leicht ausrechnen, daß Alkan stilistisch zwischen allen Stühlen saß. Mit anderen Worten: Sein totales Anderssein machte ihn musikalisch groß – und unmöglich. Grundkennzeichen der Musik Alkans ist ein geradezu orchestraler Klaviersatz – eben Schreckensgrund von Robert Schumann. Lewenthal nennt es, modernem Sprachidiom hässlich angepaßt, so: „Alkan war ein frustrierter Orchesterkomponist“. Alkan liebte daher die Antithese über das Thematische hinaus; nur so ist die klangliche Kombination höchster Diskant- und tiefster Baßlagen erklärbar. Der Weitgriffigkeit seines Satzes entspricht eine komplizierte Notation und ein sehr individueller Fingersatz, die in den Dienst der Technik der Augmentation (Erweiterung) gestellt werden. Der oft erhobene Vorwurf der Hypertrophie kann insofern nicht aufrechterhalten werden, als die Miniaturen sie der Ausschließlichkeit berauben.

Alkans Musik ist streng metrisch gegliedert; zwar sind diese Metren durchaus ungewohnter Art, determinieren aber so stark den Gang der Musik, daß sie, nimmt man den Fluß der deutschen romantischen Musik als Vergleichsbasis, geradezu aromatisch-streng, also klassisch, erscheint. So nimmt es nicht wunder, daß man bei genauem Hinsehen leise Metaphern Mendelssohns gelegentlich vernimmt. Die Etüde op. 39 Nr. 1 (Comme le vent) zum Beispiel enthält in wahnsinnigem Lauf plötzlich für Sekunden eine Parallele zu Mendelssohns a-moll-Etüde aus op. 104. Das akkordische Pathos Alkans weist zudem eine innere Beziehung zu Beethoven auf: Man höre sich unter diesem Aspekt einmal den Schluß des ersten Satzes des „Concerto“ an. Auch Alkans Motorik ist teilweise in diesem Sinne zu verstehen, quasi als Transformation der Stimmung des „Appassionata“-Finales. Daneben finden wir aber auch massive Hinweise auf Alkans lebenslange Beschäftigung mit Bach. Schon Bülow wies darauf hin, als er schrieb: „Polyphem (gemeint ist Alkan) kann auch polyphon sein“. Diese Vielschichtigkeit ist es, die eine Beschreibung so schwierig und den Hinweis auf Noten und Platten so wesentlich macht. Sie allein präzisieren ästhetische Gegebenheiten der Musik, die sich dem Wort beharrlich entziehen wollen.

Diskografie Alkan:

- Sonatine a-moll op. 61, Zorricco o. op. Scherzo diabolico op. 39 Nr. 3; 2. Nocturne; Gigue op. 24; Barcarolle op. 67 Nr. 6; Saltarelle op. 23 – Bernard Ringeissen harmonia mundi HM 927 (1 SM 30)

Klangbild: offen, präsent, transparent, voll, unverfärbt, geringfügig flach
Fertigung: geringfügige Oberflächenstörungen

- Etüden op. 39 Nr. 1–7, 12 – Michael Ponti
Candide CE 31045 (1 SM 30)

Klangbild: geringfügig gedämpft, präsent, transparent, voll, unverfärbt, räumlich

Fertigung: deutliche Knack- und Knistergeräusche

- 6 Préludes aus op. 31; „FA“ op. 38/II/2; Barcarolle aus op. 65; Festin d'Esopo op. 39 Nr. 12; 7 Skizzen aus op. 63; 2 Capricci op. 50; Allegro barbaro aus op. 35 – Ronald Smith, Oryx 1803 (zu beziehen z. B. durch „Le Connaisseur“, 75 Karlsruhe, Elbinger Straße 3b) (1 SM 30)

Klangbild: offen, präsent, deutlich dicht, voll, wohl unverfärbt, wenig räumlich
Fertigung: einwandfrei

- Sonatine op. 61; Prière op. 64 Nr. 4; Les Diablotins op. 63 Nr. 45; La Vision op. 63 Nr. 1; Minuetto alla tedesca op. 46; Marche funèbre op. 26a; Marche triomphale op. 27a – Ronald Smith His Master's Voice HQS-1247 (1 SM 30)

Klangbild: geringfügig gedämpft, präsent, geringfügig trocken, geringfügig dünn, unverfärbt, geringfügig flach
Fertigung: einwandfrei

- Sonatine op. 61; Heraclite et Democrite; ferner kleine Stücke (Petit Conte, Vision, Diablotins, Étude Asdur, Scherzetto, Gros Temps, Soupirs, Barcarollette, Frisson). Dazu: Marche funèbre d'un Papagallo, für gemischten Chor und Instrumente – Raymond Lewenthal am. Columbia M-30234 (1 SM 30)

Klangbild: offen, präsent, geringfügig trocken, voll, unverfärbt, räumlich
Fertigung: einwandfrei

- ★ Festin d'Esopo op. 39 Nr. 12; Etudes op. 39 Nr. 4–7; Barcarolle op. 64 Nr. 6; „Quasi Faust“ op. 33 Satz II – Raymond Lewenthal RCA LSC-2815 RE (1 SM 30)

Klangbild: geringfügig gedämpft, präsent, geringfügig trocken, voll, unverfärbt, räumlich

Fertigung: geringfügige Verzerrungsneigung bei op. 65 Nr. 6, sonst einwandfrei

- Etüden op. 39 Nr. 4–7 (+ Mussorgsky, Bilder einer Ausstellung) – Ronald Smith Unicorn UNS-206 (1 SM 30)

Klangbild: geringfügig gedämpft, geringfügig entfernt, geringfügig trocken, geringfügig dünn, unverfärbt, geringfügig flach
Fertigung: einwandfrei

- Etüden op. 39 Nr. 8–10 – Ronald Smith EMI HQS-1204 (1 SM 30)

Klangbild: geringfügig gedämpft, präsent, geringfügig trocken, geringfügig dünn, unverfärbt, geringfügig flach
Fertigung: einwandfrei

Die Voraussetzungen zur Interpretation solcher Musik sind nicht nur musikalischer, sondern durchaus sportiver Natur. Wie anders soll ein Interpret die 1343 Takte des ersten Satzes des Concerto überstehen, der numerisch länger ist als die ganze Hammerklaviersonate Beethovens? So gesehen, stellt Alkan völlig neuartige Probleme der körperlichen und geistigen Konzentrationsfähigkeit an den Spieler. Neben dieser Voraussetzung ist ein strenges rhythmisches Gespür vonnöten; wird dies nicht realisiert, fällt die Musik auseinander. Lewenthal meint „Alkan beginnt nicht zu leben, ehe er nicht mit absolutem Respekt behandelt wird. Erhält er ihn nicht, wird er (Ihnen) eine lange Nase machen ...“



Platten

Bei den enormen Voraussetzungen, die für Alkan erforderlich sind, ist es beinahe ein Wunder, das keine der acht Schallplatten, die nun besprochen werden sollen, als drop-out zu bezeichnen ist. Das liegt wohl auch daran, daß sechs der acht Platten von zwei Pianisten eingespielt wurden: Der Engländer Ronald Smith und Raymond Lewenthal erweisen sich als Alkan-Spezialisten. Die beiden anderen Platten, von Ponti und Ringeissen eingespielt, haben ebenfalls ihre Meriten, obwohl die beiden sich nicht auf Alkan allein konzentriert haben. Freilich muß gesagt werden, daß Ringeissen von der Darstellung her der schwächste, wenn auch nicht unbeweglichste Pianist ist.

Betrachten wir zunächst das gebotene Repertoire. Die „Sinfonie“, also die Etüden op. 39 Nr. 4–7, werden dreimal geboten: von Lewenthal (RCA/LSC-2815), von Smith (Unicorn UNS-206) und von Ponti (Candide CE-31045). Dieses Werk, das Theodor Bolte vor fast 70 Jahren als „eine Perle der Alkan-Literatur“ bezeichnete – Fétis hatte den Gesamtzyklus als „wahrhaftes Epos für Klavier, von einer absolut neuartigen Wesensart“ benannt –, wird auf höchstem Niveau nur von zwei Pianisten dargestellt: Von Ponti und von Lewenthal. Ponti macht es biegsamer, weniger statisch, elastischer als Lewenthal, dessen Interpretation mehr als ein Ganzes angelegt und mehr mit statischer Monumentalität aufgeladen ist. Für den an Alkan Interessierten gibt es übrigens ohnehin keine Wahlmöglichkeit: Die restlichen, auf den beiden Platten befindlichen Werke überschneiden sich mit Ausnahme der 12. Etüde (Festin d'Esopo) nicht und legen den Erwerb beider Platten nahe. Ronald Smith koppelt seine Aufnahme mit Mussorgskys Bildern einer Ausstellung; bei Alkan erreicht er nicht die wuchtige Poesie Pontis oder Lewenthals strenge Gewaltigkeit. Die von Ponti noch gespielten Etüden op. 39 Nr. 1–3 sind von beispiellosem interpretatorischem Glanz (das wird besonders bei Nummer drei, dem Scherzo diabolico im Vergleich mit Ringeissen offen hörbar). Beim „Festin“ liegt meines Erachtens Lewenthal vor Ponti – hier zählt sich die größere Strenge gerade an der (übrigens einzigen) Variationsform Alkans aus. Eine Merkwürdigkeit ist die 19. Variation dieses Stückes. Ponti spielt sie, wie sie notiert ist, „lamentevole, inforzando, piano, decrescendo“, alles gleichzeitig pro Viertel, und es klingt, als habe er das Stück nicht geübt! Lewenthal ignoriert den von ihm selbst herausgegebenen Text und erzielt verblüffende Wirkung. Man hüte sich, hier Ponti Unrecht zu geben! Lewenthal spielt auf dieser Platte noch die Barcarolle op. 65 Nr. 6, ein

wertvolles, lyrisches Stück aus den „Chants“, 1861 veröffentlicht. Er spielt sie ruhig und distanziert-vornehm. Als einzige Aufnahme des Marktes wird der Platte noch der zweite Satz der Sonate op. 33 aus dem Jahre 1847 mitgegeben. Dieses Stück, das den Titel „Quasi Faust“ trägt und den „Mann von 30 Jahren“ darstellt, ist ein Stück jener „biografischen Musik“, wie sie uns bei Smetana und Richard Strauss begegnet. Diesen Riesenklotz im Sinne des Sturm und Drang macht Lewenthal zu einem Ereignis. Die Gestaltung der vertrackten Klavirdialektik gelingt ihm sprachverschlappend.

Ronald Smith ist bisher der einzige Pianist, der das „Concerto für Soloklavier“ eingespielt hat (= die Etüden op. 39 Nr. 8–10). Zweifellos sind die beiden Ecksätze des 1857 publizierten Stückes die stärksten Teile des Werkes – dies gilt auch fürs Musikalische, nicht nur für die Belastung des Pianisten. Ronald Smith bewältigt das Werk erstaunlich gut. Man kann sich gewiß ein Mehr an Dynamik wünschen, mehr pianistische Militanz, einen energischeren Zugriff und, in den zarten Teilen, ein größeres Maß an Poesie. Man verzeihe mir hier den Ruf nach Lewenthal oder, vielleicht noch besser, nach Ponti. Aber solange es nichts Besseres gibt, ist Smith König und wahrhaftig kein unwürdiger. Interessant an diesem Concerto ist vor allem das Finale, „Allegretto alla barbaresca“ überschrieben. Es ist ein merkwürdiges, halb exotisches Stück, das an gewissen Stellen Chopin andeutet und Orientalismen vorgaukelt. Kurz vor Beginn der Coda, für wenige Takte, gemahnt es an den Finaltriller in Brahms' erstem Klavierkonzert.

Von der „Sonatine“ liegen wiederum drei Aufnahmen vor. Dieses Opus 61 wurde im Jahre 1861 veröffentlicht, als Alkan 48 Jahre alt war. Der Titel „Sonatine“ ist ebenso irreführend wie der Titel „Etüde“ bei Alkan: Das Stück füllt fast eine Platten-seite und ist ein großangelegtes, sehr schwieriges Stück. Sorabji sagte nicht zu Unrecht, es wäre ein Stück, als wenn Berlioz eine Beethoven-Sonate geschrieben hätte. Die Aufnahme mit Bernard Ringeissen ist etwas glatt, sehr vornehm gespielt, aber zu wenig durchgeformt. Auch Ronald Smith befriedigt hier nicht ganz (HMV HQS-1247). Einzige Lewenthal scheint sich zu getrauen, die Mär von der „Sonatine“ auch interpretatorisch auszuräumen (amerik. Columbia M-30234). Darüber hinaus spielt er noch eine Anzahl kleiner Stücke, die auf keiner Platte zu hören sind, die aber die erstaunliche Vielfalt Alkans auch in den Miniaturformen zeigen. Eine Glanzleistung ist die „Marche funèbre d'un Papagallo“. Lewenthal macht aus diesem Stück eine ironisch-tragische Kleinstprozession. Dieses Werkchen ist das einzige der nicht für Klavier bestimmten Stücke, das auf Platten bisher erschienen ist.

Ronald Smith hat auf seiner Platte mit der Sonatine op. 61 (HMV HQS-1247) noch einige interessante, ebenfalls anderswo nicht greifbare Stücke. Da ist ein „Minuetto alla tedesca“ op. 46 aus dem Jahre 1857, ein eigenartig herbes, motorisches Stück, bei dem man plötzlich Griechische Einschübe hören kann – ein merkwürdiger Fall von Prophetie! Zwei Märsche, eine „Marche funèbre“ und eine „Marche triomphale“; dieser ausgesprochen weltlich, der andere stark introvertiert. Smith hat recht, wenn er in seinem Plattentext darauf hinweist, daß hier eine Beziehung zu Berlioz' „Symphonie funèbre et triomphale“ besteht. Der Trauermarsch verliert am Ende seinen strengen Rhythmus – ein Stück Resignation? Im Triumphmarsch fällt besonders ein choraliter gesetzter Einschub auf, der an Mussorgskys letztes Stück aus den „Bildern einer Ausstellung“ erinnert.

Eine Kostbarkeit ist das kleine Stück „Les Diablotins“, op. 63 Nr. 45. Auch Lewenthal bietet es; die witzigen, schrillen Vorschläge sind ein Kabinettstück der Handhabung von Dissonanzen zur Fixierung musikalischer Ironie.

Die Platte von Bernard Ringeissen, in Frankreich gerade erst erschienen, (harmonia mundi HM 927) bietet weitere Alkan-Kostbarkeiten. Die Saltarelle op. 23, ein köstliches Tarantellenstück, aus dem von Ferne Rossini schaut, stammt aus dem Jahre 1844. Ringeissen gibt ihm allen Charme und bereitet dem Hörer Vergnügen. Das gleiche gilt für die kleine Gigue op. 24. Es ist auffallend, wie wenig Alkan Tanzformen systematisch gepflegt hat – die hier genannten beiden Stücke indessen weisen ihn auch auf diesem Gebiet als Meister der Konzentration aus. Ringeissen spielt noch das zweite Nocturne (von 1859). Mit völliger Berechtigung merkt Georges Beck in seinem Text an, daß dieses Stück den Stil von Brahms' Opus 116 Nr. 4 und 6 vorwegnimmt. Die Behauptung, Alkan sei ein Klavier-Berlioz und nichts weiter, wird durch solche Blicke in die musikalische Zukunft eingeschränkt. Kostbarstes Stück der Platte ist ein von Georges Beck entdecktes Werk mit dem Titel „Zorcico“, ein baskischer Tanz im Fünfertakt.

Eine Besonderheit, auch unter aufführungspraktischem Gesichtspunkt, hat noch Ronald Smith bereit. Auf der englischen Oryx-Platte 1803 spielt er an zwei verschiedenen Hammerflügeln (Erard und Schneider, aus den Jahren 1855 und 1851) eine Anzahl kleiner Stücke aus den Préludes op. 31, aus den „Esquisses“, op. 63 und die Capricen op. 50. Dazu hören wir noch – und das ist im Vergleich zu anderen Platten sehr aufschlußreich –, das „Festin d'Esopo“, neben dem „Allegro barbaro“ aus op. 35 (es ist die einzige Etüde dieses Zyklus, die bisher auf Platten erschien). Freunde vitaler Kraftakte kommen hier wahrhaftig nicht auf ihre Kosten. Diese Platte ist ein Dokument für Kenner, für historisch ambitionierte Hörer, denen der originale Klang lieber ist, weil er genauer das Klangbild der Zeit widerspiegelt. Das ist eine sehr schöne, besonders wertvolle Platte, da sie die Innenstimmen Alkans mehr als andere Aufnahmen berücksichtigt. Das zehnte Stück aus Opus 63 heißt „Incepatio“ und trägt in Klammern den Vermerk „Reubke“. Sollten die Plattenfirmen das nicht als Wink betrachten? –

*

Wir sind am Ende unserer Alkan-Diskografie angelangt (wenn man den Hinweis auf die „Toccata“ op. 75 genug sein läßt, die Werner Haas mit einer Zahl anderer Toccaten verschiedener Komponisten eingespielt hat (frz. Philips 837.916). Die Frage bleibt, was es an Alkan noch zu tun gäbe. Die Antwort scheint mir einfach zu sein: Warten auf ein Mehr! Das gilt für Noten, das gilt für historisch fundierte Literatur, das gilt, last not least, für Schallplatten. Sie brauchten nicht auf das Soloklavier allein beschränkt zu sein. Hier böte sich zum Beispiel die Gelegenheit, den von Alkan so oft benutzten Pedalflügel wieder in Betrieb zu nehmen. Auch die beiden „Concerti da Camera“ warten. Wie lange noch? Nachdem sich Alkan-Kapazitäten vom Range Pontis und Lewenthals, aber auch Smiths vorgestellt haben – Ringeissen ist für derlei Handwerk zu spielfreudig-uneckig-weich – erscheint der Ruf nach mehr Alkan nicht auf unüberwindliche Reproduktionshindernisse stoßen zu können. Muß man in diesem Punkt denn erst Grillparzer zitieren, ... daß man ein Dummkopf oder ein deutscher Gelehrter sein muß, um viel dagegen einwenden zu können? Nur: Leider meinte er nicht Charles Valentin Alkan.