



Nach einem vierjährigen Studium an der Franz-Liszt-Akademie seiner Vaterstadt Budapest gab Antal Dorati 1924 sein Debüt als Dirigent. Vier Jahre später holte ihn Fritz Busch als Assistent nach Dresden. 1929 wurde Dorati zum Musikdirektor der Oper in Münster ernannt, seit 1933 war er musikalischer Leiter des russischen Balletts in Monte Carlo und errang bald durch zahlreiche Gastspielreisen internationale Anerkennung. Nach dem zweiten Weltkrieg war der Dirigent für mehrere Jahre Leiter des Sinfonie-Orchesters von Dallas und Minneapolis. Als Gastdirigent steht er heute am Pult aller bedeutenden Orchester der Alten und Neuen Welt.

Antal Dorati

„Kann ich doch orchestrieren?“

Während meiner Kindheit war Bartók bei uns zu Hause eine viel diskutierte Persönlichkeit. Meine Eltern waren beide Musiker, mein Vater — fortschrittlich eingestellt — bewunderte ihn, meine Mutter respektierte ihn mit einigem Vorbehalt. Wir sahen ihn oft, meistens auf der Straße, lebhaft, doch ohne Lächeln, mit kühnem, aber abwesendem Gesichtsausdruck. Mitunter blieb er stehen, und mein Vater und er sprachen einen Augenblick miteinander. Seine Stimme klang leise und leicht angeraut. Seine Worte waren klar, seine Sätze kurz. Nie wiederholte er sich. Seine Sprechweise war konzipiert und knapp, aber er drückte sich niemals fragmentarisch aus. Er war damals noch verhältnismäßig jung, hatte aber schon weißes Haar, was ich leicht erschreckt zur Kenntnis nahm.

Mein Vater nahm mich zu Konzerten und Proben mit, und ich hörte seine Musik, so scheint mir, ebenso oft wie irgendein Erwachsener damals. Ich spielte seine Klavierstücke „For Children“. Und ich sah ihn auf vielen Proben des Waldbauer-Quartetts, das damals Bartóks erste fünf Streichquartette (und fast alle neue Kammermusik der Jahre zwischen 1919 und 1929) uraufführte. Später, von meinem 14. Lebensjahr an, begegnete ich ihm des öfteren in der Musikakademie. Ich habe in meinen Studienjahren niemals bei Bartók Unterricht gehabt; aber im Laufe des abwechslungsreichen Lehrbetriebes gab es oft Gelegenheit, ihn zu sehen und zu sprechen. Er hat schon damals großen Einfluß auf mich ausgeübt, und dieser Einfluß ist im Laufe der Jahre nicht geringer geworden.

Später, nachdem ich mein Diplom erhalten hatte und Repetitor am Königlichen Opernhaus in Budapest geworden war, hatte ich Gelegenheit, eng mit Bartók zusammenzuarbeiten. Wir bereiteten eine vierhändige Klavieraufführung seines damals ziemlich neuartigen Balletts „Der wunderbare Mandarin“ vor. Es war eine Hörprobe für die Direktion. Bartók spielte im Diskant. Wir probten ein paar Tage, arbeiteten eine sehr saubere Wiedergabe aus und spielten den Auszug dann vor. Das Klavier im Direktionszimmer war aber so schlecht, daß Bartók nach dem Vorspielen darauf bestand, das Stück sofort noch einmal auf einem besseren Instrument zu wiederholen. Die Direktion stimmte zu, und wir gingen gemeinsam auf die Suche nach einem besseren Klavier. Es war schon spät, und wir fanden bei unserer Wanderung durch das leere Theater nicht ein einziges Instrument, das Bartóks Ansprüchen genügte. Einigermmaßen ärgerlich marschierten wir daraufhin zur Akademie hinüber, weckten den Pförtner auf und spielten das ganze Ballett noch einmal auf den

beiden Steinways in Bartóks Klassenraum. Es fand Zuspruch und wurde an Ort und Stelle zur Aufführung angenommen. Bartók war damals ausgesprochen glücklich; allerdings ließ die Aufführung wegen des gewagt erotischen Librettos noch einige Jahre auf sich warten.

Ein anderes denkwürdiges Ereignis jener Zeit war die gleichzeitige Uraufführung des „Psalmus hungaricus“ von Kodály und der Tanzsuite Bartóks. Kodálys leichter verständliches Werk wurde gut aufgenommen und war sofort ein „hit“. Bartóks Stück errang nur einen Achtungserfolg. Keiner der Ausführenden verstand das Werk, und es waren keinerlei Anstrengungen gemacht worden, den Zuhörern den Zugang zu dieser Musik zu erleichtern. Bartók war darüber sehr enttäuscht. „Es zeigt, daß ich wahrscheinlich nicht orchestrieren kann“, äußerte er. Ein paar Jahre später kam die Tschechische Philharmonie unter Vaclav Talich nach Budapest und führte die Tanzsuite mit erstaunlicher Perfektion auf. Diesmal war der Erfolg so groß, daß die Komposition wiederholt werden mußte. Bartók kommentierte das Ereignis mit den Worten: „Nun, vielleicht kann ich doch orchestrieren.“

Nachdem ich Ungarn 1929 verlassen hatte, sah ich Bartók lange Zeit nicht wieder. Erst nach seiner Übersiedlung in die Vereinigten Staaten kreuzten sich unsere Wege von neuem. Als wir uns zuerst in New York trafen, war es wie eine Neubegegnung. Wir sahen uns dann, so oft es mein Reiseleben gestattete, und wurden Freunde — aber es war eine Lehrer-Schüler-Freundschaft, deren Grenzen beide respektierten.

An seinem letzten Geburtstag sah ich ihn zuletzt. Er war schmal geworden, fühlte sich aber ziemlich gut und war, als die Rede auf Ereignisse aus der Vergangenheit kam, ungewöhnlich fröhlich. Als Geburtstagsgeschenk brachte ich ihm einige Bücher, und unsere Unterhaltung kreiste um sie und ganz allgemein um das Lesen und die Literatur. Auf seinem Bett lag die Taschenpartitur des Klavierkonzerts von Grieg. Ich konnte ihm meine Verwunderung nicht verhehlen, daß er sich ausgerechnet für dieses Werk interessiere. „Warum nicht? Ich kannte es noch nicht richtig und wollte es mir nun doch noch einmal genau ansehen.“ — „Und wie finden Sie es?“ — „Ausgezeichnet, auf seine Art. Vielleicht hätte man die wörtliche Wiederholung von einigen Melodiephrasen ein bißchen besser vermeiden können.“ Wie ich hörte, war er bis zu seinem Tod bei klarem Bewußtsein und arbeitete. Kurz vor dem Ende soll er gesagt haben: „Was für ein Jammer, gehen zu müssen, während mein Rucksack noch gefüllt ist.“

Tschaikowskys b-moll-Konzert in 27 Wiedergaben Eine vergleichende Diskografie von J. Meyer-Josten

Peter Tschaikowsky, Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 in b-moll, op. 23 — liest der Konzertbesucher diese Ankündigung im Programm, hört sie der Musikfreund in der Rundfunkansage oder findet er sie auf einer Schallplattentasche, dann wird er in den meisten Fällen eine genaue Vorstellung von dem haben, was ihn musikalisch erwartet: donnernde Oktaven, prasselnde Akkordketten, explodierende Orchester tutti — kurz: Lautstärke, Geschwindigkeit, Sensation. Tschaikowskys Werk ist und bleibt das Paradepony kraftstrotzenden Klaviervirtuosentums. Das sagt nichts gegen die Komposition. Sie hat ihre Daseinsberechtigung, solange es Pianisten gibt, die genügend Kraft und Ausdauer besitzen, Intensität, differenzierte Anschlagskunst und vor allem die Fähigkeit, große Bögen zu spannen. Das Stück verlangt wie kaum ein anderes Konzert technische Überlegenheit und Elan, sonst büßt es entscheidend an Wirkung ein.

Obwohl Tschaikowskys erstes Klavierkonzert schon oft und gern totgesagt wurde, erweist es sich immer wieder als äußerst lebendig. Allerdings nur in den richtigen Händen: Es verträgt keine „Nurmusikalität“; hier kann mangelhaftes technisches Können keineswegs durch „Verinnerlichung“ ersetzt werden.

Schon seinem Beginn verdankt das Werk den dauerhaften Welterfolg: Fortissimo-Hörnerrufe, zwei kurze Orchesterschläge und fünf weitere, kadenzierende Tuttiakkorde führen zum kraftvollen Soloeinsatz, dessen strahlende Akkorde den Klangbereich fast der gesamten Klaviatur umfassen und wirkungsvoll zu dem berühmten Gesangsthema kontrastieren, das in den ersten Violinen und den Celli einsetzt. Dieser Auftakt ist bezeichnend für das ganze Konzert: Triumphele Aufschwünge und lyrische Episoden wechseln sich in reicher Folge ab. Im Klavierpart dominiert Akkord- und Oktaventechnik, die auch in mehreren Solokadenzen eindrucksvoll demonstriert wird. Der Prestissimo-Mittelteil des „Andantino semplice“ verwendet ein damals beliebtes französisches Chanson, in den Ecksätzen wandelt Tschaikowsky zwei ukrainische Volkslieder ab. Er schrieb einmal: „Was meine volksliedähnlichen Melodien und Harmonien anbelangt, so sind sie eine Folge davon, daß ich auf dem Lande aufgewachsen und schon in frühester Kindheit von der unbeschreiblichen Schönheit der für die russische Volksmusik charakteristischen Züge durchdrungen war sowie davon, daß ich das russische Element in allen seinen Äußerungen leidenschaftlich liebe, kurz, daß ich ein Russe bin, im vollsten Sinne des Wortes!“ Den letzten Satz hat kein Geringerer als Igor Strawinsky bestätigt: „Tschaikowsky war von uns allen der am meisten Russische.“ Mir scheint eine Wiedergabe des Tschaikowsky-Konzerts dann gelungen, wenn sie diesem „russischen Element“ gerecht wird,

Die Hymne der Klavieviervirtuosen

den ständig wechselnden Expressionen, und wenn sie gleichzeitig gewissermaßen in einem Atemzug vom Anfang bis zum Ende den Bogen über das Werk spannt, ohne technische oder gestalterische Ermüdungserscheinungen. Nur so wird auch die Kopflastigkeit aufgehoben, an der das Werk — dessen erster Satz immerhin drei Fünftel des Konzerts einnimmt — und viele seiner Wiedergaben krankten.

Doch nun zu den 27 verschiedenen Versionen des Werks, die mir vorlagen. Um einen möglichst umfassenden Überblick geben zu können, hatte ich auch einige Aufnahmen zum Vergleich herangezogen, die sich zur Zeit nicht im deutschen Handel befinden. Dabei ließ ich mich auch von der Hoffnung leiten, daß die eine oder andere gewichtige Interpretation bald wiedererscheinen möge. Einige der nicht im Bielefelder Katalog verzeichneten EMI-Platten sind über den ASD der Electrola erhältlich.

Ist es im allgemeinen kaum möglich und ungerecht, die Wiedergabe einer Komposition nennen zu wollen, so kann ich hier jedoch eine Platte an den Beginn meiner Besprechungen stellen, die durch ihre künstlerischen Qualitäten sozusagen „außer Konkurrenz“ ist. Und das, obwohl es mehrere sehr gute Wiedergaben von Tschaikowskys b-moll-Konzert gibt. Ich meine die Aufnahme mit Vladimir Horowitz, seinem Schwiegervater Arturo Toscanini und dem NBC Symphony Orchestra, und zwar in ihrer erst 1959 veröffentlichten zweiten Aufnahme, dem Mitschnitt aus einem öffentlichen Konzert in der Carnegie Hall vom 25. April 1943. Die Live-Aufnahme überragt noch eine ältere Studioproduktion derselben Interpreten; wenn sie auch den absoluten Geschwindigkeitsrekord bietet — mit verblüffenden 28'40" für das ganze Konzert (Arrau z. B. 35'50") —, so besteht die Live-Einspielung durch die einzigartige Verbindung von Rastelli-Virtuosität mit jenem „gewissen Etwas“, das diese Konzertaufführung zu einem unvergeßlichen Erlebnis machte: Eine ungeheure Spannung, Intensität und Prägnanz kennzeichnet diese Interpretation, der gestalterische Bogen spannt sich ungebrochen von den ersten bis zu den letzten Takten des Werkes.

Hier ist eine musikalische Sternstunde festgehalten worden. Die Aufnahme mußte endlich auch in Deutschland veröffentlicht werden, wo sie bisher leider nur als Bandkopie den Rundfunkanstalten zugänglich ist. Zwar bietet die Platte (ich besitze ein amerikanisches Exemplar) nur „historischen Klang“, doch wurde er erstaunlich gut rekonstruiert: aus etwa 70 Lackfolien nämlich, von meist privaten Mitschnitten der Direktübertragung des denkwürdigen Konzerts. Schade, daß man dabei den Schlußbeifall wegschnitt und so den Nachklang verkürzte.

Unmöglich, in diesem Rahmen auf alle künstlerischen Details der Aufnahme einzugehen.

Wer allein die berühmten Oktavenstellen des ersten und letzten Satzes von Horowitz hört — überhaupt dessen einmaliges Klavierspiel von so unverwechselbarer Intensität und Klangsensibilität — und wer die Spannung erlebt, mit der Toscanini zum Beispiel das Orchester crescendo vor dem hymnischen Höhepunkt des letzten Satzes erfüllt, dem wird diese Aufnahme sicherlich ebenso wie mir das Nonplusultra aller je gehörten (und zu hörenden) Wiedergaben dieses Konzertes bedeuten.

Von den nächsten besten Aufnahmen ist leider die Einspielung mit Solomon und dem Philharmonia Orchestra unter Issay Dobrowen ebenfalls bei uns nicht zu haben. Sie ist gestrichen, müßte aber — technisch regeneriert — unbedingt wieder erscheinen. Solomon spielt pianistisch glänzend, sehr differenziert, das Allegro des ersten Satzes

zum Beispiel wirklich „con spirito“. Dirigent und Orchester bewegen sich auf gleicher Höhe wie der Solist; auffallend sind die großen Bögen in den Tutti sowie die Deutlichkeit wichtiger Orchesternebenstimmen. Schade, daß die Dynamik dieser Interpretation in der schon arg betagten Aufnahme nicht voll zur Geltung kommt.

Eine technisch ebenfalls nicht mehr frische Mono-Aufnahme (aus dem Jahre 1955) — im ganzen jedoch akustisch ausgewogen — mit besonderen künstlerischen Meriten ist die Einspielung von Emil Gilels und dem Chicago Symphony Orchestra unter Fritz Reiner: eine bemerkenswert energiegeladene, kraftvolle Version. Mit nie erlahmender Verve geben Solist und Dirigent der Musik Profil und Spannung. Gilels scheut gelegentliche kleine Fehlgriffe nicht; der musikalische, temperamentvolle

Tschaikowsky, Klavierkonzert b-moll, Diskografie in der Reihenfolge der Besprechung

Vladimir Horowitz, NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini
(La voix de son maître FJLP 5013)

Vladimir Horowitz, NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini
(RCA LM 2319)

Solomon, Philharmonia Orchestra London, Issay Dobrowen
(HMV WCLP 1001)

Emil Gilels, Chicago Symphony Orchestra, Fritz Reiner
(RCA VIC 1039)

Byron Janis, London Symphony Orchestra, Herbert Menges
(Philips 838 412 LY)

Leonard Pennario, Los Angeles Philharmonic Orchestra, Erich Leinsdorf
(Capitol SP 8417)

Vladimir Ashkenazy, London Symphony Orchestra, Lorin Maazel
(Decca SXL 6058)

John Ogdon, Philharmonia Orchestra London, Sir John Barbirolli
(Electrola STE 80 786)

Ludwig Hoffmann, Londoner Philharmonisches Orchester, Gunnar Staern
(Somerset CL 543)

Van Cliburn, Sinfonie-Orchester, Kyrill Kondraschin
(RCA LSC-2252)

Alexander Uninsky, Philharmonisches Orchester Den Haag, Willem van Otterloo
(Fontana 695 003 KL)

Artur Rubinstein, Minneapolis Symphony Orchestra, Dimitri Mitropoulos
(RCA LM 1028-C)

Artur Rubinstein, Boston Symphony Orchestra, Erich Leinsdorf
(RCA LSC-2681)

Swjatoslaw Richter, Tschechische Philharmonie, Karel Ančerl
(Supraphon SUAM 10 126)

Swjatoslaw Richter, Wiener Symphoniker, Herbert von Karajan
(DGG 138 822 SLPM)

Claudio Arrau, Philharmonia Orchestra London, Alceo Galliera
(Columbia STC 91 133)

Philippe Entremont, New Yorker Philharmoniker, Leonard Bernstein
(CBS SBRG 72 048)

Clifford Curzon, Wiener Philharmoniker, Georg Solti
(Decca LW 50 181)

Aldo Ciccolini, Orchestre National de la Radiodiffusion Française, Constantin Silvestri
(HMV XLP 20 013)

Shura Cherkassky, Berliner Philharmoniker, Leopold Ludwig
(DGG LPM 18 013)

Geza Anda, Philharmonia Orchestra London, Alceo Galliera
(Columbia C 70 375)

Yuri Boukoff, Wiener Symphoniker, Jean Fournet
(Philips 836 213 VZ)

Marina Mdivani, Orchestre de l'Association des Concerts Colonne, Pierre Dervaux
(La voix de son maître FALP 712)

Edith Farnadi, Orchester der Wiener Staatsoper, Hermann Scherchen
(Heliodor 478 022)

Conrad Hansen, RIAS-Symphonie-Orchester, Wolfgang Sawallisch
(Eurodisc 60 116 GK)

György Cziffra, Philharmonia Orchestra London, André Vandernoort
(HMV ASD 315)

José Iturbi, Orchestre de l'Association des Concerts Colonne, José Iturbi
(Columbia FCX 646)



Unüberbietbar als Interpret des Konzerts:
Vladimir Horowitz

Schwung geht ihm über Nur-Perfektion. Sehr gut ist auch die Leistung des Orchesters, in dem stellenweise die Blechbläser besonders brillieren.

Vor noch nicht langer Zeit erschien hierzulande endlich eine Wiedergabe, die im Ausland seit langem gerühmt wird: Byron Janis mit dem London Symphony Orchestra unter Herbert Menges. Die Aufnahme wurde zwar in Stereo produziert, sie ist aber inzwischen technisch schon etwas veraltet (flacheres, matteres Klangbild). Die Balance zwischen Klavier und Orchester ist jedoch ausgeglichen. Janis — der rasch prominent gewordene Horowitz-Schüler — besticht durch nerviges, espressives, rhythmisch lebendiges Spiel und durch seinen hochentwickelten Klangsinn. Auffallend ist außerdem seine „Atemkunst“, das plastische Gestalten einer Phrase, der organische Aufbau von Steigerungen. Höhepunkte attraktiver Pianistik sind etwa die große Kadenz des ersten Satzes und der Mittelteil des Andantino. Das Finale fällt dagegen ein wenig ab, es klingt zu zivilisiert, es fehlt der zündende Funke.

Herbert Menges ist ein aufmerksamer, sachgerechter Partner, das Orchesterspiel ist zwar nicht immer so kultiviert wie der Vortrag des Solisten, doch erfreulich natürlich und kraftvoll.

Auch die Stereo-Aufnahme des in Deutschland musikalisch unterschätzten und durch einseitige Repertoireveröffentlichungen zu Unrecht als „Show-Pianist“ abgestempelten Leonard Pennario hat schon einige Jahre auf den Rillen; um genau zu sein: sie ist 1958 veröffentlicht worden, gehört also wohl zu den ersten Stereo-Aufnahmen. Das Klavier ist akustisch etwas benachteiligt. Doch trotzdem wird Pennarios überlegene pianistische Leistung überzeugend deutlich. Er bietet eine distinguierte Darstellung, weltmännisch, elegant, brillant (Musterbeispiel: große Kadenz des ersten Satzes). An einigen Stellen hätte er noch etwas mehr Wert auf dynamische Differenzierung legen sollen, die Musik erhält durch ein pauscales Mezzoforte leicht frisch-fröhliche Züge. Besonders gut sind die beiden Ecksätze gelungen, auch vom Orchester her unter Erich Leinsdorfs vitaler Leitung.

Zu den neuesten Stereo-Aufnahmen gehört die mit Vladimir Ashkenazy, Lorin Maazel und dem London Symphony Orchestra. Sie ist akustisch sehr gut, voll und ausgewogen. Auch musikalisch zählt sie zu den besten Wiedergaben. Solist, Dirigent und Orchester musizieren übereinstimmend. Ashkenazys Interpretation wirkt für einen so jungen Künstler erstaunlich reif; er betont — soweit es in diesem Werk möglich ist — das lyrische Moment und erschließt alle Ausdruckswerte. Den

Affekten wird er ebenso gerecht wie den stilleren Partien, die seinem anscheinend mehr nach innen gerichteten Naturell besonders entsprechen. In dieser Wiedergabe halten sich der zweite und dritte Satz auf der Höhe des ersten, so daß sich das Werk als bezwingende Einheit präsentiert.

Ashkenazy errang 1962 zusammen mit seinem gleichaltrigen britischen Kollegen John Ogdon den gewichtigen ersten Preis im hochrenommierten Moskauer Tschaikowsky-Wettbewerb. Die Konkurrenz von damals setzt sich auf Schallplatten fort, auch mit dem Tschaikowsky-Konzert. Nur wenig vor der Veröffentlichung der Ashkenazy-Aufnahme erschien im vorigen Jahr eine klanglich glanzvolle Version desselben Werkes mit Ogdon und dem Philharmonia Orchestra London unter Sir John Barbirollis Leitung. Der Eindruck der Ogdon-Wiedergabe ist zunächst noch geschlossener als bei Ashkenazy/Maazel; der erste Satz erklingt etwas gestraffter, wobei der Musik mit selbstverständlicher Sicherheit entsprochen wird. Besonders intensiv musiziert das Orchester; es hat hier beinahe den Löwenanteil an dem Gesamteindruck, doch Ogdon behauptet sich im — übrigens tadellosen — Zusammenspiel. Seine Technik stellt er ähnlich wie der pianistisch elegantere Ashkenazy ganz in den Dienst an der Musik. Leider fallen die übrigen Sätze gegenüber dem ersten merklich ab. Hausbacken — merkwürdig zäh der Hauptteil — wirkt der zweite, zuwenig „con fuoco“ der letzte, wenn auch mit einigen schönen Details.

Der einzige deutsche Pianist, der zur Zeit fähig ist, dem Vergleich mit internationalen pianistischen Spitzenleistungen auch am Beispiel des Tschaikowsky-Konzerts völlig standzuhalten, ist Ludwig Hoffmann, von dem man in seinem Vaterland viel zu wenig Notiz nimmt. Schade, daß seine Darstellung des Tschaikowsky-Konzerts in dieser Stereo-Produktion einer Firma, deren Erzeugnisse vornehmlich in den Kaufhäusern anzutreffen sind, ihre Entsprechung weder beim Dirigenten noch im Orchester oder im Akustischen findet. Hoffmann vermittelt etwas uneinheitliche musikalische Eindrücke. Den ersten Satz interpretiert er ausgezeichnet, kraftvoll, mit deutlichster Phrasierung. Aus dem „Andantino semplice“ wird leider ein „Lento espressivo“, mit einem kraß gegensätzlichen — pianistisch glänzenden — Mittelteil. Im letzten Satz wirkt manches etwas gewaltsam und eigenwillig, doch auch hier ist sein Klavierspiel hervorragend.

*

Zu den meistpropagierten Aufnahmen der Schallplattengeschichte gehört Van Cliburns Version des Tschaikowsky-Konzerts, mit einem anonymen Orchester unter dem ausgezeichneten sowjetischen Dirigenten Kyrill Kondraschin; sie „machte“ Cliburn in der ganzen Welt. Trotzdem fasziniert mich diese Wiedergabe keineswegs, obwohl sie durchaus ihre musikalischen Qualitäten hat. Das Klavier wurde in dieser noch immer recht klangguppigen Stereo-Produktion von 1958 bevorzugt, mit manchmal etwas knalligem, metallischem Klang. Doch Cliburns Pianistik ist nicht so fesselnd, um eine andauernde akustische Großaufnahme ausfüllen zu können. Es ist kein sehr bewegliches Klavierspiel, eher mit der Neigung zur Starrheit, längst nicht so flexibel und voll furiosen Elan wie etwa das von Byron Janis und auch ohne dessen Vitalität. Cliburn gibt Tschaikowskys Werk gediegen, musikalisch und sicher wieder, gleichmäßig auf großen Ton bedacht. Den Orchesterpart gestaltet Kondraschin sehr gut, ausdrucksvoll und stellenweise überraschend polyphon.

Eine zügige, fließende, lebendig gespielte Darstellung schon älteren Datums — akustisch etwas flach, manchmal scharf und mit benachteiligtem Klavier — stammt von Alexander Uninsky. Ihn begleitet das Philharmonische Orchester Den Haag unter Willem van Otterloos Leitung, nicht

sehr sensibel, aber im ganzen zufriedenstellend. Uninskys innere Beteiligung drückt sich während seines Spiels an einigen leidenschaftlich bewegten Stellen auch durch undefinierbares Mitsingen aus. Manches pianistische Detail ist etwas leichtgewichtig geraten, doch hat Uninsky sein großes Können ohne besondere Eigenwilligkeiten in den Dienst des Werkes gestellt.

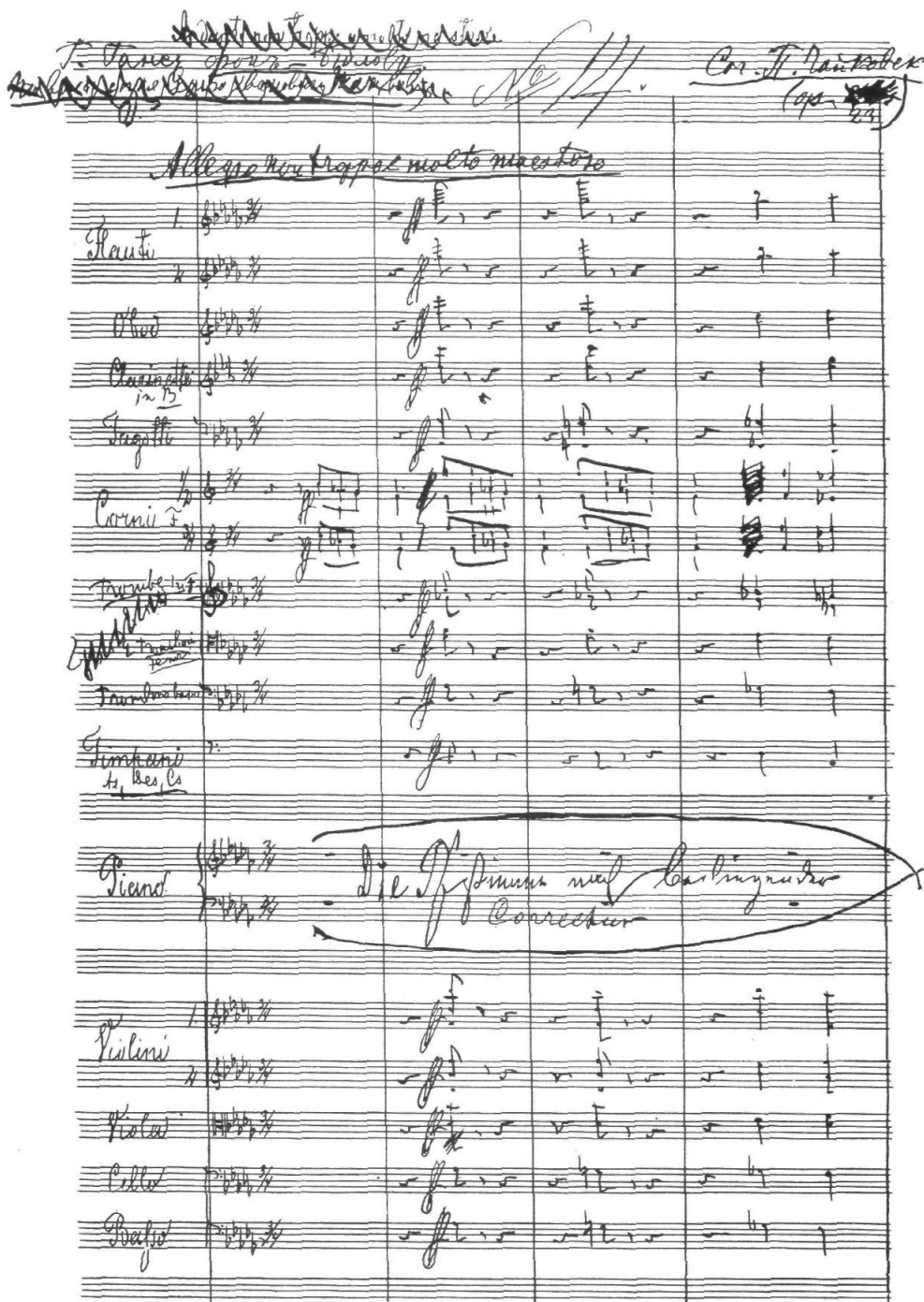
Vom heutigen Senior der konzertierenden Klaviervirtuosen, Artur Schnabel, lagen mir zwei Versionen vor. Völlig befriedigen können mich beide nicht. Die ältere, klanglich etwas dumpfe Mono-Version leidet unter einigen eigenwilligen Betonungen, etlichen falschen Tönen, dynamischen Nivellierungen und dem nicht immer überzeugenden temperamentvollen Bemühen, eine gleichmäßig kraftvolle große Linie zu erstellen. Das bringt dann auch stählern-grobe Partien mit sich. Mitropoulos teilte Schnabels Werkauffassung, das Orchester erwies sich als nicht ganz erstklassig.

Die neue Stereo-Aufnahme Rubinssteins (aus dem Jahre 1963) mit dem Boston Symphony Orchestra ist sehr klangprächtig. Hier macht sich des Pianisten Altersreife bemerkbar, nicht immer glücklich für das Werk des 34-jährigen Tschaikowsky. Rubinstein spielt natürlich nicht mehr mit dem Elan seiner Jugend, und das beeinflusste selbstverständlich auch seine geistige Einstellung zu dieser Musik. So herrschen jetzt Gelassenheit, ruhiges Atmen und manche Freiheit in Dynamik und Agogik vor; hin und wieder macht sich auch eine gewisse Spannungslosigkeit bemerkbar. Das Orchester paßt sich gut an und musiziert plastisch unter Leinsdorfs Leitung.

Von Swjatoslaw Richter hörte ich zwei Versionen. Der älteren Mono-Aufnahme (ausgewogener Klang) mit der ausgezeichneten Tschechischen Philharmonie unter Karel Ancelr gebe ich den Vorzug. Vor allem der erste Satz hat Größe und Gewicht. Er wird außerordentlich plastisch und organisch aufgebaut. Die dynamischen Werte sind ausgeprägt. Auch der zweite Satz erklingt natürlich fließend. Im Schlußsatz vermisste ich das vorgeschriebene Feuer, was auch durch einige etwas gewaltsame Akzente und „Ausbrüche“ nicht ersetzt werden kann.

Die mit unglaublichem Reklameaufwand hochgespielte Stereo-Version (Richter und die Wiener Symphoniker unter Herbert von Karajan) hinterläßt bei mir überwiegend zwiespältige Eindrücke. Die Aufnahme hat keinen geschlossenen Gesamtklang, der etwas vordergründige Flügel ist im Forte ziemlich scharf. Im übrigen wird hier alles das überdeutlich, was sich schon in der Mono-Aufnahme an künstlerischen Eigenheiten Richters abzuzeichnen begann: die Musik wird gegängelt, maniert, auch lebloser und schwerfälliger wiedergegeben. Bis zur Reprise des ersten Satzes überzeugen zwar noch die Ernsthaftigkeit, die bewußt organische Anlage. Doch dann läßt die Spannung nach. Die Tschaikowsky-Themen halten für mein Empfinden diese andauernd tiefschürfende Belastung nicht aus. Der zweite Satz klingt zu verhalten und diskret, der letzte schließlich leidet unter zunehmender Spannungslosigkeit, obwohl sich Karajan in den Tutti um etwas mehr Leben bemüht. Doch Richter verharrt in seiner Auffassung, die schon am Satzbeginn durch seltsame Echo-Dynamik überrascht.

Eine gewisse äußere Ähnlichkeit mit Richters Tschaikowsky-Interpretation hat Claudio Arraus Wiedergabe. Diese akustisch ausgewogene Stereo-Aufnahme hat Alceo Galliera und das Philharmonia Orchestra London als bewährte Mitwirkende. Typisch für Arrau ist auch hier sein Bemühen, in die Tiefen der Musik vorzudringen (selbst dort, wo gar keine sind); er spielt mit plastischem und singendem Klavierton, mit großer Kultur, unaufdringlicher Virtuosität und breiten Tempi. Er nimmt sich von allen Pianisten am meisten Zeit für das Konzert. Doch



Das Autograph der ersten Seite des Konzerts. Diese westeuropäische Erstveröffentlichung verdanken wir der freundlichen Unterstützung des Tschaikowsky-Studios in Hamburg

das bekommt der Musik nicht. Sie verliert ihre Ursprünglichkeit und wird — vor allem im zweiten Satz — flügelahm.

Nun zu der Gruppe von Aufnahmen, die ich unter das Motto „Ferner spielten“ stellen möchte. Mehrere von ihnen haben zwar für sich genommen ebenfalls eine gewisse Überzeugungskraft und erscheinen dann kaum mißlungener als so manche der zuvor erwähnten problematischen Interpretationen; doch im Vergleich zeigen sie sich künstlerisch unbedeutender.

Philippe Entremont und die New Yorker Philharmoniker unter Leonard Bernstein bieten eine nicht ganz einheitliche, doch vor allem vom Orchester her oft recht effektvolle, vitale Version. Manche Einzelheiten fesseln, andere enttäuschen. Am besten gelang der Schlußsatz. Entremonts Darstellung wirkt etwas unausgeglichen, geistig nicht immer überlegen genug. Die Aufnahme hat voluminösen „Breitwand“-Stereo-Klang. In der recht gut ausgewogenen Mono-Version mit Clifford Curzon und den Wiener Philharmonikern unter Georg Solti sind zu verschiedenartige Temperamente am

Werk: der Solist ist ein mehr introvertierter, stillerer Typ, der Dirigent dagegen eine (im musikalischen Sinn) glänzende, intensiv-effektvolle Erscheinung. Obwohl Curzon ein großes pianistisches Können hat, gehört er doch nicht zu den ausgesprochenen Virtuosen dieses Instruments; ihm fehlt dafür das zupackende, mitreißende Temperament und wohl auch die physische Kraft. Tschaikowskys Musik ist nicht seine Welt. Unausgeglichen wirkt die akustisch nicht sehr plastische und etwas dumpfe Mono-Aufnahme mit Aldo Ciccolini. Mit ihm spielt das Orchester National unter Constantin Silvestris Leitung. Im ersten Satz fehlt die große Linie, das Zusammenspiel ist nicht immer exakt, unnötige Orchesterritardandi fallen auf; dem zweiten mangelt es an Differenziertheit — dem Mittelteil außerdem an Bewegung —, der letzte beginnt zwar virtuos, wird dann aber dynamisch lasch und etwas zu leichtgewichtig im Klavier. Shura Cherkasskys schon ziemlich alter Wiedergabe — mit den Berliner Philharmonikern unter Leopold Ludwig — fehlt die sonst bei diesem Pianisten hervorstechende Vitalität. Hier verfällt er häufig in

idyllischen Lyrismus und ist vor allem in der Dynamik maniert; das Werk zerfällt bei ihm in eine Reihe ästhetisierender Stellen. Seine Darstellung wirkt in vielen Teilen unangebracht still, manchmal geradezu verspielt; mit dieser Auslegung können auch nicht sein Klangsinn, seine hervorragenden pianistischen Fähigkeiten versöhnen. Eine ebenfalls schon ziemlich alte, immer noch ganz gut klingende „gepflegte“ Mono-Wiedergabe ohne besondere künstlerische Höhen und Tiefen stammt von Geza Anda und dem Philharmonia Orchestra London unter Alceo Galliera. Manche Eigenwilligkeiten Andas überzeugen nicht, sie wirken aufgesetzt. Es fehlt der große Zug. In der Aufnahme mit den Wiener Symphonikern unter Jean Fournet demonstriert Yuri Boukoff tüchtiges, doch zu robustes, rustikales Klavierspiel. Der Interpretation fehlen Differenziertheit und Kultur. Hier zeigt sich, daß das Werk durch Muskelkraft allein nicht bewältigt werden kann. Eine pianistisch liebevolle, weibliche, im ganzen gestalterisch etwas schwächliche Version spielt Marina Mdivani, eine mir völlig unbekannte Künstlerin. Das Orchester des Concerts Colonne war unter Pierre Dervaux' Leitung dabei nicht immer plastisch genug. Bei aller offenkundigen Bemühtheit krankt die Wiedergabe von Edith Farnadi und dem Orchester der Wiener Staatsoper unter Hermann Scherchen an der völligen Verschiedenheit von Solistin und Dirigent. Scherchen erlaubt sich zudem absurde Eigentümlichkeiten (Anfangstakte des Konzerts!) und vor allem im ersten Satz zähe,



Tschaikowsky in den Jahren der Komposition seines Erfolgswerkes

„bedeutungsschwere“ Tempi. Edith Farnadi möchte drauflosstürmen, sie spielt rasant, doch nicht differenziert genug und forciert. Conrad Hansens Stärken liegen auf anderem Gebiet. Die zum Teil akustisch indiskutable Aufnahme bietet den Beweis durch ihre hervorstechende Hausbackenheit, an der auch Wolfgang Sawallisch und das RIAS-Symphonie-Orchester nichts ändern konnten.

György Cziffra dagegen ist ein echter Virtuose großen Stils. In der Aufnahme mit dem Philharmonia-Orchester unter André Vandernoot macht er allerdings davon gänzlich falschen Gebrauch. Er bietet die pianistisch eitelste, affektierteste, auf billigste Wirkungen leider nicht verzichtende Wiedergabe.

Die enttäuschendste Version hat José Iturbi in Personalunion als Pianist und Dirigent (in diesem Konzert!) mit dem Orchester des Concerts Colonne eingespielt. Unsicherheiten im Zusammenspiel (wen wundert's?) stören, und das nur-routinierte, uninspirierte, schwerfällige Klavierspiel läßt den Ruf dieses Virtuosen unverstehlich erscheinen.