audite

Deutschlandradio Kultur

VOL. IV

EDITION FERENC FRICSAY

SHURA CHERKASSKY

TCHAIKOVSKY: PIANO CONCERTO NO. 2
LISZT: PIANO CONCERTO NO. 1

Berlin, 1951/52

recording date: **Tchaikovsky:** January 16 -17, 1951 (studio recording, mono)
Liszt: February 11, 1952 (live recording, mono)
recording location: Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem (Tchaikovsky)
Titania-Palast, Berlin (Liszt)
recording producer: Lohse

Deutschlandradio Kultur

Eine Aufnahme von RIAS Berlin
(lizenziert durch Deutschlandradio)
recording: ℗ 1951/1952 Deutschlandradio
research: Rüdiger Albrecht
remastering: ℗ Ludger Böckenhoff, 2008

1st MASTER RELEASE

The historical publications at audite are based, without exception, on the original tapes from broadcasting archives. In general these are the original analogue tapes, which attain an astonishingly high quality, even measured by today's standards, with their tape speed of up to 76 cm/sec. The remastering – professionally competent and sensitively applied – also uncovers previously hidden details of the interpretations. Thus, a sound of superior quality results. CD publications based on private recordings from broadcasts cannot be compared with these.

photos: Foto Neumeister, München
literature: Elizabeth Carr, *Shura Cherkassky. The Piano's last Czar.*
Lanham: The Scarecrow Press, 2006
art direction and design: »audite« Musikproduktion

audite

e-mail: info@audite.de • http: //www.audite.de
© 2008 Ludger Böckenhoff

Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840-1893)

Klavierkonzert Nr. 2 G-dur op. 44 **35:36**
(Fassung von Alexander Siloti)

①	Allegro brillante	*19:53*
②	Andante non troppo	*8:01*
③	Allegro con fuoco	*7:42*

Franz Liszt (1811-1886)

Klavierkonzert Nr. 1 Es-dur S 124 **18:16**

④	Allegro maestoso	*5:17*
⑤	Quasi Adagio	*4:28*
⑥	Allegretto vivace – Allegro animato	*4:10*
⑦	Allegro marziale animato	*4:21*

Gesamtspielzeit: 53:53

SHURA CHERKASSKY, Klavier
RIAS-SYMPHONIE-ORCHESTER
FERENC FRICSAY, Dirigent

Shura Cherkassky – Der letzte Zar des Klavierspiels

Wer das Glück hatte, Shura Cherkassky im Konzertsaal zu erleben, dem wird wohl stets die eigentümliche Ausstrahlung von geballter Konzentration und musikalischer Nonchalance in Erinnerung bleiben, die von diesem in bestimmter Hinsicht einmaligen Pianisten ausging. Obgleich durch seine Lebensdaten (1909-1995) ganz dem 20. Jahrhundert zugehörig, schlug Cherkassky mit seiner Pianistik und seinem künstlerischen Habitus noch eine Brücke zum „goldenen Zeitalter" des Klavierspiels, das um 1830 anbrach und eigentlich am Ende des 1. Weltkriegs zusammen mit der es tragenden feudal-großbürgerlichen Kultur unterging. Der Untergang hat sich weniger in den Konzertprogrammen niedergeschlagen, in denen bis heute die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts dominiert, als in dem auffälligen Wandel der Künstlerphysiognomien. So ist der Typus des Exzentrikers, wie ihn Vladimir Horowitz verkörperte, im Grunde ebenso ausgestorben wie derjenige des Grandseigneurs, der in Artur Rubinstein seine Vollendung fand. Begünstigt und getrieben durch die enormen gesellschaftlichen Veränderungen und den technischen Fortschritt, wie er sich im Presse- und Verkehrswesen oder im Instrumentenbau spiegelte, hatte das 19. Jahrhundert den Künstlertypus des Virtuosen erschaffen, dessen pianistische Inkarnation Franz Liszt war. Liszt bannte das Publikum nicht nur durch seine überwältigenden musikalischen Fähigkeiten, sondern mittels einer schon von Paganini perfektionierten (Selbst-)Inszenierung, in der sich der Künstler zur Projektionsfläche der geheimen Sehnsüchte des Publikums machte, im Falle Liszts und Chopins vor allem der weiblichen Zuhörer. Virtuosität entfaltete sich als Amalgam erotischer Fantasien und quasi-religiöser Huldigung, dessen Sprengkraft Ken Russell in seinem Film *Lisztomania* (1975) krass, aber treffend thematisiert hat.

Hinter einer solchen Inszenierung, die in den um Schumann und Brahms sich

sammelnden wertkonservativen Kreisen auf heftige Kritik stieß, steht dennoch ein verborgenes und bis heute wirksames Ideal: nämlich dasjenige der großen Persönlichkeit des Interpreten, ohne deren Existenz die Vermittlung von Musik gar nicht möglich ist. (Wörtlich meint der Begriff ja den „Dazwischentretenden", worauf sich Liszts spöttische Bemerkung bezieht, dass der Musiker, der es wie Pontius Pilatus halte und seine Hände in der sprichwörtlichen Unschuld waschen, also mit der Werkdeutung nichts zu tun haben wolle, auf dem Podium nichts verloren habe.) In der Klage, dass es heute an großen Persönlichkeiten im Musikleben fehlt, schlägt sich das Bedürfnis unserer Gesellschaft an Werten der Vergangenheit nieder. So spielt der Untertitel von Elizabeth Carrs 2006 erschienener Cherkassky-Biographie auf einen Verlust des Aristokratischen an, wenn sie den Künstler als „the Piano's last Czar" bezeichnet. Cherkasskys Lebensweg begann in der Tat noch im zaristischen Rußland, wo er in Odessa als einziges Kind jüdisch-russischer Eltern geboren wurde. Seine Mutter Lydia Schlemenson war eine begabte, aus der Leschetizky-Schule stammende Pianistin, die ihn schon früh in Konzerte mitnahm und bald selbst unterrichtete. Die ukrainische Metropole am Schwarzen Meer besaß ein überaus reiches Kultur- und Musikleben: Liszt hatte Odessa 1847 zum Ort einer seiner letzten öffentlichen Solo-Auftritte als Pianist gewählt, und weitere berühmten Pianisten – Simon Barere, Emil Gilels, Benno Moisewitsch und Vladimir de Pachmann – wurden hier geboren. 1905 war die Stadt Schauplatz eines Arbeiteraufstands, dem sich auch die Matrosen des in Odessa stationierten Panzerkreuzers ‚Potjomkin' anschlossen, und der am Beginn der epochalen Umwälzung der Russischen Revolution steht. Wie viele Angehörige der russischen Intelligenz emigrierte auch die Familie Cherkassky Ende 1922 in die USA. Von Baltimore aus steuerten die Eltern die Karriere ihres Sohnes, der als Wunderkind die amerikanische Öffentlichkeit begeis-

terte und bereits im Mai 1923 im Weißen Haus vor dem Präsidenten spielte. Auf der Suche nach einem neuen Lehrer wurde er Paderewski, Pachmann und Rachmaninow vorgestellt, welcher ihm eine zweijährige Abstinenz vom Konzertieren und die völlige Umstellung seiner Technik empfahl – ein Ratschlag, der auf wenig Gegenliebe stieß. Cherkasskys Lehrer wurde dann ein Künstler, der selbst Wunderkind gewesen und von Anton Rubinstein unterrichtet worden war, der aus Krakau stammende und am renommierten Curtis Intstitute of Music in Philadelphia lehrende Joseph Hofmann. Manuell-technisch war Cherkassky zu diesem Zeitpunkt ein nahezu kompletter Pianist, dem ein phänomenales Gedächtnis und die Mühelosigkeit des Erlernens zu Hilfe kamen. (Er soll mehr als 400 Werke in seinem Repertoire geführt haben!) Es ging im Unterricht also neben der Verfeinerung der Tonbildung und der Anschlagskultur um grundsätzliche musikalische Haltungen, die Hofmann an seinen Schüler weitergab. Sie lassen sich in der Überzeugung zusammenfassen, dass das Gelingen einer Interpretation im wesentlichen von der künstlerischen Einbildungskraft abhängt, nicht aber von der buchstabengetreuen Befolgung des Textes.

Die Überzeugung vom Vorrang des Interpreten, die eine ungebrochene Kontinuität zum 19. Jahrhundert herstellt, ging bei Cherkassky mit einer unstillbaren Neugier auf zeitgenössische Musik einher. Sie galt zunächst für die Musik der klassischen Moderne, wie Strawinskys *Trois Mouvements de Petrouchka*, Prokofiews fulminantes 2. Klavierkonzert op. 16 oder Bartóks Klavierwerke. Cherkassky hatte aber auch ein Faible für amerikanische Klaviermusik und setzte Werke von Barber, Gould und sogar Ives auf seine Programme. Dass er selbst das Studium der hochkomplexen Klaviermusik Boulez' und Stockhausens nicht scheute, erscheint insofern paradox, als in den hochgradig determinierten Werken des Serialismus die Funktion des Interpreten stark eingeschränkt ist. Bereits Strawinsky und

Bartók, die beide hervorragende Pianisten waren, forderten, dass der Interpret sich lediglich auf die exakte Ausführung der Partiturangaben zu beschränken habe, und lehnten die als willkürlich empfundene Praxis des 19. Jahrhunderts ab. Angesichts von Cherkasskys Naturell führte die Zusammenarbeit mit Dirigenten, die am Prinzip der Werktreue festhielten, zwangsläufig zum Konflikt. Cherkassky galt als ein unberechenbarer Partner, berüchtigt dafür, für dieselbe Stelle in Probe und Aufführung entgegengesetzte Tempi oder Lautstärke zu wählen. Dirigenten und Orchestern, die seinem musikalischen Temperament nicht gewachsen waren, konnte er davonstürmen. Der Dirigent Erich Leinsdorf beschrieb seine Erfahrungen mit Cherkassky während einer gemeinsamen Israel-Tournee 1953 in unmissverständlicher Weise: „His pianism was flawless, his musicianship of the worst, having mastered the finger portion to such an extent that he could, and did change everything else from one performance to the next, what was loud might be soft tomorrow, and what went presto on Tuesday might be taken slowly on Wednesday. If he had played Beethoven or Mozart, I might have gone crazy, but fortunetaly he played only rhapsodic composers such as Liszt, who should not be treated this way either, but can stand such ‚interpretations' with less ultimate damage." („Seine Klaviertechnik war makellos, sein musikalisches Können miserabel: Er hatte die technische Seite so unter Kontrolle, dass er alles Übrige von einer Aufführung zur anderen völlig verändern konnte, was er auch tat; was heute laut war, konnte am nächsten Tag leise sein, was am Dienstag Presto war, konnte am Mittwoch langsam sein. Wenn er Beethoven oder Mozart gespielt hätte, wäre ich wahrscheinlich verrückt geworden, aber glücklicherweise spielte er ausschließlich rhapsodische Komponisten wie Liszt, die eine solche Behandlung ebenfalls nicht verdient haben, aber diese Art von ‚Interpretation' mit weniger bleibendem Schaden überstehen.") Cherkassky beharrte dagegen darauf, dass

das Unvorhersehbare die Voraussetzung lebendiger musikalischer Interpretation schlechthin sei; und die Dirigenten der älteren Generation seien ohne Probleme in der Lage gewesen, seine spontanen „Beleuchtungswechsel“ nachzuvollziehen. Seine Aufgabe sah Cherkassky darin, dem Hörer ein in jeder Hinsicht unvergessliches musikalisches Erlebnis zu bieten – selbst auf die Gefahr des Scheiterns hin. Es wäre also ungerecht, ihn auf einen bloßen *mechanicus* zu reduzieren, wie es in Leinsdorfs Äußerungen anklingt.

Die hier erstmals veröffentlichten Aufnahmen zeigen, dass Cherkassky in Ferenc Fricsay einen künstlerischen Partner fand, der sich auf die heikle Mission der Begleitung kongenial einzustellen wusste. Dadurch entstand ein intensives, spannungsreiches und zugleich erstaunlich homogenes Musizieren, obgleich die Werke – Liszts erstes und Tschaikowskys zweites Klavierkonzert – zu den „Schlachtrössern“ in Cherkasskys Repertoire gehörten. Diese Wahl ist im Falle des Liszt-Konzerts wenig überraschend, da das Werk seit seiner Uraufführung 1855 in Weimar mit dem Komponisten als Solist und Hector Berlioz als Dirigent seinen Siegeszug in den Konzertsälen antrat, wenngleich als Inbegriff des „männlichen“ Virtuosenkonzerts oftmals mißverstanden. In Fricsays und Cherkasskys differenzierter Darstellung und der – von Liszt geforderten – eher maßvollen Tempowahl tritt der eigentliche Charakter des Konzerts als einer symphonischen Dichtung für Klavier und Orchester hervor. Cherkasskys Plädoyer für das zweite Tschaikowsky-Konzert G-dur op. 44 war freilich nicht selbstverständlich, denn es konnte ebenso wie das dritte (Es-dur op. 75) nie aus dem Schatten des weltberühmten ersten Konzerts b-moll op. 23 heraustreten. Mit ihm hatte Cherkassky im November 1926 in Philadelphia einen phänomenalen Erfolg als Absolvent Hofmanns erzielt, und seine von der Kritik hervorgehobene Fähigkeit, dem Klavierklang eine orchestrale Aura zu geben, fesselte in den folgenden Jahrzehnten Hörer in aller Welt.

Nach dem zweiten Weltkrieg setzte sich Cherkassky aber zunehmend für das G-dur-Konzert ein, das eines von Tschaikowskys „Sorgenkindern“ war. Sein Drang nach komplexer symphonischer Entfaltung und die Erwartungen des Publikums an ein Virtuosenkonzert standen sich gegenseitig im Weg, obwohl der poetische Anspruch und die Plastizität der thematischen Erfindung dem Vorgänger wenig nachstehen. So unterzog Tschaikowsky mit Hilfe seines (und Liszts) Schülers Alexander Siloti nach den enttäuschenden Reaktionen der Uraufführung das Konzert (ebenso wie zuvor op. 23) einer klanglichen Überarbeitung und Straffung, die auch zu schnelleren Tempi führte. Die Eingriffe betreffen vor allem den langsamen Satz, dessen ursprüngliche Idee eines Tripelkonzerts durch die Kürzung der Duo-Passagen von Violine und Violoncello weitgehend verblasst. Dennoch kam dieses Konzert Cherkasskys rhetorischen Fähigkeiten und seinem Drang nach rhapsodischer Freiheit der Gestaltung in besonderer Weise entgegen, zumal es ausgedehnte Solo-Kadenzen bereit hält. Sie erlauben dem Pianisten nicht nur die Demonstration technischer Brillanz, sondern besitzen einen Zug ins Weite und Fantastische, der den traditionellen Rahmen der Konzertform beinahe sprengt. In der Verbindung von Spontaneität und Noblesse des G-dur-Konzerts fand Cherkassky zweifellos jene ästhetischen Werte des „goldenen Zeitalters“ des Klavierspiels bewahrt, die sein eigenes Ideal des Künstlertums zutiefst formten.

Wolfgang Rathert

Shura Cherkassky – The Piano's last Czar

Those who were lucky enough to experience Shura Cherkassky on the concert platform will probably remember the strange sense of undiluted concentration and musical non-chalance emanating from this unique pianist. Although his dates (1909-1995) belong entirely to the 20th century, Cherkassky's pianism and his artistic inclination formed a bridge to the "golden age" of the piano which began in c1830 and, more or less, came to an end after the First World War, together with the feudal culture of the bourgeoisie. This collapse was not as perceptible in concert programmes – which are dominated by piano music of the 19th century even today – as in the noticeable change in artists' characteristics. The eccentric – embodied by Vladimir Horovitz – has more or less died out, as well as the *grand seigneur*, such as Artur Rubinstein. Facilitated and set in motion by the enormous changes in society and technical progress, as could be observed with the press, infrastructure and also the construction of musical instruments, the 19th century had created the virtuoso, whose pianistic incarnation was Franz Liszt. Not only did Liszt captivate his audience with his overwhelming musical abilities but also by means of a self-representation – which had already been perfected by Paganini – whereby the artist made himself the platform and projection of the audiences' secret yearnings; in the case of Liszt and Chopin these were predominantly the female members of the audience. Virtuosity developed into an amalgam of erotic fantasies and quasi-religious homage whose explosiveness Ken Russell portrayed in a drastic but nevertheless pertinent manner in his film *Lisztomania* (1975).

Behind such theatre, which was criticised heavily by the conservative circles around Schumann and Brahms, remains a hidden ideal, still present nowadays, which is that of the great personality of the interpreter, without which the communication of music is impossible. (The original meaning of the word of course is to "go between", to which Liszt alluded when he mockingly said that a musician who was like Pontius Pilate, washing his hands with innocence, i.e. not wanting to have anything to do with interpretation, should not be on stage.) The fact that the audience seems to be missing great personalities amongst musicians shows that our society is longing for the values of the past. The subtitle of Elizabeth Carr's biography of Cherkassky (2006) alludes to the loss of aristocracy, calling the artist "the Piano's last Czar". Cherkassky's life story indeed begins in czarist Russia, where he was born in Odessa as a child of Jewish-Russian parents. His mother, Lydia Schlemenson, was a gifted pianist from the Leschetizky tradition who took her son to concerts from an early stage and soon taught him herself. The Ukranian metropolis near the Black Sea enjoyed a rich cultural and musical life: Liszt had chosen Odessa in 1847 as the location for his last public recitals, and other famous pianists – Simon Barere, Emil Gilels, Benno Moisewitsch and Vladimir de Pachmann – had been born there. In 1905, the city saw an uprising of the workers, who were joined by the sailors of the armoured cruiser "Potyomkin" which was stationed in Odessa: this was to be the beginning of the radical changes induced by the Russian Revolution. Like many other members of the Russian intelligentsia, at the end of 1922 the Cherkassky family emigrated to the USA. Based in Baltimore, the parents steered the career of their son who was celebrated as a *Wunderkind* in America and even played to the President in the White House as early as May 1923. On the search for a new teacher he was introduced to Paderevski, Pachmann and Rachmaninov, who recommended that he abstain from giving concerts for two years and change his technique completely – a piece of advice which did not go down very well. In the end, Cherkassky was to study with an artist who had been a child prodigy himself,

had been a student of Anton Rubinstein, originally came from Cracow and had a teaching post at the renowned Curtis Institute of Music in Philadelphia: Joseph Hofmann. Technically, Cherkassky was at that stage already a perfect pianist who also had a phenomenal memory and was incredibly fast at learning new works (he is said to have had a repertoire of more than 400 pieces!). The aim of the tuition by Hofmann was thus to refine his tone and touch and to make him familiar with a number of general musical standpoints. These can be subsumed under the conviction that the success of an interpretation chiefly depends on artistic imagination, and not the precise following of the text.

The belief that the interpreter should be the most important element represents an unbroken continuity of the 19th century; Cherkassky also held a fervent curiosity for contemporary music. Initially, this was the music of classical modernism, such as Stravinsky's *Trois Mouvements de Petrouchka*, Prokofiev's brilliant Second Piano Concerto Op. 16 and Bartók's piano works. Cherkassky also held American piano works in high regard and included pieces by Barber, Gould and even Ives in his programmes. The fact that he did not shy away from studying the highly complex piano works by Boulez and Stockhausen appears paradoxical – in the sense that the role of the interpreter is somewhat restricted in the pre-determined, serialist works. Stravinsky and Bartók, both excellent pianists themselves, already demanded that the interpreter merely confine himself to the exact fulfilment of the score, rejecting what they deemed to be an arbitrary practice of the 19th century. Given Cherkassky's nature, engagements with conductors who believed in the principle of remaining true to the work necessarily ended in conflict. Cherkassky was said to be an unpredictable partner, supposedly choosing different tempi or dynamics for a passage in the rehearsal to those in the concert. He would run away from conductors and orchestras who could not cope with his temperament. The

conductor Erich Leinsdorf described his experiences with Cherkassky during a tour of Israel in 1953 unambiguously: "His pianism was flawless, his musicianship of the worst, having mastered the finger portion to such an extent that he could, and did, change everything else from one performance to the next; what was loud might be soft tomorrow, what went presto on Tuesday might be taken slowly on Wednesday. If he had played Beethoven or Mozart, I might have gone crazy, but fortunately he played only rhapsodic composers such as Liszt, who should not be treated this way either, but can stand such 'interpretations' with less ultimate damage." Cherkassky, on the other hand, insisted that unpredictability was the most important prerequisite for animated musical interpretation, claiming that the conductors of the older generation had had no trouble in following his varying insights. Cherkassky saw it as his duty to offer the audience an unforgettable musical experience in every aspect – even with the prospect of failure. It would therefore be unfair to characterise him as a mere *mechanicus*, as Leinsdorf suggests.

These recordings, published for the first time, show that Cherkassky found an artistic partner in Ferenc Fricsay, who managed to handle the delicate matter of accompaniment. The result was intensive, tension-filled and astonishingly homogenous music-making even though the pieces – Liszt's first and Tchaikovsky's second piano concertos – belonged to the war horses amongst Cherkassky's repertoire. In the case of the Liszt concerto, the choice is not surprising as the work proved successful from the moment it was premièred in Weimar in 1855 with the composer as soloist and Hector Berlioz as conductor – even though it was often misunderstood as the epitome of the "male" virtuoso concerto. In the sophisticated interpretation by Fricsay and Cherkassky and the moderate choice of tempo (demanded by Liszt), the real character of the work emerges as a symphonic poem for piano and orchestra.

Cherkassky's plea for the Second Tchaikovsky Concerto in G major Op. 44 could not be taken for granted as it, and also the Third Concerto (E flat major Op. 75), never managed to come out of the shadow of the world-famous First Concerto in B flat minor Op. 23. With it, Cherkassky had celebrated an extraordinary success in November 1926 in Philadelphia as a Hofmann graduate, and his ability to give the piano sound an orchestral aura – on which the critics remarked – captivated his audiences all over the world during the following decades. After the Second World War, however, Cherkassky increasingly promoted the G major Concerto, one of Tchaikovsky's "problem children". His urge for complex symphonic development and the expectations of the audience of a virtuoso concerto opposed each other although the poetic quality and the plasticity of the themes are almost equal to its predecessor. Following the disappointing response to the première of the concerto (and also Op. 23 previously) Tchaikovsky, with the help of his (and Liszt's) pupil Alexander Siloti, revised and tautened the work which also resulted in faster tempi. Most of the changes were made in the slow movement whose original concept as a triple concerto disappeared due to cuts of the duetting passages between violin and cello. Nonetheless, this concerto benefited from Cherkassky's rhetorical gift and yearning for rhapsodic freedom as it features extended solo cadenzas. Not only do they allow the pianist to show off his technical brilliance but they also have a sense of expansion and the fantastical which almost burst the traditional concerto form. The combination of spontaneity and the noblesse of the G major Concerto no doubt represented for Cherkassky the aesthetic values of the "golden age" of the piano which influenced deeply his own ideals of artistry.

Wolfgang Rathert
Translation *Viola Scheffel*

WWW.AUDITE.DE

audite
95.499