

A black and white portrait of Nelson Freire, a man with dark, curly hair and a full beard, looking slightly to the left. He is wearing a light-colored shirt. His right hand is partially visible, resting near his chin.

audite

Deutschlandfunk Kultur



# Nelson Freire

**Saint-Saëns: Piano Concerto No. 2 | Grieg: Lyric Pieces**  
**Liszt: Hungarian Rhapsodies • Polonaise No. 2**

**Radio-Symphonie-Orchester Berlin | Ádám Fischer**

*1986 (live), 1966*



Nelson Freire 1966

**Camille Saint-Saëns**

**Piano Concerto No. 2 in G minor, Op. 22**

- I. Andante sostenuto 11:12
- II. Allegro scherzando 5:42
- III. Presto 6:12

**Edvard Grieg**

**Lyric Pieces (excerpts)**

- Solitary traveller, Op. 43/2 1:42
- Little bird, Op. 43/4 1:37
- Popular melody, Op. 12/5 1:28
- Norwegian melody, Op. 12/6 0:54
- Shepherd's boy, Op. 54/1 3:58

**Franz Liszt**

**Hungarian Rhapsodies, S 244**

- No. 5 in E minor 'Héroïde-élégiaque' 8:23
- No. 10 in E major 'Preludio' 5:32

**Polonaise No. 2 in E major, S 223 8:28**

**Nelson Freire** piano

**Radio-Symphonie-Orchester Berlin**

(today: Deutsches Symphonie-Orchester Berlin)

**Ádám Fischer** conductor





**NELSON FREIRE** plays Saint-Saëns, Grieg and Liszt

The nineteenth century is the age of differentiation in the arts which found particular expression in so-called “romantic” piano music. For some, this process was lamented as being the dissolution of an ideal and irrevocable correlation of content and form which had been reached in the classical era (if not before, by Bach and Handel). For others, it was welcomed as the launch of an enormous cosmos of moods and colours. However, Beethoven already reveals a sense of radicalisation and a search for extremes which becomes clear when one compares the *Hammerklavier* Sonata to a Bagatelle. With Schubert, on the other hand, the most important intermediary between classicism and romanticism, the small forms, such as the *Moments musicaux* (literally “musical moments”) and the epic forms, such as his piano sonatas, are often infused with melancholy moods. In the piano works of Schumann, Liszt, Chopin, Brahms and even Rachmaninov, the intimate and the representative are of equal aesthetic importance. From the two final Beethoven concertos, Opp. 58 and 73, onwards, the piano concerto also takes part in this process. Its stages lead from the dominance of Chopin’s brilliantly crafted piano part (imparted via Hummel and Kalkbrenner), the poetical elevation of the classical three-movement structure by Mendelssohn, Schumann and Grieg, the disguised programmatic poems by Liszt (in an innovative one-movement form, containing several sections) through to Brahms’ symphonic concerto. This varied framework also includes the piano concertos by Camille Saint-Saëns and Sergei Rachmaninov. But whilst Rachmaninov’s Third Piano Concerto has reached the nimbus of a “concerto to end all concertos” (to which Nelson Freire contributed with a phenomenal live recording made in Rotterdam in 1979), Saint-Saëns’ five concertos – with the exceptions of numbers 2 and 4 – were ignored by most pianists for a long time. In order to experience this quality, there is not only Freire’s 1986 live recording documented on this CD, but also other audite releases: a historical concert recording of the Fourth Concerto from 1954 with Robert Casadesu (audite 95.589) and the new recording of the complete Saint-Saëns piano concertos with the Russian pianist Anna Malikova, made in 2010 (audite 91.650).

Camille Saint-Saëns wrote his Second Piano Concerto in G minor, Op. 22, within only seventeen days and premiered it himself in the spring of 1868 under the baton of no less than the famous Russian pianist and composer Anton Rubinstein. The virtuoso demands of the piano part in terms of precision in fingering and leaps, as well as a perfect command of the “*jeu perlé*”, are said to have





proved troublesome for Saint-Saëns at the premiere (later on, Rachmaninov had a similar experience with his Third Piano Concerto), which perhaps goes part of the way to explaining the lukewarm reaction of the audience at that occasion. The quality and originality of the concerto only became apparent in the twentieth century when great pianists – starting with Artur Schnabel – began advocating it: they included Aldo Ciccolini, Emil Gilels, Earl Wild, Philippe Entremont, Grigory Sokolov and also Nelson Freire. Saint-Saëns interpreted the classical format of three movements in an unusual manner: the first and longest movement is conceived as a mighty prelude in which the piano takes on a dominating role and, in an extensive cadenza, even imitates the organ. (Saint-Saëns was very familiar with the now forgotten pedal piano, which would have lent itself to playing this cadenza.) The two following movements – both of which are half as long as the opening movement, giving the concerto almost architectural proportions – are titled *Allegro scherzando* and *Presto*. The scherzo, in the relative major key of E flat major, is a most elegant and witty construction in sonata form, propelled by a rhythmic timpani motif; its second theme is a waltz, and the movement ends with an ironic turn. The finale is an unleashed tarantella whose similarity to the buoyant hunt-like finale of Beethoven's Piano Sonata in E flat major, Op. 31, No 3, cannot be denied, despite its return to the initial key of G minor. (Saint-Saëns chose the theme of this sonata's minuet as a point of departure for his *Variations*, Op. 70, for two pianos.) However, the soloist's trill passages in the development, shimmering and accompanied by a wind chorale, seem magical and as if suspended from time. The Polish pianist Zygmunt Stojowski (1870-1946) who had trained at the Paris Conservatoire and made a name for himself with his interpretation of Saint-Saëns' Piano Concerto No 4, Op. 44, and also as a teacher (his students included the Brazilian *grande dame* of the piano, Guimar Novaes), thought that the G minor concerto began with Bach and ended with Offenbach. But perhaps the partly monumental, partly ironic classicism of this work harbours an entirely different model: Mozart. This would hardly come as a surprise – Saint-Saëns was, after all, the first pianist of the nineteenth century to perform the Mozart piano concertos cyclically.

Nelson Freire's compilation of his solo recordings for RIAS Berlin with which he introduced himself to German radio listeners in 1966, featuring works by Edvard Grieg and Franz Liszt, is dedicated to small and characteristic forms of the romantic piano repertoire. For his recording debut in the 1960s, however, Freire had mostly opted for the great works of Brahms (Sonata Op. 5), Liszt (Sonata in B minor) and Schumann (*Carnaval*, Op. 9), which may also have been down to the





marketing strategy of CBS, his label at that time. Grieg's *Lyric Pieces* are both popular and underestimated: they are often considered harmless pieces, somewhere between salon music and music for the home, largely to be played by adept amateurs. In reality, however, we find the history of the character piece and Grieg's own artistic path intertwined within them: the genesis of the sixty-six pieces spans a period of thirty-five years, almost the entirety of Grieg's career as a composer – he published volume I (Op. 12) in 1867, and the tenth and final volume appeared in 1901. Having been a student at the Leipzig Conservatoire which Mendelssohn had co-founded, Grieg remained under the German composer's spell for a long time; the critic Eduard Hanslick, famous for his wicked witticisms, later referred to him as "a Mendelssohn sewn into a sealskin". Indeed, Mendelssohn's *Songs without words* provide an inspiring example, certainly for the early volumes of the *Lyric Pieces*, in terms of the simplicity of the forms and the conciseness of musical ideas. Grieg also followed Mendelssohn's example by giving his works an authentic local colour (in his case, these are references to Norwegian, rather than Italian, folk songs, such as in Op. 12, No 5), and expressing national self-confidence in the titles (Op. 12, No 6). But by condensing his idiom towards the moody, Grieg moved into uncharted waters. His chosen designation of "lyric" refers to a subjectivisation and an artistic programme whose "essence of sensitivity and sensibility [...] formed the base of all his music", as Hanspeter Krellman put it in his book about Grieg's *Lyric Pieces*. *Lonely wanderer* (Op. 43, No 2) is a melancholy self-portrait; *Little bird* (Op. 43, No 4) anticipates the impressionist soundscape, whilst *Shepherd's boy* (Op. 54, No 1) comes alive by blurring formal contours. Grieg's own and entirely unsentimental recording of the first piece from the Op. 43 set, *Sommerfugl* (Butterfly), on a Welte-Mignon reproducing piano (1906) reveals how modern this music can sound.

Franz Liszt is said not only, spontaneously and accurately, to have sight-read Grieg's Piano Concerto, including the orchestral parts, when the composer presented it to him during a visit to Weimar, but he also acted as a vanguard in other ways for Grieg's intended rekindling of national traits in music. Liszt's pitch was Hungary: born near Eisenstadt, he came from the Pannonian Plain which, as Hungarian crown land, was under Habsburg rule at that time. Although he never learnt to speak Hungarian, and despite his breathtaking career taking him first to Vienna and then to Paris, Liszt felt Hungarian – or he certainly fashioned himself as such when in 1839, for the first time since his childhood, he appeared as a pianist and conductor at a charity concert given at the Pest theatre in





aid of flood victims. In 1846 he went on to compose his first *Hungarian Rhapsody* in C sharp minor for piano, which he dedicated to his student Ede Szerdahelyi. By 1853, Liszt had written a further fourteen rhapsodies which were followed by another four during his final years (1882-1886), each of them dedicated to a person to whom the composer felt attached. Within Liszt's enormous oeuvre for piano, the rhapsodies occupy a central position, for in them his pianistic prowess feels immediate and overwhelmingly tangible. That is down to their quasi-improvisatory form which is based on the structure of a soldiers' recruiting dance, the *verbunkos*. The *verbunkos* opens with a slow introduction, followed by a slow (*lassan*) and then fast (*frissan*) section of the *csárdás*. Liszt believed that he had based his rhapsodies on the music of the Hungarian gypsies, while, in reality, the melodies mostly originated from Hungarian composers whose pieces were played by gypsy bands. In his introductions, however, Liszt repeatedly makes use of the so-called "gypsy scale", a scale featuring augmented seconds, leading away from the traditional minor/major tonality and thus representing a harmonic innovation, anticipating the twentieth century. The highly virtuosic challenges – such as the chains of octaves and glissandi in Rhapsody No 10 – should not be misunderstood as an end unto themselves: Liszt strove constantly to broaden expressiveness, towards an idea of absolute artistic freedom. This is also true of the exceptional position of his Rhapsody No 5 in E minor, which was given the sobriquet of "Héroïde-élégiaque" by Liszt. Although thematically it harks back to the sixth piece of the *Magyar dalok* (Hungarian National Melodies) of 1839/40, it remains in a slow tempo throughout, and after the middle section, which brightens up towards E major, returns to the opening melancholy manner. The two polonaises issued in 1852 also display their fair share of gloom – perhaps paying tribute to his friend Chopin who had died in 1849. But as ever, Liszt makes his own way, manifesting itself in a large proportion of seemingly improvisatory insertions and cadenzas. In the second rhapsody, constructed as a sonata rondo (with an ABACABA'B' form plus coda), the C middle section, labelled as a "trio", is in the key of A minor, with which he refers to the unusual opening of the piece in the mediant key of C major (i.e. also the relative major key of A minor). The transformation of the proud, majestic opening theme into a soft and delicate figure after the great cadenza is also a sophisticated game of changing musical and dramatic lighting.

Wolfgang Rathert

Translation: Viola Scheffel



*Thank you for your interest in this audite recording.*

*Please note that this PDF version of the booklet is for your personal use only! We kindly ask you to respect our copyright and the intellectual property of our artists and writers – do not upload or otherwise make available for sharing our booklets or recordings.*

*recording date / location:*

*Saint-Saëns: March 16, 1986 – live recording, stereo (Haus des Rundfunks, Berlin – Großer Sendesaal)*

*Grieg + Liszt: June 2, 1966 – studio recording, mono (Siemensvilla, Berlin-Lankwitz)*

*recording producer: Helge Jörns (1986) / Praetzel (1966)*

*recording engineer: Krüger (1986) / Steinke (1966)*

 **Deutschlandfunk Kultur**

Eine Aufnahme von RIAS Berlin (lizenziert durch Deutschlandradio)

*recording: 1966+1986 Deutschlandradio*

*research: Rüdiger Albrecht*

*remastering: Ludger Böckenhoff, 2017*

*rights:*

audite claims all rights arising from copyright law and competition law in relation to research, compilation and re-mastering of the original audio tapes, as well as the publication of these takes. Violations will be prosecuted.



ORIGINAL TAPES

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. Publications based on private recordings from broadcasts cannot be compared with these.

We have made every attempt to clear rights for all material presented here. Should you nonetheless believe that we have accidentally infringed your rights, please let us know at your earliest convenience. We will endeavour to resolve any issues immediately.

*photos: privat (p. 2: À Las Palmas "Estudios Bosch")*

*art direction and design: AB-Design*

**audite**

(LC)04480

e-mail: [info@audite.de](mailto:info@audite.de)

© 2016 + © 2016 Ludger Böckenhoff



or Ensemble des



Nelson Freire 1984

**HD-DOWNLOADS**



available at [audite.de](http://audite.de)



## Die Welt

8. MRZ. 1968

## Nelson Freire

Eigenbericht der WELT

Kiel, 7. März

Nach Bruno Leonard Gelber kommt nun wieder eine ungewöhnliche junge Klavierbegabung aus Südamerika zu uns: Nelson Freire, ein Brasilianer von 23 Jahren, und mit ebensoviel Klavierkonzerten bereits im Repertoire, ein schmaler junger Mann mit üppigem Blondschoß, der zögernd beinahe an den Flügel herangeht.

Stefan Askenase war unter seinen Lehrern. Man merkt es seinem Chopin an, dem e-Moll-Konzert, das er jetzt in Kiel mit den NDR-Sinfonikern unter Heinz Wallberg spielte. Freire tupft mit glitzernd klarem, gleichwohl warmem Anschlag die Töne an, spinnt verhaltene, elegant und graziös gezirkelte Bögen, läßt die Melodiestimme dominieren und leise vor sich hinsingen. Eine ganz natürliche, sicher empfindende und ausgewogene Musikalität bewahrt ihn dabei vor der für ihn naheliegenden Gefahr verzärtelter Salon-Virtuosität: die Pedalbehandlung ist relativ zurückhaltend; übertriebene Rubato-Effekte gibt es nicht. Kein Zweifel: Hier tritt eine Pianisten-Persönlichkeit in die Arena.

Dbg.

SEHEN

## DER TAGESSPIEGEL

14. MRZ. 1968

## Singendes Klavier

## Nelson Freires Erfolg

Als der 23jährige Brasilianer Nelson Freire vor einigen Wochen im Haus des Rundfunks den Klavierpart in Manuel de Fallas „Nächten in spanischen Gärten“ gestaltete, ließen die Leuchtkraft seines Anschlags und die Überlegenheit seines musikalischen Zugriffs schon aufhorchen. Mit welcher erstaunlichen

Pianistenpersönlichkeit wir es hier zu tun haben, das bezeugte jetzt schlüssig der eigene Klavierabend Freires in der Musikhochschule.

Nelson Freires Spiel macht vergessen, daß das Klavier das spröde Instrument ist, dessen Ton vom Augenblick des Anschlags an unrettbar zum Verklingen verurteilt ist. In keinem Augenblick läßt es ab, zu singen und zu klingen. Ein



NELSON FREIRE

Photo: Eckelt

Moment trägt zum andern hin, ein Abschnitt keimt aus dem andern hervor. Verkettend und gliedernd mit Hilfe einer unerschöpflichen Kunst der farblichen Variation, zeigte Freire, was die vielteilige, doch in einem Zug zu spielende h-Moll-Sonate von Liszt im Grunde ist: eine Symphonie für Klavier, konzentriert geformt.

Der Beginn des Abends: Bachs Toccata c-Moll, mitreißend genug in den improvisatorischen Partien, plastisch genug in der Darstellung der Fuge, daß der häufige Wechsel der Lautstärke hätte reduziert werden können, der die Großräumigkeit der Anlage störte.

Zum Schluß Schumanns „Carnaval“. Schon das „Preamble“ signalisierte die Atmosphäre, die Freire dem Ganzen zu geben gedachte, bewegtes Treiben unter gleißendem Licht. Und dann zogen in buntem Wechsel all die Masken vorüber, eine jede treffend charakterisiert. Wir stimmen in das Bravo des Publikums ein.

Gottfried Eberle



## Frankfurter Rundschau

4. DEZ. 1968

**Phänomenaler Tastengriff****Frankfurter Debüt des Pianisten Nelson Freire**

Zum musikalischen Wunderkind wurde der gebürtige Brasilianer Nelson Freire erklärt, nachdem sich gezeigt hatte, mit welch sicherem Instinkt schon der Dreijährige die Klaviertastatur als sein Instrument erfaßte. Spontan, ohne pädagogische Anleitung, brachte er darauf jedes Übungsstück richtig hervor, das er seine ältere Schwester gerade hatte exerzieren hören. Mit fünf Jahren präsentierte er sich zum erstenmal der Öffentlichkeit, wobei die Fachleute damals bereits so sehr kopfstanden wie kontinuierlich seit 1959, als Freire — nach zweijähriger Meisterschule bei Bruno Seidlhofer in Wien — erst die südamerikanischen und dann, ab 1964, die europäischen Konzertsäle zu erobern begann.

Zu den (mit der scheinbar naiven Gelassenheit der zu außerordentlichem Können Geborenen) absolvierten Stationen seiner Karriere gehört nun auch der Große Saal des Frankfurter Volksbildungsheims. Hier reagierte das Auditorium des 5. Kunstgemeinde-Abonnementskonzerts mit begeisterten Bravorufen auf die Interpretationskunst des jetzt vierundzwanzigjährigen Nelson Freire.

Sein hiesiges Debüt war weit mehr als nur ein Ereignis pianistischer Souveränität, wie man sie etwa zum Vortrag bravouröser Volksmusik-Impressionen von Heitor Villa-Lobos benötigt: es war eine musikalische Sensation.

Dem Klangreiz der Suite „Moreninha - Brinquinha - Polichinelo“ im effektvollen Nationalstil des brasilianischen Komponisten voraus gingen Mozarts A-Dur-Sonate KV 331 und Schumanns „Carneval“; als grandioses Konzertfinale bot Freire die Chopinsche h-Moll-Sonate. Und stets bewunderte man aufs neue den lautereren, auf keinerlei expressive Mätzchen sich einlassenden Verstand und musikalisch rechten Sinn im phänomenalen Tastengriff dieses jungen Klaviervirtuosen. Von Mozartscher Kantilene gibt er schon jetzt die reinste Vorstellung, und den „Türkischen Marsch“ nimmt er gewiß nicht rascher als damals der Fünfjährige bei seinem ersten Erfolg. Denn so durchsichtig muß das gespielt werden, behutsam perlend, nicht planlos wirkungsstüchtig in exaltierter Prestissimo-Hetzjagd.

Durch Schumanns Opus 9 steigerte sich Freire zur kühnsten Charakteristik romantischen Geistes, dessen leidenschaftlich revoltierende Untertöne so genau wie seine transparent-eleganten Obertöne treffend. Bei Chopin verlor sich Freire niemals in selbstgenüßerische Detailtüttelei, gab delikaten Nebentönen und Seitengedanken nicht mehr, sondern genau das Gewicht, das ihnen im Formganzen zukommt. Eben damit erreichte er Chopins originale Dramatik: die eines in großartig ausbalancierter Dynamik organisch wachsenden musikalischen Kunstwerks. fu

Alte und neue Naive Malerei präsentiert die Galerie Wolfgang Gurlitt, München, Galeriestraße 2b, bis 4. Januar. fr



Spandauer Volksblatt

26. FEB. 1970

## Intensive dissonante Harmonien

Nelson Freire debütierte in der Philharmonie mit Bartóks 1. Klavierkonzert

Die Konzerte der Debütanten beim Philharmonischen Orchester fallen für gewöhnlich recht konventionell, oder besser: konservativ aus. Das 5. Abonnementskonzert der Serie B machte da eine Ausnahme — Rafael Frühbeck de Burgos, schon des öfteren in Berlin, dirigierte, der Debütant war der Brasilianer Nelson Freire.

Freire ist erst 26 Jahre, international wird ihm eine große Zukunft vorausgesagt. Und: bestätigen mag man ihm mit großem Respekt, daß er in technischer Manier vollkommen ausgereift ist, nuancenreich im Anschlag, bestechend in der Klarheit der Modulation. Und Freire debütierte mit einem der schwierigsten und technisch anspruchsvollsten Werk der Piano-Literatur, mit Bartóks 1. Klavierkonzert.

Auch hier ist die Polyrhythmik und das motorisch Drängende Hauptele-

ment, das Klavier integriert sich teilweise zum Schlagwerk, höchste technische Anforderungen werden gestellt, dissonante Harmonien und Reihen verbreiten eine bohrende Intensität. Viel Raum zu gestalterischer Interpretation bleibt da nicht — das Ganze ist mehr technischer Natur. Freire löste das schwierige Problem mit dem Elan, der ihm vorausgesagt wird.

Voran Mozarts kleine g-Moll-Symphonie, KV. 183, mit ein paar Indispositionen des 3. und 4. Hornisten, sonst aber gespannt und klar in den Dispositionen. Zum Schluß Schumanns III. Symphonie, zumal nach dem schwierigen Bartók, als freundlicher Ausklang, selten genug zu hören, unter de Burgos' Leitung schwungvoll und mit romantischem Zauber.

KLAUS LUPFERT



Die Welt

21. MAI 1980

Klavierabend Martha Argerich und Nelson Freire in der Philharmonie

## Salonstück von pianistischem Schneid

Ein exzeptionelles Konzert in der Philharmonie, das stürmischsten Jubel löste. Martha Argerich und Nelson Freire spielten an zwei Klavieren (aber auch vierhändig) ein Programm von höchstem Interesse und von blendendem pianistischen Schwung.

Wichtiger freilich, als noch einmal herzubeten, daß die Argerich aus Argentinien, Freire dagegen aus Brasilien kommt, wäre es wohl gewesen, die Herkunft der Fassung

für zwei Klaviere von Ravels „La Valse“ bekanntzumachen: dieses klassischen Orchesterstücks, das einer Klangfarbenparade gleichkommt.

Die Ravel-Literatur verzeichnet diese Version nicht, und um einen Klavierauszug des Balletts kann es sich auch nicht handeln, denn welche Korrepetitoren könnten diese leuchtend feinschmeckerische, höchst virtuose Fassung überhaupt spielen – und noch dazu auf

den schillernden Instrumenten des herkömmlichen Ballettsaals?

Aber das Einrichten ihrer Orchesterstücke für zwei Klaviere war schließlich für die französischen Komponisten nichts Ungewöhnliches, und Ravel selbst hat denn auch einen Teil der „Rhapsodie espagnole“ lange Jahre vor Niederschrift der Orchesterfassung bereits in einer Version für zwei Klaviere vorgelegt. Die Fassung von „La Valse“ jedenfalls, die Argerich/Freire bestechend spielten, gibt sich als ein bewunderungswürdiges, mitreißendes Stück, das durchaus neben der Orchesterversion zu bestehen vermag.

Nach einer rassigen Rachmaninoff-Suite, spielfreudig und charmant, einem Salonstück von pianistischem Schneid, dahintaumelnd vor Tastenlust und Tatendrang, klang Schuberts bezaubernd tief-sinniges und inniges, ausbalanciertes Rondo A-Dur auf wie mit bescheidener Genialität gesättigt.

Aber selbst Lutos Lawski und seinen effektvollen Paganini-Variationen erspielten die temperamentvolle Spiritualität der Argerich und der resolute pianistische Zugriff Freires einen Donnererfolg, wie ihn sich zeitgenössische Musik nur höchst selten erobert – und dies schon daher, da sie viel zu selten überhaupt einen Platz in Abonnementsreihen findet.

Klaus Geitel



Vierhändig an ein und zwei Tastaturen: Martha Argerich und Nelson Freire erspielten sich einen Donnererfolg.

Foto: Eckelt

BZ

25. FEB. 1993

## Zwei am Klavier

Martha Argerich und Nelson Freire in der Philharmonie

Meister-Klavierabend am Dienstagabend: die Argentinierin Martha Argerich und der Brasilianer Nelson Freire in der gutbesuchten Philharmonie. Ihre gelungene Stückauswahl begann mit Rachmaninoff, führte dann über Ravel zu Bartók. Vom ersten Ton an war die Abstimmung der Pianisten perfekt, ein souveränes, harmonisches Zusammenspiel. Argerichs technische Perfektion und ihr dynamischer Anschlag ergänzte sich mit Freires gefühlvollem, eher sanftem Spiel. Dabei wurden die beiden von den Schlagzeugern Peter Sadlo und Edgar Guggeis rhythmisch begleitet, die ihre ganze Virtuosität erst bei Bartóks imposanter „Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug“ beweisen konnten. Ob träumerisch schwebend, rhythmisch temperamentvoll oder grandios explosiv: Argerich und Freire brachten die spezifische Stimmung jedes einzelnen Stücks wunderbar zum Klingen. Das Publikum war begeistert und erklatschte sich noch eine Zugabe.

Juliane Wanckel



Bär