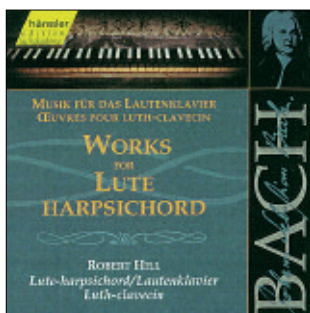




Laute oder Klavier?

In vielen Fällen ist es schwierig, bekannten Werken noch neue, aufzeichnungswürdige Aspekte abzugewinnen. Hier liegt der Reiz des Neuen in der Verwendung eines Instrumentes, das Bach kannte und besaß: des Lautenklaviers. Es handelt sich dabei um ein kleiner als das Cembalo mensuriertes Instrument, das mit Darmsaiten (statt Metall) bespannt ist und ohne Dämpfer auskommt. Diese und andere kleinere Besonderheiten sind aus der Fachliteratur – sogar aus dem Umkreis Bachs – bestens bekannt; ein originales Instrument ist nicht mehr erhalten. Robert Hill spielt auf einem Nachbau von Keith Hill (Manchester/Michigan 1994).

Hill betont zwar, daß die eingespielten Werke nicht sicher diesem Instrument zugeschrieben werden könnten. Er suggeriert aber genau dies, indem er schreibt, daß „die Tonsprache des Stückes selbst [...] bestimmt, ob der Vortrag auf einem bestimmten Instrument entsprechend klingt“. Der subjektiven Entscheidung sind damit keine Grenzen mehr gesetzt. Doch weiß die Musikforschung immerhin, daß eine abschließliche Zuordnung von Werken zu einem bestimmten Tasteninstrument im 18. Jahrhundert nur ausnahmsweise vorkam. Somit ist es legitim, den ausgewählten Werken den Charakter der Lautenmusik, der passagenweise in der Struktur und Faktur der Kompositionen angelegt ist, abzugewinnen. Robert Hill wagt ein Experiment, das für instrumentenkundlich interessierte Hörer neue Aspekte bringt, aber interpretatorisch nicht besonders wichtig ist.

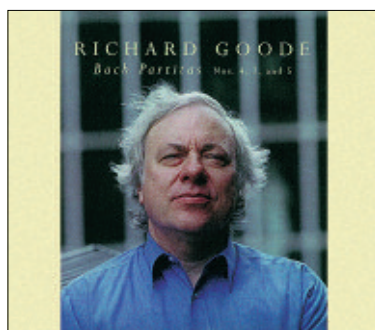
Matthias Hutzel



Interpretation:
Klang:



Bach, Musik für das Lautenklavier: Präludium c-Moll BWV 999, Präludium und Fantasie c-Moll BWV 921/1121, Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998, Suiten e-Moll BWV 996, f-moll BWV 823, Fantasien und Fughetten D-Dur BWV 908, B-Dur BWV 907, Partita in c-moll BWV 997; Robert Hill
hänssler/Naxos CD 92.109 (71'43")
Aufnahmedatum: 1998



Unvergrübelt

Bach auf dem Klavier, das hatte eine Zeitlang einen verruchten Beigeschmack, eine Aura der Arroganz charakterstarker Persönlichkeiten, die sich keinen Deut um Moden wie historische Aufführungspraxis scheren. Seit letztere aber ins abgeklärte „Erwachsenenstadium“ (Christophe Rousset) eingetreten ist, können Pianisten der Post-Gould-Ära wieder entspannt beweisen, wie poetisch Bach auf dem Flügel klingt. Nun reiht sich Richard Goode ein, mit einer für ihn typischen Deutung dreier Partiten – geradeaus, unvergrübelt, ohne Finten oder Finessen.

Goode versteckt sich nicht hinter den Noten, aber er gibt auch nicht viel hinzu. Weit entfernt von der gepflegten Uninvolvertheit eines Andrei Gavrilov bleibt er doch hinter der Wärme etwa eines András Schiff zurück. Leichte Dehnungen, bestrickend angeschliffene Pralltriller, getupfte Baßlinien, Schluß-Crescendi sind seine Mittel, die Aufmerksamkeit des Hörers zu lenken, meist aber herrscht ein gedeckteres Non-legato vor: ein oberflächenversiegeltes Klangbild mit minimalen Spaltmaßen. Und es ist irgendwie beruhigend, daß selbst ein Richard Goode in der Fingerhaken-Gigue (Nr. 4) mehrere Takes benötigt, und daß trotz Computerbearbeitung solche Schnitte noch immer hörbar sind, zumindest mit einem guten Kopfhörer.

Der runde, fein gestaffelte Klavierklang drängt die Vermutung auf, und tatsächlich versichert das Beiheft: „Richard Goode plays a Hamburg Steinway CD 190.“ Da freut sich der hanseatische Lokalpatriot. Die Werkeinführung ist in ihrer unpräntösen Wissensvermittlung dagegen typisch angelsächsisch und ein Vergnügen zu lesen.

Malte Krasting

Interpretation:
Klang:



Bach, Partiten Nr. 2 c-Moll, Nr. 4 D-Dur, Nr. 5 G-Dur; Richard Goode
Nonesuch/eastwest CD 7559-79483 (72'27")
Aufnahmedatum: 1997, 1998

Wenig Gutes

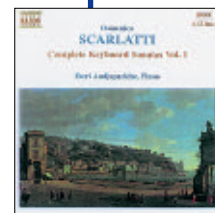
Alle 555 durchgestanden hat bisher nur der tapfere Scott Ross; 34 CDs und einige Cembali hat er dafür gebraucht. Frau Andjaparidze ist die zweite. Sie nimmt sich den Zyklus auf dem Flügel vor. Keine verlockende Aussicht nach diesem Start, bei dem eine verunglückte Aufnahmetechnik (die beinahe schmerzhaft die Schlagimpulse der Hammerköpfe betont) und eine über alles gesehen recht nüchterne Interpretation Scarlattis Miniaturen wenig Gutes tun. Mir persönlich wäre eine erlesene Dreiviertelstunde mit einer ausgefeilten Auswahl lieber. Fast 80 Minuten Scarlatti hintereinander, da wird man ungerecht. Die Kompositionen sind nicht auf solche Dauerübungen hin konzipiert und für enzyklopädischen Vollständigkeitswahn auch zu schade.

M.Kr.

Interpretation:
Klang:



Scarlatti, Sämtliche Klaviersonaten Vol. 1; Eteri Andjaparidze (1994)
Naxos CD 8.553061 (79'38")



Immanent auratisch

Lars Ulrik Mortensen hat die Alte Musik als Cembalist in verschiedenen Ensembles kennengelernt. Dennoch war er immer auch als Solist tätig. Durch seine intensive Beschäftigung mit der Musik des Barock kennt er die Stile und Gattungen dieser Epoche sehr gut. Diese stilistische Sicherheit und das tiefgehende Verständnis der Musik zeitigen bei seiner Gesamteinspielung der Tastenwerke Buxtehudes eine differenzierte und stilgeschichtlich fundierte Interpretation, durch die die Werke ihre immanente ästhetische Aura zurückerhalten.

MH



Interpretation:
Klang:



Buxtehude, Cembalowerke Vol. 1; Lars Ulrik Mortensen (1998)
dacapo/Naxos CD 8.224116 (51'58")





Spezifische Stilistik

Abdel Rahman El Bacha legt seine beiden jüngsten Volumina des chronologisch geordneten Gesamtwerks von Chopin vor, das insgesamt zwölf Einzel-CDs umfassen wird. Er enttäuscht damit weder in der Logik seines künstlerischen Vorgehens noch in der Konstanz seiner spirituellen wie physisch-exegetischen Kräfte. Die Allgegenwart eines symbiotischen Miteinanders von emotionaler Freiheit und denkerischer Disziplin verleiht auch diesem enzyklopädischen Unterfangen im Verein mit einem ausgezeichnet warm timbrierten Flügel und einer exquisiten, natürlichen Akustik ein einzigartiges Flair individueller stilistischer Wahrheitsfindung.

Dabei unterscheidet El Bacha nicht zwischen „wichtigen“ und Rand-Werken. Ob in Vol. 5 Nocturnes oder eingestreute Mazurken, das „Fantaisie-Impromptu“, der Bolero oder das winzige „Presto con Leggerezza“ in das gestalterische Fadenkreuz kommen – sie alle erfahren eine noble Darstellung von tiefer Seriosität. Hierbei fällt freilich auf, wie sehr der Pianist um eine unexaltierte Individualisierung des Einzelstückes bemüht ist.

In Vol. 6 überrascht es, wie El Bacha das Nocturne op. 27 Nr. 1 in eine ungewohnt machtvolle Ballade mutieren lässt und im Schwesterstück Des-Dur die moderne linear-zügige Klavierschule von Chopins Wahlheimat einbringt. Den Zyklus der Etüden op. 25 sieht er als ein Ganzes an und faßt daher hier logischerweise mehr zusammen als er separiert, und dem zweiten Scherzo verleiht er ein außerordentlich flächiges Binnenleben.

Das ist eine sehr spezifische Chopin-Stilistik, die fundamental von Magaloffs Grobkörnigkeit und Ashkenazys qualifizierter Blässe entfernt ist.

Knut Franke



Interpretation:
Klang:

★★★★★
★★★★★

Chopin, Sämtliche Klavierwerke Vol. 5 u. 6
Forlane/Note 1 CD 16789 (71'31"), CD
16790 (76'14")
Abdel Rahman El Bacha (Klavier)
Aufnahmedatum: 1998, 1999



Zwei Schüler eines Lehrers

Zwei Studenten – noch nicht einmal Absolventen – der Moskauer Gnessin-Musikakademie, beide sind sie Anfang zwanzig und haben Unterricht bei demselben Lehrer, präsentieren sich mit Aufnahmen von im weitesten Sinne romantischer Klaviermusik. Vladimir Tropp hat seine Schützlinge zum Sieg bei einschlägigen Wettbewerben geleitet: beim Edouard-Flipse-Wettbewerb (Rotterdam) im Falle der zwei Jahre älteren Mejoueva, bei den Schumann- (Zwickau) und Schubert-Wettbewerben (Dortmund) im Falle Mordvinovs – nach dem Gewinn des letzteren wurde ihm die vorliegende CD-Einspielung ermöglicht.

Dennoch besteht keine Verwechslungsgefahr: Während Mejoueva delikate Nuancen reflektiert, oft über weite Passagen nur mit halber Stimme spricht (erstes Nocturne) und Steigerungen so organisch anlegt, daß sie fast unmerklich werden, geht Mordvinov gern über das übliche Maß an Tempo und Krafteinsatz hinaus. Mit einem erschütternden Ausbruch sprengt er, den emotionalen Gehalt des zweiten „Moment“ in einem Augenblick konzentrierend, die Grenzen, die Schubert dem Stück äußerlich auferlegt hat. Ein dichter Strom von Tönen verbindet seine Interpretationen und bestätigt damit die Entwicklungslinien von Charakterstück und Etüde, die Jochen Stolla in seinem lesenswerten Begleittext herausgearbeitet hat. Ein Stern mehr für Mejoueva für ihren Vorsprung an pianistischer Klarheit und Akkuratess.

Malte Krasting

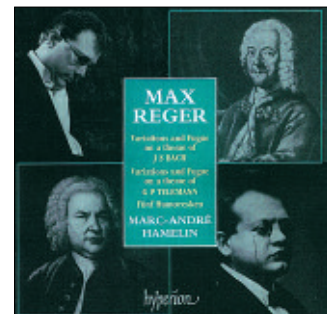
Mordvinov
Interpretation:
Klang:

★★★★
★★★★

Mejoueva
Interpretation:
Klang:

★★★★★
★★★★★

Schubert, Moments musicaux D 780;
Rachmaninoff, Etudes-tableaux op. 39; Mikhail
Mordvinov (1998)
Thorofon/disco-center CD 2385 (68'57")
Ravel, Miroirs; Chopin, Scherzo Nr. 2,
Nocturnes op. 55; Scriabin, Sonate Nr. 2 op.
19; Irina Mejoueva (1997)
Denon CD CO-18074 (64'53")



Reger, international gedacht

Eine erstaunliche Aufnahme! Hamelin, frappierender Pyrotechniker und einer der anregendsten Repertoire-Erkunder unserer Zeit, schien stets nur ein Defizit zu haben, das vielleicht bestenfalls die Deutschen rechtens verstehen, nämlich den Umgang mit pianistischer Metaphysik. Doch Tr. 4 der Bach-Variationen in Hamelins Sicht belehrt uns rasch und nachhaltig, daß das noch in Godowskys Passacaglia Vermißte ihm nun nicht mehr fremd ist. Die pianistischen Entrückungsmomente sind nur schwerlich in Worten nachzuzeichnen.

Was Hamelins Reger-Spiel generell auszeichnet und etwa von demjenigen von Markus Becker absetzt, ist eine ausgeprägte Neigung zu dominierender Linearität; insofern fügt Hamelin der Beckerschen, im besten Sinne „deutschen“ Nachzeichnung dreier Spitzenwerke Regers ein sehr nachdenkenswertes „überspezifisches“ Verständnis an. Es kommt besonders den lichterem Telemann-Variationen zugute, wobei das pompös-ironisch wirkende End-Ritardando des Themas noch einen delikaten I-Punkt auf ein Werkverständnis von stupender Überlegenheit setzt.

Die Humoresken siedelt Hamelin eher in einer von ihm kreierten Mischzone aus Scarlatti (op. 20 Nr. 1) und Prokofieffs Sarkastik (op. 20 Nr. 2) an – eine souveräne, reiche Aufzeichnung, zu deren hervorragender Wirkung auch ein exzellentes Instrument beiträgt.

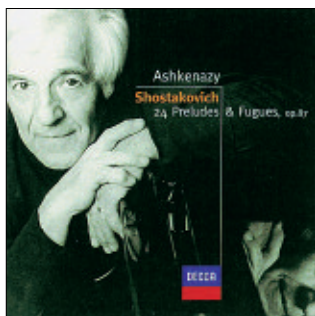
Knut Franke

Interpretation:
Klang:



★★★★★
★★★★★

Reger, Bach-Variationen op. 81, Telemann-Variationen, op. 13, Fünf Humoresken op. 20; Marc-André Hamelin
hyperion/Koch CD A66996 (73'51")
Aufnahmedatum: 1997, 1998



Ungeahnt lebendig

Im Zeitalter wuchernder Ideologiebildung stellt Schostakowitschs gewaltiger Präludien- und Fugenzyklus durch seine strenge Besinnung auf die „reine“ musikalische Form fast so etwas wie ein humanes Korrektiv dar. Obwohl Bach als Vorbild präsent bleibt, gelingt es Schostakowitsch hier, ein zeitgemäßes Werk von großer musikalischer Aufrichtigkeit zu schreiben.

Nach Tatiana Nikolayeva (Melodiya), Keith Jarrett (ECM) und – in Auszügen – Olli Mustonen (RCA) stellt nun Vladimir Ashkenazy seine Sicht des komplexen Werks dar. Es überrascht wenig, daß Ashkenazy, der ja kaum zu den großen Bach-Spielern zählt, statt struktureller Geschlossenheit vor allem die expressiven Möglichkeiten des Zyklus auszuschöpfen sucht. Das Opus erhält durch Ashkenazy eine im Detail ungeahnte Lebendigkeit; jeder der 48 Werkteile erzählt gleichsam eine spannende Geschichte, farbig und abwechslungsreich. Der so entstehende Genrecharakter nimmt vielen Stücken die Sprödigkeit, erleichtert dem Hörer den Zugang zur Musik, die aber tendenziell ins Romantische „verkleinert“ erscheint.

Im Vergleich zu Nikolayevas strukturierungsgewaltiger Ruhe und Jarretts gläserner Archaik bevorzugt Ashkenazy statt einer geschlossenen konzeptionellen Darstellung eine ausgesprochen klagschöne, rhetorisch-abwechslungsreiche, in ihrer Vielfalt aber auch etwas eindimensionale Schostakowitsch-Interpretation. Der warmtönende Flügel und der sehr weich-hallige Raumklang stehen ganz im Dienste von Ashkenazys Intentionen.

Frank Siebert

Interpretation:
Klang:



Schostakowitsch, 24 Präludien und Fugen op. 87; Vladimir Ashkenazy
Decca 2 CD 466 066 (141'43")
Aufnahmedatum: 1996, 1998



Vom Stillen ins Grelle

Nicht ganz alle, aber die meisten Werke von Schostakowitsch für zwei Klaviere enthält diese CD, jedenfalls die wichtigsten und alle originalen; es fehlen mithin bloß zwei Arrangements.

Das Concertino, von Dorothea Redepning in ihrem detaillierten Kommentar als still und privat bezeichnet, ist mindestens ebenso sehr von der pianistischen „Pranke“ bestimmt – jedenfalls fassen es Aglika Genova und Liuben Dimitrov so auf. Ganz unmerklich entfalten sie aus dem eingängigen Hauptthema heraus das Grelle, das in dieser Musik steckt und das nach Stalins Tod um so deutlicher hervorberechen konnte. Wenn die in Deutschland lebenden bulgarischen Künstler auch nicht mit orchestralen Farben Breitwand-Malereien auf den Tasten verteilen, schaffen sie doch in der wuchtigen frühen Suite einen sinfonischen Zuschnitt – nicht nur aufgrund mangelnder Konkurrenz eine maßstabsetzende Deutung. Von den beigegebenen Kleinwerken besticht besonders die pulsierend dahinfegende „Tarantella“ aus dem Film „The Gadfly“.

Als ausladende Zugabe ist die CD mit weiteren Werken für diese Besetzung von osteuropäischen Komponisten bestückt. Das Concerto von Strawinsky erklingt in einer eher strengen, wiewohl adäquaten Lesart, während die von Prokofieff angeordneten Schubert-Walzer recht frostig wirken, was den Interpreten allerdings nicht anzulasten ist: Schuberts derber Charme wird durch Prokofieffs kompakte, fast masige Bearbeitung sehr ins Schwerfällige gezogen.

Malte Krasting



Interpretation:
Klang:



Schostakowitsch, Werke für Klavierduo:
Concertino op. 94, Suite op. 6, Tarantella, Walzer und Polka; Strawinsky, Concerto per due pianoforte soli; Prokofieff, Schubert-Walzer (Suite); Dinicu, Hora staccato; Klavierduo Genova & Dimitrov
cpo/jpc CD 999 599 (70'21")
Aufnahmedatum: 1998

Französische Schule

Als Zwölfjähriger spielte er 1982 in Marcel Bluwals Film den jungen Mozart; nun empfiehlt sich der Pianist Jean-François Dichamp, der u. a. von Nikita Magaloff und Maria Curcio lernte, als ein trefflicher Anwalt Franz Liszts. Die französische Schule ist, was die Klarheit und die Delikatesse des Anschlags betrifft, als Orientierungspunkt unverkennbar. In der Dante-Sonate oder in der zweiten Ballade erweist sich Dichamp als ein genauer Architekt der Form. In den „Funérailles“ markiert er bei den rauschhaften Steigerungen die Baßoktaven sehr markant. Die Konzertetüden „Waldesrauschen“ und „Gnomensreigen“ werden über ihren rein manuellen Anspruch hinaus als Prüfungen gestalterischer Eleganz begriffen und nicht als bloße Schaustücke mißverstanden. Das hat schon Stil und Profil.



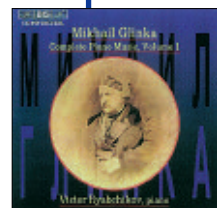
Interpretation:
Klang:



Liszt, Après une lecture de Dante, Funérailles, Ballade Nr. 2; Jean-François Dichamp (1998)
Lyrinx/helikon CD 176 (69'00")

Hingabe für Nebenwerke

Mikhail Glinka ist ein Beispiel für Komponisten, deren Œuvre von einem herausragend erfolgreichen Werk überstrahlt oder gar verdeckt wird. Es bedarf idealistischer Vorkämpfer, solche eingeschränkten Blickwinkel wieder zu erweitern. Viktor Rjabtschikow hat sich dies für Glinkas Klaviermusik zum Ziel gesetzt. Die erste CD seiner hingebungsvollen Gesamteinspielung mit Charakterstücken, neobarocken Fugenübungen und Variationen zeigt aber, daß es sich um Nebenwerke handelt, gewiß sehr hübsche, aber es ist verständlich, daß sie bisher keine größere Rolle auf dem Plattenmarkt gespielt haben. Am bemerkenswertesten ist der Rückgriff auf schottische Folklore in den Variationen über „The Last Rose“, die Glinka (und Rjabtschikow) zu einem überzeugenden Höhepunkt mit dem Thema im Baß führen.



M.Kr.

Interpretation:



Klang:

Glinka, Klaviermusik Vol. 1; Viktor Rjabtschikow (1998)



Griegs Nachbar

Was Grieg den Norwegern war, war Wilhelm Peterson-Berger den Schweden: Der Wagnerianer, als scharfzüngiger Kritiker gefürchtet, begab sich auf die Suche nach einem nationalen Idiom, wovon auch seine bereits häufiger dokumentierten Lieder Kunde geben. Sein populärster Klavierzyklus, „Frösöblomster“ – den „Lyrischen Stücken“ Griegs bis in harmonische Wendungen hinein verbunden, wenn auch nicht ebenbürtig – lebt von eingängigen Melodien, von frischen Erfindungen. Diese an Tonmalerei reichen „Blumen aus Frösö“ gedeihen nicht ohne einen Schuß Naivität. Auch Pathos schlägt sich in den naturverbundenen Charakterstücken nieder. Aber der schwedische Pianist Niklas Sivelöv verzuckert die Petitessen nicht, spürt rhythmischen Impulsen nach und macht so vergessen, daß manches doch recht angestaubt wirkt.

Ste.



Interpretation:
Klang:

★★★★
★★★★

Peterson-Berger, Frösöblomster; Niklas Sivelöv (1997)
Naxos CD 8.554343 (64'23")



Ives' Lehrer

Der Chadwick- und Rheinberger-Schüler Horatio Parker (1863-1919), vor allem als Meister einer in den USA sehr geliebten konservativen Chormusik seinerzeit geschätzt („Hora Novissima“ gilt als sein Gipfelwerk), Yale-Professor von tadelloser Handwerklichkeit und Lehrer von Charles Ives, hat die europäische Musik der Zeit kultiviert und kaum ins Triviale abfallend reflektiert. Was entstand, sind keine neuen, sondern dies spiegelnde lyrische Miniatur-Derivate, undenkbar ohne die Leipziger Schule. Peter Kairoff gestaltet das Material sehr musikalisch an einem leider etwas harsch belassenen Instrument. Sein Text ist fragmentarisch dimensioniert. Enormer Aufspiegelpegel!

FRA

Interpretation:
Klang:

★★★★
★★

Parker, Klavierwerke: Six Lyrics op. 25, Four Sketches op. 19, Morceaux Characteristiques; Peter Kairoff (1998)
Albany/Liebermann CD TROY 315 (47'30")



Knochig

Das Prager Klavierduo hat bereits mit der Darstellung

Sinfonischer Dichtungen von Liszt nicht immer vorteilhaft auf sich aufmerksam gemacht. Denn die pianistische Idiomatik der beiden ist wenig von Flexibilität und Verständnis für die Farbigkeit des Klaviertones getragen – und gerade bei der vorliegenden Literatur wäre dies ein zusätzliches Element von Leben und Kunstfertigkeit. Unter diesem Aspekt bevorzuge ich bei den Kammer-sinfonien die Einspielung des Mendelssohn-Duos (Russian Compact Disc), die in ihrer weichen, biegsamen Zeichnung mehr Klang und Tastenkultur abstrahlt. Insofern macht das tschechische Duo seinem großen Lehrer Ivan Moravec relativ wenig Ehre.

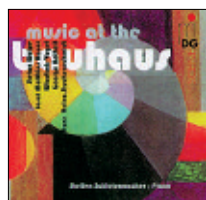
FRA

Interpretation:
Klang:

★★
★★★★

Schönberg, Kammer-sinfonien Nr. 1 op. 9, Nr. 2 op. 38b, Fünf Stücke op. 16; Prager Klavierduo (1998)
Praga/helikon CD 250 119 (58'38")

Musik und Architektur



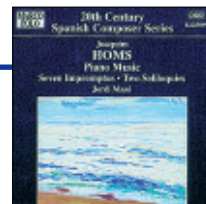
Musik am Bauhaus – da mag manch einer stutzen. Zurecht, denn Musik war hier kein eigenes Studienfach, kam nur als benachbarter Ausdrucksbereich zum Tragen. Johannes Itten setzte beispielsweise auf eine „Ganzheitlichkeit“, die den Musikunterricht integrierte. So ist dieses Programm ein wenig an den Haaren herbeizitiert. Trotzdem läßt sich die strukturierte, den klaren Raum präferierende Ästhetik auf manche Kompositionen übertragen: Schleiermacher spielt Wolpe, dessen „stehende Musik“ sinnfällig klingende Statik vorführt, den fast vergessenen Josef Matthias Hauer, dazu „bad boy“ George Antheil oder Wladimir Vogel. Ein bunt-exzentrisches Programm also – bestens wiedergegeben im klaren Geist des Bauhauses. Also doch!

T.U.

Interpretation:
Klang:

★★★★★
★★★★

Musik am Bauhaus: Werke von Wolpe, Hauer, Vogel, Antheil, Stuckenschmidt; Steffen Schleiermacher (1998)
MDG/Naxos CD 603 0878 (73'30")



Einsam mit zwölf Tönen

Schwer mit durchzieht jedes der

Stücke, die Jordi Masó aus Joaquim Homs' mittlerem und spätem Klavierwerk ausgewählt hat, Düsterei und Verlassenheit, die sich höchstens einmal an Walzer-Reminiszenzen erfreuen können. Als Schüler Roberto Gerhards war der Katalane Homs (geb. 1906) mit den Kompositionsweisen des Schönberg-Kreises verbunden. Viele aus der Zwölftontechnik erwachsene große Intervalle tragen zur Gespanntheit seiner Musik bei. Die Akkorde bleiben immer klangvoll, auch wenn aus ihnen Schmerz spricht und ausweglose Melancholie. Daß das Klavier im Diskant nicht nur verstimmt, sondern geradezu kaputt ist, sollte bei einer Plattenproduktion einfach nicht durchgehen.

M.Kr.



Interpretation:
Klang:

★★★★
★★

Homs, Klavierwerke; Jordi Masó (1998)
Marco Polo/Naxos CD 8.225099 (62'30")



Flügel-Inneres

Der Flügel als ein an allen Ecken und Enden Klang absonderndes Möbelstück – das ist seit

den Experimenten Henry Cowells und John Cages eine Möglichkeit Neuer Musik. Was an Perkussivem, Geräuschhaften, Streicherähnlichen hinter der Tastatur des schwarzen Kastens steckt, macht auf sensationelle Weise das Spiel der drei Musiker auf „Piano Inside-Out“ deutlich. Das ungewöhnliche Leben der Obertöne, der schnarrenden, klingelnden, knackenden und dröhnenden Klangfiguren, das die Formkonzepte der sich dem Flügel-Inneren widmenden Komponisten entfalten, bedarf einer perfekten Aufnahmetechnik, wie sie hier mit wunderbar farbigen, plastischen und räumlichen Resultaten geglückt ist.

B.U.

Interpretation:
Klang:

★★★★★
★★★★★

Piano Inside-Out: Pröve, Aside; Bertoncini, Cifre; Schwartz, The Spaces; Lee, Strings for Piano; Friedl, Epitaff; Vidovsky, Schroeder's Death; Reinhold Friedl, Michael Iber, Yun Kyung Lee (1998)
zeitklang/Cybele CD
ISRC DE-L29-98-0002 (62'12")

Tastengötter dutzendfach

Das umfangreichste Projekt der Schallplattengeschichte nimmt Gestalt an:

70 von 100 Doppel-CDs der Philips-Edition „Great Pianists of the Century“

sind erschienen. Und sie bieten bereits jetzt eine wohl einmalige Dokumentation der Klaviermusik in unserem Jahrhundert.

Grundsätzliches zu dieser Pianisten-Edition habe ich schon nach den ersten 30 Doppel-CDs gesagt (vgl. FF 2/99, S. 70). Auch auf die zahlreichen „großen Pianisten“, die nicht berücksichtigt worden sind, ist dabei hingewiesen worden. Diesmal soll es daher nun stärker um das gehen, was wirklich geboten wird. Aber wo fängt man an? Schließlich sind rund 40 Pianisten zu würdigen. Gehen wir chronologisch vor, beginnen mit Tastenhelden, deren Wurzeln im 19. Jahrhundert liegen: Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), Leopold Godowsky (1870-1938), Alfred Cortot (1877-1962), Ignaz Friedman (1882-1948), Benno Moiseiwitsch (1890-1963).

Die Legenden

Sie alle genießen heute Legenden-Status – und rücken uns durch ihre Aufnahmen doch so nah. Daß dabei alle fünf ausgiebig anhand von Werken Chopins dargestellt werden, sagt auch etwas darüber aus, welche Bedeutung das Œuvre Chopins im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert gehabt haben muß. Charakteristisch für die Zeit sind sicherlich die Freiheiten, die sich Paderewski, Cortot, vor allem aber Friedman nahmen. Mindestens ebenso charakteristisch ist aber auch der besondere Klang, den diese Pianisten erzeugen konnten. Wobei man einmal die Frage diskutieren sollte, ob nicht damals auch die Flügel einfach besser, leuchtender, runder klangen.

Davon abgesehen: Kein Pianist würde heute wohl Schuberts As-Dur-Impromptu D 935 Nr. 2 so frei im Tempo gestalten wie Paderewski (CD 465 919-2) es 1926 tat. Auch die Trefferquote dürfte heute höher sein. Aber es gibt auf der anderen Seite zur Zeit nicht mehr allzu viele Pianisten, die so schön auf den Tasten singen können, wie es der erste polnische Premierminister beim liedhaften B-Dur-Impromptu D 935 Nr. 3 oder bei den Etüden und Nocturnes von Chopin tat.

Eine Enttäuschung bereitet der Godowsky-Band (CD 456 805). Godowsky sei der Pianist der Pianisten gewesen, heißt es. Und wenn man sich seine Transkriptionen anhört – etwa von Konstantin Scherbakov gespielt

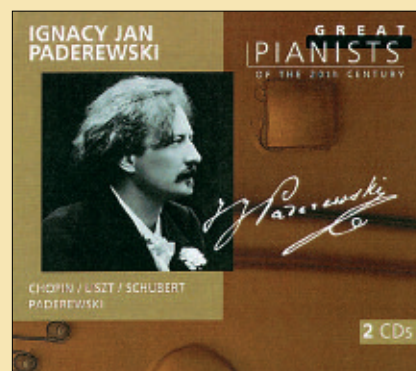
–, dann glaubt man das auch. Die vorliegenden CDs belegen jedoch nur die Aussage, die von Jeremy Nicholas im Booklet gemacht wird: „Leider gibt es nur wenig von Godowskys Diskographie, das diese Lobeshymnen bestätigen könnte.“ So steht etwa Godowskys Einspielung von Chopins zweiter Sonate aus dem April 1930 im Schatten von Rachmaninoffs deutlich differenzierter und expressiverer Sichtweise (CD 456 724-2) aus dem Februar 1930. Auch bei Schumanns „Carnaval“ zeichnen sich die Aufnahmen von Cortot (1928) und Rachmaninoff (Mai 1929) durch die größere Charakterisierungskunst aus als die Godowskys (April 1929). Nicht jeder ist im Studio so gut wie im Konzert – und andersherum.

Der schon erwähnte Cortot wird außer mit Schumanns „Carnaval“ noch mit den „Symphonischen Etüden“ op. 13 und der „Kreisleriana“ op. 18 sowie mit Chopins Etüden op. 10 und op. 25 vorgestellt (CD 456 751-2). Cortots falsche Töne sind so legendär wie sein Klavierspiel schön. Seine Tempi sind bei Chopin zumeist straff, aber selbst bei den virtuosesten Kabinettstücken wirkt sein Spiel gelöst. Und der Faszination seines Tones kann man sich bei diesen Aufnahmen aus den 20er und 30er Jahren nicht entziehen.

Wie Paderewski so haben auch Friedman (CD 456 784-2) und Moiseiwitsch (CD 456 907) bei Theodor Leschetizky in Wien studiert. Leschetizky wiederum war Schüler von Czerny und somit Enkelschüler von Beethoven. Doch zurück zu Moiseiwitsch, dessen Chopin-Spiel für mich eine Entdeckung war. Denn so stilvoll und geschmeidig wie Moiseiwitsch etwa Chopins Fantaisie-Impromptu op. 66 spielte, konnte das in diesem Jahrhundert kaum ein anderer. Welch ein Legato, welch ein Ton, welch ein Gefühl für dynamische Nuancen!

Berliner Studenten und Horowitz

Moiseiwitsch war auf diesem Gebiet einer der ganz wenigen, die sich mit dem Großmeister der Chopin-Interpretation messen konnten: mit Arthur Rubinstein. Der drei Jahre ältere Kollege hat einen viel größeren



Bekanntheitsgrad als Moiseiwitsch erreicht. Was auch damit zusammenhängt, daß Rubinstein fast 20 Jahre länger lebte als Moiseiwitsch und noch als 89-jähriger auf der Bühne stand. Daß Rubinstein vielleicht der beste Chopin-Interpret unseres Jahrhunderts war, zeigte der erste ihm gewidmete Band (456 955-2). Der zweite (456 958-2) bringt nun eine Auswahl von Konzerten: die von Schumann und Grieg, die jeweils zweiten von Saint-Saëns und Chopin sowie das erste von Tschaikowsky. Die Aufnahmen aus den Jahren 1958 bis 1963 zeigen Rubinstein in der Blüte seiner Kunst: Eine perfekte geistige Durchdringung trifft hier auf eine eher klassische Grundeinstellung. Alles wirkt organisch und spielerisch leicht. Bei Rubinstein klingt das Klavierspiel immer nach Vergnügen.

Wie dieser so studierte auch Edwin Fischer (1886-1960) in Berlin. Fischer steht allerdings für ein ganz anderes Repertoire: Der erste von zwei Bänden präsentiert hauptsächlich Auszüge aus seiner berühmten Gesamtaufnahme von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ sowie Bachs Konzerte in d-Moll 1052, A-Dur BWV 1055 und in f-Moll 1056 – begleitet von Fischers eigenem Kammerorchester. Fischers oft versunkenes, nie vordergründiges, zumeist von einem wunderbaren Legato getragenes Bach-Spiel darf man heute als romantisch bezeichnen. Es zeichnet sich aber auch dadurch aus, daß Fischer es stets vermochte, alle Stimmen deutlich zu zeichnen und analytisch scharf zwischen Haupt- und Nebenstimmen zu unterscheiden. Daß er bei den Präludien und Fugen

näher am Text bleibt als bei den Fantasien, wo er mit Registerwechseln und Oktavverdopplungen die Nähe zur Bachschen Orgelmusik hervorhebt, erklärt sich aus den unterschiedlich streng gefügten Gattungen.

Claudio **Arrau** (1903-1991) erhielt wie Fischer bei dem Liszt-Schüler Martin Krause Unterricht. Doch obwohl Arrau in der Saison 1935/36 an zwölf Abenden das gesamte Klavierwerk Bachs aufführte, ist er uns heute eher als Interpret der Werke Liszts, Schumanns, Beethovens und Chopins ein Begriff. Und genau dieses Repertoire deckt der zweite Arrau gewidmete Band (CD 456 709-2) ab. Da findet sich u. a. eine gewaltige Interpretation von Liszts h-Moll-Sonate von 1970, die sich in Bezug auf die Expressivität und die Abgrenzung einzelner Themenkomplexe durchaus mit der von Vladimir **Horowitz** (1903-1989) messen kann. Nicht aber in Bezug auf die Virtuosität. Denn der 67-jährige Arrau donnerte natürlich nicht mehr mit so einem Tempo und so einer Leidenschaft die Okaven wie 1932 der 29-jährige Horowitz (CD 456 844). Horowitz, im ersten Set (CD 456 841-2) mit wunderbaren Schumann-Interpretationen verewigt, wird im zweiten Band mit einigen seiner Paradestücken gewürdigt: etwa seiner Liszt-Sonate oder seinem eigenen Arrangement von Liszts „Ungarischer Rhapsodie“ Nr. 2, mit der er

erblüht das Stück in natürlich leuchtender Schönheit. Horowitz spielt es schneller, drängender, virtuoser, aber keinesfalls besser oder schlechter – halt nur ganz anders. Dasselbe bestätigt sich bei dem „Sonetto 104 del Petrarca“, das in Horowitz' Sichtweise wesentlich opernhafter klingt.

Beethovens Erben

Ein ähnlicher Fall liegt vor, wenn man Arraus außergewöhnliche Einspielung von Beethovens Waldstein-Sonate mit derjenigen von Arthur **Schnabel** (1882-1951) vergleicht. Der Schnabel gewidmete Band (CD 456 961-2) ist allein dem Bonner Titanen gewidmet, so daß Schnabel hier die Gruppe der großen Beethoven-Interpreten eröffnet, zu der natürlich auch Richter und Brendel gehören.

Nimmt man nun das Allegro con brio der Waldstein-Sonate, so weiß man, warum Schnabel als einer der ersten „modernen“ Pianisten gilt. Er gibt dem Satz seinen drängenden Charakter, benutzt selbst im Dolce-Teil wenig Pedal, spielt wesentlich „klassischer“ und texttreuer als Claudio Arrau, der bereits die Tempoangabe, Allegro con brio, vollständig mißachtet. Arrau geht mit seinen Accellerandi und Ritardandi recht frei um, spielt dabei ungemein poetisch, leuchtet die dynamischen Abstufungen präzise aus, praktiziert dabei eine romantische

gegeben vor der bekannteren Aufnahme von 1932. Auch Richters Einspielung von 1991 ist nicht gerade geprägt von technischer Sauberkeit, dafür aber von einer beeindruckenden Expressivität. Schnabel wirkt oft nüchterner, weniger am Klang interessiert als Richter, der bei der Arietta übrigens ein erstaunliches Tempo vorlegt.

Eine perfekte Synthese zwischen Schnabels Texttreue und Richters Aussagekraft gelang 1995 Alfred **Brendel** (*1931): Hier wird der Kopfsatz zum Krimi und die Arietta zum wunderbar langsamen Abgesang (CD 456 730-2). Brendel wählte für sein zweites Set zudem eine beeindruckende Live-Aufnahme der Diabelli-Variationen aus, die aufgrund ihrer Partiturtreue im heftigen Kontrast steht zur Einspielung desselben Werkes von Maria Yudina (1899-1970).

Außenseiter und Entdeckungen

Die **Yudina**, im Westen kaum bekannt, im Osten von Stalin geschätzt, spielt die Diabelli- wie Bachs Goldberg-Variationen mit geradezu „männlich“ hartem Anschlag (CD 456 994-2). Oft klingen ihre Interpretationen eigenwillig, gelegentlich tragen sie gar Züge einer Improvisation – aber langweilig werden sie nie.



ältere Kollegen wie Cortot oder Paderewski übertrumpfte. Weiterhin wurden die siebte Sonate von Prokofieff, die fünfte von Scriabin und die zweite von Horowitz' Freund und Übervater Rachmaninoff ausgewählt – allerdings in einer späten Einspielung von 1980.

Interessant ist der Vergleich zwischen Horowitz' und Wilhelm Kempffs Liszt-Spiel, weil er Grundsätzliches über die beiden Pianisten-Typen aussagt. **Kempff** (1895-1991) ist im zweiten Set (CD 456 865-2) mit Werken Schuberts (Sonate D 845), Beethovens (Sonate op. 90), Mozarts (Konzert Nr. 23), vor allem aber Liszts vertreten. Stellt man nun Kempffs Interpretation von „Au bord d'une source“ aus den „Années de pèlerinage“ derjenigen von Horowitz gegenüber, so stößt man auf eine ganz andere Musizierhaltung. Bei Kempff

Tradition der Beethoven-Interpretation.

Bei der „Sturm“-Sonate bietet sich eine Gegenüberstellung von Sviatoslav **Richter** (1915-1997) und Clara **Haskil** (1895-1960) an, die nach ihrem Mozart-Recital (CD 456 829-2) im zweiten Set mit Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann portraitiert wird. Haskil spielt Beethoven zurückhaltender. Richter (CD 456 949-2) entfacht den stärkeren Sturm. Den Allegretto-Charakter des Finales aber trifft Haskil besser als Richter.

Nicht weniger krass sind die Unterschiede zwischen Schnabel und Richter im Hinblick auf Beethovens letzte Sonate op. 111. Bei Schnabel hat man einer wenig bekannten Einspielung von 1942, bei der er im Allegro con brio ed appassionato deutlich an seine technischen Grenzen stößt, den Vorzug

Zu den Entdeckungen gehören auch Samson **François** (1924-1970) und Ivan **Moravec** (*1930). **François**, der nach einem exzessiven Leben mit 46 Jahren einem Herzanfall erlag, war im Leben wie in der Musik ein Exzentriker. Aber wer sich anhört, wie François bei Chopins Impromptu op. 29 im Bruchteil einer Sekunde von blitzender Virtuosität auf ausdrucksvolle Poesie umschalten konnte, der ist begeistert (CD 456 778-2). Und der Intensität, mit der François den Trauermarsch aus Chopins zweiter Sonate erfüllt, kann man sich nicht entziehen. Daß er aus der französischen Klavierschule stammt, offenbart François schließlich mit seiner klangmagischen Interpretation von Debussys „Claire de lune“. Mit Debussys „Images“ und Ravels Sonatine fasziniert auch der Tscheche Ivan **Moravec** (CD 456 910-2).

Hier zeigt er sich als getreuer Schüler des Sensualisten Arturo Benedetti Michelangeli. Moravcs weizzeichnerischer Chopin kann dieses Niveau nicht halten.

Zu den Außenseitern zählt in gewisser Hinsicht auch Friedrich **Gulda** (*1930), der sich zuerst als Klassik-Pianist einen Namen machte, bevor er sich dem Jazz zuwandte. Im ersten Band war er mit Debussy und Ravel vertreten (CD 456 817-2), im zweiten folgen Aufnahmen von Beethovens Konzert Nr. 1, Chopins Konzert Nr. 1, Carl Maria von Webers Konzertstück op. 79 und Strauss' Burleske sowie einigen Balladen (!) von Chopin (CD 456 820-2). Das sind alles keine schlechten Einspielungen, aber sie sind längst nicht so charakteristisch für Gulda wie seine Aufnahmen der Beethoven-Sonaten oder seine Referenz-Einspielung von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“. So überrascht diese Auswahl fast so wie die merkwürdige Darstellung der Fähigkeiten Glenn **Goulds** (1932-1982), die aus einer CD (456 808-2) ohne Bach besteht (vgl. FF 2/99, S. 70). Auf die völlig unzureichende Würdigung von Rudolf **Serkin** (1903-1991), bei dem die wichtigsten Lebensjahre ausgeklammert worden sind (CD 456 964-2), hat ja bereits unser Leser Eberhard Schneider (vgl. FF 7/99, S. 6) hingewiesen.

Doch zurück zu Gulda. Gerade seine Aufnahme von Shearing/Forsters „Lullaby of Birdland“ – mit Schlagzeug, Baß und Bläsern – wirft die Frage auf, ob Jazzpianisten oder Grenzgänger wie Keith Jarrett oder Chick Corea nicht auch zu den großen Pianisten des 20. Jahrhunderts zu zählen sind. Berücksichtigt wurden sie nicht.

Amerikanische Virtuosen

Mit ungewöhnlichen Aufnahmen wird auch der 1915 geborene **Earl Wild** präsentiert. Der Amerikaner ist hierzulande vor allem als Gershwin-Interpret bekannt. In der Edition ist er aber mit einem reinen Transkriptionen-Programm vertreten, das sich überwiegend aus einem Carnegie-Hall-Konzert speist (CD 456 991-2). Wild schleicht sich mit der lieblichen „Mélodie d'Orphée“ von Gluck/Sgambati ins Programm, um dann die Muskeln spielen zu lassen: So hat man den „Hummelflug“ von Rimsky-Korsakoff/Rachmaninoff vielleicht schon rasanter gehört, aber kaum so himmlisch leicht. Auch in die Sentimentalität vom „Liebesleid“ (Kreisler/Rachmaninoff) fühlt sich Wild wunderbar ein. Ein Zugabenprogramm, das viele Zugaben verdient hätte.

Wenn man von amerikanischen Virtuosen spricht, dann dürfen natürlich auch Byron **Janis** (*1928) und Julius **Katchen** (1926-1969) nicht fehlen. **Janis** wird schon anhand der Repertoire-Auswahl – mit viel Chopin, etwas Brahms, Beethoven und Schubert sowie von

Liszt u. a. der „Liebestraum“ Nr. 3 und die „Ungarische Rhapsodie“ Nr. 6 – als Horowitz-Schüler gezeichnet (CD 456 847-2). Die Nähe zum Lehrer wird aber auch in seinen virtuos, romantischen und farbenreichen Interpretationen spürbar. Eine Horowitz-Kopie war Janis dabei nicht, eher ein geistiger Verwandter. Daß John Ardoin einen Teil seines Booklet-Textes zu Janis fast wörtlich aus Harold C. Schonbergs Horowitz-Biographie abgeschrieben hat, sei nur am Rande erwähnt.

Mußte Janis 1973 auf Grund einer Arthritis seine internationale Karriere einschränken, so zwang Julius Katchen 1968 ein Krebsleiden, sich von der Konzertbühne zu verabschieden. **Katchen** ist im zweiten Set mit Werken für Klavier und Orchester von Beethoven, Dohnány, Gershwin, Liszt, Prokofieff, Rachmaninoff und Ravel vertreten (CD 456 859-2). Er wird so als herausragender Universalpianist erlebbar.

Von Ungarn und Briten

Zu den früh Verstorbenen zählt auch der Ungar **Géza Anda** (1921-1976). Seine Einspielung der drei Bartók-Konzerte von 1959/60 mit dem RSO Berlin unter Ferenc Fricsay darf auf Grund ihrer rhythmischen Kraft, aber auch ihrer lyrischen Qualitäten noch heute als Referenz-Einspielung gelten (CD 456 772-2). Daß sie noch als Grammophon-Veröffentlichung erhältlich ist (vgl. Leserbrief S. 6), die sogar im Philips-Set unter den anderen erhältlichen Veröffentlichungen aufgeführt wird, spiegelt ein Phänomen, das die gesamte Edition betrifft: Von Horowitz bis Gould und von Schnabel bis Benedetti Michelangeli sind viele Aufnahmen in der Reihe vertreten, die auch so noch zu bekommen sind, während andere, die vom Markt verschwunden sind, auch in der Edition nicht berücksichtigt wurden.

Zurück zu Géza Anda: Dessen Zugang zu Chopins Walzern demonstriert im Vergleich mit den Chopin-Einspielungen seines Landmannes György **Cziffra** (1921-1994) den Unterschied zwischen Musikern und Virtuosen. Cziffras phänomenale Virtuosität wird in den Etüden op. 10 und op. 25 offensichtlich, aber den Ton eines Rubinstein oder die sanglichen Qualitäten eines Anda zeigen sich hier nicht (CD 456 760-2). Etwas stärker präsentiert sich Cziffra in dieser Hinsicht allerdings bei seinem Liszt-Programm.

Ein ähnliches Kaliber wie Cziffra war in Bezug auf seine Virtuosität der Brite John **Ogdon** (1937-1989). Doch in puncto musikalischer Intelligenz war er dem Ungarn wohl noch überlegen. Das Liszt- und Rachmaninoff-Programm, das nun als zweiter Ogdon-Band erschienen ist (CD 456 916-

2), offenbart das zwar, verzichtet jedoch darauf, Ogdon's Einsatz für die zeitgenössische Musik – er zählte zur Manchester Group um Birtwistle, Maxwell Davies und Goehr – darzustellen.

Wie Ogdon so wurde auch dessen Landsmann Clifford **Curzon** (1907-1982) zuerst als Virtuose bewundert. Wer allerdings erlebt, mit welcher Werktreue und Noblesse er die Mozart-Konzerte Nr. 26 und 27 adelt, mit welcher Intimität er Schuberts Impromptus D 899 und 935 in den Salon zurückzaubert, der merkt sofort, daß hier nicht so sehr ein exzessives Temperament, als vielmehr ein Feingeist wirkt (CD 456 757-2).

Kommen wir zu den heute noch aktiven Pianisten wie Vladimir **Ashkenazy** (*1937), Stephen **Kovacevich** (*1940), Nelson **Freire** (1944) oder Radu **Lupu** (*1945). Auf sie kann



hier im einzelnen nicht mehr eingegangen werden. Sie sind alle mit gemischten Programmen in der Edition vertreten. Und da sie alle noch konzertieren und CDs aufnehmen, ist es für ein abschließendes Urteil zu früh. Zumal sich bei manchem Teilnehmer der erlesenen Runde – etwa bei dem Techniker André **Watts** (*1946) – die Frage aufdrängt, warum gerade sie und nicht viele andere in die Reihe der „großen Pianisten“ aufgenommen worden sind. Der eine oder andere Name – Zoltán **Kocsis** (*1952), András **Schiff** (*1953), Krystian **Zimerman** (*1956) und Evgeny **Kissin** (*1971) – wird darüber hinaus auch in der Edition auftauchen, die sich „Great Pianists of the 21st Century“ nennt.

Gregor Willmes



Es ist, als würde man auf dem Speicher in einer Kiste ein altes Lieblingsbuch wiederentdecken und mit diesem ein versunkener Lebensabschnitt in die Erinnerung zurückkehren, Gedanken, Ereignisse und Freunde früherer Tage. Und wenn sich auch viele Musikliebhaber nicht mehr darauf berufen können, jene Zeit selbst erlebt zu haben, kann doch mit dieser Edition ein Kapitel der Interpretationsgeschichte neu aufgeschlagen werden: der Stil der 50er Jahre, den man heute nicht mehr hochmütig belächeln muß, sondern in dem auch die Haltung eines geistigen Neuanfangs zu finden ist, der Versuch, zu einer moralisch-stilistischen Integrität zurückzugehen und von dort aus sich wieder neue Befugnisse, neue Freiheiten zu erarbeiten.

Die 50er Jahre waren die große Zeit Carl Seemanns, der – 1910 in Bremen geboren – mit 18 Jahren nach Leipzig ging und dort bei Günther Ramin und Kurt Thomas Orgel studierte und außerdem Klavier bei Carl Adolf Martienssen. Zwei Organistenstellen brauchte es, bis 1936 sein wahres Talent und seine Bestimmung zum Pianisten durchbrachen und er sich ganz aufs Klavier konzentrierte. Von 1936 bis 1942 unterrichtete Seemann an der Nordmark-Musikschule Kiel, leitete kurzzeitig die Klavierabteilung an der Landesmusikschule Straßburg (die letzten Kriegsjahre verbrachte er dort in einer Art inneren Emigration) und wurde ein Jahr nach Kriegsende Professor der Hochschule in Freiburg, der er von 1964 bis 1974 auch als Direktor vorstand. 1983 starb er in Freiburg.

In den 50ern gehörte Seemann zu den erfolgreichsten Pianisten in Deutschland. Als Exklusivkünstler nahm er in einem Vierteljahrhundert für die Deutsche Grammophon 113 Werke auf und war damit auch kommerziell einer der wichtigsten Interpreten des Labels. Er konzertierte vor allem mit Wolfgang Schneiderhan und Edith Picht-Axenfeld. In den späten 60er Jahren aber verschwand er

Der Stil der 50er Jahre

Nicht ganz vergessen, aber in den vergangenen Jahrzehnten kaum noch gewürdigt, erfährt der Pianist Carl Seemann nun eine verdiente Ehrung durch die Vier-CD-Kassette „Das Vermächtnis“ – auch wenn sein Erbe weit mehr als diese ausgewählten Aufnahmen umfaßt.

langsam aus dem Bewußtsein der Musiköffentlichkeit und wirkte nurmehr, noch immer einflußreich, pädagogisch. Wenig spektakulär schien wohl sein Spiel, zu zuchtvoll war es für eine streckenweise (un)ziemlich hemmungslose Zeit, die musikalisch etwa das Feuer einer jungen Argerich bevorzugte. Seemanns Interpretationen muß man sehr genau zuhören, um ihren Wert zu ermessen; sie bieten sich nicht von selbst an.

In den vergangenen Jahren kam es bereits zu kleineren Neuauflagen bei Labels wie Orfeo oder Christophorus, die deutlichen Erfolg vorzuweisen hatten, deren Symbolwert sich aber längst nicht mit dem der Grammophon-Box messen kann. Diese Vier-CD-Kassette ist ein überwiegend repräsentativer Querschnitt, wenn auch nur ein Bruchteil von Seemanns DG-Aufnahmen; wirklich zu vermissen sind allein Werke der damaligen Moderne wie die „Mouvements“ von Seemanns Freund Fortner oder Kammermusik von Strawinsky.

Schon in der leider einzigen Bach-Einspielung, der Chromatischen Fantasie und Fuge, faszinieren die klare Staffellung von Hierarchieebenen und die konsequente Hervorhebung von Schwerpunkten. Bachs Musik auf dem Klavier erscheint hier ungebrochen, aber zurückhaltend, der Reserven bewußt. Auch bei Haydn begnügt Seemann sich mit verhangenen Farbwechseln und untergliedert deutlich metrische Strukturen. Ein Brendel würde das heute orchestrale, romantisch geheimnisvoller einrichten. In der ersten Variation des f-Moll-Andantes kommen dann aber die gebrochenen Baßakkorde mit einem swingenden Impetus daher und offenbaren rhythmische Sinnlichkeit.

Im Zentrum von Seemanns künstlerischem Schaffen steht Mozart. Seinen Werken nähert sich Seemann mit Ehrfurcht, ohne in ehrfurchtsvoller Unbeweglichkeit zu erstarren. Den Klavier-Einstieg ins c-Moll-Konzert gestaltet er ohne jedes Pathos, aber an minimalen Bebungen in der Tongebung offenbart sich die emotionale Tiefe. Ein erstaunliches Dokument – für mich der Höhepunkt dieser Sammlung – ist Carl Seemanns Deutung von Mozarts a-Moll-Sonate. Schockierend nüchtern ist das Klangbild, praktisch ohne

Pedal geben die Akkorde den unerbittlichen Puls vor, gleichzeitig lassen viele sensibelste dynamische Abstufungen keinen Zweifel an der Empfindungskraft des Interpreten. Er hat hier nur klar analysiert, überflüssige Schichten entfernt und den Gefühlskern freigelegt. Keine werkbiographisch verbrämte Larmoyanz, sondern musikalische Tragik spricht aus diesen Tönen bis zu den drei Schlußakkorden des Finales, von denen nicht einmal der letzte, der Schlußwirkung zuliebe, gedehnt ist: Ergebnis einer Musizierhaltung, die nichts beweisen will und deshalb selbst dort entspannt bleiben kann, wo sonst emotionaler Überdruck herrscht wie in der Violinsonate a-Moll von Schumann oder in späten Klavierstücken von Brahms. Dessen Intermezzo op. 118 Nr. 5 läßt Seemann geheimnisvoll wispern; immer wieder zeigt sich so, daß mehr in diesen Interpretationen steckt, als die abgeklärte Oberfläche vermuten läßt. Echte Askese ist nur möglich, wenn sie als ein bewußter Verzicht ausgeübt wird, und das, worauf sich jemand zu verzichten entschlossen hat, scheint stets durch.

Eine pianistische Ästhetik verschränkt sich hier mit einer gesellschaftlichen Befindlichkeit. Das Vertrauen in hergebrachte Werte wie den Notentext und das Bestreben, Gefühlsüberschwang einzudämmen, zu kontrollieren, verbinden die Zeitstimmung mit Seemanns Interpretationsweise. Carl Seemanns aufrichtiges Klavierspiel hat dabei gewiß zu glücklicheren Ergebnissen geführt als die Auswüchse kleinkariierter Prüderie. Seine Größe verleugnet sich nicht, sie fügt sich nur in Selbstbescheidung.

Malte Krasting



Carl Seemann – Das Vermächtnis: Werke von Bach (BWV 903), Haydn (Hob. XVI:38, XVII:6), Mozart (KV 310, 382, 396, 455, 491, 537), Beethoven (op. 47, 126), Schumann (op. 105), Brahms (op. 116, 118), Debussy (Children's

Corner), Prokofieff (op. 94a); Carl Seemann (Klavier), Wolfgang Schneiderhan (Violine), Berliner Philharmoniker, Bamberger Symphoniker, Ferdinand Leitner, Fritz Lehmann DG 4 CD 445 479 (297'14") ADD Mono/Stereo



Dupré surprise

Wolfgang Rübsams Produktion des Orgelwerks von Marcel Dupré an amerikanischen Instrumenten mit einheimischen Interpreten schreitet fort. Und Vol. 6 wartet gleich mit einer Überraschung und wahren Entdeckung auf: Orgel und Klavier im dichten, farbkontrastierenden Dialog. Der italienische Pianist Alessio Bax und der deutsche, in Chicago wirkende Rübsam-Schüler Stefan Engels an der Caruth Auditorium Fisk Organ der Southern Methodist University in Dallas, Texas, spielen mitreißend Duprés Sinfonia (1946), in elegischem, dann erregten Zwiegespräch die Ballade (1932) und in dynamischer Steigerung die kontrapunktischen Variationen (1937).

Sich auf Liturgie oder Bibel beziehende und doch ganz eigenständig gültige Stücke versammelt Vol. 7. Mary Preston, Organistin an der Fisk-Orgel des Meyerson Symphony Center in Dallas, wird an ihrem Hausinstrument der Atmosphäre von Duprés meisterhaft die Funktion beziehungsweise den Psalmtext („Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“) ausformenden Werken überzeugend gerecht.

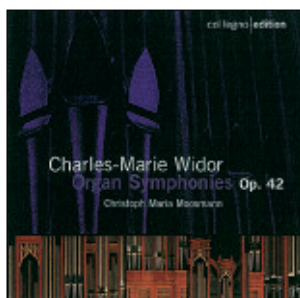
Die kurzen gregorianischen (Vol. 6) und protestantischen (Vol. 7) Choralbearbeitungen zeigen zwei entscheidende Komponenten des Dupréschen Schaffens: die römische Messe und Johann Sebastian Bach.

Die beiden Orgeln, wenn auch begrenzt, was ihre Individualität angeht, sind gut geeignet für Duprés vielseitige, oft emotional elektrisierende Musik.

Herbert Glossner

Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Dupré, Orgelwerke Vol. 6: Sinfonia für Klavier und Orgel op. 42, Ballade für Klavier und Orgel op. 30, Variationen über zwei Themen für Klavier und Orgel op. 35, Acht kurze Präludien über gregorianische Themen op. 45; Stefan Engels (Orgel), Alessio Bax (Klavier) (1997)
Naxos CD 8.554210 (49'03")
Dupré, Orgelwerke Vol. 7: Entrée, Méditation, Sortie op. 62, Sechs Choräle op. 28, Psalm XVIII op. 47, Trois élévations op. 32, Evocation op. 37; Mary Preston (1997)
Naxos CD 8.544211 (78'33")



High-Tech statt Orgelromantik?

Hat ein technisch so versierter Organist das nötig? Christoph Maria Moosmann, an Maria Frieden in Zürich-Dübendorf tätig, hat in seinem badischen Geburtsort Riedingen vor zwei Jahren zusammen mit dem Freiburger Orgelbauer Späth und dem Intonateur Reiner Janke eine Art historische High-Tech-Orgel gebaut, beispielsweise mit einem elektronischen Setzer mit zweimal 1024 Kombinationen, und charakteristisch französischen Stimmen. Aber deshalb vollmundig „Widor neu entdeckt“ zu haben? So daß erst auf dieser Orgel „wirklich Musik zu hören ist“ und „es schlichtweg nicht mehr möglich ist, diese Schmuckstücke unter den Symphonien des 19. Jahrhunderts unter dem Schlagwort ‚französische Orgelromantik‘ zu subsumieren“?

Die Autonomie der Sinfonie in Ehren – Unrecht geschieht ihr mit der Kategorie Orgelromantik keineswegs. Und man muß Ben van Oosten an der Cavaillé-Coll-Orgel in St. Ouen (Rouen) hören, einem der „etwas schwerfälligen Originalinstrumente mit ihren störenden Nebengeräuschen“ (Moosmann), um gerade den Reiz des dieser Musik adäquaten Instruments und Raums zu empfinden. Denn die Späth-Orgel in Riedingen-St. Georg glänzt zwar im Pleno, klingt auch mächtig, aber immer wieder merkwürdig stumpf, ja steril (und auch ihre Traktur hat durchaus ihre Nebengeräusche). Sosehr die dank Elektronik möglichen raschen Farbwechsel oder die Steigerungen mit dem dreifach programmierbaren Crescendo beeindrucken, sowenig gegen die polyphone Trennschärfe einzuwenden ist – manche Soloregister singen einfach nicht; oft kommen die Bässe dicklicher als beim historischen Instrument. Schade für eine oft fulminante Interpretation der Erstfassungen.

Herbert Glossner

Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Widor, Orgelsinfonien op. 42 Nr. 5 f-Moll, Nr. 6 g-Moll, Nr. 7 a-Moll, Nr. 8 a-Moll; Christoph Maria Moosmann col legno/Sony 2 CD 20101 (145'38")
Aufnahmedatum: 1998
Vergleichseinsp.: Ben van Oosten (MDG)

Unsinkbar

Der Titularorganist der Pariser Kirche St. Eustache, Joseph Bonnet (1884-1944), präsentierte mit nachhaltigem Erfolg die französische Orgelkunst, auch in den USA und Kanada. Seine Orgelkompositionen schrieb er in frühen Jahren, wobei in fast allen Stücken eine starke lyrische Komponente auffällt, zumal im einleitenden Titelstück. Die zweite „Légende“ enthält starke dramatische Akzente mit einem triumphalen Abschluß; die vier wirkungskräftigen Variationen werden von zwei Toccata eingeraht. Vincenzo Ninci spielt an der Cavaillé-Coll-Orgel der Pariser Kirche St. Antoine des Quinze-Vingt mit großer Übersicht und viel Musikalität. *dw*

Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Bonnet, In memoriam Titanic, Poèmes d'automne, Ariel, Légende symphonique, Intermezzo, Deuxième légende, Chant triste, Variations de Concert; Vincenzo Ninci (1998)
Dynamic/disco-center CD S 230 (72'50")



Transatlantisch

Alles ist da spektakulär: das Great Auditorium in Ocean Grove, New Jersey (1894), mit 6500 Plätzen, die restaurierte Riesengroßorgel von Robert Hope-Jones (1908/98), die „French Spectaculars“ und wie Gordon Turk, Hausorganist der Konzerthalle und vieles mehr, sie spielt. Typisch amerikanisch, und das ist gar nicht abfällig gemeint; auch das Faible für Frankreichs sinfonische und meditative Orgelromantik. Boëllmans „Suite Gothique“ mit der rasanten Toccata aus der fünften Orgelsinfonie dürfen da nicht fehlen, auch nicht Théodore Salomé's „Carillon de Westminster“, Guilmants Schumann-, „Träumerei“ oder die schwebenden Klänge einer Pastorale, eines Noël, einer Berceuse. *hg*



Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Ocean Grove: Spektakuläre französische Orgelmusik von Boëllman, Vierne, Salomé, Guilmant, Widor, Lefébure-Wély, Mulet; Gordon Turk (1998)
Dorian/in-akustik CD 90267 (66'28")