

## KAMMERMUSIK



 Zacharias' eigenständiger Mozart.

**MOZART**, Klavierkonzerte KV 491 und 595; Christian Zacharias (Klavier), Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks, Günter Wand; EMI 27 0414 1 (1 S 30) DDA  
**Aufnahmedatum:** 1986  
**Klangbild:** Offen, dynamisch, weit, hell.  
**Fertigung:** Ohne Mängel.

**B**eharrlich kreisen Christian Zacharias' Anstrengungen um Mozart. Die Beharrlichkeit zeigt sich indessen nicht bloß im reinen Pensum von Schallplattenproduktionen, sondern auch in der Art und Weise ihrer interpretatorischen Bewältigung. Die Klavierkonzerte KV 491 und KV 595 gehören zum Schwierigsten, was Mozart hinterlassen hat. Immer wieder scheinen sich die Partituren Öffnungsversuchen zu verschließen; selbst eine „ätherische“ Diktion für das B-Dur-Konzert, dramatische Gebärdensprache im c-Moll-Konzert vermögen – pauschal eingebracht – über die Abgründe nur hinwegzutäuschen.

Dieser Problematik eines manchmal von Takt zu Takt neu zu fassenden und anders zu betonenden Geschehens mag sich Zacharias bewußt gewesen sein, als er – zusammen mit Günther Wand – nach dem Herzschlag der Musik forschte. Wenn er das B-Dur-Konzert eröffnet, hat das Orchester den Duktus des Solisten längst antizipiert: helle Farben, ein kaum spürbares Drängen, da und dort Sforzati, die das elegische Gewebe auflichten. Die Tempi sind nicht forciert, aber doch zügiger als in den meisten anderen Aufnahmen. Statt jedoch in der Durchführung mit ihren Moll-Verschleierungen und harmonischen Rückungen den eingeschlagenen Weg weiterzugehen, zieht sich Zacharias plötzlich zurück. Und eigentümlich verlassen mutet nun der Kopfsatz an. Ähnliche Erfahrungen – nicht ganz so ausgeprägte – kann man im zweiten und dritten Satz machen.

Wie sprechend freilich Zacharias auch zu formulieren versteht, zeigt der langsame Satz des c-Moll-Konzerts. In wenigen Takten verweist die Phrasierung alle Bedenken gegenüber einem zu sehr auf Beethoven vorausweisenden ersten Satz in den Hintergrund. Im Finale gibt es manches zu bewundern, manches (etwa Zacharias' Kadenz vor der Coda) zu relativieren.

Martin Meyer



 **Spielfreudig-souveräner Beginn einer neuen Gesamtaufnahme der Beethoven-Trios.**

**BEETHOVEN**, Klaviertrio Nr. 7 B-Dur op. 97 Erzherzogtrio, Variationen über Wenzel Müllers Ich bin der Schneider Kakadu op. 121a; Gerhard Oppitz (Klavier), Dmitrij Sitkovetsky (Violine), David Geringas (Violoncello); Novalis/TIS CD 150 008-2 (WD: 60'24'') DDD LP 150 008-1 (1 S 30) DDA  
**Aufnahmedatum:** 1986  
**Klangbild:** (CD) Klar, gut gestaffelt, von schönem Räumlichkeit.  
**Fertigung:** Ohne Beanstandung.  
**Vergleichseinspielungen:** Ashkenazy, Perlman, Harrell (EMI 067-43 269), Suk-Trio (Supraphon SQ 28 375 KK), Ponti, Zimansky, Polasek (harmonia mundi France RP 12400).

**B**eethovens Klaviertrios gehören schon seit langem zum Standard-Repertoire, und so herrscht auch kein Mangel an maßstabsetzenden Schallplatteneinspielungen – man denke nur an die engagiert-jugendliche Aufnahme des Trios Barenboim/Zukerman/du Pré, an die souverän-klassizistische des Beaux Arts Trios oder an die virtuos-konzertanten Einspielungen durch Istomin/Stern/Rose oder – jüngst – Ashkenazy/Perlman/Harrell.

Immerhin haben Gerhard Oppitz, Dmitrij Sitkovetsky und David Geringas sich nicht nur als einzelne Solisten international zu behaupten gewußt, sie haben bereits mit ihrer ersten gemeinsamen Trio-Einspielung der Schubert-Werke fast ungeteilte Anerkennung erhalten. Die drei Musiker dieser Platte erweisen sich bei Beethovens op. 97 als Triospieler von hohem Rang. Koordination, Gestus und Klanggestaltung gelingen souverän, der nobel-konzertante Musiziergeist, dem immer etwas erfreulich Spontanes anhaftet, kommt der Formstruktur des B-Dur-Trios entgegen, und auch die virtuos gestaffelten „Kakadu“-Variationen profitieren davon. Deutlich wird gleichwohl die Tendenz zu einem großzügigen al fresco-Spiel, dessen Grenzen sich bei den subtiler geformten Trios op. 70 zeigen dürften. Hier jedoch findet die hohe interpretatorische Qualität ihr Pendant in einer unauffällig präzisen Aufnahmetechnik, für die kein Geringerer als der renommierte Heinz Wildhagen (lange Jahre „der“ Kammermusik-Tonmeister der Deutschen Grammophon) verantwortlich ist. Eine sehr empfehlenswerte Einspielung.

Wulf Konold



 **Teillösungen.**

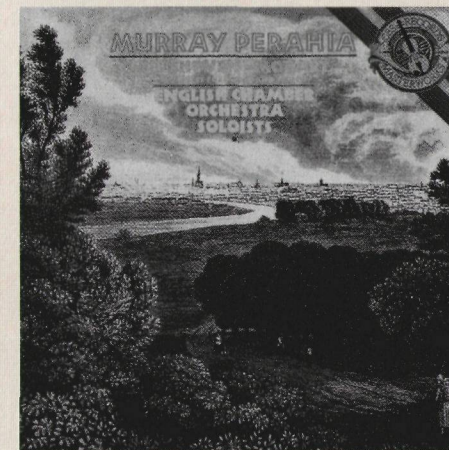
**BEETHOVEN**, Sämtliche Klaviertrios; Vladimir Ashkenazy (Klavier), Itzhak Perlman (Violine), Lynn Harrell (Violoncello); EMI 29 0834 3 (4 S 30) ADA/DDA 4 CD 7 47455 8 ADD/DDD  
**Aufnahmedatum:** 1979/1984  
**Klangbild:** (LP) Unterschiedliche Räumlichkeit und Klangbalance, je nach Aufnahmedatum u. Tonregie an den drei Aufnahmeorten.  
**Fertigung:** Oberflächenstörungen (Seite 3).  
**Vergleichseinspielung:** Beaux Arts Trio (Philips 6833 033).

**M**it dieser vollständigen Einspielung der Klaviertrios Ludwig van Beethovens erreicht die Zusammenarbeit der Formation Ashkenazy/Perlman/Harrell einen vorläufigen discographischen Höhepunkt. Instrumentaltechnische Kompetenz und korrektes Zusammenspiel können hier vorausgesetzt werden, die Lösung interpretatorischer und konzeptioneller Probleme tritt in den Vordergrund, und nicht zuletzt ist auch die Beherrschung des Dranges zur solistischen Selbstdarstellung zugunsten des subtilen kammermusikalischen Dialogs hervorzuheben.

Itzhak Perlman allerdings läuft immer wieder Gefahr, mit stupender Virtuosität zu dominieren, in den raschen Ecksätzen erreicht er mit ungeheurem motorischem Drive und leicht metallisch-gepreßtem Ton Heifetz-Nähe. Vladimir Ashkenazy kultiviert einen klaren, äußerst pointierten Anschlag, wobei seine Legatolinien nicht immer die angemessene Klangdichte erreichen. Lynn Harrells Ton könnte noch voller ausschlagen. Im Ansatz weich und verhalten, bildet er den klanglichen Gegenpol zu Perlman's deutlich schärferer Artikulation.

Die Interpreten nehmen durchgehend eine eher virtuos-extrovertierte Spielhaltung ein. Inhalt und Tiefe gewinnen in besonderer Weise das Trio op. 1 Nr. 2 oder auch das „Geistertrio“ op. 70 Nr. 1. Hier besticht allein schon der fulminante Einstieg.

Norbert Hornig



 **Unauffällige Qualität.**

**BEETHOVEN**, Klavierquintett op. 16, **MOZART**, Klavierquintett KV 452; Murray Perahia (Klavier), Bläser des English Chamber Orchestra; CBS IM 42099 (1 S 30) DDA CD MK 42099 DDD  
**Aufnahmedatum:** (P) 1986  
**Klangbild:** (LP) Recht offen, unverfärbt, von guter Dynamik.  
**Fertigung:** Einwandfrei.

**F**ür die Musik im Umfeld der Klassik bringt Murray Perahia konkurrenzfähige Voraussetzungen mit: einen biegsamen Klavierton, rhythmisches Atmen und unauffällige Akzentuierung. Ein technisches Reservoir im Bereich gleichmäßig gehaltener Geläufigkeit sichert ihm zudem die Übersicht; Perahia ist ein lockerer, beherrschter Interpret. Schwierigkeiten machen ihm freilich die großen Steigerungen oder Ballungen dramatischer Substanz, wie sie schon in Beethovens drittes Klavierkonzert eingefäht sind – nicht aber in das Klavierquintett op. 16, das übrigens auch in einer Version für drei Streicher und Klavier erhalten ist.

Die Bläser des English Chamber Orchestra spielen ausgewogen, ohne doch je der leeren Routine zu verfallen. Die Linien verlaufen eher in der Horizontale denn in der Vertikale; scharfe, „steile“ Momente werden gemieden, obwohl die Partitur die Möglichkeit dramaturgischer Intensivierung durchaus anbietet. Perahia scheut sich, mit stärkeren Prägungen in das Geschehen einzugreifen, wie dies vor Jahrzehnten Friedrich Gulda spielerisch realisierte. Von den Quart/ Terz-Intervallen der langsamen Einleitung bis in die Allegretto-Bewegtheit des Finales zieht die Musik in konstanten Modulationen am Hörer vorbei.

Da sich bei Mozarts Bläserquintett KV 452 nichts an den Optionen und Grundsätzen ändert, darf man von einer dosierten, stilistisch unproblematischen Einspielung sprechen; die kammermusikalische Landschaft wird dadurch um eine Aufnahme des interpretatorischen Mittelweges bereichert.

Martin Meyer



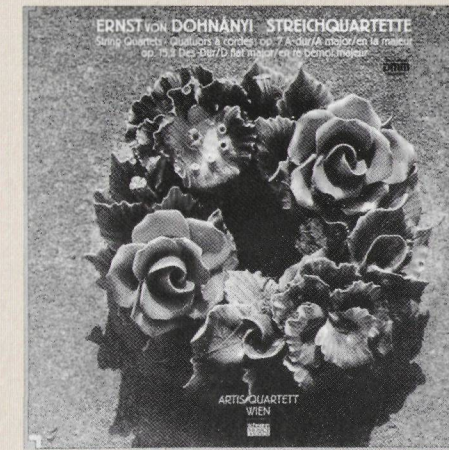
 **Beginn einer neuen Gesamteinspielung der Beethoven-Quartette.**

**BEETHOVEN**, Streichquartette op. 18 Nr. 1 F-Dur und Nr. 2 G-Dur; Brandis-Quartett: Thomas Brandis, Peter Brem (Violine), Wilfried Strehle (Viola), Wolfgang Boettcher (Cello); harmonia mundi France/Helikon 1222 (1 S 30) DDA CD 90 1222 DDD  
**Aufnahmedatum:** 1986  
**Klangbild:** (LP) Klar und ausgewogen.  
**Fertigung:** Einwandfrei.

**D**aß es Mitgliedern großer Orchester jetzt nicht mehr genügt, immer nur die sinfonische Literatur zu spielen, darf man als gutes Zeichen ansehen. Nimmt man beispielsweise die Berliner Philharmoniker, so haben sich hieraus während der letzten Jahrzehnten mehr und mehr Gruppen gebildet, die zur Kammermusik tendieren und sie entsprechend pflegen. Bläserteams verschiedener Besetzung haben sich ebenso formiert wie etwa die zwölf Cellisten, die sogar Komponisten anregen konnten, eigens für sie Werke zu schreiben. Gerade in jüngster Zeit hat sich das Philharmonia-Quartett frischen Ruhm erworben, und aus dem philharmonischen Umfeld kommt auch das 1976 gegründete Brandis-Quartett, von dem jetzt freilich nur noch die beiden „Mittelstimmen“ – Peter Brehm und Wilfried Strehle – dem Orchester angehören. Ein Lob für diese Formation braucht heute kaum noch extra ausgesprochen zu werden. Einer solchen künstlerischen Kompetenz hat sich auch die Schallplatte längst bemächtigt. Zahlreiche Aufnahmen von Werken Haydns, Mozarts und Schuberts wurden bereits veröffentlicht; nunmehr steht die Gesamteinspielung der Beethoven-Quartette ins Haus, von der hier das erste tönende Resultat vorliegt.

Schon mit den zwei dargebotenen Quartetten aus op. 18 wird die eminente Bedeutung dieser Gattung für Beethovens kompositorisch-geistige Entwicklung offenbar. Ohne die heiter-anmutigen Züge des G-Dur-Quartetts zu vernachlässigen, weist das Brandis-Quartett eindringlich auf die „Charaktere“ der Musik hin, wie sie sich etwa im Allegro con brio (erster Satz) des F-Dur-Quartetts ausprägen. Im Zusammenspiel fügt sich alles nahtlos ineinander.

Werner Bollert



 **Katalogneuheit mit zwei fesselnd musizierten Quartetten.**

**DOHNANYI**, Streichquartette Nr. 1 A-Dur op. 7, Nr. 2 Des-Dur op. 15, 2; Artis-Quartett Wien; Schwann VMS 1054 (1 S 30) DDA  
**Aufnahmedatum:** 1985  
**Klangbild:** Klar, farbtreu, dynamisch gut gestaffelt, etwas entfernt.  
**Fertigung:** Einwandfrei.  
**Vergleichseinspielung:** Kodaly-Quartett (Hungaroton SLPX 11 853).

**D**ie beiden Streichquartette des Bartók-Zeitgenossen Ernő von Dohnányi sind außerhalb Ungarns so gut wie nie zu hören. Um so verdienstvoller also, wenn das junge Wiener Artis-Quartett diese beiden Werke – nachdem die 1977 entstandene Aufnahme des ungarischen Kodaly-Quartetts längst gestrichen ist – in einer Neuaufnahme präsentiert. Allenfalls die konzertanten „Variationen über ein Wiegenlied“ für Klavier und Orchester dieses Komponisten kann man bisweilen hören. Da Dohnányi hierzulande kein bekannter Mann ist, ist es zwar ehrenvoll, daß Helge Grünwald im Plattentext ausführlich Dohnányis Lebenslauf mit den Stationen Budapest – Berlin – Budapest und schließlich New York referiert. Beschämend ist jedoch, daß für die beiden eingespielten Quartette nur eine knappe Schlußbemerkung bleibt, die zudem noch zur Hälfte falsch ist (zwar ist das A-Dur-Quartett op. 7 aus dem Jahre 1899 unzweifelhaft von Brahms beeinflusst, aber nicht das 1906 in Berlin komponierte Des-Dur-Quartett, dessen individuelle Formung – dreisätzig mit schließendem langsamen Satz – nichts zu tun hat mit dem Klassizismus von Brahms, sondern Strukturideen Beethovens zu verknüpfen sucht mit der Ideenform Wagners und Mahlers).

Doch diese Fehlleistung beeinträchtigt den hohen Repertoirewert der Platte nicht, erweist sich doch das Artis-Quartett auf seiner zweiten Schallplatte als eingespieltes, technisch hochqualifiziertes Ensemble, das die komplexen Strukturen und tonartlichen Extrempositionen (Des-Dur ist für Streicher eine höchst heikle Tonart) souverän meistert. Insbesondere die Interpretation des 2. Quartetts hat jenen „utopischen Überschuß“, der gerade bei Werken, die vom Repertoire übersehen wurden, auch ein Gutteil musikalischer Überzeugungsarbeit enthält. Man kann dem Artis-Ensemble bestätigen, daß es mit Verve und Engagement auf ein wichtiges Quartettwerk des frühen 20. Jahrhunderts aufmerksam gemacht hat.

Wulf Konold

## KLAVIERWERKE



COMPACT disc DIGITAL AUDIO Bearbeitungen von Bearbeitungen.

**STRAVINSKY, Suite Italienne, Duo Concertant, Divertimento; Cho-Liang Lin (Violine), André-Michel Schub (Klavier); CBS IM 42101 (1 S 30) DDA CD MK 42101 DDD**  
**Aufnahmedatum:** (P) 1986  
**Klangbild:** (LP) Natürlich.  
**Fertigung:** Ohne Mängel.  
**Vergleichseinspielung:** Perlman (EMI C 065 - 02644).

Cho-Liang Lin, Jahrgang 1960, der mit Perlman oder Zukerman in einem Atemzug genannt werden muß und zwischen diesen beiden etwa die Mitte hält, wagt sich mit der vorliegenden Platte erstmals in die musikalische Moderne. Freilich handelt es sich um Werke, die gewiß nicht zu Strawinskys besten Arbeiten zählen. Vor allem mit der „Geschichte vom Soldaten“ lieferte er seinen entscheidenden Beitrag zur Violinmusik dieses Jahrhunderts. Das „Divertimento“ und die „Suite Italienne“ (nach „Pulcinella“) sind hingegen nur Bearbeitungen von Werken, in denen Strawinsky bereits Musik anderer Komponisten (Pergolesi und Tschai-kowsky) bearbeitet hatte.

Die interpretatorischen Probleme der Stravinsky-Stücke, die Cho-Liang Lin nicht ganz glücklich löst, liegen vor allem in ihrer vertrackten Einfachheit. Er mißtraut dem einfachen, fast schon einfältigen Ton, mit dem das „Divertimento“ anhebt und artikuliert mit einer Differenzierung, die übertrieben und der Musik unangemessen wirkt. Cho-Liang Lin scheint sich weniger an der Musik als an den spieltechnischen Problemen zu orientieren, und so realisiert er seinen Part mit einer Präzision, die einem den Atem verschlägt. In André-Michel Schub besitzt er einen Partner, mit dem er geradezu ideal harmonisiert. Freilich erreicht Schub nicht ganz das Niveau von Lins (allerdings exzeptionellem) Geigenspiel. Überzeugte Perlman's Einspielung dieser Stücke vor zehn Jahren mit einer Schlichtheit und Lässigkeit, die dieser Musik angemessen ist, so liegen die Vorzüge dieser Aufnahme in einer absoluten spieltechnischen Perfektion und der gestalterischen Übereinstimmung beider Musiker.

Giselher Schubert



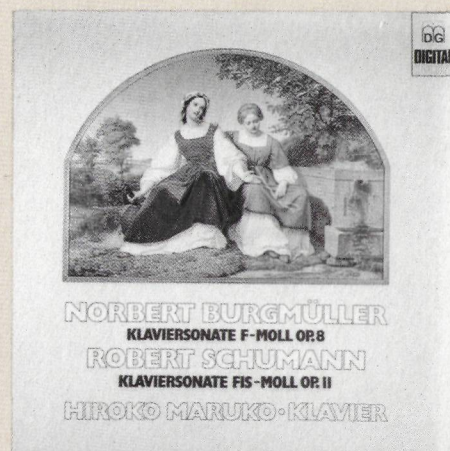
COMPACT disc DIGITAL AUDIO Schwache Vorstellung eines Unbekannten.

**BACH, Sechs Partiten BWV 825-830; Jean Louis Steuerman (Klavier); Philips CD 416 616-2 (WD: 97'41'') DDD LP 416 616-1 (2 S 30) DDA**  
**Aufnahmedatum:** 1984  
**Klangbild:** (CD) Offen, präsent, gute Dynamik.  
**Fertigung:** Ohne Mängel.

Als ob er der Präsentation längst nicht mehr bedürfte, wird der Interpret der Aufnahme mit keinem Wort im Beiheft erwähnt; es enthält stattdessen einen Werkkommentar in vier Sprachen. Jean Louis Steuerman? Skeptisch-selbstsicher zeigt ihn das Cover. Wir können ihn wenigstens sehen und, natürlich, hören. Alter: um die Vierzig.

Was auch an Biographischem auszuführen und zu erläutern wäre, Steuerman läßt den Hörer über seine pianistischen und musikalischen Möglichkeiten nicht im Unklaren. Er spielt die Partiten romantisch, mit Pedaleffekten, verzögertem Taktschritt und melodischer Dominanz. Weit genug entfernt von Andrés Schiffs behutsamer Zeichensprache, gerinnen ihm dabei die meisten Sätze sehr vordergründig zur technischen Problemstellung. Schon die B-Dur-Partita zeigt ein verwischtes, in der Sarabande kaum mehr kenntliches Abbild ihrer Struktur; in der abschließenden Gigue läßt Steuerman die Achtel tanzen und dynamisch anschwellen; das effektvolle – und manuell übrigens einfache – Finale wird an den Rand des musikkimmanenten Zusammenhangs gedrängt. Mit Wiederholungen verfährt der Interpret dabei, wie es ihm gefällt.

Zum Bedenklichsten aber, was in dem Doppelalbum enthalten ist, zählt der erste Satz der c-Moll-Partita, deren Bewegtheit von der akkordisch hart geprägten Sinfonia über das in weiten 32teln schwingende Andante bis zum fugierten Allegro bar jeder sinnfälligen Phrasierung bleibt. Ähnliche Erfahrungen wird man mit der Sarabande der a-Moll-Partita oder der Allemande des D-Dur-Werks machen. Besser, schärfer formuliert Steuerman in der fünften und sechsten Partita; mag sein, daß er sich da allmählich in das Idiom hineingefunden hatte. Martin Meyer



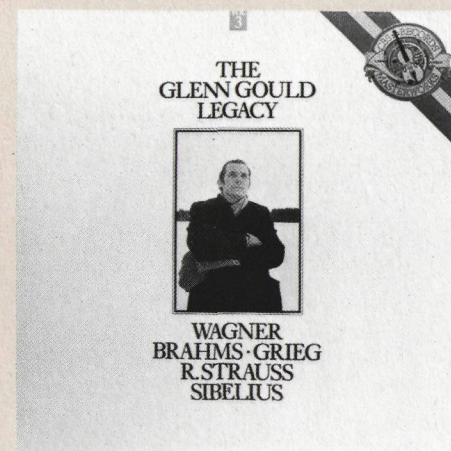
Hinweise auf Burgmüller.

**BURGMÜLLER, Klaviersonate Nr. 1 f-Moll op. 8, SCHUMANN, Klaviersonate Nr. 1 fis-Moll op. 11; Hiroko Maruko (Klavier); MD + G G 1224 (1 S 30) DDA**  
**Aufnahmedatum:** (P) 1986  
**Klangbild:** Präzise und transparent wiedergegebener, aber leicht verfärbter Klavierklang.  
**Fertigung:** Leichtes Oberflächenrauschen.

Norbert Burgmüllers op. 8, ein spielfreudiges, streckenweise brillantes Stück in der Mendelssohn-Nachfolge, erweist sich unter den Händen der Seemann-Schülerin Hiroko Maruko als bewegtes, allerdings nicht immer bewegendes Hausmusikstück. Die meisten Impulse gehen vom sehr differenziert angelegten Kopfsatz aus, dessen Kontraste bei allen pianistischen Äußerlichkeiten in echtes Temperament eingebunden zu sein scheinen. Die Darstellung der Schumann-Sonate hält jedoch beachtliche künstlerische Offenbarungen bereit. Die Einleitung wird endlich einmal nicht zerdehnt – Schumanns „un poco adagio“ wird in seiner ganzen Differenziertheit aufgefaßt –, und der Hauptsatz bezeugt beträchtliches pianistisches und rhythmisches Stehvermögen. In der Aria schlägt Frau Maruko entrückte und doch klangvolle Töne an. Scherzo und Finale werden mit erstaunlicher Agilität angegangen und durchgehalten. In den großen Steigerungen des Finales entwickelt die temperamentvolle Japanerin schließlich beträchtlichen Enthusiasmus und zieht sich keineswegs auf reine Spielphänomene zurück. Eine Darstellung, die sich ohne weiteres im Katalog der Großen sehen lassen kann und Appetit auf mehr Romantik aus Frau Marukos Händen macht.

Der Covertext weist auf die vergleichbare Entstehungszeit der beiden eingespielten Werke hin. Die Verbindung geht immerhin soweit, daß Schumann 1844 eine Rezension der Burgmüller-Sonate veröffentlichte. Doch tiefere Bezüge lassen sich bei näherer Betrachtung kaum noch feststellen.

Nikolaus Deckenbrock



Vermächtnis und Provokation.

**THE GLENN GOULD LEGACY (Vol. 3): BRAHMS, Intermezzo op. 76 Nr. 117-119, Rhapsodie op. 79 Nr. 1, GRIEG, Sonate op. 7, WAGNER/GOULD, Meistersinger-Vorspiel, Tagesgrauen, Siegfrieds Rheinfahrt, SIBELIUS, Sonaten op. 67 Nr. 1-3, STRAUSS, Sonate op. 5; Glenn Gould (Klavier); CBS M3 42107 (3 S 30) AAA**  
**Aufnahmedatum:** 1960-1982

**THE GLENN GOULD LEGACY (Vol. 4): KRENEK, Sonate Nr. 3 op. 92, 4, SCHÖNBERG, Klavierstücke op. 11 und 23, Suite op. 25, BERG, Sonate op. 1, HINDEMITH, Sonate Nr. 3, SKRJABIN, Sonaten Nr. 3 und Nr. 5, Zwei Stücke op. 57, PROKOFIEFF, Sonate Nr. 7 op. 83; Glenn Gould (Klavier); CBS M3 42150 (3 S 30) AAA**  
**Aufnahmedatum:** 1958-1982

**Klangbild:** Den Aufnahmedaten entsprechend, gut aufbereitet.

**Fertigung:** Gelegentliche Knackser.

Für altgediente „Gouldianer“ werden diese Sammelkassetten wohl nur begrenzten Repertoire-Reiz besitzen, könnten allerdings als günstiger Stereo-Ersatz für so manche (mutmaßlich ziemlich abgespielte) Mono-Reliquie aus den sechziger Jahren dienen, zumal die Wiederaufbereitungsqualität klanglich überzeugt, in vielen Fällen sogar eine Verbesserung der Klangdefinition gegenüber früheren Veröffentlichungen darstellt. Weit wichtiger freilich ist die interpretatorisch-konzeptionelle Seite, sofern man einer postumen Sammlung von zeitlich weit gestreuten Beiträgen (aus den Jahren 1958-1982) ein in der künstlerischen Grundhaltung Goulds liegendes Konzept unterstellen darf. Grob gegliedert geht es in „Volume 3“ um Goulds Kampf gegen spätromantische Klischees, in „Volume 4“ um den Vitalitätsbeweis der Moderne (bis zur Jahrhundertmitte, bis Krenek). Doch innerhalb dieses Rahmens zeichnet sich in Goulds Spiel eine interpretatorische Bewegtheit ab, die einem schmerzlich klarmacht, daß dieses Pianistenleben nicht abgeschlossen, sondern in den Jahren der kreativen Reife jäh abgebrochen ist. Goulds letzte Aufnahmen (Strauss, September 1982) besitzen jedenfalls eine pointiert-meisterliche Jugendlichkeit, die manchen früheren Produktionen nicht in gleicher Weise eigen ist (Prokofieff, Skrjabin).

Daß Gould für seine 1960 eingespielten Brahms-Intermezzi nicht ungeteilte Kritikerzustimmung erntete, mutet beim Wiederhören zwar befremdlich an, zeigt jedoch, daß er selbst da, wo er eigentlich nur seine elegische Hyper-sensibilität einsetzte, mit der Kompromißlosigkeit seines Spiels zu provozieren verstand. Anhand der 1982 aufgenommenen h-Moll-Rhapsodie op. 79/1 läßt sich allerdings auch ablesen, daß Gould selbst vom schwärmerischen Gestus der jungen Jahre abgerückt ist, seinen Impetus in immer stärkerem Maß einer struktural-analytischen Formulierungsweise unterwarf. Noch stärker kommt der provokative Grundzug dieses pianistischen Vermächtnisses naturgemäß in Goulds berühmten (und von manchen Bayreuth-Pilgern nicht sonderlich geliebten) Wagner-Transkriptionen zum Vorschein. Goulds Abkehr vom romantisch-klangfarbenorientierten Transkriptionsprinzip hin zu einem (gelegentlich durchaus ironisch vollzogenen) Kult der Binnenstrukturen bei Wagner hätte sich im direkten Vergleich mit seiner Einspielung der Liszt-Transkription von Beethovens fünfter Sinfonie vermutlich noch deutlicher erwiesen. Verweigerung geläufiger Romantizismen ist auch die Grundtendenz bei Grieg und Sibelius. Für Griegs e-Moll-Sonate, die er in knorrig-episches Klaviertheater verfremdet, liefert Gould gleich selbst die Formulierungshilfe für eventuell ratlose Kritiker – „mürrische, merkwürdig leidenschaftslose Ibsensche Schwermut“ –, an Sibelius' klassizistisch-rückgewandten Sonatinen scheint ihn vor allem die verhaltene Kargheit des Klaviersatzes fasziniert zu haben, die zu hoher (und manchmal auch hohler) Bedeutsamkeit stilisiert wird. Weit weniger gebrochen dagegen ist Goulds offenkundiges Vergnügen an der Unbefangenheit des 16jährigen Strauss, der in seiner h-Moll-Sonate op. 5 ungeniert Beethovens „Fünfte“, Mendelssohn und Brahms verarbeitet; die lockere Brillanz des Scherzo, der vorbehaltlose Finalschwung verraten keinen Takt lang die Todesnähe dieser letzten Aufnahme Goulds.

Den direkten Weg von der Spätromantik ins 20. Jahrhundert weist Gould mit Schönbergs Klavierstücken op. 11 und Bergs hymnisch-intelligent vorgetragener Sonate op. 1. Er bewahrt sich beim reifen Schönberg (op. 23 und 25) ebenso als geistvoll undogmatischer Mittler der Moderne wie bei Ernst Krenek, dessen Kompositionsprinzip der „seriellen Rotation“ mit inspirierter Leichtigkeit und Sinnlichkeit zu musikalischem Leben erweckt wird. Weit weniger vital gelingen Gould Skrjabin und Prokofieff. Natürlich mißtraut er bei Prokofieff vordergründiger Motorik als pianistischem Lustprinzip, bleibt demzufolge im „Precipitato“ der 7. Sonate hoffnungslos hinter dem Furor des jungen Pollini oder der Argerich zurück: Mehr „Kopfmusik“ als „kopfüber“. Von ähnlich intellektuell verbrämter Distanz zur klavieristischen Ekstase zeugen auch die Skrjabin-Beispiele: Der „esaltato“-Rausch der 5. Sonate (Erstveröffentlichung!) wird gleichsam in Anführungszeichen gesetzt, Pathos und Schwung der 3. Sonate werden kühl unterschätzt und unterschätzt. Mehr Gould als Skrjabin – und selbst dann immer noch der höchsten Beachtung wert.

Klaus Bennert



Wiederbegegnungen.

**LISZT, Mephisto-Walzer Nr. 1, Les jeux d'eau, Valse Impromptu, Soirées de Vienne Nr. 6, 2, Franziskuslegende, Etüden Nr. 9 u. 12, Gaudeamus igitur; György Cziffra (Klavier); EMI 27 04171 (1 S 30) DDA**  
**Aufnahmedatum:** 1985/86  
**Klangbild:** Dynamisch leicht verengt, natürliche Anschlagscharakteristik.  
**Fertigung:** Einwandfrei.

Cziffra und sein Fixstern Liszt – wer die Programme und Plattenproduktionen des emigrierten Ungarn über das letzte Vierteljahrhundert hinweg betrachtet, kann (trotz Lully, Schubert, Chopin, Schumann, Brahms, Rachmaninoff u. v. a.) dem Eindruck einer gewissen Komponisten-Monomanie nicht entgehen. Die Gründe für Cziffras Liszt-Fixierung waren immer heftig umstritten. Mißbraucht hier ein „grifftechnischer Krösus“ Liszts Werke bloß als Zirkuspferd für irrwitzige Tastenkunststücke, oder ist doch eine geradezu besessene Affinität zur Lisztschen Klaviersprache die Ursache dafür, daß Cziffra im Bannkreis von „Totentanz“, „Liebestraum“ und „Franziskuslegenden“ blieb? Seine neuesten französischen Einspielungen (das Programm: größtenteils alte Cziffra-Bekannte) sprechen deutlich für die letztere Annahme, zeigen, daß es Cziffra nicht um routinisierte Wiederholung, sondern um kreative, neugierige Wiederbegegnung geht. Modellhaft für die ganze Produktion kann man dies am ersten „Mephisto-Walzer“ studieren, für den sich Cziffra spürbar und meßbar mehr Spielzeit nimmt als früher: Er legt den Beginn nicht mehr ganz so trocken-sarkastisch an, verzichtet auch auf manch sportiven Effekt von ehemals (um dann, mit phänomenaler Wirkung, die Bravour gerade da zu steigern, wo andere längst ums grifftechnische Überleben kämpfen), leistet sich sogar einige vergleichsweise spannungsarme Passagen (gemessen an Konzerteindrücken aus jüngster Zeit), fesselt aber zugleich mit extravaganteren Detailentdeckungen, mit im besten Sinn exzentrischen Akzentuierungen und subtilen Motivverflechtungen, die fast an den späten Horowitz erinnern. Der mittlerweile 65jährige Cziffra schließt mit diesen Aufnahmen würdig an Früheres an, beweist erneut die Faszinationskraft seines geläutert-subjektiven Stils. Klaus Bennert