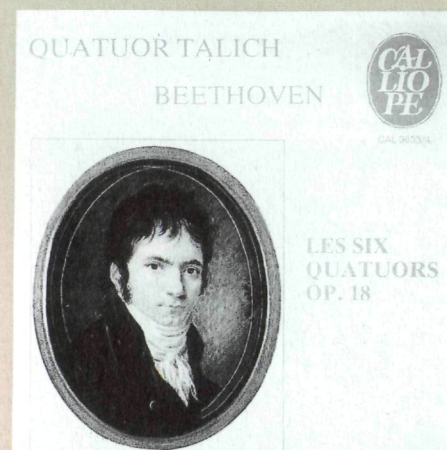


BEETHOVEN, Sämtliche Streichquartette; Talich-Quartett;

Calliope/Disco-Center 7 CD 9633-39 AAD

Aufnahmedatum: 1977-1982

Klangbild: Hervorragend abgemischte und über-spielte Analogaufnahmen, die einzelnen Instru-mente sind bei einer relativ hallarmen Akustik sehr klar abgebildet und präzise ortbar.

Fertigung: Ohne Mängel.

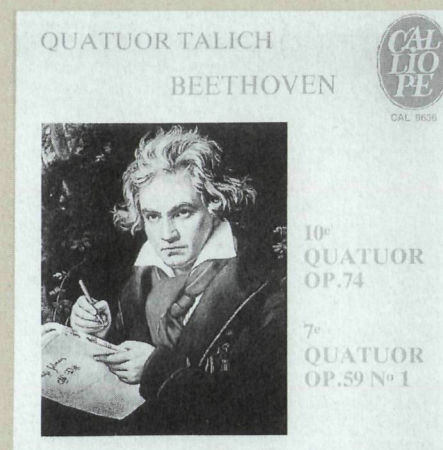
Vergleichseinspielungen: Smetana-Quartett (Denon 260C37-7711-19), Busch-Quartett (EMI 1C 181-01 822/23 M u. 1C 147-01 668/70 M), Melos-Quartett (DG 415 342-2 u. 415 676-2), Alban-Berg-Quartett (EMI CDS 7 47131 8 u. CDS 7 47135 8).

In den vergangenen Jahrzehnten hat die Tschechoslowakei einige bedeutende Streichquartett-Formationen hervorgebracht, die bleiben-den Ruhm und internationale Anerkennung ge-funden haben. So verkörpert das schon legendä-re Smetana-Quartett oder auch das Prager Streichquartett gleichsam Konstanten böhmischer Musizierpraxis.

Ein wenig im Schatten dieser beiden Ensem-bles steht das 1962 gegründete Talich-Quartett, das eher Kennern als breiten Publikumsschich-ten ein Begriff sein dürfte. Zunächst war es die Interpretation böhmisch-tschechischer Kompo-nisten, mit der dieses Quartett beeindruckte. Die emphatischen Einspielungen der Streich-quartette von Smetana und Janáček für das französische Label Calliope sind hinreichend Beweis dafür.

Die nun auf CD vorliegende Produktion der Streichquartette Beethovens entstand in einem Zeitraum von fünf Jahren. Das Eindringen in den Kosmos dieser Musik verlangt ein Höchst-maß an Einfühlungsvermögen, an intellektuel-lem Einsatz und spieltechnischer Kompetenz. Darüber hinaus trifft jede Aufnahme, die neu auf den übersättigten Markt gelangt, auf härteste Konkurrenz gleich mehrerer Spitzenensembles. Die jüngsten Interpretationen des Alban-Berg-Quartetts oder des Melos-Quartetts haben ge-zeigt, daß es immer noch möglich ist, diesen scheinbar unerschöpflich reichen Partituren neue Facetten abzugewinnen, ja sogar neue Dimensionen zu erschließen.

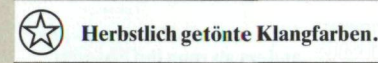
Das Talich-Quartett verfügt nicht ganz über die virtuose Brillanz und die geballte dynamische Schlagkraft des Alban-Berg-Quartetts, welches



wahrscheinlich derzeit das technisch versierteste Streichquartett überhaupt ist. Hinsichtlich des klanglichen Differenzierungsvermögens ergibt ein Vergleich mit dem Melos-Quartett ein ähnliches Bild. Dabei gestaltet das Talich-Quartett durchaus subtil-einfühlsam und technisch sou-verän. Mit klarer Diktion kommt das musika-lisch Wesentliche zur Sprache. Der kammermu-sikalische Dialog ist eng und jederzeit nachvoll-ziehbar. Der Hörer vernimmt ein Spiel, das nicht auf äußeren Effekt ausgerichtet ist. Zieht man die Klanggewalt des Alban-Berg-Quartetts in Betracht, so setzen die tschechischen Musiker flachere Akzente. Ihr Spiel wirkt defensiv-ver-halten und dynamisch nicht voll ausgereizt. Dem frühen Quartettzyklus op. 18 wird das Talich-Quartett in besonderer Weise gerecht. Sein gelöstes Spiel, das zeitweise von behender Gra-zie geprägt ist, unterstreicht die Nähe dieser Kompositionen zum Schaffen Mozarts und Haydns. Die mittleren Quartette markieren ei-nen Wandel in Beethovens Tonsprache, der seine Resonanz im Interpretationsansatz und in den erforderlichen Ausdrucksmitteln finden muß.

Unterstützt von einer hervorragenden Auf-nahmetechnik gelingt es dem Talich-Quartett, die komplexer werdenden Strukturen weitge-hend aufzulichten, wobei einige Passagen noch ein gewisses Mehr an Deutlichkeit bzw. verbind-licherem Ausdruck verlangten. So mangelt es beispielsweise der Wiedergabe der Fuge aus op. 59 Nr. 3 ein wenig an Biß und virtuoser Drama-tik, um als optimal gelten zu können. Die Spätwerke schließlich führen mit ihrer abstrak-ten Kompliziertheit und den teilweise bizarren Inhalten an die Grenze des Ausdrucksradius eines Streichquartetts. Das Alban-Berg-Quar-tett, und auf seine Art das Melos-Quartett, erreichen hier ein Maximum an Klangdichte und radikaler Aussagekraft. Was dem Talich-Quar-tett an nervöser Spannung und emotionalem Druck, an Intensität und dynamischer Schroff-heit hier fehlt, vermag es durch große Transpa-renz der Stimmführung in gewissen Grenzen auszugleichen.

Insgesamt sind dies Einspielungen von forma-ler Schlüssigkeit und kluger Disposition, die in einigen Punkten nicht ganz mit den erwähnten hochgezüchteten Aufnahmen mithalten können. Von der grundsätzlichen Werkauffassung her läßt sich eher eine Verwandtschaft mit der historischen, immer noch gültigen Interpretation des Busch-Quartetts feststellen. *Norbert Hornig*



CLEMENTI, Trio D-Dur op. 22,1, HUMMEL Adagio, Variationen und Rondo A-Dur über Schöne Minka op. 78, LEFEBVRE, Ballade F-Dur, MARTINU, Trio; Trio Cantabile: Hans-Jörg Wegner (Flöte), Guido Larisch (Violoncello), Regina Henneking (Klavier);

Thorofon MTH 323 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1986

Klangbild: Weich, in der Höhe eng, vorsichtig

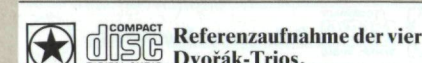
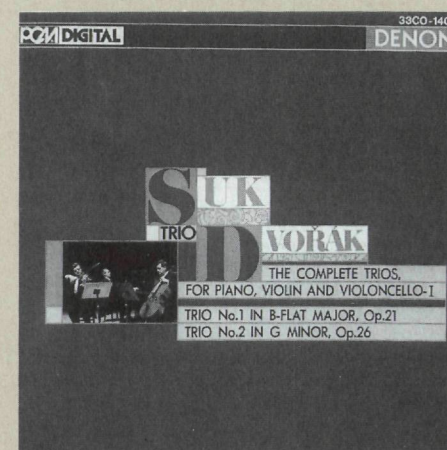
ausgesteuert, Studio-Atmosphäre.

Fertigung: Einwandfrei.

Das 1981 gegründete Trio Cantabile bringt in seinem hier vorliegenden Schallplattendebüt selten gespielte Werke. Durch die chronologi-sche Ordnung der aufgenommenen Titel ent-steht allerdings ein zwiespältiger Eindruck, denn die erste Plattenseite (also üblicherweise die Anspieltitel) unterliegt in kompositorischer und interpretatorischer Hinsicht deutlich den neue-ren Stücken der zweiten Seite.

Clementis Flötenkonzert sollte man deshalb lieber zum Schluß hören, denn die zwar adrette, aber allzu schlichte Wiedergabe bestätigt sonst womöglich das Vorurteil vom „Klavierstunden-Komponisten“. Hummels „Schöne-Minka“-Va-riationen mit dem technisch anspruchsvollen Klavierpart stehen der Salonmusik der Beetho-ven-Zeit nahe. Anders verhält es sich mit den Werken der zweiten Plattenseite, wo die Flöte ihr melodisches Spiel voll entfalten kann und auch das Violoncello aus der Reserve gelockt wird. Aber selbst Martinus farbenreiches Trio von 1944 mit seinen vital-eruptiven Rhythmen er-klingt hier vergleichsweise gedämpft und zurück-haltend. Der Taschenkommentar definiert dies als „herbstlich getönte Klangfarben“.

Gerhard Pätzig



DVOŘÁK, Klaviertrios Nr. 1 B-Dur op. 21, Nr. 2 g-Moll op. 26, Nr. 3 f-Moll op. 65, Nr. 4 e-Moll op. 90 (Dumky); Suk-Trio: Josef Suk (Violine), Josef Chuchro, (Violoncello), Jan Panenka (Klavier);

Denon 2 CD 33CO 1409/1410 (WD: 139'31'') DDD (Auch einzeln erhältlich)

Aufnahmedatum: 1977/78

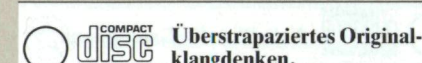
Klangbild: Präsent, gut gestaffelt, gut ausbalan-ziert.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Pennario/Heifetz/Pia-tigorsky (CBS 60264), Borodin-Trio (op. 65, op. 90), Chandos/Helikon 8320/1157), Haydn-Trio Wien (op. 90 Teldec 6.42352) Yuval Trio (op. 90 DG 2535 389).

Das „Dumky-Trio“ hört man zwar immer wieder einmal – in ihrer Gesamtheit jedoch stehen die vier Klaviertrios von Dvořák eher am Rande des ohnehin schmalen Repertoires. So ist es unzweifelhaft eine Bereicherung des Marktes, wenn Denon jetzt die bereits vor gut zehn Jahren aufgenommenen Trios nun auf CD herausbringt – die alte amerikanische Heifetz-Edition hat zwar ihre Mertien, die neue ist ihr jedoch nicht nur in technischer Hinsicht überlegen, sondern kann zahlreiche musikalische Pluspunkte verbu-chen. Mit dem Suk-Trio in der alten Besetzung (seit einigen Jahren ist ja Josef Hala an die Stelle des sensiblen Pianisten Jan Panenka getreten) präsentiert sich ein Ensemble, in dem die hoch-rangige virtuose Kompetenz aller drei Musiker bruchlos einhergeht mit einem ausgewogenen Ensemble-Spiel, das ja erfahrungsgemäß bei dem Miteinander von Streich- und Tasteninstru-menten besonders heikel ist. Hinzu kommt schließlich noch der regelmäßige Konzert-Um-gang mit allen vier Trios. Vor allem die beiden frühen Stücke von 1875 und 1876 erklingen so durchgeformt und aufgefeilt, daß es eine Freude ist.

Ein leiser Zweifel, ob man bereits 1977 in Prag digitale Bandaufnahmen gemacht hat, wie es die Platten ausweisen, kann leicht entkräftet werden durch den Hörbefund: ob nun digital oder analog – die Aufnahmen sind klanglich ausgezeichnet gelungen, die Instrumente stehen präzise im Raum, ohne daß es eine Übermacht des Klaviers gäbe (was gleichermaßen natürlich Verdienst des Pianisten ist) und überzeugen durch eine warme Klanglichkeit. *Wulf Konold*



MOZART, Sonaten für Klavier und Violine (in Flötenfassungen) C-Dur KV 296, B-Dur KV 378, G-Dur KV 379, F-Dur KV 376; Hans-Martin Linde (Flauto traverso), Linda Nicholson (Hammerflügel);

EMI CD 7 47757 2 (WD: 70'48'') DDD

Aufnahmedatum: 1986

MOZART, Flötenkonzerte Nr. 1 G-Dur KV 313, Nr. 2 D-Dur KV 314, Andante C-Dur KV 315; Hans-Martin Linde (Traversflöte), Linde-Consort;

EMI CD 7 47643 2 (WD: 49'49'') DDD

Aufnahmedatum: 1985

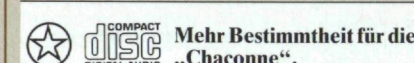
Klangbild: Kammermusikalisch, transparent, räumlich gut gestaffelt, ausgewogen und natür-lich, tiefer Kammerton, historische Instrumente mit wenig „Körper“.

Fertigung: Einwandfrei.

Wäre hier nicht ein erfahrener Flötensolist am Werke, und wäre nicht zudem ein namhaf-ter Produzent tätig, so würde man diese Aufna-hmen des Liebäugels mit einem besonderen Repertoireplatz zeihen. Doch so einfach haben es sich die Ausführenden gewiß nicht gemacht, wenn sie auch große Vorbehalte beim Zuhörer auslösen. Was ist der Sinn solcher Flötenaufna-hmen mit Werken Mozarts, von denen die Kom-positionen der Sonatenplatte nicht einmal für die Flöte komponiert worden sind? Welches Au-thentizitätsstreben manifestiert sich hier, wenn eine irgendwann einmal modische, aber nicht autorisierte Flötenausgabe (Hamburg 1800) heute mit tiefem Kammerton und enger, dünner, einklappiger Traversflötenfarbe von 1745 dem neuen Digitalmedium CD anvertraut wird? Der einzige, legitime Grund, nämlich die Erkenntnis der hörbar „echten“, besseren Werkstruktur entfällt.

Schon das Originalinstrument, die Geige, hat es im Duo-Spiel schwer mit dem wenig tragen-den, stumpf-resonanzarmen, klanglich an ein ungepflegtes Wirtshausklavier erinnernden Hammerflügel. Was hier für das unvoreinge-nommene Ohr übrigbleibt, ist eine merkwürdige akustische Exotik. Mozarts bekannte Abnei-gung gegen die Flöte gewinnt eine unbeabsich-tigte Pointe. Bei den orchesterbegleiteten Flö-tenwerken ändert sich freilich diese „historische Unperspektive“ zugunsten des Experiments.

Gerhard Pätzig



BACH/BUSONI, Chaconne d-Moll, HÄNDEL Suite Nr. 5 E-Dur, MOZART, Fantasie c-Moll KV 475, Sonate c-Moll KV 457; Alicia de Larrocha (Klavier);

Decca CD 417 372-2 (WD: 57'15'') DDD

LP 8.43638 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1986

Klangbild: (CD) Voll, räumlich, nicht übermä-ßig brillant in der Diskantlage.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Larrocha (Mozart KV 475 und Bach/Busoni: Decca SXL 6669), Richter (Händel: EMI 1 C 157-03 963/66), Arrau (Mo-zart: Philips 6500 782), Weissenberg (Bach/Busoni: EMI/ASD CD 1125052).

Alicia de Larrocha knüpft mit dieser Aufnah-me an eine ältere Decca-Einspielung an, die Bachs „Chaconne“ in der Busoni-Fassung und Mozarts c-Moll-Fantasie enthielt. Das Pro-gramm dieser neuerlichen Auseinandersetzung mit den genannten Werken erscheint mir nicht nur wegen der interessanten Querverbindungen ergiebiger, sondern auch deshalb, weil die Erst-ausgabe und auch mannigfaltige substanzielle Indizien es als erwiesen erscheinen lassen, daß Mozart die Fantasie KV 475 und die Sonate KV 457 als eine dramaturgische Einheit geschrieben hat und betrachtet wissen wollte.

Im Anschlag und in der Charakterisierung der Themenabwandlungen bei Bach überzeugt Ali-cia de Larrocha jetzt mehr als bei ihrer Erstauf-nahme durch Bestimmtheit (man vergleiche den Beginn!) und Spannungseinteilung. Wer sich die großen Repetitionsentwicklungen gegen Ende und den akkordischen Prunk drängender, festli-cher ausgespielt wünscht, wird auf Weissenbergs EMI-Version oder auf Benedetti Michelangelis legale und halblegale Ausgaben zurückgreifen. Wer indes beherrschtes, reflektiertes, dabei sorgfältig schattiertes Klavierdenken ohne dyna-mische oder tempomäßige Extremwerte schätzt, wird hier auf seine Kosten kommen.

Ihren Mozart behandelte Frau de Larrocha mit gutem Blick für größere Zusammenhänge und die kleinen Freuden pianistischer Feinab-stimmung. Im Unterschied zu ihren Konzertauf-nahmen (etwa dem Kleinkonzert KV 503 mit Solti) hält sie sich mit Ritardandi vor dem schweren Taktteil zurück und gestattet sich Be-tonungen nur dort, wo sie aus dem Kontext leicht nachvollziehbar sind. *Peter Cossé*



Beethovens Hammerklavier-Fantasie?

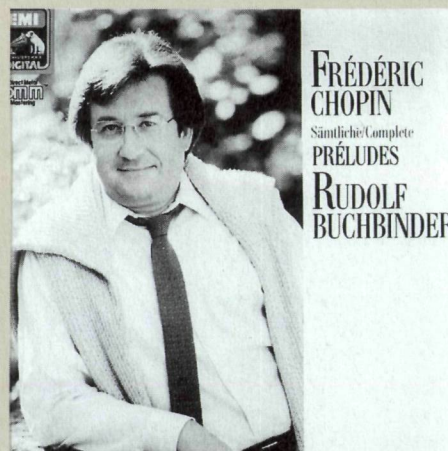
BEETHOVEN, Klaviersonaten Nr. 14 cis-Moll op. 27/2, Nr. 29 B-Dur op. 106; Andrea Lucchesini (Klavier); EMI CD 7 47738 2 (WD: 66'32'') DDD LP 270571 1 (1 S 30) DDA **Aufnahmedatum:** 1986/87 **Klangbild:** (CD) Voller, natürlicher, klarer Klavierklang. **Fertigung:** Einwandfrei.

Ungeachtet so mancher Einwände im Detail, gehört diese Auseinandersetzung mit der „Mondschein“- und Hammerklavier-Sonate nicht zu jenen Talentproben, denen man lediglich Wohlwollen entgegenbringt, sondern zu den wirklich ernstzunehmenden Deutungsversuchen in Sachen Beethoven.

Lucchesini formuliert im Adagio der „Mondschein“-Sonate jeden einzelnen Ton mit äußerstem Nachdruck, arbeitet die punktierte Oberstimme heraus, läßt sie in den Schlußtakt in den Baß, absolut folgerichtig umgedeutet, als finstere Marcia-funebre-Assoziation ausklingen. Er verdeutlicht die Symmetrie des Satzes durch eine große, mit erster, dramatischer Ruhe ausgespielte Steigerung und Peripetie. Sehr sforzato-betont und etwas unfrei kommt das Allegretto, während das Presto von beherrschter Virtuosität, präziser Phrasierung und Stringenz zeugt.

Mithin also eine erstaunlich reife Interpretation – was man von der Hammerklaviersonate nicht vorbehaltlos behaupten kann. Dabei bietet Lucchesini auch hier Bemerkenswertes, und zwar gerade da, wo selbst altersweise Klavierheroen mitunter um die Zusammenhänge ringen. Denn er legt das Adagio nicht nur äußerst „sostenuto“ an, sondern er erfüllt auch dessen knapp 21minütige Spieldauer (wirklich „appassionato e con molto sentimento“!) mit noblem Pathos und gestalterischer Weite. Deutlich größere Probleme machen ihm, der vom Interpretentyp her nicht unbedingt der strengste Formalist zu sein scheint, die Ecksätze, die unter zu kleinteiliger Zäsurierung leiden; insbesondere im Kopfsatz läßt sich Lucchesini, wohl auf der Suche nach Beethovens „Hammerklavier-Fantasie“, zu üppigen Ritardandi und Kontrastaufweichungen verleiten, die jedoch sicher noch nicht sein letztes Wort zu op. 106 darstellen.

Klaus Bennert



Kein Platz für George Sand.

CHOPIN, Préludes op. 28, op. 45; Rudolf Buchbinder (Klavier); EMI 27 0546 1 (1 S 30) DDA CD 7 47759 2 DDD **Aufnahmedatum:** 1986 **Klangbild:** (LP) Gute Wiedergabe eines nicht ganz so guten Instruments. **Fertigung:** Einwandfrei.

Nach allgemeiner Auffassung gilt Rudolf Buchbinder nicht gerade als Inbegriff des geborenen Chopin-Interpreten. Wenn auch seine Einspielung sämtlicher Préludes solche Ansicht nicht gänzlich zu entkräften vermag, bietet sie doch einige erstaunliche Überraschungsmomente (beispielsweise den kühnen, schroff herausgeschleuderten Temperamentsausbruch des es-Moll-Stückes) und eine durchwegs klar agierende, ehrliche, uneitle Virtuosität.

Buchbinder spielt etwa die Préludes in b-Moll oder d-Moll nicht eigentlich „sensationell“, verzichtet auf letzte, hitzige Steigerungen auch da, wo sie vorgesehen wären (b-Moll), macht häufig halt vor dem Sichüberstürzenden (und eben auch vor dem Bestürzenden ...), kann aber auf diese Weise Strukturen herausarbeiten, die anderen manchmal im Klavierrausch verlorengehen. Damit rückt Buchbinder die Préludes stark in die stilistische Nähe der Etüden, versteht sie sozusagen als drittes großes Kompendium Chopinscher Klavier-Sprachstudien; für George Sands blühende Phantasien zu möglichen Inhalten und Inspirationen („bleiche Rosen, die auf dem Schnee aufgegangen waren“) bleibt da natürlich wenig Platz.

Wenn Buchbinder mit deutlich verhaltenem Sentiment, bisweilen allzu betont schlicht, den glänzenden Effekt verweigert und Mittelstimmen nachzeichnet (Nr. 21), als habe er Frühklassisches vor sich, riskiert er allerdings Verluste am klanglichen wie am expressiven Reichtum, nimmt er Einbußen in den Farbvaloren in Kauf (Musterbeispiel: op. 45, dessen Cadenza er noch dazu eher text- und sinnwidrig steigert, statt sie geisterhaft-fahl verlöschen zu lassen). Nur so läßt sich auch verstehen, daß er für diese Aufnahme einen Flügel akzeptiert hat, der in manchen Lagen flach und unausgewogen wirkt – und zum a-Moll-Prélude auch noch leichte Mechanikgeräusche beisteuert.

Klaus Bennert



Bulvas neue Weichheit.

CHOPIN, Sonate Nr. 2 b-Moll op. 35, Ballade Nr. 4 f-Moll op. 52, Étude cis-Moll op. 25/7, Scherzo b-Moll op. 32; Josef Bulva (Klavier); RCA RL 71352 (1 S 30) DDA CD RD 71352 DDD **Aufnahmedatum:** 1987 **Klangbild:** (LP) Sehr präsent und ausgewogen. **Fertigung:** Einwandfrei.

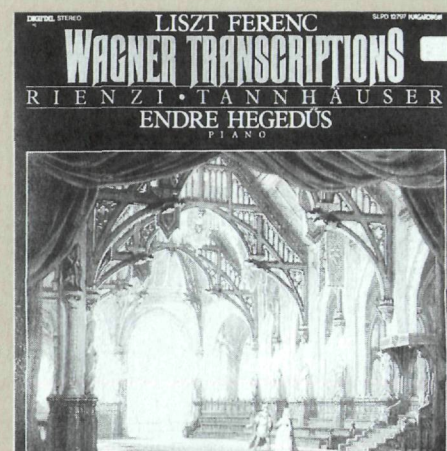
Daß es die RCA diesmal so besonders eilig hatte, ist sicherlich mit Bulvas im Mai dieses Jahres durchgeführter Wohltätigkeitstour zu begründen, zu deren Beginn die erst im März aufgenommene Platte bereits vorliegen sollte. Das Programm ist bis auf die im Konzert zusätzlich präsentierten Beethoven-Sonaten op. 27 identisch.

Rein interpretatorisch ist Bulva seit dem Orfeo-Recital von 1984, das ebenfalls die b-Moll-Sonate Chopins enthielt, offenbar weiter gekommen. Das kompromißlose, zum Teil harte Skandieren schwerer Takteile fällt nun weit verbindlicher aus, die Klänge sind insgesamt weicher verstanden, und überhaupt scheint Bulvas Freude am pianistischen Gegen-den-Strich-Bürsten erheblich nachgelassen zu haben. Aus dem trockenen Notenreferenten vergangener Tage ist mittlerweile ein raffiniert vorgehender musikalischer Klangtüftler geworden, dessen erstes Augenmerk derzeit dem Klavierton an sich zu gelten scheint.

Das hat im einzelnen, etwa im Hauptteil des Trauermarschs der Sonate, einige beeindruckend ausgewogene Flügelklänge zur Folge, doch bezahlen muß jetzt das musikalische Material. Bulvas permanentes, weiches, zudem gleichförmiges Betonen des Taktbeginns führt eine Art manische Komponente in Chopins Musik ein, ein Effekt, der in den vorliegenden Werken bislang eher ungenutzt war. Schon im Mittelteil des Trauermarschs hat das eine ungewohnte Glätte der Kantilenenbildung zur Folge, doch vollends die f-Moll-Ballade scheint ihre Charakteristika in einer Art „Gummimetrum“ zu verlieren.

Das ist insofern schade, als Bulvas pianistische Technik trotz einiger stehengebliebener Grifffehler an Rundung zugenommen zu haben scheint – das b-Moll-Scherzo etwa gelingt dem Exiltschechen trotz hohen Tempos bemerkenswert selbstverständlich –, und die RCA einen insgesamt weit ausgewogeneren Klavierklang produzieren konnte, als ihn die Vorgängerplatte bereitgestellt hatte.

Nikolaus Deckenbrock



Liszts Wagner emphatisch.

LISZT, Wagner-Transkriptionen (Tannhäuser-Ouvertüre, O du mein holder Abendstern, Einzugs der Gäste auf der Wartburg, Pilgerchor, Rienzi-Fantasie); Endre Hegedüs (Klavier); Hungaroton/Helikon SLPD 12797 (1 S 30) DDA **Aufnahmedatum:** (P) 1987 **Klangbild:** Präsent, aber etwas enger, kompakter Klavierklang. **Fertigung:** Einwandfrei. **Vergleichseinspielung:** Bolet (RCA GL80512).

Für die ungarische Interpretensicht von Liszts Wagner-Transkriptionen hatte Zoltan Kocsis vor ein paar Jahren ein höchst überzeugendes Plädoyer abgegeben. Sein Landsmann (und zeitweiliger Schüler) Endre Hegedüs stellt sich nun fast zwangsläufig dem Vergleich, auch wenn er durch die andere Werkwahl die direkte Gegenüberstellung mit den Interpretationen des Älteren vermeidet.

Hegedüs, das sei vorweggenommen, verfügt noch nicht über die breite Anschlagspalette und immense Spielübersicht seines Kollegen, auch die fliegende Virtuosität der Liszt-Pianistik, wie sie etwa Cziffra oder in neuerer Zeit Katsaris vertreten, ist seine Sache noch nicht. Er konzentriert sich auf die Emphase der orchestralen Vorlagen, spielt mit Nachdruck die dynamischen Steigerungen aus und entwickelt ein eher kompaktes, fast etwas gedungen wirkendes Klangbild.

Am deutlichsten wird das vielleicht in der „Tannhäuser“-Ouvertüre: So ruhig der Beginn entwickelt wird, so stetig das Metrum schreitet, Spannung als Erwartung dessen, was da kommen wird, zeigt sich kaum. Die berühmte Geigenumspielung des Hauptthemas bleibt eher hölzern, und die Oktavsteigerungen vermitteln vor allem große Lautstärke. Ein wie auch immer zu definierender musikalischer Geist oder eine pianistische Idee teilt sich so bei aller grifftechnischen Souveränität nur vereinzelt mit.

So interessiert die Platte eher durch die mitgeteilten dunkleren Töne, etwa im Pilgerchor, vor allem aber durch das eingespielte Repertoire: Weder der „holde Abendstern“ noch die „Rienzi“-Paraphrase waren derzeit im deutschen Angebot greifbar, und über Liszts Vorstellung der „Tannhäuser“-Ouvertüre gab bisher nur Jorge Bolets Carnegie-Hall-Mitschnitt in wirklich überragender Weise Auskunft.

Nikolaus Deckenbrock



Paderewskis Vermächtnis.

IGNACY JAN PADEREWSKI (RECORDINGS 1911–1930); BEETHOVEN, Sonate op. 27,2 (1. Satz), CHOPIN, Étüden op. 10 Nr. 3, 7 und 12, op. 25 Nr. 1, 2, 6, 9 und 11, Walzer, Mazurkas, Polonaise op. 40,1 u.a., COUPERIN, La Bandoline, La Carillon de Cythère, LISZT, Ungarische Rhapsodien Nr. 2 und 10, La Campanella, Spinnerlied (Wagner) u.a., DEBUSSY, Préludes Band 1 Nr. 1, 2, 3 und 12 u.a., BRAHMS, Ungarische Tänze Nr. 6 und 7, SCHUBERT, Impromptus op. 142, 2 und 3, SCHUMANN, Fantasiestücke op. 12 Nr. 1–3, SCHELLING, Nocturne à Raguze, STOJOWSKI, Chant d'Amour op. 26,3, PADEREWSKI, Nocturne op. 16,4, Chant du Voyageur op. 8,3, Cracovienne Fantastique op. 14,6 u.a.; Ignacy Jan Paderewski (Klavier); Pearl/Helikon IJP 1 (5 M 30) AAA **Aufnahmedatum:** 1911–1930

Klangbild: Unterschiedlich eng und verfärbt. **Fertigung:** Hoher, durch die Umstände bedingter Rauschpegel, gelegentlich unruhige Oberfläche.

Auf fünf Platten, und nun auch in einer Kassette zusammengefaßt, offeriert die englische Firma „Pavilion Records“ im Rahmen ihrer „Pearl“-Labels die 78er-Aufnahmen des polnischen Pianisten und Politikers Ignacy Jan Paderewski. Sie sind nicht identisch mit den zahlreichen Interpretationen, die der 1860 in Podolia geborene, 1925 vom englischen König George V. geadelte Virtuose für verschiedene Rollenmechanik-Systeme (Welte, Duo-Art) zur Diskussion gestellt hat, so daß dieses Veröffentlichungspaket – sofern sich der eine oder andere Hörer noch nicht die Einzelausgaben besorgt hat – großes Interesse bei den Sammlern altertümlicher Klavierhistorik erregen dürfte.

Zur Instruktion liegt der Kassette ein Blatt mit Lebensdaten und Erläuterungen zu den schallplattengeschichtlichen Umständen bei. Auf der Kassettenrückseite befinden sich Angaben zu den eingespielten Stücken. Dazu gehören Werktitel, genaue Opuszahlen, Matrixnummern, Einspielungsdaten und Aufnahmeorte. Es mangelt also nicht an Material, um sich ein Bild von

Paderewskis Repertoire-Vorlieben und von seinen berühmt-berüchtigten „Freiheiten“ in bezug auf den Text und auf die Vortragsanweisungen zu machen. Diese Anweisungen sieht man heute gern als verbindlich an, ihre Umsetzung in die musikalische Praxis ist jedoch nicht selten nur das Resultat von Konventionen, an denen sich Lehrer, Musikstudenten und Interpreten mehr oder weniger aufmerksam orientieren. Fest steht, daß Paderewski und seine Zeitgenossen nicht wie die Instrumentalisten unserer Tage mit der Kontrollinstanz „Tonband“ aufwuchsen. Augenblickseingebungen, persönliche Aura auf dem Podium und weniger feste Erwartungen des Publikums in Hinblick auf eine werkgemäße Haltung prägten den konzertanten Vollzug und förderten ein Aufführungsklima, das durch Einzelgänger, Sonderlinge und im wahrsten Sinne von nachschöpferischen Interpreten geprägt war.

Den heute überwiegend als gewaltsam empfundenen Tempowechseln, Ritardando-Exzessen und phraseologischen Unschärfen (ich denke hier an Paderewskis „ungenau“ Lesart des „Aufschwung“-Themas aus Schumanns „Fantasiestücken“ op. 12) stehen ungemein atmosphärische, in ihrer Mischung aus Selbstherrlichkeit und Inspiration unwiederholbar anmutende Passagen gegenüber, die diese Miniaturen-Schau von Beethoven bis Debussy und Stojowski zu einem Erlebnis zwischen Museum und Tasterjahrmarkt machen. Paderewski beantwortet mit genüßlichem Anschlag das Schumannsche „Warum?“ (op. 12,3), malt reines Ätherblau in der Lisztschen Übertragung von Schuberts „Horch! Horch!“. Er verändert die Chopinschen Préludes op. 28 Nr. 15 und 17, indem er ungehemmt den melodischen Verlauf und die Begleitung dosiert. In den Liszt-Stücken (Konzerttüde f-Moll, „Ungarische Rhapsodien“ Nr. 2 und 10, „La Campanella“) wird Paderewski nur bruchstückhaft fündig, läßt den Diskant glitzern, ohne je glaubhaft zu machen, daß es ihm um den Nachweis von kompositorischen Konstruktionsprinzipien geht. Der Moment ist die Totalität. Auch die etwas längeren Stücke (Schuberts Impromptus op. 142 Nr. 2 und 3) werden in Vibration gehalten, orientieren sich eher am Anekdotischen und schrecken auch nicht vor Werkdemontage zurück.

Trotz vieler bemerkenswerter Aspekte habe ich in dieser Kassette jedoch vergeblich nach einer Passage gesucht, die Paderewski so zwingend, so überwältigend einleuchtend gelingt, wie man das gelegentlich bei Ignaz Friedman bewundern kann. Dabei denke ich an dessen kraß verzögerte, aber auch packend geraffte Version der Ges-Dur-Etüde op. 25,9 von Chopin. Es erscheint mir trotzdem unumgänglich, sich mit diesem großen Pianisten zu befassen, wobei Plattenveröffentlichungen wie die vorliegende hervorragende Dienste leisten, zumal die Klangqualität der Einspielungen (auch der Aufnahmen vor 1920!) absolut zufriedenstellend ist.

Peter Cossé