

## Konzerte

○ Licht und ein wenig Schatten in Vladimir Spivakovs Mozart-Spiel.

**MOZART, Violinkonzerte Nr. 1 B-Dur KV 207, Nr. 2 D-Dur KV 211, Nr. 3 G-Dur KV 216, Nr. 4 D-Dur KV 218, Nr. 5 A-Dur KV 219, Sinfonia Concertante für Violine, Viola und Orchester Es-Dur KV 364; Vladimir Spivakov (Violine), Yuri Bashmet (Viola), English Chamber Orchestra, Vladimir Spivakov;**  
**EMI 1 C 197 15-4786-3 (3 S 30)**

**Aufnahmetermin:** November 1977, Juli 1979, März 1983

**Klangbild:** Von unterschiedlicher Transparenz, bei KV 364 etwas dumpf.

**Fertigung:** Einwandfrei.

Über Vladimir Spivakov, den laut anderweitiger Information 1944 in Ufa am Ural geborenen und am Moskauer Konservatorium ausgebildeten Geiger, ist im Beiheft der vorliegenden Kassette nichts nachzulesen. Wenigstens mit ein paar Fakten aus der Vita dieses jüngeren sowjetrussischen Geigers hätte man ein legitimes Informationsbedürfnis befriedigen können.

Die zum Teil bereits veröffentlichten Londoner Aufnahmen der Mozart-Kassette stammen aus den Jahren 1977 bis 1983. Spivakov selbst dirigiert das English Chamber Orchestra, ohne freilich einen so erstrangigen Klangkörper stets zum hier unerläßlichen schlanken Musizieren anzuhalten. Schon hier, bei einem stellenweise doch allzu dick-voluminösen Klang, ist ein neutralgischer Punkt einiger Aufnahmen angesprochen. Was die solistische Leistung betrifft, vermeidet Spivakov kühle Distanz genauso wie den Versuch, mit aufgesetztem Glanz zu blenden. Die nicht leichte Gratwanderung gelingt bei einem Musizieren von heiterer Ungezwungenheit zumeist optimal. Federnde Elastizität und die gehörige Portion Drive hat der Kopfsatz des A-Dur-Konzerts KV 219, in dessen mit virtuoser Geste angegangenem Schlußsatz freilich die Bärbeißigkeit und Gewitztheit ein wenig zu kurz kommen. Prächtig geriet das D-Dur-Konzert KV 218 im natürlichen Fluß des einleitenden Allegro, in der Abgeklärtheit des von keinem Windhauch bewegten Andante cantabile und dem sich am Ende fast phantastisch im Pianissimo verflüchtigen Schlußsatz. Doch auch die Einspielung des G-Dur-Konzerts KV 216 gehört zu den Aktivposten der insgesamt beachtlichen Aufnahme. Wie Spivakov hier im langsamen Satz mit seidig weichem und schlankem, doch nie fragilem Ton die Melodie gleichsam wie einen Silberfaden ausspinnt, das zeichnet ihn als Mozart-Spieler par excellence aus.

Nach einer so geglückten Einspielung muß die Aufnahme der Sinfonia Concertante befremden. Nicht nur, daß die dynamischen Proportionen nicht immer ausgewogen genug sind, daß der Pegel vereinzelt zu stark ins Fortissimo ausschlägt. Hier und da kommt bei agogischer Freiheit fast ein manierierter Ton in das mit falscher Bedeutsamkeit aufgeladene Spiel. Der Nerv dieses einzig schönen Konzerts scheint mir nicht getroffen.

Hans Christoph Worbs

★ Überblickende Virtuosität.

**TSCHAIKOWSKY, Klavierkonzert Nr. 2 G-Dur; Viktoria Postnikowa (Klavier), Wiener Symphoniker, Gennadi Roshdestwensky; Decca 6. 42906 AL (1 S 30) Digital**  
**Klangbild:** Offen, unverfärbt, weite Dynamik, räumlich.

**Fertigung:** Ohne Mängel.

Tschaikowskys 2. Klavierkonzert hat bisher vornehmlich Beachtung erfahren durch temperamentvolle, den sperrigen Satzbau herausmeißelnde Virtuosen. Und ein Werk für Virtuosen wird es wohl auch immer bleiben – es hat nicht annähernd die Bekanntheit des b-Moll-Konzertes erreicht und ist dadurch auch von den vielen Pflichtübungen verschont geblieben, die weniger strapazierfähige Exegeten dem berühmteren Opus 23 angedeihen ließen. Triftige, die Akkordmassen spielerisch bewegende Widersagen liegen vor. Erinnert sei an die klare, gliedernde Aufnahme von Gary Graffman, an



die beiden Versionen von Emil Gilels, der in einer russischen Live-Aufnahme noch über die Expressivität hinausgelangt, die er mit Maazel zusammen im Studio erreichte; und vor allem an Igor Shukows phänomenale, technisch wie musikalisch unendlich sensible Bestätigung des Werks. Nun hat sich auch die russische Pianistin Viktoria Postnikowa im Zusammenhang der Aufnahme aller drei Tschaikowsky-Konzerte des G-Dur-Konzertes angenommen. Entstanden ist dabei eine bemerkenswerte, vor allem auf Weiträumigkeit hin konzipierte Einspielung. Unterstützt von den Wiener Symphonikern unter Gennadi Roshdestwensky liefert Viktoria Postnikowa einen Tschaikowsky der breiten Tempi, der gemächlichen Übergänge, der klaren Rundungen und Verbindungen. Wer Shukows Zugriff im Ohr hat, wird sich zunächst fragen, ob nicht ein rascheres Zeitmaß dem Werk mehr energetische Schubkräfte verliehen hätte. Doch gelingt es Viktoria Postnikowa, das Material auch in den Dehnungen so souverän zu ordnen, daß ein Ganzes von panoramaartiger Ausführlichkeit zustande kommt. Nachdem die Pianistin sich schon mit einer fabelhaft ausbalancierten Aufnahme von Schumanns „Kreisleriana“ und später mit einer facettierten, die harmonischen Verwebungen mit Leichtigkeit darstellenden Wiedergabe von Mendelssohns „Liedern ohne Worte“ profiliert hatte, beweist sie nun wiederum ihre außergewöhnlichen manuellen

und konzeptuellen Fähigkeiten. Ihr Engagement für die schwere Akkordik des Kopfsatzes führt weit über das bloße Pflichtpensum hinaus, es steigert und verliert sich in den feinsten Splitterungen des Diskants. Vor allem aber die große Kadenz des ersten Satzes, die schon in den Aufnahmen von Gilels und Shukow zum expressiven Ereignis gedieh, wird von Viktoria Postnikowa in ihrer dramatischen und dramaturgischen Logik aufgefächert. Die Doppelskalen, die Repetitionen, dann die Akkordwechsel und schließlich der krönende Triller, der über den Einsatz des Orchesters gesetzt wird – solche Parameter des virtuellen Ausdrucks verschmelzen zur beherrschenden, räumlich gliedernden Gestik.

Im langsamen Satz, der in seiner kammermusikalischen Intimität zum Bekenntnisthema gehört, was Tschaikowsky je geschrieben hat, hält sich Viktoria Postnikowa entsprechend zurück. Sie weiß, daß das Klavier hier vor allem farblich untermalt und weniger die Führung hält. Wie schon in Mendelssohns „Liedern“ bringt sie die Palette der leisen Verfärbungen ein, der lyrischen Schwebelagen und Impressionen. Furios und triumphal dann das Finale, das, bei wiederum eher gemächlichen Tempi, doch ein Höchstmaß an solistischer und orchesterlicher Zuversicht verströmt. – Da die Pianistin nun bei Decca offenbar eine neue Heimat gefunden hat, wäre es zu wünschen, daß bald weitere Produktionen folgten. Viktoria Postnikowa ist die einzige Interpretin, die Martha Argerich nicht nur das Wasser reicht, sondern es auch von Fall zu Fall abzugraben vermag mit einem Spiel, das nicht nur aus den Fingern heraus fasziniert, sondern auch durch die schiere Mächtigkeit des Klangempfindens.

Martin Meyer

## Kammermusik

○ Portamenti als unpassendes musikalisches Vademecum.

**BEETHOVEN, Cellosonaten Nr. 3 A-Dur op. 69 und Nr. 5 D-Dur op. 102 Nr. 2; Yo-Yo Ma (Violoncello), Emmanuel Ax (Klavier); CBS IM 39024 (1 S 30) Digital**  
**Aufnahmetermin:** (P) 1984

**Klangbild:** Klavier etwas gedeckt und vor allem in den Bässen unkonturiert, ohne räumlichperspektivische Überzeichnungen, insgesamt nicht sehr frisch und brillant.

**Fertigung:** Einwandfrei.

**Vergleichseinspielungen:** Rostropowitsch, Richter (Philips 9835 182), Perenyi, Ránki (Hungaroton SLPX 11928-30).

Die parallel erschienene Einspielung der ersten Cellokonzerte von Schostakowitsch und Kabalewsky von Yo-Yo Ma halte ich für fundierter, gewichtiger und anregender als die hier vorliegende zweite Folge der Cellosonaten von Beethoven. Zwei Tatbestände haben mich bei der Urteilsfindung immer wieder irritiert.

Zum einen der wenig packende, verbremste Grundzug bei der Darlegung der an sich konzertprallen A-Dur-Sonate op. 69, zum anderen die starke Neigung zu glissandierenden Verknüpfungen von Intervallen, eine „Technik“, die – als Gefühlsausdruck und als Stilmittel da und dort eingesetzt – sicher auch bei einer Beethoven-Sonate vertretbar wäre. Für Yo-Yo Ma scheinen Portamenti jedoch keineswegs nur Mittel der Ausdruckspräzisierung zu sein, sondern ein fester Bestandteil seiner cellistischen Umgangssprache. Ich wage das anzumerken, weil ich es während seiner Konzertauftritte (Trippkonzert von Beethoven mit Anne-Sophie Mutter, Mark Zeltser und Herbert von Karajan beispielsweise) immer wieder verfolgen konnte. Aber ein Cellist von Weltgeltung – und als solcher wird Ma nicht zuletzt von der CBS und von zahlreichen Dirigenten gepriesen – sollte er seine deklamatorischen und spieltechnischen Gewohnheiten überprüfen und gegebenenfalls korrigieren, selbst wenn es einer applaudierenden Mehrheit ziemlich gleichgültig ist.

Durch diese spieltechnische Manier erhält der Cellopart in beiden Sonaten, sofern die Anlage der Partitur dem Interpreten Zeit läßt, eine Weinerlichkeit, die in der Tat am expressiven Sachverhalt vorbeijammert. Im Vergleich zu Perenyi und Rostropowitsch – um hier nur zwei Exponenten der älteren und der jüngeren Generation zu nennen – begnügt sich Ma mit einer Handvoll von plausiblen Akzenten, der Rest sind schwingungsarme, etwas flache und gequälte, zum Teil auch fahrig intonierte Tonaneinanderreihungen, denen es an taktübergreifender Konstruktivität fehlt und – im Vorfeld von Gestaltung – auch an klanglicher Kultur. Alles dies ist um so auffälliger, als Emmanuel Ax sich mit großem Eifer bemüht, zu differenzieren. Wohl um den Celloton lebensfähig zu halten, arbeitet er mit betont zurückgenommener Dynamik. Artifizell, eher rokokohaft denn emanzipatorisch im Sinne eines Gattungsaufbruchs, schattiert er seine Skalen ab, silbrig, fröhlich, sehr kammermusikalisch. Man mag Axens kringeliges Beethovenenspiel als „gemacht“ verwerfen. Es ist aber nicht zu überhören, daß der Pianist seine Haltung bis zum fugierten Finale der D-Dur-Sonate standhaft vertritt und dabei auch ungleich mehr Ereignishaftes anbietet als sein Mitspieler Yo-Yo Ma.

Peter Cossé

★ Eine hervorragende Beethoven-Interpretation.

**BEETHOVEN, Streichquartette op. 18; Melos Quartett: Wilhelm Melcher, Gerhard Voss (Violine), Hermann Voss (Viola), Peter Buck (Violoncello); DG 410 971-1 (3 S 30) Digital**  
**Klangbild:** Sehr deutliche Konturierung, ausgewogen und natürlich präsent.  
**Fertigung:** Ohne Einwand.  
**Vergleichseinspielungen:** Juilliard-Quartett (CBS), Alban Berg Quartett (Electrola).

Das Stuttgarter Melos Quartett gehört seit weit über zwanzig Jahren zu den weltbesten Quartettvereinigungen, auch wenn dies gerade bei uns nicht immer entsprechend gewürdigt wird. Es hat lange gedauert, bis eine renommierte Schallplattenfirma endlich Vertrauen gefaßt hat und nun dieses Ensemble die wichtige Quartettliteratur auf Platte einspielen läßt. Die Ver-

öffentlichung der frühen Beethoven-Quartette op. 18 dürfte endgültig den Beweis liefern, daß das Melos Quartett zu den ausgereiftesten, gleichwohl ungemein lebendig und inspiriert musizierenden Quartettensembles gehört. Das Melos Quartett hat in seinem jungen Entwicklungsstadium schon einmal sämtliche Beethoven-Quartette eingespielt (Intercord). Daß diese Aufnahmen heute vielfach überholt sind und auch für das Ensemble selbst keine interpretatorische Gültigkeit mehr besitzen, ist klar. Das heutige Beethoven-Verständnis des Quartetts ist dagegen außerordentlich vertieft, vor allem aber im Aufspüren der Charakterzüge, in der Herausarbeitung der Ausdrucksdimensionen, der kompositorischen Aufgabenstellungen und natürlich der interpretatorischen Aspekte entschieden weitergespannt, dabei immer von konzentrierter Spannung und von sowohl gedanklicher wie emotionaler Dichte erfüllt.

Ein Vergleich mit den Einspielungen des Juilliard-Quartetts wie auch des Alban Berg Quartetts ist recht aufschlußreich: er ergibt einerseits, daß auch das Melos Quartett in der Tempofrage



und damit in der Determination der Satzcharaktere eine genaue Antwort zu geben sucht und in der Festlegung auf sehr rasche Tempi alle Entscheidung an den Tag legt, die dann der Musik ihr spezifisches charakteristisches Profil und ihre Durchschlagskraft gibt. So wird der 1. Satz des 3. Quartetts D-Dur tempomäßig derart verflüssigt, daß von der lyrischen Behaglichkeit, auf die dieser Satz gerne hininterpretiert wird, nur wenig übrigbleibt. Was aber gewonnen wird, das ist eine ganz eigenartige, eben Beethoven-typische Ausdrucksdimension, in der die Ruhe durch eine untergründige Spannung ständig durchkreuzt wird, während zugleich die große Bewegtheit immer zur Ruhe zu tendieren scheint.

Was aber andererseits diese neuen Beethoven-Interpretationen von denen der oben genannten Ensembles unterscheidet, das ist das höhere Maß an Ungradlinigkeit, an Kontrastschärfen, an dynamischer Profilierung und letztlich sogar an Konsequenz in der Einlassung auf den Notentext. Das gilt insbesondere für den formbewußten Nachvollzug von harmonischen Spannungen, Kontrasten und Entwicklungen sowie für die äußerst sensible und differenzierte Artikulation, die immer darauf abzielt, die Musik sprechend zu machen. Wo beispielsweise das Alban Berg Quartett gerne eine scharfe harmonische Zäsur überspielt, um den Bewegungsfluß und die Linearität des Satzgefüges nicht zu gefährden, da akzentuiert das Melos Quartett

## ÜBER DIE VOLUMEN VON HIGH-END LAUTSPRECHERN



Was unser kleiner Musikfreund in seinem bisherigen musikalischen Leben mitgemacht hat, wollen wir mal als **Springer-Syndrom** bezeichnen.

Angefangen hat es mit der kleinen Box, als er jung war, noch nicht so viel Geld hatte und keine großen Ansprüche stellte – Hauptsache Musik war da.

Das aber wurde mit den Jahren anders – der Hürdenlauf begann. Durch die allmähliche Schulung des Gehörs und den damit gewachsenen musikalischen Ansprüchen wurden die Boxen größer und größer. Was seine Angetraute dazu meinte, können Sie sich denken. Vielleicht haben Sie ja die gleichen Probleme.

Und das ist dieses Mal das Thema:

**Warum eigentlich soll es nur mit Riesentürmen und viel Geld möglich sein, High-End Wiedergabe erleben zu können?**

Wir bei Actel sehen das anders. Und wir wollen das ändern. Unsere High-End Klasse ist kompakt und wohnraumfreundlich. Und die Bässe sind trotzdem knackig und satt. Wir haben Actel-Anlagen als echte Herausforderung entwickelt und gebaut – mögen die anderen noch so sehr mit ihrem Volumen protzen. Aktiv heißt die Lösung – und der Entwickler Wolfgang Seikritt. Müssen wir da noch viel erzählen? An nichts wurde gespart. Nicht an der Elektronik, nicht an den Bauteilen, nicht an der Verarbeitung. Nur am Preis – da wurde eine ganze Menge gespart.

**So kostet die Aktiv-Anlage CUBUS mit 2 Satellitenboxen und einem Subwoofer ganze DM 1498,- und bietet runde 200 Watt.**

**Und die TRIAGON Aktivlautsprecher mit 200 Watt Leistung pro Box gibt es auch schon für DM 1380,- das Stück. Hätten Sie gedacht, daß High-End so preiswert sein kann?**

Die Erklärung? **Actel-Aktivlautsprecher gibt es nur direkt von uns!** Und darum können Sie einiges sparen. Das war's dann auch schon. Neugierig? Dann investieren Sie 60 Pfennig für eine Postkarte und verlangen Sie unseren Prospekt. Da zeigen wir Ihnen Actel von allen Seiten – mit Preisen und technischen Daten. Wir sind sicher, damit dürfte der Hürdenlauf ein Ende haben.

Name \_\_\_\_\_ 7

Straße \_\_\_\_\_

PLZ/Ort \_\_\_\_\_

**actel** **NEU**  
MUSIKALISCH AKTIV

Actel Elektroakustik GmbH  
Hedderheimer Landstraße 155  
6000 Frankfurt am Main 50  
Telefon 0 69 / 57 05 46 - 57 04 58



# FONO-KRITIK

solche Rückungen oder harmonischen Umschichtungen. Die Konsequenz ist, daß die Formverläufe selbst ereignishaft wirken. Jeder Augenblick wird da bewußt gestaltet, zugleich aber auch in einen Zusammenhang eingebracht. Gerade dieser Ausgleich aber setzt die dichte Expressivität frei, die das Spiel des Melos Quartetts auszeichnet; und diese Synthese aus einer auf jedes Ereignis bezogenen Konzentration und der Verfolgung eines schlüssigen und in sich konsequenten Prozesses bildet das erstaunliche Gütezeichen dieser Interpretationen, die an den frühen Quartetten genau jene Radikalität herauszustellen versuchen, durch die Beethoven seine Zeitgenossen verstörte.

Eigentlich ist es überflüssig, darauf hinzuweisen, daß auch spieltechnisch hier auf allerhöchstem Niveau musiziert wird. Gerade in solchen Passagen und Momenten, wo harte Akkordik realisiert sein will, wirkt das Spiel äußerst kontrolliert. Die Durchhörbarkeit solcher Klangkomplexe, deren sinnvoll abgestufter Aufbau bleiben immer erhalten und für den Hörer nachvollziehbar. Die Aufnahmetechnik bietet hierbei optimale Hilfestellung, wie sie auch insgesamt dem lebendigen Musizierstil durch Nähe und durch klare klangliche Profilierung zur adäquaten Wirkung verhilft.

Diese Einspielungen legen einmal mehr Zeugnis davon ab, wie spannend, wie informativ und wie lebendig Beethovens Kammermusik immer noch musiziert werden kann. *Dieter Rexroth*



**Festgehaltene Sternstunden der Kammermusik.**

**LOCKENHAUS FESTIVAL 1983: BRAHMS, Streichsextett B-Dur op. 18, WEBERN, Langsamer Satz für Streichquartett, BOCCHERINI, Sonate für zwei Violoncelli C-Dur, La musica notturna delle strade di Madrid, MOZART, Kirchensonaten KV 67 und 224, SCHUBERT, Streichtrio B-Dur D 471, Streichquartett G-Dur op. 125/1, KUHLMAN, Flötentrio G-Dur op. 119b, BRUCH, Stücke für Klarinette, Viola und Klavier op. 83, CHOPIN, zwei Mazurkas op. 67/2 und 68/4, FAURÉ, Elegie für Violoncello und Klavier op. 24, BARTÓK, vier Duos für Violinen, IVES, Largo für Klarinette, Violine und Klavier, MESSIAEN, Le Baiser de l'Enfant-Jésus, SCHNITTKE, Canon in memoriam Igor Strawinsky, MILHAUD, Scaramouche, ASRIEL, Katzenwalzer, JOPLIN, Maple leaf Rag, Jazz-Improvisationen, Schweizer Volksmusik; Solisten: Gidon Kremer, Valery Afanasiev, Vladimir Ashkenazy, Eduard Brunner, Valter Despalj, Hagen-Quartett, Ko Iwasaki, Kim Kashkashian, Nigel Kennedy, Aloys Kontarsky, Cho-Liang Lin, Misha Maisky, Alexandre Rabinovitch, James Tocco, Thomas Zehetmair, Karlheinz Zöllner;**

**Orfeo S 099 844 F (4 S 30) Digital**  
**Aufnahmedatum:** 2. - 17. 7. 1983

**Klangbild:** Wegen zahlreicher Besetzungen unterschiedlich, jedoch stets präsent, mit vertretbarem räumlichen Rauschpegel.

**Fertigung:** Tadellos.

Das Bild des Geigers Gidon Kremer im Begleitheft zu der Lockenhaus-Dokumentation 1983 spricht für sich: so gelöst und ungezwungen sieht man ihn wohl kaum mal im Konzertsaal. In dem kleinen burgenländischen Ort kurz vor der ungarischen Grenze, abseits

aller Zwänge zu gesellschaftlicher Etikette – einem Ort, den Kremer zu einem „Workshop-Refugium“ eigener Prägung ausserkennen hat –, spielt sich ein Musik-Marathon ab, der künstlerisch höchsten Ansprüchen genügt. Dafür bürgt nicht nur Gidon Kremer selbst, sondern auch eine illustre Schar gleichgesinnter und ebenfalls im „normalen“ Musikbetrieb sehr erfolgreicher Musiker, die sich hier ein Riesenpensum vorgenommen haben. Einblicke in die Arbeitsweise und den Musizierstil des kammermusikalischen „Gipfeltreffens“ – so individuell verschieden er allein von den Besetzungen her sein mag – gewährt die Kassettendokumentation mit ihren vier Platten. Sie enthält durchweg unmanipulierte Mitschnitte von Aufführungen, zu denen das Publikum zugelassen war, das auf die Darbietungen entsprechend reagierte und lebhaften Beifall spendete. Sowohl in den Zeugnissen des Ensembleverbandes (etwa im Brahms-Sextett oder in der Boccherini-Serenade) als auch in kleineren Gruppierungen oder Soli spürt man bei der Wiedergabe die Ernsthaftigkeit, aber auch die Ungezwungenheit, bisweilen den Übermut der Spielweise. Wer bisher noch keine Gelegenheit hatte, diesem originellen Kammermusikfest in natura beizuwohnen, sollte sich die Chance nicht entgehen lassen und wenigstens auf dem Wege des wiederholbaren Hörerlebnisses durch die Platte dabei sein – gerade auch in dem Wissen um die Distanz zwischen dem unmittelbaren Konzerterlebnis und unseren Eindrücken von den Platten, so spontan diese auch wirken mögen. *Gerhard Wienke*



**Erfreuliches Debüt mit gelungenem Programm.**

**MESSIAEN, La merle noir für Flöte und Klavier, BACH, Partita a-Moll für Flöte solo BWV 1013, BERIO, Sequenza I für Flöte solo (1958), SCHUBERT, Introduction und Variationen über Ihr Blümlein alle für Flöte und Klavier D 802; Michael Faust (Flöte), Alexander Lonquich (Klavier); harmonia mundi DMR 2008 D (1 S 30) Digital**  
**Aufnahmedatum:** 1984

**Klangbild:** Präsent, nah, klar, natürlich, ausgewogen.

**Fertigung:** Einwandfrei.

Zwei junge Solisten, der 1959 geborene Flötist Michael Faust und der ein Jahr jüngere



Pianist Alexander Lonquich debütieren mit einem ausgefallenen, aparten Programm. Um die Leistung des Flötisten gebührend würdigen zu können, sollte man sich zuerst Bachs Partita anhören. Michael Faust nimmt diese (einzige) Komposition für Soloflöte noch sehr zurückhaltend, so als verbiete sich angesichts der Bedeutung des Komponisten große Virtuosität und Brillanz. Diese Zurückhaltung wird in Schuberts Variationszyklus aufgegeben. Bemerkenswert ist, mit welcher Verve Faust und Lonquich sich dieser Variationen über ein eher harmloses Liedchen annehmen. Flötist und Pianist machen deutlich, daß nicht das Sujet entscheidend ist, sondern das, was Schubert in den Variationen daraus macht. Selbst der regelmäßige Wechsel zwischen moderaten und bewegten Teilen ist nie schematisch.

Sehr ansprechend gestaltet sind auch die beiden zeitgenössischen Kompositionen. Messiaens „Schwarzamsel“ – ein weiteres Beispiel musikalischer Ornithologie oder ornithologischer Musik – ist, wie der Komponist selbst betont hat, ein „rhythmisch außerordentlich raffinierter Wirrwarr“. Faust und Lonquich erschließen das Stück sorgfältig, mit allen Farben und dynamischen Schattierungen, ohne es aber zu domestizieren. In der ersten Sequenza von Berio werden avantgardistische Spieltechniken des Jahres 1958 erprobt: Flatterzunge, Flageolet, Klappengeräusche, die inzwischen fast selbstverständlich geworden sind, wenigstens nichts Schockierendes mehr haben. Hier erreicht der Flötist die größte Gelöstheit in Spiel und Ausdruck. Wie weit er die vom Komponisten zugestandenen Freiheiten (Taktstriche und Pausenzeichen fehlen im Notentext) nutzt, kann nur hörend nicht beurteilt werden. Der Debütplatte ist eine große Zahl aufmerksamer und aufgeschlossener Hörer zu wünschen! *Helge Grunewald*

## NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

### Klavierwerke



**Triumph des Nachdenkens.**

**CHOPIN, 24 Préludes op. 28; Igor Shukow (Klavier);**

**Ariola-Eurodisc 206 095-425 (1 S 30) Digital**  
**Aufnahmedatum:** Mai 1983

**Klangbild:** Recht deutlich, von weiter Dynamik, offen, etwas hallig.

**Fertigung:** Leichtes Knistern zu Beginn von Seite 1.

Igor Shukow hat sich Chopins Préludes op. 28 Langenommen. Der Schallplatte gingen Klavierabende voraus, in denen sich Shukow prüfend, wägend an den Zyklus herantastete. Nun sind die interpretatorischen Absichten verfestigt in einer Aufnahme von besonderen, teils neuartigen Qualitäten. Wie die meisten der „modernen“ Pianisten deutet auch Shukow die Préludes als Beziehungsgefüge – nicht nur im planvollen Wechsel der Tonarten, sondern auch im durchlaufenden Rhythmus der Tempi, der inhaltlichen Konkretisierungen, der dynamischen Wellen. Zugleich aber entdeckt Shukow auch in der

Immanenz der einzelnen Miniaturen Verlaufsformen und Brechungen, die schließlich über den Augenblick hinaus einen Anschluß finden an den Zyklus im Ganzen. Die Grundtönung bleibt lyrisch, auch in manchen Stücken, die auf den ersten Blick einen härteren Zugriff erfordern. Doch unvermutet fallen dann die Akzente: messerscharfe Einschnitte, etwa in den Sforzato-Einschüben des weitgehend rezitativisch gebauten f-Moll-Präludiums.

Und daraus gewinnt Shukows Einspielung ihre Größe: aus der doppelten Dialektik zwischen den Teilen und der Großform einerseits, den Stücken in ihrer Besonderheit andererseits. Wenn Shukow etwa das „Regentropfen“-Prélude beginnt, klingt das repetierte As wie aus der Ferne, als poetischer Nachhall. Wenn aber der Mittelsatz in Moll erreicht wird, verfärbt sich auch das As in ein lastendes, dynamisch anschwellendes gis; und noch im versöhnlichen Abgesang schwingt Untergründiges mit. (Kein anderer Pianist schaut da so prophetisch in die Zukunft von Ravels „Le Gibet“.) Zur stücküberschreitenden Geste indessen wird diese Anschlagsregie erst, wo das tiefe As des As-Dur-Préludes eine ähnliche Verwandlung erfährt: vom ruhigen Anfang in die balladesken Steigerungen, und wiederum zurück ins Pianissimo, in den im Pedal gehaltenen Nachklang. Schwerelos setzt sich auch die Technik über alle Schwierigkeiten hinweg, mit leichtester Hand schöpft Shukow aus der elegischen Substanz.

Die Ruhe, mit der die ersten fünf Nummern gespielt werden; die spiegelglatte Oberfläche des A-Dur-Andantinos – und dann allerdings die Strömungen des fis-Moll-Préludes, mächtig bewegt die melodische Linie, dazwischen die 32tel, gegen das Ende hin ein allmähliches Verbreitern der Bässe. Oder die Chromatik des gis-Moll-Préludes, die deshalb so unbeugsam hervorgeholt wird, weil das langsamere Tempo das Geschehen wie in der Zeit-Dehnung vergrößert. Nirgends wird das zeitliche Erleben allerdings nachdrücklicher gestaltet als zwischen den letzten beiden Präludien. Sehr ruhig, jeden einzelnen Wert in seiner Körperlichkeit erfassend das F-Dur-Stück. Und aus dem Schluß heraus schon die anrollende Dämonie des d-Moll-Satzes.

*Martin Meyer*



**Pletnjows Spannweite.**

**SCARLATTI, 3 Sonaten, CHOPIN, 2 Walzer, Étude, Nocturne, LISZT, 2. Paganini-Etüde, TSCHAIKOWSKY, Herbstlied, MOZART, Fantasie c-Moll, BEETHOVEN, Variationen WoO 76; Michail Pletnjow (Klavier);**

**Ariola-Eurodisc 206 309-366 (1 S 30) Digital**  
**Aufnahmedatum:** 1979

**Klangbild:** Recht deutlich, ein wenig verfärbt, präsent, gute Dynamik.

**Fertigung:** Ohne Mängel.



**Kongeniale Empfindungen.**

**LISZT, Sonate h-Moll, Mephisto-Walzer Nr. 1, Les jeux d'eau à la Villa d'Este, Il Penseroso, 15. Ungarische Rhapsodie; Michail Pletnjow (Klavier);**

**Ariola-Eurodisc 205 905-425 (1 S 30) Digital**  
**Aufnahmedatum:** Januar 1984

**Klangbild:** Offen, räumlich, scharf konturiert.

**Fertigung:** Einwandfrei.

Nach seiner ausgefeilten, ungemein locker durchgezeichneten Bach-Platte legt Michail Pletnjow nun zwei Einspielungen vor, die, alles in allem, zum Bemerkenswertesten gehören, was in der letzten Zeit pianistisch geboten wurde. Pletnjow – das dokumentieren die Aufnahmen von Liszt, Scarlatti und Chopin – verfügt über ein Gestaltungsvermögen, das im Bereich der rhetorischen Differenzierung, der klanglichen Ausstrahlung, des Tempo-Empfindens als schier konkurrenzlos zu bezeichnen ist. Und wenn er auch technische Tücken mit der Kaltblütigkeit des Virtuosen bewältigt, so gründet diese frühe, erstaunliche Meisterschaft doch primär in den tieferen Schichten der musikalischen Vergegenwärtigung.

So kann auch die Erforschung von Liszts h-Moll-Sonate ganz aus dem Geist der Musik heraus zum Ereignis werden. Pletnjow verleiht dem Werk eine gleichsam literarische Innenspannung. Er geht die Sonate in gemessenen, genau berechneten Tempi an. Und er zeigt, wie viel in den langsamen Partien, im Andante sostenuto, in den Rezitativen geschieht. Gerade da, wo die Bewegtheit der Einleitung stimmungsmäßig übernommen und ins Lyrische entrückt wird, spielt der Russe langsamer als die meisten Pianisten. Vielleicht zum ersten Mal aber hört man nun, wie reich der Klaviersatz an melodischen Verklammerungen ist, welcher Farbenbogen sich über die einzelnen Glieder spannt. Pletnjows gewaltige Stauungen – schon nach der ersten „Grandioso“-Stelle bis in die traumverlorenen „Cantando“-Passagen – eröffnen mithin neue Horizonte der thematischen Klärung. Zugleich aber sind in solchen Verzögerungen schon die Energien spürbar, die dann aus den unendlich fein gesponnenen Übergängen in neue Eruptionen des Dramatischen führen. Beschleunigungen, wie sie nach dem „Cantando“ sich in den Diskant-Figurationen kristallisieren, oder auch das so heikle Fugato, gelingen Pletnjow beispielhaft.

Wenn er dann das Ende des Andante aushorcht, zunächst die fallenden Skalen, später die motivische Wiederkehr des „Cantando“, ist ein Augenblick singulärer Kunst erreicht. Diese „Espressivo“-Stelle weitet sich viermal harmonisch verändert nach oben. Das erste Viertel des zweiten Teils der Phrase wird nicht angeschlagen, sondern, als Akkord aus den letzten beiden Achtern des ersten Takts, herübergebunden. Nun pedaliert Pletnjow indessen so raffiniert, daß der oberste Tonwert, das Ais, gleichwohl als Taktanfang nachklingt... Und wenn er am Ende des Fugato-Teils die mächtigen Erschütterungen in



die geisterhafte Ruhe des pianissimo gespielten „Grandioso“ hinüberleitet, herrscht ein Moment von nicht mehr zu überbietender Spannung. Aus solchen Optionen heraus versteht Pletnjow Liszts bedeutendstes Klavierwerk. Mit ähnlichem Engagement nähert er sich dem ersten Mephisto-Walzer, der 15. Ungarischen Rhapsodie, den Wasserspielen der Villa d'Este und dem Trauermarsch des „Penseroso“. Minimale Manierismen (in der Rhapsodie), minimale klangliche Härten (in den Terz/Quart-Gängen der „Jeux d'eau“) vermögen von der Fülle der Empfindungen nicht abzulenken.

Die zweite Platte ist aus einem Mitschnitt aus dem Großen Saal des Moskauer Konservatoriums von 1979 hervorgegangen. Drei Sonaten von Scarlatti, scharf und doch auch wieder gedämpft beleuchtet. Die Terzen-Etüde op. 25 Nr. 6 von Chopin mit spukhafter Agilität. Liszts zweite Paganini-Etüde bis in die diffizilsten Verwebungen hinein erkundet. Und Mozarts c-Moll-Fantasie? Wohl nicht das letzte Wort zur Sache; doch mit leuchtendem Ton in die Proportionen hineingestellt. *Martin Meyer*

## NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

### Orgel



**Die außergewöhnliche Dokumentation einer vergangenen, jetzt akut gefährdeten Orgellandschaft – dennoch mit fragwürdigem Gegenwartsbezug.**

**ORGELLANDSCHAFT SCHLESIE: VON QUEINFORT, STOLTZER, ALTNIKOL, A. MENDELSSOHN, DRISCHNER, LINKE u.a., freie und choralgebundene Werke sowie Improvisationen; Heinz Bernhard Orlinski (Orgel);**

**MD + G 0 1135/36 (2 S 30) Digital**

**Vertrieb:** EMI/ASD

**Aufnahmedatum:** September 1983

**Klangbild:** Die unterschiedliche Akustik von 12 Kirchen und der Klang von 13 mehr oder weniger gut konservierten Instrumenten sind zu erstaunlicher technischer Homogenität zusammengeführt.

**Fertigung:** Ohne technische Mängel.

Die Bemühungen, die zur Produktion dieses Doppelalbums geführt haben, sind den Initiatoren und allen Beteiligten gar nicht hoch genug anzurechnen. Vom Aufspüren des verstreuten Notenmaterials von mehr als 20 in der ehemals preußischen Provinz Schlesien geborenen Komponisten über die Reise in neun Orte, die mühevollen Reparatur- und Intonationsarbeiten bis zu den Aufnahmen und schließlich zur umfangreichen Dokumentation in Wort und (Farb-)Bild ist das eine respektable Reise in die Vergangenheit und Gegenwart geworden. In die Vergangenheit: weil die „Orgellandschaft Schlesien“ sich nahezu ausschließlich auf deutsches musikalisch-kirchliches Leben und deutsche Orgelbaugeschichte bezieht. In die Gegenwart: weil die Reisenden in Polen unterwegs waren und sich das offenkundig, aus den Anmerkungen