

FONO-KRITIK

Jesu, für Trompete und Orgel, BWV 650, HÄNDEL, Suite D-Dur für Trompete und Orgel, ALBINONI, Konzert B-Dur für Trompete und Orgel, KREBS, Zwei Choralvorspiele für Trompete und Orgel, PURCELL, Sonata D-Dur für Trompete und Orgel; Ludwig Güttler (Trompete), Friedrich Kircheis, (Orgel); Capriccio CD 27 1003 (1 S 30) Digital

Klangbild: 1) + 2) ausgewogen, natürlich und räumlich, Trompete günstig profiliert 3) betont räumlich mit natürlichem Nachhall Trompete



mehr in den Raumklang eingebettet, aber ausreichend hervorgehoben.

Fertigung: 1), 2) und 3): Optimal.

Wer in der wachsenden Flut der Trompetenplatten nur mit der ersten Garnitur eines Maurice André, eines Edward H. Tarr, oder einer Carole Dawn Reinhart zufrieden ist, kann getrost nach Platten mit dem neuen Namen Ludwig Güttler greifen; selbst unter Andrés zahlreichen Schülern – Touvron, Soustrot und wie sie alle heißen – spielt keiner brillanter, strahlender und technisch perfekter als Güttler, der in der DDR eine kometenhafte Solistenkarriere hinter sich hat.

Der Freund des Schmetterklangs wird zwar weder auf der Platte mit Barock-Konzerten noch auf der Platte für Trompete und Orgel Neues oder Ungewohntes finden, aber keine von ihnen ist schlechter als die Dutzendware aus der André-Fabrik, und keine von ihnen enthält derart ausgefallenen Bearbeiteten, wie es André – bis zur Absonderlichkeit des Mozartschen Oboenkonzerts – gelegentlich einfällt. Beide Platten glänzen dazu in phantastischer Digital-Technik. Mit den Konzerten aus der Zeit der Wiener Klassik aber setzt Güttler neue Maßstäbe: das schwierige zwaisätzige „Konzert“ (eigentlich nur zwei Suitensätze) des Mozart-Vaters erfordert schon im ersten, dem langsamen Satz einen unerhört sicher intonierenden und mühelos Höhen erreichenden Techniker – und da gab es selbst bei großen Namen doch etliche Mühe und Anstrengung zu hören. Güttler spielt das alles gewissermaßen mit einem Lächeln – da steht jeder Ton und trägt sich ohne Korrektur! Und im zweiten Satz des Werks, den er sehr rasch nimmt, umspielt er statische Melodiebögen mit eigenen Verzerrungen in höchst kurzweiliger Art. Die Platte steigert sich dann mit einem neuentdeckten Doppelkonzert für Trompete und Solovioline eines unbekannten Komponisten, einem der hübschesten und dankbarsten

Stücke dieses Genres, das ich seit langem hörte, farbenreich und fulminant. Es folgt Molters erstes Trompetenkonzert – eine hübsche kleine Delikatesse für den Trompetengourmet –, dem sich als Abschluß der Platte, Haydn in einer Darbietung anschließt, die auch André neidisch werden lassen muß: Güttler steigt mir einer ungeheuren Verve ein und wählt schon im ersten – und später auch im dritten – Satz das raschesten Tempo, das ich je hier hörte, hält diesen hinreißenden Schwung auch mühelos durch, exekutiert dabei alle technischen Vertracktheiten mit fulminanter Grandezza und setzt den langsamen Mittelsatz in bewegendem Kontrast dazwischen, läßt die elegische Kantilene sich in makelloser Klangschönheit aussingen, und das in einem Legato, das auch André nicht besser kann. Ich habe dieses Konzert noch nie mit solcher Inbrunst, Brillanz und Attacke gehört – Güttler hat es sozusagen zu neuem Leben erweckt. Dies also wurde eine Platte, die sich in jeder Hinsicht – in Auffassung, Darstellung, in spieltechnischer Bravour und aufnahmotechnischer Natürlichkeit – einen Stern verdient hat und den skeptischen Kritiker schnell davon überzeugte, daß selbst im Meer der Trompetenplatten noch Herausragendes zu entdecken ist!

Diether Steppuhn

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammermusik



Hommage an Theobald Böhm – den Erfinder der nach ihm benannten Böhmflöte, ein großartiger Flötenvirtuose und -komponist und ein genialisches Allround-Talent.

BÖHM, Kompositionen für Flöte; András Adorján, William Bennet, Ursula Burkhard, Michel Debost, Irena Grafenauer und Aurèle Nicolet (Flöte), Barton Weber (Klavier); Orfeo S 018822 H (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 27. 11. 1981

Klangbild: Präsent, natürlich und für einen Live-Mitschnitt optimal.

Fertigung: Makellos.

Unter allen Jubiläen, die in den letzten Jahren in großer Zahl zu feiern waren, ist eines fast unbemerkt geblieben: der 100. Todestag Theobald Böhms am 25. 11. 1881. Zwar ist den meisten Musikliebhabern der Begriff der „Böhm“-Flöte“ geläufig, doch ist damit nur eine – wenn auch vielleicht die musikgeschichtlich wichtigste – Facette dieses außerordentlichen Mannes erfaßt, der drei Jahre nach Mozarts Tod geboren wurde und dessen Leben den ganzen Umbruch der Musikszene von der Wiener Klassik bis in die Spätromantik umspannte. Böhm war ein genialisches Allround-Talent. Im sorgfältig und geistreich verfaßten Begleittext des vorliegenden Doppelalbums schreibt Gustav Scheck – der Nestor der deutschen Flötisten – voll Bewunderung und Verehrung über ihm: „Der geniale Erfinder der nach ihm benannten Böhm-Flöte, der vortreffliche Goldschmied und

Mechanikus, der Eisenverhüttungsfachmann des bayerischen Königs und Klavierkonstrukteur und schließlich der virtuose Soloflötist der traditionsreichen Münchner Hofkapelle... und reisender Künstler“. Aber auch „ein hochbegabter Komponist von Flötenmusik“, der „neben seiner vielfältigen Arbeit einige Zeit lang Kontrapunkt und Instrumentation studierte, aber im wesentlichen Autodidakt blieb, der kraft seiner hohen Intelligenz und Musikalität von seiner Umwelt lernte“. Interessante Einzelheiten aus seinem Lebenslauf schildert an anderer Stelle des Begleittextes ein Ururenkel Böhms.

Am 27. November 1981 fand nun im Cuvillies-Theater in München ein Gedenkkonzert statt, in dem sechs der bekanntesten und international berühmtesten meist jungen Flötisten dem Jubilar mit seinen eigenen Kompositionen einen klingenden Tribut brachten. Orfeo, die ehrgeizige Münchner Plattenfirma, die gerade in jüngerer Zeit mit großen Plänen von sich reden macht, hat in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk den Mitschnitt dieses Konzerts auf vier Plattenseiten veröffentlicht und damit ein wichtiges Zeitdokument geschaffen.

Vorgetragen wurden sechs klavierbegleitete Flötenstücke, die zwischen 1822 und 1881 entstanden und damit Böhms ganze Schaffenszeit erfassen. Parallel zu den erfolgreichen Erfindungen und Verbesserungen im Flötenbau schrieb Böhm – wie viele der für sich selbst komponierenden Virtuosen jener Zeit (neben den Berühmten wie Paganini und Liszt auch solche, die wie etwa Philipp Drouet mit ihrer Flöte bekannt wurden) – brillante und virtuose Variationswerke über geläufige Opernarien oder Volkslieder, meist in der damals beliebten Form „Introduktion, Thema und Variationen“, die es den Meistern erlaubte, ein Feuerwerk ihrer Hexenkunst abzubrennen. Das Konzert war abwechslungsreich zusammengestellt: Michel Debost spielte zu Beginn als ganz frühes Werk eines dieser kunstvoll brillanten Variationsstücke – über „Nel cor più non mi sento“ von Paisiello op. 4 –; William Bennet schloß sich an mit der Grande Polonaise op. 16, einem ähnlich anspruchsvollen und spieltechnisch vertrackten Feuerwerkchen; danach folgte Ursula Burkhard mit einem sehr getragenen, alles Virtuose vermeidenden Andante pastorale op. 31, das Böhms kompositorische Meisterschaft in der Darstellung empfindsamer Sanglichkeit widerspiegelt; András Adorján spielte dann die Fantaisie sur un air allemand (nämlich: „Du, du liegst mir im Herzen“...) op. 22, erneut eines jener brillanten Virtuosen-Pièces; es folgte Aurèle Nicolet mit einer Fantaisie über einen Trauerwalzer Schuberts op. 21, mit der Böhm in der gewohnten Form (Introduktion, Thema und Variationen) auf einem Gang durch ungewohnte Tonarten die Spielbarkeit praktisch aller 24 Tonarten aufzuzeigen sucht; und Irena Grafenauer beschloß das Konzert mit der in Böhms Todesjahr entstandenen Elegie in As-Dur op. 47, einem der ergreifendsten Klagesänge, die wohl jemals für die Flöte geschrieben wurden – allein dieses Stücke verleiht der Aufnahme hohen Wert. Unterbrochen wird diese Abfolge durch drei Duette für Flöte und Altflöte ohne Klavierbegleitung (Nr. 66–68), hier in diesen beiden Instrumenten jeweils dreifach besetzt – es handelt sich um kurze Bearbeitungen zweier Stücke von C. M. v. Weber und eines Duettinos von G. Rossini. Der Beifall eines beglückten und dankbaren Publikums war so groß, daß die sechs Flötisten noch einen Allegrosatz eines Boismortier-Konzerts zuga-

ben, der ebenfalls mit aufgezeichnet wurde. Über die sechs bekannten Solisten Lobendes zu sagen, hieße Eulen nach Athen tragen – hörbar animiert und von der Spannung des Ereignisses getragen, zeigen sie sich in höchster Meisterschaft. Barton Weber, seit langem Hauspianist des Sinfonieorchesters des Bayerischen Rundfunks und der Münchner Philharmoniker, ist ihnen ein brillanter und einfühlsamer Partner. Die Digitaltechnik bringt das Live-Klangbild des Konzerts in voller Natürlichkeit über die Lautsprecher und nicht einmal ein paar Huster aus dem Publikum trüben den Genuß. Die Spielzeit der vier Plattenseiten ist leider etwas spärlich geraten: mit knapp 65 Minuten Gesamtdauer enthält jede Seite durchschnittlich nur 21 Minuten Musik und Beifall – hat das Konzert wirklich nicht länger gedauert? Aber auch so ist das Doppelalbum mit seiner brillanten Interpretation seltener und wertvoller Kompositionen des berühmten und wichtigen Flötenmeisters – im doppelten Sinn –, mit seiner lebensechten Realisation und der textlich (dreisprachig) vorzüglichen Aufbereitung eine mehr als willkommene Bereicherung des Repertoires und allen Flötenfreunden wärmstens zu empfehlen.

Dieter Steppuhn



Auftakt der „Späten“ vom Alban Berg Quartett.

BEETHOVEN, Streichquartett Es-Dur op. 127 und F-Dur op. 135; Alban Berg Quartett; EMI 1 C 067-43 272 (1 S 30)

Klangbild: Natürlich.

Fertigung: Ohne Mängel.

Nach ihrem Erfolg mit dem op. 18 konnte man die Einspielung der späten Streichquartette Beethovens vom Alban Berg Quartett mit Spannung erwarten. Ich gestehe, daß meine Erwartungen nicht voll erfüllt worden sind. Gewiß, die vier Instrumente klingen wieder sehr homogen, das Spiel ist bis ins Detail subtil und geschliffen, aber im zweiten Satz, der nun einmal den Kern des op. 127 darstellt, dominiert die erste Geige doch sehr, wenngleich lange nicht so aufdringlich wie beim Amadeus-Quartett. Die anderen Instrumente werden dadurch zu sehr zur Begleitung degradiert. Man höre sich im Vergleich dazu einmal die Aufnahme vom Quartetto Italiano an, bei denen die Struktur der Variationen viel deutlicher wird, auch wenn sie

nicht entfernt so „schön“ spielen. Das op. 135 gehört zu meinen Favoriten, seit ich es von den Juilliards (auf ihrer ersten Einspielung) gehört habe. Dieses Format haben die Bergs nicht erreicht, wie auch kein anderes Quartett seither. Aber: es ist noch zu früh für ein Urteil. Warten wir also die anderen drei „Späten“ ab.

Manfred Kahlweit



Zwiespältige Dvořák-Eindrücke.

DVOŘÁK, Streichquartett F-Dur op. 96 und Streichquartett a-Moll op. 16; Varsovia-Quartett; RCA RL 30847 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent, transparent, weitgehend originalgetreue Klangfarbenwiedergabe.

Fertigung: Ohne Mängel.

Zwei Quartetteinspielungen – ein zwiespältiger Eindruck. Dvořáks „Amerikanisches Quartett“ wird zu viel gespielt, als daß sich nicht Interpretationsvergleiche in Mengen aufdrängen würden. Das frühe a-Moll-Streichquartett op. 16 (nicht zu verwechseln mit dem im selben Jahr entstandenen op. 12) hat es da bedeutend leichter, zumal es gegenwärtig auch in keiner Plattenaufnahme vorliegt.

Die Einspielung des Varsovia-Quartetts von Dvořáks F-Dur-Quartett op. 96 nimmt man mit – im wahrsten Sinn des Wortes – geteilten Gefühlen vom Plattenteller. In den beiden Mittelsätzen hatte man den Eindruck, echten Dvořák gehört zu haben, in den Ecksätzen dagegen keineswegs, denn dort scheinen es die Warschauer Musiker auf Geschwindigkeitsrekorde abgesehen zu haben, obwohl der Komponist wohlweislich mit den Satzbezeichnungen „Allegro ma non troppo“ und „Vivace ma non troppo“ Tempobegrenzungen festgelegt hat. Doch das Varsovia-Quartett ist erstens kein tschechisches Ensemble, zweitens stark auf Neue Musik spezialisiert und drittens – was wohl damit zusammenhängt – auf Virtuosität geeicht. So wird – zumindest in den Rahmensätzen – aus dem „amerikanischen Quartett“, das im Grund ja doch ein böhmisches Quartett ist, ein Virtuosenstück (wenn man so will: in amerikanischem Tempo). Daß dabei so Manches kaum oder gar nicht mehr zu hören ist, versteht sich bei diesem streicherischem Parforceritt von selbst.

So gut getroffen wie dagegen das schön „ausgesungene“ Largo und das „Molto vivace“ (das sogar eher ohne „Molto“ genommen wird) sind, wirkt auch das op. 16. Hier wird beim Kopfsatz wie beim Finale jeweils das „Allegro ma non troppo“ beim Wort genommen. Das „Andante cantabile“ wird wirklich zu einem Streicher-gang und auch das „Allegro scherzando“ findet eine genau seiner Bezeichnung entsprechende Wiedergabe.

Karl Ludwig Nicol



Meisterhaftes Gruppenporträt instrumentaler Möglichkeiten: köstlich Arrangiertes und Komponiertes.

PEZEL, Intrada, PRAETORIUS, Französische Tänze, INGEGNERI, Omnes amici mei, DURANTE, Postludium, PETRI, Sinfonia, TELEMANN, Concerto a 4, MAJOWSKI, 5 Miniaturen, DAETWYLER, Quatuor, GÜNES, Türkischer Tanz, MONTI, Czardas; Slo-

kar Posaunenquartett, Branimir Slokar, Pia Bucher, Marc Reift, Ernst Meyer; Slokar Posaunenquartett SPQ 41 (1 S 30) Postfach 221, CH-8126 Zumikon

Aufnahmedatum: ohne Angabe.

Klangbild: Ausgewogen, plastisch, klar, dynamisch.

Fertigung: Nicht ganz knisterfrei, auf der B-Seite (leider) auch einige Knacker.

Diese Eigenproduktion im Eigenverlag bietet so ziemlich alles, was Posaunenkenner und Posaunenfreunde wunschlos glücklich macht oder mit hehren Bläseridealen konfrontiert. Alle Ingredienzien künstlerischer Partnerschaft und Meisterschaft sind wohlproportioniert in die Rille gebannt worden: Virtuosität, Ensemblegeist, bläserische Eleganz und Geschmeidigkeit, Klangschönheit, Ausdrucksreichtum und – als allzuoft vernachlässigtes Interpretations-Parameter – gelöste Heiterkeit, ja, Humor. Die Taschen-Illustration unterstützt mit einigen Fotos dieses Charakterbild des Slokar-Quartetts. Schnappschüsse einer jungen Musikantengruppe, die mit Recht über ihr Können fröhlich sein darf.

Dies alles überträgt sich auf den Zuhörer und erfüllt selbst hochgestochene Erwartungen, soweit es sich um das Klanggeschehen handelt. Da aber die Schallplatte buchstäblich „zwei Seiten“ hat, gerät auf dieser Visitenkarte instrumentalen Könnens alles Informativ und Quellenmäßige über die originalen Werkvorlagen aus dem Blick. Zwar wird die barocke A-Seite mit engmensurierten Posaunen (Kopien nach Anton Dreiwelweck, Nürnberg 1595) in einem stilistisch integren, warm timbrierten „Vokalklang“ gestaltet, meist im akkordisch-homophonen Satzgefüge choralartiger Turmbläser-Musiken mit verblüffenden Echo-Wirkungen (Dynamik!). Ein Telemann-Concerto hingegen wagt sich als Posaunenquartett-Transkription an eine original für hurtige Streicherfiguren, Flöten oder Oboen – Angaben fehlen – konzipierte Allegro-Beweglichkeit heran und siegt dabei auf der ganzen, spielerisch-fröhlichen Linie. Das ist wirklich ein ohrenvergnügendes Tafelkonfekt, nur darf man nicht nach der Herkunft, nach Satzbezeichnungen und den üblichen Titelkorrekturen fragen. So etwas wird hier verschwiegen, ist Nebensache.

Ähnliches gilt für die moderne B-Seite (mit Yamaha-Instrumenten), wo sich u. a. Majewskis Miniaturen-Heiterkeiten bis zur umwerfend witzig-spritzigen Darbietung des berühmten Czardas von Monti (man höre: 4 Posaunen!) steigern. Prachtvoll, farbenreich, quicklebendig, schön. Da kommt es dann kaum noch darauf an, WAS gespielt wird. Hier ist das WIE entscheidend. Punktum.

Gerhard Pätzig



Haydn sachlich und doch sensibel.

HAYDN, Streichquartette D-Dur op. 20 Nr. 4 Hob. III: 34 und f-Moll op. 20 Nr. 5 Hob. III: 35 Tokyo String Quartet; DG 2531 380 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1978

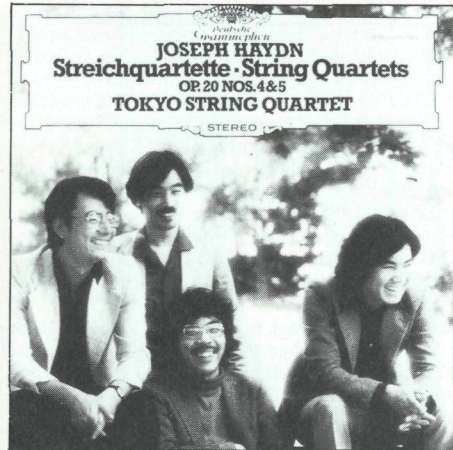
Klangbild: Ausgewogen, durchsichtig, von klarer Räumlichkeit.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Aeolian-Quartett (Deca 6.35322)

FONO-KRITIK

Daß diese Aufnahme nicht ganz topaktuell ist, verrät allenfalls die Tatsache, daß der sonst bei der DG schon zum Statussymbol gehörende Hinweis auf digitale Aufnahmetechnik fehlt. Ansonsten ist das Produktionsjahr 1982 angegeben – erst die firmeneigenen „Klassik-Akzente“ verraten das Aufnahmejahr: 1978. Anzuhören ist das der Aufnahme kaum, das Klangbild ist betont durchsichtig. Das kommt der Musizierweise des Tokyo String Quartets denn auch sehr entgegen. Die vier japanischen Musiker erweisen sich hier als unbe-



stechliche Anwälte des „Klassikers“ Haydn. Auch ein Hinweis wie „alla zingarese“ wird da nicht als Rechtfertigung für pseudo-folkloristische Deftigkeit genommen, alles bleibt durchsichtig, strukturbetont. Doch schon der klug melodisch gegliederte Beginn des D-Dur-Quartetts macht deutlich, wie ernsthaft hier musiziert wird, wie geschickt die rhythmische Grundstruktur als elementarer Baustein vorgestellt wird, ohne daß dies zur melodischen Fesselung führen würde.

Sensibel tönt der Variationensatz, genau und eher etwas distanziert als forciert um Kontraste bemüht. Dennoch ist hier wie in allen anderen Sätzen keine übertriebene Kühle zu spüren: Transparenz und Nervigkeit müssen sich nicht ausschließen. Und wie durchsichtig das Tokyo String Quartet die Fuga a due Soggetti des f-Moll-Quartetts gestaltet, das ist schon beispielhaft (und wird etwa vom Aeolian-Quartett doch nicht ganz erreicht). Sollte damals ein Zyklus aller sechs „Sonnenquartette“ geplant gewesen sein (mittlerweile hat das Tokyo String Quartet ja die Plattenfirma gewechselt), so dürfte uns etwas entgangen sein.

Rainer Wagner

★ Sehr sorgfältige Schubert-Interpretation mit unverständlichen Rücksichten auf die Platteneinteilung.

SCHUBERT, Trios für Klavier, Violine und Violoncello B-Dur op. 99, Es-Dur op. 100, Sonatensatz B-Dur, Notturmo Es-Dur op. 148; Odeon-Trio: Kurt Guntner (Violine), Angelika May (Violoncello), Leonard Hokanson (Klavier); RCA RL 30843 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1980
Klangbild: Recht trocken, sehr transparent, in allen Lagen klar.
Fertigung: Einwandfrei.

Den Klaviertrios Schuberts, sicher ein Höhepunkt der Gattung überhaupt, mangelt es nicht gerade an Einspielungen. Sie bedürfen aber mit ihren zum Teil bahnbrechenden Klangflächen und reichen Nuancen um so mehr eines lang aufeinander eingestellten und eingespielten Ensembles, weniger der Zusammenstellung starker individueller Solisten. Das Odeon-Trio bietet insofern gute Voraussetzungen und erfüllt diese Erwartungen. Geboten wird hier ein extrem durchsichtiges kammermusikalisches Musizieren mit großem Einfühlungsvermögen in die unterschiedlichen Haltungen von Schuberts Stücken. Im ersten Satz des op. 99 ist etwa das Pianissimo als dynamischer Richtwert stets spürbar. Das Tempo zieht zum Schluß etwas an, wodurch manche Akzente nicht sehr deutlich hervortreten, im zweiten Satz ist es aber doch fließend gewählt und läßt sowohl größere Bögen entstehen, als auch jede Einzelheit erkennen. Beim zweiten Satz steigern sich die Interpreten in eine solche Versenkung, daß die zumindest befremdlichen Akzente in der Mitte des Satzes nicht jene grell aufblitzenden Kontraste abgeben, als die sie angelegt sind. Hier wie im Hauptsatz sind sämtliche Wiederholungen ausgelassen, während das kurze Scherzo in der üblichen Form belassen wurde. Gewahrt man den enormen Platz auf dieser Seite (etwa ein knappes Drittel), so wird diese Kürzungsmaßnahme völlig unverständlich, denn gerade der Andante-Satz ist in seinen Proportionen dadurch recht verschoben, was bei einer solch sorgfältigen Einspielung nicht notwendig gewesen wäre. Ein Glanzstück ist dann das Finale mit einer federnden Leichtigkeit auch in den äußerst zurückgenommenen Partien (dreifaches Piano). Dies bestechende Vermögen, in äußerst leisen, scheinbar auf der Stelle tretenden Teilen dennoch ständig Spannung zu bewahren, zeichnet auch die Einspielung des Notturmo aus. In die Sammlung wurde auch der erst 1922 entdeckte Sonatensatz des frühen Schubert aufgenommen, ein „Experimentstück“ mit sehr schönen thematischen Gedanken, das das Bild von Schuberts Schaffen für diese Besetzung gut ergänzt. Das Es-Dur-Trio wird auch in dieser Aufnahme deutlich kraftvoller mit wesentlich erweiterten dynamischen Spannungen. Wie gut die Einspielung vorbereitet wurde, scheint mir gerade der ungeheuerliche zweite Satz zu belegen. Das Odeon-Trio führt hier keinen gedämpften Trauermarsch vor, sondern eine mit harten Staccati spitz gemeißelte Expressivität, deren Schmerz fast in Kälte umzuschlagen droht und die Legato-Abschnitte als unüberbrückbare Gegensätze erscheinen läßt. Um so bemerkenswerter ist, wie gut die Interpreten im dritten Satz wieder zu einem moderaten Ton zurückfinden und im letzten Satz gar zu Virtuosität. Hier beim zweiten Trio finden sich nun keinerlei Beanstandungen mehr.

Andreas Jaschinski

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke

○ Weissenberg-Kraftwerk mit Betriebsstörungen.

BACH, Goldberg-Variationen BWV 988; Ale-

xis Weissenberg (Klavier); EMI 1 C 157-73091/92 T (2 S 30) Digital
Klangbild: Konzertmäßiger, „moderner“ Klavierklang, sehr präsent, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Weissenberg (EMI 2 C 165-11644/45) – Gould (CBS 72261) – Kempff (DG 138455) – Varsano (CBS 79231)

Fast gleichzeitig mit Glenn Goulds zweiter Einspielung der Goldberg-Variationen, gibt die EMI Gelegenheit, sich mit einer weiteren Zweitaufnahme des bedeutenden, in jeder Hinsicht anspruchsvollen Zyklus zu beschäftigen. Die Ausgangssituationen sind jedoch verschieden: Während Gould die Variationen ohne Wiederholungen spielt, respektiert Weissenberg die entsprechenden Vortragsanweisungen, wodurch seine Einspielung rein zeitlich an „Totalität“ gewinnt. Ich möchte die einzelnen Maßnahmen an dieser Stelle gar nicht werten, denn fraglos muß der Ausführende den aufführungspsychologischen Bedingungen gehorchend zu einer Haltung kommen, die dem Material und seinem Vortragsgestus angemessen ist (und wirkt).

Alexis Weissenbergs ältere EMI-Einspielungen der Partien, der Duette und der Goldberg-Variationen von Bach gaben Aufschluß über ein herausfordernd a-historisches, pianistisch bewunderungswürdig geordnetes Engagement. Gould-ähnliche Zeitmaße in den schnellen Va-



riationen des Goldberg-Zyklus' vermochte der gebürtige Bulgare stetig und durchsichtig zu halten. Der unsentimentale, gelegentlich kompromißlos harte Zugriff ließ auf ein „modernes“, perkussives Verständnis des Klavierspiels schließen, ohne daß manch melancholischer Zug in der langen Kette der thematischen Abwandlungen unterdrückt worden wäre. Mit eigenmächtigen Auszierungen ging Weissenberg sparsam um. Ich erinnere mich jedoch an eine knappe und äußerst fruchtbare in der Wiederholung der ersten Variation, die der elementaren Vorwärtsbewegung des Stoffes eine zusätzliche Schubwirkung sicherte.

Die digitale Neuaufnahme zeigt ein abgewandeltes interpretatorisches Profil. Im Bestreben, noch virtuoser, noch konsequenter durch diesen Kosmos kompositorischer Vielfalt zu streben, hat Weissenberg die Vorwärtsbewegung verschärft. Selbst die Ruhepunkte strahlen Nervosität aus, verraten so etwas wie gestalterische Obdachlosigkeit. In den quickenden Passagen vermisste ich nun die regulierende Hand. Vieles

bleibt hingefetzt, klanglich eingedickt. Man mag spüren, daß es Weissenberg gewissermaßen um höhere Schmucklosigkeit geht. Aber sie dürfte nicht mit Unkontrolliertheit erkaufte sein, die sich vor allen in permanenten Tempoverschärfungen innerhalb eines Variationssegments niederschlägt. Eine gewisse Verspannung im physischen Bereich dürfte dabei mit ausschlaggebend sein. Viele seiner Kollegen vermögen sich zumindest im Studio zu zügeln. Diese Goldberg-Variationen vermitteln jedoch das gleiche „Bild“, wie Weissenbergs jüngere Konzertdarstellungen. Es rattert, scheppert und peitscht namentlich in den Engführungen der schikanös gesetzten Variationen, in denen der Pianist daran erinnert wird, daß Bach von den Möglichkeiten eines zweimanualigen Instruments ausgegangen ist. In diesen Phasen riskiert Weissenberg denkwürdige Denaturierungen des Flügelklangs. So reizvoll diese Auslegung fürs erste auch sein mag, ich messe der Ersteinspielung größere Bedeutung bei.

Peter Cossé

★ Haydn aus sich selbst heraus.

HAYDN, Klaviersonaten Nr. 56, 58, 59, 60, 61, 62; Glenn Gould (Klavier); CBS D2 36974 (2 S 30) Digital
Klangbild: Räumlich, offen, präsent, von weiter Dynamik.
Fertigung: Manchmal Vorechos.

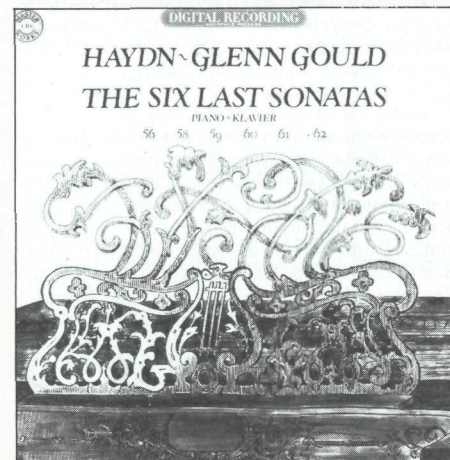
★ Goulds Vermächtnis.

BACH, Goldberg-Variationen BWV 988; Glenn Gould (Klavier); CBS D 37779 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 27. Mai 1981
Klangbild: Deutlich, präsent, rund, von weiter Dynamik.
Fertigung: Gelegentliche Vorechos.

Zu den letzten Unternehmungen, die Glenn Gould noch zum Ende bringen konnte, gehört einerseits eine Einspielung von sechs – späten – Haydn-Sonaten; andererseits die Zweitfassung von Bachs „Goldberg“-Variationen. Dieser Abschluß mit Bach hat nun testamentarische Würde erhalten. Als ob sein ganzes Leben als Künstler – und welcher andere hätte so innig das Leben mit der Kunst identifiziert –, als ob diese erstaunliche, faszinierende und anrührende Biographie schließlich nur eingelassen gewesen wäre zwischen ein Thema, dessen Variationen und die Wiederholung des Themas, kehrte Gould doch zurück zu dem Werk, mit dem er begonnen hatte und welches genau die Struktur für das Leben gab. Thema, Variationen, Thema. Die Photographie des Umschlags zeigt, erschreckend deutlich, einen Kranken. Auf der hinteren Seite ist Goulds Flügel abgebildet, der Stuhl davor. Aber der Mann, der ihn zum Klingen brachte, fehlt. Auch wenn es bloß Zufall gewesen sein sollte – die Koinzidenz ruft andere Gedanken hervor.

Es war derselbe und doch ein anderer Bach, den Gould nun nochmals in die Darstellung zwang. Ungebrochen ist die manuelle Brillanz, das Parlando in den gleißend raschen Sätzen, in den langsameren der Pendelschlag zwischen Legato und Détaché, zwischen den Farbtupfern und der grundierenden Tönung. Die Tempi sind ein

wenig langsamer geworden. Das Thema ist so behutsam angeschlagen, daß die nächtliche Verführung des Werks schon hier beginnen könnte, wäre sie nicht schließlich doch nur Anekdote. Und dann eben die polyphone Beschleunigung, wo Nummer auf Nummer die Grenzen des kompositorisch Möglichen vorangetrieben werden. Die Kanons, in der Sekunde, in der Terze, der Quarte und bis zur None. Die Gebärden, die allein die linke Hand gesprächsweise vollzieht, dazwischen die Triller, die Vorschläge. So wird der erste Teil des Quintenkanons ruhig, fast



urban behandelt. Erst in der Wiederholung gewinnt das Staccato der Linken an Intensität, und die Töne geraten plötzlich in die Isolation. Der zweite Teil wird nicht wiederholt – dem Hörer bleibt so überlassen, das Geschehen um jene prozeßhaft verstandenen Vorgaben zu erweitern, die der Künstler nur einmal vorführt. Das langsamere Zeitmaß, welches die einzelnen Variationen freilich in eine einzige Wölbung bringt, läßt eine Stille des Nachdenkens, des Abwägens entstehen, die früher und so nicht da war. Der erste Teil des Septimenkanons kommt Forte; die Wiederholung entführt die Melodie ins Mezzopiano, neue Konstellationen leuchten auf, die alten sind immer noch gegenwärtig. Mit großer Rhetorik die französische Ouvertüre, durchgehend leise, in einem distanzierenden Piano, das geheimnisvolle Andante der 25. Variation.

Hier, in diesem Stück, das schon die alte Aufnahme musikalisch ohne Rest auszuschöpfen schien, werden jetzt die Klangwirkungen mit zeitübergreifendem Atem belebt. Die barocke Chromatik wird so sehr in Reibung gebracht, daß sie die Epoche zu überspringen droht und die Zeit aufhebt, die sie, nun nicht mehr Entwicklungsgeschichte, von Wagners „Tristan“ trennt. So hätte sich nochmals eine Konjunktur in Goulds künstlerischer Biographie überraschend erfüllt. Die zweite Behandlung des Themas aber zählt wohl zum Schönsten, was dem Klavier abzuhorchen ist.

Solche Stoff-Verwandlung äußert sich auch in den langsamen, unvermutet tiefen und lastenden Sätzen der Haydn-Sonaten. Gould mag hier, durchaus zwanglos, gelungen sein, wovon andere Haydn-Interpreten nur die Ahnung des Willens haben: Haydn aus sich selbst heraus, ohne die Fluchtpunkte von Mozart und Beethoven, zu verstehen. Es gibt innerhalb des Doppelalbums, das die Sonaten Nummer 56, 58, 59, 60, 61 und 62 präsentiert, Momente, wo der Fluß stockt. In dem variationenmäßig aufgefächerten Andante

der Sonate Nr. 56, das zur Choreographie der Anschlagnuancen wird, im Adagio der Es-Dur-Sonate Nr. 62, wo Gould den ganzen artikulatorischen Zirkelschlag vorführt, bis in die Einwüfe und Pausen.

Die schnellen Sätze aber haben eine leuchtende Spur, sie sind scharfzüngig, beredt, ins Konzertante gesteigert, im Forte voll, präsent, als ob ein Streichtrio die stimmlichen Geflechte übernommen hätte. Die Zweistimmigkeit der C-Dur Sonate Nr. 60 gewinnt magische Gegenwärtigkeit, das Relief der Klänge wird um immer neue Linien erweitert, die Emphase kommt, wie Gould selbst einmal formulierte – und damit zugleich die eigene Leistung spektral überblickte – „aus der inneren Bewegung der Musik“.

Martin Meyer

★ Porträt eines musikalischen Aussteigers.

OMAGGIO A CARLO VIDUSSO: LISZT, Klavierkonzert Nr. 1 Es-Dur; Paganini-Etuden, Waldesrauschen, Gnomenspiele, Ab irato, 3 Konzert-Etuden, GRANADOS, Goyescas (Nr. 1-4), ALBENIZ, Iberia (Auszüge), MILHAUD, Les saudades du Brazil; WEBER, Aufforderung zum Tanz; Carlo Vidusso (Klavier); Orchestra Sinfonia di Torino della Radiotelevisione Italiana, Mario Rossi; Fonit Cetra LAR 24 (3 M 30) zu beziehen u. a. über: OPUS E, 75 Karlsruhe, Kriegstraße 161
Aufnahmedatum: 1950/51
Klangbild: Den Aufnahmedaten entsprechend antiquiert.
Fertigung: Bandrauschen, gelegentlich unruhige Oberfläche, insgesamt jedoch akzeptabel.

Die vorliegende „Fonit Cetra“-Kassette mag außerhalb Italiens die Frage provozieren: Wer ist Carlo Vidusso? Die Antwort müßte ausführlicher ausfallen, als es an dieser Stelle möglich ist. Hier nur wenige Notizen: Vidusso war der Lehrer Maurizio Pollinis. Künstlerisch eine höchst eigenwillige Natur, ließ er sich nur ausnahmsweise von den Mechanismen des öffentlichen Konzertlebens einfangen. Ein Pianist mit Vorbehalten, mit Skrupeln und mit stilistischen Unberechenbarkeiten. Die Werke des virtuos Genres (Liszt: Paganini-Etuden, Ab irato etc.) nahm er buchstäblich auseinander und setzte sie – darin Glenn Gould nicht allzu fern – nach eigenen Detail-Plänen wieder zusammen. Überschwengliche Rubati, eine Vorliebe für endlos hinausgezögerte schwere Takteile und konstruktivistische Nüchternheit stehen eng nebeneinander. So auch überraschende Klangverbindungen neben zerzausten Überleitungen, von denen sein Schüler Pollini gottlob nichts mitbekommen hat. Webers „Aufforderung zum Tanz“ spielt Vidusso in der verfremdenden Fassung von Carl Tausig. Durch mannigfaltige harmonische Anreicherungen und motivische Zusätze schmeckt das Stück nach einem auf Busoni und Respighi angereicherten Cocktail. Dieser Teil und manches andere sichern der Edition das Prädikat genialer Eigenmächtigkeit. Peter Cossé

★ Katsaris weiterhin auf der Höhe ausgefallener Literatur.

LISZT, Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, SCHUMANN, Exercises-Etuden in