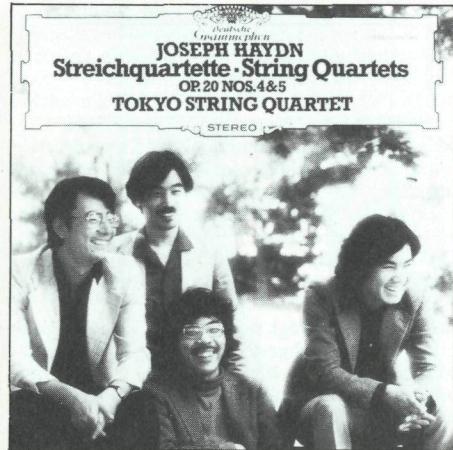


FONO-KRITIK

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 Partiten, 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.

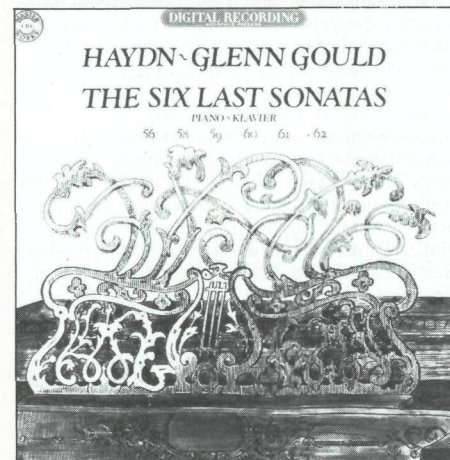
★ Goulds Vermächtnis.

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-Etüden, Waldesrauschen, Gnomenreigen, Ab irato, 3 Konzert-Etüden, 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-Etüden, 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-Etüden in

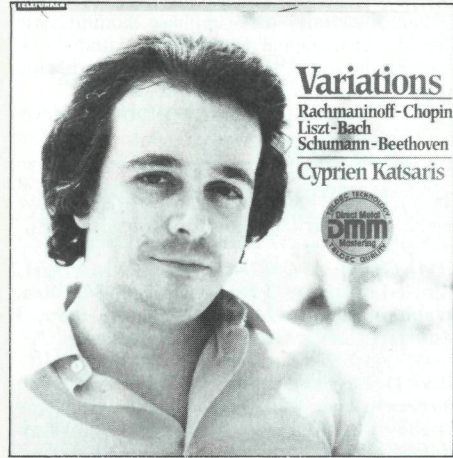
FONO-KRITIK

Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven, RACHMANINOFF, Chopin-Variationen op. 22; Cyprien Katsaris (Klavier); Telefunken 6.42787 AZ (1 S 30) Digital

Klangbild: Voller, in allen Lagen gut konturierter Klavierklang, räumlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Liszt: Brendel (Philips 9500286) – Farago-Szeléyi (Kaskade 30076) – Schumann: Badura-Skoda (Schwann 1025) – Friedman (FSM 0557) – Rachmaninoff: Bauer



Variations

Rachmaninoff-Chopin
Liszt-Bach
Schumann-Beethoven

Cyprien Katsaris



(RBM 3046) – Laredo (CBS 79700) – Genuit (EMI 1 C 063-761) – Thiollier (RCA RL 37294 HD) – Ponti (Vox SVBX 5488)

Der Versuchung, ein Konzert- oder Schallplattenprogramm unter das Motto „Variation“ zu stellen, sind Pianisten schon häufig erlegen. Beweggründe zu dieser Art der Werkgruppierung liegen auf der Hand: die Literatur läßt zahlreiche dramaturgische Finessen zu, da sich die Autoren sowohl auf eigene Materialien, als auch auf fremde beziehen, wodurch sich historische Verbindungen über weite Zeiträume hinweg verfolgen lassen. Im Bereich der Klaviervariation gibt es zudem noch eine Reihe von Arbeiten, die weitgehend unbeachtet geblieben oder erst in letzter Zeit durch verlegerische Initiative zugänglich gemacht worden sind. Dadurch erhöht sich automatisch der sogenannte „Repertoirewert“ einer Platte, was von einem engeren Kundenkreis innerhalb der Klavierenthusiasten in der Regel auch honoriert wird.

Der französische Pianist Cyprien Katsaris bestärkt den Hörer nun ein weiteres Mal (Platten mit Kompositionen von Liszt, Beethoven/Liszt, Gottschalk, Schumann/Liszt u. a. gingen voraus) in der Überzeugung, daß selbst auf dem Sektor des Schumannschen Klavierschaffens noch außergewöhnliche Entdeckungen zu machen sind. Zwar ist Katsaris nicht der erste Interpret, der die entstehungsgeschichtlich verwirrenden „Exercices“ eingespielt hat, aber seine Aufnahme verschafft doch zum ersten Mal gründlich Einblick in die Macht und in die klangzauberischen Details des Werkes. Badura-Skoda beispielsweise ist ihm mit seiner Schwann-Platte zuvorgekommen, aber „der Vergleich macht sicher“ – um ein Werbewort zu gebrauchen. Die bei Henle erschienenen Variationen über das Allegretto-Thema aus der „Siebenten“ von Beethoven bleiben in einer bemerkenswerten Wiedergabe tonlos. Erst wenn ein Pianist die mannigfaltigen Zitate und spieltechnischen Vor-

griffe – etwa auf das Gedankengut der Symphonischen Etüden op. 13 – in den variationspezifischen Bewegungsablauf einzubinden versteht, kommt die Mehrstimmigkeit dieses Frühwerks zum Vorschein.

Partikel aus der „Sechsten“ und aus der „Neunten“ von Beethoven fördern auf geistvolle Weise assoziative Mitarbeit. Katsaris gelingt es sogar in der zweiten Variation (Takt 11) eine Verbindung zum a-Moll-Albumblatt „Für Elise“ herzustellen, eine motivische Eselsbrücke, von der Schumann womöglich überrascht gewesen sein dürfte. Ich füge diese Bemerkung deshalb an, weil Katsaris die betreffende Phrase im Konzertsaal noch deutlicher zur „Elise“ hin formuliert als auf der vorliegenden Platteneinspielung.

Katsaris ist der Mann, der alle Fähigkeiten zu brillanter motivischer Aufhellung besitzt. Dies kommt nicht nur dem Schumann-Stück, sondern den vertrackt gesetzten, gelegentlich langatmigen Chopin-Variationen op. 22 von Rachmaninoff zugute. Dieses fast halbstündige Opus läßt sich nur mit unbeirrbar treffsicheren, biegsamen Fingern und mit straffem gestalterischem Gestus bewältigen. Katsaris geht in dynamischer Hinsicht differenzierter vor als Thiollier und Ruth Laredo. Mit den technisch schwierigen Variationen wird er mühelos fertig, während die beiden genannten Konkurrenten „Wirkung“ zeigen. Zusammen mit der Genuit-Aufnahme stuft ich diese Telefunken-Variante als derzeit attraktivste Version dieser wortreichen Chopin-Verbeugung ein.

Bei Liszts Variationen über „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ imponiert Katsaris durch genaue Definition der atmosphärischen Felder, durch die Rasanzen der Oktaven und durch bedachte, ja scheue „Sprachgebung“ im Meditativem. Gedanklich der Brendelschen Einspielung ebenbürtig, vermag Katsaris zusätzlich das konzertante Anliegen des Komponisten ins Licht zu rücken.

Peter Cossé

Ein zweites Porträt von Maria Judina.

MARIA JUDINA – PORTRÄT EINER LEGENDÄREN PIANISTIN: Werke von Beethoven, Brahms, Schubert, Mozart, Schostakowitsch (2. Sonate) und Strawinsky (Konzert für Klavier und Bläser); Maria Judina (Klavier); Melodia Eurodisc 301982-445 (4 M 30)

Aufnahmedatum: 1948–1962

Klangbild: Den Aufnahmedaten entsprechend gut.

Fertigung: Ohne Mängel.

Die zweite von Eurodisc betreute Kassette mit Aufnahmen der russischen Pianistin Maria Judina öffnet wiederum den Zugang zu Interpretationen, die, bedeutend und höchst eindringlich, zugleich auch schwer einzuordnen sind. Das musikalische Temperament von Maria Judina, so läßt sich nun überblickend zusammenfassen, trifft kongenial auf Beethoven. Hier vermag sie analytische Zuversicht und melodische Verletzlichkeit, rhythmisches Denken und vielstimmige Sprachsphäre in einem Maß zu spiegeln, die Abhängigkeit vom Instrument vergessen lassen.

Darüberhinaus entwickelt sich die Aura dieses Klavierspiels, indem zunächst die abstrakten, im Vorstudium der instrumentalen Umsetzung sich befindenden Sachverhalte erleuchtet werden. Das hatte, bezogen auf Beethovens-Gesamt-

werk, erstmals und unüberbietbar Arthur Schnabel vorgeführt. Die Lineaturen, die von Schnabel zu Gulda und Gould ausgezogen werden können, müßten nun auch mit Maria Judinas Beethoven in Verbindung gebracht werden.

Ihr ist, jedenfalls gibt das die Schallplatte preis, kein runder, voller Klavierklang eigen. Vieles, was andere – Rubinstein, Michelangeli, Gilels – noch innerhalb der Anschlagkultur vollbringen, äußert sich bei ihr im Bereich der Dynamik; einer Dynamik, die aus extremen Differenzie-



Maria Judina

Portrait
einer legendären
Pianistin



rungsvermögen lebt und dadurch die Unterscheidungen der Artikulation vornimmt. Dem hellen, leichtgewogenen Diskant antwortet ein angrißföhrer, manchmal verzehrend intensiver Baß, der gelegentlich herkömmliche Ideale von Klavierästhetik auf merkwürdig unpolemische Weise in Frage stellt.

Man kann das, in epischen Dimensionen, am Beispiel von Beethovens „Diabelli“-Variationen nachvollziehen, an jenem späten, ins Monumentale gesteigerten Mikrokosmos von Einfällen, Ideen, Verwandlungen. Seit Gulda – und das heißt ja: schon vor Gulda, nämlich 1961 – hat kein Pianist mehr das Walzerthema so gestochen-aggressiv den 33 Variationen vorangestellt wie Maria Judina. Das im ganzen betrachtet schnelle, entschiedene Zeitmaß rückt den zyklischen Charakter ins Licht, ohne daß die einzelnen Kristallisationen dabei mit der Glasur von Flüchtigkeit überzogen würden, die manche neueren Versionen zum bloßen Pauschalerlebnis macht.

Auffallend ist ein beinahe der Orgel abgehörtes Klangempfinden, welches im Aufriß der polyphonen Architektur auch Verschwiegene, Nebenstimmen, akkordische Begleitfiguren und die Wucht der toccataartigen Sequenzen räumlich ausfaltet. Schon die Tempo-Bezeichnungen geben zu verstehen, in welchem Maß hier der Bauplan von seiner zeitlichen Verwirklichung getragen wird. Ein leichtes Drängen von der 16. in die 17. Variation, eine Festigkeit, die nicht bei den Satzenden verweilt, die knappe Gestik, welche die langsamen Partien dialektisch zwischen motorische Schübe einspannt – alles kommt auf die Totalisierung der Einzelheiten an.

Selten hat ein Pianist die traumhaft fast schon Chopin antizipierenden Schnörkel des Largos kürzer, herrischer genommen. Und schließlich das Menuett von Nummer 33: ein – man weiß nicht: ironisierter?, ganz ernst empfundener? – Abgesang, dessen Behäbigkeit zu Haydn zurückführt, nachdem in den vorangegangenen

Variationen die Romantik hineingeleuchtet hatte. Aber dargestellt, wie die Fughetta zeigt, mit beiläufiger Grandezza, als ob das alles in hohem Grade selbstverständlich wäre.

Die anderen Aufnahmen sind teils herausragend, teils diskussionswürdig. Glänzend Beethovens G-Dur Sonate op. 31, im Kopfsatz mit einer Elastizität ausgebreitet, die auch Gilels nicht mehr erreicht hat. Mit aufklärerischer Genauigkeit das schwierige Sexten-Finale der F-Dur-Sonate op. 54. Während bei Brahms, in Intermezzi aus Opus 116, 117 und 118, der Melos doch so sehr zurückgebunden ist, daß die Chirurgie der reinen Anschauung die Wirkung aus dem Auge verliert, die zwingend auf den Flügel hin konzipiert ist.

Die einzige Aufnahme, die traditionelle Vorurteile noch affirmiert, ist jene von 1948 von Mozarts d-Moll-Konzert. Aber in der Abfolge der Sätze scheint sich bereits die Verwandlung auszudrücken, die die Pianistin selbst durchlaufen wird. Der erste Satz ist mit romantisierenden Rubati verunstaltet; der letzte spitz auf gläserne Rhythmik zulaufend. Schuberts Es-Dur-Imromptu offenbart in den Moll-Lagen des Mittelteils und des Schlusses eine Hand, die das Klavier benutzt, um, wohl unerreicht, Dramatik als Seinserfahrung auszuweisen. Martin Meyer

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

Unterhaltsames Barock.

BABOU, Livre d'Orgue (Orgelbuch); Hubert Schoonbroodt an der historischen Orgel der Abtei de la Paix Notre-Dame à Liège; Musique en Wallonie MW 80036 im Exklusiv-Vertrieb von Schwann (1 S 30)

Klangbild: Präsent, weitgehend originalgetreu.

Fertigung: Einwandfrei.

Im Vertrieb des Schwann-Verlages erscheint hier nun die zweite Schallplatte mit einer Auswahl von 21 Stücken aus dem Orgelbuch des Lütticher Organisten Babou (etwa 1710) in der Reihe „Wallonische Musik“.

Es sind zusammenhanglose Einzelstücke französischer und italienischen Stils, zumeist Tanzsätze, die weniger durch kunstvolle Kontrapunktik als durch charmant verspielte Farbigkeit und figurative Akrobatik erfreuen.

Die bespielte Orgel stammt aus der Werkstatt der Orgelbauerdynastie Le Picard, die, stark unter französischem Einfluß stehend, den belgischen Orgelbau im 18. Jahrhundert wesentlich geprägt hat. Sie ist das einzige noch erhaltene Instrument der bedeutendsten Persönlichkeit aus dieser Familie, Jean-Baptiste Le Picard. Der Interpret ist Orgelprofessor am Conservatoire Royal de Musique und Musikwissenschaftler an der Universität in Lüttich. Er leitete als Sachverständiger die 1980 erfolgte Restaurierung dieser Orgel.

Das einleitende Stück „Cloche“ empfängt den Hörer gleich im Stile des Abbé Vogler mit naturalistisch wuchtigem Glockengeläut und ei-

nem ganzen Vogelpark im Hintergrund. Und so gongt und plätschert, braust und zirpt es über zwei LP-Seiten dahin; auf die Dauer von 50 Minuten für auf Substanz bedachte Hörer etwas ermüdend. Aber immerhin bleibt doch eines unantastbar: die Zauberkraft dieser Spieleisen mit Raum und Farbe, die spieltechnisch perfekt und ohne Langeweile musiziert auf einem alle Voraussetzungen für diese Musik erfüllenden Instrument als ergötzlicher Ohrenschmaus serviert werden.

Das einzige, was mir allerdings zuweilen Ohrschmerzen macht, sind die schreienden Dissonanzen in den Schlußakkorden abgelegener Tonarten, die auf das Konto der mitteltönigen Stimmung gehen.

Brigitta Pohl

Erneute Einspielung von Bachs Kunst der Fuge.

BACH, Die Kunst der Fuge; Herbert Tachezi an der Ahrend- und Brunzema-Orgel in Bremen-Oberneuland;

Teldec 6.48148 DX (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1977/1982

Klangbild: Voll, rund, in den Höhen manchmal spitzig.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen: J. E. Köhler (Pelca PSR 41003/4) und andere (sh. Text)

Schon lange ist bekannt, daß zur Realisierung von Bachs grandiosem, ohne Instrumentalangaben hinterlassenen Alterswerk der statische Klang der Orgel mit ihrer Farbvielfalt optimal ist. Daher liegen bereits zahlreiche Orgeleinspielungen vor; beginnend mit einer älteren Teileinspielung durch Fritz Heitmann sind u. a. zu nennen Walcha, Rogg, Schuba, J. E. Köhler, Rübsam usw. Von diesen habe ich die 13 Jahre alte von J. E. Köhler (FonoForum 2/70) bis heute als die Spitzenleistung empfunden, an der alle anderen und auch die jetzt herausgekommene von Tachezi zu messen sind.

Was ist eigentlich Bachs Kunst der Fuge? Es ist keine Aneinanderreihung von 18 Fugen, ausgehend vom einheitlichen, dann vielfach abgewandelten Ausgangsthema (neben einer unvollendeten Schlußfuge); formal sind alle nur denkbaren Formen vertreten: sowohl einfache Fugen als auch Themenumkehrung, Gegenfugen, Doppel- und Tripelfugen, Spiegelfugen (Begleittext) mit allen dynamischen, rhythmischen und harmonisch-chromatischen Möglichkeiten, das Ganze sicher nicht als Lehrstück gedacht, sondern zu empfinden und darzustellen als geistiger Kosmos gewaltigen Ausmaßes auf der Basis von Bachs Grundformelement, der Fuge schlechthin.

Eine gültige Interpretation setzt die absolute technische Beherrschung und Realisierung mit der Farbigkeit einer vornehm und warm intonierten Orgel voraus, die es gestattet, alle Themenansätze hörbar zu machen und alle dynamischen Abstufungen auszuführen. Über die vordergründige Werktreue hinaus muß der Spieler alles das bieten, was er an der erst dahinter aufleuchtenden Musik mit zu empfinden und gestalterisch darzustellen weiß. Gerade bei diesem Werk einsamer Größe sind Gestaltung und inneres Mitgehen oberstes Gebot.

Kennt man die Köhlersche Einspielung, die all das meisterhaft zu realisieren weiß, wird man von den meisten anderen, wie auch von der jetzigen von Tachezi doch ein wenig enttäuscht

sein. Technisch ist alles in Ordnung. Auch den gewählten Tempi kann man weitgehend zustimmen, besonders den lebhaften im zweiten Teil. Damit ist es aber auch schon zu Ende. Man hört zwar das Notenbild in vorzüglicher Werktreue, aber wenig von der dahinter stehenden Musik und ihrer klanglich und dynamisch zu stufenden Gliederung; vielmehr werden manche Kontrapunkte (des ersten Teiles) ohne Registerwechsel einfach durchgespielt.

Tritt nun im Gegensatz zu Köhlers herrlicher 53-registriger historischer Hildebrand-Orgel, Naumburg, in zusätzlich ausgezeichnete Akustik ein verhältnismäßig kleines II/22-Werk auf den Plan, das in weniger akustischem Raum neutraler intoniert ist, von sich aus wenig Wärme ausstrahlt, ja in den hohen Lagen spitzig wirkt, vielleicht auch etwas zu nahe aufgenommen zu sein scheint, so wird auch der gutwillige Hörer kalt gelassen und von der inneren Größe von Bachs Werk kaum berührt. Im Interesse der Sache und um weitere Vergleiche zu ermöglichen, wäre im Hause Pelca zu überlegen, die ältere im Katalog leider gestrichene Köhler-Einspielung durch Neuauflage der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen. Herbert Briefs

Sorgfältige norddeutsche Orgelkunst.

BUXTEHUDE, Passacaglia in d, BuxWv 161, Choralvorspiel: Nun bitten wir den Heiligen Geist, BuxWv 208, Praeludium und Fuge in g, BuxWv 148, Ciacona in e, BuxWv 160, BRUHNS, Praeludium und Fuge in e, LÜBECK, Praeludium und Fuge in E; Hans Helmut Tillmanns (Orgel);

Sastruphon SM 008004 (1 S 30)

Aufnahmedatum: keine Angabe

Klangbild: Sehr räumlich und präsent.

Fertigung: Ohne Mängel.

Die ansprechende Auswahl der Kompositionen präsentiert wesentliche, große Musik aus dem Bereich der Norddeutschen Orgelkunst. Zwei repräsentative Beispiele aus dem Genre der ostinato-Formen, einer wichtigen Satzart in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts, eröffnen und beschließen die Plattenaufnahme wie ein Rahmen: Buxtehudes Passacaglia in d und die Ciacona in e. Hans Helmut Tillmanns ist ein detailgenauer Spieler der mit ruhigem Atem auf große Linie spielt und aus Stetigkeit und Verhaltenheit die Architektur dieser Stücke sehr angemessen entfaltet. Der große Pulsschlag trägt denn auch die zerklüfteten Formteile von Lübecks Praeludium und Fuge in E, die oft musikalisch so schwer zusammenzuhalten sind. Die Oberstimmenfiguration im letzten Teil von Buxtehudes Passacaglia wird etwas zu détaché, non-legato, gespielt und gerät deshalb in eine Isolation vom Satz-Unterbau, ohne daß die Absicht eines organischen Kontrastes in den Satzebenen erreicht würde. Hier würde eine leichtere Hand, mehr spielerische Auffassung natürlicher wirken (was freilich ein schnelleres Grundtempo erforderte). Die „Spielfiguren“ haben hier nämlich nicht den melodischen und strukturellen Wert wie vielleicht in J. S. Bachs Passacaglia, wo sie auch noch im Ritardando als Teil eines großen (musikalischen) Bauwerkes wirksam bleiben.

Die Orgel der renommierten dänischen Firma Marcussen liefert ein schönes, klares, sehr „norddeutsches“ Klangbild, eher kühl und kri-