

FONO-KRITIK

macht mit verschiedenartigen, interessanten Novitäten der gemäßigten Moderne bekannt. Musik des 20. Jahrhunderts – freilich in recht verschiedener Art: vom Rückblick auf die Spätromantik bis zu Exkursionen in gitarristisches Neuland.

Als unerreichbares Ideal der Wiedergabe von Villa-Lobos' Preludios galt bisher die Einspielung von Julian Bream. Mit der vorliegenden Platte erhält sie nun starke Konkurrenz; denn Sonja Prunnbauer hat ein ebenso nahes musikalisches Verhältnis zum Komponisten Villa-Lobos wie zum Interpreten Julian Bream. Sie spielt die Preludios, als seien sie ihr in die Finger komponiert. Bis ins letzte Sechzehntel genauestens durchdacht sind hier diese fünf Spitzenwerke der neueren Gitarrensololiteratur, bis in die letzte Nuance sind sie ausgefeilt. Intensive Spannkraft und ungewöhnliche Lebendigkeit des Vortrags ergeben Gestaltungskunst höchsten Grades. Man fühlt sich unwillkürlich an Bream erinnert, ja, an manchen Stellen scheint er hier sogar noch übertroffen worden zu sein. Der Engländer Lennox Berkeley bietet der Gitarristin in seinen sechs 1970 entstandenen Variationen reiche Gelegenheit, den hohen Standard ihrer virtuellen Technik und ihrer differenzierten Vortragskunst zu zeigen. Fünf 1977 komponierte Charakterstücke des Ungarn József Sári erhalten noch pointiertes Raffinement dazu: der „Grashüpfer“ mit seinen Sechzehntelsprüngen, der Kanon der „Behutsamen Verfolgung“, die „Plänkelei“ mit teils ruckartigen Lautstärkewechseln und überraschenden kleinen Pausen, das unterschiedlich schnelle „Vortasten im Nebel“ und das brillant Perpetuum-mobile-artig verpuffende „Feuerwerk“, dessen Explosionen durch häufige, unregelmäßig verteilte Sforzati markiert werden. Und auch zwei Sätze aus der dichten, nicht leicht zugänglichen Suite „Für Gitarre“ des Hamburger Musikhochschulprofessors Günter Friedrichs erhalten in der ausgefeilten Wiedergabe Sonja Prunnbauers den denkbar besten Fürsprecher.

Karl Ludwig Nicol

„Neue“ Oktette: Begrüßenswerte, jedoch aufnahmetechnisch verbesserungswürdige Ersteinspielungen.

WALTER, Oktett B-Dur, op. 7, REICHA, Oktett Es-Dur, op. 96; Mitglieder des Swiss Nonetts;

Jecklin-Disco 566 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Spröde Direktheit mit künstlichem Hallzusatz, in den Höhen spitz und resonanzarm, technisch eingebnete Dynamik zugunsten überdurchschnittlich langer Spieldauern.

Fertigung: Sporadisch auftretendes (jede Plattenseite über 31 Min.!) Knistern.

Es ist schon ein Jammer, daß dieser erfreulichen Erweiterung der Oktett-Literatur wegen äußerlicher Plattenumstände der prinzipiell verdiente Repertoire-Stern verlustig geht. Es muß wirklich eine sehr enge, schalltötende Kabine von Studio gewesen sein, die so gar nichts an natürlichem Raumeindruck hergeben hat. Oder haben die Musikanten gar im Freien gespielt? Man spürt förmlich das Ringen aller Beteiligten um den erlösenden Nachhall, der dem engagierten Kammermusikern des „Swiss Nonetts“ (eine Gelegenheitsgründung?) zur

freien Entfaltung seines Könnens hier schlicht fehlt. Der künstlich nachgelieferte Konservatorium macht die Sache nicht besser, auf der B-Seite mit dem Reicha-Oktett allenfalls bekömmlicher. Die hohen Geigentöne des Primarius Primož Novšak wirken drahtig und spitz, eine fast hörbare Tontechnik verhindert durch vollautomatische Begrenzung nahezu alle dynamischen Differenzierungen. Da die extrem hohe Speicherdichte beider Plattenseiten die Neigung der Rillen-Auslenkungen zu Vorechos verstärkt und die Pressung außerdem zu gelegentlichen Knistereffekten neigt, sollte sich die Produktionsfirma beherzt zu einer technisch modernisierten Neueinspielung entschließen. Die Werke und ihre Interpreten verdienen es! Die „klassischen“ Oktette von Schubert und Spohr werden hier nämlich von einfallsreichen Kompositionen jener Art und künstlerischer Substanz flankiert, die aufhören lassen. Aufschlußreich ist auch die musikgeschichtliche Kulisse der beiden Oktett-Ausgrabungen. Während Reichas op. 96 aus der Zeit vor 1820 in die Zukunft weist und mit Sturm und Drang in dem fast zwölfminütigen Eröffnungssatz alle konventionellen Werkproportionen im Rahmen der üblichen Versäzlichkeit emphatisch sprengt, greift das in der Basler Universitätsbibliothek gefundene Manuskript aus dem weiterhin schlummernden Gesamtoeuvre August Walters (1821–1896) mit bewußt historisierender Perspektive des Entstehungsjahres 1842 auf die Wiener Frühromantik zurück. Schuberts ausgedehntes Sechssätziges Werk für acht Solisten wird zwar weiterhin aus Gründen der Vertrautheit und Beliebtheit ein Orientierungs- und Bezugspunkt bleiben, aber es macht auch die positiven Qualitäten der nunmehr vorliegenden „Vergleichswerke“ deutlich.

Gerhard Pätzig

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammermusik

Violinmusik en detail.

VIVALDI, Winter aus den Vier Jahreszeiten, MOZART, Andante, Menuett und Allegro aus der Serenade KV 203, Adagio aus der Sonate für Violine und Klavier Es-Dur KV 481, COUPERIN, La Superbe, Sonade en trio, TELLMANN, Trio E-Dur für Traversflöte, Violine und B.c.; Sigiswald Kuijken, Lucy van Dael und Jaap Schröder (Barockviolen), Verschiedene Ensembles, Jaap Schröder, Sigiswald Kuijken, Franz Brüggen;

RCA-SEON RL 30853 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1973-79

Klangbild: Sehr natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Ich bedauere, mich einem großen Teil all dieser „Auferstehungsversuche“ nicht anschließen zu können. Das macht mich für die Besprechung einer solchen Platte möglicherweise untunlich. Ich stimme mit den Interpreten der vorliegenden Verschnitt-Platte in der Auffassung überein, daß

ein großer Teil moderner Schallplattenpraxis mit Musik so viel zu tun hat wie ein Hollywood-Schinken mit der Wirklichkeit. Und darüber hinaus bin ich der Meinung, daß Spielpraxis, Lebensgefühl, spieltechnisches Können usw. früher anders, sicher z.T. gravierend anders waren, und auch, daß wir dieses Spektrum nicht reproduzieren können. All unsere Erfahrung über Zurückliegendes fällt auf das Raster heutiger Gegebenheiten. (Das einzige, was sich offenbar nicht geändert hat, sind die Gagen für unbekannte Musiker; das ist kein Witz; das ist eine nur zu ernste Tatsache). Allenfalls können Tendenzen angezeigt werden, Wegweiser auf ein untergegangenes Musikgelände errichtet werden. Authentizität im engeren Sinne bleibt Utopie. So gesehen bedeuten für mich Interpretationen „in originalem Gewande“ Kunstgebilde, die eigentlich zwischen allen Stühlen sitzen. Von heutiger Aufführungspraxis abgewandt, verbleiben sie im Niemandsland der versuchten Zeitumkehr.

Ich nehme die Bemühungen dieser Musiker durchaus ernst. Sie sind mit Recht frustriert über den modernen Musikbetrieb. (Die komplexen Anteile erstrecken sich von den spieltechnischen Ansprüchen über Repertoirepolitik, materielle Gegebenheiten, protektionistische Verhaltensweisen einiger Machtpositionsinhaber usw. usw.!) Nur kann ich mich ihrem Standpunkt so wenig anschließen wie dem Ersatz des Autos durch das Fahrrad. Die Ausschnitte aus früheren Veröffentlichungen konfrontieren mich mit meinen Vorurteilen. Sicher ist da vieles viel durchsichtiger, verfolgbare, von anderem Klanggewand. Aber so perfekt hat seinerzeit mit Sicherheit kaum jemand gespielt. Manches Larmoyante des Spiels übersteigt einfach meine Vorstellungskraft von der Lebensfreude, der durchaus diesseitigen Lebenseinstellung, wie sie mir Gemälde, Architektur und Literatur jener Zeiten vermitteln.

Natürlich sitzt man in einer Zwickmühle. Irgendwo verläuft ja auch die Grenze zwischen ununterbrochener Tradition (mit all ihrer Schlampelei) und unterbrochener Pflege alter Werke. Je weiter diese Grenze zurückliegt, desto begründeter sind natürlich die Forderungen nach „originalen“ Instrumentierung. Da kann man dann oft froh sein, einzelne Stücke überhaupt aufgeführt zu bekommen. Da halte ich mich dann aber leichteren Sinnes an den polnischen Professor Pivkovski, der bei meiner Frage nach den Quellen seines Wissens über die von ihm praktizierte Musik des Mittelalters mit beiden Händen ans Herz griff...

Wolfgang Wende

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

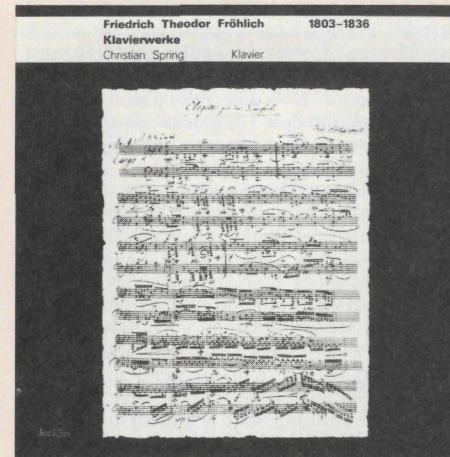
Klavierwerke

Eidgenössischer Versuch zur Aufwertung eines Komponisten.

FRÖHLICH, Elegien op. 15 (zweite Fassung), Langsamer Walzer B-Dur; Christian Spring (Klavier);

Jecklin-Disco 207 (1 S 30)

Klangbild: Etwas antiquiert, mit leichten Verfärbungen, dynamisch verhältnismäßig eng.



Fertigung: Ohne gravierende Mängel.

Es mußte schon mehr als einmal gesagt werden: Die Schweizer halten im Künstlerischen den Mittelmäßigen ihres Kantonverbandes die Stange. Man wird dies bestätigt finden, wenn man die Konzert- und Plattenrezensionen etwa der führenden Zürcher Tageszeitung verfolgt. Im Bereich kompositorischen Nachlasses gelten offenbar die gleichen Grundsätze. Uninteressante, stilistisch anlehnungswillige, saftlose Miniaturen, wie sie der aus Brugg stammende und in Aarau verschiedene Friedrich Theodor Fröhlich (1803–1836) aufgezeichnet hat, geben der eidgenössischen Musikologie und in ihrem Fahrwasser auch dem Interpreten Christian Spring Gelegenheit, ins Schwärmen zu geraten. Der Einführungstext dieser Jecklin-Veröffentlichung von Walter Labhart vibriert förmlich vor editorischer Wonne. Kaum glaublich, daß Labhart von jenen sechs Elegien fabuliert, die Spring mit Anstand auf fast zwei Plattenseiten ausbreitet. Harmlosere, in den Übergängen ungeschicktere und von der motivischen Invention her dürrere Musik ist kaum je auf Schallplatten festgehalten worden. Natürlich hat auch Fröhlich Chromatik in den Unterstimmen eingebaut, natürlich läßt sich stilistische Verwandtschaft zu Mendelssohn finden – aber was heißt das schon, wenn solche An- und Nachklänge spurlos wieder verduften, um einer düftigen Klavierrhetorik Raum zu geben.

Der früh verstorbene Bruder des Fabeldichters und Theologen Theodor Abraham Fröhlich litt an Depressionen, deren retardierenden Einfluß auf die kompositorische Schwingkraft man unter Umständen aus den Elegien herauslesen mag. Es schickt sich jedoch meiner Meinung nach nicht, begrenzte schöpferische Anlagen im Nachhinein zu verklären. Wie im Vorspann vermerkt steht, spielt Spring nicht nur kalorienarme „Elegien“, sondern zum Abschluß einen langsamen Walzer in B-Dur. Dazu der Cover-Text-Verfasser: „Der 1831 zusammen mit einem wenig naturnah wirkenden Ländler in der Beilage zum „Alpenrosen“-Almanach veröffentlichte Walzer in B-Dur stellt den Komponisten der schwermütigen Elegien für einen kurzen Augenblick als Verfasser eines unbeschwert musizierenden Beitrags (sic!) zu einer tanzfreudigen Zeitkunst vor, die der bekennntnishaften Eindringlichkeit von Fröhlichs übrigen Klavierwerken als schneidenden Kontrast eine heitere Gegenwart zur Seite stellt.“ Mehr darf sich auch Schubert nicht aus Schweizer Diagnosezentren erwarten...

Peter Cossé

Zum Spannungsverhältnis von Großform und Miniatur.

GRIEG, Sonate e-Moll op. 7, Lyrische Stücke op. 43 Nr. 1–6 und op. 12 Nr. 1–8; Zoltán Kocsis (Klavier);

Philips 6514 115 (1 S 30) Digital

Klangbild: Präsent und farbig, von plastischer Räumlichkeit.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Sonate op. 7: Gould (CBS 73178) – Ciccolini (Columbia SAXF 1045) – Frieser (Dacamera 93704) – Knardahl (BIS 108) – Lyrische Stücke op. 12 und op. 43: Adni (EMI 1 C 147-05702/05) – Gilels (Auszüge: DG 2535620)

Bedenkt man, wie ausführlich sich namhafte (und weniger namhafte) Pianisten mit dem a-Moll-Klavierkonzert von Grieg beschäftigt haben, so muß die Zurückhaltung gegenüber der Klaviersonate und den gewiß nicht substanzarmen Lyrischen Stücken um so bedenkenswerter erscheinen. Die Klavierminiaturen ab Opus 12 bis hin zu den melancholischen „Nachklängen“ am Ende von Opus 71 wurden von vielen Publizisten der seichten oder zumindest verdächtigen Salonmusik zugeordnet. Zu simpel hatte man die Bewertungskriterien zurechtgebogen, wenn



man dabei lediglich den „Hochzeitstag auf Troldhaugen“ (op. 65,6) oder das „Bächlein“ op. 62,4 im Ohre hatte. Es ist hier jedoch nicht der Ort, Griegs immense Leistung auf dem Sektor des Charakterstücks zu analysieren; die wenigen Worte mögen im Sinne meinungsbildender Polemik genügen.

Vielleicht setzt Zoltán Kocsis das Signal für andere jüngere Interpreten, die eine oder andere Werkgruppe aus den Lyrischen Stücken ins Kalkül zu ziehen. Eine Initiative dieser Art wäre allein deshalb sinnvoll, weil die vorliegenden Gesamtaufnahmen von Adni (EMI), Knardahl (BIS), Glaser (RCA) oder Mourao (FSM) aus jeweils verschiedenen Gründen nur als Annäherungsversuche angesehen werden können. Gilels hat mit seiner DG-Auswahl Maßstäbe gesetzt, begnügte sich aber mit einer – erfreulich beziehungsweise ausgewählten – Übersicht von op. 12,1 bis op. 71,7. Kocsis nun hat sich im Auftrag von Philips der „klassisch“ genormten, dabei folkloristisch durchwachsenen Klaviersonate und (im Kontrast dazu) den beiden Werkreihen Opus 12 und Opus 43 angenommen. Die Spannungen zwischen Groß- und Kleinformat werden somit

angesprochen, wodurch dem Hörer etwas Anschauungsunterricht zuteil wird, auf welchem Sektor es Grieg mit viel Engagement „probiert“ und auf welchem er es „geschafft“ hat.

Zur Sonate: Kocsis bekennt sich zu herrschen, selbstbewußten Phrasierungen, die ihn als konzerterfahrenen, in jeder Hinsicht bestens geschulten Pianisten ausweisen. Der alten Ciccolini-Einspielung ist die Kocsis-Version in bezug auf Konturschärfe und äußerst rapide Sechzehntel gleichwertig. Kocsis riskiert agogisch freiere Einschübe, während Ciccolini „statistischer“, kühler – wohl vermeintlich nordischer – arbeitete. Akkordik, Baßoktaven, absteigende Kopfsatzmelodik – sie erinnert an eine Wagnersche Jugendsonate – und tänzerische Einflechtungen im Stile des a-Moll-Konzerts werden von Kocsis unmißverständlich konturiert und in Schwingung gehalten. Der zweite Satz hat „cantabile“-Format, wodurch sich gravierende Differenzen zur Gould-Einspielung nachweisen lassen. Da Kocsis ähnlich wie Gould ein Verfechter „vollwertig“ ausgespielter Triolen ist, ergeben sich im „Alla Menuetto“ wieder Auffassungsüberschneidungen, die jedoch niemals in interpretatorische Abhängigkeit einmünden.

Kocsis' Brillanz und Hellhörigkeit, die im Finalsatz zu frappierenden Detailbeleuchtungen führt, kommt zwangsläufig den flirrenden Strukturen der Lyrischen Stücke vom „Elfentanz“ bis zum „Schmetterling“ zugute. Nur vereinzelt mögen Formulierungen zu denken geben. So in der an sich angemessen ruhig vorgetragenen „Arietta“ op. 12,1, wenn Kocsis die auftaktig zu wertenden Vorschläge vom Melodie-G isoliert, obwohl ein Bogen über diesem Detail notiert ist (s. Takte 12 und 13). Manche Bartók-Nähe (etwa zu den „Für Kinder“-Heften) tritt zutage, wenn Kocsis die verhaltenen, spröden Stücke intoniert. Das „Bächlein“ aber ist seit langem nicht mehr so rein zu Tal geflossen.

Peter Cossé

Zur Vorgeschichte der bedeutsamen Liszt-Einspielung durch Sviatoslav Richter und Kyrill Kondrashin auf Philips.

LISZT, Klavierkonzerte Nr. 1 und 2, Ungarische Phantasie, Festklänge, DVORÁK, Klavierkonzert g-Moll op. 33, CHOPIN, Andante spianato e grande Polonaise brillante op. 22; Sviatoslav Richter (Klavier); London Symphony Orchestra, Kyrill Kondrashin;

Fonit Cetra Doc 27 (3 M 30) zu beziehen u.a. über OPUS E, 75 Karlsruhe, Kriegstraße 161

Aufnahmedatum: Juli 1961

Klangbild: Eng, verfärbt, unausgewogen – insgesamt „historisch“.

Fertigung: Unruhige Oberfläche.

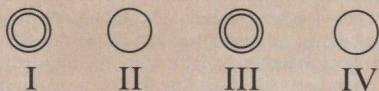
Im Anschluß an Sviatoslav Richters Londoner Konzerte am 16. und 18. Juli 1961 entstand die berühmte Studio-Aufzeichnung der beiden Liszt-Konzerte, die nun schon über 20 Jahre lang ununterbrochen im Philips-Katalog geführt wird. Der italienischen Firma „Fonit Cetra“ ist es in diesem Zusammenhang zu danken, daß die „Vorgeschichte“ dieser Einspielung nun auch einem größerem Interessentenkreis zugänglich gemacht wird. Richters Auftreten mit dem London Symphony Orchestra markiert einen Höhepunkt in der Laufbahn des Pianisten und zugleich im Spannungsfeld der Liszt-Exegese seitdem es Aufzeichnungsmöglichkeiten gibt. Wäh-

FONO-KRITIK

rend sich der Mitschnitt des Es-Dur-Konzerts lediglich in aufnahmetechnischer Hinsicht und im Umkreis minimaler manueller Flüchtigkeiten von der Philips-Edition unterscheidet, verblüfft Richter im A-Dur-Werk durch eine Radikalität des Zugriffs, die im Studio nicht gewagt oder gar nicht angestrebt worden ist. Der instinktsichere konzertante Dialog mit dem Orchester, die Verklammerung der einzelnen Werksegmente und die schier bestürzende Waghalsigkeit bei der klavieristischen Entfaltung prägen diesen Mitschnitt zu einem der wichtigsten Schallplattendokumente überhaupt. Kondrashins nervige, umsichtige Begleitung kommt überdies dem g-Moll-Konzert von Dvořák, der „Grande Polonaise“ op. 22 von Chopin und der Ungarischen Phantasie von Liszt zugute, die Richter in bekannter Manier sehr gerade, im Finale mit Überbetonung des motorisch-perkussiven Elements vorüberausen läßt.

Peter Cossé

Mozart verhalten – aber mit Herz.
Beginn einer Gesamteinspielung des
Solo-Klavierwerkes.



MOZART, Das gesamte Werk für Solo-Klavier (Folge 1): Sonaten G-Dur KV 283 u. F-Dur KV 533/494, Sonatensatz g-Moll KV 312, Variationen über Wilhelm von Nassau KV 25 und über Come un agnello KV 560, Fantasiefragment KV 385h, 4 Stücke aus dem Londoner Notenbuch KV 15; Gilbert Schuchter (Klavier); Bellaphon 670 05 002 (1 S 30)

Aufnahmedatum: (P) 1982

Klangbild: Ausgewogen, geringfügig entfernt, natürlich.

Fertigung: Nicht frei von Knistergeräuschen.

Vergleichseinspielungen: Haebler (Philips 6747 380) Gieseking (EMI 197-03 133/37 u. 197-43 020/24) Schiff (Decca 6.35 571) KV 310: Lipatti (EMI 047-01 469) KV 310, 397, 398: Gilels (DG 2530 061)

MOZART, (Folge 2): Sonaten D-Dur KV 311 u. B-Dur KV 333, Variationen über Salve tu, Domine KV 398, Fantasie d-Moll KV 397, Andantino Es-Dur KV 588b; Gilbert Schuchter (Klavier);

Bellaphon 670 05 003 (1 S 30)

Aufnahmedatum: (P) 1982

MOZART, (Folge 3): Sonate Es-Dur KV 282, Variationen über La belle Françoise KV 353, Variationen über Ah, vous dirai-je, Maman KV 265, Marcia funebre c-Moll KV 453a, Fantasie-Fragment f-Moll, KV Anh. 32, Fugen-Skizze F-Dur KV 383b, Allegro B-Dur KV 3, Menuett F-Dur KV 4, sechs Stücke aus dem Londoner Notenbuch KV 15; Gilbert Schuchter (Klavier); Bellaphon 670 05 004 (1 S 30)

Aufnahmedatum: (P) 1982

MOZART, (Folge 4): Sonate a-Moll KV 310, C-Dur KV 330, Variationen über ein Menuett von Fischer KV 179, Fantasie mit einer Fuge C-Dur KV 394r, Menuett F-Dur KV 2; Gilbert Schuchter (Klavier);

Bellaphon 670 05 005 (1 S 30)

Aufnahmedatum: (P) 1982

Er befaßt sich wieder mit einer Gesamteinspielung: der Salzburger Pianist Gilbert Schuchter hatte vor gut zehn Jahren mit einer abgerundeten Darstellung von Schuberts Klavierwerk auf sich aufmerksam gemacht. Jetzt liegen die ersten vier Platten seines Mozart-Projektes vor, das von Bellaphon als „erste Gesamteinspielung in der Geschichte der Schallplatte“ bezeichnet wird. Telefunken hat ja bereits Karl Engel mit der gleichen Aufgabe ins Rennen geschickt, es bleibt abzuwarten, wer als erster durchs editorische Ziel geht. Wie komplett der Klavier-Mozart diesmal wirklich ausfallen wird, läßt sich erst nach Abschluß des Vorhabens beurteilen. Giesekings und Kliens frühere „Gesamtaufnahmen“ wiesen ja noch gewisse Lücken auf.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

DAS GESAMTE WERK FÜR SOLO-KLAVIER · FOLGE 2

GILBERT SCHUCHTER



Schuchter vertritt in seinem voller Mozartliebe verfaßten, sprachlich etwas altmodisch wirkenden Covertext die These, daß Mozarts Gesamtwerk dem „Grundgesetz des Dramatischen“ folge. Entsprechend verfährt er dem Aufbau seiner Einspielung: er koppelt Werke aus verschiedenen Schaffensphasen des Komponisten nach dramaturgischen Gesichtspunkten zu „Szenen“. Mozarts Klavierschaffen als Riesenoper, jede Platte ein Akt.

Das Spiel des Salzburgers ist getragen von emotionaler Wärme, die klangliche Kontraste meidet; Tempi und Dynamik sind eher verhalten, Akzente werden zurückgenommen, ein echtes Fortissimo erklingt fast nie. Schuchter präsentiert dem Hörer ein intimes Mozartbild, das in seiner Herzenswärme fast an Clara Haskil erinnert, insgesamt aber einförmiger, auch eintöniger wirkt. Das spielerische, auch das virtuos-konzertante Element, beides unbestreitbare Bestandteile von Mozarts Ausdruckswelt kommen in Schuchters Spiel zu kurz.

Sein Mozartbild, dem auch die Wahl des warm, eher gedeckt klingenden Bösendorfer-Flügels entspricht, paßt sich den einzelnen Werken unterschiedlich gut an. Die melodischen Linien der langsamen Sonatensätze, die Verhaltenheit der d-Moll-Fantasie, die Farben der vielen Moll-Einschübe, all das ist sehr gut nachgefühlt und nachvollzogen. Auch die Dramatik des als „Ouvertüre“ an den Beginn der Einspielung gestellten g-Moll-Sonatensatzes KV 312 ist überzeugend ausgespielt. Man darf auf die hier noch nicht vorliegende große c-Moll-Fantasie und das a-Moll-Rondo gespannt sein. Dagegen fällt die a-Moll-Sonate KV 310 eher enttäuschend aus. Die Kontraste der Exposition, die Dramatik der Durchführung des Kopfsatzes erscheinen in sehr mildem Licht, auch tempomäßig ist der Satz zu

stark zurückgenommen. Den flüchtigen Charakter des Finales hatte Lipatti einst vorbildlich erfaßt, bei Schuchter klingt dieses a-Moll-Presto allzu erdenschwer. Dagegen überrascht er in der C-Dur-Sonate KV 330 mit einer graziösen Spielsweise, die dem Charakter des Werkes gut ansteht. Der auf konzertante Wirkung angelegten B-Dur-Sonate KV 333 fehlt es aber dann doch am nötigen virtuoson Zugriff.

Schuchters Verhaltenheit wirkt sich in den mehr auf spielerische Effekte angelegten Variationszyklen besonders ungünstig aus. Hier fehlt die Spritzigkeit einer Ingrid Haebler, die Brillanz eines Friedrich Gulda. Man käme nicht auf die Idee, daß Mozart auch ein gefeierter Virtuose war, der diese Werke für den konzertanten Eigengebrauch schrieb. So geraten die „Ah, vous dirai-je, Maman“-Variationen eigentlich nur in der Minore- und der Adagio-Variation überzeugend; auch die Kontraste der Paisiello-Variationen KV 398 sind in Gilels Salzburger Mitschnitt weitaus deutlicher eingefangen.

Ob der interpretatorische Ansatz aus manuellen Defiziten herrührt und so aus der Not eine Tugend gemacht wird, sei dahingestellt. Rein pianistisch vermögen die Darstellungen Schuchters den Hörer nicht restlos zu begeistern. Verdienstvoll ist die Aufnahme auch der kleineren Stücke aus Mozarts Kindheit, etwa aus dem berühmten „Londoner Notenbuch“ des Achtjährigen, die Schuchter ganz unkindlich ernst spielt und sie so in sein interpretatorisches Gesamtbild einbindet. Seiner Sichtweise näher stehen die Fantasie-Fragmente aus späterer Zeit, die zudem die erste wirkliche Katalogerweiterung der Einspielung darstellen.

Insgesamt machen die ersten vier Platten dieses Mozart-Projektes trotz der genannten Meriten einen etwas hausbackenen Eindruck und können die große Konkurrenz sicher nicht aus dem Felde schlagen.

Nikolaus Deckenbrock



Christoph Eschenbach und Justus Frantz
entdecken die intime Poesie der „Trios“.

SCHUBERT, Six grandes marches et trios D.819, Trois marches militaires D.733, Grande marche funèbre D.859, Grande marche héroïque D.885, Marsch D.928 Kindermarsch, Deux marches caractéristique D.886, Trois marches héroïques D.602; Christoph Eschenbach, Justus Frantz (Klavier);

EMI 1 C 157-43 260/61 (2 S 30)

Klangbild: Voll, räumlich, gut konturiert – insgesamt vorbildlich.

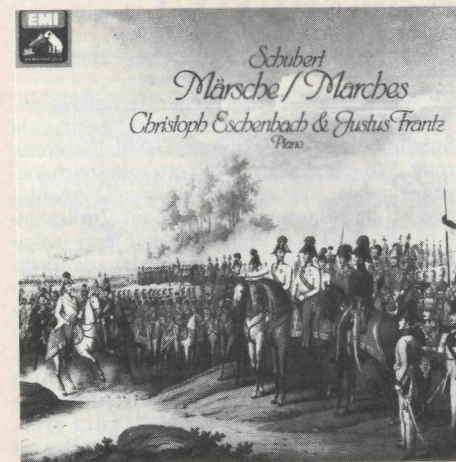
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Haebler/Hoffmann (D.886: Philips 6530063)

Mit der Einspielung der Märsche für Klavier zu vier Händen haben Christoph Eschenbach und Justus Frantz ihre Initiative für das Duo-Schaffen von Franz Schubert um ein entscheidendes Kapitel erweitert. Und dies im doppelten Sinne, denn nicht nur der literarische Aspekt scheint angesichts einer etwas öden Katalogsituation bemerkenswert zu sein, sondern gleichermaßen die gestalterische Umsicht der beiden Interpreten, die geradezu wegweisende Resultate erbracht hat.

Den mir bekannten Aufnahmen Schubertscher Märsche fehlte es nicht an rhythmischer Unterschiedenheit in den Eckteilen. Sie wird von der Materie her vorgegeben, wobei die spieltech-

nisch gemäßigten Anforderungen erfahrungsgemäß zu einer gewissen Impulsivität verleiten, die zwar dem militanten Überschwang gerecht wird, jedoch selten den unterschwellig raffinierten kammermusikalischen (oder besser: dialogischen) Verflechtungen. Die Ausführenden warfen sich förmlich auf die markanten Hauptthemen, um im folgenden auf pianistische Primavista-Reserven zurückzugreifen. Schallplatten mithin, die an häusliches, dabei professionell kontrolliertes Musizieren erinnerten, ohne auf fallende klangliche Registrierung und ohne das Bestreben seitens der Vortragenden, auch aus den überleitenden, auf den ersten Blick hin weniger dankbaren Passagen musikalischen Ertrag herauszuzaubern. Daß man es sich unter



diesen Umständen nur ausnahmsweise leistete, die vorgegebenen Wiederholungszeichen zu beachten, mag spielspsychologisch einleuchten.

Offensichtlich haben Christoph Eschenbach und Justus Frantz sich nicht damit begnügt, agogische Maßnahmen und die Organisation unbequemer „Übergriffe“ kurzfristig und vor den Mikrofonen zu überdecken. Im Gegenteil: Alle vier Plattenseiten erhärten den Verdacht, daß in diesem Falle ein Duo durch die Vorlektüre zu einer fundierten Sicht der zumeist schematischen und atmosphärisch eindeutigen Rahmentheile gekommen ist, dann aber noch genügend Zeit für die Trios gefunden hat, in denen alle Parameter der Schubertschen Klavierästhetik abgehandelt und gelegentlich auf ein Niveau lyrischer Sensibilisierung gehoben werden, das nur mit jenem der bedeutendsten Trio-Einschübe in den Sonaten, Tänzen und Quartetten vergleichbar ist.

Ich möchte dem Hörer dieser Platten in diesem Zusammenhang vor allem die Trios der Märsche D.819 nennen, anhand derer sich die Differenzierungskunst des Duos Eschenbach-Frantz, die genaue Beachtung dynamischer Angaben besonders in den unteren Lautstärkebereichen und – vielleicht wichtiger noch – ein schier untrügliches Gespür für harmonische Verschiebungen nachweisen lassen, die bei Schubert auf engstem Raum aufschlußreiche atmosphärische Umgestaltungen anzeigen können. Eschenbach und Frantz – leider wird nicht angegeben, wer links und wer rechts spielt – lesen keine Zeile unbeteiligt, das heißt: sie fahnden auch in den parallelen Terzendurchgängen, bei oktavierten Melodien oder im Verlaufe unauffällig gesetzter Begleitformeln nach Möglichkeiten der erklärenden Charakterisierung. Wie schattierungsfreudig vorgegangen wird – auch in den deftigen Marschpartien –, läßt sich

unter anderem daran ersehen, daß die Wiederholungen der an sich nicht gerade kurzen Werksegmente nie zu Ermüdungen seitens des Hörers führen. Der Verzicht auf die eine oder andere Wiederholung etwa bei den „Trois marches héroïques“ D.602 darf getrost als vertretbare Eigenmächtigkeit bezeichnet werden, da sich von Stück zu Stück doch ein Substanzgefälle bemerkbar macht, das im Falle eigenhändiger Exekution vielleicht nicht so kraß auffällt.

Mein einziger Einwand gilt der ungemein raschen Wiedergabe des ersten der beiden „Marches caractéristiques“ D.886. Natürlich legt die Vortragsbezeichnung „Allegro vivace“ (und „sempre staccato“) ein sehr schnelles Zeitmaß nahe, doch riskieren Eschenbach und Frantz in dieser Phase ihres Marsch-Reglements motorische Einebnung, ja leere Mechanistik. Ingrid Haebler und Ludwig Hoffmann ließen es für Philips etwas langsamer angehen und erreichten dadurch nicht nur ein Maximum an Charme, sondern auch einprägsame rhythmische Resoluteit. Womöglich aber gab diese Partitur dem Duo Eschenbach-Frantz die seltene Gelegenheit, nach zahlreichen Maestoso-, Funèbre- und Héroïque-Begrenzungen temperamentvolles Spiel zu demonstrieren.

Peter Cossé

Petruschka zum Mitschreiben.

STRAWINSKY, Petruschka-Suite, BERG, Klaviersonate op. 1, SKRJABIN, Préludes op. 16 Nr. 1 u. 4, Poèmes op. 32 Nr. 1 u. 2, Feuillet d'album op. 45 Nr. 1, Poème op. 59 Nr. 1; Oleg Maisenberg (Klavier);

Orfeo S 016821 A (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: (P) 1982

Klangbild: Natürlicher Klavierklang, offen und plastisch, ein wenig hallig.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Petruschka: Pollini (DG 2530 225) Gilels (Melodia-Eurodisc K 4 28 323 K) Sokolow (Melodia-Eurodisc K 428 226 K)

Oleg Maisenberg ist bei uns vor allem als Klavierpartner Gidon Kremers bekanntgeworden. Wer seine selbstbewußte, virtuose Gestaltung des Klavierparts etwa von Prokofieffs f-Moll-Violinsonate erlebt hat, ging mit einiger Erwartung an diese Platte heran, die Werke unterschiedlicher klavieristischer Prägung am Übergang zur Moderne miteinander koppelt. Ohne die Rückendeckung seines Duopartners fällt das Spiel Maisenbergs, wie auch Klavierabenderfahrungen bestätigen, etwas enttäuschend aus. Da ist manuell alles hervorragend bewältigt, da wird mit einer Deutlichkeit sondergleichen (unterstützt von einer vorzüglichen Aufnahmetechnik) der Notentext realisiert, doch bleibt bei solch positivistischer Spielsweise, die auf manche mögliche Anschlagdifferenzierung verzichtet, ein unerfülltes Moment. Strawinskys vertrackte Petruschka-Suite, die im Konzertsaal meist nur mit erheblichen „Druckfehlern“ erklingt, bekommt Maisenbergs Deutlichkeit naturgemäß am besten. Dennoch hat man den Eindruck, daß eine gewisse Risikobereitschaft fehlt, die die Wiedergabe zum Erlebnis werden läßt. Schon in der Tempowahl bleibt Maisenberg teilweise erheblich unter den von Strawinsky geforderten, allerdings wahnwitzigen Metronomvorschriften, ohne daß er dies, wie Gilels in seinem Prager Mitschnitt, durch

besondere klangliche Differenzierung kompensiert. Wem Pollinis kühle Brillanz nicht zusagt, der findet dann doch bei Gilels oder Sokolow die gültigere russische Alternative. (Übrigens ist die Maisenberg-Version gegenüber der Boosey und Hawkes-Ausgabe im dritten Satz nicht unerheblich gekürzt.)

Der spätromantisch ausufernden Expressivität der Berg-Sonate bleibt Maisenbergs Deutlichkeitsfanatismus einiges schuldig. Allzuwenig ist hier von der „schwülen, erregenden Diktion“ zu spüren, die Knut Franke dem Opus im informativen Begleittext attestiert. Den expressiven Spielraum, den dieser Sonatensatz bietet, wagt der Russe nicht auszufüllen; selbst das ffff des Höhepunktes klingt noch merkwürdig gebremst.

Ähnlich zurückhaltend im Ausdruck auch die Wiedergabe der 6 Skrijabin-Pièces: die Kantilene des Préludes op. 16 Nr. 1 blüht nicht spätromantisch auf, auch das Feuer des zweiten Poèmes aus op. 32 brennt nur mit halber Flamme. Um so mehr überrascht die schillernde Farbenpracht im morbiden Poème op. 59 Nr. 1. Wer also präzises, unvernebeltes Klavierspiel, das in seiner „Ehrlichkeit an den verstorbenen Werner Haas erinnert“, liebt, ist mit dieser Platte gut bedient; wer jedoch bei den genannten Werken feurige, hochexpressive Wiedergabe vorzieht, greife besser zu den genannten Vergleichsaufnahmen.

Nikolaus Deckenbrock

NEUERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

Bach – würdig und traditionsbewußt
interpretiert.

BACH, Orgelwerke; Jean Langlais an der Orgel der Abtei Marienstatt; Motette M 1066 (1 S 30)

Klangbild: Nicht überall durchsichtig, hallig.

Fertigung: Leichte Verzerrungsneigung.

Vergleichseinspielung: J.S. Bach – Das Orgelwerk: Peter Hurford (Decca 6.35529)

Sinn und Zweck dieser Einspielung war es sicher nicht, dieses oder jenes Bach-Werk zum soundsovielten Male auf den Markt zu bringen, sondern einem der großen Interpreten aus der Dupré-Schule ein Denkmal zu setzen, das seiner würdig ist.

So stehen auch nicht die gewohnten zugkräftigen Stücke auf dem Programm, sondern mehr die am Rande der Konzertprogramme liegenden, einer liturgischen Funktion zugeordneten kleineren Werke.

Langlais musiziert sie mit Innigkeit und einer der Musik selbst das Wort gebenden Schlichtheit. Zu Hurfords Art zu musizieren sind gar keine wesentlichen Unterschiede erkennbar. Beider Spiel ist ruhig und ausgeglichen; jeder einzelne Ton hat sein Gewicht; keine Figur wird verwischt oder flüchtig überspielt; Verzerrungen werden improvisierend ergänzt, wo es vom Stil und der Struktur her angebracht ist, von Langlais häufiger und verspielter als von Hurford („An Was-serflüssen Babylon“); sie erscheinen jedoch nie aufgesetzt, sondern fügen sich in die Linie ein.