

FONO-KRITIK

Alle vier Werke des Mozart-Vaters, die ein Horn oder mehrere davon beschäftigen, liegen schon in anderen Einspielungen vor; sie erscheinen aber zum ersten Mal auf einer einzigen Platte vereint. Die Stücke entstanden sämtlich vor Wolfgangs Geburt und haben unterschiedliches Gewicht: Das Konzert für zwei Hörner ist höfische Kunstmusik und klang bei der Verwendung von Naturhörnern sicher nicht ganz so schmeichelhaft wie hier; der zweite Satz ist ein Kleinod an betörendem Hornspiel. Die Kammerinfonie – mit orgelgestütztem Generalbaß – ist das gehaltvollste Werk, in anspruchsvoller konzertanter Kontrastwirkung der einander gegenübergestellten Stimmen – Horn/Geige zu den Bratschen über dem Generalbaß – gleichfalls dem höfischen Musikleben zuzuordnen. Die Jagdsinfonie (mit Büchsenknall-Realismus) entspricht eher dem erdegebundenen Musikideal des städtischen Bürgertums. Und den dritten Satz der Hirtenhorn-Pastorella kennt man von einer köstlichen „Hoffnungs-Festival“-Platte mit dem unvergessenen Dennis Brain und einem Stück Gartenschlauch!

Alles in allem: Ein in dieser Form attraktives, von der Darstellung her wohl gelungenes, recht abwechslungsreiches, nicht allzu gewichtiges, aber als Querschnitt durch manche Facetten seines konzertanten Schaffens doch dankbares Hörner-Kaleidoskop des Mozart-Vaters, das helle Schlaglichter auf die Musikszene wirft, in die Wolfgang Amadeus hineingeboren wurde.

Diether Steppuhn



Homage à Telemann.

TELEMANN, Konzert für Trompete, Streicher und B.c. in B-Dur, Konzert für Flöte, Fagott, Streicher und B.c. in F-Dur, Konzert für Oboe, Streicher und B.c. in e-Moll, Konzert für 3 Hörner, Violine, Streicher und B.c. in D-Dur, Konzert für Oboe d'amore, Streicher und B.c. in A-Dur, Konzert für Trompete, Oboe, Streicher und B.c. in c-Moll, Konzert für Violine, Trompete, Streicher und B.c. in D-Dur, Konzert für 3 Trompeten, 2 Oboen, Pauken, Streicher und B.c. D-Dur; Jiri Válek (Flöte), Jiri Seidl (Fagott), Zdenek Tylsar, Bedrich Tylsar, Stanislav Suchánek (Horn), Frantisek Kimel (Oboe d'amore), Miroslav Kejmar (Trompete), Jiri Mihule (Oboe), Petr Skvor (Violine), Frantisek X. Thuri (Cembalo); Tschechische Philharmonie Prag, Václav Neumann; Pantan 8110 0201-2 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Natürlich, ausgewogen, durchsichtig.
Fertigung: Bis auf einige Verzerrungen in den Innenrillen einwandfrei.

Diese 2-Platten-Kassette der Prager Firma Pantan erschien dort 1981 aus Anlaß des 300. Geburtstags Telemanns. Sie enthält acht Solokonzerte des Meisters für die verschiedensten – auch kombinierten – Instrumente: für Trompete, Flöte und Fagott, für Oboe, drei Hörner, für Trompete und Oboe, für Oboe d'amore, Violine und Trompete, schließlich für drei Trompeten, zwei Oboen und Pauken – alles mit Streichern und Basso continuo. Als Solisten erscheinen Inhaber der ersten Pulte der Tschechischen Philharmonie Prag. Das Ergebnis ist hörenswert: Hier wird unbekümmert und schwungvoll musiziert, mit Akkuratess und Präzision, auf hohem Niveau. Auch die langsamen Teile geraten klangschön und nirgends langweilig,

sondern nervig und mit Spannung. Václav Neumann, der altgediente Chef der Prager, schert sich nicht um irgendwelche Historizismen oder Originalklang-Bestrebungen; Auseinandersetzungen mit stilistischen oder interpretatorischen Erkenntnissen der jüngeren Vergangenheit liegen ihm fern. So erscheint bei aller Verve, bei aller Natürlichkeit das Ganze recht glatt und aufpoliert – Harnoncourt und Nachfolger haben unsere Ohren doch schon arg „verdorben“... Nicht alle der acht Konzerte ließen sich im neuesten Bielefelder finden; es scheinen ein paar weniger bekannte darunter zu sein. Der Hüllentext bemerkt zum sechsten (Trompete, Oboe und Streicher), es sei die Bearbeitung einer Trio-Sonate.

Diether Steppuhn

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammer-musik

Ein deutscher Gitarrenpreisträger in Paris.

BACH, Suite für Laute Nr. 1 e-Moll BWV 996 (Transkription: Sohm), WEISS, Passacaille (Transkription: Sohm), SOR, 1. Große Sonate für Gitarre op. 22 C-Dur, BARRIOS MANGORÉ, Choro da Saudade, RODRIGO, En los triguales; Horst Sohm (Gitarre); Metronome 0160.572 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Mai 1982
Klangbild: Transparent und präsent, klar gezeichnet.
Fertigung: Einwandfrei.

Vor einem halben Jahrzehnt ging der 1952 in Möhringen geborene Horst Sohm zum Abschluß seiner Ausbildung zum Segovia-Schüler Betho Davezac ans Pariser Conservatoire, das er ein Jahr darauf als 1. Preisträger verließ. Ein weiteres Jahr später brachte ihm sein Debüt in Paris großen Erfolg bei Publikum und Presse. Als Platte liegt nun eine Querschnitt-Kostprobe durch sein Repertoire von Bach bis Rodrigo vor. Die beiden Lautenwerke der Freunde Bach und



Weiß hat sich Sohm selbst für seine Gitarre umgeschrieben. Dennoch scheint er bei Bachs e-Moll-Suite den originalen Klang der dreizehnhörigen Laute im Ohr zu haben; denn er schlägt hier die Gitarre mit möglichst weit ausschwingendem Ton. Das Presto-Präludium gibt einen sehr vorteilhaften Eindruck vom hohen Stand der Technik Sohms. Die anschließenden fünf stilisierten Tanzsätze werden sorgsam charakteristisch geformt und entschieden konturiert. Bei der Passacaille von Weiß gestaltet er die kleinen Variationen zu einer Kette verschiedenartig funkelnder musikalischer Perlen.

Die zweite Plattenseite bringt Kompositionen aus der Zeit des Biedermeier sowie folkloristisch gefärbte Musik aus Südamerika und Spanien. Sohm spielt Sors 1. Große Sonate untadelig, doch trifft er nicht immer den rechten Biedermeiertönen, das Liebenswürdige und Empfindsame dieser Musik. Er nimmt Sor mehr als Zeitgenossen von Beethoven denn von Spohr oder Diabelli. „Groß“ scheint bei ihm leicht „grandios“ zu assoziieren. Vielleicht ist südamerikanisch-spanische Folklore auf Kunstmusikniveau doch leichter zu treffen. Für diese Musik hat Sohm sowohl das Temperament als auch die gespannt federnde Rhythmik. So fesseln Barrios Mangorés „Choro da Saudade“ ebenso wie Rodrigues „En los triguales“.

Karl Ludwig Nicol

Mit großer Geste.

DVOŘÁK, Streichquartette Nr. 12 F-Dur op. 96 und Nr. 14 As-Dur op. 105; Doležal-Quartett; Bellaphon 680 01 018 (1 S 30) Digital
Klangbild: Offen, sehr präsent, räumlich, transparent.
Fertigung: Hoher Pegel, einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Op. 96: Juilliard-Quartett (CBS 61615).

An Aufnahmen des F-Dur-Quartetts von Dvořák herrscht derzeit kein Mangel, an diesem Schlager kann offensichtlich kein ambitioniertes Ensemble vorbei. Das größte Lob gebührt wohl immer noch der betagten Aufnahme der Juilliards, die ebenfalls hochrangige der Janáček-Formation ist ja längst aus dem Katalog verschwunden.

Das Doležal-Quartett, ein vom ehemaligen Bratscher des Talich-Quartetts gegründetes Ensemble, fügt eine klangmächtige, stark vom Orchestralen geprägte Version bei. Es wird ein satter, voller Ton kultiviert, aus dem ein vorwiegend im oberen dynamischen Bereich angesiedelter kompakter Gesamtklang resultiert. Der Ansatz wäre beim „Amerikanischen“ durchaus vertretbar, würde hier nicht über etliche Partiturvorschriften Dvořáks hinweggespielt. Die Tremolounterlegung des Hauptthemas kommt nicht im verlangten Pianissimo, sondern es geht gleich recht handfest zu, auch der ppp-Seitensatz wird ohne die erforderliche Zartheit zu dick aufgetragen. Im Lento schieben sich die begleitenden Bratschen-Sechzehntel allzu dominant in den Vordergrund und erdrücken den Dialog der beiden Geigen. Am gelungensten scheint mir das wirklich „Vivace ma non troppo“ gespielte Finale, das gelassen ausmusiziert wird. Insgesamt ist die Darstellung des Doležal-Quartetts keine unbedingte Katalogbereicherung, sie kann aber durch großen Atem und weiträumiges Musizieren durchaus überzeugen.

Anders sieht die Sache beim weniger gespielten As-Dur-Werk aus. Gleich im einleitenden „Ada-



gio ma non troppo“ überraschen uns die vier Musiker mit spröder Tongebung, ruppigem Doppelgriffspiel und harten Akzenten, die dem Stück einige Gewalt antun. Auch das anschließende „Allegro appassionato“ läßt einiges von der im F-Dur-Werk bewiesenen Spielkultur vermissen. Insgesamt wirkt die Darstellung des letzten Dvořák-Quartetts weniger sorgfältig ausgearbeitet als die Interpretation des berühmteren Schwesterwerks, vielleicht ein früher Tribut an die Repertoirepolitik eines noch nicht lange in dieser Formation bestehenden Ensembles, das sich möglicherweise erst die „Highlights“ der Quartettliteratur erarbeiten möchte.

Nikolaus Deckenbrock



Musikalische Miniaturen – mit Charme und Können dargeboten.

HAYDN, 32 Stücke für die Flötenuhr; Wiener Blockflötenensemble (Alfred Endelweber, Ulrike Groier, Klaus Gund, Rudolf Hofstötter, Hans Maria Kneih, Georg Mittermayr); Teldec 6.42852 AZ (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Gut präsent, natürlich und differenziert.

Fertigung: Ohne Mängel.

Haydn, Mozart und auch Beethoven war es noch möglich, von der Höhe ihres Kunstanspruchs herabzusteigen und einfache Spielstücke für mechanische Musikautomaten zu schreiben. Ihre Musik hat noch Spielcharakter, sie beruht auf Formeln, die auf Wiederholung hin angelegt sind, Begleitfiguren, Dreiklangsumspielungen usw. Dabei sind die Stücke Haydns für Flötenuhr aus den Jahren 1789, 1792 und 1793 durchaus von anspruchsvoller Machart. So ist es auch zu verstehen, daß Haydn einen Sinfoniesatz der Reifezeit, das Menuett (ohne Trio) aus Nr. 101 („Die Uhr“), für eine Orgelwalze übernimmt, ohne die differenzierte motivische Arbeit zu vereinfachen; die Oberstimme ist zudem, wie bei vielen anderen dieser Stücke, reich verziert. Das Wiener Blockflötenensemble kam auf die Idee, diese Stücke vom Orgelwerk „noten- und klanggetreu“, wie es im Umschlagtext heißt, auf drei bis sechs Blockflöten zu übertragen. Dabei wird das Ensemble seiner Absicht, „Haydn entschlackt“, im Klangbild eines „Uhrwerks mit Seele“ darzubieten, voll gerecht. Die Stücke werden witzig und pointiert musiziert, wobei der

Charakter des Mechanischen in die Darstellung miteinbezogen wird. Daß das Vergnügen dabei „maximal“ war, ist zu hören. Erwähnt werden muß auch noch, daß die Stücke hohe virtuose Anforderungen (Läufe, Verzierungen) stellen.

Reinhard Müller

Musik für Laute, mit der Gitarre wie auf dem Cembalo gespielt.

MANUEL BARRUECO PLAYS BACH: Lautensuiten Nr. 2 und 4 (Transkription für Gitarre: Manuel Barrueco); Manuel Barrueco (Gitarre); Vox VCL 39 023 (1 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1982
Klangbild: Sehr präsent, sehr klare Konturen.
Fertigung: Ohne Mängel.

Wenn Yepes vor Jahren meinte: „Gitarri- sten von internationalem Rang sind heutzutage an den Fingern einer Hand abzuzählen“, so ist diese Feststellung heute zweifellos zu revidieren – sofern man internationalen Rang nicht unbedingt mit internationalem Ruf gleichsetzt. Denn mittlerweile ist in aller Welt eine Generation hochbegabter Nachwuchsgitarri- sten herangewachsen und herangereift. Zu den bereits auch an Jahren reiferen und arrivierten gehört Manuel Barrueco, ein Gitar- rist, der sein Instrument technisch wahrhaft souverän beherrscht. Und nicht nur technisch. Seine Gestaltungskunst läßt sich allerdings nach Bach allein nicht umfassend beurteilen. Von den Lautensuiten hat er sich gleich als Auftakt die schwerste herausgesucht, Bachs Transkription der E-Dur-Soloviolinepartita und sie seinerseits für Gitarre transkribiert. Gleich das gefürchtete Preludio läßt aufhorchen: Die Perpetuum-mo- bile-artigen Sechzehntel kommen – einschließlich der vertrackten Bariolagenstelle – in gleichmä- ßig perlendem Fluß wie auf einem Cembalo. „Gleichmäßig“ bezieht sich hier auf die Technik und soll besagen: ohne Holpern. Musikalisch dagegen spielt Barrueco nicht metronomisch gleichmäßig, sondern gibt durchaus den Phrasen der Musik nach, obgleich sein Bach nicht „histo- risch“ ist, sondern „klassisch“.

Manchmal – etwa bei Scheinpolyphonie – meint man, zweimanualiges Spiel zu hören. Entspre- chend deutlich wird in den mehrstimmigen Sät- zen die Linienführung der Stimmen herausgear- beitet, besonders markant bei der Fuge der für Gitarre nach a-Moll transponierten c-Moll-Lau-



tensuite (Nr. 2). Ihr nachdenkliches Preludio wird bei Barrueco durch klangensible, lyrische Wiedergabe zum Gegenpol des virtuosens E-Dur-Preludios. Der volle, sehr direkt aufgenom- mene Klang von Barruecos Gitarre und Ton wirkt fast so rund und voluminös wie der einer Laute.

Karl Ludwig Nicol

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammer-musik

Quartettspiel mit Genauigkeit und Inspiration.

BRAHMS, Klavierquintett f-Moll op. 34, Streichquartett op. 51 und op. 67; Maurizio Pollini (Klavier), Quartetto Italiano (Paolo Borciani, Elisa Pegreffi, Piero Farulli, Franco Rossi); Philips 6717 010 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1981, 1968, 1970
Klangbild: Quartette: direkt, klar, transparent, natürlich; Quintett: nicht sehr durchsichtig oder klar.

Fertigung: Tadellos bis auf Knistern auf einer Seite.

Vergleichseinspielungen: Budapest Streich- quartett (CBS M2S 734), Ungarisches Streich- quartett (EMI 137-10735/37), LaSalle Quartett (DG 2531 255, 2531 343) Melos Quartett (gestri- chen); Richter + Borodin-Quartett (Ariola 202 918), Eschenbach + Amadeus-Quartett (DG 2740 117).

Die vorliegende Kassette ist eine willkomme- ne Wiederveröffentlichung von Aufnah- men, die in den Jahren 1968, 1971 und 1980 entstanden. Das Quartetto Italiano spielt die drei Quartette von Brahms mit präsentem, volu- minösem Ton und macht auf denkbar ideale Weise die Fülle der Schönheit gerade dieser Werke deutlich: das Nebeneinander verschiede- nerer klanglicher, dynamischer, rhythmischer und gestischer Charaktere. Lyrische und verhal- tene Momente stehen neben kräftig bewegten; die bei Brahms nicht selten zu findenden schrof- fen Passagen werden nicht untertrieben, die rhythmischen Eigenarten nicht unterschlagen. In Abgrenzung zur gestochenen klaren, zugleich aber doch etwas kühlen Spielweise des LaSalle Quartetts oder zur unmanierten des Melos- Quartetts, kann man die Aufnahme der Italiener als „musikantisch“ bezeichnen. Diese Charakte- risierung hat nichts mit dem Negativen zu tun, was dem Wort im Deutschen oft anhaftet. „Mu- sikantisch“ meint hier, daß an der Interpretation alles stimmt: die Phrasierung ist atmend, die Tempowahl stimmig, die Proportionen leuchten ein. Hinzu kommt die rhythmische Pointierung und die Erfüllung der von Brahms oft benutzten Bezeichnungen „dolce“ und „espressivo“. Das Quartetto Italiano kombiniert so Genauigkeit mit Spielkultur und Inspiration. In der Lebedig- keit der Darstellung ähnelt es dem Budape- ster Streichquartett und dem Ungarischen Streichquartett. Die Aufnahmetechnik gibt ih-

FONO-KRITIK



rerseits eine außerordentliche Durchsichtigkeit und Präsenz frei.

Beim Anhören des Klavierquintetts ergibt sich ein etwas anderer Eindruck. Mir schien, daß das Quartett und sein Klaviersolist nicht ganz harmonieren. Jedenfalls wirkt die Darstellung dieses Werkes reserviert, stellenweise akademisch. Das gilt für den Kopfsatz, aber auch den dritten Satz. Höhepunkte der Interpretation sind eher der zweite Satz und das Finale mit seinem stürmischen Schluß. Der akustische Eindruck ist insofern leicht verwirrend, als teilweise der Pianist das „Kommando“ zu haben scheint und sogar tiefe Streicherfiguren verdeckt, dann wieder ist der Klavierton zu sehr im Hintergrund. Der Aufnahme fehlt jedenfalls die Präsenz, Natürlichkeit und Transparenz, die bei den Quartetten zu bewundern war. Insofern erscheint die dritte Platte als Kompromiß, zumal es mit Richter und dem Borodin-Quartett oder Eschenbach mit dem Amadeus Quartett eine gewichtige Konkurrenz gibt. Helge Grünwald

★ Bedeutsame Repertoirereprisen in wohlfeiler Edition.

SCHUBERT, Sonate für Klavier und Arpeggione a-Moll, SCHUMANN, Fünf Stücke im Volkston, DEBUSSY, Sonate für Violoncello und Klavier, BRITTEN, Suiten für Violoncello solo op. 72 u. 80, Sonate für Violoncello und Klavier C-Dur op. 65; Mstislaw Rostropowitsch (Violoncello), Benjamin Britten (Klavier); Decca 6.35625 DX (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1962 und 1969

Klangbild: Dokumente gleichrangiger Partnerschaft (in den Duowerken), ausgeglichen, weite dynamische Breite.

Fertigung: Tadellos.

Wer die oft gerühmten Aufnahmen mit Mstislaw Rostropowitsch und Benjamin Britten noch nicht sein eigen nennen kann, wird jetzt in die Lage versetzt, bisher entgangenes nachzuholen: die bisher im Repertoire gelitigten Glanzpunkte der Kammermusik (einzig Schuberts Arpeggione-Sonate war über den Importdienst erhältlich) wurde neu aufgelegt. Dabei kommt der heutige Käufer in den Genuß eines umfangreicheren Angebots bei reduziertem Kaufpreis. Was in den Jahren 1962 und 1969 im Rahmen von 2 ½ Einzelplatten auf dem Markt erschien, wurde nun auf zwei Platten gepreßt, wobei der Erwerber der neuen Kassette einzig in

Kauf nehmen muß, zwischen dem zweiten und dritten Satz der Duosante op. 65 von Britten die zweite Platte umzudrehen. Ansonsten ist der künstlerische Standard der Aufnahmen ungeschmälert geblieben. Aufnahmen mit Benjamin Britten am Flügel als Mitinterpret eigener Werke sind allemal der Bewahrung und Verfügbarkeit wert. Hier gilt aber nicht nur der Respekt vor der Autentizität, weil der Komponist selbst beteiligt war, sondern auch vor dem künstlerischen Rang generell, der sich bei Britten auch auf Werke anderer Komponisten bezog. Und in der Tat: die Duo-Aufnahmen sind musikalisch und klangtechnisch ausgeglichen, differenziert im Ausdruck, nobel in der Klanggebung. Letzteres ist freilich auch das besondere Kennzeichen der von Rostropowitsch gespielten zwei Suiten für Violoncello allein. Insgesamt reaktivierte, nach wie vor gültige Zeugnisse aus dem „Phono-Museum“, deren Bedeutung sicherlich nach wie vor unbestritten ist. Gerhard Wienke

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke

○ Ausgefüllte Emphase.

BEETHOVEN, Klaviersonaten Nr. 3 und Nr. 15; Emil Gilels (Klavier); DG 2532 078 (1 S 30) Digital

Klangbild: Offen, präsent, voll, von weiter Dynamik.

Fertigung: Ohne Mängel.

Die vorsichtige, zeitlich weit auseinander liegenden Annäherungen an Beethovens Klaviersonaten, die Emil Gilels beschäftigt, ist getragen von der Vorstellung, daß jedem Werk die unverwechselbare Handschrift so zuteil werde, wie sie dem Text eingeschrieben ist. Anders als Buchbinder, der den gewaltigen Zyklus in kurzen, entschlossen formulierten Schüben bändigen wollte, anders auch als Vladimir Ashkenazy, der nach tastenden Anfängen schneller auf die Beendigung hindrängte, scheint Gilels einer organischen, allmählich reifenden Summierung den Vorzug zu geben. Die Aufnahmen mit der A-Dur Sonate op. 101 oder der „Appassionata“ liegen bereits weit zurück.

Der Zugriff auf jede einzelne Sonate stellt deshalb auch nicht Gemeinsamkeiten zwischen den Werken innerhalb der Einspielungen her. Die C-Dur-Sonate op. 2/3 spricht von ganz anderen Welten als die lyrisch verletzliche D-Dur-Sonate, der man nicht ohne Grund einen pastoralen Charakter zuschreibt. Wie sehr gerade das lyrische Innehalten des Werks zum Dreh-Moment von Gilels' Anschauungen wird, zeigt das Tempo. Gilels läßt den Beginn in den einleitenden Baß-Tupfern unendlich langsam anklingen und ebenso getragen kommen die akkordischen, die Melodie formulierenden Verdichtungen. Zugleich aber ist eine starke, verhüllt bedrohliche Akzentsetzung gegeben durch das rhythmische Grundmuster.

Man mag sich fragen, ob solche Insistenz, deren Melancholie alle anderen Erwägungen überspringt, dem Werk das Ideal der Gerechtigkeit näherbringt. Als der junge Gelber mit derselben

Sonate debütierte, wurde dem Text eine helle, spontane und zugleich fragende Spannung gegeben, die durchaus aus den Quellen geschöpft war. Gilels macht beispielsweise keine großen, bestimmenden Unterschiede zwischen der Exposition und der Durchführung, wenn er die in Moll gehaltenen Dialoge dieser Durchführung spielt: denn der schwermütige Tonfall ist von Anfang an da. Und auch im Finale wird der Charme des Flüchtigen, der improvisierten Skizze zurückgehalten, die wiegenden Schritte des Themas sind streng vorgebracht.

Das auführerische Element von Gilels' Beethoven ist demnach oft nur in einer bis zur Verbitterung vorstoßenden Nachdenklichkeit erlebbar, und das Andersartige ereignet sich nicht in der zwingenden Erleuchtung einer neuen Perspektive. Dennoch strahlen die Interpretationen eine Aura ab. Diese ist leichter nachzuvollziehen in der klaren, manchmal an Michelangeli erinnernden Wiedergabe der C-Dur-Sonate, die Gilels heute kalkulierter trifft als in der früheren Version. Und daß er ein großer Pianist ist, der keine weißen Flächen läßt, nirgends die hohle, routinierte Leere ausspielt, darüber können die gebrochenen Akkorde in der Durchführung des ersten Satzes deutlich informieren. Martin Meyer

○ Klares, geschliffenes Klavierspiel ohne grenzüberschreitende konzeptionelle Ausrichtung.

CHOPIN, Préludes op. 28, Prélude op. 45, Prélude As-Dur op. posth.; Dezső Ránki (Klavier); Hungarotán SLPX 12316 (1 S 30)

Aufnahmedatum: (P) 1982

Klangbild: Nicht übermäßig räumlich, etwas eng, insgesamt leicht antiquiert.

Fertigung: Leichtes Rauschen, vereinzelte Knacker, dennoch akzeptabel.

Vergleichseinspielungen: Argerich (DG 2530721), Arrau (Philips 6527091), Ashkenazy (Decca 6.42450 AW), Pollini (DG 2740230), Rubinstein (RCA RL 42234).

Den immensen Anstrengungen zahlloser Interpreten, Chopins Préludes op. 28 in zyklischer Wiedergabe zu aktualisieren, fügt sich diese ungarische Einspielung mit Dezső Ránki fast unauffällig ein. Der Pianist leistet beste manuelle Arbeit, hält ein blendendes Leggiero der linken Hand im G-Dur-Stück (Nr. 3) bereit, enthält sich jeglicher rhythmischer Verschleifung und legt in den kantablen, schmerzlichen Sequenzen scheue, zumindest aber unaufwendig „rubatisierte“ Emotionalität an den Tag. Wenn ich „an den Tag legen“ sage, das trifft so genau auf Ránkis Einstellung zum Werk zu, denn den Schauerlichkeiten und Urspannungen entscheidender Pièces geht er ebenso aus dem Wege, wie dem musikalisierten Todesurteil im letzten d-Moll-Stück. So wird dem Hörer im Klartext ein kompositorischer Mikrokosmos übermittelt, ohne tiefgreifende weltanschauliche Komponente. Ich muß deshalb besonders auf diesen Umstand verweisen, weil ich noch ganz unter dem Eindruck von Igor Shukows Konzertdarstellung des Opus 28 stehe. In Salzburg wagte er es zuletzt am 10. Mai 1983, einzelne Werkabschnitte unter dem Aspekt verschiedener Bewegungen- und damit auch Ausdrucks-kategorien zusammenzuziehen, um letzten Endes die ganze Erregung (Nr. 16, 18), das kurze Verweilen und die unbarmherzige



Endlösung von Nr. 24 als enthüllendes Psychogramm nachzuzeichnen, in dessen Verlauf beispielsweise das überaus flott und silbrig gespielte F-Dur-Prélude Nr. 23 überraschend statisch angeschlagen wird. Rubinstein, Martha Argerich, Ashkenazy, Pollini, selbst Claudio Arrau lassen diese Miniatur vorüberperlen, obwohl sie knapp, aber vielsagend – mit „Moderato“ überschrieben ist. Shukow hat nebenbei bemerkt seine bestürzend neuartige Deutung der Chopin-Préludes op. 28 kürzlich für Melodia eingespielt. Es bleibt zu hoffen, daß sich die deutsche Ariola diese Aufnahme nicht allzu lange entgehen läßt. Ránkis sozusagen wertfreie, von biographischen und metaphysischen Spekulationen „unangefochtene“ Version verträgt – im Gegensatz zu Shukows zielgerichteter Auslegung – die Ankoppelung der grundverschiedenen Préludes op. 45 und As-Dur op. posth. – zumindest wird man sich nach den 24 Stücke op. 28 nicht daran stören, wenn noch etwas hinzugefügt wird. Das spricht nicht gegen Ránkis grundläutere Virtuosität in diesem Fall, aber auch nicht für die Intensität bei der „Übersetzung“ des Hauptwerkes. Peter Cossé

○ Allenfalls für Hörer, die sich gerade mit Brahms zu beschäftigen beginnen.

BRAHMS, Sonaten op. 1, op. 2 und op. 5, Scherzo op. 4, Variationen op. 9, op. 21 Nr. 1 und 2, op. 24 und op. 35, Balladen op. 10, Klavierstücke op. 76, op. 118 und op. 119, Fantasien op. 116, Intermezzi op. 117, Rhapsodien op. 79, Zwei Sarabandes und zwei Gigues; Detlef Kraus (Klavier); Thorofon BTHK 241/7 (7 S 30)

Klangbild: Eng, trocken, wenig brillant, mit Verfärbungen, insgesamt weit unter dem heutigen Standard.

Fertigung: Vorechos, leicht unruhige Oberfläche.

Vergleichseinspielungen: Katchen (Decca SDDA 261-9), Zimmerman, Vasary, Kempff (Brahms-Edition, Klavierwerk DG 2740 278).

Welche Überlegungen und Hoffnungen mögen wohl ausgesprochen worden sein, als der Thorofon-Produzent und der Pianist Detlef Kraus an dieses Brahms-Projekt herangingen? Beiden Instanzen ist Mut und Beharrungsvermögen zu bestätigen. Im Brahms-Jahr 1983, wo die namhaften Firmen alle Brahms-Editionen vorlegen, muß es fast vermessen anmuten, wenn ein

kleinerer Hersteller sich den Luxus erlaubt, sieben Platten mit Klavierwerken herauszugeben. Noch dazu mit einem Interpreten, über dessen aufführungspädagogische Dignität ebensowenig Zweifel besteht, wie über seine begrenzte pianistische Faszinationskraft. Detlef Kraus' unermüdliches Wirken ist bekannt an vielen Orten. Immer wieder spielte er Beethovens Sonaten und auch das „Wohltemperierte Klavier“ von Bach. Und immer wieder widmete er sich seinem „Hauskomponisten“ Johannes Brahms, zu dem er als gebürtiger Hamburger eine starke Affinität entwickelt hat. Kraus vermochte im besten Sinne zu belehren, verstand es immer, ein Stück in Aufbau und in seinen Primärfarben „hinzustellen“. Was ihm fehlt, ist anschlagentechnisches Raffinement, Zauber, technische Mühelosigkeit und Selbstverständlichkeit. Unzählige Kollegen sind ihm in dieser Hinsicht turmhoch überlegen, so daß die Schallplattenaufnahmen, die ich bislang in die Hand bekam, letzten Endes kaum eine Spur hinterließen. Mehr als im Konzertsaal regt sich vor den Lautsprechern Widerspruch, wenn Takt um Takt das nackte kompositorische Material vorüberzieht – und gelegentlich auch holpert.

So wird diese im Ansinnen hochachtbare Brahms-Edition wohl „regionale“ Bedeutung behalten. Vergleichbar etwa jenen „Privatpresensungen“ des Interpreten, die im Beiheft neben einer bekannteren Philips-Aufnahme („Der heitere Beethoven“) und einer vor nicht allzu langer Zeit im FF 7/82 kritisch besprochenen „Lions- und Rotary-Club“-Scheibe erwähnt werden. Wer Katchen im Ohr hat mit seinen dunklen, aufbrausenden Visionen, wer Zimmermans hellwache, dabei durchaus auch nachdenkliche Einspielungen der Sonaten kennt, der weiß in der Regel auch um die hohen Maßstäbe, die Benedetto Michelangeli (op. 10, op. 35), Valery Afanassieff (op. 116, op. 118; EMI-Belgien), Wilhelm Kempff, Emil Gilels, Svyatoslav Richter und zuletzt auch Glenn Gould mit den völlig neugedeuteten Balladen op. 10 und Rhapsodien op. 79 gesetzt haben. Auf den ersten Blick hin muß es überraschen, daß die Telefunken-Einspielung (6.353Q3, (P) 1976) des „Hamburger Klavierwerks“ (op. 1 bis op. 24) mit Detlef Kraus nicht in der genannten Discographie verzeichnet ist. Das hätte man nicht unterlassen sollen, weil eben jene Aufnahmen aus dem Hamburger Schaffenskomplex – ausgehend von der C-Dur-Sonate, abschließend mit den „Händel“-Variationen – der Einfachheit halber von den Thorofon-Planern übernommen worden sind. Wann Kraus die übrigen drei Platten bespielt hat, vermag ich nicht zu sagen. Die Tonqualität ist nicht besser, Aufnahmedaten sind im Beiheft und auf den Plattenetiketten leider nicht zu finden.

Der Klaviermusiksammler wird sich übrigens fragen, warum die Walzer op. 39 und auch die „Ungarischen Tänze“ in dieser Sammlung fehlen. Natürlich muß man beide Werkgruppen in erster Linie zu den Kompositionen für Klavier zu vier Händen rechnen – so wie es auch in der großangelegten DG-Edition gehalten wird. Mit den Walzerfassungen für Solo-Klavier hätte Kraus womöglich etwas im Sinn haben können. Daß er uns die „Ungarischen Tänze“ erspart hat, spricht in gewissem Sinne für sein Augenmaß. Zumindest für die ersten zehn Tänze bleibt Julius Katchen unangefochten Primus unter den Brahms-Interpreten. Ich würde kaum einen Pianisten zu nennen, der sich an mehr als zwei von diesen Stücken ohne Unterstützung eines Partners gewagt hat. Peter Cossé

○ Gespür für die „Vogelpredigt“ und die beiden „Trauergondeln“.

LISZT, Sonate h-Moll, Legenden Nr. 1 und 2, Trauergondeln Nr. 1 und 2; Alfred Brendel (Klavier); Philips 6514 147 (1 S 30) Digital

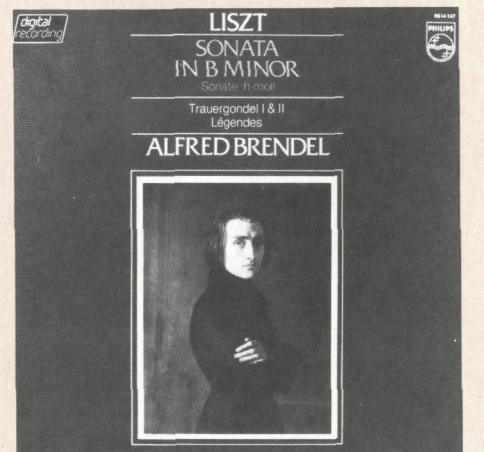
Aufnahmedatum: (P) 1982

Klangbild: Voll, gut konturiert, dezent hallig.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Sonate: Brendel (Muscidisc RC 880); Afanassieff (EMI 2 C 069-14006), Horowitz (EMI 053-00100 M und RCA RL 12548), Trauergondeln: Szegedi (Qualiton LPX 1304), Legenden: Cziffra (Nr. 2, Philips 835191 AY), Kempff (DG 2530560).

Anhand von Alfred Brendels Einspielungen der h-Moll-Sonate von Franz Liszt lassen sich Veränderlichkeiten im Laufe klavieristischer und nachschöpferischer Betätigung aufzeigen. Hatte sich der Pianist seinerzeit mit Entschlossenheit an das kapitale Werk gewagt, so neigt er jetzt zur Innenschau einer Partitur, die eine Fülle von Anhaltspunkten zu raffender, aber auch dissozierender Sicht gibt. Das war zu erwarten, auch wenn man Brendel in letzter Zeit nicht im Konzertsaal erlebt hat, wo er immer



wieder mit der h-Moll-Sonate zum Mitdenken- und fühlen einlad. Ansichten und Einsichten erweitern das Blickfeld – und wer sich intensiv mit Schubert, Beethoven, mit Novalis und Jean Paul, mit dem späten Liszt, mit Schönberg und Alban Berg auseinandergesetzt hat, der wird die Liszt-Sonate befangener spielen, als ein Solist, der sich seiner technischen Mittel sicher ist, und dem es in erster Linie einmal darum geht, sich freizuschwimmen.

Je mehr einer hingegen das werkinterne Bezugssystem von Motiven und Bedeutungsfeldern der h-Moll-Sonate aufzuhellen versucht, so entscheiden wendet er sich zugleich gegen den großen, taktüberflutenden Strom der Musik. Die zweite Einspielung von Horowitz aus dem Jahre 1977 beweist dies auf fast unangenehme Weise: Kaum eine Note steht mehr auf ihrem Platz; das Werk wird gedeht, gestaut, aufbereitet. Interpretation gerät zum tönenden Nachweis von Individualität. Brendel verschont den Hörer mit geballten Akkordserien und hemmungslos geschluchzten „Rezitativen“. Er bewegt sich etwa in der Mitte zwischen klar platzierten, rhythmisch abgesicherten, dynamisch kontrollierten Detail-