

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 Flüchtlings, der improvisierten Skizze zurückgehalten, die wiegenden Schritte des Themas sind streng vorgebracht.

Das aufrührerische 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 Ursparungen 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), Zimerman, 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 „Privatpresungen“ 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

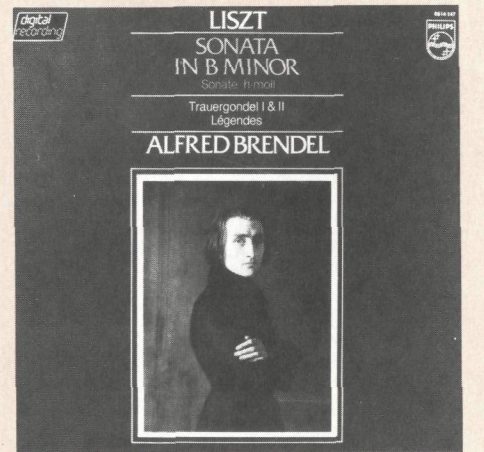
Aufnahmedatum: (P) 1982

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 entscheidet 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, gestaucht, 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-

FONO-KRITIK

darlegungen und phraseologischen Extravaganzen, die zum Teil unerhörte Ausblicke in die Landschaft dieser Sonate erlauben, andererseits den Lauf der Dinge beeinträchtigen. Lyrische Elemente, Passagen der Verückung, Momente, die an manche Entwicklung in der „Dante-Sonate“ erinnern, werden differenziert abgetönt. Von den Doppeloktavketten möchte Brendel heute – wie es scheint – weniger wissen. Er absolviert sie, aber er verweigert ihnen konstruktiven Glanz. Was mich jedoch auch an dieser Einspielung stört, ist die lasche Auffassung an entscheidenden „Marcato“-Punkten. Igor Shukows Konzertwiedergabe in München hat dies auf staunenswerte Weise in Erinnerung gerufen. Es ist ja kaum glaublich, daß Legionen von manuell überragend begabten Pianisten immer und immer wieder über ein werkentscheidendes Motiv ab Takt 33 hinwegstürmen. Liszt hat im Takt davor den Hinweis „sempre forte ed agitato“ gegeben und unter dem viermal anzuschlagenden eis steht noch einmal „marcato“ geschrieben. Verschluckt werden durch stürmisches, aber pauschales Spiel vor allem die beiden Sechzehntel.

Obwohl diese Einspielung „Nahtstellen“ enthält, lohnt sich die „Lektüre“. Der Erwerb der Platte empfiehlt sich jedoch meiner Ansicht nach vor allem deshalb, weil die Legende Nr. 1 und die beiden „Trauergondeln“ dem geistigen und klangmetaphysischen Naturell Brendels ideal entgegenkommen. Hier geht es weniger um die Architektur eines Werkgebäudes, sondern um die Konkretisierung von Stimmungen und Bildern mit den Mitteln der klanglichen und figurativen Enthüllung – und Verschleierung. An dieser Grenze bewegt sich Brendel fachmännisch. Den Vögeln schenkt er Stimmen, dem heiligen Franz von Assisi Unerschütterlichkeit und Suggestion. Auch Kempff wußte in diesem Zusammenhang, wovon er schwärmte. Brendel indes hat die pianistische Zauberkammer reicher gefüllt. Trillerketten, Akkordrepetitionen, flirrende Arpeggios sprüht er kunstvoll und doch ungekünstelt in den Äther.

Mit den „Trauergondeln“ knüpft der Interpret an seine wichtigen, umfassend vorbereiteten Darstellungen später Liszt-Stücke (Philips 9500775) an. Die betagte Szegedi-Aufnahme mag ihren Repertoire-Wert in Zeiten der konzertierten Liszt-Verachtung gehabt haben. Heute mutet sie im Vergleich zu Brendels trauerumflorten, die Musik des 20. Jahrhunderts vorausdenkenden Darstellungen geradezu arglos an.

Peter Cossé

Virtuos, aber unfrei.

LISZT, Sonate h-Moll, SCHUMANN, Carnaval op. 9; Oleg Maisenberg (Klavier); Orfeo S 022821 A (1 S 30) Digital

Aufnahmetermin: 14./15.11.1981

Klangbild: Offen, präsent, geringfügig trocken, nicht sehr plastisch, räumlich, transparent.

Fertigung: Einwandfrei.

Maisenberg bleibt sich treu: auch auf seiner zweiten Platte bei Orfeo bietet er ungemessen sauberes, zupackendes und unverzärteltes Klavierspiel. Keine Frage, diese Aufnahme ist überaus sorgfältig vorbereitet worden, da fehlt kein Ton (bei den zwei Hauptwerken der romantischen Virtuosenliteratur durchaus keine Selbstverständlichkeit), die dynamischen Vorschriften sind minutiös beachtet, aber vielleicht

drückt sich in dieser Textnähe auch ein Stück Befangenheit gegenüber dem Medium Schallplatte aus: vieles klingt recht kontrolliert, unfrei, fast ein bißchen vorsichtig. Sicherlich verfügt Maisenberg über souveräne technische Mittel, aber seine Virtuosität transzendiert nie, erreicht nirgendwo eine ausdrucksmäßige Eigenqualität. Diese Beobachtungen betreffen vor allem seine Darstellung der Liszt-Sonate, aber auch die schnellen Stücke aus dem Carnaval, wo der Pianist sich „loslassen“ muß, übertragen mehr Phantastik. Im vertrackten Paganini-Intermezzo etwa riskiert Maisenberg nicht den letzten Einsatz, erreicht er nicht das „Teufliche“ des Geigenvorbildes, und im Finale können sich die Philister recht gut gegen die Davidsbündler behaupten, so sehr tritt Maisenberg hier manchmal auf die Tempo-Bremse, als hätte er Angst die Kontrolle zu verlieren.

FRANZ LISZT · ROBERT SCHUMANN
Sonate h-moll · Sonata B minor · Sonate si mineur
Carnaval

Oleg Maisenberg, Piano



In der Liszt-Sonate gelingt die stark gegliederte Durchführung weitaus besser als die große, „integrales“ Gestalten erfordernde Themenexposition. In der Überleitung zur D-Dur-Hymne erschrickt der Hörer geradezu durch das fast brutale Anschlagen des Subkontra-A: ein bißchen gewollt klingt das schon. Den Hymnus selbst spielt Maisenberg dann wieder merkwürdig zurückhaltend.

Besser geraten die zarten Stellen der Werke, das dritte Thema der Sonate etwa oder das Eusebius-Stück des Carnaval, hier überzeugt die schlichte Darstellung, das einfache „Spielen“ der Musik, hier „wagt“ Maisenberg letztlich mehr.

Im ganzen legt Maisenberg hier sicherlich keine aufregenden Interpretationen vor, vielmehr bleibt sein Spiel weiterhin etwas unpersönlich, dabei allerdings fabelhaft genau. Das ist an sich durchaus viel, aber anhand der erdrückenden Konkurrenz wird die Platte sicher einen schweren Stand haben.

Nikolaus Deckenbrock

Fortsetzung von Schuchters Mozart-Projekt mit guten Absichten und zum Teil befriedigenden Resultaten.



MOZART, Das gesamte Werk für Solo-Klavier (Folge 5): Sonate D-Dur KV 284, Rondo a-Moll KV 511, Sonatensatz (Fragment) KV 569a mit

Sonatensatz B-Dur KV 598a, Variationen B-Dur KV 500 über ein Allegretto von unbekannter Herkunft; Gilbert Schuchter (Klavier); Bellaphon 670 05 006 (1 S 30) 73479), Brendel (KV 540: Philips 9500025).

MOZART, (Folge 6): Sonaten D-Dur KV 280 und B-Dur KV 281, Variationen D-Dur KV 573 über ein Menuett von Duport, Menuett F-Dur KV 15, Variationen Es-Dur KV 354 über Je suis Lindor von Baudron; Gilbert Schuchter (Klavier); Bellaphon 670 05 007 (1 S 30)

MOZART, (Folge 7): Sonaten C-Dur KV 309 und B-Dur KV 570, Phantasie c-Moll KV 396, Menuett F-Dur KV 5, Variationen A-Dur KV 460 über die Arie des Mingone Come un agnello von Giuseppe Sarti; Gilbert Schuchter (Klavier); Bellaphon 670 05 008 (1 S 30)

MOZART, (Folge 8): Sonaten A-Dur KV 331 und F-Dur KV 332, Menuetto mit Minore A-Dur KV 15, Contredanse mit Minore A-Dur KV 15, Adagio h-Moll KV 540; Gilbert Schuchter (Klavier); Bellaphon 670 05 009 (1 S 30)

Aufnahmetermin: (P) 1983

Klangbild: Von unterschiedlicher Präsenz, unverfärbt, gelegentlich etwas eng.

Fertigung: Unruhige Oberfläche, leichte Verzerrungsneigung im Innenraum.

Vergleichseinspielungen: Schiff (Decca 6.35571), Haebler (Philips 6747 380), Ashkenazy (KV 511: Decca 21208-B), Gould (KV 309, KV 280, KV 281, KV 284, KV 570: CBS 77270 u. 73479), Brendel (KV 540: Philips 9500025).

In seiner Besprechung der ersten vier Mozart-Platten mit dem Salzburger Pianisten Gilbert Schuchter hat Nikolaus Deckenbrock (FF 4/83) auf grundsätzliche Zielsetzungen und Vorgangsweisen hingewiesen, wie sie der Interpret in seinen Einführungstexten mit starkem Engagement und betont verzopfter Sprachgebung vertritt. Ich stimme mit dem Verfasser der Rezension in wesentlichen Punkten überein: das virtuos-spielerische Element – ein entscheidender Aspekt in Mozarts Klavierschaffen und unlösbar vom künstlerischen Erfolg des seinerzeit konzertierenden Pianisten – scheint über Gebühr unterbelichtet zu sein. Verhaltene Zeitmaße, gewisse Unzulänglichkeiten bei der Ausspielung kurzer Notenwerte beeinträchtigen die Ecksätze der Sonaten und die entsprechenden Variations-Segmente. Harmonische Feldwirkungen, Verschiebungen und eine Fülle von Akzentuierungen im „inneren“ Bereich der Kompositionen belegen Schuchters gründliche Werkkenntnisse und untermauern seine „strategische“ Grundhaltung, das Soloklavierwerk als instrumentale Verknappung musikdramatischer Totalität aufzuführen.

Im Verlauf der Platten Nummer fünf bis acht läßt Schuchter „durchtönen“, wie ernst er es mit dieser mehr philologischen, denn pianistisch ausgerichteten Haltung meint. Auch jetzt wird man vergeblich nach einem glitzernden Finalsatz suchen. Wann immer etwas in den quicken Partien passiert, dann im Bereich der Artikulation. Wichtige Baß-Interpunktion, terrassendynamische Effekte, klug eingefädelt Übergänge und nicht weniger umsichtig vorbereitete Schlüsse, die bei Mozart oft provokant wider die Konvention formuliert worden sind, wären hervorzuheben. Bei der wiederholten „Lektüre“ der Platten möchte man vermuten, das eine oder

andere Stück habe Schuchter mit großer Befangenheit dem Bösendorfer entlockt. Diese Schlußfolgerung trifft meiner Meinung nach besonders schmerzhaft für das a-Moll-Rondo KV 511 zu, dessen staubdürre, ungelenkige, manuell geradezu dilettantische Wiedergabe als Tiefpunkt der bis jetzt vorliegenden acht Platten zu bezeichnen ist. Vielleicht wollte Schuchter das spätzeitliche, trotz seiner Rondoanlage im Ausdruck elegisch oppositionelle Stück aller Diesseitigkeit entkleiden. Wer mag das mit Sicherheit sagen? Der Kontrast zu diesem Mozart-Flop wirkt umwerfend, wenn man Schuchters resolute, im allgemeinen sogar geschliffene Auslegung der A-Dur-Sonate KV 331 zum Vergleich nimmt. Die Variationen des „Andante grazioso“ vermögen im Detail zu fesseln. Darüber hinaus gelingt es dem Pianisten, den Progreß von Variation zu Variation abzubilden, obwohl er die letzte Themenabwandlung (mit ihren motivischen Vorgriffen auf das Finale) eher gesammelt vorträgt.

Koloristische Effekte sind bei Schuchter gut aufgehoben. Mit dem unteren und mittleren Dynamikbereich versteht er umzugehen. Und dank seiner Belesenheit – die in diesem Falle stets den „Dramma giocoso“-Charakter vom kleinsten Menuett bis zur Moll-Fantasie ins Kalkül zieht – werden auch musikhistorische Feinheiten gebührend gewürdigt. Ich denke da an die Raffinesse im Türkischen Marsch, aber auch an manches „Histörchen“ in den Variationszyklen.

Wer diese Platten in die Hand bekommt, wird selbstverständlich die Einspielung weniger geläufiger Miniaturen begrüßen. Auszüge aus dem „Londoner Skizzenbuch“ – wiederum von Schuchter als Zugaben plazierte – und Sonatensätze (KV 569a und KV 598a) wären zu nennen. Der Hörer wird jedoch unweigerlich auf die vertrauten, gewichtigen Stücke stoßen. Im Adagio KV 540 versteht es Schuchter, stilistische Vorahnungen Schubertscher Trostlosigkeit einzufangen, obwohl er nicht die schier beklemmende Gemessenheit eines Brendel oder die entwaffnende Linienreinheit einer Ingrid Haebler erreicht. Packend und wie als klavieristische Bestätigung seines Einleitungstextes entwirft Schuchter die c-Moll-Phantasie KV 396 (Folge 7). Ohne eine gewisse werkimmanente Tragik will es bei Schuchter offenkundig nicht funktionieren. In c-Moll – die Einspielung der Phantasie KV 475 (Folge 11) läßt einiges erhoffen – lösen sich die Finger, die in den Salzburger Sonaten KV 280, KV 281 und KV 283 zu erdschwer auf den Tasten liegen.

Peter Cossé



Prokofieffs frühe Klavierwerke auf pianistisch hohem Niveau.

PROKOFIEFF, Klaviersonate op. 1, Vier Etüden op. 2, Vier Klavierstücke op. 3, Vier Klavierstücke op. 4, Scherzo D-Dur, Allegretto a-Moll; Abdel Rahman El Bacha (Klavier); Capriccio CA 18 6021 (1 S 30)

Aufnahmetermin: November 1981

Klangbild: Voller, gelegentlich stark verfärbter Klavierklang, sehr präsent.

Fertigung: Leichtes Bandrauschen und Vorechos, Verzerrungsneigung im Innenraum.

Vergleichseinspielungen: Sonate op. 1: Boukoff (Westminster PWN 372), Petrow (Ariola 28759 XFK), Sandor (FSM SVBX 5408), Stücke op. 3 und op. 4: Vedernikow (Melodia 33 D 017091/

92), Suggestion diabolique op. 4.4: Gawrilow (Melodia 10-05019-20 und EMI 1 C 065-03321), Richter (Le Chant du Monde LDX-S-8290), Weissenberg (Lumen LD 3-400).

Falls jemand zuerst die zweite Seite dieser Capriccio-Edition auflegt und noch keine Vorstellung von Prokofieffs Etüden op. 2 hat, dann muß er eines energischen Sprunges ins pralle musikalische Leben gewärtig sein. Der junge Pianist, der ihm da vorausspringt, ist der Libanese Abdel Rahman El Bacha, der in Paris bei Pierre Sancan die höheren Weihen des Klavierspiels erhielt und 1978 mit großem Elan und fulminantem Prokofieff-Spiel (Zweites Klavierkonzert, s. FF 8/78) den ersten Preis im „Concours Reine Elisabeth“ gewann. Dieses Opus 2 mag dem Hörer einen Eindruck vermitteln, mit welchem klavieristischen Hochdruck



der junge Prokofieff zwischen 1909 und 1912 unter die Leute gegangen ist. Mir scheint es fast unglaublich, daß sich kein Interpret von Rang bislang das Vergnügen bereitet hat, zumindest die vor Kraft und Sound strotzende d-Moll-Etüde op. 2 Nr. 1 in sein Zugaberepertoire mit einzubeziehen. Im Gestus erinnert das von urtümlichen Bässen und stampfender Rhythmik geprägte Stück an die letzten Kadenzdetonationen des g-Moll-Klavierkonzerts op. 16.

Abdel Rahman El Bacha, der für diese Einspielung mit dem „Grand Prix du Disque“ der nicht immer sehr treffsicheren Academie Charles Gros ausgezeichnet worden ist, spielt die Fortissimo-Passagen voll aus. Dabei darf er sich in idealer Übereinstimmung mit der kompositorischen Sinngabe fühlen. Wer immer mit Hemmungen an diese Etüden oder an die „Suggestion diabolique“ op. 4.4 herangeht, machte sich einer schwerwiegenden Charakterverfälschung schuldig. Dabei erweist sich El Bacha durchaus nicht als einseitiger Motoriker. Die erzählenden, melodisch reizvollen Passagen aus dem Opus 3 oder im Bereich der Etüden (Nr. 3: Andante semplice) unterstreichen seine umfassende pianistische Bildung, die ihn für jede dieser Miniaturen den treffenden Tonfall finden läßt. Mit Andrej Gawrilow und Svatoslaw Richter, den wohl führenden Interpreten der erwähnten „Suggestion diabolique“, vermag El Bacha mithalten, auch wenn er nicht jene niederschmetternde akrobatische Verrücktheit des jüngeren sowjetrussischen Pianisten für erstrebenswert hält, wie sie fast mehr noch in dessen Melodia-Aufnahme, als in der EMI-Studio-Version, zum Vorschein kommt.

Konkurrenzlos ist der Libanese mit der ersten Klaviersonate. György Sandors blasse VOX-Einspielung, Petrows rührige, aber etwas trockene Ariola-Version und auch Boukoffs ehrsam-betagte Westminster-Aufnahme dürfen guten Sammlergewissens zurückgestellt werden. Für Prokofieffs Opus 1 ist El Bacha nunmehr fraglos erste Wahl. Die Vedernikow-Platte aus der UdSSR sei der deutschen Ariola oder dem Zweitverwerter sowjetischer Platten, der Deutschen Grammophon, aus literarischen Erwägungen empfohlen. Sie enthält nämlich neben den Werkgruppen op. 3 und op. 44 noch die selten zu hörenden zehn Stücke op. 12 und das Klavierstück op. 77b.

Peter Cossé

Wichtiges Anda-Dokumente.

BRAHMS, Klaviersonate f-Moll op. 5, Drei Intermezzi op. 117; Géza Anda (Klavier); Ariola-Eurodisc 204 639-270 (1 S 30)

Aufnahmetermin: 16.11.1957 (op. 5), 6.4.1960 (op. 117)

Klangbild: Standard der Zeit, präsent, geringfügig eng, transparent, etwas flach und dumpf.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: op. 5: Arrau (Philips 6500 377).



Eine der schönsten Leistungen des Pianisten auf Platte.

BEETHOVEN, Klavierkonzerte Nr. 1 C-Dur op. 15 und Nr. 4 G-Dur op. 58; Géza Anda (Klavier), Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Géza Anda, Joseph Keilberth; Ariola-Eurodisc 204 638-270 (1 S 30) op. 58 Mono

Aufnahmetermin: 22.5.1964 (op. 58), 28.11.1969 (op. 15)

Klangbild: Offen, präsent, räumlich, op. 58 geringfügig flach und eng.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Serkin (CBS 77407).

Als künstlerischer Nachlaßverwalter von Géza Anda fungiert derzeit die Firma Ariola-Eurodisc, für die der Künstler auch seine letzten Aufnahmen gemacht hatte. Die Deutsche Grammophon, für die Anda großartige Bartók-, Schumann- und Chopin-Platten eingespielt hatte, führt hingegen wesentliche Anda-Dokumente schon lange nicht mehr im Katalog. Dem drohenden Vergessen einer bedeutenden Pianisten-Persönlichkeit steuern die jetzt veröffentlichten Aufnahmen des WDR aus den Jahren 1957–1969 entgegen.

Sie dokumentieren in wesentlichen Schritten die Entwicklung des früh verstorbenen Ungarn. In der 1957 aufgezeichneten Einspielung der f-Moll-Sonate von Brahms präsentiert er sich, ähnlich wie in den wenig später entstandenen, bis heute nicht übertroffenen Aufnahmen der Bartók-Konzerte unter Fricsay, als brillanter Virtuose mit direktem, etwas kaltem Zugriff. Was aber bei Bartók zum Ereignis wurde, die präsent, immer klar vom Intellekt gesteuerte Artikulation, führt bei Brahms' Jugendopus zu einem etwas einseitig trockenen Ergebnis. Besonders der erste Satz „strömt“ wenig, zerfällt in virtuose Einzelepisoden und ist zu wenig aus einem Guß gespielt. Dem Scherzo entspricht

FONO-KRITIK

Andas pianistischer Ansatz mehr, hier stellt sich allein durch die souveräne Bewältigung des Handwerklichen und die rhythmische Pointierung eine musikalisch zwingende Wiedergabe ein.

Vergleicht man das Andante der Sonate mit den drei Jahre später eingespielten Intermezzi op. 117, fällt der Zuwachs an gestalterischem Vermögen, an klanglicher Bandbreite auf, was in der Aufnahme von Beethovens G-Dur-Konzert aus dem Jahre 1964 noch überzeugendere Ausprägung findet. Andas Version des op. 58 muß als eine der besten des vielgespielten Werkes und als eine der schönsten Leistungen des Pianisten auf Platten angesehen werden. Wie er im ersten Satz den Themencharakteren nachspürt, zwischen (nicht übertriebener) lyrischer Versenkung und konzertanter Attacke eine Vielzahl von Mitteltönen anschlägt, im Andante zu zarter Innerlichkeit findet und im Finale langsam wieder „auf-taucht“, um das Konzert virtuos zu Ende zu bringen, das hat teilweise überwältigendes Format. Da zudem die damals noch erstklassigen WDR-Musiker unter Joseph Keilberth hervorragende Partner sind, ist hier der Katalog um eine nicht nur für Anda-Anhänger empfehlenswerte, allerdings monaurale Aufnahme bereichert worden.

Aus dem Jahre 1968, also der Zeit seiner Mozart-Einspielungen bei der DG, stammt der Mitschnitt des ersten Beethoven-Konzertes ebenfalls mit den WDR-Sinfonikern, die er damals selbst vom Flügel aus leitete. Wie auch bei den Mozart-Konzerten fällt hier die Tendenz zum flächigen Gestalten, zur zurückhaltenden Akzentuierung auf. Anders als im G-Dur-Werk entsteht mehr musikalisches Miteinander als konzertante Gegensätzlichkeit. Ob das im op. 15 einen Gewinn darstellt, möchte ich allerdings bezweifeln. Aber auch hier bleiben der Ernst und die Sorgfalt seines Spiels bewundernswert als Ausdruck einer in langen Jahren gewachsenen Interpretation.

Die Platten sind wichtige Dokumente des großen Künstlers, sie sind auch aufnahmetechnisch auf dem Stand der Zeit. Bleibt zu hoffen, daß die DG nachzieht und die wesentlichen Soloaufnahmen Andas wieder verfügbar macht.

Nikolaus Deckenbrock

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

★ Buxtehude-Auswahl, gestochen klar, farblich abwechslungsreich, musikantisch.

BUXTEHUDE, Orgelwerke: Präludium und Fuge D-Dur BuxWV 139, fis-Moll BuxWV 146, E-Dur BuxWV 141, Passacaglia d-Moll BuxWV 161, Gigue-Fuge C-Dur BuxWV 174, Canzona G-Dur BuxWV 170, Neum Choralbearbeitungen; **Peter Hurford** an der Casavant-Orgel der Church of our Lady of Sorrows, Toronto; Decca 6.42690 AZ (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Von bestens intonierter Orgel rund, weich, in allen Stärken vornehm.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielung: Für Präludium und Fuge D-Dur: Herbert Manfred, Hoffmann Pelca PSR 40516.

Peter Hurford hat sich als ausgezeichnete Bachspieler einen Namen gemacht (s. u. a. FF 11/80). Wie geht er Buxtehude an? Technisch überlegen bringt er das Laufwerk meist in lockerem Manier, mehr non legato als legato und läßt so ein Klangbild von unbestechlicher Klarheit und flexibler Agogik entstehen. Zudem bevorzugt er zügige Tempi, was allerdings bei manchen freien Werken nicht immer ganz zu überzeugen vermag z. B. Beginn des D-Dur-Werkes, in dessen farbenreicher, gestufter Wiedergabe die alte Hofmann-Einspielung in Amorbach bis heute kaum erreicht ist; auch wird bei dem fis-Moll-Werk, „einem großen, ernsten Stück“ (Wunderlich) der Beginn meist – wie auch hier – unnötig übereilt. Gut ist das E-Dur-Werk, auch in der Präsenz der ebenfalls locker gebrachten Pedalstimme. In der Passacaglia d-Moll wirkt der herrlich verhaltene F-Dur-Zwischenteil zu kräftig, statt hintergründig zu bleiben. Bestens gelungen sind die Gigue-Fuge C-Dur und die Canzona G-Dur als helles Spielwerk, und so als eine Art Flötenuhrstück.

Strukturell ähnlich gelagert sind die neun Choralbearbeitungen: die meist verzierte Melodielinie liegt im Sopran gegenüber den Mittelstimmen, in denen hier und da auch die Chromatik eine Rolle spielt. Hurford weiß diese feinen Stücke in differenzierter Registrierung kantabel auszusingen und den Hörer zu innerer Versenkung zu bringen. Nur das innige „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“ könnte ich mir ruhiger denken.

Im übrigen sind Interpretationsdetails auch immer Sache des persönlichen Geschmacks. So gesehen, kann man diese Einspielung im ganzen als unbedingt hochwertig einstufen.

Eine besondere Beachtung verdient aber die II/25-Casavant-Orgel aus dem Hause der bekannten kanadischen Firma; in den vergangenen 15 Jahren habe ich eine Orgel dieser Herkunft jetzt zum ersten Mal auf Platte gehört. In allen Stimmen vornehm intoniert, im ganzen dem norddeutschen Charakter ähnlich und daher für Buxtehude geeignet, wird sie von Hurford vorbildlich farbenreich eingesetzt. Dies verleiht der Einspielung zusätzlich einen besonderen Rang.

Herbert Briefs

○ Erneute César-Franck-Einspielung, im Klangbild nicht immer ausgeglichen.

FRANCK, The complete organ music, Vol. I-III: Sechs Stücke für die große Orgel (Fantaisie op. 16, Prélude, Fugue, Variation op. 18, Pastorale op. 19, Grande Prière symphonique op. 17, Prière op. 20, Final op. 21), Drei Stücke für die große Orgel (Fantaisie, Cantabile, Pièce heroïque), Andantino, Drei Choräle E-Dur, h-Moll und a-Moll; **David Sanger** an der Orgel der Katarinakirche, Stockholm; BIS 214/216 (3 S 30) DMM

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Französisch-vielfarbig, im Plenum nicht immer gut durchhörbar und edel.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen: Hans Fagius, die romantische schwedische Orgel (auf der gleichen Orgel eingespielt FF 9/82, BIS LP 191), Jean

Langlais, der gesamte C. Franck an St. Clothilde, Paris (Arion ARN 336008).

Wie oft ist der Orgel-Franck schon eingespielt worden, ganz oder teilweise? Gerade diese neue Einspielung habe ich mit besonderem Interesse erwartet und durchgehört. Es ging mir dabei weniger um César Franck, dessen nicht sehr umfangreiches Orgel-Oeuvre weithin bekannt ist. Mein Augenmerk war auf zwei andere Gesichtspunkte gerichtet:

Die gleiche schwedische Orgel wurde vor einiger Zeit durch Hans Fagius mit nordischer Musik vorgestellt (vgl. FF 9/82). Sie ist hinter dem historischen Gehäuse 1975/76 von Akerman und Lund unter Mitverwendung älterer, noch brauchbarer Stimmen, im übrigen nach den Bauprinzipien des großen Cavallé-Coll rekonstruiert worden (III/56). Ich konnte damals nur lobende Worte finden für „den beabsichtigten und gelungenen französischen Einschlag“, für die bei 6 sec Nachhall fast Kathedralakustik aufweisende Kirche und die Klangsönheit in allen Stärkegraden. Wie nimmt sich C. Franck auf dieser Orgel aus?

Der Organist David Sanger ist Engländer, weitgereist, hier bei uns aber noch kaum bekannt. Wie geht er C. Francks Orgelwerke an? Er spielt sie technisch absolut zuverlässig, weiß darüber hinaus farbenfroh im Sinne des Komponisten zu registrieren. Im allgemeinen liebt er die ruhigen, atmenden Tempi, was bis zum Forte auch der Klarheit und Durchhörbarkeit zugute kommt. Vergleicht man ihn nach Angaben der Plattenkommentare jedoch mit Jean Langlais, so erreicht er dessen aus Altersweisheit fließende Ruhe dennoch bei fast keinem Stück. Bei den kleineren Pièces macht dies nichts aus, die Verständlichkeit bleibt gut, weil zugleich die Stärke selten über Forte hinausgeht. Dank ihrer schönen Zungenstimmen und der vornehmen Intonation der Labiale ist die Annäherung an die gute französische Orgel weitgehend gewahrt, die vom späten Franck bevorzugte schweifende Harmonik kommt bestens zur Geltung. Anders ist es allerdings beim vollen Plenum. Da wird der Klang reichlich unklar, stellenweise fast unedel und bleibt der älteren Fagiusplatte auf der gleichen Orgel doch unterlegen. Womöglich muß man die Erklärung für diesen Unterschied in der Aufnahmetechnik, speziell im Abstand der Mikrophone zum Instrument, suchen.

Dennoch eine gute Gesamteinspielung, die ich zwar hinter Langlais und Albert de Klerk (FF 7/72, Seite 544), aber vor den andern mir bekannt gewordenen einreihen möchte.

Herbert Briefs

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Lieder

★ Sorgfältige Erfassung eines weniger bekannten Abschnittes im Brahmswerk (mehrere Erstaufnahmen).

BRAHMS-EDITION: Vokal-Ensembles (3 Duette op. 20, 4 Duette op. 28, 4 Duette op. 61, 5 Duette op. 66, 4 Balladen und Romanzen op. 75,

3 Quartette op. 31, Liebeslieder op. 52, Liebeslieder op. 65, 3 Quartette op. 64, 4 Quartette op. 92, 3 Quartette op. 103, 6 Quartette op. 112, 14 Volks-Kinderlieder, 49 Deutsche Volkslieder); Edith Mathis (Sopran), Brigitte Fassbaender (Alt), Peter Schreier (Tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Karl Engel, Wolfgang Sawallisch, Gernot Kahl (Klavier), Chor des Norddeutschen Rundfunks Hamburg, Günter Jena; DG 2740280 (5 S 30) Digital

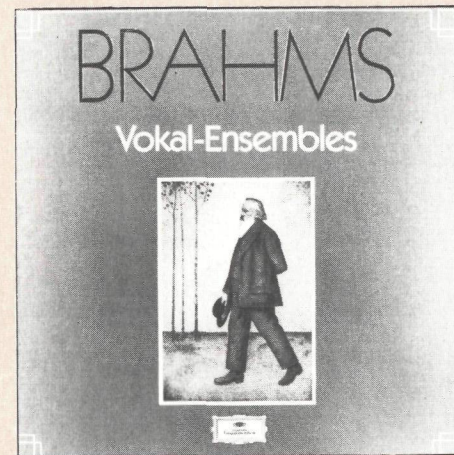
Aufnahmedatum: 1975–1983

Klangbild: Offen, weiträumig, klare Verhältnisse.

Fertigung: Keine Mängel.

Ein interessantes Kapitel, das mit diesem Abschnitt aus der großen Brahms-Edition der DG vorgelegt wird. Sie enthält vor allem viel Unbekanntes, Dinge, die man im Konzertsaal wegen ihrer ausgefallenen Besetzung (Vokalmusik für zwei, drei oder vier Stimmen, zum Teil mit Chor) kaum jemals zu hören bekommt und die auch in der Hausmusik (ihrer ursprünglichen Bestimmung) niemals richtig heimisch geworden sind. Obdachlose Kompositionen, die erst jetzt, durch die Schallplatte Asyl erhalten.

Die vielen Werke, die Brahms für kleine Vokalbesetzung geschrieben hat, geben den Exegeten manches Rätsel auf. Diese spätbiedermeierlichen Stücke machen begreiflich, daß viele kritische Zeitgenossen in Brahms einen rückwärts gewandten Musiker sahen, der an überlebten Formen festhielt. Die Mode der Vokal-Quartette war ja bereits längst vorüber, als Brahms seine großen Kompositionen („Liebeslieder“) für diese Besetzung schrieb. Und doch ist die Abhängigkeit von Schubert und Mendelssohn in diesen Werken nicht das Entscheidende. Brahms hat etwas ganz anderes daraus gemacht. Vor allem Schwereres, Komplizierteres. Fast alle diese Werke (keineswegs Nebenprodukte oder Gelegenheitsarbeiten) sind in der Ausführung so schwierig, daß sie von Dilettanten kaum bewältigt werden könnten. Die Absicht des Komponi-



sten, damit „ein Stück Hausmusik“ zu schaffen, ist eben durch diesen hohen Schwierigkeitsgrad absurdum geführt worden.

Vom praktischen Standpunkt aus betrachtet, waren diese Werke Fehlinvestitionen, ihre mangelnde Verbreitung bestätigt dies. Trotzdem, auch der Irrtum eines Genies (wenn es sich überhaupt um einen solchen handelt) verdient Beachtung. Am Wert eines Kunstwerks ändert sich nichts, auch wenn uns sein tiefer Sinn nicht ohne weiteres offenkundig wird. Für jene Sorte von Hörern, die im Sinne Richard Wagners dort

die Regeln aufsuchen, wo es nicht nach allgemeiner Regeln Lauf geht, bietet diese Kassette Anregungen und Stoff zum Nachdenken in Hülle und Fülle.

Die Wiedergabe versammelt mit den Sängern Edith Mathis, Brigitte Fassbaender, Peter Schreier und Dietrich Fischer-Dieskau wie auch mit den Pianisten Engel, Sawallisch und Kahl den „Hohen Rat“ der deutschen Liedkunst. Den Erwartungen entsprechend wird ein Optimum geboten. Vielleicht mag den einen oder anderen Hörer das starke Vibrato der Sopranistin (in den neueren Aufnahmen) stören, im großen und ganzen gibt es jedoch zu ernsthaften Einwänden kaum Anlaß. An älteren Aufnahmen wurden die bereits gut bekannten Einspielungen der Volks-Kinderlieder und der Deutschen Volkslieder (in vollständiger Wiedergabe) mit dem Duo Mathis-Schreier beigelegt.

Bereits jetzt läßt sich über die Brahms-Edition sagen, daß sie Situationen verändert, daß sie erheblich dazu beiträgt, den großen „Fremden“ der deutschen Musik einer neuen Heimat zuzuführen.

Clemens Höslinger

Problematischer Hindemith.

HINDEMITH, Das Marienleben (2. Fassung); Gundula Janowitz (Sopran), Irwin Gage (Klavier);

Jecklin – Disco 574/75 (1 S 30)

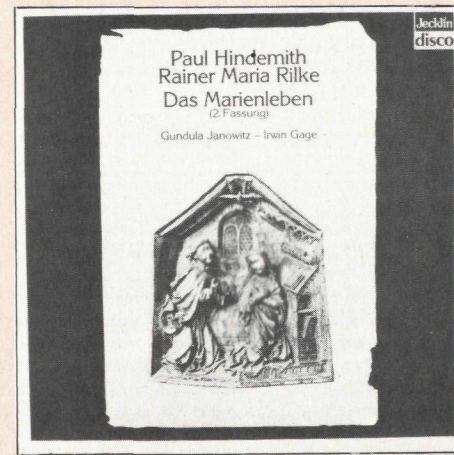
Aufnahmedatum: (P) 1982

Klangbild: Ausgewogen.

Fertigung: Schnittstellen und mehrere durch Grundgeräusche gestörte Felder.

Vergleichseinspielung: Berger (BASF 1022504-6).

Wie man aus dem Vorbericht der zweiten Fassung der „Marienlieder“ (1948) entnehmen kann, begann Hindemith praktisch direkt nach den ersten Aufführungen der ersten



Fassung (1923) am Werke neu zu arbeiten. Dabei ging es ihm im wesentlichen einmal darum, jene Stellen umzuformen, die wider die Möglichkeiten der menschlichen Stimme entworfen waren, zum anderen die 15 Kompositionen so zu disponieren, daß ihr Zusammenhang als Zyklus mit genau disponierten Höhepunkten deutlicher würde.

Nach wie vor steht es natürlich jedem frei, welcher Fassung er persönlich den Vorzug gibt. Festzuhalten ist jedoch, daß der Komponist selbst die zweite Fassung als die ausgereifte

Version verstanden wissen wollte, weil ja in sie 25 Jahre Erfahrung im Komponieren und Interpretieren eingeflossen waren.

Beim Abhören der vorliegenden Einspielung stellt man fest, daß es den Interpreten zweifelsfrei gelingt, den zyklischen Zusammenhang nachzuvollziehen, wenn man sich auch – gemessen an den detaillierten Erläuterungen Hindemiths – nicht des Eindrucks entziehen kann, daß gewisse Annäherungen in der Dynamik, dazu eine recht einheitliche Diktion der Sätze die mannigfachen Aspekte des einzelnen Bausteines nicht so vollständig hörbar werden lassen, wie es Hindemith für möglich gehalten haben mag. Andererseits wird betont schlicht, unter Verzicht auf interpretatorische Manierismen gestaltet und damit dem erstaunlich gut verstehbaren Text manche Peinlichkeit genommen (die er mir leider bereitet).

Daß nicht jede Intonation der Singstimme auf Anhieb da ist, sich vielmehr nach schwierigen Intervallen oder in dissonanten Zusammenklängen erst einschwingen muß, erstaunt nicht. Problematisch wird die Angelegenheit erst dort, wo ganze Motive, ja Phasen in falscher Tonhöhe gesungen werden. Genannt seien zwei leicht überprüfbare Stellen: Passacaglia Nr. 2, Takt 7, Zählzeit 3: Die Singstimme soll „e“ bringen, intoniert aber eine reine Oktave mit dem „dis“ des Klaviers; Thema und Variationen Nr. 14, Takt 84, Zählzeit 3: Die Singstimme intoniert „ges“ (kein Wunder nach dem vorausgehenden „fis“ im Klavierbaß) statt „g“. Die mehrschichtige Problematik besteht nur sekundär darin, daß da hin und wieder falsche Töne gesungen werden. Ihr Kern ist dieser: Nach Meinung Hindemiths ist die Partie der Singstimme von Leuten, die ihr sängerisches Handwerk beherrschen, ausführbar. Damit sie es sei, hat er ja die zweite Fassung geschaffen. Und sie muß es aus Hindemiths Sicht sein, weil sie ja unverzichtbarer Bestandteil seines harmonischen Geschehens, seines Klangspannungsauf- und -abbaues ist. In diese Grundsubstanz wird bei falschen Tönen essentiell eingegriffen. Man fragt sich, warum hier nicht korrigiert wurde wie an manchen anderen Stellen, wo hörbare Schnitte von Korrekturen zeugen. Ist die Kompositionsstruktur immer noch zu schwierig für die Sängerin, die ihr Handwerk versteht (Janowitz, Berger), für den Partner am Klavier, den kontrollierenden Aufnahmeleiter/Tonmeister, solche Strukturveränderungen wahrzunehmen? Die vom Komponisten erwartete Texttreue blieb so jedenfalls in Teilen dem ansonsten so sympathischen Unternehmen versagt.

Klaus Blum

○ Edda Moser vor allem in den Liedern von Richard Strauss überzeugend.

STRAUSS, Die Nacht op. 10 Nr. 3, Ruhe, meine Seele op. 27 Nr. 1, Cécilie op. 27 Nr. 2, Heimliche Aufforderung op. 27 Nr. 3, Morgen op. 27 Nr. 4, Frühlingsfeier op. 56 Nr. 5, Schlagende Herzen op. 29 Nr. 2, Mein Auge op. 37 Nr. 4, BRAHMS, An eine Aolsharfe op. 19 Nr. 5, Der Schmied op. 19 Nr. 4, Geheimnis op. 71 Nr. 3, Liebestreu op. 3 Nr. 1, Am Sonntag Morgen op. 49 Nr. 1, Nicht mehr zu dir zu gehen op. 32 Nr. 2, Wenn du nur zuweilen lächelst op. 57 Nr. 2, Wie komm' ich denn zur Tür herein, Vergebliches Ständchen op. 84 Nr. 4; Edda Moser (Sopran), Christoph Eschenbach (Klavier); EMI 067-46 681 (1 S 30) Digital