

FONO-KRITIK

weiterhin auf ähnliches Unverständnis stoßen wie bei seiner Uraufführung. Ähnlich ist es auch Bartók ergangen, der erst mit seinem dritten Quartett (1927) die ihm gebührende Anerkennung fand. Beim Vergleich dieser beiden Quartette sollte man daher diesen Altersunterschied nicht übersehen.

Bei der Einspielung vom Chicago Symphony String Quartet (auf Vox) und der vorliegenden vom Kodály-Quartett muß man zwei Dinge gegeneinander abwägen: die Vox-Aufnahme ist spritziger gespielt, aber recht topfig im Klang, die Hungaroton-Aufnahme ist aufnahmetechnisch deutlich besser (wenngleich auch nicht erstklassig), hat dafür aber – wie gesagt – weniger Esprit. Hörer, denen die musikalische Qualität wichtiger ist als die technische, sei daher die Vox-Aufnahme empfohlen. Wer jedoch noch die schon lange aus dem Verkehr gezogene DG-Platte vom Melos-Quartett mit Quartetten von Bartók, Kodály und Weiner besitzt, sollte diese häufiger auflegen. *Manfred Kahlweit*



Interessante Anthologie mit einer nicht alltäglichen Besetzung.

KREUZER, Grande Sonate Trio G-Dur op. 23 Nr. 2, HOFFMEISTER, Trio III D-Dur, HUMMEL, Trio G-Dur op. 35; Trio Elvético: Marianne Keller (Flöte), Markus Stocker (Violoncello), Hans-Walter Stucki (Klavier); Jecklin 193 (über Fono-Ges. Münster) (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: 1982 (?) Klangbild: Präsent, räumlich, doch der Cellist ist etwas benachteiligt. **Fertigung:** Einwandfrei.

Man ist immer wieder erstaunt, welche große Zahl ausgezeichneter Musiker Gottes großen Zoo bevölkern. Durch einen Zufall hörte ich die vorliegende Platte des „Trio Elvético“, einer Kammermusikvereinigung, die mir bislang unbekannt war. Dabei scheinen die drei Musiker, nach dem Hüllentext zu urteilen, durch viele Konzerte, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen in Mittel- und Westeuropa, in Amerika und Kanada durchaus nicht zu den ganz Stillen im Lande zu gehören.

Die vorliegende Platte ist in zweierlei Hinsicht von Interesse: erstens präsentiert sie eine Musik von weitaus mehr als nur „geselligem“ Charakter: und zweites ist die Aufnahme das Porträt eines erstklassigen Ensembles, bei dem man keinem Instrumentalisten eine Präferenz geben möchte. Konradin Kreutzers „Grande Sonate Trio G-Dur“, op. 23 Nr. 2 ist ein gewichtiges, seitenfüllendes Werk, das auf interessante Weise in seinen drei Sätzen Unterhaltendes und Tief-schürfend-Konzertantes mischt. Die Interpretation trägt diesem Sachverhalt durch eine dezente agogische Diktion und, auf der anderen Seite, dort, wo es nützt, durch machtvolles Treiben Rechnung. Unzweifelhaft gehört dieses Werk von Kreutzer zu der schmalen Kategorie jener Stücke, die uns zeigen, daß mehr als nur das Schaffen der Heroen aus einer Epoche herausragen kann. Die zweite Seite enthält mit dem Trio III von Hoffmeister und mit Hummels Trio G-Dur op. 35 zwei Kompositionen von etwas geringerem Gewicht, nicht aber geringeren Charme. Daß in dem Finalsatz des Hummel-Trios mehrfach das Hauptthema des Finales aus Beethovens 3. Klavierkonzert schalkhaft zitiert wird, ist noch eine ganz besondere Würze, die Hans-Walter Stucki in seinem kenntnisreichen

Einführungstext auf der Basis zweier witziger Beethoven-Briefzitate geistvoll interpretiert. Die Flötistin Marianne Keller präsentiert sich mit ausgezeichneter Phrasierung und Tonreinheit; Markus Stocker (Violoncello) meistert die ihm zukommenden Aufgaben genauso abgerundet wie der Pianist Hans-Walter Stucki, dessen schönes Legato ebenso wie sein jeu perlé bestechen. Alles in allem eine Schallplatte also, der man Verbreitung wünscht. Als nächstes wäre zu hoffen, daß wir das „Trio Elvético“ einmal mit Webers Meisterwerk hören können: nach dieser Platte zu urteilen, muß es den Interpreten wie auf den Leib geschrieben sein. Fertigungstechnisch ist die Platte ebenso gut wie aufnahmetechnisch gelungen. Nur der Cellist hätte eine stärkere Präsenz in Anbetracht der Charaktere seiner Parts verdient. *Knut Franke*



Ein Goldschmied der Gitarre.

SCARLATTI, Sonate A-Dur L.238 und Sonate D-Dur L.162, BACH, Präludium, Fuge und Allegro BWV 998, ALBÉNIZ, Torre Bermeja, Cadiz und Asturias; Ishan Turnagoel (Gitarre); FSM 68205 EB (Edition Brockhoff) (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: 1981 Klangbild: Transparent, fein gezeichnet, natürlich. **Fertigung:** Ohne Mängel.

Der 26jährige türkische Gitarrist, der heute an den Musikhochschulen in Stuttgart und Hannover unterrichtet, war Schüler von Ragossnig und Sicca; weitere entscheidende Anregungen erhielt er durch Barrueco und Williams. Flexibel wie sein Spiel ist auch sein Stilgefühl: seine Barockmusikwiedergabe überzeugt ebenso wie sein Albéniz. Turnagoel gehört zu den sensiblen Gitarristen. Er legt jeden Ton sozusagen auf die Goldwaage, er ziseliert und formt mit größter Feinheit:



gewissermaßen ein Goldschmied der Gitarre. Die beiden Scarlatti-Sonäten erinnern bei ihm mehr an Clavichord- als an Cembalospiel, mit so viel klanglicher und musikalischer Empfindsamkeit sind sie abgetönt und gestaltet. Das latente Gitaristische in den Cembalosonaten des Wahlspaniers Scarlatti tritt in den Gitarrentranskriptionen Turnagoels offen – und sehr vorteilhaft – zutage. Ganz anders das Stück von J.S. Bach in der Interpretation des türkischen Gitarristen: hier

stellt er – zu Recht – das strukturelle und das gesamtarchitektonische Moment in den Vordergrund: eine sehr klare und plastische, dem originalen Lautenklange gemäße Linienführung und ein genau durchdachter Aufbau der drei Sätze. Auch in diesem Fall hat sich der Interpret das (in Bachs Handschrift überlieferte) Lautenoriginal sozusagen in die eigenen Finger und seine Eichinger-Gitarre umgeschrieben. Eigene Arrangements sind schließlich die drei ausgewählten Sätze aus der Suite española von Albéniz, ähnlich wie bei Scarlatti bereits original gitaristisch empfundene Tasten – (hier Klavier-) Musik. Wieder stellt sich Turnagoel völlig auf den entsprechenden Regional-, Zeit- und Personalstil ein. Hispanismen, Folkloristisches und feinste, teils impressionistisch wirkende Stimmungen beschwört er durch unzählige Abstufungen von Anschlagsstellen und -arten wie durch reiche dynamische und ausdrucksmäßige Differenzierung mit agogischen Nuancen. Wie der Komponist selbst die Gitarrentranskription von „Asturias“ dem Klavieroriginal vorzog, ist man geneigt, das hier bei allen drei Stücken zu tun. *Karl Ludwig Nicol*



Facettenreiche, gestraffte Darstellung von hohem Niveau.

SCHUBERT, Streichquintett C-Dur D.956 (op. posth. 163); Alban Berg Quartett und Heinrich Schiff (2. Violoncello); EMI 1C 067-1435291 (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: 1983 Klangbild: Raumbetont, dabei präsent und transparent – zur Schärfe neigend, weniger füllig. **Fertigung:** Ohne Einwände. **Vergleichseinspielungen:** Juilliard Quartet/B. Greenhouse (CBS 76 268), LaSalle Quartet/L. Harrell (DG 2531 209), Grumiaux, Gerecz, Lesueur, Szabo, Mermoud, (Philips 9500 752).

Die weit gespannte Ausdrucksgeste, wie auch die klangtechnisch bedingte dynamische Dimension dieser z. Zt. 13. Schallplattenaufnahme des Werkes werden der Größe dieser Musik durchaus gerecht. Das um den bekannten österreichischen Cellisten erweiterte Alban-Berg-Quartett präsentiert sich als feinfühlig, homogener Klangkörper, der mit impetuossem Schwung musiziert. Die Geschlossenheit und Prägnanz der Darstellung teilen sich uneingeschränkt mit. Diese Merkmale relativieren sich jedoch, sobald Parallelaufnahmen herangezogen werden (wie z. B. die oben genannten). Die Neuaufnahme zeichnet sich – etwa gegenüber der Aufnahme mit dem Juilliard Quartet durch größeres Raumpanorama aus. An den Stellen, an denen sich der Klang vergrößert, geschieht dies zumeist auf Kosten der Transparenz der einzelnen Stimmen. Die erste Violine erscheint ohnehin besonders exponiert, auch dort, wo Schubert dies nicht ausdrücklich im Partiturbild vorgeschrieben hat. Das Baßfundament könnte man sich – im Hinblick auf die Mitwirkung eines zweiten Violoncellos – grundierender, d. h. „körperreicher“ vorstellen. Insgesamt erscheint der Klang vergrößert (mit stärkerem Hall versehen), mehr als etwa in der genannten Aufnahme mit den Juilliards (aus dem Jahre 1974). Läßt man den Vergleich außer acht, so vermag die Intensität des Musizierens, die Herausarbeitung der Details, durchaus zu faszinieren. Die Dar-

stellung ist kraftvoll, straff und homogen, so daß der Eindruck suggeriert werden könnte, hier sei ein Dirigent am Werk. Aber nicht nur Präzision ist groß geschrieben, sondern auch das Bedürfnis nach (manierismenfreier!) melodisch empfindsamer Darstellung. Die Aufnahme ist weit entfernt von kalter Perfektion. Die unpräzise Schlichtheit der leider im Repertoire gestrichenen Aufnahme mit dem Wiener Philharmonischen Streichquartett und Richard Harand, 2. Violoncello, erreicht sie jedoch nicht, ebenso wenig wie die – für mich – in jeder Hinsicht nach wie vor unübertroffene Aufnahme mit dem Juilliard Quartet und Bernard Greenhouse.

Gerhard Wienke

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

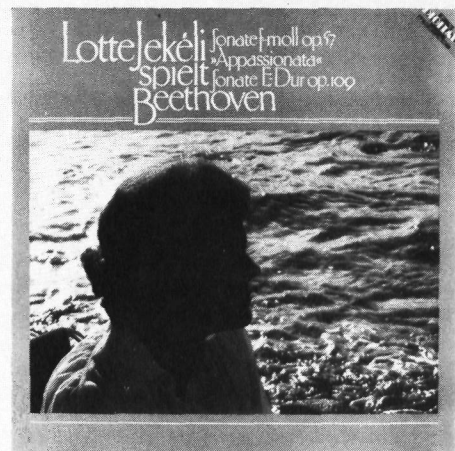
Klavierwerke



Appassionata Nr. 26.

BEETHOVEN, Klaviersonaten f-Moll, op. 57, und E-Dur op. 109; Lotte Jekéli (Klavier); Motette M 3012 (1 S 30) Digital Klangbild: Präsent, geringfügig dumpfer, nicht optimal natürlicher Klavierklang. **Fertigung:** Nicht frei von Knistergeräuschen.

Wenn ich diese Musik häufig hören würde, würde ich sehr tapfer sein“, das Zitat Bismarcks über den 3. Satz der Appassionata (nach Schenker) erscheint auf dem Cover der vorliegenden Platte. Wer die üblichen Versionen des Werkes im Ohr hat, der muß in der Tat recht tapfer sein, will er das Stück in der Aufnahme Lotte Jekélis häufiger hören. Da stören auf Dauer die teigige Klanggebung, die Zäsuren auf



den Taktstrichen und die unterschiedlich erwishten Baßtöne doch sehr. Wem, so fragt man sich nach dieser Appassionata, ist eigentlich mit der Einspielung gedient? Der Pianistin selbst wohl noch am wenigsten – wagt sie sich doch hier auf ein Terrain, auf dem sich alle Größen der Klavierwelt tummeln und interpretatorische Möglichkeiten weitgehend ausgeschöpft scheinen. Frau Jekéli, Dozentin an der Mainzer Universität, unter deren Lehrern sich so illustre Namen

wie Cortot und Serkin befanden, bietet hier eine Leistung, die heute auf dem Schallplattenmarkt schlicht nicht konkurrenzfähig ist und allenfalls Freunden der Künstlerin genügen kann. Im ersten Satz des op. 57 sind die Sechzehntel der Schlußgruppe reichlich undeutlich, wirkt auch der Anfang merkwürdig ungeformt und lassen die weiten Arpeggien vor Beginn der Coda einige manuelle Mühe erkennen. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch die Wahl der altertümlichen Schenker-Werkeinführungen als Covertexte.

Um das E-Dur-Werk ist es insgesamt besser bestellt, das Thema und die erste Variation verraten einiges an expressiver Kraft und melodischer Intensität. Aber auch hier enttäuscht der Schluß wieder reichlich, so ungleichmäßig sind die Trillerketten selten zu hören. Eine überflüssige Produktion, die zudem klanglich nicht auf dem Niveau unserer Zeit steht.

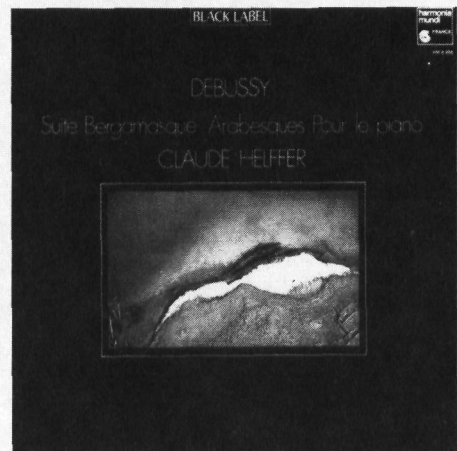
Nikolaus Deckenbrock



Debussy-Erkundungen.

DEBUSSY, Suite Bergamasque, Deux Arabesques, Pour le piano, Estampes; Claude Helffer (Klavier); harmonia mundi France HM B 955 (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: 1973 Klangbild: Klar, offen, natürlich. **Fertigung:** Stellenweise Knistern.

Die auf dieser Platte versammelten Kompositionen entstanden mit Ausnahme der „Suite Bergamasque“ in drei aufeinanderfolgenden Jahren zu Beginn unseres Jahrhunderts. Sie reflektieren jeweils auf spezifische Weise die Haltung Debussys gegenüber der Gattung Klaviermusik und belegen, welche Neuerungen er formulierte und umsetzte. In der 1889 komponierten „Suite Bergamasque“ wird noch dem Clavecin-Stil eines Rameau und Couperin gehuldigt, der Klarheit und Eleganz verbindet. Dabei



evoziert Debussy die alte Suitenform, wenn er ein Vorspiel, zwei Tanzsätze und an dritter Stelle einen langsamen Satz komponiert. In seinen Arabesken, die in der Nachfolge Schumanns stehen, gedachte Debussy das Prinzip Arabeske zu verdeutlichen, von dem er sich für die Kunst viel versprach. In „Pour le piano“ wendet der Komponist noch einmal den Blick zurück, wenn er an den Stil von Bach (im Prelude) oder Scarlatti (in Sarabande und Toccata) erinnert. Doch hier spürt man bereits jene neue pianisti-

sche Diktion, die sich in den „Estampes“ fortsetzt und die in den „Preludes“ ihren Höhepunkt findet. Die „Estampes“ entstanden 1903, im Jahr der Uraufführung von „Pelléas et Mélisande“, und beeindruckten durch die subtile Klangfarben-, „Komposition“. Dabei wählt Debussy konkrete Sujets. In den „Pagodes“ wird mit Glockenklängen orientalische Musik beschworen, die „Soirée“ ist ein schönes Beispiel für die Tendenz zum Mediterranen, hier Spanien. Claude Helffer, den man sonst mehr als Pianisten der Moderne und Avantgarde kennen und vielleicht vornehmlich einseitig festlegen mag, erweist sich als ein Debussy-Interpret von hohem Rang. Die klassizistischen, ja historisierenden Momente der „Suite Bergamasque“ und des Zyklus „Pour le piano“ stellt er ohne Übertreibung heraus, er verwendet große Aufmerksamkeit auf die jeweilige spezifische Farbe und Anschlagsnuancierung. In den „Estampes“ aber entfaltet er bei aller Kontrolle und Disziplin die leuchtenden Farben. Schließlich behält auch das oft genug verkitschte „Claire de lune“ seine Schlichtheit und Anmut. Rätselhaft bleibt nur, wieso die bereits 1973 entstandene Aufnahme erst jetzt den Weg auf den deutschen Markt findet. *Helge Grünewald*



Einzug der Gäste per Konzertflügel.

LISZT, Transkriptionen für Klavier nach Werken von Richard Wagner: Einzug der Gäste auf Wartburg (Tannhäuser), Spinnerlied (Der fliegende Holländer), Elsas Traum und Lohengrins Verweis (Lohengrin), Isolde's Liebestod (Tristan und Isolde), Ballade der Senta (Der fliegende Holländer), Santo spirito cavaliere, Phantasiestück über Motive aus Rienzi; Daniel Barenboim (Klavier); DG 2532100 (1 S 30) Digital Aufnahmezeitpunkt: (P) 1983 Klangbild: Offen, räumlich, präsent, recht natürlich. **Fertigung:** Einwandfrei. **Vergleichseinspielungen:** Farnady (Einzug der Gäste auf Wartburg: Westminster XWN 18828), Wilde (Rienzi: Saga 540), Sellheim (Rienzi: RBM 3074), Lowenthal (Spinnerlied: RCA ARL-1-3993), Kocsis (Liebestod: Philips 9500970), Campanella (Liebestod, Spinnerlied: Nixa classics PCNH 2).

Vor 15 Jahren wäre eine solche DG-Platte mit Wagner-Transkriptionen von Franz Liszt schier undenkbar gewesen. Mit der Liszt-Rezeption hielt man es in Hamburg recht vorsichtig und konzentrierte sich auf die „sicheren“ Stücke. Von Tamás Vásárys Einspielungen der „Rigoletto“-Paraphrase und der „Don Juan“-Fantasie abgesehen, konzentrierte sich die Auswahl auf die Sonate, auf lyrische Dauerbrenner à la „Liebestraum“ und auf die Klavierkonzerte. Roberto Szidons Gesamteinspielung der Ungarischen Rhapsodien wäre als firmenchronologischer Markstein zu bewerten. Ein Umdenken schien unter dem Druck veränderter Rezeptionsgewohnheiten und wohl auch im Lichte spezieller vorgehender Solisten angebracht. Mit der späten Herausgabe der frühen Lazar Berman-Platten riskierte es die DG schließlich, neben den zwölf großen Etüden die komplette Serie der „Années de pèlerinage“ und sogar die bereits legendären Schubert-Transkriptionen herauszugeben. Eine neue Liszt-Phase begann,

FONO-KRITIK

als die Firma Daniel Barenboim als Liszt-Interpreten entdeckte – für manchen Kenner eine verhältnismäßig überraschende Wahl, die bisher auch keine überragenden Schallplattenresultate erbracht hat. (Sonate, Rigoletto-Paraphrase, Consolations u.a.) Gleichwohl: Barenboim ist „Thema“. Der Dirigent bereitet den Boden für den Pianisten, während der Pianist für seine Initiativen als Orchesterleiter Reklame macht. Das läuft auf vollen Touren weltweit – und wer Bedenken äußert, dem können die Veranstalter nackte Erfolgsziffern entgegenhalten. Ein Abend bei den Wiener Festwochen, in dessen problematischen Verlauf Daniel Barenboim zwei Beethoven-Sonaten und eine Auswahl aus den Wagner-Transkriptionen von Franz Liszt spielte, ließ für die bereits avisierte Plattenübersicht Ärgerliches befürchten. Zu unbekümmert flatterte der Fastallesköhner über die noblen Rhythmen des Wartburg-Aufzugs, zu viele Knoten befanden sich im musikalischen Garn des „Spinnerlieds“, und Isoldes „Liebestod“ geriet ihm auf Wiener Boden zur brachialen Akkordballerei mit vorprogrammierten Erschöpfungsarpeggien. Die Platte nun hält Barenboims geregeltes, sauber gefrästes Wagner-Spiel fest, gebrochen durch Lisztsche Ornamentierung und dramaturgische Umgewichtung. Der Pianist geht die glänzenden Passagen weder mit dem entfesselten Zugriff eines Cziffra, noch mit dem klangrecherchierenden Tiefblick eines Arrau an, dessen Philips-Platte mit den sieben Verdi-Paraphrasen immer wieder die Beurteilung aller Transkriptions-Bemühungen beeinflussen wird. Ähnlich einem hochversierten, bestens vorbereiteten Korrepetitor entfaltet Barenboim die wesentlichen Parameter von Rhythmus, Klangfarbe und Tondauer. Dem Probenzimmervirtuosen hat er jedoch die leuchtenden, glitzernden Sechzehntel für den Liszt-Diskant voraus. Für eine Problematisierung des Transkriptions-Genre ist Barenboim nicht zu haben. Hier ist augenblicklich der Ungar Zoltán Kocsis zuständig, dessen Philips-Platte mit Liszt-Transkriptionen und eigenen Übertragungen besonders im Bereich des „Tristan“-Komplexes erste Wahl bleibt. Der Repertoirewerte der recht hellen, brillanten, vielleicht um eine Spur zu wenig „sinfonischen“ DG-Aufnahme, ist hoch zu veranschlagen. Die alte Farnady-Einspielung des Gästemaarsches auf Wartburg ist leider längst vergessen und ausgemustert. „Elsas Traum und Lohengrins Verweis“, aber auch die „Ballade der Senta“ sind Katalogneuheiten. Das ausladende Phantasiestück über die früheren „Rienzi“-Motive muß als Rarität gelten, obwohl es seit neuestem auch in einer – durchaus überzeugenden – RBM-Einspielung mit Eckart Sellheim vorliegt.

Peter Cossé

Erste Bilder.

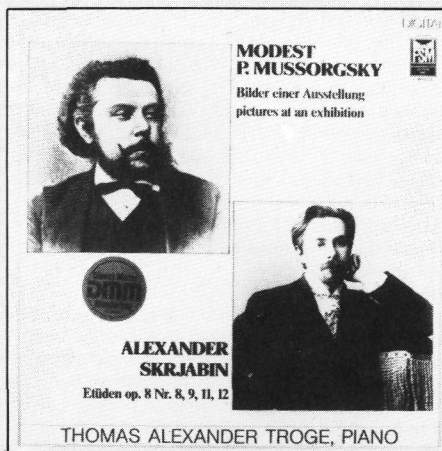
MUSSORGSKY, Bilder einer Ausstellung, SKRJABIN, Étüden op. 8 Nr. 8, 9, 11, 12; Thomas Alexander Troge (Klavier); FSM 68 208 (1 S 30) Digital

Klangbild: Offen, präsent, natürlich, transparent, brillant.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Mussorgsky, Béroff (EMI 187-14033/34 Q), Skrijabin, Horowitz (CBS 73072 und 72720).

Schade, daß es auch Thomas Alexander Troge nicht gelingt, der Crux vieler Debütplatten



junger Interpreten zu entinnen: über eine saubere, genaue Textrealisierung hinaus zu persönlicher Gestaltung der Werke vorzudringen. Keine Frage, daß hier ein verantwortungsbewußter junger Musiker mit souveränen technischen Mitteln am Werk ist, aber an den musikalischen Freiraum, der hinter den Noten liegt, scheint er sich (noch?) nicht heranzuwagen. Mussorgskys arg strapazierter Zyklus wird mit kernigem, fast etwas hartem Anschlag angegangen, einen so krachenden Ochsenkarren kann man nicht alle Tage hören. Auch die beiden Schlußstücke verraten entschiedenen Zugriff, während die erste Promenade überraschend flüchtig gerät. Weniger wollen mir die schnellen, kapriziösen Stücke zusagen, die alle recht robust genommen sind. Bezeichnend die fast betulich gespielten Repetitionen des Schmuyle-Andantino, die so gar nicht zu den gravitätischen Ausführungen des Samuel Goldenberg kontrastieren wollen. Hier wie auch bei den allzu ersten Tuileriengarten-Spielen fehlt die lockere Fingerspitzen-Virtuosität, die den Stücken zu mehr Pep verhilft. So entsteht eine seriöse Ausstellung, der es jedoch entschieden an pianistischer Kolorierung fehlt.

Verleiht Troges strenge Sicht dem Mussorgsky-Zyklus noch eine gewisse Größe, so wirkt seine Interpretation der Skrijabin-Etüden zu ungeschmeidig, auch zu einfarbig. Man braucht nicht unbedingt die Horowitz-Versionen zum Vergleich heranzuziehen, um festzustellen, daß in punkto klanglicher Differenzierung, intensiver Melodiegestaltung oder purem pianistischem Feuer doch ein paar Wünsche offenbleiben. Das kann von der klanglichen Seite der Platte nicht behauptet werden, der Klavierklang ist muster- gültig präsent und transparent eingefangen.

Nikolaus Deckenbrock

Kurzweil an zwei Klavieren.

RACHMANINOFF, Suite Nr. 2 op. 17, RAVEL, La Valse, LUTOSLAWSKI, Variationen über ein Thema von Paganini; Martha Argerich, Nelson Freire (Klavier); Philips 6514369 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Offen, klar, natürlich, brillant, durchsichtig und farbig.

Fertigung: Gut.

Diese Platte nimmt sich aus wie eine Reminiscenz an die Tradition der vierhändigen Bearbeitungen „großer“ sinfonischer Musik und

Opern, die im 19. Jahrhundert Konjunktur hatte. Die hier vorgestellten Werke sind teilweise Bearbeitungen von Orchesterwerken und Vorstufen zu sinfonischen Werken. Rachmaninoffs Suite entstand 1900/01 unter dem Einfluß des großen Mißerfolgs seiner ersten Sinfonie. Entgegen seinen ursprünglichen Absichten hat der Komponist das Stück, das er 1901 mit Alexander Siloti in Moskau uraufführte, aber nie instrumentiert. Trotz des betrüblichen Anlasses hat die Suite keine melancholisch-depressiven oder introvertierten Züge, wenigstens verstehen sich Martha Argerich und Nelson Freire nicht zu einer solchen Deutung. Das Werk macht eher einen unkomplizierten Eindruck. Der alla-marcia-Kopfsatz erklingt in federndem Tempo, der Walzer wird (etwas einseitig) stürmisch genommen, nur in der Romanze gönnen sich beide Interpreten etwas Ruhe, bevor sie die Final-Tarantella als wilden Kehraus präsentieren. Ravels „La Valse“ entstand in Etappen. 1906 plante der Komponist als Hommage an Johann Strauß einen Walzer, 1914 war ein choreographisches Gedicht mit dem Titel „Wien“ fertiggestellt, ehe 1919/20 endgültig „La Valse“ daraus wurde. Ravel nannte die Komposition, die er gemeinsam mit Alfred Casella 1920 in Wien zum erstenmal an zwei Klavieren präsentierte, „eine Art Apotheose des Wiener Walzers“. Die Klavierfassung – Vorstufe zur Orchesterversion – hat bereits große Farbigkeit. Unter Argerichs und Freires Händen fehlt dem Stück freilich sowohl Eleganz wie eine gewisse Dunkelheit oder – in Ravels Worten – das „phantastische, tödliche Wirbeln“.

Witold Lutoslawskis Paganini-Variationen schließlich sind ein Gelegenheitswerk aus dem Jahre 1941, einer Zeit, als der Komponist in einem Warschauer Kaffeehaus als Klavierspieler auftrat. Nur im Café durfte man damals Musik öffentlich aufführen. Das knapp sechsminütige Stück geht überaus raffiniert mit der 24. Caprice von Paganini um. Lutoslawski hat nicht zwischen Diskant- und Baßpart unterschieden, sondern nutzt die klanglichen Skalen beider Klaviere in vollem Umfang. Der Klaviersatz ist ebenso virtuos wie ökonomisch. Das Klavierduo Argerich-Freire bringt neben Technik vor allem die klanglichen Reize der Komposition zur Geltung: man hört tonale Elemente und moderne Harmonik nebeneinander, Tritonus-Kombinationen, Verschiebungen und Klangschiebungen, das alles mit Esprit, ganz unakademisch. Einziger Schönheitsfehler dieser Neuaufnahme ist, daß beide Pianisten mit dem Pedal gelegentlich zu großzügig umgehen.

Helge Grünwald

Wichtiges von Wagnerfreunden im Hause Wahnfried via Welte wiedergegeben.

WAGNER, Zeitgenössische Klavieraufnahmen auf Welte-Mignon: Myrtle Elvyn, Meistersinger-vorspiel (arr. v. Bülow), Felix Mottl, Tristan-Vorspiel (arr. v. Mottl), Alfred Grünfeld, Isoldes Liebestod (arr. v. Liszt), Cor de Las, Ouvertüre zu Der fliegende Holländer, Emil Paur, Trauermarsch (Götterdämmerung), Cornelius Rübner, Wotans Abschied und Feuerzauber (Walküre), Olga Samaroff, Walkürenritt (Walküre);

EMI 1C 065-1467781 (1 S 30)

Aufnahmedatum: Übertragung der Rollen: 1982

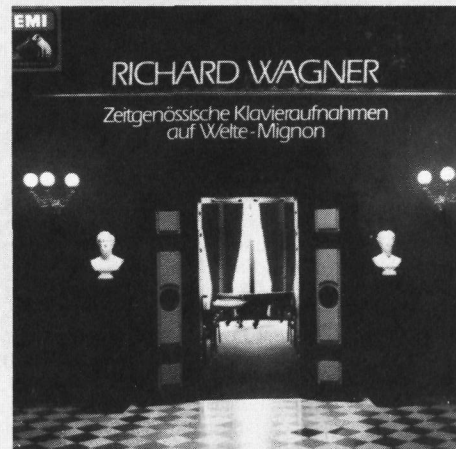
Klangbild: Ausgewogen, transparent, unverfärbt, im ganzen zu wenig räumlich.

Fertigung: Hervorragend.

Eine der bedauerlichsten Tatsachen des modernen Musikbetriebes ist die Vermarktung des uns anvertrauten Erbes auf der Basis eines plumpen Datenfetischismus. Auf der einen Seite hat sich beispielsweise Telefunken genötigt gesehen, die editorisch bedeutsame Leistung der Kassette „Welte Mignon 1905“ schon vor Jahren zu streichen. Auf der anderen Seite möchte ich gerne einmal die Herren der EMI-Electrola gesehen oder noch besser: gehört haben, wenn ihnen beispielsweise im Jahre 1978 die Frage vorgelegt worden wäre, ob man nicht einmal eine Platte mit Wagner-Interpretationen bedeutender Musiker der Jahrhundertwende auf dem Welte-Mignon-Flügel als interessante Repertoirebereicherung ins Programm nehmen könnte. Sollte man als armseliger Erdenwurm ob solch unsittlichen Antrags überhaupt einer Antwort für würdig befunden worden sein, so kann ich mir schon ihren Inhalt auch ohne Zuhilfenahme eines spätbürgerlichen Rechencomputers denken. Aber 1983! Nicht nur die Tiroler, auch die Konzerne sind gelegentlich lustig, denn als einziger Lichtblick am düsteren Horizont der gegenwärtigen Marktsituation erscheint Wagners Walküre wallend auf Welte. Zwar handelt es sich hieraus nur um „Wotans Abschied und Feuerzauber“ und den rasant-rasenden Walkürenritt – erstere mit Cornelius Rübner, letzterer mit Olga Samaroff (um 1905). Aber man sieht, einhundert Jahre nachdem der Bayreuther Meister sein Barret zur Seite tat, glühen die Papierrollen im wenig sanften Licht der Kalkulationen der ausschließlich hohen Idealen zugeneigten Konzerne.

Damit wir uns recht verstehen: Hier geht es nicht um das Für und Wider Wagnerscher Kunst, sondern um die Aufdeckung einer gewissen Schamlosigkeit, mit der sich – je nach datografischer oder sonstiger Windrichtung – die Verantwortlichen drehen. Das in unserem Falle vorliegende Ergebnis ist dem Kölner Josef Buschmann zu verdanken, der einen Welte-Vorsetzer so instandsetzte, daß das Gerät im Bayreuther Hause Wahnfried vor den zwar äußerlich zerkratzten, innerlich jedoch völlig einwandfrei arbeitenden, vor drei Jahren vom Hersteller restaurierten Flügel geschoben werden konnte, den die Firma Steinway Richard Wagner 1876 geschenkt hatte. In seinem ausführlichen Begleittext gibt Hanns Buschmann für Laien sicherlich wichtige Hinweise hinsichtlich des technischen Prinzips sowie der Beachtung durch die Öffentlichkeit jener Tage. Auch die wirtschaftliche wie kulturelle Bedeutung der Erfindung des Welte-Mignon-Klaviers kommt zur Sprache. Zeigenössische Zitate leisten hierbei ein übriges. In Anbetracht der Unzahl von Welte-Aufnahmen auch mit Wagner'scher Musik war es notwendig, eine repräsentative Auswahl zu treffen. Daß man dabei Namen wie de Greef, Josef Hofmann und Rudolf Ganz aussparte und stattdessen als einzige heute noch prominente Interpreten Olga Samaroff und Felix Mottl neben Alfred Grünfeld, Myrtle Elvyn, Emil Paur, Cornelius Rübner und Cor de Las einbezog, ist verdienstvoll, da man andernorts von den oben genannten Musikern genügend Rollen-Transfrierungen erhalten kann. Dennoch sind bei dieser Schallplatte einige kritische Anmerkungen zu machen. Zunächst einmal wird der irrige Glaube suggeriert, es handele sich hierbei (wie bei allen anderen Rollenübertragungen) um die Wiedergabe einer „authenti-

schen“ Interpretation, wobei im Text auch noch von „live“ geredet wird. Daß zum Beispiel Mottl 1983 nicht live spielen kann, ist eine Erkenntnis, die sich aus jedem Musiklexikon herleiten läßt. Daß die Interpretationen – bei allem Respekt, den auch der Rezensent, der selbst zwei Jahrzehnte Erfahrung im Umgang mit Rollenaufzeichnungen hat – nicht authentisch sein können, findet man in keinem Lexikon, sondern nur durch intensives Studium an Welte-Apparaturen und Schellack-Aufzeichnungen heraus, die manche Interpreten in späteren Jahren nicht selten parallel einspielten. Wenn man beispielsweise Chopins b-Moll-Scherzo in der Interpretation von Sergej Rachmaninoff in den beiden vorliegenden Übertragungen auf KBI und Klavier Records (beide USA) vergleicht, so hört man zwei verschiedene Darstellungen, die zudem genauso wie die Interpretation auf der vorliegenden Platte spürbar als nicht vom lebendigen Interpreten gespielt klingen. Es ist eine Frage der Redlichkeit, den (auch dem Rezensenten eigenen) Enthusiasmus an der Sache entgegen dem Hüllenkommentar mit der Realität in Übereinklang zu bringen: Wir erfahren beim heutigen



Stand unseres Wissens bei allen Wiedergaben von Klavierrollen (nicht nur aus dem Hause Welte) günstigstenfalls bedeutsame Umriss eines Konzeptes. Beispielsweise ist die Frage zu diskutieren, inwiefern die Verwendung eines Vorsetzers (wie bei dieser Wagner-Platte geschehen) im Verhältnis zur Verwendung eines Flügels mit eingebauter Welte-Wiedergabemechanik von Nachteil oder von Vorteil ist. Ginge es nicht um die Benutzung von Wagners-Flügel, auf dem ja die vorliegenden Interpretationen überhaupt nicht entstanden sind, so wäre mit Sicherheit ein Wiedergabeinstrument mit eingebauter Mechanik zu bevorzugen – und zwar wegen der dadurch entstehenden Reduktion mechanischer Umleitungen. Ein weiterer Aspekt ist die Frage der Pedaljustierung; bekanntlich sind nicht alle Pedale aller Flügel aller Firmen gleich hoch und gleich lang dimensioniert gewesen. Wie also sollen wir den Vorsetzer diesbezüglich hinsichtlich der Arbeitsweise seines Pedalrades einjustieren? Es ist logisch, daß ein Pianist mit Schuhgröße 45 und eine Pianistin mit Schuhgröße 36 einen anderen Pedalisierungswinkel haben, der in den Lochaufzeichnungen unberücksichtigt bleiben mußte; und selbst wenn dieser Aspekt nicht heranzuziehen wäre, so bliebe dennoch die Frage offen, wie wir heute die präzise Pedaljustierung – unabhängig von der Welte-Technik – rückschließen wollen, die bei dem Aufnahmegerät vorlag. Ähnliches gilt für

die Frage der Intonation der Klavierhämmer, deren Qualität und somit Charakter nachhaltig jede Interpretation beeinflussen. Die Frage des Tempos ist hierbei noch die am wenigsten brisante, da Welte hier Vorsorge getroffen hatte. Diese Dinge müssen besonders in Anbetracht der häufig statischen Qualität Wagner'scher Musik auf dem Klavier in Betracht gezogen werden. Aber noch ein weiterer Aspekt kommt hinzu. Nach meiner eigenen Erfahrung ist bei der Übertragung von Klavierrollen ein möglichst weiter Mikrofonabstand zu bewahren, damit die geräteimane „hölzerne“ Diktion durch den Raumhall neutralisiert wird. Ein solches Verfahren vermindert wesentlich jenes „Klappern“, das in nicht wenigen Fällen außerhalb des Willens des Interpreten lag. Dies scheint man bei der vorliegenden Schallplatte nicht in dem notwendigen Maße bedacht zu haben. Auch läßt die Präsentation dieser ins Wissenschaftliche reichenden Dokumentaraufzeichnung einige Wünsche offen: Da fehlt die Laufzeitangabe eines Stücks, und die Rollennummern sind grundsätzlich nicht angegeben; da werden Vornamen einmal abgekürzt und einmal ausgeschrieben; der Hörer erfährt nichts Biografisches über die Interpreten, und daß „E. Paur“ Emil Paur und nicht ein Druckfehler (Ernst Pauer) ist, darauf darf man nach Konsultation des letzten Welte-Katalogs und einiger Lexika schließen, die Emil Paur als den Nachfolger von Arthur Nikisch in Boston (1893) und in anderen führenden Positionen ausweisen. Auch hätte es den Fotos Nummer 3 und 6 der Platteninnentasche gutgetan, wenn man analog zu den anderen Fotos aus dem Plattentext Unterschriften beigegeben hätte. Und noch ein letzter Hinweis: Es entsteht der Eindruck, als hätten alle Interpreten alle ihre Rollen handsigniert. Dies ist falsch. In Wirklichkeit haben die Musiker einmal persönlich signiert; der Rest wurde faksimiliert. Fazit: eine im Rahmen des Möglichen willkommene, längst fällige klingende Präsentation von Wagners schönem Flügel; eine Anthologie bedeutender Wagner-Spieler mit nicht immer genauer Titellierung (Grünfeld spielt „Isoldes Liebestod“ im Arrangement von Liszt, was nicht angegeben ist). Ein Dokument, das Umriss deutlich macht, Spezifika aber möglicherweise erst dann bloßlegte, wenn alle Interpreten dasselbe Stück gespielt hätten. Eine Produktion, die mit viel Liebe und Aufwand von Seiten der Leihgeber und von Seiten der Firma unter Vernachlässigung wissenschaftlicher Praktiken bei der Präsentation angefertigt wurde. Die Pressung ist als mustergültig zu bezeichnen.

Knut Franke

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

Sehr „französisch“ eingefärbter Bach: „Orgelbüchlein“ für Fortgeschrittene.

BACH, Orgelbüchlein BWV 599-644; René Saorgin (Orgel); harmonia mundi France HM 1215/16 (2 S 30)

Aufnahmedatum: Oktober 1982

Klangbild: Abgedämpfte Größe, dadurch eher