

FONO-KRITIK

Violoncello-Solosuiten mit Gewinn für Laute bearbeitet von Bach und Satoh.

BACH, Suite in g-Moll BWV 995 und Suite in Es-Dur BWV 1007; Toyohiko Satoh (Barocklaute); Philips 6514 077 (1 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1981

Klangbild: Gute Klangfarbenwiedergabe, ausgewogene Frequenzgruppenbalance, präsent.
Fertigung: Ohne Mängel.

Der 38jährige japanische Gitarrist und Lautenist Toyohiko Satoh ist auf dem europäischen Plattenmarkt (Telefunken und Philips) bereits gut eingeführt. Als Schüler von Müller-Dombois an der Schola Cantorum Basiliensis kam er zur Renaissance- und zur Barocklaute, später auch zu Chitarra, Theorbe und Vihuela. Nachdem er in früheren Plattenaufnahmen die Klangunterschiede verschiedener historischer Zupfinstrumente anhand jeweils entsprechender Kompositionen demonstriert hat, beschränkt er sich hier nun auf Bach und die Barocklaute (in diesem Fall eine Kopie von Nico van der Waals aus dem Jahr 1973).

Die vorliegende g-Moll-Suite wurde von Bach selbst nach der c-Moll-Violoncello-Solosuite für Laute bearbeitet (und dabei transponiert). Nach dem Vorbild des Komponisten hat Satoh nun auch die G-Dur-Violoncello-Solosuite nach Es-Dur transponiert und für Laute transkribiert. Die Lauten-Fassungen haben gegenüber den originalen Cello-Versionen bedeutend mehr Transparenz, größere Plastizität und Tiefe des Tons, vor allem aber den unschätzbaren Vorteil auch mehrstimmigen Spiels (wobei Akkorde gleichzeitig angeschlagen werden können und nicht arpeggiert zu werden brauchen).

Satoh nutzt alle diese Vorzüge bestmöglich aus. Seine große theorbierbare Barocklaute (Laute mit zwei Wirbelkasten, von denen der eine gerade verläuft, der andere aber nach rückwärts geknickt ist) gibt mit ihrer Doppelchörigkeit (Doppelsaiten) prachtvolle Fülle, doch sorgt Satoh stets für Durchsichtigkeit. Er zeichnet die lineare Struktur mit außerordentlicher Klarheit nach, phrasiert profiliert und artikuliert sehr prägnant. Nicht selten vermeint man, hier würde auf einem besonders guten und klangvollen alten Cembalo gespielt. Der jeweilige Charakter der stilisierten Tanzsätze wird dabei überzeugend herausgearbeitet.

Karl Ludwig Nicol

Ein tschechischer Gitarrist führt sich vielversprechend mit sensibel gespielten Bach-Transkriptionen auf dem deutschen Plattenmarkt ein.

BACH, Präludium a-Moll (nach BWV 895), Präludium d-Moll (nach BWV 999), Präludium cis-Moll (nach BWV 929), Präludium d-Moll (nach BWV 926), Präludium a-Moll (nach BWV 940), Präludium e-Moll (nach BWV 934), Präludium



Der 30jährige Bach in Weimar (Gemälde von Rentsch)

dium D-Dur (nach BWV 1007), Präludium e-Moll (nach Präludium es-Moll aus BWV 853), Fuge a-Moll (nach BWV 1001), Chaconne d-Moll (nach BWV 1004), Andante C-Dur (nach BWV 1003) und Gavotte E-Dur (nach BWV 1006); Milan Zelenka (Gitarre); Musicaphon BM 30 SL 1721 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1977

Klangbild: Präsent, fein gezeichnet, weitgehend originalgetreue Klangfarbenwiedergabe.
Fertigung: Einwandfrei.

Erstaunlicherweise hatte man bisher im Chor der zahlreichen auf dem deutschen Plattenmarkt vertretenen Gitarristen ausgerechnet noch keinen aus dem „Konservatorium Europas“ (wie Böhmen früher einmal genannt wurde) angetroffen. Der ČSSR-orientierten Musicaphon blieb es vorbehalten, diese Lücke durch eine Supraphon-Lizenzplatte zu schließen, und das gleich recht bemerkenswert.

Milan Zelenka trägt nicht nur einen musikträchtigen Namen, sondern vereint auch auf gute alte böhmische Art sehr hoch entwickelte Technik mit stark ausgeprägtem sensiblen musikalischen Empfinden. Für diese Platte hat er sich ganz Bach verschrieben. Natürlich läßt er sich dabei weder die Chaconne noch die gitarrenfreundliche nach a-Moll transponierte g-Moll-Fuge aus dem Repertoire der Sologeiger, für Gitarre transkribiert, entgehen. Im übrigen eignen sich für Gitarren-Transkriptionen naturgemäß Präludien besonders gut. Und so hat denn Zelenka nicht weniger als acht Präludien (eins original für Laute, ein anderes aus der G-Dur-Suite für Violoncello solo und sechs original für Cembalo, davon vier „Kleine Präludien“) selbst für sein Instrument umgeschrieben, dazu das Andante aus der a-Moll-Violoncellosolone. Für die Chaconne und die E-Dur-Gavotte übernimmt er Segovias Transkriptionen.

Zu einer wahren Delikatesse macht Zelenka das (nach e-Moll, der Gitarrentonart, transponierte) e-Moll-Präludium aus dem ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“. Die schon im Original meist arpeggierten Akkorde klingen unter Zelenkas Fingern auf der Gitarre wie auf einem besonders wohlklingenden Cembalo gespielt. Urmusikalisch gestaltet er auch alle anderen Kompositionen, so die Gavotte als Kabinettstück, die Chaconne agogisch und dynamisch sensibel und flexibel wie ein Geiger. Johann Sebastian, der große Transkriptor, hätte gewiß seine helle Freude an dieser Platte.

Karl Ludwig Nicol

Wiederveröffentlichungen
KAMMERMUSIK

Synonym oder Symbiose: die Haydn-Interpretationen des Amadeus-Quartetts.

HAYDN, Streichquartette op. 51, 54, 55, 64, 71, 74, 76, 77 und 103; Amadeus-Quartett: Norbert Brainin (1. Violine), Siegmund Nissel (2. Violine), Peter Schidlöf (Viola), Martin Lovett (Violoncello); DG 2740 250 (14 S 30)
Aufnahmedatum: 1964–1981

Klangbild: Unterschiedlich präsent und räumlich, ausgewogen, gut durchhörbar.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Tatrai-Quartett (Hung. 11 382/84)

Juilliard-Quartett (CBS 79 305)

Weller-Quartett (Tel 6.35 133)

Tokyo-Quartett (DG 2740 135)

Juilliard-Quartett (CBS 61 549)

Gesamtaufnahme: Aeolian-Quartett

(Dec 6.35 320 – 6.35 325)

Vor zehn Jahren noch beschränkte sich die Dokumentation des Streichquartett-Schaffens von Joseph Haydn auf Schallplatten auf einzelne Hauptwerke oder Serien, wie ein Blick in den von „FonoForum“-Mitarbeitern verantworteten „Musik Report 71“ zeigt. Ein Jahrzehnt später hat sich die Situation grundlegend geändert. Die „Entdeckung“ Haydns ist ein gutes Stück vorangekommen. Umfangreichstes Projekt der Schallplatte war (und ist noch immer) die Haydn-Edition der Decca, womit freilich nichts über die Haydn-Nähe oder Haydn-Ferne ihrer einzelnen Aufnahmen gesagt ist, zumal diese Bemühungen keineswegs die einzigen blieben.

Für die Kammermusikfreunde zum Beispiel galt schon lange vor dem Start der Decca-Edition das Amadeus-Quartett als ein Geheimtip, und die Deutsche Grammophon war gut beraten, mit den Amadei peu à peu Haydns reife Streichquartette aufzunehmen. Jetzt legt sie die in den Vorjahren schon einzeln veröffentlichten Quartettserien der opera 51-77 als Gesamtpaket er-

neut vor, bereichert um das unvollendet gebliebene B-Dur-Quartett op. 103 als einzige Neuaufnahme. Das bedeutet: Die Kassette schließt Aufnahmen der Jahre 1964–1981 ein und bildet ein Konvolut, das auf seine Weise sicher Dokumentarrang hat. Nicht, daß alle Streichquartette einschließlich der Quartettfassungen der „Sieben letzten Worte“ Modellcharakter hätten und der Konkurrenz als Maßstab dienen könnten (die Rezensionen in dieser Zeitschrift belegen es); gleichwohl beansprucht die zusammenfassende Veröffentlichung der späten Haydn-Quartette unsere Aufmerksamkeit aus mehreren Gründen. Zum ersten gibt es bisher keine Alternativ-Einspielung der vorliegenden Haydn-Opera aus einer Hand, richtiger eines Ensembles vergleichbaren Ranges, womit dem Aeolian-Quartett auf Decca sicher nicht Unrecht geschieht. Nun könnte eingewendet werden, das Amadeus-Quartett ist aber heute auch nicht mehr das, was es einst war. Das ist richtig, muß aber nicht nur negativ gemeint sein. Womit der zweite Grund für den Dokumentarrang dieser Kassette genannt ist. Die Aufnahmen erlauben nämlich, die künstlerische Entwicklung eines Ensembles während mehr als anderthalb Jahrzehnten zu verfolgen, und das anhand der Musik eines Meisters.



Haydns reife Streichquartette peu à peu für die Schallplatte aufgenommen: das Amadeus-Quartett

Neuveröffentlichungen
KLAVIERWERKE

Interpreten-Geste im Hinblick auf das Bartók-Jahr.

BARTÓK, Suite op. 14, Sonate 1926, Im Freien, Improvisationen über ungarische Bauernlieder op. 20; Murray Perahia (Klavier); CBS 76650 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Voller, etwas verfärbter, im Fortebereich deutlich „angehobener“ Klavierklang.

Fertigung: Gelegentliche Oberflächenstörungen, ansonsten aber ohne Mängel.

Vergleichseinspielungen:

Béoff (EMI 1 C 065-14143 Q)

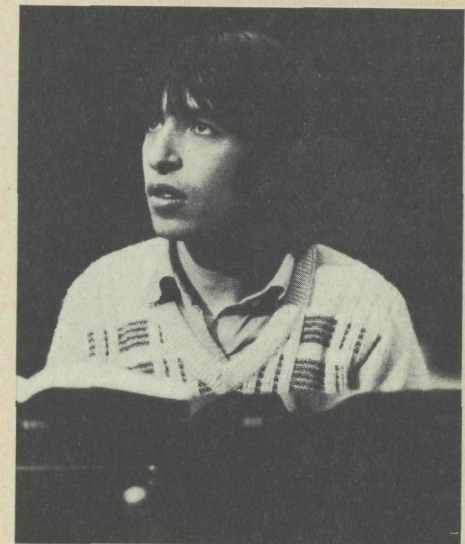
Ránki (Hungaroton 11336)

Bartók (Hungaroton LPX 12326-33 M)

Kocsis (Philips 9500876)

Kocsis (Hungaroton SLPX 12068)

Ich muß gestehen, daß ich überrascht war, eine Bartók-Platte mit Murray Perahia in die Hand zu bekommen. Perahias Einspielungen konzentrierten sich bis jetzt auf Solo- und Konzertliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts, wobei die in Arbeit befindliche Aufnahmeserie aller Mozart-Klavierkonzerte und eine Reihe von Chopin-



Der spanische Pianist Murray Perahia

Zusammenstellungen besondere Aufmerksamkeit verdienten. Wer Perahia im Konzertsaal als geschmeidigen Scarlatti-Solisten, als elegant-behutsamen Mendelssohn-Akrobaten, kurz: wer Perahia als Meister intimer Analytik erlebt hat, der wird sich unweigerlich fragen, welche Affinität dieser schwächliche Klavierspieler wohl zu den Werken Béla Bartóks entwickelt hat. Schon die Einspielung der beiden Mendelssohn-Konzerte mit der Londoner „Academy“ unter Neville Marriner deutet es an: Perahia gebietet es an Hebelkräften, ein gesundes, unangestregtes, sozusagen körperhaftes Forte zu entfalten. Diese dynamische Dimension läßt sich bei Bartók nur unter Mißachtung wichtiger Werkspezifika vernachlässigen. In der Suite op. 14, in den Eckstücken des „Im Freien“-Zyklus und in den Klangballungen der Sonate aus dem Jahre 1926 lassen sich Eruptionen nicht durch raffinierte Gewichtungen knapp unterhalb der Fortissimo-Schwelle vortäuschen. Ein Pianist sollte ohne „Hilfestellung“ bis in dynamische Grenzbereiche vorstoßen können – sofern es ein Instrument erlaubt – und zugleich den Hörer spüren lassen, daß er noch über Reserven verfügt. Perahias Bartók-Platte liefert in dieser Hinsicht – ich wage das zu behaupten – nur halbe Wahrheiten. Sein Klavierton wirkt künstlich vergrößert. Aus den übersichtlich und atmosphärisch

FONO-KRITIK

abgetönten Piano-Feldern wachsen ungemein wuchtige Klangmassive heraus, suggerieren eine pianistische Gewalt, die bei Kenntnis der Sachlage an billige Kulissenschieberei denken läßt. Es ist noch nicht allzu lange her, da ich Maurizio Pollini mit Bartóks „Im Freien“ hörte. Der im dynamischen Bereich hinlänglich zuverlässige Mitschnitt des ORF weist den Italiener – sofern man der CBS-Platte mit Perahia Glauben schenken soll – als vergleichsweise schwächling in die Tasten steigenden Methodiker aus. Das aber bedeutet, daß der dokumentarische Wert der CBS-Veröffentlichung problematisch ist. Perahias Ansatz – und wohl auch jener der Aufnahmetechnik – scheint mir nicht ganz glaubhaft zu sein, zumindest entspricht er nicht den akustischen Tatbeständen, wie sie sich im Konzertsaal darstellen. Hier wird ein Bartók-Interpret „gemacht“, der einige „Kernstücke“ gelernt hat und in den mittleren Dynamikbereichen hinlängliches Differenzierungsvermögen bekundet. Das aber reicht gerade aus, um im „Bartók-Jahr 1981“ als Gratulant den Schein zu wahren. Mit dieser Platte leisten Perahia und die CBS ihren Tribut an das Jubiläums-Repertoire. Es ist folglich weder dem Produzenten noch dem Interpreten der Vorwurf zu machen, anlässlich der Wiederkehr des 100. Geburtstags von Béla Bartók den klavieristischen Aspekt vernachlässigt zu haben. Verständiges, resistentes und agogisch riskanteres Bartók-Spiel hat es in letzter Zeit allemal gegeben. Ich erinnere nur an die Einspielungen mit Zoltán Kocsis, von denen die jüngste für Philips von Martin Meyer („FonoForum“ 10/81) als Innovation für das Bartók-Verständnis erkannt worden ist. Wie freizügig und elastisch man etwa die Suite op. 14 durchmessen kann – ohne freilich die Logik des Satzes zu unterwandern –, geht beispielsweise aus den historischen Aufnahmen mit Bartók am Flügel hervor. Die von Hungaroton im vergangenen Herbst veröffentlichte „Bartók-Edition“ liefert dazu den Beweis. Davon aber ist Perahia ebensoweit entfernt wie von Dezső Ránkis schlanker rhythmischer Gewecktheit.

Peter Cossé

Kantabel-flexible Cembaloklänge.

C.Ph.E. BACH, Württembergische Sonate Nr. 5 Es-Dur, Rondo B-Dur (a. d. Sammlung „Für Kenner und Liebhaber“), J.CHR. BACH, Sonate c-Moll op. 5 Nr. 6, W.F. BACH, Polonaisen Es-Dur und D-Dur, Fuge B-Dur; Rudolf Scheidegger (Cembalo); duraphon HD 287 (1 S 30); Vertrieb: Soundstar-Tonproduktion

Klangbild: Voll, präsent, raumbetont (mit reichlichem Nachhall).
Fertigung: Leichtes Bandrauschen.

Daß in der Cembalomusik die Emotionslosigkeit der Interpretationen keineswegs vorprogrammiert sein muß, dafür haben ausgezeichnete Fachvertreter immer wieder Beweise erbracht. Allerdings ist hier – wie immer schon – eine Wechselwirkung von Interpreten und Instru-

mentenbauern festzustellen. Die Orientierung an den Originalinstrumenten (sofern solche nicht selbst verfügbar sind) führte im modernen Cembalobau zu einer lange Zeit verlorengegangenen Klanglichkeit. Cembalomusik von heute klingt anders als noch vor einigen Jahrzehnten. Geblieben ist wohl immer das Bestreben der Cembalisten, die Statik des Cembaloklangs möglichst aufzuheben, indes zeichnen sich (historischen Vorbildern nachgebaute) heutige Instrumente vielfach durch den immer wieder geforderten „singenden“ Ton aus. Solche Wünsche erfüllt gewiß das von dem schweizerischen Cembalisten Rudolf Scheidegger verwendete Instrument nach einem Modell von Pascal Taskin aus dem Jahre 1769. Was aber bedeutet ein klanglich so flexibles Instrument wie dieses, sofern der Interpret nicht über die stilistisch verbürgten „Spielregeln“ verfügt? Um es vorweg zu sagen: Seine Interpretationen ausgewählter Werke der bekanntesten Bach-Söhne tragen dem Plattentitel Rechnung, nämlich das Galante, Gefällige dieser Musik hervorzuheben. Oberstes Gebot ist dabei die Kantabilität der melodischen Linien, die allerdings niemals ausufert, sondern stets formbezogen bleibt. Hier werden alle Register der Anschlagsnuancierung angeboten, um der Gefahr einer Monotonie entgegenzuwirken. Das führt dann dazu, daß die gewollte klangliche Eigenständigkeit etwa in der Fuge von W.F. Bach durch das prononcierte Non-legato-Spiel jenen Darstellungsstil hervorruft, den man sich in der Klavierstunde baldmöglichst abzugewöhnen trachtet. Am Cembalo gelten freilich andere Spielgesetze als am modernen Klavier. Gemessen an der verbreiteten Untugend, Cembaloklänge abgehakt als Nonplus-ultra der historischen Wirklichkeit zu praktizieren, nehmen sich diese Tendenzen hier noch bescheiden aus. Auch der agogische Freiraum hält sich durchweg in den (metrisch nachvollziehbaren) Grenzen. Klangtechnisch kommt das alles ungetrübt zur Geltung: Der Cembaloklang ist füllig und transparent, er erscheint in Großaufnahme mit gehörigem Nachhall. Fazit: ein Cembalospiel, das durch seine Freizügigkeit der Ausdruckswelt der aufgeführten Werke durchaus gerecht wird. Während die beiden Hauptwerke – die Sonaten von J.Chr. und C.Ph.E. Bach sowie die 3. der 12 Polonaisen von W.F. Bach – bereits anderweitig auf Schallplatten vorliegen, bedeuten die übrigen kleinen Stücke Zuwachs für das Repertoire. Zur leichteren Unterscheidung sollte der Produzent künftig auf die Katalogbezeichnungen von Wotquenne (bei C.Ph.E. Bach) und Falck (bei W.F. Bach) nicht verzichten.

Gerhard Wienke

Beethoven aus einem gymnastisch omnipotenten Gefrierstahlwerk ohne neuartige oder nachdenkenswerte Perspektiven.

BEETHOVEN, Sonaten Vol. 1; op. 2 Nr. 3, op. 10 Nr. 3, op. 27 Nr. 2, op. 31 Nr. 2 + 3, op. 57, op. 79; Vol. 2: op. 2 Nr. 1 + 2, op. 26, op. 28, op. 49 Nr. 1 + 2, op. 53, op. 111; Rudolf Buchbinder (Klavier); Telefunken 6.35 472 (Vol. 1) (3 S 30)

**Telefunken 6.35 490 (Vol. 2) (3 S 30)
Aufnahmedatum: 1979/80**

Klangbild: Ausgewogene Frequenzgruppenbalance; Klangbild präsent, weitgehend originalgetreue Klangfarbenwiedergabe, große Dynamik, räumlich breit und homogen, Perspektive einwandfrei, natürlich.

Fertigung: Mit Ausnahme von einigen Vorechos einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Schnabel (EMI), Kempff (DG), Brendel (Vox), Brendel (Philips), Zechlin (Ariola), Arrau (Philips), Kuerti (Odysse), Frank (RCA), Barenboim (EMI), Binns, (L'Oiseau-Lyre, auf Hammerflügeln)

Ein großer Schallplattenkonzern hat uns vor nicht allzu langer Zeit unaufgefordert aufgefordert, „mit Beethoven in die 80er Jahre“ zu gehen. Eine andere Firma bescherte uns mittlerweile zwei Kassetten (es ist ein Anfang, wohl bemerkt) mit Klaviersonaten des Meisters. Sie stehen hier zur Rezension an. Kommerziell gesehen ist es wohl so, daß Beethoven gut für die Fono-Industrie ist; doch der Umkehrschluß hieraus scheint mir in nicht allen Fällen richtig zu sein, und für den vorliegenden überhaupt nicht. Denn was Rudolf Buchbinder da zu Band gebracht hat, entspricht mit Sicherheit weder den Originalen noch den Bedürfnissen einer nach Kunst und nicht nach Knallereien am Klavier orientierten Öffentlichkeit – sofern sie über Sensibilität und Geschmack verfügt. – Der Herr Kollege Cossé hatte unlängst in dieser Zeitschrift im Zusammenhang mit Buchbinders „Diabellivariationen“ das Adjektiv „frostig“ verwandt. Was sich in dem Buchbinderschen Beethoven tut, ist jedoch, um es mit einem Satz zu sagen, die „Klangverwundung“ einer Konzeption, die ihre Kongruenz in Betonwänden und kaltem Mobiliar mit Stahlbeinen findet. So erscheint beispielsweise die Arietta aus der Sonate op. 111 in einer hölzernen daherziehenden Art; zumindest muß hier Buchbinder Rhythmusempfinden bescheinigt werden, das ein letztes positives Moment einbringt. Hölzern – das ist eine Quasi-Piano- und Quasi-Adagio-Variante zu Buchbinders Allegro- und Forte-Stil. Man höre sich unter diesen Aspekten einmal neben der Arietta aus op. 111 die (schreckliche) Waldsteinsonate op. 53 mit ihrem ausgedörrten knappen Mittelsatz an, den Kopfsatz der cis-Moll-Sonate oder die „Appassionata“. Hier herrscht überall ein überlegenes manuelles Potential, das ein Übermotoriker einsetzt, dem es jedoch etwa an Guldass poetischem Sensorium fehlt.

Nun wäre es absolut verfehlt zu sagen, hier sei ein schlechter Pianist am Werk. Nein, Buchbinder ist nicht nur kein schlechter Klavierspieler, er ist sogar ein außerordentlicher. Denn was er rein „gymnastisch“ bietet, ist teilweise nicht nur exorbitant, sondern, in der kompromißlosen Durchstehmethode, sogar noch faszinierend. Ich verweise nur auf das Finale der kleinen f-Moll-Sonate op. 2 Nr. 1 oder an den Beginn der „Waldsteinsonate“. Selten habe ich eine derartige mechanische Überlegenheit gehört. Doch wird das Ausmaß des gleichzeitigen Mißbehagens des Rezensenten (der sich glücklicherweise mit seiner Meinung nicht allein weiß) erst etwa im Vergleich mit Leistungen deutlich, wie sie

seinerzeit Gulda und in den siebziger Jahren Kuerti aufzeichnen ließen. Denn besonders in den Deutungen Kuertis findet sich eben auch das, was man in der wundervollen Formulierung von Jean Paul als „mit der Heiterkeit des Herzens, in der alles gedeiht“ umreißen kann. Ich habe lange darüber nachgedacht, was es eigentlich ist, das Buchbinders Beethoven-Stil so unangenehm macht (und zwar unbeschadet durchaus großer Momente, die unerwartet und meist nur für wenige Takte aufleuchten). Es ist ein ganzes Bündel von Faktoren, deren Zusammentreffen das Unglück dieser Edition ausmacht. Da ist zunächst die offen zutage tretende Vorstellung, Beethoven vom Plateau eines harten und lauten, im ganzen unflexiblen Anschlags aus darlegen zu müssen.

Damit trifft die Idee zusammen, Beethoven sei prinzipieller Choleriker gewesen, dessen Schaffen man generell mit martialischem Eifer und wütender Besessenheit aufzuzeichnen habe. Irgendwo jedoch war Beethoven aber auch ein tief innerliches Individuum; wer das Heiligenstädter Testament liest, erhält Einsicht in den verletzbaaren Teil eines Charakters – auch das gehört dazu, wenn man über seine eigene Geistesäußerungen als Interpret rätselt. Zum dritten kommt hinzu, daß Buchbinder eben einfach nicht das hat, was man – ich höre schon die höhnischen Reaktionen von emotionsreduzierten Zöglingen der Frankfurter Schule – ganz schlicht und ganz naiv mit dem Begriff „Klangkultur“ umschreiben kann. Hätte der spielgewaltige Wiener mit dieser Methode Prokofieff interpretiert, wir könnten uns (und er sich) glücklich schätzen. Als viertes ist eine Angewohnheit anzumerken, die ich mit dem Begriff des „Blitz-Hackens“ bezeichnen möchte (Beispiele dafür finden sich im Finale von op. 2 Nr. 2). Diese Dinge gehen fünftens nicht überzeugend zusammen mit kurzzeitigen agogischen Praktiken, die man in der Chopin-Stilistik anzuwenden hat. Die Methode Buchbinders – Zuckerbrot und Beil – mag bewußt als Provokation gedacht sein. Aber das hat ja Gulda alles schon viel delikater gemacht, und „spinnerische“ Konzeptionen hat uns Glenn Gould auch

bereits ungebrochener präsentiert. Was also soll man mit diesem Beethoven-Zyklus, der in dieser Weise nun wohl auch weiter und, dies ist eine Hoffnung, auch zu Ende gehen wird? Die Tatsache, daß Buchbinder zwischen 1979 und 1982, wie das Textheft vermerkt, im Rahmen des „Carinthischen Sommers“ Beethovens Sonatenwerk „in memoriam Wilhelm Backhaus“ aufgeführt, wirft ein besonderes, nicht aber die Werke erhellendes Licht auf das Projekt. Ein gleichsam rollfrei modernisiertes Neo-Backhaus-Spiel als Zielpunkt erscheint mir als zu kurz bemessen. Denn die Verneigung vor diesem großen Pianisten ist noch längst keine Antwort auf die tausend Fragen, die in den 32 Sonaten von Beethoven stecken.

So bleibt als Fazit die Feststellung, daß hier ein Zyklus entstand, in dem durch den Interpreten Motorik mit Perkussion, Nuance mit Manier, Klavierspielen mit Bolzen und Beethoven mit Prokofieff verwechselt wird. Um mit Alexander Moszkowski zu schließen: „Einen Blick / dem schonungslosen / Virtuosen / sendet noch der Mensch zurück. / Greift fröhlich dann zu seiner Watte / Falls er die im Ohre hatte; / Wie sehr es auch um ihn getobt, / Den süßen Trost hat sein Gewissen, / Das Trommelfell ist nicht gerissen, / Gott sei gepriesen und gelobt!“

Knut Franke

Intime klavieristische Kleinkunst mit angemessenen Klangmitteln.

**CIMAROSA, 31 Klaviersonaten; Donatella Failoni; Hungaroton SLPX 12 176 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1981**

Klangbild: Schlank, höhenbetont, präsent, originalgetreu, dynamisch und räumlich (Hall) angemessen.

Eine problematische Einspielung der Beethoven-Klaviersonaten legt der österreichische Pianist Rudolf Buchbinder bei Telefunken vor



Fertigung: Einwandfrei; mit jeweiligen Trennlinien.

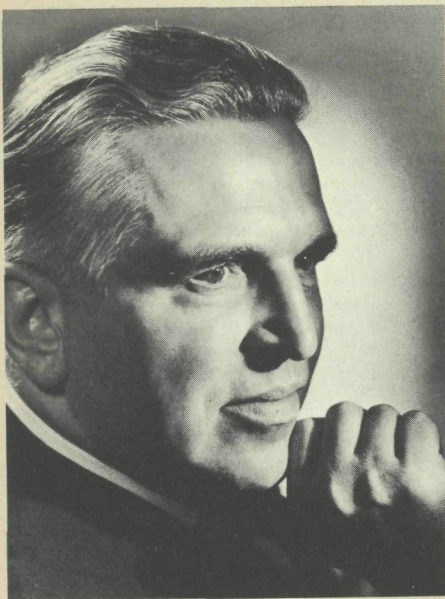
Die Tatsache, daß Komponisten der Bach(und Bach-Söhne)-Generation – und hier insbesondere Domenico Scarlatti – Jahrzehnte vor Domenico Cimarosa der Klavierliteratur neue Wege wiesen, die Tatsache aber auch, daß man den Rang Cimarosas an seinen Opernversionen zu messen gewohnt ist, stand der Verbreitung seiner durchweg einsätzigen Sonaten (besser klavieristischen Miniaturen) im Wege. Bedeutet es für Pianisten obersten Ranges stets eine reizvolle Aufgabe (vielleicht sogar auch Herausforderung), die keineswegs leicht zu spielenden Sonaten von D. Scarlatti aufs Programm zu setzen, so wurde den Sonaten Cimarosas das gleiche Interesse wohl kaum zuteil. Dies schlägt sich freilich auch im Schallplattenrepertoire nieder. Wenn auch immer noch erhebliche Lücken im Bereich der Sonaten Scarlattis bestehen (wobei Ergänzungen im Hinblick auf das große Musikerjubiläum 1985 – Bach, Händel, Scarlatti – zu erwarten sein dürften), so haben sich immer wieder Cembalisten und Pianisten mit der Klangwelt dieses Bach-Zeitgenossen beschäftigt. Hingegen vermerkte der Bielefelder Katalog bislang 32 (von 81 auf handschriftlichen Blättern gefundenen) Sonaten D. Cimarosas – und zwar auf einem Cembalo von Martin Gottward Schneider gespielt.

Dazu bietet die vorliegende Platte mit 31 Sonaten, von der aus Mailand stammenden, inzwischen in Ungarn ansässig gewordenen Pianistin Donatella Failoni auf einem modernen Konzertflügel gespielt, eine echte Alternative. Die harmlosen Klavierstückchen werden mit leichter Hand, schlank im Ton und im Ausdruck völlig unpräzise dargeboten. Anschlagsnuancen, die das Klavier vom Cembalo unterscheiden, werden als bewußte Gestaltungsmittel eingesetzt. Die Tempi sind lebhaft – die Musik bleibt jedoch stets das, was sie von ihrer Faktur ist: Gefälliges Klangspiel ohne emotionelle Betrachtungen. Der stilistisch bedingten pianischen Bescheidenheit entspricht das Klangerlebnis: Der Klavierklang bleibt immer transparent, intim und klar und überschreitet niemals die dynamische Grenze, die der Komponist mit dieser empfindsamen Musik gesetzt hat. Ich selber halte zwar das Cembalo zur Interpretation dieser feingliedrigen Musik für geeigneter, wenn das Klavier aber in der klanglichen Dimension so zurückhaltend eingesetzt wird, wie hier, so dürften die stilistischen Ansprüche, die an diese Klangwelt interpretatorisch zu stellen sind, durchaus erfüllt sein. Durch die Trennlinien auf beiden Plattenseiten sind die einzelnen Stücke leicht zu finden. Angaben über die einzelnen Spielzeiten fehlen. Der Kommentar zu dieser Platte liegt in fünf Sprachen vor. Gerhard Wienke

Das Siegel der Nüchternheit.

BRAHMS, Walzer op. 39, Rhapsodien op. 79, Intermezzos op. 117; Hans Richter-Haaser (Klavier);

FONO-KRITIK



Der Pianist Hans Richter-Haaser

Tudor 73035 (1 S 30)

Klangbild: Präsent, gut konturiert, von weiter Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Schweizer Schallplattenfirma „Tudor“ legt eine Brahms-Platte vor, die nicht ganz ohne Interesse bleiben wird. Einmal ist die Aufnahmetechnik offensichtlich generell spürbar besser geworden; der Klavierklang hat feste Konturen, ist recht unverfälscht und präsent. Zum zweiten liefert Hans-Richter-Haaser nüchterne, kräftig modellierte Interpretationen. Er, der bis zu seinem Tod nie ein Pianist der verträumten Übergänge, der meditativen Versenkung war, löst die Walzer op. 39 von unnötigem Ballast, ohne doch die Vorbilder Schumann und Schubert einfach aus der Stimmung auszuklammern. Sachlichkeit also, gepaart mit nerviger Pianistik. Allein schon die Tempi verbieten elegische Versponnenheit. Richter-Haaser tritt von Anfang an ein für zügiges Fortschreiten. Gewiß gebricht es den intimen Tänzen an erfüllter Sensibilität. Andererseits schadet es auch nicht, den in ungezählten Transkriptionen verramschten As-Dur-Walzer Nr. 15 so kühl und episodisch in den Kontext zu fügen. Richter-Haaser plädiert für eine gleichsam entzauberte Welt. Motorische Verbindlichkeit ohne Anbiederung. In den beiden Rhapsodien und den drei Intermezzi gibt es mehr zu monieren. Die „mezza voce“-Triolen der g-Moll-Rhapsodie geraten vergrößert, die Fermaten sind nicht geziemend ausgehalten. Ähnliche Vereinfachungen der dynamischen Linienführung entstehen auch die h-Moll-Rhapsodie. Während das Es-Dur-Intermezzo in seiner aquarellhaften Helle annehmbar ist, stört im b-Moll-Intermezzo das überzogene Tempo, das die Zweiunddreißigstel nur noch mechanisch abschnurren läßt. Hier wirkt der Vergleich mit dem sorgfältigen Katchen ernüchternd.

Martin Meyer

○ Debussy mit sorgender Hand.

DEBUSSY, Images, Estampes; Claudio Arrau (Klavier); Philips 9500965 (1 S 30)

Klangbild: Präsent, räumlich, abgerundet, dynamisch gut.
Fertigung: Gelegentlich Knistern.

Jahrzehnte liegen zwischen Arraus erster Einspielung der „Images“ und der „Estampes“ und seiner jetzt ausgelieferten Fassung. Natürlich ist nun vieles durchdachter und feiner gesponnen. Die Höhepunkte werden verantwortungsvoller aufgebaut, das Kolorit bekommt auch dunklere Farben beigemischt, der Ablauf der Bewegung wird an seinen Gelenkstellen demonstriert. Doch die Pianistik mag nicht mehr ganz mithalten: zumal da, wo Debussy programmatisch – nämlich mit Assoziationen an Wasser und Wasserspiele – die Liquidität der Tastatur geradezu erzwingt.

Im Fall von „Reflets dans l'eau“ mag die Erinnerung an Michelangeli ermüdend wirken. Doch kenne ich keinen anderen Pianisten, der die anfängliche Ruhelage dieses Andantinos so unauffällig in die brillanten Kräuselungen der Zweiunddreißigstel überführt; der die zunächst zögernden, gleichsam vom Wellenschlag immer wieder verdeckten Reflexe plötzlich zum irisierenden Meer von Licht sammelt. Arrau gelingt das nicht. Er signalisiert zwar die einzelnen Schritte der 32stel-Triolen, aber die Optik – nämlich die pianistische Technik – kommt mit ins Bild.

„Hommage à Rameau“ scheint ihm näher zu liegen. Es ist eine ehrfurchtsvolle, fast sakrale Annäherung an den Meister des Barocks, welche – von Debussy wohl durchaus ernst gemeint – alle ironischen Brechungen hinter sich läßt, um Takt für Takt der Sarabande auszuhorchen. Die klopfenden Triolen; die beklemmend lange Pause in Takt 9; die viermalige Wiederholung des A (Takt 20 ff); schließlich die Vorbereitung des Fortissimo-Höhepunkts mitsamt der angehängten Diskantschleife, deren Achtel, Sechzehntel, Zweiunddreißigstel und Zweiunddreißigstel-Septole als Stufenleiter hörbar werden. Folglich herrscht, wie schon bei den beiden „Préludes“-Platten, die Umsicht vor, welche die Arbeitsweise des Komponisten in ihrer Progressivität überwacht. Das ist einerseits interessant; man glaubt manchmal in das Räderwerk zu sehen, das die Stücke steuert. Andererseits wünschte man sich vermehrte Distanz. Muß der Klangfluß in „Mouvement“ so nachhaltig durchs linke Pedal beinflusst werden, damit die Forte-Akkorde entsprechend herausstechen? Muß die Diskant-Phrase Takt 25 in „Et la lune descend sur le temple qui fut“ so scharf geprägt werden? Müssen die „Capricieux“-Einwürfe in den „Poissons d'or“ so konkret klingen? Das sind bloß einzelne Beispiele. Sie sind aber stellvertretend für ein Spiel zu lesen, das – gerade im Dienst von Debussy – stärker über sich hinausweisen, weniger die handwerklichen Umstände bezeugen sollte. Die „Soirée dans Grenade“ verliert so ihre Habanera-Eleganz, wird

gleichsam abgeschminkt und zeigt nun unvermittelt ein zerfurchtes, geprüftes Gesicht. Es genügt schließlich, wenn Arrau die gespenstischen leeren Oktaven des fünften „Images“-Stück zum Symbol der Ruinenlandschaft macht. „Jardins sous la pluie“ dagegen verströmen eine vegetative Üppigkeit, die der sorgenden Hand weniger bedürfen als der agilen Anschlagsvielfalt.

Martin Meyer

○ Herbe, kalkulierte Debussy-Einspielung aus Frankreich.

DEBUSSY, Images I und II, Children's Corner; Claude Helffer (Klavier); harmonia Mundi France HM 954 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1972

Klangbild: Etwas beschnitten, nicht mehr auf dem heutigen Stand.
Fertigung: Keine den Höreindruck beeinträchtigenden Mängel.

Vergleichseinspielungen:
 Benedetti Michelangeli (DG 2530 196)
 Ránki (Hungaroton SLPX 11886)
 Arrau, Images (Philips 9500965)

Von Claude Helffer, dem französischen Pianisten, hat man in den letzten Jahren nur vereinzelt Lebenszeichen vernommen. Potente Veranstalter sind an diesem außerordentlich versierten und belesenen Stilisten vorübergegangen, womöglich aus Gründen mangelnder Attraktivität. Engagements sind ja im seltensten Falle die Reaktion auf „meßbare“ Leistungen, auch wenn sich der sogenannte „Kulturbetrieb“ den Spielregeln der Leistungsgesellschaft einzuordnen scheint. Sekundäre Aspekte bleiben oft genug ausschlaggebend für die Karriere eines Pianisten.

Helffer hat sich vor einigen Jahren mit einer interessanten und für die damalige Zeit riskanten Berg-Boulez-Einspielung für die Deutsche Grammophon (2530050) profilieren können. Weitere Aufnahmen aus Frankreich sind unter Sammlern weitergereicht worden. Helffers klarer Intellekt, seine verlässliche Technik und eine gewisse Hartnäckigkeit im Bemühen um unhandliche Literatur heben die Darstellung der zweiten Boulez-Sonate weit über den Rang einer avantgardistischen Fleißarbeit hinaus. Allein deshalb ist es zu begrüßen, daß Helffers Debussy-Platte mit den beiden „Images“-Heften und der „Children's Corner“-Suite auch im deutschsprachigen Raum angeboten wird. Zumindest ist sie über die diversen Importeure ohne allzu große Umstände zu beziehen.

Die Aufnahme sagt leider nichts über den derzeitigen Stand des Pianisten aus. Sie stammt aus dem Jahre 1972. Dennoch lohnt es, sich mit Helffers herben, klargeschnittenen Einspielungen zu beschäftigen. Kein größerer Gegensatz scheint denkbar, wenn man Helffers körnige, sehr stetige Darstellung der sechs „Images“-Stücke mit jener des „späten“ Claudio Arrau vergleicht. Arrau legt großen Wert auf aureatische Freizügigkeit, auf nebulöse Indirektheit. Die Stücke geraten in die Grauzone des Ungefähren, wobei wohl auch grifftechnische Mühen

eine Rolle spielen. Helffer enthält sich klanglicher Zauberei, wie sie von Benedetti Michelangeli legitimiert worden ist. Eher ähnelt er dem Ungarn Dezső Ránki, dessen Hungaroton-Versionen beider Zyklen eine ähnlich positivistisch-klärende Richtung vertreten.

Peter Cossé



Gershwin mit Drive und Charme.

GERSHWIN, Rhapsody in Blue, Klavierkonzert F-Dur (Fassung für zwei Klaviere); Katia und Marielle Labèque; Philips 9500 917 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Voller Klavierklang, etwas dumpf.
Fertigung: Leichtes Knistern.

Die Rhapsody in Blue hatte Gershwin selber für zwei Klaviere bearbeitet, um sie mit Isidor Gorn im Dezember 1926 im New Yorker Hotel Roosevelt aufzuführen. Anlaß war ein Konzert der Opernsängerin Marguerite d'Alvarez. Ohnehin hatte er dieses Werk zunächst in Particell auf drei bzw. vier Notensystemen skizziert, und das kam schon einer klavieristischen Form gleich. Die Orchestrierung hat dann bekanntlich Ferde Grofé übernommen. Ähnlich könnte man auch für das Klavierkonzert eine rein klavieristische Version legitimieren. Die beiden ersten Sätze hatte Gershwin zusammen mit Bill Daly bereits vor der Orchestrierung auf zwei Klavieren aufgeführt.

Das Klavierduo Katia und Marielle Labèque, der Klassik und Avantgarde verbunden wie auch dem Jazz, spielt seinen Gershwin mit Bravour und Raffinement. Die Palette reicht vom „Fetzen“ bis zum melancholisch-verträumten Zwiegespräch. Viel Agogik ist im Spiel, mitunter vielleicht auch einige Mätzchen, aber stets ist es ein vollendetes Zusammenspiel, rhythmisch selbst in den Begleitstimmen exakt wie im Bläserchorus einer Bigband. Es macht Spaß, dieser aufgekratzten Interpretation zuzuhören.

Wolfgang Rogge

George Gershwin (hier rechts im Bild) hat seine Rhapsody in Blue bereits 1926 für zwei Klaviere bearbeitet



★ 14. Folge der schwedischen Grieg-Klaviersammlungen mit literarischen Seltenheiten.

GRIEG, Walzer-Capricen op.37, aus „Olav Trygvason“ op.50. Zwei nordische Melodien op.63, Zwei Melodien op.53, Drei Klavierstücke; Eva Knardahl (Klavier); BIS LP-117, Disco-Center Kassel (1 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Recht offen, räumlich, weitgehend unverfärbt.
Fertigung: Ohne Mängel.

Die Initiatoren der schwedischen Grieg-Klaviersammlungen lassen es sich nicht nehmen, bis in die letzten Winkel literarischer Intimität zu forschen. Die 14. Folge mit der wie immer handwerklich untadeligen Eva Knardahl enthält vor allem Bearbeitungen aus Orchester- und Chor-/Orchesterwerken. Es handelt sich zum einen um Einrichtungen des „Gebets“ und eines „Tempeltanzes“ aus der bei uns nahezu vergessenen Oper „Olav Trygvason“ op.50, zum anderen um die Klavieradaptionen zweier „Nordischer Melodien“ op.63, die von den arrivierten Streicherorchestern bei der Suche nach satter Klanglichkeit immer wieder berücksichtigt werden. Grieg dürfte bei seinen Übertragungen nicht zuletzt verlegerischen Interessen entgegengekommen sein. Bemerkenswert bleibt jedoch, daß die genannten „Olav Trygvason“-Partien etwa im Jahre 1893 herausgegeben wurden. Zwanzig Jahre zuvor hatte sich Grieg zum erstenmal mit dem Thema beschäftigt. Die Arbeit an der Oper zog sich hin. Von 1888–89 revidierte Grieg die Skizzen. Die Partitur erschien 1890. Das pianistische Moment tritt in diesen „Transkriptionen“ eher scheu zutage. Grieg ging es nicht in erster Linie darum, Konzert-Funken aus seinen Orchesterpartituren herauszuschlagen. Gleichwohl wäre es unrichtig, von rohen „Klavierauszügen“ zu sprechen. Ich kann mich an dieser Stelle nicht auf die Kenntnis der Noten stützen, der Höreindruck läßt jedoch an eine Synthese von anspruchsvoller Gebrauchsmusik und gemäßigter Podiumsbravour denken. Bewegliche Hände und Finger erfordern in größ-

terem Maße die beiden „Walzer-Capricen“ op.37, die Grieg ursprünglich für Klavier zu vier Händen gesetzt hatte. Die beiden Stücke folgen den zahlreichen Vorbildern gehobener Salonmusik, dürften wahrscheinlich in Anlehnung an die beiden „Walzer-Capricen“ von Liszt verfaßt worden sein, deren Eleganz sie allerdings nicht ganz erreichen. Die vierhändige Originalversion ist, nebenbei bemerkt, in einer passablen Einspielung mit dem Duo Siegfried Schubert-Weber/Gerhard Meyer (FSM 53010) zu haben. Drei technisch anspruchsvolle „Klangstücke“ erhöhen den Repertoire-Wert dieser Platte. Grieg hat die drei Charakterstücke („Sturmwolken“, „Gnomenzug“, „Im wirbelnden Tanz“) zu Lebzeiten nicht herausgeben wollen. Erst 1908 präsentierte sich Julius Röntgen der Öffentlichkeit. Spätromantisches Vokabular („Sturmwolken“) wechselt mit nationalen Anspielungen im „Gnomenzug“, dessen rhythmische Grundidee in ähnlich thematisierten Stücken zu schier volkstümlichen Resultaten führte. Wie auch im Hüllentext vermerkt wird, endet der „Gnomenzug“ mit parallel abwärts gleitenden Dreiklängen. Damit werden bereits impressionistische Klangvorstellungen sondiert.

Peter Cossé

○ Cembalo-Sonaten Scarlattis als didaktischer Querschnitt.

D. SCARLATTI, Cembalo-Sonaten K 206, 207, K 308, 309, K 490, 491, 492, K 259, 260, K 118, 119, K 554, 555; Roland Götz (Cembalo); Studio XVII 66.22350 (1 S 30)

Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Ordentlich.

Was Roland Götz hier vorstellt, kann neben den Mammut-Sammel-Ausgaben ebenso wie neben den Einspielungen großer Cembalisten oder Pianisten eine gewisse Attraktivität beanspruchen. Der wohl von ihm selbst verfaßte Hüllentext ist das Beste, was ich an Gescheitem, didaktisch Motiviertem, sprachlich geschickt und bildhaft Formuliertem über die zahlreichen Facetten des unerhört farbenreichen Sonatenschaffens Scarlattis gelesen habe – und dies anhand der gelungenen Beschreibungen die einzelnen Stücke prüfend zu verfolgen, ist für jeden Freund dieses Meisters ein Gewinn. Vom frühen bis zum wahrscheinlich letzten Stück dieses Genres führt der Streifzug, vom Heiter-Unbeschwerten über das Idyllische, Zeremonielle, Tänzerische bis zum harmonisch Gewagten und Vergeistigten. Ob es das im Volumen etwas beschränkte Instrument ist, das auch keine Register für Klangfarbenänderungen besitzt, oder das zu betont lehrmeisterhafte Spiel des Cembalisten – vielleicht beides –, jedenfalls rührt das klingende Ergebnis dieses Streifzugs nicht in dem Maße an, wie es sollte und wie es dies unter den Händen anderer Pianisten oder Cembalisten auch kann...

Diether Steppuhn

FONO-KRITIK

Wiederveröffentlichungen
KLAVIERWERKE

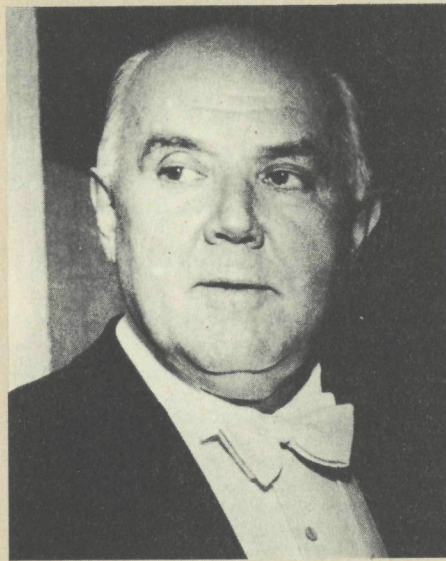
★ Erinnerung an einen berühmten
Debussy-Interpreten.

**DEBUSSY, Werke für Klavier; Walter Giese-
king (Klavier);**
EMI F 667 473/78 (6 M 30); Sonderauflage für
jpc-Schallplatten, Postfach 2426, 4500 Osn-
abrück

Klangbild: Der historischen Aufnahmetechnik
entsprechend ordentlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Walter Gieseckings treuhänderische Kompetenz
gegenüber Debussys Klavierwerk war lange Zeit
unumstritten. Er war der einzige Pianist von
Weltgeltung, der sich umfassend des kühnen
harmonischen Neuerers annahm. Andere Inter-
preten wie etwa Arrau oder Rubinstein befaßten
sich mit größeren (Arrau) oder kleineren (Ru-
binstein) Ausschnitten. Im Vergleich mit Giese-
king mußte Rubinstein gar als selbstbezogener
Feinschmecker erscheinen.

Die Wiederveröffentlichung von Gieseckings De-
bussy – sechs Platten in einer Kassette – kommt
zu einem Zeitpunkt, da Giesecking wieder akzep-
tiert wird. Denn es gab eine Phase, als sein
impressionistisch koloriertes, gelegentlich flüch-
tig wirkendes Spiel die Ablehnung zu spüren
bekam. Man warf Giesecking, nicht zu Unrecht,
vor, daß er zuwenig bei den Details verharrete;
die Idee über deren elementare Zusammenset-
zung stellte; klanglich verschleierte, was gerade
klanglich zu entdecken gewesen wäre. Schließ-
lich zeigte Michelangeli mit zwei Platten, wie
sich die Alchimie des Klangs mit dem Sinn für
Rhythmus und emotionale Erfahrung verbinden
ließ. Vorher hatte der Franzose Michel Béroff
Partei genommen für einen analytisch durch-
drungenen, im Temperament ausgeglichenen
Debussy. Nach Michelangeli sorgte Arraus Ein-
spielung der Préludes für neue Information vor-
ab im Bereich der stimmlichen Trennschärfe.
Nach all diesen Sondierungen kann man das
Verhältnis Giesecking-Debussy nicht mehr syno-
nym nehmen. Doch die vollzogene Aufklärung
macht, umgekehrt, wieder hellhörig für Giese-
ckings Verdienste. Er ist wohl am stärksten da,
wo er Stücke vorfindet, die sich in einem Zug
darstellen lassen. Die erregte Gewalt, mit der er
„Ce qu'a vu le vent de l'Ouest“ erzählt, der
peitschende Gestus, der „Feux d'artifice“ durch-
webt, das beinahe verächtliche Aufrollen des
Prélude aus „Pour le piano“: das sind Höhe-
punkte synthetischen Begreifens, die man an-
derswo kaum vorfindet. Umgekehrt die langsa-
meren, auch die atmosphärisch abwechslungs-
reicheren Stücke wie „Des pas sur la neige“,
„Hommage à Rameau“ oder auch die „Isle
joyeuse“. Ihnen bleibt Giesecking die Differen-
ziertheit sowohl des pianistischen Antriebs als
auch der literarischen Berichterstattung schul-



Walter Giesecking

dig. Befehle wie „doucement en dehors“ mögen
die alte Aufnahmetechnik überfordert haben.
Aber die genialen barocken Assoziationen zu
Rameaus Ehre sind denn doch zu leichtfertig
abgehandelt. Und „Des pas sur la neige“, von
Michelangeli als stiller Prozeß der Entfremdung
großartig vollzogen, verharret in der Freundlich-
keit des optischen Bilds.
Weshalb dann der Stern? Um nachhaltig alle an
Debussys Klavierwerk interessierten Hörer an
einen Pianisten zu erinnern, der den Platz, den er
verdient, noch nicht ganz wieder einnimmt. Der
Dialog mit Giesecking ist in seiner Fruchtbarkeit
nicht zu unterschätzen. *Martin Meyer*

★ Aufnahmen, die Berman's Ruf
begründeten.

**LISZT, Funérailles, Ungarische Rhapsodie
Nr. 9, Schubert-Transkriptionen (Der Leier-
mann, Täuschung, Die junge Nonne, Ave Ma-
ria, Erlkönig, Wohin?); Lazar Berman (Kla-
vier);**
DG 2535753 (1 S/M 30)
Aufnahmedatum: 1961 und 1965

Klangbild: Weitgehend unverfärbter Klavier-
klang. Die Stereo-Seite (Schubert-Transkriptio-
nen) ist der Mono-Seite in allen Belangen über-
legen.
Fertigung: Rauschen, gelegentlich verklirrt.

Vor vielen Jahren, als bei der Deutschen Gram-
mophon wohl noch niemand daran dachte, den
russischen Pianisten Lazar Berman vor den
Tschaikowsky-Karren eines Herbert von Kara-
jan zu spannen, wurden auch im Rezensionsteil
dieser Zeitschrift von Zeit zu Zeit einmal die nun
offiziell vorliegenden Liszt-Einspielungen er-
wähnt. Schwärmerische Werte bezogen sich da-
mals stets auf eine Reihe von Schubert-Tran-

skriptionen, aus denen die hochvirtuose, unge-
bremst dramatische Wiedergabe des „Erlkönig“
herausragte – ein Kapitel nonverbaler Liedmeta-
phorik, das in den folgenden Jahren zumindest
auf der Schallplatte nicht wieder so drängend
und pianistisch unverbraucht vorgetragen wor-
den ist.

Die originale Melodia-Platte (016151-52) hat
unter Sammlern die Runde gemacht. Sie lag stets
bereit, wenn es darum ging, die „Legende“
Berman zu erhärten. Sie war aber auch willkom-
menes Auskunftsmittel, wenn eine stattliche
Anzahl neuerer Berman-Aufnahmen Unsicher-
heit aufkommen ließ, denn der Fünfte des „Con-
cours Reine Elisabeth“ 1965 enttäuschte von
jenem Zeitpunkt an, als er im Westen „forciert“
wurde und buchstäblich im reifen Mannesalter
seinem Ruf hinterherschleifte. Eine mächtige
Agentur in den USA brachte es fertig, ihn quasi
über Nacht zur Institution zu prägen. Berman
gab Rätsel auf, indem er als ermüdeter Star
durch die Konzertsäle zog, eher massige, denn
durchpulste Interpretationen bot.
Die Melodia-Übernahme der DG mit den imperi-
al gesteigerten „Funérailles“, mit der wirk-
kungsvoll gesetzten „Ungarischen Rhapsodie“
Nr. 9 (den „jungen“ Gilels erreicht Berman
in diesem Falle nicht) und schließlich mit einer
schier überwältigenden Schubert-Liszt-Gruppe
ist nachdrücklichst zu empfehlen. Seit Sofronitz-
ki ist es keinem russischen Pianisten gelungen,
Schubertsches Melos und die Lisztsche Synthese
aus Einfühlung und Formgebung so unwider-
stehlich in den Griff zu bekommen. Spätere
Einspielungen von Schubert-Liszt-Transkriptio-
nen mit Klaus Hellwig (FSM 53185), Arnold
Schalker (Orpheus 0602), Rabinovitch (Dischi
Ricordi RCL 27019), Milne (HNH 4068), Bash-
kirow (Melodia 03931-32), Fazzari (RCA Vic-
trola KV26), Ax (RCA ARL 1-1030) und Bing-
ham (Meridian E 77019) sind der Schubert-
Lisztschen Ausdruckskomplexität wesentliche
Qualitäten schuldig geblieben. Besonders
schmerzlich zeigte sich dies, wenn einer der
Genannten den „Erlkönig“ in Angriff nahm.
Berman selber hat dieses Stück 1977 noch einmal
im Studio aufgenommen (CBS 76612). Die
„sprachmusikalische“ Intensität der Erst-Ein-
spielung erreichte er nicht annähernd. *Peter Cossé*

○ Viel Geräusch von alten Flügeln.

**SCHUBERT, Grand Rondeau A-Dur D 951,
Andantino varié h-Moll D 823, Fantaisie f-Moll
D 940, Grande Marche es-Moll D 819, DIA-
BELLI, Sonate D-Dur op. 33, C-Dur op. 37,
WEBER, Huit pièces op. 60, Andante con va-
riazioni op. 3, BRAHMS, Walzer op. 39 Nr. 15,
16, KUHLMAN, Sonate G-Dur op. 44 Nr. 1,
CLEMENTI, Sonate Es-Dur op. 3 Nr. 2; Fritz
Neumeyer, Rolf Junghanns (Klavier);
Tel. 6.35 584 EK (3 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1975/76**

Klangbild: Geringfügiges Bandrauschen; etwas
mülmiger Klang, in den Höhen beschnitten.
Fertigung: Platte 1 geringe Knister- und Knack-
geräusche.

Vergleichseinspielungen:

Eschenbach/Frantz (EMI Electrola 1 C 157
–03317/18)
Kontarsky (DG 2531 050)

Diese Kassette ist eine Neuausgabe und Zusam-
menkopplung der immer noch im Bielefelder
Katalog geführten Einzelplatten FSM Toccata
43 603, 53 612/13. Ihr Wert liegt in der Gegen-
überstellung sieben verschiedener Flügel zwis-
chen 1810 und 1864 aus der wertvollen Privat-
sammlung von Fritz Neumeyer. Vertreten sind
neben mehreren Hammerflügeln ein Schrankflü-
gel und ein Tafelklavier. Den Instrumenten sind
auch zwei instruktive Textbeilagen gewidmet.
Damit dürfte die Kassette am ehesten denjeni-
gen ansprechen, der auf der Suche nach Klang-
beispielen alter Flügel ist. Und in der Tat wird
ihm viel Fremdartiges geboten: vielfältige Regi-
strierungen (Pianozug, Fagottzug, Una Corda-
Pedal etc.) bis hin zum sogenannten Janitscha-
ren-Zug mit eingebauter Trommel und Glocken-
spiel (angewandt in Diabellis Sonate op. 37).
Überhaupt betonen die Interpreten das Ge-
räuschhafte dieser alten Flügeltypen; da ist ein
Schnarren und Schnurren, Kratzen und Schep-
pern, daß man leicht von den eigentlichen Kom-
positionen abgelenkt wird.

Die eingespielten Werke gehören zum Fundus
einst populärer Hausmusik; es sind also für den
musizierenden Hausmusikfreund keine Entdek-
kungen darunter, wohl aber für den bloßen
Schallplattenhörer, dem selten genug solch ein
Repertoire offeriert wird. Wer an den Komposi-
tionen interessiert ist, sollte besser auf Parallel-
einspielungen (mit modernen Flügeln) auswei-
chen. Dort werden seine Hörerwartungen hin-
sichtlich pianistischer Durchdringung der Kom-
positionen eher befriedigt. Als Kuriosität sei
erwähnt, daß die Pianisten die beiden Brahms-
Walzer attacca als dreiteilige Liedform (ABA)
spielen. *Martin Elste*

Neuveröffentlichungen
ORGELWERKE

○ Exkursion durch die norddeutsche
Orgellandschaft: reich an Klang,
bescheiden an Musik.

**BUXTEHUDE, Präludium und Fuge a-Moll,
Toccata G-Dur, SCHILDT, Magnificat Primi
Modi, Allein Gott in der Höh' sei Ehr', Prae-
mulum in G, BÖHM, Auf meinen lieben Gott,
Christum wir sollen loben schon, Ach, wie
nichtig, ach wie flüchtig, HOFHAIMER, Car-
men, aus Tabulaturbuch, Krakau, 1548, Ach
reine zart, aus: Glogauer Liederbuch, Pavan,
Nr. 26 aus: Dublin Virginalbook, ATTAING-
NANT, Gaillarde in F, aus: Quatorze Gaillar-
des, Tallis Ex more docti aus: Mullinerbook,
SICHER, In dulci jubilo, aus: Orgeltabulatur-
buch 1503-31, Resonet in laudibus, Passamezzo-**

**Gaillarde Nr. 2 aus: Dublin Virginalbook, SIE-
FERT, Paduana in F. SCHEIDEMANN, Gal-
liarda in d. Praebulum Nr. 4, Variationen
über: Herr Christ, der einzig' Gottessohn, Toc-
cata in G, Praebulum Nr. 5, Variationen über:
Christ lag in Todesbanden; Gustav Leonhardt
(Orgel);
RCA RL 30765 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1981**

Klangbild: Durchsichtig und ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei bis auf Knakser, Seite 2
von Platte 1.

Gustav Leonhardt führt fünf historische Orgeln
vor: St. Cosmae in Stade (erbaut von Berendt
HuB 1668-73, restauriert von Jürgen Ahrend
1973-74), St. Materniani in Ochtersum (erbaut
von Christian Klausung 1734, restauriert von
Jürgen Ahrend 1973), Reformierte Kirche in
Rysum (erbaut ca. 1513, restauriert von Ahrend
und Brunzema 1959-60), St. Paulus in Uttum
(erbaut um 1660, restauriert durch Ahrend und
Brunzema 1956-57) und schließlich St. Marien in
Marienhafte (erbaut 1713 durch Gerhard von
Holy, restauriert durch Ahrend und Brunzema).
Wie immer in dieser Editions-Reihe, werden
ausführliche Hinweise auf bauliche Einzelheiten
und Geschichte der Orgeln gegeben, die Dispo-
sitionen und die Registrierungen für die einzel-
nen Stücke mitgeteilt. Wie immer bleibt aber im
Ungewissen, bis zu welchem Grade das hochka-
rätige Prädikat „authentisch“ durch den mate-
riellen Sachverhalt von seiten der Instrumente
legitimiert wird. Von der grundsätzlichen Pro-
blematik des Begriffes selbst, der zweifellos eine
hochmodische Perspektive des gegenwärtigen,
öffentlichen Musizierens bezeichnet, einmal
ganz abgesehen. Wenn wir aber dessen ungeach-
tet einmal annehmen, wir hätten, trotz unserer
heutigen Ohren und Erfahrungen aus dem 20.
Jahrhundert, nebst den „authentischen“ Orgeln
auch ein „authentisches“ Hörvermögen, so steht
einem positiven Urteil über diese Klangbilder
aus dem Norden nichts entgegen. Der klangliche
Typus ist in allen Fällen ähnlich; seine Richtung
bezeichnet sich im Großen, wenn man weiß, daß
mit St. Cosmae in Stade Arp Schnitger in Ver-
bindung gebracht wird, der dort als Geselle
mitwirkte oder daß die Rysumer Orgel mögli-
cherweise Material aus einem älteren Instru-
ment, gefertigt in Groningen, verwendet. Teil-
weise sind die Instrumente mitteltönig gestimmt,
was besonders die Orgel von St. Paulus, Uttum,
sehr reizvoll macht. Dieses Instrument ragt über-
haupt durch einen eigenwilligen, bis zur Sprödig-
keit gehenden Klangcharakter heraus. Leon-
hardt spielt Schildt, Siefert und Scheidemann
darauf. Nachdem der Interpret (bekannterma-
ßen) nicht gerade ein Ausbund an Temperament
ist, gerät das virtuos-konzertante Element, das
in den Stücken von Buxtehude und Böhm ein
konstitutives, mitkomponiertes Satzelement ist,
auf dessen Entfaltung gerechnet wird, zu kurz.
(Die Buxtehude-Stücke werden übrigens nach
der Hedar-Gesamtausgabe bezeichnet, obwohl
das Werkverzeichnis von Karstädt inzwischen
weit besser eingeführt ist). Auch die ohnehin
etwas stereotypen Oberstimmenkolorierungen
bei Schildt oder Sicher wirken oft eintöniger, als
es sein müßte. Einige der Choralvariationen
(namentlich Böhm's „Auf meinen lieben Gott“)

geraten zu verhalten und abgeklärt, ohne indes
wirklich meditative Dimension zu erreichen: ein
abgezeichnetes Exerzium. Innerhalb dieser ver-
haltenen Auffassung gelingt eine echt meditative
Größe nur in Scheidemanns Variationen über
„Herr Christ, der einzig' Gottessohn“ und „Christ
lag in Todesbanden“ auf der letzten Plattenseite.
Sehr positiv ist allerdings das Registriergeschick
zu werten, mit dem Leonhardt die Vorführung
der verschiedenartigen Farben und Klangspezifi-
ca aller Register disponiert, besonders in den
Variationssätzen. *Klaus Peter Richter*

○ Hindemith aus ungarischem
Blickwinkel.

**HINDEMITH, Sonaten für Orgel Nr. 1 – 3,
FARKAS, „Canephora“, Five Pieces for Or-
gan; Sebestyén Pécsi (Orgel);
Hungaroton SLPX 12137 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1981**

Klangbild: Größtenteils ausgewogen, gelegent-
lich etwas hallig.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung:
Ivan Sokol, (RCA PRL 1-9054 bzw. 26.41391)

Die Orgelsonaten von Hindemith sind nie sehr
heimisch in den Konzerten geworden, trotzdem
gibt es mehrere Gesamtaufnahmen davon (der
Bielefelder Katalog 2/81 erwähnt nur drei, es
existieren aber daneben noch die von Lohmann
und Sokol). Liegt es am spröden Hindemith-
schen Idiom, das oft so sehr nach „neuer Sach-
lichkeit“ klingt? Dem wäre (mindestens) entge-
genzuhalten, daß Hindemith, ungeachtet dieser
stets präsenten Grundtendenzen in der Organi-
sation seines musikalischen Satzes, ein Meister
im Erfassen der Charakteristika jeweiliger in-
strumentaler Einzelidiome ist. Dies bezeugen
seine Stücke für verschiedene Instrumente, dies
zeigt sich auch in den Orgelsonaten (die übrigens
in formaler Hinsicht nichts mit der Sonaten-
hauptsatzform zu tun haben).
Die Stücke kommen also der Orgel entgegen,
und so liegt das interpretatorische Problem vor
allem in der Registrierung, der Wahl der klangli-
chen Mittel: Sollen sich die 1937 (Sonate Nr. 1
und 2) und 1940 (Nr. 3) komponierten Sätze an
Klangvorstellungen spätromantischer, Reger-
scher Prägung orientieren, mehr an denen des
sinfonischen Orgeltyps französischer Art, oder
soll „sachlich“, klanglich neutraler, aber struk-
turentbetonter registriert werden, wie es die kontra-
punktisch-lineare Grundfaktur der Hindemith-
schen Tonsprache nahelegt?
Im Falle der Aufnahme von Pécsi, Professor an
der Budapester Musik-Hochschule „Liszt Fe-
renc“, scheint die Walcker-Orgel der Hochschule
einiges vom Klanglichen her zu präjudizieren.
Ihr Klangbild ist, besonders in der 1. Sonate, im
Vergleich zu dem der Sokol-Aufnahme wuchi-
ger, massiver, deutlich „Regerischer“ gefärbt
(auch im Vergleich zu dem der Lohmann-Auf-
nahme, DaCamera 93 220, an der Klais-Orgel
der Jesuitenkirche, Mannheim). Nachdem auch
die Spielweise von Sokol zügiger, beweglicher