

FONO-KRITIK

und können sich Sammler von historischen Klangraritäten und Kuriositäten zugleich zum Genuß ohne Reue bei Stücken von Berio und Kagel (Seite B) auffassen?

Aber wenn einem schon die geistig und ästhetisch schwer verdauliche Supermoderne im Dazukauf-Verfahren mehr oder weniger aufgedrängt wird, dann sollten die bildungswilligen Zuhörer etwas ausführlicher und präziser über die Klang- und Geräuschkonstruktionen der Experimentalisten, Aleatoriker oder sonstigen Protagonisten informiert werden. Und sollte der Platz auf der Plattentasche nicht ausreichen, so wäre zumindest ein Hinweis hilfreich, wie und wo der Wissensdurst des ratlosen Plattenbesitzers gelöscht werden kann.

Da der Interpret Rosin glücklicherweise mit dem nötigen musikwissenschaftlichen Rüstzeug versehen ist und mit künstlerischer Fachkompetenz den Einführungstext auf der Plattenhülle selber verfaßt hat, bleibt angesichts seiner erwiesenen bläserischen Meisterschaft bei der Wiedergabe bekannter Meisterwerke die Neugier leider ungestillt, welche Künstlergefühle und musikalischen Perspektiven er bei der peniblen Ausführung gänzlich posauenfremder Spielanweisungen entwickelt. Mauricio Kagel verlangt zum Beispiel, daß der Bläservirtuose mit schleppend-schleifendem Schritt akustisch vernehmlich an das Mikrofon heranpumpt, das Instrument mit umständlicher Fummelei am Etui auspacken muß, dann geräuschvoll putzen und zusammenstecken soll, dabei zu klappern, seufzen, singen, pfeifen, stöhnen oder gar zu schreien hat. Nur 18 Sekunden lang darf man (hintereinander!) „richtige“ Posaunentöne in dem nahezu 13 Minuten dauernden Hörbild „Atem“ erleben.

Das mag despektierlich und salopp erläutert sein, aber es ist so. Dennoch muß für moderne Interpreten eine Faszination von diesem Stück ausgehen: Auf einer Aulos-Platte hat die Kölner Gruppe „Brass Art“ diese szenische Realisation bereits eingespielt, allerdings ohne nennenswerten unterschiedlichen Hörereindruck und Effekt („Neue Musik für Posaunen“; vgl. FonoForum 5/1980, Seite 70). Wie wäre es, wenn sich Komponisten und Interpreten dazu einmal äußern würden? Das Medium Schallplatte legt eine derartige Kombination von Informationen mit ihren Einstiegs-, Vertiefungs-, Verbreitungs- und Wiederholungsmöglichkeiten geradezu nahe. Wer offenen Ohres durch die Lande geht, weiß von den Verständnis-Barrieren bei vielen ernsthaft suchenden Musikliebhabern ein Lied zu singen. Dazu gehört auch mancher fachlich bemühte Rezensent. Zum Beispiel:

Gerhard Pätzig

Wiederveröffentlichungen KAMMERMUSIK

Ein gangbarer Weg bei der Entschlüsselung eines rätselvollen Werkes.

BACH, „Musikalisches Opfer“ BWV 1079; Barthold Kuijken (Traversflöte), Sigiswald Kuijken (Barockvioline), Wieland Kuijken (Viola da gamba), Robert Kohnen (Cembalo), Gustav Leonhardt (Cembalo), Gustav Leonhardt;

RCA 30420 (1 S 30)

Aufnahmetermin: 1974

Klangbild: Präsent, transparent.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Neville Marriner (Philips 9500 585)

Linde-Consort (EMI 065-43045)

Musica Antiqua Köln (Arch. Prod. 2533422)

Fragen über Fragen bei einer Einspielung des „Musikalischen Opfers“. Hatte Bach überhaupt eine Aufführung des gesamten Zyklus ins Auge gefaßt? Ja, gibt es in diesem Zusammenhang eine verbindliche Anordnung der einzelnen Sätze? In streng symmetrischem Aufbau, mit der, jeweils von fünf Kanons und einem Ricercar eingeschlossenen Triosonate als Herzstück, hatte Neville Marriner das Werk eingespielt.

Weitgehend an einen symmetrischen Aufbau hielt sich auch das Ensemble Musica Antiqua Köln, das nur aus plattentechnischen Überlegungen heraus eine kleine Umstellung vornahm; die Triosonate sollte ohne Plattenwechsel gehört werden. Auf eine Studie der amerikanischen Musikwissenschaftlerin Ursula Kirkendale, die kürzlich verblüffende Entsprechungen zwischen dem „Musikalischen Opfer“ und der Rhetoriklehre Quintilians nachwies, berief sich das Linde-Consort in seiner EMI-Einspielung.

„Im nachhinein gerechtfertigt wurde durch diese Studie die Satzfolge der alten Bach-Ausgabe“. Ein bestimmtes verbindliches Rezept kann die Musikforschung den Interpreten des „Musikalischen Opfers“ nicht an die Hand geben. Fast jede Neueinspielung bietet somit einen neuen, oft überraschenden Weg zu diesem rätselhaften, stilistisch konsequent retrospektiven Werk. Gegenüber dem Cembalo ließ Neville Marriner in seiner ausdrucks-gesättigten und klängsensiblen Einspielung Streicher und Flöte dominieren. Anders als hier ist beim Linde-Consort, beim Ensemble Musica Antiqua Köln und der neuen Gustav Leonhardt-Aufnahme das sechsstimmige Ricercare dem Cembalo anvertraut.

Ein Konsens scheint gerade bei diesem Stück gefunden. Streiten ließe sich dagegen über Gustav Leonhardts ungewöhnliche Darbietung des vierstimmigen Rätselkanons auf zwei Cembali (beim Ensemble Musica Antiqua Köln: zwei Violinen und Cembalo). Doch selbstverständlich erschöpfen sich die sinnfälligen Unterschiede der Aufnahmen keineswegs in der Anordnung der Sätze und der klanglichen Gewandung. Bemerkenswert an Gustav Leonhardts Einspielung ist so beispielsweise der stark voneinander differierende Vortrag der beiden Ricercare: agogisch äußerst frei das dreistimmige Ricercar, streng gemessen und rhythmisch fest dagegen das sechsstimmige Ricercar.

Allein von der Struktur der beiden Sätze her erscheint dies kaum gerechtfertigt. Offensichtlich hat Leonhardt hier auch unser Wissen um den Entstehungsprozeß des Werkes in den Interpretationsstil hineingetragen. Denn während das dreistimmige Ricercar unmittelbar aus der Improvisation vor dem Preußenkönig Friedrich II. erwachsen sein dürfte, arbeitete Bach das gewiß konzentrierte sechsstimmige Ricercar daheim in seiner Leipziger Arbeitsstube aus.

Hans Christoph Worbs

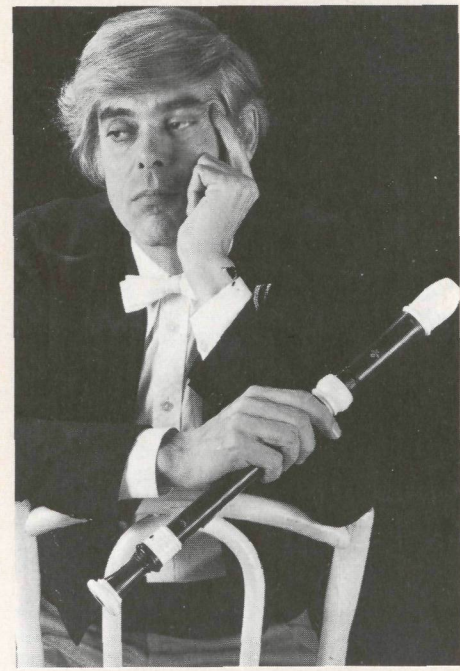
Frans Brüggen:
Meister eines klanglich
ungemein subtilen,
reich schattierten
Vortragstils

Ein Leckerbissen für Insider.

TELEMANN, 6 Fantasien, VAN EYCK, Pavana „Lachrymae“, „Engels Nachtgeflücht“, Variationen über „Doen Daphne d'over schoone Maeght“; Frans Brüggen; Telefunk 6.42634 AH (1 S 30) Klangbild: Natürlich, präsent. Fertigung: Knistern (B-Seite).

Zu oft schon sind Elogen auf Frans Brüggen angestimmt worden, als daß hier noch einmal ein detail seine Hohe Kunst des Blockflötenspiels gewürdigt werden müßte. Als Meister eines klanglich ungemein subtilen, reich schattierten Vortragstils hat Brüggen längst Schule gemacht. Die vorliegende Schallplatte mit Solo-Kompositionen von Telemann und Jacob Jan van Eyck (die Neuaufnahmen waren übrigens 1972 erschienen) dürfte für manchen Blockflöten-Fan ein Leckerbissen sein. Und dies um so mehr, als Brüggen auf sechs verschiedenen Instrumenten musiziert: auf einer belgischen Rottenburgh-Flöte, einem gleichfalls um die Wende zum 18. Jahrhundert gebauten Instrument aus der Werkstatt des Engländers Thomas Stanesby oder einer Sopran-Blockflöte des Franzosen Terton. Schade nur, daß dem wissenshungrigen Hörer einige erforderliche Informationen vor-enthalten werden. Nicht jedem dürfte Jacob Jan van Eyck ein Begriff sein, der als einer der bedeutendsten Meister des niederländischen „Gouden Eeuw“, des „Goldenen Zeitalters“, in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts seine dreiteilige Sammlung „Der Flyten Lusthof“ herausbrachte. Nach einem Amsterdamer Neudruck erschien eine von Hans-Martin Linde edierte deutsche Neuausgabe dieser Sammlung 1965. Erst seit relativ kurzer Zeit weiß man hierzulande von dem Utrechter Glöckner und Blockflötenspieler, dem bezeichnenderweise auch erst im Supplement-Band der Enzyklopädie „Musik in Geschichte und Gegenwart“ ein eigener Artikel gewidmet ist.

Hans Christoph Worbs



Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Respektable Genrebilder, abseits des dramatischen Schaffens.

BIZET, „Grande Valse de Concert“, „La Chasse Fantastique“, „Variations Chromatique“, „Chants du Rhin“; Marie-Françoise Bucquet;

Philips 9500 955 (1 S 30)

Aufnahmetermin: 1980

Klangbild: Verhalten.

Fertigung: Einwandfrei.

Bizets Ausbildung begann als Pianist. Seine überragenden pianistischen Fähigkeiten aber standen in krassem Gegensatz zu seinem etwas verschüchterten Auftreten. Die Theateratmosphäre hat ihn wahrlich mehr inspiriert. Trotzdem sollte man seine Klavierkompositionen nicht aus dem Auge verlieren, selbst wenn sie zahlenmäßig gering sind, nicht unbedingt den Persönlichkeitsstil widerspiegeln und auf pianistische Effekte weitgehend verzichten.

Die vorliegende Einspielung holt Versäumtes nach. Der „Große Konzertwalzer“ ist das Werk eines Sechzehnjährigen. Die „fantastische Jagd“ hält sich an zeitgemäße Genrebilder. Die „chromatischen Variationen“ sind über den Baß einer chromatischen Tonleiter aufgebaut und mit entsprechendem Figurenwerk überlagert: eine romantische Passacaglia, die auch Verträumtes einbezieht. Die liebenswerten „Lieder vom Rhein“ schildern eine Wanderung zu diesem Fluß, der als Idylle gesehen wird und nicht, wie politisch und ideologisch damals üblich, als Schicksalsfluß.

Marie-Françoise Bucquet gestaltet die Genrebilder ohne schwelgerische Überfrachtung; eher mit Besinnung auf das Angemessene erweckt sie den Eindruck, alles mit lockerer Hand hinzulegen, sparsam in agogischen Verzögerungen, auch an den leisen Stellen noch klangvoll, bisweilen träumerisch selbstvergessen. Was die Aufnahme aus welchen Gründen immer nicht leistet, ist ein gesundes Forte.

Wolfgang Rogge

Zwischen Beherrschung und Ausdruck.

BRAHMS, „Händel-Variationen“ op. 24, REGER, „Telemann-Variationen“ op. 134; Jorge Bolet (Klavier);

Decca 6.42644 AW (1 S 30)

Aufnahmetermin: 1980

Klangbild: Räumlich, unverfärbt, von guter Dynamik.

Fertigung: Ohne Mängel.

Jorge Bolet, der sich dem romantischen und spätromantischen Repertoire besonders verbunden fühlt und mit Liszt seine größten Erfolge feiern konnte, wendet sich nun zwei Variations-Zyklen zu, die sowohl das Fluidum pianistischer Virtuosität, als auch einen barocken Sprachgestus verströmen. Hier, bei Telemann, ist es Reger, der neobarocke Monumentalität verwirklicht. Da, bei Händel, ist es Brahms, der in seinem berühmten Werk die Waage zwischen pianistischer Emphase und kammermusikali-

scher Abgeschlossenheit hält.

Es bleibt etwas Ungeklärtes an der Tatsache haften, daß Bolet Regers „Telemann-Variationen“ samt deren gewaltiger Fuge freier, kühner, brillanter meistert als den Brahms-Zyklus. Denn Reger ist nicht weniger anspruchsvoll, was den musikalischen Gehalt betrifft, und die technischen Hürden sind ohnehin höher gesetzt. So mag man denn schließen, daß Bolet einerseits weniger durch eine große Konkurrenz irritiert ist, welche bei Brahms mit den Namen von Leon Fleisher, Solomon oder Katchen untrennbar verbunden ist; andererseits in den „Telemann-Variationen“ eine Grundstimmung vorfindet, die seinem Naturell und seiner Vorliebe für weite Verstreungen und architektonische Gliederung eher entspricht.

Er spielt die „Händel-Variationen“ nicht eigentlich unentschieden. Aber vom Thema an wird eine gewisse Zurückhaltung offenbar, die konzeptuell möglicherweise als verfehlte Optik interpretiert werden könnte. Natürlich fußt der Zyklus auf dem Händel-Thema. Doch Brahms bietet in der Folge ein breites Spektrum von Verwandlungen, die ihrerseits nur noch in der eigenen Sprachwelt ausgeprägt sind. Wo Bolet leisere, in den Kantilenen geborgene Variationen vorfindet, bringt er seine Klangkultur und das Gespür für die sanfte Andeutung von Nebentönen problemlos ein. Wo aber Brahms den Ausdruck steigert, durchaus brillant wird – in der sechsten Variation, in den grimmig rollenden Passagen der letzten beiden, die die Fuge einleiten – da scheut sich Bolet, Glanzlichter aufzustecken; wie auch etwa die achte Variation mit ihren Baß-Repetitionen merkwürdig hölzern und flächig bleibt.

Überhaupt setzt Bolet im Fortschreiten des Zyklus immer deutlicher auf Versonnenheit, auf die feine, klanglich schön abgetönte Skizzierung. Wer hier Solomons zugleich distanzierte und aggressive Version als Vergleich bemüht, ist denn doch enttäuscht von Bolets Sorgfalt. Sie gemahnt an den Lehrer Bolet und läßt den Pianisten vermissen, der auch das Risiko einbaut. Rhetorische – gleichsam erzählerische – Kristallisation war ohnehin nie seine Stärke, weshalb zum Beispiel die 12/8-Variation fast ungenügend bleibt. Die Fuge gestaltet er planvoll. Doch wie hat sich Leon Fleisher hier die furiose Polyphonie-Übung des jungen Brahms imaginiert.

Bleibt als singuläre Leistung der Reger-Zyklus. Temperament, gepaart mit der Umsicht, die ein Spezifikum des reifen Bolet ist.

Martin Meyer

Porträt eines Siegers.

CHOPIN, Nocturnes op. 15/2, op. 27/1, Walzer op. 34/2, Andante spianato und Polonaise op. 22, Mazurken op. 24/2, op. 67/2, Ballade op. 52, Scherzo op. 31; Dang Thai Son (Klavier); DG 2531 359 (1 S 30)

Klangbild: Sehr präsent, voll, von guter Dynamik, etwas grell.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vor einem Jahr hat die Deutsche Grammophon den „Nicht-Sieger“ des Warschauer Chopin-Wettbewerbs 1980, Ivo Pogorelich, mit einer Chopin-Platte vorgestellt – Tribut an den heimlichen Sieger. Jetzt gibt sie dem eigentlichen Gewinner, dem Nordvietnamesen Dang Thai Son, auch eine Chance; auch mit Chopin. Trost

für den heimlichen Verlierer?

Jedenfalls, dieser Ruhm kommt verspätet, und in gewisser Weise findet sich Dang Thai Son immer noch – oder wieder – im Wettbewerb; in der Konkurrenz gegen Pogorelich. Tatsächlich ist seine Platte kein überzeugendes Dokument dafür, daß die Warschauer Juroren richtig urteilten, damals. Dangs Chopin, „live“ mitgeschnitten (wann? wo? weshalb erfährt man das nicht?), weist über ein ungewöhnlich sicheres Handwerk und eine erlernte, aber spannungslose Dramaturgie nicht hinaus. Der 1958 in Hanoi geborene, seit 1977 in Moskau geschulte Pianist verfehlt das nervliche Zentrum von Chopins Musik.

Er richtet sich nach einem relativ starren Metrum, dem dann die Fiorituren und Verzierungen als schmückendes Beiwerk hinzugefügt werden. Damit indessen klingen die Nocturnes oder auch so rhapsodisch schweifende Stücke wie die f-Moll-Ballade konformistisch, in sich erstarrt. Im Fis-Dur-Nocturne ziehen die Sechzehntel auch in den Triolen und Quintolen fast marschmäßig vorüber, und den Mittelteil mit seinen sanglich gesteigerten melodischen Feldern hängt Dang praktisch Übergangslos an. Rhetorische Höhepunkte wie die „con anima“-Stelle im cis-Moll-Nocturne gelingen ihm; doch schon die Pianissimo-Antwort auf diesen Aufschwung entbehrt ihrer dialogischen Logik.

Im ganzen ist es Dang um eine direkte, oft vordergründige Präsenz zu tun. Er tastet sich an den offenkundigen Strukturen entlang, bleibt aber den Stücken ihre organische Entwicklung schuldig. Die Mazurken erinnern ihren Hörer an mumifizierte, kaum mehr lesbare Gebilde; das Andante von Opus 22 will seine klanglichen Rückungen und dynamischen Feinheiten nicht preisgeben; die anschließende Polonaise – heikel schon durch die vielen Wiederholungen – hinterläßt den Eindruck einer lustlos absolvierten Pflicht.

Am auffälligsten indessen macht sich Dangs Tendenz zur Quantifizierung – zur zusammenhanglosen Häufung einzelner Ereignisse – in der f-Moll Ballade bemerkbar. Da tönen die „leggermente“-Sechzehntel trocken, da werden die Sexten bloß technisch eingepaßt, da ist die schöne Hinwendung zur Reprise ohne Ergriffenheit abgetan und das fiebernde a tempo, welches anschließend auf ein in Chopins Schaffen einmaliges Aufbegehren vorbereitet, bleibt stumm, ohne Gehör.

Der Gerechtigkeit halber sei erwähnt: daß Dang Thai Son anläßlich des Chopin-Wettbewerbs ein paar faszinierende und einige sehr diskutierenswerte Interpretationen vorgezeigt hat. Sie sind wohl summa summarum Pogorelichs damaligen Leistungen überlegen. Und im Fall des Andante spianato op. 22 präsentierte Dang, unter schwierigen Bedingungen, ein gespanntes, dynamisch ausgreifendes, sprachmächtig vorgetragenes Klavierspiel, wie man es vom Sieger erwarten durfte. Folglich ist die Debüt-Platte vielleicht doch auch eine verunglückte Momentaufnahme.

Martin Meyer

Geordnetes Liszt-Spiel ohne besondere Auswirkungen auf die Katalogsituation.

LISZT, „Années de pèlerinage“, „Deuxième année“, „Italie“, „Sposalizio“, „Il Penseroso“, „Petrarca-Sonette“, „Dante-Sonate“; Pascal Rogé (Klavier); Decca 6.42643 AW (1 S 30)

FONO-KRITIK

Aufnahmetermin: 1980

Klangbild: Etwas dumpf in den Bässen; in den Spitzten leicht verfärbter Klavierklang, angenehm räumlich.

Fertigung: Ohne nennenswerten Mängel.

Vergleichsinspielungen:

Brendel (Philips 6500420)

Berman (DG 2740175)

Cziffra (EMI 2 C 167-14081/3)

Barenboim (DG 2531271)

Ránki (Denon OX-7029-ND)

Weissenberg (EMI 2 C 065-10090)

Afanassieff (EMI 2 C 069-14006)

Bewegte und bewegende Einspielungen der „Dante-Sonate“ Franz Liszts liegen vor: Valerij Afanassieff, Georges Cziffra, Alfred Brendel und Dezső Ránki sind dem fanatischen und meditativen Ausdrucksvokabular auf je eigene Weise nachgegangen. Afanassieff etwa hat die chromatisch fallenden Sechzehntel („Presto agitato assai,“) als zwingende Metapher kämpferischer Entladung erkannt und dementsprechend unbarmherzig zu Ende gespielt.

Für Brendels Einfühlung in die Werkcharakteristik spricht die sinnlich-kantable Formulierung des Choral-Themas und die gegen Ende in großzügige Wellenbewegung aufgelöste Umfärbung des lyrischen Zentralgedankens, wobei die raffinierten, punktuellen „Vorwegnahmen“ des melodischen Materials in der linken Hand zu irisierender Wirkung beitragen.

Solche oder ähnliche Überschreitungen purer Notenaddition sind für Rogés Liszt-Spiel nicht typisch. Dennoch vermag sich der Franzose – vergleicht man seine Einspielung mit der ebenfalls recht neuen Version seines Kollegen Daniel Barenboim – als kompetenter Sachwalter in Position zu bringen. Nimmt man die im Tritonus absteigenden Eingangstakte der „Dante-Sonate“ so fällt auf, daß Barenboim im Ernstfall lediglich über ein blechern-bellendes Forte/Forissimo gebietet, dessen Beruhigung in den schwärmerischen Passagen nicht ohne Fahrigkeiten in den „kleinen“ Notenwerten gelingt. Rogé formuliert den Text „pianistischer“ und wohl auch vorbereiteter als Barenboim. Die weiträumig über die Tastatur gestreuten Akkordwechsel mit ihren melodischen Schäumkronen motivieren Rogé zu zielgerichteter Brillanz, so daß man jederzeit über die auffälligsten Wechselbeziehungen zwischen Form und Inhalt informiert bleibt.

Die Dimensionen der Verzückung und des Dämonischen – unverzichtbare Elemente der Danteschen Dichtung – scheint Rogé aus der Distanz des nur indirekt Betroffenen anzudeuten. Es reizt ihn offenbar nicht, den Klavierton bis in Regionen gleichsam höherer Inkongruenz weiterzudenken. Die Kantilenen des Mittelteils bleiben erdgebunden, eher schulmäßig sorgfältig abgeschmeckt. Von Emphase erzählt Rogé wenig.

Rogé riskiert es, eines der aufreizendsten Klavier-Poëms zum wohltemperierten Inferno abzuschwächen. Ich sage das nicht ohne Respekt, vor der Konsequenz des Pianisten, aber es ist am Sinngehalt eines Werkes vorbeimanövriert. Daß sich Rogé unter den geschilderten Umständen auch bei den drei „Petrarca-Sonetten“ nicht ganz auf der Höhe der literarisch-musikalischen Botschaft befindet, mag nicht sonderlich überraschen. Man kann den Eindruck haben, als drücke sich da jemand um die großen Aufschwünge herum. Und da, wo es vorwiegend Piano zugeht – im Sonetto 47 –, gebricht es Rogé an Sonorität

des Anschlags – und wahrscheinlich auch an Tiefenschärfe der Imagination. Man muß bei diesen Sonett-Vertonungen nicht unbedingt ein schwärmerisches Naturell haben, um den großen Zug, die große deklamatorische Geste abbilden zu können.

Alexis Weissenberg hat dies vorgeführt. Kein anderer Pianist hat es bisher auf Platten gewagt, lyrische Sonett-Bögen bis zur Explosivität zu steigern, um so das deklamatorische Moment auch ohne Wort brisant zu halten. Weissenberg verhärtete die Harfen-Imitationen des Sonetts Nr. 104 und straffte generell den melodischen Ablauf bis in die letzten Verwinkelungen ornamentaler Einblendungen. Dennoch traf er die auskomponierten Bebungen Lisztscher Betroffenheit.

Peter Cossé

Pogorelichs zweiter Schritt.

SCHUMANN, Sinfonische Etüden, Toccata, BEETHOVEN, Sonate c-Moll op. 111; Ivo Pogorelich (Klavier); DG 2532036 (1 S 30) Digital

Klangbild: Offen, präsent, dynamisch gut, räumlich.

Fertigung: Ohne Mängel.

Pogorelichs zweite Schallplatte rückt die Möglichkeiten und Absichten des jugoslawischen Pianisten, der immer noch vornehmlich mit seiner Exzentrität das Publikum an sich zieht, in ein etwas günstigeres Licht. Manche Eigenwilligkeiten sind nun auf musikalischem Niveau erörterungswürdig. Anderes mutet – zumal, wenn man an Beethovens Opus 111 Maß nimmt – dilettantisch an. Noch Anderes wiederum überzeugt als konventionelle Form.

Pogorelich reizt in Schumanns „Sinfonischen Etüden“ (ohne die nachgelassenen fünf) Erwartungen dadurch, daß er das Thema unendlich langsam und verhängen nimmt. Er löst dann das Versprechen der unorthodoxen Hermeneutik teils ein; teils auch nicht. Aus dem Zwiespalt zwischen Tradition und Neubeginn erwächst ein Ganzes, dessen einzelne Glieder eine befremdliche Selbstständigkeit beanspruchen. Nahe am Lächerlichen ist es etwa, wenn der zweite Teil der zweiten Variation bis zum Stillstand gedehnt und dann wieder aufs Grundtempo hin beschleunigt wird. Ebenfalls uneinsichtig bleibt, daß Pogorelich den zweiten Teil der dritten Etüde in den 32steln unrhythmisch schneller werden läßt; hier mag mangelnde Sorgfalt hineinspielen.

Andere Variationen – die staccatoartig im Aufriß dargestellte erste, die mit scharfen Vorschlägen ausgerüstete dritte – wirken überlegen. Da manifestiert sich eine Intention des Pianisten; nämlich den Zyklus zu ent-romantisieren, ihn auf seine motorisch erregte Struktur hin zu befragen. Allerdings sind die dynamischen Parameter oft ins Groteske verzerrt (zweiter Teil der siebten Variation; zehnte Etüde) – oder pauschal aufs stolze Forte konzipiert.

Erzählerische Schilderungen – wie sie etwa das Hauptthema des Finales zersetzend ergänzen – liegen Pogorelich nicht. Er konzentriert sich entweder auf ein nebelhaft verschwimmendes „misterioso“ (neunte Variation), oder, viel häufiger, auf gleichmäßig schroffe Klangflächen – weshalb die einzelnen Nummern manchmal monoton, ja hohl werden. Verehrer werden ihm dies als radikale Modernisierung des Texts zugehalten.

Die Toccata spielt er, bei zügigem Tempo, sehr gut; macht auf kluge Weise Nebenstimmen hörbar – ohne ganz den Schwung eines Richters oder Cziffras, unglaublich raffinierte Blickwechsel, zu erreichen. In Beethovens letzter Sonate allerdings berichtet er vor allem von seinen Grenzen. Das betrifft weniger den ersten, sforzatogetränkten Satz (obwohl auch da die Viertel immer wie Achtel, die Achtel oft wie Sechzehntel genommen sind), als die Arietta. In diesem abgründig schlichten Variationensatz, der von Schnabel oder Jacob Lateiner in völliger Selbstpreisgabe zum Sprechen kommt, ist alles aufs Machbare, künstlich Gewollte ausgerichtet. Das Thema ist im Tempo eine Spur schwankend, die dynamischen Verhältnisse kehren sich gegen den Text, die 12/32stel-Variation wiederum bleibt völlig unakzentuiert und da, wo Beethoven, nach den Doppeltrillern, eine riesige „espressivo“-Linie aufbaut, zunächst in Es-Dur, dann wieder in der Grundtonart, da bleibt diese geniale lyrische Verbreiterung des Themas in einem Maß zufällig und unreflektiert, daß keine Ideologie legitimierend eingreifen vermag. Pogorelich ist in solchen entscheidenden Passagen nicht fähig, die eigene Persönlichkeit zu verschenken, um daraus, uneitel, Gewinn zu ziehen. Martin Meyer

Debüt einer deutschen Pianistin.

SCHUMANN, „Carnaval“, „Papillons“; Kristin Merscher (Klavier); Eurodisc 202560-366 (1 S 30) Digital

Aufnahmetermin: 1980

Klangbild: Recht präsent, recht räumlich, offen.

Fertigung: Ohne Mängel.

R. STRAUSS, „Burleske“, MENDELSSOHN, „Rondo brillant“, SCHUMANN, „Introduction und Allegro appassionato“ G-Dur; Kristin Merscher (Klavier), Radio-Sinfonie-Orchester Berlin, Marek Janowski; Eurodisc 202 495-366 (1 S 30)

Aufnahmetermin: 1981

Klangbild: Präsent, transparent, von weiter Dy-

namik, höhenbetont.

Fertigung: Ohne Mängel.

Kristin Merscher, Jahrgang 1961, in Hannover lebend, ist eine junge deutsche Pianistin. Sie wurde 1972, 1974 und 1976 Erste Bundespreisträgerin für Klavier solo beim Wettbewerb „Jugend musiziert“. Weiter teilt das Cover mit, daß Kristin Merscher schon größere Konzerttourneen gemacht habe, Repertoireschwerpunkte bei Romantik und Impressionismus setze, seit einiger Zeit aber auch die Klassik für sich entdeckt habe.

Zwei Platten, sorgfältig betreut von Eurodisc, sind als entsprechendes Medien-Debüt zu nehmen. Auf der einen zwei Werke von Schumann; die eingängigen „Papillons“ und den fordernden „Carnaval“. Auf den anderen Konzertstücken für Klavier und Orchester von Richard Strauss („Burleske“), Schumann („Introduction und Allegro appassionato“ op. 92) und Mendelssohn („Rondo brillant“ op. 29).

Kristin Merscher vermag sich auf diesen beiden Platten als handwerklich untadelige, vor allem im Diskantbereich sehr locker agierende Pianistin auszuweisen. Sie hat in allen Werken keine technischen Probleme; das ist schon etwas. Sie hat ferner, allerdings schon mit gewissen Einschränkungen, ein Gespür für strukturelle Verhältnisse. Sie wird schließlich zur unverkrampten Fluß der Musik lenkenden Pianistin da, wo die Musik ihr Fließen auch beinahe selber trägt; also bei Mendelssohn, im langsamen Teil von Schumanns Konzertstück, über weite Passagen bei Strauss. Da bietet Kristin Merscher Interpretationshilfe, die zwar nicht ungemein aufregend ist, doch immer noch überdurchschnittlich für sich spricht.

Mehr aus pädagogischen Erwägungen sei indes das andere nicht verschwiegen. Daß nämlich Kristin Merscher in Schumanns „Carnaval“, wo viele Scharniere und Gelenkstellen eingebaut sind, oft Befremdliches zeigt. Illegitime Temporrückungen in „Pierrot“ oder der schonungslose Etüdenzwang in „Florestan“ (wo doch das „Papillon“-Motiv ganz träumerisch anklingen sollte) verweisen auf eine Lektüre, die zu schnell mit ihrem Pensum fertig wird. Das mag auch davon

herrühren, daß das melodisch und rhythmisch in die linke Hand investierte Kapital klein bleibt. In der Tat liegen der Pianistin die Mittellagen am besten. Im Diskant wird die Formung des Tons spitz, ja oft monoton („Arelequin“ als sehr irritierendes Exempel); die Bässe scheint Kristin Merscher nur eben dann substantiell zu füllen, wenn mindestens ein forte ausgeschrieben ist. Und endlich wirkt auch die Dynamik an einigen Stellen zusammengedrängt, vereinfacht. Deshalb sticht etwa jene walzermäßig im Fortissimo gehaltene Passage von „Promenade“, welche die Pianistin sicher in den Griff bekommt, wie ein Versprecher hervor, das ansonsten unerfüllt bleibt. Ähnliches liebe sich, weniger dramatisch, in den „Papillons“ verfolgen. Da ist es vor allem ein ins Idyllisch-Biedermeierliche abrutschendes Formulieren, das den Zyklus verharmlost. Und uneinsichtig bleibt, weshalb Kristin Merscher die noch zusätzlich mit einem „semplice“-Befehl versehene sechste Nummer so hurtig und unbetroffen absolviert.

Hier, bei Schumann, müßte es noch um entscheidende Vertiefungen des Leseerlebnisses gehen. Pianistisch so, daß die Körperhaftigkeit des Klangs ihre ungeteilte Präsenz erhält; musikalisch wiederum so, daß auch das Schroffe, Abgründige oder nur hintersinnig als „einfach“ Exponierte sein Gewicht, wenn man will: sein Pathos erhält. – Während Kristin Merscher in Strauss' „Burleske“ eine Begabung mitteilt, die durchaus aufhorchen läßt. Martin Meyer

Wiederveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Michelangelo auf höchstem Niveau.

SCHUMANN, „Carneval“, „Faschingsschwank aus Wien“; Arturo Benedetti Michelangeli (Klavier); DG 2536415 (1 M 30)

Klangbild: Der „historischen“ Aufnahmetechnik entsprechend sehr befriedigend.

Fertigung: Ohne Mängel.

Niemand, der Michelangelis frühe und mittlere Schallplatten-Aufnahmen kennt, wird deren außergewöhnliche Strahlkraft leugnen können. Michelangelo ist da, was die Ebenmäßigkeit der Linienführung und den Sinn für klangliche Proportionen angeht, selbst einem Horowitz oder Gilels überlegen. Aus den späten fünfziger Jahren stammen die Einspielungen von Schumanns „Carneval“ und „Faschingsschwank aus Wien“. Sie sind Live-Dokumente, damals von der BBC aufgezeichnet, später von Piraten-Firmen in Umlauf gesetzt, jetzt verdienstvollerweise – mit Zustimmung des Pianisten – von der DG offiziell vorgelegt. Entscheidend ist, daß die Aufnahmequalität wesentlich verbessert werden konnte. Man soll nicht einer nostalgischen Tendenz erliegen; soll nicht nur an großem Früheren messen. Doch was Michelangelo hier, in heiklen, stimmungsmäßig gleichsam brüchigen Werken an flammender Gestik, an berechnender Virtuosität, an Überschwang reliefartig ausprägt, ist erstaunlich; vielleicht gar konkurrenzlos. Im Unterschied zu seiner gewichtig-starren, wie

gefroren wirkenden Einspielung des „Carnaval“ aus den späten siebziger Jahren, zeichnet Michelangelo da ein Bild der Fluktuationen, der raschen Maskierungen, die den Zyklus sowohl als Folge charakterlich differenzierter Sequenzen, als auch als Getriebe einer einzigen Bewegungskurve zeigen. Der präzisierende Wille weist sich noch in den technisch anspruchsvollsten Partien als ein bewußter, steuernder aus, und damit ist als alternative Version allenfalls Arraus schwerblütigere denkbar.

Derselbe rhythmisch ätzende Zugriff macht auch aus dem „Faschingsschwank“ ein Stück von atemberaubender Grandeur. Kein anderer Pianist vermag den marschartigen Fis-Dur Teil des ersten Satzes mit seinen in den Baß verlagerten Oktaven-Erschütterungen so dramatisch aufs Marseillaise-Thema zuzusteuern, niemandem gelingt es, das Finale so schnell und zugleich transparent aufzurollen. Michelangelo trifft sein Ideal von ästhetischer und motorisch akzentuierender Synthese beinahe spielerisch, und man mag sich höchstens noch fragen, ob nicht die dissonanten Verschiebungen des vierten Satzes allzu abgeschliffen sind. – Aber das sind Einwände, die den singulären Rang der Platte kaum tangieren. Martin Meyer

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE

Klanglich entschlackte Musik von Liszt in seltener Personalunion eines Organisten und Pianisten.

LISZT, Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“, „Dante-Sonate“; Hans-André Stamm (Orgel und Klavier); Fono FSM 43754 (1 S 30)

Aufnahmetermin: 1980

Klangbild: Ausgewogen, fein gezeichnet, homogen, relativ trocken.

Fertigung: Ohne Einwände.

Diese Platte mit zwei bekannten Werken Liszts – für die Orgel und das Klavier – entbehrt nicht des Reizes in der Erwartungshaltung: ob der Interpret in beiden Interpretationsbereichen in gleicher Weise „habil“ ist. Die Propheten-Fantasie für Organisten ist keine Repertoirearität (z. Zt. liegen neun verschiedene Aufnahmen vor), größere Abstinenz dagegen wird bei der Wahl der „Dante-Sonate“ (im Vergleich zur Sonate h-Moll) geübt. Nun also ein „Lisztianer“, der sich dieser beiden Werke annimmt, wofür er im Falle der Orgelfantasie die Sauer-Orgel in Wuppertal-Ronsdorf von 1908 wählte (eine zweimanualige Orgel mit 30 Stimmen), im Falle der Klaviersonate ein Instrument aus der Serie der „Richard Wagner-Flügel“ aus dem Hause Ibach.

Kann man sich mit dem schlanken Klavierklang, der mitunter an das Geklöppe eines Cymbals erinnert, befreunden, womit schließlich ein eindrucksvoller Beitrag zur Klanggeschichte Lisztscher Klaviermusik geleistet wird, so ist demgegenüber nicht recht einzusehen, ob man die unzulänglichen Klangmittel der räumlich alles andere als expansiv zu bezeichnenden Orgel heranziehen sollte, um ein Werk, das von der



Kristin Merscher, eine junge deutsche Pianistin – dreimalige Erste Bundespreisträgerin für Klavier solo –, beim Wettbewerb „Jugend musiziert“