

FONO-KRITIK

Klaus Stoll (Kontrabaß) stellt die „Gültigkeit“ dieser Besetzung an keiner Stelle in Frage. Der Oboist verfügt über eine große Skala an Ausdrucksnuancen, die er höchst differenziert einbringt. Als klanglich apart erweist sich der Generalbaß. Die Kombination von zwei oktavierenden Baßinstrumenten gibt dem Fundament zugleich Gewicht, Fülle und Volumen (Kontrabaß) und ermöglicht eine flexible Anpassung (Violoncello) an das grundlegende Cembalo, aber auch an die verschiedenen Partien der Oboe. Somit entsteht hier ein Ensemble-Musizieren, das in den Proportionen ausgewogen und differenziert zugleich ist. Diese musikalische und klangliche Ausarbeitung wirkt entschieden gegen das verbreitete Vorurteil: Vivaldi habe nur „Dutzendware“ komponiert. Freilich lassen sich bei den alternativen Besetzungsmöglichkeiten auch andere Klangformen denken – das Zusammenwirken zwischen dem engagierten Oboisten und der „klangbewußten“ und ebenso stilkundigen Generalbaßgruppe setzt hier Maßstäbe und macht das Hören zum Vergnügen.

Gerhard Wienke

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Ein Tschaikowsky-Preisträger, der mit Bach umzugehen versteht.

BACH, Partita Nr. 6 e-Moll BWV 830, Suite a-Moll BWV 818a; Michail Pletnjow (Klavier); Melodia/Eurodisc 201 976-366 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1978/79
Klangbild: Etwas enger, nicht sehr räumlicher Stereo-Klang, der jedoch den Intentionen des Pianisten bei Bach entgegenkommen dürfte.
Fertigung: Bandrauschen, vereinzelte Oberflächenstörungen.
Vergleichseinspielungen: Partita e-Moll: Weissenberg (EMI 2 C 165-11123/5) Gould (CBS 77289)

Es ist immer wieder frappierend, in welcher Fülle und mit welcher Regelmäßigkeit überragende pianistische Begabungen in der Sowjetunion bis zur Podiumsreife geführt werden. Die Rede von einer schlagkräftigen Phalanx australisierter Tastenathleten zielt ja im allgemeinen ins Leere. Fast alle russischen Pianisten haben markantes künstlerisches Profil bewiesen, auch wenn sich ihre Repertoire-Vorlieben nicht immer mit den hiesigen Maximen von Progressivität in Übereinstimmung befinden. Die Typenskala ist in der gegenwärtigen russischen Pianistik erstaunlich breit. Asketen wie Ljubimov, Phantasten wie Shukow, Pyromanen wie Gawrilow oder Stahlarbeiter wie Krainew reißen die „Szene“ auf. Den Tschaikowsky-Wettbewerb gewinnen dementsprechend nicht nur genormte Akkordstapler, sondern – zumindest musikalisch – undomestizierte Persönlichkeiten, deren Subjektivität in der Ausübung ihrer Kunst nicht leicht mit den Grundlinien einer quasi klassenlosen oder gleichgeschalteten Ästhetik zusammenzubringen ist. Anders formuliert: Hört man den 1957 in Archangelsk geborenen Michail Pletnjow Bach spielen, so

liegt es nahe, an die Exzentrizität eines Glenn Gould zu denken. Solche Bach-Gestochenheit ist nicht das Abfallprodukt virtuoser Selbstgefälligkeit im Anschluß an rauschende Wettbewerbserfolge. Sie zeugt eher von literarischem Scharfblick, von einer Mentalität, die über billigen Karriere-Verlockungen steht und letzten Endes konzessionslos den Weg in die Öffentlichkeit findet.

Die vorliegende Ariola-Veröffentlichung ist die zweite mit Michail Pletnjow, dem Sieger des Tschaikowsky-Wettbewerbs des Jahres 1978. Nach einer bestürzend intensiven Darstellung der „Siebenten“ von Prokofjef und einer Reihe von ausgeklügelten Tschaikowsky- und Schtschedrin-Transkriptionen wechselt Pletnjow nun zu Bach über, dessen e-Moll-Partita kaum je so leicht und „stimmig“ dargelegt worden ist. Pletnjow versteht es, die Großartigkeit der „Toccata“ in aller Schlantheit des Tones, ja fast asketisch abzubilden, wobei das Tempo des fugierten Teils einen ausgeprägten Sinn für spannungsverdichtende Drosselung offenbart. Fabelhaft versteht es dieser junge Pianist, Verzerrungen in den melodischen Gesamttafel einzuweben. Als Beispiel sei der Takt 29 der Einleitungstoccata genannt. Dynamische Umpolungen bei kürzester Anschlagdauer und – so in der geisthaft vorüberhuschenden „Corrente“ – ein fast unglaublich gelöstes Passagenspiel heben diese Bach-Platte auf die Stufe der wichtigsten Einspielungen überhaupt. In ihrer Eigenständigkeit, Präzision und verdeckten Melancholie ist diese Live-Wiedergabe der e-Moll-Partita ein Sonderfall unbestechlichen Interpretierens. Die Suite in a-Moll BWV 818a – sechs Sätze heiteren Charakters – ist durch Pletnjows Initiative neu in den Katalog gekommen. Nach der kühnen e-Moll-Partita darf man das frühe Werk als anspruchsvolle Unterhaltung genießen. Die Ariola sollte sich indes um weitere Aufnahmen mit Michail Pletnjow bemühen, zumal das Münchnener Debüt des Pianisten überaus erfolgreich ausgefallen ist.

Peter Cossé

Methodisch ansprechendes vergleichsweise unauffälliges Bartók-Spiel.

BARTÓK, Tanz-Suite, 6 Rumänische Volkstänze, 2 Rumänische Tänze, 3 Burlesken, „Allegro barbaro“; Robin McCabe (Klavier); BIS LP-182 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Mai 1981
Klangbild: Voller, gut konturierter Klavierklang, angenehm räumlich.
Fertigung: Vereinzelt Knacker, es empfiehlt sich die Platte vor dem Erwerb abzuhearschen.
Vergleichseinspielungen: Cabos (Tanzsuite: Hungaroton 11337), Schiff (Tanzsuite: Denon OX 7215 ND), Kocsis (Allegro barbaro: Philips 9500876)

Nach Abschluß aller Bartók-Feierlichkeiten im vergangenen Jahr müssen neuerliche Einspielungen der Standardwerke mit vermindertem Interesse seitens der Öffentlichkeit rechnen. Diese Gefahr besteht tendenziell auch für diese BIS-Platte mit der amerikanischen Pianistin Robin McCabe, einer Schülerin von Ilona Kabos und Rudolf Firkusny. Immerhin hat sie sich bei der Werkwahl für ein apart sortiertes Programm entschieden, daß neben „heißen“ Stücken wie dem „Allegro barbaro“ und den 6 Rumänischen

Volkstänzen die Klavierversion der „Tanzsuite“ für Orchester enthält.

Bartók hat das folkloristisch pointierte, 1923 anlässlich des 50. Jahrestages der Vereinigung der Städte Pest, Obuda und Buda verfaßte Werk für Klavier gesetzt. Die rhythmischen und perkussiven Impulse der Partitur lassen sich mit den Mitteln des Klaviers prägnant abbilden. In dieser Hinsicht ist Robin McCabe den Anforderungen der sechsteiligen Suite jederzeit gewachsen. Im Vergleich zur Denon-Einspielung mit András Schiff wird jedoch deutlich, daß die Parameter „Farbe“ und „Stimmung“ mit bescheidener Extensität ausgewertet werden.

Für Robin McCabe's Bartók-Spiel ist eine gewisse Direktheit der Aussage kennzeichnend. Sie hütet sich vor Plakativität, wie sie jüngst Murray Perahia vorgeschlagen hat (CBS), hält sich in agogischen Fragen und auch in den Zeitmaßen zurück. Den 6 Rumänischen Volkstänzen gebietet es somit an finalistischer Sogwirkung, dem „Allegro barbaro“ an Durchschlagskraft. Dabei ist es positiv zu vermerken, daß Robin McCabe sich gerade in dieser Phase – gleichwohl schüchtern – von eingefahrenen Interpretationsmustern löst. Sie wagt es, das Toccata-Klischee aufzubrechen und durch Verzögerungen etwas Wärme und Menschlichkeit in die Thematik einsickern zu lassen. Zoltán Kocsis ist in dieser Richtung bereits einen Schritt weitergegangen und hat mit seiner Philips-Aufnahme das Prinzip des freien Rubatos schier aufreizend angewendet.

Die Platte wird aller Voraussicht nach keine tiefe Spur hinterlassen. Wer aber die Bartóksche Klavierfassung der Tanzsuite kennenlernen möchte, sollte getrost auf diese BIS-Edition zurückgreifen, zumal die Schiff-Aufnahme nur über diverse Importeure zu beschaffen ist. Die ungarische Gabos-Variante darf man bei diesen Überlegungen außer Acht lassen.

Peter Cossé

Klavierwerke von Satie in ungewöhnlich empfindsamer Wiedergabe.

SATIE, „Je te veux“, „Poudre d'or“, „Trois Gymnopédies“, „Descriptions automatiques“, „Les Trois Valses distinguées de précieux dégoûté“, „Gnossiennes“, „Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois“, „Avant-dernières pensées“, „Premier Nocturne“; Philippe Entremont (Klavier); CBS 37247 (1 S 30) Digital
Klangbild: Runder, voller Klavierklang.
Fertigung: Einwandfrei.

Die ironische Komponente im Klavierschaffen Saties hat die Interpreten bislang zu distanzierendem Anschlag verleitet. Einspielungen mit Ciccolini (EMI) mögen dies stellvertretend belegen. Daß dies nicht die einzige gestalterische Einstiegsmöglichkeit ist, zeigt die neue Aufnahme mit Philippe Entremont. Er scheut sich nicht, die kompositorischen Linien weich, ja empfindsam nachzuzeichnen. Dadurch rückt freilich die ästhetische Widerborstigkeit der Materie in den Hintergrund, die zu Zeiten Saties durchaus musikpolitischen Sprengstoff geliefert hat.

Entremont nimmt die Miniaturen gewissermaßen geschichtslos als schöne, zumeist sanft bewegte Musik. Verharmlosung erschließt – durchaus dialektisch – eine neue Dimension von Bewegtheit und Erregung. Von allen verfügbaren

Satie-Klavierplatten ist diese die erotischste. Sie dürfte dem französischen Meister der knappen Charakterisierung neues Publikumsinteresse einbringen. Nicht zuletzt, um diesen Prozeß zu unterstützen, zögere ich nicht, Entremonts eigenständige und pianistisch untadelige Darstellung mit dem „Stern“ zu bewerten.

Peter Cossé



Satie pianistisch untadelig und empfindsam realisiert: der französische Pianist Philippe Entremont

Interessant für den Katalog.

DEBUSSY, Nocturnes (Bearbeitung M. Ravel), SCHUMANN, 6 kanonische Studien für Pedalfügel op. 56 (Bearbeitung C. Debussy); Michael Rische, Udo Falkner (Klavier); Schwann VMS 1032 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Mai 1980
Klangbild: Die Instrumente sind gut zu lokalisieren, etwas trocken.
Fertigung: Bis auf vereinzelte Oberflächenbeeinträchtigungen einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Debussy/Ravel: Hodgins-Howard (Fêtes: Mastercraft MCS-10065) Vasary/Vaszyonyi (Fêtes: Telefunken 6.42610 AH)
Schumann/Debussy: Ashkenazy-Frager (Nr. 4: Decca TIS SXL 6130 AW)
Duo Mrongovius (Nr. 4-6: Con U 6622087)

Meines Wissens stellen sich die beiden Pianisten Michael Rische und Udo Falkner mit dieser Schwann-Aufnahme zum ersten Mal einer schallplattenkritischen Bewertung. Zwei Presse-Zitate auf der Cover-Rückseite legen die Vermutung nahe, daß dieses Duo seine Ausbildung im westdeutschen Raum erhielt. Notizen zur Person sind von der Schwann-Redaktion bedauerlicherweise zugunsten eines ausführlichen Einführungstextes zurückgehalten worden. Die Beschäftigung mit dieser Veröffentlichung lenkt den Hörer zwangsläufig auf zwei Kriterien der Repertoirebildung.

1.) Es ist nach wie vor verwunderlich, daß Schumanns experimentell zentrierte, später von Debussy für den „normalen“ Duo-Gebrauch gerettete Studien op. 56 nur zögernd von den Interpreten-Gespannen zur Kenntnis genommen werden. Ashkenazy-Frager oder das Duo Mrongovius verhielten sich mehr oder weniger selektierend. Die etwas wattierte Gesamteinspielung mit Jörg Demus und Norman Shetler liegt mir zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Zeilen nur in einer Bandüberspielung vor.

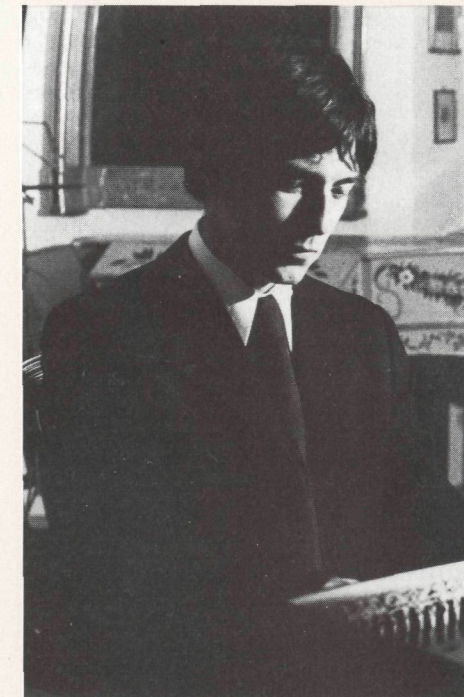
2.) Dem Duo Rische-Falkner ist literarische Umsicht und Risikobereitschaft zu attestieren. Auch Debussys exquisit orchestrierte „Noctur-

nes“ (Nuages, Fêtes, Sirènes) in der Übertragung von Maurice Ravel werden derzeit im „Bielefelder“ nur ausschnittsweise angeboten. Freilich hängt dies mit den objektiven Schwierigkeiten der klavieristischen Umsetzung zusammen. Nicht wenige Fachleute halten eine adäquate Übertragung des schweifend-konstruktiven Debussy-Satzes für eine Fiktion. Das bestätigte auch der ungarische Pianist Zoltán Kocsis, der sich in jüngster Zeit ebenfalls mit diesem Problemkreis auseinandergesetzt hat.

Gleichwohl ist es Rische-Falkner zu danken, Ravels Versuch, gleitende musikalische Ereignisse mit den Mitteln der Kurztonerzeugung nachzubilden, in Erinnerung gerufen zu haben. Die Ausführenden gehen dabei einen didaktisch durchaus einleuchtenden Weg. Sie stehen für analytisches, linienbewußtes, in hohem Maße organisiertes Klavierspiel ein, bieten diese „Nocturnes“ in einer gewissermaßen seismographischen Umsetzung. Die mit rund 16 Minuten etwas knapp geratene Schumann-Seite ist zur puren Demonstration des „kanonischen“ Elements geraten. Schumanns Interesse für kompositorischen Feinschliff wird somit bewußt gehalten. Doch scheinen mir Rische-Falkner im Bestreben um Sachlichkeit die Innigkeit der Stücke Nr. 2 und 4, aber auch die insgesamt gestaute, durchaus liednahe Charakteristik des Zyklus' aus dem Auge verloren zu haben. Debussy ging es in seiner Bearbeitung sicher nicht darum, die „wundervollen Effekte“ (Clara Wieck-Schumann) vergessen zu lassen. Zur Übertragung wurde Debussy vielmehr angeregt, weil sich der Pedalfügel nicht durchzusetzen vermochte. Der harsche, im ersten Kanon bereits hölzerne Tonfall dieser Aufnahme mag somit der musikologischen Erkundung dienlich sein. Atmosphärisch wirkt der Schumann-Zyklus für meine Begriffe über Gebühr „beschnitten“.

Peter Cossé

Bradford Tracey (linkes Bild) und Rolf Junghanns (rechts) spielen auf zwei klangprächtigen Cembali Werke von Krebs, Schaffrath und Bach



Bekanntes und Unbekanntes für Musik zu zwei Cembali.

KREBS, Konzert a-Moll, SCHAFFRATH, Duetto a-Moll, BACH, Konzert C-Dur BWV 1061; Rolf Junghanns, Bradford Tracey (Cembalo); Telefunken 6.42633 AP (1 S 30)
Klangbild: Natürlich, präsent.
Fertigung: Ohne Tadel.

Auf das Werk seines Lehrers Johann Sebastian Bach fixiert, vollzog Johann Ludwig Krebs den Stilwandel im 18. Jahrhundert zögernder als sein Generationsgenosse Christoph Schaffrath. Auch das a-Moll-Concerto von Krebs huldigt gleich mit dem scharf konturierten Hauptthema des prächtigen Kopfsatzes dem großen Vorbild, während sich Schaffraths noch unediertes a-Moll-Duetto weit modischer geriert. In seinem „sprechenden“ Gestus kommt hier besonders der Mittelsatz dem Stil Philipp Emanuel Bachs nahe, zu dessen Berliner Kreis der aus Hohenstein bei Dresden stammende Cembalist gehörte.

Auf zwei klangprächtigen französischen Cembali aus der Sammlung historischer Tasteninstrumente Fritz Neumeier (Schloß Bad Krozingen) setzen sich Rolf Junghanns und Bradford Tracey mit bestem Gelingen für die beiden Raritäten ein. Gleich der Kopfsatz aus Krebs' a-Moll-Konzert gerät bei aller rhythmischen Festigkeit so spannungsreich wie nur denkbar. Auf jeden Fall wirkt die Wiedergabe beider Werke noch überzeugender als der doch etwas gleichförmig abspielende Vortrag von Bachs C-Dur-Konzert BWV 1061, das hier (im Gegensatz zu den meisten Aufnahmen) ohne die vierstimmige Streicherbegleitung musiziert wird. Nach dem Quellenbefund durchaus zu Recht. Denn der unselbständige Orchesterpart, der zumeist nur gleichsam Interpunktionszeichen setzt, dürfte kaum von Johann Sebastian Bach selbst stammen.

Hans Christoph Worbs

