

Klang des Trios merklich homogener, und seine Spieltechnik souveräner geworden.

Von den Neuaufnahmen ist die Plattenseite mit den drei Haydn-Trios op. 53 die interessanteste. Diese Trios sind musikalisch mit den Klaviersonaten Nr. 40–42 identisch, wobei man allerdings nicht weiß, welche Fassung das Original und welche die Bearbeitung darstellt. Musikalisch ist die Fassung für Streichtrio ohne Zweifel bedeutender. Die Trios heben sich wohltuend aus der langen Reihe der harmlosen anderen Trios für wechselnde Besetzung heraus und hätten einen Vortrag im Konzertsaal wohl verdient.

Die gleiche Werkgruppe ist vor etwa zwei Jahren auch vom „Los Angeles Streichtrio“ eingespielt worden („FonoForum“ 8/80). Beide Gruppen sind spieltechnisch einander gleichwertig, doch mich überzeugen die Deutschen mehr, vor allem wegen der m.E. „richtigeren“ Tempi. So schreibt Haydn für den Kopfsatz des ersten Trios ein Allegretto „innocente“ vor, das von den Amerikanern als Anweisung für ein behäbiges, ja zopfiges Tempo verstanden wird, während die Deutschen ein ungekünstelt frisches Allegretto spielen. Im dritten Trio spielen die Amerikaner das Andante „Con espressivo“ mehr mit Nachdruck als mit Ausdruck, während die Deutschen „viel Gefühl“ hineinlegen. Allerdings haben die Amerikaner das op. 53 mit Schönbergs interessantem Steichtrio gekoppelt, bei den Deutschen aber hört man auf der Rückseite zwei weniger interessante Haydn-Trios, von denen das eine zudem wahrscheinlich von Michael Haydn stammt.

Reicha ist, obwohl gleichaltrig mit Beethoven, eher den Vorromantikern zuzurechnen als den Klassikern, und so sind auch seine beiden Flötenquartette nicht mehr als gefällige Werke. Auch Knut Franke räumt in seinem ausführlichen Taschentext ein, daß diese Musik mehr für (gute) Dilettanten bestimmt ist als für den Konzertsaal.

Beide Platten sind realistisch aufgenommen und sauber gepreßt. Ich hoffe, das Deutsche Streichtrio wird sich nun bald für die beiden Trios von Reger einsetzen.

Manfred Kahlweit



Kommt nicht allzusehr über den Vorsatz hinaus.

LEKEU, HUYBRECHTS, Sonaten für Violine und Klavier; André Gousseau (Violine), Mary Elizabeth Sadun (Klavier); MXT-Pavane ADW 7047 (1 S 30)
Klangbild: Ziemlich natürlich, ohne letzte Prägnanz.
Fertigung: Einwandfrei.

So sehr man Repertoireerweiterungen grundsätzlich begrüßen mag, bekommt man den Verdacht nicht immer los, die Hinwendung zu Neuem sei auch eine Flucht vor dem Vergleich mit anderen Interpreten. Wie weit „honoriert“ man nun die Bemühungen junger Musiker, denen sicher auch die Studio-Routine fehlt?

Einerseits zeigen Gousseau und Sadun enormen Einsatz, andererseits führt sie dieser aber auch an unüberhörbare Grenzen ihrer Ausdrucksmittel. Die Sonate von Guillaume Lekeu wird kaum über eine Fleißaufgabe hinausgehoben. Albert Huybrechts Sonate wirkt insgesamt zu „brav“, zu begrenzt. Das liegt sicher z.T. an ihr selbst. Zu deutlich wirkt da noch das Umfeld Debussy mit, als daß man von einer unverwechselbaren Originalität, wiedererkennbarer Eigenständig-

keit sprechen könnte. Die Bedeutung der Platte dürfte hauptsächlich in ihrem Informationswert stecken.

Wolfgang Wendel

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE



Nicht Erschöpfendes, aber Interessantes aus dem Bereich linkshändiger Klaviermusik.

KLAVIERMUSIK FÜR DIE LINKE HAND: J. S. BACH-BRAHMS: Chaconne aus der Violinpartita d-Moll, FRANÇOIS COUPERIN-DETLEV KRAUS: Carillon de Cithère, ALEXANDER SKRJABIN: Prélude und Nocturne op. 9, MAX REGER: Scherzo (aus den 4 Spezialstudien für die linke Hand), BELA BARTÓK: Etüde; Detlev Kraus (Klavier); Eine Aufnahme von Rotary und Lions Essen (1 S 30)

Aufnahmedatum: ca. 1981

Klangbild: Ausgewogen, präsent, Dynamik etwas begrenzt; räumlich breit, leichtes Rauschen.
Fertigung: Eine hörbare Schnittstelle in Skrjabin op. 9 Nr. 1; Pressung einwandfrei.

Detlev Kraus gehörte in den fünfziger Jahren zu jenen deutschen Pianisten, denen man eine große Zukunft wünschen mußte. Doch wie so oft im Leben, schieden sich Wunsch und Wirklichkeit nicht an den unwägbarsten Gesten von Frau Fortuna, sondern an der Persönlichkeit der Akteure. So blieben Kraus' Schallplattenarbeiten relativ begrenzt, nicht nur in Zahl und Anspruch, sondern auch hinsichtlich ihres Repertoireinteresses und medienpraktischen Verteilers. Die hier zur Rezension anstehende Platte ist m. E. die bisher interessanteste Produktion des Pianisten. Sie enthält ausschließlich Klaviermusik für die linke Hand allein und umfaßt Werke aus vier Stilbereichen; ein Titel, nämlich der von Couperin, wurde von dem Pianisten selbst für die linke Hand eingerichtet.

Es ist hier leider nicht der Platz, detailliert über das wahrhaft faszinierende Feld einhändiger Klaviermusik zu schreiben, wiewohl das schon einmal eine gesonderte Studie wert wäre. Die Platte von Detlev Kraus ist eine (halb?) private Aufnahme, eine, wie man im besten progressiven Spätneuhochdeutsch erfährt, „gemeinsame Activity von Rotary und Lions Essen zum Weltjahr der Behinderten“. So weit, so gut. Was nun aber die Interpretation der gebotenen Stücke betrifft, so fragt man sich, wie es wohl möglich ist, daß ein Pianist, dem endlich wieder die Chance einer Aufnahme geboten wird, so unbekümmert uneinheitlich musizieren kann. Da steht neben einer grotesk ungehobelt abgelieferten Bach-Brahms-Chaconne ein außerordentlich gut durchgehörtes Reger-Scherzo, das übrigens die Frage nach tatsächlich einhändiger „Execution“ aufwirft; da gibt es in Skrjabin's Nocturne und, mehr noch im Prélude, erstaunlich subtile Takte, die neben unlogisch angesetzten Noten stehen; da ist die Bartók-Etüde ganz hervorragend (einhändig?) dargelegt, und der Couperin („Carillon de Cithère“) klingt wiederum so verblüffend uncharmant – kurz, besäße der Rezensent zwei Köpfe, er hätte mindestens mit dem

linken heftig zu schütteln ob solcherlei Niveaudi-vergenzen, in denen sich Begabung und deren Ausfall säuberlich dreiteilen.

Ein weiterer Aspekt ist natürlich die Werkauswahl. Friedhelm Onkelbach hat einen nicht uninformativen Text geschrieben, in dem er auch zu Recht den Lisztianer Graf Geza Zichy erwähnt und vor allem dessen Bearbeitung von Bachs d-Moll-Chaconne. Wäre dieses im Vergleich zu Brahms' Bearbeitung nicht viel raffiniertere Stück eher der Aufnahme wert gewesen? Oder Fumagallis rasante „Norma“-Paraphrase? Oder Alkans Etüde aus op. 76, oder, neben dem witzigen Scherzo von Reger, das herrlich klangvolle Präludium und Fuge in es-Moll aus demselben Zyklus der „Spezialstudien“? Auch ein Name wie Godowsky fehlt, dessen nach cis-Moll transponierte „Revolutionsetüde“ (nach Chopins op. 10 Nr. 12) ein Knüller hätte werden können. Nun, wir müssen uns zufriedengeben mit dem, was hier vorliegt, und man kann sagen, daß jeder, der sich diese Platte ordert – leider geht kein Bezugshinweis aus der Hülle hervor –, interessante Musik bekommt. Optimal gespielt ist sie nicht, zumal der Flügel wirklich oft unangenehm hart und spitz klingt. Aber sie ist recht transparent aufgenommen (eine Schnittstelle in Skrjabin's op. 9 Nr. 1 ist hörbar), und der Hüllentext ist im ganzen eine solide Einführung in den Bereich dieses kuriosen Genres. Bleibt zu hoffen, daß man zukünftig noch ähnliches hören möge; denn linkshändige Klaviermusik repräsentiert eine ungewöhnlich intelligente Zahl von Versuchen, das eigentlich Unmögliche mit wenigen Einbußen dennoch möglich zu machen.

Knut Franke



Chopin in Slow Motion.

CHOPIN, Polonaise-Fantasie op. 61, Walzer Nr. 4, 6 und 11, Nocturnes Nr. 5, 8 und 14, Impromptu Nr. 3; Peter Serkin (Klavier); RCA RL 14035 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Mai 1980
Klangbild: Sehr räumlicher, gut konturierter, insgesamt glaubwürdiger Klavierklang.
Fertigung: Ohne Mängel.

In einem Gespräch, das ich vor einiger Zeit mit Peter Serkin führte, äußerte sich der Pianist verhältnismäßig abfällig über seine frühe Einspielung der Goldberg-Variationen von Bach. Die fast provozierend verhaltenen Zeitmaße wollten im rückblickend als Beweis von Verzagt-heit und Entscheidungsschwäche anmuten. Nicht wenige dürften dies zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ähnlich gedeutet haben, zumal die fieberhafte Gould-Version wohl jedem halbwegs an discographischen Signalen interessierten Musikhörer ein Begriff war. Verfolgt man nun Peter Serkins neue Chopin-Platte, so mag der Verdacht kommen, daß in einigen Jahren eine ähnliche Diagnose im Bereich des Möglichen liegen könnte. Auch hier sind die Tempi bis in die Nähe des Stillstands zurückgenommen – Chopin in Slow Motion, gleichsam unter dem Mikroskop eines Pianisten, der die Analyse in aller Ruhe und unter Mißachtung eingefleischter Publikumsvorlieben betreibt. Die bedeutende Polonaise-Fantasie gerät unter diesen Umständen zum breiten Strom. Exakt 14 Minuten benötigt Serkin, um die harmonischen Kühnheiten und tänzerischen Anspielungen auszubreiten. Während die meisten seiner Kollegen am Ende der weit über die Tastatur ausgreifenden

Einleitungs-Arpeggios in Richtung „Polonaise brillante“ drängen, beharrt Serkin auf Introversion und Klangalchemie. Die Wirkung ist frap-pierend und läßt an jene Berichte denken, die sich mit dem Spiel Chopins auseinandersetzen. Serkins „anachronistische“ Deutungsweise dürfte mit der Vortragsmotorik des Komponisten stärker in Einklang stehen, als so manche Darstellung von Rubinstein bis Pollini. Nach der Polonaise-Fantasie kann nichts mehr verwundern. Der „Minutenwalzer“ nimmt den Ausführenden und den Hörer knapp zwei Minuten in Anspruch. Im Ges-Dur-Walzer op. 70,1 überraschen ungewöhnte, gleichwohl aparte Phrasierungen. Über allen Darstellungen liegt Melancholie und Nachdenklichkeit. Nach eingehender Beschäftigung mit diesem Chopin-„Stil“ dürfte klar werden, wie leicht sich Hörgewohnheiten aufbrechen lassen, sofern ein Pianist mit allem Nachdruck für seine Auffassung einsteht.

Peter Cossé



Shura Cherkassky



Bilder eines Abstiegs.

MUSSORGSKIJ, Bilder einer Ausstellung; Shura Cherkassky (Klavier); Nimbus Records 45007 (1 S 30, 45 Umdrehungen pro Minute)
Aufnahmedatum: 1.2.1981
Klangbild: Baßbetont, matte Höhen, weite Dynamik, recht räumlich, tendentiell intransparent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Brendel (Turnabout) Katchen (Decca) Horowitz (RCA)

In Sport ist Musik!

Denn **sport**, das Monatsmagazin, wird meisterhaft komponiert, ausgewogen arrangiert und von einer erstklassigen „Big Band“ (sprich Journalistenteam) intoniert. Da kommen Musikfreunde, die auch in der Sportberichterstattung Besonderes erwarten, voll auf ihre Kosten!

sport

SPORT ALUSTRIERT
Fußball Sport

bringt spritzig aufgemacht:
● Kritisches ● Amüsantes
● Hintergründiges

Holen Sie sich

sport Nr. 7

SPORT ALUSTRIERT
Fußball Sport

bei Ihrem Zeitschriftenhändler
– jeweils neu ab dem letzten
Donnerstag eines Monats.

sport – Spiegel des Sports

FONO-KRITIK

Richter (Ariola)
Berman (DGG)

Siebzig Jahre alt war Shura Cherkassky, als er die vorliegende Aufnahme machte. Für Arthur Rubinstein waren das fast noch Jünglingszeiten, späte, zugegebenermaßen. Doch die Natur ist nicht gleichermaßen gnädig zu allen, die Anspruch darauf hätten. Als ich Ende der fünfziger Jahre Cherkassky erstmals hörte, konnte man fasziniert sein. Der einstige Schüler von Josef Hoffmann hatte alles an Raffinement mit in unsere Zeit herübergerettet, was man von den Altmeistern an Atemberaubendem lernen konnte. Aber was bereits damals auffiel war, daß Cherkassky zwar alles konnte, aber kaum etwas verstand. Ich entsinne mich einer Sonata facile, die er ohne rot zu werden à la Debussy spielte, einer Pathétique im vierfachen Stechschritt mit gar seltsamen Nebentönen und allerlei anderen schier exotisch anmutenden pianistischen Verrichtungen am ansonsten wohlbekannten Material. Da haben wir vielleicht gestaunt. Freilich, gestaunt haben wir auch, als Cherkassky wenig später mit einer hervorragenden, vom Technischen wie vom Musikalischen her glänzend instinktsicheren Aufführung des zweiten Tschajkowskij-Konzerts aufwartete, mit Glanz und Kraft, die man dem kleinen Herrn gar nicht zugetraut hätte. Und wenn man ihn jemals, in seiner besten Zeit, mit Liszts Don-Juan-Fantasie hören konnte, dann hat man wohl so ziemlich das Beste von dem mitbekommen, was Cherkassky überhaupt zu leisten vermochte.

Dies sei nur vorweggeschickt, weil der Respekt des Rezensenten vor einem der eigenwilligsten Stilisten des Klavierspiels es danach gar nicht so recht fassen konnte, was Cherkassky am 1. Februar 1981 in England zu Band gebracht hat. Es ist unglaublich, und diese Rezension, weniger penibel angelegt, könnte sich in einem Wort („Katastrophe“) oder in einer Tabelle (Verzeichnis unangebrachter Text-Rétuschen, falscher Tempi, falscher Töne, nicht gekannter Triller, unlogischer Temporückungen etc.) erschöpfen. Aber ich muß sagen, ich habe mit Wehmut gehört, welche rudimentären Dinge zu vernehmen sind. Da fehlt es vollkommen an imaginativer, Bildliches suggerierender pianistischer Eindringlichkeit; es fehlt an Dispositionskraft. Das alte Schloß hat nichts von geheimnisvoller, statischer Verborgenheit; Bydlo, der Ochsenkarren, hat keine bedrohliche kinetische Energie; der Charme der Kühle in ihren Eierschalen hat kaum etwas Heiter-Possierliches; schlimmer kommt es dann bei den klatschenden Marktweibern im „Marktplatz von Limoges“; so phlegmatisch kann es nicht mal im höchsten Norden und unter Männern zugehen, wie hier...; falsch ausgehaltene Notenwerte stören in „Catacombae“, deren Schlußakkord (vom ff plus sf bis zu p dynamisch abzustiegen und der nicht ins Folgestück („Con mortuis in lingua mortua“) ff hineinzuatolpern hat; die Tremoli in diesem Stück sind immerhin als Zweihunddreißigstel notiert und nicht als Klappertast; die melodische Linie, besonders in Takt 11 ff kann man da nur ahnen – kurz, ein Mißvergnügen reicht sich an das andere, und das heißt, bis hin zum „Kiewer Tor“, in dem man gar wunderliche falsche Töne (z. B. T. 52) hört. Und wenn man dann dort, wo Mussorgskij auch noch ausdrücklich „senza espressione“ (T. 30 ff + T. 64 ff) notiert, eben doch (und was für welchen!) Ausdruck vernimmt und die Sache zum Ende immer nur noch konturloser und holpriger wird,

dann fragt man sich nach den guten Geistern, von denen Interpret und Plattenfirma offenbar verlassen worden sind. Ich muß wirklich sagen, ich kann es kaum glauben, daß Cherkassky das gespielt haben soll, besonders die zweite Seite. Wären da nicht gelegentliche fabelhafte pp-Tupfer (die aber ohne Zusammenhang kommen und auf Cherkassky verweisen), ich hätte noch ärgere Bedenken. Nein, diese Platte ist nicht auf der Basis gegenseitiger Verantwortung publiziert worden, und vom „Nimbus“ Cherkasskys bleibt bei dieser Aufnahme eigentlich nichts mehr übrig. Ein Wort noch zur technischen Seite. Die Platte ist mit 45 U/min. abzuspielen. Verschiedene kleinere englische Firmen experimentieren derzeit mit dieser Geschwindigkeit, einerseits um die Klangqualität zu verbessern (was bedingt gelingt), andererseits um zunehmend und enorm kostenträchtigem Druck durch neueste Entwicklungen zu entgehen. Um so mehr war ich überrascht, als ich überaus intransparente Bässe (besonders auffallend auf Seite 2) hören mußte. Es mag sein, daß hier auch die Interpretation ein gut Teil Schuld trägt. Bleibt als Fazit zu sagen, daß diese Aufnahme wohl nur für diejenigen von Interesse sein kann, die alles von Mussorgskij auch wirklich vollständig haben wollen. Goethe hat nicht gesagt, daß Sammler „glückliche Menschen“ sind; man hat es ihm in den Mund gelegt. Aber ich bin sicher, daß selbst der monomaniachste Klavier- oder Mussorgskij-Sammler mit dieser Platte nicht nur nicht glücklich wird, sondern alsbald in Konflikt mit seiner Adrenalin-Produktion gerät. Das aber hat Cherkassky nicht verdient, vermochte er doch Jahrzehnte Maßstäbe zu setzen, wenn auch meist etwas seltsame.

Knut Franke

 **Barenboim mit schweren Fingern gelegentlich rüde Emotionen aus Partituren schaufelnd.**

CHOPIN, 21 Nocturnes; Daniel Barenboim (Klavier); DG 2741 012 (2 S 30) Digital
Klangbild: Ausgewogene Frequenzgruppenbalance, Klangbild hervorragend präsent und transparent, weitgehend originale Klangfarben; große Dynamik, räumlich breit und homogen, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Rubinstein (EMI, RCA) Arrau (Philips) Askenase (DGG)

Ein Cover von grenzenloser Kitschigkeit unter dem gelben Rechteck, das uns die Chopinschen Nocturnes in Gesamtaufnahme mit Herrn Barenboim verheißt, steht am Beginn der Begegnung mit einem Doppelalbum der Deutschen Grammophon, das in seiner künstlerischen Zwiespältigkeit wahrscheinlich beispielhaft für die Möglichkeiten des Interpreten zum gegenwärtigen Zeitpunkt ist. Denn es ist unverkennbar, daß die Doppelbelastung (hier Pianist, da Dirigent) auch von Barenboim ihren Tribut fordert – anders ist die Summe an Ungereimtheiten dieser Interpretation gar nicht zu erklären. Ich will hier gar nicht auf den manuellen Aspekt eingehen, der ohnehin bei Studioproduktionen etwas kaschiert werden kann (wenn er kann), sondern auf die musikalische Seite einer wahr-

haftig subtilen Sache. Die Chopinschen Nocturnes sind so kompliziert in ihrer unglaublichen Stimmungsvielfalt, daß sie gar nicht quasi als Nebenprodukt („Laßt uns mal ein Plättchen machen!“) ins Visier genommen werden können. Aber genau dieses Gefühl wurde ich beim mehrfachen Durchhören dieser Aufnahme nicht los: hier ist einer am Werk, der die Stücke zwar kennt, aber nicht aus der Distanz einer schöpferisch sich niederschlagenden Auseinandersetzung gestaltet. Wie sonst sind die merkwürdigen „old fashioned“-Effekte des Nachklapperns, des „Rhapsodie-Spielens“, der rhythmischen Ungenauigkeiten und agogischen Willkürlichkeiten zu verstehen, die in seltsamem Kontrast zu wirklich gelungenen Stellen stehen? Die EMI hat das fabelhaft zeitgenössische Wort vom „Anspieltip“ erfunden (quasi die verbale Vorstufe zu 60 „Hits“ auf einer Seite). Wenn man als einen solchen das Des-Dur-Nocturne op. 27 Nr. 2 nimmt, dieses Juwel romantischer Klavierpoesie und dabei die schrecklichen Drückereien und gummiarabicum-ähnlichen, aufgesetzten Pseudo-Regungen des Interpreten hört (anderes überträgt sich jedenfalls nicht), dann weiß man, was einen knappe zwei Stunden erwartet.

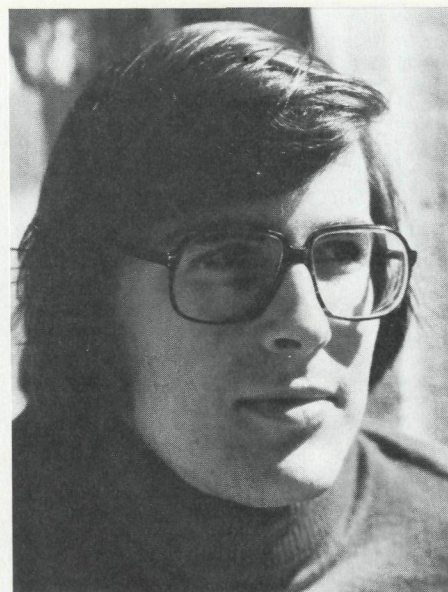
Natürlich wäre es ungerecht zu sagen, der Zyklus in Barenboims Plattendarstellung hätte keine Qualitäten. Aber sie sind so durchbrochen, daß der Erlebniswert doch stark gemindert wird. Was hätten die großen Alten des Klavierspiels darum gegeben, hätte man ihnen eine derartig fabelhafte Aufnahmetechnik bereitstellen können. Wie oft mußten sie gegen einen kalkulierbaren hohen Rausch- und Knisterpegel anspielen; wie oft mußten sie forcieren aus Angst, die berühmten dreieinhalb oder vier Minuten sind vor dem vereinbarten „Wendepunkt“ um! Und hier ist heute alles möglich – und offenbar doch soviel weniger, ist man nur ausreichend modern vermarktet.

So demonstriert dieses Album vieles der ehemals zurecht gerühmten Tugenden Barenboims, verbunden mit allen unerfreulichen Begleiterscheinungen, deren Leitusache mangelhafte Zeit zur Reflexion lautet. Sonst hätte beispielsweise auch das op. 27 Nr. 2 nicht durch forciertes Geknete Größe eingebüßt, sondern durch wohl disponierte Erratik auch innerhalb des Ziselierwerkes hinzugewinnen können. Überhaupt scheint mir die metrische Komponente, auf die Chopin so viel Wert legte, einer der undurchdachten Angelpunkte zu sein, die hier ins Feld zu führen sind. Bleibt als Fazit: viel bedeutende Musik wird überlagert durch vordergründige, aufgesetzte, mir nicht natürlich erscheinende agogische Absichten, denen das Zwingende abgeht. Die Farbe, die man vernimmt, strahlt weniger aus den Stücken, als daß sie ihnen aufgesetzt zu sein scheint. Da ist die alte Rubinstein-Aufnahme in ihrer dezenten Kühle – die ich persönlich keinesfalls befriedigend finde – doch wie keusches Filigran; und das sagen zu müssen, ist nach mehr als drei Jahrzehnten Langspielplatte doch sehr, sehr betrüblich.

Knut Franke

 **Erste Gesamteinspielung der bedeutenden zehn „großen“ Toccata von Michelangelo Rossi in originale Klang.**

ROSSI, 10 Toccata aus „Toccate e Correnti d'intavolatura d'Organo e Cimbalo“ (1657);



Christian Zacharias spielt 11 Sonaten von Scarlatti

Emer Buckley (Cembalo); harmonia mundi France 1069 (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: Dezember 1980
Klangbild: Präsent, klare Konturen, weitgehend originalgetreue Klangfarbenwiedergabe.
Fertigung: Gelegentliches Knacken.

Man ist heute darüber einig, daß Michelangelo Rossi (ca. 1602–1656), der möglicherweise Schüler von Frescobaldi war, als einer der größten Tastenmusikkomponisten seiner Zeit zu betrachten ist. Die vorliegende Platte ist in mehrfacher Hinsicht dazu angetan, diese Erkenntnis weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Während im Bielefelder Katalog bisher nur sechs einzelne Toccata Rossis zu finden waren, wird hier nun die erste Gesamteinspielung der zehn „großen“ Toccata vorgelegt. Erst diese Komplexität, die einen wahren Kosmos der Toccatakunst des frühen 17. Jahrhunderts darstellt, macht in vollem Maß die Fülle der kompositorischen Mittel und den schier unerschöpflichen Einfallsreichtum Michelangelo Rossis deutlich. Neben virtuellen Figuren finden sich kühne harmonische Wendungen, überraschende Modulationen, expressive Dissonanzen und eine auffallende Vorliebe für Chromatik. Emer Buckleys Interpretation arbeitet spürbar all diese Besonderheiten heraus. Durch inegales Spiel gibt der Cembalist den freien Partien quasi-improvisatorischen Charakter, wodurch eine besonders lebensvolle, spontan wirkende Wiedergabe erreicht wird. Die polyphonen Stellen erhalten große Durchsichtigkeit durch betont klare Nachzeichnung der Linearität. Das kontrastierende Element der verschiedenen Toccataabschnitte wird kraftvoll herausgearbeitet. Als Instrument steht eine von William Dowd in Paris gebaute Kopie eines alten italienischen Cembalos zur Verfügung. Durch seine mitteltönen – also nicht temperierte – Stimmung kommen die großen Terzen und manche Leittöne besonders eindringlich heraus. So kann man diese zum Teil zukunftsweisende Musik im originalen Klang und in entsprechender historischer Interpretation wohl so authentisch, wie das heute nur möglich ist, hören.

Karl Ludwig Nicol

Scarlatti charmlos.

SCARLATTI, 11 Sonaten, Vol. II: K 247, 118, 436, 544, 516, 517, 124, 208, 209, 474, 475; Christian Zacharias (Klavier); EMI 1 C 067-46 432 T (1 S 30) Digital
Aufnahmezeitpunkt: ca. 1981
Klangbild: Ausgewogene Frequenzgruppenbalance, präsent, große Dynamik, räumlich breit und homogen, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Die vorliegende zweite Scarlatti-Platte von Christian Zacharias zeigt erneut die Schwierigkeit moderner jüngerer Interpreten im Umgang mit dem überlitterten Neapolitaner. Dabei hätte ein Mann wie Zacharias zweifellos Kopf und Finger von ausreichender Qualität, die einzigartigen Zeugnisse früher Sonaten- und Klavierkunst angemessen darzubieten. Aber offenbar mangelt es dem Interpreten einerseits an Kenntnissen historisch bedeutsamer Scarlatti-Einspielungen, wobei ich besonders an die ganz einzigartigen Deutungen von Myra Hess erinnern möchte; andererseits geht Herrn Zacharias ein wirklich subtil kontrollierendes Ohr ab. Anders ist es nicht zu erklären, daß diese überaus fragilen, zarten, tänzerischen, eleganten und charmannten Gebilde so gespielt werden, wie es hier geschieht. Die Direktheit des Anschlags stört ebenso, wie die Angewohnheit, wirkliches Piano fast nur mit der Verschiebung herauszuarbeiten (der alte Neuhäus hat über dererlei viel Nachdenkenswertes angemerkt); vieles, besonders auf der ersten Seite, klingt derart vergrößert, daß der Sinn dieser zwar frischen, aber doch letztlich intimen Kunst verstellt wird. Natürlich ist bei Zacharias rein manuell alles vom Besten; aber das häufige forcierte Herumklappen ist schwer erträglich. Da werden auch gelegentliche feinere Details, wie sie gerade in der letzten Sonate von Seite 2 (K 475, L 220) dargelegt werden, eher zum bedenklichen Indikator mangelnder Selbstkontrolle, weil man sich fragen muß, warum Zacharias das eben nicht immer so macht.

Scarlatti-Spiel ist eine der heikelsten Aufgaben für den Cembalisten wie für den Pianisten. Entschließt man sich zum Gebrauch des modernen Flügels, dann muß man auch dessen Möglichkeiten an dieser diffizilen Materie ausnutzen. Vom Repertoirewert allerdings ist die Platte höher einzustufen. Es gilt also, daß hier Information vor Interpretation rangiert. Dies aber hätte ich dem von dem Pianisten selbst verfaßten Hüllentext gewünscht; aus ihm aber geht hervor, daß der Pianist den großen Italiener nur als einen Komponisten begreift, der „die Vergangenheit des Barock mit der Vorahnung der Klassik“ vereint. Wenn der Pianist einmal die bislang erschienenen zehn (von elf) Bänden der neuen, von Gilbert besorgten Gesamtausgabe der Sonaten Scarlattis genauer durchsieht, wird auch er sicherlich rasch zu der Erkenntnis gelangen, daß mit obigem Zitat Scarlattis Rang nur sehr oberflächlich erfaßt ist. Denn was man bei diesem Komponisten des Jahrgangs eines Johann Sebastian Bach an Vorwegnahmen beispielsweise von artistischen Tricks findet, die erst bei Liszt wiederbegegnen, läßt zumindest den Rezensenten immer wieder aufs neue staunen. Was müßte da erst in einem Interpreten vor sich gehen, der das Glück hat, Scarlattis wundervolle Aphorismen offenbar zyklisch auf Platten einspielen zu dürfen?

Knut Franke

Wiederveröffentlichungen KLAVIERWERKE

 **Vorrang interpretatorischer Solidität vor spektakulärer Virtuosität.**

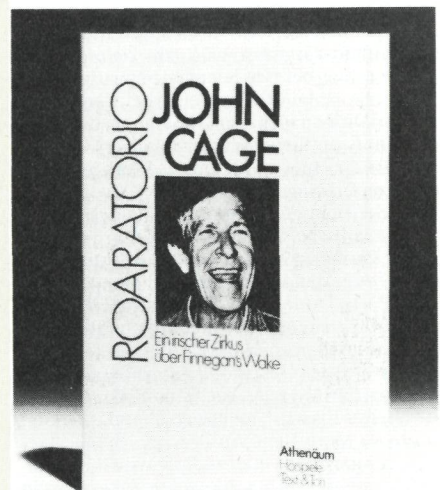
BACH, Französische Suiten Nr. 1–6, Vier Duette aus dem dritten Teil der „Clavier-Übung“; Christiane Jaccottet (Cembalo); Intercord INT 180 844 (2 S 30)
Aufnahmezeitpunkt: September–Dezember 1979
Klangbild: Klangecht, natürlich, direkt, präsent.
Fertigung: Ohne Einwände.
Vergleichseinspielungen: Curtis (Telefunken 6.35 452 FX) Gilbert (Harmonia mundi France 438) Walcha (EMI 187-29 294/95)

 **Vorrang interpretatorischer Solidität vor spektakulärer Virtuosität.**

BACH, Italienisches Konzert F-Dur, Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll, Partita h-Moll (Ouvertüre nach französischer Art), Goldberg-Variationen; Christiane Jaccottet (Cembalo); Intercord INT 180 846 (2 S 30)

Athenäum

Eine lebendige Klangdichtung voll Poesie



Herausgegeben von Klaus Schöning
Eine C-90 Kassette mit Begleitband, zweisprachig deutsch/englisch, 180 Seiten, broschiert, Poster mit Partiturauszügen, zusammen im Schuber DM 68,-

Athenäum Verlag · Königstein/Ts.

FONO-KRITIK

Aufnahmetermin: Dezember 1979 und Mai 1980
Klangbild: Klar, präsent, ohne räumliche Vergrößerung.

Fertigung: Tadellos.

Vergleichseinspielungen: Kirkpatrick (DG 2722020, 198 020)
 Malcolm (BM 1208)
 Pinnock (DG 2533 424)
 Walcha (EMI 187-30175/76)

Mit diesen beiden Doppelalben hat die schweizerische Cembalistin die Reihe ihrer Gesamteinspielung (?) Bachscher Klavierwerke eindrucksvoll fortgesetzt. Bei einem der beiden Alben mit den Teilen 2 und 4 der „Clavierübung“ handelt es sich überwiegend um jene Hauptwerke, die ausdrücklich dem zweimanualigen Cembalo vorbehalten sind (Italienisches Konzert, Französische Ouvertüre und Goldberg-Variationen). Das andere Doppelalbum hingegen mit den Französischen Suiten setzt keinen bestimmten Instrumententyp voraus, auch die Zuordnung der Duette ist nicht eindeutig, denn im Zusammenhang mit der „Clavierübung 3. Teil“, in dem sie stehen, werden sie von Organisten gespielt, obwohl sie ihrer Anlage nach in den Bereich der Inventionen (also für Klavier) gehören. Bei der Wahl der verwendeten Instrumente (ein nach dem Vorbild von Pascal Taskin gebautes Cembalo für das Italienische Konzert, die Chromatische Fantasie und die Französischen Suiten sowie ein Ruckers-Original für die Französische Ouvertüre und die Goldberg-Variationen und schließlich ein „unsigniertes“ Originalinstrument aus dem 18. Jahrhundert für die Duette) gibt es keine Diskussion.

Christiane Jaccottet wird den Werken in vollem Umfang gerecht. Die Notentexte werden genau eingehalten (bis auf eine Variante der Schlußpassage in der Sarabande der Französischen Suite Nr. 5). Selbstgefällige Improvisationstendenzen kommen so gut wie gar nicht vor. Trotz der Genauigkeit der „Textausdeutung“ bleiben jedoch Gestaltungswünsche offen. Damit meine ich weniger die agogische Freizügigkeit, die sich wohlthuend in Grenzen hält, als vielmehr die Zurückhaltung bei der Klangfarbenvariabilität. Diese steht bedauerlicherweise bei den Goldberg-Variationen nicht zur Debatte, da die Cembalistin auf sämtliche Wiederholungen verzichtet (wohl verzichtet muß, um das Werk auf einer Platte „unterbringen“ zu können), womit das Gefühl der richtigen Proportion gestört ist. Besonders kraß scheint mir das bei der arg „amputierten“ Variation Nr. 16 (Ouvertüre) zu sein. Bei den „zugestandenen“ Wiederholungen etwa in der Partita oder den Französischen Suiten verzichtet Christiane Jaccottet auf den Registerwechsel und spart sich diesen für die jeweilige Zweitfassung der Gavotte, Passepied und Bourrée (in der Partita) auf. Auch wenn „Großbogigkeit“ angestrebt wird, stellt sich eher das Gefühl asketischer Monotonie ein. Nach solchen festgefühten tektonischen Leitbildern wird bei Wiederholungen in sich geschlossener Sätze etwa in den Französischen Suiten ebenfalls verfahren. Christiane Jaccottet drängt es also nicht dazu, die Grenzen ihres Instruments zu sprengen – weder formal-klanglich noch durch besonders differenzierende Anschlagnuancen. Dennoch: die Interpretationen sind ausgewogen, klar disponiert und bleiben klanglich „im Rahmen“. Auf räumlich vergrößerten Klang wird zugunsten klarer Polyphonie verzichtet. Solidität hat den Vorrang vor interessanten Extravaganzen.

Gerhard Wienke

Richter nochmals in Tokio.

SCHUBERT, Sonaten H-Dur D. 575, f-Moll D. 625; Svyatoslav Richter (Klavier); Melodia-Eurodisc 203 728-425 (1 S 30) Digital Aufnahmetermin: Februar 1979
Klangbild: Offen, präsent, deutlich, gute Dynamik.
Fertigung: Geringfügige Verklirrungen.

SCHUMANN, Noveletten op. 21 Nr. 2, 4, 8, CHOPIN, Préludes op. 28 Nr. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 19, 11, 2, 23, 21; Svyatoslav Richter (Klavier); Melodia-Eurodisc 204 004-425 (1 S 30) Digital Aufnahmetermin: März 1979
Klangbild: Offen, präsent, gute Dynamik.
Fertigung: Ohne Mängel.

SCHUBERT, Moments musicaux D. 780, Nr. 1, 3, 6, Impromptus D. 899 Nr. 2, 4, SCHUMANN, Fantasiestücke op. 12 Nr. 5, 7; Svyatoslav Richter (Klavier); Melodia-Eurodisc 204 005-425 (1 S 30) Digital Aufnahmetermin: Februar 1979
Klangbild: Offen, präsent, von guter Dynamik.
Fertigung: Ohne Mängel.

Nach einer ersten Platte mit Schubert-Sonaten (vgl. FF 3/82) präsentiert Svyatoslav Richter drei weitere, die ebenfalls aus Live-Mitschnitten von Rezitals in Tokio (1979) entstanden sind. Wieder Schubert; aber auch, wie in Verlängerung der romantischen Entwicklung, Schumann und Chopin. Formal fällt die gleichsam aufs Fragmentarische, zyklisch Offene gerichtete Wahl auf – nicht bloß in der spannungsvoll hellhörigen Wiedergabe der unvollendeten f-Moll-Sonate D. 625 von Schubert, sondern auch in der Aus- resp. Eingrenzung der Werk-Folgen von Schumann und Chopin.

Bei Chopin, in dessen Préludes op. 28, sucht Richter vorab den Zugang zu den lyrischen Nummern, wählt sich einen Weg, der die zugespitzte dramatischen Einschnitte meidet. Die äußerste Konsequenz dieser Beschwichtigung zeigt sich da, wo sich auf die locker gewobene Atmosphäre des F-Dur-Präludiums der sanfte Atem des B-Dur-Stücks als Ende vom Lied anschließt. Nicht das grimmig rollende d-Moll-Prélude behält das letzte Wort.

In solcher Umlagerung – die sich im Fall von Schuberts „Moments musicaux“ ebenfalls zur Lyrisierung, bei Schumanns „Noveletten“ freilich umgekehrt zu fiebriger Dramatik entwickelt (Noveletten D-Dur, fis-Moll) – offenbart sich ein elementares Charakteristikum von Richters Zugriff auf den Komponisten. Es ist nicht Eitelkeit, die hier aussondert. Der Interpret versucht im Gegenteil, die „Aussage“ eines Stücks in veränderter Nachbarschaft neu zu bestimmen, dem Hörer verfremdend wieder als Entdeckung anzubieten.

Gerade in den „Noveletten“ öffnet Richter die Räume des Phantastischen, Spukhaften ohne den vorbereitenden Zugang des ersten Stücks. Zwanzig Jahre nach seinen legendären Carnegie-Hall-Konzerten beginnt er unvermittelt mit den rauschenden Sechzehntel-Vibrationen der D-Dur-Novelette. So kompromißlos auf die verhaltene Ekstase hin wie damals will und kann er das Werk jetzt nicht mehr aufbauen. Aber die Mäßigung hat ihre eigene Logik. Man erfährt das Gerippe nun genauer – konkreter, als ob es sich nicht in balladesker Verkleidung, sondern in den



Svyatoslav Richter spielt Werke von Schubert und Schumann

kompositionstechnischen Prinzipien preisgeben wollte.

Richter, der in der fis-Moll-Novelette nochmals an die zwingende Gebärde seiner früheren Schumann-Interpretation erinnert, entzaubert in den anderen Werken des Komponisten den romantischen Überstieg. Dieses Vorgehen trifft freilich nicht nur Schumann; es ereignet sich auch bei Schumann und Chopin. Schuberts Impromptus und die Sonaten stehen solcher Neutralisierung wohl offener als Schumanns „In der Nacht“ oder Chopins Préludes. Denn Richters diskreteres Verhältnis zur pianistischen Aura gewinnt bei Schubert seine Berechtigung dadurch, daß die Sprache abstrakter wird und plötzlich eine Reinheit gewinnt, die möglicherweise von melodisch inspirierten Interpreten wie Brendel nicht erkannt worden ist. Man muß Richters Infragestellung der in sich verschmolzenen Klangflächen bis in die Feinheiten von Schuberts Sonatensätzen hineinverfolgen, um die Legitimität ganz anzuerkennen.

Hier, in den kaum bekannten Sonaten in H-Dur und f-Moll, zirkuliert die Artikulation auf Ebenen, die scheinbar nicht mehr dem Radius des Flügels entstammen können. Im Kopfsatz der f-Moll-Sonate schlägt der Verzicht auf die Sinnlichkeit des Tons in eine Wirkung um, die gleichsam aus dem Kopf des Komponisten entspringt. Es sind, wenn man so will, metaphysischere Gefährdungen, die in den Triller-Eruptionen aufscheinen, weniger gegenständliche Muster, die sich in den harmonischen Wucherungen der Durchführung auszeichnen. Und ähnlich begreift Richter auch die kürzeren Äußerungen der „Moments musicaux“. Er liefert das kühnere Pendant zu Feltsmans poetisch getragener Wiedergabe. Was sich ereignet, ist mehr gedacht als unschuldig empfunden. Bleibt die Frage, ob Chopins Préludes im selben Maß geeignet sind für solches Zurückweichen vor der direkten Klaviersprache. Oft sind es nur Silhouetten, die der Hörer erblicken darf, und

die Ballungen nach der lyrischen Emphase sind umgangen. Bedeutet aber der Verzicht aufs Vordergründige schon das Eingeständnis einer Unmöglichkeit, die Préludes so innig heute zu erfühlen, wie sie ihr Komponist wohl tatsächlich erlebte?

Martin Meyer

Neuer Veröffentlichungen ORGELWERKE

Vorstellung zweier Kleinorgeln mit musikalisch z. T. etwas dürtigem Programm.

HISTORISCHE ORGELN IM WALLIS: WESLEY, BALBASTRE, HAYDN, SCHEIDT, BULL, SWEELINCK, BANCHIERI, NEUSIEDLER, ZIPOLI, KERLL; Guy Bovet an den Orgeln der Pfarrkirche Ernen und der Waldkapelle Visperterminen; Tudor 73030 (1 S 30)

Aufnahmetermin: 1981

Klangbild: Der Größe der Orgel entsprechend, jedenfalls klangschön intoniert, in Visperterminen leider auch störendes Trakturgeklapper.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielung:

Szathmary an der Aeby-Orgel zu Ernen (RCA RL 11671 AW)

Zwei Kleinorgeln werden porträtiert, die einmalige 16registrige Aeby-Orgel der Pfarrkirche Ernen und das 6registrige Positiv (mit angehängtem Pedal) der Waldkapelle Visperterminen, beide vor einigen Jahren von Schweizer Firmen restauriert. Über den Interpreten Bovet

ist kein Wort zu verlieren, gilt er doch als einer der profiliertesten Spieler des Westschweizer und französischen Sprachraumes. Er interpretiert mit höchster technischer Sauberkeit und belebt durch Agogik, sinngemäße Akzentuierung und farbliche Abwechslung.

Weniger einverstanden kann man sein mit der Auswahl der dargebotenen Stücke. In Ernen hört man außer der bekannten Fantasia chromatica von Sweelinck nur kleinmeisterliche Stücke, z. B. Banchieri, „La Battaglia“ (höchstens ein Scharmützel darstellend), Neusiedler mit einem an eine Drehleier erinnernden Zigeunertanz, den schelmischen „Coucou“ von Kerll, drei kleine Sachen von Zipoli (eine gut klingende Elevationsmusik sowie zweimal heitere Flötenmusik), eine ähnlich harmlose Romance von Balbastre und eine Gavotte von Wesley. Die Orgel bietet natürlich viel reichere Möglichkeiten, und man kann nicht umhin, den unmittelbaren Vergleich zur Szathmary-Einspielung von 1979 zu ziehen; denn diese ist schon von der Vortragsfolge her weit überlegen: mit dem großen e-Moll-Bruhns, den beiden Bachwerken e-Moll BWV 533 und dem herrlich zügig gespielten G-Dur BWV 541 – auch Frescobaldi ist vertreten – bietet Szathmary ein für eine einmalige Orgel erstaunliches Porträt, das durch die Aufnahme in die Bestenliste 3/80 der Deutschen Schallplattenkritik die verdiente Anerkennung gefunden hat.

Die Waldkapelle ist gewichtig nur mit Sweelincks „Mein junges Leben“ – mit etwas überhaasteten Variationen – und mit Scheidts Variationen (Cantilena anglica de fortuna) vertreten. Das übrige (Bull, Haydn, sowie drei Anonymo) sind unbekümmerte Spielstückchen, deren gesunder, frischer Klang durch z. T. erhebliches Trakturgeklapper doch arg beeinträchtigt wird (zu nahe aufgenommen?).

Aufs Ganze gesehen eine Einspielung von recht unterschiedlichem musikalischem Gewicht, deren Notwendigkeit nicht einsehbar ist.

Herbert Briefs

Vorstellung eines fast vergessenen Komponisten Brahmschen Stiles in überzeugender Interpretation.

VON HERZOGENBERG, Choralfantasien „Nun kommt der Heiden Heiland“ op. 39 und „Nun danket alle Gott“ op. 46, Sechs Choräle op. 67; Lothar Knappe an der Oberlinger-Orgel der Dominikanerkirche St. Paulus Berlin; Musica Viva 30-1101 (1 S 30)

Aufnahmetermin: 20.3.81

Klangbild: Offen, räumlich, vornehm, in gesunden Nachhall.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen:

Zwei Choräle aus op. 67: Irmengard Knitl (Pelca PSR 40577)

Die Schallplatte erweist sich immer dort als nützlich, wo sie wieder einmal einen fast „vergessenen“ Komponisten von Rang herausstellt. Dabei ist Heinrich von Herzogenberg, Zeitgenosse von Brahms, ein in Kammermusik, Sinfonik und Chormusik sehr fruchtbarer Komponist gewesen, dessen (allerdings schmales) Orgel-Œuvre auf dieser Platte geschlossen vorliegt. Er war mit Brahms befreundet, beide schätzten sich in gegenseitiger Hochachtung als Menschen und Künstler.

Herzogenbergs Orgelwerke zeigen den mehr

introvertierten Musikanten, der formal alle Techniken seiner Zeit beherrschte. Die sechs Choräle op. 67 sind Stimmungsbilder, wie man sie sich auch aus Brahms' Feder denken könnte. Auch die mehrteiligen Choralfantasien lehnen sich an den Textinhalt an. So kann man die Chromatik in der zweiten Strophe von op. 39 als Verschleierung des Geheimnisses der Menschwerdung Christi denken, den fröhlichen Ausklang inhaltlich mit den letzten Strophen konform gehen lassen. Bei op. 46 ist die tonmalersche Umschreibung des „fröhlichen Herzens“ durch Gegenüberstellung lebendiger Zungenstimmen zum contus firmus ungemein reizvoll, die große Schlußsteigerung dem Text der dritten Strophe adäquat.

Lothar Knappe, als technisch und farblich sorgsamer Interpret von Rang längst erwiesen, weiß auch Herzogenberg voll gerecht zu werden. Er liebt den Ernst, die Ruhe, die innere Stille und überzeugt dadurch z. B. bei den Chorälen „Aus tiefer Not“ und „Meinen Jesum laß ich nicht“ aus op. 67 eher als Irmengard Knitl, die diese beiden Stücke mit mehr Lebendigkeit vorstellt. Wer zu Brahms'scher Orgelmusik bereits Kontakt gefunden hat, wird diese Einspielung als künstlerisch wertvolle Ergänzung empfinden.

Herbert Briefs

Neuer Veröffentlichungen LIEDER

Große Entdeckung abseits der breiten Pfade.

HAYDN, Englische Kanzonetten; James Griffet (Tenor), Bradford Tracey (Fortepiano); Teldec 6.42780 AW (1 S 30)

Aufnahmetermin: 1981

Klangbild: Natürlich und präsent, die Singstimme mit zu viel Hall.

Fertigung: Einwandfrei.

Haydns Englische Kanzonetten entstanden im Zusammenhang mit seiner zweiten großen Reise nach London 1794/95, wo er im Auftrag des Konzertunternehmens Salomon für die öffentlichen Subskriptionskonzerte in den Hanover Square Rooms seine späten Sinfonien schrieb. Neben diesen großen Orchesterwerken erwartete man von ihm auch Werke aus anderen, intimeren Gattungen, Gesellschaftsmusik, die für den privaten aristokratischen Kreis bestimmt war, also in erster Linie Kammermusik und eben Klavierlieder wie die Englischen Kanzonetten. Die erste Begegnung mit diesen Kanzonetten kann nur Erstaunen und Überraschung auslösen, da es sich hierbei, ungeachtet der geringen Bedeutung, die die Gattung des Liedes in Haydns Gesamtschaffen spielt, um eine intime Ausdrucksform höchsten Grades handelt, und es scheint, daß Haydn hier etwas gelungen ist, was ihm in der großen Instrumentalmusik nicht möglich war, nämlich das rückhaltlose Aussprechen von Emotionen. Die Nähe einiger dieser Gesänge zu den großen Oratorien, auf die der Verfasser des Begleittextes hinweist, spricht für sich.

Der Tenor James Griffett, dessen interpretatorischer Schwerpunkt in der Musik vom Mittelalter