

FONO-KRITIK

Neuveröffentlichungen
KLAVIERWERKE

Genialische Umsetzung der Vorlage.

BEETHOVEN, LISZT, 6. Sinfonie op. 68; Cyprien Katsaris (Klavier); Telefunken 6.42 781 (1 S 30)

Klangbild: Offen, präsent, von räumlicher Entfaltung, leicht hallig.
Fertigung: Einwandfrei.

Wenn der junge Franzose Cyprien Katsaris auf der Baß-Quinte das Thema von Beethovens sechster Sinfonie beginnt, hebt diese „Pastorale“ auf dem modernen Konzertflügel an. Eine Transkription also – die sich unter viele ähnliche Experimente reiht, denen sich Franz Liszt widmete. Dem selben Genre ist die Bearbeitung von Berlioz' „Symphonie fantastique“ zugehörig, und auch die übrigen Beethoven-Sinfonien haben in solcher Weise die Ebene gewechselt. Gleichwohl ist die „Pastorale“ ein Sonderfall – ein Glücksfall. Die Frage nach dem Sinn der gedanklichen Anstrengung wird hier Nebensache, weil die musikalische Substanz einer neuen und angemessenen Form zugeführt wird. Dafür liefert freilich das Original wichtige Bedingungen. Die sechste Sinfonie lebt von dem weiten lyrischen Atem, der auch in die Legato-Technik des Klaviers übertragen werden kann. Wo die scharfen Akkorde etwa der Siebten die klanglichen Möglichkeiten des Flügels aufs Äußerste belasten, gewährt die Sechste ein Fließen des Melos, welches vom Klavier aufgefangen und kunstvoll angeeignet wird.

Aneignung bedeutet allerdings, zuerst, virtuose Durchdringung. Der Blick in die Partitur der Klavierfassung könnte manch einen Pianisten erlebigen lassen. Nach einem trügerisch einfachen Beginn verzweigen sich die Stimmen, Bläser-Einwürfe erweitern die motivische Spannung, begleitende Baßfiguren öffnen das Klangbild. Der Interpret, der solche Weiträumigkeit zu verwirklichen hat, begibt sich auf eine doppelte Entdeckungsreise. Er hat aufzuspüren, was an stimmlicher Komplexität den Akkorden eingeschrieben ist. Und er hat in sonderender Anschlagstechnik diese Vielfalt zu destillieren – damit jede Phrase hörbar werde, jede dynamische Entwicklung wiederzufinden sei. Katsaris verwandelt diese analytische Pflicht in aufgeklärte Sensibilität. Er weiß, daß die bloß pianistisch stramme Wiedergabe nicht genügt – nicht über das Exerzierfeld des Virtuosen hinausführt. So werden ihm die klanglichen Ablagerungen entscheidend, und auf erstaunliche Weise wird transparent, wie Liszt etwa im ersten Satz die Melodie von Violine, Klarinette, Horn und Fagott über die grundierenden – punktiert zu spielenden – Baßtriole legt. Damit verliert sich indessen zusehends die Erinnerung an die Transkription; an den konstruktiven Eigensinn, dessen Logik am Charakter eines Experiments ausgerichtet ist. Natürlich bleibt da ein Rest von Gebärde. Doch je mehr die Fingerakrobatik auf das stoffliche Geschehen verweist – und wie viele Pianisten vermögen dies überzeugend darzustellen? – um so deutlicher beginnt das Werk auch in seiner Klavierfassung zu leben. Im zweiten Satz offenbart Katsaris den Puls-



Während der Aufnahme der Liszt'schen Bearbeitung von Beethovens Pastorale in der New Yorker Pruters Church (v.l.n.r.): Konstrukteur Mark Allen, Toningenieur John Horwich, Produzent Wolfgang Mohr und der Pianist Cyprien Katsaris

schlag des Andantes bis in die Nuancen stimmlicher Trennschärfe. Dieser fließende und zugleich weitgesponnene Satz verlangt eine bewegliche, um die lyrischen Färbungen kreisende Hand. Schon bald notiert Liszt im Baß Dezimen; sie führen das Thema – welches nun aber gleichzeitig auch im Diskant fortschreitet; und ganz oben die Triller der Violinen. Katsaris gelingt es, solche Verknüpfungen im vorgeschriebenen Legato zu halten und doch präzise zu artikulieren. Der sprechende Duktus wird ihm nie zum Problem, ist ganz frei empfunden – bis in die Schlußakte der „Bach-Szene“, wo Flöte und Klarinette Nachtigall und Kuckuck beschwören.

Und wie dann die Heiterkeit des dritten Satzes von dem nahenden Gewitter zum Schweigen gebracht wird, ist das pianistische Kalkül längst vergessen. In der Gewitterszene nutzt Liszt die äußersten Möglichkeiten des Flügels – und des Interpreten. Katsaris schickt die blitzartig fallenden Oktaven ohne Verzögerung in die Tiefe; und plötzlich leuchten zwischen den Tremoli jene Akkorde auf, die das Thema des Finales vorwegnehmen – welches nun so ruhig sich ausfallen darf, als wäre der Pianist sein eigener Dirigent. – Die Platte ist ein Ereignis: weil sie wie selbstverständlich zum Klingen bringt, was dem Auge bloß als Phantom erscheinen mochte, genialisch umgesetztes Experiment – aber unspielbar.

Martin Meyer



Bewegender Beethoven.

BEETHOVEN, Sonate D-Dur op. 10/3, Eroica-Variationen op. 35, Emil Gilels (Klavier); DG 2532024 (1 S 30) Digital

Klangbild: Offen, sehr präsent, von übergreifender Dynamik.

Fertigung: Ohne Mängel.

Ohne große begleitende Publizität setzt Emil Gilels seine Beethoven-Einspielungen fort. Jetzt liegt eine Platte mit den „Eroica“-Variationen und der D-Dur-Sonate op. 10 Nr. 3 vor. Sie kündigt wiederum von Gilels' Fähigkeiten, die Musik fließend und zugleich akzentuierender auszubringen, wobei eine Optik angestrebt ist, welche

Irritationen meidet und doch auch konventionelles Augenmaß übersteigt. Gewiß gibt es Dokumente, namentlich für die frühe, aber schon prophetisch nach vorne greifende D-Dur-Sonate, welche dem Werk größere Spannungsgegensätze entlocken. Ich denke vor allem an Glenn Gould, auch an Schnabel. Gilels präsentiert die Sonate insofern in beschwichtiger Fassung, als die Tempi in etwa ihren Überschriften folgen und die dynamischen Höhenlinien ohne steile Unterbrechungen nachgebildet sind.

Den abfallenden Unisono-Figuren des Hauptthemas schließt sich das melancholisch gesangvolle Seitenthema praktisch zäsurlos an, ohne Temporückungen und ohne stauende Ritartandi. Man mag hier klassische Formstrenge diagnostizieren, die überhaupt den ganzen Kopfsatz mitsamt den Handüberschlägen der Durchführung in eine einzige Bewegung zusammenzwingt. Dadurch wird der „Anfangs“-Charakter gefestigt: man erfährt bei Gilels deutlicher als bei anderen Pianisten, wie sehr das Hauptthema als Frage aufgeworfen ist, die keine ausgefeilte Antwort enthält.

Insofern entspricht der Schluß-Satz mit seinem wiederkehrenden Rondothema dem Beginn. Was im Kopfsatz energisch entworfen und gleichzeitig offengelassen wird, spiegelt sich, auf lyrischerer Ebene, im Fragmentarischen des Finales, dessen Umspielungen und Einschübe noch zusätzlich für Verzögerungen sorgen. Hier hat Gilels das Tempo mikroskopisch aufgerastert; man kann hören, wie sich auf Sechzehntel Triolen anschließen, kann den Verlauf bis in die kleinsten Zeit-Segmente verfolgen. – Was Gilels aber an Anschlagserleuchtung vermag, demonstriert das gewichtige Largo, wo die 32stel Kuppen über schweren Bässen aufblitzen und wo die große Schlußsteigerung mit ihren harmonischen Kühnheiten ganz frei empfunden wird.

Die „Eroica“-Variationen zählen für mich zu den pointiertesten Einspielungen dieses Zyklus überhaupt. Gilels liefert orchestrale Klangverhältnisse. Die leeren Oktaven des Themas sind mit Festigkeit erfüllt, die Wanderungen der Melodie begegnen in klarer Formulierung, die Doppelgriffe sind von bebender und behender Geste durchdrungen, und in den minore-Partien dürfen dann auch entlegene Klangfelder sich öffnen. Die Fuge faßt Gilels in tänzerische Schwingungen.

Martin Meyer



Ein von Liszt Besessener setzt seinen Zyklus fort.

LISZT, Reminiscenzen de Lucia di Lammermoor, nach Donizetti, Fantaisie dramatique, Searle 397, Marche funèbre et Cavatine de la Lucia di Lammermoor (nach Donizetti), Searle 398, Air du Stabat Mater („Cuius animam“ nach Rossini), Searle 553, Fantaisie sur des Motifs favoris de l'opéra „Sonnambula“ de Bellini, Searle 393; Gregor Weichert (Klavier); FSM 53232 EB (1 S 30)

Aufnahmedatum: 29. Juli 1981

Klangbild: Eher höhenbetont, präsent, große Dynamik, breit und homogen, räumlich einwandfrei.

Fertigung: Minimales Bandrauschen, geringfügige Vorechos, eine Schnittgenauigkeit.

Gregor Weichert gehört zu den wenigen deutschen Pianisten, die neben (oder besser über) ihren Fingern das haben, was man gemeinhin „Gehirn“ nennt. Kein geistvollerer Anwalt seiner beileibe nicht immer frei von legitimen „Spinnerien“ einherkommenden Grundgedanken läßt sich vorstellen; kein unabhängiger Kopf in Sachen Klavierinterpretation, wenn es um deren Verteidigung geht; unorthodox, gewissenhaft und unerschrocken steht Weichert in einer Zeit, die auch von Medien-Opportunisten schier birst. Mit einem Satz: die Persönlichkeit dieses Mannes ist nicht erst irgendwo zwischen dem Subkontra A und dem fünfgestrichenen C zu suchen, um dann, wenn man den Flügel hinausschiebt, mit dem Instrument im Finstern zu verschwinden. Dies sei vorweggesagt, weil das Ergebnis dieser Platte, möglicherweise aufgrund von Umständen, die ich nicht kenne, nicht frei von Amfachtbarkeiten ist, die in Anbetracht der beiden ersten Platten der Reihe „Liszt-Raritäten“ überraschen. Da ist zunächst ein weitgehend abgerundetes Handwerk, das von einer machtvollen Persönlichkeit angetrieben wird, bei der jedoch der Gedanke oft über dessen klanglicher Kontrolle zu stehen scheint.

Als Beispiel sei hier die stark verwischte und jedweder Erratik entbehrende „Cuius animam“-Transkription zu nennen, der man nicht die interpretatorische Idee absprechen kann, der man aber nur zu deutlich anmerkt, daß hier der Tüftler Weichert den Finger- und Tastmenschen korrumpierte. Da wäre ferner das Lärmen in den „Lucia di Lammermoor“-Reminiszenzen zu nennen, das erst im Verlaufe des Stücks einer feiner abgestuften Gangart weicht. Und ob die Ungalantheiten, die Weichert in die „Sonnambula-Fantasia“ einbringt, im Sinne des Erfinders und seiner Zeit sind, wage ich ebenfalls vorsichtig anzuzweifeln. Geschmäckerliche Lyriematik jedenfalls ist Weicherts Sache nicht immer.

Kommen Effekte dieser Art, sind sie eher Episode als Prinzip. Damit ich nicht mißverstanden werde: hier ist kein Pianist zugange, der wild drauflos spielt, sondern einer, der vom fanatischen Willen zur Gestaltung besessen ist, die seinem Liszt durchweg etwas von einem geistvollen Wüstling verleiht: zügig, ungeheuer temperamentvoll, im Piano von unregelmäßiger Geschmeidigkeit, wenig flexibel im Forte, beachtlich in der Einsatzenergetik, aber agogisch nicht immer organisch. Und das ist es, was mich in Kenntnis von Weicherts Möglichkeiten bedrückt: daß er mit vielleicht etwas mehr Zeit und bei sorgfältiger Aufnahmeleitung den Erleb-

niswert dieser Platte hätte steigern können: der Informationsrang ist ohnehin groß und respektabel. So bleibt als Fazit dieser Aufnahme: sie enthält wichtiges Repertoire und manche hervorragend gelungene gestalterische Nuance von Wert, doch ist es deren Uneinheitlichkeit, die diese Platte zurückfallen läßt. Ein besonderes Lob gilt Weicherts Einführungstext, der wie immer glänzend gelungen ist. Ein bedauerliches Außengeräusch in „Marche funèbre et Cavatine de la Lucia di Lammermoor“ ist der Aufnahmeleitung anzulasten. Ähnliches gilt von einer Schnittgenauigkeit in der „Sonnambula-Fantasia“. Seite 1 ist zu kurz (153/4). Diese Dinge werden hoffentlich in den trotz allem zu wünschenden weiteren Folge von Weicherts „Liszt-Raritäten“ nicht wieder auftreten: wer Weichert kennt, weiß, daß und wie er sich alles schwer abringt: denn er ist kein naiver Spielmann, sondern ein – häufig bewundernswerter – „Spielender“.

Knut Franke



Eine Sternstunde der Klavierpoesie.

WAGNER, Ouvertüre zu „Tannhäuser“, Isolde Liebestod aus „Tristan und Isolde“, LISZT, „Loreley“, CHOPIN, „Meine Freuden“, „Mädchen Wunsch“, VERDI, Rigoletto-Paraphrase, Elisabeth Leonskaja (Klavier); Amadeo (Herausgeber: Phonogram Hamburg) 6514 223

Aufnahmedatum: Januar 1981



Elisabeth Leonskaja präsentiert sich als höchst einfühlsame Pianistin, der es gelingt, die Poesie des Werkes zu vermitteln

Klangbild: Frequenzgruppenbalance ausgewogen, fein gezeichnet, originalgetreu, dynamisch ausgewogen, räumlich breit und monogen, natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Drake (Mars) Schalker (Orpheus)

Zu welch ungeheuren interpretatorischen und ausdrucksmäßig exegetischen Spannen bedeutendes Klavierspiel führen kann, habe ich unlängst erfahren, als mir die Brahms-Platte der beiden Labèque (Philips 6514 107) und die vorliegende Aufzeichnung von Elisabeth Leonskaja fast gleichzeitig in die Hände kamen. Was bei den „Ungarischen Tänzen“ zur raffinierten Klavierorgie geriet, gewissermaßen im aller-

höchst qualifizierten Nestroy-Sinn („Einen Jux will er sich machen“), das hört sich bei Liszts Bearbeitungen in der Diktion von Frau Leonskaja völlig gegenteilig an: sie macht sich beileibe keinen Spaß, sondern bittersüßen, schwermütigen, ja philosophischen Ernst. Frau Leonskaja gehört unzweifelhaft zu den tiefstinnigsten Pianisten unserer Zeit; die vorliegende Platte ist eines der gedankenvollsten und empfindungsreichsten Dokumente modernen Klavierspiels, vergleichbar nur der Schubert-Liszt-Platte von John Bingham (Meridian E 77019; über Teldec-Import-Service). Das ist transzendentes Klavierspiel, wie man es suchen, aber wohl nur höchst selten finden kann. Man höre sich beispielsweise Liszts Eigenbearbeitung der „Loreley“ an: diese unendliche Behutsamkeit, dieses zarte Sich-Vorwärtstasten, dieses subtilst durchgehörte melodisch-harmonikale Ganze, das Frau Leonskaja bietet! Sie nimmt sich Zeit, aber nicht im blasphemischen Sinne eines Glenn Gould, sondern als verfeinerte Gebärde eines nachdenklichen Charakters, dem es um die Poesie des Werkes und nicht um eine „Originalität“ zu tun ist. Dabei ist es keineswegs so, daß Frau Leonskaja mit technischem Feuerwerk hinter den Berg hält (Kadenz der Loreley, Rigoletto-Paraphrase beispielsweise), aber diese Dinge entwickeln sich und werden nicht, quasi als isolierte Angelegenheit des Zurschaustellens, separat und unorganisch ausgefahren. Das Ergebnis eines solchen Klavierspielstils ist Transzendenz im Spirituellen wie im Pianistischen, die auch zu einem anderen Werkverständnis, zu einer Vertiefung der Liszt-Ästhetik allgemein führt. Es ist wesentlich, daß

Schallplatten dieses Ranges weit verbreitet werden, weil sie Maßstäbe erneuern helfen, die im modernen Konzertbetrieb der Nachkriegszeit nahezu völlig verlorengegangen sind und wie sie heute eigentlich nur noch, von der Höhe eines weisen Alters herab, durch Claudio Arrau gelegentlich zu uns gelangen. Frau Leonskaja ist zu wünschen, daß sie behutsam auf dem hier dokumentierten Wege fortschreiten möge. Dankbar nähmen wir jedes weitere Zeugnis ihrer großen Kunst auf. Unter diesem Aspekt wäre nur zu wünschen, daß der pianistische Nachwuchs nicht nur in unserem Lande sich mit der vorliegenden Platte auseinandersetzt; denn hier sind Reife, Klang, Poesie und Poesie pianistische Metaphysik geworden.

Knut Franke