

FONO-KRITIK

Klangbild: In der Klanggruppenbalance ausgewogen; etwas flach, Klangfarben weitgehend originalgetreu, durchschnittliche Dynamik, dezente Räumlichkeit.

Fertigung: Abgesehen von leichtem Bandrauschen einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Brahms: Katchen/Suk (Decca)
Barenboim/Zukerman (DG)
Franck: Jerochin/Tretjakow (Ariola)
Zakin/Stern (CBS)

Diese Platte wurde von der DG im Jahre 1960 aufgenommen; ihre Wiederveröffentlichung in der „Dokumente“-Reihe ist nicht ohne Interesse. Denn wir bekommen nochmals einen Hinweis, wie man damals musizierte. Es ist ja bekanntlich nicht von der Hand zu weisen, daß nach dem zweiten Weltkrieg ein Bruch in der interpretatorischen Praxis zu bemerken war; romantischen Habitus gab es bei den damals nachwachsenden, oftmals aus dem Kriege gerade heimgekehrten Künstlern nur in seltenen Fällen. Die darstellerische Sachlichkeit, die in der Folge Einzug hielt und die auch der philologischen Komponente des Musizierens einen größeren

Raum als vorher konzertierte, hat sich bis in die sechziger Jahre hinein gehalten. Ihr verdanken wir einen Hinweis auf die Möglichkeit affektgereinigten Spielens; die Musiker traten hinter der Aufgabe zurück, interpretierendes Heroentum fand nicht statt. Es sei hier nur an Künstler wie Fritz Lehmann erinnert, an Helmut Roloff, August Wenzinger und nicht zuletzt an das Duo Schneiderhan/Seemann.

Die vorliegende Platte ist ein Zeugnis jener sachlichen, aber nicht gemütslosen Aufführungspraxis, und ihre Bedeutung liegt in ihrer zeitbezogenen Noblesse. Ich selbst kann und konnte mich niemals mit dieser Stilistik anfreunden. Die Reduktion der Klangfarben beispielsweise in der Franck-Sonate auf die musikalische Linie, das Fehlen jener für Brahms so typischen, metrisch eingebundenen Euphorie, das ist mir zutiefst fremd; und wenn das Scherzo aus der F-A-E-Sonate (deren Gesamtdarstellung dringlichst empfohlen werden muß) ohne jenes erschreckende Bohren, das ihm innewohnt, dargestellt wird, dann fehlt der Komplexität dieser Kunst meines Erachtens ein entscheidender Faktor. Diese sicherlich nicht nur subjektiven Einwände, denen gegenüber Seemanns und Schneiderhans

uneitles, dezentes Agieren zugleich aber auch wieder als konsequent durchgehaltenes Konzept positiv aufgerechnet werden muß, machen es mir nur möglich, diese Platte als in ihrer Interpretationsstilistik zeitbezogenes Dokument zu empfehlen – vor allem jüngeren Musikfreunden, die daraus lernen können, was bedeutende Interpreten in schwieriger Zeit suchend für eine Möglichkeit fanden. Sie war sicherlich nicht alles, aber auch nicht wenig. Man sollte das respektieren.

Knut Franke



Gegenpol zum Perfektionismus.

BEETHOVEN, Sonaten für Klavier und Violine Nr. 5 F-Dur op. 24 und Nr. 9 A-Dur op. 47; Wilhelm Kempff (Klavier), Yehudi Menuhin (Violine);
DG 2531 300 (1 S 30)
Aufnahmedatum: ca. 1970

Klangbild: Natürlich, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Keine neuen Aspekte zur Darstellung dieser Standard-Koppelung. Menuhins spieltechnische Möglichkeiten kranken an den bekannten Symptomen. Doch sei hier eines deutlich gesagt: Eine den meisten „perfekten“ Aufnahmen verlorengegangene Tugend wird hier sehr gepflegt: Musik als Zwiesprache. Es mutet an, als würden die beiden Musiker für sich ganz alleine spielen, sich mittels ihrer Instrumente anhand Beethovens Sonaten auf gleicher Verständnisebene begegnen. In diesem Sinne begegnet man bei Menuhin niemals einem musikalischen Leerlauf, auch wenn einem ob der rein technischen, tonbildenden Seite manchmal die Haare zu Berge stehen. Man wird vergeblich nach „kämpferischen“ Elementen suchen – das Duo wird dies wohl der Jugend überlassen. Sie führen auf ihrer Ebene vor, „was man alles nicht mehr braucht“. An diesem Punkte werden sich auch bei dieser Wiederauflage zu Kempffs 85. Geburtstag die Geister scheiden. Kontemplativ veranlagte Hörer werden auf sie schwören, nüchternere spätestens nach einigen Anläufen aufgeben. – Ich kann Ihnen nur ganz klar ab- und zuraten.

Wolfgang Wendel



Bei Abspeckungskur verhungelter Mozart.

MOZART, Adagio A-Dur a.d. Cassation KV 63, Andante, Menuett und Allegro a.d. Serenade KV 203, Andante und Allegro a.d. Serenade KV 185, Andante moderato, Menuett und Allegro a.d. Serenade KV 204, Violinkonzerte KV 207 und 211; Jaap Schröder (Barock-Violine), Mozart-Ensemble Amsterdam, Frans Brüngen;
RCA-Seon RL 30427 DX (2 S 30)

Klangbild: Natürlich.

Fertigung: Gelegentliche Vorechos, leichtes Rumpeln und einem Rauschen ähnliche Schleifgeräusche.

Die im Vorsatz gut gemeinten Aufnahmen leiden samt und sonders an einer lehrmeisterlichen Starrheit. Ich bin durchaus dafür, Karajansche Klangteppiche etwas abzuspecken; es darf ruhig wieder ein „handgeknüpfter“ Wandbehang zum Vorschein kommen. Doch scheint mir das hier durch Schröder und Brüngen vorgelegte Resultat in seiner Reduzierung auch der vitalen Anteile dieser Musik zu weit gegangen zu sein. Mozart war genau so wenig eindimensional, wie es hier akustisch auf uns zukommt. Um im obigen Bild zu bleiben: es fehlen einfach auch die derberen Knoten – seine Musik, seine Briefe würden unter diesen Gesichtspunkten Bände sprechen. Das alles geht hier bei allem guten Willen ab. Wenn man die Aufnahmen über längere Zeit hinweg immer wieder hört, gewöhnt man sich zwar durchaus an das ungewohnte, durchsichtige Klangbild, aber gerade nach diesem Eingewöhnen beginnt man, die erwähnten Anteile an dieser Musik erst recht zu vermissen. Ich bin auch dafür, daß wir uns hin und wieder bewußt machen, daß eigentlich all unsere heutigen Interpretationen äußerlich immer weiter von der Original-Situation wegkommen – doch wir werden die bestehenden Fakten dadurch genau so wenig nach rückwärts versetzen können. Es scheint mir darüber hinaus zu dem Selektionsdruck zu gehören, dem alles Seiende ausgesetzt ist, daß sich auch Musik in sich wandelndem Gewand bewähren muß. Was vitale Substanz hat, behauptet sich auch hier. Denken wir an Beispiele wie Play Bach, Swingle Singers, Stephane Grapelly/Django Reinhardt (Bachs Violin-Doppelkonzert) bis hin zu Beat-Versionen: was hier überlebt, war auch im Original gut und wird sich in angemessener Relation zu einer sich gewandelten – und auch weiterhin im Wandel begriffenen – musikalischen Umwelt durchsetzen. Rückbesinnung tut sicher manchmal Not, sie sollte uns aber in erster Linie zum Überdenken des weiterzugehenden Weges anregen. Die vorliegende Aufnahme dürfte dies nur in begrenztem Maße bewirken.

Wolfgang Wendel

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE



Neutrale Virtuosität auf gutem Niveau.

BEETHOVEN; „Eroica“-Variationen op. 35, Sonate C-Dur op. 53, Ludwig Hoffmann (Klavier);
Europa 114 075.2 (1 S 30)

Klangbild: Präsent, gut konturiert, etwas verfärbt, recht räumlich.

Fertigung: Knistern und Knacken.

Vergleichseinspielungen:

Josef Hofmann (IPA 5007/8)
Lateiner (RCA LSC-3173)
Cziffra (Cziffra Productions SCP 2001)

Ludwig Hoffmann ist nie die Anerkennung zuteil geworden, die wohlmeinend Schüler und Kritiker (manchmal in einer Person) für ihn forderten und möglicherweise noch fordern. Sein Renommee beschränkt sich vorwiegend auf Deutschland, da gilt er als technisch gut ausgerüsteter, versachlichender Interpret. Er ist aber mindestens ebenso sehr Pädagoge – als Professor in München.

Seine Ausstrahlung ist also begrenzt. Weshalb? Wenn man nochmals den eigenartigen Vergleich mit Shura Cherkassky bemühen will: Hoffmann mangelt es an Phantasie. Sein Spiel ist weder sich selbst genügend aufregend, noch vermag es verborgene Sinnkonstituenten aufzuspüren. Er teilt mit Gulda die Freude am Motorischen; aber Guldas rhythmische Energien wirken textbezogener. Die Pranke erinnert an Gilels; aber der läßt nie die Muskeln ohne Absicht schwellen. Hoffmanns schwache Aura kann man so Punkt für Punkt erklären. Es ist nichts Rätselvolles an der Tatsache, daß er nicht bekannter ist. Nun berichtet eine Beethoven-Platte von den Qualitäten, die Hoffmann für eine den „breiten“ Markt betreuende Firma mehr als gut machen. Seine Interpretationen der „Eroica“-Variationen und der „Waldstein“-Sonate zeugen von formalem Willen, planender Ebenmäßigkeit und pianistischer Sicherheit. Hoffmann liefert glänzend polierte, etwas äußerliche Darstellungen von Werken, die zur Äußerlichkeit ermuntern mögen. Insofern verhält er sich konform.

Damit ist gesagt, daß etwa die „Eroica“-Variationen zügig, kräftig, mit hoher Drehzahl durchgeführt werden. Hoffmann verschenkt sich nicht an die Schattenpartien des minore, es drängt ihn auf die Orte zu, wo auch virtuos Beute zu machen ist. Dennoch bleibt er in einem Rahmen, der durch eine legitime Lesart gestützt werden könnte: Hoffmann ist nicht Steven de Groote. Freilich wird etwa im Vergleich zu Arraus verschachtelter Einspielung evident, daß Hoffmann nicht eine stufenartig ausgelegte Architektonik ansteuert. Die Variationen liegen plan – flach, wenn man es negativ sagen will, interpretatorisch flächig.

Keine andere Deutung ermuntert die „Waldstein“-Sonate. Auch sie wird auf vereinheitlichende Bewegung hin angelegt. Im Kopfsatz ist es der pochende Schub, dem sich etwa das E-Dur Seitenthema zu beugen hat. Es liegt etwas von Brutalität in der Atmosphäre, wenn Hoffmann aus den gebrochenen Sechzehntelakkorden in die punktierten Achtel-Oktaven fällt und dann sich rasch in die Höhe dieses Seitenthemas wieder emporarbeitet. Die Leistung ist hier tatsächlich bloß eine aus den Tasten destillierte. Gleiches gilt für das Rondo. Sogar Cziffra, der eminente Strategie transzendentaler Virtuosität, läßt sich fast ängstlich mit dem Thema ein. Hoffmann enthüllt es ein wenig rastlos, um dann die Sechzehnteltrioen rauschend zu steigern.

Modulationen, Decrescendo-Entwicklungen (ff – sfz – p) etc. werden nicht ohne Absicht dem Drängen geopfert. – Am 7. April 1938 spielte übrigens der große Josef Hofmann in der Casimir-Hall des Curtis-Instituts in Philadelphia dieselbe Sonate. Gewiß teilweise so, wie man das heute nicht mehr hören kann. Andererseits manchmal so, daß das Temperament des Pianisten überraschend in Wendungen von höchster Expressivität sich auflöste.

Martin Meyer



Erste umfassende Plattendarstellung der Klavierwerke von Jules Massenet.

MASSENET, Klavierkonzert Es-Dur, 7 Improvisationen, Genre-Stücke op. 10 u. a.; Aldo Ciccolini, (Klavier), Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo, Sylvain Cambreling;
EMI 2 C 167 73005/7 (3 S 30)
Aufnahmedatum: 1975-79

Klangbild: Klavierkonzert von guter Präsenz mit gelegentlicher Tendenz zur Aggressivität, im allgemeinen etwas harter, leicht verfärbter Klavierklang.

Fertigung: Knack- und Knistergeräusche, Vorechos und leichtes Rauschen.

Vergleichseinspielung:

Klavierkonzert: Dosse-Landau (FSM 37127)

Früher wäre es den Verantwortlichen der EMI nicht eingefallen, eine Ausgabe der Klavierwerke von Jules Massenet direkt im deutschen Katalog anzubieten. Plattenhörer mit verfeinertem oder abwegigem Geschmack mußten auf die Hilfestellung der Fachgeschäfte hoffen oder eigens den Auslandsdienst der Electrola bemühen. Im Falle einer Export-Edition der Massenet-Klavierkompositionen darf es sich eine Firma getrost erlauben, kein deutschsprachiges Beiheft bereitzustellen. Ich zweifle nicht daran, daß eine Kassette wie diese eine ausgesprochene Liebhaberleistung darstellt – wobei es offen bleiben muß, ob der Liebhaber nicht in erster Linie im Programmbüro der französischen EMI zu suchen ist. Geschäfte sind mit Massenet – es sei denn auf dem Sektor Oper – keine zu machen, auch wenn gewisse Raritäten-Ausgaben gerade vor Weihnachten einige Käufer finden, die sich seitab vom Üblichen aus der privaten Geschenkmisere herauszukaufen erhoffen. So willkommen mir die Einspielung der Massenet-Klavierwerke auch war, ich muß gestehen, daß die überwiegende Anzahl der Miniaturen für Klavier zu zwei und zu vier Händen eine nähere Beschäftigung kaum verdient. Mit der puren Hübschheit gerät man erwiesenermaßen sehr schnell in eine Sackgasse, zumal dann, wenn man sich auf die Position des Hörers einengen läßt. Ein Notenband mit Massenet-Blumen und ein leidlich gestimmtes Klavier im Hause erfüllen bessere Dienste. Vor allem die „Tänze“ für Klavier zu vier Händen sollten hausmusikalischer Initiative entgegenkommen. Sie sind nicht zu schwierig gesetzt, lassen sich effektiv „registrieren“ und vermitteln die exotische Vorstel-



Wolfgang Schneiderhan

FONO-KRITIK

lung, etwas vom Komponisten des „Werthers“ in den Fingern zu haben.

So ist die EMI-Ausgabe vorderhand als ausdauernde und gründliche Recherche zu nehmen und in mancher Hinsicht auch zu rühmen. Mit Aldo Ciccolini hat man sich der Dienste eines Pianisten versichert, der Luzidität des Anschlags mit kapitaler Spurfähigkeit verbindet und in seinem ästhetischen Programm besonders die Vokabel „Objektivität“ umwirbt. Ciccolini ist ein Begriff, obwohl er als Konzertpianist verhältnismäßig selten im deutschsprachigen Raum aufgetreten ist. Seine Platten weisen ihn als äußerst kundigen und zielstrebigsten Saint-Saëns-Spieler aus, als markanten Partner Weissenbergs beim „Karneval der Tiere“, als unbestechlichen Satie-Verfechter und als einen hinreißenden Scarlatti-Methodiker (alles EMI). Auf seine Schallplatten und allgemein auf sein elegant-kühles Interpretations-Profil wird bei Gelegenheit einmal ausführlicher einzugehen sein. Für Massenet bringt er alle Voraussetzungen zu erhellender Text-Exegese mit. Und wohl auch die notwendige Selbstüberwindung, selbst läßlichen Episoden mit Ernst zu begegnen.

Im Zentrum der Aufnahme-Serie steht das brillante, rhetorisch nicht eben zurückhaltend angelegte Es-Dur-Klavierkonzert. Wäre es nicht überliefert, so könnte man aufgrund der Genre-Stücke kaum die These vertreten, Massenet sei ein Klavierkomponist gewesen. Das Es-Dur-Konzert indes informiert über Massenets Einfühlungsvermögen in die Bedürfnissituation des wuchtig über die Klaviatur kalkulierenden Berufsmusikers. Mentale Ähnlichkeiten zu den Klavierkonzerten von Moszkowski, Henselt und Thalberg bleiben nicht verborgen. Doch gelingt es Massenet, eine individuelle Note von Glanz und Klaviermetall ins Spiel zu bringen. Ciccolini arbeitet ganz auf diese Charakteristika des Werkes hin, meiðelt die wesentlichen Motive, aber auch das üppige figurative Beiwerk heraus. Ich könnte mir vorstellen, daß sich EMI entschließt, das Klavierkonzert in einer Einzelfassung herauszugeben. Ciccolinis Einsatz und auch die im Ausdruck kooperative Blendkraft des Opernorchesters von Monte Carlo unter der Führung Sylvain Cambreling sind als maßstäblich zu bezeichnen. Die alternative Dosse-Landau-Aufnahme (FSM) dürfte im Falle einer EMI-Einzelveröffentlichung kaum mehr eine Chance haben, in Betracht gezogen zu werden.

Solo-Klavierstücke und Kompositionen für Klavier zu vier Händen halten sich, quantitativ gesehen, ungefähr die Waage. Von beherzterem Erfindungswillen zeugen die „Sieben Improvisationen“ und – mit Einschränkungen von Stück zu Stück – die Genre-Stücke op. 10. Ciccolini geht den Materialien auf den Grund, sucht nichts zu beschönigen. Insofern könnte man spekulieren, ob Horowitz oder Benedetti Michelangeli aus der einen oder anderen „Valse“ nicht noch verborgene Stimmen herauszaubern könnten. Die Duo-Stücke verharren vollends auf der Ebene bürgerlichen Musizierens: Märsche, Charakter-Tänzchen („Danse galiléenne“), Wiegenliedchen und ein zwölf-teiliger Zyklus unter der Überschrift „Année passée“. Die Untertitel („Jours d'automne“, „Matins de printemps“ und dergleichen) lassen an Tschaikowskys „Jahres-

zeiten“ denken. In dieser Richtung – französisch durchwachsen – gehen Massenets Einfälle, freilich: zur Verarbeitung hat sich der Franzose nicht annähernd so viel Zeit genommen. Die durchschnittliche Spieldauer kreist um drei Minuten. Viele Stücke unterschreiten diese Grenze deutlich.

Als Klavierpartner von Aldo Ciccolini vermute ich den Dirigenten Sylvain Cambreling. Warum? Dem Beiheft habe ich keinen Vermerk entnehmen können, wer zum Vierhändigspiel nominiert worden ist. Ein Foto (Text: „Ciccolini und Cambreling bei der Probe“) zeigt beide Musiker zwar an zwei Flügeln, doch Cambreling scheint in der Nähe eines zweiten Instruments nur „mit-zudirigieren“. Es tut nicht viel zur Sache, meine ich. Interessanter wäre es schon, zu wissen, ob in den nächsten Jahren mit Einspielungen der Klavierwerke von Thomas Halévy, Auber etc. zu rechnen ist. Es wäre nett und überflüssig zugleich.

Peter Cossé

Wiederveröffentlichungen KLAVIERWERKE



Wilhelm Kempffs zweite Gesamteinspielung der Beethoven-Sonaten.

BEETHOVEN, Klaviersonaten Nr. 1-32; Wilhelm Kempff;
DG 2740 228 (10 M 30)
Aufnahmedatum: 1950/51 und 1956

Klangbild: Mono-Aufnahmen von unterschiedlicher, doch erstaunlicher Präsenz und Natürlichkeit.

Fertigung: Bis auf vereinzelte Oberflächenstörungen einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:
Kempff (DG 2740 130) Backhaus (Decca 6.35495)

Wilhelm Kempffs Hauptinteresse galt durch viele Jahrzehnte hindurch den Klavierwerken Bachs und Beethovens, den Sonaten Schuberts und der Phantastik Schumanns, aber auch den verletzlichen Intermezzis von Brahms und den religiös durchtränkten Hymnen Franz Liszts. Der aus Jüteborg stammende Barth-Schüler avancierte jedoch nach dem Zweiten Weltkrieg endgültig zum Beethoven-Spieler par excellence. Und damit auch zum stilistischen Antipoden Wilhelm Backhaus', dem anderen großen Vertreter deutschstämmiger Klavierkunst. Die nunmehr zugänglichen Aufnahmen aus den frühen 50er Jahren bieten sozusagen aus musikalischer Distanz die Möglichkeit, Kempffs Methodik und Aura auf ihre Stichhaltigkeit hin zu untersuchen. Zur Edition muß angemerkt wer-



Aldo Ciccolini

den, daß es sich nicht – wie auf dem Kassettencover ausgedruckt – um Aufnahmen aus den Jahren 1951/52 handelt, sondern fast durchweg um Einspielungen von 1951. Lediglich die „Pathétique“ op. 13 (1950) und die cis-Moll-Sonate op. 27,2 (1956) wurden zeitlich etwas abgesetzt aufgezeichnet. Für den Gesamteindruck bleibt dies unerheblich: Kempff votierte zu dieser Zeit bereits für einen „sprechenden“, improvisatorisch angehauchten, gelegentlich entwaffnend subjektiven Beethoven-Duktus. Mehr noch als in seinen späteren Aufnahmen dieser Sonaten wird man daran erinnert, daß Kempff sich auch als Komponist versucht und auch eine gewisse Bestätigung erlangt hat. Er „baut“ seinen Beethoven, ungebärdig im Affekt, fast hemmungslos im Kantablen, desinteressiert am faulen Zauber „richtiger“ Noten. Die Bizarrie und Einfachheit der späten Werke scheint aus Kempffs Perspektive wie in Verachtung klaviertechnischer Problemstellungen getroffen, während die frühen, klargeschnittenen Sätze bisweilen zur unstill-flatterhaft verlesenen Künstlichkeit absinken. Etwa die f-Moll-Sonate op. 2,1 fungiert als schier asthmatische Eröffnung des Werk-Zyklus, den die Finali der Sonaten op. 10 Nr. 1 und 2 bleibt Kempff die ordnende Hand schuldig. Jüngere Pianisten von Arrau bis Zechlin haben gerade diesen Etappen Beethovenscher Sonatenfindung ein angemesseneres Tempo zugebracht, ohne dem Hintersinn etwas schuldig zu bleiben. Vielleicht führt die partielle Fragwürdigkeit der

Kempffschen Beethoven-Mission um so emphatischer zu den zwingenden Erkenntnissen zum Kraftfeld beispielsweise der As-Dur-Sonate op. 110. Immer wenn Motorik gestaut wird und ins Rezitativische übergeht, ist der Prediger Kempff in seinem Element. Von den „anderen“ Dingen, wenn nicht gar von den letzten, handelt dann sein Spiel. Bei den vorletzten hatte er – die Kassette deckt es auf – schon in den frühen 50ern Schwierigkeiten.

Peter Cossé

Chopins op. 25 mit poetischer
Inbrunst.

CHOPIN, Etüden op. 25, Walzer op. 34/2 und op. 18; Géza Anda (Klavier);
Ariola 202081-366 (1 M 30)
Aufnahmedatum: 1955/1975

Klangbild: Recht präsent, konturiert, etwas dumpf und verfärbt.

Fertigung: Einwandfrei.

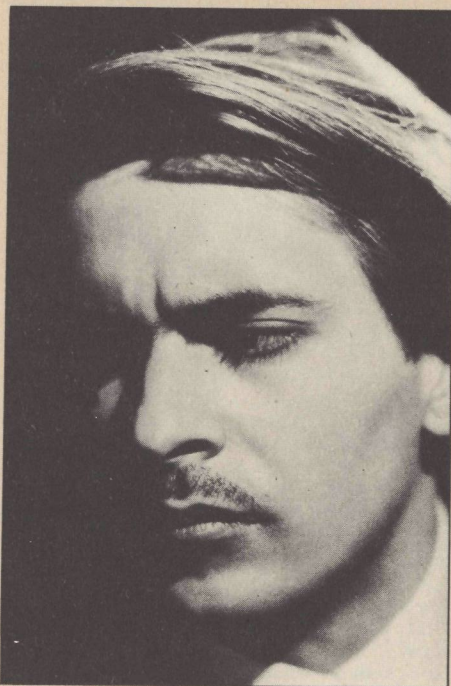
Am 21. Mai 1955 spielte Géza Anda auf Schloß Ludwigsburg unter anderem (welchem Andren?) Chopins 12 Etüden op. 25. Vier Jahre nach dem Tod des Pianisten legt Ariola diese Aufnahme als Schallplatte vor. Sie schlägt damit die thematische Brücke zu Andas regulärer Einspielung derselben Etüden aus den fünfziger Jahren. Diese, seinerzeit bei EMI erschienen, ist vergriffen. Zu fragen wäre, ob EMI nicht in näherer Zukunft eine Gedenk-Kassette mit alten Anda-Dokumenten herausbringen könnte – zu entdecken wäre manches: von Liszts h-Moll Sonate bis zu den Paganini-Variationen von Brahms.

Hält man sich an das, was man jetzt hat, so zeigt sich: damals, 1955, war Anda kein moderner Pianist. Ob er das überhaupt jemals geworden ist, wäre – zumal in bezug auf Mozart – eine interessante Frage. Für Chopins Etüden gilt, daß Anda den Zyklus des Opus 25 hauptsächlich als lyrisches, in weichen Linien gehaltenes Konglomerat auffaßt. Er bricht die Wellenkämme der virtuosen Exaltation, schäumende Gischt verwandelt sich ihm unter den Händen in einen sanften Nieselregen.

Damit ist noch keine kritische Distanzierung von diesem Chopin gerechtfertigt. Anda verströmt eine gewisse Großzügigkeit im Umgang mit einem Material, das andere Pianisten zu wahren Tigersprüngen verlockt hat. Aber Großzügigkeit bedeutet nicht a priori Nachlässigkeit. Obzwar Anda die Etüden technisch und nach heutigen Maßstäben des Könnens gemessen nicht gerade brillant meistert, verleiht er ihnen eine poetische Intimität, die jener von Cortot und Rubinstein ein wenig verwandt ist. Er ist kein Strukturalist. Er hört nicht auf die Versplitterungen, die praktisch jede der Etüden in ihrer Einheitlichkeit bedrohen. Er singt die Kantilenen aus, ebnet die Dissonanzen, mildert die aufgewühlten Momente.

Damit ist Anda freilich – ob er will oder nicht – auch Polemiker. Er stellt den Zyklus gegen jenen

des Opus 10. Er läßt die Ungeheuerlichkeiten verschwinden, die – vielleicht sogar mehr etwa in der cis-Moll Etüde als in den letzten drei – nicht bloß mit-komponiert sind, sondern Kernsubstanz ausmachen. Die cis-Moll Etüde begreift Anda als vom Tragischen nur berührtes Gebilde, er spielt die Baß-Skalen elegant, aber er nimmt sie nicht ganz ernst. Einer ähnlichen Reduktion auf Offensichtlichkeit in poetischer Absicht fällt die e-Moll Etüde zum Opfer. Den tänzerisch-spröden Eck-Sätzen ist ein aufblühender Mittelteil entgegengesetzt. Anda schleift die Vorschläge ab, und im Mittelteil läßt er so dominant der Baß-Kantilene den Vortritt, daß kaum zu hören ist, wie die rechte Hand zuerst Triolen und dann Sechzehntel spielt. Den Schluß verfehlt er völlig, wenn er im Diskant das vorgeschriebene Fortissimo ins mezzoforte wendet.



Samson François

Solches in Rechnung gestellt, vermag das Ludwigsburger Zeugnis zwar einen Farblecks mehr ins Bild der Interpretationsgeschichte zu geben; für eine Darstellung, die komplexeren Zusammenhängen Rechnung tragen könnte, gebricht es Anda indessen an analytischem Scharfblick und technischem Rüstzeug. Die c-Moll Etüde, die ja eher zu den leichteren gehört, prunkt mit falschen Noten. Und doch gibt die Platte über ein inniges, sehr persönliches und authentisches Verhältnis zu Chopin Auskunft. Man liest in Andas Chopin, ohne daß einen die Augen zu schmerzen beginnen. Nicht ganz verständlich ist, daß Ariola zwei Walzer von 1975 als Ergänzung beigegeben hat. Da wäre doch gewiß interessanteres (ungekanntes) Material zur Verfügung gewesen.

Martin Meyer

Rückblick auf untergegangene
Hoffnungen.

CHOPIN, Andante spinato et grande Polonaise op. 22, 4 Balladen, 12 Etüden op. 10, 12 Etüden op. 25, 4 Impromptus, 51 Mazurken, 4 Scherzi, Samson François (Klavier); Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (bei op. 22), Georges Tzipine;
EMI 2 C 163-535 23/27 M (5 M 30)
Aufnahmedatum: 1954/59

Klangbild: Natürlicher Klavierklang; dank guter Aufbereitung der alten Aufnahme und trotz Mono nicht zu dumpf und wenig Bandrauschen, aber alles steht zu hoch (beim Abspielen Tonhöhe prüfen!).

Fertigung: 5. Platte gegen Ende: Preßfehler (dummpes Poltern); 4. Platte verwellt; sonst einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Mazurken: Rubinstein (EMI 1 C 153-01 170/71 M)

Scherzi: Richter (Ariola 25 068 MK)

Samson François, 1924 in Frankfurt/Main geborener französischer Pianist, Schüler von Marguerite Long, 1970 allzufrüh gestorben, ist bei uns, wenn überhaupt, nur als Chopinspieler bekanntgeworden, und wir nehmen die Kassette mit seinen sämtlichen Chopineinspielungen erwartungsvoll zur Hand. In seiner Heimat hatten Cortot und seine Lehrerin ihn als kommenden Interpreten der Musik des französischen Lieblingsgenies gesehen. Tatsächlich bieten seine 1956 entstandenen Plattenaufnahmen sämtlicher Mazurken noch heute als Gesamtaufnahme das farbigste Bild dieser Werkgruppe, die uns durch das gesamte Lebenswerk Chopins geleitet – von den folkloristisch einfachen, den eleganten über die melancholisch die Heimat zurückerrinnernden, bis zu den wieder die alte Einfachheit suchenden, nachdenklichen späten. Daneben kann auch Arthur Rubinstains Gesamtaufnahme von 1938/39 nicht in gleichem Maße fesseln, denn wo Rubinstein (erst recht in der RCA-Aufnahme) das pianistische Problem ungleich glänzender löst, geht François den Schattierungen der Persönlichkeit nach. Das in die Vielfalt der Rhythmen, der Reichhaltigkeit der Situationen und wechselnden Stimmungen hineingewebte, westlichen Musikern oft unzugängliche „nationale“ Idiom allerdings kommt bei François zu kurz. Die großen Chopin-Spieler haben es mit Erfolg auch stets nur an einzelnen Mazurken sichtbar gemacht. Seinetwegen wird die Mazurka Chopins oft als rätselhaft empfunden – aber in der Häufung geht eben dies Rätselhafte des Einzelstücks unter, es kann nicht nachschwingen.

Daß Samson François dem exzentrischen Impuls Chopins nicht zu folgen vermag, wird in den Scherzi erschreckend deutlich. Der Anfang des ersten Scherzos zerbricht geradezu unter seinen Händen, und auch der Rest kommt eher mühsam, nicht frei auch von handwerklichen Mißgriffen. Kaum erheben können sich die Auffüh-

FONO-KRITIK

rungen der übrigen Scherzi über diesen Tiefpunkt. Die Etüden offenbaren eine mitunter wuchtige Linke, über deren Akzenten Figurationen und Melodiebögen der Rechten eher brav sich fügen: plötzlich erscheint die Musik ganz ungenial.

Glanzstücke der Sammlung sind das Andante spinato op. 22, die Impromptus und die Balladen. Hier begreifen wir jene Hoffnungen, die in den damals Dreißigjährigen gesetzt worden sind. Bedenken wir allerdings die Situation der Stilentwicklung des Klavierspiels in den Fünfziger Jahren, innerhalb derer Lipatti als die viel bewunderte Ausnahmeerscheinung aus der Vergangenheit in die nüchtern gewordene Gegenwart hineinragte, so werden uns die Beschränkungen deutlich, die damals der Entfaltung eines jungen, auf Chopin, Liszt und Debussy spezialisierten Pianisten entgegenstanden – heute sind sie gefallen, es darf wieder Melancholie und Dekadenz getragen werden.

Der Text auf den der Kassette beigelegten Blättern ist ein Auszug aus dem Chopin-Buch von François, geschrieben in jenem eleganten Französisch, dessentwegen wir gerne diese Sprache lernen, dessen stilistischer Reiz jedoch bei der Übertragung ins Deutsche sich verflüchtigt. Der Grund dafür, daß dieser Text unübersetzt blieb, mag freilich nicht solche Einsicht, sondern Sparsamkeit gewesen sein.

Helmut Haack

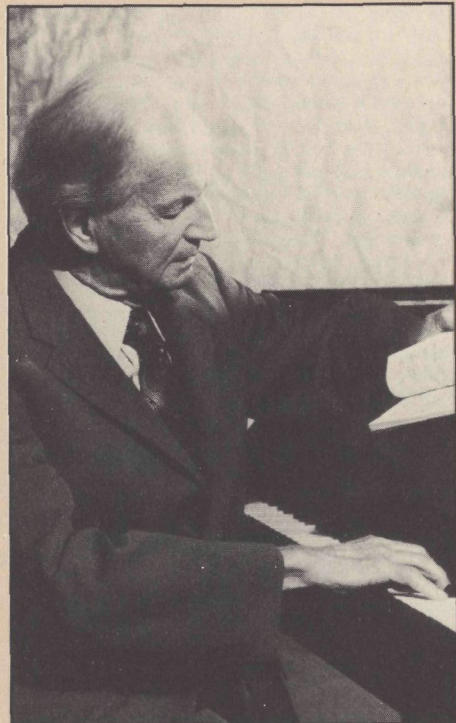
Kempff mit und ohne Orchester.

„FEUER AUS DEM GEIST“, Beethoven: Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58; Schumann: Klavierkonzert a-Moll op. 54; Beethoven: Klaviersonate f-Moll op. 57; Schubert: Wanderer-Fantasie D 760; Wilhelm Kempff (Klavier), Berliner Philharmoniker/Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Ferdinand Leitner/Rafael Kubelik; DG 2720103 (2S30)

Aufnahmedatum: zwischen 1961 und 1974

Klangbild: Den Aufnahmedaten entsprechend rückständig, aber hinsichtlich der Unverfärbtheit des Klavierklangs überraschend aktuell. **Fertigung:** Deutliches Bandrauschen, bis auf einige Oberflächenstörungen – beim Besprechungsexemplar auf S. 3 – einwandfrei.

Am 25. November des vergangenen Jahres wurde Wilhelm Kempff 85 Jahre alt. Im Umkreis dieses markanten Datums wurde seine Hausfirma, die deutsche Grammophon Gesellschaft, vielfältig aktiv. Unter den Jubiläums-Editionen – in der Hauptsache Wiederveröffentlichungen – verdient auch ein Doppelalbum Beachtung, das auf den ersten Blick wie eine jener „populären“ Kaufhaus-Koppelungen anmutet, bei aller Angepaßtheit des Programms jedoch wesentliche Züge der Kempffschen Klavierideale zu resümieren vermag. Unter dem Motto „Feuer aus dem Geist“, einem Beethoven-Wort, wurden Werke von Beethoven, Schubert und Schumann zusammengestellt, wodurch Kempffs explizit



Wilhelm Kempff

romantische Vorlieben, aber auch seine romanisierende Methodik quasi konzentriert zu verfolgen sind. Karl Schumann, der unermüdliche Kempff-Apologet, liefert dem Hörer die notwendigen stilistischen Erklärungen und erwähnt auch Kempffs kompositorische Neigungen. Parallelität zum Interpretieren Kempff liegt auf der Hand: „Kempff schreibt so, wie er Klavier spielt, in Pointen, überraschenden Wendungen, aufblitzenden Lichtern, romantischen Bildern und spielerisch einfließenden Kontrapunkten.“ – Diese Charakterisierung trifft besonders auf die helle, einfallsreiche, pianistisch keinesfalls schlackenlose Wiedergabe des G-Dur-Konzerts von Beethoven zu. Kempffs Kadenz bestätigt Kreativität auf semi-kompositorischer Ebene. Die Euphorie des Erzählens droht den Konzertzusammenhang in Frage zu stellen: Überall wittert Kempff „Bagatellen“ und Fußnoten. Im Grunde verfehlt er dieses Opus 58 als eine Vorform des Schumann-Konzerts: als „Kreiseriana“ klassischen Zuschnitts. Aufschlußreich ist auch die Wiederbegegnung mit Kempffs kämpferischer und zugleich versponnener Darstellung der Wanderer-Fantasie“ von Schubert. Zerklüftungen in Anlage und Satz scheinen mir Kempffs Naturell mehr entgegenzukommen, als manche Feldwirkung im Bereich der Sonaten, denen er sich nach dem zweiten Weltkrieg zugewandt hat. Daß man die „Appassionata“ miteinbezogen hat, mag marktspezifische Gründe haben. Die Aufzeichnung aus dem Jahre 1965 darf auf keiner Billig-Platte fehlen. Zuletzt war im FF 10/80 von ihr zu lesen (S. 71).

Peter Cossé

Die Vermarktung des päten Donners eines Gestrigen als Klavier-Sensation.

LISZT, Legenden Nr. 1 und 2; Ballade Nr. 2 h-Moll, En Réve, Sunt lacrymae rerum, en mode hongrois, Abschied; Ervin Nyiregyhazi (Klavier); Tel 6.42626 AW (1S30)

Aufnahmedatum: 1973/74

Klangbild: Seite 1: dynamisch außerordentlich weit, voll, etwas unkonturiert in den Bässen. Seite 2: Privataufnahme von schwacher Qualität. **Fertigung:** Bandrauschen, gelegentlich verklirrt.

Kennern waren die Mitschnitte aus den Jahren 1973 und 1974 schon bekannt, noch ehe sie von Telefunken im Zuge unüberseh- und unüberhörbaren Klavierenthusiasmus' übernommen wurde. Fetischisten ürtümlichen Akkordzugriffs, wabernder Rubati und erdbebenhaften Fortissimos waren Nyiregyhazi Liszt-Aufnahmen von einer amerikanischen Desmar-Platte her ein Begriff. Sie durften sich entweder wundern oder in das Reklamegeheul amerikanischer Publizisten einstimmen, denen Harold Schönberg als Leitwolf diente. Er hatte sich nie träumen lassen, noch je einen „wahren Pianisten des 19. Jahrhunderts im 20.“ hören zu können. Objekt seiner Publizistenlust war Ervin Nyiregyhazi, ein einst gefeiertes und gar wissenschaftlich beäugtes Wunderkind von Mozart-Format. Der Vielgerühmte verschwand in den USA und in der Versenkung, rührte keine Taste mehr an, geriet in Armut. Mithin: eine amerikanische Story. Der Legende wurde Treibstoff zugeführt. Nyiregyhazi spielte wieder, ein Fan ließ sein Tonband laufen, und die spezialisierte Öffentlichkeit kapitulierte vor so viel Mystizismus, interpretatorischer Unvernunft und Donnergehebe. Leider heftete sich Telefunken an diese Machenschaften. Dabei muß man der Firma noch zugute halten, daß sie die bessere von zwei Nyiregyhazi-Produktionen erwischte hat. Jenen zwei Platten nämlich, die 1978 bei CBS herausgegeben worden sind, mangelt es bei aller erstaunlicher Gigantomanie der Liszt-Verzerrung an Konzertflair. Selbst wenn man ahnt, wohin Nyiregyhazi will, so entbehrt sein Liszt-Spiel der steuernden Disziplin, des kühlen Feuers. Er rankt sich förmlich an koloristischen Einzelheiten hoch, kolportiert Geschichten, anstatt die „Geschichte“, die Liszt üble Dienste erwiesen hat, spielend zu widerlegen. Weniger die (altersbedingten) Fehlgrieffe berühren unangenehm, der klebrige Bombast des egozentrischen Nachdichtens stößt mich ab. Freizügigkeit schlägt um in Banalität, wenn Nyiregyhazi Notenwerte verstümmelt oder ganze Taktserien unter Wasser setzt. Etwas von genialem Dilettantismus schwingt mit, von Monstern und musikalischer Rückbildung. Man muß den Amerikanern verzeihen: sie hatten einen „Neuen“. Und endlich einmal keinen „outstanding young painist“.

Die Telefunken-Veröffentlichung mag als Abschreckung dienen. Sie lehrt etwas über die seltenen Wege, die der musikalische Instinkt neh-

men kann, wenn ihm nur willige Hände zur Verfügung stehen. Nur eines ist sicher: so und auch ähnlich hat Liszt nicht gespielt. Er hätte Chopin nie schätzen können. Vielleicht hat er ein im Vergleich zu Nyiregyhazi schwächeres „Forté“ gehabt. Aber was bedeutet das, wenn es den „Heiligen Franziskus“ über einen Bombentepich führt und nicht über die Wogen.

Peter Cossé

Das Vermächtnis einer Künstlerfreundschaft als Botschaft an die Zukunft.

RAVEL, Das Klavierwerk (sämtliche Werke für Klavier), Robert Casadesus (Klavier), Gaby Casadesus (Klavier in den 4händigen Werken); CBS 77346 (3 M 30)

Aufnahmedatum: 1967

Klangbild: Für das angegebene Produktionsdatum (1967) erstaunlich flacher, in der Tiefe beschnittener Klavierklang; bei einzelnen Stücken unterschiedliches Klangbild; Bandrauschen unüberhörbar.

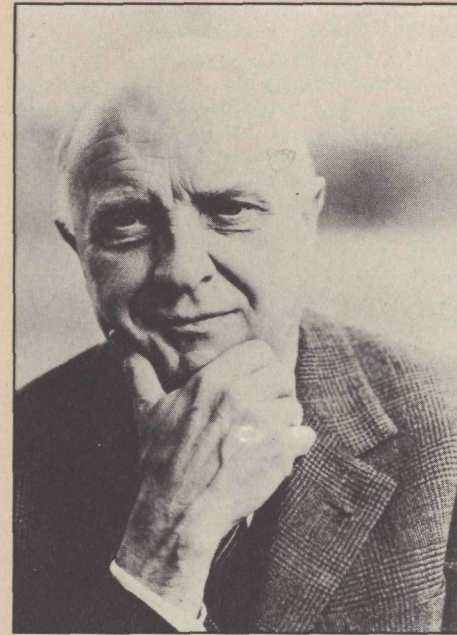
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung:

Ravel, L'oeuvre pour piano, Jean-Philippe Collard, Klavier (mit Michel Beroff in den 4händigen Werken), EMI. 2 C 167-73025/27

Auf einem der Schallplattenkassette beigelegten Blatt berichtet Frau Gaby Casadesus Einzelheiten über die Freundschaft ihres Mannes mit Maurice Ravel, über gemeinsame Tourneen und künstlerische Zusammenarbeit. Nehmen wir an, in 70 oder 80 Jahren versuche ein junger Pianist, unzufrieden mit der Art, wie diese Stücke von seinen Lehrern und Zeitgenossen gespielt werden, herauszufinden, wie Ravels „Gaspard de la nuit“ oder die „Miroirs“ richtig dargestellt werden sollten. Der junge Mann stößt im 21. Jahrhundert auf die Schallplatten des Ravel-Freundes Casadesus mit jenem Zertifikat. Ah – nun kommt die große Offenbarung! Er stürzt sich, ganz hungrig nach guten Vorbildern, auf die „Miroirs“ ... und schon flattern sie auf, die Nachtfalter, aufgeschreckt, vor dem schlafwandelnden Träumer aus dem düsteren öden Schuppen fliehend, schon klagen sie, die verlorenen Vögel im Dickicht des finsternen Waldes zur besten Stunde des Tages, schon schaukelt das kleine Schiff auf der unendlich hohen See, schon stimmt der „Witzbold“ sein groteskes Morgenständchen an ... und unser Klaviernachwuchs im 21. Jahrhundert wird schneller als jemals durch eine Erklärung mit Worten begreifen, daß das Glitzern der Miroirs nicht aus noch so perfekten Bewegungen der Finger und Muskeln zu erschaffen ist, sondern nur, wenn im Nachvollzug jene abartigen Bilder der Phantasie, jene visionären Träume gespiegelt werden, denen sie ihre Entstehung verdanken. Immerhin wird ihm das Studium der ausgezeichnet informativen Einführung von Marcel Marnat eine große Hilfe sein können, auch wenn darin die Abfolge der Kapitel offenbar ein wenig durcheinandergeraten zu sein scheint und wenn die deutsche Übersetzung

spürbare Fehler aufweist (z. B. bei der Erklärung des „Alborada del gracioso“ – da sollte er das französische Original nachlesen können). Der Platz erlaubt es hier nicht, jene anregende Entdeckungsreise des Klavierstudenten durch sämtliche Aufführungen von Casadesus nachzuvollziehen; wir können sicher sein, daß er besonders aufmerksam „Le tombeau de Couperin“ hören wird und jene frühen Menuetts, in denen Casadesus es gelingt, wie Ravel zugleich klassizistisch, tänzerisch, modern, aber auch ein wenig hellseherisch atikisierend zu sein, und schließlich wird er besonders auch in „Ma mère l'oye“ die raffinierten Tempi und die Anschlagdifferenzierungen im Zusammenspiel mit Frau Gaby die stets dezent nachschlagenden Akkorde und Melodietöne des Primo bewundern.



Robert Casadesus

Ähnliche Auskünfte, wie sie Casadesus über Ravel gibt, könnten wir heute schon über das Klavierspiel der Schüler Liszts haben, doch werden sie noch selten gesucht (Knut Franke vermutet eine Ausnahme bei John Bingham – siehe Fono Forum 11-80). Aber ebenso wie im 20. Jahrhundert viele Musiker die Aufführungspraxis der Barockmusik studieren, so wird es für Musiker späterer Zeiten selbstverständlich sein, die Aufführungspraxis des 20. Jahrhunderts zu studieren, und sie werden dafür Schallplatten wie die vorliegenden heranziehen. Allerdings ist es ein Unterschied, ob ein Musiker etwas ihn Interessierendes in einer historischen Quelle vorfindet, oder ein Wissenschaftler: der Musiker übernimmt es fast augenblicklich, spontan in seine Vorstellung, der Wissenschaftler „zerredet“ erst einmal das Vorgefundene, löst es in seine Bestandteile auf, untersucht die Bedingungen, unter denen eine Quelle entstand, schafft, Distanz

statt Begeisterung. Und das ist (leider) auch fast immer notwendig.

So wäre auch das Klavierspiel von Casadesus erst einmal in die persönliche Komponente und die überpersönliche, gültige, zu zerlegen. Als Pianist war Casadesus keineswegs so glänzend, beherrschte er die Skalen der Virtuosität nicht so, wie es gerade die Musik Ravels erfordert. Lesen wir den Bericht von Gaby Casadesus ein zweites Mal, so steht genau dies darin: Casadesus konnte neben Ravel bestehen, aber Ravel konnte auch ohne Furcht neben Casadesus auftreten. Und seine Fähigkeit zur Tonmalerei endet da, wo es gälte, aus der bürgerlichen Wohlanständigkeit auszubrechen: den tobend erregten „Scarbo“ in „Gaspard de la nuit“, diese „Schilderung des Wahnsinns in Frauengestalt“, macht sich bei ihm doch letztlich aus wie die vom lieben Onkel drastisch geschilderte Krankengeschichte, wo wir den Alptraum des Schlaflosen erwarten, den die Erscheinung seiner verblichenen wahnsinnigen Geliebten peinigt. Auch das Schauerliche der Vision unterm Galgen im Mittelsatz des Gaspard bleibt gebändigt, wohnzimmertauglich. Die Stärke Casadesus' kommt da zum Ausdruck, wo er zeichnen darf, wo er sich in geistigen Welten bewegt, die ihm zugänglich sind.

Es trifft sich gut, daß zur gleichen Zeit das pianistische Gesamtwerk Ravels von Jean-Philippe Collard, einem jungen, glänzend begabten, aber ganz unmelancholischen französischen Pianisten eingespielt worden ist – da wird in jedem einzelnen Stück hörbar, wo der junge Musiker den Freund des Komponisten an Brillanz übertrifft, aber in der inhaltlichen Darstellung zurückbleibt. Er hat sich von Casadesus, von der Tradition, befreit, und das ist sein gutes Recht, denn wir leben noch lange nicht im 21. Jahrhundert.

Helmut Haack

Angestregtes Nach-Denken.

SCHUBERT, Sonate c-Moll D.958; Allegretto c-Moll D.915; Claudio Arrau (Klavier); Philips 9500755 (1S30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent, etwas hallig, dynamisch ausreichend.

Fertigung: Klirrgeräusche beidseits.

Schuberts späte c-Moll Sonate ist ein schwieriges Werk. Man weiß nicht recht, von welchem Drehpunkt her man sie umkreisen soll. Jede bestimmte Option beleuchtet nur gewisse Aspekte; andere werden verhüllt. Die interpretatorischen Ambivalenzen müssen irritierend auch für Pianisten sein, die keineswegs nur einer Linie folgen oder zu folgen vermögen. Von Richter soll es einen erstaunlichen „Live“-Mitschnitt von 1958 geben. Seine Platte bei Eurodisc, insgesamt eine eindrucksvolle Überhöhung des vordergründig Dramatischen, läßt doch gewisse Fragen unbeantwortet. Wenn man ihm böse wollte, könnte man sagen: er spielt sie wie frühromantische „Feux follets“. Brendel entgegnet der Sonate

FONO-KRITIK

mit verzückter Tragik. Was bei Richter zu untergründig ist, wird bei Brendel zu augenfällig: die Kunst der Akzentuierung.

Und Claudio Arrau? Nach der „Wanderer-Fantasie“ aus den fünfziger Jahren beschäftigt sich der Meister des Tiefsinns zum ersten Mal wieder mit Schubert. Das Resultat ist – wenn man auf der Höhe von Arraus Intelligenz argumentieren will – fragwürdig. Arrau spielt die Sonate, als ob er eine schwere Last vor sich hin schöbe; der Ochsenkarren aus Mussorgskys „Bildern“ wird ihm zum Totenwagen, der freilich ebenfalls tiefe Spuren ins Trassee pflügt. Charme nur als erstarrte Gebärde, Leichtigkeit nur wider Willen. Rasch Entschiedene werden einwenden, daß dies hauptsächlich das Ergebnis einer aus der Kontrolle geratenen technischen Potenz sei. Das ist nicht völlig falsch. Aber zur Zeit der Einspielung hat Arrau in Zürich Webers Konzertstück mit einem Glanz hingelegt, der jenem seiner alten Schallplatten-Aufnahme in nichts nachsteht. Die pianistischen Unschärfen sind eher Konsequenz einer Haltung, die bei Schubert bloß auf die gedankliche Arbeit sich beruft. Er könnte leicht anders; aber er will nicht.

Deshalb muß die Diskussion mit Arrau auf der Ebene der musikalischen Praxis geführt werden. Weshalb läßt Arrau nach dem ersten Seitenthema in Es-Dur das Tempo bis zum Ende der Exposition immer breiter werden? Weshalb ist die drohende Akkordmotivik dann auch in der Durchführung nicht erneut in ihrem gleichsam sinnlichen Gehalt gepackt? Weshalb macht Arrau die lange – übrigens mit wunderbaren forte-piano-Stellen markierte – Überleitung in die Reprise zum zentralen Begriff des Kopfsatzes? Wozu ist dann die Fermate Takt 248 überhaupt noch gut? Will er zeigen, daß Schuberts Genialität im Verborgenen aufzuspüren ist, wenn er – wie sonst niemand – den Blick auf den verzögerten letzten Sechzehntel in Takt 251 lenkt?

Es dominiert in diesem Schubert eine stimmungsmäßig ins Ungewisse verlagerte Reflexion. Phrasen, die frei schwingen und wenigstens von momentanem Glück berichten, kommen nicht vor. Arrau schiebt die ausdrücklichen Gegensätze von ruhendem Verweilen und treibender Finsternis bewußt beiseite. Er entgeht so auf eine Art der Dialektik, die, radikal zu Ende gedacht, den Kitsch bestimmt. Ein wenig Idylle, ein wenig Verzweiflung, ein wenig Trotz, ein wenig Sehnsucht. Dieses Hin und Her hat Brendel vielleicht am entschiedensten abgebildet, ohne daß er mehr als ein-, zweimal trivial geworden wäre. Aber tatsächlich könnte in Brendels Fluchtlinie, ganz zuletzt, die Emphase ins Billige umkippen. Doch Arrau hat nichts an die Stellen gesetzt, die er aus Zurückhaltung nicht forciert. Er bleibt sogar in den großartigen Triolenmodulationen des Rondos (T. 325 ff) neutral. Und die Tempowechsel verraten dann doch eine Inkonsistenz, die sich zumindest nicht leisten dürfte, wer auf dem Umschlag der Platte von der fahlen Motorik dieses Rondos spricht. So nimmt man doch wieder Zuflucht zu Richter – und denkt an gewissen Stellen an Brendel und wünscht sich an gewissen anderen Arrau herbei. – Leider ist noch nicht der elektronische Baukasten erfunden, der es dem Hörer erlaubt, seine Idee sich in aller Ruhe zusammenzumixen.

Martin Meyer

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE



Eindrucksvolle Orgelklänge aus
Finnland.

ORGELDOKUMENTE NR. 18 (des Pape-Verlages) **Johann Sebastian Bach** (bear. v. **Marcel Dupré**): *Sinfonia, Marcel Dupré; Variations sur un Noel, Oskar Merikanto; Passacaglia fis-Moll op. 80 Johann Sebastian Bach; Fantasie und Fuge g-Moll; Markku Ketola*;
Fono FSM 53718 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Ausgewogen, üppig, satt, aber stets mit klaren Konturen, unverschwommen, räumlich ausgelotet – optimale Resultate.
Fertigung: Ohne jeden Einwand.
Vergleichseinspielung: Tauno Äikää (Finlandia FA 308)

Finnland als Orgellandschaft ist den Mitteleuropäern nicht gerade vertraut. Diese Platte kann mit dazu beitragen, das immer noch bestehende Informationsdefizit abzubauen. Das Zusammenwirken von Klang, Wort und Bild ergibt eine Informationsdichte, die als optimal anzusehen ist. Im Aufnahmeprogramm fehlt freilich nicht das Werk eines finnischen Komponisten, das man bislang im Schallplattenkatalog vergeblich suchte: die Passacaglia fis-Moll von Oskar Merikanto, das nun aber binnen kurzer Zeit zum zweiten Mal im Repertoire erschienen ist (s. FonoForum 9/80). Die Vielseitigkeit der Orgel, die 1978 von dem finnischen „Autodidakten“ Veikko Virtanen der Öffentlichkeit übergeben wurde, wird aber auch an einer Komposition und einer Bach-Bearbeitung des einstigen Pariser Orgelmeisters Marcel Dupré und an einem Werk von Bach demonstriert. Der Orgelbauer erscheint mit einem Instrumentenverzeichnis, Konterfei und Lebensabriß, darin wird verwiesen, daß er „einen für das finnische Klima geeigneten Orgeltyp entwickelt und einen eigenen „finnischen Orgelklang“ geschaffen“ (hat). Wie dieser allerdings zu definieren ist – darüber schweigt sich der ungenannte Kommentator aus. Zu den Werken und zum Organisten wird das Nötige vermittelt. Er beherrscht die virtuose Orgelkunst. Sein Spiel ist nuancenreich, formal klar disponiert, in der Wahl der Registrierungen überzeugend. Die Bearbeitung des Einleitungssatzes zu Bachs Ratswahlkantate von Marcel Dupré ist im Tempo vielleicht etwas zu behäbig ausgefallen, ansonsten sind die Tempi freizügig

und flüssig. Die Werke werden mit ausgeprägtem Sinn für Klangwirkungen verdeutlicht. Ein besonderes Lob gebührt der Aufnahmetechnik. Die Dynamik ist breit gefächert, der Klang kommt ungeschmälert zur vollen Wirkung. Die Stimmen sind klar gezeichnet und der Gesamtklang stets transparent und füllig zugleich. Ein durchaus gelungenes Orgelportrait, das durch die beiden Stücke von M. Dupré das derzeitige Schallplattenrepertoire bereichert.

Gerhard Wienhe



Helmut Schröder

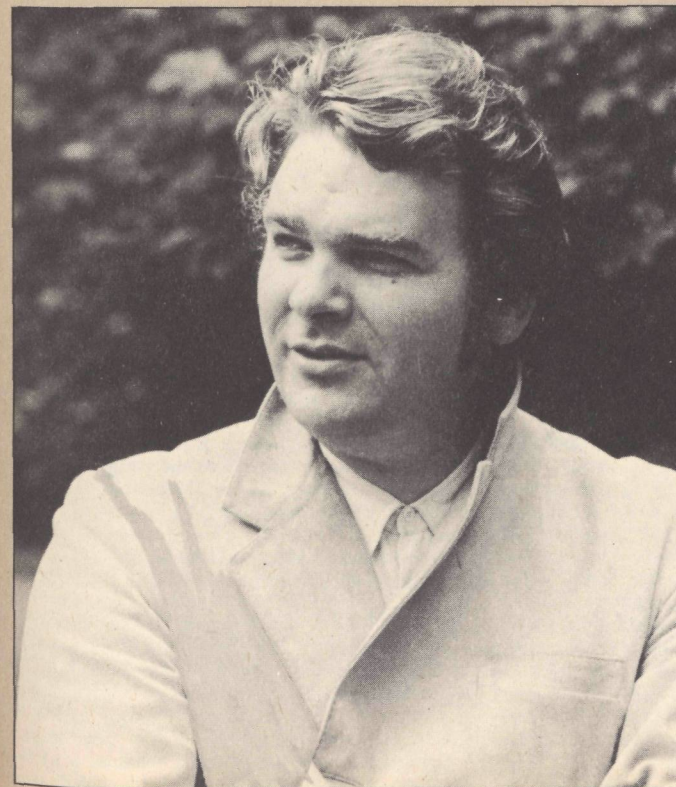


Hochrangige Einspielung von ungleichem Programmwert.

REUBKE/DUPRE, Sonate c-Moll („Der 94. Psalm“)/Sinfonie Nr. 2 cis-Moll; Helmut Schröder an der Klais-Orgel der St. Dionysiuskirche in Rheine/W.;
FSM 63206 EB (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Offen, räumlich, ausgeglichen, satt, ohne unangenehme Höhenbetonung.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Reubke (Kynaston MXT OSM 16157)

In dieser Einspielung beansprucht Reubkes viersätzige, aber durchlaufende Sonate im sinfonischen Stil immer wieder unser besonderes Interesse. Hier ist dem schon seit 24 Jahren verstorbenen Liszt-Schüler ein Wurf gelungen, den man nur als genial bezeichnen kann. Auf Verse des 94. Psalmes, die sowohl die Anrufung Gottes wider die Gottlosen, die eigene Herzensbekümmernis und Tröstung durch Gott, schließlich das Vertrauen auf Schutz vor dem Bösen beinhalten, hat Reubke ein Werk, im Grunde fußend nur auf einem einzigen Thema, entwickelt, das durch stille Verhaltenheit im Beginn und im stimmungsvollen 3. Satz wie durch die Turbulenz des 2. und 4. Satzes, seinen formalen und harmonischen Reichtum nicht nur immer wieder fesselt, sondern in der romantischen Orgelliteratur eine fast einzigartige Stellung einnimmt. Den enormen Anforderungen an Technik und Farbsinn wird Schröder auf seiner schönen Orgel in überlegener Weise und meist verblüffender Deutlichkeit gerecht. Wenn ich dennoch der Einspielung durch Kynaston hier und da den Vorzug gebe, so ist zu bedenken, daß letzterem die um fast 50 % größere Orgel für mehr Kathedralakustik und Klangrundung zur Verfügung steht und er bei allem Engagement manche Figurik tempomäßig etwas mehr zurückhält.



Werner Hollwegs
Balladengesang vereint Unmittelbarkeit, Intelligenz und Erzählalent

Gegenüber Reubke hat Dupres 2. Symphonie (dreisätzig: Preludio, Intermezzo, Toccata) einen schweren Stand. Kaum vermag man zu glauben, daß sie aus der Feder des gleichen Komponisten stammt, der uns einen Kreuzweg oder so fein ausgehörte Werke wie Chortège et Litanies oder die Variationen über ein Weihnachtslied hinterlassen hat. Abgesehen von dem rhythmisch und klanglich ungemein reizvollen Intermezzo – prädestiniert als Zugabe in einem Orgelabend – steigern sich die beiden anderen Sätze von freigestaltender Improvisation immer mehr in den fast zügellosen Toccatacharakter polytonaler Akkorde mit einer „frenetischen“ Coda hinein; dem bekannten französischen Organologen Dufourcq wird das Wort vom „auf die Spitze getriebenen Artifizien“ zugeschrieben. So kann selbst die technisch großartige Interpretation durch Schröder nicht verhindern, daß auch bei mehrmaligem Durchhören man nichts wesentliches mitnimmt, vielmehr die gleiche Leere empfindet, wie es mir bei einem Live-Konzert eines unserer profiliertesten Orgelinterpreten erging.

Herbert Briefs

Neuveröffentlichungen LIEDER



In ihrer künstlerischen Qualität
wie aufnahmetechnisch rundum
ein Vergnügen!

BALLADEN von Schubert, Schumann, Loewe;
Schubert: Erbkönig, Der Zwerg, Lodas Gespenst; Loewe: Graf Eberstein, Harald; Schumann: Die wandelnde Glocke, Die feindlichen Brüder, Der Soldat, Belsazar, Die beiden Grenadiere; Werner Hollweg (Tenor), Roman Ortner (Klavier);
Tel 6.42620 AZ (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Die ungarische Schallplattenfirma

HUNGAROTON

sucht für die geplante Gesamtausgabe
„Bartók at the Piano“
die Maschinenklavier-Rolle
Pleyela No. E. 10017
(entstanden ca. 1922) im Original oder
als Tonbandüberspielung.

Wir sind für jede diesbezügliche Information
und Hilfe im voraus dankbar.

HUNGAROTON
Ungarische Schallplattenfabrik
P.O.B. 31
H – 1364 Budapest, Ungarn