

# FONO-KRITIK

Von Ernst getragene Wiedergabe, mit besonderem Profil.

**J. HAYDN, Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze op. 51 (Streichquartett-Fassung); Tátrai-Quartett (Vilmos Tátrai, István Várkonyi, György Konrád, Ede Banda); Hun SLPX 12036 (1 S 30)**  
Aufnahmedatum: 1979

**Klangbild:** Recht präsent und durchsichtig, etwas trocken.  
**Fertigung:** Verwerrung auf Seite 1; oftmals störendes Knistern.

Noch während der Drucklegung der Orchesterstimmen durch den Wiener Verlag Artaria (Frühjahr 1787) hat Haydn die „Sieben letzten Worte unseres Erlösers“ als Quartett arrangiert; aber auch in dieser Fassung konnte das Opus 51 kein „Hit“ im Disko-Angebot werden. Denn die Fassung für Streichquartett muß ja vom Hörer noch weit mehr Aufmerksamkeit und geistige Mitarbeit verlangen, weil sie das reine Wesen der musikalischen Schöpfung ohne klangliche Ausschmückung vermittelt. So ist es begreiflich, daß sich auch hier die Zahl der Einspielungen in Grenzen hält (die hochgerühmte Aufnahme des Amadeus-Quartetts von 1973, DG 2530213, ist seltsamerweise bereits gestrichen). Nun ist das Tátrai-Quartett, im Zuge seiner anscheinend geplanten Aufzeichnung der sämtlichen Haydn-Quartette (Hungaroton), mit diesem Werke fündig geworden. Erstaunlich immer wieder die künstlerische Vielseitigkeit und die Aktivität des Primarius Vilmos Tátrai (geb. 1912), dessen Quartettvereinigung seit 1946 besteht (z. T. freilich nicht mehr in der ursprünglichen Besetzung der Pulte) und dessen weiterer Pflichtenkreis inzwischen kaum kleiner geworden sein dürfte.

Mit der Wiedergabe der „Sieben Worte“ haben sich die Tátrai-Leute offenbar Besonderes vorgenommen; und es imponiert schon der Ernst, mit dem sie an diese Aufgabe herangehen und sie auch eindrucksvoll zu meistern wissen. Im Unterschied zu den lyrisch-kantablen Themen wird etwa in den zahlreichen Unisono-Strecken eine bestimmte Rauigkeit des Tones kultiviert und mit Absicht ausgespielt; und gerade so gelingt es den ungarischen Musikern mühelos, über das Werk den großen Bogen zu spannen und bis zum Finale zwingend durchzuhalten (Spieldauer: 56'30).  
Werner Bollert

Editorische Schlamperei entwertet musikalische Qualität.

**LUTOSLAWSKI/PENDERECKI/SZYMANOWSKI, Streichquartette; Warschauer Streichquartett; Da Camera Magna SM 92418 (1 S. 30)**

**Klangbild:** Einigermassen natürlich.  
**Fertigung:** Indiskutabel; Rauschen, Pendereckis Streichquartett fast auf der ganzen Länge mit periodischem Crash versehen.  
**Vergleichseinspielungen:** Muza SX 1255 und VeSXV-811/812 mit dem Wilanow-Quartett (beides polnische Editionen; über Impowie Le Connaissance, Waldstraße 75, Karlsruhe, zu beziehen).

Auf Hülle und Plattenetikett sind die Satzangaben vertauscht, auf dem Etikett außerdem die Reihenfolge der Quartette von Penderecki und Szymanowski verkehrt angegeben. Fehlen der Satzangaben auf den Etiketten läßt eine Identifizierung der Werke durch den unvorbereiteten Hörer nahezu unmöglich erscheinen. Eine im ganzen recht gute Darstellung der Werke durch das Warschauer Streichquartett wird dadurch, und durch teilweise massive Oberflächendefekte der Platte, weitgehend entwertet. Wer sich für die Quartette der hier genannten Komponisten über den BK hinaus interessiert, sollte sich die o.g. Vergleichseinspielungen über Importeure besorgen. Die Preßqualitäten entsprechen dort nicht ganz westlichen Maßstäben, sind aber durchaus genießbar.  
Wolfgang Wendel

Durch Kombination der Flötenquartette und der Flötensonaten erste Gesamteinspielung von Mozarts Flötenkammermusik in einer Edition.

**MOZART, KAMMERMUSIK FÜR FLÖTE; Flötenquartette D-Dur KV 285, G-Dur KV 285 a, C-Dur KV 285 b (Anh. 171) und A-Dur KV 298 und Sonaten für Flöte und Cembalo KV 10-15; Renée Siebert (Flöte), Rodney Friend (Violine), Walter Trampler (Viola), George Neikrug (Violoncello) und Judith Norell (Cembalo); FSM 33 047/48 (2 S 30)**  
Aufnahmedatum: 1978 (Quartette); 1977 (Sonaten)

**Klangbild:** Transparent, präsent, gute Klangfarbenwiedergabe.  
**Fertigung:** Einwandfrei.

Das Titelbild, Menzels „Flötenkonzert“, täuscht. Es ist nicht so genau zu nehmen; denn weder Musik von Friedrich dem Großen noch Musik an seinem Hof sind auf der Platte zu hören – wohl aber Flötenmusik aus der Zeit Fridericus Rex. Renée Siebert, die mit 26 Jahren Mitglied der New Yorker Philharmoniker wurde und seitdem als Gastsolistin und Kammermusikerin in vielen Konzertsälen zwischen Deutschland und Japan auftrat, hat sich für eine Gesamteinspielung der Mozart-Flötenquartette (der gegenwärtig vierzehnten) mit hochqualifizierten Solo- und Kammermusikern zusammengetan: mit Rodney Friend, dem Konzertmeister der New Yorker Philharmoniker und mit so namhaften Solisten

wie Walter Trampler und George Neikrug. Die Flötistin scheint sich ganz bewußt auf Mozart eingestellt zu haben: sie hat für diese Aufnahmen einen samtigen bis seidigen pastoralen Ton mitgebracht, der fast an den von Traversflöten der Mozartzeit erinnert.

Wie dieser von Brillanz freie Klang, so ist auch der Interpretationsstil der Flötistin und der drei Streicher den Mozart-Flötenquartetten angemessen: es wird serenadenhaft-kammermusikalisch und weder allzu virtuos noch allzu perfektioniert musiziert. Glatte Routine fehlen ebenso wie übertrieben zackige Rhythmik (was beides manch anderen Wiedergaben anhaftet). Relativ schnell sind lediglich die Kopfsätze des C-Dur- und des A-Dur-Quartetts genommen. Insgesamt aber werden die vier Quartette durchaus Mozartgemäß vorgetragen.

Das gilt entsprechend auch für die sechs frühen Flötensonaten, die historisch korrekt vom Cembalo begleitet zu hören sind. Gemäß der Satzstruktur dieser Werke teilt sich die New Yorker Cembalistin Judith Norell mit der Flötistin ein ausgewogenes, vielfach alternierendes Duospiel.

Karl Ludwig Nicol

Drei Katalogneuheiten – sehr farbig und hochvirtuos präsentiert.

**RODRIGO/LESURE/J.S. BACH, Tonadilla/Elégie/Englische Suite Nr. 3 (bearb. v. Luigi Schinina); Frankfurter Gitarren-Duo (Michael Teuchert – Olaf van Gonnissen); Solist 1184 (1 S 30)**  
Aufnahmedatum: 1980

**Klangbild:** Aufnahme unter natürlichen akustischen Bedingungen. Sehr präsent, transparent, gut ausgewogen.  
**Fertigung:** Einwandfrei.

Das Frankfurter Gitarren-Duo ist heute eines der besten, wenn nicht das beste ständige Ensemble in dieser Besetzung. Die fünfte Platte, die Michael Teuchert und Olaf van Gonnissen vorlegen, plädiert unüberhörbar dafür. Sie läßt aber auch die Versuchung und Gefahr erkennen, der die perfekte Technik der beiden jungen Gitarristen ausgesetzt ist: sich auf Kosten der Musik, der angemessenen Interpretation, an der Virtuosität, an gitarristischer Artistik zu berauschen. Bei einem Virtuosenstück wie Rodrigos Tonadilla ist in dieser Hinsicht am wenigsten zu befürchten, während etwa das Prélude der von dem italienischen Gitarristen Luigi Schinina für zwei Gitarren eingerichteten dritten Englischen Suite Bachs etwas der Gefahr äußerlicher Brillanz zu erliegen droht. Im übrigen aber verdient diese Platte höchste Bewunderung. Das vierhändige Gitarrenspiel Teucherts und Gonnissens ist von minuziöser Präzision, bis ins Letzte aus einem Guß. Klanglich gilt das vor allem bei Bachs ja original für Cembalo geschriebener g-moll-Suite, bei deren Wiedergabe man hier fast ein besonders klangvolles altes Cembalo zu hören meint.



Das Frankfurter Gitarren-Duo – Michael Teuchert, Olaf van Gonnissen

Insgesamt spielt das Frankfurter Gitarren-Duo klanglich außerordentlich abwechslungsreich: ein musikalisches Chamäleon sozusagen, das ständig die Klangfarben wechselt. So entsteht ein farblich ungemein reizvoller Eindruck, von dem besonders die beiden originalen Gitarren-Duos der Platte, Rodrigos Tonadilla und Lesures Elégie profitieren, die in dieser Wiedergabe zu wahren Kabinettstücken werden. Bei Bach arbeiten die beiden Gitarristen die polyphonen Elemente quasi zweimanualig sehr plastisch heraus. Auffallend ist das ungewöhnlich langsame Tempo der Sarabande und das Fehlen des Double mit seinen hochvirtuosen Agréments (offensichtlich von Schinina nicht transkribiert).

Karl Ludwig Nicol

Rundherum eine gelungene Platte für Feinschmecker, musikalisch und digitalisch.

**Originalwerke für VIOLONCELLO UND KONTRABASS, von Ignaz Joseph Pleyel: Rondeau C-Dur; Tema avec Variations G-Dur; Franz Benda: Sonate F-Dur; Luigi Boccherini: Drei Fugen; Jules Massenet: Duo D-Dur; Giorgio Antonioti: Sonate Nr. 9 c-Moll; Telemann: Zwei Kanons; Johann Michael Haydn: Polonaise C-Dur; Joseph Haydn: Andantino e Tempo di Minuetto; Jörg Baumann (Violoncello), Klaus Stoll (Kontrabaß); Tel 6.42 827 (1 S 30)**  
Aufnahmedatum: 1980

**Klangbild:** Sehr präsent, sehr natürlich, große Dynamik und räumliche Durchsichtigkeit – ohne spürbare Zufügung von künstlichem Hall.  
**Fertigung:** Ohne Mängel.

Gelungen ist an dieser Platte wohl alles: Cello- und Kontrabaßspiel sind exzellent, alle Vorteile der digitalen Aufnahmetechnik werden wirklich spürbar, die Pressung (meines Exemplars) ist einwandfrei, die unterhaltsamen und doch nicht leichtgewichtigen, sondern höchst raffiniert auf die speziellen Gegebenheiten der duettierenden Instrumente zugeschnittenen Kompositionen sind allesamt so hörensenswert wie bisher unbekannt. Daß die Werke stilistisch nicht sehr starke Kontraste aufweisen, mag an der Besetzung liegen oder auf eine Angleichung durch die Aufführung zurückzuführen sein: sie sind alle gleich spritzig dargeboten. Das ist aber dem unterhaltsamen Charakter der Platte nur zuträglich. Vergnüglich zu lesen ist auch der Einführungstext von Klaus Stoll, dem, weil alles wesentliche über die Musik darin gesagt ist, hier nichts hinzugefügt werden soll. Weil die beiden Mitglieder der Berliner Philharmoniker nicht nur Spaß an der Sache hatten, sondern auch hochrangige Virtuosität in das Unternehmen einbringen, die sie aber, wie die wirklich Reichen ihren Reichtum, nicht vorzeigen, sondern unauffällig benutzen, fehlt der Platte nur eines: das Artistische, das dem solistischen Kontrabaß sonst so leicht anhaftet. Die Aufmerksamkeit darf sich somit ganz der musikalischen und klanglichen Seite zuwenden. Der seltene Fall ist eingetreten, daß Unterhaltung, musikalischer Anspruch und hochstehende Technik auf einer Platte sich treffen.  
Helmut Haack

## Neuveröffentlichungen KLAUIERWERKE

Präludien und Fugen auf dem Klavier „instrumentiert“.

**BACH, „Das wohltemperierte Klavier“ Band 1 Nr. 4, 9, 10-14; Band 2 Nr. 3, 6, 7, 15 und 24; Wilhelm Kempff (Klavier); DG 2531 299 (1 S 30)**  
Aufnahmedatum: 1980

**Klangbild:** Offener, angemessen räumlich eingefangener Klavierklang.  
**Fertigung:** Einwandfrei.

Die Laudatio ist auf der Plattentasche zu lesen. Karl Schumann hat sie einfühlsam und seherisch verfaßt. Kempffs Bach-Spiel sei durch die Erfahrungen mit der Orgel geprägt. Es sei selbstverständlich für Kempff, kontrapunktische Werke durch phantasievolle Registrierung zu färben und übersichtlich zu machen. Ich stimme dem zu, doch fällt es mir schwer, Kempffs akutes organisches Bemühen anhand dieser Klavier-Aufnahme festzustellen. Kempff gelingt es allenfalls, motivische Expositionen abzutönen, im weiteren Verlauf präluzierender oder fugierter Verzweigungen vermag ich Kolorierungen nur ansatzweise auszumachen. Es ist bekannt, daß Kempff niemals über die motorisch-manuellen Fähigkeiten eines Glenn Gould oder eines Friedrich Gulda verfügt hat. So ist sein Bach-Spiel auf Affekte jenseits schnittiger Linearisierung angesiedelt. Schon ältere Aufnahmen etwa seiner eigenen Transkriptionen von Bachschen Orgelwerken (Decca, DG) zeigten dementsprechend eine Bachinterpretation zwischen Weihfestspiel und Absolutionserteilung, Bachsche Choräle in der Tat „Unter dem Zimbelstern“ intoniert. Um noch einmal Karl Schumann zu zitieren. „Den Leerlauf bloßer Figuren kennt Kempffs Interpretation nicht; selbst dort, wo sich Bewegungsmotive selbständig zu machen scheinen, entdeckt die Phrasierung melodische, unterschwellige Zusammenhänge. Das artikulierte Musizieren ist Kempffs Herzensanliegen.“ – Diese Zeilen könnten auch in das Beiheft einer Harmoncourt-Edition geschrieben werden. Ich muß erneut Einspruch erheben: Kempffs spezifische Eigenart ist der kompositorischen und bewegungsökonomischen Stringenz, namentlich der schnellen Präludien und Fugen, nicht gewachsen, wobei dies keineswegs eine Frage des Alters, sondern der Disposition überhaupt ist. Was Freunde des Kempffschen Spiels als Kreativität bezeichnen, erfahre ich als gefährdetes Phrasieren und gelegentlich als Kapitulation vor den Schwierigkeiten egalier Skalenbehandlung. Im Bestreben, einzelnen Stimmen unterschiedliche Farbqualität zuzuordnen, wird verdeckt, daß

# FONO-KRITIK

deren kompositorische Gleichberechtigung abzubilden, Kempffs Sache nicht ist. Immer ist etwas unscharf und verwackelt, immer wechselt forsches Zuschlagen mit nebelhafter Weiterführung. Kaum erwähnenswert, daß die Zeitmaße (Band 2 Nr. 3 Cis-Dur) äußerst verhalten gewählt sind, gar tastend, sinnend in der F-Dur-Kombination aus dem Ersten Band. Kempff liefert unscharfe Bach-Abzüge oder anders ausgedrückt: die Aura von Kirchenmusik in der unter-schweligen Nachfolge der Straubes und Ramins. Man greife das e-Moll-Präludium aus dem ersten Band heraus, ein Werk, dessen Baßbewegung Alexander Siloti in die Oberstimme verlegt und dadurch ein kantables Charakterstück gewonnen hat. Gilels und Weissenberg haben es auf Platte eingespielt. Dieses Präludium taucht Kempff zu Beginn ins Pedal, die „Sprech“-Melodie kommt stockend. Bei aller Individualität, ziehe ich Wiedergaben des wohltemperierten Klaviers vor, die der abstrakten Logik des Materials Rechnung tragen. Überdies scheint mir die Orientierung am Urtext förderlich zu sein. Kempff bezieht sich – „aus Anhänglichkeit“, wie geschrieben steht – auf die Kroll-Ausgabe des Jahres 1850. Zahlreiche Verzerrungen werden somit eliminiert, andere eingewoben. Der interessierte Hörer mag dies beispielsweise im cis-Moll-Präludium nachprüfen und dann entscheiden, welcher Ausgabe er den Vorzug gibt.

Peter Cossé

Späte Wiederbegegnung mit einem erfolgreichen Teilnehmer des Warschauer Chopin-Wettbewerbs 1955.

**CHOPIN, Etüden op. 10 und op. 25; Nocturnes Nr. 1-8 und Nr. 19-21; Préludes op. 287, op. 45 und op. posth.; Fou Ts'ong (Klavier); CBS 61886 61827, 61944 (3 S 30) Aufnahme-datum: 1978, 1980 (?)**

**Klangbild:** Recht präsent, von durchschnittlicher Dynamik, gelegentlich etwas verfärbt.  
**Fertigung:** Bandrauschen, verhältnismäßig niedriger Pegel, unruhige Oberfläche.

**Vergleichseinspielungen:**  
Op. 10 und op. 25: Ashkenazy (Decca 6.41991)  
Harasiewicz (Philips 6747012)  
Préludes: Ashkenazy (Decca 6.42450)  
Harasiewicz (Philips 6747012)  
Nocturnes: Harasiewicz (Philips 6747012)

Gut 25 Jahre nachdem Fou Ts'ong beim Chopin-Wettbewerb in Warschau den dritten Rang belegt hat, gibt die CBS in ihrer preisgünstigen „Maestro“-Serie einige Chopin-Platten mit dem Pianisten heraus. Langfristige Wettbewerbszinsen – möchte man sagen. Es lohnt sich anscheinend, auch im vorderen Mittelfeld platziert zu werden. Ein Blick in die Siegerlisten der Konkurrenzen von Brüssel und Moskau bestätigt diese Annahme. Mehr als einmal behaupteten sich die „Geschlagenen“ in der langfristigen Auseinandersetzung des konzertanten Alltags.

Bei Fou Ts'ong liegt die Sache jedoch etwas anders. In England gelang es ihm, familiäre Karriere zu machen. Er wurde Yehudi Menuhins Schwiegersohn und drang damit in eine musikalisch überambitionierte Sippe ein. Es lag nahe, etwa Mozarts Doppel- und Dreifachkonzerte für Klavier und Orchester in Clan-Verbundenheit aufzunehmen (EMI). Viel mehr als diese Platte drang jedoch im Sinne Fou Ts'ongs nicht über den Kanal. Zumindest nicht in den 60er Jahren. Erst als Vladimir Ashkenazy mit dem English Chamber Orchestra die Mozart-Konzerte KV 242 und KV 365 einspielte (Decca 6.41922), kam auch Fou Ts'ong wieder ins Gespräch. Zwar war er mittlerweile vom zweiten Klavier des Doppelkonzerts an den dritten des C-Dur-Konzerts zurückgestuft worden, aber Ashkenazy und Barenboim – das war klar – hätten nicht irgendeinen beliebigen Plattenpartner nominiert.

Fou Ts'ong mußte einst Chopin-Affinität gezeigt haben. Den dritten Preis bekommt man auch in Warschau nicht nachgeworfen. Jetzt, da vier CBS-Platten mit den Etüden, Préludes und Nocturnes vorliegen – drei davon stehen hier zur Diskussion –, mag man ermesen, warum sich Fou Ts'ong 1955 und auch in den folgenden Jahren nicht durchsetzen konnte, auch wenn Aufnahmen aus jüngerer Zeit nicht unbedingt als Reproduktion eines früheren Auffassungsstandes anzusehen sind. Gleichwohl: in Fou Ts'ongs Chopin-Spiel kreuzen sich unterschiedlichste Manierismen, Anschlagsarten und motorische Spannkraft, so daß beim ersten Hören etwa der Etüden der Eindruck entstehen kann, es spielten verschiedene Pianisten en suite. Eines wird, trotz aller stilistischer Einbußen, nach kurzem Zuhören deutlich: Fou Ts'ong ist ein Pianist der fingerfertigen Heiterkeit, des Witzes, gleichsam des unbekümmerten Chopin-Parlados. Düstere Wirkungen scheinen seinem Zugriff zu entgehen, womit auch ein generelles Übel seines Vorgehens genannt ist. Über den Darbietungen liegt ein Hauch von Flüchtigkeit. Während Ashkenazy und Harasiewicz – die Zweit- und Erstplatzierten des Chopin-Wettbewerbs 1955 – im Bereich der Etüden Brillanz mit Stetigkeit verbinden, verfällt Fou Ts'ong schon in den ersten Takten der C-Dur-Etüde op. 10, I in einen Konversationston, der mit Charme über einige technische Unregelmäßigkeiten hilft, im Zuge zyklischer Etüdenspiels jedoch um so schmerzlicher auf manuelle und gedankliche Untiefen lenkt. Ich möchte in diesem Zusammenhang nur ein Beispiel anführen. Fou Ts'ong unterläßt es, den Diskant-Spitzen der erwähnten C-Dur-Etüde Gewicht und Glanz zu verleihen. Dadurch „versacken“ diese innerkompositorischen Umkehrpunkte und da Fou Ts'ong auch ansonsten nicht in der Lage ist, dem an sich flüssigen Grundtempo vom Baß und von der Arpeggio-Bewegung aus Markanz zu verleihen, dominiert die Aura des Flackrigen und Ungefährten.

Die Platte mit den Préludes ist für mein Empfinden noch die lohnendste. Und dies nicht, weil sie etwa auf grundsätzlich höherem Niveau stünde, sondern weil das Gefälle zwischen eigenständig formulierten und oberflächlich entwickelten Einzelstücken größer ist. Nach konventionellem Beginn verdient die Nummer drei mit duftigem

Leggiero in der linken Hand besondere Aufmerksamkeit. Fou Ts'ong kann es sich auch da nicht verkneifen, einige gefühlige Ritardandi in der Melodiestimme anzubringen, insgesamt überzeugt mich jedoch der lockere Drive und die Aufgeschlossenheit für leise Tongebung bis hin zu bedachter Verflüchtigung. Dies fällt im Rückblick um so mehr ins Gewicht, als Fou Ts'ong an neuralgischen Punkten des Zyklus op. 28 Dramatik mit Brutalität einzuholen sucht. Nummer neun und Nummer zwölf wären zu nennen. Tendenziell besteht die Gefahr, daß im Fortissimo unangenehme Schlagkräfte freigesetzt werden, die in Verbindung mit überzogenen Ausdrucksverzögerungen eine sonderbare Mischung von Klobigkeit und Sentimentalität erbringen. Im As-Dur-Prélude Nr. 17 nimmt diese Variante von Gefühlsentblößung schier abstoßende Züge an.

Sieht man nun von der spannungsarmen Behandlung der repetierten Begleitbewegung und vom übereilten Mittelteil des Des-Préludes Nr. 15 und von der kernlosen Hast bei Nr. 11 ab, so versteht es Fou Ts'ong doch, wesentliche Parameter dieses miniaturistischen Wechselbades herauszuschälen. Es mangelt ihm sicher nicht an Einsicht und an Verve (Nr. 24), vielmehr an Ehrgeiz, die erreichte Spielperspektive noch einmal eingehend zu überprüfen. Auch die Nocturnes, die in dieser Edition sinnvollerweise chronologisch und damit dem kompositorischen Verlauf folgend angeordnet worden sind (Nr. 19-21 und Nr. 1-8), könnten von einer analytischen Klausur profitieren. Sie sind zu oft eingespielt worden, als daß es von Belang wäre, sie in einem interpretatorischen Zwischenstadium anzubieten.

Zur Edition ist zu bemerken, daß jeglicher Hinweis auf den Pianisten unterblieben ist, obwohl rund ein Viertel der Cover-Rückseite ungenutzt blieb. Deshalb an dieser Stelle einige Notizen: Fou Ts'ong stammt aus der Volksrepublik China und wurde 1934 in Shanghai geboren. Nach langjährigem Privatstudium kam er zu Zeiten Drzewiecki nach Polen. Beim Chopin-Wettbewerb errang er neben dem dritten Preis auch einen Sonderpreis für die beste Mazurka-Darbietung.

Peter Cossé

Mittleres bis Schlechtes aus Wien.

**MOZART, Klaviersonaten KV 279-284, 309, 311, Sonatensatz KV 400, Sonatensatz KV 312; Paul Badura-Skoda; Ariola 300 349-435 (3 S 30) Aufnahme-datum: 1979/1980**

**Klangbild:** Offen, präsent, gut konturiert.  
**Fertigung:** Verklirrungen an den Platten-Innen-seiten, Knacker.

Paul Badura-Skoda, von J. Kaiser unter die „trefflichen“ Wiener Pianisten eingereiht, hat sich wieder, mit freundlicher Anteilnahme, der

NEUERSCHEINUNGEN MÄRZ '81

## Klassik für Kenner ... und solche, die es werden wollen

**WOLFGANG AMADEUS MOZART  
Symphonie Nr. 40 KV 550  
Symphonie Nr. 41 »Jupiter«**

Tschechische Philharmonie  
Dirigent Wolfgang Sawallisch  
202 550-366 · MC 402 550-371



Bereits erschienen:

**WOLFGANG AMADEUS MOZART  
Symphonie Nr. 38 »Prager«  
Symphonie Nr. 39 KV 543**

Tschechische Philharmonie  
Dirigent Wolfgang Sawallisch  
200 150-366 · MC 400 150-371



MC = MusiCassette



**CARL LOEWE  
Berühmte Lieder u. Balladen**  
Rudolf Sock, Tenor  
Ivan Eröd, Klavier  
202 595-366  
Digital-Aufnahme



**GEORG PHILIPP TELEMANN  
Moralische Kantaten**  
Peter Schreier, Tenor  
200 985-366

Schallplatten-Premiere  
im Telemann-Jahr

**MODEST MUSSORGSKY  
Lieder und Romanzen**  
Ewgenij Nesterenko, Baß  
Wladimir Krainjew, Klavier  
202 151-366

»Der Schaljapin  
unserer Zeit«

**GEORGES BIZET**

**Carmen**

Gesamtaufnahme in franz. Sprache  
mit José van Dam, Franco Corelli,  
Barry McDaniell, Anna Moffo, Arleen  
Augér, Helen Donath u.a.  
Orch. d. Deutschen Oper Berlin  
Dirigent Lorin Maazel

Farbalbum mit 3 LP 300 720-435  
Maazel's glanzvolle Einspielung



**FRIEDRICH SMETANA  
Dalibor** *Erscheint in Kürze*  
Gesamtaufnahme  
Solisten, Chor und Orchester  
der Staatsphilharmonie Brunn  
Dirigent Václav Smetáček  
Kassette mit 3 LP u. Beilageheft  
301 298-445

**JOHANNES BRAHMS  
Klarinetten-Quintett op. 115  
Klarinetten-Trio op. 114**

Wiener Kammerensemble  
200 696-366

Erlesene Kammermusik  
in Star-Besetzung



Das Klassik-Label



aus dem Hause Ariola

# FONO-KRITIK

Wiener Klassik zugewandt. Sie ist sein Lieblingsfeld. So liegen jetzt drei Platten mit Mozart-Sonaten vor, die ihr Interpret auf dem Klavier spielt. Er bekennt also Farbe – und dies zunächst im ganz gegenständlichen Sinn.

Nämlich, Badura-Skoda muß zeigen, was den Sonaten an koloristischer Ambivalenz innewohnt, was ihnen ihre besonderen Merkmale gibt, wenn er sich vom Hammerflügel absetzt und den modernen Konzertflügel traktiert. Er stellt sich einer Aufgabe, die weder Gould noch Gieseking, weder Frau Pires noch auch Zoltan Kocsis vollendet gelöst haben. Alle oben genannten Kollegen sind ihm überlegen. Aber so lange von den immer gleichen beliebten Werken immer neue Aufnahmen gemacht werden, kann man auch Badura-Skoda nicht böse sein. Sein Mozart-Album ist nicht langweiliger, als es andere Produktionen der neueren Zeit auch sind. Hat Badura-Skoda mittlerweile einen Personal-Stil ausgebildet? Die Frage läßt sich, mit Blick auf Mozart, nicht schlüssig beantworten. Charakteristisch ist ein zupackendes Spiel, das man apologetisch als unverzärtelt, polemisch als unsensibel bezeichnen könnte. Manche Sätze dieser Sonaten fügen sich Badura-Skodas etwas aufdringlicher Manier, das große Forte stehen-zulassen, besser, manche weniger gut. Aber sehen wir zu und gehen wir zum Detail.

In der C-Dur Sonate KV 279 fällt auf, daß der Pianist selten ein schönes und gesittetes Piano zustandebringt. Er öffnet das Allegro schnell; er nimmt fast alle Skalen détaché und verwischt damit die Differenzen zwischen punktierten Sequenzen und Legatopartien. Eine ähnlich zügige Pauschalisierung wird dem Andante verabreicht; da tönen die Triolen unruhig, und die Überleitungen (T. 44) sind leblos und nüchtern ausgestaltet. Dem Schluß-Allegro fehlt jene Egalität in den Sechzehnteln, die Voraussetzung für die Entdeckung des polyphonen Witzes der Sonate ist – uncharmant.

Nicht weniger flüchtig werden die nachfolgenden Opera KV 280 und 281 abgehandelt. Dominant ist das philiströse Forte, dynamische Veränderungen (etwa T. 9 ff im Adagio von KV 280) bleiben unentdeckt, die Hinwendung in die Reprise im Kopfsatz der B-Dur Sonate zählt zu den unerfülltesten Momenten der ganzen Einspielung. Und wie dann auch im Andante, das den Zusatz „amoroso“ trägt, die Triolen starr nach unten wandern, enthüllt sich ein Hauptproblem: Badura-Skoda verfügt nicht über die ordnende Hand, die den Sonaten eine organische Entwicklung anzudeihen vermöchte.

Stets ist die erste Aufgabe: wie er sich in den Text hineinfinden soll; über der Zeit, die vergeht, bis er das Idiom gefunden hat, ist der Sonatensatz schon fast am Ende. Schwer zu sagen, ob das ein Resultat gedanklicher Hast ist. Badura-Skoda, man weiß es, ist kein technisch überlegener Gestalt. Ob der Sorge für die pianistischen Lineaturen vergißt er die stoffliche Durchdringung, wie sie, bei allen Vorbehalten, für Guldas Mozart konstitutiv ist.

Damit ist das Zeit-Problem angesprochen. Während Mozarts Sonaten bei oberflächlicher Durchsicht in großräumigen zeitlichen Entwicklungen konzipiert scheinen, zeigt sich bei näherer Betrachtung, daß eine schier unendliche Zahl

von einzelnen Impulsen – Phrasen, harmonischen Veränderungen, rhythmischen Differenzen – die Strukturen regelt, allerdings unauffällig, so daß selbst Gould – bei raschesten Tempi – manchmal orientierungslos artikuliert. Bei Badura-Skoda sind solche Drehmomente kaum je in ihrer Bedeutung erkannt. Die Überleitungstakte in die Wiederholung des ersten Teils des Adagios von KV 282; die Durchführung des Kopfsatzes von KV 283; das Variationsthema der „Dürnitz“-Sonate – alles Belege für jene Absenz analytischer Eindringlichkeit, die Badura-Skodas Mozart blaß macht. Weshalb spielt der Pianist das Andante-Rondo von KV 284 so schnell, wenn er das Tempo in den 32stel-Passagen nur noch als flackernde Bewegung erfährt? Weshalb bringt er nicht Klarheit in die Phrasierung der elften Variation? Für diese Fragen gibt es keine Antwort.

Nun wären Badura-Skodas Deutungen dieses Mozart-Albums noch im Rahmen des Erträglichen, wenn er die beiden großen, konzertant-glänzenden Sonaten in C-Dur (KV 309) und in D-Dur (KV 311) nicht so schmerzhaft schlecht spielen würde. Da ist denn alles verschoben – der Rhythmik, der Agogik, der Dynamik nach, so daß einzelnes aufzulisten gar nicht mehr sinnvoll sein kann (Beispiele auf Anfrage beim Rezensenten). Wie Badura-Skoda den sprühenden Kopfsatz der C-Dur Sonate hoffnungslos zergliedert, wie er das Rondo der F-Dur Sonate herunterfingert, wie er Ritartandi ohne strukturelle Legitimierung vornimmt und in den langsamen Sätzen manchmal schlicht nicht weiß, wann er was zu spielen hat – das weckt Trauer über Mozart. Man möchte da doch gern erfahren, wie sich ein Pianist zu solchen Produktionen stellt, der nachweislich über Intelligenz und auch Geschmack verfügt. Nur Finger-Versagen?

Martin Meyer



Eric Satie

## ★ Überlegene Satie-Vermittlung.

**SATIE, Gnossienes 1-5, Avant-dernières Pensées, Sarabandes 1 und 3, 1. Nocturne, Les trois Valses, Gymnopédies 1-3, Sonatine Bureaucratique, Embryons desséchés; Daniel Varsano; CBS Maestro 61874 (1 S 30)**

**Klangbild:** Sehr präsent, satt und gut konturiert. **Fertigung:** Leichtes Kratzgeräusch auf Seite B.

Nachdem mit Eifer alle möglichen „Revival“-Projekte realisiert worden sind, entdeckt man nun auch den größeren Satie neu. Für die Gesamtdarstellung des Klavierwerks muß man sich immer noch an die Pionierleistung von Aldo Ciccolini halten. Ferner hat seit einiger Zeit Reinbert de Leeuw mit Tiefsinn bis in extreme Zonen der rhythmisch-melodischen Verweigerung eine bedenkenswerte Satie-Optik präsentiert. Daniel Varsano, über den man auf der Plattenhülle gar nichts erfährt (spätestens im Fall von Satie muß jetzt energisch die Forderung nach informativeren Texten für die sonst sehr löblich „Maestro“-Reihe von CBS angemeldet werden), setzt mit seiner Satie-Auswahl einen zusätzlichen Akzent.

Er hat ein Programm zusammengestellt, das einerseits in der gebrochenen Abfolge (etwa die Streuung der Gnossienes quer durch die Programmatik der Platte) von Interesse ist, andererseits die absonderlicheren Werke des Komponisten vermeidet. Mithin eine Präsentation, die den Einstieg ins Oeuvre erleichtert und nicht auf jene Stücke verweist, die die Zersetzung herkömmlicher Ästhetik thematisieren. Man darf Satie in der Nähe der Impressionisten sehen und sich an seinen verfremdenden Zitate aus berühmten Texten berühmter Komponisten erfreuen.

Varsano agiert im Ganzen mit Umsicht, Sensibilität und, wo es nützt, mit Virtuosität. Er hält nichts von den Leeuws polemischem Stillstand, hält es mehr mit Ciccolini – sein Spiel ist gepflegt, pianistisch abgesichert, vielleicht sogar eine Spur bereiteter als das des Franzosen. Als hervorsteichendes Merkmal aber zeigt sich die Anpassung an die unterschiedlichsten Absichten der Stücke. Varsano betont damit zugleich die Affinitäten – zu Bartók in der ersten Gnossienne, wo die harten Vorschläge mit dem weichen Rhythmus eines Wiegenlieds vermischt werden; zu Debussy in der zweiten Sarabande, deren melodische Emanationen durchaus impressionistischer Thematik entspringen; zu Dukas und Roussel, wo Satie selbst, in den Avant-dernières Pensées, diesen Bogen schlägt.

Als eindrucksvollstes Beispiel musikalischer Intelligenz darf man „Les trois Valses“ zitieren. Da gelingt es Varsano, innerhalb kürzester Verläufe, die Verschiedenheit dieser drei Walzer auszufallen, vom plüschigen Tonfall des ersten bis zur tumultösen, an Strawinsky gemahnenden Bunttheit des dritten. Für die gemächliche Poesie der Gnossienes und der Gymnopédies hat Varsano die ruhige, überlegen gestaltende Hand eines Interpreten, der vorher gedanklich fixiert hat,

was er nachher in klangliche Substanz verwandelt. Saties Collagenteknik wird manifest in den exzentrischen „Embryons“, wo an einer Stelle unvermutet der Mittelteil von Chopins Trauermarsch (von Satie als die „berühmte Mazurka von Schubert“ ausgegeben...) auftaucht und wieder verschwindet. Als letztes Siegel von Intelligenz erweist sich die raffinierte Zusammenstellung dieser Platte. Handelt es sich um eine neue Aufnahme (was anzunehmen ist), oder um eine ältere Produktion? Auch darüber erfährt man nichts.

Martin Meyer

○ Gefällige Gesamtaufnahme der Klavierwerke Ravels eines französischen Pianisten der jüngeren Generation.

**RAVEL, Miroirs, Valses nobles et sentimentales, Sonatine, Gaspard de la nuit, Le tombeau de Couperin, La Valse u. a.; Jean-Philippe Collard, Michel Béroff, Katia Labèque; EMI 2 C 167-73025/27 (3 S 30) Aufnahmedatum: 1976-80**

**Klangbild:** Weitgehend unverfärbter, den Aufnahmedaten entsprechend unterschiedlich konturierter Klavierklang von befriedigender Präsenz.

**Fertigung:** Leichtes Bandrauschen, gelegentliche Knacker, insgesamt akzeptabel.

**Vergleichseinspielungen:**

Casadesus (CBS)

W. Haas (Philips)

Entremont (CBS)

Dacosta (Amadeo)

Nachdem sich die Verantwortlichen der EMI einige Jahre reserviert verhalten hatten, stellen sie nun den Pianisten Jean-Philippe Collard vermehrt auch dem deutschen Publikum vor. Die Initiative begann mit Solo-Aufnahmen einiger Schumann- und Rachmaninoff-Kompositionen, sie erstreckte sich auf Duo-Platten mit Michel Béroff (Brahms, Saint-Saëns), und nun wird das Klavierwerk Maurice Ravels in einer Drei-Platten-Edition angeboten. Die Veröffentlichung ist in größerem Zusammenhang zu sehen – und dies in doppelter Hinsicht. Zum einen brachte EMI im vergangenen Herbst Collards Einspielung der beiden Ravel-Konzerte unter Leitung Lorin Maazels heraus, zum anderen liegt seit einigen Monaten wieder Robert Casadesus' Fast-Gesamtaufnahme vor, die ein hohes Maß an Authentizität für sich beanspruchen darf.

Collard – das zeigt ein Blick in den Katalog – stellt sich vielfacher Konkurrenz, denn zahlreiche Pianisten haben sich die Mühe gemacht, Ravels Klavier-Oeuvre mehr oder weniger akribisch bis zur letzten Stelle hinter dem Opus-Komma aufzunehmen. Ganz zu schweigen von den hervorragenden Einzeleinspielungen von Ashkenazy (Gaspard de la nuit – Decca), bis Benedetto Michelangeli (Rococo), Weissenberg (Le tombeau de Couperin (EMI) und Cziffa (Sona-

tine (EMI). Der junge Franzose gebietet über pianistische Mittel, die ihn materielle Probleme unverkrampft lösen lassen. So auch in den Kompositionen der „Toccata“ am Ende der Couperin-Hommages, selbst die intrikaten Schwierigkeiten der „Scarbo“-Exzentrik bringen ihn nicht aus der Fassung. Er spielt Ravel durchaus in der Nachfolge eines Casadesus: elegant, weltmännisch – vielleicht mit einer etwas größeren Regierbereitschaft. Seine Grenzen sehe ich dort, wo es darum geht, Distanz trotz aller pianistischer Identifikation zu wahren („Scarbo“) oder – dialektisch – diese aus der totalen Hingabe zu gewinnen. Andrej Gawrilow (Ariola und EMI) demonstrierte dies und bewies darüber hinaus im „Le-Gibet“-Abschnitt, daß er unter den jüngeren Pianisten die wohl facettenreichste Abschlagstechnik besitzt.

Collard bleibt den einzelnen Zyklen und Stücken wenig schuldig. Er unterscheidet zwischen der Liquidität der „Sonatine“ und dem illustrativen Zauber der „Jeux d'eau“. Dennoch ist mir keine seiner Darstellungen als überdurchschnittlich zwingend aufgefallen, was sich womöglich auch aus der Überinformation durch die zahlreichen Ravel-Interpretationen erklären läßt. Der interpretatorische Spielraum ist an sich schon eingengt, denn bei Ravel lassen sich kaum Experimente etwa in der Umproportionierung von Haupt- und Nebentimmen durchführen. Im Grunde zielen alle Spieler mit ihren individuellen pianistischen Mitteln auf eine ähnliche Idealvorstellung.

Collards Einspielung kann jenen potentiellen Käufern empfohlen werden, die Ravels Klavierwerke noch nicht entdeckt haben und die auf das Glück bedeutender Ravel-Interpretationen im Konzertsaal noch warten müssen. Sie sind gediegen bedient – und dies auch, was die Repertoire-Frage anbelangt. Collard spielt neben den im Vorspann erwähnten Stücken die „Pavane pour une infante defunte“, das „Menuet antique“, das „Prélude“, „Al maniere de ... Borodin“, „A la maniere de ... E. Chabrier“ und zusammen mit Michel Béroff „Sites auriculaires“, Ravels Fassung von „La Valse“ und „Ma mère l'oye“. Das noch weitgehend unbeachtete Poème „Frontispice“ (nach Vardar de R. Canudo) ist für zwei Klaviere und fünf Hände gesetzt. Katia Labèque steuert eine Hand bei.

Das Beiheft enthält keinen deutschen Einführungstext, dafür schlechtes Fotomaterial. Das gilt auch für das Cover, wo man bei EMI neuerdings – siehe auch die Revel-Platte mit Collard-Maazel – unscharfe Farbfotos zum „künstlerischen“ Ereignis hinaufstilisiert. Peter Cossé

★ Aufschlußreiche Anthologie „weiblicher“ Klaviermusik.

„Komponistinnen-Klaviermusik“; JACQUET DE LA GUERRE: Rondeau in g-Moll; WOLOWSKA-SZYMANOWSKA: Nocturnes As-Dur und B-Dur; VON PARADIS: Sicilienne; KOZELUCH-CIBBINI: 6 Walzer op. 6;

MENDELSSOHN-BARTHOLDY-HENSEL: Prélude e-Moll; WIECK-SCHUMANN: Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 20; STARCK VON BRONSART: Valse-Précipice; BACKER-GRONDAHL: Visnet op. 39,9 und Ungdomssang op. 36,6; CARRENO: Reverie-Barcarolle „Venise“ op. 33 und Intermezzo scherzoso op. 34; CHAMINADE: Air de ballet Nr. 3 „Pas des Echarpes“ op. 37 und „L'Enjoleuse“ op. 50; TALJEFFERRE: Sicilienne; CHENEY-BEACH: Improvisation op. 118,1; BACEWICZ: Kleines Tryptichon; Rosario Marciano (Klavier); FSM 53036 (1 S 30)

**Klangbild:** Weitgehend unverfärbter, jedoch etwas enger Klavierklang.

**Fertigung:** Leichtes Rauschen, gelegentliche Tonhöhenchwankungen, ansonsten akzeptabel.

Seit jeher setzt sich die Pianistin Rosario Marciano für ausgefallene Klavierwerke ein. Davon legen Platten mit kaum beachteten Stücken von Chopin, Schubert und Beethoven Zeugnis ab. Die aus Venezuela stammende Interpretin und Kennerin alten Instrumentenmaterials hat sich in dieser Richtung bereits den Kompositionen der bedeutenden Pianistin Teresa Carreno angenommen (Carofono LP-023). Von diesen amüsanten, unterhaltenden Salon-Figuren hat Rosario Marciano auch zwei Nummern aufgegriffen, als es ihr darum ging, einzig und allein Werke von komponierenden Frauen aufzeichnen zu lassen. Diese Initiative kann nicht als Versuch einer Rehabilitation verstanden werden, denn die dargebotenen Stücke von Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre, Maria Theresia von Paradis, Maria Wolowska-Szymanowska, Katharina Kozeluch-Cibbini, Fanny C. Mendelssohn-Bartholdy-Hensel, Clara Wieck-Schumann, Ingeborg Starck von Bronsart, Agathe Backer-Grondahl, Teresa Carreno, Cécile Chaminade, Germaine Taljefferre, Amy Marc Cheney-Beach und Grazyna Bacewicz vermögen nur ausschnittsweise strengeren Untersuchungskriterien standzuhalten. Aber sie zeigen, daß die Frauen nicht stumm waren, daß sie für das Inventar des romantisch imprägnierten Salons sehr wohl elegante Formulierungen beizustellen wußten. Diese bewegten sich zwischen „Sicilienne“, „Prélude“, „Barcarolle“ und „Impromptu“, sofern die Autorinnen ihre musikalischen Geschmacksentscheidungen hauptsächlich im 19. Jahrhundert treffen durften. Die älteren Beispiele – Jacquet de la Guerre und Maria Theresia von Paradis verlegten sich auf das Rondeau oder sicherten dem Siziliano-Rhythmus melodische Artigkeit. Die „Sicilienne“ der Maria Theresia von Paradis zählt nebenbei bemerkt zu einem jener vielbearbeiteten Stücke, bei denen die Autorschaft fast vergessen worden ist. Wenn man will, so reflektierten Komponistinnen wie Maria Wolowska-Szymanowska kompositorische Ausdrucksfelder, die Chopin eine Generation später mit geradezu ungeheurer Intensität neudefinierten sollte. Neben diesen mehr innerdisziplinären Aspekten scheint mir der geschichtliche Hintergrund von Belang zu sein. Er wird von Rosario Marciano in

# FONO-KRITIK

lockerer Didaktik ausgeleuchtet. Die erwähnten Namen machen deutlich, daß es sich nicht selten um Frauen handelte, die in einer schöpferischen Umgebung lebten, gelegentlich auch mit namhaften Komponisten verheiratet waren. Rosario Marciano bringt diese ungewöhnliche Werk-Suite mit Grazie, widersetzt sich übertriebener Sentimentalität, scheut sich jedoch nicht, die Sphäre emotionalen Geständnisses mitanklingen zu lassen. Der Einführungstext von Maria-Elisabeth Brockhoff wird den zeitgeschichtlich und biographisch neugierigen Hörer zufriedenstellen. Er und die gesamte Präsentation der FSM-Platte besticht durch philologische Umsicht. Die Turnabout-Ausgabe der Aufnahme (TV-34685), die mir schon länger zur Verfügung stand, kann in dieser Hinsicht nicht konkurrieren. Auf ihrer Cover-Rückseite werden allerdings Aufnahmeleiter und Toningenieur genannt. Auf beiden Editionen vermisste ich jedoch ein paar Notizen über die Pianistin.

Peter Cossé

## Wiederveröffentlichungen KLAVIERWERKE

### Beethoven zwischen Impressionen und Markierungen.

**BEETHOVEN, Klaviersonaten op. 27/2, 57, 78, 81a; Robert Casadesus;**  
CBS Maestro 61945 (1S30)

**Klangbild:** Etwas distanziert, verfärbt und unkonturiert, Bandrauschen hörbar.  
**Fertigung:** Einwandfrei.

Robert Casadesus hat sich nie als ausgreifender Beethoven-Interpret empfohlen, und so atmen die Aufnahmen, die er gemacht hat (die fünf Klavierkonzerte, die Violinsonaten mit Francescatti, eine Reihe von Klaviersonaten), den Charme einer gewissen kühlen Freude an der Sache. In der „Maestro“-Reihe von CBS sind vier Sonaten wiederveröffentlicht worden, die Casadesus wohl temperamentmäßig nahestanden haben. Leider hat die A-Dur Sonate op. 2 Nr. 2 keinen Platz mehr gehabt. Aber das könnte man vielleicht nachholen.

Casadesus – von Rubinstein in seinen Memoiren als großer Konkurrent bewundert und, immerhin zeitweise, gefürchtet – versucht den Sonaten ein hohes Maß an Stimmung mitzugeben. Er öffnet die Strukturen nicht von den formalen Verzweigungen her, so daß, bei eleganter Modellierung der Hauptlinien, stets ein Rest von unbewältigter Detailarbeit bleibt; insofern ist Casadesus der Antipode von Arrau und teilt mit

Rubinstein die Vorliebe für den Grandezza-Stil. Was resultiert daraus für den Einzelfall? Casadesus realisiert die Mondschein-Sonate in ihren ersten beiden Sätzen als vom „sostenuto“ bestimmten Ablauf, der, im Tempo recht zügig gehalten, den fließenden Melodienbögen entlanggeführt wird und konsequent in ein etwas wattiges Legato getaucht ist. Damit vermindert Casadesus aber den Kontrast, der schon zwischen dem Adagio und dem Allegretto herrscht und präpariert die ersten zwei Sätze als melancholisches Präludium für das Finalpresto. Auch dieses ist von wenigen Zäsuren erfüllt. Casadesus gibt ihm zwar die Motorik, die ohnehin evident ist, bremst aber etwa bei den tropfenden Achtel-Passagen (T. 43 ff) romantisierend ab. Einzig das lange, beharrliche Aushalten der Fermaten bringt einen Moment von Kraft und Spannung. Während so die Mondschein-Sonate zweigeteilt auftritt, gilt für „Les Adieux“ eine hurtige, an den Sechzehntel-Strömen orientierte Realisation, die nicht eigentlich ungeduldig, eher unduldsam wirkt. Im „Vivacissimamente“ glaubt man jene helle Gewandtheit herauszuhören, die den Debussy-Spieler Casadesus dazu verleitet, den Satz wie eine frühe Vorstudie zu späteren „Jeux d'eau“ (von Liszt bis Ravel) zu charakterisieren.

Überzeugender die Fis-Dur Sonate op. 78; auch da mag die selbstverständliche Rhetorik fehlen, die etwa von Gould (in einer Tonbandaufnahme) meisterlich getroffen wird. Doch dem zweiten Satz entgegen Casadesus mit heftiger, unterschiedener Geste. Und heftig agiert er dann auch in der „Appassionata“. Casadesus' Attacke ist interpretationsgeschichtlich der interessante Fall einer Wiedergabe, die dem Ungeheuerlichen noch den Tribut zollt, ohne auf umsichtige Planung zu verzichten. Wenn auch der erste Satz wieder mehr Charakter als Analyse ist, die Sechzehntel manchmal etwas massiert klingen und das Andante in seinen 32tel-Aufschwüngen die Schule der Geläufigkeit verrät, so regiert den Schluß-Satz doch eine fast wütende Beharrlichkeit. Da erinnert Casadesus an Richters Carnegie-Hall-Vision. Das Mehr an Kontrolle vermag auch Hörer in Bann zu schlagen, die diesen Satz als Beispiel der Auflösung musikalischer Ordnung gesehen haben möchten.

Martin Meyer

### Wiederentdeckung von Curzons Schubert der fünfziger Jahre.

**SCHUBERT, „Wanderer“-Fantasie D.760; 4 Impromptus D.935; Clifford Curzon (Klavier)**  
Decca Eclipse ECS 804 (1M30) (über Import-Firmen)

**Aufnahmedatum:** ca. 1950

**Klangbild:** Mittelmäßig konturiert, von guter Dynamik, etwas verfärbt.  
**Fertigung:** Einwandfrei.

Man kann nicht sagen, daß der vergangene Klavierherbst viele Höhepunkte bereitgehalten hätte. Die Produktion verlief bei den Neueinspie-

lungen in eher konventionellen Bahnen, Solisten erfüllten ihr übliches, nämlich das „klassische“ Pensum. Umgekehrt liegen mehr Aufnahmen vor, die man freilich, indem man sie als historische klassifiziert, von den aktuellen Unternehmungen absondert. Vergleiche sollen nicht begünstigt werden, die dreißig, vierzig Jahre, die etwa Schnabel von Pollini trennen, werden als Barriere ausgespielt: beide seien eben gut, jeder für sich genommen.

Daß es indes in letzter Instanz nicht um den Künstler, sondern um die Interpretation des Werks geht, wird gern vergessen. Kürzlich ist im „Eclipse“-Programm der englischen Decca eine Platte wieder vorgelegt worden, auf der Clifford Curzon von Schubert die „Wanderer“-Fantasie und die vier Impromptus D.935 spielt. Es ist natürlich interessant zu sehen, wie Curzon um 1950 Schubert darstellt, wenn man die späteren Aufnahmen des Pianisten heranzieht und die späten Auftritte auf dem Podium in Erinnerung ruft. Dennoch kann sich eine Wiederveröffentlichung, wenn sie denn übers Historische hinaus berechtigt ist, nicht in ihrer Funktion als Mosaikstein einer Künstlerbiographie erschöpfen. Es geht, letztlich, um Schubert.



Clifford Curzon

Um Schubert, dessen „Wanderer“-Fantasie in der Darstellung Curzons eine Wendung erfährt, die stimmungsmäßig als Mischung aus Verinnerlichung und Angriff anzusprechen ist. Curzon begreift das Stück zunächst in seiner gleichsam materiellen Handgreiflichkeit. Er umhüllt es nicht mit dem Schleier des „misterioso“, sondern erobert es. Damit betont er weniger die Gemeinsamkeit mit den meisten anderen Werken des

Komponisten; er besteht auf dem singulären Rang der „Wanderer“-Fantasie, wie sie als virtuoser Wurf im Schaffen Schuberts einmalig ist. Was ihn allerdings von Richter, der sich ähnlich entschlossen in die Partitur verbeißt, unterscheidet, sind zwei Merkmale. Einmal gibt Curzon eine Aggressivität des „Dennoch“: Er überwindet sich praktisch Takt für Takt zu einem Drängen wider besseres Wissen. Curzon weiß, daß das Spezifische der Fantasie in ihrer Kontrastwirkung liegt; was Schubert sich an Energien abgetrotzt hat, wird nur einsehbar, wenn man an die viel gebrocheneren Verlaufskurven etwa der Sonaten erinnert. Zugleich indessen sind die Momente des Innehaltens, der drohenden Stille und jener schweifenden Kantilenen-Ewigkeit auch in der „Wanderer“-Fantasie enthalten. Sie sind aber auch da nur in ihrer kontrastiven Funktionalität erfaßbar – der Impetus geht vom „con fuoco“ aus und kehrt auch dahin zurück.

Der zweite Unterschied zu Richter beruht darin, daß Curzon den intimen Augenblicken nicht die Aura des Geheimnisvollen schenkt. Er spielt das Adagio zwar selbstvergessen, doch immer noch so, als sei die Herbe von Brahms darin vorweggenommen. Zu den Höhepunkten dieser „Wanderer“-Fantasie zählt freilich der Übergang vom dritten Satz in die Fuge, wo Curzon in einer Art manischer Übersteigerung ein wütendes Getöse zustande bringt, das dem gewichtigen Fortschreiten des Finales eine eigenartige und faszinierende Vorbereitung macht.

Noch zwei Hinweise zu den Impromptus. Die ruhige, fließende Bewegung im f-Moll Stück gehört zu den Entdeckungen der Platte. Im vierten Impromptu läßt Curzon bereits jene anschlags-technische Nuancierung aufblitzen, die er später unnachahmlich im vierten Stück der „Moments musicaux“ aufgetragen hat.

Martin Meyer

## Neueröffentlichungen ORGELWERKE

★ Großartiges Dokument französischer Orgel- und Improvisationskunst in der Darstellung der Musikerpersönlichkeit Litaize, gekrönt durch ein nicht besser denkbare Porträt einer hervorragenden Orgel unserer Zeit.

**GASTON LITAIZE, Toccata über „Veni creator“, Lied, Improvisation über das lothringische Volkslied „Légende de Saint-Nicolas“, Prélude et danse fugée, Improvisation über das Kempeners Martinslied „Zint Märte ös all we'r op**

**Retz“; Gaston Litaize an der Albiez-Orgel der Propstei-Kirche Kempen; Motette M 1043 (1 S 30)**  
**Aufnahmedatum:** 1979

**Klangbild:** Ausgewogen, transparent, räumlich einwandfrei, weitgehende Natürlichkeit.  
**Fertigung:** Einwandfrei.

Hat man das Vergnügen, Gaston Litaize in einem Gespräch gegenüber zu sitzen, so knistert es irgendwie in der Luft. Man wird gepackt von der Intensität seines Denkens und Redens. Es ist

„geladen“, immer hochinteressant und handelt nicht unbedingt immer nur von Orgelmusik. Genauso packt er, ungeachtet seines hohen Alters, jeden, der ihn als Orgelspieler erlebt, besonders wenn er improvisiert. Eigenwillig und virtuos zugleich, das ist Litaize! Prélude et danse fugée, 1964 für den jährlichen Abschlußwettbewerb des Pariser Konservatoriums geschrieben, geben ein Abbild dieses genialen und temperamentvollen Menschen und Musikers. Der 70jährige blinde Organist genießt offenbar sehr den herrlichen Klangreichtum der gerade fertiggestellten dreimanualigen Albiez-Orgel mit französisch disponiertem Schwellwerk. In der vom



## MEISTERKLASSEN

für

Operngesang und -darstellung  
SENA JURINAC

Klavier  
HOMERO FRANCESCH

Liedinterpretation für Sänger und Pianisten  
IRWIN GAGE

Violine  
RICARDO ODOPOSOFF

Cembalo  
JOHANN SONNLEITNER

Anmeldungen und Auskünfte:  
**Konservatorium und Musikhochschule Zürich**  
Florhofgasse 6, CH-8001 Zürich, Tel. (01/2518955)