

FONO-KRITIK

Objektivierung in den Hintergrund zu drängen. Der Ton benötigt gerade in der neuen Musik Eigenleben, es gilt, besonders für die Wiener Schule, die Historizität des Klanglichen mitzuinterpretieren. Der gewiß nicht unproblematische Ansatz Schönbergs in seinen Zwölftonwerken, zu denen das dritte und vierte Quartett zählen, mit historischen Formen wie Sonatensatz oder Rondo zu komponieren, sollte als vermittelndes Moment in die Interpretation miteinfließen. Wenn man aber, wie in dieser Aufnahme, das Gewicht besonders auf die Einzelgestalt legt, entstehen Orientierungsschwierigkeiten. Die Sätze, vor allen in den Zwölftonwerken, wirken in schlechtem Sinne zerrissen, nervös anstatt nervig. Daß insbesondere der Cellist „Spielen“ hörbar macht durch Betonung des Greifens (bisweilen entstehen beim Lagenwechsel Geräusche wie auf Baßsaiten einer Gitarre), kaschiert auf schlecht passende Art die zurückgedrängte Subjektivität der Interpretation. Betont werden muß, daß der Ansatz des Juilliard Quartetts natürlich nur auf der Basis seiner vollkommenen Beherrschung alles Technischen möglich ist. Von dieser Seite gesehen verdient die Einspielung einiges Interesse – qualitativ Entsprechendes wird so schnell wahrscheinlich nicht erbracht werden. Um so schwerer wiegt das Ergebnis! Wer neue Musik weiteren Kreisen vermitteln will, kann damit nicht zufrieden sein.

Reinhard Schulz

★ Auch Musiker kehren an den Ort ihrer Tat zurück.

HENRYK WIENIAWSKI, Polonaisen op. 4 und 21; Legende op. 17; Mazurken op. 19 Nr. 1 und 2; Souvenir de Moscou op. 6; Scherzo-Ta-

rantelle op. 16; Romance op. 22 (2. Satz a.d.2. Violinkonzert); Capriccio-Valse op. 7; Alfredo Campoli (Violine) Daphne Ibbott (Klavier); L'Oiseau-Lyre (Engl. Decca) DSLO 45 (1 S 30) Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Fast fünfundsiebzigjährig nahm Alfredo Campoli die hier vorgelegten Wieniawski-Piecen auf. Sie werden fragen, ob das gutgehen konnte. Jein. Dabei ist das Ja deutlicher als das Nein. Die Abstriche liegen dort, wo sie zu erwarten sind. Die Virtuosität besitzt keine Aggressivität mehr, die extreme Geläufigkeit, über die Campoli ein Leben lang verfügen konnte, hat Einbußen erlitten. Campoli hat diesen, seinen natürlichen Abbau nicht übersehen. Er ersetzt ihn durch Gestaltung. Durch sorgfältige Phrasierung, durch Arbeit am Detail und der Gesamtform. Die Polonaisen strahlen auf einmal eine sonst nicht – oder selten – zu vernehmende Feierlichkeit aus. Hier sei an die Ursprünge der Polonaise in der polnischen Volksmusik erinnert, „welche bei Hochzeitsfesten gespielt und paarweise rund um den Tisch geschritten wurde.“ Hier kommt Campoli nicht nur näher an den durch falsch verstandene Virtuosität meist überdeckten Charakter dieser Tänze heran, er hat durch sein gemäßigtes Grundtempo auch sehr viel mehr Gelegenheit, die rhythmischen Eigenarten und Feinheiten genauer, pointierter herauszubringen. Trotz dünner gewordenem Ton behält sein Spiel noch soviel Charme, daß man nicht nur einen Akt der Pietät vollbringt, wenn man sich Campolis „Alterswerk“ zu Gemüte führt. Die Legende liegt ihm unter den genannten Vorzeichen erwartungsgemäß gut, die Scherzo Tarantelle überrascht nun dennoch durch die gezeigte Geläufigkeit. Die beiden Mazurken sind etwas vorsichti-

ger genommen, hören sich aber auf einmal tanzbar an (das sollten Tänze doch sein – oder?), bekommen Farbe, ein wenig wehmütige Nachdenklichkeit. Souvenir de Moscou – charmante Erinnerungen, liebevoll dargeboten. Mit dem gegebenen „Hohlen Stern“ sollten vor allem jene Violinmusik-Freunde aufmerksam gemacht werden, die Campolis frühere Aufnahmen schätzen und die wissen, daß das hier Gebotene ein mütter gewordenen Spiegel einstigen Könnens ist, der aber noch so überraschend viele und immer scharf umrissene Konturen zeigt. Ihr Händler wird sie über die bekannten Importeure besorgen müssen. Wenn Sie sich nicht sowieso gleich dahin wenden.

Wolfgang Wendel

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Alan Curtis weiß wohl, was Philipp Emanuel sagen will, doch nimmt er sich nicht die Zeit, es auszusprechen.

C. P.H.E. BACH, Rondos fürs Fortepiano nebst einer freyen Fantasia (Rondos: Wq. 56 Nr. 1 und 5; Wq. 57 Nr. 1 und 3; Wq. 58 Nr. 3 und 5; Wq. 59 Nr. 4; Wq. 61 Nr. 1; Fantasia Wq. 61 Nr. 6); Alan Curtis (Hammerflügel); Electrola 1 C 065-03 889 (1 S 30)

Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen:
Inger Grudin-Brandt (BIS.LP-142)
Gustav Leonhardt (RCA.RL 30429 DX, 2 LP)

Carl Philipp Emanuel Bach ist plötzlich bei den Schallplattenproduzenten in Mode gekommen – hat man entdeckt, daß da noch ein großes Oeuvre dem Markt erschlossen werden kann? Wie aber diese Musik aufzuführen ist, das entdeckt eine Generation von Musikern, die dieses Oeuvre bislang vernachlässigt hat, nicht ebenso schnell im Handumdrehen. Und daß dies überhaupt nicht eine Musik für den Markt ist, sondern eine höchst individuelle, subjektive, philosophische, phantastische, kommt folgerichtig weder bei Gustav Leonhardt noch bei Alan Curtis heraus, am schnellsten fingert James Galway darüber hinweg, und einzig die auf dem schwedischen Außenseiter-Label BIS (Auslieferung über Disco-Center Kassel) veröffentlichten Aufnahmen von Inger Grudin-Brandt legen etwas von diesen verdrängten Dimensionen der Musik Philipp Emanuel Bachs frei. Erstmals bei diesem Komponisten wird es möglich, daß ein einzelner, isolierter Ton etwas auszudrücken

vermag – und das geschieht nicht nur durch die kompositorische Anordnung, sondern eigentlich erst durch die Art und Weise, wie ein solcher einzelner Ton in der Aufführung dargestellt, wie die Zeit um ihn herum gestaltet, wie die Erwartung auf ihn gespannt und seine Nachwirkung durch die Fortführung abgefangen wird. Plötzlicher Einbruch eines völlig unerwarteten, neuartigen Gedankens, unvermittelter Aufenthalt, Nachdenken ... Hier ist „Zerdehnen“ der Zeit wirklich am Platze. Bach wollte mit seiner Musik Leidenschaften erregen und besänftigen, Herzklopfen, Erschrecken, Trost, Träume, momentane Eingebungen folgen unmittelbar aufeinander. Doch steht da kein Text unter den Noten. Die textlose, aber darum nur um so mehr „bedeutende“ Aussage kann nur aus dem musikalischen Informationsmaterial (Melodie, Pausen, Harmonie, formaler Ablauf, dynamische und – soweit vorhanden – agogische Zeichen) dechiffriert werden. Entscheidend ist, daß es kein Diktat eines fortlaufenden, gar metronomisch definierbaren Tempos gibt.

Alan Curtis weiß wohl um solche Dimensionen, denn er deutet einiges davon an, aber er hat keine Zeit, er will „die große Linie“ (die Inger Grudin-Brandt vermissen läßt), er scheut sich, irgendwo den Fluß des Taktes wirklich zu unterbrechen. Daß Carl Philipp Emanuel Bach ein musikalischer Vorfahre von James Joyce gewesen sein könnte, will er nicht wahrhaben. Einem einzelnen Ton nachzuhören, gelingt ihm nicht. Auch wenn er damit den Philipp Emanuel marktfähig macht, muß ich ihm die Schwedin entgegenhalten, die mir die Nachtphantasien auf dem Clavichord so spielt, wie sie für mich allein schon immer erklangen, auf die selbstverständlichste Weise, auch wenn die Klavierlehrer für solche versponnenen Künste kein Lob übrig hatten. Wenn ich mir nun die vielen Ph. E. Bach-Platten anschau und die eine von Inger Grudin-Brandt dagegenhalte, dann frage ich mich, ob Philipp Emanuel seine Musik für den Markt oder für die Nachtphantasierer geschrieben hat. Dennoch muß zur Ehrenrettung von Alan Curtis gesagt werden, daß unter den für den Markt produzierten Ph. E. Bach-Platten seine noch die annehmbarste ist – versöhnend wirkt am Ende seine Aufführung des E-Dur-Rondos, des letzten Stücks der Platte, besonders wenn die Geschwindigkeit des Plattenspielers soweit wie möglich herabgeregelt wird (das tut der Tonart keinen Schaden, da der alte, schön klingende Silbermann-Flügel ohnehin tiefer als normal gestimmt ist).

Wegen der verschiedenen und verwirrenden Zeichnungen der Stücke will ich hier wenigstens eine Übersicht über die Rondos geben, die auf zwei oder drei der Platten gemeinsam enthalten sind und so den direkten Vergleich der Interpretationsauffassungen erlauben: Das Rondo c-Moll aus der 5. Sammlung „für Kenner und Liebhaber“ ist bei Curtis das 3. Stück der 1. Plattenreihe, bei Grudin-Brandt ebenfalls das 3. Stück der 1. Seite, bei Leonhardt das 2. Stück der 2. Seite. Das Rondo C-Dur aus der 2. Sammlung ist bei Curtis das 4. Stück der 1. Seite, bei Grudin-Brandt das 1. Stück der 1. Seite. Und zur Ehrenrettung von Gustav Leonhardt muß gesagt werden, daß sein Clavichordspiel

klanglich am meisten zu fesseln vermag; zweifellos ist seine Beherrschung des Instruments die perfekte.

Helmut Haack

○ Sprödes Brahms-Bild.

BRAHMS, Vier Balladen op. 10, acht Klavierstücke op. 76; Justus Frantz (Klavier); Tel. 6.42 581 (1 S 30) Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Nicht übermäßig präsent.
Fertigung: Geringfügiges Rauschen.
Vergleichseinspielung:
op. 10: Gilels (DG 2530 655)

So verhalten, fast „wortlos“ sind die vier Balladen op. 10 wohl selten zu hören. Justus Frantz verweigert in seinem Bemühen, das gängige Brahms-Klischee zu meiden, jede Theatralik, nimmt den Ausdruck zurück bis fast zur Sprachlosigkeit. Daß es in der literarischen Vorlage zur h-Moll-Ballade immerhin um Mord und Totschlag geht, muß man schon im Hüllentext nachlesen; ahnen läßt es sich bei dieser kargen Interpretation kaum.

Wenn das gerne benutzte Schlagwort vom „norddeutschen Brahms“ bedeuten soll, die Verslossenheit zu unterstreichen, dann hat der 1944 geborene Justus Frantz (der bei Eliza Hansen an der Musikhochschule Hamburg studiert hat) den Wahl-Wiener Brahms wieder in den Norden eingemeindet, doch so sehr sein Interpretationsgestus (auch in den Fantasiestücken) gelegentlich erhellend wirkt, insgesamt bleibt die betonte Sprödigkeit doch einiges an Mitteilungskraft schuldig.

Rainer Wagner

○ Noch einmal Fou Ts'ong in der „Maestro“-Serie.

CHOPIN, Nocturnes Nr. 9 bis 18; Fou Ts'ong (Klavier); CBS 61 828 (1 S 30) Aufnahme datum: 1978

Klangbild: Präsent, von durchschnittlicher Dynamik, mitunter verfärbt.
Fertigung: Bandrauschen, verhältnismäßig niedriger Pegel, Oberflächenstörungen.

Ich bin im FONO FORUM 3/81 auf den Pianisten Fou Ts'ong eingegangen und habe bei dieser Gelegenheit versucht, seinen stilistischen Standort in der Nervenzone des Chopinspiels zu definieren. In einem Paket von drei Neuerscheinungen fanden sich damals auch die Nocturnes Nr. 1 bis 8, zudem jene posthum veröffentlichten Nocturne-Kompositionen, die gewöhnlich an den Schluß des Zyklus gesetzt werden. Die hier nun zur Nach-Beurteilung vorliegende Platte mit

den Nocturnes op. 32, op. 37, op. 48, op. 55 und op. 62 legt keine revidierten Beschreibungsmodi nahe. Der Aura spieltechnischer Beweglichkeit, aber auch Fähigkeit, bleibt Fou Ts'ong auch in den reifen, zum Teil äußerst originell formalisierten Nachtstücken verpflichtet, Rubinsteins weltlichere Stetigkeit der lyrischen Argumentation, Adam Harasiewicz's vermittelnde Noblesse oder Arraus tiefenpsychologische Kollegs bleiben als mögliche Kristallisationsformen der Nocturne-Entfaltung schier übermächtig aktuell. Fou Ts'ong gelingt es nicht, interpretatorische Geschichtsschreibung durch persönliches Engagement zumindest für die Dauer zweier Plattenseiten vergessen zu machen. Mein Ersteindruck sollte sich Stück für Stück bestätigen: Hier spielt einer, der über Chopins Nocturnes und darüber, wie man sie zwingend zu spielen habe, mehr weiß, als er im „konzertanten“ Ernstfall zu geben imstande ist.

Peter Cossé

○ Noch mehr Donizetti auf dem Klavier.

DONIZETTI, Das Werk für Klavier zu vier Händen. Vol. 2 und 3; Pietro Spada und Giorgio Cozzolino (Klavier); RCA RL 31542 (2 S 30) Aufnahme datum: Mai 1979

Klangbild: Offen, leicht verfärbt, etwas distanziert.
Fertigung: Leichte Verklirrungen.

Die von Peter Cossé in Heft 4/80 geäußerte Kritik hinsichtlich der Substanz von Donizettis Werken für Klavier zu vier Händen ist nach Abhören einer weiteren Folge des Projekts zu bestätigen. Pietro Spada und Giorgio Cozzolino, beide als lehrende und ausführende Musiker in Neapel tätig, haben ein Doppelalbum vorgelegt, das vor allem als „Sonaten“ deklarierte Stücke des fleißigen Italieners enthält. Sie sind ihrem Gehalt nach so indifferent und ohne Eigenleben, daß das Abhören von vier Plattenseiten zur Qual werden kann. Ob Polka oder Marsch, Walzer oder eben „Sonate“, am Ende bleibt nur noch der Eindruck eines wuchernden Konglomerates. Deshalb muß der Enthusiasmus, der ohnehin zu schnell jeder Form von „Revival“ entgegengebracht wird, gezügelt werden. Und weiter drängt sich, rein von den Aspekten der Information her, die Frage auf nach einem geordneten Werkverzeichnis: daß man ungefähr abschätzen kann, was aus Neapel noch zu gewärtigen ist. Denn über die eingespielten Stücke verrät das Inhaltsverzeichnis gar nichts (nicht einmal in jedem Fall die Tonart), und auch der Hüllentext von Georg Borchardt bleibt im Philologischen merkwürdig vage. „Typische Gelegenheitskompositionen“ dürften wohl alle der hier präsentierten Werke sein.

Die beiden Interpreten liefern in Grenzen exakte, freilich nicht überragende Arbeit, so daß selbst mit den Wiedergaben nicht viel Staat zu



Das Juilliard-Streichquartett

FONO-KRITIK

machen ist. Wer Donizetti auf das Klavier bezogen wünscht, dem sei Thalbergs schöne Paraphrase der „Don Pasquale“-Oper empfohlen. Earl Wild beispielsweise spielt sie außerordentlich (Vanguard VSD-71119). *Martin Meyer*

Der Preis der Freiheit.

DIE HOROWITZ-KONZERTE 1979/80; Schumann: Fantasiestücke op. 111; Nachtstücke op. 23 Nr. 3 u. 4; Mendelssohn: Scherzo a capriccio fis-Moll; Rachmaninoff: Sonate Nr. 2 b-Moll op. 36; Vladimir Horowitz (Klavier); RCA RL 13775 (1 S 30)
Aufnahmedatum: April/Mai 1980

Klangbild: Nicht sehr präsent, etwas hallig, von weiter Dynamik, aber vom Forte an etwas lau.
Fertigung: Einwandfrei.

Seit Vladimir Horowitz CBS verlassen und RCA zum neuen Sachwalter bestellt hat, sind keine Studioaufnahmen des Pianisten mehr entstanden. Auch das jüngste Dokument reht sich in die „Horowitz-Konzerte“, deren Aussagekraft ganz von der Authentizität des Podiums zehren soll, denn die meisten Interpretationen bezeugen nicht einfach die Aura eines Abends; sind vielmehr zusammengefügt aus verschiedenen Rezitals an verschiedenen Orten. So nennt der Hültext für die vorliegenden Einspielungen Boston und New York.

Mit dieser Collagen-Kunst hat Horowitz einen Stil verwertet, der etwa, bezogen aufs Studio, von Gould seit langem angewandt wird. Und in der Tat ist nicht einzusehen, weshalb nicht auch der Konzertsaal zur experimentellen Bühne werden kann, welche Bauformen zur Erkundung des musikalischen Textes liefert. Es bleibt dann bloß die Frage, ob die Synthese einsichtig wird; ob ein Fugato aus Baltimore sinnfällig korrespondiert mit dem Lento assai aus Chicago.

Horowitz hat mit Aufnahmen von Schumanns f-Moll Sonate und der „Humoreske“ gezeigt, daß die Rechnung aufgehen kann. Die Platten sind imponierende Beweise für durchgehaltene Willensbildung. Kritischer wäre hingegen Liszts h-Moll Sonate zu beurteilen, und Kritisches ist nun im Fall der Konzerte 1979/80 anzumerken. Wobei vorweggenommen sei, daß Kritik natürlich nicht bloß die Technik des Mischens betrifft, sondern die konzeptionellen Engagements von Horowitz im ganzen.

Schumann, Mendelssohn, Rachmaninoff – Komponisten, die wenig gemeinsame Züge haben und zugleich von einem Pianisten ausgeleuchtet werden, dessen Überzeugungen zunehmend verwinkelter und unberechenbarer werden. Das belegt schon die programmatische Abfolge bei Schumann; den drei Fantasiestücken op. 111 schickt Horowitz ohne Zäsur die zwei letzten Nummern der Nachtstücke op. 23 nach: eine fünfteilige Suite also, die den frühen mit dem späten Schumann wie in entgrenzender Auflösung der Chronologie vereint. So beendet das „Semplice“ von Opus 23 mit stiller Geste

Konflikte, wie sie in Opus 111 bedrückend ausgetragen werden. Horowitz erinnert den älteren Schumann an seine ungefährdetere Vergangenheit.

Aber so einfach ist das nicht, wenn die interpretatorischen Prinzipien angesprochen werden. Denn anders als Arrau, der den spröden und zerrissenen Stoff der Fantasiestücke wie eine unbewegbare Last auf den Schulter trägt, spürt Horowitz deren Flair an Orten auf, die als selbständige Augenblicke überbetont werden. Das Beharren auf den Baßlagen in der ersten, die Abwandlung der Pianissimo-Entwicklungen in der zweiten, die manierte Trockenlegung der Einwurfe im Mittelteil der dritten Nummer – Beispiele für punktuelle Vorlieben, aus denen das Bild einer verinnerlichten, in privater Abgeschiedenheit dahindämmenden Landschaft entsteht.

Man wird der pianistischen Raffinesse nicht die Bewunderung versagen wollen. Die fahlen, gleichsam eingesargten Bässe ragen wie Monumente der Isolation in den Vordergrund. Und über Horowitz' Fähigkeit, aus kleinsten motivischen Splittern ausgreifende Geschichten zu machen, muß nicht mehr diskutiert werden. Indem der Pianist freilich den Finger auf einzelne Ereignisse legt, gleitet ihm unbemerkt die Vision von Opus 111 als ganze aus dem Sehkreis. Aufgefangen wird dieses Arrangement von Augenblicken mit einer kräftig beschleunigten Wiedergabe des dritten Nachtstücks. Vernahm man bei den Fantasiestücken zuviel, vernimmt man in der balladesken Des-Dur Nummer zu wenig. Horowitz erkundet sie nur vom rhythmischen Pulschlag her. Die weit gespannten harmonischen Verstreungen (Takt 33 ff), von Gilels mit überwältigendem Nachdruck überbrückt, verweisen bei Horowitz nur auf ihre Baß-Fundamente.

Die bewußt ausführlich gehaltene Analyse des Schumann-Zyklus, der sich jene der von Horowitz



Vladimir Horowitz

witz bis in die Bezirke des Unverständlichen formulierten Rachmaninow-Sonate anschließen könnte, ergibt als Merkmal des späten Horowitz: erstens, eine irritierende Überschätzung thematischer Seitenlinien; zweitens, eine Hinwendung zur leisen, privat-gesponnenen Dramaturgie; drittens, den ungeschmälerten Willen, es so und nicht anders machen zu wollen. So lange Horowitz diesen Willen mitzuteilen vermag, bleibt er, an herausragender Stelle, im Gespräch. – Das Mendelssohn-Scherzo wird auch seine treuesten Verehrer nicht eben euphorisch machen.

Martin Meyer

Wenig perspektivisches Prokofieffspiel.

PROKOFIEFF, Klaviersonaten Nr. 3 und Nr. 6, Sarkasmen op. 17; Staffan Scheja; BIS LP-155 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Hallig, entfernt, unkonturiert.
Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielungen:
Sonate Nr. 3: Weissenberg (Col ML 2099)
Sonate Nr. 6: Cliburn (RCA LSC-3229)
Richter (CBS ML 5833)

Weder Prokofieffs dritte, noch seine sechste Sonate haben sich fest im Bewußtsein von Publikum und Interpreten verankert. Scheint die dritte Sonate stofflich zu gedrängt, um die Bekanntheit mit thematischen Merkmalen leicht zu machen, prunkt umgekehrt die lange, auf vier Sätze verteilte sechste Sonate mit einer Überfülle an gedanklichen Kombinationen. Der junge schwedische Pianist Staffan Scheja übermittelt etwas von dieser Problematik, wenn er sich den beiden Sonaten mit nüchterner Sorgfalt nähert. Er versucht objektivierende, sachbezogene Leistungen aus dem felsigen Massiv der Prokofieff-Textur zu schlagen, sein Interesse ist jenem eines Kartographen vergleichbar, der den Bestand aufnimmt. Fragen – und mehr noch Vergleiche – drängen sich auf. Darf man, vor allem, die schier uferlose sechste Sonate so plan auf eine Ebene bezogen ausmessen? Richter hat anlässlich seiner New Yorker Konzerte von 1960 gezeigt, wieviel mimische Akrobatik dem Werk innewohnt, wie sehr sich melancholische Stauungen mit quirliger Motorik vermengen. Scheja, vom Handwerk her so ausgerüstet, daß ihm die raschen Oszillationen im Diskant keine Mühe machen und bloß die linke Hand an tückischen Stellen in Trägheit verharrt, Scheja dagegen betont die chronologischen, mithin meßbaren Aspekte der Sonate. Er erkennt Prokofieffs Dramaturgie schon im reinen zeitlichen Faden: Takt kommt auf Takt, Satz folgt Satz. Spätestens hier allerdings muß die durch viele Zitate, Querkoppelungen und Rückverweise charakterisierte Machart der Sonate hervorgehoben und gegen einfach-lineare Interpretationen verteidigt werden.

Prokofieff rüstet den Kopfsatz mit einer harmonisch weiterwirkenden Terzengruppe aus, die

aus zwei Sechzehnteln und einem Achtel besteht. Sie geistert teils in der rechten, teils in der linken Hand (da von Scheja kaum markiert) durch das Allegro moderato. Taucht dann aber im Schluß-Vivace in wechselnder Gewandung wieder auf. Die Versuchung liegt nahe, diese Gruppe wie eine Triole zu spielen, und tatsächlich tönt sie bei Scheja meistens so. Sie büßt damit indessen ihre rhythmische Unruhe ein, und eben dies: daß das Thema des Kopfsatzes das Vivace nicht in die Freiheit entläßt, sondern, rhythmisch kontrastiv, an Früheres erinnert und auf der Erinnerung beharrt, wird bei Scheja nicht erfahrbar.

Ähnliche, die Entwicklungsgesetze der dritten Sonate betreffende Fehleinschätzungen schränken die Bedeutung dieser Prokofieff-Platte erheblich ein. Und von den Strukturmustern einmal abgesehen, man müßte bei einem jungen Pianisten auch mehr Freude fühlen: die Freude, sich in Prokofieffs pianistischen Räumen einzunisten. – Die Aufnahmequalität ist als unzureichend zu bezeichnen. *Martin Meyer*

Rachmaninoff-Interpretationen auf hohem Niveau.

RACHMANINOFF, Corelli-Variationen op. 42, 6 Préludes; Lazar Berman (Klavier); DG 2531 276 (1 S 30)

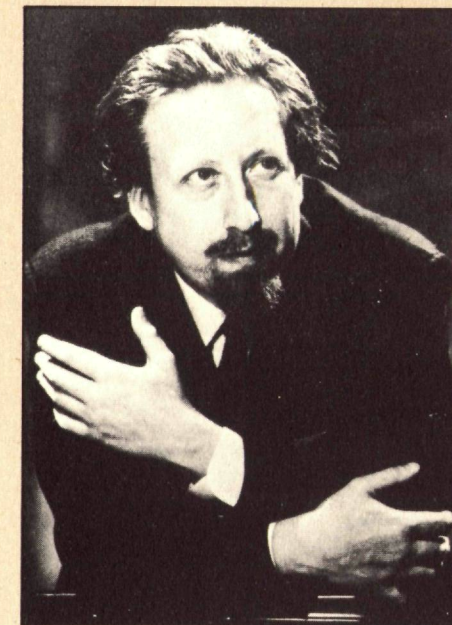
Klangbild: Offen, präsent, von guter Dynamik, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Lazar Berman ist nie ein Dramaturg für weite musikalische Entwicklungen gewesen. Seine neue Rachmaninoff-Platte, nach vielen mäßigen und einigen dubiosen Einspielungen ein Zeugnis umsichtiger, überlegter Exegese des Russen, bietet insofern keine neuen Erkenntnisse. Berman schließt den Zyklus der „Corelli“-Variationen und eine Auswahl aus den „Préludes“ jener Einschätzung an, die seinerzeit den „Moments musicaux“ zuteil geworden war. Das bedeutet: eine Erkundung einzelner kompositorischer Strukturen; verweigert wird: die organische Ausfaltung dieser Strukturen auf eine wie immer auch verstandene höhere Einheit hin. Darüber muß für die Préludes nicht lange theoretisiert werden. Sie sind, schon der Idee nach, Kristallisationen bestimmter ästhetischer Impulse. Und wie die einzelnen Nummern von Opus 23 und Opus 32 zyklisch gebunden sind, muß nicht den Pianisten beschäftigen, der ohnehin nur mit einer Auslese sich abgibt. Anders verhält es sich natürlich mit den Corelli-Variationen, die den programmatischen roten Faden nicht verleugnen wollen und folglich auch auf ihre Bezüge zu prüfen sind.

Ashkenazy hat, überaus eindrucksvoll, die Treppen und Korridore ausgeleuchtet, die das Gebäude von Rachmaninoffs tiefstimmigsten Variationen-Zyklus verbinden. Nur eine Zäsur – nach Variation 15 – trennt den einen Trakt vom anderen. Mit seinem die Nummern überdachenden

Bauplan hat Ashkenazy – bewußt oder unbewußt – für den romantischen Rachmaninoff optiert. Denn romantisch ist die Vorstellung vom ständigen Herauswachsen aus dem thematischen Urgrund.

Wenn nun Berman die Variationen als vereinzelte Spuren liest und mit teils langen Pausen die Fährte verwischt, reflektiert er die moderne Isolation, die durch keine Entwicklung mehr zu retten ist. Rachmaninoffs zwischen Spätromantik und Moderne hin- und hergerissene Gestik wird also in zwei Sehweisen greifbar, die beide ihre Berechtigung haben.



Lazar Berman

Man wird nicht so weit gehen wollen, Bermans versplitterte Schau der Corelli-Variationen als bewußtes Plädoyer für die Modernität des russischen Komponisten zu bezeichnen. Worauf es aber ankommt: daß Bermans mehr statische Fähigkeiten hier eine legitime, ernstzunehmende Interpretation bewirkt haben. Rein stimmungs-mäßig wird sie in einem bis an die Grenzen des Stillstands (achte Variation) führenden Spiel wahrnehmbar, das oft nur widerwillig fortschreitet und die Erstarrungen wieder auflöst. Von der vibrierenden Kraft der siebten fällt der Rhythmus in die Stockungen der achten Variation, kommt dort in den Baßoktaven ein wenig wieder ins Schwingen, sucht sich schließlich seinen Weg durch die neunte bis ins „scherzando“ der zehnten Variation.

Bloß an zwei, allerdings bedeutsamen Stellen scheint mir Bermans Konzept die Forderungen der Vorlage zu verfehlen. Einmal sind im Intermezzo die wie Leuchtschiffe in den Himmel schießenden „veloce“-Schlaufen etwas eng gezogen. Und am Ende, wo die großartige Coda den Aufprall der Variationen 18 bis 20 auffängt und dann in schierer Verzweiflung eine einsame Kantilene antwortend freisetzt, hat Berman ge-

genüber Ashkenazy einen schweren Stand. Berman-Verächtern mag hingegen die fünfzehnte Variation empfohlen werden, wo die linke Hand des Russen die chromatisch pendelnden Leitöne präzise erfaßt.

Die Präludien sind schon weltmännischer gespielt worden, doch gibt Bermans unverzärtelte Beharrlichkeit zumal den leisen Nummern (op. 23/1, 4, op. 32/10) einen authentischen Tief-sinn. *Martin Meyer*

Wiederveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Rosen aus Texas.

VAN CLIBURN spielt romantische Klaviermelodien von Liszt, Chopin, Beethoven, Debussy, Rachmaninoff, Brahms u.a.; Van Cliburn (Klavier); RCA RL 43449 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1971/72

Klangbild: Offen, etwas dünn, präsent, von guter Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Van Cliburn ist 47 Jahre alt. Auf Photographien sieht er immer noch wie der Moskauer Sieger von 1958 aus. Auch sein Spiel hat sich seit den ersten Aufnahmen für RCA nicht wesentlich verändert – oder gar entwickelt. Cliburn zählt zu den statischsten der bekannten Pianisten, und vielleicht ist es ein Zeichen, daß er sich seit seiner Kindheit in Texas aufhält, wo der Winter auf den Sommer folgt, ohne daß sich viel verändert. Eine Platte mit dem lapidaren Motto „Für Elise“ kann nicht der Anlaß für eine ausgewogene Retrospektive der Leistungen Cliburns sein. Ich möchte aber doch, wenigstens kurz, mit einigen Hinweisen, einen Pianisten verteidigen, der schon in den späten sechziger Jahren von europäischen Musikfreunden abgeschrieben wurde, mit der Begründung, er habe Hoffnungen nicht erfüllt. Hoffnungen welcher Art? Wäre man damals, 1958, nüchterner geblieben, hätte man nachher weniger Grund gehabt, eigene Enttäuschungen genüsslich auszuformulieren. Die Tilgung Cliburns aus den späteren Auflagen von Kaisers Pianistenbuch belegt vor allem den zufriedenen Stolz des Verfassers: über Schicksale im Register entscheiden zu können.

Es seien deshalb als Dokumente eines mindestens konkurrenzfähigen Interpretierens genannt, von den älteren Aufnahmen: die beiden Brahms-Konzerte, das dritte von Rachmaninoff, eine Debussy-Platte, einige (schwer zugängliche) Moskauer Konzertmitschnitte; von den neueren: ein Liszt-Rezital (u.a. h-Moll Sonate),

FONO-KRITIK

ein Brahms-Programm (Händel-Variationen). Wenn man die Sammelprogramm-Platten überblickt, muß man nun von der vorliegenden Einspielung sprechen.

RCA hat sie so übernommen, wie sie seit 1972 in Amerika vorliegt. Sie zählt nicht zu den Lichtblicken von Cliburns Kunst, und insofern wäre zu fragen, ob nicht eine Zusammenstellung aus verschiedenen Platten dem Pianisten gerechter geworden wäre. Debussys „L'isle joyeuse“ und eine klug gesteigerte „Widmung“ von Schumann/Liszt vermöchten Günstigeres über Cliburn auszusagen als Beethovens „Für Elise“ oder Mozarts Schluß-Satz von KV 331 – beides Stücke der hier anzuzeigenden Platte.

Cliburns Zugriff auf diese Miniaturen (Schuberts drittes „Moment musical“ gehört ebenfalls dazu) ist geprägt von der Ratlosigkeit gegenüber der Form. Die formgebende Kraft verläßt Cliburn da, wo er nicht mehr mit langem romantischem Atem die Akzente setzen kann. „Für Elise“ wirkt pathetisch vergrößert, Mozarts „Alla turca“ verrät fatal das Bemühen, die Logik des Satzbaus zu verfolgen und zugleich dem Hörer die eingängigsten Phrasen gleichsam auf Kinoleinwand zu servieren.

Hingegen gelingen dem Pianisten bei Liszts „Liebestraum“, bei Debussys „Clair de lune“, Bei Brahms' As-Dur Walzer ästhetisch abgesicherte Wiedergaben, die durch ihre unpräzise Art für sich einzunehmen verstehen. Zu Cliburns pianistischen Mankos zählt eine verdünnte, manchmal spitz zulaufende Tongebung. Sie hängt damit zusammen, daß der Pianist über lange, aber wenig kräftige Finger gebietet, die Nuancierungen im Anschlag erschweren und volle, ausgerundete Akkordbildungen verhindern. So tritt rasch das Knochengerüst hervor, wo viel Fleisch sein müßte, und deshalb fehlt bei Cliburn auch die organische Körperlichkeit, die stimmliche Vielfalt, die das Blut in den Adern zirkulieren läßt.

Wer aber einmal Rubinstein vergessen möchte und von den genialischen Pianisten sich erholen will, wird bei Cliburn, wenn er MacDowells „To a wild rose“ spielt, jene Einfachheit der Umgangsformen finden, die lebenswert ist.

Martin Meyer

Belege von Rubinsteins legendären Carnegie-Hall-Konzerten 1961.

SCHUMANN: Symphonische Etüden op. 13, Arabeske op. 18; **RAVEL:** Forlane; **DEBUSSY:** La plus que lente; **ALBENIZ:** Navarra; **Artur Rubinstein (Klavier);** RCA RL 13850 (1S30)
Aufnahmedatum: 1961/1970

Klangbild: Recht offen, recht präsent, etwas trocken, nicht sehr räumlich, von guter Dynamik.

Fertigung: Einwandfrei.

Erinnerungshalber sei vorausgeschickt, daß Rubinstein 1961, unter dem Erlebnis von Richters



Artur Rubinstein

großen New Yorker Erfolge, zehn Klavierabende in der Carnegie Hall absolvierte, die sein ganzes Repertoire umfaßten. Mit Ausnahme der Zugaben wurde kein Werk zweimal präsentiert. Die Gage gab Rubinstein an wohlthätige Institutionen ab. RCA zeichnete sämtliche Abende sorgfältig auf. Genauere Angabe über dieses Riesenunternehmen sind dem zweiten Band der Erinnerungen zu entnehmen. Rubinstein konzertierte nicht mehr. Schallplatten werden keine mehr produziert. Ältere Studio-Einspielungen, die früher nicht die Zustimmung des Meisters gefunden hatten, kommen jetzt ans Licht (Mozarts Klavierquartette, Schumann, Beethoven). Und endlich werden auch die legendären Rezitals von 1961 entschleierte. Ein gewichtiger Einwand soll die Freude über diese Entdeckungen nicht mindern. Es ist aber bedauerlich, daß RCA offensichtlich mit einigen Kopelungen beginnt und nicht sämtliche Klavierabende in der Abfolge ihrer authentischen Programmatik vorstellt.

Es war immer leichter, zu sagen, was Rubinsteins Kunst nicht ist, als was sie spezifisch gegenüber anderen Weisen der Darstellung auszeichnet. Schumanns „Symphonische Etüden“ op. 13 (ohne die nachgelassenen fünf) sind nicht: bravuröse Verdichtungen virtuoser Konstruktivität, verästelte Studien über die Möglichkeiten, ein Thema auseinanderzunehmen oder Belege einer kühlen, am Reißbrett entworfenen Architektur. Mithin ist Rubinstein gleichzeitig Antipode von Weissenberg, Cziffra und Pollini. Doch diese negative Bestimmung schärft zugleich den Blick dafür, wie Rubinstein ein Terrain, das einem Vakuum gleichzusetzen ist, im Rhythmus des Fortschreitens besiedelt. Er exponiert das Thema schlicht, läßt aber in den Phrasierungsbögen der rechten Hand bereits ein Moment von Bewegtheit ahnungsvoll aufblitzen, das dann in der ersten Etüde nur zögernd aufgebaut wird. Man sieht, was da mit „un poco più

vivo“ gemeint ist: organische Verbreiterung des Ausdrucks.

Entsprechend betont Rubinstein mehr die gesanglichen Fixpunkte der Etüden als ihre schiere Motorik. Laufen in der zweiten Etüde die Stimmen zwischen den repertierten Sechzehnteln hin und her, wandert in der dritten die Melodie, manchmal akkordisch erweitert, im Baß. Ohne die Springbogen-Figuren der rechten Hand ganz in den Hintergrund des melodischen Geschehens zu drängen, insistiert Rubinstein, ähnlich wie im Mittelteil von Chopins e-Moll Etüde op. 25, auf der gemessenen Artikulation dieses dem Cello verpflichteten Baß-Gefüges.

So werden die Etüden Nummer für Nummer in ihrem Eigenleben gezeigt, ohne daß Rubinstein das Muster, das sie zusammenbindet und auf die lange Finaletüde zubewegt, vernachlässigen würde. Über Einzelheiten mag man streiten. Cziffra hat die Kontraktionen etwa der synkopierten sechsten Etüde fiebernder dargestellt, Pollini auf dem Podium die ouvertürenartig pendelnde achte Etüde durchsichtiger ausgezogen. Aber die Gegensteuerungen („con energia sempre“) der zehnten Nummer macht Rubinstein in mächtigem Auftrumpfen deutlich, und in der zweitletzten Etüde wird ein ganzer Mikrokosmos von leisen Stimmen bis in die versteckten Mittellagen hinein ausfindig gemacht. Ebenfalls vom 19. November 1961 datiert eine faszinierend schlicht und ergreifend gesungene „Arabeske“. Ravels „Forlane“ (aus „Le tombeau de Couperin“), 23. März 1961, erinnert daran, daß eine natürliche Phrasierung bloßer Strukturanalyse moderner Ravel-Interpreten durchaus überlegen ist. Und schließlich „Navarra“ von Albéniz: da ist Rubinsteins herrische und doch auch nachgebende Kraft auf dem Höhepunkt; eine gleichsam jupiterhafte Selbstbewußtheit, die aber keinen Takt an äußerliche Effekte verschenkt. Es bleibt der dringende Wunsch, daß RCA mit den Rezitals von 1961 fortfährt.

Martin Meyer

Neueröffentlichungen ORGELWERKE

Entdeckungen bei einer Orgelreise
in die Provinz.

HISTORISCHE ORGELN: OBERBAYERN, Werke von Tomas de Santa Maria: Acht Fantastien; Speth: Magnificat secundi toni; Kobrich: Andante (Pastorella) in D; Anonymus (17. Jahrh.): Cieciete versos para „Te Deum“; Georg Muffat: Ciacona quarti toni, Toccata Nr. 11, Baudrexel: Praeambulum und sieben Verse im VIII. Ton; Sixt Bachmann: Allegrino in F; Grün-Schnauffer an den Orgeln in Fürstenfeld, Grün-sink, Schließheim, Thalkirchen (Deutsches Museum), Benediktbeuren, Weihenlinden; Christophorus SCGLX 73933 (1S30)

Klangbild: Entsprechend der Vielfalt der Kirchenräume unterschiedlich, wenn auch grundsätzlich klar und präsent, teils mit komprimierter Dynamik.

Fertigung: Außer einer unschönen Schnittstelle (Benediktbeurer Orgel) zufriedenstellend.

Vergleichseinspielung: Muffat, Toccata: Hildenbrand (Decca SAWD 9926-B, 6.35 059 DX)

Die Fülle bedeutender Barockorgeln in Oberschwaben hat lange Zeit den Blick auf die oberbayerische Orgellandschaft getrübt. Diesem Informationsdefizit soll (und kann) die vorliegende Platte entgegenwirken. Sie enthält Aufnahmen von sechs verschiedenen Orgeln aus dem 17. und 18. Jahrhundert, deren originale Überlieferung oder durchweg gelungene Restaurierungen den Anreiz zu einer klingenden Anthologie bieten. Sieht man von den Fantasien des spanischen Dominikaners Tomás de Santa Maria (ca. 1510-1570) ab, die auf der einstigen Thalkirchener Orgel (heute im Deutschen Museum, München) gespielt werden, so wurde bei dieser Klangdokumentation ansonsten auf die Zuordnung der Kompositionen zu den doch recht verschiedenartig disponierten Instrumenten besonderer Wert gelegt. Unter dem Strich bedeutet dies nicht nur Bekanntschaft mit hörenswerten Orgeln, sondern auch ein Werkgeheim für das Repertoire. Spiritus rector ist Heinz Schnauffer, langjähriger Referent für Kirchenmusik im Bayerischen Rundfunk, der die Instrumente nicht nur aus eigener Anschauung kennt, sondern auch die so gut wie unbekannten Werke selbst spielt – und zwar auf untadelige Weise: gemessen, plastisch und den engen Spielraum der jeweiligen Registrierungsmöglichkeiten nutzend. Die Aufnahmen entstanden „in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk“. Dies bedeutet hier Gewährleistung von optimalen Klangaufzeichnungen, obwohl die Aneinanderreihung verschiedener Aussteuerungsergebnisse problematisch ist. Statt klanglicher Nivellierung wurde auf die Unversehrtheit der Raumkomponenten besonders geachtet. Wie schwierig die Raumprobleme zu lösen sind, beweist die nicht optimal geglückte Schnittstelle in der Diacona von Muffat (in Benediktbeuren aufgenommen). Insgesamt aber liegt mit dieser Platte eine Dokumentation vor, die in jeder Hinsicht fast in eine terra incognita führt. Für den Kenner ein „Leckerbissen“, zu dem er durch Wort, Klang und Bild sicher hingeführt wird.

Gerhard Wienke

Großräumige Aufzeichnungen
virtuoser Orgelwerke.

LISZT: Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“; **FRANCK:** Prière op. 20, Choral Nr. 1 E-Dur; **Jane Parker-Smith** an der Orgel der Kirche St. Francis de Sales, Philadelphia; EMI 1C067-03817 (1S30)

Klangbild: Aufnahmen von ungewöhnlich weiter Dynamik, Transparenz und klanglicher Fülle
Fertigung: Tadellos

Die Plattentasche macht's leicht möglich: eine Beziehung zwischen dem nicht alltäglichen Erscheinungsbild dieser jungen Organistin und der Art ihrer Interpretation herzustellen. Jane Parker-Smith zieht sozusagen Register der Freizügigkeit. Um aber endlich auf Interpretation und Klangresultat zu kommen: Die (unbeschriebene) Orgel in Philadelphia bietet ein Klangspektrum, mit dem sich die für diese Platte ausgewählten Werke der spätromantischen Orgelliteratur äußerst wirkungsvoll darstellen lassen. Aber nicht nur der Klangreichtum der Orgel, sondern auch die „Freizügigkeit“, d.h. das hohe Maß an Virtuosität dürften diesen Aufnahmen Interesse sichern.

Es handelt sich dabei um Aufnahmen, deren Eigenart außer in klanglicher Transparenz in der überdimensional großen dynamischen Reichweite liegt. Von „Begrenzer“ haben die Tontechniker nichts gehalten, so daß die Pianostellen (und erst recht die Pianissimostellen) fast nur „geahnt“ werden können, während im anderen Extrem – bei konstanter Einstellung des Lautstärkereglers – schalldichte Räume anzurufen wären. Wer von „geräuschempfindlichen“ Nachbarn unabhängig ist – etwa Schallplattenfreunde mit Kopfhörer – wird sich der Eindringlichkeit der Klangballungen und – Spitzen nicht entziehen können. „Demonstrationsobjekte“ dieses „weitgestreckten“ Orgelpanoramas sind Werke von Liszt und César Franck, die z.Zt. in neun (Liszt), fünf (Prière) und sieben (Choral) durchaus befriedigenden Alternativaufnahmen vorliegen. Nicht zuletzt von der Aufnahmetechnik her verdient diese Platte besondere Beachtung.

Gerhard Wienke

Informatives Klangporträt einer
altschwedischen Orgel.

ALTE SCHWEDISCHE ORGELN III: GAMMALKIL, Werke von Bach, Vogler, Krebs, van den Gheyn; Rune Engström; BIS 124 (1S30)
Aufnahmedatum: Mai 1978

Klangbild: Weites Panorama, füllig, präsent und transparent, natürliche Dynamik.
Fertigung: Ohne Einwände.

Ein Gewährsmann zu Beginn des 19. Jahrhunderts rühmte die Gammalkiler Orgel (von 1806) als „das größte und beste Orgelwerk ... vielleicht ganz Schwedens“. Es kann daher nur lebhaft begrüßt werden, daß sich die schwedische Firma BIS im Rahmen ihrer Schallplattenreihe „Alte schwedische Orgeln“ zu einer Dokumentation entschlossen hat – und dies mit bemerkenswerter Sorgfalt und Solidität. Besonderen Wert legen die Herausgeber auf den organologischen Aspekt: umfangreiche Artikel (in schwedischer, englischer und deutscher Sprache) informieren

über die Geschichte des Instruments, die durch zahlreiche Abbildungen veranschaulicht wird, und über den schwedischen Orgelbauer Pehr Schiörlin. Fast selbstverständlich beigegeben ist die Disposition der Orgel, als Beispiel einer vorbildlichen Ausstattung enthält die Plattentasche detaillierte Registrierungsprotokolle, knappe Werkeinführungen sowie einen kurzen biographischen Abriß des Organisten (incl. Abbildung). Die Ausstattung allein sei anderen Herstellern zur Nachahmung empfohlen. Zur Demonstration der Klangprofile der Gammalkiler Orgel hatte man – wohl im Eingeständnis der Ermangelung einer repräsentativen eigenständigen schwedischen Orgelmusik aus der Zeit jener Instrumentenerbauung – bei der A-Seite auf Werke von Bach gesetzt (Dorische Toccata und Fuge sowie drei Choralbearbeitungen teils aus dem Orgelbüchlein teils aus der „Clavierübung dritter Teil“), auf der B-Seite hingegen unkonventionellere Wege beschritten: Außer zwei Klangminiaturen (Praeludien) von Abbé Vogler, wurden zwei Choralbearbeitungen des Bach-Schülers Johann Ludwig Krebs ausgewählt sowie jenes zweiteilige Trio C-Moll, das unter Vorbehalt (mit der Nr. 585) in das Bach-Werkeverzeichnis aufgenommen und auch im Peters-Band Nr. 9 der Orgelwerke Bachs schon recht klar dem erwähnten Bach-Schüler zugeschrieben wurde. Als Repertoirenovität erscheint schließlich noch ein Praeludium mit Fugato des belgischen „Carilloneurs“ Mathias van den Gheyn – insgesamt also ein nicht alltägliches, wenn auch nicht von Höhepunkten der Orgelliteratur überfrachtetes Programm. Rune Engström, der Stockholmer Organist, weiß diese Stücke so unterschiedlicher Provenienz klangstrukturell plastisch und klar darzustellen. Engström bleibt stets Diener am Werk, irgendwelche interpretatorische Extravaganzen waren nicht beabsichtigt. Hier ging es mehr darum, die farbenreiche Orgel, deren insgesamt „nur“ 29 klingende Stimmen, die sich auf Haupt und Oberwerk sowie Pedal verteilen, für sich sprechen zu lassen. Und dies ist sowohl dem Organisten als auch den Aufnahmetechnikern völlig ungetrübt gelungen. Das Klangspektrum bleibt stets transparent und verbindet die Vorzüge der Klangdifferenzierung mit der optimalen räumlichen Auslotung und Aufzeichnung des Gesamtklanges. Mit dieser Platte ist ein bedeutsamer Fixpunkt der Orgellandschaft Schweden gültig dokumentiert.

Gerhard Wienke

Anregende Musik für zwei konzertierende Orgeln in St. Sebald, Nürnberg.

MUSIK ÜBER DEM RORAFFEN, Werke von Pachelbel, Schilling, C.P.E. Bach, Clementi, Mozart; Helmut Scheller und Helmut Walz; Ursina/Motette M 1045 (1S30)
Aufnahmedatum: September 1980

Klangbild: Räumlich, offen, edel, aber von ungleicher stereophoner Wirkung.
Fertigung: Gut.