

FONO-KRITIK

Wiederveröffentlichungen KONZERTE

Bejahendes, unkompliziertes
Brahms-Spiel des jüngeren Barenboim.

BRAHMS, Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83; Daniel Barenboim (Klavier), New Philharmonia Orchestra London, Sir John Barbirolli; EMI 1C 037-00384 (1S30)
Aufnahmedatum: ca. 1968

Klangbild: Den Möglichkeiten der späten 60er Jahre entsprechend räumlich, undeformierter Klavierklang.

Fertigung: Bandrauschen, vereinzelte Oberflächenstörungen.

Barenboims Einspielung des Zweiten Klavierkonzerts von Brahms ist eine jener Platten, die kommen und gehen – und keine Spur hinterlassen. Solch gutgenährtem, durchaus beweglichem Klavierspiel läßt sich nichts „nachsagen“. Barenboim vermied es seinerzeit, sich mit einer besonderen Auffassung zu exponieren. Der entspannte Ton, das anstellige Akkordspiel erinnern an den interpretatorischen Status konzertierender Gesundheit. Verträglich wird das Konzert durchgemessen. John Barbirolli schloß sich mit dem New Philharmonia Orchestra London dieser Gangart ohne merklichen Einspruch an. Wer an Richter denkt, wer Shukows Melodia-Aufnahme kennt oder wer sich mit den Einspielungen von Serkin, Arrau und Leon Fleisher auseinandergesetzt hat, wird dieses Barenboim-Dokument lediglich als flankierende Information in Erwägung ziehen. Zur Zusammenstellung einer Elementar-Discographie mag der niedrige Anschaffungspreis von Belang sein. Somit ist die Aufnahme nun in einer Preisklasse zu erwerben, die dem musikalischen Rang entspricht. Als „Eminent“, wie diese EMI-Günstig-Serie überschrieben ist, würde ich sie kaum bezeichnen.

Peter Cossé

Typisch Perlman.

PAGANINI: Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 D-Dur; (1), SARASATE: Carmen-Fantasie op. 25 (1); DVORAK: Konzert für Violine und Orchester a-Moll op. 53 (2); Romanze f-Moll op. 11; MENDELSSOHN: Violin-Konzert e-Moll op. 64 (3); BRUCH: Violinkonzert Nr. 1 g-Moll op. 26 (3); Itzhak Perlman (Violine), (1): Royal Philharmonic Orchestra – Lawrence Foster, (2): London Philharmonic Orche-

stra – Daniel Barenboim, (3): London Symphony Orchestra – Andre Previn; EMI 1C 197-52796/98 (3S30)
Aufnahmedatum: 1972-75

Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Was gäbe es an Perlman noch zu loben, das nicht schon hundertmal zuvor gelobt worden wäre? Die hier zusammengefaßten Aufnahmen aus den Jahren 1972 bis 1975 zeigen diese geballte Ladung des heute auf der Geige spieltechnisch Möglichen. Generell gesehen spielt Perlman meist etwas zu sehr auf sicher. Bei seiner geigerischen Potenz hätte er noch so manches letzte i-Tüpfelchen in gestalterischer Hinsicht aufsetzen können (andernorts hat er es sehr wohl getan: Brahms Doppelkonzert; Bruch: Schottische Fantasie und Zweites Violinkonzert). Dvořák leidet ein wenig an Barenboims plakativer Darstellung. Andre Previn hat seine Mannen noch am besten in der Hand. Sarasates Carmen-Fantasie hat nur in Heifetz ernsthafte Konkurrenz (die „alte“ mit Achron am Klavier). Ihr Geld ist die Kasette jedoch allemal wert, auch wenn sie keine neuen Aspekte mehr vermittelt. Der Stern gilt für ein exzellentes Geigenspiel, nicht jedoch für eine wie auch immer beschaffene Außerkursetzung der „anderen Spitzenaufnahmen“.

Wolfgang Wendel

Neuveröffentlichungen KAMMERMUSIK

Erstklassiges Duo-Spiel – weniger
Bartók.

BARTÓK, 44 Duos für 2 Violinen; Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman; EMI 1C 065-03320 (1S30)

Klangbild: Sehr natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Krebbers/Olof (Philips N 00209)

Der Rezensent wird wieder mal Schelte beziehen, zieht er zum Vergleich eine seit Urzeiten gestrichene Mono-Aufnahme zum Vergleich heran! Ich habe mich vierzehn Tage mit Perlman/Zukerman herumgeplagt, ebenso mit Wilkomirski/Szücs, Vegh/Lysy, Gertler/Suk. Keine dieser Aufnahmen kommt an die Konzertmeister des Concertgebouw-Orchesters heran, was Charakterisierungskunst, Liebe zum Detail, Farbgebung, Schattierungskunst, Hineinhören angeht. Dabei haben die meisten der Genannten rein artistisch oft deutlich mehr zu bieten – aber sie scheinen die Miniaturen zu leicht

zu nehmen. Auch Perlman und Zukerman machen hier nicht restlos glücklich. Natürlich spielen sie erwartet gut, schlackenlos – aber es „passt“ nichts. 44 Stücke lang wird tadelloses Geigenspiel abgegeben, Präzision feiert Triumphe, glänzende Oberflächen lenken von Bartóks Bauernmelodien ab (mit Ausnahme von 2 Stücken liegen den Duos ausnahmslos solche zugrunde). Bei kurzen Notenwerten herrscht die Neigung zum Stakkieren vor – auch wenn der Text hierzu beim besten Willen keinen Anlaß gibt. Das mag vielleicht originell klingen – original ist es mit Bestimmtheit nicht! Keinen Stern zu geben, wird manchem Leser und Hörer nicht ganz verständlich erscheinen, zumal die Einspielung aufgrund ihrer unbestreitbaren Qualitäten anderweitig sicher Lobeshymnen einheimen wird. Es bleibt dabei: weniger war hier mehr. Olof/Krebbers hatten so Vortreffliches geleistet, daß ihnen gegenüber eine Auszeichnung „besserer“ Einspielungen nicht gerechtfertigt erscheint. Vielleicht läßt sich bei Philips mal jemand erweichen, diese maßstäblichen Oldies in möglichst unverfälschtem klanglichen Gewande wieder auszugraben.

Wolfgang Wendel

Neben zwei alten Bekannten
(Boccherini und Williams) zwei
Novitäten: ein interessantes Gitarrenquintett aus unserem Jahrhundert
und eine bemerkenswerte Streichquartett-Neugründung.

BOCCHERINI, Quintette für Gitarre und Streicher D-Dur G.449 und C-Dur G.450; GUASTAVINO, Las Presencias Nr. 6 „Jermi Linares“ für Streichquartett und Gitarre; John Williams (Gitarre) und das London String Quartet; CBS 36671 (1S30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Sehr klar konturiert, präsent, große Natürlichkeit, Gitarre gelegentlich etwas unterbelichtet.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Boccherini G.449 und 450: Pepe Romero (Philips 9500621)

Eine Duplizität der Ereignisse: Gleichzeitig erscheinen zwei verschiedene Einspielungen von Gitarrenquintetten Boccherinis, die beide G.449 und 450 enthalten. Jeder der zwei prominenten Gitarristen hat ein englisches Streichquartett zur Seite. Pepe Romero spielt mit dem Academy of St. Martin-in-the-Fields noch das Fandango-Quintett (G.448) dazu, John Williams stellt zwischen G.449 und G.450 ein neueres Werk. Die Interpretation beider Aufnahmen hat viel Verwandtes, doch legt Pepe Romero seinen Boccherini im allgemeinen noch etwas mehr auf Brillanz hin an. Williams integriert seinen Part mit der gewohnten Überlegenheit seiner Technik und der reifen Gestaltungskunst seines Vor-

trags homogen in die Streicherpartien und tritt nur an seinen Solostellen hervor. Manchmal hätte ihn die Aufnahmetechnik allerdings auch während des kammermusikalischen Ensemblespiels etwas mehr herausholen können: Seine sechs (gezupften) Saiten gehen gelegentlich gegenüber den sechzehn (gestrichenen) Saiten des Quartetts fast etwas unter.

Einen eigenen Absatz verdient das erst vor wenigen Monaten zum ersten Mal öffentlich aufgetretene Londoner Streichquartett, dessen Primarius Konzertmeister und dessen zweiter Geiger Mitglied des Philharmonia Orchesters sind, während der Bratschist vom London Philharmonic Orchestra kommt und der Cellist von der Academy of St. Martin-in-the-Fields. Carl Pini, Benedict Cruft, Rusen Gunes und Roger Smith führen sich auf dieser Platte als tonlich, technisch und musikalisch brillantes Streichquartett ein, dem eine große Zukunft sicher sein dürfte. Betreffe Covertext: Es empfiehlt sich, das englische Original zu lesen. Die deutsche Übersetzung enthält nicht nur Fehler („Carl Pini, der Dirigent“! Englisch: „leader“), sondern auch unfreiwilligen Humor („Er hatte auch die Gabe für die überraschende Redewendung“! Englisch: „the surprising turn of phrase“ oder: „Guastavinos Musik hat einen starken nationalen Anklang mit einer recht eintönigen Technik“! Englisch: „within a standardised technique“.) Apropos Carlos Guastavino (Jahrgang 1912): Ein Argentinier, der klanglich und rhythmisch reizvolle Musik schreibt und der Gitarre gibt, was der Gitarre ist.

Karl Ludwig Nicol

Recht erdenschweres Musizieren.

CHOPIN: Sonate g-Moll op. 65; STRAWINSKY: Suite Italienische; MARTINU: Variationen über ein slowakisches Thema; Daniel Robert Graf (Violoncello), Viviane Goergen (Klavier); FSM 53548 AUL (1S30)
Aufnahmedatum: Mai 1980

Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Martinu: Jaspar Sturtzkopf (MXT 667082)

Was hat doch Strawinsky bei Pergolesi an herrlicher Musik ab- und nachgeschrieben?! Nur schade, daß wir in der vorliegenden Einspielung recht wenig davon zu verspüren bekommen. Gut geübt, recht sauber, Metronom im Ohr – aber Esprit? Würde doch die RCA ihre alte Piatigorsky-Aufnahme wieder ausgraben (LM-2293), dann wäre wieder ein Maßstab greifbar, der andere Cellisten vom eigenen eventuellen Rufmord abhielte... Sehr viel besser sieht es mit der Interpretation der Variationen von Martinu aus. Hier fährt dem Gespann Graf/Goergen die Spielfreude soweit in die Finger, daß man die italienische Erdenschwere einigermaßen vergißt. Hier darf man des Seltenheitswertes wegen auch auf die Aufnahme Jaspar Sturtzkopfs aufmerksam machen, die die vorliegende in spieltechni-

scher Hinsicht nicht ganz erreicht, aber doch eine hörensweite Alternative bildet. Chopins Cello-Sonate erfährt eine recht erfreuliche Darstellung, bei der auch das Klavier voll auf seine Kosten kommt.

Wolfgang Wendel



Michel Dintrich

Deutsches Platten-Debüt eines
der besten französischen Gitarristen
unserer Zeit.

Gitarrenmusik der Renaissance und des Barock; ANONYMUS 16. JH: Elisabethanische Musik für Laute; PISADOR: Pavane; MUDARRA: Fantaisie qui contre fait la Harpe; WEISS: Suite in a-Moll und Tombeau sur la mort de Monsieur Comte de Logy; Michel Dintrich (Gitarre); Bellaphon 6327012 (1S30)
Aufnahmedatum: 1975

Klangbild: Ausgewogen, transparent, sehr präsent.
Fertigung: Ohne Mängel.

Der Plattentitel ist nicht hundertprozentig korrekt: Nicht Gitarrenmusik der Renaissance und des Barock sind hier zu hören, sondern Lauten- und Vihuela-Musik, vom Interpreten für Gitarre arrangiert. Da Michel Dintrich, einer der besten französischen Gitarristen unserer Zeit, wie sein spanischer Kollege Narciso Yepes auf einer zehnsaiti-

gen Gitarre spielt, wird eine bestmögliche Ausgeglichenheit des Klangs, eine klangliche und dynamische Gleichwertigkeit der Töne erreicht, die zu einer an Lauten tonerinnernden Klangfülle führt. So kommt es zu einer bestmöglichen klanglichen Realisierung von Lauten- und Vihuela-Musik auf einer Gitarre.

Dintrich besitzt neben einer ausgezeichneten Technik einen sehr stark ausgeprägten gitarristischen Klangsinn. Durch vielfältige Differenzierung der Anschlagsarten und -stellen wirkt sein Spiel ausgesprochen farbig. Seine genau durchdachte Gestaltung der sechs anonymen elisabethanischen Lautenstücke verleiht jeder der kleinen Pièces scharf umrissenen eigenen Charakter. Diego Pisadors Pavane gibt ihm Gelegenheit, seine Kunst des kantablen Gitarrenspiels vorzuführen. Die berühmten Dissonanzen in Mudarras „Fantasia, die die Harfe in der Art von Ludovico nachahmt“, zu denen der Komponist anmerkt: „Von hier bis fast zum Ende findet man einige falsche Noten; sofern man sie gut spielt, werden sie gar nicht so schlecht klingen“, trägt Dintrich tatsächlich so gut und pointiert vor, daß sie nicht nur „gar nicht so schlecht“, sondern ausgesprochen pikant klingen. Die zwei hier eingespielten Milano-Fantasien, zumal das Ricercare „La Campagna“, werden von Dintrich klar und transparent nachgezeichnet. In der a-Moll-Suite von Weiss kommen die verschiedenen stilisierten Tanztypen profiliert zur Geltung. Sein Tombeau für den Comte de Logy wird mit sensiblen Ausdruck wiedergegeben.

Karl Ludwig Nicol

Eine gelungene Abrundung des
Bildes vom Kammermusiker
Schumann.

SCHUMANN: Alle Kammermusikwerke mit Ausnahme der Kompositionen für Streicher und Klavier; Mitglieder des Lehrkörpers der Eastman Music School; Vox SVBX 5111 (3S30)
Aufnahmedatum: 1978

Klangbild: Ausgewogen und transparent.
Fertigung: Zufriedenstellend.
Vergleichseinspielungen: Geigensonaten: Hoelscher/Béroff (EMI 065-30233)
Andante con Variazioni: Ashkenazy/Frager/Tuckwell (TIS SXL 6130)
Fantasiestücke op. 73; de Peyer/Crowson
Romanzen op. 94: Hollinger/Brendel (Ph 9500740)

Die Ausführenden sind mit zwei Ausnahmen Lehrer an der Eastman Music School in Rochester im Staat New York, die von ihrem Namensgeber, dem Erfinder des Rollfilms, gestiftet worden ist. Die Kasette enthält fast alle Kammermusikwerke Schumanns aus der Zeit nach 1842, also aus den Jahren nach der Entstehung der drei

FONO-KRITIK

Streichquartette, des Klavierquintetts und -quartetts. Die Reihe beginnt mit dem 1842 entstandenen Klaviertrio, das erst 1850 als „Fantasiestücke“ op. 88 veröffentlicht wurde. Es folgt das Andante mit Variationen für zwei Klaviere, zwei Celli und Horn, das häufiger in seiner Bearbeitung für zwei Klaviere allein, op. 46, zu hören ist. Die drei Klaviertrios sind in der Kassette nicht enthalten. Als nächstes Werk in zeitlicher Reihenfolge wurde das Adagio und Allegro für Klavier und Horn op. 70 aufgenommen. Die Fantasiestücke für Klavier und Klarinette op. 73 kann man in der Besetzung für Klavier und Cello hören. Es folgen die „Fünf Stücke im Volkston“ op. 102, die drei Romanzen für Oboe und Klavier op. 103, die beiden Geigensonaten op. 105 und 121, die „Märchenbilder“ für Klavier und Bratsche op. 113 und schließlich die „Märchen-erzählung“ für Klarinette, Bratsche und Klavier, op. 132.

Mit Ausnahme des Hornisten, der mit Barry Tuckwell auf der Vergleichsaufnahme nicht mithalten kann, sind alle Einspielungen musikalisch und auch spieltechnisch sehr befriedigend. Hervorzuheben ist dabei die großartige d-Moll-Geigensonate op. 121, die von Zvi Zeitlin und Barry Snyder viel romantischer vorgetragen wird als von Ulf Hoelscher und Michel Beroff in ihrer bei ihrem Erscheinen sehr gelobten, mir aber vor allem im Kopfsatz zu gewalttätigen Einspielung. Schumanns späte Kammermusikwerke sind Miniaturen und für den Vortrag im Konzertsaal wenig geeignet, da sie nicht so eindrucksvoll sind wie die gewichtigen Kammermusiken anderer Komponisten, andererseits aber doch gewichtiger als deren Gelegenheitsarbeiten. Man kann sie daher im Grunde nur in einem ausschließlich Schumann gewidmeten Konzert vortragen, so wie es etwa Heinz Hollinger und Alfred Brendel auf ihrer kürzlich erschienenen Platte versucht haben. Wer schon die Aufnahmen der Kammermusik Schumanns für Streicher und Klavier besitzt, dem sei diese preiswerte Kassette sehr empfohlen. Sie rundet das Bild vom Komponisten als Meister der kleinen Form erst ab.

Manfred Kahlweit



Es gibt doch noch Vergnügliches!

VIRTUOSE KAMMERMUSIK, Werke von David Funck (1629-1690): Adagio et Allemande; Bernhard Alt (1903-1945): Suite für vier Kontrabässe; Th. A. Findeisen (1881-1936): Präludium, W. A. Mozart: Ave verum corpus; H. Jörns (* 1941): Mobile Perpetuum; P. Chihara (* 1938): Logs; E. Hartmann (* 1920): Quartett; Kontrabaß-Quartett der Berliner Philharmoniker (Klaus Stoll, Friedrich Witt, Erich Hartmann, Wolfgang Kohly); Teldec 6.42527 (1 S 30)

Klangbild: Sehr natürlich.

Fertigung: Sehr gut.

Klaus Stoll, der jüngste der vier Kontrabassisten

hat den Schallplattentext geschrieben. Zu Helge Jörns' „Mobile Perpetuum“ meint er, es „veranschaulicht in humoriger Art die Welt des Kontrabassisten mit rauh rufenden Staccati, dröhnenden Pizzikati, einem klagenden Aufbäumen im Trio und Rückkehr in die ureigene, dunkle Klangwelt“. Damit hat er den Rahmen auch für die anderen Stücke auf dieser Platte abgesteckt. Die Werke der jüngeren Komponisten sind in den letzten Jahrzehnten eigens für die Kontrabassisten der Berliner Philharmoniker (naturgemäß in sich wandelnder Besetzung) geschrieben worden, die Werke der früheren Komponisten werden als Bearbeitungen dargeboten. Zumeist handelt es sich bei den „Brummis“ um ruhigere, stillvergnügtere Genossen, denen aber in einzelnen Sätzen durchaus Temperament zu eigen ist (Alt: Humoreske; Jörns: Mobile Perpetuum). Das überraschendste Werk der Platte jedoch ist in Chiharas „Logs“ zu sehen. Ich darf Klaus Stoll zitieren: „„Logs“ für vier Kontrabässe (1974) von Paul Chihara ist ein Werk der von allen namhaften Komponisten Japans mit Kompositionen bedachten Reihe der „Music of Trees“ (Baummusik), die mit ihren sparsamen hölzernen Elementen in meditativer Ausstrahlung der Welt des Zen-Buddhismus nahesteht. Man verneint, Baumstämme (Logs) auf einem langsamen Fluß an sich vorüberziehen zu hören“, Zitatende. Was hier gestrichen, geschauert, gepupft, geschmirgelt, gequitscht, geprasselt, gerieben wird usw., verbindet sich merkwürdigerweise zu einem Gewebe ganz eigener Suggestivkraft. Man mag es nicht „Musik“ nennen, auf alle Fälle aber Klangorganisationen, die am Verstand vorbei unmittelbar unser akustisch-körperliches Empfinden aktivieren (auch wenn die daraus subjektiv sich ergebenden Resultate bei jedem Hörer anders gelagert sein werden...). Nochmals zu Jörns' Mobile Perpetuum: es verrät einiges der Kontrabassisten-Sehnsucht nach „Flotterem“, wenn da eine regelrechte Boogie-Woogie-Etüde draus wird. Für einige Stücke sind Kopfhörer empfehlenswert (nicht nur wegen des zum Nachbarn durchdringenden Brummens, sondern auch bzw. gerade wegen der teils sehr delikaten klanglichen Seite einzelner Stücke). Im Übrigen: eine exzellente Pressung! Wolfgang Wendel

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE



Chopins Walzer in der Reihenfolge ihrer Entstehung.

CHOPIN, 18 Walzer; Bruno Rigutto (Klavier); Bellaphon 6327 013 (1 S 30)

Klangbild: Recht präsent, etwas dünn, von mittlerer Dynamik, etwas hallig.

Fertigung: Geringfügige Knacker.

Vergleichseinspielung:
Cziffra (EMI 2 C 069-16270)

Chronologisch fortschreitende Einspielungen einer bestimmten Werk-Gattung scheinen deren qualitatives Anschwellen zu implizieren. Das Frühe als das Unreife; das Mittlere als die Frucht der Meisterschaft; das Späte als das Unausprechliche. Solche Gerichtetheit will man in der Begegnung mit Beethovens 32 Klaviersonaten vernehmen. Eine ähnliche Teleologie unterstellt auch etwa Ashkenazys in der Zeitachse zu spiegelndes Chopin-Projekt.

Wenn Bruno Rigutto nun die Walzer des Polen nach der Ordnung des Brown-Index aufrollt: mithin mit dem As-Dur Walzer aus dem Jahr 1827 beginnt und mit dem späten Werk derselben Tonart von 1846/47 schließt, ist ebenfalls ein Programm herauszuhören. Kann es aber durch seine Inhalte entsprechend gestützt werden? Oder anders gefragt: Sind die späten Walzer tatsächlich besser („reifer“, sagt man, oder „abgeklärter“)?

Ein Blick auf Chopins 18 Walzer (der neunzehnte, in Es-Dur, ist von dem Pianisten Jan Ekier als Fälschung entlarvt worden – ohne daß das übrigens der großartigen Wirkung Abbruch tut, mit der ihn Michelangeli im Konzertsaal anbietet) zeigt, wie fragil hier die These von der späten Vollkommenheit ist. Manche frühen Kompositionen verraten eine schöpferisch-gerundete Formulierung; manche der späten Produktionen wirken von der Idee her eingetrocknet – so daß die Einspielung nach dem Prinzip des Brown-Index zwar ihre Vorteile hat, und doch auch das freie Arrangement – etwa nach harmonischen oder rhythmischen Gesichtspunkten – seine Berechtigung behält. Lipatti hat das eindrucksvoll demonstriert.

Damit rückt das zweite Kriterium dieser Platte nach vorn, nämlich Riguttos Art der Interpretation. Der Pianist, ein diskreter, für virtuos Kalkül wenig geeigneter Dramaturg, faßt die Walzer als intime, eher den Nocturnes und Mazurken als den Balladen oder Scherzi verschwisterte Aussagen auf. Er biegt die rhythmischen Gitter, die den Walzern oft ein scharfes und plastisches Profil geben, nach hinten; wenige Markierungen mithin, die das distinktive Lesen der Gattung erschweren, teilweise wohl auch insgeheim in Frage stellen.

Die ausgesprochen extrovertierten Stücke – der „Minutenwalzer“, der F-Dur-Walzer op. 34/3 – erfahren dadurch eine Zügelung, die von der Textur her nicht zu rechtfertigen ist. Chopin, hier, in den Passagenfolgen, einem auf Unterhaltung erpichten Publikum sich mitteilend, wird seiner Brillanz beraubt. Und umgekehrt nimmt Rigutto die gemächlicheren Walzer oft mit zergliedernder und etwas fahriger Hand: viele Zäsuren, wenig sinnstiftende Verbindungen – bis hin zu dem großen Es-Dur-Walzer, dessen in den Elementen verstreute Struktur an Spieldosenmusik gemahnen muß. Wo die Gegensteuerungen der linken Hand hervorzutreiben wären, wo klangliche Ablösungen hörbar werden müßten, verharrt Rigutto in der zeitlichen Position der Verspätung.

Martin Meyer

Wir können Ihnen nichts verkaufen.

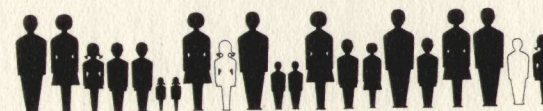
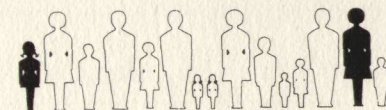
Im Gegenteil.

Bevor Sie weiterblättern, möchten wir Sie unumwunden bitten, uns zu helfen!

Keine Frage: uns geht es – allgemein betrachtet – nicht gerade schlecht. Wir haben zu essen, wir sind gesund, wir stehen in der Position des Stärkeren.

Man kann durchaus sagen, daß es – allgemein betrachtet – viel mehr Menschen gibt, denen es nicht gut geht. Schwache, weil kranke, Menschen. Hungernde Menschen in den Ländern der Dritten Welt.

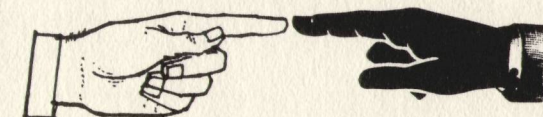
Was Sie und wir damit zu tun haben, oder zu tun haben sollten, lesen Sie rechts.



Sie lesen weiter? Danke.



Gehen wir aufeinander zu. Helfen wir.



Spendenkonto:

Postscheckamt Hannover Nr. 333-309
(BLZ 25010030)

Dresdner Bank Wolfenbüttel Nr. 201010000
(BLZ 27080060)

intermedica e.v.

MEDIKAMENTENHILFE FÜR ENTWICKLUNGSLÄNDER

In der Position des Stärkeren, des Gesunden, des Satten, kann man dem Schwächeren, dem Kranken, dem Hungernden helfen. Wir, die intermedica, verschicken Medikamente in die Dritte Welt. Hospitäler, Landstationen, Flüchtlingslager und SOS-Kinderdörfer werden von uns versorgt. Arzneimittel im Wert von 1,9 Millionen DM erreichen jährlich ihren Empfänger.

Wenn Sie wollen, können Sie diesen Aufruf jetzt aus der Hand legen. Es gibt gewiß zahllose Beschäftigungen, die wesentlich bequemer und angenehmer als das Thema »Entwicklungshilfe« sind. Unsere Anzeige zeigt ein Beispiel. Wenn Sie diesen Aufruf nicht aus der Hand legen wollen, lesen Sie den nächsten Absatz links.

spiel: für 30 DM von Ihnen, können wir Medikamente für 240 DM verschicken. Wie das funktioniert, sagt Ihnen unser Tätigkeitsbericht. Als Spender erhalten Sie diesen automatisch.

Sie helfen durch Ihre Mitarbeit. Was Sie für uns tun können, und wie Sie Mitglied der intermedica werden können, sagt unsere Broschüre, die Sie über »den Coupon für Leute, die nicht lange fackeln«, erhalten. **Sie helfen durch Geld & Engagement.** Wenn Sie Pate für eine bestimmte Station werden möchten oder uns als Fachmann Medikamente zuschicken wollen, fordern Sie entsprechende Informationen an.

An
intermedica e.V.
Juliusstraße 35
3340 Wolfenbüttel 3

»Der Coupon für Leute, die auf Nummer Sicher gehen«

☐ In einer Anzeige können Sie mir viel erzählen. Ich will zunächst weitere Informationen über intermedica. Rückporto füge ich bei.

☐ Ich bin Fachmann und möchte Ihnen Medikamente schicken. Schreiben Sie mir, wie das vor sich gehen soll.

Name: _____ Str. _____

Ort: _____

An
intermedica e.V.
Juliusstraße 35
3340 Wolfenbüttel 3

»Der Coupon für Leute, die nicht lange fackeln«

Einverstanden. Ich helfe mit.

☐ Anbei finden Sie einen Spendenscheck. Eine steuerlich absetzbare Bescheinigung darüber erhalte ich.

☐ Ich überweise einen Betrag auf eines Ihrer Konten und bekomme eine Spendenbescheinigung.

☐ Schicken Sie mir Material zur Mitgliedschaft in Ihrem Verein.

☐ Ich will Pate für eine Station werden. Wie funktioniert das?

Name: _____ Str. _____

Ort: _____

FONO-KRITIK

Glenn Gould – Die neuen Aufnahmen

★ BACH, Toccata BWV 911, 914, 915, 916.
CBS 76984

○ THE LITTLE BACH BOOK, u.a. 2 kleine Präludien BWV 933 u. 934; Fughetta c-Moll BWV 961; Kleines Präludium BWV 924; Auszüge aus dem „Wohltemperierten Klavier“, den „Goldberg-Variationen“, den engl. und franz. Suiten und den zweistimmigen Inventionen.
CBS 76986

★ BACH, Sechs kl. Präludien BWV 933-938; Präludium und Fuge d-Moll BWV 899; Präludien BWV 902, 902 A und Fughetta G-Dur BWV 902; Kl. Präludien BWV 924-928, 930, 3 kl. Fugen BWV 952, 953, 961; Präludium und Fuge a-Moll BWV 895; Präludium und Fuge e-Moll BWV 900.
CBS 76985

★ BEETHOVEN, Sonaten op. 2 (1-3); op. 28
Columbia 35911

○ THE GLENN GOULD SILVER JUBILEE ALBUM. (Scarlatti: 3 Sonaten; C.P.E. Bach: Württemberg. Sonate Nr. 1; Scabin: 2 Préludes op. 57; Beethoven-Liszt: 6. Symphonie – 1. Satz; Strauss: Ophelia-Lieder – mit E. Schwarzkopf; Gould: „So you want to write a fugue?“; A Glenn Gould Fantasy – Conversations.)
Columbia 35914



Glenn Gould

Zum 25jährigen Schallplattenjubiläum – Bachs „Goldberg-Variationen“ waren 1955 erschienen – hat CBS sieben neue Aufnahmen ihres Exklusivkünstlers Glenn Gould vorgelegt. Damit ist das discographische Vermächtnis des Kanadiers wiederum stattlich gewachsen. Schon jetzt – Gould wird im September 1982 fünfzig – muß diese umfassende interpretatorische Leistung als herausragender Beitrag angesehen werden; Beitrag zur Musikdeutung überhaupt, und Beitrag zur Kunst des Klavierspiels in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Beurteilung der neuen Platten sei einleitend eine Charakteristik Goulds vorausgeschickt. Wenn man einmal von den einzelnen Entwicklungsphasen, wie sie für jeden Pianisten als Rhythmus von Kontinuität und Krise erfassbar werden, absieht, wenn man also die Substanz von Goulds Absichten beobachtet, ergibt sich als tragendes Prinzip die analytische Belebung des Texts. Gould hat bei Bach lesen gelernt, und es ist die polyphone Durchformung des Materials, die von da her selbstverständlich das Aufgabengebiet des Interpreten umreißt.

Analyse und Belebung: Beide Aspekte ergänzen sich und bestimmen Goulds Personalstil. So wenig es genügt, Bach einfach in neutraler Abbildung der Strukturverhältnisse wiederzugeben, so wenig vermag eine emphatische, freudig-erfüllte Spielweise den Verästelungen barocker Vielstimmigkeit zu genügen. Gould vereint hier die Intelligenz des Architekten mit der Spontaneität des Improvisators. Deshalb wirkt sein Bach in den Sarabanden und Präludien großzügig, frei und rhetorisch; in den Fugen aufgeklärt, bewußt und kunstvoll organisiert. Im Erkunden der Scharniere und Gelenkstellen schließlich tritt jene Sinn-Ordnung zutage, die dem Werk die Bedeutung erst vermittelt. Goulds Vorliebe für polyphone Musik ist bekannt. Wenn Gould energisch bei Bach beginnt, zu Mozart und Beethoven vorstößt, die Romantik umgeht und erst der Moderne sich wieder annimmt, gilt seine Wahl einer musikalischen Sprache, die sich selber trägt. Gould hat erkannt, daß vor allem das romantische Werk innig auf ein hörendes Gegenüber bezogen ist. Chopins Kantilenen und Liszts Figurationen erheischen die Anteilnahme des Hörers. Sie sind insofern nicht

autonom, sondern auf eine ausdrucksmäßige Antwort angewiesen.

Für Bach hingegen – und dann für die Wiener Schule – gilt: daß das Geschehen in einer Autonomie ruht, die nicht um die Wirkungen beim Hörer besorgt sein muß. Im Eigenleben von Bachs Fugen ist das Netz von Fragen und Antworten so ausgelegt, daß ihr Interpret – pointiert gesagt: als staunender Zuschauer den Verkehr von Geben und Nehmen verfolgt. Mag die hier getroffene Unterscheidung auch spekulativ sein, trifft sie immerhin eine Tatsache aus Goulds Biographie.

Die Tatsache nämlich, daß Gould freiwillig und begründet auf den Kontakt mit dem Publikum, wie er im Konzertsaal sich einstellt, verzichtet hat. Dem Interpretieren von Chopins Polonaisen müßte ein solcher Rückzug befremdlich erscheinen. Wer aber die „Goldberg-Variationen“ spielt, wartet nicht auf Applaus.

Nun ist Gould nicht der einzige Bach-Exeget. Wenn allerdings Svyatoslav Richter Bach sich vornimmt, ist eine gestalterische Abstinenz zu spüren, deren Voraussetzung darin gegründet ist, daß Richter im bewußten Kontrast zur Konzertsaal-Musik spielt. Richters Bach ist insofern unfrei, als er Intimität erzwingt. Bei Weissenberg ist die umgekehrte Idee leitend: Bach klanglich den dynamischen Vorgaben des Podiums anzupassen. Am ehesten noch Gulda folgt Goulds Argumentation, daß Bach weder Vorsicht noch Nachsicht braucht.

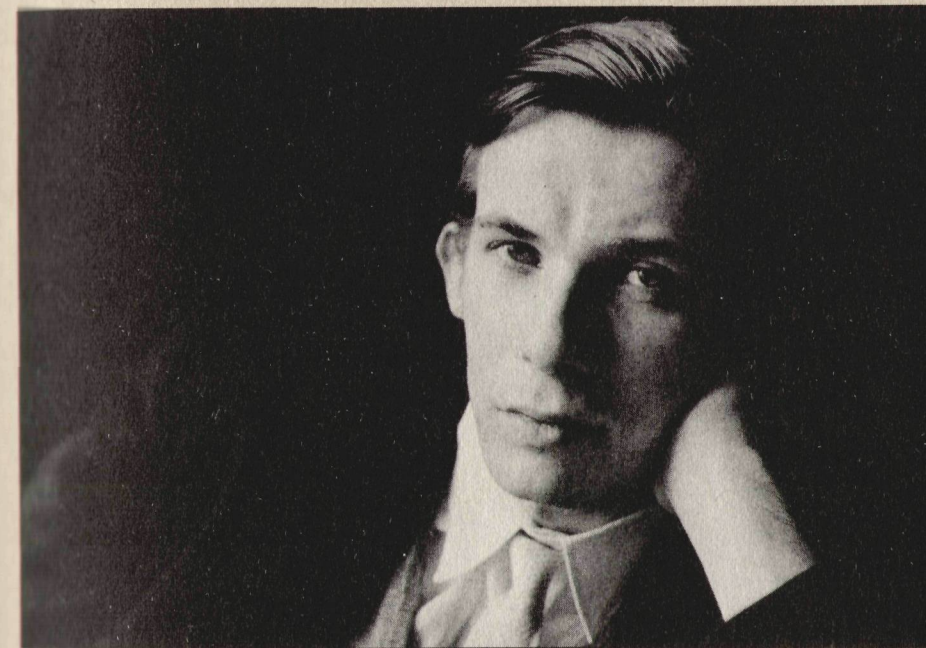
Natürlich ist Gould mit seiner radikalen Option auf Polyphonie auch Polemiker. Einerseits, indem er noch bei klassischer Musik Vielstimmigkeit ortet, wo diese nur noch fragmentarisch herrscht. Andererseits, indem die nachklassische, zumal die romantische Musik zur Epoche nach dem Sündenfall gemacht wird.

Bachs Fugen-Kosmos dagegen mit seiner schier grenzenlosen Differenziertheit kontrapunktischer Abenteuer enthüllt Gould im eigentlichen Sinn als Sprache; Rede und Gegenrede, Überlappungen und Rezitative, Konversation, deklamatorische Einwurfe werden zu Elementen dieses Sprechens. Gould haucht den Stimmen Leben ein, indem er sie auf ihrer improvisatorischen Geste behaftet. Metrische Strenge wird je und je durchbrochen, winzige Ritartandi schaffen Atemraum, bevor die nächste Phrase aufgebaut wird.

Kongential kann Goulds Fähigkeit zur Akzentverteilung sich äußern im zweiten Album sämtlicher Bach-Toccata, das die Opera BWV 911, 914, 915 und 916 enthält. Wie Gould in der c-Moll Toccata mit der kadenzartigen Einleitung den Vorhang aufzitt; wie er die erste Fuge mit Bestimmtheit füllt und dann die zweite, eine rasch fließende Doppelfuge samt ihren beschleunigten Ornamenten, anschaulich macht: das wird zu einem Panorama-Erlebnis insofern, als die Aussicht auf Einzelnes stets gesichert ist vom Willen zum Rundblick. Gould beharrt auf dem barocken Satzmuster der Toccata. Und weiter zeigt er, wie in einem einzigen Satz verschiedene Strukturen sich mischen. Im Presto der G-Dur Toccata wechseln brillante Solo-Pas-

sagen mit akkordischen Verdichtungen, die in acht Schritten nach unten laufen. Erst in der klanglichen Nuancierung – hier, in den Akkorden, der satte Ton der Gitarre; dort, im Passagenwerk, die helle Tönung des Cembalos – wird auch die Bewegung als Drängen und Zögern erfahrbar.

Damit kommt freilich der Anschlagstechnik eine zentrale Rolle zu. Goulds leichte Hand, die bei den Baßregionen Rachmaninoffs wenig auszurichten vermöchte, entscheidet bei Bach über die gleichsam imitatorischen Effekte des Flügels. Die Nachahmung von Orgel, Laute, Cembalo und schließlich der Streicherstimmen demonstriert über die Möglichkeiten der Bach'schen Artikulation hinaus, daß die Musik des Thomas Kantors primär nicht vom fest definierten Klang eines Instruments lebt. Dies vorausgesetzt, wird



klangliche Wandlungsfähigkeit zur interpretatorischen Pflicht und Aufgabe.

Nie ersetzt bei Gould die dynamische Abstufung. Gould ist kein Fortissimo/Pianissimo-Pianist. Er hält ganze Fugen im deutlichen Forte, ohne das Spektrum nach oben oder unten zu erweitern. Entfällt mithin ein traditionell-romantisches Gestaltungsprinzip, wird es aufgewogen durch agogische Behandlung von Klang, Rhythmus und Tempo. Der Übergang vom auftrumpfenden Beginn der G-Dur Toccata in das tiefsinnig ausgespannene Adagio; die rhythmische Beweglichkeit in der dreistimmigen Schlußfuge der e-Moll Toccata; in der g-Moll Toccata die wie im Augenblick hingeworfene Coda mit ihren Haltpunkten – alles Beispiele für die Ausschöpfung formaler Sachverhalte.

Berichtet die Toccata-Platte über die Interpre-

tation gewichtigerer Kompositionen, vereint eine andere mit kleinen Stücken die intimen Äußerungen Bachs. Goulds fantasievoll gelenkte Handschrift in den kleinen Präludien BWV 933 – 938 führt vom voluminösen Staccato (BWV 933) und der Zwiesprache zwischen gezupfter und legatömäßiger Liniengabe (BWV 934) bis zur Entdeckung verborgener Mittelstimmen (BWV 936). Den kurzen Fugen gibt Gould gedrängten Ausdruck. Er betont damit mehr Bachs konstruktive und produktive Besessenheit, als daß er in jedem Stück singuläre – im romantischen Sinn: genienährte – Bedeutung erkennt. Bach, der unendlich fleißige und einfallreiche Fabrikant bestimmter Formen: So wird er in den Gelegenheitskompositionen von Gould porträtiert. – Die dritte Bach-Platte – „The Little Bach-Book“ – kombiniert, mit Aus-

muß ihre Individuation erst finden. Gould geht mithin nicht auf eine forschende Selbstgewißheit ein, wie sie etwa von Gulda überliefert ist. In den behutsamen Wiegeschritten des Menuetts, dessen Unisono-Kurven nicht drohend nach außen gekehrt sind; im sachten Abfärben der Sechzehntel der linken Hand im Adagio; in den beinahe isolierten Durchführungsteilen des Prestissimos – da wird Beethoven als Suchender verstanden; das Ziel von Opus 111 scheint in weiterster Ferne.

Und ebenso bewußt langsam gliedert Gould dann die zweite, die A-Dur Sonate. Anders als der von ihm verehrte Schnabel, der den Kopfsatz zur geistvollen Episode schrumpfen läßt, spielt Gould auch die thematisch wichtigen 32tel-Sekunden deutlich aus – rhythmische Muster werden sinnlich erfahrbar. Gegenüber dieser auf konstruktive Analyse bedachten Schweise gibt es nur eine einzige Stelle – das Trio des Scherzos –, wo Gould Expressivität einbringt. Das Rondo ist zwar grazios und doch auch sehr durchsichtig, fast gläsern.

Die C-Dur Sonate schließlich liefert mit ihrem langsamen Satz den interpretatorischen Höhepunkt des Doppelalbums. Skizziert Gould das Allegro con brio relativ neutral, dürfen sich im Adagio in Kontrastwirkung um so freiere Erfindungen behaupten. Gould gewährt diesem Satz fast dreizehn Minuten. Er entwickelt das erste Thema zunächst unauffällig und diskret. Dann aber, im zweiten Teil, wo über schweren Oktaven die Moll-Harmonien geistern, riskiert Gould ein immer eindringlicheres Spiel deklamatorischer Inbrunst. Die Handwechsel werden fugenlos zusammengehalten; die Zweiunddreißigstel zirkulieren in gleichsam improvisatorischer Phrasierung hin und her, die beiden einbrechenden Fortissimo-Takte stören das Gespräch, werden alsbald wieder von den Zweiunddreißigsteln, diesmal in tröstendem Dur, umhüllt.

Gould verweist damit auf einen Satz, der erstmals und ganz den eigenständigen Beethoven verkündet. Virtuose Präferenzen geraten in den Hintergrund; sie sind sekundär, die Sonate gründet bedeutungsmäßig in ihrem Adagio. – Der D-Dur Sonate op. 28 schenkt Gould eine etwas großzügigere, vereinheitlichendere Gestalt. Brendels Hymnik wird dennoch vermieden, das Pendeln zwischen Ruhe und Unruhe unterläuft die vordergründige „Pastorale“-Bezeichnung.

Gould-Verehrer schließlich kommen beim „Silver Jubilee Album“ auf ihre Rechnung. Die amerikanische Edition enthält zwei Platten. Auf der ersten spielt Gould schattenrißartig drei Scarlatti-Sonaten, eine Sonate von Carl Philipp Emanuel Bach; dann, mit vertiefender Ruhe, zwei Préludes von Skrjabin, zusammen mit der historischen Elisabeth Schwarzkopf Richard Strauss' 3. „Ophelia-Lieder“ op. 67; endlich mit heiliger Nüchternheit den ersten Satz von Beethovens sechster Symphonie in Liszts Fassung. – Auf der zweiten Platte ist eine an Joyce erinnernde Konversation festgehalten, bei der Gould zusätzlich zur eigenen Stimme noch drei fingierte Personen spielt.

Martin Meyer