

FONO-KRITIK

vorlagen. So schrieb Gotthold Frotscher im Heft 1/1965 zur Wenzinger-Aufnahme: „Hörer, die sich um historische Werktreue überhaupt nicht kümmern, dürften spüren, daß hier Klangideal und Kompositionsstil homogen übereinstimmen.“ Manfred Kahlweit differenziert wenig später im Heft 6/1965 bereits zwischen „Werk- und Stiltreue“ der Archiv-Produktion und dem „spritzigen Spiel“ der Telefunken-Aufnahme. „Den Vorzug hat also die Archiv-Produktion: Ihre stärkere Besetzung und ihre tiefere Stimmung geben der Musik mehr akustisches Gewicht. In den kammermusikalischen Stücken aber kommt der Telefunken-Produktion die Qualität ihrer Solisten und deren spielfreudiger Vortrag zugute.“ Heinrich Sievers faßt die abgeschlossene Gesamtaufnahme schließlich folgendermaßen zusammen (Heft 11/1965): Die Holländer musizieren mit einer „Unbekümmertheit und handfesten Geselligkeit“, die Schweizer dagegen „zurückhaltender“, mit „geschmeidiger Unterhaltsamkeit“. Der Abstand von 16 Jahren macht heute deutlich, daß es inzwischen durchaus so etwas wie eine überzeugende Interpretationssynthese gibt: die spannungsreiche, anregende, dennoch gemäßigte Artikulations- und Phrasierungslust bei der Wiedergabe von Telemanns jüngst veröffentlichten „Darmstädter Ouvertüren“ mit dem Concentus musicus Wien unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt beweist das (Telefunken 6.35498 EK).

Gerhard Pätzig

Neuveröffentlichungen KLAUIERWERKE

Vorlaute Streifzüge.

BEETHOVEN, Sonaten op. 57 und op. 111; Robert Benz (Klavier); RCA RL 30473 (1980)
Aufnahmedatum: Dezember 1980

Klangbild: Offen, etwas direkt und metallisch, hart konturiert.
Fertigung: Einwandfrei.

Robert Benz, Jahrgang 1954, Sieger beim Bozener Busoni-Wettbewerb (1974) und beim Liszt-Bartók-Wettbewerb in Budapest (1976), wagt sich in jugendlichem Alter an zwei schwierige Beethoven-Sonaten heran. Die eine, die „Appassionata“, ist schon mit vielen Wassern gewaschen worden. Die andere, Opus 111, ist des Meisters letztes Wort zur Sache und gilt als gestalterisch kaum beherrschbar.

Wenn Benz von innovatorischen Ideen getrieben wurde, sich eben diese beiden Sonaten auszusuchen, sind sie in der Realisation des Stoffes nicht mehr ausfindig zu machen. Man erhält recht

nüchterne, technokratisch durchwobene Wiedergaben in die Hand. Neuigkeiten sind keine zu melden. Mit seiner die Affekte aussteuernden Motivation ist Benz den motorisch regen, analytisch vernünftigen Pianisten verwandt. Ich denke etwa an John Browning, an Ludwig Hoffmann, an Gary Graffman, an Jacob Lateiner.

Von Gulda trennt Benz einmal die handgreifliche Direktheit beim pianistischen Zugriff; ferner ein romantisch vergrößertes Volumen in der Dynamik. Benz mag das scharfe, ins Grelle dringende Forte. In den Zwischenräumen von Pianissimo bis Mezzopiano finden wenig musikalische Präzisionen statt. Folglich türmt sich die f-Moll Sonate vor dem Hörer zu einem drohend aufragenden Gebäude aus gemauerten Akkorden und schweren Oktavbalken. Was der Hüllentext literarisch beschwört, nämlich die Schrecknisse der verminderten Septimen, packt Benz akustisch an: eine schier permanente Hetze, die nicht einmal dem langsamen Variationensatz seine kontrastive Ruhe gönnt.

Wesentlichstes Merkmal wird bei Benz eine von vorne bestrahlte Architektonik. Man kann beinahe mitverfolgen, wie die einzelnen Sequenzen herangetragen und zusammengeschaubt werden. Die Sforzati sind zumeist mit einem kleinen Ritartando markiert, ruckartige Zäsuren geben Einblick in die von Benz künstlich beleuchteten Ver fugungen. Schon das Hauptthema des Kopfsatzes wird an die vorderste Front der pianistischen Ausdrücklichkeit befohlen, das As-Dur Seitenthema kommt leicht verzögert, doch ohne jede mildernde Geste. (Nicht ganz präzise die anschließenden Figuren Takt 53/54 und nochmals Takt 192/193.)

Benz ist kein Phrasierungskünstler. Sein Legato klingt gestört, und die dynamische Tragfähigkeit erschöpft sich in den oberen Etagen von Forte bis Fortissimo. Davon ist auch die c-Moll Sonate betroffen. Am schmerzlichsten wohl da, wo Beethoven die letzten neun Takte des ersten Satzes geheimnisvoll verdämmern läßt; liebe – wenn Benz sie nicht mit einem unsensiblen Mezzoforte erledigte. Die Arietta? Wer Schnabels zweite Version kennt, kennt sich hier nicht mehr aus. Cantabile? Für Benz eine überflüssige Anweisung. „Sempre pianissimo“? Ebenfalls. So daß Beethovens Abschied von der Sonate schließlich wie ein etwas störrisches Triumphieren anmutet. Ob Benz bei Prokofiew mehr auszurichten vermöchte?

Martin Meyer

Wichtige Kleinigkeiten

REGER, Aus meinem Tagebuch op. 82; Richard Laugs (Klavier); Da Camera Magna SM 93 124-26 (3S30)

Klangbild: Recht räumlich, etwas dünn, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Die aufführungspraktische Rezeption hat Max Regers Klavierwerke bisher nicht wieder ins Bewußtsein gerufen. Reger ist auf den Podien nicht präsent. Auf Schallplatten nehmen sich

unbekanntere Pianisten und weniger bekannte Firmen seiner an. Die Gründe für diese Zurückhaltung, die im Fall von anderen, weniger bedeutenden Komponisten längst einem eifrigen „Revival“ gewichen ist, sind schwer zu orten. Regers große Werke – die Bach-Variationen etwa – verlangen konstruktives Denken und pianistische Brillanz. Serkin hat sie gespielt; Serkin hat auch einst Regers Klavierkonzert aufgenommen. Expansive Pianistik wird allerdings im Fall der kleinen Stücke „Aus meinem Tagebuch“ op. 82 nur am Rande verlangt. Diese Kompositionen, entstanden zwischen 1904 und 1912, sind artig, nicht fordernd, lassen an Schumanns „Album für die Jugend“ denken, kombinieren polyphone Einfälle mit spätromantischen Gefühlsassoziationen und zielen auf die Privatheit der musikalisch gebildeten Bürgerstube. Als solche Stimmungsbilder mögen sie in Deutschland zwischen den Weltkriegen geschätzt worden sein. Unorthodoxe Klavierlehrer geben die leichteren Tagebuchnotizen noch heute ihren Schülern zur Übung und Aufgabe.

Der Grundton ist lyrisch. Manchmal schiebt sich ein leichtfüßiges Capriccio dazwischen, oder eine Polka oder eine Humoreske lockert die Ge tragenheit. Einflüsse? Chopin wäre zu nennen, wo es um die Ausformung des „Berceuse“-Charakters (Band zwei, Nummer neun) geht. Brahms und Schubert sind präsent – freilich nur unter der spezifischen Decke des Regerschen Idioms. Am eigenständigsten geraten Reger jene Werke, wo er harmonische Ausweitungen wagt, die Tonarten zusammenschachtelt. Richard Laugs, ein Reger-Enthusiast mit der nötigen Intelligenz, spielt die Miniaturen trocken, mit wenig Pedal, die Sensualität ist gezügelt und verhilft gerade dadurch zu einem leichteren Einstieg in eine Welt, die auch im Konzertsaal wieder zu entdecken wäre.

Martin Meyer

Der Traum von Virtuosität und Ausdruck.

VIRTUOSE KAMMERMUSIK, Werke von Schumann, Liszt, Prokofiew, Chopin, Gottschalk, Cziffra, Katsaris; Cyprien Katsaris (Klavier);

Tel 6.42479 (1S30)
Aufnahmedatum: 1975–1980

Klangbild: Offen, präsent, leicht verfärbt, von weiter Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Franzose Cyprien Katsaris ist ein Pianist mit beinahe unbeschränkten manuellen Mitteln. Er hat die leichteste Hand seit Martha Argerich. Er hat die schnellsten Reflexe seit Gyorgy Cziffra. Sein Skalenpiel ist beinahe so egal wie jenes von Michelangeli, und seine Klangfülle darf sich mit Gilels, wenn auch nicht mit Horowitz vergleichen. Er verfügt also über Fundamente der Technik, wie sie von den meisten Pianisten nur erträumt werden. Dies ist das eine.

Vom anderen nachher. Eine von Teldec vorgelegte, mit dem etwas seltsam anmutenden Titel „Virtuose Kammermusik“ versehene Platte gibt bündig Auskunft über den Virtuosen Katsaris. Die Aufnahmen stammen von 1975 bis 1980. Sie sind sämtlich Live-Dokumente, von Cziffras „Hummelflug“-Bearbeitung bis zu Bachs Largo aus dem f-Moll Konzert BWV 1056. Der Konzertsaal hat Katsaris zu einer technischen Expressivität verführt, die, wäre sie bloß reine, unmaskierte Technik, für sich selbst stehen könnte. Manchmal vermag schon das Können allein in die Regionen der Transzendenz vorzustoßen. Daher der Stern.

Katsaris spielt etwa Cziffras tückisch auf alterierte Oktaven dividierte „Hummel-Flug“-Transkription mit einem Gespür für Crescendo-Kurven und sekundenkurze Beschleunigungen, wie es sonst nur von Cziffra selbst überliefert ist. Er balanciert die Gewichte von Prokofieffs Toccata op. 11, als ob es sich um Quantitäten für eine Briefwaage handelte. Den zweiten Teil von Schumanns „Widmung“ (in der Fassung von Liszt) läßt er in den ausufernden Schnörkeln schattenlos aufblinken. Und die Repetitionen von Liszts „Csardas obstiné“ klirren wie Eis, das in Flüssigkeit verwandelt wird. Insofern teile ich die Meinung von Peter Cossé, der den Klappentext geschrieben hat.

Und Katsaris hat, seit dem Sieg beim Cziffra-Wettbewerb in Versailles von 1974, eine Wandlung zur musikalischen Verdeutlichung durchgemacht, die ihn nunmehr auch als ernstzunehmenden Interpreten empfiehlt. Davon berichtet zum Beispiel eine eindrucksvolle Schubert-Platte; vom vorliegenden Album könnten etwa das Bach-Largo und die sechste Soirée de Vienne von Liszt zitiert werden.

Aber erstens ist Katsaris kein dämonischer Zauberey wie Horowitz. Zweitens fehlt ihm die formale Unerbittlichkeit von Michelangeli. Drittens läßt sich seine Virtuosität nicht mit der grimmig ernsten von Cziffra messen. Katsaris ist ein spielerischer Pianist; überzeugungsmäßig ein hymnisch Bewegter. Sein Münchner Rezital vom November 1980 war im Zeichen einer pantheistischen Frömmigkeit – mit Werken von Messiaen, dem späten Liszt und den beiden „Pastoralen“ von Beethoven: die Sonate op. 28 und die sechste Symphonie in Liszts Klavierversion. Dieses Rezital offenbarte dann fast irritierend, wohin Katsaris' Atem reicht und an welchem Punkt er nicht mehr weiterträgt. Auf diese Platte blickend: Er fügt Schumanns „Wieck“-Variationen in einen fast marschmäßigen Duktus, bringt die Steigerungen mächtig zum Sprechen, vermag dann freilich die abgründigeren Wandlungen nicht mehr sinnfölig einzuordnen und geht an dem Rezitativ kurz vor Schluß eine Spur gleichgültig vorbei. Er löst Schumanns „Träumerei“ ihrerseits wie ein Variationenthema auf, indem er die Ritartandi in immer weitere Abstände spreizt. Er nimmt die Prokofiew-Toccata so schnell, daß ihm die tiefen, grollenden Schübe ganz aus der Domäne der motorischen Widerstände schlüpfen.

Formale Schlüssigkeit mag auch instinktiv getroffen werden. Auch Horowitz ist kein Gedankenkünstler. Doch Katsaris spielt (noch?) in Stimmungen und mit Einfällen; und er verströmt

ein freundliches, die Musik mit dem Publikums-geschmack versöhnendes Temperament. Da ist Gawrilow schon weiter. Wer allerdings heute eine so originelle Aufnahme präsentiert wie Katsaris, hat viel Lob verdient.

Martin Meyer



Cyprien Katsaris

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE

Verhaltener Bach auf einer klang-schönen Schnitger-Orgel.

J.S. BACH, Präludium und Fuge Es-Dur, BWV 552; Präludium und Fuge e-Moll, BWV 548; Fantasie und Fuge c-Moll, BWV 537; 32 Schübler-Choräle: BWV 648, 649 und 650; Zsigmond Szathmáry an der Schnitger-Orgel der Großen oder Michaelis-Kirche zu Zwolle, Niederlande; RCA Red Seal RL 11724 (1S30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Ausgewogen und durchsichtig.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Vorzug dieser Aufnahme liegt im Klangbild der Schnitger-Orgel. Ihre kristalline Eleganz und Ausgeglichenheit bringt das verhaltene Spiel des gebürtigen Ungarn Szathmáry (der unter anderem bei Walcha in Frankfurt studiert hatte) gut zur Geltung.

Am zurückhaltendsten, in sehr ruhiger, getragener Grundauffassung, werden die drei Schübler-Choräle „Meine Seele erhebet den Herren“, „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ“ und „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ interpretiert: introvertierter Bach. Eine fast mystische Ausdeutung erfährt daraus „Meine Seele erhebet den Herren“. Von den drei großen, konzertanten Stücken gelingt Präludium und Fuge Es-Dur, BWV 552, die Einfassung der Choralbearbeitungen und Duette aus der „Clavier Übung“ 3. Teil, am besten. Hier konvergieren die verhaltene Spielweise des Interpreten und statische Monumentalität des Satzes. Diejenigen Themata mit bewegt-figurierter Faktur (das 3. des Präludiums und das 2. und 3. der Fuge) werden durch schnelles Tempo abgesetzt. Allerdings absorbiert die Betonung des motorischen Moments eine angemessene Phrasierung. Präludium und Fuge e-Moll, BWV 548, wird sauber und ruhig musiziert. Auch hier erscheint (besonders in der Fuge) eine dem eminent konzertanten Charakter des Satzes entsprechende, expressivere Phrasierung als Gewinn. Die Dimension der Zwischenspiele wird so eher verkleinert als hervorgehoben.

Ähnliches zeigt sich in der c-Moll Fantasie, wo zu wenig geatmet wird. Die wenig distinkte Phrasierung ihrer empfindlichen thematischen Elemente läßt Spezifisches dieses großartigen Satzes unentfaltet. Die zugehörige Fuge schließlich scheint mit der Absicht musiziert zu sein, das ihr durch Thema und Tonart von selbst innewohnende Gewicht durch schlanken Klang und sehr schnelles Spiel aufzuheben. Das gewichtige Thema wird motorisch aufgefaßt, in Richtung einer schnellen, violinistischen Reperkussion. Das neutralisiert die Schwere und erzeugt statt dessen eher eine gewisse Atemlosigkeit, spätestens in der Pedal-Exposition hörbar (Szathmáry braucht für die Fuge 3'30“, während sich Walcha auf DG 198305 dafür 4'11“ nimmt).

Klaus P. Richter

Vorstellung einer Lobbach-Orgel in leider ungleichem Interpretationswert.

J.S. BACH, Canonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“, BWV 769; DUPRÉ, „Variations sur un Noël“ op. 20; REGER, Sonate Nr. 2 d-Moll op. 60; Werner Haselier an der Christian-Lobbach-Orgel in Garrel; Dabringhaus und Grimm MD u. GE 1047 (im Vertrieb von EMI-Electrola-ASD)
Aufnahmedatum: Juni 1980

Klangbild: Offen, gut räumlich, im großen Ple-