

farbige Darstellung der Stücke. Die hier vorgelegte Interpretation der vier Concerti in einer gleichbleibend sparsamen Besetzung mit Traversflöte, Cembalo und Gambe – unter Hinzufügung einer zweiten Traversflöte in vier Einzelsätzen – sieht die Stücke von einer anderen Warte aus: Sie legt es nicht so sehr auf Farbigkeit des Instrumenten-Timbres und Klangpulenz an wie die der Schweizer – obwohl dies auch nach Couperins eigener Übung völlig legitim ist –, sondern vielmehr auf strenges, fast zurückhaltendes und dennoch ausdrucks- und nuancenreiches Nachzeichnen der polyphonen Struktur und ihres deklamatorischen Inhalts. Da wird das Ohr – stets das gleiche, fast asketische instrumentale Klangbild vor sich – gewissermaßen zum Kern der musikalischen Aussage hingeführt. Die Interpreten sind sich dieser Wirkung sehr bewußt und machen sich die Aufführungsregeln alter Praxis mit ihren alten Instrumenten zunutze: Traversflöte und Gambe betonen die eigentlichen Linien des musikalischen Ablaufs, die Flötenstimme ist überaus reich verziert, das vollklingende Cembalo bildet mit silbrigem Klang ein nicht flächiges, sondern bei aller Fülle gegliedertes Fundament. So entstand mit dieser – bei der „Semaine de Musique Baroque de Monaco“ aufgezeichneten – Aufnahme eine bei aller Intimität und Zurückhaltung dennoch sehr ausdrucksstarke Darstellung der vier Concerts Royaux Couperins in einer attraktiven, asketisch-edlen Fassung und damit auch ein interessanter Kontrast zur erwähnten DG-Einspielung.

Diether Steppuhn



Händels Bläsersonaten in einer verinnerlicht-bewegenden Darstellung.

HÄNDEL, Sämtliche Bläsersonaten für Traversflöte, Blockflöte und Oboe; Camerata Köln: Michael Schneider (Blockflöte), Sabine Bauer (Blockflöte), Karl Kaiser (Traversflöte), Hans-Peter Westermann (Oboe), Michael McCraw (Fagott), Rainer Zipperling (Violoncello/Viola da gamba), Harald Hoeren (Orgel); deutsche harmonia mundi 16 9545.3 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: (P) 1985
Klangbild: Präsent, natürlich, ausgewogen, gelegentlich starke Betonung der Continuobaß-Linie.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Academy (Philips 412 444-1), L'Ecole d'Orphée (CD CRD 3412).

Das Händel-Jahr wirkt sich im Bereich der Kammermusik, vornehmlich bei den Bläsersonaten, segensreich aus. Nach der Hochglanzpolitur-Aufnahme seiner Solosonaten durch die Academy-Mannschaft (vgl. FF 7/85 S. 42) veröffentlicht die deutsche harmonia mundi mit dieser Zwei-Platten-Ausgabe eine Gesamtaufnahme aller Sonaten für Blockflöte, Traversflöte und Oboe. Die Werkauswahl deckt sich nicht ganz mit derjenigen bei Philips. Dort hat Anthony Hicks in einem umfangreichen Begleittext auf der Grundlage der neuesten Händel-Forschung die Stücke nach dem Händel-Werkverzeichnis (HWV) neu geordnet. Die Kölner Camerata schloß sich dem in den meisten Fällen an. Der Begleittext der Harmonia-mundi-Ausgabe wartet gleichfalls mit ausführlichen Erläuterungen auf, weshalb die Gelehrten hier noch länger trefflich streiten können. Immerhin enthält die Camerata-Sammlung noch die in der Philips-



Kassette nicht aufgenommenen Fitzwilliam-Sonaten Nr. 1, 4 und 5 und dazu noch ein von Chr. Hogwood erst jüngst zusammengestelltes F-Dur-Trio für zwei Blockflöten und Continuo. Und daß die Flötensonate op. 1 Nr. 1a in e-Moll fehlt, läßt sich verschmerzen; sie ist von Händel wohl selbst aus Sätzen zusammengebastelt worden, von denen einige in anderen Stücken dieser Aufnahme wiedererscheinen. Die Camerata Köln spielt „nach alter Manier“, wenn auch wohl nicht auf alten Instrumenten: gegen die funkelnde Glätte der Academy wird furchig-rauher Klang gesetzt, der von mitreißen-dem Engagement in den schnellen Sätzen, von geradezu behutsamer Sanftheit in den langsamen getragen wird. Als Beispiel etwa erweist sich im Interpretationsvergleich das Tempo des Presto-Satzes in der Sonate HWV 367a – sowohl in der Blockflötenfassung (als Fitzwilliam Nr. 2) als auch in der Traversflötenfassung (als op. 1 Nr. 9) enthalten – gegenüber der Darstellung der Ecole d'Orphée (vgl. FF 10/85 S. 78) mit gleichartiger Artikulation und mehr noch gegenüber der Academy-Interpretation – auch dort doppelt, nämlich in einer Violin- und einer Blockflötenfassung enthalten – als geradezu irrwitzig rasant; und dennoch wirkt etwa Michael Schneiders Blockflötenspiel dabei verinnerlicht gegenüber Michala Petris makelloser, distanziert kühler Virtuosität. Dieser Gegensatz prägt sich in fast allen Stücken in gleichem Maße aus. Die Instrumentenauswahl – Fagott statt Cello oder Gambe im Continuo, Orgel statt Cembalo in einigen Fällen – bringt zusätzlich Farben in den Ablauf der Stücke. Alles in allem: Eine rundherum beeindruckende und überzeugende Interpretation, die diese bekannten Stücke in neuem Licht erscheinen läßt und gegenüber aller Konkurrenz einen besonderen Rang einnimmt.

Diether Steppuhn

Weihnachtsplatten (II)

In dulci jubilo: Weihnachtssingen; Thomanerchor Leipzig, Ludwig Güttler (Trompete); *Capriccio* 27048
Lasset uns nun gehen gen Betlehem: Instrumentalmusik zur Weihnachtszeit; versch. Solisten und Instrumentalisten; *Christophorus SCGLX 74013*
Mendelssohn, Weihnachtskantate Vom Himmel hoch, Te Deum, Ave maris stella; Kammerchor Stuttgart, Württembergisches Kammerorchester, Frieder Bernius; *Carus CD 83104*



Modellhafte Interpretation.

MOZART, Klarinettenquintette: A-Dur KV 581, Fragment B-Dur KV 516 c, Fragment F-Dur für C-Klarinette, Bassethorn und Streichtrio KV 580 b; Alan Hacker, Klarinette (frühes 19. Jh.): A-Klarinette von Thomas Key mit Basssetterweiterung von Brian Ackerman, B-Klarinette von Bilton mit Basssetterweiterung, C-Klarinette von Hart), Lesley Schatzberger, Bassethorn (Griesbacher, ca. 1790), Simon Standage, Violine (Mariani, Brescia um 1650), Micaela Comberti, Violine (Stainer-Kopie, um 1740), Trevor Jones, Viola (Kopie von Rowland Ross, 1980, nach Stradivari), Jennifer Ward Clarke, Violoncello (Nicolo Amati zugeschrieben, Bologna um 1730); Amon Ra Records SAR 17 (1 S 30) Digital
Vertrieb: Oversea Records, Postfach 30, CH-8154 Oberglatt (ZH).
Aufnahmedatum: März 1984
Klangbild: (LP) Präsent, kammermusikalisch-intim, eingeschränkte Transparenz durch bevorzugte Primeige und Klarinette.
Fertigung: Geringe Vor- und Nachechos, gelegentliche Knacker, leises Grundrauschen.

Diese Aufnahme unter den vielen Vergleichsfassungen des wohl schönsten Werkes der Klarinettenliteratur verdient besondere Aufmerksamkeit. Nicht so sehr wegen des angestrebten Originalklanges, sondern ganz einfach wegen der musikalisch-künstlerischen Güte der Wiedergabe. Alan Hacker ist ein viel zu guter (und viel zu moderner) Klarinettist, um nicht seine eminente, bläserische Begabung und Gegenwartserfahrung in den Dienst einer zeitlosen Ästhetik des Klarinettenspiels zu stellen. Daß er sich dabei historischer Instrumente bedient, ist optisch gewiß reizvoll und bringt hier und da auch klangliche Patina zum Vorschein. Das Ergebnis erlaubt jedoch allenfalls Rückschlüsse auf seine eigene und ihm eigene Fähigkeit, Intonationsprobleme und altertümliche Konstruktionschwächen – so etwa Fragen der Bohrung und Mensur, auch das Fehlen von Hilfsklappen und Ausgleichslöchern – souverän zu meistern. Einen „authentischen“ Klarinettenklang gab es dagegen zu Mozarts Zeiten ebenso wenig wie heute. Ansatz, Lippenbildung, Atem, Schnabelform des Mundstückes (und seine lange oder kurze „Bahn“) sowie der individuelle Feinschliff und die Qualität des Rohrblattes sorgen seit je für ein personengebundenes Timbre aller großen Solisten. Dennoch gibt es modellhafte Auffälligkeiten. So werden nicht nur alle Wiederholungszeichen strikt beachtet (also im ersten Satz von KV 581 auch die Wiederholung des Durchführungsteils), sondern jedes Wiederholen bedeutet für Alan Hacker auch ein kleines, improvisierendes Ausschmücken und Variieren des Notentextes. Weitaus spektakulärer ist jedoch die Verwendung von Klarinetten, die jene legendäre „Bassettmechanik“ des Mozart-Klarinettisten Stadler aufweisen können, die mit Hilfe von Daumenklappen den Tonumfang in der Tiefe bis zum notierten „C“ erweitert. Mozart hatte diesen Terzbereich bekanntlich für sein Stadler-Konzert KV 622 berücksichtigt. Nun also hört man auch das Quintett mit diesen reizvollen tiefen Tönen, vor allem im Menuett (Trio II) und im Schlußsatz. Eine interpretatorische Delikatesse ist darüber hinaus die Klarinettenvariation, samtweich, leise, als elegantes Begleitornament gedeutet. Tempo, Dynamik (mit fantastischer Pianissimo-Kultur) und Artikulierung bewegen sich durchweg in der Verfeinerung des Vertrau-

ten. Die angekoppelten Quintett-Fragmente erhöhen da zwar den Wert der Anthologie, lassen aber bei aller Mozartschen Originalität ahnen, weshalb sie als Skizzen liegen geblieben sind. Die „historische“ Streicherbesetzung mit etwas spitzer Primeige vervollständigt das Erlebnis von einer in dieser Art unvergleichlichen Sonderfassung.

Gerhard Pätzig



Etwas bieder.

MOZART, Streichquartett Nr. 17 B-Dur KV 458 (Jagd-Quartett) und Nr. 16 Es-Dur KV 428; Kocian Quartett; Denon/TIS CD 33C 37-7538 (WD: 56'36'') LP 0F 7180 TX (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Dezember 1984
Klangbild: (CD) Natürlich, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Juilliard (CBS 77349).

Negativ zu beurteilen ist in dieser Aufnahme (2. Teil einer Gesamteinspielung) vor allem ein biederer, unvirtuoser Musizieren, ohne Mut zu Risiken oder pointierter Deutung. Die Tempi sind relativ langsam, deutliche Polyphonie fehlt auch an Stellen, wo sie eindeutig herauszuarbeiten wäre (so wird der Beginn des Andantes im Es-Dur-Quartett zu einem etwas haltlosen Einstieg). Positiv könnte man aber auch von einem vorsichtigen, respektvollen Angehen sprechen, einer Verhaltenheit, die bewußt als Interpretationsansatz gewählt wurde. Dort, wo die Stücke schroffe Momente enthalten, wird Behutsamkeit geübt, wie aber auch alle hochvirtuosen Züge (die etwa das Juilliard-Quartett den Stücken gibt) vermieden werden. Chancen zur Expressivität, wie im Adagio des B-Dur-Quartetts, werden nicht wahrgenommen, verschiedene Ausdrucksbereiche (z.B. das Trio im Menuettsatz von Nr. 16) nicht deutlich voneinander abgesetzt. So akzeptabel der Interpretationsansatz auch ist, gerade in der Kammermusik Mozarts dürfen die vereinzelt erscheinenden expressiven Momente nicht ganz verschwinden. Ein Motiv, wie die drei pochenden Achtelschläge im 1. Thema des Kopfsatzes des Es-Dur-Quartetts, ist in seiner Korrespondenz zu wichtig, um ganz unterzugehen. Ebenso vermißt man vereinzelt die korrespondierende Stimme zur 1. Violine, deren Primat sich bisweilen allzusehr durchsetzt. Dennoch könnte mancher dieser eher verhaltenen Einspielung den Vorzug einräumen; technisch ist sie allemal auf hohem Niveau.

Andreas Jaschinski



Echte Bereicherung des Spohr-Repertoires, mit einer Novität.

SPOHR, Streichquartette D-Dur op. 15/2 und Es-Dur op. 29/1; Amati Quartett Zürich: Thomas Wicky, Barbara Suter (Violine), Nicolas Corti (Viola), Johannes Degen (Violoncello); Jecklin/Disco-Center 593 (1 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1985
Klangbild: Etwas dicht, aber stets durchsichtig und präsent.
Fertigung: Ohne Mängel.

Obwohl das Spohr-Gedenkjahr 1984 wenigstens auf Schallplatte begrüßenswerte Impulse gezeitigt hat, gibt es noch immer Gattungen, die erheblich unterrepräsentiert sind. Hier-

zu gehören zweifelsohne seine drei Dutzend Streichquartette, die vorwiegend wohl zum Eingebrauch geschrieben wurden und ein solches Maß an Vergessenheit nun doch nicht verdient haben. Vergleiche mit den übermächtigen Meistern der Epoche (von Haydn und Mozart zu Beethoven und Schubert) könnten aber dazu führen, das Phänomen Louis Spohr besser zu erkennen, ihm seinen spezifischen Standort zuzuweisen. Die beiden hier vorgelegten Schöpfungen – op. 15 Nr. 2 dreisätzig, op. 29 Nr. 1 viersätzig – erscheinen durchaus geeignet, den Ruf des Kammermusiklers Spohr aufzubessern. Zwar wird man Beethovenschen Tiefsinn oder Schuberts ergreifende Tönungen bei ihm nicht eben häufig vorfinden; trotzdem ist es in den beiden Quartetten mit einer nur glatten Oberfläche keineswegs getan. Die Gesetze der Sonatenform werden genau beachtet, wobei es zu überzeugenden Satzmodellen kommt (speziell in den Einleitungssätzen, deren Themen durchaus entwicklungsfähig sind). Ein Andante mit Variationen (in op. 29/1) sowie stark kontrastierend angelegte Scherzi vervollständigen die Palette Spohrs, der in seiner frühen Schaffenszeit um Einfälle nie verlegen ist. Nur die Verwendung der Fugentechnik mutet bisweilen etwas „gesucht“ an.

Für Streichquartett-Freunde ist diese Schallplatte ein Muß. Die Amati-Musiker sind exzellente Werber für die Kammermusik Spohrs, der sie sich mit großem Engagement widmen. In keinem Augenblick wird der Zuhörer aus der Spannung des künstlerischen Geschehens entlassen.

Werner Bollert

Klavierwerke



Pure Linien.

BACH, Das wohltemperierte Klavier I und II; Marga Scheurich (Cembalo); RBM/Disco-Center 3104/07 (4 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: Offen, natürlich und transparent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Jaccottet (Intercord 185 817), Koopman (RCA ZL 30909 EX nur I), Gilbert (DG 413 439-1).

Aufnahmen des „Wohltemperierten Klaviers“ sind längst keine Mangelware mehr. Sind die Pianisten immer noch ein wenig zurückhaltend, so gehen die Cembalisten zunehmend daran, ihre Version dieses Compendiums auch der Schallplatte anzuvertrauen. Daß Marga Scheurich jetzt gleich beide Bände auf einmal vorlegt, was ja immer noch eine Arbeitsleistung sondergleichen darstellt, verwundert in solch einspielungswütigem Umfeld dann kaum noch. Und doch kann sich die Cembalistin, die ein nicht weiter beschriebenes Ruckers-Instrument verwendet, mit einer ganz eigenen Auffassung im Gesamtfeld profilieren. Und profilieren bedeutet in diesem Fall den Verzicht auf übliche Ritardandi, auf melodische Spitzenartikulation, überhaupt auf alle metrisch-rhythmischen Raffinessen. Es entwickeln sich schlichte Linien, die in bemerkenswerter Tempokonzanz und Transparenz durchgezogen werden. Die Absenz aller

HUNGAROTON

– Qualität aus Ungarn –

FOLKLORE

Tradition und Gegenwart



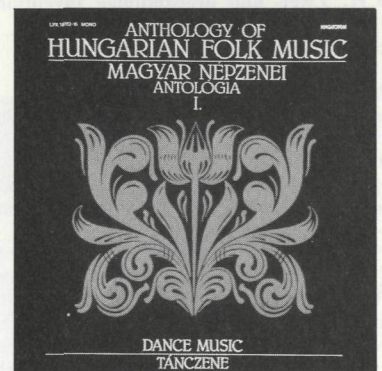
SLPX 12194

MC:MK 12194



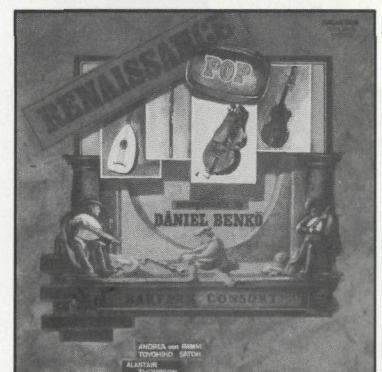
SLPM

10188



LPX

18112-16



SLPX

12575

HUNGAROTON
– Qualität aus Ungarn –

Vertrieb:
helikon
über den Fachhandel

aufsehenerregenden Momente auch im Bereich der Registrierungen mag jene enttäuschen, die aus den Werken virtuose Demonstrationsmöglichkeiten herauslesen, sie in romantische Sphären erheben wollen oder gerne in instrumentalen Farbräuschen schwelgen. Und in der Tat impliziert diese Auffassung eine Tendenz zur Eintönigkeit, sie bringt den Hörer in die Gefahr absackender Konzentration; sie zwingt ihm aber auch keine Gefühlshaltungen auf und kann letztlich gerade dadurch um so mehr bewirken.

Das alles spielt sich auf bemerkenswertem instrumentalem Niveau ab, bei dem spieltechnische Unsauberkeiten genauso ausgeschlossen sind wie eine notgedrungene Ausrichtung von Tempi an den manuellen Möglichkeiten. Das B-Dur-Präludium aus dem ersten Band wird mit jedem nur denkbaren Impetus gespielt, das toccatenhafte C-Dur-Präludium aus dem gleichen Heft wird mit geradezu unerbittlicher Tempokonzistenz vorgetragen.

Dennoch hat die Einspielung ihre Höhepunkte in den Fugen, die sich zwar manchmal am Rande metronomischer Starrheit bewegen, in denen aber doch die ruhige Ausbreitung des Liniengefüges das unaufgeregte Nebeneinander der Einzelstimmen nachvollziehbar macht. Alles in allem ein Bach für Ausdrucksmüde, zum Aufatmen von drückenden Überfrachtungen, wenn auch ohne die lockernde Spielfreude der jungen Engländer.

Nikolaus Deckenbrock

COMPACT disc **Der milde Charme intelligenten Sinnierens.**

BACH, Zwei- und dreistimmige Inventionen BWV 772a-801; Andrés Schiff (Klavier); Decca 6.43169 AZ (1 S 30) Digital CD 411 974-2

Aufnahmedatum: September 1983

Klangbild: (LP) Präsent, von intimer Räumlichkeit.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Gould (CBS 61601), Nikolajewa (Ariola 200 639-366), Schiff (Denon OX-7102-ND/TIS).

Wie kaum ein zweiter Pianist der jüngeren Generation hat sich der Ungar András Schiff im Bach-Jahr 1985 für die wesentlichen Klavierkompositionen des vielbesprochenen und durchleuchteten Thomaskantors eingesetzt. Schiff war zwar schon früher als Bach-Interpret auf dem Podium und auch im Rahmen von Schallplatteneinspielungen aufgefallen, aber im Sog der nahezu weltweiten Feierlichkeiten im

Namen Bachs riskierte es der erfolgreiche Nachzügler aus dem Budapest „Trio“ (mit Ránki und Kocsis), auch ganze Konzertserien in der Öffentlichkeit zu geben – ausschließlich mit Werken von Johann Sebastian Bach.

Anlässlich der „Goldberg-Variationen“ war Gelegenheit, über Schiffs sonnigen, gesprächigen, wahrhaft „gemütsgerötenden“ und dennoch hochintelligenten Bach-Stil nachzudenken und zu berichten (in FF 3/84). Bei dieser Gelegenheit nun, da Schiff seine zweite Einspielung der zwei- und dreistimmigen Inventionen vorstellt – die erste stammt aus dem Jahre 1977 –, darf ich mich auf ergänzende Kürzel beschränken. Biegsam, im Kern sehr weich nimmt Schiff die kleinen pädagogischen Wunderwerke, mit starker Betonung des rhetorischen Elements, wodurch sich niemals eine Atmosphäre unerbittlicher Motorik oder gleichsam nackter, statistischer Brillanz eingestellt. Das glitzert und atmet – und hell leuchten die einzelnen Stimmen wie die akustischen Sendboten unterschiedlicher Gedankengänge auf, freilich mit dem Bestreben, auf die dem jeweiligen Stück innewohnende Schlußharmonisierung hinzuwirken.

Dies alles führt Schiff nicht mit didaktischer Besserwisserie vor, sondern mit der ihm eigenen lockeren, spielerischen Souveränität. Virtuosität entpuppt sich hier als eine Sonderform des pianistischen Lächelns. Verzerrungen und beispielsweise aparte Auflösungen von Sechzehnteln in luftige Triolen (zu finden schon im berühmten ersten C-Dur-Stück) beweisen Schiffs Sicherheit und Selbstbewußtsein im Umgang mit dem alten Stoff, der auf dieser Platte auf ganz eigentümlich zarte Weise aktualisiert erscheint.

Peter Cossé

COMPACT disc **Im Letzten unerfüllt.**

BACH, Die Kunst der Fuge; Zoltán Kocsis (Klavier); Philips 2 CD 412 729-2 (WD: 100'07'')

LP 412 729-1 (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: September 1984

Klangbild: (CD) Präsent, leicht hallig.

Vergleichseinspielung: Rosen (Columbia Odyssey 32 36 0020).

Wenn nach hundert Minuten und sieben Sekunden das gewaltige Pensum von Bachs „Kunst der Fuge“ zu Ende gebracht ist, wenn Zoltán Kocsis die Fugen und Doppelfugen, die Spiegelfugen und Kanons durchlaufen hat, weiß man nicht: liegt nun eine bedeutende oder doch nur eine sehr gekonnte, sehr gut gespielte, bravourös gemeisterte Aufnahme vor? Das Projekt selbst, Bachs polyphones Testament auf dem modernen Konzertflügel zu spielen, ist nicht neu. Man kann nicht von Kocsis' Unternehmen sprechen, ohne an die ältere Einspielung durch Charles Rosen, den eminenten Kenner musikhistorischer Verflechtungen, zu erinnern. Und auch Glenn Gould hatte noch kurz vor seinem Tod für eine Fernsehsendung Teile der „Kunst der Fuge“ aufgeführt. Das schmälert nicht den Einsatz des ungarischen Pianisten. Doch Neuland war kaum auszumessen. Freilich bleiben noch immer Schwierigkeiten, Probleme im Umgang mit dieser Musik, die immer eine eigene, individuelle Spekulation zum Stil der Interpretation erfordert. Kocsis sieht die Partitur als Kompendium hoher und höchster Abstraktionen. Der Ungar bevorzugt ein kräftiges, vom Pedal leicht verlängertes Forte. Die Tempi sind auf Vermittlung angelegt. Die Zeit,

die schon in den Augmentationen und Diminutionen dem Werk gleichsam als philosophische Konstante eingeschrieben ist, erlebt hier eine selten abenteuerliche Vergegenwärtigung. Und weil Kocsis mit großer manueller Souveränität zu artikulieren versteht, verzichtet er weitgehend auf die Ausdrucksmöglichkeiten der Dynamik.

Es ist alles „da“. Die Spiegelungen, die verkürzten Themenfolgen, die Einwürfe und Gleichzeitigkeiten sind präsent: als tönende Fläche, als ausgebreitete Struktur, die selten von der Diktion, vom sondierenden Anschlag, von der dynamischen Differenz geprüft wird. Der Hörer, der Kocsis' Darstellung mit jener von Charles Rosen vergleicht, wird rasch gewahr, daß das Spiel des Amerikaners sich zwar flackernder, weniger beständig gibt; aber die Fugen atmen, pulsieren zwischen plastischer Deutlichkeit und hintergründiger Andeutung, während Kocsis in den spielerischen Nummern wie etwa der „französischen“ die Lakonik bevorzugt.

Natürlich hat er große Momente: in den raschen Inversionen des zwölften und dreizehnten Kontrapunkts, auch in dem Oktaven-Kanon, dessen 9/16 Takt das Stück in die Richtung einer Gigue bewegt. Blaß bleiben hingegen die modulatorischen Kühnheiten des elften Kontrapunkts, unerfüllt die kurzen Kadenz des dreistimmigen achten Kontrapunkts, zu wenig entschieden die lyrischen Weiterungen des Dezimen-Kanons. So erinnert sein Spiel von ferne an das Bach-Verständnis von Weissenberg. Mir ist das Polemische des Vergleichs bewußt. Allerdings hat Kocsis gedankliche Optionen vorgenommen, die kaum die Sache des bulgarischen Tastenlöwen sind. Er liefert nämlich dem Text des Beihefts die musikalische Konkretion zu. Dort will der Musikwissenschaftler Andreas Wilhelm „mit Legenden aufräumen“. Zur Legendenbildung gehöre, daß das Werk im Lichte von Todesahnung und Vermächtnis zu erstrahlen habe. Während doch Gregory Butler 1983 in einem Aufsatz gezeigt hat, daß alles viel nüchterner zugegangen sei, ja selbst die Quadrupelfuge, die abbricht, wo das B-A-C-H-Thema eingeführt wird, möglicherweise vollendet worden sei.

Wie auch immer – Kocsis folgt der Numerierung, die Butler mit guten Gründen neu vorgenommen hat. Nicht die Quadrupelfuge hat das letzte Wort, sondern die vier Kanons beenden den Zyklus. Aber philologische Entmythologisierung ist das eine; ein anderes, sie im interpretatorischen Nachvollzug so zum Klingen zu bringen, daß die polyphonen Wunder verschwinden. Wer erlebt hat, wie Gould die Quadrupelfuge abgefaßt hat, immer neu, immer ergreifender, dem bleibt die Gewißheit, daß Kocsis das Siegel nicht aufgebrochen hat.

Martin Meyer



Weihnachten mit ORFEO

Dietrich Fischer-Dieskau zum 60. Geburtstag

PRINZREGENTENTHEATER MÜNCHEN

Wagner: Die Walküre · Schech · Volker · Dalberg · Soli
Strauss: Die Rosenkavalier · Burger · Göttinger · Hellme · Kleber
Serafin: Elektra · Goltz · Rosaneck · Böhm
Mozart: Don Giovanni · Jurmas · Rothenberger · London · Gedda · Frick · Keilberth



120 842

ORFEO D'OR
LIEDERABENDE SALZBURGER FESTSPIELE LIVE 1957-1965

**Dietrich Fischer-Dieskau
Gerald Moore**

BEETHOVEN · SCHUBERT · SCHUMANN · BRAHMS · WOLF



140 855

Berühmte Operarien · Famous Opera Arias · Aïrs d'opéra célèbres
EDITA GRUBEROVA
Ariadne auf Naxos · Samse der Zerbiniestina · Originalfassung
Mignon · Lucio Silla · La Sonnambula · Medea



101 851

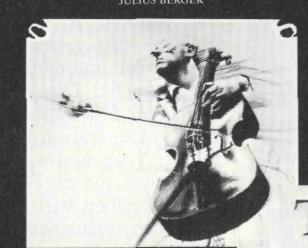
BRUCKNER · SYMPHONIE Nr.1
Bayerisches Staatsorchester
WOLFGANG SAWALLISCH



145 851

Johann Sebastian Bach

Die Saiten für Violoncello solo
The Saiten für Violoncello solo
JULIUS BERGER



146 853

Johann Sebastian Bach
Die Sonaten und Partiten für Violine solo
The Sonatas and Partitas for Solo Violin · Les Sonates et Partites pour violon solo
DMITRY SITKOVETSKY



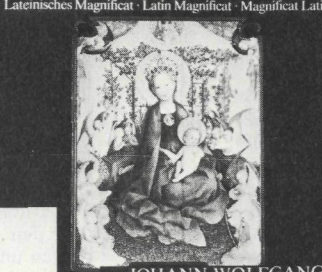
130 853

Margot Werner singt Robert Stolz
TRAUM · FLÜGE



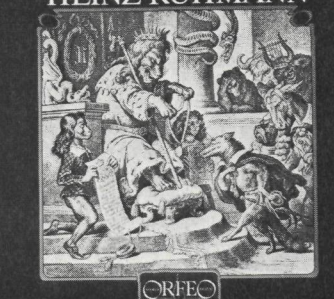
193 851

Heinrich Schütz
Weihnachts historie
Christmas Story · Histoire de Noël
Lateinisches Magnificat · Latin Magnificat · Magnificat Latin

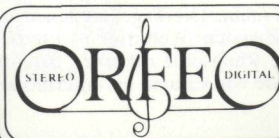


002 811

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE
Reineke Fuchs
HEINZ RÜHMANN



110 842



Durch Kraft zur Sammlung

Zum Tod des Pianisten Emil Gilels

Die Nachricht kam aus der Sowjetunion und hatte die für den Osten nicht unübliche, bei schmerzlichen Anlässen zuweilen tröstlich anmutende Verspätung: Emil Gilels war in Moskau im Alter von 68 Jahren gestorben. Von Krankheit war in den letzten Jahren immer wieder gesprochen worden. Doch Pianisten werden alt, älter als die meisten anderen Repräsentanten unbürgerlicher Berufe – und sie werden nicht nur alt, sondern konzertieren noch zu einem Zeitpunkt, da viele längst in aller gebotenen Zurückgezogenheit ihren Erinnerungen an alte Zeiten nachhängen. Es fällt nicht schwer, jetzt, da Emil Gilels seinen Weg durch die Konzertsäle der Welt und durch die labyrinthischen Gänge zweier weltanschaulich gegensätzlicher und doch vielfältig miteinander verknüpfter Systeme beendet hat, von einem allzufrühen Abschied zu sprechen.

Am 6. (19.) Oktober 1916 im talentreichen Odessa geboren, kam Emil Grigorjewitsch zu Heinrich Neuhaus an das Moskauer Konservatorium, wo er schon in den frühen 30er Jahren selbst zu unterrichten begann und 1952 eine Professur erhielt. Als Lehrer hat Gilels neben pädagogisch prominenten, aber im internationalen Konzertleben vergleichsweise unbedeutenden Pianistenkollegen eine Reihe von namhaften Schülern hervorgebracht – ich denke hier vor allem an den Brüssel-Sieger von 1972, Valery Afanassieff. Dem jungen Gilels schienen Wettbewerbe eher Ansporn als beängstigende Formalität unter Erfolgszwang zu sein. 1936 und 1938 gewann er Konkurrenzen in Wien und Brüssel. Damals – einige Schallplattendokumente beweisen es auf überwältigende Weise – war er sich mit rassischem Prankenschlag auf die romantische Literatur, kehrte er hemmungslos den hyperagilen Virtuosen heraus.

Mit den Jahren – 1955 debütierte er in den USA – fand eine bemerkenswerte Um- und Einkkehr in seiner künstlerischen Willensbildung statt. Heiliger Ernst, Sammlung, Konzentration auf Wesentliches – das bedeutete im

klassischen Sonatenwesen: eingehen auf die Konstruktionsmerkmale – und unerschütterliche Tempokonstanz prägten die konzertanten Aufführungen und die mit Umsicht programmierten, niemals eifertig auf den Markt gestreuten Schallplatten. Beethovens Klavierkonzerte mit George Szell (Ariola), das e-Moll-Konzert von Chopin mit Ormandy (CBS), die D-Dur-Sonate op. 53 von Schubert (RCA), die herrisch-übersichtlich gestaffelten Themenverwandlungen der Liszt-Sonate (im Studio und live festgehalten/RCA, Ariola) oder Schuberts „Moments musicaux“ (Ariola) waren Zeugnisse seiner künstlerischen Mentalität und seines pianistischen Ethos, von denen der Hörer sich nicht mehr leichtlebigen Klavierflitter und billigen Genuß erhoffen durfte.

Mit den beiden Brahms-Konzerten unter Jochum (DG), mit einer sehnsüchtig-monoman endenden Grieg-Platte („Nachklänge“) und den in ungewöhnlich großen Abständen eingespielten Beethoven-Sonaten (DG) erinnerte Gilels immer wieder an die Tugenden gestalterischer Beständigkeit fern aller kurzlebigen Sensation.

Peter Cossé

Beethoven-Pathos unversehens als Vermächtnis.

BEETHOVEN, Klaviersonaten Nr. 2 A-Dur op. 2, 2 und Nr. 4 Es-Dur op. 7; Emil Gilels (Klavier);
DG 415 481-1 (1 S 30) Digital
CD 415 481-2

Aufnahmedatum: (P) 1985

Klangbild: (LP) In den Bässen und in der Mittellage voller, natürlicher, sehr präsenter, lediglich in den Spitzen tendenziell scharfer Klavierklang.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Gulda (Philips 410386-1), Ashkenazy (Decca/TIS D 258 D 12 HP), Richter (op. 7: Ariola 300 396-435), Benedetti Michelangeli (op. 7: DG 2530 197).

Was mit Zuversicht von der Deutschen Grammophon Gesellschaft als hochrangige Durchgangsstation auf dem Wege zur Gesamtaufnahme aller Beethoven-Klaviersonaten gedacht war, ist unversehens zum Vermächtnis geworden: Tragisch pünktlich erschienen die beiden frühen Sonaten op. 2, 2 und op. 7, als der russische Pianist Emil Gilels in Moskau verstarb. Und die Dramaturgie des Schicksals behält sich gelegentlich noch eine besondere Pointe vor: Ich fand die Aufnahme genau zu jenem Zeitpunkt in der Postsendung des 15. Oktobers vor, als gerade die Meldung vom Tod des 68jährigen Neuhaus-Schülers und Richter-Antipoden über den Rundfunk kam.

Gilels, in manchen Phasen seiner steten, zunehmend ersten, ja professoralen Tätigkeit auf den Konzertpodien in Europa, in den Vereinigten Staaten und in Japan dem Medium Schallplatte nicht abgeneigt, begann schon vor Jahren an der Dokumentation seines späten Beethoven-Verständnisses zu arbeiten. In verhältnismäßig großen Abständen kamen die ersten Aufnahmen auf den Markt – Belege einer eher statischen, ehernen Klaviermethodik, die denkbar weit von



den grüblerischen Sinnerkundungen eines Arrau, den resolut-virtuosen Gulda-Mechanisierungen und nicht minder weit von der wuchtig gemessenen, aber im Temperament doch innerlich stark erregten Darstellungsweise von Sviatoslav Richter entfernt. Die nun erschienene und wie zu befürchten auch letzte Beethoven-Platte von Emil Gilels – dem Vernehmen nach sträubte er sich in letzter Zeit sehr, das Unternehmen im Sinne seiner Firma fortzusetzen – faßt die Eigentümlichkeiten und Vorzüge der Gilelsschen Position exemplarisch zusammen.

Streng im Metrum, ohne agogische Windigkeiten, unbeugsam bei der formalen Übersicht strebt der Pianist durch die insgesamt acht Sätze. Jeder Notenwert – man höre sich nur die allzu oft pauschal hingeworfenen Triolen im Kopfsatz der A-Dur-Sonate an! – behält die ihm zugedachte Wertigkeit, und in den Zeitmaßen enthält sich Gilels jeglicher blendenden Jugendlichkeit oder virtuellen Forschheit. Schnell spielte er ja schon lange nicht mehr. Die Tage, an denen er – noch vor dem Zweiten Weltkrieg – Liszts neunte Ungarische Rhapsodie oder den Schluß der g-Moll-Ballade von Chopin herunterfetzte, waren

schon in den frühen 70er Jahren nurmehr für nostalgische Plattensammler von Belang, die sich für die wilde Vorgeschichte eines nunmehr gesetzten, unerschütterlich seine Überzeugungen aus dem Klavier herausmeißelnden Interpreten begeisterten.

Sehr verhalten, gläsern „grazioso“ nimmt Gilels das Scherzo und das Rondo der A-Dur-Sonate, entschieden, aber doch verhalten-vivace, im Vortrag bewundernswert „selbstverständlich“ den Kopfsatz des Es-Dur-Werks op. 7, dessen Klassizität Benedetti Michelangeli noch strenger und im Finale fordernd-bohrender ausgespielt hat, während Richter vor allem im Largo die unverbunden gesetzten Akkorde sprechender abgefangen und dann im Fortissimo das Äußerste gewagt hat. Dies sei erwähnt, nicht um Gilels' Versionen abzuwerten, sondern um am Beispiel großer Generationskollegen die Individualität seiner Vorgehensweise hervorzuheben. Eine Platte also, die zur Beethoven-Diskussion unerlässlich bleiben wird und im Gedanken an den allzu früh verstorbenen Musiker zu einer Rückbesinnung zwingt.

Peter Cossé

Alle Macht den Fingern.

BEETHOVEN/LISZT, Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 (Eroica); Cyprien Katsaris (Klavier);
Teldec 6.43201 AZ (1 S 30) Digital
CD 8.43201

Aufnahmedatum: (P) 1985

Klangbild: (LP) Voll, etwas hart, scharf in den Spitzen.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Woodward (RCA RL 25090).

Wenn dereinst die Teldec die Gesamtaufnahme aller Beethoven-Sinfonien mit Cyprien Katsaris in Kassettenluxus vorlegen kann, dürfen der Herausgeber und der waghalsi-



ge Artist mit Recht von einem Gipfelsieg schwärmen. Ich muß gestehen, daß ich die smarte Ankündigung seinerzeit, die „Sechste“ in der Klavierbearbeitung von Franz Liszt sei nur der ländlich-naturhafte Startschuß für eine komplette Erarbeitung und Veröffentlichung der neun Liszt-Adaptionen, mit Skepsis registriert habe. Da mochte noch viel passieren in der Medien- und Raritätenszene – ganz abgesehen davon, daß es einem Interpreten jederzeit nachzusehen wäre, wenn er die physisch-geistige Tortur vorzeitig abbricht.

Die vierte Platte liegt jetzt vor, und es ist immer weniger wahrscheinlich, das Katsaris – knapp vor der imaginären Halbzeit – seine einsamen Beethoven-Liszt-Recherchen einstellen wird. Dem Vernehmen nach lassen sich die klavierlastigen Sinfoniedokumente gut verkaufen und dürften bei manchen Musikfreunden dem Status nach in der Nähe von Kultplatten gehandelt werden. Und da sich Katsaris die enorme Mühe macht, einen Teil der Partituren für den Ernstfall des öffentlichen Auftretens zu lernen, mangelt es auch an begleitender Werbung nicht. Nur selten nämlich wagen sich abwegig interessierte Instrumentalisten mit ihren aufregendsten literarischen Entdeckungen auf das Podium. Entweder sträuben sich die Veranstalter gegen jede Abweichung vom Klassik-Romantik-Einerlei, oder die Ausführenden fürchten die gedächtnismäßige und manuelle Sonderbelastung.

Mit der „Eroica“ aus Liszts Händen hat Katsaris schon gastiert. Die Studioaufnahme für alle, die dabei gewesen sind, noch dabei sein werden und natürlich für jene, die nicht in den Genuß der Live-Exhibition kommen, liegt sozusagen als kostbarer Ersatz vor. Sie zeichnet sich durch höchste Reinheit des pianistischen Vorgehens bis weit über die Hemmschwelle transzendentalen Orchestertumultes (Finale!) aus und bietet dennoch alle Reize einer wie im Konzertsaal kontinuierlich vorgetragenen Auseinandersetzung. Katsaris' große Leistung ist es, diese metaphorisch so belastete Sinfonie nicht als ehrgeiziges manuelles Gewinnspiel zu übermitteln, sondern als vielschichtiges Kunstwerk aus der analytischen und monumentaltäumerischen Perspektive des Klavierphilosophen. Diese Einstellung bewirkt, daß selbst die mehr von klanglich-flächigen Verlagerungen lebenden Passagen der „Marcia funebre“ und eine Reihe von extrem unklavieristisch erfundenen Sequenzen in den Ecksätzen dennoch lebensfähig bleiben. Es sind – das größte Kompliment vielleicht – nicht die irrlichternd hingesprühten Oktaven im schier unheimlich souverän ausgeformten Scherzo, es sind auch nicht primär die raffiniert austarierten Stimmverflechtungen in den durchführenden Abschnitten, sondern es ist die unbehinderte pianistische Vogelschau über das Werk als Gan-

zes, die Katsaris' Projekt über den Rang eines von Beethoven initiierten und von Liszt ermöglichten künstlerischen Fingernarzismus hinaushebt. Der Vergleich macht hier noch sicherer: Roger Woodward mutige RCA-Aufnahme wirkt heute, nachdem Katsaris die „Eroica“ gedeutet hat, wie der scheue Versuch, sich einer gefährlichen Sache zu nähern.

Peter Cossé

Ashkenazy am Ziel.

CHOPIN, Klavierwerke (Folge XII): Mazurken op. 6 und op. 7, Nocturnes op. 15, Scherzo op. 20, Walzer op. 18 und op. 34/2; Vladimir Ashkenazy (Klavier);
Decca 6.43257 AZ (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981, 1983

CHOPIN, Klavierwerke (Folge XIII): Impromptu op. 51, Ballade op. 52, Mazurken op. 56, Polonaise op. 53, Scherzo op. 54, Walzer op. 70 Nr. 2 u. a.; Vladimir Ashkenazy (Klavier);
Decca 6.43258 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1984, 1985

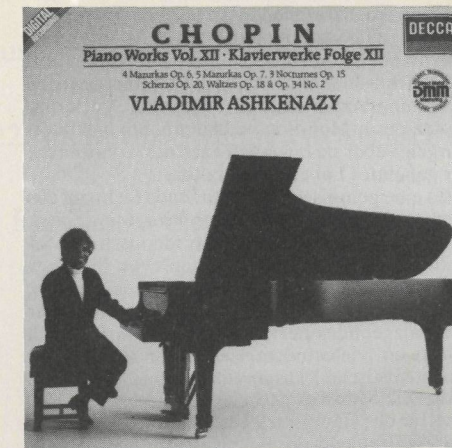
Klangbild: Sehr präsenter und voller Klavierklang.

Fertigung: Einwandfrei.

Ashkenazy ist am Ziel: Mit Folge XII und XIII legt er hier die letzten beiden Platten seines Chopin-Projektes vor. Mit der ihm eigenen Konsequenz zog er das Unternehmen durch, nahm sich zwischendurch Zeit für andere (Gesamt-)Aufnahmen und kann jetzt stolz auf acht Jahre konzentrierter Chopin-Arbeit zurückblicken.

Als er mit der eigentlichen Serie begann, lagen die Etüden und Préludes schon vor, zwei Einspielungen, die durch ihr markantes pianistisches Profil durchaus Appetit auf mehr Chopin aus Ashkenazys Händen machen konnten. Als der Wahlschweizer sich dann an die Arbeit machte, entschied er sich für eine Zusammenstellung der Werke entsprechend ihrer chronologischen Entstehung, riß übliche Platten-Zyklen (Balladen, Scherzi, Walzer) auseinander und stellte ungewohnte Programme zusammen. Auch wenn sich das Unternehmen nicht in letzter Konsequenz durchführen ließ, so kam doch Abwechslung ins Spiel, ein Kontrastreichtum, der Ashkenazys künstlerischer Lebensanlage nahezukommen scheint. Die irritierende Plattennumerierung hätte aber vielleicht dennoch vermieden werden können.

In der interpretatorischen Auffassung verfolgen



auch die neuen Aufnahmen die gewohnte Linie: Ein kerniger Zugriff, der keine Halbheiten zuläßt, ein markanter Ton, der noch im Piano entschiedenes Profil hat, stellen das Klangliche in den Vordergrund, lassen nur wenig Poesie aufkommen. Einmal mehr betont Ashkenazy die pianistische Präsenz, eine Attacke, die etwa die Darstellung des h-Moll-Scherzos zu einem durchaus nicht vordergründigen fulminanten Ereignis macht. Fest im Griff hat Ashkenazy aber vor allem die Mazurken, in denen er die bäuerlichen Elemente hervorkehrt; op. 7/4 kann nicht einmal mehr einen Rest tänzerischer Luft atmen. Ashkenazy vertritt die Auffassung vom stürmenden Helden Chopin, vom gnadenlosen Verwalter rhythmischer Prägnanz, vom unerbittlichen Formulierer klanglicher Konturen. Die As-Dur-Polonaise wird ehern artikuliert, das E-Dur-Scherzo erhält eruptive Qualitäten. Dabei geht Ashkenazy gar nicht immer sehr fest mit dem Metrum um, sein Rubato durchbricht durchaus die Regel, daß frei nur die Rechte sein darf, und doch bleibt der Eindruck konsequenten rhythmischen Bestrebens dominierend.

Daß er auch anders kann, zeigt die „Grande Valse Brillante“; hier läßt Ashkenazy Spuren von Eleganz erkennen, und in der f-Moll-Ballade, für mich ein Höhepunkt der Gesamteinspielung, zeigt sich sogar, daß fleißige Arbeit nicht unbedingt das Sensorium für harmonische Nuancen untergraben muß. Hier gestaltet er die Linien variabel, hier läßt er einmal ab von seiner Wucht, die Musik und der Hörer atmen auf. Daß er die Doppelgriffpassagen am Ende unvergleichlich prägnant meistert, kann dann um so mehr beeindruckend sein.

Die Serie ist an ihr Ende gekommen (auch als 13 LP-Schuber 600000 ZK erhältlich), doch daß hier die Gesamtaufnahme entstanden ist, wage ich nicht zu behaupten. Dafür steht Chopins Idiom Ashkenazys heutiger Sicht wohl doch nicht nahe genug. In dieser Hinsicht sind die (weniger vollständigen) Projekte von Rubinstein oder auch Harasiewicz noch immer vorzuziehen. Das sagt nichts gegen Ashkenazys manuelle Sonderstellung, auch nichts gegen die Anlage des Projektes – aufnahme- und preßtechnisch ist es derzeit ohnehin nicht zu überbieten –, nur die Chopin-Träumer seien gewarnt.

Nikolaus Deckenbrock

„Hut ab, Ihr Herren...“

CHOPIN, Sonate Nr. 3 h-Moll op. 58, Fantasie-Impromptu cis-Moll op. 66, Scherzo Nr. 2 b-Moll op. 31, Polonaise Nr. 6 As-Dur op. 53; Andrea Lucchesini (Klavier);

EMI 27 0272 1 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 21./22.12.1984

Klangbild: Voll, natürlich, nicht optimal klar.

Fertigung: Leichte Knackser auf S. 2, sonst einwandfrei; Coverangaben fehlerhaft.

Vergleichseinspielungen: Op. 31: Michelangeli (DG 2530 236), op. 53: Horowitz (RCA VL 42 710 EX), op. 58: Weissenberg (EMI 065-14079).

Wenn ein achtzehnjähriger Wettbewerbssieger Liszts h-Moll-Sonate einspielt und – bei allen Vorbehalten im Detail – eine nicht nur hochvirtuose, sondern auch durchdachte Interpretation vorlegt, dann ist das allemal der Hochachtung wert. Wenn sich ebendieser junge Mann dem gleichen Werk zwei Jahre später im Konzertsaal scheinbar unentschlossen und deutlich langsamer nähert, so spricht das noch längst nicht gegen ihn: Andrea Lucchesini widersteht

der Versuchung, sich vorzeitig auf selbstgefertigte Interpretationsschemata festzulegen, gibt sich dem Reiz und der Notwendigkeit des Suchens hin.

Dieses Streben nach neuen Erfahrungen kann bei Lucchesini zu durchaus zwiespältigen Konzerteindrücken führen, kann aber auch, wie auf der vorliegenden Chopin-Platte, bemerkenswerte Resultate zeitigen. Mit energischem Einstieg, aber zugleich stark differenzierend und sinnvoll gliedernd, packt er den Kopfsatz von op. 58 an, findet seinen eigenen Weg zwischen bekannten Interpretationsextremen wie Weissenbergs machtvoll gedrängter Chopin-Architektur und Pogorelichs narzißhaftem Nuancen kult. Nach einem recht pauschal hingepirten Scherzo gibt es im Largo große Momente, aber auch Schwierigkeiten, im Träumerisch-Figurativen die einkomponierte Strukturvielfalt zu erfassen (T. 28 ff.). Spannungsvoll gerät das Finale; dem Vergleich mit Shukows glühender Emphase hält Lucchesini freilich (noch?) nicht stand. Also eine insgesamt weit überdurchschnittliche Fassung, durchsetzt mit Spuren künstlerischer Vorläufigkeit. Den Blick für die Spannweite eines Stückes beweist Lucchesini auch im cis-Moll-Impromptu und im b-Moll-Scherzo, rasante, aber nie kopflos drauflosstürmende Tastenbravour in der Polonaise op. 53. Hier kann man von der Selbstverständlichkeit der Detailschärfe wahrlich begeistert sein – wenn man Michelangeli und Horowitz als Vergleichsgrößen einmal ausklammert...

„Hut ab, Ihr Herren, ein Genie“, so urteilte Robert Schumann über den zwanzigjährigen Chopin. Vor dem Chopin-Spiel des gerade zwanzigjährigen Lucchesini darf man das „Hut ab“ guten Gewissens wiederholen. Aber auch „ein Genie“? Warten wir hierzu die weitere Entwicklung dieser zweifelsohne faszinierenden Klavierhoffnung ab.

Klaus Bennert

Mehr Hinweise auf Babette Hierholzer als auf Watteau.

HOMMAGE À WATTEAU: COUPERIN, sechs Stücke, DEBUSSY, Clair de Lune, Masques, L'Isle joyeuse, SCHUMANN, Carnaval; Babette Hierholzer (Klavier);

Marus/ASD 308 536 D (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Februar 1985

Klangbild: Sehr präsent und transparent, geringfügig scharf, aber natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Zur Berliner Watteau-Ausstellung erschien diese Hommage an den Maler. Wie weit Watteau auf solche Weise Ehre erwiesen werden kann, sei einmal dahingestellt, zumal der Zusammenhang etwa zwischen Schumanns „Carnaval“ und Gemälden des über hundert Jahre älteren Malers sich wohl doch etwas mühsam herstellt. Dennoch: Diese Zusammenstellung mit Musik von Couperin, Debussy und Schumann unter dem Aspekt des Theater- oder Bildhaften bietet mehr innere Bezüge, Wesensverwandtschaften und sinnvolle Vergleichsmöglichkeiten als viele andere Koppelungen unter dem Signum purer Interpretanteninteressen. Babette Hierholzer, die inzwischen als Double für Nastassja Kinski in Schamoni's „Frühlingsinfonie“ auch zu filmischen Ehren gekommene Wahlberlinerin, begibt sich in den Werken auf die Suche nach Klavierfarben, kann vor allem bei Debussy („L'Isle joyeuse“) mit plastischem Ton imponieren, die heiklen Steigerungen in

diesem Stück klug aufbauen und zum Schluß pianistische Kräfte freisetzen, die dem Inselrausch angemessen sind. Eine mehr von der Stimmung als von der Struktur her angefaßte Interpretation ohne psychologisierende Schärfe. Auch im „Carnaval“ wagt sich Frau Hierholzer weit über trockene Nur-Pianistik hinaus, ertastet gleich in der einleitenden „Préambule“ phantastische Bereiche und vermittelt Enthusiasmus. Sie realisiert die Anschlagsvarianten des „Pierrot“ peinlich genau und kann die Wendungen der „Coquette“-Bewegung blitzartig erfassen. Eine eigenständige, äußerst lebendige Darstellung, die vielleicht (noch) nicht die ganz große Linie präsentiert, die auch ein paar Spannungseinbrüche zu verzeichnen hat, die aber erfrischend engagiert musiziert ist, was auf Schallplatten zunehmend seltener vorkommt. Da auch die sechs Couperin-Stücke sehr forsch angegangen werden, ist eine Klavierplatte entstanden, die nicht nur Watteau zur Ehre gereichen dürfte.

Nikolaus Deckenbrock

Liszt von vorn.

LISZT, Sonate h-Moll, Dante-Sonate, Mephisto-Walzer Nr. 1; Dezsö Ranki (Klavier);

Denon/TIS CD 32C37-7547 (WD: 55'20'')

LP BB 7004 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1975

Klangbild: (CD) Recht satt, leichtes Grundrauschen.

Fertigung: Ohne Mängel.

Zu Rankis überzeugenden Aufnahmen romantischer Musik zählte schon bei ihrer Erstveröffentlichung die Platte mit Stücken von Liszt. Deutliches, auch in den heiklen Geländegängen der h-Moll-Sonate unverwischtes Klavierspiel prägte sich damals dem Hörer ein, und der Umschnitt auf die Compact Disc kann diesen Eindruck nur bestätigen, ohne freilich der Klangqualität überraschende Energien zuzuführen. Das Grundrauschen bleibt bestehen, feinste Verklirrungen in den Diskantlagen verweisen auf das Produktionsjahr 1975.

Zehn Jahre freilich haben nicht nur Rankis persönliche Einschätzungen beeinflusst, auch das Gefüge der Liszt-Deutung ist mannigfachen Verschiebungen unterworfen worden. Brendels klangsensible Exegese der Sonate, Bolets in satten Farben gemalte Wiedergabe der „Dante“-Sonate oder Katsaris' überstürzter Angriff auf den „Mephisto“-Walzer – um bloß drei Beispiele zu nennen – haben neue Perspektiven auf das Œuvre des Meisters eröffnet. Ranki ist kein Tüftler, kein forschender, zwischen Klang und Struktur sich verlierender Pianist. Er sucht proportionale Schlüssigkeit, er gewinnt Raum und Übersicht, indem er kräftig artikuliert, große Spannungsbögen baut. Die lyrischen Verlorenheiten der h-Moll-Sonate bleiben ihm nicht verborgen – aber sie beginnen auch nie zu vibrieren, ihr geheimes Leben zu entfalten.

Also eine gemessene, abschätzende Sicht auf das Ganze, wobei die motivischen Prozesse weniger in ihren Wandlungen denn in identischer Wiederholung begriffen sind. Wenn etwa Pletnjow das „Grandioso“-Thema immer wieder anders, dialektisch aus dem fortschreitenden Charakter des Satzgebildes hervortreten läßt, verhält sich Ranki um vieles nüchterner: Sehr selten kippt das pianistische Pensum um in reine, gleichsam abstrakte Musik.

Was für das Hauptwerk gilt, gilt für den „Mephisto“-Walzer und die Hommage an den Dichter

der Göttlichen Komödie. Die „Dante“-Sonate ist im Stamm gerade gewachsen; erst in den Verästelungen der Rezitative und gesanglichen Weiterungen fehlen die Farben, vermißt man das klangsinnliche Kolorit. Den „Mephisto“-Walzer beleuchtet Ranki von vorn: konturenreiche Virtuosität, selbst da, wo die rhythmischen Versetzungen das Fürchten lehren könnten.

Martin Meyer

Ravel aus Ungarn.

RAVEL, Sonatine, Valses nobles et sentimentales, Gaspard de la nuit, Menuet sur le nom d'Haydn, Prélude; Deszö Ranki (Klavier);

Hungaroton SLDD 12317 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: (P) 1984

Klangbild: Etwas gepreßter, nicht optimal offener Klavierklang, aber ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Argerich (DG 2530540), Casadesu (CBS 77 346).

Bei Rankis Platte wird deutlich, was das eigentliche Problem allen Ravel-Spiels auf dem Klavier ist: das präzise, aber leichte Fingerspiel. Die unendlich vielen, meist raschen Töne, sie wollen alle, aber ohne Nachdruck, erwisch sein, ein Unterfangen, bei dem sich Deutsche meist sehr schwer und Asiaten recht leicht tun. Der Ungar Ranki spielt fabelhaft genau, selbst in den kompliziertesten Wendungen des „Scarbo“ fällt nichts aus, und der vertrackte Triller aus „Ondine“ stimmt endlich einmal so haarscharf, daß man seine Struktur nicht nur ahnen kann. Doch „doux et expressif“ (so Ravels Spielvorschrift für den ersten Satz der Sonatine) klingt das selten. Der Klavierton ist direkt, man spürt förmlich, wie Ranki die Tasten im Griff hat, aber die zarte Expression wird dadurch erdrückt. Das „schwebende“ ais des „Gibet“ wird angeschlagen, aber nicht erfüllt, und im Finale der Sonatine kommen durch die feste Artikulation reichlich uncharmanten Elemente ins Spiel. Daß sich so etwas für die Anlage der „Valses nobles et sentimentales“ besonders ungünstig auswirkt, versteht sich von selbst.

Ich will nicht behaupten, daß Ranki für diese Musik zu unsensibel ist, oder daß sein Spiel für das Ravelsche Kaleidoskop zu farblos ist; aber ein französischer Bartók war Ravel vielleicht doch nicht, auch wenn Ranki in den Werken mehr Quartintervalle und trockene Akkorde entdeckt als die meisten seiner Kollegen.

Nikolaus Deckenbrock

Orgel

Bereicherung der Musik für zwei Orgeln in authentischer Wiedergabe.

LANGLAIS, Trois Esquisses Romanes, Trois Esquisses Gothiques; Jean Langlais, Marie-Luise Jaquet (Orgel);

Motette M 10160 (1 S 30) Digital

Klangbild: Ausgewogen, präsent, wenig Räumlichkeit.



Der CD-Plattenspieler B225. Ein weiterer Schritt in die Zukunft.

Revox digital Der europäische Vorsprung.

Der CD-Plattenspieler B225 stellt Revox auch in der Digitaltechnik an die Spitze

der Weltklasse. Denkbare ist bei Revox verwirklicht: umfangreiche Program-

miermöglichkeiten, extrem kurze Zugriffszeiten, digitale Filterung, Kalibrier-

ton, regulierbarer Kopfhöreranschluss und eine die gesamte Revox-Anlage um-

fassende IR-Fernsteuerung. Der B225 im Revox-Styling ist dynamisch und zeit-

los. Hi-Fi-Kenner werden sich der Faszination dieses Gerätes nicht entziehen

können.

Gutschein

Bitte senden Sie mir kostenlos den neuen Revox-Prospekt mit allen Angaben und technischen Daten.

Name: _____

Vorname: _____

Straße: _____

PLZ/Ort: _____

Studer Revox

D-7827 Löffingen, Talstraße 7

A-1180 Wien, Ludwiggasse 4

CH-8105 Regensdorf-Zürich

Althardstraße 146

16-605-012



STUDER REVOX