

FONO-KRITIK

eine Trompete bestimmt ist. „Die Einrichtung für Trompete und Orchester nahm der Engländer James Brown vor.“ Und dies auf eine Art, wie im Bereich der sogenannten Mannheimer Schule üblich: Das Orchester wird zur Nebensache. Die Trompete M. Andrés glänzt hier, wie eh und je, wie auch in den anderen hier eingespielten Werken: einem Concerto grosso von F. Barsanti (1690–1772) mit einer Bläserconcertino-Gruppe, aus der freilich die Trompete gebührend herausragt, und einem Concerto a cinque von T. Albinoni, worauf dasselbe zutrifft wie auf Barsanti. Übrigens: Dieses Concerto scheint ein Lieblingsstück von M. André zu sein, denn es liegt z. Zt. in vier (!) verschiedenen Aufnahmen mit ihm als Solisten vor.

Das vierte „Trompetenkoncert“ dieser Platte ist in der Violinmusik Händels zu suchen. Diesmal hat Maurice André die bekannte Sonate F-Dur für Violine und Generalbaß (op. 1 Nr. 12) zu einem Trompetenkoncert „umfunktioniert“ – und dies gewiß auf seine immer wieder unverwechselbare Art, d. h. hier mit „spielerischer“ Bewältigung geigentypischer Passagen. Man muß es ihm lassen: Was Brillanz und bläserische Genauigkeit betreffen, zeigen auch diese Aufnahmen noch längst keine Ermüdungserscheinungen. Zu dieser Demonstration läßt das von Jörg Faerber geleitete Württembergische Kammerorchester Heilbronn dem Starttrompeter bereitwillig den Vortritt. Immerhin versuchte die Aufnahmetechnik die Balance so einzurichten, daß das versierte Kammerorchester nicht zu Statisten degradiert wurde. Eine weitere (die Wievielte?) typische Platte nach bewährtem Muster – wohl hauptsächlich ein Gewinn für André-Fans?

Gerhard Wienke

los wird er den Forderungen der beiden russischen Komponisten gerecht. Von den Sonaten ist die viersätzig von Rachmaninoff (1901), in den Außenteilen breit ausladend und auch sonst von unterschiedlichem Wert, entschieden das interessantere Stück, während das dreisätzig Spätwerk Prokofieffs (1949) sich allzusehr in die politisch befohlene „Einfachheit“ der künstlerischen Mittel zurückzieht. Zweifelsohne jedoch sind diese Schöpfungen für die Solisten dankbar, die hier viel Verve und Spiellaune investieren können und selbst Rachmaninoffs Andante-Satz nicht zu gefühlig ablaufen lassen. Daß man Arto Noras zu den besten Cellisten seiner Generation rechnen muß, steht hiernach außer Frage; in guter Partnerschaft mit dem trefflichen Pianisten Eero Heinonen (Jahrgang 1950) ergibt sich ein eindrucksvolles und zudem ungemein differenziertes Musizieren.

Werner Bollert



Durchwachsenes von Kremer-Kremer.

FRANZ SCHUBERT, Fantasie für Violine und Klavier, C-Dur op. posth. 159; FRANZ XAVER MOZART, Grande Sonate E-Dur op. 19; LUDWIG VAN BEETHOVEN, 12 Variationen über „Se vuol ballare“ WoO 40; Gidon Kremer (Violine), Elena Kremer (Klavier); Ph 9500904 (1 S 30)

Klangbild: Natürlich, ausgewogen.
Fertigung: Sehr leichtes Rauschen, sonst einwandfrei.

Gidon Kremer stellt Rezensenten vor die Qual der Wahl anzulegenden Maßstäbe. Kremer hat mit seinem seit mehr als zehn Jahren vorgeführten technischen Potential Maßstäbe gesetzt und dadurch auch für nachfolgende Produktionen Erwartungshaltungen erzeugt, die einer unvoreingenommenen Beschäftigung mit seinem Spiel hinderlich im Wege stehen.

Kremer hat sich auch einen Marktwert erspielt, der ihm das Durchsetzen eigener Vorstellungen ermöglicht. Wir haben ihm inzwischen einige Aufnahmen zu verdanken, die mit anderen Interpreten nicht zu verkaufen und damit für die daran interessierte Hörer-Minderheit eben einfach nicht existent wären. Was also tun, wenn man trotzdem nicht immer so ganz und gar „glücklich“ mit seinen Ergebnissen ist? „Kneift“ man als Schreibender nicht, muß man sich gleichzeitig vor Augen halten, daß man einer Sache das Wasser abgräbt, die eigentlich erhöhtes Interesse verdient hätte. „Kneift“ man, leistet man Darstellungen Vorschub, von denen man wenigstens hin und wieder sagen muß, daß der Interpret mit seinen Mitteln „mehr“ hätte leisten können. Da einige Kremer-Aufnahmen ins Haus stehen werden, sollten einmal einige mit der Person Kremers in Verbindung stehende Gedanken, die den hier Schreibenden nicht so ganz unbeteiligt lassen, aus der „Schreibwerkstatt“ an Sie weitergereicht werden.

Franz Xaver Mozart hat seinen Vater nicht mehr erleben können. „Einflüsse“ in einer solchen

Richtung zu suchen, unterläßt man am besten von vornherein. Seine Grande Sonate stellt sich als eine absolut hörensvalue Arbeit heraus, die ein breiter gestreutes Hörinteresse verdient hätte. Kremer-Kremer zeichnen eine im ganzen etwas zu sachliche Darstellung. Man könnte sich einiges mehr an Atmen vorstellen. Doch siehe hierzu oben. Beethovens 12 Variationen über Mozarts „Se vuol ballare“ dagegen stehen leichte Ironie und gewollte Gestelztheit ganz gut. Spott und Sarkasmus des Originals übersetzt das Duo anhand von Beethovens Adaption sehr gekonnt.

Schuberts C-Dur-Fantasie hat vor allem Gidon sehr viel atmender im Konzertsaal geboten. Trotz formaler Geschlossenheit bleibt die Darstellung hier weitgehend „Gehirnmusik“. Kremer kennt natürlich die Gefahr, gerade mit diesem Werk durch Übertreibung ins Gefühlig abzugleiten. In seinem Gegensteuern hat er für meine Begriffe doch zuviel nach der anderen Richtung getan. Phrasierungen, die stark rhythmisch geprägt sind, werden immer wieder so überpointiert, daß es bereits penetrant wirkt. Man sollte manches eben nicht zur „Masche“ (oder Mache??) werden lassen. Ansonsten sind die bei Kremer-Kremer zu erwartenden Vorzüge durchaus vorhanden. Vor allem sollte man nicht vergessen, daß Gidon Kremer in seiner Frau Elena eine vorzügliche Partnerin am Klavier hat. Wer bei Schubert weniger „Gehirnmusik“ möchte, sollte sich dringlichst mit Luca/Kalichstein befassen (TIS-nonesuch H-71370).

W. Wendel

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE



Schubert verdunkelt.

SCHUBERT, Klaviersonate A-Dur D. 664, Impromptus D. 889; Claudio Arrau (Klavier); Philips 9500641 (1 S 30)

Klangbild: Präsent, leicht hallig, räumlich.
Fertigung: Verklirrungen an den Innenseiten.



Die Struktur verfehlt.

SCHUBERT, Klaviersonate B-Dur D. 960; Claudio Arrau (Klavier); Philips 9500928 (1 S 30)

Klangbild: Leicht hallig, baßlastig, von guter Dynamik.
Fertigung: Verklirrungen.

Mit der späten B-Dur-Sonate einerseits, der „kleinen“ A-Dur-Sonate und den Impromptus D. 899 andererseits setzt Claudio Arrau seine



Claudio Arrau

jüngste Beschäftigung mit Schubert fort. Die Einspielung der c-Moll-Sonate gab vor einigen Monaten zu kritischen Fragen Anlaß. Nicht weniger problemgeladen sind die beiden neuen Platten – welche auf bisher einschlägigste Weise die Gefährdungen von Arraus Spätstil aufzeigen. Kein Arrau-Verehrer kann darüber froh werden.

Arrau faßt die A-Dur-Sonate und die Impromptus als Vorbereitung für den weltabgewandten Monolog der letzten Werke auf. Wer zumal die Sonate, aber auch etwa das gleichmäßig quirlende Es-Dur-Impromptu als helle, bloß in den

dramatischen Einschnitten verdunkelte Landschaften in Erinnerung hat, begegnet bei Arrau einem anderen Klima. Der Meister rückt schon im Kopfsatz der Sonate die Proportionen des Melos um; das liedmäßige Thema, von Schubert wohl als glückhafte Eingebung von Ebenmaß und Beschaulichkeit empfunden, wird in vielen rhythmischen Brechungen verbogen, und zwischen den einzelnen Phrasen öffnen sich Abgründe.

Zu den willentlich herbeigeführten Sondierungen dieser Art gehört etwa der zerdehnte Auftakt von punktiertem Achtel und nachfolgendem Sechzehntel. Arrau drückt diesen eigentlich völlig unbelasteten Beginn, so daß sich die Kanti-lene fast widerstrebend auf den Weg macht. Der Satz erhält damit eine rhythmische Gestörtheit, welche sich dann an verschiedenen Stellen (in den Triolen) wiederholt. Gleichgewichtsprobleme stofflicher Art bezeugt dann freilich die Durchführung. Weil dramatisch schon in der Exposition zuviel gesagt wird, verflachen die Oktaven-Entladungen.

Arrau behält seine Beharrlichkeit auch im Andantino und in dem Schluß-Allegro bei. Die Sforzato-Ausbrüche bleiben haften, klingen nach; doch der natürliche Atem des Andantinos, der sich auch in den Sechzehntel-Passagen ganz unmanieriert fortspinn, wird bei Arrau gleichsam stoßweise artikuliert, und ebenso ungraziös präsentiert sich das walzerartige Seitenthema des Finales. Dort zeigen die Sechzehntel-Ab-lösungen allerdings, daß der späte Arrau auch mit manuellen Forderungen kämpft. Alterstrotz und Technik verbinden sich zu einem schwer zu trennenden Konglomerat. Die A-Dur-Sonate als Exerzitium.

Den vier Impromptus D. 899 fehlt auf ähnliche Weise die ideelle Lockerheit. Es handelt sich bei diesen „Einfällen“ ja nicht schon a priori um kennntnishaft Grubeleien. Die Schatten schleichen sich zwar ein; doch sie leben, um im Bild zu bleiben, von der Sonne. Am wenigsten natürlich das balladeske c-Moll-Impromptu, dessen elegische Kraft Arrau spontan erfaßt. Es wird so zur bedeutendsten Leistung der Platte. Die Simplizität der Achtel-Motorik wird von Arrau aufgesprengt, die Dynamik darf sich in großen Ab-

ständen behaupten. Während das Es-Dur-Impromptu, wohl schon tempomäßig zu langsam, nicht mehr zwischen dem Parlando und der steil einfallenden Akzenten unterscheidet. Das Ges-Dur-Impromptu spielt Arrau in einem bis zum Stillstand getragenen Zeitmaß. Darüber kann man diskutieren. Im Schluß-Stück bleibt die Präzision der Sechzehntel in einem verklebten Legato hängen; der Mittelteil ist auf uneinsichtige Art schürfend und mulmig.

Diese pedaldurchflutete Tongebung ist dann auch für die B-Dur-Sonate verbindlich. Die B-Dur-Sonate ist ein schier unlösbares musikalisch Problem. Ich gestehe, daß mir jene Pianisten, die auf die Nachdenklichkeit setzen und dabei scheitern, mehr Eindruck machen, als jene anderen, die mit glänzenden technischen Mitteln ihre Aufgabe erledigen. Pollini hat die Sonate im Konzert im virtuos Stil eingeebnet. Richters unerträglich didaktisches Tempo zählt wiederum zu den grandiosen Fehlleistungen. Bei Arrau nun macht sich Schuberts Zwiespalt zwischen dem Überbau des Lieds und dem Unterbau der akkordischen Orchestrierung so bemerkbar, daß die Struktur völlig opak wird.

Schwergewichtige Triolen im Kopfsatz (T. 34 ff), lastende Achtel (T. 80 ff), harmonische Nervositäten (T. 174) und sehr viel Pedal sorgen für das labyrinthische Feld, das jeden Ausweg ausschließt. Arraus Ritartandi, im Finale praktisch kaum mehr dem Sinngehalt einzuordnen, die räumlich unerspektivische Behandlung der Akkordfolgen, harzig bewerkstelligte Figuren veranlassen den Kritiker, von einer schiefen Interpretation zu sprechen.

Martin Meyer

Die für mein Dafürhalten miserabelste Klavierplatte der letzten beiden Jahre.

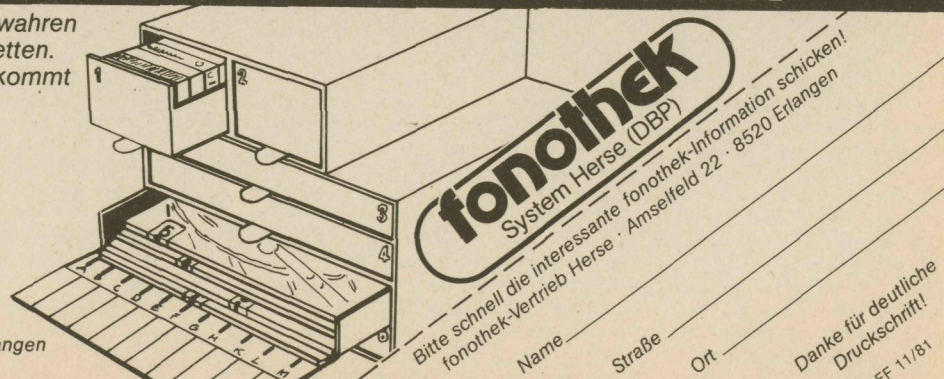
BEETHOVEN, Sonate d-Moll, op. 31 Nr. 2; BRAHMS, Klavierstücke op. 119; SCHUMANN, Etüden in Form freier Variationen über

Schluß mit der Sucherei...!

Endlich die perfekte Lösung zum Aufbewahren Ihrer wertvollen Schallplatten und Cassetten. Mit dem patentierten fonotheK-System kommt mühelos Ordnung in Ihre Sammlung!

- optimale Übersicht
- blitzschnelles Finden
- kinderleichte Handhabung
- sichere, schonende Aufbewahrung
- schön und dauerhaft durch solide Verarbeitung

In führenden Fachgeschäften oder Kupon einsenden an:
fonotheK-Vertrieb Herse · Amselfeld 22 · 8520 Erlangen



fonotheK
System Herse (DBP)

Bitte schnell die interessante fonotheK-Information schicken!
fonotheK-Vertrieb Herse · Amselfeld 22 · 8520 Erlangen

Name _____ Straße _____ Ort _____

Danke für deutliche
Druckschrift!
FF 11/81

FONO-KRITIK

ein Thema von Beethoven; Shoko Sugitani (Klavier);
Fontec 5025 (1 S 30), beziehbar über: Robert-Schumann-Gesellschaft e.V., Bilkerstraße 6, 4000 Düsseldorf
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Höhenbetont, aggressiv im Klangbildcharakter, Dynamik recht groß; räumliche Perspektive breit und homogen, in Anbetracht des Klangcharakters des Flügels ist das Ausmaß an Natürlichkeit nicht einzuschätzen.
Fertigung: Vorechos, Knistern.
Vergleichseinspielungen:
 Beethoven: Brendel (Philips)
 Brahms: Katchen (Teldec)
 Schumann: Hans-Dieter Bauer (Musica Bavaria), Badura-Skoda (Schwann)

Die Flut asiatischer Pianisten, die in den letzten Jahren Hochschulen und Konzertsäle der Bundesrepublik Deutschland aufsuchten, wäre Anlaß genug, mittlerweile einmal eine Zwischenbilanz zu bewirken. Denn so unbestreitbar diese Menschen von geradezu überwältigendem Fleiß und Eifer getragen sind, so nachdenklich wird man doch immer wieder, wenn man sich die künstlerischen Resultate vergegenwärtigt. Ich halte nichts davon, so zu tun, als sei die westliche musikalische Kultur für jedwede Menschenseele erschließbar; solcherlei beruht auf einem frohgut einhergeredeten Internationalismus, gegen den nicht mehr, aber auch nicht weniger, als die Erfahrung mit Resultaten steht. Das gilt gewiß nicht prinzipiell in jedem Einzelfall; es gilt aber in einer so großen Zahl von Beispielen, daß sich der Verdacht erhärtet, mit ehernem, von Kindheit geübtem Fleiß und asketischer Arbeitsbezogenheit bekommt man zwar die Finger locker, nicht aber die psychologische Disposition zur Gestaltung der großen Meisterwerke westeuropäischer Musik dreier Jahrhunderte vermittelt. Ich kann es auch anders sagen: Mir sind zahlreiche bedeutende westliche Kenner japanischer Farbholzschnitte bekannt, einige von ihnen sogar hervorragende Praktiker. Daß aber einer von ihnen schöpferisch in den streng systematischen, aber auch mentaler erfüllbaren Idiomen dieser Kunst etwas zustande gebracht, was die Japaner beeindruckt hätte, ist nicht bekannt.

Die vorliegende Platte ist ein erschreckendes Beispiel des Zusammentreffens mangelhafter stilistischer Kultur, mangelhafter musikalischer Textexegese und eines geradezu verheerend klingenden Instruments, dessen grelles, unsinnliches, unintoniertes Klirren einen wirklich verfolgen kann, eines Flügels also, der nirgend Wärme abstrahlt und insofern, fatal genug, sich in vollständiger Kongruenz zu der Stilistik der Pianistin befindet.

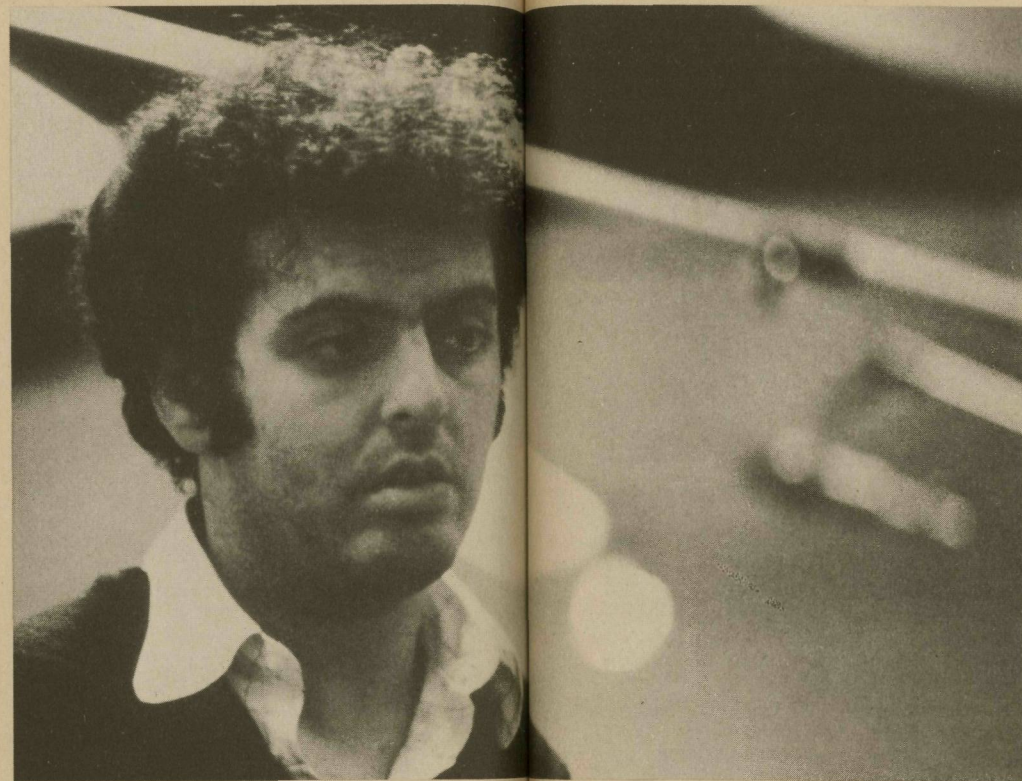
Grundrichtung der Pianistik von Frau Sugitani ist eine forcierte Gewaltmäßigkeit, wie sie mir in dieser Penetranz nur noch auf der Orion-Platte von Paulina Drake, einer gebürtigen Chinesin, begegnet ist und die ihren Gipfel in einer schier grotesken „Motorisierung“ von Rachmaninows Chopin-Variationen fand. Bei Frau Sugitani gibt es – Flügel hin, Flügel her! – nicht einmal die Absicht einer Piano-, geschweige denn einer Pianissimo-Artikulation. Phrasen werden sinnlos zerdehnt oder überspielt; Vorzeichnungen mißbach-

tet, Seitenstimmen überspielt – es ist kaum beschreibbar.
 Am ehesten (und das ist entlarvend) kommt die Interpretin noch mit der vielgespielten Beethoven-Sonate zurecht, die freilich sich auch nicht gerade in einem manuellen Würgegriff darlegen läßt und deren Mittelsatz zum Größten gehört, was bislang aufgezeichnet wurde. Daß dann der Brahms-Zyklus mit seiner zauberischen Mischung aus Melancholie, Zärtlichkeit, Schalkhaftigkeit, tänzerischer Gestik und rhapsodischem Schwung unter der gleichen Uniformierung zu leiden hat, ist verständlich.
 Schließlich aber der Schumann! Im August 1976 hatte Hans-Dieter Bauer für Musica Bavaria (MB 906) im Rahmen einer Anthologie die erste Darstellung des Zyklus geboten; damals war die Uraufführung des Werks zugleich die Platten-Ersteinspielung. Paul Badura-Skoda folgte dann 1977 (Schwann) und 1979 dann Frau Sugitani. Eine Rundfunkaufnahme spielte meines Wissens etwa Ende 1979 noch Hans Kann im BR. Läßt man diese Einspielungen Revue passieren, die allesamt auf der akribischen Notenedition von Robert Münster (Henle Nr. 298) basieren, so ist die Aufnahme der Japanerin eine Katastrophe; aber selbst, wenn keinerlei klangliche Bezugspunkte existierten, genügte schon diese Bündelung von unbewältigter Textausdeutung, Fortissimo-Gebärden, unkantablen Linien, falschen Tempi und nicht studierten Hinweisen, die Robert Münster hinsichtlich der Reihenfolge des aus drei verschiedenen Quellen zusammengesetzten Zyklus in gewissenhafter Prüfung auch gerade der tonalen Schlüsse und ihrer Funktionsbezüge bei den einzelnen Variationen gegeben hat.

Hinzu kommt noch, daß Frau Sugitani selbst bei „attaca“-Variationen erst einmal eine Pause macht (die die Technik zu Vorechos benutzte). Nein, das ist alles nicht mit dem Mantel der Liebe zu bedecken, und ich selbst wäre nur allzuerne an dieser Platte im Zusammenhang mit dieser Fachzeitschrift vorübergegangen, würde die Aufnahme nicht auch noch – horribile dictu – von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf vertrieben. So sieht sich der Rezensent, der übrigens Mitglied dieser Gesellschaft ist, peinlicherweise in der Rolle, sagen zu müssen: Gesellschaft ja, Platte nein... Ich möchte nicht wissen, wieviel Hoffnungen auch von der Interpretin in dieses Projekt gesetzt wurden. Und es fällt schwer, einen Verriß zu schreiben. Was aber bleibt, wenn nach einer solchen Einspielung nichts bleibt außer Ärger? Besonders der Schumann ist eine vertane Chance, die in der harmonikal sinnlosen Verdrehung der Reihenfolge der Variationen ihren Gipfel erfährt. *Knut Franke*

Erinnerung an Anton Rubinstein.

ANTON RUBINSTEIN, Klaviersonaten Nr. 1 und Nr. 3; Leslie Howard (Klavier); Hyperion A 66017 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Dezember 1980



Daniel Barenboim – „der Vielseitige“ – legt neue Liszt-Einspielungen bei DG vor

Klangbild: Etwas massig, präsent, von guter Dynamik.
Fertigung: Knacker auf Seite 1.

Der Pianist Anton Rubinstein ist eine Legende; der Komponist Anton Rubinstein ein Verschollener, der hauptsächlich die Philologen des „Revival“ beschäftigt. Gelegentlich haben sich auch Virtuosen wie Ponti und Lewenthal seiner angenommen; viel Tiefsinniges wurde dabei nicht entdeckt. Und auch seine Sonaten dürften den Hörer – nach Eindrücken vorliegender Schallplatte – kaum länger fesseln. Der australische Pianist Leslie Howard, zugleich Komponist und Musikhistoriker, bietet die erste und die dritte an. Die dritte Sonate, geschrieben um 1854, ist natürlich raffinierter und einschmeichelnder. Die erste, ein Jugendwerk, verrät die Hand des Schülers, der Mendelssohn schätzt. Beide Sonaten erstrecken sich über vier Sätze. Die Kompositionsmuster sind durchsichtig, die Themen mit ein paar Ausnahmen individuell. Im Finale der ersten Sonate spielt der junge Rubinstein ein Fugato durch. Zu den glücklicheren Erfindungen zählen das Scherzo und das Andante der dritten Sonate. Viele Noten, schwere Akkorde und Oktaven-Serien. Das Thema des Kopfsatzes der ersten Sonate schreitet majestätisch unter den Tremoli; im Schluß-Satz sind es repetierte Akkorde, die für unersprißliches Kräften messen sorgen. Von Mendelssohn übernimmt der frühe Rubinstein das „elfische“ Idiom, wie es sich, angereichert mit russischer Grandezza, im Moderato von Opus 12 zeigt. Dem Seitenthema des Finales unterlegt der Komponist eine Baß-Begleitung,



Eine notwendige Repertoireergänzung.

JANÁČEK, Auf verwachsenem Pfade (1. Teil), Im Nebel, Sonate es-Moll; Peter Mital-Cizmarovič (Klavier); Armida PM 161 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Juli 1978

Klangbild: Leicht höhenbetont, präsent, dynamisch ausreichend, räumlich, breit und homogen, im ganzen weitgehende Natürlichkeit.
Fertigung: Knack- und Knistergeräusche.
Vergleichseinspielung:
 Firkušný (DGG)

Das Klavierwerk von Leoš Janáček gehört in seiner Gesamtheit zu den außerordentlichsten Beiträgen, die aus Osteuropa auf dem Gebiete auch dieses Sujets zu uns kamen. Es ist hier leider nicht der Ort, sich über die ungeheure visionäre Dichte der Janáček'schen Klavierwerke und ihre ethnischen, historischen, spirituellen und emotionalen Wurzeln ausführlicher auszulassen. Ihre Erörterung freilich könnte nur jedem Interpreten dieser erlesenen und ohne Beispiel gebliebenen Kunst dienlich sein.

In bezug auf diese Platte bin ich nicht sicher, ob sich der Pianist, der technisch sehr begabte slowakisch gebürtige Peter Mital-Cizmarovič, die Sache nicht etwas zu leicht gemacht hat. Denn abgesehen davon, daß er die sperrige Materie manuell bravurös bewältigt, ist doch der poetische, bei Janáček ja grundsätzlich auch programmatisch faßbare Inhalt meines Erachtens keineswegs ausreichend durchleuchtet worden. Das spürt man beispielsweise in der tragischen Sonate ebenso wie in den Miniaturen des Zyklus „Auf verwachsenem Pfade“, von dem (leider!) nur der erste Teil geboten wird. Man kann nicht sagen, daß der Pianist rein motorisch vorgeht; aber das wäre auch nicht die Alternative zu einer hier dringend notwendigen sensualistischen Deutung. Vielmehr ist der kritische Einwand

dort zu machen, wo es um die spekulative, visionäre Tiefenarbeit geht, wo also Kunstgriffe einer werkspezifischen Agogik einzusetzen und plastische, melancholische, erheiternde oder erschütternde klangliche Gebäude zu errichten sind.

Andererseits, und das ist wahrlich kein Taktieren, ist die Repertoiresituation in bezug auf das vorliegende Sujet so spärlich, daß man jederzeit froh ist, Beispiele dieser Musik leidlich präzise greifbar zu haben. Seit die bedeutende Einspielung des gesamten Klavierwerks von Janáček durch Firkušný (DG) vom Markt verschwunden ist, klafft hier eine Lücke. *Knut Franke*



Verschwommene Sicht auf Liszt.

LISZT, Sonate h-Moll, Dante-Sonate, Rigoletto-Paraphrase; Daniel Barenboim (Klavier); DG 2531 271 (1 S 30)

Klangbild: Offen, etwas hallig und konturenarm.
Fertigung: Knacker auf Seite 1.



Falsche Vereinfachung.

LISZT, 6 Consolations, 3 Liebesträume, 3 Petrarca-Sonette; Daniel Barenboim; DG 2531 318 (1 S 30)

Klangbild: Recht offen, präsent, ziemlich weich.
Fertigung: Einwandfrei.

Immer mehr neigt der Pianist Daniel Barenboim dazu, die Bedingtheiten und spezifischen Qualitäten des Instruments zugunsten einer höheren Einsicht in den abstrakten Gehalt der Musik zu vergessen. Er spielt nicht mehr Klavier; macht

Das Große Lexikon der Musik
 Hg. von Honegger/Massenkeil
 8 Bände, je Band ca. 464 S.
 mit 94 vierf. Bildtafeln
 und zahlreichen s/w Abb.
 geb. 148,- DM. Nr. 18051

Segovia – Mein Gitarrenbuch
 64 S., 22,50 DM. Nr. 18993
Herders Musiklexikon
 372 S., 29,80 DM. Nr. 16357
HERDER LEXIKON Musik
 224 S., 22,- DM. Nr. 17372

Für Musikfreunde

Ludwig van Beethoven
 Wolfgang Amadeus Mozart
 Joseph Haydn
 (Nr. 18389, 18975, 19273)
 jeder Band 120 S. mit 48 S.
 Farbtafeln, geb. 34,- DM

Jeremy Montagu
 Geschichte der Musikinstrumente in Mittelalter und Renaissance
 ... in Barock und Klassik

je Band 136 S., geb. ca. 39,50 DM. Nr. 19026/19027
 Durch Ihren Buchhändler
herder 7800 Freiburg

FONO-KRITIK

nur noch Musik – welche, im Fall der Klavierkompositionen, gleichsam akzidentell an die Tasten gebunden ist. Solche Optik mag ihre biographischen Ursachen in der Dirigentenlaufbahn des Künstlers haben. Sie hat Barenboim bekanntlich vor die berühmtesten Orchester gebracht. Mit diesen Orchestern interpretiert er die berühmtesten – und anspruchsvollsten – Werke. Ich möchte dieser in mancher Beziehung einmaligen Karriere mit Verständnis begegnen. Daß Barenboim ein eminent begabter Musiker ist, steht außer Frage. Ebenfalls gilt als gesichert, daß er mit seiner Einspielung sämtlicher Beethoven-Sonaten damals entscheidende Sachverhalte vorab im lyrischen Bereich neu erhellt. Seine Mozart-Konzerte sind wiederum verdunkelt von einem romantisierenden Durchkneten der Formen.

Aber die vergangenen Jahre mußten zeigen, wie universal diese Begabung Musik quer durch die Jahrhunderte und die Idiome erfaßt. Barenboims interpretatorischen Landnahmen gesellte sich ein Imponiergehabe zu. Er kann alles; Schumann und Chopin, Schubert und Liszt – ohne Rücksicht auf die technischen Schwierigkeiten der Werke, ohne Bedenken gegenüber ihrem Eigenleben. Er präsentiert im Konzert Schuberts späte c-Moll-Sonate, Chopins Préludes und Liszts h-Moll-Sonate.

Präsentiert werden diese Werke mit jener Selbstverständlichkeit, welche kritische Fragen von vornherein als Spitzfindigkeiten erledigt. Der Pianist Barenboim erinnert in solcher Gewißheit an den Dirigenten Karajan. Die Erschütterungen, die der Prozeß des Interpretierens seit etwa 1960 durchläuft, haben ihn nicht gezeichnet. Barenboim ist, in Schillers Terminologie, ein naiver Künstler. Er fühlt sich einem Publikum verwandt, das solche forsche Spontaneität schätzt. Skepsis ist keine seiner Eigenschaften, Verzagtheit im Angesicht des modernen Reproduktionsgeschehens schon gar nicht.

Diese lange Hinleitung diene als Rahmen der folgenden Kritik. Barenboim und Liszt: in dieser Reihenfolge; die Symbiose teilt sich auf merkwürdige Weise mit. Musikalisch besonders anfechtbar sind die kleineren, im technischen gemäßigten Formen. Nämlich die Petrarca-Sonette, die Consolations, die Liebesträume. Da beharrt Barenboim auf einer rein poetisierenden Sprechweise. Sie dient dazu, die emotionalen Fixpunkte in deutlichen Ritartandi zu signalisieren. Von den literarischen Assoziationen, wie sie sich in den Petrarca-Gedichten oft auf düstere, schroffe Art vernehmen lassen, ist nichts mehr zu merken.

Man mag hier Barenboim eine Absicht unterschieben, den Willen zur Vereinfachung, zur Anpassung an einen mittleren, Liszt als selbstbewußten Träumer deutenden Weg. Ich halte eine solche Unterstellung für falsch, weil sie nicht Barenboims Temperament entspricht. Dieses Stehenbleiben auf den markanten Motiven, das den Hörer gleichsam mit dem Pianisten zur Aussicht nötigt, entspringt ganz Barenboims musikalischem Charakter. Er findet bei Liszt zwei Gebärden vor; die eine als Geste des intimen, lyrischen Bekenntnisses, die andere als Steigerung des pathetischen Ausdrucks.

Damit gehen Barenboims Wiedergaben der Dämonie wie der rhetorischen Tüftelei verlustig. Im zweiten Petrarca-Sonett realisiert Liszt eine in sichere Formen gefaßte Vielfalt der Diktion.

Claudio Arrau hat diese komplizierte Literarisierung schier konkurrenzlos ausgehalten. Bei Barenboim stehen alle Akzente im Dienst jener Vereinheitlichung, die auch ungeübten Ohren im Gedächtnis bleiben soll. Das ist, interpretationsgeschichtlich, tiefes 19. Jahrhundert. Bezeichnenderweise liefert das Cover einen Ausschnitt aus einem Böcklin-Bild.

Barenboim vermag in den schwierigen Werken – der h-Moll-Sonate, der „Dante“-Sonate – solche Harmonisierungen deshalb weniger zu verwirklichen, weil sie für eine Hand, die sehr oft den Taktstock führt, einfach zu schwer sind. Die manuelle Arbeit am Stoff scheint durch und schlägt den Pianisten in den Bann der Oktaven. Die h-Moll-Sonate ist mit Blick auf den Bielefelder Katalog nicht mehr konkurrenzfähig, die „Rigoletto“-Paraphrase ist nur noch physische Schwerarbeit.

Martin Meyer

Murray Perahia als Solist und als Dirigent zugleich; Fortsetzung seiner Mozart-Serie (jetzt als Digitalaufnahme).

MOZART, Klavierkonzerte G-Dur KV 453 und B-Dur KV 456; Murray Perahia (Klavier), English Chamber Orchestra, Murray Perahia; CBS 36 686 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Ausgewogen und im ganzen transparent.

Fertigung: Ohne Mängel.

Unter den jungen Pianisten unserer Tage scheint der erst vierunddreißigjährige Murray Perahia einer der zielstrebigsten zu sein. Schon frühzeitig hat ihm die Firma CBS alle Disko-Möglichkeiten eröffnet, wobei die (bereits weit fortgeschrittenen) Gesamteinspielung der Mozartschen Klavierkonzerte besondere Bedeutung beanspruchen darf. Inzwischen mehren sich die Bedenken, ein solches Unternehmen möchte vielleicht doch zu rasch gestartet sein (vgl. hierzu die kritischen Standpunkte in FonoForum Jg. 1977, S. 743/44; Jg. 1978, S. 246/47 und 1402; Jg. 1980, Heft 7, S. 41).

Diese kürzlich vorgelegte Digital-Aufzeichnung ist ebenfalls nicht imstande, derartige Einwände einfach unter den Teppich zu kehren, geschweige denn auszuräumen. Zwar stimmen die Zeitmaße bei Perahia eigentlich immer; zierlich und wie geölt perlen zudem die Läufe, und alles geht wie am Schnürchen. Was aber allzu anmutig, allzu detailverliebt geformt ist, muß auf der anderen Seite an geistigem Sinn verlieren. Wo es ständig elegant zugeht, ist die Dimension für Mozart wohl doch zu gering bemessen. Von den beiden hier publizierten Klavierkonzerten ist dasjenige in B-Dur (KV 456) zumindest in der Thematik der Ecksätze nicht ganz so empfindlich und kommt deswegen Perahias Mozart-Auffassung vielleicht mehr entgegen als spätere Werke der gleichen Gattung. Auch im G-Dur-Konzert (KV 453) scheint ihm nun so mancherlei von „dem gelösten Fluß des Ganzen



Murray Perahia

und dem farbigen Reichtum klanglicher Schattierungen“ (Blume) aufgegangen zu sein. Hört man nämlich die zwei langsamen Mittelsätze, so entsteht mitunter der Eindruck, als könne in Perahias Musizieren einmal der Knoten platzen. So sollte man nicht aufhören, bei diesem hochtalentierten Künstler um „einen Mozart aus innen“ zu bitten – mit Sicherheit würde es sich lohnen. Die Leistung des sich jederzeit bewährenden English Chamber Orchestra (mit dem ja schon Barenboim seine Mozart-Serie eingespielt hat) mag man nicht gern bekritteln. Stilempfinden und Routine sind da vorhanden, doch vermißt man häufig die letzte Feinheit der Durcharbeitung im Zusammenwirken mit dem Klaviersolisten.

Werner Bollert



Eine bedeutende Schubert-Einspielung.

SCHUBERT, Sonate c-Moll, op. posth. D. 958, Drei Klavierstücke (Impromptus aus dem Nachlaß) D. 946; Gisela Ungerer (Klavier); Jecklin 191 (1S30)

Aufnahmedatum: Juni 1980

Klangbild: Mittenbetont, präsent, weitgehend originalgetreu, Dynamik durchschnittlich, räumlich breit und homogen, Räumlichkeit einwandfrei, große Natürlichkeit.

Fertigung: Geringfügige Knistergeräusche, sonst einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Sonate c-Moll: Brendel, Arrau (beide Philips)
Drei Klavierstücke op. posth. Brendel (Vox)

Der Name der Schweizer Pianistin Gisela Ungerer war mir aus gemeinsamen Konzerten bekannt, die sie mit dem unvergessenen Pianisten und Klavierforscher Franz-Josef Hirt gab. Einen genauen Eindruck jedoch von dem Solospiel von Frau Ungerer hatte ich nicht, denn der Abstand vieler Jahre und die Duo-Besetzung als Nivelliermöglichkeit der Intentionen des einzelnen waren der Erinnerung hinderlich.

Die hier vorliegende Jecklinplatte hat mich aufs äußerste überrascht; das mag, so dachte ich zunächst, daran liegen, daß ich leider etliche, kaum durchschnittlich taugliche Aufnahmen zuvor hatte hören müssen. Aus dem Abstand vieler Wochen heraus indessen erscheint mir diese Einspielung in sich jedoch immer besser, immer feiner von der Pianistin durchgehört, immer mehr auf eine besonders poetische Klavierkultur verweisend. So wird denn Schuberts rüder Sonatenbeginn unter den Händen von Frau Ungerer dynamisch etwas gemildert, dabei jedoch in seiner kinetischen Energie nicht reduziert. Der fließenden, sehr auf Kantabilität bedachten pianistischen Artikulation der Künstlerin kommt naturgemäß besonders die Schubertsche Lyriematik entgegen; und was diese Aufnahme an Schroffheit (im Beethovenschen, möglicherweise bei Schubert nicht einmal richtigen Sinne) vermissen läßt, das macht sie gut an Klangsinne, Duftigkeit, sanften Valeurs und dynamischer Schattierung. Natürlich läßt sich auch das gewaltige Sonatenfinale mit kräftigerer Hand treibender spielen; doch ob es dann noch so hervorragend klingt, ist eine andere Frage.

Der Eindruck der Sonate wird durch die drei kostbaren posthumer Klavierstücke noch vertieft, daß nämlich am Flügel, den man zu der Aufnahme in die kleine, aber akustisch hervorragend geeignete Kirche Reutigen B/Schweiz transportiert hat, eine der seltenen lyrischen Klavierbegabungen sitzt, die in der Lage sind, das Tasteninstrument unvergleichlich gesanghaft zu traktieren. Die Aufnahme hat von ihrem musikalischen Habitus her Brendelschen Rang; nur schade, daß Frau Ungerer im 1. Impromptu das (von Schubert gestrichene) Andantino (TT. 274-326) nicht doch auch noch spielt.

Knut Franke

Ein sauberer Rachmaninoff.

RACHMANINOFF, Chopin-Variationen, Corelli-Variationen, Melodie op. 3 Nr. 3, Scherzo; Howard Shelley (Klavier); Hyperion A 66009 (1S30)

Klangbild: Präsent, leicht hallig, von weiter Dynamik.

Fertigung: Geringfügiges Klirren.

Der Name „Hyperion“ steht für eine englische Schallplatten-Firma, welche in sorgfältiger Aufmachung Einspielungen vorab von weniger bekannten Werken und Komponisten anbietet. Zwei Klaviersonaten von Anton Rubinstein sind

kürzlich im Digital-Verfahren erschienen. Die vorliegende Aufnahme mit Kompositionen von Rachmaninoff wird von dem englischen Pianisten Howard Shelley betreut. Shelley spielt die selten gehörten Chopin-Variationen op. 22, die berühmteren Corelli-Variationen op. 42, die Melodie op. 3 Nr. 3 und die Bearbeitung von Mendelssohns Scherzo aus dem „Sommer-nachtstraum“. Um bei diesem zu beginnen, gibt sich Shelley als hurtiger, sinnvoll das Kolorit der Paraphrase auskostender Fingerkünstler zu erkennen. Aber am gewandtesten ist er als Griff-Techniker. Die Chopin-Variationen werden mit Ausdauer und energetischer Kontrolle in ihrem viersätzigen Muster freigelegt. Shelley wirkt hier überlegener als der Franzose Thiollier, dessen Hang zu bulligem, massigem Einsatz unangenehm auffällt.

Aber auch Shelley vermag die Fragwürdigkeiten des Chopin-Zyklus nicht zu vertuschen. Chopins c-Moll-Prélude ist ein Stück von genialer Verknappung. Diese Dichte wird beinahe blasphemisch geopfert, wenn sich 22 Variationen im späromantischen Stil daranhängen. Es gibt Nummern, wo Rachmaninoff fast kongenial den Stoff über das Jahrhundert der Trennung hinaus trägt. Und es gibt andere, die den Aufwand an Ausdruck und Gefühl schmerzlich enthüllen. Am überflüssigsten ist wohl die Coda, die in einer berechnenden Aufwallung brillant endet. Gegenüber solchen Verzerrungen zählen die Corelli-Variationen zu Rachmaninoffs besten Werken. Es war das große Verdienst von Ashkenazy, sie publik gemacht zu haben. Seine Aufnahme ist immer noch die Waagschale, auf der andere Wiedergaben gemessen werden. Berman hat, kürzlich, nicht schlecht abgeschnitten. Shelley schließt sich eher Ashkenazys als Berman Schweise an, wenn er auf die verbindende Textur abzielt; weniger der isolierte Charakter der einzelnen Variation; mehr die Entwicklung im ganzen.

Es könnten Details genannt werden, wo Shelley etwas nachlässig agiert. Der Haupteinwand gilt der engen Bandbreite seiner Dynamik; Stufen zwischen piano und forte in der 13. Variation beispielsweise sind abgeschliffen. Insgesamt aber darf eine saubere, rhythmisch akkurate, grifftechnisch abgeklärte Wiedergabe vermeldet werden, die durchaus auch dem Vergleich mit Berman standhält.

Martin Meyer

Insgesamt eindruckliche Profilierungen.

SCHUBERT, Wanderer-Fantasie, Moments Musicaux; Vladimir Feltsman (Klavier) CBS 76981 (1S30)
Aufnahmedatum: Dezember 1978

Klangbild: Recht präsent, etwas verhangen, von weiter Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Russe Vladimir Feltsman, geboren 1952, ist hierzulande ein Unbekannter. In Frankreich, wo

er 1971 den Pariser Long-Wettbewerb für sich entschied, kennt man ihn besser. Eine ältere Platte für „Chant du monde“ mit Schumanns fis-Moll-Sonate und Klavierstücken von Brahms informierte über sein Talent. Ein etwas zögernder Musiker, der die Schumann-Sonate klug staffelt und technisch in dem schwierigen Scherzo mit Berechnung triumphiert. Melodyia ließ, ebenfalls vor einigen Jahren, eine Aufnahme mit Schuberts Wanderer-Fantasie zirkulieren.

Für CBS jetzt wieder die Wanderer-Fantasie und die sechs „Moments musicaux“, die, wie kaum eine andere Werkgruppe für Klavier, den Schubert der subtilsten lyrischen Nuancen offenbaren. Feltsman erweist sich hier als eminenter Zuhörer von Schuberts Bekenntnissen. Das Eintreten auf die Modulationen, das Verständnis für die dynamischen Grenzbezirke des dreifachen Pianoforte, der Sinn für das Zeitmaß verkünden, daß Feltsman Schubert noch besser verstehen möchte, als dieser sich wohl selbst verstand. Hier ist ein Problem.

Um denn von der tendenziellen Problematik zuerst zu sprechen, die Feltsman belastet. Feltsman spielt die vier langsameren Stücke (1, 2, 3, 6) so langsam, daß diese beinahe zu Gebilden eines Traums werden. Nun gibt es thematische Ideen, die sich mit interpretatorischem Gewinn solchermassen auf ihre Auflösung hin befragen lassen. Mit Ausnahme des dritten Moment musical möchte man diesem Schubert-Zyklus die Möglichkeit der gleichsam verhinderten Bewegung zugestehen. Das Material kann es verkraften, weil es nicht auf theoretische Wirksamkeit hin angelegt ist.

Anders verhält es sich aber mit dem zweiten Satz der Wanderer-Fantasie. Diesem Satz eignet eine eigentümlich sprechende Diktion. Wenn Feltsman mit höchster Poesie ihn staut, beginnt er in die Karikatur überzuwechseln; das Thema wird unfreiwillig komisch, eine Schubert-Paraphrase. Das diene als Indiz dafür, daß Feltsman noch nicht über jene gestalterische Sicherheit verfügt, die wüßte, wo sie eingreifen darf und wo nicht. Doch sonst sind die „Moments musicaux“ und die Wanderer-Fantasie mit reichem Gewinn entschüsselt worden. Wenige unter den jüngeren Pianisten vermöchten etwa das C-Dur-Stück aus D. 780 so unauffällig im Legato zu halten. Feltsman fehlt vielleicht der Humor, welcher den balladenartigen Einwurf im cis-Moll-Stück (T. 70) ergriffe; und manche Phrasierung ertrüge ein Absetzen und Neu-Anheben mit Vorteil. Aber die vollgriffige Motorik des f-Moll-Stücks darf mit Gilels verglichen werden. Im ganzen herrscht eindrucklich konzeptuelle Klarheit.

Noch imponierender artikuliert Feltsman indessen in der Wanderer-Fantasie. Er gibt das beherrscht-bedachtsame Pendant zu der draufgängerischen Version von Fleisher. Man hört mehr als bei Fleisher; hört anderes als bei Pollini. Feltsman weiß die Crescendo-Decrescendo-Bewegungen vorausschauend aufzubauen, die heiklen Oktav-Verkoppelungen im Kopfsatz (T. 161) greifen fugenlos ineinander, die 32stel-Erschütterungen im Adagio sind fast handgreiflich zu spüren. Es ist eine Wanderer-Fantasie ohne scharfe Diskant-Spitzen und ohne „misterioso“-Spuk. Im dritten Satz und vor allem in der Fuge freilich waltet ein Können, das ganz ohne Verweis auf seine technische Herkunft auskommt.

Martin Meyer

FONO-KRITIK

Wiederveröffentlichungen
KLAVIERWERKE

★ Liszt gedankenschwer, groß und weit.

LISZT, Ungarische Rhapsodien 8–11 und 13; Claudio Arrau (Klavier);
Telefunken 6.42.627 AW (1M30)
Aufnahmedatum: 1951 und 1952

Klangbild: Mittenbetont, Klangbild etwas dicht, Klangfarbe weitgehend originalgetreu, Dynamik durchschnittlich, natürlich. Monophon.
Fertigung: Geringfügiger Hörschlag meines Exemplars; sonst einwandfrei.
Vergleichseinspielungen:
Johannsen (Artist Direct)
Szidon (DGG)
Campanella (Philips)
Kentner (VOX)
Laszlo (RCA)

Für Claudio Arrau sind Schallplatten „Momentaufnahmen“; er mißt ihnen, wie er mir einmal sagte, nur marginalen Wert für sich selbst zu, „da das Leben weitergeht und sich so vieles im Menschen ändert“. Die älteste Lisztaufnahme von Arrau, die ich in meinem Archiv habe, ist eine Schellackplatte mit zwei Paganini-Etuden. Sie stammt aus dem Jahre 1929. Vergleicht man die Stilistik jener Schellackplatte mit der hier vorliegenden, von den Verantwortlichen mit großer Sorgfalt technisch ohne Stereophonisierungswahn überarbeiteten Aufnahme, so wird schon ein großer Wandel deutlich. Arrau hatte damals seine stupende Elastizität des Anschlags, die wohl viel zu seinem Ruhm beigetragen hat, nicht mehr zur Verfügung – oder er wollte, um dem Geist zu seinem Recht zu verhelfen, das Raffinement meiden.

Wie dem auch sei, es gibt wohl kaum eine Aufnahme der Rhapsodien, die so „seriös“ gemacht ist, so bedacht, so untheatralisch und tiefsinnig. Wenn Arrau beispielsweise den langsamen (Tremolo-)Beginn der 11. Rhapsodie nicht als Demonstrationsfeld für irrwitziges Fingerflirren benutzt, sondern behutsam als Quasi-Cymbal-Einleitung, dann steckt da so viel Nachdenken dahinter, daß Liszt in eine gänzlich andere Richtung gebracht wird, als sie gemeinhin von musikalischen Oberflächenmenschen präsentiert wird. Niemand, der Flitter erwartet, wird hierbei staunen; jeder aber, der spürt, wie das scheinbar Ungewichtige mit der Macht einer Darstellungs-idee Statur gewinnt, darf tief belehrt von hinnen gehen, zumal als Besonderheit hier tatsächlich die gesamte Klaviertechnik in den Bereich der (scheinbaren) Unabsichtlichkeit zurückgedrängt erscheint.

Ich zögere nicht, diese Aufnahme als eminenten stilistischen Kontrapunkt zu bezeichnen.

Knut Franke

○ Liszt unreflektiv aus schierer Spiellaune heraus gestaltet.

LISZT, Liebestraum As-Dur, Konzertetüden „La leggerezza“ und „Un sospiro“, Consolation Des-Dur, Mephisto-Walzer Nr. 1; Valse oubliée Nr. 1, Ungarische Rhapsodien Nr. 2 und 15, Canzonetta del Salvator Rosa; Philippe Entremont (Klavier);
CBS 61947 (1S30)

Klangbild: Ausgewogen, präsent, weitgehend originalgetreu, Dynamik recht groß, breit und homogen, Räumlichkeit einwandfrei, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Diese Platte hat kein individuelles Profil; und dennoch ist sie wahrlich nicht schlecht, im Gegenteil. Denn was Entremont, der in den fünfziger Jahren bei Concert Hall mit Mozart-Konzerten seine Plattenkarriere startete, hier an losen Fingern praktiziert, an direktem und im Grunde rein instinktbezogenem Klavierspiel vorträgt, ist vom manuellen Standard her ganz außerordentlich. Insofern ist diese Platte ein recht gutes Studienobjekt. Doch ... wir sind heute viel weiter, als daß sich auch die gängigen Liszt-Stücke noch in dieser Weise, mit schierer Oberflächenglanz-Stilistik, spielen lassen sollten.

Ich habe Entremont niemals in den letzten Jahren etwas so spielen gehört, daß man sagen konnte: dies war neu und jenes interessant. Alles sitzt, dargetan mit der unfehlbar sicheren Geste des Klavierlöwen, der alles kann, was er will, der aber nicht weiß, was sein sollte. Es verwundert schon etwas, wenn ein Mann seines Jahrgangs mit Oktaven und Skalen um sich haut, daß es eine große Lärmschlacht gibt, der sich aber nirgendwo spürbar mit Erfolg bemüht, die tran-

szendenten Linien in Liszts Werk nachzuzeichnen. Man sage nicht, dazu reichten die gebotenen Werke nicht, und schließlich habe sich Entremont nicht an Lisztschen Spätwerken versucht. Denn wir wissen, was in den letzten dreißig Jahren an ganz außerordentlich subtilen Gedanken gerade aus Stücken der mittleren Schaffensperiode von Liszt durch die Kunst großer Individualisten herausgeholt wurde – man denke an Arrau, Bolet, ja selbst an Wilhelm Kempffs originelle Deutungen. So bleibt als Schluß zu dieser Platte zu sagen, daß sie Liszt recht naiv angeht, aus einer Sonnyboy-Attitüde heraus, beneidenswert frisch, kurz so, wie sich Lieschen Müller vorstellt, daß man den Altmeister zu spielen habe.

Knut Franke

Neuveröffentlichungen
ORGELWERKE

★ Helmut Walcha als Komponist, kongenial interpretiert.

HELMUT WALCHA, 19 Choralvorspiele, Postludium in C; Renate Meierjürgen (Orgel); Ursula Motette M 1039 (1S30)
Aufnahmedatum: September 1980

Klangbild: Präsent und ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Helmut Walchas Choralbearbeitungen können als gelungenes Exempel einer Verbindung von organistischem Handwerk und gottesdienstlicher Funktion angesehen werden



GESUALDO
Madrigali & Sacrae Cantiones
DELLER CONSORT
ALFRED DELLER
B 203 . MC B 40.203



BYRD
Messe zu 3 Stimmen
DELLER CONSORT
ALFRED DELLER
B 211 . MC B 40.211



GREGORIANISCHE GESÄNGE
Das Prager Osterspiel
DELLER CONSORT
ALFRED DELLER
B 235 . MC B 40.235



RAMEAU
Suite in e-moll
KENNETH GILBERT
B 334 . MC B 40.334



CARMINA BURANA
Auszüge
CLEMENCIC CONSORT
RENE CLEMENCIC
B 385 . MC B 40.385



ENGLISCHE SONGS & MADRIGALE
DELLER CONSORT
ALFRED DELLER
B 593 . MC B 40.593

BLACK
LABEL



ALKAN
Klavierstücke
BERNARD RINGEISSEN
B 927 . MC B 40.927



BUXTEHUDE
Präludien, Fugen, Cantaten
ALFRED DELLER
RENE SAORGIN
B 929 . MC B 40.929



MARCELLO
Flötensonaten
RENE CLEMENCIC
B 974 . MC B 40.974



KARWOCHEN IN MONTSERRAT
Josep-Antoni Martí
Narcis Casanoves
CHOR SANT JORDI
ORIOI MARTORELL
B 10023 . MC B 40.023



DEBUSSY
Images . Children's Corner
CLAUDE HELFFER
B 954