

FONO-KRITIK



Mit der tschechischen Philharmonie haben verschiedene Dirigenten die wichtigsten Arbeiten von Martinu eingespielt

Fortgesetzt wird dieser Stil im Bratschenkonzert, wo, dem Instrument entsprechend, der Hauptakzent mehr auf ausgewogene, sonor warme Klanglichkeit gelegt wird. Der Beginn, vornehmlich auch der Bratscheneinsatz, rückerinnert an das Hauptwerk dieser Gattung, an Berlioz' „Harold in Italien“. Weitere Höhepunkte im ausgesprochen reichen Schaffen Martinus stellen die sehr schroffe und herbe Klaviersonate (1954) und die klanggraffinierten „Parables“ für Orchester (1957-58) dar.

Ein Beispiel für die Variabilität der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten ist „Kytice – Bouquet of Flowers“ von 1937. Martinu greift einen volkstümlichen tschechischen Kantatenstil auf – und beherrscht ihn souverän. Am ergreifendsten ist wohl der letzte Satz mit dem Titel „Der Mensch und der Tod“. Mit kleinem Orchester unter Verwendung eines Harmoniums erzielt Martinu einen sehr intimen, innigen Ton. Eine sehr erfreuliche Serie! Unterstrichen wird dies durch die allen Einspielungen zu bescheinigende, ausgesprochen engagierte und überzeugende Interpretation. Kritisiert mag werden, daß manche Zusammenstellungen auf einer Platte etwas unglücklich ausfallen. Am krassesten fällt dies, neben der Kombination von 4. Sinfonie und allerdings mit sehr schönem Ton gespielter Flötensonate, beim 7. Streichquartett in Kopplung mit zwei Opernausschnitten auf. Hier rückt das Lehrhafte doch etwas zu sehr in den Vordergrund; das bringt wenig, wie selbst der Plattentext leise eingesteht. Dieser ist leider größtenteils tschechisch, daneben findet sich nur eine sehr geraffte englische Einführung. Doch vor diesen (nebensächlichen) Punkten sollte der Käufer nicht zurückschrecken. *Reinhard Schulz*

Neuheit im Schallplattenrepertoire. Die Interpretation der Musik nicht adäquat.

MOZART, Drei Konzerte für Cembalo und Orchester KV 107; Viktor-Lukas-Consort, Viktor Lukas (Cembalo und Leitung); CB 12002 (1 S 30)

Klangbild: Vordergründig, scharf und undifferenziert.
Fertigung: Ohne Mängel

Mozarts erste eigenständige Schöpfung in der Gattung des Klavierkonzerts ist das 1773 entstandene Konzert in D-Dur KV 175. Die 1767 in Salzburg geschriebenen Konzerte KV 37 und 39-41 sind Bearbeitungen von Klaviersonaten (darunter eine von C. Ph. E. Bach) zu Konzerten. Dies gilt auch für die drei Konzerte KV 107, die wohl noch früher (1765 oder 1766) entstanden sind, und in denen Mozart drei Klaviersonaten aus Johann Christian Bachs Opus 5 (mit dessen Musik er bei seinem Londonaufenthalt 1764/65 vertraut geworden war) zu Konzerten umschrieb. Der Sinn solcher Bearbeitungen lag für Mozart darin, Gattung und Struktur des Concerto in den Griff zu bekommen. Das Verfahren hierzu ist denkbar einfach: er verteilt das musikalische Material der Sonaten, das er im übrigen unangetastet läßt, auf die beiden Partner (Orchester und Klavier) und läßt Tutti und Solo, wie in der Concertopraxis üblich, alternieren; wobei das Tutti dieser drei Konzerte einfach aus zwei Violinen und Baß besteht.

Die Frage, ob diese Konzerte auf dem Cembalo oder einem Hammerklavier auszuführen sind, ist am einfachsten mit einem Verweis auf den Titel von J. Chr. Bachs Klaviersonaten zu beantwor-

ten: „Six Sonates pour le Clavecin ou le Piano Forte“, d.h., es ist grundsätzlich beides möglich. Diese frühen Konzertarrangements sind jedenfalls die einzigen Klavierkonzerte Mozarts, für die eine Verwendung des Cembalos noch in Frage kommt. Alle späteren Konzerte sind für das Piano (das Hammerklavier) geschrieben.

In dieser Aufnahme entschied man sich für das Cembalo und ließ das Tutti von einem Streichorchester spielen, besetzte also die Stimmen mehrfach, was wohl gegen die Intentionen Mozarts ist, der als „Orchester“ nur ein Streichtrio vorsah. Ohne einer „historisch getreuen“ Wiedergabe widersprechen zu wollen, so ist doch unser Ohr mittlerweile so geschärft, um zu erkennen, das sich in dem hell und klar klingenden Cembalo und dem sonoren, trägen Streichersound zwei verschiedene Klangwelten gegenüberstehen, die um so deutlicher divergieren, als Viktor Lukas, Leiter und Solist der Aufnahme, offenbar „vergessen“ hat oder es mit seinen Dirigierpflichten nicht vereinbaren konnte, in den Tuttistellen den Continuo mitzuspielen (man hätte sich doch besser für ein modernes Klavier entschieden). Darüber hinaus fehlt (vor allem im Orchestralen) weitgehend der Sinn für Nuancen, für rhythmische und agogische Freiheiten, für dynamische Differenzierungen, für eine wirklich gestaltende, prägende Artikulation, die diese, dem galanten Stil verpflichtete Musik, davor bewahrt, den Eindruck von Monotonie und Langeweile zu erregen (besonders schlimm in dieser Hinsicht der Variationensatz des zweiten Konzerts). Die Musik dieser Konzerte ist also noch zu entdecken. *Reinhard Müller*

Einiges weniger Bekannte aus dem unerschöpflichen Vivaldi-Reservoir.

VIVALDI, Cellokonzerte C-Dur (PV 30), h-Moll (PV 180), c-Moll (PV 434), Konzert g-Moll für zwei Violoncelli (PV 411), Konzert C-Dur für Violine und zwei Violoncelli (PV 58); Paul Tortelier (Violoncello), Maud Tortelier (Violoncello), Jacques Francis Manzone (Violine), London Mozart Players, Philip Ledger; EMI ASD 3914 063-97 352 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 2., 3. u. 5.11.1979

Klangbild: Ausgeglichen, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: David Geringas (Eurodisc 28707 KK)
Christine Walevska (Philips 500 144)

Lassen wir es dahingestellt, ob Antonio Vivaldi selbst es zu virtuoson Fertigkeiten auf dem Cello brachte. Auf jeden Fall muß er eine besondere Affinität zu diesem Instrument besessen haben, das sich nun nicht länger mehr mit einer bloßen Continuo-Funktion begnügen wollte und sich erstaunlich rasch voll emanzipierte. Ein bloßer „Flirt“ mit dem Neuen (John W. Duarte weist in einem Hüllentext zu Recht darauf hin) waren Vivaldis Cellokonzerte (allein 27 Solokonzerte!) mitnichten.

Paul Torteliers Vortrag der hier eingespielten, von Gian Francesco Malipiero herausgegebenen Konzerte, imponiert durch unaufdringliche Virtuosität. Nie wird zu dick aufgetragen; das Vibrato bleibt stets angemessen schmal. Dem vermutlich aus einer früheren Schaffensperiode stammenden c-Moll Konzert, das David Geringas doch wohl allzu behutsam anging, bekommt das hier angeschlagene frischere Zeitmaß (4' 10" gegenüber 5' im 1. Satz) erstaunlich gut. Bemerkenswert auch das nahtlose Zusammenspiel der beiden Torteliers im Doppelkonzert C-Dur, in dessen Mittelsatz sich die beiden Celli nicht genug darin tun können, den herb-süßen Dialog immer weiter auszuspinnen. In summa: Hier wird die Vivaldi-Diskothek um eine durchaus ansprechende Aufnahme bereichert.

Hans Christoph Worbs

Ein ungarischer Blockflöten-Vivaldi. Abwechslungsreich, vielfarbig und auf sehr hohem Niveau.

VIVALDI, Drei Konzerte und zwei Sonaten für Blockflöten und andere Instrumente; László Czidra, Zsolt Harsanyi (Blockflöte), János Rolla (Violine), Gergely Sárközy (Viola bastarda und Laute), Péter Pongrácz (Oboe), József Vajda (Fagott), Zsuzsa Partis (Cembalo und Orgel), Liszt Ferenc Kammerorchester Budapest, János Rolla; Hungaroton SLPX 12161 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Natürlich, ausgewogen, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

László Czidra begegnete uns in einer hervorragenden Telemann-Produktion vor einiger Zeit (auf Hungaroton SLPX 12119, vgl. FonoForum 1/81, S. 50). Hier nun hat er sich wieder Vivaldis angenommen – und das in einer höchst amüsanten Weise mit einer Fülle unterschiedlich besetzter Stücke, an denen stets eine oder mehrere Blockflöten beteiligt sind: Einem C-Dur-Konzert für zwei Blockflöten, Streicher und Continuo (RV 533) folgt eine F-Dur-Sonate für Flöte und Continuo (RV 52), dann ein Konzert F-Dur für Blockflöte, Violine, Fagott und Continuo (RV 100), ein Konzert g-Moll für Blockflöte, Oboe und Fagott (RV 103), zuletzt die As-Dur-Sonate aus dem „Pastor fido“ (RV 59) in einer nach G-Dur transponierten Fassung für Tenorblockflöte, Viola bastarda und Continuo. Die Vielfarbigkeit dieser sparsamen Besetzungen – nur das Flötendoppelkonzert ist ein ausgewachsenes, streicherbegleitetes Concerto – wird verstärkt durch die teilweise ungewöhnliche Instrumentenauswahl: Das Flötendoppelkonzert wird auf Altblockflöten gespielt, und sein Largo wird von einer Continuo-Orgel begleitet; das Continuo in der F-Dur-Sonate besteht aus Laute und Baßblockflöte; der Mittelsatz im F-Dur-Konzert ist nur der Blockflöte über einem unbegleiteten Fagott-Ostinato anvertraut; und auch in der „Pastor-Fido“-Sonate spielt die Orgel einen Drehleier-Part im dritten Satz.

Dies alles ist interpretatorisch und aufnahme-

technisch auf hohem Niveau, kurzweilig, ausdrucks- und schwungvoll – die Platte ist ein Lab-sal für einen mit Dutzendware geprägten Vivaldi-Liebhaber! Der fünfsprachige Begleittext ist geschickt und informativ; man hätte nur neben den Ryom-Verzeichnis-Nummern auch solche aus dem Pincherle- oder dem Fanna-Katalog hinzusetzen sollen, damit man die Stücke besser einordnen kann...

Diether Steppuhn

Neueröffentlichungen KAMMERMUSIK

Lohnendes Plädoyer für Armand-Louis Couperin mit lauter Disko-Novitäten.

COUPERIN, Sinfonie de clavecins, Deuxième Quatuor à deux clavecins, La Française und L'Italienne (aus der Sammlung Pièces de clavecin); William Christie und David Fuller (Cembalo); harmonia mundi France HMF 1051 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Juli 1980

Klangbild: Wohlausbalanciert und recht präsent.
Fertigung: Keine Beanstandung.

In guter künstlerischer Gemeinschaft sind die zwei amerikanischen Cembalisten William Christie und David Fuller fündig geworden: sie entwerfen hier ein äußerst fesselndes Porträt des bisher auf Schallplatten nicht allzu häufig vertretenen Komponisten Armand-Louis Couperin (1727-1789). Er galt damals nicht nur als glänzender Virtuose, sondern war auch ein gefragter Lehrer der Musik und zudem einer der namhaftesten französischen Organisten jener Epoche. Zu den späten, ja schon letzten schöpferischen Couperins zählend, hat er sich im ganzen als ein durchaus würdiges Mitglied der illustren Familie erwiesen.

Was vor einigen Jahren Alan Curtis in der EMI-Serie „Reflexe“ (1C063-30 127) für 1 Cembalo geboten hatte, setzt diese neue Aufzeichnung vornehmlich mit Werken für 2 Cembali fort. Daß diese Werke – insbesondere die dreisätzige „Sinfonie de clavecins“ – bezüglich neuer Klangfarben und Ausdrucksmöglichkeiten höchst bemerkenswert sind, das tritt beim Abhören sofort zutage. Von den Tasteninstrumenten her kann dies David Fullers instruktiver Einführungstext einleuchtend untermauern. Die hier oftmals auffällige Überladenheit der Strukturen zeigt auf jeden Fall, daß Armand-Louis ein experimenteller Geist war, der sich mit dem Überkommenen nicht begnügen mochte, und dessen thematische Ideen bisweilen überboten (auch die zwei kürzeren Stücke für 1 Cembalo, La Française und L'Italienne, sind von solcher Tendenz nicht frei).

Die Aufnahme fand statt im Instrumentenmu-

seum des Pariser Conservatoire de Musique. Mit Hilfe der hier verwendeten französischen Instrumente des 18. Jahrhunderts, eines Ruckers-Taskin sowie eines Goujon-Swanen, wird es immerhin möglich, noch die vertra-dynamischen Nuancen zu realisieren.

Freunde der Couperins sollten sich diese Platte nicht entgehen lassen, und da sie obendrein gründliche instrumentenkundliche Erörterungen und entsprechende Detailangaben (aus der Feder des Museums-Restaurators Michel Robin) enthält, ist sie eine Muß-Erwerbung für alle diejenigen, die an der Geschichte des Cembalos und des Cembalospiels ernsthaft interessiert sind.

Werner Bollert

Haydns Klavier-Flöten-Trios im Originalklang – Anreiz zum Genauer-Hinhören.

HAYDN, Trio G-Dur, Hob. XV: 15; D-Dur, Hob. XV: 16; F-Dur, Hob. XV: 17; Hans Martin Linde (Traversflöte), Rolf Junghanns (Hammerflügel), Michael Jappe (Violoncello); Telefunken Das Alte Werk 6.42 649 (1 S 30)
Aufnahmedatum: vermutlich 1981

Klangbild: Präsent, ausgewogen, räumlich und natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Tel. 6.35 332 EX: Medijmorexc/Büchsel/Schulz

Wie fast immer, wenn Bekanntes im alten Klanggewand daherkommt, wird man aufmerksamer, hört genauer hin, entdeckt eine ganze Reihe von Feinheiten und Kontrasten der musikalischen Faktur, die einem bisher nicht so deutlich bewußt geworden waren und hat so einen analytisch-informativen Gewinn. Das gilt auch für diese drei Klaviertrios, bei denen eine Traversflöte die sonst übliche Violine ersetzt und wo auf alten Instrumenten musiziert wird. Traversflöte, Cello und Hammerklavier stammen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Was dieser sehr durchdachten, höchst natürlich und durchsichtig aufgenommenen Interpretation fehlt, ist ein Schuß Temperament, der die gelegentlichen Anwandlungen akademischer Strenge ausgleichen könnte. Aber als Pendant einer Darstellung auf modernen Instrumenten möchte ich diese Aufnahme nicht missen!

Diether Steppuhn

Verdienstvolle Dokumentation, die bisher nur wenig Bekanntes ausleuchtet.

PETERSEN, Sämtliche Streichquartette (op. 8, 10, 49); Das Günter-Kehr-Quartett-Ensemble, (Günter Kehr, Alfred Helm, Bodo Hersen, Felix Weber);

FONO-KRITIK

Da Camera Magna SM 92419/20 (2 LP)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Balance zugunsten der 1. Violine et was verschoben.

Fertigung: Einwandfrei.

Wilhelm Petersen (geb. 1890, Athen; gest. 1957, Darmstadt) hat ein abgerundetes Oeuvre hinterlassen, das sich von insgesamt 5 Sinfonien bis zur Kammermusik erstreckt.

1941 wurde in Darmstadt die Oper „Der goldene Topf“ uraufgeführt. Mit der Aufnahme sämtlicher Streichquartette dieses Komponisten und Dozenten hat die vorliegende Schallplatte drei Werke erfaßt, die jenseits des „Repertoire-Wertes“ stehen, deren editorischer Wert aber um so höher zu veranschlagen ist. Die Gattung des Streichquartetts hat seit der Wiener Klassik immer wieder zu besonderer kompositorischer Kunstfertigkeit herausgefordert. Diese Quartette werden den Ansprüchen gerecht. Es gelingen namentlich im 2. Streichquartett mit seinem meditierenden Finale Entrückungen im Sinne bester Tradition, in einem Stil, der die Deutung einer imaginären Reger-Fortsetzung zuläßt. Andererseits haften den Scherzo-Sätzen in ihrer teilweise hausbackenen Art eine auskomponierte Fragwürdigkeit an, die sie als Produkt ihrer Zeit kennzeichnet. Insgesamt bleibt der Eindruck einer espressiven, nachdenklichen Musik, deren gelegentlich endlose Chromatik eine Gratwanderung des Gleichgewichts zu versinnbildlichen scheint.

Die sehr begrüßenswerte Edition hat mit Rücksicht auf die Verständlichkeit für den Hörer die Reihenfolge der Quartette auf den Kopf gestellt und hierin wohl des Guten zu viel getan. Der Beigleitetext verfällt in den Konzertführerton. Vielleicht sollte man bei derart exponierten Dokumentationen erwägen, verstärkt zeitgenössische Kritiken und authentisches Hintergrundmaterial beizugeben, was über die 1972 in Darmstadt gegründete Wilhelm Petersen-Gesellschaft zu bewerkstelligen sein müßte. Die Interpretation durch das Günter-Kehr-Quartett ist plastisch, engagiert und überzeugend. Sie unterstreicht in jeder Beziehung die Ernsthaftigkeit des Komponisten.

Wolfgang Rogge

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Bach in vertretbarem Rahmen.

BACH: Goldberg-Variationen BWV 988; Liisa Soinne (Klavier);
Finlandia FA 315 (1S30)

Klangbild: Etwas hallig, präsent, von mittlerer Dynamik.
Fertigung: Leichte Mängel.

Die finnische Pianistin Liisa Soinne wird von ihrer Schallplattenfirma als Bach-Spezialistin bezeichnet. Ihr Repertoire umfasse, neben den hier eingespielten „Goldberg“-Variationen, das „Wohltemperierte Klavier“, die Partiten und Suiten. Sie unterrichte, heißt es weiter, an der Sibelius-Akademie von Helsinki und konzertierte mit ihren Brüdern.

Ihre Aufnahme mit dem fordernden Variationenzyklus darf ansprechend genannt werden. Liisa Soinne pflegt einen manchmal leicht ins übertriebene Espressivo rutschenden, ansonsten aber deutlich markierten, stimmlich geordneten Bach. Schwächen offenbaren sich da, wo Mittelstimmen zu orten wären (Var. 15), wo auch die linke Hand diskret mitspricht (Var. 19). Weil der Pianistin nicht ausreichend manuelles Kapital zur Verfügung steht, um die polyphone Differenzierung auch in den dynamischen Grenzreichen des Pianos und Pianissimos zu vollziehen, bevorzugt sie ein stattliches Forte, zieht kräftige Furchen ins Terrain.

Weshalb sie die kurzen, brillanten Nummern jeweils wiederholt, die gemächlicheren indessen nicht, ist nicht ganz zu verstehen. Doch auch da, bei den eilig vorüberziehenden Variationen (Nummer 20, Nummer 26), bleibt sie, bei mittlerem Tempo, in vertretbarem Rahmen umsichtig. Nur der vor das Thema geschobene Schluß-Choral, von Bach täuschend naiv gesetzt, zeigt, daß die Pianistin nicht über den Scharfsinn eines Gould verfügt. Da ist sie freilich nicht alleine.

Martin Meyer

Werkgemäße, auch klangtechnisch ausgewogene Partnerschaft.

BRAHMS, Sonaten e-Moll op. 38 und F-Dur op. 99; Vladimir Ashkenazy (Klavier), Lynn Harrell (Violoncello);
Decca 6.4293 AW (1S30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Ausgeglichen in jeder Hinsicht; auch neben dem vollgriffigen Klavierklang ist noch Platz für den differenzierten Schönklang des Cellos. Ergebnis idealer Klangabmischung. Natürlicher Klang.
Fertigung: Tadellos.

Die Bedeutung, die Mozart, Beethoven und auch Brahms dem Klavier in den Duosonaten für ein Streichinstrument und Klavier beigemessen haben, dokumentiert sich nicht nur in den Werktiteln durch die Voranstellung des Klaviers vor dem Streichinstrument, sondern vor allem durch das Gewicht des Klaviersatzes. Es ist daher keine Marotte, wenn in Konzertprogrammen und (normalerweise auch) auf den Hüllen der Schallplatten an der Präferenz der beiden Instrumente festgehalten wird.

Auf der vorliegenden Schallplatte geschieht dies nicht. Hier wird sowohl in der Reihenfolge der beiden Interpreten als auch im Wortlaut der Werktitel dem Cellisten der Vorrang eingeräumt. Die Aufnahmen der beiden Sonaten zeigen, in Parallele zu Mozart, Beethoven und auch Brahms, im Entwicklungsprozeß jener Gattung

fast selbstverständlich Veränderungen, im Falle der beiden Cellosonaten von Brahms gewiß zugunsten einer ausgewogeneren Partnerschaft zwischen den beiden Partien in der späteren gegenüber der früheren Sonate: bei aller Feinheit der klanglichen Abstufungen wird hier aber unmißverständlich klar, welches der beiden Instrumente „das Steuer in der Hand“ hat. Dabei erweist sich Vladimir Ashkenazy als außerordentlich feinfühler Partner, der stets um echte Klangbalance bemüht ist. Sein Part bildet die Säulen des Klanggeschehens, in das sich das Cellospiel von Lynn Harrell aufs engste einfügt. Ihm geht es um Kantilene, Klangschönheit und Expressivität – Kriterien, die nun mal dem Cello und weniger dem Klavier zukommen. In dieser Hinsicht erscheint das Cello zwar dezent exponiert – Kraftmessungen zwischen beiden eng aufeinander eingestellten Musikern finden nicht statt.

Die Aufnahmen überzeugen durch Schlichtheit, fast durch ihre „Selbstverständlichkeit“. Mit der Abstimmung beider Partien kann man auch in technischer Hinsicht voll und ganz zufrieden sein.

G. Wienke

Chopin verzögert.

CHOPIN: 4 Impromptus, Barcarolle, Walzer Nr. 15-19; Claudio Arrau (Klavier);
Philips 9500963 (1S30)

Klangbild: Präsent, leicht hallig, dynamisch gut.
Fertigung: Ohne Mängel.

Es hat den Anschein, als wolle sich Claudio Arrau nochmals zu einer gedrängten Quantifizierung seiner Kunst entschließen. Die Platten folgen sich Saison auf Saison, das kompositorische Spektrum – von Schubert bis Debussy – ist breit. Als Fortsetzung der Aufnahme mit den ersten vierzehn Walzern von Chopin darf die neue Chopin-Produktion wenigstens teilweise verstanden werden. Sie enthält nämlich die fünf verbliebenen. Aufgenommen ist auch jener an Schubert gemahnende Es-Dur Walzer, der von verschiedenen Instanzen als apokryph bezeichnet worden ist.

Das bedeutendste, gewichtigste Werk ist jedoch fraglos die Barcarolle op. 60 – das in vielen Farben schillernde, dennoch formal fast spartanisch eingerichtete Spät-Zeugnis des Komponisten. Arrau spielt die Barcarolle nicht einfach als ruhig pendelnde Fantasie von Rhythmus und harmonischer Weitsicht. Anders als etwa der in gleichmäßigen Schritten auf die Höhepunkte zuschreitende Rubinstein legt Arrau das Werk als Stufenfolge an – was insofern seine Berechtigung hat, als die Barcarolle ihren thematischen Guß erst in einem pyramidenförmigen Aufbau erreicht. Dem allerdings auch in der Dynamik Rechnung zu tragen wäre.

Es stört bei Arrau nicht in vorderster Linie die gelegentlich etwas eingerostete Beweglichkeit des Laufwerks; das sind bloß manuelle Schwächen. Strukturelle Schwächen freilich ergeben sich, wenn die terrassenförmig nach oben verlaufenden Ebenen von Piano bis Fortis-

simo – immer in derselben Themensprache – nicht der Logik des Werks angepaßt werden. Arrau findet da wohl zu wenige Nuancen, zu wenige Energien. Den Walzern entledigt er sich mit einer gewissen Gehemmtheit. Es sind keine „großen“ Kompositionen, und vielleicht ist es sogar angemessener, wenn man sie mit jenem Zögern spielt, das den Zweifel an ihrer Qualität enthält. Die tänzerische Anmut indessen müßte nicht unbedingt davon betroffen sein. Arrau, auch hier eine Spur maniert und schwerfällig, schlägt die Brücke zu der anderen Walzer-Platte, welche innerhalb seiner Chopin-Exegese kein Glanzpunkt ist.

Bleiben die vier Impromptus. Cziffra nimmt sie im Konzert bei ihrem Titel. Er läßt mithin Einfälle anklingen, Spontaneitäten sich formen – und trifft damit schon den Ton zwischen Nachdenklichkeit und Charme. Arrau macht aus den vier Episoden ausgesprochen romantische Bekenntnismusik. „Allegro assai, quasi Presto“ ist das As-Dur Stück überschrieben. Das „Quasi Presto“ wird aber zugunsten eines sehr getragenen, den ersten Taktschlag jeweils verzögernden Tempos aufgegeben. Und für die schnelleren Passagen braucht Arrau viel Pedal. Ganze Leggiero-Ketten (Fis-Dur Impromptu) verschwinden da in einer harmonisch wenig sinnfälligen Überlagerung. Schließlich die Dynamik: von sostenuto zum Forte und zum Fortissimo in dem Fis-Dur Stück – es fehlt das Relief, die Tiefenstruktur.

Martin Meyer

Gediegener Händel auf einem erlesenen Ruckers-Cembalo.

HÄNDEL: Das Klavierwerk, Folge 3; 8 Suiten für Cembalo, Erste Sammlung (1720): Nr. 1 A-Dur, Nr. 2 F-Dur, Nr. 3 d-Moll, Nr. 4 e-Moll, Nr. 5 E-Dur, Nr. 6 fis-Moll, Nr. 7 g-Moll, Nr. 8 f-Moll; Edgar Krapp;
Ariola-Eurodisc 301 215-16 (2 S 30)
Aufnahmedatum: September 1980

Klangbild: Präsent und mit positiver Räumlichkeit.

Fertigung: Ohne Tadel.

Edgar Krapp spielt die acht „Suites de pièces pour le clavecin“ von 1720 innerhalb einer Gesamtaufnahme des Händelschen Klavierwerks makellos und kongenial ein. Diese Sammlung, die das Siegel einer gewissen Authentizität durch eine von Händel selbst veranlaßte und überwachte Drucklegung trägt, enthält auch die bekannten „Grobschmiedvariationen“ (Suite Nr. 5, E-Dur) und die „Passacaille“ (Suite Nr. 7 g-Moll), die zu vielerlei Bearbeitungen anregte. Krapps Wiedergabe verdient deshalb kongenial genannt zu werden, weil sie eine zentrale Dimension dieser Musik trifft: jene natürliche Selbstverständlichkeit und Allgemeinverbindlichkeit des barocken Idioms, in dem sich kontrapunktische Meisterschaft und erfahrener Einsatz traditioneller musikalischer Mittel und Formen zu gleichwohl spezifischer, unverwechselbarer Aussage vereinen. Die Fraktur der stilisierten Tanzformen ist bekannt, die Fugenthemen lie-

gen gleichsam auf der Straße – aber das Große, Verbindliche spiegelt sich genau in diesem Allgemeinen, ohne „romantischen“ Genieanspruch. Jedes übermäßige Virtuositentum, das diese Musik zum Gegenstand eigenwilliger interpretatorischer Selbstdarstellung nähme, würde hier schaden – allerdings genauso wie jeder Dilettantismus im kleinsten technischen Detail.

Krapp trifft diese Balance zwischen ruhiger Natürlichkeit und gezielt eingesetzter Virtuosität. Souveräne Brillanz entfaltet sich hauptsächlich in den Variationssätzen, etwa in der Suite Nr. 3, d-Moll und in der großartigen „Passacaille“ (einem Meisterstück, dem man wirklich öfter in den

Dieses 1640 von Johannes Ruckers dem Jüngeren erbaute und 1971–73 von Kurt und Susanne Wittmayer restaurierte Cembalo, Leihgabe des Grafen von Landsberg-Velen aus dem Erbdrostenhof zu Münster, enthält heute einen Achtfuß im Obermanual und einen Vier- und Achtfuß im Untermanual. Es ist zur Zeit das einzige zweimanualige Ruckers-Cembalo, das, auch nach Restaurierung, in Korpus, Resonanzboden und Stegen unverändert geblieben ist (ein instruktiver Text im Platten-Cover, verfaßt von Kurt Wittmayer, gibt Auskunft über Details). Die Aufnahmetechnik trägt wesentlich zur Vermittlung der einzigartigen Klangqualitäten dieses Instruments bei.

Klaus P. Richter



Edgar Krapp

Konzertsälen begegnen sollte!). Etwas Überdruck und tempomäßige Überhitzung in den letzten „Grobschmied“-Variationen müssen vielleicht sein, um diese bekannten Sätze aus dem Klavierschüler-Alltag durchaus angemessen herauszuheben. Ein Kabinettstück: Die Suite Nr. 4 e-Moll mit einer Fuge Bachschen Formats als Anfangs-„Allegro“ und einer lichten „Allemande“, in der die spezifische Stimmung des Ruckers-Cembalo (eigens für diese Aufnahme nach Kirnberger vorgenommen) besonders reizvoll wirkt.

Überhaupt fallen neben den versponnenen Präludien die nachdenklichen Allemanden als (stille) Juwelen der Sammlung auf. Krapp bringt hier das kostbare, zweimanualige Instrument in besonders eindrucksvoller Weise zum Singen.

Verschleierter Mozart.

MOZART: Sämtliche Klaviersonaten; Andras Schiff (Klavier);
Decca 6.35 571 (6S30)

Klangbild: Von weiter Dynamik, räumlich, leicht hallig.
Fertigung: Knacker auf Seite 9.

Mozarts Klaviersonaten scheinen die seit Beethoven geförderte und von der Romantik vorangetriebene Auffassung vom Musikwerk als Charakterstück eher am Rande zu berücksichtigen.