



Trocken, ohne Umschweife, aber gründlich und sorgfältig versieht Annette Weisbrod ihren Klavierpart. Das Duo musiziert inspiriert und auf gleicher „Wellenlänge“. Tscherepnin, hierzulande hauptsächlich als Orchestermusiker bekannt, hat in Nyffenegger/Weisbrod zwei engagierte Anwälte gefunden.

Jörg Loskill

- **Weber, Grand Duo concertant Es-Dur op. 48; Brahms, Sonate f-Moll op. 120 Nr. 1** - Hermut Gießer, Klarinette; Wilhelm Neuhaus, Klavier → *FSM 53 538 AUL (1 S 30)*

Bedeutung: routinierte Einspielung des Grand Duo concertant und uninspirierte Wiedergabe der Brahms-Sonate

Klangbild: unbefriedigender Klavierklang: hart, flach, verfärbt und sehr entfernt. Klarinette sehr nahe aufgenommen

Fertigung: Vorechos, hörbare Schnitte, Pressung einwandfrei

Die schönsten Werke ihrer Literatur verdanken die Klarinetten Weber und Brahms. Werke beider Komponisten sind auf dieser Platte enthalten, die Hermut Gießer, Soloklarinettist des Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchesters, und Wilhelm Neuhaus eingespielt haben. Das Grand Duo concertant ist seiner kompositorischen Struktur entsprechend lebendig und interessant musiziert, der Gegensatz zwischen den virtuellen, „brillanten“ und den gesanglichen Abschnitten wird sehr deutlich herausgearbeitet.

Dagegen wirkt die erste Klarinetten-Sonate von Brahms merkwürdig blaß und zurückhaltend im Ausdruck. Gemäßigte Tempi, abgeschwächte Kontraste und unscharfe Rhythmik lassen den emotionsgeladenen Inhalt des Werkes nur gelegentlich zum Ausdruck kommen. Es verwundert auch, wie wenig Hermut Gießer die vielfältigen klanglichen Möglichkeiten seines Instruments benutzt, um farbliche Schattierungen in die Interpretation einfließen zu lassen.

Insgesamt eine unbefriedigende Aufnahme. Das gilt auch für die Aufnahmetechnik: das Klavier klingt hart, flach, und sehr entfernt.

Reimund Grimm

- **Kammermusik des Barock** (Quantz, Triosonate; C. Stamitz, Divertimento; Schmelzer, Sonate a tre u. a.) - Miloslav Kle-

ment, Flöte; János Mészáros, Fagott; Zdeněk Pulec, Posaune; Libor Hlaváčěk, Violine; Jaroslav Horák, Viola d'amore; František Pošta, Violine; Zdeněk Píter, Theorbe; Václav Jan Sýkora und Oldřich Kredba, Cembalo → *MusicaPhon BM 30 SL 4109 (1 S 30)*

Bedeutung: interessante Besetzungen bei etwas substanzlosen Kompositionen

Klangbild: wenig räumlich, gute Balance

Fertigung: einwandfrei

Kompositionen mit selten zu hörenden Instrumenten in ungewöhnlichen Besetzungen bilden den Inhalt dieser Schallplatten. Teilweise sind es Gelegenheitskompositionen bekannter Meister, die ausgegraben wurden, um so ungewöhnliche und interessante Zusammenstellungen wie Violine und Theorbe, Viola d'amore und Violine oder Violine, Posaune und Fagott zu präsentieren.

Der Reiz dieser Schallplatte liegt leider nur in diesen seltenen Besetzungen, denn die musikalische Qualität der Kompositionen und Interpretation läßt zu wünschen übrig. Es wird unausgewogen, schwerfällig und ohne Inspiration musiziert. Zahlreiche Intonationstrübungen sind möglicherweise auf die etwas problematische Spieltechnik der Instrumente zurückzuführen.

Reimund Grimm

- **Klassische Sonaten für Gitarre** (Giuliani, Caprice C-Dur op. 11, Sonate brillante C-Dur op. 15; Sor, Sonate C-Dur op. 15 Nr. 2; Matiegka, Sonate C-Dur op. 16 u. a.) - Reinbert Evers, Gitarre → *FSM 53 221 EB (1 S 30)*

Bedeutung: informative Zusammenstellung von Gitarrensonaten aus dem Biedermeier (mit Matiegka als Plattenpremiere)

Klangbild: transparent, voll, ausgewogen, räumlich

Fertigung: einwandfrei

Wenn Kirnberger 1783 eine „Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln“ veröffentlichte, so führt Reinbert Evers auf der Platte „Klassische Sonaten für Gitarre“ vor, wie man Gitarrensonaten so überlegen spielen kann, daß sie „wie aus dem Ärmel geschüttelt“ klingen. Der Plattentitel ist insofern nicht unberechtigt, als Giuliani's C-Dur-Caprice und seine Grande Ouverture A-Dur op. 61 immerhin Sonaten(satz)form haben. Im übrigen enthält das Programm drei verschiedene Sonatentypen: eine Sonata facile, eine „Salonsonate“ und eine Sonate brillante.

Dieses „brillante“ ist freilich von der Komposition her ebenso wenig wörtlich zu nehmen wie es die Interpretation von Evers tut. Das Brillante liegt hier weniger im technisch Artistischen als vielmehr in der Souveränität und Eleganz des Spiels. Und genau diese Gitarrentugenden besitzt der aus der Schule Karl Scheits hervorgegangene, seit 1976 als Professor an der Musikhochschule Westfalen-Lippe (Institut Münster) wirkende Reinbert Evers.

Statt „Klassische Sonaten für Gitarre“ könnte man auch sagen: Gitarrensonaten aus dem Biedermeier. Und genau den charakteristischen Biedermeierton trifft Evers. Das Allegro spirito der Sonate brillante macht er nicht - falsch verstanden - zu einem Bravourstück, sondern - mit Recht - zu einem singenden Allegro. Tonschönheit und sensible Klangnuancen dominieren bei ihm, der warm empfindende, gemüthhafte Biedermeierausdruck prägt die Wiedergabe.

Dies gilt letztlich für alle fünf Kompositionen der Platte. Selbst bei der Grande Ouverture, dem mit Abstand schwierigsten und in diesem Sinn virtuosesten Werk des Programms, stellt Evers den musikalischen Vortrag über die - wie selbstverständlich wirkende - souveräne Technik.

Karl Ludwig Nicol

- **Der Prinz und seine Musik, Louis Ferdinand Prinz von Preußen, Klavierquartett f-Moll op. 6; Liszt, Elegie auf Themen von Louis Ferdinand - Helene Salomé, Klavier; Ernst Mayer-Schierning, Violine; Peter Stowasser, Viola; Claude Starck, Cello** → *Schwann VMS 1210 (1 S 30)*

Bedeutung: der Neffe Friedrichs des Großen als Komponist an der Schwelle zur Romantik

Klangbild: dunkel getönt, Instrumente gut ausbalanciert, ausreichend räumlich

Fertigung: einwandfrei

Prinz Louis Ferdinand von Preußen war, der Plattenhüllentext vermerkt es korrekt, ein Freund Beethovens, der für ihn das c-Moll-Klavierkonzert schrieb. Als Komponist kam der Neffe Friedrichs des Großen zwar zu einiger Bedeutung, aber selbst sein bedeutendstes Werk, das hier vorgelegte Klavierquartett op. 6, mutet für unsere Ohren recht einfach an.

Eingängiges wird da ziemlich redselig ausgebreitet. Die Satztechnik ist unkompliziert und lediglich der Klavierpart verrät, daß hier einer am Werke war, der sich auf dieses Instrument bestens verstand.

Die Ausführenden mühen sich mit etlichem Engagement. Sie vertrauten der unmittelbaren Wirkung der Musik blindlings - leider auch dort, wo es nötig gewesen wäre, sie durch interpretatorischen Feinschliff zusätzlich aufzupolieren.

Auch die Liszt-Komposition, mit der diese Produktion sinnvoll vervollständigt wurde, hätte mehr Feuer und Emphase vertragen können. Elegant schlängelt sich die Pianistin Helene Salomé durch die Kniffligkeiten des Klaviersatzes.

Doch seien wir nicht ungerecht. Die Platte firmiert schließlich unter dem Titel „Unbekannte Kostbarkeiten“. Und wer wollte nicht zugeben, daß auch kleine Preziosen ihren Wert haben können. Es muß ja nicht immer gleich ein Brillant sein...

Volker Boser

Klavierwerke

- **Bach, Passionsmusik aus dem Wohltemperierten Klavier - Vitalij Margulis** → *Christophorus SCGLX 73907 (1 S 30)*

Bedeutung: spekulative Neu-Auswahl in ungewohnter Wiedergabe

Klangbild: präsent, durchsichtig, trocken, wenig räumlich

Fertigung: geringfügiger Knacker

Der russische Pianist Vitalij Margulis, seit fünf Jahren an der Freiburger Musikhochschule und bei begehrten Kursen tätig, im Konzertleben noch weniger in Erscheinung getreten, hat sehr eigene, doch anregende Ansichten über Bach. Beim „Wohltemperierten Klavier“ meint er, eine inhaltliche Neuordnung ausprobieren zu müssen, analog zu textgebundenen Werken.

Einerseits weist er entschieden auf Tanzsätze in den Präludien und Fugen hin (auch in einem rhythmisch entsprechenden Vortrag), andererseits spekuliert er mit Symbolischem, das auf einen Inhalts-Zusammenhang deuten könnte. Die Tonsymbole für Kreuz, Monogramm Christi, Hl. Geist, Taube spürte er auf und fügte die Präludien und Fugen C-Dur, f-Moll, B-Dur, es-Moll, b-Moll, E-Dur und cis-Moll aus dem 1. Teil unter dem Motto „Passion“ zusammen. Dabei war es seine Absicht, dem Hörer „die geistige Atmosphäre, in der Bach gelebt und gearbeitet hat, näher zu bringen“.

Wir haben es mit einer tief-religiösen Ausdeutung zu tun. Beim 1. Präludium, C-Dur, dreistimmig, dachte Margulis beispielsweise an „höchste Ordnung“, an „Im Anfang war das

Wort“, Geburt Christi, Ausgangspunkt der Passion. Die ansteigende Baßmelodie ist ihm hier Zeichen für die Verkündigung der Herabkunft des Heiligen Geistes - die Fuge zeichne seiner Ansicht nach im Thema die Symbolfigur des hl. Geistes nach.

Und: „Der Bau der Fuge mit ihrer klaren dreiteiligen - durch kein Zwischenspiel unterbrochenen - Basilika-Architektur gipfelt im Kuppelbau der Stretta und bringt uns zurück zur Ordnung des Anfangs“. Zum Kern des Zyklus erklärte Margulis es-Moll und b-Moll (Verleugnung Petri und Gang zum Kreuz).

Hört man sich die Platte an, bevor man die Erklärungen liest, so stutzt man, erkennt aber „neue“ Linien. Der Eindruck einer Verdeutlichung der Struktur, einer klanglichen und ausdrucksmäßigen Nachempfindung des Cembalos aus dem Geist des Klaviers heraus (wobei die liegenden Klänge klavieristisch, die Staccati cembalistisch wirken, insgesamt aber der Klaviercharakter dominiert, auch in der Dynamik), verbindet sich mit einer sehr individuell geprägten Perspektive mit Charakterisierungen, die zum Nachsingen Anlaß geben. Im ersten Präludium vernehmen wir liegende tiefe Töne, harmoniebezogen klar, dazu die rechte Hand im lockeren Staccato.

Eine Mischung aus Strenge und engagiertem Singen bietet viele Schattierungen bis hin zu romantisch getönten Stimmungen (wobei das Mitsingen des Pianisten nicht ausgesprochen stimmungsfördernd wirkt). Da wird auch „inkonsequent“ artikuliert (etwa beim f-Moll), einmal staccato, dann legato, um nur die Charakterisierung zu ermöglichen. Tempi, oft sehr langsam, reiche dynamische Varianten, dann wieder (B-Dur) ein fast traditionell rauschendes, fast Guldatrockenes Virtuosen-Spiel, schließlich ein stets um Klarheit des Textes bemühter Anschlag, der von einer eminenten klavieristischen Kunst des Pianisten zeugt, helfen mit, der nie antimusikalisch wirkenden Idee zu entsprechen, die Margulis dem Hörer hier zum Nachdenken eindringlich empfiehlt.

Wolf-Eberhard von Lewinski

- **Bach, Toccata c-Moll BWV 911; Partita Nr. 2 c-Moll BWV 826; Englische Suite Nr. 2 a-Moll BWV 807** - Martha Argerich → *Deutsche Grammophon 2531 088 (1 S 30), MC 3301 088*

Bedeutung: Martha Argerichs schwierige Hochzeit mit Bach

Klangbild: sehr präsent, etwas grell, recht räumlich, von guter Dynamik

Fertigung: Klirrgeräusche auf der Innenseite A

Mit dieser Bach-Platte hat Martha Argerich die längst fällige Archivierung eines Repertoire-Ausschnittes vollzogen. Die praktisch nahtlose Übereinstimmung ihrer Konzertpraxis mit der Schallplatten-Einspielung weckt Bewunderung; sie nimmt etwa die c-Moll-Partita auf dem Podium mit derselben impetuellen Lockerheit, gleich aggressiv, gleich klar, gleich kühl.

Damit ist ein zunächst metaphorisches Kriterium für Martha Argerichs Bach-Stil gegeben. Es ist ein Stil jenseits von Schmeichelei und klanglicher Anschmiegsamkeit, der freilich im ganzen summarisch verfährt. Martha Argerich trifft die Wahl der Kennzeichnung eines Satzes von Anfang an und legt den Text fest auf eine stimmungsmäßige Linearität, die ihrer Vorstellung von barocker Musik entsprechen mag. Bach wird insofern eindimensional, eingeschränkt auf eine bestimmte Schweise. Zwei Grund-Charakteristika lassen sich unterscheiden, minime Differenzierungen innerhalb dieser Merkmale sind möglich. Für die schnellen Sätze zügige Tempi, hart konturierte Tongebung, wenig Ritardandi und wenig dynamische Kontraste, zumeist ein etwas spitzes, volumenarmes Forte. Für die mäßigen und langsamen Sätze ein gut durchpedalisiertes, klanglich sehr zurückgenommenes und verschleiertes Legato; atmosphärisch, mit Prokofieff, als „tranquillo“ zu bezeichnen.

Zwischen diesen beiden Polen findet Martha Argerich wenig vermittelnde Werte. Eben deshalb erweist sich beispielsweise die c-Moll-Partita BWV 826 als Folge von Hell und Dunkel; innerhalb einzelner Sätze geschieht keine Ausgestaltung. Der angrifflich ausgespielten Ouvertüre der Sinfonie folgt das wattierte im mezzopiano durchgezogene Andante, diesem das Allegro, wobei die reiche Ornamentik der linken Hand (man vergleiche etwa die strukturstützende Wirkung, die Gould aus der springenden Gegenbewegung T. 24 ff. herauslöst, mit der flächigen Behandlung derselben Passage bei Martha Argerich) zumeist auf Kosten der melodieführenden Oberstimme verschwindet.

Atem, Phrasierung, das Gestalten übergreifender Sinnzusammenhänge - solches fehlt. Manchmal, wie im Fall des Capriccios der c-Moll-Partita, wird auch überraschenderweise alle Sorgfalt pianistischer Kleinarbeit über Bord geworfen; aber Temperament kann in solchen Stücken nicht für Struktur eintreten. Manchmal indes, das gilt für die beiden Bourées der englischen Suite, verkörpert Martha Argerich die hektische Betriebsamkeit mit beinahe konkurrenzloser Pianistik. Da zeigt sich ein unfähig sicheres manuelles Talent: das Vordringen von der ersten in die zweite Bourée, eine rücksichtslose und unbelastete



Entfesselung klavieristischer Möglichkeiten gehört zu den Höhepunkten nicht nur dieser Platte, sondern des modernen Bach-Spiels überhaupt.

Es ist aber bisher keinem Pianisten gelungen, mit Bach aus dem Schatten des genialen Glenn Gould herauszutreten. Gould ist heute soweit, daß er Takt für Takt aufspürt, was an Bewegung und Farbigkeit, Rhythmik und agogischer Innovation Bach eignet. So, wie Gould das Prélude und die Gigue der a-Moll-Suite spielt, geschwind, aber formgebend, regelmäßig und ganz frei; so ist Martha Argerich munter, aber brav, temperamentvoll und auch naiv. Martin Meyer

Berlioz/Liszt, Symphonie fantastique - Bruno Mezzena → CBS 76861 (1 S 30)

Bedeutung: Berlioz-Liszt als Werbemanager in den musikalischen Salons des 19. Jahrhunderts

Klangbild: flächig, eng gestaffelt, dünne Bässe

Fertigung: geringe Knistergeräusche

Berlioz/Liszt, Symphonie fantastique - Idil Biret → Finndar/WEA 59604-Z (1 S 30)

Bedeutung: wie oben

Klangbild: ebenfalls flächig und komprimiert

Fertigung: einwandfrei

Es scheint, als stehe die pianistische Musikwelt vor einer Liszt-Wiedergeburt. Nachdem sich Pianisten wie Gould, Woodward oder Hokanson abseits ausgetretener Liebesträume und Ungarischer Rhapsodie-Pfade auf die Literatursuche machten und mit ihren Beethoventranskriptionen fündig wurden, seit Cyprien Katsaris bei den Echternacher Festspielen die wahnwitzig schwierige Transkription der „Pastorale“ live vorstellte, wird Liszt, besonders der unbekannte, hoch gehandelt.

Gleich zwei Einspielungen der Symphonie fantastique, die in nur geringem zeitlichen Abstand erschienen, belegen diesen Trend. In beiden Fällen handelt es sich nicht um Paraphrasen, also freie, improvisierenden Nacherzählungen über das sinfonische Werk, sondern um eine Transkription, einen Klavierauszug desselben. Dies wiederum bedingt einen völlig anderen Ansatz. Paraphrasen waren virtuose Vorzeigestücke, Transkriptionen dagegen eher ein publizistisches Mittel, um Komponisten und Werke - die Platte existierte ja noch

nicht - in den eigenen Landesteilen oder auch im Ausland, wo nicht immer Orchester zur Verfügung standen, vorzustellen und populär zu machen. Modern ausgedrückt: mit der Klaviertranskription hat Liszt für Berlioz in der Provinz Promotion gemacht.

Die Schwächen dieser Art musikalischer Vermittlung zeigen beide Einspielungen ganz deutlich. Die Flüchtigkeit des Klaviertons mußte Liszt mit allerlei technischen Kniffs kompensieren. Da wird tremoliert und getrillert auf Teufel-komm-raus, da raseln die Glissandoketten, da wird die Klaviatur geprügelt, daß einem das Elfenbein leid tun kann. Gemessen am Original ist das natürlich fragwürdiger Ersatzkaffee. Nur - das dürfte der Transkriptionshörer von 1833 kaum gekannt haben. So liegt der Hauptwert einmal im zeitgeschichtlichen, soziologischen Aspekt, zum anderen aber auch in der klavieristischen und satztechnischen Demonstration, die der frühe Liszt hier vorführt.

Dem werden beide Interpreten nur unbefriedigend gerecht. Idil Biret, die türkische Pianistin, 1978 Jurymitglied im renommierten belgischen „Concours der Reine Elisabeth“, ist Liszt dabei noch am ehesten auf der Spur. Sie faßt klug zusammen, steigert dynamische Verhältnisse teilweise bis zum Exzess, ist wohl auch bemüht, nicht nur schwarz-weiß zu zeichnen. Allein hier hapert es. Die feinen Zwischentöne gehen auf Kosten des großen Atems. Daran mag auch die Technik ihr Teil Verantwortung haben, die sich grundsätzlich mit dem Klavierklang im allgemeinen und Lisztschen Klangdimensionen im besonderen schwer tut.

Unüberhörbar sind aber auch die technischen Schwierigkeiten, die die Biret hat. Deutlich hört man Nahtstellen beim Übersetzen und beim Handwechsel. Auch Sprungkombinationen kommen häufig mit leichter Verzögerung ins Ziel, so daß sich der Eindruck erhärtet, die Biret habe hier technisch zu hoch gepokert.

Mezzena, der sich vor allem durch sein pianistisches Eintreten für zeitgenössische Werke einen guten Namen gemacht hat, tendiert von vornherein in eine andere Richtung. Er strukturiert nüchterner, weniger emphatisch, steuert die Klippen kalkulierter an und aus und gibt so ein äußerst korrektes Partiturabbild. Dem Reiz des Risikos bleibt er damit allerdings auch fern.

Das Duell der beiden: summa summarum unentschieden. Gero Kirchner

Donizetti, Sinfonie zu vier Händen; Marcia lugubre; Sonaten G-Dur und B-Dur u. a. (Werke

für Klavier zu vier Händen) - Pietro Spada und Giorgio Cozzolino → RCA RL 31441 AW (1 S 30)

Bedeutung: Bemühungen um dünnwandige Substanz

Klangbild: präsent, geringfügig trocken, nicht übermäßig räumlich

Fertigung: einwandfrei

Gaetano Donizetti stellte der Nachwelt mit 71 Opern einen üppigen Werkkatalog zur Verfügung. Jene Opern, die heute gespielt werden, sind schnell genannt: „Lucia di Lammermoor“, „Don Pasquale“, „Der Liebestrank“, „Die Regimentstochter“. Man kann davon ausgehen, daß sich unter den vergessenen oder vernachlässigten Stücken keines befindet, das die genannten substantiell übertrifft. Vereinzelt Initiativen auch an deutschsprachigen Opernhäusern (für „Rita“ beispielsweise) bestätigten dies.

Donizettis Fleiß jedoch erstreckte sich auch auf benachbarte musikalische Gattungen. Zahlreiche Kammermusikwerke von überwiegend spielerisch-heiteren Charakter gingen in Druck und kamen somit in die bürgerlichen Haushalte, in denen Kammermusik zum Umgang gehörte. Heute sucht man vergeblich nach Veranstaltern, die den Donizettischen Trios und Variations-Zyklen mehr als eine Außenseiterchance geben würden, es sei denn innerhalb erklärtermaßen kurioser Programmzusammenstellungen, wie sie in letzter Zeit von namhaften Bläsern - und mit beachtlichem Erfolg - riskiert worden sind.

Im Einführungstext der RCA-Platte mit Musik für Klavier zu vier Händen heißt es zum Thema fauler Donizetti-Rezeption: „Der größte Teil von Donizettis Instrumentalmusik ist weder hinreichend bekannt noch entsprechend gewürdigt worden.“ Um diesem besorgten Autor widersprechen zu können, darf die vorliegende Platte als bestes Beweismaterial angesprochen werden. Eingeeengt natürlich auf den Komplex der Musik für Klavier zu vier Händen. Donizettis Duo-Stücke sind hinreichend unbekannt geblieben. Sie sind von dünnwandiger Machart, auch wenn die übergestülpten Titel („Marcia lugubre“, „Capitan Battaglia“) gewaltige Sachverhalte ankündigen.

Wer arglos an die Sache herangeht, möchte meinen, es handelte sich um eine kapriziöse Alternative zum klavieristischen Wortschatz des späten Rossinis. Rossinis Hintersinn und Sattie vorwegnehmende Simplizität vermag Donizetti nicht einmal zu „zitieren“. Die auf der ersten Seite platzierten Stücke (Sinfonie, Marcia lugubre; Sonaten in G-Dur und B-Dur) sind der Aufguss epigonalen Wiener Klassik in der dritten Ableitung: uninteres-

sant in der pianistischen Aufgabenstellung. Allenfalls zum Prima-Vista-Spiel geeignet, so wie man sich im zarten Alter Diabellis Sonatinen für Klavier zu vier Händen hervorholt.

Hauptakteure dieses ästhetischen Wiederbelebensversuchs sind die Pianisten Pietro Spada und Giorgio Cozzolino, die nichts außer acht lassen, der friedlichen Dürftigkeit auf die Sprünge zu helfen. Ihr Vertrauen in die Sache hat rührende Züge. Im „Impressum“ wird Spada nebenbei bemerkt als Bearbeiter und Herausgeber aller Titel angeführt. Leider erwähnt Borchardt in seiner Donizetti-Verteidigung nichts Näheres über diese an die Ur-Substanz gehende Tätigkeit des Wissenschaftlers. Ob er Donizettis Vorlagen klavieristisch aufgemöbelt hat, ob er gekürzt oder geschönt hat - das bleibt offen.

Peter Cossé

○ Schubert, Klaviersonaten Nr. 16 a-Moll op. 42 D 845 und Nr. 1 E-Dur D 157 - Radu Lupu → Decca 6.42544 AS (1 S 30)

Bedeutung: ein schillernder, zwiespältiger, selbstgefälliger Schubert

Klangbild: räumlich, konturiert, präsent, baßbetont, dynamisch gut

Fertigung: einwandfrei

Radu Lupu hat sich verändert. Er spielt seine Klassiker noch immer mit fabelhaftem Legato, einsichtiger Phrasierung und im übrigen langweilig. Neu sind allenfalls zwei Charakteristika, die auf die Dauer einen Richtungswechsel anzeigen könnten. Erstens die Bereitschaft, Akzente (Sforzati, Fortissimo-Schläge) deutlich zu machen; zweitens die Manier(r), den Piano/Pianissimo-Bereich mit kaum mehr substantiell nachvollziehbaren Grenzwerten so zu unterlaufen, daß er seine strukturbildende Kraft verliert. Zeugnisse dieser „Technik“ sind zwei Schubert-Sonaten.

Zwei Schubert-Sonaten, wovon die eine, in a-Moll (D 845), interpretatorisch reich vorgeformt ist und in Gulda ihren vorläufigen Meister gefunden hat, die zweite, in E-Dur (D 157), zu jenen nach Beethoven schieflenden Frühwerken gehört, die außer Richter bis jetzt kein Exeget nur halbwegs systematisch sich vorgenommen hat.

Das Schubert-Bild ist ungesicherter denn je. Eben hat Brendel den zweiflungsfähigen, aufbegehrenden, dissonanten Schubert enthüllt (und damit einen Wilhelm Kempff der Naivität geziehen), da macht sich Richter daran, die Ausdrucksdimensionen auf kammermusikalische Bekenntnisse zurückzubringen. Wo siedelt Radu Lupu? Er spielt den Kopfsatz der a-Moll-Sonate ungehemmt langsam. Die Viertel kommen schwer und

die ersten Achtelspreizungen im Fortissimo wuchtig. (Macht er da nicht kurz vorher aus einer leeren Oktave einen Akkord?) Und in der Durchführung will sich das Tempo eher noch verlangsamen - allerdings nur, bis die begleitenden Sechzehntel-Bewegungen einsetzen; sie bringen wieder ein wenig Leben in den Sonatensatz.

Die Folgen dieses insistenten, doch nicht konsequenten Ansatzes sind: daß im Piano auf Vorgängiges antwortende Passagen nicht mehr als solche zu erkennen sind (T. 81, T. 84), weil sich der Zusammenhang nicht mehr herstellen läßt. Daß die Coda-artige, dreimal neu anhebende Schluß-Steigerung (bis hin zu jenem betäubenden Fortissimo) zerfällt. Wer von der zerstörerischen Gewalt gefangen war, die Gulda just diesem Ende entgegenbringt, darf hier befreit atmen.

Die Technik des zerstiebenden, kaum noch konturierten Pianissimo wendet Lupu anschließend im Andante an. Das mag, zumal in den rasenden 32tel Triolen, pianistisch bravourös sein. Allein das Pianissimo wirkt wie künstlich, unbelebt, und die variationsartigen Verbreiterungen des Themas erinnern hier an die Besessenheit, mit der Jugendstil-Ornamente aneinandergefügt werden.

Im Scherzo lehnt sich Lupu in jedes Ritardando hinein und kompensiert nachher mit hurtiger Bewegtheit. Das Finale kommt gleichförmig (allerdings in den Halben, T. 181, 488 ff wieder retardiert), ohne Schärfe, ohne Kühnheit. (Guldas Kühnheit, alles in Bewegung zu verwandeln und dem Abgrund entgegenzujagen ist anders.) Die E-Dur-Sonate, die über weite Strecken an den Klavierpart eines Trios erinnert, verwandelt Lupu in ein schillernd-pointillistisches Porträt vom frühen Schubert. Nicht abwegig, ein wenig dekadent; den Abgesang (T. 110-112) des Andante hat er nicht im Griff. An solchen Dreh-Steilen zeigt sich die Differenz von Klavierspiel und Spielklavier.

Martin Meyer

○ Schumann, Carnaval op. 9; Schubert, Klaviersonate A-Dur op. posth. 120 D 664; Impromptu As-Dur op. 90 Nr. 4 D 899 Nr. 4 - Alicia de Larrocha → Decca 6.42507 AW (1 S 30)

Bedeutung: Schumann nüchtern-bherrscht, Schubert wie ein früher Brahms

Klangbild: recht präsent, recht räumlich, dynamisch weit, baßlastig

Fertigung: am Ende von Seite 1 Klirrgeräusche

Alicia de Larrocha scheint sich ihr Repertoire mit Bedacht aufzubauen. Was auf die Platte kommt, ist piani-

stisch sorgfältig verarbeitet. Eilige, nur eben skizzenhafte Deutungen findet man nicht, freilich auch keinen genialischen Wurf. Das Temperament Alicia de Larrochas ist dem ausgeglichenen, rhythmisch akkuraten, klanglich manchmal eine Spur rauhen Spiel verpflichtet. Bei Schumann stößt es an seine Grenzen.

Insgesamt nimmt Frau Larrocha den „Carnaval“ als gewichtiges Kompendium einzelner Motive - und Motivationen. Anders als etwa Nelson Freire in seiner feurigen, überstürzten Version (CBS MS 7307) entwirft sie Schumanns dialektisches Zwiegespräch Eusebius-Florestan nicht zielbezogen hin auf den Schlußmarsch der Davidsbündler, sondern als eine prinzipiell unendliche Abfolge charakteristischer Szenen. Wo aber Schumann die Spannung des „Carnaval“ nicht bloß szenenmäßig nährt, hat ihn Alicia de Larrocha nicht im Griff. Dramaturgische Wirkungen, die sich aus dem Kontrast ganzer Nummernfolgen (beispielsweise von „Eusebius“ bis „Replique“) ergeben, bleiben hier aus. Das dynamische Feld vor- und rückbezüglicher Situationen verliert sein Relief.

Deshalb spielt Frau Larrocha auch den Schluß, den Marsch der Davidsbündler gegen die Philister, verhältnismäßig lau. Sie vermag mit den einzelnen Schichtungen wenig anzufangen. Wer einmal Cziffra (neuere Version, EMI CVC 2100), Gary Graffman (CBS 72573), Egorov (während des Brüsseler Wettbewerbs 1975) oder Arrau (auf der alten Mono-Aufnahme, Decca DL 7502) gehört hat, dem wird sich Frau Larrochas Schumann als beinahe befangen, ohne allen nächtlichen Spuk zu erkennen geben. Überschwängliche Momente („Papillons“, „Chiarina“), das Nervöse („Pantalon et Colombine“) - alles ist bedächtig auf das Maß mittlerer Stimmungswerte zurückgedrängt.

Alicia de Larrocha hat relativ gemäßigte Tempi gewählt. Auch daher wirkt dieser Schumann irdisch, direkt. Alicia de Larrocha ist keine Regisseurin des subtilen Klangs. Auch daher sind manche Schlüsselstellen nur im Vorbeigehen gestreift. Frau Larrochas körniger Anschlag ist den dynamischen Verastelungen nur partiell gewachsen.

Ebenfalls recht direkt und wenig ätherisch wird Schuberts „kleine“ A-Dur-Sonate abgehandelt. Über dieser Landschaft, der einst Leon Fleisher eine lateinische Helle und Klarheit angeeignet ließ, kommt Alicia de Larrocha ins Brüten. Und dennoch ist sie, alles in allem, eine ehrliche (das heißt: sorgfältige), vertrauenswürdige (zuverlässige), verantwortungsbeußte (nachdenkende) Pianistin.

Wenn man den Klappentext um wenige Zeilen gekürzt hätte, wäre Platz gewesen für die Namen der 20 „Carnaval“-Nummern. . . Martin Meyer