



Bedeutung: Ersteinispielung wichtiger Kammermusikwerke Liszts

Klangbild: ausgewogen, natürlich

Fertigung: einwandfrei

Liszts kammermusikalisches Werk ist gegenüber seinen Klavier- und Orchesterwerken so gut wie unbekannt geblieben. Zwar handelt es sich vor allem um kleinere Kompositionen und Bearbeitungen, die es aber wert sind, wieder aufgeführt zu werden. Die französische Firma Arion hat einige dieser zu Unrecht vergessenen Werke für Violine und Klavier in einer beispielhaften Edition mit dem schon vielfach ausgezeichneten jungen Geiger Jean-Jacques Kantorow und Henri Barda produziert. Die vier Werke stammen aus verschiedenen Phasen von Liszts kompositorischem Schaffen zwischen 1835 und 1880. Deshalb ist diese Schallplatte insbesondere für Liszt-Freunde eine besondere Rarität.

Das gilt vor allem auch für das engagierte Musizieren der beiden Solisten, deren brillantes Zusammenspiel und deren farbige, spannungsreiche Interpretation diese Platte zu einer Empfehlung für alle Kammermusikfreunde macht. Reimund Grimm

○ **Schubert, Streichquartett Nr. 15 G-Dur op. 161 D 887 - Juilliard Quartett** → CBS 76908 (1 S 30)

Bedeutung: zweite Einspielung mit dem Juilliard Quartett

Klangbild: präsent, wenig räumlich, etwas hart

Fertigung: gelegentliches Knacken und Knistern

Schuberts letztes Streichquartett in G-Dur hat sich längst nicht so durchgesetzt wie beispielsweise das d-Moll-Quartett „Der Tod und das Mädchen“. Dabei handelt es sich um eines seiner persönlichsten Werke mit recht kühnen formalen und harmonischen Zügen.

Das Juilliard Quartett hat das Werk erneut eingespielt, obwohl immer noch die alte Aufnahme des Juilliard Quartetts im Handel ist. Deshalb muß diese Neuproduktion an der alten gemessen werden. Der Vergleich fällt sehr deutlich zu Gunsten der älteren Einspielung aus, denn sie besitzt bei weitem die größere dynamische Spannweite, die subtilere Artikulation und eine Gestaltungskraft, welche die auf engstem Raum komponierten Gegensätze unmittelbar zum Ausdruck bringt. Auch wird bei der älteren Einspielung harmonisch stim-

miger und klangvoller musiziert. Das spieltechnische Niveau ist deutlich höher.

Es ist nicht so recht einsichtig, warum man bei dem großen Literaturangebot ausgerechnet ein Werk gewählt hat, das CBS schon in einer als exemplarisch zu bezeichnenden Aufnahme besitzt. Reimund Grimm

○ **Blumenlese der Italienischen Barockmusik (Werke von Vivaldi, Boccherini, Abaco, Frescobaldi und Lotti) - Quatuor Instrumental de Paris** → Denon PCM OX-7172-ND (1 S 30) (Teldec Import Service)

Bedeutung: Italienische Barockmusik, von einem jungen französischen Ensemble farbig und in wechselnder Besetzung musiziert

Klangbild: präsent, ausgewogen

Fertigung: einwandfrei

Zweifelloos die bekannteste Komposition dieser Werkauswahl italienischer Barockkonzerte ist Vivaldis Variationen-Sonate „La Folia“, die hier in der ungewöhnlichen Besetzung für Flöte, Oboe und Basso continuo vorgestellt wird. Das Werk entfaltet eine klangliche Raffinesse, die man am Beginn des 18. Jahrhunderts kaum für möglich gehalten hätte.

Die weiteren Stücke dieses Programms, mit dem sich das 1972 gegründete Ensemble „Quatuor Instrumental de Paris“ vorstellt, haben es schwer, sich gegen „La Folia“ zu behaupten: Nur durch die Instrumentalfarben der homogen und unbekümmert auftretenden Kammermusiker aus dem Nachbarland prägen sich die Kompositionen von Lotti, Dall'Abaco und Frescobaldi überhaupt ein – Boccherinis Cellosone (begleitet vom Cembalo) ist der einzige Beitrag, der es an kompositorischem Gewicht und Virtuosität mit Vivaldis Variationen aufnehmen kann.

Die vier Absolventen des Pariser Konservatoriums – Thomas Prevost, Flöte; Alain Ripoché, Oboe; Etienne Peclard, Violoncello und Françoise Langellé, Cembalo – bilden eine musikalische Einheit, die besonders bei „La Folia“ mit einer Menge Temperament und Eleganz aufwartet.

Doch das virtuose Element tritt bei diesem Quartett nie in den Vordergrund: Die Einsicht in das Werk ist dem Ensemble wichtiger als der Fassadenglanz verblüffender Virtuosität. Man möchte die Franzosen gern einmal mit einem komplizierteren, anspruchsvolleren, auch moderneren Programm kennenlernen. Jörg Loskill

○ **Musik aus Spanien - Die Laute, Vol. 1 (Milán, El Maestro; Narváez, Los seys libros del Delphin de música) - Julian Bream, Laute** → RCA RL 13435 AW (1 S 30)

Bedeutung: Erster Teil eines Kompodiums spanischer Lautenmusik

Klangbild: sehr präsent, unverfärbt, sehr transparent

Fertigung: einwandfrei

„Musik aus Spanien“ nennt sich eine Publikationsserie der RCA, von deren Untergruppe „Die Laute“ die erste Platte präsentiert wird. Julian Bream, als Lautenist gleich kompetent und prominent wie als Gitarrist, gilt zwar im besonderen als Spezialist für die Elisabethanische Lautenmusik seines Heimatlandes, kennt sich aber durch Segovia ebenso mit der altspanischen Lautenliteratur aus.

Das Programm verzichtet auf das sonst so beliebte rattenfängerische Sammelsurium bekannter Stückchen zugunsten seriöser Zusammenstellung von dokumentarischem Charakter. So bietet die erste Plattenseite exemplarische Kostproben aus Miláns „El Maestro“, einer der wesentlichsten Lautenmusikveröffentlichungen ihrer Zeit, während sich die zweite Seite Musterbeispiele aus Narváez' „Los seys libros del Delphin de música“ enthält, die 1538, drei Jahre nach „El Maestro“, erschienen.

Anhand von vier Pavanen, vier Fantasien und einem Tiento fächert Bream die Vielfalt der strukturellen und formalen Neu- und Kühnheiten Miláns auf. Die vielgestaltige Fantasie, mit der Milán seine Werke geschaffen hat, kommt durch die adäquat abwechselungsreiche, sich sensibel einfühlende Wiedergabe Breams denkbar gut zur Geltung: Je nach Charakter des Stückes werden Tempo und Anschlagarten fein aufeinander abgestimmt, so daß jede der Kompositionen ihr eigenes, entschieden ausgeprägtes Profil erhält.

Die nicht minder bedeutende Werksammlung von Luis de Narváez steigert die Abwechslung womöglich noch. Bream unterscheidet hier überzeugend zwischen schlichten und glanzvollen Stücken, zwischen Intavolierungen von Vokalmusik und mehr virtuellen Instrumentalkompositionen, zwischen gut durchhörbar gespielter Polyphonie und zauberhaften Klangnuancen. Karl Ludwig Nicol

○ **Die neue Flöte - Flötenmusik des 20. Jahrhunderts von Dubrovay, Dukay, Varèse und Jolivet - István Matuz, Flöte; Katalin Vas,**

Violoncello → Hungaroton
SLPX 11920 (1 S 30)

Bedeutung: experimentelle Musik für die Querflöte, erweitert die Möglichkeiten des Instrumentes um ein Vielfaches

Klangbild: unberechenbare, sprunghafte Dynamik

Fertigung: klingt schon jetzt gebraucht

Wer wissen will, wie die Kombinatorik – ein Teilgebiet der Wahrscheinlichkeitsrechnung – vertont klingt, wird an dieser Platte nicht vorbeigehen können. Auf der Querflöte – Konstruktion Böhm – sind üblicherweise 33 Fingergriffe samt Kombinationen möglich. Kombiniert man aber die Finger in allen möglichen Varianten zueinander, kommt man theoretisch auf die Zahl 131 072. Da sich aber Flötistenfinger nicht endlos biegen und spreizen lassen, auch wenn es die Mathematik verlangt, erreicht man bloß die Hälfte dieser Summe. Jede Fingerkombination – und sei sie nach herkömmlicher Vorstellung noch so verrückt – ergibt einen eigenen Ton, der wieder durch die Anblastetechnik – Lippenstellung, Luftstromstärke, Haltung der Flöte – hundertfach veränderbar ist. Außerdem lassen sich mehrere Töne gleichzeitig blasen.

Entsprechend konstruiert klingt auch die Musik. Farbenhörer sind bevorzugt. Mit ein bißchen mathematischem Einfühlungsvermögen werden vor ihren geistigen Augen die irrwitzigsten Formeln aus längst vergangener Schulzeit fröhliche Wiederauferstehung feiern.

Ansonsten eine Platte für Studenten der Fachrichtung Querflöte. Sie werden am atemberaubenden Können István Matuz' ihre Freude haben.

Paul Flieder

○ **Janos Starker - Violoncello-Recital (Cassado, Suite; Schubert, Sonatine D-Dur op. 137 Nr. 1; Chopin, Sonata g-Moll op. 65) - Janos Starker, Violoncello; Shigeo Neriki, Klavier** → Denon PCM OX-7171-ND (1 S 30) (Teldec Import Service)

Bedeutung: Digital-Aufnahme ohne Beweis ihrer technisch-akustischen Überlegenheit; wichtiger als das Verfahren ist Starkers starkes Spiel

Klangbild: deutlich konturiert, räumlich, offen

Fertigung: einwandfrei

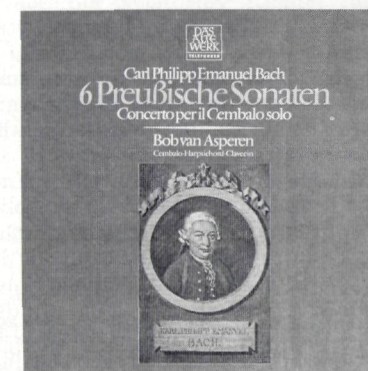
Wie schon kurz in der Rubrik „Bedeutung“ zitiert: nicht die Tatsache, daß diese Platte im Digital-System produziert wurde, ist das Aufregende an dieser Aufnahme. Vielmehr gibt die Persönlichkeit Janos Starkers diesem

Recital durch ein exklusives Programm mit Werken von Cassado, dem großen Cellisten (Schüler von Pablo Casals), Schubert und Chopin die Aura des Besonderen und Überdurchschnittlichen. Starker, Jahrgang 24, aus Budapest gebürtig, schätzt die weiche, samtene, sonore Tonführung, die ganz dem Klangbild des Cellos entspricht. Kantiges, Rauhes, Derbes kennt man in seinen Interpretationen nicht – die Bewegung ist fließend und elegant.

Cassados Solo-Suite (1926) läßt Romantisch-Epigonales mit tänzerisch betonter spanischer Folklore verschmelzen. Das Stück hört sich bei aller Virtuosität nicht allzu schwierig an: weil es Farben und Nuancen anbietet, die ins Ohr gehen. Ebenfalls keine Hörprobleme tauchen bei Schuberts D-Dur-Sonate (eigentlich eine Violinsonate) und bei Chopins op. 65 auf: gefälliges, nahtloses, lyrisches, melodienreiches Musizieren aus dem Geist des frühen 19. Jahrhunderts.

Starker, von Shigeo Neriki am Klavier feingliedrig, nie auftrumpfend oder robust akkompagniert, läßt die Vorteile dieser federnd-fabulierenden Kompositionen voll zur Geltung kommen. Jörg Loskill

Klavierwerke



★ **C. Ph. E. Bach, 6 Preußische Sonaten, Concerto C-Dur - Bob van Asperen, Cembalo** → Telefunken 6.35460 EK (2 S 30)

Bedeutung: Bob van Asperens zweite Kassette mit Sonaten von Carl Philipp Emanuel Bach

Klangbild: offen, voll, sehr präsent

Fertigung: einwandfrei

Einer begrüßenswerten und manuell jederzeit abgesicherten Aufnahme der „Württembergischen Sonaten“ läßt Bob van Asperen die „6 Preußischen Sonaten“ Carl Philipp Emanuel Bachs folgen. Die Kassette, in der neben den Sonaten auch ein „Concerto per il Cembalo solo“ in C-Dur enthalten ist, darf als aktive Unterstüt-

zung einer Tendenz gewertet werden, die sich gegen jede verengende Sicht auf das kompositorische Schaffen des Bach-Sohnes richtet.

Uwe Kraemer geht im Beiheft dankenswerterweise ausführlich auf die Unbrauchbarkeit leichtfertig übernommener Charakterisierungen ein, denen zufolge Carl Philipp Emanuel Bach mit Kategorien wie „Sturm und Drang“ oder mit „Galanterie“ einseitig in Verbindung gebracht wird.

Die Aufnahme der „Preußischen Sonaten“ – dreisätzig allesamt und von überaus klaren Proportionen im einzelnen und im gesamten Werkbau – mag dem vorgewarnten und interessierten Hörer dazu dienen, solche Einordnungsraster mühelos zu durchbrechen. Er wird nämlich bemerken, daß sich verschiedene Ausdruckszonen gewissermaßen wechselseitig bedingen und somit unterschiedlich oder sogar oberflächlich für „irreguläre“ Verhältnisse sorgen. Im Rückblick nur scheint es erlaubt zu sein, eine vergangene Epoche als stilistisch einheitliche Bewegung zu interpretieren oder als säuberliches Nebeneinander divergierender Richtungen.

So besehen erweisen sich die „Preußischen Sonaten“ Carl Philipp Emanuel Bachs als faszinierende Landschaft intellektuell organisierter Satzkonstruktionen und tanzhafter Zierlichkeiten. Zugleich bedeuten sie den Ausblick auf kommende Versuche (Haydn), das lockere Gewebe der Sutenform durch ein satzüberwölbendes Vorgehen zu vertiefen. Die „Sonate“ als Form „in progress“, wenn man will.

Der Leonhardt-Schüler Bob van Asperen knüpft an seine scharffingrige Leistung bei der „Württembergischen“-Kassette an und stellt mit dieser zweiten Aufnahme alles in den Schatten, was in letzter Zeit für die Sache Carl Philipp Emanuel Bachs vorgebracht worden ist. Das ist belesenes, vorbereitetes Cembalo-Spiel von kluger Gewichtung, ohne daß der musikalischen Mitteilung ein philologischer Riegel vorgeschoben wäre.

Peter Cossé

○ **Beethoven, Sonate für Hammerklavier Nr. 29 B-Dur op. 106 - Christoph Eschenbach** → EMI Electrola 1C 065-03 714 (1 S 30)

Bedeutung: die langsame, keineswegs langweilige Hammerklavier-Sonaten-Auffassung eines klavierspielenden Dirigenten

Klangbild: hell, sehr klar, sorgfältig balanciert

Fertigung: einwandfrei

Wer bei dem langsamen Satz der Hammerklavier-Sonate mit Eschenbach meint, hier sei dem sensiblen



Meditieren bis zum Exzeß gehuldigt, der irrt sich insoweit, als Eschenbach nicht wegen der heute in der Tat oft anzutreffenden Super-Langsamens seinerseits das Tempo zurückgenommen hat. Seine erste Einspielung dieser Sonate, zehn Jahre zurückliegend (DGG 2530080), weist fast auf die Sekunde genau die Tempi auf, die wir auf der neuen Aufnahme finden. Eschenbachs Auffassung hat sich, vergleicht man beide Platten, im Prinzip tatsächlich nicht geändert. Daß es aber Abweichungen von manchmal nur vier Sekunden pro Satz gab, ist schon erstaunlich, da es sich zumindest in den extremen Sätzen auch um extreme Werte handelt, vergleicht man Eschenbachs Wiedergabe mit der von anderen Interpreten.

Das krassste aktuelle Gegenbeispiel hat Maurizio Pollini gegeben. Für den langsamen Satz benötigte er 17'10, Eschenbach aber 24'58 (vor zehn Jahren 24'16). Für den letzten Satz braucht Pollini 12'12, Eschenbach 11'34 (11'27). Auch wer solche Vergleiche grundsätzlich für verwerflich hält, wer nicht Eschenbachs ungewöhnlicher Dehnung des langsamen Satzes entgegensetzt, daß praktisch sämtliche anderen Schallplatten-Aufnahmen der Sonate nicht annähernd an seine Werte heranreichen, der muß beim Hören dieses langsamen Satzes feststellen, daß er auseinanderfällt. So intensiv Eschenbach im Detail formt, so stark er den Stimmungen nachsinnt und zum Mitmeditieren auffordert, er hat eine Grenze überschritten, jenseits derer offenkundig der Zusammenhalt des Satzes nicht mehr gewährleistet ist.

Andererseits erscheinen die schnellen Tempi nicht überzogen, weil sie den wahnwitzigen Impetus des Werkes spiegeln, weil sie technisch bewältigt sind, ohne an Klarheit des Textes zu viel einzubüßen. Besonders beeindruckt kann man von den ersten zwei Sätzen sein – dem Kopfsatz, bei dem Eschenbach die Verwandlungen des Kopfmotivs so plastisch und zwingend bietet, daß man gespannt folgt. Das Scherzo ist griffig und in der knappen Darstellung wie ein Spuk gespielt, eine romantische Miniatur gleichsam, die Eschenbachs Empfinden für diese Musikwelt unterstreicht.

Erfreulich auch, daß Eschenbach nicht in den Klanggestaltungen überdimensioniert, also nicht Wucht hoch drei donnert, sondern erstaunlich durchsichtig (besonders im hellen Klang des ersten Satzes) bleibt, die Linien nachzeichnet, nichts in Farbe ertränkt, so sehr er stellenweise an Klangflächen zu denken schien.

Während der langsame Satz zwar konsequent behandelt ist, aber seine

Logik nicht zu vermitteln weiß, das „sentimento“ versacken läßt, überzeugt das Finale mit einem klugen Aufbau der drei Stufen – das sehr introvertiert genommenen Largo, das erstaunlich stark nach dem langsamen Satz wirkt, wie Eschenbach ihn nahm, das sehr resolute „Allegro risoluto“, das freilich den späten Beethoven entschieden signalisiert, schließlich die Fuge, die bei Eschenbach Verdichtung und nicht Aufbauschung bedeutet. Zügig und unerbittlich treibt er diese Fuge durch alle Schluchten und Klang-Ebenen, die Größe der Komposition nie verstellend, stets benennend.

Hier zeigt sich, daß Eschenbach mehr ist als ein Pianist, ein überzeugender Musiker, deutlich gewachsen in den vergangenen zehn Jahren – diese Wiedergabe hat weit mehr Kern und Bestimmtheit, gibt sich gestalterisch souveräner und reifer. Man spürt, daß seitdem der Dirigent Eschenbach in den Vordergrund getreten ist – eine neue Dimension des Interpretierens überträgt sich hier zwingend und glaubwürdig auf das Klavierspiel.

Wolf-Eberhard von Lewinski

○ **Debussy, Préludes – Claudio Arrau** → Philips 9500676 (1 S 30), MC 7300771

Bedeutung: Debussy manchmal didaktisch, manchmal erkenntnisfördernd

Klangbild: sehr präsent, leicht verfärbt, dynamisch weit, räumlich

Fertigung: Klirren und Knistern

Fast dreißig Jahre liegen zwischen zwei Platten, die Arrau für die amerikanische Columbia machte, enthaltend die „Images“ I und II, die „Estampes“ und „Pour le piano“, und der neuen Aufnahme mit Debussys „Préludes“ des ersten Heftes. Dreißig Jahre, in denen nicht nur die Debussy-Rezeption entscheidende neue Impulse bekommen hat, sondern auch Arrau sich von dem geistvoll-beweglichen Virtuosen zu dem tief sinnigen Pianisten unserer Tage wandelte.

So denn, nach Schumann und Brahms, nach Chopin und Liszt, nochmals Debussy. Schwer zu sagen, woran es liegt, wenn Arrau hier manchen Stücken die letzte, durchdringende Charakteristik schuldig bleibt. Wohl primär daran, daß Arrau in seiner späten Phase die Fertigkeit alchimistischer Tontechnik teilweise eingebüßt hat und andererseits nicht wie Gieseking in dessen letzten Jahren mit raffinierter Pedalisierung über minime manuelle Trübungen hinwegtäuschen will. Freilich ist es ohnehin nicht der „impressionistische“ Debussy, den Arrau aufschließen möchte; formale Probleme sind ihm wichtiger, ihn interessiert, bei allem Sinn für Stimmung, die Machart der Préludes.

Eine eindeutig didaktische und didaktisch eindeutige Komponente ist dabei nicht zu überhören. Jähe Crescendo-Schübe („Voiles“) werden herausgestellt, scharf beleuchtete Sekundenschritte („Ce qu'a vu le vent d'Ouest“) zu dissonanten Gebilden aufgewertet, Vorschläge („Minstrels“) als Verkörperung des Widerstands gegen fließende Bewegung gesetzt. Es ist mithin ein Aufbrechen der Form – wobei es manche Stücke gibt, in denen der Komponist just dies thematisiert und Arrau dann den Effekt sozusagen verdoppelt; das wäre dann, im negativen Sinn, Didaktik.

Zu den Stücken, die solchermaßen interpretatorisch überdeterminiert werden, gehören beispielsweise „La sérénade interrompue“, „La danse de Puck“ und schließlich auch die schon motivisch zersplittert konzipierten „Minstrels“. Man hört dort bei Arrau verstärkt, was man auch bei anderen Pianisten hört, weil es sich um musikalisch offensichtliche Sachverhalte handelt. Man hört dort andererseits bei Arrau nicht, was man bei einem Michelangeli noch zusätzlich hört; nämlich pianistische Feinheiten, die bei Debussy im Aushorchen räumlicher Gruppierungen sich ereignen. Passagen wie „en s'éloignant“ in der „Sérénade interrompue“ sind bei Arrau relativ schwach ausgebildet, und Ähnliches gilt für die „dehors“-Vorschriften von „Danseuses de Delphes“.

Umgekehrt – und da erweist sich Arrau als ein im emphatischen Sinn planender Pianist – gibt es andere Stücke, in denen er untergründige Strömungen aufdeckt. Arrau begreift zwar die Ostinato-Figur von „Des pas sur la neige“ als Zentrum des Stücks, doch zugleich läßt er die Deklamationen zunächst in der rechten Hand und später im Baß um dieses Zentrum quasi rezitativisch kreisen und enthüllt damit auch die rhythmische Struktur. Passagen wie „sans lourdeur“ in „La fille aux cheveux de lin“ geraten halt doch ein wenig schwer. Aber in der berühmten „Cathédrale engloutie“ demonstriert Arrau wieder die Dialektik von melodischer Dominanz und deren Gefährdung. Nachdem das Prélude in den Fortissimo-Akkorden seinen Höhepunkt erreicht hat, bereitet Debussy den Abgesang vor; die Akkorde verklängen und sollen durch eine Überlagerung durch die Baß-Achtel verwischt werden. Michelangeli, hier auf reinen Wohlklang bedacht, spielt diese Baßfiguren wie ein Raunen. Arrau gibt ihnen das nötige Gewicht – und eine allzu billige Ästhetisierung ist vermieden worden. Martin Meyer

○ **Mozart, Sonaten für zwei Klaviere und Klavier zu vier Händen KV 448 (375a), 497, 521, 381 (123a), 19d, 358 (186c), 357 (497a/500a) u. a. – Bracha Eden und Alexander Tamir** → Decca 6.35522 EK (3 S 30)

Bedeutung: Gesamteinspielung der Werke Mozarts für zwei Klavierspieler auf sehr unterschiedlichem Niveau

Klangbild: Klavierklang geringfügig dumpf. Bei den Werken für zwei Klaviere gut gestaffelt. Ganze Vorecho-Skalen, besonders Seite 4

Fertigung: Knacken und Knistern, Verzerrungen, starkes Bandrauschen

Mozart auf dem modernen Konzertflügel zu spielen, ist enorm heikel. Nicht nur, weil die Musik ja für den im Ton viel schlankeren historischen Hammerflügel oder gar das Cembalo komponiert wurde, sondern auch weil alles so durchsichtig angelegt ist. Man hört praktisch jede, auch noch so winzige Unstimmigkeit. Daß es dennoch möglich ist, bewiesen und beweisen viele Pianisten: Robert Casadus, Clara Haskil, Géza Anda, Friedrich Gulda, um nur einige zu nennen. Der Mozart-Interpret muß allerdings über eine stupende Technik verfügen. Weniger Virtuosität im Sinne von Chopin, Liszt, Brahms oder Rachmaninoff ist gefragt, sondern vor allem Anschlagkultur, perlendes Leggiero und Sinn für melodische Linien und Phrasen.

Diese Tugenden führen die beiden Israelis Bracha Eden und Alexander Tamir nur selten ins Feld. Ihr Mozartspiel wirkt manchmal unbeholfen, fast täppisch, so daß man den Eindruck nicht los wird, die Einspielung sei unter Zeitdruck entstanden.

Die beiden lassen einfach zu wenig Sorgfalt und Liebe zum Detail walten. Auch scheint die beiderseitige Absprache bezüglich der Ausführung gleicher Themen, Motive oder Verzerrungen etwas zu kurz gekommen zu sein. Das gilt insbesondere für die späteren vierhändigen Sonaten KV 497, KV 521, bei denen sich das negative Bild aus einer Fülle von Unstimmigkeiten ergibt.

Da werden musikalische Linien nicht bis zum Höhepunkt geführt, sondern verausgaben sich schon auf dem Weg dorthin (Adagio KV 497). Da kommen Verzerrungen unbeholfen und uneinheitlich (Allegro di molto, KV 497, Allegretto KV 521, Thema KV 501) oder werden an thematisch wichtiger Stelle einfach weggelassen (Andante KV 497, T. 63 secondo, Andante KV 381).

Die unbeschwerten Jugendwerke KV 19d, KV 358, KV 448 gelingen viel besser. Aber auch hier macht sich eine Unart bemerkbar: Die schnellen Ecksätze werden sehr flott begonnen. Bei pianistisch dichten Stellen wird

das Tempo deutlich gedrosselt, später dann das alte wieder aufgenommen. Warum nicht gleich von Anfang zwei Grade langsamer und dafür einheitlich und flüssiger?

Uneingeschränktes Lob gilt der Ausführung der Phantasien und besonders der c-Moll-Fuge. Hier wirkt das pastose Legato als zusammenfassendes Moment, wobei die formale Anlage durch das deutliche Herausmodellieren der Themen durchsichtig und klar bleibt.

Die Kassettenbeilage ist informativ und sachlich gehalten. Allerdings hätte man sich die üblichen Lobhudeleien auf die Interpreten getrost sparen können. Christoph Busching

○ **Schumann, Fantasie C-Dur op. 17; Noveletten op. 21 Nr. 1 F-Dur und Nr. 2 D-Dur – Arthur Rubinstein** → RCA RL 13427 AW (1 S 30)

Bedeutung: Schumanns Fantasie auf Verinnerlichung angelegt

Klangbild: recht präsent, ein wenig verfärbt, dynamisch gut, klanglich etwas stumpf

Fertigung: einwandfrei

Im zweiten Band seiner Erinnerungen hat Arthur Rubinstein auch von jenen schon legendären Konzerten berichtet, die Svatoplav Richter im Herbst 1960 in New Yorks Carnegie-Hall gab. Richter spielte damals auch Schumanns C-Dur-Fantasie, und Rubinstein war vor allem über die Tempi erstaunt, die Richter dem Stück gab. Seiner Meinung nach nahm Richter die Fantasie zu schnell; vor allem im Kopfsatz, aber auch in dem ruhig schreitenden Finale.

Jetzt ist erstmals zu hören, wie Rubinstein das Werk in der letzten Phase seines Pianistenlebens verstand. Nämlich als getragene, im Atemholen mäßig bewegte Komposition eines Schumann, dem alles Irrlichternde und Phantastische abgeht. Also eine gegenpolige Version gleichsam, die, zusammen mit Richters Akkumulation stürmischer Momente, eine interessante Synthese ergäbe – wenn letztere auch auf Platten zu greifen wäre. Rubinsteins Einspielung stammt aus dem Jahr 1965, als der Pianist bei RCA-Italiana in Rom einige Aufnahmen machte, von denen manche – unter anderen auch die beiden Noveletten – schon früher bekannt waren. Daß Rubinstein allerdings erst jetzt sein Placet zu der Veröffentlichung gab, belegt mindestens eine gewisse Skepsis, die es vormals verbot, das Dokument herauszugeben. Nicht anders verhält es sich bekanntlich mit anderen Produktionen; die etwas schwerfällige Interpretation der bei-

den Klavierquartette von Mozart mußte ebenfalls lange warten, bis Rubinstein, mittlerweile jenseits von Gut und Böse, in eine Veröffentlichung einwilligte.

Es ist, bei aller Bewunderung für Anschlagkultur und Kantilenenführung, eine einseitig auf Verinnerlichung angelegte Fantasie, die dem Hörer begegnet. Rubinstein erfährt nicht in emotionaler Selbstvergessenheit das Drängen, das dem Hauptthema des Kopfsatzes innewohnt, und die Verzahnungen der Seitenthemen sind nur ansatzweise als Gelenkstellen erfaßt. Rubinstein vollzieht damit die Integration widerstreitender Elemente und schleift damit natürlich die programmatischen Intentionen des Komponisten ab. Er denkt schon an die harmonischen Rückungen der Triolenbewegung des Finales, wenn er mit großer Ruhe die Melodie des ersten Satzes über den brodelnden Grund der Begleitung hebt.

Damit ist im Großen wie im Kleinen die Marschrichtung gegeben. Wie die drei Sätze näher zusammenrücken, ereignet sich auch innerhalb struktureller Einheiten eine Konkretion lyrischen Verweilens. Ein Abgesang sozusagen, dem sich auch der hymnisch-exaltierte Mittelsatz mit seinen gefährlichen Sprungkombinationen zu beugen hat. Wenn man dann mit der Risikobereitschaft mißt, die Horowitz 1965 einbrachte, gerinnt Schumann bei Rubinstein zum Zeugnis erzwungener Friedlichkeit. Kein harmloser Schumann; denn es ist alles da, was an Nebenstimmen und versteckten thematischen Reminiszenzen dem Stück die Komplexität gibt. Aber doch eine Interpretation, die ein wenig an Nietzsches ungeduldiges Wort vom „süßlichen Sachsen“ erinnert. Mag sein, daß manche Passagen ihre abgeschwächte Aussagekraft gewissen manuellen Vorsichtsmaßnahmen verdanken. Andererseits hat Rubinstein den „Carnaval“ mit wesentlich kräftigeren Strichen gezeichnet, und auch die beiden Noveletten, bekannt bereits in der Koppelung mit dem Klavierkonzert, künden von einem durchaus mächtig balladesken, konturenreichen Spiel, wie es noch für Rubinsteins späteste Aufnahmen charakteristisch ist. Über die Imponderabilien einer Aufnahmesitzung läßt sich freilich kaum sinnvoll spekulieren. Martin Meyer