

FONO-KRITIK

geschnitten – bisher über den Import Service der Firma erhältlich). Ob diese Freude auch bei anderen Freunden von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts so ungetrübt ist, dürfte fraglich sein.
Gerhard Wienke



Ringens um Mozart.

MOZART, Sonaten für Klavier und Violine D-Dur KV 306, F-Dur KV 377, G-Dur KV 379, B-Dur KV 454, Es-Dur KV 481; Zwölf Variationen über „La Bergère Célimène“ KV 359 und Sechs Variationen über „Hélas, j'ai perdu mon amant“ KV 360; P. Badura-Skoda (Klavier), D. Oistrach (Violine); Melodia Eurodisc 300 613-435 (3 S 30)

Klangbild: Geringfügig matt, sonst ziemlich natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Mozarts Sonaten für Klavier und Violine sind immer von besonderem Interesse. Die meisten von ihnen gehören zu den am schwersten „in den Griff zu bekommenen“ Werken ihrer Gattung. Die Kataloglage reicht demnach von der indiskutablen Einspielung des Duos Dietrichsen/Wright über die (leider gestrichene) hochachtbare von Suske/Olbertz bis hin zur anführenden Trias Grumiaux/Haskil, Szeryng/Haebler und eben Oistrach/Badura-Skoda – obwohl Wünsche, wenn auch in sehr verschiedenen Richtungen, offenbleiben.

Am überzeugendsten gelingen unserem Duo die Sonaten D-Dur KV 306, F-Dur KV 377 und G-Dur KV 379. David Oistrach nimmt sich Mozarts Werken in einer so bewußt behutsamen, mit aufmerksamer Liebe umgebenden Sorgfalt an, als müßte er den leicht verletzlichen Gegenstand seiner Zuwendung wie „Christophorus unversehrt über den Fluß bringen“. (Wobei Oistrach wußte, wie „schwer“ sein Musenkind werden würde...) So weit, so gut.

Es ist deswegen geradezu ein Jammer, daß Oistrach/Badura-Skoda bei den beiden „großen“ Sonaten und den Variationen-Werken nicht zu diesem inneren und äußeren Gleichgewichtszustand gefunden haben. Es mutet an, als habe Oistrachs Achtung vor Badura-Skodas Wissen auch um den letzten Mozartschen Triller und des Pianisten Ehrfurcht vor des Geigers Können als hemmende Barriere zwischen den beiden Musikern gestanden. Über Sorgfalt gelangen sie hier jedenfalls nicht hinaus.

Es sei nochmals mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß Mozarts Sonaten für Klavier und Violine einer gültigen Interpretation größte Widerstände entgegensetzen. Alle mir bekannten Einspielungen bedeuten nach wie vor ein mehr oder weniger enges Einkreisen. Dabei bewegt sich unser Duo gewissermaßen auf einer elliptischen Bahn, die sie teilweise sehr nahe an den Kern heranführt. Es wird musikalische „Mund-Glasbläse“ verlangt, wo heute „computergesteuerte Automaten“ zur Verfügung stehen. D.h., auch größtes virtuosos Können und technische Perfektion erreichen nichts, wenn das „menschliche feeling“ nicht als kreatives und tragendes Element hinzutritt. Wie ernsthaft einer der größten Geiger unseres Jahrhunderts am Ende seines Lebens zusammen mit einem der wissendsten Pianisten um dieses ihnen klar vor Augen und Ohren stehende Ziel gerungen haben – dies zu

zeigen, gehört zu den Hauptverdiensten der vorliegenden Aufnahmen und machen den Kauf auf alle Fälle wert.

Wolfgang Wendel

Neueröffentlichungen KLAVIERWERKE



Eine der wenigen ganz großen, ganz noblen Liszt-Einspielungen.

LISZT, Zwei Konzertetüden: Waldesrauschen, Gnomenreigen, Trois Etudes de Concert: Il Memento, La Leggerezza, Un Sospiro, Réminiscences de Don Juan; Jorge Bolet (Klavier); Decca 6.42546 (1 S 30)

Klangbild: Recht große Dynamik, räumlich einwandfrei, in der Frequenzgruppenbalance nicht optimal, etwas eng und Mitten-verfärbt.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Etüden: Clidat (Vega)

Rose (Vox)

Arrau (Philips).

Réminiscences de Don Juan: Cherkassky (EMI)

Ponti (Vox)

Große Schallplatten sind selten, ja, ihr sporadisches Auftreten ist wohl gelegentlich auch dazu angetan, vordergründig Maßstäbe zu verwischen. Die Tatsache, daß heute alle Pianisten mehr (oder minder) alles spielen können, hat dazu geführt, daß sie auch alles spielen wollen – auch das, was ihnen mentaliter vielleicht nicht unbedingt liegt. Hinzu kommen die zyklischen Pflichtaufträge, die gerade auf dem Felde Liszt sicherlich zu interessanten Informationen für den Musikfreund wie für den Fachgenossen führen, doch der bekanntermaßen ungreifbare, aber deshalb nicht minder existente „Geist der Musik“ läßt sich ebensowenig herbeizwingen wie offenbar auch die Erkenntnis, daß Klavierspiel und Klaviervortrag durchaus zweierlei sind (wie Anton Rubinstein es vor mehr als hundert Jahren schon einmal anmerkte). Die Beobachtung, daß die spirituelle Seite des Klaviertraktierens viel zu wenig kultiviert wird, aus welchen Gründen auch immer, kann tief deprimieren, ist doch das Material, das sich in der Literatur findet, in nicht wenigen Fällen nur auf diese Weise allein darzustellen. Das gilt in besonders hohem Maße für die Werke von Liszt. Walter Georgii prägte einmal in anderem Zusammenhang den Begriff „Terzenfäule“ – eine schier göttliche Formulierung für mancherlei modischen Unrat! Man wird gerade bei Liszt immer wieder darauf hingewiesen, wie schmal doch der Grad ist, jenseits dessen der Geist mit fordernder Gebärde steht, während der Notentext in seiner totalen grafischen Schwärze kaum Näherungswerte davon ahnen läßt. Hier nun liegt die Aufgabe des Interpreten. Hört man die zur Rezension anstehende Platte von Jorge Bolet, so wird in wenigen Takten deutlich, welchen besonderen Stellenwert Klangkultur im weitesten Sinn an diesen wahrlich nicht unbekannten Stücken hat. Bolet gibt sich hier in

einer Sonorität, einer zwingenden physischen Geste, mit einem enormen dialektisch disponierten Zugriff, wie einstens Claudio Arrau, als er noch über die Fülle seiner Möglichkeiten gebieten konnte, freilich ohne dessen Neigung zu plötzlich eingeschobenen statischen Momenten. Bolets Gang durch diese Werke hat etwas Heroisches an sich; doch ohne jenes Donnerpathos, das den Sinn entleert, vielmehr ist darin Raum für natürliche Größe und Würde, für spielerische Einschübe, die nie zur Arabeske abgleiten, für monumentale „Fingerzeige“ wie für zartes pianistisches Parlando. Dies gilt in besonderem Maße für die Don-Juan-Reminiszenzen, denen natürlich andere dynamische Energien und auch andersartige dialektische Perspektiven innewohnen als den Etüden. Aber auch sie nimmt Arrau ernst: doch kein schwer einherschreitender Ingrimmspricht da zu uns, sondern eine Klang gewordene Seriosität. Selbst das zierlichste Ornament wird von ihr getragen, ohne daß es schwerfällig wird. Das ist um so bemerkenswerter, als Bolet (wie Arrau) zu denjenigen Pianisten gehört, die keine leichte Hand verraten, die eher zu kneten als zu tasten scheinen. So bleibt als Summe dieser Schallplattenrezension die Feststellung, daß die vorliegende Einspielung, von Bolet nicht nur seine bislang größte ist, sondern, absolut gesehen, auch eine der bedeutendsten Lisztaufnahmen, die bisher erstellt wurden; denn hier spielt nicht nur ein Pianist, sondern ein Herr Klavier.

Knut Franke

Manuell bedrängte, insgesamt „sprachlose“ Wiedergabe der letzten drei Schubert-Sonaten ohne ersichtliche interpretatorische Qualifikation.

SCHUBERT, Klaviersonaten c-Moll D 958, A-Dur D 959 und B-Dur D 960; Max Martin Stein (Klavier); Motette M 3006 (3 S 30)

Klangbild: In den Bässen undurchsichtig und unkonturiert, leicht bis stark verfärbt, trocken, im Diskant spitz, wenig räumlich, insgesamt weit unter dem heutigen Standard.

Fertigung: Etwas unruhiger Lauf, gelegentlich Knack und Knistergeräusche.

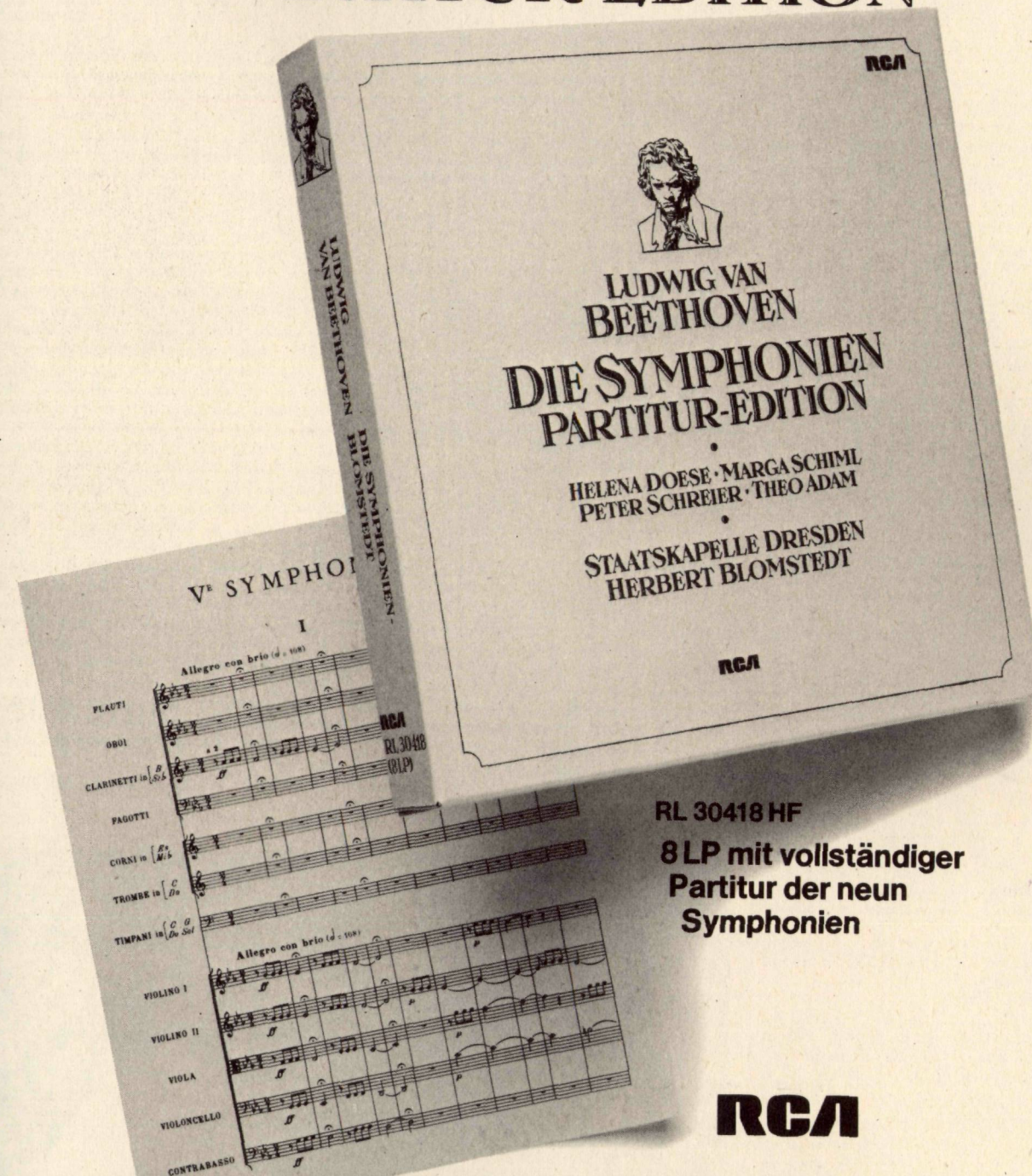
Max Martin Stein ist dem Vernehmen nach Schüler von Straube (Orgel) und Martienßen (Klavier) gewesen. Im Jahre 1947 übernahm er eine Meisterklasse am Düsseldorfer Konservatorium. Konzertreisen führten ihn u.a. nach Afrika und Japan. Mit Franzpeter Goebels – dem er in einigen technischen Unregelmäßigkeiten ähnelt – trat er als Klavierduo auf. Ein Steckbrief mithin, der den künstlerischen Lebensweg eines pianistisch-pädagogischen Praktikers skizziert. Dieser „Hintergrund“ – so könnte man annehmen – sollte einen Musiker in die Lage versetzen, sein klavieristisches Tun sozusagen aus kritischer Distanz zu „betrachten“. Dem gestandenen Praktiker sollte es nicht an Erfahrung und Vergleichen mangeln, wenn er sich auf das Terrain der Schallplatte begibt, und um seine persönliche Auseinandersetzung mit den drei letzten Schubert-Sonaten der Öffentlichkeit zur Bewertung vorzulegen. Mir scheint, Max Martin Stein hat in den letzten zwei Jahrzehnten keinen Blick über den eigenen Flügel-Rand riskiert. Womöglich verachtet er das Medium Schallplatte, sofern es von anderen genutzt wird. Nicht an-

Luxusausgabe neu im Herbst 1980:

BEETHOVEN-SYMPHONIEN

Die aktuellste Einspielung
des Gesamtwerkes
erstmalig als

PARTITUR-EDITION



RL 30418 HF

8 LP mit vollständiger
Partitur der neun
Symphonien

RCA

DRESDNER STAATSKAPELLE

Dirigent:

HERBERT BLOMSTEDT

RCA Schallplatten – erhältlich im Schallplattenhandel

FONO-KRITIK

ders möchte ich es erklären, daß ein Hochschulprofessor die Entwicklung der Schubert-Pianistik von Erdmann bis Brendel, Gulda und Richter zu ignorieren wagt, wenn er nur irgend eine Möglichkeit hat, einen Plattenspieler in Drehung zu versetzen. Denn Steins „Darbietungen“ – man muß das Wort in Anführungsstriche kleiden – entbehren jeglicher gestalterischer Stringenz, verharren in einem Stadium beängstigender künstlerischer Regression.

Falls Stein einem interpretatorischen Plan folgt – seinem Einführungstext zufolge muß man das unterstellen –, dann ist er von der handwerklichen Befähigung her nicht imstande, diesen auch nur in Annäherungswerten plastisch zu halten. Unüberwindlich scheinen die Schwierigkeiten, Sechzehntel gleichmäßig zu artikulieren oder gar aufblühen zu lassen. Mehr zufällig stellen sich dynamische Zwischenwerte ein, kaum erträglich sind willkürliche Ritardandi oder schwerwiegende, zum Teil völlig unsinnige Tempoverschiebungen. Die Anschlagpalette ist bescheiden, lediglich im pedalisierten Piano gelingt es Stein – so etwa im langsamen Satz der B-Dur-Sonate –, leichte Sanglichkeit einzufangen. In schnelleren Verläufen (Kopfsatz D 960) versichern solche Versuche, sobald die Oberstimme unbequem ausgelegt ist. Überhaupt pegelt Stein die Ausdrucksskala unter dem Eindruck technischer Problemstellungen ein, so daß von einer Takt-übergreifenden Willensbekundung keine Rede sein kann.

Unbewältigt bleiben die Kopfsätze aller drei Sonaten – jeweils ohne Wiederholung durchgeklopft –, unbewältigt bleiben die Scherzo-Teile. Völlig daneben steht Stein im Finale der c-Moll-Sonate, dessen rhythmische Energetik geradezu pervertiert wird. Es erübrigt sich, auf weitere Einzelheiten einzugehen, zu wenig lehrreich ist in diesem Fall die Ausbeute. Ich muß gestehen, daß ich nach dem Hören dieser Kassettenausgabe einige andere Einspielungen hervorgeholt habe, um diesen Klavierklang und dieses Gestochere nicht allzu lange im Ohr zu behalten. *Peter Cossé*

○ Schubert jenseits metaphysischer Neigungen.

SCHUBERT, Sonate A-Dur op. posth., D. 959; Leonard Hokanson; RCA RL 30434 (1 S 30)

Klangbild: Ausgewogen, sehr präsent, weitgehend originalgetreu, Dynamik durchschnittlich, breit, räumlich einwandfrei, natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Brendel (Philips)
Schnabel (EMI)
Schuchter (RCA)
Serkin (CBS)

Nicht ohne Interesse legt man die Soloplatte eines Pianisten auf, der ansonsten als Kammermusiker und Liedbegleiter hervorgetreten ist. Leonard Hokanson, das zeigt sich auch bei dieser Aufnahme, gehört nicht zu den Metaphysikern des Klaviers. Gewiß, man spürt, wie er sich um Details bemüht, wie er eine Differenzierung des klanglichen Geschehens anstrebt, wie er Schubert aus dem Bannkreis naiven Muskmachens mit Macht heraushalten will. So verdienstvoll die Ansätze hierzu auch sein mögen, sie sind nicht

konsequent durchgeführt. Die harte Diktion, die er selbst im Piano dem Flügel aufzwingt (oder dieser ihm), ist diesem Werk sicherlich nicht angemessen, das in seiner Komplexität nur durch Verinnerlichung darzustellen ist. Wenn Hokanson es dräuen läßt, dann mag das überzeugen, aber die in seinem Spiel deutlich als unterentwickelt auffallende Piano- und Pianissimokultur führt doch zu weißen Stellen. So ist diese Einspielung sicherlich nicht schlecht, aber sie gibt dem Hörer keine Vorstellung von dem ästhetischen Radius gerade dieses Werkes. Was bei Brendel fast zu ätherischer Spekulation führte, bleibt hier vordergründig. Fazit: eine solide, keinesfalls aber bedeutende Aufnahme. *Knut Franke*

○ **Hochwertige Anthologie spanischen Klaviergeschehens.**

SPANISCHE KLAVIERMUSIK u. Werke von Ernesto Halffter, Federico Mompou, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Enrique Granados; Alicia de Larrocha (Klavier); Decca 6.35524 DE (2 S 30)

Klangbild: Leichte Tiefenbetonung, präsent, originalgetreu, große Dynamik, breit und homogen, räumlich einwandfrei, natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Alicia de Larrocha gehört zu den wenigen Klavierkünstlern der Gegenwart, deren Arbeiten zu einem Identifikationsfeld geführt haben, in dem sich die spezielle kulturelle Leistung eines Volkes geradezu an den Namen des Interpreten gebunden hat. Spanische Klaviermusik heißt, wenn es um deren gegenwärtige Gestaltwerdung geht, Alicia de Larrocha. Es gibt keinen Pianisten dieses Landes, der Ähnliches von sich behaupten könnte, und außer Artur Schnabel hat es kei-

nen Interpreten gegeben, der das besondere „Timbre“ der spanischen Klaviermusik in vergleichbarer Authentizität artikuliert hätte. Bei Frau Larrocha kommt noch hinzu, daß sie keinesfalls als „Spezialistin“ für dieses Feld zu gelten hat, zeigt doch ihr Repertoire weit mehr als nur Hispanica: Beethoven und Chatschaturjan, Franck und Mendelssohn, Grieg und Bach, um nur einige zu nennen, denen ihr interpretatorisches Ingenium mit nicht geringerem Elan huldigt. Dabei fällt auf, daß Frau Larrocha im Unterschied zu anderen iberischen bzw. iberischstämmigen Pianistinnen über eine dort allzu sehr kultivierte Untugend nicht verfügt: es gibt bei ihr zwar agogische Subtilitäten, aber keine Arhythmien. Die Reduktion des „vegetativen“ Momentes in ihrem Spiel, die Kalkulierbarkeit ihres Rubatos, die Bestimmtheit ihrer Oberstimmempfehle, die spürbare Immanenz hoher Spielintelligenz in jedem Takt, den Frau Larrocha gestaltet, sind Quellen großen Entzückens.

Die vorliegende Kassette ist eine Zusammenstellung von Aufnahmen, die zwischen 1970 und 1973 entstanden. Das Spektrum an Komponisten enthält die ganze „klassische“, das heißt also: romantische Garde spanischer Meister der Klavierkomposition. Wenn auch die Auswahl etwas willkürlich erscheint, ist sie dennoch nicht atypisch; denn so bedauernd es ist, daß kein Ausschnitt aus der „Iberia“ gebracht wird (die Frau Larrocha wie kein anderer zu interpretieren vermag), so reichen die gebotenen Stücke doch hin, um Appetit auf mehr zu erregen: Wie sie beispielsweise die „Cantos de España“ als Ganzheit darstellt, gibt schon einen Vorschmack von der Delikatesse, mit der sie die haarsträubenden manuellen und ästhetischen Aufgaben des opus aureum der spanischen Klavierliteratur angeht. Auffallend ist die Zurückhaltung, mit der die Pianistin die „Vier spanischen Stücke“ von de Falla darstellt; lediglich in der Andaluza wendet sie die Diktion stärker nach außen. Das bekommt dem Zyklus hervorragend.

Diese Kritik könnte in einer Aufzählung von Ti-

teln und den dargestellten Qualitäten in gleichem Maße bestehen, wie in einer langen Liste von Komplimenten; wie die Künstlerin etwa vermeidet, die einigen Stücken doch anhaftende Salonnähe zu nehmen oder besser: sie zu sublimieren, wie sie sich vor Übertreibungen in acht nimmt, wie sie scheinbar nur ganz nebenbei die in spanischer Musik determinierenden Begleitfigurationen rhythmischer Art durchscheinen läßt, ohne sie jedoch, als Nebensache zu behandeln, wie sie phrasiert, harmonische Rückungen klanglich ausmodelliert – kurz, es ist hier eine Anthologie auf den Markt gekommen, die gestrost durch die Pianistin im Verein mit ihrer Firma erweitert werden sollte. Wer dem Rezensenten mißtraut, der möge sich einmal das „Prélude“ aus den „Cantos de España“ oder – aus demselben Zyklus – „Cordoba“ anhören, die beiden hinreißend rhythmisierten Tänze von Ernesto Halffter oder die Dezenz des „Tango“ op. 165 Nr. 2.

Jürgen Kesting hat einen guten Kommentar geschrieben und ist für alle jene, die sich mit diesem einzigartigen Feld europäischer Musik erstmals auseinandersetzen, ein hervorragender Cicerone. In dem Text sollten lediglich Zitatquellen genannt werden (dies vielleicht für weitere Projekte als bescheidener Hinweis).

Der Stern für diese Veröffentlichung bezieht sich nicht nur auf die Interpretation und auf die Präsentation (nur sollte man bei Neuauflagen des Textheftes in dessen Titelei Mompou korrekt „Federico“ und nicht „Frederico“ heißen lassen), sondern auch auf den didaktischen Wert der Kassette. *Knut Franke*

Wiederveröffentlichungen KLAVIERWERKE

○ Beethovens „Populäre“ aus Kempffs Händen.

BEETHOVEN, Klaviersonaten Nr. 8 c-Moll op. 13, Nr. 14 cis-Moll op. 27, 2 und Nr. 23 f-Moll op. 57; Wilhelm Kempff (Klavier); DG 2535750 (1 M 30)

Klangbild: Mono-Version aus dem Jahre 1953. **Fertigung:** Unter Berücksichtigung des Produktionsjahres einwandfrei.

Beethovens Klaviersonaten op. 13, op. 27, 2 und op. 57 – unter ihren Beinamen „Pathétique“, „Mondschein-Sonate“ und „Appassionata“ verbreitet – beileben sich die Plattenhersteller immer wieder vorzulegen. Dem auf diese Weise angesprochenen Käuferkreis geht es in der Regel nicht um das Recherchieren aktueller interpretatorischer Strömungen oder gar um die philologisch abgesicherte „Verifizierung“ des Notentextes durch den Interpreten. Es geht um die Bekanntheit mit Kultur schlechthin, für die diese Sonaten samt ihrem aureatischen Umfeld stehen. Und da Wilhelm Kempff auch dem durchschnittlich am Konzertleben interessierten Hörer ein Begriff, wenn nicht gar das deutsche Monument für „Klavierspiel“ schlechthin ist, so

wird diese Veröffentlichung innerhalb der DG-Serie „Dokumente“ ihre Käufer finden. Wer sich einige Jahre später Kempffs stereophone Gesamtaufnahme der Beethoven-Sonaten angeschafft hat, wird vielleicht die Gelegenheit nutzen, nach altersbedingten oder weltanschaulichen Akzentverschiebungen im Deutungsplan des Meisters zu spüren. Er wird auf Beständigkeit in philosophischer Hinsicht stoßen: subjektives, ja selbstherrliches Klavierspiel in der Nähe von Weihestunde und Erhabenheits-Übung. Im Detail lassen sich da wie dort jene Unregelmäßigkeiten feststellen, die manche Exegeten Kempffs Fantasie zugerechnet haben. Ich neige dazu, Kempffs Beethoven-Sicht als ästhetische Durchgangsstation in Richtung aufklärerischer, Problem-bewußterer Auftritte von Arrau, Gulda oder Gould einzustufen. *Peter Cossé*

○ **Moderne, strukturell komplexes Chopin-Spiel auf hervorragendem pianistischem Niveau.**

CHOPIN, 24 Etüden, 24 Préludes, Polonaisen Nr. 1 bis 7; Maurizio Pollini; DG 2740230 (3 S 30)

Klangbild: Aufnahmen zwischen 1972 und 1976. Präsent, gut konturiert, gut gestaffelt, klar zeichnend, von weiter Dynamik.

Fertigung: Einwandfrei.

Als 1972 die Aufnahme der 24 Chopin-Etüden mit Pollini erschien, erregte die Platte Aufsehen. Bisherige Vorstellungen von der adäquaten Umsetzung dieses Schlüsselwerks der Romantik mußten revidiert werden, Pianisten wie Stefan Askenase oder Nikita Magaloff gerieten an den Rand. Pollini begründete mit seiner bis in die intrikatsten Verästelungen transparenten Zeichnung des Geschehens seinen Ruhm. 1975 folgte die Einspielung der 24 Préludes, ein Jahr später legte der Italiener eine Platte mit sieben Polonaisen vor.

Die Kassette rekapituliert diesen Prozess moderner Chopin-Exegese zu einem Zeitpunkt, da an Aufnahmen der Etüden, der Préludes und der Polonaisen kein Mangel herrscht. Der Vergleich mit neueren Versionen verschiedener Couleure lehrt freilich, daß die vergangenen Jahre Pollinis Chopin kaum relativiert haben. Ein Chopin, der am klaren und manchmal fast ätzenden Nachbau der Stücke orientiert ist und einer konstruktiven Ästhetik den Vorrang vor verzückter Phrasierungskunst gibt. Damit setzt sich Pollini polemisch ab von so gewichtigen Chopin-Interpreten wie Alfred Cortot oder Arthur Schnabel. Er verlängert die wirkungsgeschichtlichen Perspektiven nach hinten, zu Bach, um den Strukturalisten Chopin sprechen zu lassen. Pollini empfiehlt sich im Fall der Etüden als eminent planender, auf die Organisation formaler Vexierbilder bedachter Pianist. Momente, in denen das Geschehen plötzlich in jene genialische Ahnung kippt, die in den stürmischen Etüden Cziffra, in den versonnenen Cortot auslöst, finden sich nicht.

Anders verhält es sich mit den Préludes. Diese sind im Maß literarischer – wenn man will: poetischer, als sie von Stimmungen mehr handeln als von reinen Ideen. Rubinstein nahm den Gehalt auf, indem er die Préludes kraftvoll und

dennoch entspannt auf eine herbe Poesie hin befragte. Rafael Orozco demonstrierte später eine unbändige Virtuosität, Martha Argerich verwandelte die Préludes Nummer für Nummer in atemlos drängende, aufgepeitschte Zeichen des Dämonischen. Ashkenazy schließlich gelang eine Synthese, die noch in der Vielfalt charakteristischer Augenblicke entschieden wirkt.

Gegenüber diesen triftigen, pointierten Interpretationen klingt jene von Pollini – bei aller Ausgewogenheit – ein wenig glatt. Pollini ist kein Pianist der dramatischen Akzente, und das Schrofte, Spröde, das den Préludes auch innewohnt, findet in ihm keinen entschiedenen Anwalt.

Pollini – und das gehört zu seinen hervorragenden Eigenschaften – dringt stets bis in jene äußersten Bereiche instrumentaler Durchdringung vor, die ihm überhaupt möglich sind. Er übertrifft punkto Zuverlässigkeit selbst Ashkenazy. Aber damit ist praktisch schon prinzipiell der Zufall ausgeschlossen, der dem Interpreten unversehens den genialischen Wurf zuteil werden läßt.

Das sei am Beispiel der Polonaisen demonstriert, die Pollini als rhythmisch gefestigte Gebilde auf den Weg bringt. Horowitz spielt die fis-Moll Polonaise fast balladesk aus und dehnt die rhythmischen Muster so, daß schließlich die Form ihrer Auflösung entgegenblickt. Gilels trifft die Mittelteile der c-Moll Polonaise in ihrer nocturnartigen Bewegtheit und stemmt sie so gegen die deklamatorischen Außenseiten. Pollini vereint diese dialektisch gebrochenen Motivationen in eine einzige, fast gewalttätige Bewegung. Er läßt der fis-Moll Polonaise wenig Atemraum. Das Ergebnis ist eine Wiedergabe, die in entmythologisierender Absicht das Gerüst hervortreten läßt – bildlich gesprochen ist es der kühle Charme von Eisblumen, die lebendig werden. – Die Aufmachung der Kassette ist kaum zu überbieten, die Texte sind ausgezeichnet. *Martin Meyer*

○ **Pollini als Meister intellektueller Vermittlung in Schlüsselwerken unseres Jahrhunderts.**

KLAVIERMUSIK des 20. Jahrhunderts, Werke von Schönberg, Webern, Nono, Bartók, Strawinsky, Boulez und Prokofieff; M. Pollini; DG 2740229. (5 S 30)

Klangbild: Aufnahmen zwischen 1972 und 1979. Sehr präsent, räumlich, von weiter Dynamik, unverfärbt, gut konturiert.

Fertigung: Einwandfrei.

Jetzt legt die Deutsche Grammophon in einer Kassette mit fünf Platten jene Einspielungen von Maurizio Pollini vor, die der Pianist zwischen 1972 und 1979 im Zugriff auf Werke des 20. Jahrhunderts gemacht hat. Einige dieser Aufnahmen – Schönbergs Klavierstücke, Weberns Variationen op. 27 und wohl auch die zweite Boulez-Sonate – sind schon als beredte, intellektuell fundierte Dokumente in die Geschichte des modernen Klavierspiels eingegangen. Andere zeugen mindestens von dem imponierenden Darstellungsvermögen des italienischen Pianisten – auch wenn gewisse Vorbehalte der Euphorie Grenzen setzen. Die Kassette faßt aber auch biographische Daten zusammen, zeigt den Weg auf, den Pollini in den zehn Jahren der Berühmtheit durchlaufen hat



Alicia de Larrocha

FONO-KRITIK

und markiert von da her zwei Eckpunkte. Nämlich, zunächst die frühe Anverwandlung von Strawinskys „Petruschka“-Suite und Prokofieffs siebter Sonate. Dann die Einspielung der ersten beiden Bartók-Konzerte mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Claudio Abbado. Und da sind es mehr die Gemeinsamkeiten, die dem Hörer aufgehen, als das, was die Aufnahmen trennt. Gleichwohl liegen sieben Jahre zwischen diesen Produktionen – ein Zeitraum, der etwa bei Vladimir Ashkenazy gewaltige Veränderungen bewirkt hat.

Nicht bei Pollini. Die Stetigkeit seiner interpretatorischen Leistung ist einerseits Gewinn, andererseits, dramatisch formuliert, Verhängnis. Der Pianist, der mit sicherem Blick die Partitur der Prokofieff-Sonate durchdringt, unterscheidet sich wenig von dem Pianisten, der Bartóks Konzerte mit kühler Entschlossenheit in ihrem architektonischen Gefüge abbildet. Insofern ist Pollini ein Interpret von intellektueller Unerschütterlichkeit. Es gibt wenige andere Pianisten, die so zwingend damit eine Haltung bekunden; die Haltung des Analytikers, dem der Einsatz der manuellen Mittel stets berechenbar bleibt. Dies vorausgesetzt, hat der Pianist im Umgang mit der Moderne eine glückliche Hand. Je deutlicher Werke durch Erklärungen ihres Autors markiert sind, um so kleiner wird der Freiraum der Interpretation. Im Fall von Nono darf sich Pollini zusätzlich auf den persönlichen Kontakt mit dem Komponisten berufen. Das Resultat ist ein Klavierspiel, das weniger von den Unwägbarkeiten der Valeurs, der Farbgebung – und also auch der Kontingenzen des Instruments – ausgeht, als vielmehr von festen Strukturen. Deshalb wirkt bei Pollini kaum etwas zufällig – sei es, daß der Zufall selbst (etwa bei Webern) mitkomponiert ist. Und folgerichtig stehen praktisch alle Interpretationen in der Fluchtlinie des Flügels als Schlagzeug.

Pollinis Spiel müßte wohl da an die Grenzen seiner suggestiven Kraft gelangen, wo klavieristische Werte gefragt sind, die nicht völlig der Verfügungsgewalt des Pianisten unterliegen; bei Skrjabin, bei Debussy und, anders gelagert, bei Rachmaninow und Liszt. Natürlich spielen solche Werte, deren atmosphärische Qualität nicht eindeutig zu identifizieren ist, in jedem Stück eine Rolle. Deshalb ist etwa Schnabels Wiedergabe von Beethovens op. 111 Sonate ungleich anrührender als jene von Pollini. Die Klaviermusik des 20. Jahrhunderts – wenn man denn überhaupt so pauschal ihre Exponate zusammenfassen will – kommt Pollini insofern entgegen, als die Verwandlung des Flügels ins Schlagzeug tendenziell spürbar ist und damit einen Interpreten verlangt, der denkt, während die Finger genau ihre Arbeit verrichten, unberührt von den Schwankungen des Gefühls. *Martin Meyer*

○ **Auskoppelung aus Barenboims Gesamtaufnahme der „Lieder ohne Worte“ aus dem Jahre 1974.**

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Lieder ohne Worte (Auswahl); Daniel Barenboim (Klavier); DG 2531260 (1S30)

Klangbild: Weitgehend unverfärbt, räumlich, etwas spitz im Diskant.
Fertigung: Knack- und Knistergeräusche, geringfügige Tonhöhenchwankungen, insgesamt etwas unruhiger Lauf.

Vergleichseinspielungen:

Adni (EMI 1C 153-05387/89) – Postnikova (Melodia-Eurodisc 300 409-406)

Gleichzeitig mit dem Erscheinen einer neuen Gesamtaufnahme der „Lieder ohne Worte“ mit Viktoria Postnikova gibt die Deutsche Grammophon Gesellschaft einen „Querschnitt“ mit Daniel Barenboim heraus. Diese Einzelveröffentlichung, die selbstverständlich die bekanntesten von Mendelssohns Klavierminiaturen enthält („Spinnerlied“, „Frühlingslied“ etc.), wurde vom Hersteller keinesfalls in eine Billig-Preis-Kategorie eingestuft, obwohl Barenboims Gesamtdarstellung des Zyklus bereits sechs Jahre alt ist. Man mag daraus ersehen, daß die komplette Edition nicht die von der Firma gewünschte Resonanz erlangte, so daß man immer noch mit potenten Käufern rechnet. Und dies wahrscheinlich aus einem ganz speziellen Grund: Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ haben gerade in den letzten Jahren eine Neubeurteilung erfahren. Man hat davon Abstand genommen, Mendelssohn im Sinne Nietzsches als „schönen Zwischenfall der deutschen Musik“ abzutun. Seine „Lieder ohne Worte“ dürfen heute als außerordentliche Leistung im Bereich des klarstrukturierten, elegant gesetzten, dennoch vielfältig timbrierten Klavierspiels gewürdigt werden, wobei die Beliebtheit einiger Stücke nicht länger mehr der Verleumdung anderer Vorschub leistet.

Barenboim unterschätzt die innovatorischen Züge dieser Stücke, leistet sozusagen hausmusikalische Maßarbeit, ohne – wie jetzt Viktoria Postnikova – die konzertante Dimension herauszuarbeiten. Die Selbstgewißheit solchen interpretatorischen Tuns steht in keinem Verhältnis zur werkbezogenen Auskunft. Noch weniger scheint es Barenboim darum zu gehen, als Übermittler einer geschärften Betrachtungsweise (s.o.) für eine Rehabilitierung Mendelssohns einzutreten. Das ist nichts Neues: Barenboims Klavierplatten der letzten Jahre ähneln sich in dieser Hinsicht. *Peter Cossé*

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE

★ **Ein imponierender Gleichklang von Werken, Instrument und Interpret. Bemerkenswert: der Repertoireerfolg.**

WIDOR, Orgelsinfonien Nr. 6, 3, 4; Symphonie Gothique; Marie-Claire Alain; RCA ZL30 725 (2S30)

Klangbild: Kompakt, füllig und doch durchsichtig, natürliche Räumlichkeit; deutliche Tiefenstaffelung, klare Konturen.
Fertigung: Mit störenden Klangtrübungen (auf Plattenseite Nr. 4) durch die Pressung.
Vergleichseinspielung: (Nur Nr. 6): Sanger (Decca 6.42 302 AH).

Neben Alexandre Guilmant und César Franck

zählt Charles-Marie Widor zum Hauptrepräsentanten der französischen Orgelkunst des 19. Jahrhunderts. Diese Zuordnung behält ihre Gültigkeit, selbst wenn man bedenkt, daß Widor im Jahre 1937 (allerdings im Alter von 91 Jahren) gestorben ist. Diese Organisten wirkten an Cavallé-Coll-Organen, jenen Instrumenten, mit denen die Geschichte der Orgelmusik eine Entwicklung genommen hatte, die als „orgeluntypisch“, bzw. mehr am Ausdrucksvermögen des großen Orchesters als am polyphonen Satz der Orgel orientiert, in unserem Jahrhundert – zunächst – abgelehnt wurde. Im Spektrum der neueren Orgelkunst, die sich zwar stärker wieder am Klangideal der Barockorgel orientiert, ist jedoch wieder Platz vorhanden für jene Musik, die als „abartig und unwesentlich“ abgetan wurde. Mittlerweile sind wir gewohnt, den Zusammenhang von Orgelmusik und Orgelbau genau im Auge zu behalten.

Auf modernen deutschen „Kompromißorganen“, sofern genügend leuchtkräftige Zungenstimmen vorhanden sind, wird man gewiß auch Werke eines Widor überzeugend gestalten können, befriedigender werden die Resultate allerdings ausfallen, wenn zur Wiedergabe Instrumente verwendet werden, von denen die Wechselwirkungen zwischen Komposition und Klang bzw. Instrument und Interpret ausgehen. In dieser Hinsicht wurde in der Orgel in St. Germain-en-Laye eine gute Wahl getroffen: allerdings handelt es sich hierbei nicht um ein „reinerassiges“ Instrument wie etwa in St.-Sulpice, das Ch.-M. Widor, nach Umbau von Aristide Cavallé-Coll (1903) auf 100 Register erweitert, zur Verfügung stand. Das keineswegs übermäßig groß disponierte Instrument zeichnet sich durch ein typisch französisches Klangspektrum aus (zahlreiche Grund-, „Streicher“- und Zungenstimmen, erst 1967, nach der letzten Restaurierung, kamen Aliquoten im Rückpositiv hinzu).

Nicht zufällig hat die französische Organistin Marie-Claire Alain dieses Instrument ausgewählt, das ihr auch vor der letzten Restaurierung (1967) genauestens vertraut war, da sie in St. Germain-en-Laye geboren wurde, wo sie bereits mit 12 Jahren den Vater als Organistin der heimatlichen Pfarrkirche vertreten konnte. Mit Veröffentlichung der hier vorgelegten Aufnahmen von vier (der insgesamt zehn) Sinfonien Widors ist zwar noch nicht die Lücke geschlossen, die besteht, seitdem die Gesamtaufnahme aller zehn Orgelsinfonien Widors mit Pierre Labric aus dem Repertoire gestrichen wurde. Sicherlich dürfte diese Musik für den französischen Orgelfreund, der ein ungebrochenes Verhältnis zur Musikgeschichte seines Landes hat, größer sein als für uns, die wir trotz Pflege von spätromantischer Orgelmusik eines Max Reger (bei der die Präferenz der Polyphonie bei aller kompakter Klangballung eigentlich nie in Frage gestellt wurde) stets enger an der satztechnisch strengeren Orgelmusik orientiert geblieben sind. Zwei der hier eingespielten Sinfonien (Nr. 3 und 6) sind Novitäten im Katalog, aber auch bei den beiden anderen Werken (Symphonie Gothique und Nr. 4) ist derzeit kein Überangebot an Aufnahmen vorhanden. Die Voraussetzungen zur Veröffentlichung dieser Kassette sind denkbar günstig – über den begrüßenswerten organologischen Aspekt hinaus bleibt Marie-Claire Alain den Werken an musikalisch-stilistischer Diktion nichts schuldig. Mit Registerwechsel wird sparsam umgegangen. Statt starrer dynamischer Steigerungen (wie sie von der Verwendung der Registerwalze bekannt sind), wird von der Möglichkeit des An- und Abkoppelns der Klaviere

stärker Gebrauch gemacht – allerdings ohne Übermaß an Farbenvielfalt: es treten keine fluktuierenden Registrierungsphasen auf. Die durchgeführte Thematik kann sich in großen – in sich geschlossenen – lyrischen, anmutigen, aber kraftvollen Bögen entfalten. Ich halte diese Aufnahmeserie klanglich und musikalisch für durchaus gelungen und beispielhaft. Dies trifft auch preßtechnisch auf drei der vier Plattenseiten zu, während die vierte (wohl durch zu enge Rillen) von störenden Nebengeräuschen begleitet ist. Der Klang ist präsent und klar, auch wo er kompakt erscheint. Die räumliche Dimension – wie wir sie in großen Kathedralen gewohnt sind – teilt sich trotz des feststellbaren Nachhalls nicht in vollem Maße mit. Dennoch: eine lebhaft zu begrüßende Neuerscheinung, zu der die Organistin selbst einen schlüssigen Kommentar beige-steuert hat. *Gerhard Wienke*

Wiederveröffentlichungen ORGELWERKE

○ **Langweilige Orgelklänge von vorge-stern.**

J.S. BACH, Fantasie G-Dur, Praeludium und Fuge A-Dur, Pastorale F-Dur, Kanonische Veränderungen; Arno Schönstedt an der Schnitger-Organ in Hamburg Neuenfelde; SDG (Stauda-Verlag) 610 704 (1S30)

Klangbild: Starrer Orgelklang aus der Entfernung (ohne Raumdimension), blaß und steril.
Fertigung: Leichte Verzerrungen.
Vergleichseinspielungen: Zahlreiche Aufnahmen des neueren Repertoires



Marie-Claire Alain

z.B. Walcha (DG 272202); Rübsam (Philips 6549 950); Alain (Erato ZL 30712).

Dies ist keine „taufrische Platte“ – im Gegenteil: ihre Existenz ist bereits in früheren Katalogen festgehalten und dies auch schon unter dem inzwischen eingegangenen Etikett Cantate (früher Karl Merseburger). Da der Organist noch in der Praxis steht, fiel es der heutigen Vertriebsfirma offenbar schwer, das Datum der schon „historischen“ Aufnahme anzugeben. Dafür fehlt aber nicht der Hinweis auf die Verwendung der immerhin auch im eigenen Verlag erschienenen und auch in zwei Fällen benutzten Notenausgaben. Der Urheber des Titellentwurfs sowie der Fotograf der Plattentasche werden angegeben und schließlich sogar auch die Disposition der Neuenfelder Schnitger-Organ. Über Werke, Organologisches und den Interpreten schweigt sich der Hersteller jedoch aus. Vielleicht soll die (Wieder-)Veröffentlichung mehr still als auffällig über die Bühne gehen. Und dazu besteht auch genügend Anlaß: von interpretatorischer Seite werden die Werke, die sich einer großen Zahl an hervorragenden Konkurrenzsaufnahmen stellen müssen, zwar im Notentext sachlich und korrekt geboten, aber ohne spürbaren Impetus oder markante Phrasierungen, eigentlich mehr asketisch (fast langweilig) – und dieser Indifferenz entspricht leider auch die starr wirkende Klangaufzeichnung. Auch von räumlicher Dimension (der allerdings auch nicht gerade großen Kirche) kann hier eigentlich nicht die Rede sein. Zumal es bessere Aufnahmen dieser Werke gibt, würde man die Streichung dieser Platte aus dem Repertoire verschmerzen können. *Gerhard Wienke*

Neuveröffentlichungen LIEDER

★ **Peter Schreier „at his best“.**

BEETHOVEN, Lieder (Adelaide, Mailied, Wonne der Wehmut, Sehnsucht, An die Hoffnung, Lied aus der Ferne, An die ferne Geliebte u. a.; Peter Schreier (Tenor), Jörg Demus (Klavier); Eurodisc 300 760-430 (2S30)

Klangbild: Ausgewogen, präsent, breite Perspektive.
Fertigung: Teilweise etwas rauhe Oberfläche, auch Knacken und Knistern.
Vergleichseinspielung: Peter Schreier, Walter Olbertz – Beethovenlieder, Decca SFA 25058-D/1-4.

Ein klarer Sieg der Live-Aufnahme über die Studioproduktion. Peter Schreier hat vor etwa zehn Jahren sämtliche Beethoven-Lieder für die Schallplatte besungen, in einer Wiedergabe, die zweifellos ihre Meriten besitzt. Und doch – wie eng, wie nüchtern und pedantisch wirkt diese Interpretation gegenüber diesem Salzburger Festival-Mitschnitt vom Jahr 1977! Da wurde wirklich eine jener vielgenannten, doch so seltenen

„Sternstunden“ eingefangen. Der Sänger befand sich zu diesem Zeitpunkt in einer echten Klimax-Phase, die Stimme behielt während des gesamten Marathon-Programms ihre erquickende Reinheit und Frische bei. Hinzu kommt noch der Tatbestand, daß der Künstler Peter Schreier sich einzig und allein auf dem Konzertpodium richtig mitzuteilen, daß er sich nur in diesem Bereich zu seiner wahren Größe aufzuschwingen vermag. Und von dieser Größe gibt diese kostbare Aufnahme ein getreues Abbild. Daran vermögen auch einzelne Freiheiten und Ungenauigkeiten bei Sänger und Klavierbegleiter, wie auch die eingestreuten Publikumsgeräusche nichts zu vermindern. *Clemens Höslinger*

○ **Ein zwar noch nicht ganz ausgereifter, doch begabter Liedsänger stellt sich vor.**

SCHUMANN/WEBER/ABSIL, Dichterliebe/Frühe Lieder/Trois poemes, Kroatische Volkslieder; John Bröcheler (Bariton), Tan Crone (Klavier); CBS 71088 (1S30)

Klangbild: Präsent, doch etwas trocken und flächig.
Fertigung: Verzerrungen bei Fortstellen, ansonsten in Ordnung.

Ein junger Liedersänger aus Holland, dessen beste Eigenschaften Einfühlungsvermögen, Musikalität und Ambition sind. Die Stimme, ein eher ins Dramatische weisender Bariton, besitzt angenehme Färbung, hat jedoch derzeit noch keine exzeptionellen Eigenschaften aufzuweisen. Gewisse Anfängergewohnheiten machen sich bemerkbar, wie etwa eine Überbetonung nach allen Richtungen hin. Der Sänger findet zwischen den Extremen „flüsternd“ und „tobend“ noch keine rechte Mitte. Im allgemeinen spricht der Forteklang besser an als das fahle, oft wie „beschlagen“ wirkende Piano. Am günstigsten kommen die Qualitäten des Sängers in den frühen Gesängen Weberns und in den Chansons von Jean Absil zur Geltung. Im Vortrag der „Dichterliebe“ gibt es zwar gute Momente, vor allem im Schlußteil, doch beeinträchtigt hier das „Zuviel“ an Äußerlichkeit die Wirkung. Trotz dieser Einwände handelt es sich um ein vielversprechendes Debüt. Korrekt und dezent das Spiel der Pianistin Tan Crone. *Clemens Höslinger*

○ **Imponierende Beispiele monodischer Affektdarstellung aus dem italienischen Hochbarock.**

GIACOMO CARISSIMI, Lamento della Maria Stuarda – Cantate Sacre e Profane; Elisabeth Speiser (Sopran), Hans Ludwig Hirsch (Cembalo und Orgel), Fono Jecklin 5004 (1S30)

Klangbild: Sehr natürlich, offen, räumlich und ausgewogen.
Fertigung: Ohne Fehler.

Könnte man die Entwicklungsgeschichte der