

FONO-KRITIK

sind Augenblicke, in denen die Zeit stillstand und Rubinstein sich auf seine Wurzeln besinnen konnte. Vielleicht war solche Rückschau notwendig, um diese Dimension bei ihm wiederzuentdecken, die in der Serienproduktion einwandfrei geratener Aufnahmen unterzugehen drohte.

Helmut Haack

Neuveröffentlichungen KAMMERMUSIK

Strukturbezogen klare, aber nicht sehr differenzierte Darstellungen, die ihre leitenden Impulse von Rankis kühler Aggressivität her beziehen.

BEETHOVEN, Sämtliche Sonaten und Variationen für Cello und Klavier; Miklós Perényi (Cello), Dezső Ránki (Klavier); Hungaroton SLPX 11928-30 (3 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Sehr präsent, leicht hallig, gute Dynamik, etwas hell.
Fertigung: Geringfügiges Klirren an den Platteninnenseiten.

Vergleichseinspielungen:
Piatigorsky/Solomon (EMI 153-03454/5 M)
Rostropowitsch/Richter
(Philips 835 182/83 AY)

Seit dem Beginn einer die Grenzen Ungarns überschreitenden Karriere hat sich der Pianist Dezső Ránki als vielseitiger und intelligenter Interpret empfohlen. Davon legt ein bereits recht stattliches Schallplatten-Repertoire Zeugnis ab, und das belegt der Querschnitt von Ránkis konzertierender Tätigkeit. Ránki, ein selbstbewußter und stets kontrollierter Pianist, unterscheidet sich etwa von seinem Landsmann Zoltan Kocsis durch eine Gelassenheit, die manchmal eine Spur zu unaufgeregt wirkt. Er läßt sich nicht von musikalischen Impulsen verführen, ist vielmehr auf eine durchkonzipierte und berechnete Formgebung eingeschworen. Seine technische Kompetenz gestattet ihm, selbst bei Liszt keine Kompromisse eingehen zu müssen, Ránki spielt die h-Moll Sonate beinahe wie ein sehr virtuoser Rubinstein.

Nach der Einspielung von Mozarts beiden Klavierquartetten (vgl. fono forum 9/80) liegt jetzt, als jüngstes Produkt kammermusikalischer Diversifikation, eine drei Platten umfassende Kassette vor, die sämtliche Sonaten und Variationen Beethovens für Violoncello und Klavier enthält. Als Cellist wirkt Miklós Perényi – ein, wie sich noch zeigen wird, auch lyrisch begabter Interpret. Die Kassette berichtet von gewissen Widersprüchen. Einerseits werden die frühen Sonaten mit Elan und Effekt ausgespielt; andererseits trifft auf die späten zu, daß die Scheu vor überschwenglicher Artikulation etwas spröde und unausgefüllte Wiedergaben zeitigt. Damit sind zwei Extrempositionen vorgegeben, die auch im Einzel-



Dezső Ránki, bei Beethoven etwas zu kontrolliert

fall das Blatt nicht zu wenden vermögen. Die frühen Werke – das sind die beiden Sonaten op. 5 und die ursprünglich für Horn und Klavier gesetzte Sonate op. 17. Während Perényi die Einleitungssätze durchaus gedankenverloren abtönt, entwirft Ránki eine klare, gleichsam an Haydn orientierte Linie, die keine lyrischen Kurven kennt und deshalb bald einmal ihren Führungsanspruch gegenüber dem Cello behauptet. Tatsächlich gehen die hörbaren Direktiven hier stets vom Klavier aus. Bisweilen wird Ránki heftig, wenn er die Forte-Stellen fast unwillig herausstanz, so daß im Schwung der Allegro-Sätze dann dem Cello nicht mehr viel Raum zur Ausbreitung jener Innigkeit bleibt, die eindrücklich von Piatigorski oder Rostropowitsch überliefert ist. Es ist Ránki, der das Allegro der F-Dur Sonate als bravouröses, in den Sechzehntel-Passagen expansives Gebilde spiegelt und so sowohl dem Seitenthema als auch der stufenweise fortschreitenden Durchführung die Spannung nimmt.

Insofern ist dieser Beethoven ganz auf der Architektur des Klaviersatzes aufgebaut – was zwar strukturell richtig erscheinen mag, der Tönung der Sonate als vom Cello her farblich bestimmter indessen nicht entspricht. Perényi versteht seinen Ort als einen durch den Dialog gegebenen; er re-agiert auf die Fragen, die der Pianist stellt. Ránki hingegen wartet kaum auf die Antwort und entfettet mithin den Sonatensatz. Analytisch geht vor Dialektik. Schlüsselstellen, wie die kurze Adagio-Reminiszenz am Ende des Allegros von op. 5, erfahren dadurch eine Einschränkung auf reine Motorik. Überhaupt wird hier die auch von anderen Einspielungen her dokumentierte Tendenz Ránkis, thematische Leit motive kernig und überplastisch herauszugreifen, problematisch. Damit verhindern Ránki nämlich eine – wenn man will: stoffliche Entwicklung, wo der Gedanke erst nach und nach die Höhe seiner Bedeutung erreicht. Bei Ránki ist das Motiv immer schon da, also kommt auch jenes zögernde Abtasten nicht in Frage, das gerade in den Piatigorski/Solomon-

Aufnahmen eine nachdenkliche Dimension einbringt. Besonders einschlägig ist in diesem Zusammenhang der Schluß des Einleitungs-Adagios der g-Moll Sonate op. 5 Nr. 2 zu zitieren. Da sind die Phrasen zwischen Klavier und Cello mit langen Pausen durchsetzt. Erst wo das Cello die Bewegung aufnimmt, ereignet sich Sinn; vorher – bei Ránki – ist Isolation.

Es ist wohl nicht die Schuld des rücksichtsvollen Cellisten, daß er die Position seines Instruments, zumal in den frühen Werken, nicht deutlich angeben kann. Wenn Ránki die schönen Modulationen im Allegro derselben g-Moll Sonate mit forschem Zugriff überdeckt, vermag der Cellist nicht mehr viel hinzuzufügen. Oder ein anderes, durchgängig zu beobachtendes Beispiel: In einigen Passagen begleitet die linke Hand des Pianisten das Gespräch zwischen Cello und Klavier; zuerst entfaltet das Klavier im Diskant seine Phrase; sie ist ganz distinktiv, weil Ránki das Gleichgewicht innerhalb seines Aktionsradius' natürlich zu wahren versteht. Fällt dann aber das Cello ein, drängt sich die linke Hand mit derselben Begleitung so vor, daß Perényi Mühe hat, seine Sentenz mit der entsprechenden Emphase vorzutragen. Somit ist der Grund, auf dem letzten Endes alles ruht, das Klavier.

Ein problematischer Grund, wenn er so statisch und unhinterfragt vorausgesetzt wird, wie in dieser Einspielung. Daran vermag auch die bewundernswerte Transparenz nichts zu ändern, so wenig wie die gesunden, ungekünstelten Tempi. Ein zweites Merkmal von Ránkis Spiel, das in der Summierung einzelner Momente unangenehm ins Kraut schießt, ist die willentliche oder unwillentliche Distanz zum behutsamen Legato. Wer ein Streichinstrument begleitet, kommt um ein ausgewogenes Legato nicht herum. Es liegt bekanntlich in der Immanenz des Cellos besonders, daß sich die Phrasierung im Horizont eines abgestuften Legatos ereignet. Wenn Ránki dieses nicht zustande bringt – zu erwähnen der zweite Satz der Sonate op. 17 – kommt eine einheitliche Phrasierung natürlich nie zustande. Für die mittlere Sonate op. 69 und die beiden

Spätwerke von Opus 102 tritt die oben skizzierte Problematik etwas zurück. Zu den geglücktesten Sätzen zählt jenes Adagio con molto sentimento d'affetto der D-Dur Sonate op. 102 Nummer 2, dessen fordernde Überschrift vielleicht das Duo zu einer zurückgehalten-empfundenen, den späten Beethoven wie von selbst getroffenen Darstellung verleitet haben mag. Sentiment ohne Sentimentalität, Ausdruck ohne dessen Übersteigerung. Während die Variationenzyklen wieder unmißverständlich darlegen, wer hier den Ton angibt. Aber wahrscheinlich braucht es mehr als reife Jugend, um diesen Beethoven-Sonaten bis in ihre geheimnisvollsten Augenblicke hinein Sinn abzuringen.

Martin Meyer



„Italienischer“ Brahms ohne Italianismen, dafür mit Langzeitwirkung.

BRAHMS, Klavierquintett f-Moll op. 34; Maurizio Pollini (Klavier), Quartetto Italiano; DG 2531197 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Präsent, ausgewogen, transparent
Fertigung: Einwandfrei
Vergleichseinspielungen:
Fleisher/Juilliard Quartett (CBS 61 550)
Rubinstein/Guarneri-Quartett
(RCA 26.41071)
Ránki/Bartók-Quartett (Hung. 11596/600)

„Es ist wichtig, sich klarzumachen, daß Brahms, ohne auf Schönheit und Gefühl zu verzichten, zu einem Zeitpunkt, als alle an ‚Ausdruck‘ glaubten, sich auf einem Gebiet (nämlich der Entwicklung neuer konstruktiver und struktureller Gestaltungsprinzipie. E.K.) als fortschrittlich erwies, das seit einem halben Jahrhundert brachgelegen hatte.“ Was Arnold Schönberg bereits 1933 zu Brahms' 100. Geburtstag formulierte, haben die meisten Interpreten erst Jahrzehnte später erkannt und zu verwirklichen begonnen. Jüngstes Beispiel dafür ist diese Neuaufnahme der DG, zu der sich Maurizio Pollini und das Quartetto Italiano zusammenfanden. Das eigentliche Problem bei Brahms' Klavierquintett heißt für Interpreten wie Aufnahmeteam, den richtigen Ton zu treffen, nämlich einen nicht orchestral überfrachteten Kammermusikton. Daß das hier gelang, beweist, in welchem Maße die Interpreten aufeinander hörten und einander stimulierten. Es beweist auch, in welchem Maße Spiel und Stil Pollinis als Korrektiv des orchestralen Dichte neigenden Ensembleklangs des Quartetto Italiano wirkten. Endlich beweist es die Aufmerksamkeit und Hellhörigkeit der Technik. Ich kenne keine Aufnahme des Werkes, die klanglich ausgewogener, schlanker, transparenter, kurzum besser durchhörbar wäre. Das setzt natürlich ein Höchstmaß an Können, an struktureller Einsicht, an Offenheit und Sensibilität voraus – Vorzüge, die Pollini wie dem Quartetto Italiano seit je nachgerühmt werden. Es gibt hier keine rhythmischen Probleme bei der Wiedergabe dieser rhythmisch durchaus heiklen Partitur, es gibt keine „Brüche“ im agogisch belebten Fluß der Musik. Statt dessen dominieren Organik, Engagement und Klangphantasie. Das Ergebnis ist gleichwohl kein „norddeutscher“ Brahms geworden, den nach den

Brahms-Aufnahmen des Quartetto Italiano ohnehin niemand ernstlich erwarten konnte. Das Ergebnis ist aber sehr wohl ein Brahms mit eigenem Profil, gefiltert durch den Umgang des Pianisten mit Neuer Musik und durch eben jene analytische Einsicht, von der eingangs die Rede war. Die Folgen sind nicht nur eine ungewohnte, thematisch-motivische wie formale Sinnfälligkeit aller vier Sätze, sondern auch ein nicht minder seltener Ereignisreichtum in Harmonik, Dynamik und Klangfarbigkeit.

In Details kann man sicher unterschiedlicher Meinung sein. Zum Beispiel, ob der Kopfsatz nicht mutiger geklüftet, zwingender zu Ende zu bringen gewesen wäre; oder, ob im langsamen Satz nicht ein wenig das Heimlich-Unheimliche fehlt, das die wehmütig-meditative Intimität der Musik vollends verdeutlicht hätte. Im Trio des Scherzos, das das „Quintetto Italiano“ weniger spontan als Rubinstein und die Guarneris angeht, wirkt die folkloristische Färbung auf mich mehr en passant als immanent. Dafür wird das Finale nach spannungsreicher Eröffnung mit einer Phrasierungs-Delikatesse und Gedankenfülle musiziert, die kaum zu übertreffen sind und den gern als rondonahen Kehraus mißverstandenen Satz mit ungewohnter Besinnlichkeit kontrapunktieren. Interpretations-Alternativen also zuhauf, Denkanstöße, die mit jedem Wieder-Hören an Eigengesetzlichkeit, an Berechtigung gewinnen und damit vollends den Rang der Veröffentlichung erweisen: einen Alternativrang auf höchstem Niveau.

Ekkehart Kroher



Eine von zwei Ausnahmen abgesehen technisch und musikalisch gute Gesamtausgabe.

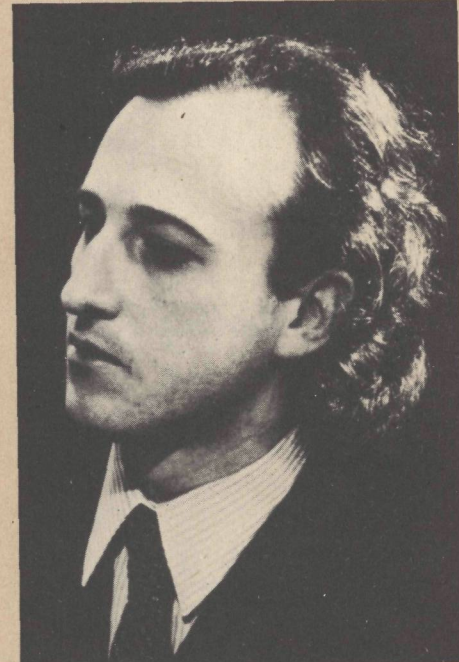
BRAHMS, Die Kammermusik – Gesamtausgabe; Beaux-Arts-Trio, Quartetto Italiano, Mitglieder des Berliner Philharmonischen Oktetts, Arthur Grumiaux, Werner Haas, Hephzibah Menuhin, Francis Orval, George Pieterse, György Sebök, Herbert Stähr, Janos Starker, Walter Trampler;

Philips 6768 146 (15 S 30) Aufnahmedatum: 1960-1980

Klangbild: Naturgemäß unterschiedlich, im Ganzen jedoch gut bis zufriedenstellend.
Fertigung: Keine Mängel.

Mit der Aufnahme des Klarinettenrios op. 114 hat nun auch Philips ihre Einspielungen der Kammermusik von Brahms abgeschlossen und dies zum Anlaß genommen, zugleich mit der Veröffentlichung dieses Trios auf Einzelplatte die gesamte Kammermusik in einer Kassette mit fünfzehn Platten zu veröffentlichen. Die meisten dieser Aufnahmen sind also Wiederveröffentlichungen und zum Teil schon vor über zehn Jahren gemacht worden. Technisch sind alle gut bis befriedigend, musikalisch freilich recht unterschiedlich in der Qualität.

Wer soll solch eine Kassette kaufen? Philips selbst hat sie als „Geschenk-Kassette“ deklariert und damit wohl auch Recht. Man sollte sie daher auch unter dem Gesichtspunkt ihres Wertes als repräsentatives Geschenk rezensieren, denn die Liebhaber Brahmscher Kammermusik werden ihren Brahms schon seit Jahren vollständig besit-



Maurizio Pollini

zen, bei manchen Werken sicher auch schon in mehrfacher Ausführung. Ihnen also wird man mit dieser Kassette nichts Neues bieten können. Fragt sich, ob derjenige, der mit dieser Kassette erst überhaupt zu einem Brahms-Liebhaber erzogen werden soll, es durch sie auch werden wird.

Den besten Einstieg in die Kammermusik von Brahms stellt sicher das hochromantische erste Klaviertrio op. 8 dar, und dies ist leider einer der musikalisch schwächsten Aufnahmen in dieser Kassette. Als sie 1967 erschien, war sie die erste Stereoaufnahme auf dem Markt und hatte nur die berühmte Aufnahme mit Myra Hess, Stern und Casals zur Konkurrenz. Inzwischen jedoch ist die Stereoaufnahme mit Istomin, Stern und Rose erschienen, die der Aufnahme aus Prades in ihrer musikalischen Qualität nahekommt. Gegen diese Doppelkonkurrenz aber kommt das Beaux-Arts-Trio nicht an. Das rasche Tempo des Kopfsatzes kann man gerade noch hinnehmen, das Scherzo aber wird durchgehetzt, als gelte es, mit der Uhr wettzurennen. Ich habe schon in meiner damaligen Rezension (ff 12/67) vermutet, daß dies die Schuld des Produzenten war, der das ganze Trio auf eine Plattenseite kriegen wollte, wo doch die anderen Firmen dem Trio zwei Seiten zubilligen. Vermutlich geschah dies, um Platz für ein Klaviertrio in A-Dur zu schaffen, das Brahms zugeschrieben wird und auch in diese Kassette wieder aufgenommen worden ist. Ich halte es heute noch für ebenso überflüssig wie damals.

Die beiden anderen Trios sind musikalisch befriedigend, wenngleich auch sie nicht gegen die musizierfreudigen Aufnahmen mit Rubinstein, Szeryng und Fournier ankommen (denen merkwürdigerweise das H-Dur-Trio ähnlich mißlungen ist). Das Beaux-Arts-Trio ist eine hervorragende Kammermusikvereinigung, und ich finde, daß ihm der Produzent für diese Kassette einen zweiten Versuch hätte zubilligen sollen.

Auch die drei Klavierquartette werden vom Be-

aux-Arts-Trio mit Walter Trampler etwas zu flott gespielt (ff 9/76), sind aber als Ganzes ein musikalisch befriedigenderer Beitrag, wenn nicht der zur Zeit einzige gelungene Versuch einer Gesamtdarstellung.

Es folgt das Klavierquintett op. 34, gespielt von Werner Haas und Mitgliedern des Berliner Philharmonischen Orchesters. Diese Aufnahme habe ich hier zum ersten Mal gehört und auch im fonoforum keine frühere Rezension gefunden. Ich weiß daher auch nicht, wann sie gemacht worden ist. Um es kurz zu machen: es ist die schwächste Aufnahme in der ganzen Kassettenreihe. Man muß nur einmal in die Einspielungen mit Fleisher und den Juilliards, mit Pollini und dem Quartetto Italiano oder mit Serkin und den Budapestern hineinhören, um zu erkennen, wieviel einen Sprengstoff diese Musik in sich hat, der aber von Haas und den Berlinern nicht gezündet worden ist. Hinzu kommt eine unglückliche Mikrofonanstellung, die die Streicher in den Hintergrund drückt, wo sie doch gerade in diesem Quintett Kontrahenten des Klaviers sind.

Auch das Horn-Trio op. 40 scheint bisher noch nicht veröffentlicht worden zu sein. Es wird gespielt von György Sebök, Arthur Grumiaux und Francis Orval, an dessen französischen Klang und Vibrato man sich erst einmal gewöhnen muß. Davon abgesehen, wird diese Aufnahme ihren Eindruck nicht verfehlen, wenngleich Grumiaux einen etwas unsicheren Eindruck macht. Die spielfreudigste Aufnahme aber bleibt die mit Ashkenazy, Perlman und Tuckwell.

Das Klarinetten-Trio op. 114 ist, wie schon oben bemerkt, eine Neuaufnahme und offenbar Anlaß für die Veröffentlichung der ganzen Kassettenreihe. Von ihm werden noch vier weitere Aufnahmen im BK angezeigt, von denen ich aber nur die mit Karl Leister und die mit Jost Michaels kenne. Der Solist auf der Philips-Aufnahme ist George Pieterse, und er spielt seinen Part betont „schön“, wie überhaupt die ganze Darstellung die Poesie mehr als die altersweise Resignation betont. Eine schöne Aufnahme, die in ihrer Art den Vergleich mit den beiden anderen genannten wohl aushält. Auch das Klarinettenquintett op. 115 ist von Holger Arnold (ff 11/73) mit Recht in eine Reihe mit den anderen Spitzenaufnahmen im Katalog gestellt worden. Pieterse ist auch der Partner von Hephzibah Menuhin in den beiden Klarinettensonaten. Den schönen rhapsodischen Schwung, den Jost Michaels und Detlev Kraus der ersten Sonate geben, erreicht die Neuaufnahme nicht. In der zweiten Sonate vor allem hätte ich mir den Klavierpart ausdrucksstärker gewünscht.

Die drei Geigensonaten werden von Grumiaux und Sebök gespielt. Auch von diesen Aufnahmen konnte ich keine Rezension im fonoforum finden. Ihre musikalische Qualität ist durchschnittlich. Den schwerelichen Ton von Zukermann in der ersten Sonate findet Grumiaux nicht. Aber auch Zukerman und Barenboim werden bei der zweiten und dritten Sonate von Szeryng und Rubinstein in den Schatten gestellt. Diese letztere Platte ist tatsächlich eine „schwarze Perle“ unter den Aufnahmen Brahms'scher Kammermusik.

Die beiden Cellosonten sind dagegen alte Bekannte (ff 6/67). Zwar spielt Sebök auch hier recht unelastisch, dafür aber zeigt Janos Starker sein ganzes technisches Können. Die Aufnahmen mit den Gebrüdern Sellheim mögen zur Zeit zwar an der Spitze der Käufergunst stehen, aber auch der Vortrag von Starker ist für Kenner hörenswert.

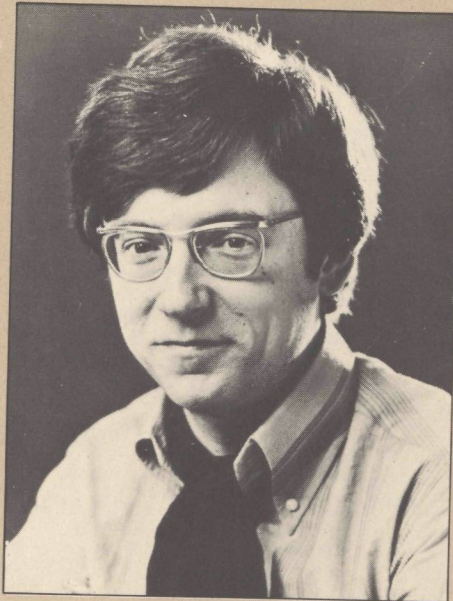
Die drei Streichquartette, gespielt vom Quar-

tetto Italiano, sind schon bei ihrer Erstveröffentlichung von mehreren Rezensenten übereinstimmend gelobt worden (siehe ff 12/72), und gehören auch nach dem Erscheinen mehrerer neuerer Aufnahmen unverändert zur Spitzengruppe.

Die beiden Streichquintette mit den Berlinern gehören zu den jüngeren Einspielungen (ff 8/74). Die Aufnahmen teilen mit denen vom Amadeus-Quartett einige Stärken und Schwächen, die überzeugendste Gestaltung erfahren die beiden relativ spröden Quintette jedoch von den Budapestern. Die beiden Streichsextette schließlich sind seinerzeit auf je einer Platte veröffentlicht worden (ff 4/67 und 12/70), für diese Kassetten jedoch auf einer Platte zusammengeschnitten worden, ohne daß ihre technische Qualität gelitten hätte, im Gegenteil. Sieht man mal von der berühmten Casals-Aufnahme des op. 18 aus Prades ab, so können auch hierbei die Berliner jedem Vergleich standhalten.

Fazit: Würde der Käufer diese Kassetten noch durch die Platte mit dem H-Dur-Klaviertrio von Istomin, Stern und Rose, sowie durch eine der obengenannten Platten mit dem Klavierquintett ergänzen, so besäße er sicher eine technisch und musikalisch gute Zusammenstellung der Kammermusik von Brahms, mit einigen Spitzenaufnahmen aus dem Angebot. Der Einführungstext von Karl Schumann ist angenehm sachlich. Schön wäre es gewesen, wenn die Spielzeiten der einzelnen Sätze nicht nur auf den Platten, sondern auch im Begleitheft angegeben worden wären.

Manfred Kahlweit



Andrew Davis

Barocke Publikumsfavoriten – diesmal für Gitarre und Kammerorchester arrangiert.

ALBINONI/J.S. BACH/CIMAROSA/A. MARCELLO/VIVALDI, „Jesus bleibet meine Freude“, „Zion hört die Wächter singen“ und Air aus der Orchestersuite Nr. 3/Adagio g-Moll/Oboenkonzert c-Moll (nach d-Moll transponiert)/Konzert D-Dur nach Cembalostück-

ken/Konzert D-Dur F.XII n. 15; Liona Boyd (Gitarre), Englisches Kammerorchester, Andrew Davis; CBS 73927 (1S30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Transparent, weitgehend originalgetreue Klangfarbenwiedergabe.
Fertigung: Einwandfrei.

Fünf Platten-Gitarrecitals Liona Boyds sind dieser ihrer ersten Einspielung mit Orchester vorausgegangen. Ihr technisches und musikalisches Können wäre sicher besser den Solo-Aufnahmen zu entnehmen als dieser käuferattraktiven Sammlung von Bearbeitungen barocker Publikumsfavoriten. Der Repertoirewert dieser Arrangements kann wohl nicht gerade als sonderlich hoch bezeichnet werden; denn Albinonis g-Moll-Adagio klingt – wenn schon bearbeitet – sicher für Orgel und Streichorchester am besten, jedenfalls besser als mit Gitarre als Soloinstrument, deren dezentem Klang wegen die Streicher ihren berausenden vollen Klang kaum entfalten können.

Ob Marcellos c-Moll-Oboenkonzert, für Gitarre transkribiert (und nach d-Moll transponiert), schöner klingt als das Original, ist ebenfalls recht zweifelhaft und Bachs bekanntes Air gewinnt mit zusätzlicher Gitarre auch kaum. Wer freilich all das lieber im Gitarrenklang hören will, kommt sicherlich auf seine Kosten; denn die junge Gitarristin, die sich diese Arrangements selbst in die Finger geschrieben hat und Schülerin Brems und Lagoyas war, besticht durch ihren runden, klangvollen Ton, ihre makellose Technik und ihren stilsicheren Vortrag, mit grundsichtigen Tempi. Mehr als die Gitarrentranskriptionen der vielbearbeiteten Bach-Kantatensätze „Jesus bleibet meine Freude“ und „Zion hört die Wächter singen“ überzeugt Liona Boyds Zusammenstellung und Einrichtung von drei Cimarosa-Cembalostücken zu einem Gitarren-Konzert und am meisten natürlich Vivaldis Lautenkonzert (F.XII n. 15), das ja häufig mit Gitarre ausgeführt wird. Andrew Davis begleitet mit dem Englischen Kammerorchester (das aus Rücksicht auf die Gitarre kaum richtig aus sich herausgehen kann) dynamisch vorbildlich zurückhaltend.

Karl Ludwig Nicol

Ansteckende Vitalität.

HÄNDEL, 6 Violin-Sonaten op. 1; Hans Börner (Violine), Andreas Schröder (Cembalo); Garnet (1S30)

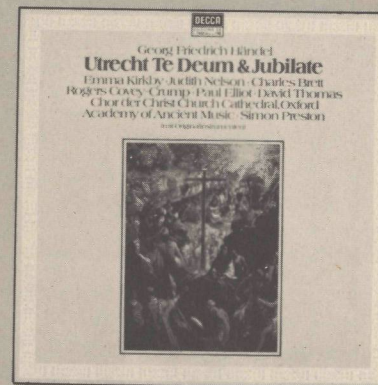
Klangbild: Ausgewogen, recht natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Wer spielt denn da einen so königlichen Händel? Diese Frage eines überraschten Violinmusik-Kenners charakterisiert den Hauptzug dieser viel zu wenig beachteten Einspielung der sechs Violin-Sonaten aus Georg Friedrich Händels Sonaten-Sammlung op. 1. Trotz ihres spieltechnisch vollkommeneren Potentials haben weder Melkus, Suk noch Grumiaux den Lebensnerv dieser Händelschen Musik genauer getroffen als Hans Börner. Wie schon in seiner hochmusikalischen, stilbewußten Einspielung zweier Violinkonzerte von Anton und Carl Stamitz (Garnet 40 146) unter Beweis gestellt, sind mit einem ge-

Vier maßstäbliche Neuaufnahmen der Academy of Ancient Music

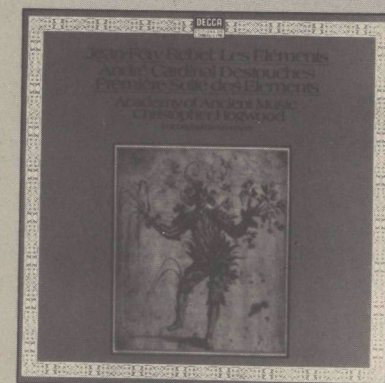
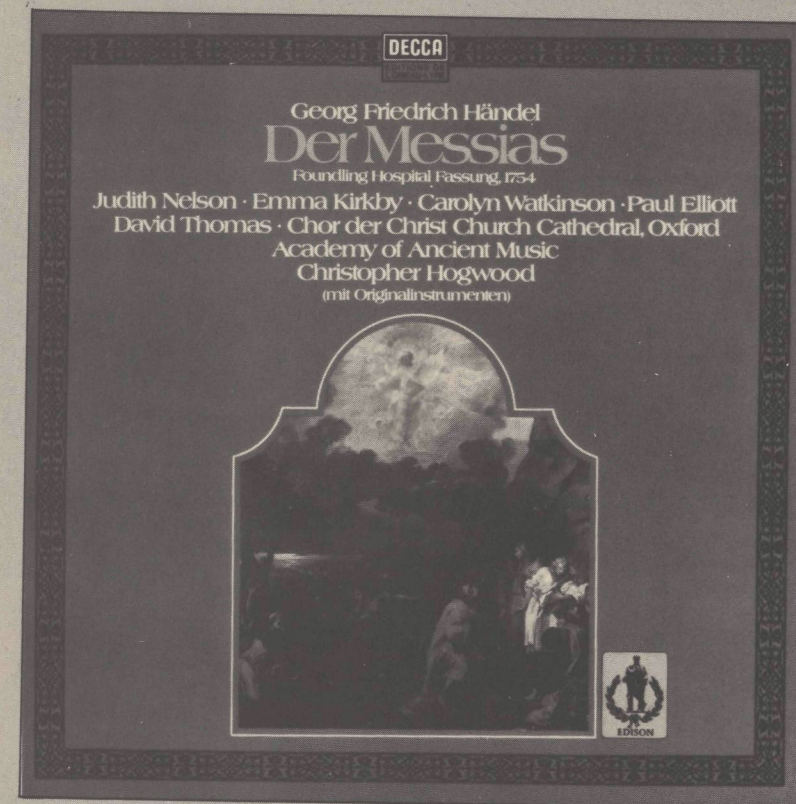
„Optimale Annäherung ans Original.“ (Stereoplay)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
Der Messias – Gesamtaufnahme der Foundling Hospital Version von 1754
Kirkby – Nelson – Watkinson – Elliott – Thomas
Chor der Christ Church Cathedral Oxford
Academy of Ancient Music (mit Originalinstrumenten)
Leitung: Christopher Hogwood
6.35503 (3 LPs) FK DECCA
Kassettenausgabe zum Sonderpreis



Jubilate – Utrecht Te Deum
Nelson – Kirkby – Brett – Elliott – Covey-Crump – Thomas
Chor der Christ Church Cathedral Oxford
Academy of Ancient Music (mit Originalinstrumenten)
Leitung: Simon Preston
6.42640 AW DECCA

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Die Salzburger Symphonien, Vol. 2
Academy of Ancient Music (mit Originalinstrumenten)
Leitung: Christopher Hogwood – Jaap Schröder
6.35506 (3 LPs) FK DECCA
Kassettenausgabe zum Sonderpreis



JEAN-FERY REBEL
Les Elements
ANDRE CARDINAL DESTOUCHES
Première Suite des Elements
Academy of Ancient Music (mit Originalinstrumenten)
Leitung: Christopher Hogwood
6.42541 AS DECCA

DECCA

FONO-KRITIK

sunden Stilempfinden, elementarer Musikalität und vitaler Spielfreude überzeugendere Ergebnisse als mit jeder noch so geleckten Perfektion ohne diese musiklebenspendenden Grundzüge möglich. Höhepunkte? Nein! Wichtiger erscheint mir das auf den genannten Elementen über zwei Plattenseiten hinweg durchgehaltene ansteckende, fußbewippendmachende Konzept des Duos Börner-Schröder. Ein Händel, der nur spitzfindigen Stilisten Fragen offenläßt, die an lebenssprühender Musik interessierten Hörer aber rundum zufriedenstellen müßte. Eine hautnahe Aufnahmetechnik tut das ihre, Händel noch näher an unseren Lebensraum heranzurücken.

Wolfgang Wendel

○ Dokumentation einer ausgefeilten und ausgereiften Einstudierung (mit Hilfe einer zeit- und firmen-unabhängigen Spezialpressung).

BRAHMS/REGER, Sonate für Klarinette und Klavier f-Moll, op. 120,1/Sonate für Klarinette und Klavier fis-Moll, op. 49,2; Franz Klein (Klarinette), Herbert Drechsel (Klavier); Ludger Mias LMM E2006 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1978/79

Klangbild: Hell, klar, hall-geschmeichelt mit Leerraum-Effekt.

Fertigung: Nicht ganz störungsfreie Oberfläche der Seite 1.

Vergleichseinspielungen:

Brahms: Heinz Hepp/Mika Degaita (BM 4003)
Reger: Dieter Klöcker/Werner Genuit (Da camera 92904)

Wenn zwei Künstler aufgrund gemeinsamer Hochschul-Lehraufträge die Chance zur langfristigen Probenarbeit wahrnehmen und das gereifte Ergebnis ohne Termindruck einem privaten Tonstudio anvertrauen, dann scheint dies eine Idealvoraussetzung für sensible Kammermusik-Einspielungen zu sein. Diese Platte hat nach allen äußeren Merkmalen eine solche Strategie verwirklicht, wenn sie auch im Hinblick auf Werbung und Vertrieb nicht die Norm sein kann. Die theamtische Klein- und Feinarbeit im resignativen Spätwerk Opus 120 Nr. 1 von Brahms (1892 für den Meininger Solo-Klarinettenisten Richard Mühlfeld komponiert) findet in dem sensitiv-verzahnten Miteinander der beiden Musiker eine rhythmisch-dynamische Entsprechung, die bis in elementare Motivfloskeln und Klangschattierungen von dem klassisch-deutschen Bläser-Silberton und vom differenzierten Tastenanschlag des Pianisten gekennzeichnet ist. Mehr noch: Der Gestaltungsprozeß, der erforderliche Konzentrationsgrad, den dieses spätromantisch-dichte und vielflächtige Meisterwerk der Solo-Klarinettenliteratur erfordert, ist einer gelassenen und entspannten Aufführungspräsenz gewichen. Verblüffend offenbart ein solches Probe- und Aufnahmeverfahren gewisse Schwächen des „Parallelwerkes“ von Max Reger, Opus 49 Nr. 2 aus dem Jahre 1900. Themen mit geringer Gegensatzwirkung und krause Chromatik verleugnen dann doch nicht so ganz ihre schnelle Niederschrift innerhalb weniger Wochen: „Schön, werde ich auch zwei solche Dinger schreiben“. Bezugsnachweise dieser Sonderproduktion als

Sonderfertigung mit dem orangefarbenen LMM-Label gibt Diplom-Tonmeister Ludger Mias, 4930 Detmold, Friedrichshöhe 16.

Gerhard Pätzig



Salvatore Accardo

★ Rara der Violin-Literatur in vorzüglichen Darstellungen.

MAESTRI DEL VIRTUOSISMO STRUMENTALE, Alessandro Rolla: Tre Duetti Concertanti op. 15, Nr. 1-3; Nicolo Paganini: Introduzione Tema e Variazioni sulla quarta corda della preghiera del Mosè di Rossini, Johann Halvorsen: Variazioni per Violino e Viola sulla Passacaglia di Händel; Salvatore Accardo (Violine), Luigi Alberto Bianchi (Viola), Orchester „Franco Tamponi“ (Paganini) Franco Tamponi (Paganini); Fonit-Cetra „Pull“ QLS 5006 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1976

Klangbild: Sehr natürlich.

Fertigung: Bis auf gelegentliches leichtes Rauschen einwandfrei.

Als man Paganini einmal wegen seiner Moses-Variationen beglückwünschte, aber auch hinzufügte, Rossini hätte ihm da allerdings auch ein sehr schönes Thema geliefert, antwortete er stolz: „Gleichviel, meinen Trommelschlag hat er doch nicht gefunden!“ Wenn in der vorliegenden Aufnahme die Trommelschläge auch durch das Pizzikato der Kontrabässe ersetzt werden, dürfen die Moses-Variationen damit erstmalig in – angenäherter – Authentizität auf Schallplatte vorgelegt worden sein. Und es darf – wie schon

an früherer Stelle – festgestellt werden, daß hier ein wesentliches Element Paganinischer Wesensart klarer zutage tritt: sein Musizieren ist ohne den „Geist der großen Oper“ kaum denkbar! Die übliche Reduzierung auf den Virtuosen, den „Teufelsgeiger“, den Violinakrobaten – was er alles auch war – beraubt seine ohnehin substanzarmen Kompositionen auch noch des musikgeschichtlichen Hintergrundes, oder um es anders zu sagen, ihres eigentlichen Nährbodens! Hier ist sie nun auf einmal da, die „Große Bühne“, die Illusion opernhafte Geschehens mittels des der menschlichen Stimme am nächsten kommenden Instrumentes! Kantabilität wird auf einmal eingebettet in seinen angestammten Rahmen. Fast nicht mehr notwendig zu erwähnen, daß Salvatore Accardo tief in die „Schmachtkeise“ greift – und dennoch eine seiner besten Paganini-Leistungen abliefern.

Die drei Duette für Violine und Viola Alessandro Rolla – des Lehrers Paganinis – führen auf ihre Weise vor Augen, daß Paganini bei allem um ihn entstandenen Rummel fest in der Tradition der italienischen Violinschule wurzelt. Bedarf es noch eines handgreiflicheren Hinweises als den, daß das Thema des Rondo alla Polacca des ersten Duettes von Rolla fast auf die Note identisch mit dem des Rondos aus Paganinis Drittem Violin-Konzert ist? Zwei der drei Duette weisen als jeweils dritten Satz Variationen über gängige Themen bekannterer Komponisten (z.B. Meyerbeer) auf, anhand derer Accardo und Bianchi eine geradezu offenkundige Lust am wetteifernden Mit- und Gegeneinanderspiel an den Tag legen. Halvorsens Variationen über die Händel-Passacaglia haben zwar kaum einen thematischen Bezug zu den vorangehenden Werken, aber sie geben den Solisten ein weiteres Mal Gelegenheit zu einander antreibendem Spiel.

Falls Ihr Händler die Platten nicht besorgen kann, wenden Sie sich an die bekannten Importeure wie musica, Le Connaisseur usw.

Wolfgang Wendel

○ Ein Ärgernis.

VERDI/TSCHAIKOWSKY, Streichquartett e-Moll/Streichquartett Nr. 1 D-Dur op. 11, Amadeus-Quartett; DG 2531283 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Voll und ausgewogen.

Fertigung: Keine Mängel.

Vergleichseinspielungen:

Verdi: Armida (BQ 113)
Tschaiowsky: (DGG 139425) (Elec SME 91448)

Die Aufnahme des Verdi-Quartetts ist keine Meisterleistung des Amadeus-Quartetts. Entweder werden die Herren alt, oder zu gleichgültig, oder aber die Aufnahmesitzung ist in einen überfüllten Terminkalender gezwängt worden. In einem öffentlichen Konzert hätten sie mit diesem Spiel – ich bin sicher – wie immer die Klatscher auf ihrer Seite gehabt. Eine Schallplatte aber ist unbestechlich. Der Kopfsatz wird so rasch angegangen, daß die schnellen Passagen in Ton und Zusammenspiel unsauber werden. Die Gestaltung ist so flüchtig, als ob man sich darauf verlassen hätte, daß die Musik allein schon für

ihre Wirkung sorgen würde. Die fast zehn Jahre alte und inzwischen offenbar gestrichene Aufnahme vom Bartholdy-Quartett ist musikalisch ebenso zupackend, aber spieltechnisch wie auch in der Gestaltung um eine ganze Klasse überlegen.

Das Tschaiowsky wird ähnlich flüchtig hingelegt. Leider sind die beiden mir zur Verfügung stehenden Vergleichsaufnahmen auch schon gestrichen worden, aber wer noch die Aufnahme vom Droic-Quartett oder vom Smetana-Quartett besitzt, möge nur mal in die Eröffnung hineinhören. Aber: ist der Ruf erst ruiniert...

Manfred Kahlweit

○ Angeblich autorisierte Flötenadaptionen für Flötenfreunde und Nicolet-Anhänger, überzeugend dargeboten.

WEBER/FRANCK, Sonate für Flöte und Klavier As-Dur op. 39 (bearbeitet von A.E. Müller)/Sonate für Flöte und Klavier A-Dur (1886), Aurèle Nicolet (Flöte), Boris Berman (Klavier) Tudor 73028 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Natürliche Instrumentalbalance, angenehme Präsenz, raum-adäquater Nachhall (Kammermusik).

Fertigung: Einwandfrei.

Nicolets kernig-abgerundeter und dynamisch-warmer Flötenton hat inzwischen eine ganze Generation von Flötenkennern und -freunden begeistert. Der Anreiz ist also groß, die zur Verfügung stehende Originalliteratur durch Bearbeitungen zu erweitern und die ohnehin überbordenden Flötenplattenbörse mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln weiterhin überborden zu lassen. Allerdings ist Nicolet nicht jener Künstlertyp, der sich da auf fragwürdige Unternehmen und Hummelflüge einließ. So darf man seinen Ausgrabungen durchaus Vertrauen, wenn auch nicht überzeugend abgesichert, entgegenbringen.

Carl Maria von Webers zweite Klaviersonate wurde von dem Weimarer Hofkapellmeister, Klavier-, Orgel- und Flötenspieler (!) August Eberhard Müller (1767-1817), angeblich für den Weimarer Flötisten Klausner als Flötensonate bearbeitet, angeblich mit Einverständnis des Komponisten (obwohl dieser den Hofkapellmeister nicht ausstehen konnte) und weil Weber angeblich mit Arbeit überlastet gewesen sei. Wie auch immer, dieser frischen Plattenproduktion liegt – seriös genug – ein Autograph Müllers aus der Klosterbibliothek Einsiedeln zugrunde, und die Interpretation wird zur virtuosen, überzeugenden Wirklichkeit, der man mit Gewinn und Genuß zuhört. Der Pianist Boris Berman hat den technisch anspruchsvollen Klavierpart musikalisch-temperamentvoll im Griff, zupackende Fortepassagen gelingen ebenso wie die klarschön-zarten Farbmimpressionen romantischer Provenienz. Zwei gut aufeinander eingespielte Solisten rechtfertigen dieses „Arrangement“. Die gleiche Güte an Ausdruck und Solidität der gestalterischen Mittel prägt auch die Wiedergabe von César Francks berühmter-belliebter A-Dur-Violinsonate. Obwohl der Franck-Werkkatalog nur von eben dieser „Violinsonate“ weiß („Sonate pour piano et violon A“, Société Nationale de Musique 1886, „à Eugène Ysaye“), spricht der Taschentext der Autorin Irmgard Keldany so ganz selbstverständlich von einer



Das Amadeus Quartett

Komposition „für Violine oder Viola oder Cello oder Flöte“. Also gibt es jetzt die bisher nur Konservatoriums-intern und verborgen blühende Flötenfassung mit Aurèle Nicolet ganz offiziell auf der Schallplatte zu hören, „aber sie ist verdammt schön, trotzdem!“ (Ernest Reyer, Komponist und Literat, nach der Uraufführung am 31. Dezember 1887 zur Originalversion).

Gerhard Pätzig

○ Trocken, aber selten.

TRIBUTE TO PIATIGORSKY, Werke von Piatigorsky, Weber, Haydn, Chopin, Tschai-kowsky; Stephan Kates (Violoncello), Brooks Smith (Klavier); sonicarts laboratory series 13 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1978

Klangbild: Etwas trocken; sehr natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Paganinis Fernwirkung scheint vor nichts Halt zu machen. Auch Gregor Piatigorsky kam nicht umhin, für sein Instrument vierzehn Variationen über paganinische Themen zu schreiben. Mit Ausnahme von drei Variationen, deren Dedikationsempfänger unbekannt blieben, sind sie Cellisten und Geigern von Casals bis Heifetz gewidmet. Selbstredend werden vom Interpretieren alle Register virtuoser Tricks, aber auch klanglicher Färbungen und rhythmischer Raffinessen gefordert. Und ebenso selbstredend liefert ein heutiger Cello-Virtuose, in unserem Fall Stephan Kates, ein lupenreines Ergebnis ab. Für mein Empfinden bleibt zwar von dem hier auch erforderlichen Witz etwas zu viel auf der Strecke. Was bleibt, ist Ohrenkitzel; Staunen über Perfektion; das Bewußtsein, wieder eine Kuriosität nach Hause getragen zu haben und das stille Verlangen, „so etwas“ mal von Piatigorsky selbst zu hören. Da dieses Verlangen aber nicht zu erfüllen ist, nimmt man mit dem Zweitbesten vorlieb. Webers Adagio und Rondo, Haydns Diverti-

mento, die Bearbeitungen eines Chopinschen Nocturnes und Tschaiowskys Valse sentimentale erfahren in ihrer Gestaltung wesentlich mehr Wärme, steuern aber vom Repertoirewert wohl nur Begrenztes bei. Wie ich jedoch vermutete, werden Piatigorskys Paganini-Variationen für Kuriositätensammler ein „gefundenes Fressen“ sein.

Wolfgang Wendel

Wiederveröffentlichungen KAMMERMUSIK

○ Späte Übernahme einer Rubinstein-Aufnahme aus dem amerikanischen Katalog.

MOZART, Klavierquartette g-Moll KV 478 und Es-Dur KV 493; Artur Rubinstein (Klavier), John Dalley (Violine), Michael Tree (Viola), David Soyer (Violoncello); RCA RL 12676 AW (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1971

Klangbild: Voll, angemessen räumlich, ausgewogen.

Fertigung: Leichtes Bandrauschen, ansonsten keine erkennbaren Mängel.

Vergleichseinspielungen:

Haebler, Schwalbé, Cappone, Borwitzky (Philips 6747381)
Ranki, Eder-Quartett (Telefunken 6.42523 AW)
Hokanson-Diedrichsen-Geise-Herzer (BM 1943)

Die Gründe sind aus der Ferne nicht ersichtlich: Bald zehn Jahre mußte es dauern, bis Artur Rubinsteins Einspielung der beiden Klavierquartette von Mozart von der deutschen RCA her-

FONO-KRITIK

ausgegeben wurde. Ich weiß nicht, wann die amerikanische Ausgabe auf den US-Markt kam, aber sie dürfte seit einigen Jahren zirkulieren, da sie auf den Innentaschen anderer Veröffentlichungen „erwähnt“ wird. Wie dem auch sei, in letzter Zeit tröpfeln „bis jetzt unveröffentlichte“ Rubinstein-Dokumente in die Kataloge, wobei sich die Hersteller sicher sein können, auf rege Nachfrage zu stoßen.

Sicher ist am Rande von manuellen Einbußen zu reden, denn Rubinstein wollten in vorgerückten Jahren nicht mehr alle Passagen in unbestechlicher Egalität gelingen. Doch gebracht es ihm nie an musikalischer Stringenz und an rhythmischer Willensbekundung.

Die beiden Klavierquartette „stehen“ – und dies im Falle des g-Moll-Werkes in doppeltem Sinne. Denn Rubinstein hat sich vielleicht über Gebühr – und ohne objektive Veranlassung – dazu hinreißen lassen, dieses atmosphärisch dunkle Stück unverhältnismäßig gebremst, ja gefroren abzutönen. Rubinstein, der Ästhet fließender, auch im musikalischen Verdunkelungsfall noch unbedrängt atmender Tempi, gibt dieses g-Moll-Quartett als spröde Unbewegtheit. Der Vorfall verdient freilich Interesse, denn für Rubinsteins interpretatorische Bekenntnislinie ist diese Aufzeichnung völlig atypisch.

Das Material des Es-Dur-Werkes KV 493 zwingt den Spieler am Flügel automatisch zu ge-lockerter Skalenphilosophie. Im Kontext zum g-Moll-Existenzialismus ist das Es-Dur-Gegenstück in der Tat als Entkrampfung und Anerbieten an die Vorlieben der Gesellschaft von 1786 zu betrachten. Rubinstein nimmt es als solches, bringt die Sache zügig voran, knüpft an seine großen Kammermusikleistungen (Dvorak, Brahms, Fauré) an und übertrifft meiner Meinung nach seine älteren Mozart-Einspielungen (zumal die Konzerte), wobei die geniale Unbekümmertheit des Vortrags den Erkenntnis-horizont seitens des Hörers auf paradoxe Weise zu erweitern vermag.

Die Mitglieder des Guarneri-Quartetts (Primarius Arnold Steinhardt überließ seinem Kollegen John Dalley die violinistische Führungsaufgabe) mit ihrem samt-dunklen Timbre bezeugen Einfühlungsvermögen und Selbstbewußtsein im kammermusikalischen Wechsel. Der neuen Telefonen-Aufnahme mit Ranki und dem Eder-Quartett hat die hier vorliegende RCA-Version Aura und Reife voraus. Die ältere Philips-Produktion mit Ingrid Haebler sollte dank ihrer geweckten Genauigkeit in Erwägung gezogen werden, während die Bärenreiter-Platte (s. Vorspann) zur Abschreckung einmal erwähnt werden soll.

Peter Cossé



Exemplarisches Sarasate-Feuerwerk.

SARASATE, Spanische Tänze Nr. 1-8, Introduction und Tarantelle op. 43, Caprice basque op. 24, Serenade andalouse op. 28; Ricciario Ricci (Violine), Brooks Smith (Klavier); MCA-Westminster 1410 (1 S 30)

Klangbild: Natürlich, transparent.
Fertigung: Leichtes Rauschen; sonst einwandfrei.

Was bei Perlman's kürzlich erschienener Platte mit spanischer Violinmusik im Falle Sarasate abgeht, ist hier in Vollendung vorhanden: die Idiomatik dieser Musik! Es hat in den letzten 30

Jahren keine bessere Sarasate-Darstellung gegeben, als es bei der Wiederveröffentlichung der Ricci-Aufnahme aus den 60er Jahren der Fall ist. Ich habe von niemanden Sarasates Playera so sengend heiß gehört. Keiner hat die verschiedenen Stücke derart individuell gefärbt, rhythmisch derart delikat ausgekostet. Hier bleibt man nicht ruhig auf seinem Stuhl sitzen. Die Sarasatischen Tanzadaptionen bleiben nicht auf der Ebene genüßlichen Wohllauts und schlackenloser Virtuosität kleben, sie ätzen die Trommelfelle an und lassen mit ihrer teils lasziven Darstellung durchaus außermusikalische Assoziationen aufkommen. Mehr kann man von diesen Reizstücken nicht verlangen...

Wolfgang Wendel

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE



Chopin-Frühwerke in hervorragenden, umsichtigen und auch pianistisch eloquenten Darstellungen.

CHOPIN VOL. 4, Sonate c-Moll op. 4; Mazurkas a-Moll op. 68/2, op. posth., op. posth.; Nocturne e-Moll op. 72/1; Polonaise B-Dur op. 71/2; Trauermarsch c-Moll op. 72/2; Contredanse Ges-Dur; Walzer Es-Dur; Walzer As-Dur; Rondo C-Dur op. 73; Vladimir Ashkenazy (Klavier); Decca 6.42067 AW (1 S 30)

Klangbild: Präsent, sehr räumlich, von weiter Dynamik, mit sattem Klang, etwas basslastig.
Fertigung: Einwandfrei.

Ashkenazys nach dem chronologischen Verfahren ausgerichtete Gesamt-Einspielung von Chopins Klavierwerk hat sich mit Volume 4 einer Anzahl von frühen, teils wenig bekannten Kompositionen angenommen. Als einziges größeres Werk ragt die c-Moll Sonate op. 4 heraus, die noch immer auch in der Version von Harasiewicz erhältlich ist. Der Rest: etwa die Polonaise B-Dur op. 71 Nummer 2, die Contredanse Ges-Dur und das C-Dur Rondo op. 73, ist interessant nur nach biographischen Gesichtspunkten. Ausnahmen da wiederum wären das von Horowitz populär gemachte e-Moll Nocturne op. 72 Nummer 1, die Mazurka op. 68 Nummer 2 und der eigentümlich an Schubert erinnernde Es-Dur Walzer.

Ashkenazys Vorgehen gegenüber diesen ausgesprochenen Jugendarbeiten ist ambivalent. Er will die Sonate nicht besser verstehen, als Chopin sie selbst verstand und spielt sie deshalb zwar beredt, aber doch, mit Ausnahme des Finalsatzes, relativ zurückgehalten. Umgekehrt profiliert er das nicht eben sehr abwechslungsreiche Rondo in die Richtung einer brillanten Salonkomposition und verwertet somit, was auch bei der Sonate prinzipiell möglich gewesen wäre, das Stück als pianistische Virtuosennummer. Pianistisch ausgefeilt und auf hervorragendem Niveau bieten sich freilich alle Werke der Platte dar. Es ist daher bloß eine Frage des Konzepts,

wie Ashkenazy im Detail die Weichen stellt; ob er, in einer Art erweiterter Werkgerechtigkeit, sachlich und textuell gemäßigt agiert, oder, über die kompositorische Textur hinaus, dramatisiert, akzentuiert, präpariert. Im offenen Feld der Möglichkeiten, die so zu Gebot stehen, zeigt sich natürlich zunächst der große Pianist. Nicht jedem Interpreten ist es gegeben, so schnell die Handschrift zu wechseln; die Breite des interpretatorischen Spektrums verbietet, pauschal von Jugendwerken zu sprechen – wobei das weniger das Verdienst Chopins, als vielmehr das seines Exegeten ist.

Ashkenazy beginnt die c-Moll Sonate eher zögernd, gemäß dem mit polyphonen Ideen spielenden Beginn des Allegro maestoso; die chromatisch gefärbten Oktaven sind nicht in einen drängenden Duktus gefügt, die Bögen werden zusammengehalten, und gleichwohl ist viel Raum zum Atmen. Dem korrespondiert die verzweigte Struktur des Satzes. Menuett und Larghetto werden ebenfalls nicht pianistisch strapaziert, und erst das Finalpresto enthüllt dann einen Schwung, der mit Sforzato-Akzenten und einer formbildenden linken Hand mehr ist als reine Motorik. Der gegenwärtig herausragende musikalische und technische Stand des Pianisten offenbart sich an der Tatsache, daß zwar alles hörbar und aufeinander bezogen ist, ohne daß der sinnliche Schmelz fehlen würde.

Die einzige nennenswerte Enttäuschung der Platte ist die a-Moll Mazurka op. 68 Nummer 2. Ashkenazy hat den Mazurken-Rhythmus nicht im Griff, wenn er das Stück mit mattem Piano überzieht und selbst im Mittelteil sich nicht in die Zuspitzungen versenkt. Ähnlich neutral wird zwar auch das e-Moll Nocturne exponiert; doch da ist es jedenfalls eine diskutable Lesart – auch wenn Horowitz die dynamischen Stufungen geradezu aufsprengend dargestellt hat.

Zu den Werken, die Ashkenazy mit lichtem Ton und vollendeter Eleganz spielt, zählen die B-Dur Polonaise, der As-Dur Walzer und das C-Dur Rondo. Die souveräne Ausbalancierung zwischen rechter und linker Hand, zwischen Hauptstimme und Nebenfiguren, zwischen Motiven und Ornamenten weist Ashkenazy als überlegenen Regisseur aus. Nicht mehr nur gedankenschwere Versunkenheit, die seine letzten Chopin-Aufnahmen mitunter in zähflüssige Gebilde verwandelte, sondern auch reaktionsschnelles und agiles Eingehen auf virtuose Ansprüche. Nur den stimmungsmäßig rätselhaften Es-Dur Walzer bietet Michelangeli jetzt im Konzertsaal noch differenzierter: als ein Wunder dynamischer Verschiebungen vom strahlenden Forte bis zum kaum mehr geflüsterten dreifachen Piano des Schlusses.

Martin Meyer

Bis ins Detail lebendig durchgezeichnete Interpretationen für musikalisch Anspruchsvolle – nur wegen des Instruments kein Stern.

DEUTSCHE CLAVIERMUSIK BIS BACH, Werke von Hans Leo Haßler, Samuel Scheidt, Johann Kaspar Kerll, Johann Jakob Froberger, Johann Sebastian Bach; Roland Götz (Cembalo);

**STUDIO XVII, Am Mühlanger 20, 8901 Deubach bei Augsburg (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980**

Klangbild: Ausgewogene, gute Klangfarben-

wiedergabe mit kräftiger Betonung der tiefsten Klangregion des Instruments, deutliche Hallzugabe.

Fertigung: Vorechos auf Seite 1, sonst einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Music for Virginal; Colin Tilney (Archiv Produktion 2533 379)

Original Instruments; Ton Koopman (Teldec 6.42212)

Schon vor Jahren hat Roland Götz in Deubach bei Augsburg sein eigenes „Studio 17 Augsburg“ gegründet, und die jetzt publizierte Platte ist die fünfte seines Versuchs einer Anthologie der europäischen Tastenmusik (vgl. FonoForum Hefte 3/78, 7/79 und 3/80). Auch diese Platte zeichnet sich wieder durch die besonders eindringliche Art des Spiels von Roland Götz aus, der gegen die bei Cembalisten und -innen ebenso wie bei den Organisten seit einer Generation grassierende Krankheit der „Nähmaschinenobjektivität“ (Adorno) sich als immun erwiesen hat. Zwar ist Götz ebenso weit entfernt von der mechanistischen Idee, der z.B. der alte Walche verfallen war, wie vom anderen Extrem, der Überdeutlichkeit einer Wanda Landowska, die uns heute übertrieben, vielleicht auch manipuliert vorkommt. Doch geht es Götz im Prinzip, ebenso wie der genialen Begründerin des modernen Cembalospiels, um die Durchleuchtung der musikalischen Substanz bis ins Detail.

Da Bachs Partita Nr. 6 e-Moll BWV.830 ein sicherer Prüfstein für Konzept und interpretatorische Qualität eines Cembalisten ist, legte ich zuerst die 2. Plattenseite auf. Die Partita beginnt mit einer Toccata, einem Stück, das aus Vorspiel, fugiertem Mittelteil und Epilog besteht. Erst wenn der Mittelteil ins Laufen geraten ist (nach der überaus sorgfältigen Exposition des Themas in allen Stimmen), kommen wir als Hörer überhaupt zum Nachdenken: So stark hält Roland Götz uns hier dadurch in Atem, daß er jedes Thema, jeden Ausruf, jeden Seufzer, jede Bestätigung beim Wort nimmt und mit dieser musikalischen „Rede“ deklamatorisch deutlich zu uns spricht. In den folgenden Tanzsätzen tritt das spielerische Element stärker in den Vordergrund, die Bewegung reißt den Musiker besonders in den schnellen Sätzen vorwärts, doch immer sind die Themen auch in den kompliziertesten Fortspinnungsverwicklungen deutlich herausgehoben, die Tempi stimmen durchwegs. Nur ein kleines Mehr an Freiheit, und dann können auch wie von selbst Verzerrungen aus dem Spiel erwachsen.

Für die erste Plattenseite mit Musik aus dem 17. Jahrhundert ist das Cembalo, wie zu jener Zeit üblich, „mitteltönig“ gestimmt: dies kann ungewohnt sein. (Daher ist es vorteilhaft, zuerst die zweite Seite zu hören.) Musikalisch bestätigt und bewährt sich hier Götz' Konzept der Detaildurchleuchtung – diese Werke leben nur aus dem Atem, der ihnen in der Aufführung eingegeben wird. Ich gehe sogar einen Schritt weiter und frage, warum Götz nicht den Mut hatte, die Melodie der Scheidt'schen Variationen über „Wehe, Windchen wehe“ noch mehr zu singen, im Frobergerschen „Lamento“ noch mehr zu weinen: Immer noch hemmt die verbreitete Meinung, alle vorromantische Musik solle mit möglichst wenig Ausdruck vorgetragen werden. Dabei wird vergessen, daß es um 1600 Caccini, Monteverdi und ihr deutscher Bewunderer Schütz entdeckten, daß die Musik die Seele bewegt. Das bewirkt die Komposition nicht rein aufgrund ihrer Beschaffenheit, wenn der Musi-

ker bei der Aufführung zu wenig hinzutut. Es müssen ja nicht gleich „geschwollene“ Töne sein.

Das von Roland Götz verwendete Instrument von Georg Zahl (1970) mag zwar nach einem Cembalo von Johann Ruckers (1590) kopiert sein, doch wie üblich sind es wohl die Maße, nicht der Klang, die vom Vorbild stammen. Die maschinelle Perfektion der Saiten und Springer, die maschinelle Holzbearbeitung sorgen für die dem modernen Cembalo eigentümliche Klangcharakteristik, die aufdringlich bis lästig bleibt. Einzig die tiefsten Baßsaiten bestechen hier durch einen kräftig sonoren Klang. Wer so differenziert spielt, sollte sich auch nach einem Instrument mit angemessen differenziertem Klangspektrum umsehen (siehe die angegebenen Vergleichsaufnahmen). Trotz des Instruments, desentwegen der ausgezeichnete Stern fehlt, eine sehr wichtige und empfehlenswerte Platte.

Helmut Haack

Claudio Arrau interpretiert die Préludes als in Pastellfarben sich auflösende Stücke



Das 2. Heft der Debussy-Préludes auf der Suche nach der verlorenen Intimität.

DEBUSSY, Préludes-Heft II; Claudio Arrau (Klavier); Philips 9500 747 (1 S 30)

Klangbild: Sehr präsent, offen, räumlich, von weiter Dynamik.

Fertigung: Leichte Verklirrungen.

Vergleichseinspielungen:

Beroff (EMI 2 C-165 III 35/36)

Giesecking (EMI FCX 186)

Mit der Einspielung des 2. Hefts ist Arraus späte Auseinandersetzung mit Debussys „Préludes“ definitiv dokumentiert. Wer freilich erwartet hatte, daß Arrau den im Zyklus des 1. Hefts herausdestillierten Interpretationsstil auch auf die zweiten zwölf Charakter-Stücke beziehen würde, sieht sich getäuscht. Arrau enthüllt jetzt nicht mehr die didaktische Gestik, wie sie im Fall des 1. Hefts etwas trockene, sorgfältig gliedernde Wiedergaben provozierte. Er kommt nun eher den „impressionistischen“ Qualitäten der

Werke auf die Spur – wobei das 2. Heft schon in den Titeln mehr die schwebende, mit dem Ungewissen spekulierende Kompositionstechnik anvisiert. Die Préludes des 2. Hefts sind tatsächlich weniger konturiert, weniger auf rhythmische Griffigkeit hin angelegt, und insofern verlängert Arrau mit seinem veränderten Blickwinkel zunächst bloß die Intentionen Debussys.

Hervorstechendste Gemeinsamkeit mit der Platte des 1. Hefts ist die Wahl der Tempi. Es sind langsame, gemächliche Schritte, die durch die Textur von „Brouillards“ oder „Feuilles mortes“ führen, und selbst in den beweglicheren Stücken wie „Les tierces alternées“ und „Feux d'artifice“ entwirft Arrau nicht die agile Alchimie eines Richter oder Gulda. Alles scheint auf Intimität hin ausgebreitet. Parallel zu dieser gebremsten Bewegung läßt Arrau den Raum des vielfältig abgetönten Mezzoforte zum Zentralbau avancieren, der die einzelnen Nummern beherbergt; Forte- und Fortissimo-Werte sind selten; ihnen wird eher eine akzentuierende Wir-

kung zugemutet. Wer noch Richters Konzert-Allüre gegenüber dem Zyklus des 2. Hefts in Erinnerung hat, sieht sich bei Arrau um den virtuosens Glanz beraubt. Es sind nicht geistreich pointierte Skizzen, die plötzlich illuminiert werden, sondern in Pastellfarben sich auflösende Stücke, deren charakteristische Augenblicke allerdings durchaus präsent sind. Deshalb bringt auch der Vergleich etwa mit Giesecking nicht viel. Arrau fügt sich nur gewaltsam in die Linie einer Tradition.

Charakteristische Augenblicke – das betrifft, wie schon beim 1. Heft, die strukturellen Bezüge und motivischen Verschachtelungen. In den „Brouillards“ sind die leeren Oktaven mit einem sanften Hinweis präzisiert, ebenso die zweimal empor-schnellende Phrase; in den „Feuilles mortes“ – wo Arrau das Stück mit differenzierten Mezzo-Forte-Klängen möbliert – wird der Baßrhythmus zurückhaltend herausgelöst; in den „Bruyères“ wird die Anfangskantilene tastend in die Richtung gelenkt. Das alles freilich, und im Gegensatz zu der Schallplattenversion des 1. Hefts, mit Diskretion. Die Absicht bleibt dabei immer noch verständlich: nämlich, daß die Préludes nicht aus einem Gesamtentwurf heraus zu begreifen sind, sondern durch ihre feinsten Splitter erst das Bild bestimmen.

Besonders extrem wird diese Methode, und um