

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 gelockterter 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 Erkenntnishorizont 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; Ruciero Ricci (Violine), Brooks Smith (Klavier); MCA-Westminster 1410 (1 S 30)

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

Was bei Perlman 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 KLAUIERWERKE



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 profilierter 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 verschenkt. Ähnlich neutral wird zwar auch das e-Moll Nocturne exponiert; doch da ist es jedenfalls eine diskutabile 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 rätselvollen 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) Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Ausgewogene, gute Klangfarben-

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

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 ebensoweit 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 maniert 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 Horowitz die dynamischen Stufen (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 angelegenen Vergleichsaufnahmen). Trotz des Instruments, dessen wegen der ausgezeichneten 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 Verklirungen.

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 Alchemie 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 virtuellen 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 emporschnellende 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

FONO-KRITIK

eine – wenn auch nicht rein analytische – Methode handelt es sich, angewandt auf die „Puerta del vino“. Während Arrau in seiner Aufnahme von 1952 das Stück zwar mit einer gewissen grimmigen Ironie, doch auch zielbezogen gestaltete, bietet die neue Fassung ein ganzes Panorama von einzelnen Orientierungspunkten. Gegenläufig herausgestellte Vorschläge, ein sehr reflektierter Habanera-Rhythmus, blitzende Akzente, die sich allmählich in ein diffuses Licht verwandeln.

Vor- und Nachteile einer solchen – wenn man will: unerotischen – Debussy-Interpretation halten sich in etwa die Waage. Zu den Nachteilen gehört die Tatsache, daß Arrau in seiner späten Phase manchmal gleichsam das irdische Moment des Klaviers spüren läßt. Manche Diskant-Schlaufen klirren spröde, manche Akkorde rascheln wie zerknülltes Papier. Über die Details hinaus huldigt Arrau kaum mehr einer expansiven Pianistik; die Steigerungen der „Terasse des audiences du clair de lune“ sind nicht groß im Klang ausgehalten, die schroffen Einschübe in „General Lavine“ nicht aggressiv beleuchtet. Umgekehrt gelingt Arrau in „Ondine“ ein unheimliches und drohendes Piano, während der von Debussy in den nächtlichen Himmel geworfene Klangbogen der „Feux d'artifice“ schon am Beginn in seine Segmente aufgelöst ist. Die Abwesenheit einer durchgreifenden Kennzeichnung provoziert ein angestrengtes Hören; doch Debussy war, mögliche Gemeinsamkeiten unterstellt, nicht Marcel Proust.

Martin Meyer

Ein großer Musiker repräsentiert als alter Mann versunkene Traditionen des Klavierspiels.

DOHNÁNYI AT THE PIANO, Mozart: Sonate Nr. 11 A-Dur KV 331; Schubert-Dohnányi: Valses nobles D 969; Beethoven: Sonate Nr. 14 cis-Moll op. 27.2; Chopin: Nocturne Nr. 17 h-Moll op. 62.1; Liszt: Consolation Nr. 3 Des-Dur; Beethoven: Sonate Nr. 8 c-Moll op. 13; Brahms: Intermezzo Es-Dur op. 117.1; Beethoven: Sonate Nr. 28 A-Dur op. 101 (nur I. Satz); Dohnányi: Rhapsodie fis-Moll op. 11.2, Pastorale (1920); Chopin: Mazurka Nr. 34 C-Dur op. 56.2, Impromptu Nr. Fis-Dur op. 36; Dohnányi: Cascades op. 41.4; Marsch aus: Humoresken op. 17; Ernő Dohnányi (Klavier); Hungaroton LPX 12085/86 (2 M 30) Aufnahme datum: 1955/58

Klangbild: Das dumpfe, mittenbetonte Klangbild der Aufnahmen ist bei der Veröffentlichung unbehandelt geblieben.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Ernst von Dohnányi plays Beethoven (Everest 3109)
Works of Ernst von Dohnányi (Everest 3061)

Ernő Dohnányi war zwischen 1915, als er aus Berlin in seine Heimat zurückkehrte, und 1944 eine der wichtigsten Persönlichkeiten des ungarischen und somit des europäischen Musiklebens, auch aus heutiger Sicht eine beachtenswerte Erscheinung der europäischen Musikgeschichte. Die Leitung der Budapester Musikhochschule hat er zweimal (1920 und 1943) aus politischen Gründen niedergelegt. Den Ungarn gilt der Komponist, Lehrer, Dirigent und Pianist,

der in seinen besten Zeiten in Budapest bis zu 120 Konzerte pro Saison gab, als einer ihrer Großen. Bei uns ist sein Name manchen Leuten bekannt als der eines gemeinsamen Vorfahren des Dirigenten Christoph und des Ministers Klaus von Dohnányi.

Wenige Schellackplattensammler schätzen ihn als Pianisten und Dirigenten der traumhaft schönen Aufnahme von Mozarts Klavierkonzert Nr. 17 G-Dur KV.453 (1928 bei Columbia); dagegen ist seine Interpretation von Schumanns Kinderszenen, sicherlich auch ein Juwel, mir noch nie begegnet.

In den USA, wohin er 1949 emigrierte, ist Dohnányi als Pianist und Hochschullehrer ein Begriff: 20 Jahre nach seinem Tod sind dort vier Platten im Handel, mit Aufnahmen aus seinen letzten Lebensjahren bzw. wenige Wochen vor seinem Tod.

Das ist derselbe Mann, dessen Klavierquintett c-Moll op. 1 im Jahre 1895 den Beifall von Johannes Brahms fand, und der als 28-jähriger von Joseph Joachim als Professor für Klavierspiel nach Berlin berufen wurde! Der in den Traditionen des 19. Jahrhunderts aufgewachsene Musiker steht dem „neudeutschen“ Stil und dem nach-wagnerischen Ausdrucksüberschwang fern – sein Beethovenspiel kann weder als akademisch noch als manieristisch verdächtig werden – dennoch ist es schwierig zu hören. Auch das jetzt von Hungaroton veröffentlichte Doppelalbum kann leider keine frühen Aufnahmen aus der Zeit präsentieren, als Dohnányi im Vollbesitz seiner Kräfte war, sondern nur Konzertmitschnitte, die zwischen 1955 und 1959 meist in Athens (Ohio) vom örtlichen Rundfunk in mäßiger Qualität gemacht wurden. (Sie zeigen Dohnányi als einen alten Mann, der weiß, wie diese Musik aufgeführt werden soll – als solcher ist er ja auch in den USA anerkannt worden.) Was wir hier hören, ist der Zustand der Tradition um 1900, wie sie ein 79-jähriger Künstler erinnert – aber es ist eine relativ kontinuierliche, von den Stilbrüchen des 20. Jahrhunderts noch unberührte, wenn auch von Verfallserscheinungen schon leicht angekränkelte Tradition seit Beethovens Tagen: das sollte jeder Hörer dieser Aufnahmen sich bewußt machen.

Bei uns wird das Wissen, wie die Musik des 19. Jahrhunderts in ihrer Zeit gespielt worden ist, vielfach noch für überflüssig gehalten und beiseitegeschoben von Künstlern, die die alten Werke vor allem entstauben wollen (Wanda Landowska nennt diese Befreier von der Tradition in ihrem Buch „Alte Musik“, das nie ins Deutsche übersetzt worden ist, die falschen Propheten). Was an Dohnányis Aufführungen richtig und wichtig ist, läßt sich kaum mit drei Worten beschreiben. Beginnen sollte man beim Abhören mit der 4. Plattenseite, auf der Dohnányi eigene Werke und zwei Kompositionen von Chopin spielt. Seine Darstellung der „Pathétique“ von Beethoven ist überdeutlich, weil es ihm um die Hervorhebung der „romantischen“ Aspekte in Beethovens Musik geht (ein Vortragszyklus Dohnányis war diesem Thema gewidmet). Aber nicht nur, daß jeder einzelne Ton entsprechend den Regeln, über die schon Czerny berichtet, agogisch durchgestaltet ist, schwierig zu hören wird sein Beethovenspiel (besonders auch in op. 27.2) wegen der kleinen und größeren Patzer des alten Mannes, wegen seines nachlässigen Umgangs mit den dynamischen Vorschriften des Komponisten und wegen der bis weit ins 20. Jahrhundert selbstverständlichen Anschlagweise, bei der die Härte vermieden wird, die durch den gleichzeitigen Anschlag mehrerer Töne entsteht. Dohnányis Chopin schätze ich nicht sehr, er geht

dynamisch etwas aus den Fugen. Dohnányis einzige Liszt-Interpretation (Consolation Nr. 3 Des-Dur) ist etwas müde. Dohnányis Mozart (Sonate Nr. 11 A-Dur KV.331) geriet wieder traumhaft schön, singend und die Figurationen mit jenem Wissen um die „Inélagité“ der Noten gestaltend, das einem Perfektions-Fetischisten von heute nur kaltes Grausen einflößen kann. Aber Schuberts Valses nobles D 969 sind von Dohnányi als Zugabe herzlos und wild herausgedonnert, daß es nur so kracht. So stürzt uns dieses Doppelalbum als Hörer in Widersprüche, und nur, wenn wir es als Studienmaterial betrachten, bleibt der Eindruck geschlossen.

Helmut Haack

Mussorgskys Klavierwerke in Reinschrift.

MUSSORGSKY, Bilder einer Ausstellung; 15 Klavierstücke (u. a. „Im Dorf“, „Intermezzo in modo classico“, „Eine Träne“, „Gopak“, „Duma“, „Njanja und ich“); Kun Woo Paik (Klavier); RCA RL 30416 FX (3 S 30) Aufnahme datum: 1978

Klangbild: Recht ausgewogen, im Forte etwas aggressiv, konturierte Bässe, insgesamt weitgehend unmanipuliert wirkender Klavierklang.
Fertigung: Gelegentliche Knack- und Knistergeräusche.

Vergleichseinspielungen: Beroff (EMI 1C187-14033/34Q)
Frager (Musica Magna 50005)
Bilder einer Ausstellung: Horowitz (RCA 26.41339 AF)
Richter (Philips 6598402)
Weissenberg (EMI 1C063-12043)
Klavierstücke: Bernard (Cycnus 9066A)
Ward (Pearl Record SHE502)
Prochorowa (Haydn Soc. Rec. HS-9011)

Ich kenne den Koreaner Kun Woo Paik von der Platte und auch vom Konzert her als korrekten, wendigen Stilisten, dessen zyklische Wiedergabe der Werke von Maurice Ravel in physischer wie intellektueller Hinsicht imponierend war. Bekanntlich spielte Paik sämtliche Klavierkompositionen Ravels an einem Abend – eine gedanklich-manuelle Leistung allerersten Ranges. Unbefriedigend fiel dagegen seine vergleichsweise verbindliche Platteneinspielung von Schuberts B-Dur-Sonate D 960 (acm 10005) aus. In dieser literarischen Zone wurden gestalterische Grenzen hörbar, die zumindest auf Identifikationsprobleme zwischen Interpret und Werk schließen ließen, auch wenn sich Paik aus seiner Sicht durchaus als „Schubert-Pianist“ begreifen dürfte. Argumente für eine solche Einschätzung mag ihm nicht zuletzt das Engagement zu einer der letzten „Schubertiaden“ im österreichischen Hohenems geliefert haben.

Hier aber, da sich der einstige Juilliard-Stipendiat und Schüler von Rosina Lhevine, Ilona Kabos, Wilhelm Kempff und Guido Agosti mit dem Klavierschaffenden von Modest Mussorgsky beschäftigt, treten mentalitätsbedingte oder allgemein gravierende Vortragsprobleme nicht zutage. Paik meistert die „Bilder einer Ausstellung“ mit kontrolliertem Elan, versucht die „Partitur“ als Klaviersuite und nicht als orchestralen Kraftakt zu übermitteln. Die „Bilder“ wechseln ein-

ander in dezenten Farben ab – wenn man will: Mussorgsky in Reinschrift. Die fieberhafte Verlaufskurve bei Horowitz, der stählern verabsolutierende Zugriff Weissenbergs oder die koloristische Logik Richters scheinen in weite Ferne gerückt. Paik widersetzt sich erfolgreich fertigen Interpretationsmustern, ohne sich vehement in irgendeiner anderen Richtung in Szene zu setzen. Das bekommt dem etwas abgespielten Finalstück unzähliger Recitals sehr gut.

Die Zeitmaße sind überwiegend flüssig gewählt. Paik scheut sich – im Gegensatz etwa zu Valerij Afanassieff – Passagen wie den „Gnom“ oder „Das Ballett der Kühle“ sozusagen einfrieren zu lassen, um die Hartmannschen Bildvorlagen in ihrer kompositorischen Auslöserfunktion aus dem assoziativen Umfeld zu verbannen. Afanassieff versuchte dies in seinem Münchener Klavierabend des vergangenen Jahres und bot damals die wohl unangepassteste Version der „Bilder“, die in den letzten Jahren aus pianistischer Perspektive gewagt worden ist.

Freilich begnügt sich Paik nicht mit Durchschnittswerten. Das meinte ich nicht, wenn ich von einer gewissen Neutralität des interpretatorischen Konzepts sprach. Etwa die Erregungen des „Marktplatz von Limoges“ spielt der Koreaner in beachtlichem Tempo, schneller als beispielsweise Weissenberg oder Beroff. Und dabei äußerst geschmeidig in den thematischen Rückführungen, die ja bekanntlich recht unangenehm von Mussorgsky gesetzt worden sind. Nur Richter hat diese Episode rhythmisch elastischer, zielstrebig und dennoch bildhaft schnatternder durchgesetzt. Besonders der Mitschnitt eines Konzerts in Sofia (Philips) spiegelt dies wider, zumal Richter die große Martellato-Passage am Ende des Stückes in tumultöser Bewegung als „Klangwand“ begreift und nicht als integrierte Etüde, wie das bei weniger risikobewußten Interpreten fälschlicherweise zum Vorschein kommt. Paik hält sich in dieser Phase etwas zurück, aber es gelingt ihm dennoch, die Beziehung zum folgenden Bild akut zu halten. Den „Promenaden“ beläßt er nicht weniger ihre quasi objektive Gestalt. Wiedergaben der „Bilder einer Ausstellung“ scheitern ja zumeist schon am rhythmisch instabilen Vortrag der „Promenaden“, deren auskomponierte Taktwechsel nebenbei noch denunziert werden.

Auf vier Plattenseiten gibt Paik darüberhinaus Gelegenheit, Mussorgskys Klavier-Oeuvre bis in die verborgensten Winkel editorischer Geheimniskrämerei zu verfolgen. Wohl niemand zuvor hat sich so sorgfältig mit den handlichen, aber niemals seichten Miniaturen zwischen „Dorf“ und „Reiseskizze“ auseinandergesetzt. Michel Beroff nicht, Malcolm Frager und auch Georges Bernard nicht. Paik dürfte sich im Klaren gewesen sein, daß den nur ausnahmsweise virtuosen Stücken nur mit diskretem Ausdruck, ja mit herbem Tonfall ihre eigentümlich zeitlose Aura zu sichern ist. Zwar verweisen manche Titel (etwa „La Capricieuse“) auf Komponisten wie Henselt, Moszkowski oder Mendelssohn, doch sperrt sich Mussorgsky gegen Motorik um ihrer selbst Willen. Auch der hinlänglich berühmte „Gopak“, ein Stück, das namentlich auf populären Recital-Platten immer wieder aufsteht, unterliegt nicht pseudo-folkloristischen Impulswerten.

Von besonderem Reiz und inwendiger Stimmungsvielfalt sind die beiden Landschaftsstudien „In der Nähe des Südfuers der Krim“ und „Am Südfuer der Krim“. Diesen Klavier-Aquarellen und den „autobiographischen“ kleineren Formulierungen („Die erste Strafe“) sollte Paik mit dieser Edition neue Freunde hinzugewinnen.

Denn rechtschaffener läßt sich die herbe Russiannita dieser Klavierpoems kaum nacherzählen.

Peter Cossé

Epigonale Talentprobe eines Komponisten – ohne großen pianistischen Sukkurs.

HESSENBERG, Klaviersonaten Nr. 1 und 2, 9 Stücke aus den Miniaturen op. 84; Friedrich Wilhelm Schnurr (Klavier); RM-Verlag Peter Beuthin, 3550 Marburg, RM 101 (1 S 30) Aufnahme datum: 1978

Klangbild: Etwas hallig, ziemlich distanziert, von mittlerer Dynamik.
Fertigung: Knister- und Klirngeräusche.

Ein in Marburg beheimateter RM-Verlag Peter Beuthin sorgt für den Vertrieb dieser Platte mit Klavierwerken des gebürtigen Frankfurter Komponisten Kurt Hessenberg. Der Interpret ist von derselben Firma auch für eine Einspielung von Nielsen-Stücken verpflichtet worden. Seine musikalische Intelligenz steht außer Frage. Gleiches läßt sich von seinen pianistischen Fertigkeiten nur bedingt sagen.

Welcher Art sind die Kompositionen von Kurt Hessenberg? Ein traditionalistisches Element läßt sich nicht überhören, und tatsächlich versteht sich auch Hessenberg selbst als Sachwalter einer mittlerweile nur noch in vereinzelter Relikten auffindbaren Schreibweise. Man mag sie als polyphone, stellenweise neobarocke, auf Reger zurückzuführende bezeichnen. Daraus sind dann gemäbigt modernistische Strukturen entstanden. Zwei beanspruchen die Sonatenform; ein viersätziges Werk (Allegro agitato – Adagio – Presto – Largo/Allegro) trägt die Opuszahl 78, ein dreisätziges jene der Nummer 79. Beide Sonaten sind zwischen 1963/64 geschrieben worden. Die Platte wird ergänzt durch neun kürzere Stücke aus einem Zyklus op. 84.

Die Sonaten zeichnen sich aus durch einen übersichtlich gehaltenen, auch in den verzweigten – wenn man will „verdichteten“ – Partien ausgearbeiteten Duktus. Etwas komplexer gebaut das Opus 78, etwas verknappter das Opus 79. Es könnte der Absicht des Komponisten entsprechen, daß sein Interpret, der 1929 in Göttingen geborene und heute als Pädagoge in Detmold wirkende Friedrich Wilhelm Schnurr, insgesamt sehr flächige, lineare und unbesonnte Wiedergaben liefert. Das würde zwar nicht dem Erbe Regers entsprechen, doch immerhin einer Schweise, die etwa Bach nur auf strukturelle Sachverhalte hin befragt. Eng in der Dynamik, unaufgeregt in der Phrasierung, rhythmisch ohne prägende Kraft. Das könnte der Absicht Hessenbergs entsprechen. Die Noten lagen mir nicht vor.

Und doch: es herrscht – vielleicht sogar gegen die Darstellung Schnurrs – ein authentischer Ton in diesen Stücken. Es gibt eine gedämpfte Melancholie, deren beruhigende Wirkung so etwas wie Stimmung erzeugt. Da, wo Hessenberg prägnant formuliert – also in den teilweise sehr kurzen Miniaturen – herrschen befremdlich-anrührende Töne. Wie das „Nachtstück II“ plötzlich verdämmert, wie in der „Etüde“ die Sekundarschritte sich gegen das Thema stemmen, wie in „Auf der Schaukel“ die einzelnen Stimmen in ihrer Diktion faßbar werden – das alles zeigt, daß

Hessenbergs Produktivität über einen vagen Eklektizismus hinausreicht.

Umgekehrt manifestiert sich in der nur sehr unterschwellig hinterfragten Aufnahme der Sonatenform ein Gottvertrauen, das insofern ein wenig gefälscht wirkt, als die Wiederherstellung einer letztlich auch metaphysischen Gewißheit nur einen mittlerweile historisch gewordenen Glauben bekräftigt. Aber schließlich schreibt heute Martin Walser auch wie vor hundert Jahren Fontane.

Martin Meyer

Flächige Darstellungen von Niensens wichtigsten Klavierwerken.

NIELSEN, Chaconne op. 32, Thema und Variationen op. 40, Suite op. 45; Friedrich Wilhelm Schnurr (Klavier); RM-Verlag Peter Beuthin, 3550 Marburg (1 S 30) Aufnahme datum: 1979

Klangbild: Hallig, entfernt, verfärbt, unkonturiert.
Fertigung: Knackgeräusche, Knistern, Klirren.
Vergleichseinspielungen: Ogdon (RCA SB 6757)
Moscovicz (Caprice CAP 1160)

Die Sprache der Musik ist, entgegen einschlägigen Behauptungen, nicht universal. Manche Komponisten – summa summarum wohl doch die weniger bedeutenden – entweichen ihrem ethnisch-kulturellen Umfeld, um dann – das zeigt die Rezeptionsgeschichte – wieder darauf zurückgebracht zu werden. Es gibt ein „nordisches“ Idiom, dessen Signale wiederum nur im nordischen Raum bruchlos aufgenommen werden. Grieg und Sibelius sind zunächst eher Beispiele des Gegenteils; gleichwohl steht die Bekanntheit ihres Namens in keinem Verhältnis zur Bekanntheit ihrer Werke. Carl Nielsen (1865-1931) freilich ist ein eindeutiger Fall. Bei aller Achtung vor einer eigenständigen Artikulation, bei aller Bewunderung für die Auffächerung jener Handschrift, die er selbst als „progressive Tonalität“ bezeichnet hat: es regiert eine sensible Künstlichkeit selbst in so bedeutenden Kompositionen wie der Klaviersuite op. 45 oder der Chaconne op. 32. Doch vorab die Engländer haben sich mit Nielsen einfühlend beschäftigt, und so liegt die triftige Einspielung einiger Klavierwerke auch mit John Ogdon vor. Ogdon hat sich mit Emphase sowohl der Chaconne, als auch der sechssätzigen Suite op. 45 angenommen und klar zeichnende Wiedergaben vorgelegt. Der durchdringenden Analyse des Materials entspricht die Mobilisierung der pianistischen Mittel. Niensens kraftvolle, dem Orchester entnommene Akkordik verlangt eine ebenso kraftvolle und durchpulste Interpretation. Sonst ist Langeweile.

Und Langeweile herrscht nun tatsächlich und über weite Partien, wenn der Detmolder Pädagoge Friedrich Wilhelm Schnurr das Gespräch mit der Chaconne, dem Variationenzyklus op. 40 und der Suite op. 45 führt. Ganz ähnlich wie bei den etwas blässen und ungeformten Wiedergaben von Werken Kurt Hessenbergs, erweist sich auch im Fall von Nielsen, daß Sorgfalt und planendes Verstehen nicht ausreichen zur Rettung von Werken, die einer Rettung bedürfen. Es zeigt sich prägnant in den Verbreiterungen der Chaconne, daß Schnurr kein expansiver Pianist

FONO-KRITIK

vom Schläge eines Ogdon ist, sondern fast ängstlich Variation an Variation reiht. Das oft beinahe pedalo, durchaus lockere und agile Spiel des Deutschen läßt jene zielgerichtete Kraft vermischen, die die Chaconne als „Wurf“ allenfalls noch zusammenzuhalten vermöchte.

Schnurr verschenkt mit seiner gewissenhaften und ordentlichen Fraktur den Impetus, der den Brahms-Epigon plötzl. interessant macht. Weiter gebricht es Schnurr an einem tragenden, die orchestralen Intentionen des Komponisten verlängernden Forte; die Bässe sind oft kaum mehr wahrzunehmen, raffende Gebärde und ausschwingende Bewegtheit fehlen fast durchgängig. Und schließlich überdeckt dieses statisch abgefaßte Gestalten auch die Details: geköpfte Diskant-Erhebungen im „Poco moderato“ der Suite, flache Triller in den Variationen op. 40. So kann Schnurrs Einspielung jene von John Ogdon niemals gefährden. Als sozusagen autarke Leistung aus Detmold ist sie indessen zu würdigen. Schnurr agiert niemals dilettantisch – und das will, bei all den privaten und halbprivaten Selbstdarstellungen deutscher Pianisten, schon etwas heißen. Die Aufnahmequalität entspricht in etwa dem Klangvolumen einer guten Schellack-Platte.

Martin Meyer



Ein beeindruckendes Zeugnis, das nichts Einzelnes von Rang ersetzt, aber viel „old fashioned bravura“ projiziert.

RACHMANINOFF, Das gesamte Klavierwerk; François-Joel Thiollier (Klavier); RCA RL 37284 (9 S 30)
Aufnahmedatum: 1977-79

Klangbild: Mittenbetont, transparent, weitgehend originalgetreue Klangfarbe, große Dynamik, gute räumliche Perspektive.

Fertigung: Geringfügige Knistergeräusche an einzelnen Platten meines Exemplars, gelegentlich auch leichte Schleifergeräusche, gelegentlich leise Vorechos.

Vergleichseinspielungen:

Ponti (VOX)
Laredo (Columbia) (Teile)

Vor vielen Jahren hörte ich den Namen François-Joel Thiollier erstmals im Radio im Rahmen einer Live-Sendung; unter anderem glaube ich damals auch Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“ gehört zu haben. Daß die Erinnerung daran nicht plastischer verblieb, war sicherlich auch einem recht plakativen Spielstil zuzuschreiben, der mich damals unangenehm störte. Es war eine Vergrößerung im Dynamischen, an die ich mich noch erinnern kann – und dann ist mir der Name dieses Pianisten nicht mehr begegnet, bis heute. Die Ankündigung der RCA hat mich aufhorchen lassen, und nun konnte ich mich also bereits geraume Zeit mit dieser Rachmaninoff-Kassette beschäftigen, die viel Licht enthält, zu dem sich die Schatten einfügen fast wie notwendige Kontrapunkte.

Zunächst ist zu sagen, daß Thiollier offenbar einen weiten Weg zurückgelegt hat, daß er lernte, auch die verhaltenen Aspekte des Klaviers in die Betrachtung einzubeziehen, daß er ein wunderschönes Legato mittlerweile gewonnen hat, ohne daß er auch rauhere Gebärden ungemindert ließe. Der Makrokosmos des Rachmaninoffschen

Klavierwerkes ist an sich schon ein Lebenswerk, und wenn man liest, daß der Pianist diese opulente Kassette in rund zwei Jahren aufgenommen hat, so verdient dies – im Hinblick auf das Ergebnis – unseren ganzen Respekt. Wenn man sich etwa der haarsträubend oberflächlich hingeschlüderten „Préludes“ durch Ponti (VOX) erinnert, erscheinen die gleichen Stücke bei Thiollier wie ein Erkenntnisbrunnen. Dennoch fällt bei dieser umfangreichen Produktion mehrerlei auf, das nicht nur nicht unerwähnt bleiben darf, sondern auch den Wert des Unternehmens etwas mindert.

Da ist zunächst merkwürdigerweise in fast allen großen Zyklen, aber auch in einigen kleineren Stücken, eine Häufung von Schlacken zu bemerken, nicht „erwischten“ Noten (nicht etwa falschen), die winzige kleine Löcher entstehen lassen, über die man sich eigentlich wundern muß, ist doch Thiollier ein furioser Techniker. Diese mangelnde Sorgfalt, bei der wohl auch die Aufnahmeleitung anzusprechen ist, stört doch, wenn auch nur marginal. Dann geht bei Thiollier besonders in verhaltenen Stücken gelegentlich eine atmosphärische Unbekümmertheit parallel zu sorgsam durchgehörter Dynamik einher, die besonders in Anbetracht der Existenz zahlreicher Eigenaufnahmen des Komponisten befremdet.

Thiollier ist kein „strenger“ Pianist; seine interpretatorische Diktion ist weniger durch Entwicklung einer metrischen Konstanz entwickelt worden (wie sie der Komponist uns mustergültig darlegte). Hier muß man nun die Frage stellen, inwiefern die Aufnahmen Rachmaninoffs selbst am Beginn eines so umfangreichen Studiums stehen sollten. Ich selbst habe immer die Meinung vertreten, daß Rachmaninoff in eigener Sache durchaus nicht immer uneingeschränkt Beifall zu zollen ist, daß er ein „kühler“ Darsteller seiner so hochpoetischen, ebenso rational wie emotional nachzeichnenden Strukturen war und damit sich möglicherweise selbst nicht ganz erfaßte. Insofern kann ich die spontane, auf Attacke und klangliche Orgiastik abgestimmte Diktion Thiolliers nur gutheißen, kommen auch die verhaltenen Momente als Kontraste durchaus angemessen heraus. Dennoch kann man von Rachmaninoffs Eigenaufnahmen lernen, daß alles andere als furor Rossicus ihnen entströmt. Hier nun einen Mittelweg zu finden, ist gewiß schwer, wenn nicht gar ausweglos. Aber Thiollier überzieht gelegentlich die Balance: etwa in manchen der „Etudes tableaux“ oder in den Chopinvariationen, die im Ganzen jedoch so gut sind, daß sie nur noch in Hans-Dieter Bauers bei RBM vorgelegter Darstellung ihren Meister finden.

Die Kassette von Thiollier ist andererseits in mehrfacher Weise zu begrüßen: zunächst macht sie Rachmaninoff „hautnah“; Weissenbergsche Frigidaria-Stilistik findet glücklicherweise nicht statt, andererseits ist sie auch nicht so naiv wie diejenige Ponti, der Rachmaninoff (wie alle anderen auch) eher quantitativ anzugehen scheint. Wenn auch manchen Darstellungen, wie etwa der 2. Sonate op. 36, die sophisticated Überlegenheit eines Horowitz abzugehen scheint, der selbst im hitzigsten Klaviergefecht noch gleichsam von oben herabschaut, so ist doch Thiolliers grundsätzliche Bereitschaft zur ekstatischen Attacke von einer schier umwerfenden Direktheit. Er weiß um die Möglichkeiten des Klaviers, leistet sich niemals eine Entgleisung des Geschmacks, trivialisiert auch die larmoyanten Kreisler-Transkriptionen nicht, kurz: eine in sich konsequente, aber keineswegs ein letztes Wort sagende Gesamtdarstellung des Zweihand-Wer-

kes des großen Russen, die sich hören lassen kann. Wenn Kritik hilfreich sein soll (auch für den Interpreten), dann sollte noch dies gesagt werden: Beim nächsten Großprojekt, das ich Herrn Thiollier von Herzen wünsche, sollte doch an den Gesichtspunkt gedacht werden, ob nicht Ruhe und konsequent eingebrachte und agogisch stets unterlaufene Statik in Verbindung mit dem pianistischen Feuereifer, den er unzweifelhaft besitzt, zur Darstellung einer kompositorischen und ästhetischen Größe mehr bringen könnte. Denn erst dann wird die in der russischen Klaviermusik allenthalben anzutreffende kristalline Fragilität den ihr gebührenden kontrapunktischen Stellenwert erhalten, der im Verein mit pianistischer Glut den Radius dieser Kunst vollständig darlegt.

Im Unterschied zu der Edition von Ponti fehlen hier alle Werke für vier und mehr Hände, dafür gewinnen wir aber exzellente Transkriptionen hinzu. Fazit: eine Kassette, die größte, große und tief beeindruckende Momente weitaus mehr enthält als Gründe, die zur Kritik Anlaß geben.

Knut Francke



Klavierspiel von der absolvierenden Art.

WOLFRAM LORENZEN spielt virtuose Klaviermusik, Werke von Schumann, Chopin, Weber, Martinu, Rachmaninoff; Wolfram Lorenzen (Klavier); zu beziehen beim Künstler, Birkenweg 7, 7860 Schopfheim (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Trocken, verfärbt, von mittlerer Dynamik, mäßig konturiert.

Fertigung: Knistern und Knacken.

Der 1952 in Freiburg-Breisgau geborene Wolfram Lorenzen bezeichnet Schumanns ABEGG-Variationen, Chopins g-Moll Ballade und die 3 Etüden op. 10 Nr. 3 bis 5, Webers Polacca brillante op. 72, Martinus drei tschechische Tänze und 2 Präludien von Rachmaninoff als virtuose Klaviermusik. Die Kennzeichnung mutet künstlich an, aber vielleicht bestärkt die Tatsache, daß Lorenzen diese Stücke recht anständig über ihre technischen Hürden hebt, ihn in der Meinung, ein Virtuose zu sein.

Das ist er nicht, doch immerhin ein textbezogener und sorgfältiger Pianist, dem vor allem rasche Skalen locker von den Fingern gehen, der indessen umgekehrt Mühe hat, dynamische Entwicklungen einzukreisen oder Übergänge zu gestalten. Sein Spiel ist deshalb von jener neutralen Art, die bei deutschen Künstlern nicht eben selten ist; Neugier wird gezügelt, das Plötzliche wird ausgeschaltet, das Werk soll die Bewegtheit seines Interpretieren tragen.

Von den ausgewählten Stücken gibt die g-Moll Ballade von Chopin am meisten musikalische Probleme auf. Ihrer Struktur nach sequenzartig gebrochen, kommt sie dem Pianisten – entgegen der eingängigen Motivik – nicht freiwillig zur Hand. Sie will erobert sein. Und da Lorenzen nicht der Typus des belastbaren und reizbaren Virtuosen ist, gerät ihm seine Wiedergabe zu einer sehr flächigen, unsinnlichen Darstellung. Das zeigt schon das wenig prägnante Einstiegs-Largo, und das wird dann weiterhin im Moderato

deutlich, wo Lorenzen praktisch Takt an Takt hängt, ohne die dramaturgischen Buckel anzusteuern. Die „più forte possibile“-Stelle ist, verglichen mit einschlägig wuchtigen Einspielungen, eine Oase des Friedlichen.

Die anderen Werke der Platte machen es Lorenzen insofern leichter, als sie gleichsam im Fluß einer Bewegung geschrieben sind. So vermag Lorenzen den fluktuierenden Partien der ABEGG-Variationen eine nicht kleinliche Agilität zu verleihen, und Gleiches trifft zu für die drei Chopin-Etüden – von denen wiederum die „Tristesse“ in ihrem etwas grob gefingerten „con bravura“ Moment am schwächsten wirkt; während Lorenzen sowohl für die cis-Moll, wie für die Ges-Dur Etüde recht einsehbares Gestaltungsvermögen zeigt. Schon uneleganter klingt die Placca brillante von Weber. Den Mittelteil läßt Lorenzen abrupt an, und den nachgeschlagenen Rhythmus der Linken akzentuiert er unedelikat.

In den trockenen, fast perkussiven Partien der Martinu-Tänze ist er wieder mehr im Element; eine sichere Grifftechnik erlaubt Freiheit im Tempo. Irritierend dagegen die verkümmerte dynamische Linie in den Rachmaninoff-Préludes, wo dann auch offenbar wird, wie schwer ein schönes Pianissimo zu erreichen ist, und daß Lorenzen nicht vom abenteuerlichen Drang nach Eroberung beiseit ist.

Martin Meyer

Wiederveröffentlichungen KLAVIERWERKE

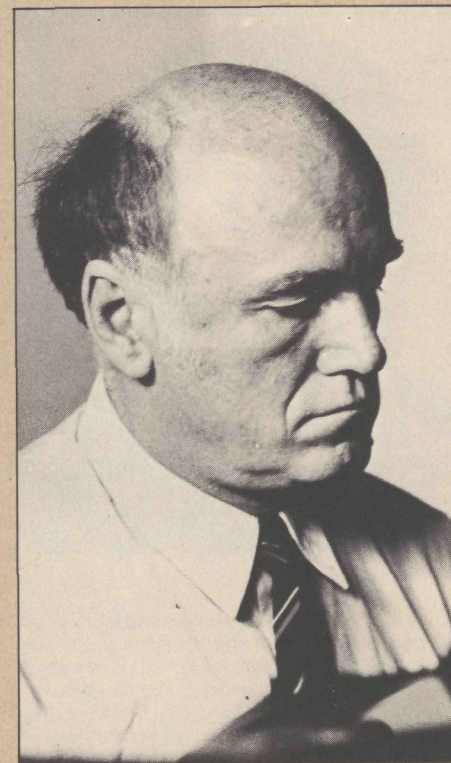
Die Deutsche Grammophon Gesellschaft legt eine „Träumerei“-Platte hinzu und offeriert Populäres in Kassettensensibilität.

„TRÄUMEREI – Die schönsten romantischen Klavierstücke“; Beethoven, Für Elise Wo059; Schubert, Impromptu D935,3; Schumann, Träumerei op. 15,7; Liszt, Liebestraum Nr. 3; Mussorgsky, Das große Tor von Kiew u.a.; Stefan Askenase, Svjatoslav Richter, Jörg Demus, Martha Argerich, Wilhelm Kempff u.a.; DG 2726511 (2S30)
Aufnahmedatum: 1959-1973

Klangbild: Den Aufnahmedaten entsprechend unterschiedlich. Mitunter deutlich, aber nicht unbedingt störend antikiert.

Fertigung: Vereinzelt hoher Rauschpegel, bis auf einige Knacker störungsfrei.

Vor nicht allzu langer Zeit brachte die DG bereits eine Einzelplatte unter dem Motto „Träumerei – Die schönsten romantischen Klavierstücke“ heraus. Superlative sind dehnbar, zumal in der Kunst. Zur Ausweitung des Unternehmens wurde der Einzel-LP jetzt eine weitere Platte hinzugefügt, so daß die schönsten romantischen Klavierstücke in seriöser Kassettenausgabe vorliegen. Destillate aus größeren Werkzusammenhängen kommen somit massiv verpackt und entschuldigen wenigstens von der Präsentation her den Hörer für seine punktuellen Vorlieben.



Svjatoslav Richter

Über editorische Unschärfen wäre an dieser Stelle sicher einiges zu sagen. Denn schwerfällt es, etwa Mussorgskys bombastisch musikalisierte Hartmann-Studie „Das große Tor von Kiew“ (Rudolf Firkusny schließt es eher vermittelnd auf) im Genre der „Träumerei“ unterzubringen. Ästhetische Hakenschläge sind dazu nicht weniger vonnöten, wenn es um den Kopfsatz der C-Dur-Sonate KV545 von Mozart (Christoph Eschenbach) geht. Mit dem Reizwort „Träumerei“ lassen sich indes gute Geschäfte machen. Kaum von Belang scheint es dann in diesem Zusammenhang zu sein, daß Schumanns „Träumerei“ aus den „Kinderszenen“ op. 15 in der Tat miteinbezogen worden ist (wiederum aus der Sicht Christoph Eschenbachs). Geträumt wird von Beethoven bis Rachmaninoff. Die DG-Pianisten spielen Spalier. Jeder kommt zu Wort – freilich nicht die ganz jungen oder diejenigen, die mit Neuaufnahmen (Zimmerman) in den Läden vertreten sind. Auch Pollini darf vorerst nicht zur „Träumerei“ ausholen, da seine Etüden-Platte – ich denke an die E-Dur-Tristesse aus op. 10 – derzeit in einer Günstig-Ausgabe gesondert vorliegt.

Die „Alten“ aber greifen zu: Stefan Askenase entwirft mit Anstand den As-Dur-Liebestraum von Liszt, Wilhelm Kempff ist für Beethoven, Schubert, Schumann und Brahms zuständig, Sviatoslav Richter darf mit Debussy und Rachmaninoff für den emotionalen Überbau der Kassette werben. Die erwähnte „Träumerei“-Einzelplatte war unter der Nummer 2545003 erhältlich. Sie wurde komplett übernommen. Auf der zweiten Platte kommen neben einigen genannten Interpreten auch Tamás Vásáry (Chopin) und Dinu Ciani (Schumann) zum Zuge. „Von fremden Ländern und Menschen“ (Kempff) ist die Rede, von „Abschied“ (Askenase) und von „Gärten im Regen“ – das verbale Inventar zur vermeintlich präzisen Bestimmung romantischer

Tatbestände liegt parat. Wer sich an solchen Vereinfachungen nicht stört, erfährt „Glückes genug“ und dies im Zeichen Wilhelm Kempffs.

Peter Cossé

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE

Hochrangige Einspielung von Bachs Leipziger Chorälen mit vorgeschalteten A-cappella-Choralsätzen.

J.S. BACH, Das Orgelwerk Vol. 1 – Achtzehn Choräle verschiedener Art (Leipziger Choräle); Peter Hurford, an der Orgel der All Souls Unitarian Church, Washington, The Alban Singers (Choralsätze); DECCA 6.35525 DX (2S30)

Klangbild: Klar, durchsichtig, hinreichend räumlich, trotz etwas geringen Nachhalls.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Chorzempa (Philips 6700114)

Walcha (Archiv-Produktion 2722003)

Vor einigen Jahren brachte der englische Organist Peter Hurford Werke des 17. und 18. Jahrhunderts in einer Einspielung, der man das nicht häufig gebrauchte Wort „Orgelgefühl“ attestieren konnte (FF 9/78). Unter dem gleichen Label hat er mit einer Gesamteinspielung von Bachs Orgelwerk begonnen, von der Vol. 1 – hier besprochen – und Vol. 2 (Klavierübung 3. Teil) vorliegen. Wer die etwas früher herausgekommene Einspielung der Choräle durch Chorzempa – eine Spitzenleistung überzeugender Bachinterpretation – kennt, wird bei Hurford weitgehend an diese erinnert. Hurford liebt zügige Tempi, die technisch untadelig, in oft leichtem non legato vorgestellt werden, Unruhe aber nicht aufkommen lassen. Lebendige Agogik und Phrasierung mit z.T. freier, aber nie aus dem Rahmen fallender Verzierungstechnik, bieten ein im besten Sinne modernes Bachbild, in dem manche Tempi vom Gewohnten zwar weit abweichen, aber ohne virtuose Attitüde; die so lebendig gebrachten Trios BWV 655 und 664 z.B., bleiben völlig überzeugend.

Daß Hurford die Orgel aber auch „singen“ lassen kann, zeigen u.a. „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 659 oder die schönste Fassung von „Allein Gott in der Höh“ BWV 662.

Einen besonderen Rang erhält diese Einspielung dadurch, daß der – vom Rezensenten schon vor mehr als zehn Jahren gemachte – Vorschlag, vor die Choralbearbeitungen die Choralmelodie gesungen einzublenken, hier einmal praktiziert wurde. Die elf Alban Singers intonieren alte Tonsätze deutsch in so reiner und inniger Weise, daß der Hörer sich fast in die Atmosphäre der Evensongs englischer Kathedralen versetzt fühlt!

Bei aller sonstigen Ausgewogenheit im Klanglichen ist doch zweierlei zu bemerken: Bei manchen Chorälen zeichnet das p-Pedal, auch da, wo thematisch wichtig, einfach zu schwach. Andererseits ist z.B. bei der Fantasie „Komm, heil“ ger