

FONO-KRITIK

(Oboe), Hans Pizka und Nikolaus Grüner (Horn), Rainer Kußmaul (Violine), Wolfram Christ (Viola), Roswitha Trimborn (Cembalo), Malcolm Frager (Klavier), Kölner Kammerorchester; Rias-Sinfonietta, Helmut Müller-Brühl; Schwann VMS 1293 (3S30)
Aufnahmedaten: 1966, 1967, 1975, 1977

Klangbild: Recht räumlich und insgesamt ausgeglichen.
Fertigung: Einwandfrei.

Unter viel Platzverschwendung sind in dieser neu in den Handel gelangten Drei-Platten-Kassette ältere Schwann-Editionen zusammengefaßt, die jetzt mit dem recht attraktiven Titel „Soirée in Esterhazy“ wiederveröffentlicht werden. Die ursprünglich sehr reichhaltige Auslese an Ouvertüren (Schwann 2014) war längst vom Markt verschwunden, desgleichen die Aufnahme mit den Sinfonien Nr. 53 und 63 (Schwann 1213). Die zwei frühen Klavierkonzerte hingegen („Malcolm Frager spielt Haydn“, Schwann 2056) sind meines Wissens bisher im Katalog ebensowenig gestrichen wie die beiden anderen Konzerte von Joseph und Michael Haydn („Die Brüder Haydn“, Schwann 0910). Sei's drum; die vorliegende Kollektion wird man schon deswegen begrüßen, weil es sich hierbei vorwiegend um seltenen erklingende Piecen handelt.

Die inzwischen verringerte „Ouvertüren“-Auswahl (Plattenseite 1) kann in den angebotenen drei Werken immerhin eine gewisse Entwicklungslinie vom frühen („Acide e Galatea“) zum späten Schaffen („Overture for an English opera“) aufzeigen. Joseph Haydns selbst von den musikologischen Spezialisten nicht genau zu datierende Klavierkonzerte (Plattenseite 2) bringen wertmäßig keine überragende musikalische Substanz ein; neben ihnen kann sich Bruder Michaels Bratschenkonzert in C-Dur, insbesondere dessen 1. Satz, durchaus sehen und hören lassen (Plattenseite 4).

Von den zwei Sinfonien (Plattenseite 5 und 6) ist diejenige in D-Dur (Nr. 53, „L'Impériale“) zweifelsohne die bedeutendere; gerade in ihrem Einleitungssatz weist sie schon auf die Schöpfungen der Reifezeit voraus. Gerade hier aber werden in der Interpretation des Kölner Kammerorchesters Mängel deutlich, zumal sich Helmut Müller-Brühl mit einem allzu pauschalen Dirigat begnügt und die Feinheit in den Übergängen nicht voll auszuloten vermag. Die übrigen Werke spielen sich fast „von alleine“; und da ist in der Wiedergabe durch das Kölner Ensemble (mit guten Instrumentalsolisten!) eigentlich nichts auszusetzen. Sehr zu rühmen ist Malcolm Fragers pianistische Anschlagkultur; im Verein mit der vortrefflich begleitenden Rias-Sinfonietta (ohne Nennung eines Dirigenten) fördert er alle Eleganz zutage, die in den kleindimensionierten Werken steckt.

Werner Bollert

Ein Hinweis für junge Cellisten.

MARTINU – Cellowerke 2, Variationen über ein Thema von Rossini, Arabesken, Nocturnes; Philippe Muller (Cello), Ralf Gothoni (Klavier); Da Camera Magna SM 93719 (1S30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Ausgewogen und präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

In der Musik Martinus verbindet sich tschechische Melodik mit französischer Klarheit, oder, wie es Strawinsky ausgedrückt hat: sie ist geistvoll und ehrlich. Um so bedauerlicher, daß sich bisher so wenige bekannte Interpreten seiner Musik annahmen, um sie mit dem Gewicht ihres Namens zu unterstützen. Allerdings sind die auf dieser Platte zusammengefaßten Kompositionen für Cello und Klavier nicht sehr geeignet, Martinu mehr Freunde zu gewinnen. Es handelt sich vornehmlich um Musik, die für den Gebrauch im Unterricht bestimmt ist, um Rhythmus- und melodische Studien, sowie bei den Variationen um das Fragment einer größer angelegten Arbeit. Diesen Variationen ist der Cellist auf dieser Aufnahme nicht gewachsen. Dafür ist sein Ton zu gepreßt und sein Spiel zu unelastisch, zu wenig federnd, von einigen Intonationsfehlern abgesehen. Die Arabesken und Nocturnes hingegen sind gut anzuhören.

Manfred Kahlweit

Hochdramatische Darstellung eines hochdramatischen Werkes.

SCHUBERT, Streichquartett Nr. 15 G-Dur op. 161; Alban-Berg-Quartett; EMI 1C 065-03832 (1S30)

Klangbild: Ausgewogen, aber etwas hallig und dumpf.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen:



Das Alban Berg Quartett spielte Schuberts op. 161 adäquat spontan ein

Amadeus-Quartett (DG 2733008)
Gabrieli-Quartett (Dec 6.42246 AP)
Juilliard-Quartett (CBS 78.250)
Melos-Quartett (DG 2740188)
Neues Ungarisches Streichquartett (FSM SVBX 601)

Dieses Streichquartett ist offenbar physisch wie auch musikalisch nur schwer zu bewältigen. Warum sonst hört man es so selten im Konzert, und warum sonst gibt es auf Platten keine wirklich zufriedenstellende Darstellung. Vielleicht auch ist dies der Grund, daß es sich bei Musikliebhabern weniger durchgesetzt hat als die früheren Quartette Schuberts, wenn auch die meisten um das Gewicht dieses Quartetts wissen. Hier nun kommt eine Aufnahme, die meiner Vorstellung von dieser Musik sehr nahe kommt. Das G-Dur-Quartett ist ein tiefestes Werk, von einer ausgewogenen Traurigkeit, aber nicht schicksalsergeben, sondern geradezu zornig aufbegehrend. Es nimmt nicht wunder, daß Schubert hiernach eine Steigerung dieser Stimmung nicht mehr erreicht hat, auch in seinem Streichquintett nicht. Und es nimmt auch nicht wunder, daß er hiernach eine Steigerung der Klangfülle nur noch durch Hinzunahme eines zweiten Cellos erreicht hat, eben in jenem Quintett.

Alles dies wird vom Alban-Berg-Quartett genauso dargestellt. Manchem wird die Dramatik zu stark aufgetragen sein. Tatsächlich nehmen die vier Herren streckenweise überhaupt keine Rücksicht auf Klangsönheit. Man sollte aber nicht vergessen, daß dieses Quartett in wenigen Tagen niedergeschrieben worden ist und es daher ebenso spontan gespielt werden sollte, wie es entstanden ist. Da darf nichts geglättet und nichts geschönt werden. Dann stört es mich auch nicht, daß die Instrumente etwas trockener und weniger hallig hätten aufgenommen werden können. Diese Aufnahme könnte einen Maßstab setzen.

Manfred Kahlweit

Auf Durchsichtigkeit angelegte, silberhelle, musikalische Darstellung.

SCHUBERT, Streichquintett C-Dur op. 163 D 956; A. Grumiaux u. A. Gerecz (Violinen), M. Lesueur (Viola), P. Szabo u. Ph. Mermoud (Cello); Philips 9500752 (1S30)

Klangbild: Sehr klar, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Eigentlich kann man es kurz machen: eine der besten Einspielungen dieses Werkes! Durch Grumiaux Dominanz – die jedoch nie störend etwa wie Violine solo plus Quartett wirkt – erhält die Darstellung eine lichte Heiterkeit, die ich von keiner anderen Aufnahme her in dieser Konsequenz kenne. Man ist versucht, von gelassener Entrücktheit zu schreiben (was hiermit auch geschah). Leider wird der erste Teil des ersten Satzes nicht wiederholt, – ein Punkt, der mich hindert, von Maßstäblichkeit zu sprechen. Doch selbst damit versöhnt Grumiaux und seiner Mannen sonstige Sorgfalt, ihr Farbenreichtum, mit dem sie hin und wieder unwirklich anmutende Klänge aus ihren Instrumenten ziehen. Geradezu grandios wirken die Steigerungen am Ende des dritten und vierten Satzes. Eine gültige Alternative zu Heifetz-Piatigorsky und Kollegen sowie Casals u. Co., wenn auch hin und wieder unerwartet grundverschieden angelegt.

Wolfgang Wendel

Ein altes Cello geht neue Wege – Sechs neue „zentrale schwedische Stücke für Violoncello solo“.

PETER SCHUBACK (Violoncello solo) spielt Werke von Eliasson, Schuback, Morthenson, Sandström, Welin, Disegno per violoncello (1977)/Poemas (1975)/Burro (1975)/Wechselspiel I für Cello allein (1960)/Effort for cello solo (1977)/Frammenti per violoncello (1972); CAP 1190 (1S30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent, ausgewogene Frequenzgruppenbalance, durchschnittliche Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Die vorliegende Platte verspricht „hauptsächlich provozierende Musik, die viele Fragen auf die Spitze treibt: um das Instrument, das Repertoire, die Ausdrucksarten und die Funktion der Neuen Musik überhaupt.“ Ihr musikalischer Anwalt ist der 33jährige schwedische Cellist und Komponist Peter Schuback, ein Schüler von Siegfried Palm, der ein vielfarbiges Spektrum neuer schwedischer Musik für Cello allein bietet. Karl-Erik Welin, mit 46 Jahren der älteste Komponist in dieser Auswahl, wurde in den 50er- und 60er Jahren als Organist und Pianist durch seine Klangexperimente ebenso bekannt wie durch Instrumentaltheater, Happening u.ä. Seine „Frammenti“ von 1972 sind weniger experimentell. Sie reihen kurze musikalische Reminiszenzen aus Werken vom Barock bis zur Romantik aneinander, wobei der Interpret diese Fragmente nach Belieben „zu einem fungierenden

musikalischen Ganzen zusammenstellen“ kann, was Schuback mit ausgesprochenem Geschick tut. Das „Wechselspiel I“, mit dem der heute 40jährige Jan W. Morthenson 1960 debütierte, ist gleichfalls als Serie angelegt, die in diesem Fall separate, stark und streng formalisierte Figuren bietet. Anders Eliassons (geb. 1947) „Disegno“ nützen die Ausdrucksmöglichkeiten des Cellos, vor allem die des gleichzeitigen Spiels mehrerer Töne, bis zum Extrem aus. Bei Sven-David Sandström (geb. 1942) „Effort“ ist die äußerste Anstrengung des Instrumentalisten „das Wesentliche“, nicht „das Resultat“. Schuback, ein gewiefter Avantgarde-Interpret, verfolgt mit seinem alten Pariser Bernardello von 1848 virtuos diese neuen Wege. Eliasson und Sandström schrieben ihm ihre Stücke in die Finger. Als sich selbst interpretierender Komponist versucht er es in seinen rhythmisch freien, aber kantabel orientierten „Poemas“ mit den verschiedensten instrumentalen Attitüden und in der Burleske „Burro“ (freie Übersetzung: Schafskopf) mit der Erweiterung schneller, rhythmisierter Begleiteffekte in einer chromatischen Skala zu einem wahren Hexentanz.

Karl Ludwig Nicol

Wiederveröffentlichungen KAMMERMUSIK

Einzel-, und damit Wiederveröffentlichung aus der Gesamteinspielung.

HAYDN, Klaviertrios: Nr. 25 e-Moll, Nr. 39 G-Dur, Nr. 43 C-Dur; Haydn-Trio; Tel 6.42618 AH (1 S 30)

Klangbild: Ausgewogen, präsent und transparent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Beaux-Arts-Trio (Philips)



Gustav Leonhardt

Diese Platte ist eine Einzelveröffentlichung mit den populärsten Klaviertrios aus der Telefon-Kassette mit den „späten Trios“ von Haydn. Ich kann hier nur auf die Rezension der Vergleichseinspielung durch das Beaux-Arts-Trio von Wolf-Eberhard von Lewinski (ff 1/80) verweisen: das Wiener Haydn-Trio spielt die Trios technisch sehr sauber, und auch die Aufnahmetechnik ist gut, an die Lebendigkeit der Darstellung durch das Beaux-Arts-Trio aber kommt es nicht heran.

Manfred Kahlweit

Neuveröffentlichungen KLAUIERWERKE

Idealtypische Veröffentlichung in Verbindung mit authentischer Werkstrengung und barocker Transkriptions-Freizügigkeit.

J.S. BACH, Suite Es-Dur (Cembalofassung nach der Suite für Violoncello solo Nr. 4 Es-Dur, BWV 1010), Suite c-Moll (Cembalofassung nach der Suite für Laute g-Moll, BWV 995), Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll, BWV 903; Gustav Leonhardt (Cembalo von Christian Zell, Hamburg 1728); RCA-SEON RL 30391 AW (1S30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Sehr plastisch, realistisch im Hinblick auf Spielgeräusche, klar, sorgfältig differenzierte Farb- und Lautstärke-Abstufungen, intime Raumakustik.
Fertigung: Sehr gut.

Diese Produktion verdient das Prädikat eines diskophilen „Gesamtkunstwerkes“. Die Chancen einer allseits befriedigenden Schallplattendokumentation sind voll ausgeschöpft worden. Drei unterschiedliche Voraussetzungen gehen eine Symbiose ein: Werkporträt – Klangporträt – Künstlerporträt. Alle drei Parameter finden ihre handfeste Entsprechung in einer sorgfältigen Tontechnik-Leistung und Fabriküberspielung – also in der eigentlichen Tonträger-Sphäre –, in der umhüllenden Verpackung mit Abbildungen, fachlich hervorragendem Werkkommentar (Lothar Hoffmann-Erbrecht), Erläuterungen zum historisch und kunsthistorisch wertvollen Musikinstrument, schließlich auch in den von der Interpretation nicht zu trennenden Künstlerinformationen.

Das programmatische Element der Repertoirebereicherung wird verstärkt durch die Gegenüberstellung einer authentischen Werkfassung (Chromatische Fantasie und Fuge) mit zwei eigenen Leonhardt-Bearbeitungen. Puristen mögen kritisch einwenden, daß diese, aus der Barockpraxis abzuleitende Transkriptionsübung angesichts der Fülle vorhandener Cembaloliteratur nicht nötig sei. Auch der Anspruch auf barocke Einfühlbarkeit eines Zeitgenossen unseres Jahrhunderts mag sich als Gefühlsblockade erweisen. Dennoch können derlei Bedenken durch stilkritisch-ästhetische Eindrücke dieses

FONO-KRITIK

Versuchs, nicht zuletzt aber auch dank der Fachkompetenz des Interpreten ausgeräumt werden. Leonhardt macht mit diesem interessanten Experiment nicht nur den vollen harmonischen Gehalt der linear-polyphonen Solo-Suiten realkordisch hörbar (mit Hilfe der zweiten Hand), sondern zugleich bringt er mit dieser künstlerisch überzeugenden Werkadaption ein kostbares Unikat barocker Instrumentenbaukunst stil- und zeitgerecht zum Klingen. Überzeugende Tempo-Relationen und innermusikalische Proportionen für Rhythmus und Agogik im Dienste einer „sprechenden“ Werkwiedergabe sind das erfolgreiche Anliegen des Solisten. Rauschende Akkordpassagen, gestützt von einer äußerst sensiblen Anschlagstechnik, stehen im affektgeladenen Kontrast zur nicht minder spannungsvollen Ausdeutung linearer Entwicklungen und polyphoner Flüchtigkeit, verlieren aber nie den Blick (und Atem) für das übergeordnete Ganze.

Gerhard Pätzig

Nicht mehr vom Klavier her realisierter Brahms.

BRAHMS, Händel-Variationen op. 24, 4 Klavierstücke op. 119; Rudolf Serkin (Klavier); CBS 76913 (1S30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Trocken, präsent, verfärbt, Flügel klingt stumpf.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Op. 24: Lateiner (West. XWN 18870)

Graffman (Col. MS 7276)

Celber (EMI 2C069-14125)

Fleisher (CBS 61670)

Cliburn (RCA LSC-3240)

Rudolf Serkin ist nie ein Pianist der discographischen Tagebücher gewesen. Die Platten, die er im Lauf seiner Karriere machte, kamen jeweils langsam und unspektakulär. Die vergangenen zehn Jahre schienen dann diesem Rhythmus nochmals mehr Gemächlichkeit zu diktieren, so daß der Altersstil von Serkin jedenfalls nicht deckend dokumentiert ist. Man erinnert sich noch an die beiden Aufnahmen mit Beethoven-Sonaten (faszinierend: jene Opus 106), an Schuberts B-Dur Sonate op. posth., etwas näher liegt das Album eines Carnegie Hall-Abends zum Anlaß seines 75. Geburtstags. Andere Projekte, von denen man raunte und raunt, sind noch nicht zur Verfügung des Hörers; betroffen sind Regers monumentale Bach-Variationen und, ebenso interessant, Chopins Préludes.

Dafür gibt es jetzt eine neue Platte mit Brahms' Händel-Variationen und den vier Klavierstücken op. 119. Es ist vielleicht die un-pianistischste Platte, die Serkin, der ja nie die Aura manueller Leidenschaft förderte, je gemacht hat. Schon der Klavier-Klang ist ganz trocken und unsinnlich, und die Aufnahmetechnik könnte ebenso gut aus den mittleren fünfziger Jahren stammen. Schwer zu sagen, wo da die Grenze zwischen Absicht und Unvermögen, zwischen Planung und Fahrlässigkeit, im technischen, wie im musikalischen Sinn, verläuft. Nimmt man aber ein Konzept als gegeben an, so wäre die Absicht daraus, Brahms von einer auf Politur gebrachten Gefühlsentladung zu befreien, um ihn mehr konstruktiven und zugleich stimmungsmäßig verschlossenen Räumen anzusiedeln.

Die Frage bleibt, ob solches Tun gerade den Händel-Variationen in ihrer barocken Ausdruckssucht gut bekommt. Serkin nimmt das Thema recht schnell, schwenkt dann ohne Überleitung in den Variationensatz ein, bremst da freilich den Schwung wieder merklich ab. Die heiklen Quart- und Oktavgänge sind bezüglich hymnischer Lebensfreude beschnitten, Vorschläge werden nicht als glitzernde Partikel gepflegt, der Ton ist selbst im Piano durchaus rau. Vor allem aber die gesanglichen Variationen sind kaum je in ihren schmelzenden Kantilenen konkretisiert; strukturell gilt, daß Baß- und Diskantlagen weder in Beziehung zur Stimmenführung noch stimmungsmäßig entschieden getrennt werden.

Daraus ergibt sich ein merkwürdig zwiespältiger Höreindruck. Denn analytisch – wie einst der Brahms von Leon Fleisher und Jacob Lateiner – ist Serkins Brahms nicht. Bloß kammermusikalisch intim ist er ebenfalls nicht, und für die weite Architektur eines Katchen oder Graffman fehlen Serkin mittlerweile doch die pianistischen Mittel. Obwohl Serkin die Variationen dicht gedrängt und in knappem Fahrplan hält, zerfällt ihm die Bewegung; kleine, unscheinbare Scharniere (etwa in der Dynamik zwischen Pianissimo und Mezzopiano) sind da eingerostet und vermögen daher die Türen zum Durchblick nicht mehr zu öffnen.



György Ligeti

Irritierend ist auch, daß von der temperamentvollen Entschiedenheit, die Serkin berühmt gemacht hat, hier nicht mehr viel zu spüren ist. Und das in der Begegnung mit den Händel-Variationen, die nun allerdings keineswegs mit der dünnen Textur anderer Brahms-Werke verglichen werden können. Einschlägig schmerzhaft wirkt die Absenz gestalterischer Emphase in jenen Variationen, die schon als Bindeglieder zur Fuge aufzufassen sind. Bei Graffman rollen die großen Crescendo-Bögen wie Gewitterdonner, obwohl auch Graffman gleichsam secco, also recht trocken, artikuliert. In der Fuge wechselt Serkin gelegentlich das Tempo; die Reaktionen auf die diversen motivischen Verschachtelungen sind

langsam, der Ton trägt kaum mehr über die Länge eines halben Taktes hinaus. Von unterschiedlicher interpretatorischer Trifftigkeit sind die vier Klavierstücke Opus 119. Das erste vermochte mich durch eine unauffällige, fast an Absenzen erinnernde Flüchtigkeit zu überzeugen. Das zweite spielt Serkin im „Andante grazioso“-Mittelteil körnig und verstaubt – und wohl doch an den Intentionen des Komponisten vorbei. Das dritte ist klangtechnisch so merkwürdig distanziert aufgenommen, als habe dem Pianisten ein Klavier aus alten Wildwestfilmen zur Verfügung gestanden. Die volumstarke Rhapsodie schließlich ist undramatisch angelegt; nur ganz selten, in manchen Sechzehntel-Kaskaden, blitzt jene Ahnung auf, die Serkin als subtilen und scharfen Geist ausweist.

Martin Meyer

Hommage für Bernd Alois Zimmermann.

LIGETI/ZIMMERMANN, Drei Stücke für zwei Klaviere/Perspektiven, Musik zu einem imaginären Ballett für zwei Klaviere, Monologe für zwei Klaviere; Alfons und Aloys Kontarsky; DG 2531102 (1S30)

Klangbild: Sehr direkt und trennscharf mit großer Dynamik und einwandfreier Räumlichkeit.
Fertigung: Einwandfrei.

In ihrem Paket mit zeitgenössischer Musik, das die Deutsche Grammophon in diesem Sommer veröffentlicht hat, ist eine dem Klavierduo Kontarsky vorbehalten, das sich damit nach Publikationen mit klassischer Musik wieder einmal seinem gleichsam ureigensten Gebiet zuwendet. Klaviermusik seit den fünfziger Jahren, ob solistisch oder fürs Duo konzipiert, ist im Grunde immer an den Kölner Pianisten-Brüdern orientiert. Deren technische Fähigkeiten haben sich qualitätsregulierend ausgewirkt. Vor allem Bernd Alois Zimmermann hat für sie geschrieben. Seine „Perspektiven“ von 1955/56 und die „Monologe“ von 1964 bilden denn auch die Hauptwerke dieser Platte und erinnern zugleich daran, daß Zimmermann im Sommer 1970, also vor zehn Jahren, aus dem Leben schied.

Der große Ernst, der aus Zimmermanns Werken spricht, kommt gerade in diesen beiden auf konzentriertester Weise zum Ausdruck. Monika Lichtenfeld informiert im Begleitheft zur Platte kenntnisreich und sprachlich unverschlüsselt über Zimmermanns kompositorische Techniken und Ziele. Muß man es einerseits bedauern, daß diese Werke an die Kontarskys gebunden geblieben sind, d.h. von niemandem sonst aufgeführt werden, so erfreulich andererseits, daß sie jetzt, mustergültig gespielt, auf Platte vorliegen. Die glasklare, analytisch nüchterne Präzision, mit der hier Schwerstes gemeistert und belebt wird, ist ein Qualitäts-Kriterium absoluter Art. Auch Ligeti hat seine drei Stücke für die Kontarskys geschrieben. Gegen Zimmermanns Opera wirken sie nachgerade verspielt und anspruchslos. Die klanglichen Verdichtungen im ersten Stück, die Steve Reich- und Terry Riley-Imitation im zweiten und die Hexen-Etüde Nr. 3 stellen mehr Prinzipien des Komponierens hin, als daß Bindungen entstehen und das Ausstreichen einer vorgesteckten Form verbindlich erfahrbar würde.

Hanspeter Krellmann



Kongeniales Liszt-Rezitäl.

LISZT, Ballade Nr. 2, Valse oubliée, Gnomenreigen, Liebestraum Nr. 3, Legende Nr. 1, Valse impromptu, Polonaise Nr. 1; Georges Cziffra (Klavier); EMI 2C 069-16318 (1 S 30) ASD
Aufnahmedatum: 1977/78

Klangbild: Sehr präsent, offen von weiter Dynamik, gut konturiert, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Cziffras stilistische Entwicklung in den vergangenen zehn Jahren läßt sich nicht als stete und planvoll vorangetriebene verstehen. Brechungen, wie sie in bestimmten Phasen für jeden Interpreten konstitutiv sind, haben sich zwischen 1970 und 1980 nachhaltig ergeben und den Pianisten mindestens einmal – um 1975 – in eine Identitätskrise gebracht. Vorangegangen war eine Zeit des Experimentierens und Probierens. Wie konnte kompositorische Struktur in unorganisierte Materie zurückverwandelt werden? Wie ließ sich durch Betonung von Nebentönen, überraschenden Pedaleffekten, jähen Beschleunigungen der Eindruck einer zufriedenen Ganzheit der Form zerstören? Die Praxis brachte Cziffra manchmal auf Wege ohne Ziel, ins Unterholz der Sinn-Entfremdung.

Nach 1975 wurde die Technik – Cziffras größtes Potential – einer Prüfung unterzogen. Wenn zugestanden war, daß eine Weiterführung der „hellen“, auf Transparenz und Schwerelosigkeit beruhenden Virtuosität auch aus physischen Gründen nicht mehr möglich war, mußte eine Modifizierung erbracht werden. Das bisher jüngste und eindrucksvollste Zeugnis dieser Anpassung ist eine Platte mit Werken von Liszt. Der „alte“ Cziffra? Ja und nein. Es ist jetzt eine dunklere, rauhere und widerborstigere Virtuosität am Werk. Der Ansatz, der schon mit der Zweit-Einspielung der Rhapsodien gegeben war, wird konsequent weiterverlangert; nicht mehr schattenlose, lichte Plastizität, sondern gleichsam expressive Technik, die fast von Takt zu Takt ihre ausdrucksfähig schiere Unendliche gesteigerten Möglichkeiten abtastet. Ihr entspricht auf der musikalischen Seite – wenn es überhaupt sinnvoll ist, die Trennung vorzunehmen – das Engagement. Es ist nun wieder auf einen Gesamtentwurf hin bezogen, ist geleitet von der Absicht, bei aller Differenzierung im einzelnen höherstufig eine Idee der Komposition zu liefern.

Man muß sich die Errungenschaften dieser Platte – meiner Meinung nach der kongenialsten Liszt-Platte der vergangenen Jahre – im Vergleich zu anderen Liszt-Interpreten vor Augen führen. Wenn Bolet den „Gnomenreigen“ spielt, artikuliert sich gepflegte Sensibilität. Wenn Ciccolini die c-Moll Polonaise spielt, herrscht sensible Tragik. Wenn Earl Wild die h-Moll Ballade spielt, ist ungepflegte Fingerarbeit. Cziffra verwandelt den „Gnomenreigen“ innerhalb von knapp drei Minuten in ein vom Aquarell zum Pointillismus hinüberfließendes Gebilde. Er hebt die Polonaise aus ihrer elegischen Gruft und macht sie frei für konstruktive Abenteuer. Die h-Moll Ballade knetet er in eine Gestalt, wo von den stürzenden Doppeloktaven über die hallenden Kantilenen bis zu den in der Diskant sich schwingenden Schluß-Sechzehnteln alles organisch und ohne Nähte zusammengehalten ist. Damit ist aber überhaupt Liszt in eine

Perspektive gebracht, die einen ganzen Horizont verschiedener Charakteristika anvisiert. Was bei Bolet und Ciccolini (Brendel, Wild usw.) als sich selbst genügender Standpunkt erscheint, ist bei Cziffra die Transzendenz der Komposition.

Martin Meyer

Getrübter Mozart, geklärter Beethoven.

MOZART/BEETHOVEN, Sonaten Es-Dur KV 282, a-Moll KV 310/7 Bagatellen op. 33; Alicia de Larrocha (Klavier); Dec 6.42592 AW (1S30)

Klangbild: Recht räumlich, baßbetont, leicht verschleiert.
Fertigung: Einwandfrei.

Immer mehr grenzt sich Alicia de Larrocha auch die Klassiker ins Repertoire ein, Iberisches wird stärker in den Hintergrund verwiesen, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann bezeichnen das Feld aktueller Landnahme. Bedenken, wie ich sie seinerseits für Schumanns „Carnaval“ und Schuberts kleine A-Dur Sonate formuliert hatte, sind allerdings auch mit Rücksicht auf Frau Larrochas neueste Produktion gültig. Bei Mozart stärker, bei Beethoven schwächer.

Bei Mozart erweist sich die Physiognomie von Alicia de Larrochas Klavierspiel als beinahe unüberwindbare Hürde in die Richtung eines sinnentschlüsselt vermittelten Nachvollzugs. Eine Physiognomie, die ihre kennzeichnenden Merkmale in klaren, manchmal harten Konturen, festen, manchmal und metaphorisch geüßerten Formen, rhythmischen Ausprägtheiten und einer mäßig differenzierten Dynamik hat. Mit solchem Rüstzeug, das immer auch energisch Werkzeug ist, klemmt Alicia de Larrocha die beiden Mozart-Sonaten zwischen einen etwas angespannten Haydn und einen frühen Beethoven; so jedenfalls, zwischen den Achsen, stellt sie Mozart dar.

Möglicherweise kommt ihr dabei die unorthodoxe Form der Es-Dur Sonate sogar besser entgegen als jene strenge, einfach montierte der a-Moll Sonate. Dennoch: schon in dem Es-Dur Werk wird das einleitende Adagio schwer und bewegungsmäßig fast klebend inszeniert. Wechsel von punktierten Akzenten ins Legato und zurück geraten der Pianistin als Prozeß des angestrengtesten Fortschreitens, Vorschläge klingen dick auf, und die überleitenden Takte in die Wiederholung vermögen nicht organisch den Boden einer musikalischen Kontinuität zu bereiten. Es ist bezeichnend, daß ein so schwerblütiges und auch unsensibles Spiel da sofort in vibrierende Rhythmik umschlägt, wo Frau de Larrocha das Menuett aufnimmt. Im Finale finden sich allerdings wieder manche statischen Momente, in der Durchführung zumal: viel Absicht, wenige Wit, viel Handarbeit, wenig Luft. Es gibt mittlerweile eine Tradition, die a-Moll Sonate sozusagen als frühes Pendant zu Beethovens Opus 111 zu spielen. Emil Gilels hat sich bisher am entschiedensten zu dieser – eher problematischen und letztlich wohl unergiebig – Lesart bekannt. Alicia de Larrocha nimmt sie auf, läßt die a-Moll Akkorde in dumpfer Motorik anschwellen und realisiert den Hell-Dunkel-Gegensatz primär als Verhältnis verschiedener Tempi; langsamer, wenn Trauer herrscht, etwas schneller, wenn die Sonne durchdrückt.

Dynamisch dagegen sind kaum Progressionen zu beobachten, Linien wie jene ins C-Dur im Crescendo (Takt 38) sind nicht wahrgenommen; noch verwirrt zeigt sich indessen die Durchführung mit ihren jähen Wechsels zwischen Fortissimo und Pianissimo: es ist schlechterdings unverständlich, wie eine so klug disponierende Pianistin an solchen Gelenkstellen so blind reagiert.

Auch im Andante Problematisches und Falsches; Phrasierungsstrübungen (T. 15), ein ausgedorrtes „Calando“, ein Nachklappen der linken Hand usw. Nur konsequent nimmt schließlich Alicia de Larrocha selbst das Presto als unelastisches Gebilde – tempomäßig einem „Allegro ma non troppo“ angenähert. Wobei es sich nicht etwa um ein Aufspüren verborgener Widerstände handelt, sondern schlicht um einen Mangel an Poesie und Differenziertheit. Der Unterschied zu Dinu Lipatti ist kaum mehr zu verbalisieren.

Günstigeres ist indessen über die 7 Bagatellen von Beethoven zu sagen. Da kann die Pianistin unversehens auch Farben abtönen, fließende und intermittierende Linien mischen, Unisono-Passagen (op. 33/1) schön abfassen, diskret pedalisieren. Zweistimmige Strukturen (op. 33/4) werden souverän erkannt, harmonische Rückkungen dynamisch nach hinten versetzt (op. 33/3). Damit scheint der Beethoven-Weg vielversprechend und aspektreich in einem.

Martin Meyer

Ungleichgewichtiges Programm, das dennoch Beachtung verdient.

LISZT/CLEMENTI, Dante-Sonate, Petrarca-Sonett 104, Sonaten op. 36 Nr. 2 und op. 26 Nr. 2; Laszlo Simon (Klavier); BIS LP 154 (1S30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Etwas tiefenbetont, präsent, breit, räumlich einwandfrei.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Liszt (Dante-Sonate):

Hans-Dieter Bauer (RBM)

Brendel (FSM)

Petrarca-Sonett 104:

Guttierrez (EMI)

Die Kopplung Liszt und Clementi ist natürlich alles andere als logisch; aber vielleicht wollte der Solist (oder die Firma) auch gar kein Plattenprogramm „komponieren“, sondern eher eine Möglichkeit schaffen, einen interpretatorischen Radius des Solisten vorzulegen. Wie dem auch sei, die Uneinheitlichkeit der Einspielung mag auch hierin eine Wurzel haben. – Sieht man von diesem Gesichtspunkt ab, so ist die Aufnahme alles andere als uninteressant. Denn gescheite Clementi-Deutungen sind rar, und Liszt mit Profil gespielt hört man auch nicht alle Tage. Laszlo Simon, Jahrgang 1948, emigrierter Ungar, ist ein sehr ernst zu nehmender Tastenkünstler. Er legt eine „Dante-Sonate“ vor, die bestechend in der Martellato-Technik ist; sein Legato schwingt, sein Bemühen um die berühmt-berüchtigten Lisztschen Klangteppiche im Baß verdient besondere Erwähnung. Wenn die Einspielung dennoch nicht uneingeschränktes Lob erfahren kann, dann wegen zahlreicher versenkter Möglichkeiten, die Liszt dem Pianisten bot: bei-

FONO-KRITIK

spielsweise in der Dämonisierung der Oktavgänge oder der atmen Pausen, die hier eigentümlich randständig bleiben. Auch entwickelt Laszlo Simon nicht eine programmatisch adäquate dynamische Bandbreite, so daß manches eingeebnet erscheint. Ferner spart der Pianist den ganzen, aus der literarischen Vorlage (Dantes „Göttliche Komödie“) exzessiven Irrwitz aus und bleibt dezent, wo er zum Mittel der pathetischen Klavier-Rhetorik hätte greifen müssen (Hans-Dieter Bauer hat auf seiner RBM-Platte besonders diesen Aspekt berücksichtigt). So läßt sich zur Deutung dieses Werkes sagen, daß manches fehlt, was sein muß; andererseits besticht die Einspielung durch den Verzicht auf kraftmeierische Effekte. Das beigefügte Petracca-Sonett freilich hätte mehr an *Espressivo* verdient; es wird eckig und in der poetischen Substanz vergrößert.

Die zweite Seite der Platte enthält die beiden Clementi-Sonaten op. 36 Nr. 2 und 26 Nr. 2. Ersterer steht noch in eher neutraler Gewandtheit, so überrascht die nuancierte Diktion der ausdrucksvollen fis-Moll-Sonate in der Interpretation von Laszlo Simon. Hier sind sehr schön ausgespielte Legatopartien zu hören; der Gebrauch des Dämpfers vertieft die Farbwirkung dieser leider nur zu selten qualifiziert dargebotenen Musik, so daß der herben Schlackenlosigkeit der Sonate op. 36 Nr. 2 ein fast romantischer „Klangkontrapunkt“ hinzugesellt wird. Wenn der Pianist auf diesem Wege fortfahren sollte, so werden wir ihm gerne und mit Anteilnahme folgen können, denn gerade das Fehlen der Konsequenz, auch alles zu nutzen, was ein moderner Flügel an Möglichkeiten hergibt, ist das entscheidende Problem (auch) dieser Schallplatte, die im übrigen textlich und datografisch ausgezeichnet präsentiert ist.

Knut Franke



Eindrucksvolle Wieder- und Neubegegnung mit Originalinstrumenten aus der Sammlung Fritz Neumayers in Bad Krozingen.

ORIGINAL INSTRUMENTS: Tasteninstrumente, Vol. 2; Praeludien, Suiten und Toccaten von Buxtehude, Zachow, Händel, J.C.F. Fischer, Johann Christoph Bach, Johann Sebastian Bach; Bradford Tracey und Rolf Junghans (Cembalo und Clavichord); Tel 6.35 521 EK (3 S 30) Aufnahmejahr: 1975, 1976 und 1980

Klangbild: Klare Konturen, raumbetont, ohne Vergrößerung der Instrumentendimensionen. **Fertigung:** Einwandfrei.

Unter dem Etikett Toccata sind zwei der drei Platten, die jetzt im Vol. 2 der Reihe „Originalinstrumente“ zusammengefaßt sind, nach wie vor einzeln im Repertoire verfügbar. Dies ist in der Tat erstaunlich, als Exklusivverträge mit Musikern keineswegs unantastbar scheinen. Unter diesen Umständen hätte es freilich genügt, wenn Telefunken die ergänzende dritte Platte dieser Kassette auf den Markt gebracht hätte, denn wer die beiden Toccata-Platten besitzt oder heute noch käuflich erwerben will (und kann), wird sich wegen der dritten Platte (die bis jetzt nicht einzeln zu haben ist) schwerlich zum Kauf einer Kassette entschließen. Wer aber ohne solche Abwägungen in den Besitz dieser Kassette kommt, wird den Kauf nicht bereuen. Die drei

Platten – zwar mit dem Programmschwerpunkt Bach – vermitteln Originalkänge von Instrumenten aus der bekannten Sammlung des Freiburger Cembalisten Fritz Neumeyer im Schloß Krozingen. Auf der ersten Platte spielt Bradford Tracey auf einem Dowd-Cembalo von 1620 Werke von Buxtehude, Zachow, Händel, Fischer und vom sogenannten „Bückeburger“ Bach, auf der zweiten ist Rolf Junghans mit zwei Clavichordinstrumenten zu hören und zwar ausschließlich mit Werken von Bach. Beide Platten sind bekannt, so daß ich mich auf die ergänzende dritte konzentrieren kann, deren A-Seite Bachs Toccaten d-Moll und G-Dur vermittelt, die von B. Tracey auf einem von Blacet in Paris um 1730 erbauten Cembalo feinfühlig, virtuos und mit zwingendem Klangempfinden gespielt werden. Zwei dritte Exemplare stehen den beiden Cembalisten zur Interpretation der beiden Werke der B-Plattenseite zur Verfügung. Beide Musiker spielen Bachs Triosonaten in Es-Dur und e-Moll, die Bach als Studienobjekte für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann „aufgesetzt“ hat. Er dachte dabei an das Pedalcembalo. Aus praktischen Gründen werden diese insgesamt 6 Sonaten heute zumeist von Organisten gespielt. Nach dem verbürgten Vorbild von François Couperin führte der französische Clavecinist die Triosonaten in der Weise auf, „daß die erste Oberstimme und der Baß auf dem einen Clavecin gespielt werden, und die zweite auf einem anderen mit demselben Baß im Einklang. Nun ist es so, daß hierzu zwei Exemplare nötig sind statt einem, und ebenso zwei Clavecins“. In der reichhaltigen Sammlung im Schloß Krozingen, die von unseren beiden Cembalisten betreut wird, ist an Cembali kein Mangel, so daß jenes Vorbild zur Nachahmung reizte. Das „dreihändige“ Resultat ist durchaus befriedigend: homogen im Spiel, differenziert im Klang. Die Aufnahmetechnik sorgte zudem für eine konturen-scharfe, raumbetonte Aufzeichnung. Übrigens werden die sechs Triosonaten auch schon auf andere Art klanglich transformiert: als Sonaten für Flöte und obligates Cembalo (erschieden mit Gunther Pohlund, Waldemar Döling bei Musiphon). Insgesamt eine in sich stimmige Veröffentlichung, die nur den Nachteil hat, als Novum rundum nicht gewertet werden zu können. Die Kassette erfüllt in jeder Hinsicht hohe Ansprüche

Gerhard Wienke



Rubinstein für Kenner.

RUBINSTEIN, Klaviermusik zu vier Händen: Sonate D-Dur op. 89; Nocturne und Marsch aus den Charakter-Bildern op. 50; Kenneth Broadway und Ralph Markham (Klavier); RCA RL 30433 AW (1 S 30) Aufnahmejahr: 1979

Klangbild: Recht präsent, jedoch deutlich verfärbt und spitz im Diskant. **Fertigung:** Leichtes Rauschen, Verzerrung im Innenraum der ersten Seite.

Die von RCA publizierte Serie „Unbekanntes Rußland“ entwickelt sich in der Tat von Edition zu Edition zur geographischen Partitur. Wohl kaum ein Musikland eröffnet dem Musikologen und Praktiker derart vielfältige Möglichkeiten, bislang unberücksichtigte oder vergessene Literatur zu „heben“. Die schließenden Kompro-

missen im Bereich der Werksubstanz halten sich erfahrungsgemäß in Grenzen: In der Regel handelt es sich um qualitativ hochstehende Ausgrabungen, die den Vergleich mit den Fundsachen aus der Phase der Deutschen Nebenromantik jederzeit aushalten können. Im Gegenteil: Hinzu kommt, daß die ästhetisch verfilzte – weil kontroverse – Situation der russischen Musikentwicklung im Umfeld eines jeden Werkes zu interessanten Forschungsergebnissen führt.

So gestattet auch diese Rubinstein-Ausgabe mit Klavierwerken zu vier Händen Rückschlüsse auf rezeptionelle Eigentümlichkeiten im 19. Jahrhundert, zumal es bekannt geworden ist, in welches Spannungsverhältnis der als Pianist und Komponist tätige Anton Rubinstein zu Peter Tschaikowsky geraten ist. Nimmt man das Nocturne in E-Dur, die Nr. 1 aus den Charakter-Bildern op. 50, so wird deutlich, wo zwischen Rubinstein und Tschaikowsky formale, aber auch satztechnische Berührungspunkte lagen. Das Stück könnte sehr wohl auch in einem der Salon-Zyklen Tschaikowskys plaziert sein: melodische Erfindung, melancholischer Grundduktus und akkordische Anreicherungen sprechen für diese These. Dennoch „distanzierte“ sich Tschaikowsky in seinem b-Moll-Klavierkonzert von den Vorstellungen Anton Rubinstains, der sich – der Überlieferung nach – vehement gegen einige Komplikationen in technischer Hinsicht aussprach (etwa die gegenläufige Führung der Doppeloktaven in der Kadenz). Hört man Rubinstains verhältnismäßig bekanntes d-Moll-Klavierkonzert in Aufnahmen mit Lewenthal (RCA), Levant (Odyssey) oder Ponti (Vox), so läßt sich die Verlaufskurve dieses Werkes wie die kapitale Bestätigung für den stilistischen Einspruch gegen Tschaikowsky verfolgen. Wichtige akkordische Blöcke, satte Oktavgänge, quicke Figurationen stellen den Solisten vor Artikulationsprobleme, die mehr physisches Durchstehvermögen, denn eine an feine Schwierigkeiten geschulte Hand erfordern.

Ähnlich justiert sich die Aufführungshindernisse, die den Interpreten der dreiteilig, jedoch in sich aufgefächert strukturierten D-Dur-Sonate op. 89 in den „hausmusikalischen“ Weg gelegt werden. Vollgriffiges Akkordspiel einerseits – mit weiträumig erdachten dynamischen Steigerungen –, eilige Terzengirlanden andererseits. Für den geübten Spieler an sich keine unüberwindlichen Schwierigkeiten. Indes gilt es, kompositorische Verbreiterungen in Spannung zu halten. Rubinstains spezifische Rhetorik scheut – wie in den Klavierkonzerten – keine Abschweifungen, auch wenn die kontrapunktische Verbrämung im Mittelteil des Kopfsatzes gelehrtliche Verdichtung des Materials suggeriert. Die Sonate ist insgesamt nicht knapp proportioniert: rund 34 Minuten Spieldauer sind für ein Stück zu vier Händen keine Kleinigkeit. Der motivische Anspruch, die quasi symphonische Klangfülle – unterbrochen von fast Mendelssohnscher Duftigkeit – lassen erahnen, daß Rubinstein über den Konzertvortrag nicht ungehalten gewesen sein dürfte. Insofern wäre es gerade heute angezeigt, da die Klavier-Duos nach „Themen“ suchen, diese Sonate auch im konzertanten Rahmen einmal vorzustellen.

Kenneth Broadway und Ralph Markham, ein seit 1971 kooperierendes kanadisch-amerikanisches Duo, bleiben der Sonate und den beiden Charakter-Bildern kaum etwas schuldig. Vielleicht ließen sich die Klangetagen des Opus 89 noch dezidiert abstimmen, vielleicht ließen sich auch die Terzen noch geschmeidiger aneinanderreihen. Im wesentlichen gelingt es Broadway

und Markham, den Klaviersatz leicht und dennoch impulsiv zu halten. Sie sperren sich nicht emotionalen Eingeständnissen, ohne die russische Musik dieser Art ohnehin nicht aufführbar ist. Beim Abhören der Platte wollte mir nicht ganz eindeutig werden, in welchem Maße Verfärbungen auf die Aufnahmetechnik oder auf manche Timbreschwankung des Bösendorfer-Instruments selber zurückzuführen sind. Das vergleichsweise „bellende“ Forte und der etwas spitze Diskant dürfte jedoch durch den Charakter des Flügels bestimmt sein.

Eine Beanstandung am Rande: die Plattentasche befand sich beim Auspacken im Zustand der Auflösung. Klebstoff empfiehlt sich in der Nähe des Plattenspielers zu deponieren. Peter Cossé



Sibelius, wie man ihn besser nicht kennen sollte.

SIBELIUS, The Complete Piano Music, Vol. I: Kyliki op. 41, Impromptu op. 5, Sonate op. 12, Finnische Volkslieder; Erik T. Tawaststjerna (Klavier); BIS LP 153 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1979

Klangbild: Ausgewogen, präsent, transparent, weitgehend originalgetreu, räumlich einwandfrei.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Gould (Columbia)

Niemand wird, wenn er fair ist, dem Rezensenten den Vorwurf machen, er klebe an der Standardliteratur und hätte kein waches Ohr für wenig bekannte Literaturen. Aber ich kann nicht umhin, die vorliegende Edition, so sorgfältig sie auch klanglich, interpretatorisch und hinsichtlich der Präsentation gemacht ist, als im ganzen überflüssig zu bezeichnen. Kein Glenn Gould und überhaupt niemand auf dieser an Staunenswerten so überreichen Welt wird etwas daran ändern können, daß die Sibeliuschen Klavierwerke beklagenswerte Third-rank-Produkte sind, die, hätte sie Herr X oder Y verfaßt, weder jemand kennen, noch spielen, noch aufnehmen, noch gar kaufen würde. Diese seltsame Mischung aus technisch überladener Post-Salongschärpe und klotziger Archaik trägt nicht nur keinen originären Stempel, sondern sie ist auch bar jedweder Kurzweiligkeit (mit der man sich bekanntlich gelegentlich trösten kann). Die Sibeliuschen Klavierwerke sind taube Nüsse, und es dauert einen zutiefst die Mühe, die man sich damit macht. Aber man kann sich damit beruhigen, daß auch die Klavierwerke von Anton Bruckner miserabel sind, und diejenigen von Hugo Wolf taugen auch nicht mehr. Eine Ausnahme sind lediglich die Volksliedarrangements. So bleibt anzumerken, daß Erik T. Tawaststjerna (der Sohn des Sibelius-Biografen) sein Bestes am untauglichen Objekt tut, fleißig, sorgfältig, nicht immer sensibel genug, doch so, daß man alles gelten lassen könnte, wäre es eine andere als diese Gemütspein verursachende Materie. Die Tatsache, daß uns noch ein „Vol. II“ ins Haus steht, wirkt geradezu traumatisch, und ich kann dann nur noch auf Einsehen der Redaktion und auf das Mitfühlen eines hilfsbereiten Kollegen hoffen. Fazit: Hier wird ein Aspekt eines Genies gezeigt, den man als Fachmann kennen, aber keinesfalls kultivieren sollte; denn Sibelius, der große, weise

Symphoniker, der musikalische Mystiker des Nordens, darf im Bewußtsein der Öffentlichkeit nicht Schaden durch Randprodukte nehmen.

Knut Franke

Wiederveröffentlichungen KLAVIERWERKE



Die Erschließung des Erbes eines genialen Pianisten durch eine preiswerte Kassetten-Edition.

DINU LIPATTI, Werke von Johann Sebastian Bach, Johannes Brahms, Frédéric Chopin, Georges Enescu, Edward Grieg, Franz Liszt, Wolfgang Amadeus Mozart, Maurice Ravel, Franz Schubert, Domenico Scarlatti, (Der Inhalt entspricht den bisher lieferbaren Einzelplatten Lipatti 1-7); Dinu Lipatti (Klavier); EMI 1C 197-53780/86 (7 M 30) Aufnahmejahr: 1937 bis 1950

Klangbild: Unverändert gegenüber den bisherigen Wiederveröffentlichungen, obwohl neue Preßformen angefertigt wurden; die Umschnitte von den 78er-Matrizen sind nicht optimal (zu scharf), dagegen ist die Bandaufnahme gut aufbereitet (Seite 7/8).

Fertigung: Einwandfrei.

Diese Kassette steht seit einigen Wochen in den Läden, meist in Stapeln und zu einem außerordentlich günstigen Preis. Sie erschließt auf diese Weise den historischen Aufnahmen dieses vor 3 Jahrzehnten gestorbenen und somit schon legendären Pianisten neue Käufer- und Bewundererschichten. Doch vor dem Bewundern kommt ihnen oft das Wundern: „Da wird man ja seelisch krank!“ rief ein junger Freund aus, der sonst

überwiegend dem HiFidelissimo huldigt und nun durch Lipatti zum ersten Male mit einem älteren Aufführungsstil konfrontiert worden war. Immerhin hatte ihn die Diskrepanz zum Gewohnten so sehr irritiert, daß er mich um Rat fragen mußte: „Haben die früher immer so gespielt?“ Derart gewöhnt sind die Jungen an eine seit drei Jahrzehnten üblich gewordene, strikte Gleichförmigkeit von Tempo und Takt (die doch nur eine Verarmung bedeutet, nämlich die Unterdrückung einer wichtigen Dimension der musikalischen Aussage), daß sie schon Lipattis relativ geringfügige Agogik als stürmisch empfinden. Dabei war doch Lipatti zu seiner Zeit ein Moderner, und seine Temposchwankungen erschienen nur als leichte Dünung gegen die stürmischen Wellen im Spiel seines berühmten Lehrers Alfred Cortot. Demnach müßten z.B. die Aufführungen der Liszt-Schüler mit Orkanen verglichen werden!

Alle Aufführungen Lipattis üben eine geheimnisvolle Faszination aus, sie beeindrucken niemals, es gibt nichts Äußerliches an ihnen, sie enttäuschen niemals, aber sie fesseln nachdrücklich: sein Spiel ist immateriell, man hört durch ihn hindurch.

Eine Schlüsselaufnahme in sehr vielen Hinsichten ist Lipattis Aufführung von „Jesu bleibet meine Freude“, die Klavierbearbeitung eines eindrucksvollen Choralatzes für Chor und Orchester von J.S. Bach (aus der Kantate Nr. 147; Myra Hess pflegte dieses Stück als Zugabe zu spielen und gab es später unter dem Titel „Jesu Joy Of Man's Desiring“ auch heraus). Für mich persönlich ist dies eine ideal gelungene, musterhafte Bachinterpretation: Die Themen und Kontrapunkte sind auf allen Ebenen gleichmäßig durchgestaltet und gesungen, das Tempo ist regelmäßig und doch lebendig. – Im übrigen sind auf den 7 Platten der Kassette sämtliche früher erschienenen Aufnahmen zusammengefaßt. Darüber hinaus gibt es nur noch den Mitschnitt von Lipattis letztem Konzert auf einem Doppelalbum (EMI 1C 147-00463/64 M, Deutscher Schallplattenpreis 1978) und bei der französischen Firma Disques Deesse (DDLX 40/41) ein Doppelalbum mit unveröffentlichten Aufnahmen, die Lipatti mit seinem Freund und Landsmann Georges Enescu machte, teilweise von eigenen Kompositionen.

Helmut Haack



Dinu Lipatti Einspielungen liegen jetzt in einer Kassette vor

FONO-KRITIK



C. P. E. Bach als Evolutionär, Stürmer, Dränger und Querkopf zwischen Barock und Klassik, durch gezielte Werkauswahl und „sprechende“ Spielweise treffend charakterisiert.

BACH, Sonaten – Ronden – Fantasien: Marsch D-Dur, Polonaise g-Moll, Marsch G-Dur, Polonaise g-Moll, Sonata E-Dur (Wq 58,3), Rondo c-Moll (Wq 59,2), Rondo G-Dur (Wq 59,1), Fantasia B-Dur (Wq 61,3), Rondo Es-Dur (Wq 61,1), Sonata D-Dur (Wq 61,2), Abschieds-Rondo e-Moll „von meinem Silbermannschen Claviere“, (Wq 66), Fantasia fis-Moll (Wq 67); Gustav Leonhardt (Cembalo, Kiefflügel, Hammerflügel und Clavichord) (zum Teil auf historischen, zum Teil auf nachgebauten Instrumenten);

RCA-SEON RL 30429 DX (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1972

Klangbild: Direkt, dicht, nuanciert, ungeschminkt-natürlich, etwas trockene Zimmerakustik.

Fertigung: Einwandfrei.

Es beginnt ganz harmlos mit 4 Miniaturen des elfjährigen Komponisten aus dem Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725, und endet mit den exzentrischen Gefühlserruptionen des 73jährigen Meisters. Eines der letzten musikalischen Bekenntnisse, die „Freye Fantasie“ von 1787 trägt den Untertitel „C. P. E. Bachs Empfindungen“ und entzieht sich mit ihren Ausdruckskontrasten vom bärbeißigen Grimm bis zur seufzenden Wehmut allen Versuchen einer formbestimmenden Analyse. Die von der Musikgeschichtsschreibung für den Potsdamer Klavier-Bach fest in Anspruch genommene Zentralstellung als führender Repräsentant des empfindsamen Stils führt keineswegs, wie man oft liest, geraden Weges zur klassischen Klaviersonate, sondern endet – diese Platte zeigt es – in der Sackgasse eines fast skurrilen Manierismus. Das ist allenfalls eine Umwertung, keine Abwertung. Carl Philipp Emanuels historische Bedeutung als Sturm-und-Drang-Evolutionär bleibt erhalten, wird eher noch unterstrichen. Daß solche Erkenntnisse von dem Klanggeschehen einer Schallplatte ausgehen können, ist das respektable Verdienst dieser Produktion, Werkauswahl und Interpretation. Gustav Leonhardt folgt konsequent dem künstlerischen Lebensweg des Komponisten in seinen entscheidenden Etappen. Die Stationen sind markiert durch je eine beispielhaft ausgesuchte und dargebotene „Preußische Sonate“ (1742), eine „Württembergische Sonate“ (1744), sowie aufschlußreiche, eindrucksvolle Stücke aus der 4. bis 6. Sammlung „Clavier-Sonaten und Freye Fantasien, nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber“ (1783, 1785 und 1787). Eigentümlich ist die Zunahme an labyrinthischer Versponnenheit mit konstruiert-improvisatorischen Werkepisoden, der Trend zu kühnen Modulationen, Lagenwechseln und Tempo-Modifikationen.

Als klangliche Medien werden das Cembalo, ein Kiefflügel, zwei Wiener Hammerflügel und das Clavichord eingesetzt, deren gleichberechtigtes Nebeneinander symptomatisch für die damalige Zeit des Überganges und der Neuerungen gewesen ist. Leonhardt nimmt die Anweisungen Bachs „über die wahre Art, das Clavier zu spie-

len“ penibel genau, wenn er das auf geglättete Vortragsmanieren eingewöhnte Ohr des modernen Zuhörers durch unerwartete Akzente und stolpernd wirkende Verzögerungen im Vortragsgang der Stücke immer wieder zu neuer Aufmerksamkeit anstachelt. Aber das erklärte Ziel dieser Musik als Schilderung von Seelenzuständen wird erreicht: „Spielt solche Stücke einer, welcher zärtliche Empfindungen besitzt und den guten Vortrag in seiner Gewalt hat, so erfahren die Zuhörer mit Verwunderung, daß die Werke mehr enthalten, als sie gesucht und geglaubt haben“ (C. P. E. Bach). *Gerhard Pätzig*

Im wörtlichen und übertragenen Sinn „gewichtige“ Einspielung der Chopin-Préludes. Dokument des mittleren Arrau.

CHOPIN, Préludes op. 28; Claudio Arrau (Klavier);
Columbia-Odyssey Y 35934 (1 M 30)
Aufnahmedatum: ca. 1950

Klangbild: Dem Aufnahmedatum entsprechend: distanziert, etwas hallig, etwas dumpf, Grundrauschen.

Fertigung: Einwandfrei.

Seit drei Jahren erscheinen unter dem „Odyssey“-Label der amerikanischen Columbia alte Aufnahmen von Claudio Arrau als Wiederveröffentlichungen. Die deutsche CBS hat das Programm bedauerlicherweise (noch) nicht übernommen, so daß man auf die einschlägigen Import-Geschäfte verwiesen ist. Aber der Umweg lohnt die Mühe. Nach einer Platte mit Liszts Es-Dur Konzert und dem c-Moll Konzert von Beethoven mit Ormandy und dem Philadelphia Orchestra (Odyssey 34601) und einer zweiten mit der sechsteiligen „Iberia“-Suite von Albeniz (Odyssey Y 35229) ist soeben die Kennern nicht unbekannte Einspielung der Chopin-Préludes erschienen.



Claudio Arrau spielt Chopins Préludes op. 28, in den frühen fünfziger Jahren aufgenommen und jetzt in einer Wiederveröffentlichung über Import erhältlich, voller Entschlossenheit und ohne jede Plakativität.

Das Datum der Erstveröffentlichung ist nicht angegeben. Die Aufnahme dürfte – unter stilistischen Gesichtspunkten beurteilt – aus den frühen fünfziger Jahren stammen. Arrau ist nicht mehr nur auf die virtuose Erschließung des Stoffs aus, sondern sucht eine Kernsubstanz der Préludes jenseits von literarisch-poetischen Eingrenzungen. Gleichwohl ist er noch nicht so selbstvergessen dem Grüblerischen auf der Spur. Das Ergebnis ist eine Summe widersprüchlicher Erscheinungen. Insgesamt überwiegt die Entschlossenheit. Also kein Chopin, der sich wirkungsgeschichtlich auf den Impressionismus Debussys beziehen läßt, vielmehr einer, der von beinahe barocker Strukturierung her belebt wird. Die Tempi sind nicht forciert. Ausgesprochen extrovertierte Nummern (16, 3, 8) erfahren eine tempomäßig rasche Charakterisierung, doch schon da, wo man sich streiten kann, ob das Stück schnell oder auch ein wenig mäßiger genommen werden soll, wählt Arrau den zweiten Weg. Eindrucksvolles wechselt so mit Problematischem. Das „Allegro molto“ etwa des D-Dur Préludes ist zurückgenommen, und jede partikuläre Bewegung wird greifbar. Dem es-Moll Stück gibt Arrau bloß das „pesante“, dynamische Stufungen genügen hier freilich nicht, um den Prélude die Dramatik zu sichern.

Doch zu den glänzend bewältigten, in ihrer Eigenständigkeit fast überscharf bestimmten Stücken gehören etwa das „Regentropfen“-Prélude, das lange, mit Echowirkungen und einer im tiefen As schwingenden Baßlinie versehene As-Dur Stück, das dynamisch unendlich nuancierte c-Moll Prélude und jenes in F-Dur – wo Arrau zunächst eher schwer gewichtet und in den Trillern eine Erschütterung provoziert, bis er dann die Flüchtigkeit erreicht, die, dramaturgisch sinnfällig, das finstere Schluß-Stück präpariert. Arrau verdeutlicht den Ernst an der Sache, indem er noch den Details – Vorschlägen, Trillern – so Beachtung schenkt, daß auch im scheinbar Peripheren noch kompositorischer Wille aufleuchtet. Damit hat jeder plakativen Leserart des Zyklus die Stunde geschlagen.

Martin Meyer

Musik-Geschenke

Dokumente großer Stimmen **Neu** Rudolf Schock



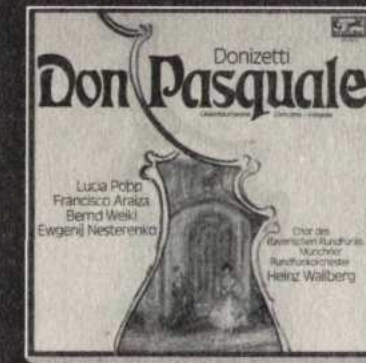
In der gleichen Serie:

D. F. E. AUBER
Fra Diavolo
Kassette mit 2 LP
300 730-420

G. PUCCINI
Tosca
Kassette mit 2 LP
300 727-420

G. VERDI
Die Macht des Schicksals
Kassette mit 3 LP
300 724-435

Oper in Star-Besetzung
Gesamtaufnahmen



W. A. MOZART
Die Entführung aus dem Serail
Gruberová, Araiza, Orth, Leipzig
Dir. H. Wallberg (erste Gesamtaufnahme mit vollständigem Dialog)
Kassette mit 3 LP
300 027-440
3-MC-Set 500 027-441

E. HUMPERDINCK
Hänsel und Gretel
Donath, Mollo, Ludwig, Popp, Auger, Fischer-Dieskau, Tölzer Knabenchor
Dir. K. Eichhorn
Kassette mit 2 LP
85 340 XFR

Zauber des Barock



G. F. HANDEL
Das Clavierwerk II **Neu**
Musik auf dem Virginal
Edgar Krapp
Farbalbum mit 2 LP
300 403-420

G. PH. TELEMANN
Flötenkonzerte
J. Galway / Zagreber Solisten
25 844 KK · MC 57 860 DK

A. VIVALDI
5 Violinkonzerte
J. Suk / Festival Strings Lucerne
27 896 KK · MC 56 412 DK

Musik zur Weihnachtszeit

J. S. BACH
Das Weihnachtsoratorium
Auger, Schreier, Adam
Dresdner Kreuzchor u. Philharmonie
Dir. M. Flämig
Kassette mit 3 LP
87 937 XGK
3-MC-Set 500 997-441

J. S. BACH
Magnificat
Shirai, Söffel, Schreier
Thomanerchor Leipzig
Dir. H.-J. Rotzsch
200 067-366

Peter Schreier singt
Lieder zur Weihnachtszeit
200 619-366 · MC 400 619-371

René Kollo – Frohe Weihnacht
25 831 KK · MC 57 653 DK



Das-Klassik-Paket

aus dem Hause Trüben

Unsterbliches Ballett



P. TSCHAIKOWSKY
Der Nußknacker
Bolschoi-Theater Moskau
Dir. G. Roshdestwenskiy
Farbalbum mit 2 LP
80 537 XDK
2-MC-Set 57 625 SGK

Der Schwanensee
UdSSR-Sinfonieorchester
Dir. G. Roshdestwenskiy
Farbalbum mit 3 LP
80 034 XFK
3-MC-Set 57 636 SIK

Die große Symphonie

A. DVORAK
Symphonien Nr. 1 – 9
Tschech. Philharmonie
Dir. V. Neumann
Kassette mit 8 LP
87 118 XRK



Das besondere Geschenk

David Oistrach – Ein Vermächtnis
Die Violinkonzerte · Das Kammermusikwerk
Kassette mit 13 LP · Kassette mit 8 LP
88 665 XPK · 27 315 XRK

Robert Stolz
Die Goldene Zeit der Wiener Musik
Glanzvolle Dokumentation in Prachtausstattung
Kassette mit 20 LP
85 253 XU
Grand Prix du Disque