

Piano
MAGAZIN FÜR KLAVIER UND FLÜGEL NEWS

Piano

MAGAZIN FÜR KLAVIER UND FLÜGEL NEWS

Deutschland EUR 5,90
Österreich EUR 6,80
Italien EUR 6,50
Luxemburg EUR 6,20
Schweiz sfr 10,00

ISSN 1434-3592

G 44525



WILHELM KEMPF
Zum 25. Todestag



STEINWAY "SPIRIO"
Pianisten zuhause live erleben



GEORGE LI
Menschen glücklich machen



MICHAEL SCHÄFER
Der Trüffelsucher

Eine Karriere durch Aufnahmen

YEVGENY SUDBIN

Juli / August

4/2016

20 SEITEN
CD-BESPRECHUNGEN



KAWAI

THE FUTURE OF THE PIANO



Grand Pianos

GL-Flügel besitzen alle wichtigen Qualitätsmerkmale, die Kawai Instrumente seit Generationen zur bevorzugten Wahl von Pianisten und Lehrenden machen. Erdacht und entwickelt für außergewöhnlichen Klang und perfekten Anschlag über viele Jahre.

GL-10



153 cm

GL-30



166 cm

GL-50



188 cm

www.kawai.de

Vielfalt auch im Sommer

Liebe Klavierfreundinnen und -freunde,

der Sommer hat endlich Einzug gehalten. Die Festivals sind bereits in vollem Gange, die Konzerthäuser haben ihre Saisons abgeschlossen, werben aber schon mit der kommenden. Das bedeutet aber keineswegs, dass es ruhig wird, wenn es um die Musik, die klassische Musik und speziell die Klavierwelt geht. Ganz im Gegenteil gibt es zahllose Initiativen, die gerade im Sommer starten und die Vielfalt der Klavierwelt zeigen – bei den Pianisten, den Konzerten, den Meisterkursen, den Wettbewerben und auch bei den Instrumenten ...

Wenn man sich mit Pianisten, die bereits im Rampenlicht stehen, unterhält, dann gibt es zahllose Geschichten, wie sie es bis dorthin geschafft haben. George Li gewann 2015 den 2. Preis im Internationalen Tschai-kowsky-Wettbewerb in Moskau und machte so die Öffentlichkeit aufmerksam auf sein Spiel. Seither ist er weltweit unterwegs. Ein eher üblicher Weg, sich nach oben zu spielen. Wie er bis dahin kam, erfuhren wir im Gespräch. Wie aber eine Karriere überhaupt mit einem Wettbewerbserfolg starten kann, beleuchten wir auch im Artikel über den diesjährigen Königin-Elisabeth-Wettbewerb in Brüssel, der bekanntlich immer noch einer der Wettbewerbe ist, die in jedem Fall für den Gewinner einen Karrierestart nach sich ziehen. Doch es gibt ganz andere Geschichten, so wie die von Yevgeny Sudbin, der erst mit seinen CD-Aufnahmen in den Fokus einer breiten Öffentlichkeit geriet. Wie es dazu kam, erzählte er uns nach einem Konzert. Auch der in diesem Jahr wieder für Klavier stattfindende Wettbewerb „Tionali“ versucht Pianisten eine Chance zu geben, sich in der hart umkämpften Welt der Klassik zu behaupten. Allerdings geht man dort andere Wege, will die Kandidaten nicht nur gegeneinander antreten lassen, sondern sie zudem auf zukünftige langanhaltende Auftrittsmöglichkeiten vorbereiten. Dazu hat man ein System mit vielen Stufen entwickelt. Wir haben einen Workshop-Tag für die „Tonalisten“, wie man dort die Teilnehmer nennt, besucht und erkannt, dass man bei „Tionali“ versucht, neue Wege der Gestaltung von Konzerten zu initiieren.

Beethoven ist einer der Komponisten, die von allen Pianisten weltweit geschätzt, gefürchtet und gespielt werden. Doch immer noch gibt es Dinge, die – wenn man den Notentext genauer anschaut – nicht beachtet werden. Paul Badura-Skoda ist ein unermüdlicher Verfechter des genauen Spiels, wenn es um den Notentext geht. Er hat sich mit den Haltebögen bei Notensaaren in Beethovens Klavierwerken befasst. Nochmals um Beethoven geht es in dem Artikel von Siegbert Rampe, in dem er zu ergründen versucht, wie Beethoven wohl improvisiert haben mag. Immerhin galt Ludwig van Beethoven nach Augenzeugen-Aussagen als begnadeter Pianist im „Fantasieren“, was damals ein Begriff für das Improvisieren war. Doch neben den Aussagen von Zeitgenossen finden sich auch in einigen seiner Werke Ansätze, aus denen man erkennen kann, wie Beethoven wohl improvisiert haben mag.

Dass es auch im Instrumentenbau immer wieder Neues zu berichten gibt, wissen die regelmäßigen Leser von PIANONews. Doch recht selten hört man von wirklichen Neuerungen der bekannten Marke Steinway & Sons. Nun aber gibt es etwas wirklich Neues von Steinway & Sons, das sogenannte „Spirio“-System, ein Selbstspielsystem, das etwas anders ist als die, die sich bereits auf dem Markt befinden.

Dies sind nur einige Themen, die wir in unserer Sommer-Ausgabe für Sie aufbereitet haben. Die Vielfalt bleibt, die das Interesse an der Welt des Klavierspiels niemals verblässen lässt.

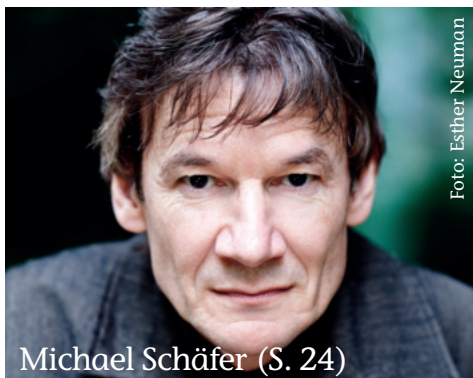
Viel Spaß im Sommer und beim Lesen dieser Ausgabe wünscht Ihnen

Ihr

Carsten Dürer
– Chefredakteur –



Foto: Yoko Tsunekawa



3

EDITORIAL

6

CRESCENDO

INFOS AUS DER SZENE

9

KLAVIER-NEWS

NEUIGKEITEN ÜBER INSTRUMENTE

12

INTERVIEW

YEVGENY SUDBIN
EINE KARRIERE DURCH AUFNAHMEN

18

AUFNAHME

DAS SEIN IM MOMENT DER MUSIK
ERIK KALTOFT SPIELT KLAVIERMUSIK VON
AXEL-BORUP JØRGENSEN EIN

24

INTERVIEW

MICHAEL SCHÄFER
DER UNERHÖRTE TRÜFFELSUCHER

30

ANSICHTEN

EIN HALTEBOGEN IST (UND BLEIBT)
EIN HALTEBOGEN
PAUL BADURA-SKODA ÜBER HALTEBÖGEN IN
NOTENPAAREN BEI BEETHOVEN

34

PIANISTEN

WILHELM KEMPPF ZUM 25. TODESTAG
MIT SPIELENDER LEICHTIGKEIT
UND KANTABLEM ANSCHLAG

40

BERICHTE

MEHR ALS EIN WETTBEWERB
TONALI 2016 FÜR KLAVIER

44

ERFHRUNG

AUS DEM LEBEN EINER
KLAVIERSTUDENTIN IN DEN USA TEIL 3

46

BERICHTE

DER „KLAVIERFRÜHLING“ IN
DEUTSCHLANDSBERG
KONZERTREIHE MIT
GROßER VERGANGENHEIT

52

NEWCOMER

GEORGE LI
DIE MENSCHEN GLÜCKLICH MACHEN

56

INSTRUMENTE

PIANISTEN „LIVE“ ERLEBEN
DAS STEINWAY „SPIRO“

WETTBEWERBE IMMER NOCH BESONDERS? DER KÖNIGIN-ELISABETH- WETTBEWERB 2016	60
BÜCHER - BIOGRAFIE ÜBER DIE FAMILIE BECHSTEIN	66
WETTBEWERBE TERMINE FÜR PROFIS	67
DVDs KLAVIERMUSIK ZUM SEHEN UND HÖREN	68
HÄNDLER HIER KÖNNEN SIE PIANONews KAUFEN	69
KONZERTE TERMINE FÜR LIEBHABER	70
JAZZ-PORTRÄT SEBASTIAN STERNAL „DIE EINZIGE WAHRHEIT IST DIE DES MUSIKMACHENS.“	72
MUSIKSCHULE AUF DER SUCHE NACH FOLLOWERN UNBEKANNTE MUSIK VON KOMPONISTINNEN	76
BETRACHTUNGEN BEETHOVENS KLAVIERIMPROVISATIONEN	78
ERWACHSENE AM KLAVIER DYNAMISCHE SPIELANWEISUNGEN	82
JAZZ-WORKSHOP MIT RAINER BRÜNINGHAUS (56) RHYTHMISCHE STRUKTURIERUNG DER LINKEN HAND	84
PROFI-TIPPS VORSICHT MIT DEN „JUNGEN PFERDEN“	86
NOTEN NEUE KLAVIERWERKE AUF DEM PULT	88
ALTE AUFNAHMEN GIESEKING, KEMPPF, DE LARROCHA	94
BESONDERE AUFNAHMEN ANDRÉ WATTS, BRAHMS' KLAVIERWERK UND DER RUSSISCHE FUTURISMUS	96
VINYL-AUFNAHMEN MARTHA ARGERICH, PETER RÖSEL, MONTY ALEXANDER UND OSCAR PETERSON	98
HÖREINDRUCK NEUE CDs	100
VORSCHAU/IMPRESSUM	116



Martha Argerich wird 75 Jahre: Neue Geburtstags-CD-Box

Was ist nicht schon alles von und über Martha Argerich geschrieben worden. Nun wird die große Dame des Klavierspiels bereits 75 Jahre alt. Kaum zu glauben, ist sie doch immer noch sehr aktiv, wird in den Medien immer noch beachtet, gilt sie doch als die „beste Pianistin“ unserer Zeit. Sicherlich, Martha Argerich hat ihren bedeutenden Anteil an der Sicht auf Frauen an den Flügeln auf den Bühnen dieser Welt. Kein Wunder, dass sie eine lebende Legende ist, eine Titanin mit menschlichen Schwächen. Und diese begannen bereits in jungen Jahren. Immerhin hatte sie sich bereits im Alter von 20 Jahren aus dem Konzertbetrieb zurückgezogen, nachdem sie bereits 1957 den Busoni-Klavierwettbewerb gewonnen hatte. Doch ihr wurde alles zu viel. Erst kurz zuvor war ihre Familie nach Wien gezogen, wo sie Unterricht von Friedrich Gulda erhielt, der zugab, dass er ihr eigentlich nichts beizubringen hatte. So blieb ihr wichtigster Lehrer der legendäre Klavierpädagoge Vicente Scaramuzza, der sie in ihrer Heimatstadt Buenos Aires unterrichtet hatte. Schon Ende der 50er Jahre war die Produktionsleiterin der Deutschen Grammophon, Elsa Schiller, auf die junge Argentinierin aufmerksam geworden und bald schon hatte man sie unter Vertrag genommen. 1960 nahm die Argerich bereits die erste LP auf, mit Werken von Chopin, Brahms, Liszt, Ravel und Prokofiew. Dieser Überblick über ihr frühes Können zeigte bereits die Komponisten, die auch in Zukunft ihr Kernrepertoire bilden sollten. Als sie dann 1965 den Internationalen Chopin-Wettbewerb in Warschau mit nur 24 Jahren und nachdem sie ihre erste künstlerische Krise überwunden



Foto: Susesch Bayat/DG

hatte, gewann, war der Karriereweg geebnet. Wahrscheinlich hat Martha Argerich bereits in allen wichtigen Konzertsälen dieser Welt gespielt. Zu Beginn der 2000er Jahre entschied sie dann, dass sie eigentlich nicht mehr solistisch auftreten wolle. Seither hört man sie in Klavierkonzerten oder aber verstärkt mit kammermusikalischen Partnern. Und da waren und sind noch immer Gidon Kremer, Mischa Maisky, Nelson

Freire und etliche andere Pianisten im Duo zu nennen. Mit ihrem frühen Start und ihrem mittlerweile hohen Alter ist momentan Martha Argerich in jedem Fall die am längsten unter Vertrag stehende Künstlerin der Deutschen Grammophon. Kein Wunder also, dass man sich bei diesem Schallplattenlabel ins Zeug legt, um Argerichs 75. Geburtstag würdig zu feiern.

Schon für den 70. Geburtstag 2011 hatte man sich allerdings in etlichen CD-Boxen an die Taten der Argerich ausgiebig erinnert und in der CD-Boxen-Reihe „Martha Argerich Collection“ fast alles veröffentlicht, was es auf Tonträger von dieser Dame gibt, auch die Aufnahmen, die sie für Philips Classics eingespielt

hat. Nun, zum 75. Geburtstag gibt es eine neue Box mit sämtlichen Einspielungen, die Martha Argerich für die Deutsche Grammophon getätigt hat. Nun, was ist nun neu an dieser Box, im Vergleich zu den vor ein paar Jahren auf den Markt gebrachten? Zum einen ist ein neuer Booklet-Text entstanden, der die Aufnahmegeschichte von Martha Argerich nochmals gut vor Augen führt. Zum anderen gibt es eine Art von tabellarischem Werdegang im Booklet. Zudem sind nun in dieser Box auch die Aufnahmen integriert, die Martha Argerich für Philips angefertigt hat, die zuvor in einer getrennten Box erschienen. Die CDs befinden sich in sogenannten Papp-Jackets, die den originalen Designs der alten LPs entsprechen. Aber das einzig wirklich Neue ist die letzte CD in dieser Box. Denn hier hat man nun Rundfunkaufnahmen auf eine CD gepresst, die aus den Jahren 1959 und 1967 stammen und die bislang noch nicht veröffentlicht wurden. Zudem spielt die Argerich hier Werke von Chopin, die sie nicht für das Label eingespielt hat. So die erste Ballade von Chopin, die Mazurken Opp. 24 Nr. 2, 33 Nr. 2 und 41 Nrn. 1 und 4. Zudem ist auch die cis-Moll-Etüde von Chopin erstmals zu hören. Und genau diese CD sowie die wunderbare Aufmachung der CD-Box sind es wert, sich wieder einmal mit der Aufnahmegeschichte von Martha Argerich zu beschäftigen.



Martha Argerich

The complete recordings on Deutsche Grammophon
Deutsche Grammophon 479 4647 (48 CDs)
(Vertrieb: Universal)

Bayreuth 2016

Musik für die Augen ... und Ohren



14. Bayreuther Klavierfestival

Richard Wagner Museum neu eröffnet

Lassen Sie sich von Bayreuth begeistern: auf der Landesgartenschau, im neuen Richard Wagner Museum oder beim 14. Bayreuther Klavierfestival – mehr als 30 internationale Künstler treten an 63 Tagen im Steingraeber-Haus auf.

Bayreuther Klavierfestival:
25. Juni bis 27. August 2016 – erfahren Sie mehr unter www.steingraeber.de

Einmal andere „romantische Klavierkonzerte“

Wenn es zu Zusammenstellungen von romantischen Klavierkonzerten in CD-Boxen kommt, dann erwarten alle nur die Konzerte von Brahms, von Schumann, von Rachmaninow oder natürlich die von Tschairowsky. Nun allerdings hat Brilliant Classics es geschafft, alte Einspielungen weit unbekannter Klavierkonzerte zusammenzustellen, um sie als „Romantic Piano Concertos“ in einer Box mit 40 CDs zu vereinen. Natürlich wird derjenige, der schon lange Schallplatten sammelt, etliche dieser Einspielungen, die vor allem auf Vox erschienen, wiedererkennen. Doch es lohnt sich, sich diese preisgünstige CD-Box näher anzuschauen. Denn einmal abgesehen von der lobenswerten Serie von Hyperion Records „The Romantic Piano Concertos“ finden sich in den Katalogen der CD-Labels nur selten Konzerte von Ottorino Respighi, John Field, Carl Stamitz, Anton Hoffmeister, von Giovanni Benedetto Platti, Friedrich Kuhlau oder Leopold Kozeluch, um nur einige zu nennen, deren Klavierkonzerte in dieser Box enthalten sind. Allerdings fasst man den Begriff „romantisch“ in dieser Box recht weit, denn auch Ravel, George Gershwin oder Samuel Barber sind enthalten, die nun wirklich nicht zur romantischen Periode zu rechnen sind. Auch die Russen Glazunow, Balakirew oder Lyapunov sind vielleicht eher selten eingespielt, aber – auch wenn ihre Werke im Nachklang der großen Konzerte von Rachmaninow entstanden sind – wohl kaum einer romantischen Periode zuzuordnen. Natürlich kommt man auch in solch einer Box nicht ganz an den großen Namen vorbei, so dass man auch hier Liszt, Chopin, Schumann und Mendelssohn zu hören bekommt. Warum man allerdings auch zwei der Orchesterklavierwerke von Beethoven integriert hat, bleibt fraglich.



Zwar sind gerade diese beiden, das Klavierkonzert Op. 61a nach seinem Violinkonzert und das frühe Konzert Es-Dur WoO 4 selten eingespielt, doch auch hier greift der romantische Gedanke kaum. Natürlich lassen all diese Ausnahmen –

beginnend bei Platti, der seine Konzerte nicht lange nach der Barockzeit schrieb und eher dem „empfindsamen Stil“ zuzurechnen ist – sich mit einem romantischen Gestus in der Musik erklären. Doch dann hätte man diese Box vielleicht anders benennen müssen.

Was die Einspielungen selbst betrifft, sind es – wie erwähnt – alte Aufnahmen. Doch das bedeutet nicht, dass es schlechte Einspielungen sind. Der Pianist, der am meisten vertreten ist, ist der Amerikaner Michael Ponti, der vor allem in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts etliche der unbekannteren Klavierkonzerte (zum Teil erstmals) einspielte. Aber auch die polnisch-brasilianische Pianistin Felicia Blumenthal hat sich schon früh mit Aufnahmen unbekannterer Klavierkonzerte beschäftigt.

Daneben sind auch Roland Keller oder Jerome Rose vertreten, sowie viele andere weniger bekannte Pianisten.

Natürlich ist es mit den älteren Einspielungen eine preiswerte Edition, die nur um die 60,- Euro kostet. Doch sie bietet einen wunderbaren Überblick über Klavierkonzerte und ihre Entwicklung vom 19. bis zum 20. Jahrhundert aus unterschiedlichen Kulturkreisen. Und damit ist sie durchweg empfehlenswert – vielleicht auch zum Vergleich mit anderen Einspielungen, aber vor allem zum Kennenlernen von unbekanntem Repertoire.

Romantic Piano Concertos
Brilliant Classics 95300 (40 CDs)
Vertrieb: (Edel)

Endlich wieder ein Schumann-Wettbewerb in Düsseldorf

Man erinnert sich vielleicht noch daran, dass ab 1994 drei Mal im Dreijahres-Abstand in Düsseldorf ein internationaler Wettbewerb für Klavier ausgetragen wurde. Dieser war allerdings der Gattin Robert Schumanns, Clara, gewidmet. Seither gab es in Düsseldorf, der Stadt, in der Robert Schumann seit 1850 als Städtischer Musikdirektor war, keinen Wettbewerb für Klavier mehr. Nun hat die Pianistin und Klavierprofessorin Barbara Szczepanska entschieden, wieder einen Wettbewerb für Klavier ins Leben zu rufen, der dem Namen Robert Schumann gewidmet ist. Allerdings wird es ein Wettbewerb für junge Pianisten sein.

Barbara Szczepanska unterrichtet seit 1989 das Fach Klavier und hat sich immer schon für die Jungstudenten an der Robert-Schumann-Hochschule eingesetzt und Pianisten wie Severin von Eckardstein in seinen jüngsten Jahren unterrichtet. Mittlerweile leitet sie als Geschäftsführende Direktorin die Einrichtung „Schumann junior“, die Jugendkaderschmiede für junge musikalische Talente an der Düsseldorfer Hochschule. Kein Wunder also, dass Barbara Szczepanska daran dachte, einen Klavier-Jugendwettbewerb ins Leben zu rufen, der vom 1. bis 5. März 2017 erstmals an der Robert-Schumann-Hochschule ausgetragen wird. Eingeladen sind junge Pianistinnen und Pianisten aus aller Welt bis 20 Jahre. Eingeteilt werden diese in drei Kategorien, die erste bis 13 Jahre, die zweite von 14 bis 17 Jahre und die dritte von 18 bis 20 Jahre. Zu spielen sind jeweils zwei Runden, wobei in der ersten Runde für die Kategorie 1 eine Invention oder ein Satz aus einer

„Französischen Suite“ von Johann Sebastian Bach, eine virtuose Etüde sowie ein Werk von Robert Schumann gespielt werden muss. Auch für die beiden anderen Kategorien für die bereits heranwachsenden Jung-Pianisten gelten diese Vorgaben, wobei sie von Bach ein Präludium und eine Fuge aus dem „Wohltemperierten Klavier“ spielen müssen. Die zweite Runde ist freier im Repertoire und verlangt „ein Werk oder mehrere Werke oder einzelne Sätze aus der Zeit der Klassik bis zur Gegenwart“. Allerdings müssen auch in dieser zweiten Runde ein oder mehrere Werk-Teile von Robert Schumann gespielt werden, die mehr als die Hälfte der Spielzeit ausmachen.

Als Juroren hat Barbara Szczepanska, die selbst den Vorsitz der Jury übernimmt, erfahrene Juroren eingeladen: Andrea Bonatta, Justas Dvarionas, Pavel Gililov, Grigory Gruzman, Peiyu Huang und Marian Lapsansky. Glücklicherweise konnten die Organisatoren – neben Barbara Szczepanska steht der Verein der Freunde und Förderer der Robert Schumann Hochschule e. V. hinter dem Wettbewerb – einen Zeitraum finden, in dem die Robert Schumann Hochschule unterrichtsfreie Zeit hat. So findet der Wettbewerb unter besten Übe-Bedingungen in der Hochschule statt. Die Vortragsvorspiele werden im Konzertsaal der Hochschule, dem sogenannten Partika-Saal, ausgetragen. Das Preisträgerkonzert wird dann am 5. März im renommierten Robert-Schumann-Saal im Museum-Kunst-Palast in Düsseldorf stattfinden. Die ausgelobten Preise reichen von 5000,- Euro für den 1. Preis in der Kategorie für die ältesten Teilnehmer bis zu 750,- Euro für den 3. Preis der jü-

sten Teilnehmer. Um sich für diesen alle zwei Jahre anberaumten Wettbewerb zu bewerben, muss man eine selbst eingespielte Aufnahme mit einer virtuoson Etüde und einem anderen Werk aus dem geforderten Repertoire einreichen. Bewerben kann man sich vom 1. Oktober bis zum 30. November 2016.

Kontakt:
 Wettbewerbsbüro Robert Schumann Competition
 Robert Schumann Hochschule / Fischerstr. 110 / 40476
 Düsseldorf
 E-Mail: contact@schumann-competition.com
 Tel.: +49 / 211 / 49 181 30
www.schumann-competition.com

K L A V I E R - N E W S

K

Erster vollständig aus Karbon gefertigter Flügel: Phoenix-Carbiano

Bereits 2009 hatte der innovativ denkende Ingenieur Richard Dain von der englischen „Hurstwood Farm“ in der Grafschaft Kent, wo man neue und gebrauchte Instrumente kaufen und anmieten kann, erstmals einen Resonanzboden aus Kohlenstoffasern, dem heute auch als Karbon bezeichneten Stoff, vorgestellt. Gemeinsam mit dem Klavierbauunternehmen Steingraeber & Söhne hatte man diese Resonanzböden verbessert, ausgetestet und in die Serie der Phoenix-Flügel eingebaut. Die Vorteile, die dieser Werkstoff gegenüber Holz hat, haben Richard Dain nicht ruhen lassen. Und 2012 hatte man es dann erstmals geschafft und konnte einen Prototyp-Flügel vorstellen, der vollkommen aus Karbon gefertigt war. Jedenfalls hatte es den Anschein, denn der Stimmstock war nur mit Karbon verkleidet ...



Phoenix Carbiano
 Foto: Hurstwood Farm

eine Klangbox unter dem Flügel installiert. Schon diese Dinge zeigen, dass man in der Hurstwood Farm immer noch forscht und nicht müde wird, mit dem Werkstoff Kohlenstofffaser weiter zu arbeiten, die intensive Nutzung der Computerprogramme, die das Design jedes einzelnen Teils dieses Karbon-Flügels ermöglichen, noch zu verbessern. Das Ergebnis ist klanglich weitaus besser als das des ersten Prototyps. Zwar zeigte sich der Flügel auf der Musikmesse in Frankfurt noch ohne Flügeldeckel, doch dieser ist mittlerweile installiert und zudem hat man auch den Klaviaturrahmen aus Karbon gefertigt.

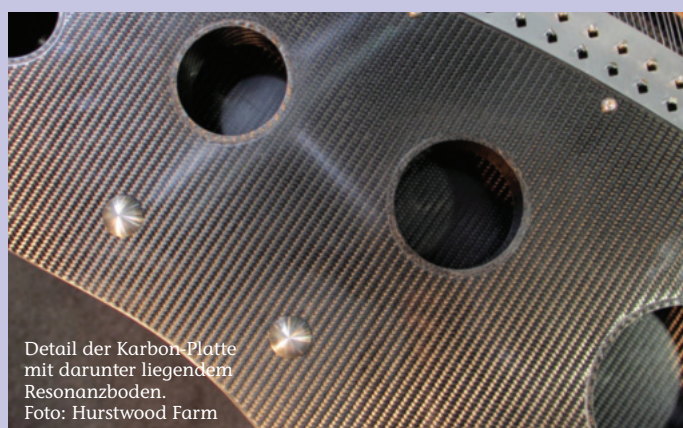
Auf der diesjährigen Frankfurter Musikmesse nun allerdings konnte man das vorläufige Endresultat der Forschungen von Richard Dain und seinen Mitarbeitern vorstellen: einen nun vollständig aus Karbon gefertigten Flügel, der „Phoenix Carbiano“ genannt wird. So hat man mittlerweile auch den Stimmstock aus Karbon gefertigt, den Resonanzboden hat man von ursprünglichen 2,5 Millimeter auf 1,2 Millimeter verdünnt, was ein verbessertes Schwingungsverhalten zur Folge hat. Auch die Stege sind mittlerweile aus Karbon gefertigt. Zudem hat man aufgrund der Überarbeitung des Resonanzbodens fast vollkommen auf die Rippen verzichten können, so dass sich nur noch drei Rippen im Bassbereich zeigen. Auch an der Mechanik hat man nochmals Überarbeitungen vorgenommen, so dass sie leiser arbeitet und dem Spieler eine verbesserte Rückmeldung gibt. Man hat – für den verbesserten Klang – auch

Ob dieser Flügel, der eine zudem weit aus verbesserte Stabilität als der Prototyp aufweist, die weit über der eines aus Holz gefertigten Instruments liegt, nun besser oder schlechter ist, mag jeder, der die Gelegenheit hat, selbst für sich entscheiden. Sicher ist: Dieses Instrument ist vollkommen unabhängig von Temperaturschwankungen



Foto: Hurstwood Farm

Gut erkennbar ist die Klangbox in der Seitenansicht des Carbiano.



Detail der Karbon-Platte mit darunter liegendem Resonanzboden.
 Foto: Hurstwood Farm

und Veränderungen der Luftfeuchtigkeit, was den eigentlichen Ursprung der Überlegungen darstellte. Momentan will man seitens der Hurstwood Farm eine auf 10 Exemplare limitierte Serie des „Phoenix Carbiano“ bauen und bietet dieses Instrument für 160.000,- Britische Pfund an.

www.phoenixpianos.co.uk

Neues Carat-Modell von Grotrian-Steinweg

Das Klaviermodell, das die Bezeichnung „Carat“ trägt, ist das wohl erfolgreichste Modell des Braunschweiger Herstellers in den vergangenen Jahren. Bisher wies dieses Modell eine Bauhöhe von 116 cm auf. Während der diesjährigen Musikmesse in Frankfurt präsentierte das Traditionsunternehmen nun das neue „Carat“-Modell in einer Höhe von 118 cm. „Seit vielen Jahrzehnten schon träumen unsere Klavierbauer davon“, erklärt Geschäftsführer Burkhard Stein, „ein Instrument zu bauen, dessen Klang an einen vielstimmigen Gesang erinnert. Mit dem neuen Piano Modell 118 ist dies gelungen.“



Neues Carat-Modell von Grotrian.
Foto: Grotrian

Möglich wurde es nur durch jahrelange Forschungs- und Entwicklungsarbeit im akustischen Bereich. Das Ergebnis dieses Neuentwurfs von „Carat“ ist ein ausgewogener, großer Klang, der farbenreich für alle Musik geeignet erscheint. Auch das schwarz-polierte, in klassischer Bauweise gehaltene Konsolengehäuse zeigt, dass Grotrian-Steinweg mit diesem Modell an den traditionellen Klavierbau erinnern will.

www.grotrian.de

Fazioli: Design-Modell und Resonanzboden-Optimierung

In der kleinen Produktion des italienischen Herstellers Fazioli wird immer wieder an Optimierungen für die in Sacile hergestellten Flügel geforscht, da der Direktor und Gründer des Unternehmens, Paolo Fazioli, nicht ruht, bis er für jeden Kunden das Beste aus seinen Instrumenten herausgeholt hat. So hat man nun ein patentiertes Resonanzboden-Verfahren entwickelt, das auf Anfrage von Kunden in besonders trockenen Gegenden der Welt in die Flügel eingebaut wird. Das Resonanzbodenholz benötigt im Besonderen einen Grad an Luftfeuchtigkeit, damit es nicht austrocknet und reißt. Da es aber Länder und Landstriche gibt, in denen kaum natürliche Luftfeuchtigkeit herrscht und nicht jeder Flügelkunde ein Befeuchtungssystem wie das von Dampf-Chaser einbauen will, hat Fazioli einen Resonanzboden ent-

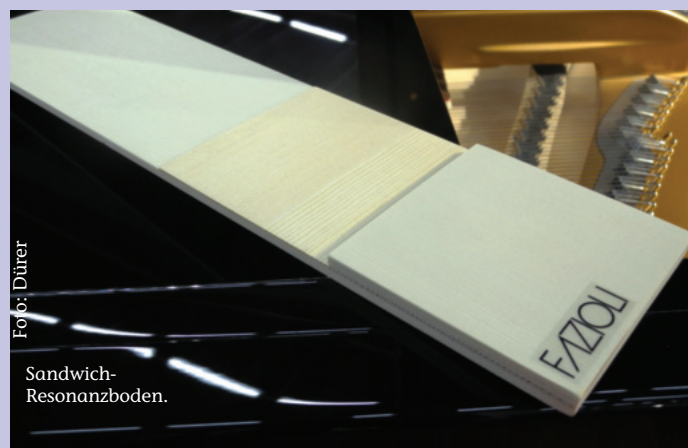


Foto: Dürer

Sandwich-Resonanzboden.

worfen, bei dem das dünne aus dem Fiemme-Tal stammende Fichtenholz aufgespalten wird und entgegen der Maserung des Resonanzbodens eine hauchdünne Fichtenholzeinlage eingebracht wird. So ist der Resonanzboden natürlich gestärkt und gegen Risse gewappnet.

Auf der diesjährigen Musikmesse in Frankfurt aber war es vor allem ein Design-Modell, das für einiges Aufsehen sorgte. Das Modell „Aria“ ist ein aufwendig gearbeitetes Folgemodell eines schon vor einigen Jahren von Fazioli gebauten Flügels, der von Philippe Gendre von „NYT Line“ entworfen wurde und dem modernen Bootsbau nachempfunden war. Doch das neue Modell in einer Länge von drei Metern hat nun einen 212 cm langen Fazioli-Flügel zur Grundlage. Das in MDF-Holz gearbeitete Modell zeigt sich wie ein modernes Boot, das auf nur einem zentralen Fuß steht und seitlich zudem mit



Fazioli-Design-Modell „Aria“

Foto: Dürer

Aluminium-Auflagen verkleidet ist, was dem massiven Instrument mit seinen geschwungenen Linien optisch eine gewisse Leichtigkeit verleiht. Allerdings stellte die Resonanzanlage eine Herausforderung dar.

Denn während ein normaler Flügel nach unten offen ist und seinen Klang nicht nur nach oben, sondern auch durch die Abstrahlung nach unten entwickeln kann, ist der „Aria“ fast vollkommen geschlossen und verfügt über eine Resonanz-Box, ähnlich einem Lautsprecher. Nur kleine Öffnungen an der Unterseite lassen den Klang austreten. Das Instrument weist dennoch eine kraftvolle Klangentwicklung auf, vor allem im Bassbereich. Allerdings wird dieses Modell nur auf Bestellung gebaut.

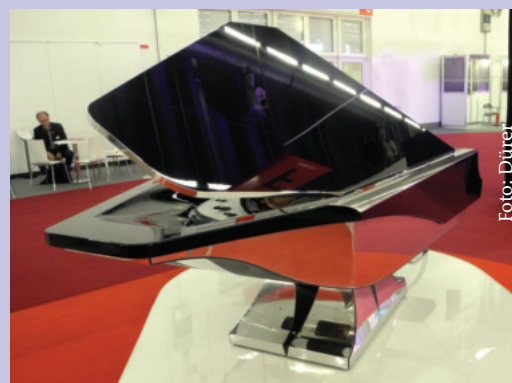


Foto: Dürer

www.fazioli.com

CELVIANO
Grand Hybrid

CASIO®

DIE PERFEKTE KOMBINATION AUS INNOVATION UND TRADITION

*„Dieses Instrument überzeugt mich vor allem
aufgrund der authentischen Flügelmechanik
und darüber hinaus wegen der breiten Palette
an Tönen und Klangfarben, die es ermöglicht.“*

Benjamin Grosvenor, CASIO Markenbotschafter



www.grand-hybrid.de

DEVELOPED IN COLLABORATION WITH



C. BECHSTEIN

YEVGENY SUDBIN

Foto: Dürer

**Eine Karriere
durch Aufnahmen**

In Deutschland ist Yevgeny Sudbin nach wie vor eine Art von Geheimtipp. Kaum zu glauben, wenn man sieht, wie viele Konzerte dieser 1980 in St. Petersburg geborene Pianist weltweit gibt. Doch Sudbin, der mittlerweile zahlreiche CD-Aufnahmen bei dem schwedischen Label BIS vorgelegt hat, ist kein Senkrechtstarter gewesen, sondern ein Pianist, der sich entwickelte, wenn auch von Anbeginn auf einem immens hohen Niveau. Mit 10 Jahren emigrierte seine Familie aus Russland nach Berlin. Dort studierte er Klavier, bevor er sich entschied nach London zu gehen, wo er seither lebt. Wir trafen den 36-jährigen, dreifachen Familienvater nach einem Konzert im österreichischen Deutschlandsberg zu einem Gespräch.

Von: Carsten Dürer

PIANONews: Sie haben mit fünf Jahren das Klavierspiel begonnen ... Warum war es ausgerechnet das Klavier, das Sie wählten? War das aufgrund des Elternhauses?

Yevgeny Sudbin: Bei uns zu Hause wurde viel Musik gemacht, wie es üblich war bei russischen Familien. Auch wenn es nicht professionell war, so hatten doch fast alle Familien ein Instrument, und abends wurde gesungen, gespielt – tagsüber hat man gearbeitet ... [er lacht] Aber meine Eltern spielten beide Klavier, beide haben Klavier am Konservatorium in St. Petersburg studiert. Und meine Mutter unterrichtet heute, mein Vater ist nicht mehr am Leben. Ich habe also beide gehört, wie sie übten, da wollte ich natürlich auch Klavier spielen. Ich glaube, meine Eltern waren beide nicht begeistert von der Idee, dass ich Musiker werden wollte. Mein Vater dachte, dass es keine gute Wahl als Beruf sei, da er nicht überall gut angesehen und anerkannt war, Musiker zu sein. Ich erinnere mich, dass ich früher immer wieder nach Konzerten gefragt wurde, was ich denn ansonsten so machen würde ...

PIANONews: Ja, das kennt man. Aber war es denn nicht zu dieser Zeit in Russland noch anders, war der Beruf Musiker nicht viel angesehener als vielfach in Westeuropa?

Yevgeny Sudbin: Ja, die Tradition war immer noch da, wenn auch nicht mehr so wie in den 30er oder 40er Jahren des 19. Jahrhunderts. Und es gab natürlich die Spezial-Schulen, auf die ich in St. Petersburg ja auch ging, und die Hochschulen, aus denen immer großartige Pianisten hervorgegangen sind. Aber dann sind viele gute Musiker und Lehrer ausgewandert, zum Teil wegen politischer Ansichten, zum Teil wegen der Schwierigkeiten, den Beruf auszuüben. Wir sind eigentlich ausgewandert wegen der Gesundheit meines Vaters. Das hatte nichts mit Politik zu tun. Mein Vater war sehr früh an Multiple Sklerose erkrankt und sein behandelnder Arzt ist nach Deutschland emigriert. Und so sind wir auch gegangen – und es war eine gute Entscheidung, denn mein Vater lebte dadurch noch länger.

PIANONews: Da waren Sie 10 Jahre alt ...

Yevgeny Sudbin: Ja, es war direkt nach der deutsch-deutschen Wiedervereinigung und dem Fall des Eisernen Vorhangs. Ich hatte schon noch in Russland sehr gerne zu spielen begonnen, mir

machte es sehr viel Spaß, ich hatte keine Probleme mit dem Üben und habe schnell Fortschritte gemacht. Als ich sieben Jahre alt war, hat mich meine Mutter in St. Petersburg zu einer Lehrerin gebracht, die dann eigentlich die Entscheidung für uns getroffen hat, dass ich weitermachen sollte. Ihr Name war Ljubov Pewsner und sie war damals eine der bekanntesten Pädagoginnen in St. Petersburg. Ab diesem Zeitpunkt ging es dann wirklich los, viel Üben, viele Prüfungen, die ersten Wettbewerbe. Ich erinnere mich, dass ich vor den Prüfungen und den Wettbewerben immer sehr aufgeregt war. Als ich dann nach Deutschland kam, wusste ich nicht, ob es bei mir weitergehen würde mit dem Klavierspiel. Aber es ging weiter. Nach ein paar Wochen schenkte uns die Hochschule in Berlin ein Klavier. Und dann spielte ich doch weiter.

PIANONews: Dann sind Sie ja recht bald an die Hanns-Eisler-Hochschule für Musik gegangen, richtig?

Yevgeny Sudbin: Nun, eigentlich an das Bach-Gymnasium für Musik in Berlin, das zur Hanns-Eisler-Hochschule gehörte, als Spezialschule für Musik. Meine Lehrerin, Galina Ivanzova, unterrichtete aber auch an der Hochschule. Ich selbst war ja noch zu jung für die Hochschule.

PIANONews: Wie war das, als Sie nach Deutschland kamen? Sie sprachen ja wahrscheinlich noch gar kein Deutsch ...

Yevgeny Sudbin: Das war schlimm. Wir alle sprachen ja kein Deutsch und wir mussten uns alle ganz schnell umstellen und die Sprache lernen. Aber das Lernen der Sprache hat mich sicherlich acht bis zehn Monate gekostet, so dass ich ein Jahr in der Schule verloren habe. Das war lustig [er lacht]. Eines Tages entschieden meine Eltern, dass ich in die Schule gehen sollte, und haben mich einfach in die Schule geschickt. Nach einigen Wochen hat sich herausgestellt, dass ich überhaupt nicht angemeldet war. In Russland war es halt so, dass man einfach in die Schule gehen konnte. Doch in Deutschland musste man sich erst einmal anmelden. [er lacht] Das meine ich, wenn ich sage, dass wir uns erst einleben mussten. Aber nach einem Jahr war es dann geschafft, ich sprach Deutsch und es ging recht schnell voran mit dem Klavierspiel.

PIANONews: Sie sind sieben Jahre lang in Berlin bei Galina Ivanzova geblieben.

Yevgeny Sudbin: Eigentlich nicht ganz ... das war auch wieder so eine Geschichte ... Als die Tochter meiner früheren Lehrerin aus St. Petersburg, Ljubov Pewsner, verstarb, kam sie auch nach Berlin. So erhielt ich auch wieder bei ihr Unterricht – sie war eine fantastische Lehrerin. So hatte ich bei ihr und bei Galina Ivanzova Unterricht. Für mich war das ideal, da beide sehr unterschiedlich sind und beide haben mir viel gegeben. 1997 war es dann, dass eine Freundin unserer Familie meinte, dass



ich meine Kenntnisse erweitern sollte. Nach London zu gehen, war eigentlich auch nicht meine Entscheidung. Wenn ich es recht überlege, muss ich zugeben, dass ich – bis ich 18 Jahre alt war – keine Entscheidungen selbst getroffen habe.

PIANONews: *Haben Sie denn in Deutschland noch irgendeinen Abschluss gemacht?*

Yevgeny Sudbin: Nein, ich war kurz vor dem Abitur, aber meinen A-Level-Abschluss habe ich dann in der Purcell-School in London absolviert. In Deutschland war es auch ein Problem mit der Schule, da ich weiterhin Konzerte spielte und an Wettbewerben teilnahm. In der 9. und 10. Klasse gab es Schwierigkeiten, da ich so oft fehlte und viel verpasst habe, das sah man nicht gerne. In London war es dann die beste Lösung. Man kann sich drei oder vier Fächer aussuchen und kann aber auch üben. Ansonsten hätte ich es sicherlich nicht weiter geschafft, Klavier zu spielen. Eigentlich weiß ich nicht, wie man das heutzutage parallel mit Schule und Musik schaffen soll. Das überlege ich mittlerweile auch für meine Kinder. Zumindest wenn man wirklich die Musik ernsthaft betreiben will. Die Purcell-School war da die beste Lö-

sung. Allein dass im Stundenplan die Stunden für das Üben mit integriert sind, ist schon hilfreich, besonders wenn man noch jünger ist. In Deutschland hatte ich immer Probleme, nach der Schule noch zu üben, war zu müde, hatte andere Dinge im Kopf – und habe letztendlich zu wenig geschlafen.

PIANONews: *War es Ihr Wunsch, in London zu Christopher Elton zu gehen? Oder war das auch wieder ein Zufall in Ihrem Leben?*

Yevgeny Sudbin: Es war auch eher ein Zufall, da ich eigentlich zu Nikolai Demidenko wollte. Aber er unterrichtete nicht an der Purcell-School, sondern an der Menuhin-School, wo ich zuerst vorspielte. Dort fand ich es allerdings ein wenig zu klein – [denkt nach] und ich glaube, die haben mich auch eigentlich gar nicht aufgenommen. [er lächelt] An der Purcell-School war alles etwas größer, es gab auch eine größere Lehrerauswahl – und Christopher Elton hat mir direkt gefallen. Das Besondere an ihm ist, dass er vollkommen anders als ein russischer Lehrer agierte. Russische Lehrer sind eher diktatorisch – das ist sicherlich wichtig für Kinder, da man das Moment des Nachahmens lernt. Aber wenn man 14, 15 oder 16 Jahre alt ist, muss man versuchen, seine eigene „Stimme“ zu finden. Christopher Elton schreibt nicht vor, er diskutiert deine Ideen und versucht sie zu verbessern. Bei manchen funktioniert das, bei anderen nicht. Wenn man zu jung ist, sollte man solch einen Lehrer nicht haben. Für mich war es genau das Richtige, ich habe nach einem Jahr bereits vollkommen anders gespielt. Ich habe entdeckt, dass ich selbst etwas zu sagen habe am Klavier. Aber es war nicht nur Christopher Elton, der mich beeinflusste, denn in London hat man so viele Möglichkeiten, bei Lehrern in Meisterkursen Unterricht zu erhalten. So habe ich auch Alexander Satz kennengelernt, der an der Royal Academy ein „Visiting Professor“ war – so wie ich heute einer bin. Er war sicherlich einer der besten Lehrer, für die ich gespielt habe. So habe ich jedes Mal bei ihm Unterricht genommen, wenn er nach London kam. Er war ein unglaublicher Musiker ... Er hat nicht so viele Konzerte gegeben – aber viele der besten Lehrer geben ja gar nicht so viele Konzerte. Wahrscheinlich, da sie mehr nachdenken, anders denken. Wenn man viele Konzerte spielt, hört man manchmal auf, über bestimmte Dinge nachzudenken. [er lacht] Daher finde ich es auch so interessant mit Schülern zu arbeiten. Dann schaltet man das Denken um und man geht anders an die Stücke heran. Wenn man die Dinge, die einem selbstverständlich vorkommen, artikuliert, denkt man darüber vollkommen anders nach. Neben Alexander Satz bin ich auch zur Academia Pianistica am Comer See gekommen. Dort habe ich natürlich mit vielen Pianisten gearbeitet, Piotr Anderszewski, Dimitri Baschkirov, Fou T'song und so weiter ... es war unglaublich. So etwas sollte es mehr geben ...

PIANONews: *Wahrscheinlich haben Sie zu dieser Zeit auch Wettbewerbe gespielt, oder?*

Yevgeny Sudbin: Ja, aber nicht so viele. Ich denke, dass Wettbewerbe gut für die Vorbereitung sind – das ist meine Ansicht über Wettbewerbe. Man bereitet sich intensiv vor, der Stress ist gut zum Üben. Aber wenn man es zu persönlich nimmt, dann kann es sehr destruktiv sein. Ich denke, dass Wettbewerbe in der Musik nicht wirklich funktionieren. Die interessantesten Teilnehmer kommen in der Regel nicht weiter, da sie polarisieren. Meist sind die dritten oder vierten Preisträger geniale Pianisten, aber nicht die Gewinner.

PIANONews: *Mir fehlt in Ihrer Biografie irgendwie der Zeitpunkt, an dem Ihre Laufbahn in der Öffentlichkeit – man nennt es wohl Karriere – wirklich losging.*

Yevgeny Sudbin: Ich habe immer Konzerte gespielt, solange ich mich erinnern kann. Das war immer auf einem eher kleinen Niveau. Aber als ich noch klein war, habe ich sogar im Ausland gespielt, in Deutschland oder in der Tschechischen Republik, was damals noch Tschechoslowakei hieß. Aber so richtig angefangen hat es erst nach meiner ersten CD.

PIANONews: *Tatsächlich? War die CD so hilfreich?*

Yevgeny Sudbin: Ja unglaublich. Mein Label, BIS, sagte mir, dass man noch nie so viele gute Kritiken für eine CD bekommen hätte. Ich war darüber sehr erschrocken, denn ich dachte, dass diese Euphorie irgendwann auch einmal aufhört und sich in Hass verwandelt. Ich habe diese Erfahrung bei anderen Musikern beobachtet, dass das Lob meist in Wellen funktioniert. Ich fand das damals jedenfalls fast erschreckend. Ich weiß noch, dass die erste Rezension eine Woche vor meinem Konzert in der Wigmore Hall in London herauskam. Die Kritik war so gut, dass ich dachte: Wenn die Leute genau das von mir erwarten, was sie da auf CD gehört haben, dann kann ich das nicht leisten. Ich denke auch, dass es nicht das beste Konzert von mir war. *[er lacht]*

PIANONews: *Wie kam denn der Kontakt zu BIS zustande?*

Yevgeny Sudbin: Ich wusste immer, dass ich gerne CDs einspielen möchte. Ich hatte einmal in Deutschland bei einem kleinen Label eine Aufnahme gemacht. Bei dieser Aufnahmesituation fühlte ich mich sehr wohl, dass ich wusste, dass ich diesen Prozess, ohne Nerven, ohne Belastung weiter verfolgen wollte. Bei Konzerten ist es anders: Man ist abhängig vom Saal, vom Instrument, es kommt auf die Atmosphäre an, darauf, ob man gut geschlafen oder gegessen hat. Wenn ich im Studio arbeite, kann ich sicher sein, was danach herauskommt, da kann ich dann auch voll dahinterstehen. Ich glaube dann daran, dass es gut ist, ansonsten würde ich es auch nicht herausbringen. Ich wartete also auf die Möglichkeit, aufzunehmen. Als ich mit meinem damaligen Agenten zusammenkam, hatte er Kontakte zu BIS. Und ich bat ihn, eine Demo-CD an dieses Label zu senden, auf der ich ein paar Tracks eingespielt hatte. Die

ersten der Tracks waren Scarlatti-Sonaten. Und als man dies bei BIS gehört hatte, gaben sie mir die Möglichkeit, Scarlatti-Sonaten aufzunehmen. Allerdings war zuerst nur an diese eine CD gedacht worden. Als diese dann so viele gute Kritiken erhielt, ging es weiter. Und eigentlich hat dann jede weitere CD gute Kritiken bekommen. Allerdings lese ich eigentlich nicht so viele Kritiken, weder positive noch negative – das macht mich nur nervös. Diese Kritiken sind gut für die Menschen, die eine Entscheidungshilfe benötigen, ob sie eine CD kaufen sollen oder nicht. Aber eigentlich sind diese Kritiken nichts für Künstler. *[er lächelt]*

Allerdings habe ich auch etwas anderes durch die Aufnahmen gelernt: Dass man vorsichtig mit dem Repertoire sein muss, das man einspielt – vor allem in Bezug auf die modernen Aufnahmemethoden. So hatte ich beispielsweise Probleme mit Chopin, denn diese High-Resolution-Aufnahmen machten es mir schwer, den richtigen Klang zu finden. Bei Skrjabin beispielsweise finde ich den modernen Klang – und vor allem den hochauflösenden Klang von BIS – sehr passgenau.

PIANONews: *Haben Sie denn jemals historische Instrumente aus Interesse ausprobiert, um einen anderen Klang zu erreichen?*

Yevgeny Sudbin: Aus Interesse schon – für Scarlatti ...

Lucerne University of Applied Sciences and Arts
HOCHSCHULE LUZERN
 Musik
 FH Zentralschweiz

LUCERNE FESTIVAL

**MASTERCLASS PIANO
 MIT ROBERT LEVIN**

Donnerstag, 17. November bis
 Sonntag, 20. November 2016
 St. Charles Hall, Meggen/Schweiz

in Kooperation mit LUCERNE FESTIVAL

Anmeldeschluss
 Montag, 1. August 2016

Nähere Informationen
 Hochschule Luzern – Musik
 T +41 41 249 26 00
www.hslu.ch/masterclass-piano-robert-levin

PIANONews: *Ich meinte nun vor allem für Chopin ...*

Yevgeny Sudbin: Ja, ich habe Erard- und Pleyel-Flügel ausprobiert ... Wenn man dann aber Aufnahmen von Ignaz Fridman hört ... in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts gab es so tolle Instrumente. Nicht nur tolle Pianisten, sondern auch Instrumente. Überhaupt war die Aufnahmetechnik früher ganz anders und sie begeistert mich. Ich denke, dass das Hirn da einem etwas mitteilt: Wenn man nicht jede Kleinigkeit hört wie heute,

PIANONews: *Waren Sie eigentlich immer vollkommen frei in der Wahl des aufgenommenen Repertoires?*

Yevgeny Sudbin: Ja, das war das Tolle bei BIS, ich konnte immer das aufnehmen, was ich wollte. Fast hat man mir zu viel Freiheit gelassen, denn manches Mal brauche ich auch Ideen von außen. *[er lacht]*

PIANONews: *Wenn man sich das bislang eingespielte Repertoire von Ihnen anschaut, so scheint es, dass*



Foto: Dürer

dann hört man viel klarer und deutlicher. Manchmal habe ich das Gefühl, dass ich gerne einmal eine Aufnahme auf diese alte Weise machen würde. Bei bestimmtem Repertoire wäre das sicherlich toll.

PIANONews: *Sie meinen, dass das Ohr sich auch bei knisternden Aufnahmen viel stärker darauf konzentriert, was es hören will, richtig?*

Yevgeny Sudbin: Ja, genau: was es hören will.

PIANONews: *Und dann geht es viel mehr um die Interpretation.*

Yevgeny Sudbin: Natürlich kann man das nicht einfach nachmachen, man muss schon ein Genie wie Moisevitch, Hofmann oder Horowitz sein ... Das ist die wichtigste Voraussetzung. Aber dennoch ist da etwas Besonderes bei diesen alten Aufnahmemethoden. Und genau das ist unmöglich mit moderner Aufnahmetechnik. Und da bin ich an eine Grenze gestoßen, als ich Chopin einspielte, wenn man an alte Aufnahmen gewöhnt ist. Vielleicht hätte ich einfach ein anderes Instrument benutzen sollen. Auch Fotografen benutzen ja auch unterschiedliche Filter, wenn sie einen Effekt erzielen wollen ...

Sie sich – neben Scarlatti – vor allem auf das klassisch-romantische Kernrepertoire bis hin zu Skrjabin beschränken. Täuscht dieser Eindruck?

Yevgeny Sudbin: Ich habe mich daran orientiert, was ich in Konzerten spielen und spielen werde. Eigentlich will ich ein bisschen weniger Konzerte spielen, damit ich mehr Zeit habe, neues Repertoire einzustudieren. Dann kann man auch einmal Repertoire für eine Aufnahme einstudieren, wofür einem kaum Zeit bleibt, wenn man viele Konzerte spielt. Und grundsätzlich finde ich es fast erfüllender, Aufnahmen zu machen als Konzerte zu geben. Man kann sich mehr auf Details konzentrieren, und das machen, was man im Konzert kaum machen kann. Bei Klavierkonzerten ist das Risiko am größten, dass es nicht so wird, wie man sich das vorstellt, da es noch einen Dirigenten gibt, ein Orchester ...

PIANONews: *Wie viele Konzerte spielen Sie im Jahr?*

Yevgeny Sudbin: So um die 60 Konzerte. Und das ist viel. Eigentlich würde ich lieber 30 spielen und am liebsten kompakt zwei Monate lang auftreten und dann ein paar Monate Zeit für Aufnahmen haben. Aber das ist schwer mit kleinen Kindern, in London ... das geht nicht mehr. *[er lächelt]*

PIANONews: Nun, nach 10 Jahren bei BIS haben Sie wieder eine CD mit Scarlatti-Sonaten eingespielt. Wie haben Sie die Auswahl aus den über 555 Sonaten getroffen?

Yevgeny Sudbin: Wie beim letzten Mal. Ich habe mich hingesetzt, gespielt und ausprobiert und die genommen, die mir gefallen. Es hat lange gedauert, aber ich habe mich auch auf die Notizen gestützt, die ich mir vor 10 Jahren schon gemacht hatte. Ich habe dieses Mal Wert darauf gelegt, dass ich mehr von den unbekannteren Sonaten einspiele – im Vergleich zu der ersten.

Aber irgendwie bin ich mit der zweiten auch zufriedener: Sie ist leichter, spontaner, finde ich. Bei der ersten habe ich mich etwas mehr auf die Virtuosität konzentriert. Bei Scarlatti ist es ja so, dass man geradezu in einen Spiegel schaut und etwas vollkommen anderes sieht, als man erwartet. [er lächelt] Das bedeutet, dass es bei jedem Pianisten immer wieder anders klingen wird. Zudem habe ich mehr von den langsamen Duo-Sonaten eingespielt. Ein paar Mal habe ich mich mit einem Cembalisten beraten, wie man bestimmte Dinge auf einem Cembalo spielen kann und wie auf einem modernen Flügel. Dabei habe ich erkannt, dass man bei den langsamen Sonaten viel mehr Möglichkeiten auf dem modernen Instrument hat, bei den virtuosen allerdings klappt es auf dem Cembalo wirklich gut. Daher habe ich auch verstanden, dass Scarlatti ganz wenige langsame Sonaten geschrieben hat, da es auf dem Cembalo schwierig ist darzustellen. Aber bei Scarlatti finde ich, ist es letztendlich gleichgültig, auf welchem Instrument man seine Sonaten spielt, die Musik bleibt dennoch stark und großartig.



Foto: Peter Rigaud

PIANONews: Haben Sie einen Pianisten, der für Sie ein Vorbild bei der Interpretation von Scarlatti-Sonaten auf einem modernen Instrument ist?

Yevgeny Sudbin: Schwer zu sagen ... Ich habe einen Pianisten gehört, der mich sehr beeindruckt hat, er heißt Alexei Grynyuk. Er spielt fantastisch und er hat Scarlatti so gut gespielt, dass er mich sehr beeindruckt hat. Wenn die Frage so gestellt wird, muss ich ihn nennen, er hat mich mehr begeistert als Horowitz oder Pletnev – auch wenn man von Horowitz und Pletnev auch sehr viel lernen kann. Letztendlich muss man sich bei Scarlatti sehr viel selbst einfal-

len lassen. Aber Grynyuk hat mir den Anstoß gegeben, mir Scarlatti ernsthaft anzuschauen. Ich habe zwar auch zuvor schon Scarlatti gespielt, aber nie so ernsthaft wie nach dem Wettbewerb, in dem ich Grynyuk gehört habe.

PIANONews: Sie spielen auch Kammermusik ... und auch Liedbegleitung.

Yevgeny Sudbin: Liedbegleitung nicht so viel, ich würde lieber mehr Liedbegleitung machen, da ich glaube, dass man von den Sängern viel für das Klavierspiel lernen kann. Ich würde auch gerne mehr Kammermusik spielen ... In der kommenden Saison spiele ich mit einem Trio recht viele Konzerte. In dieser Saison nehme ich noch Brahms' Klavierquartett und Klavierquintett auf.

PIANONews: Vielen Dank für dieses interessante Gespräch.

Yevgeny Sudbin - Auswahl-Diskografie

Domenico Scarlatti

18 Sonaten
BIS 1508

Sergej Rachmaninow

Chopin-Variationen Op. 22; Klaviersonate Nr. 2 u. a.
BIS 1518

Tschaikowsky / Medtner

1. Klavierkonzerte
Sao Paulo Symphony Orchestra; Ltg.: John Neschling
BIS 1588

Sudbin plays Skrjabin

Sonaten Nr. 5 & Nr. 2 u. a.
BIS 1568

Joseph Haydn

Sonaten Nr. 47, 60, 53, Fantasie C-Dur u. a.
BIS 1788

Frédéric Chopin

Ballade Nr. 4, Mazurken, Nocturnes u. a.
BIS 1838

Die aktuelle CD:



Domenico Scarlatti
18 Sonaten
BIS 2138

scarlatti 18 SONATAS
yevgeny sudbin

BIS ist im Vertrieb von Klassik Center.

DAS SEIN IM MOMENT DER MUSIK

Aufnahmesitzung mit Klaviermusik von Axel-Borup Jørgensen

Neben den bekanntesten Komponisten vergangener Zeiten wie Carl Nielsen, Per Nørgaard, Rued Langgard, Niels Gade und vielleicht noch Niels Viggo Bentzon ist Dänemark heutzutage nicht gerade im Fokus der Musik des 20. Jahrhunderts. Doch gibt es immer noch etliche interessante Komponisten, die im 20. Jahrhundert in Dänemark an Neuem arbeiteten – auch unabhängig von den damals einschlägigen Einflüssen von Komponisten, die sich aufgrund der Negierung von Traditionen der Elektroakustik oder dem Serialismus verschrieben. Einer dieser Komponisten ist Axel-Borup Jørgensen, der erst 2012 verstarb. Das Label „Our Recordings“ aus Dänemark nimmt soeben das umfangreiche Klavierwerk dieses Komponisten mit dem dänischen Pianisten Erik Kaltoft auf. Wir fahren nach Kopenhagen, um eine Aufnahmesitzung zu besuchen.

Von: Carsten Dürer

Erik Kaltoft im Saal des Royal Conservatory of Music in Kopenhagen während der Aufnahmen.
Foto: Dürer

Aufgenommen wird im Saal des „Royal Conservatory of Music“ in Kopenhagen. Ein opulentes Gebäude im Zentrum der Stadt, erbaut in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts. Gebaut wurde es für den Dänischen Rundfunk und sein Orchester, das mittlerweile ein neues Gebäude bezogen hat. Das ist ein Luxusgebäude, wie man es heute – auch aus finanziellen Gründen – wohl nicht mehr bauen würde und wird. Alles ist in dunklem Holz gehalten, aufwendig von einem Architekten durchdacht und bis ins kleinste Detail designed. Gleichgültig, ob es das Foyer, der Saal, die Studios, die Uhren oder die Sofas sind, die überall stehen: Dieses Gebäude atmet den Stil vergangener Tage. Der Saal selbst hat eine bemerkenswerte Akustik, die keine zu lange Nachhallzeit aufweist. Die Ledersitze sind ebenso stilsicher wie die Lampen an den beiden Galerien. Genau hier hat sich im März zum zweiten Mal eine kleine Crew getroffen, um Axel-Borup Jørgensens Klaviermusik einzuspielen. Doch wer war dieser Axel-Borup Jørgensen?

Der Komponist

1924 in Dänemark geboren, wuchs er in Schweden auf, bevor seine Familie sich wieder in Dänemark niederließ. Dennoch pflegte Jørgensen sein Leben lang enge Kontakte zu Schweden. Seit jungen



Axel-Borup Jørgensen

Jahren spielte er unterschiedliche Instrumente. Als er als Junge dann eines Tages von seinem Klavierlehrer den langsamen Satz der „Mondschein“-Sonate von Beethoven hörte, war es um den jungen Axel geschehen und sein ausgemachtes Ziel war es, ein Pianist zu werden. Er begann intensiv Klavier zu üben und verfügte schon bald über ein beachtliches Repertoire. In der Folge studierte er an eben der Akademie, an der sich in diesem Jahr das Aufnahmeteam traf: an der Royal Conservatory of Music in Kopenhagen. Sein Hauptfach blieb das Klavier. Zu Beginn der 50er Jahre erhielt er sein Klavierlehrer-Diplom und er begann zu unterrichten. Ende der 50er Jahre aber zog es dann auch den Dänen nach Darmstadt, in das damalige Mekka für Neue Musik. Ja, Axel-Borup Jørgensen hatte zu komponieren begonnen, noch vielfach für Klavier. Als er 1962 wieder nach Darmstadt reiste, erkannte er, dass er selbst in eine andere Richtung als die meisten der zeitgenössischen Komponisten um ihn herum tendierte: Serialismus war nicht seine Sache und auch die Elektroakustik nicht. Dagegen ließ er sich von György Ligeti inspirieren und schrieb in der Folge einige Orchesterwerke.



Blick in den Saal des Royal Conservatory of Music in Kopenhagen, den Ort der Aufnahme. Foto: Dürer

Nach und nach entwickelte Axel-Borup Jørgensen aber einen vollkommen eigenen Stil, der sich immer weiter reduzierte. Die Werke erklingen in der Regel sehr experimentell, aber nicht etwa dodekaphonisch, sondern eher inspiriert von einer harmonisch reduzierten Klangidee. Immer weiter beschränkte er in der Folge seine musikalischen Aussagen, die vor allem mit Obertönen aus Akkordfolgen spielen. Er verstarb am 15. Oktober 2012 und hinterließ eine Vielzahl von Werken – etliche, die zu seinen Lebzeiten nicht einmal aufgeführt wurden. Die Einspielung aller seiner Klavierwerke im März dieses Jahres war die erste dieser Art überhaupt ...

Die Aufnahme

Treibende Kraft hinter all den Aktivitäten um den Komponisten Axel-Borup Jørgensen ist seine Toch-

25 Jahre Klavierbau aus Leidenschaft

Jubiläumswochenende 3.-5. Juni 2016:

03.06. ab 10 Uhr – Tag der offenen Tür

ab 18 Uhr – Werkstatt-Café:

Yamaha Silent-Technik / Hybridpiano / Clavinova

04.06. ab 10 Uhr – Tag der offenen Tür

11 Uhr – Offizieller Empfang

14 & 16 Uhr – Familienkonzerte: Peter und der Wolf

05.06. 11-18 Uhr – Klaviermarathon

25 Pianisten – 25 Jahre

Haus der Klaviere



SEIT 1991 - HAUS DER KLAVIERE
Gottschling

Graskamp 17, 48249 Dülmen
Ruf 02590 915 951
www.gottschling-klaviere.de

ter Elisabeth Selin, die zugibt, dass der Komponist die geschriebenen Werke nicht vor der Welt verheimlichte, sie aber zumindest von der Familie fernhielt, so dass auch für sie heute vieles eine Neuentdeckung darstellt. Der Gitarrist Lars Hannibal steht der Tochter beratend und unterstützend mit dem von ihm gegründeten Label „Our Recordings“ zur Seite. Hinzu kommt zu dem kleinen Team der erfahrene dänische Aufnahmeleiter Preben Iwan. Und für die Klavieraufnahme natürlich der Pianist Erik Kaltoft. Schon ein paar Monate zuvor haben diese drei eine dreitägige Aufnahmesitzung im Saal der Royal Academy verbracht, um die ersten Klavier-Werke für die angedachte CD einzuspielen. Kaum meint man, dass man derartig viele Aufnahmetage für solch eine CD benötigt, wenn man den Notentext sieht. Aber die



Lars Hannibal (links) und Erik Kaltoft.

Werke verlangen eine außerordentliche Konzentration. Und so sind es keine exorbitant langen Aufnahmesitzungen pro Tag, sondern durchaus wohl proportionierte Zeiten, in denen alle drei voller Konzentration arbeiten.

Mit dem „Raindrop Interlude“ Op. 144 beginnt die Aufnahmesitzung an diesem Tag. Dieses Werk hat harmonische Züge, die man durchaus mit denen Oliver Messiaens vergleichen könnte. Und dennoch ist da ein ganz persönlicher Ausdruck, den Axel-Borup Jørgensen kreiert, eine immer eigene Klangwelt. In Bezug auf die Rhythmisierung ist Jørgensens Musiksprache scheinbar recht frei, kaum benutzt er Taktstriche, versieht aber seine Werke durchaus mit recht genauen Phrasierungsangaben. Und so stellt sich bei jedem einzelnen Werk die Frage nach der exakten Ausführung und dem Maß an künstlerischer Freiheit. Dies ist umso wichtiger, da es für diese Musik nun überhaupt keine Aufführungs- bzw. Interpretations-Tradition gibt. Das wichtigste Werk Axel-Borup Jørgensens, so sind sich viele Experten einig, ist das großbesetzte Orchesterwerk „Marin“. Doch Axel-Borup Jørgensen hat vielfach vom Klavier aus gedacht, hatte er seine musikalische Entwicklung doch dem Klavier und seiner Magie zu verdanken. Und dennoch steht die Klaviermusik in seinem Gesamtchaffen nicht im Mittelpunkt – zumindest nicht als Solo-Instrument. Nicht mehr Werke, als die Laufzeit einer CD umfasst, hat er für „sein“ Instrument geschrieben.

Mit viel Geduld spielt Erik Kaltoft besagtes „Regentropfen-Interludium“ immer und immer wieder in Portionen, versucht dem Ausdruck gerecht zu werden, den Klang genauestens zu treffen, den rhythmischen Ideen so exakt wie möglich nachzukommen. Mehrfach kommt er in den im eher kleinen Dirigenten-Zimmer des Gebäudes improvisierten Regie-Raum, in dem Produzent Lars Hannibal und Tonmeister Preben Iwan sitzen und über Kopfhörer dem Spiel aus dem wunderbaren Saal lauschen. Dort hört er nur kurz in das Gespielte hinein, eilt wieder an den Flügel im Saal und macht sich an die Arbeit. Es ist – entsprechend diesem Stück des Komponisten – ein fast schwebendes, ein ruhiges, wenn auch sehr konzentriertes Arbeiten aller drei Protagonisten. Man arbeitet als Team, diskutiert Möglichkeiten und Veränderungen im Spiel ... die Kaltoft umzusetzen versucht. Immer wieder erklingen dieselben aufsteigenden Akkorde, die bildhaft den Regen darstellen.

Das zweite Stück ist „Summer Intermezzo“ Op. 64 von 1971. Doch der musikalische Ausdruck und die tonale Bandbreite sind fast identisch mit dem Regentropfen-Interludium. Axel-Borup Jørgensen liebt es, mit Klängen zu experimentieren, mit Obertönen in gebrochenen Akkorden zu spielen, sich in die Klangwelten so zu vertiefen, dass der Zuhörer sich darin fast verliert. Minutiös notierte er die dynamischen Feinheiten, die aber in der niedergeschriebenen Weise kaum zu realisieren sind. Das ist die große Herausforderung für den Interpreten, für Erik Kaltoft. Immer und immer wieder spielt er die Akkord-Passagen. In vier Stunden entstehen so fast 200 Takes. Eine Sisyphos-Arbeit für Preben Iwan, um aus den vielen Takes dann das bestmögliche Hörerlebnis für eine CD aufzubereiten.

Blick auf das Klavierwerk

Der Pianist, der hier am großartig intonierten Steinway-Flügel im Saal sitzt, ist vielleicht die beste Wahl, um Axel-Borup Jørgensens Klaviermusik zu interpretieren. Immerhin kannte der Pianist den Komponist über Jahrzehnte ... Wir wollen Näheres über den Pianisten und seine Sicht auf die hier erklingende Klaviermusik erfahren und setzen uns zum Gespräch mit ihm zusammen.

PIANONews: *Wenn man sich über Ihr Wirken informiert, erkennt man bald, dass Sie eine Art Spezialist für zeitgenössische dänische Klaviermusik sind, da Sie immerhin hunderte von Werken für Klavier zur Erstaufführung gebracht haben. Wie kam es dazu, dass Sie sich so spezialisiert haben?*

Erik Kaltoft: Nun, wenn ich auf mein Leben zurückblicke, gab es diesen Punkt, an dem ich in diese Richtung tendierte, die sehr wichtig für mich war. So passierte es. Es war allerdings nicht mein Ziel, mich auf zeitgenössische dänische Musik zu spezialisieren. Als ich jung war und am Konservatorium zu studieren begann, zeigte sich, dass ich sehr gut vom Blatt lesen konnte. So kam es, dass ich vielfach mit anderen Musikern kooperierte, viel Kammermusik spielte. So geschah es auch, dass viele Komponisten auf mich zukamen und mich fragten, ob ich ihre Werke spielen

würde. Ich hatte damit einigen Erfolg und fand es auch recht interessant, aber ich hatte nicht das Ziel, mich zu spezialisieren. Natürlich, wenn es um dänische Musik geht, dann interessiert mich das, ich habe viele Komponisten als Freunde und ich bin vielen in ihrer Entwicklung gefolgt, habe ihre Werke aufgeführt und aufgenommen. Aber eigentlich ist die Oper mein eigentliches Betätigungsfeld. Das ist es, womit ich mich am meisten beschäftigt habe. Das Gesangsrepertoire ist mein Feld, ich konzertierte sehr viel mit Sängern. Dadurch war ich stark in der „Arhus Summer Opera“ involviert. Wir haben dort immer wieder große Opern für kleinere Besetzungen arrangiert, in der das Klavier auch eine Rolle spielte war. Daneben war ich in vielen anderen Projekten aktiv. Zeitgenössische Musik habe ich auch viel mit der „Arhus Sinfonietta“, einem professionellen Kammerorchester, gespielt, deren künstlerischer Leiter ich bis zum vergangenen Jahr für 15 Jahre lang war. Aber natürlich ist das Klavierspiel das Wichtigste für mich – und die zeitgenössische Musik ist ein Hauptweg in meinem Leben.

PIANONews: *Während Ihrer Ausbildung gingen Sie aber auch nach Paris, um bei Yvonne Lefébure zu studieren. Sie war aber nun nicht gerade bekannt dafür, dass sie sich für die Aufführung von zeitgenössischer Musik interessierte, oder?*

Erik Kaltoft: Nein, überhaupt nicht. Aber sie war



Improvisierter Regieraum im Dirigentenzimmer.

Foto: Dürer

mit Freddy Goldbeck verheiratet, der sehr an zeitgenössischer Musik interessiert war und mit Boulez und Messiaen zusammenarbeitete. Sie war also schon interessiert an dieser Musik und schlug mir sogar vor, dass ich Boulez 1. Sonate in einem Sommerkurs spielen sollte. Aber ja, sie selbst spielte vor allem all das klassische Standard-Repertoire. Das war eine Art von Basis-Unterricht, den man von ihr erhielt. Und natürlich benötigt man genau dieses klassische Basis-Repertoire in Bezug auf den Klang, Dynamik und all das Verständnis. Denn wenn man zur zeitgenössischen Musik kommt, be-



Anmeldeschluss:
15. Oktober 2016
Application Deadline:
October 15,
2016

15th International
Beethoven
Piano Vienna 2017
Competition

Vienna | Austria
May 28 – June 8

www.beethoven-comp.at



nötigt man all diese Kenntnisse, nur in einer anderen Art. Man muss in der Lage sein, das Klavier in einer sehr entschlossenen Art zu spielen.

PIANONews: *Aber bei zeitgenössischer Musik ist es ja so, dass jeder Komponist nach einer neuen Tonsprache sucht. Für Sie als Pianist bedeutet das auch, dass Sie jedes Mal eine Art von neuer Sprache erlernen müssen.*

Erik Kaltoft: Ganz genau. Und man muss auch verstehen, was im Kopf des Komponisten vor sich geht, und natürlich auch, was der Notentext erzählt. Was wir hier aufnehmen, die Klaviermusik von Axel-Borup Jørgensen, verlangt dies ganz besonders. Ich kannte den Komponisten gut und war mit ihm für 45 Jahre befreundet, bis er 2012 verstarb. Ich habe sehr viel seiner Musik, auch Kammermusik gespielt. Dadurch, dass ich viel Zeit mit ihm verbracht habe, habe ich einen Eindruck seines Denkens erhalten. Ich erkannte, was er mochte und was er absolut nicht mochte. Dies bringt viel zusätzliches Wissen, um seine Musik zu verstehen. Dennoch ist es eine immense Herausforderung, seine Musik zu spielen, da sie sehr ruhig ist, eine Menge an Farben benutzt. Es geht auch um die Bewegungslosigkeit in der Musik. Die Tradition ist die Entwicklung in der Musik, sie von einem bestimmten Punkt zu einem anderen zu entwickeln, mit Höhepunkten. Dies ist nicht Grundlage und Bedeutung seiner Musik. Es geht mehr um das Sein im Moment der Musik.

PIANONews: *Die meisten seiner Stücke für Klavier sind ja eher kleine Werke, kleine Formen, oder?*

Erik Kaltoft: Ja, nur eines seiner Werke hat eine große Form und auch eine deutlich größere dynamische Ausrichtung. Aber in der Regel sind es tatsächlich kleinere Formen. Aber er benutzte das Klavier in vielen seiner Kompositionen, auch im Orchester, und natürlich in seiner Kammermusik. Seine Klaviermusik selbst insgesamt ist – im Vergleich mit vielen anderen Komponisten – recht limitiert.

PIANONews: *Es hat ganz den Anschein, dass er vor allem einen bestimmten Bereich der Klaviatur am Instrument mag und entsprechend benutzt, weniger den Bassbereich ... Warum tut er dies?*

Erik Kaltoft: In der späten Phase seines Lebens war seine Musik sehr verdichtet in einen kleineren Klangbereich und auch die Dinge, die dort passieren. Sein Weg, sich der Musik zu nähern, bestand mehr in einer lyrischen Herangehensweise, nicht in einer dramatischen. Es handelt sich also nicht um dramatische Klaviermusik. Es ist ein lyrisches Gefühl in seiner Musik. Es wirkt ein wenig wie Kristalle. Wenn man viele der Titel anschaut, die er seinen Werken gab, benutzt er oft Begriffe aus den Bereichen „Winter“ und „Wasser“. Titel wie „Raindrop Interlude“ oder „Marin Sketches“ zeigen, dass sie hin zu Winter und zu Schnee-Kristallen führen. Man sieht sie nicht, aber wenn man den Schneeflocken

näher kommt, dann erkennt man – wie unter einem Mikroskop – die Kristalle. Das ist ein wenig die Art, wie Jørgensen arbeitet. Er benutzt einen Akkord, verändert dann nur einen Ton in ihm ... es bewegt sich nur wenig, aber man schaut auf einmal von einem anderen Blickwinkel. Dabei vermeidet er all die großen Gesten in der Musik – und auch die großen Gefühle.

PIANONews: *Wenn Sie uns ganz offen sagen könnten – bei Ihrer Kenntnis der zeitgenössischen Musik bzw. der Musik des 20. Jahrhunderts – wo würden Sie seine Klaviermusik in der Bedeutung einordnen?*

Erik Kaltoft: Das ist schwierig zu sagen ... Wenn man Olivier Messiaen nimmt: Er ist ein wichtiger Klavier- und Orgelkomponist. Er ist kein bedeutender Opernkomponist. Ich habe die meisten seiner Werke gespielt ... In diesem Bereich bewegen wir uns bei Jørgensen nicht. Er ist vielleicht ein wenig wie Morton Feldman – er ist auch absolut kein Klavierkomponist, aber doch wichtig. Das wichtigste Repertoire schrieb Jørgensen in der Kammermusik. Die Klaviermusik ist limitiert, aber sehr interessant.

PIANONews: *Was ist die größte Herausforderung für Sie, als Interpret die Musik Jørgensens zu spielen. Ich habe gesehen, dass er extrem genau Vorgaben beispielsweise in Bezug auf die Dynamik schreibt ...*

Erik Kaltoft: Ja, das ist so. Allerdings ist es nicht immer eine Art von Schreibweise, die realistisch ist. Man kann zum Beispiel „Mezzopianissimo“ schreiben und eine Linie und einen Punkt hinzufügen – also nicht zu weich, das kommt vor. Aber dies sagt etwas über sein Denken aus, man muss ihn verstehen, sonst ist man verloren. Es ist vor allem schwierig, den Klang in jeder Taste, die man anschlägt, zu kontrollieren. Die Balance innerhalb der Akkorde – das ist schwierig. Man muss wissen, was man da spielen will, da die rhythmische Ebene sehr oft sehr frei gestaltet ist. Manches Mal ist es fast grafisch. Man muss seinen eigenen Weg finden.

Die Aufnahmesitzung geht weiter. Nach einem originalen Werk für Celesta steht an diesem Tag auch eine Mini-Suite mit drei Sätzen aus früher Schaffenszeit des Komponisten auf dem Programm. Und auch hier sind es wieder die Mittel- und die Diskantlage, die besonders hervortreten. Aber er hat sich in diesen Miniaturen mehr mit der ursprünglichen Idee der Tänze beschäftigt, und das hört man.

Die Musik Axel-Borup Jørgensens ist eigenwillig, und – wie Erik Kaltoft es richtig sagt – wahrscheinlich ist sie besser live zu erleben, als sie auf einen Tonträger zu bannen. Für die Dokumentation seiner Klaviermusik ist dies sicherlich sinnvoll, aber das Hören seiner kleingliedrigen Musik ist anstrengend, wenn man nicht Teil der Entwicklung der Klangwelt im Saal ist.

Weitere Informationen über Axel-Borup Jørgensen erfährt man unter www.borup-jorgensen.dk/en.

Die CD
Axel-Borup Jørgensen
Piano Music
Erik Kaltoft, Klavier
Our Recordings 6.220 616
(Vertrieb: Naxos)



Aus Liebe zur Musik.

AB JULI FINDEN SIE UNS AUCH IN ULM

Mit Herz und Seele begleiten wir Musikliebhaber auf der Suche nach ihrem persönlichen Instrument. Ein breites Sortiment und Handwerkskunst ermöglichen eine große Klangvielfalt um Ihr perfektes Klavier oder Ihren Traumflügel zu finden. Herzlich Willkommen!



MÜNCHEN | STUTTGART | SCHWÄBISCH HALL | ULM | [PIANO-FISCHER.DE](https://www.piano-fischer.de)

PIANO-FISCHER | Thierschstraße 11 | 80538 München | T +49 89 211 13 54 00 | info@piano-fischer.de

MICHAEL SCHÄFER

Der unerhörte Trüffelsucher

Foto: Esther Neuman

Von: Burkhard Schäfer

Eigentlich wollte er Glaziologie studieren. Zum Glück für die Klavierwelt wurde Michael Schäfer dann aber doch ein Pianist. Alleine oder zusammen mit seiner Ehefrau, der Geigerin Ilona Then-Bergh, frönt er der großen Leidenschaft, verborgene Schätze der Klavier- und Kammermusik-Literatur auszugraben und auf CD zu bannen. Das Leipziger Label Genuin hat dem passionierten „Trüffelsucher“ dafür schon lange eine eigene Reihe – „Unerhört“ – zur Verfügung gestellt. Zuletzt erschien dort auf zwei CDs das erste Album mit Klaviermusik des russischen Komponisten Leonid Sabaneev. Die Entdeckung und Einspielung von Sabaneevs „unerhört“ spannenden Klaviertrios mit Schäfer, seiner Frau und dem Cellisten Wen-Sinn Yang sorgte 2012, dem Erscheinungsjahr der CD, für eine kleine Sensation. Wir sprachen in Ulm mit dem Pianisten über das Glück des Findens und die Lust am „Abseitigen“ ...

PIANONews: Herr Schäfer, geben Sie uns doch bitte zuerst einmal einen kurzen Abriss Ihres künstlerischen Werdegangs ...

Michael Schäfer: Aufgewachsen bin ich in einem Arzthaushalt und wie das dort so üblich ist, wurde am Abend gerne laienhaft musiziert. Ich habe eine ältere Schwester, die Klavier spielte und die war damals natürlich mein Vorbild. Also fing auch ich mit dem Klavierspiel an und mir machte das Spaß. Die Lehrer meinten, ich wäre überdurchschnittlich begabt. Bei Wettbewerben wie „Jugend musiziert“ habe ich mitgemacht und auch Preise gewonnen,

die üblichen Sachen eben. Dann bin ich zu Robert-Alexander Bohnke, einem Professor in Freiburg, gekommen. Damals war er sehr bekannt. Für mich war er eine prägende Gestalt. Er war ein Ururenkel von Mendelssohn und hatte noch das ganze großbürgerliche Flair, fuhr einen Rolls Royce und besaß lauter Autographen von Mendelssohn. Er war ein musikbegeisterter und universalgebildeter Mensch. Das alte große Bildungsbürgertum hat mich tief beeindruckt und stark geformt.

PIANONews: Wie ging es weiter?

Michael Schäfer: Ich bin dann an die Hochschule in Stuttgart zu Paul Buck gegangen, er war auch Lehrer von Gerhard Oppitz. Paul Buck ist der Vater von Peter Buck, dem Cellisten des einstigen Melos Quartetts. Ihm habe ich viel zu verdanken. Er war ein richtiger Pädagoge, der einem die Dinge bis ins Kleinste erklärt hat. Und er war es, der mir diese technische Seite nahegebracht hat. Dann kam die Abiturzeit und es war nicht klar, dass es mit mir in die musikalische Richtung gehen würde, denn eigentlich wollte ich Glaziologie studieren. Das hätte ich aber nur in der Schweiz gekonnt und da hatte ich damals als Ausländer überhaupt keine Chance. Ich habe stattdessen in München die Aufnahmeprüfung gemacht und bestanden, wurde aufgenommen – und so kam ich zum Klavierstudium.

PIANONews: Neben dem Klavierspiel hatten Sie auch damals schon ein kammermusikalisches „Standbein“, richtig?

Michael Schäfer: Ja, ich habe schon relativ früh angefangen, Kammermusik zu spielen. Ich hatte zuerst ein Trio mit Flöte mit Fagott. Wir waren gut im Geschäft, obwohl es dazu keine herausragende Literatur gibt. Dann fragte mich der Cellist des Münchner Klaviertrios, bei dem der Pianist ausgestiegen war, ob ich mitmachen wollte. Da ich von Haus aus immer gerne Klaviertrio gespielt habe, stieg ich gern ein. Die Geigerin hieß Ilona Then-Bergh und sie wurde dann später meine Frau [lacht]. Wir hatten eine ganz erfolgreiche und schöne Zeit mit dem Trio.

PIANONews: Und Professor wurden Sie dann ja auch ...

Michael Schäfer: Ein paar Jahre später ergab sich die Möglichkeit. Ich habe mich auf eine freie Professur in München beworben und wurde dann auch eingeladen und bekam die Stelle. Da war ich 31 Jahre alt. Das war natürlich wunderbar und das Unterrichten macht mir nach wie vor sehr viel Freude.

PIANONews: Als Professor müssen Sie ja nicht allein vom Klavierspiel leben, angenehm, oder?

Michael Schäfer: Ja, das stimmt und das ist durchaus komfortabel. Mit den Konzerten ist es zwar manchmal stressig, weil sie immer genau dann kommen, wenn man gerade in der Hochschule viel zu tun hat oder die Studenten auf die Wettbewerbe vorbereiten muss [lacht]. Aber das lässt sich alles organisieren. Zusammen mit dem Cellisten Wen-Sinn Yang treten meine Frau und ich ja auch als Klaviertrio auf, einen Namen für das Trio haben wir uns aber ganz bewusst nicht gegeben, denn dafür sind wir nun zu alt [lacht]. Als Solist gebe ich nicht übermäßig viele Konzerte, vielleicht 20 bis 25 im Jahr.

PIANONews: Was hat Sie als Pianist geprägt, wer waren Ihre Vorbilder?

Michael Schäfer: Mit den Vorbildern ist das so eine Sache. Die sind immer weit weg und unerreichbar [lacht]. Ich möchte nicht spielen wie Artur Schnabel, aber er ist trotzdem ein ganz großes Vorbild für mich in der Hinsicht, die Werke geistig und intellektuell zu durchdringen. Pianistische Leitsterne gibt es daneben natürlich viele, Horowitz, das klingt vielleicht banal, aber er war einfach der Größte. Ich mag auch ein paar Abseitige. Das Klavierspiel von Ignaz Friedmann verehere ich sehr. Sein Spiel hat für mich diese schöne und ungeheuer zerbrechliche Eleganz.

PIANONews: Können Sie Ihren eigenen Ton, Ihre eigene Spielweise beschreiben?

Michael Schäfer: Ich kann genau einordnen, was ich will. Ob es mir gelingt, ist wieder etwas anderes. Ich höre sehr viel an. Aber ich versuche trotzdem, allein aus dem Notentext meine Interpretation heraus zu begründen. Mein persönliches Leitbild ist, wenn es zu den Stücken passt, dass ich versuche einen eher runden, expressiven, aber nie harten Ton zu produzieren. Und auch im größten Fortissimo versuche ich einen Gesamtklang zu konstruieren, der auch in seiner vertikalen Ordnung geschichtet ist. Ich möchte, dass der Zuhörer immer gut unterscheiden kann, was Oberstimme und was Unterstimme ist. Ich will keine dunkelbraunen Akkordgebirge auftürmen [lacht]. Es reizt mich, komplizierte Musik auf ihre einfachen Grundstrukturen zurückzuführen, melodische Läufe klar zu gestalten und die Linearität der Werke herauszuarbeiten. Ob das immer gelingt, ist eine andere Sache. Aber jedenfalls ist es mein Wunsch, einen sehr wandlungsfähigen und schönen Ton zu produzieren.

PIANONews: Ihr Name steht für „Abseitiges“, Sie haben die Musik von Leonid Sabaneev entdeckt und auch sonst viel unbekanntes Repertoire eingespielt. Können Sie damit auch auf der Bühne reüssieren?

Michael Schäfer: Es stimmt schon, die meisten Veranstalter wollen einfach keinen Sabaneev. Den kann man vielleicht mal als Zugabe spielen und dann fragen alle: Was war denn das? Ich fahre da tatsächlich zweigleisig. Natürlich interessiert es mich, Schätze auszugraben. Ich bin auch der Überzeugung, dass es einige Musik gibt, die es wert ist, ausgegraben zu werden. Selbstverständlich gibt es Stücke, die zu Recht vergessen sind [lacht]. Aber es macht mir wirklich Spaß. Und sagen wir mal so: Ich gehe leidenschaftlich gerne Bergsteigen und da pilgere ich nicht mit lauter Gleichgesinnten auf die Zugspitze – und die Seilbahnstation dort oben ist extrem hässlich. Da gehe ich doch lieber auf einen Berg, der abseits liegt. Vielleicht muss ich dann viel mehr laufen, der Berg ist eventuell auch gar nicht so hoch und nicht so schön. Aber man ist dort alleine und hat ganz andere Erlebnisse.

PIANONews: Die neue Gesamtaufnahme der Beethoven-Klaviersonaten kann man von Ihnen also wohl eher nicht erwarten?

Michael Schäfer: Ich denke, ich kann mich relativ gut einschätzen. Alle meine Leitsterne haben zum Beispiel schon die „Appassionata“ aufgenommen und da sage ich mir: Das muss ich selbst nicht auch noch machen. Ich kann es spielen, aber das muss nicht unbedingt der Nachwelt zum vierhundertsten Male auf CD überreicht werden. Im Konzert ist es etwas anderes, da wollen die Leute die „Appassionata“ hören und da spiele ich sie auch gern. Die Welt wartet nicht darauf, dass auch Michael Schäfer noch einen Beethoven-Zyklus vorlegt [*lacht*].

Michael Schäfer: Was meine Aufnahmen betrifft, bin ich sehr skrupulös. Ich überlege mir genau, was ich einspielen will und was nicht. Man muss auch daran denken, dass einen das Gefühl des „Finger Glücks“ zu Beginn mit beeinflusst. Denn die ganze Suche ist ja sehr aufwendig und dann ist man glücklich, wenn man etwas gefunden hat. Aber man muss sich genauso eingestehen können, dass das Gefundene zwei Tage später vielleicht doch nicht die Qualitäten besitzt, die man sich vorgestellt hat.

PIANONews: *Gibt es denn, ganz merkantil gefragt,*



Foto: Esther Neuman

PIANONews: *Wartet die Welt denn auf Sabaneev?*

Michael Schäfer: Auch nicht. Die Welt kann ja gar nicht auf ihn warten, weil sie noch nichts von ihm weiß [*lacht*]. Und darin liegt ein großer Unterschied. An der Hochschule ist es genauso, da ist es ja noch extremer. Ich finde, man muss den Studenten die Grundlagen des kanonischen Repertoires beibringen, sie müssen sich mit Beethoven, Mozart und Chopin beschäftigen. Das sind die Standardwerke, auf die sich alles aufbaut. Wenn die jungen Musiker dann später etwas Ausgefallenes machen wollen: wunderbar! Um es einmal so zu formulieren: Wenn man Beethoven nicht kennt, findet man vielleicht auch Wagenseil ganz nett. Aber *wenn* man Beethoven kennt, kann man auch Sabaneev ganz gut finden. Man muss da schon etwas selbstkritisch rangehen.

PIANONews: *Was bedeutet Selbstkritik in diesem Zusammenhang?*

für Ihre Ausgrabungen einen Markt? Eine Fan-Gemeinde?

Michael Schäfer: Ich kann mich weder mit Lang Lang noch mit irgendwelchen Popkünstlern vergleichen [*lacht*]. Es gibt da aber richtige Freaks, die warten schon drauf, und in den Foren wird das dann schon viel mehr diskutiert. Sagen wir mal so, die Verkaufszahlen sind ganz okay. Ich erwarte mir auch keine goldene Schallplatte [*lacht*], das Feedback ist mir viel wichtiger. Ich bin immer stolz, wenn ich lese, dass die Charpentier-CD in 200 Universitätsbibliotheken vorhanden ist. Das ist für mich wichtiger. Ich denke, dass sich da doch etwas entwickelt. Bohnke hat Ende der sechziger Jahre die russischen Ausgaben der Skrjabin-Werke aus der Sowjetunion mitgebracht. Das war großartig, das kannte man damals noch gar nicht. Und da hoffe ich, dass sich eines Tages mehr Leute um solche Komponisten kümmern und dass das eines Tages ins Repertoire übergeht.

PIANONews: Die Reihe „Unerhört“, die Sie – sowohl allein als Pianist als auch zusammen mit Ihrer Frau im Bereich Kammermusik – beim Label Genuin unterhalten, ist ja schon eine Auszeichnung ...

Michael Schäfer: Ich habe den Vorteil, dass ich mit Genuin angefangen habe, als das Label noch ziemlich jung war. Man war dort froh, dass ich gekommen bin. Das ist schon ein Privileg. Ich fühle mich wirklich sehr wohl bei den Leipziguern. Inzwischen habe ich auch, wie die Sportler, so ein paar Schallplattenpreise zuhause stehen [lacht]. Das befriedigt mich, sage ich ganz ehrlich. Denn wenn man so abseitige Sachen aufgenommen hat, bekommt man die Bestätigung für das Repertoire und sein Spiel, wenn man dafür einen Schallplattenpreis gewinnt.

PIANONews: Wie haben Sie überhaupt mit dem Aufspüren der verschollenen und vergessenen Komponisten begonnen?

Michael Schäfer: Angefangen habe ich damit: Meine erste CD waren die Klaviersonaten von Korngold. Ich bin eher durch einen Zufall auf ihn gestoßen und dann hat mich das sehr begeistert. Damals gab es das noch gar nicht. Mittlerweile ist ja Korngold etabliert. Obwohl, viele rümpfen ja immer noch die Nase. Vor meiner Genuin-Zeit bin ich auf Godowski gestoßen, mittlerweile kennt ihn fast jeder wegen seiner Chopin-Bearbeitungen. Ich merkte, dass er auch sehr viel komponiert und nicht nur Werke bearbeitet hat. Daraufhin habe ich seine Klaviersonate und noch weitere Stücke von ihm aufgenommen. Anschließend haben dann gleich Hamelin und andere Pianisten auch Godowsky gespielt, das Thema lag also gewissermaßen in der Luft.

PIANONews: Dann haben Sie für Ihre „Unerhört“-Reihe ja auch Klaviermusik von Vincent d'Indy aufgenommen. Auf deutschen Bühnen ist der Franzose kaum zu hören, schon gar nicht seine Klaviermusik ...

Michael Schäfer: Ja, d'Indy ist sehr faszinierend. Aber herausfordernd für die Zuhörer, da sie hohes intellektuelles Niveau haben müssen, um das Stück genießen zu können. Die große Klaviersonate dauert vierzig Minuten und ist wirklich toll und originell komponiert. Sie ist aber nicht auf das erste Hören angelegt und schwer zugänglich, ähnlich wie die Musik von Reger. Wenn man sich damit beschäftigt, findet man es toll. Er variiert wirklich alle Parameter: Tempo, Dynamik, Rhythmik, Harmonie, genau wie Reger. Auf der Bühne gewinnt man aber keinen Blumentopf damit, weil der Hörgenuss so viel Wissen voraussetzt.

PIANONews: Wer hilft Ihnen beim Aufspüren verschütteter pianistischer Schätze? Können Sie bei dieser Arbeit auf ein Netzwerk zurückgreifen?

Michael Schäfer: Durch die Digitalisierung ist das in den letzten zehn Jahren sehr viel leichter geworden. Früher musste man hinreisen oder

Sein Leben - Seine Musik



Edward Leach singt
Schuberts *Heidenröslein*,
Erlkönig, *Forelle* u.a..

Nadia Singer begleitet
die Lieder und spielt
Schuberts Klaviermusik.

Lutz Görner erzählt
Schuberts kurzes Leben.

TERMINE IM HERBST 2016

Fr. 02.09. Bad Neuenahr
So. 04.09. Rüthen
Mi. 07.09. Stolberg
Fr. 09.09. Hiddingsel

Fr. 07.10. Köln
Sa. 15.10. Nürnberg
Fr. 21.10. Krefeld
Sa. 22.10. Schloss Homburg
Fr. 28.10. Düsseldorf
Sa. 29.10. Köln

Fr. 04.11. Kassel
Sa. 05.11. Paderborn
So. 06.11. Würselen
Do. 10.11. Münster
Fr. 11.11. Nordhorn
Sa. 12.11. Köln
So. 13.11. Bergisch-Gladbach
Fr. 18.11. Witten
Sa. 19.11. Meerbusch-Lank
So. 20.11. Erkelenz
Fr. 25.11. Velbert

Fr. 02.12. Bonn
Sa. 03.12. Moers
So. 04.12. Bochum

Infos und Karten unter lutzgoernerer.de

den Bibliothekar anrufen, manchmal sogar ihn anflehen, dass er es überhaupt hervorholt. Das war mitunter schrecklich. Heutzutage sind eigentlich alle Bibliotheken digitalisiert. Die Recherche ist zwar nicht mehr so schön wie früher, dafür ist sie aber leichter geworden. Was nicht leichter wurde, ist, ein gutes Stück zu finden.

PIANONews: *In Russland sind Sie ja auch fündig geworden, womit wir wieder bei Sabaneev wären ...*

Michael Schäfer: Oh ja, Russland ist auch ein sehr

froh, dass ich da vorher noch eine ganze Menge herausziehen konnte. Die ganze Entwicklung ist sehr traurig.

PIANONews: *Wie sieht Ihre Zukunft aus?*

Michael Schäfer: Ich bin jetzt schon fast 30 Jahre Professor an der Hochschule. Bei aller Begeisterung für das Unterrichten der Studenten sehe ich das Ausmaß der Bürokratisierung sehr negativ. Von dem, worauf es in der Musik eigentlich ankommt, entfernen wir – Dozenten und Studenten –



Foto: Esther Neuman

interessantes und großes Gebiet. Aber das ist jetzt viel schwieriger geworden einfach aufgrund der politischen Situation, die halt zurück. Die Russen wollen gar nicht, dass die Westleute ihre Noten herausholen, die wollen das selber spielen. Auch die Leute, die jetzt nach Russland fahren und die Quellen von Rachmaninow studieren wollen, haben nun enorme Schwierigkeiten, weil sie es nicht mehr gezeigt bekommen. Ich bin wirklich sehr

uns immer mehr. Man kann sich dagegen stemmen und das habe ich auch sehr lange getan. Aber inzwischen freue ich mich darauf, dass ich das Licht am Ende des Tunnels sehe. Ich kann mich dann noch mehr auf das Spielen konzentrieren, was ja auch sehr schön ist. Ich hoffe, dass meine Frau und ich noch lange die Finger bewegen und wir in guter Gesundheit noch einige Zeit aufs Podium klettern können.

Auswahl-Diskografie Michael Schäfer

Leonid Sabaneev

Das gesammelte Klavierwerk Vol. 1
Genuin 15380 (2 CDs)

Jacques Charpentier

72 Études karnatiques pour piano
Genuin 12257 (2 CDs)

Vincent d'Indy

Klavierwerke Vol. 3
Genuin 10178

Ignaz Friedmann

Klavierwerke
Genuin 89149

Genuin ist im Vertrieb von Note 1.

MOZART  MERLOT



SPIRIO

Laden Sie die größten Pianisten zu Ihrer nächsten Party ein und erleben Sie zum Beispiel Yuja Wang live in Ihrem Wohnzimmer. Genießen Sie ihre Mozart-Darbietungen in all ihren Nuancen und Emotionen, als würde sie selbst am Flügel sitzen. Oder einen der vielen anderen berühmten Pianisten, die für Spirio eingespielt haben. Sie fragen sich, wie das möglich ist? Mit Spirio, dem ersten hochauflösenden *Selbstspielsystem*, das ein Meisterwerk aus Handwerk und Perfektion ist und dem Namen STEINWAY & SONS alle Ehre macht. Sie lassen es spielen, Sie hören zu und werden bestens unterhalten – und wenn Sie mögen, spielen Sie selbst. SPIRIO@STEINWAY.DE | STEINWAYSPIRIO.COM

STEINWAY & SONS

RONDENBARG 10 · 22525 HAMBURG

TEL: 040 85 39 11 76 · PR@STEINWAY.DE

EU.STEINWAY.COM



STEINWAY & SONS



Paul Badura-Skoda

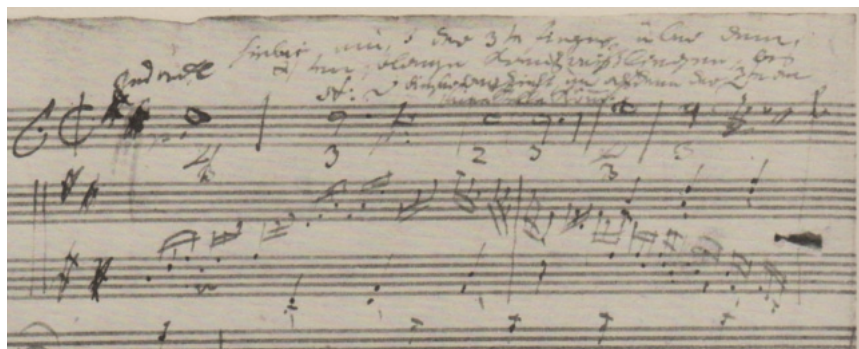
Ein Haltebogen ist (und bleibt) ein Haltebogen

Untersuchungen über Beethovens Haltebogen bei Notenpaaren

In Beethovens Klavierwerken kommen an mehreren Stellen Haltebogen über zwei gleichen Noten in Verbindung mit dem doppelten Fingersatz 4-3 vor, nämlich in der Cellosonate op. 69 und in den Klaviersonaten opp. 106 und 110. Diese merkwürdige Notierung stellt uns Pianisten vor die Frage: Soll die jeweils 2. Note stumm oder doch hörbar mit dem 3. Finger niedergedrückt werden? Fast alle Pianisten der letzten 100 Jahre haben sich für die zweite Antwort „hörbar“ entschieden. Entspricht dies aber Beethovens Absichten? Die Antwort darauf wurde von Beethoven selbst gegeben und ist ein klares NEIN!

Von: Paul Badura-Skoda

In einem Skizzenbuch¹ Beethovens steht ein von ihm selbst kommentierter Entwurf zu einem Andante, den wir hier im Faksimile wiedergeben.



Hie(r)bei muß der 3te Finger über dem 4ten so lange kreuzweiß liegen, bis dieser wegzieht und der 3te an seine Stelle kommt.



Da dieser Fingersatz 4-3 nur unter je einer langen Note steht, kommt ein Neuanschlag natürlich nicht in Frage. Die Kreuzung der beiden Finger soll offensichtlich einen zarten Anschlag, gleichsam ein Streicheln der Tasten, bewirken und ein hartes

Klopfen verhindern. Was gäben wir darum, hätte Beethoven diese Erklärung als Anmerkung zu einer der anfangs erwähnten Stellen drucken lassen!

Warum aber je zwei gleiche Noten statt einer einzigen mit doppelter Länge? Diese Frage wurde schon zu Beethovens Lebzeiten an ihn gestellt.

Bei einem Gespräch Anfang Januar 1826, bei dem es unter anderem um Interpretationsfragen in der Großen Fuge op. 133 ging,



schrrieb Karl Holz (2. Geiger des Schuppanzigh Quartetts) in Beethovens Konversationsheft²:

Warum haben Sie zwey Achtel geschrieben, anstatt ¼?



Die gleiche Frage stellte im April 1826 der Pianist Anton Halm³ anlässlich der 4-händigen Bearbeitung der Großen Fuge:

Ob die Noten

in eine solche dürfen zusammengezogen werden [?]



Da aber Beethovens Antwort auf diese beiden Fragen nur mündlich erfolgt ist, müssen wir selbst die Erklärung für diese sonderbare Schreibart finden.

Offensichtlich ging es Beethoven darum, diese Noten – es sind übrigens stets Synkopen – möglichst lange auszuhalten und auf keinen Fall zu verkürzen. Diese ungewöhnliche Notierung schien ihm deshalb notwendig zu sein, weil es zu den Spielgewohnheiten seiner Zeit gehörte, unbezeichnete Noten bis auf die Hälfte ihres Notenwertes zu verkürzen. So heißt es in der Klavierschule von Türk⁴:

Bey den Tönen, welche auf die gewöhnliche Art, d. h. weder gestoßen noch geschleift, vorgetragen werden sollen, hebt man den Finger früher, als es die Geltung der Note erfordert, von den Tasten.

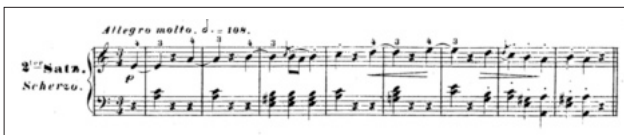
Genau dieses Zu-früh-Loslassen der Noten, bei Streichern ebenfalls üblich, wollte Beethoven anscheinend verhindern⁵. Die beiden gleich hohen Noten sollen also wie eine lange gehaltene Note gespielt werden. Ein gutes Beispiel dafür bietet die Stelle in 4. Satz der Sonate op. 110, Takte 125–127.



Die durch Pausen unterbrochenen Noten in T. 125–126 sind eine Variierung der absteigenden gebundenen Gesangslinie in den Takten 18–20 desselben Satzes. Die Sechzehntelpausen symbolisieren die Atemlosigkeit des „ermattet Klagenden“, ähnlich wie schon vorher in den Takten 116–122 – ein zusätzliches Stottern ist wohl nicht gefragt.

Es sei nicht verschwiegen, dass Carl Czerny im 4. Band seiner Klavierschule op. 500⁶ die gegenteilige Auffassung vertritt. Anlässlich des Scherzos aus der Cellosonate op. 69 schrieb er:

Die Ligaturen in der rechten Hand, und die darüber gesetzte Fingersetzung bedeuten hier etwas ganz Eigenthümliches. Die zweite (gebundene) Note wird nämlich mit dem 3ten Finger auch wieder hörbar angeschlagen, ... das heißt, die erste Note (mit dem 4ten Finger) sehr tenuto, und die andre (mit dem 3ten Finger) kurz abgestoßen und weniger markiert. Und so überall. Der 4te Finger muss dabei abwärts gleiten, und dem 3ten Platz machen.



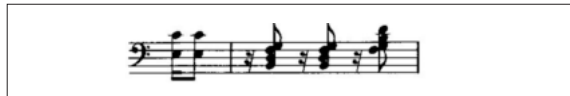
Es ist sehr zu bezweifeln, dass Czerny diese Information von Beethoven selbst bezogen hat. Obwohl er als Schüler Beethovens mehrere frühe Werke mit ihm studierte, waren seine späteren Kontakte zum Meister spärlich. Es wäre naiv anzunehmen, dass er regelmäßige Konsultationen mit Beethoven über Interpretationsfragen pflegte; hätten diese existiert, so müsste es Spuren davon in den Konversationsheften geben. Laut einer persönlichen

Mitteilung an Nottebohm⁷ hat er mehrere Werke mit Beethoven studiert; op. 69 war nicht in dieser Liste enthalten. Übrigens kommt das gleiche Motiv auch im Cellopart vor. Keiner der Cellisten, mit denen ich musizierte, hat die angebundnen Noten wiederholt.

Die gleiche rhythmische Notierung wie in op. 110, nur ohne Fingersatz, steht auch im 2. Satz der Sonate op. 111, T. 65 ff.



Hätte Beethoven die „normale“ Notierung



gewählt, dann würde auch mancher Pianist unserer Zeit den getragenen singenden Charakter dieser Variation verfehlen.

Im Adagio der Hammerklaviersonate op. 106, T. 165 steht der 4-3-Fingersatz ausnahmsweise im *f*, bzw. *più f*. Hier bezieht sich der Fingerwechsel nicht auf Zartheit, sondern auf ein möglichst langes Halten der synkoptierten Noten *fis*. Es handelt sich ja um eine Beschleunigung: Aus den durch Haltebogen verlängerten 3 Noten des vorhergehenden Taktes werden jetzt 5 klingende Achtelnoten:



Es wäre sicherlich falsch, hier 12 laute Sechzehntelnoten zu spielen.

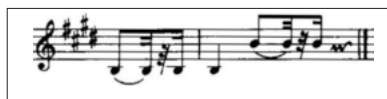
Wie wichtig für Beethoven die exakte Länge der Noten in langsamen Sätzen war, erkennen wir an einer Stelle aus dem 2. Satz des e-Moll-Streichquartetts op. 59, Nr. 2. Hier hat die erste Geige vom 9. bis zum 16. Takt eine ausdrucksvolle Gegenstimme zum choralartigen Gesang der 2. Violine und Viola.



Die angebundenen Sechzehntel werden bei Ausführungen nicht neu angespielt. Der Klangeffekt ist:



noch genauer:



Dadurch unterscheidet sich der Klang deutlich sowohl von der mit staccato bezeichneten Fortsetzung T. 16–22 wie auch von den gehaltenen punktierten Achteln T. 23–26.

Natürlich erhebt sich die Frage: Wenn Beethoven aber gleiche Noten hörbar leicht getrennt haben wollte, wie notierte er dies?

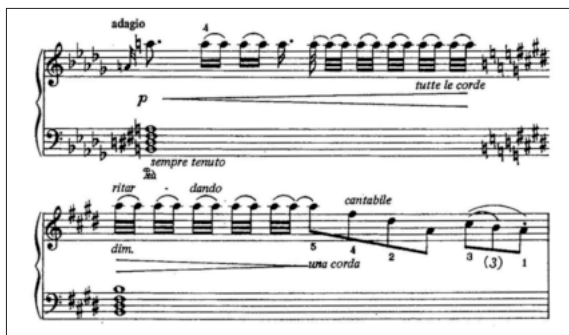
Ganz einfach durch die alte Notierung des *portato*, Bogen mit darunterliegenden Punkten, wie etwa im 3. Satz der Sonate op. 109, T. 153 ff.



Hier machen viele Pianisten den Fehler, die Punkte als eine Art „halbes staccato“ zu interpretieren. Diese Punkte haben aber mit staccato nichts gemeinsam. In moderner Notierung kämen tenutostriche der gewünschten Spielart näher:



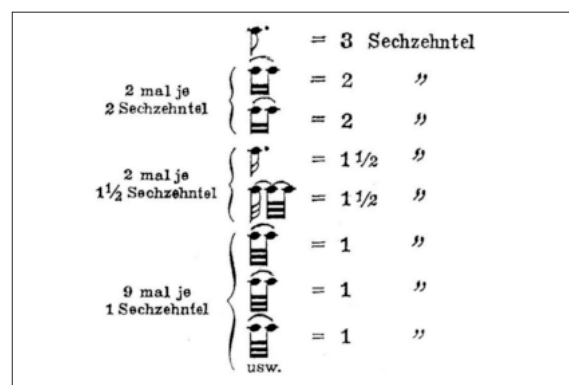
Die bei weitem problematischste Stelle mit übergebenen Noten steht im 3. Satz der Sonate op. 110, im Rezitativ des Adagio ma non troppo, Takt 5⁸:



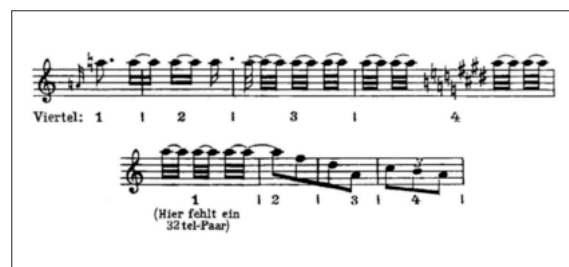
Fast alle Pianisten spielen hier die Note *a* nicht 14, sondern 27 Mal, weil sie die Haltebögen nicht respektieren. Manchmal wird bei dieser Stelle der Begriff „Bebung“ zur Sprache gebracht. Mit der Bebung beim Clavichord (bei der übrigens keine Note wiederholt wird) hat diese Notierung nicht das Geringste zu tun. Außerdem war das Clavi-

chord schon lange vor Beethoven außer Gebrauch gekommen. Durch diese so weit verbreitete Interpretation entsteht als Klang Folgendes: Auf eine punktierte Achtelnote folgen 2 Sechzehntel, danach kommt es zu einem Stillstand auf der einzigen punktierten 16tel Note und dann zu einer plötzlichen Beschleunigung mit vielen 32steln. Was aber Beethoven offensichtlich meinte, war die Übertragung eines vokalen Effektes, des „messa di voce“ mit pianistischen Mitteln. Beim „messa di voce“ handelt es sich um ein ausdrucksvolles An- und Abswellen einer langen Note. Beethoven wollte wahrscheinlich einen analogen Effekt mit pianistischen Mitteln erzielen. Durch allmähliches Beschleunigen und gleichzeitiges An- und Abswellen der repetierten Note *a* wird gleichsam ein vokaler Effekt erzielt.

Dabei ergibt sich folgende Gruppierung: zuerst 3 Sechzehntel, dann zweimal je 2 Sechzehntel und ebenfalls zweimal je 1 ½ Sechzehntel, endlich neun Mal bloß je 1 Sechzehntel.



Nun stellt sich die Frage, warum Beethoven bei der 4. und 5. Gruppe zuerst eine punktierte 16tel Note und danach 3 aneinandergehängte 32stel notiert hat. Schon vor 100 Jahren hat Heinrich Schenker darauf eine plausible Antwort gefunden⁹: Wenn man nach je 4 Sechzehnteln einen Taktstrich setzt, dann ergeben sich auf der 1. und 2. Zählzeit Synkopen, die aber ab der 3. Zählzeit aufgelöst werden.



Eine ähnliche Wirkung mittels synkopierter Akkorde erzielte Beethoven am Schluss des 2. Ariosos (T. 131–136). Hier begehen viele Pianisten den Fehler, die G-Dur-Akkorde zu donnerndem *ff* anschwellen zu lassen. Dabei übersehen sie, dass diese ganze Stelle mit *una corda* (!) zu spielen ist und dass dort weit und breit kein *f* steht.

Es bestehen also zwingende Argumente dafür, dass Beethovens Haltebogen über zwei gleichen Noten auch dann gelten, wenn er sie mit Fingersätzen versehen hat, dass also die zweite Note stumm niedergedrückt wird.

Anmerkungen

¹ Kafka Skizzenbuch II, 39, S. 186. British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39-162, The Kafka Sketchbook, als Faksimile 1970 veröffentlicht. Diese Skizze wurde schon im 19. Jahrhundert von Gustav Nottebohm entdeckt und wurde 1887 in dessen posthum gedruckten *Zweiten Beethoveniana II* auf S. 363 abgedruckt. In neuerer Zeit wurde sie im William S. Newman's Buch „Beethoven on Beethoven, New York, 1988 auf S. 294, sowie in Sandra P. Rosenblum, Performance Practices in Classic Piano Music, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1988, S. 206 gedruckt.

² Ludwig van Beethovens Konversationshefte, Bd. 8, S. 243, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1981. (1992 vom Verlag Breitkopf & Härtel Wiesbaden übernommen)

³ Ludwig van Beethovens Konversationshefte, Bd. 9, S. 294, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1988. Halm machte 1826 eine 4-händige Bearbeitung der Großen Fuge op. 133, die aber Beethoven nicht gefiel und die er durch seine eigene als op. 134 ersetzte.

⁴ Daniel Gottlieb Türk, Klavierschule, neue vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig und Halle, 1802, S. 400.

⁵ Auch Streicher stellen manchmal die Frage, ob nicht doch zwei Achtelnoten statt einer Viertelnote gespielt werden sollten. Sicher nicht, denn das Fugenthema erscheint wiederholt auch in Vergrößerung mit je einer Note u. a. in T. 2–10, 272 ff.

⁶ Carl Czerny: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovens Klavierwerke, neuer Nachdruck herausgegeben von Paul Badura-Skoda, Universal Edition, Wien UE 13340, 1963, S. 90.

⁷ Gustav Nottebohm: Beethoveniana [Band I], S. 136, Leipzig, 1872.

⁸ Beethoven notierte diese Stelle zweimal. In der früheren Niederschrift schrieb er versehentlich einen Bogen zu viel von der punktierten 16tel-Note zu den drei Zweiunddreißigstel. In der späteren Reinschrift des 3. und 4. Satzes der Sonate (Beethovenhaus, Bonn) korrigierte er diesen und andere Fehler. (Diese Reinschrift fehlt in der Faksimileausgabe des Laaber Verlags.) Dieser überzählige Bogen wurde aber im Erstdruck wiedergegeben, wohl durch ein Stecher-Versehen. Mit Recht drucken fast alle modernen Urtextausgaben die verbesserte Version.

⁹ Beethoven, Sonate As-Dur op. 110. Erläuterungsausgabe von Heinrich Schenker, Neudruck Universal Edition Nr. 26304, Wien 1972.

6.

PIANO

EXPERIENCE

Im Rahmen von:

CREMONA MUSICA
INTERNATIONAL EXHIBITIONS

29. **CREMONA**
Mondomusica

2. **CREMONA**
Winds



DIE EINZIGE GEWIDMETE FACHMESSE

CREMONA MESSEGELEND - ITALIEN - 30. September - 2. Oktober 2016

CREMONAFIERE
DELIVERING BUSINESS OPPORTUNITIES

Piazza Zelioli Lanzini, 1 - 26100 Cremona - Italy
Tel. +39 0372 598 011 - Fax: +39 0372 598 222
email: info@cremonamusica.com - www.cremonamusica.com



www.cremonamusica.com

Mit spielender Leichtigkeit und kantablem Anschlag



Zum 25. Todestag von Wilhelm Kempff

Von: Robert Nemecek

Wilhelm Kempff war der mit Abstand bekannteste deutsche Pianist des 20. Jahrhunderts. Seine Schallplatten mit klassisch-romantischer Klaviermusik wurden auf der ganzen Welt gekauft und gehört, 1975 erhielt er von der Deutschen Grammophon die Goldene Schallplatte für 250.000 verkaufte LPs von Beethovens 5. Klavierkonzert, und in Japan wurde sogar eine ganze Insel nach ihm benannt. Richtig berühmt wurde Kempff erst nach dem 2. Weltkrieg. In den 50er und 60er Jahren stand sein Name für hochrangige Interpretationskunst: Made in Germany. Sein Beitrag zur Aufhellung des Deutschlandbildes im Ausland kann gar nicht überschätzt werden. Ganz sicher hing Kempffs weltweiter Erfolg auch damit zusammen, dass sein Spiel gar nicht so „deutsch“ war. Dank seiner luziden Tongebung und seinem kantablen Anschlag, der mit einem erfrischend spontanen Zugriff einherging, verströmten seine Interpretationen geradezu mediterranes Flair. Damit brachte Kempff die Klassiker und Romantiker bis hin zu Liszt auch ohne aufsehenerregende Fingerakrobatik zum Leuchten. Das macht sein klingendes Vermächtnis so einzigartig und kostbar.

Immmer dieser tiefe Orgelton. Hatte er nicht schon geklungen, als der zarte, schwächliche Knabe zum erstenmal die Augen verwundert und geblendet zugleich aufschlug?“ So lauten die ersten Sätze in Wilhelm Kempffs Erinnerungsbuch „Unter dem Zimbelstern“, Untertitel: „Das Werden eines Musikers“ (1951). Den Orgelton erzeugte sein Vater, der sich als Organist und Lehrer an St. Nikolai in Jüterborg verdingte, bevor er zum Kgl. Preußischen Musikdirektor ernannt wurde. Sein Sohn Wilhelm, der am 25. November 1895 im märkischen Jüterborg das Licht der Welt erblickte, wuchs also in einem Haus auf, in dem die Musik einen hohen Stellenwert hatte. „Mit den Chorälen, die der Vater an der Orgel anstimmte“, so Kempff, „erwachte mein Hörbewußtsein.“ Außerdem war da noch die drei Jahre ältere Schwester, die ganz ordentlich Klavier spielen konnte und dem kleinen Wilhelm als Vorbild diente.

Nach dem Umzug nach Potsdam im Jahre 1899 wurde auf dem Klavier des Musikzimmers ohne Unterlass geübt. Im Liturgischen Chor an St. Nikolai lernte der aufgeweckte Junge die alten Meister der A-cappella-Vokalmusik kennen, und er bekam ersten Klavierunterricht bei der Kullack-Schülerin Schmidt-Schlesicke. Schon mit sechs Jahren spielte er im Hotel „Stadt Königsberg“ eine ganze Mozart-Sonate vor, um kurz darauf sein Organisten-Debüt zu geben, bei dem er eine Komposition von J. A. P. Schulz begleitete und ein Bach-Präludium vortragen durfte. Außerdem komponierte er recht fleißig und verblüffte alle durch sein Improvisationstalent sowie die Fähigkeit, jede Fuge aus dem „Wohltemperierten Klavier“ von Bach augenblicklich in jede x-beliebige Tonart transponieren zu können. Damit überzeugte der junge Kempff sogar zwei gestandene Hochschulprofessoren, die sich bereit erklärten, den Neunjährigen bis zu dem Zeitpunkt, da er zum Hochschulstudium zugelassen würde, privat zu unterrichten. Der eine war der Komponist Robert Kahn (1865–1951), der andere der Pianist Karl Heinrich Barth (1847–1922). Barth, ein Schüler Hans von Bülow und Carl Tausigs, galt seinerzeit als hervorragender Interpret von Kammermusik. Bei seiner Immatrikulation an der Berliner Musikhochschule im Jahre 1914 entschied sich Kempff erneut für Professor Barth, der damit sein wichtigster Lehrer wurde.

Während des dreijährigen Studiums gab Kempff bereits regelmäßig Konzerte, und zwar sowohl als Pianist wie als Organist. In den Jahren 1916 und 1917 unternahm er gemeinsam mit dem Kgl. Staats- und Domchor eine Deutschlandtournee, bei der er den Chor auf der Orgel begleitete und zwischendurch mit solistischen Einlagen brillierte. Dies war ganz und gar nicht im Sinne seines Lehrers, der befürchtete, dass sich sein Meisterschüler den Anschlag verderben könnte. Das ist zwar nicht passiert, aber dass Kempffs weicher, niemals perkussiver Anschlag mit dem Orgelspiel zusammenhängt, lässt sich kaum leugnen. Am 6. Dezember 1916 gab Kempff sein Debüt in der Berliner Philharmonie, wo er mit dem Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Camilo Hildebrand das 2. Klavierkonzert von Johannes Brahms spielte. Nur einen Monat später absolvierte er in der Sing-Akademie seinen ersten Solo-Abend, dessen

Programm so anspruchsvolle Werke wie Beethovens „Hammerklaviersonate“ und die „Paganini-Variationen“ von Brahms enthielt. Mit diesen beiden Stücken sowie der Improvisation einer „Fantasie und Fuge“ über ein Thema von Bach gewann er den Mendelssohn-Preis in den Kategorien Klavier und Komposition. Im selben Jahr schloss Kempff sein Studium mit Erfolg ab. Das Abschlusszeugnis fiel glänzend aus. Darin attestierte man dem jungen Musiker eine „hervorragende künstlerische Begabung“ und lobte ihn als einen „Pianisten, dessen Technik, vereint mit schönem Anschlag allen Schwierigkeiten gewachsen ist und dessen Darbietungen in musikalischer Beziehung schon jetzt auf hoher künstlerischer Stufe stehen“.

Erste Auslandsreisen und Beginn der pädagogischen Arbeit

Ausgerechnet in den ersten Jahren des Ersten Weltkriegs wurden die Weichen für Kempffs Karriere gestellt. Die Kunde von dem begabten Pianisten, der auch Sinfonien komponieren konnte, hatte sich verbreitet wie ein Lauffeuer, und nach und nach öffneten auch die großen Konzertsäle ihre Türen. Ein Konzert in der Berliner Philharmonie am 18. Dezember 1918 mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Artur Nikisch (u. a. mit Beethovens 4. Klavierkonzert) fand so großen Anklang, dass es drei Wochen später im Leipziger Gewandhaus wiederholt werden musste. Kurz darauf unternahm Kempff seine erste Auslandsreise, die ihn quer durch Skandinavien führte. Bei seiner zweiten Skandinavien-Tournee bekam er vom schwedischen König Gustav V. in Stockholm die Kunstauszeichnung „Litteris et Artibus“ überreicht. Später suchte er in Finnland den größten Komponisten des Landes, Jean Sibelius, in dessen Villa Ainola auf und spielte ihm Beethovens „Hammerklaviersonate“ vor. Der Komponist soll ihn daraufhin den „Goethe des Klaviers“ genannt haben.

Der Vergleich mit dem Weimarer Dichterkönig greift freilich zu kurz. Kempff spielte zwar mit Vorliebe die großen Klassiker Mozart, Beethoven und Schubert, und er konnte aus dem Stegreif eine Fantasie oder Fuge über ein Thema improvisieren. Außerdem liebte er genau wie Goethe die Musik Johann Sebastian Bachs. Aber die Romantiker – allen voran Schumann und Brahms – lagen ihm gewiss nicht weniger am Herzen. Kempffs eigene Kompositionen gehören ebenfalls zu diesem Kreis, da sie den romantischen Stil (mit Anklängen an Grieg und Schumann) fortschreiben. In den Konzertprogrammen der 20er und 30er Jahre sind Barock, Klassik und Romantik in etwa gleich gewichtet. Bemerkenswerterweise tauchen in diesen frühen Programmen immer wieder Stücke aus der Schreckenskammer der Virtuosen auf, die mit dem herrschenden Bild vom biedereren Klavierspieler Kempff schlichtweg unvereinbar sind: Brahms' Paganini-Variationen, Schumanns Toccata, Liszts h-Moll-Sonate oder auch die beiden Chopin-Sonaten. „Er bringt das mechanische Klavier zum Singen,



er kennt die Süßigkeit der Chopin'schen Musik ebenso wie ihren stolzen Charakter [...], er bewältigt das Teufelswerk der Paganini-Variationen mit spielender Leichtigkeit“, schrieb der Rezensent der Stuttgarter Morgenpost nach einem Konzert des Pianisten am 9. November 1929 in der Stuttgarter Liederhalle. Vergegenwärtigt man sich, dass Kempff zum Ende derart anspruchsvoller Recitals auch noch über ein vom Publikum vorgegebenes Thema improvisierte, dann wird verständlich, wieso er Ende der 20er Jahre in der Beliebtheitskala deutscher Pianisten weit oben rangierte.

Die 20er Jahre markieren auch den Beginn von Kempffs pädagogischer Arbeit. 1924 hatte er das Angebot der Stuttgarter Musikhochschule angenommen, deren Leitung zu übernehmen. Im Unterschied zur Existenz des reisenden Virtuosen bot die Festanstellung finanzielle Sicherheit und hohe gesellschaftliche Anerkennung. Der Vertrag sicherte Kempff weitgehende Freiheiten zu, so dass er weiterhin auf Konzertreisen gehen und komponieren konnte. Auf die Dauer empfand er die Doppelfunktion jedoch als zu belastend. Nach nur fünf Jahren reichte er die Kündigung ein und zog – mittlerweile mit Frau und Kind – im Oktober 1929 wieder nach Potsdam. Dort gründete er zwei Jahre später mit den Pianisten-Kollegen Edwin Fischer und Walter Gieseking sowie dem Geiger Georg Kulenkampff und dem Dirigenten Max von Schillings die „Sommerkurse im Potsdamer Marmorpalais“. In diesem aristokratischen Ambiente wurden angehende Musiker aus allen Ländern an die großen Meisterwerke der Musikgeschichte herangeführt und Fragen der Interpretation erörtert. Kempff bevorzugte dabei den Gruppenunterricht und betonte die Pflicht jedes Musikers, dem Unterricht beizuwohnen: „Denn das ist ja gerade das Wichtigste, dass man an den Fehlern und den Vorzügen der Anderen sich bildet. Und durch die gemeinsame Teilnahme wird gewährleistet, dass auch Auffassungen besprochen werden, die zu denen des Lehrers konträr sind.“ Die Sommerkurse wurden bis 1941 fortgeführt und dann aus naheliegenden Gründen aufgelöst. Die Zeiten hatten sich geändert.

Anpassung und Distanz Wilhelm Kempff im „Dritten Reich“

Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme im Jahre 1933 fand eine beispiellose Gleichschaltung im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie statt, die sich auch auf das Musikleben erstreckte. Musiker und Komponisten jüdischer Herkunft oder mit nonkonformen Ansichten wurden verfolgt, in die Emigration getrieben oder deportiert und im Extremfall ermordet. Auf der anderen Seite gab es aber auch jene Künstler, die sich mit dem Regime arrangierten und ganz gut davon lebten. Wilhelm Kempff gehörte zweifellos dazu. Er ist zwar nie in die NSDAP eingetreten wie die Pianistin Elly Ney (1882–1968). De facto war er aber Teil des nationalsozialistischen Kulturapparates, den die Nationalso-

zialisten zu propagandistischen Zwecken nutzten. 1936 wurde Kempff Mitglied der Reichsmusikerschaft in der Reichsmusikkammer, wodurch seine Musiker-Existenz völlig der Kontrolle des nationalsozialistischen Machtapparates unterstellt war. 1944 wurde er als einer von 1041 Künstlern in die sogenannte „Gottbegnadeten-Liste“ aufgenommen. Allerdings hat Kempff seine herausragende Stellung auch dazu genutzt, um von den Nationalsozialisten bedrohte Künstler wie den Schriftsteller Ernst Wiechert (1887–1950) oder Robert Kahn (1865–1951), seinen ehemaligen Kompositionslehrer, in existenziell bedrohlichen Situationen zu helfen. In dem von Kempff überlieferten Satz „Die Nazis können noch so viele Hakenkreuze vor die Waldstein-Sonate malen, spielen können sie sie doch nicht“ kommt zudem eine spöttische Distanz zum Ausdruck, die durchaus glaubhaft ist.

Nach dem Krieg setzten ihn die Alliierten zwar auf die Schwarze Liste und erteilten ihm für die amerikanische Zone ein Auftrittsverbot. Weil Kempff aber überzeugend darlegen konnte, dass er kein Nazi gewesen war, blieb ihm ein Entnazifizierungsverfahren erspart. Derart von jeglicher Mitschuld an den Verbrechen der Nazis freigesprochen, konnte er seinem Beruf als freischaffender Pianist und Komponist bald wieder nachgehen und fast nahtlos an seine frühere Karriere anknüpfen. Schon 1946 war Kempff wieder als reisender Pianist unterwegs und machte für den Rundfunksender der britischen Zone Aufnahmen. Nach einem Konzert in Bremen im April 1947 schrieb ein Rezensent: „Er ist der gleiche geblieben, mit allen Vorzügen seiner hohen pianistischen Meisterschaft, in der Plastizität seines Spiels, man denke besonders an die Art seines ehern gemeißelten Fugenaufbaues (Bach, Beethoven), in dem tiefpoetischen Erlebnis von Beethovens op. 110 oder in der atemberaubenden Steigerung, mit der er Liszts Programmmusik der beiden Franziskus-Legenden enthüllt.“

Rückkehr ins Musikleben und Erfolge in der ganzen Welt

Spätestens 1948 hatte Kempff wieder einen vollen Terminkalender, wobei zu den Klavier-Recitals und Orchester-Konzerten noch kammermusikalische Darbietungen hinzukamen. Das Jahr 1950 markierte den Zeitpunkt, da Kempff seiner Berufung als freischaffender Pianist wieder in vollem



Wilhelm Kempff in Positano mit der jungen Idil Biret.

GABRIELE CARCANO SPIELT BRAHMS



Sonate für Klavier f-Moll op. 5
Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 9
Scherzo es-Moll op. 4

**Brahms in den sicheren Händen des
von der Süddeutschen Zeitung als
„Klangformer“ und „Ästhet“ gelobten
Pianisten Gabriele Carcano.**

Umfang nachkommen konnte. Sein Konzertkalender aus diesem Jahr dokumentiert eine ausgiebige Konzerttätigkeit, die den Pianisten in die großen Musik-Metropolen Europas und darüber hinaus bis nach Kairo führte. In den Folgejahren weitete er den Gastspiel-Radius bis nach Südamerika, Indien und Japan aus. Besonders symbolträchtig geriet Kempffs Konzert an der Orgel der Weltfriedenskirche von Hiroshima am 25. September 1954, wofür er das Verdienstkreuz des Japanischen Roten Kreuzes in Gold erhielt. Ein Jahr später ließ er im malerischen Fischerdorf Positano (Süditalien) die „Casa Orfeo“ erbauen, wo er seit 1957 alljährlich Beethoven-Kurse für ausgewählte junge Pianisten veranstaltete. Dazu gehörten so bekannte Namen wie Jörg Demus, Idil Biret, Carmen Piazzini und Gerhard Oppitz. Oppitz erinnerte sich später an diese Zeit: *„Die Atmosphäre in Positano, die fast paradiesische, zugleich grandiose und ungeheuer inspirierende Landschaft mit ihren ganz eigenen leuchtenden Farben, und dem unaufhörlichen Gesang der Zikaden, gab mir eine Menge musikalischer wie außermusikalischer Anregungen. Fast wie Pilger, mit dem erhebenden Gefühl, dass Kempff gerade uns für Positano ausgewählt hatte, zogen wir jeden Monat hinauf zur Casa Orfeo.“*

Kempff glückte die Rückkehr ins internationale Musikleben nicht zuletzt dank der Unvoreingenommenheit, mit der ihm gerade jene Musiker begegneten, die unter der Nazi-Herrschaft gelitten oder sie abgelehnt hatten. Wilhelm Furtwängler und Walter Gieseking war genau das nicht mehr gelungen. Kempff trat mit Dirigenten wie Georg Solti und André Cluytens auf, spielte mit den Cellisten Pablo Casals und Mstislav Rostropowitsch sowie den Geigern Henryk Szeryng und Yehudi Menuhin. Dass ausgerechnet aus der Bekanntschaft mit Menuhin, der von chassidischen Juden abstammte, eine eminent fruchtbare und konstante musikalische Partnerschaft erwuchs, gehört zu den großen Wundern dieser Zeit. Kempff empfand das gemeinsame Musizieren als *„eine Offenbarung“*, wohingegen Menuhin Kempffs *„Empfinden für Unendlichkeit in Zeit und Raum“* bewunderte. Ihre Gesamtaufnahme aller Violinsonaten von Beethoven zählt bis heute zu den gelungensten des Zyklus.

Menuhin war es auch, der Kempff davon überzeugte, doch noch in den USA zu konzertieren, was der Pianist bis dahin immer vermieden hatte. Es wurde der letzte große Eroberungsfeldzug des 69-Jährigen, der nicht daran glauben mochte, dass sein Spiel den Amerikanern gefallen würde. Wider Erwarten geriet sein Debüt in der Carnegie Hall am 15. Oktober 1964 zu einem wahren Triumph, der Kempff selbst wohl am meisten überraschte. Bei zwei weiteren Besuchen des amerikanischen Kontinents in den darauffolgenden Jahren konnte er an diesen Erfolg durchaus anknüpfen. Nach einem Soloabend in der Chicagoer Philharmonic Hall mit Werken von Mozart, Schubert, Schumann und Beethoven schwärmte Miles Kastendieck in der „World Journal Tribune“ von Kempffs *„Finger-Magie“* und nannte das Konzert *„ein singuläres Ereignis“*. Das wurde nur noch von der Aufführung von Beethovens 3. Klavierkonzert im New Yorker Lincoln Center unter der Leitung von Leonard Bernstein übertroffen.

Letzte Konzerte, Aufnahmen, Ehrungen und ein langer Abschied

Auch nach seiner letzten Amerika-Tour zog es Kempff immer wieder in die Ferne. 1968 machte er auf dem Musikdampfer „Renaissance“ eine musikalische Kreuzfahrt, die ihn von Monte Carlo über Mallorca, Tunesien,

Jugoslawien und Sizilien nach Neapel führte, wo er zusammen mit dem Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Münchinger musizierte. 1976 besuchte der Siebzigjährige zum neunten und letzten Mal Japan, das er besonders ins Herz geschlossen hatte. Eine kleine japanische Insel erhielt zu seinen Ehren den Namen Kempu-san. Danach beschränkte er sich bis zum völligen Verstummen im Jahre 1982 auf den europäischen Kontinent.

Kempff beließ es freilich nicht beim Reisen und Konzertieren. Immer wieder ging er ins Tonstudio und machte eine Reihe von Aufnahmen, die seinem Ruf als einem der bedeutendsten Pianisten des 20. Jahrhunderts alle Ehre machen. Davon künden nicht zuletzt auch die vielen Schallplattenpreise, mit denen Kempff in jener Zeit belohnt wurde. 1961 erhielt er den Gran Premio del Disco „Ritmo“ Madrid für die Gesamtaufnahme der Klavierkonzerte Ludwig van Beethovens mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Ferdinand Leitner. Mit Abstand am erfolgreichsten war Kempffs zwischen 1960 und 1964 entstandene Gesamtaufnahme der 32 Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven, die mit insgesamt sechs Preisen prämiert wurde, darunter so bedeutende wie der Deutsche Schallplattenpreis und der Prix Edison. Für seine Gesamtaufnahme der Klaviersonaten Franz Schuberts von 1965 bekam Kempff immerhin noch den Grand Prix du Disque. 1970 bedankte sich die Deutsche Grammophon Gesellschaft mit der Verleihung des „Goldenen Grammophons“ bei Kempff für dessen jahrzehntelange Treue. Dazu kam eine Reihe von Ehrungen, unter denen ihn die Ernennung zum „Commandeur des Arts et Lettres“ besonders gefreut haben mag. Zu Frankreich und seinen Menschen fühlte er sich seit jeher besonders hingezogen, was im Übrigen auf Gegenseitigkeit beruhte.

Ein Klavierabend in der großen Scheune von Holzhausen am 31. Juli 1982 sollte sein letzter werden. Danach verschlechterte sich Kempffs Gesundheitszustand so dramatisch, dass er gezwungen war, sich endgültig von der Bühne zu verabschieden. 1986 zog er ins geliebte Positano, wo er noch

weitere fünf Jahre vor sich hindämmerte, bis ihn am 23. Mai 1991 im biblischen Alter von 95 Jahren der Tod ereilte. Er wurde auf einem privaten Waldfriedhof bei Wernstein/Kulmbach beigesetzt.

Wilhelm Kempff auf Schallplatte und CD

Kempff hat von 1920 bis 1980, 60 Jahre lang, Schallplatten aufgenommen und die Geschichte des Mediums von der Schellack-Ära bis zur stereophonen LP-Ära mitgeprägt. Die maßgeblichen Einspielungen sind in den 50er und 60er Jahren entstanden. Sie liegen so gut wie vollständig in remasterten Versionen auf CD vor, die auch klangtechnisch zu überzeugen vermögen. In vielen Fällen sind die späteren Aufnahmen den früheren auch pianistisch überlegen, was sich sehr gut anhand eines Vergleichs der „Waldstein-Sonate“ aus der Gesamtaufnahme der Beethoven-Sonaten von 1950–56 mit der von 1964/65 belegen lässt. Nach der dritten Beethoven-Gesamteinspielung nahm Kempff eine Gesamtaufnahme aller Schubert-Sonaten in Angriff (1965–69), die den ganzen Schubert'schen Kosmos vom Ländler bis zum bekenntnishaften Monolog auf kongeniale Weise zum Klingen bringt. Kempffs Schumann- und Brahms-Aufnahmen gehören ohnehin zum Besten, was es auf diesem Feld gibt. Schumanns exaltierte Poesie ist bei Kempff genauso gut aufgehoben wie die intime Lyrik des späten Brahms. Unbedingt hörensenswert sind auch Kempffs Liszt-Aufnahmen aus den frühen 50er Jahren, da sie den musikalischen Gehalt von Liszts Musik in ungewohnter Weise freilegen und ganz andere Hörspektiven ermöglichen. Leider hat sich Kempff erst sehr spät dazu durchgerungen, einige Stücke aus Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ einzuspielen. Die Aufnahmen sind gleichwohl mehr als nur Dokumente von Kempffs Altersstil. Sehr aufschlussreich sind schließlich auch zwei Live-Mitschnitte von 1958 (Salzburger Festspiele) und 1962 (Schwetzinger Festspiele), die belegen, dass Kempff im Konzert einer der fantasievollsten und spannendsten Pianisten seiner Zeit war.

Auswahldiskografie Wilhelm Kempff

Johann Sebastian Bach

Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier
Deutsche Grammophon 7956217

Ludwig van Beethoven

32 Klaviersonaten
Deutsche Grammophon 3534951
(8 CDs)

Klavierkonzerte 1–5

Berliner Philharmonisches Orchester
Ltg.: Ferdinand Leitner
Deutsche Grammophon 5024315
(3 CDs)

Johannes Brahms

Sämtliche Klavierwerke
Barenboim, Ugorski, Kempff
Deutsche Grammophon 479
1965 (9 CDs)

Franz Schubert

Sämtliche Schubert DG-Aufnahmen
Deutsche Grammophon 3342055
(9 CDs)

Robert Schumann

Klavierwerke
Deutsche Grammophon 435 045-
2 (4 CDs)

Wilhelm Kempff: Rare Recordings

Bach, Beethoven, Chopin, Fauré, Mozart, Liszt
Music & Arts CD 1071
(Vertrieb: Note 1)

Wilhelm Kempff – Schwetzinger Festspiele 1962

Rameau, Couperin, Händel, Beethoven, Schubert
Hänssler Classics 3503153
(Vertrieb: Naxos)

Wilhelm Kempff – Salzburger Festspiele 1958

Schumann, Beethoven, Brahms
Orfeo 3977004
(Vertrieb: Naxos)

Wir gestalten die Zukunft für Klaviere und Flügel in China



Blick in die Zukunft:
Die neue Fabrik von Pearl River

60 Jahre Geschichte in China
Seit über 10 Jahren in Deutschland
Wir arbeiten jeden Tag daran,
dass unsere Instrumente immer besser werden



Ritmüller

www.pearlriver-europe.de

Mehr als ein Wettbewerb

Tonali 2016 für Klavier

Das Tonali-Coaching-Team stellt sich den Kandidaten vor. Noch ist die Stimmung eher zurückhaltend.
Foto: Dürer

Von: Carsten Dürer

Die beiden Gründer sind Cellisten: Die Hamburger Boris Matchin und Amadeus Templeton hatten 2009 die Idee zu einem Wettbewerb. Das klingt erst einmal wenig verwegen, denn Wettbewerbe gibt es bekanntlich wie Sand am Meer. Doch den beiden engagierten Musikern schwebte eine andere Art von Wettbewerb vor, der junge Musiker dazu anleitet, die gegebenen Strukturen des Wettbewerbs- und Konzertbetriebs zu überdenken und in eine – hoffentlich – anregende Zukunft zu führen. Daraus entstand „Tonali“. Zuerst war der Wettbewerb für Cello ausgeschrieben, doch bald nahm man andere Instrumente in den jährlich stattfindenden Wettbewerb auf. In diesem Jahr findet Tonali zum zweiten Mal für Pianisten statt. Was Tonali nun eigentlich ist und was er als Besonderheiten bereithält, erleben wir an dem Tag, als sich die 12 ausgewählten Kandidaten zum ersten Mal in der Privaten Universität Witten/Herdecke zu einem Workshop trafen ...

Es ist ein ganzheitlicher Ansatz, der sich aus der Grundidee, „einen anderen Wettbewerb“ zu gestalten, entwickelt hat. Mittlerweile macht der Wettbewerb Tonali selbst nur mehr einen kleinen – wenn auch wichtigen – Bestandteil der Gesamtaktivitäten der gemeinnützigen GmbH Tonali aus. Matchin und Templeton, die lange als Cello-Duo spielten, haben immer wieder neue Ideen, die sich in einem Kern zusammenfinden: Die jungen Musiker sollen ein junges Publikum erreichen, damit es auch in Zukunft noch ein Publikum für die klassische Musik gibt. Doch dazu reicht es halt nicht – so die beiden Macher von Tonali – das Instrument gut zu spielen, da dies ja letztendlich viele junge Musiker können. Man muss einen Umdenkungsprozess herbeiführen und fördern. Genau das ist der Ansatz, den Tonali verfolgt.

Konzept

Natürlich ist diese Grundidee der Förderung junger Musiker für ein junges Publikum nicht ganz neu. Aber der Ansatz, den Tonali wählt, ist ein anderer und sich beständig erweiternder. Dennoch war der Wettbewerb erst einmal die Grundidee. „Tonali Grand Prix“ nannte man dies zu Beginn. Der erste Ansatz war: Schulen und Schüler einbinden. Das konnte man in Hamburg, wo die Tonali gGmbH beheimatet ist, verwirklichen, denn sofort waren etliche Schulen bereit dazu, die Kandidaten des Wettbewerbs – noch vor dem eigentlichen Wettbewerb selbst – für Schulkonzerte zu empfangen. Schulkonzerte sind ebenfalls nicht neu, denn das machen Projekte wie das vom Pianisten Lars Vogt vor vielen Jahren initiierte „Rhapsody in School“ und andere schon seit Jahren. Doch ganz so einfach wollte man es sich nicht machen, wollte nicht angesehene Profi-Pianisten in die Schulen



Der Eingang der Privaten Universität Witten/Herdecke
Foto: Dürer

entsenden, dass sie den Schülern vorspielen, wie dies meist bei anderen Projekt-Ideen der Fall ist. Nein, die Kandidaten von Tonali, die ja fast selbst noch im Schulalter sind, sollten die Schulkonzerte gestalten. Nicht älter als 21 Jahre dürfen die Teilnehmer sein, meist sind sie gerade einmal 18. Das bedeutet, dass da junge, bislang wenig bekannte Musiker vor Schülern spielen, die kaum jünger sind – man trifft sich auf Augenhöhe. Die Besonderheit der Musiker: Sie haben sich der klassischen Musik verschrieben, anders als die meisten bei den Schulbesuchen zuhörenden Schüler. Und dabei geht es nicht etwa nur in Schulen mit privilegierten Schülern, sondern durchaus auch in solche, die Schüler mit Migrationshintergrund aufweisen. Und diese Schüler hören in der Regel eher Hip-Hop-Musik als die klassische. Doch es ist gerade das Moment der Identifikation mit den fast Gleichaltrigen, das die Schüler fasziniert. Und natürlich laufen diese Schulkonzerte anders ab als die Konzerte, die selbst die hier antretenden, jungen Musiker gewohnt sind. Das bedeutet, dass die Tonalisten (so werden die Kandidaten des Wettbewerbs intern genannt) auf diese Schulbesuche vorbereitet werden müssen. Daher hat man zu Beginn der Periode, die die Wettbewerbsteilnehmer durchlaufen, einen dreitägigen Workshop anberaumt – um die jungen Musiker dafür zu trainieren, was sie erwartet, was sie leisten können müssen, wollen sie bei Tonali eine Chance auf einen Sieg haben. Doch weitaus wichtiger ist Templeton und Matchin, dass sie nachzudenken beginnen, wie sie ihre Zukunft als klassische Musiker nachhaltig selbst bestimmen können.

Der Coaching-Workshop

Die Private Universität Witten/Herdecke liegt am Stadtrand von Witten. Moderne Architektur und eine ruhige Lage weisen auf den elitären Status dieser Universität hin, die sich unter anderem die Ausbildung für kulturelle Leistungsträger und Organisatoren auf die Flagge geschrieben hat. Dort unterrichtet auch der Pianist Helge Antoni, ein Schwede, der in Barcelona lebt. Durch den Kontakt zu ihm hat Tonali das Privileg, die Räumlichkeiten dieser Universität zu nutzen – und integriert den erfahrenen Musiker auch gleich als Auftretts-Coach in das Workshop-Programm.

In diesem Jahr hatten sich insgesamt 29 Kandidaten auf den Tonali-Wettbewerb beworben, von denen man 18 in die engere Auswahl genommen hat, wie Boris Matchin berichtet. 12 der Bewerber hat man dann Anfang April zum Coaching nach Witten eingeladen. Es ist immer wieder bemerkenswert, berichtet Amadeus Templeton, wie unterschiedlich sich eine Gruppe von jungen Pianisten im sozialen Miteinander verhält, vergleicht man sie beispielsweise mit den jungen Cellisten, die bereits mehrmals Tonali bestritten haben: *„Die Cellisten sind immer von Anfang an sehr gesellig, freuen sich, dass sie sich wiedertreffen, da die meisten sich bereits über die Kammermusik oder Orchestererfahrungen kennengelernt haben. Bei den Pianisten ist es anders: Sie sind etwas scheuer und beobachten sich erst einmal etwas gegenseitig, als seien sie tatsächlich Konkurrenten.“* Und ja, gibt Templeton zu, sie sind am Ende Konkurrenten, um den mit 10.000 Euro

dotierten „Tonali Grand Prix“ zu gewinnen. Insgesamt winken immerhin Preisgelder im Wert von 22.000 Euro. Doch während der Phasen zuvor werden sie sich gezwungenermaßen, im positiven Sinne, näherkommen und sich schätzen lernen.

An diesem Tag im April treffen sich die 12 eingeladenen Pianisten zum ersten Mal. Ein weiterer junger Tastenkünstler ist zudem eingeladen, der vom Wettbewerb „Jugend musiziert“ nominiert wurde, mit dem Tonali seit mehreren Jahren kooperiert. Und zu Beginn ist es sehr still im Seminarraum, in dem auch ein Flügel steht. Auch wenn sich die meisten der Kandidaten mittlerweile vorab informiert haben, was sie bei Tonali erwartet, sind die Augen doch groß, als Amadeus Templeton erst



Drei Coaches (v. l. n. r.): Boris Matchin, Helge Antoni und Amadeus Templeton.
Foto: Dürer

einmal Zitate aus einem Buch von Harald Welzer auf eine Leinwand projiziert. Dort sind Anti-Parolen gegen das etablierte Konzert- und Kulturwesen zu lesen – aber auch Aufforderungen, die Gegebenheiten zu überdenken. Sollen die Studenten denn in diesem Kurs eine Art Revolte gegen alles, was ein Teil ihrer hohen Ziele war, anzetteln? Nein, absolut nicht. Templeton erklärt, dass die Studenten nachdenken sollen, über das, was sie kennen, nachdenken über die Situation und wie sie sich in Zukunft darstellen könnten, und darüber, ob man alles, was existiert, tatsächlich als gegeben hinnehmen muss, oder ob man nicht selbst etwas verändern kann. Der Keim für das Umdenken ist gelegt. Alle der 12 Kandidaten haben als Aufgabe für die Vorbereitung auf das Coaching ein Stück aus Robert Schumanns Zyklus „Kinderszenen“ erlernt. Technisch scheinbar nicht die schwierigste Aufgabe. Doch dadurch, dass jeder der 13 Kandidaten eines der Stücke vorbereitet hat, entsteht bereits so etwas wie ein Zusammengehörigkeitsgefühl. Als Erstes sollen alle Kandidaten eine Assoziationsaufgabe bewältigen, vorgetragen vor allen anderen. Templeton hält ihnen einen Zettel mit einem Begriff hin, den die Zuhörer nicht sehen, und der jeweilige Kandidat muss diesen Begriff mit seinem Stück aus den „Kinderszenen“ assoziativ verbinden und in einer

einminütigen Ansprache vor den anderen stehgreifmäßig formulieren. Keine leichte Aufgabe – den meisten Kandidaten merkt man die Nervosität an, vor anderen zu sprechen, sich frei zu verhalten; am Instrument fühlen sich alle wohler, sicherer. Zudem will sich keiner – es geht hier immerhin um Pianisten, also in der Regel um musikalische Einzelkämpfer – eine Blöße vor den anderen geben. Die Ausführungen sind entsprechend den Charakteren und den Fähigkeiten, sich in der deutschen Sprache auszudrücken, unterschiedlich. Aber diese Aufgabe hat bereits gesessen, man hat sich befreit, da alle diese Aufgabe bewältigen mussten, befreit von einer Scheu vor den anderen.

Dann folgt eine weitere Aufgabe: Einige Coaches des Tonaliteams setzen sich mit den Kandidaten in drei Gruppen zusammen und stellen Fragen, die sich auf das eigene Empfinden der Kandidaten im klassischen Musikleben, auf die Sicht, was man heutzutage vielleicht verändern könnte, und auf die Erwartungen an Tonalite beziehen. Diskutiert werden die Antworten erst einmal nicht, erst später präsentieren die Gruppenleiter, die die Fragen gestellt haben, die Ergebnisse vor dem Plenum, um auf diese Weise eine gesammelte Sichtweise aller Kandidaten mitzuteilen, was sie zum Nachdenken anregen, aber auch Einsichten vermitteln in soll.

Was denken die Teilnehmer über Tonalite? Helge Antoni versucht dies herauszufinden wie die anderen Coaches auch.



Foto: Dürer

auch zum Publikum sprechen, die Ebene zwischen Bühne und Zuhörersaal durchbrechen, sich persönlich darstellen. Daher das Trainings-Programm in Witten. Es geht um den Auftritt mittels Gesprächskonzerten. Dazu bindet man sogar wissenschaftliche Modelle mit ein: So das Vier-Seiten-Modell, das von dem Kommunikationspsychologen Schulz von Thun entwickelt wurde und das zeigt, dass es unterschiedliche Sprech- und Verständnisebenen zwischen dem Sprecher und den Zuhörern gibt. Doch im Workshop-Programm will man die theoretischen Hintergrundinformationen nicht zu sehr intensivieren, will man allein darauf aufmerksam machen, damit die jungen Pianisten verstehen, was sie warum im Workshop-Programm eigentlich machen sollen. Noch laufen viele Dinge unbewusst für die Kandidaten ab, aber letztendlich werden sie sich immer stärker bewusst über das, was sie da eigentlich tun. Eine Konzertmoderation mit dem Spiel des Werks steht als Nächstes an. Gesprochen werden – und gespielt werden – soll über das Werk aus den „Kinderszenen“, das man vorbereitet hat, verbunden mit persönlichen Erfahrungen zum Werk und wie man es aus seinem Leben heraus versteht. Keine leichte Aufgabe, denn die Zeitdauer soll um die 10 Minuten betragen. Da die meisten Stücke aus den Kinderszenen aber nur Miniaturen sind, entfällt eine recht lange Zeit auf das Reden. Die Kandidaten sind vollkommen frei darin, ob sie zuerst spielen oder zuerst sprechen wollen. Danach sollen die anderen Kandidaten Kritik üben.

Schnell zeigt sich, welcher der Kandidaten bereits ein ausgeprägteres Selbstbewusstsein hat, sich auch beim Sprechen frei bewegt, nicht nur am Instrument – denn da sind alle plötzlich in ihrem Element. Diese Station des Workshops öffnet den Kandidaten wirklich die Augen, was sie anders machen müssen, wie sie sich verhalten sollten, wenn sie sprechen – es ist der erste Schritt zur Erkenntnis, dass man auch dies üben und erlernen muss.

Fazit

Für die jungen Pianisten, die in diesem Workshop bei Tonalite mitmachen, ist die Erfahrung extrem intensiv, da sie sich bislang vor allem mit Üben am Instrument, mit üblichen Konzertauftritten und ihrem Studium beschäftigt haben. Einige von ihnen haben schon mehrfache Wettbewerbs- und vielfache Konzerterfahrungen gesammelt. Aber das Workshop-Programm entführt sie in eine neue Dimension, über sich und über die Welt der klassischen Konzerte nachzudenken. Sie beginnen sich zu fragen, was sie verändern würden, was sie mögen und was nicht. Genau darum geht es. Und am Ende



Boris Matchin präsentiert die Ergebnisse der Ideenbefragung der Teilnehmer. Foto: Dürer

Genau darum geht es an diesem Tag: Darum, den jungen Musikern das Nachdenken über Dinge und Gegebenheiten beizubringen, die sie bislang wahrscheinlich als festgezurrt verstanden haben. Zudem sollen sie nachdenken darüber, ob sie nicht selbst etwas ändern können, was sie vielleicht an den heutigen Gegebenheiten etwas stört. Was das bedeutet? Nun, Matchin und Templeton sind überzeugt von der Idee, dass die Zukunft für klassische Musiker vor allem dadurch gesichert werden kann, wenn mit der Aktivierung eines jungen Publikums auch die Säle der Zukunft, also die Säle, in denen genau die Kandidaten auftreten sollen, die sie zu Tonalite einladen, gefüllt werden und eine neue Zuhörerschaft herangezogen wird. Als erster Schritt gilt ihnen dafür, dass die jungen Musiker

der drei Workshop-Tage, in denen sie noch vielfach Erkenntnismomente hatten, um sich kritisch mit dem heutigen Konzertleben, ihren eigenen Gedanken, was sie gerne machen würden und damit, wie man am besten Jugendliche in Konzerte mit Gesprächen einbindet, auseinandersetzen, sollten die Kandidaten gewappnet sein für ihre Schulkonzerte. Diese wurden von langer Hand in den teilnehmenden Schulen längst vorbereitet, von sogenannten „Schülermanagern“. Es gibt also auch eine Art von Druck, denn die Schulen haben mit den vorangegangenen Wettbewerbsteilnehmern schon positive Erfahrungen gemacht.

Im Juli kommt es dann zum eigentlichen Wettbewerb. Und selbst unter den Schulen hat man eine Art Wettbewerb ausgeschrieben. Denn die Schulen selbst sind auch dazu angehalten, eine Jury auszurufen, um die Kandidaten zu beurteilen.

Langzeit-Projekte und Agentur

„Tonalisten“ ist aber nicht nur ein interner, leerer Begriff, den man bei Tonal kreiert hat. Vielmehr soll er andeuten, dass Tonal sich auch weiterhin um die Projekte und die jungen Künstler bemüht, sich für sie engagiert, um die Zukunft des Konzertlebens mitzugestalten. So wird nach dem Wettbewerb das Tonal-Festival „zwölf.orte / Klassik in deinem Kiez“ stattfinden. Auch dort sind die Schüler der teilnehmenden Schulen wieder gefragt, die zu diesen Konzerten in 12 unterschiedlichen Kulturhäusern in Hamburg kommen sollen, um dann mit ihren Schülerjurys die Kandidaten zu beurteilen. Überhaupt scheint man Kontakt zu den ehemaligen Kandidaten der vergangenen Wettbewerbe zu halten, um sie auch weiterhin zu fördern. So ist man bei Tonal fast ganzjährig mit Konzerten und Fördermaßnahmen beschäftigt.

Ein ganz neues Thema ist aber eine eigene Agentur, die Tonal gemeinsam mit dem Branchen-Riesen, der renommierten Künstleragentur Harrison Parrett gegründet hat. Hanni Lang, selbst Pianistin, Kulturmanagerin und ehemalige Kandidatin bei Tonal, hat die Aufgabe übernommen, die Agentur aufzubauen. Wie das aussehen soll, erklärt sie recht klar: „Die Künstler, die bei Harrison Parrett unter Vertrag sind, werden – wenn sie Interesse haben – die Paten der Tonal-Agentur. Sie finanzieren die Arbeit der Tonal-Agentur, damit wir die Honorare für die ‚Tonalisten‘ zu 100 Prozent an diese weitergeben können.“ Natürlich will man nicht nur Schulkonzerte organisieren, sondern über das gute Netzwerk von Harrison Parrett auch Konzerte an die „Tonalisten“ vermitteln. Eine sicherlich interessante und anspruchsvolle Aufgabe, die Hanni Lang da übernommen hat. Auf diese Weise kann man die Gewinner und die interessantesten ehemaligen Teilnehmer des Wettbewerbs bestens betreuen.

Insgesamt will Tonal nicht nur anders sein, sondern es ist ein vollkommen anderer Wettbewerb, ein ganzheitlicher, der vor allem eines im Auge hat: die Zukunft für die klassischen Musiker mitzugestalten. Und das auf allen Ebenen.

www.tonali.de



SCHIMPELSBERGER
Klavierhaus



wir liefern
auch nach
Deutschland

FAZIOLI

Meisterbetrieb und Exklusivpartner

Laufend Vorführflügel im Geschäft

4600 Wels ■ Hans-Sachs-Straße 120
Tel 07242 / 59759 ■ office@schimpelsberger.at
www.schimpelsberger.at

Aus dem Leben einer Klavierstudentin in den USA

Was erwartet einen Musikstudenten, der sich von einem Land in ein anderes begibt, um dort zu studieren? Wir baten die deutsche Klavierstudentin Anne Riegler, die bereits in Russland studierte, ihre Erfahrungen über ihren neuen Studienort New York City für uns zu dokumentieren. Hier ist der dritte und letzte Teil ihres Berichts.

Teil 3

Von: Anne Riegler

New York, New York! Vom Tellerwäscher zum Millionär soll man es in der Stadt der Städte bringen können. *If I can make it there, I'll make it anywhere.* Was ist dran am Mythos vom amerikanischen Traum? In Filmen und Büchern wird eine Reise zum oder gar Arbeit im „Big Apple“ oft zum Synonym für den wahrgewordenen Wunschtraum. Auch bei mir genügt der bloße Gedanke daran, wo ich studiere, und mir wird ganz leicht ums Herz. Bis vor einigen Monaten galt nämlich: Ich war noch niemals in New York. Inzwischen sind die ersten zwei meiner vier Semester Master-Studium an der Mannes School vorüber und ich stelle mit Erstaunen fest, dass „New York“ manchmal tatsächlich wie ein Zauberwort wirkt. Printmedien, Radio und Fernsehen zeigen Interesse an mir. Im August werde ich meine erste CD aufnehmen, mit Ravel und anderen Komponisten, die er in seinen Werken porträtiert.

Ein „Da hast du aber Glück gehabt“ finde ich allerdings genauso wenig richtig wie das gängige „Ich bin leider unmusikalisch“. Natürlich braucht es Glück im Leben, und natürlich hilft Begabung auf dem Weg zum Profimusiker. Genauso wichtige Faktoren sind aber die Bereitschaft, Zeit zu investieren, gutes Organisationstalent und zwei offene Augen.

Eine New Yorker Non-Profit-Organisation mit buntem Programm für ausländische Studenten bot letzten März an, Kontakt zu lokalen Arbeitnehmern herzustellen, denen man für einen Tag über die Schulter blicken durfte. Ich bezweifelte, dass jemand Interessantes für mich dabei sein könnte, schließlich muss ich niemandem beim Üben zusehen. Umso überraschter war ich, vom Associate Director der Carnegie-Hall eingeladen zu werden. Er zeigte mir die neu renovierten Büro-Räume und Konzerthallen (wobei er sich mehrmals verliebte – ganz schön groß, diese Carnegie-Hall) und lud mich anschließend zum Mittagessen ein. Wir verstanden uns so gut, dass er ein Konzert von mir besuchte und ein verbindlicher Kontakt entstanden ist.

Auch fachlich habe ich an der Mannes School viel Neues gelernt. Der Analysekurs brachte mir nicht nur das Vokabular, sondern auch die akribisch genaue Formenanalyse nahe, die in den USA gebräuchlich ist. Es tauchten für mich völlig unbekannte Begriffe auf und ich staunte, wie viele Sorten von Phrasen definiert werden. Sehr populär ist auch die Reduktionsanalyse nach Schenker, die mir vorher nie begegnet war. Antwort von meiner Theorielehrerin aus Deutschland auf die Frage, ob sie das System kennt: „Schon mal gehört.“

Sanft zu ihrem Glück gezwungen werden manche Studenten im Pflichtfach „Der Musiker als Unternehmer“. Hier geht es um sämtliche unbeque-



Die Klavierstudentin Anne Riegler vor der New Yorker Skyline.
Foto: Anne Riegler

me Themen, über die der euphorische Musikstudent nicht so gerne nachdenkt: Finanz- und Zukunftsplanung, Selbstmarketing, strukturiertes und zielführendes Arbeiten. Das neu erworbene Wissen kann man sogleich in einem „Final Project“ anwenden. Es wurden ganz erstaunliche Projekte geplant, darunter ein Konzertdebüt in Las Vegas, Kompositionen für eine Radiosendung und eine Opernproduktion. Das Fach wäre eine Bereicherung für jede Musikhochschule. In Würzburg besuchte ich ebenfalls Seminare zu diesem Thema, allerdings waren sie fakultativ und nicht so nahe am tatsächlichen Musikerleben. Am Konservatorium in Sankt Petersburg sind mir moderne Verunffächer wie Selbstmanagement oder Musikermedizin überhaupt nicht begegnet.

Sehr spannend war auch ein Kurs mit Anthony Coleman, einem amerikanischen Jazz- und Improvisationsmusiker. Unter seiner Anleitung improvisierten wir in verschiedensten Besetzungen und Stilen im Ensemble und lernten, wie man improvisierter Musik Qualität, Richtung und Charakter verleiht. Viele Parameter aus der Klassi-



Blick vom Rockefeller Center auf die Skyline von New York.
Foto: Anne Riegler

schen Musik wie Form, Motivik, Timbre oder die Art des Zusammenspielens beeinflussen das Ergebnis. Mir wurde bewusst, dass Klassik, Neue Musik und Jazz auseinander entstehen, sich bedingen und nicht immer getrennt werden können. Die freie Improvisation auf einem Flügel bietet fast unbegrenzte Möglichkeiten. Man lasse einmal einen Trompetendämpfer sanft auf die Basssaiten fallen oder klemme vorsichtig Münzen zwischen die Saiten und staune, was für fremdartige, wunderbare Geräusche da herauskommen.

Mein Klavierlehrer Jerome Rose hält von Neuer Musik allerdings nicht so viel. „Was soll ich mit Musik anfangen, wenn ich mich nach dem Konzert an keine einzige Melodie mehr erinnern kann? I worked all my life to play a beautiful appoggiatura!“ Nicht ohne Stolz erklärt er, ein konservativer Musiker zu sein – in direkter Schüler-Abstammung von Beethoven. Die alte Schule, das alte Musikverständnis müssen erhalten werden. Er beklagt, dass heutzutage zu wenig gesungen wird, denn aus der Stimme entstehe alle andere Musik. „Show me a good pianist and I will show you a frustrated singer“, sagt er. Gestalte die Phrase, spiele echtes Pianissimo – nein, das ist immer noch nicht leise genug. Höre hin, lies, was in den Noten steht. Keine überraschenden Anweisungen, und doch klingen sie erhellend und neuartig, wenn sie von Rose in den Zusammenhang eines Musikstückes gesetzt werden.

Neben der Klangqualität beharrt Rose auf einem guten Zeitgefühl. Ein Rhythmus ist noch lange nicht richtig, wenn das Metronom dazu ticken kann. Er muss verstanden und ausdrucksvoll sein, internalisiert, nicht nur reproduziert. Man spielt den Rhythmus scheinbar korrekt und er beschwert sich, die Triolen seien falsch. „I am not wrong“, sagt er jede Stunde mindestens einmal, und natürlich hat er meistens Recht.

Im Unterricht von Jerome Rose lernt man, noch genauer zu spielen, zu hören, zu lesen und zu denken. Große Zusammenhänge, kleine Details. Aber bitte alles echt und wahrhaftig. „Music has to come from the vibration of the membrane of your soul.“ Mit einem Schüler, der dauernd Gedächtnislücken oder spieltechnische Probleme hat, kann der Meister nichts anfangen. Dann sagt er: „You have to practice it, ok?“ Die Technik ist selten Thema. Es geht um Klang und das Gesamtergebnis. In seinem Schaukelstuhl sitzend erklärt er, wie es klingen soll. Wenn man etwas nicht umsetzen kann, wiederholt er es ein bisschen lauter, und dann nochmal etwas lauter. „I am sorry, I know it's hard as hell! I am glad I don't have to practice it.“ Gut, dass wir das auch geklärt haben.

Rose weiß genau, welchen Eindruck er auf seine Schüler macht. Die Schüchternen haben ein bisschen Angst vor ihm. Seine Einstellung zum Unterrichten: „I am not here to make you feel comfortable.“ Ein bisschen Stress hat noch keinem geschadet, dann ist man besser auf die Konzertsituation vorbereitet. Dennoch ist Rose ein Meister darin, seinen Schülern Mut zuzusprechen und ihnen Ratschläge eines smarten Businessman zu geben. Hin und wieder kommt man gar in den Genuss ganz spezieller Heiratstipps. Bitte keinen unsensiblen Geschäftsmann heiraten, lieber einen Musiker. Reich soll er aber sein. Ja, was denn nun?

Anne Riegler mit ihrem Lehrer Jerome Rose nach einem Konzert.
Foto: Anne Riegler



Es ist kein Geheimnis, New York ist teuer. Was woanders ein Freundschaftsdienst ist, wird hier bezahlt. Das Umblättern im Konzert kostet so viel wie ein Musikschulplatz in Deutschland monatlich. Jeder Quadratmeter ist Gold wert, die Überäume sind kaum größer als die kurzen Flügel darin und haben keine Fenster. Man reserviert sie im Voraus auf einer Online-Plattform, über die sämtliche Verwaltungsinformationen laufen. In einem Jahr habe ich etwa 900 E-Mails von der Uni erhalten, bis zum Ende meines Studiums werden es wohl an die 2000 geworden sein.

Ab dem Fall Term werde ich im Rahmen eines Lehrauftrags Studienanfänger im Nebenfach Klavier in der Gruppe unterrichten. Bartócs „Mikrokosmos“, Bachchoral, Altschlüssel, Generalbass. Es gilt, dem stundengenau geplanten Lehrplan zu folgen, der den Studenten zu Semesterbeginn ausgehändigt wird.

Ich werde Kurse wie „Barocke Kammermusik“, „Feldenkrais“ oder „Marketing“ besuchen und Credits für meinen Abschluss sammeln, und am Ende eine kurze Abschlussprüfung und einen Klavierabend spielen. Der musikalische Höhepunkt für mich wird mein erster Auftritt in der Carnegie-Hall im Rahmen eines Stipendiatenkonzerts im April.

Wenn ich nicht mit Studieren beschäftigt bin, erfreue ich mich am riesigen Kulturangebot New Yorks, besuche Museen und Konzerte, spaziere durch den Central Park oder schreibe Blog-Einträge für meine deutschen Freunde. Ich erkundige mich bei meiner Dozentin, ob das Feuer in ihrer kanadischen Heimat Fort McMurray gelöscht ist, mein brasilianischer Bekannter erzählt mir, wie er die politische Lage in seiner Heimat einschätzt, ich versuche mir zu merken, was „Vielen Dank“ auf Chinesisch heißt, und werde gefragt, ob ich tatsächlich fließend Deutsch spreche.

In einer der seltenen ruhigen Minuten fällt mir wieder ein, was für ein Privileg es ist, als freier Mensch bei einem engagierten Lehrer an einer tollen Universität mitten in Manhattan Klavier zu studieren. Wäre mir das vor fünf Jahren prophezeit worden, hätte man mir genauso gut erzählen können, ich würde zum Mond fliegen. Aber ich bin tatsächlich hier. Ein bisschen gibt es ihn also doch, den „American Dream“.

Konzertreihe mit großer Vergangenheit



Blick in den Saal der Musikschule in Deutschlandsberg, den wichtigsten Saal im Ort.
Foto: Dürer

Der „Klavierfrühling“ in Deutschlandsberg

Von: Carsten Dürer

Sie existiert bereits seit 22 Jahren, diese ganz besondere Konzertreihe im österreichischen Deutschlandsberg, ca. 35 Kilometer südwestlich von Graz gelegen. Doch begonnen hat der „Deutschlandsberger Klavierfrühling“ erst, nachdem der Kulturkreis in Deutschlandsberg sich bereits Jahre zuvor für die klassische Musik einsetzte und bereits Konzerte veranstaltete. Als dann 1982 der russische Pianist Svjatoslav Richter sich meldete, um in Deutschlandsberg zu spielen, erhielt dieser Ort ein plötzliches internationales Renommee. Wir fahren nach Deutschlandsberg, um uns bei einem Konzert in der Osterzeit nicht nur das musikalische Wirken anzuhören, sondern vor allem, um uns mit den Organisatoren zu unterhalten, die von Anbeginn dabei sind.

Deutschlandsberg ist eine ansehnliche Kleinstadt im Südosten Österreichs, in der Steiermark gelegen. Eigentlich eher ein Ort zum Ausspannen denn zur Kulturgemeinde geeignet, so scheint es. Doch der Kulturkreis, der sich dort schon vor vielen Jahrzehnten eben die Integration von Kultur in diesem Städtchen auf die Fahnen schrieb, war von Anbeginn musikbegeistert. Mit Barbara Faulend-Klauser hatte man eine treibende Kraft hinter der klavieraffinen Gruppe des Kulturkreises. Barbara Faulend-Klauser war selbst Pianistin, hat dann an der Musikschule in Deutschlandsberg zu unterrichten begonnen und diese später als Direktorin geleitet. Und so war es kein Wunder, dass bereits seit 1972 neben anderen Aktivitäten besonders Klavierkonzerte organisiert wurden.

Svjatoslav Richter in Deutschlandsberg

Als Aushängeschild an Namen war es vor allem Svjatoslav Richter, der auf einer der vielen Kon-

zerttourneen auf Deutschlandsberg aufmerksam machte, da er gerade in diesem Ort einen seiner vielen aktiven Ruhepunkte gefunden hatte. Wie kam es zu diesem ersten Auftritt 1984? Barbara Faulend-Klauser: „Ich bin damals immer nach Lockenhaus zum Festival gefahren. Dort hat Richter fast immer gespielt. Dann sagte er wohl, dass er dort nicht mehr spielen wollte, sondern an einem Ort, wo alles klappt und der nahe der Autobahn gelegen ist, denn er wurde ja immer mit dem Pkw gefahren. Und daraufhin hat mich der Pfarrer aus Lockenhaus angerufen und mich gefragt: ‚Mögens den Richter haben?‘ Das war das erste Mal, wie es zustande kam. Damals ist er noch mit drei schwarzen Limousinen vorgefahren, mit sechs Leuten in Begleitung, die aufpassten, dass er auch wieder nach Russland zurückkäme.“ Dies gab dem „Klavierfrühling“ einen unerwarteten Aufschwung in der Bekanntheit. „Später hat es sich dann so abgespielt, dass ich irgendwann einmal eine Postkarte von Richter erhalten habe – meist aus Italien oder aus Frankreich –, auf der er mir nur mitteilte,

dass er dann und dann nach Deutschlandsberg kommen wollte. Das war manchmal recht knapp mit der Vorbereitungszeit, aber es hat irgendwie immer geklappt.“ Insgesamt sieben Mal trat er in hohem Alter dort auf – unnahbar und allein von Barbara Faulend-Klauser betreut.

Barbara Faulend-Klauser war immer die Ansprechpartnerin für die Künstler im Kulturkreis. Hat sie auch die Künstler betreut, haben sie bei ihr im Haus übernachtet? „Richter eigentlich nicht, er übernachtete in der Burg oben auf dem Berg. Aber natürlich war er oft bei uns zu Hause.“

Doch eine andere Pianistin war es, die in Deutschlandsberg schnell eine musikalische Heimat fand: Elisabeth Leonskaja, die fast jedes Jahr in die Steiermark zurückkehrt, fast seit Anbeginn. Wie kam es zu dieser Bekanntschaft? „Das war wieder solch ein Zufall“, erzählt Barbara Faulend-Klauser mit verschmitztem Lächeln, „wir hatten einen neuen Bösendorfer-Flügel für die Musikschule angeschafft. Um ihn erstmalig im Konzert einzuweihen, hatte ich damals bei Bösendorfer angerufen und gefragt, ob man uns einen Pianisten empfehlen könnte. Man sagte mir, dass sich soeben eine junge Pianistin aus Russland in Wien niedergelassen hätte, die ich doch einmal anrufen sollte. Das war die Elisabeth Leonskaja.“ Daraus hat sich eine langanhaltende Freundschaft zwischen Barbara Faulend-



Barbara Faulend-Klauser blickt in den Saal vor dem Konzert.
Foto: Dürer

Die Organisation

Doch bald schon, nachdem man den „Klavierfrühling“ als auseinandergezogene Konzertreihe, die heutzutage von Februar bis Juni mit mittlerweile 18 Konzerten veranstaltet wird, gegründet hatte, war man auch an unbekannteren Pianisten interessiert. Lev Vinoncour trat 1998 ebenso auf wie Dénes Várjon 2001 oder Ragna Schirmer und Ewa Kupiec 2004. Eine weitere feste „Institution“ für die Konzertreihe

wurde das Altenberg Trio Wien, das mit seinem Pianisten Hans-Christian Schuster eine fast enzyklopädische Klavier-Instanz in seinen Reihen hatte. Immer noch ist das Altenberg Trio Wien mit von der Partie, allerdings ohne Schuster. Die Anzahl der Konzerte stieg stetig, ebenso wie der Ruf des „Klavierfrühlings“, der sich von einer mit Argwohn und Arroganz betrachteten Provinzveranstaltung zu einer angesehenen Klavierreihe in Österreich mit internationalem Renommee entwickelte. Warum aber der Name „Klavierfrühling“? Faulend-Klauser

lächelt wieder verschmitzt: „Nun, das ist eigentlich mein Fehler, dass sich die Reihe so erweitert hat, denn ich nehme mir jedes Jahr vor, ein bisschen weniger zu veranstalten, aber dann werden es doch wieder so viele Konzerte. Auf den Namen gekommen bin ich so: Wir hatten schon Konzerte veranstaltet damals, aber als ich in München war und man dort einen ‚Münchener Klavierfrühling‘ hatte, dachte ich mir, das können wir auch machen.“

Der Kulturkreis und die Finanzierung

Wie aber stellt sich der Kulturkreis heutzutage dar, nachdem am Beginn einige wichtige Gemeindemitglieder diesen ins Leben gerufen hatten? „Die Gemeinde veranstaltet einige Dinge, eine Jazz-Serie, hin und wieder auch Ausstellungen.



Blick auf das Musikschulgebäude in Deutschlandsberg.
Foto: Dürer

Klauser und Elisabeth Leonskaja entwickelt, so dass diese Pianistin diejenige ist, die am häufigsten in Deutschlandsberg konzertierte. Und die Freundschaften unter den Pianisten führten dann zu weiteren Einladungen: Oleg Maisenberg, Leonid Brumberg, Alexander Satz, Christian Zacharias ... Es sind auch in der Folge oftmals die Kontakte und Empfehlungen der Pianisten gewesen, die – nachdem sich Barbara Faulend-Klauser selbst in einem Konzert von ihnen überzeugt hatte – nach Deutschlandsberg eingeladen wurden. Und so ergibt sich heute eine Liste von Pianisten, die lang ist und Namen von Weltrang aufweist. Doch die Organisatorin selbst scheute sich auch niemals, nach einem Konzert zu einem Pianisten zu gehen, um ihn oder sie zu fragen, ob man sie oder ihn nicht nach Deutschlandsberg einladen könnte.



Yevgeny Sudbin bei seinem Konzert im Saal der Musikschule.
Foto: Dürer

Ansonsten gibt es eigentlich keine klassischen Konzerte. Dafür bin nur ich verantwortlich“, erklärt Barbara Faulend-Klauser. „Angenehm ist es, dass ich vom Land Steiermark eine Förderung erhalte, die immer über drei Jahre läuft und die auch immer wieder verlängert wird. Wobei ich sagen muss, dass mein Bruder Politiker war, erst Deutschlandsbergs Bürgermeister, dann später Landtagspräsident, zuvor noch Finanzlandesrat. Er hat natürlich sehr mit Kontakten geholfen. Dadurch hatte ich es auch in der Gemeinde sowie auf Landesebene



Nur selten für Konzerte in Deutschlandsberg benutzt: Das Laßnitz-Haus.
Foto: Dürer

etwas leichter gehabt, Gelder zu erhalten.“ Überhaupt ist die Familie Faulend ein Begriff in der Steiermark. Das hilft Barbara Faulend-Klauser immer noch, um auch private Sponsoren einzuwerben, da der persönliche Kontakt bereits über Generationen vorhanden ist. So sind die Sponsoren beispielsweise immer mit Anzeigen in den Programmheften vertreten, was der gesamten Reihe des Klavierfrühlings bei der Finanzierung hilft. „Großspender haben wir allerdings nicht“, erklärt sie.

Wie schafft Barbara Faulend-Klauser es, diese Kon-

zertreihe jedes Jahr auf die Beine zu stellen? Die ein wenig burschikos, aber freundlich und sehr aktiv wirkende 90-Jährige lächelt und gibt zu: „Es ist sehr viel Arbeit, und wir bewältigen die Anforderungen wirklich mit dem kleinstmöglichen personellen Aufwand. Neben mir, die ich ehrenamtlich arbeite, da ich eine Pension von meiner Musikschularbeit erhalte, arbeitet Anita Krizek jeden Tag wenige Stunden am Computer. Am Abend kommt sie dann auch noch und hilft beim Büffet. Und eine gute alte Freundin, Eva Andracher, sorgt ehrenamtlich für den Ticket-Verkauf. Und dann gibt es noch Michael Wechtitsch, der manchmal unsere Programme schreibt, manches Mal aber auch nur korrigiert. Zudem ist er derjenige, der

unsere Künstler vom Flughafen abholt und den Fahrdienst übernimmt. Das ist es auch schon an Personen. Und nur die Kollegin, die im Büro sitzt, erhält als geringfügig Verdienende ein wenig Geld. Meine Freundin an der Kasse und ich machen alles ehrenamtlich.“

Das Publikum

Es ist ein Stammpublikum, das sich in Deutschlandsberg zu den Konzerten trifft, viele kennen sich seit Jahren, und diejenigen, die erst ein zweites Mal dabei sind, werden wie langjährige Bekannte von den anderen begrüßt. Es sind absolute Enthusiasten, die da in den Saal der Musikschule kommen. Dieser ist ungewöhnlich gestaltet: Das Publikum sitzt auf drei Stufenebenen um den Künstler herum, der keine Bühne, sondern eine weiter unten gelegene Plattform hat, in der der Flügel steht. Der Saal ist durch ein großes Glasdach über der Bühne beleuchtet. Es ist eine sehr intime Atmosphäre, die sich den bis zu 200 Zuhörern bietet. Zudem ist die Akustik sehr trocken, der Pianist kann nichts an seinem Spiel verbergen – eine Herausforderung für jeden Künstler. Nur selten geht man bei größer zu erwartendem Publikum in das nahe gelegene Laßnitz-Haus, einen wenig atmosphärischen Saal.

Die meisten Gäste kommen nicht aus Deutschlandsberg selbst, sondern oftmals aus der nahe gelegenen Stadt Graz. Viele reisen mit dem Pkw an, so dass man die Konzerte um 18 Uhr beginnen lässt, um den Angereisten die Möglichkeit zu bieten, rechtzeitig wieder die Heimfahrt antreten zu

Barbara Faulend-Klauser begrüßt jeden Gast einzeln an der Tür zum Konzertsaal.
Foto: Dürer



können. Ein Shuttlebus, der vom Grazer Opernhaus direkt nach Deutschlandsberg zu den Konzerten angeboten wird, so erklärt die Organisatorin, wird leider nicht angenommen: „Ich wundere mich darüber, denn es ist günstig und bequem. Die Leute kommen aber dann doch lieber individuell mit dem Pkw.“

Doch anscheinend gibt es eine so gefestigte Anzahl an Konzertgängern für die Reihe in Deutschlandsberg, dass sich Barbara Faulend-Klauser über den Zuspruch keine Sorgen machen muss. Sie schränkt aber ein: „Ich weiß nie genau, wie ein Konzert besucht ist. Nur bei manchen kann man es wirklich im Vorfeld wissen. Das Altenberg Trio hat sein eigenes Stammpublikum, Elisabeth Leonskaja hat eine eigene Fan-Gemeinde, auch Till Fellner und Oleg Maisenberg.“ Und bei Namen wie Marc-André Hamelin oder Paul Lewis, wirklich gewichtigen Namen in der Klavierwelt, sind die Vorverkäufe entsprechend groß? „Nein“, sagt sie verhalten. Es scheint so, dass das Publikum in Deutschlandsberg sich aus wirklichen „Wiederholungstälern“ zusammensetzt, die am liebsten zu den Künstlern kommen, die sie schon kennen.

An diesem Abend unseres Besuchs ist erstmals Frühlingswetter, so dass es vielleicht viele mögliche Besucher eher in der Natur hält, als in einen Konzertsaal zu gehen. Dennoch ist auch bei einem Deutschlandsberg-Debütanten wie Yevgeny Sudbin der Saal sehr gut gefüllt. Sudbin gibt ein beachtlich gutes Konzert. Allein, der kleine Yamaha-Flügel kann nicht den pianistischen Anforderungen standhalten. Barbara Faulend-Klauser erklärt: „Wir besitzen eigentlich zwei Fazioli-Flügel, einen mittelgroßen für den Saal und einen kleineren. Der große steht im Laßnitz-Haus, der kleinere ist momentan bei Fazioli in Italien zur Überarbeitung. Leider ist er nicht rechtzeitig für dieses Konzert fertig geworden. Der Yamaha-Flügel gehört der Musikschule ...“ Dennoch ist der Abend ein voller Erfolg.

Und Barbara Faulend-Klauser ist überall gleichzeitig, sorgt für das Wohlergehen des Künstlers, begrüßt jeden Gast am Eingang zum Saal persönlich. Doch als der Pianist zu spielen beginnt, vertieft sie sich in die Musik. Man spürt sofort: Diese Dame ist die Seele dieser Konzertserie, sie ist die „Mutter“, die sich um alles kümmert und dem Publikum wie den Künstlern das Gefühl gibt, „zu Hause“ zu sein.

Ausblicke

Über die Frage einer Nachfolge der heute 90-jährigen Barbara Faulend-Klauser scheint man einen großen Bogen zu machen. Doch es wird klar, dass die kleine Mannschaft um die quirlige Dame nicht ewig in dieser ehrenamtlichen Weise eine solche Konzertreihe fortführen können wird. Barbara Faulend-Klauser hält sich zurück: „Wissen Sie, ich bin hier geboren, meine Familie war im Ort seit Generationen präsent. Ich mache das alles ehrenamtlich. Aber es ist viel Arbeit, ich bin jeden Tag im Büro und am Abend zu Hause arbeite ich auch noch. Ich glaube, wenn es nicht diese persönliche Beziehung gibt – wie sie bei mir über die Musikschularbeit und die Familie kam – wird das niemand ohne Bezahlung entsprechend engagiert machen.“ Die Frage, die bleibt – bei aller Energie, die Barbara Faulend-Klauser an den Tag legt – ob die Gemeinde, das Land Steiermark, solch eine großartige Konzertreihe von internationalem Niveau weiterführen will. Wenn die Antwort „ja“ lautet, sollte man Geld in die Hand nehmen, um eine Kultureinrichtung zu erhalten.

www.kulturkreis.at

Piano

LIFE SAVER SYSTEM®

from
DAMPP-CHASER



Schützen Sie Ihr Piano
ganzjährig, in jeder Jahreszeit

Die Feuchtigkeit im Frühjahr und Sommer

führt zur Frequenz-Erhöhung in Ihrem Instrument und es kann zu Rost an Saiten und Stimmwirbeln kommen. Bei Filzen und Holzteilen kommt es zu Verschleißerscheinungen.

Trockene Heizungsluft im Herbst und

Winter lassen die Tonhöhe fallen, Leimfugen können sich lösen und Holz reißen.

Wird der Feuchtigkeitswert im Piano konstant gehalten, vermeiden Sie nicht nur was offensichtlich und hörbar ist, wie lose Mechanik Teile, klemmende Tasten oder Verstimmung sondern schützen auch wertvolle im Instrument verborgene Komponenten. **Auch bei Fußbodenheizung der ideale Schutz!**

Lassen Sie jetzt das beste Klimakontrollsystem in Ihr Instrument installieren!

Besuchen Sie
www.PianoLifeSaver.com
Kontakt Machiel Spiering
unter +31 78 6133696 oder
Europe@Dampp-Chaser.com

**ALLES IN
PLATTEN GESTECKT.
ALLES RICHTIG
GEMACHT.**





th.mann
MUSIC IS OUR PASSION

GEORGE LI

Die Menschen
glücklich machen

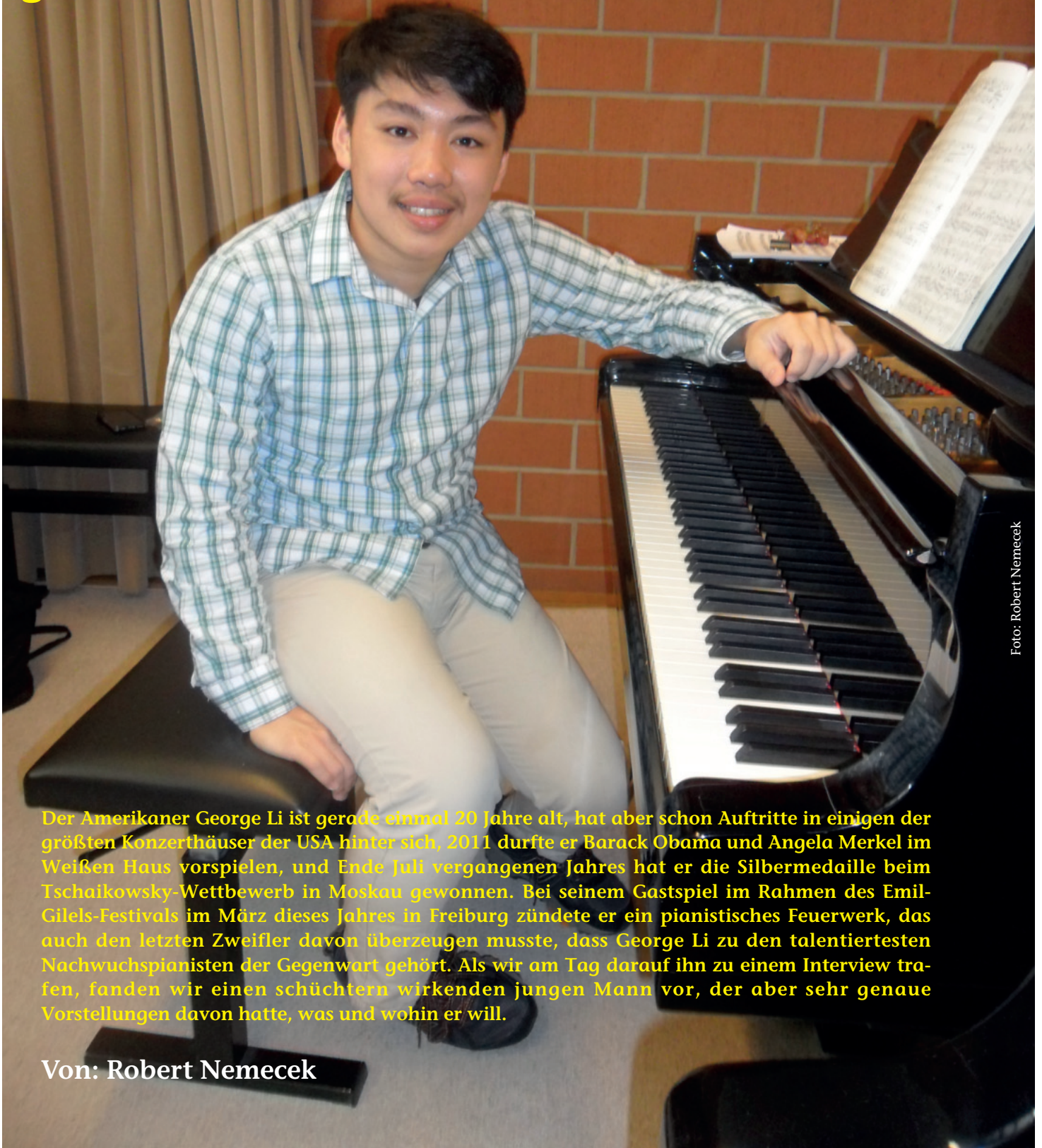


Foto: Robert Nemecek

Der Amerikaner George Li ist gerade einmal 20 Jahre alt, hat aber schon Auftritte in einigen der größten Konzerthäuser der USA hinter sich, 2011 durfte er Barack Obama und Angela Merkel im Weißen Haus vorspielen, und Ende Juli vergangenen Jahres hat er die Silbermedaille beim Tschairowsky-Wettbewerb in Moskau gewonnen. Bei seinem Gastspiel im Rahmen des Emil-Gilels-Festivals im März dieses Jahres in Freiburg zündete er ein pianistisches Feuerwerk, das auch den letzten Zweifler davon überzeugen musste, dass George Li zu den talentiertesten Nachwuchspianisten der Gegenwart gehört. Als wir am Tag darauf ihn zu einem Interview trafen, fanden wir einen schüchtern wirkenden jungen Mann vor, der aber sehr genaue Vorstellungen davon hatte, was und wohin er will.

Von: Robert Nemecek

PIANONews: *War das gestern vielleicht Ihr erster Auftritt in Deutschland?*

George Li: Nein. Ich hatte schon vergangenen November einen Auftritt in München.

PIANONews: *Gefallen Ihnen die deutschen Städte?*

George Li: Oh ja! Sie wirken so friedlich und sind sehr schön anzuschauen. Ganz anders als bei uns in Salt Lake City. Es ist auch eine schöne Stadt, aber da leben so viele Menschen auf engstem Raum. Hier geht es viel ruhiger zu, und man kommt ein wenig zu sich selbst. Das ist für mich eine wichtige Erfahrung.

PIANONews: *Als ich Sie gestern Abend zum ersten Mal spielen hörte, dachte ich, dass jemand, der so Klavier spielen kann, eigentlich nur aus einer sehr musikalischen Familie kommen kann. Oder?*

George Li: Es ist doch etwas anders. Denn meine Eltern, die ja ursprünglich aus China kommen, hatten während der Kulturrevolution gar keine Möglichkeit, sich mit Musik auseinanderzusetzen. Meine ältere Schwester spielt Klavier, und sie war es auch, die mich zum Klavierspielen gebracht hat. Da war ich vier Jahre alt. Sie hat mich außerdem zu Klavierabenden in Boston mitgenommen, und vor dem Schlafengehen hat sie immer das Radio mit einem Klassiksender angemacht. So war ich irgendwie ständig von klassischer Musik umgeben. Das Klavier hat mir dabei von Anfang an von allen Instrumenten am besten gefallen.

PIANONews: *Können Sie sich noch an ein für Sie wichtiges Konzert erinnern?*

George Li: Ja. Das war vor allem ein Konzert mit Evgeny Kissin, das einen ungeheuren Eindruck auf mich gemacht hat. Ich sagte mir damals: Das ist das Niveau, das ich einmal erreichen möchte.

PIANONews: *Wann stand denn für Sie fest, dass Sie Pianist werden wollen?*

George Li: Das war so in etwa, als ich elf Jahre alt war. Ich spielte damals das erste Klavierkonzert von Beethoven, und das hat in mir so starke Emotionen ausgelöst, dass ich begann, mich ernsthaft mit Musik auseinanderzusetzen. Auch die Tatsache, dass nach dem Konzert Menschen zu mir kamen und mir erzählten, die Musik hätte sie sehr berührt und verändert, hat mich sehr beeindruckt. Die Erkenntnis, dass Musik einen solchen Einfluss auf die Gefühlswelt von Menschen hat, dass sie eine Art Medizin ist, war sicher ein wichtiger Faktor bei der Entscheidung, sich professionell damit auseinanderzusetzen. Da habe ich gewusst, dass ich das machen wollte, weil ich damit die Menschen glücklich machen konnte.

PIANONews: *Sie haben dann an einer ganzen Reihe von Wettbewerben teilgenommen. Welche davon waren Ihrer Meinung nach wichtig für Ihre Entwicklung?*

George Li: Der Young-Concert-Artist-Competition in New York zum Beispiel. Wenn man da gewinnt, bekommt man drei Jahre lang ein professionelles Management an die Seite gestellt. Das ist für einen Sechzehnjährigen natürlich großartig. Das hat mir geholfen ins Konzertleben hineinzukommen und dort erste Erfahrungen zu sammeln. Der andere wichtige Wettbewerb war der Cooper-Wettbewerb am Oberlin Conservatory of Music in Cleveland. Dort dürfen die Finalisten mit dem Cleveland-Orchestra zusammenspielen. Es ist einfach eine wunderbare Erfahrung, mit einem so großartigen Orchester zu musizieren und sich mit all diesen erfahrenen Musikern auf ein und dieselbe Sache zu konzentrieren. Der Sieg bei diesem Wettbewerb war auch die Voraussetzung dafür, dass ich ein Jahr später im Weißen Haus vor Angela Merkel und Barack Obama spielen durfte.

PIANONews: *Was haben Sie den beiden vorgespielt?*

George Li: Die zweite Ungarische Rhapsodie von Liszt.

PIANONews: *Können Sie sich noch erinnern, was Sie dabei empfunden haben?*

George Li: Ich habe das als ein unglaubliches, fast surreales Erlebnis empfunden, diesen großen Staatslenkern vorspielen zu dürfen. Natürlich hat es auch geholfen, meine Person etwas bekannter zu machen.

PIANONews: *Lassen Sie uns etwas über Ihre Lehrer sprechen. Sie gelten als sehr virtuoser Spieler. Bei wem haben Sie diese virtuose Klaviertechnik gelernt?*

George Li: Bei drei Lehrern. Die erste war Dorothy Shi. Sie unterrichtete mich zwischen meinem vierten und elften Lebensjahr und brachte mir die Fundamente des Klavierspiels bei. Ich erinnere mich vor allem an die Chopin-Etüde op. 10 Nr. 2, an der ich jeden Tag mindestens zwei Stunden lang übte. Außerdem half sie mir dabei, einen schönen Klang zu erzeugen, was ja auch sehr wichtig ist. Mein zweiter Lehrer war Chengzong Yin, ein chinesischer Pianist, der in Russland ausgebildet worden ist und im selben Jahr wie Ashkenazy beim Tschaikowsky-Wettbewerb den zweiten Preis gewann. Auch er hatte übrigens einen unglaublich schönen Ton. Er unterrichtete mich von meinem neunten bis zu meinem elften Lebensjahr. Im Moment studiere ich am New England Conservatory bei der koreanischen Pianistin Wha Kyung Byun. Manchmal nehme ich auch Unter-

Landhaus Woltersmühlen, Nähe Timmendorfer Strand vermietet in romantischer Wassermühle eine komfortable Ferienwohnung mit Bechstein-Flügel. Schönste Lage in der Holsteinischen Schweiz.

Tel.: 0177 / 7777359 oder 04524 / 359
www.landhaus-woltersmuehlen.de

Kleinanzeige

richt bei ihrem Mann Russell Sherman. Diese beiden sind sehr wichtig für meine Entwicklung.

PIANONews: *Gibt es bestimmte Dinge, auf die Ihre Lehrer besonderen Wert legen?*

George Li: Ja. Sie bringen mir zum Beispiel bei,

Man spürt darin eine Art Dankbarkeit, die mich sehr berührt hat. Beethoven hat doch so gekämpft und so gelitten! Zugleich war er aber auch dankbar dafür, dass er noch komponieren durfte. Das kommt für mich in dieser Musik zum Ausdruck.



George Li mit seiner Mutter, die ihn oft begleitet.

den Klavierklang mit den Klangfarben eines Orchesters zu hören. Dadurch ist mein Farbspektrum sehr viel größer geworden. Und sie haben mir beigebracht, mir selbst zuzuhören, also die Linien und Phrasen genau zu kontrollieren und die Klangwirkung zu steigern.

PIANONews: *Das konnte man gestern Abend gut hören. Sie haben das Publikum ja nicht nur durch Ihre Fingerfertigkeit, sondern auch durch Ihre Kunst der Klangdifferenzierung erobert.*

George Li: Danke, dass Sie das sagen.

PIANONews: *Auch das Recital-Programm war sehr interessant. Am meisten hat uns dabei Beethovens Sonate Opus 111 überrascht. Die darf man nach Ansicht einiger Musikkenner eigentlich erst spielen, wenn man die Hundert erreicht hat [George Li lacht]. Aber auf keinen Fall schon mit zwanzig.*

George Li: In diesem speziellen Fall habe ich mich allerdings auch von András Schiff beraten lassen. Er hat mir geholfen dieses schwere Stück zu verstehen, und dafür bin ich sehr dankbar. Vor allem der zweite Satz war für mich eine ganz neue Erfah-

PIANONews: *Sie haben direkt nach der Pause Rachmaninow gespielt. Das ist ein Komponist, der bei uns noch immer ein Image-Problem hat. Was bedeutet Ihnen dieser Komponist?*

George Li: Für mich ist Rachmaninow ein Komponist, der seine ganze Seele in die Musik fließen lässt. Ich weiß, dass einige Leute sagen, es sei ihnen zu ausschweifend. Aber für mich haben zum Beispiel die Corelli-Variationen einen tiefen emotionalen Gehalt, und es sind so viele wunderbare Melodien darin! Und dann die Coda, die eine Art Schwanengesang vor dem Tod darstellt. Es zerreißt einem das Herz. Es ist ein eher dunkel getöntes Stück. Aber selbst da gibt es so viele Schattierungen, mit denen Rachmaninow spielt. Wenn man bereit ist, sich darauf einzulassen, ist es sehr befriedigend. Ich liebe diese Musik!

PIANONews: *Vor unserem Gespräch konnte man hören, wie Sie den ersten Satz aus Rachmaninows zweitem Klavierkonzert geübt haben. Führen Sie es demnächst auf?*

George Li: Ja, nächste Woche in Salt Lake City. Ich mag dieses Konzert sehr. Besonders den zweiten,

den langsamen Satz. Diese wunderbare Melodik und dann die Kommunikation mit dem Orchester – das sind für mich zehn Minuten reinster Glückseligkeit!

PIANONews: *Es fällt Ihnen ohnehin auf, dass Sie sehr häufig mit Orchester auftreten. Das scheint Ihnen zu liegen.*

George Li: Ja, das stimmt. Dabei hat es mir sehr geholfen, dass ich schon in meiner Jugend Kammermusik gespielt habe. Ich liebe es, mit anderen Musikern zu kommunizieren. Und ich habe dabei gelernt, meinen Part innerhalb des Ganzen auszubalancieren. Das Zusammenspiel mit dem Orchester ist für mich dasselbe im großen Maßstab. Es sind viele verschiedene Menschen daran beteiligt, aber sie arbeiten alle an ein und derselben Sache, nämlich daran, große Musik zu machen. Das mag ich daran. Mittlerweile habe ich auf diesem Gebiet viel Erfahrung sammeln können.

PIANONews: *Die hat Ihnen ja offensichtlich auch beim letztjährigen Tschaikowsky-Wettbewerb geholfen, wo Sie ja Tschaikowskys erstes und Prokofiews drittes Klavierkonzert gespielt haben, und das mit großem Erfolg. Ging die Entscheidung für eine Teilnahme an diesem berühmten Wettbewerb von Ihnen aus?*

George Li: Ja – von mir und von meinen Eltern. Wir haben gehofft, damit für mich eine größere Plattform zu bekommen, und das ist ja auch gelungen. Den Wettbewerb haben mehrere Millionen Menschen verfolgt. Ansonsten war es für mich eine tolle Zeit in Moskau, aber auch eine extrem anstrengende mit vielen unsicheren Momenten. Gleichzeitig gab es dort so viel positive Energie: Man spürt die ganze Zeit, mit welchem Enthusiasmus die Menschen dabei sind, und dann dieses



Foto: Robert Nemecek

Gefühl, mit so fantastischen Musikern zusammenzuarbeiten. Das ist eine einzigartige und unvergessliche Erfahrung.

PIANONews: *Sie wirken bei Ihren Auftritten sehr konzentriert und gefasst. Sicher hat auch das die Jury und das Publikum beeindruckt.*

George Li: Ich bin vor meinen Auftritten meistens nicht nervös. Und wenn ich dann endlich spiele, bin ich ganz in meiner Welt, fühle mich frei und kann das ausdrücken, was ich ausdrücken will. Bei meinem Auftritt im Rahmen des Tschaikowsky-Wettbewerbs

war ich allerdings doch etwas nervös. Wenn Sie da auf der Bühne stehen, schauen Sie den Jurymitgliedern ja direkt in die Augen. Dann hilft einem aber der Enthusiasmus des Publikums, und das macht vieles leichter. Es ist ja auch alles gut gegangen.

PIANONews: *Verraten Sie uns zum Schluss noch, wie es bei Ihnen weitergehen wird?*

George Li: Ich hoffe bald eine Solo-CD aufnehmen zu können. Was es genau sein wird, kann ich noch nicht sagen. Wahrscheinlich Chopin oder Liszt. Ansonsten kommen in nächster Zukunft viele Konzerte auf mich zu.

PIANONews: *Sie sind also bereit für eine Pianisten-Karriere?*

George Li: Hoffentlich! Ich habe als Musiker und Pianist noch so viel zu lernen. Und auch das Leben muss ja gelebt werden.

PIANONews: *Dafür wünschen wir Ihnen viel Erfolg.*

VERKAUF
KONZERTGESTELLUNG
AUFNAHMEBETREUUNG

BÖSENDORFER
ESTONIA
FEURICH
AUGUST FÖRSTER
YAMAHA
SAUTER
STEINGRAEBER & SÖHNE

Flügel die begeistern!

fink

FLUEGEL
KLAVIER- & CEMBALOBAUMEISTER

Gerd Finkenstein | Klavierhaus Eltze | Peiner Str. 26 | 31311 Eltze | Tel. 177 33 019 33 | mail@fluegelfink.de | www.fluegelfink.de

Pianisten „live“ erleben

I-Pad und Steinway-Flügel bilden
beim Spirio eine Einheit.
Foto: Steinway

Das Steinway „Spirio“

Von: Carsten Dürer

Seit Jahrzehnten gibt es moderne Selbstspielklaviere und -flügel, mit denen man extrem genau das Eingespielte wieder abspielen kann, wobei das akustische Instrument tatsächlich gespielt wird, also Tasten und Pedale sich bewegen. Bösendorfer hatte 1985 frühzeitig seinen computergesteuerten SE-Flügel vorgestellt, der später als „Ceus“ weiterentwickelt wurde, zwei Jahre später brachte Yamaha sein erstes Disklavier auf den Markt. Nun endlich, mehr als 30 Jahre nach der Einführung dieser Art moderner Technologie, stellt auch Steinway & Sons ein solches selbstspielendes Instrument vor: „Steinway Spirio“ nennt man es. Und die Idee dahinter ist – wie üblich bei Steinway & Sons – ein wenig anders als bei den Selbstspielsystemen anderer Hersteller.

Es ist ein wenig typisch für das Unternehmen Steinway & Sons, dass man nicht jeden Trend mitmacht, sondern abwartet, ob sich ein Vorteil für den Steinway-Kunden durch eine Technologie ergibt. Das Unternehmen lebt von Tradition, weniger von Innovation. Das war nicht immer so, denn gerade in den Gründungsjahren des Unternehmens in den USA hatte man unvergleichlich viele Innovationen im Klavierbau eingeführt und das Unternehmen hält bis heute eine große Anzahl an Patenten im Klavierbau. Dennoch ist das Unternehmen in den vergangenen Jahrzehnten als Aktiengesellschaft wirtschaftlich durch viele unterschiedliche und auch schwierige Phasen gegangen und wollte seine Käuferschicht, die ebenso traditionell ist, nicht verärgern, indem man Trends anderer Unternehmen mitmacht. Seit der Übernahme des Unternehmens im Jahr 2013 durch den Hedgefond-Manager John Paulson hat sich die wirtschaftliche Lage des in New York (USA) und in Hamburg angesiedelten Unternehmens stabilisiert. Und entsprechend den neuen In-

vestitionen hat man in den vergangenen zwei Jahren auch wieder etliche Neuheiten präsentiert. Vor allem waren dies Design-Instrumente, die nicht direkt Einfluss auf die Bauweise nehmen. Mit dem „Steinway & Sons Spirio“ ist dies nun etwas anders.

Die Philosophie

Üblich bei Steinway ist es, dass das eigentliche Instrument so wenig wie möglich verändert oder beeinflusst werden soll. Daher hat man so weit wie möglich versucht, die Steuerung des Selbstspielmechanismus abgekoppelt von der Technik des Instruments zu belassen. Das ist nicht neu, aber immerhin hervorragend gelungen. Unterhalb der Mechanik sitzt die eigentliche Steuerleiste für die automatische Wiedergabe: Es ist eine Leiste mit hydraulisch arbeitenden kleinen Zylindern, die die Mechanik in Bewegung versetzt. Ebenso funktioniert es mit dem Dämpfer-Pedal und dem linken Verschiebepedal für das leisere Spiel. Allerdings –

im Vergleich zu anderen Systemen – bewegt sich bei der Wiedergabe das Pedal selbst nicht. Das bedeutet, dass allein die innere Dämpfer- und Verschiebemechanik durch Zylinder aktiviert wird. Warum werden die Pedale nicht bewegt? Nun, die Erklärung, die Steinway dazu liefert, ist eindeutig: Man wollte nicht stärkere Eingriffe am Instrument vornehmen, um allein die Pedalwirkung zu „zeigen“. Immerhin gewährleistet man mit dieser Technik, dass außer einem Kabel, das die Elektronik mit Strom versorgt, nichts am Instrument auf die Technik hinweist. Der Flügel bleibt so, wie er ist: ein Steinway & Sons-Flügel.

Das System

Eines stand für Steinway fest: Man wollte mit dem „Spirio“ ein Entertainment-Tool schaffen, das ausschließlich der Klaviermusik gewidmet ist. Das bedeutet, dass man kein Playback oder andere Tonquellen zum Klavierklang einspielen kann. Das wäre dann wahrscheinlich auch dem nachrüstbaren System des amerikanischen Herstellers „PianoDisc“, das Steinway auf Anfrage für seine Instrumente anbietet, zu ähnlich. Das Steinway Spirio allerdings lässt sich nicht nachrüsten. Was aber ist am Spirio-System so besonders? Nun, man arbeitete mit Wayne Stahnke zusammen, einem der erfahrensten Techniker im Bereich moderner Selbstspiel-Instrumente. Er war



nach Außen ein vollkommen „normaler“ Steinway-B-Flügel:
Der Steinway-Spirio.
Foto: Steinway

es auch, der bereits vor einigen Jahren das sogenannte LX-Playback-System entwickelte, das dann von Steinway übernommen wurde. Er hatte auch bei der Entwicklung des Bösendorfer-Ceus-Flügels



Im Innern des Spirio: Die Zylinderleiste befindet sich am Ende der Mechanik.



So sehen die die Tasten bewegenden Zylinder aus, dahinter erkennt man die elektronischen Steuerlemente.

mitgearbeitet. So ist das System nicht allein eine Steinway-Entwicklung, was der Qualität keinen Abbruch tut. Während früher das Stahnke-System allerdings in alle üblichen Flügel nachgerüstet werden konnte, ist dies bei „Steinway Spirio“ nicht vorgesehen. Man hat allein die Option, zwischen einem Steinway-B-Flügel (211 cm Länge) oder dem Steinway-O-Flügel (188 cm Länge) zu wählen. Auf den Listenpreis des üblichen Instruments muss man ca. 20.000 Euro draufrechnen, um den Preis des Steinway Spirio zu ermitteln, der bei einem Steinway-B bei ca. 120.000 Euro liegt.

Herstück der Steuerung: Die Computereinheit befindet sich unter dem Flügel links.

Foto: Dürrer



Die Pedalsteuerung mit hölzernem Zusatzgestänge und zwei starken Druckzylindern für die Bewegungen der Pedal-Mechanik.

Foto: Dürrer



Die vielen kleinen Schrauben, die für die Zylinder zuständig sind, zeigen, dass man diese auch justieren kann.

Foto: Dürrer



Handhabung und Bibliothek

Natürlich erwirbt man erst einmal einen ganz „normalen“ Steinway-Flügel, wenn man sich für eines der Modelle mit Spirio-System entscheidet. Aber natürlich weiß auch Steinway, dass etliche der Instrumente an Kunden verkauft werden, die als gute Amateure Klavier spielen und das Instrument darüber hinaus gerne auch anders nutzen. Der einzige Unterschied – wie bereits erwähnt – ist der, dass man den Flügel mit einer Steckdose verbinden muss, möchte man das Wiedergabesystem nutzen. Ansonsten ist die Handhabung wirklich einfach: Die mit „Spirio“ ausgestatteten Instrumente werden über eine speziell entwickelte Applikation (App) für das I-Pad von Apple gesteuert. Das kann über ein anzuschließendes Kabel oder aber über eine Bluetooth-Verbindung geschehen. Die Bedienung ist intuitiv und benutzerfreundlich und ermöglicht einen einfachen Zugang zu etlichen Musiktiteln, die bereits von Pianisten eingespielt wurden. Natürlich lässt sich die Lautstärke bei der Wiedergabe steuern. Und selbst bei über das I-Pad niedrig eingestellter Lautstärke werden noch alle Töne hörbar. Das I-Pad gehört beim Steinway Spirio mit in den Lieferumfang.

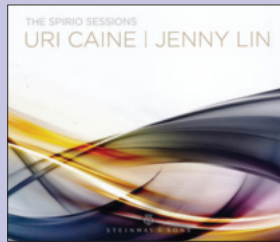
Das Besondere aber ist vor allem die Bibliothek an Aufnahmen, die man abspielen kann. Denn da hat Steinway & Sons einen guten Draht zu den weltweit bekanntesten Pianisten, da sie fast alle sogenannte Steinway-Artists sind, sich also zu diesem Hersteller bekennen. Kein Wunder, stehen doch in den Konzerthäusern weltweit meist Steinway-Flügel auf den Bühnen. Die Aufnahmen entstehen momentan allein in einem speziellen Spirio-Studio in New York City. Da es aber doch recht aufwendig ist, die Pianisten in die USA einzuladen, um eine Einspielung vorzunehmen, denkt man bereits darüber nach, ob man nicht auch in Europa (wahrscheinlich in London) ein weiteres Spirio-Studio einrichtet. Dort werden dann am Instrument Einspielungen aufgezeichnet – per Kamera und moderner Aufnahmetechnik. Die Aufnahmen werden dann für Spirio digital aufbereitet. Das scheint eigenwillig, da andere Systeme direkt eine Aufnahmefunktion beinhalten. Doch vielleicht will man auch noch nicht damit rausrücken, dass es in New York bereits die sensible Aufnahmetechnik direkt am Instrument gibt, da diese Option natürlich auch für die Kunden interessant wäre. Doch das – laut Steinway – will man erst in ein paar Jahren, wenn überhaupt, anbieten.

Jeden Monat wird die Bibliothek erweitert und aktualisiert. Zuerst waren es die Künstler, die für das Label Steinway & Sons CD-Einspielungen vorgenommen hatten, die in der Bibliothek zu finden waren. Mittlerweile aber sind viele hinzugekommen, Yuja Wang, Lang Lang, Olga Kern oder Olga Scheps, um nur einige zu nennen. Das Ergebnis der Wiedergabe der von diesen Pianisten eingespielten Stücke ist wirklich bemerkenswert, denn man hört sofort den Interpreten heraus, wenn der Flügel die Wiedergabe beginnt. Und es ist schon etwas anderes, als würde man auf einer

Ebenso wie den anderen Herstellern, ist Steinway natürlich an der extremen Genauigkeit des Wiedergabe-Systems gelegen. Mit 1020 dynamischen Stufen ist dies bei Steinway jedenfalls inkludiert. Die Pedalgenauigkeit liegt bei 250 Abstufungen. Zudem kann das Instrument 40 Anschläge pro Sekunde wiedergeben, was ein menschlicher Körper ohnehin nicht in der Lage ist zu produzieren. Die Grundlagen stimmen also

Spirio Sessions

Natürlich ist solch ein neues Instrument von Steinway & Sons auch für die Künstler von Interesse. Eine erste CD-Veröffentlichung, die unter dem Titel „The Spirio Sessions“ soeben auf dem Label Steinway & Sons erschienen ist, hat sich genau dieses Instrument zunutze gemacht, um zwei Künstler zu vereinen: Jenny Lin und Uri Caine.



Das Besondere an dieser CD: Die Audio-Aufnahmen wurden ohne die beiden Künstler gemacht. Jenny Lin sowie Uri Caine waren – zu unterschiedlichen Zeiten – zu Gast im New Yorker Spirio Studio und spielten ihre Parts ein. Diese wurden dann wiedergegeben und für die CD aufgenommen. Es wurden sogar für die Einspielung sowie für die Wiedergabe zwei unterschiedliche Steinway-Spirio-Modelle benutzt. Und das war alles schon 2014. Das bedeutet, dass die Spirio-Technik, die nun weltweit eingeführt wird, bereits vor zwei Jahren bestand und auch entwickelt war. Dies bot beiden Pianisten natürlich bestimmte Optionen. Denn Jenny Lin nahm die Sonaten von Domenico Scarlatti und die Klavier-Übertragungen von Choral-Werken Carlo Gesualdos nicht dogmatisch, sondern veränder-

te sie. Uri Caine, der sich seit vielen Jahren mit der improvisatorischen Adaption von klassischen Werken beschäftigt, hat diese Werke und Einspielungen von Jenny Lin zum Anlass genommen, um darüber bei Abspielung über das Spirio-System zu improvisieren. Zudem sind auch Caines eigene Werke, ein Zyklus „Miniatures“ auf dieser CD für zwei und vier Hände zu hören. Entstanden ist eine spannende Melange, die zwei Pianisten unterschiedlicher Spielweise

auf einem Instrument hören lässt. Nicht immer ist das klanglich überzeugend, was letztendlich an der Aufnahmequalität liegen mag. Doch die Ideenwelt ist so mannigfaltig, dass man sich diese CD mit den beiden so unterschiedlichen Pianisten mehrfach anhören muss und auch mag. Dann entdeckt man immer wieder Neues, spannende Klavierwelten, die weit über die Ursprungsideen der zugrunde gelegten Komponisten Scarlatti und Gesualdo hinausreichen. Allein der 1. Satz der bekannten Sonate C-Dur KV 545 von Mozart erklingt im Original, allerdings gefolgt von einer Improvisation auf eben diesen Satz von Caine.

Carsten Dürer

hochwertigen HIFI-Anlage eine CD dieser Künstler einlegen, denn mit dem Steinway Spirio ist die Wiedergabe natürlich viel authentischer. Doch es gibt noch weitaus spannendere Pianisten, die man wiedergeben kann ...

Die alten Heroen erleben

Das hat es eigentlich noch nie gegeben: In der Bibliothek des Steinway Spirio befinden sich zahlreiche alte Meister, deren CD-Aufnahmen man digitalisiert, überarbeitet und für den Steinway Spirio aufbereitet hat. Da kann man dann plötzlich erleben, wie Sergej Rachmaninow seine eigenen Werke interpretiert, wie Vladimir Horowitz spielt oder wie Artur Schnabel und George Gershwin die Tasten anschlagen. Ein weiteres berühmtes Beispiel: Glenn Gould spielt die „Goldberg-Variationen“ – das ist fast schon ein wenig beängstigend, aber das Erlebnis ist fast nicht mit irgendeiner Wiedergabe der vielen Aufnahmen zu vergleichen, sondern lässt dem Zuhörer angenehme Schauer über den Rücken laufen. Das ist aber noch bei weitem nicht alles.

Man hat sich bei Steinway noch weitaus mehr Mühe gemacht, das Erlebnis des Spiels alter Pianisten so authentisch wie möglich zu machen. Dazu hat man sich alte Filmaufnahmen von Auftritten dieser Pianisten vorgenommen und diese so überarbeitet, dass der Flügel synchron zum Spiel auf dem Bildschirm die Wiedergabe auf dem Steinway Spirio überträgt. Das hinterlässt dann – je nach der Größe des Bildschirms, auf dem man die Film-Aufnahme wiedergibt, einen noch direkteren Eindruck der alten Heroen am Klavier. Das ist wirklich bemerkenswert und einmalig. Das bedeutet, dass man das I-Pad entsprechend auch mit einem Bildschirm koppeln kann, um die Filmaufnahmen aus der Bibliothek wiederzugeben. Ende dieses Jahres sollen auf diese Weise 30 Vi-

deos zur Verfügung stehen. In der reinen Musikdatenbank sollen bis dahin bereits 2000 Titel verfügbar sein.

Fazit

Das Steinway-Spirio-System ist kein einmaliges Wiedergabesystem in der Klavierwelt, denn Disklavier, PianoDisc und Bösendorfer-Ceus können das auch, was das Spirio bietet. Nur bei Steinway geht man halt einen anderen Weg, will das eigentliche Instrument gar nicht zu stark verändern. Das hat zur Folge, dass – außer dem Stromkabel – nichts am Instrument auf den Wiedergabe-Mechanismus hinweist. Das ist auch gut für die Klaviertechniker, die das Instrument warten, denn sie müssen neben einer ersten Kalibrierung der Elektronik keine weiteren Anstrengungen unternehmen, um das Instrument in Bestzustand zu halten. Aber eines muss klar sein: Ein Steinway Spirio funktioniert nur so gut, wie er als akustisches Instrument gewartet ist. Denn natürlich muss sich gerade die Stimmung wie die Mechanik auf Optimum befinden, damit das Wiedergabeergebnis auch so ist, wie man es erwartet.

Das Steinway-Spirio-System lebt vor allem von der Qualität der Steinway-Instrumente, die nie wirklich in Frage gestellt wurde, und natürlich von der einfachen Steuerung und der Bibliothek, die sich beständig kostenfrei für den Käufer vergrößert. Und diese Bibliothek wird in Zukunft sicherlich auch noch den ein oder anderen namhaften Pianisten hören lassen.

Die Zielrichtung des Steinway Spirio ist allerdings mit der Beschränkung auf die Modelle B-211 und O-188 auch klar: Man will, dass sich die Kunden dieses Erlebnis ins Wohnzimmer holen.

www.steinwayspirio.com



Blick über den Tisch der Juroren in den Saal in Flagey.
Foto: Dürer

Foto: Dürer

IMMER NOCH BESONDERS?

Der Königin-Elisabeth-Wettbewerb 2016

Von: Carsten Dürer

Er ist heutzutage einer der renommiertesten Wettbewerbe weltweit, auch für Klavier. Der Brüsseler Königin-Elisabeth-Wettbewerb hat eine recht lange Geschichte und die Musiker, die als Preisträger auserkoren werden (auch die, die nicht den ersten Preis davontragen) machen in der Regel Karriere in aller Welt. Woran liegt dies, was ist anders bei diesem Wettbewerb, warum ist die Jury in der Lage, in diesem Wettbewerb, der vom 2. bis 28. Mai dieses Jahres wieder für Klavier stattfand, einen besonderen Pianisten ausfindig zu machen? Wir waren in Brüssel und versuchten uns in der ersten Runde, in die man 82 Pianisten eingeladen hatte, ein Bild zu machen und zu verstehen, was so anders bei diesem Wettbewerb ist als bei anderen Wettbewerben.

Die Geschichte des Wettbewerbs wieder einmal Revue passieren zu lassen, ist wohl wie Eulen nach Athen tragen, denn immerhin ist dieser Wettbewerb, der im vergangenen Jahr sein 75. Jubiläum feiern konnte, bereits vielfach beschrieben worden. Und dennoch muss man bei einer Spurensuche nach den Gründen, warum dieser Wettbewerb anders als andere sein mag, nochmals erwähnen, dass er von Musikern für Musiker gegründet wurde. Eugene Ysaÿe hatte die Idee und so wurde dieser Wettbewerb unter seinem Namen 1937 erstmals ausgetragen. Natürlich war es ein Violin-Wettbewerb. Er fand gleich ein Jahr später, 1938, wiederum statt. Nach dem Zweiten Weltkrieg begann man mit diesem Wettbewerb bereits 1951 erneut und 1952 dann auch erstmals für Klavier. Die Liste der Gewinner ist seither zu lesen wie ein Lexikon der älteren und jüngeren Geschichte von Interpreten. Ein paar Kostproben: Leon Fleisher, Vladimir Ashkenazy, Elisabeth Le-

onskaya, Mitsuko Uchida, Anna Vinnitskaya, Denis Kozhukhin, Boris Giltburg. Seither hat er alle drei Jahre stattgefunden, diese Austragung in Brüssel für Klavier, da sich dieser Wettbewerb in den Jahren dazwischen mit Violine und Gesang beschäftigt. Nun hat man entschieden, dass man im kommenden Jahr 2017 erstmals auch einen Wettbewerb für Cello austragen will. Damit ist klar, dass das Klavier nur mehr alle vier Jahre in Brüssel an der Reihe sein wird.

Jury-Zusammensetzungen und Dauer des Wettbewerbs

Natürlich sind auch in Brüssel vor allem die „üblichen Verdächtigen“, die mit viel Erfahrung aus anderen Wettbewerben ausgestattet sind, in den Jurys vertreten. Dennoch ist das Feld der Juroren ein wenig frankophiler ausgerichtet als anderswo. Und man versucht natürlich auch hier immer wieder nicht nur Professoren, sondern – wie in frühe-

ren Zeiten – auftretende Künstler in die Jury zu holen. Dem geschuldet gibt es in Brüssel auch immer wieder Fluktuationen in den Jurys. Kein Wunder, dauert die gesamte Austragung eines Wettbewerbs doch vier Wochen. Eine Zeitspanne, zu der man im Mai kaum auftretende Künstler verpflichten kann, in einer Wettbewerbs-Jury zu sitzen.

Wer dies in diesem Jahr war? Nun, traditionell hat den Vorsitz seit 1996 der frühere Direktor des Königlichen Konservatoriums in Brüssel und der frühere Künstlerische Direktor der Queen-Elisabeth-Music-Chapel, Arie Van Lysebeth. Daneben waren es für die Gesamtjury in diesem Jahr Diane Andersen, die Vorsitzende der EPTA in Belgien, Håkon Autbø, Frank Braley, Iain Burnside, Peter Donohoe, Nelson Goerner, Markus Groh, Daejin Kim, Aleksandar Madzar, Cécile Ousset, Kund Woo Paik, Anne Queffélec, Elisso Wirssaladze und Boyan Vodenitcharov. In der ersten Runde waren es allerdings nur Diane Andersen, Håkon Autbø, Iain Burnside, Nelson Goerner, Markus Groh, Daejin Kim, Cécile Ousset, Elisso Wirssaladze und Boyan Vodenitcharov, die jurierten. Immer noch eine recht große Jury mit neun Personen. Aleksandar Madzar, der allein in der Vorauswahl-Jury saß, waren am Ende alle genannten Juroren bis auf Nelson Goerner im Finale anwesend. Ein eigenwilliges Prozedere, aber – wie erwähnt – bei der langen Laufzeit auch verständlich. Wichtig ist es den Organisatoren allerdings, dass einer der Juroren nur für einen Teil einer Runde anwesend ist, da in jeder Runde Entscheidungen getroffen werden müssen, die sämtliche Spielvorträge in einer Runde betreffen.

Warum dieser Wettbewerb so lange andauert? Nun, es liegt sicherlich daran, dass man eine recht große Anzahl an Teilnehmern nach Brüssel einlädt, um zu spielen. Doch das machen andere Wettbewerbe auch. Allerdings spielen in Brüssel die Kandidaten erst ab dem Nachmittag, nicht – wie in anderen Wettbewerben oftmals – bereits am Morgen. Dies ist vor allem auch der Zugänglichkeit des Wettbewerbs für ein breites Publikum geschuldet. Das ist auch nicht wirklich der Grund. Dieser liegt in einer intensiven zweiten Runde, dem Semifinale. Denn in dieser Runde müssen alle Kandidaten nicht nur ein Solo-Recital spielen, sondern auch ein Mozart-Klavierkonzert. Entsprechend lang ist diese Runde mit 24 Kandidaten. Und auch das Finale mit 12 Pianistinnen und Pianisten ist lang, denn auch hier ist mehr als nur ein Klavierkonzert zu spielen. Doch zwischen dem Semifinale und der Finalrunde gibt es eine Woche, in der sich dieser Wettbewerb von jedem anderen unterscheidet. Alle Finalisten werden in dieser Woche in der Queen Elisabeth Music Chapel einquartiert – ohne Kontakt zur Außenwelt. In dieser Zeit müssen sie ein Auftragswerk des Wettbewerbs erarbeiten, das sie erst in dieser Woche zu sehen bekommen. Genau dies sollen sie nun für die Finalrunde erarbeiten – ohne die Hilfe von Lehrern und Freunden. Das ist ein besonderes Prozedere, das eine gewisse Spannung bietet, aber auch zeigt, welcher junge Pianist in der Lage ist, selbstständig zu arbeiten und dennoch eine überzeugende Leistung auf die Bühne bringen kann.

Vorauswahlen

Die Vorauswahl ist – wie in vielen anderen Wettbewerben – organisiert: Alle Bewerber müssen ein Video einsenden, auf dem sie fast das gesamte Programm der ersten Runde spielen müssen, plus einem selbst ausgewählten Stück. 318 Bewerber sendeten ihr Material ein, eine recht große Menge, die die Vorauswahl-Jury anschauen und anhören musste. Doch es scheint so, dass diese Video-Auswahl noch nicht das beste Mittel ist, um ein profundes und qualitativ bestes Teilnehmerfeld einzuladen. Denn schon nach zwei Tagen der ersten Runde fragte man sich nach den Vorträgen von einer Vielzahl der Teilnehmer, was die Vorauswahl-Jury da wohl an interessanter Interpretation gehört haben mochte, um etliche der Kandidaten nach Brüssel zu holen. Das beweist wieder einmal – ohne die Vorauswahl-Juroren zu beschuldigen –, dass nichts eine Live-Darbietung ersetzen kann. Dies ist auch der Grund, warum viele Wettbewerbe dazu übergegangen sind, weltweite Live-Vorauswahlspiele zu organisieren, um dann ein wirklich interessantes Teilnehmerfeld einzuladen. Dennoch darf man auch nicht den Druck vergessen, der auf den Kandidaten lastet, die nicht immer in der Lage sind, in diesem Moment ihre beste Leistung zu erbringen ...

Der Saal im Flagey

Seit einigen Jahren finden die 1. Runde und das Semifinale nicht mehr im Konservatorium und dann im Saal des Bozart statt, sondern im großen Saal, genannt „Studio 4“ des vom Rundfunk genutzten Gebäudes Flagey. Und man muss sagen, dass dieser Saal eine Perle ist, wenn es um den Klavierklang geht. Denn in diesem großen Saal klang der Flügel – ein wunderbar vom Techniker Peter Head beständig gewarteter Steinway & Sons-Flügel aus dem Gestellungspark des belgischen Steinway-Händlers Maene – immer brillant, niemals hart oder klirrend, sondern vollvollumig und weich. Man musste schon extrem auf das Instrument einschlagen, um einen hässlichen Ton zu erreichen. Einige der Kandidaten waren sogar mit die-



Im Herzen Brüssel: Das Flagey.
Foto: Dürer



Foto: Dürer

sen positiven Attributen für den Klang in diesem Saal in der Lage dazu ...

Allerdings hatten die Kandidaten auch nicht sehr viel Zeit, sich an dieses Instrument zu gewöhnen, und einige waren von der extrem leichten Spielweise fast erschrocken, die eine Rückmeldung für den Spieler erschwerte. „*Manches Mal*“, so einer der Kandidaten, „*hat man das Gefühl, als müsse man wirklich viel Kraft in das Instrument hineingeben, um es zu kontrollieren.*“ All diese Dinge sind nur Äußerlichkeiten und erklären noch lange nicht, warum der Wettbewerb ein so besonderer ist.

Die Öffentlichkeit und die Medien

Eine der wichtigsten und tragenden Säulen des Wettbewerbs ist die Öffentlichkeit, also das Pub-

Publikum und Teilnehmer warten um Mitternacht auf die Bekanntgabe der Ergebnisse der 1. Runde. Selten sieht man solchen gefüllten Saal zur 1. Runde.
Foto: Yoko Tsunekawa



likum. Denn schon in der ersten Runde waren viele Zuhörer dabei. Der Saal in Flagey ist gut gefüllt und es sind Zuhörer – das hört man aus den Gesprächen –, die den Wettbewerb seit Jahrzehnten besuchen, wirkliche Liebhaber der klassischen Musik. Etliche kommen zu jedem Vorspiel ab der ersten Note, machen sich Notizen, diskutieren das Gehörte in den Pausen. Aus diesem Publikum gewinnt der Wettbewerb auch die zahlreichen Gastfamilien, die den Kandidaten während des Wettbewerbs ein Zuhause bieten. Zudem sind etliche der beständigen Gäste auch private Sponsoren des Wettbewerbs. Und wenn man über die Namensliste der privaten Sponsoren schaut, erkennt man auch schnell, dass etliche dieser Unterstützer aus alten Adelsfamilien stammen. Es passierte schon häufiger, dass sich der ein oder andere Privatier zusätzlich zu dem Wettbewerbsgewinn persönlich um einen der Preisträger kümmert und ihr oder ihm mit Kontakten und finanzieller Hilfe versucht eine Karriere zu erleichtern. Dass es zudem ein interessantes Netzwerk des Adels über ganz Europa gibt, steht außer Frage. Auch das hilft, wenn es darum geht, Kontakte zu knüpfen.

Überhaupt ist dieser Wettbewerb auch ein nationales Ereignis, denn wo auf der Welt wird ab dem Semifinale alles live im Rundfunk übertragen, das Finale sogar zum größten Teil im Fernsehen? Sicherlich ist dies eher in kleineren Ländern möglich, in denen zudem – wie in Belgien – ein Königs-

haus hinter dem Wettbewerb steht. Königin Mathilde ließ es sich dann auch nicht nehmen, bereits in der ersten Runde ein paar Mal zu kommen und zuzuhören. Die Medien berichten auf allen Ebenen über diesen Wettbewerb, online, im Rundfunk, im Fernsehen und in den Zeitungen. Das macht diesen Wettbewerb zum einen zu einem besonderen. Daneben arbeitet das Team um den Generalsekretär Michel-Etienne Van Neste das gesamte Jahr über für den Wettbewerb und die Organisation von Konzerten für die Gewinner. Dies ist ein wichtiges Merkmal dieses Wettbewerbs: die beständige Betreuung, der beständige Kontakt zu ehemaligen Kandidaten und Gewinnern. Denn durch die intensive Netzwerkarbeit Michel-Etienne Van Nestes ist es möglich, zahlreiche Absprachen mit Konzertveranstaltern bereits im Vorfeld des Wettbewerbs für die Gewinner festzulegen. Auf diese Weise haben die Gewinner nicht nur das recht großzügige Preisgeld (1. Preis EUR 25.000,-, 2. Preis EUR 20.000,-, 3. Preis EUR 17.000,-, 4. Preis EUR 12.500,-, 5. Preis EUR 10.000,-, 6. Preis EUR 8.000,-), sondern zudem das Wichtigste eines Wettbewerbs: Auftritte danach.

Dieses Zusammenspiel von Medien-Interesse aus aller Welt, Konzerten nach dem Wettbewerb und dem Netzwerk zu Agenturen und Veranstaltern sowie der Sponsoren untereinander ermöglicht es, die Gewinner auf die internationalen Podien zu katapultieren.

Die Pianisten und das Programm

Aber letztendlich muss eine Qualität an Kandidaten vorhanden sein, um gute Finalisten und Preisträger zu finden beziehungsweise auszuzeichnen. Wer kommt nun nach Brüssel? Grundsätzlich wissen fast alle jungen Pianistinnen und Pianisten aufgrund der bisherigen Leistungen der Finalisten, aufgrund der Programmanforderungen des Wettbewerbs, dass sie nicht schlecht vorbereitet zu diesem Wettbewerb antreten sollten. Man muss sich bereit dazu fühlen, am Königin-Elisabeth-Wettbewerb teilzunehmen. Während in der ersten Runde ein Präludium und Fuge von Bach aus dessen „*Wohltemperiertem Klavier*“, der 1. Satz einer Sonate der Wiener Klassik von Haydn, Mozart, Beethoven oder Schubert, jeweils eine Etüde von Chopin, von Liszt und Debussy sowie eine weitere Etüde aus einer Auswahlliste vorbereitet werden muss, stehen im Semi-Finale die Klavierkonzerte von Mozart sowie zwei komplette einstündige Solo-Recitals zur Vorbereitung an. Darin enthalten sein muss das Pflichtwerk des Wettbewerbs, das in diesem Jahr von dem belgischen Komponisten Fabian Fiorini stammte und unter dem Titel „*Tears of Lights*“ ein Jazz-orientiertes Werk darstellte. Im Finale stehen dann die großen Klavierkonzerte sowie das Auftragswerk, das erst in der Chapel in der Woche vor dem Finale erarbeitet werden muss, zur Interpretation an. Nicht dass dies zu große Anforderungen eines internationalen Wettbewerbs für Klavier wären, aber es gibt auch hier einige Besonderheiten. Denn die Jury entscheidet in der ersten Runde, welche der vorbereiteten Etüden zu spielen sind. Im Semifinale wird eines der Solo-Recitals von der Jury abgefragt, der Kandidat weiß

erst nach der ersten Runde, welches dies sein wird. Man darf sich also nicht erhoffen, dass einige Werke vielleicht weniger gut vorbereitet sein könnten ...

Zum einen sind unter den Kandidaten meist erfahrene Wettbewerbsspieler, die bereits 1. Preise in anderen Wettbewerben gewonnen haben, oder aber, die bereits eine Karriere begonnen haben und regelmäßig Konzerte geben. Ein gutes Beispiel war in der vergangenen Austragung des Wettbewerbs im Fach Klavier vor drei Jahren der letztendliche Gewinner Boris Giltburg, der bereits eine gut gehende Konzertkarriere hatte, als er nach Brüssel kam. Doch der Gewinn dieses Wettbewerbs hat sein Ansehen noch einmal vergrößert und gestärkt.

In diesem Jahr waren in der 1. Runde Pianisten wie Alexey Sychev (Gewinner des 1. Preises des Liszt-Wettbewerbs in Weimar), Ronaldo Rolim (3. Preis beim Geza Anda-Wettbewerb in Zürich), Denis Zhadov (1. Preis beim Maria-Canals-Wettbewerb in Barcelona, 2. Preis beim Maj-Lind-Wettbewerb in Helsinki) unter den Kandidaten, um nur einige der bereits erfolgreichen und erfahrenen Gewinner zu nennen. Auch Pianisten wie Florian Noack, Francois-Xavier Poizat, Lukas Vondracek oder Aljosa Jurinic traten an, um einen deutlichen Schub in ihrer Karriere zu erspielen. Von den Asiaten haben ebenfalls etliche in ihren Ländern bereits klare Erfolge aufzuweisen.

Die 1. Runde

In den ersten Tagen der ersten Runde spielten am Nachmittag sieben Kandidaten und am Abend sechs. Erst nach vier Tagen verblieben auch auf den Nachmittag nur mehr sechs Kandidaten. Insgesamt waren also von den 82 eingeladenen Kandidaten 76 angereist, um zu spielen. Ein anstrengendes Programm für die Juroren und die vielen Zuhörer, die alle Kandidaten anhörten. Und anstrengend war es vor allem deshalb, da aufgrund der Programmvorgaben letztendlich doch viele der Werke immer und immer wieder erklangen. Auch das ein eigenwilliges Phänomen: Waren vor einigen Jahren noch die Sonaten Op. 109, 110 von Beethoven oder die Sonate KV 330 von Mozart besonders beliebt bei Wettbewerben, zeichnete sich in Brüssel eine Vorliebe für Op. 106 von Beethoven und die späten Schubert-Sonaten ab. Eine eher eigenwillige Wahl, denn gerade diese Sonaten verlangen nach erfahrenen Spielern mit viel künstlerischer Persönlichkeit. Zum Teil ist die Wahl dieser Werke auch der Selbstüberschätzung zuzuschreiben, wie man an zahlreichen Beispielen hören konnte. Denn den 1. Satz der klassischen Sonate sowie das Präludium und Fuge aus Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ mussten alle Kandidaten spielen. Allein bei der Wahl der vorbereiteten Etüden kam es auf die Auswahl der Jury an. Und da gab es einige eigen-

willige Entscheidungen. So beispielsweise, dass ein Kandidat, der denselben Sonatensatz und sogar dieselbe Nummer aus Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ spielt wie ein anderer, nur noch die von ihm vorbereitete Etüde von Rachmaninow spielen durfte, der andere aber zwei andere Etüden. Und das war nicht der Zeiteinschränkung geschuldet, denn einige Kandidaten spielten länger als andere, vor allem, wenn sie einen der langen 1. Sätze aus den späten Schubert-Sonaten vorbereitet hatten. Unter den frei zu wählenden Etüden – neben denen von Debussy, Chopin und Liszt – hatten die meisten solche von Rachmaninow, Skrjabin und Prokofiew vorbereitet. Einige auch die von Ligeti, nur zwei solche von Bartók und Strawinsky und nur eine Kandidatin eine des französischen Komponisten Pascal Dusapin. Und ausgerechnet bei diesen Kandidaten wählte die Jury meist die bekannteren Werke von Debussy und Chopin oder Liszt zur Aufführung. Warum? Nun, vielleicht auch, da sie glaubt, bei diesen bekannteren Werken besser beurteilen zu können? Dennoch wäre



Allgegenwärtig: Die Medien. Hier gibt Alberto Ferro ein Interview. Foto: Yoko Tsunekawa

man glücklich gewesen, wenn denn schon die anderen Werke auf dem Programm auftauchen, diese zur Abwechslung in dem Hör-Marathon zu erleben.

Grundsätzlich war es erstaunlich, dass in diesem Wettbewerb die männlichen Teilnehmer deutlich überwogen, das ist heutzutage eher selten. Viele Koreaner waren zur 1. Runde zugelassen, immerhin 17. Zudem war auch – im Vergleich mit anderen internationalen Wettbewerben – die Zahl der Spieler aus Frankreich und Belgien selbstredend größer.

Natürlich lässt sich hier nicht das Spiel von 76 Kandidaten wiedergeben. Aber was in jedem Fall deutlich spürbar war: Wie auch in anderen Wettbewerben trennte sich spätestens bei der Interpretation des 1. Satzes aus einer klassischen Sonate die Spreu vom Weizen. Und man hatte tatsächlich das Gefühl, dass es nationale Unterschiede in den

Interpretationen gab. Bemerkenswert in einer Zeit, in der die Ausbildung so globalisiert ist, alle Nationalitäten in allen Ländern studieren oder die Lehrer alle Länder besuchen. Dennoch schien es auch in der Sicht auf die Etüden, die die Kandidaten



Aljosa Jurinic in seinem Mozart-Konzert.
Foto: Yoko Tsunekawa

vorbereitet hatten, deutliche Unterschiede zu geben. Gerade bei den Etüden aus Opus 10 und Opus 25 von Frédéric Chopin ließ sich das festmachen. Die meisten Spieler aus Russland oder der Ukraine sahen diese als technische Herausforderung an, die auch einmal laut à la Rachmaninow in die Tasten gehauen werden können. Fast



Spielte am Limit:
Lukas Vondracek.
Foto: Yoko Tsunekawa

alle koreanischen Kandidaten zeigten einen eigenwilligen Anschlag am Instrument, der nicht nur einen recht wenig differenzierten Klang produzierte, sondern der sich auch so anhörte, als würden sie die Tasten bis in den Stuhlboden drücken wollen. Das sind natürlich Generalisierungen, die nicht auf alle Kandidaten aus diesen Ländern zutreffen. Dennoch war diese Tendenz deutlich. Natürlich fragt man sich sofort, woher diese Atti-

tüden kommen, aber eine wirkliche Antwort gibt es nicht ...

Woran viele der Kandidaten scheiterten – und wir sprechen hier von einer Altersgruppe zwischen 21 und 30 Jahren, wobei die Mehrzahl Mitte der 20er Jahre war – waren stilsicheres Spiel sowie die Darstellung einer Form. Und da scheint es wirklich – wieder verallgemeinernd gesprochen – einen Trend zu geben, der wenig schön ist. Viele der jungen Pianisten verstehen die musikalische Form, die da vor ihnen ist, nicht. Das hört man sofort. Die meisten scheiterten daher in der klassischen Sonate so offensichtlich und ließen schon erkennen, was – gleichgültig, welcher Nationalität oder welchen Alters – man von ihnen in einer zweiten Runde mit freierer Programmwahl zu erwarten hätte. Und das war im Großen und Ganzen nicht sehr viel, wenn es um das Sprechende, das erzählerische Element in der Musik geht, letztendlich das, was man auch Dramatik nennen könnte. Vielmehr sind die meisten der jüngeren Pianisten anscheinend schier erdrückt von der Interpretations-Tradition gerade der Beethoven-Sonaten. Hier versuchen die meisten eigene, oft nicht dem Notentext

entsprechende Ausdruckswelten zu erkunden. Oft entsteht dabei aber ein Gebilde von nicht zueinander passenden oder aber aneinandergereihten Ideen, die – gemeinsam gesehen – nicht schlüssig sind. Und sind wir doch einmal ehrlich: Es geht auch in einem Wettbewerb nicht um die „richtigen“ oder „falschen“ Noten bei einem Vortrag. Es geht doch der Jury und dem Publikum vor allem um etwas anderes: die Musikalität. Und dies bedeutet nichts anderes, als dass ein Kandidat in der Lage ist, seine Zuhörer mit seinem Ausdruck der Musik, die er spielt, emotional zu bewegen, ganz gleichgültig, wie gut man die Werke kennt oder nicht. Und genau das ist es, was bei vielen Kandidaten auch in Brüssel fehlte: der Mut, alles zu wagen, sich der Musik auszuliefern, anstatt nur darauf zu achten, keine Fehler zu machen. Das verwunderliche Ergebnis: Viele der Kandidaten setzen sich deshalb derartig unter Druck, dass Fehler passieren. Und auch das war ein Phänomen der ersten Runde in Brüssel: Selten hat man in einem international derartig renommierten Wettbewerb so viele Fehler erlebt.

Ist der Königin-Elisabeth-Wettbewerb etwa auch nur noch „irgendein“ Wettbewerb, der auf die Liste der Wettbewerbs-Touristen unter den Jung-Pianisten gesetzt wird? Denn vielfach hatte man genau diesen Eindruck in der 1. Runde, wenn man das zum Großteil unausgelegene, weichgespülte Spiel etlicher Kandidaten hörte.

Ein Trend in der Sicht auf Bachs Werk ließ sich allerdings erkennen: Viele der jungen Kandidaten scheinen wieder – wie dies schon einmal in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Fall war – eine extrem romantische Sichtweise auf Bachs Musik zu haben. Da werden Bachs Präludien plötzlich

mit übertrieben dargestellten Emotionen gestaltet, wird nicht die Polyphonie, sondern die Diskantstimme in den Vordergrund gestellt. Selbst bei den Fugen ließ sich dieser Trend erkennen – und das bei so vielen Kandidaten, dass man sich zu fragen begann, warum dies so ist. Denn letztendlich werden damit die vergangenen 70 Jahre der historisch informierten Aufführungspraxis über Bord geworfen. Zudem entspricht es einfach nicht der Musik selbst. Dagegen werden die Etüden von Chopin mit einer Lautstärke in die Tasten gedroschen, dass man nicht mehr weiß, ob es sich tatsächlich um Musik von Chopin handelt oder vielleicht doch Rachmaninow. Dies manifestierte sich in diesem Wettbewerb, in dem fast jeder Kandidat genau diese beiden Komponisten spielte, so deutlich, dass es einige offene Fragen in den Köpfen der kritischen Zuhörer zurückließ.

Natürlich sind die Programmvorgaben genau dazu gedacht, die unterschiedlichen Stärken oder Schwächen der Kandidaten zu erkennen.

Warum also ...?

Warum also ist dieser Wettbewerb so besonders? Nun, es ist wahrscheinlich wie immer bei Erfolgsgeschichten: Es ist eine Kombination aus allen Elementen: Das Organisations-Team um Michel-Etienne Van Neste, das sich aufopfernde und so offenerzige Publikum, das nicht nur anwesend ist, sondern dem Wettbewerb auch gerne Haus und Mittel zur Verfügung stellt, die Geschichte, die mit so großen Musikern in den Juries und Gewinnern verbunden ist – und letztendlich natürlich auch das überaus große Interesse der Medien an diesem Wettbewerb.

Nach der ersten Runde wurden 24 Kandidaten für das Semifinale ausgewählt, 12 danach für die Finalrunde. Letztendlich konnte man die Entscheidung – wie so oft – für die 24 Kandidaten, die man ins Semifinale entließ, nur zum Teil verstehen (s. Kasten). Warum ausgerechnet eine so deutlich große Anzahl an Koreanern, die – bis auf ein oder zwei Ausnahmen so wie Chi Ho Han – wirklich eher schülerhafte Vorträge gezeigt hatten? Aber man entsendete auch wirklich solche Kandidaten, die sich durch außerordentliches Spiel ausgezeichnet hatten: Aljosa Jurinic, Alberto Ferro, Atsushi Imada oder Lukas Vondracek beispielsweise, um einige der auffälligsten zu nennen.

Was also bleibt nach einer für alle Zuhörer recht anstrengenden 1. Runde in Brüssel? Nun, es kann gesagt werden, dass dieser Wettbewerb mit Sicherheit ein besonderer ist, einer, der aufgrund seiner Struk-

Ergebnisse nach Runden

24 Semifinalisten

Yoonji Kim
Nadezda Pisareva
Atsushi Imada
EunAe Lee
Alexander Beyer
Hans H. Suh
Jun Hwi Cho
Leonardo Pierdomenico
Dongkyu Kim
Denis Zhdanov
Evan Wong
Ning Zhou
Su Yeon Kim
Aljosa Jurinic
Dinara Klinton
Lukas Vondracek
Alberto Ferro
Chi Ho Han
San Jittakarn
Larry Weng
Ruoyu Huang
Kana Okada
Henry Kramer
Dmitry Shishkin

12 Finalisten

Alexander Beyer
Alberto Ferro
Chi Ho Han
Kana Okada
Aljosa Jurinic
Henry Kramer
Dmitry Shishkin
Lukas Vondracek
Hans H. Suh
Atsushi Imada
Yoonji Kim
Larry Weng

Die Gewinner

1. Preis: Lukas Vondracek
2. Preis: Henry Kramer
3. Preis: Alexander Beyer
4. Preis: Chi Ho Han
5. Preis: Aljosa Jurinic
6. Preis: Alberto Ferro

turen unterscheidbar von anderen Klavierwettbewerben ist. Dass es aufgrund seiner Geschichte und der ehemaligen Gewinner fast schon so etwas wie ein Karriere-Garant ist, steht außer Frage. Grundsätzlich aber liegt es – auch nach einem Jury-Entscheid – bei den Kandidaten selbst, ob sie in der Lage sind, eine wirklich anhaltende Karriere aus den Wettbewerbs-Gewinnen zu erzielen.

www.cmireb.be

Foto: Königin-Elisabeth-Wettbewerb



Die Finalisten: Obere Reihe (v. l. n. r.): Hans H. Shu, Atsushi Imada, Chi Ho Han, Lukas Vondracek, Alexander Beyer
Sitzend (v. l. n. r.): Alberto Ferro, Dmitry Shishkin, Kana Okada, Yoonji Kim, Henry Kramer, Larry Weng, Aljosa Jurinic

Die Familie Bechstein und das Unternehmen

Sie hat bereits über namhafte Musiker und Musikerfamilien geschrieben: Die 1953 geborene Schriftstellerin Gunna Wendt hat über Maria Callas oder auch die Furtwänglers veröffentlicht. Nun aber hat sie sich die Familie Bechstein vorgenommen. Und sie hat sich mit diesem Buch viel Mühe gegeben, auch wenn das Ergebnis nicht durchweg überzeugend wirkt. Gunna Wendt hat sich besonders in die Welt und die Zeit des Firmengründers Carl Bechstein eingearbeitet, eingelesen und versucht, diese Welt in Zusammenhang zu der Familie zu bringen. Beginnend bei den Vorfahren des Firmengründers kann sie hier ein durchweg einleuchtendes Charakterbild des Firmengründers Carl Bechstein entwerfen, seine Anlagen – wenn auch zum Teil spekulierend – dem Leser näherbringen. Wir erfahren von den Verhältnissen, in denen er aufwächst, von seinem Stiefvater, der ihn zwar in seinen musikalischen Anlagen fördert, aber ihn auch züchtigt, auch mit Schlägen. All das erklärt die späteren Vorgehensweisen und Einblicke in Carl Bechsteins Wirken und Denken. Als er seinen ersten Firmensitz in Berlin gründet, schweift die Autorin allerdings immer wieder weit ab. Man erkennt schnell, dass sie eine literarisch bewanderte Kennerin ist, denn schon in den ersten Kapiteln versucht sie das Märchen- und Sagenwerk von Ludwig Bechstein mit dem Leben von Carl Bechstein in Verbindung zu bringen, obwohl sie eingesteht, dass der eine den anderen nicht einmal gekannt hatte.

Auch später schweift sie immer wieder über lange Strecken im Buch komplett ab. Ja, es ist sicherlich wichtig für den Erfolg und die Weiterentwicklung von Carl Bechstein, genauer auf das Leben und Wirken von Richard Wagner, Franz Liszt oder Hans von Bülow zu schauen. Aber es sind fast ganze Kapitel, die diesen Wegfahrten gewidmet sind. Und dabei haben sich Liszt und Bechstein niemals angefreundet oder privat getroffen, da Bechstein daran kein Interesse fand. Es ist ebenso wichtig, ein Bild von London, wo Bechstein bald schon eine Filiale eröffnete, von dem musikalischen Leben in Berlin gegen Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts zu entwerfen, um den Werdegang und die Familienverhältnisse der Bechsteins zu erklären, aber muss

man wirklich seitenweise über die Entwicklung der musikalischen Zeitschriften, über die Umgebung der in Elstner von Carl Bechstein gebauten Villa schreiben? Es verlangt viel Durchhaltevermögen, dieses Buch zu lesen, und man fragt sich spätestens ab der Hälfte, ob denn da noch eine Geschichte der Familie nach Carl Bechstein, der 1900 verstarb, zu erwarten ist. Immer wieder geht die Autorin zurück in der Zeit, wiederholt Tatsachen, Aussagen und Lebensumstände, die sie bereits in Kapiteln zuvor erwähnt hat ... Sie schweift ab und gerät ins Fabulieren, aber das in einer Art, die nicht den literarischen Qualitäten großer Erzähler genügt, so dass man mit Lust und Leidenschaft weiterlesen wollte. Endlich, auf Seite 203 von 290 Seiten, kommt sie auf ein neues Kapitel in der Geschichte der Familie, der nach Carl Bechstein, zu sprechen.

Ja, es ist wichtig, Carl Bechstein und seine erfolgreiche Geschichte darzustellen: Es ist kaum zu glauben, in wie kurzer Zeit sich das Unternehmen von einer kleinen Ein-Mann-Werkstatt zu einem Weltunternehmen mit Hunderten von Mitarbeitern und Tausenden von Instrumenten pro Jahresproduktion entwickelt hat. Ja, man muss darstellen, dass es einen Klavierboom gab, dass der Standort Berlin das richti-

ge Pflaster für diese Entwicklung bot. Dennoch hätte man sich ein wenig mehr Einblick gewünscht, wie genau Bechstein das machte, wie er die Produktion aufgebaut hat, wie er die Instrumente, den Mittelpunkt seines Lebens, veränderte. Stattdessen liest man über Liszts Lebensweg, über den Nachbarn Gerhard Hauptmann in Elstner, auch wenn die Bechsteins nicht einmal persönlich die Hauptmanns kannten ...

Besser und spannender wird das Buch erst, als sich die Autorin auf die Spuren der Helene Bechstein macht, der Frau des Sohnes Edwin Bechstein. Sie war eine Freundin von Adolf Hitler, hatte ihn zufällig kennengelernt und half ihm, sich in die gehobene Gesellschaft in Berlin einzuführen. Als sie bemerkte, welche Pläne er hatte und was er spätestens ab 1933 tat, war sie dann allerdings eine seiner stärksten Kritikerinnen – und Hitler ließ sich die Kritik gefallen. Und dann kommt die Autorin doch noch auf Instrumente zu sprechen, auf den Neo-Bechstein, den Bechstein-Moor-Doppelklavier, alles Modelle, die zeigten, wie sehr das Unternehmen unter Carl Bechstein jr. an Neuerungen interessiert war. Dennoch geht die Autorin, getrieben von ihrer Kapiteleinteilung, immer wieder einen Schritt zurück. Das ist gut, wenn es um die Kontakte eines Teils der Familie Bechstein mit den Nationalsozialisten geht, die vor allem Edwin und Helene Bechstein unterhielten. Der andere Teil der Familie allerdings sah diese Nähe zu Hitlers Regime mit Argwohn und wollte, dass Edwin und Helene sich aus dem Unternehmen wieder zurückziehen (immerhin hatten sie dies schon einmal getan, hatten sich aber wieder eingekauft, als Bechstein eine Aktiengesellschaft wurde). 1927 allerdings hatte man Edwin und Helene dann mit drei Millionen Mark ausgezahlt, um sie aus dem Unternehmen zu bekommen. Und auch nach dem Tod von Edwin Bechstein blieb Helene Bechstein immer in Verbindung mit Hitler. Auch ihre Kinder, Edwin Bechstein jr. und Charlotte Bechstein, waren der NSDAP zugetan. Dieses Kapitel endete mit dem Gewinn der Alliierten gegen das nationalsozialistische Deutschland. Nach dem Krieg begann man in dem zerstörten Berlin nur zaghaft mit einer neuen Installation des Unternehmens Bechstein. Doch 1961 verkaufte Charlotte Bechstein ihre Anteile am Unternehmen an die US-amerikanische Baldwin Company, 1974 folgte ihr Bruder ihrem Beispiel. Das Kapitel der Familie Bechstein, das mit dem Unternehmen Bechstein verbunden war, war damit abgeschlossen. Doch Gunna Wendt endet ihr Buch damit glücklicherweise nicht, sondern stellt den Wiederaufbau des Unternehmens durch Karl Schulze bis zur heutigen Situation dar. Auch wenn es hier nicht mehr um die Familie Bechstein geht.

Es entsteht der Eindruck eines recht schnell geschriebenen Buchs. Zwar hat Gunna Wendt sich die Mühe gemacht und mit einigen Pianisten gesprochen, deren Kurzinterviews sie in das Buch einfügt, aber das reicht nicht, um den Klavierliebhaber beim Lesen zufrieden zu stellen. Was bleibt, ist ein Buch, das nicht schlecht ist, das einen Einblick gibt, in das Leben und Denken der Bechsteins, in die Zeit, in der Carl Bechstein sein Unternehmen groß machte ... aber das hat man alles schon in anderen Büchern gelesen. **C. Dürer**



Gunna Wendt

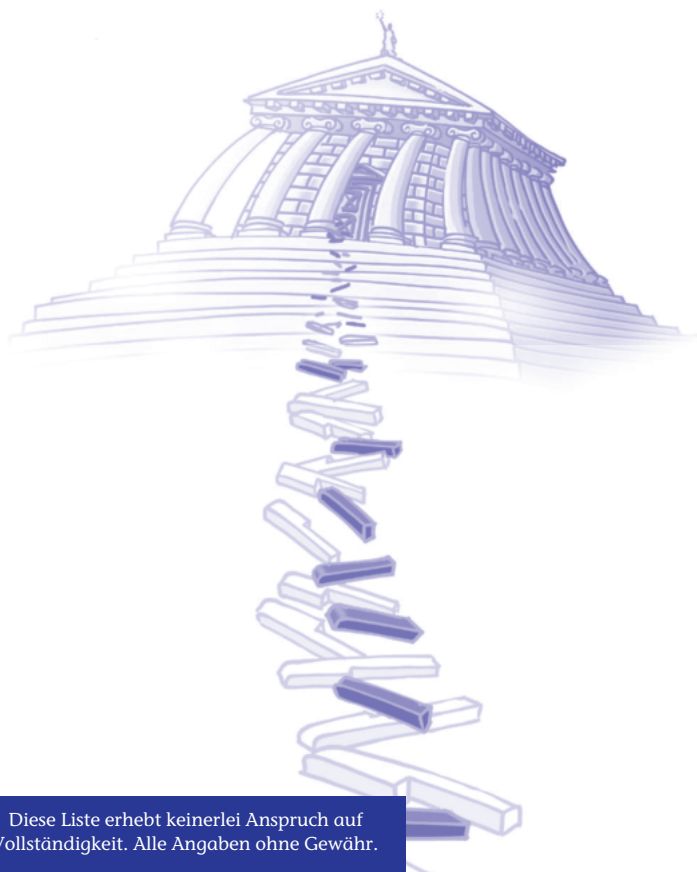
Die Bechsteins – Eine Familiengeschichte

302 Seiten, Aufbau-Verlag

ISBN 978-3-351-03613-3

EUR 24,95

Zeichnung: Wolfgang Hülk



Diese Liste erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Alle Angaben ohne Gewähr.

Die aufgeführten Wettbewerbe wurden so ausgewählt, dass bei Erscheinen dieser Ausgabe von PIANONews noch die Möglichkeit einer Bewerbung besteht. Zudem geben wir bei vielen Wettbewerben nur noch die Internet-Adresse an, da die meisten Bewerbungen online vorgenommen werden können.

2016

26. September bis 11. Oktober 2016

Hong Kong (China)

4. Hong Kong International Piano Competition

Altersbegrenzung: 30 Jahre
www.chopinsocietyhk.org

22.–28. Oktober

Enschede (Niederlande)

International Piano Competition for Young Musicians 2016

www.pianocompetition.com

6.–20. November 2016

Bydgoszcz (Polen)

10th International Paderewski Piano Competition

Altersbegrenzung: 16–32 Jahre
Anmeldeschluss: 20. April 2016
www.paderewskicompetition.pl

9.–13. November 2016

Oberschützen (Österreich)

4th International Jenő Takács Piano Competition for young pianists

Alterskategorien:

A: 10–12 Jahre

B: 13–15 Jahre

C: 16–18 Jahre

www.takacscompetition.org

16.–18. Dezember 2016

Brüssel (Belgien)

César Franck International piano Competition

Anmeldeschluss: 20. November 2016

www.cfipc.com

2017

1.–5. März 2017

Düsseldorf (Deutschland)

International Robert Schumann Competition for young pianists

Altersbegrenzung: bis 20 Jahre
www.schumann-competition.com

10.–18. März 2017

Aarhus (Dänemark)

Aarhus International Piano Competition

Altersbegrenzungen:

Gruppe A: 11–16 Jahre

Gruppe B: 17–22 Jahre

Anmeldeschluss: 15. November 2016

www.pianocompetition.dk

25. März–6. April 2017

barcelona (Spanien)

Maria Canals Barcelona

Altersbegrenzung: 18–30 Jahre

Anmeldeschluss: 20. Dezember 2016

www.mariacanal.cat

6.–8. April 2017

Frankfurt am Main (Deutschland)

6. Internationaler Deutscher Pianistenpreis

Ohne Altersbegrenzung

Anmeldeschluss: Dezember 2016

www.ipf-frankfurt.com

2.–12. Mai 2017

Montreal (Kanada)

Montreal International Musical Competition Piano

Altersbegrenzung: 30 Jahre

www.concoursmontreal.ca

25. Mai – 10. Juni 2017

Fort Worth, Texas (USA)

15th Van Cliburn International Piano Competition

Altersbegrenzung: 18–30 Jahre

Anmeldeschluss: 13. Oktober 2016

www.cliburn.org

11.–23. Juni 2017

Shenzhen (China)

The 4th China Shenzhen International Piano Concerto Competition

Altersbegrenzung: 30 Jahre

www.csipcc.com.cn

17.–31. August 2017

Helsinki (Finnland)

4. Helsinki International Maj Lind Piano Competition 2017

www.siba.fi

1.–11. Oktober 2017

Tiflis (Georgien)

The 6th Tbilisi International Piano Competition

Altersbegrenzung: 16–33 Jahre

Anmeldeschluss: 1. Mai 2017

www.tiblisipiano.org.ge

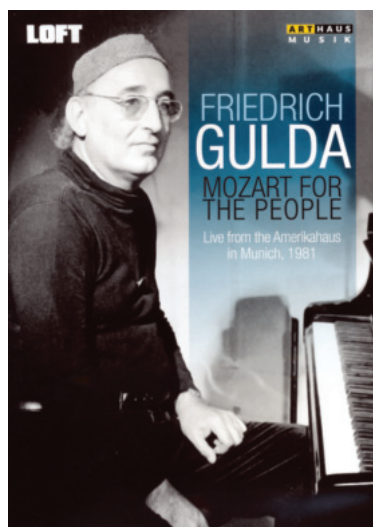
6.–16. Oktober 2017

Darmstadt (Deutschland)

11. Internationaler Chopin Klavier-Wettbewerb Darmstadt

Altersbegrenzung: 30 Jahre

www.chopin-gesellschaft.de



Der Österreicher Friedrich Gulda mochte vielleicht ein Exzentriker sein, wenn es sich um seine Ansichten über die Gesellschaft, über andere Künstler und viele Dinge des Lebens handelte. Aber wenn es um die Musik selbst ging, dann nahm er sich selbst zurück und wollte nur das Pure eben dieser darstellen. Nachdem er – müde des Kulturbetriebs, in dem er sich bewegte – sich in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts fast gänzlich

aus dem Musikbetrieb zurückgezogen hatte, kehrte er Anfang der 80er Jahre wieder auf die Bühne zurück und spielte sämtliche Mozart-Sonaten in chronologischer Reihenfolge in mehreren Städten Europas. Doch er wollte nicht nur die Klassikspezialisten erreichen, wollte nicht nur vor wohlhabendem Bürgertum spielen. Daher veranstaltete er gleich einige Monate nach seinen zyklischen Abenden in München das Konzert „Mozart for the people“ im Amerika-Haus in München, um ein breiteres Publikum abseits der bekannten Konzertsäle zu erreichen. Und hier spielte er

natürlich auch ausschließlich Mozart-Sonaten. Und in diesem Film-Mitschnitt kann man nun einen Gulda erleben, der sich komplett Mozarts Musik hingibt, sie durchdringt, ohne seine Person auch nur ins Spiel zu bringen. Wenn man weiß, wie sehr Gulda seit jungen Jahren mit der Musik Mozarts haderte, die er für das schwierigste Repertoire der Klaviermusik hielt, dann ist man von der Gelassenheit, der scheinbaren Lockerheit seines Spiels am 27. Februar 1981 im Amerika-Haus erstaunt. Doch hört man genau hin, dann erkennt man, wie tief sich der Pianist dieser Musik verschrieben hat und sich ihr hingibt. Hört man beispielsweise die Sonate F-Dur KV 332, dann kann man wohl mit Verlaub behaupten, dass es nur ganz wenige Pianisten gibt, die diese Sonate so dramatisch spielen, so spritzig, ohne dabei Tempi zu überziehen oder etwa Nuancierungen Gewalt anzutun. János Darvas hat diesen Auftritt mit vielen Kameraperspektiven eindringlich festgehalten und damit ein wichtiges Dokument in Guldas Werdegang sowie für die Mozart-Interpretationsgeschichte verewigt.

Carsten Dürer

Friedrich Gulda
Mozart for the people
Klaviersonaten KV 282, KV 311, KV 332, KV 475, KV 457
Friedrich Gulda, Klavier
Arthaus Musik DVD 109174
(Vertrieb: Naxos)



Im Rahmen seiner mittlerweile doch recht zahlreichen Auftritte in Deutschland, die der Pianist Grigory Sokolov absolviert, war er am 5. Juni 2013 auch zu Gast in der Berliner Philharmonie. Und dort spielte er sein Programm mit Schuberts „Impromptus“ D 899 und „Drei Klavierstücke“ D 946 sowie Beethovens Hammerklavier-Sonate Op. 106. Und kein Geringerer als der bekannte französische Film-Regisseur Bruno Monsaingeon war mit

seinem Team vor Ort, um diesen Auftritt mit Bild und Ton aufzuzeichnen. Monsaingeon arbeitet seit Jahren daran, ein großes Film-Porträt über Sokolov anzufertigen – doch so etwas benötigt Zeit ...

Hier nun spielt Sokolov in seiner unvergleichlichen Manier Schubert. In unterschiedlichen Kameraperspektiven fängt Monsaingeon das Klavierspiel und die eigenwillige Gestalt grandios ein. Man erlebt Sokolov hautnah, kann sich begeistern für seine doch so eigene Technik im Spiel, die diese faszinierenden Beispiele von Klangästhetik und dramatischer Agogik zutage bringt. Gerade in Schuberts Musik findet er zu einer intensiven Tiefendeutung, ohne dabei die einfache Schönheit dieser Werke zu negieren. Sokolov ist

ein einmaliges Phänomen am Klavier, so viel steht fest. Diese Live-Einspielung, die bereits auf CD und LP erschienen ist, ist berauschend. Und dennoch muss und sollte man immer kritisch bleiben. Ja, Sokolovs Darstellung von Beethovens „Hammerklavier-Sonate“ mag beim Zusehen auch begeistern. Doch Sokolov, der absolute Kontrolle über jede einzelne Note hat und haben will, in höchster Konzentration, denkt doch oftmals eher vertikal in seinem Spiel, anstatt den horizontalen Fluss im Auge zu behalten. So verliert bereits der 2. Satz von Beethovens Sonate Op. 106 ein wenig an Fahrt. Der langsame 3. Satz ist dann – trotz des Zusammenhalts, den Sokolov ihm zu verleihen vermag – so langsam und zerfasert, dass selbst der große Grigory Sokolov die Aufmerksamkeit des Zuhörers ein wenig verliert. Dagegen vermag er das Finale mit der Fuge derartig berauschend darzustellen, dass man wieder begeistert seinem transparenten Spiel zusieht und -hört. Die Zugaben aus Rameaus „Pièces de clavecin“ sind dann wieder höchstes Hörvergnügen. Ein wunderbares und ein wichtiges Bild- und Tondokument eines der großen Pianisten unserer Tage hat uns Bruno Monsaingeon da geliefert.

Carsten Dürer

Grigory Sokolov
Live at the Berlin Philharmonic
Franz Schubert: Impromptus D 899; Drei Klavierstücke D 946
Ludwig van Beethoven: Klaviersonate Op. 106
Deutsche Grammophon DVD 00440 073 5250
(Vertrieb: Universal)

Bei diesen Fachhändlern und an über 600 Bahnhofsbuchhandlungen und ausgesuchten Kiosken finden Sie PIANONews.

PLZ-Gebiet 0	PLZ-Gebiet 3	PLZ-Gebiet 6	
Pianogalerie Dresden Collenbuschstr. 32 01324 Dresden	Klavierhaus Döll Schmiedestraße 8 30159 Hannover	C. Bechstein Centrum Frankfurt Eschersheimer Landstr. 45 60322 Frankfurt a. M.	Piano Fischer Thierschstr. 11 80538 München-Lehel
C. Bechstein Centrum Sachsen Jentschstraße 5 02782 Seifhennersdorf	C. Bechstein Centrum Hannover Königstraße 50 A 30175 Hannover	Musikhaus Hochstein Bergheimer Str. 9-11 69115 Heidelberg	Bauer & Hieber Landschaftstraße 80331 München
Piano Gäbler Comeniusstr. 99 01309 Dresden	PLZ-Gebiet 4 Gottschling Haus der Klaviere Graskamp 17 48249 Dülmen-Hiddingsel	Musikalien Petroll Marktplatz 5 65183 Wiesbaden	PLZ-Gebiet 9 Feuchtinger & Gleichauf Niedermünstergasse 2 93047 Regensburg
Piano Centrum Leipzig Löhrstr. 2 04105 Leipzig	C. Bechstein Centrum Düsseldorf im stilwerk Grünstraße 15 40212 Düsseldorf	PLZ-Gebiet 7 Piano Hölzle Bahnhofstr. 43 71063 Sindelfingen	Piano Niedermeyer St. Georgen 42 95448 Bayreuth
Leipzig Pianos Dohnanyi-Str. 15 04103 Leipzig	Klavierhaus Schröder Immermannstr. 9 40210 Düsseldorf	C. Bechstein Centrum Tübingen Konrad-Adenauer- Straße 9 72072 Tübingen	Steingraeber & Söhne Friedrichstraße 2 95444 Bayreuth
PLZ-Gebiet 1 Piano-Haus Möller Goethestr. 22 18055 Rostock	Pianohaus van Bremen Hansastraße 7-11 44137 Dortmund	Pufke Klaviere und Flügel Hornbergstr. 94 70188 Stuttgart	Österreich Gustav Ignaz Stingl Wiedner Hauptstr. 18 1040 Wien
C. Bechstein Centrum Berlin im stilwerk Kantstraße 17 10623 Berlin	Piano Faust Reichsstr. 1 42275 Wuppertal	Hermann Klaviere & Flügel Hindenburgstr. 28 71696 Möglingen	Klavierhaus Schimpelsberger Hans-Sachs-Str. 120 4600 Wels
Piano Centrum Rostock Lange Str. 13 18055 Rostock	PLZ-Gebiet 5 C. Bechstein Centrum Köln In den Opern Passagen Glockengasse 6 50667 Köln	Klavierhaus Hermann Marktplatz 19 78647 Trossingen	Die Klaviermachermeister Burggasse 27 1070 Wien
PLZ-Gebiet 2 Pianohaus Trübger Schanzenstr. 117 20357 Hamburg	Pianohaus Musik Alexander Binger Str. 18 55122 Mainz	Piano Fischer Theodor-Heuss-Str. 8 70174 Stuttgart	KLAVIERgalerie Kaiserstr. 10 1070 Wien
C. Bechstein Centrum Hamburg Chilehaus C Pumpen 8 20095 Hamburg	Klaviermomente Wilhelmstr. 43 58332 Schwelm	Klavierhaus Labianca Zähringerstr. 2 77652 Offenburg	Schweiz modern music Talstrasse 2 3053 Münchenbuchsee
Klavierhaus Helmich Eitzer Str. 32 27283 Verden	Piano Rumler Königswinterer Str. 111-113 53227 Bonn-Beuel	Klavier Striegel Hirschstr. 8 73432 Aalen-Elnat	
Clavis Musikhaus Vegesacker Heerstr. 115 28757 Bremen	Piano Flöck Kesselheimer Str. 20 56220 St. Sebastian	PLZ-Gebiet 8 Pianohaus Hermes & Weger GmbH Halderstr. 16 86150 Augsburg	
Ahrensburger Klaviergalerie Königstr. 3 22926 Ahrensburg		pianofactum Musikhaus Schmidgasse 23 87600 Kaufbeuren	

Juli

Sergei Babayan

30. Verbier, Église (CH)

Alessio Bax

27. Verbier, Église (CH)

David Fray

14. Hohenems (A)

Gershwin Piano Quartet

15. Wiesbaden, Kurhaus (65189)

Kirill Gerstein1., 3. & 4.
Düsseldorf, Tonhalle (40479)**Catherine Gordeladze**21. Bayreuth,
Steingraeber-Haus (95444)**Alexei Gorlatch**21. Geisenheim, Schloss
Johannisberg (65366)**Lilit Grigoryan**14. Geisenheim, Schloss
Johannisberg (65366)**Hélène Grimaud**22. Wiesbaden, Kurhaus (65189)
23. Redefin, Landgestüt (19230)
24. Stolpe,
Haferscheune (17391)**Marc-André Hamelin**

25. Verbier, Église (CH)

Martin Helmchen13. Neubrandenburg,
Konzertkirche (17033)**Claire Huangci**27. Geisenheim, Schloss
Johannisberg (65366)**Yuka Imamine**9. Bochum, Thürmer-Saal in der
Folkwang Uni (44789)**Lucas und Arthur Jussen**9. Hasenwinkel,
Schlosspark (19417)**Olga Kern**9. Bad Kissingen,
Regentenbau (97688)**Matthias Kirschnereit**9. Geisenheim, Schloss
Johannisberg (65366)
23. Aurich (26603)
24. & 27. Emden (26721)**Claire-Marie Le Guay**

9. Eisenach, Wartburg (99817)

Igor Levit2. Wiesbaden, Kurhaus (65189)
8. & 10.
Ulrichshusen,
Schloss (17194)**Jan Lisiecki**7. Geisenheim, Schloss
Johannisberg (65366)**Aleksandra Mikulska**8. Metzingen, Bindhof (72555)
28. Westerland (Sylt),
Alter Kursaal (25980)**Jean-Frédéric Neuburger**

3. Köln, Philharmonie (50667)

Maria João Pires14. Geisenheim, Schloss
Johannisberg (65366)**Roland Pöntinen**

25. Verbier, Église (CH)

Olga Scheps17. Sondershausen,
Achteckhaus (99706)**András Schiff**3. Zürich, Tonhalle (CH)
28. Verbier,
Salle des Combins (CH)**Grigory Sokolov**12. Wiesbaden, Kurhaus (65189)
26. Verbier, Église (CH)**Daniil Trifonov**24. & 31. Verbier,
Salle des Combins (CH)**Yuja Wang**27. Verbier,
Salle des Combins (CH)**Haiou Zhang**2. Weikersheim,
Schloss (97990)

August

Behzod Abduraimov

3. Verbier, Église (CH)

Joaquín Achúcarro

6. Verbier, Église (CH)

Martha Argerich

15. Luzern, KKL (CH)

Yulianna Avdeeva

21. Luzern, KKL (CH)

Lise de la Salle

2. Verbier, Église (CH)

Till Engel21. Bochum, Thürmer-Saal
in der Folkwang Uni (44789)**Lukas Geniušas**

5. Verbier, Église (CH)

Jamina Gerl21. Buxtehude, Kulturforum
am Hafen (21614)**Catherine Gordeladze**19. Bern, Heutschis Piano (CH)
20. Bauen,
Musikakademie Uri (CH)**Lilit Grigoryan**24. Rostock, Hochschule (18055)
27. Neubrandenburg,
Konzertkirche (17033)**Menachem Har-Zahav**21. Lüdenscheid,
Kulturhaus (58511)
28. Vechta, Aula der Uni (49377)**Matthias Kirschnereit**

Um Ihnen das Auffinden der Orte in Ihrer persönlichen Nähe zu erleichtern, haben wir die Postleitzahlen der Auftrittsorte in Klammern gesetzt, damit Sie sich leichter (vor allem bei kleineren Orten) orientieren können. Wie immer sind alle Angaben ohne Gewähr.



ROBERT SCHUMANN
COMPETITION
FOR YOUNG PIANISTS

24. Rostock, Hochschule (18055)

Denis Kozhukhin

2. Köln, Philharmonie (50667)

Daniel Lehardt

18. Klütz, Schloss (23948)

Igor Levit

24., 25. & 27.

Hohenems (A)

Aleksandra Mikulska

3. Schlemmin, Schloss (18320)

Gabriela Montero

26. Luzern, KKL (CH)

Francesco Piemontesi

30. Hohenems (A)

Maria João Pires

24. Rostock, Hochschule (18055)

27. Neubrandenburg,
Konzertkirche (17033)

Maurizio Pollini

9. Wiesbaden, Kurhaus (65189)

17. Luzern, KKL (CH)

András Schiff

17. & 18.

Wiesbaden, Kurhaus (65189)

Alexey Sychev

6. Bochum, Thürmer-Saal
in der Folkwang Uni (44789)

Jean-Yves Thibaudet

4. Geisenheim, Schloss
Johannisberg (65366)

7. Schwerin,
Schelfkirche (19055)

Daniil Trifonov

23. Wiesbaden, Kurhaus (65189)

Andrzej Wiercinski

26. Krefeld, Musikschule (47800)

Moritz Winkelmann

20. Wilhelmshaven,
Villa Lug ins Land (26389)

Haiou Zhang

20. Buxtehude,
Halepaghen Bühne (21614)

INTERNATIONAL
**ROBERT
SCHUMANN
COMPETITION**

FÜR JUNGE PIANISTEN

In drei Altersgruppen:

bis 13 Jahre | 14 bis 17 Jahre | 18 bis 20 Jahre

DER WETTBEWERB FINDET STATT

1. März bis 4. März 2017

Robert Schumann Hochschule Düsseldorf

ABSCHLUSSKONZERT

5. März 2017

Robert Schumann Saal, Museum Kunstpalast

ANMELDUNG ONLINE

1. Oktober bis 30. November 2016

Website: www.schumann-competition.com

Email: contact@schumann-competition.com

„Die einzige Wahrheit ist die des Musikmachens.“

SEBASTIAN STERNAL



Foto: Manfred Rinderspacher

Von: Christina Bauer

Jazz und klassische Musik mit manchmal filmischem Charakter – mit seiner Symphonic Society erspielte sich der Kölner Pianist und Komponist Sebastian Sternal, 32 Jahre alt, in den vergangenen Jahren einen prominenten Platz in der deutschen Musikszene, versteht sich zugleich aber auch auf die Kunst der kleinen Formationen in Duo oder Trio. Engagiert und umsichtig nimmt er seine Rolle wahr, als Professor und Dozent junge Jazzer in ihren Anfängen zu begleiten.

Ein bisschen zeigen sich die Augenringe, aber wirklich nur ein bisschen. Ansonsten sitzt Jazzpianist und Komponist Sebastian Sternal an diesem Februar-Vormittag erstaunlich wach in der Lounge des Schwabinger Hotels „La Maison“. Er hat sich für das Interview tapfer aus dem Bett gekämpft, in das er irgendwann in den Morgenstunden gefallen war. Wenn Freund und Mitmusiker Frederik Köster im „Lustspielhaus“ einen Preis bekommt, können die Feierlichkeiten mit den Veranstaltern schon mal dauern. Da braucht es gar keinen Karneval, wie er zu dieser Zeit zu Hause in Köln auf Hochtouren trubelt. Dem sei er zwar gerade in jungen Jahren auch nicht ganz entronnen, bekennt Sternal lächelnd. Aber allzu sehr kann er sich für diese „urköllsche“ Tradition nun seit Langem nicht mehr begeistern. In seinem näheren Umfeld machte er die Dinge ebenfalls schon früh

ein bisschen anders. Mit einem Vater, der eine Berufsschule leitet, einer Mutter, die an einer unterrichtet, und einer jüngeren Schwester, die am Gymnasium lehrt, wurde er der einzige Berufsmusiker in der Familie. Aber: Er hält die Kunst des Lehrens dennoch hoch, hat inzwischen selbst eine Professur in seiner Heimatstadt Mainz und einen Lehrauftrag in Köln. Sonst allerdings ist er als Musiker in unterschiedlichen Ensembles unterwegs. Eine Reihe spannender Duos stellte er in den letzten Jahren zusammen, suchte sich mal ein Gegenüber am Bass, mal am Saxofon, jüngst an der Trompete. Ein besonderer, lebendiger Austausch, der viele Freiheiten lässt für Interaktion und Improvisation. Das spricht einen wesentlichen Teil dessen an, was Sternal am Musizieren schätzt. „Die Zweier-Konstellation im Duo hat mir schon immer Spaß gemacht, weil man da sehr direkt kommunizieren

kann.“ Der Pianist spielt als derjenige am Harmonieinstrument mit den großen Klangmöglichkeiten so feinsinnig und zurückgenommen, dass sich sein jeweiliges Gegenüber im musikalischen Dialog ausgezeichnet entfalten kann.

In seinem Kontrast-Ensemble „Sternal Symphonic Society“ versammeln sich elf Musiker, darunter Jazzler wie auch ein klassisches Streichquartett. Es sind zugleich langjährige Freunde, die zusammen Elemente einer ganz anderen Seite von Sternals Musik widerspiegeln. Das ist diejenige, die ihn schon am längsten beschäftigt, ihm in der Jugend einen Grund gab, das bis dahin mäßig interessiert gespielte Klavier als wirklich bedeutsamen Teil seiner kreativen Welt zu entdecken. *„Damals interessierte mich besonders Filmmusik. Besonders beeindruckt war ich von den Soundtracks, die John Williams für die Filme von Steven Spielberg, und auch für andere Blockbuster, komponierte. Ich versuchte oft, daraus Stücke am Klavier nachzuspielen, bastelte mir aber auch schon eigene Bausteine zusammen.“* Heute lassen sich szenische Untermalungen und dramaturgische Spannungsbögen nachvollziehen in der Musik des großen Ensembles, dessen Klang und Gestalt insgesamt klassische und jazzig-improvisatorische Elemente integriert. So hat sich Sternals Jugendtraum, Filmkomponist zu werden, doch zu einem Teil erfüllt. Es passt zu dem ruhigen, schlanken Mann mit der randlosen Brille, der sich ohne Weiteres auch als IT-Spezialist ausgeben könnte, dass er eine für ihn so wichtige Inspiration gerade vom Bildschirm bezog. Filmmusik erwies sich als noch weitaus spannender als das, was er zuvor schon von klein auf von seinem Vater gehört hatte. Der nämlich saß in seiner Freizeit selbst gern mal am Klavier und spielte Popmusik der 1960er bis 1980er Jahre, etwa von den Beatles oder Sting. Dass der junge Sebastian mit etwa 11 Jahren eine neue musikalische Hauptbetätigungszone entdeckte, ist dem Musiklehrer Johannes Korth zu verdanken. Er drückte seinem Schüler ein „Real Book of Jazz“ in die Hand und empfahl ihm verschiedene Schallplatten. Ein Glücksfall also, dass trotz der traditionellen Stadtteilgegnerschaft zwischen Finthen und Gonsenheim, eine Art Mainz gegen Wiesbaden im Kleinformat, der gebürtige Fintener Sternal die Musikschule in Gonsenheim besuchte.

Bald waren zu Hause Bill Evans und Monty Alexander, aber auch Miles Davis zu hören, während der Klavierschüler der Klaviatur selbst erste Jazzstandards wie ‚How High the Moon‘ entlockte – und sich auch wieder ein bisschen am Bildschirm inspirieren ließ. *„Aus der Fernsehsendung ‚Willemssens Woche‘ hörte ich mir Herbie Hancocks ‚Cantaloupe Island‘ raus. Das spielte Michel Petrucciani dort immer im Vorspann.“* Im Jazz konnte Sternal die Kultur des Improvisierens weiterentwickeln, in der er sich schon in Sachen Filmmusik gern erprobt hatte. Der Wettbewerb „Jugend jazzt“ brachte ihm als 12-Jährigem eine erste Auszeichnung ein, zwei Jahre später eine weitere. Als 15-Jähriger spielte er im Bundesjazzorchester unter Leitung von Peter Herbolzheimer, der ein wichtiger Mentor für ihn wurde. Mochte der berühmte-berühmte Senior-Jazzler von anderen Musikern bisweilen als launisch, schwierig, gar tyrannisch erlebt werden, fand Sternal einen guten Draht zu ihm. Für ihn

war er der Erste, der ihn im größeren Umfeld einfach machen ließ, ihm etwas zutraute, ihn immer wieder ermutigte und förderte. Bis zu Herbolzheimers Tod blieben die beiden in engem Kontakt. Etwa gleichzeitig mit ihm begegnete der Musiker



Sternal (rechts) mit Duo-Partner Frederik Köster.

noch einem anderen, bedeutsamen Vorbild. *„John Taylor war für mich ganz wichtig. Ich lernte ihn schon mit 15 Jahren kennen, er gab als Dozent Workshops im Bundesjazzorchester. In Köln studierte ich dann bei ihm. Mit ihm Musik zu machen, oft an zwei Flügeln,*

**KONZERT-DIREKTION
HANS ADLER** Auguste-Viktoria-Str. 64 · 14199 Berlin



**Saison 2016/2017
GROSSE PIANISTEN ZU GAST**
bei der Konzert-Direktion Adler
in der Berliner Philharmonie

8.11.2016

IVO POGORELICH

14.12.2016

ELENA BASHKIROVA

26.2.2017

NOBU TSUJII

29.3.2017

GRIGORY SOKOLOV

29.4.2017

ALICE SARA OTT

19.5.2017

SOPHIE PACINI

TELEFONISCHER KARTENSERVICE
030 / 826 47 27

Konzert-Direktion Hans Adler OHG
KARTEN: www.musikadler.de
PHILHARMONIE UND VORVERKAUFSTELLEN

gab mir sehr viel. Er war auch als Mensch unglaublich inspirierend.“ Als ausgezeichnete Autodidakt war der britische Pianist absolut keiner, der differenziert Fragen danach hätte beantworten können, wie oder warum genau er etwas tat. Aber es brachte seinen Schüler enorm weiter, aus dem unmittelbaren Zusammenspiel und der Beobachtung zu lernen. Das sei sowieso oft die effektivste Herangehensweise, so Sternal, der seitdem selbst einiges an Erfahrung als Dozent gesammelt hat.

Er reflektiert die eigenen Erfahrungen und lässt sie in die von ihm mit viel Engagement und Motivation ausgestaltete Dozenten-Rolle einfließen. Als zentral sieht er das kompetente Ermutigen, Fördern und Sich-Entfalten-Lassen. „Eine besonders wichtige Rolle ist sicher die des Mentors. Es kommt darauf an, herauszufinden, wo ein Student seine Stärken hat, wo sein musikalisches Herz schlägt. Das bedeutet keine klassische Lehrer-Schüler-Situation, aber die ist sowieso oft unnötig, gerade in der Musik. Es ist mehr ein gemeinsames Erforschen von Themen, mit denen sich beide sowieso befassen. Nur hat einer eben mehr Erfahrung, das macht den Hauptunterschied aus.“ Dieser Ansatz trägt außerdem dazu bei, zumindest teilweise, das Problem zu umgehen, Aspekte des Musizierens erklären zu wollen. Das gehört zwar bis zu einem gewissen Grad dazu, erweist sich aber Sternals Erfahrung nach immer wieder als sehr schwierig. „Jede Art von Reduktion bringt im Grunde eine Verfälschung mit sich. In dem Moment, wo ich als Dozent etwas sage, ist es auf eine Art auch schon wieder falsch. Denn der Kontext, warum man musikalisch etwas Bestimmtes tut, ist immer sehr wichtig. Um das umfassend zu erläutern, wären unglaublich viele ‚Wenns‘ und ‚Abers‘ erforderlich. Wie eine Regel wirklich funktioniert, ist viel einfacher im unmittelbaren Kontext nachzuvollziehen. Die einzige Wahrheit ist die des Musikmachens.“

Wenn er nicht gerade darum bemüht ist, eine jüngere Generation von Musikern voranzubringen, befasst sich der Pianist mit dieser Wahrheit gerne selbst. Ab und an bringt er sein Können in Bandgefüge von Freunden ein. Die Aufgabe ist dort klar umrissen, er nennt das „die Musik von an-

deren Leuten gut klingen lassen“, und macht das ganz gern. Dieselben Musiker finden sich auch in seinen Ensembles wieder. Über Studienkontakte und Freundschaften hat sich ein Kollektiv entwickelt, das nun seit einigen Jahren in unterschiedlichen Besetzungen national und international die Kölner – und deutsche – Jazzszene repräsentiert. Schon während seines Studiums als Jazzpianist und Komponist in Köln, unter anderem bei Hubert Nuss, mit einem einjährigen Lernaufenthalt in Sachen Komposition in Paris, formierte der Musiker sein erstes Trio. Mit diesem veröffentlichte er 2009 sein Debütalbum, wenig später ein zweites, das vor allem von Einflüssen aus der französischen Hauptstadt durchzogen war. Nach produktiven Jahren in seinen Duos und dem großen Ensemble wendet er sich derzeit einer neuen Trioformation zu. Mit dem Schlagzeuger Jonas Burgwinkel ist wieder ein Kölner Musikerfreund dabei, zudem der renommierte US-Bassist Larry Grenadier. Ganz unbefangen fragte ihn Sternal einfach per E-Mail



Foto: Lutz Vogtänder

Sebastian Sternal – Diskografie (Auswahl)

Alben als Leader (Auszug):

Sternal Symphonic Society

Vol. II (Traumton, 2015)

Dieter Manderscheid, Sebastian Sternal

Flussrauchen (JazzHausMusik, 2014)

Sternal Symphonic Society

(Traumton, 2012)

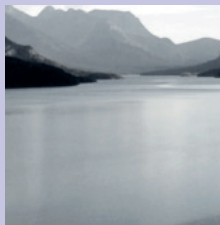
Claudius Valk, Sebastian Sternal

Lichtspielhaus (Konnex Records, 2012)

Die aktuelle CD

Frederik Köster, Sebastian Sternal

Canada (Traumton, 2015)



an, schickte ihm Musik – und konnte den US-Jazzler dafür begeistern, diesen Herbst für eine gemeinsame Studio-Aufnahme nach Köln zu kommen. Auf diese Kooperation freut sich der Pianist schon sehr. In unterschiedlichen Aktivitätszuständen bestehen auch alle bisherigen Ensembles weiter. Immer wieder mal findet sich der Wahl-Kölner zudem allein am Flügel. „Mein bisher interessantester Solo-Auftritt war der auf dem Jazzfest Paris im Parc Floral. Damals stellten die Veranstalter einen Flügel mitten auf die Wiese, wo ich dann spielte. Das war eine tolle Atmosphäre.“

Doch im Wesentlichen musiziert er gern in Interaktion mit anderen. Manchmal verzichtet er gleich ganz aufs Mitspielen, wenn er wie bei der „Symphonic Society“ mit Dirigieren beschäftigt ist. Das „Dirigat“ ist Marke Eigenbau, funktioniert aber hervorragend. Im Grunde, so Sternal, sind alle Beteiligten so gut aufeinander eingespielt,



oft das braune Schimmel-Klavier in der Kölner Wohnung, manchmal auch der Steinway B-Flügel im Elternhaus in Mainz. Nachdem er weltweit schon an vielen Flügeln saß, hat Sternal bis heute besonders viel für die Modelle des Hamburger Herstellers übrig. Er mag den Klang, den er als „schön, groß und erdig“ beschreibt, gleichzeitig als „gut kontrollierbar“, und daher insgesamt gut geeignet für Jazz. Allerdings komme es letzten Endes vor allem auf den Musiker an, denn ein guter Pianist könne

dass hier ein Einsatz und dort eine Überleitung schon reichen, um das Gefüge zusammenzuhalten. So kann er sich dann ab und an doch selbst ans Klavier setzen, um einige der durchweg von ihm komponierten Stücke zu spielen. Meist aber überlässt er das Pablo Held. Als Pianist das Klavier abgeben? Gar nicht ganz einfach, bekennt Sternal. Es gäbe nicht allzu viele Musiker, wo das ohne Bauchschmerz-Gefahr und ständiges Füße-Scharen gelingen würde. Aber: „In dem Fall ist das unproblematisch, da Pablo einer meiner allerbesten Freunde ist. Ich schätze ihn sehr und weiß, bei ihm ist meine Musik in guten Händen. Seine Spielweise entspricht einer Ästhetik, die meiner Idee davon sehr nahekommt.“ Gut für die „Symphonic Society“, wo das Zusammenspiel auch sonst gelingt. Den Maestro bräuchte er freilich nicht raushängen lassen, bekundet Sternal grinsend, aber das ist bei ihm sowieso schwer vorstellbar. Da kann es schon leichter mal passieren, dass er sich ein wenig leichter mal passieren, dass er sich ein wenig schwerer tut, im musikalischen Freundeskreis die Proben-Disziplin zu wahren, wenn jemand anfängt herumzualbern. Aber die intrinsische Motivation ist hoch, das gemeinsame Ziel für alle wichtig, so bleibt das Hauptaugenmerk fast von selbst bei der Arbeit. Seine Rolle als Primus inter Pares, so Sternal, leitet sich einfach daraus ab, dass er das Ensemble formiert hat und die gesamte Musik schreibt. Wie alles andere nimmt er dies auch sehr reflektiert vor, hinterfragt immer wieder, was gelten soll und warum.

Etwas davon spiegelt sich in seiner Spielweise wider, in der leichter mal ein Ton nicht klingt, als dass er zu hören wäre. „Ich bin ein Freund von Reduktion, davon, Unwesentliches wegzulassen. Dieser Aspekt ist nicht nur beim Klavierspielen wichtig. Beim Komponieren muss man ebenfalls lernen, liebgewonnene Ideen bei Bedarf wieder zu verwerfen. Das fällt einem manchmal gar nicht so leicht. Aber ich habe selbst die besten Erfahrungen damit gemacht. Kompositionen bewusst noch einmal abzuklopfen, alle Elemente, bei denen ich nicht ganz sicher bin, noch einmal zu überdenken, und alles Unnötige rauszuschmeißen. Gerade dann entstehen Stücke, die ich Jahre später noch gerne spiele.“ Entstehungsort ist

fast jedes Klavier gut klingen lassen. Wenn seine Musik entsteht, greifen Intuition und systematisches Vorgehen meist nahtlos ineinander. „Dass ich ganz unvorhergesehen auf der Straße eine musikalische Idee habe, kommt selten vor. Was ich oft mache, ist freies Improvisieren am Klavier, um die kreativen Kanäle freizuschalten. Dann höre ich mir selbst beim Spielen möglichst gut zu und greife aus diesem ‚Stream of Consciousness‘ Aspekten heraus, mit denen ich kompositorisch weiterarbeite.“

Piano Solo 2016/17
Tonhalle Düsseldorf

Mo 14. November 2016, 20 Uhr
Rudolf Buchbinder
Werke von J.S. Bach, Beethoven und Schubert

Mo 6. Februar 2017, 20 Uhr
Murray Perahia
Werke von Haydn, Mozart und Beethoven

Sa 11. März 2017, 20 Uhr
David Fray
Werke von Chopin, Schumann und Brahms

Di 9. Mai 2017, 20 Uhr
Alice Sara Ott
Werke von Grieg und Liszt

Heinersdorf
Konzerte
Klassik für
Düsseldorf

Opernshop (H.-Heine-Allee 24), T 0211-8925211
Kasse Tonhalle mit Parkmöglichkeit und alle
bek. VVK-Stellen · www.klassik-für-düsseldorf.de

Auf der Suche nach Followern

Unbekannte Musik von Komponistinnen

„Die Mazurka von Dahl war mir manchmal zu wichtig, das Paseo von de Scher fand ich ziemlich flott und gut akzentuiert, aber der Tango war sehr gut in seiner Struktur wiedergegeben. Teichmüllers ‚Springinsfeld‘ hätte noch witziger und schneller gespielt werden können, ähnlich wie das Scherzino von Kerndl. Überraschend fand ich die Stücke von Chrétien und McLaughlin, schöne Charakterstücke mit Aufforderung zum Träumen, wie auch das November-Stück von Awadis ... ich werde aber das Walzermotiv von Bonis nicht los, es dreht endlose Runden in meinem Kopf ... wir müssen los, die Pause ist zu Ende.“

Von: Claudia Bigos

So oder so ähnlich hätte sich ein Gespräch zwischen zwei Musikern oder Juroren in einer Pause oder auf dem Weg zum Wertungszimmer anhören können. Sie kennen aber keinen der erwähnten Namen? Das ist gut möglich, weil alle diese Namen einen weiblichen Vornamen tragen und selten oder gar nicht aufgeführt werden. Wie sollen Sie also diese Komponistinnen kennen? Wir haben uns daran gewöhnt, dass Komponisten immer männlich sind. Es fällt niemandem auf, dass keine Namen von Komponistinnen auf den Konzertprogrammen auftauchen. Es besteht kein Bedarf nach dieser Musik, weil sie niemand verlangt.

Ich muss selbst gestehen, dass mich all diese Jahre während des Studiums und danach die Problematik der „weiblichen“ Musik nicht interessiert hat: aus Unkenntnis und teils aus Ignoranz, das gebe ich offen zu. Was man nicht kennt, vermisst man auch nicht. Dann kam es zu einer Begegnung mit der Pianistin Claudia Meinardus, die sich auf Werke von Komponistinnen spezialisiert hat, danach der Kauf einer „Mal sehen, was das ist“-CD, gefolgt just von der Besprechung dieser CD mit Kompositionen von Marie Jaëll ... Ich war geflasht und die gezielte Suche nach Werken von Frauen begann.

Die Auswahl war grandios und ich beschloss, ein Konzert meiner Klavierklasse ausschließlich mit Werken von Komponistinnen zu bestreiten. Es war sehr spannend, den Schülern die erste Berufspianistin (Maria Szymanowska), die erste Frau, die den Prix de Rome für ihre Komposition bekam (Lili Boulanger), und auch die berühmteste Schwester in der Musikgeschichte, die nicht weniger als 470 Werke in 42 Lebensjahren komponierte (Fanny Hensel), vorzustellen.

Als Termin wählte ich den 12. März 2016, so dass uns ungefähr drei Monate zum Üben zur Verfügung standen. Wenn man solch ein Projekt mit Schülern plant, ist das lang und kurz zugleich, denn drei Monate intensiv an einem Stück zu üben, erfordert von allen eine große Portion an Geduld. Es ist also sehr wichtig, dass die Stücke den Schülern und der Familie zusagen. Zum Glück stellte ich bei der Sichtung der Stücke zufrieden fest, dass jede Schülerin und jeder Schüler „ihr“ oder „sein“ maßgeschneidertes Klavierstück finden konnte. Bei den Fortgeschrittenen wagte ich mich an Stücke heran, die zeigen sollten, dass Frauen nicht nur niedlich klingende, pädagogisch untermauerte Stücke zu Papier bringen, sondern große, technisch anspruchsvolle Formen beherrschten. Ich machte hier die Rechnung ohne den Wirt: Anspruchsvolle Literatur neben dem Schulalltags-

wahnsinn einzu- studieren, ist manchmal so unmöglich wie das Besteigen des Mont Blancs mit Flipflops. Wir tauschten die Stücke aus bzw. um, fanden aber genug Ausweichmaterial. So musste das „Lied ohne Worte“ op. 18 von Delphine von Schauroth der „Romance“ op. 33 von Josephine Lang weichen.

Wenn man Stücke auswählt, die nicht kanonisch im Repertoire verankert sind, ist zudem eine besondere pädagogische Vermittlungsleistung nötig. Mein großer



Die Klavierklasse von Claudia Bigos nach dem Konzert.
Foto: Jacob Kemenate

Wunsch war, dass die Schüler sich mit diesen Werken von Komponistinnen so auseinandersetzen, als ob sie sich nicht nur das Stück, sondern auch die Person, die es komponiert hat, die Zeit, in der es entstanden ist, und die ganz persönliche Meinung zu dem Stück bewusst machen. Oft bleiben diese Aspekte im Unterrichtsalltag links liegen, weil zu wenig Zeit dafür vorgesehen ist und man davon ausgeht, dass man einen Beethoven oder Chopin dem Schüler nicht mehr vorstellen muss. Die Schüler sollen die Stücke mögen, sie sollen verstehen, warum sie sie spielen und was das Besondere an dem jeweiligen Werk ist. Recht früh in der Einstudierungsphase bat ich dazu alle Schüler, die Wirkung, das Besondere des Stücks mit einem Satz zusammenzufassen. So erfolgte eine inhaltliche Auseinandersetzung auch jenseits der schwarzen und weißen Tasten. Als wie modern die Stücke empfunden wurden, zeigt der Satz eines Schülers zu Ellas Kernlds (1863–1940) „Scherzino“ op. 44, das dieser als „dramaturgisch durchdachte Diskussion“ bezeichnete, die garantiert nicht im Kompositionsjahr 1889 stattfand. Bei einem anderen Stück meinte die Schülerin zu Beginn: „Ich weiß nicht, was sie mit dem Stück meint.“ Erst als das Stück in den Fingern gut saß, ergab die Struktur des Stückes einen Sinn, den sie so zusammenfasste: „Ein glamouröses Beziehungsende.“ Die dichte Struktur, die vielen Akkorde verteilt durch alle Register, machten das Stück zu einem emotionalen Drama. Eine Grundschülerin hörte in ihrem Stück einen „gutgelaunten Tausendfüßler auf Wanderschaft“. Eine andere Schülerin hat sogar den Mut gefasst, selbst ein kleines Stück für das Konzert zu komponieren, und hat ihr op. 1 mit Freude vorgeführt.

Der Titel für das Konzert war bald gefunden: „The Female Touch. Klassische Annäherungen“, wobei der Begriff klassisch aber bald durch Filmmusik taugliche Balladen oder durch Stücke aus dem Jazz-Bereich erweitert wurde. Die Zeitspanne der aufgeführten Werke umfasste die Jahre von 1677–2016. Damit die Schüler und das Publikum einen realen Bezug zu diesem Thema bekommen, habe ich die libanesisch-deutsche und in Braunschweig lebende Komponistin Marie Awadis eingeladen, deren Stück im Konzert uraufgeführt wurde. Für den Schüler war es eine ganz besondere Begegnung mit der Komponistin, denn er spielte aus ihrem handgeschriebenen Manuskript, konnte Fragen zur Stück-Interpretation stellen, und im persönlichen Gespräch nach dem Konzert konnten der Interpret und die Komponistin über ihr Erlebnis mit dem Stück sprechen. Zu einer weiteren glücklichen Fügung gehörte, dass in Braunschweig die Großnichte der Komponistin Anna Teichmüller lebt, die der Einladung zum Konzert gefolgt ist. Das Verlieh dem Konzert eine besondere Note, musikalisch wie atmosphärisch zugleich.

Das Konzert fand im Rahmen des Festivals „Tastentaumel“ im Braunschweiger Land statt und war sehr gut besucht. Es gab erstaunlich viel fremdes Publikum. Beim Nachfragen fand ich heraus, dass man „neugierig auf die Komponistinnen“ war. So etwas hat ein Alleinstellungsmerkmal in der Region. Ja, es war sehr mutig, weil es bei diesem Projekt den Sicherheitsgurt der Routine nicht gab. Neue, in der Vorspielpraxis unerprobte Stücke hätten vielleicht nicht in der Anzahl funktioniert, wenn sie nicht diese hohe kompositorische Qualität hätten. Alle Stücke sind beim Publikum mit Begeisterung angekommen, sorgten für Wow- und Aha-Effekte. Selten gab es so viel positive Resonanz nach einem Schülervorspiel.

Man kann es also wagen, sich an diesem unentdeckten und unglaublich reichen Schatz der Werke von Komponistinnen zu bedienen. Man muss sie aus den verstaubten Regalen der Archive hervorholen, einüben und auf die Bühne bringen. Wir sind die mündigen Nachkommen dieser vergessenen, verachteten, verkannten und über so viele Jahrhunderte verstummten Komponistinnen. Im Archiv „Frau und Musik“ in Frankfurt, in spezialisierten Bibliotheken (Berlin, Hannover oder Basel) wird eine unvorstellbar große Menge an Werken aus weiblicher Feder bewahrt. Für wen eigentlich? Für die Nachwelt? Wir sind die Nachwelt, also her damit! Darunter sind viele hörenswerte Werke, die in ihrer musikalischen und technischen Qualität den männlichen Kompositionen ebenbürtig sind, aber nur zum Teil durch den Furore- und den Certosa-Verlag, die sich auf die Herausgabe von Werken von Komponistinnen spezialisiert haben, veröffentlicht sind. Auch bei Schott gibt es einen schönen Sammelband, der eine beeindruckende Zeitspanne erfasst: die Geburtsjahre 1664–1961. Jetzt muss aber der lange Weg vom Archiv über den Notenhandel zum Pianisten stattfinden, und dann erst wird es spannend und schwierig werden: der Gang auf die Bühne mit der Hoffnung auf Akzeptanz. Diese Stücke würden eine große Bereicherung der im Kanon fast erstarrten Programme der Konzerte darstellen. Wir brauchen also Nachahmer solcher Versuche in kleinen (Schülerkonzerte) wie auch großen Formaten (Recitals bekannter Pianistinnen und Pianisten). Es werden also Follower gesucht, je mehr desto besser! Seien Sie neugierig, es lohnt sich!

Ein philosophisch betrachtendes Buch zum Klavierspiel

Was befähigt uns, die Grenze vom guten Schüler am Klavier zu einem Pianisten mit einem besonderen Gespür für Klang, Ausdruck und Anschlagkontrolle zu überschreiten? Christian Graf hat diese Erfahrung durchlebt. Als er Ende der 80er Jahre zu der russischen Lehrerin Esther Yellin kommt, versucht er ihrem Denken, ihren Anordnungen so zu folgen, dass er ihrem Klangideal nacheifern kann. „Wie erzeugte die Künstlerin diesen Zusammenhang der Töne? Das blieb ihr Geheimnis. Doch schon damals war es kein Geheimnis, das sich heimlich-tuerisch dem Verständnis entzog, sondern es lag gleichsam offen vor meinen Augen und Ohren. Und auch jetzt, wo sich bei mir eine tiefe Einsicht in die Prinzipien dieses Klavierspiels eingestellt hat, bleibt es das Geheimnis, das es immer war und immer sein wird: ein offenes Geheimnis.“ So beschreibt der Autor einen Beginn ...

Doch die Erkenntnisse, was seine Lehrerin meinte, kommen erst viel später, als er Philosophie studiert hat, als er wieder in Kontakt kommt mit seiner Lehrerin, als er über das philosophische Denken das früher Gelernte analysiert. Und so kommt er dem schon vor langer Zeit erkannten „Geheimnis“, dem offenbaren Geheimnis des Klavierspiels in all seinen Facetten näher - und beginnt die Musik und das Klavierspiel zu lieben.

Christian Graf hat nicht nur ein Buch über seine Lehrerin Esther Yellin geschrieben, über ihre Unterrichts- und Lehrmethodik. Er hat auch ein Buch verfasst, das jedem Leser Erkenntnisse an die Hand gibt, wie man das Klavierspiel besser verstehen, es mehr lieben kann - so wie das Leben, zu dem es gehört.



STACCATO-Verlag
Heinrichstr. 108 - 40239 Düsseldorf
Tel.: + 49 / 211 / 905 30 49
Fax: +49 / 211 / 905 30 50
E-Mail: info@staccato-verlag.de
www.staccato-verlag.de

Christian Graf
Das offenbare Geheimnis
Betrachtungen zur Kunst des Klavierspiels
Eine Selbsterfahrung
110 Seiten / feste Bindung
Euro 16,80 (D) / Euro 18,00 (A)
ISBN 978-3-932976-63-6



Von: Siegbert Rampe

Wer war bedeutender, der Komponist oder Improvisator Ludwig van Beethoven? Beethoven ging in die Musikgeschichte nicht nur durch sein komponiertes Œuvre ein, sondern auch als genialer Klavierimprovisator. Viele seiner Werke entstanden unmittelbar aus Improvisationen. Das gilt insbesondere für die Klaviermusik. Als Improvisator glänzte Beethoven vor Besuchern, bei Einladungen, im musikalischen Salon und im öffentlichen Konzert. Darüber liegen zahlreiche Berichte vor, die allgemein bekannt sind und hier nicht wiederholt werden brauchen. Die Frage ist an dieser Stelle vielmehr, wie Beethovens Improvisationen beschaffen waren und worin sie bestanden. Solchen Aspekten soll in diesem Artikel nachgegangen werden.

Zur Beethoven-Zeit gliederte man die Improvisation in zwei verschiedene Bereiche: Auf der einen Seite stand das „Figurieren“, wie es beispielsweise Heinrich Christoph Koch (1802) nennt. Damit ist die melodische und rhythmische Veränderung eines bestehenden Notentexts gemeint. Heute bezeichnen wir diese Technik als freie Ornamentation. Der andere Bereich hieß „Fantasieren“; gemeint ist die freie Improvisation ohne Grundlage von Noten. Das Fantasieren umfasste unterschiedliche Formen und Techniken, auf die wir noch zurückkommen werden.

Über Beethovens Figurieren gibt es fast keine Informationen, obwohl wir annehmen müssen, dass er davon regen Gebrauch machte, wie es damals üblich war, zumindest in fremden Kompositionen. Für Beethovens eigene Musik und vor allem seine Klavierwerke besteht hingegen ein weitgehendes Verzierungsverbot, das uns durch mehrere Quellen bekannt ist. Allerdings hielt sich der Komponist

selbst nicht immer daran. Durch die verschiedenen Fassungen seiner Klavierkonzerte Nr. 1–4 wird bestätigt, dass der Notentext bei deren Uraufführung und zumindest bis zur Publikation kein endgültiges Stadium erreicht hatte. Gestützt wird dieser Befund durch das Zeugnis Ignaz von Seyfrieds (1776–1841), der zur Zeit der Entstehung von Opus 37 und 58 mit Beethoven im selben Haus wohnte: „beim Vortrage seiner Konzertsätze lud er [Beethoven] mich ein, ihm [die Seiten] umzuwenden; aber – hilf Himmel! – das war leichter gesagt, als getan: ich erblickte fast lauter leere Blätter, höchstens auf einer oder der anderen Seite ein paar nur ihm zum erinnernden Leitfaden dienende, mir rein unverständliche ägyptische Hieroglyphen hingekritzelt; denn er spielte beinahe die ganze Prinzipalstimme bloß aus dem Gedächtnisse, da ihm, wie fast gewöhnlich der Fall eintrat, die Zeit zu kurz ward, solche vollständig zu Papiere zu bringen. So gab er mir also nur jedesmal einen verstoßenen Wink, wenn er mit einer dergleichen

unsichtbaren Passage am Ende war, und meine kaum zu bergende Ängstlichkeit, diesen entscheidenden Moment ja nicht zu verabsäumen, machte ihm einen ganz köstlichen Spaß.“ Bei diesen Aufführungen aus dem Kopf ohne gültigen Notentext werden gewiss rhythmische und melodische Veränderungen ins Spiel gekommen sein, die sich jedoch heute kaum noch jemand zutrauen mag, weil wir von allen Klavierkonzerten eine Fassung letzter Hand besitzen.

Wesentlich differenzierter sind hingegen die improvisatorischen Maßnahmen, die sich unter dem Begriff „Fantasieren“ zusammenfassen lassen. Als einziger äußert sich der Beethoven-Schüler Carl Czerny (1791–1857) 1852 ausführlich über das Improvisieren seines Lehrers: „Beethovens Improvisieren /: wodurch er in den ersten Jahren nach seiner Ankunft in Wien das meiste Aufsehen erregte, und selbst Mozarts Bewunderung gewann /: war von verschiedener Art, ob er nun auf selbst gewählte oder auf gegebene Themen fantasierte.

1tens. In der Form des erstes Satzes oder des Final-Rondos einer Sonate, wobey er den ersten Theil [einer Sonatenform] regelmäßig abschloß, und in demselben auch in der verwandten Tonart eine Mittelmelodie [zweites Thema] etc. anbrachte, sich dann im 2ten Theile ganz frey, jedoch stets mit allen möglichen Benützigungen des Motivs, seiner Begeisterung überließ. Im Allegrotempo wurde das ganze durch Bravourpassagen belebter, die meist noch schwieriger waren als jene die man in seinen Werken findet.

2tens in der freyen Variationsform ungefähr wie seine Chorfantasia op. 80 oder das Chorfinale der 9ten Sinfonie, welche beyde ein treues Bild seiner Improvisation dieser Art geben.

3tens. In der gemischten Gattung, wo potpurri-artig ein Gedanke dem andern folgte, wie in seiner Solo-Fantasia op. 77.

Oft reichten ein paar einzelne, unbedeutende Töne hin, um aus denselben ein ganzes Tonwerk zu Improvisieren /: wie z. B. das Finale der 3ten /: D dur /: Sonate von op. 10.“

Czernys Schlussbemerkung entspricht mehreren zeitgenössischen Schilderungen, die allesamt demonstrieren, dass selbst belanglose Tonfolgen Beethovens Inspiration zu wecken vermochten: Abwechselnd mit Georg Joseph Vogler (1749–1814) fantasierte er einmal über die C-Dur-Tonleiter, ein anderes Mal diente die auf den Kopf gestellte Violoncellostimme eines Klavierquintetts von Daniel Steibelt (1765–1823) als Improvisationsgrundlage und im Wiener Palais Lobkowitz improvisierte Beethoven 1805 über die Stimme der 2. Violine eines soeben gehörten Streichquartetts von Ignaz Pleyel (1757–1831): „Noch nie hatte man ihn glänzender, origineller und großartiger improvisieren gehört als an jenem Abend. Aber durch die ganze Improvisation gingen in den Mittelstimmen, wie ein Faden oder Cantus firmus, die an sich ganz unbedeutenden Noten durch, welche auf der zufällig aufgeschlagenen Seite jenes Quartetts standen, während er die kühnsten Melodien und Harmonien im brillantesten Concertstile darauf baute.“

Unter der Voraussetzung, dass die *Fantasia* op. 77 eine reale Klavierimprovisation spiegelt, muss Beethovens Harmonieverlauf zuweilen tatsächlich kühne Züge angenommen haben; denn dort fol-

gen unmittelbar aufeinander Abschnitte in den Grundtonarten g-Moll (T. 1–4), f-Moll (T. 5–14), B-Dur (T. 15–37), A-Dur (T. 38), d-Moll (T. 39–78), As-Dur (T. 79–83), b-Moll (T. 84–89), h-Moll (T. 90–156), H-Dur (T. 157–221), C-Dur (T. 221–226) und H-Dur (T. 227–245). D. h., im Unterschied zur »Chor«-*Fantasia* op. 80, die in c-Moll beginnt und in C-Dur endet, war eine geschlossene harmonische Ordnung in derartigen Fällen nicht zwingend geplant. Ob das mediantische Verhältnis von g-Moll und H-Dur in Opus 77 eine Wahlverwandtschaft und damit Kennzeichen der Geisteswelt freien Fantasierens darstellt oder eher zufällig entstand, muss offenbleiben.

Beethovens *Fantasia* Op. 77

à son ami, M. le comte François de Brunsvick
Fantasia

Op. 77
1809

The image shows a page of a musical score for Beethoven's *Fantasia* Op. 77. The score is written for piano and is in G minor, 3/4 time. It is divided into several sections with different tempo markings: *Allegro*, *poco adagio*, *l'istesso tempo*, and *Allegretto*. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *dolce* (softly), and *cresc.* (crescendo). The page number 77 is visible in the top right corner, and the opus number 77 and year 1809 are also present. The score is arranged in two systems of two staves each.

Doch zurück zu den drei Kategorien der *Fantasia*-Improvisation in Czernys Darstellung. Für die erste Art in Gestalt des ersten Allegros einer Sonate, indem nur die Exposition ausgeführt wird und sich mit Eintritt der Durchführung der Raum für eine formal ungebundene Entwicklung weitet, scheinen in Beethovens *Ceuvre* keine Entsprechungen zu existieren. Dasselbe gilt für die Rondo-

Form, die sich, folgt man Czernys Angaben, von aufgezeichneten Kompositionen nicht grundlegend unterschieden haben kann.

Als Modellfall „der freyen Variationsform“ gilt Czerny, zweitens, die Chor-Fantasie op. 80 sowie das Chor-Finale der 9. Sinfonie d-Moll op. 125, die mit Blick auf Thema und Aufbau ihrerseits wiederum enge Beziehungen untereinander aufweisen. Im Anschluss an die erwähnte Adagio-Einleitung in Opus 80 mit den Stationen c-Moll-E-Dur-C-Dur/c-Moll folgt ein zunächst von den Bässen, dann von Violinen und Violen vorgetragenes und zuletzt eingeführtes Melodiezitat in c-Moll, jeweils mit Beantwortung durch das Klavier, worauf in T. 60 ein Liedthema als Grundlage eines 15-teiligen Variationszyklus erklingt, Eingänge, Überleitungen und zwei Einschübe nicht mitgerechnet, darunter zwei Minore-Variationen (Nr. 6, T. 185, Nr.

11, T. 365) und eine Adagio-Variation (Nr. 9, T. 291). Variiert wird zunächst allein vom Soloinstrument Klavier, dann auch in nahezu sämtlichen Orchestergruppen und schließlich unter Einsatz von Gesangsquartett und Chor mit unterlegtem Text. Lässt man die spezifische Besetzung dieses Werks außer Acht, so schlägt sich die Freiheit des Komponisten, gemessen an konventionellen Variationszyklen, wiederum hauptsächlich im Modulationsplan nieder, der als Grundtonarten neben C-Dur/c-Moll Tonikagegenklänge (E-Dur, A-Dur) sowie die Subdominante F-Dur erreicht. Das eigentlich Überwältigende in Beethovens Fantasieren dürfte letztlich Resultat seines spannungsgeladenen, spieltechnisch riskanten Vortrags gewesen sein, der, wenn er missriert, rasch in ein Fiasko münden konnte.

Variationsgrundlage der Chor-Fantasie war ein eigenes Doppellied über zwei Gedichte von Gottfried August Bürger (1747–1794), dessen Skizzen von 1794/95 stammen und das seinerseits auf Zitaten aus Carl Ditters von Dittersdorfs (1739–1799) Singspiel *Doctor und Apotheker* (Wien 1786) beruhen dürfte. Ähnliche Themen dienten Beethoven wiederholt als Ausgangspunkt für Improvisationen in Variationsform. Bereits 1791 trug er vor Franz Xaver Sterkel (1750–1817) in Aschaffenburg seine soeben im Druck erschiene Righini-Variationen WoO 65 vor und ergänzte aus der Situation heraus laufend neue Veränderungen. Bei anderer Gelegenheit boten ihm das „Prometheus“-Thema aus dem Finale der *Eroica* sowie Joseph Haydns *Gott erhalte Franz, den Kaiser* Modelle zu variierendem Fantasieren. 1798 in Prag improvisierte Beethoven „über das ihm von der Gräfin Schlick aus Mozarts ‚Titus‘ gegebene Thema ‚Ah, tu fosti il primo oggetto‘“ sowie über „Ah! vous dirai-je, Maman“. Ob solche Fantasien – analog zu Opus 80 – ebenfalls mit einem Konzertschluss endeten, ist nicht zu ermitteln. Denkbar wäre auch, dass Beethoven schon damals praktizierte, was er im Skizzenbuch von 1807/08 mit Blick auf ein öffentliches Konzert („hernach im Theater ausgeführt“) festhielt: „Lied variiert[,] am Ende Fuge und mit *pianissimo* aufgehört.“ Tatsächlich nimmt jene Position am Schluss der letzten Variation, die in der Chor-Fantasie und in anderen Variationszyklen für eine Coda reserviert ist, in den *Eroica-Variationen* op. 35 (1802) eine Fuge ein – soweit ich sehen kann, das älteste Beispiel der Gattung Variationen mit Fuge.

Seine dritte Art des Beethoven'schen Fantasierens nennt Czerny eine „gemischte Gattung, wo *potpourri-artig* ein Gedanke dem andern folgte“. Als Beispiel dient die erwähnte Klavierfantasie op. 77. Bei näherer Betrachtung zeigt sich freilich, dass trotz des weit ausgreifenden Modulationsplans (siehe oben) und der Verschiedenartigkeit der Gedanken zwischen mehreren Abschnitten motivische Bezüge bestehen (T. 79–83 / 84–89 / 151–156). Klammer ist jene als „barock“ apostrophierte 32stel-Skala, mit der die Komposition anfängt und schließt und die zwischen den einzelnen Formteilen nicht weniger als zehnmal wiederholt wird. Der letzte Großabschnitt, beginnend in T. 157, erweist sich auch in diesem Fall als nunmehr achteitler

Beethovens Fantasie Op. 77

The image displays a page of musical notation for Beethoven's Fantasy Op. 77. The score is written for piano and consists of seven systems of music. The first system starts at measure 211 and ends at 215. The second system starts at 216 and ends at 220. The third system starts at 219 and ends at 223. The fourth system starts at 225 and ends at 229. The fifth system starts at 235 and ends at 239. The sixth system starts at 238 and ends at 242, featuring a section marked 'adagio'. The seventh system starts at 240 and ends at 244, with dynamics including 'più piano' and 'pp'. The notation includes various rhythmic patterns, including a prominent 32nd-note scale in measure 238.

Variationszyklus über ein eigenes Thema, dem in T. 222 eine Coda folgt. Bei Licht betrachtet deckt sich dieses Improvisationsschema mit den Aufzeichnungen über Beethovens Fantasieren von Johann Baptist Schenk (1753–1836) aus dem Jahre 1793: „Nach einigen Anklängen und gleichsam hingeworfenen Figuren“ folgten a) „mannigfaltige Motive, die er [Beethoven] klar und mit überreicher Anmut so lieblich zu verweben wußte“; b) „verließ er allgemach den Zauber seiner Klänge und“ trat „mit dem Feuer der Jugend [...] kühn in weit entfernte Tonarten“; c) „Nun begann er unter mancherlei Wendungen mittelst gefälliger Modulationen bis zur himmlischen Melodie hinzugleiten“; d) „Nachdem der Künstler seine Virtuosität so meisterhaft beurkundet, verändert’ er die süßen Klänge in traurig wehmütige, sodann in zärtlich rührende Affekte, dieselben wieder in freudige bis zur scherzenden Tändelei“. Schenks Nachbemerkenngen zeigen eindeutig, dass es sich hier um eine Aneinanderreihung verschiedenartiger Abschnitte und Gedanken gehandelt haben muss, die allenfalls lose miteinander verknüpft waren: „Jeder dieser Figuren gab er einen bestimmten Charakter und [sie] trugen das Gepräge leidenschaftlicher Empfindung [...] Weder matte Wiederholungen noch gehaltlose Zusammenraffung vielerlei Gedanken, welche gar nicht sich zusammenpassen, noch viel weniger kraftlose Zergliederungen durch fortwährendes Arpeggieren [...] konnte man gewahren.“

Dabei verfügte Beethoven über ein so glänzendes Gedächtnis, dass er stets jede Improvisation zu wiederholen vermochte: „Eines Abends phantasierte Beethoven wundervoll auf dem Klavier und [sein Freund Carl] Amenda sagte am Schluß: ‚Es ist jammerschade, daß eine so herrliche Musik, im Augenblick geboren, mit dem nächsten Augenblick verloren geht.‘ Darauf Beethoven: ‚Da irrst Du, ich kann jede extemporierte Phantasie wiederholen‘, setzte sich hin und spielte sie ohne Abweichung noch einmal.“

Neben diesen drei grundlegenden Arten kennen wir noch Quellen für drei weitere Formen des Improvisierens bei Beethoven. Zum einen wissen wir, dass er auch Fugen improvisierte. Der Beethoven-Schüler Ferdinand Ries (1784–1838) war im Anschluss an eine Klavierstunde Zeuge einer aus dem Gespräch erwachsenen Improvisation über das erste Fugenthema von Carl Heinrich Grauns (1703/04–1759) Passionsoratorium *Tod Jesu*, bei welcher der Meister nicht einmal sich selbst mehr wahrnahm: „Einst, als wir nach beendigter Lektion über Themas zu Fugen sprachen, ich am Klavier und er neben mir saß und ich das erste Fugenthema aus Grauns ‚Tod Jesu‘ spielte, fing er an, mit der linken Hand es nachzuspielen, brachte dann die rechte dazu und arbeitete es nun ohne die mindeste Unterbrechung wohl eine halbe Stunde durch. Noch kann ich nicht begreifen, wie er es so lange in dieser höchst unbequemen Stellung hat aushalten können. Seine Begeisterung machte ihn für äußere Eindrücke unempfindlich.“

Die andere Improvisationsform, die Czerny nicht erwähnt, ist die Solokadenz in Konzertsätzen. Da keine Beschreibungen von Beethoven’schen Kadenzimprovisationen vorliegen, muss man annehmen, dass er dabei ähnlich vorging wie in den Kadenzten zu seinen eigenen Konzerten und zu Mozarts Klavierkonzert d-Moll KV 466. In

Beethovens
Variationen WoO 65

24 Variationen

jedem Fall beruht die Methodik der überlieferten Kadenzten Beethovens auf den von Mozart in den 1780er-Jahren entwickelten Modellen.

Schließlich kann man davon ausgehen, dass Beethoven ebenso wie seine Zeitgenossen vor Beginn eines Werks stets kurze oder längere Klavierpräludien improvisierte. Carl Czerny (1829) unterscheidet zwei Arten von Präludien: „1. Ganz kurze, wo man nur durch einige Akkorde, Läufe, Passagen und Übergänge gleichsam das Instrument prüft, die Finger einspielt oder die Aufmerksamkeit der Zuhörer weckt [...] 2. Längere und ausgeführtere, gleichsam als eine zum nachfolgenden Stücke gehörige Introduction: daher auch Anklänge aus den Motiven derselben darin angebracht werden können.“ Das einzige von Beethoven überlieferte solcher Präludien ist der Beginn des ersten Satzes im 5. Klavierkonzert Es-Dur op. 73, der in die Geschichte fälschlicherweise als „Kadenz“ eingegangen ist. In Wirklichkeit werden dort die Passagen des Klavierpräludiums zwischen Orchesterblöcke eingefügt. Dass sie nicht vom Orchester vorgetragen werden, liegt in der Natur der Sache; denn ein Klavierpräludium lässt sich eben nur auf dem Tasteninstrument darstellen.

Dynamische Spielanweisungen

Komponisten geben uns dynamische Vorgaben. Meist sind sie realistisch; ab und zu sind sie im Bereich des Wunschdenkens anzusiedeln. Jedenfalls stehen sie geduldig auf dem Papier und warten darauf, umgesetzt zu werden. Und: Man kann sich eine Menge Arbeit ersparen, wenn man sie von Anfang an bei neuen Stücken mitlernt. Wieso? Die Dynamik könnte man doch ganz bequem hinterher draufsetzen? Leider nein: Die gedächtnisrelevante Haptik ändert sich und damit erzeugt man einen unnötigen, neuen Lernvorgang. Also bauen Sie bitte die dynamischen Spielanweisungen sogleich mit ein ...

Von: Ratko Delorko

Leisebereich: Aus *p* = Piano (leise), wird *pp* als Pianissimo (sehr leise) und *mp* als Mezzopiano (mittelleise) entwickelt. Das kennen Sie sicher alles und ich trage Eulen nach Athen.

Lautbereich: Aus *f* = Forte (stark, nicht lautstark), wird *ff* als Fortissimo (sehr stark) und *mf* als Mezzoforte (mittlere Lautstärke) entwickelt.

Angesteuert werden die verschiedenen Lautstärken durch *crescendo* (wachsen, lauter werden) oder *diminuendo/de-crescendo* (abnehmend, leiser werden). Alle plötzlichen, punktuellen Lautstärkeänderungen fallen in den Bereich der Akzente oder *Sforzati*. Dazu gleich mehr.

Die dynamischen Spielanweisungen sind als relative Werte zu verstehen. Immer. Das bedeutet, sie sind instrumenten- und raumabhängig. Sogar abhängig von Ihrer hoffentlich guten Laune. Wenn ich einen total guten, fetten Konzertflügel spiele, habe ich einfach mehr dynamischen Spielraum als auf einem Kleinklavier. Ohne werten zu wollen – das ist eben so. Trotzdem sollte ich den Spielanweisungen des Komponisten gerecht werden. Nur wie? Lauter als laut geht nicht und nach leise-leise kommt – nichts. Stille. Denn das Instrument packt es nicht. Also lote ich die Extreme aus und alles andere liegt eben dazwischen, wobei die Grenzen fließend sind. Beim Konzertflügel kein Problem; beim Kleinklavier muss man schon gehörig aufpassen, um die Abstufungen nicht zu übergehen.

Wobei: Komponisten wie Schumann, Chopin, Grieg, Liszt und sicher viele andere haben auch auf den seinerzeit üblichen Pianinos komponiert. Diese allerliebsten, gradsaitigen Instrumente bieten eine wohlthuende Intimität und sind in ihrem Bereich dynamisch bezaubernd. Diesen patinierten Charme können moderne Instrumente und Digitalpianos nicht leisten. Ich erinnere mich da im Besonderen an Edvard Griegs kleines Kompositionshäuschen am See – so unübertroffen kuschelig. Da will man einfach nur am Klavier mit Blick auf den See komponieren und dann auf der Chaiselongue entspannen. Obwohl ein Steinway im Wohnhaus auf dem Hügel steht ... Ich gerate ins Träumen.

Nun kommt die Anpassung an den Stil: Ein klassisches Forte im Bereich von Haydn und Mozart weicht deutlich von einem Forte der klassischen Moderne nach unten ab. Wieso? Weil die Klassiker der Diktion ihrer Instrumente unterliegen und deren Dynamikbereich nicht unseren modernen Instrumenten entspricht. Also ist ein klassisches Forte im Bereich des modernen Mezzofortes anzusiedeln. Allerdings haben wir heute keine musikalisch sinnvollen Moderatoren mehr (zuschaltbarer Filzstreifen, der sich dämpfend zwischen Hammerkopf und Saite legt) und müssen halt mit dem

linken Pedal tricksen, um den unteren Dynamikbereich auszuschöpfen.



Je weiter Sie sich über die spätere Romantik zum 20. Jahrhundert hinarbeiten, umso größer werden die dynamischen Möglichkeiten und die potenzielle Lautheit der Instrumente, mit denen die Komponisten vertraut sind. Da jedwede instrumentale Dynamik immer begrenzt ist, sind wir gezwungen kleine Optimierungen vorzunehmen – solange der Wunsch des Komponisten nicht illusorisch ist. Das gibt es öfters, als man denkt, vor allem in der Neuen Musik. Wenn Sie ein Crescendo sehen, egal ob als Nadel oder ausgeschrieben – bitte fangen Sie einfach leise an. Wenn Komponisten aus dem Mezzo/Fortebereich heraus über eine lange Strecke hinweg ein Crescendo verlangen, geht es eben nicht anders. Auch innerhalb von leisen Strecken fange ich bei Crescendi immer wieder leise an. So sprengte ich dann auch nicht den dynamischen Bereich.

Andersherum braucht ein Diminuendo immer genug „Futter“ an anfänglichen Volumen, um als solches auch wahrgenommen zu werden. Besonders wichtig wird das bei den gebundenen Zweiergruppen in der Klassik. Ist der Schwerpunkt nicht schwer genug, wird der Folgeton nicht ausreichend leise. Also ist es ein probates Mittel, dem Schwerpunkt etwas mehr Gewicht mit auf den Weg zu geben, um wirklich leise Abphrasieren zu können.

Akzente sind deutlich aus dem vorgegebenen Dynamikfeld punktuell hervortretende Spitzen, die durch ein kleines Gabelchen gekennzeichnet sind, welches auf der Note thronet. Sie beziehen sich auf die aktuell geforderte Grundlautstärke. Also: Ein Akzent im Fortebereich darf schon in das Fortissimo gehen, bei einem Akzent im Piano-Bereich werden Sie das tunlichst vermeiden und ihn maximal im Mezzoforte-Bereich ansiedeln.

Befindet sich auf der Note ein kleines, aufrecht stehendes Dreieck, wie es Haydn gerne und oft verwendet, so ist damit ein akzentuiertes Staccatissimo gemeint. Auf dem historischen Instrument hallt es ein wenig nach, egal wie kurz man den Ton darstellt. Auf dem modernen Instrument mit der präzisen Dämpfung wird das schon sehr kurz, denn da

fehlt die kleine, sympathische Hallfahne. Deswegen gebe ich da ein klein wenig an Notenlänge zu, auch wenn es nicht ganz akkurat ist.



Forzati „fz“ oder Sforzati „sfz“ gehören auch zur Familie der lautstärkeabhängigen Betonungen. Das Verb „sforzare“ aus dem Italienischen bedeutet „zwingen“ oder „erzwingen“. Damit ist gemeint, das Instrument in einen Bereich reinzuzwingen, in dem es nicht mehr einwandfrei klingt, sondern unter der zugemuteten Belastung ein wenig ächzt. Das geht auf dem historischen Instrument mit der entsprechenden Vorsicht recht einfach und wirkungsvoll. Wenn Sie das mit einem modernen Instrument erzielen wollen, dann gehört schon etwas Gewalt dazu. In der Literatur ab dem 20. Jahrhundert mag das durchaus mal angebracht sein. In der Musik aus den früheren Perioden ist es einfach nur geschmacklos und verfehlt, dem modernen Instrument Sforzati abringen zu wollen. Doch wie darstellen? Dazu noch in Abhängigkeit mit der Grundlautstärke? Ein Akzent eine Lautstärkeebene höher als die geforderte Grundlautstärke ist da immer gut. Zusätzlich gehe ich hin und ziehe das Sforzato um einen Hauch vor und verlängere so die Note um gerade diesen Hauch. Oder ich verspäte das sfz. um einen Tick, ohne es dann zu verkürzen. Oft funktionieren beide Lösungen. Dann habe ich die Qual der Wahl und muss ausprobieren, welche Variante besser dem kompositorischen Konzept entgegenkommt. Jedenfalls kriege ich so diese Emotion übertragen, ohne das Sforzato rausprägeln zu müssen.



Die Bezeichnung Fortepiano „fp“ erwartet einen kurzen Fortespot auf einem Ton. Für Streicher und Bläser kein Problem, ist diese Option auf dem Klavier nur auf längeren Klängen darstellbar. Das gehört eigentlich in den Profibereich: Man lässt die Taste auf etwa halben Weg hochkommen, bis der Dämpfer seine Arbeit beginnt und dämpft. Ist die gewünschte Lautstärke erreicht, wird die Taste stumm wieder nach unten bewegt. Das Gleiche kann man auch mit dem Pedal erzeugen. Die einfachere und damit pragmatische Variante: Den Folgeton sofort leise ansetzen.

Über die Bezeichnung „rinforzando“ wird oft gerätselt. Es bedeutet einfach nur „verstärkend“. Wenn es harmonisch passt, kann man das Pedal als Verstärker verwenden. Ansonsten wird es ein wenig lauter, als es vorher war.

Alle dynamischen Spielanweisungen gehören dem Lautstärkeverständnis der jeweiligen Epoche entsprechend auf IHR Instrument übertragen und entsprechend abgestuft. Dann wird alles gut.

NAXOS

www.naxos.de
www.naxosdirekt.de

Ein Auge
für Farbe
und Details



8.573469

SERGEI RACHMANINOW: Études-tableaux, Op. 39,
Moments musicaux,
Boris Giltburg, Klavier

Nach den vielbeachteten Erfolgen seiner CDs mit Werken von Schumann und Beethoven ergründet Boris Giltburg die Schönheit der Klaviermusik von Sergei Rachmaninow.

20% Rabatt für Ihre Bewertung!
So geht's: Den Boris Giltburg-Post auf der Facebook Seite von NAXOS Deutschland kommentieren und 20% Rabatt auf alle NAXOS-CDs des Pianisten im Onlineshop www.naxosdirekt.de erhalten!*

*Aktion gilt bis 31.7.2016, weitere Informationen auf www.facebook.com/NaxosDE

Jazz-Piano-Workshop (56)

Rhythmische Strukturierung der linken Hand

Nachdem in den beiden vorigen Folgen dieses Workshops ein Ausflug in die Gefilde der Chromatik unternommen wurde, soll es nun wieder zurück zu Chick Coreas Komposition „La Fiesta“ gehen. Einer der Hauptgründe, warum ich diese Komposition als Ausgangspunkt für Übungen herausgesucht habe, ist der A-Dur-Teil, der quasi himmelstürmend den Boden verlässt und damit einen starken Kontrast zu den erdigen hispanoiden E-Dur-Akkorden bildet. Vom schweren Grundton E des vorhergehenden Teils schwingt er sich auf zu einem leichten A-Dur. Dieser Teil bietet sich deshalb für Übungen an, weil er fast einem einfachen rein diatonischen Ablauf von Akkorden zu folgen scheint, so dass man zunächst meint, man könne hier ohne Probleme durchweg mit der diatonischen A-Dur-Tonleiter arbeiten. Aber weit gefehlt – wer dies versucht, wird kläglich scheitern. Denn es gibt einige Abwandlungen des diatonischen Schemas wie feine Nadelstiche – und all das passiert in schnellem Tempo, so dass permanente Aufmerksamkeit und scharfe Konzentration des Improvisateurs gefordert sind. Der didaktische Reiz besteht hier in dem Kontrast von diatonischer Simplizität und musikalischer Komplexität sowie dem die Sinne schärfenden schnellen Wechsel von Skalen. – In dieser ersten Folge liegt der Schwerpunkt auf der rhythmischen Strukturierung der linken Hand. In der nächsten Folge kommen wir dann zu den Melodielinien der rechten Hand.

Von: Rainer Brüninghaus

Vorbemerkung: Anders als man es in so manchen Computer-Noten-Ausdrucken sieht, ist die Rhythmik der linken Hand hier „ernst gemeint“. Das heißt unter anderem, dass die Länge der Akkorde genau so gespielt werden soll, wie ich sie notiert habe.

Es sollte zunächst die linke Hand geübt werden. (Bitte nicht vergessen, dass drei Kreuze für A-Dur am Anfang stehen.) In den ersten 8 Takten sind alle Akkorde legato zu spielen. Sie erzeugen folglich mehr Klang. Versuchen Sie als kleine Zusatzübung aber auch einmal, sie kurz, also staccato zu spielen. Sofort merkt man, dass dadurch die Rhythmik in den Vordergrund rückt, nicht mehr so sehr der (Wohl-)Klang der Akkorde.

Wieder anders verhält es sich in den Takten 9, 10, 11 und 12. Der jeweils erste Akkord im Takt wird lang gespielt, der jeweils zweite jedoch kurz.

In Takt 13, 14, 15 dreht sich das Ganze um. Es wird jeweils der erste Akkord im Takt kurz gespielt, der jeweils zweite dann lang. Auf dem jeweils ersten Akkord sehen Sie den Staccato-Punkt über den Noten, er wird also kurz gespielt.

In Takt 16 dreht es sich dann noch mal kurz um: Der erste Akkord ist lang, der zweite ist kurz.

Mit kleinen Variationen der Rhythmik in der linken Hand geht dieses Notenbeispiel dann weiter. In Takt 17 geschieht in der linken Hand rhythmisch etwas Neues: Auf ein Viertel folgt eine Halbe. Dies signalisiert Abwechslung, nachdem zunächst ja kurze repetitive Patterns das Geschehen diktiert hatten. Fast so, als ob danach wieder mehr Stabilität notwendig wäre, folgen viermal „stabile“ punktierte Halbe, also im Jargon der Jazzmusiker so genannte „Pfundnoten“ jeweils auf der Zählzeit 1.

In Takt 22 hören wir dann eine Reminiszenz an den Anfang: punktierte Viertel. In Takt 23 und 24 dann eine Reminiszenz an die Takte 9–13: punktierte Viertel plus kurzes Achtel.

Takt 25 bringt kurz eine Erinnerung an die neue Idee aus Takt 17. In Takt 26 wieder eine „Pfundnote“. Spätestens ab Takt 17 wird das Ganze also abwechslungsreicher.

Es gibt zwei verschiedene Methoden, während der Improvisation die linke Hand zu shapen. Zunächst die „Goldene Regel“: Man sollte gut über die linke Hand nach-

denken und stets sein Augenmerk nicht nur auf die rechte Hand, sondern besonders auch auf die Rhythmik der linken Hand lenken.

Die erste Methode: Man variiert die rhythmischen Punkte, an die man die Akkorde setzt (und dies möglichst bewusst).

Die zweite Methode: Sie ist etwas „gefährlicher“ und deshalb muss man sie noch bewusster und auch sparsamer einsetzen – man variiert nicht, sondern wählt eine stets gleichbleibende Rhythmik, so dass ein repetitives unveränderliches Pattern entsteht.

Auch das kann eine interessante Wirkung ergeben. „Gefährlich“ nenne ich diese Methode deshalb, weil sie, wenn sie ohne Umsicht und Überblick quasi nur aus der Not geboren angewandt wird, recht langweilig und fad klingen kann.

Wenn Sie so wollen, habe ich hier in meinem Notenbeispiel eine Kombination beider Möglichkeiten angewandt: eine Mischung aus gleichbleibenden Mustern plus Abwechslung/Variation dieser Muster. Am Anfang haben die repetitiven Muster eine längere „Verfallszeit“, gegen Ende werden sie kürzer und die Methode der Variation tritt in den Vordergrund.

In den ersten 8 Takten bleibt das rhythmische Muster gleich – jeder einzelne Takt der linken Hand besteht nämlich aus punktierten Vierteln (wobei das jeweils zweite punktierte Viertel als übergebundene Achtel plus Viertel notiert ist, was aber lediglich einen optischen Unterschied macht). Die Benutzung eines gleichbleibenden Musters macht hier in den ersten 8 Takten besonders deswegen Sinn, weil es sich vom Harmonieverlauf her ohnehin um einen 4-taktigen Vamp handelt, der als solcher das Mittel der Repetition einsetzt, denn ein Vamp ist per definitionem eine Begleitfigur bzw. eine Struktur, die in einer kurzen, sich wiederholenden Abfolge besteht (der Vamp gehört damit zu der Gruppe der Ostinatos). Die hier vorliegende harmonische repetitive Struktur verlangt also quasi geradezu danach, dass die linke Hand ebenfalls repetitiv eingesetzt wird. Und diesem Verlangen bin ich gefolgt, indem ich in jedem der ersten 8 Takte dieselbe rhythmische Struktur gewählt habe.

In den Takten 9 bis 12 ist die Rhythmik der Akkorde ähnlich, eine kleine Änderung gibt es nur insofern, als der je-

weils zweite Akkord kurz ist. In diesen 4 Takten handelt es sich nicht mehr um einen Vamp, denn die 4 Takte werden nicht wiederholt. Vielmehr handelt es sich um den Beginn des eigentlichen Harmonieschemas – und danach geht es weiter wie oben beschrieben.

Nun haben wir uns hier ausschließlich um die linke Hand bemüht. Die Analyse der rechten Hand folgt im nächsten

Heft, wo ich den zweiten Teil dieses Improvisationsbeispiels nachreiche. Spielen Sie aber durchaus auch schon einmal die sehr wichtige rechte Hand des hier von mir konstruierten Notenbeispiels sowie beide Hände zusammen – genauer analysiert wird die rechte Hand jedoch in der nächsten Folge.

The musical score consists of eight systems of piano accompaniment. Each system contains a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. The chords and their positions are as follows:

- System 1: Measures 1-4. Chords: A^7 , Bm/A^7 , A^7 , Bm/A^7 .
- System 2: Measures 5-8. Chords: A^7 , Bm/A^7 , A^7 , Bm/A^7 .
- System 3: Measures 9-12. Chords: A^7 , $C^{\#7 \text{ alt}}$, D^7 , $D^{\#0}$.
- System 4: Measures 13-16. Chords: A^7/E , $C^{\#7/E^{\#}}$, $F^{\#m7}$, $B^{7/4}$, B^7 .
- System 5: Measures 17-20. Chords: E^7 , A^7 , D^7 .
- System 6: Measures 21-23. Chords: $C^{\#m7}$, $F^{\#7}$, $B^{7/4}$.
- System 7: Measures 24-27. Chords: B^7 , $E^{7/4}$, E^7 , A^7 .

Vorsicht mit den „jungen Pferden“

Wettbewerbe sind für Pferde, sagte einst Béla Bartók. Junge Spieler haben mit Pferden nichts zu tun, aber mit jungen Pferden wie mit jungen Spielern geht man vorsichtig um und vermeidet so Spätschäden jedweder Art. Physisch wie psychisch ...

Von: Ratko Delorko

Jeder Klavierlehrer ist entzückt, wenn er feststellt, dass einer seiner Eleven überaus begabt ist und die vermittelten Inhalte begierig wie ein Schwamm aufsaugt. Und: Sogar freiwillig und ausdauernd übt anstatt irgendwie „abzuhängen“. Nimmt derjenige auch noch an Wettbewerben teil und gewinnt vielleicht einen angesehenen Preis, so ist das gut für die Reputation des Lehrers, der seinen Erfolg gerne in neue, zahlende Schüler ummünzt. Interessant: Gewinnt der brave Schüler, so tackert sich der Lehrer die Erfolgsmedaille ans Revers, schließlich ist es ja sein Wissen und damit sein Verdienst. Geht der Schüler baden, so ist das eben dessen eigene Schuld. Zu wenig geübt oder wider besseren Wissens den Anweisungen nicht richtig entsprochen; die passende Nachrede ist schnell gefunden. Man kann sich unschwer ausmalen, wie sich der gedemütigte Kandidat fühlt.

Dass sich dahinter ein enormes Räderwerk von Schulaufgaben, Überzeiten, wachsenden Gliedmaßen und wallenden Hormonen wie wild dreht, wird dann vergessen und die eigentliche Leistung, so etwas überhaupt zu stemmen, wird nicht gewürdigt. Von den nervlichen, finanziellen und materiellen Anstrengungen der Eltern reden wir nicht, weil sie hier nicht die Hauptperson sind.

Der junge Mensch ist auf diese Masse Musik nicht vorbereitet. Wie auch? Weil lernfähig, wird das noch dünnhäutige Wesen mit viel zu schwerem pianistischen Material überhäuft. Der Lehrer projiziert seine – nennen wir es vorsichtig – eigenen Literaturvorlieben auf das hochbegabte Kind. Mitunter helfen Eltern aus Unwissenheit mit, was anderes mag ich mir nicht vorstellen, das Produkt „Wunderkind“ zu manifestieren. Außerdem stellt ja ein Lehrer eine Autorität dar und hat damit vollautomatisch erst einmal Recht.

Wofür Czerny? Der ist doch viel zu leicht. Clementi? Kinderkram. Cramer-Bülow? Muss man das machen? Pozzoli? Italienische Schlamperei. Chopin- und Liszt-Etüden müssen schon her, damit das Kind frühzeitig „kampfbereit“ ist. Egal, ob die Händchen mitmachen, das wird schon ... So ganz nebenbei stehen vier große Klavierkonzerte in kurzer Zeit auf dem Zettel. Das wird schon ... Soziale Kompetenz? Braucht man nicht, die Ellenbogen reichen. Seriöse Aufbauarbeit sieht anders aus.

Begabte Kinder und Jugendliche lernen schnell. Zu schnell, um wirklich genau sein zu können. Aber die Genauigkeit, die fachliche Substanz und die künstlerische Präsenz werden gnadenlos eingefordert, sobald der Welpenschutz abgelaufen ist. Dann muss die Metamorphose zum erwachsenen Spieler vollbracht sein. Man darf unter diesen Voraussetzungen gespannt sein, wie das abläuft ... Ich verrate Ihnen das Ergebnis: Ein Riesenbauchladen an Repertoire in halbfertigem Zustand präsentiert sich pseudovirtuos übergossen mit einer stilistischen Einheitssoße von der Barockmusik bis zur klassischen Moderne. Die mangelnden Inhalte werden mit großer Gestik, Höllen-

tempi und entsprechender Lautstärke übertüncht. Das chinesische Sprichwort sagt: Eine Dose mit wenig Inhalt klappert laut. Die Musikindustrie mag das schon mal anders sehen.

Als Lehrer muss man sich der Verantwortung bewusst sein, die man sich da aufgeladen hat. Schickt man einen weiteren Pianisten in den hart umkämpften Markt? Dort herrscht kein Wettbewerb mehr, es ist ein reiner Verdrängungswettbewerb geworden. Wenn es denn wirklich der eigene Wunsch ist, unbedingt Pianist werden zu wollen, wie leitet man das als Lehrer in vernünftige Bahnen, ohne einen Psychopathen zu züchten?

Natürlich sind die Hände noch klein. Und die moderne Mensur groß. Da aber vieles großgriffig ist, wird die Griffweite durch das Absenken oder sogar das Durchdrücken der Mittelhand erzwungen. Die Hand verliert in diesem Moment die Stütze und der Griff ist wackelig, während Beuger und Strecker gegeneinander arbeiten. Und: Die Grundgelenke freut es nicht. Also besser Finger weg von großgriffiger Literatur ...

Jugendliche bis etwa 14 Jahre brauchen vor dem Einspielvorgang nicht zu dehnen, da das Bindegewebe noch sehr elastisch ist. (Den Dehnvorgang haben wir in dieser Rubrik bereits mehrfach angesprochen.) Aber auch Jugendliche sollen sich rechtzeitig an tägliches Einspielen gewöhnen. Später gehört es sowieso zur „Übe-Hygiene“ und Verletzungsprävention dazu. Beginnend mit engen Abständen wie Terzen im Fünftonraum, über Quart-Quart-Quart-Verbindungen, bis hin zu „wandernden“ Quinten. (Auch das habe ich hier bereits veröffentlicht. Sie finden es nicht mehr? Senden Sie mir eine E-Mail: delorko@gmx.de. Ich schicke es Ihnen.) Sexten lieber noch nicht ... Erst muss sich die Muskulatur zwischen den Mittelhandknochen vergrößern, denn sie ist für die Griffweite der Hand verantwortlich.

Erst dann folgen Tonleitern und Arpeggien. Auch Hochbegabte machen die gleichen Spielfehler wie alle anderen: Beliebt sind immer die durchgeknickten Endgelenke der Fingerchen und große Überwurf- und Untersatzbewegungen bei Tonleitern und Arpeggien, die für Unruhe und falsche Akzente sorgen. Czerny nimmt sich in seiner „Schule der Geläufigkeit“ op. 299 dieser gängigen Spielsituationen an. Treffen Sie eine Auswahl! Ähnliches finden Sie bei Clementi und Pozzoli (1873–1957), der etwas moderner daherkommt. Auch bei Brahms wird man bei den „51 Übungen“ sicher Passendes finden. Bei Cortot desgleichen. Wie immer gilt hier auch: Besser Klasse statt Masse. Nein, es muss nicht jede Woche eine neue Etüde sein.

Um barocke Spielpraxis zu gewinnen, vermitteln Sie die barocken Spielregeln (Non-Legato, Wechselnoten, harmonische Felder, Verzierungen, Daktylus und Anapest – wir haben darüber gesprochen) an Stücken, die immer nur ein Problem isoliert behandeln: die kleinen Präludien und Fughetten, die Bach als Unterrichtswerk für Sohn Friede-

mann konzipiert hatte. Dann erst wenden Sie mit dem Schüler das Erlernete bei den Inventionen an. Auch hier ist eine sinnvolle Auswahl zu treffen, bevor dann irgendwann die Reise weiter zum „Wohltemperierten Klavier“ geht. Nicht vergessen: Man könnte auch mal Händel und andere Zeitgenossen spielen ...

Die Klassiker sind noch barock geschult und so ziehen sich einige barocke Manieren wie ein roter Faden durch die Klassik und sogar noch hin bis zur Frühromantik. Klassische Elemente wie Alberti-Bässe, Dreiklangsbrechungen und andere zeitgenössische Patterns finden Sie wieder bei Czerny in dem bekannten Werk op. 299 wie auf dem Silbertablett. Das bedeutet: Bevor man sich in komplexen Sonaten mit den Motiven herumquält, kann man sich diese besser vorausschauend schon mal „draufschaffen“. Voilà – der Sinn einer Etüde.

Haydn schreibt zauberhafte Sonatinen und Sonaten, die übersichtlich sind. Dussek und Clementi auch. Rondos und Variationen von Mozart bieten ebenfalls wundervolle Zugänge in die Klassik. Gleichgültig ob nun Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann oder Brahms folgen sollen, ich finde, dass Jugendlichen jugendliche Werke gut zu Gesicht stehen. Da ist eine ähnliche Verständnisebene vorhanden. Spätwerke gehören nicht in jugendliche Hände. Man muss auch keine „Hits“ sammeln. Also all die Stücke, die im Volksmund einen Artikel vorneweg stehen haben: das Bach-Präludium, die Alla-Turca, die „Mondscheinsonate“, die „Pathétique“, die Ballade, die Etüde, das Nocturne, der „Hummelflug“, der „Liebestraum“ – etc.

Klangsinn und das Gespür für multitimbrale Balance lassen sich sehr gut mit den bekanntesten Impressionisten entwickeln. Auch den kriminalistischen Spürsinn für zielführende Handsätze (Abnahmen) kann man hier bestens erlernen. Wieso braucht man den? Komponisten komponieren ihrem Berufsbild entsprechend stimmführungstechnisch korrekt. Die pianistische Umsetzung kann entgegen der landläufigen Meinung dann gelegentlich abweichen. Debussys 1. Arabesque bietet sich für den Einstieg an; gleichzeitig lernt man zuerst genau, dann inegal mit der 2:3 umzugehen – auch wenn das Stück mittlerweile „einen Bart hat“. Die „Images“ sind dann bildhaft-inspirierend, ebenso wie Ravels „Jeux d'eau“. Danach kann man sich vielleicht langsamen Skrjabin-Préludes zuwenden.

Die klassische Moderne erschließt sich zündend mit Bartók. Die späteren Stücke des „Mikrokosmos“ wie zum Beispiel „Ostinato“ (Nr. 146) oder die „Rumänischen Tänze“ und „Ket Roman Tanc“ sind wirklich anspruchsvoll und bieten gleichzeitig enormen Spielspaß. Dann kann Prokofjew folgen ...

Rachmaninow und Gershwin waren Zeitgenossen und verbrachten ihre letzten Jahre in Beverly Hills und Hollywood. Mit völlig verschiedenen Ansätzen eroberte ihr Werk die Klavierwelt. Sind die technischen Grundlagen gelegt, kann man sich da erfolgreich herantasten und die verschiedenen Welten erforschen. Es wäre nun Zeit für einen Exkurs in die Neuste Musik. Es gibt viel zu entdecken, wählen Sie mit Bedacht ...

Bitte regulieren Sie die Übezeiten, denn blinder Eifer schadet nur. Vier Stunden am Tag sollten das Maximum sein. Wenn man mit weniger Zeit auskommt, ist es effizienter, denn es steht ja auch die Schule auf dem Programm. Und: Bestehen Sie auf Freiräume für Privates. So albern das klingt, es ist nötig, darauf hinzuweisen. Bewusstes Üben mit dem Mitsprechen von Tönen und Fingern und

Erkennen von harmonischen Zusammenhängen beschleunigt den Lernvorgang. Das haptisch-motorische Gedächtnis ist trügerisch, deswegen ist bewusstes Lernen von entscheidender Bedeutung. Was ein bestimmtes Harmonieverständnis voraussetzt. Ich lasse im Unterricht immer wieder die Akkordnamen fallen, die ich „im Vorbeigehen“ erklärt habe. Immer wieder. Siehe da, auf einmal sind die Kürzel zu den Klängen und Griffen da! Man nennt das auch Datenreduktion.

Mal sehen, wie der Lernende auf Jazz- und Pop-Harmonik reagiert. Manche mögen es, andere nicht. Bei Gefallen packe ich die Gelegenheit beim Schopfe.

Jugendliche sind neugierig und somit meist technikaffin. Im richtigen musikalischen Zusammenhang lässt sich an Modellen und am Instrument die faszinierende Welt des Klavierbaus erklären. Ein Muss, will man das Instrument musikalisch und technisch ausloten und klavierspezifisch bedingte Spielfehler vermeiden.

Besonders Mathematik macht in der Schule nicht immer Spaß. Trotzdem muss die Unannehmlichkeit sein und der „Gehorsamkeitstest“ Schule kann nicht dem noch nicht vorhandenen Profistatus geopfert werden, sonst geht der Schuss nach hinten los. Für alle Beteiligten ein stressiger Balanceakt.

Für ernsthaftes Lob ist jeder empfänglich. Ich spreche jetzt nicht von angewandter Kuschel- und Wellness-Pädagogik. Wenn was richtig gut war, muss das auch erwähnt werden und wird nicht als selbstverständlich erachtet. Wer das ignoriert, befeuert Unsicherheiten, die gerade Hochbegabte heimsuchen.

Es ist illusorisch, zu denken, dass man jahrelang sein Repertoire im stillen Kämmerlein perfektioniert und dann mit einem Knall als der Megaperformer auf der Bühne steht. Das ist dummes Zeug. Der Auftritt will gelernt sein und es ist ein Erfahrungsprozess, der nicht verkürzt werden kann. So ist das Üben vor Publikum eine wundervolle Sache und muss zu einer positiven Erfahrung werden. Nicht zu unterschätzen: Man entdeckt latent vorhandene Schwachstellen am besten, wenn der Vorspielstress greift. Mit vermeintlich fertigen Stücken übt man den Auftritt und entwickelt so die nötige Routine. Wenn was schiefgeht? Egal. Musikalisch intelligenter Pfuscher will auch erlernt sein. Reparieren kann man das dann zu Hause.

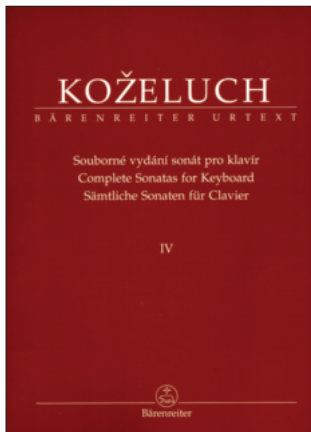
Ist die Hand einmal ausgewachsen, kann man die ersehnten Chopin-Etüden beschnuppern. Zum Kennenlernen reichen jeweils die ersten vier oder acht Takte von jeder Etüde. Mehr nicht. Das ist überschaubar, die Belastung hält sich in Grenzen und macht Lust auf mehr auf die wiederkehrenden Abläufe.

Wettbewerbe? Warum nicht? Mit der entsprechenden Umsicht vorbereitet, dienen sie der eigenen Standortbestimmung. Es gibt genug Jugendwettbewerbe. Profiwettbewerbe sind verlockend, aber die Wahrscheinlichkeit, im jugendlichen Alter gehörig abgestraft zu werden, ist enorm. Diese Traumata kommen noch früh genug.

Leopold Koželuch

Bärenreiter Urtext
Sämtliche Sonaten für Klavier
BA 9514
EUR 41,95

Wollte man jemand die Vergänglichkeit des Ruhms an einem Beispiel erläutern, dann wäre Leopold Koželuch wohl ein geeigneter Kandidat. Denn Koželuch, der am 26. 6. 1747 in der Nähe von Prag geboren wurde, war laut Gerbers Musiklexikon zu Lebzeiten „*der ohne Widerrede, bey jung und alt allgemein beliebteste, unter den itzt lebenden Komponisten*“. Tatsächlich kann man bei einem anderen Rezensenten lesen, dass Koželuchs Kompositionen im Wien der späten 80er Jahre besser ankamen als die seines Kollegen Mozart. Der Grund dafür lag vornehmlich in der Eingängigkeit seiner Kompositionen, die Charles Bur-



ney in seinen Reisebeschreibungen als „*natürlich, anmutig und fließend, ohne irgendein großes Modell zu imitieren*“ beschrieben hat. Diese Wertschätzung bezog die Klaviermusik mit ein. Der Musikgelehrte William Crotch empfahl Koželuchs Klaviersonaten wegen ihrer vollkommenen Ausgewogenheit der Aufmerksamkeit der Studenten. „*Die Allegros sind brillant, die Adagios gelehrsam und*

elegant, und die Finalsätze sind stets weit entfernt davon, ordinär zu sein.“ Was Crotch noch als besondere Qualität hervorhob, wurde später freilich als Glätte empfunden, und Koželuch schrumpfte zur unbedeutenden Randfigur des Zeitalters der Klassik. Daran hat sich bis heute eigentlich nicht viel geändert. Nur beim Verlag Bärenreiter wird schon seit geraumer Zeit daran gearbeitet, Koželuchs Ansehen wieder etwas auf die Sprünge zu helfen. Mittlerweile liegt Band IV der Gesamtausgabe der Klaviersonaten vor, und der macht einen sehr guten Eindruck.

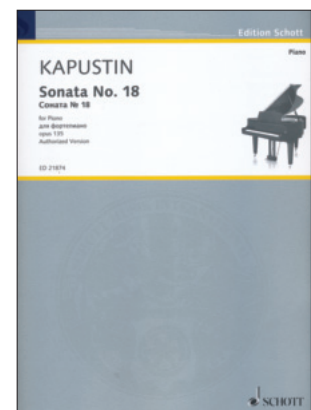
Enthalten sind darin die Sonaten 38 bis 50, die Koželuch zwischen 1773 und 1809 zu Papier brachte. Das Spannende daran ist, dass alle Sonaten bislang unveröffentlicht geblieben sind oder nur in Raubdrucken existierten. Wer sie sich aufs Notenpult legt, betritt also weitestgehend unbekanntes Terrain, das sich beim näheren Erkunden in weiten Teilen freilich als sehr vertraut erweist. Denn Koželuch schreibt Sonaten wie aus dem Lehrbuch: mit wohlabgerundeten, oft gesanglichen Themen, reicher Figuration, brillantem Passagenwerk, interessanten Modulationen und kontrastierenden Abschnitten. Zudem sind sie meistens dreisätzig: mit einem schnellen, manchmal mit einer langsamen Einleitung versehenen Allegro-Satz, einem langsamen Satz mit Cantabile-Charakter und einem schnellen Finale, das häufig als Rondo daherkommt. Bei den Sonaten 45 und 46 steht jeweils ein Variationensatz an erster Stelle. Koželuch hat die ganze Fülle seiner Ideen in einen durchsichtigen, auf das Wesentliche beschränkten Klaviersatz gegossen, dessen relativ bescheidenen technischen Ansprüchen auch fortgeschrittene Schüler und Amateure gerecht werden können. Koželuchs berühmter Kollege

Ignaz Moscheles hat ihm genau dies angekreidet. Dabei sollte man doch eigentlich dankbar dafür sein, dass da einer für nicht-professionelle Klavierspieler solche „*Modelle von klassischer Perfektion in Form, Anlage und Fluss*“ (Ernest Newman) schreibt. Die vorliegende Urtext-Ausgabe punktet sowohl mit einem überaus ansprechenden Notenbild als auch mit einem hervorragenden Vorwort von Christopher Hogwood. Sie sei nicht zuletzt all denen empfohlen, die den klassischen Stil lieben, sich aber an die Sonaten von Haydn und Mozart nicht herantrauen.

Schwierigkeitsgrad: 2-4**Nikolaj Kapustin**

Sonate Nr. 18 op. 135
Edition Schott 21824
EUR 17,50

Bis zur letzten Jahrhundertwende kannte noch kaum jemand Nikolaj Kapustin (* 1937). Das änderte sich erst, als Klaviervirtuosen wie Steven Osborne und Marc-André Hamelin seine Musik in die Finger bekamen und damit die musikalische Welt in Erstaunen versetzten. Was man da zu hören bekam, war hochvirtuoser, vitaler Klavier-Jazz, der jedoch durchkomponiert war wie Klavierstücke von Chopin oder Liszt. Kapustin hatte in den fünfziger Jahren am berühmten Moskauer Konservatorium eine ganz klassische Klavierausbildung genossen, liebte aber zugleich die Jazzmusik, die er zusammen mit einer Band in der ganzen Sowjetunion aufführte. Da-



raus entstand die Idee, das Jazz-Idiom mit Formen und Strukturen der Klassik und Romantik zu verbinden. Dem entspricht auf pianistischer Ebene die Verschmelzung von Liszt und Oscar Peterson. Man kann sich schon denken, dass die Interpre-

1 Sehr leicht – Diese Stücke sollten auch Klavieranfängern kaum Probleme bereiten.

2 Leicht – Blattspielfutter für geübte Amateure und fortgeschrittene Schüler.

3 Standard – Kein Problem für Amateure, Anfänger müssen hier schon ein wenig üben.

4 Mittelschwer – Geübte Amateure müssen hier schon ein wenig Übezeit investieren, für professionelle Pianisten sollten

diese Stücke aber keine Herausforderung darstellen.

5 Anspruchsvoll – Von erfahrenen Amateuren durchaus noch zu schaffen, aber auch für Profis nicht ganz leicht.

6 Schwer – Hier müssen auch Profis gründlich üben; für reine Amateure kaum zu schaffen.

7 Sehr schwer – „*Nicht einmal der Komponist kann dieses Stück spielen.*“ Auch für erfahrene Profis eine harte Nuss.

tation dieser Klaviermusik kein Zuckerschlecken ist. Natürlich kennen wir aus der Geschichte ganz ähnlich gelagerte Formen der Verschmelzung von Jazz und Klassik: Man denke nur an Ravel's Klavierkonzert in G-Dur oder Hindemith's Suite 1922. Aber weder Ravel noch Hindemith waren Jazz-Pianisten. Der Geist des Jazz ist bei Kapustin zweifellos authentischer eingefangen.

Bei der jüngst im Verlag Schott erschienenen Klaviersonate Nr. 18, eine der letzten Arbeiten Kapustins (2015), tritt die Verbindung zur überkommenen Formenwelt besonders deutlich zutage. Traditionelle Dreisätzigkeit verbindet sich da mit altbekannten Satzcharakteren zu einer Sonate von geradezu klassischem Format. Nur dass das bei Kapustin eben ganz anders klingt als bei Beethoven & Co – eben jazzig. In den beiden Außensätzen dominieren von Synkopen durchsetzte schnelle Bewegungsabläufe (1. Satz *Allegro vivace*, 2. Satz *Allegro non troppo*), wobei Melodie und Bassstimme so gut wie gleichberechtigt sind. Boogie-Woogie, Bebop, Walking Bass und Stride-Piano werden herbeizitiert und kunstvoll ausstaffiert. Zugleich lassen sich eindeutig kontrastierende Themencharaktere ausmachen, die man durchaus als sonatenhaften Themendualismus deuten kann, und einen durchführungsartigen Mittelteil samt Reprise gibt es im Kopfsatz auch. Den Mittelsatz, *Intermezzo*, komponiert Kapustin als expressiven Adagio-Blues. Sollte er bei der Titelgebung vielleicht sogar an Brahms gedacht haben? Einige Merkmale wie die dichte Textur, die aus der Tiefe emporsteigenden Begleitfiguren und nicht zuletzt die wehmütige Stimmung legen dies zumindest nahe. Dass solche Assoziationen beim Spielen von Nikolaj Kapustins 18. Klaviersonate geweckt werden, ist nur eine von vielen Qualitäten dieser lebendigen und interessanten, aber leider auch schwer zu spielenden Musik. Etwas Jazz-Erfahrung wäre dabei ganz hilfreich. Wer auch die mitbringt, wird seine Freude daran haben.

Schwierigkeitsgrad: 4–6

Relax with Classical Piano

33 wunderschöne Klavierstücke

Ausgewählt von Samantha Ward

Schott Verlag ED 13850

EUR 12,50

Die therapeutischen Qualitäten von Musik, insbesondere von klassischer Musik, sind schon seit längerem bekannt. Schließlich hat schon Platon von der Bedeutung der musikalischen Harmonie für die Seele geschwärmt. Aber noch nie wurde dies so gnadenlos ausgeschlachtet wie in unserer Zeit, da Verlage und Tonträgerindustrie ständig mit „Musik zum Entspannen“, „zum Wohl-

fühlen“ oder zum „Chill-Out“ werben. Der Trend geht jedenfalls zur Musik als Ersatz für die Therapiesitzung. Nun ist auch der Verlag Schott auf diesen Zug aufgesprungen und bietet unter dem Obertitel „Relax with ...“ gleich fünf Bände mit spannender Klaviermusik aus Barock, Klassik, Romantik, Impressionismus und Folk an. Wir wollen uns hier auf den Band „Relax with Classical Piano“ beschränken. Wie bei den anderen vier Bänden zeichnet auch hier die britische Pianistin Samantha Ward für die Auswahl verantwortlich. Im Vorwort zur gesamten Relax-Reihe schreibt sie: „Ich

Béla Bartók • Mikrokosmos

Erstmals als Urtext-Ausgabe in 3 Bänden



Béla Bartók

Mikrokosmos I – III

Herausgeber: Michael Kube / Jochen Reutter

Interpretation: Peter Roggenkamp, Fingersatz: Béla Bartók

Mikrokosmos I (Vol. 1 & 2) UT 50411

Mikrokosmos II (Vol. 3 & 4) UT 50412

Mikrokosmos III (Vol. 5 & 6) UT 50413

- Mit bisher unveröffentlichten Stücken
- Mit Bartóks vervollständigten Anmerkungen zu allen Stücken
- Mit einem mehrsprachigen Glossar
- Mit Hinweisen zu Studium und Interpretation



www.wiener-urtext.com/mikrokosmos

habe versucht, so viele verschiedene Stilrichtungen und Techniken wie möglich zu berücksichtigen und dabei trotzdem den Aspekt der Entspannung nicht aus den Augen zu verlieren.“



Diesem Vorsatz folgend hat Ward für den Klassik-Band Sonatensätze, Tanzformen, Charakterstücke sowie spielbare Bearbeitungen aus den Bereichen Sinfonik, Geistliche Musik und Lied ausgewählt. Eine recht große Bandbreite also, die es erlaubt, den klassischen Stil über den eigenen Tellerrand hinaus zu erkunden. Problematisch wird es allerdings bei der Entspannung. Die ist bei Ward offenbar sehr weit gefasst. Das „Andante cantabile“ aus Mozarts Sonate in a-Moll KV 310 zum Beispiel mag für die ausgebildete Konzertpianistin Entspannung pur bedeuten. Für den klavierspielenden Otto-Normalverbraucher – und das sind sicher die meisten – ist die Wiedergabe dieses extrem filigranen Meisterwerks Mozart'scher Klavierkunst doch eher Schwerstarbeit. Ebenso fragwürdig ist die Aufnahme von Bearbeitungen des „Lacrimosa“ aus Mozarts Requiem und des Kopfsatzes aus Schuberts h-Moll-Sinfonie. Da sind Frau Ward wohl die Maßstäbe etwas entglitten. Schuberts h-Moll-Sinfonie, eines der großartigsten und erschütterndsten Werke der Musikgeschichte, gehört einfach nicht in eine Reihe mit Sonatinen von Muzio Clementi und Beethovens „Für Elise“. Und Mozarts „Lacrimosa“ als Musik zur Entspannung feilzubieten zeugt auch nicht gerade von Feingefühl. Die meisten Adagios, Andantes, Bagatellen und Sicilianos taugen freilich sehr wohl zur musikalischen Wellness, bei der man die Seele baumeln lassen kann, bevor einen der Alltag wieder einholt.

Schwierigkeitsgrad: 2–4

Edvard Grieg

Peer-Gynt-Suiten

Fassung für Klavier zu vier Händen
Hrsg. v. Ernst-Günter Heinemann,
Einar Steen-Nøkleberg
Fingersatz von
Einar Steen-Nøkleberg
Henle Verlag 1243
EUR 14,00

Natürlich kennt man Edvard Griegs Peer-Gynt-Suite, oder zumindest das einleitende Stück daraus, in dem der Norweger mit einem Großaufgebot an Streichern und Flöten die wohlklingendste Morgenstimmung der Musikgeschichte beschwört. Dass es von der gesamten Peer-Gynt-Suite auch eine vierhändige Klavierfassung aus der Feder des Komponisten gibt, wissen aber wohl die wenigsten. Selbst bei den Klavierduos scheint es sich noch nicht herumgesprochen zu haben. Sonst gäbe es sicher viel mehr Einspielungen davon. Dabei ist die Existenz der Transkription gar kein Geheimnis. Das vierhändige Klavier-Arrangement zur Schauspielmusik Peer Gynt ging der Orchester-Partitur sogar voraus. Allerdings hat Grieg Letztere



wenige Jahre später einer grundlegenden Revision unterzogen und aus der Schauspielmusik zwecks konzertanter Aufführungen zwei Orchester-Suiten herausdestilliert, die anschließend um die Welt gegangen sind. Sie bilden auch die Grundlage der ebenfalls revidierten Klavierauszüge, die Grieg zeitgleich mit den Orchesterpartituren veröffentlicht hat: Suite I: 1888, Suite II: 1891. In einer zwei Jahre später veröffentlichten Version ist der Tanz der Bergkönigstochter gestrichen, weil Grieg die Suite mit dem wehmütigen Lied Solvejgs ausklingen lassen wollte. Daran hält sich auch die neue Urtext-Ausgabe des Henle-Verlags. Ganz verzichten muss man auf den Tanz trotzdem nicht, weil die Herausgeber das Stück in den Anhang gepackt haben.

Griegs Übertragung hält sich ziemlich genau an die Vorlage und gibt den Orchesterpart ökonomisch und transparent wieder. Es gibt keinen ornamentalen Wildwuchs, keine harmonischen Irrungen und Wirrungen und auch keine virtuoseren Kunststückchen. Wie leicht wäre es gewesen, die wogenden Violinen-Sechzehntel der berühmten „Morgenstimmung“ in Liszt'scher Manier über die ganze Tastatur auf und ab sausen zu lassen. Grieg aber belässt es bei gebrochenen Dreiklängen mit Oktav-Ambitus in beiden Händen (Primo). Zweifellos gelingt auch so ein prachtvoller Sonnenaufgang. Worauf freilich auch Grieg nicht verzichtet, sind Murky-Bässe und Tremoli als probate Mittel zur Erzeugung von orchestralen Effekten. Im Falle der Szene „In der Halle des Bergkönigs“ nutzt er auch die kraftvolle Wirkung von drängenden Bass-Oktaven-Ostinati (Secondo) nach dem Vorbild von Chopins As-Dur-Polonaise. Temperamentvoll gespielt, ist das nicht weniger mitreißend und eindrucksvoll als das orchestrale Vorbild. Dabei klingt es viel schwieriger, als es ist. Wegen des relativ schlicht gehaltenen Klaviersatzes können sich auch Amateur-Duos mit dem nordischen Faust auf Abenteuerreise begeben, ohne befürchten zu müssen, Schiffbruch zu erleiden. Und mit dem wohlgedachten Fingersatz von Einar Steen-Nøkleberg sowie dem bequemen Querformat der neuen Henle-Urtext-Ausgabe kann eigentlich gar nichts mehr schiefgehen.

Schwierigkeitsgrad: 2–4

Johannes Brahms

Konzert für Klavier und Orchester
Nr. 3 D-Dur
Arrangement für Klavier solo
Dejan Lasic
Sikorski ED 1752
EUR 26,00

Wieso denn Klavierkonzert Nr. 3? Brahms hat doch nur zwei Klavierkonzerte geschrieben! So oder so ähnlich werden wohl viele gedacht haben, als sie den Titel Konzert für Klavier und Orchester „Nr. 3“ D-Dur in Augenschein nahmen. Keine Sorge. Brahms hat nach wie vor zwei und nicht drei Klavierkonzerte geschrieben. Nur war das dem Pianisten Dejan Lasic offenbar

zu wenig, und so kam er auf die Idee, den Klavierpart des Violinkonzerts für Klavier zu arrangieren, „um Pianisten eine ebenbürtige Möglichkeit zu eröffnen, diese wunderbare Musik zu interpretieren“, so der Pianist im Vorwort zur Werk-Edition bei Sikorski. Wer das als Sakrileg oder einfach nur als unangemessen empfindet, dem sei in Erinnerung gerufen, dass auch Bach und Beethoven ihre Violinkonzerte zu Klavierkonzerten umgeschrieben haben. Im Übrigen

war Brahms das Transkribieren von Violin-Kompositionen keineswegs fremd, wie die Transkription von Bachs Violin-Chaconne d-Moll in eine Klavierfassung für die linke Hand allein zeigt. So abwegig ist das also gar nicht. Dennoch bleiben Zweifel.

Grundsätzlich muss festgehalten werden, dass Violine

und Klavier zwei ganz verschiedene Instrumente sind. Beim Klavier werden die Saiten angeschlagen, wonach sie sehr schnell vergehen. Bei der Geige werden die Saiten mit dem Bogen gestrichen und können auf diese Weise lange gehalten werden. Außerdem ist die Geige ein Melodieinstrument, das sich nicht selbst begleiten kann. Lazics Aufgabe bestand also vorwiegend darin, einstimmige Melodieverläufe zu harmonisieren, sie gleichsam pianistisch aufzurüsten und mit einer klaviergemäßen Begleitung zu versehen. Das ist ihm in vielen Fällen durchaus gelungen. Zum Beispiel dort, wo er das virtuose Eingangs-Solo mit alternierenden Oktaven und breit aufgestellten Moll-Akkorden ausstattet, oder wenn er zum seufzenden Seitenthema (T. 206) eine typisch Brahms'sche, von der tiefen in die hohe Lage aufsteigende Begleitfigur hinzuerfindet. Auch Lazics eigene Solokadenz am Ende des Kopfsatzes, in der er die Hauptmotive aufgreift und verarbeitet, ist rund und gekonnt. Dagegen klingen einige typische Violin-Figurationen (z. B. T. 170–173) nach Hanon-Etüden. Undenkbar, dass Brahms das so in einem Klavierkonzert stehen gelassen hätte. In solchen Fällen wäre wohl eine gute Portion Kreativität angebracht, und das Material liefert Brahms in seinen Klavierwerken selbst. Letztlich wird man aus Brahms' Violinkonzert wohl nie ein echtes Klavierkonzert machen können. Aber einen Versuch ist es allemal wert.

Schwierigkeitsgrad: 3–5



SIKORSKI

NEUHEITEN

KLAVIERBEARBEITUNGEN

Johannes Brahms / Dejan Lazic

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 D-Dur

(nach dem Violinkonzert op. 77)

SIK 1752

ALEXANDER BORODIN / VLADIMIR GENIN

Polowetzer Tänze für Klavierquartett

SIK 1723

SERGEJ PROKOFJEW / MIKHAIL PLETNEV

Suite aus Cinderella für 2 Klaviere

SIK 2394

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH / HANS-JOACHIM ROGOLL

Suite aus der Filmmusik „Hornisse“
für Klavierquintett, Klaviersextett oder
Streichorchester mit Klavier

SIK 2258

RODION SHCHEDRIN / MIKHAIL PLETNEV

Zwei Konzertstücke aus „Anna Karenina“
für Klavier

SIK 2398



www.sikorski.de



Kurz angespielt

Pianorama

100 Chart-Hits und Klassiker für Klavier
Bosworth Edition 7775
EUR 28,95

Diese Sammlung enthält genau das, was sie verspricht. Auf der einen Seite nämlich aktuelle Chart-Hits wie „Budapest“ von George Ezra oder „Stay with me“ von Sam Smith. Auf der anderen Seite findet man dort ewig junge Klassiker wie „Griechischer Wein“ von Udo Jürgens oder „It never rains“ von Albert Hammond. Zu den leicht spielbaren Klavier-Arrangements gibt es auch die Texte und Akkordsymbole. Größtes Plus: Man muss beim Spielen und Singen nicht umblättern, weil jedes Lied auf einer Doppelseite untergebracht ist. Einfach aufschlagen, spielen und singen!

Osteuropäische Volksmusik für Klavier

25 Stücke im traditionellen Stil
(mit Begleit-CD)
Herausgegeben und arrangiert
von Pete Rosser
Schott ED 13646
EUR 15,99

Es ist manchmal sehr wohltuend, der Pop- und Hoch-Kultur einfach die kalte Schulter zu zeigen und in die erfrischend andere Welt der Volksmusik einzutauchen. Wer genau das vorhat, der ist mit der von dem Pianisten und Akkordeonisten Pete Rosser herausgegebenen Edition „Osteuropäische Volksmusik für Klavier“ gut bedient. Die Edition bietet 25 Klavier-Arrangements osteuropäischer Volkslieder aus Bulgarien, Mazedonien, Russland, Rumänien, Serbien und der Türkei. Pete Rosser hat die Arrangements nach ihren Schwierigkeitsgraden angeordnet, und die reichen von ganz leicht bis mittelschwer. Auf der Begleit-CD finden sich sämtliche Arrangements in der Wiedergabe durch Pete Rosser.

El Raphael

Piano Secrets
12 Klavierstücke mit Begleit-CD
Edition Goldschimmer
BOE6338
EUR 29,95

Die in der vorliegenden Edition versammelten Klavierstücke der Komponistin und Pianistin El Raphael wurden allesamt von den surrealistisch angehauchten Gemälden des peruanischen Malers Fernando de la Jara inspiriert. Sie bewegen sich durchgängig auf dem Easy-Listening-Niveau von Modekomponisten wie Yiruma oder Einaudi und lassen sich bequem spielen. Da de la Jaras Gemälde mit abgedruckt wurden, kann man hörend nachvollziehen „wie Musik und Bilder miteinander interagieren, wie Klang, Farben und Worte miteinander verschmelzen und sich zu einer Geschichte vereinen“, so El Raphael im Vorwort zur Edition. Eine Begleit-CD enthält alle aufgeführten Stücke und noch sechs weitere. Sie werden von der Komponistin selbst gespielt.

Bartók-Notenausgaben

Sind wir einmal ehrlich: Der ungarische Komponist Béla Bartók führt bis heute eine Art von Schattendasein. Jeder kennt den Namen, nur wenige aber die Werke. Und wenn seine Kompositionen gespielt werden, dann sind es im Konzertsaal entweder sein „Konzert für Orchester“ oder seine „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“. Im Opernhaus erlebt man auch hier und da „Herzog Blaubarts Burg“. Besser ergeht es da schon seinen Streichquartetten, von denen einige recht regelmäßig erklingen. Doch seine Klaviermusik? Im Konzertsaal? Wenn es sich nicht gerade um eines seiner drei Klavierkonzerte dreht, ist seine Musik in Solo-Recitals eher vollkommen vernachlässigt. Wenn überhaupt, dann erklingt sein früh entstandenes „Allegro barbaro“ oder aber seine Suite Opus 14. Doch es gibt einiges mehr in der Klavierliteratur von Bartók zu entdecken.

Nun, nachdem der 1881 geborene und 1945 im amerikanischen Exil verstorbene Ungar mehr als 70 Jahre tot ist, sind seine Werke von den Rechten freigeworden, um sie in neuen, in kritischen Ausgaben herauszugeben. Und genau dies haben sich die Verlage nun auch schon auf die Fahnen geschrieben. Die ersten Ergebnisse sind nun als Urtext-Ausgaben zu erhalten.

Allegro barbaro

Der Münchner G. Henle Verlag, der sich ausschließlich Urtext-Ausgaben von rechtefreien Werken widmet, hat als erstes tatsächlich das bekannte „Allegro barbaro“ veröffentlicht, auch wenn er gemeinsam mit der Editio Musica Budapest eine Kritische Gesamtausgabe von Bartóks Werken in der Planung hat.

Das „Allegro barbaro“ schrieb Bartók wahrscheinlich im Jahre 1911, einer Zeit, in der er noch auf der Suche nach einem ursprünglichen ungarischen Nationalstil war. Entsprechend seiner Ansicht, dass das Klavier deutlicher als rhythmisches Schlaginstrument eingesetzt werden sollte, hatte er sich klarer mit der Rhythmik der Länder der Balkan-Region auseinandergesetzt. Auch das „Allegro barbaro“ lässt diese rhythmischen Schläge gleich zu Beginn deutlich hören. Bartók selbst spielte dieses Werk oft im Konzertsaal, als programmierte Komposition oder als Zugabe. Dass der Name dieses Werks nicht eindeutig ist,

lassen zwei Quellen erkennen. Der Komponist kannte das schon früher unter diesem Titel erschienene Werk von Valentin Alkan und besaß auch eine Ausgabe dieses Werks des ehemaligen Liszt-Schülers. Doch wahrscheinlicher ist es, dass Bartók mit dem Titel auf eine ironische Reaktion eines französischen Rezenten reagierte, der dieses Stück Bartóks nach dem Anhören als „barbarisch“ bezeichnete. Erst im Jahr 1919 erschien das Werk bei der Wiener Universal Edition, die Bartók nach Ende des Ersten Weltkriegs unter Vertrag genommen hatte. Dennoch gibt es kein Autograf dieses Werks, so dass es nicht ganz eindeutig ist, wann Bartók das „Allegro barbaro“ geschrieben hat. Die Henle-Ausgabe dieses be-



liebten Werks legt aber noch weitere Quellen zugrunde als das Entwurfs-Autograf des Komponisten, zwei unterschiedliche Abschriften und die ersten Veröffentlichungen. Vielmehr hat man sich auch mit den frühen Tonaufnahmen von Bartók selbst beschäftigt, die heute in der CD-Box „Bartók at the piano“ von dem Label Hungaroton aus dem Jahre 1929 vorliegen. Denn dort – so der Herausgeber dieser Ausgabe, László Somfai – hat der Komponist selbst im Spiel noch einige Änderungen in Bezug auf seine eigene Schreibweise vorgenommen. Das ist interessant, denn auf diese Weise hat der Herausgeber (in grauen Hinweisen) auch die Ursprungsinterpretation des Komponisten mit eingefügt. So ist diese Urtext-Ausgabe, die dann auch in die Kritische Gesamtausgabe einfließt, ein spannendes Dokument zur Erarbeitung dieses Werks.

Mikrokosmos

„Meine Idee war es, Klavierstücke zu schreiben mit dem Ziel, Schüler vom allerersten Anfang an durch die wichtigsten technischen und musikalischen Probleme zu führen bis hin zu einem bestimmten Grad der höheren Reife.“ Béla Bartók über „Mikrokosmos“

Irgendwie kennen sie doch viele Klavier-Enthusiasten und -Schüler – zumindest zu einem Teil: die Klavierstücke aus den Bänden des „Mikrokosmos“. Bislang waren bei Editio Musica Budapest sechs Bände zu kaufen, die im Schwierigkeitsgrad ansteigen – so war es auch Bartóks Idee. Allerdings hatte der Komponist selbst eine andere Aufteilung geplant: je zwei Bände in jeweils einem Notenband: *„Meine Idee ist es, sie in drei Bänden zu veröffentlichen ...: I. Die leichtesten Stücke, II. die weniger leichten Stücke, III. die schwereren.“* Genau dieser Ursprungsidee folgt die neue Kritische Ausgabe der Wiener Urtext nun mit ihren drei Bänden dieses Zyklus. Das ist aber bei weitem nicht alles, was die Neuausgabe bietet. Denn zum einen wurden Fehler ausgemerzt, die durch Lesefehler des Notenstechers entstanden waren und sich seither in allen Ausgaben gehalten hatten. Aber weitaus wichtiger sind weitere Dinge. So wurden nach Bartóks Anordnung der 153 komponierten Stücke in einem aufstrebenden Schwierigkeitsgrad einige Werke, die er geschrieben hatte, nicht veröffentlicht. Zudem gab es bei einigen der Stücke auch Frühfassungen, die nicht in die bisherigen Notenausgaben eingeflossen waren. Beide, die Frühfassungen sowie die bislang nicht veröffentlichten Stücke, fanden nun Aufnahme in die neue Urtext-Ausgabe. Bartók hatte diesen Zyklus – aus Liebe zum Unterrichten und der Faszination für Bachs „Wohltemperiertes Klavier“, das er schon immer als einen „Mikrokosmos“ bezeichnet hatte – für den Unterricht seines Sohnes Péter Bartók geschrieben. Selbstverständlich hatte der Komponist beim Unterrichten seines Sohnes handschriftliche Anweisungen und Kommentare in die Noten eingefügt. Auch diese sind nun aus dem Exemplar des 1940 erstmals erschienenen Zyklus in die Neuausgabe mit eingeflossen. Später, 1944, hatte Bartók dann nochmals Anmerkungen zu etlichen Stücken vorgenommen. Auch diese sind nun in der Ausgabe der Wiener Urtext Edition enthalten.

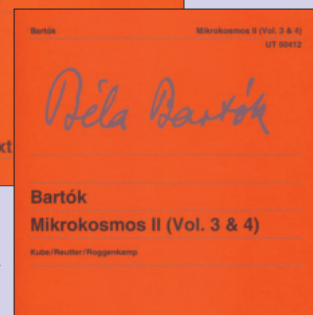
Es ist sicherlich kein Zufall, dass der Wiener Verlag, der Béla Bartók ja bereits 1919 unter Vertrag genommen hatte, nun in seinem Schwesterverlag, der Wiener Urtext Edition, ausgerechnet den Zyklus „Mikrokosmos“ als erste Neuausgabe in urtextkritischer Art veröffentlicht. Immerhin stellen diese 153 Stücke eine Art Resümee der Klaviermusik des Komponisten dar. Ebenso wie die großen „Lehrwerke“ be-

kannter Meister vor ihm, Bach, Schumann und Chopin, hatte er seinen „Mikrokosmos“ zwar für den Unterricht benutzt, aber nicht zwingend als „Lehrwerk“ betrachtet. Vielmehr wollte auch Bartók einen Kosmos seiner Sichtweisen auf die moderne Klaviermusik schreiben. Das ist ihm wunderbar und einzigartig gelungen. Der „Mikrokosmos“ bietet unterschiedlichste Zugänge zur modernen Musik, speziell aber zur modernen Spielweise. Dadurch, dass Bartók den Spieler nicht nur spielen, sondern auch singen und vierhändig spielen lässt, bieten sich weitere Aspekte des Klavierspiels, die sich natürlich wunderbar pädagogisch einsetzen lassen.

Durch die Anordnung in aufsteigenden Schwierigkeitsgraden wird der pädagogische Aspekt noch einmal mehr unterstrichen. Von Anfang an lernt der Klavierschüler genaue Rhythmik. Durch oftmals polyrhythmische Schreibweisen werden die Hände zu einer immensen Unabhängigkeit geführt. Daneben wird auch das Pedalspiel genauestens betrachtet und der Schüler schon früh an die Nutzung gewöhnt. Noch wichtiger aber ist es, dass der Klavierschüler mit einer Natürlichkeit an eine Klangwelt gewöhnt wird, die den Zugang zur Musik des 20. Jahrhunderts auch in der Folge erleichtern wird.

Bartóks „Mikrokosmos“ ist ein Universalwerk, eines, das viel zu wenig im Klavierunterricht eingesetzt wird, sind die Stücke doch dazu geeignet, alles, was man am Klavier beherrschen muss, in kompositorisch höchster Güte beizubringen. Dass die Stücke aus dem Band 6 dann schon fast die höchste pianistische Stufe erreichen, darf nicht übersehen werden. Wie auch die Kompositionen aus anderen Zyklen Bartóks sind sie wirklich für die Bühne geeignet.

Mit der Neuausgabe hat man nun endlich eine kritische Urtext-Ausgabe vor sich, die nochmals mehr bietet und hoffentlich das Spiel von Bartóks Klaviermusik wieder einmal aus dem Schatten anderer Komponisten ins Bewusstsein führt.



Béla Bartók

Allegro barbaro

G. Henle Verlag HN 1400

EUR 9,00

Béla Bartók

Mikrokosmos

3 Bände (Mikrokosmos 1–2, 3–4, 5–6)

Wiener Urtext Edition

EUR 24,50 / 27,50 / 27,50

Klassiker im Mittelpunkt

Immer wieder sind es vor allem die großen Komponisten der Wiener Klassik, die nicht nur Interpreten herausfordern, sondern die auch die Hörer in ihren Bann schlagen. So ist es für die CD-Firmen keine Frage, dass man gerade nach diesen Werken sucht, um sie in der Interpretation alter Meister wieder auf Silberscheibe herauszubringen. Beethoven, Mozart und Schubert stehen dabei in höchster Gunst. Und dies vor allem dann, wenn es um Tastenmeister geht, die eben diese Werke der Klassik in den Mittelpunkt ihres Wirkens gestellt haben. Mit Walter Gieseking und Wilhelm Kempff als Interpreten scheint dies noch eine Selbstverständlichkeit zu sein. Mit Alicia de Larrocha allerdings verbindet man in der Regel mehr die spanischen Komponisten als Beethoven oder Mozart ...

Von: Carsten Dürer

Auch wenn **Walter Gieseking** gerne als ein urdeutscher Vertreter der Klavierkunst im 20. Jahrhundert, gleichbedeutend mit Wilhelm Kempff, Edwin Fischer, Artur Schnabel oder auch Wilhelm Backhaus genannt wird, war er doch aus ganz anderem Holz geschnitzt als seine Kollegen. 1895 als Sohn deutscher Eltern im französischen Lyon geboren, hatte er zwar schon im Alter von vier Jahren die Faszination für das Klavierspiel entdeckt, erhielt aber niemals einen geregelten Unterricht. Sein Vater war Insektenforscher und so wechselte die Familie immer wieder den Wohnort, was einen regelmäßigen Unterricht unmöglich machte. Wie in anderen Bereichen auch, so eignete Gieseking sich das Klavierspiel autodidaktisch an. Erst ab 1911, als die Familie sich in Hannover niederließ, erhielt er Unterricht bei Karl Leimer. Es war für ihn ein großes Glück, dass Leimer die Auffassung der natürlichen Klaviertechnik in Bezug auf Arm- und Handhaltung vertrat. Und Gieseking hatte sich genau solche eine Natürlichkeit der Technik am Instrument erhalten, die er allerdings in seinem Werdegang zu einer perfekten Kontrolle des Instruments erweiterte.

Auf der vorliegenden Aufnahme spielt er Schubert und Schumann. Schuberts Impromptus Op. 90 und Op. 142 (aus dem Jahr 1955) zeigen ihn als tief empathischen Spieler, der vor allem den emotionalen Ideen des Komponisten nachiefert. Dabei dehnt er rhythmisch ein wenig die Zeiten der



Noten, die er als wichtig empfindet, so wie in den „Moments musicaux“ Op. 94 (von 1951). Das Spiel Giesekings ist durchweg lyrisch und von extremer Gesanglichkeit auch in Bezug auf das Atmen und das Legato geprägt. Mit faszinierender Geschicklichkeit versteht er es, jede einzelne Nuance in Bezug auf den Anschlag in den Kontext

einzufügen. Er kann bei Schubert das elende Auf-der-Stelle-Stehen der Musik ebenso überzeugend darstellen wie die Ausbrüche aus dieser trüben und gedankenverlorenen Stimmung. Das Helle übertreibt er allerdings nie und kann damit dem musikalischen Ausdruck Schuberts eine Tiefe verleihen, die man so nur selten von anderen Pianisten hört. Und selbst das eigentlich leicht-lustige „Moment musicaux“ Nr. 3 hat in seiner Darstellung etwas melancholisch Trübes. Aber gerade in diesem Stück besticht Gieseking mit seiner extrem transparent-lockeren Spielweise, die die Musik niemals oberflächlich erscheinen lässt. Die harmonischen Wechsel von dunklen Aussagen zu den hoffnungsdurchschimmert hellen Mo-

menten sind bei ihm immer in einen nachvollziehbaren Zusammenhang gestellt, nicht in Abschnitten gedacht. Im „Moment musicaux“ Nr. 6 wird das Seufzen der Musik fast greifbar als menschliche Stimme – Gieseking ist mehr als ein Interpret, er ist ein Wandler der Musik in menschlichen Ausdruck. Und das macht sein Spiel so natürlich und zeitlos.

Schumanns Waldszene weisen denselben Zugang auf, wenn es um den feinnervigen Anschlag Giesekings geht. Aber dennoch spielt er hier fast trocken und weitaus stärker auf die dynamischen Extreme gedeutet. Gieseking ist sich des Charakters dieses Komponisten durchaus bewusst – und kann wieder einmal genau diesen Gedanken mit seinem Spiel Ausdruck verleihen. „Einsame Blumen“ und „Abschied“ werden auf diese Weise zu gestalterischen Höhepunkten, die der Interpret so nachempfindet, als würde er diese Stücke soeben am Klavier erfinden.

Und dann die „Symphonischen Etüden“ Robert Schumanns. Schon in der Gestaltung des in diesem Zyklus variierten Themas lässt sich Gieseking Zeit, viel Zeit. Auch hier ist ihm die Aussagekraft weitaus wichtiger als ein klares Durchhalten eines strengen Rhythmus. Auch in den Variationen zeigt sein Spiel immer Freiheiten in der Rhythmik, um dem Ausdruck Stärke zu verleihen. Giesekings Schumann rauscht nicht, sondern nimmt sich zurück. Selbst in der fünften Variation ist sein Tempo nicht forsch, sondern unterstreicht eher das Stampfende und das Verspielte der Musik. Diese Einspielung zeigt Giesekings ganze Stärke, sich als Interpret in die Gefühls- und Gedankenwelt des jeweiligen Komponisten hineinzuversetzen.

Die Aufnahmen von **Wilhelm Kempff**, als dieser bereits eine pianistische Institution darstellte, sind mehrfach auf CD wiederveröffentlicht worden. Und unter diesen Aufnahmen sind es vor allem die mit Werken von Beethoven, die die Musikwelt immer noch – auch Jahrzehnte nach ihrem Entstehen – zum Teil als Maßstäbe setzende Interpretation betrachtet. Wie aber war Kempffs Spiel, als er jünger, ja als er jung war. Genau diese Frage lässt sich anhand der Einspielungen aus den frühesten Jahren beantworten, die auf dieser APR-Produktion nun wieder vorliegen und von alten Schellack-Platten stammen. Mehrfach hatte sich Kempff in ein Studio begeben, um die Sonaten von Beethoven einzuspielen: in den frühen 50er Jahren des 19. Jahrhunderts sowie in den 60er Jahren (ein nicht kompletter Zyklus aller Sonaten). Doch zum ersten Mal geschah dies bereits zu Beginn der Aufnahmegeschichte für Schallplatte überhaupt, in den 20er und 30er Jahren. Die Besonderheit dieser Einspie-

lung von acht Beethoven-Sonaten war, dass die ersten dieser Einspielungen noch akustisch vorgenommen wurden, also noch mittels eines Aufnahmetrichters, der mit der Schellack-Matrixmaschine verbunden war. Diese Aufnahme der Sonate Op. 101 stammt von 1925 und weist eine entsprechend dieser Aufnahme-Besonderheit eher bedenklich schlechte Qualität auf. Die späteren Einspielungen wurden dann bereits elektrisch durchgeführt, also mit damals modernen Methoden. Für die Schallplattenfirma Polydor war diese Einspielung des deutschen Pianisten auch eine klare Konkurrenzansage für die in England entstandenen Einspielungen Artur Schnabels, der letztendlich zu dieser Zeit als der klare Favorit in Bezug auf Beethoven-Interpretationen galt.

Wilhelm Kempff allerdings zeigt in diesen frühen Aufnahmen, dass er – im Vergleich zu seinen späteren Beethoven-Aufnahmen – die schnellen Sätze schneller und die langsamen langsamer spielt. Das ist nicht der einzige große Unterschied. Aber insgesamt bleibt Kempffs Zugang zu Beethovens Sonaten erhalten. Während seine Antipoden auf der Bühne, Schnabel und auch Backhaus, Beethoven mit einer deutlichen Schwere versehen, gelingt es

Kempff, sein Spiel leicht in Anschlag und Aussage zu halten. Das bedeutet nicht, dass er die emotionale Dichte in der Musik nicht zu gestalten versteht, ihr nicht Ausdruck verleiht. Ganz im Gegenteil findet er zu einer sehr dynamisch geschlossenen Aussagekraft. Aber er verwirklicht diese nicht mit übertriebenem Eifer und im Glauben,

dass Beethoven ein eher schwermütiger Mann gewesen sein müsste. Kempffs Beethoven-Bild scheint eher der Wahrheit zu entsprechen, denn sein Spiel zeigt den Meister von seiner menschlichen, seiner ebenso leicht witzelnden wie seiner gedankenschweren Seite. Damit gelangen diese Einspielungen Kempffs zu einem Ausdrucksbild, das erst später in Betracht gezogen wurde und in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts eher ungewöhnlich war. Beispielsweise das „Allegro vivace“ in Opus 78, das weder zu schnell noch zu langsam eine Leichtigkeit auch in den harmonisch-dunklen Momenten zeigt, die so nur wenige Interpreten dieser Zeit sahen. Die „Hammerklaviersonate“ Op. 106 fügt sich gleichsam in diese Sicht auf Beethoven ein, denn Kempff übertreibt hier weder im 1. Satz in Bezug auf Tempo oder Dynamik, sondern lässt der Musik ihren natürlichen Fluss, so dass der Hörer sich plötzlich in diesem schwer greifbaren Werk leichter zurechtfindet. Und selbst der ausufernd langsame dritte Satz wird bei Kempff zu einem fließenden Gesang schier endloser Gedankengänge. Er hält die musikalische Aussage mit knapp über 18 Minuten gesänglich und in der inneren Ausdruckswelt zusammen. Das ist wirklich großes Beethoven-

Spiel eines zu diesem Zeitpunkt mit 41 Jahren auf einem ersten Höhepunkt befindlichen Interpreten. Insgesamt gestaltet sich die Wiederauflage dieser 78er-Platten als Glücksfall, denn so hat man Kempff auch in den späteren Einspielungen seiner Beethoven-Sonaten noch nicht gehört. Diese Doppel-CD ist ein Muss für Kempff- und für Beethoven-Fans.

Natürlich sind diese alten Aufnahmen von einem deutlichen Rauschen begleitet – und dennoch vermag man in diesen Einspielungen nach der Überarbeitung für das digitale Medium fast jede Nuance des Spiels von Kempff zu hören.

Die katalanische Pianistin **Alicia de Larrocha** war vor allem aufgrund ihres Spiels der Musik ihrer Landsleute de Falla, Granados oder auch Albéniz gefragt und verehrt. Und dies sicherlich auch zu Recht. Allerdings wehrte sie sich auch immer dagegen, dass man ihre Interpretationen von Musik der klassischen und romantischen Komponisten der deutsch-österreichischen Schule kritisch sah. 1977 wurde sie eingeladen, um Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 mit dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg unter Ernest Bour zu spielen, der zwischen 1964 und 1979 dieses Orchester leitete. Allerdings – auch wenn de Larrocha beweisen will, dass auch sie als Interpretin der großen Klassiker gelten kann – ist ihr Spiel gerade in diesem Beethoven-Konzert eher burschikos und etwas hart im Anschlag. Sie scheint von der Idee be-seelt, dass dieses Konzert einen „männlichen“ Ansatz hat. Entsprechend hart spielt sie ihren Part. Das soll nicht heißen, dass sie nicht etwa lyrisch gestaltete Momente integriert, aber insgesamt bleibt ihr Zugang zu diesem Konzert klanglich eher rigoros. Vor allem aber spürt man im dritten Satz dieser doch eher ausgelassenen Musik, dass sie die Akkorde eher in die Tastatur meißelt denn dass sie einen tänzerischen Ansatz findet.

Weitaus später entstand die Aufnahme von Mozarts Klavierkonzert Es-Dur KV 482 mit de Larrocha: Erst 1986 kam sie wieder nach Stuttgart, um mit dem Radio-Sinfonieorchester des SWR unter García Navarro dieses Werk einzuspielen. Und hier nun hört man, welche Nuancen sie zu gestalten vermochte. Mit Anschlagnoblesse kann sie die Phrasen wunderbar abrunden, versteht es, Mozarts Tonsprache nicht als samtig oder zu blumig zu gestalten, sondern als draufgängerisches Konzert. Das ist wirklich gutes Klavierspiel. Insgesamt eine CD, die unterschiedliche Eindrücke hinterlässt und letztendlich doch dafür spricht, dass man Alicia de Larrocha lieber mit Werken ihrer Landsleute hört.



Franz Schubert: *Impromptus Op. 90 und Op. 142;*

6 Moments Musicaux D 780

Robert Schumann: *Waldszenen;*
Symphonische Etüden

Walter Gieseking, Klavier

Aufgenommen: 1951 und 1955

Urania Records WS 121.223 (2 CDs)
(Vertrieb: Klassik Center)

Wilhelm Kempff

The late Beethoven sonatas
Aufgenommen 1925–1936

APR 6018

(Vertrieb: Note 1)

Wolfgang Amadeus Mozart:

Klavierkonzert Es-Dur KV 482

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des

SWR; Ltg.: García Navarro

Aufgenommen 1986

Ludwig van Beethoven:

Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll Op. 37

SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden

und Freiburg; Ltg.: Ernest Bour

Aufgenommen 1977

Alicia de Larrocha, Klavier

SWR Music 19006

(Vertrieb: Naxos)

Die Aufnahmen des Ausnahme-Pianisten André Watts

Von: Carsten Dürer

Viele in Europa werden sich vielleicht fragen: Wer ist André Watts? Nun, dieser 1946 in Nürnberg geborene Pianist hat nur wenige Jahre in Europa gelebt. Seine Mutter, Maria Alexandra Gusmits, ebenfalls eine Pianistin, stammte aus Ungarn, sein Vater, Herman Watts, war ein US-amerikanischer Offizier, so dass die Familie an unterschiedlichen Orten in Europa lebte, da der Vater immer wieder woanders stationiert wurde. Als André Watts acht Jahre alt war, zog die Familie dann in die USA, genauer gesagt, nach Philadelphia. Watts hatte schon mit vier Jahren das Geigenspiel begonnen, ließ sich aber – sicherlich auch von der Mutter beeinflusst – mit sechs Jahren vom Klavier begeistern. Philadelphia war ein Glücksfall für den kleinen Pianisten, denn schon bald konnte er an die Philadelphia Music Academy gehen. Es war auch die Mutter, die



anfangs den Unterricht übernahm. Frühe Auftritte gab es auch bei Watts, so mit 14 Jahren aufgrund des Gewinns eines lokalen Wettbewerbs mit dem Philadelphia Symphony Orchestra. Doch den eigentlichen Durchbruch hatte er dann zwei Jahre später. Er bewarb sich erfolgreich für einen Auftritt mit Liszts 1. Klavierkonzert mit dem New Yorker Philharmonic Orchestra unter Leonard Bernstein. Bernstein leitete damals die berühmten „Young People's Concerts“, die auch im Fernsehen übertragen wurden. Anfang 1963 wurde die Sendung ausgestrahlt. Der Karrierestart für den jungen André Watts war gelegt. Es war ein Glücksfall, denn als Glenn Gould im Januar und Februar seine Konzerte mit Bernstein absagte, verpflichtete der Dirigent den jungen Watts für reguläre Auftritte mit den New Yorker Philharmonikern. Bald studierte Watts dann auch am Peabody Conservatory of Music bei Leon Fleisher und erfuhr so neben seinen Auftritten eine grundsätzliche Ausbildung. Bevor er 30 Jahre alt war, hatte er regelmäßig 150 Auftritte pro Saison. Allerdings beschränkten diese sich maßgeblich auf die USA. Nur wenige Auftritte absolvierte Watts auch in Übersee. Dennoch war es die Schallplattenfirma Columbia, die an seinem weltweiten Ruhm arbeitete, da Watts bereits kurz nach seinen Auftritten mit Bernstein bereits seine erste Schallplattenaufnahme machte. In den vielen Jahren danach wurden zahlreiche weitere Einspielungen vorgenommen, vor allem Ende der 60er und in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts.

Genau diese Einspielungen für Columbia sind nun in einer Box zusammengefasst und beweisen das Talent dieses jungen Pianisten, der hierzulande fast schon vergessen ist. Und das, obwohl er immer noch auftritt. Seit 2004 unterrichtet Watts in Bloomington in Indiana, doch trat er über die Jahre immer noch auf – bis heute.

Schon die erste Einspielung von 1961 unter Bernsteins Leitung mit Liszts 1. Klavierkonzert zeigt die Merkmale von Watts grandioser Pianistik: sensibler Anschlag auch in den

virtuosesten Passagen, brillanter Überblick über den Fortgang und damit der Zusammenhalt der dramatischen Linien. Genau diese Elemente seines Spiels kann man auch in der 1963 aufgenommenen Solo-Einspielung erkennen. Joseph Haydns Es-Dur-Sonate wird hier zu einem derartig lebendig-frohgemuten Repertoirewerk, dass man erstaunt ist, wie viel man aus Wiederholungen gestalten kann, wie bezaubernd dynamische Effekte in solch einem Werk umgesetzt werden können. Der 2. Satz wird geschickt dramatisch aufgebaut, mit fast vollkommen anderer Klanggebung als die Ecksätze – mittels Pedaleinsatz. In Liszts Paganini-Etüde Nr. 2 zeigt sich dann auch die lupenreine Brillanz seiner Technik – es flirrt und leuchtet. Wobei der Anschlag dennoch vollkommen unter Kontrolle ist. Ein vollkommen anderes Klangbild entwirft Watts farbenreich in Debussys „La Cathédrale engloutie“ aus den „Préludes“. Das ist wirklich geschmackvoll und trifft den Kern der Aussagen in dieser Musik. Franz Liszts Werke hatten eine Hochzeit in den jungen Jahren André Watts' und so widmete er gleich mehrere Solo-Einspielungen diesem Komponisten. Aber spannend sind auch seine Interpretationen von Chopins 2. Klaviersonate oder der Fantaisie Op. 49. Hier, im Jahre 1972 zeigt sich bei Watts nun eine echte Persönlichkeit in den Ausdruckswelten: Er changiert die Tempi, atmet die musikalische Aussage, weiß die Stringenz in den ersten beiden Sätzen perfekt zusammenzuhalten, überzieht die hohen Tempi niemals, so dass sie seinen technischen Möglichkeiten durchweg entsprechen. Ebenso stellen sich die Werke Franz Schuberts aus demselben Jahr dar. Die Walzer Op. 18 sind so sensibel und in ihrer einfachen Schönheit belassen, Watts findet den richtigen Ansatz für die Gratwanderung, der Musik ihre ureigene Einfachheit zu lassen und ihr einen persönlichen Ausdruck zu verleihen. So handhabt er auch die a-Moll-Sonate D 784. Denn in dieser Sonate zeigt sich wieder die bemerkenswerte Fähigkeit, die in den überlangen Sätzen schwer zu haltende Formstruktur für den Hörer hörbar werden zu lassen. Seine aus zwei Live-Konzerten zusammengesetzte Aufnahme „Live in Tokyo“ aus dem Jahre 1983 zeigt immer noch dieselben Fähigkeiten: Watts brilliert in zwei Scarlatti-Sonaten, weiß die Werke von Brahms, Haydn, Ravel und Debussy so formschön und klanglich ausgeglichen – und immer mit einer dem Werk entsprechenden Klanggebung – zu gestalten, dass man auch heute noch tief beeindruckt ist. Dass André Watts hierzulande so wenig bekannt ist, ist fast tragisch, denn dieser Pianist ist ein Jahrhundert-Künstler an den Tasten. Hoffentlich bringt diese CD-Box noch einmal ein gutes Maß an Aufmerksamkeit für diesen mittlerweile 70 Jahre alten Pianisten.

André Watts

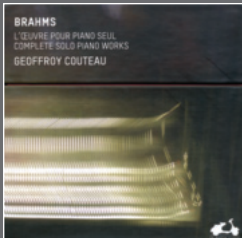
The complete Columbia Album Collection
Sony Classical 888 751 197 92 (12 CDs)

Brahms' Solo-Klavierwerke von Couteau

Es kommt nicht oft vor, dass ein Pianist ein so umfangreiches Klavier-Gesamtwerk wie das von Johannes Brahms innerhalb von weniger als 20 Tagen einspielt. Doch genau dies hat der französische Pianist getan. Zudem war es ihm

wichtig, dass er das Klavierwerk von Brahms in chronologischer Folge der Entstehungsjahre aufnimmt, damit der Zuhörer die Entwicklung des Komponisten miterleben kann. Der 1962 geborene Pianist, der am Conservatoire von Phi-

lipp Cassard und Dominique Merlet ausgebildet wurde, ist hierzulande vollkommen unbekannt. Umso interessanter ist es, sich diese Gesamtsicht auf Brahms' Klavierwerk einmal anzuhören. Und schon in der Sonate Nr. 2 fis-Moll Op. 2 von 1852 hört man, dass Couteau ein faszinierender Pianist ist. Er lässt sich nicht etwa dazu hinreißen, Brahms' Musik als Virtuosen-Werke darzustellen, sondern er vermag ihr die



lyrisch-romantische Seite abzugewinnen, ohne dass er dabei die deutlich kraftstrotzenden Passagen außer Acht lassen würde. Dabei hält er die Stimmen extrem transparent, trotz der oftmals orchestralen Schreibweise. Und er wählt auch immer die richtigen Tempi, die niemals überzogen, sondern immer der musikalischen

Aussage angepasst sind. So auch beispielsweise im 1. Satz der Sonate Nr. 1 C-Dur, die Brahms später als die 2. Sonate fertigstellte. Und mit der Sonate Nr. 3, Brahms' Opus 5, sind dann die früh entstandenen drei Sonaten auch abgehakt. Zwar entwirft Couteau auch hier einen durchweg spannungsgeladenen Gesamtblick, allerdings verliert er sich auch phrasenweise in seiner Art des Nachhorchens der Klänge, bei denen Fermaten zu lang gehalten sind, so dass

fast schon ein Stillstand entsteht, wo doch der Vorwärtswahl deutlicher gegeben sein sollte – unabhängig von der eher verhaltenen Gesamttempo-Wahl. Wie aber steht es mit den späten Zyklen, Opus 116 bis 119, die den Komponisten nun von einer gänzlich anderen Seite zeigen? Zum einen ist der Klang etwas anders als bei den früher eingespielten CDs. Aber Couteau scheint auch hier in seinem Element zu sein. Hier nun kommt ihm sein transparentes, lyrisch orientiertes Spiel der Musik Brahms' entgegen. Er schmachtet, er ist verzweifelt, er bäumt sich gegen die Unbill des Lebens auf. Auf diese Weise kann er die späten, altersweisen und zwischen Verzweiflung, Kindheitserinnerungen und trotzigen Ausbrüchen wechselnden Kleinformen brillant umsetzen. Diese Gesamtaufnahme von Brahms' Solo-Klaviermusik sollte man sich in jedem Fall anhören – und einen Pianisten entdecken, den man bisher nicht im deutschsprachigen Raum wahrgenommen hat. Es lohnt sich!

Johannes Brahms

Sämtliche Solo-Klavierwerke

Geoffrey Couteau, Klavier (Steinway D)

La Dolce Volta 170.5 (6 CDs)

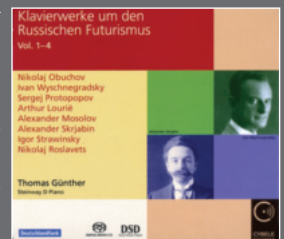
(Vertrieb: Harmonia Mundi)

Der russische Klaviermusik-Futurismus

Der Pianist Thomas Günther hat sich in den vergangenen Jahren, zwischen 2008 und 2014, der Klaviermusik des Russischen Futurismus angenommen. In vier Alben hat er den wichtigsten Vertretern dieser Musikrichtung Gehör verschafft. Dass es in diesem Spezialbereich natürlich nicht nur die namhaftesten Komponisten gibt, versteht sich von selbst. Kennen werden die meisten die Werke von Alexander Skrjabin oder Igor Strawinsky.

Thomas Günther hat sich intensiv mit den Komponisten der Zeit in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Russland beschäftigt und alle wichtigen Facetten der Musikentwicklung unterschiedlichster Klavierkomponisten ausgegraben. Kein Wunder also, dass es auf diesen nun als Box erschienenen vier Alben auch etliche Ersteinstrumentierungen gibt. Als Grundlage dienten selbst Komponisten wie Nikolaj Obuchow, Ivan Wyschnegradsky oder Sergej Protopopov die Ideen und Werke Alexander Skrjabin, der als Vater der neuen Musikentwicklung entgegen der späten Romantik in Russland angesehen werden kann. Nicht immer sind es leicht zu hörende Werke, da alle Komponisten nach neuen Ausdrucksformen und harmonischen Welten auf der Suche waren. Doch Günther vermag auch Werke wie die „Deux Préludes“ von Wyschnegradsky in ein faszinierendes Klangbild zu packen. Überhaupt besticht der Pianist mit seiner klaren Sicht auf die Formen und Strukturen. Oftmals – nicht unüblich für diese Zeit – handelt es sich allerdings um kleine Formen, in denen sich die Komponisten ausdrücken. Eine Ausnahme bildet die Sonate Nr. 3 von Sergej Protopopov aus den Jahren 1924–28, die mit über 22 Minuten eine Art Koloss in diesem Umfeld darstellt. Die Widmung „Alla memoria di Leonardo da Vinci“ lässt schon die immensen architektonischen Gebilde, die diese Sonate bereithält, vermuten. Und so ist dieses monolithische Gebilde als Weiterführung der Ideen von Liszts h-Moll-Sonate zu sehen. Günther vermag aber auch hier den

dramatischen Bogen, die unterschiedlichen Ideenwelten durchaus zu einem Ganzen zu formen. Die dritte CD ist ausschließlich den Werken von Alexander Mosolov gewidmet (1900–1973). Auch hier sind es die beiden Sonaten (Nr. 2 h-Moll und Nr. 5 d-Moll), die dem Zuhörer eine längere Form präsentieren. Mosolov war sicherlich einer der einflussreichsten Komponisten im Russland des 20. Jahrhunderts. Seine beiden hier eingespielten Sonaten aus den 20er Jahren zeigen genau die Tonsprache, die nach Aufbruch und Neubeginn schreit. Themenvielfalt, eine fast avantgardistische Harmonik, schwierigstes Laufwerk im Wechsel mit monotonen Passagen – all das kennzeichnet vielleicht am besten die Welt des „Neuen“ im Russland dieser Zeit. Und dennoch sind diese Werke als Gesamtes mehr als nur ein Blick in eine aufkeimende Moderne. Vielmehr verbinden sie hörbar die Tradition eines Rachmaninow mit neuen Ideen. Auf diese Weise und in der wirklich brillanten und durchweg überzeugenden Darstellung von Thomas Günther vermag der Zuhörer sich einhören in diese Welt der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts in Russland. Diese Box ist eine Bereicherung für das Wissen und für das Repertoire.



Klavierwerke um den Russischen Futurismus

Werke von Nikolaj Obuchow, Ivan Wyschnegradsky, Sergej Protopopov, Arthur Lourié, Alexander Mosolov, Alexander Skrjabin, Igor Strawinsky, Nikolaj Roslavets

Thomas Günther, Klavier (Steinway D)

Cybele Records 451 614 05 (4 CDs)

(Vertrieb: Naxos)

Zwei Mal Klassik, zwei Mal Jazz



Natürlich sind Vinyl-Platten immer noch so etwas wie Liebhaber-Medien. Doch nachdem 2015 in Deutschland allein 80.000 neue Schallplatten-spieler verkauft wurden und man für dieses Jahr mit sogar 95.000 verkauften Geräten rechnet, ist es keine wirkliche Randerscheinung mehr, dass sich Musikliebhaber wieder ihren alten Schätzen zuwenden, um den Musikgenuss anders als mit CDs auszuleben. Dass die Labels darauf mehr und mehr reagieren, ist also nur verständlich. In dieser Ausgabe haben wir vier Alben, je zwei aus den Bereichen Jazz und Klassik ausgesucht, die Klavierliebhaber geradezu interessieren müssen.

Von: Carsten Dürer

Da die argentinische Pianistin Martha Argerich im Juni ihren 75. Geburtstag feierte, blieb es nicht aus, dass alle Schallplatten-Firmen in ihre Archive schauten, um eine Rückschau auf das musikalische Wirken für Aufnahmen dieser Ikone des Klaviers zu richten. Zahlreiche Kompilationen



von älteren und neueren Aufnahmen sind als CD-Boxen erschienen. Doch Warner Classics hat sich auch die Mühe gemacht, die wohl wichtigste Aufnahme in der Karriere von Martha Argerich auf Vinyl wieder zu veröffentlichen. Unter dem Titel

„The Legendary Recording 1965“ hat man dort nun die Debüt-Aufnahme für die Deutsche Grammophon wieder aufgelegt, die seinerzeit aufgrund eines Exklusiv-Vertrags mit EMI Classics zuerst nicht erscheinen durfte. Es war das Jahr, in dem Martha Argerich mit nur 24 Jahren den Chopin-Wettbewerb in Warschau gewann und so in die Weltöffentlichkeit trat. Und selbstredend – wie es bis heute üblich ist für Gewinner des Chopin-Wettbewerbs in Warschau – spielt sie als Debüt eine reine Chopin-Aufnahme ein. Kaum etwas von ihrem grandiosen Spiel muss hier noch beschrieben werden: Unnachgiebig hämmert die junge Argerich die Themen der 3. Sonate von Chopin in die Tasten. Wobei sie aber dennoch die lyrischen Momente durchaus lieblich und mit viel Emphase zu gestalten versteht. Und so – mit zum Teil wirklich manischem Zugang zu den Werken von Chopin – spielt sich die Argerich durch die Werke. Geradezu wild und dennoch erzählerisch beispielsweise das Scherzo Nr. 3. Ihre Mazurken sind makellos und mit so viel Gefühl, dass man sich fast an die wunderbaren Interpretationen eines Artur Schnabel erinnert fühlt. Dennoch ist die Sonate das Kernstück dieser LP, deren 3. Satz in einem Take aufgenommen wurde. Und genau dieses damals perfekte, aber zeitgleich wirklich vor Emotionalität strotzende Spiel von

Martha Argerich, das nur wenig Rücksicht auf Konventionen nimmt, besticht bis heute. Allerdings hätte man sich einige klangliche Überarbeitungen gewünscht, denn die Aufnahme klingt hohl und mit nur wenig Volumen. Und dennoch: Für Argerich- und Chopin-Fans ist diese LP ein absolutes Muss.

Bemerkenswert ist auch die zweite Klassik-LP, denn heutzutage kennen nur noch eingefleischte Fans den Pianisten Peter Rösel, der 1945 in Dresden geboren wurde. Rösel, der in Moskau bei Dimitri Bashkirow und Lew Oborin studierte, war der erste deutsche Preisträger des legendären Tschaikowsky-Wettbewerbs und konnte in der ehemaligen DDR zahllose Aufnahmen vornehmen, die auf dem Label „Eterna“ veröffentlicht wurden. Der heute immer noch aktive Pianist Rösel erinnert sich an die nun wieder veröffentlichte Einspielung

der vielleicht berühmtesten drei Sonaten von Ludwig van Beethoven Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts: „Als es Ende der 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts eine Anfrage vom Produktionsleiter Eterna gab, ob ich diese drei be-

rühmten Beethoven-Sonaten einspielen würde, brauchte ich erst einmal eine kurze Bedenkzeit, bevor ich zu diesem Angebot ja sagte. Galt es doch, gegen eine in der DDR bereits erschienene Schallplatte mit genau den gleichen Stücken zu bestehen. Der Interpret war Wilhelm Kempff, und so lag die Messlatte für einen jungen Pianisten ziemlich hoch. Indes, der Entschluss war einmal gefasst und ich stellte mich dieser Herausforderung. Ohne unbescheiden sein zu wollen, darf ich sagen, dass ich mit dem dann vorliegenden Ergebnis recht zufrieden war und es auch heute noch bin.“ Und das ist der Pianist Peter Rösel durchaus zu Recht. Denn auch wenn sein Spiel heutzutage vielleicht ein wenig



antiquiert wirkt, so ist es doch ein durchweg überzeugendes Beethoven-Spiel des jungen Rösel. Weder übertreibt er Effekte noch etwa Tempi, sondern lässt der Musik ihren eigenen inneren Lauf und unterstützt sie als ernst zu nehmender Interpret, ohne ihr Gewalt oder künstliche Attitüde anzutun. So beispielsweise im 2. Satz der „Mondscheinsonate“, in der er die Musik ohne Hetze fließen lässt, oder im Abschluss-Satz der Pathétique, den er geschickt dahingleiten lässt, ohne dabei jemals die harmonischen wie dramatischen Besonderheiten zu vernachlässigen. Das ist gutes und sauberes Beethoven-Spiel ohne künstliche Zusätze, die die Musik verwässern.

Gut, dass man sich beim ehemaligen Schwarzwälder Label GMPS weiterhin daranmacht, den Katalog nach besonders wertvollen Jazz-Einspielungen zu durchforsten, und diese wieder auf LPs veröffentlicht. Im Mai erschienen in der Serie



„Reforst The Legends“ gleich zwei Einspielungen aus den 70er Jahren, die das Herz aller Klavierfans höherschlagen lassen.

Da ist erst einmal die faszinierende Live-Einspielung mit dem jamaikanischen Pianisten Monty Alexander und den 1976 noch unbekannteren Mitstreitern

John Clayton (Bass) und Jeff Hamilton (Drums) vom Montreux-Festival. Diese Einspielung war ein Markstein in der Karriere des jungen Monty Alexander. Kein Wunder, wenn man die Lebendigkeit hört, mit der das Trio etliche unterschiedliche Standards spielt. Schon der Beginn mit der Interpretation der Ahmad-Jamal-Komposition „Nite Mist Blues“ zeigt die großartige Lebendigkeit des Trios: Mit Schwung und Leidenschaft wird hier der Blues zu einem Stück karibischer Leichtigkeit verändert. Zu Recht ist das Publikum hörbar begeistert. Und wenn es dann zu der Duke-Ellington-Komposition „Satin Doll“ kommt, ist Überschwang ein vielleicht noch zu schwaches Wort, denn Monty Alexander zieht alle Register seines pianistischen Könnens, um den Spaß und den Witz dieser Komposition auf die Spitze zu treiben, ohne ihr Gewalt anzutun. Und die Rhythmus-Sektion ist ebenso brillant. Ob es der Gospel „Down in my own Tears“ oder die Afro-Atmosphäre in „Work Song“ ist, immer weiß dieses Trio das Publikum mit seinem Charme und seiner Dynamik im Zusammenspiel zu begeistern. Gut, dass man dieses Erlebnis in gewohnt großartiger und von den Tonmeistern Christoph Stickel und Dirk Sommer überarbeiteten Klangqualität wieder miterleben kann.

Die langanhaltende Beziehung zwischen dem Gründer des Labels MPS, Hans Georg Brunner-Schwer, und dem kanadischen Jazz-Pianisten Oscar Peterson ist bereits in den legendären Aufnahmen aus dem „Wohnzimmer“-Studio im Schwarzwald mit der LP-Box „Exclusively For My Friends“ aufgearbeitet worden, die zwischen 1969 und 1971 entstanden. Mittlerweile hatte das zu Beginn noch recht junge Trio mit George Mraz als Bassist und Ray Price als Schlagzeuger

Erfahrungen gesammelt, die auch in der 1971 eingespielten Aufnahme „Walking The Line“ zum Tragen kommt, die nun in einer wiederum leicht von den oben bereits erwähnten Tonmeistern überarbeiteten LP-Version vorliegt. Und hier nun

zeigt sich Peterson von seiner besten Seite. Gerade sein Anschlagsreichtum fasziniert hier – neben seiner legendären Virtuosität der Läufe, die er einwirft, als wäre es das Natürlichste der Welt, solch schwindelerregende, virtuose Einfügungen vorzunehmen. Die Klassiker von



Cole Porter „I Love You“ und „All of You“ rahmen ein Programm ein und vermögen wirklich einen Anfangs- und einen Endpunkt dieser Zeit in Petersons Aufnahmeperiode (der vielleicht reichsten Aufnahmeperiode überhaupt) aufzuweisen. Seine Eigenkomposition „Rock of Ages“, heute selbst ein Klassiker, swingt so selbstverständlich – und trotz der virtuoseren Spielweise des Pianisten –, dass dem Jazzfan nur noch ein angenehmes Lächeln im Gesicht bleibt. Diese LP ist eine Bereicherung für jeden Peterson- und jeden Klavier-Fan!

Martha Argerich

The Legendary Recording 1965

Frédéric Chopin: Klaviersonate Nr. 3 h-Moll; Mazurken Nrn. 36–38; Nocturne Nr. 4; Scherzo Nr. 3; Polonaise Nr. 6
Warner Classics 0825646372867

Ludwig van Beethoven

Klaviersonaten Nr. 27 Nr. 2, Op. 13, Op. 57
Peter Rösel, Klavier
Berlin Classics 0300751BC
(Vertrieb: Edel)

Monty Alexander Trio

Live At Montreux Festival
MPS Records 0210986MSW
(Vertrieb: Edel)

Oscar Peterson Trio

Walking The Line
MPS Records 0210989MSW
(Vertrieb: Edel)



Peter Tschaikowsky:

Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll

Edvard Grieg: *Klavierkonzert a-Moll*

Denis Kozhukhin, Klavier (k. A.)

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Ltg.: Vassily Sinaisky

Pentatone 5186 566

(Vertrieb: Naxos)



Joachim Kühn New Trio

Beauty & Truth

Joachim Kühn, Klavier (Steinway D);

Chris Jennings, Bass; Eric Schaefer,

Drums

ACT 9814-2

(Vertrieb: Edel)

Es ist nicht gerade etwas Besonderes, diese beiden Klavierkonzerte einzuspielen, ungewöhnlich ist da schon eher die Zusammenstellung. Aber der Russe Kozhukhin ist auch ein ungewöhnlicher Pianist, der diese Werke folgerichtig beide als hochromantisch ansieht. Und mit dem erfahrenen Dirigenten Vassily Sinaisky steht am Pult des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin auch der richtige Partner. Schon im 1. Satz von Tschaikowskys berühmtem Konzert hört man den Zugang Kozhukhins: warmer, weicher Klang, niemals übertrieben brutal oder etwa hart im Anschlag. Natürlich ist auch in dieser Aufnahme die Virtuosität vorhanden, ganz besonders sogar, denn Kozhukhin versteht die Transparenz des Klavierparts zu halten, während er sein Spiel wunderbar in den Orchesterklang integriert. Das ist wirklich kunstvoll und pianistisch brillant, da er auch die dynamischen Abstufungen bemerkenswert sensibel wählt. Und in dieser Spielweise fließt denn auch die musikalische Aussage des 2. Satzes elegant und im besten Sinne verspielt dahin. In Griegs Klavierkonzert beweisen Dirigent und Pianist, welch gefühlsbetonte Musik da von dem Norweger zu Papier gebracht wurde. Allein schon die Tempowahl ist im 1. Satz weitaus zurückhaltender als üblich, was dem Fluss der Musik in dieser Gestaltung aber keinerlei Abbruch tut. Ganz im Gegenteil erkennt man die geschickte

Instrumentation besser, vermag den melodiosen Linien besser zu folgen. Mit dieser Aufnahme, die Kozhukhins erste Einspielung als neuer Exklusivkünstler des Labels Pentatone darstellt, hat dieser Pianist seine Stellung als einer der besten Pianisten unter den jungen einmal mehr bewiesen. Bravo!

Carsten Dürer

Wer Joachim Kühn schon einmal live erlebt hat, weiß um das rauschhafte Element, das seine Musik beinhaltet und das den Pianisten mit nur ganz wenigen Kollegen wie McCoy Tyner oder Cecil Taylor verbindet. Um Rausch in der Kunst und wie er musikalisch darzustellen möglich ist, geht es auch auf Kühns Debüt mit seinen neuen Triopartnern, dem Bassisten Chris Jennings und dem aus anderer Umgebung bereits bekannten Schlagzeuger Eric Schaefer. Einschlägige Popsongs wie „The End“ oder „Riders On The Storm“ von den Doors dienen dabei als Folie für Kühns Exkursionen ins Reich der ewigrünen Improvisa-

tion. Hatte sein vormaliges Trio mit Jean-François Jenny-Clark und Daniel Humair intellektuell einen Verdichtungsgrad erreicht, der seinesgleichen suchte, so geht es auf „Beauty & Truth“ weitaus emotionaler und bodenständiger zu. Das beweist allein schon das fast devote Zitieren der Eingangsriffs einiger Songs, bei dem sich Kühn streng am Original orientiert. Hier trifft sich eben kein entrückter Zirkel zum Austausch akademischer Selbstgefälligkeiten. Die Musik klingt streckenweise völlig unangestrengt, sieht man einmal von der Gershwin-Komposition „Summertime“ ab, in der sich Kühn im Geflecht ausufernder Improvisation zu verlieren scheint, aber dann doch zu einem stringenten Finale findet. Ein logischer musikalischer Fluss zieht sich durch die zwölf Stücke, von Ornette Colemans „Beauty & Truth“ bis zum abschließenden Gil-Evans-Klassiker „Blues for Pablo“, ohne dass die sehr markanten Personalstile der Einzelmusiker im Gruppenound egalisiert würden. Das neue Joachim Kühn Trio basiert zwar noch nicht auf einem gewachsenen Vertrauen, dem jeder bedenkenlos die eigene schöpferische Fantasie überantworten kann, doch ist das Bestreben, neue musikalische Systeme zu ergründen und tiefer in die Musik einzudringen, evident.

Tom Fuchs

Interpretation: 1 2 3 4 5 6
Klang: 1 2 3 4 5 6
Repertoirewert: 1 2 3 4 5 6

Symbolerklärungen

Die Symbole für die Bewertungen werden von 0 bis 6 Punkten vergeben, wobei 6 die höchste Bewertung ist. „Klang“ und „Interpretation“ erklären sich von selbst. Bei dem Punkt „Repertoirewert“ gehen wir von unterschiedlich kumulierten Dingen aus: Wenn die Seltenheit des Repertoires einer Einspielung gegeben ist, oder wenn die Einspielung bei einem Standard-Repertoire so spannend ist, dass sie auf dem Markt eine besonders interessante Bereicherung darstellt.

Bei den diskographischen Angaben haben wir mittlerweile auch das Instrument angegeben, wenn es in den Angaben der Labels genannt wird. Wenn diese Angabe fehlt, erkennen Sie das an (k. A. = keine Angabe).

Interpretation: 1 2 3 4 5 6
Klang: 1 2 3 4 5 6
Repertoirewert: -----



LINN

INGRID FLITER



KLAVIERKONZERTE VON SCHUMANN UND MENDELSSOHN

CKD555

Robert Schumann: Klavierkonzert op. 54
Felix Mendelssohn: Klavierkonzert Nr. 1

Ingrid Fliter
Scottish Chamber Orchestra
Antonio Méndez

Die argentinische Pianistin Ingrid Fliter schafft es mühelos, etablierte Einspielungen der monumentalen Werke der Klaviermusik herauszufordern und zu überwinden.

„Mit welcher Sorgfalt hier sowohl von Solistin als auch vom Orchester musiziert wird, ist einfach beglückend.“

FonoForum zu CKD455, Chopin: Klavierkonzerte

Fordern Sie für sämtliche Neuheiten unseren E-Mail Newsletter an: info@naxos.de
www.naxos.de
www.naxosdirekt.de



Interpretation: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
Klang: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
Repertoirewert: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

Die 1994 in der Schweiz geborene Mélodie Zhao scheint eine unaufhaltsame Schweizer Karriere zu machen: Preise, Studium, erste Soloauftritte, solistische Aufnahmen und nun auch noch die ersten Schritte als Dirigentin: Alles ist in der Schweiz erfolgt. Nun also ihr erstes Klavierkonzert-Album – ausgerechnet mit den beiden ersten Klavierkonzerten von Tschaiakowsky. Allerdings stehen ihr mit dem Orchestre de la Suisse Romande unter der Leitung von Michail Jurowski wirklich großartige wie erfahrene Partner zur Seite – und das hört man in jeder Phrase des Konzerts. Zhao scheint vor allem im Sinn zu haben, die Tempi nicht zu forcieren, das ist gut so. Zudem vermag sie einen kraftvollen, aber nicht zu harschen Klavierklang zu produzieren. Und dennoch scheint sie in etlichen Passagen dann doch noch zu schwimmen, ist zeitlich nicht ganz präzise mit dem Orchester zusammen, und in Oktav-Akkord-Passagen bemerkt man dann doch, dass sie kämpft. Ja, da gibt es Passagen, in denen die junge Pianistin etwas trockener, etwas verhaltener und vielleicht auch sensibler phrasiert, aber überzeugend und neu ist das alles nicht. Und das Tempo des 2. Satzes in Konzert Nr. 1 ist am Rande des erträglichen Langsamem. Etliche Betonungen der Pianistin sind falsch gesetzt, scheint sie sich nicht entscheiden zu können, ob sie nun eher den lyrisch-romantischen Ansatz wählen soll oder den eher trocken-kraftvollen. Nein, diese Interpretation ist nicht überzeugend, und diese CD ist damit eigentlich unnötig.

Carsten Dürer

Peter Tschaikowsky
Klavierkonzerte Nr. 1 & 2
Mélodie Zhao, Klavier (Steinway)
Orchestre de la Suisse Romande
Ltg.: Michail Jurowski
Claves Records 50-1603
(Vertrieb: Klassik Center)

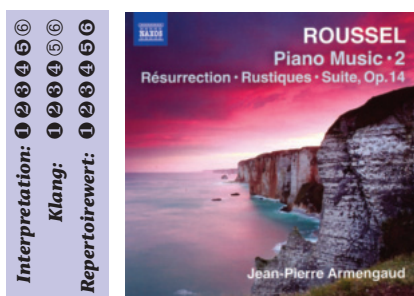


Interpretation: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
Klang: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
Repertoirewert: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

Nach ihrem Ausflug in die amerikanische Minimal-Music kehrt Valentina Lisitsa mit ihrer jüngsten CD-Veröffentlichung zur europäischen Romantik zurück. Die Musik Alexander Skrjabins ist für die Ukrainerin ja so etwas wie ein Heimspiel. Vielleicht hat sie gerade deshalb ein so ungewöhnliches Programm zusammengestellt. Es ist eine Art Schnelldurchlauf durch das Gesamtchaffen, allerdings ohne die Sonaten. Stück für Stück erlebt man die erstaunliche Wandlung Skrjabins vom Chopin-Epigon zum Visionär. Allerdings ist die letzte Phase mit einem Klavier-Poem und zwei Etüden etwas kurz ausgefallen. Dafür sorgt Lisitsa an anderer Stelle für Überraschungen. Denn Fugen aus der Feder Skrjabins hört man nicht alle Tage, und wenn es zur berühmten dis-Moll-Etüde geht, erklingt die in der nur wenig bekannten und wesentlich längeren Alternativ-Version. Wenn Lisitsa ihr Skrjabin-Recital als Plädoyer für den frühen und vernachlässigten Skrjabin verstanden wissen will, dann ist ihr das gelungen. Gerade die unschuldigen Petitesse aus Skrjabins Frühzeit spielt sie mit einer Delikatesse und Nuancierungskunst, die diese Stücke zu funkelnenden Preziosen macht. Da hört man dann auch genauer hin als sonst. Beim reifen Skrjabin entfaltet die Lisitsa eine schier hypnotische Klangalchemie, zu der natürlich auch ein paar mystische Nebelschwaden gehören. Auch diese Kunst beherrscht sie perfekt. Kein Zweifel, dies ist eine der besten und persönlichsten CDs der Valentina Lisitsa.

Robert Nemecek

Alexander Skrjabin
Nuances
Valentina Lisitsa, Klavier (Bösendorfer Imperial)
Decca 4788435
(Vertrieb: Universal)



Dies ist nun das zweite Volume der auf drei CDs angelegten Naxos-Reihe mit Klavierwerken des französischen Komponisten Albert Roussel. Und genau wie auf der ersten Silberscheibe sitzt auch hier wieder Roussels Landsmann, der Musikwissenschaftler und Pianist Jean-Pierre Armengaud am Flügel. Neben einigen Frühwerken für das Klavier wie etwa dem von duftender Fin-de-Siècle-Stimmung umwehten viersätzigen Zyklus „Des heures passent“ aus dem Jahr 1898 steht im Zentrum dieser CD die fis-Moll-Suite. Es handelt sich dabei um Roussels längste und vielleicht auch ambitionierteste Komposition für Klavier. Und nicht nur das in allen vier Sätzen an barocken Mustern geschulte Werk an sich ist ein Glücksfall für die Klavierliteratur. Es ist vor allem auch Armengauds Spiel, das begeistert. Einfach grandios zu hören ist es, wie er Witz und Esprit der Komposition mit tiefem Ernst in Einklang bringt. Und die Musik auf eine ganz eigentümliche Weise verrätselt, geheimnisvoll und vielschichtig macht, dass man seinem Spiel immer wieder von vorn lauschen möchte. Schon die früheren „Rustiques“ taucht er in ein eigentümlich irisierendes Licht, das den Zuhörer von Beginn an fesselt. Schade nur (und dafür gibt es Abzüge bei der Klangqualität), dass er Glenn Goulds Unsitte folgt und an vielen Stellen hörbar mitsummt, was den Genuss doch deutlich trübt. Abgesehen davon ist das eine ganz starke und absolut fesselnde CD, die Lust macht auf das Volume 3 – hoffentlich wieder mit Armengaud am Flügel!

Burkhard Schäfer

Albert Roussel

Résurrection op. 4 (arr. für Klavier von Albert Roussel); *Rustiques* op. 5; *Suite in fis-Moll* op. 14; *Fuge für Klavier*; *Des heures passent* op. 1
Jean-Pierre Armengaud, Klavier (k. A.)
Naxos 8.573171



Die „Vier Jahreszeiten“ und auch eine Zusammenstellung von „Albumblättern“ von Peter Tschaikowsky sind ein wundervolles Beispiel der romantischen russischen Klaviermusik. Gerne wird die Musik mit schwermütiger und melanchonischer Glasur überzogen. Der italienische Pianist Maurizio Moretti geht einen völlig anderen Weg. Er verwehrt der Musik die Schwülstigkeit und stellt die Charakterstücke mit italienischer Leichtigkeit dar. Das Album kommt schlank und elegant, transparent und mit italienischer Sonne im russischen Herzen daher. Schönes Kopfkino: Wenn ich Bilder zum Vergleich heranziehen wollte, wäre von der morgendlichen, nebligen Stimmung in der Po-Ebene bis zum sonnigen Sonntagnachmittag auf der Piazza mit umhertollenden Kindern alles dabei. Dazu ein Glas mit kühlem Prosecco in der Hand. Irrwitzig spritzig. Moratti ist technisch und tonlich souverän. Er hält sich intelligent von Grenzbeeren fern. Perlendes Non-Legato-Spiel kontrastiert mit satten Legato-Strecken. Die Stimmführung ist dynamisch vielschichtig gestaffelt – da macht das Nachlauschen Freude. Technisch gut gemacht, trifft die Produktion klanglich nicht meinen Geschmack. Die Mikrofonierung ist sehr nah und soll Intimität vermitteln. Ich sitze jedoch ungern im Flügel und höre lieber räumlich. Aber das ist halt Geschmackssache ... Pianistisch wie musikalisch ist die CD hervorragend und hörensenswert.

Ratko Delorko

Peter Iljitsch Tschaikowski

Die Jahreszeiten; Albumblätter
Maurizio Moretti, Klavier (Steinway D)
Decca 481 1883
(Vertrieb: Universal)



Es ist die bereits vierte CD-Veröffentlichung der Gewinnerin des Warschauer Chopin-Wettbewerbs 2010, Yulianna Avdeeva. Nun zieht sie mit Liszt und Mozart neben Chopin neues Repertoire hinzu. Doch das Programm beginnt sie wieder mit Chopin, der „Fantaisie“ Op. 49. Hier ist sie nach wie vor zu Hause, geht alles mit Ruhe und Umsicht an. Sie lässt die Musik stark atmen und überzeugt im 1. Teil mit einem klangvollen Pianissimo, das man von nur wenigen Pianisten in diesem Werk hört. Avdeeva ist erwachsen geworden, fokussiert nicht auf das Virtuose der Musik, sondern gestaltet mit Anschlagsgefühl für die Klangebenen, warm und atmend. Das ist große Pianistik. In Mozarts Sonate D-Dur zeigt sie ähnliche Spielmuster, ebenfalls durchweg feinsinnig, klar in der Struktur der Form und mit Verve für die musikalischen Aussagen. Allein das Opernhafte fehlt manches Mal in ihrem zu sehr auf das Klavier gestützten, zu wenig gesanglichen Spiel. Genau dieses passt allerdings zur Dante-Sonate von Liszt, die Avdeeva mit so viel Effekt und sinnlicher Intimität auf das gegensätzliche Spiel zwischen Himmel und Hölle hin gestaltet, dass man als Hörer wirklich mitbangt um den armen Protagonisten. Da rauscht es mit Höllefeuer, da drängt es voran, aber am Ende findet die Pianistin den richtigen Zugang zur himmlischen Erlösung. Yulianna Avdeeva ist – so zeigt sie es auf dieser CD – eine umfassende und vielseitige Pianistin auf höchstem Niveau. Die „Aida“-Auszüge von Verdi in Liszts Bearbeitung beweisen dies am Ende noch einmal mehr.

Carsten Dürer

Frédéric Chopin: *Fantaisie f-Moll*;
Wolfgang Amadeus Mozart: *Sonate D-Dur KV 284*; **Franz Liszt:** *Dante-Sonate*; *Verdis „Aida“ – Danza sacra & duetto finale*
Yulianna Avdeeva, Klavier (Steinway)
Mirare 301
(Vertrieb: Harmonia Mundi)

Interpretation: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
Klang: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
Repertoirewert: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥



Man muss schon geduldig sein, um sich in das heterodoxe Klanguniversum der 1911 bis 1915 von Charles Ives komponierten Sonate Nr. 2 hineinziehen zu lassen. Denn diese vier philosophischen Diskurse mit Referenz zu US-amerikanischen Autoren aus der Kleinstadt Concord verweigern sich bis dahin bekannten Regeln oder Strukturen. Wie zerstreute Blicke aus dem Fenster beginnt der (Ralph Waldo) „Emerson“-Duktus, als ob scheinbar unbestimmte Gedanken einen Halt suchen. Gerade solche Fixpunkte steuert Tzimon Barto bewusst an, sodass sie zwischen Clustern, melodischen Fragmenten und taumelnden Figurationen kenntlich werden. Deziert ist das (Nathaniel) „Hawthorne“ gewidmete Scherzo, in dessen schneller, komplex verknüpfter Motivik mit unvermittelten Idyllen er kleine Walzer- oder Ragtime-Zitate pointiert. In Juxtaposition zu dieser intellektuellen Unruhe wendet sich das Idiom bei den „Alcott“-Geschwistern zur romantisch-kontemplativen Miniatur, in die lyrische Variationen übers Schicksal-Motiv aus der Beethoven-Sinfonie Nr. 5 (wie latent in der gesamten Sonate) deutlich integriert sind. Assoziativfreie Harmonik wiederum, schweifend in ziemlich gleichbleibend gedämpftem Modus, kennzeichnet (Henry David) „Thoreau“, wobei zum Ende eine leise klagende Flöte aus dem Hintergrund (ähnlich wie die Viola bei „Emerson“) der Musik vielleicht ein Geheimnis entlocken will. Sogar rund 100 Jahre nach ihrer Entstehung haftet der Concord-Sonate als Monument der Moderne etwas Fremdes an, das Tzimon Barto durch aufmerksame Gestaltung relativieren kann. **H.-D. Grünefeld**

Charles Ives

Klaviersonate Nr. 2 „Concord“
 Tzimon Barto, Klavier (k. A.)
 Christiane Palmen, Flöte; Jaques
 Mayencourt, Viola
 Capriccio 5268
 (Vertrieb: Naxos)

Interpretation: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
Klang: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
Repertoirewert: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥



Klangsinlich und reich an imaginären Bilderwelten ist die Klaviermusik der Spätromantikerin Mélanie Bonis, die die junge Leipziger Pianistin Kyra Steckeweh hier auf einem von ihr selbst veröffentlichten Album mit dem Titel „En dehors“ eingespielt hat. Bonis' siebenteiliger Zyklus „Femmes de Légend“ widmet sich Persönlichkeiten der Mythologie und der Literaturgeschichte wie „Mélisande“, „Desdemona“, „Ophélie“ oder „Salomé“. Für die Zeit ihrer Entstehung von 1898 bis 1913 wirken diese Stücke in ihrer unverhohlenen romantischen Grundstimmung schon aus der Zeit gefallen. Steckeweh spielt diese Werke mit viel Sinn für die mitreißende Melodik und ihre vielen fantasievollen Brechungen. Zart ist ihr Anschlag, so dass manche Passagen förmlich zu schweben scheinen. Lange Pausen, große Ritardandi und passend dazu ebenso schnelle Accelerandi verleihen ihrer Interpretation ein Höchstmaß an Spannung. Wie anders, wie raffiniert und wie entschlossener klingen dagegen „Thema und Variationen. Morceau pour piano“ aus dem Jahr 1915 von Lili Boulanger, jener Komponistin und Pädagogin, die für die Neue Musik so große Bedeutung erlangen sollte. Steckeweh lässt die ganze Eleganz dieser Variationen vollends zur Geltung kommen. Sie spielt aber auch die vielen verborgenen rätselhaften Fragezeichen mit, die Boulanger in ihre acht Variationen eingebaut hat. Technisch und im Ausdruck höchst anspruchsvoll ist dieses Werk allemal.

Ernst Hoffmann

Mel Bonis: „Femmes de Légend“

Lili Boulanger: „Thema und Variationen. Morceau pour piano“
 Kyra Steckeweh, Klavier (Steinway D)
 (zu beziehen unter
www.kyrasteckeweh.de)



KORG Silent Systeme für Pianos

Für Zuhause und für Musikschulen.
 In nahezu alle akustischen Pianos nachrüstbar.

HYBRID PIANO
 ACOUSTIC PIANO DIGITALIZE SYSTEM
 DIGITAL SYSTEM FÜR AKUSTISCHE KLAVIERE
KORG

..und für das Wohlbefinden Ihres Instruments:

Das Piano Life Saver System



Vertrieb:



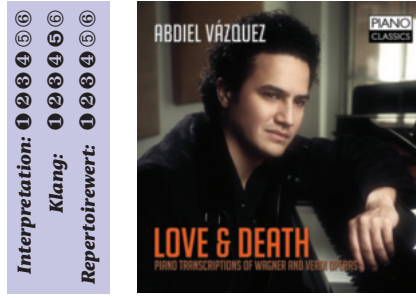
www.pianoteile.com

Genießen Sie Ihre Freiheit



Während der Studiotermine für die Aufnahmen „Sämtlicher Klaviersonaten“, die Carl Maria von Weber zwischen 1812 und 1822 komponierte, hatte Michelangelo Carbonara wohl ein unausgeglichenes Temperament. Zumindest deuten das hastige Tempo und der dadurch bedingte „hoppelnde“ Duktus im Allegro der Sonate Nr. 1 darauf hin, ebenso – aber weniger auffällig – beim Menuetto. Dagegen ist das Adagio wie eine wunderbare Opern-arie und das Rondo aerodynamisch konturiert. Solche starken Diskrepanzen sind aber nicht generell zu bemerken, gerade die Sonate Nr. 2 ist mit delikatem Anschlag, sogar im rasant-frechen Capriccioso, emotional stabiler. Kleine Schwächen dann wieder im allzu heftig intonierten „Allegro feroce“ der Sonate Nr. 3, doch gut tarierte komplementäre Linien im Andante, und die Walzerparaphrasen im Rondo haben Schwung. Am besten gelungen ist die Sonate Nr. 4, weil Carbonara hier sowohl die Kontraste von optimistisch und pessimistischer Stimmführung, das Menuetto in perkussiv-harter Dramatik, die Liedmelodie im Andante geschmeidig formt und die Tarantella flink drehen lässt. Obwohl er offenbar eine ausgeprägtere Affinität zu poetischer Diktion hat, hat er als „Zugaben“ das „Rondo brillante en bravura“ und die berühmte „Aufforderung zum Tanz“ wie eine charmante Umwerbung doch respektabel gespielt. Der distinktive Eigenwert der Klaviermusik von Weber ist also akzeptabel gewahrt.

Hans-Dieter Grünefeld



Sie lieben Klaviermusik, aber auch die Oper? Dann ist diese CD eine schöne Empfehlung. Mit „Dreams“, einem Programm mit Klaviertranskriptionen mit Musik von Rachmaninow und Tschaikowsky, tourte der Mexikaner Abdiel Vázquez sehr erfolgreich durch sein Heimatland. Mit „Love & Death“ setzt er jetzt seine Passion für unterhaltsame Programme mit Tiefgang auf seiner Ersteinpielung fort. Liebe und Tod in all ihren Facetten und eingebettet in menschliche Schicksale – das sind natürlich die großen Themen der Opernliteratur. Der Pianist und Dirigent hat sich die großen Leitmotive der Opern Wagners und Verdis vorgenommen. Er beginnt mit einer selbst arrangierten Rhapsody über Wagners „Meistersinger“. Neben weiteren Transkriptionen bekannter Opernmelodien, darunter „Siegmunds Liebeslied“, der „Walkürenritt“ und die „Liebesszene und Verklärung“ aus „Tristan und Isolde“, zaubert er eindrucksvolle Stimmungsbilder mit verschiedenen Paraphrasen aus Verdis Opern wie „Rigoletto“, „Aida“ und „La Forza del Destino“. György Cziffra, Giuseppe Martucci, Karl Tausig oder Franz Liszt haben diese Transkriptionen geschrieben. Virtuoses wie der „Walkürenritt“ steht neben ausgefeilten und atmosphärisch dichten Bearbeitungen wie die Szene aus „Tristan und Isolde“. Nicht nur technisch versiert, sondern unterhaltsam leicht und mit einer klanglichen Wärme präsentiert Abdiel Vázquez dieses außergewöhnliche Programm.

Anja Renczikowski



Das Label Grand Piano hat wieder eine feine Aufnahme herausgebracht: Mit den nur wenig gespielten und kaum bekannten kleineren Klavierwerken von Mili Balakirev fördert der britische Pianist und gründliche Balakirev-Kenner Nicholas Walker wieder sehr Hörenswertes zutage. In den 90er Jahren legte Nicholas Walker bereits 2 CDs mit Balakirev-Werken vor, 2013 erschienen bei Grand Piano die Sonaten und nun die 7 Walzer, 3 Nocturnes und andere Miniaturen (*Fantasiestück*, *Chant du Pêcheur*). Nicholas Walker geht einfühlsam und klug mit Balakirevs Perlen um: nimmt sich die nötige Zeit, um ausführlich das Lyrische zu entfalten, behält aber auch auf aufgewühltem Terrain stets die Übersicht. Das *Nocturne* gis-Moll ist eine Frühfassung des 1. *Nocturne* und ist hier zum ersten Mal eingespielt – eine lohnende Einspielung. Die kaukasische Volksmusik in Balakirevs Musik bildet in Walkers Spiel stets eine gestalterische Grundlage, in den Walzern auch das tänzerische Element. Ausdrucksvoll und sehr natürlich lässt der Pianist dem immer Fließenden dieser Musik freien Lauf, arbeitet trotzdem starke (musikalische sowie dynamische) Kontraste heraus. Beide, Balakirev und Walker, verein(t)en in sich die Fähigkeiten sowohl des brillanten Pianisten wie auch des Komponisten – sicher ein Grund mehr für das tiefgehende Verstehen Nicholas Walkers der Musik Balakirevs – und schließlich hörbares Qualitätsmerkmal seiner Interpretationen. Unbedingt zu empfehlen.

Isabel Fedrizzi

Carl Maria von Weber

Sämtliche Klaviersonaten; Rondo brillante in Es-Dur; Aufforderung zum Tanz
Michelangelo Carbonara, Klavier
(k. A.)
Piano Classics 0105 (2 CDs)
(Vertrieb: Edel)

Love & Death

Klaviertranskriptionen von Wagner und Verdi Opern
Abdiel Vázquez, Klavier (Steinway)
Piano Classics 0101
(Vertrieb: New Arts International)

Mili A. Balakirev

Sämtliche Klavierwerke Vol. 2
Nicholas Walker, Klavier (Steinway D)
Grand Piano 713
(Vertrieb: Naxos)



Für Sergej Bortkiewicz (1877–1952) scheint Fortschritt ein Fremdwort gewesen zu sein. Noch in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts schrieb der 1877 im ukrainischen Kharkov geborene Komponist eine Musik, die wie eine Mischung aus Chopin, Liszt, frühem Skrjabin und Rachmaninow anmutet. Der Mangel an Originalität wird bis zu einem gewissen Grad durch Bortkiewiczs obsessive Einfühlung in den spätromantischen Stil sowie die vollkommene Beherrschung des Klaviers ausgeglichen. Eigentlich müsste diese emotionale, von der melodischen Inspiration bestimmte und pianistisch meist recht anspruchsvolle Klaviermusik bei jedem, der die Musik eines Skrjabin oder Rachmaninow mag, auf offene Ohren stoßen. Doch trotz verdienstvoller Bemühungen von Pianisten wie Stephen Coombs, Youmi Somero und Klaas Trapman halten sich Bekanntheit und Beliebtheit in Grenzen. Nun wagt die bulgarische Pianistin Nadejda Vlaeva einen neuen Vorstoß, und der ist wirklich aller Ehren wert. Denn anders als viele andere Interpreten fährt Vlaeva, die mit allen pianistischen Wassern gewaschen ist, keinen Schmusekurs, sondern schafft knallharte Fakten: gemeißelte Akkorde, klare Konturen, gestochen scharfe Oktaven und blitzsauberes Passagenwerk. Der emotionale Impuls behält bei Vlaeva seine Wirkmacht, wird aber zum integralen Bestandteil des Ganzen. Alle, die Bortkiewiczs Musik als zu pathetisch, zu sentimental und vielleicht auch als zu banal empfunden haben, sollten ihr mithilfe von Vlaevas exzellenter Exegese, die fast nur Erstaufnahmen enthält, nochmal eine Chance geben. Es lohnt sich. **R. Nemecek**



Schumann und Beethoven hat der Gewinner des Königin-Elisabeth-Wettbewerbs 2013 für sein Label Naxos bereits eingespielt. Nun kommt Boris Giltburg mit einem Repertoire, das ihm eigentlich mindestens ebenso nahestehen müsste (wenn nicht noch näher) als das der vorgenannten Komponisten: Sergej Rachmaninow. Als Erstes allerdings fällt der wirklich harte Klang des Flügels im Diskant auf. Das passt zum Teil zu Rachmaninow, aber nur zum Teil. Oder ist es doch der Anschlag von Giltburg, denn gerade im Fortissimo wird der Klang extrem hässlich. Giltburg spielt vor allem extrem transparent, ohne dabei die emotionale Ebene zu vergessen. Die „Études tableaux“ kann er so brillant darstellen, wie man es erwartet. Vor allem weiß er den russischen Duktus dieser kurzen Werke, den Melodien- und Charaktergang in eine kurze Erzählung zu verwandeln. Der dramatische Gang jeder einzelnen Etüde ist gut ausgeleuchtet, allein einige der Accelerandi sind zu unkontrolliert und lassen die Musik unklar werden. Das ist gutes Klavierspiel, sehr persönlich gehalten, wenn man beispielsweise die Etüde Op. 39 Nr. 3 hört, die der Pianist fast rauschhaft nimmt, indem er das Augenmerk stark auf den druckvollen Vorwärtsdrang legt, anstatt die Ruhepole und die ebenso vorhandene Schönheit der Musik auszukosten. Auch die Moments musicaux sind ähnlich gestaltet. Giltburg ist ein sehr guter Pianist, aber bei solch einem Rachmaninow-Programm hätte man gerade von ihm mehr erwartet.

Carsten Dürer



Man muss diese Kantige, Unmittelbare und klar Gegliederte in Paul Hindemiths Musik einfach mögen. Vor allem wenn es auch so kantig, unmittelbar und klar gespielt wird wie von Maurizio Paciariello in dieser gelungenen Aufnahme sämtlicher Klavier-sonaten dieses Komponisten. Mit Hindemith hat Paciariello ja schon einige Erfahrung, denn seine Aufnahme von Hindemiths Violasonaten mit dem Bratscher Luca Sanzò, die ebenfalls bei Brilliant Classics erschien, zeigte ihn bereits als versierten Gestalter der oft verzwickten Kontraste in Hindemiths Musik. Paciariello, der am Konservatorium „L. Canepa“ in Sassari lehrt, ist sozusagen „mit allen Wassern gewaschen“. Selbst auf historischen Instrumenten wie einem Broadwood-Flügel von 1804 hat er bereits Beethoven-Werke aufgenommen. Außerdem sucht er immer wieder nach Randrepertoire aus der Musik des 20. Jahrhunderts, etwa Kammermusik von Nino Rota oder Lino Liviabella. Paciariello denkt sich in Hindemiths Musik, aber auch in die Vielzahl von Vorbildern, die Hindemith inspiriert haben könnten, hinein. Den feierlichen Marsch in der ersten, außermusikalisch von Friedrich Hölderlin beeinflussten Klaviersonate „Der Main“ spielt er fast mit barocker Geste und einem wuchtigen Klangvolumen. Verspielt klingt der Kopfsatz der 2. Klaviersonate, dem sich ein vielfach in sich gebrochener lebhafter Satz in typisch Hindemith'scher Blockhaftigkeit anschließt.

Ernst Hoffmann

Sergej Bortkiewicz

Klavier-Sonate Nr. 2 op. 60, Drei Mazurken op. 64, Jugoslawische Suite op. 58, Fantasiestücke op. 61, Lyrica nova Nadejda Vlaeva, Klavier (Yamaha CFX) Hyperion 68118 (Vertrieb: Note 1)

Sergej Rachmaninow

Études tableaux Op. 39; Moments musicaux Op. 16 Boris Giltburg, Klavier (k. A.) Naxos 8.573469

Paul Hindemith

Sämtliche Klaviersonaten Maurizio Paciariello, Klavier (k. A.) Brilliant Classics 95085 (Vertrieb: Edel)



Das passt: Die kanadische Pianistin Angela Hewitt, die jahrelang eine der führenden Interpretinnen der Klaviermusik von Johann Sebastian Bach war, widmet sich nun dem Bach-Zeitgenossen Domenico Scarlatti. Hewitt kennt sich also mit den Möglichkeiten aus, wie man die unterschiedlichen Klangfarben eines Cembalos auf den modernen Flügel überträgt, so dass man beiden gerecht wird: den Klangfarben des Flügels und dem Komponisten. Nachdem sie sich in den vergangenen Jahren vor allem mit Beethoven-Sonaten beschäftigt hat, kehrt sie also gleichsam zum Barock zurück. Und auch wenn sie sicherlich keine der Interpretinnen ist, die in ihrem Spiel durchblicken lassen, dass sie um die historische Aufführungspraxis wissen, legt sie nun wieder eine CD vor, die vollkommen überzeugt. Hewitt verfügt über einen grandiosen Anschlagsreichtum, der ihr hilft die hier ausgewählten 16 Sonaten so auszutarieren, dass man sie absolut „neu“ hört. Angela Hewitt nutzt eine Art von Terrassendynamik, die fasziniert, aber vor allem weiß sie die Agogik, den Atem, das Volkstümliche sowie die Akzente so geschickt miteinander zu verbinden, dass der Zuhörer aufmerksam und gespannt lauscht. So beispielsweise in der D-Dur-Sonate K 29, die leuchtet, vor Frohsinn und Tänzerischem schier aus den Boxen springt. Auch die Wiederholungen der zweiteiligen Sonaten vermag sie geschickt zu variieren. Wunderbare Rubati, genaueste Kontrolle des Anschlags und die Fähigkeit, die Klänge anderer Instrumente wie die einer Gitarre in der g-Moll-Sonate hervorzu- bringen, machen diese Scarlatti-Einspielung zu einer sehr persönlichen und überzeugenden. Bravo!

Carsten Dürer

Domenico Scarlatti

16 Sonaten
Angela Hewitt, Klavier (Fazioli)
Hyperion Records 67613
(Vertrieb: Note 1)



Wenn es eine starke, bis ins Detail durchdachte und richtig gut gemachte Klavier-Debüt-CD eines jungen, hoffnungsvollen Pianisten gibt, dann ist es diese! Nicholas Young, der hier am Steinway-Flügel sitzt, hat sich ganz genau überlegt, mit welcher Musik er zuerst an die Öffentlichkeit tritt. In dem von ihm selbst verfassten, sehr lesenswerten Booklet-Text schreibt er, es sei die Internationalität aller drei hier zu hörenden Komponisten gewesen, in der er seine eigene multinationale Identität (Young ist Australier mit chinesischen Wurzeln, die Aufnahme selbst entstand in Österreich) gespiegelt sehe. „Es war mein großer Wunsch, diese in Rezital-Programmen so selten zu hörenden Komponisten und Werke auf meiner ersten CD zu präsentieren.“ Und, ja, man spürt in jedem Ton, dass Young hier „seine“ Herzensmusik spielt. Stücke, die ihm etwas bedeuten und die er so klar, so überzeugend und so inspiriert spielt, dass die drei hier vertretenen Kosmopoliten-Komponisten gewissermaßen miteinander in einen die Kontinente übergreifenden Dialog treten. Da macht es auch gar nichts aus, dass das der CD den Titel gebende Stück „Capricornia“ des Australiers Roy Agnew nicht ganz so substanziell ist wie die anderen Werke. Zu einem Fanal gerät vor allem die Klaviersonate von Carter, der Young ein ebenso luzides wie ungestümes Leben einhaucht. Ja, auf dieser tollen Debüt-CD klingt alles frisch und jung, Young macht seinem Namen alle Ehre. Fantastisch!

Burkhard Schäfer

Roy Agnew: Sonata Legend: Capricornia;
Fantasie Sonata

Ferruccio Busoni: Berceuse BV 252;
Toccata BV 287; 10 Variationen über ein
Thema von Chopin, BV 213a

Elliott Carter: Klaviersonate
Nicholas Young, Klavier (Steinway D)
Scintillations 1401
(Vertrieb: New Arts International)



Die „Bilder einer Ausstellung“ (1874) von Modest Mussorgsky sind für Mikhail Rudy kein aufs Klavier übertragenes voyeuristisches Panoptikum, sondern Stimulanzen zur Evokation starker national-romantischer Empfindungen. Entsprechend artikuliert er den Zyklus mit entschlossenem Anschlag, sodass dessen dunkle und helle Timbres aus sozusagen magischer Kraft hörbar werden. Gewissermaßen in die Nähe dieses unkonventionellen, ja revolutionären Werkes rückt Mikhail Rudy ein gewichtiges Konvolut der Musik für Solo-Klavier, das Alexander Skrjabin hinterlassen hat. Vor allem die nach 1911 entstandenen Sonaten erscheinen unter diesem Aspekt als ebenso konsequente wie progressive Fortsetzung der Attitüden von Mussorgsky: ein fiebriger Traum: die Sonate Nr. 6; ekstatische Unruhe: die Sonate Nr. 7; lyrisch-dezent: die Sonate Nr. 8; in chromatischen Strukturen vibrierende Energie: die Sonate Nr. 9 und schließlich in der Sonate Nr. 10: kontrapunktische Spannungen, als ob Skrjabin die emotionale Hingabe bei Mussorgsky zur mystischen Rebellion transformiert habe. Sei es so oder nicht: Die Interpretationsstilistik des russischen Expatria-Pianisten orientiert sich auf den jeweils treibenden Impetus, so dass Gemeinsamkeiten beider Komponisten evident werden. Etliche Préludes, Poèmes, Études und andere Miscellen von Skrjabin wie die bedrohliche Vision „Vers la flamme“ ergänzen sein kohärentes Doppelporträt, das jetzt als nicht allzu sorgfältig digital bearbeitete Wiederveröffentlichung von Aufnahmen aus den Jahren 1980/81 erschienen ist.

Hans-Dieter Grünefeld

Modest Mussorgsky: Bilder einer
Ausstellung

Alexander Skrjabin: Sonaten Nr. 6-10;
Etüden, Préludes, Poèmes, Tänze
Mikhail Rudy, Klavier (K. A.)
Calliope 1528 (2 CDs)
(Vertrieb: Klassik Center)



Er hat fast das gesamte Kernrepertoire eingespielt. Dass der mittlerweile 71-jährige Nelson Freire sich nun erstmals Johann Sebastian Bach für eine CD-Aufnahme zuwendet, verwundert also. Natürlich ist Freire ein durch und durch erfahrener Pianist. Und schon die Partita Nr. 4 D-Dur, mit der er die CD eröffnet, zeigt eine klare Struktur und eine sehr transparente Spielweise. Dennoch ist Freire ein Pianist, der auch die Möglichkeiten des modernen Instruments ausschöpft. So benutzt er recht viel Pedal, auch um Klangabstufungen vorzunehmen oder aber dynamische Unterschiede hervorzurufen, die bei seinem Spielstil allerdings nichts mit Terrassendynamik zu tun haben. Das Ganze ist sehr emotional gehalten, wobei es ihm nicht so sehr auf das Herausarbeiten der Tanzrhythmen anzukommen scheint, sondern vielmehr auf die persönliche Empfindung der Musik. Und das überzeugt. Die Toccata allerdings nimmt er anders, orgelähnlich im Klang, aber auch wieder ein wenig romantisiert. Ja, Freire stammt aus einer Generation von Pianisten, die Bach weniger nach den Ideen der historisierenden Spielweise angehen, sondern aus dem musikalischen Verlauf heraus den inneren Gefühlswelten nachforschen. Dabei verbiegt er den Notentext nicht im Geringsten. Dieser Zugang nimmt gefangen und bewegt den Zuhörer – alles ist austariert, extrem sauber und auf den Punkt gespielt. So wird auch die „Englische Suite“ Nr. 3 zu einem lebendigen Beispiel einer sehr persönlichen Ausdruckskraft. Das überzeugt!

Carsten Dürer

Johann Sebastian Bach
Partita Nr. 4; Englische Suite Nr. 3; Toccata c-Moll; Konzert d-Moll nach Marcello u. a.
Nelson Freire, Klavier (k. A.)
Decca 478 8449
(Vertrieb: Universal)



Wenn Töchter oder Söhne in die Fußstapfen berühmter Persönlichkeiten treten, dann ist die Aufmerksamkeit immer besonders hoch. Nicht immer möchte man in der Haut desjenigen stecken, der sich Vorschusslorbeeren oder Erwartungen stellen muss. Im April dieses Jahres wäre Yehudi Menuhin 100 Jahre alt geworden. Sein Sohn Jeremy Menuhin führt ein Musikerleben fernab von dem Rampenlicht, in dem sein Vater gestanden hat. Wenn er davon spricht, wie sehr sein Vater die Öffentlichkeit gebraucht habe, um auch seine private Seite zu zeigen, so scheint ihm die Karriere nicht so wichtig. Verhalten und sehr innig ist die Einspielung mit Werken von Franz Schubert, die er gemeinsam mit seiner Frau Mookie Lee-Menuhin spielt. Bezaubernd die Fantasie f-Moll D 960. Wie hier, so lassen sie auch im Allegro a-Moll D 947, dem der Verleger Diabelli den Namen „Lebensstürme“ gab, die Musik frei atmen, schaffen es, die großen Bögen der Musik in einer ausgeglichenen Spannung zu halten und die Stimmungsräume auszuloten. Jeremy Menuhin, der auch als Komponist arbeitet, fertigte vom langsamen Satz des Schubert-Quartetts „Der Tod und das Mädchen“ eine Fassung für zwei Klaviere an. Die Wiederholungen in der Originalfassung arbeitete er zu Variationen um, somit handelt es sich nicht nur um eine reine Transkription, sondern um eine Bearbeitung. Diese gelingt Menuhin mit viel Sensibilität und rhythmischer Komplexität, die das Werk in einem neuen und interessanten Licht erscheinen lässt. Die „Acht Variationen“ D 813 runden diese feine Aufnahme ab.

Anja Renczikowski

Franz Schubert
Lebensstürme D 947, Fantasie f-Moll D 940, Acht Variationen über ein Originalthema in As-Dur op. 35 D 813; Variationen über „Der Tod und das Mädchen“ d-Moll transkribiert von Jeremy Menuhin
Mookie Lee-Menuhin und Jeremy Menuhin, Klavier (Steinway D)
Genuin 16412 (Vertrieb: Note 1)



Als 2007 von Anthony Spiri eine Aufnahme mit Wilhelm Friedemann Bach erschien, kam bald heraus, dass manche Autographe nicht vom Bach-Sohn sind, sondern von Johann Wilhelm Hässler. Nun liegen drei Werke unter dem richtigen Namen des Schöpfers vor, nämlich die Sonaten in D-Dur und in G-Dur sowie die Fantasie c-Moll. 1747 geboren, porträtiert das lesenswerte Beiheft Hässler als „diskreten Brückenbauer“ zwischen Barock und Romantik – wobei die Interpretationen Spiris das Wörtchen „diskret“ betonen. Vornehm klingt sein Spiel, womit er die Brüche und Brüchigkeit mancher Passagen etwas glättet. Eine Werktreue lebt Spiri, die zur „Notengenaugigkeit“ wird; damit allein erschließen sich Geisteswelten aber nicht. Überdies wird der moderne Flügel kaum historisch informiert befragt, was man von dem früheren Harnoncourt-Assistenten eigentlich erwarten würde. Mancher Schatz bleibt verborgen, so der subtile, bisweilen tragikomische Humor im „Con brio“ aus der Sonate in D-Dur, die schattenhaft-umdüsterte Atmosphäre in der Fantasie c-Moll oder das kecke Final-Presto der G-Dur-Sonate. Schön dafür das „Larghetto“ aus letzterer, die um die achte Fuge aus dem ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ zu kreisen scheint, oder der sonderbar auftrumpfende Kopfsatz aus demselben Werk.

Marco Frei

Johann Wilhelm Hässler
„Grande Gigue“ op. 31, „Sonata Fantasie“ op. 4, Fantasie c-Moll, Sonaten Nr. 6 sowie in D-Dur und G-Dur
Anthony Spiri, Klavier (k. A.)
Oehms Classics 444
(Vertrieb: Naxos)



Das Faszinierende an York Höllers Klaviermusik ist ihr extremer Abwechslungs- und Farbenreichtum, ihr komplexer und doch für jeden Hörer verstehbarer Aufbau und – man gestatte dem Autor einen für die Neue Musik nur selten gebrauchten Begriff – ihr Unterhaltungswert. Für die unterschiedlichsten Pianisten stellt das umfangreiche Klavierschaffen dieses Pianisten und Avantgardisten in Personalunion eine echte Fundgrube dar, die alle pianistischen Kräfte herausfordert. Höller, der bei Bernd Alois Zimmermann Komposition und bei Alfonso Kontarsky Klavier studierte, verzichtet in seinen drei Klaviersonaten, der Partita für zwei Klaviere und anderen Klavierwerken auf Klangerweiterungen des Instrumentes etwa durch Präparierungen. Seine Klaviermusik fügt sich geradezu nahtlos an die Tradition der romantischen und impressionistischen Klaviermusik und ist doch Neue, ja avantgardistische Musik voll sprühender neuer Ideen. Wie unterschiedlich man sich diesem Kosmos nähern kann, zeigen Kristi Becker in einer vielschichtigen, zuweilen auch geheimnisvollen Interpretation der Fünf Stücke von 1964 und einer ungemeynen Dichte in der 1. Klaviersonate sowie Pi-Hsien Chen in einer dramatischeren zapackenden Lesart der 2. Sonate. Fabio Martinos Aufnahme der 3. Sonate ist feinfühlig in der Klanggestaltung, setzt aber auch stark auf die Kontraste. Einen Vergleich zu Kristi Becker lässt York Höllers eigene (historische) Aufnahme des fünften Klavierstücks aus dem Jahr 1965 zu.

Ernst Hoffmann

York Höller

Fünf Stücke, Diaphonie, Klaviersonaten 1–3, Partita u. a.
Kristi Becker, Pi-Hsien Chen, Tamara Stefanovich, Fabio Martino, Florian Müller, Klavier (k. A.)
EDA 041 (2 CDs)
(Vertrieb: Naxos)



Suzana Bartal wurde in Rumänien in eine ungarische Familie geboren, in Frankreich zur Pianistin ausgebildet und ist sowohl solistisch als auch kammermusikalisch aktiv. Mit Schumanns drei Sammlungen kleiner Stücke (eine frühe, eine mittlere und die letzte) trifft Suzana Bartal eine gelungene Auswahl an Schumanns äußerst persönlichen Werken. Alle drei Sammlungen zeichnen sich durch das stets strömende Spiel der Pianistin aus – die Stücke wirken sehr verinnerlicht, und mit dem richtigen Maß an Rubato und großer Gestaltungskraft ausgestattet, hinterlassen sie starken Eindruck. Insbesondere in den *Waldszenen*, und ihre romantische Klangwelt trifft die Pianistin mit ihrem sehr leichten, natürlichen und impressionistischen Ton – der *Vogel als Prophet* klingt so duftig und leicht, als sei es Debussy. Und das, obwohl das beherrschende Thema der *Waldszenen* im Grunde dunkel ist, die Klaviertextur trügerisch-tückisch und viele Schwierigkeiten alles andere als offenkundig. Die *Geistervariationen* spielt sie dicht und sanglich, doch geben die *Kreisleriana* noch besser einen Eindruck der souveränen Technik, aber auch der herausragenden Musikalität der Pianistin: Die fast ersterbende sehr langsame Nr. 6 neben dem Parforceritt der raschen Nr. 7 und zuletzt ein spielerisch getupftes, hinhuschendes und doch mit Schwere gefülltes finales Stück, eröffnet sie alle Klangschönheit Schumanns, wo sich Meditation, Poesie, Leidenschaft und Ironie zu einem schönen Ganzen verbinden. Wunderbar.

Isabel Fedrizzi

Robert Schumann

Kreisleriana op. 16, *Waldszenen* op. 82, *Geistervariationen* WoO 24
Suzana Bartal, Klavier (k. A.)
Paraty 175148
(Vertrieb: Harmonia Mundi)

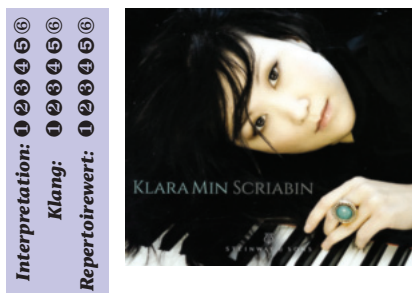


Dies ist eine Doppel-CD, die jeden begeistern sollte, der sich mit Klavierklang beschäftigt. Der in Paris ausgebildete Pianist Cyril Guillotin beschäftigt sich mit den spieltechnischen Möglichkeiten historischer Hammerflügel im Vergleich zu modernen Konzertinstrumenten und spielt auf dieser Doppel-CD dasselbe Repertoire auf drei historischen Flügeln, die die Komponisten durchaus gekannt haben könnten, und auf einem modernen Flügel. Dabei wählte er einen Steingraeber E-272, der mit einem Mozart-Pedal sowie mit einem Sostenuto-Pedal ausgestattet ist. Das erste ermöglicht die Spieltiefe der Tasten zwischen 8 und 10 mm zu verändern und damit ein schnelleres und leiseres Spiel anzuwenden. Das Sostenuto-Pedal befähigt den Spieler einen noch leiseren Effekt als das übliche Verschiebungspedal am Flügel einzusetzen. Und so geht es in die erste CD mit Mozarts Variationen „Ah, vous dirais-je maman“ auf dem Steingraeber-Flügel. Und natürlich nutzt Guillotin gerade in den Variationen alle Möglichkeiten der Pedale für die Unterschiede der Variationen. Noch eindrucksvoller allerdings werden sie in Beethovens „Mondschein“-Sonate genutzt, wo das Sostenuto-Pedal tatsächlich den gesamten 1. Satz eingesetzt wird. Guillotin ist ein guter Pianist, aber keiner, der durch eine persönliche Interpretation besticht. Alles ist feinsinnig und geschmackvoll gespielt, aber nicht spannungsgeladen. Die Stärke dieser CD liegt wirklich auf den Instrumenten-Klängen, denn auch mit den Fortepiani erlebt man Klänge, die faszinieren.

Carsten Dürer

Hell Dunkel – Clair Obscur

W. A. Mozart: Variationen „Ah, vous dirais-je maman“; Fantasie KV 475; L. van Beethoven: Sonate Op. 27 Nr. 2
R. Schumann: Fantasie C-Dur; F. Chopin: Nocturne Nr. 20 Op. posth.
Cyril Guillotin, Klavier (Carlo De Méglion, 1832, Érard, 1894, Pleyel, 1843, Steingraeber & Söhne E-272)
Evidence 020 (2 CDs)
(Vertrieb: Harmonia Mundi)



Bereits 2002 gab sie ihr Debüt in der New Yorker Carnegie Hall. Schon damals beschäftigte sich die südkoreanische Pianistin Klara Min lieber mit dem weniger bekannten Repertoire und spielte zeitgenössische Werke von Unsuk Chin. Auf ihrem ersten Album „Ripples on the Water“ beschäftigte sie sich ebenfalls mit moderner koreanischer Musik und 2008 gründete sie die New York Concert Artist Society, die neue künstlerische Konzepte ausprobieren möchte. Ihr drittes Solo-Album widmet sie auch einer immer noch nicht so häufig gespielten Musik von Alexander Skrjabin. Sie führt den Liebhaber dieser Musik, aber auch den Neuentdecker durch ein Kaleidoskop dieses besonderen Œuvres. Neben den Préludes op. 11, spielt sie das Poème Fis-Dur op. 32,1, die cis-Moll-Etüde op. 2,1 sowie die Stücke für Klavier op. 45 und op. 59, die bezaubernden Impromptus op. 14. Mühelos klingt ihr Spiel, intuitiv und emotional wie ästhetisch überzeugend. Und das ist keinesfalls selbstverständlich, denn die hohe Kunst, das Schwere leicht klingen zu lassen, ist besonders hier von immenser Bedeutung. Erst dann klingt das Virtuose sensibel und mit Tief Sinn, zeigt sich das vertrackte Spiel zwischen Mystik, Magie und Ekstase, die diese Musik so einzigartig machen. Lebendig, aber nie überladen bringt sie uns Skrjabins Musik nahe, lässt sie uns eintauchen in einen eigenwilligen und faszinierenden Klangkosmos.

Anja Renczkowski



Es ist recht selten, dass sich ein Pianist sämtliche Sonaten Sergei Prokofiews für eine Aufnahme vornimmt. Dennoch gibt es ja auch schon etliche und wirklich großartige Einspielungen. Umso bemerkenswerter ist genau dieser Angang des 1969 geborenen belgischen Pianisten Stephane Ginsburgh, der sich auf die Musik des 20. Jahrhunderts spezialisiert hat. Es gelingt dem Pianisten schon in der kurzen einsätzigen, aber dreiteiligen Sonate des Russen, einen immensen Fluss aufrechtzuerhalten, was sein Spiel insgesamt kennzeichnet: Er kann die zum Teil schwierig zu fassenden Inhalte und so schnell wechselnden Charakteraussagen formgerecht gestalten. Allerdings ist die Klanggebung alles andere als gut. Hart und unnachgiebig, mit spitzem Ton spielt Ginsburgh fast die gesamte Zeit über. Zudem sind dann doch einige Tempi etwas überspitzt. Auch dynamisch überzieht er oftmals. Einige der Sätze – wie beispielsweise der 2. aus der 2. Sonate – gelingen dem Belgier wirklich überaus überzeugend. Allein die ruhigen Momente, die lyrischen Einschübe sind gut, aber nicht genügend austariert. Insgesamt scheint sich Ginsburgh durchaus intensiv mit den Sonaten beschäftigt zu haben, weiß die inneren Dramen zu verinnerlichen. Und dennoch fehlt ihm das Quäntchen an Klangsinn und Ruhe zur Gestaltung, die diese Aufnahme zu einer besonderen machen würde. Es ist sicherlich eine gute, aber keine außergewöhnliche Einspielung.

Carsten Dürer



Sein CD-Debüt setzt eigene Zeichen. Anstatt einzig bestens bekanntes Repertoire zu pflegen, koppelt Georg Michael Grau die Klaviersonaten op. 7 und op. 110 Beethovens mit Werken von Lera Auerbach. Mit diesem Programm eint der 1989 in Lauingen geborene Pianist nicht nur Alt und Neu; vielmehr stellt er sich damit einerseits einer komplexen Rezeptionstradition, um andererseits das Klavierrepertoire weiterzuentwickeln. Eine löbliche Visitenkarte, zumal die eingespielten Werke von Auerbach bestens zu Beethoven passen – insbesondere „Ludwigs Alptraum“. Hier reflektiert die 1973 geborene und in den USA lebende Russin das Schaffen Beethovens aus ganz persönlicher Sicht – eine Reibung mit einem übermächtigen Erbe. Dabei ist die Musik Auerbachs grundsätzlich dem Musikerbe eng verbunden, um es mit russischer Moderne zu erweitern oder zu brechen. So steigert sich „Ludwigs Alptraum“ zu einem abgründigen Walzer im Stile Alfred Schnittkes. Die zwölf Charakterstücke „Bilder einer Kindheit“ op. 52 huldigen indes unüberhörbar Dmitri Schostakowitsch. Grau schafft es eindrucklich, die geistige Welt Auerbachs stilgerecht und kenntnisreich zu durchwandern – eine spannende Hörreise. Bei Beethoven gelingt ihm die Sonate op. 110 besonders gut, ohne Legato-Fetisch. Ein höchst erfreuliches Debüt, weiter so!

Marco Frei

Alexander Skrjabin

Prélude op. 2,2, Impromptus op. 14, Stücke op. 45 und op. 57, Préludes op. 11, Poème Fis-Dur op. 32,1. Étude cis-Moll op. 2,1
Klara Min, Klavier (Steinway)
Steinway & Sons 30045
(Vertrieb: Note 1)

Sergei Prokofiev

Sämtliche Klaviersonaten
Stephane Ginsburgh, Klavier
(Steinway D)
Cypres 1674 (3 CDs)

Ludwig van Beethoven: Sonaten op. 7 und op. 110

Lera Auerbach: „Bilder einer Kindheit“ op. 52, „Ludwigs Alptraum“
Georg Michael Grau, Klavier
(Bechstein D)
Tyxart 15068
(Vertrieb: Note 1)

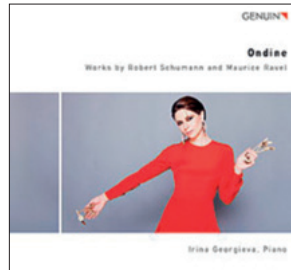
Interpretation: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
 Klang: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
 Repertoirewert: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥



Es kommt nicht eben häufig vor, dass ein in Frankreich geborener und dort ausgebildeter Pianist eine CD mit der Klaviermusik Peter Iljitsch Tschaikowskys veröffentlicht. Im Falle von Jonas Vitaud (* 1980) ist die Ursache für diese Affinität bei seiner Lehrerin Brigitte Engerer zu suchen, die ihn nach eigener Aussage dazu animiert hat, Tschaikowskys Große Sonate in G-Dur zu studieren. Da liegt es nahe, den Zyklus „Die Jahreszeiten“ gleich mitzunehmen. Beides hat Vitaud nun in Aufnahmen vorgelegt, in denen Leidenschaft und Raffinesse wunderbar zusammengehen. Das lässt sich gerade an der häufig brutal heruntergespielten Sonate aufzeigen, deren Oszillieren zwischen sinfonischem Größenwahn und schlichter Volkstümlichkeit Vitaud eindrucksvoll einfängt. Auch Vitaud lässt es, zumal im Kopfsatz, mächtig krachen, stuft den Satz aber dynamisch und artikulatorisch klug ab, der dramatische Bogen bleibt gespannt. Dem monumentalen Finale verleiht er kraft seiner mühelosen Technik Flügel und kommt ohne Substanzverlust ins Ziel. Auch Tschaikowskys schumanesker „Jahreszeiten“-Zyklus profitiert von Vitauds extrem verfeinerter Klavierkunst. Die permanenten Stimmungswechsel kommen eindringlich zur Darstellung – mal mit leuchtendem Kantilenenzauber, mal mit filigranster Melodieführung und mal mit wuchtigem Akkordspiel. Ein abwechslungsreicher Gang durch die Jahreszeiten ist kaum vorstellbar.

Robert Nemecek

Interpretation: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
 Klang: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
 Repertoirewert: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥



Als ehemalige Studentin von Rudolf Buchbinder erwartet man von der bulgarischen Pianistin Irina Georgieva auf ihrer neuen CD mit Werken von Schumann und Ravel doch einiges. Aber schon in den „Kinderszenen“ wartet sie mit eigenwilligen Rubati und Tempoverschiebungen auf, die den Zuhörer verstören, denn das hat nicht mit dem Notentext zu tun und soll wohl vor allem „besonders“ sein. Ja, einige der Miniaturen sind durchaus interessant gestaltet und vor allem von geschmackvollen Anschlagsnuancierungen bestimmt, dennoch fragt man sich, warum sie so spielt, denn nur selten sind ihre Eigenwilligkeiten sinnvoll für die musikalische Aussage. Da hat sie den Werken mehr übergestülpt, als es notwendig ist. Ravels „Gaspard de la nuit“ ist ein anderer Meilenstein, den sie sich vornimmt. Und auch hier befremden etliche Nuancen. „Ondine“ ist viel zu wenig klar strukturiert, „Le Gibet“ weitaus zu langsam genommen und „Scarbo“ ist bei ihr nicht der geheimnisvolle „Zwerg“. Zudem scheint sie hier auch an technische Grenzen zu stoßen, wenn man hört, wie die Tonwiederholungen gestaltet, wie Phrasen im Tempo zurückgenommen werden, wie undurchsichtig einiges in den Stimmen bleibt. Die „Kreisleriana“ von Schumann ist dann von denselben Ungeheimheiten geprägt wie schon die „Kinderszenen“, wenn auch hier die Klanggebung wieder besticht. Dieses Programm scheint Irina Georgieva wirklich nicht zu liegen, denn es bleiben nach dem Hören viele Fragezeichen. Diese Interpretationen sind nicht überzeugend.

Carsten Dürer

Interpretation: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
 Klang: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
 Repertoirewert: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥



Der große polnische Komponist Witold Lutoslawski hat mit seinem Klavierkonzert einen der bedeutendsten Gattungsbeiträge der Moderne geschaffen – ein Spätwerk, das seinesgleichen sucht! Kompositionen für Solo-Klavier gibt es von ihm, sieht man einmal von der kurzen „Invention“ aus dem Jahr 1968 ab, nur aus der frühen Schaffenszeit; mit dem Klavierkonzert sind sie in Umfang und Bedeutung nicht zu vergleichen. Doch auch wenn sie „unschuldige“ Titel wie „Hirtenlieder“ oder „Volksmelodien“ tragen, sollte man diese Frühwerke keinesfalls unterschätzen. Diesen Fehler begeht Corinna Simon auch nicht, im Gegenteil. Im Booklet-Text schreibt sie: „*Mich begeistert [...] an den Klavierwerken besonders der immense Einfallsreichtum des Komponisten bei größter Sorgfalt im Detail, die wunderbare Verbindung von traditionellen Formen mit neuen kühnen Klängen, Strukturen und einer Unabhängigkeit, die den Stücken Leichtigkeit und Lebendigkeit gibt.*“ Es sind genau diese Leichtigkeit und Lebendigkeit, die in Simons Lesart begeistern. Ihr Spiel ist sowohl analytisch-kühl als auch von inspirierender Begeisterung durchwärmt. Der ganz große Coup gelingt ihr mit der Klaviersonate, die man in dieser grandiosen Interpretation schier als einen diskographischen Glücksfall bezeichnen muss. Timing, Phrasierung, Anschlag und Agogik – hier ist alles stimmig und bis auf den i-Punkt austariert. Allein für diese Sonate lohnt sich die Anschaffung der fulminanten CD!

Burkhard Schäfer

Peter Tschaikowsky
Die Jahreszeiten, Große Sonate in G-Dur
 op. 37
 Jonas Vitaud, Klavier (Steinway)
 Mirare 308
 (Vertrieb: Harmonia Mundi)

Robert Schumann
Kinderszenen Op. 15, Kreisleriana Op. 16
Maurice Ravel
Gaspard de la nuit
 Irina Georgieva, Klavier (Steinway D)
 Genuin 16408
 (Vertrieb: Note 1)

Witold Lutoslawski
Sämtliche Klavierwerke
 Corinna Simon, Klavier (k. A.)
 Cavi Music 426008553341 1
 (Vertrieb: Harmonia Mundi)

Interpretation: 1 2 3 4 5 6
Klang: 1 2 3 4 5 6
Repertoirewert: 1 2 3 4 5 6



JAZZ

Interpretation: 1 2 3 4 5 6
Klang: 1 2 3 4 5 6
Repertoirewert: 1 2 3 4 5 6



Interpretation: 1 2 3 4 5 6
Klang: 1 2 3 4 5 6
Repertoirewert: 1 2 3 4 5 6



Auch die Debüt-CD von Julia Rinderle ist ein überaus erfreuliches Beispiel für eine hehre, neugierig suchende, wissbegierige Haltung. Für ihren Start auf dem Plattenmarkt hat sich die Pianistin aus Memmingen die 1850 komponierten „Geisterszenen“ von Anselm Hüttenbrenner vorgeknöpft – eine Ersteinpielung. Diese „Tongemälde für Klavier“ verbindet sie mit den „Geistervariationen“ Es-Dur von Robert Schumann, die vier Jahre später entstanden sind – eine kluge Wahl. Zwar war Hüttenbrenner ein Freund von Schubert, allerdings steht seine lyrisch-melodische Klangpoesie dem Schumann’schen Kosmos näher. Feingühlig und nuancenreich geht Rinderle vor, ohne hohle Überdramatik. Nichts wird zur Schau gestellt, was den Blick ins Innere umso mehr schärft. Davon profitieren auch die „Geistervariationen“, komponiert im Kontext von Schumanns Selbstmordversuch. Ein weltentrücktes Sehnen macht Rinderle hörbar, das fast schon an Schubert gemahnt. Von Hüttenbrenner über Schumann zu Schubert: Dieser Brückenschlag von Rinderle fasziniert. Löblich überdies das vorbildlich edierte, wissenschaftlich fundierte Beiheft: Wer mehr über Hüttenbrenner wissen will, wird hier fündig. Und erfährt zugleich viel über die spieltechnischen sowie interpretatorischen Tücken seiner Musik. Chapeau!

Marco Frei

Klar erkennbar verwurzelt in der jüngeren Tradition des Jazz zeigt sich das Sebastian Gahler Trio im Zusammenspiel mit dem Tenor-Saxofonisten Wolfgang Engstfeld auf der einen Seite. Auf der anderen lösen sich die Grenzen, so fantasievoll verwoben mit dem Horizont der Moderne, in virtuos swingender, sehr frischer Beweglichkeit, Konventionen immer wieder locker auslösend. Als verankernde Referenz geben sich die Standards „Someday My Prince Will Come“ und „’s Wonderful“ in souveräner Verfügung über die Zeit. Darum gruppieren sich die weiteren Stücke der aktuellen CD „Down the Street“, wohl den seligen Zeiten des gepflegten Hard Bop gewidmet: eine mitunter geradezu romantische Hommage an alte Zeiten in mal verträumten, mal tief ins Wurzelgeflecht der Emotionen hineinreichenden, immer wieder auch lebhaften Stimmungen. Sensibel und eng verzahnt spielen wie immer Nico Brandenburg am Bass und René Marx am Schlagzeug wie aus einem Guss, legen ein stabil federndes Fundament für die Dialoge und Soli von Piano und Saxophon. Wolfgang Engstfeld gehört seit Jahrzehnten zur Beletage der europäischen Jazzszene. Sein Spiel zeigt erhabene Klasse, verzichtet auf jede Neigung zum Schaulaufen, verfügt stattdessen über eine hochgradige Eigenständigkeit in pfleglich kultiviertem Sound. Sebastian Gahler setzt seine eigenen Kompositionen in überaus eloquenter, feinsinniger Pianistik ins Leben und entwickelt hohe erzählerische Plastizität. Zwischen dem träumerischen „Sunday Morning Blues“ und dem lebhaften „Rejoice“ liegt ein weites Feld inniger Verbundenheit. Zeitlos. **T. Fuchs**

Mit „Mare Nostrum“ und „Magnum Mysterium“ machte Jan Lundgren vor rund 10 Jahren auf sich aufmerksam. Standen dort noch mediterrane Eleganz und Verspieltheit neben sakraler Renaissance-Musik im Vordergrund, so widmet der schwedische Pianist sein neues Werk ganz der kühlen skandinavischen Lyrik. Lundgren bewegt sich dabei in einem nur zart angedeuteten Jazz-Kontext. Die Töne treiben sacht und hell, sind wach und machen ruhig – ein aufmerksames Atmen, der unverstellte Blick in eine Herbstlandschaft. Musik wie ein glasklares Gewässer. Lundgren hat den folkloristischen Zungenschlag seiner nordischen Heimat derart verinnerlicht, dass sie bei jedem Ton, jedem Anschlag spürbar wird. Damit sind wir auch bereits beim Kern dieses Werks: Nirgendwo sonst unter den aktuellen Veröffentlichungen des Jazz sind die Auswirkungen des Intonierens wohl so spürbar im Anschlag wie hier. Lundgren verfügt über eine große Variabilität an Anschlagsarten und -nuancen, die er souverän umzusetzen vermag. Sein Spiel zeichnet sich durch ein hohes dynamisches Spektrum aus, der Ton scheint sich mitunter wie eine Knospe zu entfalten, was zu einem bemerkenswert großen Klangfarbenspektrum führt. Gebannt folgt man während dieser 65 kurzweiligen Minuten den Eingebungen dieses Pianisten. Mit wenigen, lange liegenden Tönen erzeugt er sinnliche Bilder, tänzelnd oder getragen, mit einem Hauch von Melodramatik, die ohne Scheu romantisch klingt. Je nach Stimmung des Hörers lässt sich diese Musik als anregend, gelegentlich aber auch als etwas langatmig auffassen. **Tom Fuchs**

Anselm Hüttenbrenner

„Geisterszenen“

Robert Schumann

„Geistervariationen“ Es-Dur WoO 24

Julia Rinderle, Klavier (k. A.)

Helbling 7453

(Vertrieb: Naxos)

Sebastian Gahler Trio feat. Wolfgang Engstfeld

Down the Street

Sebastian Gahler, Klavier (Steinway

D); Nico Brandenburg, Bass; René

Marx, Drums; Wolfgang Engstfeld,

Tenorsax.

Jazzsick 5093 (Vertrieb: in-akustik)

Jan Lundgren

The Ystad Concert – A Tribute to Jan Johansson

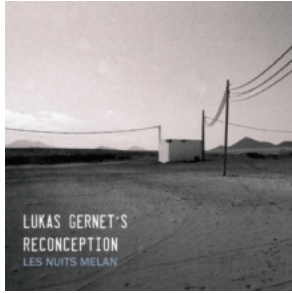
Jan Lundgren, Klavier (k. A.); Mattias

Svensson, Bass; Bonfiglioli Weber String

Quartet

ACT 9814-2 (Vertrieb: Edel)

Interpretation: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
 Klang: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
 Repertoirewert: -----



Sowohl in seiner Art zu spielen als auch im Ausdruck der Musik erinnert der Schweizer Pianist Lukas Gernet an den Arrangeur Lennie Tristano. Auf „Les Nuits Melan“ steht denn auch nicht der Pianist Gernet im Vordergrund, sondern seine Fähigkeit, im Geiste Tristanos zu arrangieren. Naheliegender, dass Tristanos Umfeld mit den Saxofonisten Lee Konitz und Warne Marsh angedeutet wird durch die beiden Saxofonisten Martin Gasser und Toni Bechthold. In der kurzen Eröffnung bewegen sich die Bläser pastoral mit einer hymnischen Melodie, bevor dann mit „How“ Spuren von Bebop und jener Musik, wie sie zur Zeit von „Birth Of The Cool“ im Umfeld von Gerry Mulligan gespielt wurde, eindringlich und mit druckvollem Swing geboten werden und hierbei durch die Arrangements der Bläser tatsächlich eine sehr individuelle Atmosphäre geschaffen wird. Das „Interludium“ scheint mit Elementen des Third Stream à la Gunther Schuller zu spielen, mit verträumt wirkender Piano-Passage. Es folgt mit „HTRD“ eine Pianoballade, und „Les Nuits“ swingt locker leicht und elegant mit ganz dezentem Antrieb, bevor „Blues“ verschachtelte Elemente der einzelnen Komponenten und wiederum Reste der Bebop-Ära zeigt, dazu freie und schwebende Momente, wenn sich die Bläser zu unterhalten scheinen. Spuren der Atmosphäre einer Bigband gibt es in „I Love“, bevor zum Schluss Elemente von E-Musik auf dem Boden romantischer Jazz-Ästhetik mit sanften Saxofonklängen diese Platte mit die Aufmerksamkeit fordernder Musik beenden.

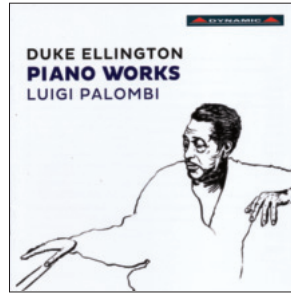
Tom Fuchs

Lukas Gernet's Reconciliation

Les Nuits Melan

Lukas Gernet, Klavier (k. A.); Rafael Jerjen, Bass; Sheldon Suter, Drums; Martin Gasser, Toni Bechthold, Sax.
 TCB 34402
 (Vertrieb: in-akustik)

Interpretation: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
 Klang: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
 Repertoirewert: -----



Der Newport-Auftritt vor genau 60 Jahren gilt als Wendepunkt in der langen Karriere von Duke Ellington. Fortan sollte sich der charismatische Bandleader verstärkt längeren, in seinen Augen künstlerisch anspruchsvolleren Kompositionen widmen, mit ihnen wollte er aufgenommen werden ins Pantheon der größten Komponisten seines Jahrhunderts. Dass viele ihn heute in einem Atemzug mit Debussy, Ravel und Strawinsky nennen, verdankt Ellington jedoch weitgehend der Vielzahl musikalischer Miniaturen, die er in der Anfangszeit mit Hilfe seines Orchesters schuf. Der Mailänder Pianist Luigi Palombi erinnert in seiner Tour d'Horizon über Ellingtons Schaffen an jene beiden kreativen Perioden. Den Anfang macht eine ungemein aufgekratzte Version der ersten Ellington-Komposition überhaupt, der „Soda Fountain Rag“. Im Vergleich zu Ellingtons turbulenter Rag-Fassung aus dem Jahr 1928 fällt Palombis „Swampy River“ eher unpräzise aus. Dort, wo Ellingtons Rubati deutliche Akzente setzten, versagt sich der Italiener diesem Stilmittel, auch fallen die Tempi durchweg langsamer aus als bei Ellington. Über allem steht der Wille zur Eleganz. Aber da gibt es auch die Fähigkeit zum Charakterisieren, den spielerischen Umgang mit modalen Tonleitern, wie ihn Bartók gepflegt hat. Von der einen oder anderen Wendung ist man dann überrascht; doch das Befremdliche währt nie länger als einen Wimpernschlag. Und nirgendwo sonst als in den drei Songs aus der 2. Suite der großartigen „Sacred Concerts“ fällt der exzellente Klavierklang so sehr ins Gewicht. Wohl keine erhaltene Ellington-Aufnahme reicht an diese Qualität heran.

Tom Fuchs

Luigi Palombi

Duke Ellington: Piano Works

Luigi Palombi, Klavier (Schulze-Pollmann)
 Dynamic CDS7743
 (Vertrieb: Naxos)

Interpretation: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
 Klang: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
 Repertoirewert: -----



Wo endet der Jazz? Wo beginnt die so genannte Ernste Musik? Muss sie im 21. Jahrhundert zerrissen sein, oder akzeptieren wir auch schöne, melodiose Klänge? Und wie steht es mit der angenehmen Unterhaltung? Ist so was überhaupt anerkanntswert? Nur Philister stellen derartige Fragen. Dem Pianisten Jonathan Hofmeister und seinen beiden Partnern können sie gleichgültig sein, denn der Pianist hat sowohl als swingender Jazzer als auch als sanft ziselierender, halb klassischer Rubato-Spieler viel zu sagen. Wunderbar lässig geht Hofmeister die meisten Stücke an, die Tasten tupfend und streichelnd, gelassen und dennoch keinesfalls nachlässig. Zwischendurch aber erinnert er sich auch an die Tradition eines Cecil Taylor und greift entsprechend weiträumig in die Tasten. Ob im Spiel von Jonathan Hofmeister nun von ferne grüßend Piano-Giganten à la Hancock und Corea am musikalischen Horizont auszumachen sind oder nicht, ist völlig nebensächlich. Wichtig ist, wie mit diesen Kraftquellen umgegangen, wie mit den vorhandenen Bausteinen weitergebaut, wie mit den erhaltenen Pfunden gewuchert wird. Und das geschieht hier mit so viel Ideenreichtum, dass die Musik dieser CD zum echten Hörvergnügen wird. Die Vielfalt der Ausdrucksformen, die Hofmeister in diesem ausschließlich aus Eigenkompositionen bestehenden Plattenprojekt einsetzt, fasziniert. Die Besetzung meidet erfolgreich abgenudelte Stereotype, und solches hört man immer wieder gern.

Tom Fuchs

Turn

Waiting for Fred

Jonathan Hofmeister, Klavier (Steinway D); Florian Herzog, Bass; Jan F. Brill, Drums
 Double Moon 71168
 (Vertrieb: in-akustik)



Die vor allem als begnadete Chopin-Interpretin geschätzte Kanadierin Janina Fialkowska hat schon bei ihrer ersten Schubert-CD vor drei Jahren eine

erstaunliche Affinität zu diesem Komponisten bewiesen. Die überaus positive Reaktion hat sie offenbar ermuntert, auf diesem Feld weiterzumachen. Gut so. Denn Fialkowskas Schubert-Spiel wirkt sehr natürlich, sprechend und expressiv. Die frühe Sonate D 568 gewinnt in ihrer Interpretation an Gewicht. Der zarte Dialog zwischen Bass- und Diskant über der sanft murmelnden Mittellage im Impromptu Nr. 1 op. 142 ist zauberhaft und bleibt einem noch lange im Ohr. Fialkowskas virtuose Technik hält alles im Fluss und lässt so manche Passage funkeln wie ein Diamanten-Collier.

Robert Nemecek

Franz Schubert
Klaviersonate Nr. 7 Es-Dur D 568, 4 Impromptus Op. 142 D 935
Janina Fialkowska, Klavier (k. A.)
Atma CD2 2699
(Vertrieb: New Arts International)

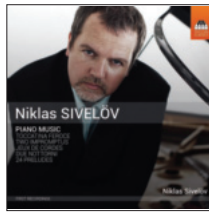


Die „Electric Fields“ fordern die volle Aufmerksamkeit des Hörers, was ihm dafür aber facettenreich gedacht wird. Die völlige Unmittelbarkeit

von Johannes Mutschmanns Klavierspiel, die verschiedenen Dynamiken, all dies macht diese CD zu einem sehr besonderen Geschenk an jeden Fan experimenteller Musik. Dass Mutschmann den Klang seines Klaviers „verfremdet“, ist man geneigt zu behaupten. Doch das stimmt so nicht, bringt er doch mit seiner Kombination aus träumerischen Melodien und mechanischen Geräuschen erst zu Gehör, was eigentlich beim Klavierspielen entsteht. Das Ergebnis klingt wie elektronisch verfremdete Musik – mit dem Unterschied, dass Mutschmann den Klang seiner Stücke ausschließlich handwerklich erzeugt.

Tom Fuchs

Johannes Mutschmann
Electric Fields
Neue Meister 0300700NM
(Vertrieb: Edel)



Der schwedische Pianist und Komponist Niklas Sivelöv, der für das Label Naxos die beiden Klavierkonzerte seines Landsmanns Wilhelm

Stenhammar aufgenommen hat, präsentiert hier in Welteinstinspielung eine Auswahl seiner eigenen Klavierwerke, vor allem aus der jüngeren Vergangenheit. Den Löwenanteil bilden dabei seine „24 Préludes“ aus den Jahren 2010 bis 2015. Bei diesem rund 50-minütigen Zyklus handelt es sich, rundheraus gesagt, um eine pianistische Großtat – um nicht zu sagen Sensation. Was für eine hoch komplexe, dabei unheimlich fesselnde und – bei allen Anleihen und Zitaten – immer originelle Musik! „Viele der Préludes können als moderne Bach'sche Improvisationen verstanden werden“, schreibt Sivelöv. „Divergenz, Differenzierung, Transformation und Synthese lauten die Worte, die den inneren Prozess der Musik beschreiben.“ Sivelöv spielt so gut, dass sich ein Vergleich mit Marc-André Hamelin aufdrängt. Grandios!

Burkhard Schäfer

Niklas Sivelöv
24 Préludes; Due Notturmi; Toccatina Feroce; 2 Impromptus; Jeux de Cordes
Niklas Sivelöv, Klavier (k. A.)
Toccata Classics 0271
(Vertrieb: Naxos)



Zuletzt hatte Alexander Kostritsa „Drei Generationen von Mazurkas“ eingespielt. Neben Chopin und Karol Szymanowski war seinerzeit auch Maria Szymanowska vertreten. Jetzt hat sich der Russe ganz der komponierenden Pianistin angenommen. 1789 in Warschau geboren und 1831 verstorben, war Goethe 1823 in Marienbad von ihr zutiefst angetan. Ihr Klavierspiel inspirierte ihn zum Gedicht „Aussöhnung“, das ihr gewidmet ist. In Paris schwärmten wiederum Rossini und Luigi Cherubini für sie. Letzterer schrieb eine Klavierfantasie für sie. Die hier vereinten Tänze für Solo-Klavier (mit Ausnahme der siebten „Valse“ aus den „18 Tänzen“, wo zudem Natsumi Shibagaki in die Tasten greift) verstrahlen viel Charme, subtile Ironie sowie „Sturm und Drang“ – treffsicher gestaltet von Kostritsa.

Marco Frei

Maria Szymanowska
„Complete Dances for Solo Piano“
18 Tänze, 24 Mazurkas, 6 Menuette; „Danse Polonoise“, „Polonoise sur l'Air National Favori du Feu Prince Joseph Poniatowski“; „Cotillon ou Valse Figurée“
Alexander Kostritsa, Klavier (Steinway D 1915)
Grand Piano 685
(Vertrieb: Naxos)



Das 20. Jahrhundert und die Avantgarde sind zwar mit nicht gar so radikalen Neutönen auf Orli Shahams

Doppelalbum vertreten, der Versuch aber, den Spuren von Brahms-Adaptionen und -verarbeitungen in den nachfolgenden Epochen einmal nachzugehen, ist der israelisch-amerikanischen Pianistin trefflich gelungen. In Avner Dormans Klavierintermezzi „After Brahms“ sucht Shaham gefühlvoll nach Parallelen zu Brahms' typischem vollgriffigem Klaviersatz und seiner raffinierten Motivverarbeitung. Entschlossen klingt Brett Deans Adaption der Es-Dur-Rhapsodie, zupackend, dramatisch und glutvoll geht die junge 40-jährige Pianistin aber auch die originalen Klavierstücke op. 118 und die Intermezzi op. 117 an. Bei alledem liebt Shaham die große Geste im starken Kontrast zu den manchmal nur gehauchten lyrischen Partien.

Ernst Hoffmann

„Brahms Inspired“
Johannes Brahms: Klavierstücke op. 117 und 118; Avner Dorman: After Brahms; Brett Dean: Klavierstücke op. 119, Hommage à Brahms u. a.
Orli Shaham, Klavier (Steinway D)
Canary Classics 15 (2 CDs)
(Vertrieb: Naxos)



Homogen in der Stimmführung wie eine Person, präsentieren Claire Désert und Emmanuel Strosser vier Originale für Klavier zu vier Händen von Schubert in makelloser Perfektion: Gerade die Fantasie f-Moll ist rhythmisch klug koordiniert, indem sie die Zeitzirkel bis zu dramatischen Grenzen ausmisst, sodass bewusst wird, wie vergeblich es erscheint, sie zu überschreiten. Die Variationen As-Dur bewahren innere Ruhe, während das Allegro a-Moll in orchestraler Klangfülle zum stetigen Lebenspuls wird. Ambivalent zwischen Sehnsucht und Tragik ist das Divertissement nicht nur Vergnügen, sondern es bleiben, typisch für Schubert, existenzielle Zweifel, die das Duo rezeptiv deutlich beachtet hat.

Hans-Dieter Grünefeld

Franz Schubert
Werke für Klavier zu vier Händen
Fantasie; Variationen; Allegro („Lebensstürme“); Divertissement
Claire Désert & Emmanuel Strosser, Klavier (k. A.)
Mirare 280
(Vertrieb: Harmonia Mundi)



Es gibt nur eine Handvoll Aufnahmen dieses bemerkenswerten Zyklus von Schostakowitsch. Im Oktober 1950 begann er die Arbeit an seinen 24 Präludien und Fugen, die analog zu Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ zwar nicht chromatisch sind, sondern dem Quintenzirkel folgen. Im Februar 1951 war die Arbeit fertig. Im Vergleich zu den Präludien op. 34, 20 Jahre zuvor entstanden, ist die Klangsprache des späteren Zyklus herber, „reifer“ im Sinn einer individuellen und subjektiveren Schreibweise des einzelnen Werks. Den hohen rhythmischen Anforderungen begegnet der Kenner Craig Sheppard mit Präzision, meielt melodische Linien heraus, gestaltet Themen, komplizierte Taktwechsel und rhythmische Finesse und gibt auch dreier und fünfstimmigen Fugen hörbare Transparenz. Beeindruckend.

Dmitri Schostakowitsch
24 Präludien und Fugen
op. 87
Craig Sheppard,
Klavier (Steinway D)
Roméo Records 7315-16 (2 CDs)
(Vertrieb: Klassik Center)

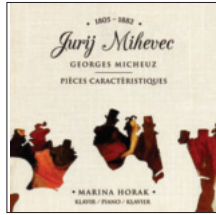
Isabel Fedrizzi



Im angenehmen spätromantischen Stil des polnischen Komponisten Ludomir Rózycki sind sinfonisches Format und enge Dialogstrukturen zwischen Klavier und Orchester verbunden. Die Ballade (1904) hat aber nur schlicht ornamentierende Klavierpassagen. Unbedingt hörensenswert ist allerdings, wie Jonathan Plowright nach lyrischer Introduction im ersten Klavierkonzert (1917/18) zunächst mit vehementen Akkordattacken kontert und danach seinen Part superb dem Orchester anschiebt, sodass konsequent ein triumphierender Marsch folgen kann. Den Trauergefang zu Beginn des zweiten Konzerts (1941/42) kommentiert er lakonisch und schreitet dann markant-trotzig voran, um so der Musik inhärente Kriegserfahrung zur Hoffnung auf eine humane Zukunft zu wenden.

Ludomir Rózycki
Klavierkonzerte Nr. 1 & 2;
Ballade G-Dur
Jonathan Plowright,
Klavier (Steinway)
BBC Schottisches
Symphonieorchester
Ltg.: Lukasz Borowicz
Hyperion 68066
(Vertrieb: Note 1)

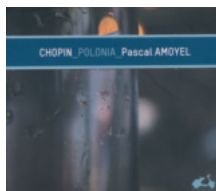
Hans-Dieter Grünefeld



Die slowenische Pianistin Marina Horak verbrachte einen großen Teil ihres Lebens in München, Paris, London und den Niederlanden. Heute ist sie Professorin an der Akademie für Musik in Ljubljana. Ihre neuste Einspielung widmet sie dem wenig bekannten slowenischen Komponisten Jurij Mihevec, der zu Lebzeiten im Ausland als Georges Micheuz bekannt wurde. Ein virtuoser Pianist, der Singspiele, Kantaten und Klavierstücke schrieb und später von Wien nach Paris ging und dort mit seinen Walzern, Nocturnes und Romanzen große Erfolge feierte. Berühmt war er durch seinen Einsatz des Ellenbogens, mit dem er eine Behinderung in der linken Hand überwand und mit welchem er im Bass virtuos das Spiel der beiden Hände begleitete. Marina Horak hat einen bunten Reigen zusammengestellt – vom galoppierenden „Teufel mit seinem Geleit“ bis hin zu „Summenden Bienen“, einem „Stolzen Toreador“ und einer „Sternennacht“: bezaubernde und leicht gespielte Salonmusik par excellence.

Jurij Mihevec
Pièces caractéristiques
Marina Horak, Klavier
(Steinway & Sons)
Klasika saza 114120

Anja Renczikowski



Einmal abgesehen von dem sehr eigenwilligen Klang dieser CD, beweist der französische Pianist Pascal Amoyel ein wunderbares Gespür für den Grenzgang zwischen der ursprünglichen Tanz-Agogik der Polonaisen und Frédéric Chopins Blick auf diese polnischen Ausdruckswelten. Mit viel Empathie vermag Amoyel Chopins Tonsprache bemerkenswert gut darzustellen, ohne ihr Gewalt oder zu viel Sentiment anzutun. Man spürt die Einfachheit, das Burschikose in der Musik, so wie es sein sollte. Dennoch übertreibt Amoyel manches Mal, findet nicht immer zu guter Transparenz, zu gelungener Ausdruckskraft. Er verliert sich zu leicht in den dynamischen Spitzen, in der Phrasierung, um die dramatischen Bögen immer überzeugend zu spannen. Eine gute, aber keine außerordentliche Polonaisen-Aufnahme.

Frédéric Chopin
Polonaisen Opp. 26, 40, 44; Polonaise-Fantaisie
Op. 61
Pascal Amoyel, Klavier
(Steinway D)
La Dolce Volta25
(Vertrieb: Harmonia Mundi)

Carsten Dürer



Die plötzlichen Eruptionen in Franz Liszts h-Moll-Sonate wirken in Emil Gryestens Interpretation etwas abgedämpfter, als wir es (etwa von Hélène Grimaud) so gewohnt sind. berhaupt zeigt sich Gryesten in dieser Sonate nicht als ein Freund extremer Dynamik. Vielmehr sucht er nach Ausgleich der gewaltigen Gefühlsausbrüche und einer großen Linie und verbindenden Elementen der großen Gegensätze. Sein Cantabile ist zauberhaft. Dennoch rückt der Dne viele lyrische Passagen der Sonate in eine Chopin'sche Ausdruckswelt. Auch im Finale Allegro energico ist die etwas reduzierte Energetik bei aller Bewunderung für die gute Technik des Pianisten leicht störend. Ja, vielleicht ist es einfach das Entfesselte der Liszt'schen Klangwelt, auf die sich Gryesten nicht so wirklich einlassen möchte. Inspirierter klingen die Ausschnitte aus den Années de plerinage, Première année: Suisse.

Franz Liszt
Klaviersonate h-Moll,
Années de plerinage,
Première année: Suisse,
Isoldes Liebestod, La
Campanella
Emil Gryesten, Klavier
(Steinway)
Danacord 772
(Vertrieb: Naxos)

Ernst Hoffmann



Die Pianistin Tatjana Blome hat die Klaviersonaten des 1906 geborenen Komponisten Gerhard Frommel für sich entdeckt. Nach den Einspielungen der Sonaten Nr. 1–3 folgen nun die restlichen vier Sonaten. Seine Sonaten ziehen sich wie einer roter Faden durch sein Schaffen, so der Komponist. „Aus ihnen lässt sich ersehen, wie jede Komposition in ihrer stilistischen, technischen und als Aussage individuellen Gestaltung ein Werk sui generis ist.“ Frommel konnte sich nicht mit der Musik seiner Zeitgenossen und der Dodekaphonie eines Schönberg identifizieren. In Zeiten des Umbruchs changierte seine Klaviermusik weiterhin zwischen Spätromantik und Modernismus. In den 1950er Jahren galt er schon als unzeitgemäß. Aus der Distanz betrachtet ist diese Musik mit ihrer Expressivität – die mitunter an Hindemith oder Strawinsky erinnert – doch keineswegs so altbacken, sondern steckt voller Vitalität und Einfälle. Es ist eine Musik, die im Tradierten fortwirkt.

Gerhard Frommel
Klaviersonate Nr. 4 F-Dur
op. 21, Nr. 5 Es-Dur op.
35, Nr. 6 B-Dur, Nr. 7 C-Dur
Tatjana Blome, Klavier
(k. A.)
Grand Piano 640
(Vertrieb: Naxos)

Anja Renczikowski



Das kleine Label TyxArt hat sich bereits mehrfach um ganz junge Künstler für seine CD-Veröffentlichungen bemüht. Dieses Mal ist es bereits die 2. CD

des jetzt 14-jährigen Christoph Preuß, der sich ein sehr „erwachsenes“ Programm vorgenommen hat. Leider ist Preuß noch recht weit vom Erwachsensein entfernt. Entsprechend spielt er die Beethoven-Sonaten: Mit viel unwirksamen und nicht klaren Effekten, die ihm wohl gefallen, die aber mehr seine Gefühle zum Ausdruck zu bringen scheinen, als den Notentext in klarer Weise darstellen. Akzente allerorten, die übertrieben und nicht dem Text entsprechen. Ja, Preuß ist talentiert, doch das sind auch andere in seinem Alter. Und so geht es fort, auch in Griegs Sonate. Schnell sollte er lernen, genauer dem Notentext zu folgen und seinem Klang zuzuhören.

Carsten Dürer

Ludwig van Beethoven: Sonaten Op. 10 Nr. 2, Op. 31 Nr. 2
Edvard Grieg: Sonate e-Moll Op. 7
Franz Liszt: Funérailles
Christoph Preuß: Der Marsmensch
 Christoph Preuß, Klavier (Bösendorfer 225)
 TyxArt 16071 (Vertrieb: Note 1)

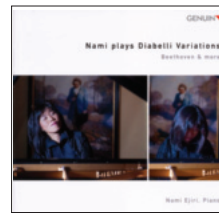


Für die mit 34 Minuten eher knapp geratene Solo-CD greift der Italiener Pietro Pittari ausschließlich auf eigene Kompositionen zurück.

Pittari gibt seinen Stücken kurze, prägnante Titel wie „Im Wald“, „Friends“ oder „Birds“. Dennoch nimmt man sie nicht wirklich als einzelne Stücke wahr, sondern als beständigen Fluss voller Farben und Stimmungen, die unweigerlich an Debussys impressionistisches Lichtspiel „Images I & II“ für Piano erinnern. Es sind bukolische Träumereien, denen Pittari nachhängt, pianistisch ohne Fehl und Tadel und kompositorisch durchdacht. Die Musik funktioniert beim intensiven Zuhören genauso wie als stimmungsvolle Hintergrundmusik, was vom Künstler wohl auch so beabsichtigt war.

Tom Fuchs

Pietro Pittari
 Sunrise
 Rockwerk Rec.
 (Vertrieb: Der Piano-Verlag)



Beethoven war bekanntlich nicht der Einzige, der Variationen zu Diabellis Walzer geschrieben hat. Außer ihm haben sich noch fünfzig andere Komponisten

am Variationsprojekt beteiligt, deren Stücke man aber so gut wie nie hört. Immerhin zehn davon hat die japanischstämmige Pianistin Nami Ejiri nun mit Beethovens alles überragendem Variationswerk kombiniert – und das alles auf einer einzigen CD. Mit ihrem kraftvoll-unsentimentalen Interpretationsstil, der sich mit makelloser Pianistik verbindet, macht sie Beethovens Riesenwerk in jedem Detail durchhörbar und zugleich adelt sie die kleineren Stücke. Der ungemein plastisch wiedergegebene Klavierklang trägt nicht unwesentlich zum Hörgenuss bei.

Robert Nemecek

Nami spielt Diabelli-Variationen
 Werke von Ludwig van Beethoven, Carl Czerny, Johann Nepomuk Hummel, Wilhelm Kalkbrenner, Franz Liszt, Ignaz Moscheles, Franz Schubert u. a.
 Nami Ejiri, Klavier (Steinway D)
 Genuin 16404 (Vertrieb: Note 1)



Camiel Boomsmas Debütalbum (2015) war bereits Wagner-Transkriptionen gewidmet – auf dieser aktuellen CD erweitert der niederländische

Pianist den *Tristan* und die *Meistersinger* seines Debüts um Transkriptionen aus *Lohengrin*, *Parsifal*, *Götterdämmerung* und kleinen Themen (Porazzi-Thema). Über die Eignung, die Opern aufs Klavier zu übertragen, kann man sich streiten – beim *Parsifal*, der besonders von langen, getragenen, meditativen Tönen lebt, ist eine Reproduktion auf dem Klavier nicht einfach – auch wenn das Klavier Wagners Kompositionswerkzeug war. Boomsma versteht es, die Melodienfülle (*Lohengrin*), das Rauschende (*Liebesgesang*) und Orchestrale (*Götterdämmerung*) der Werke herauszuheben – zwischen Zartheit und Pomp kommt Wagners ganze Ausdruckspalette zum Tragen. Musikalisch klingt manches zu gleichschwebend.

Isabel Fedrizzi

Richard Wagner
 Porazzi, Siegmunds Liebesgesang, Il Cigno di Palermo
 Camiel Boomsma, Klavier (k. A.)
 Etcetera 1540 (Vertrieb: New Arts International)



Bengt Forsbergs Projekt, vernachlässigte beziehungsweise vergessene Klavierwerke diverser Komponistinnen aufzunehmen, ist ebenso lehrreich

wie aufregend und spannend. „Als ich Leuten von diesem Projekt erzählt habe, dachten einige, es sei von mir ein Akt der ‚Political Correctness‘. Für mich ist das aber eine Sammlung guter und interessanter Musik“, sagt der schwedische Pianist im Booklet-Text. Man glaubt ihm aufs Wort. Denn nicht nur die Werke haben es buchstäblich in sich, vor allem die Sonaten- bzw. Sonatinenwerke von Carwithen und Almén und Bacewicz, es ist vor allem auch Forsbergs pianistische Klasse, die sein Projekt adelt und die Werke der Komponistinnen ins beste Licht rückt. Man höre nur das kurze letzte Stück der CD, Seegers „Andante Mystico“, um zu ermessen, was der Musikwelt entgeht. Unbedingt empfehlenswert!

Burkhard Schäfer

Neglected Works for Piano
 Werke von Vitezslava Kaprálová, Amy Beach, Doreen Carwithen, Valborg Aulin, Ruth Almén, Grazyna Bacewicz, Germaine Tailleferre u. Ruth Crawford Seeger
 Bengt Forsberg, Klavier (Steinway D)
 dB Productions 170 (Vertrieb: Klassik Center)



Die Gesamtaufnahme Andrea Bacchettis aller Klavierwerke von Johann Sebastian Bach schreitet weiter voran. Für den dritten Teil hat sich der Italiener mit dem Nationalen Rundfunk-Sinfonieorchester der Rai in Turin zusammengetan, um die Klavierkonzerte BWV 1052 bis 1056 sowie BWV 1058 einzuspielen. Das Ergebnis erfreut, zumal das Orchester und Bacchetti in sich stimmig musizieren. Ihre Haltung verrät umfassende Kenntnis der Bach-Exegese, wobei unterschiedliche Ansätze befriedet werden. Das verrät die feine Artikulation und Phrasierung. Besonders erfreulich das wohl dosierte Vibrato der Streicher: Dieses Orchester, in den 1990ern mit mehreren Rai-Ensembles fusioniert, ist ein wahrhaft lebendiger Beweis für die große Musikkultur in Italien – trotz einer schändlich ignoranten Kulturpolitik.

Marco Frei

Johann Sebastian Bach
 Klavierkonzerte BWV 1052-1056 sowie BWV 1058
 Andrea Bacchetti, Leitung und Klavier (Steinway D)
 Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
 Sony Classical
 88875184942 (2 CDs)

Einige der für die kommende Ausgabe für Sie aufbereiteten Themen:



Foto: Thönny Marco

Joseph Moog

Nachdem der deutsche Pianist Joseph Moog bereits in jungen Jahren von sich reden machte, mit hervorragendem Klavierspiel und eigenen Kompositionen, hat er sich unabhängig von jeglichen Wettbewerbs-Teilnahmen nach und nach zu einem der interessantesten jungen Künstler entwickelt. Mit zahlreichen weltweiten Auftritten und immer spannenden CD-Einspielungen gilt er heute, mit nur 28 Jahren, bereits als großartiger Künstler. Wir unterhielten uns mit ihm über seinen Werdegang.

Javier Perianes

Es kommt nicht allzu häufig vor, dass sich ein Spanier einen Namen in der Klavierwelt erspielen kann. Der 36-jährige Javier Perianes ist eine Ausnahme. Ausgestattet mit etlichen Preis-Gewinnen in internationalen Klavierwettbewerben hat er weltweite Anerkennung erlangt und tritt heute in den renommiertesten Konzertsälen auf. Wie er das geschafft hat, was er für die Komponisten seiner Heimat tut und wie er die Klavierwelt von heute sieht, haben wir in einem Gespräch mit ihm erfahren.



Foto: Michel Garcia Bruno

Moritz Rosenthal



Nur wenige konnten mit dem gleichen Recht wie er behaupten, die beiden wichtigsten Traditionen des romantischen Klavierspiels in sich zu vereinen. Denn Moritz Rosenthal, 1862 in Lemberg geboren, war sowohl Schüler von Liszt als auch Enkelschüler von Chopin. Sein Chopin-Legato war legendär, seine Technik phänomenal. Rosenthal hatte freilich noch mehr zu bieten. Er beherrschte sieben Sprachen, hatte eminente Kenntnisse in Medizin, Chemie und

Philosophie, und er war ein gefürchteter Spötter. Wir erinnern an diesen außergewöhnlichen Pianisten, dessen Leben vor 70 Jahren im amerikanischen Exil zu Ende ging.

Hybrid-Pianos

Schon vor einiger Zeit haben wir uns Gedanken über das Wort und die Angebote von Hybrid-Pianos auf dem Klaviermarkt gemacht. Mittlerweile sind weitere Modelle und Ideen hinzugekommen. Hybrid ist im Bereich der Tasteninstrumente immer noch ein weit gefasster Begriff, auch wenn er im Allgemeinen nichts anderes bedeutet als „Gebündeltes“, „Gekreuztes“ oder „Vermischtes“. Ursprünglich stammt der Begriff aus dem Griechischen, wo das Wort „Hybris“ mit „Übermut“ und „Anmaßung“ übersetzt wird. Das ist interessant, denn es stellt sich durchaus die Frage, ob dieser Begriff selbst für Klaviere nicht eine Anmaßung ist. Denn meist handelt es sich um elektronische Geräte, die den Klang von einem Flügel nachahmen – eine Anmaßung, diese „Klaviere“ zu nennen? Wir denken nicht ... und befragten Verantwortliche aus den Unternehmen, die sich „Hybrid“ auf die Flaggen geschrieben haben, nach der Zukunft dieser Instrumente.



DIE NÄCHSTE

Piano
MAGAZIN FÜR KLAVIER UND FLÜGEL NEWS

ERSCHEINT

AM 2. SEPTEMBER 2016.

IMPRESSUM

Piano

MAGAZIN FÜR KLAVIER UND FLÜGEL NEWS

erscheint 6 x jährlich im
STACCATO-Verlag
Carsten Dürer
Heinrichstr. 108 · 40239 Düsseldorf

Herausgeber:
Carsten Dürer

Redaktion:
Heinrichstr. 108 · 40239 Düsseldorf
Tel.: 02 11 / 905 30 48 · Fax: 02 11 / 905 30 50
Internet: www.pianonews.de
info@staccato-verlag.de

Leser-Service:
dienstags & donnerstags 10 - 15 Uhr
Heinrichstr. 108 · 40239 Düsseldorf
Tel.: 02 11 / 905 32 38 · Fax: 02 11 / 905 30 50
info@staccato-verlag.de

Chefredakteur:
Carsten Dürer
(v.i.S.d.P.)

Graphische Gestaltung:
STACCATO-Verlag

Mitarbeiter dieser Ausgabe:
Paul Badura-Skoda, Christina Bauer,
Claudia Bigos, Rainer Brüninghaus, Ratko Delorko,
Isabel Fedrizzi, Marco Frei, Tom Fuchs,
Hans-Dieter Grünefeld, Ernst Hoffmann,
Robert Nemecek, Siegbert Rampe,
Anja Renczkowski, Anne Riegler, Burkhard Schäfer

Anzeigenleitung:
Heinrichstr. 108 · 40239 Düsseldorf
Tel.: 02 11 / 905 30 48 · Fax: 02 11 / 905 30 50
Zurzeit gilt die Anzeigenpreisliste Nr. 4.

Bankverbindung:
Deutsche Bank AG Düsseldorf
IBAN: DE 17 300 700 24 0851 234 500
BIC: DEUTDE33

Satz:
STACCATO-Verlag, Düsseldorf

Druck:
Printec Offset, Kassel

Copyright und Copyrightnachweis für alle Beiträge bei STACCATO-Verlag, Carsten Dürer. Nachdruck, auch auszugsweise, sowie Vervielfältigungen jeglicher Art nur mit ausdrücklicher, schriftlicher Genehmigung des Verlags. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos übernimmt der Verlag keine Gewähr. Namentlich gekennzeichnete Beiträge unserer Mitarbeiter stellen nicht unbedingt die Meinung der Redaktion dar.

Einzelheftpreis:
EUR 5,90

Jahresabonnement
(6 Ausgaben):

EUR 31,00 inkl. Versandkosten (Inland)

Studenten- und Schülerabonnement
(6 Ausgaben):

EUR 25,- inkl. Versandkosten (Inland)

Auslandspreise auf Anfrage

Vertrieb (Deutschland/Österreich):

DPV Deutscher Pressevertrieb GmbH
Nordendstr. 2
64546 Mörfelden-Walldorf

Vertrieb und Abonnements SCHWEIZ:

modern music - Haas & Carnal

Talstrasse 2, CH - 3053 Münchenbuchsee

Tel.: [0041] 31 / 869 55 77

E-Mail: hello@modernmusic.ch

Abonnement-Service:
PIANONews, Düsseldorf

Sollte die Zeitschrift aus Gründen, die nicht vom Verlag zu vertreten sind, nicht geliefert werden, besteht kein Anspruch auf kostenfreie Nachlieferung oder Erstattung vorausbezahlter Bezugsgelder.

ISSN 1434-3592

DAS GESCHENK für NEUE ABONNENTEN

DIE ERSTEN 25 NEU-ABONNENTEN,
DIE BIS ZUM 15. AUGUST 2016
EIN JAHRES-ABONNEMENT

VON **Piano** MAGAZIN FÜR KLAVIER UND FLÜGEL **NEWS** BESTELLEN, ERHALTEN DIE HIER
ABGEBILDETE CD GESCHENKT:

Frédéric Chopin

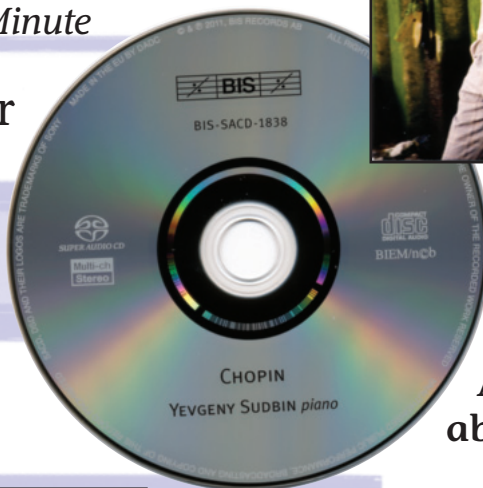
*Fantasie op. 49; Nocturnes 7, 13, 16;
Mazurken Nr. 7, 17, 23, 25, 32; Balladen Nr. 3 & 4*

Yevgeny Sudbin

A La Minute

Yevgeny Sudbin, Klavier

BIS 1838 SACD
(Vertrieb: Klassik Center)



Lesen Sie auch
das Interview
mit Yevgeny
Sudbin in dieser
Ausgabe
ab S. 12.

FAX: + 49 (0)211 / 905 30 50

Ausfüllen, ausschneiden, abschicken!

Abo - Bestellkarte



- Ich bestelle PIANONews für mindestens 6 Ausgaben (1 Jahr) zum Preis von EURO 31,00 inkl. Versandkosten (Preis nur für Inland).
Das Abonnement verlängert sich automatisch um ein weiteres Jahr (6 Ausgaben), wenn es nicht 2 Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt wird.
- Ich bestelle das Studenten- und Schüler-Abonnement: 6 Hefte zum Preis von EURO 25,- inkl. Versandkosten (Inland) (Kopie von Schüler-/Studenten-Bescheinigung füge ich bei).
Das Abonnement verlängert sich automatisch um ein weiteres Jahr (6 Ausgaben), wenn es nicht 2 Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt wird.

Name / Vorname

Straße / Hausnummer

PLZ / Ort

Datum / Unterschrift

- Ich bezahle mein Abonnement bequem und bargeldlos durch Bankeinzug von meinem Bank- / Postgirokonto.

IBAN

BIC

Geldinstitut / Ort

- nach Erhalt der Rechnung

Ich erhalte das erste Heft, wenn der Rechnungsbetrag abgebucht bzw. eingegangen ist.

Sie können die Bestellung binnen 14 Tagen ohne Angabe von Gründen formlos widerrufen. Die Frist beginnt an dem Tag, an dem Sie die erste bestellte Ausgabe erhalten, nicht jedoch vor Erhalt einer Widerrufsbelehrung gemäß den Anforderungen von Art. 246a § 1 Abs. 2 Nr. 1 EGBGB. Zur Wahrung der Frist genügt bereits das rechtzeitige Absenden ihres eindeutig erklärten Entschlusses, die Bestellung zu widerrufen. Sie können hierzu das Widerrufs-Muster aus Anlage 2 zu Art. 246a EGBGB nutzen. Der Widerruf ist zu richten an: STACCATO-Verlag, Heinrichstr. 108, 40239 Düsseldorf, Telefon: 0211-905 30 48, Telefax: 0211-905 30 50, E-Mail: info@staccato-verlag.de.

Datum / 2. Unterschrift des Abonnenten / Auftraggebers

STACCATO-Verlag
c/o PIANONews
Heinrichstraße 108
40239 Düsseldorf

PN 4/2016

Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.



SHARING PASSION & PERFORMANCE

The World's Most Advanced Piano Has Arrived



disklavier **ENSPIRE**

Wir leben in einer Welt ständiger Veränderungen und technologischer Weiterentwicklungen, von den Bereichen Kunst und Kultur bis hin zu Computern und zur Kommunikation. Das neue Disklavier ENSPIRE spiegelt die Zeit in der wir leben. Es verkörpert die perfekte Symbiose aus modernster digitaler Technologie und traditioneller Handwerkskunst, die Yamaha Pianos weltberühmt gemacht hat. Die zukunftsweisende digitale Funktionsvielfalt machen es zum idealen Instrument für den Einsatz zu Hause, in Schulen,

Restaurants oder auch in Tonstudios, wobei das Disklavier ENSPIRE im Kern immer ein wunderschön verarbeitetes akustisches Piano mit einem vollen, resonanten Klang bleibt. Ob Sie für sich selbst spielen, sich einen aufgenommenen Titel anhören oder die maßgeschneiderte ENSPIRE Controller-Software für noch mehr Playback-Funktionen mit einem Android- oder iOS-Gerät nutzen: Mit diesem Instrument erleben Sie schon heute das Piano der Zukunft.

de.yamaha.com/disklavier