

Piano
MAGAZIN FÜR KLAVIER UND FLÜGEL

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



Piano

MAGAZIN FÜR KLAVIER UND FLÜGEL **NEWS**



MALCOLM BILSON
Zum 80. Geburtstag



HAMMERKÖPFE
... und der Klang
von Bechstein



THEODOR LESCHETIZKY
Mit Leidenschaft
und glänzendem Ton



JOEY ALEXANDER
Kein Kinderspiel



LARS VOGT
Facettenreiches
Pianistenleben

November / Dezember

6/2015

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

Die Instrumente und ihre unterschiedlichen Spieler

Liebe Klavierfreundinnen und -freunde,

oftmals rufen uns Leser an, die verlauten lassen, dass ihnen zu viel Artikel einer bestimmten Themengruppe in PIANONews zu finden wären; also entweder zu viele Interviews, zu viele Artikel über neue Instrumente, zu viel über Pädagogik oder etwas anderes. Nun, ich will hier keine Lanze brechen für die Rubrikeinteilung in unserem Magazin, ganz und gar nicht. Aber ich wollte einmal darstellen, wie wichtig für uns die Bandbreite in PIANONews ist. Dass es dabei auch schon einmal zu einer Häufung von Artikeln aus einem Bereich kommen kann, ist bei einem zweimonatlichen Erscheinen kaum zu vermeiden ...

Ohne Spieler keine Instrumente und ohne Instrumente keine Spieler.

So einfach könnte man das zusammenfassen, was uns inhaltlich umtreibt. Seit dem ersten Erscheinen von PIANONews versuchen wir das Thema Klavier so breit wie möglich aufzufassen, gleichgültig, welches Genre die Pianisten pflegen oder welche Instrumente sie spielen. Dabei war es für uns immer nur wichtig, dass es Instrumente mit Hammermechanik sind, die wir als Klavier bezeichnen, beginnend mit dem Hammerflügel und bis zum modernen Konzertflügel – oder aber auch schon mal deren digitale Vertreter, die sogenannten Digital-Pianos. Genau darum geht es doch letztendlich: die extreme Bandbreite an Künstlern, Instrumenten, Erfindungen, Noten, Büchern, CDs, DVDs und so weiter ... Wenn man sich ausschließlich einer bestimmten Richtung beispielsweise von Instrumenten oder Klaviermusik verschreibt, wird man dem Instrument und seinen zahllosen Spielern nicht gerecht. Zu oft besteht eine Kluft zwischen Unterhaltungspianisten, Jazz-Pianisten und klassischen Pianisten – und ihrem Repertoire. Dabei ist es doch so, dass die Künstler selbst sich gegenseitig schätzen, interessiert aneinander und an dem jeweils „anderen“ Repertoire sind. Diese Offenheit sollte man sich bewahren, gegenüber denjenigen, die das Instrument Klavier und seine Verwandten einem Publikum auf die eine oder die andere Weise präsentieren – mit ihrer Musik. Denn letztendlich ist es doch so, dass alle von dieser Offenheit profitieren: die Klavierhersteller, die Notenverlage, die Veranstalter. Ja, das sind alles Unternehmer, die Musik zu ihrem Geschäft gemacht haben, aber ohne dieses Geschäft wären viele der Dinge, die der ein oder andere Leser bei uns findet und bei uns sucht, gar nicht möglich. Denn der eine Bereich befruchtet (wenn auch manchmal nur geschäftlich) den anderen. Das sollte man sich klarmachen.

Das bedeutet nicht, dass es zwingend eine Verschmelzung der Genres geben sollte, denn der Begriff des „Crossover“ ist schon seit langem obsolet und alle Versuche sind bislang meist gescheitert. Nein, es kann durchaus eine Abgrenzung seitens der Künstler bestehen, die die eine Richtung oder die andere mit ihrem Spiel intensiv verfolgen, um dem Publikum etwas zu geben. Aber man sollte vorsichtig mit vorschnellen Urteilen sein, dass die eine Richtung „wichtiger“ wäre als die andere, oder dass die Künstler, die sich ausschließlich einer Richtung von Musik widmen, mehr könnten als die anderen.

Offenheit gegenüber allen Richtungen von Neuigkeiten um das Klavier ist unser Ziel – und daher wird unser Magazin auch immer dicker – um allen Bereichen gerecht zu werden, ohne den heute so weit verbreiteten „Häppchen-Journalismus“ zu bieten.

Und so können Sie auch in diesem Heft wieder eine Fülle von Künstlern, Instrumenten und anderen Dingen, die mit dem Klavier zu tun haben, entdecken.

Viel Spaß beim Lesen dieser Ausgabe wünscht Ihnen

Ihr

Carsten Dürrer
– Chefredakteur –





3

EDITORIAL

6

CRESCENDO
INFOS AUS DER SZENE

9

KLAVIER-NEWS
NEUIGKEITEN VON
KLAVIERBAUUNTERNEHMEN

12

INTERVIEW
LARS VOGT
EIN FACETTENREICHES PIANISTENLEBEN

20

AUFNAHME
DAS FRENDE IM VERTRAUTEN
DIE NEUEDITION VON MOZARTS SONATE
KV 331: WILLIAM YOUNS KONSEQUENZEN

22

INTERVIEW
MALCOLM BILSON ZUM 80.
PIONIER AUF HAMMERFLÜGELN

28

INSTRUMENTE
CASIOS NEUE HYBRID-PIANOS
GELUNGENER AUFSTIEG IN DIE OBERLIGA

34

REPERTOIRE
DAS CHAMINADE-Projekt ...
... VON JOHANN BLANCHARD

38

HÄNDLER
PIANO HÖLZLE IN SINDELFINGEN
BEEINDRUCKENDE AUSWAHL

42

BETRACHTUNGEN
OPTIMIERUNG DES KLANGS
BECHSTEIN PRODUZIERT EIGENE HAMMERKÖPFE

48

PIANISTEN
THEODOR LESCHETIZKY
MIT INTELLEKTUELLER LEIDENSCHAFT
UND GLÄNZENDEM TON

54

PORTRÄT
JANNE MERTANEN ...
... UND SEIN SIBELIUS-Projekt

57

HÄNDLER
HIER KÖNNEN SIE PIANONews KAUFEN

58

JAZZ-PORTRÄT
JOEY ALEXANDER
KEIN KINDERSPIEL

WETTBEWERBE ERSTAUNLICH HOHES NIVEAU ARD-WETTBEWERB FÜR KLAVIERDUO 2015	62
POTRÄT OLGA SCHEPS DAS KLANGSCHÖNE UND DAS GESÄNGLICHE	68
ANSICHTEN WIE UNTERNIMMT MAN EINE ERGÄNZUNG EINES SCHUBERT- FRAGMENTS? BETRACHTUNGEN ZUR VORGEHENSWEISE BEI DEN KLAVIERSTÜCKEN D 916B UND D 916C VON SCHUBERT	72
HERSTELLER 25 JAHRE KAWAI IN KREFELD ... UND DIE NEUE GL-FLÜGEL-SERIE	76
DVDs KLAVIERMUSIK ZUM SEHEN UND HÖREN	80
KONZERTE TERMINE FÜR LIEBHABER	82
WETTBEWERBE TERMINE FÜR PROFIS	84
PROFI-TIPPS FILM AB ... ZAUBERWORT YOUTUBE	86
ERWACHSENE AM KLAVIER LOHNEN SICH KURSE FÜR ERWACHSENE?	88
JAZZ-WORKSHOP MIT RAINER BRÜNINGHAUS (52) SPANISCHE IMPROVISATIONEN	90
NOTEN NEUE KLAVIERWERKE AUF DEM PULT	92
ALTE AUFNAHMEN UNBEKANNTE PIANISTEN, GILELS UND KEMPPF ALS LISZT-INTERPRETEN	98
BESONDERE AUFNAHMEN - DINORAH VARSI - DER SCRIBIN-CODE	100
HÖREINDRUCK NEUE CDs	102
VORSCHAU/IMPRESSUM	116



Wieder einmal „neu“: Glenn-Gould-Aufnahmen, dieses Mal vom Originalband neu remastered

Sämtliche für Columbia Records zwischen 1955 und 1981 entstandenen 78 Studio-Aufnahmen wurden schon mehrfach von Sony Classical in unterschiedlichen und neu zusammengestellten Editionen auf den Markt gebracht. Nun aber hat man sich darangemacht und ist an die Basis der Aufnahmen gegangen, die ersten analogen Bänder. Diese hat man nun mit dem hochauflösenden „Direct Stream Digital“-Verfahren (DSD) in einem aufwändigen, drei Jahre dauernden Prozess neu remastered. So sollen Goulds Interpretationen in einer noch nie gehörten Authentizität erklingen.

1955 unterzeichnete Gould einen Exklusivvertrag bei Columbia Masterworks; bis zu seinem frühen Tod 1982 blieb er dem Label treu. Seine erste Platte – mit Bachs *Goldberg-Variationen* – wurde zu einem überraschenden Erfolg und machte den 22-jährigen kanadischen Pianisten über Nacht berühmt: als einen der brillantesten, originellsten, charismatischsten und provokantesten Interpreten seiner Zeit. Auch sechzig Jahre später hat sein umfangreicher diskographischer Nachlass nichts von seiner Faszination verloren.

In den Columbia-Archiven konnte man auf die erste Bandgeneration von Goulds Aufnahmen zurückgreifen, sodass bei der Digitalisierung mit dem hochauflösenden Direct Stream Digital Verfahren (DSD) höchstmögliche klangliche Authentizität gewährleistet ist. Bei diesem umfangreichen Remastering-Projekt wurden zudem die Abhör-Voraussetzungen im Studio so aufwendig gestaltet, dass die Aufnahmen des kanadischen Pianisten dort unverfälschter und deutlicher erklingen konnten, als es selbst Gould beim Abhören seiner Takes damals gewohnt war. Die 1981er-Version der *Goldberg-Variationen* wurde zum ersten Mal überhaupt vom wiederentdeckten analogen Masterband übertragen. Zu *Glenn Gould Remastered – The Complete Album Collection* gehört ein 416-seitiges Buch mit den originalen Kommentartexten der ursprünglichen LPs (viele von Gould selbst verfasst), einem neuen Essay von Gould-Spezialist und -Biograph Kevin Bazzana, Abbildungen der originalen LP-Cover und weiteren Dokumenten, mit umfangreichen diskographischen Informationen sowie vielen auch bis heute unbekanntes Fotos. Und das Buch ist wahrscheinlich eine der großen Besonderheiten dieser Neu-Edition.

Foto: Sony Classical



Allerdings gibt es in der Vielzahl von Einspielungen auch wieder Entdeckungen. So Goulds Aufnahme von Prokofievs 7. Sonate von 1969, die er in einer Art spielt, die durchweg analytisch und dennoch faszinierend emotional erscheint – aber in jedem Fall gegen jede russische Klavierspieltradition. Oder auch die beiden Interviews, die er zu unterschiedlichen Gelegenheiten aus Werbegründen führte und aufnahm. So das Gespräch mit dem Titel „Concert-Dropout“, in dem er mit dem Produzenten von Columbia, John McClure, über seine Sicht auf die Gepflogenheiten des Marktes von 1968 spricht. Das initiierte Interview mit dem Kritiker Tim Page ist

dann die letzte Aussage Goulds in der Öffentlichkeit, denn sie wurde im August 1982 aufgenommen, und nur sechs Wochen später verstarb er. Besonders ist in jedem Fall die Aufnahme, auf der er 1972 seinen eigenen Text über sein Bach-Spiel auf Deutsch las. Mit einem ausgesprochen amerikanischen Akzent liest er – der eigentlich kein Deutsch sprechen konnte – seinen Text. Das ist hörensenswert, auch wenn nur mit einem Schmunzeln.

Drei weitere CDs enthalten Interviews und gesprochene Kommentare von Glenn Gould.

Zudem ist die Edition *Glenn Gould Remastered* auch in 24-bit/44.1 kHz High Resolution auf USB-Stick mit hochauflösenden FLAC-Audiodateien sowie 320 kbps-Mp3-Dateien und dem Begleitbuch (auf 404 Seiten) in digitaler Form verfügbar. Bei iTunes ist die Edition im Format Mastered for iTunes zum Download erhältlich. Goulds legendäre Einspielungen der *Goldberg-Variationen* (1955 und 1981) sind zudem auch auf audiophilem 180g-Vinyl als LP zu erhalten.

Wer sich also Glenn Gould erneut oder erstmals in voller Breite widmen will, dem sei diese Edition ans Herz gelegt – nicht nur aufgrund des wunderbaren Klangs der Einspielungen.

Glenn Gould Remastered

The Complete Album Collection
Sony Classical 88875032222 (81 CDs)

Glenn Gould Remastered

High Resolution USB Edition
Sony Classical 88875074755

Wettbewerb für die Klaviermusik der Moderne in Orléans 2016

Im Februar 2016 findet bereits zum 12. Mal der früher als „Klavierwettbewerb der Musik des 20. Jahrhunderts“ veranstalteten Wettbewerbs im französischen Orléans statt. Mittlerweile hat die Gründerin Françoise Thinat ihn umbenannt, da ja schließlich bereits vor 5 Jahren das 21. Jahrhun-

dert begonnen hat. Dennoch ist der Schwerpunkt des Wettbewerbs auf der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts geblieben und damit recht einzigartig in der Welt der Klavierwettbewerbe. Nur 40 Teilnehmer werden von den angemeldeten Kandidaten angenommen und vom 18. bis 28. Februar

nach Orléans eingeladen. Das Repertoire ist allerdings recht einseitig festgelegt und wird mit „Repertoire von 1900 bis heute“ beschrieben. Das Besondere und der Art des Repertoires geschuldet ist die Altersbegrenzung, die bei 42 Jahren liegt. Was aber genau wird nun von den Kandidaten verlangt? Nun, in der 1. Runde, die 30 Minuten Spieldauer fordert, soll eine virtuose Etüde von Komponisten wie Skrjabin, Messiaen, Prokofiew, Rachmaninow oder Bacewicz, ein Werk, das von dem Wettbewerb noch zur Verfügung gestellt wird, sowie ein Satz einer Sonate von Bartók, Samuel Barber, Boulez, Copland oder Paul Dukas dargeboten werden. Schon hier nicht gerade ein Standardrepertoire, das man leicht auch in anderen Wettbewerben nutzen kann. Somit müssen sich die Bewerber doch deutlich auf diesen Wettbewerb vorbereiten. In der 2. Runde, die 50 Minuten lang für jeden Kandidaten andauert, stehen wiederum Werke der Moderne des 20. Jahrhunderts auf der Liste, zudem aber wirklich auch zeitgenössisches Repertoire wie von Adés, Lachenmann, Jarrell, Rihm, Saariaho, Scelsi und anderen (wobei zahllose französische Komponisten selbstredend auf der Liste zu finden sind). In der 3. Runde (40 Minuten lang) wird es nicht leichter, denn da kann man einen der zahllosen von Stiftungen ausgelobten Spezial-Preise gewinnen. Da kommen dann Komponisten wie Olivier Greif, Alberto Ginastera, Edison Denisov oder André Jolivet unter anderen zum Tragen. Damit ist es aber noch immer nicht geschafft. Es gibt tatsächlich noch eine Finalrunde, in der dann folgende Werke interpretiert werden müssen: Anton Weberns „Konzert für neun Instrumente“ Op. 24, ein Werk für Klavier von Philippe Hersant sowie ein Werk freier Wahl von einer sehr eingeschränkten Liste. Man sieht: Dieser Wettbewerb fordert die Kandidaten, nicht nur in Bezug auf das Repertoire, sondern auch auf die Interpretationen. Aber es gibt auch viel Geld zu gewinnen: 10.000 Euro ist der 1. Preis, ein Stipendium im Wert von 30.000 Euro winkt ebenso. Daneben gibt es aber noch viele andere Preise für Interpretationen bestimmter Komponisten und Werke. Insgesamt werden 120.000 Euro ausgelobt. Der Anmeldeschluss ist der 10. Dezember 2015.

www.oci-piano.com

Bachs Reinschrift des „Wohltemperierten Claviers“ als Faksimile



Es ist eines der wichtigsten Schlüsselwerke der Musikgeschichte. Johann Sebastian Bachs „Wohltemperiertes Clavier“. Dieses so richtungsweisende Werk war nicht nur für die lehrenden und lernenden Klavierspieler zu Bachs Zeit eine Neuerung, sondern auch für die Stimmung von Tasteninstrumenten. Allerdings ist klar, dass Bach seine Stimmung – denn es gab zu seiner Zeit mehr als nur eine wohltemperierte – selbst vornahm. Und dennoch war noch nichts Vergleichbares erschienen, als Bach die Reinschrift dieses Werks in den Jahren 1722/23 verfasste, also zu seiner Zeit, als er Kapellmeister am Köthener Hof war. Nun erscheint diese Reinschrift als opulentes Faksimile im Bärenreiter-Verlag. Die Besonderheiten dieser Reinschrift, die Bach vorgenommen hatte, sind mannigfaltig. So hat er sich nur selten mit einem Titelblatt so viel Mühe gegeben. Zudem hat er die Wendestellen der Reinschrift genau kalkuliert und auch doppelseitiges Papier benutzt. Dies unterscheidet diese Reinschrift von einem Kompositions-Autograf, das vielleicht eher den Prozess der Entstehung dokumentiert, aber meist nur ansatzweise gut lesbar ist. Etliche Abschriften von einzelnen Teilen dieser pädagogischen Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Tonarten sind vorhanden und zeugen davon, dass Bach lange Zeit zuvor mit der Komposition begonnen hatte. Ein Großteil wird vielleicht sogar zu seiner Gefängniszeit in Weimar entstanden sein (Bach hatte sich länger als erlaubt von seinem Posten als Hoforganist in Weimar entfernt und wollte noch vor Ende seines Vertrags seine Amtszeit in Weimar lösen, woraufhin er zu einer Haft verdonnert wurde und also ohne Instrument noch vor der Zeit in Köthen.) Die Sauberkeit des Autografs macht das Faksimile nach einer kurzen Eingewöhnungszeit wirklich leicht lesbar. Bach hatte diese Reinschrift wohl gemeinsam mit den Reinschriften der „Inventionen und Sinfonien“ sowie dem „Orgelbüchlein“ für die Bewerbung für das Thomas-Kantorenamt in Leipzig genutzt. Denn sein Ruf als Organist und Komponist war unbestritten. Aber bis dahin hatte er noch nicht als Pädagoge reüssieren können, was er mit diesen drei Kompositionen allerdings belegen wollte. Und es klappte ja auch, denn ab 1723 war er der neue Thomas-kantor.



Gerhard Jakob, Leiter Flügelmechaniken, bei Steingraeber seit 32 Jahren

Wir sehen uns in Bayreuth

Wir freuen uns auf Ihren Besuch in unserer kleinen und traditionsreichen Klaviermanufaktur. Hier lernen Sie das Entstehen unserer Pianos und Flügel aus der großen Tradition des kunsthandwerklichen Klavierbaus kennen: Klaviere aus dem kleinen Kreis der Allerbesten!

www.steingraeber.de



Steingraeber & Söhne
KLAVIERMANUFAKTUR IN BAYREUTH SEIT 1852

Einige kleine Besonderheiten allerdings finden sich auch in der Reinschrift. So hat Bach kaum Artikulationszeichen verwendet oder etwa Tempoangaben. Allein das letzte Präludium ist mit „Andante“ gekennzeichnet, ebenso die letzte Fuge mit „Largo“. Zudem verwendet Bach noch keinen Violinschlüssel wie kurze Zeit darauf, sondern den althergebrachten Diskantschlüssel. Auch kannte er noch keine Doppelkreuzzeichen und setzt doppelte Kreuze hintereinander für diese Kennzeichnung. Aber ansonsten ist die Notenschrift auf dem heute recht dunklen und durchscheinenden Papier extrem gut lesbar. Das war auch Bachs Ansinnen, und so hat er zwischen den Systemen recht viel Luft gelassen, als er das Papier mit den Notenlinien versah. Diese Reinschrift begleitete Bach selbst dann sein Leben lang beim Unterrichten. Dieses Faksimile ist wirklich eine Freude für Bach-Fans und Autografen-Liebhaber. Allerdings ist es zum Darausspielen kaum geeignet, da die (zwar gute) Buchbindung es kaum

ermöglicht, diesen Band offen auf ein Pult zu stellen. Das ist irgendwie schade, denn sicherlich würde der ein oder andere gerne aus der Reinschrift des Meisters spielen. Und natürlich ist solch ein aufwendig produzierter Band auch recht kostspielig und schlägt mit 275,- Euro wirklich stark ins Portemonnaie ... Doch allein mit den genauen und detaillierten Angaben des Bach-Experten Christoph Wolff macht es schon Spaß, darin zu blättern – und sei es in einer Bibliothek, die dieses Faksimile erstanden hat.

Johann Sebastian Bach

Das Wohltemperierte Klavier. Teil 1

Autograf der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Bärenreiter Faksimile

ISBN 978-3-1678-2368-2

90 Seiten Faksimile + 28 Seiten Kommentar

EUR 275,-

Deutscher Jazzpreis an Jazzpianist Achim Kaufmann



Der Pianist Achim Kaufmann wird mit dem von der Union Deutscher Jazzmusiker vergebenen Albert-Mangelsdorff-Preis (Deutscher Jazzpreis) geehrt. Der seit 1994 von der GEMA-Stiftung, der GVL und dem Förderungs- und Hilfsfonds des Deutschen Komponistenverbandes mit 15.000 Euro dotierte Preis wird alle zwei Jahre an eine herausragende Persönlichkeit der deutschen Jazzszene verliehen. Er ist der bedeutendste Jazzpreis im deutschen Sprachraum. Nicht viele Pianisten wurden bislang ausgezeichnet, der erste war 1994 allerdings Alexander von Schlippenbach. Seither haben auch Ulrike Haage (2003) und Ulrich Gumpert (2005) den Deutschen Jazzpreis erhalten. Nun ist es also wieder ein Pianist mit Achim Kaufmann. Achim Kaufmann (* 1962) hat in den vergangenen Jahrzehnten mit seinem Solo-Spiel ebenso wie in unterschiedlichen Ensemble-Besetzungen gezeigt, dass er zu den vielseitigsten Jazz-Pianisten aus Deutschland zählt.

www.achimkaufmann.com

Oscar Petersons MPS-Aufnahmen vervollständigt

Die alten Tapes der Aufnahmen aus dem MPS-Studio, das der ehemalige Mitbesitzer des Elektronik-Herstellers SABA, Hans-Georg Brunner-Schwer, im Schwarzwald installiert hatte, werden seit einiger Zeit nach und nach aufbereitet und neu veröffentlicht – als CDs und LPs. Die Wohnzimmer-Atmosphäre von MPS hatte auf Brunner-Schwers Einladung auch der Jazzer Oscar Peterson ab 1963 kennen und schnell lieben gelernt. Nachdem man seitens MPS bereits vor einiger Zeit die reinen Studio-Aufnahmen aus dem Schwarzwald als CD und LP wiederveröffentlichte, geht man nun in die zweite Runde. Mit „Exclusively for my Friends“ hat man nun die bereits 1992 schon einmal in einer 4er-Box wiederveröffentlichten Aufnahmen von den Live-Konzertchen im Wohnzimmer-Studio mit dem Oscar Peterson und danach als 6er-Box auf LP nochmals herausgegebenen Privatkonzertmitschnitte, die als einzelne Alben die Titel „Action“, „Girl Talk“, „The Way I Really Play“, „My Favorite Instrument“, „Mellow Mood“ und „Travelin' On“ erschienen waren, erweitert. Sie präsentierten Oscar Peterson mit den Bassisten Ray Brown und Sam Jones sowie den Schlagzeugern Ed Thigpen, Louis Hayes und Bobby Durham. Es sind Minikonzerte gewesen, da im Studioraum nicht gerade viel Platz war, um sich um die drei jeweiligen Protagonisten zu versammeln. Aber für Brunner-Schwer und seine Mannen war die wichtigste Aufgabe, den Klang einzufangen, der da nur einmal erklingen würde, denn live ist live ... Und dies ist so grandios gelungen, dass man sie schon vor einiger Zeit von den Original-Tapes der Aufnahmesitzungen auf CD und LP gepresst hat und sie remastert veröffentlicht. Doch die neueste Box „Exclusively For My Friends“ beinhaltet noch zwei weitere CDs. Die beiden Aufnahmen „The lost Tapes“ entstammen ebenfalls den Wohnzimmer-Konzerten

bei MPS im Schwarzwald und besonders „The lost Tapes 2“ wurde noch 2004 kurz vor dem Tod des MPS-Gründers Hans Georg Brunner-Schwer als letztes Album überhaupt zusammengestellt. Was den Hörer da erwartet? Nun, gerade auf „The lost Tapes 2“, die auch den Titel trägt „A lovely Way to spend an Evening“, erklingen neben den beiden Standards „Autumn Leaves“ und „Misty“, die Peterson als Solisten aus den Jahren 1967 und 1968 hören und die berühmten und „gefürchteten“ famos schnellen Läufe Petersons ebenso wie die faszinierende Melodien-Seeligkeit des Kanadiers erkennen lassen. Zwar ist die Aufnahme recht basslastig, aber ansonsten sind die Einspielungen qualitativ grandios gelungen. Die anderen Takes bestreitet Peterson mit seinen Trio-Partnern Brown (Bass) und Thigpen (Schlagzeug). Und hier nun, im Ensemblespiel, kommt die besondere Atmosphäre der Hauskonzerte besonders zum Tragen. Immer hört und verspürt man die Intimität der Örtlichkeit, ist man den Musikern in diesen Aufnahmen ganz nah. Mit diesen beiden die Box „Exclusively For My Friends“ ergänzenden CDs ist nun eine Periode aus Oscar Petersons Wirken zugänglich, die in dieser Art einmalig ist, da sie den Pianisten von seiner intimsten und entspanntesten Seite zeigt. Zum anderen ist es ein Vermächtnis des MPS-Studio-Gründers, das man nicht hoch genug schätzen kann.

Oscar Peterson

Exclusively for my Friends

Action; Girl Talk; The Way I Really Play; My Favorite Instrument;

Mellow Mood; Travelin' On; The Lost Tapes 1 und 2

MPS 00979 (8 CDs)

(Vertrieb: Edel)

Neue HP- und LX-Modelle von Roland auf heutigen Stand gebracht

Es ist kein Geheimnis, dass die Digital-Pianos von heute immer noch besser werden, um den natürlichen Klang eines akustischen Instruments wiederzugeben. Zudem bieten diese Digital-Pianos Möglichkeiten, die nur wenige akustische Instrumente heutzutage – in Zeiten der immer stärker werdenden Verbindung von Internet und dem liebsten Hobby, dem Klavierspiel – bieten können. Denn neben der immer besser werdenden klanglichen Abstrahlung der Lautsprecher-Systeme in den Digital-Pianos und der beständigen Überarbeitung der Klaviaturen, um das Spielgefühl natürlicher zu gestalten, sind das Spiel über Kopfhörer sowie die Anbindung von elektronischen Medien heute extrem wichtig geworden. Genau in diese Richtung hat man sich bei Roland Gedanken gemacht und gleich vier neue Instrumente entwickelt, zwei in der HP-Reihe und zwei in der hochwertigen LX-Modellpalette.

Die neuen Modelle der HP-Reihe heißen HP603 und HP605. Gleichzeitig setzen die Modelle LX-7 und LX-17 die Tradition der LX-Serie fort, wobei sie für den anspruchsvolleren Klavierspieler im Gehäuse-Design eines klassischen Klaviers daherkommen.

Alle vier neuen Modelle sind mit der aktuellsten „SuperNATURAL Piano Modelling“-Tonerzeugung ausgestattet. Anders als beim herkömmlichen Sampling (dem Digitalisieren von akustischen Klangerzeugern), bei dem das Drücken einer Taste einen zuvor aufgenommenen Klavierklang abspielt, wird hier der komplexe Klangentstehungsprozess eines akustischen Pianos digital nachgebildet, inklusive aller am Gesamtklang beteiligten Elemente. Das Ergebnis ist ein sehr authentischer, vielschichtiger und lebendiger Ton, der in dynamischer Weise auf den Spieler reagiert. Ein weiteres Ausstattungsmerkmal aller Modelle ist Rolands neue PHA-50-Tastatur, die die besten Eigenschaften von Holz und modernem Verbundwerkstoff vereint. Dabei sorgen Seitenteile aus Holz für ein traditionelles Erscheinungsbild und Spielgefühl, trotzdem werden die üblichen Wartungskosten vermieden. Ein zusätzlicher Stabilisierungsstift an jeder Taste garantiert eine gleichmäßige und leisere Tastenführung. Diese Tastatur ist vor allem für das lautlose Spielen über Kopfhörer optimiert. Und auch die „Headphones 3D Ambience Funktion“ für einen räumlichen Klang, der einem das Gefühl vermittelt, der Sound kommt direkt aus dem Instrument und nicht aus den Kopfhörern, bietet eine Besonderheit für das Üben, wenn andere es nicht hören sollen. HP605, LX-7 und LX-17 verfügen über Rolands „Acoustic Projection Lautsprechersystem“, das mit kraftvollen Multikanal-Verstärkern und unregelmäßig verteilten Lautsprechern das warme und feine Klangfeld eines akustischen Flügels reproduziert. Im HP605 und LX-7 kommen dabei sechs Lautsprecher zum Einsatz: zwei Hauptlautsprecher für den Grundklang, zwei oben angeordnete Raumlautsprecher für die Resonanzen und zwei Nahfeldspeaker für direkte Klanganteile. Das LX-17 besitzt außerdem zwei zusätzliche Hochtöner, die nochmals die Abstrahlung verbessern und bei geöffnetem Gehäusedeckel (ähnlich wie beim Öffnen des Flügels) für einen klareren Sound sorgen.

Smartphones und Tablet-Computer gewinnen immer stärker an Bedeutung in Bezug auf das Erlernen eines Musikinstruments. Roland bietet nun allen Benutzern von Musik-Apps mit der eingebauten Bluetooth-Schnittstelle eine optimale Integration. Bei HP605, LX-7 und LX-17 können sogar Audiodaten über Bluetooth gestreamt werden, um die Lautsprecher oder Kopfhörer für Übungsvideos und Play Alongs zu nutzen. Natürlich sind in diese hochwertigen Digital-Pianos auch



HP603 in Schwarz



HP605 in Rosenholz-Optik

Fotos: Roland



LX-7 in Nussbaum



LX-17 in Schwarz Hochglanz

zusätzliche Klänge integriert, die auch einen Klavierspieler nochmals zum Experimentieren mit Klängen verleiten können. Für eigene Soundkreationen stehen 25 interne Registrations-Speicherplätze zur Verfügung, die außerdem auf einem USB-Stick gesichert werden können.

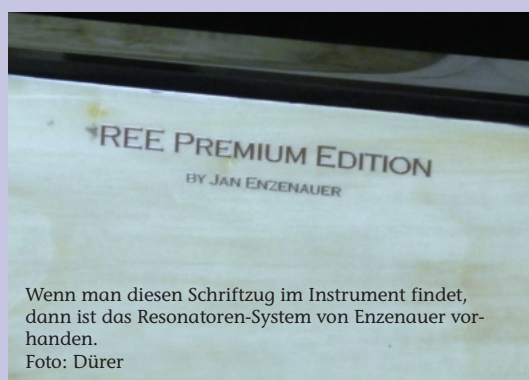
Durch ihre kompakte Bauform eignen sich HP603 und HP605 für den Einsatz in allen Räumlichkeiten, wobei das HP603 in drei Farbvarianten erhältlich ist. Das HP605 zeichnet sich durch eine noch bessere Klangabstrahlung aus, da es das höhere Gehäuse besitzt, und ist wahlweise in poliertem schwarzem Hochglanzlack, Rosenholz, Schwarz matt oder Weiß matt erhältlich. Dennoch sehen die HP-Modelle immer noch wie Digital-Pianos aus. Das ist bei den Modellen LX-7 und LX-17 anders, da sie in der klassischen Gehäuse-Gestaltung eines Klaviers gefertigt sind. Das LX-7 kann man in den drei Farbausführungen Schwarz Hochglanz, Nussbaum dunkel oder Schwarz matt erwerben, während das LX-17 in authentischem schwarzem oder weißem Hochglanzlack angeboten wird. Zudem ist das LX-17 auch mit einer gebremsten Tastaturklappe versehen, alles halt so wie bei einem modernen akustischen Instrument.

Die Preise für liegen im mittleren Bereich für die HP-Modelle (HP603 EUR 2185,-, HP605 ab EUR 2749,-) und im oberen Preissegment für die LX-Modelle: Das LX-7 kostet je nach Gehäuse-Variante zwischen EUR 3819,- und 4475,- und das LX-17 wird als Top-Modell für EUR 5455,- angeboten.

Das REE-Resonatoren-System von Jan Enzenauer

In der Ausgabe 4-2015 haben wir über die phiTon-Resonatoren des Schweizers Corrado Faccioni berichtet. Doch er ist nicht der Einzige, der sich seit längerem Gedanken über die Optimierung der akustischen Anlage von Klavieren und Flügeln mithilfe von Metallresonatoren macht. Der Klavierbaumeister Jan Enzenauer beschäftigt sich ebenfalls seit 1998 mit der Thematik und hat das sogenannte REE-System entwickelt, das Resonanzboden-Energie-Egalisator-System.

Doch Enzenauer geht etwas anders vor, denn er geht direkt an die Quelle des Klangs im Instrument, den Resonanzboden des Instruments. Die Idee ist es, die Indifferenzen der Ober-tonreihen mit einer Optimierung des Resonanzbodens eines Instruments so zu verändern, dass der Klang genau dem entspricht, was der Kunde sich wünscht. Dabei handelt es sich – im Vergleich zu den phiTon-Resonatoren – um eine feste Installation am Instrument. Enzenauer geht ruhig und mit viel Gespür vor, um die Resonatoren aus Edelstahl genau zu



Wenn man diesen Schriftzug im Instrument findet, dann ist das Resonatoren-System von Enzenauer vorhanden.
Foto: Dürer

platzieren. Dabei helfen ihm natürlich die Erfahrung der Bauweise von Instrumenten und sein Gehör. Langsam tastet er sich dabei an die Schwachstellen des jeweiligen Resonanzbodens heran und findet die Punkte, an denen die Resonatoren die Obertonreihen begradien können. Dabei ist ihm der Wunsch des Kunden wichtig, der oftmals entweder einen sehr klaren, reinen und ein wenig härteren Klang bevorzugt oder aber einen klaren, aber dennoch immer noch volumigen. Meist hängt die Lage der Resonato-



Die unterschiedlichen Resonatoren-Größen.
Foto: Dürer

ren, die von unten auf dem Resonanzboden unsichtbar angebracht werden, auch von der Rippenlage auf dem Resonanzboden ab. Und natürlich versucht jeder Hersteller bereits in der Fertigung das Optimum für das jeweilige Instrument zu erreichen und bringt dies auch zustande. Aber den physikalischen Gegebenheiten sind im Klavierbau Grenzen gesetzt und es kommt unweigerlich zu der Überschneidung von Harmonien, die „schmutzig“ und „unklar“ scheinen. Genau dies wollte Jan Enzenauer aber nicht nur einem Kunden „erzählen“, sondern die Kritiker und Skeptiker auch wissenschaftlich fundiert überzeugen. Entsprechend wurde eine Studie an der

Fachhochschule Emden/Leer durchgeführt, in der Resonanzböden mit Wärmebildkameras in ihrem Schwingungsverhalten analysiert wurden, einmal mit den Resonatoren von Enzenauer, einmal ohne.

Nachdem Enzenauer die Stellen gefunden hat, an denen eine Optimierung des Klangs mittels der Gewichte unterschiedlicher Größen auf dem Resonanzboden möglich ist, fixiert er sie nur vorläufig mit doppel-seitigem Kleband. Danach prüft Enzenauer das vorläufige Ergebnis und macht einige Proben mit unterschiedlichen Platzierungen, bevor er das Ergebnis dem Kunden präsentiert. Ist dieser zufrieden, werden die Resonatoren mit dem Resonanzboden mittels eines Spezialklebers dauerhaft verbunden.



Noch gut erkennbar sind die Markierungen der Testphase für die Positionierungen der Resonatoren.
Foto: Dürer

Das Verfahren braucht Ruhe und selbst Enzenauer setzt – nachdem er vorab das Instrument auf das bestmögliche Niveau intoniert, gestimmt und eingestellt hat – einen kompletten Tag Arbeit für das Auffinden der richtigen Plätze der Resonatoren auf dem Resonanzboden an.

Natürlich ist das Spiel auf einem mit dem REE-System versehenen Instrument selbst nicht wirklich anders als zuvor. Aber durch die klarere Klangentfaltung, die zutage tritt, fordert es den Spieler zu Beginn heraus, da vor allem die Ausgeglichenheit des Instruments deutlicher als zuvor ist. Somit muss man sich einfinden in den „neuen“ Klang, spielt vielleicht den Bass schwächer, den Diskant weniger stark, um dasselbe Ergebnis wie zuvor im Spiel zu erzielen. Was bleibt, ist eine klare, harmonischere Ausbreitung des Klangs insgesamt.

Natürlich kostet diese Arbeit an einem Instrument auch etwas, vor allem bei dem Arbeitsaufwand, unabhängig davon, dass auch die in Handarbeit gedrehten und in Deutschland hergestellten Resonatoren im Preis enthalten



Fixierte Resonatoren am Resonanzboden eines Flügels.
Foto: Dürer

sind. Für Klaviere kommen 1500,- Euro auf den Kunden zu, für einen Flügel bis 220 cm Länge 1900,- Euro und ab einer Länge von 220 cm nicht weniger als 2500,- Euro.

Demnächst soll das REE-Verfahren auch an andere Klavierbauer lizenziert werden, so dass man dann in anderen Werkstätten und beim Klavierbauer vor Ort die Resonatoren einbauen lassen kann.

www.piano-enzenauer.de/ree-premium-verfahren



C. BECHSTEIN
EUROPE



DIE 160 FACHLEUTE VON C. BECHSTEIN EUROPE

**W.HOFFMANN
PROFESSIONAL:**
DIE NEUE
ERSCHWINGLICHE
PROFI-SERIE.



**HÄNDLERADRESSEN:
WWW.BECHSTEIN-CENTREN.DE**

Ein facettenreiches Pianistenleben

LARS VOGT

Foto: Carsten Dürer

Von: Carsten Dürer

Es ist schon eigenwillig, dass der deutsche Pianist Lars Vogt hierzulande weniger wahrgenommen wird als in anderen Ländern. Zwar wird sein schon 1998 gegründetes Kammermusikfestival „Spannungen“, das jährlich im Eifeldorf Heimbach stattfindet, wahrgenommen, doch seine solistischen Verdienste werden anscheinend im Ausland mehr bejubelt als in den deutschsprachigen Ländern. Und das, obwohl es kaum eine vergleichbare Karriere eines deutschen Pianisten auf internationaler Ebene gibt. Mittlerweile hat Lars Vogt sich auch dem Dirigieren verschrieben. Doch das Zentrum scheint immer noch das Klavier zu sein. Seit er sich in Ausgabe 3/2008 von PIANONews besonders zu Schubert äußerte, hat sich viel getan. Soeben ist auch seine erste Bach-Einspielung mit den Goldberg-Variationen erschienen. Darüber und über vieles andere unterhielten wir uns mit Lars Vogt in seiner Berliner Wohnung.

Bach und die Säulenheiligen

PIANONews: Sie haben soeben zum ersten Mal in Ihrem Leben Bach eingespielt, die Goldberg-Variationen. Warum jetzt erst, im Alter von Mitte 40? War es nun die richtige Zeit, oder fühlten Sie sich zuvor noch nicht wohl genug mit Bach?

Lars Vogt: Ich weiß eigentlich gar nicht, wie es gekommen ist, dass ich damit so lange gewartet ha-

be ... [er denkt nach] Es war schon immer in meinen Gedanken und die Goldberg-Variationen fand ich „aus der Ferne“ immer schon interessant. Ich erinnere mich noch genau: Ich war 1997 eine Woche lang bei den Bamberger Symphonikern – ich ging in ein Notengeschäft und dann standen da die Goldberg-Variationen. Und da dachte ich mir: Die kaufe ich mir jetzt. Und so begann ich eine Variation nach der anderen zu üben. Aber es war immer eine Zu- und Abwendung – ein wenig

mit beschäftigt, wieder liegen gelassen. Und so ging es sehr lange, ich bin eigentlich auch nie bis zum Ende gekommen. Vor zirka vier Jahren habe ich dann gedacht: Nun muss ich mal dabeibleiben und habe mich jeden Tag damit beschäftigt und eine Variation nach der anderen auch auswendig gelernt. Dann habe ich es auch das erste Mal für ein Rezital programmiert, das ich dann vor zwei Jahren spielte. Es war eine ziemlich langfristige Angelegenheit. Es sind nun 18 Jahre, nachdem ich das erste Mal durch die „Aria“ gespielt habe. [erlacht] Das hat einfach Zeit gebraucht, auch Zeit, dass ich wusste, was ich damit sagen möchte.

PIANONews: *Aber andere Zyklen von Bach haben Sie schon gespielt, oder?*

Lars Vogt: Nicht viel ... im Konzert fast gar nichts. Die Englischen und die Französischen Suiten habe ich irgendwann mal gelernt, aber nie im Konzert gespielt. Jetzt reizt mich das allerdings mehr und mehr. Ich habe jetzt auch ein paar Suiten unterrichtet und habe entdeckt, was das für unglaubliche Kosmen sind ... Da gibt es für mich jetzt einiges zu entdecken. Zumal ich eine unglaubliche Begeisterung für die historische Aufführungspraxis habe. Ich möchte zwar nicht auf einem alten Klavier spielen, finde aber, dass man so viel davon auf einem modernen Flügel anwenden kann: die Art des Phrasierens, das Non-Vibrato-Denken und so fort. Auch in Bezug auf die Pedalbenutzung. Bei den Goldberg-Variationen habe ich so gut wie gar kein Pedal benutzt, das war dann eine Art von Grundsatzentscheidung ...

PIANONews: *Wenn man über Ihre Konzertprogramme schaut, dann hat man beim solistischen Repertoire immerhin den Eindruck, dass es da feste Größen gibt: Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms ...*

Lars Vogt: ... und Janáček und Schönberg, die auch immer wieder auftauchen.

PIANONews: *Ja, richtig ... sind das auch so etwas wie die Säulenheiligen für Sie?*

Lars Vogt: Ja, schon. Wenn man sich die Frage stellt, wenn man etwas Neues einstudieren will: Was liebste du wirklich? Dann komme ich doch immer wieder zu diesen Komponisten zurück. Ich mag auch Rachmaninow gerne, aber wenn ich die Wahl zwischen Rachmaninows „Moments Musicaux“ und Beethovens „Hammerklaviersonate“ habe, dann gehe ich doch eher an Beethoven heran.

PIANONews: *Chopin wäre vielleicht noch zu nennen, richtig?*

Lars Vogt: Ja, aber auch wenig im Konzert. Jetzt vor kurzem habe ich mir den Jugendtraum erfüllt, eine CD mit Chopin einzuspielen. Die zweite Sonate habe ich jetzt häufiger im Konzert gespielt. Aber es gibt auch Stücke darauf, die ich noch nie im Konzert gespielt habe ...

PIANONews: *Ist das nicht mehr wichtig, dass man*

die Werke zuerst auf der Bühne spielt, bevor man sie im Aufnahmestudio für eine CD aufnimmt? Oder wird es heute eher üblich, dass man erst die CD einspielt und dann die Werke in den Konzerten präsentiert?

Lars Vogt: Nun, das freut natürlich die Schallplattenfirma ... [ergrinst] ist aber für die Aufnahme eigentlich nicht so gut ... Ich denke, es kommt darauf an. Die Chopin-Sonate wollte ich schon genauso wie die Goldberg-Variationen auf der Bühne zuvor gespielt haben. Gerade bei dem Bach wollte ich auch die Dimensionen erlebt haben, denn diese 75 Minuten Spiel sind ja etwas vollkommen anderes als ein normales Rezital. Und genau das sollte man schon einmal erlebt haben. Beim Chopin hätte ich vielleicht auch einige Dinge dann anders gemacht, wenn ich sie zuvor im Konzert gespielt hätte, aber ich wollte sie aufnehmen und nicht notwendigerweise für ein Konzertprogramm vorbereiten. In einem Konzert muss man sehr spontane Dinge tun, man muss schnelle Entscheidungen treffen – das macht es ja auch so spannend. Eine Aufnahme ist etwas anderes: Man kann überlegen, wie man etwas aufbauen will, wie man eine Geschichte erzählen will, kann mit Dingen experimentieren. Es ist ein anderer künstlerischer Prozess.

PIANONews: *Ist es denn heutzutage überhaupt noch wichtig, dass man CDs einspielt, oder ist dies eher ein Feld, das dem Ego des Künstlers geschuldet ist?*

Lars Vogt: Ich denke, es ist durchaus schön für einen Musiker, bei dem sich ja alles beständig nach dem Spiel in Rauch verwandelt und einfach weg ist, mal etwas zu haben, was ein Statement ist – auch wenn das Statement einen Tag später schon wieder anders aussehen würde. Aber die Fotografie dieses Moments ist einfach einmal da. Ich denke aber, dass der Prozess wahnsinnig wichtig für uns ist. Nicht nur der Vorbereitungsprozess, sondern auch der Aufnahmeprozess, in dem wir unser eigener Lehrer werden, uns kritisch zuhören und abhören, und auch schockiert sein dürften über unser Spiel.

PIANONews: *Spielt da auch der Druck eine Rolle, da man die Aufnahme normalerweise heutzutage in einer Zeit von höchstens drei Tagen hinbekommen muss? Denn ansonsten könnte man sich heutzutage ja auch beständig selbst aufnehmen und kritisch abhören.*

Lars Vogt: Es ist schon etwas anderes im Studio ... das ist dasselbe, wenn ich zu Hause sitze und ein Stück toll spiele, bedeutet das noch nicht, dass ich es auch auf der Bühne gut spielen kann. Im Studio hat man ein Aufnahmeteam, muss sich nicht um die Aufnahme kümmern, sondern ist wirklich allein für die künstlerische Deutung zuständig. Stimmung spielt aber auch dort eine Rolle. So habe ich beispielsweise oftmals bei den Aufnahmen im Deutschlandfunk in Köln in einem abgedunkelten Studio gesessen und gespielt, ganz für mich und vollkommen auf die Musik konzentriert. Diese Art von Stimmung hat auch eine Schönheit, wissend, dass man für sich ist, nur mit der Musik, und dass einem nur zwei gutgesonnene Menschen zuhören.

Es ist ein schöner Prozess, den ich nicht missen will ... und ich muss sagen, dass mir mittlerweile auch das ein oder andere gefällt, was ich da auf den Weg gebracht habe. Das liegt auch daran, dass ich dann doch ein wenig älter geworden bin, Entscheidungen nicht mehr aus dem Bauch heraus treffe, sondern aus einer Vielzahl aus Erfahrungen schöpfe, kammermusikalischen, sinfonischen, solistischen und aus Gesprächen.

PIANONews: *Also kann man aufgrund dieser Erfahrungen im künstlerischen Prozess einer Aufnahme besser Entscheidungen treffen, die einen dann mehr befriedigen?*

Lars Vogt: Nun, in einem Konzert können auch Dinge passieren, die einen sehr glücklich machen können. Es ist ein anderer Prozess, der sehr herausfordert.

PIANONews: *Sind Sie denn mit dem Ergebnis zufrieden?*



Foto: Carsten Dürrer

Lars Vogt: Immer häufiger. Natürlich denkt man immer an bestimmten Stellen: Da hätte ich noch dies mehr oder weniger stark spielen können und so weiter ... Aber ich habe mir die Goldberg-Variationen in diesen Tagen nochmals angehört und bin sehr zufrieden. Ich habe dabei zu meiner ganz persönlichen Bach-Sprache gefunden. Denn ich will ja nicht Lars Vogt spielen, sondern ich will ja Bach spielen ... [er lächelt] Und ich glaube auch, dass dabei etwas herausgekommen ist, das anders ist, als was es bisher so gibt. Auch aufgrund der intensiven Beschäftigung mit der historischen Aufführungspraxis. Das ist überhaupt etwas, was wir Pianisten viel mehr lernen müssen. Das sehe ich auch in meiner Arbeit mit meinen Studenten, denen ich immer wieder sage, dass sie sich Bach-Kantaten in Aufnahmen mit Ton Koopman und Neville Mariner anhören sollen, immer wieder. Damit man sich an die Art der Phrasierung, das Schwingen, die Leichtigkeit dieses Klangs einfach besser gewöhnt.

PIANONews: *Wie sind Sie selbst dazu gekommen, durch das Dirigieren? Immerhin haben Sie auch L'arte del Mondo als Barockorchester dirigiert, richtig?*

Lars Vogt: Natürlich ist es sehr angenehm, wenn ich zu solch einem Orchester komme, dass sie schon diese Art von Tonsprache beherrschen. Auch das Orchester, das ich nun als Chefdirigent leite, die Royal Northern Sinfonia in Newcastle in England, hat diese Art von Klang drauf. Ich glaube schon, dass durch das Dirigieren bei mir sich das Klavierspiel noch stark verändert hat. Ich merke das auch, wenn ich unterrichte, da spreche ich immer häufiger von Fagott-Stimmen und von anderen Dingen. Eigentlich spielen wir ja andauernd Orchester-Partituren ...

PIANONews: *Ist das nicht unterschiedlich, je nach Komponisten? Bei Chopin doch eher weniger ...*

Lars Vogt: Ja, sicher. Aber selbst bei solchen Werken gibt es dann auch Mittelstimmen, die ihr Eigenleben führen. Aber wenn man dann zu Brahms kommt, dann ist das alles vollkommen sinfonisch, ja! Eigenwillig ist es, dass viele Studenten diese Art der Phrasierung nicht nachempfinden können, sondern eine Phrase Note für Note spielen, anstatt daraus eine Geste zu machen.

PIANONews: *Liegt dies nicht auch am recht wenig gelehrten Pedalspiel?*

Lars Vogt: Pedal kann aber für uns Pianisten immens hilfreich sein, zum Beispiel, um Räume entstehen zu lassen. Ich glaube einfach nicht daran, dass manche Dinge dafür gedacht sind, dass man jede Note hören sollte. Es geht da vielmehr um Gesten, die da entstehen sollen. Das kann auch einmal eine Geste sein, die Trockenheit verlangt.

Musik und das Heute

PIANONews: *Ist es denn heutzutage ein Problem, dass die jungen Pianisten durch die Perfektionierung des Hörens Angst davor haben, solche Gesten zu gestalten, und stattdessen versuchen, jede Nuance, jede Note hörbar zu spielen?*

Lars Vogt: Das ist es. Und dann kommt noch hinzu, dass jeder junge Musiker Angst davor hat, anfechtbar zu werden, in einem Wettbewerb, auf der Bühne. Da kann man nur sagen: Wir sind schon anfechtbar, wenn wir morgens aufstehen! Wir müssen einfach dazu stehen, was wir machen. Es kann ja sein, dass wir in ein paar Jahren nicht mehr dazu stehen ... aber genau dies ist es ja auch, was ein Publikum überzeugt – oder auch eine Wettbewerbs-Jury [er lacht] im optimalen Fall.

PIANONews: *Daran fehlt es also eigentlich, an dem Rückgrat?*

Lars Vogt: Eine Meinung zu haben! Allerdings ist das auch eine Frage unserer Zeit, dass man keine Meinung hat, das ist unsere Art der „political correctness“. Alles soll präzise sein, unanfechtbar ... Ich bin ja der Erste, der sagt, dass man alles, was

in der Partitur steht, befolgen muss. Das ist unsere Bibel. Aber wir sind frei, uns eine Meinung zu bilden, was uns dieser Code sagen soll. Olli Mustonen, der ja auch Komponist ist, sagte mir neulich: Der Komponist hat ein Bild von einem dreidimensionalen Gebilde, was entstehen soll. Aus Notwendigkeit muss er es in etwas Zweidimensionales verwandeln, den Notentext. Wir als Musiker müssen dann aus den Noten wieder etwas Dreidimensionales machen, im besten Fall das, was der Komponist sich erdacht hat.

PIANONews: *Aber entsteht nicht auch etwas Dreidimensionales, wenn man so spielt, dass man niemanden stört? Wird das nicht nur etwas flacher?*

Lars Vogt: Ja, flacher halt, weniger dreidimensional! Die Dimension der Freiheit ist so wichtig. Jede Geste ist etwas Eigenes! Die Geste muss bestehen bleiben wie im Notentext, aber sie ist nur ganz selten genau das, was dort geschrieben steht. Vielleicht bei Strawinsky noch ... Auch bei Mozart entdeckte ich das immer noch, dass kein Takt so wie ein anderer ist. Bei den Klavierkonzerten beispielsweise, oder bei den Sinfonien ... ich habe gerade die „Prager“ dirigiert.

PIANONews: *Sind die Sinfonien nicht ohnehin spannender als die Klavierkonzerte?*

Lars Vogt: Ahhhh, das möchte ich so nicht sagen. Eher kann man vielleicht sagen, dass die Klavierkonzerte so wie Sinfonien geschrieben sind.

PIANONews: *Ja, das ist richtig. Und das hat sich ja so fortgesetzt bis zu Brahms.*

Lars Vogt: Ja, in vielen der großen Klavierkonzerte ist es ja so, dass das Klavier oftmals nicht die führende Stimme hat. Es ist eine Umspielung, die dann mal hervorsteht. Aber das Verwobene macht den wirklichen Reiz aus! Natürlich sind die Konzerte von Chopin und Liszt mehr auf den Solisten gemünzt.

PIANONews: *Da wir schon einmal die „Säulenheiligen“ angesprochen haben: Kann es sein, dass Sie bei den Klavierkonzerten und natürlich auch in der Kammermusik stärker aus diesem Bereich der genannten Komponisten ausgebrochen sind als im Solistischen?*

Lars Vogt: Vielleicht in dem Sinne, dass das Solistische immer eine viel längerfristige Beschäftigung ist, eine größere Entscheidung verlangt, da man mit den Stücken eine längerfristige Verbindung eingeht. Und auch in meinem Alter wird man sich schon bewusst, dass die Lebenszeit begrenzt ist. Und da stellt man sich die Frage: Soll ich doch noch die ganzen Beethoven-Sonaten angehen, oder vielleicht sämtliche Schubert-Sonaten? Oder vielleicht nicht alle, sondern die, die mich besonders ansprechen. Aber grundsätzlich die großen Entscheidungen auf den Wegen. Ich würde gerne viel mehr Jörg Widmann spielen, den ich persönlich so sehr schätze, aber auch seine Musik ...

Marktgegebenheiten

PIANONews: *Jahrelang haben Sie ja für die EMI Classics aufgenommen, irgendwann kam es dann erstmals zu einem*

14. – 19. MÄRZ 2016
HOCHSCHULE FÜR MUSIK FREIBURG

EMIL GILELS FESTIVAL

präsentiert

14. MÄRZ · 20 UHR · KLAVIERABEND
GRIGORY SOKOLOV

17. MÄRZ · 20 UHR · KLAVIERABEND
GEORGE LI

19. MÄRZ · 20 UHR · KLAVIERABEND
EVGENY KISSIN

14. – 19. MÄRZ
MEISTERKURSE
ROBERT LEVIN, LILYA ZILBERSTEIN
DIMITRI BASHKIROV

15. MÄRZ · 19 UHR
VORTRAG
ROBERT LEVIN

WWW.EMILGILELS.COM

Tickets: Telefon +49 761 496 88 88, www.reservix.de
Veranstalter: Emil Gilels Foundation in Zusammenarbeit
mit der Hochschule für Musik Freiburg



Wechsel. Nun sind Sie bei einem Label gelandet, bei dem Sie schon mehr als eine Aufnahme realisiert haben, bei Ondine ...

Lars Vogt: Also ich bin bei keinem Label unter Vertrag. Ich werde sicherlich auch weiterhin mit Ondine einige Dinge realisieren, aber auch mit dem Label von Andreas von Imhoff, Cavi Music. Ich schätze beide Labels aufgrund des Umgangs mit den CDs.

PIANONews: Wichtig ist es doch heutzutage vor allem, dass es die CDs auf einem Label weltweit zu kaufen gibt, also ein guter Vertrieb dahintersteckt, oder? Zumindest gilt das doch sicherlich für einen gestandenen Musiker wie Sie, oder?



Lars Vogt: Ja, das ist sicherlich der Unterschied. Für einen jungen Musiker ist es sicherlich interessant, wenn er dann bei der Deutschen Grammophon eine CD aufnehmen kann. Für mich ist das sicherlich nicht so interessant ... Ich weiß eigentlich nicht so richtig klar, was der Unterschied zwischen den Labels ist. Als international agierender Künstler ist für mich wirklich wichtig, dass man die CDs überall findet, in den USA, in Asien und in Europa – das ist für mich der entscheidende Aspekt. Natürlich habe ich auch Diskussionen geführt, was überhaupt mit Aufnahmen passiert, oder was wir eigentlich mit unseren Aufnahmen wollen ... bis hin zu der Überlegung, ob man sie eigentlich gar nicht mehr verkauft, sondern sie gratis im Internet anbietet, um so viele Menschen wie möglich zu erreichen. Es wäre schade für die Kunstform der CD, aber ist eine Möglichkeit, die ich schon einmal diskutiert habe.

PIANONews: Aber wenn man das macht, dann fördert man das, woran auch die sogenannte Klassik krankt: Man erhält überall Musik kostenfrei, oftmals unfreiwillig, in Warenhäusern, in Supermärkten, überall. Dadurch hat die Musik keinen Wert mehr. Wenn man die Musik nun im Internet frei anbietet, wird auch diese Musik noch weniger wert, für die man momentan in der Regel noch bezahlen muss.

Lars Vogt: Das ist ein guter Gedanke.

PIANONews: Aber der Gedanke, den Sie nannten, war ja aus der Idee heraus geboren, aus der Vermarktungsmaschinerie herauszukommen, das verstehe ich. Ist es eigentlich so, dass Sie mittlerweile wieder mehr in Deutschland spielen als einige Jahre zuvor noch?

Lars Vogt: Eigentlich habe ich immer in Deutschland gespielt. Natürlich war es am Anfang sehr viel in England und auch jetzt ist es wieder mehr in England aufgrund meines Music-Director-Jobs in Newcastle.

PIANONews: Aber in den USA und in Japan waren Sie immer präsent ...

Lars Vogt: Ja, aber Deutschland war auch immer da. Ich habe lange Zeit immer wieder mit den Berliner Philharmonikern gespielt, was momentan etwas weniger geworden ist ... aber da kommen auch wieder gute Orchester, mit denen ich aufträte.

PIANONews: Aber es waren immer die Orchesterauftritte, weniger die solistischen Rezitals, richtig?

Lars Vogt: Ja, das war ja bei mir schon von Anfang an so. Ich habe immer mehr Kammermusik und Klavierkonzerte gespielt als solistische Konzerte. Ich weiß gar nicht, ob das ein Zufall ist. Inzwischen habe ich auch gedacht, ob das nicht auch meinem Naturell entspricht. Es gibt ja viele Pianisten, die gerne für sich sind, die ungern mit anderen zusammenspielen, sich auch ungern mit einer anderen Meinung konfrontiert sehen, wie der eines Dirigenten. Ich habe das immer sehr gerne gemacht, war immer sehr angetan, habe immer gerne mit anderen Leuten gespielt. Ich denke, dass deshalb auch immer wieder Dirigenten mich als Solisten für Klavierkonzerte anfragen. Da sind auch Beziehungen gewachsen, wie mit Daniel Harding oder Paavo Järvi, mit denen man sich wenigstens ein oder zwei Mal im Jahr trifft und man etwas zusammen macht. Das sind gewachsene Verbindungen.

PIANONews: Wäre es denn für Sie auch wünschenswert, wenn es mehr Anfragen von größeren Sälen und Reihen für Klavier-Soloabende gäbe?

Lars Vogt: Das geht ja von beiden Seiten aus. Nächstes Jahr mache ich eine größere Tour mit den Goldberg-Variationen, da spiele ich dann auch in Paris und London und überall. Ich müsste es eigentlich nur mehr anbieten ... Zudem muss man auch fragen, wo es denn die großen Klavierreihen noch gibt, es ist ja mittlerweile etwas begrenzter als früher. Zudem habe ich auch recht frustrierende Erfahrungen gemacht mit Veranstaltern. Die wollten dann Janáček nicht im Programm haben, da sie sich sorgten, die Zuhörer würden nicht kommen. Bei Klavierabenden habe ich dann irgendwann begonnen lieber in kleineren Städten in der Nähe von großen Musikzentren zu spielen, wo man dann auch seine Programme spielen kann, die man spielen will. Da stimmt dann alles: Die Leute freuen sich, der Veranstalter freut sich.

PIANONews: *Also liegt es auch etwas an Ihnen, da Sie nicht genügend Programme anbieten, ansonsten, glauben Sie, wäre es kein Problem?*

Lars Vogt: Nun, der Markt wird natürlich immer enger. Und ich habe vielleicht nicht den Glamour-Faktor wie einige Kollegen. *[er lacht]*

Erfolge und Ausblicke

PIANONews: *Wie viel Zeit verbringen Sie mittlerweile als Dirigent bei der Royal Northern Sinfonia in Newcastle?*

Lars Vogt: Da sind mittlerweile acht Wochen programmiert und dann noch einige Konzerte außerhalb von Newcastle mit diesem Orchester. Ab der übernächsten Saison wollen wir dann auch touren, in Deutschland, in Asien und in Südamerika. Es ist ein fantastisches Orchester, das vielleicht deshalb, da es etwas abgelegen liegt, nicht so recht wahrgenommen wird. Aber das ist mein Ziel, dass dieses europäische Spitzenorchester besser wahrgenommen wird.

PIANONews: *Da Sie mittlerweile so viele Dinge machen: das Festival „Spannungen“, die Position des Musik-Direktors in Newcastle, als Professor an der Hochschule in Hannover unterrichten, weltweit Konzerte geben ... Wie ist das zeitlich noch machbar, oder benötigen Sie mittlerweile weniger Zeit, um Werke einzustudieren?*

Lars Vogt: Nun, ich muss schon viel genauer planen, was ich machen möchte und was nicht. Ich möchte ja auch noch andere Orchester dirigieren und als Pianist in den Zentren der Welt auftreten, und auch neues Repertoire erarbeiten. Das wird natürlich nun etwas langsamer, da ich momentan so viele neue Sinfonien lernen muss.

PIANONews: *Ich frage einmal anders: Wie sähe ein „normaler“ Tag in Ihrem Leben aus? Wie würden Sie einen Tag planen, den Sie vollkommen frei planen könnten?*

Lars Vogt: *[denkt nach]* Nun, alles an einem Tag zu machen, das funktioniert ohnehin nicht. Eine der Tätigkeiten steht immer im Vordergrund, das Unterrichten, das Dirigieren ... Das heißt nicht, wenn ich einen Probenstag mit dem Orchester hatte, dass ich mich nicht abends hinsetze und meinen Klavierabend für die Woche darauf übe. Anders geht das auch nicht.

PIANONews: *Aber auch dann, wenn eine Tätigkeit im Vordergrund steht, sind die anderen Dinge immer präsent?*

Lars Vogt: Ja, natürlich, auch das Festival „Spannungen“, mit dem beschäftigt man sich gedanklich permanent: Wen soll man für das kommende Jahr einladen, welche Werke sollen gespielt werden ... Das ist schon viel, was einem im Kopf beständig herumschwirrt. Und sicherlich muss ich das in den kommenden Jahren auch noch besser lernen, wie ich das alles genauer strukturiere,

damit ich nicht wahnsinnig werde. *[er lacht herzlich auf]*

Vor allem, da ich auch Ruhe brauche. Wenn ich beispielsweise hier in Berlin bin, genieße ich es, auch einmal einen vollkommen unstrukturierten Tag zu haben, einen ganzen Vormittag dahingehen zu lassen, ohne das Gefühl zu haben, ich muss zu einem bestimmten Zeitpunkt irgendwo sein und etwas abliefern. In diesen Momenten mache ich mir dann auch keine Gedanken über irgendetwas anderes. Das sind diese „Mini-Inseln“, die man einfach immer häufiger benötigt, je mehr man macht.

PIANONews: *Bei all den Tätigkeiten, die Sie haben, haben Sie da manches Mal den Wunsch, dass Sie vielleicht mehr in die Tiefe gehen wollten bei Interpretationen, Ihnen dazu aber die Zeit fehlt? Oder macht Ihre Erfahrung das einfach wett?*

Lars Vogt: Nun, manche Dinge brauchen einfach Zeit. Andererseits sage ich mir auch, dass irgendwann immer das erste Mal ist mit einem neuen Stück auf einer Bühne. Und nur dort lernt man das Stück noch besser kennen. Man muss es irgendwann einfach nur tun, auch wenn es vielleicht noch nicht „ganz fertig“ ist. Aber was heißt schon „ganz fertig“? Manchmal ist man mit einem spontanen Blick auf ein Werk schnell viel weiter, als wenn man es 10 Jahre vorbereitet hat. Es ist absolut relativ. Aber ich möchte nicht in Abrede stellen, dass Dinge Zeit benötigen, die sich setzen müssen.



BIART FLÜGELDECKEN

sind Unikate, meist aus Seiden, und werden nach Ihren individuellen Wünschen nach Farben, Maßen und Stil gemacht.

biart.de

Bia Wunderer BILD & DESIGN

Bismarckstr. 20 c | 82319 Starnberg | Fon 08151 744897 | mail@biart.de

Das ist für mich beim Dirigieren der Fall. Ich nehme jetzt schon immer die Noten der Sinfonien mit auf meine Reisen, die ich in einem Jahr dirigieren werde. Oder ich lasse, selbst wenn ich in der Küche bin, eine Aufnahme laufen ... auf einer bestimmten Ebene beschäftigt man sich so immer mit dieser Musik.

PIANONews: *Sind Sie da noch ein Papiermensch? Also nehmen Sie die Noten noch als Partitur mit, oder haben Sie mittlerweile alles auf Ihrem Computer?*

Lars Vogt: Beides. Wenn es um das Dirigieren geht, dann brauche ich eine Partitur, da ich blättern will und weiß, an welcher Stelle ich momentan bin und mir auch gerne Notizen mache, die mir auf dem Computer zu kompliziert sind. Die Goldberg-Variationen habe ich im Konzert tatsächlich vom I-Pad gespielt, also mit dem Pad flach im Flügel liegend. Das ist überhaupt eine Grundsatzentscheidung, die ich in diesem Jahr getroffen habe, die für mich eine revolutionäre Sache ist: dass ich Klavierabende von jetzt an nur noch mit Noten spiele. Ich habe mir überlegt, dass mir meine Zeit im Leben zu kostbar ist, als dass ich mir so viele Gedanken und Mühen ums Auswendigspielen machen möchte.

PIANONews: *Wie reagieren die Veranstalter darauf?*

Lars Vogt: Ganz normal, auch das Publikum. Man muss das einfach auch einmal akzeptieren. Es gibt so Ausnahmetalente wie András Schiff, die einfach alles im Kopf präsent haben. Und das bin ich nun einmal nicht. Ich muss auch Werke, die ich seit Jahren spiele, immer wieder für das Auswendigspielen memorieren. Und ich habe für mich festgelegt, dass mich das oftmals mehr von der Musik wegführt als zu ihr hin. Inzwischen muss ich sagen, gefällt mir das auch ganz gut: Die Musik steht da und ist der eigentliche Held. Es geht nicht um mich, sondern es geht um die Musik, die da auf dem Pult steht. Sogar bei Klavierkonzerten habe ich das jetzt einmal ausprobiert und die Noten flach in den Flügel gelegt ... Einfach um eine Stütze zu haben. Natürlich hat man meist ohnehin keine Zeit, in die Noten zu schauen. Das heißt: Letztendlich muss man alles im Kopf haben, aber man fühlt sich gestützt. Aber es ist so, dass ich bei den vielen Tätigkeiten, die ich habe, den Druck, der unnötig ist, auch beseitigen muss. Und wenn jemand negativ darauf reagiert ... dann muss ich sagen, bin ich auch an einem Punkt, dass es mir egal ist, denn es ist ein Stück Lebensqualität, die ich mir gönne. Früher habe ich mir vor einem Konzert tagelang Gedanken um das Auswendigspielen gemacht, heute kann ich mich bis zum Konzert einfach nur darauf freuen, dass ich diese wunderschöne Schubert-Sonate spiele. Das ist letztlich auch für die Musik besser.

Es war ja Liszt, der dieses Auswendigspielen einführte. Und das war natürlich damals auch etwas Zirkensisches. Und vielleicht ist es jetzt einfach auch einmal die Zeit, wegzugehen von diesem Zirkensischen und die Musik selbst wieder in den Fokus zu stellen. Und es kommt noch ein Aspekt hinzu: Ich glaube, dass niemand alle in den Noten stehenden Vorschriften absolut im Kopf hat. Und wenn man dann plötzlich sieht, dass erst da ein „dolce“ steht, dann kann es auch sein, dass man sich in einem Konzert plötzlich vollkommen neu inspiriert fühlt und vollkommen anders spielt

PIANONews: *Wenn Sie sich mit all Ihren Tätigkeiten Ihre momentane Situation anschauen: Gibt es da überhaupt noch ein Feld, in dem Sie sagen: Das würde ich noch gerne machen?*

Lars Vogt: Nun, an Stücken gibt es noch so viel zu entdecken. Aber die vier Bereiche, das Unterrichten, das Dirigieren, die Kammermusik und die Klavierkonzerte sind eigentlich alles, was ich machen will. Ich habe auch festgestellt, dass ich bei Klavierkonzerten mittlerweile viel freier bin, einfach nur auf die Bühne gehe und mich freue, dort zu spielen, und nicht mehr etwas beweisen muss. Dafür muss man wahrscheinlich ein gewisses Alter erreichen. Jetzt ist es so, dass man da ist, um gemeinsam mit dem Publikum diese wunderbaren Werke zu „feiern“.

Auswahldiskografie Lars Vogt

Franz Schubert

Klaviersonate D 960, 3 Klavierstücke D 946
Cavi Music 4260085530984
(Vertrieb: Harmonia Mundi)

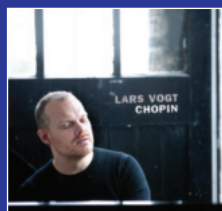
Wolfgang Amadeus Mozart

Klavierkonzerte Nrn. 21 & 27
Frankfurt-Radio-Symphonie-Orchester
Ltq.: Paavo Järvi
Cavi Music 4260085532964
(Vertrieb: Harmonia Mundi)



Frédéric Chopin

Ballade Nr. 1; 2 Nocturnes Op. 9; 2 Nocturnes Op. 27; Scherzo Nr. 1; Sonate Nr. 2; 2 Nocturnes Op. posth.
Cavi Music 8553267
(Vertrieb: Harmonia Mundi)



Die aktuelle CD

Johann Sebastian Bach

Goldberg-Variationen BWV 988
Ondine 1273-2
(Vertrieb: Naxos)





Neue LX-/HP-Serie

ZEITLOSE KLASSIK TRIFFT MODERNE TECHNIK

Wo fortschrittliche Technologie, authentisches Spielgefühl und klassisch anspruchsvolles Design verschmelzen, führen wir mit den neuen LX-/HP-Pianos unsere Tradition im Bau luxuriöser Home Pianos für alle Anwendungsbereiche fort. Trotz der kompakten Bauform, um auch in kleineren Räumen Platz zu finden, werden Sie das imposante Erscheinungsbild und der volle, raumfüllende Klang begeistern. Die aktuellste Tonerzeugung, eine brandneue Tastaturmechanik, verbesserte Multi-Kanal-Lautsprechersysteme und die Vielzahl digitaler Funktionen, versprechen ein Sounderlebnis der Extraklasse, das Sie über Jahre hinweg begeistern wird.



DAS FREMDE IM VERTRAUTEN

Die Neuedition von Mozarts Klaviersonate KV 331 „Alla Turca“

Foto: Noomi Joedicke

William Youn spricht über die Konsequenzen

Von: Marco Frei

Als 2014 in Budapest eine Handschrift von Wolfgang Amadeus Mozart auftauchte, war dies eine Sensation. Es handelte sich um vier Blätter zur berühmten Klaviersonate A-Dur KV 331 „Alla Turca“, von der bislang nur die letzte Seite des Autographs bekannt war. Gewichtige Details mussten komplett revidiert werden. Noch dazu ist das Werk später entstanden als bislang angenommen. Für seine Mozart-Gesamtaufnahme, die bei Oehms heranwächst, hat jetzt William Youn in Schloss Elmau die Ersteinstrumentierung dieser Sonate nach dem im Henle-Verlag veröffentlichten neuen Material realisiert – mit staunenswertem Ergebnis.

Manchmal können vier Seiten eine Welt verändern. So war das auch, als im September 2014 in der Ungarischen Széchényi-Nationalbibliothek ein Autograph aus Mozarts Feder zur Klaviersonate A-Dur KV 331 „Alla Turca“ entdeckt wurde. Schnell war klar, dass es eine Neuedition geben muss – weil die im Wiener Artaria-Verlag publizierte Erstausgabe von 1784 offenkundig gravierende Mängel aufweist. Die in Budapest gefundene Handschrift Mozarts beginnt im Kopfsatz bei Variation Nr. 3 und reicht bis zum Trio des zweiten Satzes – Takt 64. Der berühmte dritte Satz lag bereits komplett als Autograph vor, hier gibt es also keine Änderungen.

Neue Datierung und Revisionen

Noch dazu zeigten Untersuchungen des Notenpapiers, dass das Werk erst 1783 in Salzburg oder Wien entstanden ist und eben nicht 1778 in Paris – also nach der Uraufführung von Mozarts Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“. Wie das „Alla Turca“ des Finalrondos aus der Sonate KV 331 ist

auch dieses Singspiel von der damals populären Musik der osmanischen Janitscharen geprägt. „Eigentlich hat der ‚türkische Marsch‘ nicht viel mit den Variationen des Kopfsatzes zu tun“, sagt William Youn. „Durch die neue Datierung aber klärt sich der Kontext auf“ – weil Mozart eben zu jener Zeit gerne türkisches Kolorit integrierte.

Youn ist der Erste, der die jetzigen neuen Erkenntnisse auf CD dokumentiert. Durch einen Artikel im „Guardian“ ist der in München lebende Pianist aus Südkorea im September 2014 auf den Sensationsfund in Budapest gestoßen – klar, dass Youn für sein Mozart-CD-Projekt aktiv werden musste. „Es gab Stellen, da dachte ich immer bis zur jetzigen Neuedition – das klingt aber komisch.“ Ein solches Beispiel findet sich in der sechsten Variation im Kopfsatz – ein Dreiklang im Bass in Takt 8. „So einen Dreiklang würde Mozart setzen, wenn er eine heroische Wirkung entfalten möchte“, reflektiert Youn. „Da es aber im Piano weitergeht, war es mir einfach zu stark – zu ‚heftig‘. Das hat mich immer irritiert.“

Und wie man heute weiß, waren Youns Zweifel berechtigt, denn: Aus diesem Dreiklang ist nun ein einzelner, einfacher Ton geworden. In der Variation Nr. 4 war wiederum in Takt 5 bislang ein Forte notiert, wohingegen das Manuskript keine dynamischen Angaben macht. Auch über dieses Forte hat sich Youn stets gewundert. Seine Interpretation macht jetzt eine friedvolle, gelöstere Atmosphäre hörbar – im Grunde pastoral. Und doch gibt es auch Änderungen in der Neuedition, die Youn nicht befolgt – weil er sie nicht nachvollziehen kann. Dies betrifft eine Stelle in der fünften Variation des Kopfsatzes in Takt 104.

Hier steht im Bass nun nicht mehr der Ton Dis, sondern ein D, aber: Die Parallelstelle in Takt 92 schreibt zuvor ein Dis vor, weshalb es Youn in Takt 104 beim Dis belässt. Warum? „Weil Mozart in den anderen Variationen solche Veränderungen in Parallelstellen sonst nicht vorgenommen hat.“ Zudem erzeugt gerade dieses Dis eine spannungsreiche, dissonante Reibung – eine Klanglichkeit von kühner Wirkung, worin sich auch sonst Mozarts Originalität ganz wesentlich äußert. Darüber hinaus zählt die besagte fünfte Variation zu jenen Teilen der Sonate, die eine opernhafte-dramatische Atmosphäre mit vokalem Gestus entwerfen; umso sinnstiftender erscheint nun die besondere Klangwirkung durch das Dis.

Veränderte Semantik

Darüber hinaus verändert sich durch das Dis die Betonung des variierten Themas. Wegen des dissonanzreichen Leitklangs, der aufgelöst werden muss, verlagert sich nämlich der Schwerpunkt weiter nach hinten. Das ist bezeichnend, denn: Gleich zu Beginn der Sonate ist das Thema der Variationen gebunden, wobei Youn den ersten Ton betont, womit ein wiegenliedähnlicher Charakter erwächst. In der fünften Variation wird diese Semantik faktisch aufgebrochen. Überdies fällt in der Variation Nr. 5 auf, dass sich in Takt 95 die bisherigen 32tel-Noten in der jetzigen Neuedition zu 64tel-Werten entwickeln.

Die bisherige Version bleibt also im inneren Rhythmus gleich und wirkt dadurch entspannter, jetzt ist es bewegter und spannungsreicher. Im Grunde erscheint diese Stelle fast schon wie eine Art offene Frage, was eine gänzlich andere Geste ist. Eine weitere besonders markante Änderung betrifft das erste Thema des zweiten Satzes. Im dritten Takt war bislang in der rechten Hand zunächst alles getrennt, zudem ein großer Intervallschritt nach oben zum dreigestrichenen Cis – der dritte Ton des zweiten Satzes. Durch das Getrennte und den großen Intervallsprung wurde dieses Cis bisher immer betont.

Jetzt aber ist im Autograph dieselbe Stelle gebunden, und der Intervallschritt reicht bis zum zweigestrichenen A. Für Youn passt dies nun einerseits besser zum Menuett-Charakter, zumal sich eben die Betonung weg vom Intervallschritt verschiebt. Andererseits erhält das Menuett dadurch eine fast schon Chopin'sche Färbung – elegant, auch fragil-luzider. Der Bezug zu Chopin wird umso evidenter, da sich für Youn gerade in den Bindungsbögen Mozart und Chopin sehr ähneln. Mit ihnen machen beide deutlich, worauf die Beto-

nung liegen sollte. Vielleicht konnte dies den Zeitgenossen Mozarts nur gänzlich verschlossen bleiben, deshalb die gravierenden Unterschiede.

Zwar waren Fehler bei Bindungen in Erstaussgaben grundsätzlich keine Seltenheit, allerdings klaffen hier in den Differenzen fürwahr ganze Welten. Dieser Eindruck wird noch durch die Tatsache verstärkt, dass wenig später nach dieser Stelle ganze Takte, die in allen kritischen Editionen bislang in Moll ausgewiesen waren, im Budapester Manuskript in Dur stehen. Im Moll bricht plötzlich ein Dur herein. Mit derartigen Dur-Moll-Wechseln werden später Komponisten der Romantik wesentlich arbeiten. Durch die jetzigen Moll-Dur-Verschiebungen erfährt dieser Satz eine neue Semantik.

Von h-Moll zu A-Dur und nicht wie bisher zu a-Moll: Zu Recht weist Youn zudem darauf hin, dass zur Zeit Mozarts die Tonart A-Dur für hoffnungsvolle, feierliche Läuterung stand – sonnendurchflutet und hell. Für diesen Wechsel der Farben und Semantik nimmt sich Youn etwas Zeit, nicht im Sinne von langsamer, sondern agogisch freier, damit die Hörer diesen Wandel in Charakter und Gehalt nachvollziehen können. Indessen sind die interpretatorischen Konsequenzen, die aus solchen gravierenden Änderungen zu ziehen sind, noch gar nicht in Gänze absehbar.

Neue Perspektiven der Interpretation

Auch hier schlummern nicht nur überaus vielfältige, überreiche Potenziale in der Klanggestaltung, sondern in der geistigen, ästhetisch-stilistischen Exegese. Man darf gespannt sein, zu welchen Lösungen andere Pianisten kommen werden; um Youns Ersteinstrumentation der Sonate KV 331 „Alla Turca“ nach dem Handschriftenfund in Budapest 2014 aber wird niemand herumkommen. Dafür geht Youn viel zu stilsicher und umsichtig mit den neuen Erkenntnissen um. Er zieht Konsequenzen, die Ohren öffnen und die Perspektive weiten. Die Diskussion ist hiermit eröffnet, es dürfte noch spannend werden.

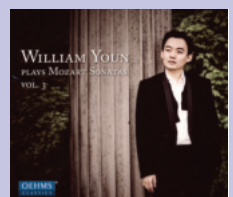


William Youn bei der Aufnahmesitzung.

Foto: Naomi Joedicke

Die aktuellen CDs

Wolfgang Amadeus Mozart: Klaviersonaten KV 279, 331 „Alla Turca“ und 533
William Youn, Klavier
Oehms Classics 1830
(Vertrieb: Naxos)



Die Ausgabe

Wolfgang Amadeus Mozart: Klaviersonaten KV 331 „Alla Turca“
(Urtext nach dem Budapester Fund von 2014)
Wolf-Dieter Seiffert, Herausgeber
Markus Bellheim, Fingersatz
Henle Verlag 1300

INTERVIEW

PIONIER AUF HAMMERFLÜGELN

Foto: Brian Arnold

Ein Gespräch mit
Malcolm Bilson
in Wien

Malcolm Bilson ist der früheste und bedeutendste „Pionier“ auf dem Feld der Wiederbelebung klassischer Klaviermusik in Originalgestalt. Seit den 1970er Jahren sind seine Deutungen der Klavierwerke von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert auf Tasteninstrumenten des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts wegweisend und haben dazu beigetragen, dass das Fortepiano ins Bewusstsein und auf die Konzertpodien zurückgekehrt ist. Konzerttourneen mit Ensembles wie den English Baroque Soloists unter Sir Eliot Gardiner, der Academy of Ancient Music unter Christopher Hogwood, der Philharmonia Baroque unter Nicholas McGegan und Concerto Köln führten Malcolm Bilson in die ganze Welt.

Ebenso weltweit gespannt ist seine Arbeit in Meisterkursen, verbunden mit der Lehrtätigkeit an der Cornell University in Ithaca, im US-Bundesstaat New York sowie als außerordentlicher Professor an der Eastman School of Music. Darüber hinaus wurde er mit dem Ehrendokortitel des Bard College ausgezeichnet und ist Mitglied der American Academy of Arts and Science. Im Oktober dieses Jahres wurde Malcolm Bilson 80 Jahre alt. Wir unterhielten uns mit ihm.

Von: Edith Thauer

PIANONews: Herr Bilson, am 28. April dieses Jahres gaben Sie im Brahms-Saal des Wiener Musikvereins ein Konzert auf dem Hammerflügel von Johann Jakesch aus den frühen 1790er Jahren. Wann und wie in Ihrer Laufbahn entdeckten Sie das sozusagen „authentische“ Spiel auf Tasteninstrumenten des 18. und 19. Jahrhunderts? Als ich Sie während unserer gemeinsamen Studienzeit in Paris 1959/60 an Alfred Cortots „Ecole Normale de Musique“ kennenlernte, waren Sie ein hervorragender, noch auf Flügeln mit moderner Mechanik spielender Pianist. Wobei Ihre starke Affinität zur Wiener Klassik schon damals zutage trat: Ich erinnere mich noch heute an die von Ihnen quasi im „Goldenen Schnitt“ vorgetragenen „Eroica-Variationen von Beethoven ...

Malcolm Bilson: Ich muss vorausschicken, dass ich mich früher nie für alte Instrumente interessiert habe: Ich wusste einfach nichts davon. Aber Klaviere liebte ich schon immer. Alle Fabrikate interessierten mich – Bechstein, Bösendorfer, Pleyel.

Ich erinnere mich noch, wie ich das erste Mal einen Bösendorfer-Flügel sah und probierte! Warum es so viele Pianisten gibt, die ausschließlich Steinway spielen, habe ich nie verstanden.

1968 wurde ich als Pianist an die Cornell-University in Ithaca berufen. Dort traf ich eines Tages Philip Belt aus New Haven; er brachte uns sein eigenhändig gebautes „Mozart-Piano“ mit. Ich setzte mich, begann zu spielen und war völlig perplex! Ich dachte sofort: Das kann ich nie – diese kleine Tastatur, diese leichte Mechanik. Philip Belt überließ mir das Instrument eine Woche und als ich zu üben begann, fiel es mir „wie Schuppen von den Augen“. Ich begriff: Jetzt kann ich spielen, was Mozart geschrieben hat! Die vielen, so wichtigen kleinen Artikulationsbögen, die anzeigen,

welche Töne verstärkt, welche schwächer sind, und die man auf einem modernen Flügel nicht realisieren kann, hier kommen sie „zur Sprache“ – eben Mozarts Tonsprache.

Spätere Mozartausgaben von Riemann, Bülow, Lebert und so weiter verfälschten genau dieses Artikulieren durch lange Phrasierungsbögen – Mozart schrieb aber nie Phrasierungsbögen ... Ich gab nach gerade gemachten ersten Erfahrungen ein Konzert – natürlich nur mit Mozart. Der Saal war ausverkauft, die Begeisterung groß. Mein nächster Schritt bestand darin, mir ein solches Mozart-Piano zu bestellen.

PIANONews: Haben Sie dann in der Folgezeit auf verschiedenen Klavieren mit moderner und Wiener Mechanik parallel gespielt?

Malcolm Bilson: Oh ja. Und das war nicht immer ganz einfach. Im Zusammenhang damit ist etwas interessant: Wir besaßen damals an der University



Foto: Brian Arnold

Malcolm Bilson an einem sechsoktavigen Original-Hammerflügel von Wilhelm Leschen, Wien ca. 1825.

nur Steinway-Flügel. Dabei hatte ich schon immer von einem Bechstein- oder Bösendorfer-Flügel geträumt. 1974 konnte ich für die University aus dem Besitz von Paul Badura-Skoda einen Bösendorfer-Imperial erstehen – „der Traum“ von einem Flügel. 1975 gab es bei uns ein Schubert-Festival. Ich spielte auf diesem Flügel Schubert-Sonaten, beide Klaviertrios, das Forellen-Quintett, begleitete Sänger – bis hin zum „Hirt auf dem Felsen“, bei dem mir plötzlich die Erkenntnis kam: Ich sollte einen Graf-Flügel haben!

Der Klavierpart übernimmt in diesem Stück quasi die Rolle, die das Cello in einem Haydn-Quartett hat, dazu kommen, eingestreut, schnelle Figuren – eine klangliche Balance herzustellen, ließ der Bö-

züglich ein Klavier-Festival unter der Bezeichnung FORTE/PIANO, „A Festival celebrating Pianos in History“. Bedeutende Künstler kamen, so auch Kristian Bezuidenhou, Alexei Lubimov und der erwähnte deutsche Pianist Hardy Rittner. Die verschiedensten Flügel standen bereit, Streicher, Walter, Graf, Erard – sogar ein Flügel des Cristofori-Schülers Ferrini um 1730 war dabei!

PIANONews: Herr Bilson, ein Meilenstein auf Ihrem Weg war die Einspielung aller Mozart-Klavierkonzerte auf einem Mozart-Flügel von Philip Belt nach Anton Walter aus Wien um die 1780er Jahre mit den English Baroque Soloists auf Originalinstrumenten unter John Eliot Gardiner, die auf „Archiv Produktion“ erschienen.



Malcolm Bilson an einem Fünf-Oktaver, einem Nachbau von Thomas und Barbara Wolf nach Johann Schantz von ca. 1795.

Foto: Brian Arnold

sendorfer nicht zu. Die energisch zu spielenden Begleitfiguren waren – ohne lächerlich laut und schwer zu klingen – nicht machbar. Ein Graf-Flügel wäre das Richtige gewesen – nur woher ihn nehmen? Kopien von Originalinstrumenten gab es damals noch nicht, und restaurierte Instrumente waren nicht gut; sie nannten sich zwar „restauriert“, also verbessert, nur kam aus ihnen nichts Gutes heraus.

PIANONews: Inzwischen hat sich die Situation längst geändert. Heute haben Pianisten genug Möglichkeiten, auf Instrumenten des 18. und 19. Jahrhunderts zu arbeiten.

Malcolm Bilson: Ja, seit einer Reihe von Jahren gibt es ausgezeichnete Restauratoren und Klavierbauer. Es hat dazu geführt, dass fabelhafte Talente Klavierwerke nun auf Original-Klavieren musizieren. Der deutsche Pianist Hardy Rittner zum Beispiel hat alle Chopin-Etüden auf einem Graf-Flügel aufgenommen. Wir an der Cornell University veranstalteten in diesem Frühherbst diesbe-

Ein aufregendes, damals völlig neuartiges Unternehmen – wie war es entstanden?

Malcolm Bilson: John Eliot Gardiner hatte meine frühen Aufnahmen bei Nonesuch Records gehört. Daraufhin engagierte er mich als Solist für einige Konzerte. Eine öffentliche Aufführung eines Mozart-Klavierkonzerts mit Hammerflügel hatte es noch nie gegeben – das Ganze war ein Abenteuer. Gardiner war jung und voller Unternehmungsgeist; angeregt durch den großen Erfolg, den Christopher Hogwood mit seiner damals erstmaligen Einspielung der Mozart-Sinfonien hatte, unternahm er es nun, Mozart-Klavierkonzerte in Original-Besetzung aufzuführen. Die Deutsche Gramophon beschloss daraufhin, sämtliche Klavierkonzerte von Mozart mit John Eliot Gardiner und mir für das Alte-Musik-Label „Archiv Produktion“ aufzunehmen. Zu den Aufnahmen musste jedes Mal mein Philip-Belt-Flügel über den Atlantik nach London transportiert werden, weil es Anfang der 1980er Jahre in Europa nur wenige gute Nachbauten von Original-Instrumenten gab. Da hatte

es Robert Levin später besser, er konnte bei seiner Einspielung der Mozart-Klavierkonzerte auf eine inzwischen reiche Auswahl zurückgreifen und jeweils verschiedene Mozart-Flügel auswählen.

PIANONews: 1988 war Ihre Arbeit mit John Eliot Gardiner beendet. Sie waren damals der Erste, der die Mozart-Konzerte in der Originalform eingespielt hatte. Ihnen war es dabei um so grundsätzlich „Wesentliches“ gegangen ...

Malcolm Bilson: Ja, ich kann es mit etwas Zufälligem deutlich umschreiben. Nach meinem Konzert am 28. April im Brahms-Saal hier im Wiener Musikverein sprach mich jemand an, der mir erzählte, dass ihm seinerzeit meine Aufnahmen der Mozart-Konzerte – und das ist 30 Jahre her! – den Weg zu Mozart und seiner Tonsprache aufgezeigt hätten. Eine solche Aussage freut mich natürlich besonders. Mir geht es bei den Mozart-Klavierkonzerten in Original-Besetzung um das Bewusstsein, oder besser um das Realisieren der klanglichen „Balance“. Diese ist in Aufführungen mit modernen Flügeln nicht gegeben: Sie sind einfach zu laut. Es geht immer um die klangliche Balance. Mozart. Der größte Pianist seiner Zeit, spielte seine Klavierkonzerte auf einem Walter-Flügel, weil ihm das ältere Stein-Modell wiederum zu schwach war. Die kleine Orchesterbesetzung korrespondierte damit in klanglicher Ausgewogenheit. Wenn man nun an Rachmaninow, den größten Pianisten seiner Zeit, mehr als 120 Jahre später, denkt, weiß man natürlich, dass dessen Monumental-Konzerte mit riesigem Orchester in ebenso riesigen Konzertsälen für den großen modernen Konzertflügel konzipiert sind. Das Bewusstsein für diese unterschiedliche Denkweise hat sich längst geschärft. Heute spiele ich mit Dirigenten zusammen, die – mehr als eine Generation jünger als ich – mit meinen Konzerten aufgewachsen sind.

PIANONews: Danach haben Sie auch die Klaviersonaten von Mozart aufgenommen ...

Malcolm Bilson: Für dieses Projekt hatte ich zweierlei Firmen-Angebote: von Hyperion und von Hungaroton in Budapest. Ich entschied mich damals für Hungaroton. Dieser Entschluss hatte private Gründe. Meine Frau ist Ungarin. Nach der Wende konnte man wieder frei einreisen – es bildeten sich viele Kontakte.

PIANONews: In den 1990er Jahren haben Sie – ebenfalls bei Hungaroton – sämtliche Schubert-Klaviersonaten, neben sämtlichen auch alle unvollendet gebliebenen aufgenommen. Unvollendete Sätze ergänzten Sie und kommentierten dies in den Beiheften der CDs sehr aufschlussreich.

Ich darf sagen, dass diese Aufnahmen bewundernswert und von einer wunderbaren Homogenität sind. Man sollte sie immer wieder hören und lesend verfolgen. Die Palette der Wiener Flügel, die Sie bei den Aufnahmen spielten, ist stattlich: Man hört die Replik eines Nanette-Streicher-Flügels von 1814, ein Joseph-Simon-Instrument 1830 aus Wien, das in Palermo restauriert wurde, einen Gottlieb-Hafner-Flügel von 1830 und einen Conrad-Graf-Flügel, diese beiden restauriert von Edwin Beunk und Johan Wennink.

Malcolm Bilson: All das ist richtig und ich muss sagen, dass ich auf die Schubert-Aufnahmen ganz besonders stolz bin.

PIANONews: Herr Bilson, die Einspielung aller Beethoven-Klaviersonaten, einschließlich der drei frühen, sogenannten Bonner Sonaten auf verschiedenen Flügeln der Beethoven-Zeit, die Sie und sechs Ihrer Studenten in den 1990er Jahren unternahmen, darf nicht unerwähnt bleiben.

Malcolm Bilson: Auch da haben günstige Umstände mitgewirkt. Im Jahre 1994 hatten wir, meine damaligen Studenten – Tom Beghin, David Breitmann, Ursula Dütschler, Zvi Meniker, Bart von Oort, Andrew Willis – und ich, das gesamte Beethoven'sche Klaviersonaten-Opus auf historischen Instrumenten in New York zur Aufführung gebracht. Die Konzerte fanden innerhalb einer Woche statt und hatten von Mal zu Mal größeren Zulauf – es wurde ein fulminanter Erfolg. Ein Freund, Professor an der Juilliard School of Music, sagte mir, dies sei das Interessanteste, was New York zurzeit bietet. Allerdings dürfte dieses Unternehmen damals wohl auch das erste seiner Art gewesen sein.

Die großzügige Spende eines anonymen Gönners ermöglichte danach das Zustandekommen der Gesamteinspielung 1996 und ihr Erscheinen 1997 in der Co-Produktion mit dem „Center of Eighteenth Century Music at Cornell University“ in Ithaca und Claves records in der Schweiz.

VERKAUF
KONZERTGESTELLUNG
AUFNAHMEBETREUUNG

BÖSENDORFER
ESTONIA
FEURICH
AUGUST FÖRSTER
IBACH
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

PIANONews: Eine derartige Gesamteinspielung aller Beethoven-Klaviersonaten war zu dieser Zeit revolutionär.

Malcolm Bilson: Sicherlich. Natürlich haben viele der bedeutendsten Pianisten dem Sonatenwerk Beethovens ein eingehendes Studium gewidmet und Gesamteinspielungen auf modernen Flügeln herausgebracht. Eines wurde nicht in Betracht gezogen: die Frage nach den Instrumenten, die Beet-

nahmen auf historischen Flügeln oder überhaupt mehr unternommen. Welche Gründe hat das?

Malcolm Bilson: Es gibt von allem so viele Aufnahmen. Ich habe das aufgenommen, was zur Auffassung der spezifischen Literatur beigetragen hat. Aber etwas anderes: Was ist ein historischer Flügel? Ich spiele eine Kopie von Anton Walter, und ein Steinway-Flügel von heute ist auch historisch: Er ist eine Kopie des Steinway-Modells von 1870. Ich wünschte mir, ich hätte einen nagelneuen Flügel von 1870!

PIANONews: In Ihrem schon angesprochenen Konzert im Brahms-Saal des Musikvereins spielten Sie unter anderem Beethovens Sonate für das Pianoforte f-Moll Op. 2 Nr. 1. Und gerade bei dieser frühen Sonate taucht wieder die Frage auf: Kann man, soll man Beethoven überhaupt auf einem modernen Flügel spielen?

Malcolm Bilson: Meine Antwort ist: Jein. Beethoven wäre das heutige Instrument fremd gewesen. Natürlich spielten und spielen alle bedeutenden Pianisten die Beethoven-Sonaten auf einem Steinway oder anderen modernen Flügeln. Für mich kann ich nur sagen, dass ich all das, was ich – meiner Auffassung gemäß – machen wollte, nicht hätte realisieren können, ohne die betreffenden Original-Instrumente. Alles hängt ja von ihnen ab, eben diese Tonsprache sprechen zu lassen.



Foto: Brian Arnold

hoven inspirierten und mit deren Klangvorstellung er komponierte. Beethoven benutzte im Verlauf der 27 Jahre, in denen die Sonaten entstanden, verschiedene Flügel. In der Zeitspanne gab es einschneidende Veränderungen im Wiener Klavierbau: vom fünf Oktaven umfassenden Walter-Flügel, den Mozart noch spielte, über die resonanzstärkeren, auf sechs Oktaven erweiterten Instrumente Ende des 18. Jahrhunderts bis hin zum wuchtigen sechseinhalb Oktaven-Flügel des Graf-Typs, der Beethoven zur Zeit seiner Komposition der letzten fünf Sonaten zur Verfügung stand und doppelt so schwer war wie Mozarts Walter-Flügel. Uns standen für die Aufnahme neun verschiedene Hammerflügel zur Verfügung, Kopien sowie restaurierte Originale. Kopien waren von Walter, Johann Schantz sowie Conrad Graf vorhanden. Restaurierte Instrumente stammten von Salvatore Lagrassa, Johann Fritz und Gottlieb Hafner. Der einzigartigen Zusammenarbeit von damals haben meine Kollegen und ich im schon erwähnten Klavier-Festival PIANO/FORTE an der Cornell University besonders gedacht. Als Höhepunkt der Festtage fand die Feier zum 20-jährigen Geburtstag unserer Beethoven-Gesamtaufnahme statt: All meine genannten Kollegen-Freunde waren anwesend und jeder von uns spielte eine Beethoven-Sonate.

PIANONews: Sie haben seit fast 10 Jahren keine Auf-

PIANONews: Damit ist der Begriff der „Auffassung“ eines Werks als essenziell bedeutend ins Licht gerückt ...

Malcolm Bilson: Ja. Der Unterschied zwischen Interpretation und Auffassung ist so wichtig. Wir müssen unterscheiden: Was wir machen, ist bei allen gleich, wohingegen das Wie- bzw. das Wie-gut-Machen sehr verschieden ausfällt. Es geht um die Sache, das heißt also, um das jeweilige Werk. Die persönliche Aussage des Künstlers, sein „Künstlertum“ zählt erst später. Vorher ist vom eigentlichen Text zu reden. Hier sind natürlich Urtext-Ausgaben gemeint ... Also von dem Text, von dem, was in den Noten steht: Ist etwas kurz, lang, arpeggiert oder nicht arpeggiert und so weiter. Das sind unsere Werkzeuge, die man nicht außer Acht lassen darf. Gute Komponisten machen ihre Zeichen und Angaben immer präziser, als man im Allgemeinen denkt. Allein schon über die Taktarten vermitteln sie ihre Vorgaben.

In Meisterkursen ist davon so gut wie nie die Rede, dafür ergeht man sich umso mehr in Ausdrucks-Umschreibungen. Wenn man beispielsweise an den Solo-Anfang des 4. Klavierkonzerts von Beethoven denkt: Zur Anschauung blende ich bei meinen Kursen manchmal per Video Beispiele bedeutender Pianisten ein und rede dabei nicht von der musikalischen Intensität und Ausstrahlung, die

natürlich wichtig ist, und die ich respektiere. Ich rede vom Notentext, hier gleich vom ersten G-Dur-Akkord, dessen Anschlag heikel ist – danach vom Artikulieren der folgenden Figuren; es geht darum, den Text zu „verstehen“ ...

PIANONews: Also: „Knowing the Score“! Zur Klärung Ihrer oft gestellten Frage: „So you think you know how to read music?“ sind Ihre wichtigen DVDs „Knowing the Score“ Volume 1 und 2 diesbezüglich die allerbesten Hilfsquellen ...

Malcolm Bilson: Ja, warum habe ich diese DVDs gemacht – solche modernen Mittel sind für derlei Informationen und ihre Verbreitung ideal. Ich kann das jeweilige Notenmaterial einblenden, zugleich am Hammerflügel oder zum Vergleich auch an modernen Instrumenten demonstrieren und kommentieren. Die Gleichzeitigkeit des Lesens und Hörens in Wort und Ton ist zum Verständlich-Machen sehr hilfreich. Wissen wir denn wirklich, wie Urtext-Ausgaben zu lesen sind, und wie das zu einer expressiveren, sogar passionierteren Spielweise führen kann?

Mein Bestreben ist es, die Tonsprache, die einst leicht verstanden wurde, zurückzugewinnen, und dies durch ein grundsätzlicheres Verständnis dafür, was Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts in ihrer so sorgfältigen Notationsweise mitteilen.

PIANONews: John Eliot Gardiner hat in seinem Begleittext zu Ihrer DVD eindrücklich notiert: „Durch seinen strikten Tadel an der üblichen Art, wie wir die Klaviermusik von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert spielen bzw. hören, hat Bilson zum Abbau der trägen, überholten Clichés, denen Aufführungspraktiken oft frönen, mehr beigetragen als irgendjemand sonst.“

Malcolm Bilson: Es geht da um den Begriff der Aufführungspraxis und deren wichtige Fragen dazu: Was ist Aufführungspraxis? Ich kann es an einem Beispiel aus meinen Jugendjahren aufzeigen. In Los Angeles, wo ich aufgewachsen bin, bekam ich mit 17 Jahren einen Klavierpreis. Daraufhin durfte ich mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra den ersten Satz vom 2. Brahms-Klavierkonzert spielen. Es war ungeheuer aufregend. Das Konzert wurde live gesendet, in einer erstmaligen Direktsendung, die man auch in New York hören konnte – das war 1953. Ich hatte natürlich viel geübt, nur – die wichtigsten Fragen hatte ich mir damals noch nicht gestellt! Hatte Brahms sein Klavierkonzert für den Steinway-Flügel geschrieben? Welche Orchester-Instrumente gab es damals überhaupt? Sind die Ausdruckszeichen in meinen Noten von Brahms, und weiß ich sie richtig zu lesen? All diese Faktoren betreffen die Aufführungspraxis.

PIANONews: Herr Bilson, in aller Welt haben Sie unterrichtet, Meisterkurse gegeben und tun dies immer noch. „His passion is an inspiration to us all“, schreibt John Eliot Gardiner, und diese Passion wird von Ihren Schülern weitergetragen. Das Wichtigste für die nächste Generation von Musikern besteht für Sie in

Die DVDs

Knowing the Score Vol. 1 und 2



Zu beziehen unter:
www.malcolmbilson.com

einem Umdenken und Andersdenken. Sie haben es erfolgreich angestoßen. Im Oktober dieses Jahres begingen Sie Ihren 80. Geburtstag – Anlass zu viel dankbarer Resonanz, die Ihnen entgegengebracht wird. Ihr „Feld ist bestellt“, Sie können zufrieden sein – sind Sie es?

Malcolm Bilson: Wenn ich einst „von oben“ [lacht auf] schauen werde und sehen kann, dass „die Saat aufgegangen ist“ – vielleicht ...

Piano Solo 2015/16
Tonhalle Düsseldorf

Di 3. November 2015, 20 Uhr
Igor Levit
Werke von Beethoven

Fr 4. März 2016, 20 Uhr
Martha Argerich
Mischa Maisky Violoncello
Werke von J.S. Bach, Beethoven, Schostakowitsch

Di 10. Mai 2016, 20 Uhr
Grigory Sokolov
Das Programm wird noch bekannt gegeben.

Sa 11. Juni 2016, 20 Uhr
Yuja Wang
Werke von J.S. Bach, Schönberg, Chopin

Heinersdorff
Konzerte
Klassik für
Düsseldorf



 **TONHALLE**  **RP**

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

Casios neue Hybrid-Pianos

Gelungener Einstieg
in die Oberliga

Gut zu erkennen ist die volle Holzklaviatur, die bei den Hybrid-D-Pianos von Casio ihren Dienst versieht. Oben durch ein Glasfenster kann man zudem die Bewegungen der Kunststoff-Hämmer sehen, die auf der Mechanik sitzen.
Foto: Dürer

Von: Carsten Dürer

Es ist wie eine kleine Revolution am Digital-Piano-Markt. Das japanische Unternehmen Casio, das bislang mehr bekannt war für seine Uhren und seine Taschenrechner als für seine Musikinstrumente, schwingt sich auf in die Oberliga der Digital-Pianos einzusteigen. Bislang waren die digitalen Klaviere von Casio eher für den Einsteigerbereich gedacht. Ohne auch nur daran zu denken, erst das mittlere Preissegment auszutesten, hat man nun direkt drei neue Modelle herausgebracht, zwei davon sind als digitale Hybrid-Pianos gekennzeichnet. Wir fahren in den Europa-Sitz des Unternehmens, nach Norderstedt, nördlich von Hamburg, um uns einen Eindruck zu verschaffen, wie Casio die Herausforderung gelöst hat, sich zu einem Premium-Digital-Piano-Hersteller zu entwickeln.

Seit 35 Jahren fertigt Casio nun schon Musikinstrumente, meist sind dies auch in der Vergangenheit Tasteninstrumente gewesen, die in früheren Zeiten selbst in Spielzeugabteilungen der Warenhäuser zu finden waren. Diese Zeiten allerdings sind längst vorbei, denn seit langem schon hat Casio den Markt für Digital-Pianos bearbeitet. Allerdings im niedrigen Preissegment (s. auch vergangene Ausgabe von PIANONews). Als man seitens Casio nun ankündigte, man hätte hybride Digital-Pianos in der Oberklasse entwickelt, waren viele der Kenner skeptisch, ob das Unternehmen in der Lage wäre, sich am heiß umkämpften Markt der oberen Klasse von D-Pianos zu behaupten. Denn die bisherigen Modelle waren doch weit entfernt davon, einen engagierten Pianisten anzusprechen. Doch Casio hat den Weg

nicht vollkommen allein gehen wollen und hat sich einen starken Partner gesucht. Und mit dem Unternehmen C. Bechstein hat man dann zudem einen Premium-Hersteller im Bereich akustischer Instrumente gefunden.

Als wir in Norderstedt eintreffen, erwarten uns die beiden Hybrid-Instrumente GP-500BP, das Flaggschiff der neuen D-Piano sowie das GP-300BK. Das erstgenannte mit einem typisch schwarzen hochglanzpolierten Gehäuse, das zweite in einem matt schwarzen. Auf der Vorderseite prangt deutlich ein Messingschild mit der Aufschrift „Developed in collaboration with C. Bechstein“. Zwar interessieren uns eigentlich nur das Design, der Klang, der Anschlag und all die technischen Gegebenheiten der beiden neuen Instrumente, aber erst einmal wollen wir genauer wis-

sen, worin denn die Kooperation zwischen dem japanischen Unternehmen Casio und dem Premium-Hersteller C. Bechstein aus Deutschland gelegen hat. Martin Moritz, Marketing Product Manager bei Casio für die Instrumente, erklärt uns, dass es vor allem um bestimmte Details ging, die man mit Bechsteins Knowhow entwickeln wollte. Da ist als Erstes einmal die Tastatur, die vom selben Hersteller aus China stammt wie die, die in einige Flügel von Bechstein eingebaut wird. Aber man hat bei Bechstein auch gesampelt, und zwar den C. Bechstein D-Flügel. Daneben gab es mit dem Klavierbaumeister und Konzertstimmer bei Bechstein, Werner Albrecht einen regen Austausch. Mit ihm hat man die Samples abgehört, hat erfahren, wie man am besten den natürlichen Klang der Überscheidungen im Frequenzbereich, der Dämpfer- und Hammerresonanzen verwirklichen muss, um diesen natürlichen Klang in ein digitales Sample zu bringen. Mehrfach war Albrecht in Japan, um mit dem Klang-Ingenieur bei Casio, Naoaki Ito, über die Klänge zu reden, sie auszusuchen, sie nach dem Sample zu verfeinern. Auch die Gewichtung der von Casio selbst entwickelten Hammermechanik wurde mit Bechstein besprochen. Das war es aber auch schon in Bezug auf die Kooperation. Ein nicht unwesentlicher Teil der Arbeit, aber letztendlich handelt es sich dann doch um ein reines Casio-Produkt.

Die Optik

Das Optische beider Instrumente ist extrem hochwertig, allerdings macht das Top-Modell in schwarzem Polyesterlack einen wertigeren Eindruck, da bei dem etwas kleineren Modell die Oberfläche zwar gut ausgeführt ist, aber einen eher einfachen Eindruck vermittelt. Dennoch: Mit über 80 Kilogramm sind beide Instrumente mit viel Holz im Gehäuse gefertigt, was für die Haltbarkeit der von Casio selbst gefertigten Gehäuse spricht. Auch die Schriftzüge in Messing, der aufstellbare Deckel auf der Oberseite der Pianos, all das ist wirklich wertig. Allein die Tastaturklappe, die sich nach einem leichten Öffnen faltet und über Führungsschienen unterhalb des Notenpults in das Gehäuse verschwindet, macht einen etwas fragilen Eindruck. Das aufgesteckte und zu entfernende Notenpult selbst aber wiederum ist schwer und groß genug für auch größere Notendrucke. Die Auflage mit Filz ist ebenfalls so breit ausgeführt, dass man auch durchaus mehrere Notenbände hintereinander aufstellen kann. Schade, dass dieses Pult (allerdings nicht unüblich bei D-Pianos) in der Neigung nicht verstellbar ist.

Klang und Anschlag

Doch uns geht es ja vor allem darum, wie Casio die Generalfrage gelöst hat: den Anschlag und den Klang so in diese Instrumente zu bringen, dass sie wirklich in der Oberliga mitspielen dürfen. Nun, neben etlichen anderen integrierten Klängen (auch anderen Klavierklängen) erkennt man sogleich die drei für einen Klavierspieler wichtigsten Knöpfe auf dem kleinen und dezent angelegten Steuer-Knopf-Panel links neben der Klaviatur: Dort nämlich gibt es drei Knöpfe für drei Flügelklänge: „Berlin Grand“, „Hamburg Grand“ und „Vienna Grand“. Es ist nicht schwer zu erraten, welche drei



Das GP-300
in seidigem Gehäuse.

Foto: Casio



Das GP-500
mit schwarzem Polyesterlack.

Foto: Casio

Firmen sich hinter den Samples ihrer Topinstrumente verbergen: Natürlich handelt es sich um C. Bechstein, Steinway & Sons und um Bösendorfer. Das ist schon einmal eine Besonderheit und in dieser Art bei keinem anderen Hersteller von D-Pianos zu finden. Die lange Klaviatur ermöglicht aufgrund eines guten Waagepunkts eine wirklich gute Kontrolle des Anschlags. Aufgrund der von Casio entwickelten Mechanik mit Plastik-Hammerköpfen, die am hinteren Ende ihren Dienst versieht, hat man auch ein entsprechendes Gegengewicht aufgebracht, das die Spielart noch natürlicher erscheinen lässt. Allein der Druckpunkt ist ein wenig zu leicht – man muss ihn wirklich erspüren, wenn man ihn finden will. Auch die Pedalwege sind hervorragend, ebenso wie die Höhe der Pedale, die bei D-Pianos oftmals etwas niedrig sind.

Das Spielgefühl insgesamt ist extrem ausgewogen und aufgrund der hochwertigen Klaviatur und des guten Belags (demselben halt, den man auch bei C. Bechstein-Flügeln findet) hat man schnell ein gutes und vor allem natürliches Spielgefühl vor dem Instrument. Wie steht es nun mit dem Klang?

Nun, der Klang ist im ersten Moment extrem gut. Und die Samples sind wirklich gelungen. Warum? Nun, vor allem, da man sich bei Casio besonders viel Mühe gegeben hat, um den Klang so natürlich wie möglich zu machen. Wie? Man hat mehrere Samples eines einzigen Flügels miteinander verbunden, hat jeweils alle möglichen Resonanzen der drei gesampelten Flügel mit einfließen lassen. Auf diese Weise entsteht ein sehr räumlicher Klang, der überzeugt. Allerdings ist dies vor allem beim GP-500 der Fall, denn genau diese aufwendig in die Klänge einbezogenen Resonanzen sind in das GP-300 nicht integriert, auch wenn die Samples der Flügel letztendlich dieselben sind. Und dass die drei unterschiedlichen Flügelklänge wirklich ganz eigene Profilierungen besitzen, erkennt man schnell, wenn man diese einmal mit denselben Tönen anspielt. Wie gut das Sample funktioniert, hört man vor allem, wenn man einen Akkord stumm niederdrückt und dieselben Töne eine Oktave höher oder niedriger anschlägt: Sofort werden die virtuellen Saiten der stumm niedergedrückten Töne zum Klingen gebracht. Das Ausschwingverhalten ist gut und auch am Ende hört man nicht, dass der Klang gekappt wird, was für eine gute Rechenleistung des integrierten Computers spricht. Wenn man über Kopfhörer das rechte Pedal tritt, vernimmt man eindeutig die Hebung der Dämpfer von den Saiten (ein Merkmal für die gute Samplequalität). Die Wirkung des linken Pedals ist ebenfalls sehr gut und auch entsprechend den unterschiedlichen Flügelmarken.

Insgesamt ist der Flügelklang des GP-500 durchweg überzeugend. Auch mit dem des GP-300 kann man leben, allerdings muss man da dann doch ein paar Abstriche machen, will man den „natürlichen“ Klang von Casio.

Klangabstrahlung

Natürlich ist ein in ein D-Piano integrierter und gut gesampelter Klang immer nur so gut, wie er nach außen getragen wird, wenn man nicht über

Kopfhörer spielen will. Aber genau in diesem Bereich hat sich Casio weit von den vorherigen und preiswerteren Celviano-Modellen entfernt. Waren die Lautsprecher zuvor zum Spieler und hinter das Instrument abstrahlend ausgerichtet, so ist man nun einen anderen Weg gegangen, um die Klangabstrahlung eines Flügels besser zu imitieren. Insgesamt sind sechs Lautsprecher in das Instrument integriert, wobei zwei Boxen unterhalb der Klaviatur sitzen und nach unten abstrahlen. Die anderen vier sind in das Gehäuse versteckt integriert und lassen den Klang so ertönen, als würde man vor einem Flügel sitzen. Die Kraft der Verstärker ist absolut ausreichend, um einen größeren Raum mit Klang zu erfüllen. Natürlich hat auch in diesem Fall das GP-500 die Nase vorn, da es mit einem stärkeren Verstärkersystem als das GP-300 ausgestattet ist. Aber wann will man schon so laut in den eigenen vier Wänden spielen? Da wäre ja auch der Klang eines großen Flügels ein wenig zu viel. Bei unserem Besuch konnten wir zudem feststellen, dass die Klangabstrahlung so natürlich ist, dass die Frequenzen sich sogar bei unterschiedlichen Hörerpositionen im Raum verändern – wie bei einem akustischen Instrument. Zudem kann man auch den oberen Gehäusedeckel aufstellen, was einen zweifachen Effekt hat: Zum einen natürlich den, dass das Instrument offener und direkter klingt und zudem der Klang noch stärker in den Raum abgestrahlt wird. Zum anderen aber hat man zwei gläserne Fensterchen in das



Gut zu erkennen sind der Verstärker sowie eine der beiden Boxen unterhalb des Klaviaturrahmens, die für einen Teil der guten Klangabstrahlung sorgen.
Fotos: Dürer

Gehäuse eingelassen, so dass man beim Anschlagen die Bewegung der Mechanik verfolgen kann. Ein kleines aber sehr schönes Feature. Insgesamt kann man Casio für die hervorragende Klangabstrahlung nur beglückwünschen.

Die Bedienung

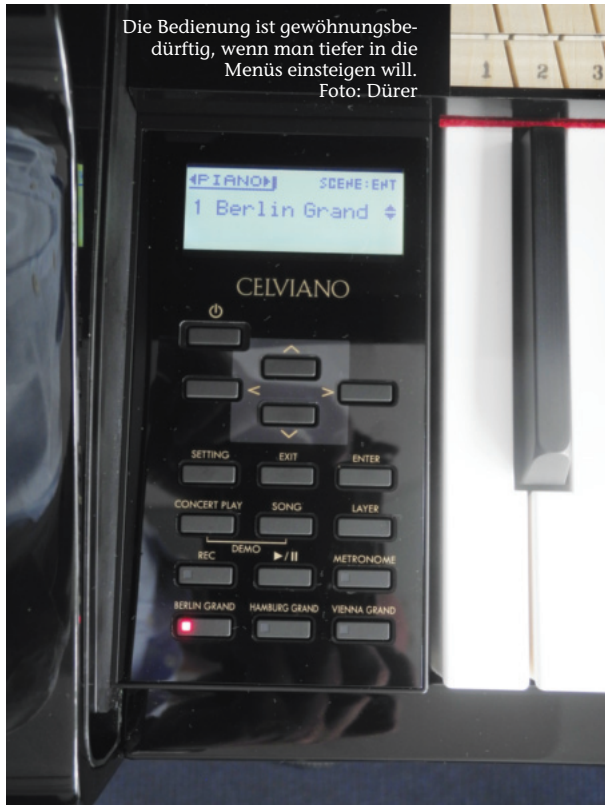
Der Lautstärkeregler sitzt auf der rechten Seite neben der Klaviatur, die Bedienknöpfe mit einem kleinen Display befinden sich auf der linken Seite. Während der Lautstärkeregler wirklich ein gutes Potenziometer hinter sich zu haben scheint und wunderbar leicht läuft und gut einstellbar ist, muss man beim Knopfbedienfeld einige Geduld mitbringen. Nicht etwa, weil die Knöpfe schwer zu bedienen wären, oder sich nicht erschließen – es geht vielmehr um das Menü. Denn das dreizeilige Display ist nicht nur recht klein, sondern vor allem ist das Menü nicht ganz einfach zu verstehen bzw.



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG

MOZART WEEK 2016

JANUARY 22 – 31



Die Bedienung ist gewöhnungsbedürftig, wenn man tiefer in die Menüs einsteigen will.
Foto: Dürer

nur bei längerer Beschäftigung. Zum einen ist es durchgängig englischsprachig (eigentlich kein Problem, da die deutsche Anleitung die Begriffe übernimmt und man sich einarbeiten kann). Aber die Vielfalt an Einstellmöglichkeiten ist so enorm, dass man sich auch dann, wenn man das Hoch- und Herunterblättern in Menüs gewohnt ist, recht lange durch unterschiedliche Untermenüs hangelt, um einen bestimmten Punkt zu erreichen. Dann allerdings sind die Möglichkeiten riesig: Sei es die Stimmtonhöhe, die man wählen kann, das halbe Pedal, das man einstellen mag, die Dämpfer- und Anschlagempfindlichkeiten, die es einzustellen gibt ... neben vielen anderen Möglichkeiten der Klang- und Spielbeeinflussung. Hier befindet sich beim GP-500 denn auch die Funktion, die es vom GP-300 unterscheidet: Man kann die einmal vorgenommenen Parametereinstellungen speichern. Das ist beim GP-300 nicht möglich, was ein beständiges wiederholtes Blättern durch den Menüdschungel nach sich ziehen kann.

Beide Instrumente allerdings verfügen über eine Aufnahme-Funktion für das Gespielte auf USB-Stick. Über diesen USB-Eingang (wie auch über MIDI) kann man auch Klänge einspielen und die Minus-One-Funktion wählen, bei der man zu eingespielten Klängen – beispielsweise einem Klavierkonzert – den Klavierpart zum Orchesterpart spielen kann. Deses sind typische Casio-Features, die auch schon in den preiswerten Celviano-Modellen (wie die Gesamtbezeichnung aller D-Pianos bei Casio lautet) vorhanden waren.

Die Kopfhöreranschlüsse befinden sich auf der rechten Seite unterhalb der Klaviatur und auch von unten einzustecken, und man fragt sich, warum man sie nicht von vorn einsteckbar vorfindet. Allerdings hat man bei Casio an einen Aufhängbügel für den Kopfhörer unterhalb der Klaviatur gedacht, was hilfreich ist und den Kopfhörer an einen festen Ort verbannt.

Tickets: T. +43-662-8731154 www.mozarteum.at

Conductors Giovanni Antonini, Sir John Eliot Gardiner, Nikolaus Harnoncourt, Pablo Heras-Casado, Christoph Konec, Louis Langrée, Mare Minkowski, Sir Andrés Schiff, Tugan Sokhiev, Bruno Weil. Orchestras Camerata Salzburg, Cappella Andrea Barca, English Baroque Soloists, Kremerata Baltica, Les Musiciens du Louvre Grenoble, Mahler Chamber Orchestra, Mozart Kinderorchester, Mozarteum orchester Salzburg, Sinfonieorchester der Universität Mozarteum, Wiener Philharmoniker. Singers Krzysztof Baczyk, Colin Balzer, Samuel Boden, Ian Bostridge, Alice Coote, Richard Croft, Anna Devin, Julie Fuchs, Werner Güra, Christiane Karg, Genia Kühmeier, Christopher Maltman, Anna Prohaska, Peter Rose, Dorothea Röschmann. Soloists Nicolas Altstaedt, Kristian Bezuidenhout, Alfred Brendel, Renaud Capuçon, Ya-Fei Chuang, Francesco Corti, Jürgen Flimm, Vilde Frang, David Glidden, Esther Hoppe, Alina Ibragimova, Christoph Konec, Hiro Kurosaki, Katia und Marielle Labèque, Robert Levin, Herbert Lindberger, Alexander Lonquich, Radu Lupu, Balázs Máté, Alexander Melnikov, Nils Mönkemeyer, Linda Nicholson, Thibault Noally, Menahem Pressler, Caitlan Rinaldy, Fazil Say, Sir Andrés Schiff, Patrick Sepec, Andreas Staier, Mitsuko Uehida. Ensembles & Choirs Arnold Schoenberg Chor, Hagen Quartett, Les Vents Français, Monteverdi Choir, Quatuor Ebene, Salzburger Bachchor, Turtle Island Quartet

Mozart Week

Concerts
Research
Museums

Mozart Week supported by Turkish Airlines





Der britische Pianist Benjamin Grosvenor hat sich bereit erklärt, Botschafter für die Casio-Hybrid-D-Pianos zu sein.
Fotos: Casio

Fazit

Warum sind diese beiden D-Pianos nun Hybrid-Instrumente? Nun, die Begrifflichkeit Hybrid ist einfach nicht weiter definiert, als dass aus zwei unterschiedlichen Bereichen eine Verbindung geschaffen wird. Bei den Casio-Hybrid-Pianos bezieht man sich dabei auf die Holztastatur und die

spricht schon einmal für die Instrumente. Grosvenor hat sich sogar dazu bereit erklärt, Botschafter für die Casio Hybrid-Instrumente zu sein. Eine Ehre für Casio.

Grundsätzlich wird wahrscheinlich jeder das GP-500 vorziehen, da es wertiger aussieht und aufgrund der Resonanzen-Integration zu den Samples noch besser klingt. Allerdings ist dies alles ja auch eine Frage des Preises. Doch da muss man sagen, dass man aufgrund der guten Qualität fast ein wenig erstaunt die Preise hört. EUR 2799,- kostet das GP-300 und EUR 3999,- das GP-500. Man hätte fast mehr vermutet, auch wenn es ein großer Schritt zu dem vorherigen Premium-Modell der Celviano-Reihe ist, das gerade einmal einen Listenpreis von EUR 1500,- aufwies.

Während zuvor die meisten Modelle der Privia- und Celviano-D-Pianos von Casio bei sogenannten Vollsortimentern (also in Musikfachgeschäften mit einem weit gefächerten Angebot, das über das eines Klavierfachgeschäfts hinausreicht) angeboten wurden, will man nun mit diesen neuen Modellen natürlich auch den Klavierkunden im Fachgeschäft für akustische Klaviere erreichen. Und da hilft die Kooperation mit Bechstein wahrscheinlich schon bald, denn höchstwahrscheinlich werden die Casio-Hybrid-Pianos bald in den Bechstein-Centren und den Bechstein-Partner-Klaviergegeschäften zu finden sein. Aber auch schon andere Klavierfachhändler waren überzeugt von den Produkten und haben sich schon zum Einkauf entschieden.

Grundsätzlich kann man die Frage danach, ob es Casio mit den beiden neuen Hybrid-Instrumenten gelungen ist, in eine andere, höhere Liga von D-Pianos einzusteigen, nur mit Ja beantworten. Und das ist ja erst der Anfang ...

www.casio-europe.com

Ein Blick auf die Tasten-Mechanik-Einheit der GP-Modelle von Casio.
Foto: Casio



digitale Technik. Ein wenig weit hergeholt, aber das spielt auch weniger eine Rolle. Das Ergebnis für den Einstieg in die obere Klasse von D-Pianos stand zur Prüfung an. Und da konnten die beiden GP-Modelle fast durchweg überzeugen. Was am wichtigsten ist: Der Klang, die Klangabstrahlung und das Anschlaggefühl sind wirklich gelungen für einen anspruchsvollen Klavierspieler, der die Vorteile eines Digital-Pianos haben will.

Dass sich bei der Erstpräsentation der beiden Modelle zum einen die Pianistin Gabriela Montero sowie der britische Pianist Benjamin Grosvenor extrem positiv über das GP-500 geäußert haben,

Ritmüller
meets
„Voice of Germany“



© SAT.1

DER RITMÜLLER STUDIO FLÜGEL BEI „THE VOICE OF GERMANY 2014“ *Ritmüller*

Ritmüller **since 1795**

**Beständigkeit und Zuverlässigkeit
durch Tradition und Innovation.**

Design by Pearl River Piano Group, China

Das Chaminade-Projekt ...

Foto: Tina Herzl

**... VON JOHANN
BLANCHARD**

Von: Hans-Dieter Grünefeld

Es sei einfacher, einen Atomkern als ein Vorurteil zu knacken, meinte einst Albert Einstein. Vor allem dauert es länger, wenn es dennoch gelingt. Gerade in der Musikgeschichte gibt es prominente Persönlichkeiten wie Johann Sebastian Bach oder Gustav Mahler, deren Œuvre auf Anerkennung warten musste. Anders war und ist die Wahrnehmung der Pianistin, Komponistin und Dirigentin Cécile Louise Stephanie Chaminade (1857–1944), weil sie zu Lebzeiten zwar wie ein Popstar der Gegenwart verehrt wurde, aber ihre zirka 400 Orchester-, Opern- und Ballettwerke sowie Kammer- und Klaviermusik und Lieder bis jetzt (außer dem Flöten-Concertino) nicht zum Kanon des Konzertrepertoires im 21. Jahrhundert gehören. Obwohl die französische Regierung sie für ihre musikalischen Verdienste mit dem Orden der Ehrenlegion 1913 auszeichnete, wurde ihr Stil analytisch ungeprüft, genauer: generell und undifferenziert der Unterhaltungsbranche zugeordnet, eben mit Vorurteilen gegenüber ästhetischen Qualitäten ihrer Musik etikettiert und somit abgewertet.

Biographische Notizen

Aufgewachsen in einem bürgerlich wohlhabenden Elternhaus, wo Musiker oft zu Besuch waren, hatte Cécile Chaminade das Glück, dass Georges Bizet, der sie „le petit Mozart“ nannte, sie gehört hatte. Weil damals Frauen nicht am Conservatoire in Paris studieren durften, vermittelte er der jungen Pianistin Privatunterricht bei Félix Le Couppey und Benjamin Godard (Komposition), und Cécile Chaminade konnte im Alter von 18 Jahren in ihrem ersten Konzert reüssieren. Über eine Aufführung ist in einer Publikation 1894 bezeichnenderweise zu lesen: *„Kein Hörer konnte bei dem kraft- und wechselfollen Konzertstück für Klavier und Orchester, das den Namen Chaminade trug, ahnen, dass es einer weiblichen Feder entstammte, eine weibliche Hand diesen schwungvollen musikalischen Bogen entworfen hatte. Zwar artet das Streben, Neues zu gestalten, einige Male in Originalitätssucht aus, aber auch diese zeigt noch Spuren von Geist und Talent, und wenn nicht alles trägt, so dürfte Fräulein Chaminade den alten Wahn vernichten, dass das weibliche Geschlecht nicht berufen sei, in der musikalischen Produktion Bedeutsames zu leisten.“** Tourneen durch Frankreich, die Schweiz und vor allem England festigten ihre Reputation, es wurden Fanclubs gegründet, ja sie wurde sogar von Queen Victoria auf Windsor Castle eingeladen. Nach weiteren Konzerten in der Türkei, den USA und Kanada war Cécile Chaminade endgültig als Komponistin und Pianistin etabliert. Diese Erfolge flachten aber nach dem Ersten Weltkrieg ab, krankheitsbedingt konnte sie nicht mehr reisen. Ab 1936 wohnte Cécile Chaminade in Monte Carlo, wo sie 1944 starb.

Eine Familiengeschichte und Kartons mit Noten von Cécile Chaminade

Brüchig zeigte sich die Rezeption der Musik von Cécile Chaminade nach ihrem Tod. Nur wenige Pianisten kümmerten sich um die Aufführung ihrer Werke, oft nur halberzig. Zu stark Bremste das Etikett Salonstil adäquate Interpretationen. Eine Wende in diesem Dilemma ereignete sich, als der Pianist Johann Blanchard (geboren 1988 in Romans-sur-Isère, jetzt in Rostock lebend) seine Familiengeschichte genauer unter die Lupe nahm. Sein Vater, selbst Konzertpianist, hatte am Conservatoire in Paris studiert. Bei Meisterkursen lernte er Wilfried Maggiar, einen Schüler unter anderem von Alfred Cortot, kennen, nahm bei ihm Privatunterricht, und sie wurden Freunde. *„In den Semesterferien hat mein Vater mit Wilfried Maggiar, der in Aix-en-Provence ein Haus hatte, viel Zeit verbracht. Er hat so zwei Monate bei ihm gewohnt, und sie haben auch Duo gespielt. Von seinen Tourneen hatte Wilfried Maggiar viele interessante Noten mitgebracht, die mein Vater schließlich erbt. Diese Noten waren, da mein Vater vor über zehn Jahren nach Südamerika gezogen ist und seitdem in Buenos Aires unterrichtet, bei*

Ein Teil der Notenfunde mit Werken von Cécile Chaminade.



Foto: Johann Blanchard

meiner Familie, Cousins in Frankreich, geliebt. Schon als kleines Kind war mir klar, dass dort in zwanzig Umzugskartons so ein Notenschatz gelagert ist. Ich habe auch immer mal wieder da reingeschaut, um eventuell etwas Interessantes fürs eigene Repertoire zu entdecken. Doch erst, nachdem ich normales Stan-

Hörtest mal anders!

Klavierkurs für erwachsene Wiedereinsteiger
mit Prof. Sheila Arnold und Tobias Koch
19. - 20. September 2015

25 neue und gespielte Flügel von Bösendorfer · Steinway & Sons
Fazioli · Schimmel · Yamaha · August Förster · Petrof

HAUS DER KLAVIERE
Gottschling

Machen Sie sich
Ihr HörBild.

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



dardrepertoire von Manuskripten und anderen Materialien wie Briefen und Widmungen an Wilfried Maggiar aussortiert hatte, fiel mir auf, dass dort auch immens viele Noten von Cécile Chaminade in zwei Kartons aufbewahrt sind“, erzählt Johann Blanchard. Darunter gab es auch einen Katalog und hand-



schriftliche Aufzeichnungen mit allen von Wilfried Maggiar gesammelten Chaminade-Werken, die er aufführen wollte. Auf einigen Notentexten steht „unveröffentlicht“, andere sind Manuskripte von Liedern und Klavierstücken, auch mit Korrekturen der Komponistin. Doch nur wenige sind tatsächlich bisher unbekannt. Weil die Eltern von Johann Blanchard getrennt leben, der Vater nur selten in Europa ist und sich niemand um dieses Notenkonvolut gekümmert hat, ist der Fund fast vergessen worden.

Ein Zufallsfund und die Folgen

Nicht erklären kann Johann Blanchard, warum sein Vater diese Notenerbschaft keinem Museum oder keiner Stiftung zur Betreuung angeboten hat. Offenbar hatte Wilfried Maggiar die Absicht,

durch ein Aufnahmeprojekt eine Chaminade-Renaissance zu starten. Mit der Erbschaft war diese Aufgabe nun seinem Studenten übertragen, „aber meinen Vater hat diese Musik nicht wirklich interessiert, und er hat deshalb diese Noten nicht wirklich beachtet“, meint Johann Blanchard. Er hat sich aber die Werke genauer angeschaut und festgestellt, dass manche Klavierstücke nicht besonders hochwertig sind, andere aber durchaus genuine ästhetische Qualitäten haben. Die Lieder möchte er mit einem Sänger proben, bevor er sie beurteilt. Für sein CD-Projekt hat Johann Blanchard sich für die Sonate Op. 21 und sämtliche Konzert-Etüden entschieden, weil sie ihn pianistisch gefordert haben: „Sie haben eine gewisse Tiefe und sind

qualitativ besser als manches andere.“ Faszinierend für Johann Blanchard ist, dass Cécile Chaminade viele kleine Charakterstücke komponierte und vor allem Hits, die sie berühmt machten. Johann Blanchard meint, dass sie ein Talent hatte, ehrlich fürs Publikum zu komponieren. Cécile Chaminade hatte sich in einer von Männern dominierten Musikwelt als überzeugende Pianistin und Persönlichkeit durchgesetzt und sei ihrer konservativen Klangsprache stets treu geblieben. Das sei für ihn respektabel. Auch sei ihre Musik in mancher Hinsicht zu gut, um ad acta gelegt zu werden. Sein Porträt-Album ist zufällig zum 70. Todesjahr der Komponistin erschienen. Johann Blanchard betrachtet diese Publikation als ersten Schritt zu einer nachhaltigen Rehabilitation von Cécile Chaminade, denn er möchte diesen Notenfund weiter sondieren und etwa Werke für Klavierduo, Kammermusik wie das zweite Trio und auch Lieder aufnehmen sowie ins eigene Konzertrepertoire integrieren. So hat Johann Blanchard seine Familiengeschichte, der Notenfund und dessen aus historischer Distanz unvoreingenommene Bewertung zu einer neuen Phase der Rezeption der Musik von Cécile Chaminade geführt, die in Zukunft vielleicht noch Überraschungen parat hat.

www.johann-blanchard.com

Die aktuelle CD

Cécile Chaminade

Sonate op. 21, Etüden opp. 28, 35, 118, 124, 132, 138, 139, Souvenir d'enfance
Johann Blanchard, Klavier (Steinway D, 1901)
MDG 904 1871-6
(Vertrieb: Naxos)

* Referenz

Eva Weissweiler

Komponistinnen aus 500 Jahren
Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen
Fischer Taschenbuchverlag Frankfurt 1981
(Diesem Buch ist das Zitat entnommen.)

DIE SCHIMMEL TAUSCHPRÄMIE – ALT GEGEN NEU!

Geben Sie jetzt bei Ihrem Schimmel Händler Ihr altes Klavier zu einem fairen Preis in Zahlung und erhalten Sie beim Kauf eines neuen Schimmel Classic Flügels eine zusätzliche Tauschprämie. Mehr Informationen erhalten Sie bei Ihrem Schimmel Händler. Das Angebot gilt bei allen teilnehmenden Händlern.



Aktionszeitraum
01.09. – 31.12.2015

Beeindruckende Auswahl



Oben: Blick in den Ausstellungsraum des neuen Geschäfts von Piano Hölzle.
Unten: Das geschichtsträchtige Gebäude, in dessen Erdgeschoss das Klaviergeschäft untergebracht ist.
Fotos: Dürer



PIANO HÖLZLE IN SINDELFINGEN

Von: Carsten Dürer

Es scheint fast so, als ob es auch heutzutage noch möglich ist, sich im Klavierfachhandel erfolgreich durchzusetzen. Allein die Qualität ist es, die ausschlaggebend ist. Und da sind jüngere Unternehmen vielleicht noch ein wenig gegenüber den alteingesessenen, die über Generationen gewachsen sind, im

Vorteil. Als Wilhelm Hölzle sich 1998 in Sindelfingen selbstständig machte, um Klaviere zu verkaufen und seinen Kunden den bestmöglichen Service anzubieten, war nicht abzusehen, dass er Erfolg haben würde. Immerhin waren in der Umgebung von Stuttgart andere starke Mitbewerber am Markt, zudem befand sich die gesamte Klavierbaubranche in einer Zeit des Umbruchs, da die Märkte in anderen Ländern durch wirtschaftliche Krisen gelitten hatten. Doch entgegen der Marktsituation wuchs das Klavierfachgeschäft „Piano Hölzle“. Im Juni dieses Jahres konnte Wilhelm Hölzle neue Räumlichkeiten in einem beeindruckenden Gebäude in Sindelfingen beziehen. Wir besuchten das Klavierfachgeschäft.

Der neue Sitz von Piano Hölzle ist bereits bei der Anfahrt beeindruckend. In einem zweigeschossigen, langegezogenen industriellen Backsteinbau aus der Zeit der Wende zum 20. Jahrhundert hat das Unternehmen die gesamte untere Etage bezogen. Die Lage ist ebenfalls besonders, denn gleich hinter dem Bahnhof auf der gegenüberliegenden Straßenseite sitzt Mercedes-Benz mit seinem Stammwerk. „Man kommt nach Sindelfingen, um seinen Mercedes abzuholen“, erklärt Wilhelm Hölzle lächelnd. Doch man kommt

tatsächlich auch wegen seines Fachgeschäfts nach Sindelfingen, denn nur kurz nach unserem Besuch erwartet er einen Kunden aus Basel, der extra wegen eines Flügelkaufs zu ihm kommt.

Die Anfänge

Wilhelm Hölzle ist den absolut klassischen Weg gegangen, bevor er sich selbstständig machte. Gelernt hat er im Schwarzwald im Musikhaus Rudert in Freudenstadt. Danach ging er für ein Jahr ins Musikhaus Eberhard Fischer in Sindelfin-

gen. „Fachlich wollte ich allerdings weiterkommen und in einen Klavierbaubetrieb der Industrie gehen“, erzählt er. So kam er zur Klavierfabrik Pfeiffer in Stuttgart, wo damals noch 55 Mitarbeiter die bekannten Klaviere dieser Marke fertigten. „Allerdings bin ich in die Reparaturabteilung gekommen. Dort habe ich halt Reparaturen und Service-Dienste durchgeführt. Das war spannend, da ich in die Liederhalle in Stuttgart kam oder in andere Institutionen, in denen damals allerorten Pfeiffer-Klaviere standen.“ Nach weiteren zwei Jahren bei Pfeiffer ist er auf die Meisterschule in Ludwigsburg gegangen. „Obwohl ich gar nicht vorhatte, wieder zu Pfeiffer zurückzugehen, fragte man mich, ob ich eine Meisterstelle im Unternehmen annehmen wollte. Das war natürlich eine große Chance für mich als ‚Jungmeister‘, da ich eine ganze Abteilung unter mir hatte und vom Spielwerkeinbau bis zur Auslieferung der Instrumente zuständig war.“ Zudem bildete er in dieser Zeit auch gleich Lehrlinge aus. „Daneben haben wir zu dieser Zeit einige neue Konstruktionen durchgeführt, vor allem haben wir dann auch den Flügel 191 cm vollkommen neu entwickelt.“ Dies fiel in die Jahre 1990 bis 1998, eine Zeit, in der Pfeiffer dann nach Leonberg umzog. „Damals gab es gerade eine Krise im Klavierbau, die Fertigungszahlen bei Pfeiffer gingen zurück, vor allem, da der für diese Marke so wichtige Absatzmarkt Schweiz eingebrochen war.“ Als die Veränderungen immer drastischer wurden, entschied Wilhelm Hölzle, sich 1998 selbstständig zu machen.

Zuerst gab es ein kleines Ladengeschäft, in dem er begann. Und nicht nur als Service-Techniker mit Reparaturen, sondern auch gleich mit einem Handel. 70 Quadratmeter Ladenfläche hatte er damals zur Verfügung und 50 Quadratmeter Werkstattfläche. „10 bis 12 Klaviere und ein Flügel standen damals bei uns und nur deutsche Marken: Pfeiffer natürlich, Seiler, Rönisch und gleich auch Schimmel.“ Am Anfang gab es eine Art Konkurrenz zu dem ehemaligen Arbeitgeber, dem Klavierhaus Eberhard Fischer. Dieser aber war schwächer im Handelsbereich geworden und so konnte Hölzle sich bald schon durchsetzen. „Es hat von Anfang an sehr gut funktioniert“, sagt Hölzle selbst, scheinbar immer noch erstaunt über den anfänglichen Erfolg. „Damals war ich noch ganz alleine, so dass es wirtschaftlich wirklich klappte. Auch die Uhrzeiten der Öffnung des Klavierhauses von 15 bis 18:30 Uhr waren genau richtig. Die haben wir bis heute beibehalten. Natürlich bin ich auch am Vormittag da, aber dann halt nur auf Termin. So kann ich vormittags auch noch Stimmungen durchführen. Und da der Verkauf hauptsächlich noch über mich selbst läuft, ist diese Aufteilung wirklich gut.“ Diese Öffnungszeiten entsprechen auch der Kundschaft, die dann gezielter in ein Klavierhaus kommt. „Und natürlich am Samstag von 10 bis 16 Uhr, wo dann im Handel auch am meisten verkauft wird“, setzt er hinzu.



Wilhelm Hölzle
Foto: Dürer

Bald waren allerdings die 70 Quadratmeter der Verkaufsfläche zu klein, und so mietete er eine Fläche im gegenüberliegenden Hotel, wo er ab 2002 vor allem die Flügel der Marke Bösendorfer präsentierte. In dieser Phase kam dann auch die Marke Yamaha hinzu, die den Handelsbereich nochmals stärkte. Und das bis heute, auch wenn der nächste Yamaha-Händler nur 15 Kilometer weit

weg in Stuttgart sitzt. „Das war dann auch eine Entwicklung, die ich nicht planen konnte. Ich sagte mir: Wenn ich eine nicht deutsche Marke in das Geschäft nehme, dann sollte es eine der großen japanischen sein, auch wenn ich zuvor einige andere Marken ausprobiert hatte. Ursprünglich wollte ich eigentlich Kawai haben, aber diese Marke war stark in Stuttgart vertreten. Als ich Yamaha bekam, kam dann aufgrund von Veränderungen Kawai ebenfalls auf mich zu.“ Nach

einigen Überlegungen und zwei weiteren Jahren nahm er zusätzlich zu Yamaha auch Kawai als Vertretungsmarke hinzu. Allerdings zog er zu dieser Zeit wieder um mit dem Klavierfachgeschäft:



Der Eingangsbereich
Foto: Dürer

Das erste Geschäft behielt er jedoch, bis heute, als Lagerraum. Dieses neue Gebäude hatte dann schon 220 Quadratmeter Ausstellungsfläche und 40 Quadratmeter Werkstatt. „Ganz so klein war das dann auch nicht, zudem hatten wir ja die Fläche im alten Geschäft noch“, sagt Wilhelm Hölzle. Wodurch hat sich seiner Meinung nach der Handelsbereich bei ihm so positiv entwickelt? „Nun, ganz klar aufgrund der wunderbaren Mitarbeiter, die ich habe“, sagt er sofort: „Der Service ist halt sehr hochkarätig, das ist das Wichtigste. Mittlerweile sind wir fünf angestellte Klavierbauer, drei Gesellen und einen Meister haben wir noch.“

Mehr und mehr sprach sich also herum, dass es gut ist, bei Piano Hölzle ein Instrument zu kaufen, weil der Service dahinter einfach sehr gut ist, erklärt der Firmeninhaber. „Gerade im hochwertigen Bereich, also gerade Klavierstudenten, die in der Umgebung studieren, kommen die Kunden zu uns. Und gerade im Großraum Stuttgart hat der Service im Bereich Klavierbau ein extrem hohes Niveau. Da ist

Piano Fischer mit Paul Stöckle, oder auch bis zu einem bestimmten Zeitpunkt das Klavierhaus Ewald Vögele in Tübingen. Als er sein eigenes Fachgeschäft zumachte, wuchs der Handel bei uns natürlich auch.“ Dieses Fachgeschäft in Tübingen hatte viele Handelsvertretungen auch bei den Klaviermarken.

Ein Großteil der Service-Arbeit – neben den privaten Haushalten – bezieht sich auf die recht starken Musikschulen im Umfeld. „Allein hier in Sindelfingen betreuen wir 40 Instrumente in der Musikschule“, erklärt Hölzle, „in Böblingen sind es 30, in anderen ebenfalls oder um die 25 Instrumente pro Musikschule.“ Natürlich kaufen auch diese Musikschulen bei Hölzle immer wieder einmal Instrumente. Auch die Betreuung der Bösendorfer-Instrumente in der Stuttgarter Musikhochschule wird von Hölzle vorgenommen.

Das neue Fachgeschäft

Das Kerngeschäft teilt sich auf zwischen den Marken Schimmel, Yamaha und Kawai. „Es gab immer noch Jahre, in denen eine Marke immer stärker war als die andere.“



Zwischen den Klavierreihen lässt es sich gut sitzen und anspielen.
Foto: Dürer

Das Gebäude, in dem sich nun seit Juni 2015 das Fachgeschäft Hölzle präsentiert, hat eine wirklich umfangreiche Geschichte. 1903 wurde es als Strumpfwaren-Fabrik gebaut. In den 30er Jahren wurde das Gebäude sogar durch einen Erweiterungsanbau vergrößert, was man heute nur mehr an den eckigen Fenstern erkennt, während die im ehemaligen Teil noch Rundbögen aufweisen. Danach übernahm Hollerith Deutschland das Gebäude, ein Unternehmen, das als Vorgänger von IBM Lochkarten-Computer baute. Und diese Lochkarten sind in Sindelfingen gedruckt worden. Bis in die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts war das Gebäude dann im Besitz von IBM. Danach wurde es zu einem Museum der IBM-Geschichte. „Allerdings war das Gebäude damals recht unscheinbar, denn die Fassade war weiß getüncht und rundherum war ein



Eine beachtliche Auswahl wartet auf den Kunden.
Foto: Dürer

wenig gepflegter Parkplatz zu sehen“, erklärt Wilhelm Hölzle. 2010 entschied IBM dann, dass man das Museum aufgeben wollte, und das Gebäude ging in die Hände einer Baugenossenschaft über. Die Architekten, die das Gebäude dann umbauten, haben auch gleich den obersten Stock bezogen. Wie aber kam Hölzle in dieses Gebäude? „Nun, wir hatten ein Angebot für zwei Drittel der momentanen Ausstellungsfläche. Doch wir er-

kannten schnell, dass diese zu klein ist. Daraufhin bot man uns die Gesamtfläche an und wir haben zugeschlagen.“ Das war im Juni 2014.

Kommt man in das Gebäude, wirkt alles sehr gediegen aufgrund der modernisierten alten Baustruktur. Doch wenn man erst einmal nach ein paar Stufen im Treppenaufgang die gläserne Tür zum Klavierhaus betritt, ist man schon bald beeindruckt. Während der vordere Bereich vor allem Instrumenten mit Stummschaltung und den Digital-Pianos gewidmet ist, kommt man dann in den eigentlichen Ausstellungs-Saal. Hier erblickt man eine fast grenzenlose Reihe von Flügeln an beiden Außenwänden, die die Fensterreihen darstellen. Im mittleren Bereich sind die Klaviere mit Firmenwänden gut erkennbar aufgereiht. In der Mitte des Saales, dessen Bodenbelag aus hochwertiges Stäbchenparkett besteht und dessen gewölbte Decken durch den schwarzen Anstrich kaum auffallen, hat Hölzle große Glas-Schiebewände eingebaut, damit man die große Ausstellungsfläche teilen kann, so dass im einen Bereich auch eine Beratung stattfinden kann, während jemand im hinteren Bereich ein Instrument spielt. Die Beleuchtung ist hell durch Leuchten mit Energiesparlampen, die ein fast weißes Licht auch bis in die Mitte des Raumes bringen. Zudem gibt es noch fast unscheinbare Linien von Lampen, die das gesamte Fachgeschäft in ein helles Ambiente bringen. 460 Quadratmeter ist diese Ausstellungsfläche groß, ein imposantes Geschäft.

Doch die Ausstellungsfläche mit einem kleinen Besprechungsraum, mit einer Empfangstheke und einem kleinen Intoniererraum ist nur ein Teil des



Durch die Beschriftung auf den Trennwänden erhält man direkt einen Überblick, welche Marke wo zu finden ist.
Foto: Dürer

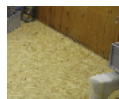
Fachgeschäfts. Denn im Untergeschoss mit Souterrain-Fenstern sind nochmals 160 Quadratmeter vorhanden. Dort liegen zwei Werkstattträume sowie ein Lager und diverse kleinere Nebenräume.

Momentan werden Instrumente der Marken Bösendorfer, Kawai, Sauter, Schimmel und Yamaha angeboten. Insgesamt stehen im Sindelfinger Klavierfachgeschäft von Wilhelm Hölzle 30 Flügel und ungefähr 100 Klaviere und Digital-Pianos zur Auswahl. Eine stolze Anzahl!

„Die Instrumente, die am interessantesten sind, habe ich immer mehrfach vor Ort“, erklärt Wilhelm Hölzle einen Teil seiner Firmenidee. „Einen Yamaha C3-Flügel habe ich immer mehrfach hier, damit man ihn besser vergleichen kann“, sagt er. Auch Instrumente, für die er vielleicht gerade keinen Platz hat, die aber immer gut verkauft werden, und die er lieferbar haben möchte, wenn der Platz frei wird, hat er bei den Herstellern bereits gekauft und abrufbereit dort stehen, damit niemals ein Modell fehlt. Wilhelm Hölzle weiß genau, welche Instrumente am interessantesten für seine Kunden sind. Eher selten ist es, dass ein Händler in der Größenordnung die beiden Marken Kawai und Yamaha führt. „Der direkte Vergleich hilft aber beiden Marken, das macht das Geschäft und die Auswahl auch spannend“, erklärt er. „Dies ist auch ein Grund für viele Kunden, zu uns zu kommen und nicht woanders zu schauen, da man bei uns diese beiden Marken in dieser Auswahl direkt vergleichen kann“, erklärt er und fügt hinzu: „Eigentlich bräuchte ich noch viel mehr Platz, um noch mehr derselben Modelle nebeneinander präsentieren zu können, aber das geht aufgrund der Immobilienpreise hier in Sindelfingen nicht.“ Um die Instrumente überhaupt gut in das Fachgeschäft transportieren zu können, hat man extra für Piano Hölzle im hinteren Bereich des Gebäudes eine Lieferschräge gebaut, damit der Transport ohne Stufen möglich ist.



Blick in die beiden Werkstattträume.
Fotos: Dürer



Der Bereich mit Digital-Pianos.
Foto: Dürer

Geht man in die untere Ebene des Gebäudes, dann erkennt man, dass die Werkstatt zwar Kunst-Licht benötigt, aber dennoch nicht ohne Tageslicht auskommen muss, denn die halbhohen Fenster lassen immer noch eine gute Portion Tageslicht in die Räume fließen. Hier sind die Mitarbeiter zu einem Großteil ihrer Zeit beschäftigt mit Service-Arbeiten an Instrumenten, die weit über das Stimmen hinausgehen.

Insgesamt ist aus Piano Hölzle innerhalb von 17 Jahren seit der Gründung ein beachtliches Klavierfachgeschäft geworden, bei dem man die Leidenschaft des Inhabers für den Klavierbau und die vertretenen Marken schon im Gespräch spürt. Der Service ist ein Hauptbestandteil, der für dieses Fachgeschäft spricht. Die Auswahl der Marken und die Vielfalt der angebotenen Modelle im Geschäft macht es dem Kunden leicht, sich in Ruhe sein Klavier oder seinen Flügel auszusuchen. Dass Piano Hölzle natürlich auch Flügel zur Gestellung anbietet, versteht sich von selbst, angefangen beim Bösendorfer-Imperial bis zu den Yamaha- und Kawai-Top-Instrumenten.

Mit dem Umzug in die neuen Räume ist aus Piano Hölzle ein großartiges Klavierfachgeschäft moderner Couleur geworden. Das Ambiente und das Fachwissen überzeugen.

Kontakt:

Piano Hölzle
Bahnhofstraße 43
71063 Sindelfingen
Tel.: 07031 / 80 54 69
E-Mail: info@piano-hoelzle.de
www.piano-hoelzle.de

Optimierung des Klangs

Bechstein produziert eigene Hammerköpfe

Oben: Vorgefertigte Hammerkopfsätze für unterschiedliche Modellreihen von Bechstein.

Rechts: Die Produktionshalle für die Hammerköpfe mit den neuen Maschinen.
Fotos: Dürer



Von: Carsten Dürer

Es gibt traditionelle Bereiche in der Klavierbau-Industrie, die eigentlich niemals durchbrochen werden. So fertigen nur in Ausnahmefällen Klavierhersteller ihre eigene Klaviatur. Gleichgültig wie tief die Fertigung bei einem Hersteller geht, zwei Produkte wurden bislang von keinem Hersteller in Europa angegangen, sondern ausschließlich von spezialisierten Zulieferfirmen bezogen: Mechaniken und Hammerköpfe. Bei Bechstein in Seiffhennersdorf hat man nun ein neues Kapitel in dieser Traditionsgeschichte aufgeschlagen, indem man nun eigene Hammerköpfe herstellt. Wir wollten das sehen und erfahren, wie sich der „Bechstein-Klang“ dadurch verändert.

Mehr als zwei Jahre ist es her, dass man bei Bechstein zu überlegen begann, ob man die verbauten Hammerköpfe nicht auch selbst fertigen könnte. Aufgrund einer Reihe von unbefriedigenden Erfahrungen mit Zulieferern in diesem Bereich, hatte der neue Besitzer von Bechstein, Stefan Freymuth, die Frage gestellt, wie schwierig es sein könnte, drei unterschiedliche Teile zu einem Hammerkopf zusammenzufügen. Freymuth erklärt: „Auch wenn wir hier eine sehr alte Fabrik sind, so ist es dennoch unser Ziel, immer besser zu werden und immer weiter in die Zukunft zu denken. Daher haben wir im Bereich der Forschung und Entwicklung unsere Mannschaft aufgestockt und viel Geld investiert, um das sicherzustellen.“ Man war mit der Qualität der gelieferten Hammerköpfe gemessen

am Anspruch im Hause Bechstein nicht mehr zufrieden. Auch Gespräche haben nichts verändert, wie Freymuth durchblicken lässt. „Bei den Produzenten der Hammerköpfe, die uns belieferten, war es sehr schwierig, eine Veränderung auf unsere Ideen hin zu erreichen“, beschreibt er die Ausgangssituation. Leopold Duricic, Technischer Direktor der Bechstein AG, geht weiter ins Detail: „Wir haben erkannt, das etwas Wichtiges bei den Hammerkopferstellern in Europa – die auf einem sehr hohen Niveau fertigen – fehlt: der direkte Bezug zur Prüfung dessen, was sie hergestellt haben. Es fehlt das Instrument. Deshalb haben wir einem unserer Intoneure die Aufgabe der Leitung zur Fertigung der Hammerköpfe übergeben, der immer wieder einmal einen Hammeratz schnell in ein Instrument einbauen kann, ihn into-

nieren kann und damit die Qualität zu überprüfen in der Lage ist.“ Diese Möglichkeit haben die Hersteller von Hammerköpfen natürlich nicht. Aber Freymuth ist da in seinen Ansichten klar ausgerichtet und will dies nicht als Entschuldigung gelten lassen: „Ja, diese Möglichkeit haben sie nicht, aber ich will das nicht einfach dadurch entschuldigen. Es gab keinen Willen, dies zu verändern und umzusetzen. Ich denke, dass man sich ein paar Instrumente dorthin stellen könnte und einen Intoneur beauftragen könnte, die Hammerköpfe auf die Qualität hin zu überprüfen. Die Reaktionszeiten für das Feedback zwischen Hammerkopffhersteller und Klavierhersteller sind einfach zu lang, da jeder Klavierhersteller erst nach einiger Zeit die bestellten Hammerköpfe einbaut. Wenn dann etwas nicht stimmt, kann der Lieferant kaum mehr nachvollziehen, welcher Filz und welche Herstellung da vielleicht nicht in Ordnung waren. Diese Kompetenz verlange ich aber.“ Matthias König, Betriebsleiter in Seifhennersdorf, stellt noch heraus, welche Chancen die eigene Hammerkopf-Fertigung für Bechstein bedeutet: „Wir können nun natürlich genau auf unsere Instrumente hin einwirken. Wir können vom Ursprungsmaterial genau verifizieren, wie wir unsere Hammerköpfe verändern. Da nehmen wir für ein bestimmtes Modell ein wenig mehr Filz weg, um die Masse und den Klang zu verbessern. Auch die Gestaltung des Hammerkerns und das jeweilige Material für unterschiedliche Modellreihen können wir nun selbst bestimmen. Das bedeutet, dass wir die gesamte Abstimmung, vom ersten Holzspan an, perfekter auf ein bestimmtes Instrument ausrichten können.“ Das bedeutet auch: Wenn weitere, wenn auch nur kleine Veränderungen an bestimmten Instrumenten vorgenommen werden, kann man auch die Hammerköpfe, wie alle anderen Parameter im Instrumentenbau, direkt an diese Veränderungen anpassen.

Hammerköpfe bei Bechstein

Nun ist die Herstellung von Hammerköpfen kein Geheimnis, dennoch wollen wir die einzelnen Fertigungsschritte bei Bechstein von Matthias König nochmals genauer erfahren.

Die Hölzer für die Hammerkerne werden nach einer Vorauswahl angeliefert. Das sind für die unterschiedlichen Marken Rotbuche (für die Marke Hoffmann), Mahagoni (für die Marke Bechstein) und Nussbaum (für die Instrumente der Marke C. Bechstein). Warum man diese Unterschiede macht? Nun, zum einen aus ästhetischen Gründen, zum anderen aus Tradition. Chef-Intoneur Matthias Klingsing und der für die Hammerköpfe zuständige Klavierbaumeister und Intoneur Thomas Kumpfe allerdings sind sich einig, dass man am liebsten das Mahagoni verarbeitet, da es am härtesten ist und sich damit am besten bei Beanspruchung und bei der Verarbeitung verhält. Matthias Klingsing erläutert auch seine Erfahrungen mit den eigenen im Vergleich zu den bislang eingekauften Hammerköpfen so: „Wenn man mit der Intonier-nadel in unsere Hammerköpfe einsticht, ist dies ganz leicht, was bedeutet, man muss nicht mit Gewalt in zu harten Filz einwirken. Das hat auch zur Folge, dass man viel genauer intonieren kann, da ja jeder Einstich eine Wirkung hat.“

Das genannte Holz wird in Seifhennersdorf, wo sich ja auch die gesamte Holzverarbeitung für alle Instrumente der Marken befindet, die von der Bechstein AG angeboten werden, zugeschnitten und dann auf einer der CNC-Fräsen in Form gebracht. Natürlich werden die gesamten Sätze erst einmal komplett gefräst, bevor sie dann aufgeschnitten werden. Danach geht es dann in die Ebene, wo die neuen Maschinen für die Hammerköpfe stehen, die von der Entwicklungsabteilung von Bechstein selbst entworfen wurden. Es handelt sich vor allem um Schneidemaschinen für die Filze, eine CNC-Fräse, um die vorgeschrittenen Oberfilze und die Unterfilze in Form zu bringen, sowie die Pressen, die die Filze mit den Holz-kernen verbinden. Die Filze stammen aus Deutschland, die Hölzer meist auch, oder aber aus europäischen Nachbarländern. Beide Filz-teile, die Oberfilze sowie die neuen tief blau eingefärbten Unterfilze, werden in Platten geliefert. Danach folgen die ersten Schnitte, die die Grundlage für die Weiterverarbeitung liefern. Danach werden die Unter- und die Oberfilze in Keilform gefräst, die



(Blick auf das Hammerkernholz (v. l. n. r.):
Nussbaum, Mahagoni und Weißbuche.
Foto: Dürer



Hammerkern-Leisten, die soeben in der
CNC-Fräse vorgefertigt wurden.
Foto: Dürer



Die Oberfilz-Platten
als Rohmaterial.
Foto: Dürer



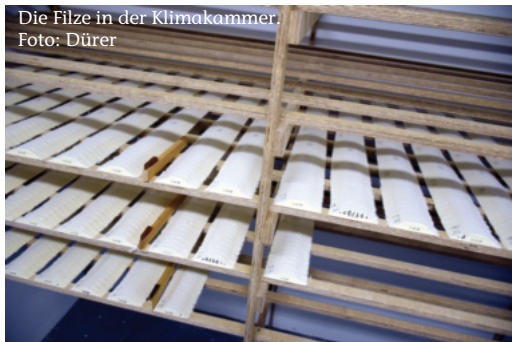
Sepzielles Blau für die Unterfilze.
Foto: Dürer



Die ersten Schnitte für den oberen Hammerfilz.
Foto: Dürer



Die Oberfilze als Keil gefräst.
Foto: Dürer



Die Filze in der Klimakammer.
Foto: Dürer



Aufgeleimt: Hammerunter- und Hammeroberfilze auf dem Hammerkernholz.
Foto: Dürer



Thomas Kumpfe schleift den Hammerfilzsatz von Hand.
Foto: Dürer

später zusammen auf die hölzernen Hammerkerne aufgeleimt werden. Allerdings will man bei Bechstein sicher sein, dass die Hammerköpfe sich auch in jeder Klima-Region der Welt gut verhalten werden und nicht zu viel oder zu wenig Feuchtigkeit in sich tragen. Daher werden die dicken Oberfilzstangen erst noch in einer Klimakammer gelagert, um sicher zu sein, dass sie bereit zur Verleimung sind.

Dieses Verleimen geschieht in den Pressen, die mit Hitze und Druck arbeiten. Genutzt wird ein ganz spezieller Leim, der sicherstellt, dass er durch die Beanspruchung, die beim Spiel entsteht, nicht zu hart ist, aber dennoch die Verleimung hält.

Bevor es zum Verleimen kommt, wiegt man die Filze noch aus. Warum? „Wir wollen sicherstellen, dass wir bei jedem Hammersatz genug Masse am späteren Hammerkopf haben“, erklärt Thomas Kumpfe, „es kann einfach passieren, dass der Filz ein unsichtbares ‚Loch‘ aufweist, und dann haben wir nicht das richtige Gewicht, also nicht die richtige Masse. Aber unsere Qualitätsanforderung ist hoch und so lassen wir nur wenig Toleranzen zu.“

Nach dem Aufleimungsprozess erkennt man, dass die noch ungeschnittenen Filz-Holz-Verbindungen aufgrund der bereits vorgeschrittenen Holzkerne flexibel sind. Danach kommt es aber erst noch zur Feinarbeit: Jeder Satz wird von Hand gereinigt und somit von überstehenden Filzresten befreit. Dann werden die Filze nochmals von Hand geschliffen. Erst danach werden die Hammerköpfe entsprechend den zuvor eingeschnittenen Hölzern aufgeschnitten. Damit ist ein Satz fertig. Was hier – im Vergleich mit anderen Herstellern – fehlt, ist eine seitliche Vernietung des Filzes am Hammerkern. „Wir haben bei all unseren Versuchen festgestellt, dass bei falscher Verleimung selbst eine Niete den Filz nicht am Holz hält, sondern der Druck auf den Filz beim Spiel die Niete aufplatzen lässt“, erklärt uns Matthias König. „Wir haben nun eine Verleimung gefunden, die keine Vernietung benötigt.“ Zudem wird die Masse des gesamten Hammerkopfes dadurch nicht verändert.

Bei unserem Besuch erkennen wir allerdings, dass die Unterfilze alle in Rot gehalten sind, nicht in Blau. „Wir wollten mit der Fertigung beginnen“, erklärt König, „auf die blauen Filze mussten wir warten, da sie speziell für uns eingefärbt wurden. Es ist ein einmaliges Blau, an dem man in Zukunft unsere Hammerköpfe erkennen kann.“ Doch das Erkennen der Bechstein-Hammerköpfe wird in den kommenden Wochen noch erleichtert, da man soeben daran arbeitet, mit einem Laser-Roboter auf jeden einzelnen Hammerkopf das Logo von Bechstein zu aufzubrennen. „Es ist alles noch ein Anfang, aber ein wirklich guter“, erklärt Stefan Freymuth.

Die Wirkung: Der Klang

Letztendlich aber ist das Wichtigste, was zählt, der Klang. Dieser wird natürlich nur zum Teil vom Hammerkopf beeinflusst, sondern von zahllosen Faktoren. Diese wurden über die Jahrzehnte und vergangenen Jahre hinweg immer weiter optimiert bei Bechstein, vor allem, um der Qualitätssteigerung Rechnung zu tragen. Dennoch schwebt den Machern der Klaviere und Flügel in Berlin wie im Werk in Seifhennersdorf ja ein ganz bestimmter Klang vor. Wie könnte man diesen eigentlich bestimmen? Leonardo Duricic versucht den Klang zu beschreiben, den man anstrebt: „Besonders die Streicher in Orchestern können sich sofort mit dem Klang von Bechstein indentifizieren, da er bei Bechstein sehr deutlich definiert ist. Der Klang ist nicht zu scharf, zwar sehr deutlich und mit Durchsetzungsvermögen, aber

nicht steril. Uns geht es also um eine Klangwärme. Dennoch muss ein Instrument bei uns auch eine deutliche Tragkraft haben, um sich gegen ein Orchester durchzusetzen, aber das gleiche Instrument muss auch für ein Dolce im solistischen Spiel geeignet sein.“ Er gibt zu, dass man erst seit Beginn der 1990er Jahre wieder – nachdem es auch in der Geschichte von Bechstein schon Instrumente mit Kapodaster gab, man zwischendurch aber übergegangen war zu Instrumenten mit Agraffen, durch die Saiten durchlaufen – zurück zum Kapodaster-Einsatz gekommen ist. „Der silbrige Klang, den die Instrumente mit Agraffen hatten, entsprach dem Klangideal dieser Zeit. Bis zum 2. Weltkrieg hat das auch gut funktioniert. Aber mit dem Einzug des Jazz und anderer Stilrichtungen war dieses Klangbild eigentlich nicht mehr zeitgemäß. Dennoch hat sich Bechstein schwergetan, diesen Weg zu verlassen. Auch mit dem Neubeginn in den 1980er Jahren, nachdem Karl Schulze das Unternehmen gekauft hat, hatte man Angst, diesen Agraffen-Einsatz zu verlassen, obwohl man schon lange Neukonstruktionen vorgenommen hatte. Man wollte die eigene Klangidentität nicht verlie-



Drei unterschiedliche Hammerkopf-Sorten für die unterschiedlichen Modellreihen.
Foto: Dürer

ren. 1994 haben wir dann in kleinen Schritten begonnen, diesen Konstruktionsgedanken zu verlassen, und haben 1999 die ersten Konzertflügel mit Kapodaster gefertigt. Zuvor waren schon kleinere Flügel mit Kapodaster ausgestattet worden. Man kann also sagen, dass man in kleinen Schritten diese Änderung zum Alten, was ja schon 1860 bei Bechstein vorhanden war, wieder eingeführt hat. Aber natürlich in einem Klangkontext von heute.“

Klar ist natürlich, dass man den Klang beständig verändert, ihn auch den Gegebenheiten des allgemeinen Zeitgeschmacks anpasst. Daher gibt es letztendlich auch immer Veränderungen, die Einfluss auf den Klang nehmen. „Natürlich gibt es schon bei der Idee zum Konzept eines neuen Instruments, also schon bei der Zeichnung, eine Vorstellung, wo man hin will, also muss schon von Anfang an bedacht werden, wie das klangliche Endergebnis sein soll“, erklärt uns Matthias König. Dass dafür erst einmal etliche Instrumente bis zum Ende gebaut werden müssen, um dann die Idee am klingenden Instrument zu verifizieren, zu verfeinern, versteht sich von selbst. Der Diskurs mit Künstlern und Käufern von Instrumenten ist dabei extrem wichtig.

Matthias König, der sich lange mit der Qualität der Filze von Hammerköpfen und deren möglicher Fertigung im eigenen Haus beschäftigt hat, kann eine weitere Neuigkeit bei der Fertigung im Hause Bechstein erwähnen, die sich auf den Klang auswirkt. Bislang wurden die Rasten, also die solide Balkenkonstruktion als Herzstück des Instruments (beim Klavier von hinten zu sehen, beim Flügel von unten), für Klaviere vorgefertigt nach Seiffhensdorf geliefert. Mittlerweile baut man diese Rasten selbst. Und seither verwendet man für die Instrumente von C. Bechstein ebenfalls massives Kiefernholz wie bei den Flügeln – die meisten Hersteller verwenden hier Fichte. Zudem werden die Rasten-Balken mittlerweile genutet und nicht nur stumpf verleimt. Dies ist nur eine Facette, die beweist, dass man bei Bechstein nach zwei Dingen strebt: nach beständiger Verbesserung sowie nach einer immer weiter fortschreitenden Unabhängigkeit gegenüber Lieferanten. Und genau dieses Thema wird seit einigen Jahren immer wichtiger, will man hochwertigste Produkte bauen. Die Herstellungszahlen von Klavieren und Flügeln in Europa verringern sich immer weiter. Die für die Klavierindustrie fertigenden Betriebe sind also in der Situation, dass sie entweder die Preise erhöhen müssen, um überleben zu können, oder aber an der Qualitätskontrolle einzusparen scheinen. Eine

Aktiengesellschaft wie Bechstein muss aber – so verlangt es das Gesetz, wie Duricic klarmacht – in jedem Bereich immer zwei Anbieter vorweisen können, wenn man Halbfertigprodukte einkauft. Kein leichtes Unterfangen ... So ist der Schritt in die Unabhängigkeit, das selbstständige Fertigen von Einzelteilen, bei denen ein grundsätzliches Know-how im Bereich Verarbeitung von Holz und anderen Materialien ja längst vorhanden ist, ein logischer Schritt. „Nun, wir werden sicherlich nicht beginnen Metallverarbeitung zu betreiben“, sagt Freymuth.

Doch zurück zu den selbst gefertigten Hammerköpfen und ihrer Auswirkung. Da stehen im Intonierraum zwei C. Bechstein D-Flügel 282 cm nebeneinander: Einer mit einem vorintonierten Hammersatz, der zugekauft wurde, einer mit einem vollkommen unintonierten Klavier-Hammerkopfsatz. „Den Hammersatz“, erklärt Klingsing, „hat Herr Kumpfe nur etwas verlängert, damit wir ihn in diesen Flügel einbauen können.“ Natürlich hat ein Klavierammersatz viel kleinere Massen als ein Hammersatz für einen solch großen Flügel. Dennoch ist das Klang-Ergebnis schon jetzt beeindruckend. Der Klang ist weitaus wärmer und obertonreicher, scheint sich viel leichter aufzubauen und zu entfalten. Die Ansprache beim Anschlagen erscheint ebenfalls anders: kontrollierbarer gerade im leisen Spiel, weniger harsch und formbarer. Das ist ein Klang, der dem Ideal eines solchen Instruments entspricht und zudem an die alten Zeiten des lyrisch-warmen Klangs eines Bechstein erinnert, der den Markennamen einmal groß gemacht hat. Dies allerdings verbunden mit einer Durchsetzungskraft, die man sogleich wahrnimmt und die den heutigen Ideen von einem Flügelklang entspricht.

Ein weiteres Beispiel können wir erleben, als man uns in den Auswahlraum des Unternehmens führt. Hier stehen zwei Concert C8-Klaviere, die Vorzeigemodelle von C. Bechstein. Und auch hier wurden bereits die neuen Hammerköpfe eingebaut und auch intoniert, da diese Instrumente ja bereits zur Auswahl für Kunden bereitstehen. Man kann man sofort erkennen, was schon bei dem unintonierten Hammersatz im Konzertflügel erkennbar war: Lyrische Wärme paart sich mit großvolumigem Klang, die Kontrolle in jedem Bereich der Dynamik ist verbessert, da der Hammerkopf schon beim leichtesten Anschlag reagiert.

Stefan Freymuth lässt am Ende unseres Besuches nochmals durchblicken, dass man noch nicht am Ende sei mit den Neuerungen, und erwähnt, dass es bei unserem nächsten Besuch vielleicht schon um das Thema Mechaniken gehen könnte. „Das wird sicherlich irgendwann passieren“, erklärt er. Man darf gespannt sein.



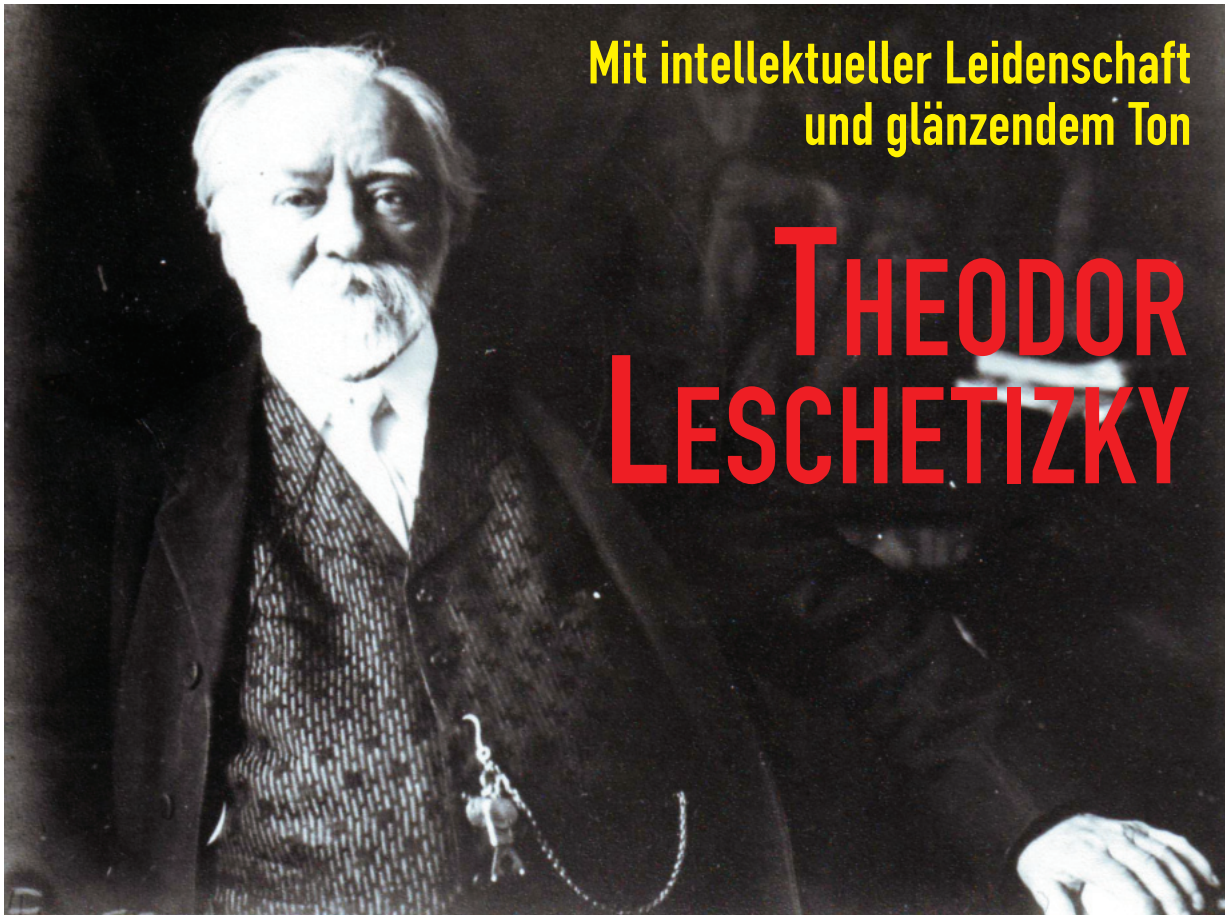
Unintonierter Klavier-Hammerkopfsatz in einem Bechstein D-282-Konzertflügel.
Foto: Dürer



**THE POWER
OF MUSIC!**



th.mann
MUSIC IS OUR PASSION



Mit intellektueller Leidenschaft
und glänzendem Ton

THEODOR LESCHETIZKY

Von: Robert Nemecek

Wann immer die Rede auf die großen Klavierlehrer der Vergangenheit kommt, darf der Name Theodor Leschetizky nicht fehlen. Leschetizky hat zwar kein Lehrwerk hinterlassen wie sein Lehrer Carl Czerny, dafür war seine Unterrichtsmethode so effektiv, dass seine Wiener Pianisten-Schmiede schon zur Zeit ihres Bestehens einen geradezu legendären Ruf genoss und ganze Pianisten-Generationen prägte, die im 20. Jahrhundert das Maß aller Dinge waren. Darüber ist ein wenig in Vergessenheit geraten, dass Leschetizky zu Lebzeiten auch ein gefragter Pianist und Komponist war, dessen stimmungsvolle Klavierwerke sich einst großer Beliebtheit erfreuten. Immerhin liegt ein kleiner Teil davon mittlerweile in ansprechenden Aufnahmen vor, und außerdem bemühen sich gleich drei Leschetizky-Gesellschaften redlich darum, die Erinnerung an den großen Musiker und Pädagogen wachzuhalten. Anlässlich der 100. Wiederkehr des Todestages (14. November 1915) von Theodor Leschetizky soll auch hier an diesen großen Musiker und Pädagogen erinnert werden, der neben all seinen Verdiensten auch ein langes und ereignisreiches Leben hatte.

Leschetizkys Kindheit und Jugend haben etwas Märchenhaftes. Denn er erblickte am 22. Juni 1830 auf einem Schloss das Licht der Welt und verbrachte dort die ersten Lebensjahre. Das in der Nähe von Lemberg (Galizien) gelegene „Schloss von Lancut breitet sich in seiner ganzen Weitläufigkeit auf einer reich bewaldeten Ebene vor dem Auge aus, fast wie ein großer, ruhender Löwe, der argwöhnisch sein angestammtes Revier überwacht“. So beschrieb es einst Angèle Potocka in ihren Erinnerungen an Theodor Leschetizky. Das Schloss gehörte dem Grafen Potocki, der es mit seiner Gattin, drei Kindern und einem großen Hauspersonal bewohnte.

Leschetizkys Vater Josef war dort als Musiklehrer angestellt und unterrichtete die beiden Töchter Julie und Sophie. Sein Sohn Theodor konnte sich

später noch gut daran erinnern, wie gern er sich als Kind unter dem Fenster des Klavierzimmers aufhielt und wie in ihm der Wunsch aufkeimte, all die schönen Melodien selbst zu spielen. Dazu kam es schneller als gedacht, denn der kleine Theodor erwies sich als so geschickt am Klavier, dass er schon bald zum kleinen Star in den Salons der besten Familien aus der Nachbarschaft avancierte. Danach machte er eine so rasante Entwicklung durch, dass er mit neun Jahren in Lemberg sein erstes öffentliches Konzert geben konnte. Unter der Leitung des Mozart-Sohnes Franz-Xaver Mozart spielte er ein Concertino von Carl Czerny und sorgte damit für großes Aufsehen. Von da an wurde er überall als Wunderkind gefeiert. Nur wenig später zog die Familie nach Wien, wo es für einen werdenden Pia-

nisten naturgemäß viele Möglichkeiten gab, die eigenen Fähigkeiten vor einem breiten Publikum unter Beweis zu stellen.

In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts zählte Wien, die Hauptstadt der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, zu den kulturell aktivsten Städten in ganz Europa und hatte als solche auch ein sehr reges Musikleben. Der junge Leschetizky nutzte dies weidlich aus, indem er so viele Konzerte besuchte, wie er nur konnte. Ganz besonders interessierte er sich natürlich für die in Wien gastierenden Pianisten, und das waren so gut wie alle, die damals Rang und Namen hatten: Thalberg, Döhler, Hiller und natürlich Liszt, den er besonders bewunderte. Da dieser – wie so viele andere Klaviervirtuosen – von Carl Czerny unterrichtet worden war, wünschte der junge Leschetizky nichts sehnlicher, als ebenfalls von diesem Meister in die Geheimnisse des Klavierspiels eingewiesen zu werden. Im Herbst 1840 brachte ihn sein Vater zu dem bekannten Pianistenmacher, der den Jungen gleich nach dem Vorspiel als Schüler annahm.

Was Leschetizky bei Czerny, der selbst ein Schüler Beethovens gewesen war, lernte, hat er selbst anhand eines Vergleichs mit seinem eher an Geschmack und Gefühl orientierten Vater zu verdeutlichen versucht: „Czerny hingegen bestand prinzipiell auf Exaktheit, Brillanz und die Nutzung pianistischer Effekte. Unter seiner Leitung spielte ich ziemlich viel Bach, dazu einige Kompositionen von Alkan, und Thalberg, aber vor allem die von Beethoven. Czernys Unterricht ging in die Richtung, Beethoven frei und mit tiefer Empfindung zu spielen.“ Czerny machte ihn auch mit Liszt bekannt, seinem berühmtesten Schüler, von dessen „charmanter Art und lebenswürdiger Herzlichkeit ohne jede Herablassung“ der junge Leschetizky sehr angetan war. Der Pianist, der ihn am nachhaltigsten beeinflusste, war allerdings nicht Liszt, sondern Julius Schulhoff (1825–1898), der in Paris auch Chopin kennengelernt und vieles von dessen Spiel übernommen hatte. Sein poetisch-sanglicher Vortragsstil erschien dem jungen Leschetizky wie eine Offenbarung und figurierte künftig als sein erklärtes Interpretationsideal.

Anfänge als Klaviervirtuose, Komponist und Klavierlehrer

Schon während seiner Lehrzeit bei Czerny fing Leschetizky an, selbst zu unterrichten, und verfügte bereits nach kurzer Zeit über eine beachtliche Schülerschar. Trotz dieses Erfolgs fühlte er sich mehr dem Künstlerberuf zugeneigt und strebte die Laufbahn eines Pianisten und Komponisten an. Der Name des jungen Pianisten Leschetizky war Mitte der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts schon in aller Munde. Damals trat er vor allem in den großen Salons Wiens auf und wurde dafür so gut bezahlt, dass er mit vierzehn Jahren bereits finanziell unabhängig war. In jener Zeit nahm Leschetizky zusätzlich Kompositionsunterricht bei Simon Sechter, einem damals recht prominenten Kompositionslehrer und Musiktheoretiker, der schon Franz Schubert mit der Kunst des Kontrapunkts vertraut gemacht hatte. Leschetizky war überzeugt, dass er dadurch eine größere Sicherheit beim Komponieren gewinnen würde. Aber erst 1852 fühlte er sich sicher genug,

Leschetizky im Alter von 26 Jahren.



um ein Klavierkonzert und eine Oper („Die Brüder von San Marco“) zu komponieren. Sieht man einmal von diesen großformatigen Kompositionen ab, so blieb sein Schaffen jedoch auf kleinere Formen beschränkt. Bei den Préludes, den Etüden und Charakterstücken fühlte er sich am sichersten und feierte damit auch große Erfolge. 1910 schrieb Artur Schnabel anlässlich des 80. Geburtstags seines Lehrers: „Seine Stücke sind sehr fein gearbeitet, reizvoll in der Erfindung und ungemein dankbar. Kein Wunder, dass sie große Verbreitung finden und so beliebt wie geschätzt sind.“

Leschetizkys Ruhm als Pianist, Komponist und Klavierlehrer reichte bald weit über Wiens Grenzen hinaus. Er konzertierte, komponierte und unterrichtete fast ohne Unterlass. Als die Revolution 1848 das Musikleben in Wien zum Erliegen brachte, nutzte er die Gelegenheit, um auch mal aus Wien herauszukommen. Er bereiste Italien, kaufte eine Villa in Bad Ischl, verliebte und entliebte sich wieder. Irgendwann muss er aber das Bedürfnis verspürt haben, Wien vollkommen zu verlassen und in einem ganz neuen Umfeld zu arbeiten. Er entschied sich für Sankt Petersburg und bestieg Ende September die Kutsche in Richtung Russland.

Ahnherr der russischen Klavierschule

Sankt Petersburg war seit der Regentschaft von Kaiserin Anna Hauptstadt des russischen Kaiserreiches und erlebte seit Ende des 18. Jahrhunderts eine kulturelle Blütezeit, die sowohl die erste russische Ballettschule als auch das berühmte Marinskij-Theater hervorgebracht hatte, in dem später die Nationaloper Michail Glinkas aufgeführt wurden. Dennoch war das Musikleben noch wenig ausgeprägt und ausbaufähig. Nicht zuletzt deshalb wurde Leschetizky mit offenen Armen empfangen, zumal ihm sein Ruf als hervorragender Pianist und Kla-



vierpädagoger vorausgeeilt war. Außerdem war er nicht völlig auf sich selbst gestellt. Mindestens vier gute alte Bekannte, darunter Anton Rubinstein und die Prinzessin Ustinov, halfen ihm über die ersten Schwierigkeiten hinweg und führten ihn in die illustre Petersburger Gesellschaft ein.

Leschetizkys Debüt am Michaelstheater war gleich ein voller Erfolg und brachte ihm nicht nur viele neue Schüler ein, sondern auch eine Einladung an den Zarenhof, wo er vor Nikolaus I. und dessen Gattin Maria Fjodorowna spielen sollte. Ausgerechnet diese Einladung drohte aber in einem völligen Desaster zu enden, da sich das Klavier in einem derart desolaten Zustand befand, dass Leschetizky es ablehnte, darauf zu spielen. Glücklicherweise war der Zar nicht nachtragend und lud ihn ein zweites Mal ein. Diesmal ging alles gut. Zar und Zarin waren sichtlich beeindruckt vom Spiel des mutigen jungen Mannes und luden ihn noch mehrere Male ein. Zweifellos half das Wohlwollen des Zaren dem Neuankömmling dabei, seine Position als Pianist und Lehrer in Sankt Petersburg zu festigen. Schon nach kurzer Zeit verdiente er so gut, dass er einen Diener halten und mehrere Pferde kaufen konnte. In den Folge-

jahren stieg Leschetizky die russische Karriereleiter sogar noch einige Stufen höher hinauf. Dabei war es sicher ganz hilfreich, einen Anton Rubinstein zum Freund zu haben.

Anton Rubinstein galt Mitte des 19. Jahrhunderts als größter Pianist seines Landes, konzertierte aber in ganz Europa. In St. Petersburg wirkte er als Konzertmeister am Hofe der Großherzogin Helene, der Schwester von Nikolaus I. Die Großherzogin war eine sehr einflussreiche und vor allem sehr kunstliebende Frau, die ihren Hof zum kulturellen Zentrum von Sankt Petersburg gemacht und die „Russische Musikgesellschaft“ ins Leben gerufen hatte. Als Rubinstein wegen einer Tournee seinen Pflichten am Hofe nicht nachkommen konnte, bat er Leschetizky, ihn bis zu seiner Rückkehr zu vertreten. Wenige Jahre später ernannte ihn die Zarin zum Musikinspizienten am Smolny-Institut, einer Einrichtung zur Erziehung von Töchtern aus adeligem Hause. Leschetizkys Verpflichtungen bestanden darin, die Eignung der Musikstudenten für ein Musikstudium zu überprüfen und besonders begabten Schülern Privatunterricht zu erteilen. In seiner Wohnung empfing er aber weiterhin Schüler jedweder Herkunft, und für Kinder weniger betuchter Eltern gab es Klassenunterricht. Von einem späteren Zeitpunkt aus betrachtet, war dies schon die erste Vorstufe zum St. Petersburger Konservatorium, das Leschetizky und Rubinstein im September 1862 unter der Schirmherrschaft der Großfürstin Helene gründeten. Damit avancierte der polnische Wahlwiener zum Ahnherren der russischen Klavierschule. Seine bedeutendste Schülerin wurde die Pianistin Annette Essipoff, die Leschetizky später zu seiner Frau machte.

Sechzehn lange Jahre wirkte Leschetizky am Sankt Petersburger Konservatorium, von dem wertvolle Impulse für das gesamte Musikleben in der Stadt ausgingen. Seine Tätigkeit beschränkte sich jedoch keineswegs auf das Pädagogische. In den sechziger und siebziger Jahren befand er sich ja auf dem Höhepunkt seines pianistischen Kön-



nens und gab Konzerte in Russland, Finnland, Österreich, Deutschland sowie in England, wo er auch mit den Geigern Leopold Auer und Pablo de Sarasate auftrat. Manchmal führte er sogar den Dirigentenstab. Als Leschetizky 1878 an Typhus erkrankte, entschloss er sich gemeinsam mit seiner Frau nach Wien zurückzukehren und sich dort niederzulassen. So geschah es denn auch.

Wien und die Leschetizky-Methode

Kurz nach seiner Ankunft in Wien kaufte Leschetizky ein Haus in der Carl-Ludwig-Straße, wo er auch wieder Schüler empfangen wollte. Die Nachricht von seiner Rückkehr verbreitete sich in Wien und Umgebung wie ein Lauffeuer, so dass er schon bald wieder alle Hände voll zu tun hatte. Um des Ansturms der Schüler Herr zu werden, stellte er mehrere Assistenten ein, die mit ihnen vorbereitende Übungen durchführten. Da Leschetizky selbst nur die begabtesten Schüler unterrichtete, sind die meisten nie bis zu ihm vorgedrungen. Diejenigen aber, die das schafften, bekamen einen Lehrer, der sich vollkommen auf ihre individuellen Fähigkeiten einstellte und diese leidenschaftlich förderte. Der Unterricht dauerte im Schnitt zwei Jahre. Erst danach durfte man sich im vollen Wortsinne als Leschetizky-Schüler bezeichnen. Das waren allerdings nicht wenige, und es waren viele sehr bedeutende dabei. Mit Ausnahme von Liszt brachte kein anderer Lehrer so viele große Pianisten-Persönlichkeiten hervor wie Leschetizky. Genannt seien hier nur Ignacy Jan Paderewsky, Artur Schnabel, Mark Hambourg, Ignaz Friedman und Benno Moiseiwitsch. Ohne sie hätte es wohl kein goldenes, sondern nur ein bronzefarbenes Zeitalter des Klaviers gegeben.

Der enorme Erfolg Leschetizkys als Lehrer wirft einmal mehr die Frage nach der berühmten Leschetizky-Methode auf. Gab es sie überhaupt? Im Unterschied zu seinem Lehrer Czerny hat Leschetizky seine pädagogischen Einsichten nie schriftlich niedergelegt, und eine festgefügte Lehrmethode hatte er auch nicht. Er sei, so soll er einmal gesagt haben, „gegen jede vorgefasste Absicht im Unterricht. Meiner Ansicht nach muss jeder Schüler entsprechend individuell behandelt werden“.

Gleichwohl lassen sich aus den Schriften und Notizen seiner Schüler einige Grundsätze herausfiltern, die durchaus ein konsistentes Lehrsystem erkennen lassen. Es wird im Wesentlichen von drei Säulen getragen. Eine davon ist die vollkommene geistige Durchdringung der musikalischen Materie. Leschetizky verlangte von seinen Schülern, dass sie in jedem Moment nicht nur fühlen, sondern auch genau wissen sollten, was sie da spielten. Benno Moiseiwitsch fasste dies einmal unter dem Begriff „intellektuelle Leidenschaft“ zusammen. Ein anderes zentrales Prinzip war die Hörkontrolle des eigenen Spiels. „Sich selbst zuhören, sich selbst kritisieren, auf mehrerlei Arten versuchen, wie es besser und reiner klingt“, so umschrieb Leschetizkys Schülerin Marie Unschuld von Melasfeld (1871–1912) in ihrem Buch „Die Hand des Pianisten“ (1903) diese Methode, für die der Pianist selbst verantwortlich zeichnet. Dabei ging es Melasfeld zufolge

immer darum, einen „breiten, großen, ebenso glänzenden wie gesangvollen Ton“ zu erzielen.

Alle, die sich mit Leschetizkys Lehrmethode auseinandersetzten, wussten freilich auch, dass sein immenser Erfolg nicht allein von seiner Methode abhing, sondern im selben Maße mit seiner integren Persönlichkeit, seiner geistigen Ausstrahlung zu tun hatte. „Die geistige Anregung, die er gibt, ist unbeschreiblich“, schrieb Artur Schnabel anlässlich des 80. Geburtstages seines verehrten Lehrers.

Da hatte Leschetizky seine pianistische Laufbahn schon längst hinter sich gelassen und lebte nur noch für seine inzwischen vierte Frau und seine Schüler. 1906 setzte er sich – zum ersten und letzten Mal in seinem Leben – an einen Welte-Mignon-Flügel und spielte einige Stücke aus seinem Kernrepertoire ein: Mozarts c-Moll-Fantasie, einige Préludes von Stephen Heller, zwei kurze Stücke von Chopin und einiges von ihm selbst. Man hört da ein ungewöhnlich freies, zugleich aber sehr elegantes und flüssiges Spiel, das einen erfahrenen Pianisten verrät. Eine erstaunliche Leistung, wenn man bedenkt, dass Leschetizky zum Zeitpunkt der Aufnahme bereits 76 Jahre alt war. Als er sich dann doch einmal vor ein Mikrofon setzte, vertraute er ihm lediglich sein Lebensmotto an: „Kein Leben ohne Kunst. Keine Kunst ohne Leben.“

Am 14. September 1915 endete dieses Leben, das so voller Hingabe an die Kunst war. Theodor Leschetizky wurde in einem Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof beigesetzt. Seit 1932 erinnert auch die Leschetizky-Gasse in Wien Währing (18. Bezirk) an den großen Pädagogen, Komponisten und Pianisten. Alles, was darüber hinausgeht, liegt an uns.

Empfehlenswerte CDs und Bücher

Bücher

Angèle Potocka

Theodor Leschetizky. Eine Studie des Menschen und Musikers aus persönlicher Bekanntschaft
Studien, Beiträge und Materialien zur Leschetizky-Forschung, Bd. 2
Musikverlag Burkhard Muth, ISBN 9787-3-929379-41-9

Burkhard Muth

Theodor Leschetizky – der bedeutendste Klavierlehrer, den die Welt je gesehen hat.
Musikverlag Burkhard Muth, ISBN 978-3-929379-09-9

CDs

Welte-Mignon-Mystery Vol. 13
Theodor Leschetizky
Tacet 1049074

Theodor Leschetizky

Ballade Venitienne, Klavierkonzert op. 9, Hommage à Czerny, Hommage à Schumann, Souvenir d'Ischl
Hubert Rutkowski, Klavier
Rzeszow Philharmonic Orchestra
Ltg.: Tomasz Chmiel
Acte Préalable 0191
(Vertrieb: Klassik Center)



CASIO

CELVIANO
Grand Hybrid

www.grand-hybrid.de

CASIO®

DER BEGINN EINER NEUEN ÄRA

Akustische Exzellenz
trifft digitale Spitzenklasse



JANNE MERTANEN ...

Foto: Ville Paul Paasimaa

... und sein Sibelius-Projekt

Von: Carsten Dürer

Janne Mertanen ist ein Pianist, der in Finnland schon häufiger von sich reden machte, hierzulande ist er aber ein noch fast unbeschriebenes Blatt. Nach etlichen Einspielungen unterschiedlicher Komponisten, vor allem aber denen von Chopin, hat er sich in diesem Jahr, dem 150. Geburtstagsjahr des Komponisten Jean Sibelius, darangemacht, sämtliche Werke für Klavier dieses finnischen Nationalkomponisten für Sony Classical auf CD zu bannen. Was dies bedeutete und wie er die Klaviermusik von Sibelius einschätzt, erklärte er uns in einem Gespräch.

In den Tagen, als wir Janne Mertanen Mitte September treffen, ist er gerade sehr beschäftigt damit, seine Einspielungen aller mit einer Opus-Nummer versehenen Werke von Jean Sibelius für die Veröffentlichung zu editieren. „Wir haben noch neun Tracks zu editieren, innerhalb der kommenden drei Tage“, erklärt er und lacht, „115 haben wir bereits fertiggestellt. Mir war, nachdem ich alles eingespielt hatte, gar nicht mehr klar, dass es so viel ist.“ Janne Mertanen ist Ende vierzig und als Künstler gefestigt in seinen Ansichten und seinem Leben. Ist es nun die gesamte Klaviermusik von Sibelius, die er eingespielt hat? „Nein, es sind nur die Werke mit Opus-Nummer. Die frühen Werke nicht. Folke Gräsbeck hat alle Werke für BIS eingespielt. Ich hatte dafür keine Zeit mehr, aber ich denke, dass ich sie vielleicht später noch einspiele, auch die Transkriptionen von Sibelius.“

Auch wenn es keine komplette Einspielung aller Klavierwerke aus der Feder von Sibelius ist, meint Mertanen, dass es „die wohl wichtigsten Werke sind, denn die frühen Werke entstanden fast alle, als er noch ein junger Student war“. Dabei will er nicht die Qualität der frühen Werke beurteilen: „Wenn Komponisten etwas älter und erfahrener sind, schreiben sie aber anders. Auch wusste Sibelius später besser, wie er

für Klavier schreiben wollte. Denn sein eigentliches Instrument, das er spielte, war die Violine. Viele Leute denken daher auch, dass er kein guter Pianist war, aber ich denke, dass er ein sehr guter Amateur-Pianist war. Als Ferruccio Busoni Sibelius in seinem Haus in Ainola besuchte, improvisierten sie zusammen. Also diese Qualität als Pianist hatte er schon ...“

Die Besonderheiten von Sibelius

Sibelius schrieb allerdings nicht am Klavier seine Musik, sondern am Schreibtisch. „Ja“, gesteht Mertanen, „aber ich denke, dass Sibelius seine Musik immer orchestral hörte, also im Orchesterklang, gleichgültig für welches Instrument er schrieb. Wenn man also seine Musik hört, muss man auch immer in Klangfarben des Orchesters denken, die Polyphonie der Musik und die Akkorde muss man vollkommen anders hören. Und für mich veränderten sich die Klavierwerke sehr, als ich mir vorstellte, welche Instrumente Sibelius sich gerade im Orchester vorstellte, die Oboe, die Streicher, die Flöte.“ Dies scheint wohl auch die größte Herausforderung für den Pianisten zu sein, der sich Sibelius' Musik nähert: die orchestralen Klangfarben herauszuarbeiten. „Ja, das würde ich in jedem Fall sagen. Und oftmals, wenn er seine Miniaturen schreibt, also eine Art von

Intermezzo-Musik, schreibt er in einem sehr einfachen Stil, mit Akkorden. Aber man muss die Differenzierung herausarbeiten, die Harmonien, erkennen, wohin die Musik geht, welche Klangfarben er sich vorgestellt hat. Manches Mal empfinde ich es als sehr schwierig, diese alle mit dem Klavier auszudrücken, denn Sibelius' Art zu schreiben ist sehr einfach, aber sie hat so viele Klangfarben. Und wenn man nur das Klavier zur Verfügung hat, fühlt man sich da manches Mal ein wenig verloren.“ Mertanen lacht, da er natürlich genau weiß, dass er über seine eigene Interpretation dieser Musik spricht. Dass die Instrumente vielleicht heute anders sind als die damaligen, über die auch Sibelius verfügte, verneint Mertanen, denn er sagt, dass Sibelius selbst mit 50 Jahren einen Steinway besaß. Allerdings weiß er zu berichten: „Als Sibelius jung war, besaß er ein Klavier, das sehr tief gestimmt war. Als er dann später ein gutes und richtig gestimmtes Klavier hörte, war es sehr schwierig für ihn, sich daran zu gewöhnen, da alles, was er zuvor am Klavier gehört hatte, nicht mehr stimmte.“

Das Schlimmste, was Sibelius' Klaviermusik passieren konnte, war seine eigene unachtsame Äußerung, in der er seinem Schüler Bengt von Törne erklärte: „Ich komponiere in meiner Freizeit Klavierstücke ... eigentlich interessiert mich das Klavier nicht, denn es kann nicht singen.“ Mertanen meint: „Nun, er schrieb so viele Werke für das Klavier, dass es fraglich ist, ob er dies wirklich meinte. Natürlich hat er manches Mal auch etwas geschrieben, um es schnell zu verkaufen, da er Geld für seine Familie verdienen musste, aber wer hat dies nicht getan? Dennoch hat Sibelius immer eine sehr ausgefeilte Schreibweise, vor allem in den Werken mit Opus-Zahl, die seine Qualität belegt. Das bedeutet, all diese Werke haben eine sehr hohe Qualität und ich würde von keinem dieser Werke sagen, dass er nicht sonderlich motiviert gewesen wäre, diese zu schreiben.“

Traditionen?

Gibt es für Mertanen irgendwo einen Ansatz, bei dem er sagen würde, Sibelius war ein Neuerer in seinen Klavierwerken? „Nun, ein Neuerer ... Er dachte sicherlich nicht bei seiner Klaviermusik an Musik für das Klavier, sondern in Musik generell, also - wie schon erwähnt - orchestral. Und das war vielleicht das Neue bei ihm. Wenn man es beispielsweise mit Werken von Debussy oder Chopin vergleicht: Diese Komponisten dachten an den Klavierklang allein und die Fähigkeiten, Klangfarben auf dem Klavier auszudrücken. Das ist der große Unterschied, den man anerkennen muss, wenn man an Sibelius' Klaviermusik denkt.“ Für Mertanen sind die größeren Werke die bedeutendsten, so wie „Kyllikki“, ein dreisätziges Werk in Sonatenform. Ebenso Opus 24, 10 Charakter-Stücke, von denen Mertanen sagt: „Diese Werke sind auch pianistisch anspruchsvoll. Natürlich ist auch die frühe Sonate Opus 12 sehr interessant und auch sehr herausfordernd in technischer Hinsicht. Es sieht so aus, als hätte Sibelius eine ziemlich große Hand, die ich nicht habe. Also hatte ich manches Mal das Gefühl, als müsste ich Rachmaninow spielen. Daneben fand ich vor allem die fünf Skizzen Opus 114 großartig. Sie sind sehr intim und schienen für den Komponisten sehr persönlich zu sein. Für mich sind sie Ausdruck seiner inneren Gefühle.“

Oftmals wird der Musik von Sibelius nachgesagt, dass die Qualität besonders in der Verbindung mit seiner Umgebung, also der finnischen Natur liegt. empfindet Mertanen dies auch, als finnischer Pianist? „Böse Kritiker sagen gerne, dass seine Musik wie für einen schlechten Naturfilm geschrieben sei. Natürlich findet man immer wieder die Natur-Visionen in seiner Musik, aber nicht in negativer Weise. Viele meiner finnischen Kollegen stimmen mir zu, dass die Musik von Sibelius irgendwie in unserer DNA vorhanden ist. Wenn ich die Orchester-Musik von ihm höre, dann ergreift sie mich sehr. Als ich mit dem Klavierspiel begann, habe ich natürlich erst einmal Werke der Komponisten gespielt, die jeder kennt, Chopin, Beethoven und andere. Ich glaube, das erste Stück von Sibelius habe ich gespielt, als ich 24 Jahre alt war. Dann nahm es etliche Jahre in Anspruch, bevor ich die erste Einspielung 2009 mit Werken von Sibelius aufnahm. Ich kann also nicht sagen, dass ich immer schon eine Verbindung mit der Klaviermusik hatte, es ist sehr neue Musik für mich. Ich kannte nicht einmal alle Werke, bevor ich mit diesem Projekt begann, so dass alles recht frisch für mich ist.“ Es scheint also sehr naheliegend, dass ein finnischer Pianist wie Janne Mertanen im Jahr 2015, zum 150. Geburtstag von Sibelius, seine Klavierwerke aufnimmt. Ist es zu offensichtlich? Er lacht: „Ja, das kann so aussehen. Nun, es war 2008, als ich die Idee zur Aufnahme hatte, und mir klar war, dass 2015 das große Sibelius-Jahr kommen wird. Generell kann man allerdings sagen, dass auch in Finnland die Klaviermusik von Sibelius nicht so hoch angesehen wird. Das liegt sicherlich auch daran, dass gerade jüngere Pianisten nicht mit Sibelius' Werken beginnen. Bei anderen Werken kann man Hunderte von Aufnahmen hören und will dann auch diese Werke spielen. Als ich zu studieren begann, gab es nur die Aufnahme von meinen Lehrer an der Sibelius-Akademie, Erik Tawaststjerna, der alle Werke eingespielt hat. Als ich meine ersten Stunden bei ihm hatte und die Aufnahmen hörte, fragte ich mich: Warum spielt er all diese Werke ein, was ist daran so



Foto: Ville Paul Paasimaa

großartig? Natürlich hat sich meine Ansicht seither stark verändert. Es ist eine sehr introvertierte und intime Welt von Werken. Sie sind nicht leicht zugänglich für Teenager. Ich denke, das ist einer der Gründe, warum seine Klavierwerke nicht so bekannt sind. Wenn man in meinem Alter ist, dann findet man einen anderen Zugang zu ihnen und findet sie auch interessanter. Es gibt ja schon drei andere finnische Pianisten, die

seine Werke eingespielt haben. Ich bin nun der vierte Finne. Und so denke ich, dass die Zeit für Sibelius' Klaviermusik noch kommen wird.“

Neben den finnischen Pianisten gab es auch einige andere, die die Klavierwerke aufgenommen haben, so wie Hårvard Gimse, der Norweger. Insgesamt gibt es sechs Gesamtaufnahmen der Klavierwerke. Fühlt sich Mertanen so, dass er nur eine weitere hinzufügt? „Nun, wenn man das mit Einspielungen von Chopin oder Beethoven vergleicht,

menhalten will.“ Wenn es um eine Art von Tradition geht, so denkt Mertanen, dass die Einspielung von Hårvard Gimse besonders gelungen ist, da er nicht wusste, wie die Tradition in Bezug auf Sibelius' Klaviermusik in Finnland aussieht. Und so spielt er seiner Meinung nach viel freier und frischer. Und genau dies wollte Mertanen für sich aufrecht erhalten. „Ich nehme mir auch die Freiheit heraus, einige der Stücke stärker atmen zu lassen, so wie bei Chopin. Nicht unbedingt mit einer Art von Rubato, aber mit einem eigenen, gefühlten Charakter in der Melodie.“ Das bringt natürlich für einen Pianisten auch die Chance, etwas vollkommen Neues einer Musik hinzuzufügen, die noch nicht solch strenge Interpretationstraditionen hat, wie es bei Beethoven oder anderen der Fall ist. Mertanen hat also das Glück, dass er sehr frisch und frei an die Interpretationen herangehen konnte, wobei ihm der natürliche Zugang zu Sibelius durch die „finnische DNA“ entgegenkam. Und es war der richtige Zeitpunkt für Mertanen, da er in seinem Alter die inneren Werte dieser Musik besser erkennt als in jüngeren Jahren.

Foto: Ville Paul Paasimäe



sind wir noch weit davon entfernt“, sagt er lachend. Angehört hat er sich allerdings nicht alle Aufnahmen seiner Kollegen, die Sibelius' Werke auf dem Klavier eingespielt haben: „Ich wollte mich freihalten von bestimmten Traditionen im Spiel dieser Werke, da man leicht dareinverfallen kann, andere Ansichten zu imitieren. Beispielsweise empfinde ich in Bezug auf etliche der Tempi, die meine Kollegen gewählt haben, vollkommen anders. In dieser Hinsicht glaube ich, etwas vollkommen anders zu sehen. Sibelius hat niemals Metronom-Angaben gemacht. Bei einigen Werken ist es also nicht ganz eindeutig, wie schnell es erklingen sollte. So in Opus 5 Nr. 6, in dem man viele unterschiedliche Tempi von Pianisten hören kann. Da gibt es große Unterschiede. Ich spiele manchmal etwas schneller, da ich die Linie der Gedanken besser zusam-

Die Aufnahmen und Konzerte
Wie lange hat sich Mertanen auf dieses Projekt, das fünf CDs umfasst, vorbereitet? „Nun, ich habe 2008 begonnen, darüber nachzudenken, nachdem ich die Aufnahmen von Eero Heinonen gehört hatte. So habe ich 2009 die erste CD eingespielt. Und so dachte ich, dass es vielleicht gut sei, die weiteren Werke für 2015 aufzunehmen. Die weiteren vier CDs haben wir dann in drei Aufnahmesitzungen vorgenommen: im Februar, im Juni und im August. Während dieser Zeit habe ich fast ausschließlich diese Werke geübt und gespielt.“ Also wird die 5-CD-Box auch die alte Aufnahme von 2009 beinhalten? „Ja, aber ich habe einige Stücke neu eingespielt und vor allem haben wir alle alten Einspielungen neu editiert und teilweise mit anderen Aufnahme-Tracks ersetzt.“

Wird er auch versuchen die Werke von Sibelius Veranaltern als Recitals anzubieten? „Nun, gerade jetzt habe ich 10 Recitals mit ausschließlich Werken von Sibelius in Finnland. Aber ich muss sagen, dass es besser ist, wenn man ein monothematisches Recital mit Werken von Chopin oder von Beethoven spielt. Bei Sibelius ist das schwieriger, da der vorherrschende Charakter in seiner Musik ein Intermezzo-Klang ist. Und wenn man die Sonate spielt, dann sind es nur 30 Minuten. Danach kämen vor allem Miniaturen. Ich denke, dass es besser ist, die Werke von Sibelius mit denen von Chopin zu mischen, oder mit denen von Brahms, was sehr gut passt.“ Janne Mertanen will auch nicht als Sibelius-Spezialist angesehen werden, sondern will weiterhin seinen geliebten Chopin spielen, von dem er – wenn möglich, wie er sagt – auch in den kommenden Jahren noch mehr Werke einspielen will.

Es ist ein spannendes Projekt, auch eines, das vielleicht noch einmal im Jahr 2015 zum 150. Geburtstag von Jean Sibelius stärker auf das Klavierwerk dieses Komponisten aufmerksam machen wird. Lohnenswert ist diese Musik in jedem Fall.

Die Sibelius-CD-Box

Jean Sibelius

Sämtliche Klavierwerke mit Opusnummern
Janne Mertanen, Klavier
Sony Classical (5 CDs)



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

PLZ-Gebiet 0

Pianogalerie Dresden
Collenbuschstr. 32
01324 Dresden

C. Bechstein Centrum Sachsen
Jentschstraße 5
02782 Seifhennersdorf

Piano Gäbler
Comeniusstr. 99
01309 Dresden

Piano Centrum Leipzig
Löhrstr. 2
04105 Leipzig

Leipzig Pianos
Dohnanyi-Str. 15
04103 Leipzig

PLZ-Gebiet 1

Piano-Haus Möller
Goethestr. 22
18055 Rostock

C. Bechstein Centrum Berlin
im stilwerk
Kantstraße 17
10623 Berlin

Piano Centrum Rostock
Lange Str. 13
18055 Rostock

PLZ-Gebiet 2

Pianohaus Trübger
Schanzenstr. 117
20357 Hamburg

C. Bechstein Centrum Hamburg
Chilehaus C|Pumpen 8
20095 Hamburg

Klavierhaus Helmich
Eitzer Str. 32
27283 Verden

Pianohaus Zechlin
Große Str. 6 A
22926 Ahrensburg

Clavis Musikhaus
Vegeacker Heerstr. 115
28757 Bremen

Ahrensburger Klaviergalerie
Königstr. 3
22926 Ahrensburg

PLZ-Gebiet 3

Klavierhaus Döll
Schmiedestraße 8
30159 Hannover

C. Bechstein Centrum Hannover
Königstraße 50 A
30175 Hannover

Schimmel Auswahlzentrum
Friedrich-Seele-Str. 20
38122 Braunschweig

PLZ-Gebiet 4

Gottschling Haus der Klaviere
Graskamp 17
48249 Dülmen-Hiddingsel

C. Bechstein Centrum Düsseldorf
im stilwerk
Grünstraße 15
40212 Düsseldorf

Klavierhaus Schröder
Immermannstr. 9
40210 Düsseldorf

Pianohaus van Bremen
Hansastraße 7-11
44137 Dortmund

Piano Faust
Reichsstr. 1
42275 Wuppertal

PLZ-Gebiet 5

C. Bechstein Centrum Köln
In den Opern Passagen
Glockengasse 6
50667 Köln

Pianohaus Musik Alexander
Binger Str. 18
55122 Mainz

Klaviermomente
Wilhelmstr. 43
58332 Schwelm

Piano Rumler
Königswinterer Str. 111-113
53227 Bonn-Beuel

Piano Flöck
Kesselheimer Str. 20
56220 St. Sebastian

PLZ-Gebiet 6

C. Bechstein Centrum Frankfurt
Eschersheimer Landstr. 45
60322 Frankfurt a. M.

Musikhaus Hochstein
Bergheimer Str. 9-11
69115 Heidelberg

Musikalien Petroll
Marktplatz 5
65183 Wiesbaden

PLZ-Gebiet 7

Piano Hölzle
Bahnhofstr. 43
71063 Sindelfingen

C. Bechstein Centrum Tübingen
Konrad-Adenauer-Straße 9
72072 Tübingen

Pufke Klaviere und Flügel
Hornbergstr. 94
70188 Stuttgart

Hermann Klaviere & Flügel
Hindenburgstr. 28
71696 Möglingen

Klavierhaus Hermann
Marktplatz 19
78647 Trossingen

Piano Fischer
Theodor-Heuss-Str. 8
70174 Stuttgart

Klavierhaus Labianca
Zähringerstr. 2
77652 Offenburg

Klavier Striegel
Hirschstr. 8
73432 Aalen-Elnat

PLZ-Gebiet 8

Pianohaus Hermes & Weger GmbH
Halderstr. 16
86150 Augsburg

pianofactum Musikhaus
Schmidgasse 23
87600 Kaufbeuren

Piano Fischer
Thierschstr. 11
80538 München-Lehel

Bauer & Hieber
Landschaftstraße
80331 München

PLZ-Gebiet 9

Feuchtinger & Gleichauf
Niedermünstergasse 2
93047 Regensburg

Piano Niedermeyer
St. Georgen 42
95448 Bayreuth

Steingraeber & Söhne
Friedrichstraße 2
95444 Bayreuth

Österreich

Gustav Ignaz Stingl
Wiedner Hauptstr. 18
1040 Wien

Klavierhaus Schimpelsberger
Hans-Sachs-Str. 120
4600 Wels

Die Klaviermachermeister
Burggasse 27
1070 Wien

KLAVIERgalerie
Kaiserstr. 10
1070 Wien

Schweiz

modern music
Talstrasse 2
3053 Münchenbuchsee

JOEY ALEXANDER

Kein Kinderspiel!



Ab und zu werden wir einfach vom Hocker gerissen, vor allem dann, wenn wir es mit einem seltenen Ausnahmetalent wie dem erst 11-jährigen Jazz-Pianisten Joey Alexander zu tun haben. Für diesen Knirps scheinen die üblichen Regeln langjährig erworbener Meisterschaft einfach außer Kraft gesetzt. Mit größter Selbstverständlichkeit setzt er sich ans Klavier und jammt mit den Besten seiner Zunft. Da kann man nur staunen und hoffen, dass das wunderbare Spiel des kleinen Künstlers nicht durch den Werbewirbel um ihn verdorben wird ...

Von: Ilona Oltuski

Jazz-Pianist Joey Alexander – sein vollständiger Name ist Josiah Alexander Sila – wurde vor 11 Jahren in Denpasar auf Bali geboren. Er ist eine der neuesten musikalischen Entdeckungen und einer der wenigen jungen Künstler, dessen einzigartige künstlerische Fertigkeit, verblüffende Intuition und außergewöhnliche musikalische Reife ihn von vielen anderen „Wunderkindern“ unterscheidet.

Sein Debüt-Album „My Favorite Things“, seit Mai dieses Jahres unter dem Montéma-Label auf dem Markt, hat bereits jetzt die Spitze der Charts erobert und ihn zu einer Ikone gemacht. Neben bekannten Jazz-Standards von Coltrane und Monk bis hin zu Rodgers und Hammerstein stellt das Album auch eine von Joeys bemerkenswerten eigenen Kompositionen vor. Von Grammy-Gewinner Jason Olaine produziert und in Zusammenarbeit mit Musikern wie den Bassisten Larry Grenadier und Russell Hall, den Schlagzeugern Ulysses Owens Jr. und Sammy Miller sowie Trompeter Alphonso Horne aufgenommen, beweisen die Aufnahmen, dass Joey mit den Besten seines Fachs jammen kann, und mehr noch: Er spielt bereits jetzt in seiner eigenen Liga.

Garantiert wird er sich bei seiner Europa-Tournee diesen Sommer und Herbst ein neues Publikum erschließen; im November stehen auch Auftritte in Deutschland auf dem Programm. Joeys letztjähriges Konzert-Debüt, vom New Yorker Lincoln-Center live übertragen, hatte zu einer ganzen Reihe von Einladungen geführt und ihm neben Auftritten im amerikanischen Fernsehen auch Interviews mit CNN-Star-Moderatoren wie Christina Amnapour beschert. Die Spuren begeisterter Reaktionen lassen sich von YouTube über Facebook, bis hin zur Titelseite der „New York Times“ nachverfolgen und demonstrieren einen seltenen Konsens zwischen Musikern, Kritikern und Zuhörern.

Ebenfalls im vergangenen Jahr war Joey mit seiner Familie aus Djakarta in die USA umgezogen; Joeys älterer und bereits verheirateter Bruder, der Joey kürzlich zum Onkel machte, blieb in Indonesien zurück, und die beiden sehen sich nur noch bei Joeys Besuchen in der Heimat.

Joey lächelt, wenn er von seinem kleinen Neffen spricht, dem er vielleicht eines Tages Klavierstunden geben wird; er gefällt sich in seiner neuen Rolle als Onkel. Trotz der Tatsache, dass er sich mit sieben Jahren für das Klavier entschied und ihm danach wenig Zeit für Kinderspiele blieb, hat sich Joey seine sonnige und warme Natur bewahrt. Bei seiner ersten Begegnung mit den Grundlagen des Klaviers im Alter von sechs Jahren spielte er spon-

tan die Melodien der Jazz-Standards nach, die er auf den CDs seines Vaters gehört hatte, und bereits ein Jahr später jammt er mit großem Erfolg mit den verschiedensten Musikern. Joey betont immer wieder die Bedeutung seiner ersten CD für seine Entwicklung, fast als wollte er sein frühes Interesse an Jazz erklären. „Ich mag viele Arten von Musik, vor allem alles, was mit Jazz zu tun hat, wie zum Beispiel Gospel-Musik“, sagt er. „Im Internet und auf YouTube ist alles einfach zugänglich.“ Die neuen Medien haben mit dazu beigetragen, Joeys Musik populär zu machen.

Von der Unterstützung durch seinen Vater, einen Amateurmusiker, abgesehen, hat sich Joey viel selbst beigebracht, und er fand nach einer relativ kurzen Ausbildung in klassischer Musik schon sehr bald seine Stimme in der Welt des Jazz. Die UNESCO lud den gerade einmal Achtjährigen ein, im Rahmen von Herbie Hancocks Indonesien-Tournee für den Meister zu spielen; Hancocks Begeisterung für das Talent des Jungen verließ Joeys Ambitionen „Flügel“. Mit zehn Jahren dann trat er bei Jazz-Festivals in Djakarta und Kopenhagen auf und gewann einen internationalen Kompositionswettbewerb in Odessa. „In Djakarta habe ich angefangen ernsthaft zu üben und mit berühmten Musikern zu jammen“, erzählt er. Und das verschaffte ihm nicht nur sehr schnell eine Fangemeinde, sondern stärkte auch sein Selbstbewusstsein. Diese Fangemeinde, in der Musiker, Diplomaten und Leute aus dem Musikgeschäft eine nicht unerhebliche Rolle spielen, sorgte auch dafür, dass Joey ein US-Visum für „besonders Begabte“ bekam. Aufgrund seines Alters gewährte das Sonderbegabten-Visum auch seiner Familie eine Aufenthaltsgenehmigung.

„Es gibt keine andere Stadt wie New York“, meint Joey und ist mächtig stolz darauf, Teil der einmaligen New Yorker Musikszene zu sein. Hier hat er alles, was er braucht, um sich voll zu entwickeln, und das schließt Kontakte mit berühmten Musikern ein. Ebenfalls Teil seines New Yorker Lebens ist auch die Betreuung durch Public-Relation-Spezialisten, die vor allem bei Interviews dabei sind, und von Managern, die seinen Tagesablauf bis ins Detail durchplanen.

Aber er hat auch Zeit für Entspannung: „Ich spiele gern Video-Games, sehe mir viele Filme an und treibe gern Sport“, sagt er. Am liebsten schwimmt er und spielt Tennis. Und er interessiert sich für den Aufbau seines „public image“, und das mit unerwartetem Geschäftssinn. Der Kontakt zu Gleichaltrigen ist eher spärlich, und seine schulische Ausbildung findet mit Hilfe eines Internet-Programms statt.



Foto: Ilona Oltuski

Diese Art von Selbstbewusstsein drückt sich natürlich auch in seiner Musik aus. Trotz seines Alters hat er sein Ziel genau vor Augen: die Entwicklung einer eigenen und sehr persönlichen Stimme. Und diesem Ziel folgt er mit höchstmöglicher Konzentration und Detailgenauigkeit. „Es ist wichtig zu üben, um für einen Auftritt total vorbereitet zu sein“, sagt er, „aber dann muss man auf der Bühne frei sein. Und einen kühlen Kopf muss man behalten und den Moment genießen, und wirklich Teil der Musik werden.“ Genau an diesem Punkt fühlt er sich wohl und zu Hause, und selbst gelegentliches Lampenfieber kann ihm wenig anhaben.

Für seine kleinen Hände wurde eine Methode entwickelt, die es ihm erlaubt, sich ohne jede Einschränkung musikalisch auszudrücken, und das tut er dann auch, mit Imagination und Feingefühl, auf verschiedenste Weise, was Stil und Rhythmus angeht, und dank eines erstaunlichen Gehörs für Form und Struktur, in den unterschiedlichsten Sprachen der Harmonielehre. „Er wird mir den Job wegnehmen“, orakelt Herbie Hancock, und eine Jazzgröße wie Wynton Marsalis, künstlerischer Direktor von „Jazz at Lincoln Center“ lud ihn 2014 ein, bei einer Gala für die Jazz-Foundation-of-America auf-

zutreten, wo Joey prompt mit seiner Interpretation von Monks berühmtem Standard „Round Midnight“ glänzte. Zu seinen zahlreichen Fans zählen auch Prominente wie Bill Clinton und Billy Crystal, und natürlich die Studenten der Juilliard School of Music in New York, die sich – wie viele andere – für Joeyes US-Visa eingesetzt hatten.

„Unter den Musikern, mit denen ich aufträte, finde ich ständig neue Freunde“, sagt er ohne den geringsten Selbstzweifel. Es mag seinem starken und ausgesprochen unabhängigen Charakter entsprechen, sich im Kreis ausgereifter Künstler musikalisch zu behaupten, doch fragt man sich auch, auf welche Weise Joeyes Erfahrungen in der Welt der Erwachsenen letztendlich seine persönliche Entwicklung beeinflussen werden. Und während seine eher leise Mutter noch unsicher ist, ob sie sich mit ihrem Sohn für diesen Artikel fotografieren lassen soll, reagiert er wie ein gestandener Profi und entscheidet für seine Mutter: „Vielleicht ein andermal.“

Nate Chinen schrieb in der New York Times, dass Jason Olaine, der Producer von Joeyes Debüt-Album und Programmdirektor von „Jazz at Lincoln Center“, sehr daran interessiert sei, Joeyes Rolle als musikalischer Botschafter zu entwickeln und ihn in pädagogische Outreach-Projekte zu integrieren, damit er vor Kindern seiner Altersgruppe spielen könne. Olaine sagte: „Er könnte junge Menschen für Jazz gewinnen.“

Doch Joey erwähnt weniger etwaige Schulbesuche, sondern spricht von seinem neuen Trio mit Schlagzeuger Sammy Miller und Bassist Russell Hall, die auch auf seinem Album zu hören sind. Teil dieses Albums ist seine Komposition „Ma Blues“, die er im Alter von 10 Jahren komponiert hatte. Das Stück zeigt eine Reife, die weit über Joeyes Alter und das, was wir von sogenannten Wunderkindern gewöhnt sind, hinausgeht.

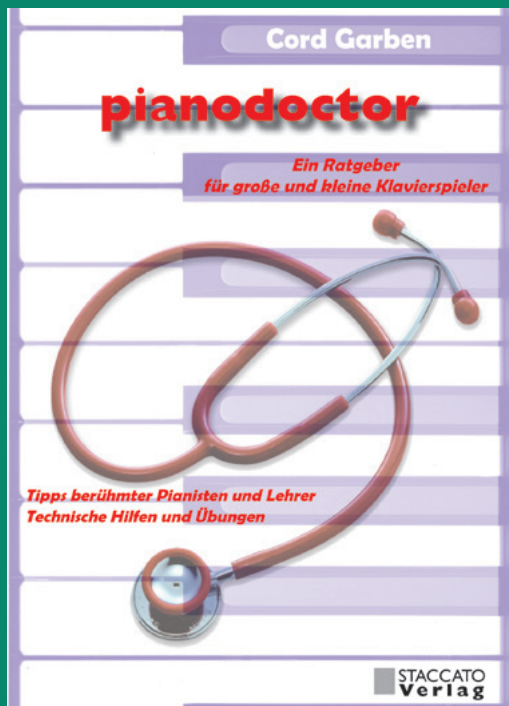
Wir werden noch viel von diesem jungen Ausnahmekünstler hören.

Die Debüt-CD

Joey Alexander
My Favorite Things
 Joey Alexander,
 Klavier (Steinway
 B); Larry Grenadier,
 Bass; Sammy Miller,
 Drums u. a.
 Motema 233988
 (Vertrieb:
 Membran)



Cord Garben im Staccato-Verlag



„Wenn man mich fragt, bezeichne ich mich als ‚Klavierspieler‘, der dieses Buch auf der Grundlage ganz persönlicher Erfahrungen geschrieben hat. Dazu gehörte in der Jugend eine Neurodermitis, wodurch die Beweglichkeit der Finger stark eingeschränkt war; unter solchen Umständen konnte Klavierunterricht bisweilen nur unregelmäßig stattfinden. So ergab es sich, dass ich unter großen Mühen erringen musste, was anderen leichtfiel. Meine Realität waren zähes Üben, Dehnübungen, Salbenpackungen, Fingergymnastik und beim Spielen zum Teil abenteuerliche Fingersätze. Doch die Liebe zur Musik und zum Instrument gab mir die Kraft durchzuhalten und führte schließlich auf einen beruflichen Weg, der mir erlaubte, Künstler und Produzent zu sein.“

Es ist die Summe der Erfahrungen aus beiden Welten, des internationalen Konzertlebens wie auch der Wettbewerbe und nicht zuletzt eigener Unterrichtstätigkeit, die ich anderen ‚Klavierspielern‘ zukommen lassen möchte, verbunden mit der Botschaft, dass es für jeden einen Weg gibt, scheinbar unüberwindliche Hürden zu meistern und das eigene Spiel nachhaltig zu verbessern.“

Cord Garben

Cord Garben
pianodoctor
Ein Ratgeber für große und kleine
Klavierspieler
Tipps berühmter Pianisten und Lehrer; technische Hilfen und Übungen

72 Seiten / brosch.
Euro 9,50 (D) / Euro 10,- (A)
ISBN 978-3-932976-60-5



„Obwohl es sich bei der vorliegenden Sammlung von Beobachtungen um kein im engeren Sinne wissenschaftliches Werk handelt, dürfte selbst der Kenner einige Überraschungen erleben. Der Liebhaber aber wird durch eine Fülle von Details, die hoch komprimiert oder auch im Plauderton präsentiert werden, seine Kenntnisse mehren und sich dem Kosmos der klassischen Klaviermusik weiter annähern.“

Einigen abstrusen Paukenschlägen berühmter Tastenmeister war übrigens nur mit Humor beizukommen. Half der nicht, erfolgte als letztes Mittel der Griff zur Waffe Ironie. Sie erweist sich stets als das wirksamste Werkzeug, krasse künstlerische Sünden erträglich zu machen. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass eine in heutiger Sicht „verwerfliche“ Spielweise noch vor Jahrzehnten durchaus das Nonplusultra hat bedeuten können. War nicht Ferruccio Busoni einst der Meister aller Klassen? Heute schmunzeln wir über seine damaligen „Wahrheiten“.“

Cord Garben

Cord Garben, selbst Pianist und Liedbegleiter, der fast zwei Jahrzehnte als Produzent für die Deutsche Grammophon arbeitete und dort beinahe ebenso lange den Pianisten Arturo Benedetti Michelangeli betreute, geht in diesem Buch der Frage nach, wie die berühmtesten Pianisten mit dem Notentext umgehen. Dabei deckt er spannungsreich auf, dass die Werktreue der Künstler oftmals nur so weit reicht wie ihre eigenen „Kreise“ aus technischer Machbarkeit und Intuition nicht gestört werden.

Cord Garben
Auf die Finger geschaut
Von der Werktreue großer Pianisten

248 Seiten / brosch.
Euro 22,- (D) / Euro 24,- (A)
ISBN 978-3-932976-56-6

Bestellen Sie unter

www.staccato-verlag.de

STACCATO-Verlag
Heinrichstraße 108
40239 Düsseldorf

Tel.: +49 / 211 / 905 30 48

Fax: +49 / 211 / 905 3050

E-Mail: info@staccato-verlag.de

ERSTAUNLICH HOHES NIVEAU

Blick auf die Bühne mit den beiden Flügeln in der Hochschule für Musik München während des diesjährigen ARD-Wettbewerbs.

ARD-Wettbewerb für Klavierduo 2015

Foto: Yoko Tsumekawa

Klavierduo ist ein Genre, das es nicht immer leicht hatte in den vergangenen Jahrhunderten. Und Wettbewerbe für das Spiel zu vier Händen an einem oder an zwei Instrumenten gibt es gar nicht allzu viele. Zum 11. Mal seit Bestehen des Wettbewerbs trafen sich in diesem Jahr Klavierduos beim ARD-Wettbewerb in München. Der letzte fand 2010 statt und nur zwei Mal wurde überhaupt ein 1. Preis in dieser Kategorie vergeben. Wir fuhrten nach München, um ab der zweiten Runde zu hören, wie sich die zahlreichen Duos, die vor allem aus Asien und Osteuropa stammten, der Musik für zwei Pianisten stellen.

Von: Carsten Dürer

Das hört sich etwas einseitig an, was ich in der Einleitung geschrieben habe, dass hauptsächlich Duos aus Asien und aus den Ländern Osteuropas beim diesjährigen Duo-Wettbewerb angetreten sind? Insgesamt hatte man über 30 Anmeldungen und lud letztendlich 26 Klavierduos nach München ein, von denen 23 antraten. Eine beeindruckende Zahl, vergleicht man sie mit dem Wettbewerb 2010, wo nur neun Duos nach München gekommen waren. Und die Gespräche mit den Juroren vor der zweiten Runde ließen erkennen, dass das Gesamtniveau bis zu diesem Jahr – zumindest in der ersten Runde – erfreulich hoch bis hervorragend war. Letztendlich – so einige Aussagen – hätte man fast alle weiter-schicken können, doch man musste natürlich eine Entscheidung für die zweite Runde treffen. Dennoch, aufgrund des guten Gesamtniveaus entsandte die Jury 13 der Duos in die nächste Runde. Die Jury war in diesem Jahr besetzt mit Paul Badura-Skoda (Vorsitz), Andreas Grau (vom Duo Grau-Schumacher), Ivo Haag (vom Duo Soos-Haag), Hans-Peter Stenzl (vom Duo Hans-Peter und Voker Stenzl), Yaara Tal (vom Duo Tal-Groet-huysen), Begoña Uriarte (vom ehemaligen Duo Uriarte-Mongrovius) und Arie Vardi. Etliche der Duos dieser Jury-Mitglieder haben irgendwann

selbst einmal Preise beim ARD-Wettbewerb für Klavierduo gewonnen, so dass diese Zusammen-setzung auch eine Art von Einbindung ehemaliger Kandidaten bedeutete.

Nun muss gesagt werden, dass die wirklich großen Brocken der Klavierduo-Literatur erst in der 2. Runde zum Tragen kamen, so dass es fast schon eine Selbstverständlichkeit ist, dass sich Qualitätsunterschiede zwischen dem Spiel der ersten und der zweiten Runde ergeben sollten. Denn nun stand als obligatorisches Werk Wolfgang Amadeus Mozarts große Sonate KV 448 für zwei Klaviere auf dem Programm. Zudem musste aus einer kurzen Liste ein vierhändiges Werk von Franz Schubert interpretiert werden. Als drittes Werk konnte aus einer Liste gewählt werden, die Strawinskys „Concerto“, Ravels „La Valse“ oder „Rhapsodie Espagnole“, Hindemiths „Sonate“ oder Busonis „Fantasia Contrappuntistica“ neben anderen Werken führte. Diese Originalliteratur für zwei Klaviere ist ebenfalls nicht einfach für die jungen Duos, aber immerhin kann man hier wenigstens leichter sein Können beweisen. Das fällt in den dif-fizilen Werken von Schubert und Mozart schon schwerer ...

Warum plötzlich so viele Duos im Vergleich zu dem Wettbewerb vor fünf Jahren nach München

kamen? Nun, ein Grund ist vielleicht, dass man die Altersbegrenzung leicht nach oben setzte, so dass ein Duo-Mitglied 35 Jahre alt sein kann, aber der Durchschnitt bei 30 Jahren liegen darf. Zum anderen aber ist es natürlich auch das sich immer noch verbessernde Ausbildungssystem für Klavierduo-Spiel. Allein die Juroren können teilweise als Vorreiter für diese Ausbildungsbewegung gesehen werden, denn an vielen Hochschulen – zumindest im deutschsprachigen Raum – wird mittlerweile Klavierduo entweder als gesondertes Fach angeboten oder aber im Bereich der Kammermusik. Das fördert natürlich das Duo-Spiel und ermutigt junge Talente, sich auch langfristig diesem schwierigen Genre zu verschreiben. Und natürlich ist es in einem solchen noch immer sehr kleinen Feld der Ausbildung fast unabdingbar, dass viele der Teilnehmer längst schon Kontakte zu einigen der Juroren hatten, denn will man eine gute Jury im Bereich Klavierduo zusammenstellen, bleibt dies einfach nicht aus.

Dass man dennoch auch in reinen Duo-Wettbewerben wie in München dann doch ad hoc zusammengestellte Duos entdeckt, bleibt nicht aus. So hat Esther Park lange Jahre an allen Wettbewerben für Klavier solo teilgenommen, sich nun aber mit ihrer Schwester zum Duo zusammengetan. Auch Jacob Cizmarovic ist solch ein Pianist. Und Georgy Tchaidze hat erst in diesem Jahr noch an einigen Wettbewerben für die Solistenschiene mitgewirkt. Doch es ist klar, dass sich dann schon bald die Streu vom Weizen trennt, denn ein eingeschworenes und länger zusammenarbeitendes Klavierduo kann man nicht mit zwei Solisten ersetzen, das ist genauso bei einem Streichquartett, das man nicht mit vier guten Streicher-Solisten ersetzen kann.

Die 2. Runde

Die Schwestern Esther und Sun-A Park aus den USA machten als Duo Amadeae den Beginn im großen Saal der Hochschule für Musik in München, wo die Kategorie Klavierduo in diesem Jahr ausgetragen wurde. Doch schon mit Schuberts Rondo A-Dur D 951 erkannte man, dass da eine Art Solistin mit einer Begleiterin agiert. Esther Park spielte sich beständig mit der Primo-Stimme in den Vordergrund, während Sun-A Park sich zurückhielt. So wurden keine Stimmtransparenz und kaum ein ausgeglichenes Spiel heraufbeschworen. Auch in Mozarts Sonate blieb alles ein wenig an der Oberfläche, auch hier war wieder Esther Park die klanglich dominierende Spielerin, während sich ihre Schwester in der Begleitrolle wiederzufinden schien. Francis Poulencs Sonate für zwei Klaviere gelang den Schwestern besser, aber insgesamt war dies keine überzeugende Duo-Vorstellung.

Überhaupt zeigte sich auch im Verlauf der gesamten 2. Runde, dass die Mozart-Sonate das Gewicht auf der Qualitätswaage der Duos werden sollte. Dieses so diffizile Werk, dessen zweiter Satz so stark an Arien-Aussagen seiner Opern erinnert, muss ebenso gesänglich wie mit orchestraler Klangebene gespielt werden. Und die Ecksätze verlangen ein ausgeglichenes Spiel zwischen den bei-

den Duo-Partnern, so dass die Stimmen, die man durchaus als einzelnen Orchesterinstrumenten nachempfunden verstehen kann, transparent herausgestellt werden.

Das japanische Duo Kiguchi-Otsubo (Yuto Kiguchi und Taketo Otsubo) hatte die Variationen auf ein Originalthema D 813 von Schubert für den Beginn seines Programms gewählt. Wunderbar wussten sie den zyklischen Gedanken in den Variationen umzusetzen. Zudem wussten die beiden die Dynamik ausgewogen auszutarieren und konnten mit viel Respekt für den Mitspieler aufwarten, was zu einem brillant-spannenden Ergebnis führte. Doch dann Mozart. Wie viele der jungen Duos ließ sich auch dieses Duo von den Laufkaskaden in den Ecksätzen zu einem zu waghalsigen Tempo hinreißen, auch wenn die Japaner es schafften, das Tempo im Zaum zu halten. Allerdings fehlte es dann an Witz und Spritzigkeit, dem Atem, der dieser Musik zugrunde liegt. Maurice Ravels „La Valse“ gehörte zu den Schlagern der Liste der Musik aus dem 20. Jahrhundert. Auch die Japaner wählten dieses Werk. Sie spielten aber zu verkopft und mit zu wenig Atempausen, so dass der immer wiederkehrende Aufbau der dramatischen Steigerungen auf der Strecke blieb.

Eines der wenigen Duos, die nicht aus Asien oder osteuropäischen Ländern stammten, war das deutsche Duo mit Karolin und Friederike Stegmann. Sie waren auch die Ersten, die das gesamte Programm mit Schuberts Variationen D 813, der Mozart-Sonate und Igor Strawinskys „Concerto“ auswendig spielten. Und schon bald merkte man, wie gut die Zwillinge aufeinander eingespielt sind. Schuberts Variationen spielten sie sehr detailliert, allerdings ein wenig zu stark auf die Akzente konzentriert. Dennoch war die Klanggebung der beiden an den Instrumenten faszinierend klar in der etwas halligen Akustik des großen Saals der Musikhochschule, so dass die Stimmen sich gut auch in den schnelleren Passagen voneinander trennten. Und bei den beiden Stegmanns hörte man dann erstmalig auch einen gelungenen Mozart, der mit Esprit und Spannung interpretiert wurde. Nur wollte auch dieses Duo zu sehr die Brillanz in



Das Duo ShinPark aus Korea.

Foto: Daniel Delang



Das Duo Shalamova-Shalamov beim Spiel.

Foto: Yoko Tsumekawa

den Vordergrund stellen und konnte im langsamen Satz mit zu viel Pedal und zu wenig austariertem Dialog nicht überzeugen. Strawinskys „Concerto“ dagegen wurde zu einer Darstellung perfekt einstudierter Duo-Literatur. Zwar konnte das Duo Stegmann die rhythmischen Elemente deutlich in den Vordergrund stellen, wusste sich aber in der Klanglichkeit so zurückzuhalten, dass auch im Fortissimo noch ein angenehm voller Klang entstand. Das war insgesamt ein vollauf gelungenes Duo-Spiel.

Vollkommen anders, aber teilweise ebenfalls sehr überzeugend agierte das Duo Alina Shalamova und Nikolay Shalamov aus Russland und Bulgarien. Zwar geriet auch ihr Mozart eher zu einem Beispiel an brillant gespielter Oberflächlichkeit ohne Tiefgang, aber die beiden Märsche aus Schuberts „Six Grandes Marches“ D 819 gelangen ihnen in klanglicher Hinsicht ausgesprochen markant. Dann Hindemiths große „Sonate für zwei Klaviere“. Ein schwierig darzustellendes Werk, das den beiden allerdings mit der Hervorkehrung der für Hindemith typischen harmonischen Erweiterung und der dramatischen Innenansichten bestens gelang. Insgesamt wirkte das Spiel dieses Duos aber ein wenig zu kontrolliert, zu wenig freudig und mit zu wenig Verve gespielt ...

Nun, der späte Nachmittag des ersten Tages der 2. Runde war dann eher ein wenig enttäuschend. Das Duo Yuja und Ayako Yamamoto aus Japan begann ebenfalls mit der Sonate von Hindemith. Und was sofort auffiel, war die extrem ausgewogene Klangbalance, die die beiden an den Tag legten. Zudem konnten sie die innere Lyrik bestechend hervorheben. Im 3. Satz allerdings überzogen sie den dramatischen Inhalt so, dass das musikalische Gerüst in seinen Linien ein wenig zu zerfallen drohte. Und in Mozarts Sonate KV 448 ließen auch sie sich zu stark von den Laufkaskaden verleiten und den 1. Satz zu einem virtuos klirrenden Einerlei werden. Es fehlte insgesamt der Atem der lyrisch-opernhaften Melodiegestaltung. In Schuberts Variationen D 813 ließen sie weniger die bereits vorhandene innere Schönheit der Musik hervortreten, sondern versuchten ihr etwas überzustülpen, was zu viel und zu groß war. Insgesamt eine widersprüchliche Aufführung, da vor allem die klangliche Gestaltung insgesamt sehr überzeugte.

Das Duo Mino aus Korea (mit Kangho Kim und Chulmin Lee) spielte Schuberts „Lebensstürme“ D 947 ohne die notwendige dramatische Linie und die orchestrale Größe, so dass das Werk flach erklang. Wie bei anderen Duos auch schwankten in Mozarts Sonate die Tempi in den Ecksätzen zu stark, um überzeugend zu wirken. Und Ravels „La Valse“ wurde in seiner dramatischen Art einer Apotheose nicht erkannt.

Dagegen begann das Duo Tatsuno & Ito mit Jun-Ichi Ito und Tsubasa Tatsuno aus Japan in der „Grande Sonate“ B-Dur D 617 von Schubert mit einem großartigen Gespür für die Gesangslinien und einem Klanguausgleich, den man bislang nur wenig gehört hatte. Überhaupt war die stimmlich instrumentale Transparenz der beiden jungen Pianisten wirklich gut. Als sie allerdings Mozarts Sonate nach Noten spielten und die Pulte so hoch stellten, dass sie sich gegenseitig nicht sehen konnten, erkannte man, dass diese beiden es nicht

gewohnt sind, regelmäßig im Duo zu spielen. Dennoch war die Präzision des Zusammenspiels in jeder Hinsicht gegeben, nur dass das inhaltliche Frage-Antwort-Spiel nicht herausgearbeitet werden konnte. Und auch sie wussten inhaltlich mit Ravels „La Valse“ nicht genug anzufangen, um die aufs Ende geschriebene Dramatik entsprechend zu auszuformulieren.

Dann das Duo Lok Ping & Lok Ting Chau aus Hongkong. Die beiden Schwestern zeigten von Anfang an eine famose Einheit im Spiel. Auch wenn in Schuberts „Grande Sonate“ D 617 die Seufzermotivik und die freudigen Aussagen mit zu vielen Ritardandi versehen waren, wussten sie die Mozart-Sonate mit viel Eifer und einem brillanten einheitlichen Klang- und Gestaltungssinn darzustellen. Man konnte zwar Abstriche in dem etwas überzuckert gesehenen 2. Satz machen, aber insgesamt war das ein gutes Duo-Spiel. Und auch sie spiel-

Duo Shalamova-Shalamov



Foto: Daniel Delang

ten Ravels „La Valse“ und wussten zumindest den dramatischen Aufbau bis zum Schluss durchzustrukturieren. Letztendlich punktete dieses Duo mit einem bestens funktionierenden gemeinsamen Atem und Klangsinn.

Aus Georgien kommen immer wieder großartige junge Pianisten mit viel Gespür für musikalische Gestaltung und den instrumentalen Klang. Auch im Spiel des Schwester-Duos Ani und Nia Sulkhanishvili konnte man genau diese Stärken erkennen. Auch wenn in Schuberts Rondo A-Dur D 951 die Phrasenenden oftmals betont waren, fanden die beiden Schwestern zu einem ausgeglichenen Interpretationsansatz zwischen lyrischer Emphase und burschikoser Dramatik. Allein die permanente Mimik der Schwestern mit gefalteter Stirn und dramatischem Blick an die Decke, auch im Spiel von froher Musik, war ein wenig energieverend. Mozarts Sonate wurde bei diesen beiden bei aller Präzision und einem guten Klanggespür zu einer wilden Hetzjagd in den Ecksätzen. Ravels „Rhapsodie Espagnole“ allerdings merzte den vorherigen Eindruck dann vollauf aus: Bestechend in der Dramatik, mit viel Spielfreude und sinnvoller Agogik wurde hier großartig musiziert.

Auch das Duo Chen-Armand mit Delphine Armand aus Frankreich und Yun-Ho Chen aus Taiwan bot eines der besten Vorspiele in der 2. Runde. Vor allem die wunderbare dynamische Weite in Schuberts Rondo A-Dur, der Blick auf die sensiblen inneren dramatischen Vorgänge bewies, dass die beiden wohl schon lange zusammenarbeiten. Auch Mozarts Sonate KV 448 wurde bei den beiden zu einem spannenden Beispiel von geschickten Variationen bei den Phrasen-Wiederholungen und großartiger Tempowahl ohne das Jagen anderer Duos. Und hier nun hatte man auch erstmals das Gefühl, dass Ravels „La Valse“ richtig verstanden wurde, nur dass sich leichte Konditionsschwächen im Spiel zeigten.

Diese hatte das Duo ShinPark mit Songwook Park und Mijung Shin aus Südkorea nicht. Die beiden schwankten zwar beim Spiel von Schuberts Duo gemeinsam so viel hin und her vor dem Instrument, dass man es kaum ertragen konnte. Aber das klangliche und musikalische Ergebnis war famos in Bezug auf die dynamische Deutung und die dramatische Agogik. Mit gutem Pedaleinsatz variierten sie zudem den Klang, so dass die Zuhörer emotional mitgingen. Während die Mozart-Sonate besonders im Mittelsatz etwas langatmig geriet, war Ravels „La Valse“ ein wunderbares Fest der Sinne, und in jeder Hinsicht ein Highlight der 2. Runde: Mit Emphase, mit Lust am Spiel und grandioser wiederkehrender Zurücknahme vor dem dramatischen Wiederaufbau, der bis zum drastischen Schluss reichte, war dies wirklich eine brillante Darstellung.

Am Schluss dann noch das Duo Kawasaki-Cizmarovic, mit Jakub Cizmarovic aus Serbien und Shoko Kawasaki aus Japan. Nun, man hatte sich eigentlich gefreut einmal mit Olivier Messiaens Nr. 4 aus dessen „Visions de L'Amen“ ein anderes Werk aus dem 20. Jahrhundert zu hören. Doch die Fortissimo-Passagen wurden so brutal von den beiden in die Tasten geschlagen, dass man von dem religiösen Gebetscharakter nichts mehr erkennen konnte. Zwar sind die dynamischen Eckpunkte sehr weit vom Komponisten gewählt, aber das Ganze sollte doch klanglich

austarierter sein. Auch Schuberts „Lebensstürme“ und Mozarts Sonate wurden von den beiden zwar energetisch, aber auch mit zergliederten Melodie-Linien und wenig Sinn für die gesanglichen Ebenen gespielt.

Es war klar, dass das gesamte Niveau in diesem Wettbewerb sehr hoch ist, und dass die Messlatte ebenso in den höheren Ebenen angesiedelt war. Mit Mozarts Sonate A-Dur KV 448 hatte man den Kandidaten eine wirklich harte und schwierige Aufgabe gestellt. Doch damit trennten sich die Duos in der Qualität. So entsendete die Jury sechs Duos ins Semifinale: Alina Shamlova & Nikolay Shamlov Piano Duo, Duo Yuka und Ayaka Yamamoto, Klavierduo Lok Ping & Lok Ting Chau, Duo Ani und Nia Sulkhanishvili, Piano Duo Chen-Armand und das Duo ShinPark.

Das Semifinale

Zum Semifinale lauteten die Programmvorgaben – wie üblich – weniger streng als in den ersten beiden Runden. Aus zwei langen Listen von bekannteren Werken konnten die Duos nun auswählen, aus einer mit Werken für Klavier zu vier Händen und einer mit Werken für zwei Klaviere. Daneben mussten alle Duos des Semifinales natürlich das obligatorische Auftragswerk des Wettbewerbs vortragen. Entsprechend abwechslungsreicher gestalteten sich die Programme der insgesamt sechs Konzerte für die Duos. Denn



Die Schwestern Lok Ping & Lok Ting Chau aus Hongkong

Foto: Daniel Delang

Konzerte waren es, und genau so muss man die Teilnahme an einem solchen Wettbewerb sehen, denn es geht weniger allein um die ersten Plätze, sondern mehr um die Erfahrung und die Teilnahme an solch einem letztendlich eher selten stattfindenden Ereignis, wo sich so viele gute Klavierduos an einem Ort zusammenfinden, man auch als Kandidaten andere treffen und hören kann. Vor allem,

Steinway-C-Flügel (kleiner Konzertflügel)
 Baujahr 1997, 227 cm, schwarz,
 neuwertiger Zustand, Erstbesitz, wurde
 nach Lieferung nicht mehr transportiert
 EUR 69.500,-
 Tel.: 0175 / 5238242

Private Kleinanzeige

wenn ein Publikum so zahlreich und interessiert ist wie in München. Denn der Besuch im großen Saal der Musikhochschule in München war von der ersten Runde an großartig. In den Nachmittagsstunden war der Saal voll besetzt, aber auch an den Vormittagen und am Abend waren einige hundert Zuhörer interessiert daran, den Klavierduos zuzuhören. Und es war nicht nur ein interessiertes, sondern auch ein freundliches Publikum, so dass sich wirkliche Konzertatmosphären ergaben und den Kandidaten viel Applaus entgegenbrandete.

In diesem Jahr hatte man die Aufgabe, den Klavierduos ein neues Werk zu schreiben, an den 39-jährigen Katalanen Ferran Cruixent übergeben. Ferran Cruixent hat seine Studien an der Hochschule in München abgeschlossen, also durchaus einen Bezug zu dieser Stadt und sicherlich auch zum ARD-Wettbewerb. Cruixent hat in den vergangenen Jahren etliche Werke für Klavier zu vier Händen oder für zwei Klaviere geschrieben. Er war also fast schon prädestiniert, ihn mit dem Auftragswerk für den ARD-Wettbewerb in der Kategorie Klavierduo zu beauftragen. Geschrieben hat er das Werk „Binary“, das einem veralteten Fax-Modem gewidmet ist, das die typischen Wähl-Geräusche einer solchen Online-Verbindung aus vergangenen Tagen macht. Es ist ein rhythmisch stark strukturiertes Stück in einem Satz und verlangt dem spielenden Duo vor allem Präzision und dynamische Vielfalt ab. Schwankend zwischen vorwärtsdrängenden Rhythmen und ziselierten 32tel-Notenfolgen im hohen Diskant soll hier das Binäre dargestellt werden, also das Digitale in dem vom alten Fax-Modem erklingenden Ton. Am Schluss erklingen dann zu einer originalen Tonfol-



Ani und Nia Sulkhaniashvili

Foto: Daniel Delang

ge eines solchen Modems fast schon ätherische Akkorde.

Dieses Semifinale sollte die Eindrücke aus der 2. Runde eigentlich nur noch einmal verstärken, wobei die Wahl des Programms wohl auch einen deutlichen Hinweis auf das Können und die Risikofreudigkeit in einem Wettbewerb geben sollte. Das Duo ShinPark konnte sich wirklich in die Gedankenwelt von Debussys „Intermezzo“ einfinden und spielte wieder mit einem emphatischen Gleichsinn und -atem, dass es eine Freude war, diesem Duo zuzuhören. Vor allem aber punktete es mit dem Streichquintetts Op. 34 in

der Version für zwei Klaviere als Sonate Op. 34b von Johannes Brahms. Denn in diesem groß angelegten Werk fand dieses koreanische Duo zu einem spannungsgeladenen Ausdruck mit einer Präzision, die auch das Publikum gefangen nahm.

Die beiden georgischen Schwestern Anni und Nia Sulkhaniashvili konnten in Brahms' „Haydn-Variationen“ nicht dieselbe Natürlichkeit in gleichzeitigem Atmen erreichen. Alles in ihrem Spiel wirkte etwas zu wenig frei und stark abgezirkelt und es fehlte an Gesanglichkeit und klanglicher Schönheit. In Antonín Dvoráks „Legenden“ allerdings fanden sie dann zeitweise zu dem tänzerischen Ausdruck, den diese Werke verlangen. Aber die Fokussierung auf die Akzente und die fehlende Fröhlichkeit im Ausdruck machte das Spiel dann doch etwas einseitig. Das Duo Chen-Armand wusste Debussys „La Mer“ mit wunderbaren Klangfarben zu gestalten. Aber Liszts Reminiscenzen auf „Don Juan“ waren dann doch zu sehr auf das rein Technische ausgerichtet und auf die Vorzeige-Pianistik, wenig aber von lyrischen Passagen geprägt. Die beiden Schwestern Lok Ping und Lok Ting Chau aus Hongkong zeigten einmal mehr ihre Präzision und ihre Professionalität in jeder Hinsicht, als sie die „Souvenirs“ von Samuel Barber spielten. Aber die zum Teil sarkastischen Klänge auf die alten Weisen wie Walzer wussten sie dann nicht wirklich herauszuarbeiten. Liszts „Concerto pathétique“ war ein weiteres Beispiel des perfekten Zusammenspiels. Allein: Die Spielfreude fehlte bei ihren Darstellungen trotz beständiger stark übertriebener Mimik doch.

Alina Shalamova und Nikolay Shalamov dagegen zeigten von Anfang an, dass sie ein freudig agierendes Paar an den Instrumenten sind. In Debussys „Petite Suite“ konnten sie zwar nicht ganz das Locker-Duftige der Klangsphären Debussys er-



Lok Ping & Lok Ting Chau beim Spiel des Auftragswerks „Binary“.

Foto: Yoko Tsunekawa

reichen, aber in Rachmaninows „Fantasie tableaux“, der Suite Nr. 1, erkannte man, dass dieses Werk ihnen am Herzen und im Herzen lag und so von dem Duo auch auf eine Weise gestaltet wurde, dass es eine Freude war, dem Spiel zu lauschen.

Ayaka und Yuka Yamamoto dagegen hatten am Schluss dieses Semifinales nicht mehr viel dem Spiel der anderen Duos entgegenzusetzen. Die Sonate D-Dur von Gaetano Donizetti war nicht von derselben Qualität wie die Werke, die andere Duos vorgetragen hatten. Und zudem fehlte der gesanglich-opernhafte Zugang im Spiel, was auch die Freude in dieser Musik vermissen ließ. Und Schumanns „Andante und Variationen“ Op. 46 wurden zu einem Spiel, das eher auf Sicherheit und technisches Können ausgelegt war, als dass es die Charakterzüge der einzelnen Variationen zum Ausdruck gebracht hätte.

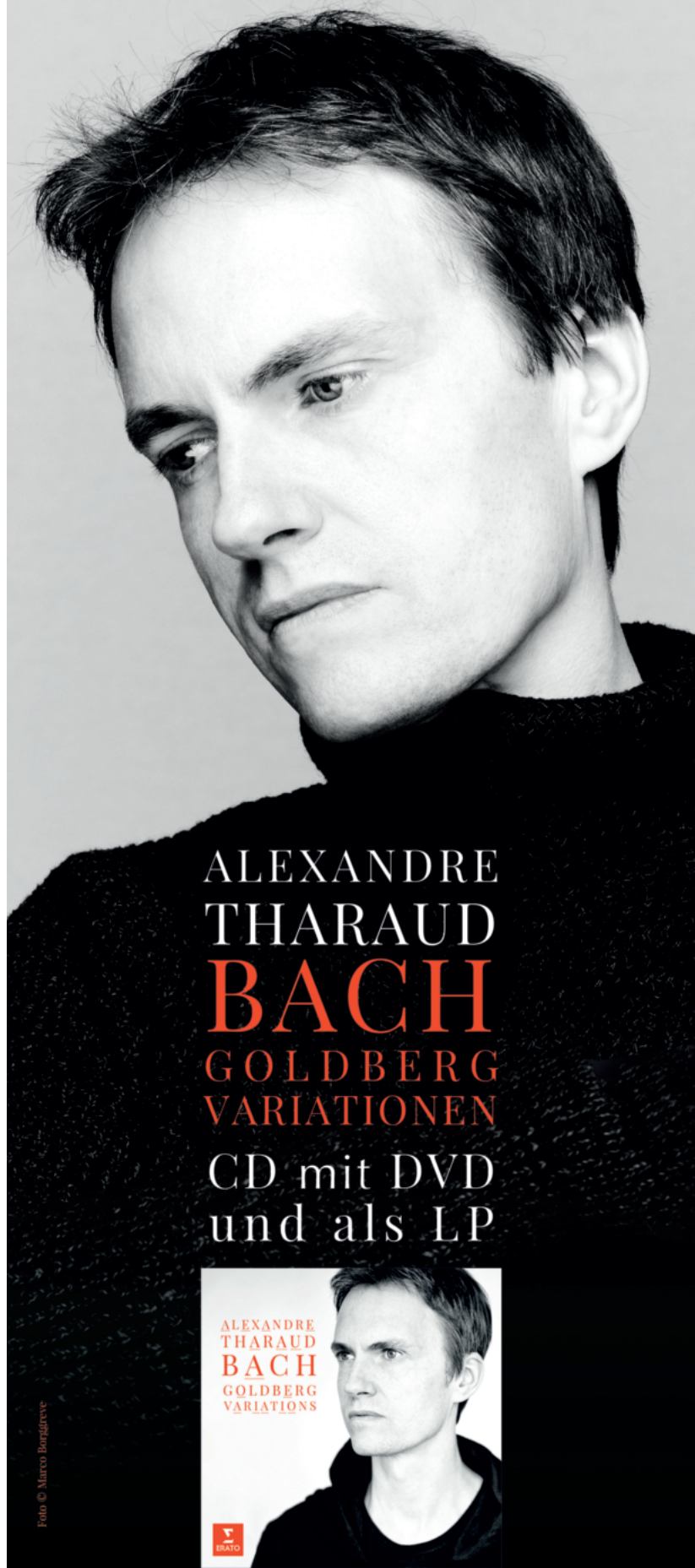
Alle Duos spielten auch das Auftragswerk „Binary“ von Ferran Cruixent. Doch am spannendsten stellte es das Duo Shalamova und Shalamov dar, mit Inspiration für die vielen kleinen Details, mit Druck im Rhythmus und mit dennoch immenser Präzision.

Letztendlich entschied die Jury aufgrund dieses insgesamt hohen Niveaus, dass nicht nur drei, sondern vier Duos ins Finale entlassen werden sollten. Eine gute Entscheidung an sich. Ob die Auswahl die richtige war, stand auf einem anderen Blatt ... Man entsendete glücklicherweise die Duos ShinPark und das Duo Shalamova und Shalamov ins Finale. Daneben auch die Duos Ani und Nia Sulxhanishvili sowie Lok Ping und Lok Ting Chau. Zu spielen hatten alle vier dann mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks Mozarts Klavierkonzert Es-Dur KV 365 – und nur dieses Konzert. Ob es überhaupt noch eine Veränderung der Sichtweise auf die Duos und deren musikalisches Verständnis – nach den unterschiedlichen und intensiven Erfahrungen aus der 2. Runde und dem Semifinale – geben würde, war fraglich, da auch in der 2. Runde die Interpretationen von Mozarts Klaviersonate KV 448 einigen Aufschluss über die Mozart-Sicht der Duos gegeben hatten. Zudem hatten sie auch in der 1. Runde schon Mozart spielen müssen. Eine Auswahl an unterschiedlichen Konzerten wäre sicherlich sinnvoll gewesen.

Und so fiel die Preisvergabe auch aus, wie sich das Spiel schon in den Vorrunden der vier Finalisten-Duos abgezeichnet hatte: Der 1. Preis (und der Publikumspreis) ging an das Duo Alina Shalamova & Nikolay Shalamov, zwei geteilte 2. Preise erhielten die Duos ShinPark und Ani und Nia Sulxhanishvili und der 3. Preis ging an das Duo Lok Ping und Lok Ting Chau.

Insgesamt muss man sagen, dass der diesjährige ARD-Wettbewerb in der Kategorie Klavierduo ein großartiger Erfolg war. Nicht nur, da sich genügend Duos anmeldeten, sondern auch dadurch, dass das Gesamtniveau – bei aller geäußerten Kritik an Einzelheiten – immens hoch war. Die Duos waren alle bestens vorbereitet und man konnte nur staunen, mit wie viel Enthusiasmus und Professionalität die Grundlagen des Klavierduo-Spiels beherrscht wurden.

www.ard-musikwettbewerb.de



ALEXANDRE
THARAUD
BACH
GOLDBERG
VARIATIONEN
CD mit DVD
und als LP

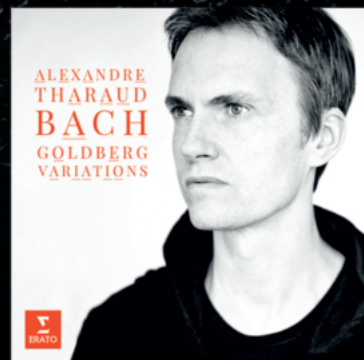


Foto © Marco Burgävre

Im Konzert:
29.01. Köln · 18.03. Dortmund
19.06. Blaibach · 29.06. Köln

alexandre-tharaud.de

Das Klangschöne und das Gesangliche



Foto: Uwe Arens

OLGA SCHEPS

Von: Marco Frei

Sie ist fleißig. Seit ihrer Debüt-CD mit Werken von Chopin hat Olga Scheps drei Einspielungen vorgelegt. Jetzt ist das nunmehr fünfte Album der 1986 in Moskau geborenen und mit sechs Jahren nach Deutschland übersiedelten Pianistin erschienen – „Vocalise“. Seitdem sie zwölf ist, weist die Schülerin von Pavel Gililov zudem eine rege Konzerttätigkeit auf. Doch wofür steht sie? Wer ist der Mensch Olga Scheps? Der Versuch einer Annäherung.

Für das Gespräch treffen wir uns im Münchner Literaturhaus-Café. Nachmittags wird sie sich in der Klassik-Abteilung von Ludwig Beck, dem „Kaufhaus der Sinne“, präsentieren – samt Autogrammstunde. Jetzt aber bestellt sich Olga Scheps erst einmal einen Cappuccino und ein Wasser. Sie hat sich etwas verspätet, nicht ungewöhnlich bei Musikern. Im Gegensatz zu manchen ihrer Kollegen aber hat sie sich entschuldigen lassen – mit einem Anruf. Das hat Stil und gute Erziehung. Nach einem ersten „Beschnuppern“ beginnen wir. Ein Gespräch kommt heraus, bei dem

sich Musikerin und Journalist bisweilen recht ratlos gegenüber sitzen. Und sich im Grunde auch nicht viel zu sagen haben. Für beide Seiten anstrengend.

Haltung und Entwicklung

Dabei ist man eigentlich von ihrer aktuellen CD recht angetan, weil sie sich – im Vergleich zu manchen Vorgänger-Alben – doch enorm weiterentwickelt hat. Ob sie das auch so empfindet? „Ja, ich empfinde das auch so. Ich versuche, immer besser zu werden – mich weiterzuentwickeln. Und ich habe auch

in meinen Live-Programmen und Aufnahmen immer wieder neue Stücke aufgenommen, bei denen ich das Gefühl hatte, dass sie für mich eine große Herausforderung sind, an der ich wachsen kann.“ Zum Beispiel? „Im Konzert spiele ich derzeit immer mehr die Sonaten von Sergej Prokofiew oder die großen Werke – auch mit Orchester – von Sergei Rachmaninow. Oder Robert Schumann und Franz Schubert. Das bringt mir auch großen Spaß, und ich habe das Gefühl, daran zu wachsen. Ich traue mich mehr.“

Vielleicht liegt es aber auch daran, dass sie zu „erzählen“ beginnt. Wer sich die frühen Aufnahmen von ihr anhört, besonders das Schubert-Album von 2012 oder die beiden Chopin-CDs von 2009 und 2013, dem kann sich durchaus schnell die Frage stellen, was sie eigentlich sagen möchte. Einer klaren Position weicht sie hier eher aus – weniger in Artikulation und Phrasierung, sondern vor allem in der geistigen Exegese. Bei Schubert sind Walzer oder Ländler vielfach Orte der Introversion oder des subtilen Humors. Diese Brüche vermag ihr „wunderbarer schepsscher Honigton“, so eine euphorisch-blumige Kritikerstimme, semantisch nicht einzufangen. Mit Klangschönheit alleine kommt man bei Chopin und Schubert nicht weit, das war bislang das Problem.

Mehr überzeugt da schon ihr „Russisches Album“, zumal hier auch Werke vertreten sind, die nicht zum allgemein bekannten Repertoire zählen. Auf ihrer neuen CD „Vocalise“ ist gerade in Schuberts „Wanderer-Fantasie“ und dem „Nocturne“ op. 48 Nr. 1 von Chopin eine „Haltung“ hörbar. „Was Sie sagen, kann ich verstehen“, erwidert Scheps gelassen. Ob sie etwas beleidigt ist? „Nein, im Gegenteil – ich empfinde selbst, dass es ‚gewachsen‘ ist.“ Wie sie selbst ihre bisherige Entwicklung benennen würde, den Prozess der „Wandlung“? „Es ist, glaube ich, kein bewusstes Ziel, das ich mir gesetzt habe. Ich habe einfach immer versucht, besser zu werden.“ Das klingt simpel, ist es aber nicht – weil dies viel Beharrlichkeit und zugleich Gelassenheit erfordert.

Über beides verfügt Scheps zweifellos, das offenbart ihre erfreuliche Entwicklung. „Ich habe mich natürlich auch gefragt, was mir beim Klavierspiel besonders wichtig ist“, holt Olga Scheps aus. „Um auf das neue Album zu kommen: Natürlich ist mir der Klang sehr wichtig. Aber es ist in erster Linie die Aussage des Stücks, die im Vordergrund steht. Ich habe die CD ‚Vocalise‘ genannt nicht nur wegen des gleichnamigen Stücks von Rachmaninow, das vertreten ist. Es ist ein sehr gesangliches Stück, was ein zentraler Aspekt ist. Der CD-Titel bezieht sich nicht nur einfach auf dieses Stück. Vielmehr ist mir die gesangliche Komponente beim Klavierspiel grundsätzlich sehr wichtig.“

Denn für Scheps ist das Klavier eigentlich ein „Schlaginstrument, aber man kann eben auch mit ihm singen. Der größte Teil des Klavierrepertoires geht vom Gesanglichen aus, von der menschlichen Stimme. Ich denke, das hat damit zu tun, weil wir mit der Stimme kommunizieren. Damit vermitteln wir unser Denken und unsere Gefühle“. Lässt sich das denn tatsächlich derart pauschal sagen? „Ich sehe das schon so. Wenn ich zum Beispiel Chopins Klavierwerke betrachte, geht das fast komplett von Inspirationen aus Oper und Gesang aus. Schon allein die Struktur und die

Begleitung: Es gibt immer eine oder zwei Melodien, die in einem solchen Bogen gestaltet sind, wie sie auch ein Sänger singen würde.“

Nächtliche Gesänge

Andererseits ist Chopin ganz wesentlich inspiriert von der romantischen Nacht, durch die sich seinerzeit zugleich der Aufbruch in eine neue Zeit ankündigte – eine neue Ästhetik. Es ist Ferdinand Hand, der 1841 im zweiten Band seiner „Aesthetik der Tonkunst“ diesen Anbruch einer neuen Ära durch ein anderes Verständnis der Nacht in sehr poetischen und doch treffenden Worten benennt. „Die Nacht weckt eigenthümliche Gefühle und gibt Allem einen sentimentalton, indem die Außenwelt, im Dunkel geborgen oder vom Dämmerlicht erhellt, die Fantasie nicht unmittelbar in Anspruch nimmt, sondern das Gemüth vorwalten lässt, und so sich alle Bethätigung der Seele nach Innen wendet.“

Die Nacht an sich war freilich schon zuvor in der Musik etabliert. Rückblick auf das Jahr 1754: Joseph Haydn komponiert sein „Divertimento (Cassation) a 5“, das „Quintetto“ nennt er „Notturmo“. Damit war er wohl der Erste, der diesen Ausdruck explizit verwendete. Damals aber waren Nachtstücke Kompositionen, die am späten Abend unter freiem Himmel aufgeführt wurden; berühmt geworden ist Wolfgang Amadeus Mozarts „Eine kleine Nachtmusik“ KV 525 von 1787. Doch bald schon hieß es: auf ins Kämmerlein, ran ans Klavier. Dies war der erste Schritt hin zu jenem Charakterstück, das sich schließlich mehrheitlich hinter der Gattungsbezeichnung „Nachtstück“ verbirgt.



Foto: Uwe Arens

Zwar wurden im 19. Jahrhundert auch orchestrale oder kammermusikalische Nachtmusiken komponiert, beispielsweise von Claude Debussy, Gustav Mahler oder Max Reger, doch avancierte das Klavier zur Hauptstimme der Nacht. Das Gemütsspektrum reichte von verträumt, nachdenklich und melancholisch (John Field), auch leidenschaftlich und dramatisch (Frédéric Chopin) bis hin zu schattenhaft und unheimlich (Robert Schumann). Dabei avancierten die 1816/17 veröffentlichten „Nachtstücke“ von E.T.A Hoffmann, ein zweibändiger Zyklus von bizarren, makabren,

ironischen, träumerischen, skurrilen, auch schaurigen Erzählungen, zu einem zentralen semantisch-ästhetischen Vorbild – zumal Hoffmann mit ihnen die „Nachtseiten“ der Psyche schärfte.

Denn parallel zur Musik wurde auch in der Literatur und der Malerei die Nacht aufgewertet. Im von Schumann kongenial vertonten Gedicht „Mondnacht“ von Joseph von Eichendorff spannt die Seele „weit ihre Flügel aus“, um sich nach einer heimatlichen Stätte zu sehnen – einem weltentrückt geborgenen Zuhause, weit weg vom Hier und Jetzt. Und schließlich sind da Bilder von Caspar David Friedrich wie „Wrack im Mondschein“ von 1835, das in der Berliner Nationalgalerie hängt. An einem Felsenriff neigt sich ein gestrandetes Schiff zur Seite, müde hängen die Taue, das Mondlicht tastet die Konturen des Wracks ab. Hier ist ein Leben gestrandet.

Mitunter entscheiden oder verschmelzen sich nämlich in der romantischen Nacht gar Leben und Tod. Zugleich hat gerade Friedrich durch das Licht der Nacht zu neuen Farbgebungen und Lichtverhältnissen gefunden – und somit zu neuen Wahrnehmungen, auch zur ausgemalten Stille. Hier nun ist die Bedeutung von Hands zitierten Ausführungen zu suchen. Das nach innen Gewendete,



Foto: Uwe Arens

im Dunkel Geborgene oder vom Dämmerlicht Erhellte: Hand meint gerade auch eine neue Wahrnehmung im Spiegel der Nacht. Und das romantische Verständnis der Nacht hat die Romantik überlebt, um bis heute nachzuwirken.

In Georg Büchners „Woyzzek“, den Alban Berg zur Oper verdichtet hat, kennt die Nacht auch tödliche Geheimnisse. Nur der Mond ist Zeuge des Mordes und des Wahnsinns des tragischen Titelhelden, ein Verbrecher aus verlorener Ehre. Zudem ist es das Gedicht „Alla notte“ (An die Nacht) des sizilianischen Nobelpreisträgers Salvatore Quasimodo, das 1932 das stille Geheimnis der nächtlichen Suche nach dem Selbst zu lüften versucht – auf recht kryptische Weise. „Aus deinem Muttergrund / steige ich ohne Erinnerung / und weine. / Engel wandeln, stumm / mit mir; ohne Atem die Dinge; / zu Stein verwandelt jede Stimme, / Stille verborgener Himmel. / Nichts weiß dein erster Mensch, / aber er leidet.“

Auch für den 1932 verstorbenen italienischen Dichter Dino Campana war die Nacht ein Refugium. In ihr erholte sich der Dichter vom grellen, lauten Tag – von den Qualen des Lebens und der Einsamkeit in der Masse. Campanas Nacht verwebt Erlebtes und Erinnerung, Traumhaftes und Reales, Illusion und Suggestion, was Beat Furrer in seiner 2015 in Hamburg uraufgeführten Campana-Oper „La bianca notte“ verarbeitet. In den zahlreichen gewichtigen „Notturmi“ für Klavier von Salvatore Sciarrino, die seit 1998 den Schaffenskanon des in Umbrien lebenden Sizilianers ganz wesentlich ausfüllen, werden all diese Verbindungen zusammenfassend verlebendigt – bis hin zu den nächtlichen Madrigalen von Carlo Gesualdo.

Inspirationen

Für Olga Scheps ist die Nacht indes „nur ein Denkstoß für eine bestimmte Kunstform“. Diese mannigfachen Kontexte scheinen ihr gänzlich verschlossen zu bleiben. Daran kann man sich gehörig reiben. Und wenn sie ebenso die Klaviermusik von Schubert einzig aus dem Vokalen zu begreifen scheint, wohl aus dem Liedhaften zumal, so ist auch dies eine recht gewagte These. Allenfalls kennt Schubert die „Nachtseite des Liedhaften“, wie es schon Volker Scherliess treffend formulierte. Es war vor allem Wilhelm Kempff, der in den Klaviersonaten Schuberts das dezidiert Lyrisch-Liedhafte, Gesangliche eben, betont hat. Natürlich ist dieser Zugang berechtigt, allerdings in der Überbetonung dessen zugleich etwas einengend.

Alfred Brendel war es wiederum, der seinerzeit oftmals als Gegenbild zu Kempff angeführt wurde – weil er überdies auch das Konfliktreiche, Dramatische, Weltentrückte und Ironische sinnstiftend herauszuarbeiten verstand, um Schuberts Musik auf eine wesentlich breitere Deutungsebene zu heben. Auch damit kann Olga Scheps wenig anfangen. „Interpretation ist immer eine Geschmacksfrage“, sagt sie zunächst lapidar, um sodann auf Alfred Brendel zu sprechen zu kommen. Seit ihrem 15. Lebensjahr hat sie wiederholt künstlerische Impulse von ihm erhalten. „Für Alfred Brendel ist einer der absolut wichtigsten Aspekte des Klavierspiels der Gesang“, betont Olga Scheps. „Und der Gesang ist ja selber kontrastreich oder dramatisch. Ich sehe da keine Widersprüche. Gesang ist gerade nicht nur ein ‚schönes Lied‘. Außerdem hat der Gesang noch den weiteren Aspekt des Wortes. Für mich spielt Alfred Brendel sehr gesanglich.“ Mit Alfred Brendel kam Scheps zusammen, nachdem sie ihm einen Brief geschrieben hatte – mit ihrer ersten Aufnahme im Umschlag, die sie zuvor mit dem Westdeutschen Rundfunk hatte realisieren können. Sie schätzte seine Schubert-Interpretationen und würde ihm gerne vorspielen, schrieb sie. Alfred Brendel hat geantwortet, sich positiv über die Aufnahmen geäußert und geschrieben, dass er sie gerne treffen wolle. Im Steinway-Haus in Berlin kam es zur ersten Begegnung, wobei sie gemeinsam Schuberts „Wanderer-Fantasie“ näher betrachtet haben. Dieses Werk haben sie noch öfter unter die Lupe genommen.

Die jetzige Aufnahme der Fantasie auf der neuen CD „Vocalise“ ist im Grunde auch eine Art persönliche Zwischenbilanz dieser Arbeit. „Alfred Brendel hat es geschafft, aus mir auch eine andere Facette herauszuholen, die ich damals nicht in dieser Form hatte“, verrät Olga Scheps. „Er geht nämlich an die Musik sehr mit Intellekt heran und weniger von der Intuition heraus. An diesem Punkt unterscheiden wir uns auch heute noch. Ich bin schon eher jemand, der gerne aus dem Herzen musiziert. Wobei das auch nur eine Frage des Ansatzes ist: Am Ende kommt das Gleiche dabei heraus, und das ist Musik. Ich habe mit ihm auch Chopin erarbeitet, ein Repertoire, was ja nicht gerade typisch für ihn ist.“

Aber: „Wir klingen natürlich anders, worüber sich manche auch schon gewundert haben“, so Scheps weiter. „Ich bin aber auch nicht zu Alfred Brendel gegangen, um so zu spielen wie er, sondern um mich inspirieren zu lassen. Ich wollte ihn nicht imitieren. Er knöpft sich einzelne Phrasen vor, um ganz genau an der Phrasierung und den Klangfarben zu arbeiten. Neben dem Gesanglichen geht er dabei auch vom Klang eines Streichquartetts aus oder anderen Ensemble-Formationen. Worüber wir nicht immer einer Meinung sind, das ist die Wahl des Repertoires. In den letzten Jahren mache ich sehr gerne Prokofjew und Rachmaninow, womit er weniger anfangen kann.“ Was Scheps aber von Alfred Brendel hat, das ist eine gewisse Vorliebe für gemäßigte Tempi – um „Details auszukosten“.

Musikalische Heimat

Sonst aber betont Scheps, dass die Frage nach nationalen Klavierschulen heute kaum noch relevant sei. „Natürlich gab es unterschiedliche nationale Klavierschulen, aber mittlerweile hat sich das stark vermischt – auch wegen der internationalen Meisterkurse. Und es beeinflusst sich auch gegenseitig. Ich denke, dass das gut so ist – weil man sich als junger Pianist besser aussuchen kann, was zu einem passt. Das Klavierrepertoire umfasst Jahrhunderte von Musik, und es gibt unterschiedliche Auffassungen darüber, wie man die jeweiligen Stile spielt.“ Wird alles beliebiger, auch unformer? „Das ist eine Geschmacksfrage. Künstler sollten das tun, was sie wollen. Und eben nicht versuchen, anderen gerecht zu werden.“



Diskografie Olga Scheps

Die aktuelle CD

Vocalise

Werke von Chopin, Schubert, Brahms, Liszt,
Rachmaninow, Giovanni Sgambati und
Alexander Siloti
Olga Scheps, Klavier
RCA Red Seal 88875108012



Frédéric Chopin

Klavierkonzerte Nr. 1 op. 11 und Nr. 2 op. 21
(arr. für Streichorchester von Richard Hofmann)
Stuttgarter Kammerorchester
Ltg.: Matthias Foremny
RCA Red Seal 88843011702

Franz Schubert

Diabelli-Walzer D 718, Impromptus, Ungarische Melodie D 817, Cotillon D 976 sowie Deutsche Tänze, Galoppe Walzer und Valses Nobles
RCA Red Seal 88691963182

Russian Album

Werke von Tschaikowsky, Glinka, Balakirev, Arenski, Nikolai Titov, Skrjabin, Rachmaninow,
Rubinstein und Anatoly Liadov
RCA Red Seal 88697801582

Frédéric Chopin

„Trois Nouvelles Études“, Auswahl von Etüden, Mazurkas und Valses, Ballade op. 23,
„Nocturne“ op. 27 Nr. 2 und Fantasie op. 49
RCA Red Seal 88697577612

RCA ist im Vertrieb von Sony Classical.

Anton Rubinstein
International
Bachelor
Piano Award
15. – 16. April 2016

Palais Wittgenstein,
Bilker Straße 7-9,
40213 Düsseldorf

Anmeldeschluss: 4. März 2016.

Informationen finden Sie unter:
www.rubinstein-akademie.de

Internationale
Anton Rubinstein Musikakademie
Flinger Straße 1, 40213 Düsseldorf

Wie unternimmt man eine Ergänzung eines Schubert-Fragments?



Betrachtungen zur Vorgehensweise bei den Klavierstücken D 916B und D 916C von Schubert

Von: Robert D. Levin

Wenn es Fragmente von Werken bekannter Komponisten gibt, deren Kompositionsweise wir längst anhand der fertiggestellten Kompositionen kennen, wagen wir uns dennoch kaum daran, die Fragmente weiterzudenken, gar zu vollenden. Aber immer wieder kommt es zu solchen Fertigstellungen beziehungsweise Ergänzungen. So kam vor kurzem ein Band mit Klavierwerken und Fragmenten aus dem Hause Wiener Urtext Edition auf den Markt, bei dem die beiden Fragmente der Klavierstücke D 916B und D 916C von dem bekannten Musikwissenschaftler und Pianisten Robert D. Levin ergänzt wurden. Das interessierte uns und so baten wir Robert Levin, uns zu erklären, wie man als „Ergänzer“ mit solchen Werk-Fragmenten umgeht. Hier ist sein Artikel.

Der Versuch, ein Fragment eines Großmeisters zu Ende zu führen, bildet eine einschüchternde Herausforderung. Es gibt kaum eine sonstige musikalische Tätigkeit, die die Grenzen eines Sterblichen so klarstellt wie die Auseinandersetzung mit einem substanziellen musikalischen Fragment – d. h. einem Bruchstück, das von genügendem Ausmaß und künstlerischer Qualität ist. Man muss zwischen diesem Zustand unterscheiden können und demjenigen eines verworfenen Anlaufes, wo der Komponist eindeutig die Erarbeitung aus Qualitätsgründen aufgegeben hat.

Es gibt kaum einen Fall in der Musikgeschichte, wo in diesem Bezug die Überlieferung so reichhaltig ist wie bei Mozart. Wir besitzen bei ihm eine gewisse Menge von sogenannten „False Starts“: beispielsweise einen Anlauf zum Finale des Klavierkonzertes in d-Moll KV 466, einen in D-Dur zum geplanten Mittelsatz vom Klavierkonzert A-Dur KV

488 bzw. drei fürs Finale des gleichen Konzertes und einen von nicht einmal vier Takten zum Mittelsatz des Klavierkonzertes c-Moll KV 491.¹

Besonders bei Mozart spricht eine fragmentarische Überlieferung keinesfalls für ein negatives qualitatives Urteil. Manchmal stellt er im Laufe der Niederschrift fest, dass der Charakter bzw. die Struktur des Satzes Probleme der idealen Zusammengehörigkeit aufwirft, die ihn dann veranlassen, auf die Vollendung des Satzes zugunsten einer Neukomposition zu verzichten. In zwei Fällen, demjenigen des Streichquartetts A-Dur KV 464 bzw. des Klaviertrios E-Dur KV 542, entwirft er Finalsätze in 6/8, die er dann wohl deshalb aufgibt, weil der Kopfsatz in 3/4 steht (und im Falle von KV 464 dazu das zwangsläufig in 3/4 gestaltete Menuett) und er einen Überfluss von Dreier-Einteilungen vermeiden möchte. Bei dem Klavierkonzert D-Dur KV 175 und dem Violinkonzert B-Dur KV 207 – den einzigen Mozart-Konzerten, die Finales

in Sonatenform aufweisen – ersetzte er nach Fertigstellung der beiden Werke das Finale mit einem Rondo (wobei dasjenige von KV 175 eher Variationsform aufweist, mit Wiederkehren des Themas im Orchester). In solchen Fällen spielt als entscheidender Faktor nicht die Qualität der Erfindung, sondern die Wirkung des ganzen Werkes eine Rolle.

Dazu kommen dann Fragmente ohne Zusammengehörigkeit, meistens erste Sätze, oft von überragender Qualität, die Mozart wohl zugunsten anderer kompositorischer Verpflichtungen aufgegeben hatte, wobei das Schicksal des frühen Todes bzw. äußere Umstände uns weiterer Meisterwerke beraubt haben. Unter dieser Rubrik stehen solche Werke wie der erste Satz eines Konzertes für Klavier und Violine KV 315f (1778), der erste Satz eines Klaviertrios D-Dur (bekannt in der Ergänzung Maximilian Stadlers als Finale des Klaviertrios KV 442) (wohl 1789), der erste Satz einer Sonate für Klavier und Violine G-Dur KV 546a (wohl auch 1789) bzw. derjenige eines Streichquintettes mit zwei Bratschen a-Moll KV Anh. 79/515c (1791). Manchmal übertreffen solche Anläufe qualitativ die vollendeten Werke und stellen uns Fragen, die wir kaum beantworten können – wieso eigentlich?

Dieser Überblick zur Situation bei Mozart bietet einen Ausgangspunkt an, die Methodik der Ergänzungsarbeit anzusprechen. Diese hängt mit der Kompositionsphilosophie des jeweiligen Komponisten zusammen. Bei Johann Sebastian Bach etwa stehen architektonische und intellektuelle Betrachtungen im Vordergrund. Seine häufig nachweisbare Gepflogenheit, in einem großangelegten Satz alle benachbarten Tonarten zu besuchen – das wären bei C-Dur die fünf Tonarten d-Moll, e-Moll, F-Dur, G-Dur und a-Moll bzw. bei der Paralleltonart a-Moll die fünf Tonarten C-Dur, d-Moll, e-Moll, F-Dur und G-Dur (jedoch nicht in dieser Reihenfolge, die lediglich systematisch ist) – könnte einen Startpunkt für die Weiterführung eines Fragments anbieten, z. B. bei der Rekonstruktion der fehlenden Takte im ersten Satz der Sonate für Querflöte und Cembalo A-Dur BWV 1032 (wobei dieser Fall besonders heikel ist).

Bei Mozart und Beethoven gibt es in der Erarbeitung der musikalischen Gedanken eine gewisse Strenge, die anhand der gesamten Überlieferung Maßstäbe setzt und dem Ergänzender eine Richtlinie zur Weiterführung anbieten kann. Die Herausforderung bei Mozart liegt nicht unwesentlich bei der Vollkommenheit der Aussage, dem Ausgleich zwischen Botschaft und Gefüge, Rhythmik und emotionellem Charakter. Der kleinste falsche Schritt wird dem aufmerksamen Interpreten bzw. Zuhörer offenkundig. Bei Beethoven ist die Kraft der Konsequenz schicksalsträchtig, die unerbittliche Logik der Ausarbeitung vordergründig.

Und wie steht es bei Schubert, nun, dass wir zum eigentlichen Thema gelangen? Hier werden andere Eigenschaften prioritär. Nicht, dass Schuberts Sensibilität um ein Jota weniger exquisit als die von Mozart wäre bei Schubert sind die Feinheiten der Behandlung des Gefüges genauso kritisch. Doch bilden zwei Gebiete vor allem die große Her-

ausforderung bei einer Schubert'schen Ergänzungsarbeit. Das erste ist Schuberts harmonische Kühnheit und die daraus entstehende überragende Intensität des Gesamtausdruckes. Eine zu konventionelle Weiterführung droht zur Harmlosigkeit, ja zur Banalität zu werden. Das Zweite, vielleicht noch Gefährlichere, ist Schuberts Vorliebe für Tangenten: er sucht selten den direktesten Weg, freut sich vielmehr, auf einmal eine Nebenbahn einzuschlagen, sogar die nicht zu erahnende Wende in die allerfernste Tonart. Etwa wie im zweiten Satz der großen Sonate für Klavier zu vier Händen C-Dur („Grand Duo“) D 812, op. posth. 140, wo er zwar letzten Endes erwartungsgemäß von der Tonika As-Dur in deren Dominante Es-Dur gelangt, doch allen Vorstellungen zum Trotz durch E-Dur und dessen Dominante H-Dur (also das korrekte Verhältnis I-V, radikal versetzt); erst nach der Ankunft in H-Dur folgt die kaum vorstellbare Wendung in Es-Dur – das eigentlich Normale, ja das Konventionelle wirkt hier als unerreichbares Paradies – bevor Schubert den Rückweg nach dem „logischen“ H-Dur einschlägt, um dann ein zweites Mal zärtlich nach Es-Dur wiederzukehren, wonach das Stück rationell weiter verläuft.

Schubert ergänzen zu wollen heißt dann, das Gefüge äußerst empfindsam zu gestalten, Intensität und Verborgenheit gleich stark auszudrücken und vor allen Dingen eine Risikobereitschaft in Bezug auf den Werdegang in Kauf zu nehmen. Das Letzte ist am spekulativsten: Man kann sich nicht nur, wie bei vergleichbaren Ergänzungen von Bach, Mozart oder Beethoven, auf Konventionen stützen, man muss bereit sein, gewagte Wendungen zu bevorzugen, die letzten Endes nicht auf wortwörtlicher Basis oder als normales Verfahren zu verteidigen wären. Man soll ja auf Betroffenheit zielen. Ist man zu ehrgeizig, so wird die Niederlage im Ausmaß genau so groß sein wie durch eine Armseligkeit der Erfindungskraft.

* * *

Die beiden Klavierstücke D 916B bzw. 916C sind wohl im Kontext der acht Impromptus D 899, Op. 90 bzw. D 935, Op. 142 zu betrachten, doch vielleicht auch in Hinblick auf die drei großen Sonaten von 1828 D 958–960. Die beiden Bruchstücke sind in Bleistift-Entwürfen überliefert.

Die Erläuterungen zur Ergänzungsarbeit, die jetzt folgen, setzen das Heranziehen der am Ende dieses Artikels genannten UT-Ausgabe voraus.

Das Klavierstück C-Dur D 916B

Das Stück ist lückenlos notiert, bis die Niederschrift am Ende einer Recto-Seite abbricht. Es ist in großangelegter Sonatenform konzipiert. Der Sei-

BECHSTEIN-Flügel
A 189 schwarz Berlin
1998/1999 15.000 EUR
+ 49 / 1577 / 5764171
Mary.miller@spl.at

Private Kleinanzeige

tensatz T. 48 ist erwartungsgemäß in der Dominante G-Dur, doch wird durch die darauffolgende Ausarbeitung h-Moll (dritte Stufe von G-Dur) erreicht und trotz zweimaliger Wendung zur Haupttonart C-Dur wird ein eindeutiger Schluss in h-Moll bei T. 102 erreicht. Eine weitere Melodie, deren Rhythmus von demjenigen des Hauptsatzes entliehen ist, führt von h-Moll nach d-Moll und nach F-Dur, also in aufsteigender Terzbewegung. Bei T. 123–124 wird F-Dur zweimal stabilisiert, bei T. 125–126 wird ebenfalls zweimal auf die Subdominante (B-Dur) hingewiesen, bei T. 127 kommt

eine größere Labilität, mehr tonartbezogenes Abenteuer. Wer dieses erahnt, wird die Emphase auf F-Dur von T. 121 bis 127 schon als verdächtig bezeichnen: Gerade diese ausgedehnte Passage, viel länger als die beiden vorangegangenen Perioden in h-Moll bzw. d-Moll mit der gleichen Melodie, müsste nach Schuberts Ästhetik etwas Unverhofftes andeuten.

Von dieser Ansicht her ist in der Ergänzung die Modulation ab T. 128 durch f-Moll nach As-Dur entstanden. So wird die Passage T. 129 f. als strukturelles Pendant zu T. 103 f., und aus dem Fortspinnen wird von As-Dur zu C \equiv H-Dur und D-Dur (später d-Moll, T. 147 und F-Dur, T. 151 – alsbald f-Moll T. 152): eine Erinnerung an den Werdegang am Anfang der Durchführung (T. 103–107). Die Zwiespältigkeit zwischen f-Moll und Ges-Dur (T. 152 f.) ist der Exposition (T. 83 f.) entnommen, dort h-Moll/C-Dur; von der Moll-Subdominante bei T. 163 ist es ein leichter Schritt nach c-Moll und damit zur Reprise.

Die Gestaltung der Reprise steht wie immer vor zwei Alternativen. Die erste wäre das Maximale aus der Exposition wortwörtlich zu übernehmen, eine Praxis, der nicht selten bei Schubert (und vor ihm Mozart und Beethoven) zu begegnen ist. Der heldenhafte Charakter des Satzes motiviert jedoch zur zweiten, um noch eine Prise Unberechenbarkeit einzubauen. Deshalb wird bei T. 186 das Hauptmotiv nicht T. 8 entsprechend eine Stufe höher (d-Moll), sondern eine Stufe tiefer (B-Dur) gewagt. Das Motiv von T. 12 wird ab T. 190 zur Sequenz und nicht erwartungsgemäß zu C-Dur, sondern zu c-Moll: In Schuberts späterer Zeit nimmt der Kampf zwischen Dur und Moll eine Sonderstelle ein. Danach wird die Passage T. 196–208 aus

den Takten 15–26 umgebaut, anstelle der Dominante der Paralleltonart (E-Dur zu a-Moll, T. 26) kommt die Dominante zu c-Moll, die reibungslos nach C-Dur (Übernahme aus der Exposition) übergeht. Bei T. 222 wird nach F-Dur (vgl. die Durchführung) gewendet, um den Seitensatz in der Haupttonart C-Dur vorzubereiten. Dann verläuft alles gemäß der Exposition bis Ende T. 275, wo eine Intervention notwendig wird, ansonsten wird die Reprise in e-Moll zu Ende gehen, hiermit gelangt das Stück nach c-Moll und von dort aus zur Dur-Tonika und zur kurzen Koda.

Die Frage, warum Schubert das Stück nicht zu Ende geführt hat, kann u. U. damit beantwortet werden, dass er dessen beide Hauptmotive in das Klaviertrio B-Dur D 898, Op. 99 übernommen hat: den Hauptsatz als denjenigen des ersten Satzes, den Seitensatz als Hauptmotiv des Trios zum Scherzo.

der Inhalt von T. 125–126 nochmals vor, mit Verstärkung in Oktaven in der rechten Hand, mit der linken eine Oktave tiefer. Da bricht das Stück ab.

Man kann die strategische Frage der Weiterführung gar nicht in Betracht ziehen, ohne die An-

deutung dieser Teilwiederholung bei T. 127 zu bewerten. Die konventionelle Weiterführung wäre zweifellos, in einen F-Dur-Schluss einzumünden:

Und von hier an wäre auf Grund der Passagen T. 56 f. bzw. T. 83 f. (wobei die spätere Stelle offensichtlich aus der ersten abgeleitet wird) ohne geistige Anstrengung gemäß der veröffentlichten Ergänzung die Reprise in der Tonika erreicht:

Dadurch wird allerdings die Durchführung von 75 Takten (T. 103–178 in der veröffentlichten Ergänzung) auf 56 (T. 103–127, neue Takte gemäß oben 128–132 bzw. T. 152–178 aus der Ergänzung) gekürzt. Damit wäre die Durchführung auf ca. die Hälfte der Exposition gezügelt – schon von der Proportion her etwas suspekt, noch verdächtiger aber die daraus entstehende übermäßige Präsenz der Subdominante (T. 121–132, dazu aus der Ergänzung die Takte 152–156 bzw. 160–163, also 21 Takte aus 56). Man erwartet von Schubert

Das Klavierstück c-Moll D 916C

Die Überlieferung des zweiten Klavierstückes D 916C unterscheidet sich zu D 916B in drei Hinsichten: Erstens fehlt bei letzterem über längerer Strecken (T. 45–52, 54, 70–89) die Führung der linken Hand, die nur z. T. durch Abkürzungen (Noten, Klangnamen) angedeutet wird; zweitens, der Entwurf bricht bei der Ankunft in der Reprise ab, damit liegen die Hauptstrategien des Stückes schon vor; drittens, in diesem Manuskript bricht das Stück vor Ende einer Rectoseite ab. Hier wird wie bei D 916B die Sonatenform verwendet.

Die erste Aufgabe besteht aus der Ausfüllung der Begleitung der linken Hand – eine Aufgabe, die zwar meistens unkompliziert ist, allerdings gibt es hie und da Stellen, die eine gewisse Akribie abverlangen (Fragen der Verdopplung bzw. der melodischen Gestaltung der Begleitung).

Man merke den harmonischen Ablauf der Durchführung: von a-Moll (T. 117b) den Quintenzirkel hinab bis f-Moll (T. 126), danach den Zirkel hinauf bis A-Dur (Dominante zu D-Dur) (T. 136) – hier merkt man den zweierleitonalen-Besuch, der in Verbindung mit D 916B erörtert wurde – und dann wieder den Zirkel hinab bis G-Dur, Dominante zu C-Dur und zur Haupttonart c-Moll, die nach langem Wachen bei T. 170 (Ende der Niederschrift) erreicht wird.

Der Anteil des Ergänzers ist hier viel bescheidener: die kleine Änderung im Verlauf der Reprise, damit anstelle der 6. Stufe As-Dur in der Exposition dieses Mal C-Dur erreicht wird (T. 204 gegenüber T. 38), dazu die Gestaltung der Koda, deren Inhalt von Schuberts Vorliebe für Wendungen mit dem Neapolitanischen Sextakkord bestimmt wird. Ein gewisser Trotz (um nicht zu sagen: Besessenheit) schien im Hinblick auf das immer wiederkehrende Motiv des Stückes gerechtfertigt. Gerade diese Besessenheit mag den Grund bilden, weshalb Schubert auf die Anfertigung verzichtete; doch gibt es noch eklatantere Beispiele einer von ihm unerlässlich verwendeten Figur (etwa M im Rondo brillant e-Moll für Klavier zu 4 Händen aus dem „Divertissement sur des motifs originaux [sic] français“ D 823, iii, Op. 84/2), und der eigentliche Grund könnte auch sein Schicksal sein, da er ja nur ein

Die Notenausgabe

Franz Schubert

Drei Klavierstücke D 946
Zwei Fragmente D 916B/C
ergänzt von Robert D. Levin
Wiener Urtext Edition UT 50298

Jahr später in eine bessere Welt übergang ...

Anmerkung

1 Alle sind im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* gedruckt; vgl. *NMA V/15*, Band 8.



Bücher im Staccato-Verlag

Svjatoslaw Richter bricht in diesem Buch sein hartnäckiges lebenslanges Schweigen und offenbart sich in einem außergewöhnlichen Gespräch und seinen persönlichen Notizbüchern. Der berühmte Geiger, Regisseur und Schriftsteller Bruno Monsaingeon schaffte es kurz vor Richters Tod, in dessen engste persönliche Sphäre vorzudringen und seine Gedanken und Erinnerungen aufzuzeichnen. Die etwa 30 Jahre lang geführten Notizbücher Richters geben zudem auf einmalige Weise Zeugnis über die Musik unseres Jahrhunderts. Sie sind Mitteilungen einer nonkonformistischen Persönlichkeit, eines der größten Interpreten des Jahrhunderts, dessen Geschichte verbunden mit jener der Sowjetunion ist.



Zum 100. Geburtstag von Svjatoslaw Richter bietet dieses Buch wirklich den idealen Hintergrund.



Bruno Monsaingeon
Svjatoslaw Richter
Mein Leben, meine Musik
450 Seiten / brosch.
Euro 32,- (D) / Euro 34,40 (A)
ISBN 978-3-932976-27-8
2. Auflage

www.staccato-verlag.de

Bestellen Sie unter

STACCATO-Verlag
Heinrichstraße 108 - 40239 Düsseldorf
Tel.: +49 / 211 / 905 30 48
Fax: +49 / 211 / 905 3050
E-Mail: info@staccato-verlag.de

25 Jahre Kawai in Krefeld ...

... und die neue GL-Flügel-Serie



General Manager Kawai Europe, Alexander Vogt, beschreibt die Entwicklung von Kawai in Krefeld.

Foto: Yoko Tsunekawa

Von: Carsten Dürer

Es ist kaum zu glauben, dass das japanische Weltunternehmen für Klavier, Flügel und D-Pianos, Kawai, erst vor 39 Jahren mit einer eigenen Dependence nach Deutschland kam, um in diesem und den umliegenden Ländern dafür zu sorgen, dass die Instrumente des Unternehmens in den Handel kommen. Warum dies erstaunt? Nun, es gibt eigentlich keine Stadt in Deutschland, in der es nicht einen Klavierfachhändler gibt, der nicht Instrumente von Kawai anbietet. Zuvor in kleineren Räumen untergebracht, hat man dann vor genau 25 Jahren den wichtigen Schritt gewagt und im damals neu erschlossenen Kleinindustrialgebiet „Europark“ in Krefeld ein eigenes Gebäude mit Büros, einem Ausstellungs- und Auswahlraum und einem großen Lager errichtet. Im September nun feierte das Unternehmen dieses Jubiläum des Firmensitzes in Krefeld – und stellte auch die neue GL-Flügel-Reihe vor.

Es war ein wichtiger Schritt für das Unternehmen Kawai, nach Krefeld zu ziehen, da die Kunden des Unternehmens ab sofort keine Wartezeiten für Instrumente mehr in Kauf nehmen mussten, weil nun direkt aus dem Lager in Krefeld ausgeliefert werden konnte. Zudem wurde auch gleichzeitig nicht nur der Verkauf von Instrumenten in Deutschland, Österreich und der Schweiz intensiviert, sondern man richtete auch einen effektiven Service für die Kunden ein. Darüber hinaus waren die vergangenen 25 Jahre auch geprägt von dem großartigen Erfolg und der intensiven Entwicklung der erfolgreichen Digital-Pianos von Kawai. Im September dieses Jahres feierte man bei Kawai Deutschland in Krefeld dieses Jubiläum mit Händlern

Geschäftsführer Kawai Deutschland, Takuya Sekine (rechts), im Gespräch mit Gustav Ignaz Sych aus Wien.



Foto: Yoko Tsunekawa

aus den Vertriebsgebieten Deutschland, Österreich, Schweiz und den Niederlanden.

Alexander Vogt, General Manager Kawai Europa, versuchte den anwesenden Händlern noch einmal die Entwicklung in aller Kürze vor Augen zu führen, vor allem sensibilisierte er die Anwesenden dafür, was neben dem Neubau von Kawai vor 25 Jahren ansonsten so passierte: dass die Fußball-Nationalmannschaft den Weltmeistertitel holte, dass Kaiser Akihito in Japan den Thron bestieg ... und vor allem, dass es das Jahr war, in dem die deutsch-deutsche Wiedervereinigung vollzogen wurde. Es war ein ereignisreiches Jahr. Kawai hat seither viele neue Modelle entwickelt und auf den Weg gebracht, etliche Neuerungen im Klavierbau eingeführt und die bestehenden Modelle immer wieder interessanter Überarbeitungen unterzogen. Zehntausende von Instrumenten, Flügel und Klaviere, wurden in den zweieinhalb Jahrzehnten von Krefeld aus ausgeliefert, beeindruckende Zahlen, die nur von der Anzahl der Digital-Piano, die weit über Hunderttausend liegt, übertroffen werden.

Um nur einige der wichtigsten Dinge zu nennen, die Kawai im Klavierbereich in dieser Zeit vollzogen hat: Die Shigeru-Kawai-Serie wurde entwickelt. Zudem hat Kawai als erstes Unternehmen den Werkstoff Karbon für seine Mechaniken eingesetzt.

Und nachdem Takuya Sekine, der seit zwei Jahren als Geschäftsführer für die Geschicke Kawais in Deutschland zuständig ist, die Händler begrüßt hatte, wollte man bei dieser Feierlichkeit die Gelegenheit nicht verpassen, um wieder eine Innovation aus dem Hause Kawai vorzustellen: die neue GL-Flügel-Serie.

GL-Flügel-Serie

Bislang waren die Serienmodelle der beliebtesten Flügel-Reihe von Kawai die Modelle GM-10, GM-30 und der etwas größere RX-3 C. Diese Flügel basierten auf ausgereiften Konstruktionen, die lange im Markt eine Bedeutung hatten, und deren Käufer vor allem vom interessanten Preis-Leistungs-Verhältnis überzeugt waren. Diese drei Modelle werden nun von drei Modellen der neuen GL-Linie ersetzt.

Was neu ist an diesen Flügeln der GL-Serie? Eine ganze Menge. Es ist bei den japanischen Klavierherstellern mittlerweile Usus, das zu tun, was man aus der Automobilindustrie kennt. Man entwickelt neue Instrumente, die in der preislichen und qualitativen Oberliga angesiedelt sind. Nach einiger Zeit gehen die Erkenntnisse dann auch in die Serie über. Dies auch bei Kawai. Die Innovationen der einzelnen und von Hand gefertigten Flügel der SK-Serie, der Shigeru-Kawai-Reihe, werden nun zum Teil auf die Serien-Flügel der GL-Reihe übertragen. Das hört sich einfacher an, als es ist, denn immerhin bedeutet dies zum Teil nicht einfach eine Integration von baulichen Merkmalen, sondern eine fast neue Konstruktion in etlichen Bereichen der Instrumente. Bei der GL-Reihe ging man sogar einen kleinen Schritt weiter, um das Neue auch optisch zu demonstrieren ...

Natürlich wollte man auch bei Kawai nicht das Rad neu erfinden, aber man will deutlich machen,

dass die GL-Serie sich absetzt von den Vorgänger-Modellen. Und dies nicht nur dadurch, dass sich durch die Innovationen die Längen im Vergleich zu den Vorgängermodellen minimal vergrößert haben. So hat man die Seitenbacken der an den



Die drei neuen GL-Flügel bei der Präsentation in Krefeld.

Foto: Yoko Tsumekawa

Tasten auslaufenden Rim der Flügel ein wenig ihrer scharfen Kanten entledigt und sie an der Oberkante abgeflacht. Das mag nun für den ein oder anderen Käufer eine optische Geschmacksache darstellen, in jedem Fall ist dieses optische Detail dezent gelöst und hat dennoch ein eigenes Gesicht. Ansonsten erkennt man optisch vor allem beim Öffnen der Flügeldeckel einen Unterschied

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



GROSSE PIANISTEN

Zu Gast bei der Konzert-Direktion
Adler in der Berliner Philharmonie

11. November 2015

IGOR LEVIT

mit Julia Fischer, Violine

Beethoven-Zyklus. 1. Teil

12. November 2015

KRISTIAN BEZUIDENHOUT

Mit dem Freiburger Barockorchester

Mozart: Klavierkonzert c-Moll KV 491

16. November 2015

MARTIN HELMCHEN

Bach | Liszt | Schubert

18. Januar 2016

RUDOLF BUCHBINDER

Mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden

Mozart: Klavierkonzerte C-Dur KV 467 und d-Moll KV 466

TELEFONISCHER KARTENSERVICE
030 / 826 47 27

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

zu den Vorgängern: Die Gussplatte ist nun bei den Modellen der GL-Serie hochglanzpoliert und nicht mehr – wie bei den GM-Modellen und dem RX-3 – in Hammerschlagoptik lackiert, da die Platte nicht poliert war. Doch das sind auch schon die wesentlichen optischen Unterschiede zu den Vorgängermodellen. Die tatsächlichen Neuerungen stecken dann allerdings im Detail.



Optische Veränderung: Abgeflachte Seitenkante.



Deutlich breiter und verstärkt: Der Kämpfer.



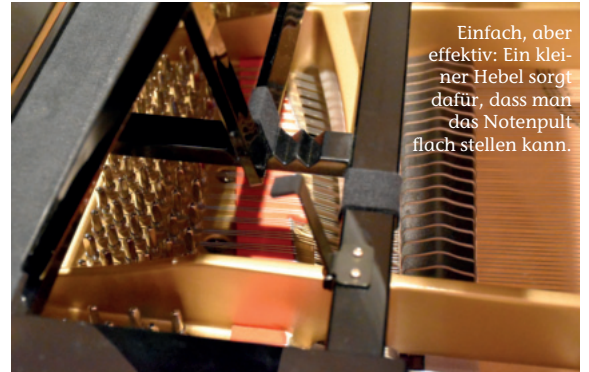
Die Agraffen.

dann auch noch dem sogenannten Stuhlboden, dem massiven Holzbrett unterhalb der Klaviatur, eine Stahlleiste gegönnt hat,

So hat man den GL-Modellen nun auch längere Tasten verpasst, die fast denen eines Konzertflügels entsprechen. Das bedeutet, dass der Waagepunkt der Tasten weiter vorne liegt, so dass der Spieler mit der Verlängerung im Innern des Instruments eine bessere Kontrolle beim Anschlagsspiel erhält. Dass in all diesen Modellen die sogenannte Millennium-III-Karbon-Mechanik ihren Dienst versieht, ist nicht wirklich neu, denn diese Mechanik wird bereits seit zirka neun Jahren in die Kawai-Flügel eingebaut. Allerdings hat man die aus Holz bestehenden Hammerstiele seitlich mit Karbon verstärkt, damit auch bei starker Beanspruchung und bei mehr Druck auf diese durch die Tastenverlängerung über einen längeren Zeitraum keine Probleme auftreten können. Eine weitere Innovation aus den Oberklasse-Modellen ist die Verstärkung des Kämpfers. Was ein Kämpfer ist? Nun, das ist – um es vereinfacht auszudrücken – die Holzvorderseite, auf die man bei geschlossener Tastenklappe schaut. Dieser Kämpfer hält viele Dinge zusammen und ist mitverantwortlich für die Stabilität des Instrumentes. Dieser Kämpfer wird nun nicht nur deutlich dicker in den GL-Modellen verbaut, sondern zudem mit dem Stimmstock verschraubt, um noch mehr Stabilität zu gewährleisten. Vor allem gewährt dieses von den meisten nicht beachtete Element eine höhere Stimmstabilität, was jeder Klavierspieler zu schätzen weiß. Dass man



Fotos: Dürer



Einfach, aber effektiv: Ein kleiner Hebel sorgt dafür, dass man das Notenpult flach stellen kann.

um ein Verziehen dieses beim Spiel stark beanspruchten Holzteils auch auf lange Sicht zu vermeiden, soll nur am Rand erwähnt werden. Zudem sind nun bei allen drei Flügeln in den wichtigsten Tonbereichen Agraffen verbaut, durch die die Saiten laufen, um auch mit diesem Element den Instrumenten mehr Stimmstabilität zu verleihen.

Wichtig für den Käufer sind vielleicht ganz andere Details (neben der verbesserten Anschlagkontrolle durch die Tastenverlängerung). So hat man mit einem kleinen aufstellbaren Metallhebel unter dem Notenpult nun die Gelegenheit, das Notenpult nicht nur in verschiedenen aufrechten Positionen einzustellen, sondern es auch fast flach einzurichten, so dass man vor allem beim kammermusikalischen oder beim Spiel an zwei Flügeln den Partner besser im Blick behalten kann. Zudem hat nun auch der kleinste GL-Flügel, der GL-10, eine langsam schließende Tastenklappe, damit auch für dieses Instrument eingeklemmte Finger

Zeitreise: Alexander Vogt erklärt, dass vor 25 Jahren auch Kaiser Akihito den Thron bestieg.



Foto: Yoko Tsunekawa

zur Vergangenheit gehören. Dem größten der drei neuen Modelle, dem GL-50, hat man zudem noch eine dritte Deckelstütze verpasst, so wie man es von den großen Flügeln kennt.

Aber letztendlich kommt es ja auf den Klang an ... Und dieser war bei der Demonstration während der Feierlichkeiten in Krefeld durchaus überzeugend. Vor allem der mittelgroße Flügel, das



Der GL-30.

Foto: Dürrer

Modell GL-30 mit einer Länge von 166 cm, konnte in der Ausgeglichenheit und der dynamischen Weite überzeugen. Der GL-50 mit seinen 188 cm Länge wirkte dagegen ein wenig hart im Klang



Gut erkennbar: Die polierte Gussplatte bei den GL-Modellen.

Foto: Dürrer

und nicht ganz so ausgeglichen. Und das kleinste Modell, der nur 153 cm lange GL-10, ist ein wirkliches Klangwunder, wenn man die Länge mit der dynamischen Bandbreite des Klangs vergleicht.

Insgesamt kann man sagen, dass Kawai mit seinen GL-Flügeln wichtige Innovationen in die kleineren Serienflügel einführt, die dem Endverbraucher in jeder Hinsicht zugutekommen. Dass dies natürlich auch mit einer leichten Preiserhöhung verbunden ist, versteht sich von selbst. Aber mit EUR 12.290,- für den GL-10, EUR 15.790,- für das Modell GL-30 und EUR 25.290,- für den GL-50 ist das Preis-Leistungs-Verhältnis wie bei den Vorgänger-Modellen überzeugend.

www.kawai.de



Besonderheit beim GL-50: Drei Flügelstützen

Foto: Dürrer

“... a musical correspondence between classical virtuosity and great jazz improvisation.”

Richie Beirach



Martin Albrecht

Klarinette

Bassklarinette

Katharina Groß

Kontrabass

Dirik Schilgen

Schlagzeug

Daniel Prandl

Piano/Jazz

Asli Kiliç

Piano/Klassik

Reinhard Geller

Lehel Lajos

Visuals

Sei Teil des **SCRIABIN CODE** und unterstütze uns – es lohnt sich!



www.startnext.de/thescriabincode

Martin Albrecht's
THE SCRIABIN CODE



rodenstein
Records
Jetzt im Handel



Es war ein Gipfeltreffen der beson-
deren Art, als Daniel Barenboim
und Martha Argerich am 14. April
2014 in der Berliner Philharmonie zu-
sammenkamen, um als Klavierduo
aufzutreten. Das mag einem ange-
sichts der grundverschiedenen Cha-
raktere der beiden Künstler fast ein
wenig merkwürdig vorkommen. Das
ist es aber mitnichten. Denn Argerich
und Barenboim verbindet eben auch

viel. Beide wurden in Buenos Aires geboren, sie kennen sich seit ihrer Kindheit, sollen sogar schon als Kinder gemeinsam musiziert haben, und beide haben Weltkarrieren gemacht. Es ist im Übrigen nicht das erste Mal, dass sie als Klavierduo auftreten. Aber es ist das erste Mal, dass der Auftritt aufgezeichnet wurde. Und es ist ein denkwürdiges Dokument geworden, eines, das man sich gerne ein zweites und drittes Mal ansieht und anhört. Denkwürdig deshalb, weil hier zwei große Musiker unserer Zeit ganz zwanglos zusammenkommen – nicht weil sie es müssen, sondern weil sie es wollen, und weil dieses Musizieren aus Freundschaft sehr erfrischend ist und ganz nebenbei großartige Musik hervorbringt.

Barenboim und Argerich sind kein eingespieltes und mit den Jahren gewachsenes Klavierduo, und doch agieren und musizieren sie wie ein solches. Mag beim Kopfsatz von Mozarts D-Dur-Sonate noch etwas Nervosität mit im Spiel

gewesen sein, so weicht diese im langsamen Satz einer entspannten Harmonie, bei der die Musik atmet, als wäre da nur ein Pianist. Das überträgt sich auch auf den Finalsatz, bei dem trotz eines sehr flotten Tempos alles sitzt. Verblüffend auch, wie die beiden doch so unterschiedlichen Pianisten ihre Spielweisen einander angepasst haben, wobei das Ganze eher den Stempel von Barenboim trägt. In Schuberts Variationen über ein Originalthema D 823 für Klavier zu vier Händen demonstrieren die Pianisten geradezu vorbildlich, wie vierhändiges Klavierspiel sein soll: wie ein trautes Zwiegespräch, bei dem jeder aufmerksam zuhört, wenn der andere etwas zu sagen hat. Das ganz spezielle Schubert-Feeling kommt dabei auch nicht zu kurz. Weitaus eindrucksvoller ist es freilich, wenn Argerich und Barenboim in Strawinskys eigener Bearbeitung des *Sacre du Printemps* für zwei Klaviere unentwegt die vertracktesten Rhythmen in den Raum schleudern, ohne auch nur ein einziges Mal ins Trudeln zu geraten. Da wackeln selbst in der riesigen Berliner Philharmonie die Wände, und die anschließenden Standing Ovationen sind mehr als verdient.

Robert Nemecek

Wolfgang Amadeus Mozart: *Sonate für zwei Klaviere D-Dur KV 448*; **Franz Schubert:** *Variationen über ein Originalthema As-Dur D 813*; **Igor Strawinsky:** *Le Sacre du Printemps (Bearbeitung für 2 Klaviere)*
Martha Argerich, Daniel Barenboim, Klaviere
DVD Euroarts 2059998
(Vertrieb: Naxos)



Um ein Publikum zu begeistern, ist manchmal die Verpackung entscheidender als die Substanz der Musik. So am 28. Juli 2014 beim verregneten Open-Air-Konzert in der (sonst für Operspektakel berühmten) Verona-Arena, als der italienische Komponist und Pianist Ludovico Einaudi mit Ensemble einige zu der Zeit aktuelle Songs aufführte. Das

Klangkonzept ist in gewisser Hinsicht verblüffend: Simple, aber effektiv arrangierte Minimal-Muster mit Ohrwurmqualitäten bewegen sich kaum verändernd durch moderate Tempi „In A Time Lapse“ (In vergehender Zeit), wobei einzelne Segmente subtil von Streichern und/oder heller Perkussion (Glockenspiel, Triangel, Kalimba u. a.) verstärkt oder pointiert werden. Am Klavier gibt Einaudi mit linker Hand die bestimmenden rhythmischen Akzente vor, deren Repetitionen er mit rechter Hand sporadisch dekoriert. Im Übrigen hält er sich als Pianist zurück und lenkt

mit wenigen Handzeichen das Ensemble. Monotonie entgeht diese Musik, indem einerseits über Crescendo/Decrescendo- und Solo-Passagen, etwa Glissandi eines Elektrocellos, Spannungsbögen aufgebaut werden. Andererseits begleitet eine atmosphärisch geschickte Licht-Choreographie in blauen Abstufungen die Songs und zeitpunktgenauen Spots die jeweils aktiven Musiker. Diese Dramaturgie ist auch in Kameraführung und Filmschnitt berücksichtigt. Ludovico Einaudi kommt's offenbar auf emotionale Wirkung an, und die euphorischen Reaktionen der im Regen ausharrenden Menschen bestätigen sein Kalkül. Diese Konzert-Dokumentation „Live In Verona“ zeigt wenig über Ludovico Einaudi als Pianisten, ist aber für Fans seiner Kompositionen sicher unverzichtbar.

Hans-Dieter Grünefeld

Ludovico Einaudi
Live In Verona – „In A Time Lapse“-Tour
Ludovico Einaudi, Klavier (Steinway) & Ensemble
Ponderosa Music & Art 004
(Vertrieb: Edel)



Langfristige Zusammenarbeit hat offenbar positiven Einfluss auf die Qualität musikalischer Gestaltung. Als Chefdirigent des Kammerorchesters Lausanne seit dem Jahr 2000 und zugleich in der Doppelfunktion als Solist nahm Christian Zacharias die Herausforderung an, die Klavierkonzerte von Beethoven zyklisch (mit leider manchmal zu schnellen Perspektivwechseln wurden Nr. 2, 3 und 4 im Oktober

2012; Nr. 1 und 5 im Mai 2013 aufgezeichnet) im Salle Métropole zu präsentieren. Zwar ist für einen Pianisten beides zu machen sehr schwierig, weil er technisch top präpariert sein müsse, meint Christian Zacharias. Aber wie sich zeigt, hat er diesen Zwiespalt überwunden, indem er beide

Aufgaben nicht als Konkurrenz, sondern in eins verinnerlicht und ein hohes Maß an Einverständnis mit dem Ensemble erreicht hat, sodass sich Soloparts und Dirigat nahtlos verbinden. Generell sind die Tempi der Allegri und Rondos straff und haben eine sprühende Vitalität. Aber beim Adagio im Konzert Nr. 3 kommt Christian Zacharias doch zu lyrischer Konzentration, im Konzert Nr. 4 gar wird das Andante ein intensiver Dialog zwischen Klavier und Streicher-Unisono. Gerade hier, und auch im Konzert Nr. 5, ist sich Christian Zacharias klar bewusst, dass nicht das Klavier, sondern das Orchester dominant (Empereur) sein soll, und bleibt deshalb als Pianist zurückhaltend. Jeweils souverän auswendig spielend und dirigierend formt er mit dem Kammerorchester Lausanne dieses Kernrepertoire für Klavier in seinem integren Personalstil, oder wie er in der Dokumentation „Von B wie Beethoven zu Z wie Zacharias“

sagt, wo er auch Einblicke in sein Privatleben zulässt: Ich erkläre mich selbst am Klavier. So betrachtet, sind Christian Zacharias die Klavierkonzerte von Beethoven vollkommen gelungen.

Hans-Dieter Grünefeld



Wie alle Teile der Reihe „In Search Of ...“ von Seventh Art, die sich großen Komponisten widmen, ist auch Phil Grabskys Beitrag zu Frédéric Chopin alles andere als ein Spielfilm, in dem Szenen aus dem Leben des großen Komponisten von Schauspielern nachgestellt werden. Es ist vielmehr eine bebilderte Dokumentation, eine Art Feature, die allein den Nachteil hat, dass der

Einsatz des reichen Bildmaterials nicht zwingend notwendig ist. Was erzählt und eingeblendet wird, ist so informativ und interessant, dass es in Verbindung mit der dramaturgisch geschickt daruntergelegten Musik auch als Hörbuch funktionieren könnte. So nun dient das üppige Filmmaterial eher dekorativen Zwecken.

Wir sehen das weiß getünchte Geburtshaus des Pianisten, nähern uns aus der Vogelperspektive später den historischen Bauten Wiens und werden optisch durch Gärten und enge Gassen geführt. Nicht immer haben diese Bilder einen direkten Bezug zur inhaltlichen Aussage der jeweiligen Passagen. Das können sie auch schlecht, weil die Bilder überaus schnell wechseln und dem Betrachter stets neue Denkaufgaben vermitteln, wo und warum er sich gerade an jenen Orten befindet. Deshalb nimmt man die schönen Aufnahmen einfach mal so hin, genießt die Farbenpracht und lauscht dann lieber den vielen mit Chopin vertrauten Fachleuten, die hier zu Wort kommen. Da spricht zum Beispiel die Musikologin Irena Poniatowska auf Polnisch (aber untertitelt) von der Atmosphäre der Hausmusik, die Chopin schon in früher Kindheit geprägt habe, sowie von der lange Zeit vorherrschenden Vormachtstellung der Aristokratie bei privaten Konzertveranstaltungen. Interessante Sichtweisen gibt der Buchautor und Moderator Jeremy Siepmann von sich, der die vielen Legenden um Chopin auf den Boden der Tatsachen zurückholt. „Niemand“, sagt er, „kommt mit der Fähigkeit auf die Welt, Klavier spielen zu können.“ Auch Chopin habe hart gearbeitet, bevor er seinen ureigenen Stil fand. Dieser Ansicht sind auch die Pianisten Hershey Felder und Daniel Barenboim, die viel zur Chopin-Interpretation sagen und etwa den Walzer op. 70 Nr. 1 oder die Ballade Nr. 3 op. 47 zu Gehör bringen. Stimmungsvoll nähert sich der Betrachter in der chronologisch erzählten Filmbiographie bei Nacht einem beleuchteten Haus von außen und erfährt von der intimen Beziehung Chopins zu Georges Sand, „der wichtigsten Frau in seinem Leben“. Detailreich ist auch die Passage über Chopins Freundschaft zum Maler Delacroix, bei der dann die mächtigen Bilder des Meisters kurz einmal die Aufmerksamkeit ganz an sich reißen. Bei der zeichnerischen Darstellung von Chopins Totenlager ganz am Schluss erklingt Mozarts Requiem. Kann man machen, vielleicht wäre aber – um bei der Sache zu bleiben – ein Stück von Chopin genauso gut gewesen.

Ernst Hoffmann

In Search Of Chopin
Ein Film von Phil Grabsky
Video DVD Seventh Art
SEV182
(Vertrieb: Naxos)



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!



Mehr Informationen finden Sie in unserer umfangreichen Broschüre. Nehmen Sie einfach unter +31 78 6133696 oder Europe@dampp-chaser.com Kontakt mit Machiel Spiering auf.

November

Piotr Anderszewski

12. & 20. Salzburg,
Mozarteum (A)
26. Luzern, KKL (CH)
30. Leipzig, Gewandhaus (04109)

Kit Armstrong

2. Hamburg, Laeiszhalle (20355)
8. Freiburg, Konzerthaus (79098)

Marina Baranova

6. Hannover,
Sprengel Museum (30169)
7. Berlin, Philharmonie (10785)
9. Göttingen,
Aula der Universität (37073)
10. Bremen, Glocke (28195)

Kristian Bezuidenhout

12. Berlin, Philharmonie (10785)

Ronald Brautigam

7. Bensheim, Parktheater (64625)

Rudolf Buchbinder

7. Hamburg, Laeiszhalle (20355)
8. Dortmund,
Konzerthaus (44135)
29. München,
Prinzregententheater (80539)

Regina Chernychko

13. Krefeld, Musikschule (47800)

Eugene Choi

21. Darmstadt,
Literaturhaus (64293)

Lise de la Salle

25. Luzern, KKL (CH)

Nami Ejiri

14. Dieburg, Römerhalle (64807)

Nelson Freire

12. Essen, Philharmonie (45128)

Kemal Gekic

13. Stuttgart,
Matthäuskirche (70119)
14. Königsfeld, Kirchensaal (78126)
15. Hirschberg,
Alte Synagoge (69493)
20. Tauberbischofsheim,
Schloss (97941)
21. Singen, Musikinsel (78224)

Kirill Gerstein

23. München,
Prinzregententheater (80539)

Klavierduo Grau/Schumacher

13. Zürich, Tonhalle (CH)

Hélène Grimaud

3. Köln, Philharmonie (50667)

Susanne Grützmann

8. Chemnitz (09111)

Menachem Har-Zahav

14. Frankenberg (Hessen),
Ederberglandhalle (35066)
15. Burscheid, Klavierhaus Piano
Pyschny (51399)
21. Meerbusch, Kulturzentrum
Wasserturm (40668)

David Helfgott

3. Winterthur, Stadthausaal (CH)
5. Friedrichshafen,
Graf-Zeppelin-Haus (88045)
19. Hamburg, Laeiszhalle (20355)
25. Berlin, Philharmonie (10785)

Martin Helmchen

16. Berlin, Philharmonie (10785)

Angela Hewitt

27. Luzern, KKL (CH)

Claire Huangci

1. Cottbus, Stadttheater (03046)
6. Köln, Gerling-Villa (50968)
22. Springe, Jagdschloss (31832)

Tobias Koch

7. Staufen i. Br., Clavierwerkstatt
Christoph Kern (79219)

Pavel Kolesnikov

25. Luzern, Lukaskirche (CH)

Andrei Korobeinikov

26. Köln, Philharmonie (50667)

Duo Koroliov**Evgeni Koroliov und Ljupka Hadzigeorgieva**

15. Kassel, Ständesaal des
Landeswohlfahrtsverbandes
Hessen (34117)

Denis Kozhukhin

26. Luzern, Lukaskirche (CH)

Alexander Krichel

13. Mainz, Frankfurter Hof (55116)

Katia & Marielle Labèque

- 25.-29. Dortmund,
Konzerthaus (44135)

Elisabeth Leonskaja

6. & 8. Köln, Philharmonie (50667)

Igor Levit

3. Düsseldorf, Tonhalle (40479)

Valentina Lisitsa

15. Essen, Philharmonie (45128)

Louis Lortie

12. Badenweiler, Kurhaus (79410)

Radu Lupu

23. Luzern, KKL (CH)

Aleksandra Mikulska

13. Feldkirch, Pförtnerhaus (A)
14. Dieburg, Römerhalle (64807)
15. Gießen, Rathaus (35396)
21. Düsseldorf, Airporthotel (40472)
22. Schmallingenberg,
Musikbildungszentrum (57392)
27. Berlin,
Schloss Charlottenburg (14059)
28. Bad Zwesten, Kurhaus (34596)
29. Meerbusch,
Forum Wasserturm (40668)

Fabian Müller

1. Bonn, Beethoven-Haus (53111)
4. Siegen, Apollo Theater (57072)
5. Olpe, Realschule (57462)
8. Herdecke,
Werner-Richard-Saal (58313)
13. Mönchengladbach,
Schloss Rheydt (41238)
15. Raesfeld, Schloss (46348)
18. Witten, Haus Witten (58452)
20. Schwelm, Ibach-Haus (58332)
22. Stadtlohn, Geschwister-Scholl-
Gymnasium (48703)
25. Bottrop, Kulturzentrum August
Everding (46236)
29. Senden, Rathaus (48308)

Misha Namirovsky

29. Ludwigshafen,
Gesellschaftshaus (67063)

Schaghajegh Nosrati

10. Hannover,
NDR-Sendesaal (30169)

Andrejs Osokins

6. Hamburg, Mozart-Säle (20146)

Cédric Pescia

1. Esslingen (73728)
20. Hamburg

Maurizio Pollini

29. Luzern, KKL (CH)

Matan Porat

7. Ahrensburg,
Eduard Söring Saal (22926)

Fazil Say

15. Düsseldorf, Tonhalle (40479)

Olga Scheps

13. Künzelsau, Sparkasse
Hohenlohekreis (74653)
21. Freinsheim, Bürgersaal (67251)
27. Luzern, Lukaskirche (CH)
28. Clausthal-Zellerfeld (38678)

András Schiff

21. Luzern, KKL (CH)

Herbert Schuch

2. & 3. Bremen, Glocke (28195)
15. München,
Philharmonie (81667)
21. Bramsche,
Konzertscheune (49565)
22. Coesfeld,
Konzert Theater (48653)

Svein Amund Skara

8. München,
Philharmonie (81667)

**Klavierduo Adrienne Soós
und Ivo Haag**

22. Luzern, KKL (CH)

Klaus Sticken

22. Oyten, Rathaus (28876)

Yekwon Sunwoo

15. Frankfurt am Main, Renate-von-
Metzler-Saal (60323)
19. Weimar,
Schloss Belvedere (99425)
20. Essen, Schloss Borbeck (45355)
21. Leipzig, Gewandhaus (04109)

Ekaterina Tarnopolskaja

13. Kaiserslautern,
Casino der Volksbank (67655)

Jean-Ives Thibaudet

20. Essen, Philharmonie (45128)
28. Luzern, KKL (CH)

Katharina Treutler

26. Freiburg,
Aula der Universität (79098)

Stefan Vladar

9. München,
Allerheiligen Hofkirche (80333)

Haiou Zhang

4. Darmstadt,
Darmstadium (64283)
7. Wolfenbüttel, Herzog-August-
Bibliothek (38304)
13. Berlin, C. Bechstein-Centrum im
stilwerk (10623)
20. Meerbusch,
Kunstkabinett Mönter (40670)
21. Hamburg, Laeiszhalle (20355)
22. Liesborn, Museum Abtei (59329)
28. Hannover,
Schloss Herrenhausen (30419)

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.

Dezember

Leif Ove Adnsnes

9. Hamburg, Laeiszhalle (20355)

Piotr Anderszewski

8. Köln, Philharmonie (50667)

Rudolf Buchbinder

20. München,
Prinzregententheater (80539)

Anna Federova

18. Krefeld, Musikschule (47800)

Danae Dörken

4. Kaiserslautern,
Fruchthalle (67655)

Catherine Gordeladze

16. Rödermark,
Stadtbücherei (63322)

Hélène Grimaud

1. Essen, Philharmonie (45128)
2. Düsseldorf, Tonhalle (40479)

Andreas Haefliger

11. Mainz, Frankfurter Hof (55116)

Menachem Har-Zahav

4. Gladenbach,
Haus des Gastes (35075)

Andrei Korobeinikov

3. – 6. Elmau, Schloss (82493)

Denis Kozhukhin

13. Bremen, Sendesaal (28329)

Igor Levit

1. & 22. Düsseldorf, Tonhalle (40479)

Aleksandra Mikulska

6. Beckum, Beumer Group (59269)
31. Offenburg, Salmen (77652)

Joseph Moog

16. Bremen, Sendesaal (28329)

Steven Osborne

20. Köln, Philharmonie (50667)

Maria João Pires

10. Dortmund,
Konzerthaus (44135)
11. Köln, Philharmonie (50667)

Lise de la Salle

13. München,
Prinzregententheater (80539)

Olga Scheps

2. Salzburg, Mozarteum (A)

András Schiff

4. Dortmund,
Konzerthaus (44135)

Herbert Schuch

9. & 10. Chemnitz, Stadthalle (09111)

Louis Schwitzgebel

13. Luzern, KKL (CH)

Duo Silver/Garburg

9. Bremen, Sendesaal (28329)

Christian Zacharias

15. Zürich, Tonhalle (CH)

HERAUSRAGENDE KLAVIERMUSIK

BEI SONY MUSIC



IGOR LEVIT BACH, BEETHOVEN, RZEWSKI

Auf seinem neuen, 3 CDs umfassenden Album spielt Igor Levit drei große Variationszyklen: Bachs Goldberg-Variationen, Beethovens Diabelli-Variationen und *The People United Will Never Be Defeated* von Frederic Rzewski. · www.igor-levit.de



MARTIN STADTFELD MOZART

Martin Stadtfeld und das Mozarteumorchester Salzburg spielen zwei Salzburger Klavierkonzerte Nr. 1 & 9 von Mozart, für die Stadtfeld eigene Kadenzen schrieb. Eine Entdeckung sind die Solo-Stücke aus dem Londoner Skizzenbuch des achtjährigen Mozarts. · www.martinstadtfeld.de



BEST OF GLENN GOULD

Das Beste von Glenn Gould auf 2 CDs in fantastischem neuem Klang, Dank aufwändigstem DSD-Remastering auf Basis der ersten Analogbänder. · www.glenn Gould.com

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.

2015

18.-20. Dezember 2015
Brüssel (Belgien)
César Franck International Piano Competition
Anmeldeschluss: 30. November 2015
www.cfipc.com

2016

13.-17. Januar 2016
Berlin (Deutschland)
Deutscher Pianistenpreis
im Rahmen des Felix Mendelssohn Bartholdy-Hochschulwettbewerbs
www.ipf-frankfurt.com

2.-7. Februar 2016
Néthen (Belgien)
13th „Les Rencontres Internationales des Jeunes Pianistes“
Alterskategorien:
1: geboren nach 1. März 2005
2: geboren nach 1. März 2001
3: geboren nach 1. März 1997
4: geboren nach 1. März 1991
www.epta-belgium.be

2.-12. Februar 2016
Salzburg (Österreich)
12th Internationaler Mozart Wettbewerb Klavier
www.uni-mozarteum.at/mozart-wettbewerb

18.-28. Februar 2016
Orléans (Frankreich)
12° Concours international de piano d'Orléans
Altersbegrenzung: 42 Jahre
Anmeldeschluss: 10. Dezember 2015
www.oci-piano.com

20. Februar bis 1. März 2016
Bremen (Deutschland)
Europäischer Klavierwettbewerb Bremen
Altersbegrenzung: 16-30 Jahre
www.ekw-bremen.de

März 2016
Würzburg (Deutschland)
9. Internationaler Klavierwettbewerb Johann Sebastian Bach
Altersbegrenzung: 36 Jahre
www.bach-competition.de

2. Mai bis 9. Juni 2016
Brüssel (Belgien)
Queen Elisabeth Competition Piano
Altersbegrenzung: 30 Jahre
Anmeldeschluss: 10. Januar 2016
www.qeimc.be

9.-19. Juni 2016
Zwickau (Deutschland)
17. Internationaler Schumann Wettbewerb
Altersbegrenzung: 30 Jahre
www.schumann-zwickau.de

6.-14. August
Ettlingen (Deutschland)
15. Internationaler Wettbewerb für junge Pianisten Ettlingen

Alterskategorien:
A: bis 15 Jahre
B: bis 2 Jahre
Anmeldeschluss: 30. April 2016
www.pianocompetition.org

September 2016
Dortmund (Deutschland)
13. Internationaler Schubert-Wettbewerb Dortmund
www.schubert-competition.de

1.-16. September 2016
Bergen (Norwegen)
15. International Edvard Grieg

Piano Competition
www.griegcompetition.com

26. September bis 11. Oktober 2016
Hong Kong (China)
4. Hong Kong International Piano Competition
www.chopinsocietyhk.org

22.-28. Oktober
Enschede (Niederlande)
International Piano Competition for Young Musicians 2016
www.pianocompetition.com

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

2017

6.-8. April 2017
Frankfurt am Main (Deutschland)
6. Internationaler Deutscher Pianistenpreis
Anmeldeschluss: Dezember 2016
Ohne Altersbegrenzung
www.ipf-frankfurt.com

2.-12. Mai 2017
Montreal (Kanada)
Montreal International Musical Competition Piano
Altersbegrenzung: 30 Jahre
www.concoursmontreal.ca

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

6.-16. Oktober 2017
Darmstadt (Deutschland)
11. Internationaler Chopin Klavier-Wettbewerb Darmstadt
Altersbegrenzung: 30 Jahre
www.chopin-gesellschaft.de

Reprints im Staccato-Verlag

O. V. Maeckel

Das organische Klavierspiel

Reprint der Originalausgabe von 1938

STACCATO
Verlag

O. V. Maeckel

Das organische Klavierspiel

Reprint der Erstausgabe von 1938 mit einem Vorwort und Anmerkungen von Gregor Weichert

160 Seiten / Hardcover

Euro 18,50 (D) / Euro 20,50 (A)

ISBN 978-3-932976-61-2

NEU

1938 legte der 1884 geborene und 1939 verstorbene Otto Viktor Maeckel unter dem Titel „Das organische Klavierspiel“ eine vollkommen neue Klaviermethode vor, die später sogar als „Methode O.V. Maeckel“ in die pädagogische Musikkultur Einzug halten sollte. Dieses Buch bietet - neben etlichen durchaus kritisch zu sehenden Ansätzen - zahllose Hinweise, die es dem Spieler ermöglichen

eine entspannte Spielweise am Klavier zu entwickeln. Maeckel selbst hat dies lange Zeit in seinen Kursen und in seinem Unterricht bewiesen.

Wir veröffentlichen diese Methodik erstmals seit 1938 wieder im Original, versehen mit einem Vorwort und Anmerkungen von Prof. Gregor Weichert.

Weitere Reprints

Wilhelm von Lenz

Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft Liszt - Chopin - Tausig - Henselt

Reprint der Originalausgabe von 1872
STACCATO-Verlag

Wilhelm von Lenz

Große Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit

Liszt – Chopin – Tausig – Henselt

Reprint der Erstausgabe von 1872 mit einem Vorwort von Gregor Weichert

120 Seiten / Hardcover

Euro 13,80 (D) / Euro 14,80 (A)

ISBN 978-3-932976-09-4

2. Auflage

Willy Bardas

Zur Psychologie der Klaviertechnik

Reprint der Originalausgabe von 1927, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Manja Lippert

108 Seiten / Hardcover

Euro 13,- (D) / Euro 14,30 (A)

ISBN 978-3-932976-17-9

Willy Bardas

Zur Psychologie der Klaviertechnik

Reprint der Originalausgabe von 1927
STACCATO-Verlag

Dr. Karl Mendelssohn Bartholdy

Goethe und Felix Mendelssohn Bartholdy

Reprint der Originalausgabe von 1871
STACCATO-Verlag

Dr. Karl Mendelssohn Bartholdy

Goethe und Felix Mendelssohn Bartholdy

Reprint der Originalausgabe von 1871

herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Manja Lippert

51 Seiten Reprint des Originals /
40 Seiten Transkription / Hardcover
ISBN 978-3-932976-37-7

Euro 16,80 (D) / Euro 19,- (A)

Paul Hindemith

Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens

Die originalen Reporte 1935 / 1936 / 1937 im Faksimile

200 Seiten / brosch.

Euro 30,- (D) /

Euro 32,- (A)

ISBN 978-3-932976-52-0

Paul Hindemith

Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens



Die originalen Reporte 1935 / 1936 / 1937

STACCATO
Verlag

www.staccato-verlag.de

Bestellen Sie unter

STACCATO-Verlag

Heinrichstraße 108 - 40239 Düsseldorf

Tel.: +49 / 211 / 905 30 48

Fax: +49 / 211 / 905 3050

E-Mail: info@staccato-verlag.de

Film ab

YouTube. Ein Zauberwort für Selbstvermarkter. Der schöne Traum: Ich stelle einen Film ein, alle greifen darauf zu und klicken wie verrückt. So soll schon manche Karriere gestartet sein. Da ich einen Bauch habe und auch keinen Minirock am Flügel trage, muss ich auf die Inhalte achten, die ich transportiere, denn sonst guckt gar niemand hin. Nebenbei bemerkt: Es steht auch eine Menge pianistischer Schund auf der Plattform. Vom allerliebsten asiatischen Wunderkind bis zu Ergüssen in drei Akkorden auf „digitalen Prügelknaben“ ist alles zu finden. Sie und ich gehören nicht in die Galerie der pianistischen Peinlichkeiten ...

Von: Ratko Delorko

Unbestritten ist: Wer entsprechend sucht, wird auf YouTube Wertvolles finden. Besonders schön finde ich die Tatsache, dass neben spannenden Neuproduktionen auch historisch relevante Aufnahmen zu entdecken sind. Wenn man richtig selektiert, ist es ein wundervolles Füllhorn an pianistischer Information. Oder es verbildet. Klavierelevan neigen komischerweise immer dazu, sich die mieseste Aufnahme eines zu studierenden Stückes auszusuchen und den Kram dann zu adaptieren. Warum das so ist? Ich weiß es nicht. Nur habe ich gelegentlich mit dem Ergebnis zu kämpfen. Auf meine entsetzte Fragestellung: „Wie kommst du denn darauf?“ erhalte ich die treuherzige Antwort: „Das habe ich auf YouTube gesehen.“ Merke: Selbst Berühmtheiten sind nicht immer vor Fehlgriffen gefeit. Aber wenn eine Berühmtheit das dumme Zeug fabriziert hat, kommt es mit hoher, aber eben unreflektierter Glaubwürdigkeit daher.

Über die Produktion eines Videos haben wir schon geredet und ich wiederhole mich ungern. Trotzdem kann es jetzt zu Überschneidungen kommen. Wenn Sie eine alte Videokamera in die Ecke stellen und einfach abfilmen, was Sie gerade so schön spielen, findet das vielleicht Ihr Bekanntenkreis oder Ihre Familie toll. Alle anderen werden das nicht so anziehend finden, so wertvoll Ihr Spiel auch sein mag. Trotz der Handy-Filmerei sind die Leute verwöhnt, das ist eigenartig. Auf der einen Seite werden Bilder gepostet, die Sie früher beim Fotografen reklamiert hätten, auf der anderen Seite muss eine Produktion schon richtig gut daherkommen, um entsprechend gewürdigt zu werden.

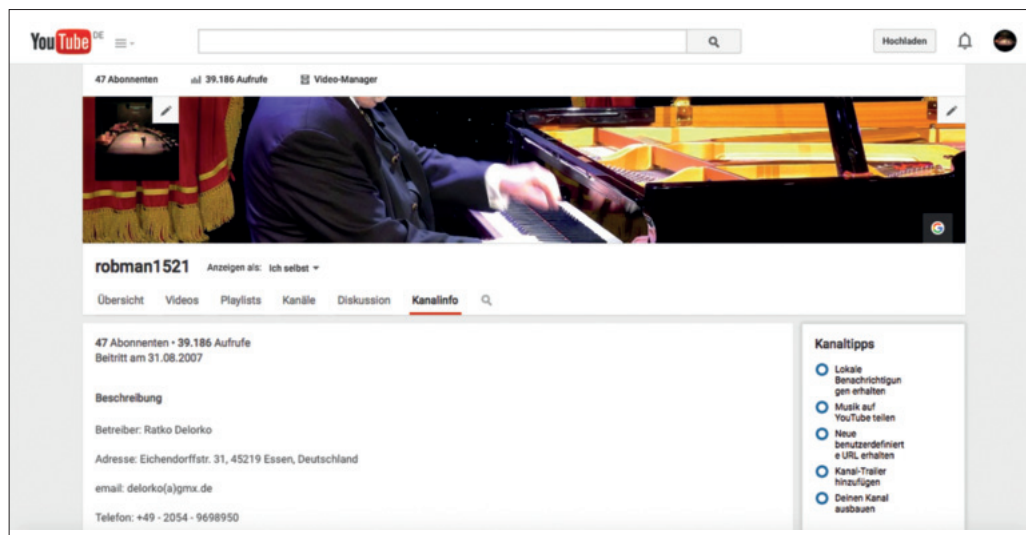
Wie heißt es so schön: „Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte – ein Film sagt alles.“ Gerade wenn es um Musik geht. Nun muss man keinen Kinofilm in Hollywood-Manier produzieren. Nein. Aber die Audio- und Videoqualität sollte schon einem gewissen Niveau entsprechen, damit das Filmchen überhaupt wahrgenommen wird. Denken Sie an sich selbst: Wie schnell hat man ein Produkt, das einen nicht sogleich anspricht, mit einem Fingerschwung weggeklickt. Nichts ist einfacher als das.

Ein Konzept muss her. Zuerst denken wir über den Inhalt nach. Als Pianisten verfügen wir über eine endlose Bandbreite der Literatur. Es fällt also nicht schwer, ein zeitlich und inhaltlich passendes Stück zu finden. Zeitlich? YouTube ist ein schnelles Medium. Denken Sie an sich selbst: Verbringen Sie freiwillig einen Abend am Computer, wo das Gerät ohnehin schon den ganzen Tag läuft, um sich einen Klavierabend anzusehen? Vermutlich nicht. Ich auch nicht, obwohl ich schon ziemlich schmerzfrei in dieser Beziehung bin. Außerdem muss die Länge ja auch filmisch getragen werden, was den Aufwand enorm steigert. Ich mag Filme von 3–5 Minuten Länge – Sie auch? Die Laufzeit passt in meinen Tag zwischendurch und kann mein Herz erfreuen.

Welche Musik, welche Inhalte? Da YouTube kein rechtsfreier Raum ist und Sie auch kommerzielle Absichten hegen, würde ich mich im GEMA-freien Bereich tummeln, wenn Sie nicht irgendwelche urheberrechtlichen Kollisionen haben möchten. Konkret bedeutet das: Mozart, Beethoven und Chopin sind kein Problem. Interessanter fände ich Field,

Dussek oder Benda. Von lebenden oder vor weniger als 70 Jahren verbliebenen Zeitgenossen würde ich sicherheitshalber die Finger lassen. Wo kein Kläger – da kein Richter. Solange sich der Erfolg in Grenzen hält, wird es keine Probleme geben, man bleibt unter dem Radar. Stellt sich virulenter Erfolg tatsächlich ein, dann werden alle wach und dann ist man besser im sicheren Bereich.

Dritte Personen: Sobald Dritte in irgendeiner Form im Bild auftauchen sollten, brauchen Sie deren Einverständnis. Schriftlich. Punkt.



Ein Impressum kann im Bereich „Kanalinfo“ platziert werden. Schaden kann es nicht

Vor dem Bild kommt der gute Ton. Das Instrument muss gut klingen, sonst ist der beste Konzertflügel ein Klimperkasten. Die Abnahme des Instrumentes muss zwingend gut sein, denn die aufkommenden Verluste sind hoch. Dazu gleich mehr. Das bedeutet, dass die kamerainternen Mikrofonchen und die damit verbundene Regelelektronik, außer zu Kontrollzwecken, absolut unbrauchbar sind. Das Instrument wird also angemessen mikrofoniert werden müssen. In einem guten Raum brauchen Sie etwa 2,50 m Distanz zum Flügeldeckel auf Brusthöhe. Ein gutes autarkes Gerät wie von Zoom oder ähnlichen Fabrikaten kann bereits gute Dienste leisten, die Grenze für hochwertige Mikrofone und Vorverstärker ist nach oben offen. In dem Videoschnittprogramm wird die externe Tonspur mit der Kontrollspur der Kamera synchronisiert, welche dann stummgeschaltet wird. Löschen würde ich sie nicht, man weiß nie, was alles so passiert und dann fehlt die Orientierung.

Der Videoton arbeitet mit einer Samplingfrequenz von 48 KHz. Das ist die Geschwindigkeit, in der der Prozessor Ihr akustisches Signal rauf- und herunter-rechnet. Für eine CD brauchen Sie dagegen 44,1 KHz. Achten Sie bei dem Aufnahmegerät darauf, dass Sie mit 48 KHz arbeiten. Man kann alles umrechnen, aber besser klingt es davon nicht. Es sei denn, Sie nehmen in HighRes auf 96 KHz oder sogar 192 KHz auf. Die Auflösung ist hervorragend und das Signal lässt sich bestens herunter-filtern (dithering).

Damit es nett aussieht, brauchen Sie verschiedene Kamera-Positionen. Also müssen drei Kameras her. Eine stationäre für die Totale (Ihre rechte Seite), eine für die Hände von links (Gegenschuss) und eine frontale, die flexibel von einem Operator (Kameramann/frau) gefahren wird. Wenn die Kameras technisch stark voneinander abweichen, kriegen Sie hinterher im Schnitt Probleme mit dem Ausgleich. Heute ist Dank schnellem Internet auch für YouTube alles im HD-Bereich (1080p: 1.920 x 1.080) gerne als MP4 und im 16:9 Format anzusiedeln. Die Plattform konvertiert das sowieso. Die Framerate, also die Geschwindigkeit der Einzelbilder, sollte bei 30 Bildern pro Sekunde liegen. PAL-Videos arbeiten mit 25 Bildern/Sek. Das Umrechnen ist nie toll. Seit Ende 2014 gestattet YouTube auch das Hochladen von HD-Videos, die mit 48 oder 60 Bildern pro Sekunde arbeiten. Damit das Videomaterial mit der erhöhten Bildrate angezeigt wird, müssen Sie die Werte in den Youtube-Videoeinstellungen auf 720p60 oder 1080p60 schalten. Dann heißt es: Geduld beim Hochladen.

Zurück zum Bild: Sie können auch mit nur einer Kamera aus verschiedenen Positionen auskommen. Das ist aber was für Könner: Die Position mit dem Handbild wird zur Referenz mit dem „guten“ Ton. Bei der nächsten Einstellung wird das Audiomaterial zugespielt und Sie spielen Playback mit sich selbst. Wenn das nicht genau gemacht ist, wird das eine Lachnummer, weil der blutigste Laie die Ungenauigkeiten sofort als Pfuscher entlarvt. Selbst aus der Frontalperspektive ist das gefährlich: Man sieht die Arbeit der Dämpfer und kann das der Musik eindeutig zuordnen. Oder eben nicht, weil das angeblich sowieso keiner sieht und sich das „versendet“. Pustekuchen. Im Fernsehen wird das gerne ignoriert und wirkt dann ziemlich albern. Achten Sie einmal drauf ...

Stichwort Konvertierung des Formates: Das Zusammenpfropfen der Daten geht nicht ohne Qualitätsverluste. Je besser das Ausgangsmaterial ist, umso geringer ist der offensichtliche Schwund. Auch im Audibereich. So können Sie sogleich deutliche Abstriche bei der Klangqualität machen. Die beste Audioqualität liegt bei Uploads seit Juli 2012 bei 192 kbit/sec (AAC) ab 720p-Videos, was theoretisch dem ver-

lustfreien CD-Format entsprechen sollte. Die AAC-Kompriemierung findet ihre Verwendung überall dort, wo normalerweise auch MP3 verwendet wird. Wem die Bildqualität extrem wichtig ist, der sollte über die Plattform Vimeo nachdenken. Die höchste Verbreitung hat nach wie vor YouTube, mal sehen, ob das so bleibt, wenn Bezahlfunktionen eingeführt werden sollten.

Es gehört nun ein knapper Vorspann mit Titel hinzu – kein endloser Kinosteigtitel – aber ich mag kurze Steigtitel – und ein noch kürzerer Abspann vielleicht mit einem Hinweis auf Ihre Website. Vor dem Hochladen müssen Sie die Anmeldeprozedur bei YouTube über sich ergehen lassen. Das ist keine Doktorarbeit, will aber ordentlich gemacht sein, um sich einen hübschen Kanal einzurichten. YouTube bietet die Funktion des „Einbettens“. Schon während Sie Ihr Video hochladen, sprich über Ihren Webbrowser transferieren, erhalten Sie diese Option in der Form eines leicht zu kopierenden Links. Der lässt sich sehr einfach in soziale Netzwerke einbinden und schon gelangt man gut zu Ihnen. Das Gleiche funktioniert auch auf Ihrer Website.

Durch das Einfügen von Schlüsselwörtern (Keywords) erleichtert man Google und damit Ihren Interessenten das Auffinden Ihrer Videos. „Piano“, „Classical“, Komponistennamen, alles, was Ihnen dazu einfällt, ist möglich.

Manchmal möchte man die Kommentarfunktion sperren. Nichts ist blöder, als sich anonyme, dumme Sprüche einzufangen. Trotzdem lasse ich die Funktion offen, es ist halt „social“ und lösche eventuelle extreme Dummheiten. YouTube ist das Problem bekannt. Vor kurzem wurde eine Funktion veröffentlicht, die gewährleistet, dass Nutzer nur mit einem Google+-Account, in dem generell eine eindeutige Namenspflicht gilt, kommentieren können.

Nachsendeantrag

nützt nichts!

Bitte teilen Sie uns als Abonnent bei Umzug direkt Ihre neue Adresse mit. Zeitschriften werden von der Deutschen Post im Falle eines Umzugs nicht nachgeschickt! Versäumte Ausgaben liefern wir nur gegen Berechnung nach.

Tel.: 0211 / 905 32 38

Fax: 0211 / 905 30 50

service@pianonews.de

Lohnen sich Kurse für Erwachsene?

Die knappe Antwort ist: Ja. Jetzt kommt: Ja, aber ... Nicht alle Kurse sind für Enthusiasten geeignet. Nicht alle Pädagogen können mit Enthusiasten arbeiten. Nicht alle Enthusiasten fühlen sich in dem üblichen Kursumfeld wohl. Das lasse sich noch fortsetzen. Ja, aber halt ... Die erste Frage lautet:

Von: Ratko Delorko

Warum sind Kurse überhaupt sinnvoll – für Enthusiasten wie für Profis? Antwort: Weil es über einen Zeitraum von fünf bis sogar zehn Tagen jeden Tag eine Zeitstunde Unterricht bei einem Pädagogen gibt (geben sollte), der in der Lage ist, in Kürze den Spielstatus zu analysieren und eine signifikante Spielverbesserung zu erzeugen. Durch die tägliche Nacharbeit und Ergebniskontrolle lassen sich beachtliche Ergebnisse in wenigen Tagen erzielen.

So weit das Technische. Nun zur Zielsetzung. Der begeisterte Klavierliebhaber ist nicht an einem Wettbewerbsgewinn interessiert. Der Enthusiast will sein Spielergebnis für sich persönlich optimieren und dabei durchaus auch konzentriert üben. Nebenbei will man sich auch die wundervolle Gegend ansehen können und dabei lokale Spezialitäten genießen. Stress hat der- oder diejenige im Brotberuf mehr als genug. Deswegen hat der potenzielle Kursteilnehmer aus dem Amateurlager überhaupt keine Lust auf Druck, der sich von jedweder Seite aufbauen könnte. Weder von einem hochnäsigen Pädagogen noch von naserümpfenden „Kampfpianisten“. Im Folgenden spare ich mir übrigens das politisch korrekte Genderisieren.

Jetzt beginnt also die Suche nach einem sinnvollen Kurs. Die Auswahlkriterien sind:

1. Die Leitung hat ein flexibler und erfahrener Klavierpädagoge, der mit Erwachsenen und deren absolut persönlichen Anforderungen umgehen kann und diejenigen nicht nur als Bezahler ansieht. Sie denken, jetzt liege ich voll daneben? Mitnichten! Mir sind Fälle bekannt, wo Organisatoren und/oder Pädagogen Liebhaber mit an Bord nehmen, wohlwissend, dass dann doch bevorzugt mit Wettbewerbstouristen gearbeitet wird und der Enthusiast den Kurs unglücklich verlässt. Bezahlt hat er ja. Dumm gelaufen: Der Liebhaber hat Zeit, Geld und Motivation verbrannt. Verständlicherweise ist er verprellt und kommt nie wieder. Auch nicht zu einem anderen, viel besser geeigneten Kurs. Ergebnis: Chance vertan, Image versaut.

2. Es gibt ausreichende Übemöglichkeiten. Nicht, dass in jedem Überaum ein Konzertflügel stehen muss, ein gutes Klavierchen tut es sicherlich auch. Aber man will keinen Krieg mit den anderen Kursteilnehmern während dieser schönen Tage, nur um mal zwei Stunden in Ruhe und ungestört die Kursinhalte am Instrument aufarbeiten zu können.

3. Der Kurs ist nicht überbucht. Sie und ich können ein klein wenig rechnen: Wenn jeder Kursteilnehmer 60 Minuten Unterricht erhalten soll, der Dozent auch mal Mittag machen darf und vielleicht auch sich selbst ein wenig am Instrument vorbereiten möchte, kann er nicht mehr als acht Teilnehmer sinnvoll betreuen. Bei zehn Teilnehmern wird es extrem eng für den Lehrer. Dann wird gefummelt. Die 60 Minuten schrumpeln zur Schulstunde von 45 Minuten. Da das zu er-

arbeitende Material aber gleich bleibt, muss das komprimiert vermittelt werden. Das macht weder dem Lernenden noch dem Lehrenden wirklich Spaß. Sind 12–15 Teilnehmer zu erwarten, so kommt man wahrscheinlich nur jeden zweiten Tag an die Reihe und das ist nicht wirklich der Sinn und Zweck eines Kurses.

4. Die wichtigste Nebensächlichkeit: Die Location ist schön! Das Umland und die näheren Städte sind für Sie spannend und die lokale Küche hat einiges zu bieten. Die Unterbringung könnte auch auf einem Bauernhof und somit entsprechend urig sein. Macht nichts. Dafür wird dort bestimmt gut gekocht. Wer 4 Hotelsterne aufwärts braucht, dürfte enttäuscht werden.

5. Die Organisatoren sind zu Kernzeiten ansprechbar. Was wie eine Binsenweisheit klingt, kann richtig ärgerlich werden, wenn Ihnen ein Problem auf den Nägeln brennt, Sie aber nur den freundlichen Anrufbeantworter an die Strippe kriegen und E-Mails mit großzügiger Verspätung, wenn überhaupt, kryptisch beantwortet werden. Ihre Fragen zur Disposition des gewünschten Dozenten, der Mischung und Anzahl der Kursteilnehmer, den Übemöglichkeiten und zu den touristischen Möglichkeiten beantworten die Organisatoren ausführlich und geduldig. Gut zu wissen, ob die Anreise mit dem Flieger und eventuellen Mietwagen Sinn macht, ob es einen Shuttle gibt, ob es vielleicht doch eine Bahnreise wird, oder ob man sich in den eigenen PKW setzt. Die Organisatoren, vermutlich erhalten sie bessere Raten bei den Hotels, helfen bei der Buchung der Unterbringung und sprechen zumindest fließend Englisch.

6. Die Eckzeiten des Kurses Ihrer Wahl passen vielleicht nicht ganz zu Ihrem Kalender oder zum Flugplan. Besteht grundsätzlich die Möglichkeit, ein oder zwei Tage später hinzuzustoßen oder früher abzureisen und trotzdem das Stundenkontingent zu erhalten? Da müssen Sie allerdings Vorsicht walten lassen. Ihr Dozent wird bemüht sein, die bezahlten Stundenkontingente penibel zu leisten. Vielleicht morgens als erste Zusatzstunde oder abends als die letzte. Kommen mehrere Nachzügler zusammen, gerät der Lehrer verständlicherweise in Bedrängnis und er muss den Zusatzunterricht zumindest genau planen. Sind es drei oder sogar vier Nachzügler, ist das Stundenkontingent kaum noch zu ersetzen und einer fällt hinten runter. Oder alle Nachzügler gehen einen kleinen Kompromiss ein.

Ich persönlich freue mich, wenn ich als Dozent in einem Kurs eine gesunde Mischung vorfinde. Ideal finde ich Zweiergrüppchen. Zwei Enthusiasten, zwei angehende Musikstudenten der Schulmusik, zwei Vollprofis. Das animiert zu interner und übergreifender Kommunikation der Grüppchen. Vielleicht ist auch ein Komponist dabei? Spannend. Die Vollprofis treten nicht im Rudel auf und werden sich



DIETER OEHMS
50 Jahre Musikbranche
in 2015

Foto © Dorothee Falke



daher hüten, über die angehenden Studenten der Schulmusik oder die Enthusiasten die Nase zu rümpfen. Das hat etwas mit Gruppendynamik zu tun.

Die Aufnahmeprüfungskandidaten können nach links und rechts blicken. Sie sehen, was engagierte Amateure auf die Beine bringen können und was die Profis leisten. Bisher haben das alle als angenehm motivierend empfunden.

Die Enthusiasten fühlen sich nicht einem unangenehmen Druck und demotivierenden Gehabe ausgesetzt. Trotzdem verfolgt man natürlich mit Interesse, was die anderen so treiben. Man kann den Effekt durchaus als mitreißend beschreiben.

Aber das sind meine persönlichen Vorlieben. Fakt ist: Als einzelner Amateurspieler unter den professionell heulenden Wölfen lässt es einen zum Schaf mutieren – psychologisch gesehen. Das brauchen Sie absolut nicht, denn Sie sind kein Schaf und kein Opfer. Das krasse Gegenteil sind Liebhaberspezifische Kurse, die zwar einen hohen Wellness-Faktor aufweisen, vom Ergebnis aber nicht richtig greifbar sind. Da haben sich zwar alle am Ende furchtbar lieb, aber so richtig besser spielen können Sie dadurch nicht.

Am Ende kommen Sie um etwas Recherchearbeit nicht umhin. Internet sei Dank, geht das mittlerweile sehr komfortabel. Wenn Sie sich nach den Beschreibungen der Organisatoren nicht wirklich sicher sind – rufen Sie den Dozenten Ihrer Wahl an! Die Organisatoren haben dessen Nummer. Wenn Sie nett sind, kriegen Sie den Kontakt bestimmt. Trauen Sie sich, denn Sie stören nicht. Eine E-Mail an den Dozenten geht natürlich auch und ist datenschutztechnisch korrekter. Sicher. Ich finde aber die persönliche Schiene aus der Lehrerperspektive immer besser. So kann ich am Telefon sofort klare Auskünfte zu allen Belangen geben, Bedenken zerstreuen und bereits über Inhalte reden. Außerdem bekomme ich so bereits ein Gefühl für mein Gegenüber. Na ja, vielleicht kann ich nichts zur Unterbringung sagen, aber das ist ja auch nicht meine „Baustelle“. Jedenfalls verschafft das Stimmgefühl über das Telefon sofort Sympathie oder sorgt möglicherweise für spontane Ablehnung. Das gibt es auch. Hören Sie dann am besten auf Ihr Bauchgefühl.

Gibt es vielleicht Menschen, die die Arbeit des Dozenten kennen und aus der Sicht des Enthusiasten bewerten können? Vielleicht sogar in Ihrem Bekanntenkreis? Ein wichtiger Nährboden der Kursszene ist die Mund-zu-Mund-Propaganda. Vielleicht kann Ihr Lehrer sogar einen Kurs empfehlen. Sprechen Sie ihn an. Keine Sorge, er wird Ihnen nicht gram sein, wenn Sie in einen Kurs gehen wollen. Er wird in der Regel über Ihr Engagement hoch erfreut sein und wenn er kann, Ihnen sicher einen guten Hinweis geben. Auch in den sozialen Netzwerken finden Sie eine Fülle an Klavierforen. Ein Schelm, der das Informationsangebot als unübersichtlich bezeichnet ...

WELTERSTEINSPIELUNG NACH NEUEM NOTENTEXT



OC 1830

Wolfgang Amadeus Mozart
Klaviersonaten C-Dur, KV 279, F-Dur, KV 533
und A-Dur, KV 331 *Alla Turca*
William Youn, Klavier



Bereits erhältlich:



Wolfgang Amadeus Mozart
Klaviersonaten Es-Dur, KV 282 · A-Moll, KV 310
C-Dur, KV 330 · B-Dur, KV 570
William Youn, Klavier
1 CD · OC 880



Wolfgang Amadeus Mozart
Klaviersonaten Nr. 2, KV 280 · Nr. 9, KV 311
Nr. 12, KV 332 · Nr. 16, KV 545
William Youn, Klavier
1 CD · OC 1824

William Youn präsentiert
mit Vol. 3 seines hochge-
lobten Mozartzyklus die
2014 zufällig entdeckte
neue Fassung der A-Dur-
Sonate für Klavier KV 331
erstmalig auf CD.

G. Henle Verlag



www.oehmsclassics.de

Vertrieb: Naxos Deutschland (D) · Gramola, Wien (A) · Musikvertrieb, Zürich (CH)

Jazz-Piano-Workshop (52)

Spanische Improvisationen

In unserer Betrachtung über die Chick-Corea-Komposition „La Fiesta“ geht es nun endlich auch um den ersten Teil – mit dem für spanische Impressionen typischen Wechsel der Akkorde E, F, G, F, E. Chick Corea war es damals besonders wichtig, mit dem Publikum in engen Dialog zu treten, wie er mir seinerzeit in einem Gespräch sagte. Allzu komplizierter Musik (die er allerdings oft auf ganz wunderbare Weise spielte – zum Beispiel auf seiner Trio-Platte „Now he sings, now he sobs“) stand er nicht mehr so nahe, und so kann man sich recht gut erklären, dass er besagte Akkordwechsel E, F, G, F, E, die das spanische Element recht simpel demonstrieren, auf eine so einfache und direkte Weise ohne Umwege benutzte – für uns ein schöner Anlass, auf diesen Akkorden Improvisationslinien zu üben.

von: Rainer Brüninghaus

Zunächst ein wenig Rüstzeug: Eine wichtige Skala, mit der man in diesem Zusammenhang gut arbeiten kann, ist die „Spanische Tonleiter“. Auf dem Grundton E besteht sie aus den Tönen e, f, gis, a, h, c, d, e. Sie wird auch gerne von der phrygischen Tonleiter e, f, g, a, h, c, d, e abgeleitet, indem man die Moll-Terz g in die Dur-Terz Gis umwandelt.

In der modernen Jazz-Harmonik bezieht man sie auch gern auf die Harmonisch-Moll-Tonleiter in der sie die V. Stufe darstellt. Beispiel: Die harmonische Moll-Tonleiter auf dem Grundton A besteht aus den Tönen a, h, c, d, e, f, gis, a. Nimmt man nun hiervon die V. Stufe und startet diese Skala somit auf dem Grundton E, so bekommt man wiederum die „Spanische Tonleiter“ e, f, gis, a, h, c, d, e. Dieser Zusammenhang ist auch der Grund dafür, dass diese Skala an den Jazz-Seminaren der Musikhochschulen gerne abgekürzt als „HM5“ bezeichnet wird. „HM5“ soll also so viel heißen wie „Harmonisch Moll auf der V. Stufe“.

Ich persönlich gebe der Tonleiter gerne noch ein wenig zusätzliche Spannung (und einen weiteren Dreh ins Spanische), indem ich so ähnlich wie bei der Blues-Tonleiter sowohl die Dur-Terz Gis als auch die Moll-Terz g verwende. So entsteht die Skala e, f, g, gis, a, h, c, d, e. Diese ist nun eine Skala mit 8 Tönen – im Gegensatz zu den weitaus meisten gebräuchlichen Skalen, die alle aus 7 Tönen bestehen.

Und das ist eine gute Überleitung zu einer weiteren Skala, die hier als Rüstzeug wirken kann, der Halbton-Ganzton-Skala (manchmal auch schlicht Acht-Ton-Skala genannt). Diese ist also ebenfalls eine von der seltenen Spezies der achttönigen Skalen – allerdings ist es die einzige achttönige Skala (und das ist auch mathematisch interessant), in der niemals zwei Halbtöne direkt aufeinanderfolgen. In der vorher erwähnten um den Ton g erweiterten „Spanischen Skala“ mit 8 Tönen folgen mit den Tonschritten g-gis und gis-a zwei Halbtöne aufeinander. In der achttönigen Halbton-Ganzton-Skala hingegen gibt es so etwas nicht: e, f, g, gis, a, b (= h), cis, d (e). Diese Skala ist durch ihre Ähnlichkeit mit der „Spanischen Skala“ ebenfalls für dieses spanisch klingende Stück sehr geeignet.

Erste Übungen:

1. Üben Sie die Spanische Skala auf E als Tonleiter mit der rechten Hand. Wenn Sie diese gut internalisiert haben, wandeln Sie die Reihenfolge der Töne langsam ab, so dass erste kleine Improvisationslinien entstehen. Fügen Sie nach und

nach auch den Zusatzton g mit ein. (Sie können als akustischen Bezugspunkt dazu einen permanenten Basston E spielen.)

2. Üben Sie die Halbton-Ganzton-Skala auf E wie eine Tonleiter. Tipp: Wenn man wie bei den meisten Tonleiter-Übungen mit dem Daumen auf dem e beginnt, wird's kritisch. Beginnen Sie auf dem e mit dem 2. Finger, danach folgt auf f der 3. Finger, dann auf g der Daumenuntersatz. Entwickeln Sie darauf basierend einen geschickten weiteren Fingersatz. Nun wandeln Sie die Reihenfolge der Töne ab, so dass sich wiederum nach und nach Improvisationslinien entwickeln.

Weitergehende Übungen:

3. Üben Sie die linke Hand des Notenbeispiels. Stattdessen – wenn es Ihnen leichter fallen sollte – können Sie aber auch eine immer sich wiederholende Bass-Struktur in der linken Hand verwenden, die aus gleichmäßigen Viertelnoten besteht. Das wären dann die Töne e h e, e h e, f c f, f c f, g d g, f c f, e h e, e h e. Oder: Noch einfacher kann man es sich machen, indem man immer nur den Grundton auf der Zählzeit Eins jedes Taktes spielt, also e; e; f; g; f; e; e.

4. Üben Sie nun die rechte Hand. Analysieren Sie dabei auch die Skalenzusammenhänge. In den Takten 9 und 10 z. B. habe ich die eben erläuterte Halbton-Ganzton-Skala benutzt (und auch noch an anderen Stellen). Ab Takt 25 wird's akkordisch. Dies bedarf besonderer Übung. In den Takten 33/34 habe ich wieder die besagte Halbton-Ganzton-Skala benutzt – nun aber akkordisch.

5. Üben Sie nun rechte Hand und linke Hand zusammen.

6. Wenn Ihnen das einigermaßen gelingt, dann spielen Sie auf der vereinfachten Bassfigur Ihre eigenen Improvisationslinien mit der rechten Hand.

1 $E^{7/\#9}$ Fj^7 Fj^7

7 Fj^7 $E^{7/\#9}$ Fj^7

12 G Fj^7 E^7

17 $E^{7/\#9}$ Fj^7 G

22 Fj^7 E^7 $E^{7/\#9}$ Fj^7

28 G Fj^7 E^7 $E^{7/\#9}$

34 Fj^7 G Fj^7 E^7

The score is written for piano in 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chord symbols are placed above the staff to indicate the harmonic structure. The progression includes dominant seventh chords with various alterations and tritone substitutions.

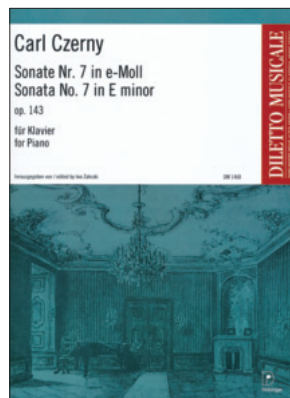
Carl Czerny

Sonate Nr. 7 e-Moll op. 143
Hrsg. von Iwo Zaluski
Diletto musicale 1468
EUR 18,95

Kaum einem Komponisten hat die Nachwelt so übel mitgespielt wie Carl Czerny (1791–1856). War Czerny zu Lebzeiten noch ein angesehener Komponist mit einem fast tausend Titel umfassenden Werkkatalog, so blieb davon nach seinem Tod nicht viel mehr übrig als der Verfasser von unzähligen schulmeisterlichen Etüden, dessen größtes Verdienst es war, Liszt unterrichtet zu haben. Aber die Zeiten haben sich geändert. Immer mehr Musiker, darunter auch so namhafte wie das Klavierduo Tal/Groethuysen, entdecken Carl Czerny neu und kommen dabei zu erstaunlichen Ergebnissen und Erkenntnissen. Die vielleicht größte Entdeckung stellen wohl die Klaviersonaten des Komponisten dar. Sein Werkkatalog weist insgesamt elf Werke dieser Gattung auf, die zum größten Teil in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden sind und auf hohem Niveau den Typus der klassischen Klaviersonate repräsentieren. Iwo Zaluski, Herausgeber der 7. Klaviersonate op. 143 beim italienischen Verlag Diletto Musicale (basierend auf der Druckausgabe, die bei H. A. Probst in Leipzig erschienen ist), sieht Czerny gar als denjenigen, der das „große Triumvirat der klassischen Klaviersonate“ vervollständigt, also Beethoven, Schubert, Czerny. Wirklich?

Die 1827 entstandene Sonate ragt zweifellos schon durch ihre fünfsätzig Anlage aus dem Gros der im gleichen Zeitraum entstandenen Klaviersonaten heraus. Der Kopfsatz erfüllt alle Voraussetzungen einer klassischen Sonatenhauptsatzform und zeichnet sich dabei durch heftig kontrastierende Themenglieder sowie eine Ausdrucksintensität aus

(allein die Steigerung von *dolce* zu *ff* in den Takten 92–105), die man von diesem „Kleinmeister“ so nicht erwartet hätte. Die exzessive Nutzung



weit auseinanderliegender Klavierlagen ist bemerkenswert. Das Andante mit seinem etwas banalen Terzenthema fällt dagegen etwas ab. Reizvoll ist immerhin der in Sechzehnteln sachte dahinfließende Mittelteil, dessen vokale Herkunft herauszuhören nicht schwerfällt. Wesentlich interessanter ist das Scherzo, dessen Charakter im Wesentlichen durch den Gegensatz von Unisono und Gegenbewegung samt unerwarteten dynamischen Kontrasten geprägt wird. Durch die ellenlangen 3/4-Ketten stellt sich nach einer gewissen Zeit freilich das Gefühl von Eintönigkeit ein. Der vierte Satz „Allegretto“ weist eine einfache Liedform auf und kontrastiert die Teile A und B mittels Dur und Moll. Das Finale erinnert wegen seines kontinuierlichen Achtelpulses (über 309 Takte!) an ein Perpetuum Mobile, dessen anstandslose Bewältigung mindestens das Studium von Czernys „Schule der Geläufigkeit“ voraussetzt. Insgesamt mag diese Sonate nicht ganz das Niveau von Beethoven oder Schubert erreichen, aber sie bestätigt immerhin die Ansicht des Pianisten Anton Kuerti, der einmal geschrieben hat, dass es „unter den Sonaten von Komponisten aus

der zweiten Reihe – wie Hummel, Clementi, Dussek, Moscheles, Ries etc. – keine gibt, die mit den Qualitäten der Werke von Czerny konkurrieren könnten“.

Schwierigkeitsgrad: 4–5

Chopin – Liszt – Hiller

Leichte Klavierstücke mit Übertipps
Ausgewählt und kommentiert von Nils Franke
Wiener Urtext Primo 52009
EUR 13,95

Die Urtext-Primo-Reihe der Wiener Urtext Edition richtet sich an den schon etwas fortgeschrittenen Klavierschüler, der die erste Klavierschule hinter sich gelassen hat und in eine flexiblere Unterrichtsphase kommt, in der er auch Stücke auswählen kann, die er spielen will. Für diesen Fall bietet die Urtext-Primo-Reihe eine Auswahl von Originalkompositionen für Klavier mit angepasstem Schwierigkeitsgrad von leicht bis mittelschwer. Das



Konzept der Reihe sieht zudem vor, dass jeweils Musik von drei zur gleichen Stilepoche gehörigen Komponisten vorgestellt wird, wodurch der Schüler einen ersten Eindruck von der Bandbreite des zur Rede stehenden Stils (barock, klassisch, romantisch) bekommt. Ebenfalls sinnvoll ist die Idee, zwei populäre Komponisten mit einem weniger bekannten zu kombinieren. Daraus lernt der Klavierschüler, dass an der Musikgeschichte viel mehr kreative Köpfe beteiligt sind als nur eine Handvoll abgedrehter Genies.

Dieser mehr oder weniger Unbekannte ist in der fünften Ausgabe der Urtext-Primo-Reihe der Komponist Ferdinand Hiller (1811–1885), während die wesentlich bekannteren Tonkünstler Frédéric Chopin (1810–1849) und Franz Liszt (1811–1886) heißen. Im Falle des Letztgenannten

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.

mag man sich ein wenig wundern, da doch der Name Franz Liszt für pianistische Virtuosität schlechthin steht. Aber Nils Franke's Auswahl ist nicht nur leicht spielbar, sie weist auch viele charakteristische Merkmale des Liszt'schen Personalstils auf: von süßer Liebe träumende Melodien, wogende Begleitfiguren, ungewöhnliche Harmoniefolgen u. v. m. Die Auswahl ist aber auch deshalb interessant, weil sie zeigt, dass Liszt nicht nur ein großer Virtuose war, sondern auch ein echter Lyriker, der in der Lage war, mit nur wenigen Tönen kleine poetische Mirakel zu erschaffen. Eine Besonderheit stellt das achttaktige Fragment eines *Adagio religioso* dar, das vom Schüler *ad libitum* zu Ende komponiert werden kann. Das wäre sicher ganz im Sinne des Improvisators Liszt.

Auch bei Chopin gelingt es Franke, eine ganze Reihe (insgesamt 13 Stück) von Kompositionen zu präsentieren, die bei relativ leichter Spielbarkeit fast den ganzen Chopin enthalten: belcanto-artige Melodik, ritterliche Polonaisen, tänzelnde Rhythmen à la mazur und wehmütige Klavierlyrik (4. und 6. *Prélude*). Das ist der perfekte Einstieg in Chopin's Klavier-Kosmos. Bei Ferdinand Hiller schließlich dominieren Stücke, in denen der Komponist verschiedene Nationalstile durchdekliniert. Da geht es im „Italienischen Lied“ op. 117/31 recht opernhafte zu, im „Irländischen Lied“ op. 117/31 imitiert Hiller gekonnt die leittonfreie irische Melodik, während sich das „Russische Lied“ op. 117/26 in schwermütigem Moll-Melos ergeht. Die nationalen Musikidiome sind überzeugend eingefangen und es macht großen Spaß, auf diese Weise durch halb Europa zu reisen. Im umfangreichen Kommentar von Nils Franke findet man sachkundige Hinweise zu Leben, Werk und Interpretation aller drei Komponisten. Auf den Urtext kann man sich sowieso verlassen. Da kann man eigentlich nichts falsch machen.

Schwierigkeitsgrad: 2–3

Johannes Harnleit

Weite I/XII für Klavier
Edition Sikorski 8765
EUR 25,50

Der Hamburger Komponist Johannes Harnleit (* 1963) hat sich vor allem als Schöpfer von zahl-



reichen Bühnenwerken („Abends am Fluss“, „Alice im Wunderland“) und als Verfasser von virtuoser Orchestermusik („Schwingen“, „Rendez-vous“) einen Namen gemacht. Derzeit figuriert er unter anderem als „Komponist für Heidelberg“. Als Klavierkomponist scheint sich Harnleit indes noch nicht besonders hervorgetan zu haben. Genaugenommen ist der bei Sikorski in der Reihe *exempla nova* erschienene Zyklus „Weite I/XII“ das einzige bislang gedruckte Klavierwerk. Mit seinen zwölf völlig verschiedenen Klavierminiaturen ist „Weite“ freilich ein sehr vielschichtiges Werk, und schaut man sich die Entstehungsdaten an (1983–2013), dann wird klar, dass es fast Harnleits gesamte Komponistenexistenz umspannt. Der Titel spielt mit Sicherheit auf diesen Aspekt an. Aber nicht nur.

Beim Lesen und Spielen des Zyklus drängt sich in der ersten Hälfte zunächst der Eindruck einer Entwicklung von einem streckenweise sehr massiven zu einem entschlackten Stil auf, der mit nur einigen wenigen Noten auskommt. So stößt man im dritten Stück auf gewaltige Clusterblöcke, die eigentlich nur mit dem schlagkräftigen Einsatz beider Unterarme ausgeführt werden können. Dagegen ist das fünfte Stück weitestgehend einstimmig gesetzt (mit Sekund-Intervallen zwischendurch), und in Stück Nr. 6 erreicht Harnleit schließlich ein Stadium extrem konzentrierter Enthaltensamkeit: Auf fünf taktfreien Notenzeilen finden sich ein Bass-Cluster, fünf Melodietöne, eine Fermate und ein Schlussakkord (*f e mesto*) mit der Anweisung „das Nächste vorfühlen“. Außerdem darf der Interpret laut Anweisung des Komponisten zwischendurch auch etwas ganz anderes tun. Eine gewisse Nähe zur Performance-Kunst ist nicht zu übersehen. In der zweiten Hälfte des Zyklus

lässt sich dagegen eine Tendenz zur plastischen Formung des atonalen Materials beobachten. Da tauchen im siebten Stück plötzlich ganz regelmäßige Rhythmusfolgen auf, im neunten Stück entstehen aus dem Loslassen zuvor niedergedrückter Tasten „innere Melodien“ (Harnleit), die der Komponist für den Interpreten in einem gesonderten Notensystem zusätzlich dazunotiert. Und im elften Stück spielt der Gegensatz von regelmäßigen und unregelmäßigen Rhythmen eine tragende Rolle. Das letzte Klavierstück, Nr. 12, entstand 2013 und trägt den Charakter eines im vierfachen *Pianissimo* verdämmernden Epilogs – als wär's von Schumann. Pianisten, die jetzt neugierig geworden sind, sollten in der Lage sein, auch völlig gegen den Strich gehende Tonfolgen und Klangkonstellationen (atonal, ametrisch) zu musikalisch sinnvollen Einheiten zusammenzufassen. Und sie sollten darauf vorbereitet sein, dass auch die beste Vorbereitung keine im herkömmlichen Sinne „schöne“ Musik hervorbringen wird. Aber das ist ja bekanntlich ein weites Feld.

Schwierigkeitsgrad: 3–6

Ludwig van Beethoven

Konzert Nr. 5 in Es für Klavier und Orchester op. 73

Partitur

Herausgegeben von

Jonathan del Mar

Bärenreiter Urtext 9025

EUR 43,95

Klavier Solostimme

Bärenreiter Urtext 9025-90

EUR 24,95

Klavierauszug nach dem Urtext

von Martin Schelhaas

Bärenreiter Urtext 9025-90

EUR 24,95

Kritischer Kommentar

Bärenreiter Urtext 9025-40

EUR 39,95

Während an der neuen Urtext-Ausgabe der Klaviersonaten von Beethoven bei Bärenreiter noch fieberhaft gearbeitet wird, ist die Editionsarbeit im Falle der fünf Klavierkonzerte mittlerweile abgeschlossen. Chronologisch korrekt markiert das fünfte Klavierkonzert den Schlusspunkt der Edition, für die der namhafte Beethoven-Experte Jonathan del Mar verantwortlich

zeichnet. Kennzeichnend für die Edition ist der umfassende Ansatz, der neben der Partitur auch den Klavierauszug und den reinen Klavierpart beinhaltet. Der 61 Seiten umfassende dicke „Kritische Bericht“ wurde in einem gesonderten Heft im DIN-A 5-Format untergebracht. Die Edition fußt im Wesentlichen auf der autographen Partitur, die Jonathan del Mar als „prachtvolles und inspirierendes Dokument“ beschreibt, „das in fast jeder Hinsicht das gesamte Werk mit allen Details in seiner endgültigen Form überliefert“.



(Partitur Vorwort, S. VII) Im „Kritischen Bericht“ sind einige Seiten daraus abgebildet. Jonathan del Mars editorische Arbeit kennzeichnet das Bemühen, dem Original so nahe wie nur möglich zu kommen. Entsprechend wurden einige Besonderheiten von Beethovens Schreibweise wie Verlängerungszeichen nach jedem Crescendo und Diminuendo oder längere Akzente beibehalten. Wesentlich wichtiger ist indessen, dass del Mar auch hinsichtlich der Notierung der Solostimme in den Tutti-Teilen den Quellen folgt, und zwar mit Generalbassbezeichnung! Wie wir heute wissen, entspricht das der Aufführungspraxis zur Zeit Beethovens. Interpreten, die damit vertraut sind und das Generalbassspiel beherrschen, werden diese originalgetreue Editionspraxis zu schätzen wissen. Darüber hinaus soll es sich laut del Mar um die erste Ausgabe seit 1811 handeln, „die Beethovens Tutti- und Solo-Angaben zuverlässig wiedergibt“. (Vorwort, S. VIII) Ein kurzer Vergleich mit einer anderen als zuverlässig geltenden Ausgabe ergibt, dass die neue Edition in dieser Hinsicht tatsächlich noch genauer ist. Dies gilt insbesondere für die Solo-Angaben bei den Orchesterinstrumenten, z. B. den Streichern. Del Mars Deutung dieser Angaben als „Hinweis darauf, dezent zu beglei-

ten“ mutet zwar etwas spekulativ an, aber sie bietet immerhin eine nachvollziehbare Erklärung für die Angaben.

Zu den die Partitur des „Kaiser-Konzerts“ flankierenden Noten-Editionen nur dies: Bei der Edition der Solo-Klavierstimme sind alle Tutti-Passagen, in denen die Mitwirkung des Solisten optional ist, deutlich als solche bezeichnet und im Kleinstich wiedergegeben. Die Generalbassbezeichnung wurde dabei übernommen. Im Falle des Klavierauszugs hat man auf die bereits existierende Urtext-Edition von Martin Schelhaas zurückgegriffen, die sehr sorgfältig ausgearbeitet ist und auch grafisch gut ins Auge fällt. Im extrem ausführlichen kritischen Kommentar (leider nur auf Englisch) ist dazu noch einiges mehr zu erfahren. Dort hat man schließlich auch Beethovens Ossias untergebracht (Appendix 6), was durchaus sinnvoll erscheint, da es sich nur um Erleichterungen handelt, mit denen man das ohnehin schon sehr dichte Erscheinungsbild der Partitur nicht unnötig verkomplizieren sollte. Alles in allem liegt mit dieser Edition die in jeder Hinsicht kompletteste Urtext-Ausgabe von Beethovens 5. Klavierkonzert vor, die derzeit auf dem Markt ist. Selbst diejenigen, die mit ihren alten Ausgaben zufrieden sind, sollten zumindest einen Blick darauf werfen. Es könnte für ihre Interpretation von Vorteil sein.

Schwierigkeitsgrad: 4–6

Frank Martin

8 Préludes für Klavier

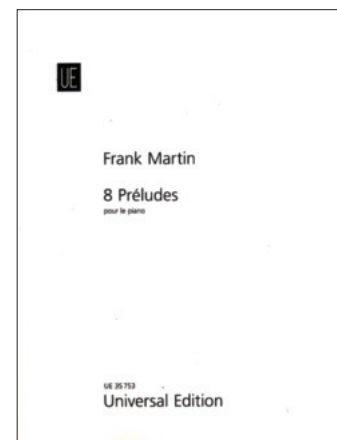
Hrsg. von Paul Badura-Skoda

Universal Edition 35753

EUR 24,95

Diese Neuauflage hat den Zweck, dieses Meisterwerk der Klavierliteratur einem größeren Kreis von Musikern näherzubringen“, schreibt Paul Badura-Skoda gleich zu Beginn seines Vorworts zur neuen Edition der 8 Préludes für Klavier solo aus der Feder des Schweizer Komponisten Frank Martin (1890–1974). Warum aber nur den Musikern? Wenn es ein „Meisterwerk“ ist, dann sollten es auch die ganz normalen Musikliebhaber kennenlernen. Da Martins Musik den sicheren Hafen der Tonalität nie verlässt, höchstens ab und zu ein paar Fluchtwege testet,

wird sie ihnen aller Wahrscheinlichkeit nach gefallen. Außerdem ist Martins Klavierstil reinstes 19. Jahrhundert, angereichert mit Bach'scher Polyphonie. Das liegt meistens gut in der Hand. Paul Badura-Skoda hat Martin gut gekannt und für seine Musik stets eine Lanze gebrochen. Im Falle der Préludes genügt seine Neu-Edition den Maßstäben der kritischen Urtext-Edition. Badura-Skoda hat dafür nicht nur die Reinschrift des Komponisten und die Originalausgabe der Préludes herangezogen, sondern auch einen Brief Martins an den Pianisten Ralf Wolters, in dem er sehr präzise Antworten auf Fragen der Interpretation



gibt. Die grafische Darstellung der Edition ist ausgesprochen prägnant und springt einem geradezu ins Auge. Aber was für eine Musik erwartet einen da eigentlich?

Auf eines kann man sich jedenfalls immer verlassen: Wo Préludes draufsteht, da ist immer auch ein wenig Chopin drin. Das trifft vor allem für das dritte Prélude zu, dessen dissonante Ostinato-Begleitung samt trauriger Melodie doch sehr an Chopins 2. Prélude erinnert. Der andere zentrale Orientierungspunkt ist Johann Sebastian Bach. Im 1. Prélude zitiert Martin gleich zu Beginn das Thema von Bachs cis-Moll-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers und nutzt im weiteren Verlauf das chromatische Potential des Themas sowohl in melodischer als auch in harmonischer Hinsicht. Nach einem zart ausgesungenen Andante-Abschnitt steigert sich die Musik zu majestätischer Größe, um am Ende gleichsam in sich zusammenzufallen. Auch das zweite Prélude mutet wegen der sich fortspinnenden Sechzehntelketten „bachisch“ an, und auch hier verwandelt sich der musikalische Fluss nach und nach in einen reißenden Strom.

Steigerungen sind ohnehin ein wichtiges Stilmerkmal von Martins Musik. Am beeindruckendsten wohl im siebten Prélude, das sich Stufe um Stufe zu einem mehr erhabenen als gewaltigen Höhepunkt emporschraubt. Schwer zu spielen sind hier übrigens weniger die kurz nach Beginn des Andante-Abschnitts einsetzenden schnellen Sechzehntelläufe als vielmehr die recht langen Doppelgriffpassagen in beiden Händen kurz vor Schluss. Der Zyklus endet mit einem klanggewaltigen Final-Prélude (Nr. 8), in dem rasende Oktaven und wuchtige Fanfarenstöße unüberhörbar das Erreichen des Endziels signalisieren.

Schwierigkeitsgrad: 4–5

Manfred Schmitz

Pop Parnass

Die Stilfibel der populären Musik

AMA Verlag 610476

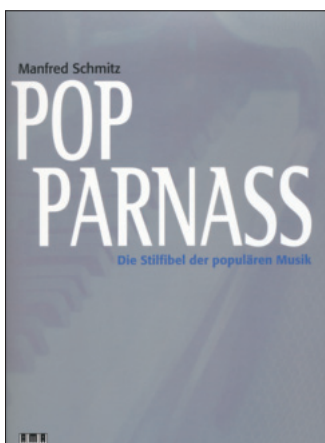
EUR 24,95

Eigentlich erwartet man bei einem Notenband, der mit „Pop Parnass“ betitelt ist, Musik aus der Feder der unsterblichen Poptitanen. Aber anstatt dessen ist alles von Manfred Schmitz (1936–2014). Der ist freilich gar nicht so schlecht. Schmitz hat 20 Jahre lang an der Musikhochschule „Franz Liszt“ in Weimar das Fach Klavier unterrichtet und arbeitete seit 1984 auch als freischaffender Komponist, Pianist und Arrangeur. Was er in seiner „Stilfibel der populären Musik“ zusammenstellt, ist nicht weniger als die Summe seiner auf diesem Feld gemachten Erfahrungen. Und das ist nicht wenig. Bei Manfred Schmitz' Fibel fällt als Erstes auf, dass sie nicht so theorielastig ist wie so manch anderes Pop-Lehrbuch. Schmitz braucht ganze fünf Seiten, um die Eigenart der insgesamt sieben von ihm präferierten Pop-Stile zu beschreiben und einige Besonderheiten in der Artikulation (akzentuiertes Legato) sowie das „ternäre Spiel“ zu erläutern. Danach kommen – auf genau 130 Seiten – nur noch Noten. Wenn man so will, hat man es mit dem Prinzip „learning by doing“ zu tun. Der Notenteil ist nach zehn „Levels“ in aufsteigender Schwierigkeit gegliedert, wobei jeder „Level“ alle sieben Pop-Stile beinhaltet: Pop-Romantik, Ragtime, Boogie Woogie, Blues, Tango, Rock und Jazz (mit separatem Take-Five-Kapitel).

Schmitz erweist sich durchweg als stilsicherer

Pop-Komponist und Stücke wie das „Große Chanson in Moll“, „Ragtime-Gymnastik“ oder „Old Blues Time“ sind schon Kompositionen mit ganz eigenem Charakter. Obwohl diese Stücke trotz Level X gar nicht schwer zu spielen sind, wäre man für den ein oder anderen Interpretationshinweis dankbar gewesen. So aber muss jeder selbst wissen, wie er auf dem schnellsten Wege zum Parnass kommt.

Schwierigkeitsgrad: 2–4



SIKORSKI

KLAVIERLITERATUR

KLAVIER SOLO

FRANGIS ALI-SADE

Landscape (Rising)

SIK 8790

LERA AUERBACH

Choral, Fuge und Postludium

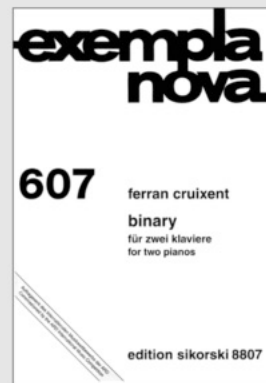
SIK 8569

PETER RUZICKA

R.W. Nachzeichnung

SIK 8786

ZWEI KLAVIERE



Ferran Cruixent

Binary

für zwei Klaviere

SIK 8807

KAMMERMUSIK MIT KLAVIER

SOFIA GUBAIDULINA

Quasi hoquetus für Viola, Violoncello und Klavier

SIK 8678

KRYSZTOF MEYER

Drei mal vier für Violoncello und Klavier

SIK 1495

Imaginary Variations für Violine und Klavier

SIK 1496

JAN MÜLLER-WIELAND

Trio Ballade für Klarinette, Viola und Klavier

SIK 8808

FÜR JUNGE PIANISTEN

GERALD RESCH

Fingerspizentänze

13 nicht zu schwere Stücke

SIK 1708

TONALI-
Preissträger



www.sikorski.de



Johann Sebastian Bach
 15 zweistimmige Inventionen
 BWV 772–786
 15 dreistimmige Inventionen
 BWV 787–801
 Edition Peters Urtext 11422
 EUR 8,50

Jeder, der einmal guten Klavierunterricht genossen hat, wird sich auch mit Bachs Inventionen und Sinfonien, der dreistimmigen Variante der Inventionen, beschäftigt haben. Zumindest war das früher einmal so. Heute, da die hohe Kunst des polyphonen Klavierspiels nicht mehr so hoch im Kurs steht, findet man die Inventionen nicht mehr notwendigerweise auf jedem Unterrichtsplan. Das sagt jedoch nichts über den Wert dieser als Übungsstücke entworfenen Klavierkompositionen. Auch heute, fast dreihundert Jahre nach ihrer Entstehung, eignen sie sich hervorragend für die Schulung des polyphonen und kantablen



Spiels. Dass man die zweistimmigen und dreistimmigen Kompositionen in einem Notenband vereint hat, entspricht dabei Bachs Vorstellung, dass beide Zyklen zusammengehören und nacheinander studiert werden sollten. Dabei erschöpft sich ihr Wert keineswegs im Pädagogischen. Es sind kunstvoll gebaute, autonome Tonkunstwerke, die nur Bach so zu schreiben vermochte. Sie werden auch die nächsten 300 Jahre unbeschadet überstehen.

Mit der von Ulrich Bartels vorgelegten Urtext-Ausgabe verabschiedet man sich bei der Edition Peters von der seit 1933 bestehenden Ausgabe (hrsg. Ludwig Landshoff), die ganzen Generationen von Klavierschülern und Pianisten als verlässliche Grundlage gedient hat. Die von Ulrich Bartels vorgelegte Urtext-Ausgabe basiert vornehmlich auf Bachs Autograph aus dem Jahr 1723, das

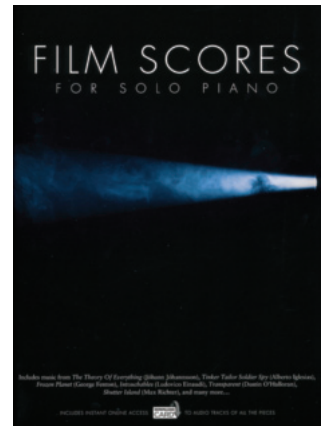
Bartels im Revisionsbericht als „ein Meisterwerk der Bach'schen Kalligraphie, demzufolge sehr gut lesbar und weitgehend korrekturfrei“ (S. 76) beschreibt. Es repräsentiere „die definitive Werkfassung“. Dennoch wurden auch Abschriften von zwei Schülern Bachs in die Edition einbezogen, in denen sich zahlreiche zusätzliche Verzierungen finden. Da sie im Falle der Sinfonia Es-Dur zweifelsfrei von Bachs eigener Hand stammen, wurde diese Version in den Hauptteil übernommen. Alle anderen verzierten Versionen (Sinfonias 4, 7, 9, 11, 13) sind im Anhang abgedruckt. Man mag über ihren Wert geteilter Meinung sein. Aber da sie im direkten Zusammenhang mit Bachs Unterricht entstanden sind, dokumentieren sie immerhin die im engen Umkreis des Komponisten gängige Verzierungspraxis. Außerdem geht von diesen Ornamenten eine erfrischende Wirkung aus. Anregend wirken auch die im vorderen Teil der Ausgabe reproduzierten Faksimiles von zwei Inventionen und zwei Sinfonias. Eine wirkungsvollere Aufforderung, diese wunderbare Claviermusik zu spielen, gibt es nicht.

Schwierigkeitsgrad: 2–3

Film Scores for Solo Piano

Wise Publications
 AM 110537
 EUR 26,50

Film und Filmmusik erfreuen sich in unseren Tagen einer derartigen Popularität, dass sich manche Verlage geradezu darin überschlagen, ihre Kataloge permanent mit neuen Film-Noten aufzufrischen. Der Verlag Wise Publications hat mehr als zwei Dutzend solcher Publikationen im Katalog und nun ist wieder ein neuer Sammelband dazugekommen: „Film Scores for Solo Piano“. Er ähnelt ein wenig „Film Themes for Solo Piano“ vom gleichen Verlag, unterscheidet sich von diesem aber in einem ganz entscheidenden Punkt. Während sich „Film Themes for Solo Piano“ in der ganzen Filmgeschichte bedient, präsentiert „Film Scores“ fast ausschließlich Produktionen, die nach der Jahrtausendwende entstanden sind. Etwa ein Drittel sogar erst nach 2010. Die jüngste Filmmusik ist gerade mal ein Jahr alt. Sie stammt aus dem britischen Thriller *The Face of an Angel* mit Daniel Brühl in der Hauptrolle (Regie: Michael



Winterbottom). Damit ist die Sammlung ziemlich up to date.

Die abgedruckten Filmmusikthemen – mehr ist es nicht – sind in der Mehrzahl lyrisch gestimmt, was zum einen damit zusammenhängt, dass das Thema Liebe eine große Rolle spielt (Liebesthema aus dem Film „Elizabeth: The Golden Age“, Yumeji's Thema aus dem Film „In the Mood for Love“), oder weil meditative, oft mit dem Sujet Natur verbundene Stimmungen erzeugt werden sollen. Die eisige Nordpol-Musik von George Fenton aus dem Film „Frozen Planet“ (Regie: Ray Dal) oder die hypnotische Musik von Phil Glass zu Godfrey Reggios Film „Koyaanisqatsi“ sind typische Beispiele dafür. Glass ist ein weiteres Mal mit der Filmmusik zu „The Hours“ vertreten, deren sich bandwurmartig fortsetzende Achtelketten übrigens auch andere Filmmusiken kennzeichnen, die nicht aus Glass' Feder stammen, aber verdächtig nach Glass klingen, wie Harry Escotts Musik zu „The Face of an Angel“ (daraus „Up & Down“). Einen besonderen Fall stellt die „Andante/Reflection“ betitelt Filmmusik von Max Richter zum Film „Waltz for Bashir“ dar, die sich als vereinfachte und stark verkürzte Version des langsamen Satzes aus Schuberts A-Dur-Sonate D 959 erweist. Dass es darauf nicht einen einzigen Hinweis gibt, registriert man durchaus mit Unbehagen. Alle Stücke sind angenehm gesetzt und erfordern keine überdurchschnittlichen pianistischen Fähigkeiten. Ganz hinten im Notenband erwartet den Filmmusik-Liebhaber eine Download Card, mit der man sämtliche Filmmusiken aus dem Netz holen, legal abspeichern und anhören kann.

Schwierigkeitsgrad: 2–3

Kurz angespielt

Elke Tober-Vogt

another one – another two
Vogt & Fritz Verlag 764
EUR 13,90

Die Komponistin Elke Tober-Vogt (* 1957) knüpft in ihrem Klavierstück „another one – another two“ in ohrenfälliger Weise an Prokofjews „Toccata“ an, bedient sich aber auch bei Bartók. Der Eindruck einer mehr geborgten als komponierten Modernität wird durch den inflationären Einsatz des Tritonus-Intervalls noch verstärkt. Von den beiden Versionen des Stücks gefällt die zweite wegen der spannenden Einleitung insgesamt besser als die erste.

Charles Ives

Klaviermärsche

Kürzere Klavierwerke, Vol. 1

Herausgegeben von Donald Berman und Kenneth Singleton
Peermusic Classical HL00142924
EUR 13,35

Dass der Komponist von so visionären Werken wie „Three places in England“, „The unanswered question“ und der „Concord-Sonata“ derselbe sein soll wie der, der die in dieser Ives-Edition präsentierten Klaviermärsche verfasst hat, ist kaum zu glauben. Denn anders als in den anfangs genannten Werken unterwirft sich Ives hier völlig der Gattungsnorm und schreibt wirklich und wahrhaftig pompös einherschreitende, mit martialischen Bässen, tonalen Kadenz und Melodien zum Mitsingen versehene Klaviermärsche. Dabei macht er seinen Job wirklich gut, und die Pianisten wird es freuen, dass sie von Ives endlich auch mal was vom Blatt spielen können. Die Ausgabe erfüllt alle Voraussetzungen zu einer textkritischen Edition und beinhaltet auch einen detaillierten kritischen Bericht.

Fifty Shades of Grey

Auswahl von Klavierarrangements

Theodore Presser Company 410-41343
EUR 14,00

War ja klar, dass auf den Megaerfolg der Verfilmung des Erotik-Bestsellers „Fifty Shades of Grey“ von L. A. James gleich die passende Auswahl von Klavierarrangements (12 Stück) der Filmmusik folgen würde. Passend nicht zuletzt deshalb, weil es sich, angefangen bei Bachs Adagio aus dem Klavierkonzert BWV 974 über Léo Délibes Blumen-Duett aus der Oper „Lakmé“ bis zu Rachmaninows Adagio aus dem 2. Klavierkonzert, fast ausschließlich um Bestseller der E-Musik handelt. Wer sich damit noch einmal in einzelne Szenen des Films hineinversetzen möchte, ist mit diesen leichten bis mittelschweren Arrangements bestens bedient.

Ulrich Gruber

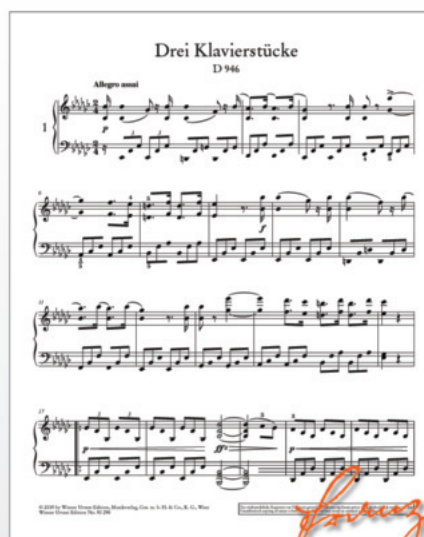
Play and Enjoy!

38 leichte Spielstücke
Mit musikalischen Schwerpunkten
Doblinger 01444
EUR 18,95

Dieser Sammelband für junge Pianisten kommt nicht ganz so bunt und stylish daher wie viele andere Publikationen dieser Art. Aber was er zu bieten hat, ist sehr überzeugend. Gruber versteht es nämlich, musikalisch-pianistische Aufgabenstellungen in die Form von echten Charakterstücken zu gießen, die leicht spielbar und lehrreich

zugleich sind. So wird in der „Kutschenfahrt“ der Dur-Moll-Wechsel thematisiert, im Stück „Die Harfenistin“ geht es um die richtige Anwendung des Pedals und im „Galopp“ um die Bewältigung von Akkorden und punktierten Rhythmen. Bei insgesamt 38 Stücken lernt man ganz schön was dazu – im musikalischen wie im pianistischen Sinne.

Franz Schubert



Drei Klavierstücke D 946 / Zwei Fragmente D 916 B/C

Herausgeber: Ulrich Leisinger
Ergänzung der Fragmente / Interpretation: Robert D. Levin
Fingersätze: Paul Badura-Skoda / Ulrich Leisinger
UT 50298

- Urtext auf Basis aller relevanten Quellen
- Neue Lösungen problematischer Textstellen
- Behutsame Ergänzung der Fragmente, eng angelehnt an Schuberts Material
- Interpretationshinweise zum vertiefenden Verständnis von Schuberts Notentext



Die neue Website ist online!

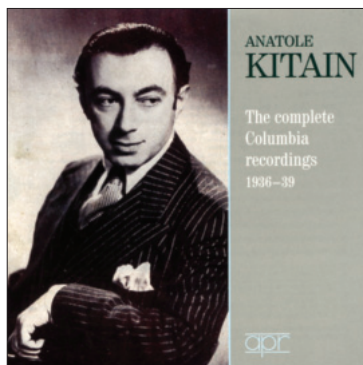
www.wiener-urtext.com

Unbekannte Pianisten, Gilels und Kempff als Liszt-Interpret

Dass es immer noch Pianisten aus früheren Tagen zu entdecken gibt, deren Namen fast vollständig aus dem Gedächtnis der Musikwelt verloren gegangen sind, ist bemerkenswert. Umso spannender ist es, wenn ein kleines Label wie „apr“ Aufnahmen von Pianisten ausgräbt, die es zu entdecken gilt. Mit Kitain und Sapellnikoff haben wir zwei solcher Pianisten vor uns. Doch es lohnt sich auch immer wieder, weniger bekannte Aufnahmen von beständig im Gedächtnis verbliebenen Pianisten wie Gilels oder Kempff anzuhören ...

Von: Carsten Dürer

Anatole Kitain wird den wenigsten Klavierliebhabern von heute etwas sagen. Der 1903 in St. Petersburg geborene Kitain war schon in Kindertagen ein kleiner Star, spielte schon im Alter von neun Jahren Beethovens Klavierkonzert Nr. 1 in Kiew, wo er mit seiner Familie hingezogen war. Er ging im Konservatorium der heutigen Hauptstadt der Ukraine in die Klasse von Sergei Tarnowsky, der auch den später weitaus bekannteren Vladimir Horowitz unterrichtete. Kurz darauf kam er unter die Fittiche des berühmtesten Lehrers dieser Zeit in Russland, von Felix Blumenfeld. Wieder war Horowitz sein Mitstudent, ebenfalls Simon Barere. Doch die Zeiten waren unruhig, und 1923 floh die Familie aus Russland, 1922 nahm Kitain am Liszt-Wettbewerb in Budapest teil, den Annie Fischer gewann, in dem er aber einen Preis erhielt. Dies führte zu einer ersten ausgiebigeren Tournee in Europa, nach der er sich in Frankreich niederließ. Aber der Ausbruch des 2. Weltkriegs machte diese begonnene Karriere zunichte.



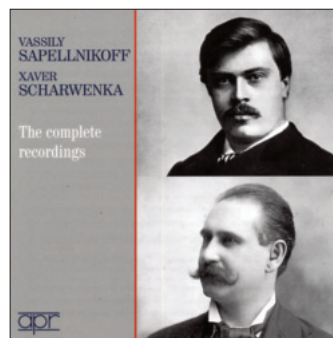
Anatole Kitain ging – wie viele seiner Kollegen – in die USA. Zwar konnte er auch dort noch einige Konzerte geben, aber niemals gelang es ihm, aus dem

Schatten seines ehemaligen Mitstudenten Vladimir Horowitz herauszutreten. 1963 gab er sein letztes Konzert und verstarb 1980 im amerikanischen Bundesstaat New Jersey.

Hier nun sind auf zwei CDs sämtliche Einspielungen vorhanden, die der noch junge Pianist über seine frühen Jahre zwischen 1936 und 1939 in Europa (namentlich in Paris und in London) einspielte. Sofort beim Einlegen der ersten CD in den Player erkennt man die besonderen Fähigkeiten dieses Künstlers in seinen Chopin-Interpretationen: die Feinheit der Nuancierung im Kleinen, die wunderbare Eigenschaft, lyrische Linien zu gestalten, ein natürliches Gespür für das Tänzerische und das atmende Rubato in den Kernaussagen bei Chopin. In der Mazurka a-Moll Op. 17 Nr. 4 zeigt er Ansätze, die man bei Paderewski erkennen kann – atmendes Spiel und Brillanz gepaart mit dem natürlichen, volksnahen Rhythmus. Aber in solchen Werken wie der Ballade Nr. 2 zeigt Kitain auch, dass ein recht striktes Tempo für die musikalischen Aussagen durchaus unterstützend wirken kann. Das ist großes Klavierspiel alter Schule auf höchstem Niveau. In Liszts „Vallée d’Obermann“ fehlt das übertriebene und ein wenig überzeichnete Emotionale, was man bei Horowitz erkennen kann, allerdings ist Kitains Spiel absolut auf die Musik konzentriert und vollkommen entschlackt. Und dann wieder diese wunderbaren Melodiebögen in den „Sonetti del Petrarca“ Nummern 47 und 123: grandios! Auch in Schumanns „Toccata“ und den Walzern Op. 39 von Brahms ver-

mag man die Vorzüge von Kitains Spielweise zu erkennen. Hier nun sind es eine immense Weite der dynamischen Ausformung, eine grandiose Technik, die in jeder Nuance eine schier unmögliche Transparenz aufweist – in Bezug auf die Stimmen wie die Bedeutung der harmonischen Gänge. Diesen Pianisten sollte man sich anhören und ihn entdecken – es lohnt sich.

Aufgrund seines engen Kontakts mit dem Komponisten Peter Tschaikowsky ist der Name des Pianisten **Vassily Sapellnikoff** vielen Kennern zumindest ein Begriff, auch wenn man sich aufgrund seiner in späteren Jahren zurückgehenden Popularität seiner nicht wirklich lebendig erinnert. 1867 in Odessa geboren, hörte ihn Anton Rubinstein im Alter von 11 Jahren und erkannte sofort das immense Talent dieses Knaben. Sofort arrangierte der große Pianisten-Lehrer gemeinsam mit dem Konservatorium von Odessa ein Stipendium für den Eleven Sapellnikoff. Und so wurde er zum Studium nach St. Petersburg zu Sophie Menter (1846–1918) geschickt, einer Schülerin Liszts und Tschaikowskys, die nur zwischen 1883 und 1886 am Konservatorium in St. Petersburg unterrichtete. Ein Glücksfall für Sapellnikoff, der durch seine Lehrerin in Kontakt mit Tschaikowsky kam, der durchweg beeindruckt von dem jungen Pianisten war. Und so ging der Komponist als Dirigent mit dem jungen Sapellnikoff immer wieder auf Tournee und ließ ihn sein 1. Klavierkonzert spielen. Überhaupt schien dieser Künstler über einen längeren Zeitraum sein bevorzugter Pianist zu sein, denn auch das 2. Klavierkonzert wurde von Sapellnikoff immer wieder aufgeführt. Als Tschaikowsky 1893 verstarb, war immerhin der bekannte „Trepak“ aus den 18 Klavierstücken Op. 72 diesem Pianisten gewidmet worden. Die großartigen Erfolge, die er mit Tschaikowsky gefeiert hatte, waren in den Folgejahren nur noch selten. Er spielte immer, aber sein Ruhm sank und 1941 verstarb er im italienischen San Remo, wo er sich niedergelassen hatte.



Natürlich stammt die hier vorliegende Einspielung von Tschaikowskys 1. Klavierkonzert aus dem späten Jahr 1936, und zudem ist das Aeolian Orchestra sicher auch damals nicht die erste Wahl an Ensemble für solch ein Konzert gewesen. Aber man hört dennoch einen Pianisten, der – nicht mehr ganz auf der Höhe seines absoluten Könnens – mit dem Komponisten oftmals dieses Konzert spielte und damit eine Authentizität hat, die kaum andere in dieser Tiefe haben können. Man hört vor allem die Strenge im Tempo und die Genauigkeit im Rhythmus, die der Pianist hier zugrunde legt. Zudem wird deutlich, dass dieses Konzert kein

Virtuosen-Monster ist, sondern ein lyrisch inspiriertes romantisches Musikwerk, das – bei aller Virtuosität im eigentlichen Sinne – nach einem sensiblen Pianisten verlangt. Sapellnikoff erfüllt all diese Anforderungen mit Bravour. Die weiteren vielen Miniaturen, die auf dieser CD noch zu hören sind, von Rubinstein, Glinka, von Liadov und Balakirev, zeigen alle einen ähnlichen Zugang. Aber auch Schumanns „Traumes Wirren“ aus den „Fantasiestücken“ Op. 12 lässt Sapellnikoff als brillanten Geist für die emotionalen Deutungen der romantischen Musik erkennen. Dennoch und gerade bei Chopins Werken gut erkennbar: Dieser Pianist ist ein strenger Anhänger einer Schule, die größten Wert auf Genauigkeit und strenge rhythmische Einhaltung legt. Und so wirken viele Stücke dann doch etwas steif.

Dass auf dieser Doppel-CD dann noch die wenigen Einspielungen vorhanden sind, die uns von dem großartigen Pianisten **Xaver Scharwenka** (1850–1924) überliefert sind, ist eine vielleicht noch interessantere Entdeckung und lässt im direkten Vergleich mit Sapellnikoffs Spiel nun die wunderbare Leichtigkeit, die gefühlte und zu hörende Freiheit im Ausdruck erkennen. Scharwenka, der in Berlin als Komponist wie als großartiger Lehrer wirkte und von dort aus seine Kon-



zertreisen unternahm, ist ein vollkommen anders gearteter Künstler, das hört man in Mendelssohns „Rondo capriccioso“ oder Chopins „Fantasie Impromptu“: Mit viel Emphase und mit viel Agogik in freierer Tempogestaltung vermag er den Tiefgang der Musik grandios auszuleuchten. Diesem Pianisten zu lauschen, macht einfach nur

Spaß – und er wäre mit dieser Art des Spiels auch heute noch einer der ganz Großen.

Über **Emil Gilels** muss man nicht viel erzählen, denn die Klavierfans wissen das meiste von ihm. Aber es ist immer wieder eine faszinierende Entdeckung, wenn man einen Konzertmitschnitt dieses Pianisten hört, der bislang nicht ganz so bekannt war. So wie diese beiden Mitschnitte von Konzerten, die der Pianist 1961 und 1968 im Saal des Konservatoriums von St. Petersburg (dem damaligen Leningrad) gab. Wie immer ist Gilels in Chopins Sonate Nr. 2 b-Moll ein durchweg emotionaler Pianist, einer, der Grenzen ausleuchtet, der sich nicht scheut, auch einmal eine überzogene Härte im Forte hinzunehmen, wenn er die dynamischen Unterschiede herausstellen will. Dann aber der zweite Satz dieser Sonate: ein Fest für den Lyriker und Klangzauberer Gilels. Man bedenke, dass dies live eingespielt ist und Gilels sich durchaus bewusst ist, dass er mit seinem Klang auch noch die letzten Stuhlreihen erreichen muss – und dennoch geht er

zurück auf ein Lautstärkeniveau, das wunderbar die Ausbrüche in diesem Satz zur Geltung kommen lässt. Der Trauermarsch ist dann ein famoses Beispiel für Gilels Gestaltungskunst. Die Liszt'sche „Spanische Rhapsodie“ lässt dann einen Gilels hören, der trotz aller vordergründigen „Klingelei“-Virtuosität dieses Werks noch eine Tiefe der Aussage erreicht und einen dramatischen Bogen zu spannen imstande ist, wie man ihn so nur selten hört. Schumanns Sonate fis-Moll ist dann vielleicht das bewegendste Dokument auf dieser CD: Gerade dieses so facettenreiche Werk im konstruktiven Wust der Ideen in Form zu halten, ist eine Kunst. Und genau dies gelingt Gilels famos.

Wilhelm Kempff und Franz Liszt scheinen – wenn man sie vordergründig betrachtet – Antipoden zu sein. Der deutsche Pianist und der exaltierte Pianisten-Komponist Liszt. Aber natürlich haben Wilhelm Kempff auch weniger die als vordergründig als „virtuos“ bezeichneten Werke interessiert, sondern eher die, welche den nachdenklichen, den lyrisch-empfindsamen Liszt zeigen. Kein Wunder, dass es ausgerechnet die „Années de pèlerinage“ der Italien-



eindrücke Liszts waren, die den Italien-affinen Kempff inspirierten. Die vorliegende Aufnahme aus dem Jahr 1974 erschien seinerzeit als LP auf Deutsche Grammophon. Nun wurde sie digital bearbeitet und von Pentatone neu aufgelegt. Und das ist gut so, denn man erlebt einen Wilhelm Kempff im Alter von 78 Jahren in bester Verfassung. Schon das wunderbare „Sposalizio“ wird bei ihm zu einem klanglichen Fest, denn Kempff übertreibt das Tempo nicht, sondern lässt den Zuhörer den dramatischen Aufbau miterleben, gibt sich intensiv und eindringlich mit einem faszinierenden Legato den lyrischen Passagen hin. Kempff scheint diese Musik wirklich zu leben, in dem Moment der Aufnahme. Vor allem die Petrarca-Sonette in der musikalischen Deutung Liszts werden so zu pianistisch „gesprochenen“ und „erzählenden“ Gedichten. Überhaupt ist es wohl der literarisch-erzählerische sowie der historische Hintergrund bestimmter Werke, der Kempff interessiert und dessen Deutung er hier so eingängig nachzuvollziehen vermag. Denn auch das „Gondoliera“ aus „Venezia e Napoli“ kann er mit einem Glitzern des Wassers und mit dem ruhigen Fließen der Gondel auf dem Kanal in bildhafte Tonsprache umsetzen. Die beiden „Legenden“ werden unter Kempffs Fingern ebenfalls zu eindeutigen Bild-Beschreibungen. Kempff als Liszt-Interpret ist grandios und man kann froh sein, dass diese Aufnahme wieder existiert!

Anatole Kitain

The complete Columbia recordings 1936–39

Werke von Chopin, Liszt, Schumann, Brahms, Rachmaninow u. a.

Aufgenommen 1936–39
apr 6017 (2 CDs)
(Vertrieb: Note 1)

Vassily Sapellnikoff

Werke von Tschaiowsky, Balakirew,

Rubinstein, Mendelssohn u. a.

Aufgenommen 1924–27

Xaver Scharwenka

Werke von Chopin, Liszt, Scharwenka u. a.

Aufgenommen 1910–13
apr 6016 (2 CDs)
(Vertrieb: Note 1)

Emil Gilels in Leningrad

Werke von Chopin, Liszt und Schumann

Aufgenommen 1961 & 1968

Alto 1300
(Vertrieb: Note 1)

Franz Liszt

Années de pèlerinage „Italie“; Venezia e Napoli; Deux Légendes

Wilhelm Kempff, Klavier
Aufgenommen 1974
Pentatone 5186 220
(Vertrieb: Naxos)

Mehr als Entdeckungen: Ein Denkmal fürs Klavier Die Einspielungen der Pianistin Dinorah Varsi

Von: Carsten Dürer

In der Ausgabe 6-2005 zierte die Grand Dame des Klavierspiels aus Uruguay, Dinorah Varsi, den Titel von PIANONews. Damals trafen wir erstmals auf die sympathische Pianistin. Damals sagte sie: „Ich spiele Chopin gerne, lieber eigentlich aber alles ab Bach bis Debussy. Manches Mal spiele ich auch Bartók.“ Dinorah Varsi gehört zur Generation von Bruno-Leonardo Gelber, Martha Argerich und Daniel Barenboim, die alle in Südamerika mit dem Klavierspiel begonnen haben. Damals waren die südamerikanischen Länder wirtschaftlich gesund und so „spielten alle sehr ernsthaft und vor allem Klavier“, wie sie im Interview sagte. Sie ging aus ihrer Geburtsstadt Montevideo, wo sie mit drei Jahren das Klavierspiel begonnen hatte, mit 20 Jahren nach Paris und wechselte dann zu Géza Anda in die Schweiz, um von ihm zu lernen. Später unterrichtete sie zwischen 1990 und 1996 an der Hochschule in Karlsruhe. Mehrfach hatte sie sich von der Konzertbühne zurückgezogen, um in Ruhe an ihrem Spiel arbeiten zu können. Das hat der „Markt“ ihr nicht immer verziehen und so konnte sie nur schwerlich an die Erfolge der frühen Zeiten anknüpfen, spielte nur mehr 20 bis 25 Konzerte pro Jahr. Doch ihr Spiel wurde durch die Pausen nicht etwa schlechter, sondern nur intensiver. Gerade ihre unglaubliche Klanggestaltung und die Tiefe der Einblicke in die Werke machten ihr Spiel immer zu einem Erlebnis. 2013 verstarb die 1939 geborene sympathische Pianistin.

Dass Dinorah Varsi ein weitaus größeres Repertoire spielte als nur die bekanntesten Komponisten zwischen Bach und Debussy, beweist nun die grandiose bei Genuin Classics erschienene Box mit all ihren Einspielungen auf 35 CDs und 5 DVDs. Denn da sind selbst Interpretationen von Rameau und Ustvolskaya zu hören.

Die Box ist opulent aufgemacht, hat ein Vinyl-LP-Format, unter dessen Deckel sich vier Pakete von CDs – sortiert nach Lebens- und Aufnahmezeiten – sowie ein wirklich wunderbares Buch mit informativen Texten und Beleuchtungen zu Varsis Leben und Wirken verbergen. Den Beginn machen private Aufnahmen aus ihrer Jugend, aufgenommen in Uruguay, in ihrer Heimatstadt Montevideo, als sie im Alter von sechs Jahren einen Walzer von Chopin spielte, mit 10 Jahren das Bach'sche Klavierkonzert Nr. 5 und mit 15 Jahren das große 2. Klavierkonzert von Rachmaninow. Und schon in diesen ersten Aufnahmen erkennt man eine positive Eigenart in Varsis Spiel, die sie ihr gesamtes Leben beibehalten sollte: lyrische Stärke, persönliche Ausdrucks-Empfindungen, gepaart mit einer starken und manches Mal vielleicht fast schon sehr „männlichen“ Spielweise. All dies ver-

eint sie zu einem absolut individuellen Stil. Und so geht es fort. Natürlich kommt sie immer wieder zu ihren Säulenheiligen in den Aufnahmen – sei es live oder im Studio – zurück, zu Chopin und Beethoven. Und gerade bei Chopins Repertoire ist Dinorah Varsi (wieder) eine Entdeckung. Die „Mazurken“-Einspielung von 1985 beweist ihr untrügliches Gespür für die grundlegenden Aussagen dieser Musik. Sie denkt nicht in falschen Romantik-Eingebungen und verschleierte diese Musik nicht zu einem Gemisch aus verbrämter Emotion und weichgespültem Anschlag, wie man sie so oft hört. Nein, Dinorah Varsi geht auf die Rhythmik ein, vermag das urtypisch Tänzerische im Ausdruck der bäuerlichen Einfachheit durch die pianistische Sprachgewalt des Polen Chopin zu entschlacken. Hier entstehen Mazurken in ihrer ureigenen Idee, wunderbar, geheimnisvoll und dennoch emotional fröhlich, traurig oder einfach nur lebenslustig. Aber auch hier wieder erkennt man den facettenreichen Anschlag, die Fähigkeit schnellster dynamischer wie von Gefühlen geleitete Wechsel im Spiel, um eine neue Ausdruckskraft heraufzubeschwören. Das ist famose Klavierkunst – und ja, hier und da fühlt man sich an Géza Andas wunderbare Interpretationen erinnert. Aber Varsi ist keine Epigonin, sondern findet immer zu ihrer ganz eigenen Aussagekraft.

Faszinierend sind denn auch die Live-Einspielungen, so wie die von den Ludwigsburger Schlossfestspielen aus dem Jahre 1982. Hier spielte sie neben der Toccata e-Moll von Bach Schumanns Zyklus „Davidsbündlertänze“ auch die Études Op. 10 von Chopin. Und gerade Schumanns Zyklus lässt all ihr technisches und kreatives Potenzial erkennen. Sie lebt die Musik im Moment des Spiels. Dies ist eine Stärke und eine Leistung, die man heute nicht mehr oft bei Pianisten entdeckt. So gelingt ihr in dem Moment des Spiels eine Intensität der Aussagen, die den Zuhörer gefangen nimmt, die ihn in einen Sog der am Klavier ausgedrückten Empfindungen zieht. Schumanns so charakterlich schwankende Stücke weiß sie mit ebenso unterschiedlicher Agogik darzustellen, lässt den Zuhörer aber nicht allein, sondern leitet ihn mit ihren dramatischen Bögen geschickt durch das Dickicht der Gefühle. Und genau darin liegt eine andere Stärke ihres Spiels: dass sie die dramatischen Inhalte absolut geschlossen zu fassen versteht. Und genau dies macht auch ihre Einspielungen der Beethoven-Sonaten so spannend. Und wenn man bei dieser Einspielung nochmals die Live-Situation bedenkt, ist man umso beeindruckter von ihren technischen und mentalen Fähigkeiten.

Natürlich hat sich Dinorah Varsi als Südamerikanerin



irgendwann auch der Musik des spanischen Komponisten Isaac Albéniz und des Argentiniers Alberto Ginastera zugewandt. Die Aufnahmen stammen aus unterschiedlichen Zeiten, aber schon bei Albéniz „Navarra“ von 1971 lässt sich endgültig feststellen, was man schon bei Chopins Mazurken erahnen konnte: das untrügliche Gespür der Pianistin für das rhythmisch Tänzerische, das zupackende Spiel, das so beschwingt in diesem Werk erklingt, dass man fast beginnt, sich im Rhythmus zu wiegen. In den Stücken aus Albéniz' „Iberia“-Suite hört man, dass Varsi das zugrunde liegende und hier verarbeitete Liedgut spanischer Prägung vielleicht besser versteht als viele ihrer Kollegen. Und dann ist da immer wieder Bartók. So auch eine Live-Einspielung von 1971 aus Montevideo mit Bartóks Klavierkonzert Nr. 3. Und wie anders klingt da das Spiel dieser Pianistin im Vergleich mit anderen Einspielungen dieser Zeit: Nicht etwa in übertriebenen Tempi verliert sie sich hier und versucht die technischen Aussagen in den Vordergrund zu rücken, sondern Varsi vermag mit ihrem Spiel die Musik Bartóks auf eine

andere Ebene zu heben, auf der sie keine übergestülpte Aussage erhält, sondern in sich geschlossen und eindeutig wirkt.

Man kann sich kaum satt hören an den vielen Einspielungen, die das Label Genuin nun in dieser herrlichen Box zusammengefasst hat. Diese Box bewirkt mehreres: Zum einen erinnert sie an eine große Pianistin, die über die Jahrzehnte immer wieder in Vergessenheit zu geraten drohte. Sie zeigt aber auch eine Interpretin, die vielen ihrer Kollegen das vielleicht wichtigste Element für einen Künstler voraushat: die Stärke sich selbst zu vertrauen, ihren eigenen Vorstellungen zu folgen. Denn damit hat sie Interpretationen geschaffen, die sie und ihr Spiel unvergleichlich machen.

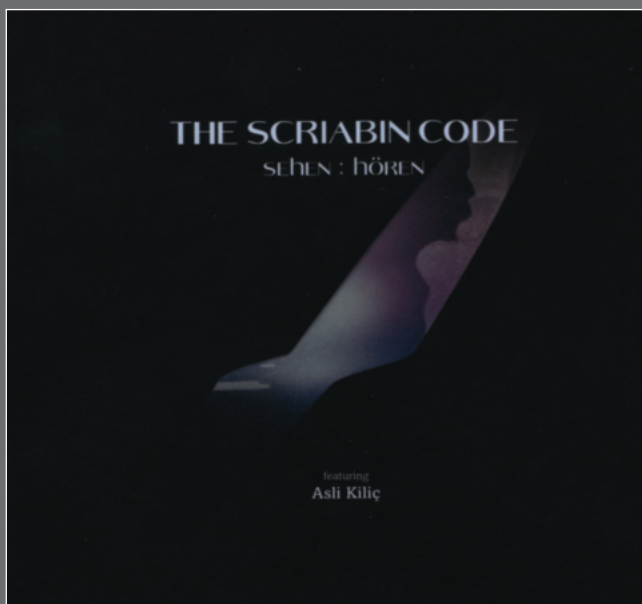
Dinorah Varsi Legacy

Werke von Rameau, Bach, Chopin, Brahms, Beethoven, Albéniz, Bartók u. a.

Genuin Classics 15353 (35 CDs / 5 DVDs)
(Vertrieb: Note 1)

Skrjabins Musik ins Jetzt übertragen The Scriabin Code

Das ist nun wirklich einmal eine außergewöhnliche CD, hinter der ein gesamtes Projekt steckt. Es verbindet zum einen Jazz und Klassik sowie das Hörerlebnis und das Visuelle unter dem Schirm der Ideen und der Musik von Alexander Skrjabin, dessen 100. Todestages man in diesem Jahr gedachte. Der Komponist hatte im Verlaufe seines Lebens die Idee eines umfassenden Gesamtkunstwerks, dessen Grundlage die Musik ist, entwickelt. Und genau da setzten die Musiker an, als sie ihr Projekt „The Scriabin Code“ entwickelten. Natürlich sollte die Grundlage Skrjabins Musik selbst bleiben, im Originalgewand. Dazu hat



man die noch recht junge Pianistin Asli Kilic eingeladen. Sie spielt Préludes aus Skrjabins Op. 11 und Op. 74 sowie das berühmt-berüchtigte „Vers la flamme“ Op. 72. Doch diese Préludes sind nur der Ausgangspunkt für die mitwirkenden Jazz-Profis, um sich der Musik Skrjabins aus neuer Perspektive zu nähern. Und das tun sie – mit Daniel Prandl am Klavier – in spannungsgeladener Art: Immer wieder hört man die Grundmuster der Préludes, die Kilic spielt, durch, bietet diese Musik sozusagen den Anlass, sie mit anderen Instrumenten auszuweiten, zu dehnen, farblich abzuwandeln – ihr auch eine improvisatorische Ebenen zu geben. Die Arrangements und Kompositionen stammen von dem Jazz-Klarinettenisten Martin Albrecht, dem Spiritus Rector des Projekts. Es entsteht eine neue Ebene, auf deren Grundlage man die Musik Skrjabins neu wahrnimmt, sie neu überdenkt. Die beiden Pianisten Kilic und Prandl sind in ihrer Anschlagart und ihrer Klanggebung sehr ähnlich, das ist

bemerkenswert. Natürlich liegt dies auch daran, dass beide mit der anscheinend selben Mikrofonierung im Studio aufgenommen haben. Dass es neben der akustisch genialen Umsetzung dieses Projekts auch noch eine weitere Sicht auf die Idee des „Gesamtkunstwerks“ gibt, steht außer Frage: das Visuelle. In diesem Bereich arbeitete man mit dem Künstler Lehel Lajos zusammen, der in den Live-Konzerten die Musik visuell umzusetzen versucht. Auf diese Weise wird Skrjabins Idee eines Gesamtkunstwerks erweitert und in die heutige Zeit hineingetragen, mit Einflüssen der Musik aus unseren Tagen. So findet der Zuhörer – gleichgültig, ob er Skrjabins Musik schon kennt oder nicht – einen neuen Zugang zu der Ideen- und Musikwelt des Komponisten. Dieses Projekt ist ausgereift und vermittelt einen tiefen Sinn, und es sollte Künstlern aus Jazz und Klassik Ansporn sein, ihre Ideen und ihre Emotionen ebenfalls auf solch niveauvolle Weise zu verbinden und in das Jetzt zu übertragen. Ob der Code von Skrjabin wirklich geknackt wurde, muss jeder Hörer für sich entscheiden ...

The Scriabin Code

Asli Kilic, Klavier
(Daniel Prandl, Klavier; Martin Albrecht, Klarinette; Dirik Schilgen, Schlagzeug; Katharina Groß, Bass)
Rodenstein Records K05

HÖREINDRUCK

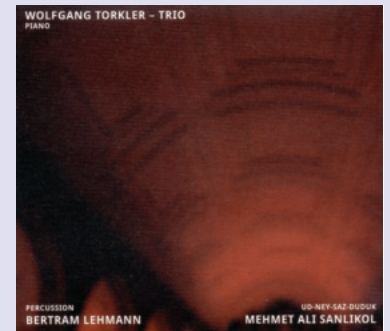
CDs DES DOPPELMONATS



Sergej Rachmaninow: *Rhapsodie auf ein Thema von Paganini op. 43; Variationen auf ein Thema von Chopin op. 22; Corelli-Variationen op. 42*

Daniil Trifonov: *Rachmaniana*
Daniil Trifonov, Klavier (k. A.)
The Philadelphia Orchestra
Ltg.: Yannick Nézet-Séguin
Deutsche Grammophon 479 4970

Dass der junge russische Pianist Daniil Trifonov ein wirkliches Ausnahmetalent am Klavier ist, wird jeder, der ihn bereits live gehört hat, mit gutem Gewissen bestätigen können. Jetzt widmet er sich seinem geliebten Komponisten Rachmaninow. Und von den ersten Akkorden an erkennt man die Qualität seines Spiels: Er bildet eine klangliche Symbiose mit dem Orchester, das unter Nézet-Séguin eine Prachtleistung in jeder Hinsicht vollbringt. Solch eine Klanggüte, solch ein farbenreiches Spiel in diesen so facettenreichen Variationen von Rachmaninow hat man kaum jemals gehört, abgesehen von der absolut perfekten Kongruenz von Orchester und Pianist. Und dies, obwohl Trifonov sich durchaus kleine Rubati erlaubt, Motive auch schon einmal etwas dehnt. Das ist künstlerisches Klavierspiel auf höchstem Niveau. Zudem kann man man die Produzenten nur beglückwünschen für den großartigen Klang der Aufnahme, denn ein solch ausgewogenes Klangbild zwischen Solist und Orchester ist selten. Nicht ganz dieselbe klangliche Qualität haben dann die Solo-Einspielungen auf dieser CD mit den weiteren Variationszyklen. Doch es ist das Spiel Trifonovs, das durch den nuancierten Anschlag, die dynamische Bandbreite und das in den Chopin-Variationen hervortretende Virtuosität, das hier nun wirklich wieder einmal im wahrsten Sinne des Wortes benutzt werden kann, begei-



Wolfgang Torkler

Trio

Wolfgang Torkler, Klavier (Yamaha C7);
Mehmet Ali Sanlikol, Du - Ney - Saz -
Duduk; Bertram Lehmann, Percussion
Q-Rious Music
(Vertrieb: Edel)

stert. Er zelebriert jede einzelne Variation zu einem Charakterstück, mit einer Pianistik, die in seiner Generation ihresgleichen sucht. Dass er einige Passagen strafft, schadet diesem Zyklus nicht, sondern hilft ihm eher. Vollkommen anders der Klang in den Corelli-Variationen, in denen Trifonov dem barocken Grundmuster zu folgen vermag und niemals draufloschaut, sondern ein transparentes Klangbild mit Noblesse entwirft, teilweise fast zärtlich agiert. Dass er sich in die Gedanken- und Emotionswelten von Rachmaninow hineinzusetzen vermag, zeigt er dann in seinem eigenen Zyklus „Rachmaniana“ mit seinen fünf Suiten-Teilen. Hier nun trumpft er allerdings auch auf, wenn es um die technische Verspieltheit geht – und man hört, wie geschickt er bei allen perlenden Laufkaskaden in der Lage ist, die Melodien herauszuarbeiten, die im Sinne des großen Vorbilds erklingen. Ja, der ein oder andere mag denken, dass diese Stücke epigonal sind, zu sehr nach Rachmaninow klingen, aber letztendlich zeigt es, dass Daniil Trifonov ein vollkommener Künstler ist, nicht nur ein ausgezeichnete Pianist.

Carsten Dürer

Nach fünf Solo-Scheiben bietet der deutsche Pianist Wolfgang Torkler ein dreiköpfiges Ensemble auf, das

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).

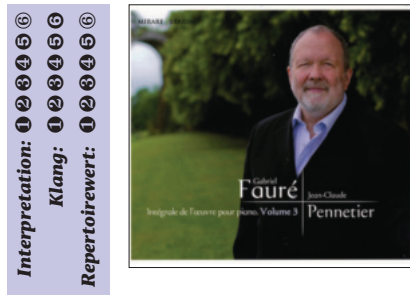
Interpretation: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
Klang: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
Repertoirewert: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

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



Die immer noch junge Olga Schemps (29 Jahre) legt mittlerweile ihre fünfte CD bei Sony Classical vor. Dieses Mal hat sie ein Sammelsurium an Werken unter dem Titel „Vocalise“ ausgesucht, die alle von der Idee des Singens inspiriert sein sollen. Beginnend mit einem Nocturne von Chopin, über die „Widmung“ und den „Liebestraum“ Nr. 3 von Liszt hangelt sie sich durch Schuberts „Wanderer-Fantasie“ zu Brahms' Intermezzo Op. 117 Nr. 1 und den beiden Liszt-Schülern Giovanni Sgambati (Melodie) und Alexander Siloti (Siciliano) sowie zur berühmten „Vocalise“ Op. 34 Nr. 14 von Rachmaninow, die der CD den Titelnamen gab. Nun, Olga Schemps hat sich entwickelt, ist erwachsener in ihrem Spiel geworden. Sie kann mehr Tiefe in den Werken herausfiltern, kann auch klanglich tatsächlich Gesangslinien gestalten. Allein fehlt es ihr oftmals an der Austarierung der klanglichen Nuancierung und dynamischen Ebene. Beispielsweise im letzten Satz von Schuberts „Wanderer-Fantasie“, wo sie die Dramatik mit erhöhtem Tempo und größerer Lautstärke zu forcieren versucht. Überhaupt passiert es Schemps immer wieder, dass sie im Fluss einige Akkorde unverhältnismäßig hart nimmt und Accelerandi benutzt, die aus dem Zusammenhang gerissen erscheinen. Brahms' Intermezzo zeigt dann ein Phänomen, das man häufig antrifft: Das natürliche Legato des atmenden Gesangs fehlt. Rachmaninows „Vocalise“ und Silotis „Siciliano“ aus Bachs Flötensonate gelangen ihr am besten – hier scheint sie emotional am dichtesten an den Werken zu spielen, empfindet die Gedanken nach. Eine CD, die unterschiedliche Eindrücke einer sich entwickelnden Pianistin hinterlässt. **Carsten Dürer**

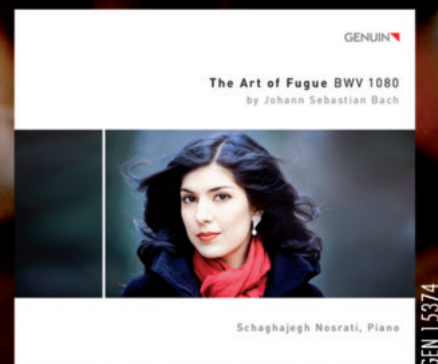
Vocalise
Werke von Rachmaninow, Chopin, Liszt, Brahms, Siloti, Sgambati und Schubert
Olga Schemps, Klavier (k. A.)
Sony Classical 88875108012



Jean-Claude Pennerier nimmt sich viel Zeit mit seiner Gesamtaufnahme des Klavierwerks von Gabriel Fauré. Die erste Fauré-CD erschien bereits 2009, die zweite 2012. Das Ergebnis rechtfertigt diese Zeitspanne allerdings vollauf. In der dritten Folge bringt Pennerier drei verschiedene Gattungen unter: die zwei wohl berühmtesten Nocturnes (Nrn. 6 und 7), drei Barkarolen und den 8 Stücke umfassenden Zyklus der „Pièces brèves“. Dieser wenig bekannte, aber vollgültige Zyklus ist reinster Fauré und erhöht den Repertoirewert dieser CD beträchtlich. Penneriers Spiel kennzeichnet auch diesmal eine bewundernswerte Klarheit, die selbst das kleinste Detail zum Leuchten bringt. Dabei ist Penneriers clarté nie kühl-analytisch, sondern poetisch, magische Momente inbegriffen. Sicher hat die besondere Akustik in der Pariser Kirche du Bon Secours großen Anteil daran. Sie gibt dem Klavierton genügend Raum zur Entfaltung, ohne dass er sich darin verlieren würde. Bemerkenswerterweise nimmt Pennerier mitunter recht zügige Tempi, was Faurés Musik einen ungewohnt zielgerichteten Vorwärtsdrang verleiht. Diejenigen, denen Faurés Musik wegen ihres schweifenden Charakters fremd geblieben ist, werden dies zu schätzen wissen.

Robert Nemecek

Gabriel Fauré
Das gesamte Klavierwerk Vol. 3
Pièces brèves op. 84, Barcarolles 4-6,
Nocturnes 6 u. 7
Jean-Claude Pennerier, Klavier (k. A.)
Mirare 275
(Vertrieb: Harmonia Mundi)



Die Kunst der Fuge BWV 1080
Schaghajeh Nosrati, Klavier

Live am 10.11. im Sendesaal des NDR, Hannover



Bach Without Words
Transkriptionen von Chorälen, Chören & Arien
Anna Christiane Neumann, Klavier

Live am 26.11. im Leipziger Schumann-Haus



Leonid Sabaneev
Die gesammelten Klavierwerke Vol. 1
Michael Schäfer, Klavier

»Fund von musikhistorischer Tragweite«
NMZ

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



Schon zu Beginn dieser Aufnahme mit Ravels G-Dur-Konzert wird deutlich, dass da ein forsches Grundtempo angesetzt wird, um die schnellen Passagen des ersten Satzes geradezu durch zu rennen. Doch man täuscht sich, wenn man denkt, dass Yuja Wang ihre Interpretation allein auf Virtuosität ausrichtet. Ja, sie eilt in zahllosen Passagen durch die ebenso tiefer zu gestaltenden Aussagen der Musik, aber zwischendurch beweist sie durchaus Gespür für die Lyrik. Nur die Klangfarbenvielfalt ist nicht ihre Stärke, um die Musik auszuloten und die feinnervigen Aussagen profiliert zu gestalten. Zu sehr verliert sie sich in Brillanz und Zurschaustellung ihrer Technik. Der 2. Satz wird ein eher weichgespült-lyrischer, mit viel linkem Pedal gestaltetes Musikstück. Besser gelingt ihr die zwischen die beiden Konzerte eingewobene Ballade von Gabriel Fauré, in der sie wirklich Klangsinn und Transparenzfähigkeit für die musikalische Aussagekraft erkennen lässt. Und das Konzert für die linke Hand D-Dur von Ravel? Nun, auch hier will Wang ihr technisches Talent vorzeigen und berauscht genau damit, allerdings mit einem meist etwas zu harten Anschlag und einer Tongebung, die als Ausgleich zum großen Orchesterklang des gut agierenden Tonhalle Orchesters Zürich dienen soll. Dabei gestaltet sie dieses Konzert eigentlich durchweg mit gelungenen Akzenten und dynamischer Vielfalt. Eine differenziert zu sehende Einspielung, die Wangs großartiges Klavierspiel aufblitzen lässt, aber nicht immer den Kern der Musik trifft.

Carsten Dürer

Maurice Ravel

Klavierkonzerte G-Dur und D-Dur für die linke Hand

Gabriel Fauré

Ballade Fis-Dur Op. 19

Yuja Wang, Klavier (k. A.)

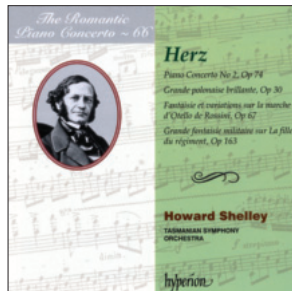
Tonhalle-Orchester Zürich

Ltg.: Lionel Bringuier

Deutsche Grammophon 479 4954

(Vertrieb: Universal)

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



Und wieder einmal schlägt die Stunde der gar nicht so seltenen Doppelbegabungen aus Wirtschaft und Kunst. Genau wie Ignaz Pleyel erkannte auch der französische Romantiker Henri Herz (1803–1888) recht bald, dass man vom Brot der Kunst allein nicht wirklich reich werden kann. Als weltweit reisender Pianist und Autor des Buches „Meine Reisen in Amerika“ wurde Herz ebenso berühmt wie als Komponist brillanter Klavierwerke und Klavierbauer. Der von ihm entwickelte Hammerflügel aus den 1820/1830-er Jahren stellte mit seinem weichen Klang in der Chopin-Zeit ein Ideal dar. Den Vorwurf des „Seichten“, den Schumann Herz ausdrücklich machte, finden wir in der virtuosen und frischen Einspielung des Briten Howard Shelley nicht bestätigt. Natürlich ist Shelleys Anschlag vor allem im kantablen Andantino weich, seine Legati reißen mit und das Zusammenspiel mit dem von ihm selbst geleiteten Orchester könnte präziser kaum sein. Schön gelingen die langsam angesetzten Triller, in die sich vorsichtig die Fagotte und später die ganze Holzbläserfamilie mischen. Die lyrischen Themen und ihre vom Klavier von zahlreichen Läufen und Verzierungen dekorierten Verläufe sind eher Chopin als Schumann oder Mendelssohn verwandt. Viel Witz und Esprit zeigt Shelley im grotesken Final-Rondo. In die Welt des Militärs mit Schlagzeugwirbeln und Beckenschlägen entführt die „Grande fantaisie militaire“ op. 163. Vverletzbar und jungfräulich erhebt sich das Klavier als kantabler Gegenpart zur Kraftmeierei im Orchester.

Ernst Hoffmann

Henri Herz

Klavierkonzert Nr. 2 op. 74; Fantaisie et variations sur la marche d'Otello de Rossini op. 67; Grande fantaisie militaire sur La fille du régiment op. 163

Howard Shelley, Klavier und Ltg. (Steinway)

Tasmania Symphony Orchestra

Hyperion 68100

(Vertrieb: Note 1)

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



Auch Kritiker sollten ihre Hörgewohnheiten selbstkritisch hinterfragen. Nur dies verhindert Routine und das Konservieren eigener Präferenzen. In seiner Interpretation der „Bilder einer Ausstellung“ wirft Maurizio Baglini ganz gewiss sämtliche Erwartungen über Bord. Doch was zunächst neugierig macht, verärgert bald schon – weil er alles krampfhaft auf den Kopf stellt. Dieser Höreindruck erhärtet sich, wenn man sich nochmals den Notentext vornöpft. Viel Baglini steckt drin, aber wenig Mussorgsky. Offenbar möchte der Italiener um jeden Preis das Rad quasi neu erfinden. So entstellen die ausgeprägten agogischen oder dynamischen Freiheiten Baglinis manche Kontexte („Il vecchio castello“, „Tuileries“, „Baba-Yaga“). Andernorts hämmert er derart brachial in die Tasten, dass man um den wunderbaren Fazioli-Flügel zu bangen beginnt („Bydlo“). Das ist umso irritierender, da sich Baglini ansonsten auf dieser Mussorgsky-Werkschau deutlich moderater gibt – selbst in der vollgriffigen vierhändigen Sonate von 1860, die er mit Roberto Prosseda gestaltet. Das rettet die Bewertung, zumal diese Doppel-CD den kompletten Klavier-Mussorgsky enthält. Dabei handelt es sich überwiegend um selten zu hörende Albumblätter, Charakterstücke oder Reiseskizzen, die mitunter in mehreren Versionen vorliegen – ein verdienstvolles Projekt.

Marco Frei

Modest Mussorgsky

Sämtliche Klavierwerke

Maurizio Baglini, Klavier

Roberto Prosseda, Klavier

(Fazioli Modell F)

Decca 4811413 (2 CDs)

(Vertrieb: Universal)

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



In den Niederlanden hat die Pianistin Daria van den Bercken bereits eine Art von Star-Status innerhalb der jüngeren Generation erreicht und einige CDs eingespielt. Mit ihren Mozart-Aufnahmen kommt sie nun auch auf den deutschen Markt. Schnell bemerkt man allerdings, dass van den Bercken, die in ihrem Booklet-Text konstatiert, dass für sie Mozarts Musik immer nach Oper klingt, ein wirklich individueller Zugang fehlt. Alles klingt richtig und punktgenau gespielt – aber irgendwie auch sehr stereotyp. Man erwartet diese Art der Darstellung in der Entwicklung der Musik, hört, dass die Pianistin bemüht ist, alles richtig zu machen. Aber genau darin liegt die Tragik dieser Einspielung: Man fragt sich bald schon: Was will uns diese Pianistin Neues oder Individuelles mitteilen? Jede Nuance ist austariert, da gibt es keine natürliche Dramatik, vor allem nicht in den langsamen Mittelsätzen der Sonaten. Ja, die dynamische Nuancierung im Kleinen ist gut, aber beim Durchhören der gesamten CD bleibt die dynamische Bandbreite mehr als schmal. Der Klang ist wirklich niemals Grenzen überschreitend, aber die emotionale Ebene, die gerade das von ihr konstatierte Drama der Oper fordert, wird vollkommen vernachlässigt. Und so beginnt man sich spätestens bei der Hälfte der CD zu fragen, warum es Mozart für diese Pianistin sein musste ... Selbst in der hochdramatischen c-Moll-Fantasie fehlt es an deutlichem Zugang und kernigen Aussagen. Nein, dieser Mozart ist nett, aber in keinem Moment spannend oder emotional bewegend.

Carsten Dürer

Wolfgang Amadeus Mozart

Klaversonaten KV 333, KV 282, KV 331, KV 280; Fantasie c-Moll KV 396; Eine kleine Gigue G-Dur KV 574
 Daria van den Bercken, Klavier (k. A.)
 Sony Classical 88875060112

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



Durch poetische Chansons mit grotesken oder surrealistischen Sujets, die er selbst originell am Klavier begleitet, etablierte sich Georg Kreisler (1922–2011) als eigensinniger Musikkabarettist. Solch satirischer Stil kennzeichnet auch das schmale, im US-amerikanischen Exil (bis 1955) entstandene Solo-Klavierwerk, nun von Sherri Jones, noch unter der Obhut des österreichischen Komponisten, erstmals aufgenommen. Typisch sind insbesondere die „Fünf Bagatellen“, entweder in schroffen Kontrasten zwischen Jazz und Avantgarde schwankend oder, gerade im Tempo di Valse, durch sardonisches Grinsen dieses genuin Wiener Genre parodierend. Wobei Sherri Jones in eben diesem Sinn das Uhrwerk-Motiv mit schnippsigen Akkorden dekoriert. Raffinierte Capriccios sind Drei Klavierstücke, aber ein elegisches Largo bremst hier den Humor. Anspruch auf Autorität im klassischen Format erhebt die dreisätzigige Sonate: Episoden aus Ostinato und kantige Jazzriffs gestaltet Sherri Jones wie imaginäre Filmszenen, einen Walzer im Zentrum gar mit bittersüßer Ironie in skurrilen Akzentuierungen. Schließlich zeigt sich das schrullige Temperament von Georg Kreisler als polyphones Gespenst, dessen unvorhersehbaren und virtuosen Links-Rechts-Figurationen Sherri Jones bravura meistert. Als komplettierendes Extra dieser hervorragenden postumen Würdigung für Kreisler sind „Fünf Lieder für Barbara“, seiner Ehefrau und Bühnenpartnerin über viele Jahre, zu hören.

Hans-Dieter Grünefeld

Georg Kreisler

Das Klavierwerk – Fünf Lieder für Barbara
 Sherri Jones, Klavier (k. A.), Olivia Vermeulen, Mezzosopran; Andreas Reiner, Violine
 WERGO 73172
 (Vertrieb: Schott)



PIANO – 20th CENTURY
 Berg · Schönberg · Zimmermann · Liszt
 Cathy Krier



MUSSORGSKY · SCRIBIN
 Antonii Baryshevskiy



ECHO
 DEUTSCHER MUSIKPREIS
 KLASSIK 2015

CHOPIN
 Sophie Pacini
 Eine Co-Produktion
 mit Deutschlandfunk

harmonia mundi
 distribution

weitere Informationen unter www.avi-music.de
 Alle CDs auch als digital downloads erhältlich



Hochgelobt und gepriesen sind die Einspielungen von Koroliov und Schiff. Glenn Goulds Aufnahme ist immer noch das Maß aller Dinge. Mehr als bei jedem anderen Repertoire stellt sich bei Bachs Goldberg-Variationen die Frage, was darf, was kann oder soll der Pianist? Was ist die richtige Interpretation? Meist sind es die Aufnahmen, die puristisch, elegant, präzise oder einfach nur schlicht sind und die die Musik, nicht aber den Interpreten in den Vordergrund stellen, denen Publikum und Kritik den Vorzug geben. Nun hat der Amerikaner Tzimon Barto die Variationen eingespielt. Schon bevor die CD im Player liegt, darf man sich sicher sein, dieser Pianist will etwas ganz Besonderes. Barto passt in keine Schublade – er spielt Klavier, dichtet, komponiert, liebt Sprachen und den Sport. Auf seine Art und Weise ist er immer nur er selbst. Nun sein Bach: Die Aria leise und betont langsam – fast schon verzögert. Was mag nun folgen? Denn ist die Aria nicht meist ein Statement zu dem, was folgt? Barto wagt ein beeindruckendes Spiel ohne Wenn und Aber. Seine Version ist speziell, unorthodox, gewöhnungsbedürftig. Leise verhaltene Variationen wechseln sich mit überraschenden Klangfarben ab, es gibt aberwitzige Rubati, mitunter viel Pedaleinsatz. Ungehört mag man das finden oder schlichtweg kreativ. So hat sich der Pianist auch die basslastige Bearbeitung von Ferruccio Busoni ausgesucht. Das passt. Dem einen mag das zu maniert erscheinen, der andere mag Freude an dem Experiment Bach-Barto haben. Originell ist es allemal.

Anja Renczikowski

Johann Sebastian Bach

Goldberg-Variationen BWV 988 nach einer Bearbeitung von Ferruccio Busoni, „Nun komm, der Heiden Heiland“ Choralvorspiel BWV 659 Tzimon Barto, Klavier (k. A.) Capriccio C 5243 (Vertrieb: Naxos)



Joseph Moog hat sich mittlerweile zu einem ernsthaften Allroundmusiker im Bereich der Klaviersmusik entwickelt. Und er geht seinen ganz eigenen Weg. Schon mit Zusammenstellungen von Rachmaninows Konzert Nr. 3 und Anton Rubinsteins Konzert Nr. 4 oder den Sonaten von Tschairowsky und Xaver Scharwenka bewies er, dass er auch Wege abseits der eingetretenen Pfade des Klavierrepertoires aufsucht. Nun wieder solch eine Zusammenstellung mit dem wohl am meisten aufgeführten Klavierkonzert überhaupt: Griegs a-Moll-Konzert und dem des Polen Moritz Moszkowski in E-Dur, das mehr als selten zu hören ist. Vielleicht auch deshalb, da es ein technisch hoch komplexes Werk mit vier Sätzen ist, das unabhängig vom brillanten Klavierpart und hochromantischen Klangwelten keine große Tiefe aufweist. Dennoch vermag Moog in diesem Werk alle Register seines Könnens zu ziehen. Technisch ist Moog diesem Konzert in jeder Nuance gewachsen, so deutlich, dass man niemals den Eindruck hat, er müsse sich anstrengen, um die zum Teil rhythmischen Hürden oder die Laufkaskaden zu meistern. Und so kann er noch gestalten, das Instrument singen lassen, klanglich austarieren. Gemeinsam mit der exakt aufspielenden Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken-Kaiserslautern gelingt ihm hier für Moszkowski sicherlich eine Referenzeinspielung. Griegs Konzert ist aber ebenso seine Sache: Lyrismen kann er ebenso herausarbeiten wie die zum Teil majestätischen großen Klänge. Bei exaktem und ausdrucksstarkem Spiel badet Moog geradezu in den schönen Klängen. Eine durchweg empfehlenswerte CD! C. Dürer

Moritz Moszkowski: Klavierkonzert E-Dur Op. 59

Edvard Grieg: Klavierkonzert a-Moll Op. 16 Joseph Moog, Klavier (k. A.) Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken-Kaiserslautern Ltg.: Nicholas Milton Onyx 4144 (Vertrieb: Note 1)



Johann Sebastian Bachs Klavierwerke für ein Debüt-Album zu wählen, zeugt von gewissem Mut – sie sind nicht nur bekannt und vielfach eingespielt, sondern gehören auch am Ende langer Auseinandersetzung zur „Essenz“ der Barockmusik. Die in Japan geborene und in Lübeck und Zürich ausgebildete Pianistin Hiromi Ikei fühlt sich als „historisch bewusster Architekt, der die alten Gebäude nicht zerstört, sondern bewahrt“ – eine Anforderung, der sie auf dieser CD voll gerecht wird. Respektvoll arbeitet sie auf dem modernen Flügel harmonische und formale Strukturen heraus. Wie einst Friedrich Gulda pflegt sie die üppige Verzierungskunst in den Wiederholungen als Reminiszenz an das freie *Präliedieren* und *Improvisieren* der Zeit. Ihr Anschlag ist leicht, wenn sie auch eher zu einem flächigen Portato als zu getupftem Klang tendiert. Ihr gelingt eine sehr präzise und durchscheinende Version der Französischen Suite und ihre angemessenen Tempi erhalten in der Suite wie auch in der Ouvertüre den ursprünglichen Sinn der Stücke als Tanzmusik. Hiromi Ikei spielt perlend und fröhlich und dennoch ernsthaft durch strukturelle Strenge und Genauigkeit. Der Klang der CD ist homogen und – obwohl in einem Kirchenraum aufgenommen – nicht zu hallig. Mitsamt ihrem edlen Erscheinungsbild und einem informativen Booklet eine empfehlenswerte Aufnahme.

Isabel Fedrizzi

Johann Sebastian Bach

Tocatta e-Moll BWV 914, 6 Kleine Präludien BWV 933–938, Franz. Suite c-Moll BWV 813, Franz. Ouvertüre h-Moll BWV 831 Hiromi Ikei, Klavier (Steinway D) Ars Produktion 38 172 (Vertrieb: Note 1)

BORIS GILTBURG

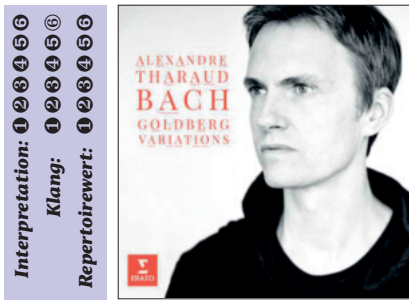
8.573400
Ludwig van Beethoven:
Klaviersonaten Nr. 8, 21 und 32



8.573399
Robert Schumann:
Davidsbündlertänze, Papillons, Carnival

Pressestimmen zu 8.573399,
Klavierzyklen von Robert Schumann:
„Bestnote in allen Kategorien“ Applaus
„Respekt schlägt zeitweise um in Bewunderung“
FonoForum

www.naxos.de
www.naxosdirekt.de



Seit langem schon gilt der französische Pianist Alexandre Tharaud als Spezialist, wenn es um die Interpretation von barocker Klaviermusik auf dem modernen Instrument geht. Vor allem mit Werken französischer Komponisten des Barock hat er Furore gemacht, widmete allerdings auch bereits zwei CDs dem Werk Bachs. Da scheint es nun konsequent, irgendwann auch einmal die „Goldberg-Variationen“ einzuspielen. Und das, was Tharaud hier hören lässt, ist in jeder Hinsicht famos. Nicht nur die Klarheit, mit der er die Stimmbehandlung zu meistern versteht, nimmt den Zuhörer sofort ein – nein, man horcht vor allem auf, wenn es um die Verzierungen geht. Denn da hat sich Tharaud wirklich sehr persönliche Gedanken gemacht: So beispielsweise in der 7. Variation, in der er so geschickt und wenig manieriert brillante Verzierungen spielt, die dieses Stück noch mehr profilieren. Und ebenso geht er mit kleinen Akzenten um, mit feinsinnigen Nuancierungen, mit Bass- oder Tenorstimmen-Betonungen, dass ein neues Hörerlebnis entsteht. Alexandre Tharaud ist ein Meister der Gestaltungskunst – aber auch des Klangs. Denn den weiß er von Variation zu Variation den letztendlich emotionalen Aussagen anzupassen. Das ist höchste Anschlagkunst, die das moderne Instrument so facettenreich erklingen lässt, dass man meinen könnte, er hätte mehr als nur eines zur Verfügung gehabt. Es zeigt sich, dass der neunmonatige Rückzug Tharauds aus dem Konzertleben, um sich mit diesem Zyklus zu beschäftigen, sich gelohnt hat. Er kreiert etwas Neues, etwas Persönliches, etwas kaum mehr Stilisiertes, sondern ein emotional einnehmendes Erlebnis, das ihn in die Reihe der ganz großen Interpreten dieses Werkes stellt.

Carsten Dürer

Johann Sebastian Bach
Goldberg-Variationen BWV 988
Alexandre Tharaud, Klavier (k. A.)
Erato 0825646051779
(Vertrieb: Warner)



Das Schöne an Edvard Griegs „Lyrischen Stücken“ ist ihre Unberechenbarkeit. Zuweilen klingt diese Musik spontan fantasiert und eben mal auf Notenpapier fixiert. Es ist das Überraschungsmoment, der stete Hang zur Groteske, aber auch das Dunkel-Unheimliche von Griegs immer wieder unterschätzter Klaviermusik. Die aus Montréal stammende Pianistin Janina Fialkowska spielt etwa den Walzer aus dem Buch 2 op. 38 durchaus mit Härten. In dieser Miniatur stehen zarte Rahmenpartien einem sprunghaft raschen Mittelteil gegenüber. Fialkowska scheint die Kontrastdramaturgie Griegs gut zu liegen, und sie zeigt viel Einbildungskraft bei den bildhaften Teilen des Satzes „Butterfly“ aus dem dritten Buch op. 43, wo besagter Schmetterling völlig unkontrolliert von einer zur anderen Seite und hier von einem Intervall zum nächsten flattert. Die Schnelligkeit im Wechsel von Effekten und Stimmungen ist das Geheimnis dieser Pianistin, die im klassisch-romantischen Repertoire bereits so schöne Schubert- und Chopin-Einspielungen vorgelegt hat. Aufschluss über diese Künstlerpersönlichkeit gibt der 1992 vom CBC veröffentlichte Dokumentarfilm „The World of Janina Fialkowska“, der im gleichen Jahr sogar einen Preis beim San Francisco Film Festival gewann. Dort, wo Grieg bei längeren Stücken wie der Melodie aus op. 47 ins Gefälligere abzugleiten droht, schafft Fialkowska eine passende Dramaturgie voller Spannung und scheint die herrlichen Dissonanzen im „Norwegischen Tanz“ in vollen Zügen zu genießen.

Ernst Hoffmann

Edvard Grieg
Lyrische Stücke
Janina Fialkowska, Klavier (k. A.)
Atma classique 2 2696
(Vertrieb: New Arts International)

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



Mit ihrer vorliegenden Einspielung der vier Klaviersonaten Beethovens, die zwischen 1795 und 1821 entstanden sind und jeweils zentrale Beiträge in unterschiedlichen Schaffensphasen von Beethoven exemplarisch widerspiegeln, gelingt Angela Hewitt die Vereinigung unterschiedlicher interpretatorischer Profile. Während sie im „Allegro vivace“ aus op. 2/2 die subtile, an Joseph Haydn geschulte, augenzwinkernde Ironie fein herausarbeitet, ist das umdüsterte, schattenhafte Klopfmotiv im „Prestissimo“ aus op. 10/1 stets präsent – mal ahnungsvoll grollend, dann wieder mit Gewissheit herausschlagend. Ein Topos freilich, der sich durch Beethovens Schaffen zieht. Hewitt scheut nicht zupackende Darstellungskraft, um zugleich aber dem „Cantabile“ aus op. 78 und op. 110 viel lyrisch-weite Wärme zu schenken. Dabei vermeidet Hewitt im perlenden „Cantabile“ ein allzu gedehntes Zeitmaß, bleibt im Tempo stets fließend und bewegt, womit sie jedwede über rhetorische Romantisierung strikt vermeidet. Das ist ein interessanter Spagat, zumal sie damit unterschiedliche Sichtweisen der Beethoven-Rezeption befragt und verinnerlicht. Hewitts Beethoven befriedet Positionen, ohne zu glätten. Als Zusammenfassung oder Zusammenführung ist diese CD ein hörenswertes Dokument.

Marco Frei

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



Mathematik und Musik begeisterten Alexander Krichel schon zu Schulzeiten. So besuchte er nicht nur schon als Jungstudent die Hochschule für Musik und Theater in Hamburg, sondern nahm auch bei „Jugend forscht“ und „Mathe-Olympiaden“ teil. Glücklicherweise hat er sich dann doch für das Klavier entschieden. 2013 bekam er den Echo-Klassik als Nachwuchskünstler. Mit den Dresdner Philharmonikern hat der 26-Jährige jetzt ein Rachmaninow-Album vorgelegt. Eine ganz besondere Beziehung habe er zu dem 2. Klavierkonzert, denn es war das letzte Stück, das er mit seinem verstorbenen Lehrer Vladimir Kraïnew einstudiert habe. Es sei ein tiefes Stück, mit dem er sehr viel verbinde. Die Melancholie und Gefühlsdichte des Stücks arbeitet er gemeinsam mit den Dresdner Philharmonikern wunderbar heraus. Die Zerrissenheit spiegelt sich in extremen schnellen Passagen und dann wieder sehr langsam herausgearbeiteten Teilen wider. Gerade für dieses Stück schien die einzigartige Atmosphäre einer Live-Aufführung wichtig. Trotzdem gelingt es Krichel und dem Orchester unter der Leitung von Michael Sanderling, die Balance zu halten. Offenbar wollte Krichel keineswegs eine weitere „Hollywood“-Interpretation, sondern eine tiefgründige Betrachtung des Stücks. Stringent, fast schon sachlich, aber mit viel Tiefe spielt er hier. Ebenso gestaltet Alexander Krichel die „Moments musicaux“ – auch hier spielt er nicht mit Effekten. Als kleine Zugabe steht am Ende eine schlichte Eigenkomposition, die noch einmal seine Suche nach dem Innersten zeigt.

Anja Renczkowski

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



„Solitaires“ heißt diese CD mit Kompositionen, die zweifellos zu den Hauptwerken der französischen Klaviermusik zählen. Das gilt zumindest für die beiden hier zu hörenden „Filetstücke“, Dutilleuxs einzige Klaviersonate aus dem Jahr 1948 und Ravels „Tombeau“-Suite, die zwischen 1914 und 1917 entstanden ist. Eröffnet wird die CD aber von Alains „Prélude et Fugue“, und dieser kurze „Appetizer“ macht Lust auf mehr. Und dann wird bzw. bleibt es richtig gut, denn Dutilleuxs Sonate ist nur nicht kompositorisch ein Meisterwerk von Gottes Gnaden, sie wird von Stott auch trefflich in Szene gesetzt – mit Esprit, Drive, aber ohne Hektik und Eile. Klarheit und strukturelle Durchdringung des Werkes stehen bei der Britin ganz klar im Vordergrund. Manchmal sind die Tempi vielleicht ein bisschen zu forciert, aber man lässt sich auf diese Deutung sehr gern ein, wird als Hörer mitgenommen in die dramaturgischen Abläufe und „versteht“ die Ton-„Sprache“ der Werke in jeder Phrase. Überzeugend auch ihre sehr luzide Deutung von Ravels Meisterstück aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Das Spiel mit den barocken Masken dieser Musik beherrscht Stott virtuos, sie dringt aber auch tief unter die schillernde Oberfläche dieser Werke und schürft ihr Gold in einer Weise zutage, dass man die Scheibe immer wieder hören möchte. Großartig auch der Messiaen, dessen Klangfarben bei Stott intensiv zu leuchten beginnen. Bitte mehr davon!

Burkhard Schäfer

Ludwig van Beethoven

Klaviersonaten op. 2, Nr. 2; op. 10, Nr. 1;
 op. 78 und op. 110
 Angela Hewitt, Klavier (Fazioli)
 Hyperion 68086
 (Vertrieb: Note 1)

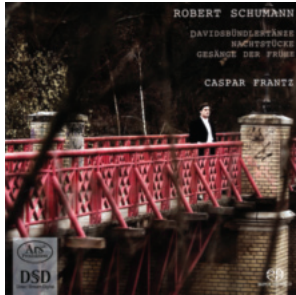
Sergej Rachmaninow: Klavierkonzert
 Nr. 2 c-Moll; Moments musicaux op. 16

Alexander Krichel: Lullaby
 Alexander Krichel, Klavier (Steinway)
 Dresdner Philharmonie
 Leitung: Michael Sanderling
 Sony Classical 8887512272

„Solitaires“

Jehan Alain: Prélude et fugue
Henri Dutilleux: Klaviersonate
Maurice Ravel: Le tombeau de Couperin
Olivier Messiaen: Le baiser de l'enfant-
 Jésus
 Kathryn Stott, Klavier (k. A.)
 BIS 2148
 (Vertrieb: Klassik Center)

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



Die Kombination von Früh- und Spätwerken Robert Schumanns auf dieser CD ist nicht bloß aus einer Laune des Pianisten Caspar Frantz entstanden. Frantz outet sich im Booklet als großer Bewunderer des Spätwerks und will mit seiner Aufnahme zeigen, dass es dem weithin bevorzugten Frühwerk ebenbürtig ist. Bis zu einem gewissen Grade gelingt ihm das sogar. Und das liegt nicht zuletzt am Instrument, einem Ibach-Flügel von 1914, an dem noch alles im Originalzustand sein soll. Der etwas verschattete und durchsichtig-feine Klang des Flügels passt sehr gut zu den zerbrechlich-zarten „Gesänge(n) der Frühe“, die Schumann drei Jahre vor seinem Tod komponierte. Zusammen mit Frantz' hochsensibler Spielweise entsteht eine intime Atmosphäre, in der die Schumann'sche Poesie vernehmbar wird – für den, der geduldig lauscht. Der besondere Klangcharakter prägt auch den früher entstandenen Werken seinen Stempel auf. So sind die lyrisch-zarten Eusebius-Charaktere in den Davidsbündlertänzen von einer geradezu rührenden Innigkeit (einfach wunderbar der gesangliche Teil aus Nr. 15!), während den temperamentvolleren Eingebungen bei aller virtuosen Zuspitzung stets eine gewisse Wärme eigenet. Selten hatte man das Gefühl, Schumann so nahe zu sein.

Robert Nemecek

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



Friedrich Kalkbrenner gehört zu jenen zahlreichen Pianisten-Komponisten, die zu ihrer Zeit berühmt waren und heute fast vergessen sind. Seine Musik baut Brücken von der Klassik in die Romantik. Der italienische Pianist Luigi Gerosa ist ein Schatzsucher dieser Epoche: Neben Kalkbrenner, dessen 3 Sonaten op. 1 er bereits 2013 eingespielt hat, hat er auch Klaviersonaten Johann Samuel Schröters ausgegraben. Chopins Pläne, bei Kalkbrenner zu studieren, wurden nur durchkreuzt durch die Auflage des Meisters, während der drei Studienjahre nicht öffentlich aufzutreten. Kalkbrenners Klaviersonaten sind gefällige Werke, im klassischen Wiener Ton, mit Alberti-Bässen, in Dreiklangs-Harmonik, von teils sehr virtuosem Fach. Nicht ohne Reiz sind vor allem die langsamen Sätze der C-Dur- und a-Moll-Sonate, vieles in den Allegro-Sätzen klingt allerdings vorhersehbar und manches phrasenhaft. Leider ist auch der Klang der CD etwas gedeckt und nicht frei. In der Höhe kommt manches klirrend ans Ohr, Wiederholungen würden lebendiger, wenn mehr Betonung auf der Melodielinie läge und weniger Gewicht auf der linken Hand. Sicher hat an diesem Eindruck auch die weniger ausgefeilte Dynamik ihren Anteil – vieles bleibt im Rahmen eines mittleren Lautstärkebereichs. Musikalisch ist diese CD für den Klassik-Einsteiger weniger gedacht – für die Perlentaucher, die Neues und Unbekanntes aus der Zeit suchen, ist sie dagegen zu empfehlen.

Isabel Fedrizzi

Robert Schumann

Dauidsbündlertänze, Nachtstücke, Gesänge der Frühe
 Caspar Frantz, Klavier (Ibach, 1914)
 ARS Produktion 38180
 (Vertrieb: Note 1)

Friedrich Kalkbrenner

3 Klaviersonaten op. 4 g-Moll, C-Dur, a-Moll
 Luigi Gerosa, Klavier (Yamaha CF III)
 Dynamic 7707
 (Vertrieb: Naxos)

α

GABRIEL FAURÉ DIE KLAVIERBEGLEITETE KAMMERMUSIK



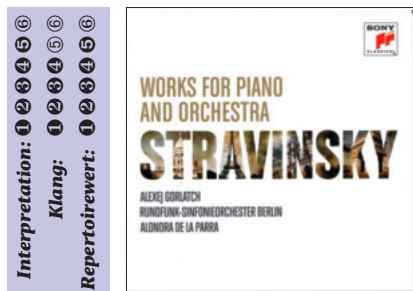
ALP 228 (5 CD)

IN HOCHKARÄTIGER BESETZUNG

Éric Le Sage | Daishin Kashimoto
 François Salque | Lise Berthaud
 Quatuor Ébène | Alexandre Tharaud
 Paul Meyer | Emmanuel Pahud



note 1 music
 note 1 music gmbh
 Carl-Benz-Str. 1 · 69115 Heidelberg
 Tel 06221 / 720226 · Fax 06221 / 720381
 info@note1-music.com · www.note1-music.com



Antagonismen zwischen Solopart und Ensemble bestimmen das Konzert für Klavier und Blasinstrumente (1924) von Igor Strawinsky: Klang- und Dynamikspannungen, die zwar im RSO Berlin präsent sind, aber zumindest im ersten Satz von Alexej Gorlatch nur spröde artikuliert werden. Seiner perkussiven Attacke fehlt manchmal entscheidende Kraft, sodass die Bläserlautstärke den Dialogpartner gelegentlich überdeckt. Ausgeglichen ist das lyrische Largo, da gelingt es Alexej Gorlatch, die Timbres durch subtile Anschlagtechnik paritätisch zu koordinieren. Im Finale passen dann die krasse Motorik und Volten sowohl in der Gestaltung als auch in der Balance optimal zusammen. Mit solchen Kennzeichen startet auch das Capriccio (1928), wobei Alexej Gorlatch im Presto durch Legato-Artikulation der Klavierkantilen die Kontraste zum opulenten Orchesterklang geschickt austariert. Die Cymbal-Assoziationen im Largo lässt er in lässigem Skalenrausch rollen und eilt dann selbstbewusst ins turbulente, rhythmisch vertrackte Finale. Die Sonate fis-Moll (1904), ein Jugendwerk für Klavier solo, überrascht durch romantische Reminiszenzen, die Alexej Gorlatch nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, intellektuell seziert, sondern sehr emotional ausbreitet, als ob Strawinsky ein verborgenes alter ego gehabt hätte. In diesem Programm sind demnach einige ebenso widersprüchliche wie konzeptionell in sich plausible Facetten des Klavier-Cœuvres von Igor Strawinsky in respektablen Aufnahmen kennenzulernen.

Hans-Dieter Grünefeld

Igor Strawinsky

Konzert für Klavier und Blasinstrumente;
Capriccio für Klavier und Orchester;
Klaviersonate in fis-Moll
Alexej Gorlatch, Klavier (k. A.)
Radio-Symphonie-Orchester Berlin
Ltg.: Alondra de la Parra
Sony Classical 8887512162



Alberto Ginastera ist sicherlich einer der besten und bedeutendsten Komponisten, die Argentinien im 20. Jahrhundert hervorgebracht hat. Seine Tonsprache ist einmalig, unverwechselbar und mit jeder Note fesselnd. Dabei spielt es fast keine Rolle, aus welcher Periode – etwa der „neo-expressiven“ oder der „subjektiv-nationalistischen“ – die Werke stammen. Diese „Etiketten“ verstellen viel eher den Weg zu seiner Musik als dass sie ihn öffnen, ganz einfach deshalb, weil sie Hörerwartungen wecken, die man schlicht nicht braucht, wenn man sich auf den „Kosmos Ginastera“ einlässt. Die faszinierend eigene Handschrift seiner Musik zeigt sich auch in seiner Klaviermusik. Die vorliegende CD mit dem französisch-schweizerischen Pianisten François-Xavier Poizat ist ein ganz starkes Plädoyer für den Argentinier und sie versammelt Stücke aus seinen frühen Jahren. Schon das Opus 2, die „Danzas argentinas“, ist packend, genau wie die „Drei Stücke“ des Opus 6. Höhepunkt der CD dürfte aber die Klaviersonate aus dem Jahr 1952 sein. Poizats Spiel ist äußerst nuanciert, hellwach, ja gleichsam intellektuell, dabei hat er ein Ohr und Händchen für die rhythmischen Feinheiten und melodischen Schönheiten dieser Musik. Kein Wunder, dass Martha Argerich über ihn gesagt hat: „François-Xavier Poizat ist ein hoch talentierter junger Pianist. Seine Virtuosität und sein tiefer Lyrismus sind absolut bemerkenswert.“ Recht hat sie!

Burkhard Schäfer

Alberto Ginastera

Danzas argentinas op. 2; Milonga;
Klaviersonate Nr. 1 op. 22; Suite de danzas
criollas op. 15; 3 Stücke op. 6
François-Xavier Poizat, Klavier (k. A.)
Piano Classics 0087
(Vertrieb: Naxos)



Gerade hat Max Richter bei der Deutschen Grammophon ein Album mit dem verdächtigen Titel „Sleep“ veröffentlicht, das tatsächlich den Zweck erfüllt, seine Hörer in Ruhephasen, ja sogar ausdrücklich im Schlaf zu begleiten. Wer diesen Zweck mit noch anspruchsvollere Literatur erreichen will, könnte nun auch zu Josu Okiñenas Album mit dem vergleichbar bezeichnenden Titel „Silence“ greifen. Vereint sind hier die einzigartigen Klavierwerke von Erik Satie inklusive der Gymnopédies, die mit ihrer stoischen Ruhe ja schon viele Klavierschüler und Pianisten, aber auch das Publikum in ihren jeweiligen Stressfaktoren heruntergedimmt haben. Nach den sehr breit gespielten Gymnopédies I-III lässt Okiñena das Geschehen in die Pièces froides von 1897 ein wenig aufleben, auch wenn diese Stücke nicht unbedingt dazu geeignet sind, jedermann aus der Lethargie zu reißen. Das ist schon ganz anders bei den Embryons desséchés und vor allem in deren erstem Teil „D’holothurie“, den Okiñena mit viel Feuer anstimmt. Im Teil „D’edrioptalma“ dann arbeitet der Pianist die historisierenden, aufs 18. Jahrhundert zurückgreifenden Teile plastisch heraus. Überhaupt ist die Dynamik des baskischen Pianisten ausgewogen und sein klarer Gestaltungswille passt außerordentlich gut zu der auf Reduktion angelegten musikalischen Sprache Saties. Wenn der Komponist am Ende des „De podoptalma“ die Pseudotonalität verlässt und die Harmonik ins Wanken gerät, fügt das Okiñena organisch in den Gesamtzusammenhang.

Ernst Hoffmann

Erik Satie

„Silence“ (u. a. Gymnopédie, Pièces froides,
Embryons desséchés, Croquis & Agaries
d’un gros bonhomme en bois)
Josu Okiñenas, Klavier (k. A.)
Sony Classical 88875076462

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



Beide Klavierkonzerte von Ravel einzuspielen, verlangt Ausdauer und Stärke vom Interpreten, denn allein das Konzert D-Dur für die linke Hand, das Ravel für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein schrieb, erfordert nicht nur Kraft, sondern vor allem auch Gestaltungswillen. Der französische Pianist Vincent Larderet ist genau der richtige Pianist für dieses Konzert, wie sich in dieser Aufnahme zeigt. Doch damit begnügt er sich nicht: Er spielt auch gleich die Version von „J’entends dans le lointain ...“ für Klavier und Orchester ein, das der Franzose als Reaktion auf den 2. Weltkrieg für Gesang verfasste und dessen Klavierversion hier erstmals eingespielt vorliegt. Larderet kann gerade im einsätzigen Konzert für die linke Hand von Ravel seinen faszinierenden klanglichen Feinsinn und die Finesse der Anschlagnuancierungen aufzeigen. Bestechend emphatisch für diese Musik kann er die Melodienwelt atmen lassen, weiß den Klangfarbenreichtum zu gestalten, ohne dabei die wichtigen rhythmischen Grundlagen zu vernachlässigen. Dabei sind die Tempi recht verhalten, absolut nicht langsam, sondern durchaus im Sinne des Komponisten gewählt, wodurch ein weitaus transparenteres Klangbild entsteht als üblich. Dieselben Stärken beweist er auch in Ravels G-Dur-Konzert, wobei er hier noch besser seinen musikalischen Witz und den vom Jazz beeinflussten rhythmischen Groove ausleben weiß. Die dynamischen Weiten werden aber ebenso von Orchester und Pianist bedacht. Der 2. Satz wird von Larderet zu einem regelrechten Klanggemälde gestaltet, grandios!

Die eigentliche Besonderheit – neben der gelungenen Interpretation der Ravel-Konzerte – stellt Florent Schmitts Werk dar. Und hier nun kommen andere Vorzüge der musikalischen Partner zum Tragen: sprechende Agogik und der Moment der Tragik und der Wut im musikalischen Ausdruck. Das ist großartiges Spiel. Das OSE Sinfonie Orchester unter seinem Gründer Daniel Kawka ist Larderet in jeder Situation dieser Werke ein grandioser Begleitapparat, der jede Klangfarbe in der Instrumentation ebenso kongenial nachempfindet wie den Druck im Tutti dieser Werke. Eine brillante Aufnahme!

Carsten Dürer

Maurice Ravel

Klavierkonzerte G-Dur für die linke Hand

Florent Schmitt

J’entends dans le lointain ...

Vincent Larderet, Klavier (Steinway D)

OSE Symphonic Orchestra

Ltg.: Daniel Kawka

Ars Produktion 38 178

(Vertrieb: Note 1)

LANG LANG in PARIS



Die neue CD mit den vier virtuosen Scherzi von Frédéric Chopin und Peter Tschaikowskys romantischem Klavierzyklus *Die Jahreszeiten*. Die limitierte Erstauflage enthält eine Bonus-DVD mit Ausschnitten aus dem begleitenden einmaligen Konzert im prachtvollen Spiegelsaal von Schloss Versailles.



Das spektakuläre, aufwändig gefilmte Konzert aus dem Spiegelsaal von Schloss Versailles ist auf DVD und Blu-ray erhältlich.

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

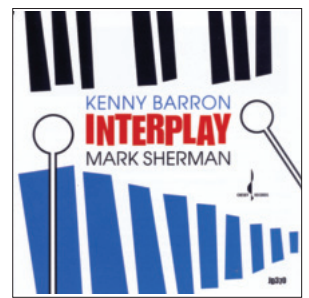


JAZZ

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



Auf seinem Schubert-Album, das im Frühjahr 2011 eingespielt wurde, präsentiert sich Sodi Braide als ein Pianist, der sich nur schwer einordnen lässt. Der Schubert des britisch-nigerianischen Pianisten, der maßgeblich in Frankreich ausgebildet wurde, vermag zu singen – lyrisch und innig. Zugleich aber schärft Braide Kontraste, um nicht zuletzt eine Nähe von Schubert zu Ludwig van Beethoven herauszuarbeiten. Manches wird derart zupackend, auch hochdramatisch geschärft, dass bald schon Sviatoslav Richter durchzuschimmern scheint. In solchen Momenten riskiert Braide besonders viel, und nicht immer geht das gut. Die zweite der vier „Impromptus“ D 899 wirkt allzu direkt und präsent herausgeschlagen, umso interessanter ist Braides Gestaltung der letzten Klaviersonate Schuberts D 960. Ähnlich wie Radu Lupu besticht Braide vor allem mit einer bemerkenswerten Intuition für das richtige Zeitmaß. Schon im Kopfsatz, vor allem aber im anschließenden „Andante sostenuto“ lässt er sich Zeit für die dramaturgische Entwicklung, ohne die Spannung abreißen zu lassen und die Tempi zu zerdehnen. Überdies verfällt Braide nie einem Dauerlegato: Dieser Schubert wird artikuliert, ohne ihm den sehnsuchtsvollen Zauber zu nehmen.

Marco Frei

Wo endet der Jazz? Wo beginnt die so genannte Ernste Musik? Muss sie im 21. Jahrhundert zerrissen sein, oder akzeptieren wir auch einfache, schöne, melodiose Klänge? Und wie steht es mit der angenehmen Unterhaltung? Ist so was überhaupt aner kennenswert? Nur Philister stellen derartige Fragen. Martin Tingvall können sie gleichgültig sein, denn der schwedische Pianist hat sowohl als eklektischer Jazzer als auch als sanft ziselierender, halb klassischer Rubato-Spieler viel zu sagen. Wunderbar bedächtig geht Tingvall die meisten Stücke an, die aus der Inspiration von einer Reise nach Island entstanden sind. Tasten tupfend und streichelnd, gelassen und dabei keinesfalls nachlässig. Zwischen durch aber erinnert er sich auch an die Tradition eines Bobo Stenson und greift entsprechend weiträumig in die Tasten. Die demütige Schlichtheit der Ausdrucksform, die Tingvall in diesem fast meditativ anmutenden Plattenprojekt zutage treten lässt, um damit ein Statement „zum hektischen Alltag in unserer sehr schnellebigen Zeit zu setzen“ (Tingvall), fasziniert. Keine Frage, der Mann will ganz offenkundig etwas anderes, als durch manuellen Funkenflug für Verblüffung zu sorgen. Sämtliche Stücke stammen aus eigener Feder, die mit unnachahmlicher improvisatorischer Leichtigkeit still, majestätisch und doch gänzlich unpathetisch klingen. Klare, unsentimentale nordische Poesie durchströmt seine Kompositionen, unter denen Tracks wie „Quiet Days“, „Last Summer“ oder „Open Land“ dem gespanntesten Hörer allein schon durch die Titel die Richtung angeben. Er wird nicht enttäuscht werden.

Tom Fuchs

Man täte ihm Unrecht, würde man Kenny Barron in die Kategorie des reinen Begleitmusikers stecken. Dennoch, sollte es noch eines weiteren Beweises seiner Fähigkeit bedürfen, Kollegen kongenial zu begleiten, zeigt der Pianist das auf diesem Album. Zwar steht eindeutig hier der Vibraphonist Mark Sherman im Vordergrund, doch die Leuchtkraft seines Sterns, dies wird bereits beim ersten Stück, „Afternoon in Paris“, klar, hängt nicht zuletzt von Barrons subtiler Klavierbegleitung ab. Barrons Referenzstück auf diesem Album, „Indian Summer“, macht deutlich, wie breit Barrons Stilvermögen ist. Diese Victor-Herbert-Komposition streift verschiedene Stimmungen, und wüsste man es nicht besser, man dürfte vermuten, hier spiele ein Pianist viel jüngeren Jahrgangs als der 72-jährige Barron. Bei näherer Betrachtung aber zeigt dies eins: wie sehr nämlich viele jüngere Kollegen von Barron selbst beeinflusst sind – Barron sozusagen als ein eigener Reflex auf seine Wirkung. Höchst kultiviert und elegant in der Linienführung, voller Esprit und bewegend zugleich, ist ihm auch Dexter Gordons „Cheesecake“ geraten, eine perfekte Mischung aus Strukturbewusstsein und Selbstvergessenheit. Vom formidablen „The Question Is“ abgesehen, sind die weiteren Highlights das komplex verschachtelte „Orange Was The Color Of Her Dress“, bei dem Barron das hohe Niveau der gesamten Produktion festzurrt, und das fragile „Dear Old Stockholm“, in dem der Beitrag von Mark Sherman ein besonders apartes Ambiente kreiert. Nicht zu vergessen eine gänzlich reharmonisierte Version des Van-Heusen-Standards „Polka Dots And Moonbeams“.

Tom Fuchs

Franz Schubert
 Klaviersonate D 960;
 Vier Impromptus D 899
 Sodi Braide, Klavier (Steinway D)
 Solstice 309
 (Vertrieb: Harmonia Mundi)

Martin Tingvall
 Distance
 Martin Tingvall, Klavier (Steinway D)
 Skip SKP9147-2
 (Vertrieb: Soulfood)

Kenny Barron/Mark Sherman
 Interplay
 Kenny Barron, Klavier; Mark Sherman,
 Vibraphon
 Chesky JD370
 (Vertrieb: In-akustik)

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



Nach dem 2010er Solo-Debüt „Here Now“ stellt Clemens Orth mit „When We Crossed Paths“ einen nicht minder abwechslungsreichen und in jeder Hinsicht empfehlenswerten Nachfolger vor. Erneut hat der zwischen Köln und New York changierende Pianist eine ganz eigenständige Stil-Melange aus balladenhaften Impressionen und besinnungsvoller Jazzretrospektive kultiviert. Orths Spiel zeichnet sich durch eine äußerst bewegliche und facettenreiche Technik aus. Ob leidenschaftlich oder introvertiert, ob temperamentvoll oder melancholisch, stets wirkt Orth unverkrampft und nie verkopft. Eigenwillig und klar und in geradezu leichtfüßiger Spielweise interpretiert er seine Favoriten, marschiert selbstbewusst durch Miles Davis' „Solar“ und hat mit der transparenten Bearbeitung des Coldplay-Klassikers „Viva la Vida“ die mittlerweile als unvermeidlich anzusehende Pop-Adaption in der Hinterhand. Orths stark rhythmisch orientierter Ansatz offenbart sich in der zur Stride-Nummer mutierten Strayhorn-Komposition „Lush Life“ und seine spürbare Lust auf das Experiment (zu nennen wären vor allem die acht Variationen über Van Heusens „Here's That Rainy Day“) prägt nachhaltig die verschiedenen Stimmungen und Charaktere der einzelnen Stücke. Aufnahmen, deren Ideenreichtum bisweilen auch in der Beschränkung der Mittel zu finden ist, ohne dass die Musik an Aussagekraft einbüßen müsste. Und über alledem schwebt, ohne dass man es als unpassend empfinden würde, Bill Evans als geistiger Mentor.

Tom Fuchs

Clemens Orth

When We Crossed Paths

Clemens Orth, Klavier (Yamaha C7)

CTOmusic 455-137

(Zu beziehen über CTOmusic.de)

KURZKRITIKEN



Das berühmte Prélude aus den „Morceaux de Fantaisie“ op. 3 von Rachmaninow setzt der portugiesische Pianist Artur Pizarro so düster an, als handele es sich um den Soundtrack zu einem Gruselfilm. Der spätere Ausbruch ins Dramatische ist symptomatisch für die Extreme auslotende Kontrastdramaturgie dieses Pianisten, der mit seiner Rachmaninoff-Gesamteinspielung Teil 2 seines großen Vorhabens auf den Markt bringt. Pizarro gelingt es aber auch bei den 10 Préludes op. 23, in der Tiefe der Rachmaninow'schen Seele zu bohren. Das Plakative arbeitet er ebenso glaubhaft heraus wie das Verborgene-Belastende dieser Musik, die oft zwischen Träumerei und Exaltiertheit mit harten Brüchen schwankt. Auch die 13 Préludes op. 32 rückt Pizarro in die Nähe der Chopin'schen Ausdruckswelt.

Sergej Rachmaninow
 Sämtliche Klavierwerke Vol. 2
 Préludes op. 13 und op. 23, Chopin-Variationen op. 22, Morceaux de Fantaisie op. 3
 Artur Pizarro, Klavier (k. A.)
 Odradek 316
 (Vertrieb: InAkustik)

Ernst Hoffmann



Nicht nur Jean Sibelius feiert 2015 seinen 150. Geburtstag, sondern auch Paul Dukas. Leider bemerkt man davon wenig. Und so ist man umso dankbarer, dass der Pianist Laurens Patzlaff dem Franzosen hier eine klingende Hommage erweist. Seinen 12 Improvisationen hat Patzlaff ein Thema zugrunde gelegt, das seit dem Disney-Film „Fantasia“ weit über die Klassik-Welt hinaus Berühmtheit erlangte: den Beginn von Dukas' Orchester-Scherzo aus „Der Zauberlehrling“.

Der Zauberlehrling
Laurens Patzlaff: 12 Improvisationen über ein Thema von Paul Dukas
Paul Dukas: Prélude élégiaque de Claude Debussy
 Laurens Patzlaff, Klavier (Steinway D)
 Animato 6153
 (Vertrieb: Edel)

Dieser Anfang eigne sich hervorragend zur Improvisation, schreibt der Pianist im Booklet. Und weiter: „Mir ging es dabei nicht darum, den [...] Ablauf der Goethe-Ballade dramaturgisch zu imitieren. Die Stücke sind vielmehr ein Versuch, wie man mit einem [...] Thema improvisatorisch umgehen kann.“ Wir konstatieren: Der Versuch ist auf ganzer Linie geglückt! Denn Patzlaff erweist sich hier selbst als ein „Zauberer“ und „Meister“, der im Unterschied zum „Lehrling“ alle Tricks und Kniffe beherrscht. **Burkhard Schäfer**



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





Konstantin Scherbakov und Beethoven gehörten bisher eher indirekt zusammen, hat er doch – abgesehen von den *Diabelli-Variationen* – bislang nur die Sinfonien in der Liszt-Bearbeitung eingespielt. Sicher ist es kein Zufall, dass der herausragende Pianist hier die *Eroica*-Variationen neben zwei der exponierten Sonaten stellt – verlässt Beethoven

hier doch die „formale Schablone“ vieler anderer Variationswerke und definiert die Variationenform neu. Das ist dann der einfallsreiche und temperamentvolle Beethoven, wie man ihn auch von den Sonaten her kennt. Scherbakov sind diese Gefühle in die Finger und das Gemüt geschrieben: Energisch auftrumpfend, tief-sinnig, kraftvoll, übermütig und doch kontrolliert ist sein Spiel. Seine Sonaten oszillieren zwischen autoritär-selbstbewusster Spielart und melancholischem Stillstand bei seiner gewohnt stupenden Technik. Ein Erlebnis. **Isabel Fedrizzi**

Ludwig van Beethoven

Variationen und Fuge auf ein Originalthema in Es-Dur op. 35 „Eroica“, Klaviersonate Nr. 8 op. 13 Pathétique und Nr. 23 op. 57 „Appassionata“
Konstantin Scherbakov, Klavier (Steinway D)
Two Pianists 1039190
(Vertrieb: Naxos)



Der aus Kanada stammende Künstler Alain Lefèvre, Komponist und Pianist in Personalunion, hat mit den großen Orchestern und Dirigenten

unserer Zeit zusammengearbeitet. Hier legt er nun eine CD mit Eigenkompositionen vor, die Titel tragen wie etwa „Parsifal le chat“ oder „Mad About You (A Nod to Elton John)“. Stilistisch „sitzt“ das Album gleichsam „zwischen allen Stühlen“. Lefèvre selbst sagt im Booklet-Interview auf die Frage, um welche Art von Musik es sich handelt: „Klassische Musik? Völlig falsch. Populär? Auch nicht! Cross-over? Oh nein, noch viel weniger! Ich bewege mich vielmehr auf einem ganz schmalen Grat.“ Wer diese Art von Gratwanderung mag, die Romantizismus ebenso wenig scheut wie Jazz-Anklänge, kommt hier auf seine Kosten, zumal Lefèvre überzeugend für seine Sache eintritt. Klassik-Puristen werden an der Scheibe eher keine Freude haben.

Alain Lefèvre

Rive Gauche
Alain Lefèvre, Klavier
(k. A.)
Analekta 2 9295
(Vertrieb: Naxos)

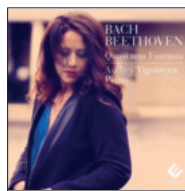
Burkhard Schäfer



Gustave Samazeuilh (1877–1967) war Schüler von Paul Dukas und ein lebenslanger Freund von Maurice Ravel. In der damaligen Pariser Kunstszene war der Komponist, Pianist und Musikkritiker eine zentrale Figur, in Deutschland hat er (noch) keinen klingenden Namen. Die nun vorliegende CD mit dem französischen Pianisten Olivier Chauzu hat das Zeug dazu, eine Lanze für Samazeuilh zu brechen, auch wenn vielleicht nicht alle hier zu hörenden Werke die Speerspitze der Klaviermusik des 20. Jahrhunderts bilden. Tatsache ist, dass Chauzu gewissermaßen alle Register zieht, um die Stücke seines Landsmannes ins beste Licht zu rücken. Mit großer Ruhe und fast wie ein Klang-Architekt baut er die Werke auf, gestaltet sie mit einem untrüglich dramaturgischen Gespür und kostet dabei die (impressionistischen) Raffinessen geschmackvoll, aber nie geschmacklerisch aus. Ein starkes Plädoyer! **Burkhard Schäfer**

Gustave Samazeuilh

Nocturne; Piano Suite in G; Chanson à ma Poupée; Naiades au soir; 3 petites inventions u. a.
Olivier Chauzu, Klavier
(k. A.)
Grand Piano 669
(Vertrieb: Naxos)



Wer noch nie etwas von Audrey Vigoureux gehört hat, sollte jetzt unbedingt weiterlesen. Denn Vigoureux, die bei Jacques Rouvier und Itamar Golan studiert

hat, ist eine Pianistin mit großem pianistischen Potenzial, das sie äußerst konzentriert in den Dienst der Musik stellt. Die schnellen Sätze von Beethovens *Es-Dur-Sonate op. 27 Nr. 1* bringt sie mit einer dezenten Geschmeidigkeit zum Klingen, die die Musik so leicht und prickelnd wie Sekt macht. Die langsamen Sätze sind von einer selten luziden Poesie erfüllt. Ihr Bach ist kristallklar und vibrierend zugleich. Und schließlich trägt auch das Programm mit seinen subtilen Zusammenhängen zwischen den Kompositionen ganz die Handschrift einer Künstlerin, für die Musik mehr ist als eine bloße Abfolge von Tönen. Eine wirklich hörenswerte CD.

Ludwig van Beethoven: Sonate Nr. 13 Es-Dur op. 27 Nr. 1; Sonate Nr. 31 As-Dur op. 110; Johann Sebastian Bach:

Fantasie und Fuge c-Moll BWV 906 u. A-Dur BWV 904
Audrey Vigoureux, Klavier (k. A.)
Evidence Classics 010
(Vertrieb: Harmonia Mundi)

Robert Nemecek



Es ist erstaunlich: Man könnte meinen, dass Chopins Balladen kaum mehr etwas Neues hinzuzufügen wäre – und doch legt der

japanische Pianist Kotaro Fukuma eine wunderbare Einspielung der Balladen und zur selben Zeit komponierten Werke vor. Sofort fällt bei aller Stilsicherheit und perfekter Virtuosität seine enorme Gestaltungskraft auf. Großen Respekt vor dem musikalischen Werk Chopins, das den Pianisten seit seiner Kindheit beeindruckt, spürt man in jeder Interpretation, die gleichzeitig hoch emotional und sensibel ist: Dramatik wie Lyrisches beschreibt der Pianist frei von Manierismen. Die bewusste Werkauswahl begründet er im Booklet und spielt *Fantaisie* in einer wenig bekannten Fassung von 1835. Ein wunderbar frischer, natürlicher und authentischer Chopin. Eine große Bereicherung!

Frédéric Chopin „Autour des Ballades“

Andante spianato et Grande Polonaise brillante op. 22; Fantaisie Impromptu op. 66; Balladen Nr. 1–4; Nocturne op. 15/1 Nr. 4; Étude Nr. 3 op. 10/3
Kotaro Fukuma, Klavier (Steinway D)
Hortus 118
(Vertrieb: Harmonia Mundi)

Isabel Fedrizzi



Um es vorwegzunehmen: Dieses Gefühl der Sehnsucht („Longing“) hat sich beim Rezensenten mitnichten eingestellt. Vielleicht liegt es auch an

dem im trüben Synthie-Wasser fischenden Sound, den Christiane Dehmer als nahezu ständigen Begleit-Teppich webt, dass man bald genug hat von den im Voraus berechenbaren Ergüssen auf dem Klavier. Von meditativer Atmosphäre, in der sich vortrefflich in den Tag träumen ließe, keine Spur, stattdessen gepflegte Langeweile, die Dehmers Vortrag zu einem leidlichen Hörvergnügen geraten lässt. Denn was die Würzburger Pianistin an klischeebeladenen Läufen von der Leine lässt, lockt nun wirklich kaum einen Hörer hinter dem Ofen hervor.

Christiane Dehmer

Longing
Creative Heart Music
CHM 050101

Tom Fuchs



Die junge Pianistin Maria Mazo hat 2013 den Premio Ludovici gewonnen, der von dem Musikproduzenten Gian Andrea Ludovici ins Leben

gerufen wurde. Mazo ist in jedem Fall eine würdige Preisträgerin. Besonders in der Waldstein-Sonate glänzt sie mit einer ausgereiften Technik, die sie auch den vertrackten Finalsatz mühelos bewältigen lässt, und ihre Appassionata ist von einer staunenswerten Dramatik und Klangfülle. Dabei wurde der Klavierklang sehr gut eingefangen. Das umfangreiche Beiheft informiert recht umfassend über die Aufnahmetechnik (24-bit/96 kHz), die Stiftung Donatori di Musica und ihren 2008 verstorbenen Gründer Gian Andrea Ludovici. Man hätte aber auch gerne etwas über die Pianistin erfahren, die 2013 den Beethoven Wettbewerb in Wien gewonnen hat. Das passt.

Ludwig van Beethoven
Klaviersonaten op. 53 „Waldstein-Sonate“, op. 57 „Appassionata“
Maria Mazo, Klavier (Steinway D)
ARTS 47764-2
(Vertrieb: Harmonia Mundi)

Robert Nemecek



Der kanadische Pianist und Komponist Dmitri Levkovich wurde in der Ukraine geboren. Beide Elternteile sind ebenfalls Pianisten, sein Vater

ist zudem ein renommierter Komponist. Auch er spielte zunächst mit dem Gedanken, es seinem Vater gleich zu tun. Erst mit 22 Jahren – also relativ spät – verwirklichte er seinen Traum von einer Karriere als Solo-Pianist. Nach Stationen in Kanada und schließlich am Curtis Institute of Music gewann er 2013 in Frankfurt den Deutschen Pianistenpreis. Eine Vision von der Musik möchte er teilen, als Pianist weitergeben. Die Musik von Chopin und Rachmaninow sieht er als musikalische und philosophische Herausforderung. Seine tiefe Begegnung mit der Musik Rachmaninows dokumentiert er auf der vorliegenden CD. Intensiv, eindrucksvoll, aber immer mit einer Portion Poesie spielt er die Préludes. Ein schöner und faszinierender Hörgenuss.

Sergej Rachmaninow
Prélude op. 3 Nr. 2, 10 Préludes op. 23, 13 Préludes op. 32
Dmitri Levkovich, Klavier (Steinway C 225)
Piano Classics 0089
(Vertrieb: Edel)

Anja Renczikowski

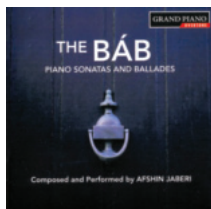


Perlend zart erklingen die ersten Töne auf dieser Debüt-CD. Die 27-jährige Luxemburgerin hat sich viel vorgenommen. Unter dem Titel „Images“

kombiniert sie Musik von Debussy und Rameau und spricht von „Ton-Bildern“, die sie spielen möchte. Zwei Jahrhunderte liegen die Werke auseinander, doch die Nähe der poetischen Klangbilder liegt nicht nur in der Beziehung von Debussy zu dem großen Lehrmeister und seiner „Hommage à Rameau“ im ersten Buch der Images. Rameaus Suite stellt Sabine Weyer zentral in die Mitte zwischen dem zweiten und ersten Buch von Debussys Images. Nicht nur durch die Wahl des modernen Konzertflügels für die von Rameau für Cembalo gedachte Musik schafft sie eine klangliche Dichte und Nähe, auch durch ihr Spiel. Die zauberhafte Atmosphäre Debussys überträgt sie auch auf Rameaus Tanzsätze, auch wenn diese natürlich strenger wirken. Ihr gelingt die Kunst, klangliche Bilder zu schaffen.

Claude Debussy:
Images Livres 1 et 2
Jean-Philippe Rameau: Suite en La mineur
Sabine Weyer, Klavier (Steinway)
Orlando records 0015
(Vertrieb: Naxos)

Anja Renczikowski



Explizit von der heterodoxen Baháí-Religion beeinflusst, bezieht sich die Klaviermusik des zeitgenössischen iranischen Komponisten Afshin Jaberis

direkt auf die Darstellung historischer Episoden und spiritueller Essenzen seiner Konfession. Seine von der Romantik (Chopin und Liszt) geprägten Sonaten haben einen epischen Stil, den er als Eigeninterpret gelegentlich pathetisch auflädt, wenn er den „Sucher“ oder den „Pfad zum Frieden“ (so die Untertitel) mit Arpeggien und vagen Orientalismen pianistisch beschreibt. Moderner dann die Sonate Nr. 3 „Báb“ (Das Tor), wo Ostinato und dissonante Kontemplation die Baháí-Botschaft verkünden. Dramatische Qualitäten haben die drei Balladen, deren heroisch-tragische Sujets eine vehemente Diktion haben. Kurzum: Das Klavier ist bei Afshin Jaberis ein Medium für musikalische Programme.

Afshin Jaberis
Klaviersonaten 1–3, Balladen 1–3
Afshin Jaberis, Klavier (Steinway D)
Grand Piano 694
(Vertrieb: Naxos)

Hans-Dieter Grünefeld



Dies ist eine weitere CD mit Live-Aufnahmen vom diesjährigen Internationalen Pianistenfestival Böblingen, wo nach und nach alle 32 Klaviersonaten

aufgeführt werden. Das erklärt auch die merkwürdige Kombination zweier früher Sonaten (op. 2/2 und op. 10/1) mit der späten As-Dur-Sonate op. 110. Natascha Vlassenko spielt sie zwar sehr sicher, aber ihre starken Temposchwankungen wirken dann doch etwas maniert. Dagegen bieten Alexandra Neumann und vor allem die überragende Evgenia Rubinova ein Beethoven-Spiel von klassischem Format: unsentimental, zielgerichtet, dramatisch, humorvoll und formvollendet. Die Klangqualität dieser Live-Aufnahmen ist ausgezeichnet.

Ludwig van Beethoven
Sonaten Nr. 31 op. 110, Nr. 5 op. 10/1, Nr. 2 op. 2/2
Natascha Vlassenko, Evgenia Rubinova, Alexandra Neumann, Klavier (Sauter Concert)
Telos 198
(Vertrieb: Heinzlmann)

Robert Nemecek



Improvisierte Musik ist wohl deshalb so spannend, weil sie eben nicht eingefahrene Hörerwartungen und -erwartungen bedient. „Classical to Jazz“ heißt das programmatisch zu verstehende gemeinsame Projekt der Pianistin Olivia Trummer mit dem Schweizer Vibraphonisten Jean-Lou Treboux, nämlich die Elemente der

Klassik mit denen des Jazz zu kombinieren; etwas, das Trummer in größerer Besetzung bereits vor sieben

Jahren erprobt hat. Jene damalige „Mozartlichkeit“ ist nun als Suite zu erleben. Mit sehr behutsam eingesetzten Mitteln und in überaus aufmerksamer Kommunikation lässt Trummer, die mal zart über den Tasten schwebt, dann energisch das Tempo vorgibt, sich im nächsten Moment dann träumerisch in den Weiten ihrer Musik zu verlieren scheint, Impressionen aus Werken von Mozart, Bach und Scarlatti in Herz und Hirn des Hörers fließen.

Olivia Trummer
Classical to Jazz / One
Neuklang NCD4131
(Vertrieb: Edel)

Jahren erprobt hat. Jene damalige „Mozartlichkeit“ ist nun als Suite zu erleben. Mit sehr behutsam eingesetzten Mitteln und in überaus aufmerksamer Kommunikation lässt Trummer, die mal zart über den Tasten schwebt, dann energisch das Tempo vorgibt, sich im nächsten Moment dann träumerisch in den Weiten ihrer Musik zu verlieren scheint, Impressionen aus Werken von Mozart, Bach und Scarlatti in Herz und Hirn des Hörers fließen.

Tom Fuchs

Einige der für die kommende Ausgabe für Sie aufbereiteten Themen:

Foto: Maene



Der Maene-Flügel

Es ist schon vielfach durch die Presse gegangen, dass Daniel Barenboim sich bei dem belgischen Instrumentenbauer Maene einen eigenen Flügel hat bauen lassen, der seinen Namen trägt. Wir wollten es ein bisschen genauer wissen und den Erbauer selbst befragen, wie es zu der neuen gradsaitigen Konstruktion kam und was Maene seither noch verändert hat, und führen nach Belgien, um uns den Flügel näher anzuschauen.

Paavali Jumppanen

Den Namen des Pianisten Paavali Jumppanen kennt man hierzulande nur wenig. Allerdings zu Unrecht, da der heute 41-jährige Finne einer der Künstler ist, die mit ihrem vielseitigen Interesse und ihrer intellektuellen Art der Sicht auf bekannte Werke großartige Interpretationen hervorbringen. Momentan ist er dabei, für das Label Ondine sämtliche Klaviersonaten von Beethoven einzuspielen. Keine große Besonderheit für den CD-Markt, da es auch in den vergangenen Jahren eine Flut an Gesamteinspielungen gab. Aber eine Besonderheit von einem finnischen Pianisten in jedem Fall, der zudem auch noch ungeschnittene Direkt-Einspielungen für Berliner Meister-Schallplatten mit Beethoven eingespielt hat. Doch Beethoven ist nicht das einzige Interesse von Jumppanen. Wir trafen den sympathischen Finnen zu einem Gespräch.



Foto: Nina Sívén



Foto: Malcolm Crowthers

Martin Jones

In seiner Heimat Großbritannien gilt er als hochgeschätzter Pianist, doch auf dem Kontinent ist er ein Geheimtipp geblieben. Martin Jones, dessen Karriere mit der Auszeichnung durch den Dame Myra Hess Award 1968 begann, ist eine eigenwillige Erscheinung auf dem Klassikmarkt. Der „Enkelschüler“ von Ferruccio Busoni ist stets auf der Suche nach dem Ungewöhnlichen und Seltenen, weitgehend unabhängig von Veranstalter- oder Publikumserwartungen. Sein breites Repertoire reicht vom klavieristischen Gesamtwerk Mendelssohns, Debussys oder Szymanowskys bis zu den zehn Sonaten des wallisischen Komponisten Alun

Hoddinott oder den „Transzendentalen Etüden“ des auch als Musikforscher tätigen Graham Hair. Über seine weit über das Klavier hinausreichenden Interessen sprachen wir mit dem 75-jährigen Künstler.

Die Idee „Studio-Konzert“

Die Bauer-Studios in Ludwigsburg gehören zu den renommiertesten Studios vor allem im Bereich des Jazz in Deutschland. Vor einigen Jahren haben sie nicht nur Konzerte im Aufnahmestudio eingeführt, sondern schneiden diese live mit und bringen diese Mitschnitte als „Studio-Konzert“ auf LP heraus. Eine Herausforderung für die Musiker. Wir besuchten ein Konzert mit Richie Beirach und sprachen mit den Verantwortlichen.



Foto: Bauer-Studio

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:

Rainer Brüninghaus, Ratko Delorko, Isabel Fedrizzi, Marco Frei, Tom Fuchs, Hans-Dieter Grünefeld, Ernst Hoffmann, Robert D. Levin, Robert Nemecek, Ilona Oltuski, Helmut Peters, Anja Renczkowski, Burkhard Schäfer, Edith Thauer

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

DIE NÄCHSTE

Piano
MAGAZIN FÜR KLAVIER UND FLÜGEL **NEWS**

ERSCHEINT

AM 8. JANUAR 2016

DAS GESCHENK für NEUE ABONNENTEN

DIE ERSTEN 25 NEU-ABONNENTEN,
DIE BIS ZUM 15. DEZEMBER 2015
EIN JAHRES-ABONNEMENT

VON **Piano** MAGAZIN FÜR KLAVIER UND FLÜGEL NEWS BESTELLEN, ERHALTEN DIE HIER
ABGEBILDETE CD ALS GESCHENK:

Franz Liszt

Fantasie und Fugue auf B-A-C-H

Johann Sebastian Bach

Capriccio B-Dur BWV 992;

Contrapunctus 18 aus „Die Kunst der Fuge“

Bach/Busoni

*Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ, BWV 639
u. a. ; Toccata und Fuge d-Moll BWV 565*

Aurelia Shimkus

Ars Produktion 38 196
(Vertrieb: Note 1)



Schauen Sie
sich das
Video-Interview mit
Aurelia Shimkus auf
www.pianonews.de an.

FAX: + 49 (0)211 / 905 30 50

Ausfüllen, ausschneiden, abschicken!

Abo - Bestellkarte

Piano
MAGAZIN FÜR KLAVIER UND FLÜGEL NEWS

- 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 6/2015

Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.



Silence is GOLDEN

Machen Sie Ihr altes Piano zu Gold

Vom 1. September 2015 bis zum 15. Januar 2016 erhalten Sie bis zu 2.000 Euro Bonus, wenn Sie Ihr altes Digital oder Akustik Piano beim Neukauf eines Yamaha Silent Pianos in Zahlung geben.

Alle Yamaha Klaviere und Flügel sind mit dem Yamaha Silent Piano System erhältlich.

Fragen Sie Ihren Yamaha Fachhändler nach den genauen Konditionen.

SILENT *Piano*™



de.yamaha.com/silentpiano