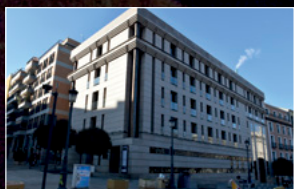




Piano

MAGAZIN FÜR KLAVIER UND FLÜGEL NEWS



ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA REINA SOFÍA

Ein Geschenk für Spanien



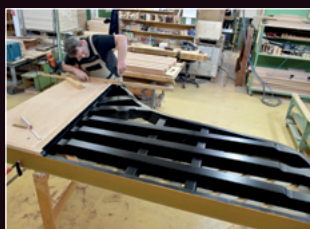
Gewinnspiel im Heft (S. 18)

GÜHER & SÜHER PEKINEL

"Alles, was wir machen, ist geplant."

3/2019

Mai / Juni



SAUTER

Solide Aussichten im 200. Jahr



BEHZOD ABDURAIMOV

"Ich hasse harte Klänge."



LUISA IMORDE

Ideenvielfalt mit Konzept

20 SEITEN CD-BESPRECHUNGEN



KAWAI

NOVUS

HYBRID PIANO

NV10



music_{INC}
**PRODUCT
EXCELLENCE
AWARD 2018**

Gewinner des *Music Inc. Magazine* „Product Excellence“ Awards.

Konservativismus und Offenheit für Neues

Liebe Klavierfreundinnen und -freunde,

die Welt des Klaviers und der Klaviermusik verändert sich beständig. Damit muss man umgehen und leben können. Aber wichtig ist allen Klavier- und Klaviermusikliebhabern auch, dass es gewisse Größen gibt, die sich nicht verändern. Die großen Klavierwerke wollen wir immer wieder hören, gewisse Pianisten immer wieder auf der Bühne erleben, da sie uns etwas geben, was man bei anderen vergebens sucht. Oder man will Klaviere finden, die so gebaut werden wie vor vielen Jahrzehnten auch schon. Dabei liegt uns nicht daran, zu manifestieren, dass früher alles besser war. Vielmehr geht es darum, dass es bestimmte Dinge gibt, die sich über die Jahrzehnte vielleicht weniger zum Guten verändert haben. Wir sind immer offen für Neues, für neue, junge Pianisten, denen wir gerne folgen, wenn sie unser Interesse einmal erregt haben. Oder auch Klavierbauern, die Neues in die Welt des Klavierbaus einbringen, da sie uns und andere dazu anregen, über das, was lange Bestand hatte, zumindest nachzudenken. Das könnte man als konservativ auslegen, könnte meinen, dass man nicht mehr offen für anderes und abseits des Mainstream Gelegenes ist. Doch dem ist nicht so, ganz im Gegenteil ...

Was also treibt Klavierenthusiasten an, sich immer und immer wieder mit den Werken der Weltliteratur zu beschäftigen, sich Pianisten zu nähern, die dieselben Werke spielen? Nun, zum einen ist Musik die einzige der Künste, die nicht bleibt, sondern aus dem Augenblick lebt. Denn wenn ein Werk verklungen ist, ist die Musik auch erst einmal vorbei und lebt allein in der Erinnerung weiter – dies allerdings extrem stark, da die über die Musik angesprochenen und vermittelten Emotionen vielleicht stärker sind, als die, die man mittels Büchern, Gedichten oder Gemälden erhält. Und genau darin liegt die Faszination, Werke immer wieder zu hören, neu zu erleben. Zum anderen ist auch klar, dass der Notentext, der ja etwas Bleibendes darstellt, nur ein Vehikel ist, um die Musik, die sich ein Komponist im Kopf vorstellt, zu vermitteln. Und entsprechend wird jeder, der diesen Notentext in Klingendes umsetzt, immer wieder andere, neue Nuancen finden – womit das entsprechende Werk wieder neu erklingt. Die CD ist ebenfalls nur ein Mittel, die Musik immer wieder hörbar zu machen, sie im Moment der Aufnahme zu erhalten. Das ist wunderbar und dennoch nur ein Moment des Künstlers mit dem entsprechenden Werk.

Bei Klavieren und Flügeln ist es so, dass seit Jahren das Interesse daran wächst, alte Instrumente aufzuarbeiten und zu erhalten. Man erinnert sich – auch mittels alter Aufnahmen – an Klänge, die früher aufgrund anderer Instrumente anders waren. Das Aufarbeiten verlangt Kenntnisse und eine intensive Beschäftigung mit dem Material und den Arbeitsmethoden, die man früher anwendete. Die immense Verbreitung von Klavieren in den 1960er und 1970er Jahren in Europa hat zu einer erneuten (nach der Industrialisierung in den 1920er Jahren) Industrialisierung und entsprechenden Standardisierung der Instrumente geführt. Dies ist heute zum Teil noch so geblieben: Viele Klaviere klingen ähnlich, unabhängig von der Marke. Doch die meisten Liebhaber von Instrumenten suchen nach ihrem Klang, nach etwas Individuellem – und sind dann auch bereit, dafür tiefer in die Tasche zu greifen.

Was sagt uns dies alles? Zum einen ist das Festhalten an früher Gutem nicht als negativ konservativ zu bewerten, sondern als Bewahrung – Bewahrung von kulturellem Gut. Auf der anderen Seite darf man sich nicht einschränken und immer von alten Zeiten, früheren Aufnahmen und Pianisten alter Provenienz sprechen, als würden diese eine unumstößliche Art von Referenz darstellen. Bei kritischem Vergleichen nämlich wird man feststellen, dass es heute ebenso großartige Pianisten, junge Künstler gibt, an die man sich auch in Jahrzehnten noch erinnern wird, da sie ebenso spannungsgeladen, frisch und dennoch dem Werk zugetan Klavier spielen, wie es früher auch der Fall war. Und genau darin liegt wiederum die Faszination der Klaviermusik: Sie bleibt immer neu und stellt immer auch nur eine Momentaufnahme dar. Man sollte also nicht müde werden, beide Seiten kritisch zu sehen, die alte und die neue Art von Klängen, von Spielweisen und von Werken für das Klavier. Damit nämlich bleiben wir vor allem bei dem, worum es uns geht: beständiger Fortschritt ohne das Kulturgut des Alten zu vergessen.

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen viel Spaß beim Lesen aller Facetten der Klavierwelt in diesem Heft.



Foto: NYCA

Carsten Dürr

Carsten Dürr
– Chefredakteur –



Güher & Süher Pekinel (S. 12)



Sauter (S. 20)



Behzod Abduraimov (S. 26)



Yamaha TransAcoustic 2 (S. 36)



Luisa Imorde (S. 40)

3 **EDITORIAL**
 6 **CRESCENDO**
 INFOS AUS DER SZENE
 10 **KLAVIER-NEWS**
 NEUIGKEITEN ÜBER INSTRUMENTE

12 **INTERVIEW**
 GÜHER & SÜHER PEKINEL
 „ALLES, WAS WIR MCHEN, IST GEPLANT.“

20 **HERSTELLER**
 SAUTER IM 200. JAHR DES BESTEHENS
 SOLIDE AUSSICHTEN

26 **NEWCOMER**
 BEHZOD ABDURAIMOV
 „ICH HASSE HARTE KLÄNGE.“

32 **PIANISTEN**
 INGRID HAEBLER ZUM 90.
 MIT GRAZIE, FEINFÜHLIGKEIT UND
 SPIELFREUDE

36 **INSTRUMENTE**
 GRENZENLOSE VIELFALT
 YAMAHAS TRANSACOUSTIC-PIANO
 DER 2. GENERATION

40 **PORTRÄT**
 LUISA IMORDE
 IDEENVIELFALT MIT KONZEPT

46 **BETRACHTUNGEN**
 LUDWIG BÖSENDORFER ZUM 100.
 TODESTAG
 „... DER CLAVIERMACHER
 FORTGESETZT VERBESSERN MUß,
 UM DEM VORAUSGEEILTEN KÜNSTLER DIE-
 NEN ZU KÖNNEN.“

51 **WETTBEWERBE**
 TERMINE FÜR PROFIS

52 **AUSBILDUNG**
 EIN GESCHENK FÜR SPANIEN
 ESCUELA SUPERIOR
 DE MÚSICA REINA SOFÍA

60 **PORTRÄT**
 CHING-YUN HU
 AUF UMWEGEN ZUM ERFOLG

PORTRÄT „DAS KLAVIER INTERESSIERT MICH NUR WENIG.“ CLAUDIO MARTINEZ MEHNER AN DER MUSIKAKADEMIE LIECHTENSTEIN	64
HÄNDLER LEIDENSCHAFT FÜR DEN KLANG KLAVIERHAUS SCHOKE IN KÖLN	70
KONZERTE TERMINE FÜR LIEBHABER	74
WETTBEWERBE ERFOLGREICHE ENTWICKLUNG DER 2. ROBERT-SCHUMANN-WETTBEWERB FÜR JUNGE PIANISTEN IN DÜSSELDORF	76
PORTRÄT JEAN-PAUL GASPARIAN VIELSEITIG UND EXPERIMENTIERFREUDIG	80
HÄNDLER HIER KÖNNEN SIE PIANONews KAUFEN	85
WETTBEWERBE ALLES FÜR DAS WERK BACHS DER 10. BACH-WETTBEWERB IN WÜRZBURG	86
BÜCHER - WELTE-ROLLEN IN AUTHENTISCHER WIEDERGABE	90
NOTEN NEUE KLAVIERWERKE AUF DEM PULT	92
PROFI-TIPPS KLANGBREMSEN SIND SPASSBREMSEN	98
JAZZ-WORKSHOP MIT RAINER BRÜNINGHAUS (73) JAZZ-BALLAD-PLAYING (FOLGE 2): PIANO-VERSION FÜR EINSTEIGER UND HARMONISCHE ANALYSE	100
ERWACHSENE AM KLAVIER TRILLERFIT	102
ALTE AUFNAHMEN ALTE BEKANNTE UND UNBEKANNTE ENTDECKUNGEN	104
HÖREINDRUCK NEUE CDs	108
VORSCHAU/IMPRESSUM	128



Titelfoto: Archiv Pekinel

Klavier-Festival Ruhr mit europäischem Gedanken

Wie in jedem Jahr, so wird auch in diesem das Klavier-Festival Ruhr sich wieder für mehr als zwei Monate dem Klavier, den Pianisten und der Klaviermusik widmen. Dieses Festival ist immer noch eines der größten der Welt. Entsprechend werden wieder die bekanntesten Pianisten und etliche junge Klavierkünstler in die Rhein-Ruhr-Städte kommen, um ihr Können in unterschiedlichen Sälen zu präsentieren. Und jedes Jahr hat man sich bislang ein Motto erdacht,



das im Fokus des Festivals steht. In diesem Jahr allerdings will man die Einschränkung etwas aufheben und den europäischen Gedanken in den Vordergrund stellen. Nicht nur, da die

meisten der Pianisten aus Europa kommen oder zumindest in den Ländern Europas zu Hause sind, sondern auch musikalisch will man dieser Idee nachsinnen. Selbstredend sind die bekanntesten Pianisten mit ihren Konzerten oftmals ausgebucht, aber gerade die vielen jungen Pianisten, die man zum Teil vielleicht erstmalig in Deutschland erleben kann, sind es wert, sich anzuhören. Vom 7. Mai bis zum 19. Juli sollte man immer wieder einmal schauen, ob man nicht gerade Zeit findet, sich eines der zahllosen Konzerte anzuhören.

Wir haben die gesamten Konzerte einmal aufgeführt, damit Sie sich selbst einen Überblick verschaffen können und entscheiden, welches der Konzerte Sie interessiert. Karten kann man unter +49-(0)221 - 280 220 anfordern, ansonsten erhält man einen kompletten Überblick auch unter

www.klavierfestival.de

Mai

7.	Menahem Pressler	Bochum, Anneliese Brost Musikforum Ruhr
8.	Mona Asuka	Bottrop, Lokschuppen
9.	Lauren Zhang	Bochum-Wattenscheid, Zeche Holland
10.	Krystian Zimerman	Essen, Philharmonie
12.	Tiffany Poon	Essen-Werden, Haus Fuhr
13.	Alexander Ullman	Moers, Martinstift
14.	Emanuel Ax	Bochum, Anneliese Brost Musikforum Ruhr
15.	Graham Johnson, Birgit Steinberger	Herten, Shcloss
16.	Alice Sara Ott	Duisburg, Landschaftspark Nord
17.	Christina & Michelle Naughton	Düsseldorf, Robert-Schumann-Saal
18.	Elisabeth Brauß	Essen-Werden, Haus Fuhr
19.	Elena Bashkirova	Hamm, Gustav-Lübcke-Museum
20.	Georgijs Osokins	Herten, Schloss
21.	Hanni Lang	Hünxe, Schloss Gartrop
23.	Harold López-Nussa Trio	Essen, Zeche Zollverein
24.	Hélène Grimaud	Dortmund, Konzerthaus
28.	Claire Huangci	Münster, LWL-Museum
29.	Martin James Bartlett	Holzwickede, Haus Opherdicke

Juni

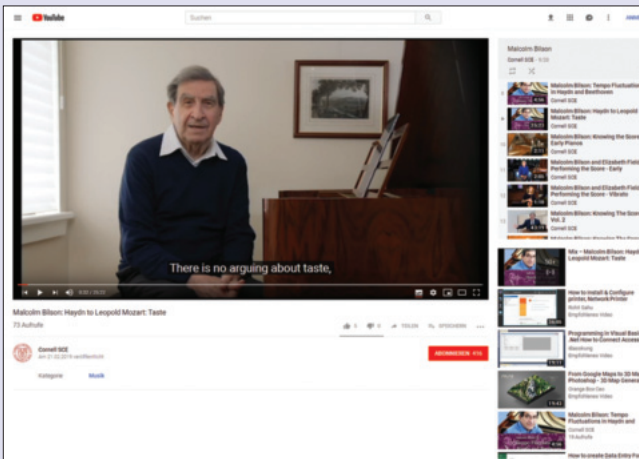
4.	Khatia Buniatishvili	Essen, Philharmonie
5.	Marc-André Hamelin	Mülheim, Stadthalle
6.	Jean-Yves Thibaudet	Wuppertal, Historische Stadthalle
13.	Fred Hersch	Essen, Philharmonie
14.	Grigory Sokolov	Wuppertal, Historische Stadthalle
15.	Till Hoffmann	Bottrop, Kulturzentrum August Everding
17.	Benjamin Moser	Schwelm, LEO-Theater im Ibach-Haus
18.	Queenz of Piano	Rheinberg, Stadthalle
19.	Stanislav Gres (Cembalo)	Hagen, Schloss Hohenlimburg
20.	Changyong Shin	Essen-Werden, Haus Fuhr
21.	Nicolas Namoradze	Essen-Werden, Haus Fuhr
24.	Alexandra Dariescu	Hagen, Emil Schumacher Museum
25.	Jeremy Denk	Mülheim, Stadthalle
26.	Khatia & Gvantsa Buniatishvili	Bochum, Anneliese Brost Musikforum Ruhr
27.	Jan Lisiecki	Wuppertal, Historische Stadthalle
28.	Lorenzo Soulés	Duisburg, Lehmbruck-Museum

Juli

2.	András Schiff	Düsseldorf, Robert-Schumann-Saal
3.	Evgeny Kissin	Essen, Philharmonie
4.	Maki Namekawa	Essen, Kokerei Zollverein
7.	Fabian Müller	Rheda-Wiedenbrück, Schloss Rheda
8.	Hiromi	Gelsenkirchen, Musiktheater im Revier
9.	Lars Vogt	Unna, Erich-Göpfert-Stadthalle
10.	Michel Camilo Trio	Recklinghausen, Ruhrfestspielhaus
11.	Igor Levit	Bochum, Anneliese Brost Musikforum Ruhr
12.	Rafal Blechacz	Duisburg, Mercatorhalle
13.	Mariam Batsashvili	Dortmund, Zeche Zollverein
14.	Alfred Brendel, Kit Armstrong	Essen, Zeche Zollverein
15.	Martin Helmchen	Düsseldorf, Robert-Schumann-Saal
16.	Martha Argerich, Misha Maisky	Essen, Philharmonie
17.	Giuseppe Guarrera	Schwelm, LEO-Theater im Ibach-Haus
18.	Chilly Gonzales	Wuppertal, Historische Stadthalle
19.	Joseph Moog	Mülheim, Stadthalle

Wie man Komponisten der Klassik richtig spielt, erklärt von Malcolm Bilson

Der amerikanische Pianist Malcolm Bilson, der sich als einer der ersten international mit dem Spiel auf Hammerflügeln beschäftigte, hat bereits etliche seiner langen Erklärungs-Vorlesungen mit Instrumentalbeispielen bislang auf DVDs veröffentlicht. Mit „Knowing the score“ Teil 1 und 2 sowie „Performing the score“ hat er gezeigt, wie wichtig es bei Komponisten der klassischen und romantischen Epoche ist, den Notentext mit Kenntnis der entsprechenden Instrumente (aus der Zeit) zu lesen. Nur mit diesem Wissen wird es möglich, die in den Noten niedergeschriebenen Ideen auch auf das moderne Instrument zu übertragen. Doch auch Malcolm Bilson hat in den vergangenen Jahren festgestellt, dass das Medium DVD nur noch marginal zeitgemäß ist. Entsprechend hat er sich nun drangemacht und bietet sein Wissen in etlichen, frei zugänglichen YouTube-Videos an. Allerdings sagt er: „Es hat sich aber herausgestellt, dass man in YouTube keine Untertitel eingeben kann, so dass Videos nur in englisch-



er Sprache zu sehen sind.“ Nun, wer sich über die Ästhetik, die Klangmöglichkeiten, die Schreibweisen von Mozart, Beethoven und anderen Komponisten auf profunde Weise informieren will, der wird sich auch die YouTube-Videos des Professors für Klavier an der Cornell-Universität in Ithaca (New York) in englischer Sprache anschauen. Dass sich das für ein allgemeines Verständnis lohnt, haben bereits zahllose Studenten, die bei Bilson ausgebildet wurden, bewiesen.

malcolmbilson.com

Juroren stehen fest in Bozen

Vom 28. August bis zum 6. September findet in Bozen wieder die Ausscheidung um den Busoni-Preis im Internationalen Busoni-Wettbewerb 2019 statt. 27 Kandidaten haben sich im vergangenen Jahr bei den Vorausselektionen bewährt und treten im Konservatorium Claudio Monteverdi in Bozen an, um sich in vier Runden bis ins Finale zu spielen. Im Solo-Halbfinale müssen die Kandidaten ein Programm von 45 Minuten spielen, in dem ein Werk von Busoni aus einer Liste enthalten sein muss. Im Solo-Finale, zu dem man 12 Kandidaten entsenden wird, verlangt man dann 60 Minuten Programm, mit einer Transkription von Bach/Busoni sowie einer klassischen Sonate und einem zeitgenössischen Werk, das vom



Steingraeber & Söhne

KLAVIERMANUFAKTUR IN BAYREUTH SEIT 1852



Neu:
Teststudio für
Transducer Flügel
im Steingraeber
Haus. Jetzt
kennenlernen!



Steingraeber Haus



Festspielhaus



Markgräfliches Opernhaus:
neu eröffnet



Wagner Museum
neu eröffnet

Wählen Sie Ihr Klavier in Bayreuth: im Steingraeber Haus und der Klaviermanufaktur!

Mitten im Herzen der Festspielstadt bauen wir Spitzenklaviere in kleiner Zahl. Drei Auswahläle für Flügel, sieben Auswahlräume für Pianos und drei Gästeapartments erwarten Sie, außerdem ein Klaviermuseum, das kürzlich erweitert wurde. Unsere Galerie widmet sich 2019 mit einer Ausstellung dem Dichter Jean Paul, der Robert Schumann inspirierte. Ihr Bayreuthprogramm bereichern wir gerne mit Besuchen im Festspielhaus, dem Markgräflichen Opernhaus oder dem Liszt- und Wagnermuseum.

Besuchen Sie uns – Bayreuth lohnt sich!



www.steingraeber.de

Wettbewerb in Auftrag gegeben wurde. Danach folgt für sechs Kandidaten eine Kammermusikrunde, in der ein großes Klavierquintett von Schumann, Brahms, Dvorák, César Franck oder Schostakowitsch verlangt wird. Dazu hat man das russische David Oistrakh Quartet nach Bozen eingeladen. Drei Kandidaten werden dann am 6. September ins Finale entsendet, in dem ein großes Klavierkonzert zu spielen wird.

Die Jury ist hochkarätig besetzt mit Liu Shikun aus China, Till Fellner aus Österreich, Dang Thai Son aus Vietnam, dem Italiener Benedetto Lupo, Anne Queffélec aus Frankreich, Abdel Rahman El Bacha aus Belgien, Nicolas Hodges aus Großbritannien, der Russin Tatiana Zelikman, dem Australier Roland Peelman, Paolo Arcà aus Italien und George Steel aus den USA.

www.concorsobusoni.it/de

Sentimentaler James Rhodes

Er provoziert gerne und geht mit seiner Biografie gerne hausieren. Der Engländer James Rhodes, der gerne von Anfang an in Turnschuhen und moderierend auf die Bühne tritt, hat mittlerweile in einer Biografie darüber berichtet, dass das Klavierspiel ihn vor dem psychologischen und von Drogen geprägten Untergang gerettet hat. Nun also kommt eine LP auf den Markt, deren Titel eindeutig „Fuck Digital“ lautet, einer, der wohl kaum übersetzt werden muss. Rhodes scheint sich damit gegen die Digitalisierung, die er allerdings zuvor deutlich für die Verbreitung von Informationen über seine Person genutzt hat, zu stellen. Analog ist für ihn also wichtig? Nun, kaum anzunehmen ist, dass Rhodes diese Scheibe tatsächlich analog aufgenommen hat, einmal ganz abgesehen von dem digital aufwendig bearbeiteten Cover-Foto. Wieder eine reine Provokation. Was aber bietet er auf der recht kurzen LP von weniger als 40 Minuten? Eigentlich nur ein Sammelsurium an kurzen Stücken von Chopin, Rachmaninow, Bach, Beethoven und Puccini. Zudem zwei Bearbeitungen von Sgambati (auf Glucks „Orfeo“) und von Busoni (auf Bachs Fuge aus dessen BWV 564).

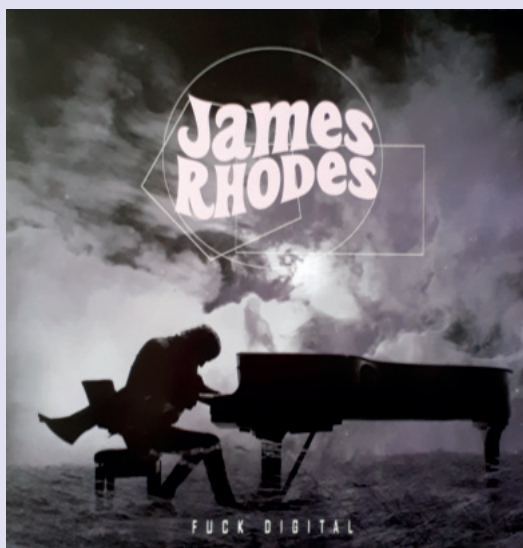
Nun, Rhodes ist immer schon ein Pianist gewesen, der „anders“ spielte. Hier nun bedient er allerdings mit einer sentimental und kaum erregenden Spielweise ein Klischee, das nicht gerade begeistert. Chopins Nocturne c-Moll, die Nr. 1

aus Opus 48, wird bei ihm zu einem so unaufdringlichen Stück Musik. Und dass er Rachmaninows Prélude Op. 32 Nr. 13 mit derselben Klanglichkeit und Agogik spielt, vermag den Zuhörer nicht stärker einzunehmen, auch wenn er hier einen dramatischen Höhepunkt darzustellen versteht, der der Musik entspricht. Das Cover vor Augen fragt man sich, wo denn das Ungestüme und das Spannungsgeladene bleibt. Vielmehr ist es eine LP, die mit Bachs Präludium C-Dur aus dem „Wohltemperierten Klavier“ mit viel Pedal, Rubati und extrem maniert gespielt, anscheinend eine Art von lyrischer und emotional-sanfter Seite des Pianisten darstellen soll. Aber nach kurzer Zeit ist man doch ein wenig gelangweilt, denn auch der langsame Satz aus Beethovens Sonate Opus 110 ist im Pedalnebel unklar strukturiert und mit viel Sentiment und Verklärung gespielt. Diese LP kann nur die wahren Fans von James Rhodes überzeugen oder als Hintergrund-Musik dienen, wobei man allerdings nach knappen 20 Minuten die LP auf die andere Seite wechseln muss.

Fuck Digital

Werke von Chopin, Rachmaninow, Puccini, Bach u. a.
James Rhodes, Klavier

Instrumental Records (Signum Records) SIGLP 153
(Vertrieb: Note 1)



Neues Festival in Lettland mit vielen Pianisten

Martin Engström ist vielen Musikliebhabern deshalb ein Begriff, da er das berühmte Festival in Verbier gegründet hat und seither leitet. Doch Engström scheint lange nicht genug mit seinem eigenen Festival zu tun zu haben. Zum einen hat er sich in das Team, das den Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau organisiert, mit eingebracht und sitzt der Jury für Violine vor. Doch nun ist er auch als Künstlerischer Leiter eines neuen Festivals in Lettland ernannt worden, das bei der ersten Austragung in diesem Jahr viele Pianisten auf dem Programm hat.

Das „Riga Jurmala Music Festival“ wird – wie der Name es schon sagt, in den lettischen Städten Riga und Jurmala vom 19. Juli bis zum 1. September 2019 stattfinden. Doch anders als bei anderen Festivals, wird man sich in beiden Städten auf die Wochenenden fokussieren, um großartige Künstler zu präsentieren. Neben großen Orchestern und berühmten Dirigenten wie dem Radio-Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Israel Philharmonic Orchestra, dem London Symphony Orchestra und dem Russian National Orchestra unter Dirigenten wie Zubin Mehta und Mariss Janons, wer-



den vor allem Pianisten auftreten. So Murray Perahia, Rudolf Buchbinder, Yuja Wang, Seong-Jin Cho, Lukas Geniušas, der Engländer Martin James Bartlett, Lily Maisky, Jan Lisiecki, Denis Kozhukhin, Lucas Debargue und Vincenzo Scalerà. Neben großen Klavierkonzerten werden natürlich einige die-

DIE GOLDMÜNZEN- SERIE 2019 DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Für Musikliebhaber zum
Sammeln und Schenken.



Der kleine Saal des Dzintari-Konzertsaals.

ser Pianisten auch in Rezitalen zu hören sein. Die Säle, in denen die Künstler auftreten, sind großartig ausgewählt. Denn mit der Lettischen National-Oper hat man einen der besten Säle in Riga zur Verfügung, und die Great Guild Hall in Riga ist ein gotischer Bau, dessen Wurzeln bis ins 14. Jahrhundert zurückreichen. Doch diese Säle werden

nur am ersten Wochenende vom 19. bis zum 21. Juli bespielt. Die folgenden Wochenenden, 16.–18. August, 23.–25. August und 30. August bis 1. September finden dann in dem wunderschönen Badeort Jurmala statt, der am Rigaischen Meerbusen liegt. Im kleinen Saal des Dzintari-Konzertsaals werden die dortigen Konzerte stattfinden.
www.riga-jurmala.com

2. Chopin-Festival-Hamburg stellt historische Klänge modernem Konzertflügel gegenüber

Es ist ein recht ungewöhnliches Konzept, das man sich für das 2. Chopin-Festival in Hamburg überlegt hat, das vom 20. bis 25. Juni 2019 in den Räumen des Museums für Kunst und Gewerbe stattfindet. Denn neben den in der Sammlung des Museums zu findenden und spielbaren historischen Hammerflügeln wird jeder auftretende Künstler auch auf einem Shigeru-Kawai-Konzertflügel von 2019 spielen. Dazu muss man natürlich Künstler finden, die sich nicht nur mit den historischen Instrumenten auskennen, sondern auch mit einem modernen Konzertflügel. Der Intendant des Festivals, der Pianist Hubert Rutkowski, der auch gleichzeitig Präsident der Chopin-Gesellschaft Hamburg & Sachsenwald ist, die dieses Festival veranstaltet, ist solch ein Pianist. Und entsprechend kennt er sich aus und hat eine Garde von hochrangigen Pianistinnen und Pianisten eingeladen, die spannende Programme spielen. Ragna Schirmer wird am 20. Juni auf einem Hammerflügel von Joseph Brodmann von 1815 Chopin und Beethovens „Waldstein“-Sonate spielen, während sie Schumanns „Carnaval“ und Etüden von Chopin auf dem Shigeru-Kawai-Flügel zum Besten gibt. Der Chopin-Spezialist und ebenfalls in beiden Instrumentenwelten erfahrene Pole Janusz Olejniczak spielt am 21. Juni auf einem Broadwood und einem Pleyel sowie auf dem modernen Flügel ausschließlich Werke von Chopin. Ebenfalls aus Polen stammt der Pianist Tomasz Ritter, der am 22. Juni Chopin auf einem Steinway von 1872 spielen wird, um den Kawai-Flügel für Schumann, Rachmaninow und Prokofiew zu nutzen. Die Französin Hélène Tysman und der Deutsche Tobias Koch teilen sich dann einen Tag später ein Konzert. Während Koch ein Klavier von Pleyel von 1832 mit Werken von Chopin zum Klingen bringen wird, spielt Tysman auf dem Kawai-Flügel. Zum Abschluss wird es ein Trio-Konzert mit Andreas Staier geben (Daniel Sepec, Violine, Roel Dieltiens, Cello), in dem andere Flügel erklingen werden: Ein Pleyel von 1847 und ein Konzertflügel der Bayreuther Manufaktur Steingraeber & Söhne. Ein spannendes und abwechslungsreiches Programm hat man da zusammengestellt, eines, das die Konzertbesucher zum genauen Zuhören, zum Diskutieren und zum Vergleichen von Klangwelten einlädt.

www.chopin-festival.de

Piano-Festival Luzern im Zeichen von Beethoven

Wir werden nicht darum herumkommen, dass 2019, im Jahr des 250. Geburtstags von Ludwig van Beethoven, allerorten die Klavierwerke dieses großen Meisters von unbekanntem und bekannten Pianisten aufgeführt zu hören. Selbstredend stellen die Klavierkonzerte und -sonaten von Beethoven eine Art von Zentrum des klassisch-romantischen Repertoires dar. Und viele Festivals und Konzerthäuser wollen frühzeitig dieses Gedenkjahr einläuten, um die Ersten zu sein. Fast unverständlich, aber dennoch legitim. Das diesjährige Piano-Festival in Luzern steht im November ebenfalls ganz im Zeichen des Werks von Beethoven.



Die 50-Euro-Goldmünze aus der Serie „Musikinstrumente“ mit dem Motiv „Hammerflügel“
Künstler: Erich Ott, München
Ausgabetermin: 20. August 2019

Die 50-Euro-Sammlermünze in Gold können Sie nur in diesem Zeitraum bestellen:

4. April-16. Mai 2019

Sie erhalten die Goldmünze bei der Offiziellen Verkaufsstelle für Sammlermünzen (VfS)

www.deutsche-sammlermuenzen.de

Tel. (0961) 38 18 44 00

Dass man in Luzern für Beethoven auf den österreichischen Pianisten Rudolf Buchbinder setzt, ist verständlich, denn immerhin ist er seit Jahrzehnten für seine Beethoven-Interpretationen bekannt. Am Eröffnungsabend des Piano-Festivals spielt er das zweite, dritte und vierte Klavier-Konzert mit den Festival Strings Lucerne, das erste und das fünfte am Tag darauf. Igor Levit nimmt sich in seiner Zyklus-Fortführung mit einem dritten und vierten Abend neun Sonaten von Beethoven an, darunter die *Appassionata* op. 57. Evgeny Kissin präsentiert ebenfalls ein Beethoven-Programm, das unter anderem die Sonate *Pathétique* c-Moll op. 13 und die *Eroica-Variationen* op. 35 enthält. Arcadi Volodos setzt einen Schwerpunkt auf Franz Liszt, den er mit Robert Schumanns *Kreisleriana* op. 16 koppelt. Víkingur Ólafsson kombiniert Originalwerke von

J. S. Bach mit diversen Transkriptionen. Mitsuko Uchida spielt wieder einmal Schubert-Sonaten, und zwar die drei Sonaten a-Moll D 537, C-Dur D 840 und B-Dur D 960.

Die „Debutkonzerte“ in der Lukaskirche gestalten die Gewinnerin des Ersten Preises beim Concours Géza Anda 2018, Claire Huangci, und die deutsch-griechische Pianistin Danae Dörken. Daneben wird aber auch der Brite Alexander Ullman zu hören sein, der 2011 den Liszt-Wettbewerb in Budapest und 2017 dann den Liszt-Wettbewerb in Utrecht gewann.

Das Jazz-Festival im Festival „Piano Off-Stage“ wird ebenfalls wieder traditionell im Luzerner Saal des KKL Luzern von acht internationalen Jazz-Pianisten gestaltet. Im Anschluss treten sie an fünf Abenden in Luzerner Bars auf.

www.lucernefestival.ch

KLAVIER-NEWS

Bechstein D 282 in Pianoteq integriert

Die Klavier-Software Pianoteq des französischen Anbieters Modartt wächst. Nachdem bereits in den vorangegangenen



Bechstein Konzertflügel D 282

Versionen etliche Flügel in der Software vorhanden waren, hat man nun auch die neueste Version eines Bechstein-Konzertflügels in die Version Pianoteq 6 integriert. Dabei handelt es sich um den Bechstein Konzertflügel D 282.

Dieser wurde aufwendig im Teldex-Studio in Berlin gesampelt. Doch die Besonderheit von Pianoteq ist ja, dass man den Originalklang physisch modelliert. Das bedeutet, dass man anhand des Samples den Klang digital „nachbaut“. Der Vorteil: Die Software ist vergleichsweise klein, so dass der Bechstein-Klang des D 282 nur 2 Megabyte an Datenmenge aufweist, was bei einem aufwendigen Normalsample nur einen minimalen Bruchteil der Datenmenge darstellen würde. Diese physikalisch modellierte Version von Pianoteq wurde von Bechstein autorisiert, so dass man davon ausgehen kann, dass der Klang sehr stark dem hauseigenen Sample entspricht. Zudem kann man aufgrund der Software natürlich nun auch noch die Parameter des Klangs verändern, also so einstellen, wie man sich am wohlsten mit dem Klang fühlt.



Die Vorgängerversion beinhaltete bereits viele Instrumente von Steinway, von Yamaha, Blüthner oder Grotrian. Zudem waren zahlreiche historische Instrumente – auch solche von Bechstein – in die Software integriert.

www.pianoteq.com

Precision Touch Design für die Optimierung des Spielgefühls

Es ist etwas, was eigentlich Flügelbesitzer von jedem Techniker erwarten: Die Veränderung der Flügelmechanik auf die Wünsche des Kunden. Doch den bei Fabrikaten mitgelieferten Mechanikveränderungen sind bis zu einem Grad Grenzen gesetzt. Genau da setzte der Amerikaner David Stanwood in den 1990er Jahren an und lieferte mit dem „Precision Touch Design“ für Flügel eine computerunterstützte Methode. Mittlerweile ist diese Methode auch seit 10 Jahren in Europa und wird in Seminaren von der PTD-Akademie, deren Hauptsitz in den Niederlanden ist, an Klaviertechniker wei-

tervermittelt. Und in der Klavierwerkstatt des belgischen Klavierherstellers Chris Maene feierte man diese ersten 10 Jahre mit einigen Konzerten und Vorführungen dieser Methode. Das ist zwar aufwendig, aber viele Pianisten, die einen Flügel mit einer „normalen“ Mechanik und einer, die unter diesen Vorgaben verändert wurde, gespielt haben, waren begeistert. Erst wird die Mechanik analysiert, dann optimiert. Es ist ein interessantes Gebiet, auf das wir in einer der kommenden Ausgaben intensiver zu sprechen kommen werden.

www.ptdae.nl

ERRATA

In dem Artikel über die Aufnahmesitzung mit Marc-André Hamelin, der in Berlin die Feinberg-Sonaten einspielte

(Ausgabe 2-2019, S. 18 ff.), haben wir fälschlicherweise den Klavierstimmer flasch bennant. Es war nicht Martin Jerabek, der den Flügel vorbereitete, sondern Martin Henn.

Wir bitten um Entschuldigung

Bösendorfer

Die nächste Generation – der neue 280VC

Atemberaubende Dynamik, schier unbegrenzte Klangfarben, fesselnde Brillanz: Der neue 280VC Konzertflügel verkörpert das musikalische Erbe Bösendorfers in zeitgemäßer Perfektion. Der strahlende Konzertklang der nächsten Generation.

www.boesendorfer.com



CG
Concert
Grand

VC
Vienna
Concert

Save the Date
14. Mai 2020
www.beethoven-comp.at



GÜHER & SÜHER PEKINEL

„Alles, was wir machen, ist geplant.“



Fotos: Archiv Pekinel

Von: Carsten Dürer

Süher bedeutet im Ursprung der türkischen Sprache „fließendes Wasser“, Güher ist ein seltener Edelstein mit vielen Farben und Pekin bedeutet „stark“, El bedeutet Hand. Die Zwillingsschwestern Güher und Süher Pekinel haben also allen Grund sich über ihre Namensgebung zu freuen, denn bei ihnen gilt tatsächlich „Nomen est Omen“. Dass die beiden Schwestern seit Jahrzehnten die Bühnen der Welt als Duo bespielen, ist vielen ein Begriff, auch wenn sie sich immer wieder Auszeiten nehmen und sich längst auch anderen Aufgaben widmen. Sie haben alles erreicht, in jedem berühmten Saal der Welt gespielt, haben mit allen berühmten Dirigenten zusammengearbeitet, von Karajan bis Mehta und anderen ... Nun ist eine große CD/DVD-Box unter dem Namen „Treasures“ erschienen, die wie ein Resümee eines reichen Musikerlebens wirkt. Wir trafen das Duo zum Gespräch in der Schweiz.

Sie leben in London, in Istanbul und in der Schweiz. Die Zwillingsschwestern Güher und Süher Pekinel sind Kosmopoliten seit jeher. Ihre Wurzeln liegen selbstverständlich in der Türkei. Und ihr Ausbildungsweg ist weitestgehend bekannt: Nach den Anfängen in jungen Jahren gingen sie nach Paris, um bei Yvonne Loriod zu studieren, danach nach Frankfurt am Main zu August Leopolder, danach an das Curtis Institute of Music, um dort mit Rudolf Serkin und Mieczyslaw Horszowski zu arbeiten. Am Ende landeten sie bei Adele Marcus in New York und erhielten einen Abschluss. Aber wie war all das möglich? Wir fragten nach und mussten feststellen, dass die beiden Zwillinge sich immer wieder ergänzen. Voller Energie und mit viel Enthusiasmus sprechen sie über die Musik und ihre Laufbahn.

PIANONews: In welchem Alter gingen Sie überhaupt nach Paris?

Güher Pekinel: Sehr früh, mit 13 Jahren.

Süher Pekinel: Nein, mit 12 Jahren.

PIANONews: Wie war es möglich, dass Sie die Türkei in solch jungen Jahren verlassen konnten?

Güher Pekinel: Warum sollte es nicht möglich gewesen sein?

PIANONews: Weil es in diesem Alter doch eher ungewöhnlich ist, ins Ausland geschickt zu werden ...

Güher Pekinel: Sehr gut. Ich gebe Ihnen die Antwort. Wir sind mit fünf Jahren in das Istanbuler Konservatorium aufgenommen worden, unser erstes Konzert haben wir mit sechs Jahren gegeben. Der dortige Direktor des Konservatoriums – er hatte bei Alfred Cortot studiert – hat uns nach diesem Konzert selbst unterrichten wollen. Das war unser

großes Glück. Wir liebten ihn sofort und es war eine gegenseitige Liebe ...

Süher Pekinel: Aber wir absolvierten daneben auch noch die Schule, darauf bestanden unsere Eltern, dass wir nicht nur eine Musikausbildung bekommen. Mit 10 Jahren, nachdem wir die erste Primarschule absolviert hatten, sind wir auf ein französischsprachiges Internat gekommen.

Güher Pekinel: Bei uns zu Hause wurde ohnehin Französisch gesprochen, da unser Vater in Brüssel studiert hatte. So konnten wir uns schnell an die Schule gewöhnen.

Süher Pekinel: Diese Schule war nicht nur eine normale Schule, sondern hat vor allem Wert auf eine gute künstlerische Ausbildung gelegt, also hatten wir nicht nur Klavier-Studios, sondern spielten auch Kammermusik, wir malten – es gab Konzerte. Irgendwann erkannten dann unsere Eltern, dass eine Entscheidung getroffen werden musste: Bleiben wir im Land, oder gehen wir ins Ausland.

Güher Pekinel: Unser Lehrer wollte, dass wir sofort woanders unsere Ausbildung fortführten.

PIANONews: *Es gab anscheinend in der Türkei eine Art von Zwang, dass man seine Ausbildung außerhalb der Türkei fortsetzte, wenn man sich weiterentwickeln wollte?*

Süher Pekinel: Man konnte hervorragende Grundlagen in der Türkei erhalten, aber danach musste man woanders studieren. Also entschieden wir uns für Paris, da wir Französisch sprachen und es enge Beziehungen zwischen der Türkei und Frankreich gab. Also beschlossen wir Yvonne Loriod vorzuspielen. Und sie akzeptierte uns sofort. Nach zwei Jahren erkannten wir, dass wir auch die deutsche Schule, die deutsche Klaviertradition besser kennenlernen mussten. Wieder kamen wir auf ein Internat, wo beispielsweise Wolfgang Fortner Musik unterrichtete. Es war die Odenwald-Schule ... Man zeigte also sehr viel Verständnis für uns neben dem Schulunterricht und wir durften viel üben. Also übten wir in der Nacht.

Güher Pekinel: Man muss auch erwähnen, dass man extra für uns einen Flügel angeschafft hat. Und da die Schüler es „verlangten“, gaben wir dort jeden dritten Monat ein Konzert.

Süher Pekinel: Uns war immer die Schule des Lehrers wichtig, also woher er kommt.

Güher Pekinel: Wir haben immer erst analysiert, wie und wo der jeweilige Lehrer ausgebildet worden war. Wir haben uns Schallplatten von den jeweiligen Personen bei unseren Eltern angehört und dann entschieden. Unsere Eltern haben uns freie Hand gelassen, wenn wir bei einem bestimmten Lehrer studieren wollten. Und keiner unserer Lehrer ist zufällig in unserem Leben gewesen. [*sie lacht*]

PIANONews: *Aber dann musste es doch auch erst einmal im Unterricht passen, oder?*

Süher Pekinel: Ja natürlich. Die zwei Jahre in Paris haben uns dann gereicht.

Güher Pekinel: Dass es gereicht hat, ist vielleicht nicht der richtige Ausdruck. Wir wollten die deutsche Musik in einem noch engeren Kontakt kennenlernen, wollten Bach im Land seiner Kultur erfahren. Das kann man nicht von Frankreich aus. Heute sind wir natürlich viel globalisierter, was damals noch nicht der Fall war.

PIANONews: *Haben Sie denn von Anfang an zusammen Klavier gespielt?*

Güher Pekinel: Nein, das wollten wir auch nicht.

PIANONews: *Und wie lange haben Sie nicht zusammengespielt?*

Güher Pekinel: Bis wir der Meinung waren, unsere Persönlichkeiten so weit geformt zu haben, dass wir uns gegenseitig akzeptieren und im Dialog zusammen „sprechen“ können. Das war erst nach dem Examen an der Juilliard School of Music der Fall. Aber zuerst sind wir ja nach Deutschland gegangen ...

Süher Pekinel: Und warum zu August Leopolder? Das war die Busoni-Schule, das wollten wir. Serkin hatte einmal gesagt: Ich kann euch am Instrument nichts beibringen, denn meine Hand ist ganz anders als eure. Er arbeitete ohnehin ganz anders: Er philosophierte am Klavier ...

Güher Pekinel: ... er war kein Lehrer ...

Süher Pekinel: Ja, genau. Er ließ einen das Stück selbst entdecken und die Details dann infrage stellen. Er fragte, ob wir Goethe oder Stefan Zweig gelesen haben, um eine Beethoven-Sonate besser zu verstehen. Das war wiederum eine andere Schule.

Güher Pekinel: Das war am Curtis Institute. Das ist keine Pianisten-Fabrik wie es beispielsweise an der Juilliard Scholl in New York der Fall war. Und genau das wollten wir auch kennenlernen. Aber wir wollten natürlich unseren eigenen Weg formen, indem wir diese Gegensätze kennenlernen. New York hat uns unsere Augen in die Welt, in die Realität geöffnet. In Curtis war man in einer anderen, einer fast philosophischen Welt ...

PIANONews: *Wie auf einer Insel?*

Süher Pekinel: Ja, wie eine Insel, genau.

Güher Pekinel: Deshalb sind wir an die Juilliard School gegangen, auch um einen Masterabschluss zu erhalten, den man an Curtis damals nicht machen konnte. Und dort gingen wir dann zu Adele Marcus. Sie stammt aus der Neuhaus-Schule – und das interessierte uns.

Süher Pekinel: Was für uns auch sehr spannend war: Zu sehen wie die Amerikaner eine Karriere sehen und aufbauen. In Deutschland war es so, dass man eine Laufbahn langsam, Schritt für Schritt aufbaute. In den USA war es anders, man konnte sehr schnell aufsteigen.

dann kann der nicht allein mit schnellem Lernen gestillt werden.

Süher Pekinel: Das war in Curtis anders, da war alles etwas langsamer, aber an der Juilliard war es schnell.



Konzert mit dem China National Symphony Orchestra Shanghai 2017.

Der Weg zum Duo

PIANONews: Parallel zu dieser sehr umfassenden Ausbildung haben Sie aber doch konzertiert, oder?

Süher Pekinel: Damals nicht.

Güher Pekinel: Nein, wir haben uns nur auf die Ausbildung und unser Studium konzentriert.

Süher Pekinel: Kammermusik habe ich allerdings schon gespielt, beispielsweise eine Tournee mit einem Geiger. Aber wir hatten nicht allzu viel Zeit zum Konzertieren. Das erlaubte die Schule auch nicht, denn wir mussten jede Woche ein volles neues Programm lernen. Von der deutschen Schule waren wir ein langsames Lernen gewohnt. Das war für uns zuerst ein Schock ... Irgendwann denkt man dann: das werde ich schaffen – und dann schafft man es auch.

PIANONews: Der Druck des Lehrers war also hoch.

Güher Pekinel: Nein. Der Mensch hat so viele Fähigkeiten, die er eigentlich nicht nutzt, aber man kann es schaffen, wenn man es muss. Wir haben es nicht als Druck empfunden, wir wollten schneller vorankommen als wir es aus Deutschland gewohnt waren, wo man lange und immer wieder an denselben Werken gearbeitet hat. Wir wussten nur, dass die Pianisten in den USA viel schneller lernen. Wie, das wurde uns dann in der Realität dort bewusst.

PIANONews: Man lernt dann also schneller viel Repertoire kennen, aber arbeitet man auch in der Tiefe?

Güher Pekinel: Ja, auch. Man beginnt schneller zu denken. Wenn man analytisch einen Hunger hat,

Güher Pekinel: Das Besondere aber in New York war, dass wir sehr viel ins Theater gingen. Uns interessierte die Sprache und wie man die Sprache benutzt. Der lange Atem, der uns auch in unserer musikalischen Umsetzung seit unserer Kindheit interessiert hat. Für uns ist das Wichtigste, dass wir es schaffen in unserem Spiel einen langen Atem zu finden ...

Süher Pekinel: ... vom Anfang eines Stücks bis zum Ende.

PIANONews: Kommt es nicht unglaublich auf die Sprache des Komponisten an, wie ein Atem funktioniert?

Güher Pekinel: Es kommt darauf an, wo ein Komma gemacht wird, wo man schneller und wo man langsamer spricht. Aber jedes Wort ist wichtig, im Kontext. Solche Dinge, solche Feinheiten waren uns immer wichtig. Zudem spielt auch die Bewegung eine Rolle, die Gruppenarbeit, wie in einem Kammermusikensemble.

Süher Pekinel: Wie in einem Ballett, wo der Körper kontrolliert wird. Und das Kontrollieren ist das A und O. Die größten Schauspieler auf der Bühne sind sehr frei. Aber erst erlernen sie alles vollkommen kontrolliert, um dann bei einer Aufführung vollkommen frei agieren zu können.

PIANONews: Wenn man es zusammenfassen will, hatten Sie das große Glück in unterschiedlichen Ländern, auch mit unterschiedlichen Sprachen die Musik entsprechend kennenzulernen.

Güher Pekinel: Ja. Sprache war uns dabei sehr wichtig, wir wollten auch mehrere Sprachen lernen. Aber letztendlich war die Sprache für uns auch nur ein Mittel, um uns in der Musik, unserer eigenen Sprache, auszudrücken. Und Sie haben Recht, da kamen viel Faktoren zusammen. Zum Teil finden diese Faktoren einen im Verlaufe des Lebens, aber wenn man wirklich etwas will und weiß, warum man es will, dann steuert man darauf zu.

PIANONews: Sie hatten also bis zu einem Punkt immer dieselben Ausbildungsstätten, haben immer parallel studiert, aber nie gemeinsam gespielt, richtig?

Süher Pekinel: Ja, wir hatten niemals die gleichen Programme, wir hörten uns auch nicht gegenseitig zu, da es dann irgendwann – auch ungewollt – dazu kommt, dass man bestimmte Phrasierungen und anderes zu kopieren beginnt. Wir waren verliebt in die spezielle Art – die auch Heinrich Neuhaus zu vermitteln versuchte – den Ton zu formulieren ... zu formen und zu formulieren. All diese

Schulen waren wichtig für uns, damit wir unsere eigene Sprache, unsere eigene Tonqualität finden konnten.

PIANONews: *Dann wäre es ja auch möglich gewesen, dass Sie solistisch weitergemacht hätten.*

Süher Pekinel: Das haben wir ja auch lange gemacht. An Curtis haben wir dann bereits begonnen, manches Mal mit Horszowski als Duo zu spielen. Aber dann, gegen Ende unserer Ausbildung an der Juilliard gab es einen Duo-Wettbewerb in Colorado und man sagte uns, wir sollten dorthin gehen. Adele Marcus wollte dann allerdings, dass wir ausschließlich solistisch spielen. Dennoch haben wir uns innerhalb von drei Wochen vorbereitet und gewannen den ersten Preis. Ein Manager hatte uns gehört und wollte uns als Duo sofort vertreten. Wir sagten, er solle noch warten, denn drei Wochen später gab es den Young Concert Artist Wettbewerb in New York. Und dort gewannen wir ebenfalls als Duo. Und in der Endrunde war der Geschäftsführer der großen Agentur ICM (International Concert Management). Der Geiger Jaime Laredo hatte ihn eingeladen, um uns zu hören. Er fragte, ob wir ihm vorspielen wollten. Danach begann unsere Karriere als Duo durch ICM.

PIANONews: *Ab diesem Moment gab es dann nicht mehr die Frage, ob man solistisch oder als Duo auftreten sollte?*

Güher Pekinel: Nein, wir waren auch fasziniert vom Duo-Spiel, wir wollten Neues ausprobieren. Wir dachten, dass nun die Zeit des Dialogs gekommen wäre, dass wir uns nun aufeinander einlassen können.

PIANONews: *Dann mussten Sie ja erst einmal viel Repertoire erarbeiten!*

Süher Pekinel: Nun, das hatten wir schon nebenbei jahrelang geübt bei Horszowski. Aber wir haben diese Werke niemals wirklich fürs Konzert vorbereitet. Für uns war Kammermusik die Musik für zwei Klaviere.

Güher Pekinel: An Curtis war die Kammermusik immer genauso wichtig wie das solistische Spiel. Dort unterrichteten ja das Budapest Quartett oder das Guarneri Quartett, mit denen wir gearbeitet haben. Den Dialog des Zusammenspiels haben wir dort durch diese Gruppen genau kennengelernt. Das hat uns geholfen, unsere kammermusikalische Lust zu intensivieren und in diese Richtung weiterzugehen.

Leben und Ansichten

PIANONews: *Ab diesen Zeitpunkt stand dann fest, dass man sehr eng zusammenleben muss, oder?*

Süher Pekinel: Nicht so sehr. Zusammenarbeiten, ja, aber nicht zusammenleben. Wir hatten unsere Wohnungen fünf Minuten voneinander entfernt. Und jede von uns hat immer für sich gearbeitet.

Erst dann kamen wir zusammen, um gemeinsam zu arbeiten.

Güher Pekinel: Es hat natürlich alles viel länger gedauert, da wir immer beide Stimmen eines Duos lernten – und sie auswendig zu spielen lernten. Das machen nicht viele Duos. Das war uns immer wichtig, um die Struktur des Werkes besser kennenzulernen, und auch, um den gemeinsamen Atem zu erreichen. Man kann ja auch nicht nur die eine Hand einer Sonate für zwei Hände spielen lernen und die andere nicht. *[sie lacht]* Alles ist Eins. Und wenn etwas auf der Bühne passiert, muss man nun einmal in der Lage sein, sich sofort anzupassen.

PIANONews: *Haben Sie dann für jedes Werk, das Sie spielten, auch schon einmal den Part gewechselt?*

Beide: Ja, natürlich.

Güher Pekinel: Zudem waren wir damals die einzigen, die auswendig spielten. Dies hat uns die Freiheit gegeben, die Flügel nicht gegeneinander



Studioproduktionen
Saubere Produktionen in ausgewogener Akustik und zuträglicher Atmosphäre

Der Ausstellungsraum im Haus der Klaviere ist nicht nur Showroom für unser großes Angebot an Klavieren und Flügeln namhafter Hersteller, er verfügt über eine ausgezeichnete Akustik.

Die Raumgeometrie, das sieben Meter hohe, offene Dach und sehr viel verbautes Holz gewähren eine ideale Kombination aus Streuung und Dämpfung. Viele Musiker bestätigen uns aus Konzerten und Produktionen, daß der Raum sehr förderlich und unterstützend wirkt.

Sie sind Produzent oder möchten unsere Räume als KlavierspielerIn für Ihre Aufnahme nutzen? Kontaktieren Sie uns. Wir laden Sie ein, sich von den hervorragenden Klangeigenschaften zu überzeugen.

Namhafte Hersteller im Haus der Klaviere

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



Konzert mit dem London Philharmonic Orchestra 2017 in Basel.

zu stellen, sondern hintereinander. Auf diese Weise konnten die Flügel dann ihre eigene Klangwelt behalten, wie bei einem Solokonzert. Damit haben wir unsere eigenen Klangvorstellung im Saal kreieren können.

PIANONews: Das war Ihre Idee, das hat bislang kein anderes Klavierduo so gemacht, richtig?

Güher Pekinel: Absolut. Und wir haben immer wieder darüber gesprochen, dass wir uns wünschen, das andere Duos das auch tun, aber bislang gab es noch niemanden.

PIANONews: Liegt es daran, dass die anderen Duos vielleicht Angst davor haben, wenn sie sich nicht sehen können?

Güher Pekinel: Ich glaube nicht, dass es Angst ist. Aber man muss natürlich viel mehr arbeiten.

Süher Pekinel: Es ist doch aber eigentlich logisch die Instrumente so aufzustellen. Denn letztendlich sind in einem Duo doch beide Spieler solistisch tätig.

PIANONews: Aber diese Aufstellung haben Sie vor allem in Orchester-Duo-Konzerten genutzt, oder?

Süher Pekinel: Nein, natürlich auch in Recitals.

Güher Pekinel: Die Dirigenten waren immer ein wenig erstaunt, wollten dies oftmals nicht, da sie es befremdlich fanden. Aber meistens konnten wir uns durchsetzen. Wissen Sie, wenn man die Aufstellung der beiden Flügel genau plant, die Lücke zwischen den beiden Instrumenten genau ausrichtet – und da

sind wir wirklich ganz genau, auf den Zentimeter –, dann verändert sich der Klang sofort. Dann sieht einen der Dirigent auch.

PIANONews: Aber hört man als diejenige, die von Ihnen hinter der anderen sitzt, nicht deutlich schlechter den anderen Flügel als die andere?

Süher Pekinel: Nein, man hört es sehr gut. Vielleicht nicht so gut, wie die andere. Aber da wir uns so gut kennen, wissen wir, wie der Ton klingen muss, wie wir gemeinsam atmen müssen.

Güher Pekinel: Wenn man die Instrumente gegeneinanderstellt, muss der Deckel des vorderen ja abgenommen werden. In diesem Moment gehen 60 Prozent des Klangs verloren. Der Klang kann nicht in den Saal projizieren. Daher bleibt der zweite Flügel immer hinter dem anderen zurück.

Rückblicke auf ein Leben

PIANONews: Kommen wir doch einmal auf die Box, die soeben bei Arthaus unter dem Namen „Treasures“ erschienen ist. Dort blicken Sie zurück auf ihr bisheriges Leben, auf CD-Einspielungen, DVDs und BluRays. Ist das wie ein Abschluss einer Ära?

Süher Pekinel: Ja, daher haben wir uns auch dazu entschieden, die Auswahl selbst vorzunehmen und auch das Buch, das beiliegt, selbst zu gestalten.

Güher Pekinel: Wir haben ja auch einige Werke in unterschiedlichen Aufnahmen in die Box hineingebracht, um zu zeigen, dass sich immer etwas bei uns entwickelt hat. So beispielsweise die Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug von Bartók.

PIANONews: Diese Box bedeutet nun aber nicht, dass Sie aufhören zu spielen, oder? Denn Sie treten mittlerweile doch weniger häufig auf als früher ...

Süher Pekinel: Ja. Wir erarbeiten dann, wenn wir längere Pausen machen, auch immer neue Programme. Zudem muss man auch atmen können, wenn man dauernd auf der Bühne sitzt. Irgendwann würde man sich wiederholen, wenn man nur noch beständig auftritt. Man braucht eine Art von kreativer Freiheit, damit man Neues entwickeln kann. Daher haben wir uns auch immer Auszeiten genommen, um Kräfte zu sammeln, neue Ideen zu entwickeln. Dabei hat man uns immer wieder gewarnt, dass wenn wir ein Jahr lang nicht auftreten würden, unsere Karriere beendet sei. Und dennoch haben wir uns diese Auszeiten genommen.

Güher Pekinel: Wir mussten diese Sabbaticals nehmen, denn wir haben uns bis in die letzte Sehne unseres Körpers ausgezehrt. Wir mussten auch



Süher Pekinel



Güher Pekinel

unsere Körper immer wieder einmal regenerieren. Wir spielen ja nicht einfach nur so, dass intellektuell alles stimmt, sondern das Momentum ist uns wichtig, das Kreieren von etwas Neuem, jedes Mal. Das ist energiezehrend und emotional anstrengend. Und wenn wir auf Tournee waren, haben wir zudem immer versucht, einen oder zwei Tage frei zu sein, Museen, Theater zu besuchen, um inspiriert zu werden, zu lernen.

Weil wir so hart gearbeitet haben, galten wir irgendwann als Perfektionistinnen. Das ist eigentlich etwas, was uns nicht gefällt, denn die meisten meinen damit natürlich etwas technisch Brillantes. Aber genau das ist ja nur die Grundlage. Wir suchen ja eigentlich immer die Freiheit vom Perfektionismus, das ist etwas ganz anderes. Die Poesie des Moments ist wichtig.

Süher Pekinel: Als wir unsere ersten Aufnahmen für Schallplatte gemacht haben, haben wir vielleicht versucht, noch perfekter zu spielen. Wenn man die Flügel zudem so stellt wie wir, dann hört man jede kleinste Nuance, jeden Ton ganz genau, also auch, ob der Klang zusammen ist, oder nicht. Wenn man die Flügel gegeneinander positioniert, kann man sehr viel mit dem Pedal verschwimmen lassen ... Das haben wir festgestellt, als wir das erste Mal Aufnahmen machten. Wir dachten, dass wir ganz genau zusammengespielt hätten, gingen in den Abhörraum und erkannten: Wir sind nicht zusammen. Aber es muss ja klingen wie ein einzelnes Instrument. Und daran haben wir dann stark gearbeitet.

PIANONews: Aber ist diese Aufstellung der Instrumente hintereinander auch bei einer Aufnahme wichtig?

Süher Pekinel: Absolut, das hört man sofort.

PIANONews: Aber es gab doch auch Konzerte, bei denen Sie die Flügel gegeneinander gespielt haben, oder?

Süher Pekinel: Ja, das war meist wegen der Orchester, der zu kleinen Bühne, oder wegen der Dirigenten.

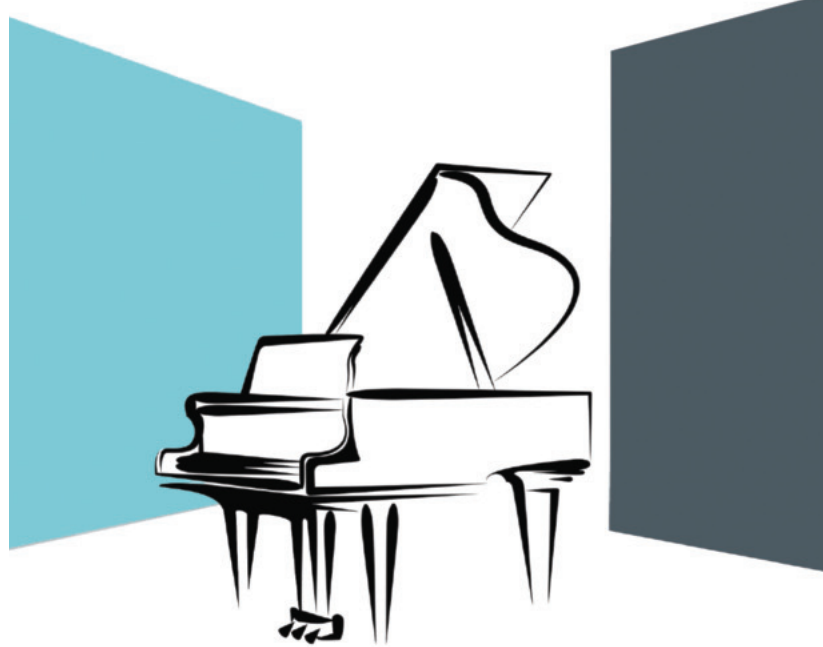
Güher Pekinel: Auch Zubin Mehta wollte, dass wir die Flügel gegeneinander stellen. Da konnten wir dann nicht sagen: Nein, das machen wir nicht. [sie lächelt vielsagend]

PIANONews: Sie haben dann auch ein Studio, wo die Flügel entsprechend stehen?

Güher Pekinel: Ja, sonst wäre das nicht möglich. In London haben wir ein Studio, wo die Flügel aus Platzgründen nebeneinanderstehen. In Zürich haben wir ein Studio, wo die Flügel hintereinanderstehen. Und dasselbe auch in Istanbul.

Die Beeinflussung der Duo-Literatur

PIANONews: Viele Werke wurden ja für Ihr Duo geschrieben, zum Teil von sehr bekannten Komponisten wie Leonard Bernsteins Suite aus der „West Side Story“ oder Krzysztof Pendereckis „Ciaconna“. Haben Sie damit unbewusst oder ganz bewusst die Duo-Literatur beeinflusst?



Schützen Sie Ihr Piano ganzjährig, in jeder Jahreszeit

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

Trockene Heizungsluft im Herbst und Winter lassen die Tonhöhe fallen, Leimfugen können sich lösen und Holz reißen.

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

Lassen Sie jetzt das beste Klimakontrollsystem in Ihr Instrument installieren!



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

Güher Pekinel: Natürlich war das gewollt. Alles, was wir machen, hat einen Sinn. Ohne diesen Anspruch gehen wir unseren Weg nicht weiter, bis wir das, was wir uns vorstellen, mit allen seinen Facetten, erreicht haben. Ein Beispiel ist vielleicht die Aufnahme mit Jacques Loussier. Eigentlich hat sein Spiel uns seit unserer Kindheit begleitet. Er hat etwas mit seinen Bach-Arrangements „erfunden“, was nur er imstande ist darzustellen. Jemand anders kann das nicht. Er hat eine unglaubliche Technik mit Halbpedal, Non-Legato und Portamento.

Süher Pekinel: Wir haben sehr viel Bach gespielt, und nachdem wir ihn mit seinem Bach gehört hatten, dachten wir, dass wir unbedingt etwas mit ihm gemeinsam machen wollen. Wir wollten ja nichts an Bachs Musik verändern, sondern wir wollten ihn anders erfahren. Und nachdem wir die Aufnahme mit Loussier eingespielt hatten, spielten wir Bachs Musik auf einmal vollkommen anders. Es hat uns geholfen, die Leichtigkeit in Bach herauszuarbeiten, die aber in Bachs Musik selbst schon vorhanden ist.

Güher Pekinel: Im zweiten Satz des Arrangements für das Spiel auf drei Klavieren hat er uns dazu gezwungen alle Improvisationen selbst auszuarbeiten. [sie lacht]

Süher Pekinel: Zu Bernstein kamen wir durch das Curtis Institute, wo er ja eine Weile studiert hatte. Das Institut liegt mitten in der Stadt, mit einem wunderbaren Park daneben. Aber wenn man drei oder vier Blocks weiterging, kam man in eine andere Welt, in eine arme Welt. Dieser Gegensatz hat uns am Anfang große Schwierigkeiten beim Eingewöhnen gemacht. Und gerade „West Side Story“ zeigt diese Gegensätze auf, aber immer mit der Suche nach dem Humanismus. Und sowohl Penderecki als auch Bernstein und Lutoslawski waren alle auf der Suche nach der Humanität.

Die Förderprogramme

PIANONews: Mittlerweile haben Sie einige Förderprogramme in der Türkei installiert. Einmal ist es der

Einsatz für das Orff'sche Schulwerk in den Grundschulen, dann gibt es die „G&S Pekinel Musikabteilung“ in der Tevitol, einer Schule für hochbegabte Schüler. Daneben gibt es das „Young Musicians on World Stages“-Programm. Was genau wollen Sie damit bewegen?

Güher Pekinel: Es sind drei verschiedene Projekte, die aber zusammenhängen. Auch das ist etwas vollkommen Geplantes – wie alles bei uns. [sie lacht]

Süher Pekinel: Wir waren fast 32 Jahre nicht wirklich in der Türkei, nur immer für Konzerte. Wir hatten fast vergessen, wie die Ausbildung dort nun wirklich aussieht. Und wir erkannten, dass in den Schulen kaum mehr Musik unterrichtet wird. Und wir fragten uns, was wir machen könnten, um dies zu verbessern. Deshalb haben wir uns überlegt, dass wir als erstes im Kindergarten beginnen müssen. Dafür ist das Orff'sche Schulwerk wunderbar geeignet. Zudem gibt es die Tevitol-Schule für Hochbegabte. Aber dort werden Schüler unterrichtet, die nicht Musik studieren, sondern später einmal die Elite der Türkei darstellen. Und dann gibt es den dritten Schritt: Die Karriereförderung für hochbegabte, junge Musiker: Denn eine Karriere kann man nicht in einem Jahr aufbauen, sondern man muss sie begleiten.

PIANONews: Wie suchen Sie die Musiker für „Young Musicians on World Stages“ aus? Machen Sie das persönlich?

Güher Pekinel: Ja, natürlich. Wir organisieren Live-Vorspiele, aber man kann sich auch per Video bewerben. Wichtig ist uns aber wirklich diese Dreier-Konstellation, beginnend mit dem Kindergartenalter. Dass wir dann helfen, dass junge, hochbegabte Musiker aus der Türkei im Ausland studieren können, ist nur die höchste Stufe dieser gesamten Förderung.

www.pekinel.com

Die CD/DVD/BluRay-Box TREASURES

TREASURES ist so etwas wie das musikalische Vermächtnis dieses einzigartigen Klavierduos, das auf fast telepathische Weise musikalisch kommuniziert. Am 26. Oktober erschien "Güher und Süher Pekinel - TREASURES" beim Label Arthaus - diese Special Edition enthält neben 7 CDs auch 4 DVDs und 2 Blu-rays und 108-seitiges Buch mit Klavierwerken für vier Hände, sowie zahlreiche legendäre Klavierkonzerte des Duos u. a. mit dem Orchester des Maggio Musicale Fiorentino unter



Zubin Mehta, dem English Chamber Orchestra unter Sir Collin Davis, dem Philharmonia Orchestra unter Sir Neville

Marriner, dem Orchestre Philharmonique de Radio France unter Marek Janowski.

<https://treasures-pekinel.com>

Wir verlosen drei Boxen von TREASURES.

Bitte beantworten Sie folgende Frage:
Welcher Dirigent hat das Duo Pekinel 1984 eingeladen und damit die Karriere des Duos vorangetrieben?
Senden Sie Ihre Antwort bis zum 10. Juni 2019 an folgende Anschrift:

PIANONews (Treasures)
Heinrichstr. 108 / 40239 Düsseldorf
Mail: service@pianonews.de

Es entscheidet das Losverfahren. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.



Ritmüller

Enjoy the music with you!
Erfreue dich an der Musik!



Höchste Qualität, herrlicher Klang
HERSTELLER MIT WELTGELTUNG.



Solide Aussichten

Sauter im 200. Jahr des Bestehens

Ein „Ambiente“-Flügel im Design von Peter Maly entsteht.

Fotos: Dürer

Von: Carsten Dürer

Sauter ist eines der kleineren Traditionsunternehmen in Deutschland, die sich aufgrund ihrer großartigen Qualität und ihres besonderen Designs am Weltmarkt behaupten können. Nicht immer sahen die Zeiten für das Unternehmen rosig aus, aber immer wieder hat man sich seiner Stärken besonnen und konnte seine Traditionen beibehalten, ohne auf Innovationen zu verzichten. Mittlerweile ist die Klavierbau-manufaktur mit Sitz in Spaichingen eine der wenigen, die noch in deutschem Besitz ist. Und mit Ulrich Sauter hat das Unternehmen auch immer noch ein Familienmitglied als Gesellschafter. Wir fahren nach Spaichingen, um uns in der Produktion umzuschauen und nach der Wirtschaftlichkeit zu erkundigen.

Die Geschichte der Firma Sauter ist weitestgehend bekannt: Der aus Spaichingen stammende Schreiner Johann Grimm geht 1813 nach Wien, um den Klavierbau bei Johann Andreas Streicher und seiner Frau Nanette Stein zu erlernen. Sechs Jahre später, 1819, kehrt er nach Spaichingen zurück und beginnt mit dem Bau von Tafelklavieren. 1846 ist es Carl Sauter, Grimms Neffe, der das Unternehmen zu einer Manufaktur ausbaut. Nach dessen frühem Tod übernimmt Johann Sauter, damals 17 Jahre alt, gemeinsam mit seiner Mutter das Unternehmen und treibt den Wechsel vom Tafelklavier auf das größere und immer beliebter werdende Pianoforte voran. 1909 übernimmt Carl Sauter II das Unternehmen und steigert beständig die Produktionszahlen. Dessen Sohn wiederum, Hans Sauter, war vor allem daran interessiert, die Instrumente nach den Erkenntnissen der modernen Wissenschaften zu verbessern. Bereits damals wurden Sauter-Instrumente in alle Welt exportiert. 1968 übernimmt Carl Sauter III, der Bruder Hans Sauter, die Geschäftsführung und errichtet ein neues Produktionsgebäude, das bis heute Bestand hat.

1993 dann ein Einschnitt. Sauters Geschäfte laufen schlecht, man hat Außenstände, kann aus eigener

Kraft nicht mehr weitermachen. Otto Hott übernimmt als Investor die Mehrheit der Firmenanteile von Carl Sauter III. Doch wie sieht es heute aus, im 200. Jahr des Bestehens des Unternehmens, seit Johann Grimm seine Werkstatt in Spaichingen eröffnete?

Produktion

Wer eine Produktion wie die von Sauter besucht, muss sich im Klaren darüber sein, dass nicht alle Arbeitsschritte bis ins kleinste Detail zu sehen sind. Man arbeitet schrittweise, bereitet Rasten vor, bis diese verbaut werden und geht dann an eine andere Station. Das bedeutet: Keiner der Mitarbeiter ist nur an einer Station zu finden, sondern es wird gewechselt, damit jeder im Instrumentenbau fast jede Station durchläuft. Die knapp 50 Mitarbeiter sind emsig, denn die Auftragsbücher sind gut gefüllt – nur schneller kann und will man hier nicht Klaviere bauen. Allein die beiden Klaviermodelle der Serie „Meisterklasse“ werden allein von einem einzigen Klavierbauer von Beginn bis zur Vollendung verantwortet.

Im Holzlager erkennt man auch bei der Sauter Pianofortemanufaktur, dass man längst kein eigenes Lager für Holz mehr unterhält, sondern sich die Wa-

re vorgefertigt anliefern lässt. Zum Teil jedenfalls. So ist die große, schwenkbare Hochkreissäge gut zu erkennen, auf der die großen MDF-Holzplatten in handlichere und für die Gehäuse der mit schwarzem Polyester versehenen Klaviere in Form gebracht werden. Für die anderen Instrumente verwendet man Platten aus Vollholzstäben. Wer nun aber meint, dass MDF-Platten (mitteldichte Faserplatten aus fein zerfasertem Holz) preisgünstiger seien, der liegt falsch, denn im Endeffekt sind sie teurer als das Stabplattenholz.

Auch die Fichtenhölzer, die vor allem für den Rastenbau verwendet werden, erhält man bei Sauter vorgeschnitten von dem Spezialholzlieferanten Strunz Holzwerke. So muss man sie in Spaichingen nur mehr leicht bearbeiten, um sie zu einer stabilen Raste für Klaviere zusammzusetzen. Ansonsten verläuft in Spaichingen der Klavierbau im absolut traditionellen Handwerk. Allerorten sieht man allerdings auch reines Schreinerhandwerk. Das erklärt sich aufgrund einer Besonderheit in der Modellpalette von Sauter. Vor über 20 Jahren begann Sauter eine fruchtbare Zusammenarbeit mit dem bekannten deutschen Möbeldesigner Peter Maly. Diese Instrumente benötigen besondere Aufmerksamkeit im Bau der Gehäuse, denn aufgrund der Design-Entwürfe sind zahlreiche kleine handwerkliche Detailarbeiten an den Gehäusen zu vollbringen. Mittlerweile gab es etliche Entwürfe. Anfänglich auch einige, die optisch ansprechend waren, aber im Betriebsablauf einer Pianofortemanufaktur kaum einen Sinn machten. So hat man beispielsweise zwei der ersten drei Entwürfe für Klaviere, das Modell „Cura“ und das Modell „Imago“ mittlerweile eingestellt. Dafür werden beliebte Designs wie das Art-Deco-Modell „Artes 122“ immer wieder einmal gebaut. Doch mittlerweile sind es die Modelle „Pure“, „Concent“ und das vor anderthalb Jahren entworfene „Accento“, die besonders beliebt sind. Auch die beiden Flügel-Modelle „Ambiente“ und „Vivace“ werden immer wieder gebaut. Für die vielen unterschiedlichen Applikationen an diesen Peter-Maly-Modellen benötigt man Zulieferer.



Vorgeschnittenes Rastenholz.

Diese hat man in kleinen Betrieben in der Umgebung von Spaichingen gefunden, so dass man ad hoc reagieren kann.

Was beim Rundgang durch die Produktionshallen auffällt: Es gibt immer noch den alten Maschinenpark, die großen grünen Maschinen, die immer für das Sägen und das Fräsen der Holzteile genutzt wurden. Doch irgendwann ergriff auch Sauter das Fieber der CNC-gesteuerten Fräsen, die viele Mitbewerber längst einsetzten. So beschaffte man sich eine dieser Fräsen, die nun oftmals für simple Arbeiten genutzt wird – damit sie überhaupt genutzt wird. Denn diese Arbeiten könnte man ebenso effektiv auf den alten Maschinen durchführen. Es hatte sich gezeigt, dass man immens viel investieren müsste, um eine effektive CNC-Fräse im Einsatz zu haben, keine einfache, wie sie in diesen Hallen steht. Doch das würde bei der Produktionsgröße einfach keinen Sinn machen. So werden viele kleine Teile immer noch von Hand gebohrt und vorbereitet, da es mehr Arbeit machen würde, die Fräse neu zu programmieren.

Da bei Sauter die Produktionstiefe komplett ist, hat man sich hingegen eine neue Lackierkabine gegönnt, die für die Polyesterarbeiten unabdingbar ist. So kann man nun leicht zwischen dem Spritzen von weißen Gehäusen in der bereits vorhandenen Spritzkabine auf die große neue für die schwarzen Polyestergehäuse wechseln, ohne dass das gesamte Arbeitsmaterial beständig gereinigt werden müsste. Früher hatte man Versuche unternommen, die Oberflächenverarbeitung der Gehäuse preisgünstiger in anderen Ländern Europas vornehmen zu lassen – mit dem Ergebnis, dass man es nun wieder alles selbst macht.

An der Station, an der der Resonanzboden aus ausgesuchtem Fichtenholz mit den Stegen und den Rippen auf den Stuhlboden verleimt wird, erkennt man eine Besonderheit der Bauweise von Sauter. Denn anders als bei anderen Herstellern, sind bei den Klavieren von Sauter nicht die Rippen allein dafür verantwortlich, dass die Wölbung des Bodens erhalten bleibt, sondern es ist das Zusammenspiel von Stegen, Bodenlager und Rippen. Der Effekt: Die Rippen bei Sauter sind extrem filigran und leicht und weisen selbst eine Wölbung auf, so dass der Boden zwar von ihnen gehalten wird, aber besser schwingen kann. Dieses Verfahren hat man bei Sau-

ter



Hier werden die großen gelieferten MDF-Platten auf Maß geschnitten.



Die Klavier-Gussplatten.



Eine CNC-Fräse, die kleinere Arbeiten übernimmt.



Eine große, recht neue Spritzkabine für die Polyesterarbeiten.



Der Fertigungsprozess für die Verbindung Bodenlager, Rippen und Resonanzboden zur „Sphärischen Wölbung“: In einer Form werden die Rippen mit Leim versehen aufgebracht.



Danach kommt die Form in eine Presse.



Bereits verleimt: Raste mit der Bodenanlage.

ter „Sphärische Wölbung“ getauft. Dafür werden diese Elemente sämtlich in einer Art Sandwich-Form zusammen verleimt. Die beiden Mitarbeiter arbeiten konzentriert und schnell, da nach dem Aufbringen des Leims auf die Holzteile nicht viel Zeit vergehen darf, bis die Form unter Druck in die Presse gegeben wird, da der Leim sonst bereits angetrocknet ist. Erst danach wird dann die Bodenanlage mit der Raste in einer anderen Presse verbunden. Danach stehen die fertig mit den Saiten bezogenen Rasten dann monatelang in der Halle, um sich zu „setzen“. Das bedeutet: sie trocknen nochmals durch, obwohl die Resonanzbodenhölzer ebenso wie die Rastenhölzer längst auf ein gesundes Niveau herunter getrocknet wurden, bevor sie zur Verarbeitung kommen.



Stehen Monate vor der Weiterverarbeitung zum Ruhen: Raste mit Gussplatte versehen und bereits mit Saiten bezogen.

Sauter verwendet zwei Lieferanten für die Klaviaturen. Zum einen für die preiswerteren Modellserien Klaviaturen der Firma Kluge, für die hochpreisigeren die Firma Laukhuff. Für die Mechaniken werden ausschließlich die von der Firma Renner aus deutscher Produktion genutzt.

Die Hammerköpfe kommen von der Firma Abel, da mit diesen bei Sauter die besten Erfahrungen gemacht wurden. Die Ausarbeitung der Mechanik, der Zusammenbau der Gehäuse um die Inneninstrumente: alles ist Handarbeit und geht – so wie in jedem guten Klavierbauunternehmen – mit viel



Arbeit an einem Sauter-Flügel „Concert 275.“

Erfahrung und Routine einher. Etliche Intonations- und Stimmkabinen stehen zur Verfügung, damit der Sauter-Klang dem Instrument vor der Auslieferung eingehaucht werden kann.

Wenn es um die Flügel von Sauter geht, ist die Handwerkstiefe noch einmal größer. Denn zum einen werden nicht viele Flügel im Jahr gefertigt, zum anderen hat man neben den großen Pressen für die Rims (Außen- und Innenrahmen der Flügel) keine Maschinen im Einsatz. Überhaupt wird bei Sauter noch sehr oft das altbewährte Schablonen-Prinzip angewandt: Vor vielen Jahren angefertigte und zum Teil flexibel verschiebbare Schablonen werden auf die Modelle aufgelegt, um an den richtigen Stellen zu sägen und zu fräsen, bzw. Löcher zu bohren oder Punkte zu setzen. Das ist extrem traditionell, für kleine Stückzahlen aber extrem effektiv. Insgesamt wirkt der Bereich für den Flügelbau wie eine Manufaktur in der Manufaktur.

Standortbestimmung

Wir wollen aber ein wenig mehr erfahren über das Unternehmen Sauter im 200. Jahr des Bestehens und setzen uns mit den beiden Teilhabern, Otto Hott und Ulrich Sauter zusammen.

Wie geht es Sauter 2019? Otto Hott sagt entschieden: „Der Firma Sauter geht es gut, seit mehreren Jahren haben wir Zuwachsraten, der Umsatz steigt.“ „Auch die Belegschaft steigt an“, wirft Ulrich Sauter ein. Doch

Hott relativiert: „Nun, die Belegschaft liegt immer noch knapp unter 50 Angestellten. Aber weil wir in den vergangenen Jahren so viel Mühe hatten Fachpersonal zu bekommen, haben wir viele Leihkräfte hinzunehmen müssen. Diese sind natürlich im Personalstand nicht drin. Zudem haben wir einige ältere Mitarbeiter – die hier vor vielleicht ca. 20 Jahren einmal gearbeitet haben und inzwischen 70 Jahre alt oder älter sind – reaktiviert, da sie immer noch gerne hier einige Tage oder Stunden arbeiten. Diese zwei Gruppen könnte man zur Belegschaft mitzählen. Grundsätzlich sprechen wir immer von 50 Mitarbeitern. Insgesamt.“ Das betrifft die Produktion – und der Rest? Hott lächelt: „Nun,

hier im Büro gibt es neben mir ohnehin nur noch eine feste Mitarbeiterin und eine Halbtagskraft. Daneben noch unseren Leiter der Technik.“ Die Außendienstmitarbeiter waren früher auch festangestelltes Personal, doch entschieden diese sich vor Jahren, ihre Tätigkeit freiberuflich auszuüben.

Wenn es um Umsätze des Unternehmens und die Stückzahlen der Produktion geht, hat Hott sogar eine Formel: „Die wesentlichen Zahlen kann man sich bei uns einfach merken, man muss nur die 5 im Kopf haben. 50 Mitarbeiter, 500 Klaviere, 5000 Quadratmeter Nutzfläche und etwas über 5 Millionen Euro Umsatz.“ Die Flügel kann man momentan mit zirka ebenfalls 50 Stück pro Jahr beziffern. Hott erklärt: „Bei Flügeln war für uns – wie für andere Hersteller auch – der US-Markt ein Hauptabsatzfeld. Das USA-Geschäft ist nun aber schwierig und muss von uns

wieder nach und nach aufgebaut werden. Momentan – nachdem wir diesen Bereich etwas abgebaut hatten – können wir allerdings nicht so viele Instrumente produzieren, wie wir verkaufen könnten. Unser Auftragsbestand ist groß, wir sind für ein Jahr lang ausgebucht.“ Er erklärt, warum man die Aufträge nicht schneller abwickeln kann: „Es ist überhaupt schon schwer gute Arbeitskräfte zu finden, aber gute Flügeltechniker ist noch schwerer.“

Mittlerweile allerdings findet man auch bei Sauter wieder leichter Lehrlinge, die den Beruf des Klavierbauers erlernen wollen, das sah vor einigen Jahren noch anders aus. Dies liegt wohl auch daran, dass viele Händler nicht mehr so stark ausbilden wie noch vor Jahren. Momentan sind es fünf Auszubildende, die im Betrieb den Beruf des Klavierbauers erlernen. Ob alle bei Sauter bleiben werden, nachdem sie ihre Ausbildung abgeschlossen haben, weiß niemand. „Es gab Zeiten, da hatten wir nur einen Lehrling, da wir keinen weiteren fanden“, erklärt Hott. „Langfristig ist das wichtig. Denn grundsätzlich haben wir eine Überalterung, also ist es wichtig, dass wir einen neuen Nachwuchs aufbauen. Anders ist es, Klavierbauer zu finden, die bereits Erfahrung mitbringen. Die meisten wollen ihr Umfeld nicht verlassen, auch wenn sie an ihrem Standort keine Arbeit mehr finden. Aber dennoch wollen sie nicht hierherziehen.“ Ulrich Sauter erwähnt aber, dass sich die Altersstruktur im Betrieb insgesamt bereits verjüngt hat.

Die Zukunft

Ulrich Sauter ist bereits im Halbruhestand, kümmert sich zwar noch, aber hat bereits im vergangenen Jahr das Rentenalter erreicht. Otto Hott als Mehrheitsbesitzer ist 78 Jahre alt. Wie sieht man die Zukunft bei Sauter, die Führung? „Da wird es schon eine Lösung geben“, meint Hott jovial. „Danach werde ich ja schon seit 20 Jahren gefragt. Wenn man jemanden suchen müsste, der Klaviere bauen, konstruieren und fertigen müsste, das würde ein paar Jahre benötigen. Aber für die Führung eines Unternehmens sind andere Qualitäten gefragt. Das ist kein Prozess von Jahren. Ich habe mehrere Kinder, man kann auch einen Externen suchen – man wird es sehen.“ Damit ist klar: Nachfolgegänger gibt es bei Sauter nicht. „Und da wir beide ja Anteile haben“, fügt Ulrich Sauter schmunzelnd hinzu, „haben wir beide Interesse daran, dass wir jemanden finden, der seine Aufgabe gut machen wird.“

Märkte

Mittlerweile ist Asien auch für den Hersteller Sauter ein wichtiger Markt geworden. Erst jetzt? War das zuvor nicht auch schon der Fall? „Zunächst hatten wir gerade in China nach einzelnen Händlern gesucht, die Sauter in ihr Programm aufnehmen, wie dies auch in anderen Ländern der Fall ist“, erklärt Otto Hott. „Aber in der Summe war das nicht sonderlich befriedigend, wenn man sich den gesamten Markt dort anschaut, vor allem auch die Zuwächse bei

Die beiden Inhaber: Otto Hott (links) und Ulrich Sauter.



Aufbringen der Gussplatte.



Vogelaugenhorn ziert die Innenseitenwände der „Meisterklasse“-Klaviere.



Klaviaturen warten auf die Verarbeitung.

Presse für die Stege.



Bearbeitung an Mechanik und Hammerköpfen.



Blick auf die Stimmkabinen.

hochpreisigen Instrumenten.“ Letztendlich fand man einen Generalimporteur, der die Händler beliefert. „Mittlerweile hat sich unser Umsatz in China mehr als verdoppelt.“

Wie wichtig ist dann überhaupt noch im Gesamtumsatz für Sauter der deutsche Markt? „Der ist zwar noch wichtig, aber wenn ich auf die vergangenen 25 Jahre zurückschaue, die ich nun bei Sauter bin, als noch fast die Hälfte des Umsatzes im Inland generiert wurde ... dann kann ich nur sagen: Mittlerweile ist es nur noch ein Viertel. Das kommt natürlich auch durch die Steigerung des Exports.“ Aber dennoch erkennt Hott, dass im gesamten europäischen Markt im Vergleich zu Asien – er bindet da einmal Länder wie China, Japan, Australien, Neuseeland und andere mit ein – das Klavier heutzutage eine weitaus wichtigere Rolle spielt. „Zudem haben Pianisten in Asien ein weitaus höheres Ansehen als in Europa“, meint Ulrich Sauter.

Dass man sich auf Asien aber nicht ausruhen darf, das weiß auch Hott: „Wir müssen andere Märkte noch erschließen oder reaktivieren. So beispielsweise das USA-Geschäft. Aber auch Russland war früher weitaus stärker für uns. Man spürt momentan, dass es der Wirtschaft dort nicht so gutgeht.“ Auch in Deutschland will man wieder stärker vertreten sein.

Wichtig sind nach wie vor – und immer mehr – die Design-Modelle von Peter Maly. „Die machen mittlerweile 30 Prozent des Umsatzes aus“, sagt Ulrich Sauter.

200 Jahre

Was plant das Unternehmen zum 200. Geburtstag? In der Produktion waren weiß-mattierte Klaviere zu sehen, in denen eine Plakette mit der Aufschrift „Limited 200th Edition“ prangte. Ist das bereits ein Sondermodell? „Wir haben drei verschiedene Felder. Die Chinesen und die Japaner haben sich gewünscht, ihre Modelle selbst auszusuchen und zu kreieren, mit solch einem entsprechenden Schild. Das sind die, die Sie gesehen haben. Für den Rest der Welt und Europa werden es aber nun drei verschiedene Klavier-Modelle sein. Eines wird von Peter Maly neu designed, sowie zwei weitere aus unserem Programm, die nicht nur ein Hinweisschild bekommen, sondern sich dann auch in bestimmten Farben und Oberflächen von den üblichen Modellen unterscheiden.“

Zudem erscheint eine Chronik über die Firma Sauter, die von einem Historiker vollkommen neu erarbeitet wurde.

Die Sauter Pianofortemanufaktur steht im 200. Jahr ihres Bestehens gesund da, kann volle Auftragsbücher und eine gesunde Nachfrage nach den hochwertigen Instrumenten erkennen lassen. Es scheint langsam aufwärts zu gehen. Und über die Zukunft und die Lei-



Sauter „Accento“ im Design von Peter Maly.

Foto: Sauter

tung des Unternehmens machen sich die beiden Inhaber keine Sorgen. Das alles ist möglich, da man in Spaichingen nach wie vor solide Instrumente baut. Auch wenn klar ist, dass man beständig an Details arbeitet. So hat man seit einiger Zeit bei den Flügeln 275 und 225 die Agraffen und Anhangstifte mit Titan ausgestattet. Diese kleinen Veränderungen werden nicht nach außen getragen, sondern bilden auch bei Sauter eine selbstverständliche Verbesserung, die man aufgrund von Erfahrungswerten in die Fertigung einfließen lässt.

Eines ist sicher: Wenn Sauter so weitermacht, dann kann das Unternehmen auch die kommenden 200 Jahre überleben.

DIE PERFEKTE KOMBINATION AUS INNOVATION UND TRADITION



GP-500BP



AiR Grand Sound Source

Die AiR Grand Sound Source Klang-erzeugung vereint drei weltberühmte Flügelklänge in einem Instrument (Berlin, Hamburg und Vienna).



Grand Hammer Action

Die Grand Hammer Action simuliert die physikalischen Eigenschaften einer Konzertflügelmechanik – 88 Tasten aus echtem Fichtenholz.



Grand Acoustic System

Das hochwertige Audiosystem mit sechs Lautsprechern reproduziert die akustische Klangentfaltung eines Konzertflügels.

BEHZOD ABDURAIMOV

**„Ich hasse
harte Klänge.“**



Foto: Nissor Abdourazakov

Von: Marco Frei

Er zählt zu den „Shooting Stars“ der jüngeren Pianisten-Generation. Seit der gezielten Förderung durch den Dirigenten Valery Gergiev erobert Behzod Abduraimov die Podien der internationalen Musikwelt. Dabei präsentiert sich der gebürtige Usbeke gleichermaßen als Solist in Rezitals oder mit Orchestern wie auch als Kammermusiker. Wir trafen ihn in München sowie im schweizerischen Luzern beim Festival „Zaubersee“ des Luzerner Sinfonieorchesters. Ein Gespräch ist herausgekommen, das viel über die persönliche und musikalische Identität von Behzod Abduraimov verrät.

PIANONews: *Herr Abduraimov, gemeinhin ist zu lesen, dass Sie dem Dirigenten Valery Gergiev Ihren internationalen Durchbruch zu verdanken hätten. Auch in München hatten Sie unter seiner Leitung einen Auftritt, gemeinsam mit den Münchner Philharmonikern. Wie viel Gergiev steckt in Ihrer bisherigen Laufbahn?*

Behzod Abduraimov: Wir haben uns erstmals im September 2014 in New York getroffen, und seither haben wir vielleicht ungefähr 50 Auftritte miteinander realisiert – auf der ganzen Welt. Ich kann also definitiv bestätigen, dass ich eine enge Beziehung zu ihm habe. Er war ohne Zweifel sehr wichtig für den Start meiner internationalen Karriere. Da gibt es nichts zu korrigieren.

PIANONews: *Von Valery Gergiev selbst ist oftmals zu hören, dass er Sie „entdeckt“ habe. Stimmt das? Sind Sie gewissermaßen ein „Kind“ von ihm?*

Behzod Abduraimov: Nun, er hat mich eben seinerzeit nach New York eingeladen. Zuerst haben wir uns einfach nur getroffen, an der Metropolitan Opera, nach einer Probe. Wir haben zusammen gegessen, und danach bin ich nach Kansas City zurückgereist, wo ich damals studiert habe. Noch am selben Abend rief er mich zurück. „*Können Sie noch einmal nach New York kommen, um etwas gemeinsam zu spielen?*“, fragte er.

PIANONews: *Aus welchem Grund? Was sollte der Anlass sein?*

Behzod Abduraimov: Er sagte, dass er eine große Einladung habe – für sechzig, siebzig Freunde, darunter viele bekannte Persönlichkeiten. Ich kam also erneut, und ich sollte ihm etwas auf dem Klavier vorspielen. Er wollte mich später noch einmal hören, und ich war natürlich sehr nervös. Er stand nur einen Meter vom Klavier entfernt, puh! Aber er war zufrieden, und er hat mich nach St. Petersburg zum dortigen Mariinsky-Theater eingeladen, wo er ja als Chefdirigent wirkt.

PIANONews: *Inwieweit ist Valery Gergiev für junge Musiker aus der Russischen Föderation eine Art „Karrieremacher“?*

Behzod Abduraimov: Klar, natürlich ist er das durchaus. Er ist ja einer der größten Dirigenten unserer Zeit, und keiner kommt in Russland an ihm vorbei. Er achtet zweifellos sehr auf junge Talente, hat einen guten Riecher für sie, hilft ihnen. Aber das gilt nicht nur für junge Musiker aus Russland, sondern für alle, die er gut findet. Er muss freilich von ihnen überzeugt sein.

PIANONews: *Und wie überzeugt man Valery Gergiev?*

Behzod Abduraimov: Zunächst spielt natürlich die Persönlichkeit eine ganz zentrale Rolle. Was aber so wunderbar an Valery Gergiev ist: Er ist berühmt und vielbeschäftigt, aber dennoch stets freundlich und ehrlich. Immer. Das ist eine ganz wunderbare Eigenschaft und charakterliche Quali-

tät. Er ist wirklich ein großartiger Mensch.

PIANONews: *Meines Wissens haben Sie im Alter von fünf Jahren mit dem Klavierspiel begonnen. Wie kam das? Wer hat Sie zur Musik und zum Klavier gebracht?*

Behzod Abduraimov: Ich entstamme zur Hälfte einer Musikerfamilie. Meine Mutter gibt Kindern bis heute Klavierunterricht. Ich habe zwei Schwestern und einen Bruder. Wir alle haben Klavier gelernt. Meine jüngere Schwester und mein Bruder haben aufgegeben, aber meine ältere Schwester hat in Usbekistan das Konservatorium abgeschlossen. Meine Mutter hat sich gewünscht, dass eines ihrer Kinder Musiker würde – insbesondere Konzertpianist.

PIANONews: *Dann war es also die Schuld Ihrer Mutter?*

Behzod Abduraimov: Wenn Sie so möchten. Das war jedenfalls ihr Traum. Ich bin das jüngste Kind, das Nesthäkchen also, und so konnte sie mich halten. [*lacht*] Wie jedes Kind habe auch ich das Üben nicht gemocht. Das war hart, aber ich liebte die Musik. Aber ja: Wenn meine Mutter nicht damit begonnen hätte, mich zu unterrichten, und wenn sie mich nicht zu meiner ersten Lehrerin Tamara Popovich gebracht hätte, säße ich jetzt nicht hier, um mich mit Ihnen über das Klavier zu unterhalten. Ich habe das alles ganz klar ihr zu verdanken.

PIANONews: *Was, wie Sie selbst gerade sagten, eben auch die Ausbildung berührt. Ihre erste Lehrerin war Tamara Popovich – in der usbekischen Hauptstadt Taschkent, wo Sie 1990 geboren sind. Inwieweit repräsentiert sie die „russisch-sowjetische Klavierausbildung“?*

Behzod Abduraimov: In jeder Hinsicht! Tamara Popovich war eine typische Sowjetbürgerin und eine großartige Pädagogin, um Kindern die profunde Basis beizubringen. Ihre Strategie war, dass alle ihre Schüler im Alter von 15, 16 Jahren technisch fähig sein sollten, alles spielen zu können. Im Grunde waren ihre Methoden sehr einfach, aber sehr treffsicher.

PIANONews: *Haben Sie Tamara Popovich als eine strenge Pädagogin erlebt?*

Behzod Abduraimov: Sie war eine „Eiserne Lady“, mindestens wie Margaret Thatcher. Aber sie hat nie geschimpft, wenn sie unzufrieden war. Es wäre besser gewesen, wenn sie geschimpft hätte. Sie blieb jedoch sehr leise, was noch beängstigender war, und sagte: „*Ich bin, wirklich, wirklich sehr enttäuscht von Dir – sehr enttäuscht.*“ Das ist schlimmer als schimpfen. Aber sie hatte eine große Liebe allen ihren Schülern gegenüber. Sie waren im Grunde ihr Leben. Sie hatte keine Familie, sondern nur ihre Schüler. Das Unterrichten hat sie sechzig, fast siebzig Jahre ausgeübt, also im Grunde ihr gesamtes Leben lang.

PIANONews: *Heißt das ebenso, dass sie durchaus*

mütterlich sein konnte, wenn beispielsweise Schüler ein privates Problem zu Hause hatten?

Behzod Abduraimov: Nein, nicht wirklich. Wir haben acht Jahre miteinander verbracht, und in dieser Zeit hat sie nie eine Stunde abgesagt – selbst wenn sie krank war. Ich habe einmal eine Stunde abgesagt. Als ich acht Jahre war, hatte ich mein erstes öffentliches Konzert. Am Folgetag hatte ich wieder Unterricht und war so naiv zu denken, dass somit die Stunde automatisch entfallen würde. Also kam ich nicht.

PIANONews: *Obwohl die „russisch-sowjetische Klavierschule“ gerne mit vollgriffiger, fast schon brachialer Kraft verbunden wird?*

Behzod Abduraimov: Die echte russische Schule bedeutet Eleganz des Klangs und des Tonfalls. Da gibt es keinen Überdruck. Jeder Klang ist ein Gefühl. Das heißt natürlich nicht, dass der Klang nur schön sei. Es steckt viel Bedeutung in ihm, und die muss jeweils eruiert werden. Aber woher rührt das Klischee, wonach die russische Schule so wuchtig sei?



Foto: Nissor-Abduraimov

PIANONews: *Auweia, das klingt nach Ärger ...*

Behzod Abduraimov: [lacht] Naja, sie rief bei mir zu Hause an. „Wo bist du? Ich warte hier auf dich!“, sagte sie. „Aber ich dachte, die Stunde sei gestrichen“, erwiderte ich. „Warum sollte das so sein?“, bekam ich von ihr aus dem Hörer zu hören. Sie war sehr streng und diszipliniert. Heute weiß ich es zu schätzen, weil sie mir auch diese Art von Disziplin vermittelt hat. Sie hat mir beigebracht, wie man wirklich arbeitet.

PIANONews: *Wieviel „russisch-sowjetische Schule“ steckt in Ihrem Klavierspiel?*

Behzod Abduraimov: Technisch ist das meine Grundlage. Ich artikuliere sehr, mein Spiel ist ziemlich klar. Das versuche ich jedenfalls. Ich mag den großen Klang, ja, aber das beschränkt sich nie darauf. Und einen harten Klang mag ich schon gar nicht. Ich hasse harte Klänge.

PIANONews: *Zumal Sergei Rachmaninow, der zu Ihren „Spezialitäten“ zählt, seine eigenen Werke schlank, klar und klassisch entschlackt interpretiert hat?*

Behzod Abduraimov: Genau. Eben ganz anders als das, was in seinen Partituren steht. Rachmaninow macht im Grunde das Gegenteil. Und die Verbindungen der Phrasen: Hierin ist er wirklich ein Meister. Rachmaninow war wohl der beste Pianist aller Zeiten. Auch Franz Liszt war großartig, aber Rachmaninow ... Er war die Nummer eins. In diesem Sinn ist die russische Schule meine Grundlage.

PIANONews: *Welche Rolle spielte hier Tamara Popovich konkret? Was hat sie Ihnen musikalisch vermittelt?*

Behzod Abduraimov: Sie ist niemals ins Detail gegangen, in diesem Sinn nicht wirklich tief eingetaucht, sondern hat vor allem generelle Ansichten geäußert. Es ging in ihrem Unterricht um

die Grundlagen, denn wenn ihre Schüler fünfzehn oder sechzehn Jahre alt waren, hat sie sie in der Regel zu anderen Lehrern und Professoren geschickt – im In- oder Ausland.

PIANONews: *Wie war es speziell in Ihrem Fall?*

Behzod Abduraimov: Als ich dreizehn Jahre alt war, sagte Tamara Popovich: „Das war’s. Ich habe ihm alles gegeben. Er weiß alles, was ich mache. Er muss woanders hin.“ Sie sagte das zu meiner Mutter. Aber mit dreizehn Jahren konnte ich nicht allein fortgehen, zumal wir in meiner Heimat erst mit sechzehn Jahren einen Pass erhalten. Ich blieb also bis zu meinem sechzehnten Lebensjahr zu Hause. Aber mit fünfzehn Jahren habe ich mit Probespielen angefangen, an verschiedenen Hochschulen: in London, an der Juilliard School in New York, in Moskau. Zunächst wollte ich nach New York, weil ich die Stadt mag, und die Juilliard School ist ja nun auch nicht schlecht.

PIANONews: *Warum haben Sie sich am Ende für Kansas City entschieden?*

Behzod Abduraimov: Ich wurde 2006 in New York angenommen, als Stanislav Ioudenitch in Kansas City auf mich aufmerksam wurde – durch Freunde. Er hat mich zu seiner „Internationalen Klavier Akademie“ eingeladen. Mit meiner Schwester bin ich dorthin gereist und war begeistert. Das war meine erste Meisterklasse, und ich erlebte völlig neue Dinge. Das war der Moment, als ich für mich entschieden habe, bei ihm zu studieren. Ich habe der Juilliard School abgesagt, wofür sie dort sehr traurig waren. Und so ging es bei mir los, das war im Januar 2007. Mit siebzehn Jahren habe ich Taschkent verlassen, um direkt nach Kansas City zu gehen – ganz allein.

PIANONews: *Waren Sie nervös?*

Behzod Abduraimov: Nein, ich war aufgeregt. Meine Mutter war nervös. Sie konnte nicht mitkommen, weil sie sich ja um meine Geschwister kümmern musste – alleine. Mein Vater war bereits verstorben. Das war im Jahr 2000, als ich neun Jahre alt war. Er hatte einen Herzinfarkt erlitten. Meine Mutter hat es geschafft, das Familienleben ganz allein zu stemmen. Das imponiert mir sehr! Ich habe den allergrößten Respekt vor ihr! Ich bin ihr so unendlich dankbar für alles!

PIANONews: *Wer sind Ihre zentralen pianistischen Vorbilder, Ihre persönlichen „Hausgötter am Klavier“?*

Behzod Abduraimov: Meine Vorbilder gehören überwiegend der Vergangenheit an. Einer ist definitiv Sergei Rachmaninow, aber auch Vladimir Horowitz. Rosalyn Tureck liebe ich für Bach. Ihrem Bach fühle ich mich näher als dem von Glenn Gould. Natürlich bewundere ich Glenn Gould, er ist ein Genie, aber ihr Bach ist romantischer. Sie kann ein Legato ganz ohne Pedal kreieren, mit Finger-Legato, und das ist eine große und schwere Kunst. Wenn ein Pianist nicht zwei Noten ohne

Pedal verbinden kann, um ein Legato zu kreieren, ist das schwach. Alfred Cortot liebe ich für seinen Ton und sein Timing, und die Interpretation des langsamen Satzes der „Hammerklavier-Sonate“ von Ludwig van Beethoven von Artur Schnabel ist für mich die beste überhaupt. Bei Edwin Fischer liebe ich wiederum den großen, aber stets noblen Klang – frei von jedweden Übertreibungen eben.

PIANONews: *Inwieweit ist Ihr Klavierspiel also im Grunde mehr eine Synthese unterschiedlicher Richtungen, zumal die Welt für Ihre Generation stets nicht geteilt war zwischen Ost und West wie vormals?*

Behzod Abduraimov: Das ist ein wichtiger Punkt. Natürlich gibt es bei mir einen Einfluss der russischen Schule, aber nicht zu hundert Prozent. Es ist tatsächlich eine Art Mischung, und das habe ich meinen Lehrern zu verdanken. Stanislav Ioudenitch war selbst bei unterschiedlichen Lehrern. Er hat bei Artur Schnabel studiert, sowie mit Rosalyn Tureck oder auch Leon Fleisher gearbeitet. Er ist mein Mentor.

PIANONews: *Was haben Sie speziell von Stanislav Ioudenitch gelernt und für Ihren weiteren Weg mitbekommen?*

Behzod Abduraimov: Er hat mir beigebracht, zuerst die Partitur korrekt zu lesen. Das wichtigste Instrument ist die menschliche Stimme, wohinge-

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



Saison 2018/2019
GROSSE PIANISTEN ZU GAST
in der Berliner Philharmonie

Freitag, 17.5.2019 | 20 Uhr | KMS
RAFAŁ BLECHACZ
Mozart | Beethoven | Chopin

Montag, 3.6.2019 | 20 Uhr | PHIL
HÉLÈNE GRIMAUD
Silvestrov | Debussy | Satie | Chopin | Schumann

Saison Ausblick 2019/2020

Montag, 05.12.2019 | 20 Uhr | KMS
MARTIN STADTFELD *Bach/Stadtfeld/Schubert*

Donnerstag, 16.01.2020 | 20 Uhr | KMS
ARCADI VOLODOS *Liszt/Schumann*

Mittwoch, 06.05.2020 | 20 Uhr | PHIL
IVO POGORELICH *Bach/Beethoven/Chopin/Ravel*

Montag, 09.03.2020 | 20 Uhr | PHIL
GRIGORY SOKOLOV *Programm wird noch bekannt gegeben.*

TELEFONISCHER KARTENSERVICE
030 / 826 47 27

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



Foto: Nissor Abdourazakov

gen das vollkommenste Instrument das Orchester ist. Das Klavier ist das einzige Instrument, das mit einem Orchester verglichen werden kann – weil es so viele Möglichkeiten hat.

PIANONews: *Wie meinen Sie das? Können Sie das an einem Beispiel genauer erläutern und bestimmen?*

Behzod Abduraimov: Beim Festival „Zaubersee“ des Luzerner Sinfonieorchesters habe ich 2018 auch die „Zehn Klavierstücke aus ‚Romeo und Julia‘“ von Sergei Prokofiew gespielt. Das Werk ist für das Klavier über weite Strecken ganz eindeutig

vor allem perkussiv gedacht und entworfen, aber ursprünglich eben doch Ballettmusik. Alle diese unterschiedlichen Ebenen versuche ich am Klavier zu imitieren und zu vereinen – die Stimme, das Orchester, den Tanz.

PIANONews: *Wie geht es für Sie weiter? Was haben Sie vor? Gibt es Pläne in der und Träume für die Zukunft, die Sie uns schon jetzt verraten können und möchten?*

Behzod Abduraimov: Mein Traum ist es, in Taschkent mein eigenes Festival aufzubauen, um meiner Heimat etwas zurückzugeben – auch einen neuen Glanz. Wir haben ein gutes Musikleben dort: ein Opernhaus, ein Nationalorchester und mehrere Kammerorchester. Auch das Publikum ist sehr interessiert, aber das alles ist etwas in den Hintergrund gerückt. Ich möchte es wieder zum Leben erwecken und ihm Aufmerksamkeit bringen.

PIANONews: *Könnte da nicht Valery Gergiev helfen?*

Behzod Abduraimov: Absolut, und das tut er. Im April 2017 war er dort. Ich habe mit ihm Sergei Prokofiews Klavierkonzert Nr. 3 gespielt. Valery Gergiev hat gesagt, dass er mir helfen werde. Mein Traum ist es nicht zuletzt, dort auch ein Open-Air-Konzert zu realisieren – nicht in Taschkent, sondern am Registanplatz in Samarqand. Das ist wirklich ein einmaliger Ort, ähnlich wie die Arena von Verona. Zunächst brauchen wir jedoch ein gutes Klavier. Sie haben Klaviere dort, aber sie sind leider schlecht. Sie haben keinen schönen neuen Steinway. Aber mit dem neuen Präsidenten wird es hoffentlich klappen.

Diskografie

BBC Proms

at the Royal Albert Hall 2016

Sergei Rachmaninow:

Klavierkonzert Nr. 3

Behzod Abduraimov, Klavier
(Steinway)

Münchner Philharmoniker

Ltg.: Valery Gergiev

Naxos 8080749 bzw. 8080751 (DVD
bzw. Blu-ray)

Peter Tschaikowsky: Klavierkonzert Nr. 1

Sergei Prokofiew: Klavierkonzert Nr. 3

Behzod Abduraimov, Klavier
(Steinway)

Orchestra Sinfonica Nazionale della
RAI

Ltg.: Juraj Valcuha

Decca 5121879

(Vertrieb: Universal)

Sergei Prokofiew: *Klaviersonate Nr.
6 op. 82; „Suggestion diabolique“ op. 4
Nr. 4*

Camille Saint-Saëns: *„Danse
macabre“ (arr. von Liszt/Horowitz)*

Franz Liszt: *Bénédiction de Dieu dans
la solitude; Mephisto-Walzer Nr. 1*

Behzod Abduraimov, Klavier
(Steinway)

Decca 4783301

(Vertrieb: Universal Austria)



RAETIA

SWISS HIGH TECH & HANDMADE PIANOS



DAS MODELL R₁₃₂ OLIVE ALLES. AUSSER. GEWÖHNLICH

Das herausragende, einzigartige Klavier aus der Schweiz.
Feinste Abstimmung von Materialien, Konstruktion und Verarbeitung.

pianora.swiss | pianoraetia.ch | info@pianoraetia.ch | +41 81 401 12 16

Ingrid Haebler

... zum 90. Geburtstag

**Mit Grazie,
Feinfühligkeit
und Spielfreude**

Von: Robert Nemecek

Ingrid Haebler gehört zu den Pianisten, die man auf Anhieb mit einem ganz bestimmten Komponisten assoziiert, und der heißt in ihrem Fall Wolfgang Amadeus Mozart. Jeder, der sie einmal mit Musik des großen Salzburgers gehört hat, weiß, dass Ingrid Haebler auf die Welt gekommen ist, um diesen einen Komponisten zu spielen. Der Pariser Figaro hat sie deshalb einmal „Madame Mozart“ genannt. Obwohl sich Ingrid Haebler auch als hervorragende Schubert- und Schumann-Interpretin zu profilieren vermochte, blieb Mozart doch das Zentralgestirn ihrer Künstlerexistenz. Mit ihm feierte sie ihre größten Triumphe, und ihre Mozart-Aufnahmen zählen zu den größten interpretatorischen Leistungen des 20. Jahrhunderts. Am 20. Juli 2019 begeht Ingrid Haebler ihren 90. Geburtstag.

Den ersten Klavierunterricht erhielt die gebürtige Wienerin im Alter von sechs Jahren von ihrer Mutter, der Pianistin Charlotte von Haebler. Aufgrund ihres enormen Talents wurde Tochter Ingrid schon mit 11 Jahren zum Studium am Salzburger Mozarteum zugelassen, wo sie bei Heinz Scholz ihre ersten profunden Lektionen in Sachen Mozart erhielt. In diese Zeit fällt auch ihr erster öffentlicher Auftritt mit einem Klavierstück von Mozart und einer eigenen Komposition. Als Haebler 1949 am Mozarteum ihr Konzertexamen ablegte, verlieh ihr die Jury zusätzlich die Lotte-Lehmann-Medaille der Mozarteum-Gesellschaft. Begründet wurde dies mit ihrer „Fähigkeit, dem Publikum ein neues, überzeugendes Mozart-Bild zu vermitteln“. Kurze Zeit später besuchte Ingrid Haebler Nikita Magaloffs Meisterkurs am Genfer Konservatorium und gewann dann auch prompt den 2. Preis (ein 1. Preis wurde nicht vergeben) beim renommierten *Concours de Genève*. Anschließend studierte sie noch ein ganzes Jahr lang bei Marguerite Long am Pariser Conservatoire, wo ihr am Ende des Studienjahres der „Prix de Virtuosité“ verliehen wurde. Das Jahr 1954 brachte den endgültigen Durchbruch. Da konnte sie sowohl den Münchner ARD-Rundfunkwettbewerb als auch den Genfer Schubert-Wettbewerb für sich entscheiden. Nun wurde die internationale Musikwelt auf Ingrid Haebler aufmerksam. Als ihr drei Jahre später auch noch die „Harriet Cohen Beethoven-Medaille“ zuerkannt wurde, war sie längst eine auf den Konzertbühnen Europas gefeierte Pianistin.

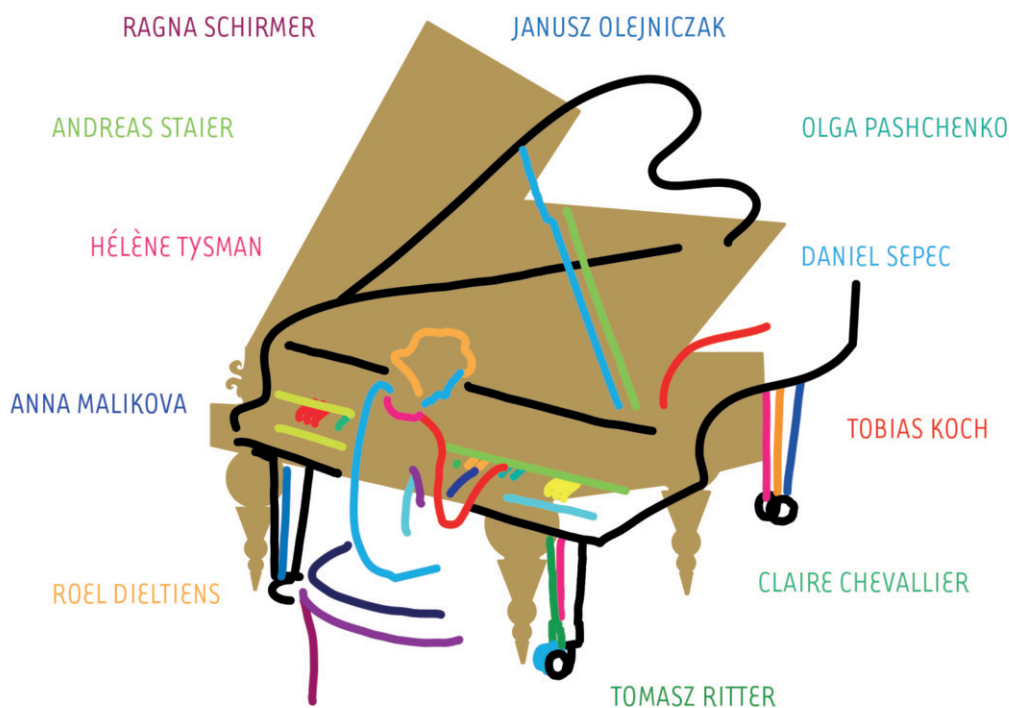
In den 1960er Jahren avancierte Ingrid Haebler als herausragende Mozart- und Schubert-Interpreten zu einer festen Größe im internationalen Musikleben. „Mit Grazie, Feinfühligkeit und großer Spielfreude trägt diese junge Künstlerin vor allem die Werke Mozarts und Schuberts vor“, schrieb Hans-Peter Range in seinem vielgelesenen Nachschlagewerk „Die großen Konzertpianisten der Gegenwart“. 1959 gab Haebler ihr USA-Debüt, 1969 folgte die erste Südafrika-Tournee, und in den 1970ern machte sie dem asiatischen Kontinent ihre Aufwartung, wo sie vor allem in Japan auf ein begeistertes Publikum stieß. Die Bewunde-

rung galt dabei nicht nur der Solistin, sondern ebenso der Kammermusikerin. Ingrid Haebler musizierte mit einigen der größten Musiker und Ensembles ihrer Zeit, dem Grumiaux-Trio, dem Allegri-Quartett, dem Bamberger Bläserquintett und dem Jahrhundertgeiger Henryk Szeryng, mit dem sie ihre größten kammermusikalischen Erfolge feierte. In den 1960er und 1970er Jahren war das Duo Szeryng/Haebler eines der prominentesten seiner Art, und die Mozart-Exegesen der beiden Musiker galten als das Maß aller Dinge. Unter den Dirigenten waren es vor allem Colin Davis, Witold Rowicki und Eduard Melkus, denen sie sich künstlerisch eng verbunden fühlte. Bis weit in die 1990er Jahre hinein trat sie als Solistin bei Orches-

Klaviermusik neu erleben

2. Chopin Festival Hamburg • 20. bis 25. Juni 2019

Historische und moderne Instrumente im Wettbewerb
Konzerte • Meisterkurse • Künstler im Gespräch



Ein Projekt der Chopin-Gesellschaft
Hamburg und Sachsenwald e.V.

Veranstaltungsorte

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
Hamburger Kunsthalle
Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Camp. Außenalster

Infos und Tickets:
www.chopin-festival.de

Offizieller Hauptsponsor und Auftankpartner:

ORLEN Deutschland GmbH



Eine Marke der ORLEN Deutschland GmbH

KAWAI



Ingrid Haebler in jungen Jahren

Foto: Kitty Hoffmann

ben ist als im Konzertsaal. Diesem Umstand haben wir es zu verdanken, dass zumindest ihr Kernrepertoire vollständig auf Tonträgern überliefert ist. Leider wurde ein Großteil der Aufnahmen mittlerweile aus dem Katalog gestrichen. Die meisten sind aber über diverse Handelsportale im Internet immer noch erhältlich. In einigen Fällen allerdings nur im LP-Format.

An erster Stelle steht hier natürlich die monumentale Gesamtaufnahme des Mozart'schen Klavierwerkes. In den 1960er und 1970er Jahren für das Label Philips (456 132-2, Complete works for piano) aufgenommen, beinhaltet sie nicht nur die Sonaten und Variationswerke, sondern auch Klein- und Kleinstwerke aus der Feder des kleinen Wolferl. Für die vierhändigen Kompositionen findet Haebler in Ludwig Hoffmann, Jörg Demus und Paul Badura-Skoda kongeniale Partner. Die Aufnahmen wirken auch nach einem halben Jahrhundert, bei guter Klangqualität, ungemein frisch und spre-

terkonzerten auf. Ihr pianistisches Vermögen blieb dabei bis ins hohe Alter intakt. In einer Konzert-Aufzeichnung des japanischen Fernsehens aus dem Jahr 1996 kann man eine 67-jährige Pianistin erleben, die im Vollbesitz ihrer Kräfte ist. Als Haebler im August und November 2005 in Wuppertal, Bonn und Leverkusen gastierte, jubelte der sonst so gestrenge Gerhard Bauer im Kölner Stadt-Anzeiger: „Die Mozart-Sonne – die Tonkunst der Ingrid Haebler strahlte und wärmte.“ Am 30. Mai 2008, kurz vor ihrem 80. Geburtstag, gab die Pianistin in der Geburtsstadt Ludwig van Beethovens ihr letztes Konzert.

Die wichtigsten Aufnahmen

Das Festhalten ihrer Kunst auf Schallplatte und CD war für Ingrid Haebler mindestens ebenso wichtig wie das Konzertieren, wenn nicht sogar wichtiger. Sie wusste nur zu gut, dass ihre subtile Tonkunst letztlich auf Tonträgern besser aufgeho-



Foto: Archiv Haebler

chend. Haebblers zweite Gesamtaufnahme der Sonaten aus den Jahren 1986 und 1991 für das japanische Label Denon (COCO 80842-80846) wartet demgegenüber mit einer breiteren Klangpalette auf. Auch von den Klavierkonzerten gibt es verschiedene Aufnahmen. Die in puncto Zusammenspiel und klanglicher Ausgewogenheit kaum zu übertreffende Gesamtaufnahme mit Colin Davis und dem London Philharmonic Orchestra gibt es als Gesamtpaket leider nur auf Schallplatte. Mit etwas Glück findet man im Netz einige der von Philips digitalisierten Aufnahmen im CD-Format.

Haebblers Gesamtaufnahme aller zwölf vollendeten Klaviersonaten von Franz Schubert (Decca 4785859) wirkt in ihrer klassisch gebändigten Haltung wie der Gegenentwurf zu manch einer allzu romantisch geratenen Schubert-Exegese. Nur dass Haebblers aus der Wiener Klassik heraus interpretierte Darstellung meistens überzeugender ist. Da hört und fühlt man in jeder Note, jeder Phrase die Seelenverwandtschaft, die die Pianistin mit dem Komponisten verbindet. Wer übrigens glaubt, dass Haebbler eine keimfreie Schubert-Deutung mit Wiener Dialekt bietet, der höre nur einmal in den Kopfsatz der a-Moll-Sonate D 784 hinein, dessen energiegeladene Steigerungen sie mit einer gnadenlosen Härte durchzieht, die einen frösteln lässt. In den Impromptus und „Moments musicaux“ begegnet man dagegen einer gelösten Ernsthaftigkeit, die den faden Beigeschmack des allzu Populären vergessen lässt.

Auch Haebblers Aufnahme der Klavier-Konzerte (mit der Cappella Academica Wien unter Eduard Melkus) und Sonaten von Johann Christian Bach (LP) sowie einiger Haydn-Sonaten auf dem Fortepiano (Philips 442-659-2) wie auf dem modernen Flügel (LP) sind in ihrer Verbindung von formaler Strenge, kerniger Klanglichkeit und pianistischer Perfektion absolut hörensenswert. Umso bedauerlicher, dass wir – aus welchen Gründen auch immer – keine einzige Beethoven-Sonate, ja nicht einmal eine der Bagatellen dieses Komponisten von ihr haben. Wer sich davon überzeugen möchte, dass Haebbler auch diese Disziplin meisterhaft beherrschte, muss entweder auf die Einspielung der Violinsonaten mit Szezyng (Philips 464 122-2) oder der Klavierkonzerte Nr. 2 und 4 mit dem New Philharmonia Orchestra unter Alceo Galliera zurückgreifen. Während erstere auf CD greifbar ist, bekommt man letztere nur im LP-Format.

Einen repräsentativen Querschnitt durch Ingrid Haebblers musikalisches Erbe bietet das der Pianistin gewidmete Album aus der Reihe *Die Großen Pianisten des 20. Jahrhunderts* (Philips 45683-2). Dort findet man neben Aufnahmen von Johann Sebastian Bach, Haydn, Mozart und Schubert auch Beispiele für ihre Auseinandersetzung mit den Romantikern Schumann (Kinderszenen) und Chopin (Walzer Es-Dur op. 18). Innerhalb des gesamten Œuvres ist ihr Beitrag zur romantischen Literatur jedoch eher von marginaler Bedeutung.

Gabriele Leporatti in *Wien*



WERKE VON
BEETHOVEN, SCHUBERT,
STRAUSS, RAVEL
ETERA Classics ET 003

»Gabriele Leporatti
spielt mit großartigem
Klanggespür und
transparenter Finesse.«
PianoNews



ETERA

www.eteraclassics.com

Ab dem 6. Mai als CD, Download & Stream erhältlich
Vertrieb: EMANOMEDIA, CH-Zürich

Grenzenlose Vielfalt

Yamahas TransAcoustic-Piano der 2. Generation

Foto: Dürer

Das TransAcoustic-Piano der zweiten Generation im Studio von Marin Subasic.

Yamaha hatte die TransAcoustic-Pianos erstmals im Jahre 2013 präsentiert – damals noch ganz im Stillen, um zu sehen, wie die Händler auf diese Innovation reagieren. 2014 war das erste Instrument mit der Typenbezeichnung TA für TransAcoustic dann serienreif, ein Klavier in Höhe von 121 Zentimetern. Und man arbeitete sofort an einem kleinen Flügel von 161, dem GC1TA, der 2015 fertiggestellt war. Mittlerweile hat Yamaha ein weites Angebot von traditionell akustischen Instrumenten, verbunden mit der digitalen Welt über Transducer-Technologie für den Einsatz zahlloser Möglichkeiten. Seit verganginem Herbst nun ist die zweite Generation des Systems unter dem Kurzbezugriff TA2 bei vielen Händlern erhältlich.

Marin Subasic ist Musikproduzent, hat ein eigenes Studio in Köln, hat zahllose RTL-Shows betreut und mit vielen bekannten Sängern und Musikern vor allem im Popbereich zusammengearbeitet. Er nutzt das TransAcoustic von Yamaha in seinem Studio. Wir wollten einmal erfahren, wie sich diese Technologie im täglichen Einsatz verhält und besuchten ihn in seinem Studio „M2 Productions“.

Von: Carsten Dürer



Deutlich vereinfacht in Optik und Bedienung:
Das Steuermodul.

Fotos: Dürer



Beim Blick unter das Modul erkennt man die weiteren Funktionsknöpfe.

Die TransAcoustic-Technologie von Yamaha ist eine, die sich beständig entwickelt, die immer weiter im Unternehmen des japanischen Herstellers vorangetrieben wird. Hatten sich bei der Einführung noch viele Kunden überfordert gefühlt, suchen sie heute geradezu nach Instrumenten, die die digitale Welt ihres Smartphones und ihres Tablets mit ihrem Hobby, dem akustischen Klavier verbinden.

Eigentlich entstehen im M2 Production-Studio von Marin Subasic Produktionen für die Werbeindustrie, bastelt der im niederländischen Enschede ausgebildete Musiker an großen Produktionen wie dem Michael-Jackson-Musical „Beat it!“. Doch er arbeitet auch für und mit Yamaha zusammen an der Fortentwicklung von Disklavier und TransAcoustic. Kaum einer hat sich so intensiv mit diesem neuen TransAcoustic Version 2 auseinandergesetzt wie Subasic. Schon beim Eintreten ins Studio steht ein Modell YUS1 SHTA bereit, um jederzeit gespielt werden zu können. Dieses 12 cm hohe Instrument ist ein klassisches Klavier aus dem japanischen Yamaha-Werk für akustische Klaviere in Kakegawa, knapp 30 Kilometer von dem ursprünglichen Firmensitz in Hamamatsu entfernt. Subasic beginnt zu erklären und man spürt, dass er sich wirklich für das Instrument begeistert. „Wir sind im 21. Jahrhundert. Und die Menschen, die sich vor den neuen Techniken in Verbindung mit dem akustischen Klavier verschließen, sind nicht zu beherrschen und verpassen die Zeichen der Zeit“, erklärt er eindeutig. Marin Subasic kennt sich mit allen

Arten von Tasteninstrumenten aus, die er beständig in seinem Studio benutzt. Überall stehen Keyboards, und unter seinem Computer-Arbeitsplatz erkennt man ein auf einer Schublade ausziehbares Masterkeyboard. Dennoch kommt Subasic vom Klavier und erwärmt sich für den Klang und das Spielgefühl eines Yamaha-Instruments. „Wenn ich das Instrument hier vergleiche, muss ich zugeben, dass die Spielart und vor allem der Klang mir besser gefällt als der von anderen Herstellern, die ein solches Instrument mit Transducer-Technik anbieten.“ Damit meint er vor allem die Aures-Modelle von Kawai, mit denen er sich selbstredend auch beschäftigt hat.

Die Technik

Um es ganz simpel zu machen: Die Technik des TransAcoustic-Klaviers von Yamaha besteht aus mehreren Entwicklungsstufen, die sich mit der Zeit herausgebildet haben. Da ist zum einen das sogenannte Silent-Piano von Yamaha. Also ein akustisches Klavier, bei dem man eine Stopperleiste vor die Hammerstiele schieben kann, um die Hämmer vor dem Anschlagen auf die Saiten zu hindern. Zeitgleich wird ein Digital-Piano mit Samples von Konzertflügeln aktiviert. So spielt man das digitale Sample über dieselbe Klaviatur des akustischen Klaviers. Doch – wie der Name schon sagt – war es bei einem Silent-Piano immer vonnöten, dass man einen Kopfhörer aufsetzen musste, um den Klang zu hören (man kann natürlich auch externe Lautsprecher anschließen, aber das tut in der Regel niemand). Der weitere Schritt war die Anregung des Resonanzbodens mittels Transducern. Dabei überträgt ein Schallwandler die digitalen Audio-Signale auf den Resonanzboden, der als Lautsprecher fungiert. Dies wird mittels eines Spulenmagneten (ähnlich wie bei einem Lautsprecher) erreicht, der mit dem Transducer auf dem Resonanzboden verbunden ist. Die Bewegung der Magnetspule versetzt den Resonanzboden in Schwingung – und die Vibrationen werden dann über die Stege weitergeleitet und bringen sogar die Saiten zum Mitschwingen. Der Effekt ist perfekt, denn man hat das Gefühl, als spiele man tatsächlich das akustische Instrument selbst.

Diese Technik hatte das Unternehmen Schimmel bereits frühzeitig mit dem AudioForte-System auf den Markt gebracht. Damals war die Welt aber noch elektronisch und noch nicht digital. Dieses System wurde entsprechend nicht weiterverfolgt. Erst als das Unternehmen Yamaha dann mit dem TransAcoustic Piano auf den Markt kam, war das System der Anregung des Resonanzbodens mittels Übertragung von Impulsen wieder in aller Munde. Die Zeit war weiter vorangeschritten, entsprechend konnte man nun mit der digitalen Computertechnologie andere Funktionen integrieren.

Das bedeutet, dass man die Stopperleiste des Silent-Systems immer noch einsetzen muss, um die TransAcoustic-Technik zu nutzen. Nur dass anstelle der Übertragung des digitalen Samples über Kopfhörer nun der Resonanzboden angeregt wird und so das Klavier selbst diesen Klang wiedergibt. Was daran das Besondere ist? Nun kann man den Klang so erleben, als würde man das Klavier auf akustische Weise spielen. Aber der Clou: Man kann mittels des Lautstärkereglers nun die Laut-

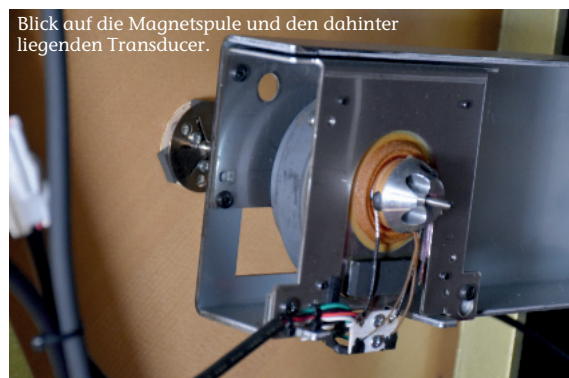


stärke senken wie man will – ganz ohne Kopfhörer!

Doch das ist bei weitem nicht alles, wie Marin Subasic uns zeigt.

Die Neuheiten des TA2

Es geht hier ja um die zweite Generation des TransAcoustic-Piano und was neu daran ist. Als Erstes hat man also die Transducer neu konzipiert und vor allem vergrößert. Der Effekt: Vor allem in den Höhen ist der Klang weitaus brillanter und nicht mehr so dumpf wie bei der ersten Generation. Man hat nun eher das Flügelgefühl auch an einem Klavier, wenn man diese Technik einschaltet. Daneben hat man die Spitzen der Transducer verfeinert, die mit dem Resonanzboden verbunden sind. Diese nur von Yamaha verwendete Technik



soll verhindern, dass bei der Alterung und der Veränderung des Resonanzbodens (immerhin handelt es sich um Holz, das immer auch ein wenig arbeitet) die Transducer-Übertragung nicht mehr optimal erfolgen kann. Ein geschickter Schachzug.

Zum anderen ist auch die gesamte Steuereinheit verändert worden. Wie üblich (auch bei Silent-Piano ebenso wie bei Disklavier) befindet sich diese links unterhalb der Tastatur. Doch mittlerweile zeigt sie nur mehr zwei Drehregler und ein recht bescheiden wirkendes Display. Rechts neben dem Display befindet sich zum einen der USB-Port, um eigene Aufnahmen vorzunehmen bzw. den WLAN-Adapter aufzunehmen, sowie zwei Mini-Stereo-Klinkeneingänge. Zudem ist auch ein Aufhänger für einen Kopfhörer zu finden. Schnell wird

Tablet verbunden über WLAN mit der Smart Pianist-App: Die Instrumente und die Konzertsäle für den Klang werden optisch angezeigt.



Fotos: Dürer

Aufnahmen leichtgemacht mit der Aufnahme-funktion der App.



nach dem Einschalten klar, wie einfach dieses Instrument zu handhaben ist. Sofort ist das TransAcoustic-Instrument auf den CFX-Flügel, das Sample des großen Yamaha-Konzertflügels eingestellt, wenn man die Stopperleiste mittels des Einhakens des mittleren Pedals vorgenommen hat, um die Silent-Funktion einzuschalten. Der Klang ist bemerkenswert: ausgeglichen, groß und auch brilliant. Mit dem rechten der beiden Drehregler kann man nun die Lautstärke einstellen, in der man spielen will – ganz ohne Kopfhörer. Allein das ist schon ein Erlebnis. Mit dem linken Drehregler kann man die anderen Klänge abrufen. Die Besonderheit: In diesem Instrument ist auch ein Sample des Bösendorfer-Konzertflügel Imperial enthalten. Und den Klangunterschied nimmt man sofort wahr: Der Flügel ist weniger bissig im Klang, wärmer und blumiger – wie in der Realität.

Unterhalb des Moduls befinden sich – fast versteckt und besser für die Optik – weitere Knöpfe mit denen man dann durch die Untermenüs gehen kann oder beispielsweise die Aufnahme-Funktion aktiviert.

Verbindungen

Doch das wäre ja noch nicht das ganze Erlebnis, wenn es darum geht, das akustische Klavier ins 21. Jahrhundert zu bringen. Und nun kommt Subasic so richtig in Fahrt. Er holt sein iPad und ruft die kostenfreie Applikation (App) „Smart Pianist“ auf (die natürlich auch auf jedem Smartphone von Apple und denen mit Android-System ausgestattet laufen). Dazu muss er allerdings zuerst einen zusätzlich von Yamaha zu erwerbenden W-Lan-Adapter in den USB-Port schieben. Man könnte zwar das iPad auch mittels eines USB-Kabels mit dem TransAcoustic-Piano verbinden, aber das

wäre wenig praktisch. Denn mittels der WLAN-Verbindung kann man so einiges anfangen. So kann man nun optisch besser die Flügel mit einem „Wisch“ über das Tablet wechseln, kann im Hintergrund die fest integrierten Saalakustiken auswählen, kann aber noch viel, viel mehr machen. Vor allem das Aufnehmen von gerade Gespieltem wird kinderleicht. Man drückt auf Aufnahme und spielt und sofort kann man das Gespielte wieder abspielen. Dabei werden sogar die Akkorde erkannt und angezeigt, die man soeben gespielt hat. An einer Umsetzung in Notentext innerhalb dieser App arbeitet man gerade, immerhin befindet sich das Symbol dafür schon in der App. Das wäre dann wunderbar: Man spielt, und das Gespielte würde nicht nur sogleich in Notentext umgesetzt, sondern man kann ja bereits das Eingespielte auch wieder abspielen – und dabei das Tempo und die Lautstärke verändern. Sogar ein Transponieren ist möglich, so dass man beispielsweise bei einer leicht veränderten Stimmung des akustischen Instruments das digitale genau auf diese Stimmung einstellen kann. Warum das interessant ist? Nun, wenn man beispielsweise eine linke zur rechten Hand üben will, dann kann man die rechte erst mittels der Aufnahmefunktion einspielen, dann abspielen lassen und die andere hinzu spielen. Ebenso kann man bei vierhändigen Stücken den Primo-Part gesondert aufnehmen, um dann den Secondo-Part direkt zu spielen. Bei diesem Instrument geht dies sogar mit Werken für zwei Klaviere, da die Aufnahme zwar klingt, aber die Tasten ja frei sind. Wenn man Aufnahmen über einen USB-Stick nutzt, kann man auch das weit verbreitete WAV-Format auswählen, so dass man die Datei dann später auch über einen Computer abhören kann. Der in der App integrierte Recorder nimmt die Daten in einem eigenen Format auf, kann sie aber auch schnell und komfortabel wieder abspielen.

In die App sind aber auch 50 Stücke bereits integriert, die man dann üben kann. Hier nun werden allerdings auch die Noten angezeigt, so dass man genau sieht, wo man sich befindet. Dass bei diesen Notentexten dann auch das Tempo steuerbar ist, ist gut für das Üben. Dass man allerdings auch hier Transponieren kann und die Noten sich dann direkt verändern, ist schon wieder bemerkenswert.

Aber da gibt es ja auch noch eine in das Steuermodul integrierte Bluetooth-Schnittstelle. Marin Subasic holt sein Smartphone, auf dem er viele Musikstücke gespeichert hat, verbindet es über Bluetooth und lässt einen Song über den Resonanzboden als Lautsprecher erklingen. Sofort steigt er ein und spielt dazu. Viel faszinierender allerdings ist das Mischen von Klängen aus dem Modul mit dem Klavierklang. Denn dann kann man plötzlich einen Chorklang mit dem Klavierklang verbinden und es entstehen ungeahnte Möglichkeiten.

Aber es gibt noch mehr Verbindungsmöglichkeiten. Denn an der Unterseite des Moduls befindet sich noch ein weiterer USB-Eingang. Dieser ist für den Anschluss eines Computers oder eines weiteren Mobilgerätes gedacht. Und dann gibt es noch die beiden MIDI-Schnittstellen MIDI-Out und MIDI-In. Diese sind in der Regel für den Anschluss

weiterer elektronischer, bzw. digitaler Musikinstrumente wie Synthesizer oder Sequencer gedacht. Auch hierfür bietet Yamaha nun optional ein Überbrückungskabel an, das dann eine kabellose Verbindung zu diesen Instrumenten ermöglicht. Zu guter Letzt gibt es noch die sogenannten AUX-Buchsen, mit denen man das TransAcoustic-Piano beispielsweise an Lautsprecher oder Stereoanlage anschließen kann.

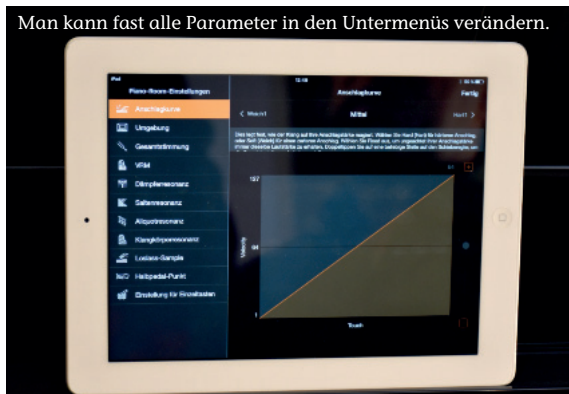
Zwischendurch klingelt Marin Subasics Handy, das noch mit dem TransAcoustic über Bluetooth gekoppelt ist. Natürlich erklingt der Klingelton nun zusätzlich über den Resonanzboden des Klaviers – witzig wie beeindruckend. Man kann dieses Instrument also als Lautsprecher für Mobilgeräte in jeder Nuance benutzen – als famosen Nebeneffekt.

In die Tiefe?

Wer nun wirklich in die Tiefen der Einstellungsmöglichkeiten einsteigen will, der sollte vorsichtig sein. Denn wenn man beispielsweise in die Untermenüs über das Tablet einsteigt, dann erkennt



Hier erkennt man, was man eingespielt hat anhand von Akkordsymbolen. Und man kann es beim Abspielen steuern.



Man kann fast alle Parameter in den Untermenüs verändern.

man, dass man die Saiten einzeln „verstimmen“ kann, den Nachhall, die Pedalsensibilität und so fort verändern kann. Das ist alles gut und schön, aber: Jede Veränderung wird erst einmal generell gespeichert und kann nur von Hand wieder zurückgestellt werden. Ein Speichern der Veränderungen in unterschiedliche Klang-Speicher ist momentan noch nicht möglich. Natürlich gibt es einen Reset-Knopf, mit dem man schnell auf die Werkeinstellungen zurückkommen kann.

Fazit

Wenn man einmal davon absieht, dass man sich bei dem Kauf eines Klaviers erst einmal (auch) für ein akustisches Instrument entscheiden muss

und da bekanntlich die Geschmäcker verschieden sind, bietet das TransAcoustic-Piano der zweiten Serie nun wirklich so viele Möglichkeiten, dass man nach zwei Stunden fast überfordert ist und weiß, dass man noch lange nicht an die Grenzen der Möglichkeiten gestoßen ist. Auch Marin Subasic sagt: „Wenn ich einem Verbraucher dieses Instrument vorführe, dann erkläre ich nicht viel die Technik, sondern lasse ihn nur hören, wie famos der Klang des digitalen Instruments ist und dass man es auch leise drehen kann, ohne seinen Anschlag zu verändern. Das überzeugt die meisten Kunden, denn sie sind in diesem Moment emotional begeistert – und genau darum geht es doch.“ Richtig! Und vor allem ist dies wohl die Funktion, die die meisten Käufer am ehesten nutzen wollen.

Das bei Marin Subasic stehende Klaviermodell YUS1 SHTA kostet laut Liste 15.557,- und ist damit das zweitgünstigste. Darunter liegt das U1 TA2, das 13.945,- Euro kostet. Mittlerweile gibt es etliche weitere Klavier- und Flügelmodelle, die mit dieser Technik ausgestattet sind. Das sind akzeptable Preise. Am Ende wollen wir noch wissen, wie Marin Subasic das TransAcoustic nutzt. „Entweder nutze ich es ganz klassisch als akustisches Klavier und nehme es auf. Aber meist nutze ich die einfache Aufnahmetechnik. Wenn mir eine Idee in den Sinn kommt, kann ich mich ans Klavier setzen, diese Idee in einer Aufnahme festhalten und später daran weiterarbeiten.“

Man erkennt, dass das Potenzial dieses Instruments noch immer nicht ausgeschöpft ist, da man über die Steuerung der App noch viele Dinge mehr integrieren kann und auch wird. Schön wäre es allerdings, wenn Yamaha die WLAN- und MIDI-Adapter direkt im Instrumentenpreis mitanbieten würde.

http://de.yamaha.com/de/products/musical_instruments/pianos/transacoustic/ta2/



50 Klavierstücke stehen mit Notation zur Verfügung.



Marin Subasic mit seinem TransAcoustic.

LUISA IMORDE

Ideenvielfalt mit Konzept

Foto: Dürer

Von: Carsten Dürer

Schon 2016 war uns die junge deutsche Pianistin Luisa Imorde durch eine CD aufgefallen, die aufhorchen ließ. Sie hatte unter dem Titel „Zirkustänze“ Werke von Robert Schumann mit Werken von Jörg Widmann so geschickt in Einklang gebracht, dass man aufhorchte. Dass diese Auseinandersetzung mit der Verbindung von bekanntem mit unbekanntem Repertoire keine Eintagsfliege ist, beweist sie nun mit ihrer ersten CD für das Label Berlin Classics, das sie unter Vertrag genommen hat. Mit Werken von Beethoven, Mozart und Joseph Woelfl hat sie unter dem Titel „L’Affaire d’honneur“ ein ganz besonderes Programm herausgebracht – und denkt weiter gegen den Strich. Wir trafen uns mit der Pianistin bei einem Besuch im Klavierhaus Schoke in Köln.

Auch wenn die heute 30-jährige Luisa Imorde mittlerweile in Salzburg lebt, kommt sie gerne ins Rheinland. Zum einen, da sie eine ganze Weile in Bonn gelebt, in Köln studiert hat. Aber vor allem, da sie die Kontakte zum Deutschlandfunk, wo sie bislang Ihre Aufnahmen vornahm, und zum Klaviertechniker ihres Herzens, Christian Schoke, halten will.

Luisa Imorde hat ein einnehmendes Wesen, wenn man ihr begegnet, offen und nachdenklich-strahlend. Genauso gibt Sie sich auch im Gespräch – gewürzt mit viel Lachen und Humor.

Grundentwicklung

Fast schien es wie gegeben, dass Luisa Imorde Klavierspielen lernte, immerhin sind ihre Eltern beide Pianisten. „Ich bin tatsächlich in dem naiven Glauben aufgewachsen, dass ich dachte, dass jeder Mensch Klavier spielt, es war für mich normal. Meine Eltern spielten Klavier, meine Mutter unterrichtete zu Hause, so dass auch diese Schüler Klavier spielten. Ich habe

dann natürlich auch etwas am Instrument gespielt. Vor allem das, was meine Mutter unterrichtet hat. Ich habe es also nachgespielt. Meine Mutter hörte das und war erstaunt, woher ich das konnte. Dann hat sie mir ab und zu etwas am Instrument beigebracht, so dass ich bereits Noten lesen konnte, bevor ich noch Schriftliches zu lesen imstande war.“ Hat die Mutter sich dann auch der keinen Luisa angenommen? Als Lehrerin? „Nun, nicht als Lehrerin, aber bis zu meinem Studium hat sie immer darauf geachtet, dass ich gute Lehrer hatte.“

Das war nicht immer einfach. Aufgewachsen ist sie im Oberbergischen Land, in Kleinfischbach, einer Gemeinde mit nicht mehr als 15 Häusern, wie sie sagt. Man musste sich also aus der dörflichen Idylle herausbegeben: „Dankenswerterweise bin ich dann viel herumgefahren worden“, sagt sie lächelnd, „nach Köln vor allem. Das hat fast 50 Minuten mit dem Auto gedauert. Allerdings haben wir auch viele Lehrer ausprobiert, einige klappten mit mir als Kind einfach nicht.“ Sie gibt zu, dass sie ein introvertiert-schüchternes Kind war, was man heute kaum

mehr in ihrem Wesen spürt. Bald stand dann auch ein Schulwechsel an: „Ich konnte die Dinge, die mir wichtig waren, bei uns in der Umgebung nicht bekommen: Französisch oder Musik als Leistungskurs beispielsweise. Also ging ich nach Bonn auf eine private Schule, wo ich all dies als Unterricht erhielt. Dort hatte ich ein Stipendium, denn ansonsten wäre es einfach zu teuer gewesen. Dort habe ich dann auch Andreas Fröhlich kennengelernt, der mich über die Hochschule in Köln zu einem Jungstudium einlud.“ Das lief in den letzten Schuljahren parallel, die musikalische Klavierausbildung in Köln, die Schule in Bonn. In Köln an der Musikhochschule hat sie sogar noch ihr Bachelor-Programm als Studentin für Klavier begonnen: „Dann aber bin ich über das Erasmus-Austauschprogramm sehr schnell nach Salzburg gegangen“, erklärt sie lachend. Anscheinend war es ihr ein Bedürfnis aus der rheinischen Gegend in ein anderes Umfeld zu wechseln. Dort kam sie in die Klasse von Jacques Rouvier und hat mittlerweile ihren Master-Abschluss am Mozarteum der österreichischen Stadt beendet.

Neue Wege

War es dann auch Jacques Rouvier, der ihr Interesse für unbekannteres Repertoire weckte? Denn mittlerweile zeigt sich bei Luisa Imorde ja eine gewisse Begeisterung dafür, immer wieder einen Blick abseits der eingetretenen Repertoirepfade zu wagen ... Sie denkt nach und sagt: „Ich muss ehrlich sagen, dass das Studium eher das Gegenteil fördert. Ich hatte fast schon Probleme, in meiner Master-Abschlussprüfung meine zu dieser Zeit aktuellen Konzertprogramme unterzubringen. Damals spielte ich gerade den Woelfl ein, doch der stand ja nicht auf der Liste des Formulars. Es gab das Übliche, das man spielen konnte. Das finde ich wirklich ... unschön. Das minimiert die Vielfalt. Eigentlich bin ich mit dem ersten CD-Projekt ‚Zirkustänze‘ darauf gekommen, dass es unglaublich beflügelnd ist, etwas zu machen, was aus zwei anscheinend unterschiedlichsten Dingen etwas macht, das etwas Neues kreiert. Ich sah, dass Jörg Widmann begeistert war von der Idee, das Publikum war plötzlich begeistert von Neuer Musik, obwohl viele zuvor skeptisch dem Widmann gegenüber waren. Doch nun erkannten sie die Zusammenhänge, die Nähe zu Schumann.“ Aber vor diesem CD-Projekt muss es doch schon überhaupt ein Interesse gegeben haben, auch einmal abseits zu schauen. Denn man schüttelt es ja nicht plötzlich aus dem Ärmel, dass man für ein erstes CD-Solo-Projekt Widmann mit Schumann verbinden will. „Der allererste Impuls kam tatsächlich von Jacques Rouvier, der meinte, wenn ich auf meiner ersten CD nur Schumann einspielen würde, würde es niemanden interessieren. So kam ich auf die Idee, mich umzuschauen. Schumann sollte es in jedem Fall sein. Auch bei meiner neuen CD sollte es auf jeden Fall Beethoven sein, von dem ich ausgehe. Aber ich wollte nicht einfach nur eine komplette Beethoven-CD einspielen. Wozu? Ich habe doch selbst meine Lieblingsaufnahmen von diesen Werken ...“

Es gibt also immer einen Kern, einen Komponisten, der dann als Grundlage für den weiteren Blick auf anderes Repertoire zugrunde liegt? Also im ersten CD-Projekt Schumann, und nun Beethoven? „Ja, das ist schön gesagt, es gibt immer einen Kern. Es

sollte bei dieser neuen CD nicht unbedingt die ‚Pathétique‘ sein, aber es wurde dann schnell klar, da sich die Sonate von Woelfl auf diese Sonate bezieht.“ Wie kommt sie dann auf die anderen Werke, die sie um diesen Kern als Beziehungspunkte hinzufügt? „Das ist ein Prozess. Bei mir zu Hause gibt es eine Wand mit vielen, vielen kleinen Zetteln, auf denen ich alles notiere, um gute Übergänge zu haben, Beziehungen aufzuzeigen.“ Bei dieser neuen CD ist es leicht, sagt sie, da es sich um größere Werke handelt. Bei ihrem kommenden CD-Projekt, bei dem sie Werke von Johann Sebastian Bach mit sol-



Luisa Imorde mit Jacques Rouvier bei den Aufnahmen im Detuschlandfunk.

Foto: DLF / Lars Figgie

chen von Nikolai Kapustin verbindet, war dies schon schwieriger. „Das ist dann schon sehr kleinteilig bei dem kommenden Projekt, da ich jede Kleinigkeit bedenken will. Und ich merke, dass da plötzlich wahn-sinnig viel im Kopf passiert, wenn man sich solche Dinge überlegt. Das macht mir unglaublich viel Spaß.“

Wie tief muss man in die Werke der jeweiligen Komponisten eintauchen, um so weit zu kommen? „Sehr tief. Gerade bei Kapustin und Bach war dies natürlich viel, da beide ja nicht gerade wenig für Klavier geschrieben haben. Das ist nicht immer einfach, aber unglaublich erleuchtend. Ich durfte sogar durch unveröffentlichte Manuskripte von Kapustin schauen, um diese womöglich auszuwählen.“ Mehr, als dass es auch bei diesem nächsten CD-Projekt wieder eine Weltersteinspielung geben wird, will sie nicht verraten, obwohl sie die Aufnahme bereits eingespielt hat.

Das Konzept der aktuellen CD

Im Winter des Jahres 1798 treffen zwei Komponisten in Wien aufeinander, um eines der damals immer noch typischen Klavierduelle auszutragen. Der Freund und Gönner Mozarts, Raimund Baron Wetzlar zu Plankenstern, bietet die richtige Adresse für diesen Anlass: Sein Palais ist heute noch direkt am Schönbrunner Schlosspark gelegen. Ludwig van Beethoven hat sich gerade als Virtuose und Meister des „Fantasierens“ einen Namen in der österreichischen Metropole erspielt. Sein Kontrahent, der 25-jährige Johann Joseph Baptist Woelfl dagegen stammt aus Salzburg, ist Schüler



Foto: Archiv

von Mozart-Vater Leopold und ebenfalls erfolgreich in Wien. Diese beiden sollen nun um die Gunst des Wiener Publikums wetteifern. Der Ausgang des Wettstreites war wohl ausgeglichen. Luisa Imorde stellt den Variationen von Woelfl die Beethovens über dasselbe Thema von Anton Salieri „La stessa, la stessissima“ gegenüber (Beethoven: WoO 73). Diese bilden Anfang und Schluss der aktuellen CD „L’Affaire d’honneur“. Dazwischen spielt sie Mozarts „Adagio und Fuge für zwei Klaviere“ c-Moll gemeinsam mit Jacques Rouvier. Es folgt Beethovens „Pathétique“-Sonate. In der anschließenden c-Moll-Sonate verwendet Woelfl das thematische Material und die Form der „Pathétique“. Ein durchaus geschlossenes Konzept, das ineinandergreift.

Imorde will also vor allem dem Publikum Repertoire näherbringen, dass es bis dahin noch nicht kennt, richtig? „Ja, zudem ist es natürlich toll, dass ich auch auf dieser aktuellen CD wieder eine Erst-

einspielung habe, denn die Woelfl-Variationen wurden noch nie eingespielt. Das macht eine CD-Einspielung für mich noch sinnvoller. Auch bei der ersten CD gab es eine Weltersteinspielung – und dies wird es halt auch bei der dritten CD geben.“ Ist das nicht auch ein Marketing-Gedanke, der da eine Rolle spielt? „Ja, vielleicht. Aber davon mache ich mich erst einmal frei. Mir geht es darum, dass es dann mehr Sinn

macht eine CD einzuspielen, denn ansonsten haben wir ja so viele Einspielungen von allem Repertoire ...“

Das bedeutet aber nicht, dass sie sich bei der aktuellen CD nun auch alle Werke von Woelfl angeschaut hat, nur um genau diese Sonate herauszufischen, oder? Wie sieht dies bei Mozart aus, der ja auch nicht gerade wenig für Klavier hinterlassen hat? „Nein, da war es etwas anders. Es gab die Woelfl-Sonate mit dem Adagio und der Fuge in c-Moll. Und da war es nun Jacques Rouvier, der beim ersten Hören sofort sagte: Kleinen Moment, Adagio und Fuge c-Moll, das haben wir doch auch bei Mozart. Und das war wirklich erleuchtend, denn Woelfl hat so viel bei Leopold Mozart gelernt, war ein Freund der Familie. Und plötzlich ergab sich dann noch ein Zusammenhang. Der gute Beethoven hat nämlich diese c-Moll-Fuge in vier Systemen abgeschrieben und genau diese Abschrift ist als Beethoven’sches Werk ohne Opuszahl veröffentlicht worden, bis man feststellte, dass es sich nur um eine Kopie von Mozarts Werk handelt. So dachte ich: Das alles passt hervorragend zusammen. Diese Fuge ist wahnsinnig visionär. Jacques Rouvier und ich haben sie einmal sehr langsam durchgespielt, und da klingt es plötzlich wie Schönberg, Dissonanzen, die man so nicht erwartet.“

Nächste Projekte und Ansichten

Während die erste CD noch auf einem anderen Label erschien, hat Luisa Imorde nun mit Berlin Classics ein neues Zuhause für ihre CD-Projekte gefunden. Nun ist die erste bei Berlin Classics Anfang Februar erschienen, die nächste schon eingespielt und wird wieder im Februar kommenden Jahres veröffentlicht. Ist das nicht alles ein bisschen schnell? „Nein, eigentlich nicht.“ Ist diese Frequenz wichtig für einen jungen Künstler? „Mmmmmhh“, sie denkt kurz nach, „mich bringen diese Gedanken für solche CD-Projekte immer sehr viel weiter – musikalisch. Natürlich werde ich kein Programm mit Kapustin in den kommenden Monaten spielen, auch wenn ich ihn erst gerade eingespielt habe. Momentan finden die Konzerttermine mit Beethoven, Mozart und Woelfl für die kommende Saison statt. So aber habe ich meine

Diskografie (Auswahl)

Joseph Johann Baptist Woelfl: 9
Variationen über „La stessa, la stessissima“; Sonate précédée d’une Introduction et Fugue

Wolfgang Amadeus Mozart:
Adagio und Fuge c-Moll für zwei Klaviere

Ludwig van Beethoven: 10
Variationen über „La stessa, la stessissima“; Grande Sonate Pathétique
Luisa Imorde, Klavier (Steinway D)
(Jacques Rouvier 2. Klavier bei Mozart)
Berlin Classics 0301162
(Vertrieb: Edel)



Zirkustänze

Robert Schumann: Papillons op. 2

Jörg Widmann: Elf Humoresken, Zirkustänze
Luisa Imorde, Klavier (Steinway D 544063)
Ars Produktion 38213
(Vertrieb: Note 1)

Ruhe, mich mit den jeweiligen Programmen intensiv auseinanderzusetzen. Man braucht natürlich auch Herausforderungen, und das bringen diese Projekte mit sich.“

Es scheint ja so zu sein, dass man über diese CD-Programme und -Projekte auch Veranstalter dazu bewegen kann, unbekanntere Werke zu akzeptieren. Oder bleibt dies immer noch schwierig? „Mit Beethoven-Woelfl war es nicht so schwierig, selbst der Musikverein in Wien sagte, dass man das ja nun einmal machen müsse. Aber natürlich gibt es Veranstalter, die sich erst mit einer Aufnahme überzeugen lassen. Gerade mit dem Duell zwischen Beethoven und Woelfl kann man da überzeugen.“

Eine Besonderheit gab es bereits zur Veröffentlichung der neuen CD: „Die Villa, die der Austragungsort des Klavierduells zwischen Beethoven und Woelfl war, ist mittlerweile die Privatresidenz des chinesischen Botschafters. Als ich mir dann sagte, dass ich genau dort erstmals meine neue CD präsentieren wollte, sagten alle: Du bist verrückt. Aber es hat geklappt.“ Der Botschafter öffnete seine Räume und so konnte Luisa Imorde auf demselben Parkett stehen und spielen, auf dem damals das Duell stattfand, denn dies ist das historische geblieben. „So etwas funktioniert dann einfach, ich bin begeistert, dass Musik so etwas zu bewirken imstande ist.“

Aufgenommen hat Luisa Imorde bislang auf einem Steinway-Flügel, dem Umstand geschuldet, dass dieser Flügel im Deutschlandfunk steht und auch noch von Christian Schoke vorbereitet wurde. Doch eine Vorliebe für nur eine Marke hat sie nicht. Und so sagt sie, nachdem sie erklärt, dass sie sich auch für Instrumente der Marken Bösendorfer, Yamaha oder Kawai begeistern kann: „Ich würde mich ungern auf eine Klaviermarke festlegen. Eine Beschränkung würde auch die Vielfalt vermindern.“ Und mit dieser Vielfalt scheint es ihr besonders wichtig zu sein, bei Instrumenten wie im Bereich des Repertoires.

Momentan hat Luisa Imorde noch keine Agentur. Lachend meint sie: „Ich suche aber eine Agentur“, und sie fährt fort: „Momentan sieht es allerdings mit Konzerten recht gut aus. Es gibt auch viele gute Orte: Konzerthaus Berlin, und vieles andere.“ Daneben spielt sie auch eine Live-Aufnahme von Webers Klavierkonzert ein, nimmt viele Aufträge an. Sie hat Lust dazu, auch wenn sie sich eigentlich wohl mehr auf ihre eigenen Ideen konzentrieren möchte.

Nochmals will sie zum Ende des Gesprächs ihr Unbehagen über die Ausbildungssituation zum Ausdruck bringen: „Ich will jüngere Studenten nur davor warnen, dass sie im Studium nicht auf die Realität vorbereitet werden.“ So auch nicht darauf, dass man selbst wenn man gute Ideen für Programme vorschlägt, nicht immer mit offenen Armen empfangen wird. „Ein Veranstalter hat mir einmal ganz deutlich gesagt, als ich ihm ein besonderes Projekt vorschlug: Solche Spiele machen wir bei uns nicht. Das bedeutet: Die programmatische Starrheit stört mich insgesamt ein wenig. Das würde ich gerne auch auf Dauer nicht nur mit den CDs, sondern auch live verändern wollen.“ Erschrocken oder naiv ist Luisa Imorde nie ins Leben gegangen und ist somit momentan „ganz glücklich“, wie sie meint.



23. - 31. August 2019
Schloss vor Husum

Raritäten der Klaviermusik

11 Konzerte • 2 Matinéen • Ausstellung

Sonderkonzert der Stipendiaten 2018

Clarisse Teo
Kotaro Fukuma
Marco Rapetti
Markus Becker
Roland Pöntinen
Mark Viner
Roberto Piana
Xiayin Wang
Christian G. Nagel
Cyprien Katsaris

Matinéen:

Vortrag "Recordings of Rare Repertoire

by Pianists of the Past" – **Jonathan Summers**

Vortrag "My Favourite Things II" – **Martin Anderson**

Werke von

Alkan	Golinelli	Sibelius
Alexandrow	d'Indy	Tellefsen
Arensky	Messiaen	Ullmann
Bizet	Mikuli	Earl Wild
Conus	Moniuszko	u. a.
Cui	Moscheles	
Danielpour	Samazeuilh	

Kartenverkauf und Festivalinformation

Museumsshop

Schloss vor Husum, 25813 Husum

Tel. +49 4841- 8973-130

Fax: + 49 4841- 8973-111

karten@raritaeten-der-klaviermusik.de

www.raritaeten-der-klaviermusik.de

Unterkunft

Tourist Information Husum

Tel. +49 4841- 89 87-0

www.husum-tourismus.de

Kulturpartner

NDR kultur

Deutschlandfunk Kultur

TOD = 1 ELVIS

Die wahrscheinlich überflüssigste Debatte der Welt: Lebt Elvis?

Überhaupt keine Frage. Der wird auch noch leben, wenn alle, die jetzt darüber diskutieren, ob er noch lebt, längst tot sind.

Die Musik hat ihn unsterblich gemacht – zusammen mit Janis, Jimi, Wolfgang Amadeus, Freddie und all den anderen.

Den Kampf mit den Drogen, dem Alkohol und sich selbst haben viele von ihnen viel zu früh verloren. Den Tod hatten sie da aber schon längst besiegt.

**THE POWER
OF MUSIC!**



th.mann
MUSIC IS OUR PASSION

**... der Claviermacher
fortgesetzt verbessern muß,
um dem vorausgeeilten
Künstler dienen zu können.**

Ludwig Bösendorfer zum 100. Todestag

Von: Dagmar Saval

In der großen Fabrikhalle steht Flügel an Flügel, vom „Mignon“ bis zum „Riesenflügel“, vom „Rubinsteinflügel“ bis zum „Imperial“; die Farb- und Furnierpalette reicht von braun, mahagoni, elfenbeinweiß, weiß bis – alles dominierend – schwarz glänzend oder matt lackiert. Ludwig Bösendorfer geht von Flügel zu Flügel, in Gedanken lässt er die Wünsche der Künstler, der Freunde, an seine Instrumente, in Gegenwart und Vergangenheit Revue passieren. Moritz Rosenthal, sein ehemaliges Mündel, jetzt ein gefeierter Virtuose, wollte immer schwergängige „Stutz“ (flügel) zum Üben, um sein „jeu perlé“ weiter zu perfektionieren. Franz Liszt forderte am 3. 5. 1884 den „Octavier“ an für die ADMV, die „Tonkünstler Versammlung“ vom 23.–28. Mai in Weimar. Geza von Zichy, der bei einem Reitunfall einen Arm verloren hatte, dann als einarmiger Pianist Karriere machte, berichtet höchst amüsiert von den Spekulationen deutscher Kritiker während seiner Tournee durch Deutschland, insbesondere über sein Berliner Gastspiel. Die Kritiker, allen voran O. Gumprecht, unterstellten dem Bösendorfer-Flügel mit einem besonderen Mechanismus ausgestattet zu sein, damit die Töne, speziell im Bass, noch lange nachklingen usw. Eine adelige Dame möchte einen Flügel mit besonders dekorativen Füßen, ähnlich den Füßen des Kaiserin-Elisabeth-Klaviers von 1867; Alice Barbi, Sängerin, Pianistin, nunmehr Baronin Wolff-Stomersee, bestellt einen Flügel, der nach Vilna, ihrem derzeitigen Wohnsitz geschickt werden soll ... usw. Überhaupt: die Transporte bedeuten trotz der inzwischen allgemein üblichen Eisenbahn noch immer eine große logistische Herausforderung um pünktlich an ihrem Bestimmungsort einzutreffen.

Inzwischen sind die Techniker gekommen; es wird reguliert, intoniert, gestimmt. Bösendorfer setzt sich immer wieder an ein Instrument, spielt, stellt fest: Die Tondauer ist zu kurz. Er winkt dem Techniker – schnalzt mit den Fingern – und der weiß, was er zu tun hat. In einigen Fällen ringt sich der wortkarge Meister zu dem Kommentar durch: „Der Diskant muss pfeiffen!“ Damit soll gemeint sein, dass der Diskant auch die allerhöchste Brillanz erreicht.

Der Claviermacher

Ludwig Bösendorfer galt als liebenswürdig, verbindlich, hatte viel diplomatisches Geschick, besaß



Ludwig Bösendorfer, um 1880.
Zeitungsausschnitt unbezeichnet.

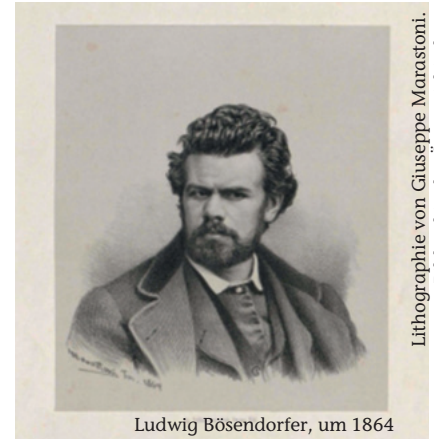
Privatarchiv

ein ausgesprochenes Händchen für Networking. Seine besondere Begabung war ein sehr subtiles Klanggefühl. Er war nie wirklich mit dem Klang zufrieden; er experimentierte, veränderte unentwegt, immer auf der Suche nach dem idealen Klang.

„Vom Raum der Gesindestube führt eine Tür in andere Räume, die halb Werkstatt, halb Archiv sind. Im Laboratorium dieses Klangalchimisten Bösendorfer offenbart sich [...] die andere Seite seines Lebens. Hier steht Material und Versuch neben dem fertigen Produkt, hier erwuchs in einsamen Stunden ... jenes wundervolle Geheimnis des Bösendorfer-Klanges. [...] in dieser „Rumpelkammer“ steckt irgendwo der schöpferi-

sche Gedanke, der dem Mechanismus nicht nur einen Klang, sondern im Klang auch eine Seele gab. Das Aufrauschende, Freudige, Glänzende, der Gesang aus der Tiefe, den der Bösendorferflügel unter der Hand eines Künstlers offenbart, sie haben hier ihre Geburtsstätte. Geheimnisvolles, wie es in Liszts Klavierspiel

1859 starb Ignaz Bösendorfer, der Vater, und hinterließ eine gut aufgestellte Firma. Ludwig Bösendorfer, kaum 24 Jahre alt, übernimmt die Firma. Eine Entscheidung, die ihm nicht leicht gefallen sein dürfte; er hatte möglicherweise andere Vorstellungen von seiner Zukunft gehabt, vielleicht wollte er Musiker, Komponist werden? Er hat einige undatierte, handschriftliche Kompositionen hinterlassen; zwei Walzer, der „Launen-Walzer“ und der „Aurora-Walzer“ wurden 1857 bei Carl Haslinger in Wien verlegt.



Ludwig Bösendorfer, um 1864

Lithographie von Giuseppe Marastoni.
Bildarchiv der Österreichischen
Nationalbibliothek



Foto: Firmenarchiv Bösendorfer



umging, versuchte hier die Brücke zu neuer Technik, zu vervollkommnetem Ausdruck. Eines Tages wußte der Flügel, was das Genie von ihm wollte und behielt den Klang.“ (Hans Liebstöckl in „Neues Wiener Tagblatt“ 29. 9. 1912)

Er bleibt „Claviermacher“ und die Entscheidung gibt ihm recht. Er besucht die Messen, die Welt-Ausstellungen, er erhält zahlreiche Preise. Seine Instrumente sind international gefragt. Dem allseits herrschenden Konkurrenzdruck, auch durch die Industrialisierung des Klavierbaus, setzt er seine Idee der Manufaktur, der handwerklichen Fertigung unbeirrt entgegen, so wie er an der Wiener Mechanik festhält, nach technischen Lösungen sucht, um diese Mechanik zu verbessern, eine „neue“ Wiener Mechanik zu erfinden.

Ludwig Bösendorfer betonte stets, er sei „Claviermacher“, er verstand sich und sein Handwerk als Fortsetzung der Tradition der alten Meister, für die jedes von ihnen gefertigte Instrument auch ein Kunstwerk war. Die Klaviere verließen die Manufaktur, die Fabrik erst, wenn er dem Instrument die ihm eingeborenen Klänge entlockt hatte.

Am 16. März 1906 schreibt Ludwig Bösendorfer an Ferruccio Busoni: „... der Claviermacher fortgesetzt verbessern muß um dem vorausgeeilten Künstler dienen zu können.“¹

Der „Claviermacher“ Bösendorfer als Geschäftsmann und Firmeninhaber ging sehr großzügig um mit seinem Soll und Haben, er musste immer wieder erinnert werden doch endlich abzurechnen. „Der Bösendorfer“ war mehr: Mäzen, Konzertgeber, Klangkünstler, in seinen jungen Jahren Komponist. Als er am 9. Mai 1919 im Alter von 84 Jahren starb, war seine Welt untergegangen in einem gnadenlosen Krieg.

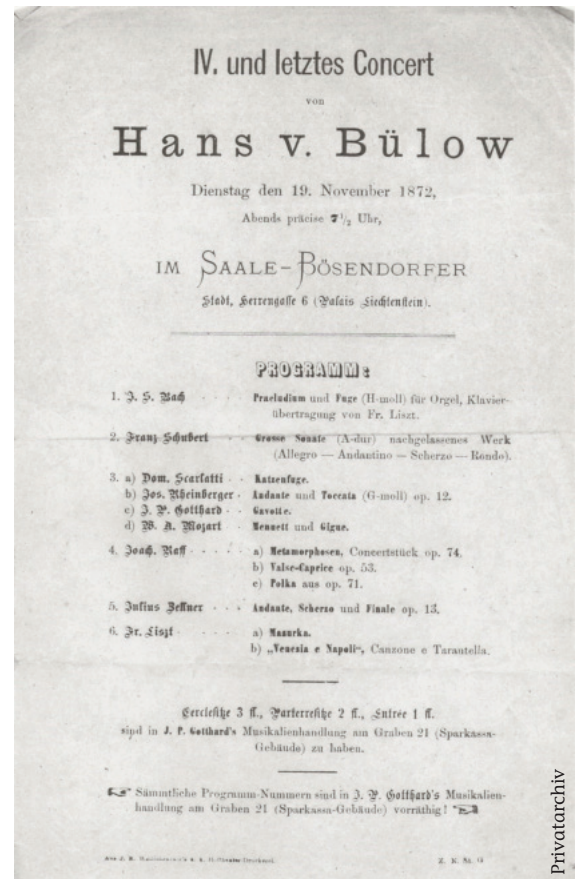
Credo und Resümee eines Mannes, von Musik, Musikern inspiriert. So wie einst Ignaz Bösendorfer das von ihm gebaute Instrument nach den spieltechnischen Anforderungen des jungen Liszt verändert hat, steht der Sohn in der väterlichen Nachfolge. 1909, nach dem Verkauf der Firma an Carl Hutterstrasser, gibt er die Wiener Mechanik zugunsten der Englischen Mechanik endgültig auf. 1870: Eine Zäsur in der Biographie und in der Firmengeschichte Bösendorfer. Er mietet sich in die Fürstlich-Liechtenstein'schen Gebäude in der Wiener Innenstadt ein; er übersiedelt die Geschäftsräume, die Ausstellungsräume, den Konzertsaal aus der Vorstadt, von Neu-Wien, Türkenstraße 19, in die Herrengasse 6. Die Fabrik wird in ein dafür adaptiertes Gebäude auf die Wieden, Karolygasse/Starhembergasse 14 verlegt.

Ludwig Bösendorfer wurde am 10. April 1835 in Wien geboren. Sein Vater war der Clavierbauer Ignaz Bösendorfer (1794/96–1859), der die Firma 1828 gegründet hatte. 1839 erhielt Ignaz Bösendorfer eine erste Goldmedaille auf der Industrieausstellung in Wien für sein Instrument; diese Goldmedaille legte den Grundstein für den späteren, auch internationalen Erfolg der Instrumente der Firma Bösendorfer.

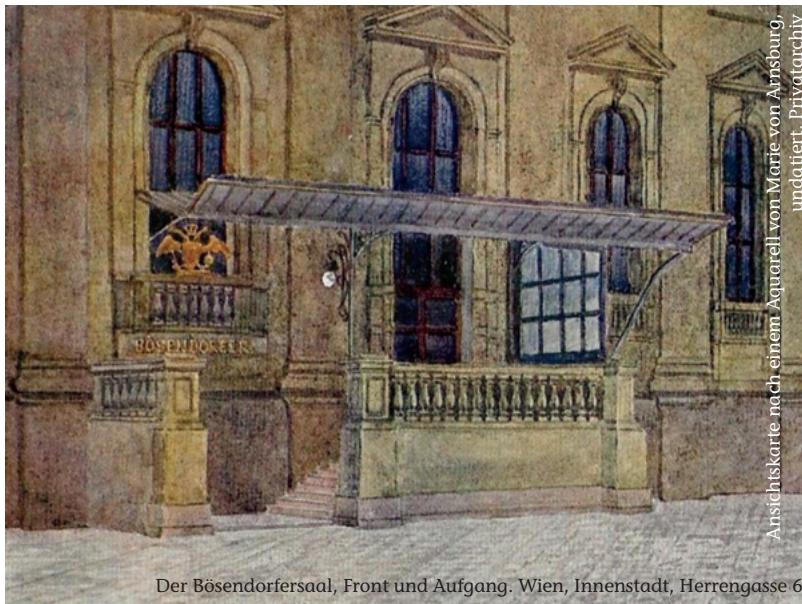
Diese Zäsur bleibt nicht folgenlos. Aus dem Claviermacher Ludwig Bösendorfer wird „der Bösendorfer“, integraler Bestandteil des Musiklebens. Er wird Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde, gehört dem Direktorium der Gesellschaft an sowie dem Konservatorium, übernimmt Funktionen in allen möglichen Gremien, erhält Ehrungen, Orden, Preise usw.

Der Privatmann Ludwig Bösendorfer heiratet zweimal: 1862 Céleste von Poßbach (Ernst von Feuchtersleben, ihr Onkel, gehörte zum Kreis um Franz Grillparzer). Sie war ausgebildete Sängerin und Schauspielerin und starb bereits 1883 mit 43 Jahren. Das Ehepaar führte ein geselliges, sehr musikalisches Haus in der Herrengasse 6: „Im ersten Stock, dem Saal [gemeint ist der Bösendorfersaal] gegenüber, hausten Ludwig Bösendorfer und Céleste Bösendorfer. Die Wohnung war eng. Am Flügel in dem einzigen großen Zimmer der Bösendorferschen Wohnung spielte Liszt, spielten Bülow und Rubinstein, und da es zu wenig Sessel gab, saß das Auditorium auf dem Boden und lauschte.“ (Hans Liebstoekl in einem Rückblick im „Neuen Wiener Tagblatt“ 29. 9. 1912)

In zweiter Ehe heiratete Ludwig Bösendorfer 1893 Henriette von Latinovits. Das gesellig-musikalische Leben, das Céleste und Ludwig Bösendorfer geführt hatten, verwandelte sich in eine stille, familiär geprägte Häuslichkeit. Henriettes Tochter aus erster Ehe, Leonie, heiratete 1898 Alexander Girardi, einen Schauspieler und Volksänger. Von nun an wurde Ludwig Bösendorfer, der Schwiegervater, zum begeisterten Theaterbesucher.



Programmsheet des Eröffnungskonzerts des Bösendorfersaales, 19. November 1872. (Bezeichnet als IV. und letztes Konzert; Hans von Bülow hatte davor drei Beethoven-Abende im Musikvereinsaal gespielt)



Der Bösendorfersaal

Eine leerstehende, ungenutzte Reithalle der Liechtenstein'schen Stallungen zum Konzertsaal umzubauen – gegen alles Hohngelächter und Miesmacherei der sogenannten „maßgebenden“ Kreise, das brachte nur „der Bösendorfer“ fertig. Sein feines Ohr hatte ihn nicht getäuscht, die Akustik war perfekt. Erste und wichtigste Bestätigung erhielt er von Hans von Bülow. Bülow, für drei Beethoven-Abende im Wiener Musikverein engagiert, ging zum Üben immer zu Bösendorfer. Der ließ in der

umgebauten Reithalle einen Flügel aufstellen ... der Rest ist Geschichte.

Vierzig Jahre lang, von 1872 bis 1913, mit ungefähr 4.500 Konzerten und Veranstaltungen, war dieser Raum Wiens wichtigster und bedeutendster Kammermusiksaal. Die Programmviefalt ist im wahrsten Sinne des Wortes „überwältigend“; zwölf handschriftlich geführte Konzertbücher (Nachlass Ludwig Bösendorfer, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde) sowie die gedruckten Programmsheet (ebd.) der rund 4.500 Abende sind mehr als nur historisch bedeutsame Dokumente. Sie erzählen von Wiens Musikgeschichte, von der Vielfalt des europäischen Musiklebens. Sie erzählen auf eine sehr subtile Weise von den breitgefächerten Kontakten, den Freundschaften Ludwig Bösendorfers zu „seinen Pianisten“.

Das Blättern in den Konzertbüchern ist wie ein „Sesam-Öffne-Dich“ zur Geschichte des abendlichen Angebots: Solo-Abende nicht nur für Klavier, Rezitationsabende, eine Konzertreihe der „Musik der Renaissance“, J. S. Bach-Abende, Kammermusik-Reihen, zeitgenössische Musik und dazu gehörten unter anderen konzertant aufgeführte Opern von Richard Wagner. Ein Beispiel nur: Die „Walküre“, 9. Februar 1874 mit Amalie Materna als

Das Blättern in den Konzertbüchern ist wie ein „Sesam-Öffne-Dich“ zur Geschichte des abendlichen Angebots: Solo-Abende nicht nur für Klavier, Rezitationsabende, eine Konzertreihe der „Musik der Renaissance“, J. S. Bach-Abende, Kammermusik-Reihen, zeitgenössische Musik und dazu gehörten unter anderen konzertant aufgeführte Opern von Richard Wagner. Ein Beispiel nur: Die „Walküre“, 9. Februar 1874 mit Amalie Materna als

Sieglinde, Emil Scaria als Hunding, Leonard Labatt als Siegmund, an den beiden Klavieren Felix Mottl und Hans Paumgartner führte zum Engagement der Materna für die Bayreuther „Walküre“ 1876.

„Ich habe viel große Künstler und viele große Menschen kennen gelernt. Das brachte schon der Beruf eines Klaviermachers mit sich. Ja, ich kann getrost sagen, daß ich von den großen Meistern, die in den letzten fünfzig Jahre nach Wien kamen, wenige nicht gekannt habe. [...] Alle Künstler, die jemals im Bösendorfer-Saal konzertierten, haben sich in die Albums eingetragen [das sind die Konzertbücher 1872–1913] Der Erste, der in dem damals nur aufs notdürftigste für den provisorischen Gebrauch zurechtgezimmerter „Stall“ spielte, war bekanntlich Hans v. Bülow. Die Albums werden vielleicht einmal der einzige Beitrag zur Geschichte meines demolierten Konzertsaaes sein, den ich der Welt hinterlassen kann. [...]

Briefe großer Meister besitze ich allerdings. Aber ich könnte mich niemals entschließen, sie zu veröffentlichen [...] Briefe rein privater Natur, menschliche, oft allzumenschliche Dokumente, nur für die Augen desjenigen bestimmt, für den sie geschrieben wurden. [viele Briefstücke sind nicht mehr überliefert] Ich bin ein alter Mann, aber wenn ich an diesen großen Freund [gemeint ist Franz Liszt] denke, [...] werde ich wieder jung. [...] Da erwacht so manches in der Erinnerung.

Liszt und Rubinstein haben sich gegenseitig sehr geachtet, [...] mit ihren Ansichten über Richard Wagner sind sie niemals ins reine gekommen [...] [Einmal spielten] Liszt und Rubinstein an zwei Klavieren an einem Abend [bei Dr. Standhartner, Freund und Förderer auch von Richard Wagner] Schuberts „Wanderer-Phantasie“. Mir ist, als hörte ich noch heute dieses geistvolle, von prächtiger Sinnlichkeit getragene Musizieren, in welchem sich die Wesensart der zwei ungeheuren Temperamente überwältigend offenbarte [...] Künstler wie Liszt und Rubinstein sind aus der Welt verschwunden; und verschwunden ist auch die Zeit da solche Künstler in unserer Mitte wandelten und einer Musikepoche unvergeßlichen Glanz verliehen. Eine neue Zeit hat einen neuen Künstlertypus hervorgebracht, und fast will es mir scheinen, als werde die Kunst vom „Betrieb“ erschlagen. [...] Man muß sich immer den Verhältnissen fügen. Ich habe mich fügen gelernt.“ (Aus einem Interview Ludwig Bösendorfers in „Neue Freie Presse“, Wien 12. April 1914, „Erinnerungen an Liszt und Rubinstein“)

Am 8. Februar 1876 trat im Bösendorfersaal ein selbstbewusster, knapp Zehnjähriger vor das Publikum um eigene Kompositionen zu spielen: Ferruccio Busoni. 30 Jahre später übernimmt Busoni nach einer längeren brieflichen Diskussion mit Bösendorfer die vakant gewordene Klavierklasse von Emil Sauer am Wiener Konservatorium. Dieser Ausflug von Busoni an das Wiener Konservatorium dauerte nur kurz. Der Komponist und Pianist konnte sich mit den konservativen Gepflogenheiten des Instituts nicht anfreunden, die Herren des Gremiums nicht mit seinen künstlerischen Ambitionen – und so ging man nach einem guten Jahr wieder auseinander. Das freundschaftliche Einvernehmen zwischen Komponist und Klavierbauer blieb davon unberührt.

Am 26. September 1907 schreibt Busoni aus Bath in England an seine Frau Gerda: „Der alte Bösendorfer, der wieder ein wenig jünger ist, baut für mich einen Flügel mit 8 Octaven und besonderer Dämpfungs-Einrichtung. Es ist doch ein bewunderungswürdiger alter Herr.“²

Mit dem achtoktavigen Flügel meint Busoni den „Imperial“.

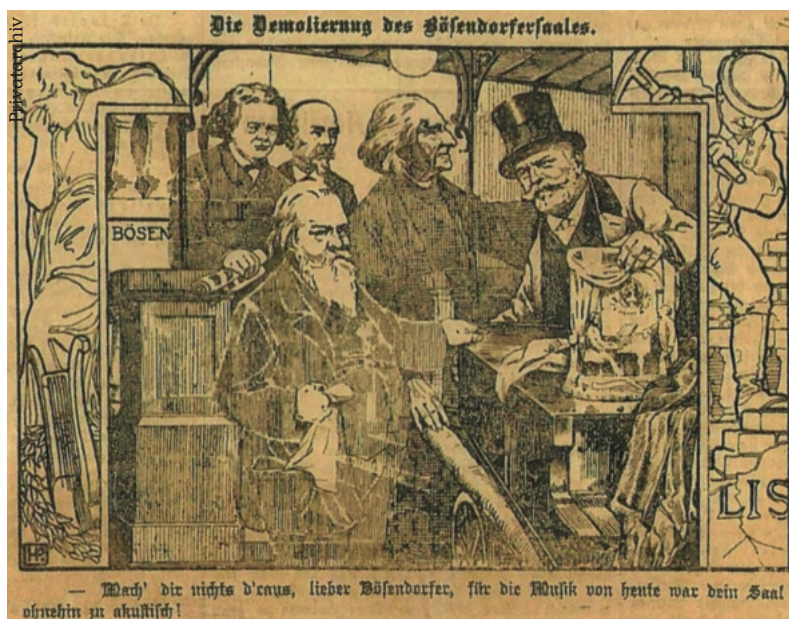
Der Bösendorfer Imperial



Foto: Bösendorfer

Die vielgerühmte schlackenlose Akustik des Bösendorfer-Saales wurde zum Vorbild für ein Theater – für die Kammerspiele des Deutschen Theaters in Berlin. Max Reinhardt im Gespräch mit Arthur Kahane: „... köstliche Wiener Abende, die wir im Bösendorfer Saale erlebten, wenn das Rosé-Quartett Kammermusik von Haydn, Mozart und Beethoven spielte. Etwas Ähnliches möchte ich erreichen. Das, was mir vorschwebt, ist eine Art Kammermusik des Theaters.“³

Der letzte Konzertbesucher hatte den Saal kaum verlassen, da rückten die Demolierer an; der Saal, der gesamte Komplex der Liechtenstein'schen Stellungen wurde abgerissen. Danach stand der Platz leer bis Anfang der 1930er Jahre. Bauspekulation war Grund und Ursache der Zerstörung.



— Was' dir nichts d'raus, lieber Bösendorfer, für die Musik von heute war dein Saal ohnehin zu akustisch!

Die Demolierung des Bösendorfersaales, 1913. „Der Morgen“, Zeitungsausschnitt undatiert. (V. l. n. r.) Vorne: Johannes Brahms, Ludwig Bösendorfer, Hinten: Anton Rubinstein, Hans von Bülow, Franz Liszt

Der Müzen

Ludwig Bösendorfer setzt die väterliche Tradition der Schenkungen für das Konservatorium fort. Er schenkt dem Institut 14 Instrumente, für die Jahrgangsbesten der Klavierklasse des Konservatoriums stiftet er als Preis einen Flügel. Später wurde daraus ein Wettbewerb, heute als Beethoven-Wettbewerb bekannt: der 1. Preis ist immer noch ein Bösendorfer-Flügel.

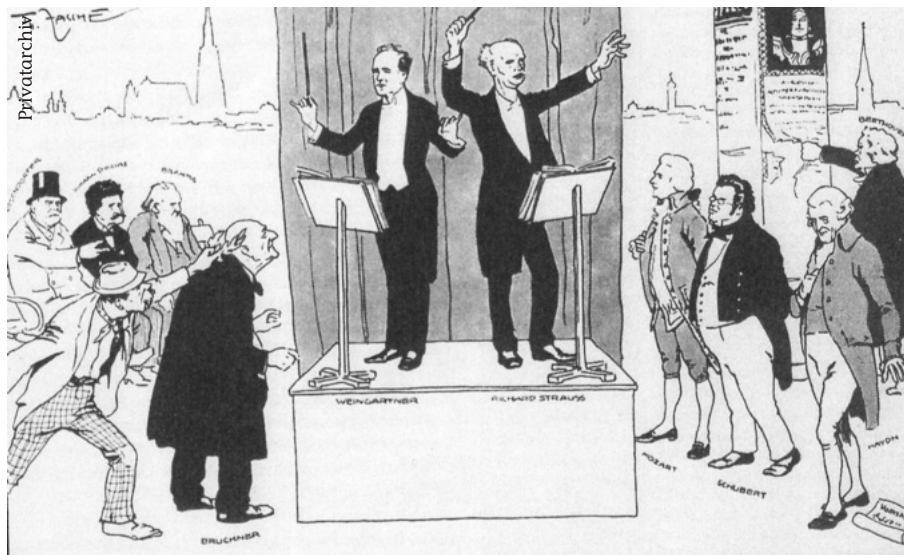
1898 schreibt Bösendorfer einen Klavierwettbewerb aus, er stiftet für das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde Klaviere, einen Preis (ein Klavier) für den/die Jahrgangsbeste/n, für die Musikakademie in Budapest ebenfalls zahlreiche Instrumente – die Liste ist lang. Wenig bis nahezu unbekannt: Ludwig Bösendorfer als Vormund.

Die Familie Rosenthal ist von Lemberg nach Wien gezogen, damit Sohn Moritz seine Ausbildung zum Pianisten, zum späteren Virtuosen professionalisieren kann. Nur das Geld fehlt. Rafael Joseffy bringt den 12-jährigen zu Bösendorfer, lässt ihn vorspielen. Bösendorfer übernimmt die Finanzierung der Ausbildung, die Aufenthalte bei Liszt in Weimar, der ersten Tourneen, er unterstützt auch die Familie. Rosenthal wird als erfolgreicher Virtuose diese Darlehen (denn als solche

vensaal u. Philharmonie) sehr akustisch, beide viel günstiger als der große Musikvereinsaal. Nun, teurer, verehrter Freund, schreiben Sie mir Ihre Antwort. Und glauben Sie mir: Man braucht in Deutschland ein neues großes Klavier, alle Vertreter von Klavierfabriken sagen es mir.“⁴

1905: Firmenjubiläum und 70. Geburtstag „des Bösendorfers“; beides wurde mit viel Öffentlichkeit gefeiert, nur er selbst war, wie so oft bei solchen Anlässen, verweist.

1906 starb seine zweite Frau, es wurde stiller und einsamer um Ludwig Bösendorfer. An Sophie Menter im Dezember 1907 schreibt er: „Jedes Wort von Ihnen ist mir Belohnung, jeder Gruß ein Festtag. Und so beschließe ich dieses Jahr. Weihnacht allein, Sylvester allein, habe ich meine Erinnerungen, in welchen Sie als einzige Künstlerin und gute Freundin zu meinen beiden Frauen eine große Rolle spielen. In dieser Schwärmerei fühle ich mich glücklich und jung; als Mensch und als Claviermacher, welcher die schönsten Clavierperioden aller Zeiten mitgelebt hat. Jung bleibe ich in Gedanken der großen Pianisten, Liszt voran, und in treuer Verehrung und Bewunderung meiner gnädigen Freundin der großen Sofie Menter. Ihr Bösendorfer.“⁵



Theodor Zasche, Das musikalische Wien, um 1919, Karikatur.

Mitte: Felix Weingartner und Richard Strauss. Links: Ludwig Bösendorfer, Johann Strauß Sohn, Johannes Brahms, im Vordergrund: Anton Bruckner. Rechts: Joseph Haydn, zu seinen Füßen die Noten der „Volkshymne/Kaiserhymne“, Franz Schubert, W. A. Mozart, Ludwig van Beethoven.

1909 verkauft Ludwig Bösendorfer seine Firma und schließt einen Vertrag mit der Zukunft ab. Die Kontinuität der Marke und der Produktionsvorgaben sind Bestandteil dieses Vertrags. Der Käufer ist Carl Hutterstrasser (1863–1942), Bankier, Cellist, Komponist, Freund und Schach/Tarockpartner.

Ludwig Bösendorfer starb am 9. Mai 1919 im Alter von 84 Jahren. „Was war, interessiert mich nicht mehr, nur das, was sein wird.“⁶

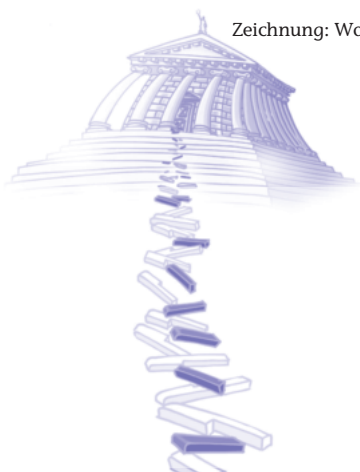
hat er die Unterstützung bewertet) zurückzahlen. Rosenthal in einem Brief an Bösendorfer vom 7. September 1901: „... als Freund, als einstiges Mündel zum Vormund ...“

Rosenthal spielt, wann und wo immer es ihm möglich ist „Bösendorfer“, auch oft gegen den massiven Druck der allmächtigen Klavierfirmenkonkurrenz. Er schreibt vor einer Tournee nach Deutschland, am 21. 6. 1901: „Aber meine aufrichtige persönliche künstlerische Überzeugung sei, daß kein Flügel sich mit dem Ihrigen messen könne. [...] Der Ruf Ihres Flügels wird sich blitzschnell verbreiten. Das ist meine Ansicht der Sachlage. Daß Ihr Klavier klingen wird, wie kein anderes, weiß ich bestimmt u. ich glaube, Sie wissen auch, daß ich es zur vollen Geltung bringen werde. Übrigens sind die Säle in Berlin (Beetho-

Anmerkungen

Für die Zitate wurde die Orthographie und Zeichensetzung der Originale beibehalten.

- 1 Nachlass Busoni, Musikabteilung/Staatsbibliothek Berlin
- 2 Ferruccio Busoni an Gerda Busoni, Briefe an seine Frau, Bd. 1,2. Hg. Martina Weindel. Wilhelmshaven 2015
- 3 Arthur Kahane, Aus dem Tagebuch eines Dramaturgen, Berlin 1928
- 4 Moritz Rosenthal, Brief 101, Nachlass Bösendorfer, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien (AGM)
- 5 Sophie Menter, Pianistin (1846–1918), mit David Popper, Cellist verheiratet, geschieden. Von Liszt als Pianistin hochgeschätzt. Bösendorfer Firmenarchiv A/II/4, AGM
- 6 Carl Hutterstrasser, 100 Jahre Bösendorfer, Wien 1928, S. 5



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.

2019

15.–21. Juni 2019
Tromsø (Norwegen)
6th Top of the World International Piano Competition
www.topoftheworld.no

27.–30. Juni 2019
Lleida (Katalonien, Spanien)
2nd Ricardo Vines Piano Kids and Youth
www.auditoriengranados.cat/cricardvines/en

23.–30. August 2019
Vevey (Schweiz)
28. Concours International de Piano Clara Haskil
www.clara-haskil.ch

30. September bis 6. Oktober 2019
Detmold (D)
Brahms-Klavierwettbewerb Detmold
Anmeldeschluss: 30. April 2019
www.hfm-detmold.de

3.–12. Oktober 2019
Vercelli (Italien)
70. Concorso Viotti
www.concorsoviotti.it

7.–24. Oktober 2019
Hong Kong (China)
5th Hong Kong International Piano Competition
www.chopinsocietyhk.org

November 2019
Albuquerque, New Mexico (USA)
Olga Kern International Piano Competition
www.olgakerncompetition.org

30. November bis 8. Dezember 2019
Ryazan (Russland)
1. International Russian Music Piano Competition
www.rmpcompetition.ru

10.–24. November 2019
Bydgoszcz (Polen)
XI. International Paderewski Piano Competition
www.paderewskicompetition.pl

11.–17. November 2019
Graz (Österreich)
Béla Bartók Piano Competition
www.konservatorium.steiermark.at

13.–15. Dezember 2019
Brüssel (Belgien)
César Franck International Piano Competition
www.cfipc.com

2020

1.–15. Februar 2020
Salzburg (Österreich)
Internationaler Mozart Wettbewerb Salzburg
www.uni-mozarteum.at/mozartwettbewerb

16.–28. März 2020
Utrecht (Niederlande)
International Franz Liszt Piano Competition
www.liszt.nl

29.–31. März 2020
Frankfurt (Deutschland)
10. Internationaler Deutscher Klavier Wettbewerb
www.ipf-frankfurt.com

16.–26. April
Orléans (Frankreich)
International piano competition of Orléans
www.oci-piano.com

18.–25. April 2020
Istanbul (Türkei)
4. International Piano Competition Istanbul
pianocompetitionos.nds.k12.tr

Mai 2020
Sacile (Italien)
Internationaler Klavierwettbewerb
www.pianofvg.eu

4.–14. Mai 2020
Wien (Österreich)
16. Internationaler Beethoven Klavierwettbewerb
www.beethoven-comp.at

4.–14. Mai 2020
Montréal (Kanada)
Concours Musical International de Montréal Piano
www.concoursmontreal.ca

4.–30. Mai 2020
Brüssel (Belgien)
Königin Elisabeth Wettbewerb
www.queimc.be

16.–26. Juni 2020
Bremen (Deutschland)
17. Europäischer Klavierwettbewerb Bremen
www.ekw-bremen.de

4.–14. Juni 2020
Zwickau (Deutschland)
18. Internationaler Robert Schumann Wettbewerb
www.schumannzwickau.de

November 21.–26. Juni 2020
New York City (USA)
The 10th New York International Piano Competition
www.thenyipc.org

26. Juli bis 9. August 2020
Cleveland (USA)
Cleveland International Piano Competition & Festival
www.clevelandpiano.org

8.–16. August 2020
Ettlingen (Deutschland)
17. Ettlingen International Competition for Young Pianists
www.pianocompetition.org

September 2020
München (Deutschland)
Internationaler ARD

Ein Geschenk für Spanien

Das Gebäude der Escuela Superior de Música Reina Sofía in Madrid.
Unten: Die Eingangstür.



Fotos: Dürer

Die Escuela Superior de Música Reina Sofía in Madrid

Bereits 1972 hatte Paloma O'Shea den internationalen Klavierwettbewerb in Santander gegründet. Sie selbst hat in ihrer Heimatstadt Bilbao und in Paris Klavier studiert, trat danach mehrfach als Solistin auf. Doch vor allem das Interesse, in Spanien eine neue Grundlage zur professionellen Musikausbildung aufzubauen, trieb sie an. So begann sie mit Meisterkursen – ebenfalls in Santander –, die sie noch in Zusammenarbeit mit der Menéndez Pelayo International University durchführte. Doch mit der Gründung der „Escuela Superior de Música Reina Sofía“ 1991 hat sie Spanien dann in der Hauptstadt ein professionelles Ausbildungsinstitut geschenkt, das heute weit über die spanischen Grenzen hinaus strahlt. Die Grundlage war das Klavier und die Ausbildung für dieses Instrument.

Mittlerweile sind viele weitere Fächer hinzugekommen. Wir fuhrten nach Madrid und unterhielten uns mit allen maßgeblich an dem Institut beteiligten Personen, um uns einen Einblick zu verschaffen.

Von: Carsten Dürer

Der Weg in die Innenstadt von Madrid ist zäh, da der Verkehr – wie in vielen europäischen Großstädten – mehr steht als rollt. Um sich dann der dem Teatro Real (dem Königlichen Opernhaus) nahegelegenen „Escuela Superior de Música Reina Sofía“ (wie der vollständige spanische Titel der privaten Musikakademie lautet) zu nähern, muss man zu Fuß gehen, da die Verwaltung der Stadt das Autofahren



Die Terrasse im obersten Stock lässt den Blick über die Innenstadt erkennen.

in der Innenstadt Madrids nur mit Ausnahmegeheimigungen erlaubt. Doch dann steht man staunend vor einem modernen, sechs Stockwerke hohen Eckgebäude mit der Adresse Requena 1, an dessen Fassade man die lateinischen Sinnsprüche „nulla ethica sine aethetica“ und „nulla aethetica sine ethica“ lesen kann. Das Gebäude ist ganz im Herzen von Madrid: gleich neben dem Königspalast und dem Teatro Real. Der Park vor der Haustür gibt dem Standort der Musikeinrichtung, die den Namen der Königin Sofía trägt, noch einen zusätzlichen Reiz. Kommt man in die Lobby, erkennt man, dass man – anders als in deutschen Hochschulen – hier nicht einfach ins Gebäude kann, sondern man muss sich anmelden, um einen Gästepass zu erhalten. Das wirkt ein wenig elitär ... Doch dies wird in anderen Ländern einfach anders gehandhabt.

Das Gebäude ist perfekt auf einen Hochschulbetrieb ausgerichtet. Während es im ersten Stock ein Foyer gibt, in dem sich die Studenten aufhalten können, ist der zweite Stock der Administration vorbehalten. Im obersten Stockwerk befindet sich eine Bibliothek, auf die man stolz im Haus verweist. Nicht nur, dass hier zahlreiche Bücher und Noten, sowie CDs und DVDs in langen Regalreihen zur Verfügung stehen. Vielmehr gibt es auch etliche ruhige Computerarbeitsplätze, an denen man sich weiterbilden kann. Alle jemals im Haus gegebenen und aufgezeichneten Konzerte sind ebenfalls auf dem Server zu finden. Aus diesem Stockwerk hat man auch die Möglichkeit, sich nochmals einen Überblick zu verschaffen, in welcher exponierter Lage sich die Schule befindet. Tritt man auf die Terrasse, bietet sich ein wunderbarer Blick über die Innenstadt von Madrid.

Dann geht es in die drei Stockwerke, die dem Üben und Unterrichten vorbehalten sind. Die Übekabinen sind von unterschiedlicher Größe. Einige sind extrem beengt, ohne Klavier. Hier üben in der Regel die Streicher und Bläser. Die Kabinen mit Flügeln sind etwas größer. Wie in allen Hochschulen, sind die Übekabinen, die zur Verfügung stehen, immer gut besetzt. Dafür können die Studenten auch die größeren Räume, die für den Unterricht der Professoren vorgesehen sind, nutzen, wenn gerade kein Unterricht stattfindet. Insgesamt stehen 43 Tasteninstrumente in der Schule zur Verfügung, bei den Klavieren ausschließlich solche von Steinway und Yamaha. Dabei sind es meistens Flügel, einige Klaviere für die Theorie-Räume sind ebenfalls vorhanden. So gibt es insgesamt genügend Instrumente für die Klavierstudenten in den Überäumen, dass keiner das Gefühl haben muss, er könnte seine Anzahl an Übeeinheiten nicht vollbringen. Insgesamt stehen 30 Übezimmer für momentan 127 Studenten zur Verfügung. Davon träumen deutsche Hochschulen. Und wenn man nun auf die Klavierstudenten schaut: für die momentan 15 Studenten stehen sechs Übezimmer zur Verfügung – und zusätzlich die Unterrichtsräume, wenn diese nicht belegt sind.

Marjorie Netange, eine Französin, die für die Kommunikation des Instituts verantwortlich ist, erklärt: „Unsere Schule hat 360 Tage im Jahr geöffnet. Mit dem Ausweis erhalten die Studenten nicht nur einen Einlass ins Gebäude, sondern können auch die Türen der Überäume öffnen. Zudem ist die Schule von 8:00 Uhr morgens bis Mitternacht geöffnet.“ Auf diese Weise entzerrt sich der Ansturm auf die Übekabinen. Über ein Onlinesystem können sich die Studenten Räume für die kommenden Tage buchen. Auf Monitoren im Treppenhaus sieht man sofort, welche Räume für Unterricht in Benutzung sind. Die Unterrichtsräume sind groß und meist an den Außenseiten des Gebäudes gelegen, so dass sie lichtdurchflutet sind. Alle sind nach Musiker-Persönlichkeiten benannt, die Paloma O’Shea in ihrem Leben kennengelernt hat. Daneben stehen allerdings auch die Namen der Sponsoren, die das Geld geben, um Professoren wie Zakhar Bron, Ana Chumachenko (Violine), Nobuko Imai und Diemut Poppen (Viola), Hansjörg Schellenberger (Oboe), Radovan Vlatkovic (Horn), Rheinhold



Prägende Sätze in Latein stehen an der Fassade.

Friedrich (Trompete) oder Jens Peter Maintz (Cello) anzustellen.

Zurück zur Administrationsebene: Man ist erstaunt wie viele Mitarbeiter hier arbeiten. Es ist wie ein Bienenstock in den beiden Großraumbereichen, während die Vorgesetzten eigene verglaste Büros haben. Ist dies notwendig, solch einen Mitarbeiterstab zu haben, wenn man gerade einmal 150 Studenten in allen Fachbereichen aufnimmt?



Viele Mitarbeiter sind im administrativen Bereich tätig.

Die Besonderheiten

Juan A. Mendoza V., der Künstlerische Direktor des Instituts, erklärt, womit unter anderem dieser Mitarbeiterstab beschäftigt ist: „Wir veranstalten weit über 300 Konzerte im Jahr. Zudem gibt es noch ein Festival in Santander. Wenn man diese mitrechnet, sind es sogar 380 Konzerte im Jahr.“ Der Direktor der Schule, Fabián Panisello, ein Komponist, fügt hinzu: „Die Studenten sollen sich daran gewöhnen, auf der Bühne zu stehen. Und am Ende des Studiums sind sie dann schon professionell im Auftritt.“ Dazu zählen natürlich auch die Zwischenprüfungen, die Auftritte im Bereich der Kammermusik und des Orchesters. „Jeder Klavierstudent hat beispielsweise eine feste Kammermusikgruppe, ein Klaviertrio, Klavierquartett oder -quintett. Manche spielen auch mit Bläsern zusammen. Dafür ist die Professorin Márta Gulyás aus Budapest an der Schule fest angestellt.“

Das ist das Besondere: Im Durchschnitt erhält jeder Student die Möglichkeit 26 Konzerte pro Jahr zu spielen. Nach der Devise: Auf der Bühne lernt man. „Das ist eine Philosophie der Schule“, fügt Panisello hinzu. Zudem werden die Auftritte im haus-eigenen Saal mit 360 Sitzplätzen auch immer live

als Audio und Video mitgeschnitten. Dafür dient ein an den Saal angeschlossener Regieraum, in dem die Überwachung der Kameras, die fest im Saal installiert sind, vorgenommen wird. Zudem hat die Schule auch einen eigenen YouTube-Kanal, auf dem die Konzerte aus dem Saal direkt live übertragen werden. „Am Anfang haben wir das noch nicht gemacht, da ein Examen immer etwas sehr Intimes ist“, sagt Juan A. Mendoza V., „doch dann haben wir gesehen, wie gut es funktioniert und machen es nun ständig.“ Entsteht dadurch nicht noch mehr Druck auf die Examenskandidaten? „Der größte Druck ist, dass der Professor im Saal sitzt“, meint Mendoza lachend.

Doch es gibt weitaus mehr zu tun an dieser Musikhochschule als Auftritte für die Studenten zu organisieren, auch wenn dies ein immenser Aufwand ist. Denn sie ist fast zu 100 Prozent aus privaten Mitteln finanziert. So kümmern sich zahlreiche Mitarbeiter auch um die Sponsoren, darum, dass die Schule auch weiterhin den Studenten ein Stipendium anbieten kann. Dies ist auch eine der Besonderheiten für eine europäische Hochschule: Jeder der angenommenen Studenten erhält in der Regel ein Stipendium, wird also kostenfrei unterrichtet. Eine wahre Ausnahme in europäischen, nichtdeutschen Hochschulen. Zwar wird genau geschaut, welcher Student wie viel Einkommen

hat – oder, ob er aus einem extrem reichen Elternhaus stammt – und entsprechend berechnet, ob der Student nicht doch eine kleine Summe zahlen muss. Aber dies ist meist die Ausnahme. „Das gab es bei uns eigentlich nur ein einziges Mal in den vergangenen Jahren. Ein Student hatte einen Vater, der Multimillionär war. Daher musste er die Gesamtsumme von ca. 19.000 Euro für ein Studienjahr zahlen“, erklärt Fabián Panisello. „Doch das deckt natürlich nicht die vollen Kosten“, sagt er weiter. „Uns kostet ein Studienjahr eines Studenten ca. 55.000 Euro.“ Wenn man die Einrichtung und die Ausbildung betrachtet, eingeschlossen der vielen Konzerte, dann wird diese Summe leicht verständlich. Und wenn man das auf die ca. 150 Studenten umrechnet, versteht man auch, welche Summen dieses Institut jedes Jahr aus privaten Sponsorenmitteln finanziert. Und es sind nicht nur die Unterrichtseinheiten, die als Kosten ins Gewicht fallen, sondern zahlreiche Studenten (2019 immerhin 57 Prozent) erhalten auch ein Stipendium für die Unterbringung in Madrid. Denn was hilft es, wenn sie den Unterricht umsonst erhalten, es sich aber nicht leisten können, in Madrid zu leben. Dafür werden Gelder zur Verfügung gestellt, mit denen der Student dann selbst schauen muss, wo er eine Bleibe mieten kann. „Doch momentan arbeiten wir an einem vollkommen neuen Konzept, das vielleicht in zwei Jahren zum Tragen kommen wird“, schaut Fabián Panisello in die Zukunft. „Dann würde jeder Student alles umsonst erhalten, unabhängig vom Einkommen der Eltern oder seinem eigenen. Denn eigentlich sollte es keine Unterschiede geben.“ Das wäre dann ein vollkommen demokratisches System der Gleichstellung unter den Studenten. „Wir machen das jetzt seit über 20 Jahren so wie es momentan ist. Aber es gibt immer kleine Probleme zwischen den Studenten, die viel erhalten und solchen, die weniger erhalten. Das sind Probleme, die wir in dieser Form von der Schule fernhalten wollen.“

Doch entsprechend hart ist auch die Auswahl. Von den Bewerbern werden im Durchschnitt gerade einmal 11 Prozent an dieser Einrichtung aufgenommen, da das Auswahlverfahren extrem strikt ist.

Klavier an der Escuela Superior de Música Reina Sofía

Momentan gibt es zwei Klavierklassen an der Musikhochschule Reina Sofía. Dmitri Bashkirov und Galina Eguizarova sind die Professoren. Neben ihnen gibt es noch zahlreiche festangestellte Pianisten, die die Klassen der Solo-Instrumente beständig begleiten. Zudem hat Dmitri Bashkirov mit Denis Lossev einen festen Assistenten.

Doch die Klassen sind nicht groß, zwischen 7 und 9 Studenten werden jeweils von diesen beiden Professoren unterrichtet, damit jeder der Studenten auch genug Unterricht erhält. „Dabei kommt die Anzahl ganz auf den Professor an“, erklärt Fabián Panisello, „wenn der Professor meint, dass er einen weiteren interessanten Studenten aufnehmen will, erhöhen wir auch gerne die Anzahl der Stunden des Professors.“ Jedes Jahr wird das Gesamtprogramm für die Unterrichte neu aufgebaut und kalkuliert. Dabei ist die Anzahl der Unterrichtsstun-

Blick in eines der Stockwerke mit den Überäumen.



Fotos: Dürer

Der Unterrichtsraum von Dmitri Bashkirov.



den für jeden Studenten klar definiert. „Vier bis sechs Stunden pro Monat müssen es für jeden Studenten sein“, sagt Panisello, „zusätzlich einige Stunden mit dem Assistenten. Das bedeutet, dass ein Student im Fach Klavier ungefähr 10 Stunden im Monat erhält.“ Das Studium soll intensiv sein. Zusätzlich kommen noch die Kammermusikstunden hinzu. „Sieben Mal im Jahr fünf Tage lang gibt es Intensivkurse“, so Panisello. Juan Mendoza fügt hinzu: „Hinzu kommen dann noch all die Konzerte. Das bedeutet. All das Repertoire, das die Klavierstudenten in ihrem Unterricht erarbeiten, soll in jedem Fall auch auf die Bühne kommen, entweder in unserem Saal oder woanders. Dabei haben wir Verträge mit vielen Veranstaltern, wo unsere Studenten auftreten, nicht nur in Spanien, sondern auch in Lateinamerika.“ Wenn die Konzerte nicht im eigenen Saal stattfinden, wer finanziert diese Auftritte dann? Juan Mendoza: „Es gibt drei Sorten von Konzerten. Es gibt interne Konzerte, die Prüfungen sind. Zweitens sind es Konzerte für unsere Sponsoren, die entweder in unserem Saal stattfinden können, am Sitz des Unternehmens oder an einem historischen Ort, wo normalerweise keine Konzerte stattfinden. Wir organisieren das dann. Drittens sind es die Kulturinstitutionen, mit denen wir zusammenarbeiten, also Konzertveranstalter. Die bezahlen dann auch für die Konzerte – wie bei jedem anderen Musiker.“ Dann kann es auch sein, dass die Studenten sogar Honorare erhalten, um ihr Leben zu finanzieren. „Es gibt natürlich für die Klavierstudenten auch die Möglichkeit Konzerte mit Orchester zu spielen“, sagt Mendoza, „wenn in einem Repertoire ein Klavier benötigt wird, kommen natürlich unsere Klavierstudenten dran. Gleichgültig ob dies in einem großen Sinfonieorchesterwerk der Fall ist oder bei unserer Sinfonietta. Gerade im Repertoire des 20. Jahrhunderts wird oftmals ein Klavier benötigt. Und das ist eine zusätzliche gute Praxis für die Klavierstudenten.“ Das Orchester kommt allerdings nur in Phasen zusammen, um dann Auftritte zu absolvieren.

Dabei versucht man recht flexibel auf den aktuellen Bedarf des Studenten zu reagieren. Panisello: „Wenn ein Student nun am kommenden Tschaikowsky-Wettbewerb teilnehmen will, organisiert Juan für ihn einige Recitals, damit er das Programm gut vorbereitet hat.“

Doch zurück zu den beiden Klavierklassen an dieser Musikeinrichtung. Galina Eguiazarova studierte – ebenso wie Dmitri Bashkirov – bei Alexander Goldenweiser am Tschaikowsky Konservatorium und kam nach Madrid als Assistentin von Bashkirov. Bald erhielt sie eine eigene Klasse, die sich vor allem aus Klaviertalenten aus Spanien zusammensetzte, sich aber demnächst auch international öffnen wird.

Dmitri Bashkirov war der erste Professor, der überhaupt für die neu installierte Schule 1991 tätig wurde. Zahlreiche Talente sind durch die Schmelde des weltbekannten Pädagogen gegangen: Eldar Nebolsin, Claudio Martinez-Mehner und viele andere. Im Unterricht mit der jungen türkischen Studentin Izem Güner zeigt sich Bashkirov von seiner strengen und deutlichen Seite. Unnachgiebig tadelt er Temposchwankungen und dynamische



Blick in den hauseigenen Konzertsaal.



Hinter den Kulissen werden alle Konzerte per Audio und Video aufgezeichnet und auch im Live-Stream gesendet.

Feinheiten in einem Chopin-Nocturne. Immer wieder wird er auch ungeduldig und laut, wenn Güner ihm nicht sogleich folgt. Er sagt lächelnd: „Ich bin sehr lieb, aber auch sehr streng!“ Immer wieder fragt er, ob die Studentin dieses Werk bereits mit seinem Studenten und heutigen Assistenten, Denis Lossev, durchgearbeitet hätte. Ihm vertraut er: „Er hat meine Ideen verinnerlicht und führt sie fort“, erklärt Bashkirov. Die junge Izem Güner kennt Bashkirov bereits lange, studiert in Madrid bereits seit sechs Jahren. Sie ist die Art des sehr unnachgiebigen und auf jede Phrase ausgerichteten Unterrichtens von Dmitri Bashkirov gewöhnt. Bashkirov scheint für einen Beobachter hart als Lehrer, manches Mal wird er sogar laut. Aber dann ist er überglücklich, wenn dem Studenten eine Phrase so gelingt, wie er sie erklärt hat, ist zufrieden, wie sich das Werk verändert, genauer und mit mehr emotionaler Aussage mutiert. Und genau dies ist es, was die Qualität des Unterrichtens von Dmitri Bashkirov ausmacht: Die Geduld, gepaart mit der Unnachgiebigkeit, um den Ausdruck der Musik



Dmitri Bashkirov beim Unterrichten.

zum Leben zu erwecken. Dass die Studenten ihn auch deshalb verehren, zeigt sich in der Nähe, die die Studenten ihm gegenüber empfinden.

Während Galina Eguiazarova sich schon bald



Unnachgiebig: Bashkirov im Unterricht.

nach ihrer Ankunft in Madrid entschloss, sich in der spanischen Hauptstadt auch niederzulassen, pendelt Dmitri Bashkirov beständig: „Man fragt mich immer, wo ich denn zu Hause bin. Ich antworte dann: Russland ist mein Heimatland, aber Spanien ist der Cousin von Russland. Das bedeutet, dass ich mich hier sehr wohl fühle und es nicht missen will, aber auch, dass Russland meine Heimat bleibt. Das gilt nicht nur in Bezug auf die Musik, sondern ich liebe Spanien. Es ist so: Als ich mit meinem Klavierspiel begann, war ich ja noch in Tiflis in Georgien. Als ich dann später nach Spanien kam, stellte ich fest, dass zum einen das Klima ähnlich ist. Es gibt ähnliche Früchte und auch ein bisschen Wein, den man vergleichen kann“, er lacht. „Das Temperament und die ganze Kultur war mir näher als in vielen anderen Ländern.“ Die Freiheiten, die man Bashkirov in Bezug auf die Wahl der Studenten lässt, sind groß. „Jedes Jahr gibt es eine Eignungsprüfung. Und ich habe die Freiheit zu sagen, wen ich unterrichten möchte. Es gab Jahre, in denen viele gute Studenten hierherkamen. Dann habe ich auch schon einmal 12 oder 13 Studenten angenommen. Aber jetzt gibt es nicht mehr so viele hervorragende Kandidaten, so dass ich momentan weniger Studenten habe als früher.“ Er sagt auch, dass es viele der jungen Studenten gibt, die zwar technisch hervorragend sind, aber musikalisch zu wenig fühlen, um gute Pianisten zu sein. „Bei Mozart spürt man das besonders“, sagt er, „denn wenn man Mozart spielt, ist man nackt, kann sich nicht verstecken hinter einer virtuosen Spielweise. Und heutzutage gibt es unter den Studenten nur wenige, die so etwas gut zu spielen verstehen.“ Gibt es seiner Meinung nach Perioden, in denen es eine große Anzahl von Talenten gibt, und solche, in denen es weniger talentierte Jungpianisten gibt? „Ja, und das nicht nur in der Musik, sondern in allen Künsten. Alle 10 bis 20 Jahre gibt es so etwas wie eine goldene Zeit. Aber ich hoffe, dass die ganz Großen auch in der Literatur und der darstellenden Kunst bald wiederkommen. Allerdings kann man das ebenso wenig vorhersagen, wie wir auch nicht wissen, was mit der globalen Erderwärmung passiert.“ Er lächelt.

„Musik reflektiert – und die gesamte Kunst – genau das, was in der Welt vor sich geht. Manches Mal sagt man: Dieser Spieler am Klavier ist perfekt. Aber das gibt es nicht. Und heutzutage gibt es immer weniger, über die man das sagen kann. Aber natürlich müssen wir immer wieder versuchen, genau die Talente herauszufinden, die das Zeug dazu haben, große Künstler zu werden.“ Die Meinung des Publikums interessiert ihn dabei weniger, da er weiß, dass – wenn man kritisch ist – man nicht zwingend mit dem übereinstimmen kann. „Ich will das Publikum nicht schelten, aber es reagiert gerne auf Geschwindigkeit und vordergründige Virtuosität. Aber es gibt zwei Seiten von Virtuosität: die eine, bei der der Pianist wie eine Maschine spielt, und eine zweite, die auch die Musik miteinbindet. Diese zweite ist seltener. Es gibt einfach sehr oft eine große Lücke zwischen dem, was der Pianist zu spielen imstande ist, und was der Pianist entsprechend dem Komponisten ausdrücken sollte.“ Dass er bei der Auswahl für die Studenten, die bei ihm an der Reina Sofia studieren dürfen, auch einmal daneben liegt, gibt er zu. „Wir schauen natürlich erst einmal darauf, wie gut ein Student vorbereitet ist und wie talentiert er sich zeigt, wie natürlich er die Musik fühlt. Aber es gibt natürlich auch solche, bei denen wir uns



Oftmals spielt Bashkirov den Studenten selbst vor.



täuschen.“ Was macht er, wenn er nach ein oder zwei Jahren Unterricht feststellt, dass der Student sich nicht wirklich entwickelt? „Nun, das kann passieren, aber man muss auch Geduld haben, denn es kann sein, dass erst nach drei oder vier Jahren Unterricht plötzlich das Talent durchbricht.“ So unterrichtet er unnachgiebig, gibt nicht auf, solange sich der Student nicht aufgibt, wie er sagt.

Rückblickend sagt er auch: „Ich bin heutzutage ein sehr glücklicher Musiker, denn acht oder neun meiner früheren Schüler sind weltweit bekannt und spielen

überall. Das ist das Beste, das ich mir wünschen kann. Dabei sind es nicht nur auftretende Pianisten, sondern auch große Professoren. So wie Eldar Nebolsin in Berlin, Dmitri Alexeev in London und viele andere.“

Man spürt, dass er beständig Kontakt zu seinen früheren Studenten hält, zu Kirill Gerstein, zu Plamena Mangova, Denis Kozhukhin, um nur einige zu nennen.

Heutzutage ist er ausschließlich als Pädagoge berühmt. Doch er sagt: „Früher habe ich die Hälfte meiner Zeit unterrichtet, die andere Hälfte Konzerte gegeben. Aber ich war immer sehr selbstkritisch und selten zufrieden mit meinen Konzerten. Als ich 80 Jahre alt wurde, habe ich mir gedacht: Besser kannst du nicht mehr werden – aber schlechter willst du auch nicht spielen. Daher habe ich mich seither nur noch dem Unterrichten gewidmet.“

Galina Eguiazarova hörte das erste Mal von Dmitri Bashkirov von der Schule in Madrid: „Irgendwann 1993 erzählte mir Dmitri Bashkirov über die Reina Sofia Schule, wo er zu dieser Zeit bereits unterrichtete. Plötzlich kam die Idee auf, mich als Assistentin einzuladen. Er erzählte von der Gründerin der Schule, Paloma O’Shea, von den großartigen Studenten, von Madrid. Ich muss sagen, dass ich lange zögerte, denn ich wusste nicht, wie ich meine ursprüngliche Schule verlassen sollte, in der ich 33 Jahre lang arbeitete und zu dieser Zeit eine starke Klasse hatte. Letztendlich – wenn auch nicht ohne Zweifel – entschied ich mich, das Angebot anzunehmen, um einen anderen Teil der Welt zu sehen, neue Kollegen und Freunde in einer anderen kulturellen Umgebung zu finden. Letztendlich benötigt jede kreative Person solche Veränderungen. Ich dachte, dass ich zwei oder drei Jahre in Madrid bleiben und dann nach Moskau zurückkehren würde.“ Letztendlich blieb Galina Eguiazarova bis heute in Madrid.

Konnte sie als Studentin von Alexander Goldenweiser dessen Ideen des Unterrichts bis heute bei den Studenten anwenden, oder gibt es da große Veränderungen? Sie führt aus: „Nun, ich habe in der großartigen Schule von den Begründern der sogenannten Russischen Schule gelernt. Da waren Heinrich Neuhaus, Yakov Zak, Samuil Feinberg, Vladimir Sofronitsky und andere. Und wir gingen durchaus auch in den Unterricht anderer Lehrer und hörten die unvergesslichen Konzerte. Das war der Schatz, den ich mit den Studenten in Madrid teilen wollte: ihnen die fundamentalen Grundlagen des Klavierspiels beibringen, um ihren allgemeinen kulturellen Bereich zu erweitern – um die moralischen Grundlagen für zukünftige Musiker zu legen. Ob ich die Unterschiede in Spanien spürte? Nun, diese Unterschiede gibt es überall, in einem einzigen Land und einer Kultur. Der Unterschied liegt im Maß von Talent, im Vertrauen auf das gewählte Ziel. Das Ziel des Lehrers ist zu geben, gleichgültig mit wem du arbeitest. Geben ist wichtig. Und das Wissen, dass je mehr du gibst, umso mehr erhältst du zurück.“

Von Anbeginn war Galina Eguiazarova vor allem für die spanischen Studenten zuständig, das soll sich nun ändern. Welche Erfahrungen konnte sie gerade mit den spanischen Studenten machen? „Das Angebot von Paloma O’Shea im Jahr 2000 meine eigene Klasse zu erhalten, um nur spanische Studenten zu unterrichten, war großartig. Das war eine großarti-



ge Idee, denn ich dachte, ich könnte spanische Studenten so ausbilden, dass sie irgendwann ihre eigene nationale Schule gründen können – mit ein bisschen von unserer – der russischen. Zuerst kamen fast nur erwachsene Studenten, die bereits ein Diplom hatten. Natürlich waren das musikalische Talent und die technischen Fähigkeiten sehr unterschiedlich – ja es gab sogar einige sehr schlechte Studenten unter ihnen. Man spürte das Fehlen von wichtiger professioneller Basisarbeit, das Fehlen von Aufnahmefähigkeit und Mannigfaltigkeit. Sie vereinte vor allem das untrügliche Bedürfnis zu lernen, zu arbeiten.“

Wie fühlt sich Eguiazarova heute, nachdem sie bereits so lange Zeit in Madrid lebt. Fehlt ihr die russische Kultur, das russische Leben? Sie lächelt: „Wenn ich etwas vermisse, dann ist es der beständige Austausch mit meinen russischen Freunden, die dieselbe Kultur und Sprache haben wie ich. Das ist ganz unabhängig davon, dass ich auch hier, in Madrid Freunde gefunden habe, gleichgesinnte Menschen. Das beeinflusst aber mein Unterrichten überhaupt nicht.“

Nachdem sie bereits Pianisten wie Radu Lupu oder Arcadi Voldos zu ihren früheren Studenten zählen kann, sind das große Ausnahmen? Was macht sie so besonders? „Natürlich gibt es immer so großartige Individuen wie Radu Lupu und Arcadi Voldos – und sie werden immer Ausnahmen bleiben. Ich bin froh, dass ich die Ehre und Freude hatte, mit ihnen zu arbeiten. Ich habe von ihnen viel gelernt, denn Pädagogik ist ein gegenseitiger Prozess – und das ist Glück! Talent ist von Gott gegeben, nicht nur in den Künsten.“



Hat sie unter ihren Studenten ähnlich großartige Ausnahmen in Madrid gefunden? „Es gibt natürlich immer einen Unterschied zwischen brillant talentierten Künstlern und solchen, die allein talentiert sind. Hier in Spanien hatte ich sehr viele Studenten, die alle Abstufungen von Talent zeigten. Bei allen schätze ich den untrüglichen Wunsch zu lernen, sich zu verbessern, den Durst, neue Dinge zu lernen, wissend dass der Weg niemals ein Ende hat.“ Und dennoch: Erinnert sie sich an bestimmte Studenten im Besonderen? „In meinen letzten Jahren würde ich gerne zwei wundervolle Studenten herausstellen: Der ältere von ihnen ist Juan Pérez Florestán, der bereits ein etablierter Pianist ist, der seine eigene starke Individualität hat. Mit ihm zu arbeiten, verlangte von mir ein hohes Maß an Konzentration. Ein anderer, junger Student ist Martin Garcia Garcia, der die Schule in diesem Jahr beendet. Ihm zuzuhören ist immer interessant. Ich bin sicher, dass er eine gute Karriere machen wird. Ist das nicht eine unbezahlbare Belohnung für einen Lehrer?“

Die Entwicklung

Wir treffen uns mit Paloma O'Shea, die diese Schule für Musik gegründet hat und bis heute deren Präsidentin ist. Wir wollen erfahren, wie sie das alles bewerkstelligte, um eines der renommiertesten Institute für Musik aufzubauen.

„Zuerst waren wir in einem Vorort von Madrid, in mehreren kleinen Einfamilienhäusern untergebracht“,

zu beschäftigen. Und als wir die Resultate sahen, waren wir glücklich. Denn schon nach den ersten Jahren konnten wir auf Gewinner großer internationaler Wettbewerbe zurückblicken, im Königin-Elisabeth-Wettbewerb, im Santander-Wettbewerb oder dem Van-Cliburn-Wettbewerb. Es war fantastisch.“ Mit diesen Erfolgen ging sie zum Bürgermeister von Madrid und erklärt, dass die Schule ein Gebäude benötigt. „Er sagte, ich habe eines am besten Platz in Madrid – und das kann ich Ihnen geben. Es gab hier, an dem Platz, an dem sich nun die Escuela Superior de Música Reina Sofía befindet, zu dieser Zeit ein Gebäude. Aber eines von sehr schlechter Qualität. Im Zweiten Weltkrieg war hier eine Bombe niedergegangen und man hatte es sehr schnell für die Treffen von Francisco Franco während seines Regimes in Spanien wieder aufgebaut.“

Paloma O'Shea setzte nun alles daran, dass man dieses alte, hässliche Gebäude abreißen und ein neues, abgestimmt auf die Bedürfnisse einer Musikhochschule, aufbauen könnte. Die Eröffnung fand 1998 statt, sieben Jahre, nachdem man die Einrichtung am Rande der Hauptstadt gegründet hatte. „Und der erste der Professoren, die kamen, war Dmitri Bashkirov“, sagt O'Shea lächelnd.

Wie wählte sie zu Beginn die Professoren aus? Immerhin war sie mit vielen der berühmtesten Musiker in Kontakt. „Ja. Für Klavier hatte ich schon die Kenntnisse durch den Klavierwettbewerb in San-

tander. So wusste ich, dass Bashkirov der Beste dafür war.“ Überhaupt beruht auf den Erfahrungen mit dem „Internationalen Klavierwettbewerb Santander Paloma O'Shea“ die Grundüberlegung für eine Musikausbildungsstätte wie die Musikschule Reina Sofía: „Ich hatte bei den Klavierwettbewerben in Santander gesehen, dass die spanischen Kandidaten immer schon nach der ersten Runde ausschieden. Ich schaute mich um und erkannte, dass Spanien unbedingt eine gute Musikausbildungsstätte benötigt. Ich fragte mich, wie ich das machen könnte und bereiste die gesamte Welt: Paris, London, Moskau, Berlin, New York ... all die besten Schulen, um zu sehen, was sie ausmacht. Und ich erkannte: Eine Musikschule benötigt gute Lehrer“, sie lacht selbst über diese fast banale Erkenntnis. „Ich bin in Bilbao geboren, und dort konnte ich die besten Musiker überhaupt hören. Wir hatten in Bilbao eine Philharmonische Gesellschaft, die bis heute die beste in ganz Spanien ist. Dort hörte ich Rubinstein, die besten Streichquartette, all die besten Musiker. Und so begann ich sie zu treffen. Und ich hatte das Glück all die Großen unter den Musikern zu kennen. Menuhin, Rostropowitsch, Alicia de Larocha, die meine beste Freundin war. Zubin Metha, Lorin Maazel ... alle wurden gute Freunde von mir. Als ich dann die Schule beginnen wollte, fragte ich sie um Rat. Und als ich erwähnte, dass die Schule nach der Königin Sofía benannt würde, waren alle begeistert, denn alle Musiker liebten Königin Sofía, da sie die Musik liebte – und damit liebten sie auch Spanien. Alle sag-



Die Gründerin: Paloma O'Shea.

Foto: Dürer

erzählt Paloma O'Shea. Alle Lehrer mochten das Ambiente dort, auch die Studenten, da einige von ihnen in den Häusern wohnen konnten, ebenso wie die Professoren. Aber man benötigte anscheinend bald schon mehr Platz, nachdem es immer mehr nebeneinander gelegene Häuser gab, die der Musikausbildung dienen. „Ja, ich war auch der Meinung, dass sich eine solche Schule im Herzen der Stadt befinden sollte. Dort, wo die Studenten ins Theater, ins Kino gehen können – um sich nicht nur mit sich selbst

erzählt Paloma O'Shea. Alle Lehrer mochten das Ambiente dort, auch die Studenten, da einige von ihnen in den Häusern wohnen konnten, ebenso wie die Professoren. Aber man benötigte anscheinend bald schon mehr Platz, nachdem es immer mehr nebeneinander gelegene Häuser gab, die der Musikausbildung dienen. „Ja, ich war auch der Meinung, dass sich eine solche Schule im Herzen der Stadt befinden sollte. Dort, wo die Studenten ins Theater, ins Kino gehen können – um sich nicht nur mit sich selbst

ten: Paloma, du musst die besten Lehrer haben. Ich erinnere mich, dass Rostropowitsch bei mir zu Hause war: Er rief sofort Zakhar Bron an und sagte am Telefon: Du musst nach Madrid gehen, um hier zu unterrichten ... du weißt: Paloma O'Shea und die Königin von Spanien stehen dahinter.“ Sie lacht bei dieser Erinnerung. Von Beginn an wurden die Fächer Klavier, Violine, Cello und Viola unterrichtet. Danach kamen Kontrabass und Kammermusik. „Ich liebe Kammermusik“, sagt Paloma O'Shea.

Als Paloma O'Shea erkannte, dass es an einer hochqualifizierten Ausbildung für Musik in Spanien mangelte, erkannte sie dabei auch, dass es eine Zeit gab, in der es zuvor besser war mit dieser Art von Ausbildung? „Nein, niemals! Man hatte in Spanien viele Orchester und Säle aufgebaut. Und 90 Prozent der Mitglieder der Orchester kamen aus dem Ausland. Das war traurig. Die Situation war wirklich schlimm. Früher hatten wir die besten Komponisten, im 15. und 16. Jahrhundert. Natürlich hatten wir später noch Albéniz, de Falla und Granados, aber nicht dasselbe wie in anderen Ländern Europas.“ Nach und nach etablierte sich die Escuela Superior de Música Reina Sofía zu der besten Ausbildungsstätte nicht nur in Spanien, sondern zu einer der besten in ganz Europa. Bläserklassen kamen ebenso hinzu wie das Orchester. Immer mehr Professoren kamen – immer die besten.

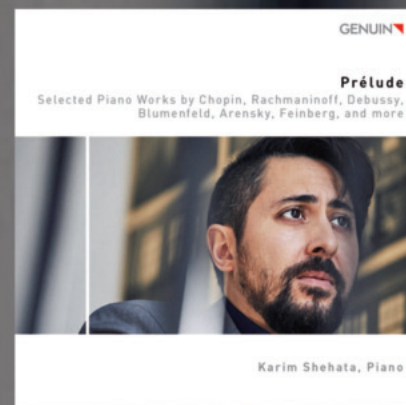
Gab es nach der Gründung dieser Musikausbildungseinrichtung so etwas wie Neid vonseiten der anderen Konservatorien in Spanien? „Nun, ich hatte sehr viel Glück. Natürlich gab es viele, die unsere Institution nicht mochten und sagten: Diese Schule für die reichen Leute – was sucht diese Schule hier. Ich bin Baskin und so bin ich bei diesen Dingen sehr streng. Ich liebe Musik und will das Beste für mein Land. Und wenn ich die Chance sehe, etwas zu tun, dann muss ich tun. Ich habe viele Geschichten gehört, auf die ich nichts gegeben habe. Nun aber erkennt sie jeder an. Auch deshalb, da nun der größte Prozentsatz der Musiker in unseren spanischen Orchestern Absolventen unserer Schule sind. 25 Musiker des Königlichen Opernhauses kommen von unserer Schule – und das ist das beste Orchester in Spanien. Ich kann sagen, dass 100 Prozent der Studenten, die unsere Schule verlassen, einen Beruf in der Musikwelt erhalten – gute Positionen.“

Von Anbeginn war klar, dass die Schule in Spanien den höchsten Ansprüchen genügen sollte, aber absolut international sein sollte, nicht nur für spanische Studenten. „Ich hatte einfach viel Glück, nicht nur mit den Musikern, die mich unterstützten, sondern auch mit meinem Team. Ich fand eine wunderbare Person, die mir erklärte, wie ich das Geld für diese Schule sammeln könnte. Denn natürlich hatte ich nicht das Geld dafür. Mein Mann, der frühere Vorstandsvorsitzende der Santander-Bank, sagte: Ich habe Dir das Geld für den Wettbewerb gegeben, das ist alles. Er ist Spanier und denkt, dass eine Ehefrau eigentlich nach Hause gehört“, sie lächelt. So begann sie als Erste nach privatem Sponsoring zu fragen, was zuvor in Spanien unüblich war. Und es funktionierte. Paloma O'Shea gibt allerdings zu, dass immer noch sie selbst eine der treibenden Kräfte ist, wenn es darum geht, heute Sponsoren von der Notwendigkeit der Unterstützung zu überzeugen. „Das gibt natürlich auch eine gewisse Freiheit. Wir sind immer unabhängig gewesen, auch in unserem Curriculum, das wir so entschieden, wie wir meinten, dass es am besten für die Studenten ist.“ Mittlerweile hat man aber das Curriculum auch der Internationalität angepasst. Bachelor- und Master-Abschlüsse bietet man erst seit 2015 an der Escuela Superior Reina Sofía an. Warum erst so spät? Man dachte zuvor mehr an die Musik und die beste Ausbildung. „Wir wollten nicht abhängig von offizieller Hand sein. Dann aber erkannten wir, dass es für unsere Studenten wichtig ist, solche Abschlüsse vorweisen zu können. Wir haben dabei unsere Unschuld verloren“, meint sie, lächelt vielsagend und setzt hinzu: „Aber wir mussten es tun.“

Gibt es bereits Gedanken an eine Zeit, wenn die mittlerweile 83-jährige Galina Eguiazarova und der heute 87-jährige Dmitri Bashkirov nicht mehr unterrichten werden? „Ich habe natürlich bereits meine Favoriten für diese Zeit. Es sind alles ehemalige Studenten unserer Schule: Eldar Nabolsin oder Claudio Martinez Mehner. Sie kamen auch immer, um Meisterklassen in Santander zu geben.“ Sie gibt zu, dass sich diese Ansichten natürlich ändern könnten, auch dadurch, dass es vielleicht Nachfolger von ihr geben könnte, die dann anders entscheiden.

Die Escuela Superior de Música Reina Sofía in Madrid ist eine faszinierende Einrichtung und ein kaum vergleichbares Beispiel für eine private Initiative, die eine Musikausbildung auf höchstem Niveau ermöglicht, wie man sie nur selten auf der Welt findet. Und damit ist sie für Spanien ein wahres Geschenk.

www.escuelasuperiordemusicareinasofia.es

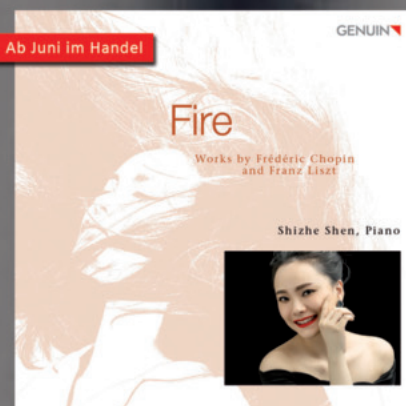


GEN 19653

Prélude

Ausgewählte Klavierwerke von Chopin, Rachmaninoff, Debussy, Blumenfeld u.a.
Karim Shehata, Klavier

Konzert: Laeishalle Hamburg, 14.5.2019



GEN 19555

Fire

Werke von Frédéric Chopin & Franz Liszt
Shizhe Shen, Klavier

»Shizhe is a natural born performer and a true artist.« (Arie Vardi)



GEN 19659

Schicksalsklänge

Werke für zwei Klaviere von Rachmaninoff, Theodorakis & Piazzolla
Tatjana & Arkadi Zenzipér, Klavier

Konzert: Schubertiaden Schnackenburg, 16.8.2019

Auf Umwegen zum Erfolg



CHING-YUN HU

Bereits im Alter von 13 Jahren konnte die Pianistin Ching-Yun Hu ihr Debüt in Japan spielen. Das war der erste Durchbruch der in der taiwanesischen Hauptstadt Taipei geborenen Musikerin. Ein Jahr später ging sie bereits in die USA, nach New York City, um dort an der renommierten Juilliard School of Music ihre Studien fortzusetzen. Doch der Weg zu einer Karriere war nicht immer geradlinig, sondern verlief mit vielen kleinen Umwegen, die sie auch nach London und Deutschland führten. Doch dann ging sie zurück in die USA, wo sie bis heute lebt. Als sie 2008 einen zweiten Preis im Artur Rubinstein-Wettbewerb in Tel Aviv gewann (geteilt mit Roman Rabinovich) war dies der zweite Durchbruch für eine Karriere, die nicht nur vom Klavierspiel, sondern auch von dem Bestreben geprägt ist, die klassische Musik stärker in der Gesellschaft zu verankern und an junge Pianisten weiterzugeben. Wir trafen die Pianistin bei einem Besuch in den Niederlanden.

Von: Carsten Dürer

Der Weg aus Taiwan

Wie war das zu Beginn in Taipei, der Hauptstadt von Taiwan, als die kleine Ching-Yun mit dem Klavierspiel begann? Immerhin war man damals noch in einem Land, in dem klassische Musik unbekannt war, ja fast noch verpönt. „Ich hatte großes Glück. Ich hatte zwei Lehrerinnen, die einen internationalen Einfluss genossen hatten. Eine Lehrerin hatte in Wien studiert und war mit einem Franzosen verheiratet. Sie gab mir extrem viele Ideen mit auf den Weg. Sie erzählte Geschichten über die russischen Komponisten. Diese Lehrerin hatte ich seitdem ich 12 Jahre alt war und das führte dann auch zum Gewinn des Jugendwettbewerbs, der mich nach Osaka reisen ließ, um dort mein Konzert mit 13 Jahren zu geben.“ Zuvor hatte sie eine Lehrerin, die in Paris studiert hatte, und die sie vor allem technisch gut vorbereitete. „Sie nahm mich an wie eine Tochter.“ Das alles war an einer staatlichen Spezialschule für Musik, an der man alle möglichen Fächer belegte, selbst

ein zweites Instrument lernen musste. Für Ching-Yun Hu war es die Oboe, die sie aber zugunsten des Klaviers nach sechs Jahren beiseitelegte.

Begonnen hat Ching-Yun Hu das Klavierspiel mit fünf Jahren. Vor allem, da ihre Mutter dachte, dass dies eine wunderbare Ausbildung für ihre Töchter sei, denn die zwei Jahre ältere Schwester hatte bereits zuvor mit dem Klavierspiel begonnen. „Meine Mutter liebt klassische Musik. Das war schon etwas besonders, denn es gab damals nicht viel klassische Musik in Taiwan. Sie wollte auch Klavier spielen, aber um in dieser Zeit überhaupt ein Klavier zu besitzen, hätte man sehr reich sein müssen. Sie lernte dagegen Schreibmaschine schreiben und konnte damit in einigen Unternehmen arbeiten, wo sie dann vielleicht in der Mittagspause das Glück hatte an einem Klavier zu üben.“ Zu Hause begann das Spiel allerdings auf einem Keyboard, bevor die Eltern sich entschlossen ein Klavier und später zusätzlich einen kleinen Flügel zu kaufen, damit beide Töchter

genug Zeit am Instrument mit Üben verbringen konnten. Wenn man dann hört, dass Ching-Yun Hu schon mit 14 Jahren in die USA ging, hört sich das unglaublich an, denn mit 14 verlässt man eigentlich nicht das Heimatland. Wie kam es dazu und ging sie alleine? „Mit meiner Schwester, sie war ja schon 16 Jahre alt“, erklärt Ching-Yun Hu lächelnd. Wie kam es dazu? „Nun, ich hatte schon zuvor das Gefühl, dass ich Taiwan verlassen müsste, um eine bessere musikalische Ausbildung zu erhalten. Das lag auch daran, dass das Schulsystem in Taiwan so viel Zeit mit Tests und so fort kostete, dass man nicht genug Zeit zum Üben hatte. Mein Gedanke war immer nach vorne gerichtet, und ich wollte eine professionelle Musikerin werden. Also dachte ich als erstes daran, dass ich gerne nach Moskau gehen würde, um bei Lev Naumov zu studieren. Aber natürlich wollten meine Eltern mich nicht alleine in die damals noch existierende Sowjetunion reisen lassen. Daher sagte ich: Was ist mit der Juilliard School in New York? Ich nahm also einige Englischstunden und wir gingen nach Philadelphia.“

Die Schwestern gingen in Philadelphia auf die Schule, aber letztendlich ging nur Ching-Yun Hu auf das Precollage der Juilliard School, da die Schwester das Klavierspiel aufgab. Das bedeutete, dass die jüngere Schwester beständig den Zug zwischen Philadelphia und New York nahm. Warum zogen sie nicht direkt nach New York: „Das wäre für eine 14-Jährige zu überwältigend gewesen und hätte zu viele Ablenkungen bereitgehalten“, sagt sie heute. „Es war keine bewusste Entscheidung, aber rückblickend war es durchaus gesund für mich, da ich mich in Philadelphia auf die Musik konzentrieren konnte.“ Erst nach den zwei Jahren Precollage an der Juilliard School zog sie nach New York. Es schlossen sich insgesamt sechs weitere Jahre des Studiums an, das sie dann mit dem Master abschloss. Doch damit war sie noch nicht am Ende ihrer Ausbildungszeit. Sie ging zu Sergei Babayan am Cleveland Institute of Music. War sie noch nicht bereit, um für sich selbst zu arbeiten? „Ich fühlte mich irgendwie verloren. Ich hatte einige Wettbewerbe gespielt, einige Konzerte – aber es war nicht so, wie ich mir es vorgestellt hatte. Vielleicht war es auch die Stadt, New York City. Sergei Babayan half mir sehr viel. Zudem ist Cleveland eine der Städte in den USA, wo man eigentlich ohne Auto nichts machen kann, da man beständig irgendwohin fahren muss. Das bedeutete für mich, dass ich mich vollständig auf die Musik stürzte, immerzu übte. Es war letztendlich eine großartige Zeit, denn es hatte fast etwas Meditatives ... Eine kleine Kolonie für Musik.“

Zwei Jahre blieb sie in Cleveland, wobei sie im zweiten Jahr besagten Preis im Rubinstein-Wettbewerb gewann. „Nach diesem Wettbewerb sprach ich mit Babayan, der wollte, dass ich ein weiteres Jahr bei ihm bliebe. Aber es gab dann nach dem Rubinstein-Wettbewerb eine Reihe von Konzerten in Europa, so dass ich beständig hin und her reiste. Zudem wollte ich immer schon in Europa leben und entschloss mich, nach London zu ziehen.“ Allerdings war sie immer noch Studentin von Babayan, was dazu führte, dass sie beständig die Kontinente wechselte. „Dann ging ich nach dem dritten Jahr Cleveland für zwei Jahre nach Hannover, um dort Unterricht bei Karlheinz Kämmerling zu nehmen. Das war sehr besonders, da

er einen vollkommen anderen Blick auf Technik und Musik hatte, als ich es bis dahin kennengelernt hatte.“ Damit war dann letztendlich ihre Ausbildungszeit zu Ende, sie fühlte sich mittlerweile stark genug für sich selbst zu arbeiten. Nach Hannover zu gehen war eine Entscheidung, da sie immer schon in Deutschland hatte leben wollen, dort wo all die berühmten Komponisten früherer Tage gelebt hatten. „Als ich dann wieder in die USA ging, erklärte man mir, dass man mir meine Aufenthaltserlaubnis entziehen wolle, wenn ich nicht häufiger im Land bleiben würde. Daher zog ich dann beständig in die USA.“

Entwicklungslinien

Hat sie in den USA dann genügend Chancen erhalten, um ihre Karriere nachhaltig zu entwickeln? „Nun, es ist ja immer eine Kombination aus vielen Dingen, die eine Person später ausmachen. Natürlich hatte der Preis des Rubinstein-Wettbewerbs einen gewissen Einfluss auf das Renommee. Zudem hatte ich mich bei einer Ausschreibung für eine Agentur beworben und diesen kleinen ‚Wettbewerb‘ gewonnen, so dass ich auch erstmals eine Agentur in den USA hatte. Zudem war ich in den USA ausgebildet worden, hatte mir schon ein kleines Netzwerk aufgebaut.“

Mittlerweile hat sie die Bande zu ihrer Heimat Taiwan und zu China wieder extrem intensiviert. „Ja, in dieser Saison reise ich jeden zweiten Monat nach Taiwan und China“, sie lächelt. Ist es für sie so viel einfacher Kontakte zu knüpfen, da sie die Sprache beherrscht. „Ja, natürlich. China ist für mich etwas neuer, denn dorthin reise ich erst seit vier oder fünf Jahren. Dadurch, dass ich die Sprache spreche, kann ich dort nicht nur Konzerte geben, sondern auch unterrichten. Das ist für viele Veranstalter dort sehr wichtig. Ich kenne die Mentalität, verstehe die Studenten. Das macht vieles leichter.“ Zudem, das gibt sie zu, ist man an ihr als Lehrerin auch deshalb interessiert, da sie so lange im Ausland ausgebildet wurde und neue Eindrücke mitbringen kann. „Es gibt einige wunderbare Beziehungen zu unterschiedlichen Gebieten und Provinzen in China, das ist wirklich ganz toll.“ Fast jeder Veranstalter fragt, ob sie nicht auch unterrichten kann, ob Lehrer oder Studenten, wenn man sie zu einem Konzert einlädt. „Die Studenten sind so interessiert daran zu lernen. Wenn man ihnen etwas erklärt und sie eine Weile nicht sieht, kann man davon ausgehen, dass dieses Problem beseitigt ist, da sie daran gearbeitet haben. Das hilft.“ Zumindest was das Technische des Klavierspiels betrifft. In Shenzhen ist sie eine sogenannte Visiting Professor geworden. Dorthin reist sie regelmäßig, unterrichtet immer wieder dieselben Studenten, so dass sie sie „wachsen“ sieht. Auch in Philadelphia unterrichtet sie an der dortigen Universität, wo sie seit einiger Zeit ein eigenes Studio hat, einige Studenten. Dort hat sie seit 2013 die Position einer „Artist in Residence“ für die Klavierfakultät. Würde sie die Unterrichtstätigkeit vielleicht sogar noch ausbauen? „Vielleicht in Zukunft, momentan möchte ich noch viel zu gern selbst auftreten. Und wenn man jeden Tag einige Stunden üben will, dann käme einem zu viel Unterrichten in die Quere.“ Sie lächelt und schließt damit nicht aus, dass sie in ein paar Jahren vielleicht offen wäre für eine Professur.



Foto: Ching-Yun Hu

Repertoireinteressen

Wenn man über das Gesamtrepertoire von Ching-Yun Hu anschaut, fällt auf, dass sie sich nicht nur auf Repertoire „vom 18. Jahrhundert an“ wie sie sich ausdrückt, beschränkt, also das klassisch-romantische Kernrepertoire. Vielmehr finden sich auch immer wieder zeitgenössische Werke wie beispielsweise das Konzert „Red cliff“ des taiwanesischen Komponisten Yiu-Kwong Chung, dessen Premiere sie in den USA und auch in Taiwan spielen durfte. Sucht sie nach solchen Werken? „Nicht suchen, sie kommen zu einem. Und dann entscheidet man, ob sie zu einem passen. Aber grundsätzlich bin ich sehr interessiert an zeitgenössischer Musik. Ich bin sehr offen für Ideen – aber es gibt immer die Frage, ob man sich so intensiv mit einem schwierigen Werk für vielleicht nur eine Aufführung beschäftigen will. Es gibt Komponisten, bei denen man denkt: Für den kann ich persönlich nichts tun, bei anderen ist es sofort klar, dass man diese Art von Musik spielen will. Beispielsweise einige der amerikanischen Komponisten finde ich interessant: John Corigliano, Lowell Liebermann, und auch Frederic Rzewski, Jennifer Higdon und andere. Mittlerweile ist es auch so, dass meine Studenten dieses Repertoire zum Teil lernen wollen. Und wenn ich diese Werke mit ihnen erarbeite, lerne ich sie auch sehr gut kennen.“

Die aktuelle CD

Sergej Rachmaninow
Études-Tableaux Op. 39
Rachmaninow-Kocsis: Vocalise
Lilacs Op. 21 Nr. 5
Sonate Nr. 2 Op. 36

(zu beziehen über chingyunhu.com)



Wie offen ist das Publikum in China für moderne Musik? „Ich denke, dass sie sehr offen für neue Ideen sind. Wenn man nun ein komplettes Programm mit moderner Musik ansetzen würde, dann wäre man vielleicht eher zurückhaltend.“ Ist das nicht nur etwas zu diplomatisch ausgedrückt? „Nein. In meinem eigenen Festival in Philadelphia kam ein chinesischer Pianist und spielte alle Étüden von György Ligeti. Eigentlich soll Philadelphia offen eingestellt sein, aber letztendlich war nur wenig Publikum anwesend, da es für das Publikum zu modern war. In dieser Hinsicht ist China vielleicht ebenso offen wie an einigen Orten in den USA.“

Aufnahmen

Wenn man über die Aufnahmen schaut, dann waren die bisherigen Einspielungen von Ching-Yun Hu eher auf unbekanntem Label. Sie hat Chopin aufgenommen, eine CD mit Werken von Jeremy Gill, eine mit Granados, Mozart und Ravel. Für die neueste Einspielung mit einer Auswahl von Werken von Rachmaninow hat sie nun ihr eigenes Label gegründet. Warum? „Ich habe dazu eine Geschichte von Erfahrungen. Die erste CD habe ich für ein taiwanesisches Label mit Chopin aufgenommen. Es war ein angesehenes Label in Taiwan, das auch eines der angesehensten Musikmagazine publiziert. Alles war gut aufgenommen und die Einspielung erhielt auch gleich den ‚Golden Melody Award‘, eine Auszeichnung, die gerade in den chinesischsprachigen Ländern sehr angesehen ist. Allerdings hatte ich keinerlei Rechte an der Aufnahme. Durch Zufall war ich in Paris und ein französisches Label hatte Interesse daran, diese Einspielung für Europa auf seinem Label herauszubringen. Die Verhandlungen begannen und endeten im Nichts. Das war für mich sehr unbefriedigend, vor allem, da diese Aufnahme nicht mehr erhältlich ist. Das war für mich eine einschneidende Erfahrung.“ Die zweite Einspielung nahm sie für das kleine Label ihres ersten amerikanischen Managements auf. Dann sprach sie mit vielen Musikern, die bereits die Chance ergriffen hatten und ihr eigenes Label gegründet hatten. „Ein Freund sagte zu mir: ‚Wenn du in der Lage bist, zwei Festivals zu leiten, dafür Geld zu sammeln, dann kannst Du das mit einem eigenen Label leicht hinbekommen, wenn du es willst.‘“ In Kooperation mit einem klassischen Radiosender in Philadelphia nahm sie ihr Rachmaninow-Programm auf. Und das Ergebnis ist sehr erfolgreich: Seit dem Erscheinen der Aufnahme mit Rachmaninow im April 2018 hat sie bereits über 1000 Stück bei Konzerten verkauft. „Das war ein Experiment für mich. Das war spannend und ich habe wieder viel gelernt dabei.“ Ob sie dieses Experiment weiterführen will, weiß sie noch nicht. „Ich denke, dass ich dabei offenbleiben will. Ich möchte mit Labels sprechen und mir die Option offenhalten, genau das aufzunehmen, was ich aufnehmen will. Das wird aber sicherlich nicht vor 2020 passieren.“

Festivals

Neben all den Aktivitäten von Konzertieren, Unterrichten, Aufnahmen zu installieren, ist Ching-Yun Hu auch noch Direktorin von zwei Festivals. Das erste gründete sie als „Yun-Hsiang International Music Festival“ 2012 in Taipei. „Nun, das Festival in Taipei wurde von einem von mir gegründeten

Verein getragen. Daher haben wir entschieden, dass wir kein Festival mehr veranstalten, sondern Konzerte. Ich erkannte nach zwei Austragungen, wie schwierig es ist ein Festival zu organisieren, wenn man nicht im Land lebt. Das ‚Philadelphia Young Pianists‘ Festival‘ findet jedes Jahr statt und läuft dagegen sehr gut. Das bedeutet, ich kann nun meine ganze Energie in dieses Festival investieren.“

Wenn es um ein Festival für junge Pianisten geht, dann haben diese Festivals in der Regel eine feste Struktur: Konzerte und Unterricht für die jungen Pianisten. Ist das bei diesem Festival in Philadelphia ebenso? „Wir haben Konzerte, Unterricht, einen Wettbewerb und Vorträge von Leuten aus der Musikbranche“, erklärt die Pianistin enthusiastisch. Bislang dauerte das Festival acht Tage, doch in diesem Jahr, der 7. Austragung des Festivals, dauert es 10 Tage, vom 2. bis zum 11. August, was schon auf einen Erfolg hinweist. „Zuvor hatten wir jeden Tag ein Konzert, nun haben wir an einigen Tagen sogar zwei Konzerte. Simultan gehen die Meisterklassen vonstatten.“ Lädt sie immer dieselben Lehrer ein, wie das auch andere Festivals gerne tun? „Nicht wirklich. Es gibt einige, die ich natürlich gerne einlade. So beispielsweise Gary Graffman, der mit 90 Jahren immer noch ein unglaublicher Lehrer ist. Aber ansonsten wechsele ich die Lehrer, zumindest so, dass nicht dieselben Lehrer im Folgejahr unterrichten. Ausgenommen Gary Graffman und ich selbst.“ Sie lacht und sagt selbstironisch: „Mich werden sie nicht los, da ich der Direktor bin.“

Die nur 20 Studenten, die zu den Meisterklassen eingeladen werden, werden sorgfältig ausgewählt. „Es gibt Live-Auswahlen an Orten, an denen ich gerade bin. Dann organisiere ich das im Vorfeld. Ansonsten kann man sich auch per Video bei uns bewerben. Die Rückkehrate der Studenten, die bereits einmal teilgenommen haben, ist sehr hoch. So haben wir immer mehr Probleme, neue Studenten aufzunehmen. Wir wollen natürlich gerne verfolgen, wie sich die Studenten, die schon einmal teilgenommen haben, entwickeln, auf der anderen Seite wollen wir gerne neue Talente einladen.“ Zudem gibt es jedes Jahr einen internen Wettbewerb der Studenten. Der Gewinner erhält für das Folgejahr eine komplette Kostenübernahme, ein Stipendium für das Festival. Dabei erhält der Gewinner auch die Möglichkeit Konzerte zu geben. „Das Festival wurde von mir so aufgebaut, dass die Studenten viel Unterricht erhalten, es ist sehr intensiv. Das kommt aus meiner eigenen Erfahrung heraus, als ich noch an solchen Festivals teilnahm und vielleicht nur eine Unterrichtsstunde pro Woche erhielt. In Philadelphia erhalten die Studenten in acht Tagen fünf Unterrichtsstunden. Jeder kann zwei Konzerte spielen und bei den anderen im Unterricht zuhören. Jeden Abend gibt es ein Konzert der Professoren. Und daneben müssen sie an allen Vorträgen teilnehmen. Dazu laden wir Manager, PR-Fachleute ein oder solche von bestimmten Organisationen.“ Der interne Wettbewerb wird von Lehrern bewertet, die nicht im Festival unterrichten.

Warum aber, neben all den anderen Aktivitäten, Konzerten, Unterricht, entschied sich Ching-

Yun Hu dazu, sich solch einer Aufgabe zu stellen, jedes Jahr ein Festival zu organisieren? „Als ich auf der Juilliard School in New York war, dachte ich, dass es Spaß macht, wie man Konzerte gestaltet. So schrieb ich beständig Programme einer kompletten Konzertsérie auf – aus Spaß. Es war wie ein Hobby. Das Taipei-Festival begann ich, da ich Sergei Babayan nach Taiwan einladen wollte. Als ich ihn traf, war ich 23 Jahre alt. Ich dachte: Wie gut wäre es, wenn ich ihn mit 12 Jahren getroffen hätte. Also wollte ich ihn mit jungen Studenten zusammenbringen. Er blieb dann



Foto: Ching-Yun Hu

zwei Wochen in Taiwan. Das war eine Grundidee – es war irgendwie naiv – aber so begann es. Dann wurde es immer größer. Und um ganz ehrlich zu sein: Ich mag es, solche Dinge zu organisieren. Der andere Grund ist: Ich ging aus Taiwan weg, als ich sehr jung war. Ich wusste nicht, was für mich der beste Weg sein sollte, welcher Lehrer und so fort. Andre Pianisten wussten bereits früh, wo sie ansetzen müssen, um ein Ziel zu erreichen. Ich habe viele Umwege nehmen müssen. Das bedeutet: Ich will den jungen Pianisten eine Chance geben, sie unterstützen in ihren Gedanken, auf ihrem Weg. Mein Festival organisiere ich nicht, um Geld zu verdienen, oder von anderen Lehrern eingeladen zu werden in deren Festivals. Die Idee ist die gleiche geblieben: Ich will die jungen Studenten auf ihrem Weg unterstützen.“

Chong-Yun Hu ist eine selbstbewusste Pianistin geworden, eine, die ihren Weg über Umwege gefunden hat. Nun will sie genau dieses Gefühl an Jüngere weitergeben. Dass sie selten in Europa zu hören ist, weiß sie und würde das gerne ändern. „Das ist von so vielen Dingen abhängig. Aber es geht irgendwie auch in Wellenbewegungen. Es gibt Jahre, da konzertierte ich in Europa recht regelmäßig, dann wieder nicht. Es hängt viel mit einem Management zusammen.“ Sie lächelt, wissend wie schwer es ist, ein Künstlermanagement davon zu überzeugen, sich für einen Künstler einzusetzen.

chingyunhu.com
www.pypa.info

„DAS KLAVIER INTERESSIERT MICH NUR WENIG.“

Claudio Martinez Mehner an der Musikakademie Liechtenstein

Er gilt als einer der genialen Lehrer für Klavier der mittleren Generation: Der Spanier Claudio Martinez Mehner. Auch wenn man von ihm noch nicht gehört hat, ist es mittlerweile so, dass zahllose Studenten von ihm gehört haben und an die Hochschulen von Basel in der Schweiz oder in Köln kommen, um explizit bei ihm zu studieren. Was ist an seiner Unterrichtsmethodik so anders, was macht ihn so begehrt? Wir wollten einmal zuhören wie und was er unterrichtet, und machten uns auf den Weg in die Internationale Musikakademie Liechtenstein, wo er eine Woche lang intensiven Unterricht leitete.

Von: Carsten Dürer

Claudio Martinez Mehner unterrichtet die Spanierin María Linares Molero.

Sämtliche Fotos: Musikakademie Liechtenstein

Immer mehr private Initiativen beschäftigen sich mit der Ausbildung von jungen Musikern. Einige auf breiter Ebene, andere dagegen allein im Segment der besonders Hochbegabten. Eine der letzteren Kategorien ist die Internationale Musikakademie im Fürstentum Liechtenstein. Gegründet wurde sie von dem Pianisten Drazen Domjanic. Zu Beginn organisierte er Meisterkurse mit hochrangigen Lehrern aus aller Welt, die meist eine Professur in Österreich, Deutschland oder der Schweiz bekleiden. Mittlerweile ist aus dieser Akademie ein Vorzeigemodell für die Förderung besonders begabter Jungstudenten geworden. Dabei versteht sich die Akademie als Förderer auf vielen Ebenen, nicht als reines Ausbildungsinstitut. Claudio Martinez Mehner war im Winter dieses Jahres das zweite Mal zu Gast in der Akademie.

Sieben Studenten sind es dieses Mal, die eingeladen wurden. Immerhin bedeutet diese Einladung ein volles Stipendium der Akademie, inklusive Unterricht, Unterbringung und Speisen. Allein die Anreise muss noch bezahlt werden. Natürlich haben sich weit mehr beworben, aber Martinez Mehner hat sich die eingesendeten Videos angeschaut und entschieden, wen er unterrichten möchte.

Die Akademie selbst ist klein. Doch der Unterrichtsraum ist wie ein riesiger Wohnraum, unterteilt in Speisesaal, Küche und Arbeitsraum. Dort stehen ein Yamaha- und ein Steinway-Flügel als Arbeitsinstrumente. Gleich daneben hat der Professor sein Appartement, vollkommen autark und nach dem Unterricht vollkommen für sich.

Als erstes kommt Dmytro Choni zum Unterricht. Der 1993 in der Ukraine Geborene hat bereits zahllose Meisterkurse bei bekannten Lehrern erlebt, hat bereits einige 1. Preise bei internationalen Wettbewerben gewonnen. Er kommt mit Sergei Rachmaninows „Lilacs“ Op. 21 Nr. 5. Und schon nach kurzem wird klar, dass Martinez Mehner anders unterrichtet als andere Lehrer. Natürlich – wenn es unbedingt notwendig ist – redet auch er über kleine technische Lösungen, über Fingersätze, die der Student ausprobieren sollte. Aber grundsätzlich mag er es nicht, darüber zu reden. Ihm geht es um das Ergebnis, nicht darum, wie man spielt, sondern wie der vor dem Instrument Sitzende die Musik empfindet und sie hört. Da dies natürlich ohne das Produzieren am Instrument nicht möglich ist, muss es manchmal auch profan praktische Tipps von Martinez Mehner geben. Worauf nun achtet der Professor? „Was ist wirklich wichtig hier?“, fragt er die Studenten in diesen Tagen immer wieder. Oftmals wissen sie die Antwort nicht, da sie gelernt haben, dass alles wichtig ist, jede Note. Und entsprechend geben sie auch Phrasen und Motiven eine Bedeutung, die eigentlich im musikalischen Kontext keine haben. Martinez Mehner kommt es auch darauf an, dass das, was man nicht hört, vom Pianisten empfunden wird – Pausen, der Klang bevor man ihn anschlägt. Zudem ist ihm wichtig, dass er keine Solisten ausbilden will, sondern Musiker. Er macht Choni klar, wie wenig wirklich Wichtiges in der Musik Rachmaninows steckt, wie sehr er mit Füllmaterial arbeitet. Das ist zwar pianistisch anspruchsvoll, aber man muss wissen, wie man das,



Dmytro Choni im Unterricht.

was bei genauer Betrachtung an Aussagekräftigem übrigbleibt, und wie man dies entsprechend der Wichtigkeit im Werk gestaltet.

Auch Mantas Sernius aus Litauen (* 1994) erfährt diese Sicht auf die Dinge in Brahms' Rhapsodie aus dessen spätem Opus 119. Denn auch er spielt zuerst sehr unwirsch, fast hart. Martinez Mehner erklärt ihm auf was er zu achten hat, was wichtig ist. Ihm geht es um die Zusammenhänge im Werk, um die Bezüge, die Form, das Vorausdenken beim Spiel einer Phrase, die niemals für sich alleine stehen kann.

Als die nur 17-jährige María Linares Molero dann mit Franz Liszts „Rhapsodie Espagnole“ kommt, ist er in seinem Element, lässt sie originale Tanzweisen aus Spanien hören, damit sie die Tempi und die Rhythmik des Werks in all seinen Facetten besser versteht. Überhaupt ist es faszinierend, dass Martinez Mehner fast alle Sprachen der Teilnehmer spricht, natürlich Spanisch, aber auch Englisch, Russisch, Deutsch ...insgesamt sind es sieben, in denen er sich fließend verständigen kann, weitere sind es, in denen er sich zumindest auszudrücken versteht. Allein das ist beeindruckend. Zudem unterrichtet er ganz ruhig, spielt immer wieder mit den Studenten, ist genau und ehrlich, wenn ihm etwas nicht gefällt. Vor allem wiederholt er immer wieder, dass die Studenten nicht altergebrachten Interpretationstraditionen verfallen, sondern sich genau darauf beschränken sollten, was in den Noten geschrieben steht. Dass dies direkt umzusetzen nicht einfach ist für die Studen-



Mantas Sernius lauscht den Ausführungen.

ten, versteht sich, wenn sie das erste Mal auf Martinez Mehner treffen.

Ihm geht es auch darum, dass die Studenten lernen, was hinter den Werken steckt, wann sie in welcher Situation geschrieben wurden, wie sie im Vergleich zu anderen Komponisten und anderen Zeitepochen zu spielen sind. Immer wieder setzt er sich an den Flügel und spielt Werke aus anderen Epochen zum Vergleich an. Es ist bemerkenswert, wie umfassend seine Kenntnisse sind.

Entwicklungslinien mit Hindernissen

Wir setzen uns mit Claudio Martinez Mehner zusammen, um mehr über seinen Werdegang zu erfahren – und müssen erkennen, dass dieser alles andere als stringent verlaufen ist.

Claudio Martinez Mehner ist in Bremen geboren, aber eigentlich ist er Spanier, wie kann man das verstehen? „Das war eher Zufall, ich war nur zwei Wochen in Bremen. Meine Eltern lebten bereits in Spanien, meine Mutter ist Deutsche, mein Vater Spanier. Daher habe ich den Doppelnamen als Nachnamen.“ Begonnen hat er seine Musikausbildung am „Real Conservatorio Superior de Madrid“. Wie kam

es dazu? „Ja, dort wurden damals auch schon Kinder unterrichtet. Das ist heute nicht mehr der Fall.“ Die Ausbildung scheint recht umfassend gewesen zu sein, denn er lernte nicht nur das Klavierspiel, sondern auch Violine, Bratsche, spielte das Cembalo ... „Dadurch, dass dieses Conservatorio eigentlich ältere Studenten ausbildete, habe ich schon sehr jung alle Fächer belegt: Musiktheorie, Harmonielehre, Musikgeschichte, Musikwissenschaft, Akustik, Kunstgeschichte und so weiter. Das ging so bis zum 18. Lebensjahr.“ Eigentlich hatte er sich für Violine eingeschrieben, aber er konnte nicht zwei Instrumente, die sich bei ihm auf unterschiedlichem Niveau befanden, gleichzeitig studieren. Da er bereits Klavier spielte, mit der Geige aber erst anfing, musste er den Geigenunterricht nach drei Jahren privat weiterführen. „Ich spielte dann am Conservatorio die Bratsche weiter, durfte mich aber nicht an Prüfungen beteiligen. Irgendwann wollte ich auch Bratscher werden, da ich erkannte, dass es Pianisten wie Sand am Meer gab, Bratscher damals noch nicht.“ Seine Schwester, Vera Martinez, spielt Geige im Cuarteto Casals ... Gab es eine grundsätzliche, heimliche Liebe in der Familie für Kammermusik? „Der eigentlich erste in meiner Familie, der von der Musik infiziert war, war unser Bruder, der drei Jahre älter ist als ich. Der hatte mit Klavier begonnen. Meine Mutter war eine Musikliebhaberin, sie hörte sich ständig Opern an, kannte sie auswendig ... Mit drei Jahren konnte mein Bruder Beethovens 9. Sinfonie auf dem Xylophon spielen. Da erkannte man, dass er wohl ein Instrument benötigte.“



Mit fünf Jahren begann der Bruder das Klavierspiel auch am Conservatorio. Wir traten dann in seine Fußstapfen.“

Wenn man so jung mit Klavier beginnt, bleibt man nicht automatisch bei dem Instrument, mit dem man zuerst aufgewachsen ist? „Ich weiß nicht, andere Geiger haben ja auch mit dem Klavierspiel begonnen, Anne-Sophie Mutter, Julia Fischer ... Volodos hat mit dem Klavierspiel erst mit 16 Jahren angefangen ...“ Wieso fiel Claudio Martinez Mehner dann die Entscheidung für das Klavier, und nicht für die Bratsche? „Ganz einfach, da ich besser Klavier spielte als Bratsche.“ Das klingt sehr pragmatisch. „Aber mit dem ersten Preisgeld eines Klavierwettbewerbs habe ich mir tatsächlich eine Bratsche gekauft“, erklärt er lachend. Er spielte im Schulorchester, dann im Spanischen Jugendorchester Bratsche und meint: „Inmitten einem Orchester in der Bratschensektion zu sitzen, ist schon etwas anderes als Klavier zu spielen.“ Heute öffnet er nur noch selten seinen Bratschenkasten: „Ich würde mir sehr wünschen mehr Zeit zu haben, um das Spiel wieder einmal auf Vordermann zu bringen.“

Mit 19 Jahren ging es dann los mit unterschiedlichen Stationen zu unterschiedlichen Lehrern. „Ich war bei Dmitri Bashkirov dreieinhalb Jahre in Moskau. Dann begann er schon in Madrid zu unterrichten. Das bedeutet, ich habe das Moskauer Konservatorium auch nicht zu Ende gebracht, also keinen Abschluss gemacht. Das hat mir sehr leid getan. Ich war ja wegen Bashkirov dort. Um dann Unterricht bei ihm zu erhalten, musste ich wieder nach Spanien.“ Danach war es ihm alles zu viel. „Es war so, dass ich nicht wieder bei meinen Eltern einziehen wollte, ich wollte auch nicht als Begleiter an der Reina Sofia enden.“ Er begann Meisterkurse zu besuchen und seine Wahl fiel dann auf Vitaly Margulis in Freiburg. Das war die nächste Station. Das ging zweieinhalb Jahre so, dann ging er bereits an die Accademia Pianistica am Comer See. „Komischerweise habe ich irgendwie immer an zwei Institutionen gleichzeitig meine Ausbildung gehabt. Während ich in Moskau war, war ich auch in Madrid, während ich in Madrid war, studierte ich auch in Freiburg. Und dort ging es parallel mit Italien. Bei Margulis war ich auch knapp drei Jahre. Als ich bei ihm dann den Abschluss machen sollte, war er bereits weg. Ich habe dann den Abschluss bei einem anderen Lehrer gemacht.“ Dass er überhaupt in Moskau begonnen hat, hat er seinem früheren Lehrer Joaquin Soriano zu verdanken: „Eigentlich wollte ich – wie mein Bruder – zu Karlheinz Kammerling gehen. Soriano empfahl mir nach Moskau zu gehen. Das hat mir sehr gefallen, da ich immer schon nach Russland wollte, die Sprache lernen wollte. Ich spielte ein paar Leuten vor und die Wahl fiel auf Bashkirov.“

Als alles schon vorbei war, als er schon in Freiburg das Examen gemacht hatte, ging er noch zu Leon Fleisher ans Peabody Institute in Baltimore. Und dort passierte es dann: „Ich bekam Probleme mit meinem rechten Arm. Komischerweise passierte das mehreren Studenten von ihm. Wir waren 10 und vier konnten nicht mehr spielen.“ Was tat er? „Ich sagte alles ab und beendete meine ‚Karriere‘.“ So zog er nach New York, arbeitete als Übersetzer, gab Sprachunterricht. „Dann begann ich mit dem Spoleto-Festival in Italien zusammengearbeitet, auf der organisatorischen Ebene. Ich habe alle Proben organisiert und die Orchestermusiker zusammengestellt. Das war toll, da ich überall hinreiste, in alle Institutionen in den USA.“ Doch das war schlecht bezahlt und war nur ein „Job“. „Ich habe viele Sachen gemacht, das Verrückteste war vielleicht, dass ich in Amsterdam in einem japanischen Restaurant in der Küche gearbeitet habe.“ Er lächelt bei der Erinnerung.

Die Wende zum Lehrer

Nach diesen Umwegen ging er letztendlich zurück nach Spanien und begann privat Klavier zu unterrichten und sagt: „Das war eigentlich das letzte, was ich machen wollte. Ich wollte eigentlich nicht zurückkehren zum Klavier.“ Das Problem mit dem Arm löste er durch einen Klavierschüler, der als Mediziner ihn zu behandeln begann: „Nach zirka sieben Jahren begann er als Ausgleich zu meinem Unterricht die Behandlung mit einer Therapie, die nach anderthalb Jahren Auswirkungen hatte.“ Claudio Martinez Mehner begann langsam wieder mit beiden Armen Klavier zu spielen. Zwischenzeitig hatte er kein Klavier, im späteren Unterricht unterrichtete er nur mit der linken Hand für das Vorführen: „Es gibt immer noch Werke, die ich eigentlich nur mit der linken Hand gut spielen kann“, sagt er lachend.

Dann holte ihn Bashkirov als Assistent an die Reina Sofia (s. Seite 50 ff. in dieser Ausgabe), wo er 10 Jahre lang arbeitete. Paloma O’Shea, die Gründerin der privaten Hochschuleinrichtung in Madrid, kennt er noch aus seinen Kindertagen: „Sie organisierte ja Kurse in Santander und dort war ich fast jedes Jahr seitdem ich 10 Jahre alt war.“ Parallel zu seiner Assistentenstelle an der Reina Sofia arbeitete er als Lehrer in Saragossa und in Salamanca. Und in Salamanca erhielt er auch eine eigene Klasse. „Allerdings ohne feste Zukunftsaussichten, denn man erhielt immer nur jährliche Verträge“,



erklärt er. War die Assistentenstelle an der Reina Sofia ein Traumjob, immerhin hat er alle Studenten jede Woche zwei Mal unterrichtet? „Ja, denn wer kann schon nach zwei Jahren Unterrichtstätigkeit sagen, dass er mit Studenten gearbeitet hat, die später die ganz großen Wettbewerbe wie den Rubinstein-Wettbewerb und den Königin-Elisabeth-Wettbewerb gewonnen haben ...“

Basel, Köln und Liechtenstein

Die Professur in Basel, wo er seither lebt, konnte er nur erhalten, da er auch wieder begonnen hatte, solistische Programme aufzubereiten. „2003 begann ich wieder zu üben. Und von da an begann mein neues Leben“, erklärt Martinez Mehner. „Wer mir in dieser Zeit unglaublich geholfen hat, war Ferenc Rados. Zu ihm nach Ungarn ging ich 10 Jahre lang. Und das war ein wirklicher Aufbau. Das war toll. Er befindet sich im ‚Planet der Kompositionen‘ wie er selbst sagt. Wenn jemand vom Klavier kommt, dann wird es schwierig mit ihm. Wenn aber Menschen zu Rados kommen, die andere Instrumente spielen, wird es einfacher.“ Er lächelt.

Seit sechs Jahren ist er zusätzlich zu seiner Stelle in Basel Professor an der Hochschule für Musik in Köln – parallel. „Ja, das läuft parallel, aber es sind ja keine vollen Professuren, das wäre nicht zu machen. In Basel hatte ich 70 Prozent. Deshalb habe ich noch in anderen Hochschulen nebenbei unterrichtet. Das wurde mir zu viel. Dann erhielt ich die Möglichkeit in

VERKAUF
KONZERTGESTELLUNG
AUFNAHMEBETREUUNG

BÖSENDORFER
ESTONIA
FEURICH
AUGUST FÖRSTER
YAMAHA
SAUTER
STEINGRAEBER & SÖHNE

Flügel die begeistern! *fink*
FLUEGEL KLAVIER- & CEMBALOBAUMEISTER

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

Köln eine halbe Stelle anzunehmen und habe dies getan.“ Mittlerweile haben sich die Prozentzahlen ein wenig verschoben. Basel ist eine kleinere Klasse und in Köln ist es eine volle Klasse geworden.

Kann er feststellen, dass es an den unterschiedlichen Orten seiner Unterrichtstätigkeit unterschiedlich viele begabte Studenten gibt, da sie sich vielleicht stärker von der Stadt oder der Institution angezogen fühlen? „Es geht natürlich um das Land, um die Stadt, die Hochschule und um den Lehrer“, sagt er. „Vielleicht wollen nur wenige Studenten nach Kansas City gehen, um Musik zu studieren, aber sie gehen vielleicht zu einem bestimmten Lehrer dort. Ich kenne Studenten, die in ein Land gehen, um dort zu studieren, nach Russland beispielsweise. Aber normalerweise ist der wichtigste Punkt der Lehrer.“ Unterschiede kann er bei seinen Studenten nicht feststellen: „Ich habe in beiden Städten unglaublich gute Studenten.“ In Basel ist alles weitaus kleiner, so dass er beispielsweise sogar einen Geigenstudenten hat, den Martinez Mehner unterrichtet. „Ich teile meine

Klasse auch mit einem anderen Lehrer, das ist alles viel einfacher als in einer großen Institution wie Köln.“

Wie ist es an der Internationalen Akademie in Liechtenstein, wo wir uns treffen? Ist das etwas vollkommen anderes, da es sich um „Intensivwochen“ handelt. „Zum einen fiel mir schon bei der Auswahl der ca. 20 eingeschriebenen Studenten auf, dass das Niveau unglaublich hoch ist und mir die Auswahl nicht leichtfiel.“ Jeder Student erhält jeden Tag eine Stunde Unterricht. „Ja, und das ist großartig. Wenn man mit einem Studenten nur eine Stunde pro Woche über das Jahr arbeiten kann, wie es momentan in den Institutionen geschieht, ist das nicht sehr sinnvoll. Intensive Phasen sind

weitaus besser. Mit Ferenc Rados habe ich zum Teil fünf Stunden pro Tag gearbeitet, also 15 Stunden an drei Tagen. Das ist ungefähr das, was man an manchen Hochschulen im gesamten Semester erhält. Und das hat auch gereicht, denn ich benötigte ein ganzes Jahr, um das Gelernte zu verarbeiten. Das ist Luxus.“ Bedeutet das, wenn die Studenten in Liechtenstein täglich zum Unterricht kommen, auch jeden Tag an denselben Werken zu arbeiten? „Natürlich ist das von Student zu Student verschieden. Diese Flexibilität aber ist es, was das Unterrichten in so intensiven Phasen wunderbar macht. Das erinnert mich an den Unterricht, wie ich ihn noch in Moskau erleben durfte: Da hat niemals jemand auf die Uhr geschaut. Und jeder wurde mindestens zwei Mal in der Woche unterrichtet, oftmals auch bei den Professoren zu Hause. Und ein Unterricht konnte so aussehen, dass man sich erst einmal eine halbe Stunde unterhalten hat, dann gab es Unterricht. Und dieser konnte drei oder vier Stunden dauern. Danach wurde Tee getrunken und Musik angehört.“ Wäre es nicht grundsätzlich wünschenswert so etwas wieder einzuführen? Denn auch in Liechtenstein muss er ein wenig auf die

Uhr schauen. Mag der Unterricht jeden Tag für die Studenten auch intensiv sein, würde er sich noch mehr Zeit wünschen, die er in dieser Intensivwoche ebenfalls nicht hat: „Ich arbeite natürlich lieber, wenn ich nicht auf die Uhr schauen muss. Aber das ist leider nicht möglich.“ Was Martinez Mehner aber macht, wenn er merkt, dass ein Student mehr Unterricht benötigt: Er gibt demjenigen dann drei oder vier Mal Unterricht in der Woche. Dennoch ist der Unterricht in der Musikakademie Liechtenstein schon sehr intensiv: Fünf Tage lang erhält jeder Student jeden Tag Unterricht.

Überzeugungen und Unterricht

„Das Klavier als Instrument ist mir nicht sehr wichtig. Es geht ja um das, was wir spielen. Es geht um die Suche nach dem, was wir ausdrücken wollen. Wenn wir ‚Ballade pour Adeline‘ spielen, ist das irgendwie immer gut. Aber wenn wir eine Beethoven-Sonate spielen, ist diese Sonate immer besser als alles, was wir als Pianisten mit ihr machen können. Auch wenn wir an solch einer Sonate 10 Jahre arbeiten und sie immer wieder spielen, dann hat das, was wir da als Kunstwerk 10 Jahre erarbeitet haben, etwas an sich, was sich dieser Sonate annähert.“ Das sind klare Worte. „Und das ist gut so“, fügt er hinzu. Richtig, denn ansonsten wäre man ja bei den großen Werken auch irgendwann an einem Endpunkt angelangt. „Genau, das gibt es nicht“, stimmt er zu.

Was muss ein Student mitbringen, den Claudio Martinez Mehner gerne in seinen Unterricht aufnimmt? „Ein kulturelles Grundwissen, eine große Offenheit für unterschiedliche Dinge. Zudem sollte er so wenig ‚Pianitis‘ wie möglich haben“, sagt er lachend. „Das bedeutet, ich arbeite eher mit Werken und mit Komponisten, mit dem Kunstwerk, als mit dem Instrument.“ Das Hintergrundwissen ist ihm wirklich wichtig, das spürt man auch in diesen Tagen in Liechtenstein. Er erklärt aus dem Leben der Komponisten, ordnet die Werke ein, versucht stärkeres Interesse der Studenten an den Dingen hinter der Musik zu wecken. Und so sagt er: „Eine typische Frage, die ich gerade asiatischen Anwärtern stelle, ist: Wollen Sie Musiker werden oder Pianist? Und oftmals ist die Antwort gar nicht klar. Ich arbeite zum Beispiel sehr gerne mit Leuten, die aus dem Stehgreif eine Sinfonie spielen können, das ist ein Typus, der mich am meisten interessiert. Solche, die hervorragend Klavier spielen, aber nur das können, sind weniger interessant für mich.“ Dann sagt er nachdenklich: „Wir leben in einer Welt, in der die Form so viel wichtiger ist als der Inhalt – fast überall und auf allen Ebenen. Das ist eine klare Tendenz. Und dieser Tendenz kann ich mich nicht anschließen. Daran glaube ich nicht.“

Was kann man heutzutage als Professor Studenten überhaupt noch sagen, wenn es um die Zukunft geht, was kann man ihnen mit auf den Weg geben? Denn eines ist klar, alle wollen in irgendeiner Art Karriere machen, bzw. von dem Leben können, was sie erlernt haben, dem Klavierspiel ... „Das ist praktisch bei all meinen ehemaligen Studenten der Fall. Vielleicht bin ich in einer sehr privilegierten Situation, aber ich kenne keinen, der nicht eine gute Arbeit gefunden hätte. Eine Arbeit, die man als wertvoll einschätzen kann, sei es, dass man Liebegleitung macht, an einem Konservatorium Trompeten



oder auch eine Tanzklasse begleitet. Das ist mir auch ganz wichtig, ich arbeite nicht an Solistenkarrieren, denn das ist praktisch aussichtslos. Meinen Studenten versuche ich vor allem mit auf den Weg zu geben, wie Musik funktioniert, und das in so viel verschiedenen Bereichen wie möglich. Wir spielen sehr viel Kammermusik, Blattspiel, Quartettspiel und so weiter. Es geht darum, dass man Musik versteht. Ich arbeite nie daran, wie man ein Stück spielen soll. In meinem Unterricht spreche ich nie über Charakter, über Klang, oder Pedal, oder auch Dynamik. Das heißt nicht, dass ich nicht glaube, dass dies nicht auch wichtig ist. Aber für mich ist das alles ein Resultat einer Bewegung, eines Zuhörens, eines Prozesses. Ich kann also nicht damit leben, wenn jemand zwei Noten spielt, ohne zu hören, was zwischen diesen beiden Noten passiert. Harmonisch oder melodisch oder etwas anderes. Für mich ist Musik ein Empfinden, ein Nachempfinden, ein Zuhören und ein Verstehen von Sachen, die funktionieren – und halt keine Identifizierung mit einer Schönheit oder so etwas ähnliches. Dann erhalten meine Studenten auch eine Einsicht, dass sie dies in allen möglichen Bereichen mit anderen teilen können.“

Aber wenn es erst einmal um das Instrument Klavier geht und er all das, was er anspricht, hervorholen will, dann ist es doch irgendwann unabdingbar, dass es um Klang, Pedalspiel und so weiter gehen muss, oder nicht? Claudio Martinez Mehner denkt etwas anderes: „Klang ist ja ein Resultat von etwas. Und mir geht es um dieses etwas. Und Pedal ist eine Eigenresonanz, und so muss man sehen, wie viel Resonanz man wo und warum spielen will. Dann spielt man es nicht mit dem Pedal, sondern mit dem Ohr.“ Das bedeutet, er versucht nicht direkt über diese Dinge zu sprechen, sondern über Prozesse, Relationen in der Musik. Muss man nicht doch irgendwann Tipps geben? „Ja, natürlich kann man das machen, aber es muss einen Grund geben. Es gibt natürlich ganz praktische Anweisungen. Aber dennoch soll der Student erkennen, warum er das so oder so einmal ausprobieren sollte. Ich will, dass die Studenten selbst suchen nach dem, wie es sein sollte. Aber natürlich bin ich ein Weggefährte auf der Suche. Bei mir gilt: Was man hört, existiert, was man spielt, muss nicht unbedingt existieren.“ Dennoch arbeitet er sehr viel an „Mechanik“ wie er es ausdrückt: „So dass jeder Finger das macht, was die Noten wollen. An Länge, an Rhythmus und so weiter. Das Problem ist dann, dass jeder Finger beständig etwas anderes machen muss. Das bedeutet: Ich arbeite sehr viel mit Übungen. Wenn ich sehe, dass in einer Bewegung etwas nicht so gut funktioniert, dann mache ich sofort eine Übung daraus.“

Am Ende des Tages setzt er gerne einmal eine „offene Unterrichtsstunde“ an. Denn er will, dass alle Studenten Fragen stellen, vielleicht sogar Dinge hinterfragen. Nicht alle sind dazu bereit, offen Fragen zu stellen. Sie sind von den ersten beiden Tagen anscheinend noch etwas überwältigt. Zum einen von der großen Offenheit, die Claudio Martinez Mehner ihnen entgegenbringt, der Ruhe, mit der er unterrichtet, der Intensität, die sie erfahren, wenn er versucht ihnen die Musik zu erklären. Auf der anderen Seite sind sie eingeschüchtert von dem großartigen Lehrer, der fast alle die Sprachen spricht, sie in ihrer Sprache unterrichtet



Offene Unterrichtsstunde am Abend: Alle Studenten lauschen den Ausführungen des Professors.

kann, und seine Beispiele derartig überzeugend klingen, wenn er sie vorführt.

Gut, dass ein Pianist wie Claudio Martinez Mehner nun auch wieder intensiv an Programmen zu arbeiten beginnt. Vielleicht kann man ihn demnächst wieder häufiger auch auf Bühnen erleben. Was uns aber klar wurde bei unserem Besuch ist, warum er bei seinen Studenten so beliebt ist. Martinez Mehner unterrichtet anders, gibt Blicke frei auf die Musik, nicht auf das Klavierspiel. Und in der Kombination seiner Offenheit und seinem Drang, diesen Blick bei den Studenten zu entwickeln, ist er ein ganz besonderer Lehrer.

www.musikakademie.li

www.bachfesttage.de

BACH
WETTBEWERB
FÜR JUNGE
PIANISTEN
IN KÖTHEN

9.-13. Oktober 2019
SCHLOSS KÖTHEN

Köthener BachGesellschaft
Schlossplatz 5
06366 Köthen (Anhalt)
Mail: info@bachfesttage.de
Fon: 03496-303985

© Barbara Dimański

Leidenschaft für den Klang



KLAVIERHAUS SCHOKE IN KÖLN

Fotos: Dürer

Blick in den großen Auswahlraum im Hinterhaus.

Von: Carsten Dürer

Fast unscheinbar zeigt sich das Klavierhaus Schoke in der Kölner Innenstadt von außen. Ein Ladenlokal, an dem ein einfaches Schild „Klaviere“ darauf hindeutet, was es drinnen zu sehen gibt. Seit 1998 hat sich der Klavierbaumeister Christian Schoke in Köln niedergelassen, bietet die gesamte Bandbreite eines Klavierfachhändlers: Neuinstrumente, Gestellungsinstrumente, Konzertservice, Restaurationen alter Instrumente und so fort. Das ist Christian Schoke wichtig, denn er will seinen Kunden einen Rundum-Service anbieten.



Christian Schoke

Wenn man das Ladenlokal betritt, erkennt man sofort, dass hier nicht nur neue Instrumente angeboten werden, sondern dass man sich in einem Werkstattbetrieb befindet. Denn im hinteren Bereich des kleinen Ausstellungsraumes steht bereits eine Werkbank, davor ein Flügel, der überarbeitet wird. Und durch den Durchbruch in den hinteren Raum erkennt man weitere in Bearbeitung befindliche Instrumente. Hier sind vor den Fenstern ebenfalls Werkbänke installiert. Doch selbstverständlich geht es bei Schoke auch um Neuinstrumente. Im vorderen Ladenlokal wird sofort deutlich, dass man es aus-

schließlich mit hochwertigen Marken zu tun hat: Bösendorfer, Sauter und Steingraeber & Söhne findet man hier. Es sind nicht viele Instrumente, die man hier anspielen kann. Aber es gibt weitaus mehr ...

Christian Schoke hat zwischen 1985 und 1988 bei Ibach in Schwelm gelernt und arbeitete dort nach der Ausbildung zwei Jahre lang als Chefintoneur. Allerdings lebte er damals noch in seiner Heimatstadt Mönchengladbach, in einer Jugendstilvilla. „Das war so wunderbar, dass ich immer gependelt bin“, erklärt Schoke. Nachdem er Ibach auf eigenen Wunsch verlassen hatte, ging er eine Wei-

le nach New York City, wo er sich im Bereich Klavierbau umsah. „Eigentlich wollte ich zu Steinway & Sons, aber es funktionierte damals nicht.“ Zurückgekehrt aus Amerika, installierte er in Mönchengladbach dann auch seine erste kleine Werkstatt. „Es gab auch Neuinstrumente, drei neue Klaviere und einen Flügel“, erzählt er. Das waren Instrumente der Firma Blüthner und die Marken Zimmermann und W. Hoffmann von Bechstein. „Doch irgendwie entwickelte sich ein Kundestamm im Großraum Köln, der es immer schwieriger machte, zu pendeln“, erklärt Christian Schoke. Wie kam das? Denn man baut sich nicht von heute auf morgen einen Kundestamm in einer anderen Stadt auf. „Es gab so eine Art Schneeballeffekt, ich wurde immer wieder empfohlen“, erklärt er. „Ich war mit meinen Fähigkeiten im Bereich Intonation und Klanggebung irgendwann einfach gefragt.“ Vor allem der enge Kontakt zum Deutschlandfunk in Köln war die Grundlage für den Umzug, auch wenn diese Institution nur eine von vielen ist, die er heutzutage betreut. Auch die Musikhochschule in Köln gehört zu seinen Kunden, wenn es um die Über- und Ausarbeitung von Instrumenten geht.



Unspektakulär zeigt sich der Außenbereich von Klavierhaus Schoke in Köln.

nun wirklich um die hochwertigen Instrumente geht. Denn hier stehen alle bisherigen Modelle der Vienna-Concert-Serie von Bösendorfer, ein 280 VC, ein 214 VC, ein 185 VC und bald auch ein 170 VC. Daneben findet man hier auch einen Steinway & Sons-D-Flügel, den Schoke vor allem als Gestellinstrument hat. Aber auch ein anderer Steinway-Flügel, der in seiner Werkstatt überarbeitet wurde, ist hier zu kaufen. Zudem kann man einen Steingraeber & Söhne-Flügel 232 anspielen.

Der Weg nach Köln

Er schaute sich also nach einer Bleibe in Köln um und fand 1998 in dem heutigen Ladenlokal in der Kölner Innenstadt ein neues Zuhause. Nachdem er mit Blüthner in Köln begonnen hatte, kamen Sauter und 2005 Steingraeber & Söhne hinzu. Blüthner vertritt er schon seit längerem nicht mehr. Dafür seit zirka zwei Jahren die Marke Bösendorfer, für deren „Vienna Concert“-Modellreihe er schwärmt.

„Bald war das Ladenlokal für die größere Anzahl von Instrumenten nicht mehr ausreichend, das war 2005“, erinnert er sich. So mietete er kurzerhand ein weiteres Ladenlokal auf der gegenüberliegenden Straßenseite der Lindenstraße. „Allerdings hatten wir auch dort einen kleinen Werkstattbereich. Ich hatte damals etliche Instrumente in doppelter Ausfertigung, das war toll“, sagt er lächelnd. Irgendwann erhielt er dann das Angebot, einen großen Raum im Hofbereich des Gebäudes, in dem sich sein Ladenlokal befindet, anzumieten. „Dieser Raum war perfekt. Er wurde allerdings von uns aufwendig saniert. Das waren einmal Schulräume. So musste ein Durchbruch gemacht werden, um die kleinen Räume in einen einzigen großen zu verwandeln. Zudem haben wir die Stuckdecke wieder aufgebracht. Und dann haben wir unter dem Linoleumboden dieses wunderbare Eichenparkett entdeckt, das nach der Sanierung nun auch akustisch große Vorteile bietet. Mit diesen zusätzlichen 110 Quadratmetern konnten wir nun einen Raum schaffen, in dem unsere Kunden in aller Ruhe eines der hochwertigen Instrumente aussuchen können.“ Der Raum zeigt sich mit der wunderbar dezenten wie stilvollen Beleuchtung, mit dem roten Sofa an einer Wand und den Peter-Maly-Stühlen fast gemütlich. Aber es wird auch klar, dass es hier



Neue Instrumente im Ladenlokal.



Hinten links ist bereits eine Werkbank im Ausstellungsraum zu erkennen.



Eine enge Treppe führt in den unteren Werkstattbereich.

Fotos: Dürer



Ein Kran sorgt dafür, dass man die Instrumente ins Untergeschoss bekommt.

Bösendorfer- und Sauter-Klaviere runden das Angebot ab. „Mittlerweile hat sich bei uns herauskristallisiert, dass unsere Kunden wirklich hochwertige Instrumente als Familienanlage für lange Zeit suchen, nicht im unteren Preissegment schauen.“ Daher führt er fast nur noch die Serie „Meisterklasse“ der Firma Sauter, da diese hochwertige Serie bei ihm am stärksten nachgefragt wird. Bisher führte er noch die Marke „Kemble“ von Yamaha als Einstiegsinstrumente im Angebot. „Da diese Marke nun leider ausläuft, nehmen wir nun auch Instrumente von Yamaha mit ins Angebot.“

Dabei interessiert sich Schoke vor allem für die Hybrid-Instrumente, die mit TransAcoustic- und die mit Enspire-Ausstattung. „Es gibt halt immer mehr Kunden, die genau danach fragen“, erklärt er. Dieser Ausstellungsraum im Hinterhof hat aber akustisch auch das Potenzial für Aufnahmen. „Es gibt immer wieder Musiker, die sich hier kurz einmieten, um Demo-Aufnahmen vorzunehmen“, erklärt er. Auch Jazz-Musiker nehmen hier ab und zu auf. In früheren Jahren hat er in diesem Raum auch sechs Mal pro Jahr Konzerte veranstaltet. „Das mussten wir aber aufgrund unserer zeitlichen Belastung einschränken. Momentan machen wir vielleicht noch drei Mal im Jahr eigene Konzerte.“

Service und Werkstatt

Dennoch scheint es, als sei die Werkstatt das Herzstück des Klavierhauses Schoke im vorderen Teil des Gebäudes, das immerhin 170 Quadratmeter umfasst. Denn abgesehen von der Werkstatt hinter dem Ausstellungsraum, in der vor allem Regulierungen an den Mechaniken und andere Feinarbeiten vorgenommen werden, gibt es auch einen Kellerbereich. „Das ist natürlich alles sehr umständlich, die Flügel über die enge Treppe in den Keller zu bringen“, gibt Schoke zu. Aber er hat sich geholfen: Er hat unter der Decke oberhalb der Treppe einen Kran installiert, mit dem die Flügel nach unten abgesenkt werden können. Damit sie nicht auf dem Treppenabsatz landen, hat er einen Teil der unteren Treppe beweglich gemacht, so dass man sie dann direkt auf einer ebenen Fläche abstel-

len kann. „All das ist – wie gesagt – vielleicht etwas umständlich“, erklärt Christian Schoke, „auch der Transport der Instrumente in den hinteren Hofausstellungsraum. Aber ich will diese wunderbare Innenstadtlage, in der ich mich wohl fühle, nicht aufgeben.“ Er lächelt und man erkennt, dass Schoke das Leben als Klavierbauer mit all seinen Facetten mit dem Leben in einer Stadt verbinden will.

Im unteren Bereich des Hauses sind drei Räume vorhanden. Da ist zum einen die Werkstatt, in der die staubanfälligen Arbeiten wie die Überarbeitung von Resonanzböden, Stegen und anderen Teilen vorgenommen werden. Zum anderen erkennt man einen kleinen Lagerraum mit Regalen, in denen klar sortiert die Mechaniken und die Klaviaturen der zu überarbeitenden Instrumenten lagern. Daneben gibt es einen Raum, der als Lager dient und in dem hochkant stehend die Flügel auf die Aufarbeitung warten. Sind dies alles Kundenaufträge? „Ja, fast alle“, sagt Schoke, „nur einige sind Instrumente, die ich selbst für mich restauriere. So beispielsweise ein Blüthner-Flügel von 1908, der sicherlich wunderschön wird, und der schon für das ‚Festival Alte Musik‘ in Köln und die ‚Tage Alter Musik‘ in Herne bestellt ist.“ Die Überarbeitung der Flügel geschieht nicht nur detailliert, sondern Schoke versucht auch alle originalen Teile zu erhalten. So stellen sich die Resonanzböden ausgespannt dar, aber in originaler Holzqualität. An einem alten Bechstein-



Hinter dem Ausstellungsraum befindet sich ein großer Werkstattbereich.



Die „schmutzigen“ Arbeiten an den zu restaurierenden Instrumenten werden in der Werkstatt im Untergeschoss vorgenommen.



Wundervolle Auswahlatmosphäre im großen Auswahlraum im Hintergebäude

Flügel sieht man, dass der Stimmstock aufgrund eines Wasserschadens gelitten hat. Aber anstatt einen neuen Stimmstock einzubauen, belegt Schoke den originalen mit einer harten Lage aus Holz. Auch an einem Steinway-B-Flügel aus den frühen 1980er Jahren erkennt man die Detailarbeit von Schoke: Hier hat er den Resonanzboden von der damals üblichen dicken Lackierung befreit und ihn mit einer eigenen samtigen Lackschicht versehen. „Das wird den Klang ungemein zum positiven beeinflussen“, sagt er lächelnd.

Nach einer Weile gibt er zu, dass es noch ein weiteres Lager gibt, in dem etliche Instrumente darauf warten, irgendwann einmal restauriert zu werden. Schoke lächelt und sagt: „Es gibt da vor allem alte Instrumente, einen Blüthner-Flügel von 1871, ein Gradsaiter, oder Erard-Flügel und solche von Grottrian um 1900. Irgendwann werden die auch einmal aufgebaut.“ Die Periode der Instrumente um 1900 und davor scheint eine besondere Leidenschaft von Christian Schoke zu sein ... „Ja, das kann man sagen. Es ist eine Leidenschaft vorhanden. Und ich habe auch schon sehr viele dieser Instrumente vollständig aufbereitet und somit einen recht großen Erfahrungsschatz gewinnen können. Ich mag den Klang dieser Zeit, versuche in jedes Instrument hineinzuspüren, um es wieder so aufzubauen, wie es ursprünglich war.“ Und genau dies spricht sich herum und so kommen immer mehr Kunden zu ihm, um ihre historischen Instrumente aufarbeiten zu lassen. Kein Wunder, dass er in der Werkstatt genug zu tun hat.

Vermietung und Aufnahmen

Doch dann sagt er: „Meine andere Leidenschaft allerdings ist, moderne Konzertflügel zu betreuen und sie für CD-Produktionen vorzubereiten. Das ist ebenso erfüllend wie das Aufarbeiten der alten Instrumente.“

Natürlich suchen nicht alle Künstler bei Schoke einen Flügel aus, um ihn für eine Produktion zu nutzen, sondern verwenden beispielsweise im Studio des Deutschlandfunks in Köln die vorhandenen Instrumente. Allerdings gibt es mittlerweile auch immer mehr Künstler, die gerne auf einem der neuen Bösendorfer-Konzertflügel einspielen. „Da sind wir dann natürlich der Ansprechpartner vor Ort“, meint Schoke. „Immerhin haben wir zwei von den Bösendorfer 280VC-Konzertflügeln.“ Bereits mehrfach wurde einer dieser beiden Flügel für ein

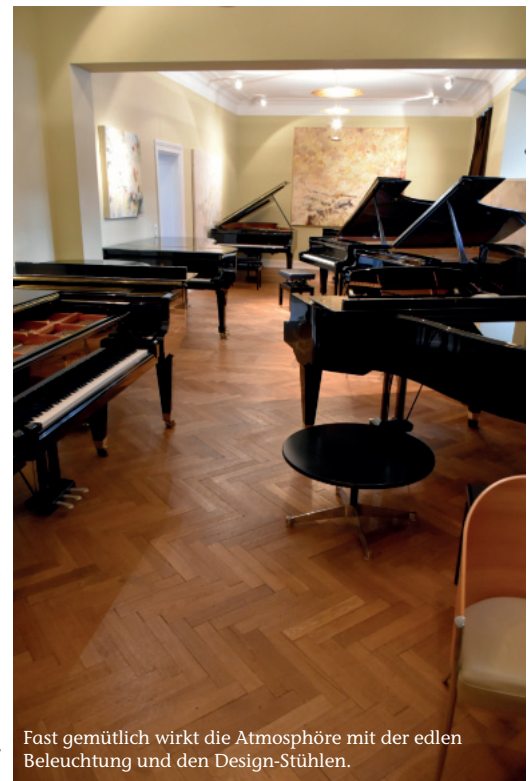
Konzert in der Kölner Philharmonie angefragt.

Der Bereich der Flügelvermietung ist mittlerweile ebenfalls ein wichtiges Standbein für Schoke geworden. „Das sind Kammermusikfestivals, eigentlich Festivals aller Art, Veranstalter von Schlosskonzerten und so fort. Wir liefern mittlerweile bis in die Eifel und Leer – also recht großflächig.“

Momentan stemmt Christian Schoke den Betrieb mit einer Mitarbeiterin, die ihm im Büro hilft, das sich gleich neben dem Werkstattraum hinter dem Ladenlokal befindet, einem Gesellen, den er selbst ausgebildet hat, sowie einem Lehrling. Auf Dauer will und muss er aber wahrscheinlich auch den Mitarbei-

terstamm erhöhen, das weiß Schoke. Denn er selbst geht kaum in den Außendienst, um bei Privatkunden Stimmungen vorzunehmen. Das will er auch nicht. „Wir haben auch noch freie Mitarbeiter, die einen Überhang an privaten Stimmungen für uns übernehmen.“ Es scheint extrem betriebssam zu sein und man kann sich über mangelnde Arbeit, gerade in der Werkstatt, nicht beklagen. Müssen Kunden dann auch entsprechend lange auf die Restaurierung eines Instruments warten? Christian Schoke lächelt und meint: „Ja. Es kann schon zwischen 8 und 15 Monaten dauern, je nachdem wie aufwändig die Restaurierung ist.“ Auch mit dem Verkauf von Neustrumenten ist Schoke recht zufrieden. „Es kommt natürlich immer darauf an, wo man sich das Maß setzt. Aber grundsätzlich ist die Nachfrage nach Klavieren sehr gut.“ Es ist ein Spagat, meint er, einer zwischen Werkstatt und den Betreuungen für Konzerte und CD-Aufnahmen im Außendienst.

Das Klavierhaus Schoke ist ein Ort, an dem es um die Leidenschaft für das Klavier geht. Deshalb vertrauen immer mehr Pianisten bei der Vorbereitung für ein Konzert oder eine Aufnahme auf Christian Schokes Gespür für Klang und Intonation. Überhaupt ist genau das sein Anliegen: Den Klang und dessen Vielfalt bei akustischen Tasteninstrumenten bei der Restaurierung zu erhalten und bei neuen Instrumenten das bestmögliche zu erzielen.



Fast gemütlich wirkt die Atmosphäre mit der edlen Beleuchtung und den Design-Stühlen.

Mai

Piotr Anderszewski

10. Weiden,
Max-Reger-Halle (92637)
11. Potsdam, Nikolaisaal (14467)
15. Schwetzingen, Schloss (68723)

Kit Armstrong

1. Hohenems, Markus-Sittikus-Saal
(A)

Saleem Ashkar

- 1., 3., 4. Genf, Victoria Hall (CH)
2. Lausanne, Theatre
du Palais de Beaulieu (CH)
11. & 12. Berlin, Konzerthaus (10117)
21. Bonn, Beethoven-Haus (53111)

**Levon Avagyan &
Francois-Xavier Poizat**

19. Herdecke,
Werner-Richard-Saal (58313)

Elena Bashkirova

6. Wien, Musikverein (A)
8. Remagen,
Bahnhof Rolandseck (53424)

Werner Bärtschi

3. Hamburg,
Lichtwark-Saal (20355)

Mariam Batsashvili

31. Düsseldorf, Tonhalle (40479)

Rafal Blechacz

17. Berlin, Philharmonie (10785)

Yefim Bronfman

24. Köln, Philharmonie (50667)

Khatia Buniatishvili

15. Hohenems,
Markus-Sittikus-Saal (A)
17. Genf, Victoria Hall (CH)

Jan Lisiecki

26. Köln, Philharmonie (50667)

Catherine Gordeladze

1. Jüchen, Schloss Dyck (41363)

Filippo Gorini

19. Deutschlandsberg,
Musikschule (A)
23. München, Künstlerhaus am
Lenbachplatz (80333)

Hélène Grimaud

13. Bielefeld,
Rudolf-Oetker-Halle (33615)
15. Hannover,
NDR-Sendesaal (30169)
17. Hamburg, Laeiszhalle (20355)
20. München, Philharmonie (81667)
22. Regensburg,
Auditorium Maximum (93059)
24. Dortmund, Konzerthaus (44135)
26. Freiburg, Konzerthaus (79098)
28. Nürnberg,
Meistersingerhalle (90478)
31. Köln, Philharmonie (50667)

Benjamin Grosvenor

6. München, Herkulesaal (80333)

Christoph Grund

4. Freiburg, Konzerthaus (79098)

Marc-André Hamelin

19. Berlin, Konzerthaus (10117)

Menachem Har-Zahav

11. Schwerin, Hof Medewege (19055)
12. Krakow am See,
Alte Synagoge (18292)
18. Albstadt-Lautlingen,
Stauffenberg-Schloss (72459)
19. Binswangen, Synagoge (86637)
26. Osterholz-Scharmbeck, Kultur-
zentrum Gut Sandbeck (27711)

Elisabeth Leonskaja

4. Hohenems,
Markus-Sittikus-Saal (A)

Nikolai Lugansky

23. Berlin, Konzerthaus (10117)

Oleg Maisenberg

5. Deutschlandsberg,
Musikschule (A)

Alexander Melnikov

15. Reutlingen, Stadthalle (72764)
23. & 24. Bremen, Glocke (28195)

Aleksandra Mikulska

16. Beckum,
Altes Pfarrhaus Vellern (59269)

Jorge Luis Pacheco

25. Wilhelmshaven, TheOs (26382)

Aaron Pilsan

24. Hohenems,
Markus-Sittikus-Saal (A)

Denys Proshayev

11. Deutschlandsberg,
Musikschule (A)

Hardy Rittner

6. Wuppertal, Stadthalle (42103)
7. Leverkusen,
Erholungshaus (51373)

Fazil Say

4. & 5. Bern, Kongress + Kursaal (CH)

Nobu Tsujii

27. Köln, Philharmonie (50667)

Yuja Wang

15. Dortmund, Konzerthaus (44135)
19. Köln, Philharmonie (50667)

Anna Vinnitskaya

4. Dortmund, Konzerthaus (44135)

Shai Wosner

17. & 26. Berlin, Konzerthaus (10117)

Andrey Zenin

24. Krefeld, Musikschule (47800)

Juni

Behzod Abduraimov

30. Wiesbaden, Kurhaus (65189)

Piotr Anderszewski

23. Garmisch-Partenkirchen,
Zugspitze
Panorama 2962 (82475)

Saleem Ashkar

19. Duisburg,
Lehmbruck Museum (47051)
22. Garmisch, Aula des Werdenfels-
Gymnasiums (82467)
30. Gifhorn, Schloss (38518)

Emanuel Ax

29. Redefin, Landgestüt (19230)

Mariam Batsashvili

2. & 3. Düsseldorf, Tonhalle (40479)

Jonathan Biss

18. Lausanne, Salle Métropole (CH)

Alexander Blettenberg

26. Greifswald, Caspar-David-
Friedrich-Centrum (17489)

Boris Bloch

14. Berlin,
C. Bechstein Centrum (10623)

Khatia Buniatishvili

4. Essen, Philharmonie (45128)

Can Çakmur

21. Ulrichshalben, Kulturgut (99510)

Federico Colli

14. Ludwigshafen,
Konzertsaal im Pfalzbau (67059)

Konstanze Eickhorst

7. Zwickau (08058)
22. Bosau (23715)

Till Fellner

23. Deutschlandsberg,
Musikschule (A)
27. Schwarzenberg, Angelika-
Kauffmann-Saal (A)

Boris Giltburg

18. & 29. Köln, Philharmonie (50667)

Andrei Gologan

9. Weimar,
Schloss Ettersburg (99427)

Catherine Gordeladze

23. Altena, Burg Holtzbrinck (58762)

Hélène Grimaud

2. Dresden, Semperoper (01067)
3. Berlin, Philharmonie (10785)
5. Wien, Konzerthaus (A)
8. Luzern, (CH)

Wataru Hisasue

21. Krefeld, Musikschule (47800)

Claire Huangci

14. Raiding, Franz Liszt Konzertsaal

KONZERTE

Márton Illés

8. Stuttgart, Theaterhaus (70469)

Lucas & Arthur Jussen

15. Dortmund, Konzerthaus (44135)

David Khrikuli

15. Deutschlandsberg, Musikschule (A)

Christiane Klonz

29. & 30. Stuer, Dorfkirche (17209)

Alexander Krichel

25. Pullach, Bürgerhaus (82049)

Johannes & Eduard Kutrowatz

15. Raiding, Franz Liszt Konzertsaal (A)

Elisabeth Leonskaja

2. Deutschlandsberg, Laßnitzhaus (A)

Paul Lewis

29. Schwarzenberg, Angelika-Kauffmann-Saal (A)

Ana-Marija Markovina

15. Dülmen-Hiddingsel, Gottschling Haus der Klaviere (48249)

Alexander Melnikov

29. Bad Kissingen, Regentenbau (97688)

Aleksandra Mikulska

2. Pirna, Richard-Wagner-Stätten Graupa (01796)

6. Feldkirch, Pförtnerhaus (A)

23. Büsum, Watt'n Hus (25761)

Itai Navon

16. Weimar, Schloss Ettersburg (99427)

Jong Hai Park

16. Hannover/Remeringhausen, Rittergut (31655)

Francesco Piemontesi

5. Berlin, Konzerthaus (10117)

András Schiff

30. Schwarzenberg, Angelika-Kauffmann-Saal (A)

Yury Shadrin

13. Berlin, Konzerthaus (10117)

Yeol Eum Son

5. Duisburg, Folkwang Universität (47051)

Anna Vinnitskaya

6., 10., 11. Dresden, Semperoper (01067)

14., 16., 17. Hamburg, Elbphilharmonie (20457)

15. Wismar, St.-Georgen-Kirche (23966)

Anna Volovitch

23. Raiding, Franz Liszt Konzertsaal (A)

William Youn

23. Schwarzenberg, Angelika-Kauffmann-Saal (A)

Yuja Wang

6. Düsseldorf, Tonhalle (40479)

11. Dortmund, Konzerthaus (44135)

Moritz Winkelmann

22. Wilhelmshaven, Villa Lug ins Land (26389)

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.



10 CD PH18063



4 CD PH18050



10 CD PH18080

... & pianistische Zeitzeugnisse



Sviatoslav Richter plays Schubert
10 CD PH17005



Ebenso erhältlich:
Sviatoslav Richter
plays Liszt & Chopin live
12 CD PH18041



Sviatoslav Richter
plays Schumann & Brahms
12 CD PH17067



Sviatoslav Richter
plays Beethoven
12 CD PH16030

Mehr Informationen unter:

haensslerprofil.de

Profil Medien GmbH | Vertrieb: Haenssler Alliance Distribution

ERFOLGREICHE ENTWICKLUNG

Der 2. Robert-Schumann-Wettbewerb für junge Pianisten in Düsseldorf



Elia Cecino im Finale.

Fotos: Susanne Diesner

Von: Carsten Dürer

Klavierwettbewerbe für junge Klavierspieler bis zu einem Alter, in dem sie eigentlich schon an den Wettbewerben für die „Großen“ teilnehmen könnten, sind nach wie vor beliebt. Warum dies so ist? Nun, da gibt es viele Facetten. Zum einen gibt es Eltern und Lehrer, die wissen wollen, wo der Schützling auf internationaler Vergleichsebene steht. Aber es gibt auch durchaus junge Klavierenthusiasten, die genau dies von sich selbst wissen wollen, immerhin haben sie bereits Jahre mit Übestunden verbracht. Der Robert-Schumann-Wettbewerb für junge Pianisten in Düsseldorf fand in diesem Jahr das zweite Mal statt. Vom 6. bis zum 10. März trafen sich etliche von ihnen in der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf, um sich in drei Alterskategorien miteinander zu messen.

Die Altersgruppenstruktur in Düsseldorf ist so wie bei vielen Wettbewerben für junge Pianisten: Gruppe A bis 13 Jahre, Gruppe B von 14 bis 17 Jahre, Gruppe C von 18 bis 20 Jahre. Aber darum geht es nur hintergründig. Denn der eigentliche Wille, jungen Pianisten das Werk Robert Schumanns wieder näherzubringen, steht im Vordergrund. Doch um ein umfassendes und leichter zu beurteilendes Bild vom Können der jungen Pianisten zu erhalten, wollte man natürlich auch anderes Repertoire gespielt wissen: So galt es für alle Altersgruppen Bach und eine virtuose Etüde in der ersten Runde zu spielen, in der zweiten ein Werk eigener Wahl. Das ist alles recht ste-

reotyp für Klavierwettbewerbe. Denn wenn sich ein Wettbewerb schon dem Repertoire Robert Schumanns verpflichtet fühlt, schien Schumann in Düsseldorf zu wenig im Fokus zu stehen. Dennoch, eine Neuerung war in der 2019er Austragung ebenfalls zu finden: Ein Orchesterfinale in allen drei Gruppen. Während die Vorrunden im Kammerkonzertsaal der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf stattfanden, wurde das Orchesterfinale im Robert-Schumann-Saal im Ehrenhof ausgetragen. Dabei war ein Orchester aus den Mitgliedern der Düsseldorfer Symphoniker und Studenten der Hochschule gebildet worden. Nun wollte man den jungen Pianistinnen und Pianisten

der jüngeren Altersgruppen anscheinend nicht Schumanns Werke für Klavier und Orchester zu muten und verlangte jeweils einen Satz aus Haydn- oder Mozart-Konzerten. Allein die älteren Pianisten sollten eines der Klavier-Orchester-Werke Schumanns spielen. Diese Entscheidung schien den jungen Pianisten zu wenig zuzutrauen, trotz der Erfahrung aus anderen Wettbewerben, dass gerade jüngere oftmals frei und virtuoser zu spielen in der Lage sind, als zu stark reflektierende ältere Kollegen. Doch die Gründerin und Jury-Vorsitzende, Barbara Szczepanska, meinte, dass man unter einem pädagogischen Aspekt dieses Repertoire für das Finale gewählt hätte, zudem wären bei einem Finale ausschließlich mit Werken für Klavier und Orchester von Schumann letztendlich nur die Sätze aus Schumanns Klavierkonzert zu hören, da auch dieses Mal keiner der Altersgruppe C die „Introduction und Allegro appassionato“ G-Dur op. 92 oder das „Konzert-Allegro mit Introduction“ d-Moll op. 134 gewählt hätten.

Insgesamt hatte man 84 Bewerber in einer Vorauswahlrunde mittels eingereichten Audio-Aufnahmen angehört und dann 12 Kandidaten für die Altersgruppe A, 30 für die Gruppe B und 23 für die Gruppe C nach Düsseldorf eingeladen.

Wie immer war es spannend die Runden mitzuerleben: Denn wie unterschiedlich die jüngsten sich präsentieren, ist allein schon ein Fest für Augen und Ohren. Denn einige kamen lächelnd ans Instrument, einige todernst. Und entsprechend unterschiedlich spielten sie. Gut eingeübt präsentierten einige ihr Programm, einige mit viel Spaß am Spiel, andere anscheinend sich selbst unter Druck setzend. Doch in der Wahl einer virtuosens Etüde hatten sie sich ebenso wenig Grenzen gesetzt wie die Kandidaten der höheren Alterskategorien: Liszts „La Campanella“, seine „Feux Follets“ wurden ebenso gespielt wie die schwierigsten der Chopin-Etüden. Letztendlich wählte man sieben der Kandidaten der Altersgruppe A für die zweite Runde aus. Die Kandidaten der Altersgruppe B, die traditionell stärkste in Jugendwettbewerben, waren natürlich schon in einer anderen Situation, gingen weniger spielerisch an das Thema Wettbewerbs-Teilnahme heran, spielten weitaus ernster und mit mehr Bedacht darauf keine Fehler zu machen. Hier zeigten sich wohl die meisten Talente im Wettbewerb. Allerdings stellte man auch hier fest: Der selbst oder durch Lehrer und Eltern auferlegte Druck war doch beachtlich. Recht verbissen wurde hier zum Teil gespielt, vor allem immer im Hinblick darauf, bloß keine Fehler zu machen. Doch genau darum geht es nicht, sondern um die Musik, um den Ausdruck. Aber genau daran haperte es oftmals. Schnell und vordergründig virtuos wurde hier agiert, oftmals ohne Emotion und viel von Ängsten geleitet. Das überzeugte selten. Nur einige waren in der Lage, sich musikalisch zu entfalten, die Situation zu vergessen und frei emotional aufzuspielen. Dass natürlich eine zu

hohe Fehlerquote mit dem Ausscheiden geahndet wurde, versteht sich, denn letztendlich geht es auch um die Genauigkeit des Notentextes.

Die Jury hatte man im Vergleich zu der vor zwei Jahren bei der ersten Austragung dieses Düsseldorfer Wettbewerbs nur leicht verändert: Neben Barbara Szczepanska, Gründerin des Wettbewerbs, die den Vorsitz der Jury inne hatte, saßen noch Michael Becker (als Vertreter des Kooperationspartners Düsseldorfer Symphoniker), William Fong (Großbritannien), Pavel Gililov (Österreich), Grigory Gruzman (Deutschland), Peiyu Huang (China) und Elza Kolodin (Polen) in der Jury. Das erstaunte doch, denn normalerweise bemühen sich Wettbewerbe um eine wechselnde Vielfalt an Meinungen und Ansichten bei den Juroren ... Andererseits gibt es Wettbewerbe, die auf Stabilität bei den Jurys setzen, da man vielleicht der Meinung ist, dass gerade diese Juroren – in diesem Fall – das Können junger Pianisten bestens zu beurteilen wissen.

Die dritte Kategorie, die bis 20-Jährigen, sollten sich eigentlich – wie in vielen Jugendwettbewerben – immerhin schon auf einem internationalen Niveau von den „großen“ und bekannten Wettbewerben bewegen, wenn man bedenkt, dass dort auch schon 16-jährige die 1. Preise abräumen. Immerhin mussten sie in der 1. Runde bereits 20 Minuten spielen (die Gruppe A nur 10, die Anwärter in Gruppe B 13 Minuten). Und schnell zeigte sich der qualitative Unterschied zu den anderen Gruppen. Mimisch wurde hier bereits weitaus stärker agiert, aber auch musikalisch durchdrangen diese



Yumeka Nakagawa im Finale

Kandidaten die Werke weitaus tiefer und beeindruckten zum Teil mit ihrem durchdachten und vor allem klanglich weitgefächerten Spiel, so dass man sich kaum mehr in einem Jugendwettbewerb wähnte. Und dennoch: Fast in allen drei Altersgruppen schien das obligatorische „Präludium und Fuge“ von Bach als Pflichtübung zu gelten, wurden diese so schwierig zu gestaltenden Werke schnell und ohne viel Deutung abgespult. Und

gerade darin unterschieden sich letztendlich die Qualitäten der Kandidaten. Anscheinend hatten viele von ihnen dann doch dieses obligatorische Werk nicht ernst genug genommen, sondern spielten es nach dem Gusto: Das muss ich jetzt spielen und spiele diese Präludien und Fugen doch schon so lange ... Doch gerade hier fehlte es oftmals an der inneren Dramatik, der wunderbaren Welt der „unendlichen Melodien“ Bachs.

Dennoch musste man erkennen, dass das gesamte Niveau doch recht hoch war, kein Kandidat

Die Spreu vom Weizen zu trennen, um dieses Bild einmal zu nutzen, war nicht immer einfach – wohl auch nicht für die Jury. Letztendlich war die Interpretation von Bachs „Präludium und Fuge“ nur ein wichtiges Element der ersten Runde. Aber natürlich galt die Aufmerksamkeit gerade der Interpretation von Schumanns Werken. Und wenn man in diesem Bereich überhaupt eine allgemeine Kritik üben wollte, dann richtete sich diese bei den jüngeren ohnehin eher an die Lehrer. Verständlicherweise wurden die Werke Schumann aufgrund

ihrer technischen Schwierigkeiten oftmals musikalisch etwas flach ausgeführt, recht statisch. Doch Schumann hat die technischen Finessen niemals als Selbstzweck genutzt, ganz im Gegenteil. Bei Schumann gilt mehr als bei vielen anderen Komponisten, dass sich seine in Musik umgesetzte Gedankenwelt nicht so leicht erschließen lässt (wie beispielsweise in den Etüden von Chopin oder Rachmaninow). Zur Durchdringung von Schumanns Musik muss man auch seine anderen Werke, seine Lieder, seine Kammermusik kennen. Ansonsten reduziert man die Aussagen auf das Klavier – das reicht bei Schumann nicht. Auch der oftmals so wichtige literarische Hintergrund und die persönlichen Umstände seines Lebens sind wichtig, um die wechselhaften Charaktere

in seiner Musik, das grundtiefe Romantische, das Drängende mit einem natürlichen Atem darzustellen. Genau darin unterschieden sich letztendlich nach der ersten Runde die Guten von den Besseren.

Und so entsandte die Jury aus den Gruppen B und C jeweils sechs Kandidaten in die zweite Runde.

Es war klar, dass es nicht mehr als drei Finalisten pro Kategorie geben dürfte, da die Zeit für das Finale klar strukturiert war. Und man hatte seitens der Jury eine gute Auswahl getroffen.

In der Kategorie A der Jüngsten spielten der Thailänder Weetiwat Siriwattanakorn (* 2007) und der Deutsche Simon Haje (* 2005) jeweils den ersten Satz aus Joseph Haydns Klavierkonzert D-Dur. Der aus China stammende Haozhou Wang (* 2007) spielte den 1. Satz aus dem A-Dur-Konzert von Haydn. Die Frage, die sich alsbald stellte: Ist es wichtig, dass auch die jüngsten bereits mit Orchester ein Finale bestreiten? Denn schnell erkannte man, dass sie nicht in der Lage waren, dem Orchesterklang zu trotzen. Dies mag auch daran gelegen haben, dass das gebilde-

Jüngster Finalist: Weetiwat Siriwattanakorn aus Thailand.



wirklich aus der Rolle fiel – der Vorauswahl sei Dank. Zudem hatte sich nach der 2017er-Austragung anscheinend herumgesprochen, dass die Robert-Schumann-Competition in Düsseldorf ein durchaus ernst zu nehmender Wettbewerb ist, keiner, bei dem man leichtfertig mit wenig Programm antreten sollte und kann.

Daniel Nemov



te Orchester anscheinend mehr mit seinen eigenen Herausforderungen zu tun hatte, als die Solisten zu unterstützen. Und Rüdiger Bohn konnte dem als Orchesterleiter nichts entgegensetzen. Wie sollte man diese drei recht guten Leistungen der ganz Kleinen beurteilen? Natürlich zeigten sich auch hier schon Unterschiede, vor allem zwischen den jüngeren und dem etwas älteren Simon Haje, der bereits mit viel Mimik sein Spiel unterstrich.

In der zweiten Alterskategorie spielte Yumeka Nakagawa (2002) und Daniel Nemov (* 2002) jeweils den 1. Satz aus Mozarts A-Dur-Konzert KV 488 und der Italiener Elia Cecino (*2001), der bereits an zahllosen Jugendwettbewerben erfolgreich teilgenommen hat, spielte den 1. Satz von Mozarts Konzert C-Dur KV 467. Auch hier fragte man sich, ob diese Konzerte wirklich eine gute Wahl bedeuteten, denn sogar arrivierte Pianisten haben oftmals Probleme, diese vermeintlich leichter zu spielenden Konzerte mit Spannung zu gestalten. Yumeka Nakagawa hatte kaum Durchsetzungsvermögen mit ihrem schwachen Anschlag, auch wenn sie feinsinnig und akzentuiert zu gestalten versuchte. Daniel Nemov dagegen zeigte einige individuelle Einfälle in der Agogik, konnte auch dynamisch besser agieren. Und dennoch war ein wenig Langeweile mit von der Partie. Und Elia Cecino spielte souverän auf, zeigte, dass er bereits mehrfach Erfahrung mit Orchester hatte. Dennoch gefiel er sich in seinem Spiel selbst mehr, als dass er die Phrasierungen mit schönen und gelungenen Endungen versehen konnte.

Dadurch, dass in der Alterskategorie 3, den ältesten der Kandidaten, keiner ein anderes Werk als einen Satz aus Schumanns Klavierkonzert gewählt hatte, wurde das Vergleichen leichter, denn Ellen Lee (* 1998) aus den USA, Sofya Menshikova (* 2000) und German Skripachev (* 1999), beide aus Russland, spielten den ersten Satz von Schumanns a-Moll-Konzert.

Ellen Lee war sicherlich die interessanteste Spielerin, da sie den Bogen über den 1. Satz spannend zu halten verstand. Sofya Menshikova dagegen versuchte anstatt eines Virtuosenkonzerts den romantischen Gedanken in den Vordergrund zu rücken, was aber – auch mit diesem Orchester – überhaupt nicht gelang. German Skripachev dagegen wusste beide Elemente, das Virtuose und das Romantische, miteinander zu verbinden und punktete damit.

Letztendlich war die Jury natürlich auch noch beeindruckt von den Vorrunden, von deren Eindrücken man sich nicht befreien kann. Und so entschied man wie folgt. Gruppe A: 1. Preis: Simon Haje, 2. Preis Haozhou Wang, 3. Preis Weetiwat Siri wattanakorn. Gruppe B: zwei 1. Preise an Yumeka Nakagawa und Daniel Nemov, der 2. Preis an Elia Cecino. Und in der Gruppe C entschied man sich für zwei 3. Preise für Ellen Lee und Sofya Mashikova und den 1. Preis sprach man German Skripachev zu.

Insgesamt ist die 2. Austragung des Robert-Schumann-Wettbewerbs für junge Pianisten in Düsseldorf ein Fest für alle gewesen. Die Stimmung war hervorragend und es zeigte sich, dass an diesem Wettbewerb nunmehr auch mehr Interesse

besteht. Dass er sich entwickelt hat, zeigten das Gesamtniveau der Kandidaten und das Finale. Schön war auch zu sehen, dass die Integration des Wettbewerbs in das kulturelle Leben der Stadt Düsseldorf funktionierte und man Kooperationen schließen konnte, die letztendlich auch den Finalisten halfen, ein Orchesterfinale zu spielen. Das macht einen Wettbewerb natürlich gerade für junge Spieler besonders attraktiv, auch wenn man über die Programmatik vielleicht noch nachdenken sollte und dem Orchester vielleicht mehr Proben zugestehen sollte. Letztendlich hatte auch das Publikum begriffen, dass da im sogenannten Partika-Saal der Robert-Schumann-Hochschule für einige Tage etwas Besonderes stattfand. Und so waren oftmals mehr als 50 Zuhörer im Saal, so dass die Kandidaten nicht das Gefühl hatten, sie würden für eine Jury spielen, sondern ein kleines Konzert geben. Das ist eine Entwicklung, die für einen Wettbewerb außerordentlich wichtig ist, gerade wenn es um die jüngsten der Pianisten geht.

Dass es nach dieser 2. Austragung wohl noch sicherer ist, dass es in zwei Jahren wieder einen solchen Wettbewerb in Düsseldorf geben wird, scheint wohl für alle Beteiligten außer Frage zu stehen.

schumann-competition.com

PIANO

Adventures®

von Nancy und Randall Faber



Student Choice Series

Hier finden Sie auf jeweils sechs Schwierigkeitsstufen – vom absoluten Anfängerniveau bis hin zur Mittelstufe – passende Zusatzliteratur aus vier Genres plus *Studio Collection*.

Für jeden Schüler das passende Stück!



JAZZ & BLUES
CLASSICS
POPULAR
CHRISTMAS
STUDIO COLLECTION

Besuchen Sie uns auf pianoadventures.de

Hier finden Sie Listen aller Titel sowie Beispielseiten aus jedem Heft.

EXKLUSIV AUSBELIEFERT VON



VIELSEITIG UND EXPERIMENTIERFREUDIG



Foto: Concours Geza Anda

Jean-Paul Gasparian

Von: Isabel Herzfeld

Glaubt man der Kategorisierung eines Earl Wild, so gehört er zu den „natural-born pianists“: Das Spiel des 23-jährigen Jean-Paul Gasparian überzeugt durch mühelose Selbstverständlichkeit, natürlichen Fluss und Spontaneität. Nichts erscheint hier eingeübt oder schematisch, auch nicht intellektuell ausgeklügelt. Das gilt für das Live-Konzert ebenso wie für die Studioaufnahme. Bei einem Auftritt im Berliner Salon Christophori kann Gasparian Debussy und Chopin filigran aufeinander beziehen, gewinnt der „Polonaise fantaisie“ und den vier Balladen dann aber doch sehr vitale Entwicklungen ab, die sich zwingend aus dem musikalischen Geschehen ergeben. Die Ballade Nr. 3 etwa erklingt mit derart intensiver Spannung, dass der doch zumindest gelegentlich verspürte Gedanke, sie könnte weniger interessant sein als ihre Schwesternwerke, gar nicht erst aufkommt. Werke von Chopin werden die zweite CD des jungen Pianisten ausmachen, die erste, vor knapp einem Jahr erschienen, enthält Rachmaninows horrend schwierige „Études tableaux“ op. 39, die zweite Sonate von Alexander Skrjabin nebst den späten Etüden op. 65, gefolgt von Sergei Prokofiews zweiter Sonate. Hier fasziniert, wie Gasparian für jeden Komponisten einen eigenen Ton, ja geradezu eine eigene Klangwelt (er)findet, bei allen manchmal überraschenden Überschneidungen der fast zeitgleich zu Beginn des vorigen Jahrhunderts entstandenen Werke.

Unsere Gespräch findet nach dem Berliner Konzert statt. Gasparian gefällt der ungewöhnliche Auftrittsort, vollgestellt und -gehängt mit Flügeln und Klavieren jeglicher Couleur und jeden Alters. „Es ist immer gut, neue Orte zu entdecken“, meint er. Ebenso inspirierte es ihn, auf einem etwa 50 Jahre alten Steinway spielen zu können: „Es ist immer interessant, auf so einem Klavier zu spielen; man kann auf die Suche gehen nach anderen

Farben und Anschlagsarten. Der Flügel reagierte vielleicht nicht so perfekt etwa bei Repetitionen, vom mechanischen Standpunkt aus, aber insgesamt war ich zufrieden, es war für mir alles leicht und bequem. Es ist auch wichtig, eine inspirierende Atmosphäre zu haben. Manche modernen Konzertsäle haben eine sehr gute Akustik, aber die Atmosphäre kann ziemlich kalt und trocken sein, da fühle ich mich dann nicht so wohl.“

Französisch-russische Prägung

Immer wieder betont Gasparian, wie wichtig ihm Inspiration, Erfindungsgeist und Freiheit des Ausdrucks sind. Er, der am Anfang einer vielversprechenden Karriere steht, versucht sich von der Masse seiner vielen, zweifellos hervorragenden Kollegen abzuheben, sucht seine Individualität. Ungewöhnliche Wege interessieren ihn, und da scheut er – dem das pianistische Handwerk so selbstverständlich zuzufliegen scheint – kein Risiko. Romantische Musik ist das Herzstück seines Repertoires, doch von da aus ist er auf alles andere neugierig. So probierte er auch in seiner Ausbildung alle Möglichkeiten aus, studierte bei den unterschiedlichsten Lehrern, von denen er sich heute noch beraten lässt. Dies jedoch ohne jede Verbissenheit; Leichtigkeit, Flexibilität und eine immer zum Lachen aufgelegte Freundlichkeit sind im Gegenteil auffallende Wesensmerkmale. Auch die Frage, wann oder warum er sich entschieden habe, Pianist zu werden, findet er witzig. „Es gab nie eine Entscheidung“, lächelt er. Beide Eltern sind Pianisten bester Moskauer Schule; der Vater, aus Armenien stammend, betätigt sich auch als Komponist. Die Mutter, eine Serbin, studierte am renommierten Gnessin-Institut, wo auch Jean-Paul seinen ersten Unterricht bekam, unter anderem bei Tatiana Zelikman, bei der auch der von ihm bewunderte Daniil Trifonov studierte. „Ich glaube, sie hat ihn mit ihrer Art enorm beeinflusst.“ Er selbst, in Paris geboren, ging mit 14 Jahren auf das berühmte Conservatoire seiner Geburtsstadt. Seine Lehrer waren Olivier Gardon, Jacques Rouvier, Michel Beroff, Laurent Cabasso, Claire Désert und Michel Dalberto. „Von allen habe ich etwas Besonderes gelernt. Von meinen ersten Lehrern, Gardon und Rouvier, lernte ich überhaupt erst, Respekt vor der Partitur zu haben, aber auch, ihre Vorschriften in Relation zu setzen: Mir wurde erklärt, dass jeder Komponist seine eigene Charakteristik hat, dass ein Forte bei Beethoven nicht dasselbe bedeutet wie bei Chopin, Mozart oder Prokofiew, ein ‚Allegro con fuoco‘ nicht dasselbe bei Haydn im Vergleich zu Rachmaninow ist. Mit Beroff arbeitete ich dann sehr viel modernere französische Musik, von Ravel und Debussy bis zu Messiaen und Boulez. Von ihm lernte ich auch viel über Phrasierung in dem Sinne, dass eine melodische Linie nicht einfach am Taktende gestoppt werden darf, sondern darüber hinausgehen und auch nicht immer auf der Eins betont werden soll. Das hat besonders mein Chopin-Spiel sehr beeinflusst, dieser grundsätzliche Versuch, die melodischen Linien so weit wie möglich zu verlängern, was vielleicht die wichtigste, aber auch schwierigste Aufgabe für die Interpretation romantischer Musik ist.“

Mit Claire Désert studierte Gasparian Kammermusik, zusammen mit Shuichi Okada und Gauthier Broutin, mit denen er heute das Klaviertrio „Cantor“ bildet. Michel Dalberto ist ihm Vorbild, was Mut zum Experiment und zur eigenen Individualität betrifft. Er selbst interessiert sich für verschiedene Flügeltypen, um unterschiedliche Klangideen auszuprobieren und berichtet, dass auch Dalberto es liebt, auf verschiedenen Instrumenten

zu spielen. „So hatte er einmal ein Aufnahmeprojekt mit vier Komponisten auf vier unterschiedlichen Flügeln an vier verschiedenen Aufnahmeorten. Für Debussy wählte er einen Fazioli, für Fauré einen Bechstein, César Franck spielte er auf einem Bösendorfer und Ravel auf einem Steinway.“ Auch Gasparian findet, dass es sehr auf das Repertoire ankommt, welches Fabrikat man wählt – und bedauert, dass man meistens nicht die Möglichkeit dazu hat.

Seine Lehrer trifft Gasparian immer noch, um sich mit ihnen zu beraten, ehe er mit einem neuen Programm auf die Bühne geht. Darüber hinaus nimmt er regelmäßig an Meisterkursen teil, vor-



Foto: Jean-Baptiste Millot

zugsweise bei den Russinnen Elisso Wirssaladze und Tatiana Zelikman. „Tatiana kennt mich natürlich, seit ich ein Baby war“, meint der junge Pianist, „sie gab mit meiner Mutter Kurse in Italien und ich traf sie vielleicht mit 13 Jahren. Sie hat immer meine Entwicklung verfolgt, und ihr verdanke ich eigentlich meine ganze Art zu spielen, gerade in physischer Hinsicht, die Spieltechnik, die Lockerheit der Arme, überhaupt die ganze Entspannung des Körpers, das Atmen mit dem Instrument.“ Neben vielen Differenzierungen des Anschlags, des Pedalgebrauchs, der Tempogestaltung „für jeden einzelnen Ton“ fühlt sich Gasparian insgesamt zu immer größerer Gestaltungsfreiheit ermutigt. An Elisso Wirssaladze

Bildschöner Steinway & Sons-Flügel Modell B-211 zu verkaufen

Schwarz poliert, Bj. 1965. Wenig gespielt,
Generalüberholung mit Original-Ersatzteilen,
beständig gewartet durch Klaviertechniker.

Raum Köln.

VB 44.000 Euro

Tel.: 0171/1227195

anette-meire@t-online.de

Private Kleinanzeige

dagegen schätzt er die Verbindung von Freiheit und Disziplin, die sich exemplarisch an der Unabhängigkeit ihrer Hände, dem strikten Rhythmus der linken und frei gestalteten Melodie der rech-



Foto: Jean-Baptiste Millot

ten, zeigt: „Es ist faszinierend, sie dabei zu beobachten, und oft sagt sie: Deine Linke ist zu schnell, aber die Rechte nicht.“

Von der Wertschätzung der „großen Alten“ zu neuen Ideen

Jean-Paul Gasparian sieht seine Spielweise als eine Kombination aus „französischer“ und „russischer Schule“, ohne diesen Begriff allzu wörtlich zu nehmen. „Das ist ja nichts Einheitliches“, meint er, „das kann man schon an der Unterschiedlichkeit meiner Lehrer sehen, alles große Pianisten.“ Persönlichkeit ist für ihn ausschlaggebend, die er bei den Künstlern der Vergangenheit häufiger findet als bei der jüngeren Generation. „Im Haus meiner Eltern gibt es eine große Schallplattensammlung, überwiegend mit Aufnahmen aus Osteuropa, das ist mein musikalischer Hintergrund. Dort habe ich Richter, Gilels, Horowitz und Sofronitzky gehört. Ich finde, man merkt sofort, schon nach ein paar Takten, wer von diesen Künstlern spielt, sie sind unverwechselbar.“ Sofronitzky hat für Gasparian eine besondere Bedeutung; immer wie-

der kommt er auf seine Klarheit und seinen Erfindungsreichtum bei Schumann, Chopin und natürlich Skrjabin zurück. Vielleicht ist seinen eigenen glasklaren Skrjabin-Etuden op. 65 dieses Vorbild anzuhören. Zuhören ist für Gasparian überhaupt eine Quelle der Inspiration, seien es Tonträger oder Live-Konzerte. Das kann sich ebenso auf die Entwicklung neuer Programmideen wie auf das Üben „schwerer Stellen“ beziehen. Die alten Aufnahmen sind gerade recht, um auf „neue Ideen“ zu kommen. Besonders faszinierend findet der 23-Jährige Vorkriegs-Aufnahmen etwa mit Artur Schnabels Beethoven-Interpretationen oder Alfred Cortot mit Chopin. „Die riskieren manchmal unglaubliche Dinge, unmöglich, wenn ein Pianist das heute so spielen würde, etwa die Tempi, die Schnabel hat, oder verrückte Sachen, die Cortot einfallen. Aber allein zu hören, wie große Pianisten so etwas machen, gibt mir das Bewusstsein, wie weit das Spektrum der Möglichkeiten eigentlich sein kann. Das regt mich an, nicht im Sinne einer Kopie, sondern neuer Ideen, die ich ausprobieren kann.“

Unter den jüngeren Pianisten interessiert sich Gasparian für Maurizio Pollini, Jewgeni Kissin und Arcadi Volodos. Pollini, der bei den ganz Jungen derzeit vielleicht nicht so hoch im Kurs steht, schätzt er auch wegen seiner innovativen Programme. Kombinationen von Beethoven und Schönberg, Schumann und Stockhausen sind genau nach seinem Geschmack. „Ich möchte eine Art Brückenschlag zwischen dem romantischen und modernen Repertoire organisieren“, sagt er furchtlos und vertraut darauf, dass das Publikum nicht immer nur „Mainstream“ hören möchte. „Das Publikum kommt auch, um ein bestimmtes Programm zu hören.“ Auch Pollinis Aufnahme der zweiten Boulez-Sonate, kombiniert mit Prokofiews siebter Sonate und den „Petruschka“-Stücken von Strawinsky, beeindruckt ihn sehr. „Es ist nicht möglich, die zweite Sonate von Boulez besser zu spielen. Ich habe die erste gespielt, die zehn Minuten kürzer ist, und auch ‚Incises‘, eines seiner letzten Klavierwerke.“ Die Kompositionen seines Vaters in verschiedenen Stilen, teils durch den romantischen russischen Klavierstil, teils durch seine Arbeit am IRCAM Paris (das von Pierre Boulez gegründete Forschungsinstitut für Akustik und Musik) inspiriert, bestärken Gasparian darin, diese oft so verschieden empfundenen Klangwelten in seinen Programmen zu verbinden. „Mein nächstes Recital in Paris hat Chopin im ersten Teil, im zweiten das zweite Heft der ‚Images‘ von Debussy, ‚La Mandragore‘ [die Alraune] von Tristan Murail und zwei ‚Regards‘ von Olivier Messiaen, Murails Lehrer, der großen Einfluss auf den Stil der ‚Spektrralisten‘ hatte.“ Könnte ein solches Programm nicht das Publikum abschrecken? „Ich habe beobachtet, dass beispielsweise Messiaen auf der ganzen Welt einen sehr großen Eindruck auf das Publikum macht“, meint der junge Pianist mit selbstbewusster Unbekümmertheit, „einerseits ist das natürlich modern, aber zum anderen wirken seine Rhythmen durch ihre Einzigartigkeit doch sehr attraktiv, es entsteht ein sehr lebendiger, intuitiv aufzunehmender Eindruck von Rhythmus und Dynamik, und diese Unmittelbarkeit fasziniert das Publikum. Von dort aus kann man auch neuere Kompositionen verstehen.“ Von da ist auch der Schritt zu älteren unbekann-

ten Werken nicht weit – Medtner interessiert ihn, der in Frankreich zunehmend gespielt wird, seit sich in jüngster Zeit Boris Berezovsky und Lucas Debargue für ihn einsetzten, und gerne würde er einmal etwas von Arno Babadschanjan spielen, ein 1983 verstorbener armenischer Komponist, „der auch ein großer Pianist war“.

Individualität statt Perfektion

Dass Jean-Paul Gasparian sich mit Vorliebe an den großen Pianisten des „Goldenen Zeitalters“ des Klaviers orientiert, bedeutet auch, ein lebendiges Spiel mit Ecken und Kanten glatter Perfektion vorzuziehen. Dass er im Konzert auf volles Risiko spielt, damit auch seine Fähigkeiten immer weiter austestet, ist verständlich. Aber gilt das auch für Studioaufnahmen? Schließlich will man sich damit einer breiteren Öffentlichkeit empfehlen, am Ende auch Produkte von bleibendem Wert, wenn nicht gar „für die Ewigkeit“ hinterlassen. Die Antwort ist erstaunlich: „Die Herausforderung, wenn man eine Aufnahme macht, ist dieselbe wie bei Wettbewerben. Eine Aufnahme reproduziert insofern die Konzertsituation, als man mit derselben Lust am Risiko, derselben Inspiration und Gestaltungsfreiheit spielen sollte. Man sollte nicht denken, jetzt bist du im Studio, und das Hauptziel



Foto: Jean-Baptiste Mouton

ist, keine falschen Noten zu spielen. Das Gegenteil trifft zu. Gerade weil man mehrere Male spielen kann, sollte man mit umso mehr Risikofreude und Erfindungsreichtum spielen.“ Freies, individuelles Spiel findet Gasparian bei Aufnahmen sogar besonders wichtig: „Wir haben schon fast ein Jahrhundert Schallplattengeschichte hinter uns mit so vielen hervorragenden Einspielungen. Wie viele gute Aufnahmen der Chopin-Balladen oder der Rachmaninow-Etüden gibt es schon! Da kann eine Platte, die lediglich falsche Noten vermeidet und alles an den ‚richtigen‘ Platz stellt, so wie es üblich ist, überhaupt nicht mehr interessant sein. Es ist nur interessant, seine persönliche Vision vorzuschlagen.“ Gasparian beruft sich dabei auf Arcadi Volodos, der unlängst von der „Bedeutung falscher Töne“ für jeden Pianisten sprach. Auch er verweist auf herausragende Pianisten der Vergangenheit wie Alfred Cortot, deren Charisma und Fantasie jeden Tasten-Fehlgriff überstrahlte. „Das ist natürlich komisch, weil er selbst nicht eine einzige falsche Note spielt“, lacht Gasparian. Aber ihm ist dabei klar, dass es letztlich nicht um Technik geht.

Vielleicht ist es nur bei einer solchen Haltung möglich, neben der Musik noch viele andere weitgefächerte Interessen zu haben. Gasparian konnte sich nie etwas anderes vorstellen als den Pianistenberuf, „aber Klavierspielen ist nicht das Einzige in meinem Leben“. In erster Linie ist dies sein Interesse an Philosophie: „Ich war vielleicht vierzehn, am Ende des Colleges und zu Beginn des Lyzeums, als ich begann Nietzsche zu lesen, seinen ‚Zarathustra‘. Natürlich hatte das einerseits mit der Musik zu tun, aber nicht prinzipiell. Ich machte dann weiter, vor allem mit französischen Philosophen des 20. Jahrhunderts.“

Klavierbänke von Jahn

von Schulbetrieb bis Profibereich



günstige Metallgestelle



Lift-/Hydraulikbank



Kurbelbank



Topseller Beethoven-Bank



Hochwertige Konzertbänke



www.pianoteile.com

Bequem zu fairen Preisen



Sonderkatalog anfordern!



Foto: Jean-Baptiste Millot

Beim französischen Nationalwettbewerb der Schulen gewann er den ersten Preis in Philosophie: „Das war vollkommen unerwartet, weil ich mich gar nicht vorbereitet hatte.“ Inzwischen hat er „nebenbei“ seinen Doktor in Philosophie gemacht. Müsste er sich bei solchen geistigen Neigungen nicht auch besonders für den historisch-theoretischen Hintergrund der Musik interessieren? Wiederum verblüfft die Antwort: „Ehrlich gesagt lese ich wirklich sehr selten einen theoretischen Text über ein Musikstück. Vielleicht ist das ja schlecht“, gibt er lachend zu. „Ich lese auch selten Biographisches. Vielmehr bin ich der Ansicht, dass das Werk mit seinem Autor nichts mehr zu tun hat, sobald es geschaffen ist. Es ist dann eine Universalie, etwas Allgemeingültiges. Aber andererseits interessiert mich natürlich das Denken eines Komponisten wie Skrjabin, der auch ein großer Leser der deutschen Philosophie war, sich mit Nietzsche und Schopenhauer beschäftigt hat.“

Dem Denken des Philosophen Emmanuel Levinas, der aus Litauen stammt und nicht von ungefähr Vater eines Komponisten ist – des Messiaen-Schülers Michaël Levinas – fühlt sich Gasparian besonders verbunden. Vielleicht liegt das

auch an seiner osteuropäischen Abstammung: „Diesen kulturellen Hintergrund kann ich natürlich nicht ausblenden. Da gibt es viele Dinge, von der Küche über die Sprache bis zur Musik, die mich sehr stark prägen. Von meiner Mutter habe ich Serbisch gelernt, unglücklicherweise spreche ich kaum Armenisch.“ Dazu gehört auch die Liebe zum Theater – er schwärmt von den Shakespeare-Aufführungen im Londoner Globe-Theater – zur Poesie und Malerei des 20. Jahrhunderts oder zum Kino der 1940er bis 1970er Jahre. „Es wäre überhaupt nicht interessant, wenn es nur das Instrument und das Üben darauf in meinem Leben gäbe, und ich bin überzeugt, dass das Interesse für andere Bereiche meine Arbeit tiefgründiger und differenzierter macht.“

Auf die weitere Entwicklung dieses vielseitig begabten, auf der Suche nach individuellen Aussagen kein Risiko scheuenden Pianisten dürfen wir gespannt sein.

Die aktuelle CD

Sergei Rachmaninow: *Études-Tableaux* op. 39

Alexander Skrjabin: *Klaviersonate Nr. 2* op. 19,
Trois Études op. 65

Sergei Prokofiew: *Klaviersonate Nr. 2* op. 14

Evidence 048

(Vertrieb: Harmonia Mundi)



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

<p>PLZ-Gebiet 0</p> <p>Pianogalerie Dresden Collenbuschstr. 32 01324 Dresden www.pianogalerie-dresden.de</p> <p>C. Bechstein Centrum Sachsen Jentschstraße 5 02782 Seiffenhensdorf www.bechstein.com/centren/sachsen/fluegel-klaviere</p> <p>Piano Gäbler Comeniusstr. 99 01309 Dresden www.piano-gaebler.de</p> <p>Leipzig Pianos Dohnanyi-Str. 15 04103 Leipzig www.leipzigpianos.de</p>	<p>PLZ-Gebiet 4</p> <p>Gottschling Haus der Klaviere Graskamp 17 48249 Dülmen-Hiddingsel www.gottschling-klaviere.de</p> <p>C. Bechstein Centrum Düsseldorf im stilwerk Grünstraße 15 40212 Düsseldorf www.bechstein.com/centren/duesseldorf/fluegel-klaviere</p> <p>Klavierhaus Schröder Immermannstr. 9 40210 Düsseldorf www.klavierhaus-schroeder.de</p> <p>Pianohaus van Bremen Hansastraße 7-11 44137 Dortmund www.vanbremen.de</p>	<p>Piano Hölzle Bahnhofstr. 43 71063 Sindelfingen https://piano-hoelzle.de</p> <p>C. Bechstein Centrum Tübingen Konrad-Adenauer-Straße 9 72072 Tübingen www.bechstein.com/centren/tuebingen/fluegel-klaviere</p> <p>Pufke Klaviere und Flügel Hornbergstr. 94 70188 Stuttgart www.piano-pufke.de</p> <p>Klavierhaus Hermann Marktplatz 19 78647 Trossingen www.klavierhaus-hermann.de</p> <p>Piano Fischer Theodor-Heuss-Str. 8 70174 Stuttgart www.piano-fischer.de</p>	<p>PLZ-Gebiet 8</p> <p>C. Bechstein Centrum Augsburg Halderstr. 16 86150 Augsburg www.bechstein.com/centren/augsburg/fluegel-klaviere</p> <p>pianofactum Musikhaus Schmidgasse 23 87600 Kaufbeuren www.pianofactum.de</p> <p>Piano Fischer Thierschstr. 11 80538 München-Lehel www.piano-fischer.de</p> <p>Bauer & Hieber Landschaftstraße 80331 München www.muenchen.bauer-hieber.com</p>	<p>Steingraeber & Söhne Friedrichstraße 2 95444 Bayreuth www.klavierhaussteingraeber.de</p> <p>Österreich</p> <p>Gustav Ignaz Stingl Wiedner Hauptstr. 18 1040 Wien www.stingl-klavier.at</p> <p>Klavierhaus Schimpelsberger Hans-Sachs-Str. 120 4600 Wels www.schimpelsberger.at</p> <p>Die Klaviermachermeister Burggasse 27 1070 Wien www.dieklaviermachermeister.at</p> <p>KLAVIERgalerie Kaiserstr. 10 1070 Wien www.klaviergalerie.at</p>
<p>PLZ-Gebiet 1</p> <p>Piano-Haus Möller Rungestr. 10 18055 Rostock www.pianohaus-moeller.de</p> <p>C. Bechstein Centrum Berlin im stilwerk Kantstraße 17 10623 Berlin www.bechstein.com/centren/berlin/fluegel-klaviere</p>	<p>Piano Faust Reichstr. 1 42275 Wuppertal www.piano-faust.de</p> <p>PLZ-Gebiet 5</p> <p>C. Bechstein Centrum Köln In den Opern Passagen Glockengasse 6 50667 Köln www.bechstein.com/centren/koeln/fluegel-klaviere</p>	<p>Klavierhaus Labianca Zähringerstr. 2 77652 Offenburg www.klavierhaus-labianca.de</p> <p>Klavier Striegel Hirschstr. 8 73432 Aalen-Elnat www.klavierstriegel.de</p>	<p>PLZ-Gebiet 9</p> <p>Klavier Kreisel „Malzböden“ Schwabacher Str. 106 90763 Fürth www.klavier-kreisel.de</p> <p>Piano Niedermeyer St. Georgen 42 95448 Bayreuth www.pianohaus-niedermeyer.de</p>	<p>Schweiz</p> <p>modern music Talstrasse 2 3053 Münchenbuchsee www.modernmusic.ch</p>
<p>PLZ-Gebiet 2</p> <p>KAWAI im Pianohaus Huster Schulweg 31-33 20259 Hamburg www.kawai-hamburg.de</p> <p>Pianohaus Trübger Schanzenstr. 117 20357 Hamburg www.pianohaus-truebger.de</p> <p>C. Bechstein Centrum Hamburg Chilehaus C Pumpen 8 20095 Hamburg www.bechstein.com/centren/hamburg/fluegel-klaviere</p>	<p>Pianohaus Musik Alexander Binger Str. 18 55122 Mainz www.pianohaus-musik-alexander.de</p> <p>Piano Rumler Königswinterer Str. 111-113 53227 Bonn-Beuel www.piano-rumler.de</p> <p>Piano Flöck Kesselheimer Str. 20 56220 St. Sebastian www.bernhard-floeck.de</p>	<p>PLZ-Gebiet 6</p> <p>C. Bechstein Centrum Frankfurt Eschersheimer Landstr. 45 60322 Frankfurt a. M. www.bechstein.com/centren/frankfurt-am-main/fluegel-klaviere</p> <p>Musikhaus Hochstein Bergheimer Str. 9-11 69115 Heidelberg www.musikhaus-hochstein.de</p> <p>Musikalien Petroll Marktplatz 5 65183 Wiesbaden www.noten-petroll.de</p>	<p>PLZ-Gebiet 3</p> <p>Klavierhaus Döll Schmiedestraße 8 30159 Hannover www.klavierhaus-doell.de</p> <p>C. Bechstein Centrum Hannover Königstraße 50 A 30175 Hannover www.bechstein.com/centren/hannover/fluegel-klaviere</p>	
<p>PLZ-Gebiet 7</p> <p>Klavierhaus Helmich Eitzer Str. 32 27283 Verden www.klavierhaus-helmich.de</p> <p>Clavis Musikhaus Vegesacker Heerstr. 115 28757 Bremen</p>	<p>PLZ-Gebiet 3</p> <p>Klavierhaus Döll Schmiedestraße 8 30159 Hannover www.klavierhaus-doell.de</p> <p>C. Bechstein Centrum Hannover Königstraße 50 A 30175 Hannover www.bechstein.com/centren/hannover/fluegel-klaviere</p> <p>Pianohaus Schlaile Kaiserstraße 175 76133 Karlsruhe www.schlaile.de</p>			

Piano Solo Saison 2019/20

Tonhalle Düsseldorf



© Ingrid Hoffmann/DO

3. Oktober 2019, 20 Uhr
Seong-Jin Cho
Werke von Mozart, Schubert,
Berg & Liszt



© Christoph Kretsch/DO

11. Januar 2020, 20 Uhr
Jan Lisiecki
Werke von Bach, Mendelssohn
Bartholdy, Chopin, Beethoven &
Rubinstein



© J.P. Mendicino

13. März 2020, 20 Uhr
David Fray
Bach „Goldberg-Variationen“
BWV 988



© Miro Zadravna

20. April 2020, 20 Uhr
Grigory Sokolov
Das Programm wird zu einem
späteren Zeitpunkt bekannt gegeben.

Opershops (H.-Heine-Allee 24), T 0211-8925211
 Kasse Tonhalle mit Parkmöglichkeit und alle
 bekannten VVK-Stellen · www.heinersdorff-konzerte.de





ALLES FÜR DAS WERK BACHS

10. Interantionaler Bach-Wettbewerb in Würzburg



Die Juroren bei der Bekanntgabe nach dem Semifinale (v. l. n. r.): Inge Rosar, Kirill Monorosi, Anna Scherbakova vom Schnittke-Institut in Moskau, Chih-Yu Chen, Arne Torger, Paul Rickard-Ford und Dirigent Igor Gromov

Von: Carsten Dürer

Es gibt nicht viele Wettbewerbe für Klavier, die sich absolut monothematisch nur einem Komponisten verschreiben. Unter den Bach-Wettbewerben ist es nur einer, der international ausgetragen wird, der in Würzburg. Weitaus weniger bekannt als der in Leipzig im deutschen Sprachgebiet, hat dieser Wettbewerb auch andere Besonderheiten. Bei der Gründung durch Walter Blankenheim und Inge Rosar im Jahre 1990, war das Bach-Spiel auf den Bühnen eher rückläufig. Darüber hatte man sich Gedanken gemacht und hoffte, dass ein Wettbewerb, der ausschließlich dem Werk Bachs auf dem modernen Flügel gewidmet ist, junge Interpreten wieder stärker mit dieser Musik „infizieren“ könnte. Nachdem der alle drei Jahre ausgetragene Wettbewerb an der Hochschule für Musik in Saarbrücken lange ein Zuhause gefunden hatte, ist er seit 2007 an die Hochschule in Würzburg gewechselt. Im März 2019 nun fand er bereits zum 10. Mal statt. Wir fuhrten nach Würzburg, um uns einen Eindruck zu verschaffen.

Eigentlich hat der Wettbewerb sein Ziel längst erreicht: in den ersten neun Austragungen waren 771 Teilnehmer aus 58 Ländern ange-reist, um sich dem Spiel Bachs zu widmen. Und es zeigte sich, dass viele der Teilnehmer nach dem Wettbewerb häufiger ihre Konzertprogramme mit Werken Bachs anreicherten.

Nachdem Walter Blankenheim als Mitbegründer 2007 verstarb, führte Inge Rosar den Wettbewerb weiter und hat mittlerweile in dem in Australien lebenden Russen Dr. Kirill Monorosi einen Mitstreiter gefunden, der sich mit ihr um sämtliche Belange des Wettbewerbs kümmert, so dass es zwei Künstlerische Leiter des Wettbewerbs gibt. Und man hat sich für die 10. Austragung ins Zeug gelegt und etliche Änderungen herbeiführen können.

Besonderheiten und Änderungen 2019

Was macht nun diesen Bach-Wettbewerb in Würzburg so besonders. Zum einen wird man immer wieder auf eine Kernjury treffen, die in fast jeder Ausgabe des Wettbewerbs dabei ist. Dazu gehörten neben den beiden Vorsitzenden des Wettbewerbs, Rosar und Monorosi, bis zu der Austragung in diesem Jahr auch Monique Duphil (USA), Anne Borg (Malta), die aber beide verhindert waren. Zudem sind es Dr. Chih-Yu Chen (Taiwan), Arne Torger (Schweden) und in diesem Jahr kam erst-

mals Dr. Paul Rickard-Ford (Australien). Hinzu kommen immer wieder einmal weitere Gastjuroren, doch diese Kernjury bleibt. Warum? „Man findet nicht so viele Pianisten und Pädagogen, die so viel von Bach und seinem Spiel auf dem modernen Klavier verstehen“, erklärt Inge Rosar.

Waren die bisherigen Wettbewerbe mit drei Solorunden für die Teilnehmer bereits recht umfangreich, hat man nun mit dem Moskauer Schnittke-Kammerorchester eine Kooperation geschlossen, damit eine vierte Finalrunde mit den Klavierkonzerten von Bach integriert werden konnte. Zudem hatte man das Glück, dass bei der 10. Austragung auch die Preisgelder vom 1. bis zum 4. Platz verdoppelt werden konnten, immerhin auf 8.000 Euro für den Erstplatzierten und immer noch 2.000 Euro für den vierten Platz. Nach einer Auswahlrunde, in der es eine Französische Suite und ein weiteres Werk aus einer Liste zu spielen galt, ging es in Würzburg gleich ins sogenannte Viertel-Finale. Dort galt es eine Partita und Präludien & Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier zu spielen. Dabei kam es darauf an, welche Partita sich die Kandidaten aussuchten, um nach einer Listenvorgabe eine gewisse Anzahl von Präludien & Fugen zu spielen. Neu war auch, dass man die Vorspiele aufzeichnete und in Ausschnitten auf einem eigenen YouTube-Kanal zugänglich machte, so dass alle Interessierten immer noch nachhören können.

In diesem Jahr hatten sich insgesamt zwar weniger Teilnehmer beworben, um am Wettbewerb teilzunehmen, aber dafür war die Absprunghöhe auch deutlich geringer als es normalerweise der Fall ist: 43 Kandidaten von 56 Bewerbern waren angereist. Zwei konnten dann nicht spielen, so dass in der Vorrunde immer noch 41 Pianisten auftraten. Das Viertelfinale bestritten dann 20 Pianisten, doch für das Semifinale, die dritte Runde, hatte man nur mehr acht Kandidaten ausgewählt.

In dieser dritten Runde galt es Partiten, Französische oder Englische Suiten, eine eigene Zusammenstellung von Präludien & Fugen oder die „Goldberg-Variationen“ zu spielen. Insgesamt ein Programm von zirka einer Dreiviertelstunde. Wenn man das Repertoire aller Runden zusammenrechnet, kam jeder Kandidat auf ungefähr 130 Minuten Bach'scher Musik, die er vorzubereiten hatte. Das hört sich – im Vergleich zu anderen Wettbewerben auf internationalem Niveau – nicht gerade viel an. Doch wenn man bedenkt, dass die Werke Bachs ganz andere Voraussetzungen verlangen, um sie ansprechend, stilsicher und dennoch aufregend zu gestalten, ist dies eine hohe Anforderung, zumal die ersten Runden auch auswendig dargeboten werden müssen.

Auf der Bühne im kleinen Saal des Gebäudes „Am Residenzplatz“ der Würzburger Musikhochschule standen ein Steinway-D-Flügel sowie ein Yamaha CFX-Konzertflügel für die Kandidaten bereit. Beide Instrumente waren von den Firmen zur Verfügung gestellt worden. Doch schon im Viertelfinale zeigte sich, dass die Kandidaten den Yamaha-Flügel zu bevorzugen begannen. Und im Semifinale spielten nur mehr zwei Kandidaten den Flügel von Steinway. Das hatte vielleicht weniger mit der Qualität zu tun, als vielmehr mit dem so unterschiedlichen Klang der beiden Instrumente. Der Yamaha-Flügel war ausgeglichener und weniger brillant intoniert, was den Kandidaten für ein Spiel von Bachs Musik näherkam.

Eine weitere Besonderheit war das Zulassen des Spiels aus Noten ab dem Semifinale. Natürlich weiß jeder, der Bachs Werke einmal auswendig gelernt hat, dass man sich leicht verlieren kann in seinen Fugen oder Suitensätzen. Waren die beiden ersten Runden auswendig zu spielen, wollte man es nun den Kandidaten überlassen, ob sie Noten benutzen, auch um mögliche Ausstiege beim Vorspiel zu vermeiden. Auch das Bewertungssystem in Würzburg ist anders als bei anderen Wettbewerben. Wird das Werken von Lehrern für ihre möglicherweise am Wettbewerb teilnehmenden Studenten, die diese vielleicht in den vergangenen zwei Jahren unterrichtet haben, ausgeschlossen, wird es ab dem Semifinale wieder zugelassen, damit nicht plötzlich nur noch zwei Juroren die Entscheidungen treffen. Dies liegt daran, dass alle Juroren in diesem Wettbewerb viel unterrichten und Kurse geben, weltweit.

Überlegungen

Nach was richtet sich dieser Wettbewerb? Mittlerweile hat man nach den Notizen von Walter Blankenheim nicht nur CD-Veröffentlichungen seitens des Wettbewerbs vorgenommen, sondern vor allem etliche Bach-Werke in einer eigenen Noten-

Edition veröffentlicht. Doch ist es das, was die Jury zugrunde legt? Bei Bach gibt es – anders als bei Komponisten, die im 19. oder 20. Jahrhundert ihre Werke recht genau mit Angaben versehen – viele Ebenen, die es zu bedenken gilt, da Bach aufgrund einer recht offenen Schreibweise ohne Bezeichnungen, viele Möglichkeiten eröffnet. Da stellen sich Fragen zu Tempi, Dynamik, Verzierungen, Agogik



Die beiden Künstlerischen Leiter: Inge Rosar und Kirill Monorosi.

und so fort. Alles Dinge, die ausgelegt, aber nicht zwingend belegt werden können. Denn vieles wissen wir nicht, vieles erahnen wir nur aufgrund von Sekundärquellen. Zudem ist dies bei der Übertragung der Werke aus der Feder des Barockmeisters auf den modernen Flügel mit seinen klanglichen Möglichkeiten nochmals eine andere Herausfor-



Joanna Krauze im Semifinale.

derung. Genau dazu haben sich Inge Rosar und Walter Blankenheim intensive Gedanken gemacht und Rosar wie Monorosi geben beständig Interpretationskurse zu den Werken Bachs. Und genau an diesen Punkten der Entscheidungen für die Parameter, die viele Möglichkeiten offenlassen, unterschieden sich letztendlich auch die Kandidaten. Da man kaum eine fixierte Interpretationstradition in den Werken Bachs hat, es immer wieder Interpretieren gab, die Bach auf andere und dennoch erleuchtend-überzeugende Weise zu interpretieren verstanden, hat der Wettbewerb von Anfang an entschieden, das Alter der Teilnahme bis 36 Jahre zu setzen, da die Beschäftigung mit Bach



Saori Iuchi bei den Proben zum Finale.

doch oftmals eine längere Zeit in Anspruch nimmt, um sich Gedanken über die Darstellung zu machen.

Sicherlich sind einige wichtige Dinge im Spiel von Bachs Musik grundsätzlich zu beachten: Die Einhaltung des Tempos, das man einmal gewählt hat, ohne sinnlose Rubati (die zumindest seit dem Aufkommen historischer Aufführungspraxis nicht mehr üblich sind) sowie das Erkennen und Herausarbeiten der Polyphonie. Sicherlich hört bei Bach jeder auf etwas anderes, entscheidet sich für eine bestimmte Spielweise, lässt sich tragen von den „endlosen“ Melodien des Meisters. Wie Dr. Anna Scherbakova, Direktorin des Staatlichen Instituts A. G. Schnittke in Moskau, einem der Kooperationspartner des Wettbewerbs für das Orchester-Finale, in ihrem Vorwort schrieb: *„Jede Begegnung mit der Musik Bachs bedeutet wundervolle Stunden künstlerischer Arbeit, anspruchsvoll für jeden der Beteiligten – Ausführende und Zuhörer – es bedeutet sowohl absolute Versunkenheit in den musikalischen*

Mattia Fusi bei einer der Proben.



schen Prozess und Inspiration durch den Prozess als auch das durchtränkte Gefühl der Ehrfurcht für die kosmische Größe, Tiefe und Unendlichkeit dieser Welt.“ Zudem erwähnt sie, dass es nicht um Virtuosität geht, nicht um das Verblüffen des Publikums mit

Technik, sondern um das Zeigen der „Tiefen des eigenen Selbst“. Besser lässt sich das vielleicht nicht ausdrücken. Zwar verlangen die Werke Bachs eine ausgereifte Technik – ohne Frage – aber die Technik ist hier kein Element des Vorzeigens, sondern nur Mittel, um Musik zu gestalten.

Und dass ein solcher Wettbewerb auch für die Zuhörer, die sich immer und immer wieder zahlreich im Saal der Vorausscheidungen einfanden, kräftezehrend ist, muss man erlebt haben. Denn die Konzentration auf die Musik Bachs über mehrere Stunden ist ungleich herausfordernder als das Zuhören unterschiedlicher Werke aus Klassik und Romantik bei anderen Wettbewerben.

Semifinale

Wie unterschiedlich die Auffassungen und Sichtweisen auf Bachs Musik sein können, zeigte sich auch im Semifinale. Aber auch die „Fallen“, die diese Werke in sich tragen, kamen zum Vorschein. Als erster war Georgi Boykin (26 Jahre) aus Bulgarien an der Reihe. Er hatte eine große Auswahl an Präludien & Fugen aus beiden Teilen des „Wohltemperierten Klaviers“ gewählt. Doch er ging kaum aus sich heraus, war gefangen in seiner Konzentration – eine Beobachtung, die auch bei anderen Kandidaten auffiel. Das Moment der kontrollierten Ekstase, des Emotionalen fehlte bei einigen deutlich. Zudem ließen viele Kandidaten auch eine gute Austarierung der dynamischen Abstufungen vermissen, denn immerhin geht es ja auch darum die Bach'sche Musik auf die Möglichkeiten des modernen Flügels zu übertragen. Gerade in dieser recht einseitigen Dynamikwiedergabe bewegte sich auch das Spiel von Philipp Adrian Voepel (Deutschland, 26 Jahre), der neben der „Französischen Ouvertüre“ h-Moll fünf der „Kleinen Präludien“ spielte. Das war nicht wirklich überzeugend.

Dagegen war die Interpretation der 24-jährigen Japanerin Saori Iuchi bemerkenswert strahlend und durchdringend. Gerade ihre Sicht der Englischen Suite Nr. 4 wurde zu einem Beispiel des offenen wie genauen Spiels mit vielen guten und persönlichen Ideen, die vor allem auch durch die dynamischen Feinheiten auffiel. Auch der 30 Jahre alte Russe Alexander Koryakin wusste dynamische Unterschiede in der Englischen Suite Nr. 3 sehr sinnvoll – auch durch einen geschickten Einsatz des linken Pedals als Klangfarbe – zu gestalten. Sein Spiel war stilistisch spannend. Allein hier und da verhaspelte er sich – auch ausgelöst durch die intensive Ornamentik in den Präludien & Fugen. Die aus den USA stammende Victoria Young spielte dann als jüngste Teilnehmerin am diesjährigen Wettbewerb Bachs „Goldberg-Variationen“. Selbstredend musste dieser Zyklus aufgrund der zeitlichen Beschränkung ohne Wiederholungen gespielt werden. Doch schon die Aria zu Beginn zeigte zu viele Atempausen, die die Melodie nicht fließen lassen wollten. Insgesamt konnte sie gerade mit ihrer einseitigen Dynamik und immer wieder auftretenden Tempo-Schwankungen nicht überzeugen.

Mattia Fusi aus Italien (32 Jahre) dagegen zeigte sich als sauberer Spieler, der aber ebenfalls kaum dynamische Varianten hören ließ, sondern

in seiner Auswahl der Präludien & Fugen ein durchgehendes Mezzoforte pflegte, mochte er die Fugen auch noch so klar gestalten können.

Sergey Korolev (Russland) war mit seinen 36 Jahren der älteste Kandidat und stellte sich ebenfalls die Noten der „Goldberg-Variationen“ aufs Pult. Und von Anbeginn zeigte sich, dass er ein interessanter Pianist ist, einer, der mit famosen Ideen voranschritt, deren Umsetzung allerdings immer wieder scheiterte. Es schien so, als wäre er nicht ausreichend vorbereitet, denn manches Mal verlor er sich in einer Variation, immer aber steckte er sein Gesicht deutlich in die Noten.

Als letzte spielte dann die Polin Joanna Krauze (24 Jahre), die mit der Englischen Suite Nr. 3 und der „Aria variata alla maniera Italiana“ eine ungewöhnliche Kombination gewählt hatte. Ihr Spiel hatte eine Strenge, wie man sie von dieser zierlichen Kandidatin kaum erwartet hätte. Auch das kraftvolle Spiel in den Sätzen der Suite war bestechend und wunderbar artikuliert.

Es sollte eigentlich nicht allzu schwierig sein, vier Kandidaten für das Finale aus diesen acht auszuwählen. Und letztendlich entschied man sich für Iuchi Saori, Alexander Koryakin, Mattia Fusi und Joanna Krauze. Das Schnittke-Kammerorchester sollte nun erst einmal mit den Finalisten die Klavierkonzerte von Bach einstudieren. Unter der Leitung des im Semifinale an der Jury teilnehmenden Dirigenten Igor Gromov ging man in ein weiteres der insgesamt drei Gebäude der Hochschule für Musik in Würzburg, das an der Bibrastraße, wo man einen Saal von mehr als 200 Plätzen zur Verfügung hatte.

Atmosphäre

Das vielleicht Bemerkenswerteste an diesem Bach-Wettbewerb in Würzburg ist die Atmosphäre. Alles wird irgendwie professionell vorbereitet und werden dennoch beständig ad-hoc-Entscheidungen von den beiden künstlerischen Leitern Rosar und Monorosi getroffen. Das Publikum im Saal wird immer persönlich begrüßt, die meisten der Teilnehmer bleiben, auch nachdem sie eine Runde nicht mehr bestanden haben, und hören allen Teilnehmern zu. Man beglückwünscht sich gegenseitig, man freut sich für die anderen, wenn sie gut gespielt haben. Insgesamt ist das, was man über andere Wettbewerbe gerne sagt, hier tatsächlich verwirklicht: Eine familiäre Atmosphäre, die den Gedanken an eine Wettbewerbsausscheidung fast vergessen lässt. Rosar und Monorosi sind Überzeugungstäter, brennen für Bach und die Förderung seiner Musik. So sprechen sie mit den Kandidaten, die sich in den Gastfamilien und im Wettbewerb anscheinend so wohl fühlen, dass sie immer wieder kommen, zwei Mal, drei Mal, ja sogar häufiger, um teilzunehmen. Es gibt wohl keinen anderen Wettbewerb mit so vielen Wiederholungs-Teilnehmern wie den in Würzburg. Das spricht für sich.

Finale

Mattia Fusi hatte das Klavierkonzert d-Moll BWV 1052 gewählt, Saori Iuchi das A-Dur-Konzert BWV 1055 und Alexander Koryakin und Joanna Krauze

sollten das Klavierkonzert E-Dur BWV 1053 spielen.

Das Kammerorchester aus Moskau mit jungen Musikern hatte sich gut vorbereitet. Man wollte sich bei dem ersten Finale mit Orchester nicht blamieren. Und so hatte der während des Semifinales zur Jury hinzugestoßene Dirigent Igor Gromov bereits vorgearbeitet. Während eines gesamten Tages vor dem Finale und am Finaltag selbst wurde mit den Finalisten geprobt. Saori Iuchi war die erste Kandidatin auf der Bühne des Theatersaales der Hochschule. Und entsprechend ihrer bisherigen Leistungen spielte sie das A-Dur-Konzert mit klaren Vorstellungen, etwas zurückhaltend in den Tempi der Ecksätze vielleicht, aber mit guter Agogik und vollauf durchdacht in Bezug auf die geschlossenen Ideen der Sätze.

Alexander Koryakin dagegen spielte eher stoisch, ohne emotionale Aussage. Da fehlte es nun wirklich an Ideen und Esprit. Mattia Fusi dagegen gestaltete das d-Moll-Konzert sprechend, konnte nicht immer das Tempo halten, was aber nur minimale Abstriche vermittelte. Insgesamt war sein Spiel gut austariert und in Bezug auf die Polyphonie wunderbar gestaltet. Als letzte dann die junge deutsche Pianistin Joanna Krauze. Kraftvoll setzte sie das E-Dur-Konzert an, spielte mit wunderbarer Artikulation. Sie war nicht bestens vorbereitet und stieg im Finalsatz aus – kam wieder hinein. Doch so etwas in einem Wettbewerbsfinale wird in der Regel geahndet.

Letztendlich vergab die Jury keinen 1. und keinen 2. Preis. Das war weitestgehend unverständlich, denn wenn man allein die Finalrunde gewertet hätte, war diese in jedem Fall auf einem internationalen Niveau, auch im Vergleich mit anderen Wettbewerben. Immerhin hatte es seit der Austragung 2010 in Würzburg keinen 1. Preis mehr gegeben. Ob das für die Zukunft gute Kandidaten zu diesem Wettbewerb lockt, mag dahingestellt sein. „Es geht hier um Bach und es ist ein Interpretationswettbewerb“, erklärte Inge Rosar. Wenn man aber – anders als in anderen Wettbewerben – eine Förderung für Bach in Bezug auf dessen Interpretation auf dem modernen Instrument vermitteln will, weniger Jungpianisten auf eine Karriere vorbereiten will, dann stellt sich die Frage nach diesem Format eines Wettbewerbs. Es schien auch so, als hätte die Jury zu wenig Courage, da der Wettbewerb erstmals auf YouTube zu sehen ist. Zu wenig Courage, zu gestehen, dass die Leistungen eigentlich hervorragend waren, aber nicht der Ideenwelt der einzelnen Juroren entsprechen. Letztendlich vergab man den 3. Preis an Mattia Fusi, den 4. Preis an Alexander Koryakin und die anderen beiden Finalisten erhielten ein Diplom. Dass Joanna Krauze Eindruck auf das Publikum im voll besetzten Saal gemacht hatte, zeigte der Publikumspreis für sie.

Es wird sich in drei Jahren, wenn der nächste Wettbewerb im Namen Bachs ansteht, zeigen, ob die Auseinandersetzung mit dem Werk des Barockmeisters am Klavier sich verbessert hat.

Welte-Rollen in authentischer Wiedergabe

Die Welt der selbstspielenden Klaviere hat seit jeher – und bis heute – die Pianisten wie das Publikum fasziniert. Begonnen hatte der Siegeszug der selbstspielenden Klaviere durch die Erfindung der Firma Welte & Söhne, die in Freiburg 1904 eine sensationelle Erfindung vorstellte: Das Welte-Mignon. Ab 1905 war es bereits in aller Munde, da die Presse es wie ein Weltwunder feierte. Edwin Welte und sein Schwager Karl Bockisch waren die genialen Erfinder, die dem Haus Welte, das bereits zuvor mit mechanischen Musikinstrumenten experimentierte und diese herstellte, zu Weltruhm verhalfen. Doch nun hatten diese beiden es geschafft, dass eine Aufnahme auf Instrumenten auf eine Weise wiedergegeben werden konnte, als würde der entsprechende Pianist leibhaftig am Instrument sitzen. Diese Mechanik wurde in Instrumente aller namhaften Hersteller wie Steinway, Bechstein, Blüthner oder Ibach eingebaut. Zudem gab es bald auch den sogenannten „Welte Vorsetzer“, in dem die Mechanik untergebracht war, und der vor jeden normalen Flügel gestellt werden konnte, um die Wiedergabe der auf Papierrollen im Lochpunktverfahren gespeicherten musikalischen Darbietung zu bewerkstelligen. Diese Maschinen wurden in Freiburg und in den USA gefertigt und erreichten eine erste Welle des Erfolgs bis zum Jahr 1928.

Doch der Rundfunk und die aufkommenden Phonographen setzten diesem so besonderen – und natürlich auch weitaus teureren – System den Todesstoß. 1932 musste die Firma Welte die Produktion der selbstspielenden Klaviere einstellen. Und von den Aufnahmegeräten der Firma ist keines erhalten geblieben. „Das unglaublich streng gehütete Geheimnis ihrer Funktionsweise nahmen die Erfinder Karl Bockisch (1874–1952) und Edwin Welte (1876–1958) mit ins Grab.“ Genau das alles berichtet der Autor Klaus Fischer, der nun mit einem Buch und einer Box mit 10 CDs versucht dem Mythos Welte nachzuspüren.

Um die 5500 Musiktitel wurden in den Jahren 1904 bis 1928 für Welte eingespielte, die letzten Aufnahmen stammen von 1928 mit dem damals jungen Pianisten Rudolf Serkin. Doch was Fischer antrieb, sich so umfassend mit der Historie und den Aufnahmen für Welte zu beschäftigen, war ein anderer Grund. In den 1970er Jahren hatte er erstmals Welte-Instrumente kennengelernt. Und er begann auf Welte-Systemen eingespielte Musikwerke, die ab den 1950er Jahren immer wieder auf Tonträger übertragen wurden, anzuhören. Doch schnell stellte sich eine Art von Frustration ein, die mit der Frage einherging: Wieso konnten diese recht schlechten Einspielungen zur Zeit der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts solch große Erfolge feiern? Denn die Ergebnisse auf Schallplatten, und später auf CDs, waren alles andere als überzeugend. Wurden die Welte-Geräte manipuliert, um ein gutes Ergebnis zu erreichen, von dem heute keiner mehr weiß, was genau da gemacht worden war?

„Ende der 90er Jahre hatte ich die Idee, eine Finca in Mallorca

mit einem Musiksalon zu bauen. Herzstück sollte ein Original-Flügel aus der damaligen Zeit sein, gespielt von einem Welte-Mignon-Vorsetzer. Die Räumlichkeiten sollten von der Akustik her sowohl dem des ‚eigene Heims‘ als auch einem kleinen Konzertsaal entsprechen.“ Die ersten Ergebnisse waren vielversprechend, denn der Pianist Paul Badura-Skoda, dem Fischer erste Aufnahmen seines Systems vorlegte, bestätigte, dass diese Aufnahmen besser und authentischer klingen würden. Was hatte Fischer nun anders gemacht als andere, die sich mit dieser Materie zuvor beschäftigt hatten?

Vor allem ging Fischer daran, den Einstellungsvorgaben der Firma Welte an seinen beiden Vorsetzern, die er erworben hatte, zu folgen. Mittels der vorhandenen Testrolle folgte er den originalen Anweisungen der Firma Welte. Das war

wichtig, denn das Welte-System arbeitet mit Windpneumatik, die sensibel reagiert, wenn es um die Wiedergabe geht. „Für die Ermittlung des Windverbrauchs (Vakuum) im Welte-Vorsetzer wurden Rollen mit hohem Verbrauch, wie zum Beispiel die vierhändig (CD 9) gespielt und ‚die Unspielbaren‘ (CD 4) herangezogen. Die ‚piano und forte‘ Einstellung des Vorsetzers wurde anhand der Welte-Testrolle ermittelt und nochmals durch einige Einspielungen überprüft. Dass war die Referenz und wurde während den Aufnahmen nicht mehr verändert.“ So und mit einer ähnlichen Einpegelung für die Abnahme der

Aufnahmen mittels der Mikrofone erklärt der Autor, dass seine Aufnahmen einen deutlich authentischeren Charakter aufweisen. Als Instrument benutzte er einen Ibach-Flügel aus dem Jahr 1912, der in einem originalen Zustand erhalten ist und mit einer Länge von 240 cm (Modell FI-14) ein durchaus geeigneter Flügel der Zeit ist.

Und dann geht es im Buch an die Pianisten, die für Welte Aufnahmen angefertigt haben und die Fischer nun von den originalen Rollen über seinen Vorsetzer wiedergeben und aufnehmen konnte. Beginnend mit den seltenen – und auch den einzigen Tondokumenten, die wir haben – Einspielungen von Gustav Mahler für Welte, der 1905 Aufnahmen mit dem Trauermarsch aus der 5. Sinfonie, dem vierten Satz aus der 4. Sinfonie und mit „Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald“ aus dem Zyklus „Des Knaben Wunderhorn“ anfertigte.

Es ist ein großes Sammelsurium an Einspielungen, die Fischer nun auf den 10, dem Buch beiliegenden CDs aufgezeichnet hat. Es sind die großen berühmten Komponisten wie Claude Debussy, Max Reger, Richard Strauss oder Engelbert Humperdinck und Paul Hindemith ebenso zu hören wie die heute eher nur noch Klavierliebhabern bekannten Pianisten wie Wilhelm Stenhammar, Frank Marshall, Vassili Sapellnikow oder Josef Lhévinne. Und dann sind da natürlich die großen Virtuosen zu hören: Emil von Sauer, Max von Pauer, Vladimir Pachmann oder Theodor Leschetizky. Und jedem der Pianisten und Komponisten widmet sich Klaus Fischer in seinem Buch. Zum einen auf biografische Weise, zum anderen aber auch in Zusammenhang mit der Firma Welte und den Aufnahmen.



Dass er dabei auch immer wieder die großen Musik-Schriftsteller wie Harold Schonberg oder Walter Niemann zu Rate zieht, zeigt, wie intensiv sich Fischer mit jeder einzelnen Aufnahme, mit jeder Rolle, die er da wiedergegeben und aufgenommen hat, beschäftigt hat. Auf diese Weise hat Fischer ein Buch geschrieben, das nicht nur die Geschichte der Firma Welte in den Jahren 1904 bis 1928 Revue passieren lässt, sondern das wie eine Geschichte der Interpretationskunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wirkt. Zudem hat sich Fischer die Mühe gemacht, die Aufnahmen zu sortieren. So gibt es CDs, auf denen die Komponisten ihre eigenen Werke spielen, auf einer anderen sind nur die Frauen am Klavier zu hören, auf einer anderen die berühmten Pianisten und so fort. Das macht ein Vergleichen durchaus spannend.

Die Aufnahmen, die Fischer angefertigt hat, sind bemerkenswert direkt und lassen viele Details hören, die ansonsten auf den Welte-CDs, die man beispielsweise von Labels wie DalSegno kennt, nicht zu hören sind, so dass man erstaunt ist über die Qualität. Wenn auch der Klang recht direkt ist und nicht etwa den eines Konzertsaals erkennen lässt. Aber genau darum ging es Fischer ja nach der eigenen Aussage ebenso. Denn die Instrumente standen in der Regel in Salons des reicheren Bürgertums oder auf Kreuzfahrtschiffen. Bemerkenswert sind Beispiele wie Ferruccio Busonis Spiel von Liszts „La Campanella“-Etüde, die zeigt, dass das Tempo doch weniger waghalsig war, als es heute – im eher pianistisch-technischen Zeitalter – gespielt wird. Und dennoch vermag Busoni die vielen Details und Feinheiten derartig überzeugend zu spielen, dass man erstaunt vor dem CD-Player lauscht. Josef Hofmanns Spiel von Wag-

ner/Liszts „Isoldens Liebestod“ ist ein weiteres Beispiel großer Klavierkunst früherer Tage. Und so kann man eintauchen in die Welt früherer Interpretationen von Künstlern und Komponisten, die uns heute dem Namen nach mehr sagen als dass wir ihre Spielweise kennen.

Klaus Fischers Beschäftigung mit der Welte-Technik hat uns sicherlich die Spielweise alter Pianisten einen Schritt näher gebracht. Wie authentisch dies alles nun wirklich ist, mag der ein oder andere immer noch bezweifeln. Der direkte Vergleich seiner Aufnahmen mit bereits auf CD vorhandenen allerdings beweist, dass Fischers Aufnahmen eine andere Qualitätsstufe aufweisen und somit die Wiedergabe der Welte-Rollen auf ein neues Niveau gehoben haben.

Dass er zudem etliche der originalen Anweisungen von Welte für den Gebrauch abdruckt, dass er sogar ein Blatt aus einer gestochenen Welte-Rolle ins Buch einfügt, zeigt die Liebe und die Hingabe, mit der dieses Buch und die CD-Aufnahmen vorgenommen wurden.

Für jeden Liebhaber historischen Klavierspiels ist dieses Konvolut ein Muss.

Carsten Dürer

Klaus Fischer

Welte-Mignon-Authentisch

Dokumente der Klaviermusik mit Aufnahmen von 1904–1928 auf 10 CDs

ISBN 978-3-00-059284-3

Klaus Fischer Piano Musik Produktionen

Buch mit 470 Seiten (inkl. 10 CDs)

EUR 170,-

Zu beziehen direkt unter www.welte-mignon-authentisch.de

ALEXANDER SKRJABIN

NEU Klaviersonaten Nr. 1–10

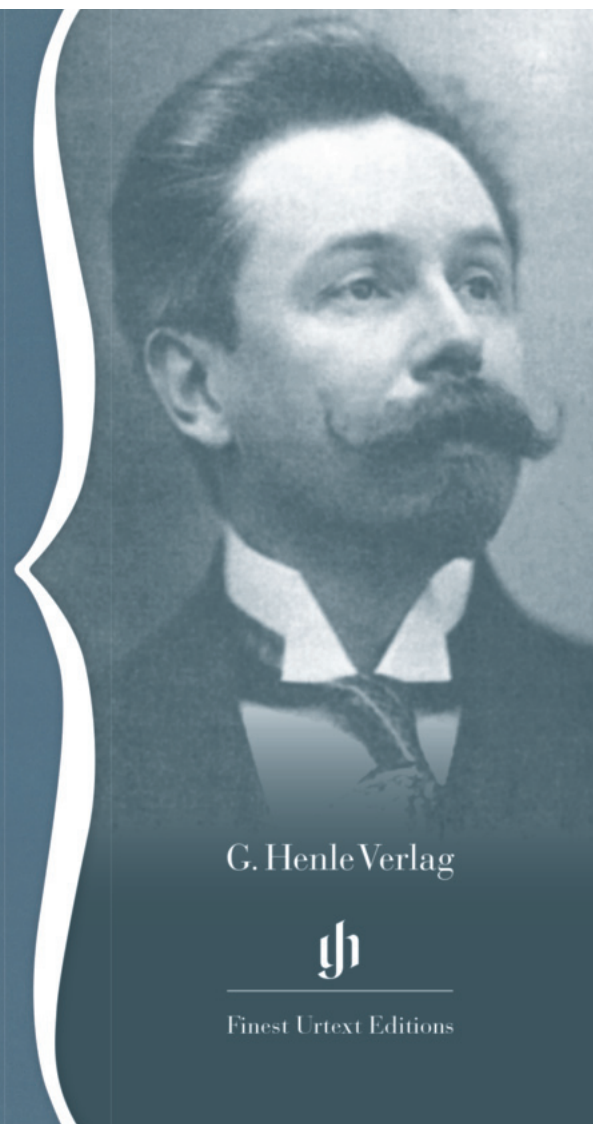
Ed.: Valentina Rubcova · Fing.: Michael Schneidt

HN 1331 € 49,50

In den Jahren 2001–2014 erschienen im G. Henle Verlag die zehn Klaviersonaten Skrjabins. Wer sie als Ganzes studieren möchte, erhält sie nun auch in einem Gesamtband und kann so die Entwicklung vom romantischen Früh- bis hin zum mystischen Spätwerk nachvollziehen. Ein wahrer Meilenstein!

- Sammelband mit teils erstmals im Urtext veröffentlichten Sonaten
- für die Bibliothek jedes anspruchsvollen Pianisten
- herausgegeben von der Moskauer Skrjabin-Spezialistin Valentina Rubcova

Klaviersonate Nr. 1 f-moll op. 6	HN 1107	€ 17,50
Klaviersonate Nr. 2 gis-moll op. 19	HN 1108	€ 13,—
Klaviersonate Nr. 3 fis-moll op. 23	HN 1109	€ 16,—
Klaviersonate Nr. 4 Fis-dur op. 30	HN 1110	€ 10,50
Klaviersonate Nr. 5 op. 53	HN 1111	€ 16,—
Klaviersonate Nr. 6 op. 62	HN 699	€ 14,—
Klaviersonate Nr. 7 op. 64	HN 747	€ 16,—
Klaviersonate Nr. 8 op. 66	HN 354	€ 17,50
Klaviersonate Nr. 9 op. 68	HN 855	€ 12,—
Klaviersonate Nr. 10 op. 70	HN 856	€ 14,—



G. Henle Verlag



Finest Urtext Editions

Hans-Günter Heumann

*Klavier spielen –
mein schönstes Hobby
Spielbuch 1*

Der Begleitband zu Klavierschule
Beliebte Klavierstücke
von Klassik bis Pop
Edition Schott 22681
EUR 18,00

Wer eine Musikschule aufsucht, in der es auch Klavierunterricht gibt, der wird dort mit ziemlicher Sicherheit auf Hans-Günter Heumanns Klavierschule „Klavier spielen – mein schönstes Hobby“ stoßen. Sie wird wegen ihres kleinschrittigen Lehrkonzepts und den anschaulichen Darstellungen theoretischer Sachverhalte von Lehrern und Schülern gleichermaßen gern verwendet. In zehn aufeinander aufbauenden Kapiteln wird der Schüler mit den Grundlagen des Klavierspiels und der Musik soweit vertraut gemacht, dass er sich zum Schluss Bachs C-Dur-Präludium selbst erarbeiten und spielen kann. Der jüngst erschienene Begleitband ist da insofern sinnvoll, als es in der Klavierschule zu jeder Lektion immer nur ein Klavierstück gibt, anhand dessen man das Gelernte in die Praxis umsetzen kann. Wenn es um das nachhaltige Verstehen von Rhythmen, Harmonien und Melodien geht, wären aber zwei bis drei Stücke durchaus zweckdienlich. In Spielbuch 1 sind es zwischen vier und zehn.

Die Zusammengehörigkeit der Lektionen beider Bände wird allerdings nur im Inhaltsverzeichnis aufgeschlüsselt. Wer also zu Lektion 3 der Klavierschule die entsprechenden Klavierstücke im Begleitband spielen will, muss sich am Inhaltsverzeichnis orientieren, da in der Notensammlung selbst auf jede Art der Gliederung verzichtet wurde. Die Auswahl der Stücke ist ein bunter Mix aus Barock, Klassik, Romantik, Traditional, Spiritual und Pop, wo-

bei es sich fast ausschließlich um leichte Bearbeitungen handelt. Die einzige Ausnahme bildet die komplette dreisätzigige C-Dur-Sonatine von Muzio Clementi. Am Schluss des Begleitbandes stehend, figuriert sie als klassisches Gegenstück zu Bachs C-Dur-Präludium, das dort den krönenden Abschluss der Klavierschule markiert. Der Sinn dieser Paarung leuchtet unmittelbar ein. Ebenfalls sinnvoll ist es, die erste Lektion mit vierhändigen Bearbeitungen zu bestücken. So fühlt sich der Schüler bei



seinen ersten Schritten in die Welt des Klaviers nicht alleine gelassen. Auf der beigefügten CD kann man sich alle 59 Stücke auch anhören. Insgesamt bietet der Begleitband also eine überaus sinnvolle Ergänzung zu Heumanns „Klavier spielen – mein schönstes Hobby“, mittels derer eine erhebliche Vertiefung des zuvor nur kurz angerissenen Lerninhalts erzielt werden kann.

Schwierigkeitsgrad: 1-2**Leos Janáček**

Ausgewählte Klavierwerke

Hrsg. Ondrej Pivoda

Bärenreiter BA 11545

EU 19,95

Der weltweit meistaufgeführte tschechische Komponist ist ganz gewiss Antonín Dvorák. Wenn

diese Stücke aber keine Herausforderung darstellen.

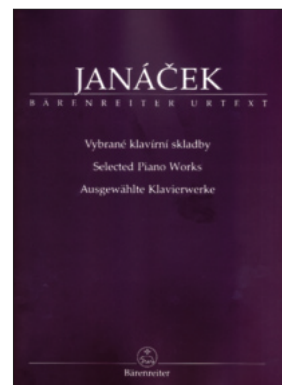
5 Anspruchsvoll – Von erfahrenen Amateuren durchaus noch zu schaffen, aber auch für Profis nicht ganz leicht.

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.

man den Fokus auf Klaviermusik eingrenzt, dann ist es aber weder Dvorák noch Kollege Smetana, sondern Leos Janáček. Der Hauptgrund für die Popularität von Janáčeks Klavierwerken liegt ganz sicher in ihrer Originalität und unmittelbaren Expressivität. Die eigenartigen rhythmischen, von der tschechischen Sprache inspirierten Motive, die teils moderne, teils folkloristische Harmonik sowie die Suggestivkraft der Tonsprache – all das ist ziemlich einzigartig in der Klaviermusik des 20. Jahrhunderts. Der einzige Vorwurf, den man dem gebürtigen Mähren machen kann ist der, dass er so wenig für Klavier geschrieben hat: die Zdenka-Variationen, die Klaviersonate sowie zwei Klavierzyklen passen auf eine CD. Nun aber die gute Nachricht. Es gibt von Janáček sehr wohl noch einiges mehr, wenn auch nur Stücke im Miniaturformat. Und genau die hat der Musikforscher Ondrej Pivoda für den Verlag Bärenreiter zusammen mit einigen bereits bekannten Klavierstücken frisch ediert und herausgegeben.

Die Auswahl der Stücke macht schon deshalb Sinn, weil sie einen Bogen vom frühen bis zum späten Janáček spannt. Das Variationswerk „Thema con variazioni“ ist noch während Janáčeks Studienzeit am Leipziger Konservatorium entstanden und hörbar von Beethoven, Dvorák und Schumann beeinflusst. Janáček betrachtete es als sein offizielles Opus 1. Drei Stücke im Volkston dokumentieren Janáčeks Inter-



esse an der mährisch-slowakischen Volksmusik. Bei zwei mährischen Tänzen handelt es sich um Klavierbearbeitungen. Das eigenwillige „Ej Danaj“ ist dagegen als eigenständiges Klavierstück im Stile eines mährisch-slowakischen Volkstanzes aufzufassen. Den letzten Teil der Edition machen Gelegenheitskom-

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

positionen aus. Mit ihnen betritt die Edition weitestgehend unbekanntes Terrain. Die Stücke sind teilweise extrem kurz, skizzenhaft und manchmal unvollendet. Dennoch ist Janáčeks Handschrift unverkennbar. Die siebentaktige Klavierminiatur „Bratrím Mrstíkům“ erinnert mit ihren erregten Moll-Tremoli in der linken Hand an den zweiten Satz der Klavier-sonate 1. X. 1905, und natürlich begegnet man auf Schritt und Tritt den für Janáček so typischen Sprechmelodien. Zu einer unbetitelten Miniatur von sechs Takten präsentiert Pivoda im Vorwort sogar die als Inspirationsquelle dienende originale Sprechmelodie. Etwas ganz Besonderes sind schließlich vier späte Kompositionen aus Janáčeks Tagebuch, die die Gefühle des Komponisten zu seiner Muse Kamila Stösslová wiedergeben. Es sind außerordentlich fragile und berührende Miniaturen, in denen der alte Janáček zum letzten Mal sein Herz ausschüttet. Die Edition verwöhnt den Leser mit einem sämtliche Aspekte reflektierenden Vorwort, einem detaillierten kritischen Bericht sowie einem sehr einladend gestalteten Notenteil.

Schwierigkeitsgrad: 2–3

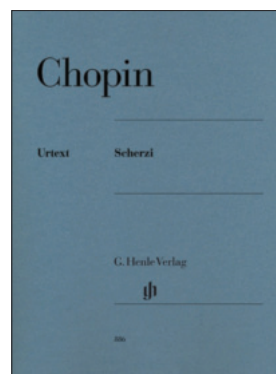
Frédéric Chopin

4 Scherzi

Herausgegeben von
Norbert Müllemann
Fingersatz von
Hans-Martin Theopold
G. Henle Verlag 886
EUR 20,00

Etwas weniger populär als die Balladen und Nocturnes, aber deshalb noch lange nicht weniger bedeutend, sind Chopins vier Scherzi, die der Komponist zwischen 1835 und 1843 veröffentlichte. Zwar war Chopin nicht der erste, der das Scherzo zu einer eigenständigen Klaviergattung erhob, aber er hat es auf eine neue Stufe gehoben und gewissermaßen neu definiert. Denn im Unterschied zu Schuberts oder Mendelssohns Scherzi haben Chopins Werke alles Tänzerische und Humorvoll-Behagliche abgelegt und den Charakter dämonischer Bekenntnis-musik angenommen. Reichlich irritiert fragte Robert Schumann in einer Rezension zum h-Moll-Scherzo, „wie sich der Ernst kleiden sollte, wenn schon der Scherz in dunklen Schleiern geht“. Tatsächlich ist gerade das h-Moll-Scherzo mit seinen grellen Ak-

kordschlägen und jagenden Achtelketten das dämonischste von allen. Das polnische Weihnachtslied im Mittelteil kann die tobenden Kräfte nur kurzzeitig besänftigen. Von den wild kreisenden Oktaven des cis-Moll-Scherzos geht eine ganz ähnliche Wirkung aus. Aber nun strahlt das hymnische Seitenthema bis in den Schluss hinein aus, und bewirkt, dass die Dur-Stretta trotz himmelstürmender Virtuosität eine positive Stimmung verbreitet. In den Scherzi in b-Moll und E-Dur findet Chopin zu einer gelösteren Haltung. Das b-Moll-Scherzo kommt dem Wunsch nach sonorem Kantilenenzauber schon sehr weit entgegen, und es ist deshalb auch bei weitem das beliebteste Stück des Zyklus. Noch weitaus freundlicher, ja fast schon wie ein Mendelssohn'sches Scherzo kommt



das mit kecken Rhythmen und perlenden Passagen aufwartende E-Dur-Scherzo daher. Die Trio-Kantilene gehört sogar zu den edelsten Eingebungen des Komponisten. Dass ausgerechnet dieses mit so vielen pianistischen Finessen ausgestattete Werk relativ selten zu hören ist, gehört zu den seltsamsten Widersprüchen in der Rezeptionsgeschichte des Polen. Die jüngst erschienene Urtext-Ausgabe der vier Scherzi beim Henle-Verlag bietet eine gute Gelegenheit, sich dieses und natürlich auch die drei anderen Werke noch einmal zu Gemüte zu führen.

Da Herausgeber Norbert Müllemann nun wirklich alle brauchbaren Quellen ausgewertet, beschrieben und sein Vorgehen begründet hat, kann man die Werke mithilfe dieser Edition besonders gründlich studieren. Im dreisprachigen Vorwort werden nicht nur Entstehung, Werkgestalt und Charakter ausführlichst beschrieben, sondern auch der Prozess der Drucklegung. Dieser ist äußerst vertrackt, da es zu jedem Scherzo drei voneinander abweichende Erstausgaben (englisch, französisch, deutsch) und zu diesen jeweils die

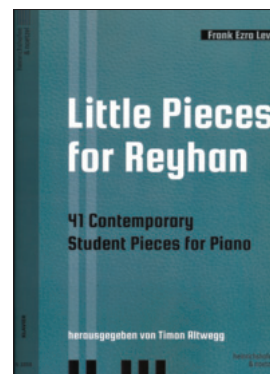
entsprechenden Vorarbeiten gibt. Der kritische Bericht (deutsch, englisch) ist infolgedessen besonders umfangreich geraten, und nur besonders interessierte Leser werden sich da durchkämpfen wollen. Durchaus hilfreich sind einerseits die vom Herausgeber angefertigten schematischen Darstellungen zum jeweiligen Verlauf der Drucklegung, andererseits die zahlreichen Notenbeispiele, anhand derer Unterschiede zwischen den verschiedenen Fassungen deutlich gemacht werden. Im Notenteil selbst finden sich ebenfalls Anmerkungen zu abweichenden Angaben. Die Druckgrafik ist von jener sinnlichen Prägnanz, die man seit jeher von Henle-Urtext-Editionen kennt und schätzt.

Schwierigkeitsgrad: 5–6

Frank Ezra Levy

Kleine Stücke für Reyhan
41 zeitgenössische Stücke
für Klavierschüler
Hrsg. Timon Altwegg
Heinrichshofen & Noetzel
N 2858
EUR 15,90

Die Entstehung dieses Sammelbandes mit 41 zeitgenössischen Klavierstücken von geringer bis mittlerer Schwierigkeit aus der Feder des vor drei Jahren verstorbenen Komponisten Frank Ezra-Levy (1930–2016) steht in Zusammenhang mit der Freundschaft des Komponisten mit dem Herausgeber Timon Altwegg und dessen Tochter Reyhan. Diese erhielt von Levy zu ihrem 4. Geburts-



tag ein kleines Klavierstück, „Looking around“, das zum Ausgangspunkt für 40 weitere Klavierstücke wurde, die der Komponist unter dem Titel „Little pieces for Reyhan“ zusammenfasste. Das Attribut „little“ kennzeichnet einerseits das minia-

turhafte Format der Stücke, andererseits den geringen Schwierigkeitsgrad, der von ganz leicht – eben jenes „Looking around“ – bis mittelschwer reicht. Mittelschwer sind die zwei- bis dreistimmig komponierten Stücke darin (Schmetterlinge suchen, Mit den Vögeln gleiten), bei denen auch Doppelgriffe in der rechten Hand (Ein lebhaftes Gespräch), unregelmäßige Rhythmen (Ein Wutanfall) oder häufige Taktwechsel (Holpriger Tanz) dazukommen.

Im Zusammenspiel von Bild und musikalischem Gehalt entstehen überaus reizvolle und ansprechende Stimmungsbilder, Naturschilderungen und Tänze. Levy bringt dafür eine erstaunlich breite Palette musikalischer Formen und Techniken in Anspruch, deren Sinnhaftigkeit sich jedem erschließt, der über ein halbwegs waches bildlich-musikalisches Sensorium verfügt. Da wird mit wellenförmigen Klangfiguren die Vorstellung eines Bootes in den Wellen evoziert oder mittels eines bis zur Dreistimmigkeit verdichteten Tonsatzes ein „Lebhaftes Gespräch“ nachgeahmt. Mitunter bedient sich Levy auch moderner Klavertechniken (Cluster, ungewöhnliche Harmoniefolgen, ametrische Rhythmen), um eine Einheit von poetischer Vorstellung und Klang zu erzielen. Die gelungensten Kompositionen reichen weit über den Status bloßer pianistischer Exerzitien hinaus. Lehrer und Schüler werden das zu schätzen wissen. Die Einstudierung von gehaltvollen Kompositionen macht erfahrungsgemäß mehr Spaß als die Arbeit an Stücken, deren Sinn sich im rein Mechanischen erschöpft. In diesem Sinne stellen Frank Ezra Levys „Kleine Stücke für Reyhan“ eine veritable Bereicherung des Repertoires für Anfänger und Fortgeschrittene dar.

Schwierigkeitsgrad: 1–3

Istvan Horvath-Thomas

Leichte Klavierstücke zu vier Händen über ungarische Volkslieder

Verlag Neue Musik Berlin NM 1318
EUR 18,80

Viele Pianisten sind seit frühester Jugend mit ungarischer Volksmusik vertraut, weil sie es im Klavierunterricht mit Béla Bartóks „Mikrokosmos“ zu tun hatten. Sie kennen also die Eigenarten der magyrischen Folklore, die so reich ist an ungewohnten Wendungen melodi-

scher, harmonischer und rhythmischer Natur. Wem das gefällt, der wird auch an den Klavierstücken zu vier Händen des ungarischen Komponisten Istvan Horvath-Thomas (* 1948) Gefallen finden. Die knüpfen nämlich direkt an Bartóks berühmten Klavierzyklus an. Zum einen, weil es sich um Klavierbearbeitungen ungarischer Volkslieder handelt, zum anderen weil sie für beide Spieler leicht zu spielen sind und ein pädagogisches Ziel verfolgen. Zwei Spieler sollen gemeinsam eine Musik erarbeiten, die ihnen nicht ganz so vertraut ist wie Mozart und Schubert, und aus der Zusammenarbeit soll sich ein harmonisches Ganzes ergeben.

Die sieben Volksliedbearbeitungen sind eng miteinander verwandt, und doch ist jedes Stück einzigartig. Die



ersten drei Stücke zeichnen sich durch Kürze (zwischen 12 und 18 Takten), einen lebhaften Charakter und Nr. 3 „Gioscosamente“ durch ein hohes Tempo aus. Außerdem ist ihnen eine volkstümlich schlichte, mit vielen Wiederholungen versehene Motivsprache gemeinsam. Die vier darauffolgenden Stücke kennzeichnet dagegen eine ruhigere Gangart, die mit einem besonnenen, im Falle des vierten Stückes sogar melancholischen Charakter verbunden ist. Die Vortragsanweisung lautet hier „Grave con melancolico“. Dieses Stück fällt auch deshalb ein wenig aus dem Rahmen, weil es wie eine Passacaglia aufgebaut ist. Im bewegteren zweiten Teil erscheint das Passacaglia-Thema nur noch in rudimentärer Form. Außerordentlich reizvoll ist das sechste Stück, in dem durch gegenläufige Quintparallelen („Moderato con delicatezza“) impressionistische Klangwirkungen erzeugt werden. Das siebte und damit letzte Stück kulminiert in einer kraftvollen Stretta, in der der akkordische Satz (vierstimmige Akkorde) auf orche-

strale Klangwirkungen abzielt. Aber auch das ist zu schaffen und wird den Pianisten sicher viel Spaß machen.

Dem Notenband sind zusätzlich Stimmen für Violoncello und Kontrabass beigefügt, sodass die Stücke auch in Trio- oder Quartett-Besetzung gespielt werden können.

Schwierigkeitsgrad: 2–3

Jacques Offenbach

Les Roses du Bengale

6 Valses Sentimentales pour piano

Edition Keck

Kritische Ausgabe

von Jean Christophe Keck

Boosey & Hawkes BB 3473

EUR 16, 35

Mitten im Offenbach-Jahr darf der Erfinder der Operette an dieser Stelle natürlich nicht fehlen. Der vor genau 200 Jahren geborene Komponist des berühmten Can Can hat nämlich auch Klaviermusik komponiert, und noch nicht einmal wenig. Es handelt sich erwartungsgemäß um populäre Genres: Polkas, Walzer, Souvenirs, Barcarolen und natürlich auch Klavierbearbeitungen eigener Bühnenwerke. Der Pianist Marco Sollini hat seinerzeit acht CDs gebraucht, um alles darin unterzubringen. Genutzt hat es wenig. Offenbachs Klavierschaffen ist weitestgehend vergessen. Daraus den Schluss zu ziehen, es sei wertlos, wäre aber falsch. Offenbach war ein Vollblutkomponist, aus dem, gleichgültig für welches Instrument er gerade schrieb, die Ideen nur so heraussprudelten. Genau diesen Eindruck hat man auch beim Durchspielen der „6 Valses Sentimentales“, die der Komponist unter dem verführerischen Titel „Les Roses de Bengale“ (die Rosen stehen für die Widmungsträgerinnen) zu einem hübschen Bouquet zusammengebunden hat.

Dabei erinnert der Untertitel nicht zufällig an den gleichnamigen, wenn auch wesentlich früher entstandenen Walzerzyklus von Franz Schubert. Auch musikalisch gibt es zahlreiche Parallelen, die sowohl die eingängige Melodik, bestimmte Spielfiguren eingeschlossen, als auch Harmonik und Charakter – von graziös bis majestätisch – betrifft. Die Nummern 5 und 6 klingen wie Fortsetzungen der Schubert'schen „Valses sentimentales“ 2 und 10.

Vorherrschend ist eine schlichte ABA-Form mit Coda. Der Mittelteil hebt sich durch ein zumeist schnelleres Tempo oder durch besonders kantable Thematik (Nr. 5) vom A-Teil ab. Die Coda gestaltet Offenbach mal mit Material aus A, mal aus B. Das ist recht abwechslungsreich und wohlklingend sowieso. Da sich diese Zyklen an Amateure richten, sind die technischen Anforderungen relativ gering. So können schon die etwas Fortgeschritteneren unter den Spielern ihre ganz private Offenbachiade veranstalten. Die vorliegende Boosey & Hawkes-Edition wurde nach Maßgabe urtextli-



cher Richtlinien erstellt und beinhaltet auch ein dreisprachig abgefasstes Vorwort samt Kritischem Bericht vom renommierten Offenbach-Experten Jean-Christophe Keck, der auch Herausgeber ist.

Schwierigkeitsgrad: 2-3

Ulrich Deppe

Die neue Klavierfibel

Eine moderne Überarbeitung der Klavier-Fibel von Willy Schneider Band 1

Heinrichshofen & Noetzel
N 2828
EUR 17,90

C. René Hirschfeld

Intervalle – eine lustige Bande

Elementare Stücke für Klavier
Mit Zeichnungen von Korvin Reich
Heinrichshofen & Noetzel
N 2861
EUR 12,90

Der Verlag Heinrichshofen & Noetzel hat schon lange pädagogisches Unterrichtsmaterial im Katalog. Nun frischt er sein Angebot mit zwei Neuerscheinungen auf. Die erste davon knüpft an die altbewährte „Klavier-Fibel“ von Willy Schneider an und wartet mit neuem Design, neuer Farbe, „Form und Auswahl von Stücken, erweitert in dem Anliegen, von Anfang an interessante Stücke zu bieten und die notwendige Technik stets als Mittel zur musikalischen Gestaltung anzuwenden“, wie es im Vorwort des Pianisten und Instrumentalpädagogen Ulrich Deppe heißt. Tatsächlich wirkt die neue Klavier-Fibel sehr zeitgemäß. Vor allem die Gestaltung ist sehr ansprechend



geraten. Es gibt viele Farbzeichnungen, und die Übungen und Erläuterungen erscheinen auf beigefarbenen Tafeln. Die Stücke und Übungen sind nach steigenden Schwierigkeitsgraden angeordnet, wobei Deppe viel Wert auf Rhythmus-Übungen legt, denen man im

Durchschnitt auf jeder dritten Seite begegnet. Dazu kommen zahlreiche spieltechnische Übungen zur Artikulation oder Anwendung des Pedals, wo endlich auch einmal erklärt wird, wozu das mittlere Pedal gut ist. Die Stücke, insgesamt 41 an der Zahl, zeichnet eine große stilistische Vielfalt aus. Da ist vom einfachen Lied bis zum Ragtime alles dabei, was man so braucht, um die ganze Bandbreite vom Barock bis zu Pop und Rock kennenzulernen.

Das zweite Lehrbuch aus dem Hause Heinrichshofen & Noetzel widmet sich ganz und gar den Intervallen. „Intervalle – eine lustige Bande“ richtet sich an Klavierschüler im ersten und zweiten Unterrichtsjahr und unternimmt eine spielerische Vermittlung von Grundkenntnissen in der Intervallehre. Hirschfeld beschränkt sich im Wesentlichen auf die elementaren Intervalle Prime bis Oktave und komponiert zu jedem Intervall das passende Stück. Danach wird der Schüler aufgefordert, das entsprechende Intervall zu singen und aufzuschreiben. Originelle



Umschreibungen wie „Freundliche Terzen“ oder „Spannende Septimen“, die zusätzlich durch witzige Strichzeichnungen illustriert wer-

Der Online Shop für alle Musiker!

Ihr Notenspezialist seit 1969

Notenversand Kurt Maas GmbH & Co. KG • Eugen-Friedl-Str. 3a • 82340 Feldafing • Tel.: 08157-997950 • E-Mail: info@alle-noten.de



- > über 65.000 Noten für Klavier
- > viele Musterseiten
- > Noten bequem online bestellen

den, helfen dabei, sich die verschiedenen Intervalle einzuprägen. Ganz zum Schluss wird in einem Satz erklärt, was Nonen und Dezimen auszeichnet. Das hätte man dann doch gerne etwas ausführlicher gehabt, zumal der Schüler anschließend aufgefordert wird, sich selbst „*Klänge, Melodien oder sogar ein eigenes kleines Stück mit kleinen und großen Nonen und Dezimen*“ (C. R. Hirschfeld) auszudenken, aufzuschreiben und zu spielen. Damit dürften die meisten Schüler überfordert sein. Wenn man diesen Teil außer Acht lässt, dann bietet C. René Hirschfelds Intervallbuch eine sinnvolle Ergänzung beispielsweise zur neuen „Klavier-Fibel“ von Ulrich Deppe (siehe oben).

Schwierigkeitsgrad: 1-3

Mathilde Kralik von Meyerswalden

Sonatine für Klavier

Hrsg. Dieter Michael Backes

Kritische Erstausgabe

Certosa Verlag KvM10

EUR 13,50

Das 19. Jahrhundert hat zwar großartige Komponisten hervorgebracht und protegiert, dafür aber den Komponistinnen Steine in den Weg gelegt, wo es nur ging. Dass Felix Mendelssohn seiner talentierten Schwester Fanny verbot, ihre Kompositionen unter eigenem Namen zu veröffentlichen, sagt schon alles. Zum Glück blieb es nicht dabei. Je näher das Fin de Siècle rückte, und je mehr die Moderne auf ihre emanzipatorischen Ideale pochte, desto mehr begabte Frauen wagten den Schritt ins öffentlich geführte Komponistinnendasein. Eine dieser Frauen war Mathilde Kralik von Meyerswalden (1857–1944), die unter anderen bei Bruckner Kontrapunkt studiert hatte und in den 1880er Jahren zu einer angesehenen Komponistin und Pianistin avancierte. Wie angesehen, kann man daran ablesen, dass einige ihrer Werke im Wiener Musikverein aufgeführt wurden, also einem der renommiertesten Konzerthäuser der musikalischen Welt. Als sie 1944 in Wien starb, hinterließ sie außer ihrem Vermögen auch 250 Werke aller nur erdenklichen Gattungen. Darunter auch eine undatierte Klavier-Sonatine, die dank des Certosa Verlags und des Herausgebers Dieter Mi-

chael Backes nun zum ersten Mal in einer Urtext-Edition vorliegt.

Die Komponistin reanimiert mit dem Stück eine Gattung, die zu Zeiten von Clementi und Beethoven noch sehr populär war, im Laufe der Zeit aber gewissermaßen unter die Räder kam. Erst an der Wende zum 20.



Jahrhundert interessieren sich führende Komponisten der Zeit wie Ferruccio Busoni, Max Reger und Zdenek Fibich wieder für die lange verschmähte kleine Schwester der großen Sonate. Wenn Backes' etwas spekulative Datierung auf „die frühen Dekaden des 20. Jahrhunderts“, also zwischen 1900 und 1920, stimmt, was im Vorwort recht schlüssig begründet wird, dann reiht sich Kralik von Meyerswaldens Sonatine nahtlos in diese klassizistisch geprägte Richtung ein. Dabei steht ihr mit Elementen der Spätromantik angereicherter Stil (erweiterte Tonart, weiträumige, zuweilen pathetische Melodik) einem Max Reger oder Zdenek Fibich sehr viel näher als dem experimentierendem Busoni. Die Satzfolge Allegro-Andante-Allegro entspricht ganz der üblichen Sonatinen-Tradition, die in den Außensätzen ihren Einfluss in Gestalt von einprägsamen Themen, Albertbässen, 16tel-Figurationen und repetitiven Spielfiguren geltend macht. Ungewöhnlich ist der langsame Satz, dessen emotional aufgewühlter Mittelteil aus dem konventionellen Sonatinschema ein Stück weit ausbricht. Danach findet die Musik auch nicht mehr zur idyllischen Stimmung des Anfangs zurück. Erst mit dem Einsatz des robusten Scherzos (3. Satz) ist die heile Sonatinenwelt wieder in Ordnung. Wie es sich für eine echte Sonatine gehört, geht auch diese schnell in die Finger und dürfte fortgeschrittenen Klavierschülern, die schon Clementi, Mendelssohn und vielleicht auch Schumann gespielt haben, keine allzu großen Probleme bereiten. Die Druckgrafik des Notenteils ist ganz ausgezeichnet, und das

Vorwort samt Revisionsbericht bieten noch jede Menge an Zusatzinformationen.

Schwierigkeitsgrad: 3-4

Sam Hayden

Becomings I-V (Das Werden)
für Klavier solo

Verlag Neue Musik Berlin

EU 42,80

Der Verlag Neue Musik Berlin ist bekannt dafür, dass er Werke der neuen Musik herausbringt, die vom Mainstream ungefähr so weit entfernt sind wie der späte Beethoven von Heino. Minimal Music, oder Crossover wird man hier ebenso vergleichlich suchen wie Neoklassik oder Neoromantik. Im Falle seiner jüngsten Edition bleibt der Verlag dieser Linie in einer Weise treu, die ange-



sichts des in der Musik ebenso wie in anderen Bereichen grassierenden Easy-Going-Wohlfühlrends fast schon verwegen anmutet. Denn bei Sam Haydens 2017 komponiertem Klavierwerk mit dem vielsagenden Titel „Becomings“ (Das Werden) handelt es sich um ein – bis jetzt – fünfteiliges Klavierwerk komplexer Natur, das in der vorliegenden Edition genau 100 Seiten (Querformat) einnimmt. Die fünf Stücke dürfen dem Komponisten zufolge aber auch einzeln und in anderer Reihenfolge gespielt werden. Obwohl der Terminus technicus in Haydens Kommentar nicht fällt, darf man mit Fug und Recht von einer „offenen Form“ sprechen. Kompositionstechnisch befindet sich das Werk auf der Höhe der Zeit. Hayden verbindet nämlich das Komponieren mit Algorithmen mit Kompositionstechniken der Spektralmusik. Das heißt, das Stück basiert zum einen auf Tonfolgen, die ein mit einem speziellen Programm gefütterter

Computer ausgespuckt hat, zum andern auf Texturen, die auf Obertonspektren basieren.

Die beiden Sphären fließen so ineinander, dass man sie ohne aufwändige Analysen ebensowenig voneinander unterscheiden kann wie den subjektiven vom algorithmischen Anteil. Die Anforderungen an den Pianisten sind immens, und manchmal überschreiten sie sogar die Grenzen des Spielbaren. Das liegt vor allem an den rhythmischen Verhältnissen. Kein Mensch ist in der Lage, mehr-

fach ineinander verschachtelte irrationale Rhythmen genau wiederzugeben, zumal dann, wenn dies mit hohen Tempi und weiten Sprüngen in beiden Händen verbunden ist. Die systematische Überforderung gehört freilich zum Programm der *New Complexity* genannten Richtung, wobei die entstehenden Unschärfen eingeplant sind. Was daraus im Idealfall entsteht, hat Hayden im Vorwort zu „Becomings“ wie folgt zu beschreiben versucht: „Das Stück oszilliert konstant zwischen dichtem, energetischem,

hyper-virtuos-gestischem Material und Momenten relativer Klarheit [...] Die klingende Oberfläche changiert fortwährend zwischen Ebbe und Flut, Verschmelzung und Auflösung, basierend auf einem instabilen Kontinuum zwischen computer-generierten Tonfolgen und quasi-spektralen harmonischen Feldern.“ Pianisten, die sich darauf einlassen wollen, sollten Finger aus Stahl und viel Sitzfleisch mitbringen.

Schwierigkeitsgrad: 7

Kurz angespielt

Carl Orff/Gunild Keetman

Gassenhauer nach Hans Neusiedler (1536)

Für Klavier 4-händig

(Robert Schäfer)

Schott Verlag ED 22492

EUR 11,50

Bei dieser gänzlich unkommentierten Einzelausgabe des Gassenhauers von Carl Orff/Gunild Keetman nach einer Komposition des bedeutenden Lautenisten Hans Neusiedler (1509–1563) handelt es sich um eines der populärsten Stücke aus Carl Orffs Schulwerk. Der Reiz des etwas ungeschlacht wirkenden Stückes liegt weniger in der reduzierten Melodik als vielmehr in den wuchtigen $\frac{3}{4}$ -Rhythmen. Da kann man es so mal richtig krachen lassen. Eine nette Petitesse, die den Schülern gewiss viel Spaß machen wird. Die vierhändige Fassung hat Robert Schäfer besorgt.

Hendrik Jan van der Heiden

Altijd is Kortjakje ziek – Thema mit Variationen

Cantique 555

EUR 16,95

Wer des Niederländischen nicht mächtig ist (wie der Rezensent), wird mit dem an keiner Stelle übersetzten Titel dieses Variationswerkes des Pianisten und Organisten Hendrik Jan van der Heiden (* 1978) so seine Probleme haben. Doch genügt ein kurzer Blick in die Noten, um zu erkennen, dass es sich bei dem Variationsthema um „Morgen kommt der Weihnachtsmann“ handelt. Insgesamt vierzig Mal verwandelt van der Heiden das Thema: mal in einen Choral, mal in eine Polka, dann wieder in eine Etüde oder in ein flottes Rondo. Und das Tollste daran: die meisten Variationen sind in C-Dur oder a-Moll. Keine schwarzen Tasten nirgends (bis auf ein paar Ausnahmen).

Firouz Bakhor

Album für Suchra

Für Klavier solo (leicht bis mittelschwer)

Peermusic PCH 3949

EUR 25,00

Dass der aus Tadschikistan stammende Komponist Firouz Bakhor (* 1942) sein Klavieralbum der in der orientalischen Poesie bekannten „himmlischen“ Musikerin *Suchra* widmet, ist Programm. Westliche Traditionen (Sonatine, Fuge) sind da ebenso präsent wie östliche, und bei Bakhor verschmelzen sie zu einer untrennbaren Einheit. Diese Kunst ist in Tänzen, Liedern ohne Worte und Ragas ebenso zu bewundern wie in zwei Sonatinen, die ganz klassisch komponiert sind, sich aber so anhören, als wenn Mozart bis nach Zentralasien gereist wäre.

Klangbremsen sind Spaßbremsen

Der schöne Flügel steht für Sie bereit auf der vor Kurzem gebauten Bühne. Es ist eine sogenannte Mehrzweckhalle. Die Bühnenpodeste, nach einem der Hersteller umgangssprachlich auch „Bütecs“ genannt, sind mit Teppichboden belegt. Die ersten Töne im Diskant klingen ziemlich belegt. Dumpf, um genau zu sein. Aber lang sind sie wirklich nicht ... Wenn Sie nun „mehr Dampf“ geben, wird der Flügel nur heiser, legt aber nicht wirklich zu. Die Mittellage ist muffig und der Bass bläht sich auf, ohne die wichtigen Obertöne zu entfalten. Dafür wirkt alles mulmig und undefiniert. Das macht keinen Spaß und riecht nach einem verpuschten akustischen Erlebnis für Spieler und Hörer.

Von: Ratko Delorko

Das muss klar sein: Sie müssen im Vorfeld wissen, welche Verhältnisse Sie vorfinden werden. Je genauer Sie informiert sind, umso besser können Sie sich wappnen. Ansonsten laufen Sie Gefahr, Ihre Performance erheblich einzuschränken. Wir reden hier von den kritischen Szenarien.

Szenenwechsel. Ihr Konzertinstrument steht auf festem Boden oder auf einer Theaterbühne. Damit die Helfer den Flügel schnell und einfach hin- und herbewegen können, befinden sich die Rollen des Instrumentes in sogenannten Spinnen oder Transportrollen. Das sind eiserne Aufnahmen für die Flügelrollen, an deren Teller oder Wannen drei oder sogar vier ausladende Arme geschweißt sind, die wiederum gummiereifte Räder tragen. Das Spielergebnis ähnelt dem miesen Klang auf den Bühnenpodesten. Steht der Flügel auf einer Holzbühne im Theater, entwickelt die tiefe Mittellage einen deutlichen „Bauch“.



Fotos: Ratko Delorko

Ich weiß, kleine Flügelrollen können einem Holzboden erheblichen Schaden zufügen. Sie sind tödlich für einen sogenannte Tanzboden, den sie regelrecht zerschneiden können. Die dicken Konzertrollen sind da erheblich besser, können aber auf einem edlen Parkett Spuren hinterlassen. Ich habe meine Bühnenhaftpflicht schon bemühen müssen. Haben Sie auch so etwas? Wir greifen die Spinnen gleich wieder auf ...

Zurück: Die miteinander sicher verbundenen Bühnenpodeste sehen an sich schäbig aus, wenn sie schon einige Veranstaltungen erlebt haben. Die hölzerne Oberfläche ist beschädigt, so dass da ein sauberer Teppichboden in Messequalität drauf fixiert und nach dem Konzert meist entsorgt wird. Obwohl das Material dünn ist, weil es günstig sein muss, drücken sich die Flügelrollen etwas ein. Es entsteht eine Dämpfung, die die höheren Frequenzen absorbiert und den Flügel kurztoniger erscheinen lässt, als er eigentlich ist. Dazu strahlt die Unterseite des Resonanzbodens auf den Teppich und der beraubt das Instrument der ersten Reflexion in den Saal, besonders ab der Mittellage aufwärts. Nur vom Deckel wird ein Rest der Energie abgestrahlt und erwircht eventuell noch den Teppichboden. Einfallswinkel gleich Ausfallswinkel ...

Bei einer nicht stationären Bühne für einen Klavierabend kommen Sie mit einem Bühnen-Element nicht aus. Es werden vermutlich derer neun werden, um eine ausreichende

Arbeitsfläche zu gewährleisten. Sechs Elemente sind längs nebeneinander angeordnet, drei quer davor. Jedes Element misst 2 x 1 Meter. Die austauschbaren Füße, die für einen Klavierabend im geschlossenen Raum Sinn machen, haben eine Höhe von, 20, 40 oder 60 cm – 100 cm als Variofüße, erkennbar an dem sichtbaren Drehknopf. Die Vorderkante erhält einen Molton, auch „Skirt“ genannt, als Sichtschutz. Unter den Elementen ist ein Hohlraum entstanden, der für völlig unvorhersehbare Resonanzen sorgt, einige Frequenzen absenkt und andere hervorhebt. Es ist eine große, unberechenbare Trommel ...

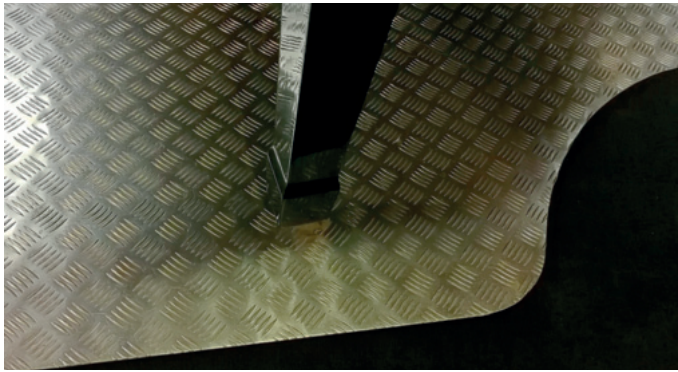


Die Bühnenelemente sind praktisch und – und wenn durch Podestklammern (hier auch in rosa) ordnungsgemäß verbunden – auch richtig sicher. Obwohl sie sich unter der Flügelast an den Rädern etwas absenken können. Solange auf der Fläche eine Band rockt, und die Fans mit der PA (Saallautsprecher) „fönt“, spielen die Resonanzen der Bühnenpodeste keine Rolle. Spielen wir einen akustischen Klavierabend auf dieser zusammengesetzten Bühne, kann das echt unangenehm werden. Wenn jetzt auch noch der schmucke Teppich verlegt ist, säuft der beste Flügel der Welt akustisch einfach nur ab und Sie schufteln mit dicken Armen, um einen vernünftigen Klavierton zu erzeugen, der partout nicht entstehen will.

Entweder lassen Sie die Elemente verschwinden und haben dann eine unglückliche Position zum Publikum, oder Sie werden versuchen, das Beste daraus machen. Sie müssen die dringend benötigte erste Reflexion von der unteren Resonanzbodenhälfte retten. Die Deckelreflexion eigentlich auch. Auf Messen stellen die Hersteller da ab und zu einen schrägstehenden Spiegel drunter. Dann knallt der Flügel. Das ist nicht das, was Sie und ich wollen. Wir wollen eine schöne, diffuse Schallentwicklung.

Ich behelfe mir da mit einem Kunstgriff. Ich gebe zu, es ist Luxus, es funktioniert aber wirklich gut. Ich habe mir eine Platte aus geriffeltem Alublech in Flügelform B-Größe schneiden lassen, weil diese Größe in meinen Augen den besten Kompromiss darstellt. Bei einem kleineren Instrument stehen die Füße drauf, während bei einem Konzertflügel das hintere Bein nicht mehr auf das Riffelblech passt, oder, wenn die Platte mittig liegt, gar kein Bein seinen Platz

auf dem Alu findet. Das ist optisch besser, aber nicht unbedingt akustisch. Da helfen drei kleinere Aluplatten mit einer Abmessung von etwa 20 x 20 cm, um die Rollen vom Teppich



zu kriegen. Die weniger elegante, aber preiswertere und dennoch pragmatische Lösung ist, sich aus dem Metallbau ausreichend breite Reststücke zu besorgen, die dann nebeneinander zu liegen kommen und im Grunde den gleichen Effekt haben.

Die Flügelrollen drücken sich nicht mehr in den Teppich und jagen die Energie aus dem Korpus nicht mehr ins Nirwana und in die resonierenden Bühnenelemente. Durch die Reflexion verbessert sich der Frequenzgang erheblich und man hat nicht mehr das Gefühl, hinter einem Vorhang zu spielen. Das Instrument steht so weit vorne an der Bühnenkante, dass die Deckelreflektion



den glatten Hallenboden und nicht den Teppichboden trifft. Die Anschlaglinie des Flügels befindet sich grundsätzlich in der Saalmitte, auch wenn er leicht angeschrägt stehen sollte, damit das Tastenfeld besser vom Saal aus zu sehen ist. In einer solchen Situation helfe ich einem schwachbrüstigen Instrument mit einer feinen, praktisch nicht wahrnehmbaren Verstärkung auf die Sprünge. Wenn das Signal noch eine minimalistische Verzögerung im Bereich von 10–30 Millisekunden erhält, bleibt die räumliche Ortung des akustischen Flügels erhalten. Aber: Dazu braucht es erfahrene Ohren. Einfach irgendeine Nachhallzeit einstellen und dann hoffen, dass alles gut wird, ist ausgemachter Blödsinn.

Igitt – Spinnen: Die praktischen Flügelspinnen sind ein akustisches Drama, weil sie dem Flügel mit neun oder zwölf Gummirollen die Lebensenergie regelrecht aus dem Leib saugen. Außerdem vermitteln sie ein wackeliges Spielgefühl und die Pedale kommen um einige Zentimeter nach oben, was ich als überaus unangenehm empfinde. Die Bühnenarbeiter finden immer einhundert Gründe, um den Flügel in den Spinnen zu belassen. Klar, es ist Arbeit. Extra Arbeit und unbezahlt. Jedes Bein muss einzeln raus- und später wieder reingehoben werden. Wenn die hölzerne Theaterbühne abgescrägt ist, die übrigens auch für überraschende Resonanzen sorgen kann, kommt das Sicherheitsargument. Weil die

Spinnen Bremsen haben, woran beim Flügelkauf gespart wurde, muss der Flügel eben darin verbleiben. Von wegen. Dann finden sich halt passende Holzkeile im Haus, mit denen man auch Türen festsetzt. Diese werden schwarz getüncht und sichern die Rollen. Wenn die Diskussionen nerven, platzt mir der Kragen und ich hebe den Flügel vor der staunenden Belegschaft selbst aus den Spinnen, die ich dann mit dem Fuß beiseiteschiebe. Das verschafft mir überraschenden Respekt und man vermeidet weiteres Gequatsche mit mir.

Hauptsächlich in den USA werden Sie auf die Riesenspinnen treffen. Jedes Flügelbein ruht, ohne eine eigene Rolle zu haben, fest verbunden auf einem Spinnenbein, das wiederum eine große Gummirolle hat. Die Drei Spinnenarme laufen in der Flügelmitte zusammen. Es ist akustisch richtig schlecht – und Sie können nichts dagegen machen. Man kann den Flügel damit zwar gut hin und her rollen,



aber mit vernünftigen Konzertrollen ginge das auch. Man muss nicht immer alles verstehen, was die Leute auf der anderen Seite des Großen Teiches so tun ...

Stichwort Konzertrolle: Es gab mal einen Trend, die Flügel mit gummibewehrten Rollen auszustatten. Auch das hat sich akustisch nicht bewährt und es hat sich eigentlich wieder von selbst erledigt. Wenn Sie noch auf ein solches Instrument treffen – ebenfalls Pech gehabt.

Wenn ich den Flügel auf der dröhnenden und gleichzeitig höhenschluckenden Theaterbühne entkoppeln muss, behelfe ich mir mit eigenem Material. Ich habe drei Untersetzer im Gepäck, die mir den Flügel nicht extrem hochsetzen, aber dennoch wirkungsvoll ihre Arbeit verrichten. Beim Schlosser habe ich mir drei quadratische Metallplatten machen lassen (100 x 100 x 2,5 mm). In der Mitte ist eine 10 mm tiefe und 15 mm breite Nut über die ganze Breite eingefräst. Alle Kanten sind auf 45 Grad abgefräst und nicht scharfkantig. Das Metall ist in schwarz pulverbeschichtet und drunter klebt ganzflächig ein recht steifer Noppengummi, so wie er für schwere Druckmaschinen verwendet wird. Der Flügel wackelt nicht, weil der Gummi nicht weich ist, sich aber ausreichend an den Noppen und der Last des Flügels komprimiert. Die Energie verbleibt im Korpus und entweicht nicht sinnlos in den Bühnenboden. Die Teile haben ein wirklich hohes Problemlösungspotenzial auf einem harten, aber leider Resonanzen schaffenden Untergrund.

Weil die Rollen in den Nuten stehen, kann das Instrument sich keinesfalls selbstständig machen, auch wenn die Rollen ungebremst sein sollten. Sie sind jedoch groß genug, um eine Konzertrolle mittig daraufstellen zu können. Selbst wenn die Rolle etwas über die Ränder lugen sollte, stellt das kein Problem dar. Größere Metalluntersetzer wären irgendwann zu schwer und schlecht zu handhaben, ohne dass ihre Wirksamkeit verbessert wäre.

Jazz-Piano-Workshop (73)

Jazz-Ballad-Playing (Folge 2): Piano-Version für Einsteiger und harmonische Analyse

Nach zwei Ausflügen in die Gefilde des Blues in den vorigen beiden Folgen dieser Workshop-Serie sind wir zurück im „Herbst in New York“. Die erste Folge über den Jazz-Standard „Autumn in New York“ hatte ich so angelegt, dass sie tatsächlich im Herbst des vorigen Jahres erschien. Nun jedoch ist es schon wieder Frühling – aber das soll der Begeisterung über die herbstlichen Emotionen, die der Song weckt, keinen Abbruch tun. Hier habe ich nun eine vereinfachte Piano-Version des Jazz-Standards „Autumn in New York“ komponiert, dessen Herkunft ich bereits umfassend dokumentiert hatte. Er stammt aus der Feder des aus Weißrussland stammenden Komponisten Vladimir Dukelski, der sich später Vernon Duke nannte. Hier gibt es nun auch die Auflösung des „Rätsels“, um dessen Lösung ich dort am Schluss gebeten hatte. Denn dort hatte ich als Zusatzübung empfohlen, aus den Noten die bezifferten Harmoniesymbole und somit den akkordischen Ablauf des Stückes abzuleiten. Als Auflösung der Rätselfrage habe ich hier nun die Harmoniesymbole über die Noten geschrieben. Dies führt uns auch auf direktem Wege zur strukturellen Analyse des Harmonieschemas.

Von: Rainer Brüninghaus

Die übergreifende Form des Songs besteht aus den Teilen A(1)-B-A(2)-C. Jeder Teil besteht aus 8 Takten, so dass sich – wie so oft bei Jazz-Standards – ein 32-taktiger Ablauf ergibt. Dennoch ist die Struktur komplexer und verschachtelter, als man beim Anblick der bloßen Zahlen vermuten würde. Denn wenn man das Schema in 4-taktige Einheiten unterteilen würde, dann ergäbe sich folgendes Bild: A1-A2-B1-B2-A1-A3-C-A4. Nehmen wir dieses etwas verschachtelte Schema nun als Ausgangspunkt unserer Betrachtungen.

Der erste A-Teil (A1) steht im Zeichen von F-Dur. Es ist eine diatonische Progression von Gm7 hin zur Tonika Fj7 und danach sogar noch weiter. Diatonisch deshalb, weil es sich bei der Akkordfolge der ersten 4 Takte, nämlich Gm7 Am7 Bbj7 Csus4/7 C7 Fj7 Gm7 Am7 Dm7 um verschiedene Stufen der („diatonischen“) F-Dur-Tonleiter handelt. In bezifferten Stufen kann man dafür auch schreiben: II-III-IV-V-V-I-II-III-VI.

Dies bedeutet, anders ausgedrückt, unter anderem auch, dass der Improvisator über allen diesen Akkorden nur eine einzige Skala benötigt, nämlich jene, die aus den Tönen der F-Dur-Skala besteht, also f g a b c d e f. Auf der II. Stufe Gm7 spielt man diese Skala von g bis g. Also: g a b c d e f g. Diese Skala der II. Stufe heißt dorische Skala.

Nun sind wir urplötzlich bei den Kirchentonleitern gelandet. Nur ganz kurz: Diese Töne auf der III. Stufe Am7 von a bis a gespielt ergeben die phrygische Skala. Auf der IV. Stufe Bbj7: lydische Skala. Auf der V. Stufe C7: mixolydische Skala. Auf der VI. Stufe Dm7: aeolische Skala. Auf der VII. Stufe Em7/b5: lokrische Skala.

Das heißt also für das Schema der ersten 4 Takte von „Autumn in New York“: Gm7 ist die II. Stufe von F-Dur, Am7 ist die III. Stufe von F-Dur, Bbj7 ist die IV. Stufe von F-Dur, Csus4/7 ist die V. Stufe von F-Dur, ebenso natürlich C7. Fj7 ist logischerweise die I. Stufe von F-Dur, Gm7 ist die II. Stufe von F-Dur, Am7 ist die III. Stufe von F-Dur, Dm7 ist die VI. Stufe von F-Dur. (Lediglich der letzte Akkord, also Dm7, fällt etwas aus dem Rahmen, weil dieses Dm7 als veritable VI. Stufe von F-Dur durch D7 ersetzt worden ist. Der Dur-Septakkord D7 leitet als Dominante besser zum Gm7 im 5. Takt über.)

In den ersten 4 Takten des Stückes ist die Tonika F-Dur also das tonale Zentrum der gesamten Progression; alle anderen

Akkorde sind verschiedene Stufen dieses tonalen Zentrums.

Der Teil A2 ähnelt dem Teil A1 wie ein Ei dem anderen – mit der Ausnahme einer dramatischen Wendung, die der Komponist durch die Abwandlung eines einzigen Akkordes erreicht: in Takt 7 erscheint ein Am7/b5 statt des tonalen Zentrums Fj7. Der Komponist führt im Teil A2 also die zunächst ebenfalls diatonische Progression dieses Mal gar nicht hin zum tonalen Zentrum Fj7. Die friedliche, idyllische Atmosphäre von A1 gerät in A2 in stürmische Gewässer, in emotional dramatischere Zusammenhänge.

Lassen Sie uns doch bitte gemeinsam mal unter Zuhilfenahme des Song-Textes überprüfen, ob dort eine ähnliche Dramatisierung stattfindet und somit unsere Hypothesen bestätigt werden. Die ersten 4 Takte, die ich aus Sicht des Harmonieschemas als friedlich, ja geradezu idyllisch beschrieben habe, indem sie die Akkorde wie Satelliten um das tonale Zentrum F kreisen lassen und dadurch harmonische Stabilität erzeugen, haben den Text: „Autumn in New York, why does it seem so inviting.“ Auf Deutsch: „Herbst in New York, warum wirkt er so einladend?“ Also rundum einladende Idylle, Friede und Freude.

Ganz anders danach: „Autumn in New York, it spells the thrill of first-knighting“. Auf Deutsch: „Herbst in New York, ist genauso aufregend wie die erste Nacht.“ Die friedlich in sich ruhende Idylle ist etwas Aufregendem, Unberechenbarem gewichen. Allein der Wechsel vom vermuteten Herbsttag in die geheimnisvollere Nacht deutet dies schon an und wird noch gesteigert durch die Aufregung, die beim unvorhersehbaren und geheimnisvollen Geschehen einer uns zum ersten Mal konfrontierenden Begegnung geschieht. Dramatik pur im Text, die der Komponist mit der Abwandlung eines einzigen Akkordes untermalt – des Am7/b5. Wenn man so will, ist es eine einzige Note, die er abwandelt. Er verschiebt den Ton E aus dem Akkord Fj7 in Takt 3 einen Halbton nach unten, es erscheint stattdessen der Ton Es des Akkordes Am7/b5 in Takt 7. Unsere Hypothese, dass die Dramatisierung dieser Stelle im Harmonieschema auch einer Dramatisierung im Text entsprechen muss, hat sich bewährt.

So weit bis heute. Viel Spaß beim Spielen der vereinfachten Klavier-Version. Und: machen Sie erste kleine Improvisationsübungen über dem Harmonieschema.

1 Gm^7 Am^7 Bb^7 $Csus^{4/7}$ C^7 Fm^7 Gm^7 Am^7 D^7 Gm^7 Am^7

6 Bb^7 $Csus^{4/7}$ $Am^{7/b5}$ D^7 Gm^7 Bb^7 Eb^7

11 $A7^7$ $Dm^{7/b5}$ Cm^7 Dm^7 G^7 C^7

16 Gm^7 Am^7 Bb^7 $Csus^{4/7}$ Fm^7 Gm^7 Am^7 D^7

21 Cm^7 Dm^7 Eb^7 F^7 Bb^7 Bb^6 Fm^7 C^7

26 Fm^7 A^7 D^7b9 A^7 D^7b9 Gm^7 Am^7 Bb^6 C^7 Fm^6

Trillerfit

Trillern Sie gerne? Nein? Sie auch nicht? Da sind Sie in bester Gesellschaft: Fast alle Enthusiasten fürchten die Bezeichnung „Tr.“ und lassen diese Kleinigkeiten gerne beiseite. Dazu gehören auch Mordent, Praller und Doppelschlag. Schade. Der Aufwand, sich mit der alternierenden Repetition (jawohl!) zu beschäftigen, hält sich eigentlich in Grenzen, wird aber mit viel musikalischem Zuckerwerk belohnt.

Von: Ratko Delorko

Jeder hat so seine Vorlieben. Ich trillere gerne mit Fingern, die in Opposition liegen, am liebsten mit 1/3. Andere bevorzugen 2/3 oder 2/4 oder 3/5. Das hängt mit der individuellen Anatomie der Hand zusammen. 3/4 oder 4/5 sind dagegen verständlicherweise unbeliebt. Weil der dritte, vierte und fünfte Finger einem gemeinsamen Muskelbauch entspringen, ist es schwieriger, sie einzeln genau anzusteuern (innervieren). Dazu kommt: Die Sehnen auf dem Handrücken werden zum Teil durch Sehnenbrücken miteinander verbunden. Sie schränken so die isolierte Beweglichkeit einzelner Finger, besonders die des Ringfingers, deutlich ein.

Also wird es vermutlich 1/3 oder 2/3, vielleicht auch 1/2 oder 2/4 und 3/5 werden. Egal für welches Pärchen Sie sich entscheiden, die Hand bleibt ruhig und der Unterarm macht keine Rotationsbewegungen. Wieso? Man sieht ja schon manchmal einige Spieler kräftig hin und her wackeln. YouTube gibt da eine Menge her ... Es gibt sogar Lehrer, die das propagieren. Aber: Das geht nicht wirklich schnell und es bleibt auch nicht genau. In diesem Fall spielt einem das physikalische Gesetz der Trägheit der zu bewegendenden Massen einen Streich. Rotationen machen erst ab einer Quarte Sinn, wobei Sie dann die Trägheit bewusst zur Stabilisation und Stimmgewichtung einsetzen, während die Geschwindigkeit dabei begrenzt bleibt. Rotationen auf dem engen Raum, in dem sich ein Triller abspielt, gestalten sich schier unkontrollierbar.

Ich mag das strukturierte Beschleunigen. So findet man sehr schnell heraus, welches Fingerpaar am besten zu einem passt. Beginnen Sie auch mal mit der oberen Note, also mit dem E. Es darf auch einmal D/Dis oder Cis/D werden. Ja! Und Sie dürfen auch die linke Hand in der entsprechenden bequemen Lage zwei Oktaven tiefer verwenden. Beschäftigen Sie sich bitte mit allen Fingerpaaren, auch mit denen, die Ihnen weniger komfortabel erscheinen. Laut Johann Nepomuk Hummel (1828: „Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel“, S. 393) hat ihm Mozart diese Vorgehensweise unter der Nutzung aller Fingerpaare „praktisch mitgeteilt“. Ich schlage vor, mit Viertelnoten zu beginnen. Wenn Sie die Viertel sehr gemütlich ansetzen, geraten Sie bei den Sechzehnteln nicht in Panik, lernen aber genau, die Gruppen kontrolliert darzustellen. (s. Fig. 1)

Abb. 1

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in 4/4 time and contains a sequence of quarter notes with fingerings: 4, 3, 3, 2, 2, 1, 1, 2, 1, 2. Above the notes are the numbers 4, 5, 4, 5, 3, 4, 3, 4, 2, 2, 3, 3, 1, 2. The bottom staff shows a trill exercise starting with a quarter note, followed by a series of sixteenth notes grouped in threes, and ending with a quarter rest.

Da es am Ende flott werden soll, können Sie keine hohen Fingerwege gebrauchen. Wieder die Fußangel der Physik: Weg : Zeit = Geschwindigkeit (s/t = v). Da kommen Sie nicht gegen an. Ich auch nicht. Also bleiben Sie bereits ab den Viertelnoten hübsch im Tastenkontakt. Wildes Fingertrommeln hilft Ihnen da nicht weiter. Lieber die Hand ruhig halten, und beginnen Sie erst gar nicht das Hin-und-Her-Wackeln. Dafür achten Sie bitte auf ein präzises Lösen der Tasten. Schmier die Töne ineinander, kriegen sie, wenn es schnell wird, ein massives Problem.

Sie werden alsbald feststellen, dass das Getriller anfängt Spaß zu machen, sobald Sie sich damit ein paar Tage beschäftigt haben. Da es eine einseitige Belastung darstellt, schlage ich vor, es bei zehn Minuten pro Tag zu belassen. Das reicht aus, um in ein bis zwei Wochen ein bemerkenswertes Ergebnis zu erhalten.

Was brauchen Sie nun in der Praxis? Ein Triller über einem statischen Klang sollte ab jetzt keine Herausforderung mehr darstellen. Oft wird der kleine Racker einen Nachschlag erhalten müssen, also die letzten beiden Tönchen werden bei unserem Beispiel auf E/D wohl C/D lauten. Immer dann, wenn der Triller lang ist, dessen Zielnote steigt oder springt, und wenn er auf einer dominantischen Funktion hockt – erhält er einen Nachschlag. Das sehen Sie im folgenden Beispiel, wo die Verzierung mit einer Bewegung (Alberti-Bass) in der linken Hand synchronisiert wird. Dabei lassen Sie es erst gemütlich angehen. (s. Fig. 2)

Abb. 2

The image shows a musical example with two staves. The top staff is in 4/4 time and contains a trill exercise with fingerings: 3, 1, 3, 1, 2, 4, 3. The bottom staff shows an Alberti-Bass accompaniment consisting of a sequence of eighth notes in the left hand.

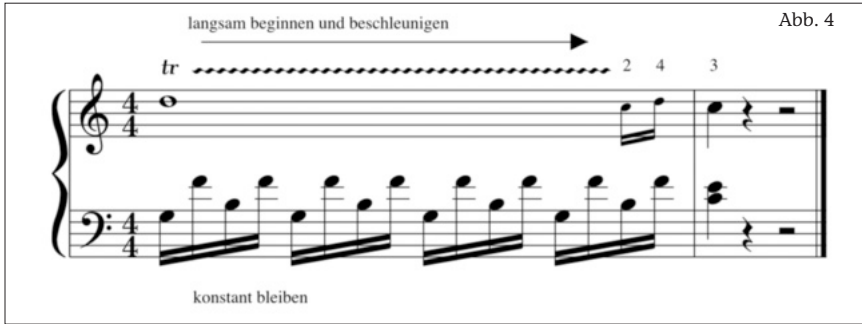
Das ist der Ansatz. Lassen Sie sich Zeit, nichts brennt an. Wenn Sie das über drei Tage mit Ihrem Lieblingsfingersatz gemacht haben, können Sie das wie folgt beschleunigen. Ich hoffe, dass die 3:2 kein Problem für Sie darstellt. Bitte, keine Eile, es dauert halt ein bisschen. (s. Fig. 3)

Das dürfte nach ebenfalls drei Tagen gut funktionieren. Ich schlage vor, das bis dahin immer noch gemütliche Tempo am dritten Tag zu erhöhen. Ich gebe Ihnen jetzt bewusst keine Metronomangaben mit auf den Weg; ich bin sicher, dass Sie das auch ohne den „Klick“ schaffen. Es wird Zeit, sich nun langsam der „Königsklasse“, dem freien Triller zuzuwenden. (s. Fig. 4)

Erfahrungsgemäß wird das erstmal loshumpeln und rumeiern. Lassen Sie sich davon bitte nicht beeindrucken, sondern seien Sie für den nächsten Versuch ermutigt. Rechts langsam anlaufen lassen und beschleunigen, während die linke gerade weiterläuft. Wollen Sie es erst einige Male nur mit



der rechten Hand versuchen, damit Sie ein Gefühl für die Beschleunigung erhalten? Das sollte Sinn machen ... Gerne dann auch erst einen Takt nur mit der linken Hand spielen, bevor Sie den Triller beginnen. Es ist eine experimentelle Findungsphase, die ein paar Tage dauern dürfte. Wenn es das erste Mal geklappt hat, gehen Sie vor Freude durch die Decke, versprochen.



Weitere Optionen sind Substitutionsfingersätze (Wechselfinger) für kurze und zählbare Einheiten. Mit dem folgenden Konzept sind Praller, Triller, Mordent und Nachschlag (Cadence oder Doppelschlag) mit abgedeckt. (s. Fig. 5)



Die sechs Elemente sollten reichen, um ein Muster für die Transposition durch alle Tonarten zu haben. Sollte Ihnen der Daumen auf einer schwarzen Taste unangenehm erscheinen, so verschieben Sie die Fingersatzgruppe um ein Paar zu 32 43 54 343 (rechts) und 45 34 23 243 (links). Damit bedienen Sie gleichzeitig auch die etwas unter dem Radar liegenden Fingerpaare. In diesem Konzept sind es ausschließlich Ganztonschritte. Natürlich können Sie auch Kombinationen mit Ganzton/Halbton, Halbton/Ganzton versuchen. Dann sind Sie für alle Vorkommnisse in der Klavierliteratur gewappnet. Denn: Sie wollen an einem klassischen oder romantischen Stück Spielfreude haben und sich nicht mit nicht funktionierenden Verzierungen herumschlagen. Deswegen nehmen Sie sich besser etwas Zeit und bereiten die Ornamente vor.

Ehe ich es vergesse: Da wurde bereits öfter drüber gesprochen, aber ich erwähne es gerne nochmals: In der Barockmusik und in der Klassik starten die Ornamente auf der Zählzeit und von der oberen Nebennote. Mit der aufkeimenden Romantik beginnen die Verzierungen von der Hauptnote, so wie es Hummel 1828 beschreibt. Dabei verwendet er immer noch den Start auf der Zählzeit. Ich schätze, dass Sie guten Gewissens ab spätestens 1835 den Start eines Ornamentes vor die Zählzeit (antizipieren) setzen können. Frohes Getriller!

NEU ... NEU



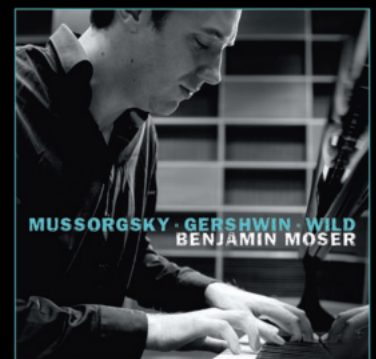
... o sink hernieder, Nacht der Liebe
 KATHARINA THALBACH Rezitation &
 FEININGER TRIO Schubert · Chopin



Bach – Goldberg Variationen
 STEPAN SIMONIAN



Lamento – Bach · Salgán · Pugliese
 MARTIN KLETT & ENSEMBLE



Mussorgsky · Gershwin · Wild
 BENJAMIN MOSER

Alte Bekannte und unbekannte Entdeckungen

Mit der Pianistin Lili Kraus verbindet man gerne Mozart, vor allem die Klavierkonzerte, die in den Aufnahmen mit dem Wiener Festival Orchester seit einiger Zeit als komplette Einspielung in einer Box vorliegen. Das ist bekanntes und dennoch faszinierendes Hörmaterial. Doch schon die anderen hier betrachteten Einspielungen liefern Neues: Denn kaum jemand kennt die frühesten Aufnahmen mit dem Pianisten Sergei Rachmaninow, die noch als Edison-Walzen und dann in frühesten Einspielungen für das Label Victor eingespielt wurden. Den Pianisten Nikolai Orloff kennt man heutzutage überhaupt kaum mehr. Und die letzte Folge der Aufnahmen mit dem kubanischen Pianisten Jorge Bolet, die in den Berliner Funkhäusern früherer Tage entstanden, bietet ebenfalls recht unbekanntes Repertoire ...

Von: Carsten Dürer

Es gibt Pianisten, die einem sofort ins Gedächtnis kommen, wenn man an einen Komponisten denkt. Mit der 1903 in Budapest geborenen **Lili Kraus** war dies für viele Jahre so bei dem Namen Mozart. Sie hatte an der Budapester Akademie bei dem Busoni-Schüler Arnold Székely Klavier und bei Zoltán Kodály Theorie studiert. Schon 1920 ging sie nach Wien und erhielt ab 1930 Unterricht bei Artur Schnabel. Das sollte sie, auch im Hinblick auf Mozart, deutlich beeinflussen. Immerhin war Schnabel ein Pianist, der gerade bei der Erarbeitung der Wiener Klassiker besonderen Wert auf Akkuratheit und Genauigkeit des Notentextes achtete. Zudem verstand er Mozarts Klavierkonzerte als Kammermusik und nicht als Vorzeigewerke für einen Pianisten. 1940 brach Lili Kraus zu einer Welttournee auf, während der sie auch

Mozart im Gepäck hatte. Doch in Indonesien, das soeben von den Japanern besetzt worden war, wurde sie inhaftiert und konnte erst nach der Befreiung durch das britische Militär wieder mit ihrer Familie vereint werden. Sofort begann sie wieder zu konzertieren, zunächst allerdings außerhalb Europas,

in Australien und Neuseeland. Erst 1948 kehrte Kraus zurück nach Europa und begann nach Einführung der LP auch wieder Aufnahmen anzufertigen, darunter etliche Solowerke Mozarts und neun Klavierkonzerte. Doch ihre Agentin, Alix Williamson, wollte sie in den USA einführen. So entschied man, dass Lili Kraus sämtliche Klavierkonzerte von Mozart in einer Saison in New York spielen sollte. Ein zu Beginn der 1960er Jahre gewagtes und ungewöhnliches Unterfangen. Zeitgleich wurde eine Aufnahmeserie in Wien mit dem jungen Dirigenten Stephen Simon (1938–2003) arrangiert, bei der sämtliche Klavierkonzerte vorab eingespielt werden sollten, so dass sie bei Antritt der Konzerte in den USA vorliegen könne. Und so kam es. Diese Aufnahmen wurden in mehreren Boxen herausgebracht und schließlich 1973 von Columbia als 12-LP-Box angeboten. Diese Einspielungen liegen nun erstmals auf CD vor.

Lili Kraus, das hört man sofort, hatte eine ganz eigene Sicht auf die Gestaltung der Mozart-Konzerte: Erzählend wollte sie

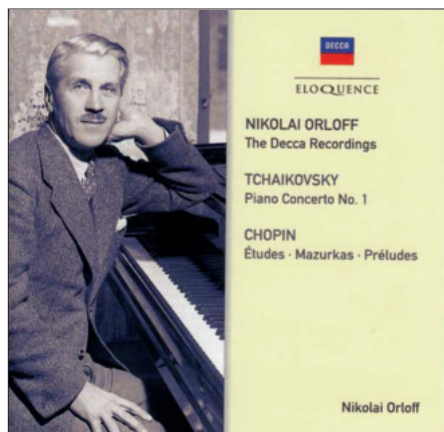
spielen, ohne großes Virtuosengehabe oder sich in den Vordergrund drängend. Fast scheint es so, dass sie ganz bei sich ist, in diesen Konzerten. So zeigt sich in den frühen Konzerten wie beispielsweise im Konzert Nr. 1 F-Dur KV 37 bereits ihr unveränderbares Gespür für das kammermusikalische Verständnis der mozartschen Schreibweise. Fast nimmt sie sich zurück hinter den Orchesterklang, der in diesem Konzert noch nicht wirklich ausgeprägt und farbenreich daherkommt, sondern noch ganz in einem Begleitstatus verharrt. Und dennoch ist ihr Spiel auch hier sehr markant, geschickt ausgeformt, gewitzt und vor allem mit einem wunderbaren Klangempfinden versehen. Warm ist ihr Klang, rund und niemals mit Akzenten versehen, die nicht mit natürlicher Agogik in das Geschehen eingefügt sind oder beispielsweise zu sehr aus dem Zusammenhang herausstechen würden. Das Orchester folgt ihr willig, wobei sich später der von Josef Krips ausgebildete Dirigent Stephen Simon erinnerte, dass sie die Orchestermusiker beständig aufforderte noch leiser zu spielen. Und genau das ist eine der Ideengrundlagen, denen Lili Kraus folgte: kammermusikalisches Agieren auch im Orchesterklang. Sie spielt so feinsinnig, ja zum Teil so leise, dass das Orchester sich anpassen muss. So auch im 1. Satz des D-Dur-Konzerts KV 175. Hier nämlich hört man nun auch, wie geschickt sie das Pedal einsetzt – kaum mehr als notwendig, wobei sie aber immer ausgewogene Melodielinien verfolgt. In jeder Phrase, in jedem Moment ist sie sich in ihrem Spiel der opernhaften Aussagekraft bewusst, kann mit famosen Legati faszinierende lyrische Gesangslinien zeichnen.

Selbst in einem größeren Klangfarbengeflecht des Orchesters wie im Konzert C-Dur KV 503 verfügt sie über eine so deutliche Präsenz mit ihrer musikalischen Aussage, dass man niemals auch nur einen Gedanken daran verschwendet, dass das Klavierspiel doch anders klingen sollte. Sie wirft ihre Aussagen in den Orchesterklang, als wären sie nicht wichtig und kann dennoch mit ihrer dynamischen Ausdeutung und ihrer untrüglichen Phrasierung ihren Standpunkt klarmachen. Dabei ist es nicht so, als ob Lili Kraus nicht virtuos spielen würde. Aber genau dies tut sie auf ihre ganz eigene Art und Weise, mit Feinsinn und einer Leichtigkeit, die zwar auch Drama auszudrücken imstande ist, aber niemals über das Ziel hinausschießt.

Wer nach einer besonderen Referenzeinspielung der Mozart-Klavierkonzerte Ausschau hält, wird hier in jedem Fall fündig. Es ist ein anderes Spiel als man es heute gewohnt ist, weniger auftrumpfend, sondern mit Geschmack und der Musik dienend. Dass diese Gesamtaufnahme nun erstmals auf CD erscheint, ist ein wahrer Segen.



Wer war der Pianist **Nikolai Orloff**? Er ist eines der Beispiele für einen fast vergessenen Pianisten, an den sich zu erinnern allerdings lohnt. Orloff stammte anscheinend aus einer angesehenen russischen Familie, die Kontakte zu Katherina der Großen pflegte. Selbst wenn dies nicht der Wahrheit entsprechen sollte, so war der 1892 in Jeletz, mitten im russischen Taigaland, geborene Orloff doch ein immenses musikalisches Talent. Bereits früh begann er seine Studien am Gnessin Institut in Moskau und wechselte dann ans Moskauer Konservatorium zu Konstantin Igumnow, wo er 1910 seinen Abschluss mit einer Goldmedaille ablegte. Daneben hatte er Unterricht bei Sergej Tanejev erhalten und konnte sich 1912 mit der Uraufführung von Alexander Glasunows 1. Klavierkonzert der Öffentlichkeit präsentieren. Mit nur 21 Jahre wurde er dann zum Professor ernannt, erst an der Hochschule für Musik in Moskau, dann am Konservatorium. 1921 nahm Glasunow den Pianisten mit auf eine Konzertreise, auf der auch das 1. Klavierkonzert präsentiert werden sollte. 1922 gab er sein Debüt in Paris und entschied, sich dort, in der französischen Metropole niederzulassen. Von dort aus begann er extensiv zu konzertieren, war in England und Schottland ebenso gefeiert wie in Deutschland oder ab 1926 in den USA. Selbst Australien und der Ferne Osten standen auf seiner Konzert-Agenda. Und er spielte ein weit gefächertes Repertoire. Immer häufiger allerdings trat er in Großbritannien auf und erhielt dort 1951 die Staatsbürgerschaft. Eigenwilligerweise nahm Orloff keine Aufnahmen vor, als er sich in den 1920ern auf der Höhe seiner Fähigkeiten befand. Erst im September 1945 wurde er zu Aufnahmen für Decca in die englischen West Hampstead Studios eingeladen. Dort nahm er – anscheinend probeweise – etliche Werke Chopins auf. So auch am 1. November desselben Jahres. Direkt danach begab er sich dann in die Wembley Town Hall, um Tschaikowskys Klavierkonzert Nr. 1 für drei Tage aufzunehmen. Dabei blieb es mit den Aufnahmen von Orloff anscheinend.



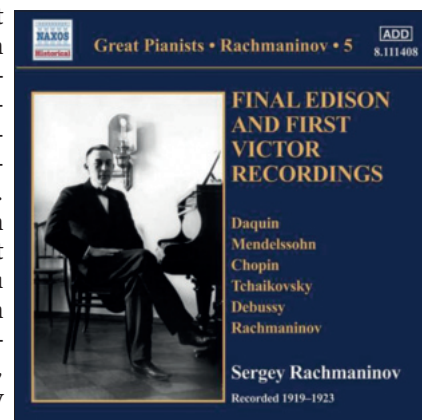
Orloff war bereits 53 Jahre zum Zeitpunkt der Einspielungen. Doch auch wenn seine große Zeit sicherlich schon vorüber war, hört man noch die Qualitäten seines Spiels. Gerade in den Klavierstücken Chopins zeigt er ein hohes Maß an feingeschliffenen Rubati und natürlicher Agogik, die man in dieser Art von nur wenigen in Russland ausgebildeten Pianisten so hört. Doch Orloff – der ja schon lange in Paris lebte – scheint Werke wie das Impromptu Nr. 1 Op. 29 vollkommen zu erfassen, die charakterlichen Aussagen aufgesogen zu haben. Hier hört man ein Klavierspiel – leider im Klang etwas verrauscht – das in jeder Hinsicht geschmackvoll und in seiner Agogik austariert erklingt. Orloff und sein Chopin-Spiel ist in jedem Fall eine Entdeckung. Die Mazurka f-Moll Op. 7 Nr. 3 zeigt, wie stark der Pianist sein Spiel den Aussagen des Polen anzupassen verstand. Fast trocken und sehr klar im rhythmischen Duktus agiert er – genau richtig für die Aussage dieses Stücks. Dass er zudem ein Pianist mit großartigen technischen Fähigkeiten ist, kann man in der Etüde Op. 10 Nr. 8 erkennen, während die Nr. 4 dieses Opus' nicht wirk-

lich überzeugt, da Orloff hier anscheinend doch an seine Grenzen gerät, wobei das Tempo recht hoch gewählt ist. Das Fantaisie-Impromptu cis-Moll Op. 66 lässt dies allerdings schnell vergessen, denn hier hört man, mit welcher Leichtigkeit Orloff die Läufe perlen lässt, gleichmäßig und in die Ausdruckswelt Chopins integriert. Das 1. Klavierkonzert von Tschaikowsky mit dem National Symphony Orchestra unter der Leitung von Anatole Fistouleri zeigt ebenfalls die Schlagkraft dieses russischen Pianisten, mit viel Geschmack und großer Geste, mit einem breiten Klang gestaltet Orloff dieses Werk. Dennoch: Von diesem Werk gibt es sicherlich bemerkenswertere Aufnahmen aus dieser Zeit. Nikolai Orloff ist sicherlich ein Pianist, den man nicht vergessen sollte. Und damit ist diese CD ein Kleinod des Erinnerns an einen Pianisten, der lange Zeit die Weltbühnen bereiste und aufgrund der wenigen Einspielungen kaum mehr im Gedächtnis geblieben ist, nachdem er 1964 in Großbritannien verstarb. Da zeigt sich wieder, dass Einspielungen bis heute ihren Anteil am Erinnern haben.

Die späten Aufnahmen des Pianisten-Komponisten **Sergei Rachmaninow** sind weitestgehend bekannt und ebenso berühmt. Doch schon als er 1918 erstmals zu einer Tour in die USA aufbrach, holte ihn die Firma Edison in ein Aufnahmestudio, um im April mit ihm einige Edison-Rollen einzuspielen. Einige dieser Edison-Aufnahmen sind bereits auf dem Volume 4 der Rachmaninow-Aufnahmen zu hören, die von Naxos aufbereitet wiederveröffentlicht wurden. Nun werden hier gleich drei unterschiedliche Aufnahmen der Nr. 3 „Barcarolle“ aus den „Morceaux de salon“ Op. 10 vorgestellt, die von Edison angefertigt wurden. Zudem ist da auch noch die von Franz Behr geschriebene „Polka de W. R.“, die Rachmaninow dreimal einspielte. Dass diese Edison-Rollen trotz digitaler Nachbearbeitung natürlich ein deutliches Rausch- und Kratzgeräusch aufweisen, versteht sich von selbst. Und dennoch erkennt man, wie Rachmaninow agiert: Fast vorsichtig und mit viel Einfühlungsvermögen für die klangliche Gestaltung, strikt im Tempo bleibend, ohne dass man den Charakterausdruck vermissen würde. Rachmaninow ist gerade einmal 45 Jahre alt zum Zeitpunkt dieser Aufnahmen und auf der Höhe seines Könnens. Bemerkenswert ist seine einmal eingeschlagene Richtung, die er in allen drei Aufnahmen dieser Stücke zeigt. Doch Rachmaninow wurde aufgrund seiner Berühmtheit bereits von einer anderen Plattenfirma hofiert. Und so kam es, dass er einen Vertrag mit der Firma Victor über etliche Aufnahmen unterschrieb. Das Ergebnis waren alsbald viele Aufnahmen auf der sogenannten „Victor Talking Machine“. Davon zeugen all die anderen Einspielungen auf dieser CD, die aus den kommenden Jahren 1920 und 1921 stammen. Und diese Aufnahmen weisen bereits einen besseren Klang auf, einen weiteren dynamischen Bereich. Und wie Rachmaninow hier beispielsweise Louis-Claude Daquins selten zu hörende „Le Coucou“ aus den „Pièces de Clavecin“ spielt, zeigt seine wahre Meisterschaft: Mit wenig unwirscher Agogik findet er mit famoser Gleichförmigkeit seine Ausdruckswelt.

Die späten Aufnahmen des Pianisten-Komponisten **Sergei Rachmaninow** sind weitestgehend bekannt und ebenso berühmt. Doch schon als er 1918 erstmals zu einer Tour in die USA aufbrach, holte ihn die Firma Edison in ein Aufnahmestudio, um im April mit ihm einige Edison-Rollen einzuspielen. Einige dieser Edison-Aufnahmen sind bereits auf dem Volume 4 der Rachmaninow-Aufnahmen zu hören, die von Naxos aufbereitet wiederveröffentlicht wurden. Nun werden hier gleich drei unterschiedliche Aufnahmen der Nr. 3 „Barcarolle“ aus den „Morceaux de salon“ Op. 10 vorgestellt, die von Edison angefertigt wurden. Zudem ist da auch noch die von Franz Behr geschriebene „Polka de W. R.“, die Rachmaninow dreimal einspielte. Dass diese Edison-Rollen trotz digitaler Nachbearbeitung natürlich ein deutliches Rausch- und Kratzgeräusch aufweisen, versteht sich von selbst. Und dennoch erkennt man, wie Rachmaninow agiert: Fast vorsichtig und mit viel Einfühlungsvermögen für die klangliche Gestaltung, strikt im Tempo bleibend, ohne dass man den Charakterausdruck vermissen würde. Rachmaninow ist gerade einmal 45 Jahre alt zum Zeitpunkt dieser Aufnahmen und auf der Höhe seines Könnens. Bemerkenswert ist seine einmal eingeschlagene Richtung, die er in allen drei Aufnahmen dieser Stücke zeigt. Doch Rachmaninow wurde aufgrund seiner Berühmtheit bereits von einer anderen Plattenfirma hofiert. Und so kam es, dass er einen Vertrag mit der Firma Victor über etliche Aufnahmen unterschrieb. Das Ergebnis waren alsbald viele Aufnahmen auf der sogenannten „Victor Talking Machine“. Davon zeugen all die anderen Einspielungen auf dieser CD, die aus den kommenden Jahren 1920 und 1921 stammen. Und diese Aufnahmen weisen bereits einen besseren Klang auf, einen weiteren dynamischen Bereich. Und wie Rachmaninow hier beispielsweise Louis-Claude Daquins selten zu hörende „Le Coucou“ aus den „Pièces de Clavecin“ spielt, zeigt seine wahre Meisterschaft: Mit wenig unwirscher Agogik findet er mit famoser Gleichförmigkeit seine Ausdruckswelt.

Das Ergebnis waren alsbald viele Aufnahmen auf der sogenannten „Victor Talking Machine“. Davon zeugen all die anderen Einspielungen auf dieser CD, die aus den kommenden Jahren 1920 und 1921 stammen. Und diese Aufnahmen weisen bereits einen besseren Klang auf, einen weiteren dynamischen Bereich. Und wie Rachmaninow hier beispielsweise Louis-Claude Daquins selten zu hörende „Le Coucou“ aus den „Pièces de Clavecin“ spielt, zeigt seine wahre Meisterschaft: Mit wenig unwirscher Agogik findet er mit famoser Gleichförmigkeit seine Ausdruckswelt.



Rachmaninow lässt sich niemals hinreißen, seine Persönlichkeit in den Vordergrund zu stellen, sondern fühlt sich der Aussage der Musik verpflichtet. „Das Spinnerlied“ aus Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ ist da ein weiteres erzählendes Beispiel für die brillante Technik dieses Pianisten. Und der ein oder andere mag sich vielleicht wundern beim Anhören der Chopin'schen Walzer wie des „Grande valse brillante“ Op. 18, denn auch hier agiert Rachmaninow ebenfalls fast stoisch im Tempo, weiß aber seine Rubati dann doch effektiv einzusetzen. Das ist ein anderes Klavierspiel als man es heute hört. Doch man erkennt schnell, was diesen Pianisten – unabhängig von seiner kompositorischen Meisterschaft – so berühmt werden ließ: Die Leichtigkeit, die perfekte Technik und das effektvolle Spiel im ganz deutlich der Musik zugewandten Denken nimmt den Zuhörer ein für dieses Spiel. Und er überzeugt ebenso in Debussys „Golliwog's Cakewalk“, denn auch hier findet er die musikalischen Ausdrucksparameter von Witz, Ironie und Jazzelementen auf so natürliche Weise, dass man erstaunt ist. Freier scheint er zu agieren, wenn er zu seinen eigenen Werken kommt wie im Prélude gis-Moll Op. 32 Nr. 12. Denn hier fühlt er sich als Urheber frei, seinen eigenen Ausdruck zu finden. Die Artikulation treibt er hier noch einmal auf die Spitze – das ist Brillanz in Vollendung.

Diese Serie der frühen Aufnahmen von Rachmaninows Kunst am Instrument sind es Wert angehört zu werden. Und wenn man dann beginnt zu vergleichen, wird man feststellen, dass man sich solch einen Pianisten heute wieder wünschen würde.

Schon die bisherigen Volumes der Aufnahmen mit dem großartigen Pianisten **Jorge Bolet** für den Berliner Rundfunk haben wir hier betrachtet. Nun kommt das letzte und dritte Volume mit drei CDs heraus, die allerdings einige Raritäten im Repertoire Bolets hören lassen. So beispielsweise César Francks „Prélude, Aria et Final“ oder Edvard Griegs Ballade Op. 24. Doch schon in Schumanns Sonate Nr. 3 Op. 14 zeigt Bolet seine Vorzüge, die er immer als Pianist erkennen ließ: Ein deutlich an der Partitur langarbeitendes Spiel, das – bei großartiger Technik – nicht nur eine famose Genauigkeit erkennen lässt, sondern vor allem den Ausdruckscharakter des Komponisten in den Vordergrund stellt. Bolet, dessen Liszt-Spiel so berühmt ist, zeigt hier wie er auch das stürmische Gemüt des jungen Schumann in den Griff bekommt. Dass er dabei zum Teil recht viel Pedal nutzt, tut der Durchsichtigkeit keinen Abbruch. Vor allem geht es Bolet bei

dieser Sonate richtigerweise vor allem um den vehementen Ausdruck, um das romantisch-unwirsche Moment. Das Scherzo des 2. Satzes hört man selten so drängend und dennoch – trotz des recht hohen Tempos – bis ins Kleinste ausgefeilt. Auch die Ballade von Edvard Grieg steht in der romantischen Ausdruckswelt von Bolet – zu einer Zeit, als dieses Werk nur wenig Beachtung fand – ganz oben an. Mit wunderbarer Emphase kann er die Klangwelt des Norwegers so feinfühlig deuten, dass diese Aufnahme ein Paradebeispiel für die Interpretationskunst des Kubaners darstellt.

Wirklich neu aber in der Diskografie von Bolet sind die Werke von Beethoven und Debussy. Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 spielt er hier mit dem Radio-Symphonie-Orchester Berlin unter Moshe Atzmon. Es handelt sich um einen Live-Mitschnitt eines Konzerts vom 3. Dezember 1974 in Paris. Und es zeigt, dass Bolet mit dem sogenannten klassischen Repertoire ebenso bewandert war wie mit dem romantischen, auch wenn es nicht allzu viele Dokumente für seine Interpretationen dieser Musik gibt. Beethovens Musik deutet er in diesem 5. Klavierkonzert mit dem Gespür für das sinfonische Denken. Und der Pianist erkennt und weiß natürlich wie sehr Beethovens Musik bereits in die Romantik verweist und dass er eigentlich ein wahres Virtuosenkonzert im besten Sinne geschaffen hat. Und genau dies lässt Bolet in seinem Spiel erkennen: Er brilliert, er spielt kraftvoll und mit dem richtigen Gespür für die Rolle des Solisten in diesem Konzert. Dass auch hier seine grandiose Technik nicht außen vor bleibt, versteht sich von selbst. Zwar agiert das Orchester extrem breit, reduziert auch hier und da das von dem Solisten angeschlagene Tempo. Doch Bolet ist ein Meister der

Agogik und Phrasierung und kann sich auf diese Weise immer wieder anpassen und seine Momente ausleuchten, vor allem im Finalsatz, den er burschikos und mit Witz zu gestalten versteht.

Debussys „Images II“ verlangen natürlich nach vollkommen anderen Qualitäten: Klangzauber, Vorstellungsvermögen und Fantasie. Da aber Bolet auch hier die Noten genau befolgt, entsteht ein famoser Klangzauber, den man auf diese Art und von diesem Pianisten fast nicht erwartet hätte. Dass er zudem noch die Sonate Nr. 2 des amerikanischen Komponisten Nor-

man Dello Joio (1913–2008) mit seinen unwirschen Kernaussagen eingespielt hat, zeigt, dass es keinerlei Grenzen im Repertoire dieses Pianisten gab. Jorge Bolet ist und bleibt einer der größten Pianisten des 20. Jahrhunderts. Dass nun auch weiteres Repertoire mit ihm bekannt wird, ist dieser Dreierreihe mit je 3 CDs von Audite zu verdanken.



Lili Kraus

plays Mozart Piano Concertos

Wiener Festival Orchester

Ltg.: Stephen Simon

Aufgenommen zwischen 1965 u. 1966

Sony Classical 88985302582 (12 CDs)

Nikolai Orloff

Die Decca-Aufnahmen

Peter Tschaikowsky: Klavierkonzert Nr. 1

Frédéric Chopin: Préludes, Mazurken etc.

Aufgenommen 1946–1948

Decca Eloquence 482 8710

(Vertrieb: Klassik Center)

Sergei Rachmaninow

Final Edison and first Victor Recordings

Werke von Daquin, Mendelssohn, Chopin, Tschaikowsky, Debussy und Rachmaninow

Aufgenommen 1919 bis 1921

Naxos 8.111408

Jorge Bolet Vol. III

Werke von Chopin, Beethoven, Debussy, Schumann, Franck, Grieg, Godowsky, Liszt und Dello Joio

Aufgenommen 1961–1974

Audite 21.459 (3 CDs)

(Vertrieb: Edel)

Klavierwissen früherer Tage

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

Moritz Mayer-Mahr Rund um das Klavier Ernste und heitere Erlebnisse und Betrachtungen

Reprint der Originalausgabe von 1947 mit einer Einleitung von Carsten Dürer

56 Seiten / Hardcover
Euro 10,80 (D) / Euro 12,00 (A)
ISBN 978-3-932976-66-7

Moritz Mayer-Mahr

Rund um das Klavier

Ernste und heitere Erlebnisse und Betrachtungen

Reprint der Originalausgabe von 1947
STACCATO Verlag

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 Klavietechnik

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 Klavietechnik

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)

Auguste Boissier

Franz Liszt als Lehrer

Reprint der Erstausgabe von 1930 mit einer Einleitung von Carsten Dürer

130 Seiten / Hardcover
ISBN 978-3-932976-64-3
Euro 16,50 (D) /
Euro 18,00 (A)

Auguste Boissier

Franz Liszt als Lehrer

Reprint der Originalausgabe von 1930
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 30 50

E-Mail: info@staccato-verlag.de

**Fazil Say**

Troy Sonata Op. 78; The Moving Mansion Op. 72a; Sari Gelin; Winter Morning in Istanbul
Fazil Say, Klavier (k. A.)
Warner Classics 0190295504656

**Melodic Ornette Coleman
(Piano Works XIII)**

Joachim Kühn, Klavier (Steinway C)
ACT 9763-2
(Vertrieb: Edel)

Ja, tatsächlich heißt Troja im Englischen „Troy“. Und genau von dieser mythischen Stadt und ihrer Zerstörung wie sie in Homers Epos „Ilias“ beschrieben wird, hat sich der türkische Pianist und Komponist Fazil Say inspirieren lassen. Grund genug für ihn war allein die Tatsache, dass das vermeintliche Troja im Gebiet der heutigen Türkei liegt. Kein Wunder, dass die insgesamt 10 Teile der „Troja Sonate“ nach Szenen aus Homers Epos benannt sind. Schon zu Beginn lässt er Homer als Barden erzählen. Es folgen Teile, die mit „Sparta“, „Troja“, „Achilles“ usw. betitelt sind. Eigentlich ist es der Ablauf der Sage um die Vorgeschichte und den Krieg um Troja. Was offeriert uns Say an Musik? Nun, es ist eine stark erzählende Musik, eine, die man durchaus als programmatisch ansehen kann. Dabei benutzt Say alle Register seines profunden Spiels, ebenso wie er das Saitenzupfen im Flügel oder seine wunderbare Melodierfindung hören lässt, die man auch aus anderen Werken kennt. Allerdings verzichtet er auf anatolische Melodien, die man von ihm kennt und die man in „Winter Morning in Istanbul“ auf dieser CD ebenso zu hören bekommt wie in den anderen Werken. So wird diese Sonate mit ihrem strengen und fortschreitenden Erzählstrang zu einer wunderbaren Reise in den Mythos Troja: Troja als paradisiische Schönheit, der Krieg um die Stadt aufwühlend und brutal. Say ist ein faszinierender Erzähler

– und ein ebenso großartiger Pianist. Er führt den Hörer in andere und neuartige Hörgefilde und kann dabei mit allem überzeugen, was man sich zu hören wünscht: Sentimentalität, die nie kitschig ist, Melodienschönheit, die nie anbiedernd wirkt, und einer technischen Virtuosität, die niemals Selbstzweck ist. Diese CD moderner Klaviermusik ist ein Muss!

Carsten Dürer

An ihm kam man jüngst kaum vorbei, dem am 15. März 75 Jahre alt gewordenen Pianisten Joachim Kühn. Die Gazetten und Fachmagazine widmeten ihm ausführliche Titelgeschichten und dies völlig zu Recht: Lässt man eine Liste seiner Aktivitäten Revue passieren, wird erst klar, welche eminente Bedeutung der gebürtige Leipziger für den Jazz hat. Auf vorliegender CD werden

zwei Höhepunkte seines Schaffens geschickt kombiniert: Zum einen ist es die „Königsdisziplin“ des Solospiels, der er sich hier einmal mehr widmet, zum anderen reflektiert Kühn die langjährige Zusammenarbeit mit dem 2015 verstorbenen Saxophonisten Ornette Coleman, aus der sich ein Konvolut aus insgesamt 170 gemeinsam erarbeiteten Kompositionen ergab, die in insgesamt 16 gemeinsamen Konzerten vorgestellt wurden. Danach sind sie nie mehr aufgeführt worden. Kühn ist im Besitz dieser Stücke, 13 hat er für dieses Album ausgewählt und neu arrangiert. Wenn man richtig zuhört, schwingt bei vielen Kompositionen ein Hauch von Melancholie mit (etwa in dem großartigen „Tears That Cry“) – die orchestrale Energie hingegen, der bisweilen fast brachiale Anschlag, der die Farben zum Leuchten bringen kann – all dies fehlt dieses Mal. Doch das Gefühl, unter Kühns Händen fange das Klavier förmlich zu leben an, stellt sich auch hier wieder ein. Die Fülle des Klavierspiels – mit deutlichem Zungenschlag der Free-Jazz-Erfahrung – kennt kaum Grenzen, ist getragen von profunder Kenntnis der Musikgeschichte von Bach bis eben jenem Coleman, den beiden Fixsternen, zwischen denen Joachim Kühn den Bogen in seinem ganz eigenen Klanguniversum spannt.

Tom Fuchs

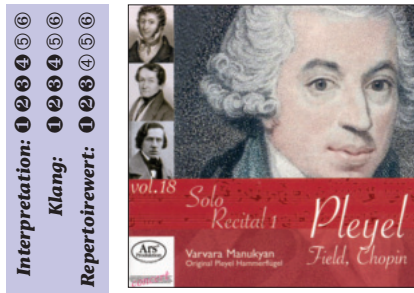
Symbolerklärungen

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: -----



Chopin, sein irischer Kollege John Field und viele andere Zeitgenossen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts liebten die Klaviere von Ignaz Pleyel. Der gebürtige Niederösterreicher, ein Jahr jünger als Mozart, stand als Komponist in der Tradition seines Lehrers Haydn. Als Instrumentenbauer aber schuf er eine klangliche Brücke von der Klassik zur Romantik. Den Pleyel-Sound neu zum Leben zu erwecken ist unter anderem das Ziel der in Pleyels Geburtsort Ruppersthal beheimateten Gesellschaft, deren Wirken diese Einspielung ihre Entstehung verdankt. Die Kombination von Werken des Wahlfranzosen mit Musik von Chopin und Field bietet einen mehrdimensionalen Zugang zu den Möglichkeiten eines historischen Pleyel-Flügels von 1838. Im Spiel der Pianistin Varvara Manukyan will sich ausgerechnet in Pleyels eigener in klassischer Stilistik gehaltenen Sonate der Glanz des Instruments nicht deutlich zeigen. Die helle Oberstimmenbetonung wirkt eher unflexibel und steif. Ganz anders in den von Mittellagen unterfütterten Nocturnes von Field und Chopin, in denen der Flügel zu klanglichem Leben voller nuancierter Zwischentöne erwacht. Waren Pleyels Flügel für die romantischen Komponisten Werkzeuge der Klangerforschung? Auf diese spannende Idee könnte man kommen.

Oliver Buslau

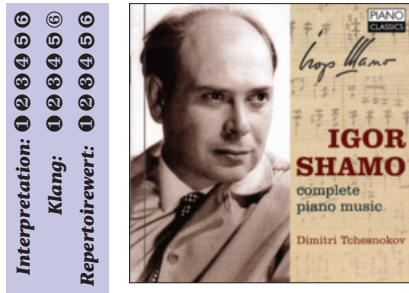
Konzert-Raritäten aus dem Pleyel-Museum

Vol. 18, Solo-Recital 1

Ignaz Joseph Pleyel: Sonate V, aus dem Streichquartett Ben 332; Nocturne à la Field B-Dur op. 54; **John Field:** Nocturnes H24, H25, H26 und H 36

Frédéric Chopin: Trois Nocturnes op. 9
Varvara Manukyan, Klavier (Pleyel 1838, op. 5884)

Ars Produktion 38 828
(Vertrieb: Note 1)



Es ist keine musikhistorische Schande, den Namen Igor (bzw. Ihor) Shamo (1925–1982) bisher nicht zu kennen. Aber es wäre eine Schande, nun achtlos an dieser fulminanten CD-Box vorbeizugehen. Wer war Igor Shamo? Kurz gesagt, ein zu seiner Zeit hoch geehrter ukrainischer Komponist, der unter anderem drei Sinfonien und mehr als 300 Lieder geschrieben hat. Ab 1948 war er Mitglied der „Union der sowjetischen Komponisten der Ukraine“, 1975 wurde er als „Volkskünstler der ukrainischen SSR“ ausgezeichnet. Natürlich sind seine Klavierwerke nicht experimentell, sie klingen auch nicht atonal – aber eben auch nicht, wie man vielleicht vermuten möchte, nach oktroyiertem „Sozialistischen Realismus“, obgleich sie deren Doktrin sicherlich „gehören“. Nein, wir haben es hier vielmehr mit einem Klavierkosmos zu tun, der in seiner Fülle, Originalität und Tiefe seinesgleichen sucht und der auch dann nicht von Mussorgsky oder Prokofiew abkuppert, wenn er seine Zyklen „Bilder russischer Maler“ oder „Klassische Suite“ nennt. Shamos Werke, die oft wie gebaut erscheinen, strahlen eine große Ruhe und Klarheit aus, die in den Bann zieht. Jeder Ton scheint seinen ganz fest gegründeten Platz in einem großen Ordnungsgefüge zu haben. Improvisation ist dieser Musik wesensfremd. Dimitri Tchesnokov gestaltet die Werke mit einer Hingabe, Akribie und einem „langen Atem“, der sprachlos macht. Wer Arturo Benedetti Michelangeli und seine Interpretation der Debussy-Klavierwerke liebt, wird (bei allen Unterschieden) auch Tchesnokovs Lesart des Shamo-Kosmos' ins Herz schließen. Eine Entdeckung ersten Ranges! **Burkhard Schäfer**

Igor Shamo

Sämtliche Klavierwerke

Dimitri Tchesnokov, Klavier
(Steinway D)

Piano Classics 10152 (3 CDs)
(Vertrieb: Edel)

Influences Tamara Stefanovich



Pianistin Tamara Stefanovich präsentiert eine sehr persönliche Zusammenstellung der Solowerke von Bach, Bartók, Ives & Messiaen.

Influences zeigt, wie sehr diese Komponisten offen für Einflüsse anderer Künstler waren und die außergewöhnlich originellen und spezifischen Ergebnisse, die aus dieser Haltung entstanden sind.



PENTATONE

www.pentatonemusic.com

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



Es ist ein bemerkenswerter Umstand, dass die beiden größten Werke im Schaffen Chopins am Anfang seiner Komponistenlaufbahn entstanden sind. Fast könnte man sie noch als Jugendwerke bezeichnen, was sich aber vor dem Hintergrund ihres hohen künstlerischen Anspruchs und der daraus sprichenden Reife verbietet. Das vorliegend eingespielte *e-Moll-Konzert*, welches die Nr. 1 trägt, aber tatsächlich sein zweites Konzert für Klavier und Orchester ist, verkörpert die frühe Meisterschaft Chopins. Der Pianist Sveinung Bjelland erweist sich durch seinen Umgang mit der graziösen Ornamentik des Style brillant als exzellenter Chopin-Interpret. Die Transparenz der Figuretionen, die Gesanglichkeit der Belcanto-Bögen im langsamen Satz, seine gefühlvolle Agogik und nicht zuletzt die souveräne Virtuosität – all dies sind Eigenschaften, mit denen Bjelland den Hörer in seinen Bann zieht. Es gelingt ihm auf einzigartige Weise, seine Affinität zu Chopin mit dem Publikum zu teilen. Zu der hohen Qualität der Einspielung trägt auch das Norwegian Radio Orchestra unter der Leitung von Christian Eggen bei. Der warme Orchsterklang und das präzise wie rücksichtsvolle Zusammenwirken mit dem Solist bilden eine weitere Stärke der Aufnahme, die besonders in Schumanns sinfonisch geprägtem Konzertstück „Introduktion und Allegro appassionato“ op. 92 – das Klavier wird hier zum Teil wie ein Orchesterinstrument eingesetzt – zum Ausdruck kommt. Den Hörer erwartet somit eine rundum gelungene Einspielung zweier bedeutender Werke der Hochromantik. **Bernd Wladika**

Robert Schumann: *Introduktion und Allegro appassionato op. 92*

Frédéric Chopin: *Klavierkonzert Nr. 1 in e-Moll op. 11*
 Sveinung Bjelland, Klavier (k. A.)
 Norwegian Radio Orchestra
 Ltg.: Christian Eggen
 LAWO Classics 1149
 (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



Der italienische Komponist Luchesi (1741–1801) ist einer der bislang nur wenig wahrgenommenen Tonschöpfer, die aber ihre musikhistorische Bedeutung haben. Allein als einer der Lehrer des jungen Beethoven in Bonn und mutmaßliche Ghost-Writer von Mozart in dessen späten Jahren. Der italienische Pianist Roberto Plano hat sich nun der sechs Sonaten angenommen, die Luchesi unter Op. 1 1772 in Bonn schrieb. Und es ist eine bemerkenswert gute Musik, die man da hört. Natürlich ist auch Luchesi, der ein ausgesprochener Tasteninstrumenten-Virtuose war, stark von zwei Dingen geprägt: der Musik der italienischen und gleichermaßen dem Stil der deutschen Frühklassik. Da ist zum einen das wunderbar Gesangliche in den langsamen Mittelsätzen, das an Rezitative italienischer Opern denken lässt (die Luchesi natürlich schrieb). Wobei besonders das deutlich kontrapunktische Verarbeiten der Themen in den Ecksätzen auffällt. Es sind Werke, die an einen frühen Haydn erinnern könnten, aber ansonsten an den Stil eines Johann-Christian Bach erinnern. Die Sonaten, die Plano bestechend sicher und mit viel Gespür für die Schreibweise dynamisch wie dramatisch beleuchtet, sind insgesamt gefällige Zeugnisse der Zeit. Und es ist gut, dass Roberto Plano sich ihrer annimmt, um sie einem Publikum zugänglich zu machen. Es lohnt sich in jedem Fall, sich diese einmal anzuhören – und sie zu entdecken.

Carsten Dürer

Andrea Luca Luchesi
Sechs Klaviersonaten Op. 1
 Roberto Plano, Klavier (k. A.)
 Brilliant Classics 95811
 (Vertrieb: Edel)

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



Unter einem Klavierquartett stellen wir uns üblicherweise eine andere Besetzung vor. Das 1996 gegründete Schweizer Gershwin Piano Quartet aber besteht nicht aus etwa drei Streichern und einem Pianisten, sondern aus vier Pianisten, die vier Steinway-D-Flügel aufs Podium wuchten und eigene Arrangements klassischer Vorlagen, aber auch der Popmusik zum Besten geben. Außer dem berühmten „Ballet mécanique“ in der Fassung für vier Klaviere aus den Jahren 1924/25 von George Antheil, die man live selten zu hören bekommt, gibt es nur wenige Originalwerke für diese ebenso außergewöhnliche wie aufwendige Besetzung. In diese Kerbe nun schlagen die beiden Gründungsmitglieder André Desponds und Stefan Wirth und ihre neuen Kollegen Benjamin Engeli und Mischa Cheung. Anfang des Jahres war das Gershwin Piano Quartet erst in Ludwigsburg und in der Tonhalle Maag in Zürich zu Gast. Dass seine Arrangements sich keineswegs auf den reinen Klavierklang beschränken, ist ein Merkmal aller Titel, die das Ensemble auf seinem Album „Transatlantiques“ bei Sony eingespielt hat. Um bei den sechs Arrangements aus Tschaikowskys „Nussknacker-Suite“ eine orchestrale Wirkung zu erzielen, arbeiten die vier Pianisten mit Schlagwerk-Nebenstimmen und Präparationen. Selbst in der „Vocalise“ Rachmaninows aus den 14 Romanzen op. 34 gibt es ein Streichen über die Saiten der Flügel, das an Harfenarpeggien erinnert. Und zum Rock-Funk erweitert sich der Sound am Ende bei der Adaption von Michael Jacksons „Bad“.

Ernst Hoffmann

Sergej Rachmaninow: *Vocalise & Tarantella*; **Peter I. Tschaikowsky:** *Nussknacker-Suite*; **Sergej Prokofjew:** *Drei Stücke aus „Lieutenant Kijé“*; **Michael Jackson:** „Bad“ u. a.
 Gershwin Piano Quartet (Steinway D)
 Sony Classical 19075801432

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



Die Liste der Aufnahmen von Ferruccio Busonis Klavierkonzert ist begrenzt und gerade heute wird es nur mehr selten eingespielt. Das mag vor allem an der ausufernden Länge von mehr als 70 Minuten liegen, an dem Einsatz eines Männerchores am Schluss – und an den vielen Hürden, die den Pianisten erwarten, der gerade beim Live-Auftritt oftmals gegen ein Tutti anspielt, das ihn und seinen von zahllosen Akkorden und Laufkaskaden durchwirkten schwierigen Klavierpart kaum ins rechte Licht eines funkelnnden Solisten rückt. Nun hat sich der Pianist Kirill Gerstein also mit dem großartigen Boston Symphony Orchestra am 10. und 11. März 2017 in der Symphony Hall des Orchesters dieser Aufgabe gewidmet und dieses Werk live eingespielt. Und natürlich hört man jede Note des Klaviers in einer Aufnahme. Gerstein ist besessen von diesem Stück, das in Busonis Œuvre einen besonderen Stellenwert einnimmt, denn er wollte es schon seit langem einspielen. Nun also erfüllte er sich diesen Traum. Dieses Konzert wirkt wie eine Opernparaphrase auf „Aladdin“ von Adam Oehlenschläger, dessen Theaterstück Busoni zu diesem Werk inspiriert hatte. Gerstein ist genau der richtige Pianist für dieses Monumentalwerk: Kraftvoll, inspiriert und voller narrativem Zugang gestaltet er seinen Part, lässt diesen aber ebenso in das orchestrale Geschehen aufgehen, wird Teil des Ganzen und vermag dennoch viele kleine Details zu gestalten, was angesichts der Fülle an Ideen in diesem Werk nicht gerade einfach ist. Oramo und das Boston Symphony Orchestra sind brillante Partner. Und so werden die Sätze zu einem großen Ganzen zusammengefügt – kein leichtes Unterfangen in diesem Werk. Und am Ende des Hörens fühlt man sich mindestens genauso geläutert wie nach Beethovens 9. Sinfonie: Denn der Einsatz des Männerchores wirkt noch einmal derartig lyrisch verquickt mit den Ideen des Komponisten, dass man dieses Werk gleich nochmals von Anfang an hören will, damit man alle dramatischen Höhepunkte wirklich erleben und nachvollziehen kann. Diese Einspielung ist eine neue Referenz für dieses Werk. Gersteins Traum ist in Erfüllung gegangen!

Carsten Dürer

Ferruccio Busoni

Klavierkonzert C-Dur Op. 39

Kirill Gerstein, Klavier (Steinway D)

Boston Symphony Orchestra / Männerchor des Tanglewood Festivals

Ltg.: Sakari Oramo

Myrios Classics 024

(Vertrieb: Harmonia Mundi)

HANNA SHYBAYEVA

TANGOS FOR YVAR



TANGOS FOR YVAR

AHARONIÁN • BABBITT • BERKMAN
 BISCARDI • FENNELLY • FINCH • HILL
 JOHNSON • MUMFORD • NICHIFOR
 NOBRE • NYMAN • PENDER • PIAZZOLLA
 RZEWSKI • SCHIMMEL • VIGELAND • WOLPE

HANNA SHYBAYEVA

GP794

Der amerikanische Pianist Yvar Mikhashoff beauftragte in den 1980er Jahren 127 der führenden Komponisten, Tangos in ihrem persönlichen Stil zu schreiben. Das Ergebnis ist ein mitreißendes Kaleidoskop des Tangos - von traditionellen Ansätzen, über die Zwölftonmusik Milton Babbitts bis hin zum Minimalismus eines Michael Nyman.

www.naxos.de
 www.naxosdirekt.de

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



Wie wenig wir doch die tschechische Musik kennen. Und das, obwohl sie so reich ist – auch an Klaviermusik. Die weißrussische und in den Niederlanden lebende Pianistin Ksenia Kouzmenko hat sich auf Spurensuche in der Tschechischen Republik begeben, um Klaviermusik zu entdecken und der so besonderen Aussage der Musik des osteuropäischen Landes nachzuspüren. Natürlich ist der Zyklus „Im Nebel“ von Leos Janáček eines der bekannten Werke. Aber dass sie das Werk an den Schluss der CD setzt, zeigt bereits, welchen Weg Kouzmenko geht: Janáček ist der Beginn der Ideen tschechischer Musik für Klavier. Josef Suk ist in anderen Genres längst ein Begriff, aber das wunderbare „Liebeslied“, das die Pianistin an den Beginn des Programms stellt, vermag beim Zuhörer doch die naturverbundene, direkte und ungeschönt sentimentale Schreibweise tschechischer Komponisten auf den Punkt zu bringen. Die neun Miniaturen des Komponisten Jaroslav Kvapil (1892–1958) sind allein schon durch den Titel „Durch das Tal von Sorgen und Leiden“ geprägt. Doch es wäre zu einfach diese Musik als Seufzer-Musik abzutun. Kouzmenko stellt mit ihrem durchweg feinsinnigen und dramatischen Spiel klar: Hier ist ein großartiger, aber auch ein den Volksmusikklängen nahestehender Komponist am Werk. Dieser Zyklus ist sicherlich die größte Entdeckung dieser tschechischen Klaviermusik, mögen die „Kurzen Klavierstücke“ von Miloslav Kabelác auch noch so mitreißend gespielt sein. Es ist ein großartiges und spannendes Programm, das hoffen lässt, dass Kouzmenko in dieser Richtung weitergräbt. **C. Dürer**

Fenêtre sur le jardin

Werke von Josef Suk, Jaroslav Kvapil, Bohuslav Martinu, Miloslav Kabelác, Leos Janáček
 Ksenia Kouzmenko, Klavier (k. A.)
 Cobra Records 0070
 (Vertrieb: Klassik Center)

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



Der französisch kanadische Pianist und Komponist André Mathieu (1929–1968) ist bis heute unbekannt, obwohl er ein Wunderkind und gefeierter Musiker war. Seine erste Komposition schrieb er mit 3, er gab sein erstes Konzert in Paris mit 7 und komponierte sein 4. Klavierkonzert mit 12 Jahren. Nicht zufällig kombiniert der kanadische Pianist Jean-Philippe Sylvestre das sinfonisch und groß angelegte 4. Klavierkonzert mit einem Rachmaninow-Werk: Klingt Mathieu Tonsprache doch häufiger nach dessen Melodienreichtum, hier und da leuchten Ravel-Töne, etwas Gershwin und Jazzelemente klingen an und die Farben Debussys sind nicht fern. Und doch steht das Konzert für sich, hat seinen eigenen Stil, den der Pianist im strahlenden Dialog mit dem Orchestre métropolitain unter der Leitung des kanadischen Dirigenten Alain Trudel zum Klingen bringt. Weit ausgreifende Akkorde, die die ganze Klaviatur ausnutzen, dynamische Stufen von sehr leise bis extrem laut, harmonischer Slalom durch die Tonarten und unerschöpfliche melodischer Einfälle fließen dem Solisten durch die Finger. Bei voluminöser, großbesetzter Orchesterbegleitung scheint das Soloinstrument an mancher Stelle eher beigeordnet als exponiert. Aber man empfindet es nicht als Nachteil, sondern genießt das üppige Angebot für die Sinnes-Palette. Farbigkeit und Spielwitz finden sich ebenso in Rachmaninows Rhapsodie: Das Paganini-Thema arbeitet der Solist präzise heraus und entführt mit Leichtigkeit und Augenzwinkern in 25 neue Stimmungen dieser kapriزيösen Miniaturen.

Isabel Fedrizzi

André Mathieu: Konzert Nr. 4 e-Moll
Sergei Rachmaninow: Rhapsodie auf ein Paganini-Thema op. 43
 Jean-Philippe Sylvestre, Klavier (Steinway D)
 Atma Classique 2768
 (Vertrieb: InAkustik)

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



Um die Verbreitung einiger seiner Klavierkonzerte zu erhöhen, erlaubte Wolfgang Amadeus Mozart bei einigen notfalls auf die Bläser zu verzichten, sie also mit der reinen Streicherbegleitung aufzuführen. Diese Lesart wurde – auch mit solistischer Besetzung – in den vergangenen Jahren wiederentdeckt und hat sicher ihren Reiz. Etwas anderes sind Bearbeitungen, wie sie der 1807 geborene Ignaz Lachner herausbrachte. Er passte den gesamten Orchestersatz der solistischen Streicherbesetzung an, „rettede“ manche harmonieunterstützende Bläserhythmen oder Effekte wie Linien-Oktavierungen. Die Skepsis, die man solchen Arrangements entgegenbringen mag, ist hier unangebracht. Im Gegenteil: Lachner, der vor allem als Kapellmeister in verschiedenen deutschen Städten wirkte, besaß großes Können als Streicherkomponist (was er übrigens auch als Schöpfer einer Reihe von Streichquartetten bewies). Alon Goldstein und dem Fine Arts Quartet gelingt es in diesen Weltersteinspielungen, alle konzertanten Konflikte höchst dynamisch mitreißend auszuspielen, aber auch den in den Originalen durchscheinenden intimen Charakter der Konzerte zu erhalten. Es ist ein schmaler Grat, auf dem die Interpreten bravourös balancieren und damit ein entdeckenswertes Kapitel der Mozart-Rezeption ans Tageslicht fördern.

Oliver Buslau

Wolfgang Amadeus Mozart (arr. Ignaz Lachner)

Klavierkonzerte Nr. 23 KV 488 und 24 KV 491
 Alon Goldstein, Klavier (k. A.)
 Fine Arts Quartet; Alexander Bickard, Kontrabass
 Naxos 8.573736

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



„A Light in the Dark“ lautet der Titel der CD – auch wenn er sonst nicht so recht zu der restlichen Gestaltung der CD passen mag (mit der düsteren Zeichnung von Dimitri Schostakowitsch) – er wurde persönlich von der Pianistin Sabine Weyer ausgewählt. Das Konzept der CD: statt der gewöhnlich mit dunklen Klängen des Komponisten, seine leichtere, heitere Seite zu zeigen. Den Auftakt macht – so wie es sich für ein Konzert gehört eine Ouvertüre. Hier ist es die Festliche Ouvertüre A-Dur op. 96. Erfrischend und mit hörbarem Vergnügen spielt das Orchester unter Leitung von Erich Polz auch die 9. Sinfonie. Im Zentrum steht jedoch das zweite Klavierkonzert in F-Dur, das Schostakowitsch für seinen Sohn Maxim komponiert hat. Die Pianistin aus Luxemburg lässt dieses Werk in einem anderen Licht erscheinen. Zwar ist es expressiv und virtuos, dann wieder fast schon schwelgerisch-süß, doch Sabine Weyer sucht einen stringenten Weg – auf dem sie das Orchester exzellent begleitet. Schostakowitsch war von seinem Werk nicht überzeugt, schreibt von „Fingertechnik ohne Inhalt“ – vielleicht wollte er seinem Sohn zu sehr ein Lehr- und Studienwerk auf den Leib komponieren – aber beim Anhören ist nichts von dem spürbar. Vielleicht liegt es an der soliden Herangehensweise von Dirigent, Orchester und Solistin. Das zeigt sich auch im zweiten Satz, denn statt diesen hoch emotional aufgeladen zu spielen, gestaltet Weyer ihn facettenreich, aber dezent und leicht.

Anja Renczikowski

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



Während der italienische Pianist Federico Colli seine Einspielung der Scarlatti-Sonaten weiterverfolgt, legt er nun (quasi zwischendurch) eine Einspielung mit Werken von Bach vor. Das ist scheinbar stimmig, denn wieder wendet er sich der Barockmusik zu, wenn auch einer vollkommen anderen als bei Scarlatti. Ein langer Text im Booklet informiert, warum Colli ausgerechnet diese Werke hier kombiniert hat. Doch davon einmal abgesehen, gibt Colli den stilisierten Tänzen der Suite (Partita) eine sehr stringente Spielweise, die im ersten Moment nicht allzu sehr von der anderer großartiger Interpreten abweicht. Doch gerade in Bezug auf die Dynamik agiert Colli noch feinsinniger als andere Pianisten, vermag damit eine innere Dramatik zu schaffen, die schon die Ouvertüre zu einem spannungsgeladenen Stück Musik werden lässt, das den Auftakt zu einem sehr emotionalen Tanzreigen eröffnet. Vielleicht mag der ein oder andere Hörer die trockene Spielweise der Allemande, die überbordende Sprunghaftigkeit der Courante und die sehr zurückhaltende Sarabande als übertrieben empfinden, aber Colli ist zu intelligent, vermag dieser oft gehörten Musik neue Aspekte zu entlocken, die niemals gegen den Notentext agieren. Und auch das Italienische Konzert wird hier zu einem neuen Hörerlebnis, dem sich die Chaconne in Busonis Bearbeitung zu einem abschließenden Fest der Hörsinne offenbart. Colli ist ein brillanter und großartiger Spieler!

Carsten Dürer

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



Es ist schon erstaunlich, dass es bislang keine Gesamtaufnahme der Klaviersonaten eines der gefeiertsten Komponisten und Klaviervirtuosens des 19. Jahrhunderts gab. Selbst mit den beiden derzeit erhältlichen CDs von John Houry und Stephen Hough konnte man bislang nur drei Sonaten von Johann Nepomuk Hummel kennenlernen. Nun hat aber der Fortepiano-Spezialist Costantino Mastroprimiano alle 6 veröffentlichten Claviersonaten aufgenommen, so dass man die Entwicklung Hummels vom Klassiker zum Vor-Romantiker lückenlos nachvollziehen kann. Die Idee, für die früheren Sonaten den Nachbau eines Hammerklaviers von Anton Walter (ca. 1790) zu verwenden und für die späteren (Nr. 5, 6 und Fantasia) einen Erard von 1838 ist zwar stimmig, aber im Resultat nicht immer befriedigend. Der Erard hat nämlich einen klangvolleren Bass, ist aber im Diskant wesentlich matter als der Walter-Nachbau. Das verleiht den langsamen Sätzen eine intime Atmosphäre, nimmt den schnellen Sätzen aber viel von ihrer Strahlkraft. Die vermisst man bei der berühmten fis-Moll-Sonate op. 81, vor allem in den brillanten Eck-sätzen, eben doch schmerzlich. Außerdem hat man ständig das Gefühl, dass der Pianist mit dem Instrument kämpfen muss. Dagegen springt bei den frühen Sonaten, in denen man auf Schritt und Tritt Haydn und Mozart begegnet, der Funke gleich über. Da überzeugt Mastroprimiano durch quicklebendiges Spiel in den schnellen und empfindsames Ausloten von Nuancen in den langsamen Sätzen, was insgesamt eine mehr als respektable Leistung ergibt.

Robert Nemecek

Dmitri Schostakowitsch

Klavierkonzert Nr. 2 F-Dur op. 102 (Festliche
 Ouvertüre A-Dur op. 96, Sinfonie Nr. 9 Es-
 Dur op. 17)
 Sabine Weyer, Klavier (Steinway)
 Nordwestdeutsche Philharmonie
 Ltg.: Erich Polz
 Ars Produktion 38 256
 (Vertrieb: Note 1)

Johann Sebastian Bach

Partita IV 828, Italienisches Konzert BWV
 971
Bach/Busoni: Chaconne d-Moll
 Federico Colli, Klavier (Steinway D)
 Chandos 20079
 (Vertrieb: Note 1)

Johann Nepomuk Hummel

Sonaten Nr. 1–6; Fantasia in C Op. 124
 Costantino Mastroprimiano,
 Fortepiano (Walter-Nachbau; Erard
 „en forme de clavecin“, 1838)
 Brilliant Classics 94378 (3 CDs)
 (Vertrieb: Edel)



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

Mit der zweiten Aufnahme von Chopin-Werken setzt die chinesische Pianistin Jin Ju ihren erfolgreichen Einstieg in Chopins Œuvre fort. Mit der dritten Klaviersonate h-Moll, einem wechsellvollen „Ungetüm“ an Stimmungen – grimmig und verträumt, zärtlich und rebellisch, flüchtig und tiefgehend – beginnt sie die zweite Folge mit den späten Klavierwerken Chopins. Sicher ist nicht jeder diesen musikalischen und technischen Herausforderungen gewachsen – wohl aber Jin Ju, deren scheinbar unbegrenzte und bis ins Detail ausgefeilte Technik die Sonate wie auch die folgenden Mazurkas mit Leichtigkeit meistert. Nie aber entsteht der Eindruck von Virtuosität um ihrer selbst willen, sondern Jin Ju füllt jeden Tanz und auch die anspruchsvolle 3. Sonate mit leidenschaftlichem Ausdruck, mit Gefühl und Pathos ohne Übertreibung und sie scheint die melodischen Linien zu singen. Auch das letzte vollendete Werk Chopins, die Cellosonate g-Moll, deren kurzen langsamen Mittelsatz Alfred Cortot für Klavier eingerichtet hat, klingt unter Jus Fingern nachdenklich, elegisch, wie ein Gebet. Ihr delikater Anschlag und ein romantischer Ton – und dies in gewohnt feinsten Aufnahmetechnik der MDG – machen ihren Chopin sehr bemerkenswert: Schnörkellose und facettenreiche Interpretationen lassen aufhorchen. Jin Ju braucht den Vergleich mit den Einspielungen großer Pianisten nicht zu scheuen. Unbedingt hören!

Isabel Fedrizzi



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

Nachdem er in den vergangenen Jahren sämtliche Klavierkonzerte von Beethoven eingespielt hat, wagt sich Yevgeny Sudbin nun an die beiden letzten Klaviersonaten sowie die noch späteren Bagatellen Opus 126. Mit Op. 110 beginnt er und kann schon nach wenigen Minuten der so weit in diesem Opus verzweigten Charakterwechsel aufzeigen, dass er ein untrügliches Gespür für dynamische Ausarbeitungen sowie einen gesunden Zugang zu den Tempi hat. Damit vermag Sudbin als nachdenklicher Pianist die Themen so transparent und dennoch emotionsgeladen zu gestalten, dass man aufhorcht. Sudbin überlässt zwar nichts dem Zufall, aber er kann sich auch nicht den einnehmenden Einfachheiten der Beethoven'schen Schreibweise entziehen und findet somit – und mit seinem wunderbar austarierten Anschlagespür – zu einer emotional eindringlichen Gestaltung, die in der Fuge des 3. Satzes gipfelt, die er wie die größten Pianisten plastisch zu gestalten versteht. Und ihm ist bewusst, dass Op. 111 noch einmal konzentrierter in seiner Aussagekraft daherkommt. Und entsprechend gestaltet er diese Sonate noch enger verzahnt in ihren Aussagen, kann sämtliche Ideen, die Beethoven hier aus wenigen Keimzellen auf kleinstem Raum miteinander vereint, zu einem drängenden Ganzen formen, unwirsch zwar, aber immer mit dem Blick auf die dramatischen Kernaussagen im 1. Satz. Und die Arietta wird bei Sudbin zu einem geschickt sich aufbauschenden, wunderbar-endlosen Gesang, der am Schluss in einer maßvollen Stretta endet. An den Bagatellen fasziniert Sudbin vor allem die Genialität im Miniaturhaften. Entsprechend feingliedrig und feinsinnig gestaltet er hier und zeigt wieder einmal: Er ist einer der besten Pianisten seiner Generation.

Carsten Dürer

Frédéric Chopin

Sonata Nr. 3 h-Moll op. 58, Berceuse op. 57, Walzer op. 64, Mazurkas opp. 56, 63, 67, Cellosonate (arr.) op. 65
 Jin Ju, Klavier (Steinway D)
 MDG 947 2088-6
 (Vertrieb: Naxos)

Ludwig van Beethoven

Klaviersonaten Opp. 110, 111, Bagatellen op. 126
 Yevgeny Sudbin, Klavier (k. A.)
 BIS 2208 (Vertrieb: Klassik Center)



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

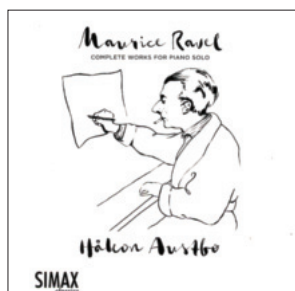
Wieder einmal schreibt Boris Giltburg den Begleittext zu seiner CD selbst – wieder einmal ein interessanter Einblick in das Werk. Vor allem aber zeigt er seinen Blick auf die von ihm grandios gespielte Musik. Nach der wunderbaren Rachmaninow-Aufnahme folgt nun Liszt. Die 12 Études d'exécution transcendante umspielt er mit der Rigoletto-Paraphrase und der zweiten der 3 Études de concert S 144. Es sind Wunderwerke der Virtuosität, die uns trotz aller Professionalität und Höchstleistungen im Klassik-Betrieb immer noch fesseln. Etüden, so erklärt Boris Giltburg in seinem Text, sind zum einen die Übungswerke von Czerny und Cramer, aber es sind auch die Meisterwerke von Chopin, Skrjabin, Debussy, Rachmaninow, Ligeti und natürlich auch von Liszt. Virtuosität kann glanzlos wirken – schreibt er auch. Wenn es nur um die Vorführung dieser geht, dann ist die Musik ohne Inhalt. Liszts Etüden sind aber auch hochromantische Stücke – erzählen vom Pagen Mazeppa und seinem wilden Pferdegalopp, Erinnerungen an die Walpurgisnacht und alte Legenden. Giltburg füllt sie mit Leben – schwindelerregend in „Mazeppa“, imaginäre Welten eröffnet er uns mit „Ricordanza“ und dem finalen „Chasse-neige“. Weit hinter seiner stupenden Technik, zeigt Boris Giltburg auch in der Rigoletto-Paraphrase worauf es ankommt: sein warmer Anschlag, der perlende Klang, die feine Artikulation, der bedachte Einsatz des Pedals. Mit alledem vermag er das Magische dieser Stücke an die Oberfläche zu holen.

Anja Renczkowski

Franz Liszt

Rigoletto-Paraphrase, Études d'exécution transcendante, La Leggierezza
 Boris Giltburg, Klavier (Fazioli)
 Naxos 8.573981

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



Der norwegische Pianist Hakon Austbo hatte schon immer ein Händchen für die Klaviermusik der Jahrhundertwende. Mit beachtlichen pianistischen Gaben gesegnet, lehrte er mit seinen Gesamtaufnahmen der Klaviermusik von Satie und Debussy über Janáček bis zu Skrjabin die hochpreisige Konkurrenz das Fürchten. Ob dies auch für die jüngste Gesamteinspielung des Klavierwerks von Maurice Ravel gilt, ist allerdings fraglich. Denn das Niveau der Aufnahmen schwankt doch erheblich, was auch mit dem Rang der Werke zusammenhängen mag. Es fällt schon auf, dass bei bedeutenden Zyklen wie „Miroirs“ oder „Gaspard de la nuit“ Pianistik und Klangempfinden gut aufeinander abgestimmt sind, während weniger bedeutende Stücke wie das „Menuet antique“ wie vom Blatt gespielt wirken. Hinzu kommt, dass Austbo bei Stücken, die außerordentlich virtuose Fähigkeiten (Scarbo, Toccata) verlangen, hinter den mittlerweile erreichten technischen Standard zurückfällt. Insgesamt überwiegen aber die starken Momente. Vor allem bei den Zyklen „Miroirs“ und „Valse nobles et sentimentales“ sind Austbo gültige Interpretationen gelungen, in denen die im technischen Sinne makellose Ausführung durch eine hohe Klangkultur geadelt wird. Bei bildmächtigen Stücken wie „Le Gibet“ oder „La vallée des cloches“ punktet der Pianist mit einem suggestiven Spiel, das unter die Haut geht. Zweifellos hat der in allen Lagen einfach herrlich klingende Steinway D-274 von 1893, der für sämtliche Aufnahmen verwendet wurde, seinen Anteil daran. Schon deshalb sollte man diese Einspielung mal gehört haben. Insgesamt aber bietet die Produktion keine Alternative zu den bekannten Gesamtaufnahmen.

Robert Nemecek

Maurice Ravel
 Sämtliche Werke für Klavier solo
 Hakon Austbo, Klavier
 (Steinway D, 1893)
 Simax Classics 1366
 (Vertrieb: Naxos)

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

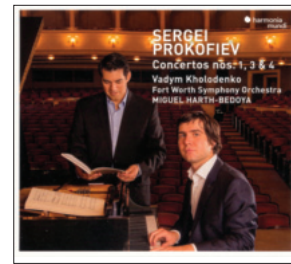


Das neue Album „Stolen Moments“ von Rikke Sandberg trägt diesen Titel vor allem deshalb, weil es einem verlorenen Pianisten-Freund der dänischen Pianistin gewidmet ist. An den verstorbenen Ebbe Tørring erinnert sich die vielfach ausgezeichnete Pianistin, Professorin an der Königlich Dänischen Musikakademie und Leiterin des Nordic Chamber Music Festivals mit bewegendem Worten. Das hier ebenfalls eingespielte F-Moll-Capriccio aus den Acht Klavierstücken von Brahms habe Tørring bei dem letzten Treffen mit ihr gespielt, und sie wählte das Stück deshalb auch für die Begräbnisfeierlichkeiten des Freundes aus. Sandbergs Brahms-Interpretationen atmen aber auch ganz unabhängig von diesem traurigen Anlass einen tiefen Ernst. Während sie die charakterlichen Gegensätze der Variationen op. 21 von übermütiger Heiterkeit und Spielfreude bis zu erhabener Schwere auslotet, ist Sandbergs ununterbrochenes Forschen nach Tiefe unüberhörbar. Auch in der Chaconne für die linke Hand lässt sie den Augenblick wirken. Nichts klingt gehetzt oder überspielt, Sandberg formt lieber mit Ruhe und Bedacht. Das will nicht heißen, dass sie das Virtuose aus dem Blick verliert. Ganz im Gegenteil, denn den Ungarischen Tanz Nr. 1 g-Moll spielt sie voller Feuer und sprühendem Esprit. Elegant und klar fließen die Läufe voller Brillanz und Sandberg gestaltet mit mutigen Zäsuren. Fein und zart erscheint auch das Intermezzo Nr. 3 aus op. 76, dass diese großartige Pianistin in so verhaltener Dynamik ansetzt, dass einem der Atem stockt.

Ernst Hoffmann

Johannes Brahms
 Chaconne für die linke Hand; Variationen op. 21 Nr. 2 D-Dur; Zwei ungarische Tänze Nr. 1 und Nr. 4; Acht Klavierstücke op. 76 / Intermezzo op. 116
 Rikke Sandberg, Klavier (Fazioli F 278)
 Danacord 835
 (Vertrieb: Note 1)

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



Ja, die Klavierkonzerte von Sergei Prokofiew passen zu dem russischen Pianisten Vadym Kholodenko, denn kaum ein anderer jüngerer Pianist hat die russische Musik des frühen 20. Jahrhunderts bislang so profund interpretiert wie er. Nachdem er 2014/15 als erster Musiker zum „Artistic Partner“ des Fort Worth Symphony Orchestra ernannt wurde (2013 hatte er den Van Cliburn Klavierwettbewerb in der Stadt dieses Orchesters gewonnen), hat er die beiden Klavierkonzerte Nr. 2 und Nr. 5 bereits in einer Einspielung vorgelegt. Nun also folgen die restlichen drei Konzerte. Und Kholodenko ist wiederum ein bis ins kleinste Detail famos agierender Solist, der jede Nuance und Phrase so zu gestalten versteht, dass man sein Spiel im gleichen Atemzug mit denen von Vladimir Krainev oder Alexandre Toradze nennen kann. Nur dass diesen beiden Pianisten ein durchaus schlagkräftigeres und im Sinne des Komponisten agileres Orchester zur Seite stand. Schon im 1. Klavierkonzert werden einige Aussagen im Orchester behäbig durchgespielt, die mehr rhythmischer Struktur und Schlagkraft bedürft hätten. Und genau dies fällt vor allem in dem rhythmisch so komplexen 3. Konzert auf, das von den Amerikanern unter dem peruanischen Dirigenten Miguel Harth-Bedoya streckenweise zu seicht genommen wird. Entsprechend fehlt es der musikalischen Gesamtaussage dann ein wenig an dramatischer Finesse und russischer Seele. Alles ist ein wenig zu sentimental ausgedeutet. Da kann der Solist Kholodenko noch so sehr seine Ideen verwirklichen, es hilft dem Gesamteindruck nicht. Pianistisch eine ansprechende Interpretation, in der Gesamtgestaltung eher ein mittelmäßiges Hörerlebnis.

Carsten Dürer

Sergei Prokofiew
 Klavierkonzerte Nrn. 1, 3 und 4
 Vadym Kholodenko, Klavier (k. A.)
 Fort Worth Symphony Orchestra
 Ltg.: Miguel Harth-Bedoya
 Harmonia Mundi 907632

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



Mit „24 + 1“ unternimmt der englische Pianist Dominic John eine Genre-Tour durch zwei Jahrhunderte. Sein Vehikel ist das Prélude, und zwar chromatisch-alternierend den Dur-/Moll-Tonarten in einem vollständigen Zyklus folgend, nur eben nicht von einem Komponisten. So konfrontiert er das basslastige, aggressive Staccato des C-Dur-Prélude von Harald Genzmer mit den c-Moll postromantisch-pompösen Akkordbögen, die Louis Vierne notierte. Mutatis mutandis beim sarkastischen Marsch (D-Dur) von Yegeny Svetlanov und dem fiebrigen Pathos (d-Moll) bei Felix Blumenfeld. Etwas näher in Modernität beieinander sind Nikolai Kapustins Blues-Jazz (Es-Dur) und Lera Auerbachs ironisch-frecher Cartoon-Duktus. Wiederum ein Verweis zum impressionistisch, flüchtig Jazz beeinflussten G-Dur-Prélude von Boris Goltz und kontrastiv zur neobarock-andächtigen Miniatur g-Moll von Pierre Max Dubois. Die stets stilsicher präsentierten Kombinationen sind für Dominic John also keine akademischen Übungen entlang einer Chronik, sondern einerseits in den jeweiligen Doppelungen unerwartete Begegnungen in historisch disparaten Klanglandschaften und andererseits die Demonstration des enormen pianistischen Potenzials der kleinen Form Prélude. Beste britische Exzentrik. Da capo passt da im Rekurs unterwegs zum Anfang das Prélude C-Dur, das André Previn als extrem verhakelten perkussiven Ragtime komponierte.

Hans-Dieter Grünefeld

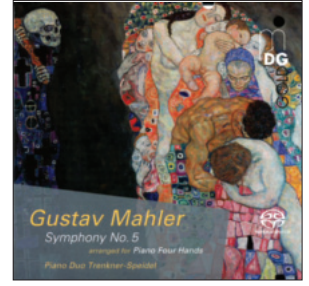
Interpretation: 1 2 3 4 5 6
Klang: 1 2 3 4 5 6
Repertoirewert: 1 2 3 4 5 6



Er hat bereits so viel Repertoire eingespielt, so unterschiedliche Komponisten mit großer Verinnerlichung betrachtet, dass es fast schon verwundert, dass sich Garrick Ohlsson erst jetzt dem Spätwerk von Brahms zuwendet. Seit dem Gewinn des Warschauer Chopin-Wettbewerbs 1970 ist der Amerikaner ein vielgefragter Pianist, der aber hierzulande nur selten konzertiert. Er kann den Miniaturen des altersweisen Brahms eine spürbar nachvollziehbare Ebene verleihen. Nicht alles ist klanglich wirklich schön austariert und manches Mal – so in den Capriccios von Opus 116 und der Ballade in Opus 118 – schießt er auch in der Dynamik schon einmal über das Ziel hinaus, wird zu unnachgiebig in der tonlichen Klanggebung. Dafür kann er die Intermezzi dieses Opus so tiefenwarm und gedankenverloren interpretieren, dass sie dem Zuhörer unter die Haut gehen. In den Intermezzi Opus 117 dann vermag er sich in den Tempi wunderbar zurückzuhalten, findet ebenso zur Darstellung der liebevollen Einfachheit wie dem inneren und dunklen Vorwärtsdrang. Das ist im Anschlag wunderbar austariert, ohne dass Ohlsson eine einzige Note ohne Gewicht versehen würde. Eine nicht vollauf überzeugende, aber eine sehr gute Einspielung.

Carsten Dürer

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



In der Musikgeschichte des Fin de siècle sind Mahlers Sinfonien in vielerlei Hinsicht Schlüsselwerke: Einerseits weisen sie auf die Gattungstradition zurück, andererseits spricht aus ihnen ein enormes Potenzial an Progressivität und nicht zuletzt weisen sie den Weg in die Moderne. Dieser monumentale Charakter kommt auch in der Bearbeitung seiner Sinfonie Nr. 5 für Klavier zu vier Händen zur Geltung, welche als Ersteinstrument von den Pianistinnen Evelinde Trenkner und Sontraud Speidel vorliegt. Bedenkt man die Größe der Orchesterbesetzung in Mahlers Werken und die Konzentration dieses Universums auf nur ein einziges Instrument in einer Klavierbearbeitung, so werden die Anforderungen offensichtlich, mit denen sich Pianisten konfrontiert sehen, wenn es darum geht, die Möglichkeiten des orchestralen Ausdrucks auf dem Klavier wiederzugeben. Dem Duo Trenkner/Speidel gelingt dies in vorzüglicher Weise. Ihre Interpretation besticht durch eine ausgesprochene Vielschichtigkeit, bei der die Pianistinnen ein bemerkenswertes Fingerspitzengefühl für den orchestralen Werkcharakter beweisen: Mit fein dosierter Dynamik bei sehr zurückhaltendem Pedalgebrauch entlocken sie dem Flügel eine Vielzahl an Schattierungen und Klangfarben. Die düsteren Abgründe des Trauermarsches im Kopfsatz oder die Gefühlswelt des berühmten „Adagietto“ ergreifen den Hörer nicht minder als in der Original-Version und ermöglichen die Wahrnehmung des Werkes aus einer neuen Perspektive. Eine sehr zu empfehlende Aufnahme von hohem künstlerischen Wert.

Bernd Wladika

24 + 1

Werke von Harald Genzmer u.a.
 Dominic John, Klavier (Steinway D)
 Willowhayne Records 041
 (Vertrieb: Naxos)

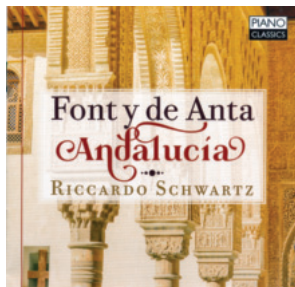
Johannes Brahms

Klavierstücke Op. 118; Fantasien Op. 116;
 Intermezzi Op. 117
 Garrick Ohlsson, Klavier k. A.)
 Hyperion Records 68226
 (Vertrieb: Note 1)

Gustav Mahler

Sinfonie Nr. 5 bearbeitet für Klavier zu vier
 Händen von Otto Singer
 Evelinde Trenkner und Sontraud
 Speidel, Klavier (Steinway D)
 MDG 930 2070-6
 (Vertrieb: Naxos)

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



Den Namen Manuel Font y de Anta (1889–1936) lesen die Allermeisten hier garantiert zum ersten Mal. In seiner Heimat Spanien, dort vor allem in seinem Geburtsort Sevilla, kennt man ihn aber noch gut. Font y de Anta war Komponist, Pianist und Dirigent und stammte aus einer musikalischen Familie. Er studierte bei seinem Vater, bei Eduardo Torres sowie bei Joaquín Turina. Er bereiste Amerika, gab Klavierkonzerte und dirigierte Orchester. Sein tragischer früher Tod – Font y de Anta wurde wenige Tage nach Beginn des Bürgerkriegs von republikanischen Brigadistas in Madrid ermordet – war ein großer Verlust für die spanische Musikwelt. Und nicht nur für diese, wie die vorliegende Aufnahme beweist, auf der seine drei „Cuadernos“ (Notizbücher) zu hören sind, die der Komponist 1921 zu dem Zyklus „Andaluçia“ zusammengefasst hat. „Andaluçia“, schreibt der aus Italien stammende Pianist Riccardo Schwartz im Booklet-Text, „zählt neben Albéniz‘, Iberia‘ und Granados‘, Goyescas‘ zu den drei wichtigsten poetischen Zyklen der spanischen Klavierliteratur“. Mehr noch: „Andaluçia“, so Schwartz weiter, gehöre zum Besten, was das Repertoire zu bieten habe, „auch wenn es sich hier um eine Weltersteinspielung handelt.“ Starke Worte, denen man zunächst nicht glauben möchte – bis man die in wirklich allen Punkten begeisternde CD gehört hat. Was für eine tolle Musik! Genuin spanisch, perlend, hell, singend mit gleichsam mäandernden Melodien. Schwartz leuchtet die Werke bis in die hintersten Winkel hinein aus, schleift sie zu Juwelen, verleiht ihnen Glanz, Feuer, Leben. Ja, diese Musik ist von der Sonne Iberiens durchwärmt. Stark!

Burkhard Schäfer

Manuel Font y de Anta
 „Andaluçia“ (Cuadernos I bis III)
 Riccardo Schwartz, Klavier
 (Steinway D)
 Piano Classics 10144
 (Vertrieb: Edel)



Emanuel Ax & Yo-Yo Ma A Celebration

Sony Classical feiert die seit mehr als 40 Jahren bestehende musikalische Partnerschaft von Emanuel Ax und Yo-Yo Ma mit einer 21 CD-Edition, die alle gemeinsamen Einspielungen enthält, die zwischen 1981 und 2009 entstanden.

Philippe Entremont

The Complete Piano Solo Recordings

Die edle 34 CD-Edition vereint alle Soloaufnahmen des französischen Pianisten, die von 1956 bis 1997 bei Columbia und Sony Japan entstanden. Darunter 19 LPs, die nun erstmals digital verfügbar sind, aufwändig remastert von den original Analogbändern.



Vladimir Feltsman The Complete Sony Recordings

Nachdem der russische Pianist 1987 in die USA emigrierte, hieß ihn Ronald Reagan bei einem hochgelobten Recital im Weißen Haus willkommen. Nun sind erstmals alle Einspielungen von Feltsman, die zwischen 1986 und 1990 bei CBS Masterworks erschienen, auf 8 CDs erhältlich.



WWW.SONYCLASSICAL.DE



Verlosung

Melden Sie sich jetzt an für den Sony Classical Newsletter auf www.sonyclassical.de und gewinnen Sie mit etwas Glück einen brandneuen kabellosen Kopfhörer mit Noise Cancelling und High Resolution Audio von **SONY** für den perfekten Musikgenuss!

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



Als Gewinner zweier Liszt-Wettbewerbe (Budapest 2011 und Utrecht 2017) hat sich der 1991 geborene Brite Alexander Ullman nicht etwa auch Liszt für sein Debüt-Album ausgesucht, sondern blickt auf ein besonderes Kapitel russischer Musik, den Ballettmusiken. Mit welcher Lust und mit welchem Wissen um die originalen Orchestermusiken Ullman da zu Werke geht, ist wunderbar. Schon nach ein paar Minuten gelingt es ihm, den Zuhörer auf unterschiedliche Weise in den Bann seines Spiels zu ziehen: Mit seiner wunderbar virtuos-leichtgewichtigen, die er mit seinem Spiel an den Tag legt, mit seinem facettenreichen Anschlag und der ebenso breiten dynamischen Abstufung sowie der dadurch sich beständig verändernden Klanggebung. Dabei ist Ullman kein stereotyper Spieler, sondern besticht mit eigenen Sichtweisen, wie im „Tanz der Zuckerfee“, in dem er sensibel und mit Feingespür für das richtige Tempo agiert. Überhaupt ist seine Spielweise zwar farbenreich, ganz im Sinne der orchestralen Vorbilder, aber dennoch extrem transparent. Strawinskys Stücke aus „Petruschka“ gelingen ihm vielleicht nicht mit der entsprechenden Ausagetiefe, verirrt Ullman sich zu sehr in Details und sein Spiel wirkt fast manieriert. Doch Prokofiews Arrangement seiner Ideen aus „Cinderella“ vermag er wieder so viel Leben und tänzerische Agogik einhauchen, dass man begeistert zuhört. Und auch die „Feuervogel“-Suite wird zu einem Fest der Sinne. Alexander Ullman ist ein famoser Pianist, von dem wir noch viel erwarten können!

Carsten Dürer

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



Über 18 Millionen Menschen sollen das Video mit ihrem Konzert des 2. Rachmaninow-Klavierkonzert auf YouTube angeschaut haben. Künstlerbiografien beinhalten heute andere Parameter als noch vor einigen Jahren. Anna Fedorova wurde in der Ukraine geboren, studierte in Kiew und London und erhielt wertvolle Impulse von Mentoren wie András Schiff und Steven Isserlis. Vor fünf Jahren erschienen ihre ersten CD-Einspielungen mit Werken von Brahms, Chopin und Rachmaninow. „Four Fantasies“ vereinigt Werke – Fantasien von Chopin, Skrjabin, Schumann und Beethoven. Zwei Fantasien-Sonaten stehen am Anfang und am Ende und sie verbindet das Thema „Mondschein“. Während Skrjabin seine Sonate auf seiner Hochzeitsreise schrieb und sich von einer schönen ruhigen Nacht und dem Meer im Mondlicht inspirieren ließ, erhielt Beethovens Sonate ihren Beinamen erst durch den Dichter Ludwig Rellstab. Anna Fedorova taucht mit viel Empathie in diese Nachtwelten ein. Kraftvoll und dramatisch spielt sie Chopins op. 49 mit einer überzeugenden Vehemenz. Im Zentrum steht die Fantasie op. 17 von Robert Schumann. In einem Guss, gleichzeitig leidenschaftlich, energisch und leise getragen – es ist viel, was der Komponist dem Pianisten abverlangt. Eine Herausforderung, der sich Anna Fedorova mit viel Verve widmet. Sie legt die vielen harmonischen Zaubereien der einzelnen Sätze offen. Ihr Engagement und ihrer Liebe für dieses Genre wird hörbar und die Zusammenstellung ergibt eine abwechslungsreiche Kombination.

Anja Renczikowski

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



Obwohl Anton Reicha ausgebildeter Pianist war, trat er nicht öffentlich auf. Deshalb wohl war sein Interesse bei den „Études ou Exercices“ weder auf akademische noch praktische Konventionen, sondern originelle Kompositionen gerichtet. Zwar scheinen die Titel formale Aspekte anzuzeigen, aber schon die „Zwölf Dur-Skalen“ aus dem ersten Buch (Livre 1) haben überraschende Wendungen. Ironisch sind viele dieser Miniaturen, etwa die lyrischen „Triller“ oder die rauschenden Arpeggien der „gebrochenen Akkorde“. Als ob sie die Moderne antizipieren, wirken die virtuos-leichtgewichtigen „Chromatismen“ fast fremd, und die „Ornamente“ swingen lässig wie eine Barkarole. Diese Merkwürdigkeiten hat Henrik Löwenmark aufmerksam beachtet, pointiert sogar eine Beethoven-Parodie (Klavierkonzert Nr. 1) im „Allegro poco vivace“ (Livre 2), das Adagio, wie ein Kinderlied in filigraner Melodik, kontrastierend. Hinzu kommen unorthodoxe Modulationen, etwa beim „Andante un poco adagio“, und „kombinierte Metren“, so dass die Periodik unregelmäßig, gar unvorhersehbar wird. Insbesondere beim munteren Rondeau Nr. 2, dessen seltsame Stimmführung und unerwarteten Zäsuren Henrik Löwenmark organisch fügen kann. Die Fantasie über ein Thema von Frescobaldi schließlich ist in manchen Passagen so komplex und abweichend von dessen Referenz, dass sie futuristisch anmutet. Nicht allein souveräne Spieltechnik ist bei diesen Zyklen also gefordert, vielmehr Sinn für Gestaltung eigenwilliger Konzepte. Diese Aufgabe hat Henrik Löwenmark hervorragend gemeistert.

Hans-Dieter Grünefeld

Peter Tschaikowsky: Nussknacker-Suite Op. 71a (arr. Mikhail Pletnev)

Igor Strawinsky: Drei Stücke aus Petruschka; Die Feuervogel-Suite (arr. Von Guido Agosti)

Sergei Prokofiew: Sechs Stücke aus Cinderella Op. 102
 Alexander Ullman, Klavier (k. A.)
 Rubicon 1029

Alexander Skrjabin: Soante Nr. 2 op. 19; **Frédéric Chopin:** Fantasie f-Moll op. 49; **Robert Schumann:** Fantasie C-Dur op. 17; **Ludwig van Beethoven:** Sonate Nr. 14 cis-Moll op. 27,2
 Anna Fedorova, Klavier (k. A.)
 Channel Classics 41318
 (Vertrieb: New Arts International)

Anton Reicha
 Sämtliche Werke für Klavier, Volume 3
 Études ou Exercices op. 30, Rondeau Nr. 2 F-Dur, Fantasie über ein Thema von Frescobaldi
 Henrik Löwenmark, Klavier
 (Steinway D)
 Toccata Classics 0243 (Vertrieb: Naxos)

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



Nur wenige erinnern sich an den frühverstorbenen Pianisten Dinu Lipatti als Komponisten. Doch für den 32-jährigen Belgier Julien Libeer war er von Jugend an eine Inspiration. Und so hat er sich dazu entschieden, das in Lipattis Teenager-Alter entstandene Concertino im klassischen Stil Haydn und Mozart gegenüberzustellen – eine interessante Idee. Mit den „Les Métamorphoses“ steht ihm ein erfahrenes Ensemble zur Seite. Doch die Balance im Klang und das Spiel Libeers in diesem Werk sind alles andere als Maßstäbe setzend. In diesem dreisätzige Concertino kann sich der Klavierklang kaum durchsetzen, vermag Libeer dem Klavierpart kaum Aussagekraft zu verleihen. Das ist auch der Schreibweise mit Parallelen im Orchestertutti geschuldet. Lipatti war Student bei Alfred Cortot in Paris, doch deutlich auf der Suche nach einem Komponisten auszudrücken. Es ist ein Werk, das zwar schon moderne Einflüsse aus dem Paris der Zeit einbindet, aber ansonsten kaum große Inspirationen aufweist. In den Sätzen 3 und 4 kommt so etwas wie ein konzertierendes Moment zwischen Orchester und Klavier auf, das spritzig und wagemutig flott interpretiert wird. In Mozarts spätem B-Dur-Konzert setzt Libeer stark auf Effekte und Akzente, findet allerdings nicht zu einer geschlossenen Darstellung innerhalb der Ecksätze. Alles wirkt ein wenig maniert, während der Flügel etwas muffig klingt. Selbst im langsamen Satz stechen einzelne Noten aus den Melodielinien unnatürlich hervor – der Gesang stockt. Interessantes Programm, wenig überzeugend gespielt.

Carsten Dürer

Lignes Parallèles

Dinu Lipatti: Concertino für Klavier im klassischen Stil Op. 3

Wolfgang Amadeus Mozart:

Klavierkonzert KV 595

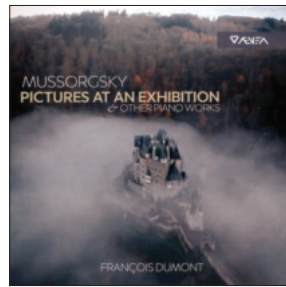
(+ Haydn: Sinfonie Nr. 49)

Julien Libeer, Klavier (Chris Meane Gradsaiter)

Les Métamorphoses; Ltg.: Raphael Feyer
 Evil Penguin Records 0029

(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



Natürlich verstellt ein gigantisches Klavierwerk wie die „Bilder einer Ausstellung“ den Blick auf weitere Klavierwerke des großen Russen Modest Mussorgsky. Erst recht, wenn es sich dabei teilweise um Miniaturen, Gelegenheitswerke und eigene Bearbeitungen handelt, die im russischen Klavierrepertoire aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts leicht zu verschwinden drohen. Der französische Pianist François Dumont, der beim 16. Internationalen Chopin Klavierwettbewerb 2010 einmal einen fünften Preis errungen hat, fügt seiner Einspielung der „Bilder einer Ausstellung“ nun zehn aparte Mussorgsky-Werke aus unterschiedlichsten Schaffensphasen des Komponisten bei. Da haben wir das Spätwerk „Am südlichen Ufer der Krim“ von 1880, das düster beginnt und sich dann impulsiv zu tanzartiger Rhythmik aufschwingt. Hier wie auch im sprunghaft abwechslungsreichen „Im Dorf“ aus demselben Jahr arbeitet Dumont die oft sehr scharfen Ausdruckskontraste und zuweilen hervorbrechende Wucht von Mussorgskys Musik bewundernswert heraus. Harte Akzente und eine ans Orchester angelehnte Klangfülle wählt der Pianist bei Mussorgskys eigener Bearbeitung der Marktszene aus seiner (viel zu selten gespielten und inszenierten) Oper „Der Jahrmarkt von Sorotschinz“. Dramatisch und zupackend, ja fast ein wenig an Liszt angelehnt, klingt die 1852 entstandene übermütige Polka, das erste publizierte Klavierwerk Mussorgskys.

Ernst Hoffmann

Modest Mussorgsky

Bilder einer Ausstellung und andere Klavierwerke (u. a. „Am südlichen Ufer der Krim“, „Eine Träne“, Polka)

François Dumont, Klavier (Steinway D)
 Aenea 18080

(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



Das ist ein mehr als eigenwilliges Projekt, das der Pianist Martin Klett mit dieser CD verwirklicht hat: Die Verbindung von Bach'schen Klavierkonzerten in reduzierter Besetzung mit Tangos der beiden bekannten Tango-Komponisten Horacio Salgán und Osvaldo Pugliese zu verbinden, ist doch etwas ausgefallen, spiegelt aber auch die Interessensgebiete des Pianisten wieder, der schon lange Tango tanzt und mit seinem Ensemble „Cuarteto SolTango“ spielt. Nun ist die Besetzung mit Streichquintett für Bachs Konzerte mit einem modernen Flügel ohnehin schon selten genug. Doch noch eigenwilliger ist die Spielweise, denn während die Streicher fast barocke Strichartikulationen an den Tag legen, spielt Klett eher romantisch-frei seinen Klavierpart. Dennoch ist das Ganze mit so viel Effekt und Leidenschaft vorgetragen, dass man die Spannung zwischen den Musikern geradezu spürt, vor allem da alle Instrumente gleichberechtigt im Klang eingefangen wurden. Das hat eine komplett andere Qualität, als man es gewohnt ist: Frei in der Agogik, ohne die Bach'sche Tonsprache vollkommen aufzulösen. Nur hier und da hätte man sich vielleicht stärkere dynamische Kontraste gewünscht, um die Artikulation ein wenig zu forcieren. Die Tangos sind dann weniger Klaviermusik, als ein emotionsgeladenes Ensemble-Erlebnis mit Bandoneon, wobei Klett durchaus zeigt, dass ihm diese Musik nahe steht. Irgendwie fasziniert die Verbindung dieser Klangwelten – und wie Klett sich ausdrückt, ist dies ohnehin ein „Wahnsinnsprojekt“ – und Klett zeigt mit ganzem Herzen seine vitale Spielweise. Und genau das macht Spaß!

Carsten Dürer

J. S. Bach: Klavierkonzerte BWV 1052, 1056

Horacio Salgán: Tangos; **Osvaldo**

Pugliese: Tangos

Martin Klett, Klavier (k. A.) (+ Ensemble)

Cavi Music 8553471

(Vertrieb: Harmonia Mundi)

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



Nach langem „diskographischen Schweigen“ in Sachen Ermanno Wolf-Ferrari (1876–1948) hat Brilliant im vergangenen Jahr eine Doppel-CD mit den beiden Klaviertrios des Meisters publiziert. Nun legt das Label nach und präsentiert auf einer weiteren CD seine Klavierwerke. Ob es sich dabei um „sämtliche“ Werke handelt, wird leider nicht ganz klar. Fakt ist aber, dass es sich bei den meisten der hier zu hörenden Stücke, die alle zwischen 1886 („Chopin-Phantasie“) und 1920 („Scherzino“) entstanden sind, um Weltersteinspielungen handelt. Allein dieser Faktor treibt den Repertoirewert der Aufnahme weit nach oben. Aber auch der warme Klang der Scheibe und – vor allem – die Interpretation der Werke durch den italienischen Pianisten Constantino Catena überzeugen auf ganzer Linie. Wolf-Ferraris Musiksprache hat einen ganz eigenen Duktus. Sie ist geprägt von einem romantischen Gestus, dem jeder Aplomb, jede Attitüde fremd ist. Seine Melodien sind stets süß, aber niemals süßlich, eine sehr noble, manchmal etwas unterkühlte, dabei aber immer verbindliche Herzlichkeit regiert in dieser zurückhaltenden Musik, die gleichsam das Beste aus der deutschen (Kontrapunkt) und italienischen Tradition (Bel Canto) in sich vereinigt. Wolf-Ferrari studierte unter anderem bei Joseph Rheinberger, dessen Klassizität er beerbte, ohne dessen Akademismus zu übernehmen. Catena trifft diesen Ton mit traumwandlerischer Sicherheit. Wohl disponiert, mit ruhiger Hand und verführerischem Anschlag verleiht er der wie aus einer fernen Epoche in unsere laute Zeit hineinwehenden Musik ein Gewand, das den Werken wie angegossen passt. Grandezza pur!

Ermanno Wolf-Ferrari
 Klavierwerke
 Constantino Catena, Klavier
 (Steinway D)
 Brilliant Classics 95868
 (Vertrieb: Edel)

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



Auf dieser Dussek-Hommage überzeugt auf Pianisten-Seite vor allem Olga Pashchenko. Die Meisterschülerin von Alexei Lubimov schafft es, den Walter-Nachbau von Paul McNulty in einen Gesamtklang zu integrieren – dank Differenziertheit in Ausdruck und Dynamik. Dies belegt das Klavierquintett op. 41 (wie das „Forellenquintett“ Schuberts mit Kontrabass). Es bereitet schiere Freude, wie die Musiker mit einer Stimme sprechen. Dagegen offenbart das „Notturmo concertant“ für Horn, Violine und Klavier, wie sehr sich Lubimov bisweilen in den Vordergrund spielt. Von einer kammermusikalischen Partnerschaft ist hier nicht viel zu hören, und genau dies ist das zentrale Problem im Doppelkonzert op. 63. Wie das „Notturmo concertant“ liegt auch dieses Werk als erste Einspielung in historischer Aufführungspraxis vor. Die zupackende Dramatik im ersten Satz nimmt fraglos unmittelbar gefangen, aber: Der vollgriffige, überaus direkte, mitunter recht harte Zuschnitt Lubimovs – ein Kenner Dusseks, wie eine Sonaten-CD zeigt (Brilliant) – erdrückt nicht nur das Spiel von Pashchenko, sondern stellenweise auch das der Streicher. Das ist bedauerlich, weil mit dem Finnischen Barockorchester höchst agile, vielfach klangersinnlich aufspielende Musiker zu hören sind. So wird das wunderbare „Larghetto sostenuto“ leider sodann jäh durchbrochen.

Marco Frei

Jan Ladislav Dussek

Konzert für zwei Klaviere op. 63;
 Klavierquintett op. 41; „Notturmo concertant“ op. 68

Olga Pashchenko, Alexei Lubimov,
 Hammerklavier (Walter & Sohn,
 Nachbau von Paul McNulty) (+ Sirkka-
 Liisa Kaakinen-Pilch, Violine, Ritta-Liisa
 Ristiluoma, Viola, Jukka Rautasalo,
 Cello, Anna Rinta-Rahko, Kontrabass,
 Tommi Hyytinen, Horn)
 Finnish Baroque Orchestra
 Alpha 416 (Vertrieb: Note 1)

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



Die koreanische Pianistin Hie-Yon Choi hat in ihrer Heimat Preise für ihre Aufführung sämtlicher Beethoven-Sonaten gewonnen. Kein Wunder, studierte sie doch bei Klaus Hellwig in Berlin, bei Hans Leygraf in Salzburg und bei György Sebök in Indiana. So ist sie gleichsam mit dem Repertoire der Klassik und Romantik aufgewachsen. Hier nun legt sie eine Einspielung mit vier der bekannteren Sonaten Beethovens vor. Und schon zu Beginn von Opus 31 Nr. 3 stellt man fest: Choi ist mit dem sprachlichen Duktus dieser Musik mehr als nur vertraut. Sie versteht diese Musik, vollzieht sie nach und kann somit die vielen Feinheiten zu einem großen Ganzen formen – die größte Herausforderung bei diesen Sonatenwerken. Feinsinnig vermag sie die Liniendarbeit, die Verwirrspiele Beethovens in den Themasausarbeitungen für den Zuhörer zu entwirren, sie mit Leben zu füllen, nachvollziehbar werden zu lassen. Dabei ist ihre Spielweise verbunden mit großartigem Klanggefühl, niemals übertreibt sie die Tempi (wunderbar schreitend in Op. 90 der 2. Satz!), die Dynamik, selbst harte Akzente und Ausbrüche hören sich wohlklingend an, ohne ihre Bedeutung zu verlieren. In Op. 81a spürt sie dem Schmerz der Aussagen so überzeugend nach, dass man die Emotionen nachvollziehen kann, die in dieser Musik umgesetzt sind. Und auch die schwer in fassbare Strömungen zu leitende Sonate Op. 109 gelingt ihr famos! Schade dass diese CD nur bei Decca Korea erschienen ist.

Carsten Dürer

Ludwig van Beethoven

Klaviersonaten Op. 31 Nr. 3, Op. 81a, Op.
 90, Op. 109
 Hie-Yon Choi, Klavier Bösendorfer
 280VC
 Decca 41182
 (Vertrieb: Universal)



Diese CD des italienischen Duos Marcos Madrigal/Alessandro Stella mit Klavierbearbeitungen dreier berühmter Orchesterwerke des 20. Jahrhunderts erscheint auf den ersten Blick etwas überflüssig. Denn die hier eingespielten Werke gibt es mittlerweile in x Aufnahmen. Aber diese Meinung ist schon nach wenigen Minuten hinfällig. Das hierzulande wenig bekannte Klavierduo erweist sich nämlich als erstklassig und die Aufnahmen brauchen sich hinter denen prominenter Klavierduos nicht zu verstecken. Das gilt vor allem für den „Sacre du Printemps“ in Strawinskys eigener Bearbeitung, dessen klangliche und rhythmische Potenziale die Pianisten in kaum zu überbietender Weise ausschöpfen. Mit ungeheurer Wucht weißeln sie die riesigen Klangblöcke aus dem Instrument heraus, während perfektes rhythmisches Timing und ein genau abgestimmtes Zusammenspiel dafür sorgen, dass jeder Akkord, jeder Ton sitzt. Die Gesamtwirkung dieser Aufnahme ist tatsächlich der mit einem Orchester vergleichbar. Das kann man von den beiden anderen Werken allerdings nicht behaupten, weil das flüchtige Spiel der Orchesterfarben nur ansatzweise am Klavier wiedergegeben werden kann. Am besten gelingt dies noch bei Ottorino Respighis vierhändiger Klavierbearbeitung von „Fontane di Roma“, deren musikalische Wasserspiele von den Pianisten bildkräftig in Szene gesetzt werden. Ravels vierhändige Klavierbearbeitung von Claude Debussys „L'après midi d'un faune“ fällt ein wenig zurück, was auch daran liegt, dass die Pianisten das Stück zu flott angehen und sich zu wenig Zeit für die schönen Dinge dieser sinnlichen Musik nehmen. **Robert Nemecek**

Claude Debussy: *Prélude à l'après midi d'un faune*; **Ottorino Respighi:** *Fontane di Roma*; **Igor Strawinsky:** *Le Sacre du Printemps*
 Marcos Madrigal, Alessandro Stella,
 Klavier (Steinway D)
 Artalinna 021 (Vertrieb: Naxos)



Es ist unverständlich, warum diese zwei getrennten Alben nicht als Doppel-CD verkauft werden. Das Besondere dieser Veröffentlichungen ist nämlich, dass Garrick Ohlsson ein und dasselbe Chopin-Programm auf zwei Instrumenten eingespielt hat: auf einem modernen Steinway-Flügel sowie mit einem historischen Erard-Hammerflügel von 1849. Das Ergebnis fesselt ungemein: Fast schon scheinen gänzlich differierende Klangwelten zu erwachsen, als ob hier unterschiedliche Werke vorlägen. Das zeigt sich schon, wenn man das erste Nocturne aus op. 15 hintereinander hört. Die Stimmung des Erard-Hammerflügels ist freilich tiefer, und bereits dies allein offenbart, was alles an Klanglichkeiten verlorenzugehen droht. Es tut den Werken von Chopin gut, ihre Stimmung „abzudunkeln“ – eben auch im übertragenen Sinn. Das gilt nicht nur für den pastoralen Lyrismus, mit dem dieses „Nocturne“ anhebt, sondern genauso für den dramatischen Mittelteil. Auch sonst schafft es der einstige Gewinner des Chopin-Wettbewerbs 1970, aus diesen Musiken von Chopin ganz eigene Farbgebungen herauszuarbeiten – sowohl auf dem Steinway als auch mit dem Erard. Er passt sich im Spiel den jeweiligen Instrumenten an, begreift sie als gänzlich andere Stimmen, stellt zielgenau die jeweiligen Vorteile heraus. Davon profitiert dieses interdisziplinäre Projekt. Dieser Chopin klingt unerwartet neu – aufregend!

Marco Frei

Frédéric Chopin

Nocturnes op. 15 Nr. 1, op. 55 Nr. 1 und 2, op. 62 Nr. 1 und 2; Mazurkas op. 7 Nr. 3, op. 24 Nr. 4, op. 30 Nr. 4, op. 59 Nr. 2; Ballade op. 23; Scherzo op. 54
 Garrick Ohlsson, Klavier bzw.
 Hammerklavier (Steinway D & Erard
 1849)
 NIFC 219 bzw. 049 (2 getrennte Alben)
 (Vertrieb: InAkustik)



Mit 31 Jahren scheint sich die georgische Pianistin Khatia Buniatishvili nun bereit zu fühlen, sich den letzten Werken Franz Schuberts zu widmen. In schönen Worten erklärt sie im Booklet, wie Frauen für die Anerkennung und die Freiheit kämpfen, und dass in Schuberts Musik viel Weiblichkeit stecke. Einmal abgesehen von der etwas abwegigen Sicht auf die Musik, die Schubert kurz vor seinem Tod schrieb, geht die Pianistin – wie immer – vollkommen frei mit dem Notentext um. Man könnte es noch individuell und persönlich nennen, wenn das Ergebnis überzeugend wäre. Aber von Anbeginn scheint ihr der große Bogen weniger wichtig zu sein, als die Abschnitte, in die sie mit immer wieder anderer Agogik die Sätze in der großen B-Dur-Sonate unterteilt. Buniatishvili spielt emotional, sicherlich, aber wohl kaum im Sinne des Komponisten oder von dessen Notentext. Brachiale Ausbrüche paaren sich hier mit im Pedalnebel verhangenem Hauptthema. Kaum scheint sie der Idee, dass alles, was da erklingt, aus eben dem Anfangsmotiv entwickelt wird, zu folgen. Auch die Tempi sind schwankend. Mag sein, dass Buniatishvili diese Musik so hört, wie sie sie spielt, aber das alles ist manieriert und ohne erkennbare Stringenz gespielt, ohne innere Spannung im 2. Satz, mit banaler Schnelligkeit im 3. und ohne das Tänzerische im Finalsatz. Und gleichsam fade, wenig verkitscht und wenig plastisch kommen die Impromptus daher. Wenn man bedenkt, dass die Pianistin fünf Tage für diese Einspielung benötigte, vermag das Ergebnis noch weniger zu überzeugen.

Carsten Dürer

Franz Schubert

Klaviersonate B-Dur D 960; 4 Impromptus D 899
 Schubert/Liszt: *Ständchen „Leise flehen meine Lieder“*
 Khatia Buniatishvili, Klavier (k. A.)
 Sony Classical 19075841202

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



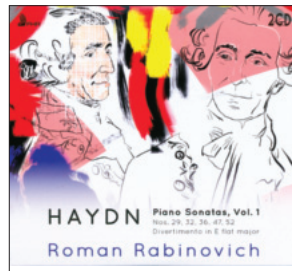
In diesem Jahr feiert der französische Pianist Philippe Entremont seinen 85. Geburtstag und sein 70-jähriges Bühnenjubiläum. Grund genug für den rüstigen Künstler, sich in diesem Jahr vier Sonaten von Ludwig van Beethoven anzunehmen. Schon zu Beginn ist man erstaunt, dass Entremont ausgerechnet die G-Dur-Sonate Op. 49 Nr. 2 vornimmt, denn diese gilt gemeinhin als eine der „leichten“ Sonaten, die selbst in vielen Sammlungen „sämtlicher Sonaten“ fehlen. Doch schon hier erhält man einen Eindruck von der Herangehensweise Entremonts an Beethoven. Mit viel Rubato und Pedal geht er diese sowie die anderen Sonaten an – aber ebenso mit einem sonoren Klang. So klingt der 1. Satz der „Mondscheinsonate“ tatsächlich wie ein durchweg fortschreitendes Gebilde, ohne Höhen und Tiefen, doch die folgenden Sätze gestaltet Entremont mit verschmitztem Blick und Spiel (2. Satz) und unnachgiebiger Vehemenz (Finale). Wunderbar gelingt ihm der Beginn der Sonate Op. 109: hier arbeitet er geschickt die innere Struktur heraus. Dabei kommt dieser Spielweise die recht trockene Studio-Akustik entgegen. Nicht alles ist perfekt gestriegelt und im Mainstream gespielt, aber der Pianist behält in jedem der Sätze immer den Überblick über die Struktur, gestaltet mit Effekt und Emotion. Und dies vor allem in so schwierig zu überblickenden Strukturen wie dem 1. Satz der „Apassionata“. Hier lässt Entremont es sich nicht nehmen, die Betitelung wörtlich zu nehmen und seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen, so dass der Flügel auch schon einmal vollkommen im Klangrausch schwimmt. Eine Einspielung, die einen der großen alten Pianisten hören lässt.

Carsten Dürer

Ludwig van Beethoven

Klaviersonaten Op. 49 Nr. 2, Op. 27 Nr. 2,
 Op. 109, Op. 57
 Philippe Entremont, Klavier (k. A.)
 Solo Musica 311
 (Vertrieb: Sony)

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



Die Zeichnungen sind gewagt. Da sieht man Haydn mit dem Interpreten – im Gespräch oder am Klavier vierhändig. Sie stammen aus der Feder des Pianisten Roman Rabinovich selbst, und nicht immer ist klar, ob er das nur ironisch meint. Sie suggerieren jedenfalls, dass hier der Wille und die Stimme des Meisters authentisch wiedergegeben würden. Für Anhänger der historischen Aufführungspraxis dürfte es jedoch nicht unproblematisch sein, dass ein Interpret der jüngeren Generationen – geboren 1985 in Israel – die Sonaten Haydns auf einem modernen Flügel spielt. Diese Vorbehalte sind indessen schnell verflogen, weil Rabinovich mit dem Steinway außerordentlich stilgerecht und kenntnisreich agiert – im allerbesten Sinn historisch informiert. Er nimmt die Tempi fließend und flüssig, klar und entschlackt die Artikulation und Phrasierung. Vor allem aber hat Rabinovich ein untrügliches Gespür für den Humor von Haydn. Da paart sich frecher Witz mit filigranem Lyriismus, frei von jeglicher Romantisierung. Schon das Adagio aus der Sonate Nr. 36 ist ein großer Wurf – ganz zu schweigen vom Andante aus dem „Divertimento“ oder den Kopfsätzen aus Nr. 52 und Nr. 47, die atmosphärisch dicht einen ganz besonderen Charme verströmen. Hier kann eine große neue Gesamtaufnahme heranwachsen, das offenbart dieser frisch befreite Auftakt.

Marco Frei

Joseph Haydn

Piano Sonatas Vol. 1
 Klaviersonaten Nr. 29, 32, 36, 47 und 52;
 Divertimento Hob.XVI:16
 Roman Rabinovich, Klavier
 (Steinway D)
 First Hand 71 (2 CDs)
 (Vertrieb: InAkustik)

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



In der griechischen Mythologie sind die sieben Töchter des Titanen Atlas und seiner Frau Pleione zum Sternbild „Plejaden“ geworden. Natürlich sind sie nicht gleich, sondern ähnlich, wie die sieben namentlich darauf bezogenen Stücke für Klavier und Orchester von Erhard Grosskopf (* 1934). Doch sind sie insgesamt kein dialogisches, gar virtuosos Konzert. Vielmehr eine Reihe von je individuellen Klanggestalten, deren statische Charakteristiken Ursula Oppens als sehr konzentrierte Solistin durch ein Signal in Orchester-Schwingungen bringt. Manchmal hört es sich wie verkappte Seufzer, manchmal wie Zuckungen an, aus denen sich immer andere Resonanzmuster formen. Dabei ist der Klavierpart eng mit den variabel aufgefächerten Orchestertimbres verzahnt, hebt sich einzig in funkelnenden Arpeggien oder besonders konturierten Interferenzen ab, sodass der Eindruck von schüchternen und doch willensstarken Annäherungen der Protagonisten entsteht. Diese heikle Rolle im Paradox fordernder Zurückhaltung meistert Ursula Oppens im Verbund mit dem RSO Berlin unter Vykintas Baltakas perfekt. Über lang gezogene Spannungswellen (ohne Klavier) suchen dann im „Klangwerk 11“ fein gewebte Deklamationen und deren Verstrebungen ihren Ort in einem imaginären Raum, den das DSO Berlin mit Johannes Kalitzke so hell und freundlich wie einen Salon für neugierige Gäste gestaltet.

Hans-Dieter Grünefeld

Erhard Grosskopf

Plejaden – Sieben ähnliche Stücke für
 Klavier und Orchester (+ Klangwerk 11)
 Ursula Oppens, Klavier (k. A.)
 RSO Berlin; Ltg.: Vykintas Baltakas
 (DSO Berlin; Ltg.: Johannes Kalitzke)
 Neos 11801
 (Vertrieb: Harmonia Mundi)

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



Äußerst beeindruckend, was der Züricher Pianist mit seinen beiden neuen Kombattanten an Variantenreichtum, Klanglichkeit und Stimmungen hervorbringt. Stiefel greift dabei auf eine alte mittelalterliche Kompositionstechnik zurück: die Isorhythmik, die mehrmalige Wiederholung eines rhythmischen Grundgerüsts unabhängig von der Tonhöhe. So entstehen Tonstücke, die zwar die Intervalle ändern, jedoch nicht den Rhythmus selbst; er wird jedoch durch Akzentverschiebungen variiert. Dabei verschieben sich auch die Melodielinien in gleichbleibender rhythmischer Struktur gegeneinander. Im Überlappen von rhythmischer und melodischer Struktur ergibt sich die Illusion einer Vielfalt an Rhythmen. Die ist ungeheuer reizvoll, zumindest bei Christoph Stiefel, der die Isorhythmik konsequent beibehält, manche seiner Kompositionen auch schlichtweg mit der Bezeichnung „Isorhythm“ nummeriert, bzw. in der Titelangabe mit den jeweiligen Rhythmen ergänzt. Die Isorhythmen klingen gottlob bei weitem nicht so akademisch, wie sie beschreibbar sind, im Gegenteil: Sie entfalten eine faszinierende Sogwirkung. Das tranceartige rhythmische Ostinato bereitet den idealen Boden für den Flug der Melodien. Schlagzeug, Bass und eine starke linke Hand am Klavier produzieren unwiderstehliche rhythmische Energie. Dabei überwiegen lyrische Momente gegenüber dem Powerplay. Keine Sekunde Langeweile kommt auf bei solch sanfter Art hochenergetischer Musik.

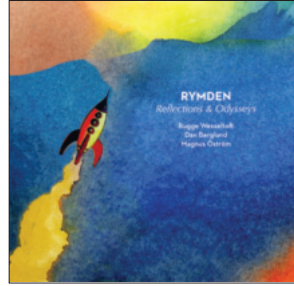
Tom Fuchs

**Christoph Stiefel
Inner Language Trio**

Embracing

Christoph Stiefel, Klavier (Steinway D);
Lukas Traxel, Bass; Tobias Backhaus,
Drums
Nwog Rec. 025
(Vertrieb: Edel)

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



Das noch junge Jahr wartet im Februar mit einer musikalischen Sensation auf: die verbliebenen Mitglieder des e.s.t.-Trios firmieren unter dem Bandnamen Rymden (dt. Raum) mit Norwegens Sound-Ikone Nummer eins, Bugge Wesseltoft. Dementsprechend hoch sind die Erwartungen an das gemeinsame Debütalbum, das – nimmt man die Bedeutung von „Reflections & Odysseys“ wortwörtlich – durchaus einigen Sinn ergibt. Denn natürlich werden vor allem Berglund und Öström über die turbulente Zeit mit ihrem 2005 verstorbenen Pianisten nachgedacht haben, was mit Sicherheit zum Entschluss der Erkundung neuer, unbekannter musikalischer Pfade geführt haben wird. Dass sie dabei auf die innovativen Möglichkeiten eines Bugge Wesseltoft vertrauen können – umso besser. Man glaubt, ihren Kompositionen beim Wachsen zuhören zu können. Ein sprießender Keimling, eine einzelne Note, eine einfache Bassfigur, entwickelt sich allmählich zur kräftigen Pflanze, die mit der Zeit erblüht zu opulenter Pracht. Wobei dem Faktor Zeit in den Stücken von Rymden eine ganz eigene Bedeutung zukommt. Der eigenartigen Schönheit der norwegischen Monotonie Wesseltofts, für deren Betrachtung man sich alle Zeit der Welt nehmen sollte, stehen oft die wuseligen Aktivitäten des schwedischen Rhythmusgespanns entgegen. Diese beiden Pole nicht nur zu verbinden, sondern wie selbstverständlich sich auseinander entwickeln zu lassen, haben sich Rymden zur Aufgabe gemacht. Mehr noch: sie scheinen aus diesem Brückenschlag ihren ganz eigenen und unverkennbaren Stil entwickeln zu wollen.

Tom Fuchs

Rymden

Reflections & Odysseys

Bugge Wesseltoft, Klavier (Steinway D);
Dan Berglund, Bass; Magnus Öström,
Drums
Jazzland Recordings 1079206
(Vertrieb: Edel)

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



Wie keine andere Musikform repräsentiert der Jazz die Musikkultur der USA. Was passiert, wenn eine Russin sich das Idiom des Jazz zueigen macht, ist auf der vorliegenden Doppel-CD eindringlich zu erleben. Rachmaninow trifft auf Monk, Strawinsky auf Charlie Parker, Schostakowitsch auf Bill Evans, Ost auf West, Klassik auf Jazz. Absolut faszinierend, wie Yelena Eckemoff und ihre Begleiter unterschiedlichste Traditionen verknüpfen; dies sind u. a. Drew Gress mit ungemein variantenreichen Sounds am Kontrabass, Joey Barron mit äußerst fantasievollem Klangarbeit am Schlagzeug, Eckemoff selbst mal behutsam in der Tonsetzung, mal eruptiv am Flügel. Impressionismus und Avantgarde verweben sich zu stets neuen Überraschungsmomenten, agil und melancholisch, energetisch und still, expressiv und lyrisch, in majestätischen, wuchtigen Clustern und Momenten vollkommenen Schweigens. Wie immer im Leben ist freilich die Realität erhaben über Klischees und Muster. So lässt sich die Musik der Eckemoff von Vorurteilen und Schubladen befreit denn auch weniger aus der Dialektik vermeintlicher kollektiver Identitäten interpretieren als aus der Ambivalenz, der Zwiespältigkeit des menschlichen Daseins schlechthin. Und wo anders ist dieser Stoff in Hülle und Fülle zu finden als in der Bibel? Deren Psalmen werden auf jeweils einer CD mal vokalistisch, mal rein instrumental meisterhaft interpretiert.

Tom Fuchs

Better Than Gold and Silver

Yelena Eckemoff, Klavier (Steinway-D);
Tomás Cruz, Stimme; Kim Mayo,
Stimme; Ralph Alessi, Trompete; Ben
Monder, E-Gitarre; Christian Howes,
Violine; Drew Gress, Bass; Joey Baron,
Drums
L & H Production 01915128
(Vertrieb: Inakustik)



Cédric Tiberghien will Beethovens Klavierkonzert Nr. 1 (und auch alle anderen) ohne „romantische Patina“ interpretieren. Was auch immer diese Absicht bedeuten kann, er ist ein sanfter Rebell. Denn der weiche Klang und die federnden Rhythmen des exzellent disponierten Orchestre national d'Ile-de-France unter Enrique Mazzola bereiten ihm ein Entrée für einen elegant und fluid gestalteten Duktus. Wobei Cédric Tiberghien durchaus nicht seine Neigung zu virtuoser Attitüde verbirgt, sondern in gedämpftem Pathos zeigt. Dadurch wirkt das Largo-Cantabile geschmeidig wie ein Lied und die Freude im Rondo-Finale wird unprätentiös evident. Springt gar über zur nun nicht schicksalsschweren Symphonie Nr. 5, sodass mit diesem Tandem respektable Vitalität triumphiert.

Ludwig van Beethoven
Klavierkonzert Nr. 1
(Sinfonie Nr. 5, Fuge C-Dur)
Cédric Tiberghien,
Klavier (k. A.)
Orchestre national
d'Ile-de-France
Ltg.: Enrique Mazzola
NoMadMusic 055
(Vertrieb: Harmonia Mundi)

Hans-Dieter Grünefeld



Ob da jemand das Erbe des Esbjörn Svensson Trios antreten möchte? Fast hat es den Anschein, führt man sich den subtilen Wechsel von fast brachialem Zugriff auf Rhythmus und Tonmaterial und verzärteltem Innenhalten etwa in dem Stück „Vagabond“ vor Augen, mit dem das norwegische Oddgeir Berg Trio den Stückereigen seines zweiten Albums eröffnet. Der dramaturgische Aufbau des Opener kennzeichnet die Musik dieses Trios in all ihren Facetten: Besonders der Pianist Oddgeir Berg spielt aus einer inneren Ruhe heraus, viele Passagen sind meditativ geprägt, die Rhythmen wunderbar austariert. In dieser Grundspannung blitzen dann musikalische Emotionen auf, elegisch und elegant, gleich darauf freudig und mit feuriger, aber nie grober Power vorgetragen.

Oddgeir Berg Trio
In The End of the Night
Ozella 093
(Vertrieb: Galileo)

Tom Fuchs



Die Bezeichnung „Erinnerungsspuren“ für den sechsteiligen Zyklus des spanischen Zeitgenossen Alberto Posadas führt ein wenig in die Irre. Komponisten der Vergangenheit wie Couperin, Schumann, Stockhausen oder Bernd Alois Zimmermann dürften diesem spannenden Klangzauberer und -dramaturgen in ihren Eigenarten ja eigentlich unmittelbar gegenwärtig sein. Unter Erinnerungen versteht Posadas eher „Anklänge“ an individuelle Konzepte, die er auf zeitgenössische Techniken projiziert. Florian Hoelscher überträgt den Geist dieser eigentlich selbständigen und auf Zitate verzichtenden Werke in eine ungemein dichte und abwechslungsreiche Interpretation. Die Präparationen und Pedaleinsätze in den Couperin-Anklängen haben mit Barockmusik ebenso wenig zu tun wie die Zimmermann-Anklänge mit der Nachkriegsavantgarde.

Alberto Posadas
Erinnerungsspuren
Florian Hoelscher,
Klavier (k. A.)
Wergo 73772
(Vertrieb: Edel)

Ernst Hoffmann



„Als Zuhörer kann man sich schwer der Eindringlichkeit entziehen, mit der Carcano diese Musik gestaltet“, urteilte 2016 der NDR zu Gabriele Carcanos Brahms-Debüt-Album. „Klangformer“ und „Ästhet“ nannte ihn die Süddeutsche Zeitung. Carcano, 1985 in Turin geboren, in Italien und Deutschland ausgebildet, bleibt in der Romantik und stellt hier mit Schumann eben diese Qualitäten erneut unter Beweis – wenn auch die recht trockene Akustik der CD dem „Klangformen“ etwas

Nährboden entzieht. Auf seiner aktuellen CD gelingt Carcano eine wunderbar feinfühlig Deutung der „Davidsbündlertänze“. Das „Sahnestück“ ist aber die oft unterschätzte Humoreske: virtuos, klar und mit sicherem Gespür für das Flüchtige, das Fantastische formt der Pianist eine konturierte und überzeugende Interpretation – ebenso wie die der Geister-Variationen. Eine sehr lohnende Aufnahme.

Robert Schumann
Davidsbündlertänze op. 6; Humoreske B-Dur op. 20; Geister-Variationen: Thema und Variationen Es-Dur WoO 24
Gabriele Carcano,
Klavier (k. A.)
Rubicon 1022
(Vertrieb: Harmonia Mundi)

Isabel Fedrizzi



Zwar ist Ivan Bessonov erst 2002 geboren, hat aber mit seiner Moskauer Ausbildung bereits zahlreiche Preise gewonnen und ist neben solistischen Auftritten als Pianist auch als Kammermusiker, Komponist und Jazz-Pianist tätig. Hier nun legt er eine Einspielung mit Werken von Chopin und sich selbst vor. Doch schnell erkennt man, dass dieser junge Pianist nicht gerade das natürliche Gespür für die Musik Chopins hat. Vielmehr ist sein Zugang unstrukturiert und unnatürlich in der musikalischen, unwirsch in der dynamischen Ausdeutung und meistens zu hart im Anschlag. Jugendlicher Tatendrang mit gesunder Selbstüberschätzung spricht aus diesen Chopin-Deutungen. Technisch versiert, aber ohne musikalisches Feingespür. Seine eigenen Miniaturen sind da schon ansprechender, aber auch keine wirklichen Entdeckungen. Immerhin zeigt er hier Anschlagnuancierungen, die er bei Chopin vermissen lässt.

Frédéric Chopin:
Sonate Nr. 2 Op. 35,
Mazurken, Étüden,
Fantasie-Impromptu u. a.
Ivan Bessonov:
Giraffe, Valses a-Moll u. h-Moll
Ivan Bessonov, Klavier
(Steinway D)
Ars Produktion 38 277
(Vertrieb: Note 1)

Carsten Dürer



Die Serie „Neue Entdeckungen“ mit exklusiven Randerscheinungen aus dem gigantischen Klaviermusikschaffen Franz Liszts gehört wohl zu den spannendsten Projekten und ergänzt die 2011 abgeschlossene, 98 CDs umfassende Liszt-Gesamtaufnahme von Hyperion. Leslie Howard hat auf Volume 4 nun auch die in der neuen Liszt-Ausgabe als erste Version bezeichnete Ungarische Rhapsodie Nr. 1 „Rêves et Fantaisies“ eingespielt. Auch das knappe, von Breitkopf 1927 erstmals veröffentlichte „Preludio funebre“ und die Studienwerke Largo S692p/1 sowie „Essai sur l'indifférence“ S692p/2 interpretiert der australische Pianist mit großer Souveränität und einer auf Klangfülle und blendende Virtuosität ausgerichteten Liszt-Lesart. Zart klingt seine Version des zauberhaften kleinen Satzes „Den Schutz-Engeln“ in der Erstfassung.

Franz Liszt
New Discoveries Vol. 4
Ungarische Rhapsodie
Nr. 1 „Rêves et
Fantaisies“, Largo
S692p/1, Essai sur l'indifférence
S692p/2 u. a.
Leslie Howard, Klavier
(Steinway)
Hyperion 68247
(Vertrieb: Note 1)

Ernst Hoffmann



Den Pianisten Jens Lühr verbindet mit Friedrich Kuhlau mehr als nur der Geburtsort im niedersächsischen Uelzen. Bereits seit mehr als drei Jahr-

zehnten ist er um die Wiederentdeckung dieses aus der Zeit der Klassik stammenden Komponisten bemüht. Zahlreiche Einspielungen belegen eindrucksvoll sein Engagement um Kuhlau, der heute im Schatten vieler wesentlich bekannterer Zeitgenossen steht. Mit der vorliegenden CD folgen nun zwei Klaviersonaten und eine Sonatine des Meisters – Werke, die noch ganz die Tonsprache der Klassik sprechen. Die klanglich sehr transparente Interpretation vermittelt einen authentischen Einblick in Kuhlau's Klavierstil, was dem gekonnten Anschlag und dem sparsamen Pedalgebrauch zu verdanken ist. Abgerundet wird die CD durch das von Lühr verfasste Booklet, in dem er mit beträchtlicher Fachkenntnis in die Werke und ihren Kontext einführt.

Friedrich Kuhlau

Klaviersonaten Es-Dur op. 127, a-Moll op. 8a
Klaviersonatine in C-Dur op. 20 Nr. 1
Jens Lühr, Klavier
(Grotrian-Steinweg 208)
Grand Piano 797
(Vertrieb: Naxos)

Bernd Wladika



„Die acht Stücke auf dieser CD zeigen die Bereitschaft zum Experiment, statt immer nur dieselben alt kanonischen Schlachtrösser der experimentellen

amerikanischen Klavierliteratur zu spielen“, heißt es im Booklet. Es gehe darum, das Bewusstsein dafür zu schärfen, was die Tradition darüber hinaus zu bieten hat – und das schon über einen langen Zeitraum hinweg „von Johanna Magdalena Beyer (1888–1944) bis Kris Davis (Jg. 1980)“. Der Anspruch, den die CD erhebt, ist damit nicht gerade gering: Sie will in Sachen Klavier die bislang vom Kanon überschattete Parallel-Moderne der USA zu „Wort“ kommen lassen. Und das gelingt Rory Cowal, dem Pianisten der Aufnahme, auf überzeugende Weise, zumal er Werke ausgewählt hat, die eine gewisse „Familienähnlichkeit“ aufweisen. Sein Spiel ist luzide, dabei hoch expressiv mit Sinn für genuin pianistische Klangwirkungen und -effekte.

Burkhard Schäfer



So nahe am Original wie möglich möchte Martin Haselböck, Gründer und Leiter vom Orchester Wiener Akademie, durch „Resound Beetho-

ven“-Werke aufführen. Außer historisch informierter Praxis mit entsprechenden Instrumenten sind ihm auch Orte wie das Palais des Mäzens Fürst Lobkowitz wichtig, wo 1807 das Klavierkonzert Nr. 4 Premiere hatte. Überraschend ist der Klang raumfüllend und doch transparent, sodass der Pianist Gottlieb Wallisch in seinem Solopart präsent, aber nicht dominant ist. Obwohl die unbegleitete Kadenz etwas nervös wirkt, ist die Dramaturgie durch nuancierten Anschlag und kontrollierte Emphase (auch bei stolz-provokanter Gestik der Sinfonie Nr. 4) überzeugend. Exquisit.

Ludwig van Beethoven

Klavierkonzert Nr. 4 (Sinfonie Nr. 4)
Gottlieb Wallisch, Fortepiano (Franz Bayer, Wien ca. 1825)
Orchester Wiener Akademie
Ltg.: Martin Haselböck
Alpha Classics 478
(Vertrieb: Note 1)

Hans-Dieter Grünefeld



Der 29-jährige Italiener Michele Tozzetti hat sich der Aufgabe gestellt, sämtliche Werke für Klavier solo von Leonard Bernstein einzuspielen. Eine nicht

ganz leicht zu meisternde Aufgabe, denn Bernstein war nicht immer der jazzträchtige Komponist, sondern ein Entdecker von Stilen, wie in seiner Sonata von 1937, die den Atem der Maschinenmusik eines George Antheil atmet. Aber auch seine vielen kleingliedrigen Zyklen haben es in sich: „Four Sabras“ von 1950, aus deren vier Themen er sich später in „Candidate“ bediente. Oder die erst 1988 beendeten „Thirteen Anniversaries“, in denen der Komponist Charakterbilder ihm lieber Personen nachempfand. Hier und da ist auch schon einmal das Jazz-Idiom anzutreffen ... Tozzetti vermag die unterschiedlichen Stile wunderbar einzufangen, besticht durch eine insgesamt brillante Spielweise und famose Klangausdeutung. Diese CD ist ein wichtiger Nachtrag zum Bernstein-Jahr 2018 und eine Entdeckung eines zu wenig beachteten Repertoires dieses großen Amerikaners.

Leonard Bernstein

Sämtliche Werke für Klavier solo
Michele Tozzetti, Klavier (k. A.)
Piano Classics 10174
(Vertrieb: Edel)

Carsten Dürer



Das Adelsgeschlecht Széchenyi zählt nicht nur zu den bedeutendsten Adelsfamilien Ungarns, sondern auch zu den musikalischsten. Elf Mit-

glieder komponierten selbst, und von sieben Mitgliedern gibt es gedrucktes Notenmaterial mit Klavierwerken, die mit der vorliegenden CD nun erstmalig auf einem Tonträger festgehalten sind. Unter den vielen dem Unterhaltungsbedürfnis der Zeit angepassten Tänzen, Märschen, Polkas und Galopps finden sich einige, die richtig in die Beine gehen. Außerdem ist das Stück „Abendsonne“ von Gisa Széchenyi (1890–1945) die erste Filmmusik aus der Feder einer Frau. István Kassai und György Lázár spielen das alles mit feurigem Elan und einer gehörigen Portion Humor.

Robert Nemecek



Werke von Johann Sebastian Bach umzuwidmen ist schon lange kein Sakrileg mehr. Und so konnte der (Film-)Komponist Sebastian Bartmann ohne

schlechtes Gewissen bestimmte, den Präludien aus dem Wohltemperierten Klavier inhärente Motive extrahieren und sie zum Minimalstil umformen. Seine Bearbeitungen für das Duo imPuls (mit seiner Frau Barbara) sind allerdings nicht mechanische Verlängerungen, sondern, verteilt auf zwei Klaviere, ein Rollenspiel: während ein Part Originalsequenzen intoniert, überlagert der andere Part u. a. repetitive Patterns oder interveniert, wie beim cis-Moll Präludium, ätherische Klänge (oft mit viel Hall) durch Kratzen der Saiten und Korpusgrollen. So entstehen Schwebungen oder Verfremdungen, die szenisch wirken, in der Darbietung verblüffend synchron und virtuos. Minimal Bach ist hörenswert.

duo imPuls

minimal Bach
Präludien aus dem Wohltemperierten Klavier (bearbeitet von Sebastian Bartmann)
Barbara & Sebastian Bartmann, Klaviere (k. A.)
Buzz / Challenge Records 76130
(Vertrieb: New Arts International)

Hans-Dieter Grünefeld



Klavier-Puristen nicht unbedingt zu empfehlen, dieses kleine, oft an Selbstironie grenzende Werk zum Thema Mittelmeerkultur und alle, die damit in Berührung kommen. Denn der Wahl-Düsseldorfer Omer Klein und seine beiden Begleiter haben sich bewusst dazu entschieden, für die klangliche Gestaltung dieses Albums herkömmliche Klaviertrio-Maßstäbe einfach zu ignorieren. Müßig, darüber zu streiten, ob Keyboardsounds für die Ästhetik eines Trios durchgängig eine gute Wahl sind. Inhaltlich jedoch bewegen sie sich bei dem Diskurs über Musik mediterraner Anrainer durchaus sinnvoll. Etwa in „Tripoli“, wo die quäkenden und billig klingenden Melodiefragmente augenzwinkernd Klänge eines Transistorradios auf einem libyschen Bazar emulieren.

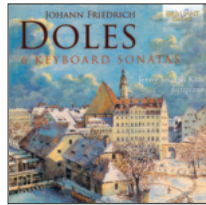
Omer Klein Trio
Radio Mediteran
Warner
0190295538187

Tom Fuchs



Der 1960 geborene englische Pianist, Organist und Komponist Michael Brough interpretiert hier nicht nur seine eigene Musik, er hat auch den launig zu lesenden Booklet-Text verfasst. Chopin, so schreibt er, habe seine Préludes durch alle Dur- und Moll-Tonarten in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts geschaffen. „Ungefähr 60 Komponisten haben es ihm bis heute nachgemacht. Auch ich habe mich aufgemacht, um eine Musik zu schreiben, die, so hoffe ich zumindest, eine Weile in Erinnerung bleibt, nachdem man sie gehört hat.“ Wir stellen fest: Ja, die moderat modernen, stets mit einem Schuss (Selbst-)Ironie und britischem Understatement gewürzten, dabei immer auf hohem kompositorischen Niveau konzipierten „Préludes“, die Brough hier mit großem pianistischem Sachverstand präsentiert, schmeicheln sich (fast) alle ins Gedächtnis hinein und machen das CD-Lauschen zu einem wirklichen Genuss.

Burkhard Schäfer



Sie pflegt eine Vorliebe für das Instrument. Jedenfalls hat Jenny Soonjin Kim auf diesem Anton-Walter-Nachbau von Michael Walker bereits die Sonaten von Leopold Kozeluch eingespielt (Brilliant). Das Originalinstrument stammt von 1795, ein Jahr vor dem Tod von Johann Friedrich Doles. Erneut überzeugt das Instrument mit einer unerhört schwebenden Klanglichkeit im Piano und einer voluminösen Expression im Forte, und diesen faszinierenden Farbenreichtum weiß Kim perfekt zu nutzen. Das offenbart ein Vergleich des „Adagio con espressione“ mit dem „Scherzando prestissimo“ aus der Klaviersonate Nr. 1: Fast schon meint man, zwei völlig differierende Instrumente zu vernehmen. Mit dieser Ersteinspielung ist Kim eine muster-gültige Sicht geglückt, weil sie die Klangpoesie und die zupackende Verve sinnstiftend zusammenführt.

Johann Friedrich Doles
Sechs Klaviersonaten
Jenny Soonjin Kim,
Hammerklavier (Anton
Walter, 1795, Nachbau
von Michael Walker,
1987)
Brilliant 95454
(Vertrieb: Edel)

Marco Frei



Lukas Geniušas ist ein entdeckungsfreudiger Pianist, der sich oft einem Repertoire widmet, das oft abseits des Mainstream liegt – etwa Werke von Lutoslawski, Hindemith, Szymanowsky oder Ligeti. Einen besonderen Fokus in seinen Interpretation hat die russische Literatur. Prokofiews 2. und 5. Sonate, sowie die 10 Stücke für Klavier op. 12 hat er nun aufgenommen. Sein Spiel: bedingungslos und stets am Puls der Musik. Trotz aller perkussiven Elemente im Finale der d-Moll-Sonate gelingt ihm ein eleganter Parcours. Als Musik-Erzähler entpuppt er sich in der 5. Sonate – humorvoll, feinsinnig. Geniušas nimmt uns mit auf eine Reise. Zum Abschluss ein Frühwerk: die 10 Klavierstücke schrieb Prokofiew im Alter zwischen 15 und 22 Jahren. Auch hier glänzt die Musik mit all ihren harmonischen und rhythmischen Gewagtheiten, mit der der junge Komponist schon sein ganz eigenes Profil zeigt.

Sergei Prokofiew
Klaviersonaten Nr. 2 d-Moll op. 14, Nr. 5 C-Dur op. 38/135, Stücke für Klavier op. 12
Lukas Geniušas, Klavier (k. A.)
Mirare 412
(Vertrieb: Harmonia Mundi)

Anja Renczikowski



Die vorliegende CD ist das Resultat einer fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen der Pianistin Anna-Maria Maak und dem Komponisten Sef Albertz. Neben Werken von Bach, die durch Albertz für Klavier arrangiert wurden, finden sich auch eigene Werke von Albertz auf der CD. Diese sind zwar durch die Musik Bachs inspiriert, in ihrem Klangcharakter aber gänzlich der Moderne verpflichtet. Mit beeindruckender Souveränität meistert Anna-Maria Maak sowohl die Bach-Arrangements als auch die Kompositionen von Albertz. Die für Klavier gesetzte berühmte Chaconne aus Bachs Violin-Partita d-Moll, welche Maak mit gekonnter Virtuosität und innigem Einfühlungsvermögen vorträgt, steht dabei beispielhaft für das Können der Pianistin. Alles in allem eine Einspielung, die mit interessanten wie innovativen Ideen aufwartet.

Resplendences Piano music around Bach
Anna-Maria Maak,
Klavier (Steinway D)
Sef Albertz,
Komposition und
Arrangements
Florentyn Music 1801

Bernd Wladika



Dass Michele Campanella ein erstklassiger Liszt-Interpret ist, davon zeugt seine umfangreiche Diskographie auf diesem (romantischen) Gebiet. Der Musiker widmet sich hier den lyrischen und vor allem religiös angehauchten Legenden, der 2. Ballade und der h-Moll-Sonate. Ohne Zweifel liegt Campanellas Stärke in seiner technischen Bravour und seiner vorwärts drängenden, energischen Spielweise, gleichzeitig aber auch in seiner andächtigen inneren Einkehr, die ideal erscheinen für das Programm – vor allem die aufgewählte zweite Ballade und die beiden „ätherischen“ Franziskus-Legenden. Der Klang des aufwendig restaurierten Steinway-Flügels von 1892 verleiht diesem Liszt sicher authentische Züge, ist aber an mancher Stelle auffällig „glockenhaft“ und zumindest ungewohnt. Die Klangunterschiede zwischen den Tönen lenken stellenweise zu sehr ab vom Hörgenuss.

Franz Liszt
Ballade Nr. 2, Zwei Legenden, 5 Klavierstücke, Sonate h-Moll
Michele Campanella,
Klavier
(Steinway 1892)
NovAntiqua 32
(Vertrieb: Note 1)

Isabel Fedrizzi



Der britische Pianist Peter Hill ist auch ein passionierter Musikschriftsteller und gilt unter anderem als Experte für die Musik von Olivier Messiaen. Nach dem „Wohltemperierten Klavier“ widmet er sich nun den Goldberg-Variationen BWV 988 von Johann Sebastian Bach. Und gleich die Aria ist eine ruhige wie schöne Offenbarung. Peter Hill zeigt sich als stiller Interpret – er durchwandert die Variationen grazil und voller Anmut, ohne zu viel zu wagen. Dynamisch gibt es kaum große Schwankungen. Reflektiert und dennoch mit einem Touch Poesie spielt Peter Hill. Für diejenigen, die auch detailreiche musikwissenschaftliche Ausführungen nicht scheuen, ist auch sein ausführlicher Booklettext interessant.

Johann Sebastian Bach
Goldberg Variationen
BWV 988
Peter Hill, Klavier
(Steinway)
Delphian 34200
(Vertrieb: Naxos)

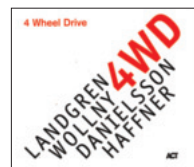
Anja Renczkowski



Im Booklet der CD offenbart die koreanische Pianistin Jennifer Lim dem Leser ihre tiefe Zuneigung zur Nacht, in der sie ihren Gefühlen näher komme und „voller Sehnsucht an vergangene Zeiten“ denke. Das ist auch der Ausgangspunkt für ihre jüngste CD beim Label Genuin mit nächtlich gestimmten Klavierstücken von Beethovens „Mondschein“-Sonate über einige Chopin-Nocturnes bis zu Debussys „Clair de lune“. Mit beachtlichen pianistischen Gaben und einem schönen Ton gesegnet, gelingt es Lim den Hörer in eine angenehm nächtliche Stimmung zu versetzen. Bei ihrer mehr als 14-minütigen Darbietung des langsamen Satzes aus der 3. Sonate von Johannes Brahms kann es allerdings passieren, dass man tatsächlich einschläft.

... into the night
Werke von Chopin, Liszt,
Beethoven, Debussy und
Brahms
Jennifer Lim, Klavier
(Steinway D)
Genuin 19637
(Vertrieb: Note 1)

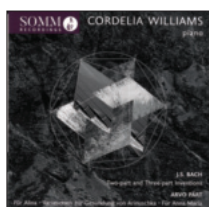
Robert Nemecek



Man stelle vier der bekanntesten Jazzmusiker Europas zu einer Band zusammen und schon ist der Hörer geneigt, das aus der Rockmusik stammende Schlagwort „Supergroup“ zu bemühen? So einfach ist die Sache nicht. Bereits nach wenigen Takten des Albums wird klar, dass diese vier in ihrer jeweiligen angestammten musikalischen Umgebung weitaus besser aufgehoben sind. Wollen wir wirklich Michael Wollny derart konventionell spielen hören wie in diesem Quartett? Posunist Nils Landgren singt sich zwar souverän durch sattsam bekannte Pop-Standards wie Stings „Shadows In The Rain“, doch recht bald stellt sich ein Gefühl des bereits Bekannten ein. Oder, um im Bild zu bleiben: Ein solider Wagen mit Vierradantrieb, jedoch technisch nicht auf dem neusten Stand. Und für den Geschmack des Rezensenten schrammt er stellenweise hart am Rande des Kitsches vorbei.

Landgren – Wollny – Danielsson – Haffner
4 Wheel Drive
ACT 9875-2
(Vertrieb: Edel)

Tom Fuchs



Die Idee, Bach und Pärt zu koppeln, ist weder neu noch besonders originell. Trotzdem gelingt Cordelia Williams eine eigene, in sich schlüssige Sicht. Allein die Auswahl und Anordnung der Werke entwirft eine zwingende Dramaturgie – harmonisch und semantisch, in Form und Gehalt. So sind die zwei Blöcke der „Inventionen“ Bachs derart angeordnet, dass sie jeweils in C-Dur beginnen und in c-Moll enden. Das erschafft klanglich a u f r e g e n d e Übergänge zu den Werken Pärts, die davor, dazwischen und danach erklingen. Überdies schafft es Williams interpretatorisch, Bach und Pärt spiritueller als einem Guss erscheinen zu lassen. Sie macht hörbar, wie sehr eine Gesandung oder Läuterung durch den Glauben heraufbeschworen wird. Schon mit „Für Alina“ hatte Pärt 1976 aus einer langen Krise zu einer neuen Klangsprache gefunden.

Johann Sebastian Bach: Inventionen und Sinfonien BWV 772–801; Praeambulum BWV 924;
Arvo Pärt: Für Alina; Für Anna Maria; Variationen zur Gesandung von Arinuschka
Cordelia Williams,
Klavier (Steinway D)
Somm 0186
(Vertrieb: Naxos)

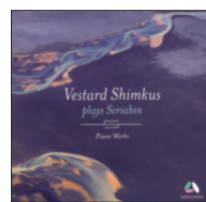
Marco Frei



In den 1970er Jahren legte der Serbe Eugen Indjic die Grundlage für seine Karriere, indem er drei wichtige Wettbewerbe gewann: Chopin (1970), Leeds (1972) und Rubinstein (1974). Und immer noch ist er wegen seines Chopin-Spiels berühmt. Kein Wunder, dass der mittlerweile 72-Jährige 2017 im polnischen Bydgoszcz diese CD mit den bekanntesten beiden Klaviersonaten und einem Nocturne von Chopin einspielte. Und nach wie vor ist sein Zugang spannend, auch wenn er die Transparenz seines Spiels mit zu viel Kraft zu unterstreichen sucht. Indjic gehört nicht zu den lyrischen Spielern, sondern eher zu den deutlich „zupackenden“. Selbst das Nocturne hat eine Schwere und Dynamik, die über das übliche Maß hinausreicht. Dennoch fehlt es Indjic nicht an gutem Fluss und Inspiration, besonders in der 3. Sonate, die am besten gelungen ist. Dennoch kann diese Einspielung mit vielen anderen nicht mithalten.

Frédéric Chopin
Klaviersonaten Nrn. 2
und 3; Nocturne Op. 48
Nr. 1
Eugen Indjic, Klavier
(Steinway)
DUX 1180
(Vertrieb: Naxos)

Carsten Dürer



Schon zu Beginn in der Fantasie Op. 28 erkennt man, dass der lettische Pianist Vestard Shimkus ein Klangmagier ist, der sich vollkommen auf die Klangmagie Skrjabins einlässt. Die Klaviersonate Nr. 4 gestaltet er mit viel Emphase für die Klanggestalten und das Wesen, das hinter der Musik steckt. Das ist wunderschön und überzeugend. Natürlich ist Shimkus ein famoser Pianist, der technisch keine Grenzen kennt, und so schießt er hier und da auch schon einmal klanglich über das Ziel, in der Idee einer orchestralen Größe des Klangs. Und dann gibt es diese fast magischen Momente wie im Walzer Op. 38, der mit so viel Einfühlungsvermögen und Brillanz im besten Sinne gestaltet ist, dass man aufhorcht und Shimkus nur – wieder einmal – das Testat eines großartigen Pianisten ausstellen kann.

Alexander Skrjabin
Klaviersonaten Nr. 4, Nr. 6, 5 Préludes Op. 74 u. a.
Vestard Shimkus,
Klavier (Steinway D)
Artalinna 025

Carsten Dürer

Einige der für die kommende Ausgabe für Sie aufbereiteten Themen:



Foto: Attila Kleb

Mariam Batsashvili

2014 gewann die Georgierin Mariam Batsashvili mit nur 21 Jahren den Internationalen Liszt-Wettbewerb in Utrecht. Seither hat sie die Zuhörer in aller Welt begeistert, vor allem mit ihren tiefdeutenden Interpretationen der Werke von Liszt. Nun hat sie einen Exklusivvertrag mit Warner Classics abgeschlossen. Wir trafen die sympathische Pianistin und erfuhren, woher sie ihre Energie nimmt und warum gerade Liszt für sie das Zentrum ihrer Sicht auf Musik bildet.

Der Klavier-Kosmos von Johann Sebastian Bach

Als Interpret, der Tiefenlotungen anstrebt, und als Bach-Spezialist ist Evgeni Koroliov international anerkannt. In Hamburg, wo er mit seiner Ehefrau, der Pianistin Ljupka Hadzi Georgieva, wohnt, war er von 1978 bis 2015 Professor für Klavier an der Hochschule für Musik und Theater. Beide haben mit Anna Vinnitskaya, ehemalige Studentin bei Evgeni Koroliov und selbst vielbeschäftigte Pianistin sowie Professorin an derselben Hochschule, seit einigen Jahren Cembalo-Konzerte von Johann Sebastian Bach in verschiedenen Besetzungen auf modernen Klavieren öffentlich präsentiert und dieses Programm vor kurzem aufgenommen. Über diese CD-Publikation und ihre Zusammenarbeit sprachen wir mit ihnen in Hamburg.



Foto: Burkhard Scheibe



Foto: Dürer

Annika Treutler

Sie ist gerade einmal 29 Jahre alt. Doch ihr Start ins Musikleben ging rasant vor sich. Die in Bielefeld geborene und in Detmold aufgewachsene Annika Treutler fühlt sich trotz intensiver Studien und etlicher Erfahrungen, auf die sie bereits zurückblicken kann, nicht erfahren, sondern eher ein wenig erwachsener als vor einigen Jahren. Im Umfeld eines Auftritts im Konzerthaus Dortmund, wo sie das selten aufgeführte G-Dur-Klavierkonzert von Joseph Haydn interpretierte, trafen wir die sympathische Pianistin zu einem offenen Gespräch.

Ralph van Raat

Der niederländische Pianist Ralph van Raat hat sich schon immer zur zeitgenössischen Musik hingezogen gefühlt. Bei Lehrern wie Claude Helffer, Ursula Oppens und Pierre Laurent-Aimard holte er sich dafür den letzten Schliff. Mehrere Auszeichnungen, darunter der 1. Preis des Gaudeamus Interpretationswettbewerbs und der Stipendium-Preis der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, haben ihn darin bestärkt, auf diesem Weg weiter zu gehen. Heute zählt van Raat, der im Oktober vergangenen Jahres sein Carnegie Hall Debüt absolvierte, zu den gefragtesten Interpreten zeitgenössischer Klaviermusik. Seit 2006 Exklusivkünstler bei Naxos, bereitet er gegenwärtig eine CD mit unbekannteren Werken von Claude Debussy, Olivier Messiaen und Pierre Boulez vor. Bei unserem Treffen in Amsterdam haben wir ihn aber nicht nur danach gefragt.



Foto: Simon van Rooxel

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:
mittwochs 11 - 15 Uhr
Heinrichstr. 108 · 40239 Düsseldorf
Tel.: 02 11 / 905 32 38 · Fax: 02 11 / 905 30 50
servie@pianonews.de

Chefredakteur:
Carsten Dürer
(v.i.S.d.P.)

Graphische Gestaltung:
STACCATO-Verlag

Mitarbeiter dieser Ausgabe:
Rainer Brünninghaus, Oliver Buslau, Ratko Delorko,
Isabel Fedrizzi, Marco Frei, Tom Fuchs,
Hans-Dieter Grünefeld, Ernst Hoffmann,
Robert Nemecek, Helmut Peters, Isabel Herzfeld,
Anja Renczkowski, Dagmar Saval,
Burkhard Schäfer, Bernd Wladika

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

Abonnements SCHWEIZ:

Gunar Haas GmbH
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 5. JULI 2019

DAS GESCHENK für NEUE ABONNENTEN

DIE ERSTEN 20 NEU-ABONNENTEN,
DIE BIS ZUM 15. JUNI 2019
EIN JAHRES-ABONNEMENT

VON **Piano** MAGAZIN FÜR KLAVIER UND FLÜGEL **NEWS** BESTELLEN, ERHALTEN DAS HIER
ABGEBILDETE ALBUM GESCHENKT:

Fazil Say

- Troy Sonata Op. 78

- The Moving Mansion Op. 72a

- Sari Gelin

- Winter Morning in Istanbul

Fazil Say, Klavier

Warner Classics
0190295504656



Lesen Sie auch die Kritik
zu diesem Album des
Doppelmonats auf Seite
108 in dieser Ausgabe.

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 3/2019

Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

TransAcoustic™

Immer im Einklang mit Dir

Akustischer Klang für jeden Anlass

Ein TransAcoustic™ Piano ist ein Instrument für den modernen Lebensstil: Ein echtes akustisches Piano mit Lautstärkeregelung und Silent-Modus. So können Sie und Ihre Familie in jeder gewünschten Lautstärke oder auch völlig lautlos über Kopfhörer spielen. Sie können sogar Musik per Bluetooth streamen und einfach mitspielen.

Entdecken Sie jetzt das Piano, das immer im Einklang mit Ihnen ist: yamaha.de

 **YAMAHA**

