

Von Geisterhand gespielt?

Glenn Gould, dem Freund allen technischen Fortschritts, hätte diese Spielerei vielleicht sogar gefallen: Seine eigene Interpretation der Goldberg-Variationen, im Juni 1955 in New York mono aufgenommen, erscheint auf CD im Klangbild des 20. Jahrhunderts, gespielt auf einem „Yamaha Disklavier Pro Konzertflügel“ wie von Geisterhand. Wie ist das möglich?

Natürlich ist wieder einmal ein Computer für das kleine Wunder verantwortlich – besser gesagt jene Menschen, die sich mit Computern auskennen: Der promovierte Informatiker und Pianist John Q. Walker und sein Team betreiben in

Raleigh, North Carolina, das „Zenph Studio“ und haben dort ein geradezu revolutionäres Programm entwickelt. Dieses kann Klavieraufnahmen analysieren, einzelne musikalische Parameter (Tonhöhe und -dauer, Anschlagsgeschwindigkeit, Artikulation) daraus isolieren, von

den Umgebungsgläuschen trennen und digital dann so verarbeiten, dass die Aufnahme bzw. Interpretation auf einem computergesteuerten Klavier wie dem Yamaha Pro wieder abgespielt werden kann. Und natürlich lag es nahe, dieses „Re-Performance“ genannte System an einer sehr berühmten Aufnahme auszutesten: an Glenn Goulds Interpretation von Bachs „Goldberg“-Variationen in der Aufnahme von 1955. Das Ergebnis wurde nun wieder in Glenn Goulds Studio in Toronto abgespielt, unter Beteiligung von Goulds früherem Klavierstimmer Verne Edquist, und mehrkanalig auf SACD aufgenommen.

Das Ergebnis ist zunächst verblüffend: Man hört Goulds Interpretation – aber in einem viel räumlicheren Klang. Das Studio mutiert in der hochauflösenden Mehrkanalversion zum Konzertsaal, der Klang erhält mehr Wärme und Wohlklang, was besonders den langsamen und leisen Variationen eine noch stärkere Innerlichkeit verleiht. Aber hat Glenn Gould das so gewollt?

Eine geradezu philosophische Frage: Denn man hört Gould – und man hört ihn doch nicht. Denn die gleichen Tempi wirken in unterschiedlicher Akustik natürlich anders, auch die gleiche Artikulation ist nicht mehr dieselbe. Denn natürlich ist ein Staccato in einem halligen Raum etwas anderes als in einem trockenen Studio. Auch



Foto: Sony BMG

Glenn Gould



ein Non-Legato oder ein Legato klingt anders, selbst wenn es scheinbar das Gleiche ist. Ein direkter Hörvergleich der originalen Aufnahme und der „Re-Performance“ offenbart das ganz schnell.

Glenn Gould liebte in seinen Interpretationen vor allem Klarheit und

Transparenz. Um dieses auch aufnahmetechnisch zu erreichen, ließ er die Mikrofone in der Regel sehr nah am Instrument aufstellen. Er sprach davon, dass er „einen sehr trockenen, vielleicht sogar klinischen Klang“ bevorzuge. Goulds Aufnahmeästhetik war eher asketisch. Und genau dieser schlanke, helle, ja asketische Sound, der Goulds frühe Einspielung der „Goldberg-Variationen“ auszeichnete, ist in der „Re-Performance“ weichgezeichnet. Und der revolutionäre Geist, den Goulds Aufnahme ausstrahlte, ist in dieser modernen Soft-Fassung verfliegen.

So bleibt die „Re-Performance“ aus dem Zenph-Studio ein interessantes Experiment für alle, die sich gern mit den Möglichkeiten der Technik beschäftigen oder sich gar von ihnen faszinieren lassen. Allen anderen sei nach wie vor die originale Gould-Version von 1955 (oder besser noch die von 1981) empfohlen.

Gregor Willmes

Bach, Goldberg-Variationen; Glenn Gould (1955), Zenph Re-Performance Sony BMG SACD 88697033502 (77')



Quartettspiel auf Tasten

Schon Mitsuko Uchidas erste Auseinandersetzung mit Beethoven-Sonaten konnte sich in der obersten Etage verfügbarer Konkurrenzinspielungen platzieren. Ihrer Aufnahme der Opera 109 bis 111 folgen jetzt, anderthalb Jahre später, die beiden vorangehenden Sonaten, und wiederum kann die Realisierung helle Begeisterung auslösen und unterstreicht den sehr hohen interpretatorischen Rang der gebürtigen Japanerin.

Als Erstes fällt die optimal genaue Umsetzung der Texte auf, die noch die kleinste Achtelpause in einer Mittelstimme nicht unterschlägt und auch an den manuell dornigsten Stellen, an denen neben der „Hammerklaviersonate“ auch das Opus 101 besonders reich ist, alles Materielle der Tonerzeugung vergessen macht. Uchida spielt, wenn man so will, Streichquartett auf Tasten, die Finger setzen nahezu ohne Rest um, was der Kopf will.

Ähnlich eindrucksvoll die gestalterische Ein- und Übersicht, mit der jeder Satz, jede Sonate künstlerische Einheit gewinnen – im Opus 106 zum Beispiel interpretiert sie den Anfang des Finales als einen Rückgriff auf das Schluss-Arpeggio des vorangehenden langsamen Satzes. Überzeugend schließlich auch die stilistische Kompromisslosigkeit, mit der Uchida den oft schon romantisch interpretierten Anfangssatz der A-Dur-Sonate durch eine strenge, ungewohnt ernste Darstellung zwingend in die Sphäre der Klassik zurückübersetzt.

Wunschlos glücklich also? So etwas gibt es bekanntlich höchstens im Traum, und natürlich könnte man sich beide Werke auch anders gespielt vorstellen – die „Hammerklaviersonate“ zum Beispiel mit einem Mehr an wuchtig überrollender Klangpracht. Aber in ihrer Art, von ihren Voraussetzungen aus hat Uchida wieder das Menschenmögliche geleistet. Bewunderung!

Ingo Harden

Musik
Klang

★★★★★
★★★★★

Beethoven, Sonaten op. 101 und op. 106; Mitsuko Uchida (2007) Philips/Universal CD 0028947586223 (69')



Sublime Klänge

Eine ganz eigene Ausdruckswelt unendlich verdichteter Emotionen offenbaren die späten Klavierwerke Schumanns mit ihrer teilweise so einfach anmutenden Struktur, etwa die sieben „Clavierstücke in Fughettenform“ op. 126. Die von Tobias Koch zusammengestellten Werke, darunter auch drei kurze Melodramen nach Texten von Hebbel und Shelley und zwei unvollendete, hier erstmals aufgenommene Choral-sätze, bilden einen eigenen Grundton, der die für Schumann so typische musikalische Poetik noch mehr melancholisch einfärbt und die expressiven Klangfiguren noch sublimer und zerbrechlicher erscheinen lässt. Es ist, als tauchte man in eine kostbare Welt, in der man sich nur mit großer Behutsamkeit bewegen dürfte, da sie sonst in sich zu zerfallen drohte.

Dass diese berührenden Exkursionen in die fragilen Seelenlandschaften von Schumanns Spätwerk so stark fesseln, liegt vor allem an Tobias Kochs pianistischer Fähigkeit, die einzelnen Stücke mit großer Sensibilität auszuformen. Dabei kommen ihm die verwendeten historischen Instrumente des Düsseldorfer Klavierbauers Johann Bernhard Klems hervorragend entgegen: weich und flutend im Ton, reich in der Farbskala, aber auch expansionsfähig bis zum markanten Forte, wie im ersten der „Fantasiestücke“ op. 111 zu hören. Diese Aufnahme verdient große Beachtung, weil sie auf nahezu ideale Weise die späten Werke Schumanns vorstellt, auf so selten gespielte elegische Gebilde wie das Clara Schumann gewidmete „Thema mit Variationen“ von 1854 aufmerksam macht und insgesamt eine Einspielung ist, in der Interpret und Instrument eine überzeugende Einheit im Dienste der Kompositionen bilden.

Frank Siebert

Musik
Klang

★★★★
★★★★★

R. Schumann, Späte Klavierwerke; Peter-Christopf Runge (Rezitation), Düsseldorf Singekränzchen, Tobias Koch (2007)
Genuin/Codæx CD 4260036250626 (77')



Die kühle Klare

Mitte der 1990er Jahre spielte Susanne Grützmann für die kleine Berliner Produktion Aperto alle Klavierwerke von Clara Wieck-Schumann ein. Die Veröffentlichung, zum 100. Todestag der Schumann-Gattin und Brahms-Vertrauten in Angriff genommen, fand damals wenig Beachtung. Dabei war sie der Sache nach verdienstvoll genug. Immerhin erlaubte sie praktisch zum ersten Mal genau zu verfolgen, welchen Weg die berühmteste Pianistin des 19. Jahrhunderts als schöpferische Musikerin genommen hatte (die konkurrierende belgische Serie mit Josef de Beenhouwer war hier immer nur schwer greifbar).

Nach Grützmanns Neustart auf Günter Hänsslers Label Profil erscheinen die Aufnahmen jetzt, praktisch immer noch ohne Konkurrenz, auf einer Vier-CD-Kassette zusammengefasst: eine Gelegenheit für Klavier-Fans. Die Pianistin, 1989 Erste Preisträgerin beim ARD-Wettbewerb, legt die Opera ihrer Leipziger Vorgängerin mit aller nur wünschenswerten pianistischen Sorgfalt und Genauigkeit vor. Sie differenziert deutlich zwischen dem noch kindlichen Klaviersatz in den Polonaisen des elfjährigen Wunderkinds, den auftrumpfenden Stücken, mit denen die junge Virtuosin Furore machte, und der unter Einfluss ihres späteren Ehemannes entstandenen Klavierlyrik.

Ein Rest bleibt: Im Unterschied etwa zu der jungen Konstanze Eickhorst, mit der CPO 1992 eine Auswahl vom SDR übernahm, klingt die Musik unter Susanne Grützmanns Händen musikalisch oft eher akademisch und distanziert als eloquent und blühend-schwungvoll. Über die Ursachen kann man nur Vermutungen anstellen, oft führt da ja das Zusammentreffen kleiner aufnahmetechnischer oder interpretatorischer Imponderabilien zu überraschenden Endergebnissen – wie in diesem Fall zu einer Schwächung der schwelgerischen und rhetorischen Momente.

Ingo Harden

Musik
Klang

★★★★
★★★★★

C. Schumann, Klavierwerke; Susanne Grützmann (1995)
Profil/Naxos 4 CD 881488706550 (215')



Uneinholbar mit Mitte sechzig

Der Drei-CD-Veröffentlichung mit einem ausführlichen Querschnitt durch die 18 Konzerte des „Progetto Martha Argerich“ 2006 schickt EMI jetzt einen Nachzügler mit drei (von fünf) Schostakowitsch-Titeln hinterher, die im Juni vorigen Jahres in Lugano zu Ehren des Jubilars ins Programm genommen waren.

Glanzstück der Auswahl ist die Argerich-Aufführung des frechen ersten Konzerts von 1933 mit Sergei Nakariakov als Solo-Trompeter und dem Orchestra della Svizzera Italiana unter Alexander Vedernikov. Man kann darüber streiten, ob die zwar grundmusikalische, aber mittlerweile an lyrischen Stellen doch üppige Agogik der Pianistin die Musik nicht ihres neoklassizistischen Charakters beraube, sie reichlich tief in romantische Farben tauche. Sobald aber die Post abgeht, verweist auch die Mittsechzigerin die schärfsten Konkurrenten noch locker auf die Plätze und spielt mit einer stürmischen Überlegenheit, Leichtigkeit und Brillanz, die nach wie vor uneinholbar sind. Argerich zum Abheben.

Die beiden anderen Titel erreichen diesen Sonderrang nicht: Das unproblematische Concertino op. 84 erfährt mit Lilya Zilberstein am zweiten Klavier immerhin eine bemerkenswert schlanke und beschwingte Wiedergabe, das Klavierquintett op. 57 kommt so gut, wie man es von einem Ensemble hochklassiger Solisten erwarten kann, die sich ad hoc zusammengetan haben.

Ingo Harden

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Schostakowitsch, Klavierkonzert Nr. 1 op. 35, Concertino für zwei Klaviere op. 94, Klavierquintett op. 57; Martha Argerich, Lilya Zilberstein (Klavier), Sergei Nakariakov (Trompete), Renaud Capuçon (Violine), Orchestra della Svizzera Italiana, Alexander Vedernikov (2006)
EMI CD 5099950450459 (66')

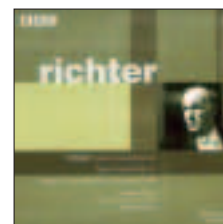
In Erwartung der Sensation

Zu Swjatoslaw Richters zehntem Todestag legt Decca die Edition „Richter – The Master“ vor. Unterdessen setzt Doremi seine Richter-Edition fort, und in den „BBC Legends“ erscheinen zwei Mozart-Konzerte mit Benjamin Britten als Dirigent.

Wohl jeder, der einen Blick auf eine Richter-Diskographie wirft, wird sich fragen, wie es zu diesem beispiellos unüberschaubaren Wuchern kommen konnte. Hat man bei Pianisten, die dem Tonstudio die Treue hielten, das – vielleicht trügerische – Gefühl, sich schließlich im Besitz ihres künstlerischen Vermächtnisses zu befinden, ist diese behagliche Vorstellung bei Richter absurd. Im seltsam flüchtigen Wesen seiner diskographischen Spur spiegelt sich sein Blick auf den kommerzialisierten Musikbetrieb. Mit seiner ausgestellten Gleichgültigkeit den Spielstätten und Instrumenten gegenüber – es konnten sibirische Schulen mit einem elenden Klavier sein – zerbrach er die Fesseln des Konzertzirkus. Doch in Erwartung der ewigen Sensation war fast überall ein Mikrofon. So hören wir ihn nicht nur auf den Gipfeln, sondern auch in den Tälern. Man könnte vermuten, auch das sei ihm herzlich egal gewesen. Die Tagebuchnotizen verraten indes das Gegenteil. Und doch verlor er irgendwann die Kontrolle: „Das Vorgehen der Firma Philips, eine Anzahl meiner (angeblich von mir autorisier-

Opus 14/1 – neben durchaus Heiklem. Die A-Dur-Sonate op. 101 (Amsterdam 1986) erzählt von Spätwerk-Problemen. Den Kopfsatz fasst Richter behutsam, als könne das dünnwandige Glas dieser fragilen Schönheit jederzeit zerbrechen. Im „Alla marcía“ schärft er die Punktierungen derart rigoros, als gelte es, die schwärmerische Welt tatsächlich zu zerstören. Je älter er wurde, desto unversöhnlicher inszenierte er solche Kollisionen, manchmal allzu forciert. Die brachialen Fortissimo-Schläge im zweiten Satz der Es-Dur-Sonate op. 31 Nr. 3 etwa überdehnen den humoristischen Schreckeffekt. Kaum glücklicher wird man mit der „Trauermarsch“-Sonate (1966), die von massiven Schnitzern im Variationssatz bis zum unenträtselt-geschmacksneutralen Etüdenfinale enttäuscht.

Richters Schubert aber war schlichtweg ein Jahrhundertereignis. Diese hypnotischen Sitzungen entrollen ein Panorama depressiver Erstarrung im Lichte der „Winterreise“ – was wohl ebenso viel über den Interpreten erzählt wie über Schubert. Die G-Dur-Sonate war Richters Liebling. Als



fehle die „Größe“, notierte er, und er fand sie, monumental und unverzärtelt. Mit Maazel spielte er 1967 ein etwas sprödes erstes Beethoven-Konzert, interessanter ist das fünfte von Prokofjew, die mittlerweile fünfte Version im Handel.

Die Mozart-Konzerte mit Benjamin Britten schließlich mögen noch so viel gerühmt sein, ihre kühl-objektive Aura verblasst in der Erinnerung des Hörenden eigentümlich neben den irrwitzigen Kadenzen, die Britten für das Es-Dur-Konzert (und für seinen Solisten) schrieb. Richters erstes Rachmaninow-Konzert von 1955 ist dann so entschlackt, so fantastisch gleißend, dass einem hier das Wort „apollinisch“ in den Sinn kommt, kein Rachmaninow-Epitheton eigentlich. In seinem Geleit kann man schließlich einen der Vergessenen der Piano-Geschichte treffen, Lev Oborin, Oistrachs Duopartner mit dem Habitus eines Sowjet-Bürokraten. Zu unserem größten Erstaunen wirft er im dritten Konzert seine sachliche Hülle ab, um im Finale zum Pyrotechniker zu werden. „Das Unerwartete, das macht Eindruck“, schrieb Richter einmal. Ein gutes Schlusswort.

Matthias Kornemann

Wir hören Richter nicht nur auf den Gipfeln, sondern auch in den Tälern

ten) Aufnahmen mit einer Reproduktion meiner Unterschrift auf dem Umschlag zu veröffentlichen, Aufnahmen, die ich nie gehört habe, ist mehr als zweifelhaft [...] es ist ein Skandal“ (November 1993). Es ist nicht besser geworden zum zehnten Todestag, auch wenn das Label nun Decca heißt. Nicht einmal ein Praktikant fand sich, die Aufnahmedaten abzutippen. Dokumente aus drei Jahrzehnten werden einfach mit dem dünnen Jahr 1993 versehen, dem Erscheinungsjahr jener Philips-Edition, die Richter so aufbrachte. Erinnerungskultur verfällt.

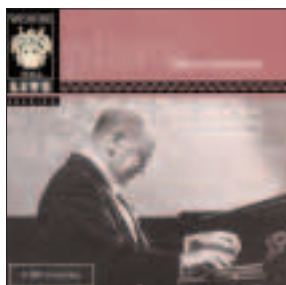
Angesichts der Spontaneität, die noch in minder gelungenen Vorstellungen Richters aufflackert, ist unsere Frage nach Gültigem seltsam kleinlich. Dennoch wäre es kaum in seinem Sinne, Deutungen, die ihn damals nicht befriedigten, posthum heiligsprechen. Gerade bei Beethoven findet sich bekannt Großartiges – so die Pariser Studioaufnahmen, besonders Opus 22 und

sollte er nie zu Ende gehen, lässt er sich magische 27 Minuten für den ersten Satz. Die leuchtenden Akkordsäulen stehen in einsamer Majestät, hier klingt sogar der Yamaha gut, diese Schlange im Paradies Richter'schen Musizierens. Er hätte dieses Tempo am Rande des Stillstandes (das Achtel M. M. 93) niemals durchhalten können, und so verflüssigt es sich im Laufe der Exposition auf M. M. 136 – eine enorme Beschleunigung, die uns Richter als organischen Prozess erwachenden Lebens vorführt. Im Finale nimmt er dies Aufleben zurück, es gefriert in beklemmender Tempo-Regelmäßigkeit. Die maschinenhaften Tanzbässe lassen idyllische Ländlersüße erstarren, auf die ein Medusenblick geworfen zu sein scheint.

Doremis Richter-Zyklus geizt mit Texten, aber wenigstens haben wir Aufnahmedaten. Die Paganini-Variationen des 71-Jährigen (1986) sind eine Entdeckung. Michelangelo war ihm zu etüdenhaft, ihm

Swjatoslaw Richter spielt

- Beethoven (1986-92); Decca/Universal 2 CD 028947586135
- Schubert (1979); Decca/Universal 2 CD 028947586166
- Haydn, Weber und Beethoven (1963-93); Decca/Universal 2 CD 028947586197
- Bach, Beethoven und Prokofjew (1967); Doremi/Musikwelt CD 723721255558
- Brahms (1958-92); Doremi/Musikwelt CD 723721274658
- Schumann (1958-86); Doremi/Musikwelt CD 723721255558
- Mozart (1967); BBCL/Musikwelt CD 684911420623
- Rachmaninow (1955, + Yakov Zak, Lev Oborin); Appian/Codæx 2 CD 5024709160051



Wunderkammern

Von Shura Cherkassky erwartete niemand letzte Wahrheiten über Chopin oder Brahms. Vergnügt bis kopfschüttelnd erlebten die Hörer, wie er Urtexte in oft mutwillige Episoden der Verzauberung zerlegte. Doch anstatt die Brauen zu kräuseln, war man gefangen von der flüchtig-spontanen Kunst eines Eigensinnigen, der sich diese Freiheit in harter, ja pedantischer Arbeit erworben hatte. Cherkassky lehnte in seiner ungeheuer langen Karriere alles ab, was ihn hindern konnte beim freien Wandeln auf den Seitenpfaden. Studioproduktionen mochte er nicht, erst recht keine spezialisierten Festlegung auf Werkzyklen.

Wenn wir ihm hier alle zwanzig Jahre begegnen, beginnend in Köln 1953, bemerken wir etwas Erstaunliches: Es scheint keinen Stilwandel, kein Altern zu geben. Sein neugieriges Schweifen durch unendliche Repertoire-Weiten scheint keine Ermüdung zu kennen. Schon mit den ersten Takten von Chopins fis-Moll-Polonaise findet man sich auf einem interpretatorischen Seitenpfad, der an allerhand Seltsamkeiten vorüberführt. Treu ist Cherkassky allenfalls seinem Text, der einer subtilen Glosse gleicht. Unverhofft sinken wir in den entrückten Mazurka-Traum des Mittelteils und müssen uns verneigen vor solchen unirdischen Pianissimi. Es sind diese magischen Momente, für die er das Ganze gerne opfert, und wir sehen es ihm nach. Brahms' Paganini-Variationen entzieht er ihren leistungssportlichen Elan, um die Grade klanglicher Verflüchtigung zu studieren; über die Klangkontrolle und die sparsame Pedaltechnik in der „Spieluhr“-Variation kann man nur staunen. In der müden Grazie der Nummer vier oder mehr noch der ritardandosüchtigen Nummer zwölf inszeniert er den späten Brahms als Tschechows Verwandten. Die fast dekadente Manier, aus jedem Takt die letzte Rubato-Süße zu pressen, kommt uns geradezu natürlich vor, obwohl man ahnt, wie unerträglich maniert jeder Versuch wirken würde, diesen Stil zu kopieren. Es hat auch nie einer versucht. Als sei er noch ganz eingesponnen in dies leise Glück, stolpert er in die Stretta, die er nur mit einigen Mühen bewältigt. Dass er gelegentlich die kraftvollen Schlüsse ver-

spielte, bemerken wir auch in Chopins spätem E-Dur-Scherzo. So hauchzart beginnt er es, als putzten die Elfen den Staub auf der Tastatur. Über was für ein Leggiero-Spiel gebietet er, über welche Pianissimo-Palette! Aber sieht sich Cherkassky zum Donnern genötigt, weil der Lauf der Dinge lyrisches Wispern einfach nicht mehr zulässt, drischt und rennt er recht unkontrolliert und verliert die Schlusswirkung – und das Ganze, wieder einmal.

Der BBC-Mitschnitt von 1974 bringt Mendelssohns selten zu hörende fis-Moll-Fantasie in einer rasant hingeworfenen Anmut. Hier einmal ist Cherkasskys subtile Glosse eins mit dem ganzen Werk. Beethoven aber lähmte den Pianisten an diesem Abend. Nachdem er sich manisch an der synkopischen Natur des ersten „Pathétique“-Themas festgebissen hatte, war er im Weiteren mit Starrkrampf geschlagen. Der Zauberer konnte erschreckend hölzern sein, wenn er keine Funken schlagen konnte am Objekt seines Spielsinnes. Haydn aber war sein Mann. Wie der 84-Jährige 1993 in der Wigmore Hall ironisch jongliert zwischen Elegie und Munterkeit in der e-Moll-Sonate, das ist ebenso unnachahmlich (und pianistisch makellos) wie sein Experiment, wie viel spätromantisch-klangsattes Pathos Hindemiths dritte Sonate vertragen kann. Gab es je einen lebendigeren, neugierigeren Tasten-Methusalem? Nur noch im Piano-Glück sind wir bei den Miniaturen, bei Chopins Mazurken oder Tschaikowskys „Oktober“. Geschliffen, launisch, aber niemals sentimental leuchten sie einem entgegen aus dem „bric à brac“ dieser Programm-Wunderkammern, die wir beglückt verlässen, ob wir wollen oder nicht.

Matthias Kornemann

Shura Cherkassky spielt

- Chopin, Brahms, Liszt und Mendelssohn (1953); Orfeo CD 4011790720128
- Rameau, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Skrjabin, Tschaikowsky und Liszt (1974); BBCL/Musikwelt CD 0684911418521
- Rameau, Haydn, Hindemith, Chopin, Berkeley, Liszt und Tschaikowsky (1993); WHL/HM CD 5065000924140

Joanna Michna

Neue CD „BALLADES“ Chopin • Liszt • Tausig



ECD-1617

Weitere CDs und Infos unter
www.joanna-michna.de

Pressestimmen zu CDs von Joanna Michna:

„Dynamisch fein abgestuft und atmend lässt sie die Melodien fluten, kostet Details geschmackvoll aus und formt (...) erhabene Steigerungsbögen.“ **FONO FORUM**

„Eine glänzende Pianistin und Musikerpersönlichkeit, die etwas zu sagen hat...“

STEREOPLAY

„Technisch makellostes Spiel... große Klaviermeditation...“

PIANO NEWS

Medien Vertrieb
Heinzelmann
www.m-v-h.com

E·L·I·S·I·O
www.elisio.de

Schwere jüngere Vergangenheit

Das Verhältnis der Komponisten des 20. Jahrhunderts zur Orgel war vielschichtig und wechselhaft. Dass und wie vor allem Vertreter einer mittlerweile schon wieder klassisch gewordenen Moderne für das Instrument komponiert haben, zeigt eine Hand voll Neuerscheinungen.

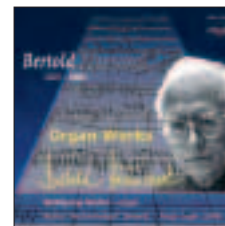
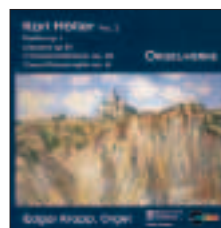
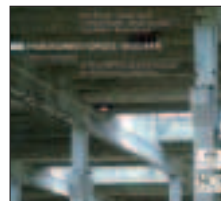
Die Faszination des Instruments auf Komponisten hat nie nachgelassen, aber ihre gewaltige Traditionslast, ihre sakrale Konnotation hat der Orgel das Leben in den letzten sechzig Jahren durchaus schwer gemacht. Als Sound-Produzent hat sie in technischer Hinsicht an Aktualität eher gewonnen, als ein Instrument mit geradezu emblematisch sakralem Klang in einer sich säkularisierenden Umgebung verloren. Aber nicht nur ihres Klanges wegen nimmt die Orgel eine schillernde Position zwischen Tradition und Avantgarde ein. Es ist auch die Funktionalität des Instruments, seine Verwendung im Gottesdienst, die zu Spannungen führt: Je mehr die Vertreter einer radikalen Avantgarde einen extremen Begriff musikalischer Autonomie formulierten, umso mehr musste die Orgel als kirchenmusikalischer Dienstleister ins Hintertreffen geraten. Die Funktionalität ihrer Musik – Begleitung des Schola-, Chor- und Gemeindegesangs, Untermalung liturgischer Handlungen – geriet in Misskredit. Man könnte sagen, dass der Riss der Moderne quer durch die Orgel geht.

Man erkennt das schon an ihrem Äußeren: Mit elektronischer Setzeranlage, Laser-Übertragungstechnik und Midi-Schnittstelle technisch auf dem allerletzten Stand, sehen nagelneue Instrumente häufig aus wie missratene Verwandte ihrer Schwestern aus dem 18. oder 19. Jahrhundert. Ein besonders schlimmer Fall ist die neue Orgel der Warschauer Philharmonie, 2006 von

zwei kleine Stücke – allesamt Werke, die keine Erinnerung mehr daran in sich tragen, dass die Orgel eine kirchliche Vergangenheit hat.

Andere Komponisten des 20. Jahrhunderts verlockte das traditionsbeladene Instrument Orgel dazu, sich in den überkommenen musikalischen Formen zu versuchen: Präludien, Fugen, Partiten, Choralbearbeitungen. Fades Epigonentum, seelenloser Kontrapunkt ist nicht selten das Ergebnis einer solchen Rückbesinnung gewesen. Aber es gibt auch Tonsetzer, die Eigenes dabei zustande gebracht haben. Karl Höller (1907-1987) besaß ein eher lyrisches Naturell; alte Chormelodien haben ihn zu sehr empfindsamen Variationen angeregt. Edgar Krapp, wie Höller ein Bamberger, hat mit offenkundiger Zuneigung, großer Ruhe und schönem Farbsinn dessen Orgelwerke eingespielt. Ob die Partita op. 1, die Ciacona op. 54 oder die Choral-Passacaglia op. 61 – stets hat Höllers Musik etwas Sanftes und nach innen Gekehrtes, das in dieser Aufnahme an der Orgel der Bamberger Konzerthalle bestens zur Geltung kommt.

Der Kölner Domorganist Winfried Böning ist ebenfalls Bamberger, wie Krapp lernte er Höller persönlich kennen. Er hat die zweite CD mit Orgelwerken Höllers aufgenommen, darunter auch die Fantasie für Violine (Ya'akov Rubinstein) und Orgel und die Improvisationen über „Schönster Herr Jesu“ für Cello (Mark Kosower) und Orgel. Auch



die Wolfgang Hörlin an der Orgel der Basilika Vierzehnheiligen eingespielt hat, sehr gut bedient: Hörlin hat ein gutes Gespür für den Puls dieser Musik.

Zurück zu Martin Haselböck: Er begleitet auf einer weiteren CD mit seiner Wiener Akademie den jungen ungarischen Organisten István Mátyás, der die Orgelwerke von Hans Gál (1890-1987) erstmals eingespielt hat. Gál, der aus einem jüdischen Elternhaus stammte, 1929 Direktor des Mainzer Konservatoriums wurde, 1933 vor den Nazis nach Österreich floh und 1938 zunächst nach London emigrierte, bevor er sich in Edinburgh niederließ und dort nach dem Krieg das Edinburgh International Festival mitbegründete – dieser Wiener hat eine ganz eigene, zwischen später Romantik und sanfter Moderne changierende Tonsprache gefunden. Auf der Platte sind die unterschiedlichsten Werke versammelt, das Concertino für Orgel und Streicher, zwei Geistliche Gesänge sowie reine Orgelwerke: eine Toccata, Präludium und Fuge in As, Fantasie, Arioso und Capriccio. István Mátyás spielt sie an der Orgel der Wiener Hofburgkapelle mit großer Empfindsamkeit und liefert ein überzeugendes Plädoyer für einen Komponisten, der sich vor 1933 einmal großer Bekanntheit erfreute.

Michael Gassmann

Die Orgel spielt eine schillernde Rolle zwischen Tradition und Avantgarde

der Berliner Firma Schuke erbaut. Sie hat die Anmutung einer gigantischen Esszimmermervitrine im Stile des Gelsenkirchener Barock. Ein Sockel aus den 1950er Jahren, der wiederverwendet werden musste, ist mit daran schuld. Der verheerende optische Eindruck besagt aber nicht, dass sich auf dem Riesending nicht sehr gut Musik des 20. Jahrhunderts spielen ließe. Martin Haselböck hat mit viel Einfühlungsvermögen und Klangfinesse einige wichtige Positionen der Moderne auf CD gebannt, darunter György Ligetis faszinierende zwei Etüden, Ernst Kreneks „Die vier Winde“, Christóbal Halffters „Ricerare“ und Alfred Schnittkes

hier gefällt der melancholische Grundton der Musik, der selbst im von Böning sorgfältig gewichteten, mächtig aufbrausenden Schlusssatz des Triptychons über die Ostersequenz „Victimae paschali laudes“ (aufgenommen im Kölner Dom) vernehmlich ist.

Weiter hat sich Bertold Hummel (1925-2002) vorgewagt. Er versuchte, zwischen der Avantgarde und der Tradition eine Brücke zu schlagen. Seine atonale Tonsprache ist manchmal zu großen dramatischen Gesten fähig (wie im dreisätzigen „In memoriam Anton Bruckner“), manchmal spröde (etwa in der Meditation „Veni, sancte spiritus“). Wer Hummels Stil mag, ist mit der Platte,

Harmonies – Orgel modern: Werke von Krenek, Ligeti, Halffter, Schnittke, Durkó und Bischof; Martin Haselböck; NCA/H'Art SACD 4019272601606
Höller, Orgelwerke Vol. 1 und 2; Edgar Krapp, Winfried Böning; Ambitus/Musikwelt CD 4011392968942 und CD 4011392968973
Hummel, Orgelwerke; Wolfgang Hörlin; Organ/KC CD 403710272222
Gál, Orgelwerke; István Mátyás; NCA/H'Art SACD 4019272601620

Celibidache der Orgel

Er besitzt einen langen Atem. Kann weite Bögen formen. Weiß Stimmen zu führen. Aber er vermag auch entschlossen zuzupacken. Willem Tanke hat an der viermanualigen Adema-Schreurs-Orgel der St.-Bavo-Basilika in Haarlem das Orgelwerk von Olivier Messiaen (1908-1992) eingespielt. Acht CDs umfasst diese Gesamtedition, deren Entstehung bereits ins Jahr 1994 fällt. Erstveröffentlicht wurde sie bei einem niederländischen Label, jetzt ist sie bei Brilliant Classics zum labeltypisch günstigen Preis erschienen.

Tanke, Jahrgang 1959, hat am Konservatorium in Utrecht studiert. Von 1988 an hatte er dort für zwölf Jahre eine Professur für Orgel inne, bevor er ans Rotterdamer Konservatorium wechselte. Neben einer Vorliebe für Messiaen und Reger ist es vor allem die Neue Musik, die Tanke am Herzen liegt. So führte er beispielsweise im Jahr 2000 Ton Bruynels Gesamtwerk für Orgel und Soundtracks auf. Auch Jan Welmers und Roderik de Man zählen, neben Abstechern in die Kulturen Afrikas, zum Kernrepertoire seiner Arbeit. Daneben ist Tanke auch als Komponist aktiv oder als Improvisator. Erst im letzten Jahr gründete er zwei Ensembles: das Trio Terra Volcanica und ein Quartett mit dem originellen Namen „The Rotterdam Art of Doing Nothing Ensemble“.

So unorthodox sich diese Vita auf den ersten Blick liest, so individuell ist auch Willem Tankes Messiaen-Spiel. Tanke wählt meist auffallend langsame Tempi. Etwa in den vier Teilen von „L'Ascension“. Vergleicht man seine Zeiten mit denen Rudolf Innigs, so wirkt Tanke wie ein Schleicher, wie ein Celibidache der Orgel. Nun zeigt Innig jedoch grundsätzlich eine Schwäche für zügige Tempi und ist vielleicht kein Gradmesser. Doch auch Olivier Latry ist bei zweien dieser Stücke deutlich schneller unterwegs als Tanke. Und der Komponist selbst? Auch Messiaen, der 1956 einen Teil seiner Orgelwerke in der Pariser Trinité-Kirche aufgenommen hat, liebte es flüssiger, flotter. Doch aus solchen Vergleichen zu folgern, dass Tankes Langsamkeit mit einem zähen, verbohrten-eigenwilligen Vortrag gleichzusetzen sei, ist falsch. Denn Tanke besticht durch stimmige Proportionen, durch einen klaren Sinn für die Struktur dieser Werke. Natürlich ist seinem Spiel stellenweise eine gewisse Affektgeladenheit nicht abzusprechen, doch steht diese immer in einem durch das jeweilige Werk vorgegebenen Kontext.

Wenn Tanke in „Jésus accepte la souffrance“ aus „La Nativité“ die tiefen Pedaltöne



knurren lässt, wenn er sie als Kontrastmittel zum Manualspiel einsetzt, wirkt das wunderbar bizarr, fast apokalyptisch, auf jeden Fall zweideutig. Triumph oder Leiden? Spott oder höhere Gewalt? Nicht unproblematisch klingen allerdings die vielen leisen Stellen. Wo Messiaen seine intimsten Bekenntnisse formuliert, den feierlichsten Geheimnissen nachspürt, wirkt die Orgel in Haarlem – etwa im Vergleich zu Latrys Instrument in Notre-Dame – immer etwas zu vorlaut, immer ein wenig zu präsent. Auch gebiert sie einige Merkwürdigkeiten, etwa beim zweiten, mehrfach wiederholten Ton von „Puer natus est nobis“ im „Livre du Sacrement“. Spielt Tanke hier mehrstimmig, oder ist das Instrument schlecht intoniert? Wirkliches Pianissimo, ein ruhiges, ätherisches Schweben scheint auf jeden Fall kaum möglich. So geht beispielsweise dem Zauber von „La source de vie“ – ebenfalls im „Livre“ – viel von seinem himmlischen Leuchten verloren.

Vielleicht trägt daran auch die Aufnahmetechnik einige Mitschuld. Denn das Klangbild ist nur bedingt räumlich, dafür relativ direkt. So bleiben dem Hörer auch einige Nebengeräusche des Instruments nicht verborgen. Es entsteht der Eindruck, als stehe er unmittelbar neben dem Organisten auf der Empore und nicht unten im Kirchenschiff, wo die Töne freier schwingen und sich im Raum entfalten können. In den lauten Passagen ist eine umso größere Unmittelbarkeit garantiert. Das Dröhnen und Rauschen der tiefen Bässe fliegt ihm geradezu um die Ohren.

Insgesamt handelt es sich um einen durchaus eigenwilligen, aber oft beredterhellenden Vortrag. Messiaen, das zeigt diese Einspielung sehr deutlich, ist für viele Facetten offen. Gewohnt mager ist unterdessen das Booklet. Die knapp gehaltenen Einführungstexte sind allesamt nur in englischer Sprache abgedruckt.

Christoph Vratz

**Musik
Klang**

★★★★
★★★

Messiaen, Sämtliche Orgelwerke; Willem Tanke (1994)
Brilliant 8 CD 5029365863926

cpo Neuheiten



Louis Spohr
Symphonische Werke Vol. 1
Symphonien 3 & 10,
Ouvertüre WoO 1
NDR Radiophilharmonie,
Howard Griffiths
cpo 777 177-2 SACD



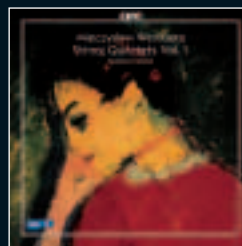
Franz Liszt
Die Legende von der
Heiligen Elisabeth
Diener, Peckova, Hoff, Mészár
Staatskapelle Weimar, Carl St. Clair
cpo 777 339-2 2 CDs



Barocke Weihnachts-
kantaten von J. Schelle,
B. Petritz, Ph. H. Erlebach,
A. Jacobi, Chr. Liebe,
Joh. E. Bessel
Kulawik, Wagner, Erler, Mammel, Lütze
Sächsisches Vocalensemble, Batzdorfer
Hofkapelle, Matthias Jung
cpo 777 332-2



Steve Reich
Sextet, Piano Phase,
Eight Lines
The London Steve Reich Ensemble
Kevin Griffiths
cpo 777 337-2



Mieczyslaw Weinberg
Streichquartette Vol. 1
Quartette 4 & 16
Quatuor Danel
cpo 777 313-2

CD-Lieferung auf Rechnung (+ EUR 2,99 Versandanteil) durch:
jpc · Lübecker Straße 9 · 49124 Georgsmarienhütte
Tel: 0180 5251717 · Fax: 05401 851233

oder direkt in unseren Filialen:
Bielefeld Niedernstraße 41 · **Göttingen** Barfüßerstraße 1
Minden Markt 7 · **Oldenburg** Kurwischstraße 1
Osnabrück Hakenstraße 20

Internationaler Vertrieb:
A: Preiser Records **B:** Coda **CH:** Musicora **NL:** Econa

cpo gibt's auch im Internet: www.cpo.de