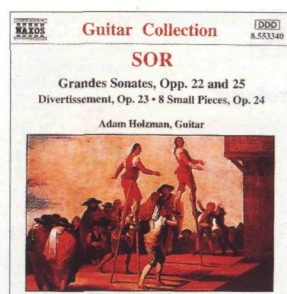




„Guitaromania“
bei Naxos.



Sor, Grande Sonate op. 22, Divertissement op. 23, Acht kleine Stücke op. 24, Grande Sonate op. 25; Adam Holzman (Gitarre);
Naxos/Fono Schallplatten CD 8.553340 (WD: 75'17") DDD.

Sor, Sämtliche Gitarrenduette (Vol. 1): Divertissement op. 38, Sechs leichte Walzer op. 44b, Les deux amis op. 41, Divertissement militaire op. 49, L'encouragement op. 39; Robert Kubica, Wilma van Berkel (Gitarren);
Naxos/Fono Schallplatten CD 8.553302 (WD: 78'52") DDD.

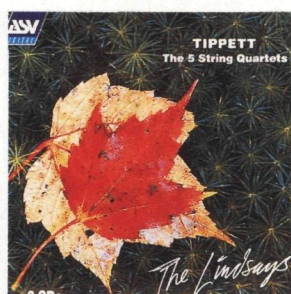
Carulli, Sonaten für Gitarre op. 21 Nr. 1-3 und op. 5; Richard Savino (Gitarre);
Naxos/Fono Schallplatten CD 8.553301 (WD: 59'42") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Recht weich, gelegentlich allzusehr zurückgenommen und bei aller angemessenen Intimität etwas stumpf.
Fertigung: Insgesamt guter Standard.

Mit der „guitaromania“ des 18. Jahrhunderts hat ein Projekt wie die „Guitar Collection“ des Labels Naxos zwar direkt nichts mehr zu schaffen, doch haftet der großangelegten Edition unweigerlich eine Patina des Fanatischen an. Sowohl die Amerikaner Adam Holzman und Richard Savino als auch das Duo Robert Kubica/Wilma van Berkel stehen für ein gutes, wenngleich nirgends spektakuläres gitarristisches Niveau. Bei den Solokompositionen Fernando Sors (die, wie die Duos, als Gesamtaufnahme geplant sind) erlebt man Adam Holzman als Interpreten von eher fein-verhaltenem denn aufdringlichem Gestus – sehr sensibel in der Nuancierung der Klangfarben, jedoch im Ausdruck gelegentlich etwas bläblich. Ähnliches gilt für das 1990 in Prag gegründete niederländisch-amerikanische Duo und seine erste Annäherung an Sors Werke für zwei Gitarren: Spieltechnisch ist das Aufgenommene ohne Zweifel makellos, doch finden sich hier weder sonderlich profilierte Ideen noch überhaupt Argumente dafür, daß Sors Qualität und Originalität tatsächlich über den dominierenden Etüdencharakter der präsentierten Kompositionen hinausgehen könnte. Immerhin reizen Kubica und van Berkel effektiv die kriegerische Geräuschkulisse des „Divertissement militaire“ aus. Richard Savinos Carulli-Einspielung schließlich lebt eher vom Klang des alten Instrumentes, das aus der Zeit um 1815 stammt, denn von auffälliger spieltechnischer oder gestalterischer Raffinesse: Wie schon viele Carulli-Interpreten vor ihm, scheitert auch Savino vor allem daran, daß er die Musik des neapolitanischen Zeitgenossen von Fernando Sor (1770-1841) nicht interessanter machen kann, als ihr kompositorisches Potential selbst es zuläßt.

Susanne Benda



Streichquartette
komplett.



Tippett, Streichquartette Nr. 1-5; Lindsay String Quartet;
ASV/Koch 2 CD 231 2 (WD: 123'12") DDD
Aufnahmedatum: 1975, 1988, 1992
Klangbild: Nicht zu direkt, aber prächtig präsent.
Fertigung: Kein Einwand.

Der mittlerweile 91jährige und völlig erblindete Michael Tippett ist eine der faszinierenden großen Komponistengestalten dieses Jahrhunderts. Er schreibt Musik, die quer zu aller Erwartung steht: Nie überwältigend rauschhaft, nie radikal modern, auch nie dem Gefälligen hingegeben. Tippett überredet nicht zu seinen Klängen, sondern man muß sich darauf einlassen. Dann kann es passieren, daß man sofort – diese Musik ist nie übermäßig kompliziert – von seiner Persönlichkeit in Bann gezogen wird und in ein archaisches Zauberreich geführt wird. Bestes Beispiel dafür sind die fünf Streichquartette Tippetts, die hier erstmals komplett auf zwei CDs veröffentlicht werden. Sie fallen in zwei unterschiedliche Schaffensphasen: Die drei Stücke der 30er/40er Jahre, sowie zwei späte Nachzügler.

Das erste, dreisätzige Quartett ist 1934/35 entstanden: Ein herbes Stück, nie sentimental, aber dennoch in der Substanz lyrisch. Das zweite Quartett hat einen melodisch ausgelegten ersten Satz, dessen Harmonik deutlich weicher ist als im Vorgängerstück. Ebenso klingt der Rhythmus aufgrund des tänzerischen Einschlags flüssiger und reichhaltiger. Auch der langsame Satz wirkt großräumiger disponiert, ist von tieferer Empfindung als das entsprechende Stück des ersten Quartetts, doch kann er diese Intensität in Scherzo und Finale nicht ganz durchhalten. Erst mit dem fünfsätzigen dritten Quartett schafft Tippett ein durchgehend gültiges Werk. Hier prägt sich der milde, ganz eigene Neoklassizismus des Meisters aus, der dann in seiner nachfolgenden ersten Oper „The Midsummer Marriage“ seinen Höhepunkt erreicht. Die beiden letzten Quartette – 1978 und 1990/91 entstanden – kehren wieder zu den Anfängen zurück: Heterophone Stücke von monumentaler Wucht und einer matt schimmernden, Klanglichkeit. Das Lindsay-Quartett, das diese beiden Stücke uraufgeführt hat, spielt kraftvoll herb, erinnert in der Drastik an das Arditti- und das Alban Berg Quartett, und findet zum spezifisch englischen Tonfall Tippetts. Höhepunkt ist der zweite und letzte Teil des fünften Quartetts: Der Satz entpuppt sich als glückliche Synthese aus zwei Klang gewordenen Naturbildern: Einmal die Ruhe der mythologischen Landschaften Griechenlands, auf der anderen Seite Shakespeares gewaltig poetische Naturschilderungen wie etwa im „Midsummer Night's Dream“. Tippett bringt beides in einer leisen, sinnierenden Musik zusammen – ein Stück aus dem Zwischenbereich zwischen Leben und Tod, ganz dem Vergehen in Würde hingegeben.

Reinhard J. Brembeck



Kraftvoll, konturenreich.



Tschaikowsky, Klaviertrio a-Moll op. 50, **Tanejew**, Klaviertrio D-Dur op. 22; Röhn Trio;
Calig/Koch CD 50 951 (WD: 66'36") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Räumlich, ausgewogen, dabei präsent.
Fertigung: Gut.
Vergleichseinspielung: Tschaikowsky: Beaux Arts Trio (Philips 422 400-2).

Mit einer intelligenten Werkkonstellation wartet das Münchner Röhn Trio auf: Generationsübergreifend stellt es Tschaikowskys Klaviertrio dem Sergei Tanejews gegenüber. Tanejew war als Schüler Tschaikowskys nicht nur dessen Nachfolger am Moskauer Konservatorium, sondern durfte auch dessen zweites und drittes Klavierkonzert uraufführen. In beiden Klaviertrios liegt der Schwerpunkt auf dem ausgedehnten Variationssatz, die Schlußsätze fließen jeweils ineinander über. Bedeutsamer als die formalen Analogien sind die Unterschiede: Dem freier und genial wirkenden Fluß der musikalischen Gedanken bei Tschaikowsky begegnet Tanejew mit einer kontrapunktisch ausgezirkelten Verdichtung des Materials, einer kompositorischen „Goldschmiedearbeit“, die der Musik Plastizität und Gewicht verleiht, ihr aber auch ein Stück Spontaneität nimmt und auf das Gemüt des empfindsamen Hörers wie schwerer Wein wirkt. Das Röhn Trio mit Andreas Röhn (Violine), Kai Moser (Violoncello) und Kerstin Hindart (Klavier) verabreicht dieses berauschende Getränk in kräftigen Dosen, unheimlich überzeugend in seinem leidenschaftlich-temperamentvollen Ansatz. Nirgendwo referieren die Musiker emotions- oder gar gedankenlos den Notentext, sondern lassen sich gleichsam von der kontrapunktisch gerafften Emphase des Komponisten anstecken. Allein schon die Eröffnung des Kopfsatzes mit dem Signalton im vexierhaft wechselnden Betonungs- und Bedeutungszusammenhang, mit dem nuancenreichen Wechselspiel der Stimmungen, läßt bereits das Gesetz des Handelns, das es über die verschiedenen Zwischenstationen, über den Höhepunkt hinaus bis zur sich abflachenden Spannungskurve nicht mehr aus der Hand gibt. Durchaus detailbewußt, aber vor allem getrieben vom Pulsschlag der Musik, durchleben die Musiker atemberaubend die Höhen und Tiefen des Variationssatzes. Temperamentvoll ist der Zugriff auch beim Klaviertrio von Tschaikowsky. Während das Beaux Arts Trio hier einer lyrischen Grunddiktation, verbunden mit klanglichem Raffinement, verpflichtet bleibt, lassen die Münchner selbstbewußt die Funken sprühen, ohne die klangliche Feinzeichnung entscheidend zu vernachlässigen. Eine schöne Aufnahme, die den Vergleich mit berühmteren Formationen nicht zu scheuen braucht.

Gero Schließ

KLAVIER



Ausgezeichnete
Schnapp-
schüsse.



Brahms, Fantasien op. 116 Nr. 1-7, Vier Klavierstücke op. 119, Klaviersonate Nr. 2 fis-Moll op. 2; Emanuel Ax (Klavier);
Sony Classical CD 69 284 (WD: 63'39") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Leicht distanziert mit einem Hang zum Diffusen, ansonsten aber präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Selbst wenn Johannes Brahms in seinen späten Klavierwerken auf Ideen aus seiner Jugend zurückgegriffen hat, ist es kaum verständlich, sie so zu spielen, als seien es Kompositionen eines 20jährigen. Was Emanuel Ax mit seiner Aufnahme der Brahmschen Opera 116 und 119 hier anbietet, ist gefällig und geflissentlich serviert und notengetreu interpretiert, aber das ist alles – und das heißt: nicht genug für den alten Brahms. Es stimmen alle Töne, sämtliche Details sind klanglich anwesend, aber zwischen ihnen gibt es leider kein spürbares, von irgendeiner komponiert-kalkulierten Spannung gekennzeichnetes Miteinander. Ax stellt quasi das Skelett als das musikalische Lebewesen dar. Die Muskeln und Sehnen und – da im üppig-romantischen Brahmschen Satz durchaus hier und da vorhanden – auch das Fett fehlen. Die kreuz- und quer-Bezüge zwischen den einzelnen melodischen, harmonischen und rhythmischen Elementen, mit denen der reife Brahms so faszinierend umgegangen ist, kommen interpretatorisch nicht zum Tragen. Emanuel Ax wirkt (mit Verlaub) wie ein aufmerksamer, ja hellwacher und des Staunens fähiger Tourist in Brahms-Gefilden. Es bleibt einfach zu sehr an der Oberfläche, was er da anzubieten hat; Ax scheint nicht die Mühe gehabt zu haben, tiefer in diesen vielschichtigen Spätstücken zu grüdeln. Die Gruppen op. 116 und op. 119 des Wahlwieners sind aber ganz bestimmt keine gehobene Salonmusik, sondern eher Monologe eines Musikweisen, die man auch mit dementsprechend feinen Ohren und Fingern präsentiert haben möchte. Der Pianist nimmt alles mit, aber Brahms bleibt bei dieser Reihung ausgezeichneter Ansichtskarten auf der Strecke.

Die jugendlich stürmische fis-Moll-Sonate scheint Ax in ihrem furios-virtuellen Zugriff und in ihren der Länge nach ausgefalteten (und eben nicht in sich selbst komprimierten) Konstruktionsplänen eher zu liegen, auch wenn man von knisternder Spannung bei dieser Interpretation nicht sprechen kann, denn dafür ist sie zu sehr geradeaus gespielt. Gegenüber den so schwergewichtigen, weil so hochkonzentrierten Stücken des op. 116 und op. 119 ist die Sonate op. 2 aber nur eine Beigabe. Das Hauptgericht wären die vermeintlich kleinen Spätwerke gewesen.

Kalle Burmester



Verstärktes
Interesse für
Clementi.



Clementi, Klaviersonaten (Vol. 1): Klaviersonaten op. 40 Nr. 1-3; Stefan Irmer (Klavier);
MD+G/Helikon CD 618 0651-2 (WD: 69'30") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Klar, schlank, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Clementi, Klaviersonaten f-Moll op. 13,6, fis-Moll op. 25,5, und g-Moll op. 34,2; Christopher Czaja Sager (Klavier);
Hänssler/Fono Schallplatten CD 98.114 (WD: 47'40") DDD
Aufnahmedatum: (P) 1995
Klangbild: Räumlich, etwas füllig.
Fertigung: Einwandfrei.

Clementi, Klaviersonaten fis-Moll op. 25,5, B-Dur op. 12,1 und h-Moll op. 40,2; Gert Hecher (Hammerflügel);
Dorian/in-akustik CD 80134 (WD: 62'25") DDD
Aufnahmedatum: (P) 1995
Klangbild: Sehr hallig, betont räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Vladimir Horowitz' Initiativen in kämpferischem Interview-Ton und mit einigen stilistisch problematischen, aber stets begeisterungsfähigen Werkbeispielen haben – ähnlich wie bei Scarlatti – sicher zur derzeitigen Renaissance des italienischen Beethoven-Vorfühlers Muzio Clementi entscheidend beigetragen. Dabei genügt es nicht, philologisch die Finger mehr oder weniger geschmeidig in Betrieb zu halten, wie die Einspielungen mit Pietro Spada (Frequenz/Gesamtaufnahme!), mit Vittorio del Col (Auditorium ARL-STO 205), mit Maria Tipo (auch im Duo mit Alessandro Speccj/Fonit Cetra) oder mit Lamar Crowson (L'Oiseau-Lyre Sol 306-7) es allenfalls katalogfüllend zum bescheidenen Besten gegeben haben. Es bedarf eines vollensatzfähigen Pianisten mit Bravour, Klangsinn, Phantasie, und wenn ich mich bei Clementi nicht völlig im Ton vergeire, dann ist auch ein Schuß Extravaganz vonnöten, um den schönen Form- und Regelwidrigkeiten auch Jahrhunderte nach den kompositorischen „Tätlichkeiten“ etwas von ihrer ursprünglichen Brisanz zu sichern. Maria Tipo hat dies auf ihrer neueren EMI-CD (CD 7 54766 2) auf schlanke, romanische Art versucht, Pierre-Alain Volondat mit vergleichsweise hartem Zugriff (EMI 2702301), und Nikolai Demidenko erst jüngst mit markantem Furor auf Hyperion. Es rührt sich also etwas auf Clementi-Terrain, womit die drei Interpreten der hier vorliegenden Neuproduktionen, Gert Hecher auf einem Hammerflügel von Stein, Christopher Czaja Sager und Stefan Irmer auf dem Flügel post-clementischen Fortschritts die Konkurrenz verschärfen und uns die Investitionsentscheidung erfreulicherweise nicht gerade erleichtern.

Unterschiedliche Temperamente, verschiedene klangatmosphärische Vorstellungen seitens der

Interpreten und seitens der Produzenten verleihen allen drei Wiedergaben ein unverwechselbares Profil. Am wenigsten kann ich mit der „Fortepiano“-Darbietung des Grazers Gert Hecher anfangen. Nicht, weil ich dem Einsatz eines alten, mechanisch unbotmäßigen Klangmöbelstücks grundsätzlich reserviert gegenüberstehe. Vielmehr ist es die extrem auf Raum und Halligkeit justierte Klangästhetik, die den enthusiastischen, technisch nicht immer glückhaften Tasteninventionen Hechers womöglich die Lokal-Aura eines barocken Marmorsaaes verleihen sollen, in Wahrheit aber eher den akustischen Nebel einer der italienischen Klassik reservierten Waschküche suggerieren. Hecher nutzt die Registrierungsmöglichkeiten und Pedaleffekte des Instruments (letztere ähnlich wie im Finale von Beethovens „Waldsteinsonate“) und erzielt damit guten Effekt. In Agogik und Rhetorik gebigt er sich, durchaus berechtigt, auf präromantisches Terrain. Aber muß der Beginn der fis-Moll-Sonate op. 25,5 so aufgeweicht, so unendlich larmoyant inszeniert werden? Man würde das im Rückblick auf das komplette Stück vielleicht eher tolerieren, wenn das Finale nicht so entsetzlich verwackelt über die Runden gebracht wäre. Technische Unschärfen dann auch im Kopfsatz von Opus 12,1. „Schwamm drüber“ könnte Hechers Devise gelaute haben – eine höchst problematische, wenn der Komponist dabei baden geht.

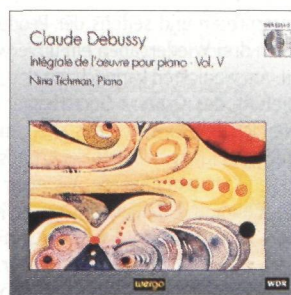
Im energischen und erfrischenden Kontrast zu Hecher bevorzugt der 1962 in Paderborn geborene Schnurr- und Ludwig-Schüler Stefan Irmer ein klar liniertes, mechanisch zuverlässiges, kurz: im Kommen und Gehen der musikalischen Gestalten organisches Spiel. Kräftigere Akzente werden nicht nach österreichischer Hammerflügelmanier (Demus, Badura-Skoda) wild „herausgebeutelt“, sondern unter Beachtung auch langfristiger Entwicklungen organisch plziert. Irmer ist kein Zauberer des verklärenden Moments, der kantablen Überhöhung, aber er sichert dem Hörer sozusagen den musiknotariell beglaubigten Reflex auf die wesentlichen Wertigkeiten des Textes.

Während also bei MD+G und Irmer die Clementi-Sonaten erhellt und sicher auf Vorwärtsskurs gehalten werden, bezieht der u.a. bei Stefan Wolpe, Earl Wild und Wolfgang Rosé ausgebildete Amerikaner Christopher Czaja Sager eine Position der behutsamen Abdunkelung und Lyrisierung, ohne es dabei an handwerklicher Legitimation fehlen zu lassen. Damit bewegt er sich ausdrucksmäßig zwischen Irmer und Hecher, und besonders nachhaltig gefaßt wird unter diesen Umständen Clementis Dramaturgie der Kontraste zwischen lyrisch und dramatisch, weiblich und männlich oder kantig und weich, ganz gleich, wie man als Hörer die Stimmungswechsel empfinden mag. Sager gelingt dies, obwohl er viel schlanker „intoniert“ als Hecher. Der direkte Vergleich des Sonatenbeginns op. 25,5 („Piuttosto allegro con espressione“) beweist dies. Sager hebt hervor, zeigt, was warm und was kühler gedacht ist. Aber er läßt dem Hörer einen gewissen Freiraum, seinen eigenen Charakterspekulationen nachzuhängen. Hecher klotzt mit „espressivo“, verwechselt – wie mir scheint – Überredung mit „Klangrede“.

Peter Cossé



Auf dem Boden
der Tatsachen.



Debussy, Sämtliche Werke für Klavier: Préludes II, Children's Corner, Elégie, Le petit nègre; Nina Tichman (Klavier); wergo CD 6244-2 (WD: 62'07") DDD
Aufnahmmedatum: 1994
Klangbild: Trocken, durchhörbar, direkt.
Fertigung: In Ordnung.
Vergleichseinspielungen: Arturo Benedetti Michelangeli (DG 427 391-2), Krystian Zimerman (DG 435 775-2).

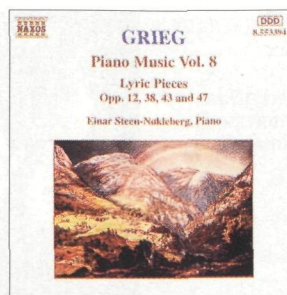
Auf ihrem Weg durch die weite Welt Debussyscher Klavierphantasien hat die an der Kölner Musikhochschule tätige Professorin Nina Tichman mit den Préludes ein Feld erreicht, das bereits durch Arturo Benedetti Michelangeli und Krystian Zimerman in mustergültiger Form bestellt wurde. Selbstbewußt und mit durchaus schlagkräftigen und überzeugenden Argumenten stellt die Amerikanerin ihre Auffassung neben diese Jahrhundert-Einspielungen. Sie entgeht dabei der Gefahr trocken-akademischen Dozierens bei gleichzeitiger prononcierter Hervorkehrung der strukturellen Details. Dort aber, wo beispielsweise Krystian Zimerman sich anschickt, die Werk-Unterschriften in Überschriften zu verwandeln – ja mehr noch, die Prélude-Petitesen in beinahe greifbar scheinende Akustik-Gemälde voller Plastizität zu verwandeln und vor das innere Ohr des Hörers zu zaubern, da verliert Nina Tichman nie die Bodenhaftung, bleibt generell in der Akzentsetzung ein wenig zurückhaltend, brennt beispielsweise im Vergleich zu Krystian Zimerman in „Feux d'artifice“ kein Feuerwerk ab, bleibt in „Ondine“ eine Spur weniger geheimnisvoll und nimmt das Grave der „Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.“ sehr zügig. Darüberhinaus aber gelingt der Pianistin jedoch eine schnelle und sichere Erfassung der dem jeweiligen Stück zugrundeliegenden Stimmung, sei es nun die geforderte Melancholie in den „Feuilles mortes“ oder aber die süße Traurigkeit von „Canope“; und wirklich von weit her läßt sie die anfänglichen Oktaven in „Feux d'artifice“ zart hereinleuchten. Mit am besten gelungen ist Nina Tichman in dieser Einspielung wohl der glasklar artikulierte und streng durchgehaltene Habanera-Rhythmus in „La puerta del vino“.

Was strukturelle Klarheit betrifft, ist auch „Children's Corner“ eine wahre Fundgrube für jeden Klavierschüler auf dem Weg zum Parnas, den Nina Tichman bereits gefunden zu haben scheint.

Josef Manhart



Über das Ziel
hinausgeschos-
sen?



Grieg, Das Gesamtwerk für Klavier (Vol. 8): Lyrische Stücke op. 12, 38, 43 und 47; Einar Steen-Nøkleberg (Klavier); Naxos/Fono Schallplatten CD 8.553394 (WD: 68'29") DDD
Aufnahmmedatum: 1993

Grieg, Das Gesamtwerk für Klavier (Vol. 9): Lyrische Stücke op. 54, 57 und 62; Einar Steen-Nøkleberg (Klavier); Naxos/Fono Schallplatten CD 8.553395 (WD: 65'48") DDD
Aufnahmmedatum: 1993

Grieg, Das Gesamtwerk für Klavier (Vol. 10): Lyrische Stücke op. 65, 68 und 71; Einar Steen-Nøkleberg (Klavier); Naxos/Fono Schallplatten CD 8.553396 (WD: 65'04") DDD
Aufnahmmedatum: 1993

Grieg, Das Gesamtwerk für Klavier (Vol. 11): Sigurd Jorsalfar op. 22, Peer Gynt-Suite Nr. 1 op. 46, Peer Gynt-Suite Nr. 2 op. 55, Zwei Stücke aus Olav Trygvason op. 50, Bergliot op. 42; Einar Steen-Nøkleberg (Klavier), Rut Tellefsen (Erzählerin), Kammerchor des norwegischen Staatsinstituts für Musik, Stefan Schiøll; Naxos/Fono Schallplatten CD 8.553397 (WD: 72'27") DDD
Aufnahmmedatum: 1994

Grieg, Das Gesamtwerk für Klavier (Vol. 12): Agitato EG 106, Norwegische Tänze op. 35, Albumblatt EG 109, Zwei Walzer-Capricen op. 37, Einzug der Bojaren (nach Johan Halvorsen, arrangiert von Edvard Grieg), Peer Gynt op. 23, Tanz der Tochter des Bergkönigs, Drei Orchesterstücke aus Sigurd Jorsalfar op. 56; Einar Steen-Nøkleberg (Klavier), Rut Tellefsen (Erzählerin), Kammerchor des norwegischen Staatsinstituts für Musik, Stefan Schiøll; Naxos/Fono Schallplatten CD 8.553398 (WD: 75'33") DDD
Aufnahmmedatum: 1994

Grieg, Das Gesamtwerk für Klavier (Vol. 13): Drei Klavierstücke EG 105, Zwei elegische Melodien op. 34, Süringdans fra Vinje EG 108 (aus: Norwegische Melodien Nr. 6), Zwei Melodien op. 53, Klaviertranskriptionen von Liedern op. 41, Halling (aus: Norwegische Melodien Nr. 22), Zwei norwegische Melodien op. 63, Drei Klavierstücke EG 110-112; Einar Steen-Nøkleberg (Klavier); Naxos/Fono Schallplatten CD 8.553399 (WD: 67'58") DDD
Aufnahmmedatum: 1994

Grieg, Das Gesamtwerk für Klavier (Vol. 14): Larvikspolka EG 101, 23 Kleine Stücke für Klavier EG 104, An der Halfdan Kjerulf-Statue EG 167, Klaviertranskriptionen von Liedern op. 52, Vierstimmiger Canon EG 179, St. Thomas Yodel (aus Norwegische Melodien Nr. 146 EG 108, Klaviersonate op. 7 (Erste Version, Sätze 1 und 2), Klavierkonzert h-Moll EG 120 (Fragment); Einar Steen-Nøkleberg (Klavier, Orgel); Naxos/Fono Schallplatten CD 8.553400 (WD: 74'35") DDD

Aufnahmmedatum: 1994
Klangbild: Präsent, in einigen Fällen ein wenig verunklart.

Fertigung: Mittelmäßig. Die Beihefttexte müßten bei einer Edition dieses Umfangs und Anspruchs mehr Informationen bieten.

Vergleichseinspielung: Oppitz (RCA/BMG-Ariola 09026 61568-2, 09026 61569-2), Braaten (Victoria/Disco-Center 19025-35).

Eine etwas eigenartige Karriere vom Konzertpianisten zum Korrepetitor läßt Naxos den norwegischen Pianisten Einar Steen-Nøkleberg in seiner Gesamteinspielung des Gesamtwerkes für Klavier von Edvard Grieg, die er mit Vol. 14 zu einem Abschluß gebracht hat, durchlaufen. Dieser für einen Tastenvirtuosen eher abträgliche Eindruck entsteht vor allem deshalb, weil man Einar Steen-Nøkleberg in den beiden Peer Gynt-Suiten, den Klavierbearbeitungen von „Sigurd Jorsalfar“ op. 22 und „Olav Trygvason“ op. 50 jeweils einen Chor beziehungsweise einen Sänger, eine Sängerin oder einen Erzähler zur Seite gestellt hat, die ganz offensichtlich auf den (sprech)theatralen Hintergrund der Stücke verweisen sollen. In den einschlägigen Lexika findet sich nirgends ein Hinweis darauf, daß Grieg seine Klavierbearbeitungen mit sängerischen Zutaten garniert serviert wissen wollte, und auch in den beigegebenen Booklets sucht man vergebens nach Erklärungen für diese unorthodoxe Präsentation der wohl nur für Klavier bearbeiteten Werke. Sicherlich: im Laufe der Zeit wurde die Peer Gynt-Suite in vielen Versionen gespielt, trug nicht zuletzt die Verfügbarkeit dieser Werke für Klavier und Gesang zu ihrer großen Verbreitung bei, ob dies jedoch im Zeitalter multimedialer Verfügbarkeit ein derartiges Vorgehen rechtfertigt, sei dahingestellt. Vielmehr drängt sich der Verdacht auf, daß man nach amerikanischer Seifenoper-Manier auf potente Käufermassen schießt, denen man mit klanglicher Opulenz – ob authentisch oder nicht – eine Anregung zum Kauf geben will. Dies um so mehr, als sämtliche Texte in englischer Sprache gesungen und gesprochen werden. Und das alles mit einem Übermaß an künstlich-synthetischem Hall, der die Grenzen des guten Geschmacks in gehöriger Entfernung hinter sich läßt. Es bleibt ferner uneinsichtig, aus welchem Grunde man – da ja offensichtlich auf klangliche Abwechslung gesetzt wird – beispielsweise den „Arabischen Tanz“ aus der Peer Gynt-Suite Nr. 1, der ja ganz eindeutig „auch“ als reines Klavierstück existiert, nicht auch in eben seiner originalen Form in diese Gesamteinspielung aufgenommen hat, anstatt ihn in den beiden Suiten zweimal mit Chor anzubieten. Bisweilen nimmt die textliche Hinzufügung auch groteske Formen an, so etwa in „Borghilds Traum“ aus „Sigurd Jorsalfar“ op. 56, wenn aus heiterem Himmel ein Schrei der Sängerin das bis dahin sehr lyrische Spiel des Pianisten unterbricht.

Die Leistung von Chor, Sängerinnen, Sänger und

Erzähler sind technisch ohne Makel. Eine reine Intonation, eine durchdachte Artikulation sowie eine sehr einfühlsame Interpretation zeichnet alle Vokalisten aus.

Wie bereits am enormen Umfang von 14 CDs abzulesen, scheint diese Edition das Attribut „Gesamtaufnahme“ des Griegschen Klavierwerkes nicht unverdient zu führen: Die Klaviersonate op. 7 wird in einem frühen, noch zweisätzigen Stadium geboten, von einem geplanten, aber nie vollendeten Klavierkonzert h-Moll werden in einem knapp vierminütigen Ausschnitt einzelne Gedankensplitter gereicht, die bestenfalls einen vagen Ahnung von dem vermitteln, was Grieg mit dem thematischen Material im Sinn hatte. Für den vierstimmigen Canon setzt sich der Pianist sogar an die Orgel.

Einar Steen-Nøkleberg präsentiert sich als ein Musiker, der mit der Musik des norwegischen Komponisten sehr vertraut ist, der diese Musik verinnerlicht hat. Im Gegensatz zu Geir Henning Braaten, aber auch zu Gerhard Oppitz, nimmt Einar Steen-Nøkleberg der Klaviermusik Edvard Griegs die Kälte, läßt er das Kantige, Eckige, das sich nicht nur in der Harmonik offenbart, völlig außer acht. Sein Ansatz ist ein sehr romantisierender, der vor allem in den „Lyrischen Stücken“ zu charakterisieren versucht, der die hinter der Musik steckenden Vorstellungen hervorzuheben, den Stücken ein individuelles Gesicht zu geben sich zur Aufgabe gemacht hat. Dabei entgeht er nicht immer der Gefahr einer leichten Überzeichnung. Sehr frei, vielleicht sogar etwas überzogen zeigt sich der Pianist in der agogischen Gestaltung beispielsweise des sehr leidenschaftlich aufgekratzt klingenden „Frühling“ aus den „Lyrischen Stücken“ op. 43, dem „Valse impromptu“ aus Opus 47 oder dem „Valse caprice“ op. 37.2.

Bisweilen verläßt Einar Steen-Nøkleberg auch die von Grieg abgesteckten Wege, etwa in Ases Tod aus Peer Gynt op. 23, wo er den dynamischen Pfad negiert, auf eine zeilenweise abgestufte Dynamik verzichtet und das geforderte schmerzhaft Element durch eine nur geringfügig nuancierte Differenzierung erreicht. Tiefe, Trauer und Trostlosigkeit finden ihren Ausdruck durch einen in Monotonie getränkten, breit und behäbig dahinfließenden musikalischen Strom.

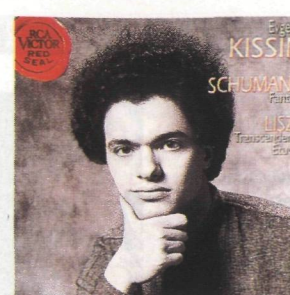
„Solveigs Lied“ präsentiert der Pianist in zwei völlig unterschiedlichen Versionen, die auch mit einigem zeitlichen Abstand aufgenommen wurden. Agogisch sehr frei, zart lyrisch, ausdrucksstark, wie improvisierend, ausprobierend agiert er in „Peer Gynt op. 23 (Vol. 12), direkter im Klang, strahlender, zuversichtlicher, optimistischer, agogisch strenger dagegen in der „Peer Gynt“-Suite Nr. 2 op. 55. „Anitras Tanz“ geriet im Vergleich zur Version Geir Henning Braatens bei weitem nicht so temperamentvoll bewegt. Im Mittelteil allerdings kommen Einar Steen-Nøklebergs lyrische Qualitäten zum Tragen.

Insgesamt besehen handelt es sich bei dieser Gesamtaufnahme des Griegschen Klavierwerkes um eine sehr vollständige und – was die Leistung des Pianisten betrifft – sehr respektable und bereichernde Edition. Sehr positiv ist die Tatsache zu beurteilen, daß alle CDs nicht in einem Gesamtpaket geschnürt, sondern auch einzeln zu erwerben sind. Die Vokaleinlagen sind somit problemlos zu umgehen.

Josef Manhart



„Durchaus
phantastisch
und leiden-
schaftlich.“



Liszt, Etudes d'exécution transcendante Nr. 5, 8, 10, 11 und 12, Schumann, Fantasie C-Dur op. 17; Evgeny Kissin (Klavier); RCA/BMG-Ariola CD 09026 68262 2 (WD: 60'00") DDD

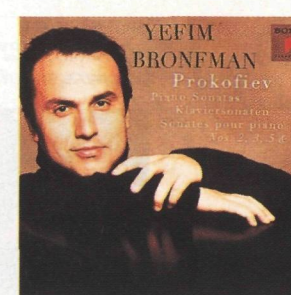
Aufnahmmedatum: 1995
Klangbild: Klar, räumlich, schlank, brillant in den Spitzen, sehr metallisch.
Fertigung: Einwandfrei.

Wohl erstmals findet man auf einer Schallplatte Robert Schumanns C-Dur-Fantasie und eine Auswahl aus den „großen“ Liszt-Etüden gekoppelt. Ich erwähne dies, weil die „Fantasie“ ja Liszt zugeeignet ist, und die Interpreten natürlich nicht gerade kriminalistischen Spürsinn haben müssen, um Liszts h-Moll-Sonate als Widmungspendat gegenüberzustellen. Die Sonate, da bin ich sicher, wird Kissin den Klavierenthusiasten noch nachreichen. Wenn er es so glühend, so unverbraucht in der Diktion und im pianistischen Engagement tut, wie hier im fulminanten Kleinen der fünf Etüden, dann darf man sich auf einiges gefaßt machen. Trotz einer passionierten, im Kopfsatz bemerkenswert klug gestaffelten Schumann-Fantasie, in deren Verlauf sich gezügelte, aber keineswegs entschärfte Virtuosität und gedankliche Reife sozusagen die Pianistenhände reichen, hinterlassen sie eigenwillig und zugleich überzeugend „gereihten“ Etüden (Nr. 12, 11, 10, 5 und 8) den stärksten Eindruck. Ich möchte sie damit in der musikalischen Dignität nicht höher als Kissins Schumann-Spiel bewerten, indes geben sie aufgrund der überwiegend extremen gestalterischen Konzeptionen noch präzisere Anhaltspunkte, mit welchen technischen Auftriebskräften, mit welcher werkdiagnostischen Phantasie dieser immer noch sehr junge Künstler unterwegs und in seiner Altersklasse ziemlich einsam ist. Die leerläufigen Liszt-Übungen von Lylia Zilberstein (Legende Nr. 11) auf DG im Ohr, bestätigt Kissin mit seinem entfesselten Etüdenzauber („Irrlichter“, „Schneeflocken“, verwegene „Jagdgesellen“) eine neue, (bereits in Buchform propagierte) Form der grenzverachtenden Klugheit: emotionale Intelligenz! „Feux follets“ ist bei ihm kein Irrlichtern da und dort, sondern die Totalität des Schimmerns, Vibrierens und Suggestierens, die „Wilde Jagd“ ist der Super-Gau ehemals so fröhlichen Treibens, und die „Harmonies du soir“ stauen, steigern und türmen sich zur Klavervision einer Verückung, die alle Ängste der Finsternis miteinschließt, obwohl ich sicher bin, daß sich Kissin nicht viel mehr dabei gedacht hat, als nach Liszts Vorgaben seine Hände laufen zu lassen – auf den Flügeln „emotionaler Intelligenz“ eben.

Peter Cossé



Reicht „under-
statement“?



Prokofieff, Klaviersonaten Nr. 2 d-Moll op. 14, Nr. 3 a-Moll op. 28 (Aus alten Notizbüchern), Nr. 5 C-Dur op. 38 und Nr. 9 C-Dur op. 103; Yefim Bronfman (Klavier); Sony Classical CD 53 273 (WD: 65'46") DDD
Aufnahmmedatum: 1995
Klangbild: Präsent, recht direkt, voll.
Fertigung: Einwandfrei.

Understatement“ heißt das geflügelte englische Wort, mit dem man im allgemeinen respektvoll eine unterkühlte Mitteilung, eine reservierte Reaktion begrüßt. In den bedenkenlichen Wechselfällen des Geschäftslebens mag vornehme Distanziertheit, weltgewisse und weitgereiste Abgebrühtheit ihre Berechtigung haben. In der Kunst nur unter ganz bestimmten Bedingungen – und am besten dann, wenn es der Verfasser gewünscht hat. In diesem Fall scheint mir die Zurückregelung von Temperament und werkimmanenten Charakteren besonders problematisch zu sein. Im allgemeinen sind die Folgen: abfallende Spannungskurve, Desinteresse beim Hörer und eine daraus resultierende Fehleinschätzung des betreffenden Werkgehalts. Es ist – und Bronfman mit den Prokofieff-Sonaten praktiziert es hart an der Grenze zur lärmenden, mobilen Beliebigkeit! –, als würde man bei heißem Wetter unablässig von lauen Tagen berichten.

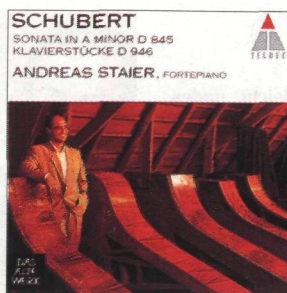
Besonders schmerzlich erfährt man Bronfmans gebremste Spielereien im gezackten, hochexpressiven Umkreis der d-Moll-Sonate op. 14, die ja nicht nur im verborgenen ein vierteiliges Stück des Aufbruchs und des provokanten Ärgernisses ist. Prokofieff hat hier in vielen Sequenzen – bald bullig, bald marcato oder in dringlichster „Vivace“-Turbulenz – das Inner(st)e nach außen gekehrt. Selbst ein so schlanker, asketischer Plattenathlet wie Gary Graffman (CBS) hat das Stück vor vielen Jahren ätzender abgeliefert, gar nicht zu reden von Interpretationen à la Shukow oder Afanassiev, deren Prokofieff-Tempestoso sich die entsprechenden Produzenten endlich einmal versichern sollten.

So wie Bronfman zuletzt auch mit den Bartók-Konzerten ein eng kalkuliertes Ausdrucksspektrum abdeckte, so wirken hier die jugendlich-revoltierenden Sonaten-„Typen“ (Nr. 2 und 3) domestiziert und die in der Hauptsache „tranquillo“ orientierten Werke op. 38 und op. 109 ohne jene Glut vorgetragen, die einfach nötig ist, um selbst weniger geliebte Sonatenkinder prächtig oder zumindest passend herausputzen zu können.

Peter Cossé



Gelungen.



Schubert, Klaviersonate a-Moll op. 42 D 845, Klavierstücke op. posth. D 946; Andreas Staier (Hammerflügel); Teldec/East West Records CD 0630-11084-2 (WD: 61'45'') DDD

Aufnahmedatum: 1995

Klangbild: Präsent, sehr transparent.

Fertigung: Einwandfrei. Abdruck eines sehr aufschlußreichen Gesprächs zwischen Andreas Staier und Peter Gülke im vorbildhaft gestalteten Booklet.

Was immer Andreas Staier auch macht, ob er durch geringfügige agogische Freiheiten im Kopfsatz der a-Moll-Sonate den musikalischen Bögen wirkungsvolle Spannkraft verleiht, oder ob er durch klangliches Variieren auf seinem vierpedaligen Hammerflügel von etwa 1825 aus der Wiener Werkstatt von Johann Fritz die Durchführung des gleichen Satzes oder aber auch den Trio-Abschnitt des Scherzos in ein völlig neues Licht taucht, immer scheinen diese Differenzierungen nicht willkürlich, sondern in den Dienst eines äußerst feinfühlgigen und bewußten formalen Gestaltungswillens gestellt. Wohl am deutlichsten ist dieser Wille einer stimmstringenten, durchgearbeiteten Architektonik im dritten Klavierstück aus D 946 nachzuvollziehen, wo Andreas Staier – wie er selbst auch im Beihefttext bestätigt – einen sehr restriktiven Ansatz verfolgt. Er unterzieht dabei das sehr einfach, ja beinahe möchte man sagen naiv wirkende Thema des refrainartig wiederkehrenden A-Teils einer Metamorphose: gleichsam, als sei nach den beiden bedrohlichen Zwischenteilen B beziehungsweise C kein unbefangenes Intonieren dieses ersten Themas mehr möglich, verliert es bei jedem erneuten Auftreten ein wenig an Leuchtkraft, bis es schließlich am Ende nur noch fahl, lediglich als Reminiszenz am Rande des Verstummens sein Dasein fristet.

Dieser sehr bewußte Umgang mit den klanglichen Möglichkeiten des Hammerflügels läßt auch eine äußerst farbige und plastische Interpretation der a-Moll-Sonate entstehen, die dem etwas leerläufigen Passagenwerk in der Durchführung beinahe automatisch den gebührenden Stellenwert zuzuweisen scheint.

Ein Wort zur Gestaltung des Booklets: Bei dem Gespräch zwischen Andreas Staier und Peter Gülke wird in fachlich sehr kompetenter Weise nicht nur über Schuberts Stilistik gesprochen, sondern es werden auch die Schwierigkeiten des Pianisten bei der interpretatorischen Annäherung eingehender beleuchtet. Dabei hat man nicht den Eindruck, wie leider bei so vielen anderen Produktionen, daß Booklet-Text und Interpretation als diametral entgegengesetzte Dinge erscheinen. Dieser Begleittext ist zutiefst mit dem Gehörten verbunden. Nachahmenswert.

Josef Manhart

VOKALWERKE



Zwischen gesanglicher Tugend und klanglicher Wollust.



Bach, Weltliche Kantaten: Geschwinde, ihr wirbelnden Stürme BWV 201, Zerreiße, zer sprengt, zertrümmert die Gruft BWV 205, Laßt uns sorgen, laßt uns wachen BWV 213; Maria Cristina Kiehr, Efrat Ben-Nun (Sopran), Katharina Kammerloher (Alt), Andreas Scholl (Altus), James Taylor, Kurt Azeberger, Christopher Prégardien (Tenor), Roman Trekel (Bariton), Peter Lika, Klaus Häger (Baß), Mitglieder des RIAS-Kammerchors, Akademie für Alte Musik Berlin, René Jacobs; harmonia mundi France/Helikon 2 CD 901544.45 (WD: 134'30'') DDD

Aufnahmedatum: 1994, 1995

Klangbild: Klare Konturen, gut gestaffelter Raumklang.

Fertigung: Einwandfrei, dreisprachiges, informatives Beiheft.

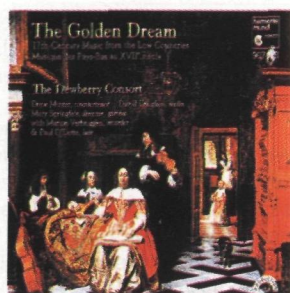
Es gibt Glücksfälle im Musikleben. Das Zusammentreffen zwischen der Akademie für Alte Musik Berlin und René Jacobs gehört dazu. Inzwischen ist der Altus René Jacobs zunehmend ein außerordentlich begehrter Dirigent. Auch die 1982 gegründete Akademie für Alte Musik Berlin konnte sich mittlerweile internationalen Ruhm erwerben. Doch bei allen Veränderungen – die Freude an der gemeinsamen Arbeit ist geblieben und zeitigt beachtliche Ergebnisse. Die vorliegende Einspielung, eine Co-Produktion mit Deutschland-Radio, gehört dazu.

Daß es sich bei den drei Bach-Kantaten um „dramae per musica“ handelt, machen bereits die ersten Töne des Eingangschors von BWV 201 deutlich. Der RIAS-Kammerchor beweist hier wie in den anderen Chören seine hervorragenden Qualitäten: in der stimmlichen Präsenz und Textverständlichkeit, in der genauen Artikulation, den in der Tat „geschwinden“ Rhythmen der „wirbelnden Winde“ und dem homogenen Gesamtklang. Eine fabelhafte, höchst lebendige Leistung vollbringen auch die insgesamt großartigen Gesangssolisten, ob in der souveränen Gestaltung der vielfältigen Affekte, der intelligenten Vortragskunst, dem hohen Niveau in Intonation und Dynamik.

Von beeindruckender Intensität ist das temperamentvolle und dann auch wieder ungemein zarte Spiel der Akademie für Alte Musik Berlin, die selbst vor scharfen, „häßlichen“ Klängen nicht zurückschreckt, wenn dies der Affekt verlangt (herrlich das Eselsgeschrei der Violine in der Arie des Midas, BWV 201, Nr. 11). Darüberhinaus tragen sowohl das phantasievolle Spiel der Continuo-Besetzung als auch die stilkundig verzierten Arien durch die bestens disponierten Instrumentalsolisten zum hervorragenden Gesamteindruck dieser gelungenen Einspielung bei.

Ingeborg Allihn

Kurzweiliges Florilegium.



The Golden Dream – Niederländische Lieder und Ensemblesmusik des 17. Jahrhunderts: Werke von Kempis, Huygens, van der Hove, van Eyck, Schop, Merula, Vallet, Camphuysen, Petersen, Coperario, Gibbons und Norcombe; Newberry Consort, Drew Minter (Kontratenor), David Douglass (Violine), Mary Springfels (Viola da gamba), Marion Verbruggen (Blockflöte), Paul O'Dette (Laute), Mary Springfels; harmonia mundi France/Helikon CD 907123 (WD: 66'29'') DDD

Aufnahmedatum: 1993

Klangbild: Direkt, etwas trocken.

Fertigung: Sorgfältig.

Eine merkwürdige Kluft tat sich in der nordniederländischen Musik des 17. Jahrhunderts auf. Im professionellen Bereich gab es nur wenige nennenswerte Leistungen, da der Calvinismus die anspruchsvolle Polyphonie nicht gerade förderte und eine zentrale höfische Kultur nicht existierte. Andererseits gelangte die Amateurmusik zu erstaunlicher Blüte, wie nicht nur an den zahllosen Porträts des bürgerlichen Lebens, sondern auch an der Flut von Liedsammlungen abzulesen ist, die den Markt überschwemmte. Und hier waren die Ansprüche zum Teil nicht gering. Werke von Dowland, Philips, Morley oder auch Gibbons wurden mit neuem Kontrapunkt und neuen, meist beschaulichen Texten versehen oder dienten als Vorbild für niederländische Kompositionen; alte Consortmusik wurde den aktuellen Gepflogenheiten angepaßt, was beispielsweise den Ersatz der Diskantgamba durch die moderne Geige oder Blockflöte bedeuten konnte.

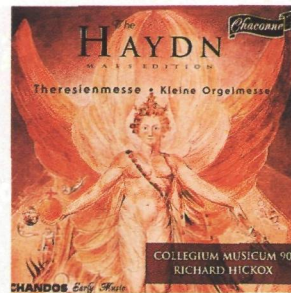
In der Interpretation des Newberry Consort ist durchweg das Anliegen zu spüren, die Heterogenität des musikalischen Geschmacks zur Geltung kommen zu lassen, dabei aber auch einfachere Stücke ernstzunehmen und wie ein Kleinod zu pflegen. Gewisse Probleme sind bei Drew Minter zu erkennen, der zwar in mittleren Lagen wunderbaren Schmelz bietet, seine Stimme aber in der Höhe nur mit einem angestrengten, der Intimität der Lieder überhaupt nicht entsprechenden nervösen Vibrato halten kann. Auf der anderen Seite bestechen die saubere, expressive Linienführung von Marion Verbruggen oder David Douglass' Kunst, das Volkstümliche des alten „niederländischen“ Geigenspiels mit dem ehrgeizigen Anspruch des zukünftigen Kulturträgers zu verbinden.

Bei aller Sorgfalt und Hingabe, die sowohl in der Auswahl der Stücke als auch in Mary Springfields kenntnisreichem Kommentar zu spüren sind, wäre es hilfreich gewesen, einzelne Aspekte der niederländischen Amateurmusik deutlicher zu akzentuieren und thematisch zu bündeln. In der vorliegenden Form hinterläßt diese Aufnahme nämlich vor allem den Eindruck eines eher kurzweiligen als aufschlußreichen Florilegiums.

Matthias Hengelbrock



Mitreißend.



Haydn, Messen Hob. XXII: 12 (Theresienmesse) und Hob. XXII: 7 (Missa brevis Sancti Joannis de Deo); Janice Watson (Sopran), Pamela Helen Stephen (Mezzosopran), Mark Padmore (Tenor), Stephen Varcoe (Bariton), Collegium Musicum 90, Richard Hickox; Chandos/Koch CD 0592 (WD: 59'58'') DDD

Aufnahmedatum: 1995

Klangbild: Breites dynamisches Spektrum, klar, transparent, gute Räumlichkeit.

Fertigung: Tadellos.

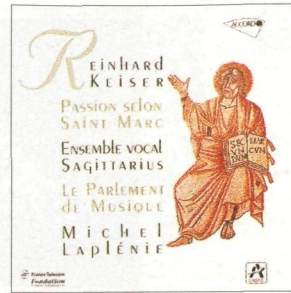
Richard Hickox ist einer der rührigsten englischen Dirigenten. Über 130 Schallplatten hat er aufgenommen! Doch wer glaubt, bei ihm nur das sprichwörtliche englische Perfektionsstreben und die andernorts unerreichbare Studioroutine vorzufinden, täuscht sich. Er ist ein außerordentlich einfühlsamer und keine falschen Konventionen achtender Interpret. Die „Kleine Orgelmesse“ läßt er aus barocken Traditionen heraus musizieren. Die klar artikulierte Sprache, ein Ton, der frei ist von opernhafem Vibrato, ein Orchester, das sich der vokalen Artikulation einordnet – meisterhaft die Violine von Simon Standage! – zeichnen diese Interpretation aus. Man hat nicht das Gefühl, einen „frühen“, also noch nicht zur Höhe seiner Kunst gelangten Haydn zu hören, vielmehr erstaunen die Knappheit und Konzentration der musikalischen Aussage. Besonders eindrucksvoll ist das Orgelsolo im „Benedictus“, das von Ian Watson silbrig hell und so lebendig artikuliert wird, wie man dies bislang bei einer Orgel kaum für möglich hielt.

Die „Theresienmesse“ dagegen musiziert Hickox wie das Werk eines anderen Komponisten. Nicht mehr allein die Sprache, sondern das Instrumentalfinische prägt den Charakter der Aufführung. Hickox ist kein Alte-Musik-Asket. Die Tutti-Teile werden mit großem, opulentem Klang gespielt und gesungen. Im Credo haben die Tuttiabschnitte ein sehr schnelles Tempo. Hier zeigt sich etwas vom Schwung und vom neuen Lebensgefühl nach der Französischen Revolution. Hickox steigert auch die Lautstärke in den Tutti ins extreme forte. Um so intensiver erscheinen das piano und die meditative Ruhe der solistischen Teile, etwa des „Incarnatus“. Wenn der Sopran leise und mit weicher, empfindungsreicher Stimme einsetzt, wird dies zum Ereignis. Gegenüber der Energie und Aggressivität der vorwärtstreibenden forte-Teile wirkt der Chor im piano voller Wärme und Weichheit. Haydn fängt so ganz neue menschliche Regungen in seiner späten Kirchenmusik ein, welche die Konventionen der Messe sprengt. Gerade dies macht Hickox mit aller Radikalität deutlich. Die Solisten haben schöne, klare, doch nie gepreßte Stimmen. Neben einer bewußten Sprachdeklamation verfügen sie über ein schattierungsreiches Timbre, ohne jemals opernhaf zu sein.

Franzpete Messmer



Ein undeutscher deutscher Komponist in Frankreich wiederentdeckt.



Keiser, Markus-Passion; Gerd Türk (Evangelist), Jacques Bona (Jesus), Monique Zanetti (Sopran), Kai Wessel (Countertenor), Bruno Renhold (Petrus), Samuel Husser (Pilatus), Ensemble Vocal Sagittarius, Le Parlement de Musique, Michael Laplénie; Accord/edel contraire 2 CD 205312 (WD: 135'30'') DDD

Aufnahmedatum: 1994

Klangbild: Klar, natürlich, räumlich.

Fertigung: Tadellos.

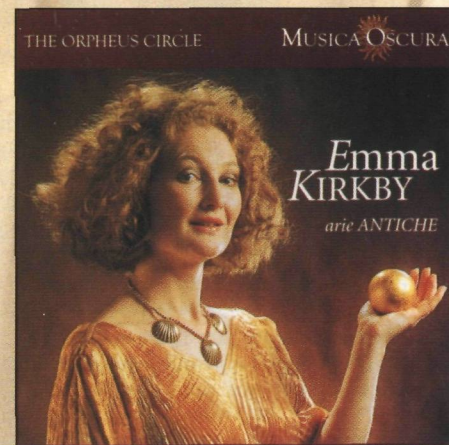
Zu seinen Lebzeiten wurde Reinhard Keiser von Zeitgenossen wie Telemann oder Hasse als das „vielleicht originellste Genie, das Deutschland je gekannt hat“ gefeiert. Heute ist er nahezu vergessen. Während Johann Sebastian Bach zu seinen Lebzeiten in Keisers Schatten stand, verhinderte der Nachruhm des Thomaskantors im 19. und 20. Jahrhundert die Wiederentdeckung von Keisers Musik. Keiser war in der Tat kein typisch deutscher Komponist, wenn man darunter grüblerischen Tiefsinn, kontrapunktische Kunststücke und die Dominanz des satztechnischen Handwerks versteht. In seiner Musik steht die Melodie im Vordergrund. Er verstand es, mit wenigen Intervallen, Rhythmen und Akkorden prägnant zu charakterisieren. Kürze, Schlichtheit, Klarheit und Natürlichkeit waren für ihn wichtig.

Diese Eigenschaften zeichnen weniger die deutsche Musik, als vielmehr die französische aus. Und so verwundert es nicht, daß Michel Laplénie nun eine Einspielung der Markus-Passion vorlegt, die erstmals den Rang dieses Komponisten hörbar werden läßt. Man hat den Eindruck, daß Laplénie diese Musik aus dem Geist von Heinrich Schütz musiziert. Die Sprache steht im Zentrum, doch sie ist zugleich Musik, Melodie und Rhythmus, auch in den Rezitativen. Die rhetorischen Figuren der Barockmusik werden von Keiser eingesetzt, um aus den Gestalten des Passionsgeschehens fühlende Wesen werden zu lassen, die das Mitgefühl der Gläubigen erregen. Dies arbeitet Laplénie in aller Deutlichkeit heraus.

Einen hohen Anteil am Gelingen dieser Einspielung haben die Solisten. Besonders begeistert Gerd Türk als Evangelist. Seine Stimme ist klar, aber nie hart, hat ein großes Spektrum, um die verschiedensten Empfindungen auszudrücken. Jacques Bonas fülliger Baß, der weiche Sopran Monique Zanettis fügen sich homogen in die Interpretation ein und haben dennoch jeweils einen eigenständigen Charakter. Dies gilt auch für Kai Wessel, Bruno Renhold und Samuel Husser, deren Stimmen jedoch nicht ganz so überzeugen. Das Ensemble Vocal Sagittarius beleuchtet Keisers Musik aus einer französischen Perspektive und findet dadurch Feinheiten, die nur ein Außenstehender erkennen kann.

Franzpete Messmer

MUSICA OSCURA



MO 070988



MO 070983



MO 070989

Fono Schallplatten GmbH
Zum Hagenbach 4 · 48366 Laer
Tel. 0 25 54/80 55