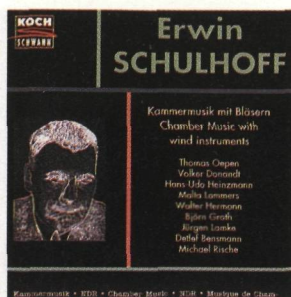




Bestes von Schulhoff.



Schulhoff, Kammermusik mit Bläsern: Concertino für Flöte, Viola und Kontrabaß, Divertissement für Oboe, Klarinette und Fagott, Sonate für Flöte und Klavier, Hot Sonata für Altsaxophon und Klavier; Thomas Oepen (Viola), Volker Donandt (Kontrabaß), Hans-Udo Heinzmann (Flöte), Malta Lammers (Oboe), Walter Hermann (Klarinette), Björn Groth (Fagott), Detlef Bensmann (Altsaxophon), Jürgen Lämke, Michael Rische (Klavier); Koch CD 3-1232-2 (WD: 56'18'') DDD
Aufnahmedatum: 1988, 1993
Klangbild: Klar und natürlich.
Fertigung: Tadellos.

Unter den sich erfreulicherweise rasch mehrenden Einspielungen mit Musik von Erwin Schulhoff verdienen die vorliegenden Aufnahmen besondere Beachtung. Einerseits machen sie mit seiner wohl besten Kammermusik aus der Zeit von 1925-1930 vertraut, andererseits sind die Interpretationen durchweg hervorragend. Die Musiker, die größtenteils im NDR-Sinfonieorchester arbeiten, rücken die Werke ins beste Licht; sie spielen direkt, voller Spielfreude, durch und durch musikalisch, virtuos und stets auf die Stücke bezogen. Das „Concertino“ mit der ungewöhnlichen Besetzung Flöte, Viola und Kontrabaß bietet Musik im slawischen Tonfall. Aber Schulhoff stilisiert hier keinesfalls slawische Volksmusik zur Kunstmusik, sondern bemüht sich eher um das Gegenteil: Er versucht, die Kunstmusik durch nachgerade enthemmtes volkstümliches Musizieren zu entlasten. Das witzige, pointierende „Divertissement“ für Oboe, Klarinette und Fagott verdeutlicht, daß auch die Verwendung von Tanztypen der damaligen Unterhaltungsmusik, die Schulhoff bekannt machte, ein Moment der „Entstilisierung“ von Kammermusik umschreibt: Schulhoff möchte gewissermaßen unverstellte, ursprüngliche Musik schreiben. Solche Musik war für ihn die Umgangsmusik, Musik des täglichen Gebrauchs.

Ähnliche Züge besitzen auch die schwungvoll interpretierte Flötensonate und die „Hot Sonata“ für Altsaxophon und Klavier (mit diesen Interpreten bereits in anderem Zusammenhang veröffentlicht). Hier komponiert Schulhoff in Tonfällen, wie sie Ravel oder Honegger der Kammermusik zuführten.

Das Booklet überrascht mit einer Tagebucheintragung von 1941, nach der Schulhoff sich selbst der „formalistischen Spielereien“ in seinen früheren Werken bezieht und von der „Schablone“ der Internationalen Neuen Musik spricht, die er nun hinter sich gelassen habe. Das läuft auf eine bestürzende Selbstdenunziation hinaus; das ist die Sprache der sowjetischen Funktionäre, die dann wenige Jahre später Schostakowitsch, Prokofiew oder Khatchaturian drangsalierten sollten. Gestorben ist Schulhoff freilich bereits 1942 in einem deutschen Kriegsgefangenenlager.

Giselher Schubert



Viel Romantik, wenig Originalklang.



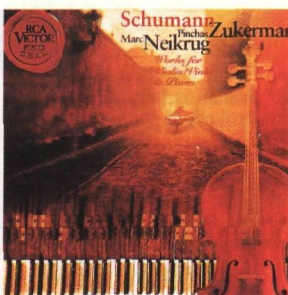
Schumann, Drei Romanzen op. 94, Adagio und Allegro As-Dur op. 70, Fantasiestücke op. 73, Drei Stücke im Volkston aus op. 102, Abendlied aus Kinderklavierduette op. 85; Douglas Boyd (Oboe), Maria João Pires (Klavier); DG CD 439 889-2 (WD: 46'07'') DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Opulente Kammermusik-Akustik mit sympathischem Raumhall, dynamisch, klar und präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Musik für Oboe? Zweifel melden sich an. Zumindest, was die originär Schumannsche Farbpalette im Wechsel verschiedener Instrumente anbetrifft. Denn die wenigsten der hier erklingenden Takte sind autorisierte Oboenmusik, sondern sind vom Komponisten aus gutem Grunde für das Violoncello (Opus 102), für das Horn (Opus 70), für die Klarinette (Opus 73) oder für das vierhändige Klavierspiel (Opus 85) konzipiert worden. Lediglich die drei Romanzen des Opus 94 kann man hier „unverfälscht“ hören. Das ist wenig genug, wäre da nicht die souveräne künstlerische Leistung des sensibel agierenden Oboenvirtuosen Douglas Boyd mit seiner großartigen Klavierpartnerin Maria João Pires. Daß Schumann-Kenner dennoch die Ur-Instrumente beim Hören der Solopartien vermissen, auf die Dauer selbst das reiche Spektrum der Oboen-Farbpalette als eine Vereinfachung der beabsichtigten Wirkung empfinden müssen, ist die Kehrseite der Medaille derartiger Adaptionen. Auch die Produzenten scheinen nicht ganz frei von dem Gefühl einer Reduzierung „polyglotter“ Werksubstanzen zugunsten der Monokultur eines Solistenporträts zu sein, wenn sie die vollständigen Titelangaben als marginale „Werkerläuterung“ in den Beihetext verbannen. Was aber nicht heißen soll, daß nicht jede Pièce – sofern man mit sinnvoller Pausen-Steuerung dem Dauer-Abspieleffekt der CD entflieht – den romantischen Gestus der Einzelsätze und der Miniatur-Zyklen des Gesamtprogrammes zu einfühlsamen Wirkungen bringen kann. Allerdings wird der Bläservirtuose bei aller differenzierten und detaillierten Kunst meisterhaft beherrschter Werknachzeichnungen hier oft genug von seiner Flügelbegleitung übertroffen, weil Schumann in seinen Klaviersätzen eben doch am ehesten ohne klangliche Abstriche „echt“ herauszuhören ist. Dies aber bestätigt, wie sehr diese Musik (trotz ähnlicher Versuche der Vereinnahmung durch andere Solo-Instrumente bei vergleichbaren Konkurrenz-Produktionen) letztlich der Originalklänge bedarf.

Gerhard Pätzig



(Fast) Immer im Rahmen.



Schumann, Sonaten für Violine und Klavier Nr. 1 a-Moll op. 105 und Nr. 2 d-Moll op. 121, Fantasiestücke op. 73, Drei Romanzen op. 94 für Violine und Klavier, Märchenbilder op. 113 für Violine und Klavier; Pinchas Zukerman (Violine, Viola), Marc Neikrug (Klavier); RCA/BMG-Ariola 2 CD 09026 68052 2 (WD: 68'20'') DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Sehr natürlich, räumlich, plastisch, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Da behaupte noch einer, das Spätwerk von Robert Schumann sei schwer zugänglich! Zumindest die auf der zweiten CD eingespielten Charakterstücke, jene in Ausdruck und Form konzentrierten Miniaturen, die Schumann für wechselnde Melodieinstrumente vorgesehen hat, sind doch einigermaßen populär. Und Pinchas Zukerman, der Vielseitige, macht es dem Hörer mit seiner durchweg werkdienlichen Interpretation leicht. Vertrackter, unübersichtlicher sind zugegebenermaßen die beiden Violinsonaten, die 1851 in Düsseldorf entstanden sind, also zu einer Zeit, als Schumann verstärkt mit depressiven Anfällen zu kämpfen hatte. Der unkonventionelle Ansatz des Komponisten birgt immer wieder formale Überraschungen, was sich besonders in der zweiten Sonate zeigt.

Zukerman beweist in diesen Aufnahmen eine gewonnene Reife. Früher war er oft der Neigung zu einer arg süßlichen, schmelzenden Tongebung erlegen. Hier nun ist eine deutliche Entwicklung hin zu einem klareren, entschlackten Klang zu erkennen. Ganz selten erlaubt sich Zukerman noch einen hörbaren Lagenwechsel oder einen Schluchzer – in den Romanzen zum Beispiel, die mit zum Berührendsten dieser Einspielung gehören. Seine Interpretationen sind genau gearbeitet und jederzeit durchdacht; das Zusammenspiel mit dem äußerst differenziert artikulierenden Pianisten (und erfolgreichen Komponisten!) Marc Neikrug könnte nicht besser sein. Auch klanglich ist die Balance zwischen den beiden ungleichen Instrumenten optimal verwirklicht. Daß Zukerman daneben ein exzellenter Bratscher ist, bezeugen die mit allerlei Doppelgriffen und rasenden Sextolen gespickten „Märchenbilder“.

Was ich dennoch einzuwenden habe gegen Zukermans Schumann-Stil, ist sein relativ begrenzter Ausdrucks-Radius. Das Sperrige, Ab-, ja Ausschweifende des Spätwerks könnte viel exzessiver herausgearbeitet werden; und die abrupten Stimmungswechsel Schumanns könnten radikaler zum Vorschein kommen. Zukerman verläßt dagegen selten die Bahnen des Wohlklangs. Ein kurzer Moment fällt diesbezüglich völlig aus dem Rahmen: Mitten im Variationssatz der d-Moll-Sonate spielt er eine Phrase ganz nah am Steg, was einen kratzigen und fahlen Klangeffekt bewirkt.

Fridemann Leopold



Introvertiertes Farbenspiel.



Vivaldi, Sämtliche Violoncellosonten; David Watkin (Violoncello), Robert King (Kammerorgel, Cembalo), David Miller (Theorbe, Erzlaute, Barockgitarre), Helen Gough (Violoncello continuo); Hyperion/Koch 2 CD 66881 2 (WD: 115'43'') DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Natürlich und räumlich ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Neben der schon fünf Jahre alten Aufnahme mit Berger/Bleicher (Orfeo 251912) und der noch älteren mit Starck/Frey/Ahlgrimm (Tudor 709) ist die vorliegende Einspielung aller neun überlieferten Cellosonaten Vivaldis die erste, die sich der historischen Aufführungspraxis verschreibt. Vergleichsaufnahmen in gleichartiger Auffassung gibt es immer nur mit einzelnen Sonaten: Coin/Hogwood (Decca 433 052-2), Bylsma/Suzuki/Ogg (BMG RD 77909 OA), Schiff/ter Linden/Koopman (Philips 434 344-2) und Wispelwey/Florilegium (Helikon 6294). Was diese Interpretation des King's Consort von ihnen allen unterscheidet, ist der fast völlige Verzicht auf äußerlichen Glanz, auf virtuose Effekte. Vielmehr vertiefen sich die vier Instrumentalisten mit akribischer Konzentration auf die Innenspannung der Werke, die schon von ihrer Kompositionstechnik her in Vivaldis großem Œuvre einen besonderen Platz einnehmen: Vivaldi – der am Ospedale della Pietà Saiteninstrumente lehrte und zeitweise sogar Unterricht auf der seltenen „Viola Inglese“ mit mittelschwingenden Saiten gab – hat nicht nur den weiten Tonumfang des Solocellos im steten Wechsel zwischen tiefem und hohem Register für eine fortwährende Veränderung des Klangcharakters zu farbigen Kontrasten genutzt, sondern auch der Melodieführung eine auffällige Bedeutungsschwere, eine Ernsthaftigkeit mitgegeben, wie man sie in seinen Violin- und Bläsersonaten und -konzerten sonst nicht antrifft.

Diese gewissermaßen nach innen gewandte Ausdrucksstärke findet in dieser Darstellung ihr Gegengewicht in einer besonders attraktiven Auflockerung des Klanggewebes durch eine vielfältig abwechselnde Ausgestaltung der Continuo-Besetzung: Das Tasteninstrument ist einmal eine Kammerorgel, dann ein Cembalo; über dem Continuo-Cello erklingt entweder eine Theorbe, eine Erzlaute oder eine Barockgitarre.

Hier wird also – weitab von den vielen „Jahreszeiten“-Feuerwerken der jüngsten Zeit – mit einer Fülle von Farbschattierungen exemplarisch ein ganz auf Verinnerlichung angelegtes Vivaldi-Bild gezeichnet. Nicht nur in den vielen langsamen Sätzen, sondern auch in den gefällig dargebotenen schnelleren Teilen, atmet und lebt diese Musik von innen heraus, wie man es nicht erwartet hätte: Ein introvertiertes Farbenspiel!

Diether Steppuhn

KLAVIER



Unausgeglichen.



Bach, Französische Suiten Nr. 1-6 BWV 812-817; Andrei Gavrilov (Klavier); DG 2 CD 445 840-2 (WD: 93'30'') DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Insgesamt etwas muffig und pedalverhangen, zudem recht hallig.
Fertigung: Einwandfrei.

Wer noch im Kopf hat, wie Andrei Gavrilov sich in Interviews gern selbst in die Nachfolge-Linie eines Glenn Gould einreihet, der sagt sich bei Erscheinen dieser Doppel-CD: „Ja, ... und ...?“ – Sie beginnt sehr viel harmloser als es dem genial-querköpfigen Kanadier in seinen schwächsten Stunden unterlaufen wäre. Die gesamte d-Moll-Suite (BWV 812) strahlt eine Beiläufigkeit und routinierte Geschäftigkeit aus, die einem die Frage aufdrängt, warum Gavrilov sie eingespielt hat, wo sie ihn doch anscheinend gar nicht interessiert. Ab und an erlebt man ein Aufflackern interpretatorischer Lebensgeister: So beginnt die erste BWV-812-Sarabande mit durchaus stimmungsvollen Momenten, und die Gigue BWV 812 zeigt anfangs ein durchaus kantiges Gesicht. Aber Gavrilov zerstört sich die geweckte Aufmerksamkeit sofort wieder dadurch, daß er ihm nichts weiter als das fortgesetzte Auswalzen dieser einen, einzigen Idee folgen läßt. Die Suiten in c-Moll und h-Moll verfestigen den ersten, kaum überzeugenden Eindruck (Zwischenhochs – Air BWV 813 sowie, mit Abstrichen, Anglaise und Gigue BWV 814 – seien nicht unterschlagen). Enttäuschend zudem, daß der Russe auch rein klavier- und besonders anschlagentechnisch nicht das Maß an Prägnanz zu bieten hat, das Bachs Musik prickeln läßt. Im Verlauf der zweiten CD häufen sich – zwischen recht träge und überpedalisiert abgespulten Sätzen – die zu Recht Aufmerksamkeit fordernden Momente. In der G-Dur- und der E-Dur-Suite (BWV 816 und 817) schimmert sogar immer wieder Spielwitz durch (sowohl in Sachen Klanglichkeit als auch in Phrasierung und Artikulation). Gavrilovs Tendenz, einen einmal auf eine bestimmte Art angefangenen Satz auch so zu belassen und zu Ende zu führen, dämpft den aufkommenden Hörgenuß dann wieder. Um mit einer derart unausgeglichenen Einspielung bei der heutigen (und gestrigen) Konkurrenz auf dem Schallplattenmarkt noch ein einziges kleines Lorbeerblatt zu gewinnen, reicht die Mühe nicht aus, die Gavrilov sich gegeben hat.

Kalle Burmester



Jazz und Blues, unter Kontrolle gebracht.



Grainger, Fantasie über Themen aus Porgy and Bess, **Gershwin**, Concerto in F, Rhapsody in Blue; Anthony Paratore, Joseph Paratore (Klavier); Koch CD 3-1439-2 (WD: 64'57'') DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Räumlich sehr präsent und ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

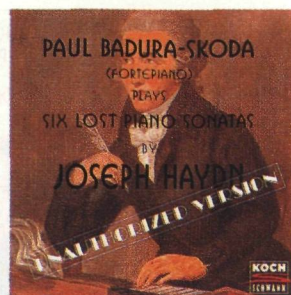
Der Musikkritiker Henry Osborne Osgood war so begeistert, als er zum ersten Mal Gershwins „Rhapsody in Blue“ hörte, daß er spontan behauptete, Gershwins Konzertstück sei besser als Strawinskys „Sacre du printemps“ oder Arthur Honeggers „Pacific 231“. Andere verstiegen sich zu der Behauptung, Gershwin sei ein musikalischer Neuerer, dessen Einfallsreichtum sogar den von Schönberg und Milhaud übertreffe. Von diesen überschwenglichen Äußerungen muß man eine gehörige Portion Lokalpatriotismus abziehen! Amerika galt zwar als das Land der Zukunft und unbegrenzten Möglichkeiten, kulturell allerdings war Westeuropa tonangebend: die „Rhapsody in Blue“ trat einen rauschenden Siegeszug durch die europäischen Konzertsäle an. Die Faszination dieses Auftragswerks bleibt unvermindert bestehen, auch in der orchesterlosen Version für zwei Klaviere – bei der die Paratore-Brüder natürlich ein leuchtenderes Feuerwerk abbrennen können als bei der Fassung für Soloklavier. Die beiden Pianisten schweben in den altvertrauten Ohrwürmern und pusten mit Vehemenz den Staub aus der Partitur, der sich bei manchen Orchesterfassungen nur allzu leicht auf den mehr als 70jährigen Konzertreißer legt. Das „Concerto in F“ hatte Gershwin erst in einer Fassung für zwei Klaviere fertiggestellt, ehe er die Instrumentierung vornahm. Während die orchestrale „Vollfett-Version“ viel deutlicher die spätromantischen Wurzeln hörbar werden läßt, klingt das „Concerto“ in der Interpretation der Paratoret sehr viel moderner, geradezu revolutionär. Der pulsierende Großstadtrhythmus kommt noch deutlicher, aggressiver zum Tragen; auch das Andante con moto, das rasch in Larmoyanz abgleiten kann, ist viel straffer, klarer strukturiert und frei von aufgesetzter Gefühligkeit.

Der üppige Melodienreichtum von Gershwins einziger Oper hat den Australier Percy Aldridge Grainger 1951 zu einer „Fantasy on themes from Porgy and Bess“ animiert, in der er das Schwergewicht auf die Blues- und Jazzelemente der Partitur legt. Und wenn der Hörer auch ganz genau weiß, daß es nicht stimmt, so überrascht auch bei mehrmaligem Hören die vermeintliche Improvisation, das perfekt aufeinander abgestimmte Doppelspiel aus dem Augenblick heraus. Hier wird die Quadratur des Kreises vollzogen: Musik, die sich vermeintlich jeder Notation entzieht, ist auf geniale Weise unter Kontrolle gebracht.

Rainer Nolden



Haydn fälschlich? – Zumindest aber wackelig!



Haydn, Sechs verschollene Klaviersonaten Nr. 21-26 Hob. XVI/2a,b,c,d,e,g; Paul Badura-Skoda (Hammerklavier); Koch CD 3-1572-2 (WD: 59'46") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Präsent, klar gezeichnet.
Fertigung: Einwandfrei.

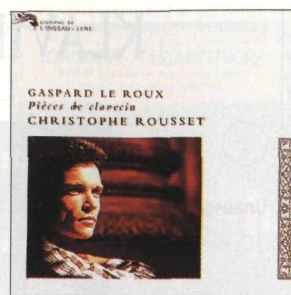
Die Geschichte ging durch die Zeitungen. Spott, Hohn, aber auch Mitgefühl für den Musikwissenschaftler Paul Badura-Skoda, wobei es beim letzten Stand der Dinge noch schwerer auszumachen ist, ob der Wiener nach seinem Bewertungsmissgeschick nun doch wieder eher als ausübender Pianist einzuschätzen ist. Viele wackelige, tendenziell ramponierte Einspielungen (und Konzertdarbietungen) der letzten Jahre, sei es nun auf altem Gerät oder auf modernem Flügel, bestätigten eher den Verdacht, er habe sich (an der Seite seiner Musikologengattin) bereits aufs philologische Altenteil zurückgezogen.

Wie selten in einer Edition kommt hier dem Beiheft informative Bedeutung zu. Ehrlicherweise werden die „Sechs verlorenen Klaviersonaten Joseph Haydns“ als „unauthorized version“ offeriert. Die Fallstudie oder genauer gesagt: die Krankheitsgeschichte ihrer Auffindung, noch genauer gemunkelt: ihres posthumen Entstehens übertitelt Badura-Skoda „6 Haydn zugeschriebene Sonaten (Ein Krimi) nach Hoboken XVI, 2a - 2e, 2g - To fake or not to fake, that is the question.“ Der Mann hat Humor im musikabenteuerlichen Schiffsbruch, muß man schon hinzufügen. Wort- und gestenreich führt der Empfänger des 1993 von Winfried Michel aus Münster aufgegebenen Notenpakets mit einer Ablichtung der in der Christa Landon-Ausgabe als Nr. 21 bis 27 vermißt gemeldeten Stücke. Langer Sache kurze Rede: Badura-Skoda stieg willig, ja enthusiastisch auf das Angebot ein, „der erste positive Eindruck wurde beim Einstudieren (...) eher noch verstärkt“. Auch Haydns Stellvertreter auf Erden, H.C. Robbins Landon, fand Geschmack. Bis das Wiener Haydn-Institut Verdacht auf Fälschung anmeldete. Die Hitler-Tagebücher auf musisch! Badura-Skoda zierte sich begreiflicherweise, ganz von seiner Euphorie abzurücken. Und so hat er den „brillantesten Schwindel“, wie die Times befand, nun doch auf Platte aufgenommen. Für die Aufwertung der schwächeren Partien, bzw. für die Veredelung der halbwegs überzeugenden Partien tut er nicht viel. Eckig, hölzern, ausgedörrt sein Vortrag auf einem Wiener Schantz-Pianoforte, dessen etwas schimmelig (historisierend gesprochen: farbiger) Klang freilich zur unberechenbaren Agogik des Haydn-Mitenddeckers (oder friedfertigen Klavierhehlers, wie man es nimmt) beiträgt.

Peter Cossé



Meisterhaftes von einem „Unbekannten“.



G. le Roux, Pièces de clavecin (1705): Cembalo-suiten Nr. 1-7; Christophe Rousset (Cembalo); Decca L'Oiseau-Lyre CD 443 329-2 (WD: 78'08") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Ungemein prägnant (auf die Dauer sogar fast etwas zu kernig-brillant), packend direkt eingefangen.
Fertigung: Einwandfrei.

Im gerade bei älterer Musik ansonsten so gut informierten 17bändigen Mammutwerk „Musik in Geschichte und Gegenwart“ sucht man vergeblich nach ihm: Den Komponisten Gaspard le Roux umgibt ein bis heute unenthülltes Geheimnis. Fest steht nur, daß unter diesem Namen 1705 eine Sammlung mit Cembalo-Stücken in Paris im Druck erschienen ist, die zum Bedeutendsten gehört, was Anfang des 18. Jahrhunderts in Frankreich herausgekommen ist. Die sieben Suiten zeigen sich als eine im Umfang zwischen drei- und neunsätzlich schwankende Sammlung hochstilisierter Tanzsätze, wobei den umfangreicheren Gruppen (den Nummern 1, 3, 5 und 7) ein freies, ohne metrisches Korsett notiertes Prélude vorangestellt ist. Die Kompositionen erweisen sich als ebenso facettenreich wie phantasievoll. Christophe Rousset geht mit dem richtigen Fingerspitzengefühl – hier zart und dort zupackend – und stets akkurat in der Ausführung der (von le Roux explizit erklärten) Verzerrungen vor. Solide im rhythmischen Rückhalt, aber gleichzeitig frei genug, um nicht in maschinelle Langeweile zu verfallen (was bei dieser abwechslungsreichen Musik ohnehin schwer fällt), forscht er nach den unterschiedlichen Affektwerten innerhalb der Musik, ohne dabei ins Analytische zu verfallen. Rousset schafft es zudem, die chorischen, quasi konzertanten Möglichkeiten, die in le Roux' Sätzen wie im Instrument (Henri Hemsch, Paris 1751) stecken, überzeugend zu entfalten. Im vom Interpreten selbst verfaßten, sehr informativen Booklet-Text zu dieser mit über 78 Minuten Musik randvollen CD wird darüber spekuliert, ob es sich bei dem Namen Gaspard le Roux vielleicht um ein Pseudonym handelt – möglicherweise für Marin Marais oder François Couperin? Oder gar für Jean Philippe Rameau, dessen erste Cembalo-Sammlung ein Jahr nach der le Roux' erschien, bei dem – wie auch bei le Roux – deskriptive Titel für einige Stücke auftauchen. Wer auch immer hinter dem Namen Gaspard le Roux stecken mag, der Mann/die Frau verstand sein/ihr Handwerk blendend, und er/sie hatte Humor. Diese Sammlung verdient, natürlich auch wegen des exzellenten Cembalo-Spiels von Christophe Rousset, hochkonzentrierte und genußbereite Aufmerksamkeit.

Kalle Burmester



Materialien zur Schubert-Dis-kussion.



Schubert, Klaviersonaten D-Dur D 850 und a-Moll D 537; Robert Levin (Hammerflügel); Sony Classical CD 53 364 (WD: 66'06") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Voll, farbintensiv.
Fertigung: Einwandfrei.

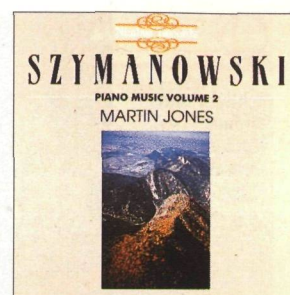
Den Pianisten Robert Levin muß ich an dieser Stelle um Nachsicht bitten. Nach wiederholtem Hören seiner beiden Schubert-Aufnahmen, die hier auf dem Sony-Speziallabel Vivarte mit guten Verkaufsaussichten eine größere Einspielungsserie einleiten können, zögere ich nicht, ein paar früher abgedruckte Zeilen als überholt und revisionsbedürftig zu tadeln. Die Fono Forum-Leser haben es in vielen Jahren sicher gemerkt, ich bin nur dann ein Freund des Hammerflügels, wenn er auch bestens behandelt wird. Allzu oft wird ja die Flucht nach hinten – also ins musikhistorische Seinerzeit – nur deshalb angetreten, weil auf einem Steinway die Konkurrenz zu übermächtig ist. Auch dieses von Levin eingesetzte Johann Fritz-Instrument aus dem Wiener der letzten Lebensjahre Schuberts tönt für mein Empfinden etwas fleckig. Und Levin nimmt – woran ich mich bei der ersten Kontaktnahme vor allem gerieben habe –, den Con moto-Satz der D-Dur-Sonate fast sorglos treibend und dadurch um vieles geraffter, im Ausdruck harmloser als etwa Richter (Monitor), Gilels (RCA) oder Brendel (Philips). Zudem empfinde ich das Rondo zögernder, wehmütiger und am Ende (siehe Brendel in seiner frühen Philips-Ausgabe!) als Geste glückhaften Versiegens, ja – noch paradoxer – als Mini-Vermächtnis euphorischer Depression.

Ansonsten – und das ist bei 66 Minuten Spieldauer nicht wenig – bietet Levin eine kraftvoll gesteuerte, dabei keineswegs leerläufige Allegro Vivace-Tour am Beginn des D-Dur-Werkes. Er erweist sich überhaupt in den schnellen, energischen Abschnitten als Hammerflügler mit Biß und von rhythmischer Beständigkeit auf der verlässlichen Grundlage eines elastisch dosierten Pulsschlages, der den betreffenden Sätzen D 850 und D 537 nicht nur angemessenes Tempo, sondern auch Sinn und Richtung verleiht. Im Konzertsaal hatte ich Robert Levin bisher als kenntnisreichen, kammermusikalisch gesegneten, weniger als standfesten Solisten erlebt, der auf dem Sektor Mozart sein Heil unter anderem in flatterigen Improvisationen sucht. Nichts davon ist auf dieser Schubert-Platte zu bemerken. So herb, markant und auf das jeweils Nächstliegende ausgerichtet, wie hier die a-Moll-Sonate, wird man das ungemütliche Werk im Katalog nicht allzu oft antreffen.

Peter Cossé



Fein zisierte Ekstasik.



Szymanowski, Das Gesamtwerk für Klavier (Vol. 2): Métopes op. 29, Études op. 33, Masques op. 34, Klaviersonate Nr. 3 op. 36, 20 Mazurkas op. 50, Zwei Mazurkas op. 62, Vier polnische Stücke, Valse Romantique; Martin Jones (Klavier); Nimbus/Fono Münster 2 CD 5435/6 (WD: 67'34") DDD
Aufnahmedatum: 1992, 1993
Klangbild: Klar, direkt, transparent.
Fertigung: Nur englischer Begleittext; platzsparendes 2-CD-Set; technisch einwandfrei.

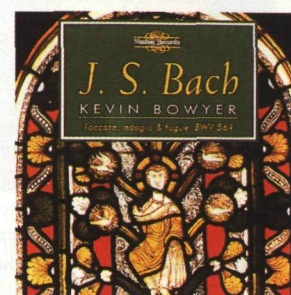
Das größte Kompliment, das Karol Szymanowski einem Musikwerk zu machen wußte, war, wenn er es als „ergreifend“ bezeichnete, wenn also die Musik ihn emotional in ihren Bann gezogen hatte. Und es ist jene sinnlich-vibrierende Ekstasik, die sich neben einer ungeheuren Farbigkeit wie ein roter Faden durch das gesamte musikalische Œuvre dieses bedeutendsten polnischen Komponisten zwischen Romantik und Moderne zieht. In den fein zisierten, sensiblen Interpretationen von Martin Jones, der mit der vorliegenden Doppel-CD die Gesamteinspielung des klavieristischen Werkes Szymanowskis vollendet und einen Bogen schlägt von den impressionistisch wirkenden, von Debussy und Ravel beeinflussten Werken wie „Métopes“ oder „Masques“ bis hin zu den folkloristisch inspirierten Mazurken, findet eben jener Aspekt der unmittelbar anrührenden Sinnlichkeit ihre adäquate Umsetzung. Ob in den fein nuancierten und mit äußerster Sensibilität schattierten Tonrepetitionen oder in den orientalischem anmutenden Wendungen in „Scheherazade“ aus den „Masques“, ob in den häufig im Tritonusverhältnis zueinander stehenden bitalen Strukturen oder den von Ganztonharmonik geprägten Abschnitten in den „Métopes“, stets steuert Martin Jones einen Kurs zwischen klar artikulierter Textdarstellung und opulenter, teilweise klimatisch gesteigerter Klanglichkeit. Dieser sehr differenzierte, abwägende Zugang zum kompositorischen Klavierwerk Szymanowskis ist es dann auch, der diese Produktion über vergleichbare Einspielungen aus jüngerer Zeit erhebt: Hat Arielle Vernède (Canal Grande/Helikon 9110) das Augenmerk zu sehr auf die Details gerichtet und wirkt ihre Darstellung deshalb etwas trocken und bieder, so geht Dennis Lee (Hyperion/Koch 66409), abgesehen von den klangtechnischen Unzulänglichkeiten, zu großflächig zu Werke und redet unter Verzicht auf Nuancen einer lärmenden Klanglichkeit das Wort. Wie genau Martin Jones das jeweils Gemeinte zu treffen vermag, zeigt sich im direkten Vergleich seiner Interpretationen der volkstümlich-robusten Mazurka op. 50,2 und der in höchstem Grade stilisierten Mazurka op. 62,2.

Josef Manhart

ORGELWERKE



Bach ganz besonders.



Bach, Orgelwerke (Vol. 6): Toccata, Adagio und Fuge in C BWV 564, Trio-Sonate Nr. 6 in G BWV 530, Präludium und Fuge e-Moll BWV 533, Präludium und Fuge g-Moll BWV 535, Trio g-Moll BWV 584, Fantasia super Valet will ich dir geben BWV 735 und Choralbearbeitung BWV 736, Partita Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV Anh. 78, Toccata in E BWV 566; Kevin Bowyer (Orgel); Nimbus/Fono Münster CD 5423 (WD: 66'58") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Unaufdringliche Räumlichkeit.
Fertigung: Einwandfrei.

Tempo und Klang von Kevin Bowyers Bach-Spiel lassen gleichermaßen aufhorchen. Da geht ein junger englischer Organist, dem die Technik keine Probleme macht, mit einer Verve an die C-Dur-Toccata heran, daß die erlesenen Mixturen der Marcussen-Orgel in Odense (1962/87) nur so funkeln. Und im Adagio entfaltet er mit der Sesquialtera einen delikaten Ton, der ruhig, aber zügig gespielt, über die kühnen Harmonien des jungen Bach in die bewegte, mit der Anfangsregistrierung erklingende Fuge führt. Dabei gerät Bowyer nicht ins Hetzen; er folgt, wie im Jazz, einem Drive, spielt die Themen mit Genuß aus und setzt behutsam, aber deutlich agogische Akzente. Das ist in den anderen Werken kaum anders, jeweils der Eigenart des Trio-Spiels, der Choralfantasie oder -partita angemessen, bis zur abschließenden E-Dur-Toccata.

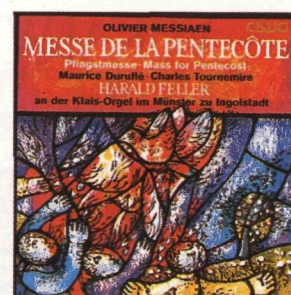
Auch sie ist, wie die meisten anderen Stücke dieser Aufnahme, keines der großen populären, aber doch eines der sehr oft gespielten Werke. Das verstärkt die Wirkung von Kevin Bowyers Spiel, weil er das seltener Gehörte wie etwas Neues vorstellt. Den choralgebundenen Werken gibt er nicht nur mit ausgesucht abwechslungsreichen Registrierungen starken Reiz, sondern überrascht mit einem ganz selbstverständlich wirkenden Gefühl fürs richtige Tempo, ausgerichtet am Duktus der Melodie, letztlich am Gemeindegesang.

Im kurz, aber präzise (englisch) informierenden Beiheft wird Kevin Bowyer als Spezialist für zeitgenössische Orgelmusik vorgestellt. Das könnte ein Schlüssel sein für den zugleich analytischen und konzertanten Umgang mit Bach, für die Souveränität, mit der sich einer dem Werk Bachs nähert, der durch die Schule der nicht mehr tonal und nicht mehr traditionell formal gebundenen Musik gegangen ist. Es ist der Respekt vor jeder einzelnen Note, aus der Themen und Strukturen hervorgehen und den Klang bilden, der solches Spiel möglich macht.

Herbert Glossner



Pfingstjubiläum – ohne Feuerzungen.



Messiaen, Messe de la Pentecôte, Tournemire, L'Orgue mystique op. 56 In Festo Pentecostes, Durufle, Veni Creator Spiritus op. 4; Harald Feller (Orgel); Calig/Koch CD 50 939 (WD: 70'34") DDD
Aufnahmedatum: 1993, 1994
Klangbild: Klar, detailreich, sehr gute Tiefenstaffelung.
Fertigung: Einwandfrei.

Auch in Organistenkreisen dreht sich das Namenskarussell, stehen einige Wenige als (nationale) Aushängeschilder einer Zunft, die doch in Wahrheit weitaus mehr interessante Vertreter zu bieten hat, als gemeinhin bekannt ist. Harald Feller (Jg. 1951), seit 1983 Professor für Orgel und Improvisation an der Münchner Musikhochschule, ist hier unbedingt hervorzuheben. Als Schüler von Franz Lehnendorfer und Marie-Claire Alain gewann er diverse internationale Wettbewerbe, und zwar sowohl als Interpret wie auch als Improvisator. Die hier vorgelegte Einspielung scheint diesen Voraussetzungen in idealer Weise gerecht zu werden, vereint sie doch drei große Werke dreier französischer Interpreten-Komponisten der Orgel. Ihr organistisches Werk weist bei aller Verschiedenheit denselben gemeinsamen Fluchtpunkt auf: den Gregorianischen Choral. Ferner sticht die thematische Geschlossenheit dieser Einspielung ins Auge, nämlich die Gegenüberstellung dreier Pfingstvertonungen, sachkundig kommentiert vom Interpreten selbst. Einen Wermutstropfen gibt es allerdings doch, denn aller Gesamtkonzeption zum Trotz (die hervorragende Aufnahmetechnik des Bayerischen Rundfunks eingeschlossen!) scheint man hier leider das falsche Instrument gewählt zu haben. Mag ja sein, daß die 1977 erbaute Klais-Orgel des Ingolstädter Münsters ein vielseitiges Konzertinstrument ist. Für das vorliegende Programm jedoch erweist sie sich hinsichtlich ihrer Klangfarben und Mensuren als wenig adäquat. Was bei Messiaen vielleicht noch am ehesten durchgeht – dank Fellers einfallreicher Registrierungen – das schlägt bei Tournemire und Durufle umso unangenehmer zu Buche: Man vermißt einfach die Kraft und das Volumen französischer Grundtonregister. Die Mixturen sind zu spitz, die Zungen – salopp gesagt – recht schwach auf der Brust. Das Resultat ist, daß Fellers zum Teil hochvirtuoses Spiel, sein packender gestalterischer Zugriff und seine dynamischen Steigerungen in klanglicher Hinsicht Versprechungen bleiben, die man zu gern an einer anderen, adäquateren Orgel realisiert wüßte. Zum Beispiel an einer jener phantastischen Cavallé-Coll-Orgeln oder der Frobenius-Orgel im dänischen Arhus oder der Grönlund-Orgel der Stockholmer Hedvig-Eleonora – Alternativen en masse; warum also ausgerechnet Ingolstadt?

Matthias Keller