

Zurück, zurück,
noch weiter
zurück!



Russische Klaviermusik des 20. Jahrhunderts: Gubaidulina, Ciaconna, **Pärt**, Partita, **Schostakowitsch**, Sieben Stücke aus den 24 Präludien op. 34, **Schtschedrin**, Zwei Stücke aus den 24 Präludien und Fugen, **Karajew**, Zehn Stücke aus den 24 Präludien; Vladimir Yurigin-Klevke (Klavier);

Russian Disc/Koch CD 10 015 (WD: 57'36") DDD

Aufnahmedatum: 1994

Klangbild: Präsent, aber Instrument im Diskant und allgemein im forte klirrend.

Fertigung: Gut.

Klaviermusik aus der früheren Sowjetunion:

Rabinovitch, Musique triste, parfois tragique, **Pärt**, Variationen zur Gesundung von Arinuschka, Für Alina, **Pelécis**, Neujahrsmusik, **Mansurlian**, Nostalgia, **Silvestrov**, Kitsch-Musik, **Rabinovitch**, Pourquoi je suis si sentimental; Alexei Lubimov (Klavier);

BIS/Disco-Center CD 702 (WD: 71'56") DDD

Aufnahmedatum: 1994

Klangbild: Natürlich, guter Raumklang.

Fertigung: Tadellos.

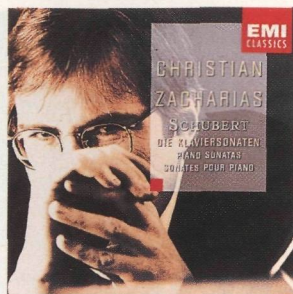
Der russische Pianist Vladimir Yurigin-Klevke, 1948 in Moskau geboren und auch heute noch dort ansässig, hat – wie das Booklet scheinbar rein sachlich berichtet – einige Jahre seines Lebens als Dozent an der Musikhochschule (?) der Halbinsel Kamtschatka, im fernsten Nordosten der Sowjetunion, verbracht. Es ist kaum anzunehmen, daß er freiwillig dort war...

Hier nun präsentiert er sich als einer jener unendlich vielen technisch versierten und hochmusikalischen Pianisten der ehemaligen Sowjetunion, der nur nicht jenes letzte Quentchen Genialität und das Glück hatte, zu den „top ten“ zu gehören. Trotz des mangelhaften Instrumentes gibt er einen guten Einblick in die Bestrebungen russischer Tonsetzer, an Bachs Präludienmodelle anzuknüpfen. Reizvoller wäre es allerdings gewesen, die Zyklen von Dimitri Schostakowitsch, Rodion Schtschedrin und Kara Karajew komplett zu hören. Zu letzterem: Die Angabe „(1918-)“ möchte man 1995 eigentlich nicht mehr lesen, nachdem der Komponist bereits 1982 verstorben ist...

Etwas zu modisch gibt sich die „postavantgardistische“ Klavier-Platte mit Alexei Lubimov. Wenn auch die Anschlagkultur bemerkenswert ist und selbst das schwächste Stück „adelt“, so wirkt doch der unbekümmerte Eklektizismus der Herren Arvo Pärt, Georgs Pelécis (geb. 1947 in Riga) oder Alexander Rabinovitch allmählich recht langweilig. Das hemmungslose Abkupfern aus dem Backkatalog der Musikgeschichte ist auch „post“-ideologisch nicht mehr zu begründen. Ramsch für den Kaufhaus-Wühltisch.

Hartmut Lück

Geradliniger
Querdenker.



Schubert, Die Klaviersonaten (Vol. 1): Klaviersonaten A-Dur op. posth. 120 D 664, Es-Dur op. posth. 122 D 568, H-Dur op. posth. 147 D 575, a-Moll op. 42 D 845, D-Dur op. 53 D 850, G-Dur op. 78 D 894 und a-Moll op. posth. 143 D 784; Christian Zacharias (Klavier);

EMI 3 CD 5 65483 2 (WD: 3 Std. 23'24") DDD

Schubert, Die Klaviersonaten (Vol. 2): Klaviersonaten c-Moll D 958, A-Dur D 959, B-Dur D 960 und a-Moll op. posth. 164 D 537; Christian Zacharias (Klavier);

EMI 2 CD 5 65483 2 (WD: 138'58") DDD

Aufnahmedatum: 1992, 1993

Klangbild: Klar, direkt.

Fertigung: Unsauberer Schnitt auf CD 5 Take 1 bei 2'26", sonst in Ordnung.

Vergleichseinspielung: András Schiff (Decca 440 305 (6, 7, 8, 9)-2.

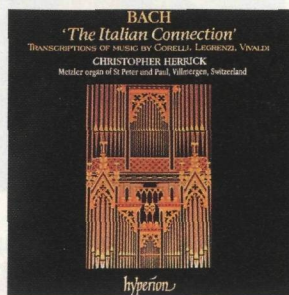
Nachdem Christian Zacharias einen ganzen Schwung seiner älteren Aufnahmen wieder auf den Markt geworfen hat, schiebt er nun in einer 5-CD-Box eine Neueinspielung von Schuberts Klaviersonaten nach. Dabei kommt es zu mehreren Doubletten, denn die Sonaten D 845, D 850 und D 894 liegen bereits in Aufnahmen aus den Jahren 1976, 1978 bzw. 1983 vor. Vor allem der Kopfsatz der Sonate D 845 zeigt in der neuen Einspielung nicht mehr jenes jugendlich ungestüme Temperament, sondern macht eher einer (altersbedingten?) weisen Kontemplativität Platz. Gleiches gilt für die „Gastgeber-Sonate“ D 850. Hier stärkt Christian Zacharias das melodisch strömende Moment, indem er die zahlreichen gliedernden Achtelpausen im Kopfsatz ins Pedal nimmt. Noch deutlicher wird diese Tendenz zur klanglich opulenten, melodienselig blühenden Diktion im zweiten Satz dieser Sonate, wo Zacharias der musikalischen Syntax ausschließlich durch dynamische Differenzierungen gerecht zu werden sucht. Wer also eine klare, sprechend artikulierte Deutung des Schubertschen Sonatenœuvres einer pedalisierten Großflächigkeit vorzieht, der sollte sich an Zacharias' ältere Einspielung halten.

In seiner bekanntermaßen sehr sensiblen Art geht Zacharias an die übrigen Klaviersonaten Schuberts heran und läßt ihnen große Sorgfalt angedeihen. Zacharias erlaubt sich dabei einige Freiheiten: Den Beginn der A-Dur-Sonate D 959 beispielsweise gestaltet er nicht als einen schwerfälligen Block, sondern setzt eine agogisch verzerrte, sehr frei gehaltene rhetorische Floskel an den Anfang. Ebenso wie er im weiteren Verlauf des Sonatengeschehens auf eine zu dick aufgetragene Dramatik verzichtet, verliert sich der Pianist im Kopfsatz der B-Dur-Sonate D 960 nie in allzu positivistisch ausgeprägte Bereiche, sondern hält in seiner Interpretation stets auch das resignativ-schmerzliche Moment präsent. Josef Manhart

ORGEL



Bach – im
fremden Feder-
kleid...



Bach, Transkriptionen von Werken von Vivaldi und Legrenzi: Concerti BWV 592–596, Fugen BWV 579 und 574; Christopher Herrick (Orgel);

Hyperion/Koch CD 66813 (WD: 65'49") DDD

Aufnahmedatum: 1994

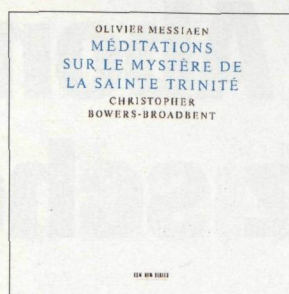
Klangbild: Präsent, mit natürlicher Raumakustik.

Fertigung: Einwandfrei.

The Italian Connection – so lautet der Titel dieser CD und läßt an ein entsprechendes, in Italien beheimatetes Komponisten-Syndikat denken. Doch weit gefehlt. Denn die Connection, von der hier die Rede ist, existiert allein im Kopf dessen, der in dieser Aufnahme als Arrangeur, Adaptor beziehungsweise Nachahmer vorgestellt wird: Johann Sebastian Bach. Während die drei Konzerte nach Vivaldi hinlänglich bekannt sein dürften, insbesondere das in a-Moll BWV 593, ist ein benachbartes Werk wie das G-Dur-Konzert nach einem gewissen Johann Ernst, BWV 592, verhältnismäßig selten zu hören. Eben dieser Johann Ernst von Sachsen-Weimar ist es, der uns unmittelbar mit dem Umfeld und der Entstehungszeit dieser nach Italien orientierten Bachschen Orgeladaptionen konfrontiert. Denn als Zeitgenosse Bachs und Neffe von dessen damaligem Brotherrn, Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar, zeigte er selbst gewisse „italienische“ Ambitionen – die allerdings in ihrer Originalität weit zurückbleiben hinter derjenigen eines Antonio Vivaldi.

Für Bach schien Johann Ernst dennoch interessant genug. Am freiesten in der hier präsentierten Sammlung sind zweifellos die beiden Fugen nach Corelli und Legrenzi. In ihnen erweist sich der noch verhältnismäßig junge Bach bereits als überlegener Kontrapunktiker, der den Altvordenen erst so richtig zeigt, zu welchen Steigerungen ihr Material fähig ist. Christopher Herrick tritt hier einmal mehr als musizierfreudiger, stilistisch versierter Interpret auf. Die von ihm verwendeten Registrierungen bestechen mitunter durch ihre Farbigkeit und Plastizität, wie auch seine Artikulationen gekennzeichnet sind vom Streben nach größtmöglicher Klarheit und Durchsichtigkeit. Daß letztere dennoch an manchen Stellen etwas verschleiert wird beziehungsweise den Laufzeitunterschieden zwischen Rückpositiv und Haupt-/Pedalwerk zum Opfer fällt, dürfte eher ein Ergebnis der Mikrophonaufstellung sein. Während Haupt- und Pedalwerk einen sehr „natürlichen“ Raumeindruck der Kirche (St. Peter und Paul, Villmergen/Schweiz) vermitteln, sind Rückpositiv und Brustwerk, wie so häufig, ausgesprochen „direkt“ – und damit eine permanente Gefahr für die Synchronität der Stimmen. Eine sehr gelungene Ergänzung zur bisherigen Herrick-Bach-Edition. Matthias Keller

Eigentlich über-
flüssig.



Messiaen, Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité; Christopher Bowers-Broadbent (Orgel);

ECM/Polygram CD 437 992-2 (WD: 73'36") DDD

Aufnahmedatum: 1992

Klangbild: Audiophil steril.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Gillian Weir (Collins 70312).

Olivier Messiaens „Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité“, entstanden 1969, ist sein bis dahin umfangreichstes Werk für Orgel. Überboten wurden die „Méditations“ nur noch durch das 15 Jahre später komponierte „Livre du Saint-Sacrement“, das mit seinen insgesamt 18 Teilen exakt doppelt so viele Nummern aufweist wie das vorliegende Opus. Aber Zahlen und Längenmaße sind – besonders bei meditativ intendierten Stücken wie dem vorliegenden – wenig relevant, denn Meditation definiert sich ja unter anderem gerade durch eine Art Ent-Zeitlichung und ein Maßlos-Werden, wie sie mit dem Eindringen in die entsprechenden Klänge einhergehen. Objektivierbares wird dabei zur Erfahrung, Gemessenes zu Erlebtem.

Eben hier liegt die eigentliche Schwierigkeit bei der Darstellung Messiaenscher Musik – nicht in deren spieltechnischer Meisterung. „To make it hang together“, wie die Organistin Gillian Weir es einmal knapp formulierte und in ihrer vor kurzem bei Collins erschienenen Messiaen-Gesamteinspielung klingend unter Beweis stellte. Eine Einspielung, an der sich auch Christopher Bowers-Broadbents Aufnahme zu messen hat. Nicht allein das „Andersartige“ zählt hier, mit dem das Münchner Label ECM einmal mehr sein Spektrum (und das seiner Kundschaft) ausweitete: über lupenreine Soundästhetik und ein entsprechendes Clean-Image hinaus sollte auch dem Werk selbst Rechnung getragen werden. Und dessen Interpretation beginnt leider allzu rasch zu langweilen. Messiaens „schnittfreudige“ Partitur mit ihren ständigen Wechseln zwischen Klangfläche, Rezitativik und virtuoser Motorik zerfällt allzu oft in schöne Einzelpassagen, denen der rechte Spannungsbezug fehlt. So wenig atmosphärisch wie die Aufnahmeakustik ist auch die Interpretation selbst. Gemessen an Gillian Weirs Wiedergabe erscheinen Bowers-Broadbents Phrasierungen und insbesondere sein Timing weitgehend starr, etwa der Umgang mit den verschiedenen Passagen des Gregorianischen Chorals oder den sehr lebendig zu gestaltenden Vogelimitationen. Was bei Weir zum Inhalt wird, bleibt hier in der Showcase-Perspektive stecken: nicht schlecht gespielt zwar – aber eigentlich überflüssig.

Matthias Keller

VOKALWERKE

Achtbar.



Beethoven, Kantate auf den Tod Josephs II. WoO 87, Kantate auf die Erhebung Leopolds II. zur Kaiserwürde WoO 88; Bodil Arnesen (Soprano), Markus Schäfer (Tenor), Alan Titus (Baß), Rundfunkchor Berlin, Rundfunk-Sinfonie-Orchester Berlin, Karl Anton Rickenbacher;

Koch CD 3-1435-2 (WD: 66'28") DDD

Aufnahmedatum: 1993

Klangbild: Klar, präsent, natürlich.

Fertigung: Minimale Textlücken im Beiheft, sonst einwandfrei.

Der Kaiser ist tot, es lebe der Kaiser: Das pragmatische Motto gilt auch für die beiden vorliegenden Gelegenheitswerke Beethovens. Der Verstorbene wird würdig, unter Ausschmückung seiner Verdienste, verabschiedet, der Neugekrönte hoffnungsvoll begrüßt – beides zusammen ein einziges Ritual, und entsprechend gehören auch beide Kantaten zusammen: ein zweiteiliges Oratorium, eine Trauermusik geht nahtlos in Krönungsmusik über, so auch in der vorliegenden Einspielung. Dem Stichwort „Gelegenheitswerk“ haftet nach wie vor ein Makel des Minderrangigen an. Verlangt wird (zumindest seit Beethoven), daß Kunst sich selbst genüge und sich nicht durch einen bestimmten Anlaß – und das heißt: durch ihre entsprechende musikalische Funktion – legitimieren müsse. Andererseits, was Beethoven mit seinen beiden Kantaten vorlegte (respektive was er den Interpreten abfordert), das sprengt nun wahrlich den Rahmen jeder herkömmlichen Gelegenheitsmusik. Riesige Intervallsprünge in den Gesangspartien, üppige obligate Holzbläser-Soli, ein kniffliges Spiel mit den harmonischen Entwicklungen, das stets die Frage nach dem Wohin aufkommen läßt – all das zeugt von lustvoll inszenierter (barock-)musikalischer Abbildhaftigkeit. Auch Zukunftsweisendes findet sich: Anklänge an die große Leonoren-Arie aus dem „Fidelio“ (in der Trauerkantate) oder ein virtuos angelegter konzertierender Wettstreit von Soloflöte und -cello mit der Sopranistin (in der Erhebungskantate), der wiederholt an das Concertato in Konstanzen Marten-Arie erinnert. Kein Wunder, daß die Kantaten damals nicht zur Aufführung gelangen konnten, daß die vorgesehenen Interpreten kapitulierten. Unter solchen Vorzeichen muß man den vorliegenden Interpretationen durchwegs achtbares Niveau konstatieren; daß die Sänger an Grenzen kommen, hat grundsätzlich mit der einkomponierten Grenzhafteit zu tun; Atmosphäre und Ausdruck hingegen treffen sie – wie auch der Chor und das Orchester – ausgezeichnet.

Werner Pfister



Ein jüdisches
Oratorium.



Dessau, Hagadah Shel Pessach (Oratorium in drei Teilen); Bernd Weikl (Moses), Gabriel Sadé (Pharao), Matthias Hölle (Rabi Akiwa), Alfred Muff (Rabi Eleasar) u.a., Chor des Norddeutschen Rundfunks, Berliner Männerchor Carl Maria von Weber, Hamburger Alsterspatzen, Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Gerd Albrecht;

Capriccio/EMI 2 CD 10 590/91 (WD: 90'52") DDD

Aufnahmedatum: 1994

Klangbild: Gute Live-Aufnahme; nicht immer optimale Balance und Transparenz.

Fertigung: Gut.

Kann man sich das ernsthaft vorstellen? Der keineswegs unbekannte Komponist Paul Dessau und sein Autor Max Brod schreiben 1935/36 ein größeres Oratorium zum jüdischen Pessach-Fest, und die Uraufführung findet 1994 in Hamburg statt, auf Initiative von Gerd Albrecht? Das in der Pariser Emigration komponierte Werk Dessaus benötigt nach Ende des NS-Terrors also noch genau 49 Jahre, um im Entstehungsland der Matthäus- und Johannes-Passion aufgeführt zu werden – kann man sich das eigentlich ernsthaft vorstellen? Hatte Dessau vielleicht den kleinen Fehler gemacht, aus dem amerikanischen Exil in den sozialistischen Teil Deutschlands zurückzukehren?

Brod, der Freund Kafkas, hat hier einen sehr perspektivenreichen Text mit verschiedenen Zeit-Ebenen geschrieben. Eine jüdische Gemeinde feiert Pessach, die Familien mit ihren Kindern, der Rabbi antwortet auf Fragen – und plötzlich werden die geschichtlichen Umstände vom Auszug aus Ägypten lebendig. Was 3000 Jahre zurückliegt, wendet sich dann jedoch wieder visionär ins Aktuelle der 30er-Jahre: „Nächstes Jahr sind wir in Jerusalem! Und im nächsten Jahr frei!“ sind die aus heuter Sicht nicht mehr nur appellierenden, sondern höchst beklemmenden Schlußworte. Die packende, gerade in dieser Schlußvision im Ausdruck nicht plakative, sondern oft eher fragende Musik wird von Albrecht intelligent und jenseits aller Klischees interpretiert; Albrecht und das sehr homogen und musikalisch überzeugend agierende Solistenensemble akzentuieren gerade die Zwischentöne, die brüchigen und von Zweifel durchsetzten Momente der Musik und verfolgen damit eine angemessene wie anrührende Dramaturgie. Dessaus Musik selbst ist handfest, ungeschminkt, vielleicht stellenweise zu sehr am Text herunterkomponiert; „Neue Sachlichkeit“ wäre ein passender Begriff. Ein „synagogaler“ Tonfall, wie er bei Weill oder Gershwin durchscheint (sich aber befreit vom europäischen Ballast erst bei Musikern wie Bob Dylan oder Leonard Cohen zeigt), ist kaum aufzuspüren. Die Musik steht – und das ist vielleicht auch eine tragisch-paradoxe Komponente – ganz im Geiste deutsch-abendländischer Tradition.

Hans-Christian von Dadelsen