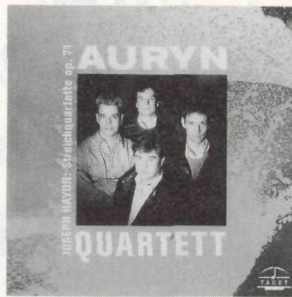




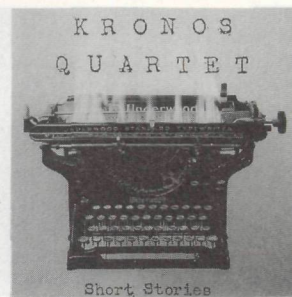
In der Nachbarschaft Beethovens.



Haydn, Streichquartette op. 71 Nr. 1 B-Dur Hob. III: 69, Nr. 2 D-Dur Hob. III: 70 und Nr. 3 Es-Dur Hob. III: 71; Auryn-Quartett; Tacet/Helikon CD 31 (WD: 61'46") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Natürlich, klar, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Kodály-Quartett (Naxos/Fono Münster CD 8.550394).



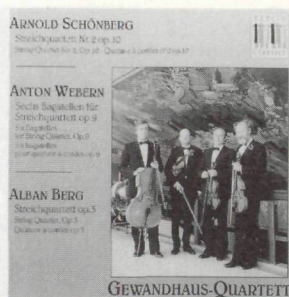
Im Zeichen von Edgar Allan Poe.



Short Stories: Werke von Sharp, Dixon, Oswald, Zorn, Cowell, Mackey, Johnson, Gubaidulina und Pandit Pran Nath; Kronos Quartet; Nonesuch/East West Records CD 7559-79310-2 (WD: 75'06") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Sehr präsent, sehr räumlich.
Fertigung: Englische Beilage ohne Werkkommentar.



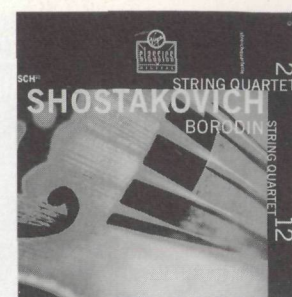
Spät, aber nicht zu spät.



Schönberg, Streichquartett Nr. 2 op. 10, **Webern**, Sechs Bagatellen op. 9, **Berg**, Streichquartett op. 3; Gewandhaus-Quartett, Sibylle Suske (Sopran); Berlin Classics/BMG-Ariola CD 1065-2 (WD: 50'51") DDD
Aufnahmedatum: 1985, 1986
Klangbild: Präsent, jedoch wenig räumlich.
Fertigung: Fehlerlos.



Extreme.



Shostakowitsch, Streichquartette Nr. 2 A-Dur op. 68 und Nr. 12 Des-Dur op. 133; Borodin Quartett; Virgin/EMI CD 7 59281 2 (WD: 63'10") DDD
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Klar, transparent.
Fertigung: Tadellos.



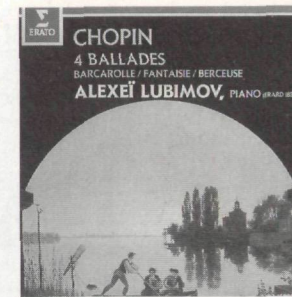
Anfang und Ende.



Schubert, Streichquartett d-Moll D 810 (Der Tod und das Mädchen), Streichquartett C-Dur D 32; Artis-Quartett; Sony Classical CD 52 582 (WD: 59'01") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Voll, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.



Verzichtbar.



Chopin, Balladen g-Moll op. 23, F-Dur op. 38, As-Dur op. 47 und f-Moll op. 52, Barcarolle Fis-Dur op. 60, Fantasie f-Moll op. 49, Berceuse Des-Dur op. 57; Alexei Lubimov (Hammerklavier); Erato/East West Records CD 2292-45990-2 (WD: 63'11") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Räumlich, etwas hallig.
Fertigung: In Ordnung.

Zusammen mit Opus 74 bilden die Quartette op. 71 eine Werkgruppe, die dem Violine spielenden Grafen Apponyi gewidmet ist; mit Apponyis Fürsprache wurde Haydn in die Wiener Freimaurerloge aufgenommen. Obwohl die sechs Werke zu den reifsten Kammermusikschöpfungen Haydns zählen, sind sie auf CD erstaunlich spärlich vertreten. Die Neuveröffentlichung des kleinen audiophilen Labels Tacet darf deshalb einen hohen Repertoirewert beanspruchen.

Mit dem Auryn-Quartett aus Köln hat Tacet-Chef Andreas Spreer auch ein höchst kompetentes Ensemble gefunden. Anders als viele Nachwuchsensembles haben sich die Musiker um den Primgeiger Matthias Lingenfelder nämlich lange Zeit gelassen, ehe sie 1989 mit einer vielbeachteten Schubert-Interpretation ihr CD-Debüt gaben. Die lange Reifezeit des 1981 gegründeten Ensembles macht sich nun bemerkbar: Die interpretatorische Kompetenz ist beachtlich.

Auch die neue Haydn-CD läßt aufhorchen. Schon mit den ersten markigen Akkordschlägen des B-Dur-Quartetts machen die Kölner deutlich, wo diese Haydn-Partitur anzusiedeln ist – nämlich in der unmittelbaren Nachbarschaft von Beethovens erstem Quartett-Zyklus op. 18. Und mit ihrem Entstehungsdatum 1793 gehört sie da ja auch hin. Der kraftvolle, zupackende Ansatz verführt die Kölner aber nicht zur Schwerfälligkeit. Im Gegenteil, die Musik wird äußerst temperamentvoll und mit federndem Drive dargeboten, die Tempi sind zügig, aber nicht überhastet. Auch im Detail wirken die Interpretationen sehr ausgefeilt. Insgesamt ist die Neuaufnahme sogar der bisherigen Referenzaufnahme des ungarischen Kodály-Quartetts überlegen. Gegenüber der sehnigen Auryn-Lesart wirken die Ungarn stellenweise sogar fast ein wenig bieder.

Peter Kerbusk

Züngelnde Flammen schießen aus einer alten Schreibmaschine, „Short Stories“ wollen Hörgewohnheiten über den Haufen brennen – Cover und Titel der jüngsten CD des Kronos Quartet machen neugierig. Zunächst, im ersten Stück des Programms („Digital“ von Elliott Sharp), sieht sich das abgebildete klassische Medium der Büroarbeit höchstselbst reflektiert; wenn man Paul Virilio zitieren will, auch der „rasende Stillstand“ unserer Welt en miniature. Dem Zweieinhalb-Minuten-Initial folgen jedoch mehr oder minder unoriginelle Klangexperimente amerikanischer Avantgardisten von Henry Cowell bis Steven Mackey. Melodramatische Züge nimmt „Soliloquy“ von Scott Johnson an, Quartettklänge konterkarieren einen ambitionierten, hier manipulierten Text von I. F. Stone. Am Schluß läßt – Stichwort Crossover – der Pakistani Pandit Pran Nath seine Stimmbänder inbrünstig säuseln. Mit wieviel Überzeugungskraft sich allerdings ein Netz dichtester Ausdrucksnuancen in der Musik einer Frau finden kann, zeigt das (übrigens quer zum Wesen der amerikanischen short story stehende) zweite Streichquartett von Sofia Gubaidulina – der einzigen Komponistin hier. Die allem Neuen verdienstvollerweise aufgeschlossenen Nonkonformisten aus „Frisco“ sollten auf ihren so clever gestylten, interkulturellen Touren durch klingende Versuche heutiger Lebensbewältigung künftig verstärkt (discographisch) unbeantworteten Fragen nachgehen, etwa denen nach weiblicher Kreativität: Hat Sofia Gubaidulina nicht manche Kollegin, die sich im etablierten Quartett-Genre erfolgreich getummelt hat? Man denke an Elena Firsova, Ester Mägi, Myriam Marbe, Krystyna Moszumanska-Nazar, Thea Musgrave... Vorerst besteht für Plattenhörer kaum die Möglichkeit festzustellen, ob gegenwärtige Komponistinnen die Situation der Musikgeschichte genauso einschätzen wie die männlichen Terrainbeherrscher.

Volkmar Fischer

Diese Aufnahme präsentiert ein interessantes Kapitel DDR-Aufführungsgeschichte. Drei Schlüsselwerke der Neuen Musik durch die Schallplatte verbreiten zu wollen, diese Idee des renommierten Leipziger Gewandhaus-Quartetts stieß bei den Kulturverantwortlichen seinerzeit keineswegs nur auf Gegenliebe. Doch Beharrlichkeit führt bekanntlich oft zum Ziel. So gesehen, gebührt dieser Einspielung per se der Siegerkranz, auch nachträglich. Besonders erfreulich jedoch ist, daß diese Zustimmung künstlerischen Maßstäben standhält. Die Musiker verfolgen ein akribisch ausgearbeitetes Konzept, von dem eine zwingende Suggestion ausgeht und das dem glänzenden Einführungstext des leider viel zu früh verstorbenen Eberhardt Klemm entspricht. Bedauerlich nur, daß Sibylle Suske, diese ehemals so ausgezeichnete Oratorien- und Konzertsängerin, bereits den Zenit ihrer Laufbahn überschritten hatte, als sie Gelegenheit bekam, den diffizilen Part in Schönbergs fis-Moll-Quartett zu übernehmen. Zwar spürt man bei jedem Ton die Beherrschung der Technik, doch es fehlen Schönheit und jene schwebende Leichtigkeit, die den Quartettmitgliedern ausnahmslos gelingt. Alles klingt bei ihr etwas mühsam.

Das Gewandhaus-Quartett überzeugt durch differenzierte Gesten, ein subtiles Klanggefühl, durch Ausdruckskraft und Transparenz. Leider sucht man im Beiheft vergeblich nach Notizen zum Ensemble.

Ingeborg Allihn

In einem „Prawda“-Artikel vom Mai 1968 beschwor Dmitri Schostakowitsch seine russischen Kollegen gegen schädliche Einflüsse westlichen Denkens und Komponierens immun zu bleiben. Betrachtet man Schostakowitschs Werke, die in diese Zeit fallen – die Violin-Klaversonate op. 134, die 14. Sinfonie und das Streichquartett Nr. 12 –, so sind sie alles andere als Propagandastücke mit Breitenwirkung oder plakative Bekenntnismusik. Seine Tonsprache, vor allem die der instrumentalen Kammermusik, war ihm wieder einmal persönlich. Refugium, Lebens- und Überlebensterrain. Nach seinen eigenen Aussagen porträtierte das zwölfte Streichquartett im ersten Satz „die Welt hoher Ideale“. Der zweite Satz stellt ein beunruhigendes Scherzo dar, eine Agonie, die unfähig ist, die Widersprüchlichkeit des Lebens zu lösen.

Mit frappierender Verve und Klangsensualismus gelingt den Musikern des Borodin-Quartetts eine hervorragende Einspielung, welche die Schroffheit der Gegensätze, die Vielgestaltigkeit der Faktur nicht oberflächlich glättet, sondern das unerbittlich Harsche, das „schmerzhaftes Gegeneinander“ unverhüllt ausmusiziert. Das zweite Streichquartett, 1944 entstanden, verblüfft durch die ungewöhnliche Satzfolge und die virtuose Vermischung von Formelementen. Nicht minder fesselnd ist auch hier die Deutung durch die Borodin-Musiker. Großartig etwa die fahlen, größten Unbehagen verbreitenden Klangwirkungen in der Walzerparodie oder der dramatische Atem im epischen Adagio.

Hubert Böhm

Diese beiden Streichquartette zusammen zu präsentieren, ist einleuchtend: D 32 markiert den Beginn von Schuberts Beschäftigung mit der Gattung, das späte D 810 seine Meisterschaft. Die Interpretation des Wiener Artis-Quartetts orientiert sich an jenen Stilmerkmalen, die von Anbeginn charakteristisch Schuberts Musiksprache prägten: klangliche Spannungen, einen unüberhörbaren Zug zum Orchestralen, hart gesetzte rhythmische und dynamische Kontraste und fahle Klangfarben. Was in D 32 als Keim angelegt ist, wird in D 810 zur tragenden Idee. Es wäre daher konsequent gewesen, die Abfolge der beiden Streichquartette umzukehren. Denn will man diese Konzeption in der hier vorliegenden Einspielung verstehen, muß man nach D 32 noch einmal das wundervolle Streichquartett D 810 hören. Das allerdings ist ein Genuß, denn das Artis-Quartett vermeidet jeglichen sentimentalischen Schmelz. Duster-dramatisch wirkt der Gestus bereits in den intimen Eröffnungstakten, trotz und kraftvoll wird das Hauptthema dagegengesetzt. Die vier Musiker haben den Mut zum scharfen Kontrast, zum unversöhnlichen Bruch, aber auch zur milden, resignativen Bewegung, zum stillen Verzicht. Was den unüberhörbaren Vorzug dieser Interpretation ausmacht, ist ihre voraussetzungslose Haltung. Sie mag auch aus der philologischen Beschäftigung der Musiker mit dem Autograph von D 810 resultieren. Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung sind einige Abweichungen vom bisher üblichen Notentext.

Ingeborg Allihn

Uaufhaltsam und unerbittlich ist der historisierende Authentizitätswahn im Begriff, sich das Terrain der romantischen Klaviermusik zu erobern. Mag es möglich sein, alte Hammerklaviere zu renovieren oder detailgetreu nachzubauen, mag es, trotz angebrachter Zweifel, möglich sein, sich die Klaviertechnik des 19. Jahrhunderts zu erschließen, so ist es doch mit Sicherheit nicht möglich, die Rezeptionshaltung eines Hörers dieser Zeit zu rekonstruieren. Somit stößt jedes Bemühen um authentischen Klavierklang an natürliche Grenzen und bleibt zumindest fragwürdig.

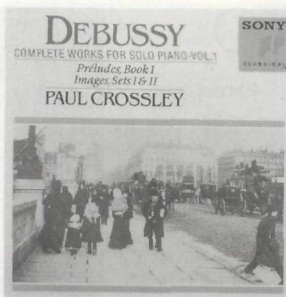
Als Experte für historische Aufführungspraxis auf dem Gebiet der Klaviermusik gilt seit langem der 1944 in Moskau geborene Neuhaus-Schüler Alexei Lubimow. Auf sein Konto geht bereits die Gesamtaufnahme sämtlicher Mozart-Sonaten im authentischen „Pianoforte-Originalklang“. Mit seiner neuesten Einspielung legt er nun ein ähnliches Programm vor wie kürzlich sein EMI-Kollege Cyril Huve, der die auf einem Pleyel (1828/29) und einem Erard (1838) gespielten vier Balladen Chopins mit dessen vier Scherzi koppelte (EMI CD 7 54480 2). Vor diesem Hintergrund scheint der Hinweis in der losen „Flugblatt“-Beilage zum Booklet, Lubimow sei der einzige Pianist, der diese populären Stücke Chopins auf einem Erard (1837) eingespielt hat, eher strategischen Überlegungen zu entspringen. Im Vergleich zu Huve hält Lubimow in den Balladen den musikalischen Satz nicht so transparent und läßt vieles im Pedal verschwimmen. Den von Huve teilweise sehr starr und trocken deklamierten Oberstimmen stellt Lubimow jedoch eine wesentlich geschmeidigere, farbigere und biegsamere Linienführung gegenüber. Auch die Rhythmusgestaltung Huves wirkt im Vergleich zu Lubimow sehr eckig und zackig.

Josef Manhart

KLAVIERWERKE



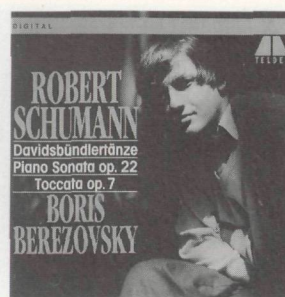
Filigrane
Feder-
zeichnung.



Debussy, Das Gesamtwerk für Soloklavier (Vol. 1): Préludes I, Images I und II; Paul Crossley (Klavier); Sony Classical CD 52 583 (WD: 75'39") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Transparent, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.



Poetisch
strukturelle
Transparenz.



Schumann, Davidsbündlertänze op. 6, Klaviersonate Nr. 2 g-Moll op. 22, Toccatina op. 7; Boris Berezovsky (Klavier); Teldec/East West Records CD 9031-77476-2 (WD: 62'08") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Präsent, klar.
Fertigung: Einwandfrei.



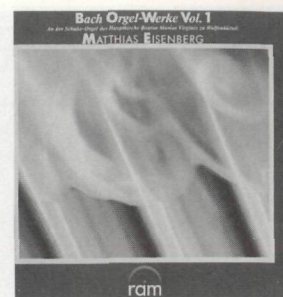
Bach mit
neuer
Intensität
hörbar
gemacht.



Bach, Clavier Übung: Dritter Teil BWV 552, 669-689 und 802-805; Michael Radulescu (Orgel); deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola 2 CD 05472 77276 2 (WD: 107'57") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Sehr natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.



Bach
con brio.



Bach, Das Gesamtwerk für Orgel (Vol. 1-9); Matthias Eisenberg (Orgel); Ram/Disco-Center 12 CD 59053 (WD: 13 Std. 24'29") DDD
Aufnahmedatum: 1990-1992
Klangbild: Transparent, räumlich und präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Sowohl seine bisherigen Aufnahmen mit Werken von Messiaen und Strawinsky als auch seine Tätigkeit in leitender Position für die London Sinfonietta, die sich der Pflege moderner Musik widmet, weisen den englischen Pianisten Paul Crossley als intimen Kenner der Musik des 20. Jahrhunderts aus. Seine neue CD-Veröffentlichung markiert den Beginn einer Gesamtaufnahme des Solo-Klavierwerkes von Claude Debussy, der um die Jahrhundertwende als einer der ersten an den Grundfesten traditioneller Harmonie- und Formgestaltung rüttelte. Paul Crossleys Debussy-Spiel lebt in den Préludes von fein nuancierten, kleinen Gesten; ständig spürbar ist das Bemühen, das musikalische Geschehen nicht zu plakativ zu gestalten, die konstruktive Seite der Musik herauszuarbeiten und die Phantasie des Hörers nicht eindeutig festzulegen. So entstehen nach Innen gewandte, individuell erlebbare Seelenlandschaften. In einer solchermaßen abgeklärten und intellektuell gefilterten Interpretation fehlen naturgemäß dramatisch-affektierte Ausbrüche, wie sie die persönliche und sehr emotional gefärbte Gieseking-Einspielung beispielsweise im pentatonischen Abschnitt der „Voiles“ kennt. Auch eine derart subtile Ausleuchtung und deutliche Differenzierung der unterschiedlichen, übereinandergelagerten kompositorischen Schichten, wie sie die Einspielung Arturo Benedetti Michelangelis auszeichnet, sucht man bei Crossley vergebens. Vielmehr setzt dieser auf einen kompakten Klang, der – von der Aufnahmetechnik unterstützt – durch seinen feinen und jederzeit kontrollierten Ton jedoch äußerst transparent bleibt.

Zudem eröffnet Crossley in dieser Einspielung einen neuen interpretatorischen Gesichtspunkt: Ein handschriftlicher Vermerk im Autograph, sowie eine Klavierrolle mit Debussys eigener Interpretation von „La cathédrale engloutie“ veranlassen ihn dazu, in diesem Stück, das zum Teil in 3/2-Takten und zum Teil in 6/4-Takten notiert ist, halbe Noten und Viertelnoten gleich lang zu spielen.

Josef Manhart

Mit großem Einfühlungsvermögen zeichnet der 1969 in Moskau geborene Boris Berezovsky in den „Davidsbündlertänzen“ die unterschiedlichen Charaktere der beiden in Schumanns Innerstem widerstehenden Phantasiegestalten Florestan und Eusebius nach. Zupackend und ungestüm der eine, sanft und mild der andere, prägen sie diese Sammlung von Tänzen, „Totentänze, Veitstänze, Grazien- und Koboldstänze“, wie Schumann selbst sie charakterisierte. Den besonderen Reiz dieser Einspielung macht die gelungene Verbindung von poetischer Darstellungskraft und glasklarer struktureller Durchsichtigkeit aus. Berezovskys bewegliches, geschmeidiges und assoziatives Spiel hat stets den poetischen Kern im Auge und läßt dem Hörer genügend Raum, außermusikalische Vorstellungen zu entwickeln. Voraussetzung für diese elastisch wirkende Interpretation ist der äußerst sparsame Gebrauch des Pedals, so daß beispielsweise Artikulations- und Phrasierungsnuancen in plastischer Deutlichkeit zutage treten und Staccato-Baßsprünge nicht einem opulenteren Klang geopfert werden, sondern ihre volle Spannkraft entfalten können. Der Gefahr des Hochdruckmusizierens, der aufgrund der zahlreichen forte-Vorschriften in der Sonate viele seiner Kollegen erliegen, entgeht der junge russische Pianist durch eine kluge Gestaltung der Dynamik: f- bzw. ff-Werte behandelt er sehr vorsichtig, ja interpretiert sie sogar, wie beispielsweise sechs Takte vor Beginn der Reprise, in ein subito p um. Dadurch löst sich die ff-Klimax nicht in Schall und Rauch auf, sondern wird durch einen crescendoartigen Aufschwung auf ein neues Spannungsplateau gehoben. Zu erwähnen, daß manche Stellen in den „Davidsbündlertänzen“ bei Ashkenazy eine etwas farbige Ausdeutung erfahren, ist Rezensentenpflicht, soll die Qualitäten dieser Einspielung jedoch nicht schmälern. Josef Manhart

Es ist nicht leicht, Bachs „Drittem Theil der Clavier Übung“, den Kyrie-, Gloria- und Katechismuschorälen mit vier Duetten, gerahmt von Es-Dur-Präludium und Fuge BWV 552, der sogenannten Orgelmesse also, noch neue Intensität abzugewinnen. Michael Radulescu gelingt es, weil er für seine durchdachte Interpretation ein Instrument zur Verfügung hat, das ihm kontrastierende und verschmelzende Mischungen gleichermaßen ermöglicht. Die Ahrend-Orgel in der Basilika San Simpliciano in Mailand (drei Manuale und Pedal mit 35 klingenden Registern) ist von mittlerer Größe, aber immenser Vielfalt. In keinem der 27 Stücke wiederholt Radulescu eine Registerkombination, setzt 4'-Stimmen allein (ohne Oktavierung) ebenso ein wie verdoppelte 8', gebraucht überlegt die kräftig-weichen, nicht schmetternden Trompeten, kann aber beispielsweise auch auf die Cymbel im Hauptwerk verzichten, die er offenbar für seine Klangvorstellungen nicht nötig hat.

Radulescu folgt Bachs Ordnung (die „Clavier Übung“ liegt ja gedruckt vor!), läßt dem bewegt dahinströmenden Es-Dur-Präludium die fast durchweg zweifach bearbeiteten Choralstücke folgen, die er mit allen Nuancen und Schattierungen ausleuchtet. Zügige Tempi wählt er so angemessen wie statuarische Prägnanz im sechsstimmigen Bußlied „Aus tiefer Not“ oder in der Schlußfuge, vor der die Duette munter erklingen. Ein Gutteil seiner Überzeugungskraft kommt auch aus der Konsequenz, mit der er jedes Stück in der einmal gewählten Registrierung durchspielt.

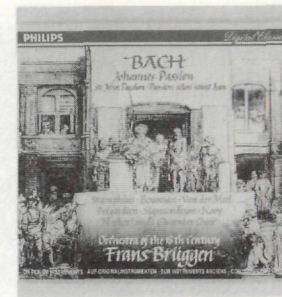
Die Vorzüge der Ahrend-Orgel sind so sinnlich wahrnehmbar, daß einem zunächst gar nicht bewußt wird, wie metrisch zielstrebig Radulescu die Choralbearbeitungen ausformt. Agogische Freizügigkeit erlaubt er sich kaum. Aber das gibt seinen Schlußbündel um so mehr Wirkung und dem gedehnten Anfang des Es-Dur-Fugenthemas besondere Sogkraft. – Es spricht für die Produzenten und ihre Absage an sterile Perfektion, daß ein paar winzige spieltechnische Unsauberkeiten nicht korrigiert wurden.

Herbert Glossner

VOKALWERKE



Mit chori-
schen Qua-
litäten.



Bach, Johannes-Passion BWV 245; Nico van der Meel (Evangelist), Kristinn Sigmundsson (Jesus), Annegeer Stumphius (Sopran), James Bowman (Altus), Christoph Prégardien (Tenor), Peter Kooy (Baß), Jelle Draijer (Pilatus), David Barick (Petrus), Nederlands Chamber Choir, Orchestra of the 18th Century, Frans Brüggen; Philips 2 CD 434 905-2 (WD: 107'43") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Durchsichtig, Solisten etwas vordergründig.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Gardiner (DGA 2 CD 419 324-2).

Diese neue Johannes-Passion kann vor allem von ihrer choralen Seite her überzeugen. Nicht, daß besonders brillant gesungen würde. Wer auf strahlenden, „aktiven“ Chorgesang Wert legt, wird John Eliot Gardiners Einspielung vorziehen. Der Niederländische Kammerchor offenbart seine Qualitäten weniger an der Oberfläche, aber nicht minder eindrucksvoll. Die Choräle werden ausnahmslos exquisit am Wort orientiert gesungen, quasi sprechend und doch ganz unauffällig artikuliert. Allerdings ist der Chor nur ein Teil, ebenso wichtig sind die übrigen Musiker, vor allem in einer Bachschen Passion. Brüggen instrumentales und vokales Ensemble beherrscht die Barocksprache. Die Vokalsolisten sind mit einer großen Ausnahme souverän ihren Aufgaben gewachsen, wenn mir auch das trotz verhältnismäßig starkem Tremolo knabensopranartige Timbre der Sopranistin Annegeer Stumphius nicht allzu sehr gefällt. Der Sänger des Jesus (Kristinn Sigmundsson) hat ein orgelmäßiges Organ und vermittelt Souveränität. Die Ausnahme ist James Bowman, der den vokalen Tiefpunkt liefert und so völlig als Fremdkörper in dieser ansonsten in sich so stimmigen Interpretation auftritt.

Nico van der Meel legt den Evangeliumstext rezitativisch und nicht arios an (wie beispielsweise Anthony Rolfe Johnson bei Gardiner). Er hat eine vorzügliche Aussprache und bringt eine allmähliche emotionale Steigerung in seine eher neutral gehaltene, etwas kindhafte Erzählweise. Eine gute, aber keine maßstabsetzende Neuaufnahme also.

Martin Elste

zend, in großem Format auf der Führer-Orgel (625-630), eher archaisch-spröde auf der Orgel in Samleben (BWV 599-609) oder als intime Genrebilder auf der Müller-Orgel von St. Marien, Lochtum (BWV 618-624). Ungewöhnlich brillant klingen die Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ (BWV 769a). Die komplexen Choral-Chiffren aus der „Clavierübung“, dritter Teil, allerdings (wie etwa das fünfstimmige „Vater unser“, BWV 682) geraten eher zu leichtgewichtig; deren „Stiefkinder“, die spröden vier „Duette“, dafür umso imposanter. Verschiedentlich würde auch eine strukturbetontere Registrierung der Plastik mancher Choräle zugute kommen (wie etwa in „Schmücke dich“, BWV 654, dem quasi-obligaten Mittelstimmenpaar oder im Trio „Nun komm der Heiden Heiland“, BWV 660, dem konzertierenden Unterstimmenpaar, die beide eher zu dunkel und beiläufig klingen). Weil Eisenberg offenbar über unbegrenzte technische Reserven verfügt, sticht ihn aber gelegentlich der Übermut. So liefert er eine zwar interessante, aber doch recht manierierte Version von Toccata und Fuge d-Moll (BWV 565) und der „dorischen“ Toccata (BWV 538). Auch die Passacaglia gerät deshalb etwas unter „linearen“ Überdruck. Sie verliert damit an jener Wucht, die Ergebnis einer klugen Disposition mit accelerierenden und retardierenden Momenten ist. Die fünfstimmige Bearbeitung des Chorals „An Wasserflüssen Babylons“ (BWV 653b) wirkt verspielter als sie ist, und die große Choralpartita über „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ (BWV 768) gerät zu einer Revue der Extreme. Die hochtourige Dynamik überspielt leider auch manche Dramatik in der großen g-Moll-Fuge (BWV 542) oder verborgene Mystik im grandiosen, fünfstimmigen „Grave“ der G-Dur Fantasie, BWV 572 (wie etwa die Figur im Manualbaß, T. 90-95). Obwohl Eisenberg das Thema der a-Moll-Fuge, BWV 543 (im Unterschied zu vielen spritzigen Versionen aus Glenn Goulds non-legato-Schule), als einheitliche Gestalt, also legato phrasiert, stellt sich der bannende lyrische a-Moll-Zauber ab einem gewissen Tempo nur noch schwer ein. Man kann von Eisenbergs urmusikantischer Souveränität nur beeindruckt sein. Aber man muß ihm wünschen, daß sein radikales Brio nicht zum routinierten Al-fresco wird, wo die Fähigkeit zu atmen, sich Zeit zur affektbewegten Artikulation zu nehmen, gefährdet ist.

Klaus P. Richter

Obwohl an Gesamteinspielungen von Bachs Orgelwerk kein Mangel herrscht, gibt es immer wieder Überraschungen. Eisenberg gehört dazu. Sein Talent beeindruckte offenbar schon Kurt Masur als Leiter des Leipziger Gewandhauses. Er holte sich den gebürtigen Dresdner, Jahrgang 1956, Schüler von Wolfgang Schetelig am Leipziger Konservatorium, bereits 1980. Als Solist absolvierte er dort jährlich 60-70 Konzerte, bis er 1986 nach Westdeutschland ging. Nach seinem CD-Debut 1989 mit drei bemerkenswerten Kostproben von Bach (vgl. FF 11/80, S. 98), präsentiert er jetzt den ganzen Bach. Er spielt ihn auf zehn verschiedenen Orgeln Niedersachsens, teils historischen (darunter von Schnitger in Cap-pel, Compenius in Engelbostel, Andreas Müller in Lochtum und Christian Vater in Gifhorn), teils modernen (darunter von Schuke in Wolfenbüttel, Flentrop in Osnabrück, Marcussen in Hameln, Steinmann in Braunschweig und Führer in Damme). Die Anordnung der Stücke orientiert sich (analog zur Kantatenedition in der Neuen Bach-Ausgabe) am Ablauf des Kirchenjahres und streut die „freien“ Werke dazwischen.

Eisenberg ist eine Virtuosenatur reinsten Wassers, voll vitaler Musizierlust, Temperament und Kraft. Vor allem aber mit Hang zum rauschenden Presto. Damit fasziniert er besonders in den Ecksätzen der Triosonaten (BWV 525-531), natürlich den Concerti-Bearbeitungen (BWV 592-596), aber auch in allen Stücken mit ähnlich konzertanter Machart wie Toccata, Adagio und Fuge C-Dur (BWV 564), der F-Dur-Toccata (BWV 540) oder der großen e-Moll-Fuge (BWV 548). Dabei verleugnet sein Elan nie das lebendige espressivo der Leipziger Schule. Mit den unterschiedlichen Klangbildern der Orgeln gelingt Eisenberg eine reizvolle Auslegung der Choräle des „Orgelbüchleins“ in differenzierte klangliche Lesarten: glän-