

folgt. Um so sympathischer erscheint es mir, wenn die portugiesische Pianistin Maria Joao Pires, deren Gesamtaufnahmen der Mozart-Konzerte und -Sonaten zu Unrecht bei uns wenig beachtet wurden, ganz offen bekennt, sich bei der Anordnung der 14 Chopin-Walzer auf die Aufführungs-Dramaturgie Dinu Lipattis zu beziehen. Es spricht ja ohnehin nicht gegen einen Musiker, wenn er eine durch und durch azyklische Werkreihe – sofern er sie als „Ganzes“ vorzutragen oder aufzunehmen gedenkt – nach wirkungspsychologischen Kriterien und sinnstiftenden Merkmalen gruppiert. Lipatti hat dies getan, indem er die beiden Valses brillantes op. 34 Nr. 3 und 1 als äußere Klammer platzierte, in jeweils unmittelbarer Nachbarschaft zu den großangelegten Tanzszenen op. 42 und op. 18. Die Reihung Nr. 4, 5, 6, 9, 7, 11, 10, 14, 3, 8, 12, 13, 1 und 2 läßt eine Menge Schlüsse zu – und nebenbei auch amüsante Fehlschlüsse. Sie ist auf jeden Fall besser als die herkömmliche, die der Schaffenschronologie zu folgen scheint und mit frühen, posthum herausgegebenen Stücken fragwürdig endet. Maria Joao Pires ähnelt auch mit ihrer vermittelnden, eleganten, vornehmen, auch im Brio gelassenen, abgeklärten Spielweise dem Rumänen Dinu Lipatti. Neben der genialisch-stürmischen Kocsis-Version (Philips), dem statischen Anda-Projekt (Ariola), der klassischen Rubinstein-Deutung und der harmonisch-virtuos Harasiewicz-Aufnahme wird es dieser Erato-Edition sicher gelingen, Anerkennung zu finden.

Peter Cossé

Durch und durch uninteressant.

HAYDN, Klavierwerke Gesamtausgabe Folge 2: Sonaten Nr. 13-20 Hob. XVI/3, 6, 13, 14, 18, 47 und Hob. deest Es-Dur und Es-Dur; Carmen Daniela (Klavier); sound-star-tonproduction SST 0168 (2 S 30) Aufnahmedatum: Juni 1983 Klangbild: Eng, stark verfärbt. Fertigung: Unruhige Oberfläche, Rauschen.

Nicht wenige spielen ordentlich Klavier, so mancher traut sich auch mit dem Gelernten unter die Leute. Das erweckt Respekt, manchmal auch Neid. Sogar beruflich zahlt sich die Anstrengung hin und wieder aus, wenn sich eine Stelle finden läßt. Die große Karriere schreiben die meisten sowieso bald ab. Unter Umständen gelingt es aber, mit der Schubkraft des Mediums Schallplatte in kleinem Kreis Furore zu machen. Visitenkarten dieser Art machen sich gut. Sie werden erfahrungsgemäß auch gekauft, wenn sie bei Auftritten angeboten werden. Ansonsten hapert es fast immer am Vertrieb – und am gestalterischen Niveau und an der Aufnahmequalität.

Hier in dieser Haydn-Begradigung hapert es an allem. Man staunt, wenn zu lesen ist, daß die rumänisch-österreichische Pianistin Carmen Daniela „mehrere internationale Haydn-Interpretationskurse“ durchgeführt hat, wobei „das erste Mal das gesamte Klavierwerk des berühmten (sic!) Komponisten aufgeführt wurde“. Ich nehme an, daß sie vor Publikum einfallsreicher, variabler spielt als hier auf den vier unbefriedigend gepreßten Platten einer sogenannten „sound-star-ton“-Produktion. Zum Anspielen und zugleich als Nachweis kärglicher gestalterischer Mittel empfehle ich den von Triolen vorangebrachten Kopfsatz der C-Dur-Sonate Hob. XVI/3 aufzulegen. Klavierstunde vor Mikrophon-

nen oder anders ausgedrückt: mutige Unzulänglichkeit mit enzyklopädischem Ehrgeiz.

Peter Cossé

Akzeptable Bewältigung.

LISZT, zwölf Etudes transcendantes u.a.; Jerome Rose (Klavier); Vox 2 D VCL (3)9082 (2 S 30) Digital Aufnahmedatum: 1983 Klangbild: Präsent, etwas hallig, anständige Dynamik. Fertigung: Ohne Mängel.

Vor allem dem amerikanischen Publikum gilt Jerome Rose als Liszt-Kenner mit großen physischen Reserven. Bei Vox und Turnabout hat Rose schon zahlreiche Schallplatten mit Werken von Liszt vorgelegt, etwa die Zyklen der „Années de Pèlerinage“ und der „Harmonies poétiques et religieuses“. Auszeichnungen und Ehrungen ließen nicht auf sich warten. Gleichwohl darf vermutet werden, daß Rose solche Preise nicht nur für zwingende oder gar überwältigende Wiedergaben erhalten hat, sondern vielleicht mehr noch für seinen Großeinsatz, der auch kaum Bekanntes und Entlegenes von Liszt einbezieht.

Insofern ist die Einspielung aller zwölf Etudes transcendantes kein singuläres Ereignis, sondern – zumindest auch – Konsequenz philologischer Beharrlichkeit. Aber natürlich werden die theoretischen Erwägungen nebensächlich, wenn man als Pianist vor dem Katarakt dieses Zyklus steht. Jede Aufnahme bleibt eine Mutprobe und bedeutet äußerste manuelle Beanspruchung. Daß Rose die Etüden nicht bloß bewältigt, sondern ihnen die Grandeur und den Stolz der musikalischen Faktur aufprägt, liegt nicht an den falschen Noten. Was der Amerikaner sich da



leistet, wäre für Cziffra oder Berman undenkbar. Unsicherheiten in der Grifftechnik („Mazeppa“), Verschleierungen innerhalb der Akkordfluktuationen („Feux Follets“), kaum beachtete Baß-Begleitung (die F-Moll-Etüde) – da wird von Notlagen berichtet, von den Schikanen des Texts, wie mir dies nur noch aus Konzertwiedergaben von John Ogdon einnehmlich ist. Doch eben: es gehört zu der eminenten Vertrautheit mit dem Idiom, mit der Sprache von Liszts Klavierstil, daß Rose noch im Schwierigsten annehmbare Formulierungen findet. Was etwa Rubinstein in einem weitläufigen Repertoire verwirklichte, die „große Linie“, das realisierte

Rose bei Liszt. Die thematisch leichter überblickbaren Stücke gelingen ihm besser als jene Etüden, die – wie die in a-Moll, „Feux Follets“ oder „Vision“ – in ihren impressionistischen, klangmalerischen Qualitäten ans Licht gehoben werden müssen. Der Anfang der akkordischen Brechungen von „Vision“ ist gänzlich vertan, und den irrlichternden Doppelgriffen der fünften Etüde gebricht es an der nötigen Transparenz.

Fixpunkte wie „Wilde Jagd“ oder „Harmonies du soir“ markiert Rose indes mit ausreichender manueller Beständigkeit. Ein großes, orchestrales Forte läßt die dynamischen Kulminationen der „Harmonies du soir“ vibrieren, in „Wilde Jagd“ sorgt ein recht straff durchgezogener Rhythmus für die richtigen Proportionen. – Auch wenn etwa Bermans Version der Aufnahme von Rose praktisch in jeder Hinsicht überlegen ist, so verwirklicht der Amerikaner doch ein gewaltiges Pensum. Manchmal nimmt man solche Anstrengungen nur unter dem Gipfel des Parnass wahr.

Martin Meyer

Locker vom Klavierhocker.

MOZART/BUSONI, Ouverture zu Die Zauberflöte, MOZART/PARATORE, Ouverture zu Die Hochzeit des Figaro, ROSSINI/PARATORE, Ouverture zu Der Barbier von Sevilla, SUPPÉ/PARATORE, Ouverture zu Dichter und Bauer, RIMSKY-KORSSAKOFF/BABIN, Tanz der Gaukler aus Schneeflöckchen, STRAUSS/LUBOSHUTZ, Paraphrase über Themen aus Die Fledermaus; Anthony und Joseph Paratore (Klavier); Schwann VMS 1039 (1 S 30) Klangbild: Gelegentlich verfärbt (Bässe!), voll mit flachen Spitzen. Fertigung: Rauschen, vereinzelte Oberflächenstörungen.

Auf der Grundlage ihrer „Zauberflöten“-Einspielung in der korrekt-spektakulären Vier-Hände-Fassung von Ferruccio Busoni haben die Paratore-Brüder eine Opernplatte zusammengestellt, die in ihrer furiosen Unbekümmertheit auch pingelige Originalitätspolizisten überzeugen dürfte. Busonis Übertragung der „Zauberflöten“-Ouverture stellt ja keinen schwerwiegenden Eingriff in die kompositorische Substanz dar, sondern lediglich eine klangliche Abspeckung unter Verzicht auf orchestrale Klangfarben. In ihren eigenen Transkriptionen – Mozart, Suppé, Rossini – gehen die Paratores ähnlich vor: Sie liefern brillante Klavierauszüge für zwei Pianisten an einem Instrument, untersagen sich Lisztsche Auszierungen oder gar gewagte thematische Verknüpfungen und Überlagerungen. Weniger korrekt ist dagegen Victor Babins Transkription des „Gauklertanzes“ aus Rimsky-Korssakoffs „Schneeflöckchen“, dessen komplizierten Satz die Paratores nicht minder schneidig bewältigen als das Duo Vronsky/Babin in seinen besten Zeiten.

Kleine Ungenauigkeiten in den haarigen, „klavierfremden“ Passagen der „Figaro“-Ouverture lassen den Schluß zu, daß es den Paratores mehr um Live-Charakter, um Spontaneität ging, als um glatte und sterile Studioqualität. Weniger erfreulich ist dagegen eine Flüchtigkeit in der Suppé-Ouverture, die die „Solisten“ um eine schöne Pointe bringt. Mich überraschte es, daß sich diese gewitzten Leute die bohrende, erfrischende Wirkung der Synkopen entgehen lassen.

Peter Cossé

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

Händel-Fest auf der Orgel, mit überzeugend realisierten Übertragungen.

HÄNDEL, Sonata C-Dur und Übertragungen; Johann Sonnleitner an der Orgel der Stadtkirche Laufenburg; Claves D 8404 (1 S 30) Klangbild: Natürlicher Raumklang. Fertigung: Vorechos, Knistern.

Das ist ein brillant eingespieltes Händel-Fest auf einer bestens dafür disponierten Orgel, keine Frage. Johann Sonnleitner, auch auf dem Cembalo erfahren, stellt neben die im allgemeinen als „Sonate C-Dur für Orgel“ bekannte Sonata den eher unbekannten Orgel-Händel: Übertragungen aus dem Umkreis Händels wie das Concerto G-Dur und drei Aires (in g-Moll und zweimal B-Dur), zu denen Sonnleitner auch die Sonata – „vielleicht ursprünglich für eine Flötenuhr“ – zählt; ebenso die Suite F-Dur aus den Cembalosuiten mit ihrer großangelegten Doppelfuge zum Schluß und das von Sonnleitner selbst transkribierte Concerto grosso op. 3 Nr. 5 als Concerto d-Moll. An der Legitimität des Verfahrens besteht kein Zweifel, diese Werke bereichern die Palette Händelscher Orgelmusik, überzeugend dargeboten im lebendigen Spiel und meist auch in der Registrierung. Gelegentlich nur trägt Sonnleitner etwas zu dick und dumpf auf.

Daß die bereits vor mehr als einem Jahr unter dem Orpheus-Label vertriebene Aufnahme (Orp 0 804) jetzt bei Claves herauskommt, daran ist nichts zu bemängeln. Wohl aber, daß kein Aufnahmedatum, dafür als Publikationsjahr (P) 1984 vermerkt wird. Die Disposition der Metzler-Orgel von 1977/78 im spätbarocken Gehäuse ist angegeben, ein dreisprachiges Beiblatt mit einem Kommentar Johann Sonnleitners und einer knappen Orgelgeschichte der Stadtkirche im aargauischen Laufenburg wurde offensichtlich von Orpheus übernommen.

Herbert Glossner

„WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN“...

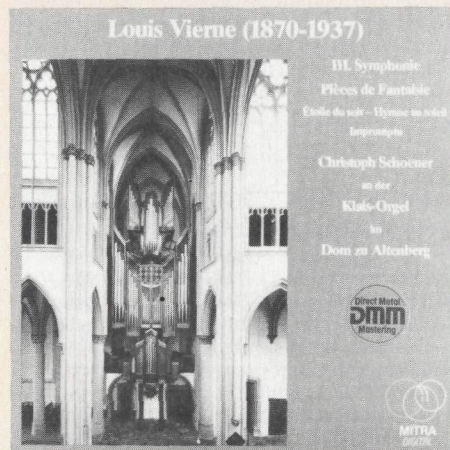
■ ...unter diesem Motto hat der Organist Edgar Krapp Werke von Bach, Reger, Franck und Dupré für eine Ariola-Produktion zusammengestellt, die im Mai 1984 im Dom zu Passau entstand (Ariola eurodisc 206 127-425 Digital, auch als MC 406 127-426 und CD 610 110-231). Fortgesetzt wurde auch die Serie mit Werken von G. F. Händel. Volume VII bringt die Orgelkonzerte op. 4 Nr. 1-6. Es begleiten Mitglieder des Radio-Sinfonieorchesters Stuttgart, die Gesamtleitung hat Edgar Krapp (Doppelalbum 302337-430 Digital).

★ Einspielung höchster Qualität.

VIERNE, Dritte Sinfonie für Orgel, Pièces de Fantaisie; Christoph Schoener an der Klais-Orgel im Dom zu Altenberg; Mitra 16171 (1 S 30) Digital Vertrieb: Mixtur, Berlin Aufnahmedatum: März 1984 Klangbild: Ausgezeichnet, voll, ohne übertriebene Höhen, in schöner Ausgeglichenheit. Fertigung: Einwandfrei.

Betrachtet man die europäische Orgelmusik etwa seit dem 18. Jahrhundert, so ist formal, rhythmisch und farblich nicht zu überhören, daß (von Max Reger abgesehen) die Franzosen allen anderen mehr oder weniger den Rang ablaufen. Daher ist diese Musik nie langweilig, und die vorliegende Einspielung der fünfsätzigen dritten Sinfonie des blinden Louis Vierne möchte man fast an die Spitze stellen.

Schon der erste Satz imponiert durch die Wucht des vollen Werkes und durch eigene harmonische Wege, ohne an Klarheit und Durchhörbarkeit einzubüßen. Die Mittelteile klingen typisch changierend. Die „Cantilène“ bringt diverse Flöten, Wiederholung im Zungencharakter und endet in hochliegendem schwebendem pp. Nach dem rhythmisch reizvoll geformten Intermezzo folgt als Höhepunkt das Adagio des vierten Satzes, farblich ungemein belebt, in dezentem Schwebung endend. Der Schlußsatz ist eine impulsive Toccata, in der ein Gegen thema dunkel aufklingt. Im ganzen ein großer Wurf. Daß der erfindungsreiche Vierne auch die „kleine“ Form beherrschte, belegt die angefügte Auswahl aus den „Pièces de Fantaisie“. Im „Etoile du soir“ wird die eigenartige Stimmung durch eine nach unten gehende langsame Wellenbewegung hervorgerufen. Das öfters zu hörende „Impromptu“ mag, zweimal durch Pedalsekundschriffe und p-Zungenstimmenakkorde unterbrochen, in etwa an Chopin erinnern.

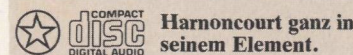


All diese durchaus als bedeutend anzusehende Musik bedarf aber der hochrangigen Interpretation, welche hinter den Notentext zu schauen versteht. Hier liegt gerade die Stärke dieser Einspielung, in der Christoph Schoener geradezu Vorbildliches leistet: vollendete Technik und ausgeglichene, dabei lebendige Farbfantasie stellen zusammen mit der vorbildlichen Aufnahme- und Aufnahmefähigkeit eine der schönsten, französisch orientierten Klais-Orgeln vor, in einer Qualität, die nur schwer übertroffen werden dürfte.

Herbert Briefs

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke



Harnoncourt ganz in seinem Element.

BACH, Magnificat D-Dur BWV 243, HÄNDEL, Utrechter Te Deum; Hildegard Heichele, Helrun Gardow, Felicity Palmer (Sopran), Marjana Lipovšek (Alt), Paul Esswood (Countertenor), Kurt Equiluz, Philip Langridge, Thomas Moser (Tenor), Robert Holl, Ludwig Baumann (Baß), Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Arnold-Schönberg-Chor Wien, Uwe Harrer, Erwin Ortner, Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt; Teldec CD 8.42955 (WD: 57' 01'') LP 6.42955 (1 S 30) Digital Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: (CD) Starke Lautstärkekontraste bei beiden Werken, kein Grundgeräusch bei der ansonsten plastisch klingenden CD-Version, Gesangssolisten deutlich im Hintergrund, transparenter Orchesterklang. **Fertigung:** Einwandfrei, gelegentliche Knackgeräusche auf der LP.

Vergleichseinspielungen: Magnificat: Karajan (DG 2531342), Richter (DG 198197), Schmidt-Gaden (EMI 1 C 065-99750); Utrechter Te Deum: Jones (DG 2547022), Preston (Teldec DSLO 582 AW), Zöbeley (FSM 63203).

Mit der Aufnahme dieser beiden Werke hat sich Nikolaus Harnoncourt geradezu erstaunlich lange Zeit gelassen. Wer sich nun zu Hause Zeit und Muße nimmt, andächtig diesen beiden Neueinspielungen zu lauschen, sie gegebenenfalls mit den oben zitierten Alternativnahmen zu vergleichen, wird Nikolaus Harnoncourt wiederum einen ungemein sezierenden, völlig schlackenfreien Umgang mit dem jeweiligen Notentext zugestehen müssen. Auch wenn Harnoncourts akademisch strenge Lesart, seine geradezu fanatische Liebe zum Klangideal der von ihm wie stets herangezogenen Originalinstrumente gewiß nicht jedermanns Geschmack ist: an der unbeirrbar durchgehaltenen Konsequenz seiner dennoch sehr subjektiven Interpretationen des Bachschen „Magnificat“ und des „Utrechter Te Deums“ von Händel wird auch derjenige Hörer nicht gleichgültig oder unbeteiligt vorbeigehen können, dem die Bach-Einspielungen eines Karl Richter oder eines Herbert von Karajan ungleich mehr zusagen.

Nikolaus Harnoncourt am Pult des von ihm meisterhaft geführten Concentus Musicus Wien mit einer Fülle delikater Instrumentalsoli hat bei der Wahl seiner Gesangssolisten offensichtlich auf eine effektvolle Mischung prominenter und erst wenig bekannter Namen großen Wert gelegt. Neben seinen beiden Standard-Interpreten Paul Esswood und Kurt Equiluz behaupten sich im „Magnificat“ von Bach die beiden Sopranistinnen Hildegard Heichele (Frankfurt) und Helrun Gardow (Zürich) ebenso stilistisch und stimmlich kompetent wie ihr holländischer Baßkollege Robert Holl. Im solistisch nicht gleichermaßen dankbaren „Utrechter Te Deum“ von Händel fallen die ausgesprochen satt und klangschön timbrierten Stimmen von Marjana Lipovšek (Alt) und Ludwig Baumann (Baßbariton)