



Aufnahmestadium: (P) 1985

Klangbild: Präzise Streicher, gute Solistenbalance, natürliche Klangfarben, etwas diffus wirkende (brummelige) Bässe, hallig.

Fertigung: Gut, vereinzelt Knacker.

Auf dieser Schallplatte dominiert die A-Seite: Hans Deinzer bläst souverän auf der „Bassettklarinette“ und verleitet damit dieser Produktion eine Sonderstellung im üppigen Reigen der Vergleichsfassungen von KV 622. Da auch die Qualität der Wiedergabe untadelig ist, wenn man von einigen allzu eifrig dahinhustenden Bläserarabesken absieht, gewinnt diese klangauthentische Produktion einen modellhaften Charakter. Der Grund dafür ist, daß die Bassettklarinette-Mechanik der hier verwendeten Spezialklarinette den Tonumfang in der Tiefe bis zum klingenden „kleinen C“ erweitert und damit das volle Auskosten des tiefen Registers, wie es die Originalpartitur vorsieht, erlaubt. Mozarts Auftraggeber Anton Stadler hatte als experimentierfreudiger Klarinetist bekanntlich an dem Tonumfang der damals noch recht „jungen“ Klarinette herumgebastelt und den Komponisten noch kurz vor dessen Tode (während der Arbeit am Requiem) zu diesem Spätwerk höchster Reife und Ausdrucktiefe animiert. Weder das originale Klarinetteninstrument noch die Originalpartitur sind erhalten geblieben. Alle späteren Notenausgaben berücksichtigen die „normale“-A-Klarinette.

Die Diskussion um die ominöse „Bassettklarinette“ (nicht zu verwechseln mit dem Bassethorn) ist daher bis in die Leserbriefspalten von „FonoForum“ hineingetragen worden (vgl. FF 7/1981). In „FonoForum“ 12/1985 konnte eine Aufnahme vom Klarinettenquintett KV 581 mit einer Bassettklarinette (Solist: Alan Hacker) auf Amon Ra Records empfinden. Neben der fünf Jahre älteren Quintettaufnahme auf Claves D 8007 mit Kurt Birsak (FF 5/1981) ergeben sich also neue und lohnende Sammelaspekte für die Klarinetten-Disographie. Die Koppelung mit dem Oboenkoncert KV 314, von Helmut Hücke auf einer Barockpötte mit dem typisch trockenen, warm-näselnden Schalmecimble intonationsicher geblasen, wirkt in diesem Zusammenhang wie ein gefälliger Anhang: die Orchesterbegleitung verrät, daß dem einfacheren, offenen Satz nicht immer mit einem einfacheren Spiel beizukommen ist.

Gerhard Pätz

Kammermusik



Das Klangproblem blieb.

BACH, Cello-Sonaten BWV 1027-1029; Mischka Maisky (Violoncello), Martha Argerich (Klavier);

DG CD 415 471-2 (WD: 45' 01'')

LP 415 471-1 (1930) Digital

Aufnahmestadium: (P) 1985

Klangbild: (CD) Cello präsent und natürlich aufgenommen, Klavierbässe zurückgenommen und nicht sehr transparent, dadurch (!) gute Balance.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Rose, Gould (CBS 76373).

Das Autograph der drei hier eingespielten Köthener Sonaten Bachs weist die Besetzungsvorschrift „Cembalo e Viola da Gamba“ auf. An die Umbesetzung auf neues Instrumentarium haben wir uns seit langem gewöhnt, diese Stücke aber gleich als Cello-Sonaten auf den Schallplattenmarkt zu werfen, ist dann doch eine sehr weitgehende Konsequenz dieser Praxis. Kernpunkt der interpretatorischen Beurteilung bleibt natürlich dennoch, wieviel Berechtigung die beiden Solisten der instrumentalen Wahl durch ihre Spielauffassung zuweisen können.

Leonard Rose und Glenn Gould versuchten vor zehn Jahren, die Originalinstrumente spieltetchnisch zu imitieren, und hatten sich dabei zumindest in puncto Transparenz nicht mit neuen Problemen belastet. Anders nun Mischka Maisky und Martha Argerich: Die Argentinierin, die auch bei ihrem Bach-Solo-Spiel eher forsche Wege zu gehen pflegt, bleibt der modernen Flügelartikulation verhaftet; auch sie verfügt natürlich über blendende Non-legato-Fähigkeiten, wie sie in überaus lebendig präsentierten Diskantlinien beweist. Warum sie aber im Bereich der linken Hand, die sich doch mit der Cellolage überdeckt, nicht so konsequent zu diesem Mittel greift, bleibt unverständlich.

Es entsteht, besonders in den schnellen Sätzen, eine undurchsichtige klangliche Situation, die durch die dynamische Zurücknahme im genannten tiefen Bereich auch keine entscheidende

Besserung erfährt. Das ist insofern schade, als die Auffassung der beiden Interpreten ansonsten ein adäquates Bild der Werke vermitteln kann. Die Tempi sind sorgfältig aus den Satzcharakteren entwickelt, sie lassen immer Raum zu lockerer präziser Phrasierung und bringen unaufdringliche Spielfreude zur Geltung. Das gilt gleichermaßen für das 6/8-Allegro der zweiten Sonate, das in dieser Hinsicht besonders gut gelungen ist, wie auch für das Andante der G-Dur-Sonate, das glücklich aus aller Klammmeditation herausgeholt wird. Maisky hat sich mit leichtem Bogen überzeugend auf den Gestus dieser Musik eingelassen, die Linien entfalten sich schwebend, das Vibrato ist eingegrenzt; die Voraussetzung für dreistimmiges Konzertieren wäre eigentlich gegeben...

Nikolaus Deckenbrock



Ansprechende Auswahlssammlung.

BACH, Triosonaten G-Dur BWV 1038, D-Dur BWV 1037, G-Dur BWV 1039, Instrumentalsatz F-Dur BWV 1040, HÄNDEL, Triosonaten F-Dur HWV 383, F-Dur (ohne HWV), g-Moll HWV 393, c-Moll HWV 395, F-Dur op. 2.4 HWV 389, D-Dur HWV 385, g-Moll op. 2.2 HWV 387, h-Moll op. 2.1 HWV 386; Hans-Martin Linde (Travers- u. Blockflöte), Han de Vries (Oboe), Christopher Hogwood (Cembalo, Orgel), Anthony Bailes (Laute), Mitglieder des Linde-Consorts: Christoph Hungeburs (Travers- u. Blockflöte), Herbert Hoever, Ursula Joubert (Violine), Pere Ros (Viola da gamba), Michael Jappe (Violoncello), Claude Wassmer (Fagott); EMI 27 0083 3 (2 S 30) Digital

Aufnahmestadium: 1984

Klangbild: Natürlich, ausgewogen.

Fertigung: Einige Oberflächengeräusche.

Händel komponierte mindestens zwanzig Triosonaten, von Bach gibt es drei, wenn man dessen Triosonaten für die Orgel nicht mitrechnet, drei weitere wurde ihm zeitweilig zugeschrieben. Auf diesem Doppelalbum sind elf Sonaten und ein einzelner Satz versammelt, eine Auswahl, die die Stilunterschiede zwischen den beiden Barockmeistern gefällig und anschaulich zu Ohren bringt, wenn auch zwei der vier Bach-Sonaten, nämlich BWV 1037 und 1038 wohl aus dem Schülerkreis des Thomaskantors stammen und sein Meisterstück, die Triosonate aus dem „Musikalischen Opfer“, hier fehlt.

Die Melodiestimmen der elf Sonaten sind abwechslungsreich besetzt, folgende Paarungen kommen vor: Flöte und Violine, zwei Violinen, Flöte und Oboe, zwei Blockflöten, Violine und Oboe, zwei Traversflöten, Blockflöte und Violine. Auch die Continuosstimme wird vielfältig variiert: Zu Cembalo, Orgel oder Laute treten fallweise Cello oder Fagott hinzu. Spiritus rector ist Hans-Martin Linde, der mit gewohnter Zuverlässigkeit musiziert. Ihn begleiten dabei sensible Kollegen, die teils aus den Reihen seines Ensembles kommen, teils – wie Christopher Hogwood – ein ad-hoc-Ensemble bilden. Linde verzicht sparsam, doch dort, wo die notierte Melodiestimme ganz offensichtlich nur Gerüst ist (z. B. im Largo von Händels op. 2.1), gestaltet er seine Stimme freizügig aus. Der Oboist musiziert etwas ungenau, was möglicherweise an dem originalen Crone-Instrument von 1735 liegt, und die Baßstimme wird für meinen Geschmack nicht immer bewußt genug als dritte Stimme im Bunde gestaltet. Doch sind das nur minimale Kritikpunkte, die bei dieser sauberen Produktion kaum zu Buche schlagen.

Martin Elste



Duospiel mit dezent, stets werkverpflichteter Brillanz.

MOZART, Sonaten KV 296, 301, 306, 376, 380, 454, 481, 526, Variationen über Au bord d'une fontaine KV 360; Walter Klien (Klavier), Arthur Grumiaux (Violine);

Philips 412 141-1 (S 30) Digital

Aufnahmestadium: 1981-1983

Klangbild: Klare Ausgewogenheit; bemerkenswerte Transparenz und Präsenz beider Instrumentalpartien; Verzicht auf unangemessene Hall-„Zusätze“.

Fertigung: Tadellos.

Vergleichseinspielung: Horszowski/Szigeti (Vanguard C 045-91 333/38).

Seit über 25 Jahren sind die sechs ausgewählten Mozart-Sonaten, die Arthur Grumiaux mit der 1960 verstorbenen rumänischen Pianistin Clara Haskil aufgenommen hatte, eine der wich-

Für Schwarzkopf-Fans!

Reich ist das Repertoire an Schallplatten, das der EMI-ASD mit der Sopranistin Elisabeth Schwarzkopf bereithält. Aufnahmen, die aus dem Bielefelder Katalog längst verschwunden sind – hier sind sie nach wie vor zu haben: „Hänsel und Gretel“, „Ariadne“, „Falstaff“, „Turandot“, „Don Giovanni“, „Figaro“, „Cosi“ (gleich zweimal, mit Böhm und Karajan) sowie zahlreiche weitere Aufnahmen aus Oper, Operette und Lied. Im Fachhandel über den EMI-Auslandsdienst, Köln.

■■■

tigsten Aufnahmen des Repertoires. Um weitere Sonaten aufnehmen und die Serie weiterführen zu können, erkor sich der belgische Geiger den österreichischen Pianisten Walter Klien zum neuen Duo-Partner. Die Früchte dieser musikalischen Partnerschaft, die längere Zeit zur Reife benötigten, liegen nunmehr in einer Kassette mit fünf Platten vor. Beide Musiker waren sich darin einig, bei ihrem Projekt auf Mozarts frühe Kompositionen für das Gespinnst Klavier- u. Violone (KV 6-15 sowie 26-31), aber auch auf die späte Sonate F-Dur KV 547 zu verzichten, da hier das Klavier zu stark dominiert, der Violine keine Eigenständigkeit zukommt. Die Aufnahme beginnt also erst mit der Gruppe der

sieben „Mannheimer“ Sonaten (KV 296 sowie 301 bis 306). Wie trefflich das Duo Klien – Grumiaux die „Klaviersonaten mit einer begleitenden Violine“ als Praxis des Alternierens und somit in gleichrangiger Partnerschaft zu gestalten weiß, davon kündet diese Kassette. Weder erfährt die Violine eine „Aufwertung“ noch werden den Klavierpartien Zügel angelegt. Hier wird ausgewogen musiziert, auch wenn letztlich doch der Pianist der Primus inter pares ist. Dabei vermitteln die Aufnahmen den Eindruck totaler Transparenz. Das wurde nicht zuletzt durch eine optimale Abmischung der beiden Instrumentalpartien erreicht. Die in der künstlerischen Konzeption einheitlich geratenen Aufnahmen zeichnen sich durch spielerische Leichtigkeit, Formstrenge und klangliche Noblesse aus. Historische Ambitionen wird man freilich vergeblich suchen. Durch den künstlerischen Standard werden neue Maßstäbe gesetzt. Um mit 5 Platten auszukommen, mußte bei der Pressung auf die chronologische Anordnung verzichtet werden. Seitenwechsel inmitten eines Werkes (freilich nicht innerhalb eines Satzes) muß in Kauf genommen werden. Für den Kammermusikfreund wäre es interessant zu erfahren, welche Instrumente – insbesondere welche Violine – für die Aufnahme verwendet wurden. Hierüber schweigt sich das Begleitheft leider aus.

Gerhard Wienke



Konzertmitschnitt mit Vor- und Nachteilen.

SCHUBERT, Streichquartett d-Moll D 810 (Der Tod und das Mädchen), Finalatz des Streichquartetts Es-Dur D 87; Smetana-Quartett;

Denon/TIS CD 33C37-7546 (WD: 39' 59'')

Digital

Aufnahmestadium: November 1978

Klangbild: Mehr kompakt als analytisch, ohne Vergrößerung der Kammermusikdimension.

Fertigung: Einwandfrei.

Daß Tonaufnahmen aus Japan keineswegs nur an der Maßlatte „kalter Perfektion“ zu beurteilen sind, belegt diese CD mit ihrem Aufzeichnungsdatum von 1978. Und es kann auch keine Rede davon sein, daß die in der letzten Zeit erreichte technische Perfektion den musikalischen Gehalt der aufzuführenden Werke zu kurz kommen läßt. Die Erklärung für die musikalische Geschlossenheit des d-Moll-Quartetts ergibt sich wohl vor allem daraus, daß hier eine Konzertaufführung ohne nachträgliche Korrekturen festgehalten wurde und dabei weniger an die analytische Klangeaufbereitung als vielmehr an die kompakte Ensembleleistung gedacht wurde. Und diese haben zunächst und zumeist die Quartettleute und erst in zweiter Linie die Techniker im Sinn. Offensichtlich wurde nur mit einem Stereomikrophon aufgenommen. Daraus ergibt sich der unmanipulierte Klang, der bei Verbindungen des Streichersatzes entsprechende Klangrelationen im Volumen zur Folge hat.

Die Aufnahme verdeutlicht sogar die Sitzordnung, doch mit nur einem Mikrophon kann man der Stimmenprofilierung nicht aufhelfen. Und das ist auch gar nicht nötig. Der Ensemblegeist des Smetana-Quartetts scheint ungebrochen zu sein, dennoch fällt eine gewisse Hektik und Robustheit des Spiels auf. Das erklärt die Tempi, die meist etwas langsamer als gewohnt sind. Besonders schwungvoll ist das Scherzo geraten.

Gewisse Schärfe sind in den Partien des Primarius zu hören. In erster Linie werden wohl die Freunde des Smetana-Quartetts diese Veröffentlichung begrüßen. An ebenbürtigen Aufnahmen des d-Moll-Quartetts und des Finalsatzes aus dem Es-Dur-Quartett (als Zugabe) besteht kein Mangel. Der grobe Wurf scheint mir hier nicht gelungen zu sein.

Gerhard Wienke

Klavierwerke



Nicht ganz neu, aber kein bißchen älter.

BACH, Wohltemperiertes Klavier Band I und II (BWV 846-893); Friedrich Gulda (Klavier);

Philips 4 CD 412 794-2 (WD: 276 47'')

LP 412 794-1 (S 5 30)

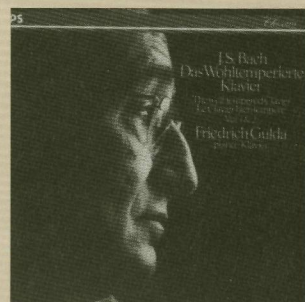
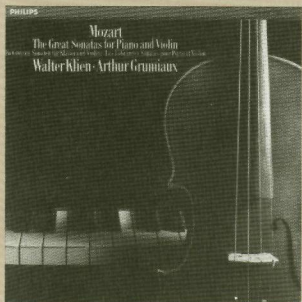
Aufnahmestadium: 1972/73

Klangbild: (CD) Hell, dem Guldaschen Konzept entsprechend ungeschönt im Forte und in den Spitzen, bewußt verflärt, Rauschen besonders im zweiten Teil.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Richter (Ariola 80651 und 85629) – Gould (CBS 77427) – Eisinger (MMS 6001).

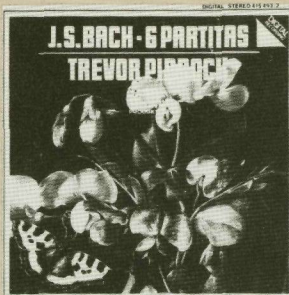
Im April 1972 nahm Friedrich Gulda im Villinger MPS-Studio den ersten Band des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach auf. Dreizehn Monate später folgte die Einspielung des zweiten Bandes und schloß ein seinerzeit viel diskutiertes, in den Zeitaltern mitunter herausforderndes, stilistisch erregend unangepaßtes Unternehmen ab, das den an sich schon interessanten Außenseiter-Katalog des Schwarzwälder Produzenten um eine kapitale Kostbarkeit reicher machte. MPS-Schallplatten sind mittlerweile zwischen den Mühlsteinen der großen Hersteller aufgerieben worden. Und von Glück können der aufgeschlossene Bach-Verehrer und der standhafte Gulda-Gefolgsmann reden, daß der berechenbar Unberechenbare des halbaltlichen Konzertlebens in letzter Zeit mit der Philips-Direktion ins Reine gekommen ist. Sie brachte vor nicht allzu langer Zeit die quasi-haustierne Amadeo-Gesamtaufnahme der Beethoven-Sonaten auf Compact-Dis und neue Einspielungen von Schumann- Beethoven- und



Gulda-Kompositionen heraus, wobei der Interpret und Verfasser auch seine Partnerin, die als Sängerin firmierende Ursula Anders, an- und unterzubringen verstand.

Alle Einwände gegen Guldas Familienpolitik müssen jedoch verstummen, wenn man sich erneut der schönen Mühe unterzieht, diese spannungsreiche, in jeder Phase eigenwillige Bach-Darstellung en suite zu hören. Aufführungspraktische Grabenkämpfe – überspitzt gesagt – entpuppen sich hier als fragwürdiges Getue verbissener rückwärts forschender und mit Legitimationen verblüffender Musikpedanten. Darüber ging Gulda stolz, ja selbstherrlich hinweg und entfaltete eine zeitgemäße Herrlichkeit. Flüchiges, Impressionistisches fand dabei ebenso Beachtung wie spitze und swingende Pointierungen, wie sie aus der Guldaschen Jazzfabrikation verrufen und berühmt sind. Ohne hier wieder ausführlich ins Schwärmen zu geraten – als der zweite Band erschien, hatte ich in „FonoForum“ 374 Gelegenheit, ausführlich auf Guldas Konzept einzugehen – sei diese Reprise jedem Schallplattenhörer ans barock schlagende Herz gelegt. Die Überspierung auf Compact Discs läßt es zudem sinnvoll erscheinen, von den alten Langspielplatten (auf sieben LPs war der Werkkomplex verteilt) Abschied zu nehmen, sofern sich einer diesen Luxus erlauben kann. Die CDs sind nicht rauschfrei, der zweite, später aufgenommene Band übertrifft in dieser Hinsicht sogar noch den ersten. Der „Total playing time“-Angabe auf der Schutzhülle (138'59'') braucht man keinen Glauben zu schenken. Gulda spielt über 276 Minuten Bach.

Peter Cossé



Hemsh-Cembalos aus der Zeit um 1760. Mehrfach, wie beim Rondeau der c-Moll Partita, wählt Trevor Pinnock den Lautenzug, wobei die so erzielte verspielte Attitüde trefflich zu dem virtuos-leichten Vortrag des jeweiligen Satzes paßt. Doch auch auf die zunächst ausdruckschwach-pathetische, in der Wiederholung dann meditativ versponnene Sarabande der c-Moll Partita sei aufmerksam gemacht.

Hans Christoph Worbs

Seriös bis gravitatisch.

BACH, Englische Suiten Nr. 1 – 6; Gustav Leonhardt (Cembalo);
EMI 27 0243 3 (2 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1984

Klangbild: Präsent, klare Zeichnung der Klangcharakteristik des historischen Instrumentes.
Fertigung: Einwandfrei.

Fragt man am Ende eines musikalischen Gedankjahres nach dem tatsächlichen discographischen Gewinn, werden einem auf Anhieb nur wenige Aufnahmen einfallen. Gewiß nicht werk-treu-emigse Gesamteinspielungen, gewiß auch nicht die würdevollen Beiträge „verdienter Interpreten“, die, oft genug Epigonen ihrer selbst, nur noch der Verlängerung fragwürdiger Traditionen dienen. Anlässlich des Bach-Jahres hat beispielsweise Detlev Kraus mit dem „Wohltemperierten Klavier“ überzeugend vorgeführt, wie überflüssig solche Einspielungen sein können. Was also bleibt, sind die Anregungen zur musikalischen Bewußtseins- und Horizontenerweiterung; die Ausbeute fiel da beim an sich unerschöpflichen Thema der „Clavier“-Werke Bachs freilich eher bescheiden aus. Zu den interessantesten Erfahrungen zählten dabei für mich Gustav Leonhardts kühne Cembalotranskriptionen Bachscher Streicherwerke (harmonia mundi/EMI 16 9528 1), in denen die barocke, also provokant unzeitgemäße Transkriptionstechnik und damit die ganze barocke Werkästhetik in die Gegenwart verlagert wird.

Gewissermaßen als Gegenpol hierzu kann man seine Einspielung der Englischen Suiten auf einem voll, aber nicht allzu brillant timbrierten Nicholas-Lefebvre-Cembalo (Rouen 1755; restaur. Skowronek 1984) verstehen. Seriös von der ersten bis zur letzten Note, den Strukturen mit gelegentlicher Dissoziation der Stimmführung und nicht immer plausiblen agogischen Steuungen (vor allem in den Préludes) nachspürend, durchmisst Leonhardt etwas gravitatisch diese sechs Suiten und verdeutlicht dabei unfrei-



willig durch seine homogenisierende Spielweise, daß sie gewiß nicht für zyklische Darbietungen gedacht waren. Der aufgrund einer ohnehin wenig flexiblen Satzfolge nahegelegende Eindruck edler Monotonie wird noch durch eine Interpretation gefördert, die man durchaus der musikalischen „Sparsamkeit“ zeihen könnte. Mäßig lebhaft Couranten ohne Eleganz, mäßig meditative Sarabanden ohne reizvolle Versponnenheit, die Gigue-Schlusssätze virtuos, doch ohne Keckheit: Leonhardt scheut alle Extremwerte, als seien sie bloßer Interpretensubjektivismus, scheut jede artifizielle Charakteristik – die aber die Transzendenz des Barock-Höfischen und damit Bachs Weg ins zunehmend Abstrakte, Spekulative erhellen könnte. Ein klavieristisches Gegenbeispiel, an dem sich zumindest von der Konzeption her auch eine Cembalo-Interpretation messen lassen muß: die Sarabande der krönenden 6. Suite in Glenn Goulds Schweige. Gould artikuliert hier an der Grenze zum musikalischen Stillstand, zur Vereinzelung jeder Phrase, durchbricht die Fiktion des geselligen Tanzes zugunsten kompromißloser Expressivität; erst das Double, als Variation ins Verbindlichere, führt wieder in die Konvention zurück. Bei Leonhardt wird diese überhörende, singende Isolation der Sarabande gar nicht erst angestrebt, die gebändig-ungebrochenen Pathosformeln führen derart ungebrochen zum Double, daß man den einsamen Rang der vorhergehenden 24 Takte kaum wahrnimmt. Wie gesagt, sehr seriös – aber weit weniger aufregend, als diese Suiten sein können. Klaus Bennert



BRAHMS, Klavierstücke op. 119, Fantasien op. 116, 3 Intermezzi op. 117; Stephen Bishop Kovacevich (Klavier);
Philips CD 411 137-2 (WD: 51'19'')
LP 411 137-1 (S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1983
Klangbild: (CD) Sehr präsent, sehr voll und plastisch.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Katchen (Decca SXL 6118, SXL 6105).

Auch bei seiner neuen Platte präsentiert sich Stephen Bishop Kovacevich als der kernige Vollblutpianist, als den wir ihn kennen. Gleich nach Capriccio aus op. 116 zeigt die Qualitäten seines Zugangs: Der Energieschub dieses Presto wird ganz ernst genommen, Katchens Zugriff sogar noch übertroffen. Die Synkopen



NEUERSCH EINUNGEN AUF CAPRICCIO

Robert Schumann:
Symphonie Nr. 1 B-dur op. 38
„Frühlings-Symphonie“
Manfred Ouwerture
Radio-Sinfonieorchester Stuttgart
Neville Marriner

10 063 [D] [D] [D]
C 27 078, Digital DMM
CC 27 078, Digital CrO₂



WEBER-JUBILÄUMS-
JAHR 1986

Carl Maria von Weber
1786 – 1826
Ouvertüren
(Der Freischütz · Euryanthe ·
Oberon · Bekehrter der Geister ·
Abu Hassan – Preziosa)
Staatskapelle Dresden
Gustav Kuhn



10 052 [D] [D] [D]
C 27 076, Digital DMM
CC 27 076, Digital CrO₂

Friedrich II. „der Große“
1712 – 1786
Flötenkonzerte und Sinfonien
Manfred Friedrich, Flöte; Kammer-
orchester „C. Ph. E. Bach“
der Deutschen Staatsoper Berlin,
Hartmut Haenchen

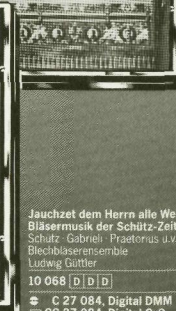
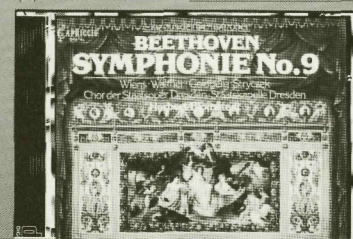
10 064 [D] [D] [D]
C 27 079, Digital DMM
CC 27 079, Digital CrO₂



Live aus der Semperoper –
Ludwig van Beethoven:
Symphonie Nr. 9 d-moll op. 125
Edith Wiens · Ute Wäthter · Renner
Goldberg · Karl-Henry Stryczek
Chor der Staatsoper Dresden
Symphonie-Chor Dresden

Staatskapelle Dresden
Herbert Blomstedt

10 060 [D] [D] [D]
C 30 074/1-2, Digital DMM
CC 30 074, Digital CrO₂



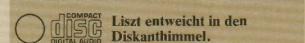
Jauchzet dem Herrn alle Welt
Blasermusik der Schütz-Zeit
Schütz, Gabrieli, Praetorius u.v.a.
Blechblasensemble
Ludwig Güttler
10 068 [D] [D] [D]
C 27 084, Digital DMM
CC 27 084, Digital CrO₂



Die Dresdner Hoftrumpeten
Pezel, Fantini · Anonymus
Monteverdi · Handel
Trompetenensemble
Ludwig Güttler
Maxi-Single mit kompl.
Güttler-Discographie
C 12 425, Digital DMM



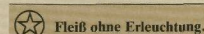
sind vorbildlich realisiert, die alternierende Akkordik ist prägnant erfährt und die Steigerungen werden deutlich ausgespielt. Ähnliches ist in den übrigen Capricci dieser Werkgruppe zu konstatieren. Keine „ben marcato“-Vorschrift, die nicht vorbildlich umgesetzt wäre. An Plastik ist der pianistische Ansatz kaum zu übertreffen, wohl aber an Farbigkeit, an Delikatesse. Die vielen „dolce“- „molto“- „piano“- oder „smorzando“-Vorschriften in den Intermezzos werden übertroffen, Zartheit wird nicht gewagt. „Intimissimo sentimento“ (Nr. 5) ist nicht die Sache des Stephen Bishop Kovacevich. Hier soll nicht kraftvollem Zugang das Recht abgesprochen oder sentimentale Verzärtelung propagiert werden. Nur: Wo sonst bei Brahms, wenn nicht in diesen Spätwerken, hätte pianistische Anschlagvielfalt soviel sinnvolle Entlastungsmöglichkeiten. Mehr Mut zur Verhaltenseinheit zeigt Bishop in den drei Intermezzos op. 117, das „Poco più andante“ der ersten Nummer zeigt ihn zudem als überlegenen Gestalter differenzierter Mittelstimmen. Und auch wenn er den „leggiero“-Charme des C. Dur-Intermezzos op. 119/3 pointiert ausspielen kann, ganz seine Domäne ist dann letztlich doch erst wieder die Rhapsodie, deren Anforderungen an Griffpräzision er ebenso souverän bewältigt wie die Steigerungen innerhalb der Gesamtanlage. *Nikolaus Deckenbrock*



LISZT, Les grandes Variations (et autres raretés): Chaconne et Sarabande d'Almira, Polonaise d'Eugen Oregin, Variations über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen u.a.; Gregor Weichert (Klavier).
Accord-TIS CD 149 020 (WD: 57'14")
Aufnahmdatum: 1979/80
Klangbild: Weich, aber präsent und transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Wenn heute „seltene“ Liszt-Werke eingespielt werden, dann widmen die Interpreten ihre Aufmerksamkeit vornehmlich den „späten“, harmonisch in kühnste Alterationen ausweichenden, dabei klanglich asketischen Stücken. Der Komponist war Zeit seines Lebens auf dem Gebiet der Bearbeitung recht produktiv; daß er auch in frühen Jahren einige bemerkenswerte Bearbeitungen zu Papier gebracht hat, scheint weniger zu interessieren. Das mag seinen Grund in Liszts nicht immer gleichermaßen profilierter Transkriptionspraxis haben, sicher

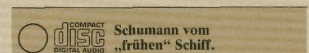
aber auch in der Tatsache, daß die Vorlagen der Bearbeitungen heute häufig in Vergessenheit geraten sind. Das gilt weniger für die Eugen-Oregin-Polonaise als für Händels „Almira“ oder Hälveys „La Juive“, denen Liszt „Reminiscences“ widmete. Gregor Weichert hat die „Raritäten“, zu denen auch die Gelegenheitskomposition „Epithalam“ zu rechnen ist – nicht aber die „Weinen, Klagen“-Variationen (I) –, sinnvoll zusammengestellt, und so läßt sich Liszts kompositorische Entwicklung auf einer Nebenlinie verfolgen. Interpretatorisch orientiert sich Gregor Weichert an fragiler Klanglichkeit und entrückt gern und häufig in klangliche Grenzbereiche: Gleich die „Almira“-Chaconne atmet dünne Diskantluft. In den kleinen meditativen „In-festo-transfigurationis“-Stück mag der leichte Zugang eher angebracht sein, aber im Falle der „Weinen, Klagen“-Variationen sind wir heute doch an pianistisch handfestere Gangarten gewöhnt. Auch winken in diesem Falle etwa Brendel oder Katsaris aus beträchtlicher manueller Ferne. Weichert entwirft hier ein Liszt-Bild, das sich eher in poetischer Kempff-Nachfolge befindet, als daß es der modernen Linie „kerniger Transzendenz“ folgt. *Nikolaus Deckenbrock*



SCARLATTI, Sonaten für Cembalo (Vol. 1–20): Gilbert Rowland (Cembalo); Keyboard Records/Helikon KGR 1001-1020 (20 S 30)
Aufnahmdatum: 1975–85
Klangbild: Neutral, präsent, ohne besondere räumliche Charakteristik.
Fertigung: Gelegentlich unruhige Oberfläche, fallweise Hohenschlag.

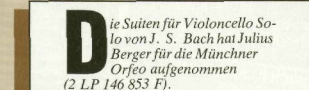
Im Zeitalter der Gesamtaufnahmen war eine vollständige Aufnahme der Scarlatti-Sonaten längst fällig. Wie absurd oder willkommen eine solche Anstrengung auch anmuten möchte, im Verlauf des „Europäischen Jahres der Musik“ sicherten immerhin Ankündigungen von zwei Projekten dieses gewaltigen Umfangs durch das Nachrichtensender der entsprechenden Firmen. Mit Scott Ross wird eine Gesamteinspielung bei der französischen Erato vorbereitet, und für Gilbert Rowland wirbt der Heidelberger Helikon Musikverlag (als kontinentaler Arm des britischen Keyboard-Labels), der knapp die Hälfte des kolossalen Sonatenprojekts bereits hinter sich hat. Nach dem anstrengenden Hören der Folgen Nr. 1 bis 20, die 240 Sonaten enthalten, kann ich bedauerlicherweise nicht neugierigen oder gar gierigen Scarlatti-Liebhabern nur empfehlen, sich entweder mit den guten vorhandenen Selektionen zufriedenzugeben oder einstweilen noch auf Scott Ross zu warten. Soweit es nämlich zulässig ist, etwa Rowlands Scarlatti-Spiel und die farben- und einfallsreichen Rameau-Platten von Ross (Telefunken) zu vergleichen, bleibt nur die Feststellung, daß Rowland zwar ein fleißiger, recht gewandter Cembalist ist, mit dem genannten Amerikaner aber weder manuell noch von der künstlerischen Ausstrahlung her zu konkurrieren vermag. Wie gesagt, ich möchte der Erato-Edition nicht vorgreifen und Rowlands tagesfüllende Vorführungen nicht gänzlich verdammen, doch so grau und vorhersehbar schematisch wie der Brite (?) Stück um Stück herunterliest, sollte es nicht einmal auf Schallplatten mit hohem Repertoirewert zugehen. Überdies erfüllen diese ersten 20 Platten – jede

Einzel-LP enthält 12 Sonaten und manchmal auch ein neues Coverfoto – noch nicht einmal den trockenen philologischen Zweck eines akustischen Nachschlagewerkes. Da hätte man sich schon die kleine Mühe machen müssen, den Kirkpatrick-Kennzahlen die anschaulichen, aber gebräuchlichen Longo-Nummern beizufügen, so daß der Schallplattenhörer bei vergleichenden Analysen etwas schneller zum Zuge kommt, zumal ja viele Notenausgaben nur sehr wenige Daten über die jeweils ausgewählten Sonaten enthalten. Rowland folgt der Kirkpatrick-Ordnung und damit auch dessen wohlgegründetem Vorschlag, die Mehrzahl der Sonaten als tonartenidentische Werkpaare „aufzuführen“. Aber was nützt dies, wenn der Cembalist die Chancen nicht wahrnimmt, in der Tempowahl zu überraschen oder auch einmal eine Extremsituation auszukosten. Die schnellen Stücke werden fast alle in einem nivellierten Allegro-Zeitmäß angegangen und schmerzlich unbefriedigt zu Ende gebracht. Dabei stören mich falsche Noten weniger als der lederner Anschlag, mit dem Rowland nur die These zu vertreten scheint, Scarlatti Formen und Ausdrucksreichtum müsse dem Hörer nicht unbedingt in Erinnerung gebracht werden. Es mag Leute geben, die diese Haltung ehrenwert finden, aber ob sie sich deshalb diese Platten zulegen, ist sehr fraglich. Für verwöhnte Ohren aber stellt sich spätestens nach 24 Sonaten die Frage: Weiterqualen oder aufhören? *Peter Cossé*

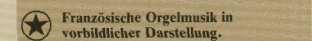


SCHUMANN, Papillons op. 2, Arabeske op. 18, Humoreske op. 20: Andrés Schiff (Klavier); Denon/TIS CD 323C7-7573 (WD: 51'45")
Digital
Aufnahmdatum: März 1977
Klangbild: Trocken-analytisch, wenig räumliche Aura.
Fertigung: Leichtes Rauschen, keine Kennzahlen für werktypische „Sätze“.
Vergleichseinspielungen: Arrau (Philips 6768 084), Kempff (DG 2740 133), Richter (op. 2: Electrola 80737, op. 20: Decca LW 50990).

Aus der Pionierzeit der digitalen Klangaufzeichnung stammt Andrés Schiffs Schumann-Aufnahme mit bunten, karnevalistischen, thematisch oder im übertragenen Sinne arabischen Werken aus der ersten Phase groben, klavierbezogenen schöpferischen Tatendranges. 1977 hatte Schiff, als er im deutschsprachigen Raum noch unter „ferner ließen“ gehandelt wurde, in Japan bereits ein interessiertes Publikum. Die LP-Version, die über den Denon/TIS auch in der Bundesrepublik zu bekommen war, konnte indes bei emsig recherchierenden Klavierliebhabern kein überdurchschnittliches Echo erzielen. Mit der CD-Reprise im TIS-Katalog läßt sich der Sachverhalt noch einmal abklären, warum Schiff zu diesem Zeitpunkt seiner weltweit gerade anlaufenden Hochkonjunktur noch nicht endgültig auf mitteleuropäischem Boden Fuß fassen konnte.



Schiff charakterisierte in diesen Jahren noch sehr verhalten, setzte auf wenige Finger, die jede Stimmkomplikation transparent halten konnten. Aber insgesamt gehört, blieben diese Schumann-Zeichnungen doch allzu zaghaft und introvertiert, ohne eine wichtige meditative oder mystifizierende Dimension zu erschließen. Schiff war – sehr jung und sicher auch noch befangen im klavieristischen Schatten seiner ungarischen Kollegen Ránki und Kocsis – erst auf dem Wege, seine biegsame, hellhörige, kammermusikalisch dialogwillige Variante des solistischen Auftretens buchstäblich „in die eigenen Hände zu nehmen“. Im Vergleich zu prägenden, mächtigen Einspielungen der „Humoreske“ mit Richter und Arrau mangelte es Schiff damals an reinem Forte-Schwing, an Großzügigkeit bei der melodischen Entfaltung und freilich auch an literarischer Feinfühligkeit, um die verschiedenen Erzählreihen der beiden Zyklen op. 2 und op. 20 mit allen klangalchimistischen Raffineszen gegenwärtig zu halten. Es ist also nicht verwunderlich, wenn diese Schumann-Wiederbelegung noch reichlich grün gelesen wird: eine Talentprobe, deren neuerliche Vermarktung Andrés Schiff sicher skeptisch verfolgen dürfte. *Peter Cossé*

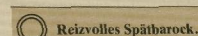


FRANZÖSISCHE ORGELMUSIK: Werke von DU MAGE, CLERAMBAULT, DE GRIGNY, COUPERIN, DUPRÉ, FRANCK, VIERNE, MESSIAEN; Pierre Gazin an der Orgel des Invalidendomes zu Paris; Motette M 10840 (1 S 30) Digital
Aufnahmdatum: 14.-16.9.84
Klangbild: Allen Stilen gerecht werdend, edel, rund, voll.
Fertigung: Ohne Tadel.

Für eine Orgelvorführung ist die Programmierung durchaus gelungen. Seite A bringt Meßteile bekannter Komponisten um 1700; Seite B weist die ganz anders geartete französische Orgelmusik aus der Zeit von etwa 1880 bis 1960 aus. Die Orgel selbst, hervorgegangen aus einem 37registrigen Instrument von Thierry aus der Zeit Ludwigs XIV, ist 1957 nicht unwesentlich verändert und 1979 noch um zwei Charnaden (Horizontaltönen, hier nicht eingesetzt) auf III/72 Stimmen vergrößert worden. Die Auswahl für Seite A bringt Werke von du Mage, Clerambault, de Grigny und Couperin, der Musikwelt so bekannt, daß ein nochmaliges Eingehen sich hier erübrigt. Alle Schattierungen vom Piano einer einzelnen 8'-Flöte bis zum satzdrählenden Grand Jeu sind in hervorragender Weise möglich, ohne daß die Orgel irgendwie „schreit“. Dies liegt m. E. an der französischen Art, großchörig und sehr hochliegende Mixturen zu vermeiden, vielmehr ein vollkommenes Verschmelzen mit den labialen Grundstimmen von 16', 8' und 4' anzustreben. Zusätzlich bevorzugt der französische Orgelbau die einkundelnde Färbung durch Terzregister, die dem Soloklang etwas Schwermütiges verleihen (z. B. de Grigny). Die Zungenstimmen haben durchweg Substanz



und verleihen dem Ganzen den typischen Grand-Jeu-Charakter. All dies kommt natürlich auch der B-Seite zugute. In Verbindung mit dem Schwellen wird das Farblich-Gleitende erreicht, das die neuere französische Orgelmusik verlangt. Von Francks intemem Cantabile, mit Zungenstimmthema im Diskant, später in den Baß verlegt, vom nervös bewegten Dupré, in dessen Fuge das flötenartige Pedalsolo später durch eine vierstimmige Voix-Céleste-Passage im Pedal abgelöst wird, bis zu Messiaen, der seine langsamen Akkorde zu immer größerer Kraft steigert und schließlich bis zum Piano wieder zurücknimmt, bringt Seite B wesentliche Aspekte moderner französischer Orgelmusik. Hebt man gerechterweise hervor, daß Gazin sich jeder Übereilung enthält, sich vielmehr an die gemäßigte, aber um so mehr ausstrahlende Spielweise erstklassiger Künstler hält, so ist kein Lob für diese Einspielung zu hoch! *Herbert Briefs*

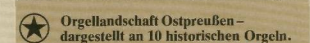


KOLB, Certamen aonium; Christian Brembeck (Orgel und Cembalo); PAN OV-65 001 (1 S 30)
Aufnahmdatum: 17./18.5.1985
Klangbild: Weiträumig und voll.
Fertigung: Einwandfrei.

Historisch steht diese reizvolle Sammlung in der Tradition der Orgelmusik, der instrumentalen Stellvertretung vokaler Sätze in der Meßliturgie. Stilistisch orientiert sich Pater Carlmann Kolbs (1703-1765) Opusculum an ähnlichen Sammlungen süddeutsch-österreichischer Provenienz etwa von Kerll, Murschhauser, Johann Caspar Ferdinand Fischer oder Georg Muffat. Hier bei Kolb, in der Spätzeit des Genres, bestehen die acht kleinen Suiten („Prä-ludien“ nennt er sie selbst) in der Reihenfolge der Kirchenorgeln an je einem Prälium, den Versetten und einer abschließenden „Caden-tia“. Während die Versetten stets streng kontrapunktisch angelegt sind, zeigen ihre freien Rahmenstücke in unterschiedlichster Weise den Einfluß älterer Satztraditionen, und des neuen Idioms der „Empfindsamkeit“. Für zwei der Suiten wählt der Interpret deshalb sogar das Cembalo – ihr allzu klavieristischer Satz inspirierte ihn dazu.

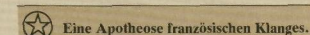
Die Orgel von „Maria Himmelfahrt“ in Erlach am Inn hat die zu dieser Musik genau passende Spannweite von ehrlich-deftiger Kernigkeit bis zu leichtem, äoliengefarbtem Sentiment. Das

nur einmalige Instrument mit angehängtem Pedal stammt aus dem Jahr 1724 und wurde 1845 und 1981/82 restauriert. Dank einer auf Raumklang bedachten Aufnahmetechnik wirkt es aber durchaus voluminös und überraschend groß im Ton. Christian Brembeck, Münchner des Jahrgangs 1960 und Schüler von Franz Lehnendorfer (Orgel) und Gitti Pirner (Klavier), ist dieser Musik ein trefflicher Interpret: Mit großer Klangphantasie und durchaus virtuosem Schwung, aber auch mit genauem Gespür für das intime Format der Stücke entfaltet er deren ganzen Reiz. *Klaus Peter Richter*



ORGELLANDSCHAFT OSTPREUSSEN: Oskar G. Blarr spielt an Orgeln in Fraunburg, Heiligelinde, Allenstein, Heilsberg, Mohrungen, Dietrichswalde, Mehlsack, Schippenbel, Hirschfeld und Lötzen; Oskar G. Blarr (Orgel); MD + G 0 117879 (2 S 30) Digital
Aufnahmdatum: (P) 1985
Klangbild: Trotz unterschiedlicher Akustik meist voll, romantisch, weich und nicht grell.
Fertigung: Gut.

Wer weiß hierzulande etwas über historische Orgeln in Ostpreußen? Oskar G. Blarr, gebürtiger Ostpreuße und seit 1961 Kirchenmusiker an der Neanderkirche Düsseldorf (bekannt durch Schallplatteneinspielungen wie Bartók auf der Orgel und Mussorgsky, Bilder einer Ausstellung), hat sich seiner Heimat angenommen und führt zehn verschiedene historische Orgeln mit einem weitgehend ostpreußisch ausgerichtetem Programm vor. Von den in dieser Edition erwähnten Orgelbauern kennt man hier eigentlich nur Kemper und Goebel sowie den Barockmeister Mosengel. Es ist erstaunlich, wie gut all diese Orgeln klingen und zum Romantischen des mitteldeutschen Raumes tendieren. Nur die Orgel zu Lötzen hört sich etwas flach und dick an. Auf Einzelheiten des reichen Musikprogramms einzugehen, würde zu weit führen. Hier hat Blarr, neben anderen, für die Zeitspanne Renaissance bis Gegenwart ganze Arbeit geleistet; das Gebotene ist zwar weitgehend unbekannt, um so mehr sei die Plattentafel beachtet. Sie bringt auf kleinem Raum alles Wissenswerte, so etwa einen allgemeinen Text (Zusammenstellung Prof. Dr. Linke) zu den Orgeln und zur Landschaft. Jede beispielte Orgel ist in Disposition und Prospektbild dargestellt (herrlich das Titelbild von Heiligelinde). Darüber hinaus ist jedes eingespielte Stück in der Registrierung aufgeführt, von den Komponisten sind die Lebensdaten angegeben. Lobenswert ist außerdem der ausführliche Nachweis der einschlägigen Fachliteratur sowie der Quellenachweis für die meist unbekannten Werke. Der technisch und gestalterisch vorzügliche Interpret Oskar G. Blarr gibt auch Kostproben eigener Kompositionen und legt gerade damit Zeugnis seiner aparten Farb- und Klangphantasie ab. *Herbert Briefs*



VIERNE, Sinfonien Nr. 1 d-Moll op. 14, Nr. 2 e-Moll op. 20, Nr. 3 fis-Moll op. 28, Nr. 4 g-Moll op. 32, Nr. 5 a-Moll op. 47 und Nr. 6 h-Moll