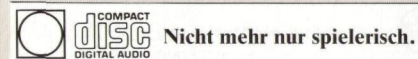


einer Japan-Tournee.

Wie Alexis Weissenberg, den die DG von der EMI "übernommen" hat, wird jetzt André Watts im neuen Firmmentrikot offeriert. Leider wurden die beiden „Alben“ aufnahmetechnisch nicht optimal betreut – sie entstanden in der New Yorker „Academy of Arts and Letters“, so daß der ganze digitale Zauber letzten Endes ein tendenziell mulmiges, in den Spitzen abgeflachtes „Debüt“-Resultat gebracht hat, bei dem freilich – und im wahrsten Sinn des Wortes – auch Watts seine Hände im Spiel hat. In den Kaskaden der „Seufzer“-Etüde, in den akkordischen „Grandioso“-Steigerungen der Sonate und leider auch in den späten Stücken wie „Schlaflos, Frage und Antwort“ macht Watts sozusagen „dicht“, überläßt sich körperverliebt dem vordergründigen Bewegungsablauf, ohne allzusehr auf Konturen zu achten, geschweige denn im Spätwerk auf ein den werkbiographischen Umständen angepaßtes, kargeres, dem Konzertsaal sozusagen entwöhntes Linienspiel. So gesund, so wenig abstrakt hat bis jetzt noch niemand das „En rêve“-Nocturne angeschlagen. Wie eine Lisztische Variante von Beethovens „Für Elise“ quillt es hier sorglos aus dem Flügel, ungefähr so wenig auf Mittel- und Nebentimmen abgehört wie die erste „Valse oubliée“, deren psychologisches Dreivierteltaktwesen zuletzt Vladimir Horowitz (DG 419217-2) untersucht und zum Vorschein gebracht hat. Watts hatte schon immer prächtige Momente, wenn er explodieren durfte. Wenn andere, weniger reflexbegabte Liszt-Spieler nervös werden und Bedeutung vortäuschen, dann kitzelt es den griffgewaltigen Soloakrobaten, der für die EMI-Redaktion auch einige sehr persönlich gefärbte Ansichten über die eingespielten Liszt-Stücke formuliert hat. Solche Explosivkraft zahlt sich in der Stretta-Szene der f-Moll-Etüde (Nr. 10) und im Finale der 13. Ungarischen Rhapsodie aus. Vor allem dieses auch von Sarasate benutzte Final-Material regt Watts zu intelligenten Akzenten an und setzt auf den „letzten Metern“ den echten Sprintergeist frei. Hätte er sich ein wenig mehr um die Organisation (Ausschmückung!) des ersten Teils gekümmert – Cziffra ist hier unerreicht geblieben –, könnte diese Aufnahme zu den wenigen Liszt-Dokumenten dieses Jahres gerechnet werden, die Überlebenschancen haben.

Packende Momente gibt es auch in den Paganini-Etuden, z. B. am Ende der „Campanella“ und im Variations-Wechselbad der Nummer 6. Da Watts seine immensen Finger- und Armkräfte jedoch im Verlauf der h-Moll-Sonate besonders genützlich einsetzt, wenn im Text Oktaven notiert sind, fehlt es dem im Lyrischen – kompensativ? – extrem breit angelegten Werkvollzug an Zusammenhalt. Die reine Spieldauer mit mehr als 32 Minuten spricht für sich, obwohl sich Watts vor dem Ende sehr beeilt. So wörtlich er jedoch alle „Adagio“-Bezeichnungen nimmt, so oberflächlich wirken diese und die rezitativischen Abschnitte doch im Detail artikuliert. Am schwächsten, geradezu hilflos sitzt Watts dem Epilog gegenüber, als zweifelte er auch jetzt noch an Liszts Sinn für Konzertdramaturgie. Das Werk kommt nicht zur Ruhe, sondern versackt in Bedeutungslosigkeit. Hier sind die Grenzen des Pianisten am schmerzlichsten zu spüren.

Peter Cossé

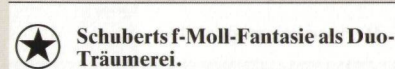


Nicht mehr nur spielerisch.

MOZART, Fantasia c-Moll KV 475, Sonaten c-Moll KV 457, C-Dur KV 279, D-Dur KV 576; Mitsuko Uchida (Klavier); Philips CD 412 617-2 (WD: 59'43'') DDD LP 412 617-1 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: (CD) Runder, plastischer Klavierklang.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Barenboim (EMI-Electrola), Zacharias (EMI-Electrola).

Durch starke Konzentration auf die spielerischen Momente hat sich die Japanerin Mitsuko Uchida als Mozart-Interpretin auf Platten beachtlich profiliert. Die jetzt vorgelegten Aufnahmen – sie entstanden bereits im Mai 1984 in London – stellen nun mit der c-Moll-Fantasia, der c-Moll-Sonate sowie der späten D-Dur-Sonate gleich drei der gewichtigsten Werke des Zyklus auf einmal vor. Zumindest im Fall der beiden Moll-Operas dürften da interpretatorische Korrekturen zu erwarten sein. Für die c-Moll-Fantasia wählt Frau Uchida anfangs eine verhaltene, harmonisch abwägende Gangart, die den klanglichen Farbwechseln mehr Recht zukommen läßt als den motivischen Verzahnungen. Die Akzente sind gemildert und die Linien quasi durch den Weichzeichner gesehen. Die Schärpen entfallen in diesem Adagio-Beginn. So zurückhaltend war Frau Uchida in Sachen Mozart bisher nicht zu vernehmen. Und doch kann die Japanerin ihre Stärken erneut besonders in den virtuosen Teilen ausspielen, in den schnellen Abschnitten der Fantasia, vor allem aber im Kopsatz der c-Moll-Sonate. Kaum je ist das Allegro molto so entschieden angeschlagen worden, wurde die motivische Arbeit in der Durchführung so entschlossen zusammengefaßt; da ist der Weg zur Sphäre von Beethovens op. 111 nicht mehr weit. Geradezu diszipliniert wirkt dagegen die Darstellung des Eingangs-Allegro aus der D-Dur-Sonate. Extreme Sechzehntelpräzision – man vergleiche nur mit Barenboims jüngster Version! – läßt Strukturen nachvollziehen; Spielfuß kommt auf, Höhepunkte werden anvisiert. Ähnliches gilt für das vorbildlich durchgezeichnete Adagio: Interpretation ohne Mätzchen und Extravaganzen, ganz aus der Vorlage entwickelt.

Nikolaus Deckenbrock



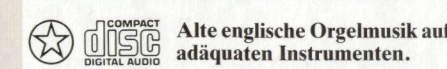
Schuberts f-Moll-Fantasia als Duo-Träumerei.

MOZART, Sonate D-Dur KV 448, SCHUBERT, Fantasia f-Moll D 940; Radu Lupu und Murray Perahia (Klavier); CBS IM 39511 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: (P) 1985
Klangbild: Weich gezeichneter, eher intimer, etwas abgedeckter Klavierklang in Übereinstimmung mit den musikalischen Intentionen.
Fertigung: Gut.
Vergleichseinspielung: Postnikova-Roshdestwenskij (Ariola 87 459 MK).

Wer sich, mit den Pianisten Murray Perahia und Radu Lupu vertraut, auf eine ruhige, gefaßte Schubert-Darstellung einstellt, wird von der ersten Duo-Veröffentlichung in CBS/Decca-Besetzung nicht enttäuscht werden. Wie mit nach innen gerichteten Antennen scheinen die beiden ihrem Herz- und Pulsschlag zu lauschen, um das sanfte Schaukeln und Pochen der Fantasia-Beginns träumerisch verstohlen zum Klingen zu bringen. Der stille Zuhörer daheim darf dabei sein. Lupu und Perahia wenden sich nicht an den Konzertsaalbesucher, dem dieses Werk, wenn sich ein Pianistengespinn zusammenfindet, meistens mit großem Affekt, glitzernder Allegro-Geläufigkeit und martialisch gesteigerter Fuge vorgeführt wird. Die Ausführenden – auch Viktoria Postnikova und Gennadij Roshdestwenskij begehen diesen Fehler – glauben, die Qualitäten der Partitur förmlich herausmeißeln zu müssen, bis es auch der letzte gemerkt hat, daß es sich nicht nur um ein beliebiges der rund 60 Stücke für Klavier zu vier Händen von Schubert handelt, sondern um sein Bedeutendstes. Das Plattenpublikum darf sich einbezogen fühlen, an diesem leisen Traumspiel zweier einmütig nach Fantasia-Schätzen forschenden Musiker teilnehmen, darf auf deren melancholisches, seufzendes Hand-in-Hand-Musizieren lauschen, wohlwissend, daß sich solche Defensivkunst kaum in einem großen Konzertsaal verwirklichen läßt. Dafür gibt es die Schallplatte, und hier werden ihre Möglichkeiten genutzt. Mozart handhaben Lupu und Perahia flüssig und leicht. Sie geben sich keine konzeptionellen Blößen. Alles „sitzt“, hat Charme und Drive, ohne daß hier die spitzbüßische Agilität des Ungarn-Duo Kocsis-Ránki erreicht wird. Mozarts Konzertdialog als Spirito-Vorspiel zur großen „Schubert-Messe“ zu vier Händen.

Peter Cossé

ORGEL



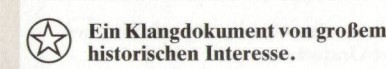
Alte englische Orgelmusik auf adäquaten Instrumenten.

FRÜHE ENGLISCHE ORGELMUSIK: Kompositionen von Byrd, Tomkins, Gibbons, Purcell, Farrant, Bull, Stanley, Greene, Boyce und Wesley; Simon Preston, Trevor Pinnock (Orgel); DGA CD 415 675-2 (WD: 52'31'') DDD LP 415 675-1 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1983/84
Klangbild: (CD) Direkt, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Nicht jede der hier eingespielten Fantasien, nicht jedes Voluntary ist ein Stück von hohem kompositorischen Rang. Doch in einigen Fällen wird man es dankbar begrüßen, daß hier die eine oder andere Kataloglücke geschlossen wurde – ganz abgesehen davon, daß mit Samuel Wesley's „Duet for Organ“ in C-Dur ein mehr als viertelstündiges Stück eingespielt wurde, das dem an Unika seiner Literatur interessierten Organisten genauso willkommen sein dürfte wie dem historisch interessierten Musikfreund. Etwa zur gleichen Zeit, in der Samuel Wesley in der Surrey Chapel zahlreiche Orgelkonzerte mit Werken Bachs gab und (1809) die erste englische Aufführung einer Bach-Motette durchsetzte, schrieb der um die englische Bach-Rezeption hochverdiente Organist und Komponist sein harmonisch stellenweise ausgesprochen bizarres, in eine „Fuga“ mündendes „Duet“. Dieses Stück spielen Simon Preston und Trevor Pinnock auf der 1789/91 von Samuel Green für die Kathedrale von Lichfield erbauten, 1861 in die Pfarrkirche von Armitage versetzten Orgel – der einzigen vollständig wiederherstellbaren Kathedral-Orgel des 18. Jahrhunderts. Eine Vorstellung von ihrem Klangreichtum erhält man, wenn Simon Preston in Maurice Greenes „Voluntary“ das Kornettregister oder in William Boyars „Voluntary“ das Trompetenregister ins Spiel bringt.

Ist für die galante Orgelmusik von Maurice Greene und William Boyce die Orgel von Armitage ein durchaus adäquates Instrument, so für manche Stücke alter englischer Orgelmusik die Orgel von Knole. Die extrem hochliegende Klaviatur dieses etwa 1605 erbauten Instruments mit seinen vier Eichenholzregistern zwingt den Organisten, im Stehen zu spielen. Sicher hätten die „Fantasien“ von William Byrd oder Orlando Gibbons eine lebendigere Agogik getragen. Simon Preston hält es hier und anderswo mit einer metrisch strenger gebundenen Spielweise.

Hans Christoph Worbs



Ein Klangdokument von großem historischen Interesse.

MUSIKAUFEICHNUNG AUS HÄNDELS ZEIT: Orgue à Cylindres du 18e Siècle (Orgel mit Rohrwerk aus dem 18. Jahrhundert); RCA/Erato ZL 30974 DT (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: Offensichtlich natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Mit dem Titel „Musikaufzeichnung aus Händels Zeit“ ist dem potentiellen Käufer der Aufnahme nicht zuviel versprochen. Zwar dürfte die Aufzeichnung – um den Zeitraum etwas präziser einzugrenzen – wohl erst in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts vorgenommen worden sein. Doch an der Tatsache, daß hier eine authentische Aufzeichnung aus jener Zeit vorliegt, gibt es keine Zweifel anzumelden. Bei der Barrel-Orgel, einem Positiv mit bis zu fünf oder sechs Registern, handelt es sich keineswegs um eine bloße Kuriosität. Wer mehr über jene englischen Drehorgeln erfahren möchte, greife am besten zu Helmut Zeraschis 1976 in Leipzig erschienenem Buch „Drehorgeln“. Im etwas mageren Hüllentext ist zumindest das Instrument selbst beschrieben, in dessen 16 Walzen Händels Schüler und Kopist John-Christopher Smith jun. englische Volkslieder und Musik von Händel eingravierte: Orgelkonzerte und ausgewählte Stücke aus Opern und Oratorien wie eine Koloraturarie aus „Josua“, vier Stücke aus dem „Samson“ oder den Trauermarsch aus dem „Saul“, den englische Militärkapellen schon bald nach den ersten Aufführungen in ihr Repertoire genommen hatten. Bereits als Hinweis zur Rezeptionsgeschichte von Händels Opern und Oratorien sind jene mechanischen Aufzeichnungen aufschlußreich. Doch anderes kommt hinzu: Gleich die Aufzeichnung des 1. Satzes des Orgelkonzerts op. 4 Nr. 5 ist mit seinen Auszierungen ein nicht hoch genug einzuschätzendes Dokument für die Aufführungspraxis Händelscher Musik etwa zwanzig Jahre nach seinem Tod. Schade nur, daß man es bei der Pariser Erato gerade in diesem Fall an der unerläßlichen redaktionellen Sorgfalt fehlen ließ. Nicht nur, daß aus dem „Samson“ die Arie „Return, return, oh God of hosts“ in der Titelei der Hüllenrückseite unterschlagen ist. Auch nähere Informationen (beim Menuett aus der Oper „Rodelinde“ etwa handelt es sich um den Schlußsatz der Ouvertüre) hätte man sich dringend gewünscht.

Hans Christoph Worbs

SOLITAIRE

Die Edelsteine unter den Aktivboxen

Bedingungslose Technologie im Dienst der Musikalität:

OEC 2000



Genial einfach – einfach genial: Die optoelektronische Regelung

Genaueste Messung der Membranauslenkung und Umwandlung in ein lineares Signal zur fehlerfreien Regelung der Tief- und Tieftmitteltöner.

Die Gegentakt Röhrendstufe
Phänomenale Höhentransparenz durch direkte übertragere Ankopplung des Iso planar Superhochtöners an die Röhrendstufe.

T+A
elektroakustik

T + A elektroakustik GmbH
Lehmkuhlenweg 32, D-4900 Herford
Telefon 052 21 / 7 20 20
Wiedo Zürich AG
Eibenstraße 9, CH-8045 Zürich
Telefon 01 / 4 62 60 63
Sunny Andrei Ges.m.b.H.
Industriestraße 3/5, A-2345 Brunn
Telefon 022 36 / 8 79 81
T + A Benelux
Botniastate 1, NL-7608 Almelo
Telefon 054 90 / 6 44 03