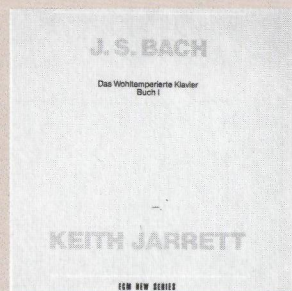


## KLAVIERWERKE



Der Free-Jazz-Pianist akademisch.



**Bach**, Das Wohltemperierte Klavier Teil I, BWV 846-869; Keith Jarrett (Klavier); ECM 2 CD 835 246-2 (WD: 105'43'') DDD LP 835 246-1 (2 S 30) DDA  
**Aufnahmedatum:** 1987  
**Klangbild:** (CD) Präsent, durchsichtig.  
**Fertigung:** Einwandfrei.  
**Vergleichseinspielungen:** Edwin Fischer (EMI 15154045), Glenn Gould (CBS 77427), Friedrich Gulda (Philips 4127941).

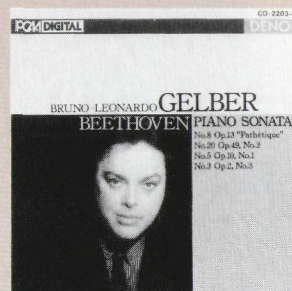
Wie der instruktive Begleittext Wolfgang Sanders mitteilt, geht Keith Jarretts Wiedergabe des Wohltemperierten Klaviers von zwei Maximen aus. Zum einen von der Vorstellung, daß alle Expression bereits in der Komposition, den „Bewegungslinien der Noten“ enthalten sei und daher nichts an Ausdrucksgehalt hinzugefügt werden müsse – gipfelnd in dem Satz: „Diese Musik braucht meine Hilfe nicht“; zum anderen von dem Eindruck, wenn man Bach spiele, so höre man nicht Musik, sondern einen Denkprozeß. Jarretts Wiedergabe ist dementprechend verhalten-zurückgenommen, reduziert gleichsam auf die puren Noten, als bestünde die Musik aus Zeichen, nicht aus Tönen. Das Resultat dieser selbstaufgelegten Begrenzung ist jedoch trotz aller Musikalität, technischen Souveränität und noblen Anschlagkultur trocken-akademisch, bisweilen pedantisch, was sich am deutlichsten darin zeigt, daß die Themen in den Fugen meist zeigefingerhaft herausgemeißelt werden. Daß sich Bachs Musik auch in einer solchen puristisch anmutenden Interpretation noch mitteilt, zeigt ihre außerordentliche Größe, legitimiert deshalb aber noch keine Plattenaufnahme.

Der Vergleich mit den Einspielungen von Edwin Fischer, Glenn Gould und Friedrich Gulda etwa zeigt, daß es, im Gegensatz zur Ansicht Jarretts, gerade der gesamten pianistischen Fähigkeiten bedarf, will man die ganze Tiefe und Weite der Bachschen Musik ausloten (es gibt sogar Stücke wie die cis-Moll-Fuge oder das Es-Dur-Präludium, die auch von ihnen nicht bewältigt werden, aber vermutlich auf dem Klavier überhaupt nicht realisierbar sind). Pianisten wie den genannten vorzuwerfen, sie fügten der Musik etwas hinzu, um sie wertvoller zu machen – so Jarrett laut Begleittext –, geht an der Wahrheit vorbei und dient nur der Rechtfertigung der eigenen Interpretation. Da merkt man die Absicht und ist verstimmt.

Egon Voss



Fernziel „Gesamtaufnahme“.



**Beethoven**, Klaviersonaten Nr. 3 C-Dur op. 2,3, Nr. 5 c-Moll op. 10,1, Nr. 8 c-Moll op. 13 und Nr. 20 G-Dur op. 49,2; Bruno Leonardo Gelber (Klavier); Denon CD 2203 EX (WD: 67'40'') DDD  
**Aufnahmedatum:** 1987  
**Klangbild:** Räumlich, natürlich, nuancenreich und glaubwürdig in der Dynamik.  
**Fertigung:** Einwandfrei.  
**Vergleichseinspielung:** Gelber (EMI 1 C 063-12778 und EMI SME 81109).

Wie die Pianistin Ingrid Haebler, so wechselte auch der in Paris lebende Bruno Leonardo Gelber nach umfangreicher Aufnahme-tätigkeit für einen maßgebenden Konzern – die eine für Polygram, der andere für EMI – zu einem kleineren Label. Gelber leistete sich mit einer Orfeo-Produktion (Variationswerke von Beethoven) noch einen kleinen Umweg, ehe er jetzt im japanischen Denon-Haus heimisch wurde. Angekündigt ist jetzt eine Gesamteinspielung der 32 Beethoven-Sonaten. Für Gelber-Verehrer, aber auch für seine Kritiker bedeutet dies, daß der gebürtige Argentinier über sein ausprobiertes Repertoire hinaus mit Novitäten aufwarten wird.

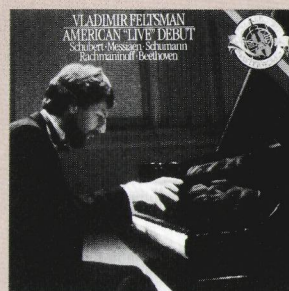
Die ersten Folge der Denon-Edition enthält bis auf die c-Moll-Sonate bewährte Nummern, mit denen Gelber seinerzeit auch den EMI-Katalog erweiterte (und auf gediegene, alles andere als umstürzlerische Weise auch bereicherte). Anhand dieser Reprisen im modernen digitalen Klanggewand läßt sich ermaßen, daß Gelber weder in aufführungsstilistische noch in tiefgreifende philologische Diskussionen einzusteigen bereit ist. Er verläßt sich, ob es nun die konzertant-glanzvolle C-Dur-Sonate op. 2,3 oder die kraftvoll angelegte „Pathétique“ ist, auf seine glänzenden handwerklichen Reserven und zieht die schnellen Ecksätze mit Verve und souveräner Übersicht durch: ohne übertriebenes Herausarbeiten der sinngebenden Linien, eher im Sinne romantisierender Oberstimmensinnlichkeit, äußerlich impulsiv im Forte, rücksichtsvoll, ja entschärfend in der Formulierung einer satz- oder werkspezifischen Botschaft.

Was von Gelber im (japanhausgemachten) Einführungstext aufgrund einer von „allen Lektorsatzzweifeln befreiten“ Neuauflage der Sonaten (Edition Shunjusha, Tokio 1985) an „individueller Interpretation“ versprochen wird, ist schwerlich aus den geschliffenen Werkreferaten des Pianisten zu entnehmen. Das Beihetfinale mag hier für sich selber sprechen: „Dabei tut Gelber auch seine eigene Interpretation dazu. Beethovens Klaviersonaten schaffen sich hier neue Ohren.“ Hört, hört! – wenn es sein muß, auch mit den eigenen.

Peter Cossé



American „Live“ Debut.



**Beethoven**, Variationen op. 76, **Messiaen**, aus Vingt regards sur l'Enfant-Jésus (Noel, Première communion de la Vierge, Regard des prophètes, des bergers et des Mages), **Rachmaninoff**, Préludes op. 32, 12 **Schubert**, Sonate A-Dur D 664, **Schumann**, Sinfonische Etüden op. 13; Vladimir Feltsman (Klavier); CBS 2 CD M2K 44589 (WD: 88'30'') DDD LP M2X 44589 (2 S 30) DDA  
**Aufnahmedatum:** (CD) Voll, räumlich, natürlich, sehr präsent.  
**Fertigung:** Einwandfrei.  
**Vergleichseinspielungen:** Schubert: Richter (EMI SME 80692 und Eurodisc 203 476-425), Schumann: Cherkassky (Nimbus 5020), Tipo (EMI 2706601), Messiaen: Bé-roff (EMI/ASD 2 CD CMS 7691612), Loriod (Schwann AMS 5201).

Als Vladimir Feltsman vor einigen Jahren über den Ariola-Vertrieb seine Aufnahmen der beiden Chopin-Klavierkonzerte im Westen offerieren konnte, blieben – soweit ich es verfolgen konnte – die Reaktionen moderat. Wirklich lagen auf diesem Gebiet mehr als ausreichend viele einprägsame und auf jeweils ihre Art verantwortungsvolle Einspielungen vor. Feltsman hat sich inzwischen entscheidend verändert, und dies in zweierlei Beziehung. Zum ersten hat er im vergangenen Jahr die Sowjetunion verlassen (dürfen) und ist mit großem politisch-publizistischen Pomp in Wien und wenig später in den Vereinigten Staaten empfangen worden. Zum zweiten – und hier beziehe ich mich auf die erste Plattenproduktion seit seiner Übersiedlung – erweist sich Feltsman als ein tiefinniger, alles andere als bläblich formulierender Interpret, dessen Schubert-Darstellung (D 664) ihn allein schon als einen Methodiker vom Geiste eines Richter oder eines Afanassiev ins Rampenlicht rückt.

Die beiden CBS-Platten, die für CBS-Verhältnisse recht prompt auf den Markt gekommen sind, enthalten die klanglich geglättete und editorisch weitgehend befriedigende Zusammenfassung des „American Live Debut“ des Komponisten in New York. Die editorischen Einwände beziehen sich auf Mängel bei der Datierung des Konzerts – ein unbeabsichtigter Hinweis vielleicht, daß zum fehlerlosen, geradezu klinisch sauberen manuellen Erscheinungsbild dieses Mitschnitts die eine oder andere Korrektur beigetragen hat. Ärgerlich aber ist es, daß Feltsmans sehr persönlich gehaltener Einführungstext zur Programmkonstellation nicht ins Deutsche übersetzt worden ist. Und unsinnigerweise hat die CBS-Redaktion darauf verzichtet, ein paar Lebensdaten über ihren Debütanten einzurücken. Ich hole das in Stichworten nach: Feltsman – Sohn einer Pianistin und eines Kompo-

nisten leichter Musik – ist 36 Jahre alt. Als Schüler von Jacob Flïer absolvierte er das Moskauer Konservatorium. 1967 gewann er den Prager Rundfunkwettbewerb, 1971 in Paris den „Marguerite Long-Wettbewerb“ – einen Preis, der auch für Mikhail Rudy zum Sprungbrett wurde.

Wie angedeutet, erfährt Feltsman die „kleine“ A-Dur-Sonate von Schubert als „Weites Land“, gewissermaßen als Aquarell mit seelischer Tiefenperspektive. Breit im Tempo, aber keineswegs spannungsarm entwickelt er die beiden ersten Sätze, wobei er im ersten die Oktavenserien nicht ganz so monumental und ehern wie Richter in die lyrische Umgebung stanz. Charakteristisch aber für beide ist der akzentuierte Umgang mit dem melodischen Material, dessen langfristige Bögen und Wölbungen bar aller musikantischen Leichtfertigkeit nachgezeichnet werden. Im Andante – bei Feltsman vergleichsweise ein rasches „Largo“ – führt diese Haltung zu einer deutlichen Aufwertung des unterschwellig dramatischen Gehaltes. Der melancholische Grundzug des Satzes nimmt, bis auf zarte aufhellende Rhythmisierungen und Verzierungsermunterungen, eine Wendung hin ins Depressive. Um so beflügelnder wirkt im folgenden das tänzerische Allegro, dessen flotte Sechzehntel Feltsman ohne die üblichen Beschleunigungsnotizen aneinanderreih.

In der französischen „Abteilung“ geht der Pianist mit großer Hingabe auf das katholisch-illustrative Szenario der „Vingt regards ...“ von Messiaen ein. In seiner Auswahl beschreitet Feltsman etwas andere Wege als seine, meistens auch noch sparsamer auswählenden Recital-Kollegen. Der volle, hymnische Klavierklang dieses Mitschnitts bestärkt mich rückblickend in meiner Kritik anlässlich einer EMI-Reprise des gesamten Zyklus auf Compact Disc mit Michel Béroff. Es ist unbedingt erforderlich, daß bei diesen in jeder Hinsicht ausgreifenden Stücken die Übertragungsdynamik annähernd mit jener im Konzertsaal vergleichbar bleibt.

Dies zählt sich natürlich auch im Variations-Labyrinth der „Symphonischen Etüden“ von Schumann aus. Übersichtlich, ausführlich, aber nicht schleppend nimmt Feltsman das Thema (zum Glück nicht so zeitlupenhaf wie Cherkassky) und nicht so ausgefärbt wie jüngst Maria Tipo). Klar, dabei niemals nüchtern werden die Etüden-Charaktere definiert, wobei es Feltsman mühelos gelingt, die fünf Variationen aus dem Anhang zwischen die Etüden Nr. 8 und 9 als absolut werkzugehörig zu integrieren. Im Finale hält er sich (Allegro brillante) etwas zurück, scheint auf Sicherheit zu gehen. Aber diese Schumann-Lösung auf Vernunft-Basis ändert nichts am nachhaltigen Eindruck, welchen dieses zwischen Nachdenklichkeit und Passion so vielschichtig vermittelte Denkspiel hinterläßt.

Zwei Zugaben runden das Konzerterlebnis für Nichtdabeigewesene mit flirrenden, sorgfältig ziselierten gis-Moll-Notenpartikeln (Rachmaninoff) und einem brutal akzentuierten „Türkischen Marsch“ ab, über dessen martialisches Gedankenmaterial Beethoven sechs Variationen verfaßt hat. Feltsman befindet sich mit dieser Zugabe in bester Gesellschaft von Landsleuten: Gilels und Richter haben dieses op. 76 ebenfalls in ihr Repertoire mit einbezogen.

Peter Cossé



Eine Gesamtsicht von Rang.



**Debussy**, Das Gesamtwerk für Klavier; Jörg Demus (Klavier); amadeo/Philips 5 CD 423 273/77-2 (WD: 5 Std. 17' 5'') AAD  
**Aufnahmedatum:** 1968  
**Klangbild:** Natürlich, klar.  
**Fertigung:** Ohne Einwand.

Diese Produktion von 1969 in CD-Version neu vorzulegen, ist ein durchaus lobenswertes Unternehmen, auch wenn man ihm zunächst etwas skeptisch gegenübersteht. Diese Einspielung des Debussyschen Gesamtwerkes für Klavier durch Jörg Demus hat Format, sie trägt aber nicht die Züge einer außerordentlichen oder gar spektakulären Debussy-Interpretation. Ihr Gewicht liegt darin, daß sie wirklich allen Werken gerecht zu werden vermag, und daß Ausfälle so gut wie nicht zu registrieren sind, sieht man einmal davon ab, daß den um 1890 entstandenen Stücken wie die „Rêverie“ oder dem „Valse romantique“ eine etwas poetisch-subtilere Gestaltung gut anstünde.

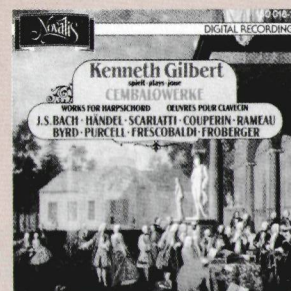
Demus ist kein Klangkünstler, auch kein musikalischer Poet, der um Debussys Kompositionen einen Schleier von Geheimnissen legt. Seine Interpretationen haben etwas Handgreifliches im guten Sinne, so daß die Werke Debussys als differenzierte Gebilde erscheinen. Demus akzentuiert nicht bestimmte Aspekte wie Klangfarbe, Melodie, Akkordik oder Dynamik, sondern verknüpft die verschiedenen Momente zu einem immer wohlhabend gestimmten Ganzen. Er geht dabei nicht von den Reizfaktoren der Musik aus, sondern orientiert seine Darstellung am konstruktiven Denken des Komponisten, der gleichsam aus der Heterogenität vieler Einzelelemente eine musikalische Gestalt hervorgehen läßt. Es ist nicht zufällig, daß Demus dort am stärksten ist, wo, wie in den „Images“- und „Préludes“-Heften, die Vielfalt und Anschauungsfülle über die einzelnen Kompositionen hinaus noch einmal in der Gestalt des Zyklus ihre konstruktive Bindung erfährt. Hier erweist er sich als ein Meister der Proportionen, der Balance und der Gestaltung von Zusammenhängen. Die Musik Debussys wird weder durch Rauchgläser oder Schleier noch durch sonstige Zwischenfaktoren gesehen.

Die CD-Version gefällt mir außerordentlich: Die Klänge sind klar und transparent, gleichwohl hat die musikalische Gestaltung eine räumliche Tiefendimension.

Dieter Rexroth



Ein bunter Strauß.



**Kenneth Gilbert spielt Cembalowerke** von G. Frescobaldi, Byrd, Froberger, Purcell, Händel, Rameau, Bach, F. Couperin, Scarlatti; Kenneth Gilbert (Cembalo); Novalis/TIS CD 150 018-2 (WD: 61'38'') DDD LP 1509 018-1 (1 S 30) DDA  
**Aufnahmedatum:** 1987  
**Klangbild:** Direkt, zum Teil abgedunkelt.  
**Fertigung:** Einwandfrei.

Kriterien für diese recht buntscheckige Auswahl barocker Cembalostücke aus Frankreich, England und Spanien, aus Deutschland und Italien sind schwer auszumachen. Allvertrautes wie Händels „Grobschmied“-Variationen steht in diesem „Programm der Zufälligkeiten“ neben einer Rarität wie Claude-Bénigne Balbastres Cembalo-Adaption von vier Stücken aus dem Opéra-Ballet „Pygmalion“, dem Zeugnis einer seinerzeit äußerst lebendigen Rameau-Rezeption. Freilich: Ein Meister des Fachs wie Kenneth Gilbert weiß die Eigenständigkeit der bunt durcheinandergewürfelten Stücke zumeist treffend herauszuarbeiten. Bei Frobergers „Tombeau de M. Blancheroche“ ist die Anweisung strikt beim Wort genommen, sich nicht sklavisch an das Metrum zu binden. Frescobaldis „Quattro Corrente“ profitieren umgekehrt von rhythmischer Festigkeit. In Purcells „A New Ground“ ist die silbrig-helle Oberstimme klar vom ostinaten Baß abgesetzt. Den ihnen gemäßen genrehaften Charakter gewinnen einzelne Sätze in Couperins 17. Ordre, während in einem so großartigen Stück wie Scarlattis f-Moll-Sonate K. 184 der kühne Gestus dieser Musik mit allen Ingredienzien typisch spanischer Tanzatmosphäre überlegen aufgespielt wird. Nur Händels „Grobschmied-Variationen“ werden hier allzu einfallslos und schulmäßig heruntergespielt. Für Frescobaldi und Byrd stand Kenneth Gilbert ein französisches Cembalo nach Jean Goermans (1783) zur Verfügung, für die übrigen Stücke ein italienisches Cembalo nach Vorbildern des 17. Jahrhunderts aus der Werkstatt Bernhard von Tüchers.

Hans Christoph Worbs



Buchbinder kann auch anders.



**Schubert**, Sonate B-Dur op. posth. D 960, Sonate A-Dur op. 120 D 664; Rudolf Buchbinder (Klavier); EMI CD 7 49657 2 (WD: 67'10") DDD LP 7 49657 1 (1 S 30) DDA  
**Aufnahmedatum:** 1987  
**Klangbild:** (CD) Schlank, klar, ausgewogen.  
**Fertigung:** Ausgewogen.

Schuberts B-Dur-Sonate und kein Ende – es ist schwer, der vorhandenen Interpretationspalette von Schuberts letzter Sonate eine neue Farbe beizumischen. Selbst Pollini hatte sich da jüngst in die Norm fügen müssen, auch wenn bei ihm bemerkenswerte persönliche Noten ins Spiel gekommen waren. Rudolf Buchbinder erweitert nun das Spektrum vorhandener Aufnahmen um eine perspektivenreiche, genaue und pianistisch perfekte Einspielung. Daß sie keine neuen Deutungen bietet, sollte ihm kaum zum Vorwurf gemacht werden.

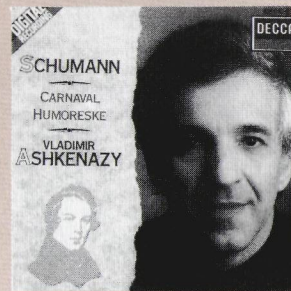
Die leidige Tempo-Frage des „Molto Moderato“ beantwortet der Österreicher weit zurückhaltender als sein italienischer Kollege. Zwar erreicht er kaum die extreme Langsamkeit, die Svatoslav Richter hier seinerzeit anvisierte, aber knapp 25 Minuten stellen für den Kopfsatz doch eine beträchtliche Dauer dar. Buchbinder läßt sich Zeit für die Pausen und Fermaten, ruhig und überlegen spielt er die Kontraste aus und formt endlich – bei ihm durchaus keine ganz gewöhnliche Erscheinung – auch pianistische Zwischenwerte.

Auch im zweiten Satz überrascht Buchbinder mit langsamem Tempo und dynamischen Schattierungen, und selbst im Finale hält er seine Spielfest bis zum virtuosen Schluß erstaunlich unter Kontrolle. Insgesamt ist ihm hier sicher eine seiner differenziertesten Leistungen auf Schallplatte gelungen. Die Darstellung der A-Dur-Sonate von 1819 bestätigt den Eindruck auf besonders kantable Weise.

Nikolaus Deckenbrock



Carnaval-Premiere, Humoresken-Reprise.



**Schumann**, Carnaval op. 9, Humoreske op. 20, Noveletten op. 21 Nr. 1 und 2; Vladimir Ashkenazy (Klavier); Decca CD 421 010-2 (WD: 65'57") DDD  
**Aufnahmedatum:** 1986  
**Klangbild:** Direkt, aber nicht ohne räumliche Wirkung.  
**Fertigung:** Einwandfrei.  
**Vergleichseinspielung:** Humoreske: Ashkenazy (Decca SXL 6642), Richter (Decca LW 50090), Carnaval: Egorov (DG 25 38 377), Noveletten: Richter (DG 138077, Turnabout STV 34359, CBS 72450).

Schumanns „Lettres dansantes“, nämlich jene stummen „ASCH-SCHA“-Bedeutungsträger, die in letzter Zeit wieder von jungen Ausführenden angeschlagen werden, hätten den Graphiker der neuen Ashkenazy-Platte zur Herstellung einer weiteren romantischen Beziehung verführen können. Da auf der Cover-Vorderseite die beiden Noveletten (op. 21 Nr. 1 und 2) nicht angegeben sind, ergeben die Initialen von „S“chumann, „C“arnaval, „H“umoreske und „A“shkenazy noch einmal das vielsagende Akrostichon mit den Verbindungen zu Schumann und zu Ernestine von Frickens böhmischem Geburtsort.

Ashkenazys Vortragsweise ist von spürbarer Dezenz geprägt. Das heißt nicht, er würde die kraftvollen Faschings-Tänze, Virtuosen-Anspielungen und die marsch-beziehungsweise polonaisengewaltigen Episoden nicht mit Kraft anfassen. Ich meine mehr die psychologische Tiefenanalyse, die Verteilung der Zwischenfarben. Die Einleitung der „Humoreske“ und das folgende „Sehr rasch und leicht“-Geplänkel gehen ihm flüssig und offen von der Hand. Richter, aber mehr noch Claudio Arrau (Philips) haben hier vielsagender (und vielsingender) begonnen, um die schnelle, irrlichternde Weiterführung variabler zu registrieren und regelrecht auf ihre kleinwertigen Notenbestandteile hin zu untersuchen.

Ashkenazys erste „Carnaval“-Darstellung auf der Schallplatte (die „Humoreske“ war bis jetzt in einer klanglich etwas dumpfen Version über den TIS zu beziehen) ist natürlich um einiges beherrscher als die Konzertwiedergabe, wie man sie in letzter Zeit hören und bewundern konnte. Die etwas schwerlastigen Oktaven – ein Kennzeichen auch für die erste Novelette, die durch Richter nach wie vor unübertroffen aufgebaut worden ist – und das ein wenig bellende Fortissimo (Einleitung von op. 9) wären die einzigen Reklamationen, die ich bei dieser klaren, im „Paganini“-Wirbel souveränen, insgesamt völlig unverstiegenen Schumann-Platte anzumelden hätte. Peter Cossé



Historische Klavierinterpretationen im neuzeitlichen Klanggewand.



**Welte-Mignon 1905:** Berühmte Pianisten der Jahrhundertwende spielen Werke von Beethoven (aus den Sonaten op. 57 und 31/3 u.a.) und Schubert (Impromptu aus op. 90 und 142 u.a.); Eugène d'Albert, Jan Ignaz Paderewski, Franz Xaver Scharwenka, Joseph Hofmann u.a. (Klavier); Teldec CD 8.43929 (WD: 55'18") AAD  
**Aufnahmedatum:** 1905

**Welte-Mignon 1905:** Berühmte Pianisten der Jahrhundertwende spielen Chopin (Polonaise As-Dur, Walzer, Etuden, Nocturnes u.a.); Eugène d'Albert, Ferruccio Busoni, Jan Ignaz Paderewski, Rosita Carreno u.a. (Klavier); Teldec CD 8.43930 (WD: 53'47") AAD  
**Aufnahmedatum:** 1905

**Welte-Mignon 1905:** Liszt-Schüler spielen Liszt (Liebestraum, Valse impromptu, Ungarische Rhapsodie, La Campanella, Rigoletto-Paraphrase u.a.), Komponisten spielen eigene Werke; Ferruccio Busoni, Frederic Lamond, Eugène d'Albert, Max Reger, Manuel de Falla, Claude Debussy, Enrique Granados (Klavier); Teldec 8.43931 (WD: 52'36") AAD  
**Aufnahmedatum:** 1905  
**Klangbild:** Klare Zeichnung, natürlich, direkt.  
**Fertigung:** Geringe Rumpelgeräusche.

Haben sich bei Interpreten und Virtuosen früherer Zeiten – namentlich bei Geigern und Pianisten – mitunter „fantastische“ Legenden gebildet, so soll nicht unterstellt werden, daß die Aussagen einstiger Gewährleute generell in Zweifel zu ziehen sind, nur weil sie nicht durch Klangaufzeichnungen nachweisbar sind oder einzig die unerbittlich hochgeschraubten technischen Maßstäbe unserer Zeit gelten. Seitdem es Klangaufzeichnungen gibt, sind wir in der Lage, direkte Interpretationsvergleiche anzustellen. Dies gelingt freilich umso besser, je ungetrübter sich uns die Klangdokumente präsentieren. In dieser Hinsicht ist es ein Glücksfall, daß Klavierinterpretationen bedeutender Pianisten (vereinzelt auch Organisten wie Max Reger) der letzten Jahrhundertwende sich dem Medium des Welte-Mignon anvertrauten. Damit war für die Nachfahren die Chance gegeben, historische Klavierinterpretationen entsprechend dem neuzeitlichen Standard der Schallplattenaufnahmetechnik darzubieten und zu veranschaulichen.

Anfang der Siebziger Jahre veröffentlichte Telefunken eine Serie von Klavierinterpretationen, die um das Jahr 1905 auf Welte-Rollen und sodann auf elektroakustischem Wege für die LP aufgenommen wurden. Diese „Analogaufnahmen“ wurden in neuester Zeit digital aufbereitet und nunmehr als CD erneut veröffentlicht. (Inter-cord indessen wartet soeben mit „echten“ Digitalaufnahmen von Vladimir Horowitz am Welte-Mignon von 1926 auf. Diese wurden in der neuesten Vierteljahresliste des Preises der deutschen Schallplattenkritik 2/1988 hervorgehoben.) Vielleicht wichtiger noch als die Klangtreue dürfte die musikalische Texttreue der „legendären“ Pianisten von einst sein. Und was sich uns hier darbietet, überrascht bezüglich der spieltechnischen Maßstäbe, die wir heute anzulegen gewohnt sind. Mit der Möglichkeit „nachschöpferischer Freiheit“ wurde früher doch recht großzügig verfahren. So setzt sich Franz Xaver Scharwenka im ersten Satz von Beethovens „Appassionata“ nicht nur über das Grundzeitmaß „souverän“ hinweg, auch schnelle Passagen lassen an Präzision viel zu wünschen übrig. Und Eugène d'Albert verfährt mit Schuberts Impromptu G-Dur (op. 903) ebenfalls recht großzügig. Er gestattet sich zahlreiche improvisatorische Freiheiten (Arpeggien, Verlegung des Themas um eine Oktave nach oben usw.), von allzu freizügigen und daher recht anfechtbaren Rubati ganz abgesehen. Statt einer „Aufrechnung“ von Textabweichungen oder gar interpretatorischen Unzulänglichkeiten verdienen die Klavierinterpreten von 1905 große Beachtung, denn sie spiegeln das Klavierspiel zu jener Zeit, wie es war – immer allerdings vorausgesetzt, daß mit dem Welte-Mignon sämtliche Ingredienzen des Klavierspiels festgehalten werden können. Und daran bestehen kaum Zweifel, zumal die ausnahmslos bekannten Stücke entweder „treffend“ oder doch dem Original „sehr ähnlich“ präsentiert werden. Klanglich kommt dies in den technisch aufbereiteten Aufnahmen auf natürliche Weise zur Geltung. Gerhard Wienke

## ORGEL



Vorzügliche Stil-Dokumentation.



**Bach**, Fantasie G-Dur BWV 572, Passacaglia c-Moll BWV 582, Praeludien und Fugen in G-Dur BWV 541, h-Moll BWV 544, e-Moll BWV 548; Käte van Tricht (Sauer-Orgel im Bremer Dom); MD + G/EMI-ASD CD 1 3241 (WD: 64'16") DDD  
**Klangbild:** Räumlich, ausgeglichen.  
**Fertigung:** Tadellos.

Diese Einspielung bezieht sich auf die Bach-Deutung des frühen Karl Straube (1873-1950), der 1913 seine Bearbeitung des zweiten Bandes der Bachschen Orgelwerke im Verlag Peters herausgab (von dem er sich später distanzierte). Straube beabsichtigte, mit diesem „romantischen Bach“ weite Kreise der Musikwelt für die Orgelmusik zu interessieren und den Musikern entgegenzutreten, die „Bach auf der Orgel in einem gleichförmigen Fortissimo spielen“ (Reimann); er wollte den Vortrag klanglich wie melodisch ausfeilen.

Käte van Tricht, langjährige Bremer Domorganistin, studierte diesen Interpretationsstil bei Straube selbst und kann ihn auf der Sauer-Orgel des Bremer Domes (1894 erbaut, heute 99 Register groß) beispielhaft vorführen. Mit viel Einführung und technischer Bravour scheint sie für diese Aufgabe prädestiniert. Der Mittelteil der G-Dur-Fantasie wird durch zahlreiche Registerwechsel ereignisreich, die Passacaglia erhält einen monumentalen Aufriß. Das G-Dur-Präludium, nur mit Flötenstimmen registriert, spiegelt in sehr raschem Tempo den „anmutsvollen Zauber der Rokokokunst“ (Straube). In ruhigem Tempo und leisen Grundstimmen trifft die Interpretin den „tief elegischen Ton“ (Spitta) des h-Moll-Präludiums, dessen Seitenthema sie mit Streichern spielt; die Fuge wird als gewaltige Steigerung angelegt. In Präludium und Fuge e-Moll werden die architektonischen Verhältnisse durch enorme Crescendi und Tempoänderungen unterstrichen. Hier vermisst ich die Verwirklichung der staccato-Vorschrift für das Fugenthema.

Natürlich können wir heute nicht in diesen Stil zurückfallen, dennoch gibt diese erstaunliche Edition Hinweise auf in Bach angelegte musikalische Möglichkeiten, die heutzutage leicht überspielt werden.

Dieter Weiss



Kühle Makellosigkeit.



**Bach**, Toccata, Adagio und Fuge C-Dur BWV 564, Partita Sei gegrüßt Jesu gütig BWV 768, Sechs Schübler-Choräle BWV 645-650, Concerto C-Dur nach Vivaldi BWV 594; Martin Haselböck an der Bachorgel der Wiener Augustinerkirche; Novalis/TIS CD 150 024-2 (WD: 69'30") DDD LP 150 024-1 (1 S 30) DDA  
**Aufnahmedatum:** 1985  
**Klangbild:** (CD) Trockene Transparenz.  
**Fertigung:** Ohne Mängel.

Diese Aufnahme weist alle Eigenschaften eines „analytischen“ Konzepts auf, sowohl in der Spielweise wie im Klangbild. Haselböck bevorzugt eine äußerst distinkte Phrasierung, ausgefeilte Artikulation und ein – teilweise – pointiertes non-legato. Das macht sich in der C-Dur-Toccata und Fuge ganz ausgezeichnet: diese Interpretation trifft das kammermusikalische Format ihrer Struktur, kühl, kristallin und scharf beleuchtet im Detail (obwohl das „Adagio“ recht nazarenisch registriert wird – Kennzeichen einer modernen Orgel).

Weit weniger gut wirkt sich dieses Konzept auf die Choralbearbeitungen aus. Die große Partita über „Sei gegrüßt“, von Bach mehrfach überarbeitet und hier in einer (mutmaßlich) frühen Fassung aus der Neuen Bach-Ausgabe gespielt, wirkt nicht als ein geschlossener Variationszyklus, sondern formal unausgeglichen, stellenweise sogar mühsam. Die einzelnen Variationen und ihre Details werden herauspräpariert, das geistige „Band“ der Melodie in wechselnder Beleuchtung und dialektischen Steigerungen geht verloren.

Ähnlich scheint es mit den sechs „Schübler-Chorälen“ zu gehen, Kabinettstücke Bachscher Choralbearbeitungskunst. Sie lassen kalt, weil das analytische Konzept der Poesie und tonmalerschen Lyrik dieser Stücke keine Chance gibt. Ein sympathetisches Aufnahmeverfahren, das mehr auf distinktive Nähe und nie auf räumliche „Aura“ gerichtet ist, tut ein übriges. Schließlich hätte auch dem Concerto C-Dur nach Vivaldi (ausgenommen den sehr gut gespielten zweiten Satz) etwas konzertanter Rausch, eine Spur opulenter Klangpracht keineswegs geschadet, vielmehr die Gefahr einer gewissen Eintönigkeit des dünnen Satzes gemildert. Klaus Peter Richter