

FONO-KRITIK

einem 22 x 26 cm großen Abdruck jener schönen 60-Pfennig-Telemann-Gedenkbriefmarke der Deutschen Bundespost, die damals herauskam (und für einen Brief genügt!).

Macht dies alles schon einen soliden, von der äußeren Aufmachung und Ausstattung her höchst niveauvollen Eindruck, so gilt dies um so mehr für die Musik, die aus den Plattenrillen kommt: die wohlbekannte a-Moll-Oboen-Sonate (deren verschiedene Fassungen seit kurzem aus dem Bielefelder Katalog erstaunlicherweise verschwunden sind) aus dem „Getreuen Musik-Meister“, eine e-Moll-Sonate für Gambe und Continuo, ein G-Dur-Quintett für Flöte, zwei Gamben (eine von August Wenzinger gespielt) und Continuo aus einem Originalmanuskript der Darmstädter Bibliothek, schließlich die bereits erwähnte Kantate für Sopran, Baß, Chor, Blockflöte, Oboe, Violine, zwei Gamben und Basso continuo (Orgel, Fagott und Violone), bei der auf einer Gambe wieder August Wenzinger mitwirkt.

Es wurde auf dem Sommerkurs am Erie-See offenbar sehr ernsthaft gearbeitet, wenn man die Darstellungen als Ergebnis werten darf: nicht nur die Wahl der Instrumente spiegelt die Auseinandersetzung der Interpreten mit der historischen Aufführungspraxis wieder (es sind fast ausschließlich alte Instrumente oder Kopien davon), sondern auch Artikulation, Phrasierung, Betonung, die Verzierungen bei Wiederholungen und was uns inzwischen von Harnoncourt und Nachfahren – gelegentlich in übertriebener Pose – offenbart wurde und noch wird. Dabei wissen ältere Semester unter uns noch sehr wohl, daß all diese neuen Erkenntnisse lange vor Harnoncourts Experimenten in der Schola Cantorum Basiliensis bereits diskutiert und (glücklicherweise nicht ganz so wild entschlossen) in die Praxis übertragen worden sind – zahlreiche Archiv-Aufnahmen der DG unter der Ägide August Wenzingers zeugen davon. So schöpften also die Oberlin-Studenten aus den frühesten und vielleicht nahrhaftesten Quellen, wenn es um die Interpretation barocker Musik geht. Dadurch entstand eine schwungvolle, bei aller Akribie in der Befolgung historischer Regeln und in der Beachtung alter Gebräuche stets spontane und hörbar inspirierte Darstellung, an der auch aufnahme- und fertigungstechnisch nicht das Geringste auszusetzen ist. Die Aufnahme ist ein musterhafter, rundweg gelungener, hörens- und auch lesenswerter Beitrag aus den USA zum Telemann-Jahr, der auch verspätet noch Interesse verdient.

Diether Steppuhn



Virtuose Barocksonaten.

VIVALDI, Sonaten für Violine und B.c. (fatto per il Maestro Pisendel) D-Dur RV 2, c-Moll RV 6, G-Dur RV 25 und A-Dur RV 29; The Boston Museum Trio: Daniel Stepner (Violine), Laura Jeppesen (Gambe), John Gibbons (Cembalo); harmonia mundi France HMB 1088 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Intime Raumwirkung, natürlich.

Fertigung: Bis auf minimales Knacken einwandfrei.

Nomen est omen. Das Boston Museum Trio heißt so, weil seine Musiker eng mit der Musikinstrumentensammlung des Museum of Fine Arts zusammenarbeiten. Dessen ungeachtet spielt das Ensemble auf dieser Platte allerdings meines Wissens keine „Bostoner“ Instru-



mente, sondern zwei neue Instrumente, eine Gambe von René Garmy und ein Cembalo von William Dowd. Hinzu kommt eine alte Geige von Sebastian Klotz dem Älteren, den einige sogar als den Stradivari Mittenwalds verehrt haben.

Die vier Sonaten auf dieser Platte sind Teil einer in der Dresdener Landesbibliothek vorhandenen Manuskriptsammlung, die der seinerzeit berühmte Violinist und Komponist Johann Georg Pisendel der Bibliothek vermacht hatte. Pisendel war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der führende Musiker der Dresdener Hofkapelle und pflegte reichen Kontakt zu vielen bedeutenden Komponisten seiner Zeit. Vivaldi widmete ihm außer den hier eingespielten Sonaten noch weitere Kompositionen, und auch Bachs Solosonaten mögen für Pisendel geschrieben worden sein.

Die virtuos-brillante Interpretation der Amerikaner wird dem ebenso unterschiedlichen wie kurzweiligen Charakter der Vivaldischen Sonatensätze auf stupende Weise gerecht. Für meinen Geschmack verschwindet allerdings die Gambe ein wenig zu sehr im Hintergrund. Daß hierfür primär der Toningenieur verantwortlich ist, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Gambistin ihren Part nicht bestimmt genug artikuliert, um der Oberstimme eine vitale Baßstimme gegenüberzustellen. Nichtsdestoweniger ist dies eine lohnende Neuerscheinung, die Katalogneuheiten präsentiert.

Martin Elste



Einfach phantastisch!

YSAYE, Sechs Sonaten für Violine solo op. 27; Oscar Shumsky, (Violine); Nimbus 2137 (1 S 30) Digital

Klangbild: Sehr natürlich; nachhallarm, damit „purer“ Instrumentenklang.

Fertigung: Einwandfrei.

Oscar Shumsky hat seit seinem „Wiederauftauchen“ in Europa in den letzten zwei Jahren die Anerkennung von Publikum und Presse in außergewöhnlichem Maße auf sich gezogen. Nicht, daß da ein Virtuose seine Kunststücken unter die Menge streut, nein, ein in Jahrzehnten des Musizierens unter allen möglichen Bedingungen gereifter Geiger kehrt –, nach Jahrzehnten des Lehrens – nochmal auf das Podium zurück und liefert in aller Bescheidenheit Musik ab, realisiert durch das lebendigste Violinspiel, das sich denken läßt. Seine Vielfalt,

OSCAR SHUMSKY
Eugène Ysaÿe –
six sonatas
for solo violin opus 27



seine Stilsicherheit und sein fast unglaublicher Bogenkontakt nehmen von Bach bis Strauss gefangen, von Tartini über Kreisler und Mozart bis Ysaÿe. Wenn Sie Gelegenheit haben sollten, Shumskys Konzerte zu besuchen, lassen Sie sich seine Kunst nicht entgehen.

Abgesehen davon, daß Shumsky Ysaÿes Solo-Sonaten auf dem Podium noch eine Spur persönlicher darbietet, darf man seine Einspielung getrost als geigerische und darstellerische Spitzenleistung bezeichnen. Geigerisch bestimmen-

Soeben ist Franz Fargas Buch „Geigen und Geiger“, das erstmals 1940 erschien und bis 1965 sechs Auflagen erlebte, in einer überarbeiteten Neuauflage im Müller Verlag, Rüsschlikon, herausgekommen. „FonoForum“-Mitarbeiter Wolfgang Wendel und der Geigenbaumeister Karl Mages zeichnen für die Aktualisierung dieses Standardwerks über die Geige verantwortlich.

FF

de Züge sind nach wie vor – und dies ist mit Bedacht an erster Stelle genannt – in einer wirklich phantastischen Bogentechnik zu sehen. Da scheint es auch nicht im entferntesten „Kontaktschwierigkeiten“ zu geben; Shumsky „steht“ mit dem Bogen auf den Saiten, zieht seinen Ton scheinbar ohne alle Hemmnisse aus der Geige. Dazu kommt eine Sicherheit der linken Hand, die auch das vielstimmigste Spiel durchhörbar macht. Ergänzt werden diese handwerklichen Mittel durch eine Palette an tonfärbenden Ausdrucksmitteln, deren Vorhandensein selbst zur Rarität geworden ist.

Mit solchen Voraussetzungen läßt sich schon leichter an Ysaÿes vor technischen Schwierigkeiten strotzenden Sonaten herangehen. Auch hier vollzieht sich ähnliches wie auf dem Podium: man hört zu! Sie kennen den Beginn der a-Moll-Sonate mit dem Präludium aus Bachs E-Dur-Partita als Zitat: dieses Überraschtsein beim „Hineingeraten“ in ein „falsches“ Werk, dieses quasi-improvisierende Experimentieren mit dem „zufällig“ erwischtem thematischen Material; dieses Färben und neue Einkleiden – „Spiel“ wird zum „Pläsier“ am phantasievollen Gestalten.

Ähnliche Betrachtungen könnte man auch für die anderen Sonaten anstellen. Doch das hören Sie sich besser unmittelbar aus Ihren Lautsprechern an.

Wolfgang Wendel

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke



Partieller Fehlgriff hinsichtlich des Instrumententyps.

C.P.H.E. BACH, Sämtliche 18 Fantasien für ein Tasteninstrument; Evelyn Garvey (Hammerflügel);

Spectrum SR 146 (1 S 30)

Vertrieb: Le Connaissance, Karlsruhe

Aufnahmedatum: (P) 1982

Klangbild: Etwas entfernt.

Fertigung: Stärkeres Knacken auf der A-Seite (Individualfehler).

Vergleichseinspielungen: Auswahl: Dreyfus (DGA 2533 327), Grudin-Brandt (BIS 142)

Zu dieser ersten Aufnahme sämtlicher Fantasien C.Ph.E. Bachs habe ich zwei prinzipielle Einwände: Evelyn Garvey spielt auf einem modernen historischen Hammerflügel, genauer: auf einer modernen Kopie eines Walter-Flügels von 1786, also einem Instrument mit differenzierter, aber im Fortebereich reduzierter Dynamik und hellem, „hämmerndem“ Klang. Ist dieses Instrument angemessen für eine Einspielung, die historische Authentizität schon aufgrund der Instrumentenwahl anstrebt? Für die Zeit der Bach-Söhne war eine Instabilität der musikalischen Ausdruckswelt typisch. So wie heute in der Pop-Musik akustische und E-Gitarre nebeneinander verwendet werden, so spielte man damals gleichermaßen auf Cembalo, Clavichord und Hammerflügel. Welches dieser drei Instrumente wäre nun das angemessenste für die Fantasien? Die Unterschiede sind zwar nur marginal, wenn jedoch eine gewisse historische Repräsentanz erzielt werden soll, dann sollte der moderne Interpret auf das stilistisch treffendste Instrument zurückgreifen: Für die Fantasien bis gegen 1780 ist dies das Clavichord, danach erst (für die Stücke in den Sammlungen „für Kenner und Liebhaber“) das Fortepiano. Erst mit dieser Aufteilung wird man auch den Werken gerecht, bei denen die Bebung als gelegentliche Beseelung des an sich starren Saitenklaviertones gefordert wird. Mein zweiter Einwand gilt der Zusammenfassung der Stücke. Die freie Fantasie ist als Kontraststück zwischen Sonaten und Rondos in den zeitgenössischen, autorisierten Sammlungen erschienen. Erst im Zusammenhang mit jenen relativ strengen Kompositionsformen offenbart sich das Besondere, das Affektbewußt. Holt man die Rosinen aus dem Kuchen heraus, ist weder das eine noch das andere für sich eine Delikatesse (ganz im Gegensatz zur landläufigen Bedeutung des Sprichworts)! Wieviel überzeugender eine Mischung beider Formen auf einer Platte sein kann, belegt die unter dem BIS-Label erschienene Aufnahme mit Inger Grudin-Brandt, die zudem sowohl auf einem Hammerflügel als auch auf einem Clavichord spielt. Wer allerdings alle Fantasien hören will, der muß auf diese Neuaufnahme zurückgreifen, die klavieristisch durchaus überzeugt dank des energischen Zugriffs. Auf der Strecke bleibt gelegentlich die Empfindsamkeit, wozu auch der recht harte Klang des Instruments beiträgt.

Martin Elste



Bläblicher „Ungehorsam“ eines konzertabstinent lebenden argentinischen Pianisten.

BACH, Wohltemperiertes Klavier, Band I: Präludien und Fugen Nr. 1, 2, 5, 6, 8, 16, 18, 21, 22 und 23; Salvador Salpietro (Klavier);

Klassikproduktion Dr. Krähe 786-4 (1 S 30)

Klangbild: Verfärbt, wenig brillant.

Fertigung: Störende Vorechos, unruhiger Lauf.

Was aus dem Begleittext über den 1941 in Buenos Aires geborenen Salvador Salpietro zu erfahren ist, mutet vielversprechend an. Leidenschaftliche Hinwendung zur Musik mit allen persönlichen Konsequenzen, hymnische Kritiken in Argentinien („zukünftiger Repräsentant einer neuen Pianistengeneration“), erfolgreiches Auftreten in München, intensive Studien in Europa an der Quelle abendländischer Musik und schließlich Rückzug aus dem öffentlichen Konzertleben, um sich „ungestört weiter vervollkommen zu können“. Damit es nicht ganz still um Salpietro wird, hat sich ein Förderer der Kunst des Pianisten angenommen. Horst Krähe ist sein Name, und dank seiner Initiative ist über das Münchener Postfach 860642 eine Platte mit zehn Präludien und Fugen aus Bachs „Wohltemperierten Klavier“ erhältlich. Mir fiel es auch nach mehrmaligem Hören der aufnahmetechnisch bescheiden ausgefallenen Aufnahme nicht leicht, eine Querverbindung zwischen den auszugewiesenen zitierten Lobpreisungen und der akustischen Wirklichkeit der Einspielung herzustellen. Manche Holperigkeit bereits im C-Dur-Präludium, Inegalitäten an allen Ecken und Enden des „Querschnitts“, aber auch die leicht wackeligen Zeitmaße lassen auf eine Begabung schließen, die ihre konzeptionellen oder auch werkmetaphysischen Einsichten nicht bruchlos in akustische Realität umzusetzen instande ist. Womöglich mangelt es Salpietro nach langjähriger Auftrittspause an Spielpraxis, womöglich musiziert er bereits so pointiert nach „Innen“, daß die nach „Außen“ vermittelte Musik zwangsläufig nurmehr zur sprachlosen Absonderung ohne nachhaltige kommunikative Wirkung gerät. Irgendwo im Grenzbereich von Dilletantismus und heiligem Eifer sind diese Bach-Bekenntnisse anzusiedeln. Johann Sonnleitners überschwebende Beredsamkeit, Gustav Leonhardts überspitzte Agogik, Wilhelm Kempffs weihevoller Flüchtigkeit und Detlev Kraus' eckiges Legato scheinen da unter seltsamen Umständen eine künstlerische Ehe eingegangen zu sein. Von der „erstaunlichen Virtuosität“ und vom „kristallklaren Spiel“, wie es auf der Cover-Rückseite angekündigt wird, lassen sich bestenfalls Spurenelemente wahrnehmen.

Peter Cossé



Gould zwischen Nonchalance und höchster Konzentration.

BEETHOVEN, Sonaten Nr. 12 As-Dur und 13 Es-Dur; Glenn Gould (Klavier);

CBS 74111 (1 S 30)

Klangbild: Recht präsent, offen, weite Dynamik.

Fertigung: Gelegentliche Verklirrungen.

Ende September 1982 verstarb Glenn Gould in Toronto. Seither hat CBS noch verschie-



dene Aufnahmen vorgelegt – die Zweitfassung der „Goldbergvariationen“ von Bach, Sonaten von Haydn, Klavierstücke von Brahms. Nun kommt eine Beethoven-Platte, mit den Sonaten op. 26 und op. 27 Nr. 1. Es fehlt der Hinweis auf die Zeit der Einspielung – eine Unart im Allgemeinen, und hier im Besonderen. Man möchte gerne wissen, wann sie vorgenommen wurde und ob es sich um Produktionen handelt, die Gould noch zur Veröffentlichung vorgesehen hatte – oder nicht. Außerdem wäre eine Information über die Archivbestände mehr als wünschenswert.

Denn – und damit sind schon Fragen der Interpretation angedeutet – man macht sich einige skeptische Gedanken über die Art, wie Gould Beethovens As-Dur-Sonate vorträgt – nämlich (bei aller Bewunderung für gewisse Details) ein wenig sorglos und detached. Anders als Michelangeli, der dieses Variationenwerk mit unübertreibbarer Strenge aufschließt, betont Gould mehr den improvisatorischen Zug, das Provisorische, Experimentelle. Doch auf eine Weise, daß von den arpeggierten Akkorden des Themas bis zu den Triolen der Schlußvariation alles eine Spur gleichgültig bleibt. Es könnte, in Goulds Lesart, hier, nach dem Verdämmern, auch noch eine sechste, siebte Variation folgen.

Während das Scherzo und das Finale relativ konventionell gespielt werden – mit Ausnahme der Baßoktaven im Scherzo (Takt 36 ff.), die wie Strahlungen aus einer anderen Wiedergabewelt aufklingen –, versteht Gould den Trauermarsch als allzu heroische Geste; folglich dämpft er die Rhetorik bis zur Unübersichtlichkeit einer alle Kanten verschleifenden Phrasierung.

Der eigentliche, entscheidende Wert der Platte ist deshalb die Einspielung der Es-Dur-Sonate. Sie ist im Grundton lyrisch, zugleich aber rhythmisch äußerst bewegt. Cifarra hat eine gefällige, doch letztlich allzu verbindliche Aufnahme vorgelegt, und das gilt auch für viele andere. Gould jedoch entdeckt schon in der Einleitung eine andere Wertigkeit. Er nimmt dem Andante die Gesanglichkeit und gibt ihm ein unheimliches Innerwerden des harmonischen Kalküls. Nur ein Atemholen trennt die beiden Teile – da, wo das kurze Allegro blitzartig dazwischengeschoben wird. Dann die Rückkehr zum Andante, und das genialisch hinausgezögerte, in den Achteln stockende Verklängen. Es folgt das Scherzo mit den halb legato, halb staccato vorangetriebenen Achteln und das Adagio. „Con espressione“, ist notiert. Gould spielt es ein wenig wie eine Sarabande, in den Trillern, in den dynamischen Konturierungen, und in der aus der Skala am

FONO-KRITIK

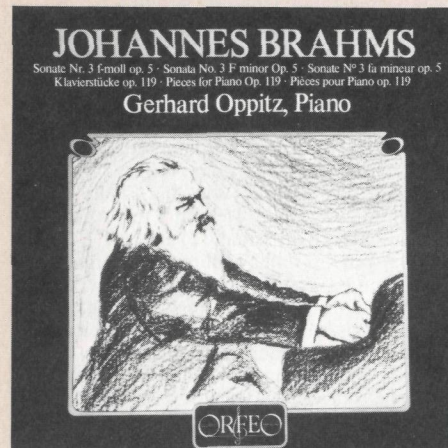
Ende sich kristallisierenden Überleitung ins Finale. Ein Finale, dessen Thematik zur Fuge geeignet wäre – und das Gould deshalb mit einem polyphonen Impetus durch alle Verwandlungen schickt. Wie er das Seitenthema auffächert: mit federnder Attacke, und wie er nochmals das Thema des langsamen Satzes aufnimmt und daraus die Coda herauslöst, das zeigt jenes Genie, das uns nun auch Thomas Bernhard in dem Roman „Der Untergeher“ zu übermitteln versucht. Doch hält man sich mit höherem Gewinn an die Musik.

Martin Meyer

Mehr Maestoso als Virtuoso.

BRAHMS, Klaviersonate Nr. 3, f-Moll op. 5, Vier Klavierstücke op. 119; Gerhard Oppitz (Klavier); Orfeo S 020821 A (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 17. – 22.11.1981
Klangbild: Recht voll, nicht übermäßig brillant.
Fertigung: Von kleinen Oberflächenbeeinträchtigungen abgesehen ohne Mängel.
Vergleichseinspielungen: Katchen (Decca SDDA 261-9), Arrau (op. 5: Philips 6500 377), Zimerman (op. 5: DG 2740 278), Freire (op. 5: CBS 72618).

Um Brahms kommt derzeit niemand herum. Zwar ist diese Orfeo-Produktion bereits im November 1981 entstanden – sechs Tage immerhin ließ man sich im Echinger Bürgersaal bei München Zeit –, doch kommt sie verständlicherweise als akustische Beigabe zum Brahmsjahr auf den Markt. Programmatisch wird nicht viel Federlesen gemacht: mit der f-Moll-Sonate op. 5 und den späten Klavierstücken op. 119 begibt sich Gerhard Oppitz ins schöpferische Zentrum



des Brahms-Repertoires. Oppitz, für den sich vor nicht allzu langer Zeit noch die EMI einsetzte, führt augenblicklich die Gruppe amtierender, in München ansässiger, zumeist lehrender, aber auch konzertierender Pianisten an. Obwohl er nicht alles einlösen konnte, was er als Preisträger und Senkrechtstarter unter den deutschen Nachwuchsklavieristen versprochen hatte, bürgt Oppitz doch für ein interpretatorisches Niveau, das unter günstigen Umständen erregende Ausblicke auf eine Werklandschaft nicht ausschließt. Die Brahmsche f-Moll-Sonate mit ihren Klangmassiven und im Kopfsatz markant voneinander abgehobenen „Aggregatzuständen“ dürfte dem Vortragenden

mental und über weite Strecken auch manuell entgegenkommen. Oppitz' Neigung zu massiger, im Kern sogar leicht phlegmatischer Stoffbehandlung, führt in den wuchtigen Passagen des ersten Satzes zu überzeugenden Resultaten. Höhepunkte werden im besten Sinne gedrunen herausgearbeitet, die einzelnen Abschnitte wirken verbunden und in ihrer werkinternen „Geschichtlichkeit“ sicher erfaßt. Zu den packendsten Momenten der Wiedergabe zählt die große Steigerung am Ende des zweiten Satzes, die in ihrer dynamischen Unmäßigkeit zum Exzessivsten gehört, was die spätromantische Klavierliteratur bereithält.

Im Gegensatz zu Claudio Arrau sucht Oppitz nicht durch klangfärberische Maßnahmen den „Urtext“ zu individualisieren. Auch enthält er sich extremer agogischer Unregelmäßigkeiten, wodurch der Aufnahme insgesamt etwas Großartiges, gleichwohl Besonnen-Neutrales anhaftet. Daß der gestalterische Schwerpunkt auf dem Maestoso-Aspekt liegt, zeigen die unwiderlich schnellen Partien. Katchen, Zimerman und Freire ließen es sich nicht nehmen, das Scherzo glitzernder, elastischer zu übermitteln. Dies ist weniger eine Frage des Grundtempos, es ist viel mehr die Schnellkraft im Detail, die vor allem bei Freire und Katchen dieses Scherzo zum Energico-Hymnus prägt. Oppitz' besteht auf Verhaltensweise, wie der Finalsatz zeigt. Zunächst expliziert er das Stakkato-Thema sehr kontrastreich, hält „Ordnung“ in den Sechzehnteln. Vom „più mosso“ an jedoch geht dem Pianisten für meine Begriffe etwas die Luft aus. Es bleibt natürlich die Frage, ob man das „leggiero-presto“ wenig später wie Katchen als Aufforderung zum Quasi-Prestissimo ummünzen darf. Der gewaltige Zug zum Schluß wird zweifellos verschont, wenn diese geradezu zu Hektik und Emphase verleitenden Takte allzu artig und auf Sauberkeit bedacht ausisoliert werden. Die Oktavstauungen büßen vor dem „con fuoco“-Aufbruch in den Diskant ihre synkopierende Schubkraft ein. In den vier Klavierstücken op. 119 bietet Oppitz ähnlich fundiertes, mäßiges Klavierspiel. Logischerweise mangelt es auch da dem technisch vertrackten Schluß der Rhapsodie op. 119,4 an packendem, unbeschwertem Zugriff.

Peter Cossé

Die Erneuerung von Chopins Walzern.

CHOPIN, Walzer Nr. 1 bis 19; Zoltan Kocsis (Klavier); Philips 6514 280 (1 S 30) Digital
Klangbild: Sehr deutlich, weite Dynamik, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Es gibt Schallplatten, die erst nach mehrmaligem Abhören ihren wahren Inhalt preisgeben, auch wenn ihnen schon von Anfang an eine hohe Suggestion innewohnt. Zoltan Kocsis hat Chopins Walzer aufgenommen; alle neunzehn (mit dem apokryphen Stück in Es-Dur, Brown 46). Und er zeigt, scheinbar beiläufig, wie man diese Werke auch spielen kann: nämlich mit bestürzender Bravour. Das rührt zunächst an Grundvorstellungen der Überlieferung; am sonoren Ebenmaß von Rubinstein, an der Ausgewogenheit von Lipatti, an Arrau nachdenklichen Brechungen. Aber Bravour schließt vieles in sich ein: Die rhythmische Elastizität, die Schwerelosigkeit des



tänzerischen Aufschwungs, die sprechende, auf Mitteilung bedachte Geste. Weshalb Kocsis – nun doch sehr überlegt – ins Zentrum oder jedenfalls in ein Zentrum von Chopins Walzern vorstößt. Er, der wohl seit Gould den hellsten, den aufgeklärtesten Klavierton realisiert, der die Kunst des Formulierens auf natürliche Weise beherrscht, spielt die Walzer wie Ereignisse. Er nimmt die Einleitung des konzertanten As-Dur-Waltzers op. 34/1 als rasche, lichtvolle Ouvertüre für den pointierten Schritt des Themas, das sich anfangs kräftig entwickelt und dann, in der Wiederholung, zusehends ins Mezzopiano zurückgleitet. Kocsis gelingt damit die Verbindung von analytischer Beweglichkeit und subjektivem Empfinden. Ein inneres Feuer nährt die Kompositionen, die so zum Glühen kommen, als müßten sie manchmal zerspringen. Und dies ist ein weiteres herausragendes Charakteristikum der Aufnahme: Die Übersicht selbst in den verschwiegendsten formalen Entwicklungen. Um aber das dritte Merkmal von Kocsis' Lektüre anzusprechen, so liegt es in der Idiomatik der Stücke. In keiner anderen Einspielung wird die Herkunft der frühen Walzer zugänglicher gemacht. Die Eckteile des h-Moll-Waltzers op. 69 Nr. 2 klingen durchaus spröde. Im Mittelteil jedoch werden melodische Verbindungen zu Schubert angedeutet, dessen Tänze hier und in manchen anderen Kompositionen aufzuleuchten scheinen. Der gliedernde Zugriff – durchaus auch in den rhythmischen Widerständen gegenwärtig – erweckt nicht nur den inneren Puls, er erinnert auch an die Geschichte der Gattung, ohne belehren zu wollen. Man muß deshalb, alles eingerechnet, von einer interpretatorischen Erneuerung sprechen. Kocsis erneuert die Optik, die seit Rubinstein und Lipatti so wohlgeordnet schien. Er tut es indessen mit einer Intelligenz, die im Komplexesten das Einfache sucht, also das, was jenseits aller Berechnung, betroffenen macht. Im Frühling 1984 soll er in New York Rachmaninoffs d-Moll-Konzert spielen. Man darf sich auch da seine Hoffnungen machen.

Martin Meyer

Griegs „Altnorwegische Romanze“ erstmals auf Schallplatten.

GRIEG, Norwegische Tänze op. 35, Altnorwegische Romanze mit Variationen op. 51; Kjell Baekkelund und Robert Levin (Klavier); Etcetera ETC 1004 (1 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1977

Klangbild: Trocken, wenig räumlich, verfärbt.
Fertigung: Ohne schwerwiegende Mängel.
Vergleichseinspielungen: Norwegische Tänze: Knardahl-Ingebretsen (BIS LP-115), Walter und Beatrice Klien (FSM 33020/21).

Der Aufdruck „Schallplattenpremiere“ wird im Jahre 1977, als Kjell Baekkelund und Robert Levin Griegs „Norwegische Tänze“ op. 35 und eine „Altnorwegische Romanze“ mit Variationen op. 51 für Klavier zu vier Händen für die CBS aufnahmen, zutreffend gewesen sein. Bei den Herausgebern der neuen „etcetera“-Reihe hätte es sich herumsprechen sollen, daß zumindest die Tanzgruppe mit dem Duo Knardahl-Ingebretsen (BIS) greifbar ist. Wie es um die „Premieren“-Wahrheit der musikalisch etwas langatmigen, pianistisch halbwegs dankbaren „Romanze“ steht, vermag ich nicht zu sondieren. Mir ist das Stück – in diesem Fall ohne besondere Feinheiten dargeboten – weder auf der Schallplatte noch im Konzertsaal begegnet. Wer es hört, wird die Erklärung prompt bekommen. Es ist Musik von der blassen Grieg-Kategorie, weder sehr eindrucksvoll thematisiert noch kompositionstechnisch differenziert abgewandelt. Für beruflich mit Grieg befaßte Leute eine Pflichtlektüre, ansonsten darf man getrost auf die Lyrischen Stücke und auf eine Vielzahl von mehr oder weniger norwegisch angehauchten Volksmelodien, Humoresken und Albumblätter verweisen.

Peter Cossé

Live vom Münchner Klaviersommer.

COREA/ECONOMOU, Suite, Invention, COREA, Homecoming – Duet for two pianos in three parts, BARTÖK, 6 Stücke aus Mikrokosmos; Chick Corea und Nicolas Economou (Klavier); DG 410 637 – 1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: München 24.6.1982
Klangbild: Offen, sehr präsent, transparent, sehr diskantbetont.
Fertigung: Einwandfrei, Beifall mitaufgenommen, sonst kaum Publikumsgeräusche.

Das Cover zeigt zwei Flügel auf dem Weg in den Himmel, musikalisch verläßt das Duo, das ein Jahr vor dem Münchner Klaviersommer zum ersten Mal gemeinsam Musik machte, jedoch den Boden soliden Musizierens glücklicherweise nicht. Alles wirkt sehr professionell, musikalische oder pianistische Halbheiten gibt es nicht. Die Bartók-Stücke kommen, um das zweite Klavier und einige Freiheiten erweitert, recht drastisch, und auch die Jazz-Improvisationen sprechen eine sehr direkte Sprache. Das Plus der Platte ist ihr musikalischer und pianistischer Reichtum, ihr Beleuchten vielfältiger klavieristischer Möglichkeiten. Gleich die einleitende improvisierte Suite ist mit ihren 9 Nummern ein Wunder an Abwechslung und Plastizität des Musizierens. In den motorischen Teilen wird primär von den (immensen) finger-technischen Möglichkeiten ausgegangen, was speziell in der repetitiven Toccata zu einem sehr dichten Ergebnis führt. Am Schluß erfolgt der heute fast schon obligatorische Griff ins Innere des Flügels, der Effekt nützt sich allerdings durch die Kürze des „Eingriffs“ nicht ab. Wer den Weg Coreas in den letzten Jahren verfolgt hat, wundert sich aber über die dünnblütige Inspiration der langsamen Nummern. Die

Ballade zum Beispiel muß mit ein paar dürtigen Trivialakkorden auskommen, und auch die Aria stellt nicht gerade ein Wunder an Einfallsreichtum dar. Ganz anders „Homecoming“, in den Eckteilen auskomponiert, nur im Intermezzo improvisiert. Hier verbindet sich auch in den langsamen Abschnitten über ostinaten Spielfiguren lyrische Intensität mit Schattierungsreichtum. Das erinnert stark an Keith Jarrets Bremer Konzert. Bei Corea sind allerdings die Entwicklungen kleinräumiger, die Harmonisierungen weniger trivial. Im „Duet for two pianos in three parts“ wird wieder eine härtere Gangart angeschlagen; der Abwechslungsreichtum der improvisierten Suite wird zwar nicht erreicht, doch wird der Hörer durch die Eleganz mancher Übergänge und viele Zwischentöne entschädigt.

Für Freunde der Klavierimprovisation ist die Platte ein Muß, für Anhänger des Klavierduospiels eine Bereicherung, und auch Bartók-Fans dürften nicht verärgert werden. Die Aufnahmen klingen sehr präsent und die Transparenz des Klangbildes ist vorbildlich. Die Publikumsgeräusche halten sich in Grenzen.

Nikolaus Deckenbrock

Wichtige Repertoirebereicherung (Hummel) und beachtliches Talentezeugnis einer jungen Interpretin.

HUMMEL, Sonate Es-Dur op. 13, MOZART, Suite KV 399, Adagio KV 540; Ingrid Henze (Klavier); FSM 53 234 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Räumlich und transparent, unverfärbt und ausgewogen.



Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Mozart: Giesecking (EMI), Slien (Vox)

Die junge, u. a. von Jorge Bolet ausgebildete Berliner Pianistin Ingrid Henze hat mit der vorliegenden Platte eine Sonate von Hummel der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, die neben der Sonate op. 81 zu den stärksten Werken des Meisters gehört. Der große Ernst des Stückes, das harmonikale Raffinement im langsamen Satz und die technischen Schwierigkeiten, die nun einmal allen Hummelstücken innewohnen, lotet Ingrid Henze vorbildlich aus, ja, man erfreut sich dort, wo es nötig erscheint, einer

gewissen athletischen Diktion, die die Dramaturgie des großen Pianisten Hummel im Umgang mit seinem Instrument seit jeher so beeindruckend geraten ließ.

Die zweite Seite der Platte bietet mit der Suite KV 399 eine selten zu hörende Komposition Mozarts, die, unvollendet hinterlassen, ein Stück „Antikenbeschäftigung“ des Meisters darstellt. Geringfügige rhythmische Unregelmäßigkeiten fallen daher hier besonders auf; sie vermieden zu haben, wäre ein Gewinn für die Platte gewesen. Im Adagio KV 540 spürt man das Bemühen von Ingrid Henze, zum philosophischen Kern des Stücks zu gelangen, daß es ihr weitgehend gelingt, wertet die Aufnahme auf. Eine Platte also, die viel Talent und nur minimale Schwächen zeigt, und die, vor allem, eine der besten Sonaten nach den klassischen Großmeistern in ihrer Komplexiertheit großartig gemeistert dokumentiert.

Knut Franke

Dreimal grob gehackt.

LISZT, Etudes d'exécution transcendante Nr. 1–12; Josef Bulva (Klavier); Orfeo S 083831 A (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Februar 1983

SKRIABIN, Sonate Nr. 3 op. 23, SZYMANOWSKI, Masques op. 34; Josef Bulva (Klavier); Orfeo S 084831 A (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Juli 1983

BEETHOVEN, Klaviersonaten Nr. 21 C-Dur op. 53 und Nr. 23 f-Moll op. 57; Josef Bulva (Klavier); Orfeo S 082831 A (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: November 1982
Klangbild: Verhältnismäßig hart, direkt, nicht übermäßig räumlich.
Fertigung: Ohne Mängel.

Dem Vernehmen nach zog sich Josef Bulva 1976 für vier Jahre aus dem Konzertleben zurück, um „an der Ausfeilung wesentlicher Werke von Mozart bis Skriabin und Prokofiew“ zu arbeiten. Die von der Münchener Firma Orfeo herausgegebenen Platten mit dem aus Brunn stammenden, einst mit verheißungsvollen Liszt-Deutungen aufwartenden Pianisten, legen die Frage nahe, ob sich Bulva während seiner Klausur sehr punktuell mit seinem Repertoire beschäftigt und dabei unglücklicherweise gerade jene Stücke vernachlässigt hat, die hier zur Debatte stehen. Das technische Rüstzeug scheint im Vergleich zu jenem Telefunken-Doppelalbum (Liszt), mit dem Bulva seitens der Kritik überaus enthusiastisch im Westen begrüßt worden war, geradezu erschreckend heruntergewirtschaftet zu sein. Die interpretatorischen Auffassungen, mit denen sich Bulva schon früher gerne gegen die aufführungspraktische Norm stellte, wirken nunmehr wie die Summierung von manueller Hilflosigkeit, reflexivem Ungeschick und am Detail entzündeter Koketterie. Ansätze zu gefährlicher Ausdörrung im Bereich der Werkübermittlung waren ja bereits bei einer Platte mit Stücken von Weber, Chopin, Beethoven, Liszt, Sinding und Scarlatti (OMB 101) zu bemerken, doch fiel es nicht schwer, dieser Edition lediglich münchenerische Lokalbeurteilung beizumessen.

FONO-KRITIK



Mit den Orfeo-Platten geht Bulva jedoch nun überregional auf Stimmenfang. Da lohnt es sich schon, den „FonoForum“-Leser vorzuwarnen. Die kostengünstig auf eine Schallplatte zusammengedrängten Liszt-Etuden entpuppen sich schon nach wenigen „Preludio“-Takten als herzlose, disorganisierte Hackerei, über deren vorgegaukelte analytische Konturierung und Durchdringung sich allenfalls die Produzenten etwas vorgaukeln dürften. Temporeaktionen, dynamische Vorschriften, werden negiert oder in einer Weise freizügig ausgelegt, die sich keineswegs als fruchtbar für eine, wie auch immer zentrierte Anschaulichkeit erweist. Unkoordiniert kommen die Signale der „Wilden Jagd“, rumpelnd die kleinen Noten der „Feux follets“, widersinnig phrasiert die Lyrismen der „Landschaftsstudie“ (Nr. 3). Niemand hatte – von Cziffra, Berman, Ponti, Rajna, Kentner, Bolet, Arrau, Ashkenazy, Richter bis Sherman – so wenig an pianistischer Argumentation zu bieten wie Bulva auf dieser, von Gunther Sachs mühselig pseudoteristisch bebilderten Platte.

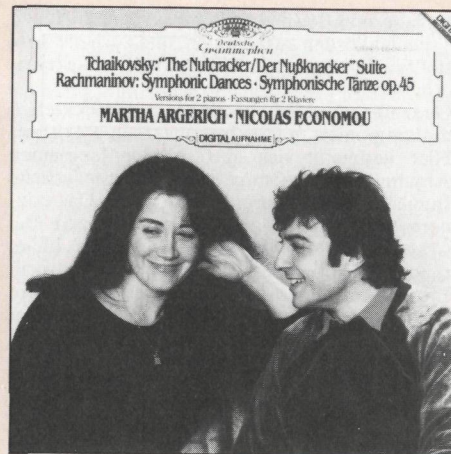
Masche und Mache sind nicht minder für die Beethoven-Aufnahmen typisch. Ruckhaftes Modulieren, ungehobeltes Legato, explosive Attacken wider die werkimmanente Spannungskurve lassen keinen Zweifel daran, daß Bulvas Reflexionen von Selbstgefälligkeit und gleichsam werbewirksam sinnentleerten musikalischen Slogans geleitet wird. Nicht anders vermag ich dieses quasi-modernistisch aufgepöpelte Geraspele zu interpretieren, dessen Außenreize vielleicht bei einem Publikum Resonanz finden, das sich auf jener gesellschaftlichen Ebene bewegt, auf der die nackten und trikotschlanken Damen Anklang finden, die Herr Sachs auch für die beiden anderen Plattentaschen zur Verfügung gestellt hat. Sie heben auch die dritte Platte mit Skriabins Sonate op. 23 und Szymanowskis „Masques“ nicht auf ein tragbares Niveau, so daß von einem Tiefpunkt der Orfeo-Produktion gesprochen werden muß.

Peter Cossé



Leckerbissen für zwei Klaviere.

RACHMANINOFF, Symphonische Tänze op. 45, TSCHAIKOWSKY, Der Nußknacker op. 71 a (Suite), bearbeitet für zwei Klaviere von Nikola Economou; Martha Argerich, Nikola Economou (Klavier);
DG 410 616 – 1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: München, März 1983



Klangbild: Offen, präsent, transparent, sehr weite Dynamik, geringfügig höhenbetont.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Rachmaninoff: Ashkenazy/Previn (Decca SXL 6926).

Diese Platte ist wirklich etwas Besonderes: Zwei Werke, von denen das eine ursprünglich für zwei Klaviere geschrieben, das andere von Nikola Economou für die gleiche Konstellation eingerichtet wurde, spielen Martha Argerich und Nicolas Economou mit einer Verve, einer Brillanz und einem Klangsinn, die in der Tat nicht alltäglich sind. Eine Nachlese zum zweiten Münchner Klaviersommer, die nach den Unstimmigkeiten im vergangenen Jahr Geschmack auf die nächste Veranstaltung dieser Art erwecken kann.

Das Spiel von Orchesterpartituren auf dem Klavier stellt die Pianisten nicht nur vor große grifftechnische Probleme, sondern beinhaltet immer auch den Konflikt, entweder mit dem Farbenreichtum eines Orchesters in Konkurrenz zu treten oder aber sich auf die klavierspezifischen Möglichkeiten zu besinnen, dem Werk

Pianisten, Pianisten...

Der erst 18jährige **Andrea Lucchesini**, erster Preisträger des Klavierwettbewerbs in Mailand (1983), gab kürzlich in München sein Deutschland-Debüt. Bei Werken von Beethoven, Brahms, Bartók, Chopin und einem immensen Zugabensprogramm wurde der fast vollständig versammelten bundesdeutschen Kritiker-Klavierwelt sehr schnell vor Augen geführt, daß es sich hier nicht um einen beliebigen Preisträger, sondern um eine ausgereifte Persönlichkeit handelte, die nicht nur mit technischer Brillanz und herrlicher Anschlagkultur zu überzeugen wußte, sondern auch mit einer schier unglaublichen gestalterischen Kraft und Ernsthaftigkeit das musikalische Terrain absteckte.

S. M.

quasi pianistischen Geist einzuhauchen. Letzteres hatte Glenn Gould vor Jahren in seiner Aufnahme der „Fünften“ überzeugend demonstriert, Katsaris scheint in seinem Beethoven-Projekt hingegen vor allem darauf aus zu sein, mit großer Anschlagvariabilität Orchesterkolorit aus dem eigens angefertigten Flügel zu zaubern. Ähnlich geht auch das Münchener Duo vor: In der Nußknacker-Suite, von Economou brillant arrangiert, wird eine ganze Palette klanglicher Möglichkeiten vorgeführt. Tschai-kowskys eigene zweihändige Fassung gerät bei solch bravouröser Auffächerung der Orchesterpartitur eindeutig ins Hintertreffen. Da das Ganze mit dem nötigen Temperament und einer gehörigen Portion Spaß in die Rillen gebannt wurde, ist der totgelebte Ohrwurm wieder ganz schön lebendig geworden. Gleichzeitig wird hier ein Plädoyer für die Klaviertranskription gehalten.

Ähnliche Schattierungskünste erfahren auch die Symphonischen Tänze von Rachmaninoff. Ashkenazy und Previn hatten vor ein paar Jahren eine fulminante Interpretation dieses Spätwerks vorgelegt, in der sich kapitaless Klavierspiel mit großer interpretatorischer Geste paarten. Weniger „integral“ gehen die DG-Künstler ans Werk, sie betonen die Prokofieff-Nähe der Tänze, die Skurrilität etwa des Walzers. Auch hier wird wieder brillant Klavier gespielt, auch wenn es, ähnlich wie beim Decca-Duo, nicht ganz ohne Klapperstellen abgeht. Dennoch: Höchst empfehlenswert!

Nikolaus Deckenbrock



Rachmaninoffs „Transkriptionen“ in einer Darstellung ohne besondere Individualität.

RACHMANINOFF, Transkriptionen für Klavier: Partita Nr. 3 E-Dur (Bach), Liebesleid, Liebesfreud (Kreisler), Menuett (Bizet), Gopak (Mussorgsky), Scherzo, (Mendelssohn Bartholdy), Lullaby (Tschai-kowsky), Hummelflug (Rimsky-Korssakoff), Wohin? (Schubert), Daisies, Polka de W.R., Lilacs (Rachmaninoff); Sequeira Costa (Klavier);
Koto CMTX-1531 (1 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1982
Klangbild: Deutlich verfärbt, etwas „fettiger“ Klavierklang.
Fertigung: Nicht immer ruhiger Lauf.
Vergleichseinspielungen: Ohlsson (EMI 1 C 063-02765 Q), Thiollier (RCA RL 37294), Laredo (CBS 79700), Fowke (Bach, Kreisler, Schubert: crd 1096), Rosen (Bizet, Kreisler, Mendelssohn: Epic BC 1312), Ashkenazy (Daisies: Decca SXL 6869; Lilacs: Decca SXL 6940), Weissenberg (Tschai-kowsky: EMI 2 C 069-16326).

Mastered and Pressed in Japan by JVC“ hat man der Koto-Platte vorsorglich aufgeklebt. Das Gegenargument wird in der Plattentatsache gleich mitgeliefert. So verfärbt und unspezifisch wird ein Klaviersound ansonsten nur von ökonomisch bedrängten Kleinfirmen weitergegeben. Diese Seite der japanischen Edition also verdient keine Lorbeeren, zu antiquiert und destabilisiert wirkt das Klangpanorama, und überdies absorbiert der unruhige Lauf der Platte mehr Aufmerksamkeit als nötig. Mit der Aufmerksamkeit ist man jedoch auch aus einem weitaus unangenehmeren Grund sehr schnell am Ende. Sequeira Costa, ein vielgefragter Juror bei internationalen Klavierkonkurrenzen, ist nicht

der Mann, der die vielfältigen stilistischen Aufgaben im Bereich der Rachmaninoff-Transkription mit pianistischer Linie, markanter gestalterischer Richtungsgebung und atmosphärischer Feinjustierung zu lösen vermag. Gröblich, das heißt: wie im Vorzimmer interpretatorischer Meinungsbildner, reiht Costa jene Miniaturen aneinander, die ja in der Mehrheit nicht durch ihre kompositorisch-strukturelle Eigendynamik beeindrucken, sondern erst durch die pianistische Belebung und Kolorierung ihre ganze Charakteristik entfalten. Garrick Ohlsson hat es mit diesen Stücken auf kühle, dem (vermeintlichen) Spieltemperament Rachmaninoffs angenäherte „statistische“ Weise versucht und scheiterte meiner Ansicht nach auf bemerkenswert hohen spielmotorischem Niveau. Der junge Brite Philip Fowke – nicht weniger versiert als Ohlsson im Technischen – riskierte es erst kürzlich (vergl. FF Fono Prisma 7/83), etwa die Übertragung der Bach-Partita (Präludium, Gavotte und Gigue) als terrassendynamisches Zauberspiel zu rehabilitieren. Costa läßt in dieser Phase die Finger laufen, laut und leise, mit jener Objektivität, die prompt in Meinungslosigkeit absinkt.

Peter Cossé



Hübsches und Herbes auf dem Wege zum kompletten Klavier-Sibelius.

SIBELIUS, Klavierwerke Vol. 3: 10 Klavierstücke op. 58, 10 Klavierstücke op. 40; Erik T. Tawaststjerna (Klavier);
BIS LP-195 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 25./26.9.1981

SIBELIUS, Klavierwerke Vol. 4: Drei Sonaten op. 67, Zwei Rondinos op. 68, Vier lyrische Stücke op. 74, 13 Klavierstücke op. 76; Erik T. Tawaststjerna (Klavier);
BIS LP-196 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 26./27.9.1981
Klangbild: Etwas stumpf, nicht frei von Verfärbungen.

Fertigung: Minimale Oberflächenstörungen.
Vergleichseinspielungen: Gould (op. 67: CBS 76674) Fazzari (op. 76,9: RCA-Victrola KV26) Laszlo (op. 67,1; op. 76,2: RCA VICS 1538)

Schumann-Einflüsse sind für Sibelius' Werksammlungen op. 40, op. 58 und op. 76 kennzeichnend. Manches scheint im Geiste „Bunter Blätter“ und im Sinne eines übernational timbrierten „Album für die Jugend“ konzipiert worden zu sein. Bei der „Durchsicht“ der genannten Werke mit insgesamt 33 Einzelnummern überrascht die Distanz des Tonfalls von folkloristisch orientierten Kompositionspraktiken und Thematisierungen. Noch mehr überrascht es deshalb, daß nur wenige dieser gefälligen, technisch nicht übermäßig schwierigen Charakterstücke im Klavierunterricht-Repertoire beachtet werden. Freilich deckt sich manches mit altbewährten Spielmustern, und es scheint daher empfehlenswert zu sein, bei Schumann zu bleiben. Andererseits dürfte sich beim Blattspiel doch Interesse einstellen, zumal einige Miniaturen auf plastische Weise Sibelius' Fähigkeit deutlich machen, für überschaubare Aufgabenstellungen plausible klavieristische und kleinformatige Lösungen zu finden. Überdies mag neben den handelsüblichen „Consolations“, „Humoresken“, „Etüden“, „Liedern ohne Worte“ und „Wiegenliedern“, mit denen die Konsumenten im 19. Jahrhundert auf unterschiedlich-

stem Niveau versorgt wurden, eine Polonaise aus finnischer Sicht (op. 40, 10) erstaunen. Auch das hatte Sibelius im Griff – und in dieser Einspielung auch der Sohn des finnischen Sibelius-Biographen Tawaststjerna, der solide Pianist und kundige Stilist Erik T. Tawaststjerna. Es liegt nahe, die Aufnahme der Sonatinen op. 67 mit der unkonziliant-linearen Gould-Einspielung zu vergleichen. Tawaststjerna spielt die dreisätzigen Stücke verbindlicher, formuliert sie unspekulativ als pure Klavierkompositionen, ohne dabei die herkömmlichen Gepflogenheiten von Legato-Kultur und erprobter Pedalisierung außer acht zu lassen. Gould hatte aufklärerischen Fingerzeigen auf die Knappheit, ja Enthaltsamkeit der Diktion hingewiesen und damit wohl auch gegen manche Unbedachtheit in der allgemeinen Sibelius-Deutung opponiert. Solchem Geist – oder auch Ungeist, wie zu Lebzeiten des Kanadiers noch viele monierten – steht Tawaststjerna denkbar fern. Immerhin ist er dem unseligen Hans Fazzari und auch dem Ungarn Erwin Laszlo turmhoch überlegen, die beide für RCA – der eine punktuell, der andere etwas ausführlicher – unbeteiligt durch die Noteneilen.

Peter Cossé

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel



Gediegene Orgeldemonstration.

DIE NORDDEUTSCHE ORGELKUNST (I): SCHEIDEMANN, Praeambulum in G, Die nobis Maria, quid vidisti in via (unpublizierte Motettenbearbeitung), O Gott, wir danken deiner Güte (2 Verse), Choralbearbeitungen Jesu, wollst uns weisen und Wir glauben all' an einen Gott, SCHILDT, Magnificat I. Modi (5 Versus); Harald Vogel an der Orgel von St. Cosmae zu Stade;
Organa ORA 3003 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 28.9.1982
Klangbild: Verhalten und eher intim, gedämpfter Raumklang.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Leonhardt (Seon RCA RL 30765) Rose Kirn (Teldec 6.42820).

Der ehrgeizige Titel der Reihe, die „Norddeutsche Orgelkunst“, scheint durch das Niveau der vorliegenden Aufnahme eingelöst. Mindestens wenn man eine stilistisch exemplarische Wiedergabe auf historisch legitimierten Instrumenten als Anliegen des Unternehmens vermutet. In solider Selbstbescheidung beschränkt man sich auf Scheidemann (1596–1663) und Schildt (1593–1667), die ohne jedes virtuose Gepränge und Auftrumpfen in durchdachter Weise gespielt werden. Die Aufnahme enthält also mehr authentisch inspirierte Vorführung als phantasiereiche Inspiration. Das ist aber kein Manko, denn das Unpräzise liegt ja wesentlich in Charakter und Stil der ausgewählten Musik, wo für Heutige der Pfad zwischen kühler Sprödigkeit und subjektivistischer Gestaltung so eng ist. Dementsprechend durchdacht und selektiv präsentiert sich auch die Orgel, das berühmte



Huß/Schnitzer-Instrument von 1675. Und zwar sowohl in den Registrierungen als auch im (auf intime Dämpfung gestimmten) Aufnahmeverhalten.

Vorsichtig werden verschiedene Plena gegeneinander ausgespielt (z. B. in Scheidemanns Praeambulum oder in Schildts erstem Magnificat-Versus), zurückhaltend die Solofarben gemischt (am schönsten: die beiden Choralbearbeitungen von Scheidemann mit exquisiten Krummhorn- und Querflötenstimmen). Äußerst interessant ist ein Vergleich der Klangbilder dieser Orgel in verschiedenen vorliegenden Aufnahmen. Während die RCA-Aufnahme mit Gustav Leonhardt uns das neutralste, unspezifischste Abbild vermittelt, beeindruckt die Digitalaufnahme von Teldec (mit Rose Kirn) durch adäquaten Raumklang und kräftige, charakteristische Farben, abgesehen vom beschwingten Musizieren. Gerne möchte man glauben, daß die nun vorliegende Aufnahme mit ihrem eher trockenen, genauen Klangbild die akustische Realität in naturalistischer Ehrlichkeit wiedergibt. Das Bemühen darum ist jedenfalls in dem sehr direkt aufgenommenen Ton, also unter Eliminierung jeder stärkeren räumlichen Aura, erkennbar.

Für die Interpretation zeichnet Harald Vogel verantwortlich, Leiter der Norddeutschen Orgelakademie im Steinhaus Bunderhee (Ostfriesland) und Landeskirchenmusikwart der evang. Kirche. Er hat, neben Jürgen Ahrend (Restaurator des Instruments und Verfasser der Restaurationsgeschichte), den anspruchsvollen Text des Beiblattes mit Erläuterungen zur Orgelgeschichte, zu stilistischen Fragen und zu den gespielten Stücken (nebst Registrierangaben) verfaßt. Der auf den ersten Eindruck imponierende Text verliert allerdings bei genauerem Studium dort an Relevanz, wo der Orgelpraktiker (im besten Sinne des Wortes) Verbindungen zu größeren musikhistorischen Horizonten knüpft. Hier geraten einige Perspektiven schief; etwa relativiert sich die Erläuterung des Prinzipalchores als Klangideal des „Vokalen“ schlechthin sehr, sieht man, wie doch die Register Sesquialtera, Cornett, oder – hier am deutlichsten – vox humana als Nachbildung des Vokalen verstanden und vorzugsweise in dieser Funktion eingesetzt werden (nämlich zur Stützung eines Cantus firmus oder zu dessen instrumentaler Stellvertretung). Wie denn auch das, was Vogel die „Consort-Register“ nennt, von alters her ein legitimer, wichtiger Teilbereich der Orgel ist und als solcher schon bei den ältesten Theoretikern (wie z. B. Diruta) bezeugt wird.

Klaus-Peter Richter