

FONO-KRITIK



Kraftvolle Schubert-Ausdeutung.

SCHUBERT, Streichquartett d-Moll (Der Tod und das Mädchen), Streichquartettsatz (C-Moll); Vermeer-Quartett;
Teledec 6.42868 (1 S 30) Digital
Aufnahmeterminat: 1983
Klangbild: Füllig und kompakt, natürlicher Klang, dicht.
Fertigung: Tadellos.
Vergleichseinspielung: Melos (DG 2740 123)

Eine starke dramatische Geste zeichnet diese v. Z. zwölfte Aufnahme des Repertoires aus. Kraftvoll und pastos ist die Tongebung, intensiv und präzise das Zusammenspiel. In der Aufzeichnung wird der exemplarische Ensem-



blegeist deutlich. Der Klang wirkt geschlossen und kompakt. Daraus entsteht die ausdrucksstarke Wirkung. Gemessen an Vergleichsaufnahmen fällt die generell längere Spielzeit auf, die jedoch kein Indiz etwa für fehlende Spannung wäre – im Gegenteil: In diesen Aufnahmen findet eine Detailausdeutung statt, deren Wirkung man sich nicht entziehen kann. Das Hauptgewicht kommt jedoch der großen Linie zu. Der Klang ist stets präsent, jedoch recht füllig. Ein ästhetisierender Schönklang, aber auch eine besondere Transparenz der einzelnen Stimmen werden offenbar nicht angestrebt. Die Klangbilder teilen sich so mit, wie ein Zuhörer in „kennenhafter“ Entfernung im Konzertsaal seinen Platz unter dem Aspekt der typischen Quartettqualität suchen würde. Insgesamt eine „urwüchsige“, kraftvolle Darstellung voller feiner Details, in der historisierende Ambitionen fehlen.

Gerhard Wienke



Nur „halb“ zu empfehlen: repertoiremäßig interessante (dänische) B-Seite.

SCHUMANN, Adagio und Allegro op. 70 MEDELSSOHN BARTHOLDY, Andante aus der 5. Sinfonie MOZART, Rondo Es-Dur KV 371, BENTON, Sonate op. 47, HEISE, Fantasiestück Nr. 2, NIELSEN, Canto serioso; Ib Lanzky-Otto (Horn), Wilhelm Lanzky-Otto (Klavier);
BIS LP-204 (1 S 30)
Aufnahmeterminat: März-April 1982

Klangbild: Satt und ausgeglichen, bei guter Räumlichkeit und Instrumentalbalance. Hornklang etwas zu massiv-blechern, in den Höhen leicht gebröckelt.
Fertigung: Sehr gute DMM-Qualität.

Hoch gesteckt sind die klangästhetischen Bläsermaße, die von der gegenwärtigen Hornisten-Elite vorgegeben sind. Der anspruchsvolle Musikfreund wird daher die neue Robert-von-Bahr-Produktion aus Schweden nur vom Repertoire-Gesichtspunkt vorbehaltlos begrüßen können, soweit es die skandinavische Plattenhälfte betrifft. Schumanns romantisches op. 70 als Eloge für das Horn als „Seele des Orchesters“ entbehrt zu sehr solcher Seele. Der manchmal spröde-blecherne, meist Wallhallendliche Bläserton und die nicht immer sauber einschwingenden Pedalregister und Läufe können sich nur schwer gegenüber einer „leichtfüßigeren“ Konkurrenz behaupten. Auch die klavierbegleiteten Arrangements des langsamen Satzes aus der 5. Mendelssohn-Sinfonie und von Mozarts Konzert-Rondo (im Original mit fragmentarischem Orchestersatz überliefert) dürften unter besseren Voraussetzungen nur für Horn-Eleven nützlich sein.

Bleibt die B-Seite mit einem gewichtigen 16-Minuten-Stück des führenden Dänen Niels Viggo Bentzon (Jahrgang 1919), der mit Brahmscher Detailmotivik und Bartöcker Klaviermotorik ein passables, modernistisches Virtuosenstück von guter Hörqualität und Wirksamkeit geschaffen hat: Eine konzertante Klaviersonate mit obligat Horn. Barry Tuckwell, der australische Hornvirtuose, hatte dem 1947 komponierten und uraufgeführten Stück Ende der sechziger Jahre mit dem klavierbegleitenden Komponisten zu internationalem Echo verholfen. Mit Recht, wobei der anspruchsvolle Klavierpart von dem bei der Aufnahme 73-jährigen dänischen Pianisten Wilhelm Lanzky-Otto, Vater des 43-jährigen Hornisten, souverän, virtuos und mit pianistischer Noblesse gestaltet wird. Das Werk von Peter Heise (1830–1879) erinnert in seiner lyrischen Bewegtheit an die bekannten Fantasiestücke für Klarinette von Niels W. Gade. Carl Nielsens Horn-„Canto“ schließlich ist eine künstlerische Vorspiel-Studie, die ursprünglich nicht zur Veröffentlichung bestimmt war. Wilhelm Lanzky-Otto hatte als ehemaliger Klavier- und Hornist (!) dieses Frühwerk Nielsens im Manuskript Anfang der dreißiger Jahre einmal mit Hornkorrekturen versehen und aus dieser persönlichen Beziehung heraus das Stück jetzt als anregende und bereichernde Zugabe für die vorliegende Platte wiederentdeckt.

Gerhard Pätzig

Nützlicher Hinweis auf einen fast unbekannten Komponisten.

STENHAMMER, Sechs Streichquartette; Fresk-Quartett, Gotlands-Quartett, Kopenhagener Streichquartett;
Caprice 1201-03 (3 S 30)

Vertrieb: Disco-Center, 3500 Kassel
Klangbild: Präsent und durchsichtig.
Fertigung: Keine Mängel.
Vergleichseinspielung: Vlach-Quartett (DG, gestrichen).

Skandinavische Musik ist in Mitteleuropa nicht sonderlich populär, auch wenn die

Sinfonien von Sibelius einen vorübergehenden Achtungserfolg hatten. Noch weniger bekannt ist die Kammermusik nordischer Komponisten, von Berwald bis Kokkonen. Diese Kassette, vom schwedischen Staat offenbar subventioniert, soll dem ein wenig abhelfen. Wilhelm Stenhammer, 1871 in Stockholm geboren, ist in seiner Heimat vor allem als Pianist bekannt geworden. Später auch als Dirigent tätig, war er als Komponist Autodidakt. Stark von Beethoven, Schumann und Brahms beeinflusst, hat er neben Liedern, Klavierkonzerten und Orchestermusik zwischen 1894 und 1916 diese sechs Streichquartette geschrieben. Er starb 1927. Die Quartette wurden für diese Kassette von verschiedenen skandinavischen Quartettvereinigungen eingestrichen. Der Rezensent begegnet ihnen zum ersten Mal, mit Ausnahme des vierten Quartetts in a-Moll, das vor etwa zehn Jahren



schon einmal vom Vlach-Quartett für die DG eingespielt, aber – vermutlich wegen mangelnden Käuferinteresses – bald wieder gestrichen wurde. (Würde es die großen Plattenfirmen tatsächlich ruinieren, wenn sie von den schlecht verkäuflichen Platten einige wenige auf Lager hielten?) Dieses vierte Quartett wurde 1909 fertiggestellt und ist ein in Mitteleuropa zu Unrecht übersehenes Werk. Mit ihm erreicht die Reihe der Streichquartette ihren Höhepunkt. Die früheren klingen noch etwas „blutleer“, die beiden späteren zeigen keine Weiterentwicklung und das letzte leidet schon unter mangelnder Inspiration.

Alle sechs Aufnahmen beweisen den hohen Stand der schwedischen Ensembles. Die Aufnahmen sind technisch makellos, das Begleitende ist informativ, aber leider nur in Schwedisch und Englisch. Die Kassette als Ganzes ist sicher kein Muß, wenn auch durchaus interessant. Vor allem den jüngeren Berufsquartetten sei das a-Moll Quartett noch einmal ins Herz gelegt.

Manfred Kahlweit



Posaune „a quattro“ – ein seltener Genuß!

SWEELINCK, Fantasia chromatica, BRUCKNER, Locus iste, Christus factus est, STADEN, Partita, SEROCKI, Suite für 4 Posaunen, BOZZAS, Trois Pieces für Posaunenquartett; Westfälisches Posaunenquartett; Christhard Gössling, Klaus Bruschke, Joachim Thalmann, Joachim Tobschall;

Musikproduktion Dabrighaus und Grimm MD + G 1094 (1 S 30) Digital
Aufnahmeterminat: 1982

Klangbild: Füllig, räumlich, natürlich.
Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielung: Slokar-Posaunenquartett, SPQ 41 (Selbstverlag, Postfach 221, CH-8126 Zumikon).

Ein paar beliebige Takte dieser Platte genügen, um die spielerische Leichtigkeit, die Akkuratheit des Zusammenspiels, die klangliche und gestalterische Übereinstimmung der vier Posaunisten zu erkennen, die – allesamt ehemalige Detmolder Studenten und Wettbewerbspreisträger, inzwischen als Berufsmusiker an verschiedenen Orten tätig – sich vor drei Jahren zum Westfälischen Posaunenquartett zusammengeschlossen haben.



Daß selbst zwei für dieses Ensemble eingerichtete, von der Faktur her recht spröde wirkende Chorstücke Bruckners (Locus iste und Christus factus est) unter ihren Händen einen eigenen bewundernden Reiz erfahren, ist eindrucksvoll. Und das gilt auch für die zwei Renaissance-Kompositionen von Sweelinck (Fantasia chromatica) und Staden (Partita) in ihrer homogenen Klangfülle und der nuancenreichen Flexibilität der Darstellung. Spannend und hinreißend gelingen dann die beiden modernen Werke der Platte: sowohl Serockis siebenseitige Suite als auch Bozzas Trois Pieces für Posaunenquartett – beide etwa 30 Jahre alt – verlangen ein Höchstmaß an technischer und interpretatorischer Fähigkeit, um die Fülle der in diesen Stücken enthaltenen extremen Spielanweisungen nicht nur zu befolgen, sondern im Zusammenspiel zu einem solchen Feuerwerk gutgelaunter, ja humoristischer Effekte virtuos versprühen zu lassen, wie es hier geschieht.

Vor einiger Zeit erschien in der Schweiz eine gleichartige Platte mit Branimir Slokar und drei seiner ehemaligen Schüler. Auch sie überraschten und erfreuten mit einem hohen Maß an Zucht, Klarheit und stuppender Homogenität. Die Nuancierungsfähigkeit der Westfalen mag vielleicht im Pianobereich von Bozzas zweiter Piece noch ein wenig größer sein, dafür brillieren Slokar und seine Musiker im zungenbrecherischen Finale des bekannten Ohrwurms des ungarischen Czardas von Monti.

Die Stücke sind ein origineller, erfrischender und rundherum erfreulicher Lichtblick in der Fülle des Blechblasens. Diether Steppuhn

NEUERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke



Schwerelosigkeit als Programm.

BACH, Goldberg-Variationen BWV 988, Vier Duette BWV 802-5, Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903; András Schiff (Klavier);
Decca 6.35624 FA (2 S 30) Digital
Aufnahmeterminat: Dezember 1982
Klangbild: Offen, sehr präsent, unverfärbt, in allen Bereichen optimal konturiert.



Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: BWV 988: Gould (CBS 72261 und D 37779), Weissberg (EMI 2C 165-11644/5 und 1C 157-73091/92 T), Varsana (CBS 79231), P. Serkin (RCA LSC 2851-B), Tschaiakowsky (Columbia SAFX 1036), BWV 802-5: Weissberg (EMI CVB 1914).

So unumstößlich Glenn Goulds zweite Einspielung der Goldberg-Variationen auch anmuten mag, sie öffnet – paradox genug – dennoch den Blick für gestalterische Alternativen. Mich hat dies überrascht, da ich die neue Decca-Version mit dem ungarischen Pianisten András Schiff zunächst nicht ohne Skepsis in Bezug auf die rein hypochryologische Situation zur Kenntnis genommen habe. Wer nicht nur Goulds neue, über Nacht zum Testament avancierte Einspielung beachtet hat, sondern darüber hinaus auch den TV-Film dieser Produktion erleben konnte, dürfte mit dieser Haltung übereinstimmen.

Schiffs Darstellung ist frei von imitatorischen Elementen, von phrasologischen und anlagentechnischen Anlehnungsversuchen, so daß der Verdacht auf unmögliche Repertoire-Verdoppelung spätestens mit der ersten Variation zerstreut wird. Und damit nicht genug, denn es ist dem ehemaligen Schüler von Kadosa und Leo Weiner gegeben, aufgrund seiner fabelhaften pianistischen Möglichkeiten eine völlig eigenständige, ungemein Wendige, weder historisierend verborte, noch quälend modernistische Auffassung anzubieten. Wenn ich von der durchschlagenden Wirkung der ersten Variation gesprochen habe, so bedeutet dies, daß Schiff dem „Thema“ seine verspielte Aura läßt und es nicht – wie Gould – als musikmetaphysisches Experi-

ment überhöht. Schiff behandelt das Thema nicht als weltanschauliches Programm, sondern als hübsches Ausgangsmaterial. Seine persönliche Lesart tritt, wenn man will, erst in der Bachschen Verarbeitung zutage. Duffig, in den Zeitmaßen gelöst – jedoch in manchen Episoden auffallend beschleunigt – ohne jede manuelle Anstrengung und mit einem bestrickenden Hang zum Improvisatorischen, legt Schiff die kanonischen Überlagerungen frei. Dabei hütet sich der Pianist, die stückmaniente Branzigkeit, die Schärfe rhythmischer Impulse auszubügeln. Nur behält er es sich vor, in Phasen aggressiver Tongebung Unterschiede gelten zu lassen – etwa im Gegensatz zu Weissberg, der besonders in seinen Aufnahmen des Zyklus Verhärtungen und Schubkraft in den Vordergrund stellte, zumal in den motorischen Abwandlungen. Schiffs Ausdeutung gibt genügend Hinweise darauf, daß die Einsichten führender Barock-Spezialisten von Leonhardt über Malcolm bis hin zu Harmoncourt Niederschlag gefunden haben. Das Bemühen, schnelle Schreitel mit agogischen Mitteln zum Sprechen zu bringen und kontrastpunktische Entwicklungen biegsam, niemals nur als pure materiale Vorgänge durchzuboxen, bleibt unverkennbar. Insofern entfaltet Schiff die Goldberg-Variationen als große, zwischen munterer Diesseitigkeit und arissem Leid vermittelnde Virtuosenmusik, von deren technischen Schikanen – bedingt durch die ungemütliche Zusammenlegung des Materials auf ein Manual – er nicht im mindesten behindert scheint.

Es sei hier gestattet, auf Einzelheiten hinzuweisen, die den zukünftigen Hörer dieser Einspielung vielleicht noch schneller an die undogmatischen Bestrebungen Schiffs heranzuführen könnten. Da alle Wiederholungen gespielt werden, eröffnen sich für den Ausführenden viele Möglichkeiten zur Auszierung. Schiff nutzt diese mit „Geschmack“. Zudem nimmt er sich die Freiheit, anstelle cambalistischer „Registrierung“ gelegentlich die Wiederholung in den Sopran zu verlegen (etwa Variation Nr. 7). Ein anderer Effekt besteht darin, Schreitel (z.B. Variation Nr. 17) in Triolen aufzulösen. Von Übersicht und Strukturempfinden zeugen auch die nachlose Verknüpfung der Variationen Nr. 21 und 22, oder die bis zum tatsächlichen Verklängen ausgehaltenen Schlüsse der Variationen Nr. 10 und Nr. 30.

Sicher ist dies die wichtigste Aufnahme des Pianisten András Schiff, dessen kommunikatives Klavierspiel bisher mehr auf dem Podium und im „Gespräch“ mit Kammermusikfreunden zur Geltung kam. Unter diesem Gesichtspunkt ist auch die vierte Seite mit der „Chromatischen Fantasie“ und den „Vier Duetten“ als Bereicherung zu nennen. Beide Aufnahmen stützen

neu
DATALEX

Was Ihre Schallplatten morgen noch wert sind, entscheiden Sie heute mit dem multiaktiven Schallplatten Pflegsystern DATALEX. Beim Fachhändler.

magna kontrager vertriebs gmbh
5000 Köln 40

FONO-KRITIK

Schiffs „Goldberg“-Tat ab und helfen, die Kassette als eine der lebendigsten Bach-Veröffentlichungen im gesamten Angebot von gestern und heute zu etablieren.

Peter Cossé

Temperierter Bach.

BACH, Das Wohltemperierte Klavier (Band 1), BWV 846-869: Ton Koopman (Cembalo); RCA/Erato ZL 30909 EX (2 S 30)

Aufnahmetermin: April 1982

Klangbild: Offen, präsent, transparent, sehr runder Cembaloklang.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Walcha (DG 2723 054), Kirkpatrick (DG 2709 019), Leonhardt (EMI 153 99 752/56), Gould (CBS 77427).

Die Cembalo-Antwort auf die alte Streitfrage, für welches „Clavier“ Bach denn nun sein „Wohltemperiertes Klavier“ geschrieben habe, erhält durch die vorliegende Neueinspielung des 1. Bandes durch Ton Koopman neues Gewicht. Auf einem klarschönen Instrument neurer Bauart (1978 von Willem Kroesbergen hergestellt) bietet der sich immer mehr auch auf dem Plattenmarkt profilierende Holländer eine abgerundete Leistung, die vor allem aus einer sprachmelodisch verstandenen Artikulation heraus entwickelt wird. Das Cembalo wird quasi gegen den Strich gebürstet, ihm wird eine sonst eher dem Klavier eigene Modulationskraft abverlangt, die natürlich ihre Grenzen hat. Als Beispiel sei das lapidare Thema der g-Moll-Fuge genannt, dessen Sekundschritte expressiv gehend werden, und das auf diese Weise eine schmachende Komponente erhält. Überhaupt scheinen die melodisch-weiterführenden Stücke Ton Koopman mehr am Herzen zu liegen als die statischen, vertikal zu verstehenden Teile des Werkes.

Wenn diese Auffassung, die ja nicht zu unterschätzende Positiva in die Einspielung einbringt, dennoch ihre Grenzen hat, liegt dies sicherlich in einer zu wenig differenzierenden Einformigkeit (auch in der Registerwahl) begründet, die das Interesse auf Dauer erheblich schmälert. Es müssen ja nicht gleich die affektiven Wechselbilder eines Glenn Gould sein (der ja auch über die größere Klangvariabilität seines Instruments verfügen kann), aber ein wenig Vermisse ich doch eine gewisse Modulation der Grundtönung hinsichtlich der Erfordernisse des jeweiligen Stückes. Vor allem die Komponente des

virtuosos Rausches, die doch den spezifischen Möglichkeiten des Instruments entgegenkommen (denkbar in den Präludien Cis-Dur und B-Dur) scheint mir zu kurz gekommen. Auch auf eine ruhig sich entwickelnde Fugenarchitektur, wie sie etwa Walcha oder auch der etwas trockener verfahrenende Leonhardt darstellen, scheint Koopman insgesamt weniger sein Augenmerk zu richten. Die Wahl seiner Tempi entspricht der gemäßigten Auffassung, sie kappt die Extreme zugunsten einer durchgehenden mittleren Bewegtheit. Reichlich zur Anwendung kommen agogische Finessen, die aber besonders im „Anlaufen-Lassen“ bestimmter Sechzehntel-Strukturen (Thema der Cis-Dur-Fuge!) etwas Geschmäckleisches an sich haben.

Im ganzen kann Koopman nicht an seine vorzügliche Leistung bei den Cembalokonzerten anknüpfen; auf die sich vermutlich anschließende Einspielung des 2. Bandes dürfen wir aber dennoch gespannt sein. **Nikolaus Deckenbrock**

Aus dem Inneren.

BEETHOVEN, Hammerklavier-Sonate B-Dur,

op. 106: Emil Gilels (Klavier);

DG 410 527-1 (1 S 30) Digital

Klangbild: Offen, deutlich, weite Dynamik.

Fertigung: Knacker.

Mit der Einspielung der „Hammerklavier-Sonate“ hat sich Emil Gilels erneut dem späten Beethoven zugewandt. Die früheren Aufnahmen der g-Moll-Sonate op. 90 und der A-Dur-Sonate op. 101 liegen schon längere Zeit zurück. Wer sich an die lyrischen Stauungen der A-Dur-Sonate erinnert, an die zögernden, ungemünzten vorsichtig realisierten Bewegungen des Kopfsatzes, wird eine gewisse Überraschung beim Anhören der „Hammerklavier-Sonate“ nicht los.

Gilels spielt sie „klassisch“: offen, unverdeckt, zwar mit orchesterlicher Einfärbung, doch weitgehend ohne die romantisierenden Reibungen, die manche Pianisten – etwa Brendel oder Serkin – dem Text eingeschrieben haben. Das hat seine Berechtigung. Der Kopfsatz folgt dem traditionellen Sonatenmuster, das Scherzo ist formal streng eingeschürrt, das Finale greift natürlich weiter aus, zitiert indessen, zumal in den retardierenden Partien, barocke Überlieferung. Insofern also folgt Gilels mehr der Architektur als dem Klanggeheimnis, mehr dem rhythmischen Gesetz als einem freien, gelösten Tempo-Verhalten.

Das mag vielleicht Einbußen an Wirkung nach sich ziehen. Jedenfalls vernimmt man nirgends das vulkanische Feuer, das Serkin in seiner furiosen Erleuchtung des ersten Satzes übermittelt hat. Dazu kommt die Wahl eines Zeitmaßes, das als gemessen, wenn auch nicht schleppend, bezeichnet werden muß. Beethovens Metronom-Angaben werden nicht einmal Versuchswider gespielt (wie es zum Beispiel Buschbinder demonstriert hat).

Insgesamt eine bewußt unspektakuläre Wiedergabe. Das freilich war, nach Gilels' jüngsten Beethoven-Zeugnissen, zu erwarten gewesen. Folglich muß sich die Strahlkraft aus den inneren Strukturen ergeben. Und da leistet Gilels nun doch Erstaunliches: Den Ernst, mit dem er die Durchführung des Kopfsatzes musikalisch auffächert, die Nachdenklichkeit, mit der die dynamischen Werte voneinander abheben, das deutliche, entschiedene Fort- und, in den kürzesten Übergängen, wieder ein Piano, das in den Legato-Bezirken kammermusikalisch differenziert. Mithin also eine Vermittlung der Gegensätze, welche in diesem Werk die vordringliche Aufgabe ist. Gilels scheut sich nicht, die Härten und Kanten zu erforschen. Die Terzen-Motive des ersten Satzes klingen markiert, ausgeprägt, die lyrischen Einschübe gelassen. Eine solche Differenzierung kennzeichnet schließlich auch das Hauptstück der Sonate, das gewaltige Adagio. Damit zwingt Gilels zu einem unentschiedenen Hören. Mit derselben Ruhe, mit der er die Schlusstakte des Adagios verdammen läßt, hebt er die Überleitung in die Fuge aus der Tiefe. Dann die Fuge selbst: gleichmäßige, beharrlich, ganz ohne technische Allüre; und kaum zu überbieten die geheimnisvolle, kunstvoll-einfache Zäsur des D-Dur Teils, aus der sich, nach und nach, das erste Thema herauschält.

Martin Meyer

Konkurrenz zu stark.

BRAHMS, Sonate Nr. 3 f-Moll op. 5, RAVEL, Le Tombeau de Couperin; Christof Amtmann (Klavier);

FSM 43 405 aud. (1 S 30)

Aufnahmetermin: 21./22. Dezember 1981

Klangbild: Voll, offen, präsent, transparent, geringfügig dumpf.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Brahms: Arrau (Philips 6500 377), Rubinstein (RCA LSC 2459 – B), Zimmerman (DG 2740 278), Ravel: Weissenberg (EMI 1 C 063-12043), Casadesu (CBS 77 346).

Es ist nun einmal das Los vieler guter, auch sehr guter Musiker, daß sich die Qualitäten ihres Spiels in dem Augenblick relativieren, wo sie sich der drückenden Konkurrenz auf dem Schallplattenmarkt stellen und auf diese Weise die Grenzen ihres derzeitigen Leistungsvermögens zugewiesen bekommen. So ist es speziell vielen deutschen Nachwuchspianisten gegangen, die nach ein oder zwei oft durchaus überzeugenden Vorstellungen auf dem Plattensektor wieder in der relativen Anonymität bundesdeutscher Hochschulklassen verschwanden.

Der inzwischen immerhin 36jährige Christof Amtmann, Dozent an der Münchner Musikhochschule, unter dessen Lehrern sich so illustre Namen wie Horowitz, Serkin oder Perlemutter befinden, legt hier eine Recital-Platte vor, die unzweifelbar ihre Meriten hat, es aber dennoch

gegenüber der jeweiligen internationalen Interpretenkonkurrenz schwer haben wird und somit wohl kaum über regionale Hörerkreise hinaus Käufer anlocken dürfte. Dabei ist besonders sein Ravel-Spiel mehr als beachtlich. Die vertrackte Schluß-Toccata der Tombeau-Suite ist nicht nur manuell einwandfrei gemeistert, sondern läßt gegen Ende eine Lust zur Schlußsteigerung spüren, die alle Vor-sicht hinter sich läßt und einiges an emotionaler Wirkung vermitteln kann. Auch im „Menuet“ zeigt Amtmann Vermögen zu fließender Spielanlage und sensibler Verklänglichung.

Etwas ungünstiger schneidet hingegen die Wiedergabe des Brahmschen op. 5 ab; hier haben die berühmten Kollegen, von Rubinstein bis Zimmerman, das pianistische und interpretatorische Terrain abgesteckt, hier sind Marksteine gesetzt, die von der vorliegenden Aufnahme dann doch nicht erreicht werden können. Der Kopfsatz überzeugt, mangels entschiedenem Einsatz auf der ersten Seite, eigentlich nur in den Lyrischen des Des-Dur-Abschnitts der Durchführung, wo ähnlich wie im zweiten Satz einiges an dolce-Kunst erkennbar wird. Schade, daß Amtmann im weiteren Verlauf des Andante dann nicht den Mut findet, den hymnischen Aufschwung zum f-Höhenpunkt einmal wirklich auszuspielen und zum Ereignis werden zu lassen, wie Arrau oder Zimmerman dies getan haben. Letzterer ist ihm auch im Scherzo in puncto Brillanz deutlich überlegen.

Als Ganzes macht die Brahms-Darstellung des Münchens einen etwas statischen Eindruck, das manuelle Draufgängertum, die „Pranke“, die durchaus schon mal interpretatorische Probleme lösen kann, scheint nicht so sehr seine Sache zu sein wie die Filigranarbeit bei Ravel. Gute, etwas dumpfe Aufnahmetechnik.

Nikolaus Deckenbrock

Für Kenner von einem Kenner dargeboten.

L. COUPERIN, Sämtliche Werke für Cembalo; Davitt Moroney (Cembalo);

harmonia mundi France HM 1124/28 (5 S 30)

Vertrieb: Helikon-Musikverlag, Heidelberg

Aufnahmetermin: Mai und Juni 1983

Klangbild: Räumlich, angenehm und instrumentenspezifisch dezent.

Fertigung: Ohne Mängel.

Von Susi Jeans, Gustav Leonhardt und Kenneth Gilbrech unterrichtet und gefördert, hat sich der britische, etwa 33 Jahre alte Cembalist Davitt Moroney zu einem hervorragenden Repräsentanten kritischer Werkerkundung entwickelt. Er „betritt“ den deutschen Markt mit einer in Frankreich produzierten Kassette, die sämtliche Cembalostücke von Louis Couperin (um 1626–1661) enthält, und über den puren Repertoireertrag hinaus auch eine Fülle von Hinweisen, Erkenntnissen und Lösungsvorschlägen zum Fragenkomplex der einstigen Cembalo-Praxis enthält. Da die Aufnahme etwa zur selben Zeit erscheint wie die Ausgabe der Cembalo-Werke von Couperin durch die „Editions de l'oiseau-Lyre“ (Monaco), dürften sich besonders Lehrkräfte und Studenten aufgefordert fühlen, ihre Arbeit anhand der Einspielungen zu überprüfen, zumal Moroney – das sei hier nur angedeutet – auf früher gängige Modi der Kompositionserklärung zurückgreift. So beispielsweise, wenn er in der „Ersten Suite“ die Allemande „Le Moutier“

von Chambonnières, dem weitsichtigen und offenkundig auch psychologisch bewanderten Lehrer von Louis Couperin, einfügt. Solche Respektbeweise waren unter den Meistern des Komponierens dieser Epoche üblich, so wie bekanntlich die Auszierung besonders der Doubles die Möglichkeit bot, als Ausführender mit dem Verfasser in ehrfurchtsvolle schöpferische Beziehung zu treten.

Im graphisch schlicht, aber ansprechend gestalteten Begleitheft informiert Moroney über die komplizierte Quellenlage, über zulässige „Willkür“ im Detail und über manche ästhetische Zwangslage bei der Zusammenstellung der sogenannten „Suiten“, deren formale Quasi-Struktur aus insgesamt 134 Einzelstücken gewonnen wird. Ausdrucksvielfalt, satztechnische Finessen, literarische Anspielungen und Besonderheiten bei der Behandlung beispielsweise der Standardtänze des 17. Jahrhunderts, die „frei“ oder „avec discretion“ gespielt werden konnten, ergeben ein schier unerschöpfliches Spektrum von vorder- und hintergründigen Wunderlichkeiten, über die zu staunen sich Moroney zum Zeitpunkt der Aufnahme glücklicherweise nicht schäme. Die drei zur Verwendung kommenden Instrumente von Delin (1768), Couchet (1671) und Bellot (1729) werden nicht als tönende Katheder zur schulmeisterlichen Darbietung eingesetzt. Mit ihnen begibt sich Moroney auf Entdeckungsfahrt. Es handelt sich um restaurierte Exemplare, auf die die Bezeichnung „Originalinstrumente“ zutrifft. Ihr voller, zwischen Stolz, Herbeität und Melancholie vermittelnder Klang scheint genau in jenem Maße wandelbar zu sein, wie er zur Abgrenzung der unterschiedlichen Satztypen und Gefühlsebenen erforderlich ist. In Fragen der Temperierung folgten Moroney und seine Stimmrin Martha Cook den in Frankreich um 1650 üblichen Praktiken.

Dank Moroneys beweglicher, verfeinerter und immer geschickt eingesetzter Spieltechnik vergeht dem Hörer die Zeit schnell. Etwas von reflexiver Unterhaltung, von amüsanten Genialität schwingt in den Stücken Louis Couperins mit, was Moroney treffend vermittelt. Deshalb gestehe ich, daß der „FonoForum“-Stern in diesem Fall nur ein graphischer Abklatsch rezensentischer Hochstimmung sein kann. **Peter Cossé**

Neues vom freien Musiker.

THE MASTER, FRIEDRICH GULDA SOLO: L.O.: GULDA Gedanken über Kadenz und Menuett des Celloconzertes, Freie Musik, Shuffel, Out of my Head, Heart and Body, BACH, Sarabande aus der Englischen Suite a-Moll, Präludium und Fuge F-Dur (WT II), CHOPIN, Prélude h-Moll op. 28 Nr. 6, ISAAC, Innsbruck, ich muß dich lassen, PAUER, Poem Nr. 1; Friedrich Gulda (Klavier, Clavicoord, Krummhorn);

Amadeo 410 078-1 (2 S 30)

Vertrieb: Phonogram, Hamburg

Aufnahmetermin: 1. und 2. Januar 1983

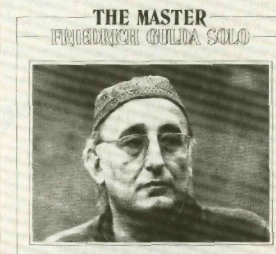
Klangbild: Offen, präsent, transparent.

Fertigung: Einwandfrei.

Nach dem „Midlife Harvest“ und dem „Complete Musician“ nun also „The Master“: Friedrich Gulda bleibt sich treu und präsentiert sein neuestes musikalisches Wechselbad. Da steht Chopins h-Moll-Prélude genauso unvermittelt neben Isaacs andächtig dargebotenen

Innsbruck-Lied wie auf die Synthesizer-nahe Clavicoord-Interpretation des F-Dur-Paares aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Klaviers sofort eine knallhart gespielte Ostinato-Shuffle im typischen Gulda-Jazz-Stil folgt.

Hätte man die Musik des vorliegenden Albums als Konzertprogramm vernommen, man wäre zufrieden, teilweise bewegt und sicherlich auch verwundert nach Hause gegangen. Ob allerdings eine solche Zusammenstellung dem Medium Schallplatte in spezifischer Weise gerecht wird, wage ich zu bezweifeln. Gedit ist letztlich nur Gulda-Fans, denen eine gegenwärtige Standortbestimmung ihres musikalischen Gurus erleichtert wird. Wieweit sie ihm allerdings noch zu folgen bereit sind, bleibt abzuwarten, allzusehr hat Gulda sie in den letzten Jahren mit seinen Drehungen, Wendungen und Qualitätssprüngen verstört. Angepaßt hat er sich ja noch nie.



Klammer des Albums sind Guldas eigene Kompositionen. Zu Anfang stehen seine „Gedanken über Kadenz und Menuett des Celloconzerts“, wobei das Menuett (am Clavicoord) in gefährliche James-Last-Nähe rückt, während seine freie Fantasie „Out of my Head, Heart and Body“ am Ende als die gelungenste Nummer der Produktion bezeichnet werden kann. Man könnte die Mischung aus Improvisation, Bach-, Chopin- und eigenen Zitate vielleicht als eklektisches Konglomerat abtun, doch zeigt sich Gulda hier von so verschiedenen (vor allem auch innerlichen) Seiten, daß das Resultat insgesamt überzeugt. Der alles niederschmetternde Schwung seiner Golowwyer-Wald-Phantasie wird allerdings nicht erreicht.

Hingegen kann die „Freie Musik“ (Am Klavier, am Clavicoord und mit dem Krummhorn), von Gulda seit jeher lautstark verteidigt, vielleicht als durchaus interessante Improvisation durchgehen, sie unterscheidet sich aber letztlich nicht von Experimenten, die (mit Ausnahme der virtuosos Klaviernummern) spontan durchführbar sind. Das spricht nicht gegen solche Klängefeste, nur selbst sich hier erneut die Frage nach der Relevanz für den Schallplattenmarkt.

Pianistisch steht nach wie vor alles zum besten. Immer mehr bemüht sich Gulda auch um weichere Klänge, doch ist sein präsentier Stil geboten. Angst um des Meisters unvergleichliche Schlagkraft brauchen wir also vorerst nicht zu haben. **Nikolaus Deckenbrock**

J.S. BACH
DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER
LE CLAVIER BIEN TEMPERÉ
THE WELL TEMPERED CLAVIER
BAND THREE / BOOK I
BWV 846-869
TON KOOPMAN

Ludwig van Beethoven
HAMMERKLAVIER-SONATE
Emil Gilels

FONO-KRITIK

○ Kultiviert, aber sehr schnittige Händel-Darstellung.

HÄNDEL, Chaconne G-Dur (HWV 435), Suite d-Moll (HWV 436), Suite e-Moll (HWV 438), Suite B-Dur (HWV 434), Suite G-Dur (HWV 441); Trevor Pinnock (Cembalo); DGA 410 656-1 (1 S 30) Digital

Aufnahmdatum: 1983
Klangbild: Sehr präsent und brillant.
Fertigung: Leichtes Knacken auf der A-Seite (e-Moll Suite, Sarabande), Hängenbleiben auf der B-Seite.
Vergleichseinspielung: Edgar Krapp (Ariola-Eurodisc 300 003-420)

Die Stücke der Aufnahme stammen aus Händels zweiter (gedruckter) Sammlung von 1733, die „Chaconne“, die als verbaler Blickfang das Titel-Cover so dekorativ ziert, ist die erste aus dieser Sammlung (mit 21 Variationen). Pinnock spielt auf einem Ruckers-Cembalo aus Antwerpen, 1612, vielleicht aus dem Besitz Händels, jetzt jedenfalls Eigentum der englischen Königin. Das zweimanualige Instrument wurde mehrfach restauriert und im 18. Jahrhun-



dert im Tastenumfang erweitert sowie mit einem zweiten 8'-Register versehen. Der schöne Klang des Instruments besticht ohne Frage. Aber er scheint nicht gleichmäßig hinreichend, denn in schwächer registrierten Sätzen und tieferen Lagen klingt der Ton beschränkt, blähsender. So etwa in den Moll-Variationen der Chaconne (Nr. 9–16), in den Wiederholungen des „Air“ aus der d-Moll-Suite oder der „Allemande“ aus der e-Moll-Suite. Die Wiederholungen der Chaconne-Variationen läßt Pinnock übrigens weg, mit Ausnahme der achten, die verschiedene Schlüsse hat.

Es ist schwer zu entscheiden, ob für diesen unterschiedlichen Klangeindruck der zweite 8', die Pleno-Mischung (mit sehr präsentem 4') oder einfach das im ganzen sehr kristalline Klangbild, mithin also das digitale Aufnahmeverfahren die Ursache ist. Pinnock bevorzugt, wenn immer möglich, einen schnellen, gestochen scharfen und sehr virtuosen Vortrag. Das evokiert im „Allegro“ der G-Dur-Suite immerhin jene Wirkung, die höchstes Prädikat für Cembalospiel überhaupt ist: das Cembalo „singt“. Im Ganzen herrscht aber viel geschwundene, geschliffene Hurligkeit, weshalb ich der größer phrasierten Interpretation von Edgar Krapp teilweise den Vorzug geben würde (z.B. in der d-Moll-

Suite oder in der „Sarabande“ und „Gigue“ der e-Moll-Suite). Leider konnte sich der Rezensent ab der „Courante“ der G-Dur-Suite (B-Seite) dem Hörvergnügen dieser Aufnahme nicht länger hingeben, da der Diamant beständig „hing“ und auch in den nachfolgenden Rillen, trotz Erhöhung des Auflagedrucks, nicht über längere Zeit flottgemacht werden konnte.

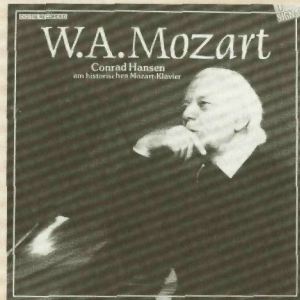
Klaus Peter Richter

○ Unsentimental, fast schroff.

MOZART, Sonate Nr. 11 A-Dur KV 331, Rondo D-Dur KV 485, Fantasie d-Moll KV 397, Sonate Nr. 16 C-Dur KV 545; Conrad Hansen (Hammerklavier); Signal 121 425-0 (1 S 30) Digital

Aufnahmdatum: 1983
Klangbild: Etwas stumpf, nicht sehr differenziert.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Verwendung eines originalen Hammerklaviers aus der Zeit Mozarts hat nicht nur Konsequenzen für das Klangbild, sondern auch



für die Interpretation, die Auffassung der Musik. Das Hammerklavier zeichnet viel schärfer und klarer als der moderne Konzertflügel mit seinem viel weicherem und runderen Ton; es erlaubt damit nicht jene spezifisch romantische Gefühlshaltung, Besetzung, Innigkeit oder wie immer man das nennen möchte, und für die etwa Clara Haskil oder Dinu Lipatti einsteht. Daher erstaunt es nicht, daß Conrad Hansen, der noch aus der Schule Edwin Fischers stammt, einen gänzlich unsentimentalen, manchmal fast nüchternen Mozart bietet, wobei er die musikalischen Strukturen kraftvoll und klar herausarbeitet und sich ansonsten keine Abschweifungen und Verzärtelungen leistet. Eine sachliche, aber nicht unfreie Auseinandersetzung mit dem Notentext steht hier im Vordergrund. Manche Tempi (Antante der „Sonata facile“) sind ungewohnt zögerlich. Hansens Mozart-Auffassung ist nicht nach jedermanns Geschmack, manche werden Nuancen im Dynamischen und Agogischen vermissen; dennoch ist es eine Auffassung, die ernst zu nehmen ist.

Reinhard Müller

★ Staunenswertes Plattendebüt eines Vierzehnjährigen.

SCHUMANN, Symphonische Etüden op. 13, BRAHMS, Paganini-Variationen op. 35; Dimitris Sgouros (Klavier); EMI IC 067-1436271 (1 S 30) Digital

Aufnahmdatum: September 1983
Klangbild: Sehr voller, bemerkenswert farbtintensiver Klavierklang mit natürlichen Bässen und resonanzreichem Diskant.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Schumann: Pogorelich (DG CD 410520-2), Richter (Ariola 85742 MK), Anda (DG 138868), Ashkenazy (Decca SXL 21132-B), Weissenberg (EMI 2C 069-10547), Brahms: Cziffra (YM 1001), Faerman (DG 2535013), Katchen (Decca SDD 538).

In diesem Falle hat es der EMI-Konzern unheimlich eilig gehabt: Am 16. und 17. September 1983 spielte der 1969 in Athen geborene Dimitris Sgouros Schumanns Symphonische Etüden op. 13 und die sperrigen Paganini-Variationen von Brahms ein. Kaum drei Monate später war die Platte schon zu haben. Die Gründe für diesen Schnellschuß liegen auf der Hand. Der junge, enorm begabte Grieche spielt zur Zeit mit starkem pubertistischen Rückenwind und kann sich zugleich auf das Wohlwollen zahlreicher prominenter Musikkollegen reifen Semesters berufen, die ihm verdientermaßen wichtige Konzertpodien und Auftrittseligkeiten eröffnen.

Ich habe Sgouros in München nicht gehört. Die folgenden Anmerkungen beziehen sich allein auf die vorliegende Aufnahme und auf die eine oder andere Information in Bezug auf das Repertoire des Pianisten. Es ist ja bekannt geworden, daß Sgouros mit der Werkliste eines gestandenen Virtuosen imponiert. Eine fabelhafte, auf jeden Verdacht auf griff- und anschlagentechnische Probleme erhabene Technik gestattet es dem jungen Künstler, mit jenen Werken aufzuwarten, die vielen namhaften Könnern nie unter die Finger geraten sind. Dabei mag die frühe Erstleistung des b-Moll-Gipfels von Tschaiowsky noch nicht einmal überraschen. Wenn man jedoch hört, daß Sgouros bereits das „Dritte“ von Rachmaninoff parat hat oder in einem Londoner Konzert neben einer Fülle von pianistischen Dreifachsaltostücken auch noch Balakirews „Islamey“ aus den Armen schüttelte, dann mag selbst der Laie sich Gedanken machen, wie so etwas möglich ist. Es ist hier nicht der Ort, die Fragen an Eltern, an Lehrer und Agenten zu stellen, ob es der psychologischen und künstlerischen Entwicklung eines verschwenderisch mit Klavierinstinkt ausgestatteten Jugendlichen gut bekommt, wenn er, gleich einem „fertigen“ Musiker, „con brio“ über die Kontinente geschickt wird, um dort die Fama seiner Einzigartigkeit zu bestätigen. Das kann gutgehen, das kann aber auch schiefgehen. Man muß dem entwandfand auftrumpfenden Dimitris Sgouros alles Gute wünschen und überdies vielleicht noch Wichtiges: Möge er, wenn er zwanzig ist, jene Werke, die ihm vom Bewusstseinsablauf her bereits heute keine Schwierigkeiten bereiten, als spirituelle Herausforderung über den manuellen Akt hinaus begreifen.

Die Platte, die hier am Beginn einer sprichwörtlichen Medienkarriere steht, hat buchstäblich zwei Seiten. Mit den Paganini-Variationen nämlich verfährt Sgouros in der Manier eines zirk-

sich vorbelasteten Wunderkinds. Nicht der stoffliche Fortschritt von Variation zu Variation scheint den Ausführenden zu leiten, sondern die klavieristische Verlockung eines jeden „Stückes“, womit sich Sgouros auf einer ähnlichen Gestaltungsebene wie Cziffra bewegt. Mit schier unmäßiger Rubato, gewagten Raffungen und Dehnungen untermauert er die These, der Zyklus sei eine Folge von Klavier-Capricen, über deren unhöfliche Problemstellungen es lächelnd zu triumphieren gilt. In dieser Hinsicht übertrifft Sgouros in zahlreichen Themen-Abwandlungen eine Vielzahl von Pianisten im besten Mannesalter. Wo andere schwitzen und auf „Durchkommen“ erpicht sind, lockert dieser Knabe die Bremse und enthüllt im dichten Treiben von Terzen, Sexten, Oktaven und polyrythmischen Überlagerungen noch klangliche und figurative Besonderheiten. Freilich wird man einwenden, daß Sgouros das Paganini-Thema etwas sorglos hinwirft und insgesamt unbekümmert auf den Kurzeffekt spekuliert. Es ist – bei allem Respekt – die Meinung eines jungen Künstlers, dessen Recht es ist, die beiden „Hefte“ als großes Feuerwerk zu zünden.

Wie Sgouros jedoch Schumanns Opus 13 bewältigt und einer eigenwilligen, jederzeit einleuchtenden und in den prunkenden Episoden begeisternden „Lösung“ zuführt, kann nur mit einer tiefen Verbeugung quittiert werden. Klar in den Temporelationen, bewundernswert locker und übersichtlich in den skizzenhaften „Etüden“, werden die verschiedenen Charaktere voneinander abgesetzt. Die Farben sind wärmer als bei Weissenberg, die Überraschungsmomente zahlreicher als bei Anda und Ashkenazy, das Finale stolzer und akkordischer gesünder als in allen mir bekannten Versionen. Und Sgouros verstümt es auch nicht – wie Pogorelich und Gelber – die wichtigen posthum veröffentlichten Variationen miteinzubeziehen. Die Platzierung ist eigenwillig, aber dem Spannungsablauf durchaus förderlich. Die leicht flüchtig angelegte Etüde Nr. 11 (Andante) erinnert den staunenden Hörer wenigstens daran, daß es sich bei dieser Interpretation um die Tat eines Teenagers handelt. Daß Sgouros in der achten Etüde zwischen den 64stel- und den 32stel-Triolen keinen Unterschied macht, mag man nicht allzu kraß bewerten. Über diese Feinheit spielt fast jeder Pianist hinweg.

Peter Cossé

○ Deutscher Schumann aus Frankreich.

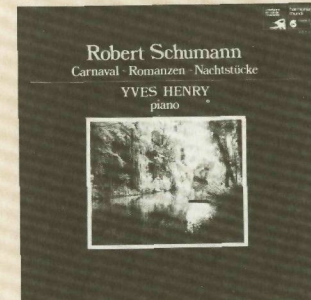
SCHUMANN, Carnaval op. 9, 3 Romanzen op. 28, Nachtstücke op. 23; Yves Henry (Klavier); harmonia mundi France 5131 (1 S 30)

Aufnahmdatum: März 1983
Klangbild: Sehr voll, leicht gedeckt, mäßig transparent; insgesamt nicht optimal natürlicher, baßbetonter Klavierklang.
Fertigung: Rumpelgeräusche auf Seite A.
Vergleichseinspielungen: Michelangelo (DG 2536 415) op. 9, Arrau (Philips 6768 353) op. 9, Gilels (Ariola M 80 155 k) op. 23, Arrau (Philips 6500 395) op. 28.

Alto Ciccolini schrieb im Geleitwort zur vorliegenden Platte, er sei froh, in einer Zeit, die nur allzuoft Mangel an Imagination mit Stilleinbreit verwechselt, endlich auch wieder einen Musiker unter den jungen Pianisten entdeckt zu haben. Und in der Tat erweist sich Yves Henry, Jahrgang 1959, vor drei Jahren Schu-

mann-Preisträger in Zwickau, auf seiner von ethischen französischen Cognac-Firmen gesponserten Schumann-Platte vor allem als solide gestaltender, ernster Künstler. Nichts läßt an einen zum Zeitpunkt der Aufnahme erst 23jährigen Pianisten denken. Im „Carnaval“ läßt er selbst Arrau an Schwerblütigkeit hinter sich, und die Interpretation der „Nachtstücke“ gerät ihm vollends zur ausdrucksbeladenen Klangstudie mit gedämpftem Temperament. Eine solche Tendenz zu Furtwänglerschem Schwergewicht kennen wir in ähnlicher Form vom jungen Barenboim, in neuerer Zeit ist sie etwa bei Gerhard Oppitz zu beobachten. Doch scheint mir eine solche Sichtweise für einen jungen Pianisten im allgemeinen, besonders aber hinsichtlich der frühen Schumann-Zyklen als durchaus problematisch. Wo bleibt der hinreißende Schwung, das leichte Hinhuschen mancher Pièces, die Virtuosität und Brillanz, die letztlich gerade junge Pianisten in die Waagschale werfen könnten und die unzweifelhaft zumindest eine Seite der Schumann-Medaille darstellt.

Beobachtungen der beschriebenen Art lassen sich an allen drei Opera digestest machen, fallen jedoch naturgemäß im „Carnaval“ am meisten ins Gewicht. Die Keckheit des „Arlequin“, von Schumann noch durch die „Vivo“-Vorschrift



unterstrichen, scheint wie weggeblasen. Träte Henry nicht im weiteren Verlauf den Beweis einer einwandfreien Pianistik an, könnte man gar an eine Umgehung der Sprungschwierigkeiten des Stückes denken. So ist wohl eher Absicht zu vermuten, eine musikalische Grundtendenz, die auch den Fluß der anderen bewegten Stücke („Reconnaissance“, „Pantalon et Colombine“ und vor allem das Paganini-Intermezzo) hemmt. Geraten die Romanzen im ganzen etwas flüssiger, so geht Henry auch in den „Nachtstücken“ lieber den tiefsinnigen Gedanken des ersten Stückes nach als sich auf den Glanz des „Nächtlichen Gales“ einzulassen. Im zweiten Stück stört zudem das Buchstabieren des Eingangsthemas, dem doch etwas mehr Innenleben eigen ist. Das dunkle Schumann-Bild, das Henry entwirft, will sich so gar nicht in die große, leicht französische Schumann-Tradition einpassen.

Wie weit diese Eindrücke zu Lasten der Aufnahmetechnik gehen, die ein wenig transparentes, in der unteren Mittellage kompaktes Klangbild entwirft, oder auch durch den Flügel – Henry spielt einen nach Serge Cordiers gleichschwebender Temperatur mit reinen Quinten gestimmten Bösendorfer – läßt sich schwer entscheiden. So fehlt es der gesamten Produktion entschieden an Brillanz. Nikolaus Deckenbrock

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

○ Schwierige, moderne Musik in exzellenter Interpretation.

AHRENS, Orgel-Opus von 1929 bis 1980; Maria Giese an der Kleuer-Orgel der Herz-Jesu-Kirche Berlin-Zehlendorf;

Musica Viva MV 80-1107 (5 S 30) Digital
Klangbild: Voll, rund, weich, in allen Stärkegraden ausgeglichen, in hohem Grade mischungsfähig.
Fertigung: Gut.

Um 1981 hat sich die Musica Viva durch die Herausgabe des gesamten Orgelwerkes von Schönberg und Krenek mit Martin Haselböck verdient gemacht. 1983 legte sie das gesamte Orgel-Opus von 1929 bis 1980 von Joseph Ahrens in einer Kassette und vor allem in einer Qualität vor, der man schon die Bezeichnung „Dokumentation“ zuschreiben muß.

Ahrens, katholischer Kirchenmusiker in Berlin, schrieb neben viel Chormusik hauptsächlich für die Orgel. Er war bis gegen Kriegsende Domorganist an St. Hedwig, seit 1945 Ordinarius für Kirchenmusik an der Berliner Hochschule für Musik. Sein Kompositionstil, der sich auf das Wort des seinerzeitigen Nuntius Pacelli „Die Musik ist die älteste Tochter der Kirche“ stützt, ist gekennzeichnet durch eine von der Gregorianik inspirierte und, die „zur motivisch-thematisch geprägten Dodekaphonie führt“ (Begeleittext zur Kassette), Ahrens macht es sich und den Hörern wahrlich nicht leicht, Sind die Frühwerke bis etwa 1938 trotz atonalen Neigungen noch verfügbar (z.B. die kleine Weihnachtspartita „Zu Bethlehem geboren“, 1929), Präludium, Arie und Toccata a-Moll (1931) oder die breit angelegte Dorische Toccata (1938), so wird es bei dem Triptichon über B-A-C-H (1949) gegenüber Regers Opus 46 schon schlimmer. Das Atonale überwiegt absolut das Thematische, das Ganze bleibt schwer verständlich. Auch die Trilogia sacra (sieben Kontemplationen von 1959 und sieben Visionen nach der Apokalypse aus dem Jahre 1960) machen den Hörer bei aller Klangvielfalt einfach ratlos. Die „Verwandlungen“ erscheinen als aus der Dodekaphonie abgeleitet, rein konstruktive Möglichkeiten in konzessionsloser Fraktur. Auch Choralbearbeitungen werden unter dem Titel „Fünf Leisen“ (1969) angeboten; gegenüber der Sprödigkeit der ersten vier ist die letzte „Gott sei gelobet und gebenedeiet“ noch durchdröner und eigenartig reizvoll. Von den letzten Werken „Trilogia dodekaphonica“ (1978) und „Passacaglia dodekaphonica“ (1980) ist die letztere noch verhältnismäßig gut verfügbar, vermutlich weil die Passacaglia ein uns nahestehender, nahezu achtaktiger Aufbau gegeben ist.

Will man dieser Musik, insbesondere der mittleren und letzten Schaffensperiode, überhaupt nachkommen, so ist ein mehrfaches meditatives Hineinhören nötig, sowie das Studium der Noten dieser Kassette. Der dieser Kassette beigegebene Erläuterungstext ist aufgrund der teilweise unverständlichen Formulierungen dabei wenig