

FONO-KRITIK

Klangbild: Natürlich, klar, hell, transparent, hervorragende Ensemble-Balance, kammermusikalisch adäquate Räumlichkeit.

Fertigung: Sehr gute DMM-Qualität.

Vergleichseinspielung: Hindemith: Syrinx-Quintett (MdG F 1014)

Die Stuttgarter Bläser-Auswahlolisten aus dem Radio-Sinfonie-Orchester (mit einem Flötengast) haben sich vorgenommen, das Bläserquintett „als adäquates Pendant zum Streichquartett aus seinem bisherigen Schattendasein zu befreien“. Ein begrüßenswerter Vorsatz, der dank einer beispielhaften Ensemblearbeit realistisch erscheint. Spielperfektion, Klangkultur, sinnvoll-schlüssige Darstellung der kompositorischen Substanz, Farbenreichtum im Auskosten der raffiniert instrumentierten Reibeflächen und Dissonanzen, entkrampft-heitere Virtuosität und solistische Meisterschaft sind die soliden Bausteine des Erfolges. Das Traumziel scheint zum Greifen nahe, wenn nicht eben die Streichquartett-Literatur einen ganz anderen Stellenwert im Musikleben (und bei den Komponisten) hätte.

So muß sich die vorliegende Platte prompt mit einer Bearbeitung von Ravels Couperin-Epitaph „behelfen“, wenn sie ihren thematischen Anspruch auf eine einschlägige Werksammlung „um 1920“ aufrecht erhalten will. Das Ergebnis der Teilbearbeitung von 1970 durch Mason Jones ist nicht autorisiert, darf aber angesichts Ravelscher Eigenbearbeitungen als legitim gelten. Die raschen Vif-Teile und die Fuge des 2. Satzes vertiefen denn auch verblüffend die Durchschaubarkeit der Farbraster des Originals. Hauptstück des Programms ist fraglos Hindemiths urmusikantisches, nach wie vor frisch-frech, heiteres und ironisches Bläserstück von 1922, ein Glücksfall klassisch-moderner Inspiration und bläsergerechter Spielhaltung. Wenn das Quintett von Villa-Lobos in diesem Programm mehr als Füllsel wirkt, ein wenig abweisend und schroff, so liegt das offensichtlich an dem aphoristischen Charakter eines überzogenen, zugleich sehr heterogenen Ideenkonzentrates. Man kann gespannt sein, welche Winkel im „Schattendasein“ der (originalen) Quintettliteratur die Aulos-Bläser demnächst ausleuchten werden. Der Maßstab ist mit dieser Platte, einschließlich Werkkommentar, Klang- und Aufnahmetechnik, gesetzt.

Gerhard Pätzig



Salon-Pièces für das Cornet à Pistons aus der Zeit des Fin de siècle.

DAS GOLDENE ZEITALTER DES CORNET À PISTONS: CLARKE, La Débutante, HOCH, Chant d'Oiseaux de la Forêt de Thuringe op. 22, THOMÉ, Fantaisie, GLASUNOW, Feuillet d'Album, CORDS, Fantaisie de Concert, BÖHME, Scène de Ballet op. 31, Soirée de St.-Petersbourg op. 23, La Napolitaine op. 25; Max Sommerhalder (Cornet à Pistons), Christoph Keller (Klavier), Eva Kauffungen (Harfe); Accord ACC 140 058 (1 S 30)

Vertrieb: TIS, Hamburg

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Natürlich, räumlich, ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

Während man lange Zeit in Schallplatten-Aufnahmen und wohl auch im allgemeinen Musikbetrieb nur Trompeten (mit Kesselmundstück) neben den Hörnern (mit trichterförmigem Mundstück) kannte und unterschied, befassen sich seit kurzem engagierte und profilierte Instrumentalisten bei der Erarbeitung des alten „Originalklangs“ auch mit Sonderformen aus diesen beiden Familien, von denen manche früher besonders geschätzt und als Soloinstrumente ihres eigenen Klangcharakters wegen eingesetzt worden sind.

Zu diesen früheren Sonderformen der Blechblasinstrumente zählt auch das „Cornet à Pistons“, ein um 1820 wohl zuerst in Frankreich aus einem mit Pumpventilen versehenen Posthorn entstandenes Horninstrument, das mit trichterförmigem Mundstück gespielt wird und sich heute in der Mensur zwischen der engeren Trompete und dem weiteren Flügelhorn einordnen läßt, dabei aber weicher klingt als die Trompete. Zwischen beiden Instrumenten herrschte lange Zeit eine heiße Rivalität, aus der im deutschen Sprachraum die Trompete als Siegerin hervorging, während in romanischen Ländern das Cornet sich bis heute behauptet hat. Die ihm gewidmeten klassischen Orchesterpassagen haben Seltenheitswert; sie finden sich in Verdis Opern, in Tschaiowskys Balletten, im Posthorn-Solo der 3. Mahler-Sinfonie oder in Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“. Noch vor hundert Jahren hatten sich viele Cornetisten mit ihrem Instrument zu hervorragenden und oft stupend virtuos Solisten entwickelt, die internationalen Starrium genossen.

Über die Stücke dieser Platte schreibt Max Sommerhalder in seinem fundiert informativen Hüllentext: „Typisch für das Repertoire der Cornet-Virtuosen der „Belle Epoque“ sind die auf dieser Platte vereinten Stücke. Sie waren ursprünglich auch mit Orchester- oder Blasmusikbegleitung erhältlich, doch ist in den meisten Fällen nur die Klavierfassung erhalten geblieben. Mehr als gehobene Unterhaltungsmusik ist keine dieser Pièces... Und doch will uns heute eine gewisse Nostalgie beim Gedanken daran überkommen, daß diese Bravourstücke einst live in Kneipen oder Salons erklangen...“

Es handelt sich also um acht beispielhafte und köstliche Stücke aus der Zeit der Jahrhundertwende aus der Feder deutscher, französischer, russischer und amerikanischer Komponisten. Sicher hat Sommerhalder, der Solist dieser Aufnahme, in seinem Begleittext recht, wenn er die gelegentlich mangelhafte Substanz, die oft auf Schau-Effekte angelegte Faktur der Werke und

an einigen Stellen ihre „Biergarten“-Nähe apostrophiert. Doch verhindern sein eigenes Spiel, die Ernsthaftigkeit seiner Darstellung, bei aller bravourösen Brillanz, jedes Abgleiten in Kitsch und Künstlichkeit, in oberflächliche und falsche Sentimentalität, jedes Versinken in Samt und Plüsch. Sein Klavierpartner hat daran ebenso viel Anteil wie die Harfenistin in einer der Böhm-Pièces.

So erweist sich Max Sommerhalder – nach einer früher erschienenen und gleichermaßen höchst unterhaltsamen Platte „Russische Trompetenmusik der Romantik“ (auf Accord ACC 140 027) – erneut als stupend phantasievoller Interpret einer hübschen Außenseiter-Schmünzel-Platte aus der Zeit des Fin de siècle. Diether Steppuhn

Der junge Wilhelm Furtwängler als Komponist wiederentdeckt.

FURTWÄNGLER, Klavierquintett; Quatuor Elyseen: Daniele Bellik (Klavier), Anne-Claude Villars, Catherine Giardelli (Violine), Simone Feyrabend (Viola), Claire Giardelli (Violoncello); Da Camera Magna SM 92814/15 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Mehr oder minder transparent, im ganzen ausgeglichen.

Fertigung: Ohne Beanstandung.

Wenn ich mit dem Quintett nur fertig werde“, schrieb Wilhelm Furtwängler am 24. März 1915 an Karl Straube, „die Aussicht der Leipziger Aufführung ist doch ein gewisser Stachel.“ Mit diesem Satz ist die Entstehungszeit für das Klavierquintett doch wohl eindeutig abgesteckt. Ob die oben erwähnte Aufführung dann überhaupt stattgefunden hat, ist nicht mehr festzustellen. Im Druck wurde das Opus jedenfalls nicht veröffentlicht. Nach Furtwänglers Tod ging das Manuskript mit dem gesamten handschriftlichen Nachlaß in den Besitz der Züricher Zentralbibliothek über.

Bereits in frühester Jugend hatte Furtwängler mit dem Komponieren begonnen; und wie ein roter Faden zieht sich durch sein ganzes Leben der Zwiespalt zwischen der kompositorisch-schöpferischen Begabung, die er in sich fühlte, und dem Beruf des nachschöpferischen Dirigenten, der ihn mehr und mehr in die Pflicht nahm. Wie hätte er jemals das Urteil der Mitwelt und der Nachfahren annehmen können, das rasch



QUATUOR ELYSEEN

zugunsten des Dirigenten Wilhelm Furtwängler entschied?

Das der Endzeit der Lübecker Kapellmeisterjahre entstammende dreisätzige Klavierquintett (Molto Allegro/Adagio/Ruhig) ist in mächtigem sinfonischem Aufriß entworfen und durchgestaltet. Es ist eine im ganzen fesselnde Studie geworden, die mancherlei motivische Verarbeitung – wenn auch nicht immer prägnant – ins Spiel bringt. Bei einer Werkdauer von ca. 70 Minuten (auf drei Plattenseiten) sind eine gewisse Weitschweifigkeit, ein Überfluß an musikalischen Ideen nicht zu verkennen; doch beherrscht der Komponist sein Metier souverän und weiß – im Rahmen der Brahms-Nachfolge – so zu erfinden und zu verknüpfen, daß der Vorwurf des reinen Eklektizismus vermieden werden kann. Innerhalb der Sätze gibt es immer wieder Umschwünge, harmonische Rückungen und Modulationen und auch Tempomodifikationen; trotzdem meint man, allenthalben ein bestimmendes Grundzeitmaß herauszuhören, das brucknerisch anmutet und das man „gemäßigt“ nennen mag.

Das in Paris beheimatete, ausschließlich mit Damen besetzte Quatuor Elyseen, das bei Da Camera bereits einige Aufnahmen vorgelegt hat (Klavierquartette von Reger und Saint-Saëns), hat in diese Novität viel spürbares Engagement investiert. Und so gelingt es dem Ensemble, Furtwänglers mitunter etwas kompakten, ja gelegentlich sogar diffusen Satz aufzulichten und die eigentümlichen Schönheiten des Werkes zutage zu fördern.

Werner Bollert

Reger – janusköpfig.

REGER, 3 Suiten für Viola solo op. 131d; Luigi Bianchi (Viola); Dynamic DS 4000 (1 S 30)

Vertrieb: Le Connaisseur, 7500 Karlsruhe

Aufnahmedatum: 22. + 23.8.1977

Klangbild: Sehr natürlich.

Fertigung: Ganz geringfügiges Rauschen, sonst einwandfrei.

Max Reger nannte das Komponieren für Soloinstrumente einen „musikalischen Keuschheitsgürtel“. Auch ein anderes Reger-Wort paßt hierher: „Jede Komposition ist gut, die vollkommen farblos gespielt werden kann. Man muß zuerst zeichnen können, um zu malen.“ – Die Abfolge der Darstellungen der drei Viola-Suiten durch Luigi Bianchi ruft deutliche Assoziationen an diese beiden Äußerungen wach. Bei der ersten Suite hält sich Bianchi im Gebrauch von „schönenden“ tonfärbenden Mitteln sehr zurück. Er macht Regers Bach-Nähe deutlich – wenn man darin Elemente wie Formstrenge, „reine“ Musik, Architektonik usw. sehen will. Es mag ein „typisch deutsches“ Reger-Bild sein, das Bianchi hier verwirklichen wollte; vielleicht auch das Aufzeigen des rückwärtsgewandten Reger. Mit der Darstellung der zweiten und dritten Suite aber wird die Stellung Regers zwischen den Zeiten, die musikalische Umwelt eines Mahler, Debussy, das Ausklingen der Romantik, das Anstemmen gegen die „Degeneration in der Musik“ eigentümlich deutlich. Hier bricht auf einmal Spiellust, instrumentaler Wohlklang (unterstützt durch die Akustik des „Santuario della Madonetta“ in Genua) durch. Ausdrucksmusizieren zwischen Spätromantik und Expressionismus, Ungezwungenheit, auch

ein ungebrochenes Verhältnis zur Kantilene und zur virtuos beherrschung eines Streichinstrumentes herrschen hier vor. Auf einmal fallen einem wieder Regers lockere Sprüche ein: „Was wollen's denn eigentlich, die Kritiker? I bin doch der Kerl!“

Unabhängig von der Reger-Standortsuche darf man Bianchi als Instrumentalisten hohen Ranges bezeichnen. Die Qualität seines Spiels ist bereits eine Größe für sich. Bei der vorliegenden Aufnahme verwendete Bianchi die „Medicea“, eine Bratsche aus der Werkstatt der Cremoneser Antonio und Gerolamo Amati aus dem Jahre 1595. Die sehr geglückte Balance zwischen direktem Instrumentalklang und Raumakustik bringt den Wohlklang, den der Solist aus der reichverzierten Bratsche hervorzaubert, voll zur Geltung. Das sehr geringe Rauschen der Analogaufnahme fällt nicht störend ins Gewicht.

Wolfgang Wendel



Eine kleine Hausmusik.

KAMMERMUSIK MIT FLÖTEN UND ZITHERN: VIVALDI, Concerto op. 47,2, HASE, 2 Tänze, SCHULTZE, Suite d-Moll, TELEMANN, Trio-Sonate a-Moll, MOZART, Divertimento Nr. 4 C-Dur KV Anh. 229; Telemann-Consort: Anne Langhoff und Gudrun Köhler (Flöte), Lothar Läger, Robert Popp (Zither), Johannes Popp (Baßzither); Calig 30833 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: November 1982

Klangbild: Klar, natürlich, sehr direkt, breite Stereobasis.

Fertigung: Einwandfrei.

Hätten doch das hier spielende Blockflöten-duo und Zithererzett ihre klingende Hausmannskost nicht als „Kammermusik“ feilgeboten. Auch die anspruchsvolle Titulatur des Ensembles „Telemann-Consort“ weckt falsche Erwartungen. Verzichten wir deshalb auf einen Vergleich mit professionellen Blockflötenproduktionen und verweisen wir die vorliegende, gewiß originelle Einspielung lieber in die Gefilde läienhafter Volkskunst. Zwar bessert dies den hölzernen, undynamischen und kurzatmigen Schufflötensound nicht auf, aber das Gruppenspiel von drei Zithern – mit einer erst 1920 entwickelten Baßzither – verdient noch am ehesten Respekt. Immerhin haben folkloristische Altmeister wie Rudi Knabl und Alfons Bauer

aus ihren Instrumenten auch da schon delikate Zwischentöne herausgezapft, doch die Werkstrukturen und Hörgewohnheiten bei Vivaldi, Telemann oder Mozart (original für Bläsertrio!) entziehen sich nun einmal dem Adaptionseifer einer rustikalen Stubenmusi. Die belanglosen Tänzchen von Hasse und Schultze verweisen die „Kammermusik mit Flöten und Zithern“ – so der anspruchsfordernde Platten-Untertitel – vollends ins stille Kämmerlein.

Gerhard Pätzig

Virtuos gezupfte (statt gestrichene) „Jahreszeiten“.

VIVALDI, Die vier Jahreszeiten; Amsterdam Guitar Trio: Johan Dorrestein, Olga Franssen und Helenus de Rijke; RCA GL 70220 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Oktober 1983

Klangbild: Sehr präsent und transparent, ausgewogene Balance zwischen den drei Gitarren.

Fertigung: Ohne Mängel.

Was den Romeros recht ist, ist dem Amsterdamer Gitarren-Trio billig: Wie die vier Spanier die Streicherpartien von Bachs 3. Brandenburgischen Konzert virtuos zupfen, so erobern sich die drei Holländer Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ für ihre Gitarren.

„Frühling“ für das Amsterdamer Gitarren-Trio: Das Brio des Kopfsatzes ist schier noch italienischer als bei Italienern. Vivaldissimo sozusagen. Die Drei stellen ihre virtuose Technik keineswegs unter den Scheffel. Nur an ganz, ganz wenigen Stellen kommt es zu minimalen Präzisionsmängeln (so etwa bei den eine Spur inkongruenten Sechzehnteln des flüsternden Windes). Der hohe Standard wird das ganze „Jahr“ hindurch gehalten – bis zum „Herbst“ und „Winter“. Man muß sich vielleicht erst etwas einhören in den neuen, ungewohnten Klang. Manches kommt natürlicherweise nicht so gut heraus wie im Original. Mitunter aber wirken bestimmte programmmusikalische Klangeffekte auf den Gitarren besonders gut und haben hier ihren eigenen Reiz.

Ganz erstaunlich ist die gelungene Umsetzung der Violinsoli für Gitarre. Die typischen Geigenfiguren Vivaldis erscheinen hier vielfach – nicht zuletzt dank der brillanten Wiedergabe – fast wie originale Gitarrenpassagen. Freilich haben sich die drei Amsterdamer die vier anno 1725 in ihrer Heimatstadt veröffentlichten Konzerte auch selbst in ihre bravourösen Finger (um)geschrieben.

Karl Ludwig Nicol

NEUERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke

Spätes deutsches Plattendebüt eines Pianisten aus Leningrad.

BRAHMS, Sonate Nr. 3 f-Moll op. 5, CHOPIN, Ballade Nr. 2 F-Dur op. 38; Nikolai Posnjakov (Klavier);

MTM 0101 (1 S 30) Digital

Vertrieb: MTM – Engels, Echternstr. 72, D-4920 Lemgo 1

Aufnahmedatum: Nov. 1983

Klangbild: Flach, gepreßte Höhe, dynamisch nicht sehr weit.

Fertigung: Ohne wesentliche Mängel.

Vergleichseinspielungen: Brahms: Arrau (Philips 6500 377), Kocsis (Hungaroton SLPD 12601), Oppitz (Orfeo S 020821), Katchen (Decca SDD 539).

BEETHOVEN, Sonate f-Moll op. 57 Appassionata, LISZT, Sonate h-Moll; Nikolai Posnjakow (Klavier);

MTM AGD 0483 002 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Räumlich, etwas hallig.

Fertigung: Starke Laufgeräusche am Beginn der zweiten Seite.

Vergleichseinspielungen: Beethoven: Ashkenazy (Decca CD 410 260-2), Richter (Ariola 300 369), Liszt: Weissenberg (EMI 2 C 069-10090), Brendel (Philips 6514 147), Bolet (Decca 6.42938 AZ).

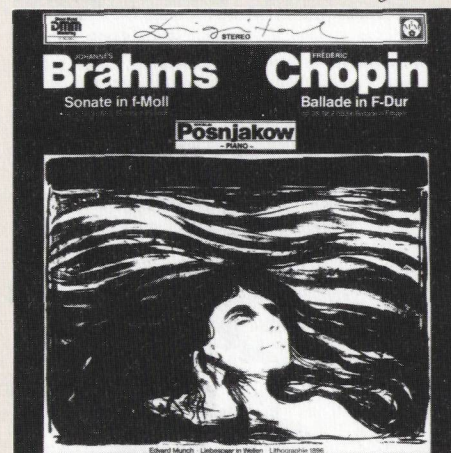
Der aus Leningrad stammende Pianist Nikolai Posnjakow (Jahrgang 1939) emigrierte 1981 in die Bundesrepublik, wo er auf der Basis einer gründlichen musikalisch-pianistischen Ausbildung und mit reicher Konzerterfahrung im Gepäck aufzutreten begann. Ich weiß nicht, ob der Künstler schon früher im Westen gastiert hat, mir war lediglich sein Name bekannt.

Nach den vorliegenden beiden Platten zu urteilen, ist Posnjakow ein gestandener, erfahrener und über weite Strecken auch fesselnder Virtuose, dessen Erstaufnahmen Eigenwilligkeit, aber auch eine gewisse Anfälligkeit für unbeteiligte Motorik dokumentieren. Ein Mann mit Profil also, aber zugleich ein Pianist mit gestalterischen Niveauschwankungen. Von solchen Schwankungen und phraseologischen Einebnungen ist am stärksten die Darstellung der „Appassionata“ betroffen. Ich habe die neuere Ashkenazy-Version aus dem Jahre 1981 zum Vergleich gehört, die ein Übermaß an Aufbegehren, an Leidenschaft, und im Finale eine schier fieberhafte Brillanz festhält. Posnjakow verläßt sich meiner Ansicht nach zu sehr auf dynamische und bewegungsökonomische „Eckdaten“, so daß die schnellen Sätze ohne große Reibungsverluste vorüberziehen. Dabei vermag der Kopfsatz mit einer machtvoll gesteigerten Coda noch mehr zu interessieren als das öde heruntergeklapperte Finale. Eingebunden in diese bekenntnis-schwach intonierten Rahmenteile ist das Andante con moto, dem Posnjakow alle Wärme seines Tones schenkt, wobei er aber die progressive Anlage des Variationsverlaufs etwas aus den Augen zu verlieren scheint.

Wenn man sich in der Liszt-Sonate mit vereinzelt recht unbekümmert wirkenden Betonungen (Oktaventrüben im Allegro energico etwa) angefreundet hat, so bleibt genügend hörpsychologischer Freiraum, sich auch mit der begrenzt zielstrebigem, rhapsodisch angelegten, zuweilen glanzvoll gesteigerten, aber auch von unverblümter Sentimentalität gekennzeichneten Darstellungsweise zu arrangieren. Posnjakow nimmt sich durchaus die Freiheit, den sogenannten großen Bogen etwas zu vernachlässigen, wenn rezitativische oder melodische Annehmlichkeiten zu rhetorischer Tändelei verlocken. Im vollen Vertrauen auf Oberstimmenreize, mit leicht angestrengten Stretta-Explosionen und mit tem-

pomäßiger Zurückhaltung im „Fugato“ – in all diesen Problemereichen ungefähr auf einer Linie mit der frisch erschienenen Bolet-Einspielung – arbeitet Posnjakow gleichsam wie an einem großen Gemälde der Vergangenheit, dessen inwendiger Plan ihn wohl eher eine allgemeine Straffung Lisztscher Virtuosenästhetik assoziieren läßt, als eine bewußte, kühne Vorausnahme serieller Praktiken.

Von allen vier eingespielten Werken hat mich die kraftvolle, großzügige, aber dennoch im Detail sehr aufmerksame Aufnahme der f-Moll-Sonate von Brahms am meisten berührt. In der Justierung der Ausdruckswerte zunächst auf Massivität und Grandezza vertrauend, registriert Posnjakow dann doch die lyrischen Zwischentöne, die elastische Widerborstigkeit des Scherzos und die traumverlorene Sänglichkeit



des langsamen Satzes, dessen große Steigerung er allerdings nur andeutungsweise vorbereitet und ausspielt. Im Finale hütet sich der ehemalige Lehrer an der Leningrader Musikhochschule vor unkontrolliertem Elan. Andererseits fängt Posnjakow jedoch genügend Live-Atmosphäre ein, so daß man ahnen kann, mit welchen Gaben er sein Publikum unter Umständen im Konzertsaal zu beschenken vermag. Die MTM-Platten sind graphisch etwas kunterbunt gestaltet. Bei den Werkangaben sollte sich die Redaktion zu weniger irreführenden Schreibweisen durchringen. So muß es heißen: Chopin, Ballade Nr. 2 f-Moll op. 38, und nicht op. 38 Nr. 2. Der Einführungstext der Beethoven/Liszt-Platte strotzt vor Wiederholungen und sprachlich-musikologischen Ungeschicktheiten („Im starken Kontrast zu der Unersättlichkeit des Moll steht dann die feierliche Ruhe des Mittelsatzes“).

Peter Cossé



Architektonische Meisterschaft.

LISZT, Sonate h-Moll, Valse Impromptu, 3 Liebesträume, Grand Galop Chromatique; Jorge Bolet (Klavier);

Decca 6.42938 AZ (1 S 30) Digital

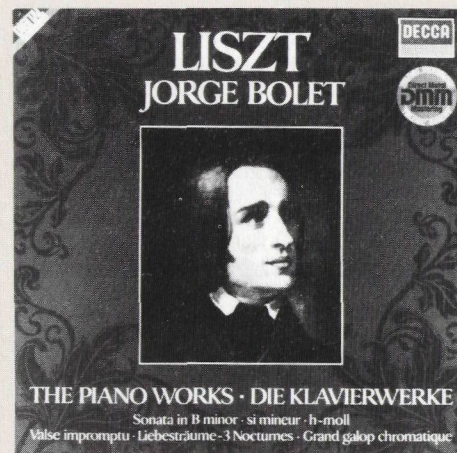
Aufnahmedatum: September 1982

Klangbild: Sehr offen, präsent, sehr transparent, metallischer Klavierklang.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Horowitz (EMI 1C 053-00 100 M), Gilels (Melodia-Eurodisc XA 87686 K), Brendel (Philips 6514 283).

Grandioso“ schreibt Liszt über das D-Dur-Seitentema seiner h-Moll-Sonate, und für Jorge Bolet ist die Vorschrift Leitfaden der gesamten Interpretation. Mit Großartigkeit, mit Größe ist wohl am ehesten zu beschreiben, was der Wahlamerikaner hier in die Rillen einer brillant aufgenommenen Platte gebannt hat. Wer seine Interpretation der Regerschen Teleman-Variationen oder des 3. Rachmaninoff-Konzertes kennt, wundert sich nicht über seine Lesart des Lisztschen Hauptwerkes. Mit glasklarem Zugriff meißelt er die motivischen Zusammenhänge heraus, und er beeindruckt bei großer Tempokonzanz innerhalb der einzelnen Abschnitte vor allem durch rhythmische Prägnanz und eine dynamische Spannweite, die auch keine Angst vor Extremen kennt. Bei kaum einer anderen Aufnahme habe ich einen solchen Ein-



druck von der Mächtigkeit dieses Werkes, von einer fast an Bruckners Symphonik erinnernden Blockhaftigkeit gewinnen können, wie bei dieser. Von der Behendigkeit der Argerich-Darstellung ist Bolet genauso weit entfernt wie von der Klangdichte der vielgerühmten neuen Brendel-Aufnahme. Deren Binnendifferenzierung erreicht er zwar nicht, doch gelingt es ihm vielleicht gerade deshalb, den großen Bogen um so ein-drucksvoller zu gestalten. Ein großer Liszt-Spieler legt hier seine über Jahrzehnte gereifte Interpretation vor, die zwar nicht an seine stimmungs-vollen Konzertaufstellungen heranreicht, aber dennoch als eine der derzeit besten Aufnahmen des Katalogs anzusehen ist. Die Sonderstellung der stringenten alten Horowitz-Version oder von Gilels' enthusiastischer Moskauer Live-Darstellung bleibt allerdings unangetastet. Als Beigabe zur Sonate bietet Bolet auf dieser dritten Platte seines Liszt-Projektes noch das Valse-Impromptu und die drei „Liebesträume“, deren sonor-klangschöne Wiedergabe man schon von der Interpretation des As-Dur-Stückes aus der ersten Folge kennt. Kommt Bolets Seriosität diesem häufig in den Sog des Kitsches geratenen Stücken ausgesprochen zugute, so verfehlt sie den jugendlich-virtuosen Übermut des „Grand galop chromatique“ deutlich. An dem positiven Eindruck dieser Produktion kann das aber nichts mehr ändern.

Nikolaus Deckenbrock

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel



Unkonventionelles Bachspiel.

BACH, Das Orgelwerk (Volume 2): Präludium und Fuge e-Moll BWV 548, Präludium und Fuge c-Moll BWV 546, Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542, Präludium und Fuge A-Dur BWV 536, Präludium und Fuge f-Moll BWV 534; Günther Kaunzinger (Orgel);



Solist 1202 (1 S 30)

Vertrieb: TIS, Hamburg

Aufnahmedatum: November 1982

Klangbild: Sehr präsent und räumlich, starke aber beherrschte Baßbetonung.

Fertigung: Einwandfrei.

Das Grundkonzept Kaunzingers scheint die dialektische Gestaltung der Paarungen von Präludium (bzw. Fantasie) und Fuge zu sein. In ersterem dominieren Wucht, Ausdruckswille und Pathos, in letzterer geschliffene Präzision, Durchsichtigkeit und sehr rasche Tempi. Und das selbst in vielschichtigen Kolossen wie der e- und c-Moll-Fuge. Zu Meisterleistungen führt dieses Konzept im e-Moll-Präludium, wo neben der vitalen Gestaltung die sehr durchdachte architektonische Disposition besticht, und auch in der g-Moll-Fantasie, die durch dramatische Wucht zu einer herausragenden Darstellung wird. Die Fugen hingegen, besonders die in c- und g-Moll, werden so „gegen den Strich“ gespielt zu recht unkonventionellen Hörabenteuern: vielleicht die (unerklärte) Absicht. Auf diese Weise verliert zwar etwa die c-Moll-Fuge alles Lastende und Zyklopische – aber damit auch jene individuelle Physiognomie, für die hirtiges Tempo und gleichmäßiger, stromlinien-förmiger Duktus keine Alternative sind. Die große g-Moll-Fuge rückt im riesigen Schatzen der Fantasie in die Nähe einer Miniatur, eines kontrapunktblitzenden Spieluhrstücks. Fast scheint es, als hätte Kaunzinger in der Darstellung der Fugen (die f-Moll ausgenommen) mehr die Gattung im Auge und weniger das einzelne, charakteristische Individuum. Die Gattung aber verlangt Schnelligkeit und virtuos-ten Druck... So beginnt er die Fugen meist mit

der gleichmäßigen Aufteilung des Themas in rhythmische Einzelpulse durch non-legato und „détaché“. Das bringt den Satz in Bewegung, sorgt für plastisches Relief und erzeugt stets Vitalität. Aber die musikalische Linie gerät so oft in die Nähe mechanischer Stückelung, der Duktus erhält gelegentlich etwas Ratterndes und Starres.

Weil Kaunzinger aber ein Könnler ist, dem es sicher nicht am technischen Zubehör für andere Phrasierungs- und Artikulationsmöglichkeiten mangelt, so steckt auch darin ein Konzept: ein Anflug von Nonlegato-Zeichnung à la Glenn Gould breitet sich aus.

Dahinein mischen sich gelegentlich (z.B. im letzten Zwischenspiel der c-Moll-Fuge, aber auch in der f-Moll-Fuge) dezente Regenbogenfarben aus der „französischen“ Klangsphäre, inspiriert von den kundigen Neigungen Kaunzingers zur französischen Orgelkunst. Dem trägt auch das Instrument, eine 1980 von Hugo Mayer (Heusweiler) in St. Ludwig, Saarlouis (45 Register in 3 Manualen und Pedal), gebaute Orgel Rechnung.

Klaus Peter Richter



Herrliches Klangbild einer sorgsam restaurierten historischen Orgel.

BACH, Toccata und Fuge f-Moll BWV 540, Toccata in c-Moll BWV 564, Variationen über Vom Himmel hoch BWV 769a, Choralbearbeitungen Vor deinen Thron tret ich BWV 668 und Nun danket alle Gott BWV 657; Armin Schoof an der kleinen Orgel in St. Jakobi in Lübeck; TSB Tonstudio Bruns, Lübeck 8301 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: In allen Stärken ausgeglichen, von apertem Reiz.

Fertigung: Einwandfrei.

Vor einigen Jahren ist die obige Orgel in sorgfältiger Restauration weitgehend auf den Zustand zurückgeführt worden, den Friedrich Stellwagen ihr 1636/37 gegeben hatte. Die vor einigen Jahren entstandene Buxtehude-Einspielung durch Organisten von St. Jakobi ergab einen so herrlich ausgeglichenen Klang, daß der Wunsch nach einer adäquaten Bach-Einspielung nur natürlich war. Diese Bach-Platte liegt nun vor. Schoof überzeugt durch die vollkommene Beherrschung der technischen Seite, er hat gegenüber den vormals viel zu rasch gespielten Werken Buxtehudes jetzt zu einer natürlichen Ausgewogenheit zwischen Lebendigkeit und Kantabilität gefunden.

Das bestens ausgewählte gemischte Programm läßt die Orgel in allen Farben leuchten. Der Labialchor, als Ganzes oder in der Mischung einzelner Stimmen, zeichnet sich ebenso durch Fülle wie durch vornehme Dezenz aus. Die Zungenstimmen, sehr individuell, verschmelzen bestens zum vollen Werk, das in Glanz und Fülle einen eigenartigen Reiz bietet. Das Pedal, in früheren Jahren etwas schwach, steht vor allem durch die Verstärkung um fünf Register nun in vollkommenem Gleichgewicht zu den Manualwerken und ist in seiner Präsenz überzeugend. Schoof hat auf die Ausarbeitung der Registrierung große Sorgfalt und künstlerisches Feingefühl verwandt. Lediglich bei der Choralbearbeitung „Vor deinen Thron“ korrespondiert der durch das Register „Regal“ eindringlichen Cantus-firmus-Melodie nur ein Gedackt 8' in den



Große Verstärkerleistung?

Kein Problem für unsere A 404. Zwei 20 cm Tieftöner läßt unser Entwickler, Michael Wolff, in die größte HiFi-Lautsprecherbox der A-Serie einbauen. Genug, um 160 Watt Impulsleistung zu verkraften. Das ist aber nicht der einzige Grund für die beiden Tieftöner im stabilen 19 mm Gehäuse mit dem breiten Druckausgleichskanal: Die Baßwiedergabe ist phänomenal. Dieselbe Qualität bei den mittleren Frequenzen garantiert der hervorragende Konus-Mitteltöner 11 FM. Um Verzerrungen zu vermeiden, ist die Membran mit einer dämpfenden Masse eingestrichen. Ideale Ergänzung für die Hochtonwiedergabe ist der 19 mm Kalotten-Hochtöner DT19 mit Hornvorsatz. Er sorgt für die transparente und impulstreue Höhenwiedergabe.

PHONAR – mehr Spaß beim Hören

PHONAR-HiFi-Lautsprecher gibt es beim guten Fachhändler

PHONAR Akustik GmbH Industriestraße 8 - 10, 2399 Tarp