

★ Erneutes Plädoyer für Mendelssohns Streichquartette.

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Die Streichquartette (Gesamtaufnahme); Melos-Quartett;

DG 2740 267 (4 S 30)

Klangbild: Etwas dicht, aber sonst natürlich.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielungen: Bartholdy-Quartett (BR, Gesamtaufnahme); Juilliard-Quartett (CBS, op. 13 und 44.1); Kreuzberger-Quartett (Teldec, op. 12 und 13); LaSalle-Quartett (DG, op. 12 und 13), Orlando-Quartett (Philips, op. 12)

Dieses erneute Plädoyer für Mendelssohns Streichquartette trifft auf manche Konkurrenz: Auf die schon einige Jahre alte, damals recht gelobte Gesamtaufnahme vom Bartholdy-Quartett, aber auch auf die neueren Einzelaufnahmen von den Kreuzbergern und den Orlandos, vor allem aber auf die schon zwanzig Jahre alte, technisch aber immer noch erstaunlich frische Einspielung des a-Moll- und D-Dur-Quartetts von den Juilliards. Musikalisch ist die Neuerscheinung am ehesten mit den Aufnahmen vom Bartholdy-Quartett zu vergleichen: ein ähnliches Temperament und – in den späteren Quartetten – eine ähnliche Klangfülle, nur daß das Melos-Quartett technisch deutlich ausgereifter und im Detail sorgfältiger spielt. Von den Vergleichsaufnahmen bleibt allein das a-Moll-Quartett von den Juilliards unübertroffen. Es gehört zu den schönsten Aufnahmen aus den besten Tagen jener Quartettvereinigung. Allein durch den Ernst und die Ruhe, mit der die Juilliards den zweiten Satz dieses Quartetts gestalten, erhält es das Format einer großartigen Musik. An dieser Stelle hat das Melos-Quartett die Chance verpaßt, mit ihrer Gesamtaufnahme einen Maßstab zu setzen. Denn die späteren Quartette sind durchweg gut gelungen, vor allem das „Requiem für Fanny“, das f-Moll-Quartett op. 80 also, mit dessen sehr eindringlicher Gestaltung das Melos-Quartett das Gerede von der Äußerlichkeit der Spätwerke Mendelssohns Lügen straft. Ungeachtet der beim a-Moll-Quartett gemachten Einschränkung hat diese Kassette einen Stern verdient, denn sie ist nicht nur ein überzeugendes Plädoyer für Mendelssohn, sondern für das Melos-Quartett, das offenbar jetzt die Reife erreicht hat, die man ihm immer gewünscht hat. Nun sollte es sich noch einmal an den Brahms-, aber auch an den Schumann-Quartetten versuchen.

Manfred Kahlweit

○ Kann man Paganinis Capricen überinterpretieren?

PAGANINI, Capricen op. 1, Nr. 1–24; Shlomo Mintz (Violine);

DG 2532 042 (1 S 30)

Klangbild: Äußerst natürlich.

Fertigung: Sehr leichtes Brodeln; sonst einwandfrei.

Shlomo Mintz' Einspielung der Paganinischen Capricen hinterläßt einen etwas zweischneidigen Eindruck. Zum einen wartet Mintz in der Tat mit einem Aufwand an Spieltechnik auf, der blaß werden lassen müßte vor Neid. Frappierend

seine Springbogentechnik, sein Umgang mit dem Staccato, seine geigerische Rhetorik. Hört man sich das aber alles ein halbes Dutzend mal an, verebbt die anfängliche Verblüffung. Da fehlt es an Farben, an „Kapriziosität“, Wiederholungen werden allzuoft ignoriert; einzelne Capricen werden ausdrucksmäßig aufgebläht in einem Maße, das sie einfach nicht ertragen. Es wir so getan, als sei ein witziger Zungenbrecher bereits von ähnlicher Inhaltsschwere wie der Hamlet-Monolog. Das läßt sich weiterführen über heruntergehaltene Partien, bei denen Stricharten eigentlich nicht mehr zu identifizieren sind (Mintz kann sie nun mal phantastisch schnell). Differenzierungen zwischen verschiedenen Notenwerten gehen unter, Farben liegen in einem sehr engen Bereich. Die Staccato-Oktaven von Nr. 15 werden nicht gespielt (von der überwiegenden Anzahl der Konkurrenz allerdings auch nicht).



Je länger man zuhört, desto stärker stellt sich der Eindruck gestalterischer Naivität ein; Naivität einfach in dem Sinne, daß Wahl der Mittel, Art der Darstellung und Harmlosigkeit der musikalischen Substanz mit der Vorlage nicht zur Dekung kommen. Wie gesagt, geigerisch ist vieles einfach phantastisch gut gemacht, so daß einem ein so überdeutliches Wort eigentlich schwer fällt. All denen, die in erster Linie Artistik um jeden Preis erleben möchten, kann diese Platte empfohlen werden. Wem aber die alte Ricci-Aufnahme etwas bedeutet, auch Rabin, Pikaisen oder Renardy, könnte der hier herrschende Überdruck schnell zu viel werden. Mintz' Kreiser hat da sehr viel besser gefallen.

Wolfgang Wendel

★ Ein faszinierendes Psychogramm des späten Schostakowitsch.

SCHOSTAKOWITSCH, Streichquartett Nr. 15 op. 144, Präludium und Scherzo für Streichquartett op. 11; Suk Quartett, Doležal Quartett; Panton 81110195 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Etwas belegt, doch gut konturiert.

Fertigung: Leichtes Knistern.

Vergleichseinspielungen: Beethoven Quartett (Ariola 89416-23)

Das 15. Streichquartett von Schostakowitsch, 1974, also ein Jahr vor seinem Tod entstanden,

zählt zweifelsohne zu den reifsten und tiefsten Werken des Komponisten. Allein der formale Aufbau, sechs Adagiosätze in Folge, zeugt von der Kühnheit der Konzeption. Daß es Schostakowitsch gelungen ist, die Spannung dieser durchwegs elegischen Teile nie abreißen zu lassen, ja ständig neue Ausblicke zu eröffnen, wirkt nachhaltig ergreifend. Gewiß muß hier die Interpretation einen ganz wesentlichen Teil dazu beitragen, der durchwegs recht dünne, oft nur ein- bis zweistimmige Satz erlaubt jedenfalls kein oberflächliches Beeindrucken durch nackte Brillanz. Den Atem durchzuhalten ist dem Suk Quartett hier ganz überzeugend gelungen. Bisher kannte man die Einspielung des Beethoven Quartetts (auf der Kassette mit allen 15 Quartetten), die durch schlanken Ton und stets sauberes Spiel bestach. Das Suk Quartett sucht einen anderen Weg – bisweilen sogar auf Kosten exakter Klangreinheit. Es spürt den Charakterkurven des Quartetts, seinen anklagenden Ausbrüchen, seinem resignativen Zusammensinken gleichsam „mitleidend“ nach. Der mitunter drohenden sterilen Glätte beim Beethoven Quartett ist erfolgreich ausgewichen worden. Die Musik ist hier durchlebt von der Emphase des Ausdrucks, die skurrilen und bizarren Partien etwa der Serenade (2. Satz), in denen einzelne Töne fast nervenzerreißend anwachsen, sind beeindruckend herausgearbeitet. Sie ergeben sich als Notwendigkeit des Spannungsablaufs. Der Mittelteil dieses Satzes wirkt in dieser Einspielung wie ein spöttisch groteskes Lachen über die eigene Musik – so ist er auch komponiert! Stets geht das Suk Quartett hautnah an den musikalischen Text heran, subjektive Anteilnahme verdrängt eine objektiv distanzierende Sicht. Das Psychogramm erschütterter Trauer des späten Schostakowitsch wird nachelebt.

Beinahe als störend empfindet man die dem Plattenumfang geschuldete Dreingabe, zwei Stücke für Streichquartett (1925) des ganz jungen Schostakowitsch. Hier waltet eine gekonnt übermütige, aber etwas flache Virtuosität, die im 15. Streichquartett nirgends notwendig ist.

Reinhard Schulz

○ Eine gelungene Strauss-Sonate als Debut eines begabten Cellisten.

STRAUSS, Cellosonate F-Dur op. 6, DEBUS-SY, Cellosonate, CHOPIN, Polonaise brillante op. 3; Reiner Hochmuth (Violoncello), Horst Göbel (Klavier);

Thorofon ATH 226 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Offen und trocken.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielungen: Hoelscher/Rapf (MPS), Strauss Rostropowitsch/Dewetzi (EMI, Strauss); Harrell/Levine (RCA, Debussy), Gendron/Francaix (Philips, Debussy), Rostropowitsch/Britten (Decca, Debussy)

Dies ist ein gelungenes Debüt des 1952 in Lübeck geborenen Cellisten, der unter anderem von Tortelier und Starker unterrichtet wurde und seit 1979 an der Folkwangschule in Essen lehrt. Die Cellosonate von Richard Strauss ist vor ihm schon von Hoelscher und von Rostropowitsch eingespielt worden. Während die musikalisch ansprechende Aufnahme von Hoelscher unter einer schlechten Aufnahmetechnik leidet, stellt die von Rostropowitsch für mein Gefühl mehr

den Cellisten als die Musik in den Mittelpunkt. Daher ist diese Neuerscheinung zu begrüßen, weil sie technisch keine Wünsche offenläßt und zudem die Musik ernst nimmt. Der nüchterne, fast schon trockene Ton von Reiner Hochmuth kompensiert die Unbekümmertheit der Musik und läßt aus dem Jugendwerk ein Stück werden, dem man den Anspruch des Komponisten glaubt. Horst Göbel ist ihm hierin ein adäquater Begleiter. Die erwähnte Nüchternheit läßt seine Debussy-Sonate zumindest ungewohnt klingen. Seine wichtigsten Konkurrenten – Gendron, Harrell und wieder Rostropowitsch – spielen das Stück schwebender, weniger erdhaft. Und wenn auch Boulez hier von einer asketischen Musik gesprochen hat, so hat er doch wohl nicht diese Art der Askese gemeint, sondern eher intellektuelle Distanz als Nüchternheit. Mir fehlt bei dieser Neuaufnahme ganz einfach die Eleganz. Etwas mehr von dieser Eleganz hätte auch der Cellopart in der abschließenden Polonaise brillante von Chopin tragen können. Trotz dieser Einschränkungen jedoch ist die Strauss-Sonate die ganze Platte wert.

Manfred Kahlweit

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE



○ Interessante Bartók-Mischung aus Bekanntem und Unbekanntem.

BARTÓK, Klavierstücke op. 8a 1+2, b 1+2 und c 1+2+3, Trauermarsch aus der sinfonischen Dichtung Kossuth (Bearbeitung für Klavier solo von Bartók), Drei Volkslieder aus dem Komitat Csik, Allegro barbaro, Zwei Bilder op. 10 (Bearbeitung für Klavier solo von Bartók); Roland Keller (Klavier);

Intercord INT 160.840 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Ausgewogen, präsent, unverfärbt, homogen, räumlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Roland Keller ist ein gescheiter, physisch und mental beweglicher Pianist, dessen Spiel sich immer gut anhört, und dessen Einführungstexte zu lesen immer ein Gewinn ist. Die vorliegende

Bartók-Platte zeigt nicht nur eine interessante Auswahl, sondern auch Keller auf bestem Niveau. Denn was an Klang aus diesen Stücken herauszuholen ist, das schafft er auch. Freilich geschieht das prinzipiell auf Kosten eines energischen, besser – energetischen – Duktus. Den Zugewinn an Poesie muß man also um einen Verlust an Strenge in der pianistischen Gangart zu schätzen wissen, dann wird diese Aufnahme besondere Freude machen. Ich selbst habe hier freilich meine Zweifel. Denn daß beide Komponenten – feine Lyrikmantik und pianistischer „Biß“ – zu vereinen sind, hat schon Koczis auf hervorragendem Niveau nach all den lästigen Jahren des Nullachtfünfzehn-Bartók-Klopfens gezeigt. Um ein Beispiel für Kellers wirklich sehr ausgewogene, aber eben nicht immer angemessene Diktion zu nennen: das berühmte „Allegro barbaro“ (ein Titel, den sich Bartók übrigens aus Alkans op. 35 „borgte“) hat viel Klang, aber wenig Drive. Von stampfender Aufregung findet sich da kaum etwas – das Fehlen jener „rhythmischen Elektrifizierung“, die sich nun einmal bei Bartók auch übertragen muß, ist zweifellos ein Manko.

Bleibt nur zu sagen: eine gute, vom Programm her bestens „komponierte“ Platte, die uns nur ein wenig einseitig orientiert. Aber – muß das eigentlich an diesem Material so von Übel sein? Wir haben zuviel Schlag-Bartók hören müssen, um nicht hier einmal mit der Kehrseite der Medaille zu neuem Nachdenken über diesen Musiker veranlaßt zu werden.

Knut Franke

○ Frühe Klaviersünden eines renommierten Organisten.

BEETHOVEN, Sonaten Nr. 14 cis-Moll op. 27,2, Nr. 8 c-Moll op. 13 und Nr. 23 f-Moll op. 57; Daniel Chorzempa (Klavier);

EMI 1 C 027-06206 (1 S 30)

Aufnahmedatum: etwa 1972

Klangbild: Stereo-Qualität der frühen 70er Jahre, präsent, gelegentlich etwas verfärbt.

Fertigung: Knack- und Knistergeräusche, leichtes Rauschen.

Mit einiger Verspätung kommt diese EMI-Platte mit den drei „Populären“ von Beethoven auf den deutschen Markt. Daniel Chorzempa – in unseren Breiten als hervorragender Organist bekannt – begab sich bereits 1972 – so der Produktions-Vermerk auf der Hülle – ins Studio, um den Bedürfnissen der „Music for Pleasure Ltd.“ entgegenzukommen. Ob ihm die Präsentation dieser „Jugendsünde“ im deutschen Sprachraum recht ist, darf bezweifelt werden. Manchem Besucher des Münchner ARD-Wettbewerbs mag es allerdings beim Anblick dieser Klavierplatte dämmern: Vor Jahren hatte sich Chorzempa als Pianist bis in die Nähe der Finalrunde vorgearbeitet.

Die Bezeichnung „Jugendsünde“ möchte ich knapp begründen. Chorzempa hat außer leidlich punktierten Noten und einer ehrbaren ausdrucksmäßigen Zurückhaltung nichts zu bieten, was eine neuerliche Plattenausgabe dieser drei Sonaten rechtfertigen würde. Eine schläfrige, ordentlich vorgelesene „Appassionata“, eine knöchern-bürokratische „Pathétique“ und – um im Werkklischee zu bleiben – eine matschimmernde „Mondschein“-Revue weisen der Einspielung allenfalls den Rang von Hintergrundbrieselung zu. Die Cover-Gestaltung läßt nichts

zu wünschen übrig: Knorrige Äste ragen in den Nachthimmel, der Mond geistert werkbezogen durch das Holz. Er ist so umwölkt wie das pianistische Beginnen Chorzempas. Peter Cossé

★ Vollendeter Händel.

HÄNDEL, Capriccio g-Moll, Suiten d-Moll (Hallische Händel-Ausgabe Bd. 3, Nr. 6 und Bd. 4 Nr. 12), g-Moll (Bd. 3 Nr. 7), C-Dur (Bd. 4 Nr. 1) und c-Moll (Bd. 4 Nr. 17b), Fantaisie C-Dur, Prélude g-Moll, Sonata G-Dur, Prélude fis-Moll, Air A-Dur, Prélude und Leçon a-Moll, Sonata C-Dur, Gigue F-Dur, Concerto G-Dur, Prelude und Allegro a-Moll, Chaconne con 49 variazioni, Prelude E-Dur, Courante h-Moll, Air g-Moll, Air B-Dur, Prelude und Sonatina d-Moll, Præludium f-Moll, Chaconne F-Dur, Aria c-Moll, Air (Allegro) c-Moll; Edgar Krapp (Cembalo);

Ariola-eurodisc 301774-420 (2 S 30)

Aufnahmedatum: September 1981

Klangbild: Ausgewogen und transparent.

Fertigung: Tadellos.

Die Aufnahme komplettiert Edgar Krapps Einspielung des Cembalowerks von Händel. Mit der aus den vorhergehenden Volumes gewohnten technischen Brillanz, mit Verve und ausgefeiltem Detail, präsentiert er die restlichen Stücke, die nicht in den beiden großen Sammlungen von 1720 und 1733 oder schon im Album von Clavierwerk II enthalten sind. Es handelt sich um Suiten, Satzpaare und Einzelstücke aus einem Zeitraum von ca. 1705–40. Manche Anklänge an die Sätze aus den Sammlungen finden sich hier, weil es sich zum Teil um frühere Fassungen oder Varianten handelt (etwa die Aria con variazioni aus der d-Moll-Suite oder die Chaconne con 49 variazioni). Obwohl deshalb vieles musikalisch etwas leichtgewichtiger ist als in den vorhergehenden Aufnahmen, bleibt genügend Reizvolles und ausgesprochen Hochkarätiges. Dazu zählen beispielsweise die Préludes G-Dur und fis-Moll, die Sonata G-Dur, die Chaconne, die Courante h-Moll oder die fragmentarische c-Moll-Suite. Eine überlegte Zusammenstellung von Einzelstücken zu Paaren (oft in den Dur/Moll-Varianten der gleichen Tonart) ist vorteilhaft für den Zusammenhalt des Ganzen. Es ist bewundernswert, wie sehr Edgar Krapp die Kunst beherrscht, Wiederholungen in den Sätzen mit eigenen Verzierungen geschmackvoll und stilsicher auszugestalten. Damit wächst dieser Musik etwas von ihrer ursprünglichen Dimension zu, etwas von jenem lebendigen, improvisatorischen Atem, der (gerade bei Händel) für den Unkundigen so oft nicht im Stenogramm der Notation faßbar wird. In der Allemande aus der Suite d-Moll (Bd. 4 Nr. 12 der Hallischen Händel-Ausgabe) beispielsweise wirkt dies so organisch und inspiriert, daß man wahrlich etwas vom „authentischen“ Geist barocker Musizierpraxis erfährt (wie er sich, in kompositorisch fixierter Form, übrigens auch in der Variationskunst über das Thema der Chaconne manifestiert). Das Instrument kommt dem schnellen, virtuosen Spiel entgegen, vielleicht mehr als das klanglich unvergleichliche Ruckers von Volume 3. Es handelt sich um ein von Henry (Jean-Henri) Hemsch 1754 in Paris gebautes, zweimanualiges Cembalo aus der Sammlung Claude Mercier-Ythier, Paris. Das Untermanual enthält

FONO-KRITIK

8' und 4', das Obermanual einen 8'; 1972 wurde zusätzlich ein Lautenzug eingebaut. Alle Teile, einschließlich der Mechanik, befinden sich in originale Zustand. So wie dieses Cembalo zum „Singen“ gebracht wird (vollendet in den Arpeggien des a-Moll-Prélude auf Seite 2), kann das nur der Begegnung höchster Qualität bei Interpret und Instrument gelingen. *Klaus P. Richter*

Redliche, insgesamt unauffällige Kodaly-Darstellungen.

KODALY, Marosszéker Tänze, Meditation über ein Motiv von Claude Debussy, Sieben Klavierstücke op. 11; László Simon (Klavier); BIS LP-194 (1 S 30)

Aufnahmdatum: September 1981

Klangbild: Sehr hell, brillant, geringfügig scharf in den Spitzen.

Fertigung: Bis auf vereinzelte Oberflächenbeeinträchtigungen ohne Mängel.

Vergleichseinspielung: Zemleni (Hungaroton SLPX 11913-14)

Der 100. Geburtstag Zoltán Kodálys hat die Schallplattenhersteller nicht aus der Ruhe gebracht. Das Jubiläumsdatum ist in Anbetracht der Geburtstage von Strawinsky und Bartók nahezu unbeachtet geblieben. Kodálys Position scheint hinlänglich bestimmt zu sein. Ein Ehrenplatz in den Annalen der Musikgeschichte ist ihm längst zugewiesen worden. Womöglich ist es der Mangel an großkalibrigen Werken, die eine verstärkte Diskussion mit der Ästhetik dieses volksmusikalisch agilen Komponisten verhindert haben. Selbst in Ungarn bemerkt man eine gewisse Zurückhaltung, wenn es um das interpretatorische Erbe geht. Über die Darstellung etwa der „Marosszéker Tänze“ oder der figurenreichen Klavierstücke op. 11 muß sich anscheinend niemand Gedanken machen. Kodálys Konservatismus bedarf keiner großen Erläuterungen, zumal das Klavierschaffen bequem auf zwei Schallplatten untergebracht werden kann und keinesfalls als Dokument einer fanatischen Auseinandersetzung mit instrumentspezifischen Besonderheiten und Möglichkeiten eingestuft werden muß.

Es darf daher nicht überraschen, wenn Kodály-Platten meist nur am Rande Beachtung finden. Die renommierten Pianisten etwa haben sich bislang nur ausnahmsweise für das eine oder andere Stück eingesetzt. Diese Einschätzung der Sachlage wird durch die erfreuliche BIS-Initiative mit dem 1966 aus Ungarn emigrierten László Simon untermauert. Simon ist zu jenen ungarischen Pianisten zu rechnen, die sich international nicht entscheidend durchsetzen konnten (oder wollten). Sie haben Wettbewerbe zum Teil mit Erfolg absolviert und später ihre Konzerttätigkeit mit einer Lehraufgabe verbunden. Simon unterrichtet in Berlin. Seine Kontakte zur schwedischen Plattenfirma BIS dürften auf Studien bei Hans Leygraf und auf einen Großen Preis der Königlichen Akademie Stockholm zurückzuführen sein. Sein Kodály-Spiel läßt sich als Synthese aus philologischer Redlichkeit und sauberer Pianistik beschreiben. Dem in Budapest wirkenden Kornel Zemleni, der für Hungaroton eine Gesamtaufnahme der Klavierwerke Kodálys erarbeitet hat, ist Simon manuell überlegen. Die Tänze – obwohl geringfügig langsamer als Zemleni gespielt – kommen kon-

turschärfer. Simons helles, begrenzt nuancenreiches, in keiner Phase überschwingliches Klavierspiel erinnert an die alte Kodály-Einspielung von Andor Foldes (Decca). Jede Note ist an ihrem Platz.

Peter Cossé



Wertvollstes Repertoire oberflächlich behandelt.

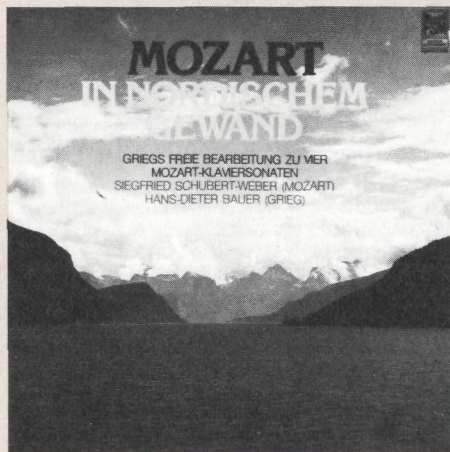
MOZART/GRIEG, Sonaten C-Dur KV 545, G-Dur KV 283, c-Moll KV 457, F-Dur KV 533/494, Fantasie c-Moll KV 475 für zwei Klaviere; Siegfried Schubert-Weber, Hans-Dieter Bauer (Klavier); FSM 53215 EB (1 S 30)

Aufnahmdatum: 10./11. August 1981

Klangbild: Ausgewogen, präsent, unverfärbt, dynamisch einwandfrei, breit und homogen, räumlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Es ist wenig bekannt, daß Edvard Grieg vier Klaviersonaten und eine Fantasie von Mozart mit einem zweiten Klavier versah und so die Duoliteratur (ohne das Mozartsche Original zu tangieren) um ebenso feine wie geistvolle und klangschöne Arrangements bereicherte. Man hat diese Werke aus mir unverständlichen Gründen weitgehend unbeachtet gelassen, und um so erfreulicher ist es, daß sie nun alle greifbar sind –



ermöglicht durch die rührige Fono-Schallplattengesellschaft Münster. Aber das eine ist eben die Tat, das andere deren Durchführung. Das beginnt schon beim Cover, aus dem hervorgeht, daß Hans-Dieter Bauer „Grieg“ ist und Siegfried Schubert-Weber „Mozart“. Meine persönliche Kenntnis der beiden Pianisten, das darf ich nach mehrfachem Augenschein versichern, stellt diese Coversuggestion nicht nur in Frage, sondern erweist ihre Unrichtigkeit (es wäre ja auch zu schön, um wahr zu sein). Und dann folgt eben die Frage der Exegese. Beide Interpreten sind völlig verschiedene Musikertypen: Bauer ein – etwa nach Ausweis seiner Rachmaninoff-Platte – metrisch strenger, bedachtsam zirkelnder Mann. Schubert-Weber ein frohgemuter, weltöffener, witziger, ja quirliger Mensch, ebenso sympathisch wie anpassungsfähig. Irgendwie müssen zwei solche Naturelle zusammenkommen, wenn es um die Gestaltung dererlei Literatur geht. Doch hier erweist sich sporadisches Duo-Musizieren eher als Handicap. Denn, abgesehen

davon, daß man in der für die architektonische Balance äußerst wichtigen Frage der Beachtung von Wiederholungen geradezu fahrlässig lax vorging, bleibt die ganze Aufnahme an der Oberfläche. Die „Facile“ in sieben und einer halben Minute ist schon schlimm, und die ganze Versonnenheit, die Apollinik Mozarts, der sich Grieg so meisterhaft zu bedienen und die er harmonikal so wunderbar zu bereichern wußte, bleibt weitgehend unentdeckt oder besser: nicht erschließbar für den Hörer dieser Platte. Da findet nicht die Mischung von heterogenen Farben statt (wie sie das Duo Petersen/Kreeck unlängst in Konzerten praktizierte), um so zu einem neuen Ganzen zu gelangen, sondern man gewinnt den Eindruck, als sei hier frohgemut drauflosmusiziert worden, nicht zuletzt auch unter dem Aspekt der Laufzeit (Seite 1: reichlich 34 Minuten; Seite 2: knapp 34 Minuten). So geht das natürlich nicht, und ich finde es sehr verwunderlich, daß man nicht auf die Idee kam, auf drei Seiten den Mozart-Grieg mit allen Wiederholungen festzuhalten und auf einer vierten die D-Dur-Sonate Mozarts für zwei Klaviere einzuspielen. Dann hätte das ganze einen abgerundeteren Sinn, wäre Raum gewesen für das, was man bei dieser esoterischen Kunst nun wirklich braucht: Zeit, damit ein größerer Atem entsteht als nur der von richtig gespielten Noten. So ist diese Platte eine künstlerisch vertane Chance. Ihr Informationswert steht außer Zweifel, aber wie schade, daß hier nicht mehr zustande kam – ich bin sicher, mit größerer Selbstkritik und unter Anwendung der heute zugegebenermaßen raren Tugend von mehr Skrupeln hätten die beiden Musiker weitaus Besseres, ja, vielleicht sogar Hervorragendes zuwege gebracht. *Knut Franke*



Ravel als Pseudonym für Rachmaninoff.

RAVEL, La Valse, Sonatine, Miroirs, Menuet sur le nom de Haydn, Prélude; Ruth Laredo (Klavier); CBS M 36734 (1 S 30)

Klangbild: Offen, präsent, räumlich.

Fertigung: Ohne Mängel.

Die amerikanische Pianistin Ruth Laredo, geboren in Detroit, hat sich in ihrem Heimatland vor allem mit Rachmaninoff-Interpretationen einen Namen gemacht. Nun präsentiert die Pianistin Ravel; neben der Klavierfassung von „La Valse“ auch die gespenstischen „Miroirs“, ferner die hell timbrierte Sonatine und Prélude und das Haydn-Menuet. Man kann schwerlich mit Ruth Laredos Optik übereinstimmen. Sie scheint sich schon so sehr dem Schriftbild von Rachmaninoff angeglichen zu haben, daß auch die offenliegende, eigentlich für jedermann deutliche Klangchemie Ravels davon betroffen ist. Es gibt expressivere und klassizistisch-zurückgehaltene Ravel-Deutungen. Doch so, wie sie die Sonatine anpackt – als ob es sich hier um eine schwere Last handelte –, kann von einer vertretbaren Ravel-Exegese nicht mehr gesprochen werden. Oder „Alborada del gracioso“, ein Stück, dessen federnde Allüre von Lipatti großartig, von vielen anderen Pianisten noch annehmbar expliziert wird, diese „Alborada del gracioso“ wird hier beinahe instinktiv nur auf eine Fahrbahn verpflichtet, auf der sich die Interpretin gleichsam im Rennfahrrad bewegt.

Am überzeugendsten ist noch „La Valse“ gestaltet, vor allem in den rauschhaft-polternden Schlußpartien. Aber auch da ist der dunkle, den Rhythmus erst suchende Anfang verfehlt – so daß die Platte wohl kaum ihre Daseinsberechtigung hat, geschweige denn zu neuen Aspekten hinführt. Man verzichte daher auf den Stereo-Klang und suche Trost bei Gieseking oder Casadesus.

Martin Meyer

Wiederveröffentlichungen KLAVIERWERKE



Modell-Iberia.

ALBENIZ, Iberia, Cantos de España; Alicia de Larrocha (Klavier); Decca 6.35093 DX (2 S 30)

Aufnahmdatum: 1973

Klangbild: Leicht höhenbetont, präsent, gute Dynamik, breit und homogen, räumlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Francisco Aybar (Connaissance-Society)

Isaac Albeniz ist der Wundermann der iberischen Musik. Er hat, gemeinsam mit Granados, der Kunstwelt gesagt, daß es in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis zum Beginn des unsrigen dortzulande besondere Entdeckungen zu machen gibt. Die Verschmelzung maurischer und spanischer Elemente, die Einbringung zusätzlicher regionaler Kolorite, etwa des Andalusischen (was de Falla später dann kultivierte), und die Nutzung der enorm gewachsenen pianistischen Möglichkeiten nach der Zeit von Schumann, Chopin und Liszt sind Faszinosas, denen man sich kaum entziehen kann. Isaac Albeniz hat in einem an kuriosen biographischen Ereignissen und Biegungen reichen, leider viel zu kurzen Leben das opus aureum der spanischen spätromantischen Klaviermusik in Gestalt seiner auf vier Hefte verteilten zwölf Klavierstücke geschaffen, die unter dem Titel „Iberia“ Musikgeschichte machten, und bei mitteleuropäischen Pianisten den nicht unberechtigten Eindruck erweckt haben, hier sei Fabelhaftes unspielbar notiert und daher der bekannte Bogen um eine ansonsten hervorragende Sache zu machen. Keineswegs! Erstens ist die Iberia nicht unspielbar, sondern nur vertrackt; zweitens ist der Zyklus schon der Mühe wert. Aber es gibt eigentlich nur eine Prophetin des Werks: Alicia de Larrocha. Sie hat den Zyklus vielfach gespielt, auch live im Rundfunk, wie ich hören konnte (Hilversum, vor mehr als zwanzig Jahren). Die in der Reihe „Geschenk-Discothek“ von Decca angebotene Veröffentlichung von 1973 ist eine Standardinterpretation von höchstem Niveau. Es hat keinen Sinn, über die Frage der mentalen Identität hier zu diskutieren. (Noch heute schreiben ja die Polen, ein wahrer Chopin-Interpret müsse polnische Erde gleichsam in sich tragen. Überträgt man dies, dann müssen wir uns fragen, warum es u.a. auch so viele miserable deutsche und österreichische Mozartspieler gibt...) Nein, Frau Larrocha, die natürlich ein spezielles Gespür für die besondere

Rhythmik und Agogik, für die Idiomatik dieser Musik hat, ist eben eine umfassende Stilistin (sonst hätte sie auch nicht so erstklassig Griegs Sonate oder Mendelssohn, Chopin oder Rachmaninoff zu verstehen gelernt). Die Bedeutung ihrer „Iberia“-Darstellung liegt also nicht nur im mentalen Bereich, sondern in der Größe einer Pianistin, deren Tugenden Unauffälligkeit und Dezenz, Bravour und Klangsinn sind. Sie macht ihren großen Landsmann nicht zum iberischen Feuerreiter, sondern zu dem Klavierpoeten mit deutlich dramatischen Fertigkeiten in der kleinen Form. Ein besonderes Lob gilt der Textbeilage, die einen Aufsatz von Edgar Istel aus dem Jahre 1929 wiedergibt und noch Notenbeispiele anfügt. Das ist vorbildlich. Die der Edition noch beigegebenen „Cantos de España“ ergänzen im wesentlichen das durch die „Iberia“ definierte Bild. Das gilt sowohl für den Komponisten als auch für dessen heute wohl namhafteste Interpretin, deren natürliches Maß und deren Sinn für Unterlassung von subjektivistischen Zirkusmätzchen (die man hier weiß Gott anbringen kann) wieder einmal aufs Deutlichste belegen, daß und wie die Finger auch hier eine Funktion des Kopfes sind, in dem Verstand und Gemüt sich in allerbestem Einvernehmen befinden müssen.

Knut Franke



Martha Argerichs Chopin.

CHOPIN, Sonaten, Scherzi, Polonaisen, Konzerte u. a.; Martha Argerich (Klavier); DG 2740 270 (4 S 30)

Aufnahmdatum: 1967–1978

Klangbild: Recht präsent, schlank, gut konturiert.

Fertigung: Ohne Mängel.

Martha Argerich ist mit Chopin berühmt geworden; als Preisträgerin des Warschauer Wettbewerbs, als Interpretin von Polonaisen, Präludien und Scherzi. Dennoch sind keine Impulse von diesem Spiel ausgegangen, die den Werk-Komplex detailliert und an Gelenkstellen erhellt hätten. Die hohe Suggestion, die durch Martha Argerichs Chopin ausgelöst wurde und wird, ist primär einer außerordentlichen pianistischen Begabung zu verdanken. Auf der Bühne der entschlußfreudigen, manchmal auch abweisenen Virtuosität gelangt Chopin zur Darstellung, und was durch die Technik gleichsam als Neben-



produkt anfällt, wird hier und da zur musikalischen Mitteilung von überzeugender, stellenweise verblüffender Machart.

Die Kassette bietet – mit Ausnahme der Platte mit Rostropowitsch – den „ganzen“ Chopin, den die Pianistin bisher der Deutschen Grammophon anvertraut hat. Noch immer vermag die Griffigkeit des cis-Moll-Scherzo zu fesseln; und immer noch mißtraut man den E-Dur-Passagen des b-Moll-Scherzos. Das e-Moll-Konzert (mit Abbado) kündigt von beredter Gestik. Das erst kürzlich aufgenommene f-Moll-Konzert ist lediglich musikalische Serienproduktion. Insgesamt mögen die älteren Aufnahmen – also jene der h-Moll-Sonate, der drei Mazurken op. 59 – gelungener sein. Für die b-Moll-Sonate mobilisierte Martha Argerich nur ihr technisches Kapital. Außergewöhnlich bleibt die Einspielung der Préludes op. 28, wo das virtuose Feuer die Miniaturen zu verzehren droht und ihnen eben dadurch auch eine neue, nie gehörte Anschaulichkeit zuführt. Unter solchen Bedingungen, unter solchen extremen Zumutungen könnte auch eine Einspielung der Etüden zum Meilenstein modernen Klavierspiels werden.

Man wird freilich abwarten müssen. Erst aus der größeren Distanz können die Dimensionen dieses Chopins ganz ausgemessen werden. Und dann wird sich vielleicht zeigen, daß Bravour und Kühle den Geist der Epoche nicht nur gespielt haben, sondern ihn weitertrugen, ins Zukunftstrachtige. Auch deshalb ist die Kassette der Empfehlung würdig.

Martin Meyer



Der Klavier-Strawinsky komplett.

STRAWINSKY, Sonate fis-Moll, Scherzo, Quatre Etudes op. 7, Souvenir d'un marche boche, Valse pour les enfants, Les cinq doigts, Sonate 1924, Serenade in A, Trois mouvements de Petrouchka, Piano Rag-Music, Tango, Capriccio für Klavier und Orchester, Mouvements für Klavier und Orchester, Konzert für Klavier und Blasorchester; Michel Béroff (Klavier), Orchestre de Paris, Seiji Ozawa; EMI 1 C 151-54 175/77 (3 S 30)

Aufnahmdatum: Veröffentlicht 1973 und 1980

Klangbild: Voll und räumlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Electrola Deutschland erleichtert sich das Jubiläumsjahr zu Strawinskys hundertstem Geburtstag mit dieser Kassette unstatthaft. Sie veröffentlicht Aufnahmen von 1980 und gar 1972 in einer Kassette, welche die französische Schwester Pathe Marconi produziert hat. Béroff, der die sechs Plattenseiten tragen muß, ist ein Pianist der klassizistischen Unterkühlung – da bietet er sein Bestes. Insofern ist den Aufnahmen der Werke von Klavier mit Orchestern, gleich welcher Besetzung, von 1972 – Electrola veröffentlichte sie damals als LP – immer noch das beste Zeugnis auszustellen. Im Understatement nimmt es kaum jemand mit Béroff auf. In Ozawa hatte er den gleichgestimmten Partner gefunden: beide bieten Musik-Mathematik; sie läßt einen manchmal gefrieren, verhält sich jedoch adäquat zur Ästhetik Strawinskys, umreißt aber wohl doch nicht das ganze Panorama der Darstellungsmöglichkeiten.

Die Klavierwerke für das Instrument allein bietet Béroff unterschiedlich. Auch hier gelingt ihm das Klassizistisch-Gläserne besser als das Frühe.

FONO-KRITIK

Zwar erbringt er in den drei Stücken aus „Petruschka“ nicht nur den kalten Schwung des abgebrühten Virtuosen. So hält er stand, zu wem auch immer. Dagegen fällt er ganz ab in der frühen fis-Moll-Sonate des – hörbaren – Chopin-Verehrers Strawinsky. Hier spielt Béroff absolut unfrei; die Musik entbehrt jeder Luft und Entfaltungsmöglichkeit. Also gibt die Kassette Auskunft über die Interpretations-Notwendigkeiten und deren wahrgenommenen wie verpaßten Chancen heutzutage. Auch ein wenig Verschleierung ist allerdings mit im Spiel. 1972 und 1980 – das ist keine aktuelle Zustandsbeschreibung. Da macht man es sich wohl doch zu leicht mit dem Strawinsky-Jubiläum 1982.

Hanspeter Krellmann

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE

Klangportrait einer bedeutenden Callinet-Orgel.

ALT-FRANZÖSISCHE ORGELMUSIK: D'AGINCOUR, *Suite du Deuxième Ton*; D'AQUIN, *Noël Étranger sur les Jeux d'Anches, sans Tremblant et en Duo, Noël en Récit en Taille*; BOYVIN, *Suite du Troisième Ton*; DANDRIEU, *Noël Joseph est bien marié*; Monika Henking an der Callinet-Orgel in Mollau; Duraphon HD 321 (1 S 30)

Klangbild: Transparent, manchmal etwas trocken.

Fertigung: Einwandfrei.

Die französische Orgelbauerfamilie Callinet, in der Tradition des vorrevolutionären Orgelbaues in Frankreich stehend, baute etwa 150 Orgeln, vor allem in der Bourgogne und im Elsaß. Der älteste Sohn Joseph des ersten Vertreters François Callinet (1754-1820) baute die Orgel in Mollau. Es ist ein eher kleines Instrument mit 27 Registern in Hauptwerk, Rückpositiv und Pedal, 1833 erbaut und zuletzt 1960/61 instandgesetzt. Dabei wurden zwei Register ersetzt (das alte Salicional 8' durch Tierce 1 3/5 und Hautboisbasson durch Cymbel 3fach) sowie eine Bombarde 16' im Pedal hinzugefügt. (Verwirrung stiftet allerdings, daß dort, nämlich im Pedal, dem französischen Cover-Text nach, außerdem noch eine Flöte 4' hinzukam. Deren Erwähnung fehlt im deutschen Text. Wenn 1960/61 aber zwei neue Register hinzugebaut wurden, so stimmt die Summe der ursprünglichen Register-Anzahl mit 26 nicht: ein kleiner Beleg dafür, mit wieviel Ungenauigkeiten ein Metier verwirrt wird, in welchem ein paar Fakten und Zahlen noch nicht einmal eine Übersetzung heil überstehen...) Die Schweizer Organistin Monika Henking, seit 1975 Dozentin an der Akademie für Schul- und Kirchenmusik in Luzern, stellt die Pleno-Seite des Instruments in den Suiten von D'Agincour und Boyvin, die intimere Seite in den Noëls vor. So beeindruckt das „Plein Jeu à 2 chœurs“ (= 1. Satz der Suite von Boyvin) durch klangliche Fülle und unerwartetes Volumen, vielleicht auch ein Verdienst gekonnter Aufnahmetechnik. Die Gattung der Weihnachtslieder, der Noëls,

kommt etwas weniger vorteilhaft weg, obwohl sich die Interpretin um Wohlklang und Abwechslung bemüht. Besonders spröde wirkt D'Aquins „Noël Étranger“, während das „Noël en Récit en Taille“ mehr überzeugt. Im „Concert de Flûte“ von D'Agincours „Suite du Deuxième Ton“ kommt, mit Hilfe des Tremulanten, ein sehr spät-romantisches Klangflair zustande. Im ganzen ist der Klangeindruck der Orgel durchaus reizvoll, ja bemerkenswert, wie weit er allerdings das Prädikat des „authentischen aller noch bestehenden Callinet-Orgeln“ (Zitat im Cover-Text nach P. Meyer-Siat, Straßbourg, dem besten Kenner der Callinet-Orgeln) verdient, bleibt, nach den baulichen Eingriffen, die bekannt schwierige Frage.

Klaus P. Richter

Bach-Choräle in kühler Größe.

BACH, Orgelbüchlein, BWV 599-644; Ulrich Bremsteller an der Orgel der Johanniskirche Lüneburg; Ursina-Motette M 1042 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 3./4.11.1981
Klangbild: Transparent mit großer Raumfülle.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Walcha (DGA), Köhler (Telefunken-Decca), Chorzempa (Philips)

Bachs „Orgelbüchlein“ ist der klassische Prüfstein erster organistischer Kunstfertigkeit, und die neuere Bach-Forschung sieht in ihm eine Fortsetzung der zweistimmigen Inventionen: diese zum Erwerb der Fingerfertigkeit auf dem Klavier, das „Orgelbüchlein“, um sich darüber hinaus „im Pedalstudio zu rehabilitieren“, wie Bach in der Vorrede schreibt. Jede neue Aufnahme dieser 46 Choralbearbeitungen muß sich mit den schon vorhandenen, zahlreichen Einspielungen messen lassen. Die Interpretation von Ulrich Bremsteller, Professor in Hannover, Organist an der dortigen Kreuzkirche und Gründer der Capella St. Crucis Hannover, hält sich zwischen Walcha und, sagen wir, Köhler oder Chorzempa in einem Mittelfeld ausgewogenen Affekts. Seine Darstellung neigt eher zu kühler Größe und gibt den (meist kurzen) Stücken so etwas von Gewicht und Format der großen Bachschen Werke, versteht sie nicht als intime Miniaturen. Wesentlichen Anteil an dieser Darstellung haben allerdings auch das große Klangvolumen der Orgel und der mitgebrachte Raumklang. Das Instrument wurde 1551/53 von Hendrik Nyhoff und Jasper Johannsen in s'Hertogenbosch (Niederlande) gebaut, 1553 in Lüneburg aufgestellt, 1712/15, 1850, 1922 und 1925 erweitert und umgebaut, und schließlich 1952/53 und 1975/76 durch Beckerath (Hamburg) restauriert. Trotz dieser mannigfachen Eingriffe entsteht ein großartiges Klangbild, majestätisch in der Pleno-Pracht und klar, detailzeichnend in den Solostimmen. Viel daran läßt an die Müller-Orgel in St. Bavo, Haarlem, denken. Und viel von der Bewahrung (oder Wiederherstellung) dieses Klangbildes ist sicher Verdienst gediegener Handwerkskunst des Hauses Rudolf von Beckerath. Ein Ärgernis ist leider die Beschriftung auf Cover und Platten-Label. Schon im Text zur Biographie des Interpreten finden sich Druckfehler: eine Zumutung ist aber, daß nirgends die Stücke mit der Platten-seite korrespondieren. (Seite A endet mit BWV

612, während sich BWV 613 und 614 bereits auf Seite B befinden, BWV 622 befindet sich auf Seite C, nicht auf B, schließlich fehlt die Angabe von BWV 634, einer Variante von „Liebster Jesu, wir sind hier“ ganz, obwohl sie gespielt wird und am Schluß von Seite D ist die Reihenfolge vertauscht: zuerst wird „Alle Menschen müssen sterben“ und danach „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“ gespielt.)

Klaus P. Richter

Bemerkenswerte, aber nicht unproblematische Orgelfassung.

BACH, Musikalisches Opfer BWV 1079; Helmut Schröder (Orgel); FSM 63202 EB (1 S 30)
Aufnahmedatum: 9./10. Juli 1981
Klangbild: Ausgewogen, präsent, wenig Räumlichkeit.
Fertigung: Geringfügige Verzerrungen.

Schier unerschöpflich scheinen die Möglichkeiten, dieses Werk im scheinbaren Widerspruch seiner mathematischen Klarheit und zugleich Rätselhaftigkeit auf immer neue Weise zu durchleuchten und neu zu interpretieren. Das musikalische Mittel der Klangfarbe dient zuallererst dazu, die Verflechtungen der kontrapunktischen Strukturen transparent zu machen. Von daher gesehen bleibt letztlich für das Wagnis, ein solches Monumentalwerk auf nur einem Instrument darzustellen, nur die Orgel mit der Vielfalt und Individualität ihrer Klangcharaktere. Bach sandte dieses sein Spätwerk in mehreren, scheinbar ungeordneten Druckeinheiten dem König. So stellt der Zyklus jeden Herausgeber und jeden Spieler erneut vor die Frage nach der inneren Ordnung, dem formalen Aufbau und damit vor die Aufgabe des interpretierenden Einordnens.

Die vorliegende Aufnahme, übrigens die erste Orgeleinspielung des Musikalischen Opfers, stützt sich auf Forschungen der amerikanischen Musikologin Ursula Kirkendale. Danach sei die Reihenfolge der Lieferungen Bachs an Friedrich II. keine willkürliche gewesen, sondern wohlüberlegt und auf den Regeln der klassischen Rhetorik, die sowohl Bach wie auch der König meisterhaft beherrschte, beruhend. Dieselbe Reihung findet sich in der Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft.

Schröder benutzt eine von Jean Guillou erstellte Orgelfassung sowie die Bearbeitung des 6stimmigen Ricercars für Orgel von Walcha. Wie problematisch eine reine Orgelfassung ist, zeigt das vorliegende Ergebnis. Es mangelt dem Interpreten keineswegs an minutiösen Verstehen der Struktur. Eine sorgsam durchdachte Verwendung der reichhaltigen Farbpalette der Bonner Kreuzbergkirchenorgel und die geschickte Verteilung der Stimmen auf drei Klang-ebenen sind absolut perfekt. Daß eine reine Orgelfassung dem Spieler eine außergewöhnliche technische Leistung abverlangt, braucht hier eigentlich nicht erwähnt zu werden. Schröder bringt diese Leistung; aber eben nicht mit der Souveränität, die aus Noten Musik macht. Die technischen Schwierigkeiten sind bei ihm hörbar; nicht in Form von falschen Tönen, sondern von gehetzten Tempi (3st. Ricercar), für die außerdem die z.T. wichtigen Registrierungen zu schwerfällig sind, schleppendem Pedal (in allen Sätzen des Trios) und auffälligen Tempo-

schwankungen in mehreren Stücken. Es bleibt zu hoffen, daß diese Platte Verlegern und Organisten Mut macht, sich weiterhin konstruktiv mit der Aufgabe, das Musikalische Opfer auf der Orgel darzustellen, auseinanderzusetzen.

Brigitta Pohl



Beginn einer neuen Buxtehude- Einspielung.

BUXTEHUDE, Das Orgelwerk, Freie Werke und Choralbearbeitungen gemischt; Wolfgang Rübsam an der Orgel der Kathedrale St. Martin in Colmar (Folge 1) und an der Metzler-Orgel der katholischen Kirche in Zurzach, Schweiz (Folge 2); Bellaphon 680.01.007 (Folge 1) und 680.01.017 (Folge 2) je (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Colmar: Voll, in allen Tonlagen ausgeglichen, von schöner Räumlichkeit. Zurzach: Auch gut, aber etwas weniger räumlich.
Fertigung: Gut.
Vergleichseinspielungen: Chapuis (Gesamteinspielung) (Tel. 6.42001, 6.35307/9)

Nach längerer Zeit wird eine neue Buxtehude-Gesamteinspielung begonnen, und zwar mit Wolfgang Rübsam auf verschiedenen Orgeln, die in der Klangabstrahlung dem norddeutschen Barock nahekommen. Die Folgen 1 und 2 liegen nun vor. Die Vortragsfolge ist gemischt aus freien Werken und Choralbearbeitungen bzw. -phantasien und bestätigt erneut Buxtehudes äußerst vielseitige Formphantasie. Wohltuend berührt, wie sehr Rübsam im Gegensatz zu anderen Interpreten z.B. Chapuis sich um die Ruhe der Darstellung bemüht. Das kommt vor allem den freien Werken zugute. Das Spiel ist z.T. sehr agogisch, rubato und frei im Takt; es ist ein gestalteter, atmender Buxtehude, bei dem alles einschließlich der 32^{tel} durchhörbar bleibt. Nur das „Te deum laudamus“ aus Folge 2 erscheint unabhängig von dem breit ausgespielten Anfang und Schluß auch sonst so gedehnt (17' gegenüber 10' bei Chapuis), daß die Musik nicht flüssig weitergeht, sondern fast schon stehen zu bleiben scheint.

Ganz allgemein gesehen schreibt der Interpret im Text zu Folge 1, sich um die „alten Fingersät-

ze“ und die „alte rhetorische Spielweise“ bemüht zu haben. An diese „Abwendung vom Metronomischen“, die statt fließenden Laufwerks durch die Bevorzugung einer Zweier- oder Vierer-Bündelung manchmal einen etwas holprigen Eindruck macht, muß man sich jedoch erst gewöhnen.

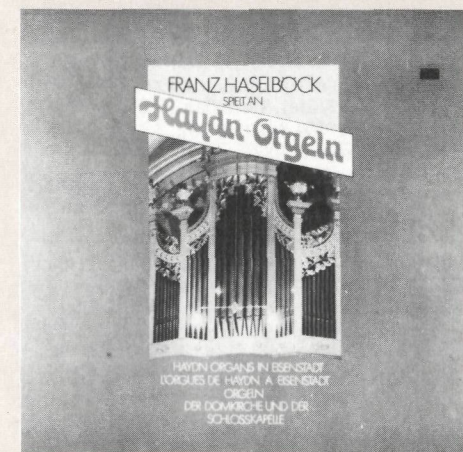
Um so mehr bleibt Rübsam um die klangliche Ausarbeitung bemüht, wobei die völlig verschiedenen Orgelwerke der beiden Kirchen ihm in unterschiedlichem Maß entgegenkamen. Die Orgel in Colmar, ursprünglich eine Jean-André Silbermann von 1754, verschiedentlich umgebaut und vergrößert, ist durch die Schweizer Orgelbaufirma Felsberg aus- und hinter dem historischen Prospekt nach dem Stil von Arp Schnitger mit III/48 völlig neu gebaut worden, nunmehr ein überaus schönes, in einer etwas halligen Kirche räumlich klingendes Werk vornehmen Charakters. Einen nicht ganz so großen klangräumlichen Eindruck hinterläßt die II/27 Metzler-Orgel Zurzach. Doch hat Rübsam auch ihr hohe klangliche Reize abgewonnen (z.B. „Nun freut euch, liebe Christen-G'mein“ und Präludium und Fuge g-Moll BuxWV 148). Im ganzen ein Buxtehude, auf dessen weitere Folgen man gespannt ist.

Herbert Briefs

Interessante Beiträge der Orgel zum Haydn-Jahr.

HAYDN, 2 Praeambeln C-Dur (Hob. XVII/C2), Andante F-Dur (Hob. XVII/F2), Adagio F-Dur (Hob. XVII/9), Aria F-Dur (Hob. XVII/F1), Sonate G-Dur (Hob. XVI/11), Thema con variazioni C-Dur (Hob. XVII/5), KÖHLER, Fantasie über den Chor Die Himmel erzählen die Ehre Gottes aus der Schöpfung von Haydn op. 70,2, P. DAVIDE DA BERGAMO, Sinfonia col tanto applausito inno popolare (Gott erhalte... von Haydn); Franz Haselböck an den Historischen Haydn-Organen der Bergkirche und der Kirche der Barmherzigen Brüder in Eisenstadt; Schwann Musica Mundi AMS 2615 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Juli 1981
Klangbild: Wechselnd, gelegentlich etwas dumpf.
Fertigung: Ohne Tadel.

Joseph Haydns verbürgte Beiträge zur Orgelmusik beschränken sich auf einige Konzerte für



Orgel und Streicher und auf Obligatpartien z.B. in Messen (wie etwa in der Großen Orgel-Solo-Messe, Hoboken XXII/4). Die Praeambeln C-Dur hingegen, die Franz Haselböck hier einspielte (von ihm selbst kürzlich als Orgelstücke ediert), finden sich als Abschrift in einem Sammelband der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien; das Andante F-Dur stammt möglicherweise von Michael Haydn. Die vier übrigen Stücke von Haydn sind für Cembalo oder Klavier bestimmt und liegen in mehreren Aufnahmen von verschiedenen Interpreten vor.

Trotzdem spricht nichts dagegen, diese Stücke dem Tasteninstrument Orgel anzuvertrauen. Hier wie auch in den Stücken von Ernst Köhler (1799-1847) und Padre Davide da Bergamo (1791-1863) fungiert die Orgel in der geschichtlich ganz legitimen und traditionsreichen Rolle als Intavolierungs-Medium für Musik anderer Herkunft. Die „Fantasie“ des reisenden Virtuosen Ernst Köhler, weiland Organist an der Breslauer Elisabethenkirche, ist eine gekonnte Orgel-Umsetzung von Zitaten aus Haydns „Schöpfung“. Die „Sinfonia“ des seinerzeit in Italien ob seiner Improvisationskunst berühmten Franziskanerpaters Davide da Bergamo (bürgerlich: Felice Moretti) nimmt Haydns Kaiserhymne „Gott erhalte“ zum Thema. Blockartig, wie ein Choralatz, gespielt mit vollem Werk, werden die Zeilen der Hymne zwischen die Abschnitte eines spätromantisch, französisch gefärbten Klangteppichs à la Widor hineingestellt (oft an dessen 5. Sinfonie, op. 42,1 erinnernd, mit Passagen einer hingetupften 16tel-Begleitung zur Melodie einer expressiven Solozunge). Hommage à Haydn in der alten Tradition der Orgel-Intavolierung: wie die kleinstädtische „Banda“ in Italien die beliebtesten Melodien aus den großen Opern Verdis dem Volk der Vor-Transistor-Zeit vermittelte, so werden hier berühmte Haydn-Melodien über die konzertante Orgel verbreitet. (Der wichtige oberitalienische Orgelbauer Serassi, mit dem Padre Davide gut bekannt war, beschreibt eine bestimmte, für derartige Zwecke geeignete Registermischung ganz treffend so: „per formare un'armonia come una Banda...“)

Köhler, Padre Davide und das „Thema con variazioni“ von Haydn spielt Haselböck auf der Orgel der Bergkirche, Eisenstadt, gebaut 1797 von dem Wiener Orgelbauer Malleck und später mehrfach restauriert und erweitert. Die übrigen Haydn-Stücke werden auf der kleinen Orgel im Spital der Barmherzigen Brüder (gebaut um 1750 bis 1800, 8 Register) dargeboten. Das Etikett „historische Haydn-Organen“ ist nicht gerade bescheiden gewählt, aber das milde, eher grundtönige Klangbild, sehr süddeutsch-österreichisch im Charakter, strahlt durchaus historische Glaubwürdigkeit aus.

Klaus P. Richter

Liszt und Reubke in adäquater Präsentation.

LISZT, Fantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarum undam, REUBKE, Sonate c-Moll (94. Psalm); Harald Feller an der Klaisorgel des Münsters zu Ingolstadt; Calig Cal 30496 (1 S 30)

Klangbild: Räumlich voll, präsent, zum Dunklen neigend, dennoch hinreichend durchhörbar.
Fertigung: Gut.

Zwei bekannte Werke der Orgelromantik wer-