

FONO-KRITIK

gene Bewältigung der Werke übertrifft deutlich das hier vorliegende, inhaltlich gut gemeinte Repertoire-Projekt, das mit einem Buffet-Crampon-Instrument aus Paris den „französischen“ Ton anzupeilen versucht. Doch allenfalls das von Milhaud energisch geforderte „Très rude“ findet eine Entsprechung. Die durchgängig zartfühlende, kultivierte Klavierbegleitung regt im gefühlvoll-klangmalerischen Bereich an, es gelingt ihr jedoch nicht, in den eruptiven Passagen zu überzeugen.

Gerhard Pätzig

Wiederveröffentlichungen KAMMERMUSIK

Musikalische Welt ohne Probleme.

BACH, Sonaten Nr. 1–3 für Cello und Klavier BWV 1027–29, **BRAHMS**, Konzert c-Moll für Violine und Oboe, Konzert d-Moll für zwei Violinen, Sextett Nr. 1 B-Dur op. 18, **MOZART**, Sinfonia concertante Es-Dur für Violine und Viola KV 364, **Klavierkonzerte** Nr. 9 Es-Dur KV 271, **Klavierkonzert** Nr. 22 Es-Dur KV 482, **SCHUBERT**, Streichquintett C-Dur op. 163, **SCHUMANN**, Klaviertrio Nr. 1 d-Moll op. 63; **Pablo Casals** (Cello), **Dame Myra Hess** (Klavier), **Mieczyslaw Horszowski** (Klavier), **Milton Katims** (Viola), **William Primrose** (Violine), **Alexander Schneider** (Violine), **Rudolf Serkin** (Klavier), **Isaac Stern** (Violine), **Marcel Tabuteau** (Oboe), **Milton Thomas** (Viola), **Paul Tortelier** (Cello), **Prades-** und **Perpignan-Festival-Orchestra**, **Pablo Casals**; **CBS 79 602 (6 M 30)**

Aufnahmedatum: 1950–52

Klangbild: Durchaus voll, transparent, trocken.

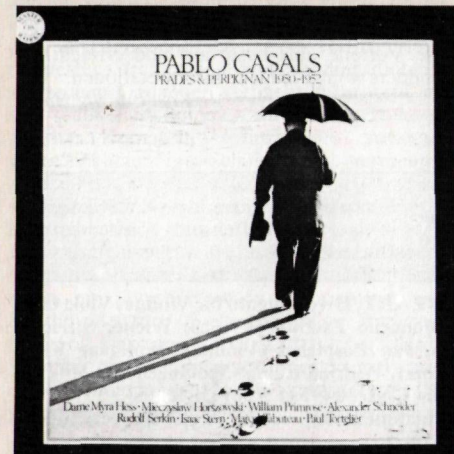
Fertigung: Stellenweise Rauschen.

Zur Entstehungszeit dieser Aufnahmen war Pablo Casals bereits zu einer Legende geworden. Man kann ihn schlichtweg als den größten Cellisten seiner Zeit bezeichnen, und insofern kommt jeder „historischen“ Aufnahme von ihm ein gewisses Gewicht zu. Die vorliegende Kassette dokumentiert darüber hinaus einen wichtigen Punkt seiner Biographie: die Rückkehr aufs Konzertpodium nach Jahren der Zurückgezogenheit. Die Musikfeste in seinem französischen Exil in Prades 1950 und 1952, sowie in Perpignan 1951 (hiervon stammen die Mozartaufnahmen) wurden aus dieser biographischen Konstellation heraus zu einem vielbeachteten Ereignis.

Durch die Neuauflage einiger der damals mitgeschriebenen Aufnahmen wird nun die Auseinandersetzung mit dieser Persönlichkeit erneut angeregt und vielleicht kann die Grundhaltung seiner Interpretationen besonders gut an seiner Leistung als Dirigent studiert werden, die in der Kassette einen breiten Raum einnimmt. Casals war hierin alles andere als ein Purist. Spürbar wird stets seine Intention, der Komposition Einheit zu geben und darin tatsächlich etwas Klassisches zu gestalten. Probleme irgendwelcher Art scheint es nicht zu geben. Jedes Stück entsteht ohne Brüche, ohne wenn und aber. Daß solche Geschlossenheit möglich ist, weist auf die Prägnanz der Persönlichkeit Casals (wenn das Orchester manchmal doch schwankt, ist dies

wohl eher auf die mangelnde Routine des zusammengestellten Festival-Orchesters zurückzuführen) hin. Die angestrebte Klassizität der Interpretation birgt freilich denn auch die Gefahr in sich, Musik als reines Refugium zu sehen, und daß im Begleitheft mehrmals von der „Musik Casals“ die Rede ist, als ob die Intentionen und historischen Einbindungen der Komponisten nebensächlich seien, macht schon die Richtung der Legendenbildung deutlich. Das Gesagte wird an den Mozart-Aufnahmen nachvollziehbar: so glatt, dabei stimmlich bestens ausmusiziert, und von der Idee der klassischen Einheit und Ausgewogenheit geprägt sind diese Wiedergaben. Langsame, gemessene Tempi herrschen vor, Emotionalität dringt allerorten hervor.

Etwas kühler wird das Klima bei Bach, dafür gerinnt die gleichwertige Stimmlichkeit von Mozart zur herben Polyphonie. Bei Bach demonstriert Casals sein Maß sozusagen als Zucht (etwa beim langsamen Satz des d-Moll-Konzertes, der auch fast zu langsam gerät). Zu den bei ihm nachlebenden Traditionen des 19. Jahrhunderts zählt dann aber auch die Gestaltung von Bachs Themen im Sinne einer Periodisierung (etwa am Oboenkonzert zu sehen). Die am Dirigenten Casals skizzierte Haltung schlägt auch bei den Kammermusikaufnahmen durch, am stärksten bei Brahms' Sextett op. 18. Man merkt, daß Casals auf diese Interpretationen dominierenden Einfluß gehabt haben muß. Die



klare Klassizität, mit der Brahms vorgestellt wird, schneidet aber auch einige immerhin mögliche Ausdrucksbereiche einfach weg. Bezeichnend ist, daß beim zweiten Thema des ersten Satzes etwa Casals im Tempo stark drängt (als fürchtete er die Versenkung), während seine Mitspieler bei dem ohnehin fließenden Tempo zurückhalten. Beim zweiten und dritten Satz von Schuberts Quintett kann man über Momente der Spannung und Zerrissenheit freilich kaum herummusizieren, für den ersten Satz gelten aber ähnliche Beobachtungen wie für das Brahms-Sextett. Trotz der exzellenten Ausführung vermag ich über solche Nuancen doch nicht hinwegzusehen. Einzig bei Schumann kommen aufgrund des vollkommenen Ausgleichs der drei Beteiligten untereinander doch auch extremere Ausdrucksmomente zum Vorschein, denen sich dann auch Casals anschließt, so etwa bei der überschwinglichen Bewegung des vierten Satzes.

Blicke der Solist Casals – hier vertreten durch die drei Bach-Sonaten –, dessen einzigartigen belebten, klaren Ton auch ich vollste Bewunderung

erteilen möchte. Eine gewisse Vorsicht bei der Intonation mancher Passagen läßt gerade an den Kopfsätzen etwas Unbeschwertes erscheinen, das ein glaubhaftes Gegenbild zu einer konfliktreichen und stilistisch changierenden Musik zu zeigen vermag. Dennoch kann ich bei aller Bewunderung doch eine Reserve gegenüber manchen an diesen Interpretationen hervorgetreten Tendenzen nicht verhehlen.

Andreas Jaschinski

Alternative durch zwei Altmeister – dennoch keineswegs „altmeisterlich“.

BEETHOVEN, Sonaten für Klavier und Violine Nr. 1–10; **Robert Casadesu** (Klavier), **Zino Francescatti** (Violine); **CBS 77426 (4 S 30)**

Aufnahmedatum: 1958/61

Klangbild: Leicht rauh bei akzeptabler Natürlichkeit.

Fertigung: Bandrauschen, auch Rumpeln.

Diese mit lobenswerter Regelmäßigkeit immer wieder aufgelegte Ausgabe der Beethovenischen Klavier-Violine-Sonaten wurde ebenso regelmäßig mit höchstem Lob bedacht. An diesem Urteil soll hier nicht gerüttelt werden. Dennoch gilt es einige Bemerkungen zu machen, die sowohl die vorliegende Aufnahme beleuchten als auch ein Licht auf unsere Hör- und Beurteilungsgewohnheiten werfen.

Casadesu und Francescatti versuchen schon gar nicht, Hörerwartungen zu erfüllen, die zuerst eine polierte Klangfassade verlangen. Je länger man den beiden zuhört, desto mehr gewinnt man den Eindruck, sie spielen nur für sich selbst; sie erzählen sich gegenseitig ihre ihnen durch den Notentext zugewiesene Rolle; und sie müssen nicht schreien, sie verstehen sich auch so; ihre Dynamik bewegt sich wie bei einem guten Erzähler in engerem Bereich, aber ihre Stimme wirkt eindringlich, ausdrucksstark; und wenn sie wirklich Extreme wählen, wirkt dies um so glaubhafter; sie spielen ihre Rolle wie in der Probe: ungeschminkt, auf Wesentliches konzentriert, ohne pompöse Dekoration, den Text in der Hand, als hätten sie ihn nicht schon hundertmal gesprochen.

Das ist alles andere als ein „intimer“ Beethoven im Sinne einer Reduzierung auf Hausgebrauchgröße. Vielmehr wird hier „Intimität“ gerade durch Weglassen ablenkenden Drumherums praktiziert. Man weiß zuviel voneinander; da gibt es keine Scheingefechte mehr; man ist zusammengekommen, weil man sich etwas zu sagen hat.

Hören Sie hinein in das Adagio espressivo aus op. 96, das Adagio cantabile aus op. 30,2: kein bemühtes Sich-Zurückhalten, weils doch so gefühlvoll wird; nein, Spannung durch Sparsamkeit im Gebrauch der Mittel, die Finger am Puls des Geschehens, da hält man die Luft von alleine an.

Francescatti: von fast ungewohnter Spröde. Man muß fast gegen ihn anhören. Doch liegt das ganz auf der gleichen Linie: runter mit der Politur. Casadesu: Partner in einem Stück mit zwei Hauptrollen.

HiFi-Fanatiker werden nicht immer ihre helle Freude haben. Rauschen ist fast durchwegs – mal mehr, mal weniger deutlich – vorhanden; tieffrequente Erscheinungen hin und wieder, auch

geringe Vor- und Nachechos. Der Klang der Instrumente wirkt dennoch sehr natürlich. Die Aufnahmetechnik betont die Gleichwertigkeit der beiden Parts. Die Zuordnung der Aufnahme-metadata stimmt nicht mit denen früherer Ausgaben überein.

Wolfgang Wendel

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Unerquickliche Edition.

CHOPIN, Etüden op. 10 und 25; **Dinorah Varsi** (Klavier); **Intercord INT 160.842 (1 S 30) Digital DMM**

Aufnahmedatum: Dezember 1981

Klangbild: Etwas höhenbetont, spitzer, harter Klavierklang, große Dynamik, transparent, räumlich.

Fertigung: Leises Laufpfeifen zwischen den Etüden, sonst preßtechnisch einwandfrei.

Dinorah Varsi gehörte einst zu jener Garde südamerikanischer Pianistinnen, die die Europäer auf den Subkontinent aufmerksam machten. Der Ruhm von Frau Varsi verflieg indessen bald nach Vorlage ihrer ersten Phonogram-Aufnahmen; zeigte sich doch sowohl bei Chopin als auch bei Schumann eine gewisse knöcherne Unbeweglichkeit der Tonbildung, eine merkwürdige Beziehung zur Agogik und überhaupt eine unbefriedigende Tendenz zu dem, was man schlicht poetisches Klavierspiel nennt. Nun hat Intercord Chopin mit Frau Varsi veröffentlicht, und man sieht, die Dinge sind noch ärger geworden. Natürlich hat sie gute Finger; niemand wird Frau Varsi nachsagen können, daß sie technische Probleme hat. Aber der Geist, der aus dieser Aufnahme spricht, ist weit davon entfernt, in auch nur annähernde Kongruenz zur Vorlage gelangen zu können. Die drunkenen metrischen Schaukeleien etwa der Etüde op. 10 Nr. 3 („Tristesse“) sind wahrhaft beklagenswert in ihrer Unzulänglichkeit. Die As-Dur Etüde op. 25 Nr. 1 wird heruntergehakt, als gälte es, noch den Nachzug zu erreichen. Die Duftigkeit der F-Dur-Etüde op. 10 Nr. 8 geht bei mechanistischem Herumfingern und stählernem Forte (das Frau Varsi wirklich und ständig beherrscht) verloren. Phrasierungsfehler tauchen auf, Rhythmisierungen aus „eigener Küche“ runden das Bild ab, das sich letztlich in mangelhafter Kunst (nicht Handwerklichkeit) darstellt. Es ist schade um diese Produktion, um deren Besonderheiten (vielleicht Zeitmangel?) ich nicht weiß. So aber, wie das hier zu hören ist, geht es nicht, reicht nicht, wirbt nicht, sondern belästigt. Chopin ist eben größer als Frau Varsi offenbar ahnt.

Knut Franke

Bedeutendes von unbedeutender Hand geboten.

FRANCK, Prélude, Choral et Fuge, Prélude, Aria et Final; **Hans-Helmut Schwarz** (Klavier); **RBM 3040 (1 S 30)**

Klangbild: Klavierklang topfig, wenig räumlich, durchschnittliche Dynamik, im ganzen wenig natürlich.

Fertigung: Preßfehler auf Seite 2 bei meinem Exemplar.

Eine Platte mit César Francks beiden bedeutenden Spätwerken für Klavier, und dies in Deutschland – das bedeutet editorischen Mut, der gewiß bei keinem aufgeschlossenen Rezensenten gering geschätzt werden dürfte; und wenn diese Aufnahme nun doch als eine wirkliche Katastrophe bezeichnet werden muß, dann deshalb, weil hier ein Interpret offenbar in Nachzeichnung einer unglücklichen Liebe zu Werke geht, so daß man sich nur fragen kann, woher manche Musiker den Todesmut des tauben Toren zu nehmen wagen. Hans-Helmut Schwarz gilt im Heidelberg-Mannheimer Raum als zuverlässiger Pianist. Das ist ehrenwert. Würde diese Platte nur im dortigen Raum vertrieben, so wäre das ein kleines regionales Malheur, vielleicht auch ein Stück Werbung in den Augen und vielleicht sogar in den Ohren jener, die eine Platte anfassen, aber nicht aufliegen und durchhören, gleichsam ein gewisser Präsenzbeweis, der die Lebensbasis zu erhalten hilft. Unglücklicherweise aber geht diese Platte nun durch das Land. Sie zeugt von völliger pianistisch-gestalterischer Unzulänglichkeit, von einer solchen Unkundigkeit hinsichtlich des nun wahrhaft mystischen Klangwillens von Franck, daß sich schon Ärger hineinmengt, wenn man aus Gründen der Sorgfaltpflicht eine solche rüde, unartikulierte, heruntergeholzte Aufnahme auch noch mehrfach durcharbeiten muß. Was da an Permanent-Forte unter besonderer Nichtberücksichtigung agogischer Momente erklingt, ist schlichtweg schauderhaft. Noch schlimmer als „Prélude, Choral et Fuge“ geriet „Prélude, Aria et Final“; der von Arnold Mendelssohn auf Brahms unfeinerweise angewandte Begriff „Salonrüpel“ kam mir in den Sinn. Nein, so geht das nicht. Die seismografisch feine Stimmabstimmung, die beide Werke erfordern, die Fähigkeit zu träumerisch-schwärmerischem Verweilen, aber auch die Transparenz in der Linienzeichnung – von alledem ahnt der Interpret offenbar nichts, und die Firma mag vielleicht regionalstrategische Überlegungen angestellt, nicht aber überlegt haben, welchen Bärendienst sie mit der Veröffentlichung einer solchen Aufnahme einem Musiker erwies, dessen Stärken – möglicherweise – auf gänzlich anderem Gebiet liegen.

Auch die Klangtechnik läßt zu wünschen übrig. Daß ein namhaftes Heidelberger Studio hier tätig gewesen sein soll, kann ich mir kaum vorstellen; und auf der Plattenhülle folgt nach dem Wort „Aufnahmeleitung“ nur noch ein Doppelpunkt; wer dafür verantwortlich zeichnete, wollte wohl nicht erst noch genannt werden, ging also offenbar in Deckung, resignierte „vor der Ohnmacht solcher Tonmacht“ (frei nach A. Moszkowski), deren einzige Konsequenz in der Aussparung jeglichen Ausdrucks- und Gestaltungsvermögens besteht. Es ist fatal, aber wahr, daß das einzige Positive an dieser Aufnahme ein sehr ordentlicher Hüllentext von Brigitte Höft ist. Dies aber reicht nicht zu einer Empfehlung des Gesamtproduktes aus. Man möchte der Firma den Rat geben, diese Werke schnellstens mit Hans-Dieter Bauer nochmals aufzunehmen: er ist meines Wissens der einzige, der die subtile Vornehmheit, die Entrückung und zugleich dialektische Verzerrung der beiden Franckschen Werke bis zur Erschütterung nachzuzeichnen

versteht (ich selbst habe diese Stücke mehrfach im Konzert von ihm gehört und bin dankbar für diese mir über die Jahre hinweg unvergessliche und unvergleichliche Erfahrung).

Knut Franke

„Frühlingsopfer“ mit zehn Fingern dargebracht.

STRAWINSKY, Le sacre du printemps (Klavierfassung von Sam Raphling); **Dickran Atamian** (Klavier); **RCA RL 14307 DX (1 S 30) Digital**

Aufnahmedatum: 19. und 20. März 1980

Klangbild: Dynamisch weit, gut konturiert, sehr räumlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Achatz (BIS LP 188)

John Pfeiffer, der RCA-Produzent in New York, ist den schwedischen BIS-Plattenplanern um etwa ein Jahr voraus. Dickran Atamians Einspielung der Soloklavierfassung von Strawinskys „Le sacre du printemps“ steht mit Recht unter dem werbewirksamen Motto „World-Premiere Recording For Solo Piano“. Daß die Achatz-Version und -Einspielung in FonoForum schon besprochen werden konnte (Heft 4/82) ist darauf



zurückzuführen, daß die amerikanische Einspielung erst mit der (üblichen) Verzögerung auf den deutschen Markt kam.

Die hier zur Debatte stehende Fassung von Sam Raphling stammt aus dem Jahre 1970 und wurde 1979 erstmals von Dickran Atamian der Öffentlichkeit vorgestellt. Anlässlich der Strawinsky-Festlichkeiten im vergangenen Jahr mochte eine Schallplattenrealisation dieser hochinteressanten, ungemein komplizierten Transkription nur logisch erscheinen. Raphling – einst als Pianist geschätzt und u.a. von Dirigenten wie Toscanini und Rachmaninoff „begleitet“ – hat sich mehr als jüngst Dag Achatz auf die Brutalität der Vorlage und damit auf die perkussiven, brachialen Möglichkeiten des Klaviers konzentriert. Ohne Kenntnis der Noten wage ich das zu sagen, wobei freilich einkalkuliert werden muß, daß Atamian als vollstreckende Pianisteninstanz zu diesem Eindruck gehörig beiträgt. Der Schüler von John Perry und Jorge Bolet nähert sich dem Stoff nicht wie Achatz von der lyrischen Seite, sondern formuliert die beruhigten Episoden als Stauräume für die jeweils kommenden

FONO-KRITIK

Eruptionen. Atamian inszeniert dieses „Opfer“ mit allen Möglichkeiten metallischer Tongebung, reißerisch, aber jederzeit kontrolliert. Der Unterschied zwischen seiner Deutung und jener von Achatz entspricht etwa der atmosphärischen Differenz zwischen Soltis scharfer Orchesterzeichnung und der mäßigen, fast leutseligen Darstellung von Colin Davis. *Peter Cossé*

★ Böhmisches Miniaturen.

SMETANA, Werke für Klavier; Peter Schmal-fuss (Klavier);
Thorofon DTHK 190/1 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1979/80
Klangbild: An kompakten Stellen knallig, Bässe etwas undeutlich, sonst klar.
Fertigung: Leichtes Rauschen.

Die Firma Thorofon plant, einen größeren Zyklus von vergessenen Klavierkompositionen mit dem Pianisten Peter Schmalfuss herauszubringen. Das Smetana-Album ist dafür in mancherlei Hinsicht ein vielversprechender Anfang. Es breitet einen wichtigen Teilbereich dieses Komponisten aus, ist freilich keine Gesamteinspielung, wie der Titel vermuten ließe, auch keine Sammlung einiger Zyklen, sondern eher ein repräsentativer Querschnitt, der einführt und vorstellt. Der Begleittext von Hans-Klaus Jungheirich unterstützt diese Konzeption, indem er klar und knapp die Stellung der Klavierkompositionen in Smetanas Werk umreißt, ebenso die Entwicklung des Komponisten auf diesem Gebiet und indem er kurz auf die ausgewählten Beispiele eingeht, allerdings ohne deren Auswahl zu begründen. In Peter Schmalfuss finden die Werke einen guten und ernsthaften Anwalt, der sich durch seine „Vorbildung“ bei Chopin und Schumann dafür qualifiziert hat. Zwischen Chopin, Schumann und Liszt nämlich schwankt Smetana hin und her, nicht gerade epigonal, aber doch unüberhörbar, mit einigen böhmischen Melodienfloskeln versetzt. Ein großer, nie ermüdender Facettenreichtum breitet sich vor dem Hörer aus. Da sind zunächst zwei gefällige Konzertetüden mit allerhand Laufwerk und schwirrenden Begleitformeln. Durch den Titel „Am Seegestade“ deutet das op. 17 bereits auf eine besondere Vorliebe des Komponisten: auf das lyrische, betitelt Klavierstück, aber auch auf einige isolierte Werke mit Ambitionen, die schon zu sinfonischen Dichtungen hinsteuern. Vertreten ist davon das ausladende und etwas protzige Exemplar „Macbeth und die Hexen“ (1859). Aber auch manche kleinen Stücke (etwa das Albumblatt op. 3, Nr. 3 mit dem Schiller-Titel „Es waltet und siedet, brauset und zischt“) scheuen vor eindeutigen poetischen Überschriften nicht zurück. Diese „Skizzen“, „Charakterstücke“ und „Albumblätter“ machen den größten Teil der Kassette aus und erscheinen mir trotz mancher Anklänge an Chopin und Liszt am wertvollsten aus Smetanas Klavierwerk, auch verglichen mit den späten, kompositorisch schwierigen, aber auch blassen Réves („Träume“), die alle sechs in die Kassette aufgenommen wurden. Die berühmteste Gruppe sind schließlich die Polkas, sicherlich die eigenständigsten Kompositionen Smetanas für Klavier mit ihrem reichhaltigen rhythmischen Zierat und den kurzen Einwüfen der Mittelstimmen, die Schmalfuss sehr gut herausholt. Nicht alle Tänze scheinen mir allerdings so gelungen wie etwa die

Kapriolen von op. 13 Nr. 2, wo im Mittelteil deutliche Relikte von Chopins „Berceuse“ plötzlich mit der Polka konfrontiert werden. In vielerlei Hinsicht lohnt sich also der Kauf dieser gelungenen Edition. *Andreas Jaschinski*

Wiederveröffentlichungen KLAVIERWERKE

★ Ciccolinis wegweisende französische Einspielung jetzt auch im deutschen Katalog.

SATIE, Trois gymnopédies, Heures séculaires et instantanées, Les trois valse distinguées du précieux dégouté, Avant-dernières pensées, Trois gnossiennes, Trois morceaux en forme de poire, Trois nocturnes, La belle excentrique, Sports et Divertissements, Trois Sarabandes, La piéce de Méduse, Menus propos enfantine, Pièces froides, Gnossiennes, Quatre Préludes, Jack-in-the-box u.a.; Aldo Ciccolini (Klavier);
EMI 1 C 151-52081/86 (6 S 30)

Aufnahmedatum: 1966, 1967, 1971 und 1976
Klangbild: Den Aufnahmedaten entsprechend von unterschiedlicher Präsenz, jedoch überraschend einheitlich in der Klavierklangcharakteristik, weitgehend offen und unverfärbt.
Fertigung: Geringfügiges Bandrauschen, vereinzelte Oberflächenstörungen.

Vergleichseinspielungen: De Leeuw (Telefunken 6.42198 und 6.42224, Philips 9500881)

Über den Auslandsdienst der Electrola konnten die Sammler schon Mitte der 60er Jahre Ciccolinis erste Satie-Platten beziehen. Sie taten das seinerzeit und in den folgenden Jahren nicht



nur deshalb, weil sich Ciccolini mit einer Reihe von schlackenlosen Liszt-Platten (u.a. „Harmónies poétiques et religieuses“) als hellhöriger Gestalter und Virtuose empfohlen hatte, sondern gleichermaßen im Bestreben, sich über die unkonventionelle Musik Eric Saties zu informieren. Ciccolini setzte sich bereits zu einem Zeitpunkt für die Klavierwerke dieses Romantiker-Verächters ein, da von einer großangelegten Rezeption noch kaum zu reden war. Im Gegen-

satz zu vielen seiner Kollegen, begnügte sich der italienische Pianist nicht mit der gefälligen Übermittlung jener zwei, drei Zugstücke, die bei weiten Kreisen des Publikums für das Phänomen „Satie“ stehen, wobei der Begriff „Skurrilität“ immer wieder benutzt wird. Ciccolini setzte zu einer großangelegten Übersicht an, spielte sich durch die mannigfaltigen Formen und literarisch-ästhetischen Chiffren hindurch. Mit schlankem Ton, flüssig in den schnellen Abschnitten, klärend in den Phasen musikgeschichtlicher Anspielungen und Seitenhiebe – kurz: mit dem Zugriff des gestandenen Konzertpianisten. Ich betone dies deshalb, weil der Holländer Reinbert de Leeuw drei Platten vorgelegt hat (Telefunken und Philips), die ein kauzig gebremstes, klanglich etwas eingedicktes Satie-Spiel vorführen. Sicher trifft de Leeuw die Hintergründigkeit einzelner Pièces, aber er verfehlt in vielen Fällen den kapriziösen, gläsern-provokanten Duktus. Und man muß dem Komponisten unterstellen, daß es ihm programmatisch um Klarheit, Schmucklosigkeit und Durchschaubarkeit der musikalischen Intentionen ging.

Die EMI-Kassette enthält sechs Platten und so gut wie alles, was für die gründliche Auseinandersetzung mit dem Klavierwerk Saties von Belang ist. Zusammen mit der Lektüre von Saties „Mémoires d'un amnésique“ enthüllt sie die Stationen eines Unangepaßten. *Peter Cossé*

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE

○ Beginn einer neuen Bacheinspielung.

BACH, Das Orgelwerk (Vol. 1), Präludien und Fugen G-Dur BWV 541, C-Dur BWV 545, a-Moll BWV 543, C-Dur BWV 547, h-Moll BWV 544; Günther Kaunzinger an der Robustelly-Orgel der Kirche St. Lambertus/Helmond (NL);
Solist 1201 (1 S 30)

Aufnahmedatum: Juni 1981

Klangbild: Ziemlich räumlich, voll, rund, in den dynamischen Verhältnissen nicht immer genügend ausgeglichen.

Fertigung: Einwandfrei.

Bach – und kein Ende? Nach vielen Teil- und so manchen Gesamteinspielungen scheinen gemäß dem Plattentitel wieder umfangreiche Bach-Einspielungen auf uns zuzukommen, wobei diese erste Platte fünf große freie Werke aus Peters Band II enthält. Der Spieler ist diesmal Günther Kaunzinger, technisch ungemein begabt, nicht zu Unrecht als der „Mann mit den schnellen Fingern“ bekannt, den Hörer daher neugierig machend u.a. auf Tempo, Phrasierung, Artikulation und Klangbild.

Das G-Dur-Werk 541 erklingt in überzeugendem, erfreulich zügigem Tempo, das C-Dur-Werk 545 in der angemessenen Breite. Warum bei der a-Moll-Fuge 543 das Pedalsolo ab Takt 141 plötzlich so beschleunigt wird, wo es ohnehin auf einen eher zu verbreiternden Schluß zugeht, ist nicht einzusehen. Das Präludium C-Dur BWV 547 erscheint mir nicht schwergewichtig genug. Auch das h-Moll-Werk BWV 544 kennt

man meist ein wenig breiter.

In Phrasierung und Artikulation macht sich Kaunzinger vom Nur-Legato weitgehend frei, zieht vielfach eine gemischte Form vor. Das Präludium C-Dur 541 wird sogar durchweg staccato gespielt, was bei dem zügigen Tempo durchaus überzeugt. Beim a-Moll-Werk 543 wird der zweite Teil der einleitenden Sextolen ebenfalls staccato gebracht, was der Klarheit zugute kommt. Auch das Laufwerk der Seitensätze des h-Moll-Präludiums 544 wird ab T. 17 bzw. 43 gelockert geboten. All diese Varianten sind als belebendes Element durchweg gutzuheißen.



Im Klangbild ist weitgehend herauszuhören, daß Kaunzinger der französischen Orgelmusik nahesteht. Er verwendet viel Grand-Jeu-ähnliche Farben und weitgehend die Zungenstimmen des Pedals, das sich dadurch ausgezeichnet durchsetzt. Manches wird ohne hörbaren Registerwechsel durchgespielt (Praeludien G-Dur 541 und C-Dur 545). Andererseits geht Kaunzinger so stark zurück (Seitensätze des h-Moll-Präludiums), daß ein dann plötzlich auftretendes Grand Jeu bei T. 27, 50 und 78 den Hörer fast erschreckt; die Fuge wird sehr dezent angepackt, das Spielwerk fein ausgehört, der Hörer ab T. 59 wieder mit einem FF erschreckt. Bei aller technischen Sauberkeit und durchdachter Artikulation erscheint mir die klangliche Abstufung nicht immer genügend ausgeglichen. Gerade deswegen sollte der Interessent an dieser sonst ausgezeichneten Einspielung nicht vorbeigehen; er hört zudem eine historische Orgel von etwa 1770, mehrfach umgebaut, ab 1974 völlig restauriert auf III/46 Register durch „Verschueren Orgelbau“. Ein Prospektbild ist leider nicht gezeigt. *Herbert Briefs*

○ Exemplarische Realisierung alter Spielpraxis.

KOTTER, Prooemium in re, Kochersberger Spanier, SCHLICK, Da pacem, KOTTER, Praeludium in la, SCHLICK, Maria zart, KLEBER, Praeambulum in re, HOFHAIMER, Ade mit Leid, ATTAIGNANT, Magnificat quarti toni, AUS DEM BUXHEIMER ORGEL-BUCH, Redeantes in mi, Praeambulum super mi, Pange lingua, Praeambulum super C, PAUMANN, Fundamentum organisandi, AUS DEM LOCHAMER LIEDERBUCH, Teil 1 und 2,

Wach auff mein Hort, ILEBORGH, Praeambulum super d; AUS DER WINSENER TABULATUR, Fryscium; Harald Vogel (Orgel);
Organa, Vertrieb: Corona Musikproduktion, Solingen ORA 3001 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 26./27. Februar 1982

Klangbild: Ausgewogen, präsent, originalgetreu.

Fertigung: Einwandfrei.

Eine ungewohnte Zeit abendländischer Orgelkunst breitet sich vor uns aus, eine Zeit, in der zwar die Proportionen von Tonhöhe und Tondauer annähernd festgelegt waren, aus der man aber kaum etwas weiß über den Gebrauch von Klangfarben, was ja letztlich heißt: von Besetzungen. Hans Klotz spricht von einer „Kommunität zwischen Orgel- und Ensemblesmusik“. Die Orgelkompositionen waren oft gleichzeitig für Streicher- und Bläserensembles geschrieben, die frühesten sogar textiert und in Stimmbüchern notiert, so daß sie vom Spieler erst noch zu intavolieren waren (bis hin zu Scheidts Tabulatura Nova). Das 14. und 15. Jahrhundert kennt fast nur Intavolierungen aus der Motettenkunst auf dem Gebiete der Orgelmusik.

Diese in ihren Ursprüngen vokale Konzeption bindet den Interpreten von vornherein an eine möglichst adäquate Darstellung. Heute wissen wir, daß nicht alle Orgeln der Gotik und Renaissance mit ihren unterschiedlichen Tastenmensuren eine künftige Spielweise ermöglichen, insbesondere nicht die großen. Daß eine solche trotzdem angestrebt wurde, zeigt Antegnatis Anweisung, „mehr legato als möglich“ zu spielen (1608). An diesem Punkt entfesselte sich vor nicht allzu langer Zeit ein Interpretentstreit um die Frage, ob und bis in welche Epoche hinein alte Fingersätze pauschal auf unsere heutigen Orgeln übertragen werden dürfen und ob durch diese neue alte Technik ein originales Klangbild der alten Orgelmusik erstehen könnte.

Harald Vogel hat durch seine Forschungen den Anstoß zur Anwendung der alten Spielpraxis in der ältesten Orgelliteratur gegeben und realisiert auf dieser Platte seine Ergebnisse auf der ältesten erhaltenen spielbaren Orgel Deutschlands in Rysum aus dem Jahre 1457 an Hand von Orgelliteratur aus der Zeit von 1431 bis 1531, die Kompositionstechniken von einfacher Zweistimmigkeit über die hohe Figurationskunst eines Conrad Paumann bis zu kompliziertem Stimmgeflecht umfaßt. Mit seiner durchdachten, die Struktur erhellenden, differenzierten Artikulation unterscheidet er sich lobenswerterweise von solchen Organisten, die die alten Spielpraktiken pauschal und bis ins Spätbarock hinein übertragen. Vogel erfüllt diese für heutige Ohren fremdartig herbe Musik mit Leben und Spannung. Und so ist diese Platte neben ihrer hohen Bedeutung als musikwissenschaftliche Bereicherung und als Maßstab für alle Organisten, die sich mit historischer Aufführungspraxis beschäftigen, ein beglückendes musikalisches Erleben frühester hoher Kunst des Orgelspiels. *Brigitta Pohl*

○ Einspielung mit unterschiedlichem Engagement.

BUXTEHUDE, Präludium und Fuge in E-Dur BWV 141, KELLNER, Choral: Was Gott tut, das ist wohlgetan, KREBS, Toccata und Fuge

E-Dur, BACH, Choral: O Lamm Gottes, unschuldig BWV 656, Präludium und Fuge in e-Moll BWV 548; Jacques van Oortmerssen (Orgel);

Denon PCM OF-7033-ND (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 11.–12. Juli 1981

Klangbild: Voll und rund in allen Stärkegraden, präsent, sehr schönes Plenum.

Fertigung: Gut.

Dieser Platte hatte man mit besonderer Erwartung entgegengesehen, ist sie doch das Abbild einer der schönsten Großorgeln der Niederlande, die mir konzertant bekannt geworden sind, nämlich der Orgel der St. Nicolas Bovenkerk in Kampen. Laut Beitekt geht sie auf Jan Morlet (1629) zurück, ist, wie üblich, durch viele Hände gegangen (u.a. F.C. Schnitger) wurde abschnittsweise vergrößert und hat seit der letzten Restauration im Jahre 1975 nunmehr 58 klinge Stimmen.

Der gestalterische Eindruck der vorliegenden Aufnahme ist sehr uneinheitlich. Schon das Hauptwerk der Vortragsfolge, Bachs Präludium und Fuge in e-Moll BWV 548, ist interpretatorisch enttäuschend. Gerade von diesem Werk liegen mir von zahlreichen Konzerten und Einspielungen die Zeiten vor: fast durchweg zwischen 14 und 14½ Minuten. Dieser Interpret heute braucht fast 18 Minuten! Da er bei diesem bedeutenden Werk auch klanglich nichts bietet – außer 8' und 4' hier und da mal ein 2', aber keine Mixtur oder Zungenstimme – ist die Langeweile auf die Spitze getrieben. Bachs dreiteiliges Choralvorspiel ist in den Tempi richtig; das in den dritten Teil eingebrachte Plenum bringt vor allem den chromatischen Abschnitt gut zur Geltung. Am besten gelungen erscheint Buxtehudes vielgestaltiges Präludium und Fuge E-Dur BWV 141. Beginn und Ausklang werden in entsprechender Klangfülle breit ausgespielt, die zahlreichen Zwischenteile erscheinen nicht immer genügend flüssig, was auch für die Krebs-Toccata und -Fuge gilt. Insgesamt gesehen ist der Gesamteindruck dieser Einspielung unterschiedlich.

Das Klangbild der Orgel entspricht im Plenum ganz meiner persönlichen Erinnerung. Es ist die erste mir bekannt gewordene Orgelaufnahme in Digitaltechnik, die den vollen Nachhall mitliefert und so der Wirklichkeit entsprechend nahekommt. *Herbert Briefs*

○ Leichte Mischung von Liszt.

LISZT-ORGELTRANSKRIPTIONEN; Vorigen: WAGNER, Pilgerchor aus Tannhäuser, BACH, Adagio aus der Sonate c-Moll für Violine und Cembalo, BWV 1017, Ich hatte viel Bekümmernis aus dem Schlußsatz der Kantate Nr. 21, Aus tiefer Not schrei' ich zu dir aus dem Eingangsschor der Kantate Nr. 38, DI LASSO, Regina coeli, NICOLAI, Kirchliche Fest-Ouvertüre Ein feste Burg ist unser Gott, CHOPIN, Préludes e-Moll (op. 28.4) und E-Dur (op. 28.9), VERDI, Agnus Dei aus Missa da Requiem, MOZART, Ave verum corpus, KV 618; Zsigmond Szathmáry (Orgel);
RCA RL 11970 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Etwas gedeckt.

Fertigung: Ohne Mängel.

Liszs Orgel-Transkriptionen von Werken Bachs