

Moll op. 1 Nr. 6, PLATTI, Sonate für Oboe und Basso continuo g-Moll, VIVALDI, Sonate für Oboe und Basso continuo c-Moll, F XV/2, BABELL, Sonate für Oboe und Basso continuo g-Moll; Lajos Lencsés (Oboe), Marga Scheurich-Henschel (Cembalo), Andreas Schmid (Violoncello);

RBM 3076 (1 S 30) Digital

Vertrieb: Disco-Center, Kassel

Aufnahmedatum: (P) 1984

Klangbild: Sehr natürlich, durchsichtig und ausgeglichen.

Fertigung: Einwandfrei.

FRANZÖSISCHE OBOENSONATEN: SAINT-SAËNS, Sonate für Oboe und Klavier op. 166, BRÉVILLE, Sonate für Oboe und Klavier, POULENC, Sonate für Oboe und Klavier, DUTILLEUX, Sonate für Oboe und Klavier, Lajos Lencsés (Oboe), Karl Bergemann (Klavier);

RBM 3079 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: (P) 1984

Klangbild: Dem Charakter der Werke einfühlsam angepaßt: mit deutlicher Räumlichkeit, dabei ausgewogener Instrumentenanordnung.

Fertigung: Einwandfrei.

Was an diesen beiden Platten gleich auffällt, ist der Unterschied im Klang der Oboe. Vielleicht spielt Lajos Lencsés – seit mehr als 13 Jahren Solo-Oboist des Radio-Sinfonieorchesters Stuttgart – tatsächlich zwei verschiedene Instrumente, wie ein Vermerk auf der Plattenhülle der französischen Sonaten anzudeuten scheint; vielleicht ist der Unterschied aber auch nur einfach das Ergebnis der Fähigkeit dieses Künstlers, eine andersartige Musik auch anders erklingen zu lassen: die Barocksonaten sind sehr präsent, mit tragend-konstantem Atem und kräftig-vollem Oboenton über dem Continuo-Fundament aufgenommen; die französischen Sonaten auf der zweiten Platte klingen dagegen verhaltener, weicher im Oboenklang, der – wohl auch durch eine andersartige, den Raum stärker betonende Aufnahmetechnik – gegenüber dem gewichtiger artikulierte Klavierklang ein wenig zurückgenommen ist, ohne daß dadurch aber die klangliche Balance zwischen den beiden Instrumenten einseitig belastet würde.

Selten ist mir auch das konstruktiv-strenge Element des barocken Sonatentypus, bei aller Vielfalt der melodischen und harmonischen Ausgestaltung, so stark bewußt geworden wie hier im unmittelbaren Vergleich mit der klangsinnlichen nachromantischen Tonsprache der französischen „Sonaten“, die aber auch wieder in sich verschiedene Auffassungen und Haltungen widerspiegeln: Saint-Saëns mit retrospektiv romantisch-elegischem Grundton; Bréville dem Impressionismus nahestehend; Poulenc (mit gerade umgekehrt angeordneter Satzfolge langsam/schnell/langsam auch formal opponierend) in diesem Spätwerk zur schlichten Melodie, zur Innigkeit einer einfachen musikalischen Geste zurückzufindend; Dutilleux bei aller Modernität seiner Tonsprache gleichermaßen den melodischen Verlauf der Linien betonend. Und all das wird von Lencsés in überzeugender und faszinierender Weise interpretatorisch so umgesetzt, daß jedes der jeweils vier Stücke der beiden Platten die ihm zukommende Darstellung erfährt – eine vom Intellekt wie von der Spieltechnik her gleichermaßen beeindruckende Leistung. Seine Mitstreiter fügen sich in das jeweils gültige Interpretationskonzept kongenial ein. Leider enthalten die beiden Platten nicht allzu viel Musik: die Barockplatte mit knapp mehr als einer halben Stunde sogar besonders wenig. Nachdem es etliche gute und reichhaltigere Plat-

ten mit barocken Oboensonaten schon gibt, läßt sich die Aufnahme mit den französischen Oboensonaten – die auch fast eine Dreiviertelstunde dauert – mit größerem Nachdruck empfehlen.

Diether Steppuhn

Orgelsonaten mit Flötenbegleitung.

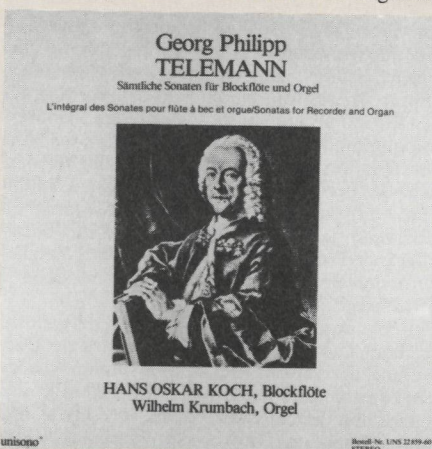
TELEMANN, Sämtliche Sonaten für Blockflöten und Orgel; Hans Oskar Koch (Blockflöte), Wilhelm Krumbach (Orgel);

unisono UNS 22 859-60 (2 S 30)

Klangbild: Unnatürlich, der Orgelklang teilweise verschwommen.

Fertigung: Knack- und Knistergeräusche.

Es gibt wohl kaum eine Gattung in der barocken Instrumentalmusik, die den immens fleißigen und in seiner Zeit hoch angesehenen



nen Telemann nicht zu schier unerschöpflichem Komponieren angeregt hätte. Er schöpfte aus den verschiedensten Stilrichtungen und wurde einer der Wegbereiter der Klassik. 1728/29 veröffentlichte Telemann in der von ihm gegründeten ersten deutschen Musikzeitschrift „Der getreue Musikmeister“, in der er zeitgenössische und eigene Werke publizierte, u.a. vier Sonaten für Blockflöte und Generalbaß. 1739/40 erschienen in den „Exercizii musici“ die Sonaten in C-Dur und d-Moll, in denen die Orgel – wie in den obengenannten – reine Continuo-funktion hat. Die Triosonaten in B-Dur und C-Dur schrieb Telemann ursprünglich für Flauto traverso und transponierte sie später selbst in eine der Blockflöte angemessene Tonart.

Je größer das Klangvolumen der solistischen Instrumente in dieser Zeit wurde, desto mehr gewann die Orgel bzw. das Positiv im sakralen Bereich neben Laute und Cembalo als Begleitinstrument an Bedeutung. Die Vorstellung der Größenverhältnisse Blockflöte und Orgel (zumal, wenn es sich wie hier um eine viermanualige Orgel mit 53 Registern handelt) ist zunächst einmal befremdend. Doch können sich die beiden Instrumente farblich gut ergänzen, vorausgesetzt, die Orgel ist gut intoniert und der Organist versteht sich als Partner des Flötisten. Wilhelm Krumbach scheint hier jedoch von der Angst gepackt zu sein, eintönig zu werden, denn er macht die Orgelstimmen um jeden Preis interessant. Seine Vorliebe für Zungenstimmen nervt unbeschreiblich; sie passen sich weder dem Klang der Flöte an, noch stellen sie an entsprechenden Stellen ein klanglich selbstständiges Gegenüber dar. Farben als Charakteristika für Personen oder Situationen wie bei Monteverdi

sind bei Telemann stilistisch falsch! Sogar dem Reiz der Klangfülle kann der Organist nicht immer widerstehen, so daß die Flöte mit aller Kraft gegen die Orgel ankämpft und schließlich doch unterliegt, obwohl die Technik sehr bemüht ist, sie immer in den Vordergrund zu spielen (besonders „erschlagende“ Beispiele: Sonaten F-Dur 3. Satz, C-Dur II A 4. Satz, B-Dur 4. Satz). Die Grenze zur Geschmacklosigkeit überschreitet Krumbach in der Sonate C-Dur 3. Satz, in dem das Continuo den wimmern den Klang eines schwindsüchtigen Harmoniums annimmt. Glücklicherweise kommt es manchmal doch auch vor, daß die Orgel dynamisch ausgewogen und farblich dezent der Flöte zur Seite steht (Sonaten F-Dur 1. und 2. Satz, C-Dur II A 1. Satz). In den beiden Triosonaten, in denen die Orgel als selbstständiger Partner neben der Flöte auftreten darf und soll, liegt der Lautstärkepegel wieder fast immer jenseits der Toleranzgrenze, und der Organist musiziert ohne jede Beziehung zur Flötenstimme (mit Ausnahme des 1. Satzes der B-Dur-Sonate, in dem Telemann für einen Augenblick genießbar wird).

Dem Flötisten bleiben bei einer solchen „Begleitung“ keine Spielräume für Gestaltung. Außer einigen Schluß-Ritardandi kommt auch so gut wie nichts an dynamischer oder agogischer Differenzierung. Koch spielt ohne Spannung, vielleicht ein wenig resigniert... Sehr störend ist, daß die Orgel stets hinter der Flöte herhinkt. Man kann es kaum begreifen; aber in der Tat ist es hier gelungen, an einer so eingängigen und leicht verstehbaren Musik „vorbei“ zu interpretieren.

Brigitta Pohl

Kurzweiliges mit Geschmack geboten.

VANHAL, Sechs Variationen über Nel cor più non mi sento, BURGMÜLLER, Drei Nocturnes für Gitarre und Violine, ROLLA, Drei Duette für Violine und Gitarre; Ernő Sebestyen (Violine), Juan Pastor (Gitarre);

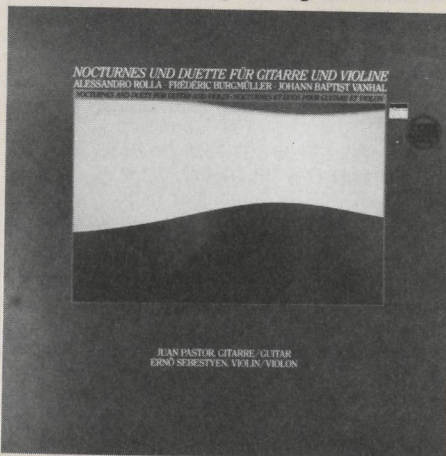
Schwann VMS 1034 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Sehr natürlich, gelegentlich Außen-geräusche.

Fertigung: Leichtes Rumpeln, sonst einwandfrei.

Ernő Sebestyen, 1. Konzertmeister beim Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, fiel bereits bei der Einspielung dreier Violinkonzerte von Mysliveček durch sein geschmackvolles und gediegenes Spiel sowie sein Bestreben um Repertoirebereicherung angenehm auf



(Schwann VMS 1610). Auch mit den hier vorgelegten Aufnahmen betritt er Schallplattenneuland. Nun, es sind keine aufregenden Novitäten – der Titel „Nocturnes und Duette für Gitarre und Violine“ läßt dies auch nicht erwarten. Paisiello's Arie „Nel cor più non mi sento“ muß seinerzeit eine Variationen-Epidemie hervorrufen haben, der sich auch Jan Krtitel Vanhal nicht entziehen konnte. Weit entfernt von Paganinis Virtuosenengewitter betonte der böhmische Komponist mehr die gesangliche Seite. Ihr lassen denn auch Sebestyen und sein Partner Pastor entsprechende Sorgfalt angedeihen. Auf ähnlicher Wellenlänge liegen Burgmüllers „Drei Nocturnes“. Angenehm klingende Unterhaltungsmusik ist hier ebenfalls in kompetenten Händen. Mit Alessandro Rolla betritt man bekannter scheinendes Gebiet. Wie schon Accardo und Bianchi anhand dreier Duette für Violine und Viola zeigten (PULL QLS 5006), hat Paganini bei seinem kurzzeitigen Lehrer doch einiges abschauen können. Wer fühlt sich bei den vorliegenden Duetten nicht an Paganinis Opera 2 und 3 erinnert? Auch hier bewegt sich Sebestyens Spiel im Rahmen geigerischer Sorgfalt. Seine besonderen Stärken liegen im Herausarbeiten von Stimmungsgehalten. Doch muß man einen Virtuosen vom Range Accardos danebenhalten, um Mögliches zu ahnen. Bis sich dies jedoch konkretisieren läßt, ist man mit Sebestyen/Pastor gut bedient.

Die Aufnahmetechnik hat – für meinen Geschmack – die Gitarre etwas unterzeichnet. Vor allem bei Rolla hätte eine gleichgewichtige akustische Balance gutgetan. Von diesem Aspekt abgesehen, wurden die Klangcharaktere sehr natürlich eingefangen. Miteingefangen wurden allerdings auch Straßengeräusche – wenn auch nicht in störendem Maße. Unangenehmer fällt das Fehlen von Trennrillen bei den Duetten von Rolla auf. Da kann man nur auf gut Glück nach einem Einzelsatz suchen. Wolfgang Wendel

Solistenporträt mit studio-akustischem Handicap.

WEBER, Grand Duo concertant op. 48, Thema und Variationen concertante op. 33, DEBUS-SY, Première Rhapsodie, GALLOIS-MONTBRUN, Six Pièces musicales d'étude; Frédéric Rapin (Klarinette), Olivier Sörensen (Klavier);

Gallo 30-402 (1 S 30)

Aufnahmedatum: (P) 1983

Klangbild: Mangelhafte Bläserpräsenz, sehr direkte Klaviermechanik, enge Räumlichkeit, technisch manipuliert wirkender, künstlicher Balance-Ausgleich.

Fertigung: Durchgehend leises Platten- oder Bandrauschen bei vorsichtig ausgesteuertem Aufnahmepegel.

Vergleichseinspielungen: Klöcker (Teldec 6.42 830 AP), Stalder (FSM 0533), Gießler (Aulos 53 538).

Der 28jährige Klarinettenprofessor an den Konservatorien in Neuchâtel und Fribourg, Frédéric Rapin, riskiert als Plattendebüt ein Solo-Recital. Sein Können ist untadelig, sein Mut zum konkurrierenden Vergleich mit den bekannten Weber-Werken der Seite 1 wirkt allerdings ein wenig vorzeitig und unreflektiert. Von den gegenwärtig angebotenen Vergleichsfassungen muß er sich von mindestens zwei Kollegen überunden lassen: Klöcker und Stalder. Der (wahrscheinliche) Grund: Studio-Erfahrungen sind offensichtlich nicht seine Stärke,

denn unversehens wurde er von der Mischpultregie in einen allzu indirekten Schallwinkel eines ohnehin indifferent, klein und schmal wirkenden Aufnahme- und Klappengeräusches gedrängt. Atem- und Klappengeräusche sind zwar wundersam eliminiert, aber eine wesenlose Kühle und Klangabstraktion ist die Folge. Frech und aufdringlich machen sich dagegen die Dämpfungsfilze und Tastenhämmer des Konzertflügels bemerkbar. Es bedarf daher einiger Spiel- und Hör-Anstrengungen, solche Erschwernisse zu kompensieren. Daß dies dem Bläser Frédéric Rapin mit dem edlen Ton seiner Buffet-Crampon-Klarinette bei der Wiedergabe der ebenso virtuos-anspruchsvollen wie musikalischen Spiel- und Ausdrucksstudien von Gallois-Montbrun (geb. 1914) trotzdem gelingt, verdient Beifall und läßt auf eine atmosphärisch vorteilhaftere Wiederbegegnung hoffen.

Gerhard Pätzig

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke

☆ Nicht gerade direkt.

BACH, Das Wohltemperierte Klavier Band I; Anthony Newman (Cembalo);

Vox cum laude 2-VCL 9056 (2 S 30)

Aufnahmedatum: Januar 1980

Klangbild: Sehr präsent, in der Baßlage nicht sehr transparent, insgesamt sehr plastischer und voller Cembaloklang.

Fertigung: Einwandfrei.

Die Aufnahme Newmans ist vielseitig: er registriert sein dreimanualiges „Magnum Opus Cembalo“, 1891 von Keith Hill und Philip Tyre gebaut, sehr variabel, er wählt Tempi, die auch vor Extremen nicht zurückschrecken, er bringt phantasievolle Verzerrungen an, kurz, er tut alles, um Kurzweiligkeit zu erzeugen. Soviel Abwechslung und Farbigkeit legt fast den Vorwurf der Rattenfängerei nahe, gerade wenn man bedenkt, wie sehr wir uns hierzulande an distanziertere Interpretationshaltungen gewöhnt haben.

Vergleicht man etwa mit Ton Koopmans sehr diskreter, nur innerlich bewegter Aufnahme, sind die Unterschiede offenkundig. Deutet Koopman die Charaktere häufig nur an, spielt Newman sie voll aus. Das virtuose Cis-Dur-Präludium wird zum rauschenden Exeritium, die c-Moll-Fuge zum mächtig ausladenden Klanggemälde. Soviel Volumen würde auf die Dauer erdrücken, fände Newman nicht ständig, manchmal auch innerhalb der einzelnen Stücke, neue Variationsmöglichkeiten. Zu kurz kommt lediglich die Transparenz der Stimmführungen in den Fugen, es sei denn, Newman stellt die Subjekte überdeutlich heraus wie im Fall der a-Moll-Fuge.

Die Aufnahme ist Ausdruck jener besonders in Amerika kultivierten hochromantischen Bach-



Die größte Schallplatten-Schau der Welt

- Jetzt mit Deutschlands größtem CD-Spezialhaus. Alle lieferbaren Titel vorrätig. Großes Import-Programm
- Fordern Sie unsere aktuelle Neuheitenliste an

Saturn · Hansaring 97 · 5000 Köln 1
CD-Spezialhaus: Hansaring 95 · 5000 Köln 1

auffassung, die Expressivität nicht durch Binnenspannung erzeugt, sondern durch emotionales Aufladen der einzelnen Stimmen. Wir kennen derlei etwa aus Serkins Klaviernaufnahmen, aus Casals' Orchestereinspielungen, selbst der Vergleich zu manchen Stokowski-Einspielungen liegt nahe. Dem entspricht auch, daß Newman teilweise sehr frei mit dem Notentext umgeht, zumindest gegenüber dem Henle-Urtext sind etliche Zusätze angebracht.

Dennoch: Es gibt Stücke in dieser Sammlung Newmans, das Es-Dur-Präludium etwa, die kaum klängschöner gestaltet werden können. Als opulente Alternative zum mitteleuropäischen Akademismus sind die Platten ohne weiteres zu empfehlen.

Nikolaus Deckenbrock

Unzimperliches Gestalten.

BACH, Chromatische Fantasie und Fuge, Italienisches Konzert, Fantasie c-Moll BWV 906, Präludium und Fuge a-Moll BWV 894; Huguette Dreyfus (Cembalo); Denon/TIS CD 38C37-7233 (WD: 39' 33'') LP OX 7083 (1 S 30) Digital
Klangbild: (CD) Präsent, weit, gute Dynamik.
Fertigung: Ohne Mängel.

Solides Handwerk gibt dieser Aufnahme das Gewicht. Huguette Dreyfus, die auch als Lehrerin an der Schola Cantorum in Paris wirkt, profiliert sich dabei als robuste, unzimperlische, freilich auch nicht ungemein originelle Cembalistin des festen Klangschriffs. Obgleich berühmte Stücke wie das Italienische Konzert und die Chromatische Fantasie und Fuge mittlerweile so häufig durch die Mühen der Interpretation gegangen sind, daß eigentlich eine Revision gängiger Verhaltensmuster verlockend sein müßte, setzt Huguette Dreyfus auf bewährte Formen. Das Italienische Konzert wird in seiner Dreisätzigkeit scharf herausmodelliert, wobei den Ecksätzen das beherrschende Forte, dem Andante ein mildes Piano zugeführt wird; die Chromatische Fantasie und Fuge empfiehlt sich, wie meistens, als ein Gewitter von raschen Noten.

Es geht nicht darum, Originalität aus reiner Lust an der Polemik zu suchen. Doch gerade im Fall dieser beiden Werke wären andere Perspektiven vielleicht nicht nur denkbar, sondern sogar aufregend. Als Svatoslav Richter – natürlich auf dem Klavier – vor Jahrzehnten das F-Dur-Konzert in seinen störrischen Akkordgängen abmilderte, schien ein ungeahnter Zauber von bekenntnisthafter Intimität von der Fatur des Textes auszugehen. Aber einer solchen Verlagerung der motivischen Logik kann Huguette Dreyfus nichts abgewinnen. Sie bevorzugt die kräftige, weit tragende Diktion – auch im Fall der Chromatischen Fantasie und Fuge. Dabei böte sich die Fantasie trotz ihres bravourösen Glanzes geradezu an für ein forschendes, nachdenkliches, die vielen Rezipitate aufbrechendes Interpretieren. Die ungemeine Komplexität der Zeitdimensionen ist meines Erachtens noch nie restlos erfaßt worden. Die Fuge wird entschieden, ohne klangliche Raffinesse, durchgespielt. Wiederum wäre zu fragen, ob es sich dabei tatsächlich um ein konzertant-extrovertiertes Stück handelt – oder ob nicht in dem behutsam aufsteigenden Thema Verinnerlichungen enthalten sind, von denen man bei Huguette Dreyfus nichts hört. – Sehr triftig spielt die Französin die c-Moll-Fantasie BWV 906.

Martin Meyer

Europäisches auf dem Cembalo – perfekt.

HÄNDEL, Grobschmied-Variationen, BACH, Italienisches Konzert, FISCHER, Passacaglia d-Moll, COUPERIN, Les Barricades Mystérieuses u. a.; Trevor Pinnock (Cembalo); DG CD 413 591-2 (WD: 52' 50'') LP 413 591-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: (CD) Offen, transparent und präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Händels Grobschmied-Variationen, Bachs Italienisches Konzert, bekannte Scarlattisonaten, Populäres von Couperin und Rameau, man würde schnell abwinken beim Hören einer solchen Zusammenstellung barocker Cembalo-Highlights, wären da nicht Trevor Pinnocks bekannte Musikerqualitäten: ein flüssiger Spielapparat, der den zügigen, aber nie überzogenen Tempi mühelos folgt, eine äußerst flexible rhythmische Gestaltung, die aber nie das Grundmetrum antastet, motorische Kräfte, die sich nicht verselbständigen. Auszusetzen gibt es da wenig, das Ideal ist nicht weit.

Dieses Ideal scheint Trevor Pinnock einmal mehr in der Verbindung aller Momente zu suchen, häufig auch zu finden. Die angestrebte goldene Mitte hat aber auch ihre Konsequenzen: Extreme ausdrucks- oder tempomäßige Gefühle werden gemieden, manches gerät sehr verbind-



lich. Bei aller Bewunderung für Pinnocks Kunst: Übermäßig charakteristisch sind seine Darstellungen diesmal nicht. Im ersten Satz des Italienischen Konzertes werden die Themen kaum voneinander abgehoben, gehen in einem, wenn auch beeindruckenden musikalischen Fluß auf, im dritten Satz, wo Motorik gefragt ist, und in deren Übertreibung einige interpretatorische Wahrheit liegt, versucht Pinnock gleichzeitig noch melodische Bögen zu artikulieren, kurz, er schlägt sich nie auf eine musikalische Seite. Doch auch wenn ein wenig Glätte mit im Spiel ist, von hohem Niveau sind Pinnocks Darstellungen allemal, dafür beherrscht der Engländer die Fülle barocker Techniken zu perfekt. Die Platte ist geeignet zum Einstieg in Cembalomusik, sie gibt einen guten Überblick über das weite Feld kompositorischer Anstrengungen im Europa des beginnenden 18. Jahrhunderts. Aufnahmetechnisch gibt es derzeit nichts Besseres.

Nikolaus Deckenbrock

Mozart mit wenig Tiefenschärfe.

MOZART, Sonaten A-Dur KV 331, F-Dur KV 332, Fantasie d-Moll KV 397; Mitsuko Uchida (Klavier); Philips 412 123-1 (1 S 30) Digital
CD 412 123-2
Aufnahmedatum: Oktober 1983
Klangbild: (LP) Leicht baßlastig, leicht hallig, dynamisch gut.
Fertigung: Ohne Mängel.

Annehmbare Einsichten.

MOZART, Sonaten C-Dur KV 545, F-Dur KV 533, Rondo a-Moll KV 511; Mitsuko Uchida (Klavier); Philips 412 122-1 (1 S 30) Digital
CD 412 122-2
Aufnahmedatum: Oktober 1983
Klangbild: (LP) Leicht baßbetont, etwas hallig, dynamisch ordentlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Wie es heute bei vielen Preisträgern von Wettbewerben üblich ist, debütiert auch die Japanerin Mitsuko Uchida mit musikalisch abgründig schwierigen Werken. Jahrgang 1949, verließ die Pianistin 1961 mit ihren Eltern Tokio und kam nach Wien. Spätere Studien führten sie



zu Stefan Askenase, zu Wilhelm Kempff. Als Zwanzigjährige gewann sie den Wiener Beethoven-Wettbewerb. Über weitere Aktivitäten nach 1969 erfährt man nichts.

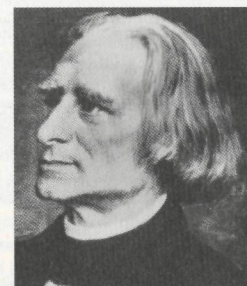
Zwei Platten, zwei Mozart-Einspielungen. Friedrich Gulda, der weiß, wovon er spricht, hat Mozart als den Gipfel musikalischer Probleme bezeichnet. Mitsuko Uchida, die über ein Handwerk, über eine Geläufigkeit verfügt, wie dies für Schallplatten renommierter Firmen heute selbstverständlich ist, nähert sich dem Meister mit Respekt. Mit einem Respekt, der den Werken getragenes, unrevolutionäres Interpretieren entgegnet. Merkwürdig bleibt, daß die eine Platte – mit der „leichten“ C-Dur-Sonate KV 545 und der wahrhaft tückischen F-Dur-Sonate KV 533 – wesentlich besser geglückt ist als die andere: mit der „Alla Turca“-Sonate und jener unverfänglicheren in F-Dur KV 332, an der schon Horowitz seine Spiellaune auslebte. Über weite Strecken verkrampft, melodisch eng und dynamisch monoton ist die A-Dur-Sonate KV 331 geraten. Den Rhythmus gestaltet Mitsuko Uchida als Synthese des 6/8-Taktes mit der

Zählweise in Halben. Damit läßt sich etwas anfangen – vorausgesetzt, daß die rascheren Variationen in der Bewegtheit sprechender Skalen und von Fall zu Fall sich emanzipierender Begleitung erfaßt werden. Davon ist freilich wenig zu hören, selbst in den langsameren Variationen bleiben strukturelle Offenkundigkeiten (Terzenwechsel, melodische Verschiebungen) nur gerade skizziert. Die Oktaven bleiben schwergängig, dynamisch verfremdend gesteigert, gleichförmig die glitzernden Sechzehntel der Schlußvariation. Vor allem aber der türkische Marsch – an dessen Arpeggien schon viele andere Pianisten sich wundervoll haben – ist ein Abglanz dessen, was an hurtiger, auch freudig erregter Diktion einzuholen wäre. Auch die keine großen philosophischen Probleme verheißende F-Dur-Sonate KV 332 bleibt architektonisch flach, ohne die Schwingungen der Phrasierungsbögen. Ein runder, aber auch an wichtigen Stellen diffuser Anschlag vermag nicht die dramaturgisch notwendigen Sondierungen vorzunehmen, der rasche Finalsatz wiederum verhallt in den Bezirken manueller Zuverlässigkeit. Erstaunlich wirkt daher – erstaunlich vor allem im Vergleich – die Aufnahme mit der C-Dur-Sonate KV 545, dem a-Moll-Rondo und der F-Dur-Sonate KV 533. Die Vorzüge sozusagen schlichter Empfänglichkeit für die thematische Kurzform einerseits, das kontrapunktische Kräftefeld andererseits zeigen hier Substantielles. Das klärende Forte, die rücksichtsvoll-unauffällige Behandlung der linken Hand, die sanfte Pedalisierung verleihen der C-Dur-Sonate überdurchschnittliches Gewicht. Und im langsamen Satz der F-Dur-Sonate gelingen Mitsuko Uchida einige Verdeutlichungen im Bereich der wichtigen Crescendi. Daß sie sowohl die d-Moll-Fantasie KV 397 wie das a-Moll-Rondo mit Ausdauer an Sensibilität begleitet, daß sie die harmonischen Flutungen in den Schlußakt des Rondos bemerkenswert sicher und locker realisiert, dies mag denn doch das Interesse an ihren nächsten Optionen geweckt haben.

Martin Meyer

John Bingham mit Werken von Szymanowski und Liszt

■ Bei Thorofon kamen zwei neue Platten mit dem englischen Pianisten John Bingham heraus. Die eine Veröffentlichung ist dem Werk von Karol Szymanowski gewidmet und enthält die dritte Sonate op. 36 sowie neun Preludes aus op. 1 (MTH 181). Unter dem Titel „Mephistostücke“ vereint die zweite Einspielung Werke von Franz Liszt und zwar vier Mephisto-Walzer, eine Bagatelle ohne Tonart (zuerst Vierter Mephisto-Walzer) und die Mephisto-Polka (MTH 182).



NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

Zeitgenössische Orgelmusik aus dem Geist der Gregorianik, vorbildlich dokumentiert.

AHRENS, Cantiones Gregorianae pro organo, Teil I – III, Choralwerk für Orgel (1948/50); Joseph Ahrens, Sieglinde Ahrens (Orgel); musica viva historisch MV 40-1109 (2 M 30), musica viva MV 60-1114 (3 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 13.5.1959/1.–5.12.1983
Klangbild: Natürliche Räumlichkeit.
Fertigung: Die unterschiedlichen Bedingungen der Mono- und Digitalaufnahme berücksichtigend: hervorragend.

Ein Vergleich der Schallplattenkataloge aus den zurückliegenden Jahren zeigt, welches Verdienst sich „musica viva“ um den dieses Jahr 80 Jahre alt gewordenen Joseph Ahrens erworben hat: Zu vier verstreuten Einspielungen auf vier gemischten Orgelaufnahmen sind inzwischen zehn LPs innerhalb dreier systematisch aufgebauten MV-Editionen gekommen. Und es ist anzunehmen, daß diese Werk-Betreuung eines der wichtigsten Komponisten zeitgenössischer katholischer Kirchenmusik ihre Fortsetzung findet.

Nachdem Maria Giese mit dem „Orgelopus 1929 bis 1980“ den Anfang machte (MV 80-1107; Preis der deutschen Schallplattenkritik, Vierteljahresliste 1/1984; vgl. FF 3/84, S. 53), liegen jetzt eine historische (Rundfunk-)Veröffentlichung mit dem Komponisten selbst und eine exzellente Digitalaufnahme mit seiner Tochter – Schülerin Blachers, ihres Vaters, Milhauds und Messiaens, jetzt Professorin an der Folkwang-Hochschule Essen – vor. Joseph Ahrens, aus Westfalen stammend und seit 1925 erst als Student, dann als Organist, Dozent und Hochschulprofessor in Berlin, spielte 1959 seine „Cantiones Gregorianae“ an der Schuke-Orgel des Konzertsales in der Berliner Musikhochschule, einem viermanualigen Schleifladeninstrument mit elektrischer Traktur aus dem Jahr 1955. Die authentische, farbenreiche Wiedergabe der zwischen zwei und zehn Minuten dauernden liturgischen Stücke vom Introitus und dem Ordinarium missae über den Kirchenjahrskreis bis zum Dies irae und Te deum zeigt die traditionelle Bindung und zugleich die Offenheit dieses Komponisten: So durchgehend der gregorianische Choral tonal, thematisch und formal diese funktionale Musik bestimmt, so unbefangen bedient sich Ahrens auch polytonaler und zwölftöniger Strukturen. Eine konsequente Atonalität freilich findet der Hörer nicht – zu wichtig ist Ahrens der Rückbezug auf das überlieferte Gut der feiernden Gemeinde.

Der österreichische Leis „Christ ist erstanden“, seit der Reformation Gemeingut beider großer christlicher Konfessionen, ist in jedem der Zyklen enthalten. Im „Choralwerk für Orgel“, das Sieglinde Ahrens an der Klais-Orgel der Pfarrkirche St. Mariae-Geburt in Mülheim/Ruhr spielt, leitet er den Osterkreis ein, der zwischen Advent, Weihnachten, Jesu Namen, Passion und Pfingsten, Eucharistie, Marienlob, Gotteslob steht. Abgesehen von verbindenden Formen wie Interludium, Ostinato oder Intrada ist hier

das deutsche Kirchenlied allgegenwärtig, das protestantische („Macht hoch die Tür“, „O Haupt voll Blut und Wunden“ u. a.) wie das meß- oder marienbezogene. Schlichtere Orgelchoral-Bearbeitungen wechseln mit spielerischen Formen wie Toccata, Fantasie und strengem Kontrapunkt (Kanon, Ricercar). Sieglinde Ahrens ist in der nuancierten Registerwahl und dem technisch sorgfältigen, musikalisch-temperamentvollen Spiel dem Werk ihres Vaters eine vorzügliche Interpretin.

Das fast ein Jahrzehnt früher entstandene „heilige Jahr“ läßt noch nicht die vorwärtsweisenden Züge der „Cantiones Gregorianae“ erkennen. Avantgarde zu sein war auch Ahrens' Absicht nicht. Doch hat er innerhalb der katholischen Liturgie die Ohren der Gottesdienstbesucher weit über das bislang Gewohnte hinaus empfänglich gemacht für autonome Wege der Musik. – In beiden Editionen werden der Komponist, die Werke und die Instrumente ausführlich (auch in englischer und französischer Sprache) vorgestellt.

Herbert Glossner

Klare Textur, lebendige Phrasierung.

BACH, Sechs Choräle von verschiedener Art (Schüler-Choräle) BWV 645-650, Fantasie G-Dur BWV 572, Partite diverse sopra Sei gegrüßet, Jesu gütig BWV 768; Daniel Chorzempa (Orgel); Philips CD 412 117-2 (WD: 51' 56'') LP 412 117-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: August 1983
Klangbild: (CD) Warmer und natürlicher Klang, angenehmer Nachhall.
Fertigung: Ohne Mängel.

Mit den späten Schüler-Chorälen und zwei frühen Werken, der Fantasie G-Dur und den umfangreichen „Partite diverse“, stellte Daniel Chorzempa ein Bach-Programm zusammen, welches zu der Silbermann-Orgel des Doms zu Arlesheim (Schweiz) ausgezeichnet paßt. Diese erlaubt außerordentlich klare Melodielinien und einen transparenten Klang auch in solchen „in organo pleno“-Sätzen wie der letzten Variation der „Partite diverse“. Das Instrument hat im hohen Register einen warmen Glanz (z.B. im Mittelteil der Fantasie); leider klingen die tiefen Baßregister bzw. das Pedal manchmal ziemlich unsauber, auffallend im vierten Schüler-Choral („Meine Seele erhebet den Herren“ BWV 648). Daniel Chorzempa bietet auf dieser 1761 gebauten, heute in den Originalzustand zurückversetzten Orgel ein makellooses Spiel. Deutliche Stimmführung, überlegter Formaufbau und feine Agogik kennzeichnen seine Interpretation besonders im ersten Schüler-Choral („Wachet auf“ BWV 645) sowie in der ersten und sechsten Variation der „Partite diverse“; in der achten Variation dieser „Partite“ ebenso wie in den Ecksätzen der G-Dur-Fantasie überzeugt er durch fließende Artikulation und mühelose Technik. Der dritte Schüler-Choral („Wer nur den lieben Gott läßt walten“ BWV 647) könnte vielleicht weniger mechanisch dargestellt werden: bei diesem Stück mangelt es an jener lebendigen Phrasierung, die sonst die Wiedergabe der Schüler-Choräle so überzeugend macht. Mit großer Empfindsamkeit gestaltet Daniel Chorzempa in der Fantasie die kühne Harmonisierung des Mittelteiles.

Eva Pintér