

FONO-KRITIK

Gesamtdokumentation zur Beurteilung ansteht. Soviel sei zuvor über die „betagteren“ Bestandteile gesagt, daß allein die Aufnahmen der Streichquintette und Sextette durch das erweiterte Amadeus-Ensemble von ihrer Ausdruckskraft, Klangkultur und Klangsönheit nichts eingebüßt haben, auch wenn wir uns inzwischen an stärkere Profilierung und Transparenz des Stimmengewebes gewöhnt haben. Auch der Klarinetist Karl Leister hat seinen blühenden, flexiblen Klang behalten, den er mit Jörg Demus in den beiden Klarinetten-Sonaten (1968) und ein Jahr zuvor mit dem Amadeus-Quartett in dem Quintett h-Moll hervorzuzaubern wußte und in der jüngsten Aufnahme des Trios op. 114 erneut unter Beweis stellte. Die klaviergebundene Ensemblemusik (Trios und Quartette) wird in den Neuaufnahmen doch recht deutlich vom Klavier beherrscht; dennoch besteht unter den Interpreten völlige partnerschaftliche Übereinstimmung. Die gleichen klanglichen Feinheiten, die sich vom optimal gezeichneten Klavier mitteilen, kommen durch die Streicher nicht immer ebenso „selbstverständlich“ zur Geltung. Offenbar ließ sich das Aufnahmeteam mehr von der Maxime der Klangverschmelzung als von der Analytik des Klanggeschehens leiten. Diesem Klangideal entspricht die offensichtliche Neigung der Interpreten zu glättender Ausgewogenheit, allerdings auch zu virtuos-konzertanter Flüssigkeit und musikalischer Brillanz. Hiervon heben sich die LaSalle-Musiker spürbar ab, denen offenbar mehr an eruptiver Ausdrucksgeste bei der Interpretation der Streichquartette gelegen ist. Diesem Ideal sind auch Rudolf Serkin und Mstislaw Rostropowitsch verpflichtet, die in der Interpretation der beiden Cellosonaten keine Aufforderung zu artifiziellem Wohlklang, sondern zu ausdrucksintensivem Musizieren sehen.

Fazit: Bei aller Unterschiedlichkeit der festzustellenden Interpretationsmöglichkeiten handelt es sich hier um eine Werkdokumentation, deren hoher künstlerischer Rang unbestritten sein dürfte. Die erneute (verlängerte) Verfügbarkeit maßstabsetzender Interpretationen vergangener Jahre und in Verbindung dazu Zeugnisse heutigen künstlerischen Standards, der sich in gewandelten Klangbildern niederschlägt, sichert aufs schönste berechnete Ansprüche einer ungetrübten Brahms-Pflege. Mit der Frage der Brahms-Wirkungen hat sich Volker Scherliess beschäftigt, zu den Werken haben sich Hartmut Fladt und Klaus Hinrich Stahmer in fundierten Kommentaren geäußert. Diese Erörterungen bilden den Kern des erwartungsgemäß akribisch angelegten, zahlreiche Illustrationen einschließenden Begleitheftes.

Gerhard Wienke

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke



Klaviermusik, Joseph Haydns – in die Nähe C. Ph. E. Bachs gerückt.

HAYDN, Sonaten c-Moll Hob. XVI: 20, B-Dur Hob. XVI: 18 und g-Moll Hob. XVI: 24, PASQUINI, Partita sopra l'Aria della Follia d'Espagna, Alemanda c-Moll, Bizzarria d-Moll; Joan Benson (Clavichord);

Titanic Records Ti-96 (1 S 30)

Klangbild: Naturgetreue Klangfarbenwiedergabe.

Fertigung: Einwandfrei.

Nicht wenig scheint mir gewonnen, wenn man Sonaten aus Joseph Haydns früher und mittlerer Schaffensperiode nicht auf dem modernen Flügel, sondern auf einem so kostbaren alten Instrument wie dem Johann-Christoph-Georg Schiedmayer-Clavichord aus dem Besitz des „Museum of Fine Arts“ in Boston musiziert. Mit einem Mal erscheint der Klavierkomponist Haydn hier nicht mehr als der bloße „Vorläufer“, zu dem er nicht selten degradiert wurde; mit eigenständigen Beiträgen rückt er vielmehr eher in die Nähe eines Meisters wie Carl Philipp Emanuel Bach. Hinzu kommt freilich, daß eine Interpretin vom Rang Joan Bensons diese Sonaten geradezu „spannend“ zu „erzählen“ weiß und in der c-Moll-Sonate aus dem Jahre 1771 die präzise festgelegten dynamischen Anweisungen exakt beim Wort nimmt. Lauscht man wie sie auf den leisen Pulsschlag dieser Musik, dann gewinnt selbst ein verhältnismäßig anspruchsvolles Stück wie die B-Dur-Sonate überraschend an Profil.

Mehr als bloße Zugaben sind in der vorliegenden Aufnahme die drei „Klavierstücke“ Bernardo Pasquinis, des aufgrund seiner virtuellen Tastenkunst einst geradezu legendären römischen Barockkomponisten. Bei dem vermutlich aus dem Jahre 1568 stammenden Genuesser Tosi-Clavichord handelt es sich selbstverständlich um ein „gebundenes“ Clavichord. Mit seinem auffallend lautenähnlichen Klang erscheint es als das adäquate Instrument für die drei Pasquini-Miniaturen, von denen besonders das exzentrisch-kapriziöse letzte Stück, eine d-Moll-„Bizzarria“, aufmerken läßt. Erwähnenswert ist daneben die „Partita sopra l'Aria della Follia d'Espagna“, ein interessantes Gegenstück zu den Follia-Bearbeitungen von Frescobaldi, Marin Marais oder Christopher Simpson, von Alessandro Scarlatti, Corelli oder Vivaldi.

Hans Christoph Worbs



Fünf Klavierwerke Joseph Haydns – zugleich ein lebendiges Kolleg in Instrumentenkunde.

HAYDN, Divertimento G-Dur Nr. 13 Hob. XVI: 6, Divertimento A-Dur Nr. 12 Hob. XVI: 12, Sonate Es-Dur Nr. 43 Hob. XVI: 28, Andante con Variazioni f-Moll Hob. XVII: 6 und Sonate C-Dur Nr. 60 Hob. XI: 50; Bradford Tracey (Klavier);

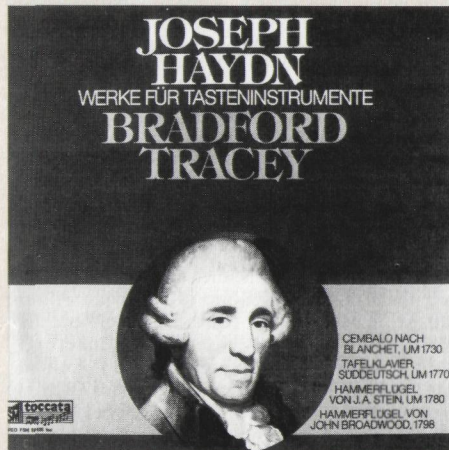
Toccata FSM 53 635 toc (1 S 30)

Klangbild: Naturgetreue Klangfarbenwiedergabe.

Fertigung: Ohne Mängel.

Auch einem Meister wie Joseph Haydn flossen nicht selten freundlich à la mode frisierte Nichtigkeiten aus der Feder; Musik gleichsam im Stand der Unschuld ist nicht zuletzt das Divertimento A-Dur Hob. XVI:12. Doch bei dem Plattenkonzept, an ausgewählten Beispielen aus Haydns Klavierschaffen den Verflechtungen zwischen Instrumentarium und Werkstil nachzugehen, für jede Musik das möglichst adäquate Instrument zu finden, bei diesem Konzept durften natürlich auch die vor 1766 in Wien komponierten Sonaten oder Divertimenti nicht ausgeklammert werden.

Fünf Klavierwerke Joseph Haydns aus verschiedenen Schaffensperioden spielt Bradford Tracey auf fünf Instrumenten aus der erstaunlich gut bestückten Sammlung historischer Tasteninstrumente Fritz Neumeyer (Schloß Bad Krozingen). Wie eng er mit diesen Instrumenten vertraut ist, wie sehr er um ihre Geheimnisse weiß, das wird u. a. beim Menuett der Es-Dur-Sonate Hob. XVI:28 offenkundig, wo man im Menuett-Hauptteil und dem Trio geradezu zwei verschiedene Instrumente zu hören glaubt. Bradford Tracey wählte für diese Sonate eines der Johann André Stein-Fortepianos, die aufgrund ihrer dynamischen Ergiebigkeit wie ihres klanglichen Modulationsreichtums seinerzeit zu Recht hoch-



gerühmt wurden. Ist dieses Instrument für die 1776 geschriebene Sonate wie maßgeschneidert, so ist andererseits ein im Klang weiches, romantischeres Londoner John Broadwood-Fortepiano aus dem Jahre 1798 das adäquate Tasteninstrument für die in London komponierte C-Dur-Sonate Hob. XVI:50 mit dem geheimnisvollen Beethoven-Vorklang am Ende der Durchführung des 1. Satzes. In seinem informativen Hüllentext durfte Bradford Tracey in diesem Zusammenhang darauf hinweisen, daß Broadwoods Werkstatt nur wenige Häuser von der Wohnung entfernt lag, in der Haydn während seines ersten England-Besuchs in London lebte.

Hans Christoph Worbs



Gespitzter Apfelsaft auf gläsernem Tablett befangen serviert.

FIELD, Die sieben Klavierkonzerte; John O'Connor (Klavier), The New Irish Chamber Orchestra, Janos Fürst;

Fidelio SPH 9940/43 (4 S 30)

Klangbild: Wenig räumlich, entfernt.

Fertigung: Routiniert mit kleinen Unebenheiten.

Es ist verständlich, daß sich irische Musikologen und Instrumentalisten irgendwann einmal im großen Stil für die sieben Klavierkonzerte von John Field starkmachen. Der publizistische Schuß geht in diesem Fall nach hinten los, oder anders ausgedrückt: er detoniert als Warnschuß. Field, Verfasser hübscher, etwas dünnblütiger Nocturnes im Vorfeld Chopinscher Genialität, hat bei der Mehrzahl seiner Klavierkonzertsätze Notturmo-ähnliche Passagen aneinandergereiht und ist gelegentlich nicht vor kompletten Über-

nahmen aus dem eigenen Nocturne-Repertoire zurückgeschreckt. Liquide Verzierungen über harmonisch mäßig interessanten Bässen wären als wichtigste Hörerfahrung zu werten. Field läßt sich in diesen Zonen seiner kompositorischen Wahrheitsfindung noch am ehesten mit dem frühen Chopin vergleichen. Allzu viele Takte hindurch tröpfelt und sprüht der Klavierton hinauf und hinab in zerlegten Akkorden oder vorausberechenbaren Skalen. Das New Irish Chamber Orchester fungiert als akustisches Tablett, auf dem der mäßig einfallsreiche – und vielleicht auch nicht sonderlich überzeugte – Pianist John O'Connor diese sieben „Konzertwäserchen“ kredenzt.

Aus dem informativen Einführungstext von Derek Bell spricht sympathischerweise nicht nur musikalischer Chauvinismus. In einigen Zeilen schwingt eine gehörige Portion Mißtrauen gegenüber der Fieldschen Ernsthaftigkeit in allen Belangen der Inspiration und der handwerklichen Durcharbeitung mit. Ich ziehe – wenn es schon romantisches „Revival“ sein muß – Konzerte von Henselt, Anton Rubinstein, Moszkowski, d'Albert, Hiller und Scharwenka vor. Es ist erdrückend, stundenlang mit einem kompositorischen Vakuum konfrontiert zu werden. Hinzu kommt, daß einige Einspielungen der erwähnten Konkurrenzkonzerte mit Michael Ponti, Earl Wild oder Raymond Lewenthal auf der Basis hochklassiger, angriffsfreudiger Pianistik entstanden sind. Mit fliegenden Händen ist es ja Ponti gelungen, selbst so stereotyp sequenzierte Virtuoso-Sätze wie das Finale von Raffs c-Moll-Konzert interessant zu gestalten.

Dem New Irish Chamber Orchester unter der Führung von Janos Fürst ist Fair Play nachzusagen. Vielleicht spielt es besser als das Old Irish Chamber Orchestra – in Anbetracht der wackelig komponierten Tutti spielt dies jedoch keine entscheidende Rolle. Von O'Connor, dem Träger der „Titelpartien“, geht jedoch zu wenig Couleur aus. In der Sprache der Sänger möchte man anmerken: Er kommt nicht durch. Daß er agogisch nicht unbedingt ein Feinspitz ist, haben schon andere Platten (Denon) gezeigt. Das heißt: Nach dieser Initiative werden sich die letzten Unschlüssigen mit gutem Gewissen gegen mindestens fünf der sieben Konzerte entscheiden.

Peter Cossé



„Gaspard de la nuit“ am hellichten Tage.

RAVEL, Gaspard de la nuit, FRANCK, Prélude, Choral et Fuge, FAURÉ, Barcarolle Nr. 3 op. 42; Earl Wild (Klavier);

Audiofon 2007 (1 S 30)

Klangbild: Offen, räumlich, sehr präsent, gut konturierter, typischer Baldwin-Klang.

Fertigung: Knack- und Knistergeräusche, insgesamt aber akzeptabel.

Vergleichseinspielungen: Gaspard de la nuit: Gawrilow (EMI 065-03321), Argerich (DG 2530540), Rosen (Columbia 1888); Prélude, Choral et Fuge: Rubinstein (RCA RL 13342), Richter (Monitor 2022); Barcarolle op. 42: Crochet (Vox SVBX 5423).

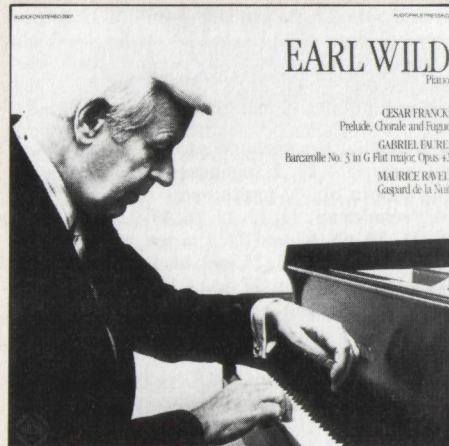


Werbefeldzug für ein inzwischen vielbeachtetes Genre.

DIE KUNST DER TRANSKRIPTION: GLUCK-SGAMBATI, Gesang des Orpheus, RAMEAU-GODOWSKY, Rigaudon, Elegie,

Tambourin, WAGNER-MOSZKOWSKI, Isoldes Liebestod, BACH-TAUSIG, Toccata und Fuge in d-Moll, RIMSKY-KORSSAKOFF-RACHMANINOFF, Hummelflug, KREISLER-RACHMANINOFF, Liebesleid, MENDELSSOHN-RACHMANINOFF, Scherzo aus Ein Sommernachtstraum, ROSSINI-THALBERG, Große Fantasie über Semiramis, CHOPIN-LISZT, Meine Freuden, Frühling, Mädchens Wunsch, TSCHAIKOWSKY-WILD, Pas de Quatre aus Schwanensee, STRAUSS-SCHULZ-EVLER, Donauwalzer; Earl Wild (Klavier);

Audiofon 2008-2 (2 S 30) zu beziehen u. a. über Opus E, 75 Karlsruhe, Kriegstraße 161



Aufnahmedatum: 1.11.1981 (15 Uhr) Mitschnitt aus der Carnegie Hall

Klangbild: Räumlich, leicht hallig.

Fertigung: Bis auf vereinzelte Oberflächenunruhen tadellos.

Ich erinnere mich, daß der amerikanische Pianist und Liszt-Schüler über drei Ecken (Scharwenka/d'Albert, Jansen) vor einigen Jahren auch in der Bundesrepublik gastiert hat. Es gelang ihm damals nicht – wie zu hören und zu lesen war –, sich und damit auch die amerikanische Pianistik aus einer gewissen künstlerischen Isolation herauszuführen. Sicher wäre das eine enorme Leistung innerhalb einer Orchestertournee oder im Rahmen weniger Soloabende. Von einer Isolation zu sprechen scheint mir jedoch berechtigt zu sein, denn van Cliburns große Erfolge im deutschsprachigen Raum basierten zum Teil auf fesselnden Platteneinspielungen (Tschaikowsky, Rachmaninoff, MacDowell etc.). Als er 1964 in Salzburg debütierte, brachte er sich durch knorrig-undifferenziertes Chopin- und Beethoven-Spiel selbst zu Fall. Namen wie Graffman, Browning, Lewenthal, Estrin, Webster oder Swann wurden zumeist über das Medium Schallplatte bekannt und erreichten nie jene Breitenwirkung wie zahlreiche Pianisten, die ihren Wohnsitz nach Amerika verlegten oder verlegen mußten. Im Schatten der prominenten „Einwanderer“ hatten es die US-Pianisten nicht leicht, sich über ihre Staatsgrenzen hinaus zu behaupten.

Earl Wild kam seinerzeit nach Westeuropa, als seine künstlerische Entwicklung eine spürbare Wandlung durchgemacht hatte. Dies mochte man zumindest diagnostizieren, wenn man seine früheren Platten mit Stücken von Scharwenka bis Paderewski beispielsweise mit einer jüngeren Liszt-Zusammenstellung (EMI HQS 1332) ver-

glich. Wilds planvoller Elan, seine rasante Technik und seine Registrierungskunst auch im Umfeld mechanischen Blendwerks à la Donizetti-Thalberg rückten ihn in die Nähe einer klavieristischen Überkapazität wie Raymond Lewenthal, der sich mit ähnlichem Engagement für die Renaissance der „Transkription“ eingesetzt hat. Wilds Einspielung des Ersten Klavierkonzerts von Scharwenka (RCA LSC-3080) und seine Aufnahme der „Don Pasquale“-Fantasie von Thalberg (Vanguard VSL 11038) müssen zu den entscheidenden Taten im Sinne der Virtuosen-Ästhetik des 19. Jahrhunderts gerechnet werden.

Die beiden Platteneditionen, die an dieser Stelle zur Diskussion stehen und dankenswerterweise an die Persönlichkeit Earl Wilds erinnern, bestätigen den angedeuteten „Verfall“ jugendlich-mitreibenden Temperaments, ohne daß anschlagstechnische oder gar dramaturgische Inventionen von überdurchschnittlicher Tragweite an dessen Stelle getreten wären. Dies gilt in summa für die Studio-Einspielungen französischen Kernrepertoires. Im Verlauf des Franck-Zyklus gelingt es Wild besonders an den überleitenden Schlüsselstellen nicht, Verbindungen unter Berücksichtigung formal-charakteristischer Unterschiede einzustellen. Er „fällt“ sozusagen in den nächsten musikalischen „Aggregatzustand“. Svatoplav Richter hat auf seiner alten Monitor-Aufnahme – und im vergangenen Jahr auch wieder im Konzertsaal – vorgeführt, wie in diesem quasi konfessionslosen Religioso-Stück präladende Elemente in meditativen Ritardando einmünden und schließlich die strengere Reglementierung der Fuge mit vollgriffigen Akkordwechseln hymnisch aufsprengen. Diese Bedeutungskurve wird von Wild recht befangen abgebildet, mit Blickrichtung auf pianistische Detaillösungen und gestört durch vereinzelte befremdende agogische Ruckhaftigkeiten.

Ravels „Gaspard“ mag aus der Sicht Wilds von Reiz sein, wenn man den Musiker oft gehört hat, wenn man seine musikalische Intimsphäre kennt. Es fehlt der Wiedergabe an Leuchtkraft, an Vibration im „Ondine“-Abschnitt, an terrassendynamischer und farblarlicher Abstufung im „Gibet“. Gawrilow und Benedetti Michelangeli – jeder auf seiner Weise – scheinen mir da nach wie vor unerreicht zu sein. Dem „Scarbo“ hat bei Wild der Morgen schon gegraut, noch ehe er seine nächtlichen Sprünge absolvieren kann. Man muß nicht einmal Charles Rosens rabiate, fanatisch gesteigerte Columbia-Version hinzuziehen, dutzende Interpreten wußten es, daß man in diesem Teil im Verborgenen recherchieren muß. Goyes „Caprichos“ etwa wären neben die Noten zu plazieren. Bei Wild schmeckt dieses Finale nach Gartenzwerg-Etüde.

Die zweite Publikation weckt allein durch die Anhäufung exzentrischen Repertoires das Interesse des Kenners. Wie aus dem Vorspann ersichtlich, hat Wild für sein Carnegie-Hall-Konzert vom 1. November 1981 bekannte Transkriptionen von Sgambati, Rachmaninoff, Liszt und Schulz-Evler mit ausgesprochenen Raritäten kombiniert, von denen die drei Godowski-Übertragungen Rameauscher Miniaturen sicherlich die stilistisch anfechtbarsten sind. Wild eröffnet mit der eindringlich „gesungenen“ Orpheus-Melodie, anhand derer sich erlauben läßt, daß fließend-kantable Oberstimmen dem Pianisten weniger Probleme bereiten, als etwa tänzerisches Filigran, wie es in den Chopin-Übertragungen Franz Liszts herauszuarbeiten wäre. Obwohl Wild bei Thalberg, Tausig und auch in manchen

FONO-KRITIK

Rachmaninoff-Passagen kräftiger zupackt als bei Ravel, bleibt doch ein Rest von unangemessener Verhaltenheit in den Stretta-Wirkungen. Wild nimmt für sich ein, aber er überwältigt nicht. Mit einer Ausnahme allerdings – und diese eineinhalb Minuten machen dieses Doppelalbum zur Pflichtlektüre. Wilds Übertragung des Pas de Quatre aus Tschaikowskys „Schwanensee“ verblüfft durch raffinierte Vielstimmigkeit, glitzern-de Arabesken und aparte harmonische Reibungen. Cherkasskys subtile Gelenkigkeit scheint da mit der großen Geste eines Michail Pletnjows verbunden zu sein. Seit den Tschaikowsky- und Schtschedrin-Übertragungen des jungen russischen Pianisten habe ich keine Transkription von Ballettmusik von solcher Klasse gehört.

Peter Cossé

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke

ARRAU denkwürdige Schallplattendokumente aus den vergangenen 20 Jahren.

ARRAU-EDITION VOL. 1-4; VOL. 1: BEETHOVEN, Die 5 Klavierkonzerte, Tripelkonzert für Klavier, Violine und Violoncello; Claudio Arrau (Klavier), Henryk Szeryng (Violine), Janos Starker (Cello), Concertgebouw Orchester, New Philharmonia Orchestra, Bernard Haitink, Eliahu Inbal; VOL. 2: BEETHOVEN, Die 32 Klaviersonaten, 32 Variationen über ein eigenes Thema c-Moll, 6 Variationen F-Dur; VOL. 3: DEBUSSY, Préludes Heft 1 und 2, Images Heft 1 und 2, Estampes; VOL. 4: SCHUMANN, Klavierkonzert a-Moll, Papillons, Kinderszenen, Blumenstück, Noveletten, Fantasiestücke op. 12, Waldenszenen, Kreisleriana, Sonaten Nr. 1 und 2, Davidsbündlertänze, Symphonische Etüden, Faschingsschwank, Humoreske, Abegg-Variationen, Fantasiestücke op. 111, Carnaval, Fantasie C-Dur (+ Grieg-Klavierkonzert); Claudio Arrau (Klavier), Concertgebouw Orchester, Christoph von Dohnányi; Philips Vol. 1-4: 6780350 (6 S 30), 6768351 (14 S 30), 6768357 (3 S 30), 6768353 (10 S 30)

Aufnahmedatum: keine genauen Angaben, etwa zwischen 1960 und 1980

Klangbild: Unterschiedlich. Teilweise etwas verhangen und entfernt, trocken und wenig brillant, aber präsent.

Fertigung: Keine Mängel. Sehr gute Oberfläche.

Insgesamt acht Folgen umfaßt eine von Philips zum 80. Geburtstag von Claudio Arrau vorgelegte Schallplatten-Edition. Volume 1 bis 4 liegt bereits vor, der Rest wird in diesen Wochen erscheinen. Es ist ein überaus löbliches und auch honoriges Unterfangen der Philips, zu Ehren des noch immer tatkräftigen Pianisten den jungen und alten Klavierfreunden die in den vergangenen rund 20 Jahren für die Schallplatte eingespielten Werke nun noch einmal in einer preiswerten Sammelveröffentlichung herauszubringen.

In „FonoForum“ wurde die interpretatorische

Bedeutung und künstlerische Lebensleistung Arraus mehrmals – zuletzt in sehr ausführlicher Form in Martin Meyers Porträt „Absicht und Vergegenwärtigung“ (Heft 2/83) – gewürdigt. Deshalb sei hier nurmehr soviel gesagt: Die wichtigste Erfahrung, die sich anhand dieser Edition machen läßt, liegt wohl darin, daß man sich über Arraus Kontinuität seiner pianistischen und gestalterischen Fertigkeit im klaren ist. Ein Pianist alter Schule eben, der sein Leben lang an sich und seiner Kunst gearbeitet hat. Hier treffen musikalischer Sachverstand, gediegenes Können und eine offenbar unerschöpfliche Inspiration in einer nicht alltäglichen Weise zusammen. (Siehe auch Fono-Prisma.)

Stefan Mikorey



Pontis Pioniertat nun in einer Kassettenausgabe.

SCRIABIN, Sämtliche Werke für Klavier: Sonaten Nr. 1 – 10, 2 Jugendsonaten op. posth., Impromptu op. 7, Impromptus op. 10, 12 und 14, Préludes op. 11, 13, 15, 16, 17, 22, 27, 31, 33, 35, 37, 39, 48, 67 und 74, Etüden op. 8, 42 und 65, Mazurkas op. 3, 25 und 40, Poèmes op. 32, 41, 44, 63, 69 und 71 u.a.; Robert Leonardi (Phantasie a-Moll op. posth.) Michael Ponti (Klavier);

FSM 119 VXDS (10 S 30)

Klangbild: Zum Teil deutlich beschnitten, unterschiedlich präsent, gelegentlich eng und trocken, insgesamt auf mittlerem, sachlich jedoch vertretbarem Niveau.

Fertigung: Rauschen, Oberflächengeräusche, mitunter starkes Schleifen am Plattenbeginn.

Die einzelnen Vox-Kassetten mit Michael Pontis Scriabin-Einspielungen sind zum Zeitpunkt ihres Erscheinens besonders im Rezensionsteil von „FonoForum“ ausführlich kommentiert worden. Aber nicht nur dort, denn Pontis bewundernswerte Auseinandersetzung mit dem Klavierschaffen des russischen Komponisten fiel in eine Zeit, da es durchaus empfehlenswert schien, sich mit den grundlegenden Zielsetzungen Scriabins zu beschäftigen. Szidons DG-Einspielung der Sonaten, umfangreiche Editionen mit Ruth Laredo (Le Connaisseur), John Ogdon (EMI), Shukow (Ariola), Saschowa (Kaskade) und Sofronitzki (Melodia) hatten zusammen mit Pontis Projekt die Aufmerksamkeit auf die zwischen Charakterstück und Sonatenmystik eigentümlich vermittelnde Ausdruckswelt Scriabins gelenkt.

Ponti ging seinen Weg – versteht sich – nicht ohne Einbußen in Fragen der Intensität, der manuellen Präsenz und wohl auch der stückbezogenen Identifikation. Zu viel galt es zu lernen, zu vieles mußte für den Studio-Sonderfall einstudiert werden. Manches wollte dem partiturnahen Apologeten der sogenannten Nebenromantik von Hiller bis Raff nur bombastisch und fahrig von der Hand gehen. Dennoch gelang ihm eine Gesamtdarstellung von großer publizistischer Reichweite, deren Höhepunkte mit den Sonaten, den Etüden, den Préludes op. 11 und einigen Poèmes erreicht wurden. Pontis Elan, seine Kraft, sein pianistisches Fieber führten ihn dort, wo er noch Zeit fand, sich bei aller virtuellen Schonungslosigkeit zu kontrollieren, zu interpretatorischen Höhen, die bis heute jedem Vergleich standhalten.

Unterbelichtet blieb das konstruktive Element der Musik Scriabins, wenn Ponti sozusagen

„vom Blatt“ wütete. Die üppig gesetzte, Rachmaninoff-nahe Phantasie op. 28 ließ erkennen, daß Ponti zuweilen beim Notenfressen das Kauen vergaß. Dies gilt nebenbei bemerkt auch für die beiläufige, uninteressante Einspielung der a-Moll-Fantasie für zwei Klaviere mit Robert Leonardi. Mit dem „Poème satanique“ oder der verblüffend unangestrengt herausgefeuerten Nonenstudie aus op. 65 hat Ponti jedoch höchste Maßstäbe gesetzt.

Die kompakte Wiederveröffentlichung ist der Herstellerfirma Fono/Münster hoch anzurechnen. Sie ruft einen Pianisten in Erinnerung, der früh schon und mit dem Risiko der literarischen Isolierung ein Scriabin-Fazit gezogen hat. In der Diskussion der Musik und ihrer Übermittlungsmöglichkeiten wird heute niemand an Ponti vorbeigehen können, ohne sich der Unseriosität schuldig zu machen.

Peter Cossé

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel



Querschnitt durch Bachs freie Orgelwerke auf höchstem Niveau.

BACH, Toccata und Fuge d-Moll BWV 565, Praeludium und Fuge e-Moll BWV 548, G-Dur BWV 541, D-Dur BWV 532, A-Dur BWV 536, Es-Dur 552, Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542, Triosonaten C-Dur BWV 529 und e-Moll BWV 526, Allabreve D-Dur BWV 589, Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV 667 (aus den 18 Leipziger Chorälen); Heinz Wunderlich an der Schnitger-Orgel von St. Jakobi, Hamburg; Metronome 0180.089 (2 S 30)

Aufnahmedatum: Live-Mitschnitte 1976–1980

Klangbild: Rund, edel, räumlich, von großer Klarheit.

Fertigung: Einwandfrei.

Auf einen Bach-Querschnitt ist hier aufmerksam zu machen, der gegenüber der oft nur mittelmäßig dargebotenen Bach-Orgelschwemme höchstes Niveau aufweist. Heinz Wunderlich, Schüler des für Bach und Reger zuständigen Altmeisters Karl Straube, von 1958 bis 1982 Hauptorganist an St. Jakobi, Hamburg, legt auf 2 LPs Live-Mitschnitte aus den Jahren 1976–1980 vor. Vom interpretatorischen Niveau her steht dieser Querschnitt in keiner Weise hinter seiner neuen Reger-Einspielung bei Schwann zurück, obgleich Bach durch die unerbittlich durchsichtige Struktur m.E. vom Spieler z.T. noch mehr verlangt als Reger. Platzgründe verbieten eine eingehendere Betrachtung; deshalb sei hier nur auf einzelnes eingegangen.

Akzentuierung und Phrasierung sind abwechslungsreich, variabel, sehr durchdacht und daher überzeugend. Die Tempi entsprechen dem Naturell des Spielers. Wunderlich liebt die Ruhe und äußerste Exaktheit der Interpretation, wobei er sich zwar weitgehend an die Tempi in Straube Band II hält, aber auch Abweichungen aus heutiger Sicht nicht scheut. Geringfügige Schwankungen, z.B. Ritardandi an Zwischenabschnitten machen das Geschehen immer überschaubar, lebendig und flüssig. Besonders wohl-tuend ist z.B. die Ruhe im Präludium A-Dur

BWV 536, die Artikulation seiner Fuge entspricht Straube und vermeidet die Langeweile mancher französischer Legato-Auffassung. Die Schlußzeile der sonst überzeugend gebotenen d-Moll-Toccata BWV 565 heißt zwar Vivace, scheint mir doch etwas rasch, wenn ich – als Gegensatz – in Erinnerung habe, daß s. Zt. Ramin die Arpeggien völlig frei um eine Oktave ausdehnte, diesem Abschluß die Hast nahm, ihm vielmehr ein besonderes Gewicht verlieh. In der Tripelfuge aus BWV 552 sind die drei Abschnitte richtig dosiert und endlich einmal der Einsatz des dritten Teiles auf dem vierten Achtel klar verdeutlicht.

Die Farbgebung ist auf der reich bestückten Schnitger-Orgel sehr umfassend möglich, wird aber nie um ihrer selbst willen eingesetzt, sondern nur aus gestaltender Musikalität heraus. So wird der Mittelteil der d-Moll-Fuge ab Takt 75 viermanualig abgestuft; warum auch nicht? Typisch für Wunderlich ist die fast durchgehend gute Pedalpräsenz auch im p. Wunderlichs Spiel ist technisch durchwegs überlegen und von äußerster Präsenz. Besonders sympathisch fällt dies auf in dem Laufwerk der e-Moll-Fuge BWV 548 und in den Ecksätzen der beiden Sonaten. Gerade letztere erscheinen durch Intonation, Registrierung und Anschlag teilweise so glockenähnlich, wie man es nicht oft hört.

Wenn man zusammenfassend bedenkt, daß es sich durchweg um Konzertmitschnitte handeln soll, also nicht um Studioproduktionen, so ist der Wert dieser Einspielung nur um so höher anzusetzen. Wer zunächst nicht den ganzen Orgel-Bach besitzen möchte, ist mit dieser Teileinspielung bestens bedient und kann sie evtl. noch durch die Passacaglia ergänzen.

Herbert Briefs



Liszt auf der Großorgel der Marienkirche Lübeck.

LISZT, DIE GROSSEN ORGELWERKE: Fantasie über Ad nos, ad salutarem undam, Andante maestoso, Nun danket alle Gott, Praeludium und Fuge über B-A-C-H, Weimarer Volkslied, Praeludium c-Moll, Variationen über Weinen, Klagen; Ernst-Erich Stender an der großen Orgel der Marienkirche zu Lübeck; Motette M 1055 (2 S 30)

Aufnahmedatum: Januar 1982

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen: Liszt, Variationen (Stender, Hochreither, Chorzempa), B-A-C-H

(Hochreither. Chorzempa, Doerr), Weinen, Klagen usw. (Chorzempa)

Diese Einspielung ist nicht deshalb beachtlich, weil sie außer den bekannten drei größeren Werken noch einige weniger bedeutende Dinge enthält, vielmehr liegt hier der bei Orgel äußerst seltene Fall vor, daß der gleiche Spieler das gleiche Werk („Weinen, Klagen“) auf der gleichen Großorgel im zeitlichen Abstand von etwa zwei Jahren vorgelegt hat (FF 12/81 für Calig und jetzt für Motette). Der Vergleich ergibt interessante Bezüge. Stender benötigte eine Spielzeit von 18 ½ Minuten gegenüber jetzt nur 16 ½ Minuten. Er ist ein virtuoser Spieler, deshalb macht hier ein Zeitunterschied von zwei Minuten schon einiges aus. Gerade dieses Orgelwerk Liszts enthält auch so viele besinnliche Passagen, die aber rhythmisch und farblich, Zungenstimmen gegen Flöten nebst Tremulant nicht genug zur Geltung kommen. Auch die Zäsuren, die die Gliederung erleichtern sollen, kommen etwas zu kurz. Gerade die ruhig ausgespielten Partien bieten ja das Gegengewicht zu den häufigen Brio-Teilen, bei denen die Orgel auch „brausen“ soll.

So ist es nicht verwunderlich, wenn die beiden anderen großen Werke nicht immer die Innerlichkeit verströmen, die ihnen innewohnt. Beispiel: als schönste Stelle bei den Variationen „Weinen, Klagen“ habe ich neben dem Fis-Dur-Teil immer den Schlußchoral „Lento“ ab 337 sowie die Steigerung auf den Abschluß hin empfunden. Am überzeugendsten ist gerade da Chorzempa, der sich zu der Breite der alten Chorgesänge entschließt.

Auch bei „B-A-C-H“ würde manches musikalisch und gestalterisch gewinnen, wenn das Tempo gedrosselt würde; z.B. ab Takt 55, vor allem ab Takt 64, könnte man sich ein breites Hinspielen auf die Plenumakkorde als innerlich überzeugend vorstellen.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei betont, daß auch die jetzige Gesamteinspielung ein virtuos Ganzes darstellt, das Anregung zum Nachdenken geben könnte.

Dagegen ist über die V/101-Orgel doch einiges zu bemerken. Ich habe sie mehrfach in Natur und auf Platten gehört, der Eindruck war der gleiche: Im Gegensatz zu den meisten Großorgeln hat der Labialteil hier absolut das Übergewicht, man hört eigentlich nur ein schönes Plein-Jeu, kaum ein zungenstimmengepprägtes Grand-Jeu. Nur die Takte 276-282 bei „B-A-C-H“ sind reiner Zungenstimmenklang, was m.W. nur Chorzempa genauso macht.

Herbert Briefs



Süddeutsche Genre-Bilder.

HISTORISCHE ORGELN IN NIEDERBAYERN: FISCHER, Praeludium octavum, Fuga I-VI und Finale, MURSCHHAUSER, Praeambulum, Fuga I-V und Finale (Quarti toni), BAUDREXEL, Praeludium und Verse im 6. Ton, SPETH, Magnificat Primi Toni, LEDE-RER, Praeambulum, Versus I-IV in a-Moll, KOLB, Praeludium octavum – Versus I-II-Cadenza, HUGL, Fuga in c-Moll, Prelude et Fugae quarti toni, HOLZNER, Canzona in F-Dur und a-Moll; Heinz Schnauffer (Orgel); Christophorus SCGLX 73 961 (1 S 30)

Aufnahmedatum: Nicht angegeben.

Klangbild: In der Dynamik etwas verhalten aber



gut ausgewogen.

Fertigung: Ohne Mängel.

Die Aufnahme ist ein Beitrag zur akustischen Bekanntheit mit der süddeutschen Orgellandschaft. Versehen mit sachkundigen Texten von Georg Brenninger (weitgehend gestützt auf sein Buch: „Orgeln in Altbayern“, 2. Aufl. München 1982) und entsprechenden Photos werden 8 Instrumente vorgeführt: Klosterkirche Weltenburg (gebaut von Joh. Konrad Brandenstein, 1729), Herzogschloß Landshut (gebaut 1841 von Paul Ehrlich für die Filialkirche Unterwattenbach), St. Nikolai in Altdorf bei Landshut (gebaut um 1870 von Franz Strauß), Mariae Heimsuchung in Altdorf bei Landshut (gebaut um 1700 für die Landshuter Franziskanerkirche), Wallfahrtskirche Sossau bei Straubing (gebaut 1715 von Caspar König, Ingolstadt und 1942 umgebaut), ehemalige Klosterkirche Asbach ü. d. Rottal (um 1785 von Joh. Schweinacher aus Landshut errichtet und 1895 umgebaut durch Martin Hechenberger aus Passau), Wallfahrtskirche Sammarei (vermutlich von einem Passauer Orgelbauer um 1653 gebaut) und ehemalige Klosterkirche Vornbach am Inn (1732 von Egedacher gebaut). Innerhalb des Spektrums süddeutsch-milder Klangbilder (die schon, wie im Falle der Orgel von Asbach oder, merkwürdigerweise, von Vornbach, recht neutral sein können), fesseln am meisten Sammarei und St. Nikolai, Altdorf. Das Instrument in der Wallfahrtskirche Sammarei ist das älteste in der vorliegenden Aufnahme und zeichnet sich durch sehr reizvollen, charakteristischen Klang aus, besonders in der Diskantlage, wohl ein Verdienst der Mixturen- und Zimbelchöre und einer Quinte 3'. Musikalisch bleibt man bei zeitlich passenden Komponisten des kleineren Formats: keine Glanzlichter, sondern der essentielle musikalische Wurzelboden, der Humus. Heinz Schnauffer, Kirchenmusikdirektor der evangelisch-lutherischen Landeskirche in Bayern, bürgt für sachkundiges und solides Musizieren. Das altbekannte, heikle Problem, was im Bestand der einzelnen Instrumente baulichen Veränderungen unterworfen wurde und was wirkliche historische Substanz ist, bleibt allerdings auch hier unreflektiert.

Klaus P. Richter



Solo-Vorstellung für eine Cavallé-Coll-Orgel.

VIERNE, Pièces en Style Libre, op. 31, Volume