

FONO-KRITIK

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke

 Der Meister in Europa.

HOROWITZ IN LONDON: CHOPIN, Polonaise-Fantaisie op. 61, Ballade g-Moll op. 23, SCHUMANN, Kinderszenen, SCRIBIN, Etüde op. 8 Nr. 12; Vladimir Horowitz (Klavier); RCA RL 14572 (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 22. Mai 1982
Klangbild: Sehr präsent, von breiter Dynamik.
Fertigung: Ohne Mängel.

Am 22. Mai 1982 spielte Vladimir Horowitz zum ersten Mal nach einem Vierteljahrhundert wieder in Europa. Er gab in London ein Recital, das in England simultan, in anderen Ländern mit geringer zeitlicher Verschiebung auch vom Fernsehen übertragen wurde. Nun gibt es eine Platte, die Ausschnitte vermittelt. Die sechs Sonaten von Scarlatti fehlen, ebenso fehlt Rachmaninoffs b-Moll-Sonate. Das mag mit marktspezifischen Überlegungen begründet werden. Die Scarlatti-Sonaten finden sich schon auf einem „Live“-Mitschnitt aus der New Yorker „Met“, und auch die Sonate von Rachmaninoff liegt in einer neuen Version vor. Freilich ist damit die besondere Aura des Ereignisses zerschnitten.



Was das Fernsehen nicht vermochte, leistet auch die Schallplatte nicht: nämlich die Übermittlung des authentischen Klavierklangs, ohne den medialen „Filter“. Wer Horowitz in London gehört hat, konnte – und das war vielleicht überhaupt das Singuläre – den Ton hören. Das geflüsterte, in letzte Feinheiten aufgerasterte Pianissimo, das klare, tragende Forte, das stählerne, in den Bässen unheimlich auftrumpfende Fortissimo. Die Platte hilft zwar weiter als das Fernsehen. Aber alles ist natürlich nicht präsent. Immerhin hat man, mit Ausnahme gewisser Diskantlagen, ein ansprechendes, vibrierendes Klangbild gefunden, so daß die Wiedergaben von Chopins g-Moll-Ballade und Schumanns „Kinderszenen“ durchaus befriedigen. Ich habe im Rückblick auf das Londoner Recital

über den Stellenwert der musikalischen Durchdringung berichtet (vgl. FF 8/82). Die Schallplatte läßt nun noch vertiefende Gedanken zu. Als bedeutendstes Dokument sind, bei aller Bewunderung für die beiden Chopin-Werke, Schumanns „Kinderszenen“ zu betrachten. Horowitz' Spätstil, der fast bedrängend aus einem erfahrenen Leben schöpft und insofern im Musikalischen betroffenen machende psychische Substanzen freilegt, entdeckt in den „Kinderszenen“ Verschränkungen und untergründige Strömungen. Horowitz gibt jeder Nummer die eigene Physiognomie. Wie er etwa in „Kuriose Geschichte“ die Dynamik auf die Waage legt, wie er in „Haschemann“ jeweils zu Beginn der musikalischen Phrase leicht retardiert, so daß die Erlebniswirkung sich verdoppelt, wie er in „Glückes genug“ die einzelnen Stimmen ineinanderlaufen läßt oder am Ende von „Wichtige Begebenheit“ ein Decrescendo von erregender Lakonik zustandebringt: das sind „Begebenheiten“, die das Pianistische weit transzendieren und der Musik ihren philosophischen Gehalt zuweisen. Jedes Stück entfernt sich damit von der beschwichtigenden Einfachheit kindlicher Assoziationen. Es sind schon Meditationen über „Kinderszenen“, die hier stattfinden und dieses Jugendalbum mit der nächtlichen Romantik Schumanns überhöhen. So läuft „Fürchtenmachen“ gleichsam auf der Meta-Ebene, wenn die schnellen, äußerst leisen Einschübe aufkräuseln. Und so werden die Pausen und Fermaten des letzten Stücks zum Nachhall dessen, was zwischen den Zeilen steht. Rätselhaft bleibt auch, wie solche Abgeschiedenheit in dem großen, weiten Saal der Royal Festival Hall inszeniert werden konnte: als schrumpfte der Raum dem Klavier entgegen, eine gewaltige Annäherung an den Brennpunkt.

Chopins Polonaise-Fantaisie op. 61 begreift Horowitz mittlerweile als fragiles, in den lyrischen Partien fast zerbrechliches Gebilde. Die motorischen Schubkräfte werden erst in der Stretta voll ausgespielt. Vorher, im Lento-Teil und noch bis in die abgründig eingefärbte Reprise hinein, dominieren die Innenaspekte, die Heimlichkeiten und Melancholien eines Spätwerks. In der g-Moll-Polonaise freilich wird die Dramatik ins Extrem getrieben. Hier fallen die Viertelwerte im tiefen D vor der Presto-Coda wie schwere Tropfen, die das Gewitter vorwegnehmen, bevor es dann „il più forte possibile“ hereinbricht.

Martin Meyer

 Askenases Alterswerke.

MOZART, Klavierkonzerte KV 466 und 537; Stefan Askenase (Klavier), Nürnberger Symphoniker, Mito Bernd Schmid; Rohrdorfer Musikverlag rmv 10101 (2 S 30)
Aufnahmetermin: Leider nicht angegeben, doch sicherlich nach 1980.

Klangbild: Großflächig, transparent, unverfärbt, präsent und in jeder Weise ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

SCARLATTI, Sonaten D-Dur, h-Moll und B-Dur, CHOPIN, Etüden op. 25 Nr. 4, 6 und 9, SCHUBERT, Ländler (Auswahl), MOZART, Sonate D-Dur KV 576; Stefan Askenase (Klavier); Rohrdorfer Musikverlag rmv 10102 (1 S 30)
Aufnahmetermin: Nicht angegeben, aber sicher nach 1980.

Klangbild: Präsent, unverfärbt, ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Stefan Askenase, im neunten Lebensjahrzehnt befindlich, gehört zu den großen Alten, die uns noch geblieben sind. In der Gesamtheit seiner Persönlichkeit grundverschieden von Arrau oder Kempff, hat seine Klavierkunst eine ebensolche Verschiedenheit – wie sollte es auch bei Vertretern einer Generation sein, von denen jeder ein ganz Eigener war. Das macht ja die Beschäftigung mit Platten junger Tastenlöwen meist so betäublich, daß sie letztlich alle nahezu gleich sind: schnell, laut, kräftig und sicher. Askenase, der mit den drei hier in einer Sammelrezension zusammengefaßten Platten gleichsam seine Alterswerke festzuhalten versuchte, hat noch einmal eine Summe ziehen wollen als Fazit jenes Ruhmes, der ihm zu eigen war. Seine frühen Chopin-Aufnahmen gehören zum ehren Bestand, doch das ist lange her. Was er heute bietet, ist natürlich nicht mehr die feine, regelmäßige Dezenz und Frische, Delikatesse und Überlegenheit, die er einst hatte. Aber, wenn man von den fast zu maßvollen Tempi in allen Werken absieht und gelegentliche rhythmische und agogische Freiheiten außer acht läßt und auch einen Fehler im Kopfsatz von Mozarts D-Dur-Sonate (von dem ich nicht sagen kann, ob er ein Versehen oder eine schnittbedingte kleine Panne ist) – wenn man diese Dinge einmal subtrahiert und nach der Essenz dieser Einspielungen fragt, dann ist sie dies: die Werke enthalten viel Weisheit und gelegentlichen Charme, aber auch ebensoviel, was der alte Herr hätte bleiben lassen sollen, weil eben der unerbittliche Gang der Natur, der sich bei jedem anders, aber bei allen unabwendbar zu Worte meldet, schon zuviel Tribut fordert. Da ist manches eben doch nicht mehr so kontrolliert, wie es sein müßte (Chopin, Terzetenüde, Mozart, d-Moll-Konzert) und wirkt nicht mehr weise, sondern nur noch bemüht. So sind diese Platten hörensvalue Zeugnisse dafür, wie es geht, wenn es eben nicht mehr gänzlich geht. Und das dürfte nur bei schierem Darwinismus Jüngere amüsieren; mich rührt es an, weil man Botschaft und Artikulationsgrenze in ihrer Deckungsungleichheit spürt und zugleich – etwa bei den Ländlern von Schubert – deutlich den Persönlichkeitskern herausfiltern kann, der ein langes Musikerleben so gestaltete, daß wir auch diesen Zeugnissen unseren Respekt nicht versagen können. Askenase schrieb übrigens bei den Mozart-Konzerten einen höchst witzigen Text; hier eine Probe, was er meint in bezug auf die Kadenz des d-Moll-Konzertes: „...Zwar gibt es dazu auch keine Kadenzen von Mozart. Dafür gibt es aber andere, bedeutende, geniale, sehr persönliche. Sie sind von Beethoven. Selbstverständlich griff ich zu. Jedoch wurde ich dabei nicht glücklich. Ich wurde ihnen nicht gerecht, sie befremdeten mich. Und so wagte ich, mir selbst welche anzufertigen. Insbesondere konnte ich der Lust nicht widerstehen, an eine Stelle zu erinnern, welche der orchestralen Introduction zum Finale soviel Spannung verleiht und im Klavierpart überhaupt nicht vorkommt. Vor Beethovens Zorn brauche ich nicht bange zu sein, er wird davon einfach keine Notiz nehmen. Und jetzt lade ich den Leser ein, sich das Ganze anzuhören.“ Wer so schreibt, schenkt uns, wenn auch nur im Wort, einmal ein Stück jener Subjektivität, die unverwechselbar macht; denn hier vernimmt man keine Philologie, sondern Persönlichkeit.

Knut Franke

WIE EINE HIFI BOX KLINGEN SOLL:

Der Baß, werden die Experten sagen, soll tief, stark und beachtlich sauber, konturiert und impulsfest (1) sein.

Der Mitteltonbereich? Er muß tadellos, d. h. weitgehend verfärbungsfrei reproduziert (2) werden.

Gewünscht wird natürlich, daß die Höhen als saubere Glanzlichter erstrahlen. Mit dem Ergebnis: Das Blech der Bläser funkelt, die Streicher brillieren mit reichen Obertönen (2).

Insgesamt soll sich die Box sehr ausgewogen (3) präsentieren und ein präzise gestaffeltes Klangbild (4) liefern.

Wenn sie dann noch hoch belastbar und zur Erzeugung hoher Lautstärken geeignet ist, werden wir es

mit einer Box zu tun haben, die „Klassiker“ ebenso begeistern dürfte wie Pop-Fans (1).

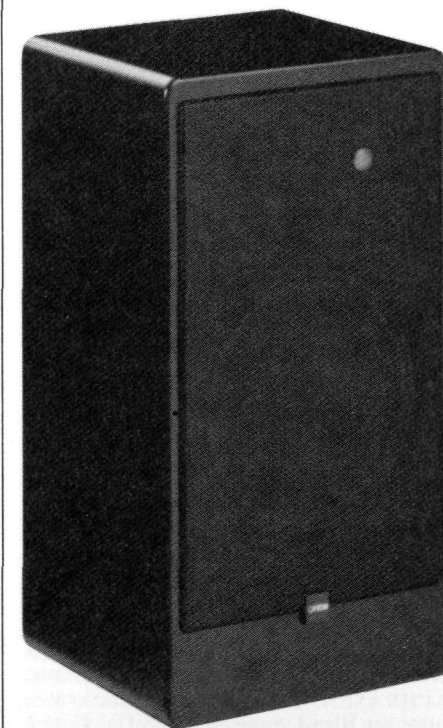
Mit einer Canton CT 1000, kurz gesagt.

Für deren obige Beschreibung den Fachzeitschriften HiFi Stereophonie (1), Stereo (2), Vox/Österreich (3) und stereoplay (4) Dank sei.

Canton
Elektronik GmbH + Co
Postfach 1240
D-6390 Usingen

Österreich:
Grothusen KG
Albert-Schweitzer-Gasse 5
A-1140 Wien

Schweiz:
APCO AG, Schörl-Hus
CH-8600 Dübendorf



CANTON

Die reine Musik

FONO-KRITIK

Realisierung von Mittelwerten.

PROKOFIEFF, Klaviersonate Nr. 6 A-Dur op. 82, RAVEL, Gaspard de la Nuit; Ivo Pogorelich (Klavier);

DG 2532 093 (1 S 30) Digital

Klangbild: Recht offen, unverfälscht, präsent.

Fertigung: Seite 2 geringfügiges Knistern.

Vergleichseinspielungen: Prokofiev: Richter (CBS BR 6 72124), Faerman (DG 2535 013), Ravel: Michelangeli (R-2088), Argerich (DG 2530 540).

Noch immer ist Ravel's dreiteiliger Zyklus „Gaspard de la Nuit“ eine Art Grenzfall für pianistisches Ausdrucksvermögen. Die Nummern „Ondine“, „Le Gibet“, „Scarbo“ verlangen jeweils eigene, auch technisch individualisierte Annäherung. „Ondine“ gewinnt Kontur und Sprache durch die Verschränkung von flutender Akkordbewegung und kantilenenmäßiger Entfaltung. In „Le Gibet“ soll die Düsternis des Richtplatzes im Kreisgang der Harmonien ausgezogen werden. Und „Scarbo“ stellt im gespenstischen Tanz der Repetitionen, Handwechsel und raschen Griffe hohe Forderungen an die Potenz der Reflexe.

Bedeutende Interpreten haben sich diesen virtuoson Traum auf unterschiedliche Weise gestellt. Von Charles Rosen und Martha Argerich liegen abgefeimte, expressive Aufnahmen vor. Der junge Libanese Abdel Rahman El-Bacha eruierte anlässlich des Brüsseler Wettbewerbs von 1978 die dramaturgischen Gelenkstellen von „Scarbo“ mit bestürzender Bravour. Wer aber alle Spielzüge des Zyklus nachvollzogen haben will, orientiere sich an den verschiedenen Raubpressungen, die von Michelangelis „Gaspard“ kursieren.

Ivo Pogorelich hat für seine dritte Schallplatte bei der DG einerseits Ravel's heikelstes Klavierwerk gewählt und sich andererseits Prokofiev's wuchtige, an den physischen Reserven zehrende sechste Sonate vorgenommen. Pogorelich's Begabung liegt in der überraschenden Aufwertung von Akzenten und rhythmischen Aussonderungen. Seine große Hand lockt scheinbar mühelos versteckte Signale der Notation heraus. Für die taktvollspannenden Entwicklungen einer aus sich selbst gestalteten, gleichsam erzählerischen Aussage fehlt es ihm (noch?) an Formwillen und Maß. Eitelkeiten mögen hier mitspielen: nämlich den Interpretationsprozeß ganz vom Stürmen und Drängen des Pianisten abhängig zu machen.

Nun zeigt sich aber in der neuen Schallplatte, daß Pogorelich's Eigenarten – in der Raffung des Rhythmus, der Verschiebung der Tempi, der Behandlung der melodischen Felder – zurückgenommen sind, während zugleich ein konventionelles Klaviervverhalten Raum gewinnt. Pogorelich präsentiert Ravel's „Gaspard“ kaum mehr mit der Lust am Sensationellen. Er reißt sich in die große Schar der Interpreten, die sich zunächst vom Text führen lassen.

Deshalb mag sein drittes Zeugnis die von ihm Begeisterten vielleicht enttäuschen. Es gibt keine polemischen Stellen mehr, die wenigstens zur Diskussion herausforderten. „Ondine“ wird an den etwas schütterten, trockengelegten Akkordrepetitionen aufgezogen, die im Diskant auf- und abgleitenden Melodien wirken fast verdeckt, jedenfalls um vieles gewöhnlicher, buchhalterischer als bei Michelangelis. Und das geheimnisvolle, romantisch nachklingende Rezita-

tiv hört man selten so abgeplattet, so um die Dimension der sprachlichen Innigkeit verkürzt. Ähnliche Beobachtungen kann man im Verlauf von „Le Gibet“ und „Scarbo“ machen. In „Le Gibet“ werden die Akkordschichtungen zum rein zeitlichen Pensum. Die klangräumliche Staffelung der Dynamik und des Anschlags gerinnt hier zur bloßen Flächenwirkung, die vom Pedal manchmal zusätzlich noch beschnitten wird. Ich habe Pogorelich zwei Mal mit Ravel's „Gaspard“ im Konzert gehört. Beide Abende waren in der kontroversen Realisierung des Stoffes aufregender. Aufregend aber wird es auf der Platte erst im zweiten Teil von „Scarbo“, wo



die Energien langsam aufgeladen sind und mit großem Aplomb wieder freigegeben werden, während der erste Teil das Sensorium auch für die Nebenschauplätze (etwa der zwischen die Repetitionen eingesprengten Terzen der linken Hand) vermissen läßt.

Deutlicher spielt Pogorelich Prokofiev's sechste Sonate. Im Fall dieses Werks möchte ich allerdings der bedingungslosen, stürmisch bewegten Version von Michael Faerman den Vorzug geben. Das betrifft vor allem den ersten Satz, wo Pogorelich, bei insgesamt etwas schnellerem Tempo, manche Phrasen zu sehr verknappt und auf eine trickhafte Wirkung festlegt. Eindrucklich spielt Pogorelich jedoch die harfenartigen Ausschläge des Scherzo, das Zwielft des langsamen Walzers ist mit erstaunlichem Sinn für die Décadence getroffen, der letzte Satz wird, sieht man von gewissen Überleitungen ab, mit starker Gebärde aufgetürmt.

Martin Meyer



Raritäten zum Wagner-Jahr.

WAGNER – TRANSKRIPTION UND PARAPHRASEN: LISZT, Phantasiestück über Motive aus Rienzi, Spinnerlied aus Der fliegende Holländer, BÜLOW, Paraphrase des Quintetts aus dem 3. Akt der Meistersinger von Nürnberg, TAUSIG, Der Ritt der Walküren, BÜLOW/WAGNER, Vorspiel zu Tristan und Isolde (mit Konzertschluß), WOLF, Paraphrase über Die Meistersinger von Nürnberg, BUSONI, Trauermarsch zu Siegfrieds Tod aus Götterdämmerung; Eckart Sellheim (Klavier);

RBM 3074 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Februar 1983

Klangbild: Offen, präsent, etwas trocken.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Liszt: Barenboim (DG

2532 100) – Wilde (Rienzi: Saga 540).

Ich zähle zu jenen Genießern von Wagner-Transkriptionen und Paraphrasen, die in Betracht der Hugo Wolfschen „Meistersinger“-Reflexion ein befriedigtes „Na bitte!“ ausgerufen haben. Die entstehungsgeschichtlich nicht genau datierbare, schließlich 1974 gedruckte Paraphrase dürfte vielen Klaviermusikern ebenso wie Wolfs „Walküren“-Bearbeitung unbekannt geblieben sein. Eckart Sellheim ist es aus diesem Grunde zu danken, daß er sich der Mühe unterzogen hat, neben einer Reihe von absoluten Raritäten auch eine Wagner-Adaption des Lieder-Schöpfers einzustudieren – und auf pianistisch hochachtbarem, instruktivem, mitunter sogar fesselndem Niveau einzuspielen. Es regt sich offenbar Interesse für ungewöhnliches Repertoire im Professoren-Kreis: Gregor Weichert mit seinen „Liszt-Raritäten“, Detlev Kraus auf den Spuren von Brahms, Klaus Hellwig mit seiner Schubert-Liszt-Platte und nun Eckart Sellheim als Vertreter des Kölner Musikhochschulkollegiums zieren sich nicht, das Medium Schallplatte als akustische Plattform zu nutzen, wobei vorauszusetzen ist, daß sich innerhalb des persönlichen Neigungsspektrums eine begrüßenswerte Abkehr vom Nur-Appassionata-Pianisten vollzogen hat.

Auf der Cover-Rückseite der RBM-Edition werden als Verantwortliche für die Platten-Konzeption Joachim Draheim und Eckart Sellheim genannt. Draheim's ausführlicher Einführungstext gibt auf anerkennenswerte Weise Aufschluß über musikhistorische Hintergründe und Machart der einzelnen Stücke, so daß ich mich an dieser Stelle auf wenige allgemeine Hinweise beschränken kann. Auch deshalb, weil der für diese Veröffentlichung in Frage kommende Käuferkreis keine langwierige rezensentische Hilfestellung erwartet, sondern – wenn er Namen wie Bülow/Wagner, Hugo Wolf, Tausig und Busoni liest, bereits ungefähr im Bilde ist. Im direkten Vergleich mit Barenboim, der ja zum gleichen Zeitpunkt mit einigen, zum Teil äußerst selten zu hörenden Wagner-Transkriptionen von Franz Liszt hervorgetreten ist, schneidet Sellheim günstig ab. Was dem deutschen Interpreten an Glitzerton im Diskant fehlt, gleicht er durch klare Gliederung, überlegene Spannungsdosierung und -zurücknahme aus. Imperiales Akkordspiel ist ihm offenbar nicht verleidet worden – eine Beobachtung, die ich nicht ohne Überraschung machte, weil Klavierakademiker oft ein leicht gebrochenes Verhältnis zur rein körperlichen Dimension im pianistischen Verhalten entwickelt haben. Eine Haltung, die leider auf viele Schüler übertragen wird.

Peter Cossé

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel



Gemischte Bach-Gefühle.

BACH, 6 Triosonaten BWV 525–530, 6 Choräle von verschiedener Art (Schüler-Choräle) BWV 645–650; Ton Koopman (Orgel);

DGA 2742 006 (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Klar konturiert, transparent und tiefscharf.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Helmut Walcha (Triosonaten, DGA SAPM 198 156 und APM 141576, Schüler-Choräle, DGA 2564 100), Daniel Chorzempa (Triosonaten, Philips 6700 059), Karl Richter (DG 2726 518).

Aufnahmen dieser bekannten Werke gibt es genügend, aber es ist immer wieder reizvoll und aufregend, eine neue Auseinandersetzung damit zu hören. Die Werke aus einem zentralen Bereich der Orgelmusik vertragen, ja erfordern



von Zeit zu Zeit eine neue interpretatorische Beleuchtung: ihre Substanz reicht für viele Zeiten.

Allerdings wird die erwartungsfrohe Aufregung nach dem Anhören der ersten Sonate Es-Dur im vorliegenden Fall gedämpft. Sie hört sich leider etwas flach und flüchtig an, schnell in den schnellen Sätzen (wenn auch nicht so atemlos wie beim frühen Chorzempa), langsam im langsamen Satz. Und das ist zuwenig. Aber auch Walcha und Richter tun sich nicht leicht mit dem Stück. Vielleicht sollte man einfach den Mut haben, diese Sonate wieder etwas weniger glatt abzuspielen als heute ab einem gewissen Virtuosen-Niveau üblich. Glücklicherweise wandelt sich das Bild mit der nächsten Sonate, c-Moll. Koopmans technische Souveränität zeigt sich in belebter Phrasierungskunst und teilweise ausgefeilter Artikulation. Auch die langsamen Sätze gewinnen zunehmend an Inspiration. So bleibt als Gesamteindruck der einer bewußt virtuosen, vor allem technisch brillanten Grundauffassung mit schnellen Tempi und schnittiger Gestaltung, gefördert von den klanglichen Vorzügen der digitalen Aufnahmetechnik. Von manieristischen Zügen, auf die man bei Koopman gefaßt ist (und wie sie in seinem Orgelkonzert bei den Ansbacher Bachwochen 1983 sehr deutlich wurden), bleibt die Interpretation aber weitgehend frei. Nur seine Verzierungspraxis ist eigenwillig. Er schließt fast jeden Satz mit einem Triller bzw. Mordent auf der vorletzten Note, was mindestens der als Referenz angegebenen Peters-Ausgabe nicht entspricht. Auch sonst verziert er öfters nach unüblicher Praxis, vor allem in thematischen Melodiegliedern (z. B. im 2. Satz der c-Moll- und G-Dur-Sonate oder im 3. Satz der C-Dur-Sonate). Bei Bach, im Unterschied zu Händel, ein heikles Unterfangen. Ob die Auslassung von Wiederholungen (Sonate Es-Dur, 3. Satz; d-Moll, 2. Satz; G-Dur, 2. Satz) unter

„Manierismus“ fällt, „neue Forschungsergebnisse“ oder nur unter technische Vorgaben der Firma (um mit zwei Platten auszukommen), ist nicht zu entscheiden. Dem Notentext der Peters-Ausgabe widerspricht es allemal.

Wird man also dieser Einspielung der Triosonaten nicht den Rang des Exemplarischen zuerkennen wollen, so kann man dies für die Schüler-Choräle durchaus. Hier spielt Koopman mit Gewinn für den kammermusikalischen Charakter dieser Musik auf Verbaltheit und subtile Klangkultur im Pianobereich, nicht ohne einer in ihrem schnellen, sehr beweglichen Duktus ausgezeichneten Darstellung von „Wo soll ich fliehen hin“ fähig zu sein. Hier zeigt auch die Orgel, über die man – ganz unüblicherweise – nur ein einziges Wort erfährt, nämlich „Waalse Kerk“ (Amsterdam), mehr Individualität. In „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ wird abermals eine Wiederholung geopfert. Noch ein Wort zum (professionellen) Begleittext. Christoph Wolff, ein profunder Bach-Kenner, setzt die Akzente falsch, wenn er die „unübersehbare Modernität der Bachschen Kompositionskunst“ in diesen Stücken damit erklärt, hier lasse eine verselbständigte Kontrapunktik des Satzes die Akkordauffüllung durch den Generalbaßsatz entbehrlich werden. Das ist mehr in Richtung musikalischer Fortschrittsästhetik gedacht als historisch. Sieht man diese Sätze aber innerhalb der jahrhundertealten, legitimen Tradition der Intavolierungspraxis der Orgel, so werden sie ganz einfach als Reflex der zeitgenössischen „Kammermusik“ von Triosonate und Kantate im Medium des vielseitigen Tasteninstrumentes erkennbar. Genau diese „kammermusikalische“ Dimension, wie das italienische Concerto durchaus Teil zunftgemäßer Organistenpraxis der Zeit, macht den Reiz und die Schwierigkeit dieser Musik aus, der sich jeder Interpret neu stellen muß.

Klaus Peter Richter



Unkonventioneller Fund für Kenner und Liebhaber.

ORGELMUSIK BRAUNSCHWEIGER KOMPOSITEN DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS: LEYDING, Präludium Es-Dur, Choralvariation Von Gott will ich nicht lassen, Choralphantasie über Wie schön leuchtet der Morgenstern, STRUNCK, Orgelchoral Laß mich dein sein und bleiben, BÖLSCHKE, Praeambulum E-Dur, W.F. Bach, Choralbearbeitungen Wir Christenleut und Jesu, meine Freude, Fugen g-Moll, a-Moll, c-Moll und F-Dur; Rüdiger Wilhelm an der Orgel der ehem. Klosterkirche St. Abdon und Sennen in Salzgitter-Ringelheim;

Mixtur MXT 2014 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Präsent, ausgewogen. Trotz großen Raumklangs, detailgenau.

Fertigung: Einwandfrei.

Um es gleich vorwegzuschicken: diese Platte ist ein Fund fürs heimische Repertoire. Zwar sträuben sich einem zunächst die Haare, liest man (neugierig auf unbekannte Orgelhistorie in Salzgitter) die etwas wirre Geschichte der Orgel mit ihren vielen Umbauten und Änderungen: erbaut um 1696, Erweiterung 1796, Reparatur 1828 (mit Entfernung der Pedalmixtur und des Nachthornes), Reparaturen und Umbauten 1856, 1865 und 1869, Elektrifizierung 1925,

Restaurierung 1974/75. Eher verwirrt als aufgeklärt durch einen unscharfen, wenig professionellen Begleittext („Entwicklungsgeschichte der Orgel“), bleiben viele Fragen offen. Hört man dann das Instrument selbst, ist man überrascht und beeindruckt. Ein kerniges Klangbild, das absolut „authentischen“ Nerv besitzt und große, runde Akustik machen gleich das erste Stück von Leyding (1664–1710) zu einem markanten Introitus. Dieses Es-Dur-Präludium ist von jener, für die Norddeutsche Orgelmusik der Zeit typischen Mosaikform; die Choralphantasie über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ klingt etwas schlicht, ist aber eine Novität auf dem Plattenmarkt (nicht im Bielefelder Katalog). Das eigentliche Juwel der A-Seite ist aber Leyding's Choralvariation „Von Gott will ich nicht lassen“. Gekonnt registriert und vorgetragen wird hier in den 6 Versus der Reichtum individueller Klangfarben des Instruments präsentiert. Höhepunkte sind der 3. Versus, äußerst subtil und grazios (mit zwei 4'-Flöten) und der letzte Versus. Übrigens gibt es von Leyding auch ein interessantes Präludium in B (von dem meines Wissens keine Aufnahme existiert), das man schon wegen seiner fulminanten Pedalpartien diesem Interpreten/Orgel-Team ans Herz legen müßte.

Die ganze B-Seite ist dem ältesten Bachsohn, Wilhelm Friedemann, gewidmet, der von 1771–74 ohne feste Stellung in Braunschweig lebte. Die zwei kurzen, gleichwohl sehr aparten Choralvorspiele werden von den vier kapitalen Fugen dominiert. Es sind geniale Stücke, um das mindeste von ihnen zu sagen. In ihnen weht etwas vom Atem des Vaters, ohne daß der Versuch einer Stilkopie spürbar würde. Bezwingend die (kurze) g-Moll-Fuge, zügig und straff gespielt und, wie die abschließende F-Dur-Fuge, in der organo-pleno-Sphäre angesiedelt. Zu einer Piano-Studie für zwei 8'-Register gerät die delikate gespielte c-Moll-Fuge, wie die langgedehnte a-Moll-Fuge, die bisher noch nicht im Bielefelder Katalog zu finden war. Der Interpret, Rüdiger Wilhelm, Jahrgang 1951, ausgebildet an der Westfälischen Kirchenmusikschule Herford und der Folkwanghochschule Essen, spielt diese Fugen nach eigenen Übertragungen aus den Quellen, angesichts der problematischen (im wesentlichen nur durch Schüler-Abschriften vermittelten) Überlieferung der Werke, nicht nur ein philologisches Wagnis. Mit dem klingenden Resultat dieser Verbindung von Musikhistorie und Interpretation im Ohr, kann man nur Anerkennung und Sympathie dafür äußern.

Klaus Peter Richter

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Lieder



Eine besondere Edition zum Brahms-Jahr.

BRAHMS, Lieder op. 32, 46, 49, 57, 59, 70, 71, 85, 95 und 96 (nach Texten von Daumer, Heine, Höltz, Platen, Schack und Candidius); Josef Loibl (Bariton), Norman Shetler (Klavier);

FSM 68 207 EB (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Ohne Angaben