

FONO-KRITIK

Historizismus und Tradition im Widerspruch.

HAYDN, Streichquartette d-Moll op. 76,2 und B-Dur op. 76,4, SCHUBERT, Streichquintett C-Dur D.956; Mitglieder des Collegium Aureum; HM (Elec) 065-99912 HM (Elec) 065-99911 Aufnahme datum: 1981

Klangbild: Weich und transparent.
Fertigung: Ohne Mängel.

Es ist (fast) überflüssig, den Leser daran zu erinnern, daß das Collegium Aureum auf Instrumenten mit originaler Mensur und Darmbesaitung spielt. Dies hat seine Vor- und Nachteile. Den an den Klang moderner Stahlsaiten gewöhnten Hörer wird der weiche, warme Klang der Darmsaiten bestücken, andererseits verbieten eben diese Saiten und auch die leichten Bögen, das virtuose und aggressive Spiel, das wir von anderen Quartettvereinigungen kennen.

Haydns Quartette klingen dadurch gemütlicher, als ich es ihnen wünschen möchte, denn musikalisch sind vor allem die späten Quartette viel fortschrittlicher als die spieltechnischen Fähigkeiten der damaligen Ausführenden. Diese Aufnahmen seien daher vor allem Freunden traditionsgebundenen Vortragsstils empfohlen. Schuberts Streichquintett ist zwar nur etwa dreißig Jahre nach den beiden Quartetten Haydns entstanden, aber ein ganzes Zeitalter von ihnen entfernt. Bei ihm enthebt sich das Collegium Aureum durch sein Festhalten an den Originalinstrumenten noch mehr entscheidender Interpretationsmöglichkeiten. Zwar stimmt der Autor des Taschentextes gerade hier der Darmbesaitung zu, weil der „forcierte Strahl“ moderner Instrumente den Absichten des Komponisten entgegenwirkte, räumt aber auch ein, daß eben dieses Quintett überhaupt erst eine Generation nach dem Tode Schuberts auf Verständnis beim Publikum zu stoßen begann.

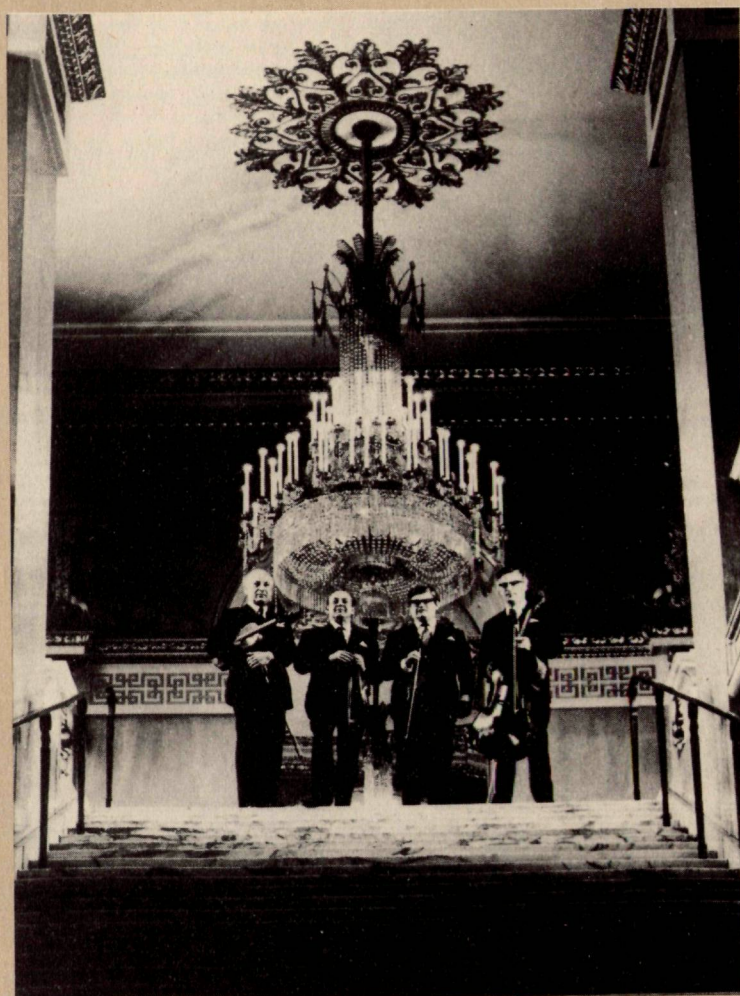
Inzwischen hat die Interpretation des Quintetts eine lange Tradition. Als Alternative dazu mag diese Aufnahme ihren Wert haben, für mich aber macht das Collegium Aureum aus einer bitteren Anklage eine resignierende Klage.

Manfred Kahlweit

Kantilene des Primgeigers als herausragendes Interpretationsmerkmal.

SCHUBERT, Streichquartett Es-Dur D 87 (op. post. 125 Nr. 1), Streichquartett B-Dur D 112 (op. post. 168); Amadeus-Quartett; DG 2531 336 (1S30) Aufnahme datum: 1981

Klangbild: Hallig, indirekt, entfernt, auf Raumklang bedacht; nicht immer und überall gleich transparent.
Fertigung: Ohne Einwände.



Das Amadeus-Quartett spielt Streichquartette von Schubert

Vergleichseinspielung:
Melos (DG 2740 123)

Die Herausgeber sowohl der Schubert-Gesamtausgabe als auch des Schubert-Deutsch-Verzeichnisses (Neuausgabe in deutscher Sprache von 1978) hielten ebenso an der üblichen Satzfolge des Es-Dur-Quartetts aus dem Jahre 1813 fest wie wohl auch immer noch die meisten Quartettvereinigungen.

Danach steht an zweiter Stelle das Scherzo, an dritter das Adagio. Unter Hinweis darauf, daß diese Satzfolge offenbar „auf eine Eigenwilligkeit des ersten Verlegers Czerny zurückgeht“, stellte das Amadeus-Quartett für diese Aufnahme die beiden Sätze um, so daß auf den Kopfsatz zunächst das stärker kontrastierende Adagio und dann erst das sich von diesem stärker abhebende Scherzo folgt. Eine schlüssige Anordnung, die den Regeln der Wiener Klassik durchaus entspricht, für den Kenner bisheriger Aufführungspraxis jedoch ungewohnt ist. Dieser Prämisse folgte übrigens auch das Melos-Quartett Stuttgart, dessen Gesamtaufnahme der Streichquartette Schuberts ebenfalls bei der DG erschienen ist. Dieses Werk ist ohnehin mehr dem Kenner geläufig, denn es zählt nicht gerade zu Schuberts populären. Einen weiteren

Bekanntheitsgrad wird man eher beim zweiten Quartett erwarten können, das aus dem Nachlaß stammt, indes aber nur ein Jahr später nach dem Es-Dur-Quartett entstand, das Schubert im Alter von 16 Jahren geschrieben hat. Diese Platte schließt bei den Freunden des Amadeus-Quartetts im Streichquartett-Repertoire Schuberts eine Lücke. Es präsentiert sich hier in gewohnter Weise: engagiert, betont klangschön, vom Ensemblegeist getragen, auch wenn hier prononciert der Primarius Norbert Brainin herausgestellt wird.

Die übrigen Partien erscheinen „dezent“ – mir jedenfalls zu blaß. Der Klang ist – zumindest im Vergleich zum schon genannten Melos-Quartett – halliger, indirekter und weniger präsent. Dies könnte den Wunsch nach größerer Klangverschmelzung verständlich machen, der sich vorrangig bei Violine II, Viola und Violoncello einstellt. Der Klang des Melos-Quartetts ist diskreter, kompakter und in der Dimension kammermusikalischer ausgefallen, die Spielart dagegen mehr „glättend“ als dramatisch.

In dieser Hinsicht würde ich die Neuaufnahme mit dem Amadeus-Quartett vorziehen. Demgegenüber steht aber beim Melos-Quartett die Transparenz bei optimaler Klangdichte, die Ausgewogenheit der Stimmen, die allein schon

die Geschlossenheit des Quartettklangs verbürgt. Das Abwägen der Vor- und Nachteile beider Aufnahmen spricht – für mich – zugunsten der Melos-Aufnahme. Als Variante zum derzeit mageren Angebot an weniger bekannten Quartetten Schuberts ist aber diese Platte sehr willkommen.

Gerhard Wienke

Wiederveröffentlichungen KAMMERMUSIK

Boccherinis Quintette op. 29 – „original“ aufbereitet, aber etwas derb geraten.

BOCCHERINI, Die sechs Streichquintette op. 29; Sigiswald Kuijken und Alda Stuurop (Violine), Lucy van Dael (Viola), Anner Bylsma und Wieland Kuijken (Violoncello); RCA SEON RL 30441 EK (2S30) Aufnahme datum: 1977

Klangbild: Präsent, räumlich, aber etwas dumpf.
Fertigung: Bis auf etliche Verzerrungen in den Innenrillen ordentlich.

Man hat sich inzwischen auch im kleinen Streicherensemble an die Originalinstrumente gewöhnt, ist aber auch hellhörig geworden für manche Unebenheiten. So fällt mangelnde Souveränität in der Beherrschung der alten Instrumente und ihrer Spielweise eher auf als beim gewohnt modernen Instrumentarium. Streichquartettaufnahmen etwa mit Mitgliedern des Collegium Aureum waren da nicht immer befriedigend. Beim Kuijken-Ensemble haben wir es aber mit alten Originalklang-Profis zu tun, die hörbar unbekümmert über gewisse Sperrigkeiten ihrer kleinen und großen Geigen hinwegspielen und denen das auch meist gelingt. Nur hier und da bleibt Grobes stehen, sind Ecken und Kanten rau geblieben.

Das wäre kein Nachteil, nur ist eben Boccherini mit manchen seiner Sätze in seinen über hundert Streichquintetten in der Kunst des Ätherischen, Lieblichen, Zarten unerreich geblieben (man muß nicht gleich an das schon zur Schnulze gerautete Menuett denken, auch wenn es für diese Kunst des Behutsamen ein Beispiel abgibt) – und an solchen Stellen stören solche Kanten dann doch... Wenn man von diesen kleinen Einwänden absieht, offenbart sich im Spiel der fünf Holländer viel von jener oft irisierenden Schönheit. Es zeigt sich aber auch viel von der manchmal recht geglätteten wirkenden Fröhlichkeit und Derbheit, die in diesen sechs Quintetten des op. 26 verborgen sind. Man beginnt offenbar erst in unseren Tagen, sich mit diesen Werken Boccherinis zu beschäftigen – die vorliegende Kassette ist ein willkommener Zuwachs bei diesen Entdeckungen.

Diether Steppuhn

Neuveröffentlichungen KLAUIERWERKE

Plädoyer für aufgeklärte Kinder.

BARTÓK, Für Kinder (Gesamtaufnahme); Zoltan Kocsis (Klavier); Hungaroton SLPX 12304/05 (2S30) Aufnahme datum: November/Dezember 1980

Klangbild: Präsent, offen, etwas spitz, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung:
Géza Anda (Vol I u. II), (Columbia 1176)

Bartóks vierteiliger Klavierzyklus „Für Kinder“ darf, zusammen mit Debussys „Children's Corner“-Suite, als Höhepunkt der Gattung zu Beginn der Moderne gelten. Wie Debussy erreicht Bartók die Einfachheit der Stimmung mit einer Vielzahl kompositionstechnischer Verfahren. Und wie Debussy spielt er das Werk, wenn es um eine gültig ausgehörte Wiedergabe gehen soll, letztlich dem erfahrenen Pianisten in die Hand. Kinder vermögen derlei nicht.

Und dennoch geht es in gewisser Hinsicht um ein Idiom, welches kindliche Erfahrung einfangen, kindliche Erwartung vorausnehmen will. „Für Kinder“ ist insofern kein ungerechter Titel. Er wendet sich vor allem an die Psyche des Hörenden. Nämlich, wie musikalische Begegnungen ausgeführt, Trivialitäten des Kinderlieds umgeleitet, wie motivisch und rhythmisch Neues eingeführt werden.

Debussy, der von ähnlichen Absichten geleitet wurde, mischte „klassisches“ Erbe (bis zurück zu Clementis „Gradus ad Parnassum“) mit seiner innovatorischen Harmonik. Bartók erinnert sich ans ungarische und slowakische Volkslied, der Schritt zwischen dem sozialen Umfeld und seiner musikalisch raffinierten Bändigung ist also kleiner. Debussy setzt ja, wenn er Clementi spaßes halber zitiert, schon die Klavierstunde (und ihre Alpträume) voraus.

„Für Kinder“ sperrt sich freilich wohl gerade auf Grund kindlicher Phantastik gegen die Eindeutigkeit in der Interpretation. Es ist vieles möglich: beim Tempo, bei der Anschlagssondierung, bei der Dynamik. In den fünfziger Jahren spielte der damals junge Géza Anda die ersten beiden Teile ein. Jetzt präsentiert der junge Zoltan Kocsis eine Gesamtaufnahme. Die Differenzen sind nicht unbedeutend. Anda nahm damals ein eher gemächliches Tempo. Er gedachte vermutlich dadurch der Illusion, daß der Zyklus von einem Kind gespielt werden könne, entgegenzukommen. Ohne je in einen didaktischen Duktus zu fallen, hob Anda jene Aspekte von Dauer und Gelassenheit hervor, die dem kindlichen Empfinden von der Zeit entsprechen: der musikalische Gedanke wie unter Zeitlupe.

Kocsis teilt solches Wohlwollen nicht mehr. Er rechnet mit einer intelligenten, alerten, sprunghaften Kinderschar, welcher er zügige Tempi,

eine scherenschnittartige Zeichnung der Textur und kräftige Dynamik-Verschiebungen zutraut. „Für Kinder“ wird damit zu einem fordernden Puzzle. Allerdings durchmißt Kocsis diesen Kosmos mit klarem Blick. Die Stimmen werden in deutlich unterscheidbare Stränge zerlegt, die vielen thematisch wichtigen Pausen dazu genutzt, den Prozess der musikalischen Formulierung in seiner Werkstatttaetigkeit zu legitimieren. Kocsis provoziert denn auch mehr Quer-verweise als Anda. Er spielt das siebte Stück des ersten Hefts wie eine Vorschau auf Gershwin, läßt das balladeske Andante der Nummer Dreizehn sich der Klangwelt des späten Liszt anschließen, streicht im sechzehnten Stück die Sekund-Reibungen hervor, eröffnet das Variationenstück Nummer fünf aus dem dritten Heft, als ob es sich um eine Invention von Bach handelte. So wird der Zyklus, weniger geborgen als bei Anda, Stück für Stück auf seine konstruktiven Details hin geprüft. Und wenn, wie etwa in dem Trauerlied, plötzlich noch eine schwer zu fassende Mächtigkeit der emotionalen Aura sich auftut, ist dieser Bartók zugleich anrührend und forsch, einfach und verschlungen. Martin Meyer

Bach virtuos auf einem „echten“ Originalinstrument gespielt.

BACH, Englische Suiten Nr. 1-6; Kenneth Gilbert (Cembalo); harmonia mundi France HM 1074/75 (2S30) Aufnahme datum: April und Juni 1981

Klangbild: Ausgewogen, volltönend, klar, originalgetreu, im Klangvolumen instrumentengerecht.
Fertigung: Ohne Einwände.
Vergleichseinspielung:
Curtis (Telefunken 6.35 452 FX)

Unter den vorhandenen Aufnahmen von Bachs Englischen Suiten kommt die hier vorzustellende den Einspielungen mit Alan Curtis am nächsten – allein schon durch die Wahl der historischen Instrumente.

Curtis spielt auf einem Instrument aus der Werkstatt von Christian Zell (Hamburg 1778), Gilbert auf einem eigenen Cembalo des flämischen Instrumentenmachers Jan Couchet von 1671, das rund 100 Jahre später von Pascal Taskin modernisiert und schließlich 1980 umfassend restauriert wurde.

Hinweise auf Stimmhöhe (a¹ 392 Hz) und die ungleich schwebenden Temperaturen werden im Beiheft gegeben. Über den Interpreten hingegen erfährt man nichts. Dafür verdienen die umfangreichen Einführungen (in drei Sprachen: Französisch, Englisch und Deutsch) besonders hervorgehoben zu werden.

Dem flexiblen Klang des vorzüglich restaurierten Instruments entspricht die rhetorikbewußte Art der Interpretation von Kenneth Gilbert. Seine Darstellung zielt – im Gegensatz zu der von Alan Curtis – stärker auf Kontraste, sei es im Tempo, sei es im Klang. Die raschen Tempi in den Ecksätzen bewirken zwar mehr den Ein-

FONO-KRITIK

druck von Motorik, um so mehr heben sich die langsamen Sätze ab, bei denen in agogisch freizügigen Interpretationen etwas von jenem „Singen“ zu spüren ist, das als Klangmaxime im 18. Jahrhundert immer wieder gefordert wurde. Finden wir bei Curtis (und auch in den Aufnahmen von Helmut Walcha) mehr Strenge und Geschlossenheit, so versucht Kenneth Gilbert demgegenüber immer wieder aus dem Gleichmaß auszubrechen, womit vielleicht weniger den Hörerwartungen als vielmehr der Vielfalt der Satztypen Rechnung getragen wird. Unter den z. Zt. verfügbaren Aufnahmen dürfte diese Einspielung an vorderster Stelle stehen.

Gerhard Wienke



Blachers Klavierwerk in repräsentativer Aufmachung und Wiedergabe.

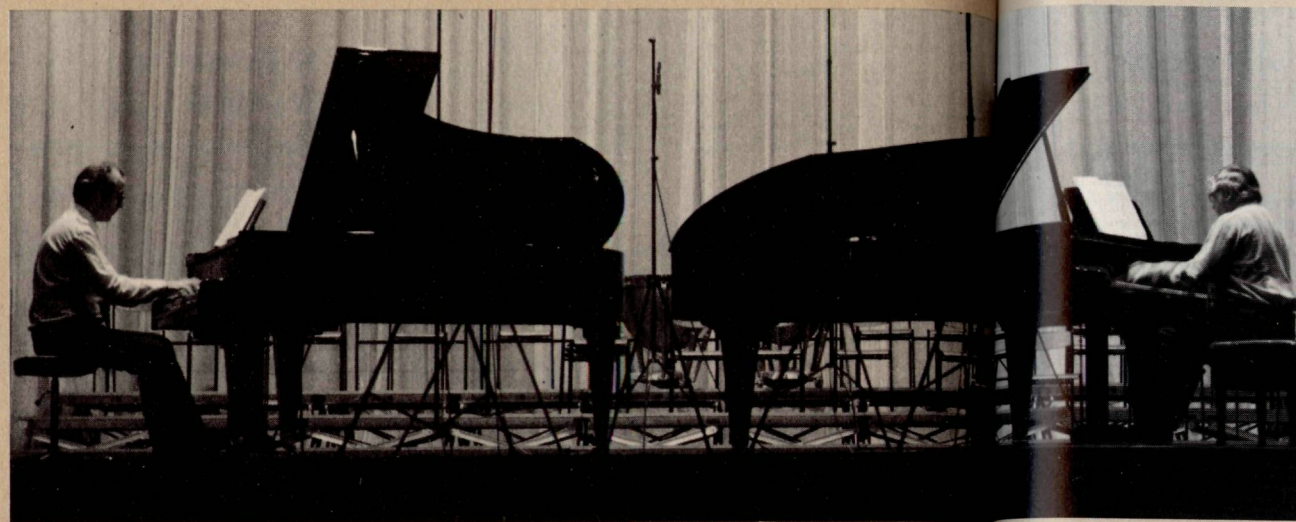
BLACHER, Das Klavierwerk, Sonate (1951), 1. und 2., Sonatine op. 14 Nr. 1 und 2, Ornamente op. 37, 24 Préludes (1974), Trois Pièces pour Piano (1943); Horst Göbel (Klavier); Thorofon Capella MTH 223 (1S30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent und durchsichtig.
Fertigung: Einwandfrei.

Für den Stil Boris Blachers (geb. 1903) ist das rhythmische Element formgebend, ausgeprägt in jenem Prinzip, das die Taktlängen nach bestimmten Strukturen sich ständig verändern läßt. Entsprechend hat Horst Göbel als Interpret gerade die rhythmische Komponente hervorgehoben und unterstrichen. Klar, durchsichtig, mit einem fast ernüchternd distanzierendem Anschlag und sparsamstem Pedalgebrauch läßt er die Rhythmen mehr abrollen, als daß er sie zwingend zu gestalten sucht. Und gerade aus dieser unterkühlten Grundhaltung heraus ist es faszinierend, wie die variablen Metren in ihrer äußerlich scheinbar gestörten Motorik virulent werden und fast schon aggressiv wirken.

Fundamentales Werk für die kompositorische Entwicklung sind die „Ornamente“ op. 37 mit dem richtungsweisenden Untertitel „Sieben Studien über variable Metren“. Sie sind Schwerpunkt auch auf dieser Einspielung, und die Interpretation setzt jene „höhere Ebene der Symmetrien und Überschneidungen“ frei, wie sie der Komponist eigens intendiert hat. Es zeigt sich jedoch, daß bei diesem distanzierenden Interpretationsstil die rhythmisch weniger exponierten Episoden substantiell zurückstehen. Ein weiteres Hauptwerk sind die 24 Préludes, vielsagende Miniaturen, die um den Ton C herum zentrisch alle Tonarten umfassen. Der Interpretation gelingt es, die einzelnen Mosaiksteinchen der verhältnismäßig kurzen Stücke zu einem Bild beziehungsreicher Perspektiven zusammenzufügen. Reizvoll als Anhang die „Drei Stücke für Piano“, in denen Clementi Blues, Fuge, Boogie-Allüren auf ganze drei Minuten komprimiert sind.

Wolfgang Rogge



„Appassionata“ in der Ich-Form.

BEETHOVEN, Sonaten Nr. 8 op. 13 („Pathétique“), Nr. 14 op. 27, 2 („Mondschein-Sonate“) und Nr. 23 f-Moll op. 57 („Appassionata“); Inger Södergren (Klavier), Caliope 1683 (1S30) Aufnahmedatum: November 1980

Klangbild: Leicht verfärbt, nicht sehr brillant, insgesamt von begrenzter Plastizität.
Fertigung: Gelegentlich unruhige Oberfläche, leichtes Rauschen.
Vergleichseinspielungen: Gilels (DG 2532 008) Gulda (Metronome 89007) Benz (RCA RL 30473) Weissenberg (EMI 1 C065-16271)

Im Rahmen meiner Besprechung der Brahms-Platte von Inger Södergren (FonoForum 7/81) bin ich auf grundlegende Parameter des Ausdrucks und der pianistischen Transmission eingegangen. Eine Beethoven-Einspielung mit den drei „populären“ Sonaten hat meine seinerzeit vorgetragenen Vorbehalte gegen die interpretatorische Standortbestimmung der Schwedin noch verstärkt. Sie befindet sich offenbar in einer Phase emotionaler Aufgelöstheit. Der Kopfsatz der „Appassionata“ mag als Indiz für diese These gelten. Während Interpreten wie Alexis Weissenberg oder jüngst auch Emil Gilels bei aller Kraft ihres Beginns eine gewisse Vorsicht im Bereich ausufernder Exzessivität walten lassen, gräbt sich Inger Södergren förmlich in den Text ein. Er legt es nicht auf strukturelle Verknüpfungen und geordnete Temporelationen an, sondern auf gestikulierende Leidenschaftlichkeit.

Der erste Satz – und in diesem Bereich fällt besonders die Formulierung des über Begleittriolel aufgebauten Hauptgedankens auf – führt in schicksalshafte Abgründigkeit. Das brodelnd und wabert zugunsten eines Beethoven-Bildes von schier beängstigender Appellhaftigkeit. Individualität – so meine ich – sollte gelegentlich

der Prüfung unterzogen werden. Die „Appassionata“ wird in diesem Fall zum Groschenroman heruntergewirtschaftet, gewissermaßen als Fanfare kleinbürgerlicher Enthemmtheit. Södergrens Kompetenz für die beiden anderen Sonaten (op. 13 und op. 27, 2) hält sich in Grenzen, wenngleich Verfehlungen der skizzierten Art nur sporadisch zu bemerken sind. Insgesamt repräsentiert diese Beethoven-Platte jedoch ein zweifelhaftes musikalisches Weltbild und wäre aus diesem Grunde allenfalls als Kuriosität und zur Abschreckung ins Gespräch zu bringen. Die „Interpretin“ dürfte eine „schwache Stunde“ erwisch haben.

Peter Cossé



Gelungene Werkkombination.

HINDEMITH, Sinfonie „Mathis der Maler“, Fassung für Klavier vierhändig, Sonate für 2 Klaviere, 1942; Karl-Heinz und Michael Schlüter (Klavier); Da Camera Magna SM 93153 (1S30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Durchsichtig, abgerundet, gelegentliches Knacken auf der Rezensionsplatte.
Fertigung: Einwandfrei.

Verglichen mit der Orchesterpartitur ist die vierhändige Klavierfassung der „Mathis“-Sinfonie eine Vereinfachung, vorzugsweise wohl gedacht als eine Bearbeitung „zum Kennenlernen“. Sie entstand 1934, im Jahr der „Mathis“-Komposition (inzwischen auch gedruckt zugänglich). Es fehlt eine Entsprechung zu dem glänzenden Überbau des Orchesterklangs, speziell zu den Girlanden der Violinstimmen. In diesem Sinne verläuft die Interpretation des Klavierduos Karl-Heinz und Michael Schlüter „objektiv“, werkgetreu. Die Bearbeitung bleibt ein Parergon, auf jeden Fall aber aufschlußreich. Mehr Virtuosität und Präsenz verlangt Hindemiths Sonate für zwei Klaviere: Qualitäten, die

Karl-Heinz und Michael Schlüter sind die Interpreten von Hindemiths „Mathis“-Sinfonie in der Fassung für Klavier vierhändig

von dem Klavierduo voll eingebracht werden. Ungewöhnlich für Hindemiths Stil ist die fast impressionistische, als „Glockenspiel“ titulierte Einleitung. Hier hätte man sich die Übergänge freilich etwas fließender vorgestellt, in Anlehnung an das Einschwingen der zu imitierenden Glocken. Die Fugato-Sätze sind plastisch wiedergegeben, desgleichen der verwobene Kanon des langsamen Satzes. Editorisch hätte im Schallplattentext der Wortlaut des altenglischen Gedichts abgedruckt werden können, das dem Rezitativ (vierter Satz) zugrunde liegt und das Hindemith im Anhang der Notenausgabe gewissenhaft hat mit abdrucken lassen.

Wolfgang Rogge



Klavierpoesie in sehr romantischer Einspielung.

SCHUMANN, Davidsbündlertänze op. 6; Humoreske op. 20; Lydia Artymiw (Klavier); Chandos ABR 1029 (1S30) Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Ausgewogen in allen Lagen, etwas verschleiert.
Fertigung: Mehrere Knackser, leichtes Rauschen.
Vergleichseinspielungen: Demus (Int. 185 950)

Jede neue Aufnahme macht das Breitenspektrum deutlich, das Schumanns Klavierwerk Interpretationsauffassungen erlaubt. Die Flexibilität der lyrischen Klavierstücke, zu deren Kern die beiden vorliegenden Zyklen gehören, zeichnet gerade den besonderen Verdienst Schumanns für die Klaviermusik aus, sollte aber nicht über die Komplexität der Kompositionen hinwegsehen lassen. Die Schwierigkeiten beginnen bereits bei der oftmals vertrackten Notation und deren richtiger Entschlüsselung, ganz abgesehen einmal von den immensen technischen Anforderungen der

Werke an den Pianisten. Nun soll hier keineswegs Lydia Artymiw nachgesagt werden, sie könne nicht Notenlesen. Über einige Arpeggio-Auflösungen etwa in Nr. 7 der Davidsbündlertänze ließe sich allerdings streiten. Es muß in erster Linie betont werden, daß die Pianistin den technischen Anforderungen der Werke voll gewachsen ist.

Wenn mir dennoch manche Darstellung nicht ganz einleuchtet, so liegt dies an der erwähnten Flexibilität der Kompositionen selber, und eine Rezension kann bei dieser Musik nur eine ganz persönliche Einschätzung des Schreibenden sein. Mir erscheint die Einspielung also zu romantisch, verglichen etwa mit der straffer zupackenden Haltung von Jörg Demus. Die gesamte Agogik der Aufnahme mit ihren ständigen Temposchwankungen und dynamischen Abblendungen birgt die Gefahr, daß das Ganze vor lauter Emotionalität an Konturen verliert und verzerrt wird. Wohl mehr als bei jeder anderen Musik ist man bei einer Schumann-Interpretation dieser Art als Zuhörer gezwungen, jeder gefühlvollen Schwankung des Pianisten nachzugehen, wenn er von der Komposition überhaupt etwas haben möchte. Leider sind von solcher weichen Haltung in der Aufnahme von Lydia Artymiw auch die rhythmisch scharf zu akzentuierenden, vollgriffigen Partien insbesondere der Humoreske betroffen. Die Einspielung sollte aber trotz der persönlichen Zurückhaltung des Rezensenten jedem empfohlen sein, der gerade eine emotional geprägte, eben äußerst romantische Interpretation bevorzugt.

Andreas Jaschinski

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE



Querschnitt durch die Orgeltoccata über mehr als drei Jahrhunderte.

DIE ORGELTOCCATA, mit Werken von Gabrieli, Merulo, Frescobaldi, Rossi, Froberger, Muffat, Seeger, Pachelbel, Sweelinck, Scheide-mann, Buxtehude, Bach, Gigout, Reger, David, Schroeder, Planawsky; Peter Alexander Stadtmüller an der Albiez-Orgel von St. Moritz, Rottenburg; Christophorus SCK 70 357 (2S30)

Klangbild: Offen, räumlich, vielfarbig, von unterschiedlicher Durchhörbarkeit.
Fertigung: Gut.

Eine lobenswerte Kontinuität liegt darin, daß die obige Firma auf die „Orgelsonate“ mit Schuba und die „Choralfantasie“ mit Musch nun eine Entwicklungsdarstellung der Orgeltoccata folgen läßt. Stadtmüller hat eine fast überreiche Auswahl aus dem Zeitraum von etwa 1550 bis zur Gegenwart getroffen. Innerhalb dieser auch geographisch weiten Spanne stellt sich die Toc-

cata „als frei gestaltetes Spielstück“ in verschiedenen Formen dar: im italienischen Stil (Akkorde und Laufwerk in rhythmischer Vielfalt, im süddeutschen Stil, ebenfalls ohne obligates Pedal (Muffat, Vater und Sohn), im norddeutschen Stil bei selbständigem Pedaleinsatz mit Buxtehude als Schöpfer der norddeutschen Toccata und mit Bach als Krone.

Daß Stadtmüller seine Programme technisch und farblich sorgsam auszuarbeiten pflegt, bedarf keiner weiteren Erwähnung mehr; die wohlintonierte III/46-Albiezorgel bietet alle Möglichkeiten dazu. Andererseits kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß viele Stücke etwas rasch angegangen werden (Platzmangel bei der Fülle des Gebotenen?). Das bedeutet bei den italienischen Meistern manchmal eine leichte Verunklarung des Laufwerkes. Erstaunen muß man bei dem fis-Moll-Präludium von Buxtehude, dessen Beginn wie eine Etüde abgespult wird. Heinz Wunderlich an St. Jakobi (Hamburg) dagegen, auf seinen breiten Duktus angesprochen: für ihn sei dies ein „großes, ernstes Stück“.

Auch Bachs dorische Toccata erklingt mit 76 (Viertel) gegenüber 66 bei Walcha zu rasch und unruhig. Kurzum, eine Toccata ist keine Etüde, sondern ein aus Akkorden und Laufwerk frei gestaltetes Stück und sollte auch so dargeboten werden. Die mehrfache Verwendung des Wortes „Etüde“ in der sonst guten Textinformation kann irreführen.

Am besten gelungen erscheinen mir die Stücke der Gegenwart. Der effektvolle Gigout sowie die Toccata von David, Reger und Schroeder. Gleichwohl ist in der Vielfalt des Gebotenen diese Einspielung zum mindesten vom musikhistorischen und in gewissem Sinne auch pädagogischen Standpunkt als beachtlich einzustufen.

Herbert Briefs

Neuveröffentlichungen LIEDER



Lieder slawischer Komponisten in sehr ansprechender Interpretation.

DVOŘÁK, PROKOFIEFF, KODÁLY, JANÁČEK, Vier Lieder „Im Volkston“ op. 93 (Dvořák), Vier Lieder aus „Russische Volkslieder“ op. 104 (Prokofieff), Vier Lieder aus „Ungarische Volksmusik“ (Kodály), Neun Lieder aus „Mährische Volkspoesie in Liedern“ (Janáček); Lucia Popp (Sopran), Geoffrey Parsons (Klavier); ACANTA EA 23.330 (1S30)

Klangbild: Transparent, natürlich, gute Balance zwischen Sängerin und Klavierbegleitung.
Fertigung: Einwandfrei.

Dvořák, Prokofieff, Kodály, Janáček – sie alle sind Komponisten mit sehr engen Beziehungen