

FONO-KRITIK

Neuveröffentlichungen
VERSCHIEDENES

Im Gegensatz zum Plattentitel:
Ausschnitte aus beiden Notenbüchern
von 1722 und 1725.

BACH, C.Ph. E. BACH, BÖHM(?), STÖLZEL(?), HASSE, J.CHR. BACH (Das Notenbuch der Anna Magdalena Bach); **Igor Kipnis** (Cembalo und Clavichord), **Judith Biegen** (Sopran), **Benjamin Luxon** (Bariton), **Catharina Meints** (Viola da gamba); **Nonesuch DB-79020 (2 S 30)**

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Deutlich, in den Liedern (insbesondere bei der Sopranistin) „vokallastig“, räumlich intim, klare Zeichnung, gute Textverständlichkeit.

Fertigung: Ohne Einwände.

Die englischsprachige Überschrift dieser Doppelkassette „The Notebook...“ wirft zunächst die Frage auf, welche der beiden Sammlungen erklingen, die Bach seiner zweiten Frau Anna Magdalena für die häusliche Musikpflege zugedacht hatte: die von 1722 oder 1725? Das Tableau der Plattenhülle gibt hierauf die Antwort, daß nämlich beide Sammlungen zu einer Auswahl herangezogen wurden. Vollständigkeit lag nicht in der Absicht des Produzenten, denn von den „Französischen Suiten“ Nr. 1–5, die den größten Teil des Notenbuchs von 1722 ausmachen, wurde nur die fünfte in G-Dur in das Programm aufgenommen. Die beiden Partiten Nr. 3 a-Moll und Nr. 6 e-Moll (aus der Klavierübung, Teil 1), die am Beginn des 2. Notenbuchs von 1725 stehen, entfielen völlig. Der Plattenkommentar erleichtert nicht gerade die Feststellung dieser Information, denn die Überschrift „The Notebook of 1725“ erscheint nicht an der richtigen Stelle, sondern zu Beginn der zweiten Plattenseite, wobei der Spieler (und Hörer) sich bereits inmitten der 2. Sammlung befindet. Auch bei den Stücken, die Bachs zweitältester Sohn C.Ph.E. für die 2. Sammlung beigesteuert hat, stimmt der einschlägige Band der Gesamtausgabe mit den Aufnahmen nicht überein – obwohl die Quellen angegeben werden.

In der Interpretation leistet sich der Cembalist Igor Kipnis, der in den ausdrucksintimen Stücken ein Clavichord verwendet, einige Freiheiten. Die improvisatorischen Neigungen sind immer wieder spürbar – und dies sicherlich nicht zum Nachteil der mitunter recht simplen Stücke. Der Akzent der Veröffentlichung liegt freilich auf der Darbietung jener Stücke, die in anderen Sammlungen (Französische Suiten, Partiten usw.) nicht vorkommen. Dies sollte aber dem Käufer durch Modifizierung (einschränkender Hinweis) des Titels deutlich gemacht werden. Denn auch die kleineren Stücke erscheinen nicht lückenlos. Der Rahmen der Veröffentlichung schien mit zwei Platten gesteckt – und diese

vermitteln gewiß einen repräsentativen Querschnitt durch beide Sammlungen. Um endlich auf die Interpretation zu kommen: Igor Kipnis versagt sich den Ehrgeiz auf Brillanz und Effekt, sieht man von der reichen Ornamentik ab. Auch seine Vokalpartner halten es mehr mit Zurückhaltung und Schlichtheit. Die Instrumentalbegleitung hätte man sich etwas präsenter gewünscht. Die Klangbilder sind aber durchweg klar, Textverständlichkeit ist gewährleistet. Fazit: eine Veröffentlichung mit Abstrichen, der man aber Stilgefühl und solide Musikalität nicht absprechen kann.

Gerhard Wienke

Rasch abfallende Spannungskurven.

BACH, TELEMANN, REUTTER, WILLIAMS FINK, CAGE, HARRISON, HUMMEL, Präludium c-Moll, Allegro aus op. XIII, Fuge, „African Sketches“, „Top-kapi“, „Double Music“, „Fresken 70“, „Tangents“, Percussions-Ensembles der Hochschule für Musik Würzburg, Siegfried Fink; CALIG 30492 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Plastischer und räumlich herausmodellierter Schlagzeugklang.

Fertigung: Zufriedenstellend.

Der Titel „Von Bach bis Cage“ erhebt einen großen Anspruch. Von Schülern Siegfried Finks aus seiner Schlagzeugklasse an der Würzburger Hochschule für Musik soll die heutige Bandbreite des Schlagzeugspiels aufgewiesen werden. Das Ergebnis ist eher ernüchternd. Das Erlebnis, ein Bachsches Lautenpräludium auf einer Marimba gespielt zu hören, mag vielleicht durch die übersichtliche Differenzierung der Stimmverläufe positiv überraschen. Doch stellt sich leicht eine Übersättigung am spröde klinglichen ein, ganz ähnlich übrigens, wie es einem mit Bachstücken auf einem Synthesizer ergehen mag. Die Frage ist überdies, inwieweit hier von einem spezifischen Schlagzeugstück gesprochen werden kann – es soll ja ein Bogen von nahezu 300 Jahren gespannt werden –, da hier ein Schlaginstrument nahezu ausschließlich als Melodieinstrument eingesetzt wird.

Nach einem geschichtlichen Loch von 200 Jahren folgen Schlagzeugstücke aus dem 20. Jahrhundert. Es fällt auf, daß im Gegensatz zu den improvisierten Schlagzeugsolos, die wir vom Jazz her kennen, hier häufig die Spannungs- und Aufmerksamkeitskurve rapide absinkt. Am überzeugendsten ist da noch die „Double Music“ von Cage, der mit Bedacht auch im Titel der Platte genannt wird, obwohl sein Stück von 1941 das älteste der neuen Schlagzeugkompositionen ist. „Von Reutter bis Fink“ hätte bestimmt als Titel – obwohl korrekter – schlechter geklungen! Besonders in den Stücken von Fink und B. Hummel fällt ein Zurückdrängen von impulsiv sinnlicher Direktheit des Schlagzeugspiels negativ ins Gewicht. Man wäre gewiß besser beraten gewesen, einen wirklichen Überblick über Schlagzeugspiel der letzten 300 Jahre zu geben, wie dies ja im Plattentext angekündigt

wird. Man hätte da verstärkt auf nichtabendländische Musiktraditionen zurückgreifen können. Durch die Zusammenstellung auf dieser Platte mag man sich letztlich etwas betrogen fühlen. Bleibt als erfreulich zu erwähnen, daß die Würzburger Schlagzeugensembles über eine eminente Technik des Schlagzeugspiels verfügen. Als Lehrer leistet Siegfried Fink wirklich Vorbildliches.

Reinhard Schulz

Bartóks Bühnenmusik eher sinfonisch.

BARTÓK, „Herzog Blaubarts Burg“, „Der hölzerne Prinz“ op. 12, „Der wunderbare Mandarin“ op. 19, Tanz-Suite; Tatiana Troyanos (Sopran), **Siegfried Nimsgern** (Bariton), **New York Philharmonic, BBC Symphony Orchestra, Pierre Boulez;**

CBS 79338 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1973, 1976, 1977

Fertigung: Leichtes Knistern, einige Knackser. **Vergleichseinspielungen:** Sándor (DC hun 11 319)



Tatiana Troyanos

Solti (Decca 6.41418 AN)
Fricsay (DG 2535 703)

Trotz der überschwenglichen Werbeversprechen bringt die CBS-Reihe „Masterworks“ keineswegs immer absolute Spitzenleistungen in technischer und interpretatorischer Hinsicht auf den Markt. Die Kassette mit Bartóks Bühnenmusik aus dieser Reihe genügt schon von der technischen Ausführung her nicht höchsten Ansprüchen, denn die Fertigung läßt doch einiges zu wünschen übrig, und das Klangbild kann trotz dynamischer und lagenmäßiger Ausgewogenheit nur als flach und ohne Raumwirkung bezeichnet werden. Man vergleiche unter diesem Gesichtspunkt nur einmal den Anfang des „Mandarin“ mit der ungarischen Bartók-Edition. Über Pierre Boulez als Bartók-Dirigenten kann man durchaus streiten. Unzweifelhaft zeugt seine Interpretation von großem Überblick, die

Leistungen beider Orchester (das Londoner spielt nur bei der Oper) sind respektabel. Dennoch sind alle vier Werke nicht in gleicher Weise befriedigend dargestellt. Die Oper über „Blaubart“ und „Judith“ sowie das Tanzspiel vom „Hölzernen Prinzen“, von Kodály als zwei Sätze einer mächtigen Sinfonie zusammengesehen, scheinen Boulez' Ader für ganzheitliche, zusammenfassende Entwicklungsabläufe insgesamt besser zu liegen: So gerät der streckenweise durchaus kahle Dialog der Oper zu einem spannenden Handlungsablauf, zu dessen Wirkung die beiden Gesangssolisten nicht unerheblich beitragen. Die prachtvollen Akkordtürme beim „Öffnen der fünften Tür“ entfaltet Boulez voller Behagen und demonstriert hier, was für die ganzen Aufnahmen gilt, nämlich sein Interesse an zusammenschmelzendem Orchesterklang. Dieser Neigung kommt auch die große Besetzung des Tanzspiels entgegen, auch hier drängt Boulez zu Gestaltung großer Klangflächen und macht dabei Affinitäten dieser Musik zu Alban Berg deutlich hörbar.

Dennoch fällt bei einzelnen volksmusikgefärbten Passagen bereits auf, was in den beiden übrigen Werken der Kassette dann völlig deutlich wird, die Schwierigkeiten von Boulez, die Phrasierung und den rhythmischen Impuls von Bartóks Musik glaubhaft zu machen. Vergleicht man beide Stücke mit der Aufnahme der Bartók-Edition oder etwa mit der Solti, so wird deutlich, daß ein musikantischer Zug der Interpretation doch gänzlich abgeht. Phrasierungen, die bei ihm zwar „stimmen“, aber blaß und kraftlos wirken, bekommen beim vergleichenden Hören mit einmal einen Sinn. (Ähnliche Beobachtungen lassen sich zum Beispiel auch bei den Klavierkonzerten im Vergleich zu Fricsay machen.) Was Boulez herausholt, sind beim „Mandarin“ die dunklen, schwarzen Züge der Musik, das Böse, das Bedrohliche der Partitur – Bartók hat auf deutlich orientalisierende Züge bei diesem Werk verzichtet. Auch hier ist die Interpretation der Kassette aber weniger auf die Artikulation von einzelnen gerichtet als auf die Entwicklung ganzer Partien. Gerade die „Mandarin“-Musik erhält dadurch einen sinfonischen Zug, der etwa bei der Verfolgungsjagd gegen Ende des Stückes besonders hervortritt, aber auch schon in den straffen Tempi des Vorspiels. Die Einspielung ist also keineswegs mißlungen, ihr fehlt aber zumindest für die beiden späteren Werke etwas vom Tonfall Bartókscher Musik, wie er in Einspielungen ungarischer Interpreten hörbar wird, so platt ein solches Argument auch klingen mag

Andreas Jaschinsky

Glanzvolle Zu- und Hinrichtung von Originalwerken.

BYRD, „The Battell“ (Arrangement Elgar Howarth, original für Virginal), BANCHIERI, Fantasia „Udite, ecco le trombe“ (Arrangement Philip Jones, original für Vokal- und Instrumentalconsort), KUHNAU, „Der Streit zwischen David und Goliath“ (Arrangement Chris Hazell, original für Tasteninstrumente), JENKINS, Fantasia „Newark Siege“ (Arrangement Peter Reeve, original für Violentconsort), HÄNDEL,

„La Réjouissance“ aus der Feuerwerksmusik (Arrangement Elgar Howarth); Philip-Jones-Bläserensemble, Elgar Howarth, Philip Jones; Decca 6.42553 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Prägnant, hell, gut dimensionierter Raumhall, plastisches Stereo-Panorama mit Echo-Aufstellung und Tiefenwirkung.

Fertigung: Sehr gut. Einzige Beanstandung: wiederholter Oberflächenschlag zum Beginn der 2. Plattenseite. Preßfehler des Rezensionsexemplars?

Der Wert dieser Produktion erschöpft sich in der Interpretation. Das Wie und Was der Kompositionen steht nicht zur Debatte. Offensichtlich auch nicht die Pietät vor der ursprünglichen Intention. Denn was der kampflustigen Streitmalerie und den stilisierten Siegesaffekten nach altbarocker Komponistenweise für Saiteninstrumente (mit oder ohne Tasten) recht ist, erweist sich als Bläserdemonstration für ein vereinigtes Verdi-Wagner-Bruckner-Blech als ausgesprochen billig, ja banal. Der Nerv für die historische Spiel- und Ausdrucksvariante ist schlicht abhandeln gekommen. Staunen macht allenfalls die bläserisch perfekte, musikalisch-klanglich hier jedoch unergiebig Beherrschung typischer Streicher- und Klavierapplikationen.

Also vergesse man besser die angekündigten Werke und lasse sich auf der Woge pathetischer Heldenklänge dahintreiben, wo kein hemmendes Wissen um Capriccio-Stimmung, intime Lautmalerei und kammermusikalische Figuration dem Trompetengeschmetter die Schau stiehlt. Wenn moderne Arrangeure die Battaglien des 16. und 17. Jahrhunderts so wörtlich nehmen, dann sind die Übertragung von Haydns

Militärsinfonie für ein Heeresmusikkorps und die Bearbeitung des Reiterquartetts für Kavalleriemusik sicherlich nur noch eine Frage der Zeit. 2 Minuten 10 Sekunden als Plattenfinale aus Händels Feuerwerksmusik machen allerdings der Urabsicht des Komponisten und dem blasenden Ensemble alle Ehre. Hier wird Nomen zum Omen.

Gerhard Pätzig

Gefällige Blüten aus dem Dunstkreis der spanischen Folklore – großartig gesungen.

ESPLÁ, MOMPOU, HALFFTER, CASTILLO, LEÓZ, RODRIGO, LAVILLA, CARRA, TOLDRA, Spanische Kanzenen; Teresa Berganza (Mezzosopran), **Felix Lavilla** (Klavier); **Acanta EA 29.393**

Klangbild: Offen präsent, unverfärbt.

Fertigung: Einwandfrei, Stoppzeiten angeben, Textbeilage fehlt trotz Vollpreis.

Es ist ein Jammer, wie wenig sich manche Plattenfirmen um naheliegende Bedürfnisse ihrer (potentiellen) Kunden kümmern. Sie sollten sich dann nicht wundern, wenn die eine oder andere Edition nicht die erwarteten Absatzzahlen erreicht.

Bei Acanta wiederholt sich nun derselbe Fall innerhalb von wenigen Monaten: Da wird ein ausgezeichnetes Lied-Recital mit sehr spezialisiertem Programm in Spanien aufgespielt und dankenswert auf den deutschen Markt geschleust, doch enthält man dem Hörer den

Bläserdemonstration für ein vereinigtes Verdi-Wagner-Bruckner-Blech: das Philip-Jones-Bläserensemble



FONO-KRITIK

Abdruck der gesungenen Texte samt Übersetzung vor. Beides ist für sinnvolles Hören einfach unerlässlich. Statt dessen zielt das Cover ein sachlich zwar zutreffender, doch entbehrlicher Artikel über Teresa Berganza. Wer solche Spezialitäten kauft, weiß über diese Künstlerin ohnehin Bescheid.

Die Lieder stammen durchwegs aus unserem Jahrhundert; sie sind aus der spanischen Folklore entstanden, haben deren unverwechselbare Eigenart in unterschiedlichem Maß mitbekommen. Von den zehn Komponisten dürfte allgemein nur Joaquín Rodrigo geläufig sein, eventuell noch Federico Mompou, für den sich Carreras in letzter Zeit bei Liederabenden stark macht. Felix Lavilla kennt man natürlich ebenfalls, aber doch zunächst als Berganza-Gatten und – auch auf dieser Platte – als wendigen Begleiter. Daß er Musik dieser Art recht brauchbar selbst zu komponieren versteht, zeigen vier aparte kleine Gesänge. Da einzig Manuel Castillo (Jahrgang 1930) durch ein paar unebene Harmonien vorsichtig an das 20. Jahrhundert erinnert, bleibt ungetrübtes wie unbeschwertes Hörvergnügen gesichert. Zum Genuß wird das Ganze vollends durch Teresa Berganza, die an jedes Stück mit persönlichem Engagement und ihrer großen Gesangkunst herangeht. Temperament, Kultur, enorme stimmliche Flexibilität, Raffinement: alles kommt im rechten Moment und in der idealen Mischung zum Tragen. Dieser gesanglichen Glanzleistung ist der auszeichnende Stern zugeordnet. Und man geht gewiß nicht fehl, wenn man auch die Interpretation für vorzüglich hält, doch läßt sich das ohne Texte nur fragmentarisch überprüfen.

Hermann Schönegger



Musikantische Freude an Kleinmeistern des Barock und der Klassik.

PLATTI, Konzert G-Dur für Oboe und Streicher, UMSTATT, Sonate D-Dur für Cembalo, Konzert Nr. 7 C-Dur für Cembalo, Streicher, 2 Clarinen und Pauken, FRASCASSINI, Streichquartett B-Dur, SCHNELL, Trio D-Dur op. 2, Nr. 5 für Flöte, Violine und Continuo; Otto Winter (Oboe), Gertrud Jemiller (Cembalo), Streichquartett: Walter Forchert, Yoshiko Nakura (Violinen), Paul Hennevoel (Viola), Hans Häublein (Violoncello), Bamberger Barock-Ensemble Hermann Pfister (Flöte), Burkhard Browa (Violine), G. Jemiller (Cembalo), Franz Hammermayer (Violoncello), Viktor-Lukas-Consort, Viktor Lukas; Concerto Bayreuth CB 12 001 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Ausgewogen, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Zur unerbittlichen Härte der Musikgeschichte gehört, daß nur wenige berühmte Namen im Bewußtsein der Nachwelt erhalten bleiben. Die künstlerische Qualität ihrer Werke ist immer aktuell und fordert immer zu einer neuen interpretatorischen Auseinandersetzung heraus. Welchen Sinn hat aber eine Schallplatteneinspie-

lung mit sogenannten Kleinmeistern, die in der Zeit J. S. Bachs, der Bach-Söhne und Joseph Haydns wirkten? Ein Joseph Umstatt, Johann Jakob Schnell, G. B. Platti und A. L. Frascassini sind heute nur noch Spezialisten bekannt. Sie waren alle fürstbischöfliche Hofmusiker in Bamberg. Ist es also nur Altertümerei und Heimatforscherdrang, sich mit dieser Musik zu beschäftigen? Sicherlich nicht, denn erst der Vergleich beispielsweise des B-Dur-Streichquartetts von Frascassini mit einem Quartett Haydns (J. Haydn wurde ein Jahr vor Frascassini geboren) zeigt die Gewichte: Die Melodik, die Art des Streichquartett-Satzes, nämlich das häufige Dialogisieren zwischen hohem und tiefem Bereich, sind bei Frascassini sehr schön, handwerklich sehr gekonnt, aber die kompositorische Konzentration fehlt. Das Anhören dieses Quartetts und überhaupt der Musik dieser Schallplatte vermittelt Entspannung, Freude am musikalischen Spiel, eine Freude, die heute verlorenzugehen droht und die man als Anregung zu eigenem Musizieren auffassen sollte. Aber betroffen macht diese Musik nicht, und das ist der Unterschied zu den großen Werken.

Viktor Lukas und sein Orchester, Gertrud Jemiller am Cembalo, Otto Winter (Oboe), ein Streichquartett mit dem Primarius W. Forchert und das Bamberger Barock-Ensemble spielen diese Werke mit einer stilistischen und musikalischen Selbstverständlichkeit, die für den Hörer eine wahre Freude ist. *Franzpeter Messmer*



Musikalisches Feuer-Fest.

JOHANN und JOSEPH STRAUSS, Walzer, Polkas und Galopp; Wiener Johann-Strauß-Orchester, Willi Boskovsky;



Willi Boskovsky mit dem Wiener Johann-Strauß-Orchester

EMI-Electrola 1 C-067-43 056 T (1 S 30) Digital Aufnahmedatum: (P) 1981

Klangbild: Angesichts der großen Besetzung optimal durchhörig. Schlagwerk gelegentlich bis zum „Scheppern“ überzogen.

Fertigung: Einwandfrei.

Die Walzer, Polkas und Galoppe sind im 19. Jahrhundert vielfach als Auftragskompositionen entstanden. In Wien gehörte es in Vereinen zur guten Sitte, sich zum Faschingsball die möglichst beste Kapelle zu engagieren, deren Leiter dann zu diesem Zweck eine neue Tanzkomposition beisteuerte, deren Namen oder sogar Inhalte sich auf die Vereinstätigkeit oder ein Tagesereignis bezogen.

Das begann bei Lanner und Strauß-Vater, erlebte seinen Höhepunkt nach 1849 bei den Söhnen, Johann, Joseph und Eduard. Den Uraufführungen sah man mit gespannter Erwartung entgegen; sie erlangten den Rang gesellschaftlicher Ereignisse. Übrigens war „Der Walzer“ im Verlauf der danach ja zeremoniell streng geregelten Bälle (Ball reglé) ebenfalls gesellschaftliches Ereignis. C.M.v. Weber hatte dafür in der „Aufforderung zum Tanz“ das musikalische Modell erfunden: Einer Reihe von drei bis sechs Walzern – wechselnd in dreiteiliger oder zweiteiliger Liedform – wurde eine Introduction vorangestellt und eine Coda nachgeschickt, die untereinander (auch mit den Walzern!) thematisch verbunden waren. Während der Introduction suchten die Herren ihre Damen, auf deren Tanzkarten sie sich zuvor eingetragen hatten, in den weitläufigen Ball-Etablissements auf und führten sie zur Tanzfläche, wo die Paare das Ende der Introduction abwarteten. Dann begann der gemeinsame Tanz mit dem Ersten Walzer. Die Coda diente dazu, die Damen wieder an ihre Plätze zurückzuleiten. Dort verweilte man in Konversation. Der Herr machte mit der Schluß-

fermate seine Verbeugung – deshalb endet kein Walzer dieses Typs mit einem kurzen Akkord! – und zog sich zurück.

Bald erkannte man den eigenständigen musikalischen Wert dieser zum Teil wahrhaft genialen Musiken. Sie wanderten in die Konzerte der Cafés und der Konzertsäle. Nun des strengen metrischen Zwanges der Tanzbegleitung entbunden, begann man sie „musikalisch“ zu gestalten, sie wie eine Arie oder einen sinfonischen Satz auszuhorchen und erklingen zu lassen. Es bildeten sich – außerhalb des Tanzsaales! – drei Interpretationsrichtungen heraus, die nebeneinander Berechtigung und daher auch Bestand haben: die streng metrische Tanz-Interpretation, die gestalterisch freie, in die Musik hineinhorchende sinfonische Interpretation (Rudolf Kempe) und die beide Tendenzen zu verbindenden trachtende „rhythmische Interpretation“ (Willi Boskovsky).

Boskovsky legt in dieser Einspielung ein Optimum dieses vermittelnden rhythmischen Interpretationsstiles vor. Von jeder metrischen Starre befreit, schwingen weitbösig die Melodien, federn die Rhythmen, verführen die Introduktionen zum Träumen, klopfen die Pulse in den Cudas und Schneltpolkas. Man ist nach wenigen Takten in die Atmosphäre der Ballsäle der vergangenen Zeit versetzt: Tausende von Lichtern erhellen den mit ebensoviel farbig geputzten Menschen gefüllten Raum. Man fühlt sich geradezu aufgefordert, zu den „Accelerationen“, „Lagunen“, „Schatz“- und „Morgenblätter“-Walzern anzutreten; man vibriert mit den Schneltpolkas „Leichtes Blut“, „Explosion“, „Im Sturmschritt“ (neu im Bielefelder Katalog!), „Unter Donner und Blitz“, den „Banditengalopp“ und „Feuerfest“ (op. 264) von Joseph Strauß mit. Das Orchester „glänzt“ wie die „Philharmoniker“, hat hier und da einmal eine „schlamperte“ Höhenintonation oder Einsatzungenauigkeit, die so zum Stil gehört, daß man sie direkt streicheln möchte. Musikalische Schönheitspfänderchen.

Von 1913 bis 1934 leitete den „Wiener Männergesang-Verein“ der Bruckner-Schüler und Hofkapellmeister Karl Luze, der über ein so „goldiges“ Mundwerk verfügte, daß seine Sänger mitgeschrieben, was er sich in den Proben „leistete“. Eine seiner kräftigsten „Blüten“ lautete etwa so: „Meine Herren!!! Und das soll ein Strauß-Walzer sein? Ehe das nicht durch die Unterwä-sche zuckt...!“

Ob der heute zweiundsiebzigjährige Boskovsky noch Karl Luze kannte, weiß ich zwar nicht. Die Anekdote kennt er aber bestimmt. In dieser Aufnahme zeigt er mit seinem Wiener Strauß-Orchester, was Luze meinte. Leute, stürmt die Läden! *Klaus Blum*



Eine deutsche Kantorei-Musik für Lemgo-Fans.

SCHEIDT, Modus ludendi pleno Organo pedaliter aus Tabulatura Nova, ISAAC, „Innsbruck, ich muß dich lassen“, eingerichtet für Orgel, WECKMANN, Fantasia in D, WALTER, „Mit Fried und Freud fuhr ich dahin“, eingerichtet für Orgel, LECHNER, Zwei Motetten aus „Neue

Teutsche Lieder“, „O Tod, du bist ein bitter Gallen“ und „Nun schein, du Glanz der Herrlichkeit“, BUXTEHUDE, „Mensch, wilt du leben seliglich“, Toccata in D, PACHELBEL, Toccata in G, Fantasia in G, SCHLICK, „Maria zart, von edler Art“, Liedbearbeitung für Orgel, PRAETORIUS, Kyrie und Agnus Dei aus der „Missa à 8“ der „Missodia sionia“, BÖHM, „Vater unser im Himmelreich“, BRUHNS, Toccata in G; Nicholas Danby (Orgel), Walther Schmidt mit dem Chor der Marien-Kantorei, Lemgo;

Chandos ABA 1028 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Befriedigend in Präsenz und Balance.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Marien-Kantorei Lemgo (bei Bielefeld) erfreut den Musik-Dilettanten mit Proben ihres Schaffens von Orgel und Chor. Im Vordergrund steht die Präsentation der Orgel, auf der vorbachische Meister samt einigen reizvollen Vokalsätzen, bearbeitet für Orgel, gespielt werden. Leider erfährt man, nach schlechter Sitte vieler „historischer“ Orgel-Aufnahmen, nichts davon, was von dieser 1585–95 durch den Niederländer Georg Slegel und den Hamburger Scherer erbauten Orgel nach der Restaurierung durch Paul Ott, Göttingen, 1950, noch „historisch“ ist. Der Cover-Text spricht von einer „durchgreifenden Restaurierung“ (was in vielen Fällen eine durchaus massive Drohung für historischen Bestand indiziert), der Klang kündigt mit einer Tendenz zu neutralen Farben auf seine Weise vom gleichen. Und vom Bild des wunderschönen Orgelgehäuses im Schwalbennest des Seitenschiffes hat man zwar optisch etwas, nicht aber akustisch. Nicholas Danby, Professor für Orgel am Royal College of Music in London, pflegt einen gelassenen, ruhigen Spielstil, und auch die A-capella-Chormusik unter der Leitung von Walther Schmidt zeigt angemessene Dezenz. Allerdings gerät dabei der Pleno-Satz aus Scheidts „Tabulatura Nova“ zu wenig wuchtig, zu beiläufig. Auch die Toccata, Exempel jenes frühen, mehrteiligen Typs aus abwechselnd fugierten und akkordischen Teilen, wirken langweilig, zu wenig brillant (Ausnahme: die Pedalsoli in Nikolaus Bruhns Toccata in G). Georg Böhm's Orgelchoral „Vater unser im Himmelreich“ ist interessant gespielt, aber der Cantus firmus klingt, ähnlich wie in Buxtehudes „Mensch, wilt du leben seliglich“, zu wenig kantabel (im Böhm-Choral scheint dafür hauptsächlich die etwas unausgeglichene Ansprache der Zungenstimme verantwortlich). Der reizvolle Wechsel verschiedener Zungenstimmen mit dem prinzipalgefärbten Schlußpleno als Kontrast in der Bearbeitung von Johann Walters „Mit Fried und Freud fuhr ich dahin“ überzeugt dagegen durchaus.

Klaus Peter Richter



Ein anderer Schönberg.

SCHÖNBERG, „Berceuse elegiaque“ (Busoni), Scherzo für Streichquartett, „Rosen aus dem Süden“ (J. Strauß jun.), „Ein Stelldichein“,

„Ständchen“ (Schubert), „Weil i a alter Drahrer bin“ (Sioly), „Funiculi-Funicula“ (Denza), „Die eiserne Brigade“, „Kaiserwalzer“ (J. Strauß); Mitglieder des Schönberg-Ensembles, Reinbert de Leeuw; Philips 6570811 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Relativ unaufdringlich.
Fertigung: Befriedigend.

„Exotisches“ von Schönberg ist hier zu hören, Frühwerke oder Gelegenheitsarbeiten etwa für den „Verein für musikalische Privataufführungen“ als Instrumentationsübungen. Notwendigerweise sind Stücke dabei, die – wüßte man nicht den Namen des Komponisten – längst in Vergessenheit geraten wären. Gerade deswegen aber sind die Stücke nicht uninteressant, offenbaren sie doch Vorlieben und musikalische „Freizeitvergnügen“ eines Komponisten, mit dem man gewöhnlich bedingungslosen Avantgardismus verbindet.

Ein noch an Brahms gemahnendes Scherzo für Streichquartett aus dem Jahre 1897 beweist eine schon recht frühe Souveränität des Einfalls und der kompositorischen Ausarbeitung. Das zweite Originalstück Schönbergs, das „Stelldichein“ aus dem Jahre 1905 – Schönberg war da bereits 31 Jahre alt –, bekundet fortgesetztes Suchen nach neuen Möglichkeiten der Musik. Etwa gleichzeitig mit dem 1. Streichquartett op. 7 geschrieben, schon geraume Zeit nach den „Gurreliedern“ oder nach „Pelleas und Melisande“, mußte dieses Stück Fragment bleiben, da offensichtlich hier eine feste Konzeption des thematischen Zusammenhalts nicht gefunden werden konnte. Von den Bearbeitungen Schönbergs verdienen einige kaum größere Beachtung; teils für einen Ferientaufenthalt zur Unterhaltung geschrieben, erheben diese natürlich auch keinerlei Anspruch. Hervorzuheben sind aber, neben der Busoni-Bearbeitung, die Instrumentationen der Strauß-Walzer aus dem Jahr 1921 bzw. 1925. Schönberg deckt in seinen ganz durchsichtig klaren, aber keinesfalls herben Bearbeitungen vieles in diesen Walzern neu auf, was gerade durch gängige Interpretationen verschüttet worden war und auch heute noch wird. Das Schönberg-Ensemble um Reinbert de Leeuw hat sich dieser Stücke in engagierter und sehr exakter Ausführungsweise angenommen. Gerade in den bedeutenderen Arbeiten ist das unbedingte Bemühen, die Schärfe und Prägnanz des Schönbergschen Tons zu treffen, stets spürbar. Manchmal würde man sich vielleicht einen etwas „wienerischen“ Gestus im Spiel wünschen, bisweilen geraten Stellen in den Strauß-Walzern, noch mehr in Siolys Wienerlied oder in „Funiculi-Funicula“, zu demonstrativ, zu hölzern und steif. Und der gewiß fragwürdige Humor in der „Eisernen Brigade“ aus dem Kriegsjahr 1916 – leichte Parodie auf Kasernenhofdrill und -leben – wirkt hier beinahe peinlich. Doch natürlich hat sich ein Ensemble, das sich die Gesamtarbeit der Wiener Schule zum Aufführungsziel setzt, auch mit solchen Stücken auseinanderzusetzen. Allein aber schon die Tatsache, daß man mit Kenntnis dieser, meist noch unveröffentlichten Stücke den „uns vertrauten“ Schönberg etwas anders hören wird, lohnt den Kauf.

Reinhard Schulz