

FONO-KRITIK

raktere der Simplizität und Leichtigkeit, der Witz der rhythmischen Purzelbäume.

Nicht ganz so befriedigend scheinen mir die Klavierquintette bei aller Intensität der Interpretation. Hier prescht gerade bei Mozart das Tempo manchmal vor, und an dem glasklaren Spiel von Ingrid Haebler wird immer wieder deutlich, wie sehr doch diese beiden Werke zwischen kleinen Klavierkonzerten und echter Kammermusik schwanken, wie sehr doch die Bläser klanglich im Hintergrund stehen.

Herrlich durchsichtig ist das Spohr-Nonett gespielt, das erneut auf diesen oft verkannten Komponisten aufmerksam machen sollte. Den am Orchesterspiel geschulten Musikern liegt natürlich nahe, aus dem Nonett eine Art Kammer-symphonie zu machen, mit wechselnden „Orchestergruppen“. So erlangt das Spohr-Werk aber große klangliche Dichte. Bei Weber bleibt auf das große Können von Herbert Stähr zu verweisen und auf musikalische Humoresken wie das Menuetto, bei dem Weber eine kontrastpunctische Virtuosität offenbart, wie er sie etwa auch in seinen beiden unbekannten Sinfonien vorstellt.

Historisch interessant ist schließlich die musikalische Einspielung des Schubert. Besonders die Intimität einer Live-Aufnahme – man sitzt gewissermaßen neben den Akteuren – läßt über Kleinigkeiten (etwa die Stimmung) hinwegsehen. Dies ist sicher eine der besten und interessantesten Einspielungen des Schubertschen Spätwerkes.

Andreas Jaschinski

Neuveröffentlichungen
KLAVIERWERKE

Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ (Teil 1) in einer sorgsam-betulichen Wiedergabe auf dem Clavichord.

BACH, Das Wohltemperierte Klavier, Teil 1 BWV 846 869; Hermann Iseringhausen (Clavichord);

Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MD + G K 1071/72 – Im Vertrieb der EMI (2 S 30) Aufnahme-datum: September 1981

Klangbild: Der klanglichen Intimität des Clavichords angepaßt, ohne „stiltfremde“ Manipulationen.

Fertigung: Bei zurückhaltender Lautstärkeregelung keine störenden Laufgeräusche.

Konzertante Bravour, wie sie Friedrich Gulda im Wirkungsbereich des Clavichords ausspielt, scheint mit den kommunikativen Zwecken des Instruments kaum in Einklang zu stehen. Die begrenzte akustische Reichweite des Geräts, der verletzte, durchsichtige Klang und die geforderte unmusikalische Handhabung der Tastatur deuten auf musikalische Einknirsch oder Aussprache mit einer überschaubaren Anzahl von Zuhörern. Gulda, der eine Reihe von Präludien und Fugen, aber auch die Chromatische Fantasie und Fuge auf dem Clavichord vorgetragen hat, entschied sich für klangverstärkende und provozierend klangverfärbende Maßnahmen, wodurch der historisierende Duktus der Clavichord-Vorführung unversehens avantgardistische Züge an-

nahm. Im Rahmen einer Schallplattenproduktion sind solche Übermittlungstechniken nicht notwendig. Im Wohnraum gehen leise Clavichord-Töne nur unter ungünstigen Bedingungen verloren. Freilich muß sich der Hörer zu einer dezenten Lautstärkeregelung durchringen können, um das spezifische Clavichord-Aroma zu erhalten. Deshalb ist es auch in diesem Zusammenhang wieder zu begrüßen, daß die Herausgeber von Clavichord-Platten es in der Regel nicht verabsäumen, auf äußerst vorsichtige Pegel-einstellung zu dringen.

Als Interpret stellt sich mit dem Ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ der Hansen-Schüler Hermann Iseringhausen vor. Es wird mitgeteilt, daß er seit 1950 als Dozent an der Landeskirchenmusikschule Herford tätig ist und das Clavichord sehr bald „im Konzertsaal erfolgreich bekannt gemacht hat“. Seine Darstellung des weiträumig angelegten Zyklus scheint sich jedoch nicht an den pianistischen Grenzvorstellungen trainierter Konzert-Virtuosität zu orientieren, sondern vielmehr an den Gepflogenheiten häuslicher Musizierbescheidenheit. Die Zeitmaße sind verhalten, tendieren zum „Andante“. In den Phrasierungen entscheidet sich Iseringhausen – darin den meisten Musikpädagogen folgend – für den Mittelweg zwischen affektheischiger Quellentreue und geruhsamer Neutralität, wie sie für alle Bach-Interpreten kennzeichnend ist, die aufführungspraktischem Fanatismus reserviert gegenüberstehen. Iseringhausen erinnert mich in seiner Betulichkeit und in seiner liebevollen Respektierung des „Textes“ an Bruno Seidlhofer, den Wiener Klavierprofessor, der vor vielen Jahren eine Reihe von Präludien und Fugen für Supraphon (SUA 10028) eingespielt hatte. Wer sich mit Einspielungen von Gould, Gulda, Richter oder auch Karl Richter und Walcha beschäftigt hat, der mag angesichts solcher professoraler Darstellungen klavieristisches Selbstbewußtsein und gelegentlich auch einen Schuß Aggressivität vermissen. Den Freunden zarter Clavichord-Schwingungen dürfte diese Veröffentlichung sicher willkommen sein. Ausführliche Hinweise zur Temperierung und zur Charakteristik des Instruments sind beigelegt, so daß auch bildungspolitische Wünsche als erfüllt betrachtet werden können.

Peter Cossé

Barenboims gemäßigter Beethoven.

BEETHOVEN, 33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli; Daniel Barenboim (Klavier);

DG 2532 048 (1 S 30) Digital

Aufnahme-datum: 1982

Klangbild: Plastisch, ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Friedrich Gulda (MPS 13000)

Daß Daniel Barenboim, der auch als Dirigent Vielbeschäftigte, überhaupt noch Zeit hat, sich auf ein so kompliziertes Riesenwerk wie die Beethovenschen Diabelli-Variationen einzulassen, ist allein schon bemerkenswert. Und bemerkenswert ist auch, daß er die Aufnahme ohne jegliche Konzentrationsschwäche durchstand. Diesen Zyklus aufzuführen, ist heute zwar keine technische Unüberwindlichkeit mehr, aber ein künstlerisches Wagnis auf alle Fälle. Schließlich geht es darum, ein immer noch kühnes Werk in

eben seiner Kühnheit darzustellen. Das heißt: Zu zeigen, welch eine Vielfalt an Charakteren, wieviel Gedankenreichtum Beethoven aus einem simplen Thema gezogen hat. Dazu gehört eine bis aufs Äußerste angespannte Reaktionsfähigkeit. Reaktionsfähig war Barenboim durchaus. Er erzielte in jeder der Veränderungen genaue Kontur, schaffte die ständigen Wechsel. Aber jenes Maß an Inständigkeit und Intensität, das etwa Gulda in seine Diabelli-Aufnahme investierte, brachte er nicht auf. Neben ihm wirkt Barenboim – bei allem Respekt – gemäßigt.

Hans Göhl

Jung, spontan und nobel.

CHOPIN, Valses op. 34, Valse in a-Moll op. posth., LISZT, Ballade Nr. 2, Liebesträume Nr. 3, Wilde Jagd, aus den Etudes d'execution transcendante; Jean-Yves Thibaudet (Klavier); Denon OF-7027-ND (1 S 30) Digital Aufnahme-datum: 1981 Klangbild: Hell, plastisch. Fertigung: Einwandfrei.

Jean-Yves Thibaudet (20) aus Lyon, mehrfacher Preisträger in Frankreich, Japan und den USA, kommt uns mit einem nicht sonderlich originellen Programm. Aber schon beim ersten Chopin-Walzer hört man interessiert zu, denn dieser junge Mann versteht sich auf Spontaneität. Die Bässe federn nur so, die Rechte bringt lockere Brillanz auf, und das poetische Element ist ganz unmanieriert getroffen. Feuer und Entschiedenheit dann beim Scherzo, dessen Stretta es allerdings am großen Furor fehlt.

Der geht auch Liszts „Wilder Jagd“ ab. Natürlich bringt Thibaudet das Stück virtuos, nur sollte man spüren, daß es da um einen hektischen, phantastischen Vorgang geht. Da müßte jener harte Zugriff her, den Lazar Berman in seiner DG-Aufnahme zeigt.

Auch in der zweiten Ballade von Liszt dominieren mehr kultivierter Anschlag, Klangsinn und sorgsam dosiertes Sentiment. Wer sie spielt, braucht auch aufbrausendes Temperament. Aber der dritte der „Liebesträume“ geriet bewundernswert. Bewundernswert deshalb, weil Thibaudet hier einem fast bis zum Überdruß abgespielten, längst in die Kitsch-Ecke gestellten Stück seine poetische Schönheit wiedergibt. Das konnte nur einem Pianisten gelingen, der in der Lage ist, auf abgestempelte Musik ebenso nobel wie unbefangen zu reagieren.

Hans Göhl

Vorstellung eines jungen Pianisten.

CHOPIN, LISZT, 3 Polonaises op. posthume, Polonaise op. posthume (1826), Chants Polonais op. 74, Sospiri; Luc Devos (Klavier); Famos 30 – 861 (1 S 30)

Aufnahme-datum: 1977

Klangbild: Trocken, dumpf.

Fertigung: Stellenweise Rauschen.

SCHUBERT, BRAHMS, Sonate a-Moll D 537, Sonatenfragment fis-Moll D 571, Sonate A-Dur D 664, Thema und Variationen in d-Moll, bearb. vom Komponisten nach dem langsamen Satz aus dem Sextett op. 18; Luc Devos (Klavier);

ES WAR IM JAHRE 1494

Marco Cara
Michele Pesenti
Serafino dall'Aquilano
Bartolomeo Tromboncino
komponierten die Musik.

Leonardo da Vinci
zeichnete
die Dekorationsentwürfe.

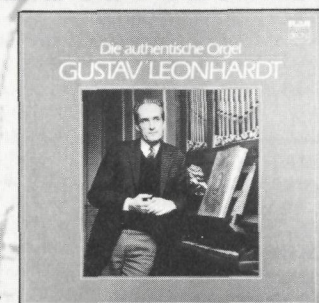
Angelo Poliziano
schrieb
den Text

für „La Favola di Orfeo“



RL 30856 EK (2 LP)

SEON Neuheiten im Herbst



RL 30852 AW



RL 30853 AW



RL 30854 AW



DIGITAL
RL 30855 DX

FONO-KRITIK

Nimbus 2129 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 3. und 4. Juli 1980
Klangbild: Klar, dynamisch etwas eng.
Fertigung: Rauschen.

Mit der ersten der beiden Platten stellte sich L. Devos dem Publikum auf diesem Gebiet erstmals vor, im Alter von 17 Jahren. Beide Platten sollten Aufmerksamkeit wecken, ohne gleich durch Vorschußlorbeeren zu hohe Erwartungen zu erzeugen, die einem jungen Pianisten nicht mehr die Ruhe zur Entwicklung eigener Konzeptionen lassen. Der Zufall will, daß gerade die erste Platte wegen fehlender Höhen und mangelndem Raumklang witzigerweise schon wie eine historische Aufnahme klingt. Die Kompositionen entsprechen dem damaligen Vermögen des Künstlers exakt. Respektabel ist die erreichte Mischung aus Lisztscher Virtuosität und Chopinschem Ton in Liszts Bearbeitungen polnischer Volkslieder in der Fassung Chopins. Auch bei den Polonaisen decken sich die Interpretationen dieser frühen Kompositionen und das Ausdrucksvermögen Devos' glücklich. Zusammen mit dem späten Liszt-Werk ist im übrigen auch für die Zusammenstellung seltenerer Werke beider Komponisten zu danken. Gerade an Chopins Polonaisen kann Devos durch seine spielerische Art und ausgefeilte Technik eine gewisse Leichtigkeit im Ton spürbar machen. Bei den Schubert-Werken werden dann allerdings Probleme unüberhörbar. Zum einen wird die linke Hand, die Kontrapunkte entwickeln will, übermächtig und schiebt eher Nebensächliches nach vorn, zum anderen hören sich vollgriffige Akkorde bei solch vehementem Zugriff bisweilen wie Gershwin-Relikte an. Besonders am Sonatenfragment und den langsamen Sätzen wird zudem hörbar, daß Devos die langen Entwicklungen von Schuberts Musik mit ihren Variantenketten nicht spannen kann. Zwar sind Nuancen da, aber das Ganze zerfällt doch, wirkt zu lässig, die immer wieder atemberaubenden harmonischen Folgen in Schuberts Musik kommen nicht heraus. Hat sich Devos mit Schubert doch (noch) auf Glatteis begeben, so werden die stärkeren Schattierungen der Brahms-Variationen schließlich wieder glaubhafter. Man darf auf die weitere Entwicklung von Luc Devos gespannt sein.

Andreas Jaschinski

Schumann im Mittelmaß.

SCHUMANN, Carnaval op. 9, Papillons op. 2, Toccata op. 7; Youri Egorov (Klavier); EMI IC 067-43139 (1 S 30) Digital
Klangbild: Offen, sehr hallig, dynamisch, ordentlich.
Fertigung: Ohne Mängel.
Vergleichseinspielung: Egorov (DG 2530 602)

Seit seiner Emigration in den Westen hat sich der junge russische Pianist Youri Egorov als talentierter, wenn auch nicht außergewöhnlicher Interpret vor allem des romantischen Repertoires erwiesen. Daß man Egorov nicht nur in Europa, sondern auch in Amerika schätzt, belegt seine Ausstrahlung. Sie hat sich aus der Sicherheit des Handwerks entwickelt, das russische Schulung verrät. Die manuelle Präsenz ist ferner umkleidet von einer unverkrampften, freilich auch etwas naiven Sensibilität. Amerika mag sich an Van Cliburn erinnert fühlen.

Egorovs neueste Schallplatte – für EMI – ist

Schumann gewidmet; einem Komponisten, dem er besonders zugetan ist; so sei an eine nicht unproblematische Einspielung der „Kreisleriana“ angeknüpft, deren Beschaffenheit Verwandtschaft bezeugt mit Egorovs zweiter Version des „Carnaval“. Die erste Fassung war allerdings unter besonderen Bedingungen entstanden. Ein Mitschnitt beim Brüsseler Wettbewerb von 1975, wo Egorov schließlich den dritten Preis erhielt. Dieses Live-Dokument, im virtuos Schritt unbeirrt auf das Finale hin konzipiert, ließ damals aufhorchen. Gegenüber der pulsierenden Rhythmik aus Brüssel mutet nun die Studio-Aufnahme besonnener, zugleich aber auch gleichförmiger an.

Wie schon in der Einspielung der „Kreisleriana“ vermag Egorov die motorischen Abfolgen mit unauffälliger Brillanz zu runden. Wo indessen die motivischen Spiegelungen komplizierter werden, wo sich der Klaviersatz zu nachdenklicher Intimität verdichtet, bleibt manche Phrase ganz im Klavier; sie kommt nicht über jene räumliche Vorgabe hinaus, die von den Tasten begrenzt ist. Nummern wie „Eusebius“, „Aveü“ oder „Pierrot“, Beziehungsgeflechte wie die zwischen „Coquette“ und „Réplique“ oder zwischen der „Valse allemande“ und „Paganini“ sind im Klangbild flächig ausgegossen, so daß dem Einzelton, der ja bei Schumann als Indiz für Untergründiges besonders zu pflegen ist, keine Individuation zuteil wird. Hier mag noch eine unvollkommene Pedaltechnik verwischen, was vom Interpreten vielleicht anders gedacht und anders gewollt war.

Daß der „Carnaval“ nur auf den ersten Blick robuster und übersichtlicher gebaut ist als andere Werke Schumanns, können so sprachgewaltige Aufnahmen wie die von Michelangeli oder Cziffra bezeugen. Die „Promenade“, welche horchend auf „Pause“ und den Marsch einstimmt, ist jedenfalls von vielfach schattiertem Kalkül getragen; klanglich und rhythmisch – was zumal Michelangeli wie im Meisselschlag vorgeführt hat. An solchen Wendepunkten sieht Egorov nur nach vorn; der zusammenfassende Rückgriff ist ihm verwehrt. – Während die „Papillons“ ähnliche Artikulationsprobleme aufzeigen, ist die Toccata instinktsicher aufgespielt, mit natürlicher, drängender Verve, die geheimes Kapital vernahmt läßt.

Martin Meyer

Die Wandlungsfähigkeit des Vladimir Horowitz.

HOROWITZ AT THE MET: SCARLATTI, 6 Sonaten, CHOPIN, Ballade f-Moll, LISZT, Ballade, h-Moll, CHOPIN, Walzer op. 69 Nr. 1, RACHMANINOFF, Prélude g-Moll op. 23 Nr. 5, Vladimir Horowitz (Klavier); RCA RL 14260 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 25. Oktober/1. November 1981
Klangbild: Transparent.
Fertigung: Tadellos.

Horowitz' neueste Schallplatte kreuzt im Repertoire die Werke, die der Pianist anlässlich seines Londoner Rezitals vom vergangenen Juni gespielt hat. Insofern darf man in dem Live-Mitschnitt aus der New Yorker Met den Charakter der Hauptprobe herauslesen – eine psychologisch verständliche Vorbereitung, zumal sich Horowitz noch immer mit neuen Stücken einläßt und die Zufriedenheit, die aus dem längst Ver-

trauten erwächst, anderen überläßt. Über seine jüngste Hinwendung zum leisen, filigranartig ausgetönten Scarlatti habe ich anlässlich der London-Konzerte berichtet (vgl. FF 8/82). Nur kurz sei nochmals auf sein Können verwiesen, von dem die gestochene Präsenz in den Scarlatti-Miniaturen kündet. Tüftelnde Gänge durch Skalen und Akkorde, unnachahmlich etwa realisiert in der f-Moll Sonate L. 189 mit ihren Triller-Krönungen und den fast geisterhaft anmutenden Fermaten. Besonderes Interesse dürften aber auch die Interpretationen auf sich ziehen, welche der f-Moll Ballade von Chopin und der h-Moll Ballade von Liszt gewidmet sind. Erstaunlich ist im Fall der Chopin-Ballade, mit welcher Atemtechnik das schwierige, zerklüftete Werk gehalten wird. Horowitz nimmt da ein ruhig fließendes, konsequent rhythmisiertes Zeitmaß, um den erzählenden Gestus von innen her zu speisen. Alles, was sich als „Handlung“ abzeichnet und ausformt, wird aus dem Text kristallisiert, wird im Anschlag abgetastet, im Klangbild gerafft und wieder in feinste Akzente zerlegt. Punktierter Baß-Noten leuchten plötzlich auf, wo der Melodie eine sanfte Gegenbewegung antwortet, und diese Schilderung spielt bis gegen Schluß fast ausschließlich zwischen dreifachem Piano und einem gedämpften Forte.

Doch wie der erste Teil des Werks gleichsam unschuldig die Motive umkreist und endlich von der aufsteigenden „Dolcissime“-Phrase abgeschlossen wird, so zeigt der zweite Teil eine kühnere, ins Dämonische gewendete Physiognomie. Hier, wo die stimmlichen Ebenen ineinander greifen, wo jedem Akkord noch eine verborgene Linie eingekernt ist, holt Horowitz das Geschehen heran, an den Rand der Bühne, die damit auf Dramatik vorbereitet; nämlich auf die große „stretto“-Bewegung und auf die mit Dissonanzen geladene Coda. Horowitz spielt diese heikle, in den Doppelgriffen kaum flüssig zu bewältigende Coda fast gläsern. So wird Linearität nochmals problematisiert und aufgesprengt. In der h-Moll Ballade von Liszt dominieren andere Sachverhalte. Cziffra hat eindrücklich gezeigt, wie man sie in eine einzige Wölbung zwingen kann. Horowitz beleuchtet hier mehr die Segmente, die, wie Leitmotive begriffen, zu verwirrender Anschaulichkeit gelangen. Nach dem in den Baß-Achteln düster rollenden Beginn und dem wie improvisatorisch hingeworfenen Allegretto trennt das Allegro deciso den Faden. Die Diktion wird kurz, zugleich aber verlängert durch eine Crescendo-Kurve, die so bei Cziffra nicht hörbar ist. Vor allem aber jene Passagen, die durch gebrochene Oktaven optisch beherrscht werden, erweitert Horowitz, indem er die Oktaven dynamisch zurückstufte und die Akkordmelodie zuerst der Linken, später der Rechten betont. Dadurch wird eine Widerständigkeit erfahrbar, die bei Cziffra ebenfalls zugunsten motorischer Wucht geopfert wird.

Und wie Horowitz dann das „cantando“-Thema in allen harmonischen Rückungen abfärbt, wie er die „tempestuoso“-Gewitter sich zusammenziehen läßt, wie er Sforzati herauslockt und so die Ballade von ihren Binnenstrukturen her aushöhlt, das ist eine neue, überraschungsreiche Sicht aufs Ganze. Gewisse Manierismen und „Ergänzungen“ fallen demgegenüber kaum ins Gewicht. Sie stören mehr in Rachmaninoffs g-Moll Präludium, wo das technische Risiko an gewisse Grenzen der Text-Gerechtigkeit stößt.

Martin Meyer



„Meistersinger“-Vorspiel nunmehr ohne Playback.

WAGNER-Transkriptionen von LISZT und KOCSIS, Elsas Brautzug zum Münster aus Lohengrin (LISZT), Tristan und Isolde: Vorspiel (KOCSIS) und Liebestod (LISZT), Die Meistersinger von Nürnberg, Vorspiel (KOCSIS), Parsifal, Feierlicher Marsch (LISZT); Zoltán Kocsis (Klavier); Philips 9500 970 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Sehr räumlich, voll, dynamisch weit.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: M. Campanella (Feierlicher Marsch, Elsas Brautzug: PE Record PCNH 2)

Zu Recht äußert sich der ungarische Pianist Zoltán Kocsis in seinem Einführungstext verwundert, daß sich Franz Liszt niemals entschließen konnte, eine Klavierfassung des „Meistersinger“-Vorspiels zu verfassen. Kocsis fügt hinzu, daß es nicht weniger bemerkenswert sei, wenn Liszt die Materialien des „Ringes“ bis auf



Miteigenen Bearbeitungen Wagner-scher Originalvorlagen und Transkriptionen von Franz Liszt bringt der ungarische Pianist Zoltán Kocsis Bewegung in die Klavier-Discographie

eine sogenannte „Walhall“-Zusammenstellung negiert hat oder mit der „Brautzug“-Episode aus „Lohengrin“ ein pianistisch eher unauffälliges Stück ausgewählt hat. Dies steht im krassen Gegensatz zu Liszts überlieferten Vorstellungen hinsichtlich klavieristischer Attraktivität. Schumanns a-Moll-Klavierkonzert hatte er aus diesem Mangel an virtuoser Attitüde nicht auf seine Programme gesetzt. Kocsis stellt sich mit seiner zweiten Philips-Platte nicht nur als geschickter registrierender Wagner-Liszt-Interpret, sondern als nicht minder belehrender, kluger Bearbeiter in der Nachfolge Liszts vor. Der Ungar hat sich theoretisch und praktisch gründlich mit dem Problemkreis des engagierten Klaviersatzes befaßt. Seine Übertragungen von Ravels „La Valse“ (für zwei Klaviere), von einigen frühen Orchesterstücken Bartóks oder die mirakulösen Versionen der Sinfonien von Rachmaninoff (Nr. 2) und Bruckners (Nr. 8) seien hier nur der flankierenden Information wegen erwähnt. Daß sich Kocsis der gedanklichen und manuellen Mühe unterzogen hat, das vielstimmige „Meistersinger“-Vorspiel

mit den begrenzten klanglichen Mitteln des Konzertflügels zu realisieren, dürfte nicht allein auf werkgerichtete Vorlieben zurückzuführen sein. Wie man weiß – und Kocsis' Bach-Spiel beweist es – schätzt der ehemalige Kadosa-Schüler die interpretatorischen und nachgestalterischen Akzentsetzungen eines Glenn Gould, der sich vor einigen Jahren mit einer Klavierversion des „Meistersinger“-Vorspiels (CBS 73231) an die Öffentlichkeit gewagt hat. Gould bezeichnete seinerseits den Schluß des Vorspiels als unspielbar, sofern man auch nur annähernd alle Partitur-Vorgänge pianistisch berücksichtigen wolle. Folglich griff er zur Playback-Technik. Kocsis – ehrgeizig allemal – gelang es nun, ohne Hilfestellung durch technische Voraufzeichnung, diesen Schluß zu bewältigen. Freilich: Die kleinen Noten der Streicher, die kitzelig zwischen dem mächtig auftrumpfenden „Hauptthema“ hinaufquirlen, drohen bei Kocsis unterzugehen.

Kocsis Klavierspiel insgesamt betrachtet vermag jeden Verdacht der Selbstüberforderung zu zerstreuen. Das „Meistersinger“-Vorspiel wird geradezu in Furtwänglerischer Breite aufgezogen. Eine Fülle von Details kommt zutage, und wo es

nur irgend geht, kümmert sich Kocsis auch noch um die Kantabilität des Anschlags – ein Aspekt, der in der erwähnten Gould-Übertragung nur beiläufig zum Tragen kam. Sicher wird dem eingefleischten Orchester- und Opernfreund auch in dieser „Übersetzung“ die Unzulänglichkeit des Klaviers auffallen. Hier geht es jedoch um Grenzwerte der Illusion, die für den einen Notbehelf, für den anderen weiterführende Enthüllung ist. Mit dieser Philips-Veröffentlichung gelingt es Kocsis nebenbei etwas Bewegung in die Liszt-Discographie zu bringen. Der „Feierliche Marsch“ aus „Parsifal“ und auch „Elsas Brautzug zum Münster“ („Lohengrin“) waren meines Wissens noch nie im „Bielefelder“ vertreten. Als zweites Kernstück dieser Platte muß die Koppelung des „Tristan“-Vorspiels mit dem „Liebestod“ angesehen werden. Kocsis folgt dabei der Wagnerschen Konzertversion für Orchester. Liszt hatte lediglich den „Liebestod“ für Klavier eingerichtet und dieser Bearbeitung eine viertaktige Einleitung vorangestellt. Kocsis läßt diese „Introduction“ verständlicherweise weg.

Seine eigene Fassung des „Vorspiels“ steht den besten Wagner-Adaptionen Franz Liszts in keiner Weise nach. Der scharfe Blick für die Nerven und Muskeln eines musikalischen Organismus führen Kocsis unfehlbar zum Bedeutungszen-trum. Das hebt diese Wagner-Platte auf die Höhe der kundigsten, brillantesten und zugleich eigenständigsten Klavierleistungen der letzten Jahre.

Peter Cossé

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE



Hörensweite Bereicherung der Orgellandschaften und des Repertoires aus Holland.

C. Ph. E. BACH, Preludio per il Organo a 2 Tastature e Pedale (Wotquenne 70/7); W.F. BACH, Fuga Nr. 3 in D, Fuga Nr. 4 in d; MARPURG, Wer nur den lieben Gott läßt walten, Jesu meine Freude, Herr, ich habe mißgehandelt; DANDRIEU, Il n'est rien de plus tendre, Bergers allons voir dans ce lieu, Si c'est pour oter la Vie; KREBS, Trio; KITTEL, Präludium; OLEY, Wenn meine Sünd mich kränken. Nun freut euch liebe Christeng'mein, Machs mit mir, Gott, nach deiner Güte; PASTERWIZ, Fuga V; MARTINI, Sonata VI; LIDON, Sonata de 1° tono para órgano con trompeta real y para clave; RUPPE, Finale; Kees Rosenhart spielt auf der Orgel der wallonischen oder Beginen-Kirche in Haarlem zugunsten des Restaurierungs-Fonds, Vol. I; Stichting Voor en met Orgel 6812059 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 8. 8. 1976
Klangbild: Transparent und räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

TELEMANN, Ouverture I, FROBERGER, Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche; BACH, Fantasie und Fuge a, BWV 904, COUPERIN, Les Calotins et les Calotines ou la Pièce à tretsous, La Muse-Platine, DANDRIEU, Le Carillon, DUPHLY, La Forqueray, SCARLATTI, Sonate K. 424 und K. 425, C. Ph. E. BACH, Preußische Sonate Nr. 3; Kees Rosenhart spielt auf einem Cembalo nach P. Taskin (1769) und nach J. D. Dulcken (1745), Vol. II; Stichting Voor en met Orgel 6812430 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Oktober 1977
Klangbild: Transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

CORNET, 5 Versetten, RINALDO, Canzon, SPEUY, Vader Ons in Hemelrijk, FROBERGER, Fantasia sopra l'aria detta la Pasquina, NIVERS, Premier Livre d'Orgue, Prélude du 8° Ton – Fugue – Echo – a 2 Coeurs, PURCELL, Voluntary for Double Organ, PACHELBEL, Magnificat quarti toni, CABANILLES, Pascales V, BACH, Vater unser im Himmelreich, BWV 737; Kees Rosenhart (Orgel), Vol. III; Stichting Voor en met Orgel 6812659 (1 S 30).
Aufnahmedatum: August 1978
Klangbild: Trocken.
Fertigung: Einwandfrei.