

schaulich. Die drei Herren Menahem Pressler, Isidore Cohen und Bernard Greenhouse sind ja in den letzten Dekaden weiß der Himmel landauf, landab gezogen, hätten ein gutes Recht auf noble Routine und ein wenig standardisierten Vortrag. Und obwohl sie dem Typ nach nicht unbedingt dem Klischee dreifach inkarnierter Klangerotik entsprechen, wählen und beharren sie bei den hier eingespielten Klaviertrios von Ravel und Ernest Chausson dennoch auf irisierenden, verführerischen Farben, lassen den formal disziplinierten Einfallreichtum des Ravel-Stückes aufblitzen, packen die Gelegenheit mit staunenswerter Vehemenz beim musikalischen Schopf, die schwergerische Kleinsymphonik Chaussons als große Musik aufzuziehen. Seit der CBS-Aufnahme des „Concerto“ op. 21 mit Itzhak Perlman, Jorge Bolet und dem Juilliard Quartett ist auf dem Sektor „Chausson“ nichts auch nur annähernd so Triftiges in die Wege geleitet worden wie diese schillernd-akkurate Einspielung des g-Moll-Trios op. 3, das – im Herbst 1881 entstanden – als die erste Kammermusikarbeit des Franck-Schülers eigenständiges Talent und stilistische Anlehnung an den Lehrer zugleich dokumentiert.

Peter Cossé

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke

Wichtiger Hinweis auf Szymanowski.

SZYMANOWSKI, 3. Sonate op. 36, Präludien op. 1; John Bingham (Klavier); Thorofon Capella MTH 181 (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: Keine Angabe

Liszts Mephistostücke – stachellos.

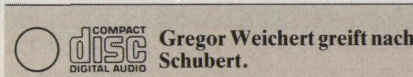
LISZT, Mephisto-Stücke (4 Mephisto-Walzer, Bagatelle ohne Tonart, Mephisto-Polka); John Bingham (Klavier); Thorofon Capella MTH 182 (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: Keine Angabe
Klangbild: Sehr diskreter, leicht verschleierter Klavierklang, nicht sehr voll, aber farbenreich.
Fertigung: Leichte Knistergeräusche.

Es kann dem englischen Pianisten John Bingham kaum zu hoch angerechnet werden, daß er sich hier für Werke einsetzt, die bisher von der Schallplattenproduktion sträflich vernachlässigt wurden. Auch die eher auf große Namen abgerichtete Klavierenthusiastengemeinde dürfte Liszts späten Mephisto-Vertonungen und Szymanowskis frühen Kompositionen nur eher marginales Interesse entgegengebracht haben. Vor allem Szymanowski hat es bisher nicht geschafft, größere Hörerkreise an sich zu ziehen. Selbst wenn ein Interpret vom Schlage Szwiatoslaw Richters sich in der letzten Zeit im Konzertsaal für den Polen (2. Klavierkonzert) stark gemacht hat, für ein breiteres Publikum scheint die introvertierte Kunst zu wenig durchschlagskräftig. Weit mehr als für die 2. Klavierkonzerte gilt das für die jetzt vorgelegte 3. Sonate aus dem Jahre 1917, ein nur noch wenig auf Klangballung angelegtes frei-tonales Werk, dessen Reize sich



vor allem aus einer an Skrjabin orientierten klanglichen Feinarbeit im Pianissimo-Bereich ergeben. Selbst die in den Szymanowski-Sonaten obligatorische Fuge läßt Toccatenhaft-Motorisches nur noch am Rande aufblitzen. John Bingham unterstreicht, ähnlich wie in den, zumindest stellenweise, modern irisierenden Préludes op. 1, die sensualistische Seite dieser Musik, er verzichtet auf Fulminanz und sogar auf die Durchschlagskraft eines Steinway (er verwendet – bei eher enttäuschendem Resultat – einen Grotrian-Steinweg). Das Resultat sind Klangfarbenspielerien, teilweise betörend schön. Bei Franz Liszt liegen die Dinge etwas anders. Der erste „Mephisto“-Walzer hat sich als wirkungssicheres, makaber-brillantes Konzertstück durchsetzen können, auch wenn wirklich triftige, aus der Textvorlage entwickelte Interpretationen die Ausnahme geblieben sind. Vergessen wurde darüber häufig, daß der Faust-Stoff Liszt noch zu weiteren Klavierstücken inspiriert hat, die nun teilweise als Ersteinspielungen vorgelegt werden. Interesse verdient dabei vor allem der dritte „Mephisto“-Walzer von 1883, der in der Intervallkonstruktion auf das erste Stück zurückgreift. Die dämonische Wirkung des Erstlings wird allerdings weder hier noch in den anderen Stücken wieder erreicht, sie wird aufgegeben zugunsten neuer harmonischer Reize. John Bingham spielt das alles vergleichsweise kühl, eher präzise als emphatisch. Ähnlich wie Bolet verzichtet er schon im ersten Stück auf bacchantischen Spieleinsatz, was sicher auch in der Verwendung der orchesternahen Busoni-Fassung begründet ist, aber letztlich wesentliche Ausdruckselemente dieser Musik ausklammert. So gilt hier, ähnlich wie bei der Szymanowski-Platte, das Interesse vornehmlich dem eingespielten Repertoire.

Nikolaus Deckenbrock



SCHUBERT, Klavierkonzerte C-Dur D 840 und D-Dur D 850; Gregor Weichert (Klavier); Accord/TIS CD 149541 (WD: 52' 27'')

SCHUBERT, Klavierkonzerte f-Moll D 625 und G-Dur D 894; Gregor Weichert (Klavier); Accord/TIS CD 149542 (WD: 50' 20'')
Aufnahmezeitpunkt: April und Juli 1983
Klangbild: Vergleichsweise matt in den Farben, nicht sehr brillant, recht räumlich.
Fertigung: Ohne Mängel.
Vergleichseinspielungen: Brendel (D 840, 850



und 894; Philips 674175) – Richter (D 840: Le Chant du Monde LDX-S 8295, D 850: Monitor MC 2043, D 625: Melodia/Eurodisc 203 728-425).

Gregor Weicherts kühl gehaltene Liszt-Platten (FSM) mit zum Teil bisher unberücksichtigtem Repertoire sind in guter Erinnerung. Doch ist anerkennenswert, wenn sich ein Musiker nicht auf den exotischen Liszt festlegen lassen will. Weicherts vierfacher Griff nach Schuberts Sonatenschaffen verdient deshalb allen Respekt, zumal sich der Pianist nicht scheut hat, sich auch in diesem Bereich an schwierige, inhaltlich weniger griffige und überwiegend auch weniger beachtete Werke heranzuwagen. Dies dürfte wohl auch mit ausschlaggebend für die Juroren der „Académie Charles Gros“ gewesen sein, die Platte mit den Sonaten D 625 und D 894 mit dem „Grand Prix“ auszeichnen. Allein von interpretatorischen Gesichtspunkten ausgehend, hätten die betreffenden Persönlichkeiten die Aufnahme entweder an Brendels Philips-Version (D 894) oder an der Richter-Einspielung aus Tokio (D 625) messen müssen. Und da käme man wohl schwerlich zu einem anderen Schluß, als daß Weichert sowohl in philologisch-aufführungspraktischen, als auch in gestalterischen Belangen im Halbdunkel zwispaltigen, gleichwohl achtbaren Bemühens auf der Strecke geblieben ist. Weichert hat sich – läßt man die Menuetto- bzw. Scherzo-Sätze außer acht – gegen die Wiederholungs-Offerten in den Texten entschieden. Im Falle der überaus weiträumig angelegten „Fantasie“-Sonate in G-Dur (D 894) ist dies sicher eine halbwegs akzeptable und hinsichtlich der Platenspieldauer wohl auch unverzichtbare Maßnahme. Balanceprobleme ergeben sich aber zwangsläufig in den schnellen Kopfsätzen der Sonaten in f-Moll und D-Dur (D 625 und 850), die unversehens etwas flüchtig-thematisiert anmuten, zumal Weichert es auch an dynamischen Kontrasten, kompromißlosen Akzenten und – vor allem in den eilenden Triolen der D-Dur-Sonate – auch an virtuoser Unbestechlichkeit fehlen läßt. Die im entsetzlich geschwätzigen Einführungstext fälschlicherweise als „abgeschlossen“ bezeichnete f-Moll-Sonate spielt Weichert mit den – zugestandenermaßen – subtilen Ergänzungen, wie sie in der „Wiener Urtext Ausgabe“ vorge schlagen werden. Ich halte Szwiatoslaw Richters Entscheidung, den Fragmentcharakter des ersten Satzes offen zuzusetzen zu lassen, dennoch für „werkdienlicher“. Und Richter wendet sich auch nicht wie Weichert um die Schroffheiten dieser nicht ganz zu Unrecht als „Appassionata“ bezeichneten Sonate herum. Dafür befällt

sich Richter um so mehr mit der Ausziselierung der Triller und läßt sich am Ende der Exposition wie selbstvergessen auf die in lichten, silbrigen Farben entschwebenden melodischen Mikroreize ein. Es kann nicht mehr überraschen, wenn man aus Weicherts Schubert-Vorführung erfährt, daß die beiden vollendet überlieferten Sätze der C-Dur-Sonate D 840 als Einheit begriffen werden – unter Verzicht auf die beiden „liegengelassenen“ Menuetto- und Rondo-Projekte. Weichert befindet sich da in Übereinstimmung mit Brendel, Kempff und den meisten wichtigen Schubert-Exegeten. Aber es hilft ihm nicht viel, wenn die Anlage des Kopfsatzes doch bedrohlich unentschieden, belanglos wirkt. Ein Mangel, der tendenziell auch für die Brendel-Versionen (Philips, Amadeo) charakteristisch ist, doch vermag Weichert auf den Sektoren Anschlagsnunanierung und psychologische Enthüllung dem ebenfalls rhythmisch etwas weich artikulierenden „Schubert-Spezialisten“ nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen. Was Brendel an Beleuchtungsakrobatik geleistet hat, wird vollends im Verlauf der G-Dur-Sonate hörbar, deren sanft bewegte Akkordik und tänzerische Equilibristik Weichert geduldig aufbaut, letzten Endes aber verschenkt, weil es ihm an Mitteln zur Differenzierung, an Atem, und – ich scheue mich fast, es auszusprechen – an ausgespielter Tiefe mangelt.

Peter Cossé

Schubert auf dem Hammerflügel – wenig Gewinn.

SCHUBERT, Die Sonaten für Hammerflügel (Vol. I), Klavierkonzerte Es-Dur D 568, As-Dur D 557, a-Moll D.845, G-Dur D 894, a-Moll D 784, A-Dur D 959, 12 Ländler D 790; Trudelies Leonhardt (Hammerflügel); Jecklin-Disco 595/98 (4 S 30) Klangbild: Offen und recht präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Vor Jahren schossen im Umfeld von Harnoncourts Bemühungen um einen „Originalklang“ auch auf dem Gebiet der Klaviermusik Aufnahmen auf alten Instrumenten wie Pilze aus dem Boden. Was die pianistischen Leistungen anging, war häufig mehr Spreu als Weizen anzutreffen, da tummelten sich auch auf dem Schallplattenmarkt allzu viele „Spezialisten“, die auf dem üblichen Instrumentarium vermutlich unbekannt geblieben wären. Ein wenig rückständig müssen demgegenüber die Bemühungen von Trudelies Leonhardt wirken, die sich jetzt gleich ein mehrbändiges Schubert-Sonaten-Projekt vorgenommen hat. Nicht daß ihre virtuellen Fähigkeiten für eine solche Serie unzureichend wären – sie kann das durchaus auf ein gesundes Repertoire zurückgreifen – doch will sich das Ganze nicht so recht als discographischer Gewinn begreifen lassen. Frau Leonhardt spielt auf einem 1977 restaurierten Seidner-Flügel aus dem Jahre 1815, der als Klangfarbenvariante über ein „Fagott-Register“ verfügt. Die Dynamik ist naturgemäß begrenzt, auffällig vor allem im unteren Bereich, wo sich ein echtes Pianissimo offenbar nicht herstellen ließ. Doch trotz vieler bemerkenswerter Klangfarben speziell im Bereich der ein- und zweigestrichenen Oktave will sich über das rein historische Interesse hinaus ein Plus an Qualitäten nicht so recht einstellen. Der Darstellung haften einige Anachronismen an, vor allem eine uneinheitliche Tempodiktation und das Herausstellen isolierter Akzente, aber

auch das Anlaufenlassen von Läufen und Begleitfiguren. Das eigenwillige Rubato führt beim Seitenthema des ersten Satzes der Es-Dur-Sonate D 568 sogar zu einigermaßen kuriosen Ergebnissen. Am besten ist die Darstellung der großen A-Dur-Sonate gelungen, der Schluß des Andantino weist gar jene fahlen resignativen Züge auf, wie sie auch in den großen Einspielungen nicht eindringlicher dargestellt sind. Hier gelingt auch die Realisierung verschiedener Klangebenen, hier ist jene Sorgfalt am Werk, die man der gesamten Folge-Edition wünschen möchte.

Nikolaus Deckenbrock

Von Schumann bis zur Gegenwart.

SCHUMANN, Fantasie C-Dur op. 17, DEBUS-SY, Estampes, SKRJABIN, Sonate Nr. 4, GEBHARDT, Préludes, Miniatures en forme de cristaux op. 3; Pavel Gililov (Klavier); Aulos PRE 68 513 AUL (1 S 30) Digital Vertrieb: Schwann-Verlag, Postfach 7640, 4000 Düsseldorf 1
Aufnahmezeitpunkt: August 1984
Klangbild: In den Spitzen etwas eng, Bässe nicht optimal gezeichnet.
Fertigung: Akzeptabel.
Vergleichseinspielungen: Skrjabin, Sonate Nr. 4: Gawrilow (EMI 1 C 27 0090 1) – Debussy, Estampes: Kocsis (Philips CD 4412 118-2).

Es wäre ungerecht, Pavel Gililovs Aufnahme der vierten Sonate von Skrjabin an der vielgerühmten neuen Version mit Andrej Gawrilow zu messen. Nicht nur in den alle Schwerkraft negierenden Trancezuständen des „Prestissimo volando“, sondern schon in den filigranen „Andante“-Gegenläufigkeiten wird so schnell

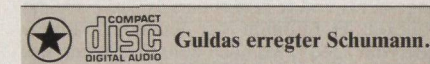
GRAFENEGGER MEISTERKURSE

■ Vom 8. bis 20. Juli 1985 leitet der polnische Pianist Adam Harasiewicz auf Schloß Grafenegg einen „Internationalen Meisterkurs für Chopin-Interpretation“. Anmeldungen sind an das Schlosssekretariat Grafenegg, A-3485 Haitzendorf (Österreich) zu richten.

kein Pianist von Rang und virtuosom Geblüt an den Tschaikowsky-Triumphator des Jahres 1974 heranreichen. Gililov jedoch, wettbewerbsgeschult und derzeit Professor an der Musikhochschule in Köln, erzielt mit seiner klaren, pianistisch souveränen Deutung hinreichend Atmosphäre, so daß die im Schwann-Verlag angebotene Aulos-Platte bei gründlichen interpretatorischen Erkundungen der Skrjabin-Sphäre nicht übergangen werden sollte. Die Werkfolge beschreibt eine (beabsichtigte?) Kurve mit den Eckdaten Kompaktheit und Verflüchtigung. Ausgehend von Schumanns C-Dur-Fantasie, die Gililov energisch angeht und auch meistert, wird mit Debussys „Estampes“ ein erstes Stadium der klangorganisatorischen Aufweitung erreicht. Auch hier verhält sich Gililov vermittelnd, vermeidet farbliche Extravaganzen und rhythmische Verführungstricks („Soirée dans Grenade“), hält sich auch in den fluktuierenden Erscheinungen der „Jardins sous la pluie“ zurück. Kocsis' neue Philips-Einspielung

erweitert in dieser Phase den Blickwinkel auf fast umstürzlerische Weise. Der erwähnte Prozeß der Verflüchtigung wird mit Skrjabins Sonate op. 30 – und da vor allem im zweiten Teil – vorangetrieben und schließlich mit den delikaten, intelligenten „Préludes, Miniaturen in Kristallform“ op. 3 von Michael Gebhardt (Jahrgang 1960) aphoristisch ausgeblendet.

Peter Cossé



SCHUMANN, Fantasiestücke op. 12, Liederkreis op. 39 (mit Ursula Anders), Friedrich Gulda (Klavier); Philips 412 113-1 (1 S 30) Digital CD 412 113-2 Aufnahmezeitpunkt: (P) 1984
Klangbild: (LP) Offen, sehr präsent, weite Dynamik.
Fertigung: Ohne Mängel.

Friedrich Guldas Auseinandersetzung mit der komplexen, literarisch durchdrungenen Romantik von Robert Schumann ist bisher kaum auf Schallplatten dokumentiert. Aber spätestens seit einer bohrenden, erregten Einspielung von Schuberts viersätziger a-Moll Sonate wußte man, daß Guldas Sinn für die Welt des Spukhaften, für die Schattierungen des Dämonischen nicht erst geweckt werden mußte. Die Deutung von Schumanns Fantasiestücken op. 12 nun – von Philips dem Künstler wohl um den Preis entlockt, daß Ursula Anders auf der ersten Seite den „Liederkreis“ op. 39 vortragen durfte – diese Darstellung eines romantischen Schlüsselwerkes darf in Bezug auf manche Aspekte als kongenial gelten. Denn so genau, so triftig, so umsichtig hat Gulda selten formuliert. Er versteht den Zyklus in seiner Bewegung und Bewegtheit, in seinen schnellen Wechseln von aufflammender, erhitzter Phantastik und ausschwingender, fast bedrückender Ruhe. Er spielt die acht Stücke aus dem kontrastierenden Muster hervor – zwischen melodischer Beständigkeit („Des Abends“) und harmonischer Fluktuation („Aufschwung“); zwischen rhythmischem Gleichmaß und rhythmischer Differenz; zwischen dynamischer Dauer und dynamischem Aufbruch. Das hatte schon Martha Argerich versucht. Doch war sie an der Intimität, an den romantischen Unwägbarkeiten von Schumanns Text gescheitert. Gulda schenkt den Fantasiestücken nicht nur die großen Verdeutlichungen – sondern auch den Blick für das Verschwiegene, für entlegene und verborgene Details. Langsame Stücke wie das einleitende „Des Abends“ oder das philosophische „Warum?“ sind bis in die beiläufigsten Nuancen des Klangs, bis in die Räumlichkeit der einzelnen Stimmen erforscht, stetig bewegt und zugleich frei empfunden. Den raschen, sich stimmungsmäßig überschlagenden Stücken fehlt jede Gemütlichkeit, jeder melodische Kompromiß. In den gewaltigen Crescendi von „Aufschwung“, in den Wiederholungen des akkordischen Themas, selbst in den nachlassenden Zwischenstücken gibt Gulda dem Stück den revolutionären Schwung zurück, den so mancher Interpret vernachlässigt hat. In den balladesken Verzweigungen von „Grillen“, in den grundlegenden Tiefen der Bässe und in den Ausgriffen in den Diskant wird die Unruhe des Romantikers gegenwärtig. Es ist ein beredter, rhetorisch sich äußernder Schumann, den Gulda erkannt hat. Aber es ist auch der Dialektiker, der Komponist motiv-

scher Spannungen, dem der Interpret nachforscht. Dem expressiven „Langsam“ von „Fabel“ antworten die Steigerungen des „schnellen“ Teils – zuerst zögernd, wieder unterbrochen durch das gemächliche Achtel-Thema, dann energischer, ausgreifend in den aufsteigenden Linien, bis das Stück zum Anfang zurückkehrt, zum Thema, das nun, dreimal in der Fermate verzögert, „immer langsamer“ verklingt. Solche Gegensätze spielt Gulda nicht routiniert oder lakonisch, sondern mit dem entschiedensten Engagement, und er belebt den Zyklus bis in die komplexen Harmonien der letzten Nummer, „Ende vom Lied“, wo nach dem Fortissimo der Viertel die Coda, ins dreifache Piano zurückdrängend, alle Erschütterungen besänftigt.

Martin Meyer

Russische Ballettmusiken im Klaviereigenbau.

STRAWINSKY, Der Feuervogel, TSCHAIKOWSKY, Der Nußknacker (Transkriptionen für Klavier von Dag Achatz); Dag Achatz (Klavier); BIS LP-238 (1 S 30) Digital
Vertrieb: Disco-Center, 35 Kassel, Postfach 101029
Aufnahmetermin: Mai 1983
Klangbild: Leicht scheppernder, insgesamt etwas unkontrolliert gezeichneter Klavierklang.
Fertigung: Etwas unruhige Oberfläche.

Um von der pianistischen Dignität des Schweden Dag Achatz eine Vorstellung zu bekommen, wird sich der Schallplattenhörer besser an vorangegangene BIS-Einspielungen halten. Beispielsweise mit seiner Klavierfassung von Igor Strawinskys „Le sacre du printemps“ hat er Beweglichkeit im Gedanklichen und im Manuellen unter Beweis gestellt. Hier in dieser im Vorstadium nachschöpferischen Auseinandersetzung mit zwei weiteren Ballettpartituren fehlt es dem Vortrag von Dag Achatz an tänzerischer Eleganz und an anschlagentechnischer Raffinesse, so daß es mir schwerfällt, von anderen Klavieradaptionen des „Feuervogels“ und der „Nußknacker“-Schlager abzurücken. Fairerweise muß Achatz zugute gehalten werden, daß seine Intentionen von der Wiedergabequalität der Aufzeichnung und natürlich auch von der unbefriedigenden Pressung gleichsam unterwandert werden. Zum begrenzt-drangvollen und in der Finalorgie des „Feuervogel“-Balletts auch verhältnismäßig harmlosen Klavierspiel kommt ein wenig expansiver Ton, dessen metallische



Eigenheiten ständig in ein ärgerliches Scheppern übergehen. Zum Editorischen sind ebenfalls Einschränkungen anzumerken. Der Einführungstext enthält keine Zeile über Achatz' transkriptionische Vorgangsweise und auch keinen Hinweis, daß es sich im Falle der „Nußknacker“-Übertragung um jene Stückanordnung handelt, die Tschaikowsky in seiner Suite op. 71a vorgenommen hat. In dieser Hinsicht stimmt Achatz' tendenziell leicht kantige Variante mit der duftigen – und freilich um vieles brillanter gespielten – Fassung für zwei Klaviere von Nicolas Economou überein, an deren DG-Realisierung Martha Argerich mit großer Effektivität beteiligt war. Im Bereich der „Feuervogel“-Arbeit stützt sich Achatz bei seinen klavierspezifischen Überlegungen auf Soulima Strawinsky – und literarisch gesehen auf die „Suite“ aus dem Jahre 1919. Dies alles reicht aber nicht aus, um dieser Platte publizistische Unterstützung geben zu können. Auch nicht der „DMM“-Aufkleber mit dem Zusatz „BIS Artistry – Teldec Technology“.

Peter Cossé

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

Erinnerung an Pierre Cochereau.

PIERRE COCHEREAU – ses dernières improvisations; Pierre Cochereau an der Orgel von Notre Dame de Paris; Solistice SOL 33 (1 S 30)
Vertrieb: Le Connaisseur, 75 Karlsruhe, Waldstr. 62
Aufnahmetermin: 5.2.–4.3.1984
Klangbild: Groß und räumlich, in den Höhen aber gelegentlich flach.
Fertigung: Einwandfrei.

Pierre Cochereau, Organist von Notre Dame und internationaler Konzertstar, hat uns ein Abschiedsgeschenk hinterlassen: seine Improvisationen zur Lesung des Matthäus-Evangeliums an fünf aufeinanderfolgenden Sonntagen in Notre Dame. Sie dauerten vom 5. Februar bis 4. März 1984, und nur knapp zwei Tage nach der letzten ist der Künstler gestorben. Cochereaus Konzerte in Notre Dame waren seit langer Zeit eine feste Institution des musikalischen wie des touristischen Paris. Zu ihnen gehörte regelmäßig die freie Improvisation, teils um die Orgel in ungeübender Manier vorzuführen, teils weil es Ausweis selbstverständlichen organistischen Handwerks war. Und vielleicht auch als kluges Mittel gegen alle Routine, die Cochereau haßte. Auch in seinen vielen auswärtigen Gastkonzerten kokettierte er nicht ungern mit der Panne „vergessener Noten“, um dann, nachdem sich das Unbehagen der lokalen Gastgeber zum blanken Entsetzen gesteigert hatte – scheinbar malgré lui, aber mit süffisanten Lächeln – auswendig zu spielen... Zahlreiche Plattenaufnahmen bewahren uns Cochereaus Orgelspiel und seine Improvisationskunst. Die vorliegende, letzte Aufnahme ist vielleicht nicht ganz repräsentativ für sein improvisatorisches Niveau, aber sicher bezeichnend für dessen Spannweite. Er taucht uns in Wechselbäder zwischen zyklischen Klangschlägen im Fortissimo und ätherischen, oft kaum hörba-

ren Säuselarabesken, zwischen Extremen im 32'-Subbaßbereich und den 2'-Lagen. Dabei wird nachvollziehbaren melodischen Strukturen oder kontrapunktischer Arbeit weniger Augenmerk geschenkt als diffizilen, extravaganten rhythmischen Mustern (dies scheint übrigens eine allgemeine Tendenz zu sein bei den großen Improvisatoren, von Gouillou bis Lehrndorfer oder Kaunzinger). Nur gelegentlich tauchen Fragmente vertrauter liturgischer Melodien auf, trügerisch schmale Oasen zwischen den konvulsivischen Clustern geballter Klänge. So erfahren wir mehr von der Gewalt der riesigen, 5manualigen Notre-Dame-Orgel als von ihren subtilen Farbspektren. Die letzte Improvisation schließt Cochereau mit dem Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ aus Bachs Matthäus-Passion. Dazu hat er – überraschend für alle Anwesenden (nach Auskunft des Cover-Textes) – ein Blechbläserensemble hinzugezogen. Dieser Ausklang ist – unbewußt-bewußt in seiner Symbolik – wahrlich ein Finale, das betroffen macht, bedenkt man, daß Cochereaus Orgelspiel 36 Stunden später für immer zu Ende war.

Klaus P. Richter

Klangeindruck einer amerikanischen Großorgel.

THE MORMON TABERNACLE ORGAN IN SALT LAKE CITY, Utah: Werke von Gigout, Bach, Widor, Vierne, Clarke, Heron, Händel, C. Franck; John Longhurst (Orgel); Philips, 412 217-1 (1 S 30) Digital CD 412 217-2
Aufnahmetermin: 1984
Klangbild: (LP) Gut im Raum stehend, in allen Stärkegraden ausgeglichen, das volle Werk ohne Spitze in der Höhe, warm und voll.
Fertigung: Ausgezeichnet.

Es wird Zeit, endlich mal wieder über eine ausgesprochene Großorgel neuerer Fertigung zu berichten. Philips bietet durch John Longhurst eine solche auf der Mormon Tabernacle Organ in Salt Lake City, Utah, an, keineswegs eine der größten in USA oder anderswo (man denke z.B. nur an Passau), aber ein in Konzept, Klangabstrahlung und -verschmelzung hervorragendes Werk. In der Textbeschreibung sind als Masse des Raumes angegeben: Länge 76 m, Breite 45 m, Höhe 24 m. Leider ist keine Raumskizze beigelegt, die über die Aufstellung der einzelnen Teilwerke Aufschluß gibt. Gespielt wird elektropneumatisch von einem Spiel-



tisch mit fünf Manualen und Pedal. Interessant ist nachzulesen, daß ab 1866 die ursprüngliche Orgel mit nur 32 Registern sechs Erweiterungen bzw. innere Umbauten erfuhr, bemerkenswerterweise über eine Zwischenzeit „kreischender Mixturen“, bis zum Stande völliger klanglicher Ausgeglichenheit. Der heutige Stand ist der Firma Aeolian-Skinner Organ Company unter der Führung von Harrison zu verdanken; es liegt ein völliger Neubau vor, mit angeblich 189 Registern! Zählt man die im Text abgedruckte Disposition nach, so wird diese Zahl nicht erreicht. Das kann an der Zählweise liegen, indem die zahlreichen Nebenzüge irgendwie mit verrechnet worden sind, eine Möglichkeit, die von hier aus nicht zu beurteilen ist. Letzten Endes mag dies auch von untergeordneter Bedeutung sein, wenn man den Klangeindruck in den Mittelpunkt stellt! Das Pfeifenwerk ist in acht Teilwerken aufgestellt, von denen vier in Schwellkästen eingebaut sind, die der Orgel einen vornehmen, schmiegsamen Klang verleihen, ähnlich den sonst mir bekannt gewordenen Aeolian-Skinner-Orgeln.

Die Ausgeglichenheit zwischen Labialen, Mixturen und Zungenstimmen ist ausgezeichnet. Bemerkenswert ist, daß die Orgel in keiner Lautstärke schreit. Ich möchte dies auf die vornehm zurückhaltende Intonation der Mixturen zurückführen, von denen nur drei eine Sechschörigkeit erreichen. (Die hervorragenden französischen Orgeln sind in ihren Mixturen auch meist kleinbesetzt.) Unmöglich, den enormen Reichtum und die Variabilität eines solchen Werkes mit nur einer Schallplatte dartun zu wollen. Die Vortragsfolge bedarf somit einer feinfühligsten Überlegung. Bach ist nur mit drei Choralbearbeitungen, darunter der wunderbar innig gebotenen Transkription aus der Kantate Nr. 147 („Herz und Mund und Tat und Leben“) vertreten, E. Gigout mit zwei virtuosen Stücken, Vierne mit Carillon de Westminster; dann folgen zwei Trumpet Voluntars, das Largo von Händel, und als tröstender Ausklang C. Franck mit „Pièce héroïque“. Im ganzen doch etwas sehr dem amerikanischen Geschmack angepaßt? Die spieltechnische und klangfarbliche Darbietung durch Longhurst läßt keinen Wunsch offen. Man möchte jedoch gern einmal auf dieser Orgel ein Programm hören, das mehr dem mitteldeutschen Geschmack entspricht: einen großen Bach, Liszt, Reger, Alain usw.

Herbert Briefs

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke

Enttäuschende Star-Produktion.

BERLIOZ, Les Nuits d'Été, RAVEL, Shéhérazade; Hildegard Behrens (Sopran), Wiener Symphoniker, Francis Travis; Decca 6.43019 AZ (1 S 30) Digital CD 411895-2
Aufnahmetermin: 1983
Klangbild: Sehr räumlich, fein balanciert, sehr klar.
Fertigung: Sehr gut.
Vergleichseinspielungen: Les Nuits: Crespin



(TIS JB 15 AV), Norman (Philips), Baker (EMI); Shéhérazade: Crespin (TIS).

Zu den betriebllichsten Geflogenheiten des heutigen Musiklebens gehören ein lyrisch-dramatischer Sopran, der, begabt mit außerordentlichem dramatischen Ausdruckstalent, sich dazu hat verleiten lassen, das schwere Wagner-Fach zu singen. Die Folgen sind in dieser Aufnahme zu hören. Zwar klingt die Stimme (noch) nicht aufgerissen und rau, aber sie hat an Farbe, an Schwingungsintensität und vor allem an Obertonreichtum verloren. In der hohen Lage wirkt die Tongebung ausgesprochen statisch, tendenziell auch geringfügig flach. Das hat fatale Auswirkungen auf die sprachliche Artikulation: Die ist nicht nur unidiomatisch, sondern indifferent. Die 15 von Pierre Bernac differenzierten französischen Vokale oder besser Vokalklänge sind in ihren Farben – und damit in ihrer Emotionalität – ebenso wenig erkennbar wie die verschiedenen Nasallaute. Ein Vergleich zu den Aufnahmen mit Régine Crespin oder Jessye Norman fällt für die deutsche Sängerin sehr schlecht aus. Wo Régine Crespin die Worte, ohne die Linienbildung zu vernachlässigen, ins Relief treibt, wo Jessye Norman dank unendlicher Atemreserven und präziser Ansprache Klang-Gesten formt, läßt Frau Behrens nur indifferente Klänge entstehen – die Worte verschwinden hinter einem grauen sfumato. Eine enttäuschende Platte trotz des genauen Spiels der Wiener Symphoniker unter Francis Travis und einer guten Aufnahmetechnik.

Jürgen Kesting

Sentimentalität und Strenge.

BRAHMS, Ein deutsches Requiem, op. 45, Lieder: Juche op. 6 Nr. 4, Wiegenlied op. 49 Nr. 4, Das Mädchen spricht op. 107 Nr. 3, O wüßt ich doch, den Weg zurück op. 63 Nr. 8, Meine Liebe ist grün op. 63 Nr. 5, Von ewiger Liebe op. 43 Nr. 1, Wir wandelten op. 96 Nr. 2, Nachtwandler op. 86 Nr. 3; Kathleen Battle (Sopran), Håkan Hagegård (Bariton), James Levine (Klavier), Chicago Symphony Chorus, Margaret Hillis, Chicago Symphony Orchestra, James Levine; RCA Red Seal LP 85002(2) (2 S 30) Digital, CD RD 85003
Aufnahmetermin: Juli 1983
Klangbild: (LP) Etwas dumpf und tiefenbetont.
Fertigung: Etiketten der 2., 3. und 4. Seite vertauscht.

Mal überschwengliche Gefühle fast an der Grenze der Sentimentalität, mal rigide Strenge – James Levines Aufnahme des „Deutschen Requiems“ treibt zwischen diesen Gegenpolen wie ein Schiff auf stürmischem Wasser. Im 1. Satz hört man üppige tiefe Streicher und viel zu weiche Bläser; der 4. Satz beginnt mit rührseligen Geigen, das Tempo ist so langsam, daß es sich fast „notwendigerweise“ beschleunigen muß. Einige Stellen (z.B. Ende des 1. Satzes) sind mit der künstlich hervorgehobenen

Neuproduktionen und Wiederveröffentlichungen bei CBS

Anläßlich des Bach-Jahres bringt CBS eine 18-LP-Kassette mit dem oratorischen Werk von J. S. Bach heraus. Die Gächinger Kantorei und das Bach-Collegium Stuttgart unter Helmuth Rilling interpretieren folgende Werke: H-Moll-Messe, Matthäus-Passion, Johannes-Passion, Weihnachtsoratorium, Magnificat, Schemelli-Liederbuch. Außerdem enthält die Box 2 LPs mit gesprochenen Werkerläuterungen von Helmuth Rilling (GM 18). Zwei Neuerscheinungen: Handels „Tamerlano“, den Jean-Claude Malgoire mit La Grande Ecurie & La Chambre du Roy aufgenommen hat (37893) sowie die Sinfonie Nr. 4 von Gustav Mahler (Solistin ist Kathleen Battle), womit Maazels Zyklus mit den Wiener Philharmonikern beständig fortschreitet (39072).

Harfe versüßt. Dazwischen aber erklingen äußerst strenge Teile mit steifer Rhythmisierung und monotoner Stimmführung, nicht nur in den Fugatos, sondern auch im „Jüngsten Gericht“ des 6. Satzes. Hier wächst ein Fugato nicht organisch aus der vorigen Textur heraus: im 3. Satz z.B. fällt die komplexe Struktur auseinander, die große Orgelpunktorgel am Schluß dieses Satzes erscheint als für sich stehender Teil und nicht als logische musikalisch-inhaltliche Fortsetzung, nämlich eine Offenbarung nach Zweifel und Glaubensbekenntnis. Gleichzeitig zeigt aber James Levines Produktion eine derart souveräne Beherrschung des musikalischen Verlaufes, die mit einer anderen Konzeption eine wirklich packende Aufführung hätte ergeben können. Zahlreiche Details formuliert er ungemein ausdrucksvoll, den „Wiedersehen“-Schluß des 5. Satzes ebenso wie die Seufzer-Motive der Geigen im Trauermarsch des 2. Satzes. Die berühmte große Steigerung in diesem Satz mag vielleicht ein wenig zu theatralisch klingen, vor allem wegen des langsamen Tempos und der übertrieben dröhnenden Pauken – Levine folgt der „Mode“ neuerer Interpretationen (ein Klemperer oder Bruno Walter konnte dieses Crescendo mit anderen Mitteln sogar wirkungsvoller gestalten), kann allerdings hier auch die Streicher „mitziehen“ und überläßt den Steigerungseffekt nicht den Pauken allein, wie etwa Barenboim es tut. Orchester und Chor hinterlassen einen untadeligen Eindruck. Håkan Hagegård stellt zwar das Baritonsolo nicht so gewichtig und pathetisch dar wie z.B. Dietrich Fischer-Dieskau, überzeugt aber durch spannungsvolle Phrasierung. Kathleen Battle verleiht ihrem Sopranpart Transparenz und Poesie. Als etwas eigenartige Ergänzung zum „Deut-