

Ton, Klang oder Geräusch umgesetzt würde – das brummt, schnarrt, seufzt, klingt, singt, trillert, setzt Klangtupfer und -punkte, Ton-Bögen, -Girlanden und -Flächen, kurz: es ist in seiner absonderlichen Eigenartigkeit ein höchst kurzweiliges Hörvergnügen, das man nicht schildern kann, sondern hören sollte – es macht Spaß!

Diether Steppuhn

○ Gediegene Fortsetzung der Quintettreihe.

MOZART, Streichquintette c-Moll KV 406 und Es-Dur KV 614; Smetana-Quartett und Josef Suk (2. Bratsche); Supraphon/Ariola 206 735-425 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: (P) 1985
Klangbild: Betonung der Integration vor Stimmenanalytik; recht hallig.
Fertigung: Ohne Einwände.
Vergleichseinspielungen: Grumiaux (Philips 6747 382), Aeolian (Decca 6.42 346), Amadeus (DG 2740 122).

Vom zweiten der sechs Streichquintette Mozarts gibt es nicht nur (von späterer Hand) eine Fassung für Oboe und Streicher (die sogar mehrmals im derzeitigen Plattenrepertoire vorliegt) und eine Bearbeitung für vier Bläser und Klavier, sondern vor allem Mozarts Urfassung als Serenade für Bläseroktett (KV 388), die Mozarts eigene Streicherfassung in der heutigen Musikpraxis überschattet. Im gegenwärtigen Plattenrepertoire halten sich beide Fassungen jedoch die Waage. Ein trauriges Charakteristikum des letzten Werkes dieser Reihe (KV 614) ist es, im Konzertbetrieb zu kurz zu kommen. Das mag vielleicht mit daran liegen, daß es generell mehr Quartett- als Quintettformationen gibt. Das Smetana-Quartett indes versicherte sich der Mitwirkung des Geigers Josef Suk als Bratscher. In dieser Zusammensetzung wurden von den Mozartschen Streichquintetten nun das zweite und letzte eingespielt, nach dem Beginn mit den Quintetten 1 und 5. Die Prager Musiker bleiben ihrem Ruf treu, traditionsbewußte Anwälte der Kammermusik zu sein. Die Werke werden mit großer innerer Ruhe, emphatischer Klanggeste, klangschön unter Verdeutlichung der Details eingespielt; das späte in der Wirkung intensiver als das frühere. Scharfe Pointierung oder gar Dramatik (soweit man das von diesen Werken sagen kann) ist ihre Sache nicht. Die Interpreten erfüllen die gewohnten Erwartungen – allerdings auch nicht mehr. Der Klang ist durchweg „rund“, ausgeglichen. In ihn fügt sich

der Geiger Josef Suk nahtlos ein. Das alles sind allerdings Merkmale, denen wir auch schon beim Grumiaux-, Aeolian- und Amadeus-Ensemble begegneten.

Gerhard Wienke



Engagement für Abgelegeneres.

RAVEL, Sonate pour Violon et Violoncelle en quatre parties, EISLER, Duo für Violine und Violoncello op. 7/1, MARTINU, Duo pour Violon et Violoncelle, WOLF-FERRARI, Introduzione e Balletto für Violine und Violoncello op. 35; Ulf Hoelscher (Violine), Wolfgang Boettcher (Violoncello); EMI 067 270072 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 23., 24.1.1984
Klangbild: Direkt, geringe Räumlichkeit, ober-tonreich.
Fertigung: Einwandfrei.

Wenn Solisten mutig sind, hat der Hörer den Vorteil davon: statt auf zugkräftige Selbstdarstellung mit entsprechender Stückwahl zu setzen, bietet das Abgelegeneres, wenig Vertraute, für das sich Ulf Hoelscher und Wolfgang Boettcher besonders auf der A-Seite engagieren, wirklich neue Höreindrücke. Das gilt für den späten, barbarisch-motorischen Ravel im Gegensatz zum allbekannten Tzigane- und Rhapsodie-Espagnole-Komponisten und für den sträflich vernachlässigten Hanns Eisler sowieso. Der in den frühen Zwanzigern entstandenen Sonate von Ravel, die ihn in der Nähe von Strawinsky und Neuer Sachlichkeit zeigt, ohne je mit einem gipsernen Neo-Klassizismus zu kokettieren, bleiben die Interpreten an Aggressivität und anspringender Geste, aber auch an spröder Eleganz nichts schuldig. Sie deuten das Stück nicht retrospektiv vom früheren Ravel her, sondern machen sich Ravels kompositorische „Wende“ für ihre Artikulation des harten, ungeschönten Klangs vollkommen zu eigen; dabei treiben sich in den wechselgesangsartigen Passagen des Stücks die beiden Stimmen oft regelrecht voneinander her.

Im Duo Hanns Eislers, einem der wichtigsten Schüler Schönbergs, bleiben Dodekaphonie und traditionelle Formschemata im Gleichgewicht. Darin ist der dem Lehrer politisch am entferntesten stehende Schüler dem Meister vielleicht doch am allernächsten geblieben. Das etwas zurückhaltendere, der komplexeren Formanlage angemessene Spiel läßt dieses überlieferte, vertraute Moment bei aller Avanciertheit des Satzes immer spüren. Die B-Seite der Platte ist dann ein Weg zurück. Martinu bietet zwar am Anfang

noch eine Musik wechselnder Tonarten – der Fluchtpunkt aber ist die Festschreibung eindeutiger Dur-Moll-harmonischer Stufenbildung. Wolf-Ferraris 1946 entstandenes Werk schließlich wagt nicht einmal den Blick aus dem nach Ravel und Eisler denn doch ein wenig eng gewordenen Salon des 19. Jahrhunderts. Der starke Bogendruck, der einen aufgerauten Klang erzeugt, wirkt fast wie ein Verfremdungseffekt, der das Veranstaltungsdieser musikalischen Verdrängung hervorreibt. Hier wie auch bei Martinu lassen sich geringe Intonationstrübungen ausmachen.

Bernhard Uske



Faszinierender Lauf durch die Geschichte der spanischen Gitarrenmusik.

Homage to Andrés Segovia: TURINA, Fandangillo op. 36, Sevillana op. 29, MOMPOU, Suite Compostelana, TORROBA, Sonatina, GERHARD, Fantasia, DE FALLA, Homenaje Pour le tombeau de Claude Debussy, OHANA, Tiento; Julian Bream (Gitarre); RCA RL 85306 DT (1 S 30) Digital
CD RD 85306
Aufnahmedatum: (P) 1985

MUDARRA, Fantasia X und XIV, MILÁN, Fantasia XII, NARVÁEZ, La canción del Emperador, Conde Claros, SANZ, Gilliardas, Pasacalles, Canarios, GUERAU, Villano, Canario, MURCIA, Prelude y Allegro, BOCCHERINI, Fandango, SOR, Sonata in D op. 14, Variationen über ein Thema von Mozart op. 9, AGUADO, Rondo in a-Moll op. 2 Nr. 3, TÁRREGA, Studie in A, Preludium in a-Moll, Recuerdos de la Alhambra, GRANADOS, La Maja de Goya, Danza española Nr. 5, ALBÉNIZ, Cádiz, Córdoba, TORROBA, ALLEGRETTO a.d. A-Dur-Sonatine, TURINA, Fandangillo op. 36, FALLA, Homenaje pour Debussy, Danza del Moinero, RODRIGO, Adagio aus dem Concerto de Aranjuez; Julian Bream (Gitarre, Vihuela); RCA RL 85417 DX (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: (LP) Sehr plastisch und präsent, ausgewogen; räumlich betont, aber nicht hallig.
Fertigung: Einwandfrei.

Julian Bream spielt Gaspar Sanz, spielt Tanzsätze der Renaissance: Doch da geht kein noch so kleines Detail im Schwung drängender Rhythmen verloren. Julian Bream spielt Sor, Aguado und all das, was

man heute unter dem Begriff der „klassischen Gitarrenmusik“ versteht – kein Freund vergeistigter Melancholie kann solche Interpretationen liefern, kann diesen mitreißenden Zauber in spritzig-hintergründiger Manier von den Saiten zupfen. Wie geistvoll Bream den immanenten Humor von Stücken wie Fernando Sors „Variationen über ein Thema von Mozart“ zu Leibe rückt, wie er z. B. bei Dionisio Aguados a-Moll-Rondo mit bewußt gesetzten Ritardandi dem rasanten Fortschreiten der Melodiebögen Einhalt gebietet, um von dem so gewonnenen Ruhepunkt aus – distanziert und leise lächelnd – auf das vorher Dargebotene zurückzuschauen: Das kann eben nur ein ganz großer Interpret wie Bream, ein souveräner Meister seines Instrumentes.

Mit dem Titel der LP „Homage to Andrés Segovia“ definiert sich dieser Künstler als bewundernden Nacheiferer dessen, der die Gitarre aus etwas obskuren Volksmusikverhältnissen heraus auf die Konzertpodien hob – und ganz zweifellos wird Julian Bream dem Anspruch, der sich mit seinem Nacheiferer verbindet, fern jeden Epigontums gerecht. Bester Beweis dafür: Die (Doppel-)LP „Gitarra“. Ein Sprint durch die Musikgeschichte, durch die Geschichte eines lebendigen Instruments, von dem Segovia meinte, es sei ein Orchester für sich: Vielseitig, vielschichtig, immer wieder neu zu entdecken. Bream beginnt seine einfühlsame Wanderung bei Miláns und Mudarras Fantasien mit ihren polyphonen Verwirrspielen und eigenartigen Dominantschlüssen, geht weiter über die einschmeichelnden Stimmungsmodulationen bei Santiago de Murcia bis hin zu Granados, Albéniz und Rodrigo. Bei Tárregas Reißer „Recuerdos de la Alhambra“ kommen Glenn Gould-Assoziationen auf: Extrem ungewöhnliche Transparenz des Klanges, der musikalischen Aussage (selbst bei Narciso Yepes hört man da die einzelnen Zweunddreißigstel nicht heraus!). Und bei Manuel de Fallas temperamentvollem „Tanz des Müllers“ kann dieser brillante Interpret, der auf dem Coverfoto der Platte mit seiner von idyllischer Landschaft eingerahmten Cowboypose eher wie ein J.R.-Verschnitt anmutet, jüngeren Spielern wie Paco de Lucia oder dem Frankfurter Gitarrenduo allemal das Wasser reichen.

Die lange Geschichte eines faszinierenden Instrumentes – ein meisterhafter Interpret voller Geist, Witz – und voller Gefühl. Susanen Benda



Komponistinnen weiterhin ohne adäquate Interpreten.

WIECK-SCHUMANN, Drei Preludien und Fugen op. 16, Drei Romanzen op. 21, Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 20, Pièces fugitives op. 15, Nr. 3 D-Dur, Romanze h-Moll, Klaviertrio g-Moll op. 17, Drei Romanzen op. 22, Drei Romanzen op. 11; Hélène Boschi (Klavier), Annie Jodry (Violine), Etienne Péclard (Violoncello); Calliope CAL. 121112 (2 S 30)
Vertrieb: Oversea Records, CH-8154 Oberglatt/ZH
Aufnahmedatum: (P) 1984
Klangbild: Ziemlich stumpf; bleierner Klavierklang. Bei Forte-Stellen etwas übersteuert.
Fertigung: Sehr unruhige Oberfläche.
Vergleichseinspielungen: Variationen op. 20: Franzpeter Goebels (BM 30 SL 1916), Michael Ponti (Vox STGBY 649); Klaviertrio op. 17: The Macalester Trio (Vox Box SVBX 5112); M. von Saalfeld, F. Koscielný, G. Reith (Da Camera

NEUERSCHEINUNGEN
BEI COLOSSEUM

■ Der Bassist Manfred Schenk singt Partien aus Werken von Richard Wagner („Holländer“, „Meistersinger“, „Tristan“, „Walküre“ und „Tannhäuser“). Begleitet wird er von den Nürnberger Sinfonikern unter Klauspeter Seibel (COL 9004). Ein Meister der Blockflöte stellt sich mit Sebastian Kelber vor. Er spielt Kompositionen aus Barock, Rokoko und Moderne (COL 643).

Magna SM 93 116).

MENDELSSOHN-HENSEL, Klaviertrio g-Moll op. 11, Lieder ohne Worte, A-Dur op. 2/4, a-Moll op. 8/2, Des-Dur op. 8/3, E-Dur op. 4/3, Es-Dur op. 5/3, h-Moll op. 8/1, cis-Moll op. 4/2, Lieder; Aline Dumas (Sopran), Brigitte Lafon (Mezzosopran), Françoise Tillard (Klavier), Jean-Claude Bouveresse (Violine, Hughes Mackenzie (Violoncello); Calliope CAL. 121314 (2 S 30)
Aufnahmedatum: Juni-Juli 1984
Klangbild: Etwas matt, aber deutlich.
Fertigung: Gleichlaufschwankung des Bandes am Ende des 1. Satzes im Klaviertrio.
Vergleichseinspielungen: Klaviertrio op. 11: The Macalester Trio (Vox Box SVBX 5112); Lieder: Tuula Nienstedt, Uwe Wegner (Musica Viva MV 30-1104).

Jede Neueinspielung mit Werken von Komponistinnen erweckt die Hoffnung, diese Stücke endlich in einer würdigen und erstklassigen Interpretation hören zu können. Aber allzu oft muß man enttäuscht feststellen: Die Entdeckung und Ausgrabung solcher Kompositionen bleibt weiterhin überwiegend eine „Privatsache“ von engagierten, aber leider recht mittelmäßigen Interpretinnen. Ihr Bestreben ist sicher lobenswert – aber welcher Zuhörer wird z. B. nach der vorliegenden, unbeschreiblich langweiligen Aufnahme mit Werken von Clara Wieck-Schumann glauben, daß in den Noten selbst viel mehr steht und daß die Musik alles andere, nur nicht uninteressant ist?

So aber machen die „Drei Präludien und Fugen“ (op. 16) von Clara Wieck-Schumann den Eindruck einer schülerhaften Kontrapunkt-Übung: Hélène Boschi spielt so mechanisch und monoton, daß ihr Stil an die zum Glück längst vergangene, motorische Interpretation der Barockmusik erinnert. Im 2. Präludium entsteht kein Kontrast zwischen den Legatobögen der Oberstimme und der federnden Staccato-Begleitung; alle Fugenthemen erklingen streng und schematisch. Clara Schumanns detaillierte Anweisungen in Dynamik und Tempo verwirklicht Hélène Boschi nur unzureichend. Die charakteristischen Piano-Themenanfänge bekommen eine gesichtslose mittlere Lautstärke; in der f-Moll-Romanze (op. 21/2) fehlt gerade die Grundstimmung „sehr zart zu spielen“; die huschende Chromatik der dritten Romanze dieses Opus enthält weder Schwung noch Glanz. Trotz schöner Momente im 6. und 7. Satz kann Hélène Boschi auch in den „Variationen über ein Thema von Schumann“ nur wenig überzeugen. Man vermißt hier die klare Melodieführung aus der Aufnahme von Franzpeter Goebels ebenso wie den sehnsuchtsvollen Anfang und die chopinartig schimmernden Farben eines Michael Ponti. Lediglich die Wiedergabe des Klaviertrios

von Clara Schumann zeigt markantere Züge, vor allem im leidenschaftlichen 3. Satz. Diese Produktion beeindruckt wesentlich mehr als diejenige des Macalester Trio, auch wenn sie die stimmungsdichte Gestaltung der „Da Camera“-Einspielung nicht erreicht. Fanny Mendelssohn-Hensel ergeht es besser. Françoise Tillard phrasiert flexibel und farbenreich, sie schafft auch eine romantisch-duftige Atmosphäre („Andante con espressione“, op. 8/2) und träumerische Poesie („Andante soave“, op. 5/3). Im Klaviertrio gefällt die unterdrückte Erregung des 1. Satzes ebenso wie das schlicht dargestellte „Lied“ (3. Satz). Als empfindsame Liedsängerin erweist sich Brigitte Lafon im Fanny-Mendelssohn-Album; besonders elegant singt sie die „Frühen Gräber“. Sie baut die „Mainacht“ konzentrierter, das „Heimweh“ dramatischer auf als Tuula Nienstedt in der Vergleichseinspielung. Blaß erscheint dagegen die Sopranistin Aline Dumas mit wenig Legato („Bergeslust“) und nur aneinander gereihten Tönen („Verlust“). Es ist bezeichnend: fünf Lieder aus dieser Aufnahme, darunter auch das zuletzt erwähnte, wurden damals von Fannys Bruder Felix Mendelssohn als eigene Kompositionen in seinen Liedern op. 8 und op. 9 veröffentlicht. Nun, die „originalen“ Mendelssohn-Stücke aus diesen Serien kann man mit Janet Baker oder Peter Schreier hören – die Kompositionen von Fanny sind aber durch unbefriedigende Wiedergaben weiterhin als zweitrangige Musik abgestempelt. Hatte Bruder Felix etwa doch eine bessere Meinung vom Talent seiner Schwester als unsere emanzipierte Zeit...?

Éva Pintér

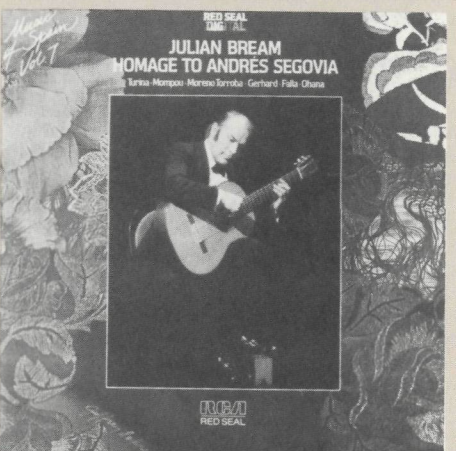
NEUERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke



Bewegte Gravitas mit zwei und drei Stimmen.

BACH, Inventionen und Sinfonias BWV 772-801; Kenneth Gilbert (Cembalo); DGA CD 415 112-2 (WD: 55'55'')
LP 415 112-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: (CD) Voll, vorbildlich präsent, angemessen räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.



Vergleichseinspielung: Jaccottet (Intercord INT 185.709).

Da das Angebot an Cembalo-Einspielungen der Inventionen und Sinfonias von Bach (BWV 772-801) augenblicklich recht schmal ist, und da zudem die jüngste Ausgabe mit Christiane Jaccottet (vergleiche FF 6/85) für mein Empfinden allzu betulich ausgefallen ist, darf der klanglich exquisiten Archiv-Version der Deutschen Grammophon mit Kenneth Gilbert erhöhte Bedeutung beigemessen werden. An seine schwerblütige, gedankenvolle Einspielung des „Wohltemperierten Klaviers“ stilistisch anknüpfend, entfaltet er die 30 gleichermaßen pädagogisch wie reflektiv wertvollen Miniaturen mit großem Ernst und verhaltenen Zeitmaßen. Daß Gilberts Spiel indes in keiner Phase der zwei- und dreistimmigen Konstruktionsspiele an Spannung einbüßt – hier lag mein Hauptvorwurf gegenüber der Jaccottet-Aufnahme –, liegt offenbar an der gleichsam von innen kommenden Kraft dieses Cembalisten und Musikologen. Hier „besteht“ ein Musiker die Bach-Prüfung ohne abweichende, extravagante Auffassung, ohne phraseologische Splitterung und tonmalerische Übereifrigkeit. Während heute, im Bestreben um historische Unanfechtbarkeit, einige Interpreten auf den Tasten und Saiten eine Art akustisches Morsealphabet ausprobieren, bekennt sich Gilbert zur bewegten Gravitas, die den Stücken, bei aller Detailgenauigkeit, eine Aura der Überzeitlichkeit verleiht, jenseits allen Stilgeplänkels. Das Instrument, ein Cembalo von Jan Couchet (Antwerpen 1671), wurde im Umfang zweimal erweitert und bei Hubert Bédard 1979/80 restauriert.

Peter Cossé

Die beiden hier angepriesenen, von Carol Lian mitproduzierten Carousel-Platten liefern dem etwas weiter vom publizistischen Schuß sitzenden Hörer indes ein betrübliches Bild von den pianistischen und darstellerischen Möglichkeiten der so unverhohlenen Gerühmten. Aufnahme-technisch und auch von der Pressung her völlig im Stich gelassen, verfolgt Carol Lian mit erheblichen manuellen Beengungen ihre Chopin-Ab-sichten, deren klangliche Ausgehöltheit und phraseologische Kümmerlichkeit bereits in den Eröffnungstakten der h-Moll-Sonate exponiert werden und spätestens im kantablen Seitenthema ein selten anzutreffendes Maß an Ungeschick verraten, zusammengehörige Töne sinnvoll zu verbinden. Nichts im Verlauf dieses Chopin-Kahlschlages verdient Aufmerksamkeit, weder im gestalterischen Ansatz, noch im Bereich der klavieristischen Aktualisierung.

Mit der zweiten Veröffentlichung vermag Frau Lian immerhin literarische Neugier zu wecken. Diese wird prompt befriedigt und wohl für immer, denn die Kleinigkeiten von Reilly und Briggs wirken zwangsläufig noch unerheblicher, wenn sie den drei schmissig-sentimentalen Preludes von Gershwin vorangestellt werden: Amerikanisches Kunsthandwerk bestenfalls.

Zwei Scarlatti-Sonaten und Ravels raffiniert-gesetzte Sonatine gelingen der Amerikanerin noch am gefälligsten, doch bleibt sie mit ihrer grifftechnischen Weisheit auch da deutlich unter dem discographischen Normalmaß. Das Ganze wird betont dramaturgisch eingeleitet von einer mickrig-modernistischen „Improvisation“ (WD: 97''), die Carol Lian anlässlich der Aufnahme mit thematischen Bezügen zum übrigen Programm von den Museen eingegeben worden ist. Zu allem Überfluß wird die Sentenz am Ende noch einmal gespielt, nun als „Epilogue“.

Peter Cossé

Zum Weghören.

CHOPIN, Sonate Nr.3 h-Moll op.58, Etüden op.10,3 und 8, Ballade Nr.3 op.47; Carol Lian (Klavier);
Carousel Records CLP 1004 (1 S 30)
Vertrieb: Bellaphon records GmbH, Postfach 1190, 6000 Frankfurt 1
Aufnahmedatum: (P) 1985
Klangbild: Stark verfärbt, insgesamt indiskutabel.
Fertigung: Rauschen, unruhige Oberfläche.

35 Minuten mit „Prologue“ und „Epilogue“.

LIAN, Improvisation, SCARLATTI, Sonaten L.104 und L.352, RAVEL, Sonatine, REILLY, La-No-Tib Suite, BRIGGS, Toccata, GERSHWIN, Preludes; Carol Lian (Klavier);
Carousel Records CLP 1003 (1 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1985
Klangbild: Eng, verfärbt, trocken, schwammige Bässe.
Fertigung: Hörschlag, Rauschen, Oberflächenstörungen (Knistern).

Was wird in den Personalnotizen nicht alles aufgeführt über die aus New York stammende Pianistin Carol Lian: Erfolge da und dort, Engagements in den Vereinigten Staaten und in Übersee, Radiopräsentationen. Die Musikerin, von der die New York Times zu berichten wußte, daß sie „wußte, was sie musikalisch tat“, hat sogar den Sprung in ein so wichtiges Nachschlagewerk wie den „Who's Who in American Music“ geschafft. Wir gratulieren.

Aus einer anderen Welt.

MOZART, Klaviersonaten C-Dur KV 545, B-Dur KV 570, D-Dur KV 576 und F-Dur 533/494; Michail Pletnjow (Klavier);
Ariola-Eurodisc 302 438-420 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: Vergleichsweise trocken, etwas eng, insgesamt aber den Intentionen des Pianisten nicht zuwiderlaufend.
Fertigung: Bis auf vereinzelte Oberflächenstörungen ohne Mängel.
Vergleichseinspielungen: Gould (CBS 79 501), Haebler (Philips 6747380), Gulda (KV 545: Amadeo AVRS 130.017; KV 570: MPS 0188.049), Badura-Skoda (Astrée/Helikon AS 919).

Diesen vier Mozart-Einspielungen des aus Archangelsk stammenden Pianisten Michail Pletnjow ist ein ganz fremdartiges Fluidum eigen. Der klangliche „Bewuchs“ wirkt kahl geschlagen, fast verodet. Motorische Elemente, obwohl sie in den Finalsätzen berücksichtigt werden, scheinen aufgestaut zu sein. Nichtiges erhält Größe, Beiläufiges tritt in den Vordergrund. Die Qualitäten instrumentaler Verspieltheit scheinen von Pletnjow geradezu verbissen bekämpft zu werden. Die Vermutung liegt nahe, daß hier ein manuell bekanntermaßen überreich gesegneter Musiker sozusagen interpretatorisch auf Tauchstation gegangen ist. Vorbilder für diesen herb-melancholischen, dank der Befolgung aller Wiederholungsofferten schier brucknerisch anmutenden Sonaten-Mozart vermag ich nicht zu nennen. Und letzten Endes, wenn man



sich – unter Schmerzen, wie ich gestehe – in dieses abweisende, dann wieder überraschend artifizell-sentimentale Spiel eingehört hat, bleibt ein Gefühl von ästhetischer Heimatlosigkeit, dessen bedrückender Beigeschmack die meines Erachtens wesentliche Erfahrung aber nicht gefährden kann: Es gibt Freiheit in der Musik über die engen Grenzen stilistischer Imitation hinaus. Natürlich kann man Pletnjow, dem intellektuellen Konturenfanatiker der jungen sowjetischen Pianistengeneration, ein Konzept unterstellen, das den Spätwerkcharakter dieser vier Sonatenkomplexe ins Kalkül zieht. Dem entspräche auch seine Haltung (im Gegensatz zu Friedrich Gulda), das „Unterrichtsmaterial“ der C-Dur-Sonate KV 545 nicht mit Verzierungen anzureichern. Der erste Satz gewinnt unter Pletnjows Händen die Dimension eines ersten Rückblicks auf Unwiederholbares aus Kindheit und Klavierstunde – und zugleich verspricht er Zukunft ohne Schwermisse. Solche Ambivalenz trägt auch das „Andante“, dessen leichter, über simplen Alberti-Bässen gespannter melodischer Bogen nicht enden will. Mehr als zehn Minuten hält sich Pletnjow in dieser Ruhezone auf und zwingt der im allgemeinen als hübscher Gesangsszene gedeuteten Passage schließlich eine Atmosphäre von heller Ausweglosigkeit auf.

Temposchwankungen etwa in der D-Dur-Sonate, deren imitatorische Verläufe ja immer wieder zum Beschleunigen verleiten, wären am Rande zu beklagen. Sie berühren nicht die einsame Wahrheitsfindung dieses Mozart-Projektes, das ebenso weit von der verschluderten Augenblicklichkeit beispielsweise eines Badura-Skoda entfernt liegt wie von der spekulativen Provokation des verstorbenen Glenn Gould. Pletnjows Unge-fälligkeit zwingt den Hörer zu entscheidenden



Fragestellungen: Was hatte es einstmal und was hat es heute auf sich mit diesen Klaviersonaten? Viele gute Pianisten haben bis heute einer im Traditionellen verhafteten Mehrheit beige-pflichtet und damit selbstverständlich auch eine musikalisch-gesellschaftliche Wahrheit bezeichnet: Mozarts Dur-Sonaten der letzten Phase als Synonym für Liebreiz, sprudelnde Finger, unbedrängtes Atmen, als Musik, die nur kurze Schatten wirft. Davon rückt Pletnjow ab und wagt einen Aufführungsduktus, der sich einzig auf den Text und nicht schon automatisch auf die Erläuterungen samt Sekundärwissen zu stützen scheint.

Peter Cossé

Maria João Pires' zweiter Mozart-Anlauf.

MOZART, Klaviersonaten D-Dur KV 284 und c-Moll KV 457, Fantaisie c-Moll KV 475; Maria João Pires (Klavier);
RCA/Erato ZL 30840 (1 S 30) Digital
CD 88082
Aufnahmedatum: Februar 1984
Klangbild: (LP) Voll, räumlich, präsent.
Fertigung: Leichter Hörschlag, gelegentlich Knackser.
Vergleichseinspielungen: Pires (Erato ERA 9141), Haebler (Philips 6747 380), Gould (CBS 79 501), KV457/475: Arrau (Philips 6500 782), Tschaiowsky (RCA LM-2354-C), A. Schiff (Decca 6.35571).

Annähernd parallel zu den Denon-Wieder-veröffentlichungen der Mozart-Sonaten und -Fantasien (bzw. Rondos) mit Maria João Pires, wirbt die französische Erato mit einer neuen, digital aufgenommenen Mozart-Platte, die neben den Sonaten KV 284 und KV 457 auch die c-Moll-Fantaisie KV 475 enthält. Der rein klangtechnische Gewinn der neuen LP-Version gegenüber den auf CD getrimmten Erstfassungen liegt auf der Hand. Überdies belegt das aktuelle Mozart-Spiel der Portugiesin eine gewisse Weiterentwicklung der gestalterischen Fantasie. Es geht ihr dabei sicher nicht um die Darlegung einer Auffassung, die ihre früheren Interpretationen Lügen strafen würde. Eher, wie ich meine, um die Übermittlung eines kontinuierlich gereiften, gerundeten und gleichzeitig etwas aggressiver „auf den Punkt gebrachten“ Mozart-Bildes, dessen Hauptmerkmale über-treibungslose Phrasierungen, maßvolle Dynamik im oberen Bereich, unverzärtelte Piani und programmatisch eine durchaus bodenständige Haltung sind.

Maria João Pires findet ihren Platz also nicht an der Seite einer nach ornamentalen und satztechnischen Mikroerscheinungen fahndenden Ingrid Haebler und schon gar nicht im Umkreis des unverblüht experimentierenden Glenn Gould, sondern eher in Blick- und Hörweite zu Clara Haskil, ohne freilich deren unverwechselbar irrealen Klangscheier über dem kompositorischen Geist ausbreiten zu wollen.

Aus dem Vorgebrachten ziehe ich folgendes Fazit: Die Darstellung der diesseitigen, verspielten, im Finale reich variierten D-Dur-Sonate darf Aufmerksamkeit über den Schallplattenalltag hinaus beanspruchen, während der c-Moll-Komplex – und als solchen behandelt Maria João Pires die Sonate KV 457 und die Fantaisie KV 475 – im Dramatischen und Untergründigen im Vergleich zu den Einspielungen von Arrau, Brendel, Gould, Schiff, André Tschaiowsky oder Sofronitzki überbelichtet wirkt.

Peter Cossé

Sehr entschlossen.

RAVEL, Miroirs, Le tombeau de Couperin; Yukie Nagai (Klavier);
BIS-LP-246 (1 S 30) Digital
BIS-CD-246
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: (LP) Sehr direkter, etwas steriler Klavierklang.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Anziehungskraft von Ravels Musik, speziell seiner Klaviermusik, auf Künstler aus Ostasien scheint ungebrochen. Durchstreift man die Hochschulklassen deutscher Musikhochschulen, fallen die pianistisch oft hochrangigen Wiedergaben der „Valse nobles et sentimentales“, der „Miroirs“ oder anderer Zyklen durch Koreaner, Japaner oder Chinesen auf. Der schillernd-leichtgewichtige Satz des Franzosen kommt dem spezifischen Klavieridiom der Asiaten offenbar besonders entgegen. Zudem scheuen sie weder Zeit noch Mühe in dem Verlangen, die Feinheiten der Ravelschen Kunst beherrschen zu lernen.

Auch Yukie Nagai, noch in ihrer Heimatstadt Tokio ausgebildet, aber nach Studien bei Leygraf und Kempff heute in München ansässig, hat mit dem Ravelschen Klaviersatz nicht die geringsten Schwierigkeiten. Die Genf-Preisträgerin von 1977 geht die beiden anspruchsvollen Zyklen sehr entschlossen und direkt an. Bei vergleichsweise straffen Tempi sprechen die Töne sehr präzise an – bei Ravel erste, aber auch auf Schallplatten längst nicht immer erfüllte Pianistenpflicht – und das Figurationswerk kommt gestochen scharf. Wenn sich dennoch der Reiz einer spezifischen Klanggebung nicht immer voll mitteilen will, liegt das gerade an dieser direkten Tongebung, an einer zwar umrisscharfen, aber nie zarten und daher uniformen Farbpalette. Man meint, einen „Röntgenblick“ in die Partituren zu hören – beeindruckend in manchen virtuosen Passagen aus „Une barque sur l'océan“ oder auch bei den motorischen Stellen der „Tombeau“-Toccata – der aber in der ständigen unmittelbaren Tonpräsenz auf Dauer doch recht ermüdend wirkt. Entstanden ist ein Schwarzweißgemälde mit harten Konturen, ein Ansatz, der im weicheren Satz Debussys als interpretatorische Gegensteuerung zu begrüßen wäre, bei Ravel aber letztlich doch zu viele Kanten zeitigt. Das handfeste Ständchen des Narren wurde zudem von einer reichlich sterilen Tontechnik aufgenommen.

Nikolaus Deckenbrock

Von Bäumen und Blumen.

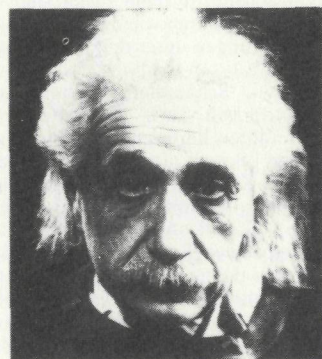
SIBELIUS, Fünf Klavierstücke op. 75, Fünf Klavierstücke op. 85, Drei Klavierstücke ohne Opuszahl, Sechs Klavierstücke op. 94, Bagatellen op. 97; Erik Tawaststjerna (Klavier);
BIS LP-230 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Dezember 1983
Klangbild: Grauer, unkonturierter, in allen Frequenzbereichen wenig charakteristischer Klavierklang.
Fertigung: Leichtes Rauschen, nicht ganz ruhige Oberfläche.

Im Gegensatz zum Repertoire-Wert dieser fünften Folge von Erik Tawaststjernas Sibelius-Klavierprojekt erreicht das Niveau der pia-

nistisch-stimmungsmäßigen Umsetzung nur Durchschnittswerte. Tawaststjernas knöcherner – und leider von der BIS-Technik sehr grau gezeichneter – Klavierklang erinnert mich in diesem Fall allzusehr an das dokumentarische Bemühen versierter Musikwissenschaftler. Womöglich sind diese Sibelius-Raritäten – mit dem Prädikat „Kostbarkeiten“ darf man getrost etwas vorsichtig umgehen – wirklich nur für die Plattenaufnahme vorbereitet und „gelesen“ worden.

Im ersten Teil (op. 75) geht es um semiprogrammatische Darstellungen von Bäumen, im zweiten (op. 85) um Blumen. Keines der Stücke ist länger als drei Minuten, es handelt sich also um Miniaturen im ursprünglichen Sinne, gleichsam Aquarelle für Klavier. Innerhalb der Reihe Opus 94 berücksichtigt Sibelius traditionsbelastete Kleingattungen wie „Novelette“, „Gavotte“ oder „Mélodie“. Dies gilt auch für die wiederum äußerst knappen „Bagatellen“ op. 97: „Humoresque“, „Lied“, „Impromptu“ und „Kleiner Walzer“ werden dort jene Stücke genannt, die unter dem Deckmantel salonhafter Anspruchslosigkeit doch hin und wieder auch raffinierte Klang- und Stimmverlaufskombinatorik erkennen lassen. Vieles aus dem hier eingespielten Œuvre hätte es verdient, mit mehr Umsicht und anschlagentechnischer Gewitztheit eingespielt zu werden.

Peter Cossé



Wir nutzen nur 10% unseres geistigen Potentials

A. Einstein

In dem Buch „DIANETIK“ zeigt L. Ron Hubbard wie Sie die restlichen 90 % nutzen können. Sie erfahren:

- WIE Sie diese ungeahnten Kräfte und Energien nutzen können (Intelligenz, Emotion, Kreativität)
- WIE Sie Ihre INTELLIGENZ steigern können
- WIE jeder mehr und mehr des brachliegenden Potentials freisetzen kann.

Verschwenden Sie nicht den Großteil Ihrer Fähigkeit! Lernen Sie Ihr wahres „SELBST“ kennen und nutzen Sie Ihr geistiges Potential VOLL!

BESTELLEN SIE DIESES BUCH NOCH HEUTE. Sie können es bei der **Verlagsbuchhandlung New Era Publications GmbH, Beichstraße 12/III, 8000 München 40**, bestellen.

Preis: DM 19,80, Taschenbuchausgabe, 478 Seiten.
Der schnellste Weg ☎ 089 / 33 34 77 täglich bis 22.00 Uhr, auch Samstag und Sonntag.

Oder bei ihrem Buchhändler!

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke

★ Die Meisterjahre.

THE HOROWITZ YEARS 1962-1973: CHOPIN, Sonate b-Moll, Ballade g-Moll, Polonaise fis-Moll u. a., LISZT, Vallée d'Obermann, SCHUMANN, Kreisleriana, Toccata, Arabeske, Träumerei, RACHMANINOFF, Sonate Nr. 2, 2 Etudes-Tableaux, SKRJABIN, Sonaten Nr. 9, 10, 2 Etüden, Vers la flamme u. a.; Vladimir Horowitz (Klavier); CBS M3 37895 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1962-73

Klangbild: Unterschiedlich, der jaulende, typische Horowitz-Ton ist aber unverkennbar eingefangen. Bässe leicht gedeckt, insgesamt geringfügig entfernt.

Fertigung: Deutliches Bandrauschen, sonst einwandfrei.

Es ist gewiß keine leichte Aufgabe, die sich die CBS da vorgenommen hat: Als Nachtrag zum 80. Geburtstag von Vladimir Horowitz aus vielen bedeutenden, zumindest immer diskussionswürdigen Aufnahmen des ehemaligen Hausstars eine gültige Auswahl zu treffen, dürfte schwerfallen. Man hat sich für eine Drei-Platten-Kassette entschieden; die Beschränkung auf vier Komponisten dürfte dann sicher sinnvoll sein, auch wenn Großtaten wie die Scarlatti-Aufnahmen notgedrungen unter den Schneidetisch fallen müssen.

Mit Chopin, Schumann, Rachmaninoff und Skrjabin dürften auch Horowitz' wichtigste Werklieferanten berücksichtigt sein, sieht man einmal von Liszt ab, dem sich Horowitz aber in seiner CBS-Zeit nur wenig gewidmet hat, und der hier lediglich mit der Vallée d'Obermann vertreten ist. Auslassungen sind natürlich auch bei den einzelnen Komponisten zu beklagen – warum etwa keine Chopin-Etüde Platz fand, dürfte wohl nur schwer zu ergründen sein – doch insgesamt ist Horowitz' spezifische Interpretationskunst bei den genannten Komponisten doch gültig erfaßt.

Wenn sich dennoch Licht und Schatten nicht ganz gleichmäßig verteilen, liegt das vor allem an den unterschiedlichen Resultaten, die beim Aufeinandertreffen des Horowitzschen Klavieridioms mit den einzelnen Werkcharakteristika entstanden sind. Nicht immer sind diese zwei

Bereiche so überragend zur Deckung gekommen wie in der Kreisleriana-Aufnahme von 1969, wo die Fiebrigkeit des Interpreten in werkerhellende Qualität umgeschlagen ist und zu einer nie wieder erreichten Phantastik geführt hat. In den anderen Schumann-Werken, vor allem in der larmoyant genommenen „Träumerei“ ist hingegen die Grenze zur reinen Manier erreicht, wenn nicht überschritten.

Auch das Chopin-Spiel Horowitz' ist ja häufig angefeindet worden, und sicher klingen da oft reichlich Hysterie und morbide Melancholie mit, doch betrifft das in der vorliegenden Auswahl wohl nur das Nocturne e-Moll, weniger die Darstellungen der g-Moll-Ballade (in der Fernsehkoncert-Version von 1968) oder die fis-Moll-Polonaise, wo sich Horowitz' rhythmischer Zugriff, seine Steigerungsökonomie und seine varierende Phantasie über alle geschmacklichen Zweifel erhebt. Etwas weniger werkcharakteristisch ist die b-Moll-Sonate erfaßt, bei aller Kantilenenfärbung im Trauermarsch, auch allem Schillern im Finale.

In der Durchführung des ersten Satzes klingt dann schon reichlich Fiebrigkeit an, die an dieser Stelle übertrieben wirkt, doch letztlich schon weit voraus, auf Skrjabin weist. Da, in dessen 9. und 10. Sonate, ist Horowitz natürlich in seinem ureigensten Element und auch bei Rachmaninoff ist sein Spiel fast konkurrenzlos, zumindest, was die ekstatische Komponente betrifft. Und zu welchen virtuosen Aufschwüngen der Sechzigjährige noch bereit war, zeigt sich auch in dieser Kassette, etwa in Skrjabins eruptiv dargebotener dis-Moll-Etüde oder in Horowitz' eigener, immer wieder staunenerregender Carmen-Fantasie. Insofern ist die Kassette als erster Einstieg in das Erlebnis Horowitz vielleicht nicht ungeeignet, zumal auch die gegenüber der Einzelplatte verbesserte Klangtechnik akzeptabel erscheint. Die verschiedenen Einspieldaten heben sich allerdings deutlich voneinander ab.

Nikolaus Deckenbrock

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

★ Orgelmusik in Regers Nachfolge.

HAAS, Suite für Orgel A-Dur op.25, HÖLLER, Ciacona op.54, HINDEMITH, Sonate für

Orgel Nr. 2; Franz Lehrndorfer (Orgel);

Wergo WER 60 107 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: April 1984

Klangbild: Rund, vornehm in allen Stärken.

Fertigung: Gut.

Diese Einspielung bringt ein gut gewähltes Programm insofern, als es Beispiele der zeitlich unmittelbaren Reger-Nachfolge darbietet. Bei der fünfsätzigen Suite A-Dur op.25 von Josef Haas ist sie noch am deutlichsten zu verspüren, gewisse lineare oder harmonische Wendungen könnten direkt der Feder des Meisters entstammen. Vieles hat aber auch schon ein eigenes Gesicht, wobei der 5. Satz, die strukturell wie immer leicht überschaubare Passacaglia, mit ihrer großen Schlußsteigerung den Höhepunkt bedeutet.

Karl Höller hat sich in seiner häufiger gespielten Ciacona op. 54 schon weiter von Max Reger entfernt und einen eigenen Stil gesucht und gefunden, welcher geschlossener wirkt als bei Haas. Das Grundtempo bleibt sehr beherrscht, auch wenn die Musik sich formenreich entfaltet und geradezu sinfonischen Charakter annimmt. Ein Fugato-Teil strebt dem Höhepunkt zu, der im Gegensatz zum Üblichen absinkt bis zum äußersten ppp-Abschluß.

Bei Hindemiths zweiter Sonate sucht man eine Nähe zu Max Reger vergeblich. Nach dem Sturm und Drang seiner ersten Zeit ist Hindemith zu gemäßigteren Formen zurückgekehrt (in den 30er Jahren). Der langsame Satz strahlt in seiner Kantabilität eine besondere Ruhe aus. Der Schlußsatz (fugato) wirkt jedoch teilweise bizarr, beinahe eckig.

An Farblichkeit verschiedenster Art läßt Lehrndorfer es nirgends fehlen, seine Phantasie an der schönen, leider nicht mit der Disposition belegten Orgel kennt kaum Grenzen, so daß seine technisch ohnehin überlegene Interpretation nie langweilig wird. Aber in einem Punkt habe ich doch Bedenken: Warum läßt Lehrndorfer bei dieser romantischen Musik den Tremulanten mehr mitlaufen als der Sache gut tut und so eine gewisse Gefahr des Einschläferns aufkommen? Von diesem einen Punkt abgesehen, ist diese Einspielung eine große künstlerische Leistung, die ihren Stern verdient. Herbert Briefs

○ Perfekte Händel-Nachlese.

HÄNDEL, Das Orgelwerk (Vol. 4), Die Konzerte für Orgel und Orchester op. posthum: Concerto F-Dur op. posth. Nr. 1, F-Dur op. posth. Nr. 4, A-Dur op. posth. Nr. 2, d-Moll op. posth. Nr. 3; Edgar Krapp an der Eberhard-Vischer-Orgel (1733) zu Mössingen, Mitglieder des Radio-Sinfonieorchesters Stuttgart, Edgar Krapp;

Ariola-Eurodisc 206 503-425 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Oktober 1984

Klangbild: Klar und transparent, gelegentlich etwas trocken.

Fertigung: Einwandfrei.

Bei den hier angebotenen Händel-Konzerten handelt es sich um Bearbeitungen eigener und fremder Musik. Für das F-Dur-Konzert op. posth. Nr. 1 etwa stammen die Ecksätze aus Händels Triosonate F-Dur, op. 5 Nr. 6, für zwei Violinen und Continuo. Erster und letzter Satz des d-Moll-Konzerts (das erst 38 Jahre nach Händels Tod, 1797, in London veröffentlicht wurde) sind gar aus dem I. Teil von Telemanns „Tafelmusik“ übernommen. Das tut dem Reiz

dieser Musik aber keinen Abbruch, obwohl es sich durchwegs um „leichte Kost“ handelt. Musikalisch am interessantesten ist der 1. Satz des A-Dur-Konzerts, am eindrucksvollsten das F-Dur-Konzert, op. posth. Nr. 4. Hier bestechen opulenter Bläsersatz und ausgefeilter Orchesterpart, obwohl wir nicht einmal sicher sein können, daß die posthume Druckfassung des Stücks von Händel selbst stammt.

Mehrere Zwischensätze dieser Concerti sind von Händel nicht ausgeführt, sondern mit der Bemerkung versehen: „Organo ad libitum“. Das zeigt Wesentliches von barocker Aufführungspraxis und der Funktion solcher Concerti. Sie waren als Abwechslung und „Intermedien“ bei Händels großen Oratorien gedacht und rechnen konstitutiv auf die Improvisationskunst des Komponisten-Interpreten. Hier, an einem Kernpunkt wirklicher Barockpraxis, wo Bearbeitung, Improvisation und Ad-hoc-Funktion – weit entfernt von jedem festen Werkbegriff nach heutigen Maßstäben – konvergieren, würde man zu gerne einen Lösungsvorschlag der „authentischen“ Theorie hören. Edgar Krapp löst das Problem, indem er passende Sätze aus anderen Stücken Händels nach alter Orgelpraxis „intavoliert“, d. h. auf die Orgel überträgt, gut abgestuft, nach Bedarf aber auch kraftvoll und prägnant. Ein anderes Klangbild gibt die 1982/83 zusätzlich erbaute II/18-Metzler-Chororgel, bei der neben den feinen Labialstimmen die drei vornehm intonierten Zungenstimmen hervorragen. Im ganzen ist der Klang dieser Chororgel, wie zu erwarten, barock, norddeutsch-französisch ausgerichtet. In diesem Sinne ist bei dieser zweiten Platte die Vortragsfolge auf Barock bis zum galanten Stil der unmittelbaren Nach-Bach-Zeit ausgerichtet. Somit ist die Einspielung als Orgelportrait bestens gelungen. Klaus Peter Richter

○ Die beiden unterschiedlichen Orgeln der Stadtkirche Winterthur.

ORGELWERKE von MENDELSSOHN BARTHOLDY, BARTMUSS, FRANCK, VIERNE, SWEELINCK, PRAETORIUS, BUXTEHUDE, J. S. BACH und C. Ph. E. BACH; Rudolf Meyer (Orgel);

Jecklin 230/231 (je 1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 14./15. Mai 1984.

Klangbild: Voll, rund, je nach klanglichem Aufbau unterschiedlich.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen: Franck, Grande Pièce Symphonique (J. Langlais, Arion 336008).

Im Jahre 1887/88 erbaute E. F. Walcker, Ludwigsburg, unter Verwendung der früheren Liebfrauenorgel Salem (Carl Josef Riepp) die große Orgel an der Stadtkirche Winterthur mit III/56 Registern. Sie hatte Fülle und Farbig-

keit, war spätromantisch orientiert und verhalf der Stadt zu einer gewissen Berühmtheit. 1982/83 entschloß man sich zusätzlich zu einer kleineren Metzler-Chororgel (II/18) mit barockem norddeutsch-französischem Charakter und erzielte so einen gewollten Klanggegensatz zur großen Orgel. Der Organist von Winterthur, Rudolf Meyer, aus der Schule Wollenweider-M. C. Alain, mit weiteren Studien u. a. bei Heiller, Tagliavini, Guillou, führt beide Orgeln mit ausgewählten Programmen vor.

Der großen Orgel ist neben Mendelssohns frühromantischer A-Dur-Sonate (1844) Francks „Grande Pièce Symphonique“ als früher Versuch spätromantischer Sinfonik mit klanglichem Erfolg anvertraut worden. Der Klang neigt zum Vornehm-Dunklen, Schweren, mehr Grundtönigen, hat aber trotz zwischenzeitlicher Reparatureingriffe das alte, mir noch Erinnerung gebliebene Klangbild weitgehend behalten. Man ist dem orchestral-sinfonischen Stil schon sehr nahe gekommen. Die dreisätzige, vielfarbige Fantasie über den Choral „Jesu meine Freude“ von dem hier kaum bekannten R. Bartmuss, paßt sich in die zahlreichen romantischen Möglichkeiten bestens ein. Interpretatorisch ist an Meyers Spiel nichts auszusetzen. Es ist durchsichtig, gut abgestuft, nach Bedarf aber auch kraftvoll und prägnant.

Ein anderes Klangbild gibt die 1982/83 zusätzlich erbaute II/18-Metzler-Chororgel, bei der neben den feinen Labialstimmen die drei vornehm intonierten Zungenstimmen hervorragen. Im ganzen ist der Klang dieser Chororgel, wie zu erwarten, barock, norddeutsch-französisch ausgerichtet. In diesem Sinne ist bei dieser zweiten Platte die Vortragsfolge auf Barock bis zum galanten Stil der unmittelbaren Nach-Bach-Zeit ausgerichtet. Somit ist die Einspielung als Orgelportrait bestens gelungen. Herbert Briefs

○ Rokoko auf historischer Orgel.

ORGELMUSIK DES ROKOKO: Werke von C. Ph. E. BACH, KREBS, SCHNIZER, KOLB, KUCHAR, GRÜNBERGER; Christian Brembeck an der Johann-Adam-Ehrlich-Orgel in Bad Wimpfen;

Pan Verlag Vleugels OV-30 114 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: (P) 1985

Klangbild: Vielfarbig, geschlossen, schönes Plenum.

Fertigung: Gut.

Bei dieser Einspielung kommt der 1752 von Johann Adam Ehrlich für die Dominikanerkirche zu Bad Wimpfen erbauten Orgel die größte Bedeutung zu: Hinter schönem Rokoko-Prospekt steht eine nur zweimanualige Orgel, die mit 34 (!) Registern fast überreich bestückt ist. Damit ist ein besonders qualifizierter Farbenreichtum gewährleistet bis hinauf zum strahlend schönen Plenum. Über die seit der Erbauung notwendigen Reparatur- und Restaurationsarbeiten ist leider nichts gesagt.

Der junge Christian Brembeck aus der Schule Franz Lehrndorfers weiß das vielseitige, aber kleinformatige Programm aus dem 19. Jahrhundert abwechslungsreich und sehr sauber vorzuführen. Der gegenüber der Architektur und Malerei jener Zeit eher bescheidene Bereich des musikalischen Rokoko hat allerdings auch nichts Großes vorzuweisen, sondern liefert eine zwar wohlklingende, aber unkomplizierte, nicht von originellen Ideen belebte Musik. Von den hier gebrachten Werken könnte man diejenigen des

von J. S. Bach als Schüler sehr geschätzten Krebs, ferner die von Carlmann Kolb und Kuchar herausstellen. Herbert Briefs

○ Späte romantische Ausgrabung.

CAMILLO SCHUMANN, Sonaten für Orgel Nr. 1 – 6; Reinhard Kluth (Orgel); MD + G M 1173-75 (3 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1984

Klangbild: Trotz unterschiedlicher Kirchenräume erstaunlich ausgeglichene Räumlichkeit, natürlicher Hall.

Fertigung: Hervorragend.

Diese Platte ist, wenn auch auf Umwegen, durchaus ein Beitrag zum Bach-Jahr 1985: zum einen, weil die Sonate Nr. 2 op. 16 B-Dur als letzten Satz eine Doppelfuge mit dem ersten Thema B-A-C-H enthält; zum anderen, weil der bisher zuwenig beachtete Komponist Camillo Schumann fast 20 Jahre Organist an Bachs Taufkirche St. Georg in Eisenach war; und Zeit seines Lebens bewegte sich der 1872 in Königstein/Sachsen Geborene im sächsisch-thüringischen Raum.

Reinhard Kluth und den technisch höchst anspruchsvollen, unbeirrbar Novitäten aufspürenden Produzenten Dabringhaus und Grimm ist es zu danken, daß nach zwei Teileinspielungen nun alle sechs Sonaten für Orgel vorliegen. Daß Kluth jede Sonate an einem anderen Instrument spielt, jedes jedoch von demselben Orgelbauer, Matthias Kreienbrink, gebaut ist, macht die ansehnliche Kassette auch zu einem Orgeldokument. Doch der Reiz liegt vor allem in den Kompositionen. Camillo Schumann rangiert in alten Lexika als „Bruder Georgs“ und erhält weit weniger Platz als der ältere, der immerhin die erste Hälfte dieses Jahrhunderts Direktor der berühmten Berliner Singakademie, Mitglied der Akademie der Künste und Ehrendoktor der Universität in der Reichshauptstadt war. Auch scheint er als Komponist weitaus fruchtbarer gewesen zu sein, er schrieb große Orchesterwerke und Oratorien. Doch hat sich an den 1952 Gestorbenen keiner mehr erinnert, während Camillo, der bis 1946 in Bad Gottleuba in der Sächsischen Schweiz lebte, mit seinen Orgelsonaten offenbar den Ehrgeiz der Organisten weckte. Zwar gibt es, etwa in der erwähnten Doppelfuge, auch erfindungsärmere Durststrecken. Andererseits ergeben seine Melodieführung, die harmonische Verwurzelung in der Romantik, seine kontrapunktische Kunstfertigkeit und spieltechnische Versiertheit zusammen eine erfreuliche Bereicherung des Repertoires. Marschähnliche Feierlichkeit wechselt mit poetischen, ja mystischen Farben, Fugen krönen die Sonaten Nr. 2 bis 5, darunter in der vierten „Lobe den Herren“ als Thema, überhaupt sind immer wieder Choräle verarbeitet, so „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich“ in Nr. 1 op. 12 d-Moll; Nr. 6 op. 110 a-Moll endet mit einer schwungvollen Toccata, näher an Brahms als an der französischen Tradition.

Reinhard Kluth, der mit Bedacht für diesen triumphalen Abschluß „seine“ Orgel, St. Peter in Düsseldorf, wählte, kostet dies alles einfühlsam, formensicher und virtuos aus. Das achtsaitige Beiheft informiert über den Komponisten, die Werke, den Organisten und alle Orgeln (außer Düsseldorf: Evangelische Kirche Waldbröl, St. Elisabeth Eschwege/Werra, St. Joseph Osnabrück, St. Laurentius Langförden und St. Martinus Greven i. W.). Herbert Glossner

