

Erinnerung an einen Spätromantiker.
MAGNARD, Sonate für Violine und Klavier op. 13, drei Klavierstücke, En Dieu mon espérance für Klavier; Robert Zimansky (Violine), Christoph Keller (Klavier); Accord/TIS CD 149 080 (WD: 57'12'') LP 140 080 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: (CD) Präsent, voll, weite Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Als Komponist der späten französischen Romantik blieb Albéric Magnard, geboren 1865, gestorben 1914, Zeit seines Lebens im Schatten Größerer. Dem Verfasser von vier Sinfonien, von drei Opern, von Stücken für Klavier, von Kammermusik wurde niemals epochale Anerkennung zuteil. Teils stand sich Magnard selbst im Weg, indem sein schwieriges Temperament ihn davon abhielt, raschen Kontakt zu Interpreten und Agenten zu finden. Teils führte seine Musik, wiewohl charakteristisch und individuell empfunden, kaum über gepflegte Klangsinnlichkeit und traditionelle Motive hinaus.

Zu den Höhepunkten seiner Kunst zählt die Sonate für Violine und Klavier. Man will es gerne glauben. Doch auch in diesem Werk, 1901 komponiert, 1902 in der Salle Pleyel von Ysaye zur Uraufführung gebracht, gemahnt die klingende Botschaft an Fauré, an Franck, an Massenet, an d'Indy. Weite, schmerzvolle Kantilenen, dazwischen ungestüme Ausbrüche; einsame Klagen, gemischt oder verknüpft mit dramatischen Verschärfungen. Ein vollgriffiger Klaviersatz von rhythmischer Prägnanz bildet das Fundament, dem die spätromantische Harmonik immer neue und doch immer gleiche Verstrebungen baut. Das Werk hat vier Sätze. Dem „Large-Animé“, zwischen meditativer Gelassenheit und auffahrender Energie angesiedelt, folgt ein „Calme“; dem langen Satz der Ruhe schließt sich ein Scherzo („Très vif“) an; endlich beschließt nochmals ein „Large-Animé“ mit fugierten Partien das Werk.

Mir fehlen interpretatorische Vergleiche. Doch überzeugt die Deutung von Robert Zimansky (Violine) und seinem Begleiter Christoph Keller bis in die ornamentalen Verschnörkelungen und Schattierungen. Zimansky findet beredte Töne, sein sattes Rubato spannt sich über die thematischen Kristallisationen und registriert auch verhaltene Wendungen problemlos. Christoph Keller leistet mehr als Begleitung. Ausdauernde Präsenz in Phrasierung und Rhythmus sichert der Sonate den Grundriß, die Struktur. In den

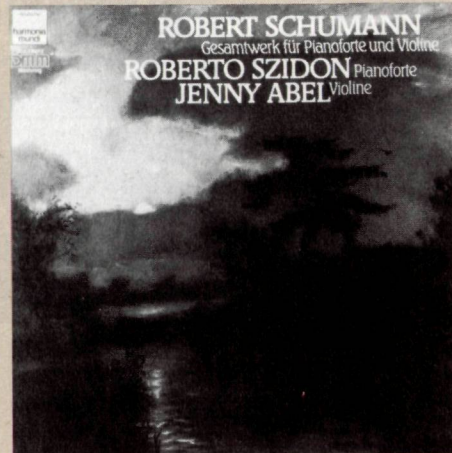
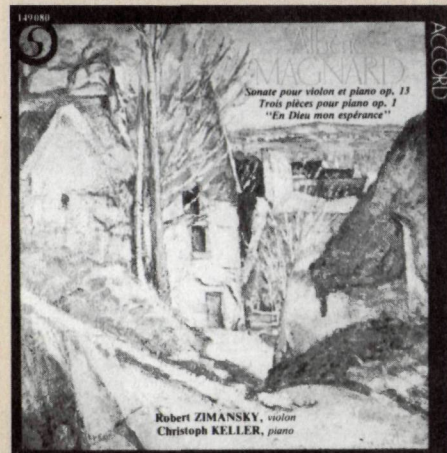
vier Klavierstücken – frühe, manchmal unbeholfene, manchmal freiere Übungen in Kontrapunkt und atmosphärischer Nuancierung – erweist sich Keller als Interpret von maßvoller Emphase.
 Martin Meyer



Von hohem Niveau: die erste Gesamtdarstellung.

SCHUMANN, Gesamtwerk für Piano und Violine: op. 105, 121, 131, 70, 73, 94, 102 und 113; Roberto Szidon (Piano), Jenny Abel (Violine); deutsche harmonia mundi/EMI 1C 153 – 19 9965 3 (3 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: Bisweilen leichte Dominanz des Klaviers in den Sonaten op. 105 und 121.
Fertigung: Ohne Beanstandung.

Gerade unsere Gegenwart tendiert – auch im Discoangebot – stark zum Enzyklopädischen, und so verwundert es keineswegs, daß jüngst Robert Schumanns Werke für Piano und Violine in einer Drei-Platten-Kassette vorgelegt wurden. Es tut nur wenig zur Sache, daß sich darunter eine Anzahl von Kompositionen befinden, die original und in erster Linie für ein anderes Instrument vorgesehen waren: „Adagio und Allegro“ op. 70 für Horn, „Fantasiestücke“ op. 73 für Klarinette, „Romanzen“ op. 94 für Oboe, „Stücke im Volkston“ op. 102 für Violoncello und die „Märchenbilder“ op. 113 für Viola. Schumann selbst hätte nichts dagegen gehabt, alle die eben genannten Parts durch die Violine zu ersetzen – wenigstens eingeräumt werden muß, daß gewisse klanglich-atmosphärische Reize nunmehr etwas eingebüßt erscheinen. Sei's drum. Das (wie stets) ganz aufeinander abgestimmte und vollendet zusammenspielende Duo Roberto Szidon – Jenny Abel macht derartige Einwände von vornherein überflüssig, denn es musiziert aus einer künstlerischen Gesinnung heraus, welche die Sonaten und nicht zuletzt die „Fantasie“ op. 131 als wahrhaft große Schöpfungen wertet und dementsprechend interpretiert. Insgesamt: ein überzeugendes Plädoyer für Schumanns Spätschaffen, das sonst eher zu geringgeschätzt, ein bißchen über die Achsel angesehen wird. Das gelegentliche Übergewicht des Klaviers (speziell in den Sonaten op. 105 und 121), von dem Schumann ja ursprünglich herkommt, dürfte also begreiflich sein. Ein Bechstein-Konzertflügel steht da neben der „Guarneri del Gesù“ von 1739!
 Werner Bollert



Smetana aus erster Hand.

SMETANA, Streichquartette Nr. 1 und 2; Smetana Quartett; Denon/TIS CD 33C37-7339 (WD: 46'34'') LP OX 7040 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Februar 1976
Klangbild: (CD) Präsent, etwas scharf, direkt.
Fertigung: Bandrauschen, insgesamt akzeptabel.

Mitte Februar des Jahres 1976, als das Smetana Quartett im Prager Supraphon-Studio die beiden Streichquartette ihres Namensgebers aufnahm, hatte es bereits ein Vierteljahrhundert Aufführungspraxis in der Besetzung Novák-Kostecký-Skampa-Kohout hinter sich. In dieser Zeit – die Revitalisierung der Aufnahme für den (japanischen) Compact-Disc-Markt beweist es – ließen es die vier Instrumentalisten nicht an Vertrautheit mit den biographisch-satztechnischen Eigenheiten der beiden immer noch zu wenig beachteten Kammermusikwerke im Schatten der „Verkauften Braut“ und der „Moldau“ fehlen. Zerrissenheit, volkstümliche Anklänge, melodische Sehnsüchte und andere Ingredienzen slawischen und grenzüberschreitenden Kunststempfindens bietet das Smetana Quartett in einer hörensweisen Mischung aus Sendungsbewußtsein und Disziplin. Es gelingt dem Ensemble, die Umgangssprache „Smetana“ nicht zum Routine-Jargon absinken zu lassen. Ein Umstand, der nach langen Jahren der Werkpflege bemerkenswert ist.

Bemerkenswert ist leider auch die als „deutsch“ bezeichnete Version des japanischen Begleittextes. Es muß bei dieser Gelegenheit einmal ernsthaft gefragt werden, ob man bei Denon die Langmut mitteleuropäischer Konsumenten testen möchte oder ob die Hersteller wirklich so wenig Ahnung von jenen grammatikalischen Verrenkungen haben, die, als „deutsch“ verkauft, mit so viel Geschick ins Abendland transportiert werden.
 Peter Cossé

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke



Nicht restlos geklärtes Bach-Spiel.

BACH, Französische Suiten für Klavier Nr. 1-6; Andrei Gavrilov (Klavier); EMI 27 0173 3 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: April 1984
Klangbild: Etwas hallig, dynamisch gut, leichte Verfärbungen.
Fertigung: Ohne Mängel.

Nach den beiden bemerkenswerten Solo-Platten mit Werken von Rachmaninoff und Skrjabin präsentiert Andrei Gavrilov ein Doppelalbum, das Bachs „Französische Suiten“ gewidmet ist. Der mittlerweile im Exil lebende Russe spielte die sechs Zyklen in zeitlich enger Nachbarschaft mit den anderen Aufnahmen ein; man darf wohl von einem Projekt der dreifachen Ausstrahlung – Bach, Skrjabin, Rachmaninoff – sprechen.

Ich muß gestehen, daß mir Gavrilovs Deutung

Sieben veröffentlicht wurden in der Reihe „Musik des besonderen Klanges“ bei Schwann/Düsseldorf Neu-aufnahmen mit dem Consortium Classicum unter dem Klarinetisten Dieter Klöcker. Bläsersextette von Franz Xaver Mozart und Filippo Gragnani sowie ein Quartett für Klarinette, Viola, Cello und Gitarre von Johann Baptist Gänsbacher stehen auf dem Programm (VMS 1050).

von Skrjabin und Rachmaninoff zwar als Manifest außerordentlicher pianistischer Vergegenwärtigung erschien, indessen als musikalische Übermittlung manche Ungereimtheiten in sich barg. Das bezieht sich etwa auf die gleichförmige, selbst bei raschesten Tempi kühl, ja flächig wirkende Behandlung der Diktion; auf die Wahl einer pauschalisierenden, gleichsam „konservativen“ Dynamik und auf die Unempfindlichkeit gegenüber Unwägbarkeiten in den Nebensstimmen.

Wenn Gavrilov nun mit Bach dieses Projekt eines zweiten Debüts beschließt, dann zeigt sich nochmals die Ambivalenz seines Stils. Zu rühmen ist einerseits wiederum die Technik – die manuelle Präsenz, die mit beispielloser Lockerheit in die schnellen Sätze formend eingreift und in den gemächlicheren wie aus der Höhe auf die punktierten Achtel blickt. Andererseits aber kann von einem im emphatischen Sinn modernen, auf Strukturen gebauten Bach nicht berichtet werden. Gavrilov bleibt den Suiten die letzte, kompromißlose Aufklärung schuldig, bei aller Umsicht, die hier investiert ist.

Die einleitenden Sätze, stets eine Allemande, spielt Gavrilov zumeist in einem verhüllenden, sanft vom Pedal begleiteten Mezzopiano; selten leuchtet ein Akzent auf, selten kommt Bewegung in die linear durchgezogenen, weich timbrierten Bässe. Im Gegenzug werden die nachfolgenden Courantes auf spitzen Fingern balanciert und im Mezzoforte vorgetragen. Wiederum diskret, mitunter gespenstisch ferne klingen die Sarabanden. Die Gigue nimmt Gavrilov mit fließenden, oft sehr schnellen Tempi.

Aus dieser formalen Gesamtkonzeption sollen sich die einzelnen Werke in ihrer spezifischen Charakteristik entwickeln und voneinander unterscheiden können. Aber den polyphon durchbrochenen Partien fehlt es an der schlüssigen Gleichzeitigkeit stimmlicher Entfaltung, und auch im Beziehungsnetz der Zeitmaße – nachzuprüfen etwa in der Es-Dur-Suite – vermißt man



entscheidende Relationen. Eigenartig deformiert geraten Gavrilov die dynamischen und zeitlichen Verhältnisse im Menuett der h-Moll Suite, dessen Trio im Tempo unnatürlich langsam kommt, während etwa die Gigue der c-Moll Suite übersteuert wird oder die rhythmischen Reibungen der Sarabande des G-Dur-Werks nicht restlos geklärt sind. Auch fördert das gelegentliche Nachklappen der linken Hand nicht die strenge Logik der Sätze.

So erinnert Gavrilovs Bach an russische Traditionen. Richter artikuliert ähnlich; im Ausdruck romantisierend, klanglich aus dem Pedal heraus, blockartig die Dynamik aufschichtend. Bei aller Diskrektion, bei Passagen von verblüffender Ruhe und Selbstvergessenheit dominiert eine Phrasierung, die mehr an den Oberflächen entlangführt, statt in der Tiefe zu forschen, die statt der Distinktion der Stimmen ein Ganzes, eine „Stimmung“ begünstigt. Der Schritt zu Bach-Busoni wäre nicht mehr groß.
 Martin Meyer



Barocke Bearbeitungstradition heute.

BACH, Sonata d-Moll (nach BWV 1001), Sonata G-Dur (nach BWV 1005), Suite D-Dur (nach BWV 1012), für Cembalo bearbeitet von Gustav Leonhardt; Gustav Leonhardt (Cembalo); deutsche harmonia mundi/EMI 1 C 067 169528 1 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: (P) 1985
Klangbild: Klar, sehr präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Das Programm mag Bach-Puristen und Originalaufführungsapostel zunächst verwirren: Aus Bachs Sonaten für Violine solo Nr. 1 in g-Moll und Nr. 3 in C-Dur werden Cembalosonaten in d-Moll bzw. G-Dur, aus der Suite Nr. 6 in D-Dur für Viola pomposa wird eine tonartgleiche Cembalosuite. Bearbeitung und Interpretation: Gustav Leonhardt – ein Name, der wahrlich nicht für stilistisch leichtfertigen Umgang mit Bach steht.

Überspitzt formuliert, stellt Leonhardt hier durch das Verfahren instrumentaler Verfremdung seine Affinität zu Bach und zu barockem Kompositionsdenken in besonderem Maß unter Beweis. Denn die für Bach und seine Zeitgenossen gegebene Selbstverständlichkeit, fremde wie eigene Violinwerke für das Cembalo zu bearbeiten (als eine von vielen Übertragungsmöglichkeiten), läßt sich heute aufgrund der historischen Distanz nicht mehr hinreichend vergegenwärtigen, zumal nicht wenige der musikalischen Vorgaben verschollen sind; die nachbarocke künstle-

rische Originalitätsdogmatik verstellt zusätzlich den Zugang zu Bachs kompositorischem Selbstverständnis. Seine Cembalokonzerte bieten diesbezüglich reiches, als Vergleichsvorlage aufschlußreiches Studienmaterial, vor allem was Bachs Bearbeitung eigener Werke anbelangt. Kontrapunktik in ursprünglich melodiedominantem Satz, Mittelstimmenverdichtung, Ausarbeitung latenter Orgelpunkte und Tonartveränderung sind nur einige Beispiele dafür, wie frei Bach im Rahmen damaliger Werk- und Aufführungsethik mit Vorgegebenem arbeitete, ohne es jedoch in seiner Substanz ernstlich anzugreifen. Leonhardt überträgt dieses methodisch weniger moderne denn barocke Transkriptionsverfahren mit bemerkenswerter Stilsicherheit und instrumentaler Delikatesse auf die genannten Werke, die in seiner Fassung zumeist den Rang eigenständiger, eigenwertiger Cembalokompositionen im Geiste Bachs beanspruchen dürfen. Grenzen werden am ehesten in langsamen Sätzen hörbar (Siciliano von BWV 1001), in denen sich das Melodische als nicht völlig instrumentvariabel erweist. Dennoch: Leonhardts Mut zum aufführungspraktisch Unüblichen gehört zu den interessanten Aspekten des Bach-Jahres.
 Klaus Bennert



Robustes Debussy-Spiel.

DEBUSSY, Children's Corner, Berceuse héroïque, Morceau de Concours u.a.; Jacques Rouvier (Klavier); Denon/TIS 33C37-7372 (WD: 45'58'') LP OF 7158 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: (CD) Offen, präsent, weite Dynamik.
Fertigung: Ohne Mängel.

Noch immer ragt Michelangelis Wiedergabe von Debussys Kinderszenen „Children's Corner“ als einsames Zeugnis kongenialen Nachvollzugs aus der Masse früherer oder späterer Versuche heraus, dem heiklen Zyklus Farben und vor allem Einfachheit zu geben. Noch immer sind die fabelhaften Anschlagskünste des Italieners, die Egalität der Linienführung, die dynamischen Staffelungen unerreicht. Insofern bestätigt Jacques Rouvier jene Aufnahme der Deutschen Grammophon.

Er selbst hat sich für eine markige, direkte, nicht von Härten freie Deutung der Suite entschieden. Debussy wird demnach einem pianistischen Zugriff ausgesetzt, der oft an den Gelenkstellen, auch an den Klanggeheimnissen vorbeigeht. Nimmt man die sechs Sätze nicht bloß in dem Übungscharakter an, der ihnen fraglos auch zukommt, sondern vor allem in den literarischen Evokationen, deren Abfolge einer strengen Logik entspricht, dann müssen sich andere Wirkungen einstellen, als sie Rouvier erzielt. Der Franzose bewegt sich dynamisch eher im Fortebereich, selbst offensichtliche Zurückhaltung, wie sie der „Serenade for the doll“ einkomponiert ist, findet nur in Ansätzen ihre pianistische Antwort.

Erst in „Golliwogg's cake-walk“ erreicht Rouvier ein Terrain, das seinem Spiel, der scharfen, etwas vordergründigen Akzentuierung, entspricht. Während die einleitende Huldigung an Clementi weniger aus der Distanz heraus begriffen wird, die die gleitenden Skalen ausdrücken wollen: Hommage, nicht Imitation, verfremdete Erinnerung, nicht Rückkehr zu (quälenden) Fingerstudien. Ein robustes Temperament hindert Rouvier daran, nicht bloß Geläufigkeit umzuset-



zen, sondern auch den Feinheiten des Klaviersatzes nachzuspüren. Verschiedene kleinere Werke – etwa die *Réverie*, die *Berceuse héroïque* oder *Nocturne* – sind der Aufnahme beigegeben. Sie bestätigen, daß Rouviers Engagement mehr auf das Klavier als auf die Musik eingeschworen ist.

Martin Meyer

Banalität als Kunstprinzip.

DIABELLI, Sonaten für Pianoforte zu 4 Händen in F-Dur op. 32, D-Dur op. 33, C-Dur op. 37, F-Dur op. 73; Franco Angeleri, Micaela Mingardo (Klavier); RCA/Erato ZL 30825 AW (1 S 30) Aufnahmetermin: Juni 1983
Klangbild: Präsent, sehr klar in der Klangcharakterisierung des Tomaschek-Flügels.
Fertigung: Leichter Pressungsfehler auf Seite 1.

Es wäre ungerecht, Anton Diabellis Verdienste um die Musik anzuzweifeln. Ein Prototyp moderner Musikverleger, erkannte er früher als manch anderer Schuberts Genie, bewies auch Gespür für musikalische Moden (offenbar ein Erbe seines Vaters Nicolaus, der in diesem Sinne den Familiennamen Demon zu Diabelli italienisierte). Sein Komponistenruhm freilich beschränkt sich heutzutage auf jenen bekannten C-Dur-Walzer, gegen dessen selbstgefällige Dürftigkeit Beethoven – er sprach abfällig vom Thema mit dem „Schusterfleck“ – in seinen Variationen op. 120 geradezu programmatisch (und auch ironisch) ankomponierte.

Ansonsten blieben Diabellis Werke von ephe-merer Bedeutung, ausgenommen die vierhän- digen Klaviersonaten, die sich im 19. Jahrhundert einer gewissen Beliebtheit in Hausmusikkreisen erfreuten. Das ist insofern bedenklich, als man sich die Zeit auf kaum geistlosere Art musika- lisch totschlagen kann als mit diesen Stückchen. Diabelli gefing hier, da er von keinerlei Inspira- tion ernstlich behelligt wird, die totale Sinnent- leerung der Formenwelt Haydns und Clementis. Hohl-pathetische Introduktionen münden zwanglos in banale Allegrobetriebsamkeit, die musikalische „Tiefe“ der Andante-Sätze spiegelt biedermeierliche Kaffeekränzchen-Atmosphä- re; der Rest ist Phrase. Und auf diese Höhepunkte kompositorischen Spießbüttums folgt unwei- gerlich ein 08/15-Rondo, das gelegentlich aufkei- mende dramatische Tönungen eifertig ins hoff- nungslos Muntere einmünden läßt. Gesonderte Werkanalysen erübrigen sich bei diesen Sonaten, denn sie besitzen in etwa den Individuali- tätsgrad von McDonald's-Produkten.



Diese „Piano-Burger“ werden von Franco Ange-leri und Micaela Mingardo mit Begeisterung und Können serviert; zum Glück suchen sie dabei keine Bedeutsamkeit, wo keine zu finden ist. Der Eindruck ziemlich ungenießbarer musika- lischer Kost wird noch durch das zarte Scheppern des (leider undatierten) Wiener Tomaschek- Instruments verstärkt – so „authentisch“ ein solcher Klang natürlich ist... Für Klaviergenie- ßer unverdaulich!

Klaus Bennert



Aufklärung und Virtuosität.

LISZT, Dante-Sonate, sechs Consolations, Ri- goletto-Paraphrase, Faust-Walzer; Jean-Yves Thibaudet (Klavier); Denon/TIS CD 33C37-7332 (WD: 44'16'') LP OF 7155 (1 S 30) Digital Aufnahmetermin: 1984
Klangbild: (CD) Hell, deutlich, weite Dynamik, sehr präsent.
Fertigung: Ohne Mängel.

Jean-Yves Thibaudet, Jahrgang 1961, ausge- bildet an Pariser Musikhochschulen, Preisträ- ger verschiedener Wettbewerbe, hat sich bisher vor allem als Pianist des romantischen Reperto- irs empfohlen. Technische Schwierigkeiten scheinen den jungen, locker agierenden Fran- zosen nicht zu belasten, auch hat er hinreichend Gespür für die Atemkurven der Musik, für Bewegung und rhythmische Entwicklung. Die Liszt-Platte, die er nun bei Denon präsentiert, kündigt davon.

Thibaudet pflegt leichten, oft spielerisch-elasti- schen Umgang mit den Werken. Ähnlich wie sein Landsmann Duchâble und in der Tradition jener Clarté, die untrennbar mit den Namen von Casadesus, Ciccolini oder Pommier verbunden ist, sucht Thibaudet proportional schlüssiges, klanglich helles, gelegentlich gleißendes Klavier- spiel. Die Verdunkelungen, Ernst und Schwere überläßt er anderen. So begreift er etwa den Faust-Walzer, der das Recital einleitet, weniger als dämonische, von motivischen Spannungen durchwucherte Paraphrase denn als Stück der ironisch gebrochenen Virtuosität, als Ausdruck von Oberflächenreizen, angelegt im Muster der Oktaven und steilen Sprünge.

Zügig kommen die großen Steigerungen, die gemächlicheren Momente passieren ohne reflek- tierende Zäsuren. Überhaupt sind die themati- schen Fixpunkte – etwa der dramaturgisch raffi- niert hinausgezögerte Wiedereintritt des Wal- zerthemas – eng mit den Übergängen, mit den Bindegliedern verknüpft. So entstehen Wir-



kungen, die nicht aus der Tiefe kommen, son- dern aus dem zeitlichen Kontinuum. Das mag im Fall des Faust-Walzers durchaus interessant sein, und auch die sechs „Consolations“, die Thibaudet ruhig, allerdings ohne höchste klang- liche Empfindlichkeit ausbreitet, gewinnen da- durch lineare Struktur und gleichsam klassische Schlüssigkeit.

Weniger glücklich artikuliert Thibaudet indes- sen in der Rigoletto-Paraphrase und in der mächtigen Dante-Sonate, die zu Liszts bedeu- tendsten Kompositionen zählt. Die Rigoletto- Reminiszenz glitzert bloß in ihrer manuellen Verarbeitung; in den hurtigen Skalen, die im Forte Kontur haben, im Piano freilich einge- trocknet klingen; in den Oktaven, die Thibaudet beschwingt, fast schwerelos auf- und absteigen läßt. Doch schon die nachgeschlagenen Akkorde des ersten Themas reagieren kaum auf die ge- sangliche Vorlage, und in den Binnen-Ereignis- sen fehlen viele Bezüge zum Belcanto, zu den feinen Ziselierungen, die Arrau so eindringlich mitteilt.

Die Dante-Sonate schließlich, furios, mit großen Reserven angegangen, bleibt ihrer technischen Faktur verhaftet. Weder die chromatisch nach unten ziehenden Oktaven des Höllen-Motivs noch die stillen, harmonisch oszillierenden Ly- rismen des Mittelteils dürfen individuelle Bedeu- tung entfalten. Es bleibt bei einer summaris- chen, aus dem Ganzen schöpfenden Leistung virtuoser Mobilität.

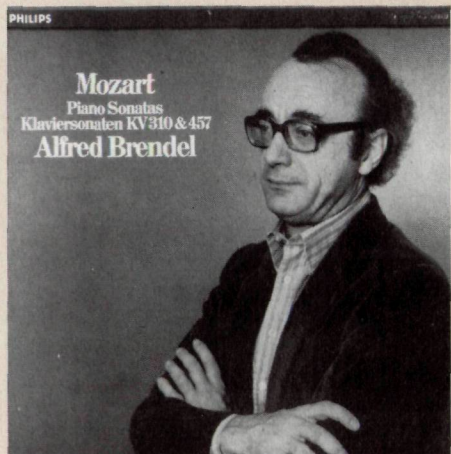
Martin Meyer



Mozart mit nervöser Energie.

MOZART, Sonate a-Moll KV 310 (300 d), Sonate c-Moll KV 457; Alfred Brendel (Kla- vier); Philips 412 525-1 (1 S 30) Digital CD 412 525-2
Aufnahmetermin: März 1982/1984
Klangbild: (LP) Voll, dynamisch weit, in den Bässen und Mittelstimmen gelegentlich etwas diffus.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Gould (CBS 79501); KV 310: Lipatti (EMI 1 C 147-00 463/64).

Neuentdeckungen im vermeintlich Vertrau- ten scheinen unverändert Alfred Brendels Spezialität zu bleiben – derzeit in aufregender Weise nachvollziehbar an Mozarts Sonaten KV 310 und 457. Wer den Mitschnitt von Lipattis letztem, vom nahen Tod überschatteten Auftritt mit der a-Moll-Sonate im Ohr hat, wer an Giesekings souverän-selbstverständliche Auf-



In der Doppelfunktion als Pianist/Di- rigent stellt sich erstmals Michael Tilson Thomas mit Werken von George Gershwin auf Platte vor: Das Los Angeles Philharmonic Orchestra begleitet (CBS IM 39699).

nahme eben dieses Werkes denkt, wird bei Brendel von den ersten Takten an die Bereit- schaft zum Risiko spüren, die stilistische Ausge- wogenheit hintanzustellen, das thematische Ma- terial auf Spannungsverhältnisse hin zu unter- suchen. Nervös unter dem punktierten Thema vibrierend, vermitteln die in durchaus gemesse- nem Tempo repetierten Akkorde einen fast tragischen Gestus, werden zum pulsierenden Kraftquell einer unausweichlich vorwärtstrei- benden Satzentwicklung; delikate Sechzehntel- passagen, fahle Calando-Abtönungen, jähe Stimmungswchsel verbinden sich zu einem Bild von dramatisch aufgeladenem Nuancenreich- tum. Das Presto, unruhig, aber nicht überhitzt gespielt, verdeutlicht Brendels vorausweisende Mozartperspektive: Das Finale der Beetho- venschen „Sturm“-Sonate wird stimmungsmäßig evoziert, Schubertsche Klangsphären eröffnen sich hier, ohne daß Mozarts Komposition in Gouldscher Manier sich selbst entfremdet würde.

Diese Absage an die apollinische Ausdrucksebe- ne, an eine präklassizistische Reinheit der musi- kalischen Sprache, diese bohrende Ausdrucksin- tensität Brendels fordert allerdings ihre Opfer bei der Sonate in c-Moll (KV 457), deren Bedeu- tung für Beethovens Klavierwerk ja objektive Tatsache ist. Brendel geht jedoch stilistisch noch weiter, läßt die Achteltremoli (T. 9, 108) roman- tisierend zur Klangfläche verschwimmen, er- probt die strukturalen Zerfallsgrenzen der Eck- sätze. Für die alle dramatischen Elemente subli- mierende Adagio-Abgeklärtheit (Gulda wußte sie in seinen konzertanten Mozart-Zyklen un- überbietbar zu treffen) fehlt Brendel derzeit die kontemplative Ruhe; das Drängende, die ario- sen Steigerungen entsprechen ihm mehr als das nicht weniger wichtige Mancando, in dem dieser Mittelsatz endet. Vielleicht ist Brendel noch nicht zum letzten Mal in dieser Sonate auf Entdeckungsfahrt ausgezogen.

Klaus Bennert

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

Kerniger Mendelssohn.

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Orgelsona- ten op. 65 Nr. 1-6, Präludien und Fugen op. 37 Nr. 1-3; Feike Asma (Orgel); Festivo 092-093 (2 S 30)
Vertrieb: Le Connaissance, 7500 Karlsruhe, Waldstr. 62
Aufnahmetermin: (P) 1985
Klangbild: Voll, präsent und baßbetont.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Viktor Lukas (EMI C 187-29 305/06), Wolfgang Rübsam (Schwann AMS 716/17 G).

Der renommierte niederländische Orgelvir- tuose Feike Asma präsentiert Mendels- sohns Orgel-Ceuvre aus den Jahren 1837/39 (op. 37) und 1845 (op. 65) auf einer veritablen Barockorgel von 1726/45. Das kräftige, oberton- reiche Chroma des Instruments in der Oude Kerk zu Amsterdam verblüfft denn auch zu- nächst etwas, besonders im Pleno.

Wolfgang Rübsam gestaltet im Unterschied dazu das Klangbild seiner Silbermann-Orgel von Pierre-le-Jeune (Straßburg) milder und subtiler, obwohl er ähnlich vollmundig musiziert wie Asma. Noch klarer und differenzierter wirkt das Klangbild der Klais-Orgel in der Zisterzienser- abtei zu Himmerod (Eifel), auf der Viktor Lukas spielt. Dort gelingt es ihm, die Architektur und die filigranen Strukturen der Sonaten tiefen- scharf und profiliert nachzuzeichnen – gelegent- lich mit einem leicht seraphischen Hauch, aber stets ohne Sentimentalität. Es ist, als würde hier Mendelssohns Orgelopus, das viel weniger apol- linisch wirkt als seine Sinfonien, in einer eigen- ständigen, klassizistisch-kühlen Stilsphäre ent- faltet, während Rübsam es als „absolute“ Musik spielt und Asma durch Vitalität und barocke Farben die Assoziation zu Bach herstellt. Das sind verschiedene, aber gleichwohl legitime Aspekte und Schichten dieser Musik. Denn einerseits haben etwa die Sonaten nichts mehr mit Bachs Orgel-Triosonaten gemein, ander- seits sind sie mit echtem Gespür für Orgelidio- matik geschrieben und ranken sich stets um Choralthemen. Aber Asmas dezidiert „romanti- scher“ Zugriff, sein emphatisches und vitales Spiel (ungewohnt gebrochen durch das barocke Klangbild), verzerrt die Stücke nicht. Es gelingt ihm sogar, im 3. Satz der 1. Sonate, eine echt „César-Francksche“ Klangsphäre herzustellen, vielleicht mit Registern aus der Restaurierung der Orgel im Jahre 1870. Am eindruckvollsten wirken Präludium und Fuge d-Moll (op. 37 Nr. 3). In diesem Stück von wahrhaft Bachschem Format begegnen sich wuchtige Vitalität und barockes Pleno am richtigen Ort.

Klaus Peter Richter

Barocke Farbreize in südlichem Licht.

Süddeutsche Orgelmeister des Barock: FRO- BERGER, KERLL, KINDERMANN, MUF- FAT, PACHELBEL, FISCHER, Toccaten und andere freie Werke, Choralbearbeitungen; P. Paulus Blum (Orgel); Pan Verlag Vleugels PAN-OV 30 109 (1 S 30)
Vertrieb: Ricophon, 6057 Dietzenbach, Post- fach 1367
Aufnahmetermin: (P) 1985
Klangbild: Zum Teil etwas trockene, im ganzen recht natürliche Raumwirkung.
Fertigung: Einwandfrei.

Erfreulich, wenn eine Platte mit meist recht bekannten Stücken auch Überraschungen bereitet: Gerahmt von Frobergers „Toccaten in C“ und Fischers „Praeludium septimum in D“ (beide neu im Katalog), ist in Kerlls 1679 in Prag entstandenen, schon ganz rokokohaftem Ca- pricio „Cucu“ neben der Flaut 4' ein zwit- schernder „Nachtigall“-Zug zu hören, und zwi- schen den (Orgel-)Versen von Kindermanns „Magnificat octavi toni“ singt der virtuose Pater Blum gregorianisch die Texte. Die „Toccaten prima“ in d von Georg Muffat und die in e-Moll von Pachelbel werden in säuberlich aufgebauten Pleno-Mischungen vorgeführt. Pa- chelbels Choral-Partita „Was Gott tut, das ist

wohlgetan“ zeigt Variation für Variation ganz liebevoll die sanften Einzelfarben und aparten Kombinationsmöglichkeiten (auch oktavierend) der Orgel: Gedakt 8' oder Flaut douce 4' im Echowerk, Octav 4' mit Terz 1 3/5', oder eine Viola da Gamba 8' im Hauptwerk, Hollpfeiff 8' mit Mixtur auf dem Rückpositiv oder eine fast schnarrende Trompet 8' mit der Superoctav 2' des Hauptwerks. Ganz still schließt er die Fanta- sia in g vom gleichen Komponisten an, um die harmonischen Überraschungen dieses Werks, wie zuvor die aufregende Chromatik der vierten Variation mit der Viola da Gamba, nur mit dieser Viola und einem zweiten 8'-Register, der Hollpfeiff, im Pedal Subbaß 16' und Octav 8', für sich wirken zu lassen. Fischers Praeludium septi- mum läßt mit nicht weniger als sechs Mini-Fugen leichthändig zum Abschluß leuchtendere Mi- schungen Revue passieren, im Finale überhöht von der hellen Cymbal.

Keine Frage also, daß die Barockorgel in der Basilika Steinfeld/Eifel, die 1981 von der Firma Weimbs in Hellenthal/Eifel restauriert wurde, unter Paulus Blums Händen in schönstem Lichte erstrahlt. – Disposition und alle Einzelregistrie- rungen sind angegeben, auf einem zweisprachi- gen (Deutsch/Holländisch) Beiblatt plaudert Blum anregend über die Eigenart süddeutscher Orgelmusik, die vorgestellten Komponisten und ihre Werke.

Herbert Glossner

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke

Das zweitumfangreichste Aufnahmeprojekt der Schall- plattengeschichte abgeschlossen.

BACH, Kantaten BWV 1-14, 16-52, 54-117, 119- 140, 142-159, 161-188, 190-200, 249; Arleen Auger, Julia Hamari, Carolyn Watkinson, Diet- rich Fischer-Dieskau, Peter Schreier, Kurt Equiluz u.v.a., Gächinger Kantorei Stuttgart, Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart, Frankfurter Kantorei, Indiana University Cham- ber Singers, Bach-Collegium Stuttgart, Würt- tembergische Kammerorchester Heilbronn, Helmuth Rilling; Laudate 98.651/750 (100 S 30)
Vertrieb: Hänssler-Verlag, Bismarckstr. 4, 7303 Neuhausen
Aufnahmetermin: 1970-1984
Klangbild: Unterschiedlich, aber generell gut ausbalanciert.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Wettkampf zwischen Harnoncourt und Rilling ist, was die Schnelligkeit betrifft, zu Gunsten des letzteren entschieden. Rilling ist mit einem wahrhaftig ausholenden Endspurt rechtzeitig zum Bach-Jahr fertig geworden: Das gesamte überlieferte geistliche Kantatenwerk – 194 Werke – liegt nach fünfzehn Jahren auf 100 Schallplatten vor. Dagegen schleicht Harnon- court im Verbund mit Leonhardt erst beim letzten Viertel voran, noch knapp fünfzig Kir- chen- und sämtliche weltlichen Kantaten harren ihrer Veröffentlichung (im Unterschied zu Ril- ling soll offenbar die Teldec-Edition das gesamte