

FONO-KRITIK

nischen Spitzengitaristen und die ideale klangliche Ausgeglichenheit seiner zehnsaitigen Gitarre, mit der er die Obertonmängel der traditionellen sechssaitigen überwinden hat. Zugleich gibt die Platte einen gewissen Überblick über wichtige Stationen der spanischen Gitarrenmusik von dem führenden klassischen Gitarrenmeister Spaniens, Sor, über Tárrega, den Begründer der modernen spanischen Gitarrenschule, bis zu den neueren Spaniern Albéniz und Falla. Was Villa-Lobos betrifft, so spielt Bream den Choros Nr. 1. des Brasilianers allerdings noch mit mehr Raffinement.

Die Überraschung der Platte: Statt des auf Cover und Label angekündigten D-Dur-Menueetts von Sor kriegt man seine Mozart-Variationen zu hören! Auch gut.

Karl Ludwig Nicol

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE

★ **Bachs Inventionen und Sinfonien, wie sie sein sollen: pianistisch schlichte Klangminiaturen.**

BACH, Zweistimmige Inventionen und dreistimmige Sinfonien; Klaus Hellwig (Klavier); FSM 53 227 EB (1 S 30)

Klangbild: Klare Zeichnung in jedem Detail, natürlicher Klavierklang, angemessen begrenzte Dynamik. Rauscharm.
Fertigung: Ohne Einwände.
Vergleichseinspielung: Gould (CBS 61 601)

In seinem Kommentar zu dieser Platte bestätigt der heute an der Berliner Musikhochschule lehrende Klaus Hellwig: „In diesem technischen Schwierigkeitsgrad ist seither (nämlich seit Veröffentlichung der je fünfzehn zweistimmigen Inventionen und dreistimmigen Sinfonien 1723) nichts Wichtigeres geschrieben worden, wenn es um die Entwicklung von Musikalität im umfassenden Sinn geht.“ In seinem Kommentar erteilt er sodann jener verbreiteten Hypothese eine klare Absage, nach der es eine „direkte Verbindung zur Musizierpraxis von vor über 250 Jahren“ geben könne. In der Praxis setzt er diesen Standpunkt zwar selbstverständlich durch Verwendung eines modernen Konzertflügels um, was für ihn keineswegs Freibrief und Ausgangspunkt einer aufgesetzten pianistischen Eigenherrlichkeit und Brillanz ist, sondern nur die Möglichkeit, „eine für uns heute relevante Interpretation zu machen“. Im Endresultat bedeutet dies: musikalisch ausbalancierte, schlichte, unpräntöse Darstellungen beider Sammlungen. Der Pianist tritt hinter den Klangminiaturen zurück, er er-

scheint (völlig uneitel) nur als Mittler der Klangstrukturen. Auf jede effektvolle „Zutat“ wird verzichtet. Auch dynamisch bleiben die Wiedergaben im richtigen Rahmen. Die klangliche Schlichtheit spricht für sich und insofern stimmt hier alles rundum. Der Möglichkeit, jederzeit das eine oder andere bestimmte Stück leicht zu finden, wurde durch die Pressung von Trennlinien Rechnung getragen.

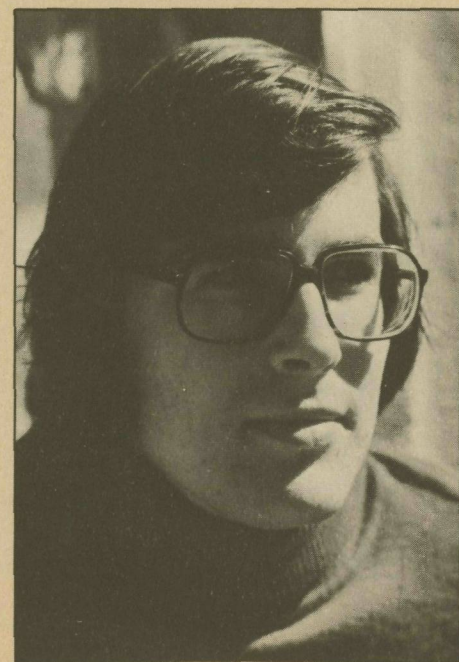
Gerhard Wienke

★ **Pianistische Bewußtheit am Beispiel des „frühen“ Beethoven.**

BEETHOVEN, Klaviersonaten op. 10 Nr. 1-3; Christian Zacharias (Klavier); EMI 1 C 063-30993 (1 S 30)

Klangbild: Präsent, voller, gut konturierter Klavierklang.
Fertigung: Geringfügig störende Vorechos, sonst einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Gulda (Metronome 89007)
Gould (CBS 78275)
Sokolow (op. 10 Nr. 3: Ariola 28228 KK)
Barenboim (EMI HQS 1152)

Glenn Gould wohl hat es als erster Beethoven-Interpret gewagt, verbrieft Oberstimmen-Dominanzen außer Kraft zu setzen. In der seinerzeit als ungemein provokant empfundenen Einspielung der drei Sonaten Opus 10 wurde solch scheinbar rücksichtslose Liberalisierung kompo-



Christian Zacharias

sitorischer Gewichtung zum ästhetischen Manifest erhoben. Und nicht von ungefähr konzentrierte sich Gould auf das bedeutende, geradezu aufklärerische „Largo e mesto“ der D-Dur-Sonate op. 10 Nr. 3. Dem im Takt neun einsetzenden „Arioso“ verweigerte er die uneingeschränkte Beachtung, indem er die melodischen Innenqualitäten der auf den ersten Blick hin unscheinbaren Sechzehntel-Gleichbewegung herausmodulierte. Gould forcierte damit die Idee eines melodischen und pathetischen Kontrapunkts, spaltete die emotionale Kurvenführung auf und erhärtete den alten Verdacht, daß dieser Satz zu den eigenwilligsten Schöpfungen der Klavierliteratur des 18. Jahrhunderts zu rechnen ist.

Goulds Platte – mit aberwitzigen Zeitmaßen und rüden Phrasierungen – erwies sich in den folgenden Jahren als innovatorische Tat mit überraschender Katalogbeharrlichkeit. Es zeigte sich einmal mehr, daß unangepaßte Aufnahmen über den Tag hinaus Bestand haben. Ihre initiale Wirkung für die neuerliche Auseinandersetzung mit wieder und wieder vermarkteten musikalischen Sachverhalten übertrifft den vagen Gewinn jener Platten, die adrett und schmuck mit den Gewohnheiten des Musikbetriebes in Übereinstimmung liegen.

Vom Gouldschen Fieber der entwurzelten Wahrheitsfindung scheint Christian Zacharias zumindest leise infiziert zu sein. Freilich spielt er den „gewaschenen“, den geordneten Beethoven, doch manche Einsichten Goulds bleiben aktuell, selbst wenn sich der deutsche Pianist nicht explizit auf den Kanadier beziehen dürfte. Das erwähnte „Largo“ aus der D-Dur-Sonate op. 10 Nr. 3 erfährt durch Zacharias eine doch wesentlich bewußtere, konfliktreichere Darstellung, als mir dies von Barenboim, Backhaus oder Kempff bekannt ist. Zacharias hebt terrassendynamische Kontraste hervor, moduliert – ähnlich wie Gould – die linke Hand in Richtung eines beigeordneten Lamentos und er versteht es, ab Takt 36 die hoch in den Diskant verlegte 32stel-Bewegung organisch in den durch Achtel-Tupfer zäsurierten Zeitverlauf einzubinden. Eine Episode dieses Satzes entbehrt jedoch des entscheidenden Zugriffs – sofern man wiederum Goulds packende Version im Ohr hat. Es ist jene „Stelle“, da Beethoven das brutende Eingangsthema in den Baß verlegt und – von 32stel-Sextolen und 64steln umrankt – einer denkwürdigen harmonischen Zuspitzung zuführt. Zacharias wagt es nicht, sich dieser soghaften Bewegung auszuliefern und verschenkt damit auch die kumulative Wirkung 17 Takte vor Schluß. Von den sonoren Bässen bei Gould wäre in diesem Zusammenhang noch gesondert zu schwärmen. Diese Einschränkung kann Zacharias' Leistung indes nur am Rande treffen. Rhythmisch deziertes, kerniges Klavierspiel kennzeichnet den Kopfsatz der D-Dur-Sonate. Zacharias beweist virtuose Standfestigkeit von der tonlichen Wohlgenährtheit eines Sokolow, ohne dessen phrasologischen Überdruck zu zitieren. Blendend organisiert: das auflösende Finale und das verträumt, wie noch unter dem Eindruck des „Largo“ intonierte Menuetto. Die Persönlichkeit Zacharias' gewinnt mithin von Platte zu Platte an Kontur. Nach Schubert-, Schumann-

und Scarlatti-Aufnahmen verweist diese hier auf einen Beethoven-Denker und -Mechaniker von Belang. Die flüssig vorangetriebenen Finalsätze der Sonaten op. 10 Nr. 1 und 2 und die entkrampfte Bestimmtheit beim Vortrag der Kopfsätze spiegeln beste manuelle Voraussetzungen und schlüssige philologische Grundsatzentscheidungen wider. Etwa Barenboims hoffnungslos verschlafene Diktion bei der c-Moll-Sonate op. 10 Nr. 1 erleichtert es, Zacharias' beherrschten Tatendrang als willkommene Belegung der Beethoven-Diskussion zu begrüßen. Mir ist kein deutscher Pianist der jüngeren Generation bekannt, der in den letzten Jahren eine ähnlich konstruktive Beethoven-Platte vorgelegt hat.

Peter Cossé

○ **Debussy – etwas ins Unschärfe bewegt.**

**DEBUSSY, 12 Etüden; Roland Keller; Intercord INT 160.834 (1 S 30)
Aufnahmedatum: April 1980**

Klangbild: Etwas unkörperlicher Klavierklang; dynamisch befriedigend, leicht hallig.
Fertigung: Gelegentliches Knistern.
Vergleichseinspielungen: Gieseking (EMI UCD 3020)
Bérfó (EMI 065-12571)

Roland Keller, Jahrgang 1949, Schüler von Ludwig Hoffmann, Gewinner verschiedener Musikwettbewerbe, zur Zeit Professor an der Musikhochschule in Lübeck, hat unlängst eine Platte mit Klavierwerken präsentiert, die unter dem thematischen Diktat des Vogel-Motivs stehen. Keller vermochte sich in Wiedergaben von immerhin heiklen Stücken wie Liszts erster Legende als musikalisch versierter Fallsteller auszugeben. Die pianistische Feintechnik freilich neigte zu gewissen Verfinsterungen, wo sich die Klangzentren überlagerten.

Nun Debussy. Es scheint noch immer zwei dominante Sehweisen zu geben, die den französischen Impressionisten zwischen sich aufteilen. Die eine, ältere, orientiert sich an den Assoziationen, die den Impressionismus als bildende Kunst erwecken: viel Pedal, viele lang gelagerte Akkorde, Legato und eine räumlich schwer zu ortende Durchflutung der Stimmen. Gieseking hat Debussy, wenn man so pauschalisieren will, in dieser Manier verstanden, Cortot und selbst Monique Haas stehen ihm nahe. Eine zweite, etwas modernere Sehweise richtet sich auf an Debussys konstruktiver Architektur. Die Harmonik wird prozeßhaft in ihre Elemente zerlegt, die Stimmen werden in verschiedene Fahrbahnen gelenkt, das Pedal tritt zurück, klare, gelegentlich ins Spröde fallende Motorik durchpulst den Klaviersatz. Michel Bérfó und Weissenberg seien als Exponenten dieses analytisch gerasterten Debussy genannt.

Kellers Einspielung sämtlicher Etüden folgt traditionell der ersten Spur. Keller ist kein Chirurg der satztechnischen Verschachtelungen. Er geht

von einer wie auch immer zu benennenden Idee von Ganzheit aus. Daraus resultiert für die Etüden eine nicht ungefährdete Stimmung, die an den virtuoson Hintergedanken vorbeisieht. Denn es ist ja nicht einfach so, daß Debussy ein paar repräsentative Schwierigkeiten der Pianistenhand aufgriff, um sie in reine Klanglichkeit zu verwandeln. Der manuelle Anreiz bleibt, ähnlich wie in Chopins Etüden, erhalten und soll durch die Muster der einzelnen Nummern hindurch zu erkennen sein.

Aber technische Schlüsselstellen wie das reibungslose Wandern der Terzen zwischen rechter und linker Hand in Nummer zwei, die rauschhaften Verdichtungen in der Quartenetüde, die trocken aufgereihten Repetitionen der neunten Nummer und in Nummer zwölf die sehr rasch auf der ganzen Klaviatur hin und her beförderten Akkordpakete zeigen, daß Keller die Etüden zwar mit Anstand bewältigt, ohne ihnen doch die vibrierende, spielerische Angriffslust zu entlocken. Debussy gehorcht mithin wiederum jener etwas verhangenen Unmittelbarkeit, die, als schiere Stimmung, dem Hörer denn doch zu nahe kommt. Der Hüllentext ruft uns die stупende Belesenheit seines Verfassers, Franke, ins Gedächtnis. Das Cover ist unschön.

Martin Meyer

○ **Problematisches Brahms-Recital einer schwedischen Pianistin.**

**BRAHMS, Rhapsodien op. 79 Nr. 1 und 2; Intermezzos op. 117; Inger Södergren (Klavier); Caliope 1679 (1 S 30)
Aufnahmedatum: März 1980**

Klangbild: Gelegentlich etwas entfernt, in den Bässen verfärbt.
Fertigung: Vorechos, Neigung zu Verzerrungen.
Vergleichseinspielungen: Katchen (Decca SDDA 261-9)
Argerich (op. 79: DG 138672)
Duchable (op. 79: Erato STU 71401)
Gould (op. 117: CBS 73093)
Richter (op. 118 Nr. 1-3: Ariola 85743 MK)

Für ihre beiden Beethoven- und Schumann-Platten (Sonaten op. 110 und op. 111, Carnaval op. 9, Kinderszenen op. 15) wurde die schwedische Pianistin in Frankreich mit dem „Diapason d'Or“ ausgezeichnet. Ich kenne die beiden Caliope-Veröffentlichungen nicht, möchte jedoch nach eingehender Beschäftigung mit der hier vorliegenden Brahms-Platte nicht mit einer weiteren Prämierung rechnen. Sieht man einmal von der kaum mehr als durchschnittlichen Aufnahme- und Preßqualität der französischen Edition ab, so bleibt ein manuelles, ruhiges, von starkem Rubato und krassen Spannungsabfällen gekennzeichnetes Brahms-Spiel im Gedächtnis haften, dessen aureatische Ausstrahlung bescheiden zu nennen ist und womöglich nur für einen begrenzten Hörerkreis von Interesse ist.

Inger Södergren „eröffnet“ mit den Rhapsodien op. 79. Julius Katchens schweifend-drängende Einspielung mag hier als atmosphärisches Leitbild dienen, sicher aber auch Martha Argerichs rassige Brillanz oder – jüngst in Frankreich vorgestellt – die gesammelte Kraft eines François-René Duchable, dem offenkundig eine noble internationale Karriere bevorsteht. Inger Södergren mangelt es nicht an Temperament und manueller Versiertheit. Vielmehr fehlt es ihr an Möglichkeiten, ihre Vorzüge zu koordinieren und auf die spezifischen Werkerfordernisse einzustellen. Anders ist es nicht zu erklären, daß ihr die ersten Takte der h-Moll-Rhapsodie sehr forsch von den Händen gehen, der kantable Mittelteil jedoch wie ein zu lasch gespanntes Seil „durchhängt“. Als weiteres Indiz für den insgesamt unaufgeräumten Spannungshaushalt der Pianistin wären die parallel aufsprühenden 32tel-Läufe zu nennen, die kurz vor dem Gipfelpunkt sonderbar porös und matt werden. Die hier skizzenhaft vorgebrachten Einwände gelten nicht minder für die beiden Werk-Zyklen op. 117 und op. 118. Södergrens Hang zur Einschläferung des lyrischen Geschehens schlägt im Opus 117 Nr. 1 durch, wenn ab Takt 16 Doppeloktaven für die „Begradigung“ des Satzes sorgen. Daraus wird ersichtlich, daß Inger Södergren vor schwerwiegenden Problemen steht, wenn es um die individuelle Gestaltung technisch an sich bequemer Abschnitte geht. Die weiträumigen Arpeggios des zweiten Intermezzos aus op. 117 bestätigen dies. Sie werden lau, fast unstrukturiert übermittelt. Zu kritisieren wäre schließlich das bellende Fortissimo, dessen schier expressionistische Gebärde noch unangenehm durch Pressungsbedingte Verzerrungen multipliziert wird. Die Pianistin übersieht dabei, daß auch die akkordisch dicht gesetzte Ballade op. 118 Nr. 3 unter Berücksichtigung dynamischer Abstufungen konzipiert worden ist. Svatoplav Richter hat dies in seiner Ariola-Aufnahme sinnfällig gezeigt, ohne der „Allegro energico“-Vorschrift ihre Richtlinienverbindlichkeit zu nehmen. Bei Brahms – das wäre die Quintessenz – helfen zuallerletzt die Finger weiter. Die klangalchimistischen Aufgabenstellungen zwingen den Interpreten nicht selten zur metaphysischen Nachdenklichkeit, der er sich schon gar nicht mit holpernden Triolen (op. 118,4) entwinden kann. Fazit: Ein der Überarbeitung bedürftiges Brahms-Spiel von minimaler discographischer Relevanz.

Peter Cossé

○ **Haydn romantisch und schwermütig und problematisch.**

HAYDN, Klaviersonaten Nr. 20 c-Moll; Nr. 49 Es-Dur; Alfred Brendel (Klavier); Philips 9500 774 (1 S 30)

Klangbild: Offen, räumlich, dynamisch weit, etwas baßbetont.
Fertigung: Einwandfrei.

Nach einer Schallplatte mit späten Werken von

FONO-KRITIK

Liszt – sie hat in diesen Spalten zur Kritik Anlaß gegeben – präsentiert Brendel zwei Sonaten von Haydn. Nur zwei, die eine, in c-Moll, dauert mit allen Wiederholungen beinahe eine halbe Stunde, die andere, in Es-Dur, ist auf etwa 24 Minuten bemessen. Die Bedeutung, die Brendel den Werken zumißt, läßt sich schon an ihrer zeitlichen Dauer ablesen.

Als seinerzeit die Kassette mit sämtlichen 32 Beethoven-Sonaten erschien, äußerte ich Bedenken – neben der Bewunderung für manche mittlere und den Großteil der späten Sonaten. Denn Brendel schien der Versuchung erliegen, die frühen Werke im Vorgriff auf den reifen Beethoven überpointiert auszuformulieren. Romantisch aufgeladen und ausdrucksstark gerastert, büßten diese auch von Haydn beeinflussten Werkgruppen ihre formale Nüchternheit ein; Brendel dramatisierte, griff agogisch in die Tempi ein. Beethoven ahnungsvoll auf Schubert bezogen.

Eine ähnliche Einschätzung bereitet nun den beiden Haydn-Sonaten einen schwierigen Boden. Die Ära, als Haydn mit militanter Lust am Exerzieren abgehandelt wurde, ist vorbei. Interpret von Horowitz über Rosen zu Weissenberg und Kocsis haben die Innenseiten von Haydns Sonatenschaffen thematisiert. Folglich kann sich eine polemische Position nicht mehr halten. Man muß nicht mehr übertreiben, um den „anderen“ Haydn ins Bewußtsein zu rufen. Dieses geklärte Verhältnis zu Haydn beraubt Brendels wiederum romantisierte Gestik ihrer Legitimität. Doch eine Haltung, die kein Gegenüber mehr hat, von dem sie lebt, wird penetrant. Und eben dies ist ein Haupt-Merkmal von Brendels Haydn: Brendel zwingt der c-Moll Sonate ein langsames, tragisch empfundenes Schrittmäß auf, das stimmungsmäßig forciert, analytisch beschreiben verdunkelnd wirkt. Schleppende Tempi sind ein zunächst äußerliches Mittel solcher Schwermut. Bis in die Verzerrungen hinein vergrübelt sich Brendel in den Kopfsatz, dynamische Linien werden nur zögernd vom Mezzopiano ins Forte gezogen, dann ein rasches Zurücksinken. Das Grundtempo ist bloß noch ein theoretischer Fixpunkt für die vielen Verschiebungen und Umlagerungen.

Das „Moderato“ der c-Moll Sonate zeigt sich nun insofern in seinen artikulatorischen Gewichtungen spiegelverkehrt, als Brendel der Exposition ein Zuviel an forschender Seelenarbeit, der Durchführung wiederum ein Zuwenig an dramatischer Energie abverlangt. Den Grund verrät der motivische Gehalt des Satzes. Denn Haydn läßt die Sonate ganz durchsichtig, gewichtig zwar, aber auch unbefangen beginnen; die kühlen harmonischen Strömungen sind dann der Durchführung als dramatische Entfaltung aufgegeben. Hier nimmt die immanente Dramatik dem Pianisten die Steigerungen des Ausdrucks ab; nicht ganz. Und dieser Rest an präziser Rhetorik fehlt bei Brendel, während er dort schon abgehandelt wird, wo Haydn erst das Terrain präpariert, in der Exposition eben.

Die Tendenz zu einem fast schon zur Gebärdensprache gewordenen Artikulieren, die Neigung, dem einzelnen Tonwert ein Höchstmaß an individueller Intensität zu geben, stört indessen die Feinheiten der Kraftfelder. Wenn Brendel im

Andante der c-Moll Sonate die begleitende Achtel-Bewegung mit schweren Gewichten behängt, muß er kompensatorisch auch die rezitativartigen Verschnörkelungen der rechten Hand stärker betonen. Wieder ist eine Überzeichnung die Folge, wo Haydn doch in vollendeter Balancierung der Lagen und ihrer Funktion den Kontrast zum entschiedenen Moll der Ecksätze schaffen wollte. – Die Es-Dur Sonate bietet Brendel spannender.

Martin Meyer

Zum Teil selten beachtete Lied-Bearbeitungen von Franz Liszt mit einem niederländischen Pianisten.

LISZT, Liedbearbeitungen (Werke von Schubert, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin und Liszt); Arnold Schalker (Klavier); Orpheus ORP 0 602 (1 S 30)

Klangbild: Präsent, dynamisch recht weit, wenig brillant und im Diskant stumpf, gelegentlich deutlich verfärbt.

Fertigung: Kratzer auf der ersten Seite, Verzerrungen im Innenraum.

Vergleichseinspielungen:

Beethoven/Adelaide: Johansen (Artist Direct 28)

Mendelssohn/Auf Flügeln des Gesanges: v. Sauer (ASCO A-119)

Chopin/Meine Freuden: Cziffra (EMI 2 C 069-14063)

Arrau (Desmar GHP 4001/2)

Schumann/Liebeslied: Katsaris (Telefunken 6.42479)

Die Diskrepanz zwischen umsichtiger Wahl des Repertoires und dessen uninteressanter Übermittlung ist bei dieser Veröffentlichung eklatant. Arnold Schalker, einem niederländischen Pianisten und Schüler u. a. von Yvonne Loriod, Nikita Magaloff und Vitalij Margulis, ist es gelungen, aus dem großen Fundus Lisztscher Lied-Bearbeitungen auch solche aufzuspüren, die auf den heute greifbaren Schallplatten des Inland-Marktes nicht zu finden sind. Das gilt für die Schubert-Gruppe mit den Titeln „Du bist die Ruh“, „Ungeduld“ und „Des Mädchens Klage“, es gilt aber auch für die Lisztsche Eigenfassung des „Loreley“-Liedes und für Beethovens „Adelaide“, die u. a. mit Philip Challis und Gunnar Johansen lediglich über Import-Dienste zu beziehen ist. Für den Liszt-Sammler und speziell für den Spezialisten musikhistorisch und rezeptionsgeschichtlich wichtiger Lied-Transkriptionen empfiehlt es sich allein deshalb, sich mit dieser Edition auseinanderzusetzen.

Der Aspekt der Wiedergabe mag dabei in den Hintergrund treten. Sieht man einmal davon ab, daß neuere Schubert-Liszt-Zusammenstellungen mit Klaus Hellwig (FSM 53185 aud) und John Bingham (Meridian E 77019) keinesfalls die „klavieristisch-vokale“ Klangsynthetik älterer Aufnahmen von Berman und Sofronitzkij (Melodia) erreichen, so bleibt Schalkers Lied-Bemühen doch enttäuschend ungesprächig und

pianistisch ungefügt. Cyprien Katsaris' ungeliebt kantabel eingefädelt und schließlich rauschhaft gesteigertes Schumann-Liebeslied, vor allem aber die konkurrenzlos ausgehorchten Gulda-Transkriptionen von Schumanns „Mondnacht“ und Schuberts „Der Wanderer“ müssen – ohne dem direkten Vergleich dienlich zu sein – als Modellfälle restlos austarierten Lied-Klavierspiels in Erinnerung gerufen werden.

Schalker fehlt es an spieltechnischer Eleganz und zwangsläufig auch an Anschlagsvaleurs, um lyrisch-dramatische Tiefenwirkungen zielführend auszukundschaffen. Natürlich bemüht er sich, Liszts vollgriffigen und vielstimmigen Satz licht zu halten. Vergröberungen müssen dabei in Kauf genommen werden. Wenn es darum gehen sollte, die vokale Originallinie aus Lisztschem Figurationswerk hervorzuzaubern, legt sich Schalker – so bei Schumanns „Frühlingsnacht“ – fast brutal in die „sängerische“ Kurve. Es sind kühle Nächte, die dem Hörer da entgegenbrodeln, an ahnungsvollen Frühlingsdunkel kaum ein Gedanke. Härten um und um: der „dolce“-Einsatz („Kehre ein“) in Schuberts „Du bist die Ruh“ gerät kantig. Das bullert so kraß am Sinngehalt des Stückes vorbei, wie Schalkers forsch-lockere Phrasierung der 1845 entstandenen „Ungeduld“-Übertragung. Wanderbare Ungeduld, möchte man in Abwandlung eines bekannten Slogans der Fremdenverkehrsindustrie hinzufügen.

Die flüchtig gespielten Quartetten in der bombastischen „Adelaide“-Kadenz – sie rückt Beethovens Lied in die Nähe selbsterherrlicher Neuinszenierungen – seien hier ebenso erwähnt wie die tendenziell verschluckten Begleit-Punktierungen im „Liebeslied“ von Schumann und die vergleichsweise holzige Gangart in den Figural-Variationen von Chopins „Meine Freuden“. Cziffra und Arrau – um nur zwei Meister der Lisztschen Chopin-Verzierung zu nennen – haben diese glänzende Nichtigkeit erschöpfend brillant eingegeben.

Neben den in dieser Rezension genannten Lied-Transkriptionen enthält die Orpheus-Platte Chopins „Im Frühling“, sowie Mendelssohns „Suleika“ und „Auf Flügeln des Gesanges“.

Peter Cossé



Gleichförmiger Wohlklang.

SCHUMANN: Exercises über ein Thema von Beethoven; MENDELSSOHN: 3 Etüden op. 104; WEBER: 7 Variationen op. 9; CHOPIN: Etüden op. 10 Nr. 8, op. 25 Nr. 2, Souvenir de Paganini; Marian Friedman (Klavier); Jecklin-Disco 557 (1 S 30)

Klangbild: Recht offen, räumlich, etwas hallig.

Fertigung: Verklirrungen an den Innenseiten.

Der Hüllentext spricht den auf der Platte versammelten Werken und ihren Komponisten als Leitbild den Belcanto zu. Schumann, Mendels-

sohn, Weber, Chopin: Belcanto-Enthusiasten, deren Absichten auf einer Vergesanglichkeit des Flügels hinausliefen. Das ist evident keine tragfähige Grundlage für die Analyse der Werke, und in der Tat ist dem Text in dieser Hinsicht wenig zu entnehmen.

Die Pointe dieser Platte aber ist, daß Marian Friedman, eine jüngere, aus Südafrika stammende und zur Zeit in London lebende Pianistin die Stücke von Schumann bis Chopin so spielt; nämlich mit viel Insistenz auf den leitenden Kantilenen und wenig Druck auf den Seitenstimmen. Solche Melodien-Dominanz, wie sie bei Schumann und Chopin so eindrücklich wie fragwürdig von Cortot exponiert wurde, zählt zu den interpretatorischen Strategien des 19. Jahrhunderts. Sie hatte, damals, den Vorteil, daß die einschlägigen Themen einer Komposition dem Hörer deutlich signalisiert wurden und mithin von den technischen Tücken der linken Hand ablenkten. Rubinstein hat das in seinen Erinnerungen halb frivol, halb vorwurfsvoll, bezogen auf seine eigenen Untaten, berichtet.

Wenn aber eine junge, manuell gut ausgerüstete und durchaus sensible Pianistin noch immer so tut, als gebe es in Chopins Etüden keine maßgeblichen strukturellen Unterkellerungen, ist der Vorwurf der Naivität berechtigt. Marian Friedman erschließt nämlich die irrlichternde Fraktur der f-Moll Etüde op. 25 Nr. 2 nur von den raschen Triolenläufen der rechten Hand her; was an harmonischen Gegengewichten links pendelt, wird praktisch nicht wahrgenommen.

Gleiches wäre dann in Mendelssohns Etüden op. 104 zu monieren. Annie d'Arco hatte seinerzeit mit kräftigen Strichen die Mittellagen etwa der balladesk-rollenden ersten Etüde aus dem Skalengeflecht gehoben und damit zugleich gezeigt, daß Mendelssohn von polyphonem Erbe zehrt und nicht bloß auf elfische Beweglichkeit hin zu befragen ist. Mag sein, daß Marian Friedmans linke Hand physisch schwerer zu bewegen ist; doch wäre dann ein langsames Tempo angebracht – um den Vorteil, daß man die verschiedenen Ebenen auch hört.

Andererseits mögen solche Struktur-Erkundungen dem Temperament der Pianistin wenig entsprechen. Zu den Verdiensten dieser Platte gehört, daß Schumanns erst 1976 aus dem Nachlaß geborgene „Exercises“ (Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven) vorgestellt werden. Schumann hat den Etüden nicht bloß das Thema des langsamen Satzes von Beethovens A-Dur-Sinfonie mitgegeben, sondern an entlegeneren Stellen auch Motive aus anderen Sinfonien aufscheinen lassen. In der siebten Variation der Reinschrift taucht plötzlich geisterhaft das Anfangsmotiv des Beginns der Neunten auf. Doch Marian Friedman verwirft den dramatischen Impuls und gliedert das Motiv als ganz elegischen Moment dem Geschehen ein. Die Chance des Aufsprengens von Linearität ist verpaßt.

Insgesamt wäre ihre Leistung – in Grenzen – als akzeptabel zu charakterisieren; wobei den Vorbehalten gegenüber pianistischer und musikalischer Standfestigkeit die Kombination des Repertoires entgegenzustellen ist, die Unübliches präsentiert.

Martin Meyer

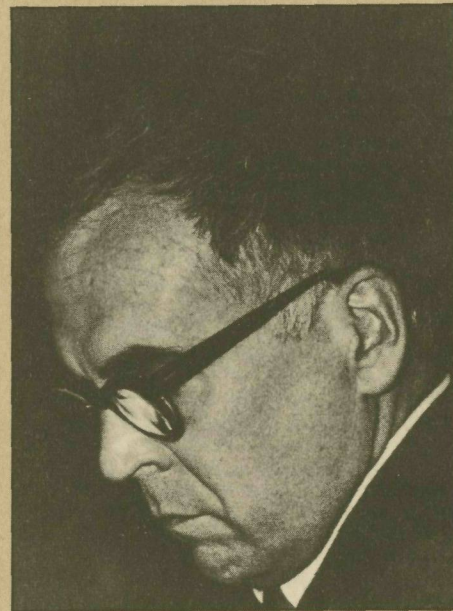
Wiederveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Zusammenstellung bekannter Cembalo-Werke Bachs in unauffällig ernsthafter Darstellung.

BACH, Italienisches Konzert BWV 971, Capriccio B-Dur BWV 992, Fantasie c-Moll BWV 906, Toccata G-Dur BWV 916, Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903; Ralph Kirkpatrick (Cembalo); Archiv-Produktion 2547 031 (1 S 30) Aufnahme datum: 1959/60

Klangbild: Gut konturierter, nicht zu vordergründiger, unverfärbter Cembalo-Klang.

Fertigung: Bei niedriger Lautstärkeregelung nur geringfügiges Rauschen, ansonsten einwandfrei.



Ralph Kirkpatrick

Bei der Programmierung der vergleichsweise aphorologischen „Archiv-Resonance“-Serie liegt es nahe, auf die Bach-Einspielungen Ralph Kirkpatrick zurückzugreifen. In ihrer mobilen, schmucken Diskretion suggerieren sie altmeisterliche Überzeitlichkeit, fern allen Gezänks um affektlegitimen Ausdruck und mechanistische Ungerührtheit. Der 1911 geborene amerikanische Cembalist und Wissenschaftler – fundamentale Bedeutung erlangte sein historisch-stilkritisches „Scarlatti“-Buch und die Ausgabe der Klavierwerke dieses Komponisten – hat sich

nie als militanter Verfechter eines bestimmten Bach-Vortrags zu erkennen gegeben. Die hier zu günstigem Kaufpreis zusammengestellte Auswahl mit einigen der vertrautesten Cembalo-Stücke macht dies erneut deutlich. Kirkpatrick scheut sich nicht, die Finger laufen zu lassen. Hingegen bleibt er Ausdrucksbezeugungen offen, sofern sie sich im Umkreis eines vertretbaren Rubatos bewegen. Einsichten von struktureller Tragweite fließen bei Kirkpatrick eher unterschwellig in den interpretatorischen Vollzug ein. Unauffällig ernsthaft marschiert das „Italienische Konzert“ vorüber, zurückhaltend, feinfingrig wird die c-Moll-Fantasie (BWV 992) auf Kurs gehalten. Die Fuge nach der „Chromatischen Fantasie“ kommt in häuslicher Größe. Es ist heilsam, wieder einmal Cembalo-Spiel von dieser unbeirrten Intimität zu hören.

Peter Cossé

Rameau auf dem Klavier – wiederentdeckt.

RAMEAU, L'Oeuvre de Clavier; Marcelle Meyer (Klavier); EMI 2 C 151-10493/4 (2 M 30) (Import) Aufnahme datum: 29./30.10.1953

Klangbild: Recht räumlich, von mittlerer Dynamik, etwas verfärbt.

Fertigung: Einwandfrei.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Zeitgenosse von Bach und Händel, ist, wie seine Rezeptionsgeschichte lehrt, kein Komponist von universaler Durchsetzungsfähigkeit geworden. Man pflegt ihn mit besonderer Aufmerksamkeit in Frankreich; Italien schon, das über eine eigene reiche Barock-Tradition gebietet, ist zurückhaltender. In England wiederum wird er geschätzt; doch für den deutschsprachigen Sprachraum gilt, daß seine Werke nur zögernd und bei einem eingeweihten Publikum Aufnahme finden. Ähnliches ist auch Lully und Couperin widerfahren. Immerhin haben vor kürzerer Zeit zwei Schallplattenfirmen Rameaus komplettes Oeuvre für Cembalo vorgelegt. Für die DG hat sich Kenneth Gilbert ans Cembalo gesetzt (DG Archiv 2710020); bei Teldec liegt eine Kassette mit Scott Ross vor (6.35 346 FK). Beide Interpreten geben brillante, moderne, also auf Durchsichtigkeit im Satzgeschehen hin gebaute Darstellungen. Sie entsprechen damit Rameaus an den Idealen der Aufklärung orientierter Gedankenstrenge; zugleich verweisen sie auf die virtuoson Aspekte dieser vielgestaltigen Suiten.

Und nun ist von einer dritten Gesamt-Aufnahme zu berichten, die einen ergänzenden Gegenakzent setzt. Man weiß, daß Gilels etwa, auch Cziffra, die eine oder andere Rameau-Miniatur auf dem Steinway gespielt haben. Raffinierte Bändigung der Virtuosenpranke – doch wohl kein spezifisches Interesse am Werk des Franzosen. Rameau auf dem Klavier? Das setzte einerseits pianistische Beweglichkeit voraus; andererseits jenes musikalische Durchdringungsvermögen, wie

FONO-KRITIK

es beispielsweise von Gould für Byrd und Gibbons überliefert ist.

1953 hat die Pianistin Marcelle Meyer die beiden Komponenten zur Einspielung des „Oeuvre de Clavier“ vereint. 1953: das Datum läßt aufhorchen. Denn damals war, nicht nur für Deutschland, ein romantisierendes Barock-Bild vorherrschend. Edwin Fischer und Wilhelm Kempff auf dem Flügel, Wanda Landowska auf dem Cembalo sorgten für die dämmerige Beleuchtung, die aus dem 19. Jahrhundert hinüberschien und vor allem Bachs Werke mit unscharfen, fließenden Konturen versah.

Marcelle Meyer indessen realisierte bei Rameau jene nüchterne Königkeit, die, wiederum bei Bach, Rosalyn Tureck und, mit gewissen Einschränkungen, Dinu Lipatti aufspürten – ebenfalls in den fünfziger Jahren. Wenn jetzt zwei Jahre vor Rameaus 300. Geburtstag EMI dieses Dokument wieder vorlegt, wird an eine prophetische Aufnahme erinnert. Man kann nämlich Marcelle Meyers Erkundung des Materials ohne historische Vorbehalte hören. Insofern gesellt sich das Doppelalbum gleichwertig zu den oben zitierten Cembalo-Versionen.

Wie spielt Marcelle Meyer Rameau? Sie legt Gewicht auf einen gut fundierten, auch in den Bässen kräftigen Ton. Wenn ihr die fliegende Leichtigkeit eines Gould abgeht, setzt sie dagegen: eine harte, unnachgiebige Rhythmik und die klangliche Abstufung, die vor gewissen Rauheiten („Le Lardon“) nicht zurückschreckt. Vibrierendes Zupacken befreit die Stücke aus ihrem zeitgeschichtlichen Umfeld, sofern Rameau hier Kompromisse an den höfischen, musikalisch konventionalisierten Stil eingegangen ist. Damit aber wird über drei Jahrhunderte hinweg eine Brücke zur „absoluten“ Musik geschlagen.

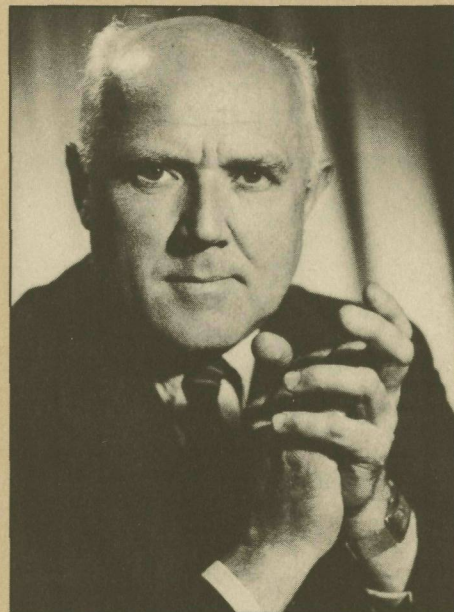
Natürlich gehören Rameaus Suiten den Kompositionsgesetzen des 18. Jahrhunderts. Rameau sprengt keine Fesseln – wie Bach. Umgekehrt nehmen die kurzen literarischen Charakterisierungen, die den Stücken mitgegeben werden, eine Poetisierung vorweg, wie sie, viel später, Debussy erneut wagen wird. Am Umgang mit Debussy geschult, weiß Marcelle Meyer freilich auch jene pianistischen Zwischenwerte in der Dynamik zu orten, die Rameaus Stücke überraschend abwechslungsreich machen. Man darf von einer Entdeckung sprechen. *Martin Meyer*

Mozart ohne (Un-)Tiefen

MOZART, Klavierstücke; Walter Gieseking (Klavier);
EMI IC 197-43 020/24 (5M30)
Aufnahmedatum: 1953/54

Klangbild: Den Aufnahme-Daten entsprechend präsent, von guter Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Giesekings Mozart hat in den letzten Jahren erneut die Wertschätzung der Musikfreunde erfahren. Die Wiederveröffentlichung seiner Einspie-



Walter Gieseking

lung aller Sonaten bot Gelegenheit, Stil und Realisation mit anderen, vorab jüngeren Aufnahmen zu vergleichen. Wenn man beobachtet, wie schnell auch die Produkte zeitgenössischer Pianisten historisch werden in dem Sinn, daß die Manierismen und Eigenheiten nicht mehr einfach mit den Forderungen der Musik identisch sind, sondern den Idealen einerseits des Interpreten, andererseits einer bestimmten Zeit (die sechziger, die siebziger Jahre) zugehören, muß sich die Kluft zwischen Gieseking und dem Heute verringern.

Programmatisches Merkmal von Giesekings Mozart ist für die Technik der Ausführung der weitgehende Verzicht auf das Pedal. Damit werden Optionen eingegangen, die etwa in den Bereichen des Klangs zur Reduktion von Obertönen beim Akkordspiel führen. Insgesamt wird das Klangbild lichter; zugleich aber wird es auch spröder, kurzatmiger, woraus sich wiederum stimmungsmäßig ein un-sinnlicher Mozart ergibt. Ohren, die beispielsweise an Brendels oder Kempffs atmosphärischen Verdichtungen geschult sind, mögen bei Gieseking einen Mangel an einführender Deklamation feststellen. In den Bereichen des reinen pianistischen Machens andererseits werden gestrenge Richter den Verzicht aufs Pedal mit manchen Erschütterungen und Unebenheiten identifizieren. Wer praktisch ohne Pedal spielt, schränkt natürlich die Agilität der Hände ein; Mittelstimmen werden etwa von Daumen und Zeigefinger gehalten, und die Diskantlinie muß mit den übrigen drei Fingern gezogen werden. Inegalität selbst bei einem Meister des Ebenmaßes wie Gieseking ist mitunter unvermeidlich.

Beide Aspekte, wie sie jetzt eher negativ formuliert worden sind, drücken auch der zweiten Mozart-Kassette des Pianisten den Stempel auf. Ferner aber müssen sie um eine gelegentliche

Nachlässigkeit ergänzt werden, mit der Gieseking die Klavierstücke aufbereitet. Man merkt, daß nicht alle Variationen-Folgen gleich sorgfältig vorbereitet worden sind. Das gilt nicht für die bekannteren Zyklen, die Fantasien und die Rondi; es gilt indessen für die Fuge von KV 394 und für einige der Menuette und Tänze. Solche Unbekümmertheit mindestens ist den Heutigen ein wenig fremd geworden.

Ansonsten ist freilich viel zu bewundern. Es seien, aus der Überfülle von zehn Plattenseiten, ein paar charakteristische Proben erwähnt. Wie Gieseking die chromatisch eingefärbten Drohgeister im Präludium von KV 394 betont; wie er in der ersten c-Moll Fantasie die Sekund-Reibungen herauslöst; wie er aus dem barocken Präludieren der d-Moll Fantasie sehr sachte und zugleich distanziert das gesangliche Hauptthema befreit; oder die verschiedenen Kapitel der c-Moll Fantasie KV 475 gegeneinander abwägt und daselbst das Andantino praktisch bis vor die Überleitung ins Più Allegro als dynamisch kaum unterschiedenen Spuk vorbeiziehen läßt. Indizien für ein analytisches, strukturenerfassendes Spiel.

Wesentlich für Giesekings Mozart-Optik wird damit die Zurückhaltung gegenüber kurzschließender Plastizität. Das Adagio h-Moll KV 540, von anderen Pianisten bekenntnishaft als trauervolle Geschichte erzählt, atmet bei Gieseking eine fast beängstigend regelmäßige Linearität. Es gibt da keine Kurven und Senkungen, sondern bloß das stete Pulsieren der Zeit. Und die Bässe, die jeweils antwortend die Phrasen der oberen Stimme aufnehmen, werden so sparsam mit Klang möbliert, daß der Flügel sein „oben“ und „unten“ zu verlieren scheint; er ist insofern enträumlicht. *Martin Meyer*

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE

Profiliertes Orgelspiel.

J.S. BACH, Präludium und Fuge D-Dur BWV 532, Partite diverse sopra: Christ, der du bist der helle Tag BWV 766; REGER, Toccata e-Moll op. 65 Nr. 11, Fuge E-Dur op. 65 Nr. 12, Dankpsalm op. 145 Nr. 2; Wolfgang Kiechle an der Albiez-Orgel im Freisinger Dom; CAL 30488 (1S30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent und klar.
Fertigung: Einwandfrei.

Ganz auf seine Kosten kommt der Liebhaber virtuosens Orgelspiels bei Bachs Präludium und Fuge D-Dur, BWV 532, auf der A-Seite. Glanz, Genialität und konzertanter Duktus dieses Stückes entfalten sich meisterhaft in Wolfgang Kiechles expressivem Spiel. Das schnelle aber



Wolfgang Kiechle

angemessene Tempo des von der Creme der Münchner Hochschule ausgebildeten Organisten stellt hohe Ansprüche an Spieler und Orgel, besonders in den ausgedehnten, brillanten Pedalpassagen der Fuge. Ohne zu retardieren werden sie bravurös gemeistert; daß dies auch die 16 Füße des Pedals (besonders im letzten Teil der Fuge) durch präzise und prompte Ansprache mitmachen, spricht für die Qualität der 1980 erbauten Albiez-Orgel. Nur vielleicht den Einsatz des „Adagios“ im Schlußteil des Präludiums würde man sich etwas weniger schroff und gewaltsam wünschen.

Die andere, kammermusikalische Seite konzertanten Orgelspiels manifestiert sich in der Orgelpartita „Christ, der du bist der helle Tag“. Bei der von älterer und neuer Bachforschung in ihrem Echtheitsanspruch nicht unbestrittenen, wenig aufgeführten Stiefschwester von „Sei gegrüßet“, BWV 768, verlangt ihr vergleichsweise dünner Satz, die wenig artifizielle Faktur, sorgfältigstes Spiel und delikate Registrierung. Kiechle macht ein Kabinetts-Stück daraus und führt gleichzeitig die intimeren Soloregister der Orgel vor. In der zweiten Variation (= Partita III) spürt man auch den deutlichen Zugriff in ausgefeilter, expressiver Phrasierung; der musikalische Gestus Richter'scher Spielweise wird, wie im Tempo der D-Dur Fuge, manifest (Kiechle absolvierte die Meisterklasse bei Karl Richter).

Die B-Seite der Platte bringt wenig gängige Stücke von Reger, die aber auch schon in einigen Aufnahmen vorliegen. Auch hier überzeugen

Spieler und Orgel. Die Registrierung schöpft alle Farben des orchestralen Spektrums der Musik des späten 19. Jahrhunderts aus, besonders im „Dankpsalm“, op. 145,2. Dort stellen sich vom massiven Pleno bis zum fahlen Verglimmen die vielfältigsten Registrier-Aufgaben für den Organisten, wenn Reger'scher Klangnebel den Chormelodien „Was Gott tut, das ist wohl getan“ und „Lobe den Herren“ amalgamiert wird. Als Komposition am überzeugendsten stellt sich die E-Dur Fuge, op. 65, 12 dar.

Klaus P. Richter

Neue Gesamteinspielung von Mendelssohns Orgelwerk, allerdings ohne besondere Akzente gegenüber den bereits vorliegenden.

MENDELSSOHN, The Organ Music: Three Preludes and Fuges Op. 37; Six Sonatas Op. 65; Hans Fagius an der Christensen Orgel der Kathedrale zu Hårnösand; BIS LP-156/157
Aufnahmedatum: 25./26.2.1980

Klangbild: Offen, präsent, dicht, etwas wenig Nachhall.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen:

Gesamteinspielung Viktor Lukas (EMI 1C 187-29 305/06)

Sonate Nr. 1 mit Doerr (Psal 64/150868 PET)

Sonate Nr. 6 mit Krapp (Ar 200879-366)

Der Interpret ist uns bereits vor einiger Zeit aufgefallen mit einem gut gewählten und gestalteten Querschnitt englischer Orgelmusik durch drei Jahrhunderte (FF 12/80). Die Vorlage des gesamten Orgelwerkes von Mendelssohn stellt höhere Ansprüche, will man es von dem früher als sentimental und suspekt angesehenen Flair befreien, ihn, zum mindesten die Orgelmusik betreffend, richtig vorstellen: als Klassizist „zwischen den Zeiten“ (Barock und Frühromantik), worauf schon die diversen Fugen und fugierten Sätze hinweisen. Diese Entstaubung ist unter anderen der seinerzeit großartigen Interpretation durch Viktor Lukas aus ganz natürlichem, musikalischen Gefühl mit zum Teil exquisiten Farben gelungen, die Tempi der einzelnen Sätze so gewählt, daß man gleichsam einen Bogen über das jeweilige Werk herausfühlen mochte.

Auch Fagius hat sich, wie der Begleittext dartut, in ähnlicher Richtung Gedanken gemacht und sie in die Tat umzusetzen versucht. Jedoch fehlt es vielfach an überlegener Ausgewogenheit des Tempokonzepthes. Denn er nimmt, aufs Ganze gesehen, manchmal extreme Tempi: bewegte Sätze erscheinen oft wesentlich zu rasch (Praludium und Fuge c, erster und letzter Satz der f-Moll-Sonate, Fuge der c-Moll-Sonate); ruhigere Teile vielfach zu langsam und daher das Sentimentale streifend (zweiter Satz der B-Dur-Sonate). Anderes ist aber überzeugend schön ausgeungen (Adagio der c-Moll-Sonate, 6/8-Satz der B-Dur-Sonate). Manche Anfangssätze (B-Dur-Sonate) werden auch vom Klang her meines

Erachtens zu wenig angriffig geboten, ein Mehr hätte auch ihre innere Größe gehoben. Denn die Orgel entstammt einer der bekanntesten dänischen Firmen, wird aber nicht so experimentierfreudig vorgeführt wie möglich; das Klangbild erscheint ein wenig neutral und nicht immer allzu fesselnd. Man höre, um nur zwei Vergleiche anzubieten, den dritten Satz der ersten Sonate bei Doerr, oder die cembalomäßig reizvoll eingefärbten Triolen im d-Moll-Präludium bei Lukas. – Über den selbständigen Schlußsatz der häufiger gespielten sechsten („Vater unser“-)Sonate kann man auch verschiedener Meinung sein. Meist hört man ihn auf der Basis einer Schwebestimme, dann auch noch zu langsam wie hier bei Fagius. Ich persönlich ziehe Krapp vor, der eine reine Flötenregistrierung anbietet und so dem Sentimentalen aus dem Wege geht.

Gerade Mendelssohns Orgelmusik erlaubt viele Möglichkeiten in Tempo und Farbe; alles ist Geschmackssache, das heißt im Grunde das Ergebnis gestaltender Musikalität. So gesehen, kann man auch die vorliegende Einspielung durchaus als rangvoll ansehen. *Herbert Briefs*

Die hier angebotene „Orgelreise durch Europa“ findet nicht statt – stimmiger der Untertitel: „Orgelmusik aus zehn europäischen Ländern“.

ORGELREISE DURCH EUROPA; Werke von Lübeck: Präludium d-Moll; Kuchar: Fantasie g-Moll; Lemmens: Fanfare; Gigout: Toccata h-Moll; Bennett: Trumpet Voluntary D-Dur; Albrechtsberger: Präludium und Fuge D-Dur; Frescobaldi: Präludium g-Moll; Jimenez: Battalla de sexto tono; Weck: Hopptanze; Hofhaymer: Nach willen din; Seixas: Sonate A-Dur; André Manz; Jecklin 179 (1S30)

Aufnahmedatum: März und September 1978

Klangbild: Direkter, voller Klang, transparent, scharfe Konturen, gute räumliche Abstimmung.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung:

Kuchar: Stadtmüller (Ursina Motette M 1029)

Orgelreise durch Europa – welch ein einladender Titel! Doch die Reise beschränkt sich auf die Vermittlung von Werken mehr oder weniger bekannter Kompositionen aus zehn verschiedenen Ländern (wobei die österreichischen Historiker sicherlich nicht damit einverstanden sein werden, daß man die Liedübertragung nach einer Tabulatur von Paul Hofhaymer dem Musikland Schweiz zuordnet, nur weil dieses Stück sich in einem schweizerischen Denkmälerband befindet). Deutschland als Orgelland mit der Darbietung des Präludiums d-Moll ohne die dazugehörige Fuge von Vincent Lübeck (von knapp 3 1/2 Minuten Spieldauer) scheint mir dann doch arg „unterrepräsentiert“. Der Zufall wollte es übrigens, daß die sonst kaum zu hörende Fanta-