

definierten Ausbildung des Einzeltones). Mehr als heutiger Virtuosenstandard wird nicht gezeigt. Man sollte nicht nur das „automatenhafte Spiel der Ostasiaten“ ankreiden, wenn aus dem „Westen nichts Neues“ kommt. Vielleicht sollte man Repertoire überhaupt meiden, mit dem man sich nicht mehr identifizieren kann oder die Mühen für eben jene letzten noch fehlenden Quentchen nicht auf sich nehmen möchte.

Wolfgang Wendel

Klavierwerke

Wo bleibt die Selbstkritik?

BACH, Das Wohltemperierte Klavier I; Detlef Kraus (Klavier); Thorofon Capella ATHK 281/2 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: Sehr wechselnd, insgesamt recht starke Verfärbung, deutlich dumpfe Mitten.
Fertigung: Verzerrungen bei Dynamikspitzen.
Vergleichseinspielungen: Gould (CBS 77 427), Gulda (MPS 88.005-3).

Generationen von alten, „großen“ deutschen Pianisten nahm man es nicht übel, wenn ihre virtuellen Kräfte international nicht konkurrenzfähig waren. Ob nun Schnabel, Fischer oder Kempff, alle entschädigten sie ja schließlich durch Intellekt, durch emotionalen Einsatz oder poetische Verklärung. Wenn hier inzwischen eine verminderte Kompromißbereitschaft seitens des Hörers zu verzeichnen ist, die das „Nicht-Können“ eines Werkes einfach nicht mehr tolerieren mag, dann ist da nur vordergründig eine Tendenz zur Technokratisierung im musikalischen Bereich zu sehen. Geht es nicht letztlich eher um eine Art „Werkschutz“, um die ganz legale Forderung, zunächst einmal das zu spielen, was in den Zeilen steht, bevor man sich an die Zwischenräume wagt? Überlegungen, die bei der vorliegenden Neuproduktion des Wohltemperierten Klaviers fast zwangsläufig den kritischen Geist bewegen. Kraus, als Pädagoge nicht ohne Verdienst, zieht sich hier auf pianistische Standards zurück, die schlichtweg, zumindest auf Schallplatten, nicht mehr diskutabel sind. Wer rät dem heute 66-jährigen in Zukunft von solchen Offenbarungseiden ab – schließlich nützen sie niemandem, dem Künstler am allerwenigsten. Ich kann mich nicht entsinnen, etwa das c-Moll-Präludium auf Platten jemals so hölzern uneben vernommen oder bei den Läufen des B-Dur-Präludiums solche Hakeleien gehört zu haben. All das, auch die häufig nicht eben geradlinig ablaufenden Fugen, vermitteln das Bild eines vielleicht tiefsinnigen, aber in diesem Rahmen nicht mehr angemessenen Spiels.

Nikolaus Deckenbrock

(Klavier); Philips CD 412 227-2 (WD: 49'56'')
LP 412 227-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: März 1984
Klangbild: (CD) Sehr runder, präsenter Klavierklang.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Op.35: Brendel (FSM 112 VXDS), Arrau (Philips 839 743 LY), Gould (CBS 72 882), Gilels (DG 2532 024), Gelber (Orfeo A 040 841).

Die „Eroica“-Variationen, im Konzertsaal immer noch eher gemieden, vermutlich weil das Verhältnis von Risiko und Wirkung nicht gerade günstig liegt, kommen in den letzten Jahren zunehmend zu Schallplatten-Ehren. Die Entwicklung ging dabei von den zwei einstigen Extrempunkten, die Arrau mit einer enorm ausdrucksdichten Einspielung sowie Gould mit seiner charakteristischen Hervorkehrung kontrapunktischer Bezüge gesetzt hatten, hin zu größerer Objektivierung, die vor allem in Gilels' auch pianistisch extrem geschliffener Aufnahme die klassische Architektonik in den Vordergrund stellte.

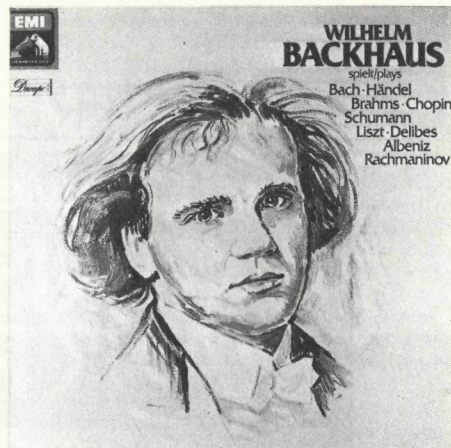
Daß Alfred Brendel da wieder einen anderen Weg einschlagen würde, war eigentlich zu erwarten. Gleich der Anfang macht deutlich: Die Vorstellung der Bässe zielt mehr auf klangliche Einstimmung als auf strukturelle Verdeutlichung, die Oktaven kommen weich, fast ohne Kern, die Kanten sind geschliffen, die Architektur tritt zugunsten des Melos zurück. Die Forti sind zurückgenommen, ebenso die Akzente, und wenn selbst die immer wiederkehrende Fermate dem harmonischen Fließen geopfert wird, dann scheint der Zyklus mehr in Schubert-Nähe gerückt als je zuvor. Das hat, zugegebenermaßen, ein wenig Format – vor allem gestalterisches, während pianistisch Gilels die Nase wohl doch deutlich vorne hat –, doch ob der Ansatz den Kern gerade dieses Werkes trifft, wage ich dann doch zu bezweifeln. Daran ändert auch nichts, daß Brendel durchgängige Tempi wählt und eine akzentuiert durchgestandene Fuge für große innere Geschlossenheit und souveräne Steigerung zum Schluß hin sorgt.

Von solchem Ansatz kann das „Albumblatt für Elise“ natürlich nur profitieren, und auch die „Eccossais“ sind endlich einmal von allen Klavierstunden-Anklängen entfernt. Und schließlich zeigt sich auch in den Bagatellen op. 126, wie weit sich Brendel inzwischen von der Drahtigkeit seiner Beethoven-Aufnahmen aus den sechziger Jahren entfernt hat. Nur: Den „Eroica“-Variationen hat er den Stachel gezogen.

Nikolaus Deckenbrock

Der junge Backhaus.

CHOPIN, Etüden op. 10 und op. 25, SCHUMANN, Fantasie C-Dur op. 17, Nachtstück op. 23 Nr. 4, Fantasiestück op. 12 Nr. 2, BRAHMS, Paganini-Variationen op. 35, LISZT, Liebestraum Nr. 3, Ungarische Rhapsodie Nr. 2, BACH (arr. Lucas), Pastorale aus dem Weihnachtsoratorium, HÄNDEL, The Harmonious Blacksmith, RACHMANINOFF, Prélude op. 3 Nr. 2, DELIBES (arr. Dohnány), Walzer, ALBÉNIZ (arr. Godowsky), Tango; Wilhelm Backhaus (Klavier); EMI 29 0345 3 (2 M 30)
Aufnahmedatum: 1908-1937
Klangbild: Insgesamt akzeptables historisches Klangbild.



Fertigung: Einwandfrei.

Eine kühne Forderung: Liszts „La Campanella“-Etüde müsse immer als Reserve verfügbar sein, auch wenn sie nicht auf dem Programm stehe. Der junge Backhaus konnte sich solche Ansprüche freilich leisten, gebot er doch über eine seinerzeit sensationelle Technik, die auch heute noch jedem Wettbewerbslaureaten alle Ehre machen dürfte. Einspielungen aus den Jahren 1908-1937 vermitteln nun ein facettenreiches Bild von dieser Meisterschaft, die sich keineswegs aufs Technische beschränkte, sondern manuelle Überlegenheit zunehmend in den Dienst formaler Großdisposition stellte. Aufnahmechronologisch beginnt die Stückfolge mit Rachmaninoffs vielgeschundenem Prélude op. 3 Nr. 2, eingespielt im Jahr 1908: Der kaum 25-jährige verblüfft hier mit extrem freier Agogik und pianistischen Überraschungsmomenten, über die er später wohl selbst nur noch gelächelt hat – oder, um mit Backhaus zu sprechen: „Je älter man wird, desto lächerlicher wird jedes Ritardando.“

Die Aufnahme der Schumannschen Fantasie op. 17 aus dem Jahr 1937 zeigt Backhaus auf der Höhe seiner Kunst. Gestalterische Weitsicht, die jedes „Verweile doch“ zwingend in übergeordnete Formabläufe einbindet (im 1. Satz finden sich in dieser Hinsicht Parallelen zu Weissenberg), die die Exaltiertheit des Mittelsatzes mit eminent furchtlos angegangenen Sprungstellen triumphal bewältigt und das Finale zum kraftvoll schönen, gewaltig gesteigerten Abgesang erhebt – all das besitzt jene Souveränität, die Backhaus bis ins höchste Alter nicht mehr verließ. Zeitlich und stilistisch dazwischen: Chopins Etüden op. 10 und op. 25, im einzelnen grandios, nervig, kantabel, mitunter fast übermütig leicht und brillant, aber als Kompendien Chopinscher Klaviersprache noch nicht völlig getroffen. Es bleibt bei einer hinreißenden Nummernfolge mit deutlichen Schwachstellen. Stärker tritt der zyklische Gedanke in Brahms' Paganini-Variationen hervor. Backhaus spielt sie blockartig abgeschlossen, phänomenal sicher, zielbewußt, linear; was an Brillanz reichlich geboten wird, fehlt allerdings ein wenig an fahlen Valeurs, an Michelangelis Morbidez. Dafür klingt bei Backhaus der Schluß des zweiten Bandes derart überzeugend, daß man an der Berechtigung von Michelangelis diesbezüglichen Streichungen und Umstellungen zweifeln könnte. Bemerkenswert schließlich der Liszt-Spieler Backhaus: betörende Klanglichkeit im Liebestraum Nr. 3, kraftvoll-sinistre Tönung in der 2. Ungarischen Rhapsodie. Man kann sich vorstellen, wie fulminant der 30-jährige seiner Campanella-Forderung gerecht geworden sein dürfte.

Klaus Bennert

HIS MASTER'S VOICE KLASSIK IN PERFEKTION

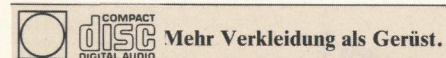
Die Sensation zum Bach-Jahr Erste vollständige Einspielung der Arnstädter Orgelchoräle



Werner Jacob an der Silbermann-Orgel im Dom zu Arlesheim

JOHANN SEBASTIAN BACH
ARNSTÄDTER ORGELCHORÄLE
38 Chorälvorspiele
Werner Jacob, Orgel
1C 2LP 165-27 0331 3 T DMM
1C 2MC 295-27 0331 5 T

Bis 1984 schlummerte das Manuskript LM 4708 im Archiv der Yale-University. Niemand ahnte, daß darin eine Sensation verborgen war: Von insgesamt 81 Orgelchorälen sind 38 Werke zweifelsfrei Johann Sebastian Bach zuzuschreiben, und die wenigsten dieser in der Arnstädter Zeit (1703–06) entstandenen Kompositionen waren bisher bekannt. Die 38 Orgelchoräle des Arnstädter Orgelbuchs erscheinen jetzt erstmals im authentischen Klang auf LP und MC.



BEETHOVEN, Eroica-Variationen Es-Dur op.35, Albumblatt Für Elise, Sechs Bagatellen op. 126, 6 Eccossais WoO 83; Alfred Brendel

★ **Wagners Flügel – vorbildlich eingesetzt.**

LISZT, Walhall, Elsas Brautzug, Spinnerlied, Sancta Dorothea, Am Grabe Richard Wagners, Valse oubliée Nr. 4, R.W.-Venezia, Die Trauer-gondel I und II, Bagatelle ohne Tonart; Michele Campanella (Klavier); Acanta 40.23 548 (1 S 30) Aufnahme-datum: (P) 1985 Klangbild: Präsent, geringfügig gedeckte Mittel-lage, sehr offener Diskant. **Fertigung:** Einwandfrei.

Anders als dem Hammerflügel der Mozart- oder Schubert-Zeit ist der frühen Form unseres heutigen Konzertflügels bisher wenig Interesse seitens der Interpreten, Hörer oder Produzenten entgegengebracht worden. Auf den frühen Steinways, Bechsteins oder Blüthners ist der Staub des Anachronismus liegengelieben, darüber mag auch Horowitz' eigener, in Konzerten verwendeter alter Steinway oder Michelangelis Schubert-Brahms-Einspielung auf einem alten Exemplar kaum hinwegtäuschen. Bei Werken des ausgehenden 19. Jahrhunderts

Das Label Natural Sound (im Vertrieb von Wergo) brachte digitale Hörbilder mit dem Titel „Waldkonzert“ (SM 9001) heraus. Via Kunststoff-Mikrophonie wurde eine Klangdokumentation erstellt, in der Waldesrauschen, Wind, Regen, Gewitter, Vogelstimmen und andere Tierlaute erklingen und so zu einem facettenreichen Waldkonzert werden.

erlauben fortgeschrittene Hörgewohnheit und gehobene musikalische Ansprüche offenbar besonders wenig Rückgriffe auf historisches Instrumentarium, das ja meist als unvollkommene Vorstufe der modernen Geräte empfunden wird. Und dennoch ist hier eine Platte vorzustellen, die sicher solche Bedenken nicht rückhaltlos vom Tisch zu kehren vermag, die aber in der Verbindung Werk – Instrument – Interpret schlicht Ausnahmewert beanspruchen darf. Michele Campanella stellt den Flügel vor, den die New Yorker Firma Steinway 1876 Richard Wagner zur Eröffnung der ersten Bayreuther Festspiele überreicht hatte. Das 1978 in Hamburg restaurierte Instrument, das heute in der Villa Wahnfried steht, bietet von sich aus vielleicht nicht unbedingt die idealen akustischen Voraussetzungen für adäquates Liszt-Spiel. Die große und die kleine Oktave klingen für unser Ohr vielleicht doch reichlich gedeckt und die offenen, leichten Höhen lassen auch in diesem Fall Assoziationen an Opas Klangwelt aufkommen. Doch weiß sich Michele Campanella, der spätestens seit seiner Rhapsodieneinspielung in die vorderste Reihe der Liszt-Interpreten aufgerückt ist, offenbar so ideal auf die akustischen und mechanischen Gegebenheiten einzustellen, daß dies in manchen Fällen einer Neuentdeckung der Werke gleichkommt. Das betrifft weniger die frühen Transkriptionen aus Wagner-Opern, denen bei aller Brillanz dann doch etwas markantes Volumen abgeht, als die rund um Wagners Tod entstandenen Spätwerke. Die einstimmigen tritonisch-durchsetzten Rezitative aus den „Trauer-gondeln“ oder die Venezia-Reminiszenz R.W. erhalten eine Mischung aus Direktheit, tragendem Ton und unsentimentaler musikalischer Erfüllung, die in dieser Form wohl nur noch bei Brendel anzutreffen ist, da allerdings weitaus

subjektiver ausgeformt. Campanella hingegen erfüllt die feinsten dynamischen Vorschriften mustergültig und kann endlich auch den Pedalvorschriften des Komponisten zu sinnvollem Recht verhelfen. Eine Lektion über „objektives“ Liszt-Spiel, das sich dennoch nicht auf unsinnliche Kargheit zurückzieht. Zu empfehlen für Liebhaber alter Instrumente, dringend anzuraten den Interessenten des späten Liszt.

Nikolaus Deckenbrock

★ **Wertvolle Klänge.**

PURCELL, Suites de clavecin Nr. 1-8; Kenneth Gilbert (Cembalo); harmonia mundi France HMC 1158 (1 S 30) Aufnahme-datum: 1978 Klangbild: Natürlich und transparent. **Fertigung:** Einwandfrei.

Hier gilt es, eine der schönsten Cembalo-Platten der letzten Zeit anzukündigen. Über harmonia mundi France kommt Kenneth Gilberts Aufnahme der Purcell-Suiten aus dem Jahre 1978 zu uns, eine Einspielung, die bezüglich Abwechslung, Farbigkeit und lockerem Fluß Maßstäbe setzt. Die Faszination beginnt beim Klang des Instrumentes: Gilbert konnte über ein französisches Original-Instrument aus dem 17. Jahrhundert verfügen, das als einziges noch existierendes Instrument der Vaudry-Familie im Londoner Victoria-and-Albert-Museum steht. Das zweimanualige Cembalo verfügt über ein 8'- und ein 4'-Register, die sich auffallend wenig voneinander abheben. Mit diesen sehr eng mensurierten Farbreizen geht Gilbert nun sehr variabel um. Er wechselt sehr häufig die Register, ohne daß dies als Überreizung empfunden wird. Daß seine Artikulation und vor allem seine Rubato-Technik einmal mehr den (goldenen) Mittelweg zwischen Festigkeit und Flexibilität beschreiben würde, war zu erwarten. Daß sich aber die Tanzsätze insgesamt mit so lockerem Drive entwickeln würden, überrascht dann schließlich doch. Die kleinen Sätze von Purcells Suiten erhalten so unerwartete Spezifität: Eine Interpretation, die durch ihre Dezent die Stücke nicht überfrachtet, die aber gleichzeitig die allemal vorhandenen (vor allem rhythmischen) Reize nicht übersieht. Daß sich diese auch bei mehrmaligem Abhören nur wenig verlieren, spricht zusätzlich für die Qualität dieser Einspielung.

Nikolaus Deckenbrock

○ **Linie, Rhythmus und harmonische Struktur.**

SCARLATTI, 11 Sonaten (Vol. III); Christian Zacharias (Klavier); EMI 27 0218 1 (1 S 30) Digital Aufnahme-datum: Oktober 1984 Klangbild: Sehr präsent und plastisch. **Fertigung:** Vereinzelte Knistergeräusche.

Scarlatti auf dem Klavier: Eine seit Lipatti oder Horowitz eigentlich hinfällig gewordene Diskussion um die Möglichkeit, den Cembalowerken des Neapolitaners – wenn auch in anderer Form – auf dem Flügel gerecht zu werden, kommt wieder in Gang. Erst kürzlich erklärte Alfred Brendel, daß er seit einem offen-



bar eindrucksvollen Cembaloabend mit Kirkpatrick lieber die Finger von diesen Sonaten lasse; sie seien zu eindeutig aus der Spiel- und Klangwelt des Cembalos heraus erfunden. Und Christian Zacharias, Klavierinterpret der vorliegenden Aufnahme, greift sogar selbst (auf dem Cover) die Behauptung von Kirkpatrick auf, daß das Klavier trotz des Nuancenreichtums und seiner großen dynamischen Skala Scarlattis Farbkontraste eher eibne als erhöhe. Auch wenn die Argumentation Kirkpatricks aus dem Blickwinkel eigener instrumentaler Präferenzen erfolgte, sieht sich doch heute noch jeder Pianist der Forderung ausgesetzt, zumindest auf Schallplatten den Einsatz seines Instrumentes immer wieder neu zu rechtfertigen.

In der dritten Folge seiner Scarlatti-Einspielung tut dies Christian Zacharias in der von ihm gewohnten Art: Er setzt weiter auf klares, transparentes Spiel, bei dem das Alles-oder-nichts-Prinzip des Cembaloanschlags auf den Flügel übertragen zu sein scheint. Der Ton hat Kern, und die Linien haben Kontur. Da ist nichts raffiniert ausgetüftelt, der Text erscheint pur. Wenn Zacharias so die dynamischen Schwellmöglichkeiten des Flügels ungenutzt läßt – er begründet dies damit, daß „wir als geborene Spätromantiker“ wieder neu lernen müßten, das „Ich auszuklammern“ –, dann mag das hinsichtlich einer Objektivierung der Darstellung sicher sinnvoll sein, doch Klangreiz geht von solchem Spiel nicht mehr aus. Es muß ja nicht Horowitz' verfeinerte Fingerkuppensensibilität aus jedem Ton sprechen, aber eine Portion Anschlagscharme würde dem interpretatorischen Interesse nur geringfügig im Wege stehen. So kommt ein etwas neutrales Scarlatti-Bild mit stockenden (E-Dur KV 380) und sprudelnden Momenten (A-Dur KV 533) heraus, das sich pianistisch auf hervorragendem, in den Verzierungen perfektem Niveau befindet. Zum Kennenlernen der Sonaten hervorragend geeignet, dürften Freunde überfeinerter Klavierkunst allerdings weniger angetan sein.

Nikolaus Deckenbrock

○ **Fast zu brav.**

SCHUMANN, Kinderszenen op. 15, Waldszenen op. 82, Bunte Blätter op. 99 (Auswahl); Maria João Pires (Klavier); RCA/Erato ZL 30789 DT (1 S 30) Digital CD 88092 Aufnahme-datum: August 1984 Klangbild: (LP) Präsent, voll, natürlich. **Fertigung:** Leichtes Knacken auf Seite 1, sonst einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Op. 15: Horowitz (CBS SBRG 72117), op. 82: Béroff (EMI C 063–11065).

Entsagungsvoll ernst, in nonnenähnlichem Habit, so präsentiert sich Maria João Pires auf dem Cover ihrer neuen Schumann-Platte, als habe sich ihr der Aufnahmeort, ein französisches Kartäuserkloster, aufs Gemüt gelegt. Aber auch ihre Interpretation der Kinderszenen, der Waldszenen und einer Auswahl der Bunte Blätter op. 99 wirkt in mancher Hinsicht überzogen asketisch und kontemplativ. Natürlich kommen die Vorzüge ihres mittlerweile gereiften Mozart-Spiels in diesen empfindlichen Schumann-Zyklen nicht wenig zum Tragen: unmanierierte, natürliche Phrasierungen, klare Linienzeichnung aus einem nie substanzlosen Piano heraus (die Fortedimension, überhaupt alles pianistisch Pointierte hält sich freilich allzusehr in Grenzen). Der „Träumerei“ bekommt solche Reinheit, solch konzentrierte Schlichtheit vorzüglich – kein Gedanke an stilistische Alptraumromantik. Und dennoch bleibt Maria João Pires den meisten Stücken so manches schuldig. In klarem, aber durch übermäßige Ritardandi gelegentlich fast zum Stillstand gebrachtem Erzähl-duktus versagt sie den Kinderszenen die ins Phantastische weisende Klangdifferenzierung (eines Horowitz, eines Katsaris), damit aber auch die pianistische Spiegelung der mitkomponierten romantischen Symbolprogrammatik. Von der Phantasie- und Bedeutungsgeladenheit der romantischen Chiffre „Kind“ (Schumann

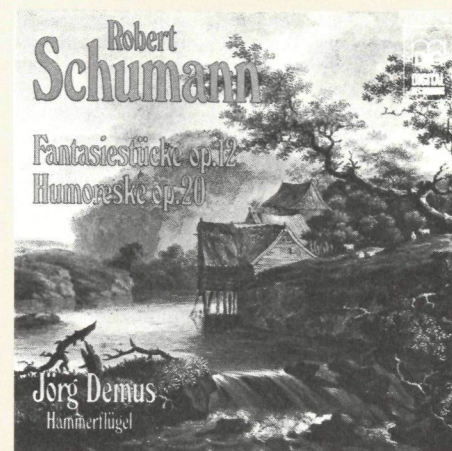
dachte da in der Musik durchaus literarisch, auch wenn er op. 15 erst nach der Fertigstellung mit den bekannten Titeln versah) erfährt man wenig; die vielschichtigen Visionen einer Kind-Welt, die sich nur mehr über die Kunst, sozusagen auf sentimentalischem Weg erreichen läßt, bleiben nicht nur „fast zu ernst“, sondern vor allem „fast zu brav“.

In den Waldszenen beweist Frau Pires zwar schöne Affinität zum lyrisch Freundlichen, zu den expressiven Mittelwerten; jedoch erfaßt sie damit eigentlich nur den idyllischen Rahmen der Kernstücke. Dem „Vogel als Prophet“ fehlt die naturmystische Klangfärbung, der „Verrufenen Stelle“ das Schaurige, Fable – immerhin hat Schumann dieser Miniatur ein Gedicht Hebbels vorangestellt, das von Finsternis und Mord spricht. Schumanns kompositorische „Spreu“, wie op. 99 ursprünglich betitelt werden sollte, erklingt sehr kultiviert. Dennoch bleibt der begründbare Verdacht, daß auch hier mehr zu entdecken wäre.

Klaus Bennert

○ **Keine Perspektiverweiterung.**

SCHUMANN, Fantasiestücke op. 12, Humoreske op. 20; Jörg Demus (Hammerflügel); MD + G CD L 3150 (WD: 54'26'') Digital Aufnahme-datum: (P)1985



Klangbild: Natürlich, aber mit viel Raumanteil. **Fertigung:** Einwandfrei.

Es ist in den letzten Jahren so viel über die Vor- und Nachteile der Verwendung historischen Instrumentariums gesagt oder geschrieben worden, daß es müßig ist, an dieser Stelle neue Plädoyers abzuhalten. Im Bereich der Romantik haben sich die Versuche ohnehin sehr in Grenzen gehalten, von Perspektiverweiterungen einmal ganz zu schweigen. Nun also diese Schumann-Platte mit Jörg Demus: Der Österreicher, der sich schon weit vor



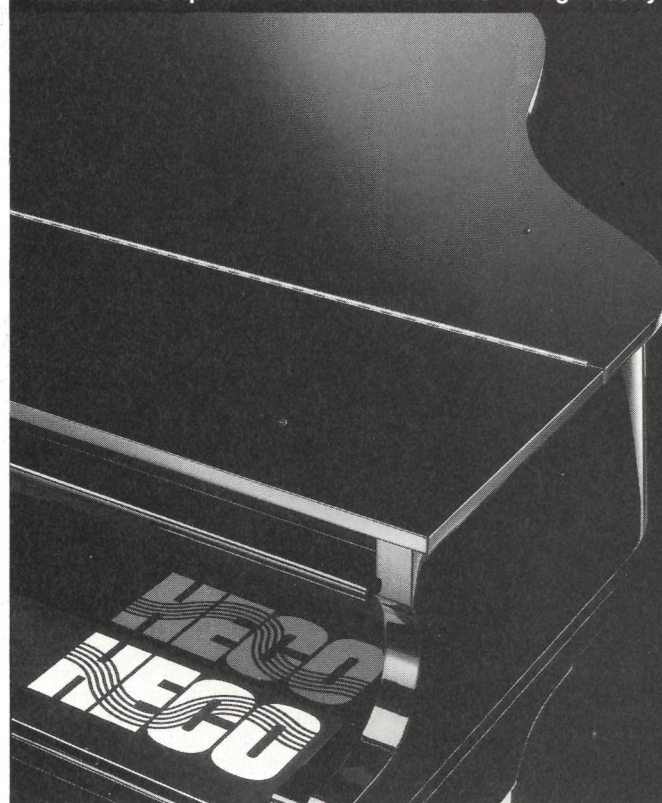
Die neuen Heco-HiFi-Lautsprecher-Klassen: Interior – Superior – Acterior und Auto HiFi

Wir bauen Lautsprecher wie Musikinstrumente

High Fidelity

Wir bauen Lautsprecher wie Musikinstrumente

Auto HiFi



Prospekt A: HiFi-Boxen



Prospekt B: Auto HiFi

Bitte anfordern bei Heco GmbH, Postfach 7, 6384 Schmittent/Ts.

der großen Historienwelle eingehend mit historischen Instrumenten beschäftigte, ohne je zu einer Art Galionsfigur werden zu können oder zu wollen, verwendet einen Hammerflügel von Conrad Graf aus dem Jahre 1835, ein Pendant zu jenem Flügel, den der Klavierbauer Robert und Clara zur Hochzeit im Jahre 1840 schenkte. Die Verbindung ist hergestellt, und auch für eine historische Klangorientierung ist die Platte nicht ohne Reiz. Besonders der Moderator, das Filzstück, das sich zwischen Hammer und Saite schieben läßt, kann da wichtige Hinweise auf dynamische Relationen geben.

Wenn dennoch erneut das Interesse für solche klanglichen Historisierungen nicht lange anhält, liegt das einerseits an eben dem Fehlen klanglicher Eigengestaltungsmöglichkeiten durch den Interpreten, aber auch an der Tatsache, daß in Demus dann doch nicht jener souveräne Sachwalter perfekten pianistischen Umgangs zur Verfügung steht, der hier eigentlich am Platze wäre. Gleich „Des Abends“ tröpfelt beschaulich vor sich hin, und vollends in „Traumeswirren“ scheinen die Finger auf eigene Art der Thematik nachgehen zu wollen. So bleibt letztlich, trotz des mächtigen, sehr echt wirkenden Einsatzes besonders in der Humoreske, nur ein lebenswürdiger Außenseiterplatz für diese Produktion, für eine CD im heutigen Angebotsfeld dann vielleicht doch etwas zu wenig.

Nikolaus Deckenbrock

Vokalwerke

 Zum vierten Mal.

BRAHMS, Ein deutsches Requiem, BRUCKNER, Te Deum; Barbara Hendricks (Sopran), José van Dam (Bariton), Janet Perry (Sopran), Helga Müller-Molinari (Alt), Gösta Winbergh (Tenor), Alexander Malta (Baß), Wiener Singverein, Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan;

2 CD DG 410 521-2 (WD: 101'56'')

LP 410 521-1 (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: (P) 1985

Klangbild: (CD) Sehr präsent und plastisch, aber unausgewogen durch Zurücknahme des Chors.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Karajan (DG 2726 505), Karajan (EMI 1C 157 – 02 850/51), Klemperer (EMI 1C 153 01 295/96).

Daß Karajans Bedürfnis nach medienaktueller Präsenz im musikalischen Standardrepertoire auch vor den großen Chorwerken der Literatur nicht haltmacht, ist eine seit langem zu beobachtende Tatsache. Das beeinträchtigt natürlich nicht – bei allem Unverständnis gegenüber solchem, wie auch immer motivierten Produktionsheißhunger – die Qualität der einzelnen interpretatorischen Leistung.

Da verlangt Brahms' „Deutsches Requiem“ als protestantisches Pendant zur katholischen Requiemtradition entschieden nach eigenen Lösungen. Die schlichten, liedhaften Elemente einerseits und die romantische Chorpolyphonie andererseits lassen sich kaum glaubhaft mit den bekannten Mitteln opernhafter Dynamisierung in die geistige Atmosphäre von Trost und Hoff-



BRAHMS
EIN DEUTSCHES REQUIEM
BRUCKNER-TE DEUM
HERBERT VON KARAJAN

nung als bewußter Gegenwelt der „Dies-irae“-Schreckensvisionen zwingen. „Die Posaune ruft nicht zum Gericht, sondern sie verkündet die Auferstehung“: Bei Karajan erfüllt sich die Charakterisierung Hans Gals in umgekehrter Richtung. Im „Poco sostenuto“ des zweiten Satzes („Aber des Herrn Wort bleibet“) tut sich fast Brucknersche Blockhaftigkeit auf, die Pauke bringt mit knalliger Intonierung das Hoffnungsbegehren arg in Bedrängnis und überhaupt scheint hier Schrecken eindeutig vor Trost zu rangieren.

Insofern bleibt sich Karajan auch in dieser vierten Einspielung seiner eigenen Darstellungs-tradition treu. Er inszeniert Brahms' Werk nach dramatischen Gesichtspunkten als großsymphonisches Koloß. Bei langsamen Tempi – die Aufführungsdauer (75'11'') entspricht fast genau derjenigen der früheren Aufnahmen – vertraut er erneut nicht der Tragkraft der Wortdiktation, er verläßt sich vielmehr auf die Wirksamkeit großflächiger Dynamisierung. Ein Ansatz, der auch aus den Darstellungen der anderen großen Chorwerke bekannt ist, der aber endlich befreit scheint von der zudeckenden Wirkung pastoser Klanggebung.

Die Einspielung hat ihre Höhepunkte im sechsten Satz, der aufgrund seiner dynamischen Anlage Karajans neuerdings vermehrtem Mut zu kantiger Wucht am meisten entgegenkommt. Da greift auch der Wiener Singverein endlich mit jener plastischen Aussprache ein, die er in den ersten Sätzen arg vermissen läßt. Textunverständlichkeit, hier allerdings aufgrund teilweise beträchtlicher Vokalverfärbungen, lassen auch die Solisten nicht im besten Licht erscheinen. Fördert Barbara Hendricks dabei wenigstens noch die musikalische Linie klar zutage, so irritiert bei José van Dam dann doch die starke, aber verzichtbare und im Sinne einer textbezogenen Partanlage letztlich störende Konzentration auf stimmliche Materialvorführung.

So ist eine etwas disparate Aufnahme entstanden, die der von Karajan sonst gewohnten einheitlichen Gesamtschau auffällig entgegensteht. Ein Eindruck, der in Brahms' Werk letztlich irritierender ausfällt als in Bruckners „Te Deum“, dessen orgelhaftere Anlage Karajans neuer Schärfensuche weit mehr entgegenkommt.

Nikolaus Deckenbrock



Schöne Aufnahme vokaler Kammermusik.

HÄNDEL, Zehn Duette und zwei Kantaten; Mária Zadori (Sopran), Paul Esswood (Coun-

tertenor), Cseperke Falvay (Cello), Pál Németh (Flöte), Péter Ella (Cembalo); Hungaroton Antiqua SLPD 12564-65 (1 S 30) Vertrieb: Helikon, 6900 Heidelberg, Heuauerweg 21

Aufnahmedatum: Januar 1984

Klangbild: Sehr transparent und fein gezeichnet. Stimmen wie Instrumente klar und präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

Ein erstklassiges, gut ausgestattetes, informativ kommentiertes Doppelalbum mit zehn Kammer-Duetten, die Georg Friedrich Händel im Jahre 1711 für Sopran und Kontraalt komponierte. Es sind kompositorische Reaktionen auf italienische Einflüsse (vor allem von Alessandro Scarlatti und Agostino Steffani). Die subtil ausgeformten, rhythmisch lebendigen und melodisch zauberhaften Miniaturen haben elegant-pastoralen Charakter, jedoch kaum dramatische Spannung. Von den Sängern verlangen sie Leichtigkeit, ein hohes Maß an Agilität und präzise Artikulation. Mária Zadori hat eine kleine, lyrische Stimme, die sehr gerade geführt wird, Fiorituren und Triller sauber ausführt, nicht aber durch ein distinktes Timbre ausgezeichnet ist. Ihr Partner ist der wohlbekannte Countertenor Paul Esswood, ein ungemein versierter, virtuoser und erstklassiger Stilist. Geschmackssache bleibt freilich, ob man sich mit dem quasi androgynen Klangcharakter der Falschstimme abfinden kann – ich empfinde ihn als einen ganz spezifischen Reiz, dem man sich allerdings nicht allzu lange aussetzen kann. Das Album ist sorgfältig kommentiert (allerdings nur eine englische Übersetzung des ungarischen Textes), ein Textblatt ist beigelegt. Sehr zu empfehlen für Liebhaber von Vokalmusik, die sich auch an „gesungener Kammermusik“ begeistern können.

Jürgen Kesting



„Der Messias“: klanglich raffiniert „inszeniert“.

HÄNDEL, Der Messias; Margaret Price (Sopran), Hanna Schwarz (Alt), Stuart Burrows (Tenor), Simon Estes (Baß), Chor des Bayerischen Rundfunks, Hans-Peter Rauscher, Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Sir Colin Davis;

Philips 412 538-1 (3 S 30) Digital

3 CD 412 538-2

Aufnahmedatum: Oktober/November 1984

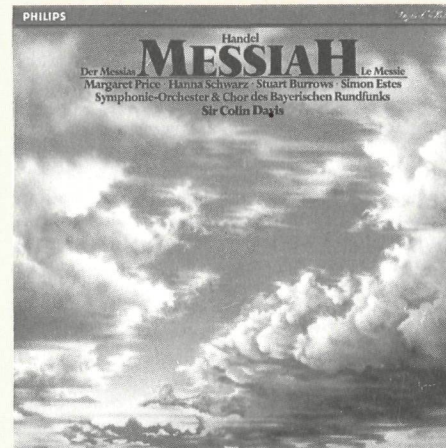
Klangbild: (LP) Räumlich, präsent, gute Klangbalance.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Boulton (Decca 6.35292 EK), Davis (Philips 6747 447), Gardiner (Philips 6769 107), Harnoncourt (Teldec 6.35617), Koopman (RCA/Erato ZL 30948 FK), Marriner (Decca 6.35349 FK).

Keine neue Aufnahme des „Messias“ wird in jeder Beziehung ungeteilten Beifall finden. Wer auf Harnoncourt, John Eliot Gardiner oder Tom Koopman schwört, dürfte sich schwerlich aus ganzem Herzen mit Sir Colin Davis' gleichfalls sehr dezidiertem Auffassung einverstanden erklären. Oder sollte es nicht von einiger Relevanz sein, wenn beispielsweise Gardiner einen Chor aufbietet, der mit 28 Sängerinnen und Sängern etwa halb so stark besetzt ist wie der unter Colin Davis singende Bayerische Rundfunk-Chor, zu dessen Trümpfen übrigens eine bestechende Legato-Kultur gehört?

In Chören, Arien und Rezitativen wie auch in



reinen Instrumentalstücken fordert Colin Davis' sehr überlegen konzipierte Aufnahme zur Stellungnahme heraus. Hier können nur einzelne Punkte herausgegriffen werden. Lebendiges Profil gewinnt dank der durchaus schlüssigen Concerto-grosso-Manier das Fugato der Ouvertüre. Doch auch in einigen Chorsätzen setzt Colin Davis auf auffallende dynamische und klangliche Kontraste. Vor allem die Chöre des 2. Teils wie der ungemein wirkungsvoll „inszenierte“ Chor „Since by man came death“ profitieren von einer raffinierten Klangregie. In dem Chor „And with His stripes“ geht Colin Davis sogar das Wagnis ein, den Chor bei ungewöhnlich langsamem Zeitmaß durchgehend a-cappella singen zu lassen, um den Kontrast zum vorangegangenen Chor „Surely He hath borne our griefs“ noch sinnfälliger herausarbeiten zu können. Gegensätze zu anderen Aufnahmen sind hier genauso auszumachen wie beispielsweise bei der „Pifa“, mit der sich im 1. Teil der „Vorhang“ über der eigentlichen Weihnachtsszene hebt. Wurde dieses Stück besonders bei Gardiner als einfache Hirtenmusik verstanden und wurde hier durch bewußt einkalkulierte kleine agogische Freizügigkeiten nach besten Kräften der Eindruck des Natürlich-Spontanen erweckt, so wächst dem Stück bei Colin Davis eine weihevollere Aura zu, die sich mit Händels Intentionen zwar nicht deckt, sich aber in das Konzept der Aufnahme durchaus einfügt.

Wie schon in seiner ersten „Messias“-Aufnahme läßt Colin Davis auch in seiner neuen Aufnahme die Gesangssolisten ihren Part wenigstens sporadisch ausüben; als Beispiele seien hier die Alt-Arie „He was despised“ und die Sopran-Arie „I know that my Redeemer liveth“ genannt. Traumhaft schön, mit berührend weichem Sopran, singt Margaret Price ihr Solo in dem Duett „He shall feed His flock“; einen kernig-festen Tenor hat Stuart Burrows einzusetzen. Und auch Hanna Schwarz ist mit ihrem warm strömenden Alt ungeachtet einiger unschöner Ton-Ansätze und der Tatsache, daß bei ihrer Arie „He was despised“ der Spannungsbogen doch ein wenig durchhängt, ein Gewinn für die Aufnahme. Keineswegs das gleiche ist von Simon Estes zu sagen, dessen oft mulmig wirkender Baß – von Schwächen in Stimmführung, Phrasierung und Intonation abgesehen – nun wirklich nicht für Händels Musik geschaffen zu sein scheint.

Hans Christoph Worbs

 Ein gewichtiger Fund.

JOMMELLI, La Passione di Gesù (Oratorium); Sofia Mukhametova (Mezzosopran), René Jacobs (Contratenor), Gianni Puddu (Tenor), Carlo di Bortoli (Baß), Chor und Orchester der Società cameristica di Lugano, Arturo Sacchetti; Accord/TIS2 CD 149 544 2 (WD: 104'36'')

LP 150 044 (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1984

Klangbild: (CD) Transparent, unverzerrt.

Fertigung: Gut.

Jommelli ist heute ein weitgehend unbekannter Komponist. Im 18. Jahrhundert zählte er zu den bedeutendsten Opernkomponisten, der zeitweilig auch in Stuttgart wirkte und in dieser Zeit die Einflüsse der sogenannten „Mannheimer Schule“ mit ihrem neuen Instrumentalstil aufnahm und verarbeitete. Jommelli ist nicht unbedingt jener Komponistentypus, bei dem jede Aussage ein Originalgenie verrät. Er war ein gewandter Eklektiker, der die Strömungen seiner Zeit geschickt und durchaus inspiriert zu nutzen verstand. Vor diesem Hintergrund sollte man auch seine zwischen 1742 und 1759 entstandenen sechs Oratorien sehen. Sie stellen gattungsmäßig ein eigenartiges Mittelding dar, indem sie einerseits an die „Opera Seria“ anknüpfen, andererseits viele Elemente des weltlichen Konzerts in sich aufnehmen und schließlich als religiöse Werke doch nichts anderes zu sein scheinen als Träger einer subjektiven und vor allem grundsätzlich emotional disponierten Welt- und Lebenssicht.

1749 komponierte Jommelli auf einen Text von Metastasio „La Passione di nostro signore Gesù Cristo“. Dieses Oratorium vermeidet jede Dimensionierung ins Große, auch wenn für die dramaturgische Konzeption die Opernszene Pate gestanden hat. Wenige Personen – Petrus, Johannes, Magdalena und Josef von Arimatea – tragen das Geschehen, das als solches eigentlich gar nicht zu bezeichnen ist. So wundert es denn auch nicht, daß der Chor in dieser Passion so gut wie keine Rolle spielt. Er setzt gleichsam nur mehr Marken der Erinnerung an das Ereignis der Passion, den Anlaß der persönlichen Betrachtungen und Gefühlsbekundungen. Jommellis musikalische Stärke zeigt sich in der Tat immer wieder dort, wo das Empfinden des Schmerzes nach Ausdruck verlangt. Seine Melodien verraten eine beeindruckende Erfindungskraft und einen feinen Sinn für die Musikalisierung von Gefühlsbewegungen. Auffällig hierbei sind die gewichtigen orchesterbegleiteten Rezitative, in denen ein eher realistisches Pathos akzentuiert erscheint, während die Arien dann zur ästhetischen Sublimierung der Leidenssituationen tendieren. Von diesem Aspekt der musikalischen Dramaturgie dieses Oratoriums müßte die Interpretation ausgehen, um für den Gesamtverlauf eine Schärfung und Pointierung der Thematik zu erzielen. So sorgfältig Arturo Sacchetti mit den Instrumentalisten der „Società cameristica di Lugano“ die Partitur realisiert hat, eines fehlt dieser Einspielung: die Kontrastdramaturgie. Alle Rezitative, alle Arien weisen den gleichen Leidenston auf. Das führt zwangsläufig zur Monotonie, wofür weniger die erstaunlich beweglichen und affektuos durchaus befähigten Sänger verantwortlich zu machen sind als die Uniformität des Instrumentalklangs, der zudem immer auf eine reine Begleitfunktion zurückgedrängt erscheint, obwohl die konzertanten Ansprüche der Partitur wiederholt den räumlichen Vordergrund für die Instrumentalisten fordern.

Der Grund für die enge Spanne an Farben und

Ausdruck mag im sehr kleinen Ensemble zu suchen sein. Eine Verdoppelung oder Verdreifachung der Streicher dürfte erheblich mehr Vielfalt und Differenzierung ermöglichen. So interessant und informativ demnach diese Veröffentlichung ist, so ganz zufriedenstellend ist sie aufgrund der Interpretation leider nicht.

Dieter Rexroth



Mozart-Hommage einer reifen Künstlerin.

MOZART, Exsultate jubilate KV 165, Parto, parto ma tu ben mio aus La clemenza di Tito, Arien KV 582, 583, 505, 577, 579; Janet Baker (Mezzosopran), The Scottish Chamber Orchestra, Raymond Leppard; RCA/Erato ZL 30823 DT (1 S 30) Digital CD 88090

Aufnahmedatum: Juli 1984

Klangbild: (LP) Hell, mit Hang zum Halligen.

Fertigung: Einwandfrei, Gesangstexte.

Janet Baker war seit jeher ein sängerischer Sonderfall. Im allgemeinen wird sie als Altistin eingestuft (so im „Sängerlexikon“ von Kutsch-Riemens), doch genauso gut trüfe auf sie auch die Bezeichnung „hoher Mezzo“ oder „tiefer Sopran“ zu. Diese Unbestimmbarkeit oder Mehrdeutigkeit der Lage hat ihr für den Lied- und Konzertgesang entschiedene Vorzüge eingetragen. Bei Arien aus dem Opernbereich hingegen werden von den Komponisten meistens weit strengere Kategorien gefordert. Es ist ja kein Zufall, daß das Opern-Repertoire der Künstlerin sehr eng gezogen war.

Wenn Janet Baker nun in ihrem Mozart-Konzert ein (fast ausschließliches) Sopran-Programm vorlegt, so kann dies kaum überraschen. Sicherlich, das Koloraturen-gespickte „Alleluja“ mit dem dreigestrichenen Schluß-C hätte man ihr nicht ohne weiteres zutraut. Aber sie bewältigt das Bravourstück ebenso wie alle übrigen Nummern: besser als erwartet.

Zwei Dinge sind dabei zu bedenken. Zunächst wird man die verehrungswürdige Dame Janet kaum als große Mozart-Sängerin bezeichnen können. Sie hat zwar den Sesto im „Titus“ mit Erfolg gesungen (die Sesto-Arie „Parto, parto“ ist auf dem Recital enthalten), doch ansonsten war auf diesem Gebiet für sie nicht allzuviel zu ernten. Die Ländereien, in denen sie wohlthätig herrschte, waren die Barockmusik und – wohl noch mehr – die deutsche Liedromantik von Schubert bis Mahler. Mozart verlangt eine ganz spezielle Griffigkeit und Gelenkigkeit der Stimme, über die das pastose, weich und warm getönte Organ der Baker nicht verfügt. Der verzierte Teil der Arien mit den vielen Läufen, Trillen, Doppelschlägen usw. wird daher ziemlich flüchtig und verwischt ausgeführt.

Zum zweiten: die Stimme der Baker ist nicht mehr jung, das ist eine bedauerliche, aber unbestreitbare Wahrheit. Der Gesangston klingt in der Höhe angestrengt, und selbst Tiefe und Mittellage besitzen längst nicht mehr die Rundung und Fülle von einst.

Trotz all dieser Einwände sollten Mozart-Freunde der Aufnahme ihre Beachtung zuwenden, weil sie ein schönes Beispiel für ernstes, einführendes Musizieren darstellt. Das Schottische Kammerorchester unter Raymond Leppards Leitung läßt exemplarischen Mozart-Stil hören (Leppard betätigt sich überdies bei der Arie „Non temer amato bene“ KV 505 auch als Klaviersolist).

Der Hauptteil des Programms besteht aus Einla-