

FONO-KRITIK

Kammerensemble, einer Vereinigung von Konzertmeistern und Solobläsern der Wiener Philharmoniker, die seit ihrer Gründung 1970 in wechselnder Besetzung, aber mit gleichbleibendem Erfolg konzertiert. Bei vorliegender Einspielung des Oktetts F-Dur D. 803 allerdings hält sich der Erfolg in Grenzen, obwohl man sich doch auf angestammtem Terrain bewegte. Sollte man meinen.

Indes wählten die Wiener für ihre Interpretation einen zu versöhnlichen Mittelweg, nahmen die klangvolle Oberfläche für das Ganze und vergaßen, die Schatten auszuspielen und die Klüfte aufzubrechen, die das Oktett stellenweise so bestürzend vertiefen. Nicht genug damit, ist das Spiel des Ensembles, voran der Streicher, dynamisch und klangfarblich wenig differenziert, spannungsarm, kaum inspiriert. Es wird leider nicht mehr als brav musiziert, was einigermaßen unverständlich ist, da man doch nur auf den Klarinettenpart von Alfred Prinz hätte zu hören brauchen, um sich stimulieren zu lassen. Aber mit der Offenheit beim Musizieren ist es eben ein Ding, von Schuberts Musik ganz abgesehen.

Sein Oktett wird auch weiterhin auf die kongeniale Aufnahme warten müssen. Abstriche auch bei der Technik, wiewohl dem erfahrenen Aufnahmeteam kaum die auffällige Linkslastigkeit des Klangbildes anzulasten sein dürfte. Was also ist bei der Überspielung passiert?

Ekkehart Kroher

Wo bleibt hier Schumann?

SCHUMANN, Sonaten für Violine und Klavier Nr. 1 a-Moll op. 105 und Nr. 2 d-Moll op. 121; Jean-Pierre Wallez (Violine), Bruno Rigutto (Klavier); Bellaphon 6327 016 (1 S 30)

Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Minimale Rumpel- und Laufgeräusche.

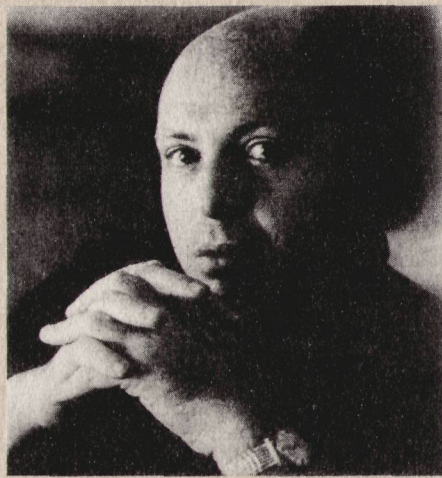
Wallez ist über weite Strecken nicht in der Lage, Melodien-Linien ausschwingen zu lassen. Unausgespielte Phrasen, fahriges Tongebung, fehlendes Atmen verhindern weitestgehend jede „Schumann-Stimmung“. Rigutto scheint eindeutig der bessere Mann – aber ein Klavier allein tut's halt bei Violinsonaten noch nicht. Man wird auf Besseres warten müssen.

Wolfgang Wendel

Spanische Cembalomusik: raffiniert zubereitet.

ANTONIO SOLER, Fandango, 10 Sonaten; Igor Kipnis (Cembalo); Nonesuch D-79010 (1 S 30) (Vertrieb: TIS) Aufnahmedatum: 21. und 22.8.1980

Klangbild: Brillant und außerordentlich dynamisch.



Igor Kipnis

Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Igor Kipnis (CBS 71 071)

Etwa zur selben Zeit, in der Casanova in Madrid den Fandango tanzte (und ihn in den glühendsten Farben beschrieb), in der Boccherini eines seiner Gitarrenquintette mit einem berühmten Fandango krönte, komponierte auch Padre Antonio Soler einen geradezu manisch besessenen Fandango. Mit gutem Grund steht dieses Meisterwerk an der Spitze einer Neuaufnahme von Cembalokompositionen des in El Escorial wirkenden spanischen Meisters. Bereits vor einigen Jahren hatte Igor Kipnis diesen Fandango (ebenfalls auf einem Cembalo der amerikanischen Firma Rutkowski & Robinette) für die Schallplatte eingespielt. Doch von einer bloßen interpretatorischen Neuauflage kann nicht im geringsten die Rede sein. Hier wie dort wird jenes Stück einer restlos kreischenden Bewegtheit mit kaum abreißender Spannung aufgeladen und ihm eine Vielfalt an Farben angezaubert.

Von konventionellerem Zuschnitt gegenüber dem Fandango sind die meisten Sonaten der vorliegenden Aufnahme. Wie Domenico Scarlatti über seine „Essercizi“ hätte auch Padre Soler über seine Sonaten anmerken können, daß den Ausführenden weniger „tiefgründige Gelehrsamkeit“ als ein heiter-sinnreiches Spiel der Kunst, ein „scherzo ingegnoso dell'arte“ erwarte. Wie bei Scarlatti drängen sich schließlich in einigen Sonaten Anleihen an spanische Folklore auf. In ihrem Hüllentext weist Judith Robinson diese Bindung an den Cante jondo und den Zapateado-Stil konkret nach. Was Igor Kipnis' Interpretation anbelangt, so setzt der großartige Cembalist ganz auf eine nie maniert wirkende, sondern stets Spannung weckende, lebendige Agogik. Ungewöhnlich sprechend werden die Kostproben aus einem Oeuvre musiziert, das sich in der D-Dur-Sonate (Marvin 34) oder der virtuos auftrumpfenden, noch in fast barockem Stil sequenzierenden h-Moll-Sonate (Marvin 16) weit über zeitgenössisches Mittelmaß erhebt. Bleibt noch nachzutragen, daß Igor Kipnis mit dem bereits erwähnten Rutkowski & Robinette-Cembalo ein Instrument von außergewöhnlicher Klangpracht zur Verfügung steht.

Hans Christoph Worbs



Erste, aber nicht maßstäbliche Gesamtaufnahme der Tschaikowsky-Quartette.

TSCHAIKOWSKY, Streichquartette Nr. 1 D-Dur op. 11, Nr. 2 F-Dur op. 22, Nr. 3 es-Moll op. 30, Quartettsatz B-Dur, fünf Jugendstücke; Schostakowitsch-Quartett; DG/Melodia 2740 236 (3 S 30)
Aufnahmedatum: 1972 (Quartettsatz, 5 Jugendstücke), 1976 (op. 11/op. 30), 1978 (op. 22)

Klangbild: Unterschiedlich präsent, leicht scharf, transparent.
Fertigung: Bandrauschen.
Vergleichseinspielungen: Borodin-Quartett (Ar XF 283)

Tschaikowskys Streichquartette gehören nicht zum Kronschatz der Quartettliteratur, was erklärt, warum man ihnen relativ selten im Konzertsaal und noch seltener auf Schallplatten begegnet. Jetzt legt die DG als Übernahme von Melodia eine Gesamtaufnahme einschließlich der bisher unveröffentlichten Jugendstücke für 3–5 Streicher vor. Die Aufnahmen sind unterschiedlich alt, zwar sämtlich vom Schostakowitsch-Quartett gespielt, doch mit wechselnden zweiten Geigern.

1970 machte das Ensemble, das damals noch den Namen seines Primarius Andrej Schischlow trug, erstmals auf sich aufmerksam, als es den dritten Platz beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München gewann. Inzwischen hat es nicht nur den Namen gewechselt, sondern ist auch ein gutes Stück vorangekommen, wovon die Chronologie der vorliegenden Einspielungen Zeugnis geben kann. Was diese Aufnahmen betrifft, so muß man trotz ihrer technischen Bearbeitung seitens der DG einige Abstriche machen. Offenbar waren sie nicht auf den heute üblichen Standard zu bringen.

Dafür überrascht das Schostakowitsch-Quartett durch ein Tschaikowsky-Verständnis, das Larmoyanz, Pathos und russische Sentimentalität weithin meidet zugunsten einer Interpretation, die man strukturbewußt, gespannt und diszipliniert impulsiv nennen muß. Der Klang des Ensembles tendiert eigentlich zum Orchestralen, wird aber immer wieder kammermusikalisch zurückgenommen und verdünnt, oft allerdings ohne die notwendige dynamische und klangfarbliche Abschattierung (op. 30). Auch sind einzelne Ensemblemitglieder hier nicht gegen Intonationsschwankungen gefeit (Quartettsatz), die bei der gelegentlichen Schärfe des Klangbildes besonders auffallen. Während die Quartette Nr. 1–3 vor allem durch die kompetente Einspielung des Borodin-Quartetts bekannt wurden, wecken die frühen Studienarbeiten des 23jährigen Tschaikowsky zusätzliches Interesse, zumal diese Miniaturen manchen Vorhall bringen. Sie bestätigen vollends eine lebendige, geistig nicht übersprühende, aber sehr sorgfältige und engagierte Veröffentlichung, die uns Aufschluß gibt über das Tschaikowsky-Verständnis der jüngeren russischen Musikergeneration. Es erweist sich hier als fern jedem romantischen Klischee, ohne deshalb den gattungsgeschichtlichen Stellenwert der Tschaikowsky-Quartette korrigieren zu können.

Ekkehart Kroher



Harfenvirtuosität par excellence.

VIRTUOSE HARFE; Werke von Glinka: Variationen über ein Thema von Mozart; Parish-Alvars: Sérénade op. 83; Spohr: Variationen über Méhuls Lied „Je suis encore dans mon printemps“; Liszt: Arabeske über „Le Rossignol“; Godefroid: Carnaval de Venise op. 184; Renié: Danse des Lutins; Fauré: Impromptu op. 86; Caplet: Divertissement à la française; Prokofiev: Prélude op. 12 Nr. 7; Mayani: Toccata und Tournier: La Danse du Moujik; Chantal Mathieu; Ariola-Eurodisc 202181-366 (1 S 30) Aufnahmedatum: Februar 1981

Klangbild: Präsent, fein gezeichnet, durchschnittliche Dynamik.
Fertigung: Ohne Mängel.

Kleine Virtuosenstücke – Virtuosität großgeschrieben. So ließen sich schlagwortartig Programm und Interpretation der vorliegenden Platte charakterisieren. Die Folge der elf relativ kleinen Stücke mutet fast wie eine Zugabensammlung an. Die Interpretin beweist von Stück zu Stück aufs neue, daß dies für sie das Gegebene ist. Mit der Harfe aufgewachsen, begann Chantal Mathieu bereits als Vierzehnjährige, Preise zu sammeln. Sie wurde zur gesuchten Festspielharfenistin und baut seit 1977 von Genf aus ihre internationale Karriere auf.

Auf ihrem Instrument scheint ihr schlechterdings nichts unmöglich zu sein. Ihrer technischen Bravour widersteht selbst die vertrackteste Passage nicht. Was darüber hinaus ihr Spiel besonders auszeichnet, ist das geradezu Ravelsche Klangraffinement, mit dem sie stets zu Werke geht: von Glinka bis Liszt und von Prokofiev bis zur jüngsten Gegenwart.

Glinkas Mozart-Variationen verwenden im Grunde dasselbe Thema („Das klinget so herrlich“) wie die von Sor, aber wie es bei Sor schon eine Variante des Mozart-Originals ist, so „klinget“ es auch bei Glinka (wiederum) anders als in der „Zauberflöte“. Nun, bei Chantal Mathieu „klinget“ es jedenfalls klanglich äußerst raffiniert zubereitet, und die Variationen geben dann den Auftakt zu dem musikalischen Brillantfeuerwerk, das – von kleinen Adagio-Ruhepunkten unterbrochen – zwei Seiten lang entfacht wird. Durch die enorm weite dynamische Skala der Harfenistin und ihren ungewöhnlich stark differenzierten Anschlag reicht ihr Spiel von zartestem Rieseln über blendendes Funkeln bis zu mächtig rauschendem Harfenschlag. Hauchfeine Lyrismen stehen neben prickelndem Capriccioso, intim klingende Adagio-Kantilenen neben glanzvoller Harfenartistik. Erwähnenswert ist bei dieser Platte noch, daß es sich mit Ausnahme von Liszts „Le Rossignol“-Arabeske ausschließlich um originale Harfenwerke (des 19. und 20. Jahrhunderts) handelt.

Karl Ludwig Nicol

*Spielt Bartók mit
weitem, noch durch das
Pedal verlängerten
Atem: Zoltán Kocsis*

Wiederveröffentlichungen KAMMERMUSIK

Ein hübsches Kaleidoskop von Bläserstück und -stückchen aus Telemanns „Getreuem Music-Meister“.

TELEMANN, Sonata für Flauto dolce, Ouvertüre (Suite) für Oboe und Continuo, Sinfonie à Flûte traverse seule, à la Française, Napolitana für Oboe d'amore und Continuo, Flauto pastorale für Panflöte und Cembalo, Menuet à 2 Cornes de Chasse, Sonata à Flauto dolce solo, Sonata für Oboe solo, Sonata für Fagotto solo, Pastorelle für Querflöte und Continuo, Crillon à 2 Chalumeau, Air Trompette für Trompete und Continuo; Sebastian Kelber (Flöte), Alfred Sous (Oboe), Hans-Martin Linde (Flöte), Heinrich und Konrad Alfing (Horn) Walter Stiftner (Fagott), Otto Steinkopf und Frithjof Fest (Chalumeau), Edward H. Tarr (Trompete), Elza van der Ven (Cembalo); DGA Resonance 2547 044 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1966/1967

Klangbild: Von hohem Standard, zwar unterschiedlich präsent, doch durchweg natürlich und ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Aus der bald 15 Jahre alten 5-Platten-Gesamtaufnahme des „Getreuen Music-Meisters“ von Telemann wurden hier sechs Sonaten und sechs kleine Pièces zu einer „Bläserserenade“ zusammengestellt, die in kunstfertiger Darstellung in unterschiedlichster Besetzung mit teilweise recht ausgefallenen Instrumenten – durchweg



Originale – rundherum Freude am Zuhören machen. Da gibt es continuobegleitete Sonaten für Block- und Querflöte, für Oboe, Fagott und dazu einzelne, oft ganz kurze (Tanz-) Sätze für Oboe d'amore, für Panflöte, Naturhölzer, Schalmeyen und Naturtrompete – nie langweilig und alles „höchst ergötzlich exekutiert“. Man wundert sich über die ausgezeichnete Klang- und Aufnahmequalität der Archiv-Serie der DG schon vor fünfzehn Jahren und darüber, wie im Schatten des Concentus Musicus Harnoncourts damals unbekümmert mit allen Instrumenten ohne allzu große Interpretationsverrenkungen einfach hübsche Musik gemacht wurde. – Eine sehr empfehlenswerte Platte!

Diether Steppuhn

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Beseelte Geistigkeit.

BARTOK, Allegro barbaro, 15 ungarische Bauernlieder, Improvisationen über ungarische Bauernlieder, 3 Volkslieder aus dem Komitat Csik, 4 Nánien; Esquisses op. 9 b; Zoltán Kocsis (Klavier); Philips 9500 876 (1 S 30) Aufnahmedatum:

Klangbild: Sehr präsent, etwas hallig, von weiter Dynamik.
Fertigung: Kleine Rauschstellen, Poltern auf Seite 2, Vorhall.

Während Vladimir Ashkenazy seine Sensibilität auf Bartóks Klavierkonzerte richtet, leistet Zoltán Kocsis seinen Beitrag zum Bartók-Jahr, indem er neben dem berühmten „Allegro barbaro“ und den fünfzehn ungarischen Bauernliedern auch abgelegene Zeugnisse des Komponisten ihrer pianistischen Verklärung entgegenschickt: die drei Volkslieder aus dem Komitat Csik, die vier Nánien und die Esquisses op. 9 b. Kocsis, wohl der vielseitigste und interessanteste unter den jungen ungarischen Pianisten, beweglicher und einfallreicher jedenfalls als Desző Ranki, hat sich bisher bei schärfsten Tempi und massiver Notation als analytisch den Stoff wägender und helllichtig beurteilender Interpret bestätigt. Eines seiner Vorbilder ist Glenn Gould. Mit dem Kanadier verbindet ihn das Gespür für das stimmliche Netzwerk. Darüber informieren Platten mit Bach-Konzerten und Haydn-Sonaten. Auch Bartók verlangt die ordnende, Proportionen überhaupt erst schaffende Hand.

Nun scheint Kocsis zum ersten Mal auch einen Klavierton gefunden zu haben, der um einiges wärmer und runder klingt, als dies die älteren Aufnahmen verraten. Ich weiß nicht, ob dieser Gewinn an Volumen und Raum bloß der Technik von Philips zuzuschreiben ist. Das wäre eine Vermutung, die etwa mit dem Hinweis auf Bren-

FONO-KRITIK

del gestärkt werden könnte. Die Schallplatte hat aber ihre eigene Logik, und insofern muß darüber nicht lange spekuliert werden.

Bartók mit weitem, noch durch das Pedal verlängertem Atem. Kocsis antwortet mithin jenen Interpret, die den Komponisten in Gegenden entführt haben, wo rauhe Winde wehen und die Vegetation des Klangs mit Sparsinn wächst. Er gestaltet einen in vielen Tönungen schillernden Bartók – anders etwa als Ashkenazy, der im Fall der Konzerte eine trockene Diktion bevorzugt. Das „Allegro barbaro“ bläht sich unter Kocsis' Händen zu einem Gebilde, das nicht nur in seinen Rhythmen federt, sondern auch räumlich viel Platz beansprucht. Einerseits in den nachhallenden Verzögerungen, die durch die Obertöne entstehen; andererseits durch die kräftige Modellierung, die Kocsis den Mittellagen, den Bässen und dem Diskantbereich zuteil werden läßt.

Es ist der Stil eines Chirurgen insofern, als Kocsis die Melodie aus ihren sie eingrenzenden Feldern hervorruft, ohne doch die Begleitung einfach zurückzudämpfen. Das erste der fünfzehn ungarischen Bauernlieder vermittelt zwischen einer gitarrenähnlichen Grundierung und einer frei sich entfaltenden Kantilene. Und damit ist die Richtung für diese an Themen der Volksmusik inspirierten Gesänge vorgezeichnet. Sie sind kurz und äußerst charaktergesättigt. Kocsis treibt sie in atmosphärische Verdichtungen, welche zugleich den künstlerischen Prozeß einer Verwandlung spiegeln; der Verwandlung von Vorlagen in subtile Kunst.

Ein Vorbild dieser Verwandlung ist Debussy, von dem nicht nur der frühe Bartók mehr profitiert hat, als man gemeinhin annimmt. Wenn Kocsis die nächtlichen Klänge, die in der Stille verdämmenden Harmonien, auch die huschenden und mit den Vorschlägen prunkenden Figurationen der Bauernlieder offenbart, ist Debussy als diskreter Zeuge der Inspiration zugegen. Von hier ist freilich nur noch ein kleiner Schritt zu den in Zonen der Trauer sich bewegenden vier Nänien, deren bedrohliches Gewebe schnell von der Melancholie aufgefangen wird. Der choralartige Einschub in Nummer vier, von Kocsis mit orchestralem Raffinement zelebriert, berichtet allerdings von einer Emphase, die noch über Debussy hinauszuführen scheint.

Martin Meyer



Beethoven, wie es ihn seit Artur Schnabel nicht mehr gegeben hat.

BEETHOVEN, Klaviersonaten Nr. 8 c-Moll op. 13, Nr. 13 Es-Dur op. 27 Nr. 1, Nr. 14 cis-Moll op. 27 Nr. 2; Emil Gilels (Klavier); DG 2532 008 (1 S 30)

Klangbild: Außerordentlich natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Artur Schnabel (RLS 754)

Vielleicht geht es Ihnen wie mir, daß Sie beim Überfliegen der Inhaltsangabe „schon wieder



Emil Gilels

das gleiche“ seufzen. Die „Pathétique“ und die „Mondschein-Sonate“ gehören doch wahrlich zu den meistmalträtirten Werken der gesamten Musikliteratur. Und dann kommt Emil Gilels! Vergessen Sie alle Darstellungen durch andere Pianisten. Klavierspiel verläßt hier die Bereiche allen Ästhetisierens, des nur Auszirkelns, des alleine Sportiven, des intellektuellen Hochsprungs und der Klavierschulweisheiten, um in einem Maße in Musik umzuschlagen, daß man letztendlich vergißt, daß hier ein Klavier zur Realisierung von Musik benutzt wird. Gilels erweist sich wieder einmal als „elementarer“ Musiker. Wenn ich hier den auf Artur Schnabel gemünzten Ausspruch „Sie werden nie ein Pianist, Sie sind ein viel zu guter Musiker“ zitiere, möchte ich ihn auch auf Gilels angewendet wissen. Die gerade bei EMI wieder erscheinende Gesamteinspielung der Klavier-Sonaten von Beethoven in Schnabels Interpretation aus den dreißiger Jahren grenzen zusammen mit Gilels nicht nur ein halbes Jahrhundert Bemühen um Beethoven ein, sie bilden gleichsam jene Eckpfeiler, jene musiktopographischen Eichmarken, an denen gemessen werden wird (und wurde).

Es war mir wichtig, jenen Aspekt genuinen Musizierens wieder einmal klarzulegen, der hier bei Gilels (gerade durch den jahrzehntelangen, bis zum Überdruß nivellierenden Mißbrauch der beiden Sonaten durch Interpreten aller Schattierungen) in einem nicht eigentlich erwarteten Maße zutage tritt; vor allem wird dies in der durch nichts angefochtenen absoluten Identifikation mit dem Gespielten und der unbeirraren Unbedingtheit dokumentiert. Ich habe auch Pianisten wie Solomon, Kempff, Backhaus, Kureti, Arrau, Richter, Serkin und andre nicht vergessen. Ihre Interpretationen sind gewiß nicht überflüssig geworden. Sie markieren nach wie vor jenes ungeheuer Feld musikalischer Lösungsmöglichkeiten. Weniger am Herzen lag mir, hunderte Male über Mondschein-Sonate und Pathétique Gesagtes zu wiederholen. Doch wartet noch immer eine Überraschung auf Sie:

Wenn eine „kleinere“ Sonate, wie die in Es-Dur op. 27 Nr. 1, mit Gilelsscher Pranke angefaßt wird, avanciert sie zu einem Werk so klarer Kontur, daß ihr bisheriges „Schattendasein“ kaum mehr verständlich erscheint.

Akustisch bleibt die Platte nichts schuldig. Nach mehrwöchiger Auseinandersetzung mit dieser Aufnahme scheue ich mich auch im Hinblick auf den Schlußsatz nicht, sie für einen der musikalischen Glücksfälle unter den Schallplatteneinspielungen des letzten halben Jahrhunderts zu halten. Allerdings würde ich mich über eine Polarisierung der „Meinungen“ nicht wundern...

Wolfgang Wendel



Versuch am authentischen Broad-wood

JÖRG DEMUS SPIELT BEETHOVEN; Sonaten op. 13 und op. 27 Nr. 2, Menuett WoO 10/2, Klavierstück für Maria Szymanowska WoO 60; Jörg Demus (Klavier); Calig CAL 30475 (1 S 30) Aufnahme-datum: ca. 1980

Klangbild: Ausgewogen, präsent, originalgetreu, Dynamik groß, räumlich breit und homogen, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Jörg Demus gehört zu den Pionieren des Spiels auf historischen Flügeln; seine Kenntnisse auf diesem Gebiet sind nicht nur dank einer eigenen großen Sammlung von Instrumenten erheblich. Dies sei vorausgeschickt, weil es verwunderlich ist, daß auf der hier vorliegenden Platte eben jene Kenntnisse nicht auch Klang geworden sind. Das ist umso bedauerlicher, als das verwendete Instrument als Typ überaus geeignet ist für die Darstellung der von Demus ausgewählten Werke. Vor kurzer Zeit hatte ich Gelegenheit, in London zwei gleiche Flügel dieses Typs (Broadwood, 1802) selbst zu spielen, und ich war erstaunt, zu welchen zarten, kantablen Pianowerten man doch vordringen konnte. Aber gerade hiervon ist auf der vorliegenden Platte nur außerordentlich wenig zu hören. Die beiden bekannten Stücke (op. 27 Nr. 2 und op. 13) werden mit einer ziemlich undifferenziert dargebotenen Routine abgefahren, und ich glaube nicht, daß Produktionen dieser Art die Zahl der Klavierjünger vergrößern helfen, die sich mit historischen Instrumenten beschäftigen. – Es sei hier ausdrücklich auf die anderen, mittlerweile bei EMI vorliegenden Einspielungen auf historischen Tasteninstrumenten durch Demus verwiesen, die er in den sechziger und siebziger Jahren vorgenommen hatte. Sie weisen fast durchweg mehr Innigkeit und Beschaulichkeit, aber auch mehr natürliches Feuer auf. – Daß dies nicht eine Frage persönlicher aktueller „Form“ des Pianisten Demus ist, beweist im übrigen auch die gerade in USA bei Musical Heritage Society (Nr. 4286), erschienene Platte. Sie enthält Aufnahmen mit einer „Claviharpe“, einer um 1840 von Ditz in Paris erbauten Klavierharfe, die erstaunlich poetisch und ausdrucksvoll geriet. – Aber die hier vorliegende Platte erscheint mir, beson-

ders nach Maßgabe der ausdrucksmäßig doch durchaus im Flügeltyp begründeten Möglichkeiten, nicht ausreichend auf der Basis eines strikten „selfcontrolling“ durchgehört. Knut Franke

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE



Fortsetzung von O. G. Blarrs Orgelübertragungen an der Orgel der Neanderkirche zu Düsseldorf.

TRANSKRIPTIONEN V; Orgelübertragungen diverser Werke (meist Klavier) von Oskar Gottlieb Blarr, Satie, Schönberg, Cowell, Hauer, Webern; Oskar Gottlieb Blarr; Schwann VMS 2094 E (1 S 30) Aufnahme-datum: 21./22.8. und 15./16.9.1980

Klangbild: Von vielfältigster Farbigkeit, räumlich, in bester Durchhörbarkeit.

Fertigung: Einwandfrei; ausgeprägtere Kennrillen sowie Zeitangaben auf dem Cover wären erwünscht.

Blarr ist schon lange bekannt durch seine Transkriptionen als notengetreue Übertragung für Or-



Oskar Gottlieb Blarr

gel: Bartók auf der Orgel; Mussorgsky, Bilder einer Ausstellung; Strawinsky auf der Orgel usw. Er will den Normalklang des Originals (meist Klavier) in die viel reichere Farbskala der (guten) Orgel integrieren, der gleichen Musik zusätzliche Reize, gleichsam eine neue Farbdimension ermöglichen und zugleich die neuzeitliche Orgelliteratur bereichern. Gleiches gilt auch für die vorliegende Einspielung, die ausgewählte Werke von Satie (allein eine Plattenseite), Schönberg, Cowell, Hauer und Webern umfaßt. Leichter wird die Kost dadurch nicht, aber durch die Farbigkeit reizvoller und durchschaubarer. Sie wendet sich jedenfalls an Hörer, die für die Avantgarde schon aufgeschlossen sind oder versuchen wollen, sich ihr zu nähern; wiederholtes partielles Hören bleibt notwendig. Nicht auf jeder Orgel lassen sich solche Transkriptionen durchführen, aber Blarr hat in seiner von ihm mitentworfenen III/47-Riegelorgel das Instrument, das eben auch Möglichkeiten zu einer exquisiten, fast endlosen Farbskala bietet, die sich zusätzlich auf dem besonderen Reichtum an Obertonregistern sowie einem apart intonierten, üppig angelegten Chor an Zungenstimmen aufbaut. Tremulanten auf allen Manualen erschließen weitere Klangdimensionen. So bietet Blarr aus einer längst bewährten Klangfantasie in sorgfältiger Erarbeitung einen geradezu erstaunlichen Reichtum an kaum gehörten Farben an, welcher der Musik sonst nicht mögliche Farbcharaktere zuordnet.

Aus der Fülle des Gebotenen nur einige aparte Dinge. Da wäre von Satie, der schon Ende des vorigen Jahrhunderts zu einer Art Avantgarde fand, besonders zu nennen: „Première Pensée Rose + Croix“ (S. war jahrelang „Hauskomponist“ der Rosenkreuzerbewegung), vor allem „Les Fils des Etoiles“. Schönbergs sechs kleine Klavierstücke op. 19 nehmen sich ganz entzückend aus. Von Cowell, dem angeblichen Erfinder der Clustertechnik, hören wir „Mananaus Fluten“ in eigenartiger Melancholie, bereichert diesmal durch Cluster auch in tiefer Baßlage, ferner „Exultation“ mit fast balkanesisch wirkenden Rhythmen. Auch J. M. Hauer als Mitschöpfer ständig wechselnder Tempi ist vertreten. Nur die Variationen op. 27 von Webern – als bekanntes Beispiel streng punktueller Musik – bleiben mir nicht ganz überzeugend, weil die geforderte Kürze des Anschlages die Klangdifferenzierung nicht recht zum Tragen kommt.

Es bleibt aber zu hoffen, daß Blarrs Textschlußworte, Komponisten zur Beschäftigung mit den überreichen Möglichkeiten von Orgelklängen anzuregen, sie in ihre schöpferische Vorstellung zu integrieren, also auch orgelmäßig denken zu lernen, einmal auf fruchtbaren Boden fallen.

Herbert Briefs



Authentische Gesamteinspielung des Orgelwerkes eines fast vergessenen Komponisten

HUGO DISTLER – DAS ORGELWERK; Arno Schönstedt an den Orgeln zu Campen, Herford und Recklinghausen; Fono FSM 83781 (4 S 30)

Aufnahmedatum: 1978, Seite 8: 1935

Klangbild: Edel, in klarer Durchsichtigkeit, räumlich, (in Herford vielleicht etwas nahe).
Fertigung: Einwandfrei

Zu den bedeutendsten, aber in gleichem Maße fast vergessenen Komponisten ev. Kirchenmusik in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts zählt Hugo Distler. Durch seinen Freitod 1942 ist sein Orgeloeuvre nicht eben umfangreich. Für den Mut einer Distler-Edition auf 4 LP ist der Serie Pape „Das Komponistenporträt“ besonders Dank zu sagen, auch wegen der alle Pape-Veröffentlichungen kennzeichnenden vorbildlich informativen Texte; das Geleitwort über Wesen und Eigenart der Distlerschen Musik hat Oskar Söhngen verfaßt.

Distler gehörte zu den Komponisten seiner Zeit, dem es auf Grund seiner begnadeten Improvisationsbegabung gelang, Choralpartiten, aber auch freie Stücke (meist minderen Umfanges) in einem Stil wiederauferstehen zu lassen, der sowohl eindeutig an die Renaissance (und Frühbarock) sich anlehnt, in seiner Verbindung eines linearen und akkordischen Satzes aber auch an Hindemith denken läßt. Im ganzen gesehen ist es eine Art Kammermusik auf der Orgel, mit aller wünschenswerten Durchsichtigkeit der Stimmführung. Sein Klangideal war die – inzwischen wieder restaurierte – kleine Jakobi-Orgel zu Lübeck, die seit der Hamburger Orgeltagung 1925 eine aufhorchende Welt in Bewegung setzte. Selbst Organist an St. Jakobi, bezeichnete er ihren Klang als „fantastisch-hintersinnig“ und ließ sich in seinen Improvisationen hiervon inspirieren, in ähnlicher Weise, wie die großen Werke Cavaillé Colls zum französisch-sinfonischen Stil eines Widor, Vierne, Dupré führten. Die wesentliche Aufgabe, für diese Edition adäquate Orgeln zu finden, ist mit Erfolg gelöst worden: Campen I/9, Chororgel Herford („Heinrich Schütz-Orgel“) II/21 und vor allem Recklinghausen III/42, sämtlich auf Ott erbaut bzw. restauriert, bilden das Klangfundament, besonders die letztere mit ihren hintersinnig wirkenden Registern Quintade und Regal.

Einen besseren Interpreten als Arno Schönstedt hätte man kaum finden können. Schon lange in Musik dieser Richtung bewährt, verwendet er eine gleich große Sorgfalt auf die technische, insbesondere phraseologische Ausarbeitung, wie auf die klangliche, das Plenum meidende, immer im Stil bleibende Vielfalt der Linienführung. So darf man diese Edition wohl als authentisch bezeichnen. Besonders eindrucksvoll in ihrer verhaltenen, aber eindringlichen Klangstruktur sind die Choralpartiten wie „Wachet auf“, „Nun kommt der Heiden Heiland“ (mit Chaconne), „Christ, der du bist der helle Tag“ usw., während die Sonate nicht ganz frei ist von eigenartiger Sprödigkeit. – Das umfangreiche Beiheft enthält wieder genaue Registrierangaben, bemerkenswerte fettgedruckt. Die Aufnahme ist gut, besonders in Recklinghausen, während Herford mir etwas zu präsent erscheint.

Beachtlich die Ergänzung auf Seite 8 mit Distlers eigener Interpretation fremder Meister in Kiedrich 1935 (Aufnahme Reichsender Frankfurt). Klanglich antiquiert, bleibt doch erkennbar, mit welcher inneren Ruhe er andere Meister wiedergab – und sicher auch ähnliches für seine eigenen Werke erwartete.

Herbert Briefs