

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 meistmalträtierten 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 Broadwood

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.

TRANSKRPTIONEN 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 Normklang 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