

FONO-KRITIK

Neuveröffentlichungen
KLAVIERWERKE

Beethoven durchtrainiert.

BEETHOVEN, Klaviersonaten op. 2/2; op. 53; Steven de Groote (Klavier); Finlandia FA 319 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Präsent, räumlich, etwas trocken.
Fertigung: Ohne Mängel.

1977 gewann der Südafrikaner Steven de Groote den Van-Cliburn-Wettbewerb in Texas. Ein Jahr später konzertierte er in Münchens Herkules-Saal. Daraus machte die Deutsche Grammophon ein Rezital im Rahmen ihrer „Concours“-Reihe. 1979 spielte de Groote für die finnische Firma Finlandia zwei Beethoven-Sonaten ein. Das Resultat ist nun zu hören. De Grootes „Live“-Wiedergaben von Schumanns „Symphonischen Etüden“ und Beethovens „Eroica“-Variationen anlässlich des Münchner Debüts zählten für mich zu den irritierenden Tiefpunkten der „Concours“-Dokumentation. Sie sind in dem Bericht über die Reihe geschildert. Auch die zeitlich spätere Auseinandersetzung mit Beethovens A-Dur-Sonate op. 2 Nr. 2 und der „Waldstein“-Sonate desselben Komponisten vermag das Profil des Pianisten nicht in den wichtigen Punkten aufzuhellen. De Groote, ein unerschütterlicher Techniker mit sportlichem Ehrgeiz, liefert formal gefährdete, klanglich willkürliche Interpretationen. Die „Waldstein“-Sonate wird zum romantischen Konjunktiv; viele Einfälle, wenig Logik. Die frühe A-Dur-Sonate gerät dem Pianisten gesichtslos.

Die „Waldstein“-Sonate ist, mit Rücksicht auf den Rang ihres Verfassers, ein tückisches Werk. Sie ist wohl doch weniger abwechslungsreich und gedankengesättigt, als dies der Name Beethoven suggerieren könnte. G.B. Shaw hatte das schon bemerkt. De Groote reiht sich unter jene Interpreten, die ein Höchstmaß an stimmungsmäßiger Wertigkeit herauschlagen möchten. Er lagert die Tempi um, wechselt die dynamischen Angaben aus, schickt lange Takte ins Pedal, befiehlt andere ins Staccato. Der Abschluß der Exposition beispielsweise verzögert sich bis ins Mordendo, die harmonischen Staffeln der Durchführung verschwinden hinter einem dicken Klangvorhang. Das Gerüst nimmt dabei Schaden.

Ähnlich wie in München spitzt de Groote sodann die Sforzato-Akzente in kaum mehr erträglichem Ausmaß zu. Das zeitigt jene schrillen Schübe, die ohne verbindendes Umfeld im Ohr hängenbleiben, während der gesamte langsame Satz wie hinter einer Nebelwand vorbeizieht. Ich erinnere alternativ an Pollinis Salzburger Version von 1974, welche mit schmuckloser Brillanz den Sachverhalt aufzeigt. Ein Verfahren, das die Sonate buchstäblich veredelt.

In der A-Dur-Sonate schraubt de Groote die



Steven de Groote

Ambitionen zurück. Hier, wo Beethoven in genialen Einfällen die Wiener Klassik durchbricht, beschränkt sich de Groote darauf, den Noten nachzuspielen. Wer durch Arthur Schnabel auf die beklemmenden Baß-Schritte des Largos aufmerksam wurde, wer weiß, wie Arrau die leidenschaftlichen Ausbrüche des Rondos ausschöpft, sieht bei de Groote eine schicksalsergebene Nüchternheit am Werk. *Martin Meyer*

Fast eine blendende Leistung.

BRAHMS, Sonate f-Moll, op. 34b für zwei Klaviere; Karl-Heinz und Michael Schlüter (Klavire); Aulos FSM 53 549 (1 S 30) Aufnahmedatum: November 1979

Klangbild: Ausgewogen, transparent, weitgehend originalgetreu, Dynamik groß, breit und homogen, Räumlichkeit einwandfrei, natürlich.
Fertigung: Knistergeräusche, sonst einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Duo Kontarsky (DGG)

Die Sonate für zwei Klaviere von Johannes Brahms gehört zu den großartigsten und monströsesten Leistungen dieses Genres. Die sinfonische Gangart des Geschehens, die vertrackte metrische Schichtung und die große Spanne, die nun einmal von der geistigen Atmosphäre des Werkes ausgeht (die Melancholie des langsamen Satzes, das ostinate Bohren im Scherzo und die semizeigenerische Disposition des Finale), er-

fordern schon gestandene und auch psychisch umfassend geprägte Interpreten. Die von Aulos mit den beiden Schlütern (Vater und Sohn) produzierte Platte mit diesem bedeutenden Werk habe ich zunächst mit einer gewissen Skepsis aufgelegt; denn die Soloplatten von Karl-Heinz Schlüter (beispielsweise die schwerfingrig-unbedachte Liszt-Aufnahme bei DaCamera) und die vierhändigen Reger-Sachen, die der Senior mit seinem Sohn Michael vorlegte, verrieten zwar Handwerk, nicht aber Geist. Um so überraschter war ich dann bei dieser Platte. Gewiß, es fehlt ihr insbesondere im langsamen Satz die letzte Kontemplation, und auch im Finale vermisste ich überbordenden Pfiff in der Durchformung der Kopfrhythmik. Doch als Ganzes gesehen ist diese Schallplatte eine höchst respektable Leistung. Sie macht vieles von der Größe des Brahmschen Genius deutlich, und wenn man so etwas wie einen „Anspieltip“ (wie das schön schlimm genannt wird) geben will, dann höre man sich das Scherzo an, es ist eine blendende Leistung geworden, aus der Sinn für Erratik spricht, dramaturgisches Proportionsbewußtsein, und letztlich hört man hier die besten Tugenden mitteleuropäischer Klavierkonvention. Die textliche Präsentation müßte detaillierter sein. *Knut Franke*

Pogorelichs Einstand.

CHOPIN; Sonate b-Moll op. 35, Scherzo cis-Moll op. 39, Nocturne Des-Dur op. 55/2, Prélude op. 45, Etüden op. 10/8, 10, op. 25/6; Ivo Pogorelich (Klavier); DG 2531 346 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Offen, präsent, von guter Dynamik, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Schallplatte ist zum Interpretenporträt geworden. Sie lebt vorrangig vom Star. Das liegt in der Logik ihrer Verbreitung begründet und ist eine Tatsache, die an sich noch nichts Negatives hat. Die fünfzigste Einspielung einer Beethoven-Sinfonie kann evident nicht unter dem Stichwort „Beethoven“ präsentiert werden. Was hier lockt, ist der Dirigent. Ob dieser seinerseits noch etwas Sinnvolles zu Beethoven zu sagen hat, muß der Hörer ermitteln. Stars altern und neue Talente sind zu entdecken. Denn die Schallplatte lebt auch von den Novitäten oder Sensationen. Man kennt den alten Kempff, den jüngeren Pollini und sogar den jungen Zimerman. Man weiß, in Grenzen, was einen da erwartet. Eine Entdeckung sorgt aber nicht sehr lange für Sensationen; der Künstler wird entweder berühmt oder vergessen. Wenigen Interpreten ist die Aura eines Michelangeli vergönnt, der immer noch zu überraschen vermag. Also schauen die Schallplattenfirmen aus und tun das Ihrige, um den Markt mit neuen Sensationen zu beliefern. Nur vor diesem bekannten und oft erörterten Mechanismus ist die Karriere des jungen jugo-

slawischen Pianisten Ivo Pogorelich zu verstehen. Pogorelich nahm 1980 am Chopin-Wettbewerb in Warschau teil; ein anderer gewann, das kommt vor. Doch Martha Argerich, ein Mitglied der Jury, packte ihre Sachen aus Protest. Man habe ein geniales Talent, nämlich Pogorelich, willentlich übersehen. Glück im Unglück, die Deutsche Grammophon kompensiert mit einer Schallplatte. Die Werbung prägte den Begriff des „Nicht-Siegers“. Was wäre eigentlich geschehen, wenn Zimerman und Pogorelich zur selben Zeit in Warschau gespielt und Zimerman gewonnen hätte?

Seither ist Pogorelich ein gesuchter Star, der sich im übrigen, konform, auch so verhält. Er spricht mit Verachtung von den Kollegen, läßt nur Horowitz, Michelangeli und Gould gelten. Das beweist zwar Geschmack; für Pogorelichs Spiel ist das Urteil irrelevant. Doch Pogorelich wurde mit solchen und anderen Allüren feuilletonwürdig. Lange Artikel analysierten die kurze musikalische Botschaft, die bisher von Pogorelich ausgesandt wurde. Ich habe das geteilte Vergnügen, dieser Bibliographie ein weiteres Kapitel anzufügen. Im vergangenen Juni debütierte Pogorelich auch in Zürich. Er hatte ein schwieriges Programm gewählt; Schumanns „Toccata“ und die „Sinfonischen Etüden“; von Chopin das cis-Moll-Scherzo, das Prélude op. 45, ein Nocturne; von Ravel den Zyklus „Gaspard de la Nuit“. Schumanns Etüdenwerk zerfiel in zwei Teile – einen lyrisch bis zum äußersten gequälten und einen skrupellos mechanisierten. Das schnelle Tempo der Toccata vermochte Pogorelich in den kontrapunktischen Verzahnungen des Mittelteils nicht zu halten. Von Chopins Scherzo wird noch zu sprechen sein. Ravels „Gaspard“ blieb im „Scarbo“ zwischen den Hürden der Technik stecken. Ich erwähne dieses Rezital bloß mit Rücksicht auf Pogorelichs Podiumsqualitäten. Es war ein achtbares Debüt, aber kein genialer Einstand. Pogorelichs musikalische Eigenwilligkeiten wußten den Werken keine neuartige Erkenntnis abzutrotzen. Viele Einfälle waren auf ihre Schockwirkung angelegt. Und nun also diese Chopin-Platte. Was damals „live“ irritierte, irritiert hier nicht weniger. Frei-



Ivo Pogorelich

lich hat die Aufnahmetechnik zum Vorteil des Pianisten eingegriffen. Nämlich, Pogorelich hat ein sehr unsinnliches Verhältnis zur Klaviatur. Sein Anschlag trifft die Saiten im spitzen Winkel, der Ton klingt gleichförmig, das Volumen ist knapp bemessen. Deshalb gemahnen die Fortissimo-Schwellungen an Weissenberg. Der Bereich von Mezzopiano bis Pianissimo weist kaum Modulationsfähigkeit auf; das Ergebnis ist Statik. Pogorelich erprobt diese Statik an Chopins b-Moll-Sonate. Deren erster Satz ist thematisch einfach angeordnet; das Thema fiebrig „agitato“, das Seitenthema beruhigend „sostenuto“.

Doch zwischen diesen motivischen Blöcken laufen viele Brücken, Übergänge, welche erst die Spannung erzeugen. Pogorelich hält die „Agitato“-Melodie kurz und spröde. Das Seitenthema hingegen wird in gewaltigen Dehnungen so isoliert, als handelte es sich um ein Geschehen, das mit der Sache nichts zu tun hat. Übergänge: keine – respektive wiederum so begriffen, als führten sie eine eigene Existenz. Der Sinn zieht sich zurück.

Doch zeigt sich der Interpretationsprozeß nicht einfach als großräumiges Geschehen bei Wahrung der Details. Ein fehlendes Sforzato Takt 81, bei Takt 93 das Überlappen von zwei Phrasen, eine schwache linke Hand in den Doppelgriffen Takt 138, das dreifache Forte am Schluß zu flach – das sind die Elemente der strukturellen Verschleierung. Von Pogorelichs willkürlicher Handhabung der Dynamik nicht zu reden – die manchmal akzeptiert werden kann; öfters nicht. Die Crescendo-Stufen des Trauermarsches (Mittelteil) sucht man vergeblich, das wiederkehrende Marschthema nimmt Pogorelich Takt 77 ff mezzopiano anstatt fortissimo. Den Triller Takt 82 reißt er dann doch heraus.

Konsequenzen eines radikalen Erneuerers von eingerosteten Traditionen? Pogorelich spielt das Presto der Sonate blendend – und traditionell. Im cis-Moll-Scherzo indes laufen die einzelnen Räder bloß um die eigene Achse. Nur angetippt die zweistimmige Entwicklung Takt 57 (man höre hier Horowitz), die beiden Choralpartien geschmacklerisch trivialisiert, ganz ohne die dramaturgische Weitsicht von Chopin zu beachten. Wo bei Horowitz die Coda explodiert, kann Pogorelich nicht mehr steigern; er ist von Anfang an zu schnell.

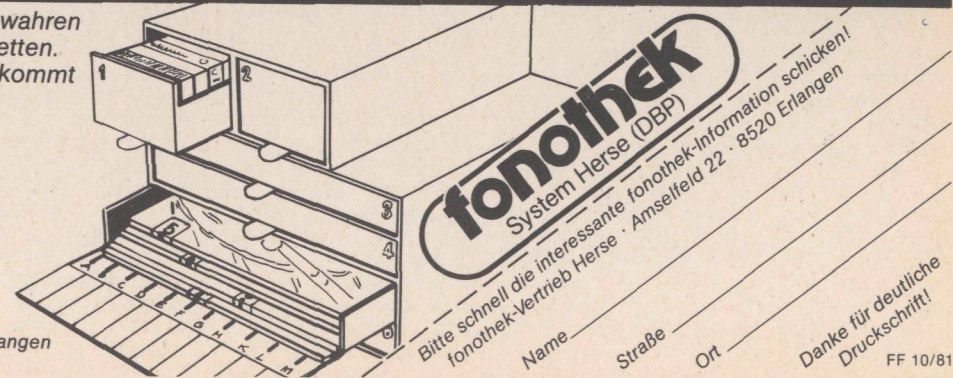
Man könnte mit der Analyse fortfahren und auf die merkwürdigen Zuckungen im Es-Dur-Nocturne hinweisen. Die drei Etüden zeigen Pogorelich als einen Pianisten, der, wie die meisten Kollegen, bemüht ist, sie korrekt zu spielen. Sie sind eben sehr schwierig. – Man soll bei einem Debütanten keine Prognosen wagen. Ob und wie Pogorelich den Weg vom Klavierspiel zur Musik findet, wird sich weisen. Das klingt erbaulich. Es ist immer noch die beste Antwort auf programmierte Sensationen. *Martin Meyer*

Schluß mit der Sucherei...!

Endlich die perfekte Lösung zum Aufbewahren Ihrer wertvollen Schallplatten und Cassetten. Mit dem patentierten fonothek-System kommt mühelos Ordnung in Ihre Sammlung!

- optimale Übersicht
- blitzschnelles Finden
- kinderleichte Handhabung
- sichere, schonende Aufbewahrung
- schön und dauerhaft durch solide Verarbeitung

In führenden Fachgeschäften oder Kupon einsenden an:
fonothek-Vertrieb Herse · Amselfeld 22 · 8520 Erlangen



Bitte schnell die interessante fonothek-Information schicken!
fonothek-Vertrieb Herse · Amselfeld 22 · 8520 Erlangen

Name _____ Straße _____ Ort _____
Danke für deutliche Druckschrift!

FONO-KRITIK

 Schumann von nüchtern-bemühter Hand.

SCHUMANN, Sinfonische Etüden op. 13, Faschingsschwank aus Wien op. 26; Robert Leonardy (Klavier); Ariola 202 065-366 (1 S 30)

Klangbild: Ausgewogen, präsent, weitgehend originalgetreu, dynamisch ordentlich, breit und homogen, Räumlichkeit einwandfrei, weitgehende Natürlichkeit.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

opp. 13 + 26 Demus (Intercord);

op. 13: Bingham (BBC).

Robert Leonardy gehört zu den besten deutschen Pianisten der mittleren Generation, oder, um ein „mauvais Bonmot“ seines Studienkollegen und Carl-Flisch-Mitschülers Michael Ponti zu benutzen: „Robert Leonardy ist der zweitbeste Schüler von Carl Flisch...“ Aber das allein sagt vielen wenig. Der Saarbrücker Hochschullehrer des Jahrgangs 1940 ist ein hervorragender Techniker, ein sehr guter Pädagoge, ein belesener und gebildeter Künstler. Züge naiven, spontanen Spielmanns-Habitus wird man bei ihm kaum oder gar nicht finden und so, wie er sein eigenes, höchst achtbares künstlerisches Wachstum mit strenger Selbstbeobachtung verfolgt, so geht er auch an die Musik heran. Ein kontrollierender Kopf, der, man spürt es auch erneut bei dieser Platte, sich nicht selten im Wege steht und so verhindert, daß sein enormes Potential zum Fundament eines freien und originellen, eben wirklich spirituellen und sensuellen Spiels wird.

Man höre sich einmal unter diesem Aspekt alle jene Stellen genau an, an denen mit organisch wachsender Agogik gearbeitet werden muß; denn da wirkt vieles doch recht bewußt aufgesetzt – gewiß bedacht, aber eben „nur“ und nicht „auch“. Gerade Schumann erfordert in hohem Maße auch interpretatorische Phantastik, biegsamsten Anschlag, Nervosität und Unrast wie Ordnung und Verweilen. So bedauert man auch bei dieser (im übrigen zweifellos bislang besten) Leonardy-Platte den Mangel an „spinnertem“ Zugriff, an Laune und gutem Humor, kurz: an Gebärden, die sich auch auf den Hörer übertragen.

Schade auch, daß Leonardy sich nicht entschließen konnte, bei den Sinfonischen Etüden den Anhang miteinzubeziehen. Alles in allem eine Platte, die den hervorragend geordneten und bedachten Klavierstil Leonardys repräsentiert, aber eben doch perspektivebildende Eigenfarbe vermissen läßt.

Knut Franke

Wiederveröffentlichungen
KLAVIERWERKE

 Leicht antiquierte Noblesse.

CHOPIN, Polonaisen Nr. 1 bis 6; Witold Malcuzyński (Klavier); EMI IC 037-00497 (1 S 30) Aufnahme-datum: 1959

Klangbild: Etwas gepreßt, baßlastig, voluminös. **Fertigung:** Einwandfrei.

Der polnische Pianist Witold Malcuzyński, geboren 1914 in Warschau, ist fast ausschließlich als Chopin-Spezialist bekannt (wenn auch kaum je berühmt) geworden. Sein Name steht für die Auslegung seines Landsmannes. Ältere Generationen mögen die Betreuung von Chopins Erbe schätzen, wie sie Malcuzyński beansprucht. Jüngeren Musikfreunden ist allenfalls sein Name ein Begriff – der allerdings vor den Chopin-Kapazitäten von Rubinstein bis Pollini und Zimerman in die Dämmerung einer kaum konturierten Lage zurückweicht.

EMI bringt jetzt, preisgünstig, eine Wiederveröffentlichung von Chopins ersten sechs Polonaisen. Die Aufnahme stammt aus dem Jahre 1959. Zu diesem Zeitpunkt mochte Malcuzyńskis Platte ihren Platz unter den überblickbaren Darstellungen der Polonaisen mit Erfolg behaupten. Heute ist das anders. Der Bielefelder führt lange Listen, die es dem Hörer schwermachen, sich für den Polen zu begeistern. Am entschiedensten hat Pollini die Polonaisen analytisch gegliedert und auf ihre rhythmischen und melodischen Probleme hin befragt. Noch immer ragt Horowitz' Version der fis-Moll-Polonaise als Gipfel raffinierter Satzbau-Durchforstung hervor. Und neuerdings hat Gilels das elegische Gewebe der c-Moll-Polonaise erleuchtet.

Malcuzyńskis Methode erscheint gegenüber solchen Zeugnissen von Subtilität und Willen naiv. Bezeichnend für sein traditionsgebundenes, spontan zugreifendes Spiel ist, daß die A-Dur-Polonaise zum Inbegriff des Genres überhaupt avanciert. Ein kräftiger Rhythmus, der unbedroht von thematischen Ausuferungen den „militärischen“ Charakter herausstreicht. Die frühen und die späten Werke geraten in dessen Sog – wobei Malcuzyński stets da sich in Pauschalierungen verliert, wo Chopin den Rhythmus umlenkt oder bricht. Die rezitativartigen Schlußphrasen der zweiten Polonaise etwa oder der mit vielen 32tel-Bögen gespickte Mittelteil der fis-Moll-Polonaise geben Auskunft über die dramaturgischen Fehlleistungen des Interpreten. Malcuzyński beruft sich an solchen thematischen Kreuzungen auf eine Noblesse, die sehr großzügig mit den Feinheiten des Textes umgeht und längst überholt ist.

Martin Meyer

 Nicht ganz glückliche Auswahl.

SCHUMANN, Kinderszenen, op. 15; Romanzen op. 28; Arabeske op. 18; Vogel als Prophet, op. 82 Nr. 6; Novelette, op. 99 Nr. 9; Wilhelm Kempff (Klavier); DG 2531 297 (1 S 30) Aufnahme-datum: ca. 1973

Klangbild: Mittenbetont, präsent, originalgetreu, Dynamik durchschnittlich, breit und homogen, räumlich einwandfrei, natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung:

Demus (Intercord)

In den Archiven der Deutschen Grammophon-Gesellschaft schlummert ein ungeheurer Schatz mit den alten Schellackaufnahmen von Wilhelm Kempff, die in den zwanziger, dreißiger und vierziger Jahren entstanden sind. Sie verraten einen pianistischen Seismographen, wie wir ihn uns heute nur schwer vorzustellen vermögen. Doch der Fetisch Technik scheint auch hier dominiert zu haben, als man sich anschickte, die Aufnahme wieder zu veröffentlichen (sie ist ja stereophon...), obwohl da wirklich einige Dinge geschehen, die man ungern hört. Sie lassen sich in einem Satz umreißen: das möglicherweise nicht mehr genau kontrollierte Herausschlagen einzelner Melodietöne. Diese sicherlich in ihrer ganzen Härte nicht bewußt gewordenen Noten sind es, die den Gesamteindruck der Platte erheblich schmälern, obwohl sie zugleich eine Fülle großartig empfundener Musik enthält. Aber wer beispielsweise die um 1951 eingespielten „Papillons“ von Kempff besitzt – ich gehöre zu den Glücklichen –, der spürt, wie sehr doch zwei Jahrzehnte im Leben selbst eines so großen Mannes wie Kempff sinnverzehrend wirken können. – Zu den guten Dingen dieser Platte gehören alle jene Partien, in denen Kempff leise kontrapunktisch reden kann, wo er Klangflächen strukturieren darf, wo er, um mit ihm selbst zu sprechen, nicht auf den „göttlichen Einfall“ zu warten brauchte. Da hört man dann einen der bewundernswerten großen Alten des Klaviers – wie etwa in den Binnenteilen der Romanzen. Da wiegt es möglicherweise geringer, wenn der „Vogel als Prophet“ so irdisch einherkommt, daß er der Poesie verlustig geht.

Wenn es der Firma darum zu tun ist, die künstlerisch nahtlosen Maßstäbe eines Wilhelm Kempff zu dokumentieren, die auch die jüngere Generation einiges zu lehren haben, dann sollte man allerdings zu der bruchlosen älteren Materie greifen, oder bei der Auswahl neueren Materials genauer hinhören: denn es ist keine Schande, daß nicht jeder immer alles konnte, was er mit Sicherheit tun wollte.

Knut Franke

Neuveröffentlichungen
ORGELWERKE

 Animalische Idyllen und ländliche Tänze auf der Orgel.

VON LÄNDLICHEN TÄNZEN UND SINGENDEM GETIER: Werke von Thorens, Reinecke, Honegger, Saint-Saens, Bach, Kullak, Mozart; Volksweisen - bearbeitet von Hannes Meyer; Gold Records LP 11 088 (1 S 30) Aufnahme-datum: 1980

Klangbild: Klar und transparent, füllig – direkt aufgenommen.

Fertigung: Ohne Einwände.

Originalität kann man dieser Platte nicht absprechen. Ob es aber die (unbeschrieben gebliebene und nur in der Abbildung erscheinende) Orgel sein muß, die hier skurrile Klänge hervorbringen soll, bleibe dahingestellt. Das für die Orgel so typische „Spucken“ und durch unregelmäßige Windzufuhr beabsichtigte „Intonationstrübungen“ werden eingesetzt, um eine „fantastische“ Welt zu suggerieren. Lautmalerische Vogelstimmen stehen neben Honeggers „Danse de la chèvre“ oder dem Kuckuck aus Saint-Saens' „Karneval der Tiere“, Folklore neben Menuetten. An Überraschungen fehlt es nicht. Indes gehört diese Platte eigentlich nicht in den Bereich der Orgelmusik (im traditionellen Sinne), sondern in die Kategorie der Leierkasten- und Jahrmarktsmusik, der Karikatur mit allen Möglichkeiten der Verfremdung. Bei dieser Erwartung wird der Hörer wohl seinen Spaß haben – der sich allerdings leicht und schnell abnützen dürfte. Auf jeden Fall dient der Erwerb der Platte einem guten Zweck: „Mit dem Kauf dieser Schallplatte sichern Sie ein Stück Naturschutzgebiet am Neuenburgersee“ (Schweiz). Und das ist ja auch etwas!

Gerhard Wienke

 Eine historische Orgel ist noch kein Garant für überzeugend dargebotene historische Orgelmusik.

JOHANN GOTTFRIED WALTHER, Concerti italiani – Italienische Streicherkonzerte übertragen für Orgel: Concerto B-Dur nach Albinoni (op. 2 Nr. 5), Concerto F-Dur nach Albinoni (op. 2 Nr. 4), Concerto g-Moll nach Manzia, Concerto B-Dur nach Taglietti, Concerto d-Moll nach Torelli, Concerto A-Dur nach Gentili, Concerto B-Dur nach Gregori; János Sebestyén (Orgel); Schwann (Musica mundi) VMS 2092 E (1 S 30) Aufnahme-datum: 1981 (?)

Klangbild: Zumeist präsent, klares Baßfundament, jedoch nicht optimal insgesamt.

Fertigung: Preßtechnisch ohne Einwände.

Vergleichseinspielungen:

Werner Jacob (nach Albinoni op. 2/4 EMI 1C 147-291 110314)

Prinzipiell ist das Erscheinen dieser Platte zu begrüßen, zumal drei der insgesamt sieben Streicherkonzerte italienischer Provenienz, die der mit Bach befreundete und auch mit ihm entfernt verwandte Komponist und Lexikograph Johann Gottfried Walther auf die Orgel übertrug, bisher im Schallplattenrepertoire fehlten. Solche Lücken sind zwar durch die hervorstellenden Aufnahmen mit dem ungarischen Organisten „an der historischen Serassi-Orgel (1851) im Dom von Valenza/Italien“ geschlossen worden, aber so langweilig ist diese Musik nun auch wieder nicht, wie sie hier erklingt.

Die praktische Ausgabe einiger Orgelkonzerte J.G. Walthers von Wolfgang Auler (bei Bärenreiter) wurde zwar nach dem Klangprofil der ehemaligen Schnitger-Orgel in der Eosanderkapelle des Charlottenburger Schlosses in Berlin zugeschnitten und der dort empfohlene Manualwechsel entspricht völlig dem Wechsel von Soli- und Tutti-Streichen in den ursprünglichen Klangfassungen der Konzerte. Die Chance einer echten Trioregistrierung im 3. Satz des B-Dur-Konzertes nach Luigi Taglietti bleibt völlig ungenutzt. Mit Kontrastierungen wird sparsam verfahren, wenigstens wählte Sebestyén andere Registrierungen bei unmittelbaren Wiederholungen etwa bei den kurzen Ecksätzen des Konzertes A-Dur nach Giorgio Gentili. (Übrigens die Tonartenbezeichnungen werden bei drei Konzerten auf der Plattentasche ebensowenig mitgeteilt wie etwa die Satzbezeichnungen. Es gibt hier nämlich Werke mit einem bis vier Sätzen.) Zu allem Überfluß hat sich auch noch ein Druckfehler eingeschlichen, denn zwei Konzerte nach Albinoni erscheinen als op. 2 Nr. 5 (erstes in B-Dur, das zweite in F-Dur). Diese wenig sorgfältige Präsentation würde man in Kauf nehmen, wenn dieses Manko auf musikalischer Seite durch „zündende“ Interpretationen wettgemacht würde – doch auch bei dieser Seite der Veröffentlichung bleiben viele Wünsche offen. Sebestyéns Spiel ist zu undifferenziert, in der Wahl der Klangfarben (und Kontraste) zu eiförmig; störend sind auch die auffallenden Ritardandi. Was an positiven Kriterien bleibt, ist dann doch etwas wenig – zumal auch die Aufnahmen in der Abfolge unterschiedliche Aussteuerungen und Prägnanz erfahren haben.

Gerhard Wienke

 Historische Orgelklänge akzentuiert und eigenwillig.

ORGELMUSIK DER RENAISSANCE, VOL. 2; Rossi: Roccata sesta in G; G. Gabrieli: Canzon francese in E; Frescobaldi: Partita undecima sopra L'Aria di Monicha, Toccata per 'Elevatione in E, Canzona terza in G; Merula: Capriccio cromatichio in D; Froberger: Toccata prima

in A, Fantasia sopra Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La; Kerll: Toccata cromatica con Durezza e Ligature; Speth: Toccata prima in D; G. Muffat: Toccata duodecima in G; Herbert Tachezi (Orgel); Telefunken 6.42 831 (1 S 30) Aufnahme-datum: 1981

Klangbild: Präsent, natürlicher Klang mit Neigung zur scharfen Kontur.

Fertigung: Tadellos.

Beweglichkeit oder gar Virtuosität kann man dem hier zu hörenden Wiener Organisten, der in Harnoncourts Concentus musicus als „Rückgrat“ am Cembalo wirkt, gewiß nicht absprechen. Allein wie er sich den Umgang mit der ungewohnten Tastenanordnung von Manual und Pedal infolge der gebrochenen Oktave souverän zu eigen macht. Dennoch ist sein Non-legato-Spiel, aber auch die bei Harnoncourt immer wieder festzustellende „rhetorische Kurzatmigkeit“ oder gar die Überpointierung der Schlußwirkungen durch Unterbrechung des Spielflusses unmittelbar vor dem jeweils letzten Ton nicht jedermanns Sache. Wie bei Harnoncourt sind auch Tachezis Tempi „im Alleingang“ flüssig, die musikalischen Figuren akzentuiert. Der hier nicht näher bezeichneten historischen Orgel der Osiascher Stiftskirche ist ein relativ kleines, jedoch obertonreiches Klangspektrum eigen. Auffallend die Schärfe der Mixturen; sonstige Aliquoten oder gar Zungenstimmen fehlen. Im Rahmen dieser sparsamen Klangökonomie weiß Tachezi seinen ausgewählten Stücken sehr wohl eigenes Profil zu geben, deren Ästhetik jedoch bleibt eine Geschmacksfrage (s.o.). Akzeptiert man einen solchen Interpretationsstil, so wird diese Wirkung durch die klaren Klangbilder der Aufnahmen infolge der Digitalaufzeichnung voll zur Entfaltung gebracht. Positiv zu werten ist auch der weitgehende Gewinn des Programms für das derzeitige Schallplattenrepertoire.

Gerhard Wienke

 Höchst beachtliche, bestens intonierte Neubauorgel, schönes Raumklang-erlebnis.

BRAUNSCHWEIG-RIDDAGSHAUSEN, Uwe Karsten Groß spielt an der Führerorgel der Klosterkirche Werke von der Lublin, Scheidt, Böhm, Mendelssohn, Reger und Messiaen; Pape/Orgeldokumente 19 FSM 53 719 (1 S 30) Aufnahme-datum: 28./29.5.80

Klangbild: Trotz starken Nachhalls vorbildliche Verschmelzung von Klang und Raum bei zugleich bester Durchhörbarkeit.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielung:

Messiaen: Almut Rössler (Schwann ams-studio 350).

Unter Verwendung alter Gehäuseteile aus der Compeniuszeit hat die Firma Führer eine III/31-Neubauorgel erstellt, die hier mit ab-