

FONO-KRITIK

Da Camera Magna SM 92419/20 (2 LP)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Balance zugunsten der 1. Violine et was verschoben.

Fertigung: Einwandfrei.

Wilhelm Petersen (geb. 1890, Athen; gest. 1957, Darmstadt) hat ein abgerundetes Oeuvre hinterlassen, das sich von insgesamt 5 Sinfonien bis zur Kammermusik erstreckt.

1941 wurde in Darmstadt die Oper „Der goldene Topf“ uraufgeführt. Mit der Aufnahme sämtlicher Streichquartette dieses Komponisten und Dozenten hat die vorliegende Schallplatte drei Werke erfaßt, die jenseits des „Repertoire-Wertes“ stehen, deren editorischer Wert aber um so höher zu veranschlagen ist. Die Gattung des Streichquartetts hat seit der Wiener Klassik immer wieder zu besonderer kompositorischer Kunstfertigkeit herausgefordert. Diese Quartette werden den Ansprüchen gerecht. Es gelingen namentlich im 2. Streichquartett mit seinem meditierenden Finale Entrückungen im Sinne bester Tradition, in einem Stil, der die Deutung einer imaginären Reger-Fortsetzung zuläßt. Andererseits haften den Scherzo-Sätzen in ihrer teilweise hausbackenen Art eine auskomponierte Fragwürdigkeit an, die sie als Produkt ihrer Zeit kennzeichnet. Insgesamt bleibt der Eindruck einer espressiven, nachdenklichen Musik, deren gelegentlich endlose Chromatik eine Gratwanderung des Gleichgewichts zu versinnbildlichen scheint.

Die sehr begrüßenswerte Edition hat mit Rücksicht auf die Verständlichkeit für den Hörer die Reihenfolge der Quartette auf den Kopf gestellt und hierin wohl des Guten zu viel getan. Der Beigleitetext verfällt in den Konzertführerton. Vielleicht sollte man bei derart exponierten Dokumentationen erwägen, verstärkt zeitgenössische Kritiken und authentisches Hintergrundmaterial beizugeben, was über die 1972 in Darmstadt gegründete Wilhelm Petersen-Gesellschaft zu bewerkstelligen sein müßte. Die Interpretation durch das Günter-Kehr-Quartett ist plastisch, engagiert und überzeugend. Sie unterstreicht in jeder Beziehung die Ernsthaftigkeit des Komponisten.

Wolfgang Rogge

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Bach in vertretbarem Rahmen.

BACH: Goldberg-Variationen BWV 988; Liisa Soinne (Klavier);
Finlandia FA 315 (1S30)

Klangbild: Etwas hallig, präsent, von mittlerer Dynamik.

Fertigung: Leichte Mängel.

Die finnische Pianistin Liisa Soinne wird von ihrer Schallplattenfirma als Bach-Spezialistin bezeichnet. Ihr Repertoire umfasse, neben den hier eingespielten „Goldberg“-Variationen, das „Wohltemperierte Klavier“, die Partiten und Suiten. Sie unterrichte, heißt es weiter, an der Sibelius-Akademie von Helsinki und konzertierte mit ihren Brüdern.

Ihre Aufnahme mit dem fordernden Variationenzyklus darf ansprechend genannt werden. Liisa Soinne pflegt einen manchmal leicht ins übertriebene Espressivo rutschenden, ansonsten aber deutlich markierten, stimmlich geordneten Bach. Schwächen offenbaren sich da, wo Mittelstimmen zu orten wären (Var. 15), wo auch die linke Hand diskret mitspricht (Var. 19). Weil der Pianistin nicht ausreichend manuelles Kapital zur Verfügung steht, um die polyphone Differenzierung auch in den dynamischen Grenzreichen des Pianos und Pianissimos zu vollziehen, bevorzugt sie ein stattliches Forte, zieht kräftige Furchen ins Terrain.

Weshalb sie die kurzen, brillanten Nummern jeweils wiederholt, die gemächlicheren indessen nicht, ist nicht ganz zu verstehen. Doch auch da, bei den eilig vorüberziehenden Variationen (Nummer 20, Nummer 26), bleibt sie, bei mittlerem Tempo, in vertretbarem Rahmen umsichtig. Nur der vor das Thema geschobene Schluß-Choral, von Bach täuschend naiv gesetzt, zeigt, daß die Pianistin nicht über den Scharfsinn eines Gould verfügt. Da ist sie freilich nicht alleine.

Martin Meyer

Werkgemäße, auch klangtechnisch ausgewogene Partnerschaft.

BRAHMS, Sonaten e-Moll op. 38 und F-Dur op. 99; Vladimir Ashkenazy (Klavier), Lynn Harrell (Violoncello);
Decca 6.4293 AW (1S30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Ausgeglichen in jeder Hinsicht; auch neben dem vollgriffigen Klavierklang ist noch Platz für den differenzierten Schönklang des Cellos. Ergebnis idealer Klangabmischung. Natürlicher Klang.

Fertigung: Tadellos.

Die Bedeutung, die Mozart, Beethoven und auch Brahms dem Klavier in den Duosonaten für ein Streichinstrument und Klavier beigemessen haben, dokumentiert sich nicht nur in den Werktiteln durch die Voranstellung des Klaviers vor dem Streichinstrument, sondern vor allem durch das Gewicht des Klaviersatzes. Es ist daher keine Marotte, wenn in Konzertprogrammen und (normalerweise auch) auf den Hüllen der Schallplatten an der Präferenz der beiden Instrumente festgehalten wird.

Auf der vorliegenden Schallplatte geschieht dies nicht. Hier wird sowohl in der Reihenfolge der beiden Interpreten als auch im Wortlaut der Werktitel dem Cellisten der Vorrang eingeräumt. Die Aufnahmen der beiden Sonaten zeigen, in Parallele zu Mozart, Beethoven und auch Brahms, im Entwicklungsprozeß jener Gattung

fast selbstverständlich Veränderungen, im Falle der beiden Cellosonaten von Brahms gewiß zugunsten einer ausgewogeneren Partnerschaft zwischen den beiden Partien in der späteren gegenüber der früheren Sonate: bei aller Feinheit der klanglichen Abstufungen wird hier aber unmißverständlich klar, welches der beiden Instrumente „das Steuer in der Hand“ hat. Dabei erweist sich Vladimir Ashkenazy als außerordentlich feinfühler Partner, der stets um echte Klangbalance bemüht ist. Sein Part bildet die Säulen des Klanggeschehens, in das sich das Cellospiel von Lynn Harrell aufs engste einfügt. Ihm geht es um Kantilene, Klangschönheit und Expressivität – Kriterien, die nun mal dem Cello und weniger dem Klavier zukommen. In dieser Hinsicht erscheint das Cello zwar dezent exponiert – Kraftmessungen zwischen beiden eng aufeinander eingestellten Musikern finden nicht statt.

Die Aufnahmen überzeugen durch Schlichtheit, fast durch ihre „Selbstverständlichkeit“. Mit der Abstimmung beider Partien kann man auch in technischer Hinsicht voll und ganz zufrieden sein.

G. Wienke

Chopin verzögert.

CHOPIN: 4 Impromptus, Barcarolle, Walzer Nr. 15-19; Claudio Arrau (Klavier);
Philips 9500963 (1S30)

Klangbild: Präsent, leicht hallig, dynamisch gut.

Fertigung: Ohne Mängel.

Es hat den Anschein, als wolle sich Claudio Arrau nochmals zu einer gedrängten Quantifizierung seiner Kunst entschließen. Die Platten folgen sich Saison auf Saison, das kompositorische Spektrum – von Schubert bis Debussy – ist breit. Als Fortsetzung der Aufnahme mit den ersten vierzehn Walzern von Chopin darf die neue Chopin-Produktion wenigstens teilweise verstanden werden. Sie enthält nämlich die fünf verbliebenen. Aufgenommen ist auch jener an Schubert gemahnende Es-Dur Walzer, der von verschiedenen Instanzen als apokryph bezeichnet worden ist.

Das bedeutendste, gewichtigste Werk ist jedoch fraglos die Barcarolle op. 60 – das in vielen Farben schillernde, dennoch formal fast spartanisch eingerichtete Spät-Zeugnis des Komponisten. Arrau spielt die Barcarolle nicht einfach als ruhig pendelnde Fantasie von Rhythmus und harmonischer Weitsicht. Anders als etwa der in gleichmäßigen Schritten auf die Höhepunkte zureichende Rubinstein legt Arrau das Werk als Stufenfolge an – was insofern seine Berechtigung hat, als die Barcarolle ihren thematischen Guß erst in einem pyramidenförmigen Aufbau erreicht. Dem allerdings auch in der Dynamik Rechnung zu tragen wäre.

Es stört bei Arrau nicht in vorderster Linie die gelegentlich etwas eingerostete Beweglichkeit des Laufwerks; das sind bloß manuelle Schwächen. Strukturelle Schwächen freilich ergeben sich, wenn die terrassenförmig nach oben verlaufenden Ebenen von Piano bis Fortis-

simo – immer in derselben Themensprache – nicht der Logik des Werks angepaßt werden. Arrau findet da wohl zu wenige Nuancen, zu wenige Energien. Den Walzern entledigt er sich mit einer gewissen Gehemmtheit. Es sind keine „großen“ Kompositionen, und vielleicht ist es sogar angemessener, wenn man sie mit jenem Zögern spielt, das den Zweifel an ihrer Qualität enthält. Die tänzerische Anmut indessen müßte nicht unbedingt davon betroffen sein. Arrau, auch hier eine Spur maniert und schwerfällig, schlägt die Brücke zu der anderen Walzer-Platte, welche innerhalb seiner Chopin-Exegese kein Glanzpunkt ist.

Die vier Impromptus. Cziffra nimmt sie im Konzert bei ihrem Titel. Er läßt mithin Einfälle anklingen, Spontaneitäten sich formen – und trifft damit schon den Ton zwischen Nachdenklichkeit und Charme. Arrau macht aus den vier Episoden ausgesprochen romantische Bekenntnismusik. „Allegro assai, quasi Presto“ ist das As-Dur Stück überschrieben. Das „Quasi Presto“ wird aber zugunsten eines sehr getragenen, den ersten Taktschlag jeweils verzögernden Tempos aufgegeben. Und für die schnelleren Passagen braucht Arrau viel Pedal. Ganze Leggiero-Ketten (Fis-Dur Impromptu) verschwinden da in einer harmonisch wenig sinnfälligen Überlagerung. Schließlich die Dynamik: von sostenuto zum Forte und zum Fortissimo in dem Fis-Dur Stück – es fehlt das Relief, die Tiefenstruktur.

Martin Meyer

Gediegener Händel auf einem erlesenen Ruckers-Cembalo.

HÄNDEL: Das Klavierwerk, Folge 3; 8 Suiten für Cembalo, Erste Sammlung (1720): Nr. 1 A-Dur, Nr. 2 F-Dur, Nr. 3 d-Moll, Nr. 4 e-Moll, Nr. 5 E-Dur, Nr. 6 fis-Moll, Nr. 7 g-Moll, Nr. 8 f-Moll; Edgar Krapp;
Ariola-Eurodisc 301 215-16 (2 S 30)
Aufnahmedatum: September 1980

Klangbild: Präsent und mit positiver Räumlichkeit.

Fertigung: Ohne Tadel.

Edgar Krapp spielt die acht „Suites de pièces pour le clavecin“ von 1720 innerhalb einer Gesamtaufnahme des Händelschen Klavierwerks makellos und kongenial ein. Diese Sammlung, die das Siegel einer gewissen Authentizität durch eine von Händel selbst veranlaßte und überwachte Drucklegung trägt, enthält auch die bekannten „Grobschmiedvariationen“ (Suite Nr. 5, E-Dur) und die „Passacaille“ (Suite Nr. 7 g-Moll), die zu vielerlei Bearbeitungen anregte. Krapps Wiedergabe verdient deshalb kongenial genannt zu werden, weil sie eine zentrale Dimension dieser Musik trifft: jene natürliche Selbstverständlichkeit und Allgemeinverbindlichkeit des barocken Idioms, in dem sich kontrapunktische Meisterschaft und erfahrener Einsatz traditioneller musikalischer Mittel und Formen zu gleichwohl spezifischer, unverwechselbarer Aussage vereinen. Die Fraktur der stilisierten Tanzformen ist bekannt, die Fugenthemen lie-

gen gleichsam auf der Straße – aber das Große, Verbindliche spiegelt sich genau in diesem Allgemeinen, ohne „romantischen“ Genieanspruch. Jedes übermäßige Virtuositentum, das diese Musik zum Gegenstand eigenwilliger interpretatorischer Selbstdarstellung nähme, würde hier schaden – allerdings genauso wie jeder Dilettantismus im kleinsten technischen Detail.

Krapp trifft diese Balance zwischen ruhiger Natürlichkeit und gezielt eingesetzter Virtuosität. Souveräne Brillanz entfaltet sich hauptsächlich in den Variationssätzen, etwa in der Suite Nr. 3, d-Moll und in der großartigen „Passacaille“ (einem Meisterstück, dem man wirklich öfter in den

Dieses 1640 von Johannes Ruckers dem Jüngeren erbaute und 1971–73 von Kurt und Susanne Wittmayer restaurierte Cembalo, Leihgabe des Grafen von Landsberg-Velen aus dem Erbdrostenhof zu Münster, enthält heute einen Achtfuß im Obermanual und einen Vier- und Achtfuß im Untermanual. Es ist zur Zeit das einzige zweimanualige Ruckers-Cembalo, das, auch nach Restaurierung, in Korpus, Resonanzboden und Stegen unverändert geblieben ist (ein instruktiver Text im Platten-Cover, verfaßt von Kurt Wittmayer, gibt Auskunft über Details). Die Aufnahmetechnik trägt wesentlich zur Vermittlung der einzigartigen Klangqualitäten dieses Instruments bei.

Klaus P. Richter



Edgar Krapp

Konzertsälen begegnen sollte!). Etwas Überdruck und tempomäßige Überhitzung in den letzten „Grobschmied“-Variationen müssen vielleicht sein, um diese bekannten Sätze aus dem Klavierschüler-Alltag durchaus angemessen herauszuheben. Ein Kabinettstück: Die Suite Nr. 4 e-Moll mit einer Fuge Bachschen Formats als Anfangs-„Allegro“ und einer lichten „Allemande“, in der die spezifische Stimmung des Ruckers-Cembalo (eigens für diese Aufnahme nach Kirnberger vorgenommen) besonders reizvoll wirkt.

Überhaupt fallen neben den versponnenen Präludien die nachdenklichen Allemanden als (stille) Juwelen der Sammlung auf. Krapp bringt hier das kostbare, zweimanualige Instrument in besonders eindrucksvoller Weise zum Singen.

Verschleierter Mozart.

MOZART: Sämtliche Klaviersonaten; Andras Schiff (Klavier);
Decca 6.35 571 (6S30)

Klangbild: Von weiter Dynamik, räumlich, leicht hallig.

Fertigung: Knacker auf Seite 9.

Mozarts Klaviersonaten scheinen die seit Beethoven geförderte und von der Romantik vorangetriebene Auffassung vom Musikwerk als Charakterstück eher am Rande zu berücksichtigen.

FONO-KRITIK

Sie strotzen nicht vor Individualität. Das macht ihren interpretatorischen Nachvollzug so schwierig. Schwieriger als die Darstellung von Bach, weil das Satzgewebe nicht mehr in einer geschlossenen Welt des Stils beheimatet ist. Die Pianisten sind dieser irritierenden Herausforderung auf unterschiedliche Weise begegnet. Bei Glenn Gould ist die artikulatorische Aggressivität gleichsam eine Überkompensation von Emphase, die bei Mozart in dieser Form fehlt. Auch die romantisch-expressive Schule eines Edwin Fischer tendiert darauf, den Lakonismus der Partitur mit Schwermut und sinnender Geste auszugleichen. Während wiederum Gieseking die lakonische Abfassung motorisch zuspitzt; Gulda scheint ihm da zu folgen.

Also zurück zum „natürlichen“ Mozart? Zur lichten, vibrierenden, die Tragik schonend andeutenden Bleistift-Skizze? Es gibt, bis jetzt, unter den Pianisten keinen, der auf dem Klavier realisierte, was Karl Böhm als Dirigent tat. Freilich gibt es Anzeichen dafür, daß der jüngere Ungar Andras Schiff eine solche Mozart-Option teilt.

Schiffs Name steht hinter denen seiner Kollegen Kocsis und Ranki. Wenn Kocsis der temperamentvolle Analytiker ist und Ranki als abwägender Virtuose auftritt, behauptet sich Schiff als eher lyrisches Naturell, welches sich bisher in Platten mit Werken von Bach, Scarlatti, Schubert und Beethoven mitgeteilt hat. Schiff ist kein Grübler, kein Tüftler. Und auch sein manuelles Können drängt sich nicht vor.

Und dies ist eines der Spezifika dieser Mozart-Kassette: daß die vielen technischen Verletzlichkeiten der Sonaten ganz unberührt bleiben. Schiff überwindet die Tücken der Technik so spielerisch wie nur möglich – wobei ihm eine sehr leichte, bewegliche Hand zu Hilfe kommt. Das zweite Merkmal nun betrifft die Optik – das Linsensystem, mit welchem Schiff den mikroskopischen Ausschlägen des Texts nachforscht.

Er wählt fürs Tempo Mittelwerte. Die Adagio-Sätze werden wohl etwas zügiger gespielt, als man es vielleicht gewohnt ist. Die raschen Rondi sind rasch, explodieren allerdings nie wie bei Gould. Kommt mithin das ketzerische Tempo für eine Verdeutlichung der musikalischen Sachverhalte nicht in Frage, so bleibt der Interpret auf mehr traditionelle Mittel angewiesen: Dynamik, rhythmische Tönung, Phrasierung, Pedalgebrauch.

Wenn man nach sechs Platten Bilanz zieht, ist das Ergebnis ernüchternd. Schiff dringt in den seltensten Fällen (am ehesten wohl in der Variationen-Sonate D-Dur KV 284) zu einem möglichen Kern der Aussage vor. Das mag primär daran liegen, daß die Zurückhaltung bezüglich persönlicher Gestik jede forschere Formulierung abwehrt. Und auf die angesprochenen Mittel hin angewandt: rhythmische Gleichförmigkeit, übergreifende, also ganze Takte falsch überdachende Phrasierung. Dynamik, welche die vielen Forte-Piano Wechsel praktisch unberührt läßt.

Schiff spielt Mozart tatsächlich über weite Strecken in einem unglücklich diffusen Piano. Es sei hierbei an so dramatisch geladene Verschärfungen der Dynamik erinnert, wie sie sich in der Durchführung zum Kopfsatz des F-Dur Werkes KV 332, im Andantino der D-Dur Sonate KV 311 oder im Andante von KV 309 zeigen. Da verharrt Schiff in einem flauen Mezzopiano, und

die tiefen Einschnitte sind niemals wahrgenommen.

Ähnliche Vermischung strukturell die Form sichernder Elemente ereignet sich in der Phrasierung. Schon Mozarts Sonaten leben von der „gesprochenen“, jedenfalls dem Duktus einer Rede angepaßten Artikulation. Dafür sind die Phrasierungsbögen da. Schiff jedoch mißachtet solche Zäsurenanzeiger fast konsequent im Hinblick auf eine bedenkliche Synthese. Im Großen kann es dann kommen, daß die ouvertürenartigen Einleitungstakte der C-Dur Sonate KV 309 mit dem im dritten Takt sich formulierenden Gegenthema blind harmonisiert werden.

Wo Mozart Fortissimo schreibt, spielt Schiff Mezzoforte. Wo, wie im Andante der G-Dur Sonate KV 283, die harmonischen Lagen in ständiger Fluktuation begriffen sind, hütet sich Schiff, diesen Prozess mit adäquaten Mitteln nachzubilden. Adäquate Mittel: das heiße doch, dem Hörer jene Geschehnisse zu übermitteln, an denen die Sonaten so reich sind – wenn man sie bloß, als Interpret, entdeckt.

Bei Schiff kommt lyrische Gestimmtheit vor Handlung. Die späten, überraschend an die Polyphonie der Bach-Söhne wieder anknüpfenden Sonaten verraten hier nichts von ihrer Komplexität. Und die vielen dramatischen Reibungen in der a-Moll Sonate lassen ganz die zerstörerische Eleganz eines Lipatti vermissen. Manchen unverkrampft und eindrucklich schlicht gestalteten Sätzen steht die Hauptmasse eines ungebändigten, unerforschten, undurchdachten Stoffs entgegen.

Martin Meyer



Vervollkommenheit von Übergängen.

SCHUBERT: Sonate a-Moll D. 537; BRAHMS: Vier Balladen op. 10; Arturo Benedetti Michelangeli (Klavier); DG 2532 017 (1S30; digital)

Klangbild: Offen, leicht hallig, präsent, räumlich, von sehr weiter Dynamik.
Fertigung: Leichte Verklirrungen.

Michelangeli ist der überblickbaren Schar von unangepaßten Künstlern zugehörig. Er entflieht den Abmachungen des Musikbetriebs, und zwischen Werk und Interpret schiebt sich weder ein Manager noch eine tüchtige Schallplattenfirma. Die musikalische Welt verdankt dieser in sich selbst kreisenden Reflexion Zeugnisse, welche zu den Gipfeln des modernen Klavierspiels zählen. Selbst wo Michelangeli fehlgeht, hat das Scheitern authentische Größe.

Man weiß, daß er Brahms' vier Balladen und Schuberts frühe a-Moll Sonate D. 537 oft auf dem Podium spielt. Man glaubt, die Nuancen mittlerweile zu kennen, die er den melodischen Feldern der Balladen entlockt. Glaubte, die rhythmische Entschlossenheit im Ohr zu haben, die die Ecksätze der Schubert-Sonate umgreift. Die neue, im Digitalverfahren aufgenommene Schallplatte der Deutschen Grammophon hält manche Überraschungen bereit. Michelangeli habe, wie das Cover meldet, ein mehr als sechzig

Jahre altes Instrument benutzt. Tatsächlich verfärbt sich der Flügel ins Dunkle, Unwägbare, wo die Bässe angesprochen sind. Das Pedal schafft einen weiten Hall, der Diskant ist hell timbriert. Wie ein Versprechen klingen die Mittellagen, wenn sie piano angeschlagen werden.

Und diesem Boten des Fin de siècle vertraut nun Michelangeli die Brahms-Balladen an. Er gibt von Anfang an zu erkennen, daß er die Stücke nicht als jugendbewegte, ekstatisch, zwischen Aufschwung und Melancholie zerrissene, begreift. Der späteste Brahms wirft seinen Schatten. Der andere ist die Dekadenz der Jahrhundertwende. Zur Dekadenz gehört die Erprobung eines ins Unendliche variablen Anschlags. Zum späten Brahms gehört die unvermittelt schroffe, knappe Geste des Formulierens.

Also dennoch zwei Pole der interpretatorischen Verwirklichung. Michelangeli nimmt den Beginn der d-Moll Ballade langsam. Der thematischen Hauptphrase folgend, zuerst piano, dann pianissimo, die Quinten-Nachklänge. Wenn das Sostenuato auf der Fermate gewonnen ist, hat die Spannung, unmerklich, einen ersten Höhepunkt erreicht. Nun setzt Michelangeli die vom Baß bis zum Diskant wandernden Akkorde des D-Dur Teils an. Die metrische Präzision dieser energischen Antwort auf den Beginn des Stücks ist vollkommen, und über neun Takte wächst ein Crescendo dem Fortissimo entgegen. Dann das Zurücksinken, dann die staccato gebrochenen Achtel, die das Thema fast zögernd umspielen, mithin auflösen drohen.

Die zweite Ballade gleicht der ersten nach formalen Aspekten. Michelangeli verleiht dem ersten, „espressivo e dolce“ überschriebenen Teil zumal da, wo er sich in den Arpeggien verliert, einen trügerischen Glanz. Das einschneidende Allegro stört ihn, endet aber seinerseits in langen Staccato-leggiero-Passagen. Michelangeli beginnt die Überleitung ins Tempo I schon früh, betont Takt 108 ff die Baßachtel in ihrer Stützfunktion. Schließlich das erste Thema, wiederum gebrochen: oben die Arpeggien, die Bässe, und dazwischen, mit traumhaftem Nachdruck, die Tenorstimme.

Während Katchen die dritte Ballade als wenig gewichtiges Capriccio auffaßt, insistiert Michelangeli auf der Dämonie, die durch die eingeworfenen Springfiguren ausgelöst wird. Doch wieder kommt es zur vollkommenen Kunst der Übergänge: wenn Michelangeli die parallel geführten Sechzehntelkaskaden blitzartig auffängt, wenn er den Fis-Dur-Teil mit der hallenden Quarte Dis-Ais verschränkt, welche in die Oktave mündet und dann das Scherzo-Thema wieder ansteuert. Die Schlußphrase ist, mit spürbarem Gewicht, hinaufgestemmt.

Die vierte Ballade nun beschwört am eindringlichsten – und zugleich problematisch – jene Morbidität des Fin de siècle, von der der Pianist mitbestimmt ist. Brahms schreibt, auf die Struktur des Mittelteils bezogen, „senza troppo marc-care la melodia“. Arrau beachtet diesen Befehl – und man hört in der Folge auch alle harmonischen Fügungen. Michelangeli geht der Melodie nach und macht aus dem Stück einen Gesang aus der Einsamkeit. Der Schluß zählt wohl zu den glücklichsten Realisationen dessen, was ein Pianist an Klangempfinden überhaupt vermag. – Die Schubert-Sonate? Straff gegliedert, herrisch, im langsamen Satz von beinahe räumlicher Bedrängnis.

Martin Meyer

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE



Kostprobe aus dem Kölner Dom.

BACH, Choralbearbeitungen: „Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist“ BWV 667, „Jesus bleibet meine Freude“ (nach Kantate 147), „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ BWV 668, „Nun komm' der Heiden Heiland“ BWV 660b, „In dulci jubilo“ BWV 729, Fantasie und Fuge c-Moll BWV 537, Präludium und Fuge h-Moll BWV 544; Josef Zimmermann (Orgel); Verlag Kölner Dom 79.001 (1S30) Aufnahmedatum: 29.-30.10.1979

Klangbild: Ausgewogen und klar.
Fertigung: Ohne Tadel.

Der Domorganist und frühere Hochschullehrer Josef Zimmermann handhabt sein Instrument, die große Orgel des Kölner Doms, sachkundig und souverän. Dies beweisen besonders eindrucksvoll Fantasie und Fuge c-Moll, BWV 537 und Präludium und Fuge h-Moll, BWV 544. Die kapitalen Sätze werden schwungvoll und klanglich gut disponiert musiziert; das Verhältnis zwischen gedehnter c-Moll-Fantasie und der gewichtigen Fuge ist gut getroffen. Auch im h-Moll-Präludium kontrastieren Expressivität und durchdachte Phrasierung mit dem ruhigen Fluß der Fuge; dort stören allerdings ein paar Verspieler.

Zwei virtuose Pleno-Sätze stehen am Anfang und Schluß der Aufnahme: „Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist“, BWV 667 und (am Schluß) eine frühe Bearbeitung von „In dulci jubilo“, BWV 729. Überzeugender wirken allerdings die „leiseren“ Sätze, vor allem „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“, BWV 668, mit der schönen Cantus-firmus-Registrierung. In der bekannten Bearbeitung des Chorals „Jesus bleibet meine Freude“ aus der Kantate Nr. 147 „Herz und Mund und Tat und Leben“ (Zimmermann wählt die Fassung von Hans

Schmidt-Mannheim) könnte man sich etwas mehr Legato-Spiel für die kantable Melodie vorstellen.

Ein Mißgriff ist die Wahl der Variante BWV 660 b von „Nun komm' der Heiden Heiland“ (aus der Sammlung der „27 Choräle“). Diese Lesart stammt, nach der neueren Bach-Forschung, nicht von Bach, sondern ist wahrscheinlich erst Ende des 18. Jahrhunderts entstanden. Entscheidend ist, daß in dieser Version die für die Einmaligkeit des Stückes konstitutive Struktur, nämlich ein Unterstimmenpaar aus zwei gleichberechtigten Bässen (analog dem Oberstimmenpaar eines Triosatzes) und Cantus firmus im Diskant, zerstört wird. Daraus entsteht ein indifferenter Satz mit einem zu Diskant und Tenor/Baß aufgespaltenem Stimm-paar unter Versetzung des Cantus firmus in den Baß. Sicher, die Konstruktion des Satzes besteht auch in dieser Parodie – aber eine Freude ist es nicht, von der Ahnungslosigkeit gegenüber dem Gemeinten ganz zu schweigen. K. P. Richter

MUSIK FÜR SIE

J. HAYDN:

Divertimentos for Harpsichord, two Violons and Cello

János Sebestyén – harpsichord,
Vilmos Tátrai – György Konrád –
violin, Ede Banda – violoncello

FX 12300

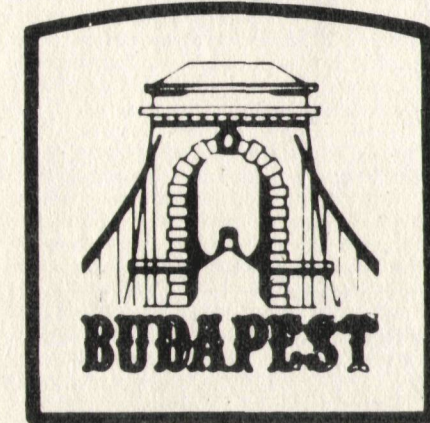
J. MICHAEL HAYDN:

**Vesperae in Festo SS Innocentium –
Graduale in Festo SS Innocentium
extra Dominicam – Graduale in Festo
SS Innocentium die Dominica**

Krisztina Laki, Adrienne Csengery –
soprano, Zsuzsa Németh – alto,
Gábor Trajtler – organ
Girls Choir of Gyor
Philharmonic Orchestra of Gyor
cond. by János Sándor

FX 12301

Ein neues Label aus der ungarischen Metropole



Generalvertrieb
in der Bundesrepublik:

DISCO-CENTER

Bärenreiterweg 6–8
3500 Kassel-Wilhelmshöhe

LISZT FERENC:

Christus – Oratorio / Excerpts

Christus: Sándor Sólyom-Nagy –
baritone, Eva Andor – soprano,
Zsuzsa Németh – alto, József Réti –
tenor, József Gregor – bass,
Sándor Margittay – organ
Budapest Chorus,
Kodály Zoltán Girls Choir,
Hungarian State Orchestra
cond. by Miklós Forrai

FX 12302

MUSIC OF THE BIBLE:

Old Hebrew Songs

László Sondor – chief cantor
Chamber Chorus and Chamber
Orchestra of the Hungarian
State Opera House
cond. by Iván Patachich

FX 18063