



Klavierwerke

○ Clementi, Sonatinen op. 36 Nr. 1, 2, 6 und 5; Kuhlau, Sonatinen op. 55 Nr. 1-3 und op. 20 Nr. 3 - *Vittorio de Col* → Ariola-Eurodisc 200 088-241 (1 S 30), MC 400 088-251

Bedeutung: für Clementi-Biographen, Klavierschüler und Kuhlau-Getreue

Klangbild: recht präsent, etwas gepreßt, recht räumlich

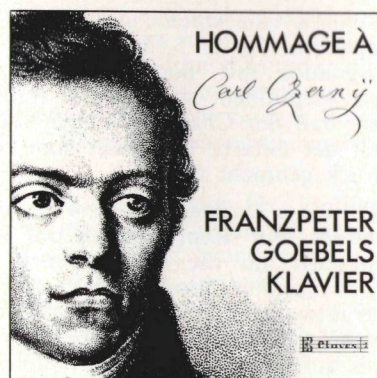
Fertigung: geringfügiges Klirren an den Innenseiten

Wenn man bedenkt, daß Clementi und Kuhlau Zeigenossen von Beethoven waren, dann will sich die Irritation über die hier versammelten Sonatinen noch deutlicher melden. Gebrauchsmusik - didaktisch geschickt formulierte Unterrichtshilfen, für eine willige Hand ohne jene Probleme, die damals schon frühe Konzerte Mozarts zu pianistischen Herausforderungen machten.

Gebrauchsmusik - aber auch das Endziel musikalischer Selbstverwirklichung des begabten Dilettanten, übersichtliche, im Notenbild klare Musik eben, die den kompositorischen Einfall nur sehr zögernd einbrachte. So ist die Frage, ob diese dünne Textur mit einem modernen Konzertflügel, selbst wenn er ganz trocken und dé-taché bearbeitet wird, ihren wiederentdeckten Sinn finden kann. Da, wo Clementi plötzlich harmonische Schattenspiele inszeniert - und Querverweise zu den gewichtigeren Sonaten herstellt -, ist Vittorio de Col im Recht; er spielt das dichter geflochtene Rondo von Opus 36/5 zwar überaus korrekt, doch unterschwellig klingt an, was Clementi in so bedeutenden Werken wie der großen, von Horowitz ausgegrabenen g-Moll-Sonate op. 34/2 Takt um Takt realisiert - Einfallsreichtum, kuriose Modulationen, phantasiervolle Verteilung der Stimmen. In den Sonatinen op. 36 Nr. 1 und 2 dagegen gibt es nicht viel zu schürfen, und der Flügel läßt die Leerstellen und tausendmal erprobten Routine-Übergänge wie im Mikroskop über-groß erscheinen.

Während Clementi immerhin von seiner Entwicklung her auch über solche Kleinformen verständlich zu machen ist, weckt der berühmte Friedrich Kuhlau nur Alpträume an vergangene Klavierstunden. Wer will dies alles hören? Nochmals hören? De Col verfügt über einen könnigen, etwas spitzen und wenig farbenfrohen Anschlag; rhythmisch versetzt er keine Berge.

Martin Meyer



★ **Hommage à Carl Czerny** (Werke von Bach, Czerny, Beethoven, Liszt und Debussy) - Franzpeter Goebels → Claves D 904 (1 S 30)

Bedeutung: intelligente Erinnerung an Czerny

Klangbild: recht trocken, etwas verfärbt, präsent

Fertigung: einwandfrei

Während berühmte Pianisten Beethovens Klavierkonzerten die x-te Interpretation angedeihen lassen, lenkt Franzpeter Goebels den Blick unauffällig auf Czerny. Er weiß, daß dieser nur über das zeitgeschichtliche Umfeld und in einem möglichst breiten Schnitt seines Schaffens sinnvoll erschlossen werden kann. Eben dies ist hier geschehen.

Goebels rahmt die Czerny-Etuden ein durch Kompositionen, die wie Herkunft und Zukunft auf das Schaffen des Wiener Klavierpädagogen Bezug nehmen. Ganz zu Beginn also Bachs C-Dur-Präludium BWV 846 aus dem „Wohltemperierten Klavier“, und zwar so gespielt, wie das Czerny von Beethoven überliefert hat. Dazwischen das „Preludio“, die erste von Liszts zwölf „Etudes transcendentes“. Am Ende schließlich Debussys Etüde „Pour les cinq doigts“ - „d'après Monsieur Czerny“. Und erst durch diese Umgebung bekommen Czernys eigene Etüden ihre ganze Bedeutung.

Im weiteren hat Goebels die Auswahl der Czerny-Stücke so klug getroffen, daß sich eine Stufenfolge vom Leichten zum Schwierigeren, vom rein Didaktischen zum ausdrucks-mäßig Vertieften, vom Belanglosen zum eklektisch Interessanten zwanglos ergibt. Damit ist die Gefahr gebannt, die ähnlichen Produktionen immer wieder zum Verhängnis wird: wer etwa von Clementi bloß die einfacheren Sonatinen vorführt, ohne auf die großen, manchmal Beethoven antizipierenden Sonaten zu verweisen, produziert auch Langeweile.

Langeweile kommt dieser Platte zusehends und im Fortgang des Hörens abhanden. „Les heures du matin“, jene 160 einfachen achttaktigen Übungen, von denen Goebels in geschickten Kombinationen insgesamt 16 vorstellt, sind pianistische Trockenübun-

gen. Doch schon die gläserne Schrift der bekannteren „Schule der Geläufigkeit“ birgt tückische Probleme für untrainierte Hände; kompositionsmäßig finden sich da Etüden, die in der Machart wiederum an Beethoven erinnern - in Nummer 21 dramatische Konvulsionen wie in dessen c-Moll-Variationen. Noch komplexer schließlich Präludium und Fuge C-Dur aus dem Zyklus „Der Pianist im klassischen Style“, wobei die janusköpfige Fraktur auf Bach abstützt und zugleich, in der verschwimmenden Coda der Fuge, den Romantiker Czerny zeigt.

Vollends den engen Radius der reinen Gebrauchs-Etüde verlassen die Übungen aus „Kunst der Fingerfertigkeit“ und „Schule des Virtuosen“. Da finden sich denn manche Passagen, die anderswo bei Chopin auftauchen. Überraschend zu beobachten, wie sich in der Nummer vier der „Schule des Virtuosen“ plötzlich eine leuchtende Basskantilene freisetzt, wie die Nummer 5 an Chopins Berceuse gemahnt, wie in Nummer 45 Energien sich äußern dürfen, die ihr entferntestes Pendant in Alkans „Festin d'Esopé“ haben.

Franzpeter Goebels spielt alle diese Stücke mit weiser Sorgfalt. Er gibt Czerny die Transparenz und die deutliche Hand, und das ist viel. - Noch etwas zum Plattentext: er ist vorbildlich (von Goebels geschrieben); die Liebe, die hier zur Gestaltung aufgewandt wurde, sollte eigentlich zum Maßstab aller ähnlichen Unternehmen werden.

Martin Meyer



★ **Die Horowitz Konzerte 1978/79** (Schumann, Humoreske op. 20; Rachmaninoff, Barcarolle und Humoreske aus op. 10; Liszt, Consolation Nr. 3 Des-Dur; Mephisto-Walzer Nr. 1) - Vladimir Horowitz → RCA RL 13433 (1 S 30)

Bedeutung: aufschlußreiche Fortführung der „Horowitz Concerts“-Serie

Klangbild: dynamisch weit, sehr voll und gut konturiert, in den Spitzen geringfügig scharf; hörbare, aber nicht störende Publikumsgeräusche

Fertigung: geringfügig störende Vorechos, im Innenraum etwas Neigung zur Verzerrung, sonst einwandfrei

Als Vladimir Horowitz erneut mit der amerikanischen RCA eine Schallplattenabsprache einging, wurden jene Hörer, die sich nicht entschließen konnten (oder wollten), dem Ruf ins Charter-Flugzeug zur Horowitz-Andacht zu folgen, zunächst mit einem Schumann/Scriabin-Recital befriedigt (FonoForum 4/77). Es folgte ein Jahr später eine Zusammenstellung mit der Liszt-Sonate und zwei Miniaturen von Fauré, eine wiederum aus den Saison-Ereignissen herausgefilterte Endlösung, zu der ich mich im FonoForum 6/78 beschwichtigend geäußert habe. Die dritte Solo-Platte, die von RCA im Rahmen ihrer Horowitz-Bestrebungen herausgegeben wird, faßt editionsgerecht Ereignisse der Saison 1978/79 zusammen, besser: sie koppelt wesentliche Erscheinungsformen Horowitz'scher Spätkunst aus dem Repertoire der letzten Arbeitsperiode des Pianisten.

Vorweg: ich beziehe mich auf die amerikanische Ausgabe der Platte, da mir die deutsche Version Mitte November noch nicht vorlag.

Die Humoreske op. 20 von Schumann entwickelt sich nach verhaltenem, lyrisch äußerst reizbarem, entfernt Scriabin-nervösem Beginn zur zweiten „Kreisleriana“. Im Gegensatz zu Alexis Weissenberg, der das Werk erst jüngst für EMI eingespielt hat, dringt Horowitz jedoch nicht auf forcierte Durchgangswerte im zeitlichen Ablauf, wobei Weissenbergs Grenzen der Klang- und Rhythmusorganisation deutlich werden. Horowitz steigert nach innen.

Horowitz sucht - ähnlich wie bei seiner „Dichterliebe“-Begleitung (CBS) - in der literarisch-musikalischen Sensibilisierung zugleich den pianistischen Ausnahmezustand: unvermitteltes Zurücksinken vom piano ins pianissimo signalisiert geradezu narkotisierend dieses Verlangen nach Aufreizung und Schaustellung innerhalb der unteren dynamischen Ausdrucksregionen.

Sieht man von solchen pianistischen Sonderleistungen ab, so bewahrt sich die „Humoreske“ als Zyklus des überraschenden Einbruchs, des Aufatmens, der romantisch verklärten Perspektumschichtung. Und ich wiederhole es: als entspannte, humorisierte „Kreisleriana“. Zu diesem Ergebnis kann man gelangen, wenn man Horowitz' Darstellung mit jener von Svatoslav Richter (Decca LW 50090) vergleicht, Richter rückte Symmetrien in den Vordergrund, baute das Werk auf, zeigte es in seinen formalen Verankerungen und stampfte schließlich den „Polonaisen“-Teil kurz vor Schluß als großes Tor von Zwickau heraus: ehern, rhythmisch unbeugsam. Dem liegt Horowitz leicht quer:

Vibration, Nervosität bringen die Partitur zum Erzittern.

Wie die Schumann-Humoreske, so sind auch die übrigen Stücke dieser Konzertzusammenfassung Erstaufnahmen von Horowitz. Rachmaninoffs „Barcarolle“ und „Humoreske“ (op. 10 Nr. 3 und 5) zeigen die innige Beziehung des Pianisten zu enthemmter, figurativ umrankter Kantabilität, für raffinierteste Registrierungen sozusagen glosender Motive und schließlich für umstürzlerische Ausbrüche.

Die abschließende Liszt-Abteilung scheint mir am problematischsten zu sein. Wieder erregt und beunruhigt Horowitz - bei Schumann habe ich es erwähnt - mit manierten Dynamikeinschlüpfungen auf dem betonten Takteil, wodurch der bürgerlich-sentimentale Tonfall der Des-Dur-Consolation bis zur Schlüpfrikigkeit unterstrichen wird. Horowitz verfiert in diesem Stück bereits so etwas wie komponierte Pornographie, zieht den Einzelton buchstäblich aus.

Einige pianistische Unregelmäßigkeiten fallen auf, freilich nicht ins Gewicht. Sie prägen im folgenden auch die Darstellung des Ersten Mephisto-Walters, den Horowitz für seine Zwecke „nachorchestriert“, bearbeitet hat. Beim Eintritt des Hauptthemas wird mit gewaltigen Schlägen vor allem im Baßbereich aufgewartet: das teuflische Prinzip auf Breitwand. Im genußlich ausgespielten Mittelteil nimmt Horowitz durchaus zweckdienliche Retuschen und Ergänzungen vor, offeriert die Tonrepetitionen - wie sonst nur Cziffra - als Träger von Melodie, nicht als integrierte Pseudo-Campanella.

Die tobende Finalentwicklung jedoch irritiert, und dies wohl auch aus Editions-psychologischen Gründen: Horowitz schaltet in Tempo und Risikobereitschaft zurück, wird in den Sprungkombinationen merkwürdig schüchtern und leise. Dabei kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, als hätten die RCA-Techniker eine interpretatorisch kontroverse Passage hineingeschnitten, denn auch der Lautstärkepegel singt für einige Zeit beträchtlich ab.

Der ätzend-bombastische Schluß des Schlusses rückt alles wieder zurecht. Horowitz auf hohem pianistischen Roß, mit neukomponierter Mephisto-Endlösung. Eine Platte mithin nicht nur zum rauschhaften Genuß, zum fanatischen Applaudieren, sondern zum Mitdenken und Gegendenken.

Peter Cossé

Wiederveröffentlichungen · Billigpreisplatten
siehe Seite 66

★ **Vier Hände im Dreivierteltakt** - Gerhard Meyer und Siegfried Schubert-Weber, Klavier → FSM 53 209 EB (1 S 30)

Bedeutung: Fortsetzung der Reihe „Raritäten für zwei Pianisten“

Klangbild: präsent, klar konturiert, im Diskant geringfügig spitz

Fertigung: ohne nennenswerte Beeinträchtigungen

Als vierte Folge der Serie „Raritäten für zwei Pianisten“ stellt das Klavierduo Gerhard Meyer/Siegfried Schubert-Weber Walzer-Kompositionen von verhältnismäßig begrenztem Bekanntheits- und Verbreitungsgrad zur Debatte. Der FSM-Produktion ist von der Repertoire-Gestaltung her beträchtliches philologisches, daneben aber auch aufheiterndes Engagement nachzusagen, denn Meyer und Schubert-Weber wenden Interesse für dreivierteltaktige Miniaturen auf, die - Tschaikowskys Walzer aus der „Streicherserenade“ ausgenommen - im musikhistorischen Aussonderungsprozeß aus dem konzertanten Alltag verbannt worden sind.

Dies zum Teil zu Recht, zum Teil zu Unrecht. Möglichkeiten, kompositorische Triftigkeit zu bewerten, gibt es unterschiedliche. Sicher wird der Hörer von heute auch ohne Sindings Walzer-Kleinigkeiten op. 59, von denen Meyer/Schubert-Weber die Nummern zwei und vier spielen, ein hinlänglich komplettes Weltbild behaupten können, sicher kommt man in der Beurteilung miniaturistischer Nach-Romantik auch ohne Leopold Godowskis „Valse élégiaque“ aus.

Dennoch sind Erfahrungen gerade mit solchen Erscheinungen, die seinerzeit in akuter Verbindung mit den Persönlichkeiten ihrer „Schöpfer“ von Bedeutung waren, zur objektivierenden Diagnose von stilistischen Querbezügen und Überlappungen hilfreich. Wie sehr sich nämlich musikalische Betrachtungsweisen am Vermächtnis der sogenannten „Großen“ festklammern und dadurch das kompositorische Umfeld als künstlerisches Betriebsklima außer Betracht lassen, das macht die Begegnung mit den komplett eingespielten 20 Wiener Walzern (op. 42) des Österreichers Robert Fuchs deutlich. Fuchs (1847-1927) - Lehrer von Wolf, Mahler, Schreker - entschied sich vehement und von Takt zu Takt hörbar für jene Richtung, die von Brahms angeführt wurde. An dessen Walzer-Kompositionen knüpft er an, freilich mit stärkerem Gewicht auf regionale Elemente, ohne diese gewissermaßen nationalistisch einem biederen volkstümlichen Programm unterzuordnen.

Die kleine Kulturgeschichte des vierhändig zu spielenden Klavierwaltzers führt naturgemäß immer wieder



in österreichisches Lebenstempo zurück. Mit Felix Mottls „Österreichischen Tänzen“ wird dies bekräftigt: Vortragsbezeichnungen wie „Träumerisch, Schwermütig, Langsam“ sind Spiegelungen tänzerisch-seelischer Mentalität und legen ganz allgemein Zeugnis von der Melancholisierung des Walzers ab. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß der Wagner-Dirigent Mottl ein Schüler Anton Bruckners war, dessen Klaviertänze in einem der kommenden Bielefelder Klassik-Kataloge zu finden sein sollten.

Neben den bereits genannten Walzern – allesamt vom Duo Meyer/Schubert-Weber umsichtig vorgetragen – enthält die FSM-Platte drei Stücke aus Moszkowskis „Fünf Walzer op. 8“ und eine Valse Allemande op. 32 von Emil Steinkühler. Tschaikowskys Walzer aus der Streicherserenade wird in der Bearbeitung von Mario Castelnovo-Tedesco gespielt. Peter Cossé

Orgelwerke

Interpretationen im Vergleich (Bach, Toccata d-Moll BWV 565 u. a.) – Hans Bäßler an der Marcussen-Orgel des Meldorfer Doms; Heidrun Decker an der Walcker-Orgel der St. Marien-Kirche zu Rendsburg; Lothar Klein an der historischen Orgel der kath. Pfarrkirche zu Obermarsberg; Lothar Knappe an der Oberlinger-Orgel der Dominikanerkirche St. Paulus Berlin → musica viva MV 40-1043 (2 S 30)

Bedeutung: die Vielfalt der Möglichkeiten, Bach auf der Orgel heute zu interpretieren, wird von vier jüngeren Organisten an verschiedenen Instrumenten vorgeführt

Klangbild: unausgeglichen infolge der unterschiedlichen Aufnahmeplätze, aber im ganzen angemessen

Fertigung: Knistern, Vorechos, auf der vierten Seite leichtes Knacken

Die Idee ist großartig, die Ausführung hochinteressant: Orgel-Interpretation im Vergleich vorzustellen. Mag mancher belächeln, daß ausgerechnet Bachs d-Moll-Toccata (BWV 565) das „Pflichtstück“ abgibt – gerade an diesem so populären „Reißer“, den jeder Orgelmusikhörer kennt, lassen sich die Unterschiede gut ausmachen.

Vier Interpreten also, alle Anfang/Mitte 30, an Orgeln ihrer Wahl, mit Choral- und freien Werken von Bach dazu. Und wer glaubt, Bach sei eben Bach und der Stil der Wiedergabe unter Zeitgenossen so unterschiedlich nicht, der kann hier noch lernen: Zwischen dem rasant atmen den Zugriff der Heidrun Decker und der ausgeklügelten Gestaltung Lothar Kleins liegt nicht allein die Spannweite der beiden Instrumente, nämlich der modernen Walcker-Orgel in Rendsburg-St. Marien und der historischen Orgel in der ehemaligen Stiftskirche in Obermarsberg. Am ehesten folgen noch die Choral-Bearbeitungen bei allen vier einer weitgehend festgeprägten Stilvorstellung.

Den Anfang macht Hans Bäßler aus Hamburg: Die Toccata klingt bei ihm so, als wolle er manches partout anders machen, als der Hörer es erwartet. Doch die Überraschung gerät da leicht zum Ärger. Die Fuge gestaltet er klar, übersichtlich, in zügigem Tempo. „Dies sind die heiligen zehn Gebote“ (BWV 678 aus dem Dritten Teil der Clavier-Übung) weist ihm als sensiblen Registrator und gelassenen, sehr sicheren Spieler aus.

Fantasie und Fuge c-Moll (BWV 537) setzt er klar gegeneinander ab, nach dem schweren Präludium die rasche Fuge, nicht ganz schlüssig in agogischen Schwankungen. Mit der Marcussen-Orgel im Meldorfer Dom (1977) hat er ein ganz hervorragendes Instrument, das er zu nutzen weiß.

Heidrun Decker, die Wienerin, geht mit großem Atem und hellem Elan an die Toccata, und das Erstaunliche ist, daß sie nach Tempo, Dynamik und Phrasierung durchaus im Herkömmlichen bleibt und doch damit eine starke Wirkung erreicht. Die Walcker-Orgel (1972) mit Schleifladen (wie in Rendsburg mit mechanischer Spieltraktur und elektrischer Registerbetätigung, aber noch mehr technischen Spielhilfen) trägt dazu mit bei.

Die rasche Fuge, über weite Strecken in einer lichten Pleno-Mischung, mit den üblichen Manual-Wechseln, mündet in einen herrlichen breiten Schluß. Nach dem sehr überzeugend, mit souveräner Tempogestaltung gespielten „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 709) dann mit großem Schwung und ganz organischer Phrasierung das h-Moll-Präludium (BWV 544), dessen Fuge in fließendem Legato sie grandios aufbaut.

Lothar Klein, Düsseldorf, wählte die

zweimanualige historische (Barock-) Orgel (ohne Zeitangabe, restauriert) in Obermarsberg – seine Interpretation scheint mir nicht zwingend von diesem Instrument abzuhängen, obwohl sie bei der d-Moll-Toccata am stärksten von den anderen abweicht. Mit manchen Extravaganzen, wenig einleuchtenden, näher an Bäßler, setzt er in den rahmenden Toccata-Teilen auf den Cornett-Klang, nimmt sich da viele Freiheiten, aber die Fuge stellt er als einen eher langweiligen Mittelteil (auch im Tempoträger) dazwischen.

Mögen dabei auch französische Elemente eine Rolle spielen – von den beiden Choralwerken bezaubert besonders „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ (BWV 650), sehr flötig, sehr leicht erklingt dieser Schübler-Choral (danach „Liebster Jesu, wir sind hier“, BWV 731). C-Dur-Präludium und -Fuge (BWV 545) zeigen noch einmal die Eigenwilligkeit Kleins, auch in der Phrasierung, die sich oft unmotiviert, aber auch, in der Verzierungstechnik etwa, apart darstellt.

Als einziger spielt Lothar Knappe an „seiner“ Orgel, die Oberlinger 1975 für die Dominikanerkirche St. Paulus in Berlin baute (technisch im Grunde wie die anderen neuen Instrumente). In den oberen Lagen bringt sie eine silbrige Leuchtkraft mit, auffallend ist der lange Nachhall. Die Interpretation der Toccata ist rundum stimmig, aber auch nicht weiter aufregend. Ruhig und souverän, wie es dem Standard aller Beteiligten entspricht, spielt er „Nun komm der Heiden Heiland“ (BWV 659).

Die Überraschung dieses Organisten ist, trotz unausgeglichener Tempi, das große e-Moll-Präludium mit Fuge (BWV 548). Das hat Kraft, Schwung, große Bögen, und zum Abschluß wird plötzlich deutlich, daß die vergleichende Interpretation eines einzigen Werkes noch nicht alles über den Interpreten sagen kann. So gesehen, war die d-Moll-Toccata ein heilsamer, aber auch tückischer Stolperstein für die vier Organisten.

Jede Wertung muß subjektiv bleiben, und sie wird nicht leichter, wenn nach der Toccata jeweils Choralwerke und weitere Präludien und Fugen erklingen. Das macht den Reiz dieser beiden Platten, die im Doppelalbum vorzüglich dokumentiert sind. Vorschlag für ein Spiel unter Kennern und Liebhabern: Den Hörern die Organisten und Instrumente vorgeben und dann jeweils in ihrer Kombination raten lassen. Herbert Glossner

Meisterwerke der französischen Orgelkunst (Werke von Franck, Widor, Boëllmann, Dupré) – Erich Vollenwyder an der Orgel der Kirche Zürich-Enge → ex li-

bris EL 16815 (1 S 30), MC CAS 8314 (Vertrieb: ex libris Verlag AG, Postfach, CH-8023 Zürich)

Bedeutung: exemplarischer Querschnitt spätromantischer französischer Orgelmusik – zum Kennenlernen und Neugierigmachen

Klangbild: ausgeglichen, präsent, mit kräftigen Klangfarben, transparent, natürlich

Fertigung: öfters Knacken, sonst einwandfrei

Die vier französischen Komponisten, die hier mit Orgelwerken vereint sind, markieren tatsächlich Höhepunkte dieser Tradition im Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert, mit deutlichem Rückbezug zur Vergangenheit. Soweit ist die Präsentation eines einzelnen und zwei großer geschlossener Werke sowie zweier herausgegriffener Sätze nicht so zufällig, wie der Klischee-Titel „Meisterwerke...“ nahelegen könnte.

Erich Vollenwyder spielt auf der Orgel der Kirche in Zürich-Enge alle Reize der Registrierung aus, die in den pompös-grandiosen Stücken stecken (um so bedauerlicher, daß kein Wort über das Instrument gesagt wird, das bei Christophorus, „Die großen Orgeln der Stadt Zürich“, SK 70345, gut dokumentiert ist; übrigens auch nicht über den vorzüglichen Vollenwyder).

César Francks „Grande pièce symphonique fis-Moll“, op. 17, eröffnet, sein Finale B-Dur, op. 21, schließt die Parade der heranbrausenden Trompeten, Cornette und der still meditierenden Stimmen. Charles-Marie Widor's Toccata aus der Symphonie Nr. 5 F-Dur, op. 42, gehört wahrhaftig zu den mitreißenden, immer noch ernstzunehmenden „Schlagern“ dieser Gattung – wie auch der gleichnamige Schlußsatz aus der „Suite gothique“ c-Moll, op. 21, von Léon Boëllmann. Diese spielt Vollenwyder komplett, was der Einordnung der laut Taschenrechner dem Perpetuum-mobile-Typus zugehörigen Toccata nach dem zurückgenommenen dritten Satz, „Prière à Notre Dame“, sehr zugute kommt.

Von Marcel Dupré ist ein bislang noch nicht im Katalog verzeichneter Choral aus „Le tombeau de Titelouze“ dabei, einer von 16 dieser 1942 entstandenen liturgischen Sammlung („Te lucis ante terminum“). Ein still konzentrierender Ruhepunkt vor den gewaltigen Pedal-Fanfaren des Franck-Finales. Herbert Glossner

Lied und Kantate

Bach, Das Kantatenwerk, Folge 23 (Kantaten BWV 91-94) – Detlef Bratschke (Knabenchor Hannover) und Wilhelm Wiedl (Tölzer Knabenchor), Sopran; Paul Esswood, Alt; Kurt Equiluz, Tenor; Max van Egmond, Ruud van der Meer, Philippe Huttenlocher, Baß; Knabenchor Hannover; Collegium Vocale, Gent; Leonhardt-Consort; Tölzer Knabenchor; Heinz Hennig, Philippe Herreweghe, Gerhard Schmidt-Gaden; Concentus musicus Wien; Gustav Leonhardt und Nikolaus Harnoncourt → Telefunken 6.35441 (2 S 30)

Bedeutung: Bachs komplettes Kantatenwerk in Fortsetzung

Klangbild: recht räumlich und plastisch, in gutem Gleichgewicht der Gruppen und stets ausgewogen

Fertigung: einwandfrei

Bach, Das Kantatenwerk, Folge 24 (Kantaten BWV 95-98) – Wilhelm Wiedl (Tölzer Knabenchor) und Claus Lengert (Knabenchor Hannover), Sopran; Paul Esswood, Alt; Kurt Equiluz, Tenor; Philippe Huttenlocher, Ruud van der Meer, Max van Egmond, Baß; Tölzer Knabenchor; Knabenchor Hannover; Collegium Vocale, Gent; Gerhard Schmidt-Gaden, Heinz Hennig und Philippe Herreweghe; Concentus musicus Wien; Leonhardt-Consort; Nikolaus Harnoncourt und Gustav Leonhardt → Telefunken 6.35442 (2 S 30)

Bedeutung: Bachs komplettes Kantatenwerk in Fortsetzung

Klangbild: recht räumlich und plastisch, in gutem Gleichgewicht der Gruppen und stets ausgewogen

Fertigung: einwandfrei

Innerhalb des „Kantatenwerks“ sind, in zwei Kassetten, wiederum acht Bach-Kantaten anzuzeigen, in deren Leitung sich, wie gewohnt, Nikolaus Harnoncourt (BWV 93-97) und Gustav Leonhardt (BWV 91-92 und 98) teilen. Die Vorzüge dieser stilgetreuen Edition liegen auf der Hand; auf jeden Fall sollten sie in der Hand sein, die Nachteile einer intellektuell gebremsten Musizierhaltung aufzuwiegen.

Seit geraumer Zeit haben weder Harnoncourt noch Leonhardt den Kreis der mitwirkenden Künstler verändert (lediglich im Knabenchor Hannover ist als einer der Solosopranisten Claus Lengert hinzugekommen) – diese Tatsache beweist zum mindesten, daß die beiden Dirigenten jetzt jene optimale Besetzung beisammen zu haben glauben, mit der man auch fernerhin gut „fahren“ dürfte.

W.-E. von Lewinski empfiehlt

Die fonoforum-Schallplatte des Monats

Ludwig van Beethoven: Fidelio
Gundula Janowitz (Leonore); René Kollo (Florestan); Hans Sotin (Pizarro); Manfred Jungwirth (Rocco); Lucia Popp (Marzelline); Adolf Dallapozza (Jaquino); Dietrich Fischer-Dieskau (Fernando); Wiener Staatsopernchor; Wiener Philharmoniker, Leonard Bernstein
Deutsche Grammophon 2740 191 (3 S 30)

Spannung in jeder Note, packende Klang-Erkenntnisse, suggestiv freigesetzte Kraft. Beethoven exakt bis in dynamische Details hinein beachtet. Dramaturgisch neuartig (3. Leonoren-Ouvertüre nach Duett Florestan-Fidelio) und überzeugend. Die Solisten überbieten sich selbst, von Bernstein unvergleichlich geführt. Eine Jahrhundertaufnahme.



Die FonoForum
Platte des Monats
können Sie bei Ihrem
Fachhändler kaufen.
Wenn nicht erhältlich,
schreiben Sie an:
Bielefelder
Verlagsanstalt KG,
Postfach 1140,
4800 Bielefeld 1.
Gegen Vorein-
sendung von
59,- DM auf unser
Postscheckkonto
Hannover 6219-300 –
Stichwort: „Schall-
platte des Monats 2“ –
senden wir Ihnen die
Platte umgehend zu.