

FONO-KRITIK

läßlichen Überblick verschaffen möchte, schlage im neuesten Bielefelder Katalog am besten unter Mozart nach (Klarinettenkonzert und Klarinettenquintett). Wesentlich spärlicher fällt das Interpretenspektrum bei der Kammermusik aus. Selbst das herrliche Brahms-Quintett gibt es nur in ganz wenigen Alternativ-Fassungen. Und die Solo-Sonatenliteratur schließlich ist nur noch als Randerscheinung in durchaus nicht immer internationaler Spitzenqualität präsent.

In diese Bresche springt nun der jugendliche, zweifellos hochmusikalische und technisch unwahrscheinlich begabte Endzwanziger Richard Stoltzman als freischaffender US-Virtuose. Wenn auch die Produktionsfirma DESMAR (im Telefunken-Vertrieb) stolz berichten kann, daß die vorliegende Aufnahme von der „New York Post“ und „Record World“ als eine der zehn „besten Klassikplatten“ 1979 ausgewählt wurde, dann wird damit weder der Rang verraten (ist sie die drittbeste oder vorletzte?), noch kann das Urteil unbesehen für europäische Ohren übernommen werden.

Denn trotz der imponierenden Schwerelosigkeit im Tonansatz und trotz der technisch „atemlosen“ Höhenflüge in Stoltzmans Spiel wird hier eine Holzbläserfarbe kreiert, die alle vertrauten Maßstäbe abendländischer Tongebung unterläuft. Immer, wenn eine gesangliche Linie angestimmt wird, Melos aufblüht und hingebungsvoll als Klang verströmt, verändert das uns vertraute Instrument unerwartet seine Charakteristik und mutiert zum Sopransaxophon mit leicht schwingendem, jazz-typischem Vibrato, Honeggers „Vif et rythmique“-Satz wird man daher vortrefflicher nicht hören können, aber andere lyrische Passagen tendieren ebenso unweigerlich zum Geschmäckerischen, Parfümieren.

Dennoch: Vorerst gebührt Stoltzmans Versionen mangels hinreichender Katalog-Konkurrenz der erste Platz. Über die Klavierbegleitung ist dagegen nur wenig zu sagen. Im technisch-virtuellen Bereich entfaltet jedoch die Juilliard-School-Absolventin Irma Vallecillo ein schwungvolles Temperament, das über die ansonsten unaufdringlich-konturenarme, wenn auch zuverlässig-präzise Begleitauffassung deutlich hinausweist.

Gerhard Pätzig

Klingende Visitenkarte eines fähigen, engagierten, jungen Blockflöten-Spielkreises

MINIATUREN AUS VIER JAHRHUNDERTEN, Werke von Karl-Heinz Stockhausen, Michael Praetorius, James Hook und Gerd Zeumer; Bühler Flötenkreis, Eigenproduktion des Bühler Flötenkreises

eV, c/o Manfred Becker, Panoramastraße 31, 7580 Bühl-Waldmatt (1 S 30)

Klangbild: sehr präsent, durchsichtig, ausgewogen

Fertigung: sauber, aber bei hohen Frequenzen – vor allem in den Innenrillen – einige Verzerrungen, gelegentlich schwache Vorechos

Die Renaissance der Blockflöte über ihre Hausmusikbescheidenheit hinaus hat sich inzwischen bis in die anspruchsvolle Moderne fortgesetzt. Immer mehr zeigensüchtige Komponisten widmen sich dem Instrument mit neuen Werken, oft mit Stücken für mehrere Blockflöten mit ihrem aparten Klangbild. Wenn sich das Komponierte dabei dem allzu konstruierten fernhält, wenigstens in Absätzen noch auf traditionell erfahrbare Muster zurückgreift, dann ist es kein Wunder, wenn sich auch der Amateur von dieser Musik angesprochen fühlt, für den die Blockflöte ja doch immer noch ein einigermaßen beherrschbares Entree ins Reich der selbstgestalteten Musik bietet.

Der Bühler Flötenkreis besteht aus sieben ganz jungen Spielern (zwischen 16 und 18 Jahren alt), die vom SWF-Flötisten Joseph Paschek geleitet werden und die sich tatkräftiger Unterstützung durch Freunde, Gönner, Komponisten und auch durch die ortsansässige Industrie erfreuen. Daß das Ensemble die Förderung verdient, zeigt diese schwarzrunde klingende Visitenkarte: das Stadium des mehr Wollens als Könnens ist schon weit überschritten – hier präsentieren sich angehende Frans Brüggens ...

Kein Wunder, daß Karlheinz Stockhausen seine Komposition „Tierkreis“ (1975 für Spieluhren geschrieben und so auch bei DG auf 2530 913 eingespielt) für dieses Ensemble zur Bearbeitung durch Joseph Paschek freigab und darüber hinaus noch einige Texte zu den zwölf Tierkreiszeichen verfaßte, die er hier selbst in stark prononciertem Sprechgesang vorträgt – so entstanden zwölf hübsche Charakterbildchen, in ihrer programmatischen Ausgestaltung recht einleuchtend für den, der sich mit Tierkreischarakteristiken beschäftigt. Das Werk beansprucht zwei Drittel der Platte. Fünf kurze Tänze von Michael Praetorius aus der Sammlung „Terpsichore“ schließen sich an, rhythmisch genau und mit Sinn für alte Metrik geblasen (hier trifft die Gruppe auf umfangreiche Profi-Konkurrenz, vor allem durch Spezialgruppen für Alte Musik). Das folgende Trio des englischen Mozart-Zeitgenossen James Hook, hätte an Aussagekraft ein Pendant zu Stockhausens Miniaturen werden können, wenn es nicht so brav und temperamentlos vorgetragen würde; vor allem das Vivace geriet zu hausbacken und müde – hier müßten sich sprühende Laune und Fröhlichkeit mitteilen,

aber dazu bedarf es einer überlegeneren Fertigkeit im Technischen und einer größeren Gestaltungskraft im Musikalischen – da stoßen die jungen Bühler Bläser an ihre Grenze, die sich auch in Intonationsmängeln der hohen Stimmen bemerkbar macht. Der Dreieinhalb-Minuten-Marsch des SWF-Hauskomponisten Gerd Zeumer bildet dann den versöhnlich-verbindlichen Ausklang einer Platte, die wegen der Stockhausen-Miniaturen, wegen des spürbaren Engagements und wegen der trotz aller Einwände erstaunlichen Kunstfertigkeit der Bläser Aufmerksamkeit verdient und über den Durchschnitt der üblichen Eigenproduktionen aus der Provinz deutlich herausragt. Wenn der Bühler Flötenkreis auch (noch?) nicht in die Riege der Profis vorgezogen ist, sollte man ihn doch im Auge behalten ...

Dieter Steppuhn

Neuveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Chopins Walzer zu schwer genommen.

FREDERIC CHOPIN, 14 Walzer; Claudio Arrau (Klavier); Philips 9500 739 (1 S 30)

Klangbild: Hervorragend plastisch, voll und natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Rubinstein (RCA 42059 DT)
Harasiewicz (Ph 6580 003)
Lipatti (EMI 1 C 04700 167 M)

Chopins Walzer haben schon viele Schallplatten-Darstellungen erfahren: weltmännisch-weise und sensibel-elegante (Rubinstein) blasse, nichtssagende (Harasiewicz) berühmt-profilierter (Lipatti) etc. etc. So, wie sie der späte Claudio Arrau spielt, habe ich sie noch nie gehört: nämlich z. T. als „Quasi-Balladen“, und dann auch noch eher von Brahms. Ich will beileibe keinen leichtfertigen Umgang mit diesen Stücken predigen, doch ihnen eigen ist in erster Linie (»wohl nicht nur nach meinem Verständnis) Eleganz und Freude am rhythmisch lebendig bewegten, dabei salonhaften (dem des. 19. Jahrhunderts!) Spiel. Doch kleine Stücke solcher öfter „tändelnden“ Art sind des verehrten Meisters Arrau

Sache nicht; er überfrachtet sie mit Schwerblütigkeit und Tiefsinn. Aber Chopins Walzer sind kaum letzte Äußerungen eines philosophischen Geistes, sondern die überwiegend aus gesellschaftlichen Anlässen heraus entstandenen „Salonstücke“ eines genialen jungen Mannes. Unter Arraus wie gewohnt ungemein plastisch formulierenden Händen verwandeln sich Chopins Walzer wie in Phantasien von Schumann oder Brahms (über Chopinsche Walzer). Die Tempi sind prinzipiell zurückgenommen, und die Musik erklingt meist gemessen, eindringlich, außerordentlich plastisch, auch großformatig (op. 42!), aber schwergewichtig. Statt Chopinscher Melancholie (etwa im h-Moll-Walzer, op. 69,2) erscheint herbe Traurigkeit. Insgesamt: Chopins Walzer zu „ernst“ genommen; sie sind in dieser Interpretation vor allem charakteristisch für Arraus (späten) Personalstil. Jürgen Meyer-Josten

Fortsetzung von Ashkenazys chronologisch rückläufig geordneter Gesamteinspielung der Klavierwerke Chopins.

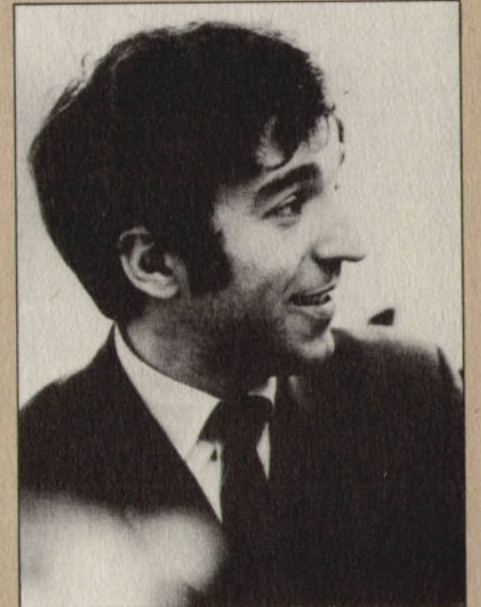
CHOPIN, Vol. 3: Fantasie f-Moll op. 49, Ballade As-Dur op. 47, Mazurken op. 50, Nocturnes op. 48 u.a.; Vladimir Ashkenazy (Klavier); Decca 6.42061 AW (1 S 30)

Klangbild: ausgewogen, etwas dumpf in den Bässen, leicht verfärbt
Fertigung: deutliche Vorechos, vereinzelt störende Oberflächenbeeinträchtigungen
Vergleichseinspielungen: Rubinstein (RCA RL 42234) – Harasiewicz (Philips 6747 017) – Horowitz (CBS 76307) – Benedetti Michelangeli (DG 2530 236)

Bekanntlich rollt Vladimir Ashkenazy für Decca das Chopinsche Gesamtwerk in chronologischer Rückwärtsfahrt auf. Im Verlauf dieses klavieristischen Großunternehmens wird es Doubletten geben, in diesem speziellen Falle die As-Dur-Ballade op. 47 und das verstiegene harmonisierte cis-Moll-Prélude op. 45, die Ashkenazy bereits in älteren Decca-Editionen vorgelegt hat. Ein Aspekt an der oben bezeichneten Aufnahmetaktik mag von ausschlaggebendem Belang sein: Man weiß, daß die heute übliche zyklische Zusammenfassung der Préludes, der Nocturnes, Walzer und Mazurken einem neueren Vollständigkeitszwang gehorcht, niemals aber den Ur-Intentionen zur Aufführungspraxis entsprochen hat. So wird es kaum jemanden sonderlich überraschen, wenn ein Pianist wie Krystian Zimerman sage und schreibe vierzehn Chopin-Walzer en suite spielt, ohne

dabei das rhythmische Einerlei und das Gleichmaß in der Charakterdramaturgie zu bedenken.

Ashkenazy entgeht dieser Uniformität, indem er Chopins schöpferischem Wechselspiel folgt, so daß – wie dieses Vol. 3 beweist – die verschiedensten Ausdruckstypen nebeneinanderstehen und einander elektrisieren. Und diese Wechselhaftigkeit der Inner-Chopinschen Stilistik scheint Ashkenazys-Gestaltungsmotorik selber zu beflügeln, zumindest aber in Bahnen zu lenken, die der positivistischen, von Routine getragenen Aktion Facetten von Bekanntheit und Risiko erschließen. Dies gilt besonders für die Darstellung der f-Moll-Fantasie op. 49, jener großangelegten „fünften Ballade“ Chopins, die wie kein zweites Werk die Spannungen zwischen verschiedenen Aggregatzuständen als materiales Thema hat. Ashkenazy beginnt die Marcia-Einleitung zögernd, nicht annähernd so gesund ausbalanciert wie Adam Harasiewicz (Philips) und auch nicht so besonnen-elastisch wie Arthur Rubinstein (RCA). Er möchte es sich offenkundig nicht leichtmachen. Diese Vermutung wird im folgenden durch überaus starke Baßakzente bestätigt, die dieser kostbaren Introdution etwas von Schwere, ja Mystik verleihen. Der gesamte erste Teil ist imponierend auf dramatischen Progreß angelegt. Die wogenden, drohenden Elemente bekommen Klavier-symphonische Züge, ohne daß sich Ashkenazy etwa in den oktavierten Spreizungen des Satzes die sonst üblichen Tempoverschärfungen erlaubt. Brodelndes Klavierspiel bleibt in der Fassung, als hätten sich manuelle Fertigung und emotionales Temperament zur werkerhellenden Union zusammengeschlossen. Nicht annähernd so verzahnt und dadurch logisch wirkt die Wiedergabe der vergleichsweise sonnigen As-Dur-Ballade op. 47. Wie in kaum einem anderen Stück Chopins kommt es auf die „Selbstverständlichkeit“ des Phrasierens schon zu Beginn an. Ashkenazy strebt diese Qualität an, aber er muß sie erzwingen, wodurch eine sonderbar flackernde Aura überhandnimmt: Unorganische Tempoverlangsamungen (jeweils beim Eintritt des schaukelnden Alternativ-Gedankens, „mezza voce“) und ärgerliche Accelerandi gegen Ende, wenn das lyrische Element zur Stretta ausgebaut wird, während er die auskomponierte Problematisierung des c-Moll-Nocturnes op. 48 Nr. 1 mit Übersicht und gewissermaßen in Kontinuität zum Vorangegangenen ausspielt. Enttäuscht hat mich die Wiedergabe der drei Mazurken op. 50. Die erste in G-Dur wird in extrem eiligen Zeitmaß überflogen, pseudo-konzertant aufgeblasen, wobei rhythmische Freiheiten in keinem Verhältnis zum atmosphärischen Ertrag stehen. In der As-Dur-Mazurka (op. 50,2) irritieren sentimentale Übergänge (Reprise!), so wie Ashkenazy generell das Zitathafte des



Vladimir Ashkenazy

Tänzerischen oder die verborgenen Impulskräfte des Rhythmischen mehr herausklopft, denn in Bebung versetzt. Mit den Mazurken geraten ohnehin die meisten Pianisten in Konflikt. Wer den inwendigen Pulsschlag verfehlt, wer diesen Stücken Gewalt antut, eröffnet keine neue Perspektive, vielmehr zerschlägt er die Gebilde als Ganze. Und Ashkenazy vermag im Gegensatz zu Horowitz und Benedetti Michelangeli nicht mit klanglichen Sonderreizen zu fesseln, die bei beiden Kollegen gleichsam neben dem Anlaß vorgeführt werden.

Peter Cossé

Hölzerne Aufbereitungen unbekannter und bekannter Materials.

CLEMENTI/MOZART, Capriccio II F-Dur, Sonate Nr. 5 Es-Dur/Fantasie d-Moll KV 397, Rondo a-Moll KV 511, Variationen über „Unser dummer Pöbel meint“ KV 455; Carl Seemann (Klavier); Telefunken 6.42580 AS (1 S 30)

Klangbild: Präsent, von durchschnittlicher Dynamik, etwas trocken.

Fertigung: Von geringfügig störenden Knister- und Knackgeräuschen abgesehen zufriedenstellend.

Vergleichseinspielungen: Haebler (Philips 9500 501) – Gulda (MPS 0188.049)

Mit einer Neuaufnahme kommt der in Freiburg unterrichtende Pianist Carl See-

FONO-KRITIK

mann nach längerer Plattenabstinenz wieder in den Katalog. Um Seemann ist es verhältnismäßig still geworden, sieht man einmal von seinen pädagogischen Einflüssen ab. Ältere DG-Einspielungen sind in Erinnerung geblieben, etwa mit dem Geiger Wolfgang Schneiderhan oder eine Platte mit Klavierwerken von Bach. Damals schon informierte Seemanns instrumentales Temperament nicht unbedingt über Grenzwerte klangkundiger Verfeinerung. Vielmehr ging es um die rationale Dar- und Trockenlegung polyphoner Sachzusammenhänge unter Wahrung mittlerer Zeitmaße.

Daß Seemann kein „Pianist“ im Sinne konzertanten Durchschlags ist, beweist nun auch die kürzlich erschienene Telefunken-Ausgabe mit Werken von Muzio Clementi und Wolfgang Amadeus Mozart. Vielleicht stellt die Platte eine Hommage an die Verdienste eines altbewährten Magisters und Interpreten dar, dem es nicht ungelegen kommt, noch einmal mittels Schallplatte überregionale Impulse ausstrahlen zu können.

Seemanns grobkörnigem, entschieden uneroticischem Klavierspiel scheinen die beiden aufgezeichneten Clementi-Stücke auf einer Ebene von Notenstatistik entgegenzukommen. Die unraffinierte Zeichnung der Konturen, das durch Anschlags-Inegalitäten immer leicht flackernde Passagenspiel ist mit jenem Duktus vergleichbar, der für die Platten mit Franzpeter Goebels kennzeichnend ist. Während jedoch der Clementi-Teil ein Mindestmaß an interpretatorischer Legitimationskraft durchtönen läßt, entpuppt sich Seemanns Mozart-Bemühen als inspirationsarme Buchstabiererei von bescheidenem Auskunftswert. Seemann läßt jeglichen Sinn für die Spannungselemente verschiedener Notenwerte vermissen, wodurch Mozarts d-Moll-Fantasie KV 397 zur konfliktarmen Suite verkümmert, zumal dynamische Gegensätze geradezu ausgedörrt werden. Das erinnert an Vortragsabende samt Werkschädigung. Man muß sich nur den chromatisch aufwärtstrebenden Lauf kurz vor dem Schlußteil dieser d-Moll-Fantasie anhören, um zu merken, daß aus dieser Interpretation-Sicht keine durchorganisierten Übergänge zu erwarten sind.

Aufnahmen mit Ingrid Haebler – neuerlich verschärft in der Diktion –, oder mit Friedrich Gulda, der diese Fantasie zwischen Mystik und Katastrophe ansiedelt, stehen zur Verfügung. Bullige Begleitfiguren, wackelige Stakkati (KV 511) wären als Begleitumstände pianistischer Mission zu werten, die ohne sonderliches Echo bleiben muß, auch wenn sie eine Tradition knochigen Akademismus hochzuhalten sucht.

Peter Cossé



Edvard Grieg arrangierte viele seiner Orchesterstücke auch für Klavier, um so, den Möglichkeiten seiner Zeit entsprechend, größere Verbreitung zu erreichen

★ Glänzende Musik in neuem, aber authentischem Gewand; als Repertoire-Rarität trotz interpretatorischer Unausgewogenheit sehr empfehlenswert.

EDVARD GRIEG, Peer Gynt-Suiten Nr. 1 u. 2 op. 46 u. op. 55, Drei Stücke aus der Bühnenmusik zu Bjørnsons Drama „Sigurd Jorsalfar“ op. 56, vom Komponisten für Klavier zu 2 Händen arrangiert; Eva Knardahl (Klavier); BIS LP 116 (1S 30)

Klangbild: ausgewogen, transparent, räumlich, etwas dunkel timbriert
Fertigung: einwandfrei

Diese Schallplatte ist das dreizehnte Volumen des gesamten Klavierwerkes von Edvard Grieg in der Darstellung von Eva Knardahl. Nicht ohne Überraschung hört man der vermeintlich allbekannten Musik zu, wird sie doch hier in einer Version geboten, die, da vom Komponisten selbst herührend, zwar authentisch ist, dennoch aber von den Pianisten faktisch nicht be-

rücksichtigt wird. Dabei enthalten alle drei Zyklen doch soviel blendende Musik, harmonische Feinheiten, prickelnd dramaturgische Valeurs, daß es sich schon lohnte, gewissermaßen die Halle des Bergkönigs mittels des Klaviers zu betreten und einmal die ganzen Kur- und sonstigen Orchester zu vergessen, die uns bislang diese Werke des Meisters kredenzten. Was überrascht, ist die Tatsache, daß Grieg ein exzellenter Arrangeur seiner ursprünglich nicht für Klavier bestimmten Stücke ist; und ich bin sicher, niemand von uns, der nicht die Orchesteroriginalen dieser Vorlagen kannte, käme auf die Idee, diese Musik für Arrangements zu halten. Ihnen kam natürlich in einer Zeit wie der damaligen eine große Bedeutung hinsichtlich der Verbreitbarkeit zu; demgemäß sind die technischen Ansprüche nicht von Extremen getragen. Dennoch sind die musikalische Vielfarbigkeit dieser Klavierzyklen und ihre gänzlich aus den Möglichkeiten der menschlichen Hand heraus entwickelte Diktion, kurz: ihre rundum überzeugende Einrichtung ein beachtlicher Aspekt Griegschen Komponierens, an den man – von einigen Liedern abgesehen – im allgemeinen gar nicht denkt. Der heikle Faktor der Platte ist die Interpretin Eva Knardahl. So verdienstvoll ihre Bereitschaft ist, das ganze Klavierwerk

Griegs aufzuführen, so unbefriedigt ist man von ihrer Leistung. Die Künstlerin gehört zu jenen Musikern, die eher einer herben Gangart huldigen. Das muß nicht immer ohne Reiz sein, wird aber hier an von Grieg besonders fein durchgeführten lyrischen Stellen zum Poesie-Killer. Offenbar ist es Frau Knardahl entgangen, daß Grieg der Erzvater des musikalischen Impressionismus ist, daß er also in besonders ausgeprägter Weise des duftigen, zarten, verhaltenen, mehr von der Farbe als von der metrischen Kontur geprägten Umgangs mit dem Tasteninstrument bedarf; die Hauptforderung vollendeten Griegspiels heißt nicht mehr und nicht weniger als: Atmosphäre schaffen. Das gelingt der Interpretin nur dort, wo es gilt, kräftig hinzulangen; in der Erzeugung pathetisch aufgeladener Kraftmomente folgen wir ihr gerne. Aber wo der Satz Kantilene und Verhaltenseit erfordert, stört ein dicklicher Ton, eine eher undifferenzierte Gebärde, ein Mangel an Fluß, an Witz, Ironie und Zärtlichkeit. So bleibt als Fazit zu dieser Platte ein Willkommensgruß, weil sie Lücken schließt und neue Kenntnisse über Komponist und Werk vermittelt.

Knut Franke

★ Griegs norwegische Bauerntänze als wichtige Erkenntnisquelle zur Ästhetik des Meisters erstmals vollständig.

EDVARD GRIEG, Slatter op. 72 (Gesamtaufnahme); Eva Knardahl (Klavier); BIS LP-114 (1S 30)

Klangbild: ausgewogen, transparent, räumlich, etwas dunkel timbriert
Fertigung: einwandfrei
Vergleichseinspielung: Isabel Murao (Vox)

Das ist die elfte Platte einer Gesamtaufnahme des Griegschen Klavierwerkes durch die skandinavische Firma BIS. Die Disposition der Serie, die auch Lied- und Orchestereigenbearbeitungen von Grieg enthält, zeigt erstmals den Radius des Griegschen Klavierkomponierens; es ist wahrlich beeindruckend in der Ernsthaftigkeit, mit der der Komponist nach neuen Ufern strebte und sie, glücklicherweise, auch erreichte. Von der rein programmatischen Anlage der Reihe ist gegen diese Edition wirklich nichts vorzubringen. Der kritische Punkt liegt bei der Interpretin Eva Knardahl. Zwar hatte Frau Murao (auf Vox) rein editorisch durch Fortlassung zahlreicher Stücke auch dieses Zyklus' der Voxschen „Komplett“-Idee nicht gänzlich gesprochen, aber die pianistische Diktion der Brasilianerin ist doch entschieden stärker von rhythmischer Verve und größerer

pianistischer Farbigkeit getragen, als Frau Knardahl sie auf dieser Platte verwirklicht. Die skandinavische Künstlerin zeichnet in den Slattern ein eher großflächiges Bild, nivelliert die individuellen Tanzcharaktere, gibt dem ganzen ein eher pausbäckiges Profil. Das hätte möglicherweise in der Darstellung dieser Werke durch ein Volksmusikensemble (für das sie ja nicht geschrieben wurden) angehen können, nicht aber in der Transformation folkloristischen Ausgangsmaterials aufs Klavier, das nicht nur reines Spiel-, sondern in erster Linie Ausdrucksmedium ist. So wichtig es sein mag, in diesen kleinen Stücken die Griegsche Prae-Bartok-Konzeption des Materials darzulegen, so einseitig ist diese eher pauschale Sicht. So fehlt der tänzerische Schliff, den Grieg eingearbeitet hat und der in Teilen nur von Frau Murao sentiert wird. Bleibt als Fazit dieser Platte: vom Repertoire her sehr empfehlenswert zum Kennenlernen; als Zeugnisse einer klavieristischen Kunst allerdings nicht völlig befriedigend.

Knut Franke

★ Schlüssigste Darstellung aller „Lieder ohne Worte“ auf Schallplatte.

MENDELSSOHN, 48 Lieder ohne Worte; Viktoria Postnikowa; Melodia-Eurodisc, 300409/406 (2S 30)

Klangbild: Präsent, von weiter Dynamik, leicht verfärbt

Fertigung: Einwandfrei

Mendelssohns „Lieder ohne Worte“, im Bielefelder Katalog integral durch Adni und Barenboim repräsentiert, gelten als Stücke, um die man nicht viel Aufhebens macht. Einzelne Nummern sind in Bearbeitungen berühmt geworden und tauchen auch hie und da als Zugaben auf. Doch der größte Teil der 48 – darf man sie einfach als Idyllen bezeichnen? – fristet Schattendasein. Formal ausgewogen, melodisch ohne jähe Ausbrüche, stimmungsmäßig temperiert, genialische Einfälle meidend, reizen sie kaum in ihrer Gesamtheit zum Nachvollzug. Verglichen mit Schumanns tiefsinnigeren Nummern aus dem „Album für die Jugend“, wirken Mendelssohns „Lieder“ ein wenig verbindlich.

Giesecking immerhin setzte sich früher für sie ein und bewegte sie in Richtung Debussy, wenn er die flüchtige und aquarellierte Fraktur herausstrich. Und nun kommt Viktoria Postnikowa mit einem Doppelalbum und stellt sich der Konkurrenz von Barenboim und Adni. Die Russin, eine glänzende, temperamentvolle und manuell ungemein versierte Pianistin, Martha Argerich in der Gestaltung des Klangs und in der umsichtigen Phrasierung überlegen, revidiert das herkömmliche Mendelssohn-Bild insofern, als sie sowohl den polyphonen Verästelungen, wie auch den untergründig drohenden Gemengelagen im Einzelfall nachspürt. Sie heftet ihren Sinn für pianistische Durchdringung des Stoffs nicht einfach summarisch auf einen Zyklus, sondern auf jedes einzelne Stück. Das Resultat ist die Destruktion eines Mythos, der durch Klavierstunden und Hausmusik genährt worden ist. Indem Viktoria Postnikowa alles aus diesen kurzen Formen herausholt, was überhaupt ihnen noch als

Setzt sich für Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ ein: Viktoria Postnikowa



FONO-KRITIK

Möglichkeit zur Entdeckung eignet, sprengt sie den Kontext gefälligen Biedermeier-Geplauders und erbringt den Nachweis, daß vom Nocturne bis zur Etüde, vom Walzer bis zur Toccata ein Panorama neoklassischen Konstruktivismus' sich öffnet. Dazu hat es allerdings einer Bravour bedurft, die zwar, dem Radius der „Lieder“ gemäß, eine intime ist, doch nicht vor ausdrücklicher Virtuosität zurückweicht. Stücke wie jenes in A-Dur op. 19 Nr. 3 werden in ihrer dynamischen Struktur scharf beleuchtet, Nummern wie jene in c-Moll op. 38 Nr. 2 in ihren Crescendo-Verwebungen völlig organisch dargestellt. Damit triumphiert eine Sehweise, die zunächst analytisch bis in unauffällige Gegenstimmen (op. 38 Nr. 6, op. 19 Nr. 1) und in den begleitenden Bässen sorgend sich um Aufklärung bemüht, doch weiter auch einer schwer zu ortenden Fantastik den Tribut zollt. Vor allem das dynamische Spektrum vom dreifachen Piano bis zum vollen, großen Fortissimo dient zur Präzisierung des musikalischen Ablaufs. Viktoria Postnikowa stellt beispielsweise in dem E-Dur Stück op. 30 Nr. 3 die einleitenden Takte räumlich nach hinten, steigert dann mählich zum Forte und läßt als Antwort das Piano folgen. Und in dem „Andante grazioso“ op. 30 Nr. 5 gelingt es ihr, indem sie die Stimmen anschlüssmäßig voneinander trennt, drei Ebenen des Verlaufs zu eruieren, wobei der Diskant distinktiv im Vordergrund geführt wird, die Begleitung gedämpft aufscheint und die tiefen Bässe eben noch hingetupft sind. So offenbart sich Nummer für Nummer ein Bausatz, dessen einzelne Elemente zwar leicht zu bestimmen sind, in ihrer Kombinatorik hingegen oftmals neue Situationen provozieren. Stücke wie das Agitato-Werk op. 38 Nr. 5 sind Wunder pianistischer Berechnung, und jenes „Volkslied“ überschriebene in a-Moll op. 53 Nr. 3 kündigt von schier grenzenloser Ausdifferenzierung, wenn die Russin die letzten Takte verklingen läßt. Daneben die Gruppe der ausgesprochen virtuoson Nummern, die, hinterlistig als „Lieder“ tituliert, heikle technische Probleme bergen und durchaus als anspruchsvolle Etüden angesprochen zu werden verdienen. Die Staccato-Etüde op. 102 Nr. 3, das stürmisch-drängende „Allegro agitato“ op. 85 Nr. 2, die Toccata op. 62 Nr. 2, das von Trillern erschütterte „Molto allegro vivace“ op. 53 Nr. 6 – ihnen allen antwortet Viktoria Postnikowa mit reaktionsschneller Geste, beredt, bereit zur Attacke.

Natürlich gibt es Grenzen musikalischer Qualität. Der „Trauermarsch“ op. 62 Nr. 3, am Anfang thematisch an Mahlers fünfte Sinfonie gemahnend, darf nicht an Schumanns „Winterszeit“ gemessen werden, und die häufige Verwendung von begleitenden Triolen ermüdet auch in dieser Einspielung. Daß die Pianistin freilich zumal in

den eingängigeren „Liedern“ nicht die Lineaturen weiterspinnt, die von Mantovani bis Barenboim reichen, belegt ebenfalls den Revisionsprozeß; Viktoria Postnikowa nimmt das berühmte „Spinnerlied“ trocken, scharf, ohne ausufernde Dehnungen. Insgesamt also eine Aufnahme, die, was die Kantilenenführung, die Konkretisierung im Ton und die artikulatorische Präsenz anbelangt, weit über den genannten Versionen von Adni und Barenboim steht und damit zur Auseinandersetzung anregt. Viktoria Postnikowa, diskographisch hierzu-lande kaum bekannt, erweist sich damit als Interpretin, deren temperamentvolle Intelligenz von den Plattenfirmen produktiv zu nutzen wäre.

Martin Meyer

 **Möglicherweise authentischer Klang eines Mozart-Flügels.**

MOZART, Duport-Variationen K. V. 573, Fantasie d-Moll K. V. 397; Breda Zakotnik, Heinz Walter (Klavier); Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg (1M17) 45 UpM

Klangbild: Ausgewogen, präsent, transparent, weitgehend originalgetreu, räumlich einwandfrei.

Fertigung: Einwandfrei

Nicht ohne Rührung kann man eine 17 cm-Platte in die Hand nehmen, die die Internationale Stiftung Mozarteum vertreibt. Das Cover zeigt das Fragment gebliebene Porträt Mozarts von dessen Schwager Joseph Lange (1789), dieses merkwürdig melancholisch geratene Antlitz, das so gar nicht sich einfügen will in die Reihe entsprechender Bilder. Die Rückseite der Hülle hingegen zeigt Mozarts Flügel, den er in den letzten zehn Jahren seines Lebens besaß und der von ihm sowohl zu privatem Zweck als auch öffentlich gespielt wurde. Um dieses Instrument geht es bei der vorliegenden Aufnahme. Es ist eine Arbeit von Anton Walter (1752-1826); Mozart bekam den Flügel im Jahre 1781; nach des Meisters Tod blieb das „Forte Piano mit Pedal“ (so das Nachlaßverzeichnis) fast zwanzig Jahre noch im Besitz von Mozarts Witwe Konstanze, die es 1810 ihrem Sohn Carl schenkte. Er gab es dann 1856 anlässlich der Säcularfeier zu Mozarts Geburtstag dem „Domusik-Verein und Mozarteum“. Der Hammerflügel, der 1936/37 von der Firma Rück in Nürnberg restauriert wurde, hat einen Tonumfang von F1 bis f3, dunkle Unter- und weiße Obertasten; ein Moderator-Tuchstreifen wird über einen Knopf am Vorsatzbrett bedient. Ein bescheidenes und dennoch hinsichtlich seines Standards für damalige Verhältnisse schönes Instrument.

Auf ihm hat Breda Zakotnik die Dupont-Variationen (K. V. 573) und Heinz Walter die Fantasie d-Moll (K. V. 397) aufgenommen. (Zwischen Nr. 8 und Nr. 9 mußten die Variationen wegen Seitenwechsels getrennt werden.) Die beiden Werke entstanden 1782 (K. V. 397) und 1789 (K. V. 573); sie umrahmen also fast die Jahre, die das Instrument bei Mozart stand. Die beiden Interpreten gehen mit Einführung vor; der Gebrauch des Moderator-Zuges und verhältnismäßig zurückhaltende Tempi geben der Aufnahme in Zusammenhang mit dem gelegentlich fast mandolinenmäßigen Instrumentenklang etwas eigenartig Bescheidenes; geringfügige Koordinationsunreinheiten der Hände (in K. V. 397) vermitteln zusätzlich noch ein wenig „antikes“ Flair. Mit einem Satz: es ist lehrreich, diese kleine Schallplatte anzuhören, weil sie uns einen besonderen Instrumentenklang beschert, der nicht mehr vergleichbar ist mit heutigem Flügelklang, der aber zugleich auch die tägliche Arbeitssituation Mozarts mit geprägt haben dürfte; zum zweiten zeigt uns die Aufnahme, daß Mozartspiel auf einem zeitgenössischen Instrument mehr als nur guten Willen erfordert, will man auch nur annähernd jenen Eindruck vermitteln, den der Meister – den damaligen Quellen nach zu urteilen – selbst zu bewirken vermochte. Die Platte ist ebenso schlicht wie sorgfältig ediert; sie ist klanglich einwandfrei und ebenso gefertigt. (Beziehbar nur über die Internationale Stiftung Mozarteum, A-5020 Salzburg, Schwarzstraße 26).

Knut Franke

 **Berman zwischen Gut und Böse**

LAZAR BERMAN at Carnegie Hall. Werke von Clementi, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt und Gershwin; CBS 79226 (2S30)

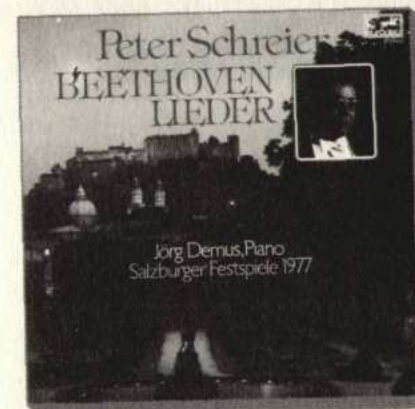
Klangbild: Leicht hallig, von mittlerer Dynamik, leicht verfärbt

Fertigung: einwandfrei

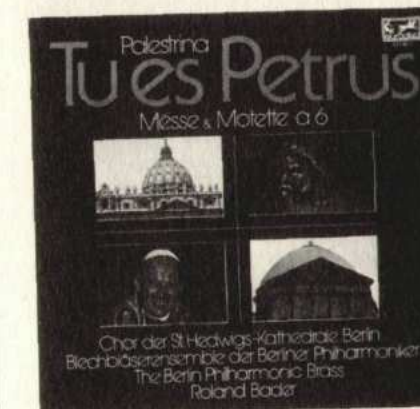
Noch immer bringt die Aura eines Live-Mitschnitts, der von New Yorks Carnegie Hall übermittelt ist, viel Kredit. Allerdings kursierten schon Mitte der siebziger Jahre, als Lazar Berman von den „Machern“ entdeckt wurde, Privatbänder von New Yorker Klavierabenden des Pianisten. Sie zeigten eine ähnliche Bandbreite interpretatorischer Schlüssigkeit, wie man es jetzt, offiziell, dem CBS-Doppelalbum entnehmen kann. Insofern darf dieses Rezital beim Nennwert genommen werden. Es belegt ziemlich ge-

Erste Höhepunkte aus dem Herbstprogramm

Neuaufnahmen



Peter Schreier Beethoven-Lieder
Adelaide · Mailed · Drei Gesänge von Goethe · An die Hoffnung · Lied aus der Ferne · Der Wachtel-schlag · An die ferne Geliebte · Aus Goethes „Faust“ · Die Ehre Gottes u.v.a.
Jörg Demus, Klavier
Kassette mit 2 LP u. Textheft
300 760-430



GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA Tu es Petrus
Messe & Motette a6
Chor der St. Hedwigs-Kathedrale Berlin
Blechbläser-Ensemble der Berliner Philharmoniker
Dirigent Roland Bader
201 837-366

ANTONIN DVORAK Slawische Tänze op. 46 + op. 72
Tschechische Philharmonie
Dirigent Zdeněk Košler
Kassette mit 2 LP u. Textheft
300 993-430

Dokumente großer Stimmen RUDOLF SCHOCK

Glanzvolle Erstveröffentlichungen

DANIEL FRANÇOIS ESPRIT AUBER Fra Diavolo
Opern-Dokumentaraufnahme 1954
Fra Diavolo: Rudolf Schock, Zerline: Wilma Lipp, Lorenzo: E. A. Steinhoff u.a.
Chor u. Orchester des NDR Hamburg
Dirigent Wilhelm Schüchter
Kassette mit 2 LP
300 730-420

GIACOMO PUCCINI Tosca
Opern-Dokumentaraufnahme 1953
Cavaradossi: Rudolf Schock, Scarpia: Josef Metternich, Tosca: Carla Martinis u.a.
Chor u. Orchester des NDR Hamburg
Dirigent Wilhelm Schüchter
Kassette mit 2 LP
300 727-420



PETER TSCHAIKOWSKY Eugen Onegin
Opern-Dokumentaraufnahme 1952
Lenskij: Rudolf Schock, Larina: Hilde Büchel, Tatjana: Sena Jurinac, Olga: Gisela Litz, Gremin: Gottlob Frick u.a.
Chor u. Orchester des NDR Hamburg
Dirigent Wilhelm Schüchter
Kassette mit 3 LP
301 033-435

GIUSEPPE VERDI Die Macht des Schicksals
Opern-Dokumentaraufnahme 1952
Alvaro: Rudolf Schock, Leonora: Carla Martinis, Carlos: Josef Metternich, Preziosilla: Martha Mödl, Pater Guardian: Gottlob Frick, Fra Melitone: Gustav Neidlinger u.a.
Chor u. Orchester des NDR Hamburg
Dirigent H. Schmidt-Isserstedt
Kassette mit 3 LP
300 724-435

Die Discothek für Anspruchsvolle

Eine erfolgreiche Serie wird fortgesetzt

mit K. Ancker · J. Galway
A. Gawrilow · E. Gilels · S. Richter
Staatskapelle Dresden
J. Suk · J. Swetlanow · G. Szell u.v.a.



Bach
Orgelwerke · Brandenburgische Konzerte
Beethoven
9. Symphonie · Klavierkonzerte 1 + 3
Bizet
L'Arlesienne-Suite 1 + 2
Brahms
Ungarische Tänze
Mozart
Symphonien Nr. 39/36
Mussorgsky
Bilder einer Ausstellung
Rachmaninow **Tschaikowsky**
3. Klavierkonzert 5. Symphonie
und viele andere



Offenbach
Hoffmanns Erzählungen
Gounod **Verdi**
Margarethe Ein Maskenball
und viele andere

Ab September liegt ein Prospekt mit der Gesamtdiscographie beim Fachhandel vor.



Das Klassik-Paket

aus dem Hause Ariola

FONO-KRITIK

nau Bermans musikalischen Standort. Wer von der russischen Studio-Einspielung von Liszts Etudes transcendantes und, mit gewissen Einschränkungen, auch der h-Moll Sonate und der Rhapsodie espagnole fasziniert war; wer hingegen von den Verirrungen anlässlich einer Japan-Tournee („The Sapporo-Concerts“, bei Eurodisc) sprachlos war – findet jetzt ein authentisches Maß: Berman spielte an diesem Abend so gut, wie das ihm eben möglich ist.

Das Programm spiegelt den traditionellen Aufbau. Von der Klassik zur Romantik (und, in der zweiten Zugabe, ins 20. Jahrhundert); vom Leichterem zum Schwierigen und, mit Liszts „Rhapsodie espagnole“, zum Virtuosen. Wobei Probleme der Artikulation nicht bei Liszt akut werden, sondern bei Mozart und Beethoven. Den Einstieg machte Clementis komplex gebaute h-Moll Sonate op. 40 Nr. 2.

Anders als Horowitz, der den Komponisten der „Gradus ad Parnassum“ zwar prophetisch auf Beethoven bezieht, doch gleichwohl das Bekenntnishafte zurückbindet und transparenter, klar gezeichneter Struktur den Vorrang gibt, vertieft Berman den expressiven Ernst der Sonate. Den drei langsamen Sätzen antworten drei schnelle; aber es sind die Adagio-Partien, die im Fall des Mittelsatzes sogar zu einem „Largo mesto e patetico“ sich weiten, von denen her Berman das stimmungsmäßige Gefüge erschließt. Er läßt die Einleitung schwer atmen, retardiert und verspricht eine rhetorisch ausgefeilte Textur, die er in den merkwürdig blassen, ungeformten Forte-Passagen nicht zu halten vermag.

Klanglich monoton, gelegentlich im Ton massiv, in den Pausen unerfüllt, fügt sich das Allegro con fuoco an; dann, als Drehstelle der Sonate, das Largo – wo allerdings die deklamatorischen Aufschwünge flach geraten und der Ton nicht als in sich geformter Eigenwert Bedeutung erlangt, wie man es beispielsweise von Ashkenazys Beethoven kennt. Und auch das Bach'sche Erbe, dem das nachfolgende Allegro in den verzierenden Schnörkeln noch huldigt, vermag Berman nicht weiterzureichen; barocke Üppigkeit wird im Pauschalverfahren getilgt. Clementis Sonate, Zeugnis der Traditionsverarbeitung und Dokument formaler Unsicherheit, wird so zum bloßen Vorspiel eines Klavierabends.

Gleiche Bedenken wären auch gegen Mozarts a-Moll Rondo und Beethovens „Pathétique“-Sonate anzumelden. Im Rondo hält Berman den Achtelrhythmus im Baß, während er die Melodie eher frei behandelt und die Variationen beiläufig erledigt. Für Beethovens „Pathétique“ erinnert sich Berman an den titanischen Überreifer des 19. Jahrhunderts; es sind die drohenden Albertbässe, die wuchtig geschlagen, klassische Proportionalität verdrängen. Rezipative werden umstandslos zum Schweigen gebracht. Im Vergleich zu Guldas Version, wo der Schluß des Rondos bis in die Fer-

mate dramaturgisch ausgeleuchtet ist, hat dieser Beethoven einen schweren Stand. Schon die ersten Takte von Chopins b-Moll Sonate belegen dann, daß Berman sich hier unendlich viel wohler und häuslicher fühlt. Auch wenn das Werk nicht die Triftigkeit erreicht, wie sie von Michelangeli oder Rubinstein überliefert ist, wird Bewegung als solche greifbar in der Grundierung des Doppio movimento, auch in den Akkordsteigerungen der Durchführung – obwohl da die harmonischen Rückungen wieder relativ unsensibel geschichtet werden. Im Trauermarsch steht Berman nicht die Anschlagpalette eines Horowitz zur Verfügung, das Finale wird sehr hell und durchsichtig, ohne verschärfende Crescendo-Kurven, auf den Weg gebracht.

Zum Besten dieses Doppelalbums gehört indessen die späte, 1885 komponierte Trauerspielmusik von Liszt, die charaktermäßig bei den „Funérailles“ anknüpft, dann freilich eine unbeugsame Dramatik mit tobender Ostinato-Gebärde durchmischt. Den Marsch nimmt Berman rhythmisch prägnant und, musikalisch richtig verstanden, ohne Dämonie; er legt damit, entwicklungsgeschichtlich plausibel, die Linien frei, die später zu Bartók ausgezogen werden. – Schließlich als kräftiger Schlußpunkt die „Rhapsodie espagnole“. Da nun hat Berman, vertraut auch mit den technischen Geheimnissen des Stücks, eine Freiheit der Gestaltung erreicht, die es ihm gestattet, die vielschichtigen Motiv-Verwandlungen durchaus bravourös zu exponieren. Das stete Voranschreiten triumphiert übers Detail, Berman wird, anders als Cziffra, dessen Pfade riskante Richtungsänderungen einschließen, zum Sachwalter des Werks.

Das ist überhaupt ein Charakteristikum von Bermans Spiel: die ungefährdete, damit auch unproblematisierte Linearität. Die Kunst der Phrasierung hält sich in Grenzen, Individuation findet selten statt. Beobachtende Neutralität, die plötzlich in Spannung umschlagen kann. Mäßigung, die in komplizierteren Kompositionen zur Leblosgkeit erstarrt. Die Absenz eines Willens, der die Vorlage interpretatorisch durchforstet würde.

Martin Meyer

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE

Leblose Ramin-Renaissance

JOHANN SEBASTIAN BACH, Toccata und Fuge BWV 538 (dorische), Partite diverse sopra „Sei gegrüßet“, Passacaglia c-Moll; Karl Richter an der Silbermann-Orgel im Dom zu Freiberg; DG, Archiv Produktion 2533 441 (1S30)

Klangbild: ausgewogen, große Dynamik, dicht, zum Teil verwischt, undeutliche Klangfarbenwiedergabe, flächig
Fertigung: einwandfrei

Vergleichseinspielungen:

1. Orgelprofile „Die große Silbermann-Orgel des Domes zu Freiberg (Pelca PSR 40 505) -
2. Marie Claire Alain: J.S. Bach „Das Orgelwerk“ (RCA 307 12 ZL) -
3. Lionel Rogg: J.S. Bach „Das Orgelwerk“ Vol. 5 (EMI 151-14101/02) -
4. Anton Heiller: J.S. Bach „Organ Works“ Vol. 2 und 3 (Vanguard/USA, BGS 70675/74)

1978 in Coproduktion der DG mit dem VEB Deutsche Schallplatten Berlin (DDR) aufgenommen, ist diese Platte eine historisierende Kopie der Leipziger Schule, die zu ihrer Zeit von ganz anderen Voraussetzungen ausging und durch eine für unsere Ohren „kleinkarierte“ Artikulierung und „Mätzchen“ im Manual- und Registerwechsel Polyphonie in dem vermehrenden Klang des Orgeltyps um 1900 überhaupt erst wieder hörbar machte und so den Weg für eine werkgerechte Darstellung barocker Orgelkompositionen bereitete. Das Ziel ist in dem transparenten, raumlinihaften Klang, wie er bei heutigen Orgeln selbstverständlich ist, erreicht. Diese Entwicklung ist an Richter spurlos vorübergegangen. Das große Vorbild seiner Lehrer Straube und Ramin, die Spannkraft und Intensität ihres Musizierens, ist ohne Einfluß auf ihn geblieben.

So bietet auch diese Platte nichts, was hoffen ließe, daß der nunmehr 53jährige, im Plattengeschäft gut situierte, bekannte Bach-Interpret endlich einmal darauf hört, was in den letzten Jahrzehnten um ihn herum geschehen ist. Wenn man Heiller, Litaize, Tagliavini, Leonhardt und Marie Claire Alain kennt – um nur einen Blick auf den „Olymp“ der Organisten zu werfen (es gibt aber heute auch unter jungen Interpreten hervorragende Bach-Spieler, z.B. Szathmari) – ist Richter meiner Meinung nach indiskutabel. Ihm fehlt hier, abgesehen von nicht zu überhörender technischer Unsicherheit, Mut zu schöpferischer Freiheit ebenso wie Sensibilität.

Zu den Werken im einzelnen: Die dorische Toccata (auf der Hülle irreführend als d-Moll-Toccata bezeichnet) zieht sich in schleppendem Tempo, auf Achtel-Metrum akzentuiert (was für Richter typisch ist) endlos dahin. Aus spieltechnischen Gründen unterbricht er in Takt

30/31 das einförmige Legato, eine musikalisch nicht zu rechtfertigende Inkonsistenz. Vom Toccatencharakter bleibt nichts mehr übrig. Noch gedehnter ist das Tempo der dorischen Fuge. Sie steht in keiner Beziehung zur Toccata. Durchgängiges spannungsloses Legato, völliges Fehlen der agogischen Einführung von Themeneinsätzen sowie starr ausgezählte Triller machen aus diesem grandiosen Werk ein schwerfälliges, ermüdendes Etwas.

Die Partita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ faßt Richter unter einem gleichen Tempo in Choral und allen Variationen zusammen, wengleich dies romantisierend langsam ist. Aber die zyklische Einheit ist wenigstens von dieser Seite her gewährt. Dieses Paradiesstück für Dokumentationen außergewöhnlich farbenprächtiger Orgeln wird von Richter im Detail ausregistriert. Der Klang dieses einzigartigen Instruments kommt darin voll zur Geltung. Leider muß auch hier wieder auf die bekannten, kaum vertretbaren Merkmale von Richters Musizierweise hingewiesen werden: schematisierte Artikulierung (2 Var.), Nichtbeachten von zwar nicht notierten, aber beachteten Doppelpunktierungen und des französischen Overtürencharakters (6. Var.), ausgezählte Triller, die den Klang starrer anstatt lebendiger machen, und ebenso wieder eine Häufung der Akzente auf einzelnen Achteln.

Die Passacaglia ist in endlosem Tempo bis zur Unkenntlichkeit zerdehnt. Äußerst störend sind die inkonsequente Punktierung (1. Bar.), Klangbrüche (Var. 17/18), häufiges Zuspätkommen des Pedals und das Anwenden romantischer Registrierpraxis (Abregistrieren innerhalb einer Variation: Var. 13). Temposchwankungen (Var. 16, 17, 18) und plötzliche, unmotiviert verzögerungen lassen das Ganze auseinanderfallen. Die von der Passacaglia abgetrennte Fuge beginnt gut ein Drittel schneller als diese und wirkt durch ständige Temposchwankungen uneinheitlich.

Keines der drei eingespielten Werke ist befriedigend. Es ist bedauerlich, daß renommierte Plattenfirmen nicht auf die Suche nach jungen Talenten gehen, um diesen eine Chance zu geben. Die Technik hat in dieser Einspielung Orgel und Raum nicht gut in den Griff bekommen.

Die Plattenhülle zeigt zwei Fotos der 1710-1714 erbauten Orgel von Gottfried Silbermann. Die Disposition ist angeführt.

Registrierangaben fehlen leider völlig. Der dreisprachige Einführungstext, in schwülstigem Vokabular verfaßt, enthält oft subjektive, wissenschaftlich nicht haltbare Angaben. Hermann Keller, auf den mehrmals verwiesen wird, ist heute kein gültiger Maßstab mehr.

Brigitta Pohl

Startprogramm einer Anthologie mit hierzulande völlig unbekannten Orgelmusik finnischer Komponisten.

KUUSISTO, SALONEN, MERIKANTO, PARVIAINEN, Ausgewählte Werke, Finnische Orgelmusik; Tauno Aikää; Finlandia FA 308 (1S30)

Klangbild: ausgewogen, präsent, klar, breite Dynamik, jedoch ohne räumliche Vergrößerung.

Fertigung: niedriger Rauschpegel, einwandfreie Pressung.

Finnland als Orgellandschaft ist für Mitteleuropäer bislang eine terra incognita. Art und Ausmaß des dortigen Orgelbaus sind hierzulande unbekannt, erschließen sich wohl nur dem interessierten Besucher, und was finnische Organisten betrifft, so stehen sie gewiß weniger im Rampenlicht des Musikbetriebes als Repräsentanten anderer Musikbereiche. Am ehesten wäre für uns noch die Kenntnis der Orgelmusik selbst anzunehmen, also des Fundus an Kompositionen. Doch in dieser Hinsicht war die Beteiligung finnischer Komponisten an der internationalen Orgelszene bisher nicht gerade intensiv – und doch sickern nach und nach Namen der finnischen Orgelmusik durch, deren Werke kennenzulernen sich lohnt; zum Beispiel Oskar Merikanto (1868-1924), dessen Passacaglia untrüglich die Einflüsse Max Regers erkennen läßt, in dessen Leipziger Schule er gegangen war. Die vorliegende Platte, deren verheißungsvolle Nummer 1 auf Fortsetzung der Anthologie schließen läßt, ist geeignet, das bestehende Informationsdefizit abzubauen. Alle hier eingespielten sechs Werke, für deren Produktion der Finnische Rundfunk verantwortlich zeichnet, sind Novitäten des Schallplattenrepertoires. Das heißt nun nicht, daß sich uns eine novatorische Klangwelt auftut – im Gegenteil: der Orgel wird in Finnland offenbar hauptsächlich „gebrauchs“-sakrale, traditionelle, zumindest am Choralgut orientierte Musik zugeordnet. Bezeichnend, daß Joonas Kokkonen, einer der namhaftesten zeitgenössischen finnischen Komponisten, seinen Hymnus Lux aeterna, der als Fortsetzung oder Nebenprodukt seiner Oper „Die letzten Versuche“ entstand, nicht von vornherein auf die Orgel übertrug. Bahnbrechende kompositorische Offenbarungen wird man mit dieser Platte nicht erwarten dürfen, als Informationsmittel kommt ihr indes eine wichtige Bedeutung zu, zumals der finnische Organist Tauno Aikää die Werke mit technischer Makellosigkeit, Klangsinn und spürbarer Impulsivität interpretiert. Sein Spiel hat virtuose Qualitäten, die sich in der vollgriffigen spätroman-

tischen Klangwelt ebenso bewähren wie im mehr linear-transparenten Stil eines Einar Englund, dessen Passacaglia von 1972, basierend auf einem zwölftönigen Baßthema, vielleicht noch am weitesten in unkonventionelles Neuland vorstößt. Die Orgel der Johanneskirche in Helsinki wurde sehr direkt aufgenommen, d.h. die Klangkonturen sind ohne zusätzliche Hallwolken scharf gezeichnet. Die Höreindrücke sind in dieser Hinsicht ungetrübt. Etwas mager ist der Kommentar über die Werke ausgefallen, auch wäre dem Orgelfreund – wenn schon auf Registrierungsprotokolle verzichtet wird – so doch wenigstens mit der Angabe der Disposition der Orgel gedient gewesen.

Gerhard Wienke

Neuveröffentlichungen LIEDER

Sammlung vorwiegend bekannter Brahmslieder, in der Interpretation nicht ganz den Erwartungen entsprechend.

BRAHMS, Lieder („von ewiger Liebe“, „Therese“, „Botschaft“, „Der Tod, das ist die kühle Nacht“, „Immer leiser wird mein Schlummer“, „Meine Liebe ist grün“), Jessye Norman (Mezzosopran), Geoffrey Parsons (Klavier), Ulrich von Wrochem (Viola); Philips 7300859 (1S30)

Klangbild: Ausgewogen in der Balance, Klangbild präsent, breit und homogen in der Räumlichkeit.

Fertigung: Keine Mängel.

Die Amerikanerin Jessye Norman gilt mit Recht als eine der besten Liedersängerinnen unserer Tage. Ihren ausgezeichneten Rang hat sie in einer Reihe von Plattenaufnahmen überzeugend dokumentiert. Mit dem neuen Brahms-Recital vermag sie ihrem Ruf allerdings nur teilweise gerecht zu werden. Möglich, daß sich die Künstlerin zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht in allerbesten stimmlicher Disposition befand, – jedenfalls klingt der Gesangsvortrag auf weite Strecken mühsam, überanstrengt, auch schwankend und unrein in der Tongebung. Die Töne stehen oftmals isoliert da, finden zu keiner melodischen Bindung („Dunkel, wie dunkel in Wald und in