

Es weihnachtet sehr

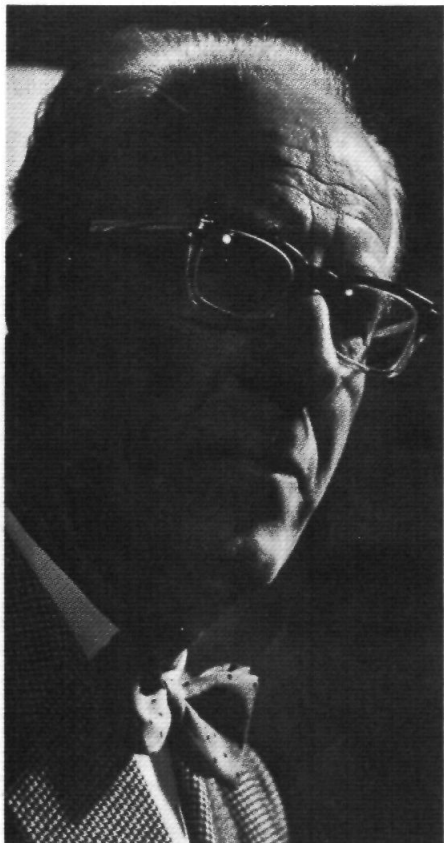
Bachs „Oratorium Tempore Nativitatis Christi“
in drei Neuaufnahmen

von Ingo Harden

Anno 1734 schrieb Bach sechs Kantaten für die Festgottesdienste von Heiligabend bis zum folgenden Dreikönigstag. Es war für ihn arbeitstechnisch weniger eine Komposition als eine Kompilation, denn der Thomaskantor übernahm fast alle Chöre und Arien aus weltlichen Kantaten, was sich für den Kenner Bachscher Motivsprache, wie schon Schweitzer feststellte, an einigen ungewöhnlichen Wort-Musik-Diskrepanzen bemerkbar macht. Neu komponierte er im wesentlichen die Rezitative, die „Turbae“ – die chorisch vertonten Zitate des biblischen Textes – und die Choräle. Er faßte den Kantatenzyklus dann zu einem „Oratorium“ zusammen, doch als durchgehendes Werk wurde es von Bach nicht aufgeführt, und auch die heutige Aufführungspraxis kommt nicht

der unübersehbaren Menge von weihnachtlicher Musik kaum Werke gibt, in denen das Thema ähnlich weiträumig und festglänzend abgehandelt wird: Schützens „Weihnachtshistorie“ ist da kleineren äußeren Formats und gehört schon ganz und gar zum Bereich der „alten Musik“,

in Händels „Messias“ ist die Weihnacht nur eine Episode unter mehreren, und die nachbarocken Werke vom Bückeburger Bach über Berlioz bis Herzogenberg haben sich als die einseitig stimmungs-hafteren oder kompositorisch blässeren Werke nie durchsetzen können.



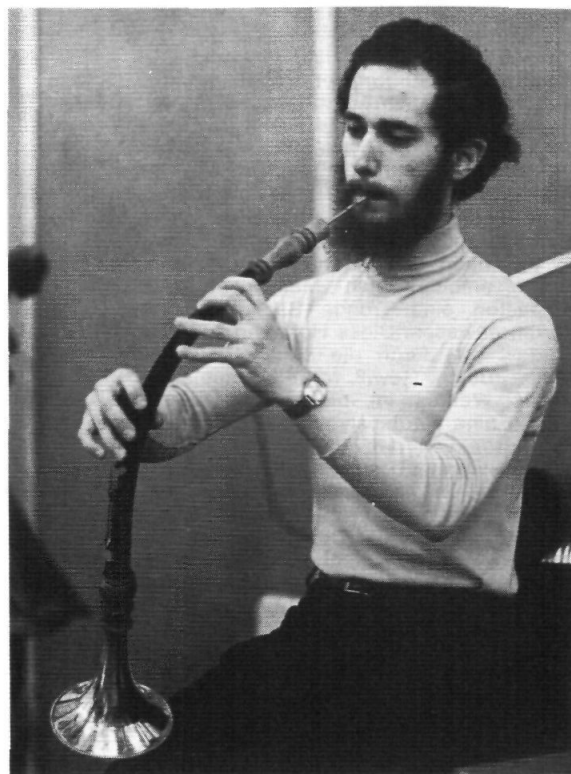
ohne Striche aus – nur die Schallplatte kann mühelos Vollständigkeit erreichen, ja provoziert sie geradezu, weil jede Kantate wie maßgeschneidert auf einer LP-Seite unterzubringen ist.

Dies ins Gedächtnis gerufen, scheint es durchaus nicht so selbstverständlich, daß Bachs Weihnachtsoratorium in heutiger Vorstellung so konkurrenzlos „das“ große musikalische Werk für die Weihnachtszeit ist wie etwa die Matthäus-Passion für die Karwoche. Diese Stellung in praxi wird zuletzt darin begründet sein, daß es trotz

Die Plattenproduzenten hatten das Weihnachts-Oratorium gleichwohl in den vergangenen Jahren ein bißchen links liegen gelassen – nichts Neues seit Münchinger 1967! Als habe es ein verschrecktes Aufwachen gegeben, gibt es dafür in diesem Jahr nicht nur zwei Neuaufnahmen, wie's oft geschieht, sondern es treten nicht weniger als drei Produktionen in die Diskus-Arena. Zwei von ihnen werden deklariert als Aufnahmen des Werkes in historischer Aufführungspraxis „mit originalen Instrumenten“, nur eine folgt der „normalen“ Konzertpraxis. Das dürfte ein Novum sein und wirft ein Schlaglicht auf den Wandel, der in diesem Bereich des Musizierens vor sich geht – wobei natürlich die besonderen Bedingungen und Möglichkeiten der Schallplatte den Trend besonders scharf herausstreichen. Daß dieser Trend allein das künstlerische Endresultat nur am Rande beeinflussen kann, das zeigt einmal mehr eine Betrachtung der drei neuen Produktionen, und zwar gewissermaßen von beiden Seiten. Die Philips-Neuaufnahme bildet den Endpunkt einer Einspielungsserie der großen

Bach-Chorwerke unter Eugen Jochum. Sie setzt, wie zu erwarten stand, musikalisch und stilistisch genau die Linie fort, die aus Jochums Passions-Einspielungen bekannt ist: Auch dies ist eine Wiedergabe geworden, die Bach aus dem Geist und mit den Mitteln unserer Zeit interpretiert und dabei zu einem künstlerisch durchaus überzeugenden Resultat gelangt. Charakteristisch wiederum die der Einsatz der Choräle zur gefühls- oder stimmungshaften Ausdeutung, sie symbolisieren bei Jochum nicht eine demütig aufnehmende, sondern eine sehr stark anteilnehmende und ergriffene Gemeinde. Charakteristisch ebenso das sichere Stilgefühl, mit dem hier musiziert wird: Da wird in den Tempi niemals über- oder unterzogen, und wenn Jochum auch absolut nicht „puristisch“ spielt, sondern etwa in der Sinfonia des zweiten Teils die melodischen Höhepunkte mit sinfonisch starker Spannung herausbringt, so bleibt doch dem Spiel trotz modernen Instrumentariums eine echt bachische Lebendigkeit und Präsenz immer erhalten – eine glückliche Mitte etwa zwischen dem strengeren Richter und dem „empfindsamen“ Münchinger haltend. Dies gilt auch für den Chor, der gerade so groß ist, daß er immer beweglich, aber auch füllig klingt. Was die Balance der Stimmen und Instrumentalgruppen angeht, so spürt man vom ersten bis zum letzten Takt die Hand des erfahrenen Dirigenten, der die Einzelheiten im Rahmen des Gesamten sieht und seine Sicht auch durchsetzt: Da gibt es kein Herausknallen der Pauken und Trompeten im Anfangschor, bei aller Lebhaftigkeit des Musizierens bleibt die klangliche Balance immer gewahrt.

Paul Hailperin bläst in der Harnoncourt-Aufnahme zum erstenmal eine (nachgebaute) Jagdoboë. Linke Seite: der Tölzer Knabenchor, Eugen Jochum und Horst Laubenthal



Etwas heikel finde ich dagegen, daß man die Solisten akustisch deutlich in den Vordergrund geholt hat. Sie stehen vor Chor und Orchester, was die Partitur nicht fordert und was in diesem Fall ein stilistisches Problem mit sich bringt. Denn offenbar hat Jochum die vier Sänger zu spannungs- und ausdrucksvollem Singen animiert. Und da gerät denn manches etwas opernhafte. Dies ist der schwache Punkt bei der sonst so guten Brigitte Faßbender. Besonders ausgeprägt bringt seine „persönliche“ Note Hermann Prey ein, er tritt, durch Timbrierung und Aufnahmetechnik wohl gleichermaßen bedingt, in seinen Soli sogar auffällig aus dem gegebenen Rahmen heraus. Elly Ameling dagegen bewährt sich, stimmlich gegenüber Münchinger etwas weniger leicht und klar, erneut als stilssichere und musikalisch-intensive Bach-Sängerin. Horst Laubenthal singt die Partie des Evangelisten mit heller, sehr schlanker Stimme. Auch er „modern“ insofern, als er die Rezitative weniger deklamatorisch als gesänglich

bringt. Das aber läßt ihn weniger prägnant textbezogen erscheinen als etwa seinen Vorgänger Peter Pears bei Münchinger oder als den ebenso hellen, aber noch beweglicheren und facettenreicheren Equiluz bei Harnoncourt.

Dies alles sind freilich aus meiner Sicht keine gravierenden Einwände, sie färben den Gesamteindruck mehr, als daß sie ihn künstlerisch stören. Eher fällt für meinen Geschmack da schon eine gewisse „systembedingte“ Knöchernheit und Strohigkeit in der Begleitung mancher Arien auf: Hier sind die Grenzen der Aufführungspraxis mit modernen Instrumenten und moderner, rubatoloser Spielart erreicht und schwerlich zu überschreiten. Wie „lebendig“ solche Sätze für ein Soloinstrument und Continuo klingen können, zeigt sich erst, wenn sie „original“ exekutiert werden: Da paßt dann wie selbstverständlich die Melodik zum Volumen des Instruments und seinen Artikulationsmöglichkeiten, wird durch ein freieres rhythmisches Gebaren aller „akademische“



Die Vokalsolisten der Telefunken-Aufnahme: (von links) Siegmund Nimsgern, Kurt Equiluz, Paul Esswood und ein Wiener Sängerknabe

Beigeschmack ausgetrieben, stellt sich Textverständlichkeit wie von selbst ein. Die Entscheidung für eine (angenäherte) historische Aufführungspraxis allein macht es allerdings auch nicht. Das zeigt deutlich die Neueinspielung mit dem Collegium aureum und dem Tölzer Knabenchor unter Gerhard Schmidt-Gaden. Es ist dies der erste Versuch des Harmonia-mundi-Teams, eines der großen choralischen Standardwerke einzuspielen, und es war nach den bisherigen Aufnahmen dieser ambitionierten Mannschaft zum mindesten eine „runde Sache“ zu erwarten gewesen. Diese Hoffnung sehe zumindest ich durch die neue Produktion nicht erfüllt. Gewiß die Erstaufnahme dieses Werkes im historischen Klangbild ist eine verdienstvolle Tat. Und diese Tat wurde von den zuständigen Juroren des diesjährigen Deutschen Schallplattenpreises durch die Zuerkennung der einzigen Auszeichnung in der Sparte „Große Chorwerke“ gebührend gewürdigt. Es ist auch sicherlich nicht nur eine Tat, die von gutem Willen zeugt: Viele Einzelheiten dieser Aufnahme halte ich für gut und preisenswert: der schöne Chorklang der Tölzer Knaben, die für ihre Aufgabe mindestens ebenso gut disponiert sind wie die etwas weicher und „süßer“ klingenden Wiener Sängerknaben; das erfolgreiche Bemühen Gerhard Schmidt-Gadens um Textverständlichkeit und ganz allgemein um Transparenz des Klangs; die parallelen Anstrengungen der Aufnahmetechnik, die durchaus „analytisch“ vorgeht, dabei allerdings je nach Größe des musizierenden „Apparats“ die Klangperspektive etwas ändern muß; schließlich die solistischen Leistungen der beiden Choristen, die ihre Sache anerkennenswert gut machen (wenngleich für meine Ohren auch ein Rest bleibt), und die sehr ausgewogen und schön dargebotene Tenor- und Baß-Partie durch Theo Altmeyer und Barry McDaniel.

So weit, so gut. Insgesamt aber wirkt diese Produktion auf mich ein wenig desintegriert. Bedeutete sie schon klanglich eine Abweichung vom bisherigen fülligen und homogenen Klang des Ensembles, so ist die Kursänderung im Musikalischen beinahe noch drastischer: Das Collegium aureum, das bisher mit unforcierter Selbstverständlichkeit musizierte, schien sich diesmal vorgenommen zu haben, Harnoncourt zu übertreffen und sozusagen mit seinen eigenen Waffen zu schlagen: Dessen scharfe Akzentuierungen und kurze Phrasierungen herrschen jetzt mit schier absolutistischer Despotie. Aber sie wirken auf mich nur wie eine Manier übernehmen und ohne innermusikalische Notwendigkeit den Noten übergestülpt. Was beim Wiener Concentus immer aus Melodik oder Rhetorik der Partituren zu erklären ist und zudem durch Phrasierungskünfte kompensiert, balanciert erscheint, ist hier zum allein herrschenden Prinzip erhoben: Die Musik besteht sozusagen aus einem Mosaik von Sforzato-Akzenten, plötzlichen Crescendi und heftigen Decrescendi, alle Linien wirken wie aufgebrochen, das Musizieren bekommt dadurch einen merkwürdig kurzatmigen Charakter, und da bei den Bläsern durchaus keine Perfektion erreicht wurde, wirken manche Stellen genau so, wie die Befürworter moderner Aufführungen es den „Historikern“ nachzusagen pflegen: etwas kläglich.

Besonders auffällig wird der neue „Stil“, wenn Schmidt-Gaden seinen Tölzer Knabenchor die Choräle in gleicher Weise singen läßt: Wenn dieser antilineare Blasebalgstil „historisch“ sein soll, dann könnte, ja müßte man zum Fortschritts-hymniker werden. Es kommt hinzu, daß manchmal etwas hemdsärmelig und dynamisch recht pauschal drauflos gespielt wird, auch die Tempi sind anfecht-

Gerhard Schmidt-Gaden, der Leiter der Harmonia-mundi-Aufnahme



bar, zumindest die Allegros wirken oft ein bißchen verhetzt, weil Schmidt-Gaden wenig Sinn für einen federnden festlichen Rhythmus hat und sein Heil meist in der Geschwindigkeit sucht.

Hört man nach dieser Aufnahme die ersten Takte des Einleitungsschors in der zweiten „historischen“ (und nicht mehr zum diesjährigen Deutschen Schallplattenpreis eingereichten) Aufnahme, der Harnoncourt-Version, so erschrickt man: Die Pauke gebärdet sich so starhaft solistisch und forciert bei der Wiederholung des Anfangsmotivs so heftig, daß man auch um das Formgefühl des Concentus musicus zu fürchten beginnt. Aber glücklicherweise bleibt dies ein Einzelfall, und das Musizieren läuft ansonsten in der erwarteten Weise ab: Schlank, beweglich, virtuos im Instrumentalen, überzeugend im Einsatz der historischen Praktiken und Klangwerkzeuge und mit großem Kunstverstand und Formgefühl Bachs Musik realisierend. Es braucht hier nicht von neuem das schon oft Gesagte ausführlich rekapituliert zu werden, daß nämlich die konsequente Anwendung „originalen“ alter Instrumente – für Kenner: Harnoncourt führt hier in der zweiten Kantate als erster die von Bach geforderten „Oboi da caccia“ ein – die günstigsten Balanceverhältnisse für die Aufführung dieser Musik schafft. Das dürfte unbestreitbar sein und läßt sich auch hier an vielen Stellen evident machen; die Arien etwa klingen in keiner anderen Aufnahme so „richtig“ wie hier. Aber sie und die anderen Stücke sind auch musikalisch perfekt durchgeformt: Harnoncourt hat es – sieht man vom etwas provokanten Anfang ab – offenbar nicht nötig, sich durch „interessante“ Tempi oder sonstige Extravaganzen in Positur zu setzen. Er und seine Mannschaft besitzen musika-

lische Phantasie genug, um auch so die Aufmerksamkeit gefesselt zu halten: durch intelligent unroutinierte Gestaltung von Themen – wobei gelegentliches scharfes Akzentuieren auffällt, das aber nie zum monotonen Skandieren absinkt –, durch eine feinsinnig den Text auslegende Anlage der Sätze und last not least durch das ästhetisch sehr ausgewogene, ja formvollendete Musizieren. Klanglich wirkt da manches distanzierter als bei Jochum und Schmidt-Gaden, aber die Gewichte stimmen hier immer: Die Stimmen der Solosänger sind gut in den Satz integriert, sie haben auch untereinander die richtige Balance, was bei der Verwendung eines Knaben-Soprans ja ein besonderes Problem ist. Die Harmonia-Mundi-Aufnahme wirkt auch in dieser Hinsicht nicht ganz überzeugend: Der Tölzer Jung-Sänger ist nicht nur stimmlich seinem Wiener „Kollegen“ unterlegen, er hat es neben Altmeyer auch schwerer, während der Wiener zusammen mit dem sehr leicht und beweglich singenden Equiluz prächtig harmoniert. Ohne Zweifel günstiger ist auch Harnoncourts Wahl des Kontra-Altisten Paul Esswood an Stelle eines Jungen für die Altpartie: So gut der Tölzer Junge seine Sache auch macht – um im Terzett „Ach, wann wird die Zeit erscheinen“ Sopran und Tenor mit einem kräftigen „Schweig, er ist schon wirklich hier!“ wirklich überzeugend zur Ruhe zu bringen, bedarf es größerer stimmlicher Durchschlagskraft und Intensität, als sie ein Junge aufzubringen vermöchte. Im übrigen sind Esswoods charakteristisches Timbre und sein glänzendes Schattierungsvermögen eine echte zusätzliche Bereicherung der Aufnahme und klanglich ein gutes Bindeglied zwischen hohen und tiefen Stimmen. Kurt Equiluz: Harnoncourts Vorliebe für ihn wird erneut verständlich, denn er paßt

BACH, Weihnachtsoratorium BWV 248



Elly Ameling, Sopran; Brigitte Faßbender, Alt; Horst Laubenthal, Tenor und Evangelist; Hermann Prey, Baß; Tölzer Knabenchor; Chor und Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Eugen Jochum
Philips 6703037 (3 S 30)

Klangbild: offen, präsent, transparent, voll, unverfärbt, geringfügig unausgewogen durch vordergründige Vokalsolisten, recht räumlich

Fertigung: einwandfrei



Hans Buchhierl, Sopran; Andreas Stein, Alt; Theo Altmeyer, Tenor und Evangelist; Barry McDaniel, Bariton; Tölzer Knabenchor, Collegium aureum, Franzjosef Maier, Gerhard Schmidt-Gaden

BASF/Harmonia mundi 59 21 749-3 (3 S 30)

Klangbild: offen, wechselnd, meist jedoch sehr präsent, transparent, voll, unverfärbt, räumlich

Fertigung: einwandfrei



Solist der Wiener Sängerknaben, Sopran; Paul Esswood, Alt; Kurt Equiluz, Tenor; Siegmund Nimsger, Baß; Wiener Sängerknaben; Chorus Viennensis, Hans Gillesberger; Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt
Telefunken SKH 25-T/1-3 (3 S 30)

Klangbild: offen, noch präsent, transparent, nicht sehr voll, unverfärbt, ausgewogen, räumlich

Fertigung: einwandfrei, zu Beginn von S. 3 Aufblende-Effekt

perfekt in den Stil des Concentus, leicht, überlegen, deutlich, durchdacht singend und beweglich auf jeden Ausdruck eingehend. Aber auch Siegmund Nimsgern fügt sich prächtig in das Ensemble ein, und singt seine Partie sehr schön locker, mit gewinnendem Organ, aber ohne Bleigewichte und ohne à la Prey einen, seinen besonderen „Ton zu kultivieren“.

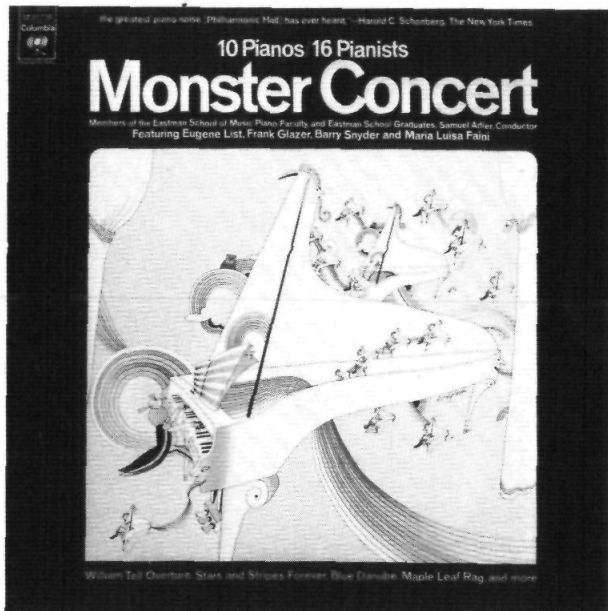
Besonderer Erwähnung wert die Tatsache, daß Telefunken auch dieser Kassette die vollständige Partitur mitgegeben hat. Besser geht's nimmer!

Das Weihnachts-Oratorium ist vielleicht ein weniger geeignetes Demonstrationsobjekt für die Vorzüge „originaler Aufführungspraxis“, Unterschiede zu „üblichen“ Aufführungen fallen hier nicht so

kraß ins Ohr. Als Alternativen sind solche Aufnahmen aber nicht weniger wichtig als die Passions-Einspielungen. Die Har-noncourt-Aufnahme ist zudem auch künstlerisch eine echte Alternative, ja sie gehört – unanfechtbar bis auf den „Schönheitsfleck“ der vier Anfangsakte – für mich von den Aufnahmen des derzeitigen Angebots sogar in die erste Reihe.

Das Monster-Konzert

oder: Eugene Lists muntere Flügelherde
Bemerkungen zu einem nicht alltäglichen
Repertoirebeitrag der amerikanischen Columbia



Amerika galt lange Zeit als das Land der unbegrenzten Möglichkeiten; in jüngster Zeit häuften sich indessen Anzeichen dafür, daß es in gewissem Rahmen zum Lande der begrenzten Unmöglichkeiten wurde. Einen freiwilligen und herzlich willkommenen Beitrag zur besseren der beiden Tendenzen leistete jetzt die Columbia. Sie hatte Mut, Lust und Laune, eine Aufnahme zu produzieren, die bis zu 16 Pianisten an 10 Flügeln vereinigte – „Monsterkonzert“ heißt das Resultat. Wir hören keine „singende Muse“ vom East River, sondern eine geballte Ladung Pianistik amerikanischer „music for fun“-Philosophie, einer Dimension, die in ihren Ursprüngen freilich (wie einige Titel beweisen) keineswegs der Neuen Welt erwuchs, sondern dem Zentralkontinent Europa. Nur reflektierte man jenseits des großen Teiches auch musikalisches Wollenkrazertum mit höchst sportiver Bereitschaft, und man tat recht daran.

„Monstrum“ heißt, wenn abgerufene Daten aus Schülerzeiten nicht trügen, nicht nur „Ungeheuer“, sondern auch „Wahrzeichen“, „ungeheure Tat“ und wurde dann, in monchischer Zeit, zum Synonym für „Gespenst“. Alle diese Paraphrasierungsfelder treffen auf diese Platte zu. Unter dem Aspekt eines Stilpurismus, der in die Musik stets Ethos und ähnlich Weihevolltes hineingeheimnist, stellt die Platte ein Klanggespenst dar; von der durchschnittlichen Besetzungserfahrung moderner Aufnahmen her ist sie ein Ungeheuer; nach dem Maßstab der seriösen Schallplattenproduktion ist sie eine ungeheure Tat, und sie wird zum Wahrzeichen für ein gottlob wachsendes Bereitsein zu unorthodoxem Musikreflex. Das Repertoire: Susas „Stars and Stripes“,

durch Horowitz bereits köstlich dem Klavier anvertraut, erfährt in einer Bearbeitung für 6 obligate und 4 begleitende Instrumente der Herren Gould und Riepe eine mentalitätsgerechte Streckung; Rossinis Ouvertüre zu „Wilhelm Tell“ hatte schon in older times (und mir nur vom Quellenstudium her bekannt) der Altmeister monströser Konzertveranstaltungen, Louis Moreau Gottschalk, für 6 Pianisten bearbeitet (zwei spielen vierhändig; der Rest separat „zur Verstärkung“); des jüngeren Strauss' „Donner und Blitz“-Polka bearbeitete Riepe für 10 Klaviere, desgleichen Joplins „Maple Leaf Rag“. Die Schultz-Evlersche Paraphrase der „Schönen blauen Donau“ benutzte Abram Chasins dazu, gleich 16 Pianisten an 10 Flügel zu setzen; die gleiche Batterie bietet, freilich „nur“ an 8 Instrumenten, die Czernynsche Transkription von Rossinis „Semiramis“-Ouvertüre. Und schließlich ist Gottschalk noch zweimal, allerdings mit originalen Werken vertreten: „La Gallina“ (für 8 Klaviere und 16 Pianisten) und „Ojos Criollos“ in gleicher Besetzung. Bedenken wir, daß Gottschalk in seinem „Monsterkonzert“ in Havanna 1860 ein Orchester von 650 Mann, 87 Choristen, 15 Solosängern, 50 Pauken und bescheidenen 80 Trompeten verwandte, so erscheint hier der Aufwand recht diskret, und der Verdacht, daß trotz aller Ungewöhnlichkeit 16 Pianisten ein eher intimes Ensemble darstellen, wird verstärkt durch die Tatsache, daß besagte „Ojos Criollos“ Anno 1861 von nicht weniger als 39 Pianisten in Geräusch verwandelt wurden...

Die Interpretation hat hohes, freilich der Situation angemessenes Niveau; denn es zeigt sich deutlich, daß auch der Dirigent

dieser kuriosen Aufnahme, Samuel Adler, nicht nur nicht überflüssig, sondern auch außerstande ist, den Interpreten allerletzte Kongruenz im Zusammenspiel abzurufen (nur ist dies auch ein Teil des Charmes dieser Platte!). Natürlich, so wird man nicht zu Unrecht sagen können, hätten auch vier Klaviere annähernd das gleiche Resultat erzielen können. Man soll sich da nicht täuschen: Wenn, wie etwa in der Wilhelm-Tell-Ouvertüre, recht „stürmische“ Einschübe vonnöten sind, hilft nur noch das dräuende Kollektiv im Hintergrund – alles ein Mordsspaß, der zudem noch unter klangdramaturgischen Gesichtspunkten raffiniert aufgenommen wurde. Überhaupt ist die Durchhörbarkeit der Aufnahme (und nicht nur das Arsenal der Rechts-Links-Effekte) sehr gut. Es erweist sich lediglich als spürbar, daß gelegentlich die assistierenden Pianisten, die zu Eugene List und Frank Glazer treten, ein wenig scheuer einsetzen. Wie zu erfahren war, gehören sie allesamt zur Eastman School of Music, teilweise noch als Schüler. Ihre geringfügige Zurückhaltung an wenigen Partien, wo man sie herzlich gerne mit Furor hätte gegen ihre führenden Kollegen anrennen sehen wollen, ist sicherlich keine autoritätsbedingte Distanz aus dem Lehrer-Schüler-Verhältnis heraus (das wäre ja auch höchlichst unmodern...), sondern offensichtlich ein, wenn auch nur kleiner, Mangel an Erfahrung. Dies ist vielleicht das einzige Einschränkung, was zu dieser in sich und an sich so köstlichen Veröffentlichung zu sagen ist. Wie gerade zu hören war, hat die CBS sich entschlossen, den deutschen Musikfreunden und Klavierenarren zu testen: sie übernahm kurzerhand den Titel, der unter der Nummer 73227 erwerbbar wird. Das deutsche Exemplar konnte nicht mehr überprüft werden; die informationsträchtige textliche Seite, für die der stets zu Schandtaten dieser Art aufgelegte Eugene List verantwortlich zeichnet, soll auch in der deutschen Ausgabe erhalten bleiben.

Diese Aufnahme ist eine Repertoireperle erster Ordnung. Sie enthält natürlich musikalischen Wahnsinn – dies aber mit Methode. Möge es hierzulande schmunzelnd verstanden werden!

Knut Franke



MONSTER CONCERT – Eugene List, Frank Glazer, Barry Snyder, Maria Luisa Faini und andere Mitglieder der Eastman School of Music Piano Faculty; Eastman School Graduates; Dirigent: Samuel Adler.

CBS 73227 (1 S 30)

Klangbild: offen, recht präsent, geringfügig trocken, voll, unverfärbt, ausgewogen, recht räumlich
Fertigung: geringfügige Knack- und Knistergeräusche