

## Robert Fuchs: Piano Trios No. 1 &amp; 2

Gould Piano Trio; Quartz: QTZ 2028 (2005)

## Brahms and his Contemporaries Vol. I

Johannes Moser (Cello), Paul Rivinius (Klavier); Hänssler 93206 (2007)

Wie bei so vielen Künstlerpersönlichkeiten mit mehreren Tätigkeitsfeldern verdeckt das eine oft die öffentliche Wahrnehmung des anderen. So engt die Erinnerung Robert Fuchs auf den durchaus geachteten Lehrer so unterschiedlicher Komponisten wie Jean Sibelius, Franz Schmidt, Alexander Zemlinsky oder Franz Schreker ein. Als Komponist ist er fast vergessen, galt er doch schon zu Lebzeiten zumeist als »Serenaden-Fuchs«, ein Beiname, der nicht nur den Ausgangspunkt seines Erfolgs bezeichnet, die erste Serenade op. 9, sondern auch seine Geschicklichkeit in gerade jener Gattung herausstreicht. Dies schließt allerdings auch einen Nebensinn, den der Abwertung des »leichten« Genres mit ein, welchem Serenaden, trotz Aufwertungsleistungen durch Brahms, zugeordnet wurden. Die Konnotation des nur Charmanen verfolgte den Komponisten zeitlebens.

Eduard Hanslick, bereits ein wenig außerhalb des reinen Klischees stehend, spricht von Fuchs als einer »feinsinnige[n], mehr lyrische[n] denn dramatische[n] Natur«, deren »musikalisches Feingefühl uns aus seinen Serenaden, Suiten und Klavierkompositionen stets sympathisch angesprochen hat [...]« (Eduard Hanslick: *Am Ende des Jahrhunderts*, Berlin <sup>2</sup>1899, S. 261).

Johannes Brahms lernte Fuchs schon frühzeitig kennen. Der Ältere erkannte das Talent des jungen Konservatoriumslehrers durchaus an, verblieb jedoch in der interessierten und auch korrigierenden Supervision, die der zurückhaltende Fuchs akzeptierte. Hier scheinen Parallelen zu Antonín Dvořák auf, der

seine selbstgewählte Unterordnung – auch aufgrund immenser Erfolge im Ausland – bald einstellte, dabei den Rat Brahmsens weiterhin als Bereicherung empfand. Sowohl für Dvořák als auch für Fuchs stellte



Brahms Kontakte zu Verlagen her; er begegnete ihnen freundschaftlich, aber eben nicht ganz auf gleicher Ebene. Berühmt sind Brahms' Hinweise, Dvořák möge doch einmal scharf die Kreuze und Been in seinen Partituren ansehen, was bedeutete, dieser notierte ihm zu schlampig.

Fuchs gar besuchte der Ältere zu Hause, um »notwendige« kompositionstechnische Änderungen mit ihm durchzusprechen. Unstrittig bleibt dabei, dass Brahms Robert Fuchs mehrfach lobend erwähnt, ihm immer wieder ein feines Talent bestätigt.

Noch etwas verbindet Fuchs mit Dvořák: Beide sind Meister der geschwungenen Melodiephrasen. Was Brahms an seinem böhmischen Kollegen geradezu eifersüchtig machte, (»Ich möchte vor Neid aus der Haut fahren, was dem Menschen so ganz nebenbei einfällt.« »Der Kerl hat mehr Ideen als wir alle. [...] Aus seinen Abfällen könnte sich jeder andere die Hauptthemen zusammenklauben.«), bleibt bei Fuchs eher negativ konnotiert. Brahms spricht von »Anmutigkeit«, die selten die eigenen Grenzen überspringt.

Zwei neuere CD-Produktionen widmen sich nun Robert Fuchs in unterschiedlicher Weise. Die Plattenfirma Hänssler bringt mit »Brahms and his Contemporaries Vol. I« eine Zusammenstellung von Cellosonaten heraus, deren Komponisten in Verbin-



zung miteinander stehen. Da sind zunächst einmal Brahms und Fuchs, dann aber in dritter Instanz auch Alexander Zemlinsky, der bekanntlich Schüler von Fuchs war. Inhaltlich wie chronologisch korrekt figuriert dabei Fuchs als Mitte zwischen seinem Förderer und seinem Zögling, was meint, seine zweite Cellosonate op. 83 steht zwischen Brahms' zweiter op. 99 und Zemlinskys einziger Sonate für Cello und Klavier. Eine mehr als reizvolle, ja konfliktreiche Zusammenstellung; schließlich überliefert Anton Mayr, Fuchs bewertete den Brahmschen Frontsatz derart, dass er ihm »nicht gefallen [würde] und wenn er 100 Jahre alt werde« (Anton Mayr: *Erinnerungen an Robert Fuchs*, Graz 1934, S. 47). Die andere CD stellt zwei der insgesamt drei Fuchsschen Klaviertrios vor.

Zunächst zu letzterer, auf der sich das »Gould Piano Trio« mit op. 22 und op. 72 auseinandersetzt. Fuchsens 1. Klaviertrio ist seinem Förderer Brahms gewidmet, der bei der Komposition Einfluss nahm und so die Widmung hinterher auch gerne akzeptierte. Denn hier bemerkte er, dass Fuchs die ihm anhängende, vielmehr angehängte »Anmutigkeit« in Richtung »ernsthafte« Gestaltung »überschreite«, wie Richard Heuberger später berichtet. Man hat es hier mit einer sonoren, dunkel gefärbten Komposition zu tun, die griffige Themen formuliert, diese durchorganisiert und dabei sowohl in der Exposition wie auch in der Durchführung auffällig mit Unisonogängen der Streicher arbeitet. Möglicherweise ist das der Grund, warum Brahms, wie Mayr mitteilt, später mit dem ihm gewidmeten Trio nicht mehr ganz zufrieden war. Ihn störte dessen »dicke« Instrumentation.

Den Musikern des »Gould Piano Trios« scheint das hingegen gerade recht zu kommen, um ihren dichten Ensemblesound zu entfalten. Auffällig dabei sind nicht Einzelleistungen, sondern eine Homogenität der Klanggestaltung, die den dunklen Ton des Werkes genau trifft. Was dieser Aufnahme insgesamt gut tut, kann hingegen bei problematischen Stellen wie dem nicht explizit als solchen bezeichneten Trioteil (die Tautologie eines Trios im Trio schien dem Komponisten wohl doppelt sinnlos) des Scherzos befremdliche Sachlagen noch intensivieren. Sind solche Melodien erst mit den Erfahrungen der heutigen Popkultur in den Dunstkreis des Trivialen getreten, oder waren sie schon zur Entstehungszeit im Jahr 1879 nicht mehr im emphatischen Sinne als »ernst-

haft« zu konnotieren? Hier wirkt Fuchs zumindest aufgesetzt und ästhetisch zweifelhaft – was man vom Rest des vorgestellten Materials indes nicht behaupten kann.

Anton Mayr überliefert, dass Fuchsens »unruhiger Geist [...] es nicht lange in einer Tonart aushielt und ihm Kompositionen, in denen wenig moduliert wurde, bald langweilig wurden.« (Mayr: *Erinnerungen an Robert Fuchs*, S. 81). Dies Charakteristikum Fuchsscher Musik kann an seinem 2. Klaviertrio abgelesen werden. Hier arbeitet er bereits bei der Themenaufstellung mit herausragendem Gespür für eine Harmonik, die farbig und doch schlank daherkommt. So betritt das erste Thema des Hauptsatzes die Bühne des auditiven Geschehens mit einem ganzen Korb voll mediantischer Ausweichungen, die die Aufmerksamkeit sogleich auf sich ziehen.

Ähnliches wird man in erweiterter Form bei Zemlinsky beobachten können, bei Brahms jedoch nur ansatzweise. Damit erscheint die Zusammenstellung von Cellosonaten von Brahms, Zemlinsky und Fuchs in der Mitte auch in diesem Sinne übergreifend triftig. Auf der CD »Brahms & his Contemporaries Vol. I« (nach Auskunft des Hänssler-Verlages erscheint Vol. II mit Werken von Brahms, Herzogenberg und Strauss im Februar 2008, Vol. III zu einem späteren Zeitpunkt im selben Jahr) kann in schönster Weise hörend nachempfunden werden, wo Entwicklungslinien, Rückbezüge und Vorgriffe verlaufen. Hier herrscht indes nicht Ensembleklang, sondern Virtuosität gekoppelt mit Sachverstand, auch Kantigkeit zweier musikalischer Individuen, die sich zusammenfinden, ohne restlos ineinander aufzugehen. Ein Problem? Nein, ein Vorteil: Ähnlich dem Streichquartett-Topos reden und diskutieren hier zwei reife Persönlichkeiten miteinander und lassen so unter ihren Händen die eingespielten Werke neu entstehen. Dabei spielt Pianist Paul Rivinius, der bereits beim »Clemente-Trio« immer wieder Schlaglichter auf sich versammeln konnte, den Part des Treibenden, Cellist Johannes Moser indes die Rolle des Ausgleichenden, ohne den Drive des Klaviers auszubremsen. Bei den verschiedenen Stücken schlägt das Pendel in ganz unterschiedliche Richtungen aus: Rivinius dominiert mit seiner kräftigen Anschlagkultur Brahms' 2. Cellosonate, Moser hingegen Fuchs' zweiten Gattungsbeitrag mit singendem Schmelz – beides im Übrigen Inter-

pretationen, die vollends überzeugen. Der Gegenstand bestimmt somit die Ausrichtung (wobei derartige Akzentuierungen zunächst nicht Amalgamierung, sondern Rücknahme bzw. Forcierung aus besonderen Gründen bedeutet, die in anderen Kontexten wieder neu verhandelt werden). In der gerade erst entdeckten Cellosonate von Zemlinsky, die sich zumindest im Frontsatz ein wenig widerständig zeigt, damit über Fuchs hinweg mit Brahms in Kommunikation

tritt, lassen sich indes nur noch punktuelle Verteilungen ausmachen. Hier wirken alle interpretatorischen Möglichkeiten zusammen, und beide Musiker spielen sich taktweise die Bälle zu. Ein intellektueller wie faszinierender Genuss! Sollten die (wahrscheinlich schon eingespielten) weiteren CDs der Reihe *Brahms and his Contemporaries* ebenso überzeugen wie Vol. I, bleibt nur zu wünschen, dass dieses Duo noch lange weiter zusammenarbeitet. [Markus Gärtner]

## Das Orgelwerk Dieterich Buxtehudes – Ein Einspielungsvergleich

Bernard Foccroulle: *Ricercar*: RIC 250 (2006); Ton Koopman: *Challenge Classics*: CC72242/43 (2007); Harald Vogel: MDG 3141438-2 (1986–1993)

Kein einziges seiner Orgelwerke ist von Buxtehudes Hand erhalten, und die Orgeln, die der Komponist nachweislich gespielt hat, existieren heute nicht mehr. Bei der Beschäftigung mit Leben und Werk Dieterich Buxtehudes, so scheint es, ist wenig mit letzter Sicherheit festzustellen: Viele Werke, gerade im vokalen Bereich, sind nur fragmentarisch überliefert oder gänzlich verloren und nur noch durch Textdrucke nachweisbar. Aufgrund der Überlieferungsgeschichte ist schwer einzuschätzen, wie umfangreich das Orgelschaffen Buxtehudes tatsächlich gewesen ist, ganz zu schweigen von Fragen der Zuschreibung. Der uneinheitliche Werkbestand spiegelt sich auch in der Programmgestaltung der vorliegenden Gesamtaufnahmen von Harald Vogel (7 CDs), Bernard Foccroulle (5 CDs) und Ton Koopman (6 oder 7 CDs in Planung) wider. Der Umstand, dass sich keine von Buxtehude gespielten Instrumente erhalten haben, verschärft die Problematik der Suche nach einem authentischen Klangbild.

Die erste vollständige Aufnahme des Buxtehudeschen Orgelwerkes hat Harald Vogel in den Jahren 1986–1993 vorgelegt. Zum 300. Todestag des Komponisten hat sich das Label MDG zu einer Wiederveröffentlichung dieser Aufnahmen entschieden. Vogel nähert sich dem Werkkorpus mit einer geradezu enzyklopädischen Haltung. Die ebenso umfang- wie inhaltsreichen Begleithefte bieten neben den vollständigen Dispositionen der verwendeten Instrumente und farbigen Abbildungen der Or-

geln sämtliche verwendeten Registrierungen. Mit Bedacht hat Vogel 17 historische Instrumente ausgewählt, um einen Eindruck vom (mutmaßlichen) Klangbild der Zeit zu geben. Anhand der Instrumente von Stellwagen (St. Jakobi, Lübeck), Schnitger (St. Ludgeri, Norden; Georgskirche, Weener; Grasberg und Noordbroek; Aa-Kerk, Groningen; St. Jacobi, Hamburg) bzw. Hus/ Schnitger (St. Cosmae, Stade), Wiese (Herrenhaus Damp), Grotian (Pilsum), Richborn (Buttförde), Kröger/ Hus (Langwarden), Herbst/ Gercke (Basedow), Hantelmann (Groß Eichsen), Raphaëlis Rottenstein-Pock (Dom, Roskilde) und Lorentz/ Fritsche (St. Mariae, Helsingør; Marienkirche, Torrlösa) zeigt Vogel die ganze Bandbreite barocken Orgelbaus. Instrumente in kleinen Dorfkirchen sind ebenso repräsentiert wie zwei der größten erhaltenen Orgeln aus der Werkstatt Arp Schnitgers (Hamburg und Norden). Vogel nimmt in die Programmgestaltung seiner Gesamtaufnahme eine ganze Reihe dem Cembalo zugewiesener Kompositionen auf (BuxWV 245; 246; 249; 250). Außergewöhnlich ist seine Entscheidung, einige Werke doppelt an verschiedenen Instrumenten einzuspielen, um so dem Hörer die Möglichkeit zu geben, unterschiedliche Stimmungssysteme und Klangcharaktere vergleichend zu hören (BuxWV 139; 141; 143; 146; 151; 175; 192).

Harald Vogel legt eine über weite Strecken mitreißende Interpretation des Orgelwerkes Buxtehudes vor. Oftmals gelingt es ihm, durch sein lebendiges