

FONO-KRITIK

Bläsinfonie spielen sollte, haben die Bläser des Radio-Sinfonie-Orchesters Berlin bewiesen. Helge Grünewald

○ Vorstellung eines jungen deutschen Klaviertrios auf Schallplatte.

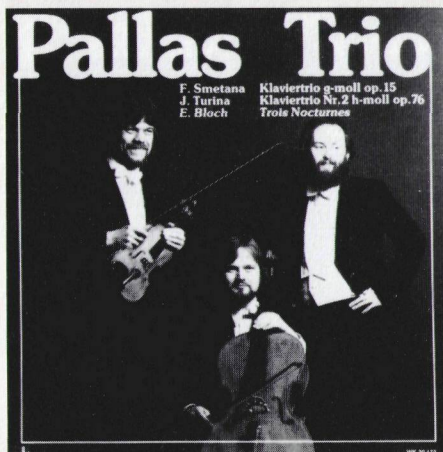
MENDELSSOHN BARTHOLDY, Klaviertrio d-Moll op. 49, BRAHMS, Klaviertrio C-Dur op. 87; Pallas-Trio: Wolfgang Wagenhäuser (Klavier), Klaus Lieb (Violine), Wolfram Geiss (Violoncello); WK 30.075 (1 S 30)
Vertrieb: Deutsche Austrophon, 2840 Diepholz
Aufnahmedatum: Juli 1980
Klangbild: Etwas topfig.
Fertigung: Knistergeräusche.
Vergleichseinspielung: Brahms: Abegg-Trio (HMD HMW 609).

○ Ersteinspielung von Turinas Klaviertrio.

SMETANA, Klaviertrio g-Moll op. 15, BLOCH, Trois Nocturnes, TURINA, Klaviertrio Nr. 2 op. 76; Pallas-Trio: Wolfgang Wagenhäuser (Klavier), Klaus Lieb (Violine), Wolfram Geiss (Violoncello); WK 30.173 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Juni 1982
Klangbild: Gut ausgewogen.
Fertigung: Ohne Mängel.
Vergleichseinspielung: Smetana: Suk-Trio (Supraphon)

In seiner heutigen Zusammensetzung wurde das Trio 1978 gegründet und nach Pallas Athene benannt. Die erste der beiden Platten wurde 1980 eingespielt und stellt offenbar die Debütplatte dar. Leider ist mein Rezensionsexemplar sehr „verknistert“. Die zweite Platte aus dem Jahr 1982 ist technisch deutlich besser. Auf der ersten Platte haben sich die drei Herren mit Mendelssohns d-Moll- und Brahms' C-Dur-Trio sogleich scharfer Konkurrenz gestellt. Der Vergleich geht leider nicht überzeugend aus. Was mir vor allem mißfällt, ist die Atemlosigkeit des Vortrags, der die Interpunktion überspielt und damit die Struktur der Musik verwischt. Mendelssohns Trio kann man lyrisch oder auch betont exaltiert spielen. Ein Beispiel für die erste Auffassung ist die Aufnahme von Kalichstein, Laredo und Frau Robinson auf Vox, ein Beispiel für die zweite die von Istomin, Stern und Rose auf CBS. Der Vortrag des Pallas-Trios ist eher mit der ersten der beiden Aufnahmen zu vergleichen. Man muß aber beide Einspielungen nebeneinander hören, um die größere Gelassenheit der Amerikaner zu spüren. Auch das Klaviertrio von Brahms wird eher verhalten vorgelesen. Und auch hier, um beim Vergleich mit einem anderen jungen Trio zu bleiben, würde ich der ungleich drängenderen Darstellung vom Abegg-Trio (harmonia mundi) den Vorzug geben.

Die zweite Platte ist nicht nur technisch, sondern auch klanglich besser. Aber auch bei ihr kann ich das Hauptwerk, das Klaviertrio Smetanas, nicht empfehlen. Im Katalog sind mehrere Aufnahmen aufgezählt. Keine aber überzeugt mich so wie die unverständlicherweise gestrichelte Platte des Suk-Trios (Supraphon). Die wenigen Beiträge Smetanas zur Kammermusik haben ohne



Ausnahme persönliche Anlässe, so auch dieses Trio. Das Pathos der Musik mag nicht jedermanns Sache sein, aber es muß um der Authentizität willen ausgespielt werden. Gekoppelt mit dem Smetana-Trio sind die Trois Nocturnes von Bloch und das zweite Trio von Turina, das letztere offenbar eine Katalogneuheit. Der Andalusier war Schüler von d'Indy, und der Einfluß der französischen Schule ist dementsprechend unüberhörbar. Es ist eine schöne, farbenreiche Musik. Ihre Einspielung ist der größte Gewinn auf diesen beiden Platten. Kurz: um das Pallas-Trio kennenzulernen, würde ich die zweite Platte empfehlen. Um aber zu den deutschen Spitzenrios gezählt zu werden, braucht das Trio m. E. mehr innere Gelassenheit und vielleicht auch noch mehr Konzerterfahrung.

Manfred Kahlweit

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Kammermusik

○ Eine leidenschaftliche Bartók-Interpretation.

BARTÓK, Streichquartette Nr. 1 und 5; Eder-Quartett: Pál Eder, Erika Tóth (Violine), Zoltan Tóth (Viola), György Eder (Violoncello); Teldec 6.42983 AZ (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Transparent, natürlich.
Fertigung: Keine Mängel.
Vergleichseinspielung: Ungarisches Streichquartett (DG 2733001).

Der Schallplattenmarkt weist inzwischen eine beachtliche Reihe hochrangiger Einspielungen der sechs Bartók-Quartette auf. Dazu kann auch die 1981 erschienene Teldec-Veröffentlichung mit dem Budapester Eder-Quartett gezählt werden, einem Ensemble, das hierzulande auch im Konzertsaal seit einigen Jahren schöne Erfolge verzeichnet. Wahrscheinlich unter dem Aspekt besserer Verkaufsmöglichkeiten hat die Firma nun begonnen, die Einspielungen als Einzelplatten auf den Markt



zu bringen. Den Anfang macht die Platte mit dem 1. und 5. Streichquartett. Sie dokumentiert in dieser Koppelung und in Verbindung mit der Interpretation des Eder-Quartetts einen sehr wichtigen, nichtsdestoweniger in vielen Fällen mehr oder weniger verschütteten Grundzug von Bartóks Musik: nämlich den einer inneren, biographisch bedingten, existentiellen Dramatik. Die Musiker des Eder-Quartetts nehmen diese Seite der Bartókschen Musik nicht nur ernst, sondern konzentrieren sich derart auf diesen Ansatz, daß die beiden Quartette gleichsam als intime Dramen realisiert erscheinen. Jeder melodischen Linie, jeder Artikulation, jeder Akkordverknüpfung wird expressives Gewicht und Bedeutung gegeben, wodurch die Musik einen geradezu sprechenden Charakter erhält. Den kompositorischen Rückhalt dieses Interpretationskonzepts bilden die oft rhapsodischen, deklamatorisch gestalteten Einsprengsel und Teile in den Quartetten, die denn auch wieder als Schlüsselstellen im Werkprozeß erscheinen. Aber auch linear-polyphon angelegte Satzverläufe wie etwa der 1. Satz von op. 7 gewinnen eine eigenartige innere Spannung. Im Vergleich etwa zum Ungarischen Streichquartett nimmt das Eder-Quartett die molto espressivo- und crescendo/decrescendo-Vorschriften beim Wort. Die Folge ist eine exzeptionelle dramatische Dichte, die zugleich auch das Modell und Vorbild, dem Bartók sich 1908 noch verpflichtet gefühlt hat, deutlicher als gewohnt, geradezu greifbar hervortreten läßt: Wagners „Tristan und Isolde“. Indem das Eder-Quartett gerade in den ersten beiden Sätzen so überzeugend das „Tristan“-Erlebnis und die darin enthaltene selbstbiografische Spiegelung ausspielt, kann dem Schlußsatz dann auch jener „Durchbruch“-Charakter zuwachsen, der Kodály zu der Bemerkung veranlaßt hat, dieses Quartett beinhalte als auskomponierten musikalischen Prozeß gleichsam eine Rückkehr ins Leben vom Rande des Nichts.

Noch eindringlicher gelingt dem Eder-Quartett die Darstellung des 5. Quartetts von 1934, das freilich auch in seiner satztechnischen Vielfalt und Komplexität, in den formalen Aspekten und Ausdrucksdimensionen eine gewaltige Steigerung gegenüber dem 1. Quartett darstellt. Bei aller Hingabe an das Bartóksche Espressivo, an den in dieser Musik hervorbrechenden Leidensdruck und an den Sprachgestus geht darüber doch nie die formale Disposition verloren, wie auch nie die Kontrolle außer Kraft gesetzt erscheint, die über Intonation, Präzision im Zusammenspiel, Farbnuancierung und differen-

zierte Steuerung der Dynamik wacht. Was dem Eder-Quartett vergleichsweise fehlt, mag höchste geigerische Brillanz sein, wie wir sie etwa vom Alban-Berg-Quartett kennen, mag in diesen Bartók-Quartetten vielleicht eine noch entschiedenere Zuspitzung der aggressiven Töne und rauen Härtemomente sein (Tokyo-String-Quartet). Dieter Rexroth

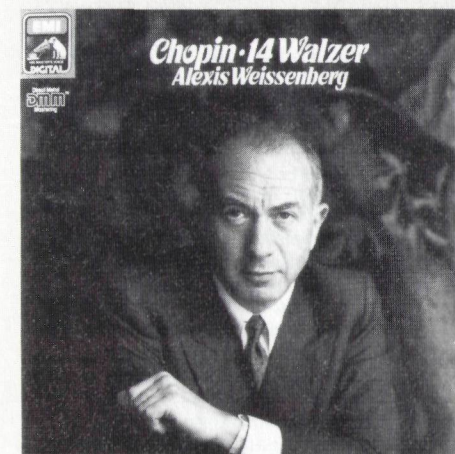
NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke

○ Chopin positivistisch.

CHOPIN, Walzer Nr. 1 bis 14; Alexis Weissenberg (Klavier); EMI 1C 067-1731071 (1 S 30) Digital
Klangbild: Sehr präsent, gut konturiert, gute Dynamik, räumlich.
Fertigung: Ohne Mängel.

Fast dreißig Jahre trennen die frühesten Aufnahmen Weissenbergs (für Lumen und Columbia) von seinen neuen Einspielungen, eine Zeit, in der der Stil des Pianisten einschneidenden Veränderungen unterworfen war. Als Weissenberg damals mit Interpretationen von Clementi, Haydn, Prokofieff und Bach-Liszt debütierte, mußte man den Zugriff bewundern, der



mit fabelhafter Leichtigkeit die romantisch verborgene Ornamentik aus langer Tradition löschte, der die Werke vom Ballast überkommener Hörweisen befreite und ins helle Licht musikalischer Aufklärungsarbeit stellte.

Später kamen gewichtige Beiträge, die die Handschrift des Interpreten mehr als hart akzentuiert, gleichsam mit dickerer Tinte ausgezogen zu erkennen gaben: Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“, Liszt, Chopin, Schumanns „Car-naval“. Unverändert allerdings trug sich der nachschöpfende Gedanke durch die Jahre und Jahrzehnte: daß dem Werk nur gegeben werden dürfe, was aus der Notation ersichtlich sei. Ein anfechtbares Prinzip, durchaus positivistisch, oft gesteigert bis zur polemischen Abgrenzung von anderen Auffassungen.

Vom Positivismus sind auch die jüngsten Plat-

ten, respektive ihre Botschaften, geprägt. Die Handschrift freilich beherrscht nun das Geschehen aus einer Verfügungsgewalt, die den physischen Vorrang der Finger-Tätigkeit in den Vordergrund rückt. Aus dem Klavier, aus der Mechanik des Steinway sind auch Chopins Walzer (die vierzehn bekannteren) aufgebaut. Man kann sich, auf hohem manuellen Niveau, kaum eine direktere, unmetaphysische Sicht vorstellen.

Nach der unendlich fein gerasterten Platte von Kocsis, die hier vor wenigen Monaten als musikalisches Ereignis gewürdigt wurde, nun ein gegenläufig konzipierter, dynamisch in einer Tiefebene angesiedelter Chopin. Weissenberg versteht Chopins Walzer-Idee in einem Sinn der engen Verwandtschaft zur getanzten Wirklichkeit: nicht Walzer über Walzer, sondern schlicht Walzer. Kaum ein anderer Pianist vom Kaliber des Bulgaren faßte etwa das As-Dur-Stück op. 42 nach den einleitenden Trillern so sehr nur aus der Front, aus der Fassade ins Auge. Melodie und Begleitung vereinen sich zu einer räumlichen Verdichtung, zu einer Engführung, die selbst die Rhythmen einem vereinheitlichten Gesamtduktus zuführt.

Damit ist a priori jede dialektische Möglichkeit der stimmlichen und stimmungsmäßigen Differenzierung vertan. Und gerade so fragile Komplexe der harmonischen Beredsamkeit, wie sie beispielsweise der h-Moll-Walzer op. 69 Nr. 2 im Mittelteil ausschöpft, werden hartnäckig überspielt. Aber die Furcht vor dem Sentimentalen erfordert noch nicht die Absage an das Sentimentalische – an jenen Grad von Nachdenklichkeit, der Chopins Tänze unverwechselbar macht.

Einzuräumen wäre vielleicht, wohlwollend, daß Weissenberg eine Präsenz, den Drang der Bewegung (auch über die einzelnen Nummern hinaus) realisiert, der kein falsches Gefühl heraufruft. Das starke, ins Stählerne gefärbte Forte, seit langem ein Weissenberg-Spezifikum, vermag zwar ein denkbare Organisationsmuster abzugeben; die ungerührte Sachlichkeit, mit der Weissenberg die dynamischen Werte behandelt, vermittelt eine besondere Art der Werkauffassung. Wer seine Sammlung um eine solche Auffassung vermehren möchte, gewinnt Einblicke. Doch im ganzen herrscht Monotonie.

Martin Meyer

○ Schöner der Flügel nie klinget.

LISZT, Klavierwerke (Vol. 2): Schubert-Lieder, Transkriptionen für Klavier; Jorge Bolet (Klavier); Decca 6.42758 AZ (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: November 1981
Klangbild: Offen, präsent, transparent, sehr runder Klavierklang.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Berman (DG 2535 735 IMS).

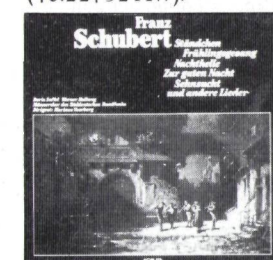
Läßt man auf der Suche nach dem pianistischen Schönheitsideal klangästhetisch hochkarätige Aufnahmen Revue passieren, fallen einem spontan Namen wie Rubinstein, Gilels oder, abseits solch sonorer Mitte, Horowitz und Benedetti-Michelangeli ein; in neuerer Zeit haben sich etwa Brendel oder Katsaris den Ruf erworben, den klanglichen Möglichkeiten des Instrumentes in besonderem Maße nachzuspü-

Bayreuth: „Siegfried mit 8 Hörnern“

Die ungewöhnlichste Formation des Jahres stellt sich auf ihrer ersten Schallplatte vor: die 8 Bayreuther Festspiel-Hornisten. Ebenso ungewöhnlich auch ihr Programm: Karl Stiegler (1876–1932) schrieb nach Motiven Richard Wagners die „Siegfried-Fantasie“ und die „Lohengrin-Fantasie“ – jeweils für acht Hörner. Beide Werke erleben hier ihre Schallplatten-Premiere, natürlich in Digital-Technik und DMM-Überspielung. HiFi-Fans und Raritäten-Sammler kommen also gleichermaßen auf ihre Kosten.

(40.23533 DX, Digital). Das ACANTA-Etikett im Vertrieb der RCA knüpft mit den 8 Bayreuther Festspiel-Hornisten an seinen großen Erfolg mit den 12 Cellisten der Berliner Philharmoniker an (40.22798 AW).

Einem Solo-Hornisten von nicht minder internationalem Rang ist eine weitere ACANTA-LP gewidmet: Hermann Baumann. Zusammen mit dem Concerto Amsterdam unter Leitung von Jaap Schröder spielt er Werke von Leopold Mozart, Franz Anton Rössler und Johann Andreas Amon (40.22752 AW).



Doris Soffel und Werner Hollweg sind die Solisten einer ACANTA-LP mit Chorliedern von Franz Schubert, gesungen vom Männerchor des Süddeutschen

Rundfunks Stuttgart (40.23054 AS).

Eine der ganz wenigen Tenor-Aufnahmen des Schubert-Zyklus „Die Winterreise“ hat uns Peter Anders hinterlassen, dessen tragischer Tod sich bald zum dreißigsten Male jährt. ACANTA bringt diese Kölner Rundfunkaufnahme vom Oktober 1948, gekoppelt mit dem Schubert-Lied „Einsamkeit“, das wegen seiner Länge von 19 Minuten zu den besonders selten aufgeführten Raritäten gehört (40.23056 DP, 2 LP). Die außergewöhnliche Entwicklung, die Peter Anders vom zunächst lyrischen zum bedeutenden Heldentenor genommen hat, dokumentiert „Das große Peter-Anders-Album“ mit Opernausschnitten, die von „Zauberflöte“ und „Entführung“ bis „Othello“ und „Lohengrin“ reichen (40.23528 DX, 2 LP/41.33528 CY Doppel-MC).

ACANTA ...FÜR DAS BESONDERE
 IM VERTRIEB DER RCA SCHALLPLATTEN GMBH

FONO-KRITIK

ren. Sie alle (und die Liste ließe sich natürlich ergänzen) haben Aufnahmen vorgelegt, die Grenzbereiche klavieristischen Wohlklangs erschlossen haben.

Spätestens mit der zweiten Folge seiner Liszt-Serie fügt sich nun Jorge Bolet in die Reihe der Interpreten ein, die ihr interpretatorisches Konzept überzeugend an den appollinischen Möglichkeiten des Klaviers ausrichten. Was da an Klangvolumen, an Schattierungsreichtum, an Kantabilität in die Rillen gebannt wurde, ist erstaunlich und sicherlich nicht nur auf den Flügel zurückzuführen, der allerdings eine seltene harmonische Fülle verströmt. Bolet, der in seinen Konzerten wie bei seinen Einspielungen meist einen Bechstein favorisiert, greift hier auf einen bestens intonierten Baldwin zurück, dessen warmer Klang mit der unvergleichlich sonoren Mittellage auch von der Aufnahmetechnik hervorragend eingefangen wurde. Was die rein klangliche Realisierung dieser Platte, das Ineins von Anschlagssensibilität, instrumentaler Vollendung und technischer Makellosigkeit angeht, dürfte dieser Platte jedenfalls der diesjährige „Klavier-Oscar“ kaum noch vorzuenthalten sein.

Bolet hat aus den über fünfzig Übertragungen, die Liszt in jungen Jahren von Schubert-Liedern schrieb, eine Auswahl von zwölf Transkriptionen zusammengestellt. Er selbst hatte vor Jahren schon eine kleine Kollektion auf Platten präsentiert, die aber bis auf „Die Forelle“ keine der jetzt vorgelegten Nummern enthielt. Hier wie dort orientiert sich Bolet mehr an der kantablen Zeichnung der melodischen Linien und an der Erfassung des lyrischen Gehaltes der Vorlage als an deren dramatischer Ausformung. Selbst die „Erlkönig“-Übertragung holt er in eine klang-

te, die die erste Folge begleitet hatten, verstummen läßt. Wir können mit einiger Spannung die weiteren Veröffentlichungen erwarten, die Sonate und die „Années de pèlerinage“ sind ja bereits aufgenommen. *Nikolaus Deckenbrock*

Liszt aus jungen deutschen Händen.

LISZT, Polonaise Nr. 2, Liebestraum Nr. 3, Ungarische Rhapsodie Nr. 2, 2 Legenden, Die Nachtigall (nach Alabieff), Konzerttänze Nr. 2 La leggerezza; Detlev Eisinger (Klavier); MMS 2210 (1 S 30)

Klangbild: Präsent, etwas flach, recht transparent.

Fertigung: Einwandfrei.

Hinweis auf unbekannte Balakirew-Sonate.

SCARLATTI, 7 Sonaten, BALAKIREW, Sonate b-Moll; Detlev Eisinger (Klavier); MMS 2209 (1 S 30)

Vertrieb: Münchener Musikseminar, Müllerstr. 22, 8000 München 5

Klangbild: Präzenter, etwas gedeckter Klavierklang.

Fertigung: Einwandfrei.

Detlev Eisinger hat schon vor Jahren mit einer soliden Aufnahme von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ auf sein pianistisches Talent aufmerksam gemacht, für einen Nachwuchsmann von kaum über 20 Jahren eine beachtenswerte Leistung. Auf den beiden jetzt

nuellen verhaftet und schwingt nicht allzu weit aus – der Gedanke an romantische Tagträumerei kommt gar nicht erst auf –, und auch die Rhythmen der Polonaise lassen die nötige Verve vermissen. Ein wenig erdverbunden bleibt auch die Darstellung der Scarlatti-Sonaten in ihrer nüchternen Präzision: Das Wagen von tempo- oder anschlagsmäßigen Extremen liegt scheinbar außerhalb von Eisingers Konzeption. Für die Katalogbereicherung mit Balakirews b-Moll-Sonate, die der Komponist über einen Zeitraum von 50 Jahren niederschrieb, dürfen wir Eisinger dankbar sein; doch ist auch bei diesem formal freien Werk, das mit vielen harmonischen Farbwerten arbeitet, aber ohne die satzmäßige Überfrachtung vieler zeitgenössischer Werke auskommt, ein Mehr an anschlagsmäßiger Abstufung denkbar. Bestechend an Eisingers neuerlicher Vorstellung bleibt die Ehrlichkeit seines musikalischen und pianistischen Ansatzes; eitles Gehabe, das mit Manierismen und übermäßiger Raffinesse imponieren möchte, liegt ihm fern. Etwas mehr Draufgängertum wäre seiner nächsten Produktion aber dennoch zu wünschen. *Nikolaus Deckenbrock*

Rachmaninoff der gemäßigten Extreme.

RACHMANINOFF, 23 Préludes op. 23 und op. 32, Prélude F-Dur (1891), Prélude d-Moll op. posth. (1917), Morceaux de fantaisie op. 3; Howard Shelley (Klavier); Hyperion A 66 081/2 (2 S 30)

Vertrieb: Le Connaissieur, Waldstr. 62, 7500 Karlsruhe und Deutsche Oversea Record GmbH, 7750 Konstanz

Aufnahmedatum: 15.–18. Sept. 1982, 19./20. April 1983

Klangbild: Präsent, transparent, leicht gedeckt.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Ashkenazy (Decca 6.35 297 DX), Richter (DG 138 076).

Die Rachmaninoff-Welle schwappt weiter über den Schallplattenmarkt: Nach den integralen Klavierschallplatten eines Ponti oder einer Laredo sind es jetzt vor allem die jungen Pianisten, die sich die klavieristische Überredungskraft der Werke aus der Feder des Wahlamerikaners für ihre Diskussionsbeiträge zunutze machen wollen. Der Engländer Howard Shelley legt hier immerhin schon seine dritte Rachmaninoff-Einspielung vor, die beiden Vorgängerplatten mit den Sonaten beziehungsweise den großen Variationszyklen hatten ihm vor allem in seiner Heimat einige Beachtung zuteil werden lassen.

Shelley, der sich in nachgefolgter Rachmaninoff-Pose für das Cover ablichten ließ, dabei aber nicht den skeptisch-durchdringenden Blick des Komponisten kopieren konnte, erweist sich auch bei den beiden großen Préludes-Zyklen als souveräner Sachwalter der kompositorischen Belange. Er verfügt über einen tadellos funktionierenden Spielapparat, der auch die vertracktesten Stellen mühelos meistert, er artikuliert präzise und kann das dichte Akkordgewebe der Vorlage transparent machen, ohne es je im Sinne simpler Oberstimmenkantabilität auszudünnen. Da er sich auch mit einigem rhythmischen Elan an seine Aufgabe macht, braucht seine Préludes-Version eigentlich keinen Vergleich zu scheuen. Wenn den Darstellungen des Engländers den-

noch jene Faszinationskraft abgeht, die den großen Vorgängereinspielungen, allen voran Richters nach wie vor nicht übertroffener Warschauer Auswahl, eigen ist, so dürfte hierfür vor allem die geringere „Pranke“ des Engländers verantwortlich sein. Shelley fehlt es nicht an purem pianistischem Vermögen, wohl aber an jener auch aus den Fingern kommenden Kraft, die Architektur etwa des B-Dur- oder g-Moll-Préludes quasi in Stein zu meißeln und so anhand der Formverläufe Innenspannung zu erzielen. Auch die plastische Klangfülle, die Ashkenazy in seine Darstellung einbringen konnte, ist nicht so sehr die Sache des Engländers, der solche extremen Sichtweisen offenbar lieber meidet. Erfreulich ist seine Neigung zu zügigen, nie den Stückzusammenhang gefährdenden Tempi, auch wenn er hier manchmal des Guten ein wenig zuviel tut (op. 23 Nr. 3!).

Das Doppelalbum enthält noch die frühen Morceaux de fantaisie op. 3, die der Komponist ja um das berühmte cis-Moll-Prélude herumgrupperte, sowie zwei Einzelstücke, die bisher nicht im Katalog geführt wurden, so daß die bisher „vollständigste“ Gesamteinspielung der Préludes vorliegt. Die Aufnahmetechnik arbeitete einen für heutige Verhältnisse etwas gedeckten, unfreien Klavierklang heraus, der sich aber Shelleys Intentionen nicht entgegenstellt.

Nikolaus Deckenbrock

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

Einspielung ohne besonderes Gesicht.

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Sechs Orgelsonaten op. 65, Choralvariationen über Wie groß ist des Allmächtigen Güte, Andante con variatio D-Dur, Fugen e- und f-Moll; Rudolf Heinemann an der Schuke-Orgel der Eosander-Kapelle in Schloß Charlottenburg, Berlin; Christophorus SCK 70 363 (2 S 30)

Klangbild: Gut, bei teilweise zu hohem Spieltempo etwas verwaschen.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Viktor Lukas (EMI Electrola 1 C 187-29 305/06), Ludwig Doerr (Psallite 64/150868 PET), Edgar Krapp (Ariola-Eurodisc 200879-366).

Nun liegt also von Rudolf Heinemann eine neue Einspielung der sechs Sonaten vor, ergänzt durch zwei Variationenwerke und zwei selbständige Fugen. Zunächst einige Worte zu Mendelssohns Stellung als Orgelkomponist (ausführlicher bin ich bei der Einspielung von Viktor Lukas darauf eingegangen, in FonoForum 1/74). Mendelssohn ist in seiner Orgelmusik nicht als Romantiker, sondern eher als Klassizist einzuordnen. Den Abstand zur Romantik gewinnt der Interpret nicht allein durch die Klangfarbe, sondern auch durch die Wahl der Spieltempi. So hat sich auch Heinemann die Sache wohl gedacht, aber auch dort allzu zügige Tempi gewählt, wo das Laufwerk unklar ist, ja schmierig zu werden droht, wo hinter den Noten von der Schönheit der Musik fast nichts mehr zu spüren ist.

Auch die Registrierung erscheint vielfach nicht genügend ausgeglichen, wobei die Frage im Raum steht, ob eine nur mittelgroße Orgel (hier II/26) ohne stillen Labial-16' im Manual für Mendelssohn als geeignet anzusehen ist; man vermisst den 16' als Füller bei mittleren Stärken sowie als Gegengewicht zu den Mixturen. Mendelssohn verträgt, ja verlangt ein farbig zeichnendes Spiel einschließlich der Zungenstimmen (vgl. die Sonate 1, 3. Satz bei Doerr!). Die 16tel in Sonate 4 (Allegretto) und in Sonate 6 (Andante sostenuto) sind mit nur einem 8' zu schwach, eine Aufhellung mit einem zarten 4' hätte Erstaunliches bewirkt. Daß der schon seit Jahren gerügte Fehler einer im Piano zu schwachen Pedalregistrierung auch hier vorkommt, vermag schon nicht mehr zu verwundern.

Die übrigen Stücke bedürfen keiner besonderen Betrachtung, da sie das Niveau der Sonaten kaum erreichen. Im ganzen also eine Einspielung, die trotz des anzuerkennenden technischen Könnens mehr als einmal den Hörer darauf stößt, wie man es eigentlich nicht machen soll.

Herbert Briefs

Orgelportrait von beachtlichem Rang.

ORGELKOMPOSITIONEN VON KAYSER, MICHL, RATHGEBER, HOLZAPFEL, GRÜNBERGER, KNECHT; Gerhard Weinberger an der historischen Funtsch-Orgel von 1767 der Wallfahrtskirche zu Habsberg/Oberpfalz;

Psallite Psal 265/051 083 PET (1 S 30)

Klangbild: Präsent und natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Der ob seines technischen wie auch gestalterischen Könnens hochgeschätzte Gerhard Weinberger, Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Detmold, stellt an der Orgel der Wallfahrtskirche zu Habsberg/Oberpfalz eine sorgfältig getroffene Auswahl süddeutscher Orgelmusik vor. Allerdings wurden nicht alle Stücke, wie das Textheft behauptet, zum ersten Mal auf Schallplatte eingespielt. Einige von ihnen sind bereits im „Bielefelder“ Katalog verzeichnet.

Die Orgel – mit kurzer Oktave in den Manualen und Pedal – hat im Hauptwerk 10, im Nebenwerk 4 und im Pedal 2 Stimmen. Beim Durchhören dieser Einspielung fällt die Klangvielfalt des Hauptwerks in Fülle, Mischungsfähigkeit, aber auch in Dezenz auf, dem das Nebenwerk als wohlintoniertes Echo gegenübersteht. Ohne auf die einzelnen Programmnummern hier näher einzugehen, kann man nur erstaunt sein ob der Vielfalt des Gebotenen, das Spielmusik im besten Sinne des Wortes darstellt, oft nur schlicht, nie aber simpel, und daher in gleicher Weise geeignet als Lehrmaterial für die Jugend wie auch als Erbauung für den reiferen Hörer.

Das bei Psallite übliche Textheft behandelt ausführlich die Baugeschichte der Kirche und der fast unbeschadet gebliebenen Orgel (letzte Restaurierung 1972 durch die Fa. Klais), nebst Disposition und Anordnung der Züge am Spielschrank, schreibt über die Komposition sowie die eingespielten Werke und bringt die gesamte fein erarbeitete Registrierung im einzelnen. Insgesamt eine Einspielung, die durch Programmwahl, Interpretation und Präsentation über den lokalen Bereich hinaus weitere Beachtung verdient.

Herbert Briefs

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke

Glatte Routinearbeit.

BRAHMS, Ein Deutsches Requiem, Variationen über ein Thema von Haydn; Margaret Price (Sopran), Thomas Allen (Bariton), Kammerchor der Hochschule für Musik, Elmar Schlotter (Orgel), Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Wolfgang Sawallisch; Orfeo S 039842 H (2 S 30) Digital

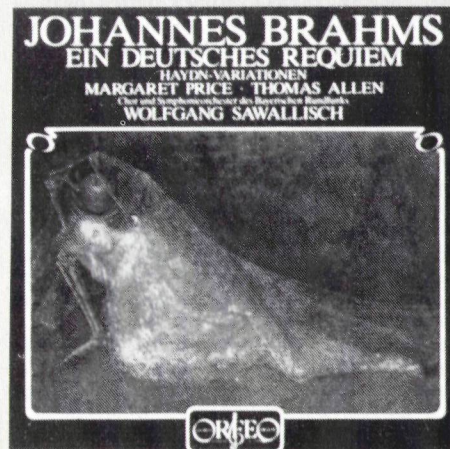
Aufnahmedatum: 14.–19. 3. und 26. 10. 1983

Klangbild: Orchester und Solisten präsent, Chor schlecht zu verstehen, steht akustisch zu sehr hinter dem Orchester.

Fertigung: Tadellos.

Vergleichseinspielung: Lipp, Crass, Wiener Singverein, Wiener Symphoniker, Sawallisch (Philips 6780018).

Diese Orfeo-Produktion, deren Hauptteile im März 1983 in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk im Herkulesaal der Residenz aufgenommen wurden, hat eine besondere Entstehungsgeschichte, die für die Rezeption des nunmehr auf Platte dokumentierten künstlerischen Endergebnisses nicht unerheblich ist. Ursprünglich hatte man für die beiden Bariton-Soli den rumänischen Baßbariton Boris Christoff vorgesehen, der vor allem in den 50er und 60er



Jahren u.a. als König Philipp („Don Carlos“) oder als Boris („Boris Godunow“) Weltgeltung erlangte. Christoff reiste auch zu den Aufnahmen nach München an; Aufnahmeteam und Dirigent trafen jedoch auf einen vollkommen indisponierten Sänger, der Mühe hatte, die kurzen Solopassagen zu bewältigen, während Chor und Orchester und auch die englische Sopranistin Margaret Price zu einer herausragenden Leistung vorbereitet schienen. Die Einspielung wurde mit Christoff abgeschlossen, Wolfgang Sawallisch verhinderte jedoch die Veröffentlichung wegen künstlerischer Mängel. Im Oktober 1983 mußten daraufhin die so entstandenen Lücken mit dem Engländer Thomas Allen nachträglich gefüllt werden. Das Deutsche Requiem, so wie es sich jetzt im



voll-epische Atmosphäre ein, die den dramatischen Kontrasten und Akzenten der Schubert-Komposition scheinbar mißtraut, sie zumindest zugunsten sonorer Entfaltung einebnet. Es verwundert daher nicht, daß Bolets Ansatz vor allem in den langsameren Stücken zum Tragen kommt, dem sensibel nachvollzogenen „Lob der Tränen“ etwa oder vor allem in dem mit großer Ruhe ausgesungenen „Der Müller und der Bach“. Die Hingabe, mit der Bolet hier den subtilen melodischen und harmonischen Wendungen nachspürt, braucht auch größte Vergleiche nicht zu scheuen. Solche Meriten lassen dann auch die Rubati vergessen, die in anderen Liedern („Forelle“) agogisch recht eigenwillig sind. Bolets Liszt-Serie nimmt nun also doch einen vielversprechenden Fortgang, der die Vorbehal-



vorgelegten Platten stellt sich der immer noch junge Musiker mit einem weiter gefaßten Programm vor. Wie schon in der Bach-Kassette ist auch bei den neuen Produktionen nicht das Geringste an der manuellen Realisierung ausgesetzt. Der Scarlatti kommt ausgesprochen sauber und auch auf der Liszt-Platte sind kaum pianistische Haken auszumachen: Das reiche Passagenwerk der „Nachtigall“ etwa wird ohne erkennbare Mühe hingelegt, die Skalen der „Leggerezza“-Etüde kommen durchaus brillant, und im Schlußteil der zweiten Rhapsodie zeigt Eisinger einiges virtuoseres Stehvermögen, in den Franziskus-Legenden sogar große Geste. Doch wirkt sein Spiel zumindest auf Platten insgesamt zu wenig gelöst, der unverwüstliche „Liebestraum“ beispielsweise bleibt sehr im Ma-