

FONO-KRITIK

Zwar erbringt er in den drei Stücken aus „Petruschka“ nicht nur den kalten Schwung des abgebrühten Virtuosen. So hält er stand, zu wem auch immer. Dagegen fällt er ganz ab in der frühen fis-Moll-Sonate des – hörbaren – Chopin-Verehrers Strawinsky. Hier spielt Béroff absolut unfrei; die Musik entbehrt jeder Luft und Entfaltungsmöglichkeit. Also gibt die Kassette Auskunft über die Interpretations-Notwendigkeiten und deren wahrgenommenen wie verpaßten Chancen heutzutage. Auch ein wenig Verschleierung ist allerdings mit im Spiel. 1972 und 1980 – das ist keine aktuelle Zustandsbeschreibung. Da macht man es sich wohl doch zu leicht mit dem Strawinsky-Jubiläum 1982.

Hanspeter Krellmann

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE

Klangportrait einer bedeutenden Callinet-Orgel.

ALT-FRANZÖSISCHE ORGELMUSIK: D'AGINCOUR, *Suite du Deuxième Ton*; D'AQUIN, *Noël Étranger sur les Jeux d'Anches, sans Tremblant et en Duo, Noël en Récit en Taille*; BOYVIN, *Suite du Troisième Ton*; DANDRIEU, *Noël Joseph est bien marié*; Monika Henking an der Callinet-Orgel in Mollau; Duraphon HD 321 (1 S 30)

Klangbild: Transparent, manchmal etwas trocken.

Fertigung: Einwandfrei.

Die französische Orgelbauerfamilie Callinet, in der Tradition des vorrevolutionären Orgelbaues in Frankreich stehend, baute etwa 150 Orgeln, vor allem in der Bourgogne und im Elsaß. Der älteste Sohn Joseph des ersten Vertreters François Callinet (1754-1820) baute die Orgel in Mollau. Es ist ein eher kleines Instrument mit 27 Registern in Hauptwerk, Rückpositiv und Pedal, 1833 erbaut und zuletzt 1960/61 inandergesetzt. Dabei wurden zwei Register ersetzt (das alte Salicional 8' durch Tierce 1 3/5 und Hautboisbasson durch Cymbel 3fach) sowie eine Bombarde 16' im Pedal hinzugefügt. (Verwirrung stiftet allerdings, daß dort, nämlich im Pedal, dem französischen Cover-Text nach, außerdem noch eine Flöte 4' hinzukam. Deren Erwähnung fehlt im deutschen Text. Wenn 1960/61 aber zwei neue Register hinzugebaut wurden, so stimmt die Summe der ursprünglichen Register-Anzahl mit 26 nicht: ein kleiner Beleg dafür, mit wieviel Ungenauigkeiten ein Metier verwirrt wird, in welchem ein paar Fakten und Zahlen noch nicht einmal eine Übersetzung heil überstehen...) Die Schweizer Organistin Monika Henking, seit 1975 Dozentin an der Akademie für Schul- und Kirchenmusik in Luzern, stellt die Pleno-Seite des Instruments in den Suiten von D'Agincour und Boyvin, die intimere Seite in den Noëls vor. So beeindruckt das „Plein Jeu à 2 chœurs“ (= 1. Satz der Suite von Boyvin) durch klangliche Fülle und unerwartetes Volumen, vielleicht auch ein Verdienst gekonnter Aufnahmetechnik. Die Gattung der Weihnachtslieder, der Noëls,

kommt etwas weniger vorteilhaft weg, obwohl sich die Interpretin um Wohlklang und Abwechslung bemüht. Besonders spröde wirkt D'Aquins „Noël Étranger“, während das „Noël en Récit en Taille“ mehr überzeugt. Im „Concert de Flûte“ von D'Agincours „Suite du Deuxième Ton“ kommt, mit Hilfe des Tremulanten, ein sehr spät-romantisches Klangflair zustande. Im ganzen ist der Klangeindruck der Orgel durchaus reizvoll, ja bemerkenswert, wie weit er allerdings das Prädikat des „authentischen aller noch bestehenden Callinet-Orgeln“ (Zitat im Cover-Text nach P. Meyer-Siat, Straßbourg, dem besten Kenner der Callinet-Orgeln) verdient, bleibt, nach den baulichen Eingriffen, die bekannt schwierige Frage.

Klaus P. Richter

Bach-Choräle in kühler Größe.

BACH, Orgelbüchlein, BWV 599-644; Ulrich Bremsteller an der Orgel der Johanniskirche Lüneburg; Ursina-Motette M 1042 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 3./4.11.1981
Klangbild: Transparent mit großer Raumfülle.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Walcha (DGA), Köhler (Telefunken-Decca), Chorzempa (Philips)

Bachs „Orgelbüchlein“ ist der klassische Prüfstein erster organistischer Kunstfertigkeit, und die neuere Bach-Forschung sieht in ihm eine Fortsetzung der zweistimmigen Inventionen: diese zum Erwerb der Fingerfertigkeit auf dem Klavier, das „Orgelbüchlein“, um sich darüber hinaus „im Pedalstudio zu rehabilitieren“, wie Bach in der Vorrede schreibt. Jede neue Aufnahme dieser 46 Choralbearbeitungen muß sich mit den schon vorhandenen, zahlreichen Einspielungen messen lassen. Die Interpretation von Ulrich Bremsteller, Professor in Hannover, Organist an der dortigen Kreuzkirche und Gründer der Capella St. Crucis Hannover, hält sich zwischen Walcha und, sagen wir, Köhler oder Chorzempa in einem Mittelfeld ausgewogenen Affekts. Seine Darstellung neigt eher zu kühler Größe und gibt den (meist kurzen) Stücken so etwas von Gewicht und Format der großen Bachschen Werke, versteht sie nicht als intime Miniaturen. Wesentlichen Anteil an dieser Darstellung haben allerdings auch das große Klangvolumen der Orgel und der mitgebrachte Raumklang. Das Instrument wurde 1551/53 von Hendrik Nyhoff und Jaspas Johannsen in s'Hertogenbosch (Niederlande) gebaut, 1553 in Lüneburg aufgestellt, 1712/15, 1850, 1922 und 1925 erweitert und umgebaut, und schließlich 1952/53 und 1975/76 durch Beckerath (Hamburg) restauriert. Trotz dieser mannigfachen Eingriffe entsteht ein großartiges Klangbild, majestätisch in der Pleno-Pracht und klar, detailzeichnend in den Solostimmen. Viel daran läßt an die Müller-Orgel in St. Bavo, Haarlem, denken. Und viel von der Bewahrung (oder Wiederherstellung) dieses Klangbildes ist sicher Verdienst gediegener Handwerkskunst des Hauses Rudolf von Beckerath. Ein Ärgernis ist leider die Beschriftung auf Cover und Platten-Label. Schon im Text zur Biographie des Interpreten finden sich Druckfehler: eine Zumutung ist aber, daß nirgends die Stücke mit der Platten-seite korrespondieren. (Seite A endet mit BWV

612, während sich BWV 613 und 614 bereits auf Seite B befinden, BWV 622 befindet sich auf Seite C, nicht auf B, schließlich fehlt die Angabe von BWV 634, einer Variante von „Liebster Jesu, wir sind hier“ ganz, obwohl sie gespielt wird und am Schluß von Seite D ist die Reihenfolge vertauscht: zuerst wird „Alle Menschen müssen sterben“ und danach „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“ gespielt.)

Klaus P. Richter

Bemerkenswerte, aber nicht unproblematische Orgelfassung.

BACH, Musikalisches Opfer BWV 1079; Helmut Schröder (Orgel); FSM 63202 EB (1 S 30)
Aufnahmedatum: 9./10. Juli 1981
Klangbild: Ausgewogen, präsent, wenig Räumlichkeit.
Fertigung: Geringfügige Verzerrungen.

Schier unerschöpflich scheinen die Möglichkeiten, dieses Werk im scheinbaren Widerspruch seiner mathematischen Klarheit und zugleich Rätselhaftigkeit auf immer neue Weise zu durchleuchten und neu zu interpretieren. Das musikalische Mittel der Klangfarbe dient zuallererst dazu, die Verflechtungen der kontrapunktischen Strukturen transparent zu machen. Von daher gesehen bleibt letztlich für das Wagnis, ein solches Monumentalwerk auf nur einem Instrument darzustellen, nur die Orgel mit der Vielfalt und Individualität ihrer Klangcharaktere. Bach sandte dieses sein Spätwerk in mehreren, scheinbar ungeordneten Druckeinheiten dem König. So stellt der Zyklus jeden Herausgeber und jeden Spieler erneut vor die Frage nach der inneren Ordnung, dem formalen Aufbau und damit vor die Aufgabe des interpretierenden Einordnens.

Die vorliegende Aufnahme, übrigens die erste Orgeleinspielung des Musikalischen Opfers, stützt sich auf Forschungen der amerikanischen Musikologin Ursula Kirkendale. Danach sei die Reihenfolge der Lieferungen Bachs an Friedrich II. keine willkürliche gewesen, sondern wohlüberlegt und auf den Regeln der klassischen Rhetorik, die sowohl Bach wie auch der König meisterhaft beherrschte, beruhend. Dieselbe Reihung findet sich in der Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft.

Schröder benutzt eine von Jean Guillou erstellte Orgelfassung sowie die Bearbeitung des 6stimmigen Ricercars für Orgel von Walcha. Wie problematisch eine reine Orgelfassung ist, zeigt das vorliegende Ergebnis. Es mangelt dem Interpreten keineswegs an minutiösen Verstehen der Struktur. Eine sorgsam durchdachte Verwendung der reichhaltigen Farbpalette der Bonner Kreuzbergkirchenorgel und die geschickte Verteilung der Stimmen auf drei Klang-ebenen sind absolut perfekt. Daß eine reine Orgelfassung dem Spieler eine außergewöhnliche technische Leistung abverlangt, braucht hier eigentlich nicht erwähnt zu werden. Schröder bringt diese Leistung; aber eben nicht mit der Souveränität, die aus Noten Musik macht. Die technischen Schwierigkeiten sind bei ihm hörbar; nicht in Form von falschen Tönen, sondern von gehetzten Tempi (3st. Ricercar), für die außerdem die z.T. wichtigen Registrierungen zu schwerfällig sind, schleppendem Pedal (in allen Sätzen des Trios) und auffälligen Tempo-

schwankungen in mehreren Stücken. Es bleibt zu hoffen, daß diese Platte Verlegern und Organisten Mut macht, sich weiterhin konstruktiv mit der Aufgabe, das Musikalische Opfer auf der Orgel darzustellen, auseinanderzusetzen.

Brigitta Pohl



Beginn einer neuen Buxtehude- Einspielung.

BUXTEHUDE, Das Orgelwerk, Freie Werke und Choralbearbeitungen gemischt; Wolfgang Rübsam an der Orgel der Kathedrale St. Martin in Colmar (Folge 1) und an der Metzler-Orgel der katholischen Kirche in Zurzach, Schweiz (Folge 2); Bellaphon 680.01.007 (Folge 1) und 680.01.017 (Folge 2) je (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Colmar: Voll, in allen Tonlagen ausgeglichen, von schöner Räumlichkeit. Zurzach: Auch gut, aber etwas weniger räumlich.
Fertigung: Gut.
Vergleichseinspielungen: Chapuis (Gesamteinspielung) (Tel. 6.42001, 6.35307/9)

Nach längerer Zeit wird eine neue Buxtehude-Gesamteinspielung begonnen, und zwar mit Wolfgang Rübsam auf verschiedenen Orgeln, die in der Klangabstrahlung dem norddeutschen Barock nahekommen. Die Folgen 1 und 2 liegen nun vor. Die Vortragsfolge ist gemischt aus freien Werken und Choralbearbeitungen bzw. -phantasien und bestätigt erneut Buxtehudes äußerst vielseitige Formphantasie. Wohltuend berührt, wie sehr Rübsam im Gegensatz zu anderen Interpreten z.B. Chapuis sich um die Ruhe der Darstellung bemüht. Das kommt vor allem den freien Werken zugute. Das Spiel ist z.T. sehr agogisch, rubato und frei im Takt; es ist ein gestalteter, atmender Buxtehude, bei dem alles einschließlich der 32^{tel} durchhörbar bleibt. Nur das „Te deum laudamus“ aus Folge 2 erscheint unabhängig von dem breit ausgespielten Anfang und Schluß auch sonst so gedehnt (17' gegenüber 10' bei Chapuis), daß die Musik nicht flüssig weitergeht, sondern fast schon stehen zu bleiben scheint.

Ganz allgemein gesehen schreibt der Interpret im Text zu Folge 1, sich um die „alten Fingersät-

ze“ und die „alte rhetorische Spielweise“ bemüht zu haben. An diese „Abwendung vom Metronomischen“, die statt fließenden Laufwerks durch die Bevorzugung einer Zweier- oder Vierer-Bündelung manchmal einen etwas holprigen Eindruck macht, muß man sich jedoch erst gewöhnen.

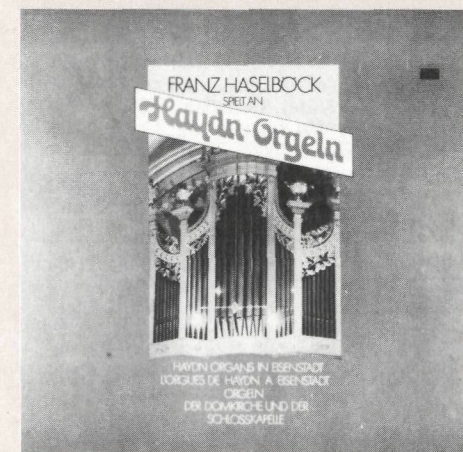
Um so mehr bleibt Rübsam um die klangliche Ausarbeitung bemüht, wobei die völlig verschiedenen Orgelwerke der beiden Kirchen ihm in unterschiedlichem Maß entgegenkamen. Die Orgel in Colmar, ursprünglich eine Jean-André Silbermann von 1754, verschiedentlich umgebaut und vergrößert, ist durch die Schweizer Orgelbaufirma Felsberg aus- und hinter dem historischen Prospekt nach dem Stil von Arp Schnitger mit III/48 völlig neu gebaut worden, nunmehr ein überaus schönes, in einer etwas halligen Kirche räumlich klingendes Werk vornehmen Charakters. Einen nicht ganz so großen klangräumlichen Eindruck hinterläßt die II/27 Metzler-Orgel Zurzach. Doch hat Rübsam auch ihr hohe klangliche Reize abgewonnen (z.B. „Nun freut euch, liebe Christen-G'mein“ und Präludium und Fuge g-Moll BuxWV 148). Im ganzen ein Buxtehude, auf dessen weitere Folgen man gespannt ist.

Herbert Briefs

Interessante Beiträge der Orgel zum Haydn-Jahr.

HAYDN, 2 Praeambeln C-Dur (Hob. XVII/C2), Andante F-Dur (Hob. XVII/F2), Adagio F-Dur (Hob. XVII/9), Aria F-Dur (Hob. XVII/F1), Sonate G-Dur (Hob. XVI/11), Thema con variazioni C-Dur (Hob. XVII/5), KÖHLER, Fantasie über den Chor Die Himmel erzählen die Ehre Gottes aus der Schöpfung von Haydn op. 70,2, P. DAVIDE DA BERGAMO, Sinfonia col tanto applaudito inno popolare (Gott erhalte... von Haydn); Franz Haselböck an den Historischen Haydn-Organen der Bergkirche und der Kirche der Barmherzigen Brüder in Eisenstadt; Schwann Musica Mundi AMS 2615 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Juli 1981
Klangbild: Wechselnd, gelegentlich etwas dumpf.
Fertigung: Ohne Tadel.

Joseph Haydns verbürgte Beiträge zur Orgelmusik beschränken sich auf einige Konzerte für



Orgel und Streicher und auf Obligatpartien z.B. in Messen (wie etwa in der Großen Orgel-Solo-Messe, Hoboken XXII/4). Die Praeambeln C-Dur hingegen, die Franz Haselböck hier einspielte (von ihm selbst kürzlich als Orgelstücke ediert), finden sich als Abschrift in einem Sammelband der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien; das Andante F-Dur stammt möglicherweise von Michael Haydn. Die vier übrigen Stücke von Haydn sind für Cembalo oder Klavier bestimmt und liegen in mehreren Aufnahmen von verschiedenen Interpreten vor.

Trotzdem spricht nichts dagegen, diese Stücke dem Tasteninstrument Orgel anzuvertrauen. Hier wie auch in den Stücken von Ernst Köhler (1799-1847) und Padre Davide da Bergamo (1791-1863) fungiert die Orgel in der geschichtlich ganz legitimen und traditionsreichen Rolle als Intavolierungs-Medium für Musik anderer Herkunft. Die „Fantasie“ des reisenden Virtuosen Ernst Köhler, weiland Organist an der Breslauer Elisabethenkirche, ist eine gekonnte Orgel-Umsetzung von Zitaten aus Haydns „Schöpfung“. Die „Sinfonia“ des seinerzeit in Italien ob seiner Improvisationskunst berühmten Franziskanerpaters Davide da Bergamo (bürgerlich: Felice Moretti) nimmt Haydns Kaiserhymne „Gott erhalte“ zum Thema. Blockartig, wie ein Choralatz, gespielt mit vollem Werk, werden die Zeilen der Hymne zwischen die Abschnitte eines spätromantisch, französisch gefärbten Klangteppichs à la Widor hineingestellt (oft an dessen 5. Sinfonie, op. 42,1 erinnernd, mit Passagen einer hingetupften 16tel-Begleitung zur Melodie einer expressiven Solozunge). Hommage à Haydn in der alten Tradition der Orgel-Intavolierung: wie die kleinstädtische „Banda“ in Italien die beliebtesten Melodien aus den großen Opern Verdis dem Volk der Vor-Transistor-Zeit vermittelte, so werden hier berühmte Haydn-Melodien über die konzertante Orgel verbreitet. (Der wichtige oberitalienische Orgelbauer Serassi, mit dem Padre Davide gut bekannt war, beschreibt eine bestimmte, für derartige Zwecke geeignete Registermischung ganz treffend so: „per formare un'armonia come una Banda...“)

Köhler, Padre Davide und das „Thema con variazioni“ von Haydn spielt Haselböck auf der Orgel der Bergkirche, Eisenstadt, gebaut 1797 von dem Wiener Orgelbauer Malleck und später mehrfach restauriert und erweitert. Die übrigen Haydn-Stücke werden auf der kleinen Orgel im Spital der Barmherzigen Brüder (gebaut um 1750 bis 1800, 8 Register) dargeboten. Das Etikett „historische Haydn-Organen“ ist nicht gerade bescheiden gewählt, aber das milde, eher grundtönige Klangbild, sehr süddeutsch-österreichisch im Charakter, strahlt durchaus historische Glaubwürdigkeit aus.

Klaus P. Richter

Liszt und Reubke in adäquater Präsentation.

LISZT, Fantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarum undam, REUBKE, Sonate c-Moll (94. Psalm); Harald Feller an der Klaisorgel des Münsters zu Ingolstadt; Calig Cal 30496 (1 S 30)

Klangbild: Räumlich voll, präsent, zum Dunklen neigend, dennoch hinreichend durchhörbar.
Fertigung: Gut.

Zwei bekannte Werke der Orgelromantik wer-

FONO-KRITIK

den wieder vorgelegt, eingespielt auf der durch ihren mehr eindunkelnden Charakter schon lange bewährten IV/69-Großorgel im halligen Münster zu Ingolstadt. Die Liszt-Fantasie, in ihrer Figurik natürlich vom Klaviersatz aus empfunden, mehrteilig angelegt, aber durchlaufend, ist Liszts umfangreichstes Orgelwerk. Es zeigt in Dynamik, Farbigkeit und Motorik starke Gegensätze, durch die das Werk trotz seiner Länge fasziniert. Besonders gelungen und nachdrücklich erscheinen die mehrfachen Arpeggien-umspielten ruhigen Partien, sowie die marschmäßig geformten thematischen Trompeteneinschübe. Weit überlegen, schon durch seine Geschlossenheit, empfindet man jedoch das einzige Orgelwerk des schon mit 24 Jahren verstorbenen Liszt-Schülers Julius Reubke. Bis zum heutigen Tage gilt es schlichtweg als genial und allem überlegen, was selbst Liszt sonst noch an Orgelkompositionen geschrieben hat. Inhaltlich hält es sich an den Text des 94. Psalms: Verzweiflung, Gottvertrauen und Erwartung der Vergeltung getanen Unrechts. Dabei ist das dreisätzig konzipierte, aber durchgehende Werk im Grund nur von einer Motivgruppe abgeleitet, also von zwingender Einheitlichkeit, sinfonisch gehalten in „permanenter thematischer Metamorphose“. Um diese gestalterisch höchst anspruchsvolle Vortragsfolge, insbesondere die Reubke-Sonate dem Hörer innerlich nahezubringen, ist neben einer alle Möglichkeiten bietenden Kathedralorgel – wie hier – sowie ihrer technischen und klangfarblichen Beherrschung vor allem das innere Mitgehen, ein Gefühl des Verbundenseins des Interpreten mit dieser Musik, wichtigste Voraussetzung. Sie erscheint mir schon von der Tempogliederung her bei dem erst 32jährigen, bereits vielfach ausgezeichneten Spieler so weitgehend gegeben, daß man seine Einspielung fast neben die hochrangigen älteren, z. B. des frühvollendeten W. S. Meyer, stellen kann.

Herbert Briefs

Neueröffentlichungen LIEDER

Katalogneuheiten in passabler Darstellung.

DE FALLA, Siete canciones populares españolas, GINASTERA, Cinco canciones populares argentinas, Cancion a la luna lunana, Cancion al arbol del olvido, GUASTAVINO, Pampa sola, Pampamapa, Encantamiento, Viniendo de Chilecito, La rosa y el sauce, CAMPS, De puerta en puerta; Alicia Nafé, (Mezzosopran), Carmen Piazzini (Klavier); Bellaphon 680 01 010 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 23.-25.2.1981
Klangbild: Plastisch, aber Klavier zu nah.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Maria Barrientos, Manuel de Falla (EMI) Spyros Sakkas, Georg Kouroupos (Wergo)

Überwiegend Raritäten bietet die Schallplatte von Alicia Nafé an: die Liederkompositionen

südamerikanischer Komponisten – Ginastera, Guastavino und Camps – sind Katalog-Neuheiten. Die sieben Volksliedbearbeitungen von Alberto Ginastera zeigen in zyklischer Struktur (die ersten fünf) und in kompositionstechnischer Hinsicht (z. B. die scharf rhythmisierte, den Tanzcharakter betonende Begleitung) eine starke Wirkung von Manuel de Fallas Musik; mit noch etwas weniger Originalität können die Volksliedadaptationen von Carlos Guastavino aufwarten. Der Liederzyklus des jüngsten Komponisten der Aufnahme, des 1924 geborenen Pompeyo Camps („De puerta en puerta“, nach Gedichten von Javier Villafane) hat eine wertvollere musikalische Substanz: die Fähigkeit, durch Klangfarben Stimmungswerte zu erzeugen.

Alicia Nafé stellt die Melancholie und die sonderbaren Wortbilder dieses letzteren Zyklus bestens dar: vermutlich paßt die ernste Tonart zu ihrer Persönlichkeit besser als ironisch-komische Stücke. Obwohl sie die temperamentvollen, lustigen Lieder korrekt interpretiert, schafft die dunkle Grundfarbe ihres sonoren Organs eine wirkliche Atmosphäre in Ginasteras „Canción al arbol del olvido“ und in Guastavinos „La rosa y el sauce“. Allerdings schadet die Einförmigkeit im Charakter ihrer Interpretation dem einzigen bekannten Zyklus der Aufnahme, de Fallas „Sieben spanischen Volksliedern“. Die Lieder entbehren ein wenig jener „Würze“, welche Spyros Sakkas' Aufnahme – trotz seines manchmal affektiert „einfachen“ Gesangsstils – überzeugend macht. Der Humor einerseits und die tiefe Tragik andererseits sind in der authentischen Interpretation von Maria Barrientos und Manuel de Falla mehr spürbar: die effektvollen, doch nicht übertriebenen ritardandi, die raffinierte Naivität des „Cancion“, die Poesie des Wiegenliedes, die bitteren Schmerzensschreie des „Polo“.

Im Gegensatz zu der in Dynamik und Stimmfärbung etwas undifferenzierten Wiedergabe von Alicia Nafé beeindruckt die Klavierbegleiterin Carmen Piazzini durch sensible Anschlagkultur und delikate Tongebung; auch den virtuosischen Anforderungen (besonders in Ginasteras „Gato“) wird sie hervorragend gerecht. *Eva Pinter*

Liedgesang unter dem Motto „Ihr habt nun Traurigkeit“. Zum erstenmal auf Schallplatte: „Le Rossignol“ von Leo Delibes.

SCHUBERT, SCHUMANN, STRAUSS, BRAHMS, DELIBES, Lieder und Gesänge; Julia Hamari (Alt), Carmen Piazzini (Klavier), Paul Meisen (Flöte), Christian Hedrich (Viola); Intercord INT 160.841 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Ausgewogen im Klang zwischen Solostimme und Instrumenten, durchsichtig.
Fertigung: Einwandfrei.

Julia Hamari hat eine gewisse Ähnlichkeit mit ihren Lieder-Kolleginnen Régine Crespin und Jessye Norman: Auch ihr gelingt Schwerblütiges am besten. So liegen ihr Schumanns „Schwarzer Peter“ und „Mit Myrthen und Rosen“, „Befreit“ von Strauss recht gut. Da trifft sie die Stimmung, da läge sie genau richtig, wenn ihre Deklamation ein bißchen mehr Nuancen hätte. So, wie sie das singt, kommt Monotonie auf.

Die stellt sich erst recht ein bei Liedern, die besinnlich, aber keineswegs poetische Seelenkatastrophen sind: bei den zwei Brahms-Gesängen op. 91 mit Viola. Völlig um ihren Charakter bringt Julia Hamari Schuberts „Hirt auf dem Felsen“ – hier mit Flöte statt Klarinette – und das zart-charmante Delibes-Lied „Le Rossignol“ (für Mezzo, Flöte und Klavier bearbeitet von Ary van Leeuwen). Alles vorgetragen nach dem Brahms-Motto „Ihr habt nun Traurigkeit“. Daß Julia Hamari über solche emotionale Einseitigkeit nicht hinauskommt, ist vor allem deshalb schade, weil ihre mühelose Stimmführung für den Lied-Gesang ideal wäre. Ihre mal deutliche, mal unklare Aussprache des Textes allerdings nicht. *Hans Göhl*

„Ich bin nun, wie ich bin; so nimm mich nur hin!“

SCHUBERT, Vierundzwanzig Lieder und Balladen nach Texten von Goethe; Hermann Prey (Bariton), Helmut Deutsch (Klavier); Intercord INT 180.852 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: März 1982
Klangbild: Bariton wechselnd, Klavier konstant präsent. Angemessener Hallfaktor.
Fertigung: Einwandfrei.

Das Motto für diese Ausgabe, aufs Goethe-Jahr bezogen wie manche andere, stammt nicht nur von Goethe, sondern wurde von Schubert vertont und von Hermann Prey hier gesungen. („Liebhaber in allen Gestalten“, D.558; als einziger Titel neu im Bielefelder Katalog.) Es paßt ebenso für Goethe wie für seine Interpreten Schubert und Prey. Man nimmt sie alle hin und findet bei ihnen, was man sucht; besonders die Freunde Preys. Wenn er eine der großen Balladen anstimmt („Der Sänger“ D 149, „Der Schatzgräber“ D 256, „Erlkönig“ D 328, „Prometheus“ D 674, „Ganymed“ D 544, „An Schwager Kronos“ D 369), dann scheint er greifbar vor unseren Augen zu stehen, inmitten einer großen Bühne, eine Schlüsselarie mit den dazugehörigen Gesten dramaturgisch treffsicher und siegesgewiß hinstellend. Bis in die letzte Reihe des Vierten Ranges hinauf wird man ihm atemlos folgen, wird fasziniert zustimmen und im Bewußtsein nach Hause gehen, einen großen Liederabend miterlebt zu haben. Und wenn an einer anderen Stelle ein reflektierendes Arioso wie „Meeres Stille“ (D 216) oder ein schlichtes Strophenlied wie „Der König in Thule“ (D 367) oder „Heidenröslein“ (D 257) in den Gang der Handlung hineingehören sollte, dann wird Prey auch diese Liedtypen bezwingend genau als Kontrast in den dramaturgischen Kontext einzusingen wissen.

Werden solche glanzvollen Abende mitgeschnitten, die geschlossenen Glanznummern dann über die Schallplatte zugänglich gemacht, so wird jener, der an ihnen Teil hatte, sie aus der (nun wiedererweckten) Erinnerung nachvollziehen, mit aller Gestik, aller Atmosphäre des Abends. Vielleicht wird einem aber beim wiederholten Abhören bewußt werden, daß abrupte Lautstärkenkontraste außerhalb der Bühnenaufführung nicht mehr so sinnvoll wirken, weil ja die dynamische Bandbreite technisch begrenzt werden muß, daß apart, die dramaturgisch verstanden wurden, nun wie unvollkommen eingespielt erscheinen, daß nicht lupenreine Intona-

tionen (Vokalfärbungen) im „Großen Hause“ praktisch unbemerkt blieben, jetzt aber aufhorchen machen, daß allein durch Körperhaltung und Blickrichtung differenziert wirkende Strophen gestalterisch nun ein wenig eingeebnet erscheinen, daß die Relation zwischen Solisten und Orchester nun nicht mehr so ideal klingt, wie man es sich einst einprägte.

Wir müssen Prey so nehmen, wie er ist, wenn er Werke des großen Liedrepertoires im Konzertsaal singt und/oder für Schallplatten einspielt. Sein „Orchester“, Helmut Deutsch am Flügel, ist teils zu präsent, teils hält er sich mit Differenzierungen und harmonischen Durchleuchtungen unaufdringlich zurück.

Die Stile der Miniaturen- und Al-fresco-Gestaltung lassen sich auch in der Musik kaum auf einen Nenner bringen.

Eine Sternstunde, in der alles dies „Ereignis“ geworden wäre, blieb jedoch den Interpreten wie Hörern diesmal versagt. *Klaus Blum*

Unsentimentaler Zugang zum Lied.

SCHUBERT, Lieder nach Goethe (9) und anderen Dichtern (7); Josef Loibl (Bariton), Erik Werba (Klavier); FSM 68204 EB (1 S 30)
Klangbild: Präsent, räumlich. Gut gestaffelt.
Fertigung: Digital. Teldec DMM. Viele Grundgeräusche. Einige Knacker.

Die vom Bariton Josef Loibl und seinem Partner Erik Werba für diese Einspielung gewählten Schubert-Lieder sind einmal am Dichter (Goethe-Jahr), zum anderen an Bezügen zum Naturerlebnis orientiert.

Loibls umfangreicher, in den Registern recht ausgewogener „runder“ Stimme liegen und gelingen vor allem Lieder flüssigen bis schnellen Tempos, während langgehaltene und stärkere Töne leicht ins „Flackern“ geraten. Seine Textaussprache ist vorbildlich verfolgbare, seine Gestaltung nie überzogen. So wird jeder Art Nähe zu irgendeiner Sentimentalität vermieden, aber auch offengelassen, ob der Sänger selbst von den Werken gepackt sei. Erik Werba steuert aus demselben Geiste den Klavierpart bei, der mit etwas geringerer Präsenz eingespielt wurde. So konzentriert sich der Hörer ganz auf den Text und die Gesangslinie, was den hier gewählten Liedern in der Regel nicht nur angemessen erscheint, sondern direkt zugute kommt. Da Karl Schumann im relativ knappen, aber inhaltsreichen Hüllentext besonders auf stofflich-thematische Hintergründe der einzelnen Lieder eingeht, läßt sich diese Edition besonders denjenigen empfehlen, die zum Lied (als musikalischer Gattung) und insbesondere dann zum Schubert-Lied Zugang suchen. *Klaus Blum*

Zufriedenstellende Neuaufnahme des vielgespielten Wolf-Liederkreises.

WOLF, Italienisches Liederbuch; Elly Ameling (Sopran), Tom Krause (Bariton), Irvin Gage (Klavier); CBS 79258 (2 S 30)
Aufnahmedatum: Mai/September 1980
Klangbild: Leicht hallig, offenes Panorama, gute



Präsenz.
Fertigung: Ohne Mängel.

Eine angenehme Überraschung: Denn nicht ganz ohne Grund mag man mit einer gewissen Skepsis an das Anhören dieser Neuaufnahme herangehen. Beide Gesangssolisten gehören längst nicht mehr zu den „Neulingen“, besonders von Tom Krause hat man in letzter Zeit einige enttäuschende Leistungen vernommen. Hier aber befindet sich alles im rechten Lot. Beide Sänger überzeugen als Vortragskünstler ebenso sehr wie durch stimmliches Gewicht und Wortdeutlichkeit. Besondere Erwähnung verdient die dezente Vortragsweise. Diese Lieder mit ihrem zum Teil recht neckischen Charakter verleiten manche Interpreten zum Überzeichnen. Die bekannten Aufnahmen mit Ludwig/Fischer-Dieskau (DG) und Schwarzkopf/Fischer-Dieskau (EMI) sind von diesem Mangel nicht ganz frei. Die gültigste unter den neueren Einspielungen ist jene mit dem Duo Mathis/Schreier (DG), nicht zuletzt deshalb, weil darin die Balance der Tonarten authentisch gewahrt wird.

Erstaunlich, wie frisch und jugendlich sich Elly Ameling ihre Stimme über die Zeiten hinweg erhalten hat. Tom Krause, musikalisch nicht immer völlig genau, ist durch und durch Kavalier, gefällt durch maskuline Ausstrahlung. Als Begleiter sehr feinfühlig und voll Klarheit: Irvin Gage.

Eine Frage, die man sich als Plattenhörer wie auch als Konzertbesucher immer wieder stellen muß: warum so oft das „Italienische“, warum so selten das „Spanische Liederbuch“ Hugo Wolfs, das zwar weniger kleine, entzückende Dinge, dafür aber ungleich größeren Reichtum an Ernst und Gedankentiefe enthält? *Clemens Höslinger*

Neueröffentlichungen CHORWERKE

Hochkarätige „Schallplatten-Premiere“ mit einer neuen Onégini?

J.C. BACH, Gloria in G; Edith Wiens (Sopran), Gabriele Schreckenbach (Alt), Adalbert Kraus

(Tenor), Ernst Gerold Schramm (Baß), RIAS Kammerchor Berlin, RIAS Sinfonietta Berlin, Uwe Gronostay; Schwann AMS 3541 F (1 S 30)
Aufnahmedatum: 5.–7. Juli 1981
Klangbild: Sinnvoll klar.
Fertigung: Schnittstellen; zu harte Ausblendungen.

Der jüngste Bach-Sohn, Johann Christian (1735–1782), wurde noch vom Vater in Leipzig, dann vom Bruder Carl Philipp Emanuel in Berlin ausgebildet. Als 19jähriger ging er nach Mailand, ein Jahrzehnt später nach London. Er hatte das Glück, in Mailand von einem Grafen Agostino Litta protegiert zu werden, dessen Familie mit der Stiftskirche zu St. Marco verbunden war. In ihr fanden musikalische Gottesdienste (Vespern) statt. 1759 schrieb der junge Bach wohl für einen solchen Anlaß – sicher aber im Auftrag seines Mäzenes – ein „Gloria ex G“, das neben Chor, vier Solisten, Orgel und Orchester (Flöten, Oboen, Hörner, Streicher) auch einen Geiger und einen Violoncellisten als Solisten fordert. Der Text des Messiasatzes wird nach der schon bei Vivaldi und dem alten Bach zu beobachtenden Tradition in acht bis zwölf Abschnitte zerlegt und nach Art einer Kantate (aber ohne Rezitative) komponiert. Dem konzertierenden Element wurde dabei viel Raum gewährt, der Kontrastmöglichkeit aus Homo- und Polyphonie manche dramaturgische Spannung abgewonnen. Der junge Bach entwickelte nun dieses Modell weiter. Er versah die meisten seiner acht Sätze mit ausgedehnten Orchestereinleitungen, Zwischen- und Nachspielen mit dem Gewichte von mehrthemig auskomponierten Expositionen. Die meisten Sätze enthalten Platz für Solokadenzen der Solisten, die durch einen Quartsextakkord vorbereitet werden. Diese Kadenzen waren für die Kastraten der Zeit jene Stellen, wo sie die Spitze ihres virtuosischen Könnens in langen, ausführenden Solo-Passagen entfalteten. Sie hatten hier auch die Gelegenheit, ihren „Geschmack“ dadurch zu bezeugen, daß sie die rechte Proportion ihrer Soli zum vorhergehenden Satze fanden. Dies alles war Bestandteil der Kunst des Improvisierens, die für die damalige Zeit noch einen ähnlichen Rang besaß wie jene des Komponierens.

Dem also kam der junge Bach in der Anlage seines Werkes weitlich entgegen. In den Chorsätzen pflegte er die Polyphonie. Seine Umkehrungs-Doppelfuge des „Suscipe“ steht an Satzkunst und Ausdruckskraft keiner Fugenkomposition seines Vaters nach. Dennoch schreibt er bereits so vollständig im „klassischen“ Stilduktus, daß Haydn und Mozart nicht gelebt zu haben brauchten, um diesen Stil exemplarisch zu dokumentieren. Sogar ein „romantischer“ Zug wird schon hörbar: Die Heraushebung des „Und Friede auf Erden den Menschen guten Willens“ durch den unisono geführten Chor. Dieses wirklich erstaunliche Werk fand nun seine Plattenpremiere auf ebensolchem Niveau. Da sei zunächst der RIAS-Kammerchor genannt, der ein wahres Hörvergnügen bereitet, wird man doch von jederlei Intonations-, Stimmverschmelzungs- und Diktionsschwächen verschont.

Mit anderen Worten: Es handelt sich um einen Chor, der zu den Spitzenchören zu rechnen ist, von denen es nur wenige gibt, und unter denen es rein professionelle Chöre am schwersten haben. Mit dieser Leistung profiliert sich demnach Uwe Gronostay für jene, die ihn noch nicht kennen