

FONO-KRITIK

Rachmaninoff-Passagen kräftiger zupackt als bei Ravel, bleibt doch ein Rest von unangemessener Verhaltenheit in den Stretta-Wirkungen. Wild nimmt für sich ein, aber er überwältigt nicht. Mit einer Ausnahme allerdings – und diese eineinhalb Minuten machen dieses Doppelalbum zur Pflichtlektüre. Wilds Übertragung des Pas de Quatre aus Tschaikowskys „Schwanensee“ verblüfft durch raffinierte Vielstimmigkeit, glitzern-de Arabesken und aparte harmonische Reibungen. Cherkasskys subtile Gelenkigkeit scheint da mit der großen Geste eines Michail Pletnjows verbunden zu sein. Seit den Tschaikowsky- und Schtschedrin-Übertragungen des jungen russischen Pianisten habe ich keine Transkription von Ballettmusik von solcher Klasse gehört.

Peter Cossé

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke

ARRAU denkwürdige Schallplattendokumente aus den vergangenen 20 Jahren.

ARRAU-EDITION VOL. 1-4; VOL. 1: BEETHOVEN, Die 5 Klavierkonzerte, Tripelkonzert für Klavier, Violine und Violoncello; Claudio Arrau (Klavier), Henryk Szeryng (Violine), Janos Starker (Cello), Concertgebouw Orchester, New Philharmonia Orchestra, Bernard Haitink, Eliahu Inbal; VOL. 2: BEETHOVEN, Die 32 Klaviersonaten, 32 Variationen über ein eigenes Thema c-Moll, 6 Variationen F-Dur; VOL. 3: DEBUSSY, Préludes Heft 1 und 2, Images Heft 1 und 2, Estampes; VOL. 4: SCHUMANN, Klavierkonzert a-Moll, Papillons, Kinderszenen, Blumenstück, Noveletten, Fantasiestücke op. 12, Waldenszenen, Kreisleriana, Sonaten Nr. 1 und 2, Davidsbündlertänze, Symphonische Etüden, Faschingsschwank, Humoreske, Abegg-Variationen, Fantasiestücke op. 111, Carnaval, Fantasie C-Dur (+ Grieg-Klavierkonzert); Claudio Arrau (Klavier), Concertgebouw Orchester, Christoph von Dohnányi; Philips Vol. 1-4: 6780350 (6 S 30), 6768351 (14 S 30), 6768357 (3 S 30), 6768353 (10 S 30)

Aufnahmedatum: keine genauen Angaben, etwa zwischen 1960 und 1980

Klangbild: Unterschiedlich. Teilweise etwas verhangen und entfernt, trocken und wenig brillant, aber präsent.

Fertigung: Keine Mängel. Sehr gute Oberfläche.

Insgesamt acht Folgen umfaßt eine von Philips zum 80. Geburtstag von Claudio Arrau vorgelegte Schallplatten-Edition. Volume 1 bis 4 liegt bereits vor, der Rest wird in diesen Wochen erscheinen. Es ist ein überaus löbliches und auch honoriges Unterfangen der Philips, zu Ehren des noch immer tatkräftigen Pianisten den jungen und alten Klavierfreunden die in den vergangenen rund 20 Jahren für die Schallplatte eingespielten Werke nun noch einmal in einer preiswerten Sammelveröffentlichung herauszubringen.

In „FonoForum“ wurde die interpretatorische

Bedeutung und künstlerische Lebensleistung Arraus mehrmals – zuletzt in sehr ausführlicher Form in Martin Meyers Porträt „Absicht und Vergegenwärtigung“ (Heft 2/83) – gewürdigt. Deshalb sei hier nurmehr soviel gesagt: Die wichtigste Erfahrung, die sich anhand dieser Edition machen läßt, liegt wohl darin, daß man sich über Arraus Kontinuität seiner pianistischen und gestalterischen Fertigkeit im klaren ist. Ein Pianist alter Schule eben, der sein Leben lang an sich und seiner Kunst gearbeitet hat. Hier treffen musikalischer Sachverstand, gediegenes Können und eine offenbar unerschöpfliche Inspiration in einer nicht alltäglichen Weise zusammen. (Siehe auch Fono-Prisma.)

Stefan Mikorey



Pontis Pioniertat nun in einer Kassettenausgabe.

SCRIABIN, Sämtliche Werke für Klavier: Sonaten Nr. 1 – 10, 2 Jugendsonaten op. posth., Impromptu op. 7, Impromptus op. 10, 12 und 14, Préludes op. 11, 13, 15, 16, 17, 22, 27, 31, 33, 35, 37, 39, 48, 67 und 74, Etüden op. 8, 42 und 65, Mazurkas op. 3, 25 und 40, Poèmes op. 32, 41, 44, 63, 69 und 71 u.a.; Robert Leonardi (Phantasie a-Moll op. posth.) Michael Ponti (Klavier);

FSM 119 VXDS (10 S 30)

Klangbild: Zum Teil deutlich beschnitten, unterschiedlich präsent, gelegentlich eng und trocken, insgesamt auf mittlerem, sachlich jedoch vertretbarem Niveau.

Fertigung: Rauschen, Oberflächengeräusche, mitunter starkes Schleifen am Plattenbeginn.

Die einzelnen Vox-Kassetten mit Michael Pontis Scriabin-Einspielungen sind zum Zeitpunkt ihres Erscheinens besonders im Rezensionsteil von „FonoForum“ ausführlich kommentiert worden. Aber nicht nur dort, denn Pontis bewundernswerte Auseinandersetzung mit dem Klavierschaffen des russischen Komponisten fiel in eine Zeit, da es durchaus empfehlenswert schien, sich mit den grundlegenden Zielsetzungen Scriabins zu beschäftigen. Szidons DG-Einspielung der Sonaten, umfangreiche Editionen mit Ruth Laredo (Le Connaisseur), John Ogdon (EMI), Shukow (Ariola), Saschowa (Kaskade) und Sofronitzki (Melodia) hatten zusammen mit Pontis Projekt die Aufmerksamkeit auf die zwischen Charakterstück und Sonatenmystik eigentümlich vermittelnde Ausdruckswelt Scriabins gelenkt.

Ponti ging seinen Weg – versteht sich – nicht ohne Einbußen in Fragen der Intensität, der manuellen Präsenz und wohl auch der stückbezogenen Identifikation. Zu viel galt es zu lernen, zu vieles mußte für den Studio-Sonderfall einstudiert werden. Manches wollte dem partiturnahen Apologeten der sogenannten Nebenromantik von Hiller bis Raff nur bombastisch und fahrig von der Hand gehen. Dennoch gelang ihm eine Gesamtdarstellung von großer publizistischer Reichweite, deren Höhepunkte mit den Sonaten, den Etüden, den Préludes op. 11 und einigen Poèmes erreicht wurden. Pontis Elan, seine Kraft, sein pianistisches Fieber führten ihn dort, wo er noch Zeit fand, sich bei aller virtuellen Schonungslosigkeit zu kontrollieren, zu interpretatorischen Höhen, die bis heute jedem Vergleich standhalten.

Unterbelichtet blieb das konstruktive Element der Musik Scriabins, wenn Ponti sozusagen

„vom Blatt“ wütete. Die üppig gesetzte, Rachmaninoff-nahe Phantasie op. 28 ließ erkennen, daß Ponti zuweilen beim Notenfressen das Kauen vergaß. Dies gilt nebenbei bemerkt auch für die beiläufige, uninteressante Einspielung der a-Moll-Fantasie für zwei Klaviere mit Robert Leonardi. Mit dem „Poème satanique“ oder der verblüffend unangestrengt herausgefeuerten Nonenstudie aus op. 65 hat Ponti jedoch höchste Maßstäbe gesetzt.

Die kompakte Wiederveröffentlichung ist der Herstellerfirma Fono/Münster hoch anzurechnen. Sie ruft einen Pianisten in Erinnerung, der früh schon und mit dem Risiko der literarischen Isolierung ein Scriabin-Fazit gezogen hat. In der Diskussion der Musik und ihrer Übermittlungsmöglichkeiten wird heute niemand an Ponti vorbeigehen können, ohne sich der Unseriosität schuldig zu machen.

Peter Cossé

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel



Querschnitt durch Bachs freie Orgelwerke auf höchstem Niveau.

BACH, Toccata und Fuge d-Moll BWV 565, Praeludium und Fuge e-Moll BWV 548, G-Dur BWV 541, D-Dur BWV 532, A-Dur BWV 536, Es-Dur 552, Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542, Triosonaten C-Dur BWV 529 und e-Moll BWV 526, Allabreve D-Dur BWV 589, Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV 667 (aus den 18 Leipziger Chorälen); Heinz Wunderlich an der Schnitger-Orgel von St. Jakobi, Hamburg; Metronome 0180.089 (2 S 30)

Aufnahmedatum: Live-Mitschnitte 1976–1980

Klangbild: Rund, edel, räumlich, von großer Klarheit.

Fertigung: Einwandfrei.

Auf einen Bach-Querschnitt ist hier aufmerksamkeit zu machen, der gegenüber der oft nur mittelmäßig dargebotenen Bach-Orgelschwemme höchstes Niveau aufweist. Heinz Wunderlich, Schüler des für Bach und Reger zuständigen Altmeisters Karl Straube, von 1958 bis 1982 Hauptorganist an St. Jakobi, Hamburg, legt auf 2 LPs Live-Mitschnitte aus den Jahren 1976–1980 vor. Vom interpretatorischen Niveau her steht dieser Querschnitt in keiner Weise hinter seiner neuen Reger-Einspielung bei Schwann zurück, obgleich Bach durch die unerbittlich durchsichtige Struktur m.E. vom Spieler z.T. noch mehr verlangt als Reger. Platzgründe verbieten eine eingehendere Betrachtung; deshalb sei hier nur auf einzelnes eingegangen.

Akzentuierung und Phrasierung sind abwechslungsreich, variabel, sehr durchdacht und daher überzeugend. Die Tempi entsprechen dem Naturell des Spielers. Wunderlich liebt die Ruhe und äußerste Exaktheit der Interpretation, wobei er sich zwar weitgehend an die Tempi in Straube Band II hält, aber auch Abweichungen aus heutiger Sicht nicht scheut. Geringfügige Schwankungen, z.B. Ritardandi an Zwischenabschnitten machen das Geschehen immer überschaubar, lebendig und flüssig. Besonders wohl-tuend ist z.B. die Ruhe im Präludium A-Dur

BWV 536, die Artikulation seiner Fuge entspricht Straube und vermeidet die Langeweile mancher französischer Legato-Auffassung. Die Schlußzeile der sonst überzeugend gebotenen d-Moll-Toccata BWV 565 heißt zwar Vivace, scheint mir doch etwas rasch, wenn ich – als Gegensatz – in Erinnerung habe, daß s. Zt. Ramin die Arpeggien völlig frei um eine Oktave ausdehnte, diesem Abschluß die Hast nahm, ihm vielmehr ein besonderes Gewicht verlieh. In der Tripelfuge aus BWV 552 sind die drei Abschnitte richtig dosiert und endlich einmal der Einsatz des dritten Teiles auf dem vierten Achtel klar verdeutlicht.

Die Farbgebung ist auf der reich bestückten Schnitger-Orgel sehr umfassend möglich, wird aber nie um ihrer selbst willen eingesetzt, sondern nur aus gestaltender Musikalität heraus. So wird der Mittelteil der d-Moll-Fuge ab Takt 75 viermanualig abgestuft; warum auch nicht? Typisch für Wunderlich ist die fast durchgehend gute Pedalpräsenz auch im p. Wunderlichs Spiel ist technisch durchwegs überlegen und von äußerster Präsenz. Besonders sympathisch fällt dies auf in dem Laufwerk der e-Moll-Fuge BWV 548 und in den Ecksätzen der beiden Sonaten. Gerade letztere erscheinen durch Intonation, Registrierung und Anschlag teilweise so glockenähnlich, wie man es nicht oft hört.

Wenn man zusammenfassend bedenkt, daß es sich durchweg um Konzertmitschnitte handeln soll, also nicht um Studioproduktionen, so ist der Wert dieser Einspielung nur um so höher anzusetzen. Wer zunächst nicht den ganzen Orgel-Bach besitzen möchte, ist mit dieser Teileinspielung bestens bedient und kann sie evtl. noch durch die Passacaglia ergänzen.

Herbert Briefs



Liszt auf der Großorgel der Marienkirche Lübeck.

LISZT, DIE GROSSEN ORGELWERKE: Fantasie über Ad nos, ad salutarem undam, Andante maestoso, Nun danket alle Gott, Praeludium und Fuge über B-A-C-H, Weimarer Volkslied, Praeludium c-Moll, Variationen über Weinen, Klagen; Ernst-Erich Stender an der großen Orgel der Marienkirche zu Lübeck; Motette M 1055 (2 S 30)

Aufnahmedatum: Januar 1982

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen: Liszt, Variationen (Stender, Hochreither, Chorzempa), B-A-C-H

(Hochreither. Chorzempa, Doerr), Weinen, Klagen usw. (Chorzempa)

Diese Einspielung ist nicht deshalb beachtlich, weil sie außer den bekannten drei größeren Werken noch einige weniger bedeutende Dinge enthält, vielmehr liegt hier der bei Orgel äußerst seltene Fall vor, daß der gleiche Spieler das gleiche Werk („Weinen, Klagen“) auf der gleichen Großorgel im zeitlichen Abstand von etwa zwei Jahren vorgelegt hat (FF 12/81 für Calig und jetzt für Motette). Der Vergleich ergibt interessante Bezüge. Stender benötigte eine Spielzeit von 18 ½ Minuten gegenüber jetzt nur 16 ½ Minuten. Er ist ein virtuoser Spieler, deshalb macht hier ein Zeitunterschied von zwei Minuten schon einiges aus. Gerade dieses Orgelwerk Liszts enthält auch so viele besinnliche Passagen, die aber rhythmisch und farblich, Zungenstimmen gegen Flöten nebst Tremulant nicht genug zur Geltung kommen. Auch die Zäsuren, die die Gliederung erleichtern sollen, kommen etwas zu kurz. Gerade die ruhig ausgespielten Partien bieten ja das Gegengewicht zu den häufigen Brio-Teilen, bei denen die Orgel auch „brausen“ soll.

So ist es nicht verwunderlich, wenn die beiden anderen großen Werke nicht immer die Innerlichkeit verströmen, die ihnen innewohnt. Beispiel: als schönste Stelle bei den Variationen „Weinen, Klagen“ habe ich neben dem Fis-Dur-Teil immer den Schlußchoral „Lento“ ab 337 sowie die Steigerung auf den Abschluß hin empfunden. Am überzeugendsten ist gerade da Chorzempa, der sich zu der Breite der alten Chorgesänge entschließt.

Auch bei „B-A-C-H“ würde manches musikalisch und gestalterisch gewinnen, wenn das Tempo gedrosselt würde; z.B. ab Takt 55, vor allem ab Takt 64, könnte man sich ein breites Hinspielen auf die Plenumakkorde als innerlich überzeugend vorstellen.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei betont, daß auch die jetzige Gesamteinspielung ein virtuos Ganzes darstellt, das Anregung zum Nachdenken geben könnte.

Dagegen ist über die V/101-Orgel doch einiges zu bemerken. Ich habe sie mehrfach in Natur und auf Platten gehört, der Eindruck war der gleiche: Im Gegensatz zu den meisten Großorgeln hat der Labialteil hier absolut das Übergewicht, man hört eigentlich nur ein schönes Plein-Jeu, kaum ein zungenstimmengepprägtes Grand-Jeu. Nur die Takte 276-282 bei „B-A-C-H“ sind reiner Zungenstimmenklang, was m.W. nur Chorzempa genauso macht.

Herbert Briefs



Süddeutsche Genre-Bilder.

HISTORISCHE ORGELN IN NIEDERBAYERN: FISCHER, Praeludium octavum, Fuga I-VI und Finale, MURSCHHAUSER, Praeambulum, Fuga I-V und Finale (Quarti toni), BAUDREXEL, Praeludium und Verse im 6. Ton, SPETH, Magnificat Primi Toni, LEDE-RER, Praeambulum, Versus I-IV in a-Moll, KOLB, Praeludium octavum – Versus I-II-Cadenza, HUGL, Fuga in c-Moll, Prelude et Fugae quarti toni, HOLZNER, Canzona in F-Dur und a-Moll; Heinz Schnauffer (Orgel); Christophorus SCGLX 73 961 (1 S 30)

Aufnahmedatum: Nicht angegeben.

Klangbild: In der Dynamik etwas verhalten aber



gut ausgewogen.

Fertigung: Ohne Mängel.

Die Aufnahme ist ein Beitrag zur akustischen Bekanntheit mit der süddeutschen Orgellandschaft. Versehen mit sachkundigen Texten von Georg Brenninger (weitgehend gestützt auf sein Buch: „Orgeln in Altbayern“, 2. Aufl. München 1982) und entsprechenden Photos werden 8 Instrumente vorgeführt: Klosterkirche Weltenburg (gebaut von Joh. Konrad Brandenstein, 1729), Herzogschloß Landshut (gebaut 1841 von Paul Ehrlich für die Filialkirche Unterwattenbach), St. Nikolai in Altdorf bei Landshut (gebaut um 1870 von Franz Strauß), Mariae Heimsuchung in Altdorf bei Landshut (gebaut um 1700 für die Landshuter Franziskanerkirche), Wallfahrtskirche Sossau bei Straubing (gebaut 1715 von Caspar König, Ingolstadt und 1942 umgebaut), ehemalige Klosterkirche Asbach ü. d. Rottal (um 1785 von Joh. Schweinacher aus Landshut errichtet und 1895 umgebaut durch Martin Hechenberger aus Passau), Wallfahrtskirche Sammarei (vermutlich von einem Passauer Orgelbauer um 1653 gebaut) und ehemalige Klosterkirche Vornbach am Inn (1732 von Egedacher gebaut). Innerhalb des Spektrums süddeutsch-milder Klangbilder (die schon, wie im Falle der Orgel von Asbach oder, merkwürdigerweise, von Vornbach, recht neutral sein können), fesseln am meisten Sammarei und St. Nikolai, Altdorf. Das Instrument in der Wallfahrtskirche Sammarei ist das älteste in der vorliegenden Aufnahme und zeichnet sich durch sehr reizvollen, charakteristischen Klang aus, besonders in der Diskantlage, wohl ein Verdienst der Mixturen- und Zimbelchöre und einer Quinte 3'. Musikalisch bleibt man bei zeitlich passenden Komponisten des kleineren Formats: keine Glanzlichter, sondern der essentielle musikalische Wurzelboden, der Humus. Heinz Schnauffer, Kirchenmusikdirektor der evangelisch-lutherischen Landeskirche in Bayern, bürgt für sachkundiges und solides Musizieren. Das altbekannte, heikle Problem, was im Bestand der einzelnen Instrumente baulichen Veränderungen unterworfen wurde und was wirkliche historische Substanz ist, bleibt allerdings auch hier unreflektiert.

Klaus P. Richter



Solo-Vorstellung für eine Cavallé-Coll-Orgel.

VIERNE, Pièces en Style Libre, op. 31, Volume

FONO-KRITIK

1 (Nr. 1–12) und Volume 2 (Nr. 13–20); Pierre Labric (Orgel); Grand Orgue LVM 801243 (2 S 30) Aufnahme datum: Nicht angegeben. **Klangbild:** Groß und voluminös, massiv baßbetont. **Fertigung:** Fast ohne Mängel.

Im selben Jahr, 1913, als Vierne, Schüler von Franck und Widor, op. 31 schreibt, komponiert Strawinsky seinen „Sacre“ und ein Jahr zuvor, Schönberg den „Pierrot lunaire“. Die selten gespielten Stücke, entstanden nach den ersten drei Orgelsinfonien op. 14, 20 und 28, lassen von dieser Zeitgenossenschaft wenig ahnen. Sie assoziieren viel eher etwas vom bunten Bilderreigen der Schumannschen „Kinderszenen“ mit Titeln wie „Méditation“, „Idylle mélancolique“, „Rêverie“, „Légende“ oder „Berceuse“. Auch „Choral“ und „Lied“ kommen vor. Impressionistische Miniaturen, erfolgreich auf die Orgel übertragen. Leicht verschwimmende Lichterspiele durch gotische Fensterbögen: etwas für den Connaissieur französischer Klangwelten. Der musikalische Satz ist von dezenten Leittonspannungen und erweiterter Funktionsharmonik nebst ausgeweiteter Tonalität geprägt. Wesentlicher ist allerdings das eingeschlossene, subtile Klangfarbenmuster à la Debussy. Diese Farbpalette rechnet mit dem Spektrum einer Cavallé-Coll-Orgel. Und das Exemplar der Abteikirche Saint-Ouen in Rouen ist wahrhaftig ein sehr bedeutendes Denkmal dieser Orgel-Kultur; neben Saint-Sernin in Toulouse, das größte, original erhaltene Instrument außerhalb von Paris. Es besitzt 64 Register in vier Manualen und Pedal (dort sind im Cover-Text allerdings nur 11 angegeben aber tatsächlich 12 namentlich aufgeführt). Auffallend, und auch im Klangbild manifestiert, ist die Dominanz der Baßregion. Die Disposition enthält zwei 32'-Register (Soubasse und Contre-bombarde im Pedal) und insgesamt dreizehn 16'-Register in allen Werken (gegenüber insgesamt nur vier 2'-Registern). So gerät die Mehrzahl der Stücke zu farbigen Schattenspielen im Baßbereich, von unglaublich saten, nachtschwarzen Tiefen bis zu samtlenen Plüschupfern, oft fahl überstrahlt vom unnachahmlichen Timbre französischer Zungenstimmen. Die extreme Spannweite in Frequenzumfang- und spektrum (gelegentlich auch in der Dynamik) kann übrigens unversehens zum Testfall für die Abhöranlage werden (im „Divertissement“ Nr. 11, Vol. 1, klirrte es dann auch ein wenig). Sehr subtil und exotisch Nr. 4 „Epitaphe“, Nr. 10 „Rêverie“ (mit changierenden Hel-

ligkeiten) oder die „Canzona“, Nr. 12. Das längste Stück (11'35'') ist der „Marche funèbre“ in Volume 2, der ein eigenwilliges rhythmisches Baßmodell verwendet, am intimsten klingen Nr. 19 und 20 „Berceuse“ und „Pastorale“. Schade, daß von den insgesamt 24 Stücken, die op. 31 umfaßt, nur 20 Platte gefunden haben. Aber immerhin ist es die umfangreichste Einspielung dieser „Pièces en style libre“ die bisher auf dem Markt zu erhalten war. Klaus P. Richter

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Lieder

Trotz der drückenden Konkurrenz eine bemerkenswerte Liederplatte.

SCHUMANN, Dichterliebe op. 48, BRAHMS, Auf dem Kirchhofe op. 105 Nr. 4, An den Mond op. 71 Nr. 2 (nicht Nr. 4), Verzauberungen op. 72 Nr. 4, Dein blaues Auge hält so still op. 59 Nr. 8, So willst du den Armen op. 33 Nr. 5, Wie bist du, meine Königin op. 32 Nr. 9; Håkan Hagegård (Bariton), Thomas Schuback (Klavier); RCA RL 14523 DX (1 S 30) Digital Aufnahme datum: 11.–15. Januar 1982 **Klangbild:** Sehr deutlich. **Fertigung:** Ohne Mängel. **Vergleichseinspielungen:** Dichterliebe: Dietrich Fischer-Dieskau/Christoph Eschenbach (DG 2740 185) Peter Pears/Benjamin Britten (Teldec 6.35568).

Håkan Hagegård ist es wahrscheinlich schon leid, nur als „Papageno“ in Bergmans Zauberflöte-Film erwähnt zu werden: Obwohl dieser für ihn ein Welterfolg war und ihm die Tore der führenden Opernhäuser öffnete, präsentiert sich der 38jährige schwedische Bariton auf dieser Schallplatte (ebenso wie auf der vorigen, DC/bis 054) nicht als Opernsänger, sondern als Liedinterpret. Er nahm sich nichts geringeres vor als einen der berühmtesten und meist gesungenen Liederzyklen von Robert Schumann, nämlich die „Dichterliebe“, ergänzt durch sechs Brahms-Lieder. Laut Covertext hat sich Håkan Hagegård „während seines Gesangsstudiums auf eine Karriere als Konzertsänger eingerichtet“; wenn dies neben der umfassenden Kenntnis des Liedrepertoires noch eine besondere Disziplin voraussetzt, so kann es sich z. B. auf die sehr kontrollierte Stimmbildung und tadellos saubere Intonation beziehen, die auf Håkan Hagegård Platte sofort auffallen: man hört ein kultiviertes, sonores und ausgeglichenes Bariton-Timbre, ohne falsche Töne oder technische Angestrengtheiten. Aber jenes Zitat kann sich auch auf eine sehr tiefe Musikalität beziehen, von der Hagegård Schumann-Interpretation mit ihrer Schlichtheit (aber nicht Simplizität) und mit ihrer Eleganz (aber nicht Manieriertheit) zeugt. Diese „Dichterliebe“ beeindruckt durch ihre zurückhaltende Empfindsamkeit: es fehlt allerdings fast völlig Heines doppeldeutige Ironie (die Dietrich Fischer-Dieskau z. B. im Lied „Ein Jüngling liebt ein Mädchen“ so plastisch veranschaulicht). Hagegård stehen die lyrischen Genre-Bilder (wie z. B. „Aus meinen Tränen sprießen“ oder

„Am leuchtenden Sommermorgen“) vermutlich näher; er zeigt sich in den „schwereren“, dramatischeren Liedern ein wenig kraftlos. Beim Anfangsmotiv des Liedes „Im Rheine, im heiligen Strome“ fehlt eine gewisse Spannung in der Melodie; dagegen beginnt er das „Ich grolle nicht“ im forte statt im vorgeschriebenen mezzo-forte: so wird das große crescendo, das zu dem Ende der ersten Strophe hinführen müßte, nicht so expressiv, wie z. B. bei Peter Pears. Diese letztere Bemerkung möchte eigentlich auch auf das „Handicap“ der „Dichterliebe“-Interpretation Håkan Hagegård hinweisen: von diesem Zyklus bietet allein der deutsche Schallplattenmarkt heute mehr als ein Dutzend Aufnahmen an, darunter so „erdrückende“ Namen wie Dietrich Fischer-Dieskau, Peter Pears, Hermann Prey oder Fritz Wunderlich. Es ist unbestreitbar, daß Håkan Hagegård „Dichterliebe“ hinsichtlich der Mannigfaltigkeit der Nuancen und einer die Worte fast zum Leben erweckenden Artikulation mit Dieskaus Aufnahme nicht konkurrieren kann, obwohl neben Dieskaus manchmal manieristischer „Übermarkierung“ Hagegård Wiedergabe einen frischeren Eindruck macht, jede Pose vermeidet. Gewiß, die Schubertsche „Frühlingstraum“-Stimmung stellt Peter Pears im Lied „Am leuchtenden Sommermorgen“ elegischer und erschütternder dar. Und es wäre ungerecht, die korrekte und fehlerlose Klavierbegleitung von Thomas Schuback Eschenbachs impressionistisch-weichem Klavierklang oder der Interpretation des unvergleichlichen Benjamin Britten gegenüberzustellen, der z. B. mit der prägnanten Rhythmisierung der linken Hand dem Lied „Das ist ein Flöten und Geigen“ einen grotesken Tanzcharakter gibt. Und doch: trotz der starken Konkurrenz erscheint Håkan Hagegård „Dichterliebe“ als wertvolle und bemerkenswerte Produktion, die mit den artistisch und kontrastreich gesungenen Brahms-Liedern (z. B. „Auf dem Kirchhofe“) ein überzeugendes Künstlerporträt des schwedischen Baritons darstellt. Éva Pintér

Vokale und instrumentale Balladen des 19. Jahrhunderts in reizvoller Mischung – mit ein paar Novitäten fürs Repertoire.

ROMANTISCHE BALLADEN von LOEWE, SCHUBERT, SCHUMANN, WOLF (vokal), CHOPIN, DEBUSSY, HELLER, LIADOW (instrumental); Günther Massenkeil (Baß-Bariton); Monica Hofmann (Klavier); FSM 53 565 AUL (1 S 30) Aufnahme datum: September 1982 **Klangbild:** Ausgeglichen und recht präsent. **Fertigung:** Ohne Mängel.

Bereits bei Hans Joachim Moser war die Neigung, sich nebenbei als Konzertsänger zu beweisen, zu konstatieren gewesen; diesem Vorbild ist nun der an der Bonner Universität lehrende Musikwissenschaftler Günther Massenkeil gefolgt. Zusammen mit der Pianistin Monica Hofmann legt er jetzt eine reine Balladen-Platte vor, die schon in der Konzeption zu fesseln vermag. Da erklingen im Wechsel instrumentale wie vokale Balladen des 19. Jahrhunderts, wobei Seltenheiten des Repertoires durchaus mit berücksichtigt sind: so ist man dankbar für die Hinweise auf Anatole Liadows mitunter fast an Grieg gemahnende Ballade h-Moll op. 21

und auf einen so spezifischen Klavierkomponisten wie Stephen Heller, von dem das nicht unbedeutende g-Moll-Stück aus op. 121 ins Programm genommen wurde (darin ist freilich Chopins As-Dur-Ballade op. 47 Nr. 3 an Wert doch ziemlich kopflastig). In den sämtlichen Pièces zeigt sich Monica Hofmann als seriöse Künstlerin. Für den Sänger fällt die Werkauswahl, der Fülle des Angebots wegen, nicht leicht. Schumanns „Belsazar“ und „Der Handschuh“ hinterlassen in Massenkeils Wiedergabe noch einen etwas matten Eindruck; zu Höhepunkten werden dann aber Schuberts „Der Zwerg“ und desgleichen Loewes weitgehend unbekannte biblische Ballade op. 14 Nr. 1 „Saul und Samuel“ (Disco-Premiere!). In gutem Einvernehmen mit Monica Hofmann sind hier überzeugende Interpretationen zu registrieren: Interpretationen, die spürbar noch auf die beiden abschließenden Wolf-Nummern („Seemanns Abschied“, „Unfall“) ausstrahlen. Obwohl Massenkeil gewiß nicht den Ehrgeiz hat, in die Szene der internationalen Sänger-Prominenz aufzutrücken zu wollen, ist sein Baß-Bariton ergiebig genug und zudem bestens geführt. Künstlerische Haltung und Liedauffassung sind bei ihm ohnehin mustergültig.

Werner Bollert



Raritäten vom „anderen“ Rossini, kompetent dargeboten.

ROSSINI, Kantate Giovanna d'Arco und Klavierlieder; Marilyn Horne (Mezzosopran), Martin Katz (Klavier); CBS D 37296 (1 S 30) Digital Aufnahme datum: 1982 (?) **Klangbild:** Offen, präsent, unverfärbt, klarzeichnend, räumlich. **Fertigung:** Einwandfrei; mehrsprachige Textbeilage, Stoppzeiten angegeben.

Seit seinen Anfängen hat Rossini immer wieder Klavierlieder geschrieben. Die bekannten „Soirées musicales“, die in einer ausgezeichneten Einspielung mit Renata Scotto vorliegen (EMI 065-99 868), sind nur ein kleiner Teil dieses Blumengartens, in den die bei Rossini seit jeher kompetente Marilyn Horne mit dieser Neuerscheinung weiter eindringt. Die Auswahl belegt die Vielseitigkeit und Wandelbarkeit Rossinis: Hier eine „canzonetta spagnuola“ mit Stilmerkmalen des Flamenco, da die zauberhaft kolorie-

rende „La passeggiata“, der man trotz des gelenkigen Zierates fast Schubertsche Schlichtheit nachrühren könnte; dann das charmante Liedchen von der Schäferin oder die „Elegie auf einer einzigen Note“. Da täuscht die raffinierte Begleitung nahezu darüber hinweg, daß die Singstimme nie die Tonhöhe wechselt. Im Zentrum der Edition steht die mehrteilige, fast zwanzig Minuten lange Kantate „Giovanna d'Arco“. Dieser Monolog der Heiligen Johanna ist in zwei gehaltvolle Rezitative, durchaus inspirierte, koloraturgespickte ariose Abschnitte und eine zweiteilige Cabaletta gegliedert. Für diese eindrucksvolle, sehr schwierige, sicherlich aufwendigste Komposition Rossinis für Singstimme und Klavier hat Marilyn Horne das rechte vokale Material. Zwar klingt ihr Mezzo nicht mehr ganz frisch, doch funktioniert er virtuos. Die Stimme wird bis in den Spitzenbereich locker geführt, durchmißt behende, ja spielerisch die anspruchsvollen Auszierungen, bewahrt in jedem Moment die saubere, lockere Tonbildung; nur in der brustig-dunklen Tiefe ist spürbarer Nachdruck vonnöten. Die Horne hält auf Phrasierungskultur, lebendige Dynamik, stürzt sich fulminant in dramatisch belebte Passagen: Die Inhalte der Kantate wie der Lieder werden nacheinander, dem Hörer lebendig verdeutlicht. In diesem Bemühen ist ihr der pianistisch glänzende Martin Katz ein adäquater Partner. Hermann Schönegger



Echte Empfindung statt Salonkitsch.

TSCHAIKOWSKY, Mein Schutzgeist, mein Engel, meine Freundin, Eine Träne zittert op. 6 Nr. 4, Verstehe doch einmal nur op. 16 Nr. 3, Wie auf glühender Asche op. 25 Nr. 2, Ich habe nie mit ihr gesprochen op. 25 Nr. 5, Geh' nicht fort von mir op. 27 Nr. 3, Meine kleine Schelmin op. 27 Nr. 6, Kein Echo, weder Wort, noch Freundschaftszeichen op. 28 Nr. 5, Serenade des Don Juan op. 38 Nr. 1, Inmitten eines rauschenden Balles op. 38 Nr. 3, O wenn du könntest op. 38 Nr. 4, Die Liebe eines Toten op. 38 Nr. 5, Heldenmut op. 60 Nr. 11, Ich segne euch, Wälder op. 47 Nr. 5, Auf die gelben Felder op. 57 Nr. 2, Neugriechisches Lied op. 16 Nr. 6, Seitdem sie ständig wiederholen: Dummkopf! op. 25 Nr. 6 (in russischer Sprache); Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Aribert Reimann (Klavier); Philips 6514 116 (1 S 30) Aufnahme datum: 1982 **Klangbild:** Deutlich klar. **Fertigung:** Ohne Mängel.

Kaum zu glauben, daß 13 der 17 Lieder dieser Schallplatte auf dem heutigen Plattenmarkt nicht greifbar sind: die Romanzen und Lieder Tschaikowskys kommen seit einiger Zeit nicht mehr nur im Repertoire russischer Sänger vor. Gewiß, Dietrich Fischer-Dieskau suchte nicht die bekanntesten Lieder Tschaikowskys aus (wie z. B. „Nur wer die Sehnsucht kennt“ op. 6 Nr. 6 oder das populäre „Ob heller Tag“ op. 47 Nr. 6). Diese Aufnahme steht also fast ohne Konkurrenz da, um so mehr, als aus den in Betracht kommenden Einspielungen z. B. diejenige von Iwan Rebhoff (der als einziger außer Dieskau das Lied „Eine Träne zittert“ überhaupt aufgenommen hat) leider nicht vergleichswürdig erscheint: Dieskaus Tschaikowsky-Aufnahme wirkt auch hinsichtlich ihrer künstlerischen Konzeption und ihres Niveaus singulär.

Bei seiner Interpretation muß man zuallererst jenen außergewöhnlichen Geschmack hervorheben, der Tschaikowskys Lieder in ihrem originellen Glanz und Wert zeigt: die seufzervoll-romantische Wehmut der Lieder stellt Dieskau ohne den „melancholischen Hauch der russischen Steppe“ dar, die tiefe Empfindsamkeit und schmachtende Schwärmerei ohne Salonkitsch – in diesem Sinn ganz besonders unterscheidet sich seine Wiedergabe von dem heiseren „Slawentum“ Iwan Rebffoffs.

Dieskaus artistische Formulierung kommt bei dem wahrscheinlich bekanntesten Lied der Platte „Inmitten eines rauschenden Balles“ exemplarisch zur Geltung; er erweckt die elegisch seufzenden Motive, die Welt eines flüchtigen Walzers mit verhaltener „con tristezza“-Stimmung zum Leben. Meisterhaft ist die Vielfältigkeit der Charaktere, die sich steigende Spannung der fast monoton rezitierenden Teile oder die heiße Leidenschaft bei den Worten „ist meine Seele bei dir!“ im Lied „Die Liebe eines Toten“ (eine sehr inspirierte Lermontow-Vertonung). Mitreißend durch sein explosives Temperament, den unüberstehlichen Schwung und die mediterrane Glut wirkt in seiner Wiedergabe das „Ständchen des Don Juan“; die düstere Trauer des „Neugriechischen Liedes“ (wo Tschaikowsky im 1. und 3. Teil das gregorianische „Dies Irae“-Motiv bearbeitete) erfüllt er mit dramatischer Spannung und Expressivität. Aber er zeigt dem Zuhörer auch ein humorvolles, neckendes Tschaikowsky-Porträt, am schönsten vielleicht in „Meine kleine Schelmin“, wo die verspielt-liebkosenden Komplimente im letzten Satz („das ganze Leben lang möcht' ich meine Schelmin küssen“) sich in die tiefe Lyrik eines Lenskij verwandeln. Und dies alles mit ausgezeichneter russischer Aussprache, mit der für Dieskau so charakteristisch modulationsreichen Stimme und Dynamik, mit wunderschönen Melodienbögen. (Nur die manchmal ein wenig zu tiefe Intonation könnte man beanstanden, zumal dies bei Dieskau ganz ungewöhnlich ist.) Aribert Reimann spielt keine „Klavierbegleitung“, sondern eine mit der Singstimme vollkommen gleichrangige Instrumentalpartie; er schafft Atmosphäre, Charaktere, wie z. B. in der Mazurka-Musik des Liedes „Meine kleine Schelmin“, im Walzer des „Geh' nicht fort von mir“ oder beim schmerzhaft-pathetischen Vor- und Nachspiel in „Kein Echo, weder Wort, noch Freundschaftszeichen“. Éva Pintér