

FONO-KRITIK

seine Debütplatte vorlegt. Und man muß dem Leopolder-Schüler in der Tat einen vertraut wirkenden Umgang mit dem schwierigen Werk zugestehen. Da wird der Notentext genauestens studiert, pianistisch bleiben wenig Wünsche offen, was ja bei den enormen virtuoson Anforderungen Prokofieffs schon die halbe Realisation des Werkes bedeutet. Solche pianistische Solidität hat natürlich auch ihre Grenzen. Die Einflüsterung des Teufels („Suggestion diabolique“) verträgt sicherlich noch einiges mehr an satanischer Magie, auch die „Allegro inquieto“-Überschrift des Kopfsatzes der 7. Sonate scheint nicht wirklich unruhig realisiert. Das klingt dann ein wenig zu handfest, wo doch auch nervöses Agieren nötig ist. Auch im Finale hält sich Ohmen zurück, von einem Stürzen (precipitato) in den Strudel pianistischer Extreme kann hier bestimmt nicht die Rede sein. Dafür ist aber alles wirklich „da“, sind alle Details minutiös ausgespielt – auf der Strecke bleibt aber der mitreißende Schwung dieser genialen 7/8 Toccata.



Wo ruhiges Gestalten verlangt wird, ist Ohmen mehr in seinem Element. Im Andante der Sonate ebenso wie im Schlußstück der „Romeo und Julia“-Suite überzeugt seine Tongebung, sein breit strömendes Musizieren. Überhaupt gelingen ihm in der Ballett-Adaption die langsamen Stücke besser als die schnellen rhythmisch-pointierten. Romeos Auftritt aus dem ersten Akt des Balletts („Szene des Volkes“) verträgt doch ein gutes Stück mehr an frechen Akzenten. So kommt in dem berühmten Stückchen fast etwas Langeweile auf. Auch die ironische Eleganz im „Tanz der Mädchen“ hält sich durchaus in Grenzen, Übertreibungen scheinen Ohmens Sache nicht zu sein. Insgesamt ein erfreuliches Debüt, dem es aber noch deutlich an pianistischem und interpretatorischem Wagemut fehlt. *Nikolaus Deckenbrock*

Platten-Debut eines jungen Wahl-Münchners.

RACHMANINOFF, Etudes-Tableaux op. 39, LISZT, Réminiscences de Boccanegra de Verdi; Olaf Dressler (Klavier); Orfeo S 010821 A (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 28.11.–3.12.1981
Klangbild: Geringfügig entfernt, Bässe geringfügig dumpf, nicht ganz natürlicher Klavierklang.
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Rachmaninoff: Ashkenazy (Decca SXL 6604).

Axel Mehrles rühriges Orfeo-Label engagiert sich nach Oleg Maisenberg für einen weiteren Emigranten. Der aus Dresden stammende Olaf Dressler setzte sich bei einem Wettbewerb in Sydney ab und lebt seither in München, wo auch seine Debütplatte mit Rachmaninoffs gewaltigem op. 39 und Liszts später Boccanegra-Reminiszenz entstand. Dressler, der auch eine Zeitlang am Moskauer Konservatorium studiert hat, verfügt über enormes technisches Rüstzeug, das ihm erlaubt, Rachmaninoffs dichten Klaviersatz so transparent zu Gehör zu bringen, wie dies auf Platten selten zu erfahren ist. Doch nimmt sein Röntgenblick den Stücken einiges von ihrer ganzheitlichen Wirkung, von ihrer klanglichen Fülle und ihrem charakteristischen Charme. In der selbstverständlichen Lockerheit, mit der die nicht gerade geringen Schwierigkeiten der Etudes-Tableaux bewältigt werden, liegt auch die Ge-



fahr der Verharmlosung: das einleitende Allegro agitato mit den dynamischen Schwellungen auf kleinstem Raum läuft einfach glatt durch, von Erregung ist da wenig zu spüren. Auch die Klanggewalt der berühmten es-Moll-Pièce kommt ein wenig zu kurz: so zivilisiert braucht der fff-Höhepunkt nun wirklich nicht zu klingen. Ashkenazy scheut sich da doch erheblich weniger, einmal wirklich zuzulangen. Überhaupt ist der dynamische Pegel erheblich zurückgeschraubt: Mehr Federzeichnung als Kolossalgemälde. Wo die Stücke solcher Spielweise entgegenkommen, ist Dresslers Spiel allerdings fabelhaft: Das Leggiero der a-Moll-Etüde (Nr. 6) ist brillant realisiert, hier schlägt die Präzision um in interpretatorische Gewalt. Insgesamt bietet Dresslers Rachmaninoff-Spiel aber etwas zu wenig „Pranke“; zu wenig „Schaut her, ich kann's“-Attitüde.

Liszts Boccanegra-Erinnerungen wirken demgegenüber um einiges besser erfaßt. Der federnde Klang des Verdi-Orchesters, die dunklen Farben des Vorspiels, die Linien des Eingangs – all das ist sehr schön ausgespielt, hier wird Dresslers Klarheit nicht zum pianistischen Bumerang. Das macht Appetit auf mehr Liszt aus Dresslers Händen. Fazit: Ein enormes Talent mit großen virtuoson Möglichkeiten, aber noch etwas unpersönlichem Zugriff. *Nikolaus Deckenbrock*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

Kompetenter Bach.

BACH, Toccata C-Dur BWV 564, Toccata E-Dur BWV 566, Schübler-Choräle BWV 645-650; Franz Lehnrdorfer an der Orgel in St. Quirin, Tegernsee; Calig CAL 30 823 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Metallisch klar und präsent.
Fertigung: Ohne Mängel.

Franz Lehnrdorfer, der als Professor an der Musikhochschule in München inzwischen eine ganze Generation von Organisation und Kirchenmusikern ausgebildet hat, ist bekannt für seine meisterhafte Improvisationskunst und das brillante Spiel der deutschen und französischen Spätromantiker. Auch Bach bleibt er nichts schuldig. Mit Kompetenz und Schwung nimmt er sich der zwei glänzenden Konzertstücke Bachs und der sechs Choralbearbeitungen an. Die Verve mit der er Toccata, Adagio und Fuge C-Dur angeht, hindert ihn nicht, äußerst genau zu phrasieren, im ganzen mehr in kurzen Bögen als in großen Linien. Besonders deutlich wird dies in den Solopetal-Passagen der Toccata und in der ausiselierten Fuge (den Schlußteil des Adagios spielt er übrigens nicht nur „grave“, sondern fast schon „pleno“, wie dies vielfach in der älteren Organistengeneration üblich ist). Ein ideales Stück für eine solche artikulationsbetonte Spielweise ist die Fuge aus der E-Dur Toccata, die deshalb hervorragend gelingt. Der Satz ist übrigens in mehreren Varianten überliefert, meist in C-Dur (wie in Band III der alten Peters-Ausgabe ediert), wobei es sich vermutlich um die ältere Fassung handelt. Der glanzvollen, konzertanten A-Seite steht die kammermusikalisch inspirierte Sammlung der Kantaten-Intavolierungen, bekannt als die 6 Schübler-Choräle, auf der B-Seite gegenüber. Hier beeindruckt besonders die dezente und aparte Registrierung in „Wer nur den lieben Gott läßt walten“. In „Kommst du nun, Jesu“ werden die Qualitäten der Orgel in der Registrierung des Cantus firmus hörbar. Es handelt sich um ein von Georg Jann, Allkofen (bei Regensburg) gebautes Instrument mit 33 Registern auf drei Manualen und Pedal in einem alten Gehäuse aus dem 16. Jahrhundert.

Klaus P. Richter

Französisches Barock auf unterschiedlichem Interpretationsniveau.

CLÉRAMBAULT, Suite im 1. Ton, ANONYMUS, Danseries de la Renaissance, CLÉRAMBAULT, Suite im 2. Ton, D'AQUIN, Noël en Duo, sur les Jeux d'Anches, sans Tremblant; Bernhard Marx (Orgel); Aurophon-Schallplatten 7813 Staufen, Best.-Nr. AU-11060 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Transparent, ausgewogen, natürliche Klangfarben, guter Einklang zwischen Raum und Instrument.

Fertigung: Leichtes Knacken und Knistern.

Clérambault's „Livres d'Orgue“ liegt mittlerweile in so vielen guten Einspielungen vor, daß man nach dem Sinn einer weiteren fragt; es sei denn, diese übertrüfe alle anderen. Nicht weniger beliebt sind die Variationsreihen aus dem „Nouveau livre de Noël pour l'orgue et le clavecin op. 2“ des um eine Generation jüngeren, zu seiner Zeit berühmten Orgelvirtuosen Louis-Claude d'Aquin. Ganz am Rande und doch im Mittelpunkt dieser Platte stehen die reizvollen „Danseries de la Renaissance“. Auch sie sind geprägt vom höfisch-galanten Stil und der Nähe zur Cembalomusik. Die von Metzler sachkundig und künstlerisch hervorragend restaurierte Johann-Andreas-Silbermann-Orgel (1767) kommt in diesen ausgeprägten Charakterstückchen in einzigartiger Weise zur Geltung. Der Klang steht in unmittelbarem Bezug zum musikalischen Inhalt: charmante Flöten, singende Streicher, satte Prinzipale und ein transparent-silbriges Plenum. Der Interpret würzt das Ganze noch durch sein musikantisches, transparentes und spieltechnisch makellostes Spiel.

Marx ist Organist an der Johanneskirche in Freiburg und kommt aus der Hohen Schule Alain-Heiller-Tagliavini. Seine Vertrautheit mit der Aufführungspraxis französischer Barockmusik kann von daher als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Verwunderlich erscheinen mir allerdings seine in den meisten Stücken der Clérambault-Suiten extrem langsamen Tempi, die zwar durchaus Spannung haben, aber den Charakter des betreffenden Stückes verfehlen. So wirkt z.B. die Fuge der 1. Suite eher tragisch-düster, als daß sie französischen Esprit versprüht. In so langsamem Tempo kann auch musikalisch nichts passieren, weil agogische Nuancierungen nicht mehr erkennbar sind (1. Suite, Trio) oder zu rhythmischen Entstellungen führen (1. Suite, Récits). Das ist schade! Denn daß Marx das Talent hat, Noten in Musik umzusetzen, wird andernorts (2. Suite, Récit de Nard u.a.) klar. Selten schön gestaltet er die Verzierungen. Es bleibt zu hoffen, daß der Organist sein Talent nutzt und weiter an sich arbeitet, so daß man ihm eines Tages mit einer einheitlichen Gestaltung wiederbegegnet. *Brigitte Pohl*

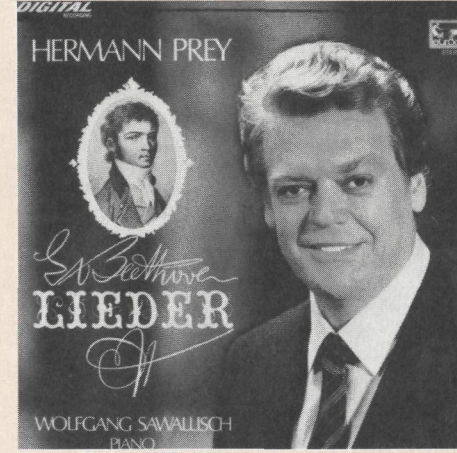
NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Lieder

Hermann Prey als Beethoven-Liedinterpret wiederum im Platten-Angebot.

BEETHOVEN, Lieder (Wonne der Wehmut, Sehnsucht, Mailied, Adelaide, 6 Gellert-Lieder, An die Hoffnung u.a.); Hermann Prey (Bariton), Wolfgang Sawallisch (Klavier); Ariola-Eurodisc 204 680-425 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Januar 1981
Klangbild: Klar gezeichnet und ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Beethovens Lieder besitzen im Konzertleben nicht den gleichen Stellenwert wie diejenigen Schuberts, Schumanns, Wolfs oder Brahms; aber gerade deshalb ist es für jeden Sänger unerlässlich, sich auch an ihnen zu messen. Ebenso wie Dietrich Fischer-Dieskau und Peter Schreier ist für eine solche Aufgabe auch Hermann Prey aufs beste gerüstet (seine früheren Beethoven-Liedaufnahmen, die bloß zum Teil das gleiche Programm hatten, werden inzwischen nicht mehr im Handel geführt). Dominieren auf der ersten Plattenseite, neben Matthissens „Adelaide“, Gedichte von Goethe, so stehen im Zentrum der zweiten Seite die sechs Gellert-Texte. Trotz der scheinbaren Einfachheit der Strukturen ist hier der denkende Künstler allenthalben gefordert: nicht zuletzt deswegen, weil es nicht so sehr um eine Zurschaustellung stimmlicher Mittel geht als vielmehr um eine deklamatorisch präzise Darbietung der in der Regel strophisch gefaßten Formabläufe. Irrendwelche vokalen Manierismen haben da keinerlei Chance. Mehr und mehr ist Wolfgang



Sawallisch als Klavierpartner zum spiritus rector geworden; und ohne Mühe gelingt es Prey, das gesamte Spektrum Beethovenscher Invention auf überzeugende Weise hörbar und deutlich zu machen. So werden hier das rein Lyrische, das heiter Gemeinte und der (heutzutage eher ein bißchen problematisch anmutende) Gellert-Zyklus zu einer stetig fesselnden, durchgestalteten Liederfolge verknüpft. *Werner Bollert*

Ungetrübter Schöngesang.

FAURÉ, Lieder: Les berceaux, Le Papillon et la Fleur, Lydia, Rêve d'Amour, La Fée aux Chansons, Au bord de l'Eau, Notre Amour, Les Roses d'Ispahan, Dans les Ruines d'une Abbaye, Après un Rêve, Clair de Lune, Mandoline, En Sourdine, L'Aurore, Arpège, Prison, Dans la Forêt de septembre, Au Cimetière; Frederica von Stade (Mezzosopran), Jean-Philippe Collard (Klavier); EMI 1 C 067-73 099 T (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: März 1982
Klangbild: Offen, rein, geräumig.
Fertigung: Keine Mängel.

Die Gaben dieser ungewöhnlichen Sängerin scheinen sich erst jetzt so richtig zu entfalten. In dieser Fauré-Liederstunde begegnet uns eine „neue“ Frederica von Stade: wärmer, lei-

denschaftlicher als bisher, stimmlich ausladend, machtvoll bis in die Sopranhöhe vordringend, mit starkem, inbrünstigem Ausdruck. Eine angenehme Überraschung. Meines Erachtens die eindrucksvollste Liedaufnahme der Sängerin bisher. Die Vokalstücke von Fauré („chansons“) sind überaus angenehm anzuhörende Klanggebilde, musikalische Parfümwolken, an der Grenze zwischen Kunstlied und Salonmusik angesiedelt. Am schönsten sind die zarten Idyllen, die Miniaturen. Für den großen dramatischen Aufschwung reicht die künstlerische Kraft nicht ganz aus. Jean-Philippe Collard ist ein behutsamer, gefühlvoller Klavierbegleiter. Somit eine Aufnahme zum Schwelgen und Genießen. *Clemens Höslinger*

Stimmungsvolles venezianisches Divertimento.

MUSICHE VENEZIANE PER VOCE E STRUMENTI: Kompositionen für Singstimme mit Instrumentalbegleitung von: STROZZI, MOLINARO, SANCES, MONTEVERDI, MILANUZZI, FONTEI, MINISCALCHI, PALESTRINA, RORE, LAMORETTI; Teresa Berganza (Mezzosopran), Yasunori Imamura, Pere Ros, Lynn Dickinson, Carol Lewis, Silvie Mocquet, Jörg Ewald Dähler; Claves D 8206 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Februar 1982
Klangbild: Offen, präsent, unverfärbt, transparent, räumlich.
Fertigung: Mehrfach Knacken auf Seite 2; Liedertexte viersprachig beigegeben, Stoppzeiten angeführt.

Temperament und Charme für Haydns eingelegte Arien.

HAYDN, Arien; Teresa Berganza (Mezzosopran), The Scottish Chamber Orchestra, Raymond Leppard; RCA-Erato ZL 30883 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: März 1982
Klangbild: Offen, präsent, unverfärbt, Orchester etwas dicht, Singstimme nach vorn gezogen.
Fertigung: Einwandfrei; Textbeilage dreisprachig, doch nicht deutsch (!), Stoppzeiten angeben.

Unter den zahlreichen Solo-Platten Teresa Berganzas aus jüngster Zeit bereichern diese beiden den Bielefelder Katalog durch musikalische Raritäten. Zumal die venezianischen Gesänge waren bislang nicht verzeichnet. Man weiß um das rege musikalische Leben der Lagunenstadt im 17. Jahrhundert. Eine Vielzahl von Kleinmeistern schrieb eifertig Gebrauchsmusik für alle erdenklichen Anlässe, vor allem auch für den privaten Bereich. Monteverdi residierte als Domkapellmeister in San Marco. Von ihm dürften starke Impulse ausgegangen sein: Kompositionen für Singstimme mit Generalbaßbegleitung wurden zur beliebten Mode, wobei neben Cembalo, Orgel, Gambe oder Laute auch andere Instrumente abwechselnd oder gemeinsam zur Begleitung dienten.

Die neue Edition versammelt vierzehn Stücke von verschiedenen, heute zum Teil so gut wie unbekannten Meistern. Ob Arietten, Lamenti oder jene von mittelalterlichen Tanzformen inspirierten Piècen voll gelöster Heiterkeit: Den

FONO-KRITIK

MUSICHE VENEZIANE
PER VOCE E STRUMENTI

TERESA BERGANZA



meisten Stücken ist melodische Einfachheit, ein delikates Klangbild und eine reizvolle, gefestigte Verzahnung von Singstimme und Begleitung eigen. Interessant, wie sich in diesem Urstadium der Operngeschichte der Wille zum dramatischen Ausdruck und Ansätze zur Virtuosität erkennbar entwickeln.

Den Reiz der Haydn-Platte mag man insbesondere darin sehen, daß überwiegend Arien vorgestellt werden, die der fürstliche Kapellmeister als Einlagen für fremde Opern geschrieben hat. Es gehörte ja zu seinen Aufgaben, die Opern, die er in Esterhaza aufführte, für die lokalen Gegebenheiten einzurichten. Und da bekam so manches Werk, ob von Cimarosa oder einem anderen Konkurrenten, einen „Schuß Haydn“ ab. Der dienstbare Musicus lieferte aber auch für diesen Zweck solide Ware, als wär's für eine eigene Oper. Das läßt sich auf der vorliegenden Platte recht gut konstatieren.

Von der Interpretation her ist beiden Neuerscheinungen hohes Niveau zu attestieren. Teresa Berganza setzt bei Haydn eine gehörige Portion Temperament und Charme ein, gestaltet die Arien sehr lebendig und textbezogen. Stimmlich gibt sie sich ausgeglichen und kultiviert, ein paar grelle Spitzentöne – jeweils nach vehementen Aufschwüngen – müßte man nicht unbedingt anmerken. Die Orchesterbegleitung läßt hinsichtlich Lebendigkeit, Präzision und Klangkultur keinen Wunsch offen.

Den venezianischen Gesängen mißt die Berganza künstlerischen Ernst und die Gewissenhaftigkeit gediegener Phrasierung zu. Die Stimme klingt nicht (mehr?) in jedem Moment so schön und rund wie gewohnt, einige tiefe Stellen machen Mühe, auch kommt es zu steifen Höhen, am entschiedensten beim unschönen Schlußton von Monteverdis „Confitebor“ von 1641. Meisterhaft, wie beweglich und mit bewußt gesteuerter Dynamik der Mezzo in den pointierten, heiteren Liedern geführt wird. Andererseits erfüllt die Sängerin die getragenen Stücke mit beseelter Ruhe und innerem Ebenmaß; der dramatische Ausdruck tendiert mitunter zur Vehemenz, wahr aber noch das rechte Maß. Die natürlich und klangschön aufgenommenen Instrumentalisten erfüllen hohen Anspruch. Insgesamt eine stimmungsvolle, interessante Veröffentlichung.

Hermann Schönegger

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Lieder

Gesamtaufnahme der Brahms-Lieder in wertvoller Wiedergabe.

BRAHMS-EDITION, Lieder (Gesamtausgabe); Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Jessye Norman (Sopran), Daniel Barenboim (Klavier), Wolfram Christ (Viola);
DG 27 40 279 (10 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1972–1983
Klangbild: Offen, ungetrüb, gute Staffelfung.
Fertigung: Keine Mängel.

Für Lied-Gesamtaufnahmen stellt der Sänger Fischer-Dieskau offenbar so etwas wie eine „conditio sine qua non“ dar. Dies bringt erwiesenermaßen viele Vorzüge mit sich, ebenso aber gewisse Hindernisse. Denn auch ein Fischer-Dieskau kann nicht alles – so z.B. die Lieder in originaler Tonhöhe singen. Folglich muß zu Transponierungen gegriffen werden. Bei der Edition sämtlicher Brahmslieder ist dies nicht gerade in allen, doch in sehr vielen Teilen der Fall. Transponierungen übrigens auch für Jessye Norman, die das Frauenleben dieser Lied-Ausgabe verkörpert.

Nun wird es sicherlich nicht wenige Hörer geben, die den Standpunkt vertreten: egal, in welcher Tonhöhe gesungen wird, Hauptsache, wir bekommen die Lieder in guter Interpretation zu hören. Für Liederabende oder Auswahlprogramme mag dieses Prinzip Berechtigung haben – doch für eine Edition mit wissenschaftlichen Grundsätzen? Für eine Gesamtausgabe, die in ihren sonstigen Bereichen bemüht ist, möglichst Richtiges, Gültiges, Vollständiges zu bieten? Wenn das Werk so sehr im Vordergrund steht wie im Fall der Brahms-Edition der DG, sollte die Rücksichtnahme auf besondere Eigenheiten der Interpretation keine Rolle spielen. Mit einer Aufteilung auf mehrere Stimmen wäre das Problem ohne weiteres zu lösen gewesen.

Sieht man von dieser Einschränkung ab, ist nur Anerkennendes über die Brahms-Liedausgabe zu sagen. Das Abhören der zwanzig Plattenseiten beschert ein Erlebnis ganz eigener Art. Unvorstellbar, daß man diese weitgespannte Kette von Liedkompositionen ohne Anteilnahme an sich vorüberziehen lassen könnte. Für jeden Hörer muß irgendwann der Moment kommen, in dem er magisch angerührt wird, in dem er unweigerlich in dieses dunkle Reich aus Wort und Ton hineingezogen wird.

Ähnlich wie Franz Schubert hat auch Brahms mit seinen Liedern eine Art Selbstdarstellung hinterlassen. In keinem anderen Bezirk seines Schaffens wird dieser oft verschlossene, in sich gekehrte Musiker so offen, so „redend“ wie in seinem Liedwerk. Der Vergleich mit Schubert ist nahelegend, denn unter allen deutschen Liedkomponisten zeigt Brahms die engste Verbundenheit mit Schubert. Wenn es dennoch etwas Trennendes gibt, dann ist dies eine Gegensätzlichkeit, die etwa mit Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, mit Frühling und Herbst verglichen werden kann. Schubert, der Sänger der Jugend – Brahms, der Sänger des Alters. Bereits die

frühen Gesänge des Komponisten wirken wie Reminiszenzen, wie Lieder eines alten Mannes. Hugo Wolf hat diese Eigenart des Komponisten – auch wenn in polemischer Absicht – sehr treffend als den „abwesenden Blick“ des Alters bezeichnet.

Durch das Abhören der Gesamtaufnahme wird einem auch bewußt, wie sehr sich die Aufführungspraxis gegen die Absicht des Schöpfers versündigt, wie wenig der Wunsch des schaffenden Künstlers gilt. Brahms hat viele seiner Lieder in Zyklen zusammengeschlossen, die er als unauflösbar aufgefaßt wissen wollte. Die Sänger sind seit jeher sehr selbstherrlich verfahren und haben sich die „Gustostücke“ herausgeklaut, etwa nach dem Motto „die guten ins Kröpfchen“. Dementsprechend auch die Aufteilung der Lieder in der vierbändigen Peters-Ausgabe, die bedauerlicherweise noch immer die Grundlage der heutigen Brahms-Liederinterpretation darstellt. Die zusammengehörigen Teile werden darin getrennt, das Bekannte wird im ersten Band untergebracht, das weniger Gängige in den späteren Folgen. Dies hat – wie auch bei Schuberts Liedern – zu der fatalen Klassifizierung bekannt = gut, unbekannt = weniger gut geführt.

Die Lied-Edition der DG fegt diese Mißstände endlich beiseite, sie behält die Anordnung der Gesänge im Sinne des Komponisten bei. Dadurch entsteht wahrhaftig ein neues, ungewöhnliches Bild. Das Herbe steht neben dem Süßen, das Schroffe neben dem Verträumten. Man läßt ja oft außer acht, daß auch das Zusammenfügen einzelner Lieder zu einem geschlossenen Ganzen dem Begriff „Komposition“ zugehört. Die Wiedergabe ist von vorbildlicher Gründlichkeit. Ungenauigkeiten, Weglassungen, Freiheiten, wie sie noch in der Schubert-Edition vorgekommen sind, finden hier nicht statt. Es gibt keine Kürzungen bei Strophenliedern, dieses Brahms-Album ist im wahrsten Sinn komplett und korrekt.

Der Anteil der Sängerin Jessye Norman an dieser Totalerfassung eines Liedwerks ist nicht allzugroß, er dürfte in der Summe kaum mehr als eine Plattenseite ausmachen. Eine monumentale Stimme, etwas unklar zwischen Sopran und Mezzo angesiedelt, metallisch und schwer. Hier ist sie allerdings auf zarten Kammerton zurückgeschraubt. Mitunter wird dieses Bemühen um schlanken, verfeinerten Ton etwas zu deutlich merklich. Die Sängerin geht mit den Liedern wie mit kostbarem Porzellan um. Doch gelingen ihr viele bedeutende Momente. Textaussprache und Vortrag sind mustergültig. Hervorhebung verdienen die kaum bekannten Ophelia-Lieder.

Dietrich Fischer-Dieskau schließt in seinen reifen Jahren an die großen Leistungen seiner Anfangszeiten an, findet wieder zu jener imponierenden Sachlichkeit zurück, vor der er sich in der „mittleren“ Periode seines Wirkens mitunter entfernt hat. Sein Vortrag ist ernst, gediegen, ausdrucksvoll. Stimmliche Abnutzungserscheinungen (im Forte) stören nicht allzusehr. Das meiste wird ohnehin in jenem speziellen Flageolet-Ton gesungen, der in der gesamten musikalischen Welt ohne Beispiel ist. Die Kunst des flüsternden Singens, das Neutrale des Tons, das konstante, linde Piano, das aller Leichtigkeit zum Trotz von höchster Konzentration erfüllt ist, der nach wie vor unerschöpfliche Atem – dies alles macht jenes Mirakel Fischer-Dieskau aus, das uns nun schon seit mehr als drei Jahrzehnten beschäftigt. Fast alle Stücke sind Neuaufnahmen, einzig bei den „Vier ersten Gesängen“ wurde auf die Version aus dem Jahr 1972 zurück-

gegriffen.

Daniel Barenboim gibt als treuer Sherpa das Geleit auf dieser weiten musikalischen Bergwanderung. Man benötigt eine Weile, um sich in sein gedämpftes, ab und zu sogar etwas verschwommenes Spiel einzuhören, man muß sich vor allen Dingen von der Erinnerung an den objektiven, klar nachzeichnenden Klavier-Stil eines Gerald Moore befreien, der ja lange Zeit im Liederbereich tonangebend war. Wenn man solche Vergleiche außer acht läßt, bekommt Barenboims Verhaltenheit Eigenart und Gewicht. Auch dieser Brahms stimmt.

Clemens Höslinger

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Chorwerke

Kupferstich statt Fresko: Giuseppe Sinopoli eigenwillige Brahms-Deutung.

BRAHMS-EDITION: DIE WERKE FÜR CHOR UND ORCHESTER, Ein deutsches Requiem op. 45, Triumphlied op. 55, Rinaldo, op. 50, Alt-Rhapsodie op. 53, Nanie op. 82, Schicksalslied op. 54, Gesang der Parzen op. 89; Lucia Popp (Sopran), Wolfgang Brendel (Bariton) in op. 45, René Kollo (Tenor) in op. 50, Brigitte Fassbaender (Alt) in op. 53, Prager Philharmonischer Chor, Lubomir Matl, Tschechische Philharmonie, Giuseppe Sinopoli; DG 2741 019 (4 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1982**Klangbild:** Deutlich, aber Chor etwas fern.**Fertigung:** Ohne Mängel.

Vergleichseinspielungen: Alt-Rhapsodie: Christa Ludwig/Otto Klemperer (EMI 063-00 826), Nanie, Gesang der Parzen: Bernard Haitink (Orfeo S 025821 A), Schicksalslied: Wolfgang Sawallisch (Philips 6780018), Deutsches Requiem: Otto Klemperer/Elisabeth Schwarzkopf, Dietrich Fischer-Dieskau (EMI 161-00545/46), Daniel Barenboim/Edith Mathis, Dietrich (DG 2707 066).

Tradition ist Schlamperei! – erklärte Gustav Mahler; die Interpretationsgeschichte braucht von Zeit zu Zeit bestimmte Neuerungen, frische musikalische Perspektiven. Wahrscheinlich wollte die Deutsche Grammophon dies erreichen, als sie im Rahmen ihrer Gesamtausgabe der Werke von Johannes Brahms auf Schallplatten die vokalsinfonischen Kompositionen einer ganz neuen Besetzung anvertraute. Vor allem verhielt die Person des bisher vorwiegend im „italienischem Fach“ bekannten Dirigenten Giuseppe Sinopoli eine interpretatorische Annäherung, die neuartig, aber natürlich nicht wurzellos sein würde. Denn die ausgezeichneten Tschechischen Philharmoniker bewahrten in ihrer Akzentuierung, Agogik, in ihrem Klang (z.B. Holzbläser) merklich noch etwas von jener „mitteleuropäischen“ Aufführungspraxis, die seit dem vorigen Jahrhundert eine bestimmte künstlerische Atmosphäre bildete. Giuseppe Sinopoli sorgte aber auch dafür, daß diese Tradition ihre guten Seiten eben ohne Schlamperei zeigte. Er las die Partituren quasi neu und hielt sich mit minuziöser Präzision an die brahmschen Aufführungsvorschriften, sei es die ge-

naue Realisierung eines crescendo-diminuendo innerhalb einer halben Note (sh. „Deutsches Requiem“ 1. Satz, Takte 119–122), sei es ein exaktes diminuendo von einem wirklichen piano bis zu dem noch leiseren pianissimo bei den Worten „blicken in stiller...“ im „Schicksalslied“ (T. 91–92) oder sei es die deutliche Stimmführung im meisterhaft zweichörig komponierten „Triumphlied“ (eine Novität auf dem Plattenmarkt). Bedauerlich nur, daß diese Genauigkeit im Klangbild nicht mit entsprechend guter Textartikulation des Prager Philharmonischen Chores einhergeht; um so mehr als die ziemlich verschwommene Aufnahmetechnik den eigentlich schönen und sauberen Chorklang zu sehr in den Hintergrund treten läßt.

Sinopoli energische Rhythmisierung und seine markanten Akzente kommen besonders plastisch zur Geltung im Schlußchor der „Rinaldo“-Kantate oder beim „Jüngsten Gericht“ im 6. Satz des „Deutschen Requiems“: hier erklingen die Triolen-Melismen des Chores endlich nicht als verschmierte glissandi (wie z.B. bei Barenboims Aufnahme). Sinopoli bringt bei der letzten Frage vor der Fuge („Wo ist dein Sieg?“) kein ritardando, statt dessen bindet er die zwei Teile mit einem sehr organischen Tempowechsel zusammen (das bisherige Viertel wird in der Fuge zu einer halben Note); infolge dieser Proportion kann das Orchester schon die ersten Töne des Contrabasssubjectum der Fuge mit deutlichem Rhythmus spielen, was ansonsten ziemlich selten vorkommt.

Eine so treue Realisierung des Notenbildes ist an sich schon zu schätzen; es kommt aber, besonders in den „kleineren“ Chorwerken, noch etwas hinzu. Das piano beim Chöreinsatz in der „Nanie“ wirkt nach dem langen Orchestervorspiel nicht als formaler Wiederbeginn mit dynamischem „Rückfall“, sondern hier hört man einen qualitativ anderen Klang: nach den Instrumenten die „Vox Humana“. Der non-legato-Choranfang im „Gesang der Parzen“ erscheint als unterschwellige Drohung: in Bernard Haitinks Aufnahme erklingt dieser Teil in breitem Legato, wodurch eine düstere Spannung nicht aufkommen will (Die Partitur enthält weder Legato-Bögen noch Staccato-Vorschriften: für Sinopoli Entscheidung waren neben seiner eigenen Konzeption vermutlich auch die Staccato-Zeichen der Instrumentalstimmen, z.B. der Pauken, ausschlaggebend.)

Dieses Brahms-Porträt von Giuseppe Sinopoli erscheint vernünftig, wenn auch ein wenig „hager“: statt eines großen Fresko (wie z.B. Klemperers „Deutsches Requiem“) zeigt er eher „Kupferstiche“ – vielleicht ohne die schwindelnden Höhen und Tiefen der brahmsschen Musik. Von jener älteren Generation, deren Brahms-Interpretation gleichsam Abgründe und Bergücken durchschreiten wollte, leben leider immer weniger; zu den neueren Produktionen aber – u.a. Barenboims plakativer Wirkungsästhetik beim „Deutschen Requiem“ oder Haitinks „akademischem“ Brahms-Bild bei der „Nanie“ und im „Gesang der Parzen“ – bietet Sinopoli Brahms-Auffassung eine allerdings bemerkenswert interessante Alternative.

Die Solisten der Platte machen einen durchschnittlichen Eindruck. René Kollo singt geschmackvoll, wenngleich spannungslos, das Tenorsolo der „Rinaldo“-Kantate. Trotz der klaren Schönheit der Stimme schenkt Lucia Popp uns in der Sopranarie des „Deutschen Requiems“ mit dem Versprechen des „Wiedersehens“ nicht so erschütternden Trost wie Elisabeth Schwarzkopf in Klemperers Aufnahme; in Wolfgang Brendels

korrekter Darstellung vermißt man eine gewisse Suggestivität. Eine Enttäuschung bereitet Brigitte Fassbaender in der „Altrhapsodie“. In ihrer zurückhaltend kühlen Wiedergabe erklingen die Melodien fast neutral; mit 2–3maligem Atemholen unterbricht sie die Bögen dort, wo Christa Ludwig oder Janet Baker die Motive in einer großen Phrase zusammenfassen (z.B. „Aus der Fülle der Liebe trank“). Dies ist jedoch nicht ein Problem der Gesangstechnik: hier fehlt jene Persönlichkeit, welche eine solche Phrase gemäß ihrer eigenen künstlerischen Konzeption formulieren würde. Die leiser werdende Orchesterbegleitung, der ausgedünnte Satz trügen diese Möglichkeit der Sängerin an: schade, daß Brigitte Fassbaender das nicht ausnutzte. Eva Pintér

Äußerst sorgfältige Wiedergabe mit feierlichem Grundton.

HAYDN, Die Schöpfung (Gesamtaufnahme); Edith Mathis (Gabriel/Eva), Francisco Araiza (Uriel), José van Dam (Raphael/Adam), Jean-pierre Faber (Cembalo), Robert Scheiwein (Violoncello), David Bell (Orgel), Wiener Singverein, Helmuth Froschauer, Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan;
DG 2741 017 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982



Klangbild: Unverfärbt, ausgewogen; Transparenz und Räumlichkeit ausreichend.

Fertigung: Einwandfrei; viersprachige Textbeilage, Stoppzeiten angegeben.

Vergleichseinspielung: Kuhn, Auger, Schreier, Berry, Hermann, Sima (EMI 157-99 944/45).

Das Spinnennetz aus Leitungsdrähten und Mikrofonen, in das die glänzend disponierten Wiener Philharmoniker auf der Bühne des Großen Festspielhauses verstrickt schienen, hatte im letzten Salzburger Festspielsommer schon signalisiert, daß die Aufführung dieser „Schöpfung“ gegen klingende Münze auch im nachhinein zu erwerben sein würde. Nun liegt er vor, der Mitschnitt eines denkwürdigen Karajan-Abends.

Dem Maestro hat das populäre Haydn-Oratorium auch ohne Gedenkjahr stets am Herzen gelegen. Immer fühlte man in seinen Darstellungen das ernste Anliegen mitschwingen, einen Hauch von Demut und feierlichem Ernst. Karajans Werkverständnis hielt stets Distanz zu jener Volksnähe und bezwingenden Frische, von der