

FONO-KRITIK

Fantasiestücke sind charakteristisch durchgeformt, und doch (oder vielleicht gerade dadurch) erhält der Zyklus eine imponierende Gesamtschau, die von der Klangmacht des Schlußstückes ausgeht und die populären Anfangsstücke eher unterinterpretiert. In den „Grillen“ entsteht der geforderte Humor unter Zurückhaltung dynamischer und tempomäßiger Extreme, wodurch erst der Raum für interpretatorische Hinweise in Form von Akzenten und kleinsten agogischen Rückungen geschaffen wird. Daß Brendel dabei über die Baßgeheimnisse des Mittelteils nicht pauschal hinwegspielt, sondern gerade ihnen besondere Spannung abzugewinnen weiß, wirft ein besonderes Licht auf seine Kunst. Ausgezeichnete gelingen ihm auch die „Langsam“-Teile der „Fabel“, wo sich auf kleinstem Raum Wunder an melodischer Gestaltung vollziehen und sich der Sinn der vielen Fermaten wie von selbst erschließt.

Die Fantasie op. 17 wird quasi mit Betonung des Schlußteils interpretiert, dessen häufig unterschätzte Achtel Brendel intensiv vor dem Hörer ausbreitet. Dagegen spart er sich nach fast bedächtigem Beginn die Leidenschaft des Kopfsatzes für dessen Durchführung auf, um anschließend mit seiner überragenden Piano-Kultur die Anläufe des Adagio-Epilogos um so sorgsamer abzutönen. Vielleicht hat die Einspielung zuviel Spielkultur, zuwenig Phantastik, doch zählt sie für mich in ihrer gestalterischen Intensität zu den eindrucksvollsten Aufnahmen des Katalogs.

Problematischer erscheint mir Brendels Haydn-Sicht: Überall ist die Arbeit des Interpreten spürbar (auch im durchaus vernehmbaren Mitbrummen), hier wird Musik geformt, weniger gespielt. Das hat natürlich Größe etwa im Kopfsatz der C-Dur-Sonate (Hob. XVI:50), doch stellt Brendels Stil im Falle der Finali durchaus eine Verkürzung der Werkcharakteristika dar. Die Aufnahmen bedeuten für Freunde des virtuosens Klavierspiels nicht das Optimum, wer jedoch Haydns Werke unter pianistischem Hochdruck erleben will, dem sei die Aufnahme empfohlen.

Nikolaus Deckenbrock



Hoher Repertoirewert.

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Sieben Charakterstücke op. 7, Trois Caprices op. 33; Marian Friedman (Klavier); Jecklin-Disco 571 (1 S 30)

Aufnahmedatum: (P) 1982

Klangbild: Verfärbt, trocken, insgesamt auffallend unkomfortabel.

Fertigung: In Anbetracht des unbefriedigenden Klangbilds keine ins Gewicht fallenden Störungen.

Vergleichseinspielungen: Larrocha (op. 33 Nr. 1: Decca 6.42253 AW), Musulin (op. 7 Nr. 1: DG 135129).

Sicherlich ist Marian Friedmans Einspielung der Caprices op. 33 und der Charakterstücke op. 7 nicht das letzte Wort zu einem leider wenig beachteten Kapitel Mendelssohnscher Klaviermusik. Im Unterschied zu den relativ häufig gespielten „Variations sérieuses“ op. 54, der bedeutenden und gelegentlich aufgeführten „Phantasie“ op. 28 und einer konzentrierten Auswahl von „Liedern ohne Worte“ gingen die Interpreten in den letzten Jahrzehnten fast provokant an diesen – unter anderem von Schumann hochgeschätzten – Charakterskizzen und flüssig



angelegten Caprices vorüber.

Marian Friedmans Klavierspiel möchte ich als eine Mischung aus gediegener, im Detail nicht immer ganz egalere und zuverlässiger Technik und blasser, jedoch nicht unsympathischer gedanklicher Invention beschreiben. Man darf im Verlauf der mobilen, Elfenspuk ähnlichen Caprice-Partien auf keinen Fall an Murray Perahias verblüffend geschmeidige Darstellung der Klavierkonzert-Finali denken, auch nicht an Duchables kontrolliertes Furioso und schon gar nicht an Rudolf Serkins ungeglättetes Brio, als er einst mit Ormandy die Klavierkonzerte und das Capriccio brillante op. 22 vorführte (CBS). Im Allegro-Fluß der aus Johannesburg stammenden Marian Friedman sind immer wieder Nahtstellen zu bemerken, wodurch bei den nicht eben kurz angelegten Caprices op. 33 mitunter die kompositorische Linie untergraben wird. Die Stücke – man verzeihe mir diesen Ausdruck – hängen in dieser Einspielung etwas durch, oder es gebricht ihnen in den bemerkenswert edel erdachten Caprice-Einleitungen an sprechendem Ausdruck und kantabler Überfeinerung.

Es spricht für die Pianistin, daß sie, um die sieben Charakterstücke nachträglich zu verbinden und abzurunden, am Ende der ersten Seite das Eröffnungstück op. 7 Nr. 1 („Sanft mit Empfindung“) wiederholt. Diese Maßnahme soll die knappe Spieldauer der Jecklin-Platte verlängern. Für den Katalog ergibt sich nun folgende Situation: Die Musulin-Einspielung von op. 7 Nr. 1 ist längst gestrichen und Alicia de Larrocha Aufnahme des ersten Caprice aus Opus 33 weckt allenfalls den Appetit auf die übrigen zwei.

Peter Cossé

NEUERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel



Schwedische Mixtur.

BACH, Präludium und Fuge f-Moll BWV 534, REGER, Präludium d-Moll op. 65, GIGOUT, Toccata si mineur, BONDEMAN, 8 Improvisationen über Choralmelodien; Anders Bonde- mann an der Orgel der Jacobs-Kirche von Stockholm;

BIS LP 193 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 2./3.9.1981

Klangbild: Großer Raumklang und große Dynamik.

Fertigung: Einwandfrei.

Der schwedische Organist Anders Bonde- mann stellt sich an der Orgel seiner Kirche mit einem breiten Spektrum organistischer Kunst vor, einschließlich zunftgemäßer Improvisationsproben. Es nimmt für ihn ein, daß er von Bach Präludium und Fuge f-Moll wählte, ein eher selten gespieltes Werk, obwohl es ein Satz von mitreißender, bezwingender Größe ist. Die Gravität seines Spiels ist im Präludium als Folge des Zusammenwirkens von großer Orgel (70 Register, 5 Manuale), großer Akustik und Pleno-Registrierung einleuchtend. Die kammermusikalisch registrierte Fuge hingegen, mithin ungefährdet von Raum und Klangmassen, spielt er zu episch, zu gleichmäßig im Fluß. Dies ist weniger eine Frage des Tempos (sie dauert bei Bonde- mann mit 5' 07" fast genau so lang wie bei Walcha mit 5' 13" auf DG Archiv 1983 06 aus dem Jahre 1962), als der Phrasierung. Schon der Triller des ungewöhnlich kühnen, fast zwei Oktaven umfassenden Fugenthemas müßte schärfer angespielt werden, die nachfolgenden Viertel plastischer artikuliert. So verliert der aus der Spannung von kühngezackter Gestalt und fahler Tonart lebende melodische Duktus viel von seiner Wirkung: die unscharfe Zeichnung resultiert in eingeebener Brillanz.

Regers op. 65 wird angemessen gespielt und zeigt in der Registrierung, ebenso wie Gigouts Toccata, die großen klanglichen Möglichkeiten der Orgel. Gigout (1844-1925) war Schüler von Saint-Saëns und Organist an St. Augustin, Paris. Die h-Moll-Toccata, eines seiner bekanntesten Stücke, lebt aber (in Übereinstimmung mit der Tradition der Gattung) mehr von glänzendem, motorisch-bewegtem Figurenwerk und improvisatorischem Gestus als von der Subtilität ihrer Klangmuster. Der subtileren Vorführung dieser Klangfarbenpalette scheint die B-Seite der Platte gewidmet zu sein, die ganz von den Improvisationen des 1937 geborenen, bei Alf Linder (Stockholm), Helmut Walcha und Cor Kee geschulten, in Skandinavien bekannten Organisten ausgefüllt wird. Die Reichweite der kurzen Stücke geht dabei von schräg-burlesken Inventionen (Nr. 2) bis zu verschwimmend zarten, impressionistischen Gebilden mit komplexem Satz (Nr. 7 und 8).

Das Instrument ist ein historisches Ragout. Erbaut wurde es 1746 von O. Hedlund (der Prospekt ist original erhalten), dann umgebaut 1840, 1862, 1914 und zuletzt 1976 (durch Marcussen). Nur wenige Register (etwa neun) verwenden altes Pfeifenmaterial. Trotzdem ist das Klangbild im ganzen sympathisch und in den geschickt vorgeführten Einzelspektren reizvoll und ebenso vielfältig wie die (Um-)Baugeschichte der Orgel.

Klaus Peter Richter



Vergleichsmöglichkeit der drei Orgeln des Bremer Doms.

Orgelkonzert im Dom zu Bremen mit Werken von: ATTAIGNANT, BUXTEHUDE, GIGOUT, REGER, TOURNEMIRE; Wolfgang Baumgratz (Orgel); Christophorus SCGLX 73972 (1 S 30)

Klangbild: Entsprechend dem Aufbau der Or-

geln unterschiedlich.

Fertigung: Gut.

In Kirchen mit Kathedralcharakter findet man neben der Hauptorgel vielfach noch eine zweite, oft für Sonderzwecke bestimmt. Der Bremer Dom hat sogar drei: eine einmanualige Gottfried Silbermann-Orgel 1/9 von 1745, eine 1966 erbaute III/36 von Vulpen, genannt „Bach“-Orgel, im Nordschiff stehend, und die Sauer-Hauptorgel von 1894, die 1939 von Walcker mit neuem Spieltisch versehen und auf 102 Stimmen vergrößert wurde. Es ist nicht ohne Reiz, auf einer Platte alle drei zu hören, natürlich mit stilistisch angepaßter Vortragsfolge. Wolfgang Baumgratz hat eine gute Auswahl getroffen. Über das Generalthema des gregorianischen „Te Deum laudamus“ wird auf der Silbermannorgel für die Frührenaissance Pierre Attaignant gespielt, auf der „Bachorgel“ für das Barock die fast gleichaltrigen Buxtehude- und Gigault-Kompositionen, auf der Hauptorgel Reger sowie eine Improvisation von Tournemire (von Duruflé rekonstruiert), Musik also, die etwa ein halbes Jahrhundert vor unserer Zeit liegt. Attaignant wird stark unterschiedlich registriert und bleibt mit seinen 15 Versetten deshalb gut verfolgbare. Die stillen Register 8' und 4', letzteres auch solo verwandt, sind besonders wohltuend; die Plenumfülle ist erstaunlich, jedoch wirken manche Höhen etwas spitz (Mikrofoneinstellung?). Buxtehude steht uns mit seiner steiligen Choralphantasie formal doch schon weit näher. Dem Toccata-mäßigen Präludium und dem leicht fugierten Zwischenteil folgen in variierten Form und in einer der sonstigen Druckausgabe geänderten Reihenfolge 1, 4, 2, 3 die vier Verse des „Te Deums“ mit glaubwürdiger Steigerung. Die 16 Versetten des französischen Zeigenossen Gigault sind durch die reichhaltige Registrierung, in der nach französischem Vorbild die Zungenstimmen eine wesentliche Rolle spielen, ebenfalls bestens überschaubar. Die von Vulpen-Orgel klingt gerade hier besonders schön, satt und geschlossen. Nur die tiefe Lage der Baßposaune scheint zu dominierend, was mir auch bei einer anderen Orgel ähnlicher Größe aus dem gleichen Hause aufgefallen war.

Gegenüber dieser Orgel wirkt die Hauptorgel bei Reger und Tournemire eher romantisch und etwas dicklich. Regers Requiem aus op. 59 bleibt stilistisch unverkennbar. Beachtenswert ist der heute arg vernachlässigte Tournemire. Auf der Orgelbank C. Francks amtierend, war die Improvisation auf der Grundlage gregorianischer Motive seine besondere Stärke; ja man kann sagen, daß er in den formalen, wie harmonischen Strukturen einen eigenen Personalstil besonderer Ausstrahlung zu präsentieren wußte. Technisch und klanglich genügt diese Einspielung im allgemeinen hohen Ansprüchen. Stellenweise hat man allerdings den Eindruck, besonders bei den Höhen, daß hinsichtlich der Mikrofonstellung etwas mehr Vorstudien am Platz gewesen wären.

Herbert Briefs



Die Prinzessin und der Bach-Sohn: Orgelwerke auf dem Instrument, für das sie geschrieben wurden.

C. PH. E. BACH, Sonaten für Prinzessin Anna Amalia und sämtliche Stücke für Orgel; Roland Münch an der Migend-Orgel in Berlin-Karlshorst/DDR;



Christophorus (musica practica) SCK 70 361 (2 S 30)

Klangbild: Natürlicher Raumklang, präsent.

Fertigung: Leichte Vorechos, gelegentliche Außengeräusche (Kirche!), sonst einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Herbert Tachezi, Telefunken, Das Alte Werk (6.35 453 EX)

Dies ist die zweite Aufnahme sämtlicher von Carl Philipp Emanuel Bach vorliegender Orgelstücke, die sich aber, zu Recht vorsichtig, nicht als „Gesamtes Orgelwerk“ anpreist. Denn die sechs Sonaten für die preußische Prinzessin werden zwar als Orgelsonaten behandelt, sind aber, damaliger Praxis entsprechend und auch einigen satztechnischen Details zufolge, eher oder ebenso auch auf anderen Tasteninstrumenten zu spielen. Dennoch macht gerade das Instrument das Unverwechselbare dieser Aufnahme aus: Es ist die Hausorgel, die 1755 von Peter Migend für die Prinzessin Anna Amalia, einer Schwester Friedrichs II. von Preußen, in deren Palais Unter den Linden aufgestellt wurde. Als im gleichen Jahr vier der sechs Sonaten fertig waren, vermerkte Philipp Emanuel, sie seien „für eine Prinzessin gemacht, die kein Pedal und keine Schwierigkeiten spielen konnte, ob sie sich gleich eine schöne Orgel mit 2 Clavieren und Pedal machen ließ, und gerne darauf spielte“. Nach wechselvollen Schicksalen steht die von Schuke restaurierte Orgel (mit 22 klingenden Registern) in der evangelischen Kirche „Zur frohen Botschaft“ in Berlin-Karlshorst.

Der Organist Roland Münch, aus der Leipziger Organistenschule, spielte für Radio DDR die für Anna Amalia und ihr Instrument geschriebenen Sonaten ein, dazu fünf weitere Orgelstücke, die jetzt in diesem Doppelalbum vorliegen. Er nutzt geschickt die farblichen Möglichkeiten des schönen Instruments, verläßt aber kaum die Pfade des zu Erwartenden. Pleno- und Soloregistrierungen sind ebenso „richtig“ gewählt wie der Pulsschlag der Sonatensätze. Was etwas zu kurz kommt, ist die Brücken-Stellung des Bach-Sohns zwischen Barock, dem Münch unüberhörbar zuneigt, und dem ausgehenden Jahrhundert, ob man nun Etiketten wie Rokoko oder „Empfindsamkeit“ gebrauchen will. So fehlt der rhapsodische Atem, die sensible Rubato-Technik, wie sie Herbert Tachezi bei denselben Kompositionen (auf einem der Migend-Orgel vergleichbarem Tiroler Instrument) anwendet.

Das „Adagio per il organo“ d-Moll spielt Münch als sanft schwingendes Trio. Die Fugen d-Moll und Es-Dur, das Präludium D-Dur sowie Phantasie und Fuge c-Moll kommen in ihrem alter-

tümlichen Formengerüst am ehesten der Motorik seiner Interpretation entgegen. Doch auch hier ist das chromatische Expressivo etwa bei Tachezi besser aufgehoben. Herbert Glossner



Couperin le grand von deutscher Hand mit französischen (Engels-)Zungen.

COUPERIN, Messe solennelle à l'usage des paroisses; Wolfgang Rübsam an der Callinet-Orgel der St. Martins-Kirche zu Masevaux; Bellaphon 680.01.026 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Klare, natürliche Zeichnung, präsent, manchmal etwas trocken.

Fertigung: Einwandfrei.

COUPERIN, Messe à l'usage des couvents; Wolfgang Rübsam an der Callinet-Orgel der St. Martins-Kirche zu Masevaux; Bellaphon 680.01.027 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Klare, natürliche Zeichnung, präsent, manchmal etwas trocken.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Michel Chapuis (harmonia mundi France HMF).

Zur Zeit des „Sonnenkönigs“ war Couperin, den man „le grand“ nannte, Hoforganist des vierzehnten Ludwigs ebenso wie des fünfzehnten. Höfisches Gepräge, Schwung und Zierat dieser Epoche fließen auch in die Musik dieser Zeit ein. Couperin macht da keine Ausnahme, aber er selbst ist – was Souveränität und Einfallsreichtum im Umgang mit musikalischen Formen anbelangt – eine Ausnahmeerscheinung. Wolfgang Rübsam ist allerdings für Couperins Werke ein grandioser Interpret – nicht von ungefähr ist der 1946 in Gießen geborene Schüler von Helmut Walcha und Marie-Claire Alain seit mehreren Jahren Professor in den USA. Er bringt das funkelnde „plein jeu“ federnd und den gregorianisch-sänglich empfundenen Melodiebogen solistisch, kostet die farbigen Register Krummhorn („Cromorne“) und „Voix-humaine“ aus, läßt das „Cornet“ rauschen und die nasalen Terzmischungen singen. Er folgt der Musik, die ja ihrer gottesdienstlichen Herkunft nach instrumentalen Gesang darstellt, setzt Pausen und Verzögerungen wohlkalkuliert ein, artikuliert markant zum höheren Ruhm des Komponisten – und des Instruments! Denn Rübsams Registrierung und Spielweise lassen die 1973/75 von dem Straßburger Meister Alfred Kern praktisch neu erbaute viermanualige mechanische Orgel in allen Farben leuchten. Daß Rübsam „an der Callinet-Orgel der St. Martins-Kirche zu Masevaux“ spiele, ist insofern irreführend, als dieses Instrument von 1840 einen großen Brand Ende der 60er Jahre nicht überstanden hat. Aber es mag die Inspiration oder die Herausforderung des originalen Instruments gewesen sein, die zu einem so klaren und doch weichen Klang, zu so subtiler Intonation der neuen Orgel geführt hat. Die beiden Orgel-Messen, für den Gebrauch in Pfarrkirchen die eine, in Klöstern die andere, folgen dem Ordinarium vom Kyrie bis zum Agnus dei bzw. Deo gratias, teilweise in mehreren „Couplets“ ein Stück entfaltend, das kaum einmal mehr als zweieinhalb Minuten dauert, nur Offertorium und Elevation brauchen mehr Zeit. Es wird hier die hohe Schule der französischen Orgelmusiktradition hörbar, Funktion und praktisches Erfordernis in kunstvoll ausge-

FONO-KRITIK

führten Miniaturen Klang werden zu lassen. Kein Franzose könnte diese Couperin-Einspielungen Rübsams übertreffen. *Herbert Glossner*



Sächsische Orgel-Hochkultur.

HISTORISCHE ORGELN: SACHSEN, die Silbermann-Orgeln in Helbigsdorf, Großhartmannsdorf, Freiberg und Pfaffroda; BACH, Präludium und Fuge C-Dur BWV 547, Fantasie und Fuge c-Moll BWV 537, Canzona d-Moll BWV 588, Fantasie c-Moll BWV 562, Fuge G-Dur BWV 577, 3 Choralbearbeitungen über Allein Gott in der Höh' sei Ehr BWV 715-717; Erich Piastetzki, Michael Pohl, Hans Otto, Helmut Gleim (Orgel); Christophorus SCGLX 73968 (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: Nicht angegeben. Klangbild: Durchwegs transparent und sehr konzentrisch. Fertigung: Einwandfrei.

Aus dem Œuvre des großen Orgelbauers Gottfried Silbermann (1683-1753), dessen Gesamtzahl um die 30-40 Instrumente liegt, führt die Platte fünf vor. Darunter sind die bekanntesten die aus dem Dom zu Freiberg und aus Großhartmannsdorf. Außer der Hauptorgel des Freiburger Domes handelt es sich um kleinere, aber nicht minder reizvolle Instrumente. Und gerade an ihnen läßt sich ein Stück der These von der Kongenialität der beiden Zeitgenossen J.S. Bach und G. Silbermann in Sachen Orgel exemplifizieren. Obwohl es nämlich eine „Bach-Orgel“ im konkreten, historisch-genauen Sinn nicht gibt, wirkt die Musik Bachs der vorliegenden Aufnahme auf allen Instrumenten als ein dieser Musik entsprechendes Klangmedium. Die trockene, „kleine“ Akustik der Orgel in Großhartmannsdorf (1741, 21 Register in 2 Manualen und Pedal) erlaubt in Präludium und Fuge C-Dur ein schnelles, zügiges Tempo. Erich Piastetzki, Jahrgang 1932, Schüler von Hans Heintze und Joseph Ahrens, registriert ausgezeichnet und sehr durchsichtig. Gleiches gilt für die Orgel der Dorfkirche zu Pfaffroda (1715, 14 Register in Manual und Pedal), die aber im ganzen archaischer, herber und dunkler klingt, bei noch trockenerer Akustik.

Sicher verleitete eine für zügige Tempi ähnlich günstige Akustik in der Dorfkirche zu Helbigsdorf, bei gleicher Präzision des Instruments (von 1728, mit 17 Registern in 2 Manualen und Pedal), zu einer sehr rasanten Darstellung der c-Moll-Fuge BWV 537. Bei aller stupenden Brillanz des Spielers, Michael Pohl, Jahrgang 1940, Schüler der Leipziger Organistenelite (Hannes Kästner, Robert Köbler und Rolf Reuter), ist die Interpretation zu sehr dem Jet-Zeitalter angepaßt. Die Tempi des zu früh verstorbene Robert Köbler waren übrigens berühmt... Dramatik, Tiefinn und Wucht dieser unerhörten Fuge verlangen zwingend nach einem größeren Instrument, größerer Akustik und einer weniger sanguinischen Darstellung. Gut getroffen ist hingegen, in Anbetracht ähnlicher Satzdimensionen, die Wahl des großen Silbermann-Instruments im Freiburger Dom für die Canzona d-Moll. Hans Otto, Jahrgang 1922, Domkantor und -organist, Schüler von Straube, Wilhelm Weismann und Johannes Weyrauch, trägt sie meisterhaft vor. Die Hauptorgel des Doms, eingeweiht 1714 (45 Register in 3 Manualen und Pedal), war das zweite Werk Silbermanns und begründete seinen

Ruf in Sachsen. Von der großen Akustik profitiert auch die Chororgel des Doms, erbaut 1719 für die Johanniskirche und 1938/39 in den Dom überführt (14 Register in Manual und Pedal). Besonders die Pedalpartien der c-Moll-Fantasie BWV 562, gespielt von Helmut Gleim (Jahrgang 1935, Schüler von Heinz Wunderlich, Halle) überzeugen hier. Glückliches Sachsen: mit Silbermann-Orgeln im kleinsten Dorf!

Klaus Peter Richter



Romantische „Hit-Parade“ mit Peter Hurford.

ROMANTISCHE ORGELMUSIK VON: WIDOR, VIERNE, ALAIN, FRANCK, KARG-ELERT, BRAHMS, MENDELSSOHN, REGER; Einzelsätze, Choralvorspiele und freie Werke; Peter Hurford (Orgel); Decca 6.42863 AZ (1 S 30) Digital Aufnahmezeitpunkt: 1983 Klangbild: Natürliche räumliche Präsenz. Fertigung: Auf der A-Seite leichtes Knacken, sonst ganz hervorragend.



gel bleibt kein Ausweg! Auf der ersten Seite sind die Franzosen mit der rasanten Toccata aus Charles-Marie Widors Symphonie Nr. 5, der Berceuse aus „24 Pièces en style libre“ von Louis Vierne und César Francks großem a-Moll-Choral vertreten. Die berühmten „Litanies“ von Jehan Alain (1911-1940) sind dagegen nicht so einfach der Romantik zuzurechnen – so ungebrochen die französische Traditionslinie vom 19. ins 20. Jahrhundert auch ist.

Die „deutsche Seite“ enthält immerhin zwei komplette größere Werke, Mendelssohns a-Moll-Sonate op. 65 Nr. 3 und Max Regers Introduction und Passacaglia d-Moll, ansonsten drei Choralvorspiele von Brahms (aus op. 122) und „Nun danket alle Gott“ als eindrucksvoller Triumphmarsch von Siegfried Karg-Elert (op. 65, Nr. 59).

So brillant Hurford registriert – der Franck-Choral ließe sich auf dem 60-Register-Prunkinstrument wohl noch „französischer“ realisieren. Aber im ganzen bleibt auffallend, wie stilgerecht der britische Bach-Spezialist Hurford französi-

sche und deutsche Orgelromantik zu gestalten, und das heißt auch: miteinander zu konfrontieren weiß. Falls einen nicht zuvor schon, siehe oben, das Grauen vor solchem Sammelsurium packt... *Herbert Glossner*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Lieder



Geglückte Erstaufnahme wertvoller Kompositionen.

BELLINI, Composizioni da camera per canto e pianoforte: La farfalletta, Quando incise su quel marmo, Sogno d'infanzia, L'abbandono, L'allegro marinaro, Torna, vezzosa Fillide, Tre ariette, sei ariette; Veronika Kincses (Sopran), Loránt Szűcs (Klavier); Hungaroton SLPX 12423 (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: 1982 Klangbild: Nicht frei von Schärfen, doch im allgemeinen offen und klar. Fertigung: Gelegentliche Schürftöne.

Italienische Sopranistinnen und Tenöre nehmen diese kleinen Stücke gern in ihre Konzertprogramme auf. Dadurch sind einige der Bellini-Romanzen auch dem Plattenhörer bekannt geworden (zu nennen ist da vor allem das Pavarotti-Recital auf Decca). Eine so reiche Auswahl, wie sie die Hungaroton-Aufnahme bietet, hat es jedoch meines Wissens bisher noch nicht gegeben. Einiges darunter nimmt den Rang von Gelegenheitswerken ein, doch das meiste zeigt ernsthaftes Streben und inspirierte Arbeit auf. Bellini war ein hochbegabter Musiker, er hätte sicherlich noch Großes geschaffen, wenn er nicht so jung gestorben wäre. Unter seinen Canzonetten und Arien findet sich so manches Juwel. Die teils heiteren, teils melancholisch-verträumten Gesänge sind von volksliedhafter Melodik.

Falls jemand in dieser Sammlung das (vor allem durch Caruso bekannt gewordene) „Fenestre che lucive“ vermissen sollte, so ist dazu zu sagen, daß dies eine „untersobene“ Bellini-Komposition ist – ein analoger Fall zu „Nina“ von Pergolesi und „Pietà, Signore“ von Stradella. Veronika Kincses ist eine prominente Kraft der Staatsoper Budapest, dem Plattenhörer von zahlreichen Aufnahmen her bekannt (Goldmarcks „Königin von Saba“). Ein großer, fülliger Sopran, dramatisch, steigerungsfähig. Vielleicht um eine Spur zu massiv für die zumeist sehr zarten Gesangsstücke, doch in Vortrag und gesanglicher Ausführung untadelig. Auch der Pianist Loránt Szűcs bewältigt seine zum Teil recht anspruchsvolle Aufgabe einwandfrei.

Clemens Höslinger



Liederzyklen aus Amerika und England in verhaltener Interpretation.

BARBER, Nocturne, op. 13. Nr. 4, Sleep Now, op. 10. Nr. 2, Sure On This Shining Night, op. 13. Nr. 3, The Secrets Of The Old, op. 13. Nr. 2,

A Nun Takes The Veil (Heaven-Heaven), op. 13. Nr. 1, I Hear An Army, op. 10. Nr. 3, Now Have I Fed And Eaten Up The Rose, op. 45. Nr. 1, A Green Lowland Of Pianos, op. 45. Nr. 2, O Boundless, Boundless Evening, op. 45. Nr. 3, BRITTEN, A Charm Of Lullabies, op. 41; Folksong Arrangements (The Salley Gardens, Come you not from Newcastle?, The Plough Boy, O Waly, Waly, Sweet Polly Oliver); Glenda Maurice (Mezzosopran), David Garvey (Klavier); Etcetera ETC 1002 (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: 1982 (?) Klangbild: Eng und gedämpft, sehr trocken. Fertigung: Ordentlich.

Diese Aufnahme führt in weniger bekannte Bereiche der Vokalliteratur unseres Jahrhunderts. Von Samuel Barber waren bisher auf dem Schallplattenmarkt nur einige seiner Instrumentalwerke bzw. Teile aus seinen Opern vorhanden; für die vorliegende Platte wurde ein geschmackvoller „Liederkreis“ aus zwei in den späten dreißiger Jahren veröffentlichten Vokalzyklen Samuel Barbers zusammengestellt, mit gemeinsamer Nacht-Thematik, wozu die drei Lieder des drei Jahrzehnte späteren Opus 45 mit ihrer Abendstimmung treffend passen. Es lohnt sich, diese eigentlich romantischen Liedkompositionen kennenzulernen: es sind artistisch-schöne Werke, in farbenreicher Textvertonung, voller Ausdruckskraft, die Glenda Maurice musika-



lisch und stimmlich gut gestaltet. Ihr dunkles Mezzo-Timbre entzückt zwar nicht durch besondere sinnliche Schönheit oder durch Glanz und Wärme des vibrato, aber die Sängerin geht mit ihrem Stimmmaterial kultiviert um. Aus Mangel an Konkurrenz kann man schwer feststellen, ob Samuel Barbers Lieder etwas mehr an Gefühlen enthalten als diese solide und eigentlich wenig spannende Atmosphäre der Wiedergabe vermuten läßt; es ist aber wahrscheinlich, daß eine innigere Lyrik der Interpreten im Lied „Sure On This Shining Night“ oder eine dramatischere Formulierung in „I Hear An Army“ diese Stücke wirkungsvoller zu Gehör bringen könnten. Dies bezieht sich in erhöhtem Maße auf die Britten-Kompositionen. Außer der auf dem deutschen Schallplattenmarkt nicht erreichbaren Aufnahme von Alfreda Hodgson/K. Swallow (Pavilion/Pearl SHE 559) enthält nur diejenige von Glenda Maurice Britten's „A Charm of Lullabies“, den einzigen Liederzyklus, den Britten zwischen 1940 und 65 nicht ausdrücklich für Peter Pears (sondern für Nancy Evans) schrieb.

Diese fünf Lieder (außer dem letzten Stück) haben mit der traditionellen Wiegenliedgattung nicht viel zu tun: statt idyllisch in den Schlaf zu wiegen, handeln sie von zukünftigen Tragödien und Sünden. Von dieser düsteren Stimmung veranschaulicht Glenda Maurice nur wenig: es fehlt z. B. die pointierte Wiedergabe des besonderen dynamischen Effektes im vierten Lied, wo die ihr Kind mit Alpträumen und Visionen erschreckende Mutter das Wort „quiet“ laut singen muß. Britten's prächtige Volksliedbearbeitungen erleben auf dieser Platte eine korrekte, aber farblose Darstellung, die im Vergleich mit den legendären Interpretationen eines Peter Pears oder Alfred Deller besonders eintönig wirkt.

David Garvey begleitet die Sängerin ordentlich, aber mit sehr hartem und trockenem Anschlag, der am Anfang des fünften Liedes in Britten's Lullaby-Zyklus die intime Stimmung des langen Gesangssolos verdirbt und im „militärischen“ Part der Barber-Komposition „I Hear An Army“ die Sängerin übertönt.

Éva Pintér



Vorzügliche Darbietung, der Brahms-Gesamtedition zugehörig.

BRAHMS, Liebeslieder op. 52, Neue Liebeslieder op. 65 (Walzer), Drei Quartette op. 64; Edith Mathis (Sopran), Brigitte Fassbaender (Alt), Peter Schreier (Tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Karl Engel und Wolfgang Sawallisch (Klavier); DG 2532 094 (1 S 30) Digital Aufnahmezeitpunkt: September 1981 Klangbild: Ungemein transparent und ausgewogen. Fertigung: Einwandfrei.

Diese Publikation braucht bloß mit wenigen Worten angezeigt zu werden; handelt es sich hier doch um die Auskoppelung der Stücke aus der Fünf-Platten-Kassette „Vokal-Ensembles“ der neuen Brahms-Gedenk-Edition (DG 2740 280) – eine Kassette übrigens, die selbst in solch anspruchsvollem Rahmen besonders geglückt ist. Letztlich angemessener als die chorische Ausführung will mir hierfür immer noch die solistische Besetzung erscheinen. Mit dem Gesangsquartett Mathis/Fassbaender/Schreier/Fischer-Dieskau ist da wirklich die optimale Homogenität erreicht worden (untadelig auch die beiden prominenten Klavierbegleiter Engel und Sawallisch). Von nun an sollte gerade diese Einspiegelung künstlerische Maßstäbe setzen.

Werner Bollert



Feinsinniges Schubert-Bild ohne dramatische Akzente.

SCHUBERT, An die Musik D. 547, Schwestergruß D. 762, Sei mir gegrüßt D. 741, Die Blumen-sprache D. 519, An den Mond D. 296, Abendbilder D. 650, Frühlingsehnsucht D. 957/3 (nicht 5!) aus Schwanengesang, Erster Verlust D. 226, Nachthympne D. 687, Die Sterne D. 684, Der Knabe D. 692, Wiegenlied D. 498, Bertas Lied in der Nacht D. 653; Elly Ameling (Sopran), Dalton Baldwin (Klavier); Philips 6514 298 (1 S 30) Digital Aufnahmezeitpunkt: 1983 (?)

Klangbild: Etwas fern, zu viel Hall. **Fertigung:** Einwandfrei.

Die Stimme von Elly Ameling erinnert mich mit ihrer transparenten Schönheit und zerbrechlichen Zartheit an ein feines Stück Sevres-Porzellan. Die Zeit hat die Frische des Timbres nicht abgenutzt, den Klang nicht entfärbt, wenngleich man eine erhöhte Vorsicht und Sorgfalt in der Stimmbehandlung bei dieser Aufnahme schon deutlich spüren kann. Elly Ameling kontrolliert ihre Dynamik streng und läßt ihre Stimme fast nie über ein mezzoforte hinausgehen; vermutlich ist sie sich bewußt, daß in den höheren dynamischen Regionen ihr Organ schon ein wenig zu scharf und hart klingen könnte. Die Intonation ist mit wenigen Ausnahmen (wie z. B. der Anfang in „An die Musik“) makellos; die Phrasen wirken genau abgemessen und elegant formuliert, allerdings ohne besondere dramatische Akzentuierung oder romantisches Pathos. Und gerade diese manchmal fast übertriebene Kontrolle und Ausgefeiltheit in Elly Amelings Interpretation erwecken im Zuhörer doch eine gewisse Unzufriedenheit. Denn die Zierlichkeit wird oft zur Geziertheit, z. B. beim „hingehauchten“ piano und pianissimo in den Liedern „Die Blumensprache“ oder „Frühlingsehnsucht“; in dieser „leichtbeschwingten“ Wiedergabe kommt der rhythmische Schwung der Daktylen wegen der häufig verschluckten Achtelnoten nicht zur Geltung. Einen etwas gleichförmigen Eindruck macht die Interpretation der berühmten Rückert-Vertonung „Sei mir gegrüßt“: hier fehlt nicht nur jene Leidenschaft, die der kuppelartig gespannten Melodie des Refrains einen richtigen Bekenntnis-Charakter geben könnte, sondern man vermißt auch die genaue Realisierung der schubertischen Dynamik. Bei den mehrmals wiederholten Motiven dieses Liedes wird dessen Mannigfaltigkeit nämlich durch die kontrastreiche Dynamik ebenso hervorgerufen wie durch die Harmonik, die kühnen Modulationen: bei „dem Neid der Schicksalsmächte zum Verdrusse“ kommen innerhalb von 4 Takten f-f-p-pp Zeichen vor – hiervon verwirklicht Elly Ameling nur sehr wenig, trotz aller Hilfe und dynamischen Plastizität ihres ausgezeichneten Partners Dalton Baldwin. Dieses Lied stellen Dietrich Fischer-Dieskau oder Peter Schreier viel dramatischer und schwungvoller dar. Einige Lieder bieten dann doch ein besonderes Erlebnis: die elegische Traurigkeit in „Erster Verlust“, die in der Klangfarbe meisterhaft unterschiedenen Dur-Moll-Wechsel in „Bertas Lied in der Nacht“, die Frische der Schlegel-Vertonung „Der Knabe“. Und ein erschütternd schöner „Schwestergruß“, wo Elly Ameling mit ihren transparenten pianos eine mystisch-geheimnisvolle Atmosphäre schafft; wo sie bei den Worten „Ich wandle schon im reinen Licht“ an den Abschied der „Rosamunde-Romanze“ („Im Leben fern, im Tode dein“) erinnert und wo sie dem Schluß die Stimmung einer wahren Verklärung verleiht.

Éva Pintér



Farbige Liedkompositionen mit exzellenter Stimmkultur dargeboten.

VON ZEMPLINSKY, Lieder aus op. 2, 5, 6, 7, 8, 10, 13, 22, 27; Steven Kimbrough (Bariton), Cord Garben (Klavier); Acanta 40.23 509 (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: (P) 1983 Klangbild: Weite Dynamik, aber im piano oft an