

FONO-KRITIK

Wiederveröffentlichungen
KLAVIERWERKE

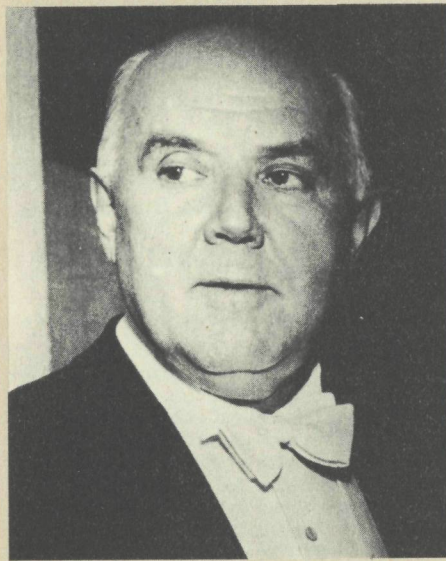
★ Erinnerung an einen berühmten
Debussy-Interpreten.

DEBUSSY, Werke für Klavier; Walter Gieseking (Klavier);
EMI F 667 473/78 (6 M 30); Sonderauflage für
jpc-Schallplatten, Postfach 2426, 4500 Osnabrück

Klangbild: Der historischen Aufnahmetechnik entsprechend ordentlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Walter Giesekings treuhänderische Kompetenz gegenüber Debussys Klavierwerk war lange Zeit unumstritten. Er war der einzige Pianist von Weltgeltung, der sich umfassend des kühnen harmonischen Neuerers annahm. Andere Interpreten wie etwa Arrau oder Rubinstein befaßten sich mit größeren (Arrau) oder kleineren (Rubinstein) Ausschnitten. Im Vergleich mit Gieseking mußte Rubinstein gar als selbstbezogener Feinschmecker erscheinen.

Die Wiederveröffentlichung von Giesekings Debussy – sechs Platten in einer Kassette – kommt zu einem Zeitpunkt, da Gieseking wieder akzeptiert wird. Denn es gab eine Phase, als sein impressionistisch koloriertes, gelegentlich flüchtig wirkendes Spiel die Ablehnung zu spüren bekam. Man warf Gieseking, nicht zu Unrecht, vor, daß er zuwenig bei den Details verharrete; die Idee über deren elementare Zusammensetzung stellte; klanglich verschleierte, was gerade klanglich zu entdecken gewesen wäre. Schließlich zeigte Michelangeli mit zwei Platten, wie sich die Alchimie des Klangs mit dem Sinn für Rhythmus und emotionale Erfahrung verbinden ließ. Vorher hatte der Franzose Michel Béroff Partei genommen für einen analytisch durchdrungenen, im Temperament ausgeglichenen Debussy. Nach Michelangeli sorgte Arraus Einspielung der Préludes für neue Information vorab im Bereich der stimmlichen Trennschärfe. Nach all diesen Sondierungen kann man das Verhältnis Gieseking-Debussy nicht mehr synonym nehmen. Doch die vollzogene Aufklärung macht, umgekehrt, wieder hellhörig für Giesekings Verdienste. Er ist wohl am stärksten da, wo er Stücke vorfindet, die sich in einem Zug darstellen lassen. Die erregte Gewalt, mit der er „Ce qu'a vu le vent de l'Ouest“ erzählt, der peitschende Gestus, der „Feux d'artifice“ durchwebt, das beinahe verächtliche Aufrollen des Prélude aus „Pour le piano“: das sind Höhepunkte synthetischen Begreifens, die man anderswo kaum vorfindet. Umgekehrt die langsameren, auch die atmosphärisch abwechslungsreichen Stücke wie „Des pas sur la neige“, „Hommage à Rameau“ oder auch die „Isle joyeuse“. Ihnen bleibt Gieseking die Differenziertheit sowohl des pianistischen Antriebs als auch der literarischen Berichterstattung schul-



Walter Gieseking

dig. Befehle wie „doucement en dehors“ mögen die alte Aufnahmetechnik überfordert haben. Aber die genialen barocken Assoziationen zu Rameaus Ehre sind denn doch zu leichtfertig abgehandelt. Und „Des pas sur la neige“, von Michelangeli als stiller Prozeß der Entfremdung großartig vollzogen, verharret in der Freundlichkeit des optischen Bilds. Weshalb dann der Stern? Um nachhaltig alle an Debussys Klavierwerk interessierten Hörer an einen Pianisten zu erinnern, der den Platz, den er verdient, noch nicht ganz wieder einnimmt. Der Dialog mit Gieseking ist in seiner Fruchtbarkeit nicht zu unterschätzen. *Martin Meyer*

★ Aufnahmen, die Berman's Ruf begründeten.

LISZT, Funérailles, Ungarische Rhapsodie Nr. 9, Schubert-Transkriptionen (Der Leiermann, Täuschung, Die junge Nonne, Ave Maria, Erlkönig, Wohin?); Lazar Berman (Klavier);
DG 2535753 (1 S/M 30)
Aufnahmedatum: 1961 und 1965

Klangbild: Weitgehend unverfärbter Klavierklang. Die Stereo-Seite (Schubert-Transkriptionen) ist der Mono-Seite in allen Belangen überlegen.
Fertigung: Rauschen, gelegentlich verklirrt.

Vor vielen Jahren, als bei der Deutschen Grammophon wohl noch niemand daran dachte, den russischen Pianisten Lazar Berman vor den Tschaikowsky-Karren eines Herbert von Karajan zu spannen, wurden auch im Rezensionsteil dieser Zeitschrift von Zeit zu Zeit einmal die nun offiziell vorliegenden Liszt-Einspielungen erwähnt. Schwärmerische Werte bezogen sich damals stets auf eine Reihe von Schubert-Trans-

skriptionen, aus denen die hochvirtuose, ungebremst dramatische Wiedergabe des „Erlkönig“ herausragte – ein Kapitel nonverbaler Liedmetaphorik, das in den folgenden Jahren zumindest auf der Schallplatte nicht wieder so drängend und pianistisch unverbraucht vorgetragen worden ist.

Die originale Melodia-Platte (016151-52) hat unter Sammlern die Runde gemacht. Sie lag stets bereit, wenn es darum ging, die „Legende“ Berman zu erhärten. Sie war aber auch willkommenes Auskunftsmittel, wenn eine stattliche Anzahl neuerer Berman-Aufnahmen Unsicherheit aufkommen ließ, denn der Fünfte des „Concours Reine Elisabeth“ 1965 enttäuschte von jenem Zeitpunkt an, als er im Westen „forciert“ wurde und buchstäblich im reifen Mannesalter seinem Ruf hinterherschleifte. Eine mächtige Agentur in den USA brachte es fertig, ihn quasi über Nacht zur Institution zu prägen. Berman gab Rätsel auf, indem er als ermüdeter Star durch die Konzertsäle zog, eher massige, denn durchpulste Interpretationen bot. Die Melodia-Übernahme der DG mit den imperial gesteigerten „Funérailles“, mit der wirkungsvoll gesetzten „Ungarischen Rhapsodie“ Nr. 9 (den „jungen“ Gilels erreicht Berman in diesem Falle nicht) und schließlich mit einer schier überwältigenden Schubert-Liszt-Gruppe ist nachdrücklichst zu empfehlen. Seit Sofronitzki ist es keinem russischen Pianisten gelungen, Schubertsches Melos und die Lisztsche Synthese aus Einfühlung und Formgebung so unwiderstehlich in den Griff zu bekommen. Spätere Einspielungen von Schubert-Liszt-Transkriptionen mit Klaus Hellwig (FSM 53185), Arnold Schalker (Orpheus 0602), Rabinovitch (Dischi Ricordi RCL 27019), Milne (HNH 4068), Bashkirow (Melodia 03931-32), Fazzari (RCA Victorla KV26), Ax (RCA ARL 1-1030) und Bingham (Meridian E 77019) sind der Schubert-Lisztschen Ausdruckskomplexität wesentliche Qualitäten schuldig geblieben. Besonders schmerzlich zeigte sich dies, wenn einer der Genannten den „Erlkönig“ in Angriff nahm. Berman selber hat dieses Stück 1977 noch einmal im Studio aufgenommen (CBS 76612). Die „sprachmusikalische“ Intensität der Erst-Einspielung erreichte er nicht annähernd. *Peter Cossé*

○ Viel Geräusch von alten Flügeln.

SCHUBERT, Grand Rondeau A-Dur D 951, Andantino varié h-Moll D 823, Fantaisie f-Moll D 940, Grande Marche es-Moll D 819, DIABELLI, Sonate D-Dur op. 33, C-Dur op. 37, WEBER, Huit pièces op. 60, Andante con variazioni op. 3, BRAHMS, Walzer op. 39 Nr. 15, 16, KUHLEAU, Sonate G-Dur op. 44 Nr. 1, CLEMENTI, Sonate Es-Dur op. 3 Nr. 2; Fritz Neumeyer, Rolf Junghanns (Klavier);
Tel. 6.35 584 EK (3 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1975/76

Klangbild: Geringfügiges Bandrauschen; etwas mulmiger Klang, in den Höhen beschnitten.
Fertigung: Platte 1 geringe Knister- und Knackgeräusche.

Vergleichseinspielungen:

Eschenbach/Frantz (EMI Electrola 1 C 157 –03317/18)
Kontarsky (DG 2531 050)

Diese Kassette ist eine Neuausgabe und Zusammenkopplung der immer noch im Bielefelder Katalog geführten Einzelplatten FSM Toccata 43 603, 53 612/13. Ihr Wert liegt in der Gegenüberstellung sieben verschiedener Flügel zwischen 1810 und 1864 aus der wertvollen Privatsammlung von Fritz Neumeyer. Vertreten sind neben mehreren Hammerflügeln ein Schrankflügel und ein Tafelklavier. Den Instrumenten sind auch zwei instruktive Textbeilagen gewidmet. Damit dürfte die Kassette am ehesten denjenigen ansprechen, der auf der Suche nach Klangbeispielen alter Flügel ist. Und in der Tat wird ihm viel Fremdartiges geboten: vielfältige Registrierungen (Pianozug, Fagottzug, Una Corda-Pedal etc.) bis hin zum sogenannten Janitscharen-Zug mit eingebauter Trommel und Glockenspiel (angewandt in Diabellis Sonate op. 37). Überhaupt betonen die Interpreten das Geräuschhafte dieser alten Flügeltypen; da ist ein Schnarren und Schnurren, Kratzen und Schep-pern, daß man leicht von den eigentlichen Kompositionen abgelenkt wird.

Die eingespielten Werke gehören zum Fundus einst populärer Hausmusik; es sind also für den musizierenden Hausmusikfreund keine Entdeckungen darunter, wohl aber für den bloßen Schallplattenhörer, dem selten genug solch ein Repertoire offeriert wird. Wer an den Kompositionen interessiert ist, sollte besser auf Paralleleinspielungen (mit modernen Flügeln) ausweichen. Dort werden seine Hörerwartungen hinsichtlich pianistischer Durchdringung der Kompositionen eher befriedigt. Als Kuriosität sei erwähnt, daß die Pianisten die beiden Brahms-Walzer attacca als dreiteilige Liedform (ABA) spielen. *Martin Elste*

Neueröffentlichungen
ORGELWERKE

○ Exkursion durch die norddeutsche
Orgellandschaft: reich an Klang,
bescheiden an Musik.

BUXTEHUDE, Präludium und Fuge a-Moll, Toccata G-Dur, SCHILDT, Magnificat Primi Modi, Allein Gott in der Höh' sei Ehr', Praeambulium in G, BÖHM, Auf meinen lieben Gott, Christum wir sollen loben schon, Ach, wie nützlich, ach wie flüchtig, HOFHAIMER, Carmen, aus Tabulaturbuch, Krakau, 1548, Ach reine zart, aus: Glogauer Liederbuch, Pavan, Nr. 26 aus: Dublin Virginalbook, ATTAING-NANT, Gaillarde in F, aus: Quatorze Gaillardes, Tallis Ex more docti aus: Mullinerbook, SICHER, In dulci jubilo, aus: Orgeltabulaturbuch 1503-31, Resonet in laudibus, Passamezzo-

Gaillarde Nr. 2 aus: Dublin Virginalbook, SIEFERT, Paduana in F, SCHEIDEMANN, Gaillarde in d, Praeambulium Nr. 4, Variationen über: Herr Christ, der einzig' Gottessohn, Toccata in G, Praeambulium Nr. 5, Variationen über: Christ lag in Todesbanden; Gustav Leonhardt (Orgel);
RCA RL 30765 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Durchsichtig und ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei bis auf Knakser, Seite 2 von Platte 1.

Gustav Leonhardt führt fünf historische Orgeln vor: St. Cosmae in Stade (erbaut von Berendt Huß 1668-73, restauriert von Jürgen Ahrend 1973-74), St. Materniani in Ochtersum (erbaut von Christian Klausung 1734, restauriert von Jürgen Ahrend 1973), Reformierte Kirche in Rysum (erbaut ca. 1513, restauriert von Ahrend und Brunzema 1959-60), St. Paulus in Uttum (erbaut um 1660, restauriert durch Ahrend und Brunzema 1956-57) und schließlich St. Marien in Marienhafte (erbaut 1713 durch Gerhard von Holy, restauriert durch Ahrend und Brunzema). Wie immer in dieser Editions-Reihe, werden ausführliche Hinweise auf bauliche Einzelheiten und Geschichte der Orgeln gegeben, die Dispositionen und die Registrierungen für die einzelnen Stücke mitgeteilt. Wie immer bleibt aber im Ungewissen, bis zu welchem Grade das hochkarätige Prädikat „authentisch“ durch den materiellen Sachverhalt von seiten der Instrumente legitimiert wird. Von der grundsätzlichen Problematik des Begriffes selbst, der zweifellos eine hochmodische Perspektive des gegenwärtigen, öffentlichen Musizierens bezeichnet, einmal ganz abgesehen. Wenn wir aber dessen ungeachtet einmal annehmen, wir hätten, trotz unserer heutigen Ohren und Erfahrungen aus dem 20. Jahrhundert, nebst den „authentischen“ Orgeln auch ein „authentisches“ Hörvermögen, so steht einem positiven Urteil über diese Klangbilder aus dem Norden nichts entgegen. Der klangliche Typus ist in allen Fällen ähnlich; seine Richtung bezeichnet sich im Großen, wenn man weiß, daß mit St. Cosmae in Stade Arp Schnitger in Verbindung gebracht wird, der dort als Geselle mitwirkte oder daß die Rysumer Orgel möglicherweise Material aus einem älteren Instrument, gefertigt in Groningen, verwendet. Teilweise sind die Instrumente mitteltönig gestimmt, was besonders die Orgel von St. Paulus, Uttum, sehr reizvoll macht. Dieses Instrument ragt überhaupt durch einen eigenwilligen, bis zur Sprödigkeit gehenden Klangcharakter heraus. Leonhardt spielt Schildt, Siefert und Scheidemann darauf. Nachdem der Interpret (bekanntermaßen) nicht gerade ein Ausbund an Temperament ist, gerät das virtuos-konzertante Element, das in den Stücken von Buxtehude und Böhm ein konstitutives, mitkomponiertes Satzelement ist, auf dessen Entfaltung gerechnet wird, zu kurz. (Die Buxtehude-Stücke werden übrigens nach der Hedar-Gesamtausgabe bezeichnet, obwohl das Werkverzeichnis von Karstädt inzwischen weit besser eingeführt ist). Auch die ohnehin etwas stereotypen Oberstimmenkolorierungen bei Schildt oder Sicher wirken oft eintöniger, als es sein müßte. Einige der Choralvariationen (namentlich Böhm's „Auf meinen lieben Gott“)

geraten zu verhalten und abgeklärt, ohne indes wirklich meditative Dimension zu erreichen: ein abgezieltes Exerzitium. Innerhalb dieser verhaltenen Auffassung gelingt eine echt meditative Größe nur in Scheidemanns Variationen über „Herr Christ, der einzig' Gottessohn“ und „Christ lag in Todesbanden“ auf der letzten Plattenseite. Sehr positiv ist allerdings das Registriergeschick zu werten, mit dem Leonhardt die Vorführung der verschiedenartigen Farben und Klangspezifika aller Register disponiert, besonders in den Variationssätzen. *Klaus Peter Richter*

○ Hindemith aus ungarischem
Blickwinkel.

HINDEMITH, Sonaten für Orgel Nr. 1 – 3, FARKAS, „Canephora“, Five Pieces for Organ; Sebestyén Pécsi (Orgel);
Hungaroton SLPX 12137 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Größtenteils ausgewogen, gelegentlich etwas hallig.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung:
Ivan Sokol, (RCA PRL 1-9054 bzw. 26.41391)

Die Orgelsonaten von Hindemith sind nie sehr heimisch in den Konzerten geworden, trotzdem gibt es mehrere Gesamtaufnahmen davon (der Bielefelder Katalog 2/81 erwähnt nur drei, es existieren aber daneben noch die von Lohmann und Sokol). Liegt es am spröden Hindemithschen Idiom, das oft so sehr nach „neuer Sachlichkeit“ klingt? Dem wäre (mindestens) entgegenzuhalten, daß Hindemith, ungeachtet dieser stets präsenten Grundtendenzen in der Organisation seines musikalischen Satzes, ein Meister im Erfassen der Charakteristika jeweiliger instrumentaler Einzeldiome ist. Dies bezeugen seine Stücke für verschiedene Instrumente, dies zeigt sich auch in den Orgelsonaten (die übrigens in formaler Hinsicht nichts mit der Sonatenhauptsatzform zu tun haben). Die Stücke kommen also der Orgel entgegen, und so liegt das interpretatorische Problem vor allem in der Registrierung, der Wahl der klanglichen Mittel: Sollen sich die 1937 (Sonate Nr. 1 und 2) und 1940 (Nr. 3) komponierten Sätze an Klangvorstellungen spätromantischer, Regerscher Prägung orientieren, mehr an denen des sinfonischen Orgeltyps französischer Art, oder soll „sachlich“, klanglich neutraler, aber strukturbetonter registriert werden, wie es die kontrastisch-lineare Grundfaktur der Hindemithschen Tonsprache nahelegt? Im Falle der Aufnahme von Pécsi, Professor an der Budapester Musik-Hochschule „Liszt Ferenc“, scheint die Walcker-Orgel der Hochschule einiges vom Klanglichen her zu präjudizieren. Ihr Klangbild ist, besonders in der 1. Sonate, im Vergleich zu dem der Sokol-Aufnahme wuchtiger, massiver, deutlich „Regerscher“ gefärbt (auch im Vergleich zu dem der Lohmann-Aufnahme, DaCamera 93 220, an der Klais-Orgel der Jesuitenkirche, Mannheim). Nachdem auch die Spielweise von Sokol zügiger, beweglicher

FONO-KRITIK

und deutlicher in der Phrasierung ist, ergibt sich insgesamt ein schärferes, durchsichtigeres Klangbild als bei Pécsi. Das gilt auch für die zweite Sonate, obwohl deren 1. Satz von Pécsi ganz ausgezeichnet (mir scheint: angemessener als von Sokol) gespielt wird – das etwas mulmige Pedal in der Fuge (2. Satz) mindert den positiven Eindruck. Sehr deutlich werden die Unterschiede besonders im 2. Satz der 1. Sonate, wo in allen drei Aufnahmen ein deutlich französischer (an César Francks „Trois Chorals“ erinnernder) Duktus anklingt: Bei Sokol und Lohmann überzeugen die Farbwechsel im kammermusikalischen Bereich doch nachhaltiger. Am gelungensten, sowohl nach Klangbild als auch in musikalischer Hinsicht, ist „Canephora“ des ungarischen Komponisten Farkas, Jahrgang 1905, Schüler von Respighi in Rom, 1929 bis 1931. Die fünf Stücke sind das musikalische Bild einer fünfteiligen Statuengruppe aus den Aufzügen der Canephora-Priesterinnen antiker Athene- bzw. Minerva-Kulte. Hier behandelt Pécsi die Orgel mit sicherem Gefühl für die Entsprechungen zwischen musikalischem Satz und klanglichen Dimensionen.

Klaus Peter Richter

Die großen Orgelwerke Liszts auf z. T. hohem Niveau.

LISZT, Phantasie und Fuge über „Ad nos, ad salutarem undam“, Präludium und Fuge über B-A-C-H, Variationen über „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“; Hans Fagius (an der Åkerman- und Lund-Orgel der Katarina Church, Stockholm);

BIS 170 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Offen, räumlich, bis auf das große Plenum gut durchhörbar.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielung:

Hochreither an der Rieger-Orgel zu Rothenburg o. T. (EMI Electrola 1 C 063-30149)

Liszts Orgelmusik ist wieder „in“. Seine Bedeutung (denken wir nur an die obengenannten größeren Werke) sollte nicht unterschätzt werden. Auf Mendelssohns Klavieristik fußend hat Liszt in kühner Formfantasie und Harmonik zur romantisch-sinfonischen Gestaltung gefunden und damit zugleich den Weg für Max Reger bereitet. Bisher lag das Orgelwerk als Gesamteinspielung vorbildlich von Szathmary vor, ferner von Chorzeppa und anderen, alle jedoch älteren Datums. Hinzu kommen zahlreiche Einzelsinspielungen.

Nun legt Hans Fagius, bereits durch frühere Platten beachtenswert, obige drei Hauptwerke erneut vor. Bei hoher technischer Perfektion liebt Fagius eine zügige, manchmal zu rasche Spielweise. Das halbstündige „Ad nos“ ist ihm noch am besten gelungen, wenngleich bei der 55regstrigen schwedischen Neubauorgel (hinter historischem Prospekt) manches im Plenum, vielleicht durch wenig einschmelzende schwere Zungenstimmen, nur schwer durchhörbar er-

scheint (Allegro deciso T. 457 ff.); eine sorgfältige Abhörkontrolle wäre hilfreich gewesen. Den Piümosso-Teil ab T. 690 könnte man sich größer, gewichtiger denken, dann würde auch alles Folgende, z. B. ab T. 713, automatisch ruhiger und besser durchhörbar. Klanglich zu rühmen sind das Rezitativ ab T. 231 und der anschließende Fis-Dur-Teil mit seinem zauberhaften Abschluß. Im Gegensatz zum „Ad nos“, dessen Interpretation durch den kühnen sinfonischen Schwung für sich einnimmt, fallen die anderen beiden Werke im Rang ihrer Wiedergabe etwas ab, besonders im Vergleich zu der älteren Hochreither-Einspielung, der allerdings nur „Weinen, Klagen“ und Präludium und Fuge über B-A-C-H bringt. Er besitzt eine Art Orgelgefühl, mit dem übermäßige Tempi vermieden werden, das Sangbare auch farblich gewinnt und so ein besonderes Maß an Wärme ausstrahlt, die man bei Fagius etwas vermisst. Beim „Weinen, Klagen“ wird dies deutlich im Lento ab T. 211 und den etwas kurzatmigen Seufzermotiven ab T. 232, zusätzlich belebt durch die Gegenüberstellung Zungen-/Labialstimmen. Die größere Ruhe erweist sich auch in der Spieldauer (17' bei Hochreither gegenüber 15' 47" bei Fagius). Bei B-A-C-H benötigen beide insgesamt zwar etwa die gleiche Zeit, doch wirkt Fagius auch hier stellenweise hastiger und unruhiger. Zu loben ist andererseits, wie beherrscht auch er im Gegensatz zur Straubeausgabe die bekannten Triolenfiguren (T. 106 bzw. 115 ff.) angeht. Im Gesamteindruck beider Werke erscheint mir Hochreither gegenüber Fagius überlegen. Des ersteren Einspielung ist in Budapest bereits mit dem Liszt-Preis ausgezeichnet worden. Wenn gleiches nun auch Fabius zuteil wurde, so ist man geneigt zu fragen, ob und nach welcher geänderten Maßstäben jetzt geurteilt wurde. Denkbar wäre, daß Fagius' mitreißend schwungvolle „Ad nos“-Interpretation ausschlaggebend war.

Herbert Briefs



Gelungenes Porträt einer wertvollen Barockorgel.

MUFFAT, Toccata tertia, Capriccio desperato, Fuge, KUCCHAR, Fantasie g-Moll, CLÉRAMBAULT, Suite im 1. Ton, MUFFAT, Passacaglia g-Moll; Peter Alexander Stadtmüller an der Holzhay-Orgel der Abteikirche Neresheim; Motette Ursina M 1029 (1 S 30)

Klangbild: Ausgewogen, transparent, natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Stadtmüller (PSR 405 67)

Rudolf Walter (Christophorus SCGLX 73884)

Eduard Müller (Armida 104)

Holzhay war einer der bedeutendsten spätbarocken Orgelbauer im süddeutschen Raum. Vier seiner Instrumente sind in gutem Zustand erhalten. Neresheim ist davon das späteste und größte.

Das sorgfältig gewählte Programm spiegelt einerseits die süddeutsch-italienischen Elemente der Orgel wider, andererseits eine für Holzhay

typische, stark ausgeprägte französische Richtung.

Vergleicht man eine vor etwa 10 Jahren entstandene Einspielung Stadtmüllers von Vater und Sohn Muffat („Die Orgelbauerfamilie Stumm...“), so wird eine positive Entwicklung des Organisten zum freieren, musikantischen Spiel hin erkennbar (es handelt sich bei der Vergleichsplatte nicht um dieselben Stücke!). Besonders schön gestaltet er die freien, improvisatorischen Toccatenteile, ohne dabei an irgendeiner Stelle den großen Bogen zu verlieren. Hier ist nun mal in aller Deutlichkeit das transparente non-legato des 17. und 18. Jahrhunderts zu hören, das nichts mit dem von mir ständig kritisierten und indifferenzierten abgehackten Spiel (s. FF Okt. 81, S. 116) zu tun hat. Stadtmüllers Tempi sind zügig und trotzdem dem Hall des großen Raumes im richtigen Maße angepaßt. Gliederungen innerhalb der Kompositionen macht er durch atmendes Spiel und hervorragende Beherrschung der agogischen Mittel deutlich. In der Stilwende um 1800 hält die Welt der Oper und damit die Nachahmung von Orchesterklängen Einzug in die Kirche. Die g-Moll-Fantasie des Böhmen Kuchar, ein immer beliebter werdendes Repertoirestück, trägt schon solche Elemente in sich. Stadtmüller fängt in ihr den ganzen Charme und die Theatralik der Rokokozeit ein. Walter spielt dasselbe Werk schwerfällig-romantisierend, obwohl technisch tadellos. Alle Farbschattierungen der französischen Seite der Orgel schöpft der Interpret in den Sätzen der 1. Suite von Clérambault voll aus. Hier werden in interessanter Weise die Einflüsse Riepps (Ottobauern) und Gablers (Weingarten) deutlich. Stadtmüller ist – wie Müller – bestens vertraut mit der Aufführungspraxis französischer Barockmusik, aber durch ein Mehr an Agogik bringt er ein Äußerstes an Lebendigkeit und Spannung. Auf der Hülle schließlich ist alles zu finden, was der interessierte Hörer sucht: Disposition und Geschichte der Orgel; eine knappe, aber übersichtliche und gut informierende Werkbetrachtung; sämtliche Registrierangaben; eine kurze Biographie des Interpreten sowie Informationen über die hier angewendete Digitaltechnik.

Brigitta Pohl

Neueröffentlichungen LIEDER



Ernstzunehmende Expedition in eine kaum bekannte Lieder-Landschaft.

LISZT, Lieder; Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Daniel Barenboim (Klavier); DG 2740 254 (4 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Von angemessener Präsenz, guter Dynamik und Ausgewogenheit.

Fertigung: Geringfügiges Knistern auf

S. 1 und S. 5.



Dietrich Fischer-Dieskau

Das fängt schon gut an: Das erste dieser Lieder von Franz Liszt, die Vertonung von Ferdinand Freiligraths „Oh Lieb, so lang du lieben kannst“, ist nichts anderes als die Liedversion des 3. „Liebestraums“. Und ebenso bezeichnend ist der Schluß dieser Lied-Edition, die drei „Petrarca-Sonette“. Wer hat denn im Gedächtnis oder gar im Ohr, daß Franz Liszt diese Werke nicht nur als Klavierkompositionen, sondern auch als (nicht unbedingt identische!) Lieder vorgelegt hat?

Dietrich Fischer-Dieskaus Bemühen um den weithin verkannten – da unbekannten – Lied-Komponisten Franz Liszt ist aber über diesen Informationsgewinn hinaus höchst aufschlußreich, weil hier klingend belegt wird, in welchem Umfang der Komponist Franz Liszt ein literarisch orientierter Künstler war, dessen „große Idee“ schließlich hieß, die „Erneuerung der Musik durch ihre innigere Verbindung mit der Poesie“ zu erreichen („un développement plus libre, et pour ainsi dire, plus adéquat à l'esprit de ce temps“ – also eine freie Entwicklung, die dem Geist seiner Zeit angemessener sei). Die 44 Lieder, die Dietrich Fischer-Dieskau für diese Edition ausgewählt hat, präsentieren nicht ganz zwei Drittel des Lied-Schaffens von Franz Liszt, dürfen aber als repräsentativ gelten. Schade nur, daß nicht wenigstens an einem besonders exemplarischen Beispiel (etwa Goethes „Der du von dem Himmel bist“) durch das Gegenüberstellen der – drei – verschiedenen Fassungen der Reifungsprozeß des Lied-Komponisten Liszt anschaulich belegt worden ist. Gewiß läßt sich dessen Entwicklung „vom Verwickelten zum Einfachen“ (so Peter Raabe) auch an den Gestaltungsformeln etwa der frühen Victor-Hugo-Vertonung „La tombe et la rose“ und der späten Musset-Umsetzung „J'ai perdu ma force et ma vie“ ablesen, aber eine direkte Gegenüberstellung hätte doch anschaulicher gewirkt, hätte

noch stärker jenes charakteristische Zurücknehmen des Klavierparts betont, der bisweilen bis zum völligen Schweigen der Begleitung geht. Am ehesten dem gängigen Liszt-Klischee entspricht übrigens die Lenau-Vertonung „Die drei Zigeuner“ mit ihrem rhapsodischen Aufgreifen „ungarischer“ Elemente – Fischer-Dieskau bringt es ohne die nachkomponierte letzte Strophe. Zu den formal eigenwilligsten Liedern zählt sicher „Der traurige Mönch“, eine – so der Untertitel – „Ballade von Nicolaus Lenau mit melodramatischer Pianoforte-Begleitung zur Deklamation“.

Diese Hinweise mögen belegen, wie reizvoll und aufschlußreich die detaillierte Auseinandersetzung mit Liszts Liedern für den Hörer sein kann, zumal Dietrich Fischer-Dieskau sein Plädoyer für den verdrängten Lieder-Schöpfer mit der gewohnten Sorgfalt vorträgt. Bei den französischen Vertonungen gerät ihm dieses Engagement allerdings bisweilen zur Inbrunst, da schwebt immer eine Prise Pathos im Raum. Besonders überzeugend wirken dagegen gerade die verhaltenen, „schwebend“ zu singenden Lieder wie etwa das noch relativ bekannte „Es muß ein Wunderbares sein“. Und ein Musterbeispiel an Diszipliniertheit ist die Interpretation des die Sammlung einleitenden „Liebestraumes“, bei dem Fischer-Dieskau die reichlich vorhandenen Dynamik-Anweisungen, diese Fülle von Nachdrücklichkeiten auf engstem Raum, zugunsten einer intensiv durchgehaltenen Grundstimmung vernachlässigt – und so dem Melodiefluß Seriosität verleiht. Daniel Barenboim ist ihm dabei ein fast bis zur Demut gehender Begleiter, der vor der Versuchung, bei Liszt den Virtuosen dominieren zu lassen, bis ins Gegenteil zurückweicht, bisweilen bleibt die Pianisten-Handschrift etwas blaß. Am profiliertesten gibt er sich da noch in den Petrarca-Sonetten. Insgesamt aber eine ernstzunehmende, gewichtige Erkundungstour durch eine weithin unbekannte Liederlandschaft.

Rainer Wagner

Neueröffentlichungen CHORWERKE

Zweiter Anlauf auf der Strecke der Konvention geblieben.

BACH, Messe h-Moll BWV 232, Magnificat D-Dur BWV 243; Rachel Yakar Jennifer Smith (Soprane), Birgit Finnilä (Alt), Anthony Rolfe-Johnson (Tenor), Philippe Huttenlocher, José van Dam (Baß), Ensemble Vocal de Lausanne, Orchestre de Chambre de Lausanne, Michel Corboz; ERATO ZL 30751 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Präsent. Guter Hallfaktor. Durchhörig in den Arien und Orchestersätzen. In Chören öfter Interferenzen.

Fertigung: S. 2 – 3 mit schweren Blubber- und

Knackerketten belastet. Vorecho im Magnificat.

Vergleichseinspielungen:

Corboz (1971?) (RCA-ERATO-ZL 30544)

Berlinger (Rondeau AC 2905 7701)

Nach knapp einem Jahrzehnt haben sich Erato und Corboz veranlaßt gesehen, zum zweiten Male eine h-Moll-Messe, diesmal noch ergänzt durch das „Magnificat“ D-Dur, vorzulegen. Von der alten Besetzung sind Huttenlocher und die beiden Fagottisten wieder dabei. Der mutig und interessant Eingänge und zu unbegleiteten Bässen improvisierende Organist bleibt diesmal ungenannt.

Der Chor hat zu lockerem, schlankem, wohlklingendem Singen gefunden, so daß die meisten Chorsätze angenehm zu verfolgen sind. Unerfreuliche Ausnahme bilden „Kyrie“ und „Credo“-Anfang, wo vor allem der Sopran derart mit der Intonation zu kämpfen hat, daß ständig Interferenzen mit den ja sauber intonierenden Instrumentalstimmen entstehen, die das Klangbild zum Teil arg verzerren. Natürlich ist Corboz inzwischen nicht zum Barock-Gläubigen konvertiert, der nun auf Nähmaschinen-Swing, alte Instrumente und authentische Spielweisen setzt. Eher ist er in gegenläufiger Richtung noch mehr Romantiker geworden, der energetische Spannungsbögen mittels rhythmischer Attacke und dynamischen Entwicklungen auf- und abbaut, dadurch Großformen erfolgreich gliedert und Sätzen wie dem „Gratias agimus“ oder „Dona nobis pacem“ beschwörendes Bekennen vermittelt. An anderen Stellen geraten Tempi etwas zu hastig und „stehen“ dann nicht, verdecken die Anlage von Grundrhythmen (Nr. 12).

Das sind aber alles nur Randerscheinungen eines „heißen Breies“, dessen Problematik durch die Begriffe „Temponahme“, „Dynamik“ und „Finalakkorde“ umrissen wird. Es gibt da zunächst jene alte „Integer valor“-Ordnung der Notation, die grundsätzliche Temporelationen mitteilt. Ich habe darüber in „FonoForum“ immer wieder berichtet. Damit vertraut zu sein, sollte man nun nachgerade bei einem professionellen Dirigenten annehmen dürfen. Es gibt daher drei Verhaltens-Möglichkeiten:

1) Der Dirigent kennt sie, hält sich daran und gewinnt beträchtliche Chancen, z. B. Bachs Auffassung zu interpretieren, sie Klang werden zu lassen.
2) Der Dirigent kennt sie, hält sich aber – aus welchen Gründen auch immer – nicht an sie und interpretiert daher notwendig z. B. an Bach vorbei, weil auch bei ihm Tempi und ihre Relationen untereinander wesentliche Vermittler seiner Vorstellungen sind.
3) Der Dirigent kennt sie nicht, weiß daher überhaupt nicht, was er hinsichtlich der Vorstellungen eines Komponisten tut.

Vorliegende Einspielung belegt in wesentlichen Abschnitten, daß Corboz nicht dem Dirigententyp I angehört. Beispiele: Nr. 10 des „Gloria“ und Nr. 7 des „Credo“ sind als 6/8-Abläufe notiert. Nr. 10 nimmt Corboz (falsch!) sechshebige, Nr. 7 (richtig!) zweiehebige.

Im „Gloria“ ist das 3/4-„qui tollis“ zwingend viel zu langsam: Der Satz zerfällt klanglich! Dieses Mißverstehen von 3/4-, 3/2- und wieder 3/4-Tempi führt dann im Credo zu degoutanten Umproportionierungen und Bachentstellungen: Im „Credo“ zerfällt klanglich das 3/4-„Et incar-