

FONO-KRITIK

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Etwas dumpf in den Bässen; in den Spitzen leicht verfärbter Klavierklang, angenehm räumlich.

Fertigung: Ohne nennenswerten Mängel.

Vergleichsinspielungen:

Brendel (Philips 6500420)

Berman (DG 2740175)

Cziffra (EMI 2 C 167-14081/3)

Barenboim (DG 2531271)

Ránki (Denon OX-7029-ND)

Weissenberg (EMI 2 C 065-10090)

Afanassieff (EMI 2 C 069-14006)

Bewegte und bewegende Einspielungen der „Dante-Sonate“ Franz Liszts liegen vor: Valerij Afanassieff, Georges Cziffra, Alfred Brendel und Dezső Ránki sind dem fanatischen und meditativen Ausdrucksvokabular auf je eigene Weise nachgegangen. Afanassieff etwa hat die chromatisch fallenden Sechzehntel („Presto agitate assai,“) als zwingende Metapher kämpferischer Entladung erkannt und dementsprechend unbarmherzig zu Ende gespielt.

Für Brendels Einfühlung in die Werkcharakteristik spricht die sinnlich-kantable Formulierung des Choral-Themas und die gegen Ende in großzügige Wellenbewegung aufgelöste Umfärbung des lyrischen Zentralgedankens, wobei die raffinierten, punktuellen „Vorwegnahmen“ des melodischen Materials in der linken Hand zu irisierender Wirkung beitragen.

Solche oder ähnliche Überschreitungen purer Notenaddition sind für Rogés Liszt-Spiel nicht typisch. Dennoch vermag sich der Franzose – vergleicht man seine Einspielung mit der ebenfalls recht neuen Version seines Kollegen Daniel Barenboim – als kompetenter Sachwalter in Position zu bringen. Nimmt man die im Tritonus absteigenden Eingangstakte der „Dante-Sonate“ so fällt auf, daß Barenboim im Ernstfall lediglich über ein blechern-bellendes Forte/Forissimo gebietet, dessen Beruhigung in den schwärmerischen Passagen nicht ohne Fahrigkeiten in den „kleinen“ Notenwerten gelingt. Rogé formuliert den Text „pianistischer“ und wohl auch vorbereiteter als Barenboim. Die weiträumig über die Tastatur gestreuten Akkordwechsel mit ihren melodischen Schäumkronen motivieren Rogé zu zielgerichteter Brillanz, so daß man jederzeit über die auffälligsten Wechselbeziehungen zwischen Form und Inhalt informiert bleibt.

Die Dimensionen der Verzückung und des Dämonischen – unverzichtbare Elemente der Danteschen Dichtung – scheint Rogé aus der Distanz des nur indirekt Betroffenen anzudeuten. Es reizt ihn offenbar nicht, den Klavierton bis in Regionen gleichsam höherer Inkongruenz weiterzudenken. Die Kantilenen des Mittelteils bleiben erdgebunden, eher schulmäßig sorgfältig abgeschmeckt. Von Emphase erzählt Rogé wenig.

Rogé riskiert es, eines der aufreizendsten Klavier-Poëms zum wohltemperierten Inferno abzuschwächen. Ich sage das nicht ohne Respekt, vor der Konsequenz des Pianisten, aber es ist am Sinngehalt eines Werkes vorbeimanövriert. Daß sich Rogé unter den geschilderten Umständen auch bei den drei „Petrarca-Sonetten“ nicht ganz auf der Höhe der literarisch-musikalischen Botschaft befindet, mag nicht sonderlich überraschen. Man kann den Eindruck haben, als drücke sich da jemand um die großen Aufschwünge herum. Und da, wo es vorwiegend Piano zugeht – im Sonetto 47 –, gebricht es Rogé an Sonorität

des Anschlags – und wahrscheinlich auch an Tiefenschärfe der Imagination. Man muß bei diesen Sonett-Vertonungen nicht unbedingt ein schwärmerisches Naturell haben, um den großen Zug, die große deklamatorische Geste abbilden zu können.

Alexis Weissenberg hat dies vorgeführt. Kein anderer Pianist hat es bisher auf Platten gewagt, lyrische Sonett-Bögen bis zur Explosivität zu steigern, um so das deklamatorische Moment auch ohne Wort brisant zu halten. Weissenberg verhärtete die Harfen-Imitationen des Sonetts Nr. 104 und straffte generell den melodischen Ablauf bis in die letzten Verwinkelungen ornamentaler Einblendungen. Dennoch traf er die auskomponierten Bebungen Lisztscher Betroffenheit.

Peter Cossé

Pogorelichs zweiter Schritt.

SCHUMANN, Sinfonische Etüden, Toccata, BEETHOVEN, Sonate c-Moll op. 111; Ivo Pogorelich (Klavier); DG 2532036 (1 S 30) Digital

Klangbild: Offen, präsent, dynamisch gut, räumlich.

Fertigung: Ohne Mängel.

Pogorelichs zweite Schallplatte rückt die Möglichkeiten und Absichten des jugoslawischen Pianisten, der immer noch vornehmlich mit seiner Exzentrität das Publikum an sich zieht, in ein etwas günstigeres Licht. Manche Eigenwilligkeiten sind nun auf musikalischem Niveau erörterungswürdig. Anderes mutet – zumal, wenn man an Beethovens Opus 111 Maß nimmt – dilettantisch an. Noch Anderes wiederum überzeugt als konventionelle Form.

Pogorelich reizt in Schumanns „Sinfonischen Etüden“ (ohne die nachgelassenen fünf) Erwartungen dadurch, daß er das Thema unendlich langsam und verhängen nimmt. Er löst dann das Versprechen der unorthodoxen Hermeneutik teils ein; teils auch nicht. Aus dem Zwiespalt zwischen Tradition und Neubeginn erwächst ein Ganzes, dessen einzelne Glieder eine befremdliche Selbständigkeit beanspruchen. Nahe am Lächerlichen ist es etwa, wenn der zweite Teil der zweiten Variation bis zum Stillstand gedehnt und dann wieder aufs Grundtempo hin beschleunigt wird. Ebenfalls uneinsichtig bleibt, daß Pogorelich den zweiten Teil der dritten Etüde in den 32steln unrhythmisch schneller werden läßt; hier mag mangelnde Sorgfalt hineinspielen.

Andere Variationen – die staccatoartig im Aufriß dargestellte erste, die mit scharfen Vorschlägen ausgerüstete dritte – wirken überlegen. Da manifestiert sich eine Intention des Pianisten; nämlich den Zyklus zu ent-romantisieren, ihn auf seine motorisch erregte Struktur hin zu befragen. Allerdings sind die dynamischen Parameter oft ins Groteske verzerrt (zweiter Teil der siebten Variation; zehnte Etüde) – oder pauschal aufs stolze Forte konzipiert.

Erzählerische Schilderungen – wie sie etwa das Hauptthema des Finales zersetzend ergänzen – liegen Pogorelich nicht. Er konzentriert sich entweder auf ein nebelhaft verschwimmendes „misterioso“ (neunte Variation), oder, viel häufiger, auf gleichmäßig schroffe Klangflächen – weshalb die einzelnen Nummern manchmal monoton, ja hohl werden. Verehrer werden ihm dies als radikale Modernisierung des Texts zugehalten.

Die Toccata spielt er, bei zügigem Tempo, sehr gut; macht auf kluge Weise Nebenstimmen hörbar – ohne ganz den Schwung eines Richters oder Cziffras, unglaublich raffinierte Blickwechsel, zu erreichen. In Beethovens letzter Sonate allerdings berichtet er vor allem von seinen Grenzen. Das betrifft weniger den ersten, sforzatogetränkten Satz (obwohl auch da die Viertel immer wie Achtel, die Achtel oft wie Sechzehntel genommen sind), als die Arietta. In diesem abgründig schlichten Variationensatz, der von Schnabel oder Jacob Lateiner in völliger Selbstpreisgabe zum Sprechen kommt, ist alles aufs Machbare, künstlich Gewollte ausgerichtet. Das Thema ist im Tempo eine Spur schwankend, die dynamischen Verhältnisse kehren sich gegen den Text, die 12/32stel-Variation wiederum bleibt völlig unakzentuiert und da, wo Beethoven, nach den Doppeltrillern, eine riesige „espressivo“-Linie aufbaut, zunächst in Es-Dur, dann wieder in der Grundtonart, da bleibt diese geniale lyrische Verbreiterung des Themas in einem Maß zufällig und unreflektiert, daß keine Ideologie legitimierend eingreifen vermag. Pogorelich ist in solchen entscheidenden Passagen nicht fähig, die eigene Persönlichkeit zu verschenken, um daraus, uneitel, Gewinn zu ziehen. Martin Meyer

Debüt einer deutschen Pianistin.

SCHUMANN, „Carnaval“, „Papillons“; Kristin Merscher (Klavier); Eurodisc 202560-366 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Recht präsent, recht räumlich, offen.

Fertigung: Ohne Mängel.

R. STRAUSS, „Burleske“, MENDELSSOHN, „Rondo brillant“, SCHUMANN, „Introduction und Allegro appassionato“ G-Dur; Kristin Merscher (Klavier), Radio-Sinfonie-Orchester Berlin, Marek Janowski; Eurodisc 202 495-366 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Präsent, transparent, von weiter Dy-

namik, höhenbetont.

Fertigung: Ohne Mängel.

Kristin Merscher, Jahrgang 1961, in Hannover lebend, ist eine junge deutsche Pianistin. Sie wurde 1972, 1974 und 1976 Erste Bundespreisträgerin für Klavier solo beim Wettbewerb „Jugend musiziert“. Weiter teilt das Cover mit, daß Kristin Merscher schon größere Konzerttourneen gemacht habe, Repertoireschwerpunkte bei Romantik und Impressionismus setze, seit einiger Zeit aber auch die Klassik für sich entdeckt habe.

Zwei Platten, sorgfältig betreut von Eurodisc, sind als entsprechendes Medien-Debüt zu nehmen. Auf der einen zwei Werke von Schumann; die eingängigen „Papillons“ und den fordernden „Carnaval“. Auf den anderen Konzertstücken für Klavier und Orchester von Richard Strauss („Burleske“), Schumann („Introduction und Allegro appassionato“ op. 92) und Mendelssohn („Rondo brillant“ op. 29).

Kristin Merscher vermag sich auf diesen beiden Platten als handwerklich untadelige, vor allem im Diskantbereich sehr locker agierende Pianistin auszuweisen. Sie hat in allen Werken keine technischen Probleme; das ist schon etwas. Sie hat ferner, allerdings schon mit gewissen Einschränkungen, ein Gespür für strukturelle Verhältnisse. Sie wird schließlich zur unverkrampften Fluß der Musik lenkenden Pianistin da, wo die Musik ihr Fließen auch beinahe selber trägt; also bei Mendelssohn, im langsamen Teil von Schumanns Konzertstück, über weite Passagen bei Strauss. Da bietet Kristin Merscher Interpretationshilfe, die zwar nicht ungemein aufregend ist, doch immer noch überdurchschnittlich für sich spricht.

Mehr aus pädagogischen Erwägungen sei indessen das andere nicht verschwiegen. Daß nämlich Kristin Merscher in Schumanns „Carnaval“, wo viele Scharniere und Gelenkstellen eingebaut sind, oft Befremdliches zeigt. Illegitime Temporrückungen in „Pierrot“ oder der schonungslose Etüdenzwang in „Florestan“ (wo doch das „Papillon“-Motiv ganz träumerisch anklingen sollte) verweisen auf eine Lektüre, die zu schnell mit ihrem Pensum fertig wird. Das mag auch davon

herrühren, daß das melodisch und rhythmisch in die linke Hand investierte Kapital klein bleibt. In der Tat liegen der Pianistin die Mittellagen am besten. Im Diskant wird die Formung des Tons spitz, ja oft monoton („Arelequin“ als sehr irritierendes Exempel); die Bässe scheint Kristin Merscher nur eben dann substantiell zu füllen, wenn mindestens ein forte ausgeschrieben ist. Und endlich wirkt auch die Dynamik an einigen Stellen zusammengedrängt, vereinfacht. Deshalb sticht etwa jene walzermäßig im Fortissimo gehaltene Passage von „Promenade“, welche die Pianistin sicher in den Griff bekommt, wie ein Versprecher hervor, das ansonsten unerfüllt bleibt. Ähnliches liebe sich, weniger dramatisch, in den „Papillons“ verfolgen. Da ist es vor allem ein ins Idyllisch-Biedermeierliche abrutschendes Formulieren, das den Zyklus verharmlost. Und uneinsichtig bleibt, weshalb Kristin Merscher die noch zusätzlich mit einem „semplice“-Befehl versehene sechste Nummer so hurtig und unbetroffen absolviert.

Hier, bei Schumann, müßte es noch um entscheidende Vertiefungen des Leseerlebnisses gehen. Pianistisch so, daß die Körperhaftigkeit des Klangs ihre ungeteilte Präsenz erhält; musikalisch wiederum so, daß auch das Schroffe, Abgründige oder nur hintersinnig als „einfach“ Exponierte sein Gewicht, wenn man will: sein Pathos erhält. – Während Kristin Merscher in Strauss' „Burleske“ eine Begabung mitteilt, die durchaus aufhorchen läßt. Martin Meyer

Wiederveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Michelangelo auf höchstem Niveau.

SCHUMANN, „Carneval“, „Faschingsschwank aus Wien“; Arturo Benedetti Michelangeli (Klavier); DG 2536415 (1 M 30)

Klangbild: Der „historischen“ Aufnahmetechnik entsprechend sehr befriedigend.

Fertigung: Ohne Mängel.

Niemand, der Michelangelis frühe und mittlere Schallplatten-Aufnahmen kennt, wird deren außergewöhnliche Strahlkraft leugnen können. Michelangelo ist da, was die Ebenmäßigkeit der Linienführung und den Sinn für klangliche Proportionen angeht, selbst einem Horowitz oder Gilels überlegen. Aus den späten fünfziger Jahren stammen die Einspielungen von Schumanns „Carneval“ und „Faschingsschwank aus Wien“. Sie sind Live-Dokumente, damals von der BBC aufgezeichnet, später von Piraten-Firmen in Umlauf gesetzt, jetzt verdienstvollerweise – mit Zustimmung des Pianisten – von der DG offiziell vorgelegt. Entscheidend ist, daß die Aufnahmequalität wesentlich verbessert werden konnte. Man soll nicht einer nostalgischen Tendenz erliegen; soll nicht nur an großem Früheren messen. Doch was Michelangelo hier, in heiklen, stimmungsmäßig gleichsam brüchigen Werken an flammender Gestik, an berechnender Virtuosität, an Überschwang reliefartig ausprägt, ist erstaunlich; vielleicht gar konkurrenzlos. Im Unterschied zu seiner gewichtig-starren, wie

gefroren wirkenden Einspielung des „Carnaval“ aus den späten siebziger Jahren, zeichnet Michelangelo da ein Bild der Fluktuationen, der raschen Maskierungen, die den Zyklus sowohl als Folge charakterlich differenzierter Sequenzen, als auch als Getriebe einer einzigen Bewegungskurve zeigen. Der präzisierende Wille weist sich noch in den technisch anspruchsvollsten Partien als ein bewußter, steuernder aus, und damit ist als alternative Version allenfalls Arraus schwerblütigere denkbar.

Derselbe rhythmisch ätzende Zugriff macht auch aus dem „Faschingsschwank“ ein Stück von atemberaubender Grandeur. Kein anderer Pianist vermag den marschartigen Fis-Dur Teil des ersten Satzes mit seinen in den Baß verlagerten Oktaven-Erschütterungen so dramatisch aufs Marseillaise-Thema zuzusteuern, niemandem gelingt es, das Finale so schnell und zugleich transparent aufzurollen. Michelangelo trifft sein Ideal von ästhetischer und motorisch akzentuierender Synthese beinahe spielerisch, und man mag sich höchstens noch fragen, ob nicht die dissonanten Verschiebungen des vierten Satzes allzu abgeschliffen sind. – Aber das sind Einwände, die den singulären Rang der Platte kaum tangieren. Martin Meyer

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE

Klanglich entschlackte Musik von Liszt in seltener Personalunion eines Organisten und Pianisten.

LISZT, Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“, „Dante-Sonate“; Hans-André Stamm (Orgel und Klavier); Fono FSM 43754 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Ausgewogen, fein gezeichnet, homogen, relativ trocken.

Fertigung: Ohne Einwände.

Diese Platte mit zwei bekannten Werken Liszts – für die Orgel und das Klavier – entbehrt nicht des Reizes in der Erwartungshaltung: ob der Interpret in beiden Interpretationsbereichen in gleicher Weise „habil“ ist. Die Propheten-Fantasie für Organisten ist keine Repertoirearität (z. Zt. liegen neun verschiedene Aufnahmen vor), größere Abstinenz dagegen wird bei der Wahl der „Dante-Sonate“ (im Vergleich zur Sonate h-Moll) geübt. Nun also ein „Lisztianer“, der sich dieser beiden Werke annimmt, wofür er im Falle der Orgelfantasie die Sauer-Orgel in Wuppertal-Ronsdorf von 1908 wählte (eine zweimanualige Orgel mit 30 Stimmen), im Falle der Klaviersonate ein Instrument aus der Serie der „Richard Wagner-Flügel“ aus dem Hause Ibach.

Kann man sich mit dem schlanken Klavierklang, der mitunter an das Geklöppe eines Cymbals erinnert, befreunden, womit schließlich ein eindrucksvoller Beitrag zur Klanggeschichte Lisztscher Klaviermusik geleistet wird, so ist demgegenüber nicht recht einzusehen, ob man die unzulänglichen Klangmittel der räumlich alles andere als expansiv zu bezeichnenden Orgel heranziehen sollte, um ein Werk, das von der



Kristin Merscher, eine junge deutsche Pianistin – dreimalige Erste Bundespreisträgerin für Klavier solo –, beim Wettbewerb „Jugend musiziert“

FONO-KRITIK

Klanggröße und -differenzierung lebt, darzustellen. Gewiß, es spricht für Hans-André Stamm, der seine spieltechnischen Qualitäten deutlich unter Beweis zu stellen vermag, daß den scharfen Konturen der Vorrang eingeräumt wird vor „potenzierten“ Klangwirkungen. Was jedoch beim Klavier noch akzeptabel erscheint, hinterläßt bei der Orgel das Gefühl des Ungenügens. Die geringe Nachhallzeit des Raumes, aber auch die Unmittelbarkeit der Aufzeichnung, an der die mechanischen Spielgeräusche unüberhörbar beteiligt sind, führen gewiß zu „ungewohnten“ Klangbildern, die jedoch in Farbigkeit und Substanz blaß bleiben. Die pianistischen (und organistischen) Fähigkeiten Hans-André Stammers stehen außer Frage – die hier gebotenen Resultate liefern denn auch eine durchaus diskutabile Variante zu der sonst üblichen Aufführungspraxis Lisztscher Musik. In dieser Hinsicht hat diese Platte ihre Berechtigung. *Gerhard Wienke*

★ **Gegenüberstellung zweier fast vergessener Orgelkomponisten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.**

RHEINBERGER, Sonate Nr. 2 As-Dur op. 65, GUILMANT, Sonate Nr. 1 d-Moll op. 42; Br. Clemens Hamberger OSB an der Klais-Organ; Calig CAL 30494 (1 S 30)

Klangbild: Obwohl als geteilte Doppelorgel bei derseits des Chores konzipiert, geschlossen, voll, ohne Schärfe, gut durchhörbar, räumlich. **Fertigung:** Gut.

Diese Einspielung verdient besondere Beachtung aus unterschiedlichem Blickwinkel. Der eine ist der Versuch, zwei bislang ziemlich vergessene Komponisten gleicher Generation, aber verschiedener Herkunft gegenüberzustellen: Josef Rheinberger aus Vaduz, also eher dem süddeutschen Musikraum zuzuordnen, und den Franzosen Alexandre Guilmant. Beiden ist gemeinsam, auf dem Orgelklassizisten Mendelssohn aufzubauen, der nach Bachs Tod die arg in den Hintergrund getretene Orgelmusik wieder auf den ihr gebührenden Platz gewiesen hat.

Der neben 20 Orgelsonaten noch vielerlei schaffende Rheinberger, angesehener Lehrer in München des vorigen Jahrhunderts, hatte seine romantischen Sonaten – ohne Bezug auf Kirche und Liturgie – komponiert. Die hier vorliegenden, auch Fantasie-Sonate genannt, dreisätzig, bringt schon im ersten Satz die typische Rheinberger-Romantik. Beachtlich das Adagio espressivo, klanglich reizvoll durch eine ein- oder zweistimmige Zungenstimmenpartie mit überlagerter Flötenbegleitung, in manchem Mendelssohn ähnlich, ohne seine Reife zu erreichen. Die Finalfuge geht von einem zerlegten Septakkord aus, steigert sich in Akkordfolgen mit bewegter Begleitung bis zum großen Schluß. Dieser bei allem Wohlklang oft etwas zahmen Musik weiß Guilmant ein Mehr an Schwung und Initiative entgegenzusetzen. Ebenfalls dreisätzig, geht schon die Introduktion des ersten Satzes mit scharf pointierten Rhythmen in die vollen. Wer hat nach Bach versucht, ein 25-taktiges Pedalsolo als Thema zu bringen? Mit den schönen, einzeln oder chorisch eingesetzten Zungenstimmen kommt Guilmant selbst C. Franck nahe. Der stärkste Satz scheint mir die Pastorale, die mit Zungen- und Flötenstimmen Farbe und Gewicht erhält. Das Finale ist in

seiner Lebendigkeit schon eine Toccata, das Ganze überhaupt fühlbar sinfonisch angelegt. So wurde Guilmant zusammen mit seinem Zeitgenossen Ch. M. Widor der Schöpfer des orgelsin-fonischen Stiles, bei dem die herrlichen Cavaillé-Coll-Orgeln mit ihren stark besetzten Schwellwerken Pate standen. Diese romantische Musik lebt aber auch vom Rang der Interpretation. Cl. Hamberger weiß diese Musik souverän und farbig vorzustellen und durch sein lebendiges Spiel auch gewisse Sentimentalitäten zu überbrücken. Allerdings stehen ihm auf der IV/60-Organ auch zahllose Möglichkeiten zur Verfügung. Obgleich (oder weil) sie 1938 noch mit elektropneumatischer Traktur und Kegelladen gebaut wurde, klingt sie in dem gut 5 sec nachhalligen Raum ausgezeichnet, ein weiteres Beispiel für die vorzügliche Aufnahmetechnik des Bayerischen Rundfunks (KMD Heinz Schnauffer). *Herbert Briefs*

Neueröffentlichungen LIEDER

★ **Der junge Brahms: apartes Liedprogramm in feinsinniger Wiedergabe.**

BRAHMS, 14 Volkskinderlieder, 8 Lieder und Romanzen op. 14; Júlia Pászthy (Sopran), László Baranyay (Klavier); Hungaroton SLPX 12136 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980/81
Klangbild: Wohl ausbalanciert und von trefflicher Präsenz.
Fertigung: Einwandfrei.

Hier gibt es eine ungarische Neueinspielung anzuzeigen, die in schönster Harmonie zwischen Sopran und Klavier entstanden ist und deshalb so beglückend verläuft. Nicht zufällig ist auf dieser Platte der Zyklus der „Volkskinderlieder“ gekoppelt mit dem Opus 14, das ebenfalls von Volksliedertexten gespeist wird. Júlia Pászthy – Preisträgerin in mehreren internationalen Wettbewerben und längst auch Mitglied des Budapester Opernhauses – unternimmt es sogar, die beiden Brahms-Liederkreise deutsch darzubieten, was freilich der Textverständlichkeit nicht immer förderlich ist. Aber sie besitzt ein ausgesprochenes Gespür für diese scheinbar kleine und dennoch meisterlich entworfene Welt, in der bestimmte Differenzierungen nicht bloß möglich, sondern geradezu erwünscht sind. Dank ihres spezifischen Stimmtimbres, dank ihrer un-gemein delikaten Vortragskunst ist sie in der Lage, für diese Gesänge aus der Brahmsischen Frühzeit eindringlich zu werben und jeden Zuhörer sofort zu überzeugen.

Genau auf gleicher Wellenlänge mit Júlia Pászthy musiziert ihr Klavierpartner László Baranyay. Allenthalben beweist er, wie wesentlich schon hier der Begleitpart ist; und so trägt auch er Entscheidendes zur Wirkung des Ganzen bei. Das Plattentaschenheft präsentiert die Liedtexte in fünf Sprachen (Ungarisch-Deutsch-Englisch-Französisch-Russisch). *Werner Bollert*

○ **Visitenkarte eines deutschen Konzertsängers (Schallplattendebüt?) mit einer Disco-Novität (Loewe, „Der gefangene Admiral“).**

SCHUBERT, LOEWE, HÄNDEL, TELE-MANN, Balladen und Kantaten; Kurt Michael-sen (Bariton), Bernhard Lüders und Uwe Weg-ner (Klavier), Michael Kollars (Violine), Klaus Blöth (Violoncello), Renate Ross (Orgelcon-tinuo); musica viva MV 30-1091 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980
Klangbild: Mehr oder minder präsent, im ganzen durchsichtig.
Fertigung: Ohne Mängel.

Kurt Michaelsen – gebürtiger Hamburger und erst nach einer juristischen Ausbildung zum Musikstudium gelangt – hat sich inzwischen ganz dem Konzertgesang zugewandt. Einem breiter gefächerten Publikum stellt er sich nunmehr mit einer Aufzeichnung vor (ist es vielleicht sogar seine erste?), die Lieder, Balladen und Kantaten enthält.

Seinen recht ausgeglichenen Bariton vermag der Künstler klug zu führen, und man merkt, daß er im Bereich der von ihm ausgewählten Stücke heimisch ist. Im Zentrum steht für ihn wohl doch das Liedschaffen Schuberts, wobei ihm allerdings der Überschwang des „Ganymed“ und die Leichtfüßigkeit der „Fischerweise“ nicht so zwingend geraten wollen wie die gewichtigeren Nummern („Der Wanderer“, „Im Abendrot“). Obwohl seiner Stimme ein persönliches Timbre fehlt, ist die Ernsthaftigkeit seiner Darstellung ein sehr positiver Faktor. Er kann und will nicht blenden, und von äußerlichen Effekten im Lied-gesang hält er gar nichts, wie er auch das allzu Gefühligkeits stets zu vermeiden weiß.

Unter solchem Aspekt gewinnt Loewes so häufig überstrapazierte „Uhr“ ein besseres Profil als in manch anderen Wiedergaben. Zu diesem (heut-zutage etwas unterschätzten) Komponisten scheint es ihn überhaupt hinzuziehen, was die gegückten Darbietungen von „Meeresleuchten“ und „Der gefangene Admiral“ bezeugen können. Von einem kleinen Instrumentalensemble unterstützt, erhält dann Michaelsen vornehmlich in Telemanns Kantate „Die Ehre des herrlichen Schöpfers“ („Harmonischer Gottesdienst“, Nr. 54) Gelegenheit, stärker aus sich herauszugehen und im Stimmvolumen mehr zu geben als zuvor bei Schubert.

Nach diesem immerhin zu Hoffnungen berechtigenden Einstand wußte man gern, wie er sich sängerisch weiterentwickeln wird. *Werner Bollert*

Wiederveröffentlichungen LIEDER

★ **Vorbildliche Liedinterpretation.**

BEETHOVEN, Lieder, „An die ferne Geliebte“, „Maigesang“, „Die Liebe“, „Flohlid“ u.a.; Peter Schreier (Tenor), Walter Olbertz

(Klavier); Telefunken DX 6.35575 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1971/76
Klangbild: Natürlich, offen und präsent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Fischer-Dieskau (DG 139 197)
Prey (Philips 6520 019)

Die Einspielung enthält eine Auswahl an Goethe-Liedern (ohne das „Mignon“-Lied), als deren Höhepunkte die drei Lieder op. 83 gelten können, die sechs „Geistlichen Lieder“ op. 48 nach Texten von Gellert, den Liederkreis „An die ferne Geliebte“ op. 98, die beiden Fassungen von „An die Hoffnung“, daneben eine Anzahl von kleineren Liedern, meist ohne Opus-Zahlen. Der Bogen spannt sich somit von den einfachen Strophenliedern (vor allem den in op. 52 zusammengefaßten), in denen die Klavierbegleitung die Melodie der Singstimme grundsätzlich mitspielt, über die variierten Strophenlieder (zu denen die Lieder aus dem Zyklus op. 98 gehören) bis hin zu den frei komponierten Gesängen mit mehrteiliger Anlage (die 2. Fassung von „An die Hoffnung“). Von den bekann-teren Liedern fehlen nur „Adelaide“ und das populäre „Ich liebe dich“.

Peter Schreier hat sich in den letzten Jahren zu einem hervorragenden Liedersänger herangebil-det, gewissermaßen als Antipode zu den „König-“ im Reich des Liedgesangs, zu Dietrich Fischer-Dieskau und Hermann Prey. Im Gegen-satz zu Fischer-Dieskau und dessen oft unerträglich manieristischem Gesangsstil und im Gegen-satz zu Hermann Prey und dessen tranigem Sentiment beherrscht Peter Schreier die große Kunst der Einfachheit – eine seltene Tugend auf diesem Sektor.

Der Künstler singt mit gestochener Diktion, doch ohne deklamatorische Exaltationen und mit makelloser Linienführung. Die Stimme ge-horcht ihm in allen Nuancen, vom strahlendsten Forte bis zum gehauchtesten Piano (betörend die Stelle „eine zarte Seele“ in der ersten Fassung von „An die Hoffnung“). Doch stehen die stimmlichen Mittel jederzeit im Dienste einer souveränen und eindringlichen Phrasierung, ei-ner überlegenen Darstellung musikalischer Zu-sammenhänge; sie werden nie zur selbstzweck-haften Demonstration technischer Perfektion und Virtuosität benutzt.

Erstaunlich ist die Wandlungsfähigkeit des Sän-gers, die Skala seiner emotionalen Töne. Ein Kleinod ist das fast tonlos und ohne Vibrato gesungene Refrainlied „Marmotte“ aus op. 52. Die Gellert-Lieder werden schlicht und beseelt, doch ohne falsche Sentimentalität gestaltet. Er-greifende Töne findet Peter Schreier für das Lied „Vom Tode“, das mit fahler Tongebung vorge-tragen wird und einmal mehr die große Modula-tionsfähigkeit der Stimme beweist. Dem be-rühmten „Die Himmel rühmen...“ ist jegliches falsche Pathos genommen. Darüber hinaus fin-det Peter Schreier auch den richtigen Ton für den hintergründigen Humor von „Urians Reise“ und für die groteske Komik des „Flohlieds“ aus Goethes „Faust“, wobei nie die Grenze zum Theatralischen überschritten wird.

In Walter Olbertz hat Peter Schreier einen kongenialen Partner. Entsprechend der Rolle des Klavierparts, der im Lied vor Schubert noch wenig Selbständigkeit aufweist und die Domi-nanz der Singstimme unterstreicht, begleitet der Pianist zurückhaltend und diskret, zugleich aber subtil und klanglich ungemein differenziert, wo-

bei sich der warme und runde Klavierton vorzüg-lich zum edlen und silbrigen Timbre der Stimme Peter Schreiers ergänzt. Fazit: Eine makellose und unverzügliche Liedin-terpretation, die auf die Musik selbst vertraut und deren Ausdruckswerte in der eindringlichen und überzeugenden Gestaltung musikalischer Zusammenhänge liegen und nicht in von außen her aufgesetzten theatralischen Effekten. Leider beschränkt sich die Beilage auf den Abdruck der Liedtexte. Eine Betrachtung über die Bedeutung und Entwicklung des Kunstliedes vor Schubert und über das problematische Ver-hältnis, das Beethoven zu dieser Gattung hatte, wäre wünschenswert gewesen. *Reinhard Müller*

Neueröffentlichungen CHORWERKE

★ **Neu erschlossene Werke Lassos, mit hervorragender Klangkultur gesungen, in der Gesamtwirkung jedoch etwas gleichförmig.**

LIASSO, Vier italienische Madrigale „Al dolce suon“, „Ben convenne“, „Ove d'altra monta-gna“, „Spent' è d'amor“, zwei lateinisch-franzö-sische Chansons, „Lucescit jam a socii“, „Voi est beaucoup“, vier Motetten, „Domine, quan-do veneris“, „Beati pauperes“, „Da pacem Domine“, „Gloria patri“, zwei lateinische Ma-drigale „Praesidium Sara“, „Bestia curvafia pu-lices“; Alsfelder Vokalensemble, Wolfgang Hel-bich; Telefunken 6.42632 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Großräumig, etwas indirekt.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Aufnahme kommt neben der ausgezeichne-ten Klangschönheit auch ein besonderer Reper-toirewert zu, da hier Werke aus neuerdings erstveröffentlichten und z.T. noch ungedruck-ten Manuskripten eingespielt sind. Im Klappen-text gibt dazu der Herausgeber und Lasso-Forscher Wolfgang Boetticher einen zusammen-fassenden Bericht.

Es werden Werke vorgeführt, die das Bild des Großmeisters der ausklingenden Renaissance eindrucksvoll erweitern. So die vier italienischen Madrigale mit ihren idealisierenden Liebesbe-zeugungen. Eigenwillig in ihrer Art auch die zwei Chansons, deren Verse wechselweise fran-zösisch-lateinisch gedichtet und gereimt sind und einmal mehr die polyglotten Fähigkeiten dieses wohl geistreichsten Komponisten seiner Zeit bekräftigen, und es ist genußvoll, anhand des vollständigen Textabdrucks zu verfolgen, wie ein derb-fröhliches Trinklied und eine fast plato-nisch philosophierende Betrachtung in dersel-ben Manier abgefaßt sind. Artifizell getextet schließlich auch das lateinische Madrigal über den Floh, der als „pulex“ mit Wörtern, die ausschließlich mit „P“ beginnen, aufgespießt wird. An den weltlichen Beiträgen gemessen nehmen sich die Motetten eher als Routine-Kompositionen aus.

Das Alsfelder Vokal-Ensemble singt mit edler Stimmführung, angemessen der melodischen

Dynamik folgend. Der Klang ist der eines ausge-glichenen, idealen Figuralchors. Die Aufnahme wirkt jedoch durchweg recht großräumig. Dar-unter leidet die Textverständlichkeit, zumal die weltlichen Kompositionen mehr sakral als mit entsprechender Leidenschaft und Akzentu-ierung gesungen werden. Eine grundsätzliche Abstufung bleibt unberücksichtigt. Wenn schon auf die Mischbesetzung der Renaissance-Praxis verzichtet wird, hätte man, um die Pointen über die Rampe zu bringen, dafür vielleicht besser eine kammermusikalische Darbietung bevorzu-gen sollen. *Wolfgang Rogge*

○ **Nicht sonderlich wichtige Einspielung von Kirchenkompositionen aus Mozarts Salzburger Zeit.**

MOZART, „Missa brevis“ KV 192, Kirchenso-nate KV 224, „Vesperae solennes de confesso-re“ KV 339; Mária Zádori, Paul Esswood, Alex-ander Oliver, László Polgár, Chor der „Jeunes-ses musicales“, Péter Keresztessy, Budapest-er Philharmoniker, Iván Fischer; Hungaroton SLPX 12235 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980



Paul Esswood

Klangbild: Etwas zu dicht und mulmig.
Fertigung: Fast einwandfrei.

Man wirft Mozart wie Haydn oft die Unbeküm-mertheit vor, mit der sie, ganz im italienischen Opernstil, ihre Kirchenkompositionen verfaß-ten. Das Argument ist so alt wie töricht. Die „Missa brevis“ KV 192 kann dies sehr gut widerlegen. Obwohl sie, wenn auch für ein Hochamt komponiert, doch keine halbe Stunde dauert, sind in ihr alle Register vom Jubel bis hin zum tiefsten Schmerz gezogen; auch wenn es immer nur kurze Lichter sind, die diese Affekte auslösen. Sinnvollerweise hat man auf der vorlie-genden Platte diese Messe mit einer etwa gleich-zeitig komponierten Kirchensonate oder besser Epistel-sonate gekoppelt, um so auszudrücken, in welchem Zwangsanzug Mozart gesteckt hat,