

FONO-KRITIK

Neuveröffentlichungen
ORGELWERKE

Reizvolle französische Orgelmusik.

BILDER EINER ORGEL, DOM ZU ALTENBERG, FOLGE 1: WIDOR, Sinfonie Nr. 5, PEETERS, Variationen und Finale über ein altflämisches Lied op. 20; Paul Wißkirchen (Orgel); Lupophon LU 2001 (1 S 30) Aufnahme datum: April 1981
Klangbild: Transparent; Raumakustik gut eingefangen.
Fertigung: Einwandfrei.

Widors 5. Orgel-Sinfonie (op. 42 Nr. 1) aus dem Jahre 1887 ist ein „Reißer“ im Repertoire der französischen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts. Anders als etwa bei Reger tritt die kontrapunktische Struktur zugunsten profilierter rhythmischer Gestalten und reizvoller Farb-Valeurs zurück. Vom Interpreten werden eine fast orchestermäßige Dispositionsfähigkeit über ein großes, differenziertes Klangspektrum und versierte Spieltechnik verlangt. Der Organist des Altenberger Domes, Paul Wißkirchen, erfüllt alle Erwartungen: er spielt mit Verve und Nerv und liefert so eine musikalisch gültige Darstellung des originellen Stückes.

Die Orgel, ein viermanualiges Instrument mit 82 Registern, erbaut von Klais, Bonn, 1979/80, ist eines derjenigen modernen Instrumente, die (im besten Sinne) „alles können“ – die einzige Möglichkeit, heute einem historischen Repertoire vom 16. bis 20. Jahrhundert gerecht zu werden. (Bemerkenswert: eine „Trompeteria“ aus 8 Einzelregistern im Aufbau 16' – 8' – 4' – 2', spielbar in Pedal, 2. und 4. Manual). Und tatsächlich gelangen auf ihr die charakteristischsten französischen Registermischungen, gewissermaßen die mitkomponierte, klangliche Seite des Satzes, sehr gut. Man staunt, daß sie so gut gelingen (besonders im „Adagio“) – aber gleichzeitig macht das bewußt, daß man ihre Qualität mit irgend etwas vergleicht; vermutlich mit dem „Original“: dem Klangbild der Cavallé-Coll Orgeln. Verglichen damit, sind allerdings gelegentlich manche Farben eine Spur zu neutral (etwa im „Allegro cantabile“, dem 2. Satz), der treue deutsche, nüchterne Prinzipalklang mischt sich ein und erinnert an die Modernität des Instrumentes. Gott sei Dank, sonst wäre die Klangphysiognomie der historischen Cavallé-Coll Instrumente entbehrlich...

Ein Variationen-Stück des Belgiers Flor Peeters, op. 20 aus einem Œuvre von etwa 450 Orgelwerken, rundet die Aufnahme ab, ganz in Richtung der Widor-Musik konzipiert und gespielt, das heißt mit viel „französischem“ Klang (ohne die „nordische“, instrumentale Partiten-Figurierung etc.) und Dominanz des Melodischen. Der Cover-Text bringt die gesamte Disposition der Orgel, sonst aber viel Hommage (sehr persönlich geschrieben) auf den Organisten. Ein paar Worte über die gespielte Musik (z.B. wenigstens Opus-Zahl und Entstehungsjahr der Widor-Sinfonie) wären dazu aber keineswegs störend.

K. P. Richter

Alte und neue französische Orgelmusik – mit Tiefgang gespielt.

**PAPE ORGELPROFILE 3 – KEMPEN, ST. MARIEN MIT LUDGER LOHMANN: DE GRIGNY, „Gloria“ aus dem „Premier livre d'orgue“ (1699), DURUFLÉ, Suite op. 5; Ludger Lohmann (Orgel); Pape Verlag, Berlin PR 3 66.22397 (1 S 30) Aufnahme datum: Juni 1981
Klangbild: Durchsichtig, ausgewogen und präsent.
Fertigung: Einwandfrei.**

Der junge Organist Ludger Lohmann (Jahrgang 1954), schon bekannt aus verschiedenen Wettbewerben und seit 1979 Orgellehrer an der Musikhochschule Köln, nimmt sich Muße, viel Ruhe und Zeit für Grigny und Duruflé. Er musiziert bedächtig aus und beleuchtet so jedes Detail des musikalischen Satzes, sorgfältig und genau. Die Stücke kommen solcher Auffassung entgegen: Grignys Versetten einer Orgelmesse, mit ihrem, für die französische Orgelmusik des 17. Jahrhunderts so charakteristischen Bestand an ensemblemäßigen Satztypen („Plein jeu“, „Duo“, „Basse de Trompette“, „Récit de Tierce en taille“, „Trio“, „Dialogue“), erstehen in adäquater Tiefgründigkeit, „Gravität“ (ohne Schwerfälligkeit) und klanglicher Noblesse. (Immerhin hatte sich der junge Bach das „Premier livre d'orgue“ des Grigny eigenhändig kopiert). Wissenswert wäre vielleicht noch gewesen, nach welcher Edition Lohmann gespielt hat; Verzerrungen und Akzidenzen lassen durchaus offene Fragen.

Auch „Prélude“ und „Sicilienne“ aus der Suite op. 5 von Duruflé vertragen Ruhe und Detailzeichnung: rationalisierte Klangnebel, fein zisierte Klangfarbenmuster in einem pointillistischen Strukturnetz. Nur im letzten Satz, der „Toccata“, läßt sich der Komponist (Schüler von Dukas, Tournemire und Vierne) zu einigen (musikalischen) Temperamentsäußerungen verleiten.

Die von Winfried Albiez erbaute Orgel (Schleifladen, mechanische Spieltraktur, 3 Manuale) ermöglicht es, den Schwerpunkt der Interpretation auf Klangfarben-Darstellung zu legen, das Detail wechselnd und neu auszuleuchten. Die Solozungen im Verein mit einer günstigen Raumakustik klingen in der Tat ausnehmend schön. Dabei ist ihr Timbre doch so kernig, daß sich ihre Farbe im Plenoklang (Grigny, „Plein jeu“ oder „Dialogue“) in charakteristischer Weise durchsetzt.

Die Plattenhülle informiert in vorbildlicher Weise über technische Einzelheiten der Orgel, Disposition, die gespielten Werke (mit genauen Registrierangaben) und vita des Interpreten (es fehlt nur leider der Hinweis, wann die Orgel gebaut wurde).

K. P. Richter

Realistische Klang-Patina.

BUXTEHUDE, Praeludium in g (BuxWv 148), WECKMANN, Magnificat secundi toni, BÖHM, Praeludium, Fuge und Postludium in g, TUNDER, „Jesus Christus, unser Heiland“, Choralvariationen in d, SCHEIDEMANN, Kyrie summum, SCHEIDT, Cantio sacra, „Warum betrübst du dich, mein Herz“; Rose Kirn an der historischen Orgel von St. Cosmae, Stade;

**Teldec 6.42820 AZ (1 S 30) Digital Aufnahme datum: 1981
Klangbild: Ausgewogen, oft etwas spröde.
Fertigung: Ohne Mängel.
Vergleichseinspielung: Gustav Leonhardt (RCA RL 30765-1)**

Die von Berendt Huß unter Mitwirkung von Arp Schnitger 1668-72 erbaute und 1972-75 durch Jürgen Ahrend renovierte Orgel in St. Cosmae zu Stade bleibt ein besonderer Anziehungspunkt für Interpreten und Platte. Gegenüber der RCA-Aufnahme (mit Gustav Leonhardt) fällt das spröde, im ganzen auch dunklere Klangbild auf. Nachdem es sich um die gleiche Orgel handelt, kann die Ursache nur im unterschiedlichen (bei TELDEC: digitalen) Aufnahmeverfahren liegen. Es ist zu vermuten, daß in der vorliegenden Aufnahme das tatsächliche Klangbild des Instrumentes realistischer und genauer eingefangen wurde. Jedenfalls ist es bedeutend weniger lieblich und kulinarisch als bei RCA: eine sehr trockene Akustik, unter Verzicht auf jede Hinzumischung von Raumhall seitens der Technik, läßt die sehr individuelle Eigenart der einzelnen Register so deutlich hervortreten, daß es eines gewissen Einhörens bedarf. Sehr schön, auf Anhieb, allerdings klingen Nassat 3' (in Böhm's Fuge ex g) oder das Trechter Regal 8' (in Scheidemanns Kyrie).

Die Spieltechnik der Interpretin, Rose Kirn, Professorin an der Hamburger Musikhochschule, trägt ein übriges zu einem eigenartig realistischen Klangeindruck bei. Kurze Phrasierungsbögen streichen die kleingliedrige Faktur dieser Musik heraus und zeichnen gleichzeitig Detailschärfe; Artikulation und Spielfeld zielen mehr in Richtung auf non-legato, vermeiden Glätte und Politur. Gelegentliche Hörbarkeit der Pfeifenansprache und (dezente) Balg-Geräusche (absichtlich nicht unterdrückt) unterstreichen den „handwerklichen“ Habitus. Die Eigenart der mitteltönigen Stimmung besticht besonders in Buxtehudes Praeludium und in Böhm's Praeludium, Fuge und Postludium.

Das Platten-Cover liefert, dreisprachig, alle wissenswerten Informationen über die Orgel (samt Disposition mit Vermerken bezüglich der Restauration bzw. Ergänzung von Registern) und die gewählten Registrierungen (Druckfehler sind schmerzhaft, nicht aber Cantus firmi bei Scheidt, deswegen muß es auf dem B-Label der Platte im 12. Versus von „Warum betrübst du dich mein Herz“ statt „dolorato“: „colorato“ heißen). Bleibt dem nachdenklichen Hörer nach dieser schönen Aufnahme die beunruhigende Frage, wie die Orgel von St. Cosmae nun wirklich klingt; jenseits unterschiedlicher Aufnahmeverfahren...

K. P. Richter

Noch eine Gesamteinspielung des Orgel-Franck, diesmal aus englischer Sicht; leider keine Repertoirebereicherung.

FRANCK, Sechs Stücke für Orgel (Fantasie in C op. 16, Grande Pièce Symphonique op. 17, Prélude, Fugue et Variation op. 18, Pastorale op. 19, Prière op. 20, Final op. 21), Drei Stücke für Orgel (Fantasie in A, Cantabile, Pièce héroïque), Drei Choräle in E-Dur, h-Moll, a-Moll, Interlude symphonique de Rédemption; Graham Stead an der Hill-, Norman- und Beard-Orgel der Bath Abbey, Somerset, England,

**sowie der Rushworth und Dreaper-Orgel der Kirche der Holy Rude, Stirling, Schottland; L'Oiseau-Lyre (Decca/TIS) D 165 D 3 (3 S 30) Aufnahme datum: 1980
Klangbild: Bis zum FF klangschön, durchhörbar, räumlich, im Plenum dröhnend, unedel.
Fertigung: Bei Ein- und Auslauf Raumrauschen, sonst einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Albert de Klerk (CBS S 77332) Jean Langlais (Arion ARN 336008) Günther Kaunzinger (Solist 1178/80)**

Zunächst eine Vorbemerkung: Sieht man sich in der Orgelplattenproduktion der letzten Jahre um, nicht bei den Einzelplatten mit manchmal fragwürdigem Programm, sondern bei den 2 LP-Alben oder Kassetten, so fällt auf, daß nacheinander die verschiedensten Komponisten von Rang „in“ sind: kürzlich wieder Mendelssohn, Liszt, Reubke, C. Franck, daneben natürlich Bach, wo Peter Hurford nach Vol. 1 und 2 („FonoForum“ 11 und 12/80) neuerdings Vol. 3 bis 5 anbietet. Ferner hört man von einer neuen Bach-Gesamteinspielung von deutscher Seite, von einigen Neueinspielungen der Werke Max Regers, der vor allem in seiner mittleren Periode zu den „vergessenen“ Meistern gehört; aber Regers Zeit kommt noch.

Inzwischen hat sich das Karussell wieder C. Franck zugewandt, obgleich nach den Spitzenleistungen von Albert de Klerk („FonoForum“ 7/72) und Jean Langlais bei Arion mehrere Gesamteinspielungen bereits existieren (z.B. Lohmann, Rapf, Kaunzinger) usw. und soeben eine Franckplatte des ausgezeichneten Ungarn Prof. Gergely herausgekommen ist (Hungaroton). Als Ersteinspielung zu Francks nie aufgeführtem Oratorium „Rédemption“, von Marcel Dupré für Orgel transkribiert und von ihm regelmäßig vor der Weihnachtsmitternachtsmesse gespielt. Weniger Francks Stilelemente aufweisend, könnte man das ruhige Stück, in der Mitte durch einen Toccata-Teil unterbrochen und auch so schließend, etwa bei A. Guilmant ansiedeln. Da Francks Orgelwerke weitgehend bekannt sind, ist hier eigentlich nur über zweierlei zu berichten: die Interpretation und das Klangbild. Zweifelloos ist es von Interesse, C. Franck geschlossen einmal aus englischer Sicht kennen zu lernen, wobei dieser Einspielung natürlich keine Allgemeingültigkeit zukommt. Von Franck ist überliefert, daß er sich vor allem mit großer innerer Ruhe verstanden wünschte, „als Spieler von gemessenem Tempo, der das Kantabile in freier Agogik liebte“. In diesem Geist, der auch Francks typische „gleitende“ Harmonik zur schönsten Geltung kommen läßt, haben mir die Einspielungen von de Klerk und Langlais, eingebettet in das typische Klangflair französischer bzw. belgischer Kathedralen, immer als Modell gegolten.

Demgegenüber war Kaunzinger, der Spieler „mit den schnellen Fingern“, bis jetzt durchweg der Eiligste. So gesehen können die Zeitangaben bei Stead den Hörer nur schocken, denn er macht's noch um ein bis zwei Minuten rascher als Kaunzinger; der Beginn des a-Moll-Chorals sagt alles. Daß auch die kleinen Stücke fast durchweg etwas rascher genommen werden als üblich, berührt weniger unangenehm; denn man kann den Begriff Cantabile mit ausgesprochen kontemplativer Ruhe bringen, oder auch mit etwas drive, wie Stead; das eine kann so berechtigt sein wie das andere. Zusammenfassend: Sieht man in der Breite der Darstellung de Klerk/Langlais als

den einen Pol an, der neue strukturelle Dimensionen von großer Durchhörbarkeit und interpretatorischer Überzeugungskraft eröffnet, so ist Stead mit Kaunzinger der andere Pol, dem man im allgemeinen nur mit Vorbehalten zustimmen kann, da das Atmende, Ausruhende zu kurz kommt.

Schließlich zum Klangbild: Die IV/68-Orgel der Bath Abbey bietet natürlich viele schöne Möglichkeiten, die Stead auch ausgiebig mit viel Klangfantasie einsetzt. Aber das Flair einer guten französischen Orgel hat sie nicht, zumal den schweren Zungenstimmen das spezifisch Französische abgeht. Bis zum F oder FF ist das Klangbild gut; darüber hinaus bis zum Großplenum wirkt es unedel, dröhnend. Hätte auch hier die Aufnahmetechnik nicht kontrollierend eingreifen können?

Der Gesamteindruck läßt wenig eigenen Personalstil erkennen. Angesichts besserer Einspielungen ist der Repertoirewert gering, eine de Klerk- oder Langlais-Platte geradezu eine Wohltat für den Hörer.

Herbert Briefs

Neuveröffentlichungen
LIEDER

Mit einer neuen Platte stellt sich Elly Ameling vor, auf der sie ihre „Lieblingslieder“ singt

Breites Spektrum sängerischen Ausdrucks.

**ELLY AMELING – THINK ON ME – IHRE LIEBLINGSLIEDER: Weckerlin, Vaughan-Williams, Dvořák, Liszt, Brahms, Wagner, Volkslieder; Granados, Guastavino, Nin, Montsalvatge, Turina, Poulenc, R. Hahn, Gershwin; Elly Ameling (Sopran), Dalton Baldwin (Klavier); CBS Masterworks 76989 (1 S 30) Aufnahme datum: (P) 1981
Klangbild: Räumlich, wechseln präsent.
Fertigung: Einwandfrei.**

„Think on Me“ ist ein Titel eines Textes der Lady John Scott of Eldon zu einer Alt-Schottischen Weise. Ein hübscher Titel für eine Schallplatte mit den „Lieblingsliedern“ (so der Hüllentitel) der Elly Ameling, die sich Lieder in fünf Sprachen zusammenstellte, dabei manche Interpretation als einzige Alternative zu Vorhandenem anbietet und darüberhinaus mehrere Neuheiten für den Bielefelder Katalog bereitstellt: Lieder von Vaughan-Williams, Guastavino, Nin y Castellano, Turina und R. Hahn. Sechzehn Lieder verschiedenster Aussagebereiche mit weiträumigen Ausdrucksmöglichkeiten geben der völlig sicher intonierenden Sopranistin Gelegenheit zu demonstrieren, wie optimal sie ihre Stimme einzusetzen vermag. Das kommt natürlich den Stropheliedern sehr zugute. Ebenso gehört es zu ihrem Stil, vollkommene Kantabilität mit einem erstaunlichen Grade von Textverständlichkeit zu verbinden. Dennoch gibt es in langsamen Sätzen Töne, deren Vibrato sich bedenklich dem Flackern nähert. Wieder wird Frau Ameling von Dalton Baldwin so begleitet, daß ein echtes Duettieren entsteht. Die sich ergebende kammermusikalische Wirkung ist für mich das erfreulichste Element der Einspielung.

Die Aufnahmetechnik hat dankenswerterweise auf die Textverständlichkeit großen Wert gelegt. Das Klavier ist so aufgenommen, daß mehrfach tiefe Lagen von links, hohe von rechts kommen.

Klaus Blum

Der geforderte Ausdruck bleibt unerfüllt.

BERG, Sieben frühe Lieder, Vier Lieder op. 2, „Schließe mir die Augen beide“ (1900/1925) SCHÖNBERG, Vier Lieder op. 2, SCHRECKER, „Frühling“ (op. 4/2), „Zu späte Reue“ (op. 7/2), „Rosentod“ (op. 7/5), „Die Liebe als Recensentin“ (op. 4/4); Elisabeth Speiser (Sopran), Irwin Gage (Klavier); Jecklin disco 561 (1 S 30)

Klangbild: Nicht voll ausgesteuert.
Fertigung: Einwandfrei; vollständige Textbeilage.

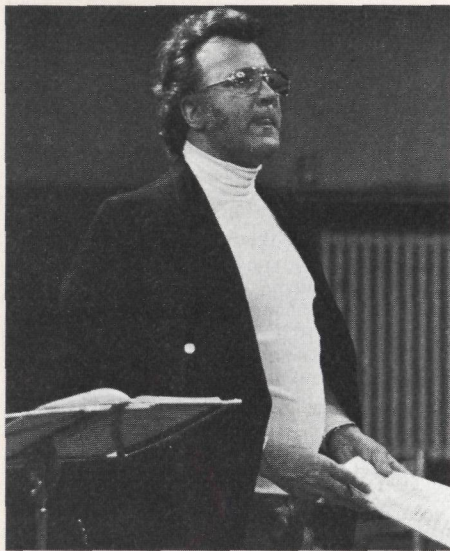
In der Konzeption eine gelungene Programmzusammenstellung. Die frühen Liedkompositionen, entstanden zwischen 1898 und 1910, suchen nach neuen Wegen, die zwischen Brahms und Hugo Wolf in ein vorerst noch ungreifbares Neuland führen. Schwerelos riskieren sie den Zustand der Entrücktheit, geben sie sich einem verklärten Enthusiasmus hin, lassen sie den Hörer teilnehmen am Prozeß einer musikschriftlichen Entwicklung. Die Texte, von denen die Komponisten sich haben anregen lassen, spiegeln diesen Zustand mehr oder weniger unmittelbar wieder, wie etwa die „Nacht“ (Carl Hauptmann) aus Alban Bergs „Sieben frühen Liedern“ mit ihren schwebenden Akkorden, ausdrucksvollen Dissonanzen und weitgespannten Bogen, wenn es heißt „Weites Wunderland ist aufgetan“.

Die Interpretation jedoch bleibt außerhalb des Wunderlandes. Elisabeth Speiser, bekannt durch Barock-Aufnahmen, setzt die Töne makellos, hält sich genau an den Notentext, aber es bleibt bei einer gleichförmigen Diktion. Die Töne werden mehr gesetzt als in dynamischen Bögen ausgesungen, emotionale Steigerungen, in den Noten überschwenklich ausgewiesen, bleiben unerfüllt. Irwin Gage, renommierter

FONO-KRITIK

Begleiter, hält sich zurück und scheut sich, aus welchen Gründen auch immer, aus sich herauszugehen. Eher ergibt sich ein Zugang zu Alban Bergs zweiter Komposition des Liedes „Schließe mir die Augen beide“, 1925 im Zwölftonstil verfaßt, das der ersten Fassung von 1910 bewußt gegenübergestellt ist. Auch Pointiertes gelingt, wie etwa „Die Liebe der Recensentin“ von Franz Schreker, aber der Gesamteindruck erfüllt nicht die Erwartungen.

Wolfgang Rogge



Nicolai Gedda

Blütenlese russischer Kunstlieder.

GLINKA, „Ach herzig, schönes Mägdlein“, „Sing mir nicht, du Schöne“, „Was meinst du, junges, schönes Mädchen?“, „Ich hab bezaubert dich“, **MUSSORGSKY**, „Wo bist du, Sternlein?“, „Der Bock“, **RIMSKY-KORSSAKOFF**, „Der Fichtenbaum und die Palme“, **RACHMANINOFF**, „Das kleine Eiland“, „Der Flieder“, „Vor meinem Fenster“, „Der Traum“, **TSCHAIKOWSKY**, „Auf dem Ball“, „Warum?“, **Nicolai Gedda** (Tenor), **Lija Magilewskaja** (Klavier);

Melodia-Eurodisc 203 284-366 (1 S 30)

Aufnahmetermin: März 1980

Klangbild: Präsent, ausgeglichen.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Gedda, Rachmaninoff-Lieder (Electrola 11 071), Gedda, Lieder aus Russland und Skandinavien (Electrola 28 023)/beide nicht mehr im Katalog.

In Stockholm als Sohn eines russischen Sängers und Kantors geboren, verbrachte Nicolai Gedda die prägenden Kindheitsjahre in Deutschland, bis 1936 die Familie sich wieder nach Schweden zurückzog. So verbindet sich neben den hervorragenden sängerischen Fähigkeiten eine beachtliche Sprachbegabung, auf die Nicolai Gedda bauen kann, wenn er die stilischer beherrschte Opernbühne verläßt und sich internationalem Liedrepertoire zuwendet. Wie er in einem Interview nach seinem Londoner „Benvenuto Cellini“ einmal sagte, gehört dem Lied seine große Liebe, schätzt er dieses Metier für einen Opernsänger als sehr wichtig ein und hält es sogar für

viel schwerer als die Arbeit auf der Opernbühne, da es besonders intensive Arbeit erfordere. Man weiß, daß Nicolai Gedda sich äußerst gewissenhaft mit seinem Repertoire auseinandersetzt. Die vorliegende Platte hat ihre Vorgänger, ist also nicht ganz vom Himmel gefallen, wie es der Plattentext suggeriert, wenn er hervorhebt, daß der Künstler am Ende einer Rußlandtournee ins Studio geladen worden sei, um an einem Tag die gesamte Aufnahme zu bewerkstelligen. Ein Vergleich mit vorigen Aufnahmen russischer Lieder ist insofern erschwert, als hinsichtlich der Aussteuerung damals die Gesangstimme im Hintergrund gehalten war. In der vorliegenden Aufnahme steht sie dichter an der Rampe, wirkt sie unmittelbarer, kontrastreicher, gelegentlich auch kraftvoller, wo vorher der Ton lyrisch ausgeglichener, intimer war. Die Doubletten der vorigen Einspielungen zeigen aber auch, wie sehr Nicolai Gedda sich in Agogik, Artikulation und Gestaltung treu geblieben ist. Ihm gelingt die schalkhafte Pointe in Mussorgskys Lied vom Ziegenbock ebenso wie die raffiniert einfache Gestaltung des Volksliedtones bei Glinka oder das mondäne Understatement bei Rachmaninoff. Die Klavierbegleitung von Lija Magilewskaja trifft den Ausdruck in stets angemessener Weise.

Wolfgang Rogge

Klangmelodisch betonte Interpretation – zum Schaden Schönbergs.

DEBUSSY, SCHÖNBERG, „Ariettes Oubliées“, „Fêtes Galantes“ 1. und 2. Teil, 15 Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“, **Charlotte Lehmann** (Sopran), **Werner Genuit** (Klavier);

EMI 065-46 356 (1 S 30)

Aufnahmetermin: 1981

Klangbild: Unaufdringlich, wenig scharf.

Fertigung: Gut, letzte Debussylieder etwas veräuscht.

Vergleichseinspielung:

Schönberg: Henius/Reimann (BM 30 SL 1523)

In einer interessanten Kombination erscheinen auf dieser Platte zwei wesentliche Stilrichtungen der Musik um die Jahrhundertwende. Bei beiden Komponisten, Debussy und Schönberg, ist hier aber die Interpretation primär von Klangvorstellungen der Ausführenden geprägt, weniger von den Anforderungen der Werke selbst. Das bekommt unterschiedlich. Charlotte Lehmann hat eine schön gefärbte, lyrisch geprägte Stimme, die in allem melodischen Reiz aufzuspüren sucht. Dieser Intention paßt sich Werner Genuit durchgehend an, sein Klavierspiel bleibt zurückgenommen, wird vor allem klanglich grundierend eingesetzt. Gerade im „Buch der hängenden Gärten“ von Schönberg geht aber durch diese Interpretationshaltung Wesentliches verloren. Selten nur hörte man diesen Zyklus so ausschließlich von der Gesangsline betont, während das Klavier flächig bleibt, immer wieder Bezüge zur Tristanharmonik aufzuspüren sucht. Die Kontrapunktischen Verästelungen bleiben hierbei auf der Strecke.

Die Einspielung wirkt ästhetisch „schön“, läßt aber den herben Ansatz Schönbergs vermissen, der sich in dessen Verdikt, Musik solle in erster Linie „wahr“ sein niederschlägt. So betont Lehmann stets die abstrakte Melodik, sie singt dabei sehr ausgewogen und mit bewundernswerter Mühelosigkeit, wobei der sprachgestische Zug

des Schönbergschen Tons, die engagierte expressionistische Haltung, das eigentlich Neue in dieser Musik, entschieden zu kurz kommt. Die „ertrotzte Einsamkeit“, die sich gerade in diesem ersten „atonalen“ Werk deutlich niederschlägt, ist nirgends spürbar – man vergleiche hier zum Beispiel mit der Einspielung von Henius/Reimann. In vielem, auch in kantenlosem Klavierspiel, ähnelt Schönberg hier fast Richard Strauss – ein Antipode, was die ästhetische Haltung angeht. Dabei, das sei eingeräumt, wird allerdings der große Bogen des Zyklus sehr sinnfällig erfaßt; die beiden konträren Höhepunkte im achten und im letzten Lied, einmal in emphatischer Aufwallung, dann in still resignativem Erlöschen, sind einander eindringlich gegenübergestellt.

Die Interpretationshaltung kommt Debussy weit eher entgegen. Vor allem die frei aussingenden, auf klanglichen Reiz bauenden frühen Lieder werden engagiert und mit bestechend klarer Nuancierung vorgetragen. Hier atmet die Musik. Schon beim späteren Debussy der „Fêtes Galantes“ (2), wo introvertierter, mehr sprachdeklamatorisch gearbeitet wird, treten die Schwierigkeiten, wie sie bei Schönberg auffielen, wieder deutlicher hervor. Dennoch fällt die interpretatorische Bedeutung dieser Platte weitgehend mit der Debussy-Seite zusammen.

Reinhard Schulz

Wesentliche Erweiterung des Loewe-Repertoires; überzeugendes Plädoyer für den Komponisten.

LOEWE, Zwei Balladen-Zyklen: „Gregor auf dem Stein“ op. 38 und „Kaiser Karl V.“ op. 99; **Roland Hermann** (Bariton), **Geoffrey Parsons** (Klavier);

Claves D 8106 (1 S 30)

Aufnahmetermin: März 1981

Klangbild: Recht räumlich und präsent; gute vokal-instrumentale Relation.

Fertigung: Einwandfrei.

Aus dem deutschen Schallplattenkatalog ist die Bedeutung Carl Loewes (1796–1869) unschwer abzulesen; allein im Lied- und Balladenschaffen hat sie sich wertbeständig niedergeschlagen und bis in die Gegenwart behaupten können. Darin hat der Komponist oftmals Eigenes zu geben vermocht, was keineswegs bloß die veritablen „Highlights“ demonstrieren (z. B. „Edward“, „Erlkönig“, „Heinrich der Vogler“, „Hochzeitslied“, „Prinz Eugen“, „Odins Meeresritt“, „Der Nöck“, „Tom der Reimer“, „Archibald Douglas“).

Roland Hermann tat jetzt einen glücklichen Griff, als er daran ging, die übliche Begrenzung des Loewe-Repertoires durchbrechend, für diese Neuaufzeichnung zwei nicht so bekannte Balladen-Zyklen zu wählen und zur Diskussion zu stellen. Das künstlerische Resultat ist denn auch überraschend genug, weist es doch über den Rahmen einer kleindimensionierten Hausmusik erheblich hinaus.

Gerade in diesen Zyklen, die vier bzw. fünf inhaltlich zusammengehörende Gedichte umfassen (Aufführungsdauer: 25 bzw. 24 Minuten), gleitet Loewes Erfindungskraft – abgesehen von gelegentlichen melodischen Seichtheiten – eigentlich nirgends ab, hält sich vielmehr stets an den Kern der Textvorlagen (Autoren: für op. 38 Franz Kugler; für op. 99 Anastasius Grün, Chri-

stopf Hohlfeld und August von Platen). Wie nun Loewe die einzelnen Gesänge motivisch umreißt und verklammert und dabei die Idee des zyklischen Zusammenhangs dauernd im Visier hat, das ist durchaus ein Anlaß zur Bewunderung, ein Grund auch, ihn doch höher einzustufen als bisher.

Wie intensiv hier von Roland Hermann vorgearbeitet wurde, ist allenthalben deutlich zu merken; und man darf wohl sagen, daß er diese anspruchsvolle Aufgabe rein stimmlich wie singdarstellerisch meisterhaft bewältigt hat. Nicht anzuzweifeln ist zudem der Beitrag von Geoffrey Parsons, dessen pianistische Mitwirkung immer wieder wichtige Grundierungen vermittelt. Insgesamt: eine rundherum gelungene Aufnahme, die zugleich Disco-Novitäten präsentiert.

Werner Bollert

Schubertprogramm – mit Verstand ausgewählt und überaus wohlklingend vorgetragen.

SCHUBERT, Lieder: „Geheimnis“, „Romanze“, „Auf dem Wasser zu singen“, „Der Winterabend“, „Ins stille Land“, „An mein Klavier“, „Im Abendrot“, „An die Nachtigall“, „Die Mutter Erde“, „Das Lied im Grünen“, „Liebhaber in allen Gestalten“, „Der Hirt auf dem Felsen“, **Margaret Price** (Sopran), **Wolfgang Sawallisch** (Klavier), **Hans Schöneberger** (Klarinette);

Orfeo LC 8175 (1 S 30) Digital

Aufnahmetermin: 1981

Klangbild: Offen, klar, räumlich, allerdings mit beträchtlichem Hall.

Fertigung: Keine Mängel.

In der Opernwelt zählt die Waliserin Margaret Price heute bereits zu den großen Leuchten. Eine hervorragende Mozartsängerin, die sich auch – freilich nicht immer mit gleichem Erfolg – in das dramatische Fach der italienischen Oper vorwagt. Weniger bekannt dürfte sein, daß sich die künstlerischen Anfänge der Sängerin vorwiegend im Konzertbereich ereigneten. Es wird wohl in Deutschland noch viele Konzertbesucher geben, die sich an die eindrucksvollen Schubert-Abende der Künstlerin (Ende der Sechziger-, Anfang der Siebzigerjahre) erinnern werden.

Mit dieser Aufnahme kehrt Margaret Price gewissermaßen zu den Wurzeln ihres Künstlertums zurück. Sie trägt die Schubertlieder mit voll ausgereifter, üppiger (mitunter etwas schwerer) Stimme vor, immer auf blühenden, klangvollen Gesangston bedacht. (Die geistige Komponente steht allerdings nicht auf gleich hoher Stufe.) Schubert prachtvoll gesungen – das ist sehr viel, wenngleich noch nicht alles. Margaret Price hat sich in ihren Konzertprogrammen stets den weniger bekannten Schubertliedern gewidmet, und auch diesmal gibt es ein paar Kostbarkeiten wie „Die Mutter Erde“, „Ins stille Land“ zu hören. (Warum eigentlich gehören diese Lieder zum „unbekannten“ Schubert?) Wolfgang Sawallisch ist ein meisterhafter Begleiter, der diese Funktion leider nur selten ausübt. Virtuos und ausdrucksvoll der Klarinettist Hans Schöneberger. (Einzig in den heiklen Schlußtonen des „Hirten“ gibt es ein paar Trübungen.)

Halliger, ein wenig schwimmender Klang. Die Aufnahme wurde in einem Klostersaal (Seeon in Bayern) hergestellt.

Clemens Höslinger

Neuveröffentlichungen CHORWERKE

Bach-Kantaten in neuen Aufnahmen mit unüberhörbaren Schwachpunkten.

BACH, Kantate „Ich habe genug“ BWV 82 a, Kantate „Komm, du süße Todesstunde“ BWV 168, Kantate „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ BWV 170, Kantate „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 177; **Barbara Schlick** (Sopran), **René Jacobs** (Altus), **Nigel Rogers** (Tenor), **Knabenkantorei Basel**, **Markus Uibrich**, **Linde-Consort**, **Hans-Martin Linde**; **EMI 1 C 065-43076 (1 S 30)**

EMI 1 C 065-43077 (1 S 30)

Klangbild: Transparent, räumlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

BWV 82: Richter/Fischer-Dieskau/Bach-Chor, München (DG 198 477)

BWV 170: Marriner/Baker/Academy of St. Martin-in-the-Fields (Dec. 6.42567 AH)

Ohne Frage hält das Linde-Consort beim Musizieren mehr auf Distanz als Nikolaus Harnoncourt's „Concentus Musicus“. Doch an den zum Teil hervorragenden Instrumentalisten liegt es noch am wenigsten, wenn die vorliegenden Aufnahmen mit den besten Kantaten-Einspielungen nicht konkurrieren können.

Was Kritik provoziert, sind vielmehr die (zudem wenig aufeinander abgestimmten) vokalen Leistungen. Barbara Schlick kennt man seit Jahren als eine Sängerin, deren wunderbar ebenmäßig, gleichsam instrumental geführter Sopran sie für manches Werk alter Musik geradezu prädestiniert. Doch ist es mit diesem Vortragsstil auch hier getan? Darf man die Kantate „Ich habe genug“ derart affektneutral singen, will man ihre Aussage glaubhaft vermitteln? Wer gerade diese Kantate sehnsüchtiger Jenseitsmystik in der emotional engagierten Wiedergabe Dietrich Fischer-Dieskaus kennt (die Urfassung war für einen Baß bestimmt), der wird sich wohl schwerlich mit einem solch „objektiven“ Vortrag anfreunden können.

Barbara Schlick, René Jacobs und Nigel Rogers – sie alle sind als hervorragende Interpreten bekannt. Doch wenn Nigel Rogers' hier doch zu wenig schlanker Tenor in der Kantate „Komm, du süße Todesstunde“ stellenweise geradezu unkontrolliert wirkt, wenn das innere Engagement ihn dazu verführt, klangliche Balance aufs Spiel zu setzen, dann fragt man sich doch erstaunt, was zur Verpflichtung so wenig miteinander harmonisierender Sänger geführt haben mag. Schließlich René Jacobs als Contratenor: Aus aufführungspraktischen Erwägungen heraus ist gegen seinen Einsatz nichts zu sagen. Wahrscheinlich stand Bach ein tüchtiger Altist zur Verfügung, als er seine Kantate „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ aufführte. Gleichwohl dürfte für nicht wenige beim Einsatz eines Contratenors ein neuerlicher Prozeß der Eingewöhnung vonnöten sein. Selbst bei einem so vorzüglichen Sänger wie René Jacobs spürt man stellenweise die Anstrengung, haftet der Stimme doch etwas Artifizielles an.

In seiner vortrefflichen Analyse der Kantaten

Johann Sebastian Bachs plädiert Alfred Dürr zu Recht dafür, den harmonisch schlichten Chor der Kantate „Komm, du süße Todesstunde“ von einem kleinen Chor oder gar von vier Solisten singen zu lassen. In Hans-Martin Lindes Aufnahme, in der permanente Akzente auf schwerem Taktteil den musikalischen Fluß zerreißen, scheint er auf jeden Fall mit der Knabenkantorei Basel zu stark besetzt. Und was den abschließenden Choral dieser Kantate anbelangt, so wünschte man sich von einem guten Chor doch eine intensivere Textausdeutung.

Hans Christoph Worbs

Bachs Musica sacra mit großem Apparat musiziert und in traditioneller Sicht, jedoch geprägt von der Persönlichkeit Eugen Jochums.

BACH, Messe h-Moll (BMV 232); **Helen Donath** (Sopran), **Brigitte Fassbaender** (Mezzosopran), **Claes H. Ahnsjö** (Tenor), **Roland Hermann** (Bariton), **Robert Holl** (Baß), **Chor des Bayerischen Rundfunks**, **Josef Schmidhuber**, **Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks**, **Eugen Jochum**; **EMI 1C 157-43 205/07 T (3 S 30)**

Aufnahmetermin: 1981

Breites Panorama, gut gestaffelt, ausgewogen und sehr präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

Daß Eugen Jochum sich nicht bloß zwischen Haydn und Bruckner bewegt, sondern gern auch auf Bachs geistliche Werke zurückgreift, zeigen seine Einspielungen aus den letzten zwei Jahrzehnten; und nicht von ungefähr hat er der Hohen Messe jetzt bereits die zweite Gesamtaufzeichnung gewidmet, die mit der ersten von 1960 (wiederveröffentlicht 1969) immerhin den Chor und das Orchester gemeinsam hat. Die Wandlungen in der Bachauffassung und damit zugleich für die Aufführungspraxis barocker Musik freilich konnte und wollte Jochum nicht mitmachen, der unter ganz anderen Prämissen noch in der Anschauung früherer Jahrzehnte aufgewachsen war. Dafür weiß er hier seine starke Persönlichkeit einzubringen, die ja des ererbten Kulturgutes nach wie vor sicher sein darf; und so schließt sich diese ebenfalls mit viel Engagement präsentierte Wiedergabe eng an die Deutung von 1960 an. Minder streng als die Aufnahme Otto Klemperers, besitzt diese Neuproduktion Glanz und Magie gleichermaßen; und sie ist durchaus imstande, von der „Hoheit und Jenseitigkeit des Ausdrucks“ zu künden.

Mit welcher zwingender Werkdisposition und geistiger Überlegenheit der Maestro den riesigen Apparat des Münchener Rundfunkensembles führt, ist wahrhaft erstaunlich: doppelt erstaunlich, wenn man sich sein Alter vergegenwärtigt. Nicht selten geht er da ausgesprochen feurig zu Werke, wobei die teils überschellen teils überlangsamen Tempi nicht mal überraschen können. Er vermag dies aber nur zu realisieren, weil er in jedem Augenblick auf sein Münchener Team vertrauen darf, das sich – vokal wie instrumental – wirklich selbst übertrifft (das hier zum Zuge kommende Digital-Verfahren ist so recht dazu angetan, noch die Klangballungen in den großen Chorsätzen exakt durchzuzeichnen und klar werden zu lassen).

Die Vokalsolisten, hier konstant in der Sphäre reiner Objektivität verankert, sollen nicht mit