

FONO-KRITIK

lockerer Didaktik ausgeleuchtet. Die erwähnten Namen machen deutlich, daß es sich nicht selten um Frauen handelte, die in einer schöpferischen Umgebung lebten, gelegentlich auch mit namhaften Komponisten verheiratet waren. Rosario Marciano bringt diese ungewöhnliche Werk-Suite mit Grazie, widersetzt sich übertriebener Sentimentalität, scheut sich jedoch nicht, die Sphäre emotionalen Geständnisses mitanklingen zu lassen.

Der Einführungstext von Maria-Elisabeth Brockhoff wird den zeitgeschichtlich und biographisch neugierigen Hörer zufriedenstellen. Er und die gesamte Präsentation der FSM-Platte besticht durch philologische Umsicht. Die Turnabout-Ausgabe der Aufnahme (TV-34685), die mir schon länger zur Verfügung stand, kann in dieser Hinsicht nicht konkurrieren. Auf ihrer Cover-Rückseite werden allerdings Aufnahmeleiter und Toningenieur genannt. Auf beiden Editionen vermisse ich jedoch ein paar Notizen über die Pianistin.

Peter Cossé

Wiederveröffentlichungen KLAVIERWERKE

Beethoven zwischen Impressionen und Markierungen.

BEETHOVEN, Klaviersonaten op. 27/2, 57, 78, 81a; Robert Casadesus; CBS Maestro 61945 (1S30)

Klangbild: Etwas distanziert, verfärbt und unkonturiert, Bandrauschen hörbar.
Fertigung: Einwandfrei.

Robert Casadesus hat sich nie als ausgreifender Beethoven-Interpret empfohlen, und so atmen die Aufnahmen, die er gemacht hat (die fünf Klavierkonzerte, die Violinsonaten mit Francescatti, eine Reihe von Klaviersonaten), den Charme einer gewissen kühlen Freude an der Sache. In der „Maestro“-Reihe von CBS sind vier Sonaten wiederveröffentlicht worden, die Casadesus wohl temperamentmäßig nahestanden haben. Leider hat die A-Dur Sonate op. 2 Nr. 2 keinen Platz mehr gehabt. Aber das könnte man vielleicht nachholen.

Casadesus – von Rubinstein in seinen Memoiren als großer Konkurrent bewundert und, immerhin zeitenweise, gefürchtet – versucht den Sonaten ein hohes Maß an Stimmung mitzugeben. Er öffnet die Strukturen nicht von den formalen Verzweigungen her, so daß, bei eleganter Modellierung der Hauptlinien, stets ein Rest von unbewältigter Detailarbeit bleibt; insofern ist Casadesus der Antipode von Arrau und teilt mit

Rubinstein die Vorliebe für den Grandezza-Stil. Was resultiert daraus für den Einzelfall? Casadesus realisiert die Mondschein-Sonate in ihren ersten beiden Sätzen als vom „sostenuto“ bestimmten Ablauf, der, im Tempo recht zügig gehalten, den fließenden Melodienbögen entlanggeführt wird und konsequent in ein etwas wattiges Legato getaucht ist. Damit vermindert Casadesus aber den Kontrast, der schon zwischen dem Adagio und dem Allegretto herrscht und präpariert die ersten zwei Sätze als melancholisches Präludium für das Finalpresto. Auch dieses ist von wenigen Zäsuren erfüllt. Casadesus gibt ihm zwar die Motorik, die ohnehin evident ist, bremst aber etwa bei den tropfenden Achtel-Passagen (T. 43 ff) romantisierend ab. Einzig das lange, beharrliche Aushalten der Fermaten bringt einen Moment von Kraft und Spannung. Während so die Mondschein-Sonate zweigeteilt auftritt, gilt für „Les Adieux“ eine hurtige, an den Sechzehntel-Strömen orientierte Realisation, die nicht eigentlich ungeduldig, eher unduldsam wirkt. Im „Vivacissimamente“ glaubt man jene helle Gewandtheit herauszuhören, die den Debussy-Spieler Casadesus dazu verleitet, den Satz wie eine frühe Vorstudie zu späteren „Jeux d'eau“ (von Liszt bis Ravel) zu charakterisieren.

Überzeugender die Fis-Dur Sonate op. 78; auch da mag die selbstverständliche Rhetorik fehlen, die etwa von Gould (in einer Tonbandaufnahme) meisterlich getroffen wird. Doch dem zweiten Satz entgegnet Casadesus mit heftiger, entschiedener Geste. Und heftig agiert er dann auch in der „Appassionata“. Casadesus' Attacke ist interpretationsgeschichtlich der interessante Fall einer Wiedergabe, die dem Ungeheuerlichen noch den Tribut zollt, ohne auf umsichtige Planung zu verzichten. Wenn auch der erste Satz wieder mehr Charakter als Analyse ist, die Sechzehntel manchmal etwas massiert klingen und das Andante in seinen 32tel-Aufschwüngen die Schule der Geläufigkeit verrät, so regiert den Schluß-Satz doch eine fast wütende Beharrlichkeit. Da erinnert Casadesus an Richters Carnegie-Hall-Vision. Das Mehr an Kontrolle vermag auch Hörer in Bann zu schlagen, die diesen Satz als Beispiel der Auflösung musikalischer Ordnung gesehen haben möchten.

Martin Meyer

Wiederentdeckung von Curzons Schubert der fünfziger Jahre.

SCHUBERT, „Wanderer“-Fantasie D.760; 4 Impromptus D.935; Clifford Curzon (Klavier) Decca Eclipse ECS 804 (1M30) (über Import-Firmen)

Aufnahmedatum: ca. 1950

Klangbild: Mittelmäßig konturiert, von guter Dynamik, etwas verfärbt.
Fertigung: Einwandfrei.

Man kann nicht sagen, daß der vergangene Klavierherbst viele Höhepunkte bereithalten hätte. Die Produktion verlief bei den Neueinspie-

lungen in eher konventionellen Bahnen, Solisten erfüllten ihr übliches, nämlich das „klassische“ Pensum. Umgekehrt liegen mehr Aufnahmen vor, die man freilich, indem man sie als historische klassifiziert, von den aktuellen Unternehmungen absondert. Vergleiche sollen nicht begünstigt werden, die dreißig, vierzig Jahre, die etwa Schnabel von Pollini trennen, werden als Barriere ausgespielt: beide seien eben gut, jeder für sich genommen.

Daß es indes in letzter Instanz nicht um den Künstler, sondern um die Interpretation des Werks geht, wird gern vergessen. Kürzlich ist im „Eclipse“-Programm der englischen Decca eine Platte wieder vorgelegt worden, auf der Clifford Curzon von Schubert die „Wanderer“-Fantasie und die vier Impromptus D.935 spielt. Es ist natürlich interessant zu sehen, wie Curzon um 1950 Schubert darstellt, wenn man die späteren Aufnahmen des Pianisten heranzieht und die späten Auftritte auf dem Podium in Erinnerung ruft. Dennoch kann sich eine Wiederveröffentlichung, wenn sie denn übers Historische hinaus berechtigt ist, nicht in ihrer Funktion als Mosaikstein einer Künstlerbiographie erschöpfen. Es geht, letztlich, um Schubert.



Clifford Curzon

Um Schubert, dessen „Wanderer“-Fantasie in der Darstellung Curzons eine Wendung erfährt, die stimmungsmäßig als Mischung aus Verinnerlichung und Angriff anzusprechen ist. Curzon begreift das Stück zunächst in seiner gleichsam materiellen Handgreiflichkeit. Er umhüllt es nicht mit dem Schleier des „misterioso“, sondern erobert es. Damit betont er weniger die Gemeinsamkeit mit den meisten anderen Werken des

Komponisten; er besteht auf dem singulären Rang der „Wanderer“-Fantasie, wie sie als virtuoser Wurf im Schaffen Schuberts einmalig ist. Was ihn allerdings von Richter, der sich ähnlich entschlossen in die Partitur verbeißt, unterscheidet, sind zwei Merkmale. Einmal gibt Curzon eine Aggressivität des „Dennoch“: Er überwindet sich praktisch Takt für Takt zu einem Drängen wider besseres Wissen. Curzon weiß, daß das Spezifische der Fantasie in ihrer Kontrastwirkung liegt; was Schubert sich an Energien abgetrotzt hat, wird nur einsehbar, wenn man an die viel gebrocheneren Verlaufskurven etwa der Sonaten erinnert. Zugleich indessen sind die Momente des Innehaltens, der drohenden Stille und jener schweifenden Kantilenen-Ewigkeit auch in der „Wanderer“-Fantasie enthalten. Sie sind aber auch da nur in ihrer kontrastiven Funktionalität erfaßbar – der Impetus geht vom „con fuoco“ aus und kehrt auch dahin zurück.

Der zweite Unterschied zu Richter beruht darin, daß Curzon den intimen Augenblicken nicht die Aura des Geheimnisvollen schenkt. Er spielt das Adagio zwar selbstvergessen, doch immer noch so, als sei die Herbe von Brahms darin vorweggenommen. Zu den Höhepunkten dieser „Wanderer“-Fantasie zählt freilich der Übergang vom dritten Satz in die Fuge, wo Curzon in einer Art manischer Übersteigerung ein wütendes Getöse zustande bringt, das dem gewichtigen Fortschreiten des Finales eine eigenartige und faszinierende Vorbereitung macht.

Noch zwei Hinweise zu den Impromptus. Die ruhige, fließende Bewegung im f-Moll Stück gehört zu den Entdeckungen der Platte. Im vierten Impromptu läßt Curzon bereits jene anschlags-technische Nuancierung aufblitzen, die er später unnachahmlich im vierten Stück der „Moments musicaux“ aufgetragen hat.

Martin Meyer

Neueröffentlichungen ORGELWERKE

Großartiges Dokument französischer Orgel- und Improvisationskunst in der Darstellung der Musikerpersönlichkeit Litaize, gekrönt durch ein nicht besser denkbare Porträt einer hervorragenden Orgel unserer Zeit.

GASTON LITAIZE, Toccata über „Veni creator“, Lied, Improvisation über das lothringische Volkslied „Légende de Saint-Nicolas“, Prélude et danse fugée, Improvisation über das Kempeners Martinslied „Zint Märte ös all we'r op

Retf“; Gaston Litaize an der Albiez-Orgel der Propstei-Kirche Kempen; Motette M 1043 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Ausgewogen, transparent, räumlich einwandfrei, weitgehende Natürlichkeit.
Fertigung: Einwandfrei.

Hat man das Vergnügen, Gaston Litaize in einem Gespräch gegenüber zu sitzen, so knistert es irgendwie in der Luft. Man wird gepackt von der Intensität seines Denkens und Redens. Es ist

„geladen“, immer hochinteressant und handelt nicht unbedingt immer nur von Orgelmusik. Genauso packt er, ungeachtet seines hohen Alters, jeden, der ihn als Orgelspieler erlebt, besonders wenn er improvisiert. Eigenwillig und virtuos zugleich, das ist Litaize! Prélude et danse fugée, 1964 für den jährlichen Abschlußwettbewerb des Pariser Konservatoriums geschrieben, geben ein Abbild dieses genialen und temperamentvollen Menschen und Musikers. Der 70jährige blinde Organist genießt offenbar sehr den herrlichen Klangreichtum der gerade fertiggestellten dreimanualigen Albiez-Orgel mit französisch disponiertem Schwellwerk. In der vom



MEISTERKLASSEN

für

Operngesang und -darstellung
SENA JURINAC

Klavier
HOMERO FRANCESCH

Liedinterpretation für Sänger und Pianisten
IRWIN GAGE

Violine
RICARDO ODOPOSOFF

Cembalo
JOHANN SONNLEITNER

Anmeldungen und Auskünfte:
Konservatorium und Musikhochschule Zürich
Florhofgasse 6, CH-8001 Zürich, Tel. (01/2518955)

FONO-KRITIK

Rumba-Rhythmus geprägten Fuge begibt er sich allerdings sehr schnell in die Nähe des nicht mehr steigerungsfähigen Plenums, das zwar dank guter Intonation und guter Aufnahmetechnik durchschaubar bleibt; die Fugenstruktur jedoch gerät dadurch ins Nebulose, und der Hörer ermüdet.

Wie wohltuend, daß unmittelbar darauf die schlichte Melodie des Kempener St. Martins-Liedes folgt, über die Litaize in diesem Konzert in der Kempener Propsteikirche wenige Tage nach dem Martinstag improvisiert.

Improvisation ist nun mal die große Gabe, aber auch das selbstverständliche Metier der französischen Organisten. Jede feinste Nuance dieser Orgel ausschöpfend, läßt der Künstler hier einen St. Martin erstehen, der wohl all das sein könnte, was Kinder oder Erwachsene in Kempen oder Paris sich darunter vorstellen mögen: der ferne große Heilige; der gutmütige, den Ärmsten der Armen nahe; aber auch das Leben, durch das er zieht: Die Heilige Ecclesia; die vom Kindertrubel durchlärmt Kempener Innenstadt; und nicht zuletzt musikgewordener Esprit und Charme mit ungeheurer Freude am Spielerschen.

Für die am Tage nach dem Konzert folgende Funkaufnahme (hier auf Seite A) wählte Litaize für die zu spielende Improvisation als Pendant zum Kempener Martinslied ein Volkslied aus seiner lothringischen Heimat, die „Legende vom St. Nikolaus“. Das Martinslied hatte er – wie üblich – einstimmig den Variationen vorangestellt. Den „Nikolaus“ verkleidet er gleich zu Beginn mit einer fremdartig anmutenden Maske in Form einer subjektiv gefärbten Harmonisierung des Liedes und stellt es auch bald in eine die Thematik einengende Polyphonie hinein. So wird der Gesamtcharakter des Zyklus einheitlicher, aber auch einseitiger als der des Martinsliedes mit seinen Variationen, bedingt schon durch den anspruchsvolleren und komplexeren Bau der vorgegebenen Melodie. Gegen Ende unternimmt der Legendenerzähler den Versuch, die Melodie aus dem Dunklen ins Strahlende hervorzuholen, kann aber nicht umhin, dafür eine Menge französischer Mätzchen und die ganze Farbpalette dieser Orgel einzusetzen. Einiges an Substanz geht dabei leider verloren.

1939 erschienen die „Zwölf Stücke für Orgel“ von Litaize. Nr. 3, schlicht „Lied“ betitelt, ist, der Periodik nach, in strenger dreiteiliger Liedform angelegt. Eine einfache diatonische Melodie bildet das Thema. Harmonik, Rhythmik und Ausdruckskraft sprengen jedoch den Rahmen des Liedhaften. Auch ihm haftet dieses spezifisch Litaize'sche an, das sich schwer in Worte fassen läßt: es ist ein sich den Gesetzen des Kontrapunkts unterordnender, sehr bald aber die Fesseln des strengen Satzes sprengender Litaize, ein in die Tiefe gehender, denkender homo ludens.

Unbestreitbarer Höhepunkt dieser Platte ist das erste Werk auf der A-Seite, eine der imposantesten (dies ist nicht im oberflächlichen Sinn gemeint) und aussagekräftigsten Kompositionen von Litaize überhaupt, die „Veni creator“-Toccat (Nr. 8 aus den „12 Stücken“): feinste kontrapunktische Arbeit im immer wieder Neubilden von Motiven aus dem gregorianischen Hym-

nus und deren Verarbeitung bis hin zu einer Kulmination gegen Ende, wo alles vorher Ange deutete in vollendeter Weise zusammengefaßt wird und eine hinreißende Schlußsteigerung erfährt.

Wenn Komponisten ihre eigenen Werke spielen, so heißt das nur selten, daß das Gebotene authentisch ist, weil viele dazu technisch gar nicht in der Lage sind, ihre eigenen Vorstellungen zu verwirklichen. Bei Litaize ist das sicher nicht der Fall. Die Platte wird einen großen historischen Wert als Komponisten-Porträt erhalten und behalten.

Brigitta Pohl



Ersteinspielung französischer Spätklassik auf einer bestens restaurierten J.A. Silbermann-Orgel.

MICHEL CORRETTE, Premier Livre d'Orgue: Vier Magnifikats; Johann Sonnleitner an der Orgel der Predigerkirche Basel; Orpheus ORP 0 803 (1 S 30)

Klangbild: Räumlich, transparent, edel in allen Lagen und Lautstärken.
Fertigung: Gut.

Mit Michel Corrette tritt als deutsche Ersteinspielung ein in der Orgelmusik der französischen Spätklassik bislang wenig bekannter Name auf – sein auf vielen Musikgebieten pädagogisches Wirken bleibe hier außer Betracht. Er ist der Sohn des zu Delft geborenen Gaspard Corrette, von dem nur eine Messe im 8. Ton bekannt ist, ein in Saorgins Interpretation bei Vox herrliches Werk, den Messen F. Couperins gleichzustellen (siehe FonoForum 12/72, wo auch Anmerkungen zur stilen Wiedergabe französischer Orgelklassik nachzulesen sind). An letzterem Werk sind nun auch die vier sechsteiligen Magnifikats der vorliegenden Einspielung zu messen, die aber das Vorbild im musikalischen Gehalt nicht ganz erreichen. Im großen und ganzen halten sich die einzelnen Sätze im Rahmen der zu jener Zeit üblichen Strukturen. Die Interpretation ist lebhaft, doch vermißt man bei den Achtern stellenweise die noch beim Vater vorgesehenen, lebendigmachenden „notes inégales“. Musikalisch besonders gut gelungen sind durchweg die Teile mit c. f. im Tenor, wie denn allgemein bemerkenswert ist, daß bei der Interpretation französischer Klassik diese Tenorstücke („en taille“) am meisten überzeugen, weil sie in ihrer andachtsvollen Ruhe zu kontemplativer Interpretation anregen. Im Textblatt angegeben ist die sorgfältig erarbeitete Registrierung. Mit ihr wird die 28registrige J.A. Silbermann-Orgel vorgestellt, von Metzler gewissenhaft restauriert und um einige Stimmen erweitert, in akustisch gutem Raum stehend; man kann sie unbedenklich zu seinen schönsten rechnen, klar in allen Lagen, ohne Höhengeschrei, mit charakteristischen, aber gut einschmelzenden Zungenstimmen und sattem Plenum. Gerade dieser Klangeindruck scheint mir der besondere Gewinn dieser Einspielung zu sein.

Herbert Briefs

Neueröffentlichungen LIEDER



Optimale Sing-, Spiel- und Gestaltungskunst.

**G.B. BONONCINI, Cantate Pastorale: Misero Pastorello; Ecco, Dorinda, il giorno; Care luci del mio bene; Siedi Amarilli; René Jacobs (Alto), Sigiswald Kuijken und Lucy van Dael (Violine), Wieland Kuijken (Violoncello), Robert Kohnen; DG 2533 450 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1979**

Klangbild: Vorzüglich gestaffelt und ausgewogen.
Fertigung: Leicht verweilt, mehrfach Knacker.

G.B. Bononcini (1670-1747), der große Konkurrent Händels in London, veröffentlichte bald nach seinem Eintreffen dort eine Sammlung von 14 „Cantate e Duetti“, die er König Georg widmete. Die vorliegende Veröffentlichung macht offenbar erstmalig (bestimmt aber als Neuheit für den Bielefelder Katalog) vier jener Kantaten zugänglich, die der Altist René Jacobs mit höchster Gestaltungskunst und makelfreier Stimmführungsvirtuosität singt: Es ist schlechthin alles da, was man sich nur immer vorstellen und wünschen mag. Am meisten fallen dabei wohl die enorme Differenzierungsfähigkeit und traumhaft sichere Intonation ins Gewicht. – Die Instrumentalisten, die mehrfach eigenständige „preludii“ zu spielen haben – also bei weitem nicht nur begleiten –, halten ein dem Sänger in allen Beziehungen voll entsprechendes Niveau, so daß ein kammermusikalisches Musizieren auf allerhöchster Ebene dokumentiert wird, das nur selten erreichbar sein dürfte. Ganz nebenbei macht die Kuijken-Gruppe einmal wieder deutlich, daß auch auf „Alten Instrumenten“ mit „alten“ Spieltechniken höchst differenziert im Klanglichen wie Dramatischen gespielt werden kann. Das sind alles Superlative, über die der leider nicht ideale Fertigungszustand meines Abhörexemplares recht schnell „verdrängt“ wird.

Klaus Blum



Reizvolle Liedanthologie, die aufgrund der Interpretation allerdings keinen nachhaltigen Eindruck hinterläßt.

BLUMEN DER LIEBE, Lieder von Schumann, Schubert, Strauss, Wolf. Schumann: Jasminstrauch, Schneeglöckchen, Die Lotosblume, Die

letzten Blumen starben, Märzveilchen u.a.; Schubert: Blumenbrief, Blumensprache, Der Blumen Schmerz, Nachtviole; Strauss: Freundliche Vision, Waldseligkeit u.a.; Wolf: Der Knabe und das Immelein, Blumengruß, Gleich und gleich, Frühling übers Jahr u.a.; Marianne Kohler (Sopran), Gérard Wyss (Klavier); Orpheus ORP 0904 (1 S 30)

Klangbild: Präsent und natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Dies ist die erste größere Plattenproduktion der aus Bern stammenden Sopranistin Marianne Kohler. Das Programm, an das sich die junge Sängerin heranwagt, ist nicht gerade alltäglich, auf den ersten Blick sogar recht reizvoll. Die ausgewählten Lieder sind thematisch gleichartig; gemeinsam ist ihnen der Motivkreis „Natur“, im engeren Sinne das Blumenmotiv. Anthologien dieser Art sind auf dem Schallplattensektor eine Seltenheit. Die meisten der kurzen, äußerst komprimiert wirkenden Gesangsstücke sind weniger bekannt, als Vergleichseinspielungen empfehlen sich vor allem die entsprechenden Aufnahmen mit Fischer-Dieskau und mit Elisabeth Schwarzkopf (bei R. Strauss und H. Wolf). Der dezent und leicht geführte lyrische Sopran von Marianne Kohler eignet sich von der natürlichen Substanz her am ehesten für den Konzert- und Liedgesang. Oberstes Gebot der Sängerin war bei den Aufnahmen die exakte Wiedergabe des Notentextes. So aner kennenswert dieses Bemühen ist, Liedinterpretation darf bei dieser selbstverständlichen Voraussetzung nicht

stehenbleiben; überspitzt gesagt ist gerade dies hier der Fall. Hinsichtlich Textbehandlung, Tonproduktion und Klanggebung der Stimme, Differenzierung des Ausdrucks etc. bleibt bei den vorliegenden Liedaufnahmen vieles zu wünschen übrig. Die Sängerin dunkelt ihre Stimme künstlich ab, entgegen dem natürlichen hellen Timbre, so daß helle und dunkle Vokale kaum noch voneinander zu unterscheiden sind. Auch die Konsonanten werden durchweg nicht deutlich genug artikuliert. Dies hat zur Folge, daß man auch nach mehrmaligem Hören den jeweiligen Text nicht oder nur stückweise versteht. Da der auf der Plattentasche erwähnte Begleittext dem Rezensionsexemplar nicht beilag, war dieser unzureichenden Textverständlichkeit auch durch Mitlesen der Texte nicht beizukommen. Aufgrund des beschriebenen Einheitsklangs der Stimme fällt es schwer, Differenzierungen im Ausdruck und interpretatorische Vielfalt und Angemessenheit aufzuspüren. Interpretatorische Akzente setzt am ehesten der Pianist Gérard Wyss, ohne jedoch am durchschnittlichen Gesamteindruck der Platte Wesentliches ändern zu können.

Hugo Thielen



Interpretatorisch herausragende und unverwechselbare Aufnahme; als einzige im Angebot mit Begleitung durch Hammerflügel.

SCHUBERT, Winterreise (D 911);



Ernst Haefliger singt die „Winterreise“ mit menschlicher Reife und gestalterischer Intelligenz

**Ernst Haefliger (Tenor), Jörg Ewald Dähler (Hammerflügel); Claves D 8008/09 (2 S 30)
Aufnahmedatum: September 1980**

Klangbild: Ausgewogen und klar gezeichnet.
Fertigung: Einwandfrei.

Wenn ein Künstler vom Range Ernst Haefligers sich der Schubertschen „Winterreise“ widmet, so weiß man schon von vornherein, daß für diese Neuaufzeichnung keinerlei kommerzielle Erwägungen ausschlaggebend gewesen sind. Das Gegenteil sollte eher zutreffen: sicherlich lag dem schweizerischen Tenor in erster Linie daran, mit dieser Darstellung gewissermaßen die Summe seines Sängerebens zu ziehen, gerade hier zu demonstrieren, wie tief er sich mit diesem „Zyklus schauerlicher Lieder“ eingelassen hat. Die menschliche Reife und die gestalterische Intelligenz, die man hierfür besitzen muß, sind Haefliger ohnehin zu eigen; zudem kommt sein Stimm-timbre jetzt diesen Gesängen außerordentlich entgegen. In keinem Augenblick läßt er uns im Zweifel darüber, welche Hintergründe in Wilhelm Müllers Gedichten angesprochen sind und wohin der Weg des unglücklichen Wanderers schließlich führen wird.

Hinsichtlich der von Haefliger gewählten Tempi darf man in zwei Fällen Bedenken anmelden: während „Wasserflut“ gefährlich breit, noch langsamer als „langsam“ genommen wird, rauscht „Rückblick“ doch wohl „zu geschwind“ vorüber. Die Binnenkontraste innerhalb einzelner Lieder (z.B. Lindenbaum, Auf dem Flusse, Frühlingstraum) werden fast dramatisch zugespitzt; die jeweiligen Inhalte sind konzipiert, stimmlich charakteristisch eingefärbt und stets genau profiliert: so daß der Hörer in immer zunehmenderem Maße in den Sog des Geschehens gerät.

Keineswegs ohne Vorbedacht musiziert hier Haefliger zusammen mit Jörg Ewald Dähler, der ihm mit seinem um 1820 von Franz Brodmann gebauten Hammerflügel die hierzu restlos stimmende Grundierung bereitet. Speziell für Schuberts „Winterreise“ wie geschaffen scheint der trockene, bisweilen etwas rauhe Ton des vierpedaligen Wiener Instruments, dessen klangliche Möglichkeiten der Schweizer Pianist präzise auszuloten und meisterlich zu schattieren versteht.

Werner Bollert



Mehr oder minder bekannte Lieder und Balladen Carl Loewes – darunter einige Katalogneuheiten – in solider, insgesamt zu wenig engagierter Interpretation.

**CARL LOEWE, Balladen und Lieder: Heinrich der Vogler, Prinz Eugen, Odins Meeresritt. Die Uhr, Graf Eberstein, Tom der Reimer, Hinkende Jamben, Erlkönig, Der Nöck u.a.; Georg Jelden (Bariton), Hans Dieter Wagner (Klavier); CALIG CAL 30483 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980**