

FONO-KRITIK

Sie strotzen nicht vor Individualität. Das macht ihren interpretatorischen Nachvollzug so schwierig. Schwieriger als die Darstellung von Bach, weil das Satzgewebe nicht mehr in einer geschlossenen Welt des Stils beheimatet ist. Die Pianisten sind dieser irritierenden Herausforderung auf unterschiedliche Weise begegnet. Bei Glenn Gould ist die artikulatorische Aggressivität gleichsam eine Überkompensation von Emphase, die bei Mozart in dieser Form fehlt. Auch die romantisch-expressive Schule eines Edwin Fischer tendiert darauf, den Lakonismus der Partitur mit Schwermut und sinnender Geste auszugleichen. Während wiederum Gieseking die lakonische Abfassung motorisch zuspitzt; Gulda scheint ihm da zu folgen.

Also zurück zum „natürlichen“ Mozart? Zur lichten, vibrierenden, die Tragik schonend andeutenden Bleistift-Skizze? Es gibt, bis jetzt, unter den Pianisten keinen, der auf dem Klavier realisierte, was Karl Böhm als Dirigent tat. Freilich gibt es Anzeichen dafür, daß der jüngere Ungar Andras Schiff eine solche Mozart-Option teilt.

Schiffs Name steht hinter denen seiner Kollegen Kocsis und Ranki. Wenn Kocsis der temperamentvolle Analytiker ist und Ranki als abwägender Virtuose auftritt, behauptet sich Schiff als eher lyrisches Naturell, welches sich bisher in Platten mit Werken von Bach, Scarlatti, Schubert und Beethoven mitgeteilt hat. Schiff ist kein Grübler, kein Tüftler. Und auch sein manuelles Können drängt sich nicht vor.

Und dies ist eines der Spezifika dieser Mozart-Kassette: daß die vielen technischen Verletzlichkeiten der Sonaten ganz unberührt bleiben. Schiff überwindet die Tücken der Technik so spielerisch wie nur möglich – wobei ihm eine sehr leichte, bewegliche Hand zu Hilfe kommt. Das zweite Merkmal nun betrifft die Optik – das Linsensystem, mit welchem Schiff den mikroskopischen Ausschlägen des Texts nachforscht.

Er wählt fürs Tempo Mittelwerte. Die Adagio-Sätze werden wohl etwas zügiger gespielt, als man es vielleicht gewohnt ist. Die raschen Rondi sind rasch, explodieren allerdings nie wie bei Gould. Kommt mithin das ketzerische Tempo für eine Verdeutlichung der musikalischen Sachverhalte nicht in Frage, so bleibt der Interpret auf mehr traditionelle Mittel angewiesen: Dynamik, rhythmische Tönung, Phrasierung, Pedalgebrauch.

Wenn man nach sechs Platten Bilanz zieht, ist das Ergebnis ernüchternd. Schiff dringt in den seltensten Fällen (am ehesten wohl in der Variationen-Sonate D-Dur KV 284) zu einem möglichen Kern der Aussage vor. Das mag primär daran liegen, daß die Zurückhaltung bezüglich persönlicher Gestik jede forschere Formulierung abwehrt. Und auf die angesprochenen Mittel hin angewandt: rhythmische Gleichförmigkeit, übergreifende, also ganze Takte falsch überdachende Phrasierung. Dynamik, welche die vielen Forte-Piano Wechsel praktisch unberührt läßt.

Schiff spielt Mozart tatsächlich über weite Strecken in einem unglücklich diffusen Piano. Es sei hierbei an so dramatisch geladene Verschärfungen der Dynamik erinnert, wie sie sich in der Durchführung zum Kopfsatz des F-Dur Werkes KV 332, im Andantino der D-Dur Sonate KV 311 oder im Andante von KV 309 zeigen. Da verharrt Schiff in einem flauen Mezzopiano, und

die tiefen Einschnitte sind niemals wahrgenommen.

Ähnliche Vermischung strukturell die Form sichernder Elemente ereignet sich in der Phrasierung. Schon Mozarts Sonaten leben von der „gesprochenen“, jedenfalls dem Duktus einer Rede angepaßten Artikulation. Dafür sind die Phrasierungsbögen da. Schiff jedoch mißachtet solche Zäsurenanzeiger fast konsequent im Hinblick auf eine bedenkliche Synthese. Im Großen kann es dann kommen, daß die ouvertürenartigen Einleitungstakte der C-Dur Sonate KV 309 mit dem im dritten Takt sich formulierenden Gegenthema blind harmonisiert werden.

Wo Mozart Fortissimo schreibt, spielt Schiff Mezzoforte. Wo, wie im Andante der G-Dur Sonate KV 283, die harmonischen Lagen in ständiger Fluktuation begriffen sind, hütet sich Schiff, diesen Prozess mit adäquaten Mitteln nachzubilden. Adäquate Mittel: das heiße doch, dem Hörer jene Geschehnisse zu übermitteln, an denen die Sonaten so reich sind – wenn man sie bloß, als Interpret, entdeckt.

Bei Schiff kommt lyrische Gestimmtheit vor Handlung. Die späten, überraschend an die Polyphonie der Bach-Söhne wieder anknüpfenden Sonaten verraten hier nichts von ihrer Komplexität. Und die vielen dramatischen Reibungen in der a-Moll Sonate lassen ganz die zerstörerische Eleganz eines Lipatti vermissen. Manchen unverkrampft und eindrucklich schlicht gestalteten Sätzen steht die Hauptmasse eines ungebändigten, unerforschten, undurchdachten Stoffs entgegen.

Martin Meyer



Vervollkommenheit von Übergängen.

SCHUBERT: Sonate a-Moll D. 537; BRAHMS: Vier Balladen op. 10; Arturo Benedetti Michelangeli (Klavier); DG 2532 017 (1S30; digital)

Klangbild: Offen, leicht hallig, präsent, räumlich, von sehr weiter Dynamik.
Fertigung: Leichte Verklirrungen.

Michelangeli ist der überblickbaren Schar von unangepaßten Künstlern zugehörig. Er entflieht den Abmachungen des Musikbetriebs, und zwischen Werk und Interpret schiebt sich weder ein Manager noch eine tüchtige Schallplattenfirma. Die musikalische Welt verdankt dieser in sich selbst kreisenden Reflexion Zeugnisse, welche zu den Gipfeln des modernen Klavierspiels zählen. Selbst wo Michelangeli fehlgeht, hat das Scheitern authentische Größe.

Man weiß, daß er Brahms' vier Balladen und Schuberts frühe a-Moll Sonate D. 537 oft auf dem Podium spielt. Man glaubt, die Nuancen mittlerweile zu kennen, die er den melodischen Feldern der Balladen entlockt. Glaubte, die rhythmische Entschlossenheit im Ohr zu haben, die die Ecksätze der Schubert-Sonate umgreift. Die neue, im Digitalverfahren aufgenommene Schallplatte der Deutschen Grammophon hält manche Überraschungen bereit. Michelangeli habe, wie das Cover meldet, ein mehr als sechzig

Jahre altes Instrument benutzt. Tatsächlich verfärbt sich der Flügel ins Dunkle, Unwägbare, wo die Bässe angesprochen sind. Das Pedal schafft einen weiten Hall, der Diskant ist hell timbriert. Wie ein Versprechen klingen die Mittellagen, wenn sie piano angeschlagen werden.

Und diesem Boten des Fin de siècle vertraut nun Michelangeli die Brahms-Balladen an. Er gibt von Anfang an zu erkennen, daß er die Stücke nicht als jugendbewegte, ekstatisch, zwischen Aufschwung und Melancholie zerrissene, begreift. Der späteste Brahms wirft seinen Schatten. Der andere ist die Dekadenz der Jahrhundertwende. Zur Dekadenz gehört die Erprobung eines ins Unendliche variablen Anschlags. Zum späten Brahms gehört die unvermittelt schroffe, knappe Geste des Formulierens.

Also dennoch zwei Pole der interpretatorischen Verwirklichung. Michelangeli nimmt den Beginn der d-Moll Ballade langsam. Der thematischen Hauptphrase folgend, zuerst piano, dann pianissimo, die Quinten-Nachklänge. Wenn das Sostenuato auf der Fermate gewonnen ist, hat die Spannung, unmerklich, einen ersten Höhepunkt erreicht. Nun setzt Michelangeli die vom Baß bis zum Diskant wandernden Akkorde des D-Dur Teils an. Die metrische Präzision dieser energischen Antwort auf den Beginn des Stücks ist vollkommen, und über neun Takte wächst ein Crescendo dem Fortissimo entgegen. Dann das Zurücksinken, dann die staccato gebrochenen Achtel, die das Thema fast zögernd umspielen, mithin auflösen drohen.

Die zweite Ballade gleicht der ersten nach formalen Aspekten. Michelangeli verleiht dem ersten, „espressivo e dolce“ überschriebenen Teil zumal da, wo er sich in den Arpeggien verliert, einen trügerischen Glanz. Das einschneidende Allegro stört ihn, endet aber seinerseits in langen Staccato-leggiero-Passagen. Michelangeli beginnt die Überleitung ins Tempo I schon früh, betont Takt 108 ff die Baßachtel in ihrer Stützfunktion. Schließlich das erste Thema, wiederum gebrochen: oben die Arpeggien, die Bässe, und dazwischen, mit traumhaftem Nachdruck, die Tenorstimme.

Während Katchen die dritte Ballade als wenig gewichtiges Capriccio auffaßt, insistiert Michelangeli auf der Dämonie, die durch die eingeworfenen Springfiguren ausgelöst wird. Doch wieder kommt es zur vollkommenen Kunst der Übergänge: wenn Michelangeli die parallel geführten Sechzehntelkaskaden blitzartig auffängt, wenn er den Fis-Dur-Teil mit der hallenden Quarte Dis-Ais verschränkt, welche in die Oktave mündet und dann das Scherzo-Thema wieder ansteuert. Die Schlußphrase ist, mit spürbarem Gewicht, hinaufgestemmt.

Die vierte Ballade nun beschwört am eindringlichsten – und zugleich problematisch – jene Morbidität des Fin de siècle, von der der Pianist mitbestimmt ist. Brahms schreibt, auf die Struktur des Mittelteils bezogen, „senza troppo marcire la melodia“. Arrau beachtet diesen Befehl – und man hört in der Folge auch alle harmonischen Fügungen. Michelangeli geht der Melodie nach und macht aus dem Stück einen Gesang aus der Einsamkeit. Der Schluß zählt wohl zu den glücklichsten Realisationen dessen, was ein Pianist an Klangempfinden überhaupt vermag. – Die Schubert-Sonate? Straff gegliedert, herrisch, im langsamen Satz von beinahe räumlicher Bedrängnis.

Martin Meyer

Neuveröffentlichungen
ORGELWERKE

Kostprobe aus dem Kölner Dom.

BACH, Choralbearbeitungen: „Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist“ BWV 667, „Jesus bleibet meine Freude“ (nach Kantate 147), „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ BWV 668, „Nun komm' der Heiden Heiland“ BWV 660b, „In dulci jubilo“ BWV 729, Fantasie und Fuge c-Moll BWV 537, Präludium und Fuge h-Moll BWV 544; Josef Zimmermann (Orgel); Verlag Kölner Dom 79.001 (1S30) Aufnahmedatum: 29.-30.10.1979

Klangbild: Ausgewogen und klar.
Fertigung: Ohne Tadel.

Der Domorganist und frühere Hochschullehrer Josef Zimmermann handhabt sein Instrument, die große Orgel des Kölner Doms, sachkundig und souverän. Dies beweisen besonders eindrucksvoll Fantasie und Fuge c-Moll, BWV 537 und Präludium und Fuge h-Moll, BWV 544. Die kapitalen Sätze werden schwungvoll und klanglich gut disponiert musiziert; das Verhältnis zwischen gedehnter c-Moll-Fantasie und der gewichtigen Fuge ist gut getroffen. Auch im h-Moll-Präludium kontrastieren Expressivität und durchdachte Phrasierung mit dem ruhigen Fluß der Fuge; dort stören allerdings ein paar Verspieler.

Zwei virtuose Pleno-Sätze stehen am Anfang und Schluß der Aufnahme: „Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist“, BWV 667 und (am Schluß) eine frühe Bearbeitung von „In dulci jubilo“, BWV 729. Überzeugender wirken allerdings die „leiseren“ Sätze, vor allem „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“, BWV 668, mit der schönen Cantus-firmus-Registrierung. In der bekannten Bearbeitung des Chorals „Jesus bleibet meine Freude“ aus der Kantate Nr. 147 „Herz und Mund und Tat und Leben“ (Zimmermann wählt die Fassung von Hans

Schmidt-Mannheim) könnte man sich etwas mehr Legato-Spiel für die kantable Melodie vorstellen.

Ein Mißgriff ist die Wahl der Variante BWV 660 b von „Nun komm' der Heiden Heiland“ (aus der Sammlung der „27 Choräle“). Diese Lesart stammt, nach der neueren Bach-Forschung, nicht von Bach, sondern ist wahrscheinlich erst Ende des 18. Jahrhunderts entstanden. Entscheidend ist, daß in dieser Version die für die Einmaligkeit des Stückes konstitutive Struktur, nämlich ein Unterstimmenpaar aus zwei gleichberechtigten Bässen (analog dem Oberstimmenpaar eines Triosatzes) und Cantus firmus im Diskant, zerstört wird. Daraus entsteht ein indifferenter Satz mit einem zu Diskant und Tenor/Baß aufgespaltenem Stimmpaar unter Versetzung des Cantus firmus in den Baß. Sicher, die Konstruktion des Satzes besteht auch in dieser Parodie – aber eine Freude ist es nicht, von der Ahnungslosigkeit gegenüber dem Gemeinten ganz zu schweigen. K. P. Richter

MUSIK FÜR SIE

J. HAYDN:

Divertimentos for Harpsichord, two Violons and Cello

János Sebestyén – harpsichord, Vilmos Tátrai – György Konrád – violin, Ede Banda – violoncello

FX 12300

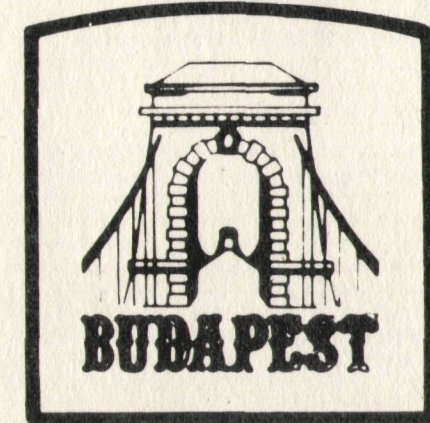
J. MICHAEL HAYDN:

Vesperae in Festo SS Innocentium – Graduale in Festo SS Innocentium extra Dominicam – Graduale in Festo SS Innocentium die Dominica

Krisztina Laki, Adrienne Csengery – soprano, Zsuzsa Németh – alto, Gábor Trajtler – organ Girls Choir of Gyor Philharmonic Orchestra of Gyor cond. by János Sándor

FX 12301

Ein neues Label aus der ungarischen Metropole



Generalvertrieb in der Bundesrepublik:

DISCO-CENTER

Bärenreiterweg 6–8
3500 Kassel-Wilhelmshöhe

LISZT FERENC:

Christus – Oratorio / Excerpts

Christus: Sándor Sólyom-Nagy – baritone, Eva Andor – soprano, Zsuzsa Németh – alto, József Réti – tenor, József Gregor – bass, Sándor Margittay – organ Budapest Chorus, Kodály Zoltán Girls Choir, Hungarian State Orchestra cond. by Miklós Forrai

FX 12302

MUSIC OF THE BIBLE:

Old Hebrew Songs

László Sondor – chief cantor Chamber Chorus and Chamber Orchestra of the Hungarian State Opera House cond. by Iván Patachich

FX 18063



★ Mendelssohn mit Tiefgang.

Der Organist
Wolfgang
Rübsam,
Schüler von
Marie-Claire
Alain,
Robert
Anderson und
Helmut
Walcha,
spielt Orgel-
werke von
Mendelssohn

gel wird hier in günstigster Weise zur Geltung gebracht. Die Gesamtheit von intensiver, dunkel-massiver Tiefgründigkeit und verkürzter Adagio-Süße läßt dann auch eine adäquate, im besten Sinne romantische Interpretation dieser Musik erstehen. Klaus P. Richter



Geglückter Versuch einer Ausnahme von der Regel in der allgemeinen Trompeten-Orgel-Schwemme.

TROMPETE UND ORGEL, Werke von Henry Purcell: Sonata D-Dur (original für Trompete und Streicher), Georg Friedrich Kauffmann: Choralvorspiele „Gelobet seist du, Jesu Christ“, „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“, Christian Gotthilf Tag: Choralbearbeitung „Befehl du deine Wege“, Johann Ludwig Krebs: Orgelchoral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, Berthold Hummel (geb. 1925): Invocationes für Trompete in C und Orgel, op. 68 (1978); Helmut Erb (Trompete), Gerhard Weinberger (Orgel); Christophorus SCGLX 73924 (1S30)

Klangbild: Ausgewogen, farbenreich, durchsichtig, brillant, sehr gute Ausbalancierung der Register und Lautstärken zwischen Solotrompete und Begleitung.
Fertigung: Sehr gut.

Es spricht für eine Produktion und Interpretation, wenn sie mögliche Einwände und Bedenken im Hinblick auf die Originalvorlagen einer Plattenproduktion bedenkenlos beiseite lassen kann. Denn angesichts des andauernden Aufstockungsprozesses im Trompeten-Orgel-Boom reagiert man zwangsläufig empfindlich, vielleicht gar überempfindlich. Doch überwindet die vorliegende Platte alle quellenkundlichen Vorbehalte. Die Kantorensuche nach unentdeckten Repertoire-Novitäten hat zumindest plattendramaturgisches Fingerspitzengefühl entwickelt und dabei auch noch Interpretenglück gehabt. Natürlich kommt man wieder nicht ganz ohne Einrichtung und Bearbeitung aus. Aber – und dies bestätigt hier die Ausnahme von der Regel – die Begründung für den Einsatz eines Solo-Instrumentes als Ergänzung zur Orgel bei den Orgelchorälen des 18. Jahrhunderts wird musikwissenschaftlich endlich einmal plausibel gemacht: durch Kompositionszitate und einen aufführungspraktischen Hinweis aus Jakob Adlungs „Musica mechanica organoedi“, 1726. Der Organist Weinberger weiß darüber hinaus seinem vorzüglichen Instrument, der Klais-Orgel in der St.-Bartholomäus-Kirche in Bergheim, so farbenreiche, sorgfältig abgestufte und aparte Registerkombinationen zu entlocken, daß allein schon die Klänge an sich ein Wohlgefallen auslösen. Die Partnerschaft mit dem Solo-Trompeter vom Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Helmut Erb, bewährt sich dabei durch eine spannungsvoll durchdynamisierte Lautstärke-Anpassung auf Gegenseitigkeit. Das Gesamtklangbild bleibt durchweg schlüssig und bestätigt den von Adlung vorgeschlagenen Steigerungseffekt, „wenn eine Hautbois oder ein

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Das Orgelwerk Vol. I, 6 Orgelsonaten op. 65 Nr. 1–6, 3 Präludien und Fugen op. 37 Nr. 1–3; Wolfgang Rübsam an der Silbermann-Orgel von Pierre-le-Jeune, Straßburg; Schwann, Musica Sacra, AMS 716/17 G (2S30) Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Präsent, ausgewogen und von guter Klangfarbentreue.
Fertigung: Ohne Mängel.
Vergleichseinspielung: Viktor Lukas (EMI-Electrola C187-29305/06)

Mit Mendelssohns Orgelwerken op. 65 und 37 manifestiert sich Vielfältiges: eine eigenständige, schöpferische Hinwendung zur Orgel, jenseits der historischen Verdienste um ältere Musik und Bach; die Auseinandersetzung mit dem protestantischen Choral (der in den Sonaten eine große Rolle spielt) und vielleicht eine gewisse Wirkung auf den Bewunderer und Freund Robert Schumann, dessen op. 60, die 6 Fugen über B-A-C-H, 1845, also in derselben Zeit wie Mendelssohns op. 65, entstand. Wolfgang Rübsam, Schüler von Marie-Claire

ander geschicktes Instrument heimlich hinter oder neben die Orgel gestellt wird“. Des Bläasers weicher Piano-Ansatz, das inspirierte Entwickeln und Durchatmen von melodischen Bögen oder Choralzeilen und die Beherrschung des majestätischen Forte-Glanzes ohne Kraftprotzerei behalten immer das Ganze der Werke im gestalterischen Griff. Problematischer ist dagegen der originale Programmbeitrag für Trompete und Orgel aus unseren Tagen (1978), der schon an äußerlichem Umfang die gesamte Kopplungsseite einnimmt. Als kirchliche Andachtsmusik, bezogen auf liturgische Funktionen und Aktionen, steht die plattenmäßige Hörfassung jedoch unter anderen Zeitgesetzen und stellt mit ihrem unablässigen Gewoge und Variieren von gregorianischen Cantus-firmus-Zitaten die Verständnisbereitschaft und Geduld hart auf die Probe. Gerhard Pätzig



Gesamtvorstellung der beiden Orgelneubauten in Sankt Marien zu Lübeck.

ORGELMUSIK IN SANKT MARIEN, Buxtehude: Präludium, Fuge und Ciacona C-Dur BWV 137, J.S. Bach: Triosonate V C-Dur BWV 529, Liszt: Variationen über „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, Dupré: Präludium und Fuge g-Moll op. 7/III, Ernst Erich Stender an den Orgeln der Marienkirche zu Lübeck; Calig Cal 30491 (1S30)

Klangbild: Offen, voll, ohne unangenehme Höhenbetonung. Kathedralmäßig-räumlich.

In einer einzigen Bombennacht 1942 verlor die Orgelstadt Lübeck wertvolle historische Spielwerke, u. a. die beiden Orgeln der Marienkirche: das im Seitenschiff stehende Scherer-Stellwagen-Werk (Totentanz-Orgel) und die Hauptorgel auf der Westseite (Schulze, Paulinzelle). Inzwischen ist durch Neubauten der Schaden äußerlich behoben, nicht aber der kunsthistorisch-musikalische Wert. Die Totentanzorgel ist 1956 zwar nach den alten Messuren genau kopiert, soll aber nach Kennern des alten Werkes dieses nicht erreicht haben. Ob mit der Wahl eines anderen Aufstellungsplatzes die geänderten akustischen Verhältnisse mit ein Grund sind, vermag ich nicht zu sagen. Der großen Orgel von 1968 mit 102 Registern liegt ein modernes, etwas überladenes Konzept zugrunde (beide von Kemper u. Sohn, Lübeck). Zwei Orgeln auf einer Platte ausreichend zu porträtieren, ist keine leichte Aufgabe. Aber der virtuos spielbegabte Stender hat sie vom Programm her gut gelöst: die A-Seite bringt die Totentanzorgel mit deutschem Hoch- und Spätbarock. Die B-Seite ist der großen Orgel mit deutscher und französischer Romantik (Liszt und Dupré) vorbehalten. Stender wählt im allgemeinen ruhige Tempi, die schon Buxtehude gut bekommen, da er, lt. Prof. Kraft, den Nachhall seiner Kathedrale als kompositorisches Element in seine Musik einbaute und berücksichtigt wissen wollte. So erhält auch die Triosonate in den Ecksätzen ih-

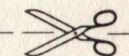
Klassik verpflichtet. Zum sorgfältigen Sammeln.



Mit dieser praktischen Sammelmappe haben Sie das ideale Archiv für einen kompletten Jahrgang **FonoForum** – Ihr Ohr zur Klassik. Sie schaffen sich ein übersichtliches Nachschlagewerk über alle relevanten Entwicklungen auf dem HiFi-Sektor. Ordentlich geheftet und immer griffbereit in der formschönen Sammelmappe mit der praktischen Stab-Mechanik.

FonoForum
Ihr Ohr zur Klassik

Coupon



Ja, ich bestelle hiermit die **FonoForum**-Sammelmappe zum Preis von DM 12,80, zuzüglich DM 2,50 für Porto und Verpackung.

Die Bezahlung erfolgt gegen

☐ Verrechnungsscheck

☐ Vorkasse Postscheckkonto München 998 70-800

FF 12/81

Name: _____

Adresse: _____

Bitte ausschneiden und absenden an:
MZV, Moderner Zeitschriftenvertrieb, Breslauer Straße 5, 8057 Eching

FONO-KRITIK

ren ruhigen Fluß, wenngleich das Tempo des langsamen Satzes (Achtel etwa 44) doch zu breit erscheint. Auch Liszt kommt dieser ruhige Duk-tus zugute, indem die Variationen uns liebevoll-farbig ausziseliert erreichen. Und bei den Brio-Teilen darf es auch „rauschen“. Als Ausgleich bietet Stender den herrlichen Schlußchoral ganz im Sinne alter Chorgesänge überzeugend breit und weiß die Schlußsteigerung dynamisch und rhythmisch eindrucksvoll herauszuarbeiten. Dupré erklingt erstaunlich durchhörbar. Zweierlei macht diese Einspielung deutlich: zum einen das im Gegensatz zu vielen Großorgeln sehr bemerkbare Zurücktreten des Zungen-stimmenhintergrunds im Plenum, zum anderen, obgleich in Aufbau und Disposition völlig ver-schieden, klingen beide Orgeln aus dem gleichen Hause Kemper) in vielem auffallend ähnlich. Dies mag zum Nachdenken anregen, warum all-gemein große Werke namhafter Orgelbauer doch ihren persönlichen, fast unverwechselbaren Firmenklangstil behalten, gleichgültig, ob und welche Sachverständige mitgewirkt haben. Im übrigen eine beachtliche Einspielung, an der man nicht vorbeigehen sollte! *Herbert Briefs*

Improvisatorische Impressionen
und Miniaturen auf der Kölner
Domorgel

IMPROVISATION IM KÖLNER DOM, An der Großen Orgel Josef Zimmermann; Prälu-dium, Tria sunt munera, Kommt herbei (Psalm 95 nach einem Volkslied aus Israel), Melodia, Introitus Ecce advenit, Es führet drei König Got-tes Hand, Pastorale, Schönster Herr Jesu (Or-gelchoral), Wie schön leucht' uns der Morgen-sterne (Choraltoccata);
Verlag Kölner Dom 79.003 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Juni 1980

Klangbild: Präsent und ausgeglichen.
Fertigung: Einwandfrei.

Improvisationen auf Schallplatte zu fixieren ist ein heikles Unterfangen. Gleichwohl gehört die Improvisation auf Abruf oder in vorgegebenen Zusammenhang seit jeher zum Handwerk des Organisten. Wenig eignet sich auch besser, die klanglichen Möglichkeiten einer großen Orgel im Überblick darzustellen.

Die Vorführung der Kölner Domorgel, einer Klais-Orgel mit 88 Registern auf vier Manualen und Pedal, bestimmt denn auch die Musik dieser Aufnahme. Struktur und Harmonik der acht kurzen Stücke überfordern das Verständnis des Hörers nicht; es dominiert das klangliche Ele-ment, die Registrierfreude. Allenfalls die rhyth-mische Seite wirkt differenzierter.

Komplexeren Satz demonstrieren nur „Intro-itus: Ecce advenit“ und das letzte Stück, eine Choraltoccata über „Wie schön leucht' uns der Morgensterne“, mit abschnittweisen Durchfüh-rungen der Choralzeilen und Pleno-Schluß. Ver-spielte Registrierungen in dem „Melodia“ beti-telten Stück erzeugen reizvolle Parfum-Düfte al-ler möglichen klanglichen Couleure, gelegentlich mit etwas (banalem) Harmonium-Sound. Die

charakteristische Klangwelt der „sinfonischen“ Orgel Frankreichs des 19. Jahrhunderts, wie wir sie von Widor und Vierne her kennen, leuchtet im „Pastorale“ auf und in der Improvisation über die Melodie „Schönster Herr Jesu“ beein-druckt die schöne Solostimme. *Klaus P. Richter*

Ausgewogene musikalische und
klangliche Partnerschaft von
Violine.

VIOLINE UND ORGEL, Werke von Rhein-berger: Suite op. 166, Gigae op. 150 Nr. 3, Thema mit Veränderungen op. 150 Nr. 1; Re-ger: Romanze G-Dur; Kaminski: Canzona; Hol-ler: Fantasie op. 49; Josef Sepsei (Violine), Rolf Schönstedt (Orgel);
Impromptu (Da camera) SM 192921 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: In Hall eingebettete, völlig ausgewo-gene klangliche Partnerschaft, klare Konturen.
Fertigung: Einwandfrei.

Gegenüber der immer häufiger zu Tage tretenden Duobesetzung Blasinstrument – Orgel ist die Kombination Violine – Orgel eine Seltenheit. Und doch können hier noch unbeachtet geblie-bene Klangschatze (fast ausschließlich in der Originalversion) gehoben werden, wie dies die vorliegende Platte belegt. Nur Regers Violin-Romanze (original mit Klavierbegleitung) wurde von dem neuen Münchner Akademiedi-rector Diethard Hellmann in der Begleitung für die Orgel eingerichtet. Alle anderen Werke wer-den in der Originalfassung interpretiert – und zwar durchweg erstmals für das derzeitige Re-pertoire. Über beide Interpreten, die ihre Auf-gaben mit künstlerischen Geschmack, spieltech-nischer Sicherheit sowie Form- und Klangbe-wußtsein souverän meistern, erfährt man auf der Plattentasche leider ebenso wenig etwas wie über die verwendeten Instrumente. Dies ist bedauer-lich. Die Freude an der blitzsauber und klanglich gefällig dargebotenen Musik kann dies jedoch nicht trüben. Die Aufnahmetechnik sorgte für völlig ausgewogene musikalische Partnerschaft. Freilich hat die Orgel nur Stütz- und Begleit-funktion – dies geschieht jedoch in fülliger Di-mension und völliger interpretatorischer Über-einstimmung. *Gerhard Wienke*

Orientierender Querschnitt durch
das Werk eines wesentlichen
französischen Orgelkomponisten
des 19. Jahrhunderts.

A. GUILMANT, Sonate Nr. 3 c-Moll op. 56, Prière et Berceuse As-Dur op. 27, Noël Languedocien f-Moll op. 60/2, Morceau de Con-cert G-Dur op. 24; Hans Uwe Hielscher an der Orgel der Marktkirche Wiesbaden;
Motette M 1046 (1 S 30)

Klangbild: Offen, schön räumlich, zum Dunklen neigend.

Fertigung: Gut.

Alexandre Guilmant, hierzulande fast verges-sen, war im 19. Jahrhundert einer der bedeu-tendsten Orgel-, insbesondere Bachspieler Frankreichs sowie fruchtbarer Komponist für dieses Instrument. Sein Verdienst war, zusam-men mit dem fast gleichaltrigen C. M. Widor, die französische Klassik mit ihren Suiten, Messen und Hymnen abgelöst zu haben durch die mehr-sätzige Orgelsonate großen sinfonischen Stils. Voraussetzung war die fast schicksalhafte Gleichzeitigkeit in Form der romantisch orien-tierten Großorgeln Cavaillé Colls, die mit stark besetztem Schwellwerk den orchestralen Stil erst ermöglichten. Insofern ist die vorliegende Ein-spielung nicht ohne Reiz, wenn man auch noch keine musikalischen Offenbarungen erwarten darf. Harmonik, Melodik und Formstruktur sind eher schlicht und berühren das Sentimentale oft in einer Weise, die der Klassizist Mendelssohn noch weitgehend zu vermeiden wußte.

Bei der hier eingespielten dritten Sonate können auch Laufwerk, Aufschwünge und Brio-Teile nichts an dieser Feststellung ändern: Seine fünfte Sonate op. 80, von Käte van Tricht bei Psallite eingespielt (F.F. 8/70, S. 522), bietet in Melodik, Harmonik und kontrapunktischem Formbe-wußtsein bedeutend mehr.

Auch die anderen Stücke dieser Einspielung sind problemlos wohlklingend. Lediglich das Kon-zertstück op. 24 (Thema mit Variationen und ei-ner Schlußgigue) erscheint beachtlich. Die Orgel der Marktkirche (Walcker-Sauer-Oberlinger), reich bestückt mit 81 Registern, ist im Plenum satt mehr nach der dunklen Seite hin und hätte auch für dieses Programm mehr farbli-che Akzente ermöglicht. Hielscher läßt über eine saubere Interpretation hinaus wenig eigenen Personalstil erkennen. Die Bedeutung dieser Einspielung liegt also weniger im musikalisch-künstlerischen als im musikgeschichtlichen Sek-tor. *Herbert Briefs*

Neuveröffentlichungen LIEDER

Eine ganz exquisite Liederplatte.

BRIGITTE FASSBAENDER singt Lieder von Liszt, Milhaud und Mahler; Liszt: Oh! Quand je dors, Ihr Glocken von Marling, Es war ein König in Thule; Milhaud: Chansons de la négresse; Mahler: Rheinlegendchen, Starke Einbildungskraft, Hans und Grete, Wo die schönen Trompeten blasen, Scheiden und meiden, Erinnerung, Ich bin der Welt abhanden gekommen, Lieder eines fahrenden Gesellen; Brigitte Fassbaender (Mezzo-Sopran), Irvin Gage (Klavier);
EMI 1 C 065-30 949 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Published 1981



Klangbild: Offen, leicht abgedämpft, klare Stimmführung.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Lieder eines fahrenden Gesellen, Fischer-Dieskau, Barenboim, EMI.

Es ist wahrlich nicht mehr die Regel, daß Lieder-programme, die für eine Platte zusammenge-stellt werden, am Ende so ideal sind, wie es bei der vorliegenden Platte der Fall ist. Die Fassbaender hat da je drei Lieder von Liszt und Milhaud gesungen, dazu Frühes von Mahler. Die Liszt-Lieder liegen ihrer etwas burschikosen Art nicht so recht, dafür der Milhaud-Zyklus, die Lieder der Negerin. Wie sie hier ihre eigene Farbe als Farbe für das Exotische einsetzt, ist schon bewundernswert.

Nicht mehr aus dem Staunen kommt man bei den Mahler-Liedern. Hier hat sich die EMI haus-eigene Konkurrenz gemacht, denn diese Lieder liegen schon seit wenigen Jahren alle mit Fi-scher-Dieskau und Barenboim vor. Ich gestehe, daß ich enttäuscht bin von „Ich bin der Welt ab-handen gekommen“. Das geht in diesem Zeitraf-fertempo einfach unter. Aber die anderen, frü-hen Lieder: Wieviel selbstverständlicher klingen sie mit der Fassbaender, und für die „Lieder ei-nes fahrenden Gesellen“ ist Gage einfach der versiertere Pianist. Barenboim atmet da Erden-schwere, kommt nicht recht vom Fleck, wie auch Fischer-Dieskau.

Insgesamt ist diese Platte eine erfreuliche Oase der Gesangkunst, tief empfunden von der Fass-baender, wohlsekundiert von Irvin Gage, den man nicht missen möchte. *Richard Hauser*

Brigitte Fassbaender hat eine neue Liedplatte vor-gelegt, die unser Rezensent als eine „erfreuliche Oase der Ge-sangskunst“ bezeichnet

großer Kunst. Ich will den Eichendorff-Zyklus nicht mit der Fischer-Dieskau-Aufnahme ver-gleichen, dazu ist jene zu einmalig gelungen. Die langen, expandierenden Lieder des Zyklus lie-gen ihr nicht. Das schnelle Parlando ist offenbar noch immer ihr Vorzug.

Das macht den ohnehin problematischen Zyklus Frauenliebe und -Leben nach den seltsamen Gedichten von Chamisso besonders deutlich. Das ist ein Zyklus für Mezzo-Soprane, gar für Alt-Stimmen. Für die Lear kommt er auf jeden Fall noch zu früh. Gewiß, es gibt Passagen, wo sie sich wohlfühlen kann, wie in „Er, der herrlichste von allen“. Aber anderes gerät ihr dann doch leicht unterbelichtet. Roger Vignoles ist ein un-aufdringlicher Begleiter, aber nicht viel mehr. Den für Schumann so interessanten Klavierpart kann er nicht voll umsetzen in eine tönende Me-lodie, die dem Gesang kontrastiert.

Immerhin nach langem Schweigen wieder eine Platte von Evelyn Lear, die es doch lohnt, gehört zu werden. Wenn sie so weiterbaut, wird ihre Stimme mehr Konsistenz bekommen, und sie kann zu einem bedeutenden lyrischen Sopran werden, dem dann vor allem Strauss-Rollen lie-gen dürften. *Richard Hauser*

Beispiele aus Gounods Liedschaffen
in ansprechender Darbietung.

GOUNOD, Biondina (Zyklus), 7 Einzellieder; Jacques Herbillon (Bariton), Odette Chaynes-Decaux (Klavier);
Calliope CAL 1851 (1 S 30)
Aufnahmedatum: November 1980

Klangbild: Ausgesprochen natürlich; vorzügli-che Balance zwischen Singstimme und Klavier.
Fertigung: Tadellos.

Charles Gounod, den man gemeinhin mit der Gattung Oper und mit einigen sakralen Werken in Verbindung bringt, ist auch ein ungemein pro-dukter Liedkomponist gewesen. Mit rund 200 Liedern nimmt er unter den französischen Kom-ponisten des 19. Jahrhunderts eine Spitzenposi-tion ein. Die vorliegende, aus Frankreich stam-mende Plattenproduktion, ruft dieses Faktum in Erinnerung und vermittelt zugleich einen Ein-druck vom Liedschaffen Gounods.

Die Einzellieder, darunter solche nach Texten von Victor Hugo, Lamartine und Jules Barbier sowie der Zyklus „Biondina“ nach Gedichten des Italieners Giuseppe Zaffira haben Themen wie Frühling, Sehnsucht, Liebe, Trauer, Ein-samkeit zum Inhalt. Aber unabhängig von ihrem Gehalt wirken sie allesamt spielerisch, leicht, und im Vergleich zum deutschen Kunstlied eher vordergründig und oberflächlich. Werner Oehl-mann hat im Hinblick auf Gounods Lieder vom „Wechsel zwischen liedhafter Leichtigkeit und operhaftem Pathos“ gesprochen. Die hier aus-gewählten Lieder verdeutlichen vor allem den ersten der beiden Aspekte.

Der bei uns so gut wie unbekannte französische Bariton Jacques Herbillon unterstreicht mit sei-ner leichten, hochtimbrierten und klanglich we-nig differenzierten Stimme diesen recht mono-chromen Duktus der Kompositionen. Vorbild-

Ein Schumann-Liederabend
mit Evelyn Lear.

SCHUMANN, Frauenliebe und Leben op. 42, Liederkreis op. 39, Der frohe Wandersmann op. 77 Nr. 1; Evelyn Lear (Sopran), Roger Vignoles (Klavier);
Chandos ABR 1009 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Wechselbad zwischen klar und mul-mig.

Fertigung: In Ordnung.

Vergleichseinspielungen:

op. 39 Fischer-Dieskau, Moore (EMI)

op. 42 Ferrier, Bruno Walter (Decca)

Evelyn Lear ist in ihrer Karriere auf einer Zwi-schenstufe angelangt. Rollen wie die Lulu kann sie nicht mehr singen, ein neues umfangreiches Repertoire hat sie sich noch nicht aufgebaut. Wenn man den Berichten glauben darf, war ihre Dido in Purcells Dido and Aeneas, mit ihrem Gatten zusammen gegeben, ein Volltreffer. Die beiden vorliegenden Liederzyklen zeigen deutlich, daß sie sich im rein lyrischen Gesang noch nicht ganz wohlfühlt. Zu viele der Töne sind flackrig, mit einem Einschlag von Soubret-tenton. Dafür gelingen ihr manchmal Melodie-bögen erstaunlich gut. Das beste Beispiel dafür ist die „Mondnacht“ aus dem Eichendorff-Zy-kus. Hier kann sie ihre hauchdünnen, zarten ly-rischen Bögen spannen, und sie tut das auch mit