



- Schostakowitsch, Streichquartett Nr. 3 F-Dur op. 73: Prokofieff, Streichquartett Nr. 2 op. 92 – Fine Arts Quartet → Musicaphon BM 30 SL 4108 (1 S 30)

Klangbild: offen, dynamisch gut gestaffelt

Bedeutung: temperamentvolle Kammermusik, entstanden unter dem Eindruck des zweiten Weltkrieges

Fertigung: gelegentliche Vorlaufgeräusche, sonst einwandfrei

Diese Kompositionen entstanden in zeitlicher Nähe: Schostakowitsch's „Nr. 3“ wurde 1946 beendet, Prokofieff's „Nr. 2“ (und damit bereits sein letztes Quartett) wurde 1942 abgeschlossen. Prokofieff hatte sich nach Karbadien im Kaukasus zurückgezogen, um den Kriegswirren zu entgehen. Doch wer nun folkloristische Bezüge zu dieser Landschaft sucht, wird enttäuscht – vielleicht spricht die urwüchsige Rhythmik noch am ehesten das regionale Kulturgut aus? Prokofieff und Schostakowitsch merkt man jedenfalls in diesen Quartetten ihre Nähe zur Sinfonik, zu instrumentaler Opulenz an: beide Kompositionen atmen Großzügigkeit und klangliche Raffinesse, als ob es darum ginge, zu zeigen, was man auf Violin- oder Cellosaiten alles „anstellen“ kann.

Mitreibender Schwung – bei Schostakowitsch (er schrieb gleich 15 Quartette) mehr strukturell, parodistisch oder sogar romantisch (in den Kantilenen), bei Prokofieff mehr drall, vital und elementar – geht von beiden Stücken aus. Sie sprechen direkt an durch ihre zügige Motorik, ihre melodiose Kraft und ihre expressive Schönheit.

Das Fine Arts Quartet (George Sopkin, Bernard Zaslav, beide Violine, Leonard Sorkin, Viola, und Abram Loft, Violoncello) fürchtet keine technischen Tücken, wie sie beide Komponisten „en masse“ bereithalten. Doch merkt man ihrem homogenen und stets temperamentvoll-belebten Spiel handwerkliche Mühen erst gar nicht an. Das amerikanische Quartett überschüttet die Robustheit und Nervigkeit mancher Passagen in beiden Kompositionen mit überrumpelnder Eleganz und volumiger Üppigkeit, ohne das formale Gerüst völlig zu verdecken. Aber das Musikantentum der vier Künstler steht doch mehr im Vordergrund als analytisches Hineinhören in die Architektur dieser „modernen“ Kompositionen, die dennoch eindeutig Bezüge zur Tradition (zur russischen wie auch zur europäisch-klassischen) aufweisen.

Jörg Loskill

- Verdi, Streichquartett e-Moll; Boccherini, Streichquartett Es-Dur op. 58 Nr. 2 – Mährisches Streichquartett → Musicaphon BM 30 SL 4106 (1 S 30)

Bedeutung: Verdis „Unikum“ im Vergleich zur Kammermusik Boccherinis

Klangbild: gelegentlich etwas abgedunkelt, sonst präsent

Fertigung: teilweise leichtes Rauschen

Eine merkwürdige personelle Kombination: hier Verdis Unikum, sein einziges Streichquartett (kurz nach „Aida“ entstanden), dort ein kleines Mosaiksteinchen im riesigen kammermusikalischen Werk Boccherinis, der es immerhin auf fast 100 Streichquartette und auf über 120 Streichquintette brachte. Warum nun ausgerechnet dieses Es-Dur-Quartett op. 58 Nr. 2 neben Verdis Einzelkomposition gestellt wurde, bleibt die Frage – als Stilbruch muß man es jedoch nicht gleich bezeichnen. Eher begegnen sich die beiden Kompositionen in ihrer italienischen Sinnlichkeit, in ihrer grundsätzlich heiter-bewegten Anlage, in ihrem mediterranen Temperament. Aber mehr Gemeinsamkeiten lassen sich wohl kaum aufzählen.

Verdis e-Moll-Quartett dokumentiert den Maestro orchestraler und operndramatischer Farben: wie er das „große Orchester“ auf nur vier Stimmen verteilt, wie er Streicherklänge analysiert (Kopfsatz), das ist schon bewundernswert. Schade, daß Verdi keine Zeit zu weiteren Quartett-Arbeiten fand.

Boccherini, ein monströser, aber doch immer sympathischer Vielschreiber unter Italiens Komponisten des 18. Jahrhunderts, hat man oft als „Klassiker“ seines Landes bezeichnet: daß er bereits romantische Glut und Lyrik andeutet, daß er also über die Unverbindlichkeit vieler Zeitgenossen hinausdeutet, läßt sich an diesem op. 58 Nr. 2 mit seinem ausdrucksstarken Larghetto und seinem quasi „orchestralen“ Finalsatz belegen. Luigi Boccherini kombiniert schönen Klang und irdische Frische: das hier vorgestellte Quartett (1799 im Druck erschienen) exemplifiziert diese nahtlose Verbindung.

Das Mährische Streichquartett, eingebettet in die Tradition edler Kammermusik der tschechoslowakischen Heimat, folgt mit tänzerischer Verve und Gespür für sinnliche Klangreize dem Notenmaterial der beiden Italiener. Die Kantilene wird nicht überstrapaziert, die Motorik nicht außer acht gelassen: die vier mährischen Musiker kennen sich in den Gesetzen der Harmonie und der Homogenität aus. Sie engagieren sich für die Musik, die sie

vortragen. Da klingt nichts beiläufig. Jörg Loskill

- „Kummer mit Wagner“ (Melodien aus Wagner-Opern, bearbeitet von F. A. Kummer für Violoncello und Klavier) – Werner Thomas, Violoncello; Carmen Piazzini, Klavier → Acanta/Bellaphon EA 23.237 (1 S 30)

Bedeutung: Ersteinispielung früherer „Hausmusik höherer Töchter“ als willkommen heitere Variante zum Original

Klangbild: sorgfältig, durchsichtig, balanciert

Fertigung: einwandfrei

Warum soll man nicht beim Plattenhören auch einmal lachen können – deshalb der Hinweis auf eine Platte, deren Titel eigentlich „Freude mit Wagner“ hätte heißen müssen. Die Senta-Ballade oder das Spinnerlied aus dem „Fliegenden Holländer“, das „Lied an den Abendstern“ aus „Tannhäuser“, drei Beispiele aus dem „Lohengrin“ und den „Meistersingern“ jeweils (das Preislied oder der Lehrbuben-Tanz vor allem) sowie Einleitung des „Tristan“ und Liebesgesang mit Isolde sind auf dem Violoncello ausgesprochen süffig-süchtig in der Wirkung.

Diese Melodien, um deretwillen so mancher Wagnerfreund einen sehr langen Abend auf sich nimmt, hat jener 1797 in Meiningen geborene Friedrich August Kummer (er starb 1879 in Dresden, wo er eine zentrale Musiker-Rolle gespielt haben soll) so perfekt verwandelt, daß man sie nun unbelastet von Handlungen oder Orchester-gewalten erst so ganz richtig genießen kann. Wagner kannte einen Kummer, den er als den besten Oboebläser seiner Zeit bezeichnete. Vielleicht war es dieser Bearbeiter, denn er hatte als Oboist gewirkt, da für den Violoncellisten, der er eigentlich war, in der Kapelle gerade keine Stelle frei war. Wagner im Salon? Das mag eigen berühren. Aber wir hören tatsächlich mit Vergnügen schmunzelnd zu, ohne fade Feierlichkeit oder falsche Ironie: Wagner für den Hausgebrauch, zum Selbstmusizieren.

Das wird zum Hör-Spaß sogar für Anti-Wagnerianer auch dank einer delikaten Wiedergabe mit dem Konzertmeister aus München, Chef der Kölner Philharmonischen Cellisten, Werner Thomas, zusammen mit der hochmusikalischen Darmstädter Pianistin Carmen Piazzini, einer Wilhelm Kempff-Schülerin aus Argentinien. Der Schalk sitzt da stets mit zwischen den Noten, so wie dieses prächtig aufeinander eingespielte Duo den Kummer-Wagner serviert. So im besten Sinne des Wortes schön hat Wagner nicht immer geklungen – und Werner Thomas' Cello auch nicht. Man spürt die Heiterkeit, die beide Interpreten befiel, aus den Rillen heraus.

U. v. Royk

Klavierwerke

- Badings, Rumänische Reiseskizzen; Tema con variazioni – Hellmut Schoell → Marhel MA 25033 (1 S 25)

Bedeutung: Stücke aus Badings traditioneller Zeit, leider ohne Einführungstext veröffentlicht

Klangbild: nicht sehr räumlich, unter dem heute üblichen Durchschnitts-Standard

Fertigung: störende Knack- und Knistergeräusche, Kratzer auf dem Rezensionsexemplar

Über die Beziehbarkeit ihrer Platten informiert die Firma „Marhel“ auf der Cover-Rückseite in beruhigend-selbstbewusstem Ton: „Marhel-Schallplatten sind in jedem guten Fachhandel erhältlich“. Die Frage bleibt, wo die heutzutage durchrationalisierten, dem Schallplattenkunden wenig Heimat bietenden Großgeschäfte eine 25-cm-Platte unterbringen, um dem Interessenten zu seinem Badings-Recht zu verhelfen. Gleichwohl: der schwäbischen Initiative möchte ich Erfolg wünschen, auch wenn dieser zum Teil auf Platten mit anachronistischem Durchmesser angekurbelt wird. Denn die vorliegende Einspielung mit zwei Klavierwerken aus den dreißiger Jahren ist nicht das erste Badings-Unternehmen des Pianisten Hartmut Schoell und seiner geigenden Kollegen Hans Kalafuz, Bouw Lemkes und Jeanne Voss. Bereits erschienen sind Platten mit den Violinsonaten Nr. 1 und 3, mit den Klaviersonaten Nr. 2, 3 und 6 und mit einigen Sonaten für zwei Violinen.

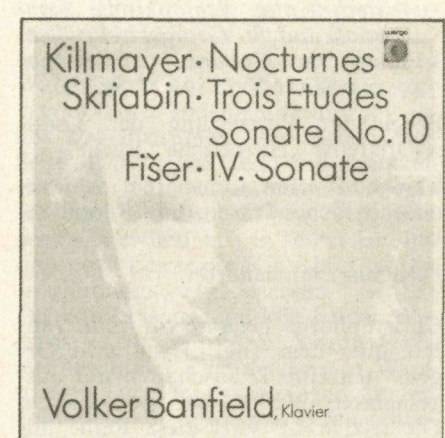
Schoell dürfte eine ausgeprägte Neigung zu Badings zunächst noch semi-experimentellen Strukturen gefaßt haben. Damit entdeckte er auch eine Repertoire-Lücke, denn Badings-Kompositionen sind im hiesigen Katalog nur schütter vertreten.

Wie integer Badings schrieb, zeigen die hier eingespielten „Rumänischen Skizzen“: auf scheuesten Assoziationen aufbauende Miniaturen, die den Komplex „Rumänien“ nicht im Sinne rhapsodisch-virtuoser Konzertwollust ausschachten. Badings Abrücken von post-romantischen Ausdruckskategorien ist in den beiden Klavierzyklen so gut wie nicht vorgebildet. Wege reflektierteren Komponierens begann der auf Java geborene Pijper-Schüler erst in den vierziger Jahren zu gehen, wandte sich elektroakustischen Techniken, aber auch dem feinstufigen Tonreihenaufbau zu, wovon die erwähnte Marhel-Platte mit den Sonaten für zwei Violinen Aufschluß gibt.

Ich gebe deshalb einige Anhaltspunkte zur Erscheinung Badings, weil die hier zur Debatte stehende Platte zwar äußerst schick in Cover-Silber kommt, leider aber kein Wort über

Werk und Komponist enthält. Über dieses Stadium musikologischer Unhöflichkeit sollte auch ein kleinerer Produzent hinaus sein. Badings ist nicht Chopin. Das beeinträchtigt den Gesamtwert der Edition entscheidend, denn Hellmut Schoells Klavierspiel ist, für sich gehört, nicht dazu angetan, ins Schwärmen zu geraten. Man lernt die Stücke kennen, ist sich über die Richtung der Sache im klaren. Klavieristische Denkwürdigkeiten sind nicht zu verzeichnen: solide Qualität für das Rundfunkarchiv. Dies wäre zu bedenken, wenn man den „guten Fachhandel“ zu Rate zieht.

Peter Cossé



- ★ Killmayer, Nocturnes (1975); Scriabin, Trois Etudes op. 65; Sonate Nr. 10 op. 70; Fišer, Sonate Nr. 4 – Volker Banfield → Wergo WER 60081 (1 S 30)

Bedeutung: geistreiche neuere Klaviermusik gekonnt serviert

Klangbild: ausgewogen, von guter Präsenz und Dynamik

Fertigung: einwandfrei

Wilhelm Killmayers 1975 geschriebene fünf Nocturnes sind nicht nur John Field gewidmet, sie sind auch musikalisch eine Huldigung – aber mit Augenzwinkern. Killmayer hat in seinen Klavierstücken ein höchst differenziertes Spiel mit der Einfachheit des Ausdrucks und der Kompliziertheit der technischen Anforderungen getrieben. Killmayers Spielanweisung zum Schlußakt des 3. Nocturne mag da für alle gelten: „am Grat“. So balanciert Killmayer artifiziell und artistisch zwischen Beschwörung und Bloßstellung. Zwar zitiert er bisweilen auch Klanggesten (Liszt im 4. Nocturne), aber weitaus prägender ist sein Umgang mit Klangchiffren – nicht umsonst heißt es einmal „mit Grimasse“.

Volker Banfield meistert die stellenweise durchaus rabiolen Anforderungen ziel- und stilgerecht. Anschlagsdifferenzierung und sangliche Modifikationen starrer Begleitfiguren beherrscht er gleichermaßen. Auf der B-Seite kor-

respondiert Luboš Fišer's 4. Sonate mit Scriabins 10. Sonate, aus der der junge Tscheche Fišer das Motto seines Klavierstücks entnommen hat. Fišer gibt sich dabei kontrastfreudig und stellt gedämpften Scriabin-Paraphrasen energische Vivace-Ausbrüche mit brutistischem Charme gegenüber. Volker Banfield kann auch als Scriabin-Interpret Vergleiche durchaus bestehen: der Stern gilt jedoch in erster Linie für seine Ausdeutung der Killmayer-Nocturnes.

Eine aufschlußreiche und amüsante Aufnahme zeitgenössischer Klaviermusik. Rainer Wagner

- Purcell, Acht Suiten für Cembalo oder Spinett – Colin Tilney, Spinett → Archiv Produktion 2533 415 (1 S 30)

Bedeutung: „anspruchlose Meisterstücke“ zur Korrektur des Purcell-Bildes

Klangbild: offen, präsent, dem Spinett-Volumen angemessen

Fertigung: einwandfrei

Für die Einschätzung Henry Purcells leistet die vorliegende Archiv-Aufnahme der Deutschen Grammophon Gesellschaft wertvolle Dienste. Zu oft wird die Musik des Verfassers von „Dido und Aeneas“ in ihrer Ausrichtung auf vokale und streichinstrumentale Wirkung festgelegt, während die Cembalo-Suiten und eine überschaubare Reihe von Tänzen nur selten als Korrekturmöglichkeit eingefahrener Betrachtungsweisen hinzugezogen werden.

Colin Tilney, der britische Cembalist, bezeichnet die einzelnen Sätze der acht Suiten pointiert als „anspruchlose Meisterstücke“ und faßt damit zusammen, was als eigentümliche Verquickung französischer und italienischer Stilelemente unter Berücksichtigung englischer Charakteristika bezeichnet werden muß. Die durchweg knapp gehaltenen Einzelsätze (Prelude, Sarabande, Courante, Allemande, Menuett etc.) suggerieren in den Verzierungsgewohnheiten manche Durchlässigkeit im ästhetischen Grenzverkehr. Dieser Liberalität im Austausch kompositorischer Informationen verdankt der französische Lautenstil seinen essentiellen Einzug auch in Purcells Tastenmusik.

Purcells Suiten sind keine rauschend-brillante Musik. Deshalb wohl begegnet man ihnen selten in der Öffentlichkeit. Sie eignen sich mit ihrem erfindungsreichen Filigran, dank der Duflichkeit klanglicher Ereignisse, für intimere Veranstaltungsformen, zumal das Spinett – Tilney spielt ein Cawton-Aston-Instrument (vor 1705 erbaut) – den Erfordernissen heutiger Großraumbeschallung in aller Zierlichkeit widerspricht. Auf der Schallplatte in-



des kommen Purcells Sinn für geistvolle Unterhaltung, für durchgeformten Esprit angemessen zum Tragen.

Freilich ist ein Interpret vom Schlage Colin Tilneys vonnöten, der musikologische Einsicht, praktische Intelligenz und manuelle Gesundheit verbindet. Er legt nicht nur die Linien frei, er hält sie in Schwebung, setzt sie charakterlich gegeneinander ab – und dies ohne jene Vortragsüberhebungen, die im cembalistischen Kader allzuoft als zwingende Ausdrucksmethodik ausgegeben werden. Tilney hat solche Spielarten von instrumentaler Geheimdiplomatie nicht nötig, präsentiert den Text, trägt ihn vor. Peter Cossé

○ Schubert, *Märsche* (4händige Klavierwerke, Teil 1) – Karl-Heinz und Michael Schlüter → Da Camera Magna SM 93145 (1 S 30)

Bedeutung: öde Wiedergabe Schubertscher Hausmarschmusik

Klangbild: eng, trocken, verfärbt, insgesamt indiskutabel

Fertigung: unruhige Oberfläche, Vorechos

Mit zumindest einer weiteren Folge ist zu rechnen. Karl-Heinz und Michael Schlüters Einspielung mit Schubert-Werken für Klavierduo wurde vom Herausgeber als „Teil I“ bezeichnet. Den kommenden Taten ist mit Unbehagen entgegenzusehen: die vorliegende Auswahl aus Schuberts Marschmusik wurde knorrig-routiniert heruntergeholt, etwa im Sinne matt reglementierter Hausmusik.

Auch die aufnahmetechnische Seite der Platte ist für sich schon eine Krankheit, denn der Klavierklang ist eng und verfärbt, trocken und flach – bisweilen von Verstimmung zusätzlich unterminiert. Ich nenne nur den Marsch op. 27 Nr. 3 und in diesem Zusammenhang das peinigend neben der originalen Tonhöhe plazierte e im Trio.

Da die beiden Schlüters ohne hörbares Raffinement, ohne sonderliche rhythmische Spritzigkeit oder Standfestigkeit durch die Märsche op. 27 (Nr. 1 bis 3) und op. 40 (Nr. 2, 3, 4 und 6) steuern, wird das Aufnahmeunterfangen insgesamt fragwürdig. Denn Schuberts militante Dokumente für friedliebende Haushalte sind im Grunde musikalische Ausdrucksformen ohne konzertantes Gepräge, sind Selbsterfahrungs-Stücke, Heimwerkersuiten. Sie sind handlich, über weite Strecken oktaviert gesetzt, bergen keine nennenswerten, koordinativen Probleme.

Wenn man die Stücke, wie die Schlüters, mit allen Wiederholungen auf-

führt, schlägt der marschierende Enthusiasmus in Zwangskolonnen um. In diesem Sinne ist von einer öden, überflüssigen Aufnahme zu sprechen. Was allein zählt, ist die Repertoire-Bereicherung. Peter Cossé

Orgelwerke

○ Historische Orgeln Oberfranken (Werke von Muffat, Erbach, Kindermann, Schumann, Tag, Franck und Murschhauser) – Viktor Lukas an der Orgel der Friedhofskirche zu Neustadt/Kulm, Schloßkirche Tambach und St. Georgskirche Neustadt bei Coburg → Christophorus SCGLX 73 896 (1 S 30)

Bedeutung: Fortsetzung der Landschaftsreihe „Historische Orgeln“

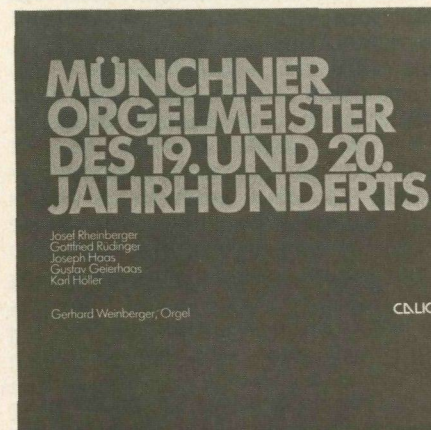
Klangbild: offen, transparent, von unterschiedlicher Präsenz und Räumlichkeit

Fertigung: einwandfrei

Christophorus begann vor zehn Jahren unter dem Titel „Historische Orgeln“ einzelne Landschaften mit ausgesuchten Werken zu porträtieren. Die jetzige LP setzt diese Reihe mit „Oberfranken“ (als einer dem allgemeinen Orgelbewußtsein wenig gegenwärtigen Landschaft) fort. Die schon früher angedeutete Schwierigkeit, mehrere Orgeln auf nur einer Platte hinreichend zu porträtieren, trifft hier weniger zu: denn die kleinen, nur einmanualigen Werke zu Neustadt/Kulm und Tambach sind auf Seite 1 ausreichend vorgestellt. Mit seinem stets natürlichen Interpretationsgefühl bringt Lukas in der Friedhofskirche Neustadt/Kulm u.a. die Toccata VII von Muffat lebendig, gegen Schluß hin drängend. In Tambach ist vor allem Kindermanns „Magnifikat im 8. Ton“ klar und farblich in den Versetten abgesetzt bis hin zum breitschreitenden Plenumausklang. Erstaunlich, was beide (doch bescheidene) Werke an Klangfülle geben!

Seite 2 stellt die Hofmannorgel zu Neustadt bei Coburg vor. Ursprünglich zweimanualig, in den letzten Jahren durch Bosch/Kassel um ein Schwellwerk erweitert auf 42 Stimmen, stellt sie nun ein imposantes Werk dar, das sich durch beste Intonation und klangliche Geschlossenheit selbst für französische Klassik auszeichnet. Bei der Programmwahl mag Lukas bedacht haben, daß die entzückenden Skizzen von Schumann (übrigens genau der Bauzeit der Orgel entsprechend), von Ch. G. Tag als Ersteinspielungen zweier Andantinos in der Art von Flötenuhrstücken sowie ein französisch anmutender Sinfoniesatz und César Francks „Fantasie“ (op. 16) ihre angemessene, ja notwen-

dige Ergänzung finden durch die anschließend von ihm unter dem Label „Concerto Bayreuth“ (MPB 16 004) auf der gleichen Orgel eingespielte LP. Sie bringt u.a. die schwergewichtige Bach-Fantasie BWV 542, Krebs, Mozarts Fantasie KV 564 und den „Dialog“ von Marchand. Um von dieser Orgel, die es wert ist, ein zutreffendes Bild zu haben, sollte man über beide Platten verfügen. Hierbei möchte ich der letztgenannten Platte wegen ihres distanzierteren und darum räumlicheren Klangbildes wegen den Vorrang geben. Alle Darbietungen von Lukas bestätigen seine hinlänglich bekannten Vorzüge: unbestechliche Klarheit im Technischen, stets natürliches Empfinden für die Tempi sowie interpretatorische und farbliche Gestaltung. Herbert Briefs



★ Münchner Orgelmeister des 19. und 20. Jahrhunderts (Rüdinger, Höller, Haas, Geierhaas und Rheinberger) – Gerhard Weinberger an der Orgel im Münster zu Ingolstadt → Calig CAL 30465 (1 S 30)

Bedeutung: bis auf Rheinberger durchweg Ersteinspielungen

Klangbild: klar, sehr differenziert, in natürlicher Distanz, sehr räumlich

Fertigung: einwandfrei

Der hier vorgestellte, schon vom Thema her beachtliche Komponistenkreis, bis auf Rheinberger auch durch Max Regers starke Komponisten- und Lehrerpersönlichkeit beeinflusst, macht deutlich, welch gute Musik in dem vom Zentrum München geprägten Raum geschaffen wurde. Rüdingers zweisätzige Sonate h-Moll (Toccata mit Reger-Harmonik ähnlichem zweitem Thema sowie fast improvisatorisch wirkender Doppelfuge) stellt bereits einen Gewinn für den Hörer dar, ebenso wie die fünfteilige Partita op. 1 über den Choral „O wie selig seid Ihr doch, Ihr Frommen“ von Karl Höller, der sich aus der Vorläuferzeit der Zwölftönigkeit bereits hier mit einer Art Personalstil vorstellt. Joseph Haas, der bedeutendste Schüler

Regers, ist mit einer Romanze aus op. 65 als Ruhepunkt eingeschaltet. Bedauerlicherweise erklingt von Geierhaas' Zyklus Toccata, Adagio und Fuge nur die erstere: formal und klanglich fesselnd. Die Darbietung des ganzen Werkes wäre hier schon als Ersteinspielung wünschenswert gewesen!

Aus Rheinbergers reichem Sonatenschatzen erklingt das großartige Frühwerk, die Tonus Peregrinus-Sonate Nr. 4 in a-Moll, die auch Lohmann bei Da Camera bereits vorgelegt hatte. Die jetzige Darbietung erscheint im ganzen überzeugender: je nach musikalischer Notwendigkeit verhaltener oder zügiger, auch farbiger, dabei die Nachhallpausen sorgsam einhaltend. In der Fuga cromatica wird das bei Lohmann zeitweilige Hin- und Herspringen des Klanges vermieden, der Plenumschlußteil völlig durchhörbar: sicher ein Verdienst der Aufnahme-technik, die in diesem fast überhalligen Raum die schöne Klaisorgel klar und sehr räumlich präsentiert.

Der Gesamteindruck dieser LP ist so vorzüglich, nicht zuletzt durch die technisch untadelige, farblich fein erarbeitete und gestalterisch großartige Leistung des Interpreten Weinberger, daß man ihr auch wegen des Neuheitswertes fast aller dargebotenen Stücke den Stern zusprechen muß.

Herbert Briefs

★ Schubert auf der Orgel – und Orgelmusik seiner Freunde und Zeitgenossen (Schubert, Fugen C-Dur D 24 A, G-Dur D 24 B, d-Moll D 24 C, d-Moll D 13 und e-Moll D 952; Lachner, Introduktion und Fuge d-Moll op. 62; Sonate III a-Moll op. 177; Sechter, Fuge c-Moll op. 43; Hüttenbrenner, 12 Stücke; Stadler, Fuge c-Moll) – Franz Haselböck und Gerhard Walterskirchen an der historischen Orgel der Stiftskirche Heiligenkreuz bei Wien → Schwann Musica Mundi AMS 2607 (1 S 30)

Bedeutung: Interessantes und Exquisites für Orgel

Klangbild: ausgeglichene, in den Klangfarben nuancierte, transparente Aufnahme von natürlicher Räumlichkeit

Fertigung: Bandrauschen, sonst einwandfrei

Es war im Schubert-Jahr 1978 naheliegend, auch des Orgelkomponisten zu gedenken. Dennoch überrascht es, daß die vorliegende Aufnahme doch einige Ersteinspielungen vorweisen kann. Zwar wurden dazu auch Schuberts Freunde und Zeitgenossen herbeigeht, aber auch vom Jubilar selbst gab es die erst 1969 aufgefundenen Fugen Deutsch-Verzeichnis 24 A bis C nachzutragen. Es sind interessante, sauber gearbeitete Werke, die

der Gattung gemäß historischen Kontrapunkt rekapitulieren, aber durch harmonische Finessen, vor allem in der „großen“ C-Dur-Fuge, auch Zeitkolorit zeigen. Schon in der frühen d-Moll-Fuge des Fünfzehnjährigen (D 13), die ebenfalls noch nicht im Bielefelder Katalog aufgeführt ist, kündigt sich der sichere Umgang mit dieser Form an.

Es gehört zu den Exquisiten dieser Platte, daß Schuberts vierhändige Fuge e-Moll und Franz Lachners vierhändige Introduktion und Fuge d-Moll nun auf dem Instrument erklingen, auf dem die beiden Freunde dieser Werke im Juni 1828, nicht lange vor Schuberts Tod also, spielten: auf der Stiftsorgel in Heiligenkreuz, 1804/06 von dem niederösterreichischen Meister Ignaz Kober erbaut. Franz Haselböck und Gerhard Walterskirchen präsentieren die Werke dieser Einspielung und mit ihnen das Instrument von ihrer besten Seite: in farbigem Pleno und charakteristischen Soli, stillen meditativen Mischungen und mächtigen Steigerungen. Kober ließ sich in seiner Intonation noch ganz vom Klangbild des 18. Jahrhunderts inspirieren. Schöne Denkmäler sind auch die beiden Namens-Fugen in c-Moll: Simon Sechter, berühmter Theorielehrer in Wien, schlägt nach einigen massigen Trauerakkorden, auf der leeren Quint schließend, „dem Andenken des zu früh verstorbenen Franz Schubert“ die Tonfolge es-c-h-b-e-f... an, führt sie brav durch, über einen Trugschluß zum akkordischen Ende. Der Abt Maximilian Stadler versteckt die musikalisch möglichen Buchstaben in einem chromatisch bewegten Thema, „über den Namen des zu früh verbliebenen Tonsetzers Franz Schubert“.

Die 12 kleinen Stücke Anselm Hüttenbrenners, als Musik während der Wandlung in der römischen Messe geschrieben, sind stimmungsvolle Miniaturen, in aller Kürze abgerundete Formen, die Haselböck in subtiler Registrierung, oft an Stücke für Flötenuhren erinnernd, auch schnarrende Zungen nicht scheuend, darbietet. Lachners dritte Orgelsonate könnten sich durchaus mehr konzertierende Organisten angelegen sein lassen – die abschließende Chaconne ist zwar kein überwältigendes, aber doch beachtliches Werk und gibt, wie auch die vorausgehenden, in kleinere Abschnitte unterteilten Sätze, reiche Registriermöglichkeiten.

Unverständlich an der sorgfältigen Produktion bleiben einige Unterlassungen des knapp-informativen Taschentextes: Warum wird zu der höchst achtbaren „historischen Orgel“ lediglich die Verteilung von 52 Stimmen auf nur zwei Manuale und Pedal, nicht aber die vollständige Disposition genannt? Warum die umständliche Bezeichnung OED für Otto Erich Deutschs thematisches Verzeichnis der Schubert-Werke (1951) statt

des gebräuchlicheren D? Warum schließlich wird das auf dem Cover gedruckte bekannte Bild Schuberts mit Joh. Bapt. Jenger und Anselm Hüttenbrenner nur als „Schubert und seine Freunde“ bezeichnet und zwar der Maler Josef Teltscher, aber nicht das mutmaßliche Jahr 1827 mitgeteilt? Herbert Glossner

Lied

○ Pfitzner, *Gesänge für Bariton und Orchester* (Herr Oluf op. 12; An den Mond op. 18; Sie haben heut' abend Gesellschaft op. 4 Nr. 2 u. a.) – Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton; Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Wolfgang Sawallisch → EMI Electrola 1C 065-45 616 (1 S 30)

Bedeutung: zum größten Teil Erstaufnahmen. Fischer-Dieskau und Sawallisch als Sachwalter Pfitzners

Klangbild: große Ausgewogenheit zwischen Orchester und Sänger

Fertigung: einwandfrei

Hans Pfitzner gilt es immer noch zu entdecken. Wagen sich deutsche Opernhäuser auch ab und zu an den „Palestrina“, so bleiben seine anderen Bühnenwerke wie auch die Chorkompositionen und Kammermusiken im Hintergrund des Repertoires. Höchstens die Lieder sind, selten genug, hier und da zu hören.

Dietrich Fischer-Dieskau, unerschöpflicher Finder und unermüdlicher Forscher, hat sich nun einiger Orchester-gesänge für Bariton aus der Feder Hans Pfitzners angenommen und sie zusammen mit Wolfgang Sawallisch, am Pult des Sinfonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, in vorbildlicher Weise interpretiert.

Die von pessimistischer Schwermut geprägte Aussage des letzten Romantikers der deutschen Musik findet in den original für Orchester geschriebenen Liedern „Herr Oluf“, einer dem „Erlkönig“ verwandten Ballade, und „Lethé“, ein Vorgriff auf die Kantate „Das dunkle Reich“, ihren reinsten Ausdruck. „An den Mond“ (Text: Goethe), „Sie haben heut' abend Gesellschaft“ (Text: Heine), „An die Mark“ und „Zorn“ sind ursprünglich mit Klavierbegleitung geschrieben, von Pfitzner selbst aber später meisterhaft orchestriert worden.

Dietrich Fischer-Dieskau läßt sich vom Orchester tragen und gestaltet die Texte mit gewohnter Präzision und geistiger Durchdringung. Höhepunkt der Platte ist der Monolog des Dietrich aus der Oper „Der arme Heinrich“ (1895). Diese Schlüsselszene aus dem heute leider nicht mehr aufgeführten Werk weist starke Anklänge an Tannhäusers Romerzäh-