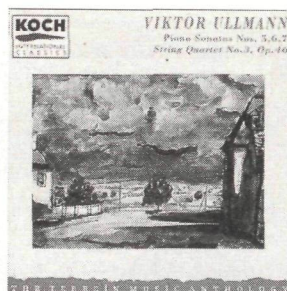


ORGEL



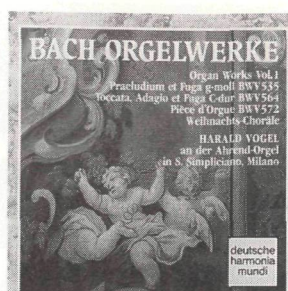
Nicht nur
Dokument.



Ullmann, Klaviersonaten Nr. 5 op. 45, Nr. 6 op. 49 und Nr. 7, Streichquartett Nr. 3 op. 46; Robert Kolben und Edith Kraus (Klavier), Mitglieder der Gruppe für Neue Musik, Israel; Koch International Classics CD 3-7109-2 (WD:66'14") DDD
Aufnahmedatum: 1987, 1990
Klangbild: Kammermusikalische Transparenz.
Fertigung: Gut; ausführliche Dokumentation.



Vorbildlich.



Bach, Orgelwerke (Vol. 1): Praeludium et Fuga g-Moll BWV 535, Toccata, Adagio et Fuga C-Dur BWV 564, Pièce d'Orgue BWV 572, Weihnachts-Choräle; Harald Vogel (Orgel); deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola CD RD 77202 (WD: 71'56") DDD
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Sehr präsent, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.



Orgel-
Esoterik.



Pärt, Trivium, Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler, Annum per Annum, Pari intervallo, Davies, Psalm 124, O God Abufe, Glass, Satyagraha, Dance IV; Christopher Bowers-Broadbent (Orgel); ECM/Polygram CD 849 655-2 (WD: 58'28") DDD
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Klar, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Mit der Wahl der 1991 von Jürgen Ahrend erbauten Orgel in S. Simpliciano zu Mailand (35 Register in ungleichschwebender Stimmung) traf Harald Vogel eine glückliche Wahl. Aus seinen weltweiten Erfahrungen im Restaurieren historischer Instrumente bringt dieser Orgelbauer wesentliche Erfahrungen für seine Neubauten ein, so daß seine Orgeln sich stets auch sehr gut für die Darstellung Alter Musik eignen. Hier gibt es keine Grobheiten in Zungenstimmen, und das Plenum – auch bei Bach eine klangliche Kardinalfrage – klingt gesanglich und durchhörbar. Harald Vogel geht auf diese Vorzüge mit geschärftem Klangsinn und wie selbstverständlicher Virtuosität ein.

Das erste Programm dieser Gesamteinpielung enthält frühe Kompositionen, die dem Weihnachtskreis nahestehen. Pastorella und sechs Weihnachtschoräle erklingen in zauberhaften Registrierungen. Als Rarität besonderer Art sind die Sarabanda con Partita BWV 990 (nach einer Ouvertüre von Lully) zu hören und eine erst in letzter Zeit als originales Bach-Werk belegte Fantasia ex C dis (ohne BWV). Auch für bekanntere Werke hat der Organist häufig eine vom Üblichen abweichende Lesart gewählt, die im vorzüglichen Beiheft fundiert kommentiert wird.

Mit schönstem Erfolg widmet sich Vogel der Ausgestaltung kleinerer Formen. Im Mittelpunkt der Aufnahme steht die in allen Teilen schlüssige, musikalisch erfüllte Wiedergabe von BWV 564. (Die nach dem Fugenschluß angefügte Wiederholung der Toccata wirkt nicht unbedingt zwingend). Für Praeludium und Fuge g-Moll wählt Vogel die frühere, kurze Form des Praeludiums (BWV 535a) und erreicht eine großartige Darstellung dieses oft unterschätzten Stückes. Den weiteren Veröffentlichungen dieser Reihe darf man mit Interesse entgegensehen.

Dieter Weiss

This is a performance about time and space... Als letzte klassische Feste scheint nun auch die musica sacra – oder sagen wir besser die Orgelmusik ins Wanken zu geraten. Denn „sacra“ ist da nicht mehr allzuviel, es sei denn, man erblickte in der Meditation über Zeit und Raum einen sakralen Akt schlechthin. Genau dies ist wohl der Fall. Orgelmusik, wie sie hier von Christopher Bowers-Broadbent präsentiert wird, braucht kein schein-heiliges Gerüst mehr, ist sie doch selbst der Inbegriff von schöpferischer Demut: genußvoll zelebrierte Lang-Weil anstelle konstruktiver Kurzweil.

Soweit, so gut – und welcher Organist wäre schließlich nicht dankbar dafür, sich einmal nicht an Bach, Reger oder Höller die Finger wund üben zu müssen, sondern sich stattdessen den repetitiven Verzückerungen eines Arvo Pärt oder Phil Glass hingeben zu dürfen?! Insofern fällt eine Beurteilung der interpretatorischen Seite hier ausgesprochen schwer, denn mit althergebrachten Begriffen wie „Können“ oder technischer Zuverlässigkeit oder gar Virtuosität ist da kaum zu operieren. Womit aber dann?

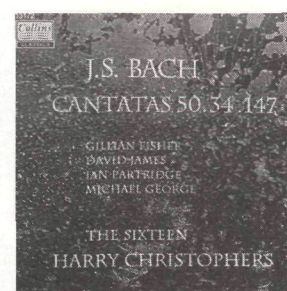
Sollte es sich hier womöglich um eine Musik handeln, die über sich selbst, ihren Interpretieren hinausweist, also im frommsten Sinne dieses Wortes „selbst-los“ ist? Feststeht zumindest, daß ihre musikalischen Impulse – mit Ausnahme vielleicht der beiden Stücke von Peter Maxwell Davies – von außerhalb der Kirche kommen; eine Entwicklung, die sich bereits zu Beginn der 60er Jahre mit Ligeti, Kagel oder Hambraeus abzeichnete, und die nun, nachdem der Klang und das Meditieren über denselben ja ungeheuer „in“ sind, vom Münchner ECM-Label willkommen aufgegriffen wird. Denn dort hat man sich – durchaus interessanterweise – die Aufgabe gestellt, herkömmliche Musikraster aufzubrechen und in sensiblen „mezza-voce“ ganz neue Hörergruppen anzusprechen.

Matthias Keller

VOKALWERKE



Englischer
Kantaten-
Wettstreit.



Bach, Kantate Nun ist das Heil und die Kraft BWV 50, O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe BWV 34, Herz und Mund und Tat und Leben BWV 147; Gillian Fisher (Sopran), David James (Altus), Ian Partridge (Tenor), Michael George (Baß), The Sixteen, Harry Christophers; Collins/Trubach digital CD 13172 (WD: 55'59") DDD
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Gute Dynamik, direkt, präsent.
Fertigung: Gut.

Bach, Kantate Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 140, Herz und Mund und Tat und Leben BWV 147; Ruth Holton (Sopran), Michael Chance (Altus), Anthony Rolfe Johnson (Tenor), Stephen Varcoe (Baß), Monteverdi Choir, English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner; DGA CD 431 809-2 (WD: 52'51") DDD
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Trocken, konturenscharf, gute Raumwirkung.
Fertigung: Gut, sehr informatives Beiheft.

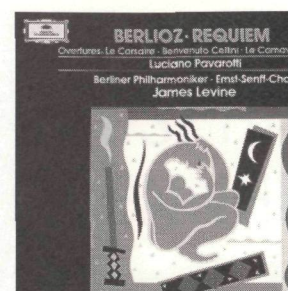
Die Aufführung von Barockmusik durch englische Musiker vermittelt nicht nur technische Perfektion und Routine, sondern hat auch Originalität und Eigenwilligkeit frei von konventionellen Traditionen zu bieten. Dies zeigen die beiden neuen Kantaten-Einspielungen. Gardiner vertritt den älteren Standpunkt der historischen Aufführungspraxis, Christophers hat sich von den Dogmen der historischen Aufführungspraxis abgewandt.

Der direkte Vergleich anhand der Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ zeigt die Unterschiede: Der Eingangsschor klingt bei Gardiner klarer, schärfer, aber auch analytischer, disparater, bei Christophers zwar etwas stumpfer, aber weicher und wärmer. Die Choräle wirken bei Gardiner mit ihren Schwelltönen etwas verkünstelt, bei Christophers natürlicher. In beiden Einspielungen singen hervorragende Solisten. Bei den Arien fällt auf, daß Christophers mehr den Solopart, also die Melodie, herausstellt, während Gardiner die Instrumente gleichberechtigt hervortreten läßt. In diesem Wettstreit hat ein Solist von Christophers die Nase vorn: der Countertenor David James. Sein Alt besitzt ein charakteristisches und warmes Timbre, wirkt natürlich und durchdringend.

Franzpeter Messmer



Undurch-
sichtig.



Berlioz, Requiem op. 5 (Grande Messe des Morts), Ouvertüren zu Le Corsaire op. 21, Benvenuto Cellini op. 23 und Le Carnaval romain op. 9; Luciano Pavarotti (Tenor), Ernst-Senff-Chor, Berliner Philharmoniker, James Levine; DG 2 CD 429 724-2 (WD: 111'39") DDD
Aufnahmedatum: 1989, 1991
Klangbild: Zu massiv.
Fertigung: In Ordnung.

Für die Kopplung mit der „Grande Messe des Morts“ wäre das „Te Deum“ oder die „Symphonie funèbre et triomphale“ sicher eine geschmackvollere Alternative zu dieser Ouvertüren-Sammlung gewesen. Gleichwohl, dem Magier der Orchestration, Hector Berlioz, nähert sich James Levine, wie die jüngste Folge seines Zyklus beständig, auf unreflektiert sanguinische Art und Weise. Es scheint nicht ganz verfehlt, das von Levine anvisierte Klangpanorama als pyknisch zu charakterisieren, im Unterschied zum athletischen Ideal von Eliahu Inbal, der mit Berlioz ja derzeit ähnliche Ambitionen verfolgt (Denon). Das „Requiem“ gerät Levine in den heiklen Tutti-Passagen so speckig, so massiv, daß von Durchhörbarkeit nicht mehr die Rede sein kann. Dem erregenden „Tuba mirum“ mangelt es an gestaffelter Mehrdimensionalität, im „Lacrymosa“ wirkt das gesondert positionierte Blech gegenüber den Choristen viel zu dominant. Die berühmte Spaltklang-Mixtur aus Flöten und Posaunen (im „Hostias“ und „Agnus“) kommt zu homogenisiert, ohne die nötige Schärfe. Einige Unstimmigkeiten, die es des öfteren innerhalb des Chores wie zwischen Chor und Orchester gibt, trüben das professionelle Niveau dieser Aufnahme aus der Jesus-Christus-Kirche von Berlin-Dahlem. Der teuerste aller Sänger erscheint als Leihgabe von Decca: Luciano Pavarotti verneigt sich keines der von ihm so geliebten, hier jedoch stilistisch deplazierten portamenti, in der Höhe klingt die Stimme bei hellen Vokalen leicht beengt. Aber Fans und Groupies inhalieren die „Sanctus“-Nummer ohnehin in einer Aufnahme aus besseren Tagen des Idols (Decca 425 016-2).

Volkmar Fischer



Nicht ohne
Einwände.



Bruckner, Messe Nr. 2 e-Moll, Motetten Locus iste, Virga Jesse, Christus factus est, Ave Maria; Kammerchor Stuttgart, Deutsche Bläserphilharmonie, Frieder Bernius; Sony Classical CD SK 48 037 (WD: 55'29") DDD
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Räumlich.
Fertigung: Tadellos.

Fermaten wollen gerade dort beachtet sein, wo sie der Stille Raum geben – bei Generalpausen. Auf das schwindelerregend gesteigerte „Christe eleison“ läßt Anton Bruckner in seiner e-Moll-Messe nicht sogleich die variierte Wiederaufnahme des „Kyrie“ folgen, eine Generalpause mit Fermate bittet um Geduld (Takt 73). Und Frieder Bernius tut das einzig Richtige, indem er seine Sänger hier hörbar die Luft anhalten läßt, Sekunde um Sekunde. Buchstäblich in Ruhe schwingt das (harmonische) Geschehen aus, bevor es weitergeht.

Auch an Kleinigkeiten zeigt sich nun einmal die Sensibilität eines Dirigenten. Wie bei den Aufnahmen von Bach-Motetten und -Kantaten überzeugt Bernius durch sein Gespür für organischen Auf- und Abbau musikalischer Spannung. In Bruckners zweiter Meßvertonung gestaltet er das Glaubensbekenntnis und speziell dessen Schluß („Et vitam“) zu Recht als Kulmination der gesamten Architektur, wobei „Doppelchor und Harmoniebegleitung“ – so Bruckner – untereinander in mustergültiger Balance gehalten werden. Wenn es der Einspielung trotz vieler Positiva dennoch nicht gelingt, die Version von Philippe Herreweghe vergessen zu machen (harmonia mundi France/Helikon CD 901322, vgl. FF 10/90, S. 70), so liegt das an der stellenweise weniger zugespitzten Artikulationsschärfe der Beteiligten. Das Collegium Vocale der Chapelle Royale im Verein mit Musique Oblique gibt manchen Wendungen und Floskeln ein gewisses Quantum mehr Kontur, manchen akkordischen Ballungen mehr Transparenz als der Kammerchor Stuttgart im Verein mit der Deutschen Bläserphilharmonie. In den Reihen der Singenden stehen bei Bernius genau zwölf Leute mehr als bei Herreweghe (49 gegenüber 37), und bisweilen hat man den Eindruck, als seien es hier eben genau zwölf Leute zuviel. – Das „Locus iste“ verschleppt Bernius unnötigerweise an ähnlich sumpfigen Ort wie seinerzeit Eugen Jochum.

Volkmar Fischer



Ausgrabungen auf unterschiedlichem Niveau.



Graun, Der Tod Jesu; Mária Zádori (Sopran), Márta Fers (Sopran), Martin Kletmann (Tenor), Klaus Mertens (Bariton), Kammerchor Cantamus Halle, Capella Savaria, Pál Németh; *harmonia mundi France/Helikon CD 903061 (WD: 78'32'') DDD*
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Direkt und räumlich ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Paisiello, La Passione di Gesù Christo; Mirosława Kacprzak, Jerzy Knetig, Halina Górczyńska, Jerzy Mahler, Chor der Warschauer Kammeroper, Warschau Sinfonietta, Wojciech Czepiel; *Euromusica/Magna Berlin 2 CD 2210-250 (WD: 112'00'') DDD*
Aufnahmedatum: (P) 1991
Klangbild: Etwas zu weich, mit wenig Konturen.
Fertigung: Zufriedenstellend.

Carl Heinrich Graun (ca. 1704–1759) war einer der prominentesten Opernkomponisten seiner Zeit. Heute ist der Kapellmeister Friedrichs II. noch einigermaßen durch seine geistlichen Werke bekannt.

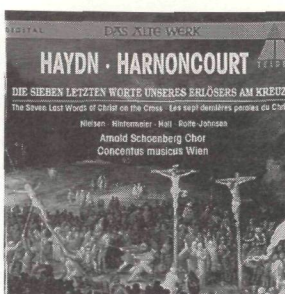
Pál Németh lässt mit seiner auf historischem Instrumentarium musizierenden Capella Savaria und dem sauber, aber ein wenig schwächlich intonierenden Kammerchor aus Halle keinerlei falsche Sentimentalität zu. Er verwechselt Pietismus nicht mit Kitsch. Außerordentlich lebendig und engagiert, mit flotten Tempi wird hier das Passionsgeschehen in Szene gesetzt. Die bewährten Sänger besitzen junge, unverbrauchte und bewegliche Stimmen; nur Kletmanns zwar sauberer, aber enger, mit wenig Resonanz aufwartender Tenor fällt etwas aus dem Rahmen.

Eine Ausgrabung ist die Passionsvertonung Paisiellos aus dem Jahre 1784, die in Warschau uraufgeführt wurde. Der teilweise achsstimmige Chor kommentiert und schlüpft in die Rollen des Volkes, der Erlösung suchenden Menschheit. Die Nähe zur Oper allerdings ist in dieser Aufnahme nicht zu spüren. Man musiziert brav und bieder, ohne die notwendigen theatralischen Ambitionen, die für eine überzeugende Wiedergabe von Nöten wären. Was bleibt, ist ein ermüdendes Nacheinander von Rezitativ und Arie. Ein bißchen schade um das Werk, das man auch etwas zusammenreichen müßte, um ihm eine Chance im heutigen Musikleben zu geben.

Gerd Hüttenhofer



Ereignishaft.



Haydn, Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze (Chorfassung); Inga Nielsen, Renate Burtcher, Margareta Hintermeier, Anthony Rolfe-Johnson, Robert Holl, Arnold Schönberg Chor, Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt; *Teldec/East West Records CD 2292-46458-2 (WD: 62'43'') DDD*
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Räumlich und präsent.
Fertigung: Sehr gut.

Dieses seltsame Werk Haydns konnte sich in der Chorfassung nie so recht durchsetzen. In der Streichquartett- oder der ursprünglichen Orchesterfassung erscheint es hin und wieder in den Programmankündigungen des vorösterlichen Konzertlebens. Haydn schrieb sieben Instrumentalsonaten, in denen die sieben letzten Worte Jesu ihre Ausdeutung erfahren sollten. Es entstand ein beeindruckendes Zeugnis der dramatischen Gestik seines musikalischen Satzes, das fernab jeglichen pietistischen Nazarenertums seinesgleichen sucht.

Harnoncourt hat das klar erfaßt und hat es vermocht, die Spannung trotz sieben aufeinanderfolgender langsamer Sätze bis zum letzten Takt zu halten. Die theaternmäßige Zerküftung des Satzes wird bereits in der Instrumentaleinleitung so überzeugend erfaßt, daß man den Atem anhält. Das komplizierte Ineinandergreifen von Chor und Instrumentalsatz wird in jedem Augenblick mit höchster Konzentration hörbar gemacht und auch, daß aus der Vertonung des „Heut wirst du bei mir im Paradiese sein“ (Nr. 3) eine klare Verbindung zur musikalischen Haltung jener Stelle in Mozarts „Zauberflöte“ besteht, in der Tamino vom Chor das Schwinden der Nacht in seinem Herzen angedeutet wird („Bald, Jüngling oder nie.“). Die adäquaten Stimmen der Solisten ergeben ein homogenes Vokalensemble, das den Intentionen des Werkes und des Dirigenten engagiert, flexibel und ohne Eitelkeiten zu folgen im Stande ist. Geradezu packend gerät das Erdbeben, das Chor und Orchester auf der vollen Höhe seines Niveaus zeigt.

Harnoncourt ist sich in diesem bewegenden musikalischen Zeugnis von Wut, Schmerz, Trauer und Hoffnung (nicht nur in christlichem Sinne) treu geblieben und hat nicht äußerliche und fragwürdige Klangideale realisiert, sondern die Sprache der Partitur ereignishaft zum lebendigen Erklingen gebracht.

Gerd Hüttenhofer



Hochexpressive Renaissance-Musik.



Il Pastor fido – Madrigale nach Texten von G. Battista Guarini: Werke von Schütz, Gagliano, d'India, de Wert, Marrenzio, Gastoldi, Monteverdi u.a.; Johanna Koslowsky (Sopran), Gerd Türk, Wilfried Jochens (Tenor), David Cordier (Countertenor), Stephan Schreckenberger (Baß), Harald Hoeren (Cembalo), Cantus Cölnn, Konrad Junghänel; *deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola CD 77240 (WD: 72'28'') DDD*
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Präzise, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Aufnahme vereint 18 Madrigale von 14 Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts. Vorlage für sämtliche Vertonungen ist die Dichtung „Il Pastor Fido“ von Giovanni Battista Guarini (1538–1612), neben Tasso's „Aminta“ der klassische Prototyp barocker Schäferdichtung. Das fünfaktige Epos von 1586 ist nicht nur die Hauptquelle sämtlicher Madrigale und Monodien bis etwa 1680, sondern wirkt noch bis Rameau, Händel und Salieri. Die vielschichtigen Verwirrspiele der Handlung im imaginierten Arkadien der Renaissance (mit zwei Liebespaaren und einem Schurkenpaar) kulminieren in bittersüßen Liebesklagen, tränenreichen Monologen und exaltierten Affektwechseln. Hier liegt vor allem das musikalische Stimulans der diversen Vertonungen.

Das 1987 von Konrad Junghänel gegründete Ensemble setzt das hochexpressive Idiom mit Hingabe um. Es kostet die manieristische Chromatik und die Spannung zwischen dissonanten Reibungen und Haltetönen bis zur Neige aus. Hier brilliert besonders der Countertenor David Cordier. Während bei Monteverdi (mit „O Mirtillo“) die Wahl auf eine eher blaße Komposition fiel, faszinieren unbekanntere Stücke von Pallavicino oder Saracini (Nr. 8 und 13). Schütz wird ganz extrem als Exponent manieristischer Italianità verstanden und dessen „Selve beate“ (Nr. 14) sogar in die Nähe der (alten) Hoquetus-Technik gerückt. Die Einführung im Textheft ist vorzüglich; wünschenswert wären noch Angaben zu den Werksammlungen gewesen, aus denen die jeweiligen Kompositionen stammen.

Klaus P. Richter

ORPHEUS. EINTAUCHEN IN BISHER UNBEKANNTE KLANGSPHÄREN. MIT SENNHEISER.

Wenn Orpheus „musiziert“, eröffnen sich phänomenale Klangbilder. Von unnachahmlicher Reinheit. Sennheiser hat das Orpheus-Set aus Kopfhörer und Röhrenverstärker mit nur einem Ziel entwickelt: den besten High End-Hörer der Welt zu bauen.

Unglaublich die Materialien: Gold-Schichten auf der 1,3 µm hauchdünnen Membran und den Spezialglas-Elektroden. Der Rahmen ist aus echtem Flugzeugpropeller-Holz. „Unerhört“ der technische Aufwand: offene, elektrostatische Bauweise – 2 Vor- und 4 Endstufenröhren im Class A-Betrieb und digitale Signalverarbeitung im Verstärker. Überwältigend schön das Design: Auf der „Freilichtbühne“ spiegeln rotglühende Röhren die Aura des warmen, natürlichen Klangs optisch wieder.

Vielleicht ist Orpheus der klassische „Sündenfall“ für absolute Musikliebhaber. Einzigartig – als limitierte Edition. Von Sennheiser, der Nummer 1 in Europa bei hochwertigen Kopfhörern.

Die Frequenz der Profis

Orpheus-Kopfhörer mit elektrostatischem Wandler, Übertragungsbereich 7 – 100 000 Hz, Klirrfaktor bei 94 dB < 0,01 %. Orpheus-Verstärker mit 2 Vor- und 4 Endstufenröhren, digitale Signalverarbeitung durch Bitstream-Wandler.



SENNHEISER



Interessantes
Recital
mit falscher
Etikettierung.



Jugendstil-Lieder: Berg, Sieben frühe Lieder, Schönberg, Vier Lieder op. 2, Pfitzner, Lieder op. 2 Nr. 2 und 6, op. 9 Nr. 2, op. 11 Nr. 4, op. 30 Nr. 2, Schreker, Vier Lieder, Strauss, Drei Lieder der Ophelia op. 67 u.a.; Lucia Popp (Sopran), Irwin Gage (Klavier); RCA/BMG-Ariola CD RD 60950 (WD: 66'43") DDD
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Natürlich, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

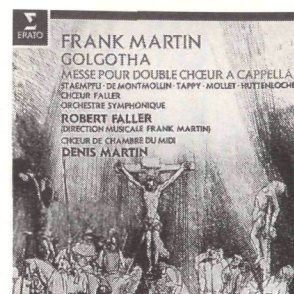
Die Programm-Idee, Lieder der so gegensätzlichen Zeitgenossen Berg, Schönberg, Pfitzner, Schreker und Strauss in einem Recital zu vereinen, ist bestechend. Fragwürdig erscheint jedoch die übergreifende Etikettierung „Jugendstil-Lieder“. Abgesehen davon, daß eine Übertragung dieses aus der Kunstgeschichte stammenden Begriffes auf die Musik an sich problematisch ist, wollen die hier vertonten Texte von u.a. Lenau, Storm, Mörike, Eichendorff, Shakespeare und Tolstoj in diese Schublade einfach nicht passen. Die Kompositionen, überwiegend Jugendwerke, teilweise (etwa im Falle Schrekers) noch ohne Eigenprofil, sind lediglich in einer Zeit entstanden, in der der sogenannte „Jugendstil“ in Mode war.

Die Interpretation der Lieder durch Lucia Popp und den stilkundigen Begleiter Irwin Gage läßt nur wenige Wünsche offen. Frau Popp hat in ihrem jetzt erreichten stimmlichen und künstlerischen Reifestadium die notwendige Ausdruckspalette, um den verschiedenen Fin-de-siècle-Stimmungen der Kompositionen gerecht zu werden. Der in der Höhe noch immer jugendlich blühenden Stimme ist mittlerweile eine reizvolle Mezzo-Klangfarbe zugewachsen. Der beinahe rauchige, an eine Disuse gemahnende Ton erscheint mir insbesondere bei den Liedern Bergs und Schönbergs nicht unpassend. Auch wenn Frau Popp in phonetischer Hinsicht nicht makellos singt, zeigt sie in den meisten Fällen doch das wünschenswerte Gespür für die poetische Eigenart der gesungenen Texte.

Ekkehard Pluta



Exemplari-
sche Auf-
nahme.



Martin, Golgotha, Messe für doppelten Chor a cappella; Wally Staempfli (Sopran), Marie-Lise de Montmollin (Alt), Eric Tappy (Tenor), Pierre Mollet (Bartiton), Philippe Huttenlocher (Baß-Bartiton), Choeur Faller, Choeur de l'Université de Lausanne, Orchestre Symphonique, Robert Faller, Choeur de Chambre du Midi, Denis Martin; Erato/East West Records 2 CD 2292-45779-2 (WD: 93'00") ADD
Aufnahmedatum: 1968, 1990
Klangbild: Sehr gute Digital-Bearbeitung eines Analogbandes (Golgotha).
Fertigung: Verzerrungen bei hohen Pegeln (Messe), sonst einwandfrei. Informatives Beiheft.

Der Schweizer Komponist Frank Martin erlebte im Moment, vor allem in Frankreich, eine Renaissance. Viele seiner Werke sind nun erstmals auch auf CD erhältlich. Martin fühlte sich nie einer Schule verpflichtet. Er komponierte nur für sich, wollte manches gar nicht veröffentlicht sehen. Seit 1946 lebte er im holländischen Naarden, wo er 1974 auch starb. Sein Werk kann nur schwer mit dem anderer Komponisten verglichen werden. Wo mancher gerade in der Nachfolge Weberns größtmöglichen Ausdruck auf kleinstem Raum suchte, pflegte Martin einen ungewöhnlich balladischen Stil, der viel Raum für Melodien und Kontrapunkte ließ. Die Tonalität wird bis ins Extrem geweitet, aber nie in Frage gestellt. Martin war ein leidenschaftlicher Improvisator, der sogar für die kleine Tochter, die gerne tanzte, am Klavier laufend neue Stücke erfand. Etwas von dieser Lust am Fabulieren findet sich auch in Martins größten Werken. In Bremen konnte man gerade Martins Opernfassung des Shakespeareschen „Sturm“ bewundern, dessen Text, aus reiner Ehrfurcht, fast im Verhältnis 1:1 vertont wurde.

Ähnlich wortintensiv ist Martins Oratorium „Golgotha“. Martin begann die Komposition kurz nach Vollendung des vorangegangenen Oratoriums „In Terra Pax“, das Ende 1944 für den Tag des Waffenstillstands geschrieben wurde. Das 1949 uraufgeführte Oratorium „Golgotha“ ist eine Passion: wohl die erste große Passion der Musikgeschichte seit Johann Sebastian Bach. Martin war sich dessen nur zu bewußt. Allen „Einwänden der Vernunft“ widersprechend mußte er dieses eineinhalbstündige Oratorium schreiben. „Golgotha“ ist keine Auftragsarbeit.

Die dramatischen Episoden beruhen auf Bibeltexten (in französischer Sprache), angereichert durch Meditationen aus den Schriften des Heiligen Augustinus. Doch wo Bachs Passionen vor allem Kirchenmusik sind, wollte Martin „so etwas wie ein Drama der Passion“ schaffen, das dem Zuhörer während der Meditationen Zeit zum Nachdenken läßt. Die Musik ist wesentlich einfacher, in Form und Ausdruck, als vieles, was Martin sonst geschrieben hat. Bewußt hat er mit seiner Passion eine möglichst große Zuhörerschaft erreichen wollen. Dennoch ist „Golgotha“ kein Werk, das sich beim ersten Hören erschließt. Es mag auf manchen zunächst sogar eintönig und „grau“ erscheinen: „Golgotha“ braucht Zeit und die Bereitschaft, sich zu versenken.

Dabei dürfte einem diese Einspielung den Zugang noch leicht machen, denn vom ersten bis zum letzten Takt ist eine große Intensität zu spüren. Es mag daran liegen, daß Martin als Aufnahmeleiter fungierte und somit seine Intentionen einbringen konnte. Erfahrene Martin-Interpreten standen ihm zur Seite, wie der Tenor Eric Tappy. Das Solistenensemble ist ausgewogen, Chor und Orchester musizieren sauber und sensibel, wenn auch nicht immer perfekt. Martin wird sich kaum eine engagiertere Aufführung gewünscht haben.

Die Messe, die diese Doppel-CD vervollständigt, ist bisher ebenfalls kaum im Katalog berücksichtigt. Sie gehört zu jenen Werken, die Martin lange in der Schublade verborgen hielt. Geschrieben 1922, wurde sie erstmals in den 60er Jahren von einem Hamburger Kantor aufgeführt. Die Messe stellt hohe Anforderungen an den Chor. In ihrer herben, aber keineswegs abweisenden Tonsprache ist sie typischer Martin. Der Choeur de Chambre du Midi hat mit ihr die gleichen Schwierigkeiten wie andere Chöre. Vor allem die Einsätze der einzelnen Stimmen scheinen unüberwindbar schwierig. Der Chorklang ist homogen, und nur die Unsauberkeiten trüben eine insgesamt gelungene Interpretation.

Joachim Salau



Schuberts
letzte Lieder
– neu
gruppiert.



Schubert, Schwanengesang, Fünf Lieder; Brigitte Fassbaender (Mezzosopran), Aribert Reimann (Klavier); DG CD 429 766-2 (WD: 67'43") DDD
Aufnahmedatum: 1989-91
Klangbild: Offen, klar, störungsfrei.
Fertigung: Kein Einwand, Liedtexte als Beilage.
Vergleichseinspielungen: Schreier/Schiff (Decca 425 612-2), Prey/Bianconi (Denon C37 7906).

Die Gesänge, die der Verleger Tobias Haslinger nach Schuberts Tod unter dem nicht sehr einfallsreichen Titel „Schwanengesang“ ediert hat, wirken – zumindest teilweise – recht willkürlich aneinandergereiht. Begreiflich, daß sich unsere „wissend“ gewordenen Liedersänger immer wieder aufgefordert fühlen, Änderungen in der Reihung der Lieder vorzunehmen. Brigitte Fassbaender ist also nicht die erste, die hier neue Wege betritt.

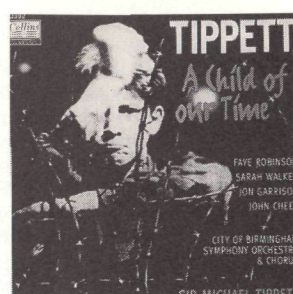
Am Beginn dieser Neuaufnahme des „Schwanengesangs“ steht – bezeichnenderweise – „Die Taubenpost“ (Text: Seidl), die als Schuberts letzte Liedkomposition gilt. Zu dieser zarten Idylle kommen hier als Erläuterung vier weitere Lieder nach Worten Johann Gabriel Seidls: „Sehnsucht“, „Der Wanderer an den Mond“, „Wiegenlied“, „Am Fenster“, allesamt Schöpfungen aus Schuberts letzter Schaffenszeit. Auch die Rellstab-Gruppe hat eine Erweiterung erfahren: durch das Strophenlied „Herbst“, eine großartige Komposition, die unbegreiflicherweise in die siebenbändige Peters-Edition der Schubert-Lieder nicht aufgenommen wurde und somit für lange Zeit unzugänglich und unbekannt bleiben mußte. Den Abschluß bilden die Heine-Lieder, allerdings in unkonventioneller Reihung, beginnend mit dem einigermaßen fröhlichen „Abschied“ und endend mit dem tragisch-dramatischen „Atlas“.

Brigitte Fassbaender, mit höchster Einfühlung und subtiler Tongebung von Aribert Reimann begleitet, erreicht den Gipfel ihrer Ausdrucksmöglichkeiten in den nachdenklichen Gesängen wie „Am Fenster“ (ein großer Moment kontemplativer Lyrik). Die großen Exaltationen der Heine-Lieder, etwa im „Doppelgänger“, kommen ihr hingegen nur mühevoll und nicht recht glaubwürdig über die Lippen. Als Zeugnis einer ernsthaften, hochgebildeten Künstler-Zusammenarbeit besitzt die Aufnahme beträchtlichen Wert.

Clemens Höslinger



Ein
bewegendes
Dokument.



Tippett, A Child of our Time; Faye Robinson (Sopran), Sarah Walker (Mezzosopran), Jon Garrison (Tenor), John Cheek (Baß), City of Birmingham Symphony Orchestra and Chorus, Michael Tippett; Collins/Trubach digital CD 13392 (WD: 69'20") DDD
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Durchsichtig, ausgewogen, natürlich, eher distanziert.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Armstrong, Palmer, Langridge, Shirley-Quirk, Brighton Festival Chorus, Royal Philharmonic Orchestra, Previn (RPO Records 8005).

Als 86-jähriger nahm Sir Michael Tippett zum ersten Mal das Werk für die Schallplatte auf, das ihn einer größeren Öffentlichkeit bekannt machte. Für manchen ist es das ergreifendste Oratorium des 20. Jahrhunderts.

Die Komposition von „A Child of Our Time“, der Titel ist angeregt durch den Roman „Ein Kind unserer Zeit“ von Ödön von Horvath, war schon Anfang der 40er Jahre beendet. Uraufgeführt wurde es aber erst im März 1944, vornehmlich, weil sich Benjamin Britten für Tippett eingesetzt hatte. Ähnlich wie Brittens späteres „War Requiem“ versucht auch Tippetts Komposition die bitteren Erfahrungen des 20. Jahrhunderts mit den traditionellen Formen des Oratoriums auszudrücken. Britten verwendete für das „War Requiem“ in den 60er Jahren Gedichte Wilfred Owens, der im Ersten Weltkrieg fiel. Tippett bezieht sich auf Ereignisse, die sich vor dem Zweiten Weltkrieg in Paris abspielten: Ein jüdischer Junge erschießt einen deutschen Diplomaten, weil er die Freilassung seiner Mutter aus dem Konzentrationslager nicht erreichen kann. In Deutschland wird dies zum Vorwand genommen, einen der größten Prognome der Geschichte zu beginnen. Diese Ereignisse hat Tippett mit Text und Musik in eine Form gebracht, die es zu weit mehr als einem Zeitdokument machen.

Tippett hat sein Oratorium in drei Abschnitte unterteilt. Die äußeren beiden sind allgemeingültige Betrachtungen über Not und über existentielle Ängste der Menschen aller Epochen, der mittlere widmet sich dem persönlichen Schicksal des jüdischen Jungen Herschel Grynszpan. Besondere Bedeutung kommt dem Chor zu. Fünfmal tritt er auch gewissermaßen außerhalb der Geschichte auf. So wie in Bachschen Passionen die Choräle einsetzen, sind es hier bekannte Negro-Spirituals, wie „Go down Moses“ oder „Deep River“. Deren Verwendung ist der eigentliche Geniestreich Tippetts.

Sehr aufschlußreich ist ein Interpretationsvergleich gerade dieser Spirituals. Jazz-Spezialist Previn beispielsweise interpretiert sie rhythmisch so wie Jazzmusiker es tun, auf Triolenbasis. Bei Tippett bleiben die Punktierungen klassisch akkurat, die vermeintlichen Zitate werden Elemente seiner eigenen Schöpfung. Sie kommen bei Tippett wie aus dem Nichts und haben eine enorme Spannung über die Textzeilen hinweg, sind eingebettet in den Zusammenhang des ganzen Oratoriums. Bei Previn wirken die Spirituals zwar mitreißender und direkter, sie bleiben aber Nummern eines dramatischen Geschehens. Tippett läßt sich insgesamt mehr Zeit, um Musik und Wort wirken zu lassen. Durch seine unerhört suggestive Ökonomie vergrößert Tippett die Wirkung um ein Vielfaches. Die Musik strömt ohne Forcierung oder gar Pathos einfach von innen heraus. Man mag die Auswahl der Solisten nicht für die bestmögliche halten, das übermäßige Vibrato von Faye Robinson beispielsweise stört gelegentlich, aber die vier Solisten, der Chor, der wunderbar leise singen kann, und das prächtig klingende Orchester fügen sich in ein Gesamtkonzept, das nicht die Berücksichtigung von Eitelkeiten ermöglichen will, sondern eine Botschaft vermitteln. Eine CD, die man im Regal stehen haben sollte.

Joachim Salau