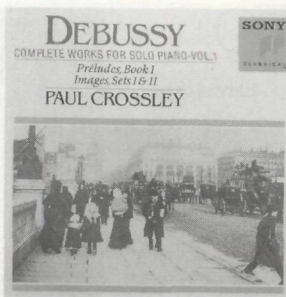




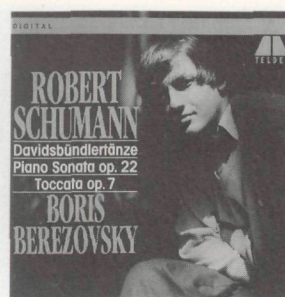
Filigrane
Feder-
zeichnung.



Debussy, Das Gesamtwerk für Soloklavier (Vol. 1): Préludes I, Images I und II; Paul Crossley (Klavier); Sony Classical CD 52 583 (WD: 75'39") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Transparent, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.



Poetisch
strukturelle
Transparenz.



Schumann, Davidsbündlertänze op. 6, Klaviersonate Nr. 2 g-Moll op. 22, Toccatina op. 7; Boris Berezovsky (Klavier); Teldec/East West Records CD 9031-77476-2 (WD: 62'08") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Präsent, klar.
Fertigung: Einwandfrei.



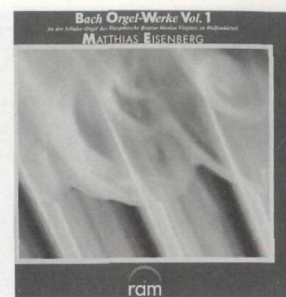
Bach mit
neuer
Intensität
hörbar
gemacht.



Bach, Clavier Übung: Dritter Teil BWV 552, 669-689 und 802-805; Michael Radulescu (Orgel); deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola 2 CD 05472 77276 2 (WD: 107'57") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Sehr natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.



Bach
con brio.



Bach, Das Gesamtwerk für Orgel (Vol. 1-9); Matthias Eisenberg (Orgel); Ram/Disco-Center 12 CD 59053 (WD: 13 Std. 24'29") DDD
Aufnahmedatum: 1990-1992
Klangbild: Transparent, räumlich und präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Sowohl seine bisherigen Aufnahmen mit Werken von Messiaen und Strawinsky als auch seine Tätigkeit in leitender Position für die London Sinfonietta, die sich der Pflege moderner Musik widmet, weisen den englischen Pianisten Paul Crossley als intimen Kenner der Musik des 20. Jahrhunderts aus. Seine neue CD-Veröffentlichung markiert den Beginn einer Gesamtaufnahme des Solo-Klavierwerkes von Claude Debussy, der um die Jahrhundertwende als einer der ersten an den Grundfesten traditioneller Harmonie- und Formgestaltung rüttelte. Paul Crossleys Debussy-Spiel lebt in den Préludes von fein nuancierten, kleinen Gesten; ständig spürbar ist das Bemühen, das musikalische Geschehen nicht zu plakativ zu gestalten, die konstruktive Seite der Musik herauszuarbeiten und die Phantasie des Hörers nicht eindeutig festzulegen. So entstehen nach Innen gewandte, individuell erlebbare Seelenlandschaften. In einer solchermaßen abgeklärten und intellektuell gefilterten Interpretation fehlen naturgemäß dramatisch-affektierte Ausbrüche, wie sie die persönliche und sehr emotional gefärbte Gieseking-Einspielung beispielsweise im pentatonischen Abschnitt der „Voiles“ kennt. Auch eine derart subtile Ausleuchtung und deutliche Differenzierung der unterschiedlichen, übereinandergelagerten kompositorischen Schichten, wie sie die Einspielung Arturo Benedetti Michelangelis auszeichnet, sucht man bei Crossley vergebens. Vielmehr setzt dieser auf einen kompakten Klang, der – von der Aufnahmetechnik unterstützt – durch seinen feinen und jederzeit kontrollierten Ton jedoch äußerst transparent bleibt.

Zudem eröffnet Crossley in dieser Einspielung einen neuen interpretatorischen Gesichtspunkt: Ein handschriftlicher Vermerk im Autograph, sowie eine Klavierrolle mit Debussys eigener Interpretation von „La cathédrale engloutie“ veranlassen ihn dazu, in diesem Stück, das zum Teil in 3/2-Takten und zum Teil in 6/4-Takten notiert ist, halbe Noten und Viertelnoten gleich lang zu spielen.

Josef Manhart

Mit großem Einfühlungsvermögen zeichnet der 1969 in Moskau geborene Boris Berezovsky in den „Davidsbündlertänzen“ die unterschiedlichen Charaktere der beiden in Schumanns Innerstem widerstrebenden Phantasiegestalten Florestan und Eusebius nach. Zupackend und ungestüm der eine, sanft und mild der andere, prägen sie diese Sammlung von Tänzen, „Totentänze, Veitstänze, Grazien- und Koboldstänze“, wie Schumann selbst sie charakterisierte. Den besonderen Reiz dieser Einspielung macht die gelungene Verbindung von poetischer Darstellungskraft und glasklarer struktureller Durchsichtigkeit aus. Berezovskys bewegliches, geschmeidiges und assoziatives Spiel hat stets den poetischen Kern im Auge und läßt dem Hörer genügend Raum, außermusikalische Vorstellungen zu entwickeln. Voraussetzung für diese elastisch wirkende Interpretation ist der äußerst sparsame Gebrauch des Pedals, so daß beispielsweise Artikulations- und Phrasierungsnuancen in plastischer Deutlichkeit zutage treten und Staccato-Baßsprünge nicht einem opulenteren Klang geopfert werden, sondern ihre volle Spannkraft entfalten können. Der Gefahr des Hochdruckmusizierens, der aufgrund der zahlreichen forte-Vorschriften in der Sonate viele seiner Kollegen erliegen, entgeht der junge russische Pianist durch eine kluge Gestaltung der Dynamik: f- bzw. ff-Werte behandelt er sehr vorsichtig, ja interpretiert sie sogar, wie beispielsweise sechs Takte vor Beginn der Reprise, in ein subito p um. Dadurch löst sich die ff-Klimax nicht in Schall und Rauch auf, sondern wird durch einen crescendoartigen Aufschwung auf ein neues Spannungsplateau gehoben. Zu erwähnen, daß manche Stellen in den „Davidsbündlertänzen“ bei Ashkenazy eine etwas farbige Ausdeutung erfahren, ist Rezensentenpflicht, soll die Qualitäten dieser Einspielung jedoch nicht schmälern. Josef Manhart

Es ist nicht leicht, Bachs „Drittem Theil der Clavier Übung“, den Kyrie-, Gloria- und Katechismuschorälen mit vier Duetten, gerahmt von Es-Dur-Präludium und Fuge BWV 552, der sogenannten Orgelmesse also, noch neue Intensität abzugewinnen. Michael Radulescu gelingt es, weil er für seine durchdachte Interpretation ein Instrument zur Verfügung hat, das ihm kontrastierende und verschmelzende Mischungen gleichermaßen ermöglicht. Die Ahrend-Orgel in der Basilika San Simpliciano in Mailand (drei Manuale und Pedal mit 35 klingenden Registern) ist von mittlerer Größe, aber immenser Vielfalt. In keinem der 27 Stücke wiederholt Radulescu eine Registerkombination, setzt 4'-Stimmen allein (ohne Oktavierung) ebenso ein wie verdoppelte 8', gebraucht überlegt die kräftig-weichen, nicht schmetternden Trompeten, kann aber beispielsweise auch auf die Cymbel im Hauptwerk verzichten, die er offenbar für seine Klangvorstellungen nicht nötig hat.

Radulescu folgt Bachs Ordnung (die „Clavier Übung“ liegt ja gedruckt vor!), läßt dem bewegt dahinströmenden Es-Dur-Präludium die fast durchweg zweifach bearbeiteten Choralstücke folgen, die er mit allen Nuancen und Schattierungen ausleuchtet. Zügige Tempi wählt er so angemessen wie statuarische Prägnanz im sechsstimmigen Bußlied „Aus tiefer Not“ oder in der Schlußfuge, vor der die Duette munter erklingen. Ein Gutteil seiner Überzeugungskraft kommt auch aus der Konsequenz, mit der er jedes Stück in der einmal gewählten Registrierung durchspielt.

Die Vorzüge der Ahrend-Orgel sind so sinnlich wahrnehmbar, daß einem zunächst gar nicht bewußt wird, wie metrisch zielstrebig Radulescu die Choralbearbeitungen ausformt. Agogische Freizügigkeit erlaubt er sich kaum. Aber das gibt seinen Schlußbündel um so mehr Wirkung und dem gedehnten Anfang des Es-Dur-Fugenthemas besondere Sogkraft. – Es spricht für die Produzenten und ihre Absage an sterile Perfektion, daß ein paar winzige spieltechnische Unsauberkeiten nicht korrigiert wurden.

Herbert Glossner

Obwohl an Gesamteinspielungen von Bachs Orgelwerk kein Mangel herrscht, gibt es immer wieder Überraschungen. Eisenberg gehört dazu. Sein Talent beeindruckte offenbar schon Kurt Masur als Leiter des Leipziger Gewandhauses. Er holte sich den gebürtigen Dresdner, Jahrgang 1956, Schüler von Wolfgang Schetelig am Leipziger Konservatorium, bereits 1980. Als Solist absolvierte er dort jährlich 60-70 Konzerte, bis er 1986 nach Westdeutschland ging. Nach seinem CD-Debut 1989 mit drei bemerkenswerten Kostproben von Bach (vgl. FF 11/80, S. 98), präsentiert er jetzt den ganzen Bach. Er spielt ihn auf zehn verschiedenen Orgeln Niedersachsens, teils historischen (darunter von Schnitger in Cap-pel, Compenius in Engelbostel, Andreas Müller in Lochtum und Christian Vater in Gifhorn), teils modernen (darunter von Schuke in Wolfenbüttel, Flentrop in Osnabrück, Marcussen in Hameln, Steinmann in Braunschweig und Führer in Damme). Die Anordnung der Stücke orientiert sich (analog zur Kantatenedition in der Neuen Bach-Ausgabe) am Ablauf des Kirchenjahres und streut die „freien“ Werke dazwischen.

Eisenberg ist eine Virtuosenatur reinsten Wassers, voll vitaler Musizierlust, Temperament und Kraft. Vor allem aber mit Hang zum rauschenden Presto. Damit fasziniert er besonders in den Ecksätzen der Triosonaten (BWV 525-531), natürlich den Concerti-Bearbeitungen (BWV 592-596), aber auch in allen Stücken mit ähnlich konzertanter Machart wie Toccata, Adagio und Fuge C-Dur (BWV 564), der F-Dur-Toccata (BWV 540) oder der großen e-Moll-Fuge (BWV 548). Dabei verleugnet sein Elan nie das lebendige espressivo der Leipziger Schule. Mit den unterschiedlichen Klangbildern der Orgeln gelingt Eisenberg eine reizvolle Auslegung der Choräle des „Orgelbüchleins“ in differenzierte klangliche Lesarten: glän-

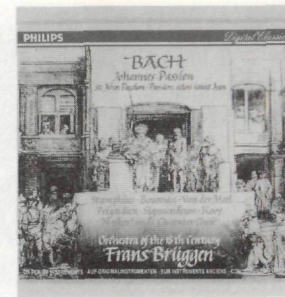
zend, in großem Format auf der Führer-Orgel (625-630), eher archaisch-spröde auf der Orgel in Samleben (BWV 599-609) oder als intime Genrebilder auf der Müller-Orgel von St. Marien, Lochtum (BWV 618-624). Ungewöhnlich brillant klingen die Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ (BWV 769a). Die komplexen Choral-Chiffren aus der „Clavierübung“, dritter Teil, allerdings (wie etwa das fünfstimmige „Vater unser“, BWV 682) geraten eher zu leichtgewichtig; deren „Stiefkinder“, die spröden vier „Duette“, dafür umso imposanter. Verschiedentlich würde auch eine strukturbetontere Registrierung der Plastik mancher Choräle zugute kommen (wie etwa in „Schmücke dich“, BWV 654, dem quasi-obligaten Mittelstimmenpaar oder im Trio „Nun komm der Heiden Heiland“, BWV 660, dem konzertierenden Unterstimmenpaar, die beide eher zu dunkel und beiläufig klingen). Weil Eisenberg offenbar über unbegrenzte technische Reserven verfügt, sticht ihn aber gelegentlich der Übermut. So liefert er eine zwar interessante, aber doch recht manierierte Version von Toccata und Fuge d-Moll (BWV 565) und der „dorischen“ Toccata (BWV 538). Auch die Passacaglia gerät deshalb etwas unter „linearen“ Überdruck. Sie verliert damit an jener Wucht, die Ergebnis einer klugen Disposition mit accelerierenden und retardierenden Momenten ist. Die fünfstimmige Bearbeitung des Chorals „An Wasserflüssen Babylons“ (BWV 653b) wirkt verspielter als sie ist, und die große Choralpartita über „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ (BWV 768) gerät zu einer Revue der Extreme. Die hochtourige Dynamik überspielt leider auch manche Dramatik in der großen g-Moll-Fuge (BWV 542) oder verborgene Mystik im grandiosen, fünfstimmigen „Grave“ der G-Dur Fantasie, BWV 572 (wie etwa die Figur im Manualbaß, T. 90-95). Obwohl Eisenberg das Thema der a-Moll-Fuge, BWV 543 (im Unterschied zu vielen spritzigen Versionen aus Glenn Goulds non-legato-Schule), als einheitliche Gestalt, also legato phrasiert, stellt sich der bannende lyrische a-Moll-Zauber ab einem gewissen Tempo nur noch schwer ein. Man kann von Eisenbergs urmusikantischer Souveränität nur beeindruckt sein. Aber man muß ihm wünschen, daß sein radikales Brio nicht zum routinierten Al-fresco wird, wo die Fähigkeit zu atmen, sich Zeit zur affektbewegten Artikulation zu nehmen, gefährdet ist.

Klaus P. Richter

VOKALWERKE



Mit chori-
schen Qua-
litäten.



Bach, Johannes-Passion BWV 245; Nico van der Meel (Evangelist), Kristinn Sigmundsson (Jesus), Annegeer Stumphius (Sopran), James Bowman (Altus), Christoph Prégardien (Tenor), Peter Kooy (Baß), Jelle Draijer (Pilatus), David Barick (Petrus), Nederlands Chamber Choir, Orchestra of the 18th Century, Frans Brüggen; Philips 2 CD 434 905-2 (WD: 107'43") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Durchsichtig, Solisten etwas vordergründig.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Gardiner (DGA 2 CD 419 324-2).

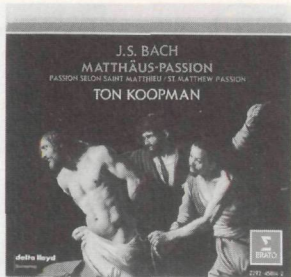
Diese neue Johannes-Passion kann vor allem von ihrer choralen Seite her überzeugen. Nicht, daß besonders brillant gesungen würde. Wer auf strahlenden, „aktiven“ Chorgesang Wert legt, wird John Eliot Gardiners Einspielung vorziehen. Der Niederländische Kammerchor offenbart seine Qualitäten weniger an der Oberfläche, aber nicht minder eindrucksvoll. Die Choräle werden ausnahmslos exquisit am Wort orientiert gesungen, quasi sprechend und doch ganz unauffällig artikuliert. Allerdings ist der Chor nur ein Teil, ebenso wichtig sind die übrigen Musiker, vor allem in einer Bachschen Passion. Brüggen instrumentales und vokales Ensemble beherrscht die Barocksprache. Die Vokalsolisten sind mit einer großen Ausnahme souverän ihren Aufgaben gewachsen, wenn mir auch das trotz verhältnismäßig starkem Tremolo knabensopranartige Timbre der Sopranistin Annegeer Stumphius nicht allzu sehr gefällt. Der Sänger des Jesus (Kristinn Sigmundsson) hat ein orgelmäßiges Organ und vermittelt Souveränität. Die Ausnahme ist James Bowman, der den vokalen Tiefpunkt liefert und so völlig als Fremdkörper in dieser ansonsten in sich so stimmigen Interpretation auftritt.

Nico van der Meel legt den Evangeliumstext rezitativisch und nicht arios an (wie beispielsweise Anthony Rolfe Johnson bei Gardiner). Er hat eine vorzügliche Aussprache und bringt eine allmähliche emotionale Steigerung in seine eher neutral gehaltene, etwas kindhafte Erzählweise. Eine gute, aber keine maßstabsetzende Neuaufnahme also.

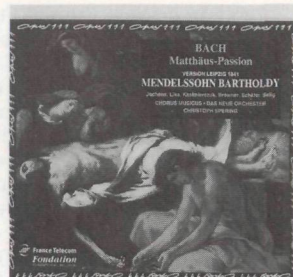
Martin Elste



**Instrumental
aufgefaßt.**



**Doppelt
historisch.**



**Barocke
(Toten-)
Messen.**



Bach, Matthäus-Passion BWV 244; Guy de Mey (Evangelist), Peter Kooy (Christusworte), Barbara Schlick (Sopran), Kai Wessel (Kontratenor), Christoph Prégardien (Tenor), Klaus Mertens (Baß), De Nederlandse Bachvereniging, Sacramentskoor Breda, Amsterdam Baroque Orchestra, Ton Koopman; *Erato/East West Records 3 CD 2292-45814-2 (WD: 164'41'')* DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Chor und Orchester zu distanziert, Solisten präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Bach/Mendelssohn Bartholdy, Matthäus-Passion BWV 244 in der Einrichtung für die Thomaskirche 1841; Wilfried Jochens (Evangelist), Peter Lika (Christusworte), Angela Kazimierzczuk (Sopran), Alison Browner (Alt), Marcus Schäfer (Tenor), Franz-Josef Selig (Baß), Chorus Musicus, Das Neue Orchester, Christoph Spering; *Opus 111/Helikon 2 CD 30-72/73 (WD: 132'25'')* DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Ordentlich.
Fertigung: Fehler in der Indexübersicht, sonst einwandfrei.

Biber, Requiem, Valls, Missa Scala Aretina; Sandrine Piau, Mieke van der Sluis (Sopran), Bouke Lettinga, David Cordier (Alt), John Elwes (Tenor), Harry van der Kamp (Baß), Chor der Niederländischen Bachvereinigung, Orchester der Niederländischen Bachvereinigung, Gustav Leonhardt; *deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola CD 05472-77277-2 (WD: 61'05'')* DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Natürliche Akustik mit gutem Raumklang.
Fertigung: Einwandfrei.

Keine Interpretation der „Matthäus-Passion“ ist so instrumental gedacht wie die Ton Koopmans. Bei der Verzierung einzelner Töne, bei der Phrasengestaltung, ja sogar bei der Textausdeutung scheint der Chor sich nach dem Orchester zu richten und dessen spezifische Klangtechniken zu imitieren. Bisweilen erweckt alles zusammen den Eindruck eines scharf artikulierten Orgelspiels, was ja weder bei Bach noch bei Koopman besonders abwegig ist. Auf jeden Fall ist diese Aufnahme einerseits geschmeidiger und verbindlicher als Gardiners, andererseits pointierter als Herreweghes. Was jedoch den Predigtcharakter des Werkes angeht, bleibt Leonhardts Einspielung weiterhin unübertroffen.

Den scharfsinnigen Gedanken, die Koopman hier in großer Zahl ohne jedwede Eitelkeit präsentiert, entspricht ein lebhaftes und differenziertes Spiel des auf einem kernigen Fundament aufgebauten Orchesters. Leider ist die Doppelchörigkeit klanglich nicht konsequent durchgeführt: In beiden Chören wirken dieselben Vokal- und Instrumentalsolisten mit, wobei die Intonation und der Stimmsitz des Kontratenors gelegentlich etwas unsicher wirken. Überraschend ist hingegen Christoph Prégardiens Gestaltung der Tenorarien, sehr gut die Leistung der übrigen Solisten. Der engagierte Chor der Niederländischen Bachvereinigung ist zwar ein Opfer der halligen Aufnahmetechnik geworden, läßt aber noch sehr viel von Koopmans temperamentvoller Interpretation erkennen. Insgesamt gebührt ihr unter allen „weltlichen“ Darstellungen der Matthäus-Passion die Palme. Von der beseelten Atmosphäre der Leonhardt-Interpretation ist Koopmans Aufnahme allerdings noch deutlich entfernt. *Matthias Hengelbrock*

Mendelssohns Wiederaufführung der „Matthäus-Passion“ im Jahre 1829 leitete bekanntlich die Bach-Renaissance ein. 1841 hat er das Werk ein weiteres Mal bearbeitet, und diese Fassung erlebt ihre CD-Premiere sogleich mit historischen Instrumenten. Hierbei wird deutlich, daß sich die bombastischen Aufführungen unserer Tage keineswegs auf Mendelssohn berufen können, der sich zwar eines großen frühromantischen Klangkörpers bediente, aber noch sehr viel vom Geiste Bachs in seine Zeit rettete. Seine Eingriffe betreffen vor allem die Instrumentation: Klarinetten spielen die Stimmen der Oboen d'amore bzw. da caccia, die Harmonien der Rezitative werden von zwei Celli in Doppelgriffen ausgeführt, und die Geigensoli sind allein dem ersten Konzertmeister vorbehalten. Besonders auffällig sind ferner viele Oktavierungen der Evangelistenpartie und die Veränderung einiger Kadenzen.

Christoph Spering hat sich intensiv mit dem erhaltenen Aufführungsmaterial auseinandergesetzt, wie nicht nur aus seiner engagierten Interpretation, sondern auch aus seinem lesenswerten Kommentar hervorgeht. Der zentrale Punkt ist wohl, daß er den Unterschied zwischen Affekt und Emotion klar herausarbeitet. Da andererseits kein überflüssiger Kontrast um seiner selbst willen herbeigezaubert wird, kann auch die Kontinuität von Bach zu Mendelssohn deutlich werden. Insgesamt ist das technische Niveau der Interpretation gut; daß der Chor gerade im Sopran den Anforderungen der Partitur technisch nicht immer gerecht wird, und daß Wilfried Jochens als Evangelist schon einmal Besseres geleistet hat, kann den hohen rezeptionsgeschichtlichen Wert dieser interessanten Produktion nicht schmälern. *Matthias Hengelbrock*

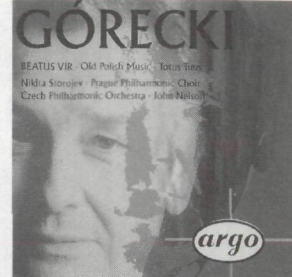
Zwei ausgefallene Werke in einer herausragenden Interpretation: Gustav Leonhardt hat nicht nur wichtige Werke der konzertanten liturgischen Musik der Zeit um 1700 ausgewählt, sondern sie auch mit den besten Musikern ihres Faches besetzt. Chor und Barockorchester der Niederländischen Bachvereinigung, die intensiv mit den besten Gastdirigenten für Alte Musik zusammenarbeiten, überzeugen durch Transparenz und Präzision. Die in der Capella Figuralis, einem Solistenensemble der Niederländischen Bachvereinigung zusammengefaßten Vokalsolisten, bestechen durch Virtuosität und Intensität des Ausdrucks.

Der durch seine Violinwerke bekannte Heinrich Biber stand seit 1670 in den Diensten des Erzbischofs von Salzburg und mußte in dieser Funktion zur Verschönerung der Gottesdienste im Dom der Stadt beitragen. So hat Biber neben verschiedenen sakralen Werken auch zwei Totenmessen geschrieben. Sein Requiem in f-Moll ist dabei für ein geschlossenes Ensemble komponiert und verzichtet auf die beliebten Klangwirkungen, die sich aus der verstreuten Aufstellung mehrerer Gruppen über den Kirchenraum ergeben. Trotz dieses Verzichtes ist das Werk aber farben- und abwechslungsreich gestaltet – etwa durch den Wechsel zwischen konzertierendem Stil und dem alttümlichen kontrapunktischen Satz des stile antico.

Die Messe des spanischen Komponisten Francisco Valls, der seit 1696 Chorleiter an der Kathedrale in Barcelona war, leitet ihren Namen („Scala Aretina“) davon her, daß sie auf dem Hexachord ut-re-mi-fa-sol-a basiert, dessen Erfindung Guido von Arezzo zugeschrieben wird. Diese Tonleiter wird sowohl auf- als auch absteigend zur Gewinnung des musikalischen Materials eingesetzt. *Matthias Hutzel*



**Religiöse
Nachfolge des
„Sozialisti-
schen Realis-
mus“?**



Górecki, Old Polish Music op. 24, Totus Tuus op. 60, Beatus Vir op. 38; Nikita Storojev (Baß), Philharmonischer Chor Prag, Tschechische Philharmonie, John Nelson; *Decca Argo CD 436 835-2 (WD: 68'01'')* DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Direkt, gut gestaffelt, terrassenhaft.
Fertigung: Gut.

War die „Neue Musik“ wirklich nur ein Tunnel, an dessen anderem Ende die alten Landschaften unverändert auftauchen? Henryk Górecki (Jg. 1933) ist nicht der erste Komponist, dessen Musik plötzlich zu ignorieren scheint, daß es in diesem Jahrhundert immerhin einige Entwicklungen gab, die man nicht plötzlich vollkommen vergessen sollte; allerdings hat es Góreckis musikalische Geradlinigkeit und Ernsthaftigkeit verdient, daß man genau hinhört: eine Vor-Verurteilung, nur weil Górecki plötzlich „in Mode“ gekommen ist, scheint nicht gerechtfertigt!

Das anlässlich eines Papstbesuchs in Polen entstandene a cappella-Chorstück „Totus Tuus“ (1987) steht ganz in der marianischen Tradition eines Kirchengesangs voll schmelzender Melodik und schlichter Harmonik. Aber die Phrasenbildung und der bohrnd-kreisende Gestus der Wiederholung geben dieser Musik doch etwas in sich selbst Glaubwürdiges; pointiert formuliert, trifft diese musikalische Stilistik im Sinne einer marxistischen Widerspiegelungsästhetik tatsächlich und exakt den Geist des religiösen Aufbruchs im postmarxistischen Polen. „Beatus Vir“ (1979), zur 900-Jahrfeier des heiligen Stanislaw komponiert, hat in seinem großangelegten statuarischen Gestus archaischere Züge, die sich nicht minder prägnant und wirkungsvoll einprägen. Mit viel stimmlicher Substanz, aber auch starkem Vibrato gibt Nikita Storojev den schlichten, verharrenden Linien der Kantate Kontur; die klare, immer recht massive Sprache der Musik in ihrer etwas starren Blockhaftigkeit wird auch vom Philharmonischen Chor Prag spannungsreich und mit sakralem Timbre musiziert.

Die eindrucksvollste, persönlichste Komposition hier aber ist (trotz ihres Titels) die in hellen Fanfaren changierende „Altpolnische Musik“ (1969) – eine faszinierend karge, hymnisch weit ausholende Studie für Trompeten, Posaunen und Streicher.

Hans-Christian von Dadelzen



**Faszinierende
Anthologie.**



Mad Songs – Solokantaten von Purcell, Eccles, Blow, Weldon, Finger und anon.; Catherine Bott (Sopran), David Roblou (Cembalo, Orgel), Mark Levy (Baßgambel), Anthony Pleeth (Violoncello), Paula Chateaufort (Laute, Gitarre), Tom Finucane (Laute); *L'Oiseau-Lyre Decca CD 433 187-2 (WD: 71'44'')* DDD
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Direkt, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

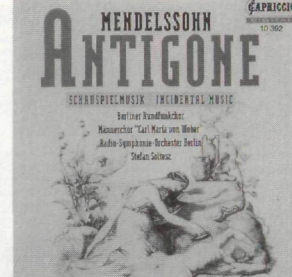
Die Aufnahme der englischen Mad Songs des 17. Jahrhunderts ist dem letzten Jahr überraschend verstorbenen Peter Wadland gewidmet, der als Produzent die Reihe Editions de L'Oiseau-Lyre geleitet hat und sie zu dem gemacht hat, was sie heute ist: ein Referenz-Label für Alte Musik. Die Aufnahme, die noch von Wadland selbst produziert worden ist, gereicht ihm nicht nur durch die exzellente Aufnahmetechnik zur Ehre, sondern auch durch die Auswahl des Repertoires und die brillanten Leistungen der Sopranistin Catherine Bott und ihrer diversen Instrumentalbegleiter.

Bei den Mad Songs (einem Begriff, der mit „Wahnlieder“ nur unzureichend übersetzt ist) handelt es sich um ein eigenständiges Genre in der Kantatendichtung und -komposition des 17. Jahrhunderts, das hier durch ein breites und faszinierendes Repertoire dokumentiert wird. Viele Komponisten der englischen Restauration nutzten die neuen und vielfältigen musikalischen Ausdrucksmittel, um mit ihren Vertonungen pathologische Zustände und Wahnvorstellungen zu schildern, die durch unerwiderte Liebe hervorgerufen werden. Die Tradition dieser Spezies in der Dichtung reicht bis zu Shakespeare und dem elisabethanischen Theater zurück. Die Mad Songs sind vollständige Miniaturkantaten mit jähem Kontrast aus Rezitativ und Arie, in denen die extremen Affekte und Affektwechsel der Texte einprägsam in Musik gesetzt sind. Manche Kantate wirkt schon wie eine kleine Opernszene. Entsprechend diesen Besonderheiten werden an die Sängerin hohe Anforderungen bezüglich der Modulationsfähigkeit und Differenzierungskunst der Stimme gestellt, die Catherine Bott bravurös meistert. Ihr hochdramatischer Sopran kann die äußerste Anspannung des Wahnsinns wiedergeben und besitzt dennoch den erforderlichen Schmelz für alle lyrischen Einlagen der „Mad Songs“.

Matthias Hutzel



**Engagement
für eine
Rarität.**



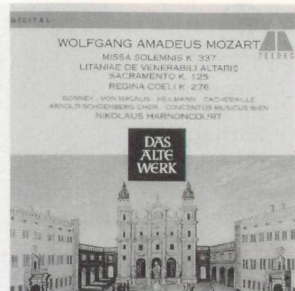
Mendelssohn Bartholdy, Antigone (Schauspielmusik zur Tragödie von Sophokles op. 55); Therese Hämer, Klaus Piontek, Gunther Schoß, Wolfgang Unterzaucher (Sprecher), René Pape (Baß), Berliner Rundfunkchor, Männerchor Carl Maria von Weber, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Stefan Soltesz; *Capriccio/EMI CD 10 392 (WD: 55'27'')* DDD
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Präsent, direkt, voll, klar.
Fertigung: Einwandfrei.

Mendelssohns Musik zur „Antigone“, eine Auftragsarbeit für König Friedrich Wilhelm IV., 1841 in Potsdam uraufgeführt, sollte ein Brückenschlag zwischen Antike und 19. Jahrhundert sein. Der Komponist hatte nach eigenen Worten „eine unbändige Freude“ an der Arbeit, auch wenn sie ihm nicht leicht fiel. Die Musik zur „Antigone“ besteht aus einer zweiteiligen Ouvertüre (Andante maestoso – Allegro assai) und sieben Chorstücken. Die Vertonung der Chöre folgt dem vom klassischen Dichter vorgegebenen Muster: Doppelchörigkeit (Strophe und Gegenstrophe), die Chorführer treten solistisch hervor, drei Sprecher und eine Sprecherin rezitieren erzählend, zum Teil melodramatisch. Die Musik, die seinerzeit einerseits „wesentlich zur Wiederbelebung des Interesses an der griechischen Tragödie beigetragen“ haben soll (so der Philologenkongreß 1841), aber auch kritisiert wurde (Hebbel meinte bissig: „Paßt zu Sophokles wie ein Walzer zur Predigt“), ist aufgrund ihrer Textgebundenheit und Zeitbezogenheit indes weitaus weniger interessant und auch weniger inspiriert als Mendelssohns Musik zu Shakespeares Schauspiel „Ein Sommernachtstraum“. Dennoch ist es bemerkenswert und erfreulich, wenn eine solche Rarität nun als CD erscheint.

Großes Lob gebührt allen Beteiligten: Das vielseitige RSO Berlin spielt die Musik gleichsam im Gestus des Neuentdeckens, die beiden Chöre glänzen, singen präzise, wohlklingend und nehmen auch die verschiedenen Aspekte ihrer Rolle (erzählend, kommentierend, anrufend, klagend) wahr. René Pape ist ein vorzüglicher Baß, von dem noch viel erwartet werden darf. Die Sprecher sind gut, von der Regie aber doch konventionell geführt. Ein informatives Beiheft, in dem auch die gesungenen Texte abgedruckt sind, gehört zur Ausstattung dieser Neuaufnahme, der man viele Interessenten wünscht. *Helge Grünwald*



Den Kosmos
Mozartscher
Musik einge-
fangen.



Mozart, Missa solemnis KV 337, Litaniae de venerabili Altaris Sacramento KV 125, Regina coeli KV 276; Barbara Bonney (Sopran), Elisabeth von Magnus (Alt), Uwe Heilmann (Tenor), Gilles Cachemaille (Baß), Arnold Schönberg Chor, Concertus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt; *Teldec/East West Records CD 4509-90494-2 (WD: 60'23'') DDD*
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Konturenscharf, transparent, natürlich, gute Räumlichkeit.
Fertigung: Gut.

Vor 20 Jahren ein umstrittener Revolutionär der musikalischen Aufführungspraxis, ist Harnoncourt heute ein anerkannter Interpret, der seine Ecken und Kanten ein wenig abgeschliffen, erfreulicherweise aber sein Profil und seine Abneigung gegen routinierte Perfektion bewahrt hat. Die neue Einspielung ist eine Sternstunde der Mozart-Interpretation: Dramatik, Leichtigkeit, erschlitternde Stimmungsumschwünge, spontan wirkender Wechsel des Ausdrucks, Galantheit und doch große Tiefe sowie emotionale Spannung erfüllen diese Interpretation. Ein Glücksfall sind auch der wundervolle Arnold Schönberg Chor, der Concertus musicus und die vier Solisten; sie bilden ein homogenes Ensemble hinsichtlich ihrer klaren, auf die Sprachdeklamation ausgerichteten Stimmgebung und fesseln durch persönlichen Timbre. Besonders hervorzuheben sind hierbei die fast knabenhaft klar singende Sopranistin Barbara Bonney, der warme, aber nicht opernhafte Alt von Elisabeth von Magnus und der silbrig leicht und doch einigen Schmelz besitzende Tenor von Uwe Heilmann.

Gegenüber früheren Mozart-Interpretationen zeigt Harnoncourt einen größeren Reichtum an Ausdrucksnuancen, betont nicht nur die Herkunft von Mozarts Musik aus dem Barock, sondern auch ihre wegweisende Rolle für die Romantik, insistiert nicht mehr nur auf dem detaillierten Artikulieren von kleinen Motiven, sondern läßt mitreißenden Schwung aufkommen. Besonders eindrucksvoll sind dabei der dramatische Höhepunkt in „Hostias sancta“, das düstere Klangbild im „Viaticum“ der Litanei.

Franzpetner Messmer



Optimale
Wiederent-
deckung.



A. Scarlatti, Cain, ovvero Il Primo Omicidio; Concerto Italiano: Gloria Banditelli (Cain), Cristina Miatellot (Abel), Marinella Pennicchi (Eva), Giampaolo Fagotto (Adamo), Claudio Cavina (Voce di Dio), Roberto Abbondanza (Voce di Lucifero), L'Europa Galante, Fabio Biondi; *Opus 111/Helikon 2 CD 30-75/76 (WD: 137'57'') DDD*
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Sehr klar und ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Alessandro Scarlatti's 1707 uraufgeführtes Oratorium „Cain, ovvero Il Primo Omicidio“ („Cain oder die erste Ermordung“), dem die wohlbekannte biblische Geschichte des Brudermordes von Cain zugrundeliegt, ist so reich an einerseits betörend lyrisch-poetischen, andererseits aufregend dramatischen Momenten, daß man sich wundert, warum die Wiederentdeckung dieses Werkes so lange auf sich warten ließ. Aber vielleicht hat sich das Warten gelohnt; denn nun erlebt die Komposition eine nicht nur stimm- und spieltechnisch tadellose, sondern auch im Ausdruck fesselnde Wiedergabe.

Seit einigen Jahren kommen nicht zuletzt aus Italien stilkundige, mit der historisierenden Aufführungspraxis bestens vertraute Produktionen. So auch diesmal: Rinaldo Alessandrini (u.a. durch seine Monteverdi-Aufnahmen bekannt) präsentiert mit seinem Ensemble Concerto Italiano eine stimmlich makellos geschulte Vokalgruppe, die nicht nur durch die ungemein prägnante und zugleich perlend fließende Textartikulation auffällt, sondern auch durch die Eloquenz, Plastizität und Suggestivität der melodischen Gestaltung überzeugt, wie etwa in der pastoralen Szene am Anfang des zweiten Teils. Zur Veranschaulichung echter Dramatik trägt das Instrumentalensemble L'Europa Galante entschieden bei: Besonders die Szenen mit der Stimme des Gottes bzw. des Satans (CD 1, Tracks 9 und 11) werden mit scharfen, ja zugespitzten Akzenten gezeichnet.

Eva Pintér



Repertoire-
ergänzung.



Schostakowitsch, Suite nach Gedichten von Michelangelo op. 145a, Vier Versversionen von Hauptmann Lejadjkin op. 146; Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Vladimir Ashkenazy; *Decca CD 433 319-2 (WD: 52'03'') DDD*
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Deutlicher Vorrang der Singstimme gegenüber dem Orchester, bessere Ausgewogenheit im Duo Singstimme-Klavier; extreme Breite der (unterschiedlichen) Aussteuerung.
Fertigung: Ohne Mängel.

Schon die Urform der Michelangelo-Versionen, die Schostakowitsch 1974, ein Jahr vor seinem Tod, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (op. 145) verfaßte, wurde mit Dietrich Fischer-Dieskau für die Schallplatte produziert. Den Klavierpart übernahm der Berliner Komponist Aribert Reimann. Stellte bereits ein Kritikerkollege dieser Aufnahme bezüglich der sängerischen Qualitäten nicht gerade ein schmeichelhaftes Zeugnis aus (vgl. FF 2/1989), so überrascht es sicher nicht, daß auch die nun vorliegende Orchesterversion (op. 145a) das Rad der stimmlichen Potenz nicht zurückzudrehen vermag. Das, was die vokale Strahlkraft früherer Jahre vermissen läßt, wird allerdings durch die erwartungsgemäße – nur Fischer-Dieskau eigene – suggestive Textdeklamation kompensiert. Unter dieser Prämisse ist die Neuproduktion zu bewerten, für die der Sänger gewiß ein hohes Maß an Einfühlungsvermögen mitbringt, obwohl ihm die schwierige Aufgabe abverlangt wird, russisch zu singen. Der aus Rußland stammende Dirigent garantiert angemessene Idiomatik bei den parodistischen Liedern – ebenfalls aus dem Jahr 1974 –, die Dostojewski für jenen außenseiterischen Hauptmann Lejadjkin geschrieben hat, mit dem Schostakowitsch offenbar seinen Landsmann Mussorgsky, aber wohl auch sich selbst in Verbindung brachte. Allein wegen dieser ebenso kraftvoll wie hintergründig dargestellten Textversionen, die eine Lücke im Schallplattenrepertoire schließen, ist das Erscheinen dieser Produktion zu begrüßen.

Gerhard Wienke



Schuberts
„schauerliche
Lieder“ der
Frühzeit.



Schubert, Sämtliche Lieder (Vol. 16): Leichenfantasie, Laura am Klavier, Die Entzückung an Laura, An die Freude, An Emma u.a.; Thomas Allen (Bariton), Graham Johnson (Klavier); *Hyperion/Koch CD 33016 (WD: 77'44'') DDD*
Aufnahmedatum: 1992.
Klangbild: Räumlich, klar, präsent.
Fertigung: Graham Johnsons Kommentare nur auf englisch.

Das Jahre 1817 bezeichnet eine deutliche Wende in Schuberts Liedschaffen. Zu dieser Zeit machte der Komponist die schicksalhafte Bekanntschaft mit dem berühmten Wiener Hofopernsänger Johann Michael Vogl, der fortan nicht bloß sein wesentlicher Interpret und Herold, sondern auch sein enger künstlerischer Berater war. In den Liedkompositionen, die vor dieser Begegnung entstanden sind, hat Schubert mitunter noch recht wenig auf die Gegebenheiten der Singstimme geachtet; er ließ sich vielmehr vom Strom der Erfindung fortreißen.

Ein typisches Beispiel für diesen genialen Überschwang bietet die umfangreiche Schiller-Vertonung „Leichenfantasie“ aus dem Jahr 1811. Dieses Stück von fast zwanzig Minuten Dauer, pendelt unentwegt zwischen der hohen und tiefen Stimmlage, müßte genau genommen von zwei Sängern, von einem Tenor und einem Bariton, vorgelesen werden. Thomas Allen hat sich die Aufgabe zugemutet, diesen stimmlichen Bravourakt allein zu vollbringen, und er meistert tatsächlich alle Schwierigkeiten auf bewundernswerte Weise. Die Leistung verdient Respekt, weil sie die Bekanntschaft mit einem Frühwerk Schuberts vermittelt, das einen erstaunlichen Reichtum an Inspiration enthält. In dieser Komposition des 14jährigen Konviktschülers offenbart sich bereits der bei Schubert zeitlebens ausgeprägte Hang zu den schaurigen und düsteren Seiten des Daseins.

Die 16. Folge der Schubert-Edition bei Hyperion enthält neben diesem „Herzstück“ eine Auswahl aus dem reichen Bestand von Schuberts Schiller-Vertonungen, darunter die umfangreiche Ballade „Die Bürgschaft“, sowie eine der reifsten und gehaltvollsten Schöpfungen aus diesem Themenkreis, „Der Pilgrim“ (entstanden 1823). Thomas Allen erweist sich wieder als intelligenter, einführender Gestalter. In voller Übereinstimmung damit steht Graham Johnsons Klavierspiel.

Clemens Höslinger



Was heißt
hier „authen-
tisch“?



Schütz, Kleine geistliche Konzerte Teil II Nr. 20–31 SWV 325–337; Solisten und Instrumentalisten des Tölzer Knabenchores, Gerhard Schmidt-Gaden; *Capriccio/EMI CD 10 418 (WD: 62'37'') DDD*
Aufnahmedatum: 1989, 1990
Klangbild: Helle Sakralakustik.
Fertigung: Einwandfrei.

Schütz und Vendig: G. Gabrieli, Magnificat, Leto godea, **Schütz**, Motetten SWV 34, SWV 415 und SWV 499, Magnificat SWV 468, **Praetorius**, Meine Seele erhebt den Herrn, **Monteverdi**, Gloria a 7 voci; Schütz-Akademie, Howard Arman; *Capriccio/EMI CD 10 409 (WD: 62'09'') DDD*
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Hallig, aber transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Anno 1609 stattete Landgraf Moritz von Hessen seinen ehemaligen Kapellknaben Schütz mit einem fünfjährigen Förderstipendium aus und schickte ihn als Orgel- und Kompositionsschüler zu dem berühmten Giovanni Gabrieli nach Venedig. Eine reizvolle Aufgabe also für heutige Künstler und Schallplattenproduzenten, das damalige Schaffen des sächsischen Gastes mit den Werken seiner italienischen Vorbilder und Zeitgenossen zu vergleichen. Hervorzuheben ist die außerordentliche Qualität der mitteldeutschen Chorvereinigung, die als „Schütz-Akademie“ mit Monteverdis virtuosem, koloraturengespicktem „Gloria“ aus der Sammlung „Selva (nicht „Solva“) morale et spirituale“ ein bewundernswertes Zeugnis ihrer Leistungsfähigkeit abgibt. Schütz' geistliche Beiträge jedoch als bühnendramatische Schaustücke überzuinterpretieren, das freilich geht auf das Konto des Ensembleleiters. Die spirituellen Christusworte „Saul, was verfolgst du mich“ etwa im theatralischen stile repräsentativ pompös zu deklamieren, das hat mit deutsch-protestantischer Andachtshaltung nichts mehr zu tun.

Da versteht das Schütz-Verständnis von Gerhard Schmidt-Gaden mit seinen Tölzer Chorknaben. Hier gewinnt die wortgezeugte Deklamatorik in den „Kleinen Geistlichen Konzerten“ dank des schlichten Knabentimbres das erforderliche Flair des Authentischen. Denn nachweislich wurden solche Werke im 17. Jahrhundert in der Kirche nicht mit Frauenstimmen besetzt.

Gerhard Pätzig



Eindrucks-
voll, trotz
vokal-solisti-
scher
Schwächen.



Stravinsky, Oedipus Rex; Anthony Rolfe Johnson, Marjana Lipovšek, John Tomlinson, Alastair Miles, John Mark Ainsley, Peter Coleman-Wright, Lambert Wilson, London Philharmonic Orchestra, Franz Welser-Möst; *EMI CD 7 54445 2 (WD: 50'02'') DDD*
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Direkt, voll, deutlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Franz Welser-Möst hat sich für diese Neuaufnahme des „Oedipus Rex“ namhafter Solisten versichert, kann dazu einen vorzüglichen Chor und ein flexibles Orchester aufbieten. Dem jungen Dirigenten war die Arbeit mit dem Chor besonders wichtig: „Vom Chor will ich einfach das, was ich auch von einem Orchester will – einen transparenten und flexiblen Klang, nicht diesen typischen Habitus, den er hatte und den tausend Chöre haben, nämlich dem Orchester hinterherzuhinken. „Oedipus Rex“ ist ein gutes Werk für wachsame Chorsingen.“ Genau das, nämlich aufmerksames, flexibles, nuanciertes Singen zeichnet den von Jeremy Jackman einstudierten (Männer)Chor des LPO denn auch aus. Dazu deklamiert er den Text einwandfrei und nimmt auch die ihm zukommende dramatische Rolle brillant wahr.

Das Solistenteam ist leider nicht gleichwertig. Anthony Rolfe Johnson füllt die Titelrolle mit einer oft belegten, in der Höhe bedenklich engen Stimme nur zum Teil aus. John Tomlinson als Kreon hält mit vollem Ton dagegen, doch ohne differenzierten Ausdruck. Marjana Lipovšek (Jokaste) führt ihre leicht dunkel getönte Stimme immer souverän, für die Partie aber doch zu kultiviert; mehr Affekt, Dramatik dürfte, ja sollte doch eingebracht werden. Besonders erfreulich sind Alastair Miles als Tiresias (dominant durch sein herrliches Timbre), John Mark Ainsley, der subtil mit schöner Tenorstimme den kurzen, zentralen Auftritt als Hirte hat, der die wahre Geschichte des Oedipus enthüllt, ferner Lambert Wilson, ein Sprecher mit der notwendigen Deutlichkeit und Diskretion, ohne Zeigefinger-Attitüde.

Das LPO spielt unter Leitung von Franz Welser-Möst mit Virtuosität und Brillanz, sehr farbig, immer „dramatisch“, auch zupackend, wo nötig. Abgesehen von gewissen vokalen Makeln eine bemerkenswerte Produktion.

Helge Grünewald



Hochklassig.



Tippett, Byzantium, Sinfonie Nr. 4; Faye Robinson (Sopran), Chicago Symphony Orchestra, Georg Solti; Decca CD 433 668-2 (WD: 57'47") DDD
Aufnahmedatum: 1991, 1979
Klangbild: Klar, „Byzantium“ schärfer, bei einigen Soprantönen klirrt es.
Fertigung: Einwandfrei.

Byzantium“ und die vierte Sinfonie sind Spätwerke des Briten Sir Michael Tippett; beides sind Auftragswerke des Chicago Symphony Orchestra und beide offenbaren Tippetts enorme Neugier und Fähigkeit zur Intensität. Immerhin war Tippett 72 Jahre alt, als er die Sinfonie schrieb, und fast 85 bei Vollendung von „Byzantium“. Dieses kantatenartige Werk schließt auch Instrumente aus dem Jazz-Rock Bereich mit ein, wie Synthesizer und so fühlt man sich bei einigen filigranen Unisono-Passagen sogar an die Musik von Frank Zappa erinnert. Es fällt nicht schwer, in den weit ausladenden lyrischen Passagen oder den perkussionsschwangeren Abschnitten sowohl die exotische Pracht als auch die feingliedrige Ornamentik des alten Byzanz wiederzuentdecken, wie sie die Textvorlage, ein Gedicht von William Butler Yeats, suggeriert. Im Gegensatz zu vielen Werken Tippetts, die einen direkten Bezug zu politischen oder sozialen Problemen des Alltags haben, läßt er sich in „Byzantium“ allein vom dichten Assoziationsgeflecht und der „kristallklaren Intensität“ der Worte leiten. Daß sich diese Stimmung ohne weiteres dem Hörer vermittelt, ist neben dem hochmotivierten Orchester und dem wie gewohnt auf Präzision bedachten Dirigenten vor allem der intonationssicheren Solistin Faye Robinson mit ihrem voluminösen, aber gut konturierten Sopran zu danken. Gleichwohl hinterläßt die vierte Sinfonie auf dieser CD den noch stärkeren Eindruck. Diese Studioaufnahme der Vierten – „Byzantium“ wurde live aufgezeichnet – ist schon früher auf Schallplatte erhältlich gewesen. Man darf mutmaßen, daß die Anforderungen an die Virtuosität des Orchesters gerade in dieser Sinfonie bescheidener ausgefallen wären, wenn nicht das Chicago Symphony Orchestra mit Solti als Dirigenten Auftraggeber gewesen wären. Reichlicher Blechbläserinsatz mit allein sechs Hörnern und ein üppig dimensioniertes Schlagzeug geben dem Orchester genügend Anlaß zur effektvollen Selbstdarstellung. Es gibt einige Momente in diesem wichtigen Werk, die spontan unvergeßlich bleiben.

Joachim Salau



„Goldenes Zeitalter der Musik“ – ohne goldenen Mittelweg.



Victoria, Cantica Beatae Virginis (Mariengesänge): Ave Maria, Trahe me post te, Salve Regina, O Magnum Mysterium, Magnificat u.a.; La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XX, Jordi Savall; Astrée/IMS CD 8767 (WD: 54'57") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Kathedral-Akustik, klar.
Fertigung: Einwandfrei.

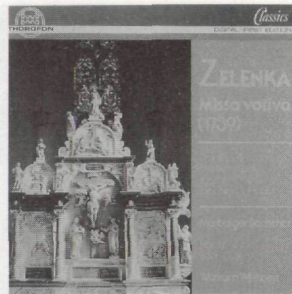
Victoria, Missa und Mottete O Magnum Mysterium, Missa und Mottete O quam gloriosum, Ardens est cor meum, Lobo, Versa est in luctum; Oxford Camerata, Jeremy Summerly; Naxos/Fono Münster CD 8.550575 (WD: 57'29") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Natürliche Räumlichkeit.
Fertigung: Einwandfrei.

Tomás Luis de Victoria (1548–1611) ist nicht nur Spaniens Palestrina, sondern hat sich die Tonsatz-Geheimnisse des großen italienischen Vorbildes während eines mehrjährigen Rom-Aufenthaltes auch gründlich angeeignet. Zeitgenössische Musiktheoretiker fanden die Stilverwandtschaft derart perfekt, daß selbst das böse Wort vom „Nachäffen“ herumgeisterte. Kein Wunder, wenn es da von untergeschobenen Werken und falschen Zuweisungen nur so wimmelt, während sich die Anzahl nachweislich echter, ausschließlich geistlicher Vokalwerke in überschaubaren Grenzen hält. Moderne Aufführungen orientieren sich daher folgerichtig an einer klaren Textdeklamation im harmonischen Liniengeflecht der polyphonen Motetten-Satzkunst. Die Oxford Camerata als reines a-cappella-Ensemble läßt sich da mit ihrer konsequenten Orientierung an der Worhythmik sogar zu einer Betonungsfreude hinreißen, die selbst einen marschartigen Duktus nicht scheut. Jordi Savall zielt dagegen auf das andere Extrem eines weitgehend neutralen, melodischen Schwebens und Gleitens der Einzelstimmen. Dem Gewinn des reinen, wenig akzentuierten und schwerelosen Wohlklanges steht der Verzicht auf die deklamatorische Textdeutung gegenüber. Auch die Einfärbung der Vokalstimmen durch das parallel mitlaufende Renaissance-Instrumentarium bewirkt einen zwar historisch üblichen, aber auch nicht gerade die Wortverständlichkeit fördernden Mischklang.

Gerhard Pätzig



Empfindliche Antennen.



Zelenka, Missa Votiva e-Moll ZWV 18; Christine Hampe (Sopran), Elisabeth Graf (Alt), Joachim Duske (Tenor), Joachim Gebhard (Baß), Marburger Bach-Chor, Hessisches Bach-Collegium, Wolfram Wehnert; Thorofon/Helikon CD 2172 (WD: 75'46") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Weich, plastisch, räumlich.
Fertigung: Tadellos.

In dem Marburger Dirigenten Wolfram Wehnert hat Jan Dismas Zelenka (1679–1745) seit geraumer Zeit einen tüchtigen Fürsprecher. Wehnert hat etliches von Zelenkas großvolumigem geistlichen Werk bereits aufgenommen; die hochinteressante „Missa Votiva“ aus dem Jahre 1739 ist nun ein weiterer Baustein für das in den Katalogen immer noch unvollständig sortierte Gesamtwerk des bedeutenden, aus Böhmen stammenden Wahl-Dresdners.

Den Titel der „Missa Votiva“ erklärt ein Vermerk in der Partitur: „Diese Messe hat Jan Dismas Zelenka in Erfüllung eines Gelübdes komponiert, nachdem er mit Gottes Beistand die Gesundheit wiedererlangt hat.“ Die religiöse Haltung Zelenkas verfügt freilich über empfindliche Antennen, die auch weltliche Impulse aufnimmt. Vor allem die Oper hat in sein spätes geistliches Werk und in diese Messe hineingewirkt; man merkt das bei dieser „Nummern-Messe“ an mannigfachen Details der formalen Anlage (Ritornell-Bildungen in Arien, Refrain-Strukturen in „Gratias agimus tibi“ oder im „Credo in unum Deum“).

Daß Zelenka Spezialisten vorbehalten scheint, liegt freilich auch an den Schwierigkeiten, die er seinen Interpreten aufgibt. Nicht nur, daß der Chor-Sopran in schwierige Höhen gejagt wird: Der zarte, um Oboen und Fagott erweiterte Streichersatz muß sensibel zum Klang erweckt werden, damit die Schönheit der Musik nicht im Gestrüpp des bloßen Herunterspielens verkommt. In dieser Hinsicht leistet der vorliegende Mitschnitt eines Konzerts aus der Marburger Lutherkirche Vorzügliches. Wolfram Wehnert läßt behutsam phrasieren; die Dynamik ist feingeeicht, die Tempowahl klug modifiziert. Die stilvoll musizierenden Solisten, der ansprechende Chor und das aufmerksame Orchester leisten einen inspirierten Beitrag zur Pflege Zelenkas.

Wolfram Goertz

BÜHNENWERKE



Opus magnum?



Korngold, Das Wunder der Heliane (Gesamtaufnahme in deutscher Sprache); Anna Tomowa-Sintow (Heliane), Hartmut Welker (Der Herrscher), John David de Haan (Der Fremde), Reinhild Runkel (Botin), René Pape (Pförtner), Nicolai Gedda (Schwertrichter), Rundfunkchor Berlin, Radio-Sinfonie-Orchester Berlin, John Mauceri; Decca 3 CD 436 636-2 (WD: 167'48") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Offen, räumlich, unverfärbt.
Fertigung: Einwandfrei.

Etwas Großes, Ernstes, Gewaltiges wollte Korngold mit seiner Wunder-Oper schaffen. Dieses Wollen ist aus jedem Takt des dreiaktigen Kolossal-Werks herauszuhören. „Mit glühendem Herzen“, wie sein Vater, der Kritiker Julius Korngold berichtet, schrieb er diese „von seelischer Wärme durchlohte Musik“. Ähnlich emphatische Worte finden sich im Begleittext der Erstaufnahme. Brendan G. Carroll, Präsident der Korngold-Gesellschaft, verwendet in seiner sehr informativen Werkeinführung Ausdrücke wie „wundervoll“, „hinreißend“, und „Meisterwerk“.

Andererseits aber steht fest, daß das „Wunder der Heliane“ nirgends und niemals ein großer Erfolg war und bald nach der Uraufführung (Hamburg 1927) von den Spielplänen verschwand. Brendan G. Carroll zählt einige mutmaßliche Gründe dafür auf, wobei in Wahrheit die alleinige Ursache in der Lebensschwäche, Unglaubwürdigkeit und Künstlichkeit dieses Werks begründet sein dürfte.

Korngolds Oper enthält das gesamte „Wie“, nicht aber das „Was“ des künstlerischen Schaffens. Die Orchestrierung, die Erzeugung der raffiniertesten musikalischen Effekte – das alles kommt mit spielerischer Leichtigkeit. Die Musik rauscht, flirrt, tost und stampft in allen Farbtönen und Stärkegraden, doch nirgendwo zeigt sich auch nur der leiseste Anflug von Inspiration. Das tragische Beispiel für eine Künstlernatur, die sich vollständig ausgeblutet hat und im Grunde bar jeglichen Kapitals ist. Eingekleidet scheint diese lebens-

ferne Bühnenmusik in eine Handlung von solcher Abstrusität und Verstiegtheit, daß allein dadurch dem Werk der Weg zum Erfolg versperrt bleiben mußte. „Das Wunder der Heliane“ mag – zumindest was den Umfang betrifft – Korngolds „opus magnum“ sein, an die früheren Arbeiten wie „Violanta“ oder „Die tote Stadt“ reicht das Werk nicht heran.

Unbestritten bleibt jedoch, daß es richtig war, die Oper, die erstaunlicherweise keinen Eingang in die Piper-Enzyklopädie des Musiktheaters gefunden hat, als Schallplatte herauszubringen. Korngold stellt eine wichtige Gestalt der Opernwelt des 20. Jahrhunderts dar, das Interesse an seinem Schaffen ist weltweit erwacht, und somit hat auch jenes Werk, das er selbst als sein bestes bezeichnet hat, eine absolute Berechtigung im Repertoire.

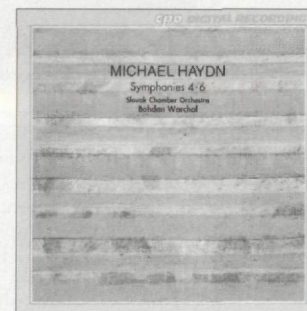
Die Wiedergabe durch das Berliner RSO unter John Mauceri zeichnet sich durch gediegenes Niveau aus; Korngolds Klangeffekte kommen in aller Wucht und Klarheit zur Geltung. Nicht ganz so glücklich ist die Auswahl der Sänger für die beiden beherrschenden Hauptrollen ausgefallen: Anna Tomowa-Sintows schwerer Sopran erreicht nur mit Mühe die höheren Regionen, ihre ganze sängerische Attitüde wirkt um Grade zu verweltet, um jene Erotik zu versinnbildlichen, die der Rolle abverlangt wird. Die Besetzung der integralen Partie des „Fremden“ mit dem total überforderten John David de Haan ist selbst mit dem Hinweis auf den allgemeinen Tenormangel nur schwer zu entschuldigen (in der Wiener Premiere 1927 wurde diese Partie von Jan Kiepura gesungen). Weniger Probleme gibt es mit den Nebenrollen, unter denen Nicolai Gedda noch immer durch Glanz auffällt.

Die verdienstvolle Erstaufnahme erscheint im Rahmen der ebenso verdienstvollen Serie „Entartete Musik“ – allerdings nicht ganz zu Recht, denn Korngolds „Heliane“ hatte bereits einige Zeit vor der Nazi-Ära ihren Geist ausgehaucht.

Clemens Höslinger

Die
MICHAEL HAYDN
Edition

Johann Michael Haydn steht heute eindeutig im Schatten seines fünf Jahre älteren Bruders Joseph. Das war zu beider Lebzeiten noch nicht so. Mit der GPO-Edition wird diese Wertschätzung auch für den heutigen Hörer verständlich, denn Michaels Instrumentalwerke stehen in Phantasie und Erfindungsreichtum denen seines Bruders nicht nach. Hier sind wahre Schätze zu entdecken!



Symphonien 1-3

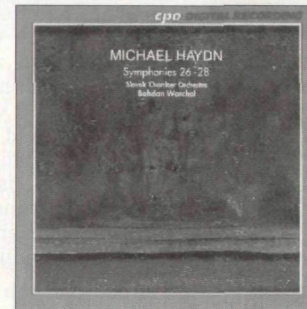
Slovak Chamber Orchestra, Bohdan Warchal
 CPO 999 101-2 (DDD, 91)

Symphonien 4-7

Slovak Chamber Orchestra, Bohdan Warchal
 CPO 999 152-2 (DDD, 91)

Symphonien 7-10

Slovak Chamber Orchestra, Bohdan Warchal
 CPO 999 153-2 (DDD, 91)



Symphonien 11, 12, 15, 16

Slovak Chamber Orchestra, Bohdan Warchal
 CPO 999 154-2 (DDD, 91)

Symphonien 18, 25, Divertimento P. 8

Slovak Chamber Orchestra, Bohdan Warchal
 CPO 999 155-2 (DDD, 91)

Symphonien 26-28

Slovak Chamber Orchestra, Bohdan Warchal
 CPO 999 156-2 (DDD, 91)

Divertimenti

Salzburger Hofmusik, Wolfgang Brunner
 CPO 999 230-2 (DDD, 93)

HiFi News 5/93 zu den Symphonien 1-10:

»Die Symphonien zeigen einen unverwechselbaren und lebendigen Einfallsreichtum, reizvoll wie bei seinem Bruder Joseph, jedoch in ganz anderer Weise. Vergleiche sind unvermeidlich. Michaels zehn erste Symphonien (ca. 1761-ca. 1765) sind konzentrierter in der Sprache und zeigen eine größere Formvielfalt als die Josephs (1757-60) und sind weit interessanter als Mozarts von 1764-68.«

Fordern Sie unseren kostenlosen GPO-Katalog 1993 an! CD-Lieferung erfolgt auf Rechnung (zuzügl. DM 4,50 Versandanteil) durch:
JPC, Lübecker Str. 9, 49124 Georgsmarienhütte
 Tel.: 05401/85 12 22, Fax: 05401/85 12 33
 oder direkt in unseren Filialen
Bielefeld: Jahnplatz-Passage, **Bremen:** Papenstr. 2-4, **Göttingen:** Barfüßerstr. 1, **Hamburg:** Klassik-Pavillon, Gerhart-Hauptmann-Platz 52
Minden: Markt 7, **Münster:** Alter Fischmarkt 2, **Oldenburg:** Kurwickstr. 1, **Osnabrück:** Hakenstr. 20
Vertrieb: CH: Sonimex / A: W. Weiss / B: Baltic / NL: Econa