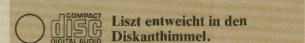




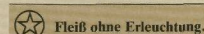
sind vorbildlich realisiert, die alternierende Akkordik ist prägnant erfährt und die Steigerungen werden deutlich ausgespielt. Ähnliches ist in den übrigen Capricci dieser Werkgruppe zu konstatieren. Keine „ben marcato“-Vorschrift, die nicht vorbildlich umgesetzt wäre. An Plastik ist der pianistische Ansatz kaum zu übertreffen, wohl aber an Farbigkeit, an Delikatesse. Die vielen „dolce“-„molto“-„piano“- oder „smorzando“-Vorschriften in den Intermezzos werden übertroffen, Zartheit wird nicht gewagt. „Intimissimo sentimento“ (Nr. 5) ist nicht die Sache des Stephen Bishop Kovacevich. Hier soll nicht kraftvollem Zugang das Recht abgesprochen oder sentimentale Verzärtelung propagiert werden. Nur: Wo sonst bei Brahms, wenn nicht in diesen Spätwerken, hätte pianistische Anschlagsvielfalt soviel sinnvolle Entlastungsmöglichkeiten. Mehr Mut zur Verbaltheit zeigt Bishop in den drei Intermezzos op. 117, das „Poco più andante“ der ersten Nummer zeigt ihn zudem als überlegenen Gestalter differenzierter Mittelstimmen. Und auch wenn er den „leggiere“-Charme des C. Dur-Intermezzos op. 119/3 pointiert ausspielen kann, ganz seine Domäne ist dann letztlich doch erst wieder die Rhapsodie, deren Anforderungen an Griffpräzision er ebenso souverän bewältigt wie die Steigerungen innerhalb der Gesamtanlage. *Nikolaus Deckenbrock*



LISZT, Les grandes Variations (et autres raretés): Chaconne et Sarabande d'Almira, Polonaise d'Eugen O'Neill, Variations über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen u.a.; Gregor Weichert (Klavier).
Accord-TIS CD 149 020 (WD: 57'14")
Aufnahmdatum: 1979/80
Klangbild: Weich, aber präsent und transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Wenn heute „seltene“ Liszt-Werke eingespielt werden, dann widmen die Interpreten ihre Aufmerksamkeit vornehmlich den „späten“, harmonisch in kühnste Alterationen ausweichenden, dabei klanglich asketischen Stücken. Der Komponist war Zeit seines Lebens auf dem Gebiet der Bearbeitung recht produktiv; daß er auch in frühen Jahren einige bemerkenswerte Bearbeitungen zu Papier gebracht hat, scheint weniger zu interessieren. Das mag seinen Grund in Liszts nicht immer gleichermaßen profilierter Transkriptionspraxis haben, sicher

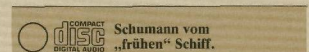
aber auch in der Tatsache, daß die Vorlagen der Bearbeitungen heute häufig in Vergessenheit geraten sind. Das gilt weniger für die Eugen-O'Neill-Polonaise als für Händels „Almira“ oder Händels „Juive“, denen Liszt „Reminiscences“ widmete. Gregor Weichert hat die „Raritäten“, zu denen auch die Gelegenheitskomposition „Epithalam“ zu rechnen ist – nicht aber die „Weinen, Klagen“-Variationen (I) –, sinnvoll zusammengestellt, und so läßt sich Liszts kompositorische Entwicklung auf einer Nebenlinie verfolgen. Interpretatorisch orientiert sich Gregor Weichert an fragiler Klanglichkeit und entrückt gern und häufig in klangliche Grenzbereiche: Gleich die „Almira“-Chaconne atmet dünne Diskantluft. In den kleinen meditativen „In-festo-transfigurationis“-Stück mag der leichte Zugang eher angebracht sein, aber im Falle der „Weinen, Klagen“-Variationen sind wir heute doch an pianistisch handfestere Gangarten gewöhnt. Auch winken in diesem Falle etwa Brendel oder Katsaris aus beträchtlicher manueller Ferne. Weichert entwirft hier ein Liszt-Bild, das sich eher in poetischer Kempff-Nachfolge befindet, als daß es der modernen Linie „kerniger Transzendenz“ folgt. *Nikolaus Deckenbrock*



SCARLATTI, Sonaten für Cembalo (Vol. 1–20): Gilbert Rowland (Cembalo); Keyboard Records/Helikon KGR 1001-1020 (20 S 30)
Aufnahmdatum: 1975–85
Klangbild: Neutral, präsent, ohne besondere räumliche Charakteristik.
Fertigung: Gelegentlich unruhige Oberfläche, fallweise Hohenschlag.

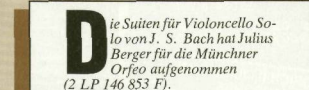
Im Zeitalter der Gesamtaufnahmen war eine vollständige Aufnahme der Scarlatti-Sonaten längst fällig. Wie absurd oder willkommen eine solche Anstrengung auch anmuten möchte, im Verlauf des „Europäischen Jahres der Musik“ sicherten immerhin Ankündigungen von zwei Projekten dieses gewaltigen Umfangs durch das Nachrichtensender der entsprechenden Firmen. Mit Scott Ross wird eine Gesamteinspielung bei der französischen Erato vorbereitet, und für Gilbert Rowland wirbt der Heidelberger Helikon Musikverlag (als kontinentaler Arm des britischen Keyboard-Labels), der knapp die Hälfte des kolossalen Sonatenprojekts bereits hinter sich hat. Nach dem anstrengenden Hören der Folgen Nr. 1 bis 20, die 240 Sonaten enthalten, kann ich bedauerlicherweise nicht neugierigen oder gar gierigen Scarlatti-Liebhabern nur empfehlen, sich entweder mit den guten vorhandenen Selektionen zufriedenzugeben oder einstweilen noch auf Scott Ross zu warten. Soweit es nämlich zulässig ist, etwa Rowlands Scarlatti-Spiel und die farben- und einfallsreichen Rameau-Platten von Ross (Telefunken) zu vergleichen, bleibt nur die Feststellung, daß Rowland zwar ein fleißiger, recht gewandter Cembalist ist, mit dem genannten Amerikaner aber weder manuell noch von der künstlerischen Ausstrahlung her zu konkurrieren vermag. Wie gesagt, ich möchte der Erato-Edition nicht vorgreifen und Rowlands tagesfüllende Vorführungen nicht gänzlich verdammen, doch so grau und vorsehbar schematisch wie der Brite (?) Stück um Stück herunterliest, sollte es nicht einmal auf Schallplatten mit hohem Repertoirewert zugehen. Überdies erfüllen diese ersten 20 Platten – jede

Einzel-LP enthält 12 Sonaten und manchmal auch ein neues Coverfoto – noch nicht einmal den trockenen philologischen Zweck eines akustischen Nachschlagewerkes. Da hätte man sich schon die kleine Mühe machen müssen, den Kirkpatrick-Kennzahlen die anscheinbaren, aber gebräuchlichen Longo-Nummern beizufügen, so daß der Schallplattenhörer bei vergleichenden Analysen etwas schneller zum Zuge kommt, zumal ja viele Notenausgaben nur sehr wenige Daten über die jeweils ausgewählten Sonaten enthalten. Rowland folgt der Kirkpatrick-Ordnung und damit auch dessen wohlgegründetem Vorschlag, die Mehrzahl der Sonaten als tonartenidentische Werkpaare „aufzuführen“. Aber was nützt dies, wenn der Cembalist die Chancen nicht wahrnimmt, in der Tempowahl zu überraschen oder auch einmal eine Extremsituation auszukosten. Die schnellen Stücke werden fast alle in einem nivellierten Allegro-Zeitmäß angegangen und schmerzlich unbefriedigt zu Ende gebracht. Dabei stören mich falsche Noten weniger als der lederner Anschlag, mit dem Rowland nur die These zu vertreten scheint, Scarlatti Formen und Ausdrucksreichtum müsse dem Hörer nicht unbedingt in Erinnerung gebracht werden. Es mag Leute geben, die diese Haltung ehrenwert finden, aber ob sie sich deshalb diese Platten zulegen, ist sehr fraglich. Für verwöhnte Ohren aber stellt sich spätestens nach 24 Sonaten die Frage: Weiterqualen oder aufhören? *Peter Cossé*

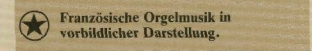


SCHUMANN, Papillons op. 2, Arabeske op. 18, Humoreske op. 20: Andrés Schiff (Klavier); Denon/TIS CD 32C37-7573 (WD: 51'45")
Digital
Aufnahmdatum: März 1977
Klangbild: Trocken-analytisch, wenig räumliche Aura.
Fertigung: Leichtes Rauschen, keine Kennzahlen für werktypische „Sätze“.
Vergleichseinspielungen: Arrau (Philips 6768 084), Kempff (DG 2740 133), Richter (op. 2: Electrola 80737, op. 20: Decca LW 50990).

Aus der Pionierzeit der digitalen Klangaufzeichnung stammt Andrés Schiffs Schumann-Aufnahme mit bunten, karnevalistischen, thematisch oder im übertragenen Sinne arabischen Werken aus der ersten Phase groben, klavierbezogenen schöpferischen Tatendranges. 1977 hatte Schiff, als er im deutschsprachigen Raum noch unter „ferner ließen“ gehandelt wurde, in Japan bereits ein interessiertes Publikum. Die LP-Version, die über den Denon/TIS auch in der Bundesrepublik zu bekommen war, konnte indes bei emsig recherchierenden Klavierliebhabern kein überdurchschnittliches Echo erzielen. Mit der CD-Reprise im TIS-Katalog läßt sich der Sachverhalt noch einmal abklären, warum Schiff zu diesem Zeitpunkt seiner weltweit gerade anlaufenden Hochkonjunktur noch nicht endgültig auf mitteleuropäischem Boden Fuß fassen konnte.



Schiff charakterisierte in diesen Jahren noch sehr verhalten, setzte auf wenige Finger, die jede Stimmkomplikation transparent halten konnten. Aber insgesamt gehört, blieben diese Schumann-Zeichnungen doch allzu zaghaft und introvertiert, ohne eine wichtige meditative oder mystifizierende Dimension zu erschließen. Schiff war – sehr jung und sicher auch noch befangen im klavieristischen Schatten seiner ungarischen Kollegen Ránki und Kocsis – erst auf dem Wege, seine biegsame, hellhörige, kammermusikalisch dialogwillige Variante des solistischen Auftretens buchstäblich „in die eigenen Hände zu nehmen“. Im Vergleich zu prägenden, mächtigen Einspielungen der „Humoreske“ mit Richter und Arrau mangelte es Schiff damals an purem Forte-Schwing, an Großzügigkeit bei der melodischen Entfaltung und freilich auch an literarischer Feinfühligkeit, um die verschiedenen Erzählreihen der beiden Zyklen op. 2 und op. 20 mit allen klangalchemischen Raffineszen gegenwärtig zu halten. Es ist also nicht verwunderlich, wenn diese Schumann-Wiederbelegung noch reichlich grün gelesen wird: eine Talentprobe, deren neuerliche Vermarktung Andrés Schiff sicher skeptisch verfolgen dürfte. *Peter Cossé*

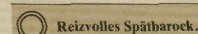


FRANZÖSISCHE ORGELMUSIK: Werke von DU MAGE, CLERAMBAULT, DE GRIGNY, COUPERIN, DUPRÉ, FRANCK, VIERNE, MESSIAEN; Pierre Gazin an der Orgel des Invalidendomes zu Paris; Motette M 10840 (1 S 30) Digital
Aufnahmdatum: 14.-16.9.84
Klangbild: Allen Stilen gerecht werdend, edel, rund, voll.
Fertigung: Ohne Tadel.

Für eine Orgelvorführung ist die Programmierung durchaus gelungen. Seite A bringt Meßteile bekannter Komponisten um 1700; Seite B weist die ganz anders geartete französische Orgelmusik aus der Zeit von etwa 1880 bis 1960 aus. Die Orgel selbst, hervorgegangen aus einem 37registrigen Instrument von Thierry aus der Zeit Ludwigs XIV, ist 1957 nicht unwesentlich verändert und 1979 noch um zwei Charnaden (Horizontalzungen, hier nicht eingesetzt) auf III/72 Stimmen vergrößert worden. Die Auswahl für Seite A bringt Werke von du Mage, Clerambault, de Grigny und Couperin, der Musikwelt so bekannt, daß ein nochmaliges Eingehen sich hier erübrigt. Alle Schattierungen vom Piano einer einzelnen 8'-Flöte bis zum satzdrählenden Grand Jeu sind in hervorragender Weise möglich, ohne daß die Orgel irgendwie „schreit“. Dies liegt m. E. an der französischen Art, großchörig und sehr hochliegende Mixturen zu vermeiden, vielmehr ein vollkommenes Verschmelzen mit den labialen Grundstimmen von 16', 8' und 4' anzustreben. Zusätzlich bevorzugt der französische Orgelbau die einkundelnde Färbung durch Terzregister, die dem Soloklang etwas Schwermütiges verleihen (z. B. de Grigny). Die Zungenstimmen haben durchweg Substanz



und verleihen dem Ganzen den typischen Grand-Jeu-Charakter. All dies kommt natürlich auch der B-Seite zugute. In Verbindung mit dem Scheller wird das Farblich-Gleitende erreicht, das die neuere französische Orgelmusik verlangt. Von Francks intemem Cantabile, mit Zungenstimmthema im Diskant, später in den Baß verlegt, vom nervös bewegten Dupré, in dessen Fuge das flötenartige Pedalsolo später durch eine vierstimmige Voix-Céleste-Passage im Pedal abgelöst wird, bis zu Messiaen, der seine langsamen Akkorde zu immer größerer Kraft steigert und schließlich bis zum Piano wieder zurücknimmt, bringt Seite B wesentliche Aspekte moderner französischer Orgelmusik. Hebt man gerechterweise hervor, daß Gazin sich jeder Übereilung enthält, sich vielmehr an die gemäßigte, aber um so mehr ausstrahlende Spielweise erstklassiger Künstler hält, so ist kein Lob für diese Einspielung zu hoch! *Herbert Briefs*

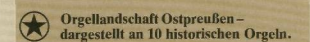


KOLB, Certamen aonium; Christian Brembeck (Orgel und Cembalo); PAN OV-65 001 (1 S 30)
Aufnahmdatum: 17./18.5.1985
Klangbild: Weiträumig und voll.
Fertigung: Einwandfrei.

Historisch steht diese reizvolle Sammlung in der Tradition der Orgelmusik, der instrumentalen Stellvertretung vokaler Sätze in der Meßliturgie. Stilistisch orientiert sich Pater Carlmann Kolbs (1703-1765) Opusculum an ähnlichen Sammlungen süddeutsch-österreichischer Provenienz etwa von Kerll, Murschhauser, Johann Caspar Ferdinand Fischer oder Georg Muffat. Hier bei Kolb, in der Spätzeit des Genres, bestehen die acht kleinen Suiten („Prä-ludien“ nennt er sie selbst) in der Reihenfolge der Kirchenorgeln an je einem Prälium, den Versetten und einer abschließenden „Caden-tia“. Während die Versetten stets streng kontrapunktisch angelegt sind, zeigen ihre freien Rahmenstücke in unterschiedlichster Weise den Einfluß älterer Satztraditionen, und des neuen Idioms der „Empfindsamkeit“. Für zwei der Suiten wählt der Interpret deshalb sogar das Cembalo – ihr allzu klavieristischer Satz inspirierte ihn dazu.

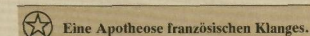
Die Orgel von „Maria Himmelfahrt“ in Erlach am Inn hat die zu dieser Musik genau passende Spannweite von ehrlich-deftiger Kernigkeit bis zu leichtem, äoliengefarbtem Sentiment. Das

nur einmalige Instrument mit angehängtem Pedal stammt aus dem Jahr 1724 und wurde 1845 und 1981/82 restauriert. Dank einer auf Raumklang bedachten Aufnahmetechnik wirkt es aber durchaus voluminös und überraschend groß im Ton. Christian Brembeck, Möncher des Jahrgangs 1960 und Schüler von Franz Lehnendorfer (Orgel) und Gitti Pirner (Klavier), ist dieser Musik ein trefflicher Interpret: Mit großer Klangphantasie und durchaus virtuosem Schwung, aber auch mit genauem Gespür für das intime Format der Stücke entfaltet er deren ganzen Reiz. *Klaus Peter Richter*



ORGELLANDSCHAFT OSTPREUSSEN: Oskar G. Blarr spielt an Orgeln in Fraunburg, Heiligeinde, Allenstein, Heilsberg, Mohrungen, Dietrichswalde, Mehlsack, Schippenbeil, Hirschfeld und Lötzen; Oskar G. Blarr (Orgel); MD + G 0 117879 (2 S 30) Digital
Aufnahmdatum: (P) 1985
Klangbild: Trotz unterschiedlicher Akustik meist voll, romantisch, weich und nicht grell.
Fertigung: Gut.

Wer weiß hierzulande etwas über historische Orgeln in Ostpreußen? Oskar G. Blarr, gebürtiger Ostpreuße und seit 1961 Kirchenmusiker an der Neanderkirche Düsseldorf (bekannt durch Schallplatteneinspielungen wie Bartók auf der Orgel und Mussorgsky, Bilder einer Ausstellung), hat sich seiner Heimat angenommen und führt zehn verschiedene historische Orgeln mit einem weitgehend ostpreußisch ausgerichtetem Programm vor. Von den in dieser Edition erwähnten Orgelbauern kennt man hier eigentlich nur Kemper und Goebel sowie den Barockmeister Mosengel. Es ist erstaunlich, wie gut all diese Orgeln klingen und zum Romantischen des mitteldeutschen Raumes tendieren. Nur die Orgel zu Lötzen hört sich etwas flach und dick an. Auf Einzelheiten des reichen Musikprogramms einzugehen, würde zu weit führen. Hier hat Blarr, neben anderen, für die Zeitspanne Renaissance bis Gegenwart ganze Arbeit geleistet; das Gebotene ist zwar weitgehend unbekannt, um so mehr sei die Plattentafel beachtet. Sie bringt auf kleinem Raum alles Wissenswerte, so etwa einen allgemeinen Text (Zusammenstellung Prof. Dr. Linke) zu den Orgeln und zur Landschaft. Jede beispielte Orgel ist in Disposition und Prospektbild dargestellt (herrlich das Titelbild von Heiligeinde). Darüber hinaus ist jedes eingespielte Stück in der Registrierung aufgeführt, von den Komponisten sind die Lebensdaten angegeben. Lobenswert ist außerdem der ausführliche Nachweis der einschlägigen Fachliteratur sowie der Quellenachweis für die meist unbekannten Werke. Der technisch und gestalterisch vorzügliche Interpret Oskar G. Blarr gibt auch Kostproben eigener Kompositionen und legt gerade damit Zeugnis seiner aparten Farb- und Klangphantasie ab. *Herbert Briefs*



VIERNE, Sinfonien Nr. 1 d-Moll op. 14, Nr. 2 e-Moll op. 20, Nr. 3 fis-Moll op. 28, Nr. 4 g-Moll op. 32, Nr. 5 a-Moll op. 47 und Nr. 6 h-Moll

op. 59; Ben van Oosten (Orgel);
MD + G M 1211/14 (4 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1985
Klangbild: Voll, subtil und mit viel Raum.
Fertigung: Tadellos.
Vergleichseinspielung: Torvald Torén (Opus 3
OP 8203-8207).

Viernes Orgelwerk scheint einen Hauch von Konjunktur zu erleben: Nach den Aufnahmen von David Sanger und Torvald Torén (vgl. „FonoForum“ 8/1985, S. 50) ist jetzt auch diese neue Einspielung des Holländers Ben van Oosten zu haben. Der Dreißigjährige studierte unter anderem am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Albert de Klerk und später bei André Isoir sowie Daniel Roth in Paris. 1980 erhielt er wegen seiner Verdienste um die französische Orgelkultur eine Auszeichnung der Société Académique „Arts, Sciences, Lettres“ (Paris).

Oostens Zugriff ist generell verhaltener als der des Schweden Torén, der scharfer artikuliert, mehr auf Strukturen und plastische Linien spielt. Aber dieser Eindruck ist weitgehend ein Resultat der anderen Instrumente, die Oosten benutzt: die Cavallé-Coll-Orgeln von Saint-François-de-Sales in Lyon (Sinfonie Nr. 1 und 4), Saint-Ouen in Rouen (Nr. 2 und 6) und Saint-Sernin in Toulouse (Nr. 3 und 5). Um ihr Klangflair adäquat zu entfalten, bedarf es der Zeit und Räumlichkeit. Und tatsächlich legitimieren diese Instrumente eine andere Applikatur von „Virtuosität“ jenseits bloßer Geschwindigkeit – sie sind das Herz dieser Musik und gleichzeitig das wahre Glanzlicht dieser Aufnahme. Ferne Reiz-Klänge, expressiv abgetönt bis zum Verhauchen, mirakulöse Solostimmen, der stille Pomp einer „Tuba Magna“, phänomenale Zungenchöre schaffen unvergleichliche Klangbilder. Von hier aus vermag man die Klangwelt der Orgel des 19. Jahrhunderts weit besser zu verstehen als von einer heruntergekommenen „Fabrik“-Orgel deutscher Provenienz mit mittelmäßigem Reger. Nebenbei empfiehlt sich ein Tutti wie etwa das des bekannten Final-Satzes der 1. Sinfonie auch als trefflicher Prüfstein für jede HiFi-Anlage... Daß van Oosten auch durchaus des aggressiven Spieles fähig ist, zeigt er im „Allegro molto marcato“ der 5. Sinfonie. Am schönsten gelingt die apollinische Sphäre der letzten, der 6. Sinfonie aus dem Jahre 1930.

Ein vorzüglich gestaltetes Beiheft informiert über das Leben von Louis Vierne, den Bau der Sinfonien und die Instrumente (nur einige schiefe Details in den Dispositionen, wie etwa „Cor-net 7 rangs“ statt „flach“, vertreten einen nicht ganz zünftigen Übersetzer).

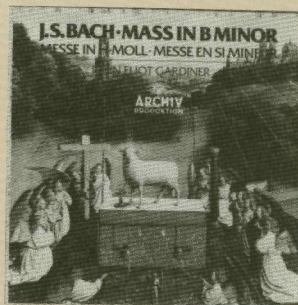
Klaus Peter Richter

Vokalwerke

Interpretatorischer Neuan-satz
bei Bachs h-Moll-Messe.

BACH, Messe in h-Moll BWV 232; Nancy Argenta, Lynne Dawson, Jane Fairfield, Jean Knibbs, Patrizia Kwella (Sopran), Carol Hall, Mary Nichols (Mezzosopran), Michael Chance, Patrick Collin, Ashley Stafford (Countertenor), Wynford Evans, Howard Milner, Andrew Mur-

48 FonoForum 2/86



gatroys (Tenor), Richard Lloyd Morgan, Stephen Varcoe (Baß), Monteverdi Choir, English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner;
DGA 2 CD 415 514-2 (WD: 106'22'')
LP 415 514-1 (2 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1985

Klangbild: (CD) Natürlich, gute Klangbalance.
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Rilling (CBS 79803), Karl Richter (DGA 413 051-1), Andrew Parrott (EMI 27 0239 3).

Wer Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe von jeher als Chormerkmal im herkömmlichen Sinn erlebt hat, dürfte bei der Bekanntheit mit John Eliot Gardiners Aufnahme (wie auch jüngst bei Andrew Parrotts EMI-Einspielung mit dem Taverner Consort und den Taverner Players) nicht wenig überrascht sein. Zweifellos wird sich an dieser Aufnahme ein lebhafter Meinungsstreit entzünden.

Da wäre zunächst das Problem der Besetzung der Chorpatrien. Wie der an der Harvard University lehrende Bach-Forscher Christoph Wolff in seinem profunden Kommentar ausführt, könnte Bach bei der h-Moll-Messe die in Leipzig wie auch in Dresden übliche Differenzierung von Concertisten und Ripienisten im Sinn gehabt haben. Mit anderen Worten: Auch in vermeintlich reinen Chorsätzen wurden nach damaliger Praxis einzelne Partien (z.B. Fugensexpositionen) nur solistisch besetzt. Wie Andrew Parrott macht auch Gardiner hiermit Ernst. Vertraute Klangeindrücke müssen da aufgegeben werden, wenn nun etwa im „Et resurrexit“ der Solo-Baß zu den Worten „et iterum venturus est“ seine ausschweifende-krause Koloraturkette mit dem Chor souverän bewältigte Koloraturkette macht gerade hier, wie wir aus zahlreichen Aufnahmen wissen, nicht wenig (legitimen) Effekt. Und auch beim Kyrie stellt sich natürlich die Frage, ob dieser Satz letztlich etwas gewinnt, wenn hier fast nahtlos solistisch und chorisches besetzte Partien ineinander übergehen. Rein solistisch hat Gardiner in seiner Aufnahme das „Crucifixus“ besetzt, dagegen schien es ihm (anders als Andrew Parrott) beim Sanctus zu Recht keinen triftigen Grund für eine solche Besetzung zu geben. Mit der alternierenden Verwendung von Chor und Solisten (am überzeugendsten vielleicht beim „Crescendo“-Aufbau des „Et in terra pax“) suchte Gardiner ein Stück vermeintlicher historischer Authentizität zu gewinnen. Andererseits benutzt er für die solistischen und choralischen Alt-Partien die aus der kirchenmusikalischen Praxis im damaligen Leipzig unbekannten Countertenor. Denkt man daran, daß es in Parrotts Aufnahme dem Tölzer Knaben-Alt beim besten Willen noch

nicht möglich war, im Agnus Dei die tiefen Töne ausreichend abzustützen (Bach selbst konnte offensichtlich bei der seinerzeit später erfolgten Mutation älterer Sängerknaben einsetzen), ist nichts dagegen einzuwenden, wenn Gardiner auch hier auf einen Countertenor zurückgreift; zumal dann nicht, wenn ihm mit Michael Chance ein Countertenor zur Verfügung steht, dessen Gesang fast durchweg ebenmäßig und verhalten verströmt und so gar nichts von jener Affektiertheit spüren läßt, die einem in manchen Fällen den Einsatz eines Countertenors verleidet.

Wie bei Gardiners neue Maßstäbe setzenden Händel-Aufnahmen könnte auch hier eine Eloge auf die Qualitäten des Monteverdi Choir und der English Baroque Soloists angestimmt werden. In seiner Virtuosität, seiner federnden Elastizität einfach unwiderföhlend – um nur ein Beispiel herauszugreifen – das „Cum sancto spiritu“. Fast von selbst ergibt sich bei der kleinen Chorbsetzung (maximal 30 Sängern und Sänger) eine Balance zwischen Vokalisten und Instrumentalisten, von der in herkömmlichen Aufnahmen nur geträumt werden konnte. Ein Pluspunkt ist sicher auch die konsequente Einbindung der Solisten in das Ensemble, die Absage an jeden Star-Sängerkult. Trotzdem bleibt, anders als bei Gardiners Händel-Aufnahmen, letztlich ein Rest. Mancher Chorsatz wirkt einfach zu leichtgewichtig, manche Arie klingt zu sehr nach galantem Stil. Schon alleine die fast durchwegs raschen Tempi scheinen für Gardiners Auffassung symptomatisch. Ein Vergleich etwa mit Rillings Aufnahme ergibt bei fast jedem Chor und jeder Arie erstaunliche Zeitdifferenzen. Dieser Versuch einer neuen Annäherung an Bachs h-Moll-Messe dürfte nicht überall auf volle Gegenliebe stoßen. *Hans Christoph Wörbs*

Durufles Musik kann
den Hörer süchtig machen.

DURUFLE, Requiem op. 9, Quatre Motets sur des thèmes grégoriens pour chœur a capella; Teresa Berganza (Mezzosopran), José van Dam (Bariton), Ensemble vocal Audite nova de Paris, Jean Sourisse, Orchestre Colonne, Michel Corboz;

RCA/Erato Z1 30979 DT (1 S 30) Digital
CD 88132

Aufnahmetermin: 1984, 1985
Klangbild: (LP) Offen, reichhaltig, mit authentischem Kirchenklang.
Fertigung: Ohne Mängel.

Es sieht fast so aus, als sei nun für den französischen Komponisten Maurice Durufle (Jahrgang 1902) die große Stunde gekommen. Erst seit Anfang der siebziger Jahre taucht sein Name im Schallplattenkatalog auf. Und nun gibt es – nach den CBS- und EMI-Aufnahmen – bereits die dritte Einspielung des 1947 entstandenen „Requiem“. Die späte Entdeckung kommt nicht von ungefähr. Durufles Musik besitzt in ihrer Gefühlsbe-tontheit, in ihrer lockeren, unpathetischen Art viele Eigenheiten, die dem Klangbedürfnis der Gegenwart sehr entgegenkommen. Ein belebendes Aroma geht von diesen Kompositionen aus; daß sich manches daran ein wenig der Unterhaltungsmusik nähert, ist nicht von Nachteil, denn in keinem Moment gibt sich der Komponist leicht oder billig. Auf der Grundlage des gregorianischen Choralbats hat er Klangmixturen auf, die von mildem, eigentlich schimmerndem

Wohlklang sind. Ähnliche Verwicklungen von liturgischen Elementen mit Stilmitteln der Moderne haben auch Leonard Bernstein und andere Musiker unternommen, doch kaum einem ist das Kunststück so phantasievoll und farbenreich gelungen wie Durufle. Sein „Requiem“ ist sicherlich die charmanteste Totenmesse, die jemals geschrieben wurde. Diese Aufnahme, die in den Pariser Kirchen „de la Trinité“ und „Notre Dame du Liban“ entstanden ist, fasziniert durch den geradezu unwirklichen reinen Ton der Chor- und Solostimmen sowie der Instrumente. In den a-cappella-Chören vermeint man wahrhaftig eine „missa celestis“ zu vernehmen.

Clemens Höslinger

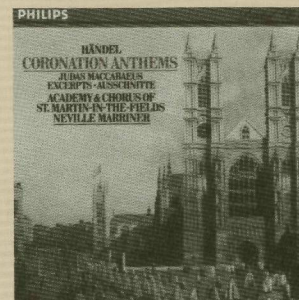
Faurés Wiegenlied des Todes.

FAURÉ, Requiem op. 48, Cantique de Jean Racine op. 11; Barbara Hendricks (Sopran), José van Dam (Bariton), Arlette Amiel (Orgel), Orfeon Donostiarra, Antxon Avestarran, Orchestre du Capitole de Toulouse, Michel Plasson;
EMI 27 0168 1 (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1984
Klangbild: Transparent, ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Vieles an diesem Werk Gabriel Faurés mag anachronistisch, seltsam oder – im klerikalen Bereich – sogar unzutreffend erscheinen. Das im Jahre 1900 in seiner endgültigen Fassung für Sinfonieorchester niedergeschriebene Requiem hat beim Sanctus ein Hosanna, verwendet anstelle des Dies irae ein Pie Jesu, der Schluß des Agnus Dei kehrt musikalisch zum Anfang der Totenmesse, zum Kyrie zurück. Fauré, gegenüber Debussy ein Vertreter der klassischen Richtung der Nachromantik, hält an der Tonalität fest und hat sich einen eigenen, spezifisch religiösen Stil geschaffen, der ohne sintonische Mittel, ohne ariose Führung und kontrapunktische Dichte dem Wohlklang huldigt und „plumpe Effekte“ ablehnt. Doch schafft er mit seiner Vertonung des Requiems ein Gegengewicht ge-

genüber den überlieferten klerikalen Texten: Seine Totenmesse ist ein Wiegenlied, das den Tod als Pforte zum Paradies preist. Die Entwicklung von dem 1865 als Opus 11 komponierten Hymnus aus dem römisch-katholischen Brevier, dem „Cantique de Jean Racine“ für vier gemischte Stimmen und Harmonium – auf dieser Schallplatte von gemischtem Chor mit Orgel wiedergegeben –, zum Requiem ist gering. Michel Plasson musiziert mit dem Orchestre du Capitole de Toulouse Faurés Botschaft von einer anderen, besseren Welt gefühlvoll, aber auch mitreißend und schwungvoll; er erweist sich mit dem homogenen Chor Orfeon Donostiarra, der brillanten Barbara Hendricks und dem durch José van Dam geschaffenen baritonalen Fundament als ein Sachwalter dieser dezent-hymnischen Klangkunst.

Peter P. Pacht



Klanggewalt als archetypisches
Symbol für Macht.

HANDEL, Coronation Anthems, Ausschnitte aus Judas Maccabäus; Joan Rodgers (Sopran), Catherine Denley (Alt), Anthony Rolfe Johnson (Tenor), Robert Dean (Baß), Academy and Chorus of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner;
Philips CD 412 733-2 (WD: 42'53'')
LP 412 733-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1984
Klangbild: (CD) Sehr gute Dynamik, natürlich, transparent.
Fertigung: Tadellos.

Vergleichseinspielungen: Menuhin (EMI 037-102 057-1), Pinnock (DG 2534 005).

Händels „Coronation Anthems“ sind „Geleichenheitsmusik“, Werke für einen offiziellen Anlaß des Hofzeremoniells, nämlich für die Krönung Georgs II. am 11. Oktober 1727. Aber sie sind doch auch mehr, denn sie begründeten eine nationale englische Musik: Bis auf den heutigen Tag werden sie zur Krönung englischer Könige aufgeführt. Bei der Uraufführung wirkte

eine für damalige Verhältnisse große Zahl von Musikern mit: 160 Instrumentalisten und 47 Sänger. In diesem Werk zeigt sich der „moderne“ Händel, wie er im 19. Jahrhundert entdeckt wurde, ein Händel, der Musik für ein Massenpublikum komponierte. Die „Coronation Anthems“ sind auf monumentale Wirkung hin angelegt; der Chor singt den Text zumeist blockhaft, homophon; zueinander kontrastierende Klangblöcke werden einander gegenübergestellt.

Neville Marriner wird in seiner Einspielung diesem Charakter der „Coronation Anthems“ voll gerecht, ohne dabei zu überzeichnen oder musikalische Details zu vernachlässigen. Trompete und Pausen werden nicht nur zur Entfaltung instrumentaler Klangpracht eingesetzt, sondern auch zur Verdeutlichung der musikalischen Struktur: Paukenschläge als rhythmische Impulse, die Trompete zur Heraushebung melodischer Konturen. Zum fesselnden Erlebnis wird diese Einspielung vor allem durch den Chor. Singt er am Anfang „Zadok the Priest“, so erscheinen diese Worte wie ein Monolith. Durch die Klanggewalt wird Sprache in eine übermenschliche Dimension erhoben. Hier wird mehr deutlich als der repräsentative Glanz des Hofzeremoniells, vielmehr wird es gezeigt als

Neu! **CD-COMBI-Box** **20 Compact Discs**

FÜR
FOR
POUR
VOOR

Kann durch einfaches Zusammenstecken nach der Seite, nach oben und nach unten zu einer dekorativen Gruppe erweitert werden. Zum Aufstellen wie auch zum Befestigen an der Wand geeignet.

4x2 Bi-Box 723	20x1 COMBI Box 724	4x2 Bi-Box 723	20x1 COMBI Box 724	4x2 Bi-Box 723	20x1 COMBI Box 724	4x2 Bi-Box 723	20x1 COMBI Box 724
8x1 Bi-Box 723		8x1 Bi-Box 723		8x1 Bi-Box 723		8x1 Bi-Box 723	

Beliebig kombinierbar mit der
4 Bi-Box Nr. 723

Plattotfix
PRODUCT

Wittner

Rudolf Wittner GmbH & Co.
Postfach 1360 · D-7972 Isny

Bezugsquellen-Nachweis durch den Hersteller: