

FONO-KRITIK

Spielweise“ charakterisiert, auch ist, so mechanisch ein durchlaufender Bewegungsstrom von manchen oft abgespielt wird, so willkürlich wirkt doch in vielem Rübsams Innehalten und Zögern. Es führt insgesamt auch zu größerer Bedächtigkeit in den Zeitmaßen. Daß das alles überlegt ist, bis hin zum Eindruck kühler Kalkulation, daran ist nicht zu zweifeln; aber dem Hörer teilt sich zu wenig die musikalische Logik solchen Überagierens mit.

Wieder sind freie und choralgebundene Werke gemischt; eine erfreuliche, das Kirchenjahr berücksichtigende Bündelung findet sich auf der ersten Seite von Folge 6: Fünf Choralbearbeitungen aus dem Weihnachtskreis sind dort mit zwei G-Dur-Präludien (BuxWV 147 und 162), dem a-Moll-Werk BuxWV 152 und der Canzona G-Dur (BuxWV 175) vereint. Bemerkenswert ist auf der zweiten Seite die Verbindung von „Contrapunctus und Klagelied“ in der strengen vierstrophigen Bearbeitung „Mit Fried und Freud“ fahr ich dahin“ BuxWV 75 und in dem Trauergesang „Muß der Tod denn auch entbinden“ BuxWV 76 zum Begräbnis von Buxtehudes Vater, beides nicht zwingend Orgelwerke, auch oft nicht zusammen gespielt, aber in dieser Interpretation nicht nur möglich, sondern überzeugend.

Nach der Colmarer St.-Martins-Orgel (Folge 1 und 3) und der Orgel im schweizerischen Zuzach (Folge 2 und 4) wählte Rübsam wieder zwei Werke des Schweizer Orgelbauers Metzler (den auch Lionel Rogg schätzt), und zwar die Orgeln der katholischen Stadtkirche in Frauenfeld (5) und der Jesuitenkirche in Luzern (6). Das lohnt sich sowohl des klaren Werkaufbaus mit leuchtenden Klangspitzen als auch der schönen Zungenstimmen wegen. Die Registrierungen leuchten nicht immer ein, etwa in der Choralfantasie „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ (BuxWV 196, Folge 5). Verwirrung stiften die Angaben zur vierstrophigen Bearbeitung des Chorals „Nimm von uns, Herr“. Im Taschentext zu Folge 6 wird das Werk korrekt als BuxWV 207 zitiert, auch auf die vermutlich nicht als geschlossene Partita gedachte Entstehung (Rogg zum Beispiel spielt nur die 4. Strophe) hingewiesen. Aber in der Abfolge der Stücke auf dem Cover erscheint es als „Vater unser im Himmelreich“ (was der Melodie entspricht) ohne Werkverzeichnisnummer, auf dem Plattenetikett gar als „Vater unser im Himmelreich“ BuxWV 219, das Rübsam bereits in Folge 3 eingespielt hat.

Herbert Glossner



Musik an zwei Orgeln in technisch-musikalischer Einheit.

MUSIK AN ZWEI ORGELN: Werke von KREBS, PEETERS, SCHROEDER; Hanni Widmer und Bruno Eberhard an den Orgeln der St. Ursen-Kathedrale zu Solothurn; Pan Zürich 130065 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 19./20. 7. 82

Klangbild: Gute Verschmelzung bei gleichzeitig guter Durchhörbarkeit.

Fertigung: Abgesehen von einer Vertauschung der Etiketten gut.

Das Spiel auf zwei Orgeln hat in den letzten Jahren zunehmend Freunde gefunden. Voraussetzung für einen künstlerischen Genuß ist die vollkommene Einheit der Interpreten in technischer, künstlerischer und menschlicher Beziehung. Das ist hier der Fall, denn die beiden



Interpreten arbeiten bereits zehn Jahre miteinander. Ein weiteres Problem ist die Aufnahmetechnik, denn meist hat man eine größere Haupt- und eine kleinere Chororgel zur Verfügung (hier die größere von Kuhn, Männedorf mit IV/56, die dunklere Chororgel von der altherühmten Schweizer Firma Bossard mit I/12 Registern). Für den Hörer der Platte soll aber ein nahezu einheitliches und doch differenziertes Klangbild entstehen, was hier in hohem Maße gelungen ist. Die eine Seite (die Etiketten waren bei meinem Belegexemplar vertauscht) bringt das Konzert a-Moll von J. L. Krebs. Der erste Satz, zunächst etwas wenig spritzig gespielt, wird erst gegen Ende lebhafter. Das Affettuoso, beginnend mit einer Zungenstimme der Hauptorgel, gewinnt durch das Gegeneinander der beiden Orgeln in Achtelbewegung eine Form, die auch dem Schlußsatz zugute kommt. Daß Bach seinen Krebs als besonders begabten Schüler vorzog, wird auch hier wieder verständlich. Die zweite Seite bringt zwei Zeitgenossen fast gleichen Alters, den Belgier Flor Peeters und den Deutschen Hermann Schroeder. Das dreisätzige Concertino von Peeters nutzt das Wechselspiel optimal aus, bringt im langsamen Satz eine auch harmonisch reizvolle Stimmung mit einer Zungenstimme als Melodie, im dritten Satz einen fugierten Mittelteil, der stets überschaubar bleibt und in einer beschleunigten Stretta seinen Abschluß findet. – Das Duplum von Schroeder, ebenfalls dreiteilig, sehr akzentuiert, in lebendigem Wechselspiel, ist moderner und schwieriger als Peeters, bleibt dennoch verständlich. Besonders das Larghetto schöpft die klanglichen und rhythmischen Möglichkeiten reich aus. Das Vivace bringt zudem Lebendigkeit durch den Wechsel von Triolen und Sechszehnteln und hält so die Aufmerksamkeit des Hörers stets wach. – Im ganzen eine Einspielung von beachtlichem Wert mit fast aufregendem Abschluß.

Herbert Briefs



Pachelbel – scheinbar bekannt, aber bei Hurford delikater Hörspaß mit Tiefgang.

PACHELBEL, Freie und choralgebundene Werke in Auswahl; Peter Hurford (Orgel); Decca 6.429 34 AZ (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: August 1982
Klangbild: Natürliche, manchmal etwas trockene Räumlichkeit.

Fertigung: Außengeräusche, sonst einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Albert Bolliger (MXT 5002/4).

Der britische Organist Peter Hurford, der bei Decca das gesamte Orgelwerk Johann Sebastian Bachs einspielt, hat einen Abstecker zu Johann Pachelbel gemacht, zu einem der großen süddeutschen Meister der vorbachschen Generation. Und er läßt beides hören: Das Vorausgreifen des Nürnbergers in spielerisch-bewegten und kontrapunktischen Formen auf das, wodurch Bach eine Epoche beschloß, und das Eigene, aber Bescheidenere einer regionalen Satz- und Klang-Tradition.

Hurfords Registerwahl auf der Orgel der Knox Grammar School Chapel (1965) im australischen Sidney läßt Orgelchoräle wie „Der Tag, der ist so freudereich“ (mit Cymbelstern zum Schluß!) oder „Vom Himmel hoch“, auch das strengere „Wenn wir in höchsten Nöten sein“, in hellen Farben blühen, ebenso die „Aria Sebalina“, das sechste Stück des „Hexachordum Apollinis“ (das mit Bolligers Riepp-Klängen in Ottobeuren durchaus konkurrieren kann!), die Toccata e-Moll und c-Moll oder die Ciacona f-Moll. Den schlichteren Arbeiten der g-Moll-Fantasia, der Fugen d-Moll und D-Dur, die auch in der Registrierung nicht so eindrucksvoll geraten, setzt er die vier delikate gearbeiteten und zum Klingen gebrachten Magnificat-Fugen „sexti toni“ und ein Magnificat „quarti toni“ entgegen. – „Der Tag, der ist so freudereich“ und wohl auch einige Magnificat-Fugen sind derzeit sonst nicht im Handel, aber auch abgesehen davon ist Hurfords Pachelbel ein lohnender Hörspaß mit Tiefgang.

Herbert Glossner

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

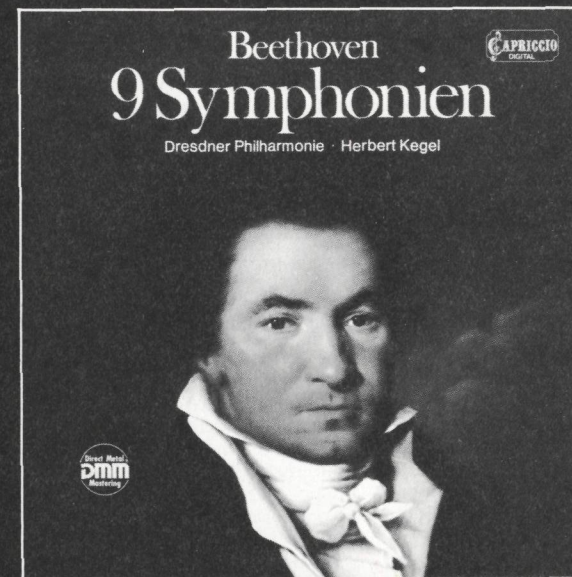
Vokalwerke



Unbekanntes, musikgeschichtlich höchst interessantes Werk in schwungvoller, aber fragmentarischer Ersteinspielung.

CHERUBINI, Messe Nr. 1 F-Dur Cäcilienmesse; Ingrid Kremling (Sopran), Christoph Pregardien (Tenor), Eduard Wollitz (Baß), Chor der Dreifaltigkeitskirche Wiesbaden, Mitglieder der Orchester in Mainz und Wiesbaden, Gabriele Bamberger; Opus 70 13 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1983, Live-Mitschnitt
Klangbild: Sehr hallig, Solisten sehr präsent.
Fertigung: Grundgeräusche, Raumgeräusche.

Nach 1805 machte Cherubini (1760–1842) eine schwere psychische Krise durch. 1808 verschlug es ihn auf das Schloß der Fürsten von Chimay (Belgien), wo man ihn bat, für das bevorstehende Cäcilien-Fest eine Messe für die kleinen örtlichen Musikkkräfte zu schreiben. Cherubini wurde nicht fertig, führte Kyrie und Gloria aber 1809 auf und komponierte später die noch fehlenden Sätze. Das Manuskript befindet sich in der Bibliothek des Pariser Conservatoires. Die Partitur wurde

Beethoven
9 Symphonien

Der komplette Zyklus zum erstenmal digital:

8LP - Präsentbox mit Textheft
CD 95 040/1-8 Digital/DMM
8MC - Präsentbox mit Textheft
CCD 95 040/1-8 Digital CrO₂ (Chrom Dioxid)

Alison Hargan · Ute Walther
Eberhard Büchner · Kolos Kováts
Rundfunkchor Berlin · Rundfunkchor Leipzig

Dresdner Philharmonie
Herbert Kegel

„...Ludwig Beethovens neun Symphonien in einer von allen interpretarischen Zutat, ja Verzeichnung freier Form...tatsächlich ein Novum

(Beethoven-Archiv Bonn)



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Best. Nr.
10 001-10 006/7

CAPRICCIO

FONO-KRITIK

in Paris gedruckt, aber ohne das Credo. In einem später bei Peters in Leipzig erschienenen Klavierauszug ist auch dieses enthalten.

Gabriele Bamberger fiel dieser Auszug in die Hände; sie fand zudem einen in München überlieferten Partiturdruk. Allerdings waren ihr die Pariser Autographen nicht zugänglich. So führte sie die Messe in Wiesbaden ohne das Credo auf, und in dieser Fassung wird uns das Werk zum ersten Mal (als Mitschnitt) auf Schallplatte vorgestellt. Der Hülltext weiß von diesen Umständen nur rudimentär zu berichten und verschweigt, daß das Credo fehlt. Das im Vokalsatz dreistimmig gearbeitete Werk dürfte ursprünglich nur für Solisten gedacht gewesen sein. In der gedruckten Partitur wird zwischen Soli und Chor unterschieden; beide singen aber niemals zusammen. Auch die Bläserbesetzung (neben Streichern und Orgel) ist ungewöhnlich: eine Flöte, je zwei Klarinetten, Hörner, Trompeten und Pauken. Zwei andere Merkmale aber geben dieser Messe eine Modellfunktion: Ihre vollständige Aufführung (mit Credo) dauert länger als jene der Missa solemnis von Beethoven; das Agnus Dei ist im Dona nobis pacem ungewöhnlich breit angelegt und wird von wie Signalen wirkenden Hornfiguren eröffnet. In den orchestralen Zwischenspielen des Dona nobis pacem werden große Crescendi entfaltet, auf die die Sänger sehr ausdrucksvoll antworten. Diese Gestaltung und der Umfang der Messe lassen daher durchaus den in fremdsprachlicher Literatur wiederholt geäußerten Schluß zu, das Werk habe in den genannten Aspekten für Beethovens Missa solemnis als Modell gedient, was historisch wie psychologisch ja auch durchaus möglich ist. In zehnjähriger Arbeit hat sich Gabriele Bamberger in ihrer Kirche einen Aufführungsapparat herangebildet, der sich hören lassen kann, zumal die Dirigentin sehr differenziert und mit großem rhythmischen „Drive“ zu musizieren versteht. Ihre Bemühungen werden leider oft durch den sekundenlangen Nachhall und den sehr unterschiedlichen Frequenzgang des Kirchenraumes (Schlußakkord des Agnus) verstellt und überdeckt. Die Solisten entledigen sich ihrer gar nicht einfachen Aufgaben mit Brillanz. *Klaus Blum*

„Weiches“ Requiem.

MOZART, Requiem KV 626; Margaret Price (Sopran), Trudeliese Schmidt (Mezzosopran), Francisco Araiza (Tenor), Theo Adam (Baß), Rundfunkchor Leipzig, Staatskapelle Dresden, Peter Schreier;

Philips 65 14 320 (1 S 30) Digital

Klangbild: Etwas blaß, Vokalstimmen kommen gut heraus.

Fertigung: Einwandfrei.

Wie schon bei der h-Moll-Messe scheint den Dirigenten Peter Schreier eher die vokale Komponente der Werke, die er interpretiert, zu interessieren. Und so ist dieser Aspekt auch der erfreulichste und überzeugendste der Aufnahme. Schreier hat durchwegs gute und erfahrene Oratoriensänger gewonnen (Theo Adam ist bei „Tuba mirum“ etwas schwach in der Tiefe, was aber auch durch die sanfte Aussteuerung so scheinen mag). Hervorragend hält sich der Leipziger Rundfunkchor, auf dem das Hauptaugenmerk bei der Aufnahme liegt, wogegen das Orchester generell eher beiseite geschoben ist.

Der Chor vermag ebenso weich und gedämpft zu gestalten (etwa den Schluß von Nr. 5 „Confutatis“) wie auch scharf und klar. Gelegenheit zu letzterem gibt es allerdings nicht oft, abgesehen von den ersten drei Sätzen bzw. dem analogen Schluß, dem expressiven Offertorium. Schreier schwankt zwischen dem Ausmusizieren klarer Kontrapunktik und den ins Romantische gezogenen Zwischentönen des Werkes. Ganz unklar bleiben so manche Orchesterpassagen: Etwa der Baß in Nr. 4 „Recordare“ und die Streichereinwürfe beim „Benedictus“ (fortissimo!). Der deutlich als synkopierter Kontrapunkt gesetzte Part der Bassethörner gleich zu Beginn des Introitus wird reduziert auf die obere Stimme als tragender; dies ist ein Beispiel für eine willkürlich erscheinende Leugnung des kompositorischen Gesamtgefüges. Dennoch ergibt das Ganze, besonders aufgrund der guten Leistungen der Sänger, das abgerundete Bild eines in den Farben dunkel gehaltenen Werkes, das mit großem Ernst und Fleiß interpretiert wird. Gerade zu dem so bewußt ausgestalteten Vokalpart hätte man sich aber einen Orchesterteil gewünscht, der auch als kontrastierender Partner in Erscheinung getreten wäre.

Andreas Jaschinski

Edelsteine italienischen Unterhaltungsgesangs in herausragender Interpretation.

TOSTI, Ausgewählte Lieder; Carlo Bergonzi (Tenor), Orchestra da Camera di Roma, Edoardo Mueller;

Orfeo S 073831 A (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 14.–19.2. u. 18.–26.4.1983

Klangbild: Präsent, ausgewogen.

Fertigung: Ohne Mängel.

Tenöre (und andere Besitzer verheißungsvoller Stimmen), die schon nach wenigen Engagementen-Jahren ausgesungen wirken, sollten ihren Lehrern ein ironisches Geschenk machen: Carlo Bergonzis Aufnahmen ausgewählter Tosti-Lieder! Diese Einspielung beweist ja doch erneut: Wenn der klassische Belcanto eine Kunst (-fertigkeit) ist, dann hängt seine Beherrschung nicht vom (altersbedingten) Zustand des „Materials“ ab – im Gegenteil!

Carlo Bergonzi, einer der auch in Italien seltenen ganz großen Tenöre unserer Zeit, feiert am 13. Juni dieses Jahres seinen 60. Geburtstag. Seine Stimme aber ist sozusagen jung geblieben,



sitzt wie eh und je, spricht ohne jedes Sträuben an, erreicht mühelos und ungepreßt auch die höheren Lagen, gehorcht dem Gestaltungswillen in jeder Ausdrucksnuance. Bergonzi hat sogar den langen Atem noch für die mezza di voce und muß doch nie protzen mit diesem (und anderen) Virtuosen-Kunststückchen (oder auch -Tugenden). Sein Singen hat eine schöne, schlichte Selbstverständlichkeit und trifft insofern Tostis Volksliedton nachgerade ideal.

Das nenne ich vorbildliche Beherrschung des Metiers, einen bewunderungswürdigen Sieg der Kunst über das bloße Material. Bergonzis geschmeidiges Organ aalt sich sozusagen in den populären Melodien Francesco Paolo Tostis (1846–1916), der seinerseits, als Gesangslehrer am Hofe Margareta von Savoyens und später der Königlichen Familie in London, untrüglich sicher weiß, was er von einer gut geführten Stimme erwarten und was er von ihr fordern darf. Die zunächst eher zwischen durch komponierten Gesellschaftslieder, häufig genug wechselt mit neapolitanischen Schlagern, sind denn auch schnell beliebt und berühmt geworden bei allen Tenören dieser Erde – ob „Serenata“ oder „Mattinata“, welches Konzert hätten sie nicht als beifallsumtoste Zugaben beschlossen? Bergonzi nun weiß die quasi-natürliche Künstlichkeit ebenso zu nehmen wie den Kitsch dieser Lieder, ihre gefühlvollen Drücker, die Tosti freilich in melodischen Girlanden von spontan sich mitteilender Wirkung auffängt. Der Sänger scheint sich zu identifizieren mit dem eher schlichten Stimmungsgehalt der Wirkungs-„Nummern“, kostet ihn, ohne je süßlicher Sentimentalität zu verfallen, genüßlich aus und verweigert ihm auch seine uneitle Würde nicht – die Würde jenes Singenmüssens, Gesungenwerdenwollens, die Rossini und Verdi im 19. Jahrhundert so heißherzig gegen die „melopoeia“, die „philosophische Gesangkunst“ der Deutschen, verteidigt haben. *Dietrich Steinbeck*

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke

Wiederauflage einer Rarität.

MARTIN, Le vin herbé, Oratorium in drei Teilen (Gesamtaufnahme in französischer Sprache; Basia Retchitzka (Sopran), Nata Tuscher (Isot), Adrienne Comte (Brangäne), Helene Morath, M. L. de Montmollin, Vera Diakoff (Alt), Eric Tappy (Tristan), Oleg de Nyzankowskyi, Hans Jonelli (Tenor), Heinz Rehfuß (Marke), André Vessieres (Hoel), Derrik Olsen (Baß), Frank Martin (Klavier), Mitglieder des Stadtorchesters Winterthur, Victor Desazens; Jecklin-Disco 581/82 (2 S 30)

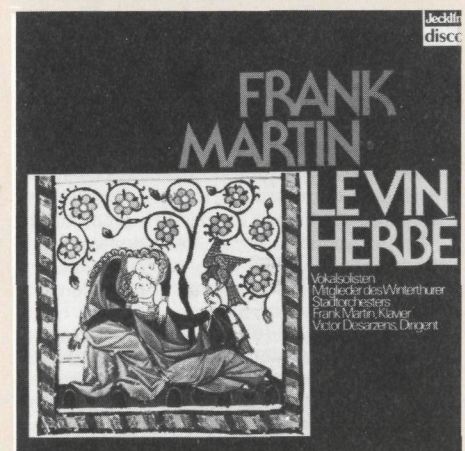
Aufnahmedatum: September 1961

Klangbild: Orchester etwas dicht, unverfärbt, nicht sehr räumlich, Singstimmen präsent.

Fertigung: Einwandfrei, zweisprachiger Textabdruck, wenig Werkinformation, keine Stoppzeiten.

Wenn Ernest Ansermet meinte, Frank Martin habe den Teufelskreis durchbrochen, in dem die Dodekaphonisten gefangen waren,

und habe wieder Anschluß gefunden an den natürlichen Verlauf der Musikgeschichte, so stieß er zwar bei jenen auf Widerspruch, die Martin reaktionäre, retrospektive Tendenzen vorhielten, traf aber nichtsdestoweniger ins Schwarze. Der berühmteste Schweizer Komponist dieses Jahrhunderts tat nichts anderes, als was seit etlichen Jahren auch die meisten „Avantgardisten“ des deutschen Raumes tun, nur entschloß er sich drei Jahrzehnte früher



dazu: den potentiellen Hörern den kleinen Finger zu reichen, sie nicht aus subventionsgenährter Überheblichkeit brüsk wegzustoßen. Offenbar wollte er schon damals nicht nur für eine den einschlägigen Festivals nachreisende Minderheit komponieren.

„Le vin herbé“, nach langer Zeit wieder auf Platte, legt solche Gedanken nahe, wiewohl das Stück sich alles andere denn anspruchslos an den Hörer wendet. Nach Martins eigenen Worten sei – auf „Vin herbé“ bezogen – das innerste Gefühl einziger und letzter Prüfstein des Kunstwerkes gewesen, nicht etwa der Gehorsam gegenüber technischen Gesetzmäßigkeiten. Deshalb spreche er hier eine ganz untraditionelle musikalische Sprache. Diese Behauptung erweist sich aus verschiedenen Blickwinkeln als standfest: auf die schon damals lange Tradition strenger Zwölftontechnik bezogen, mehr noch auf traditionelle Musik in konventionellem Sinn, doch auch auf tradierte Vorstellungen, die sich angesichts einer „Tristan“-Vertonung unwillkürlich konkretisieren. Alle diese „Normen“ erscheinen hier außer Kraft gesetzt. „Tristan“-Stimmungen allein mit dem Rechenstift zu finden, das ging ja wohl nicht, da brauchte es auch den Pinsel von gewissermaßen impressionistischem Strich. Martin begnügt sich mit einem flächigen Klangbild, ausgeklügelt und überwiegend herb, oft widerborstig in der inneren Struktur, zwölftönerisch im großen gesehen, aber doch nicht unfrei, im entscheidenden Moment von suggestiver Direktheit, auch melodische Floskeln hergebrachten Zuschnitts einbindend, die das Gefühl ansprechen. Eine übergeordnete Ästhetik ist diesem ungewöhnlichen Werk zweifellos zu eigen, es verdeutlicht Stimmungen und seelische Regungen recht plausibel, es hat Stil – auch den der Gattung Oratorium; es vermeidet opernhafte Vitalität und findet wohl deshalb nicht durchwegs zu jener bezwingenden Kraft, die dem ungeheuren Stoff an sich innewohnt.

Des Komponisten Mitwirkung auf dem des öfteren entschieden akzentuierenden Klavier läßt auf eine weitgehend authentische Wiedergabe schließen, wenngleich ein paarmal Verdacht auf

Präzisionsmängel des Orchesters aufkommt. Dem agilen Chor (offenbar von den Solisten gebildet) ist die Rolle des Erzählers und Kommentators zugeordnet. Bei Isolde darf man nicht an eine Wagner-Heroine denken, sie ist hier mit einem wendigen lyrischen Sopran solide und wohl auch zutreffend besetzt. Ebenso erfordert der Tristan-Part keine heldische Stimme, jedoch etwas mehr Kraft und eine kompaktere Höhe als Eric Tappy vor zwanzig Jahren aufbringen konnte. Durch seine kunstvolle Differenzierung und eindringliche Gestaltung, insbesondere als todkranker Tristan, beeindruckt der intelligente Tenor aber sehr. Die Sänger der Randpartien mag man in diesem Rahmen akzeptieren, in einer hochkarätig besetzten, exemplarischen Einspielung hätten sie mehrheitlich keinen Platz. *Hermann Schönegger*

Außerordentlicher Repertoirewert – künstlerisch hochrangig.

MUSSORGSKY, Sämtliche Lieder; Boris Christoff (Baß), Gerald Moore und Alexandre Labinsky (Klavier), Orchestre National de la Radiodiffusion Française, Georges Tzipine; EMI 1C 137 1731643 (4 M 30)

Aufnahmedatum: März 1955 – September 1957

Klangbild: Klarzeichnendes, unverfärbtes Mono-Klangbild.

Fertigung: Vereinzelt geringfügige Klirrneigung im Innenbereich, sonst einwandfrei; deutsche Texte abgedruckt, keine Stoppzeiten.

Wenn es auch zweifelhaft erscheint, ob in dieser Edition tatsächlich alle Mussorgsky-Lieder erfaßt sind, da noch etwa fünf weitere existieren sollen, so handelt es sich dabei doch um eine editorische Großtat von außerordentlichem Wert. Zum einen, weil etliche Pièces zugänglich gemacht werden, die im üblichen Konzertsaal- und Plattenangebot nie eine Chance erhielten, zum andern durch das hervorragende Niveau, das Boris Christoff durch sein starkes Engagement und seine Gestaltungskraft weitgehend erreicht.

Nach seinen eigenen Worten haben Liebe und Bewunderung für Mussorgsky den Juristen Christoff zum Sänger umsatteln lassen. Dieses Kompendium aus 63 Liedern herzustellen, war ihm deshalb eine besondere Herzensangelegenheit. Seine auch durch wissenschaftliche Untersuchungen geförderte, wohl von keinem seiner Konkurrenten im selben Maße erreichte enge



Beziehung zur Materie bewog ihn zu zwei grundsätzlichen Entscheidungen: Die Lieder wurden streng chronologisch gereiht, um die Entwicklung des Komponisten verfolgen zu können, wobei allerdings die nicht in einem Zug geschriebenen Zyklen „Lieder und Tänze des Todes“ und „Kinderstube“ auseinandergerissen wurden, was ich als Nachteil empfinde. Außerdem entschloß sich der Künstler, das „Flohlied“ sowie die „Lieder und Tänze des Todes“ mit Orchesterbegleitung aufzunehmen, weil Mussorgsky eine Orchestrierung beabsichtigt hatte. Dagegen mag man weniger einwenden, um so mehr, als Christoff gerade diese Stücke grandios interpretiert.

Diese Kunst der Interpretation erwächst aus einer starken künstlerischen Gesamtpersönlichkeit, in die eine enorme Spannweite und Wandelbarkeit des Ausdrucks, Musikalität und plastische Diktion ebenso integriert erscheinen wie ein faszinierendes, charaktervolles Timbre, das in einer Vielzahl von dynamischen und farblichen Schattierungen modifiziert wird. Das geht bis zum schlanken, gedeckten Falsett und zum substanzreduzierten Diskant der imitierten Kinderstimme in dem entzückenden Zyklus, den man sonst zu Recht nur von Frauen gesungen hört. In dieser „Kinderstube“ überdreht Boris Christoff, da ließ ihn Liebe das rechte Maß auch herkömmlicher Seriosität verlieren. Nehmt aber alles nur in allem: Eine großartige, von Kompetenz und künstlerischem Vermögen getragene Interpretation, eine ganz wichtige Lied-Edition. Seien wir froh, daß sie nach langen Jahren wieder greifbar ist.

Hermann Schönegger

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik

Eine Neuentdeckung.

GEISTLICHE MUSIK AUS STIFT HEILIGENKREUZ: MAZAK, Jesu summa benignitas, Ein kleines Kindelein ist uns heut' geboren, Gegrüßt seist du, o Jesulein, Magnificat anima mea Dominum, Christo cantemus principi, Laudate Dominum de coelis, Sancta Maria, ora pro nobis, Ave Maria gratia plena, Surrexit Christus hodie (IV), Regina coeli laetare, alleluia, Surrexit Christus hodie (V); Niederaltaicher Scholaren, Konrad Ruhland;

RCA RL 70132 DX (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Juni 1983

Klangbild: Natürlich, guter Raumklang.

Fertigung: Hervorragend.

Das 17. Jahrhundert bietet sowohl der Musikwissenschaft als auch der musikalischen Praxis noch viele Entdeckungsmöglichkeiten. Abgesehen von Heinrich Schütz und Claudio Monteverdi ist auf der Schallplatte noch ziemlich wenig Musik dieser Zeit dokumentiert. Umso verdienstvoller erscheint die Einspielung von Werken Albrecht Mazaks (1609–1661) durch die Niederaltaicher Scholaren. Mazak lebte als grauer Philosoph und Pater im Kloster Heiligenkreuz, wo er 18 Jahre lang „cantor chori“