

hängt. Allerdings wird im venezianischen Orgelbau häufig eine größere Mensur für die Prinzipale gewählt, weshalb sie durchwegs voller klingen. Dieses Klangbild ist auch kennzeichnend für die beiden Instrumente von San Marco und San Zaccaria. Die Orgel von San Marco, bestehend aus einem „Positivo Espressivo“ und der „Grande Organo“, umfaßt (mit Pedal) 39 klingende Register bei geteilten Manualen (Baß/Diskant), mechanischer Spiel- und elektrischer Registertraktur. Sie wurde 1766 von Gaetano Callido erbaut, 1893 erweitert und 1972 erneuert. 16 Register der „Grande Organo“ und das Pedal stammen noch aus dem Bestand der alten Orgel und sichern ein Minimum des älteren Klangbildes. Das Instrument in San Zaccaria hat 19 Register in einem geteilten Manual mit kurzer Unteroktave und angehängtem Pedal und wurde ebenfalls von Gaetano Callido, 1790, gebaut.

In völligem Gegensatz zu diesen Instrumenten steht das romantische Klangbild der Orgel in San Maria del Rosario (Gesuati). Mit ihren 31 Registern (allerdings auch bei geteilten Manualen und angehängtem Pedal: Erbe der italienischen Tradition) breitet sich das kräftige, farbbetonte Timbre eigenartiger Zungen-Mischungen aus. Was im traditionellen italienischen Orgelbau spät mit den „Registri da concerto“ in die hellen Prinzipal-Klangbilder eindringt, hat hier einen Reifezustand zwischen „Noch nicht“ (wenn man an die gleichzeitige französische Orgel denkt) und „Nicht mehr“ erreicht, dessen Wertung Geschmacksache ist. Im zungengesättigten Pleno machen sich gelegentlich etwas topfige Ki-noorgel-Bässe bemerkbar, und manche Farben erregen Aufmerksamkeit als Fehlfarben. Allerdings kann sich in den Sonaten von Luchesi (1741–1801) und der Sinfonia von Grazioli (1770–1834) die virtuose Spielkunst des San-Marco-Organisten Roberto Micconi glänzend entfalten.

Klaus P. Richter

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

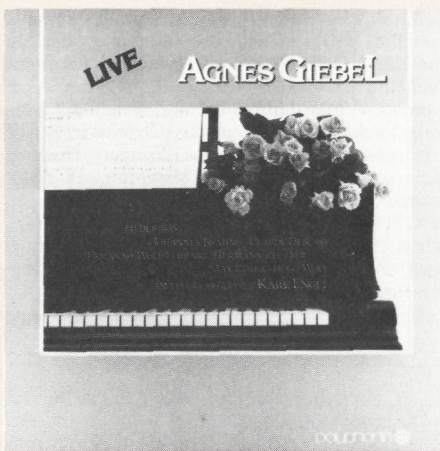
Vokalwerke



Interessantes Liedprogramm einer hochseriösen Interpretin.

BRAHMS, Fünf Lieder, DEBUSSY, Trois ariettes oubliées, WOLF-FERRARI, Quattro rispetti op. 11, WOLF, Lieder der Mignon, REUTER, Lieder op. 60, REGER, Aus der Kinderwelt op. 76; Agnes Giebel (Sopran), Karl Engel (Klavier); Polyphonia POL 63003 (1 S 30) Digital
Vertrieb: Schwann, Düsseldorf
Aufnahmedatum: 3.5.1968
Klangbild: Unverfärbt, doch nicht ganz auf der technischen Höhe von 1968; minimale Klirrneigung bei Forte-Höhen.
Fertigung: Einwandfrei; keine Textbeigabe, keine Stoppzeiten.

Seltsam genug: Obwohl Liederabende Agnes Giebels Sternstunden bereiten konnten, ist eine Liedplatte dieser ungemein disziplinierten Künstlerin als Rarität einzustufen. Schön also, daß es diesen Mitschnitt gibt. Um so bedauerli-



cher ist die Gedankenlosigkeit (Sparsamkeit?) der Editoren, auf eine Textbeigabe zu verzichten. Wenn auch Brahms- und Wolf-Texte dem Hörer leicht zugänglich sein mögen, bei Debussy und Wolf-Ferrari sieht das doch anders aus. Und gerade deren fremdsprachige Gesänge bedürften zum vollen Verständnis einer solchen Hilfe. Um gleich bei Debussy zu bleiben: Der Genuß dieser aparten Arien setzt schon mit den vorbereitenden Klavierakkorden ein, da Karl Engel diese tastenden, gebrochenen Klänge mit Delikatesse intoniert, auch späterhin sensibel feinste Abstufungen zu modellieren versteht. Er ist nicht nur hier eines Sinnes mit Agnes Giebel, die ihren lockeren, hellen Sopran sehr ausgeglichen und mit nuancierter Dynamik einsetzt und den Hauch von Melancholie, der diesen Piecen eigen ist, unaufdringlich verdeutlicht.

In den Liebesliedern Wolf-Ferraris geht die Sängerin stimmlich voll aus sich heraus, bietet Temperament auf, läßt Charme erkennen. Das Bemühen um akzentuierten italienischen Duktus will mir allerdings ein wenig aufgesetzt erscheinen. Technische Perfektion und Ausgeglichenheit der Register sind Basis für eine stimmungsvolle Wiedergabe der Mignon-Lieder (Wolf), die Brahms-Stücke werden mit Sorgfalt textbezogen phrasiert. Daß auch Reutter und Reger Berücksichtigung fanden, macht das Programm noch interessanter. Daß Agnes Giebel im Zyklus „Aus der Kinderwelt“ ohne neckische Aufdringlichkeit auskommt, unterstreicht ihre sprichwörtliche Seriosität. Hermann Schönegger



Die Vielfalt der Brahmschen Chorwerke wurde fast nur im Programm verwirklicht.

BRAHMS, Drei Gesänge op. 42, Sieben Lieder op. 62 (Nr. 1, 2, 5, 7), Lieder und Romanzen op. 93a (Nr. 3, 5), Fünf Gesänge op. 104 (Nr. 1, 2, 5); Berliner Vokalensemble, Bernd Stegmann; Marus 308 330 (1 S 30) Digital
Vertrieb: EMI-ASD, Köln
Aufnahmedatum: 7./8. Mai 1983
Klangbild: Ziemlich undeutlich und fern.
Fertigung: Gelegentliches Knacken.
Vergleichseinspielung: Stockholmer Kammerchor/Eric Ericson (Teldec 6.42962).

Die Platte mit weltlichen a-cappella-Chorsätzen von Brahms wurde noch im Jubiläums-Jahr (1983) produziert, erscheint aber erst jetzt

als „Nachklang“ der damaligen Plattenschwemme. Die Programmzusammenstellung wirkt ziemlich bunt: das Berliner Vokalensemble bietet die „Drei Gesänge“ op. 42 vollständig und einige Sätze aus weiteren drei Chorzyklen von Brahms. „Der Möglichkeit eines Überblickes wurde hier der Vorzug gegenüber der Vollständigkeit einzelner Opuszahlen gegeben“ – so die Erklärung des Covertextes. Die Idee ist akzeptabel, das Ergebnis erscheint allerdings ein wenig mager: jede Seite enthält knapp 20 Minuten Musik, der letzte Satz der „Sieben Lieder“ op. 62 („Vergangen ist mir Glück und Heil“) geriet – musikalisch ziemlich unlogisch – wahrscheinlich deswegen an den Anfang der B-Seite, weil das aufgenommene Material für diese Seite sonst nicht genügt hätte.

Das Berliner Vokalensemble singt gepflegt; die Melodiebögen werden elegant nachgezeichnet („Vineta“ op. 42/2), die Charaktere gut getroffen („Von alten Liebesliedern“ op. 62/2). Der Chorgesang wirkt angenehm homogen, auch wenn er den substanzvollen Klang des Stockholmer Kammerchores nicht erreichen kann. Besonders gefallen die weichen Männerstimmen, von denen die Aufnahmetechnik zu wenig hören läßt. Neben den sonoren Altstimmen klingen die Soprane ziemlich dünn, teilweise sogar belegt, bei dem hohen a“ in „Vineta“ scheitern sie fast. Das Ensemble intoniert sauber, mit Ausnahme des „All meine Herzgedanken“ (op. 62/5), welches fast einen halben Ton tiefer endet.

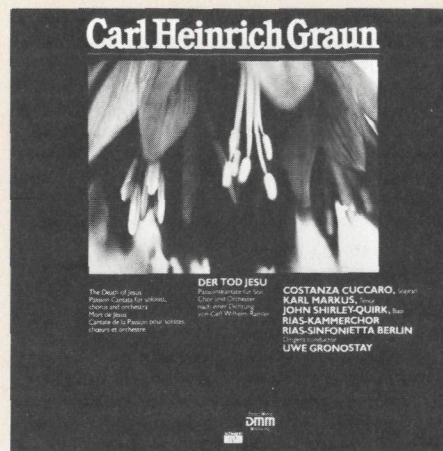
Die Vielfalt der Ausdrucks- und Kompositionsmöglichkeiten hätten die Interpreten nicht nur durch die Programmzusammenstellung, sondern auch durch eine farbenreichere Darstellung stärker betonen können. Bernd Stegmann wählte eher langsame Tempi – alle Sätze sind länger als in der Vergleichseinspielung. Dies wirkt manchmal sehr stimmungsvoll, z.B. in „Vineta“, wo die Interpretation des Berliner Ensembles ein träumerisch-märchenhaftes Bild der versunkenen Stadt zeichnet. In „Darthulas Grabgesang“ (op. 42/3) aber gestattet z.B. der Stockholmer Kammerchor das Zwiegespräch „Wach auf, Darthula“ zwischen Frauen- und Männerchor viel kontrastreicher und schwungvoller; im „Falken“ (op. 93a/5) wird in der Wiedergabe des Berliner Ensembles die Brahmsche Tempo- und Charakteranweisung „Lebhaft“ ignoriert. Die ganze Aufnahme erscheint geschmackvoll, aber ein wenig konturenlos; dieser Eindruck wird auch durch die zu weiche Textartikulation verstärkt. Eva Pintér



Unkonventionell flüssige Tempi bei Grauns Passionskantate.

GRAUN, Der Tod Jesu, Passionskantate für Soli, Chor und Orchester nach einer Dichtung von Carl Wilhelm Ramler; Costanza Cuccaro (Sopran), Karl Markus (Tenor), John Shirley-Quirk (Baß), RIAS-Kammerchor, RIAS-Sinfonietta Berlin, Uwe Gronostay; Schwann AMS 4522 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 30.9.–4.10.1981
Klangbild: Räumlich, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Louis Devos (Erato NUM 750602).

Will man dem Bericht Charles Burneys, des englischen Reisenden in Sachen Musik,



Glauben schenken, dann wurde im spätfriederizianischen Berlin auf die „heiligen“ Namen Graun und Quantz mehr „geschworen“ als auf die Namen Luther und Calvin. Und dies bei Carl Heinrich Graun vor allem dank der Passionskantate aus dem Jahr 1755, von der jetzt binnen kurzem die zweite Aufnahme auf den Schallplattenmarkt kommt.

Fromme Reflexionen über das Geschehen auf Golgatha kontrapunktieren in der Dichtung Carl Wilhelm Ramlers den Bericht eines imaginären Augenzeugen. Ganz im Geist der Aufklärung wird Jesus dabei als „Menschenfreund“ verherrlicht. Und wo sich auch immer Gelegenheit dazu bietet, kommen Textdichter und Komponist dem Gefühlsüberschwang einer empfindsamen Zeit entgegen. „Weichgeschaffene Seelen“ stimmen in Petri bitterliche Reue ein. Und als Jesus unter dem Kreuz zusammenbricht, beginnen „langverhaltene Tränen“ zu fließen.

Wo die Passionskantate nicht gerade eine „weltliche Miene“ zur Schau trägt (über das Duett „Feinde, wie ihr mich betrübt“ setzte Graun die Vortragsanweisung „Grazioso“), droht häufig die Gefahr, daß die Musik gefühlsselig zerfließt. Doch gerade dem suchte Uwe Gronostay (mehr noch als Louis Devos in der vor Jahresfrist erschienenen Erato-Aufnahme) nach besten Kräften entgegenzuwirken. Ungewöhnlich rasche Zeitmaße schlägt er für die harmonisch ohnehin nicht sonderlich ereignisreichen Choräle an. Und auch die Schlußfuge des ersten Teils „Christus hat uns ein Vorbild gelassen“ wird bei schlanker Klanggebung auffallend flüssig genommen.

In der Erato-Aufnahme hatte Louis Devos für das Duett „Feinde, die ihr mich betrübt“ zwei Soprane angeboten. Vor allem im Hinblick auf die Klangverschmelzung, auf die die Stimmführung von Grauns Duett weist, erscheint diese Besetzung angemessener als der Einsatz von einem Sopran und einem Tenor. Ganz abgesehen davon, daß es Karl Markus' Tenor hier doch an der rechten Geschmeidigkeit fehlt, um mit Costanza Cuccaros makellos geführtem Koloratursopran Wettstreit zu können. John Shirley-Quirk schließlich ist keineswegs mehr der gleiche, als den man ihn von früheren Aufnahmen in Erinnerung hat. Schwachpunkte bei der Besetzung der Solopartien sind in der sonst vorzüglichen Aufnahme nicht zu überhören.

Hans Christoph Worbs



Händel – barock? Händel – romantisch? Oder: Friedensdank und Siegeschauvinismus!

HÄNDEL, Dettinger Te Deum, Dettinger Anthem; Stephen Varcoe (Baß), Christopher Tipping (Altus), Harry Christophers (Tenor), Michael Pearce (Baß), Choir of Westminster Abbey, The English Concert (Ltg. Trevor Pinnock), Simon Preston; DGA 410 647-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982 (Te Deum), 1983 (Anthem)

Klangbild: Sehr räumlich, mitunter auch hallig, dennoch (meist) durchhörbar, allerdings Unausgewogenheiten in der Balance zwischen Chor und Orchester.

Fertigung: Leichtes Rumpeln und Knistern (Seite 1), ansonsten einwandfrei.

Trompeten schmettern, Pauken donnern, Chöre jubeln! Der liebe Gott muß sich einmal mehr anhören, wie ihm die Sieger danken, daß er den Feind hat verlieren lassen – in diesem Fall die Franzosen in der Schlacht bei Dettingen am 27. Juni 1743. Gewonnen hatten da – im sogenannten Österreichischen Erbfolgekrieg – die Engländer, und das ließen sie sich ein Te Deum samt Anthem kosten – zum Ruhme Gottes das eine, zum Ruhme König Georgs II., des Kriegsherrn, das andere. Bestellt wurde die Musik beim Hofkomponisten George Frederic Handel; und als sie am 18. November 1743 erstmals erklang, dürfte die Nation in „den gewaltig aufrauschenden Klängen... die imposanteste Verklärung kriegerischen Ruhms erblicken“.

Aber wer denkt schon an Auftrag und Anlaß, wenn er heute Händels ja wirklich „imposantes“ Doppelwerk einspielt oder anhört. Seinen – mit 30 Sängern nicht einmal groß besetzten – Chor läßt Simon Preston freilich mit einer Inbrunst juchzen und jubeln, als gälte's noch immer einer vaterländischen Pflichtübung nachzukommen. Das vor allem kennzeichnet diese Aufnahme: der Choir of Westminster Abbey singt in eher romantischer (oder romantisierender) Tradition, Trevor Pinnocks English Concert weiß sich hingegen im instrumental, aber auch interpretatorischen Einklang mit barocken Stil- und Spielweisen. Die vier Solisten, mit nicht sonderlich konstitutiven Funktionen bedacht, geraten da zwischen die Fronten. Der eine singt Oper, der andere eine Bach-Kantate; und selbst der hinzubemühte Altus beschwört, weil es ihm an instrumentaler Härte fehlt, eher Sentiment als Stil.

Georg Friedrich Händel hat das Gottes- und Königslob in kleinen Sätzen formuliert und somit der musikalischen Text- und Affektausdeutung größtmögliche Variabilität gesichert. Der (im Kern denn doch einigermaßen chauvinistische) Repräsentativgesang alterniert mit stilleren, fragenden, auch demütig bittenden Passagen, die dem kraftstrahlenden Te Deum menschliche Würde und emotional erfüllte Gläubigkeit verleihen. Das Anthem kann jedoch seinen ideologischen Gebrauchcharakter als politische Kantate auch heute nicht verleugnen.

Es sind dann auch die zurückgenommenen und eher skeptischen Sätze, in denen das English Concert seine Phrasierungsgeschicklichkeit mit fesselnder Überredungskunst entfalten kann – gegen den Chor gibt's nur ganz selten einmal ein musikalisches Bestehen. Was das Orchester aus-

ÜBER DIE KOSTEN VON HIGH-END LAUTSPRECHERN



Unser kleiner Musikfreund sieht ja ganz schön zergrübelt aus. Kein Wunder allerdings, wenn man weiß, daß er vor High-End Lautsprecherprospekten sitzt und ihm nur die Möglichkeit bleibt, davon zu träumen. Denn – leisten kann er sie sich nicht.

Womit wir beim Thema wären. Es soll ja Leute geben, die ohne mit der Wimper zu zucken, 20 000 Mark für ein Paar Aktivboxen hinblättern. Nur – die meisten können das leider nicht. Und das hat bei uns die Frage aufgeworfen:

Warum eigentlich sollen nur Leute mit viel Geld in den Genuß von High-End Wiedergabe kommen? Und danach sah unsere Stirn beinahe so zerfurcht aus, wie die unseres kleinen Musikliebhabers.

Wolfgang Seikritt schließlich, mit der ganzen Wucht seiner langjährigen Erfahrung (Sie kennen ihn als einen der renommiertesten Lautsprecherentwickler Deutschlands), hatte die Lösung, und dieses Mal ohne jeden Kompromiß.

Die Actel-Boxen sind aktiv (haben also eigene Verstärker, damit verschiedene Komponenten direkt anschließbar sind und nichts auf dem Signalweg verloren gehen kann), im Klang, in den Bauteilen und der Verarbeitung den besten ebenbürtig (wenn nicht noch besser), wohnraumfreundlich (damit niemand Anstoß nehmen kann) und schon fast unverschrämpt preiswert.

Womit wir wieder zurück zum Thema kommen: **Die Aktivanlage CUBUS mit 2 Satellitenboxen und einem Subwoofer kostet ganze DM 1498,- und bietet satte 200 Watt.**

Und die TRIAGON Aktivlautsprecher mit 200 Watt Leistung pro Box gibt es auch schon zum Stückpreis von DM 1380,-.

Da sollten Sie mal kurz rechnen: Was kosten ein Paar erstklassiger Lautsprecher mit einem ebenso erstklassigen Verstärker? Sehen Sie?

Die Erklärung für diese sensationellen Preise? Die übliche Kostenbelastung normaler Vertriebswege fehlt. **Denn Actel-Aktivlautsprecher gibt es nur bei uns.** Und das kommt Ihnen zugute.

Das war's dann auch schon für's erste. Neugierig? Dann spendieren Sie der Post 60 Pfennig für eine Postkarte und verlangen Sie unseren Prospekt. Da zeigen wir Ihnen Actel von allen Seiten, sagen Ihnen, was Sie wissen müssen und natürlich auch, wie Sie auf dem schnellsten Weg High-End Musik genießen können.

Name _____ 7

Straße _____

PLZ/Ort _____

actel **NEU**
MUSIKALISCH AKTIV
 Actel Elektroakustik GmbH
 Hedderheimer Landstraße 155
 6000 Frankfurt am Main 50
 HiFivideo 84
 Halle 3,
 Stand A 20

FONO-KRITIK



spart, füllen die Sänger stimmgewaltig wieder auf. Die von Trevor Pinnock so klar umrissenen „gedanklichen“ Konturen des Klangbildes zerrinnen in bloßen, dann allerdings überwältigenden Klang. Und so stellt sich die Frage noch einmal: Händels kompositorische Dialektik von Preisen und Bitten – was eigentlich löst sie heute beim Hörer aus? Oder umgekehrt: Kann sich ein unstrittiges Meisterwerk rezeptionsgeschichtlich befreien aus seiner politisch-ideologischen Umklammerung? Und wenn es sich befreien kann, was bleibt dann von ihm – außer Struktur, außer „abstraktem“ Klang? Simon Prestons Aufnahme des „Dettinger Te Deums“ und des „Dettinger Athems“ provoziert solche Fragen, ohne sie beantworten zu können oder auch nur – erkennbar – zu wollen!

Dietrich Steinbeck

Im Wettstreit mit der barocken Trompete: die Sopranistin Judith Nelson.

MELANI, Cantata *All'armi, pensieri*, Sinfonia a 5, SCARLATTI, Arie con Tromba sola ANONYMUS, Cantata *Per combater*; Judith Nelson (Sopran), Dennis Ferry (Naturtrompete), Gordon Murray (Cembalo), Jonathan Rubin (Laute), Käthi Gohl (Barockcello), Chiara Banchini, Enrico Gatti (Barockgeige), Cléna Stein



(Kontrabaß); harmonia mundi France HM 5137 (1 S 30) Aufnahme datum: November 1983 Klangbild: Ausgewogen, natürlich. Fertigung: Einwandfrei.

Mit einem Meisterwerk wie „Su le sponde del Tebro“, der ausdrucks gesättigten Cantata a voce sola con Violini e Tromba, darf man Alessandro Scarlattis Arie con Tromba sola nicht vergleichen. Hier, wo die Trompete fast ständig präsent ist, bleibt der Ausdrucksradius vergleichsweise begrenzt. Wer eine dieser Arien kennt, der kennt sie schon von der Kompositionstechnik her cum grano salis alle. Eine Überraschung ist da schon eher Alessandro Melanis Kantate „All'armi, pensieri“. Die schwarzen Augen einer „mörderischen Schönheit“ schicken Liebespfeile, gegen die sich das Herz des Mannes vergeblich zur Wehr setzt. Bei dem fast permanenten Wettstreit zwischen Singstimme und Naturtrompete wird Judith Nelson hier wie bei Scarlattis Arie geradezu stimmliche Akrobatik abgefordert. Nicht alles gelingt dabei in der heiklen Höhe optimal. Doch zu meist sind die federleicht commendenden Koloraturen wie blitzblank gepulst. Ja, in Alessandro Melanis Kantate weiß Frau Nelson sogar ein wenig augenzwinkernden Charme in ihren Vortrag einzubringen. Dagegen ist in Scarlattis Arie „Si riscaldi il Tebro“ die Chance zu wenig genutzt, im Einklang mit Text und Musik Echo-

wirkungen raffiniert auszuspielen. Ein Sonderlob verdient das editorisch muster gültige Beiheft, das – ganz abgesehen vom vollständigen Abdruck der Gesangstexte und einer Einführung aus der Feder Silke Leopolds – auch die Quellen der aufgenommenen Kompositionen exakt benennt. Hans Christoph Worbs

Erfreulicher Überblick über das Liedschaffen Ravels.

RAVEL, *Shéhérazade*, *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, *Chansons madécasses*, *Don Quichotte à Dulcinée*, *Cinq Mélodies populaires grecques*; Jessye Norman, Heather Harper, Jill Gomez (Sopran), José van Dam (Bariton), BBC Symphony Orchestra, Mitglieder des Ensemble Inter-Contemporain, Pierre Boulez; CBS M39023 (1 S 30) Aufnahme datum: 1984 Klangbild: Klar und gut abgestimmt. Fertigung: Gut.

Diese Platte enthält wesentliche Werke Ravel scher Liedkompositionen in Orchester- bzw. Instrumentalensemble-Fassung. Sie erstrecken sich über einen Schaffenszeitraum von 30 Jahren. Trotz der stets wechselnden Besetzungen wirkt die Homogenität dieser Einspielungen bestechend. Garant hierfür sind wohl in erster Linie die exzellenten Gesangsstimmen, insbesondere die drei Soprane Heather Harper (*Shéhérazade*), Jill Gomez (*Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*) und Jessye Norman (*Chansons madécasses*). Der timbrereiche und antio pernhafte Ton Ravels wird schlackenfrei getroffen, ohne falsche Süßlichkeit oder aufgesetztes Pathos. Dem droht allein der Bariton José van Dam mitunter zu erliegen (gerade die „griechischen Melodien“ hätten einer größeren Zurücknahme des demonstrativen Ansingens der Töne bedurft). Die Instrumentalbegleitung durch das BBC Symphony Orchestra gelang durchwegs natürlich und mit großer Farbpalette. Sie erweist sich den Mitgliedern des Ensembles Inter-Contemporain, die allein bei den „Chansons madécasses“ mitwirken, als überlegen. Beim Ensemble Inter-Contemporain ist ein Mangel an Flexibilität, an Geschmeidigkeit der Tongebung zu bemängeln, wodurch die „Made-

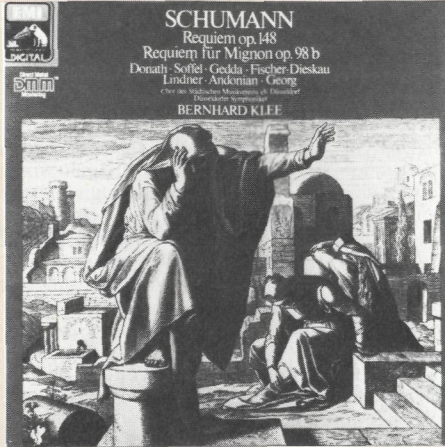
gassischen Lieder“, die Ravel einmal als eines seiner wichtigsten Werke bezeichnete, etwas zu starr strukturiert erscheinen. Auf dieser Basis erscheint selbst Jessye Norman etwas befangen. So wirken auf mich – ohne daß deswegen die anderen Liedinterpretationen groß zurückgesetzt werden müßten – die Mallarmé-Lieder am überzeugendsten. Jill Gomez singt völlig unsentimental, mit feiner Nuancierung der Tonhärte und des Stimmgestus (mit manchmal leicht frivolem Unterton), ohne irgendwo die Natürlichkeit des Singens aufzugeben. Die schillernde Kompositionshaltung Ravels ist hier vielleicht am genauesten getroffen, doch auch insgesamt ist die Platte aufgrund der repräsentativen Auswahl und der allenthalben engagierten Interpretation durchaus erfreulich.

Reinhard Schulz

Der späte Schumann – eine wertvolle Bereicherung.

SCHUMANN, *Requiem op. 148*, *Requiem für Mignon op. 98b*; Helen Donath, Brigitte Lindner, Andrea Andonian (Sopran), Doris Soffel, Mechthild Georg (Alt), Nicolai Gedda (Tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Chor des Städtischen Musikvereins Düsseldorf, Hartmut Schmidt, Düsseldorfer Symphoniker, Bernhard Klee; EMI 1C 067 1467561 ASD (1 S 30) Digital Aufnahme datum: 2.–6. Juli 1983 Klangbild: Gute Präsenz und klanglich ausgeglichen, ohne Raumeffekte. Fertigung: Keine Einwände Vergleichseinspielung: Rellinger Kantorei, Orchester der Rellinger Abendmusiken/Wolfgang Zilcher (Calig 30452 IC 1149).

Die Einschätzung des späten Werkes von Robert Schumann hat seit jeher Schwierigkeiten verursacht. Das mag damit zusammenhängen, daß man lange Zeit nicht sehen wollte, daß die Spannungen und Konflikte – bedingt durch eine spezifisch persönliche Leidenssituation einerseits, sowie durch eine pessimistische Reaktion auf die gesellschaftlich-politischen Ereignisse andererseits – Schumann dazu führten, sich in seinen letzten Lebensjahren in den Fluchtbereich der Innerlichkeit zurückzuziehen. Jener utopisch-begeisternden Dimension, die



mit aller nur denkbaren Intensität im frühen Klavierwerk so gewichtig hervortritt, begegnet man im Spätwerk nicht. Statt dessen herrschen hier ein auffällig pessimistischer Tonfall, Melancholie und Resignation. Kompositionstechnische Äquivalente für ein durch Schwerkut beherrschtes Lebensgefühl sind u. a. der dunkle Orchesterklang, die völlig unvirtuose Satzweise, vor allem aber, worauf Norbert Nagler in seinem Aufsatz in dem Schumann-Sonderband der Reihe „Musik-Konzepte“ hingewiesen hat, das Bestreben Schumanns, den Satz und den Formverlauf zu vereinheitlichen. Die Folge ist Kontrast- und Spannungsarmut. Mit zu den aussagekräftigsten Zeugnissen von Schumanns später, von Ängsten und Pessimismus geprägter Schaffensphase gehören die Requiem-Kompositionen. Dreimal taucht die Bezeichnung „Requiem“ in Schumanns Werkkatalog auf, zunächst 1849 als „Requiem für Mignon“ op. 98b, wobei die Worte aus dem achten Kapitel des achten Buches der „Lehrjahre“ aus Goethes „Wilhelm Meister“ stammen. 1850 entstanden sechs Lieder nach Nikolaus Lenau, deren letztes ein „Requiem“ ist. 1852 schließlich komponierte Schumann in unmittelbarem Anschluß an die Messe op. 147 das lateinische Requiem für Chor und Orchester (nachträglich als op. 148 bezeichnet). Schumanns Realitätsflucht, die sich in der Hinwendung zu religiösen Ausdrucksformen niederschlägt, findet ihre musikalisch adäquate Sprache im lyrischen Chorgesang, der sich

mehrfach auch der kontrapunktischen Satzweise bedient. Bewegend aufrüttelnde oder gar dramatische Züge fehlen beiden Kompositionen, dem „Requiem für Mignon“ ebenso wie dem lateinischen Requiem. Aber auch die lyrische und feierliche Dimension dieser Musik bleibt trotz der melodischen Schönheiten merkwürdig profillos, – vielleicht deshalb, weil Schumann bei allem Drang zu einer lyrischen Mystik immer eine schlichte Durcharbeitung und Formung seiner Musik im Sinn hatte, um ihre Aufführbarkeit und Kommunizierbarkeit zu gewährleisten. Es scheint, als habe er im Chorgesang die letzte ihm verbliebene Möglichkeit gesehen, seine künstlerische Existenz noch in einem gesellschaftlichen Bezugsfeld einzuordnen. Die äußere Effektivität der Schumannschen Requiem-Kompositionen und die am Standard des frühen Schaffens sich orientierende Unterbewertung des Spätwerks sind sicherlich Gründe dafür, daß Schumanns Requiem weder im Konzertsaal öfter aufgeführt, noch von der Schallplattenindustrie angemessen berücksichtigt worden ist. Um so dankbarer muß man für die EMI-Produktion sein. Trotz einiger ästhetischer Unebenheiten in den solistischen Partien gelingt es Bernhard Klee sehr überzeugend, die lyrischen Qualitäten der Partitur mit einem Maximum an innerer Spannung und Dichte zu verbinden und somit einen bemerkenswert positiven Eindruck von dem kompositorischen Gehalt der Musik zu vermitteln. Gegenüber der 1977 erschienenen CALIG-Einspielung bedeutet das eine wichtige Korrektur.

Dieter Rexroth

Eindringliche Gestaltung von „sinfonischer“ Chormusik.

SINFONISCHE CHORMUSIK A CAPPELLA: CORNELIUS, *Requiem Seele vergiß sie nicht*, REGER, *Motette Mein Odem ist schwach op. 110.1*, SCHÖNBERG, *Motette Friede auf Erden op. 13*, REIMANN, *Also hat Gott die Welt geliebt*; RIAS-Kammerchor, Uwe Gronostay; Schwann AMS 3546 (1 S 30) Digital Aufnahme datum: Sept. 1978 und Sept. 1982 Klangbild: Präsent, kompakt, streckenweise überhallig. Fertigung: Leichte Grundgeräusche.

hifivideo84

hifivideo84

Internationale Messe

Klänge Bilder Signale

Düsseldorf 24.-30.8.84

Täglich 10-18 Uhr

NOWEA

Düsseldorfer Messen

Weitere Informationen:

Düsseldorfer Messegesellschaft mbH NOWEA

Postfach 32 02 03

Telefon: (02 11) 45 60-1

D-4000 Düsseldorf 30

Telex: 85 84 853 mes d

hifivideo84

hifivideo84

Internationale Messe

Klänge Bilder Signale

Düsseldorf 24.-30.8.84

Täglich 10-18 Uhr

NOWEA

Düsseldorfer Messen

Weitere Informationen:

Düsseldorfer Messegesellschaft mbH NOWEA

Postfach 32 02 03

Telefon: (02 11) 45 60-1

D-4000 Düsseldorf 30

Telex: 85 84 853 mes d

Vergleichseinspielungen: Reger: Kahlhöfer/Barmen (SM 94042), Voorberg/Vocaal (SDG 610 304).

Bruckners Jahrgangsgenosse Cornelius (1824) komponierte nach dem Tode des von ihm hoch verehrten Friedrich Hebbel (1813–1863) in Wien das Requiem „Seele, vergiß sie nicht, vergiß nicht die Toten“. Es entstand ein hochromantischer sechsstimmiger a cappella-Chorsatz, der – orchestriert – als Lamento in einer zwischen Brahms und Bruckner angesiedelten Trauersinfonie auch noch zwanzig Jahre später einen tiefen Eindruck hinterlassen hätte. Fast-Jahrgangsgenossen sind Reger (1873) und Schönberg (1874). Regers Motette entstand zwei Jahre später (1909) als Schönbergs op. 13 (nicht op. 14, wie auf der Hülle angegeben). Unabhängig von der verschiedenen Anlage führt ein direkter Weg von Cornelius zu Reger, während der vierstimmige frühere Schönberg – zwar immer noch tonal – doch bereits zu Stimmführungen (mit Stimmteilungen) vorstößt, die im Zusammenklang harmonisch der „Neuen Musik“ zuzurechnen sind. Den Intonationsschwierigkeiten trug Schönberg Rechnung, indem er für die Wiener Uraufführung eine colla parte-Instrumentation für kleines Orchester bereitstellte, auf deren Hilfe Gronostay hier verzichtete. Reimann (1936), geboren als Schönberg am Violinkonzert und Vierten Streichquartett arbeitete, schrieb 1975 für das York-Festival (1976) „Also hat Gott die Welt geliebt“. Wie Ligeti (z. B. „Atmosphères“, 1961) hat er Klanggestalten und Klangabläufe im Ohr, die durch elektronische Musik ermöglicht und bekannt wurden. Reimanns vielfach aufgespaltener Chor, der den Text aus Joh. III, 16 gleichzeitig und nacheinander in acht Sprachen intoniert, setzt die Menschenstimmen in angedeuteter Weise ein und zeigt (wie Ligeti in seinem Orchesterwerk), wie die seinerzeit entwickelte „technische“ Klangwelt auch „humaner“, ausdrucksvoller Gestaltung zugänglich ist. Die Schwierigkeiten der klanglichen Realisierung aller vier Titel darf man ruhig als horrend einstufen, zumal die Komponisten für diese Werke den reinen „schönen“ Klang der Menschenstimme konzeptionell voraussetzen und auf alle Klangelemente des Schreies, Keifens oder Gröhens verzichten. Dennoch ist zu fragen, ob da in einzelnen Werkabschnitten nicht doch die Vorstellungen des Komponisten die Grenzen des noch (ästhetisch) Machbaren überspringen. Das wird ohrenfällig beim Vergleich mit anderen Einspielungen, wobei sich erweist,

daß der RIAS-Kammerchor mit einem Grade von Stimmverschmelzung, Intonationssicherheit, Wohlklang und gestalterischer Geschmeidigkeit singt, der nur ganz ausnahmsweise von Chören erreicht wird. Dennoch stößt man immer wieder auf kleine, aber unüberhörbare Unsicherheiten, auf Strecken, wo bei großen Lautstärken der „pure“ Klangbereich verlassen wird. Textverständlichkeit ist bei den Kompositionen der Werke natürlich nur bedingt zu erwarten. Kunst(?) -Hall (bei Reimann gefordertes Element?) verdeckt sicherlich manches, was intendiert ist. Gronostay gestaltet nicht nur eindrucksvoll intensiv, sondern auch „symphonisch“ (Spiel der Klangfarben, der Diktionsunterschiede, der einander überlappenden Bögen). Ist er ein (bislang unentdeckter) „Symphoniker“? Das exemplarische Gewicht der Kompositionen (in dieser Zusammenstellung) und ihre wegweisenden Interpretationen verdienen jedenfalls Aufmerksamkeit in weitesten Kreisen. *Klaus Blum*

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke

○ **Lohnend für den Verehrerkreis der Gesangssolisten.**

MOZART, Große Messe c-Moll KV 427; Rost Schwaiger (Sopran), Hertha Töpper (Mezzosopran), Hugo Meyer-Welfing (Tenor), George London (Baß), Wiener Akademie Kammerchor, Wiener Symphoniker, Meinhard von Zallinger; RCA/Erato ZL 30927 SA (1 M 30) Aufnahmejahr: 1950
Klangbild: Ausgewogenes Verhältnis zwischen Gesangsstimmen und Orchester, keine Verzerrungen.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Moralt (Philips A 02033 L), Gönnerwein (EMI 1C 037-29018), Frisay (DG 138124), Leppard (EMI 1C 063-02471).

Diese Aufnahme der Wiener „Haydn-Society“ aus dem Jahr 1950 (früher im Katalog der Wiener Firma Preiser Records mit den Bestellnummern FK 50101 oder PR 3051 erhältlich) muß sich anlässlich ihrer jetzigen Wiederveröffentlichung auf dem französischen Erato-Label (im Vertrieb der Hamburger RCA) gegen eine mittlerweile beachtliche Konkurrenz erstklassiger Alternativeinspielungen dieser unvollendet gebliebenen Messe von Mozart behaupten. Ihr Dirigent, der ehemalige Münchner Staatskapellmeister Meinhard von Zallinger, läßt seine langjährige, vermutlich nicht erst seit den Salzburger Festspielen 1938 bestehende Verbundenheit und Vertrautheit mit diesem Meisterwerk der Kirchenmusik jederzeit spürbar werden. Während Wolfgang Gönnerwein (EMI) vor allem in den Chorsätzen die Bach-Nähe der Mozartschen Musik hervorhebt und Ferenc Frisay (DG) ein Händel-artiges Pathos mit einfließen läßt, hält Meinhard von Zallinger mit dem Wiener Akademischer Chor und den Wiener Symphonikern in seiner Interpretation der c-Moll-Messe konsequent die Mitte zwischen den beiden Polen.

Vor allem der Verehrerkreis der 1970 (im Alter von 52 Jahren) verstorbenen Koloratur-Sopranistin Rost Schwaiger dürfte die Wiederbegegnung mit einer auf Schallplatte leider unterrepräsentierten Künstlerin freudig begrüßen. Zwar haben inzwischen Teresa Stich-Randall, Maria Stader, Helen Donath (unter Sir Colin Davis) oder Ileana Cotrubas das Sopran-Solo im Credo (Et incarnatus est) stimmlich gewichtiger und weniger soubrettenhaft discographisch verewigt. Aber der sehr persönlich gehaltene, zarte Liebreiz in der Stimme Rost Schwaigers verfehlt weder hier noch in ihrem Duett mit der damals 26jährigen Mezzosopranistin Hertha Töpper (Domine Deus) und den beiden übrigen Solo-Teilen (Quoniam und Benedictus) seine suggestive Wirkung. Hertha Töpper hat das „Laudamus te“ später unter Frisay bedeutend souveräner gesungen, George London dominiert erwartungsgemäß im Solo-Quartett des „Benedictus“ mit der Ausdruckskraft und Fülle seiner Ausnahmestimme. Als Dokument mit „Jugendaufnahmen“ der Gesangssolisten hat diese klanglich erstauflühend frisch gebliebene Einspielung durchaus ihre Berechtigung.

Claus-Dieter Schaumkell

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik

★ **Musikalisch überzeugende, aber wenig informative Gesamtausgabe der Werke von Johannes Ciconia.**

CICONIA, Sämtliche Werke; Huelgas Ensemble, Paul van Nevel; Musique en Wallonie MW 80040/80044 (5 S 30) Vertrieb: Schwann, Düsseldorf Aufnahmejahr: Oktober/Dezember 1980
Klangbild: Deutlich und präsent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Studio der Frühen Musik/Thomas Binkley (EMI 063-30 102).

Die vorliegende Ciconia-Gesamtausgabe mit 5 LPs enthält ein einziges Blatt als „Beigeleitet“. Neben einem Werkverzeichnis, einer Aufzählung der Notenquellen und „weiteren Exklusiv-Aufnahmen von Musique en Wallonie“ bleiben nur insgesamt ca. 2 Spalten, um überhaupt etwas über den Komponisten sagen zu können. Diese Aufgabe wird durch spärliche Angaben zu seinem Leben sowie durch ein langes Zitat von Heinrich Bessler erfüllt. Letzteres gibt wenigstens eine fachkundige Bewertung der musikgeschichtlichen Rolle Ciconias. Der Zuhörer aber, der etwas Genaueres erfahren möchte, bekommt folgendes zu lesen: „Die Originalausgabe (d. h. die französische Fassung dieses Albums) enthält eine umfangreiche Monographie, die der Gründer und Leiter des Huelgas-Ensembles, Paul van Nevel, verfaßte. Allen interessierten Musikfreunden kann empfohlen werden, diese bei dem Schallplattenverlag „Musique en Wallonie“... zu bestellen.“ Adresse ist beigefügt, Preisangabe fehlt...

Über die Interpretationsweise heißt es lediglich: Alle Handschriften wurden „für die vorliegende Einspielung eingesehen und gegebenenfalls verglichen. So konnte ein musikwissenschaftlich einwandfreier Text erarbeitet werden. In seiner Monographie bringt van Nevel zahlreiche Auszüge aus den Handschriften, welche die Kriterien seiner Interpretation fundieren und erklären können.“ Dagegen erfährt man, wie sich Paul van Nevel mit der Ciconia-Expertin Suzanne Clercx auseinandersetzt; ihre Arbeit kommentiert er „in kritischer Beleuchtung aufgrund der neuesten Forschungen eines D. Fallows (USA) und W. Elders (Holland)“. Man erfährt, daß es zwei Johannes Ciconia gab, von denen der jüngere (geb. um 1370) der Komponist gewesen sein soll. Wem dann aber die Stücke „Per quella strada lactea del cielo“ oder „Le ray au soleil“ zuzuschreiben sind, die Suzanne Clercx aufgrund einiger „ad personam“-Hinweise des Textes zwischen 1367–72 datiert, bleibt allerdings offen.

Zum Glück macht die musikalische Leistung dieser Gesamtausgabe einen viel angenehmeren und sympathischeren Eindruck. Vor allem gefallen die präzisen Rhythmisierungen und die prägnante Artikulation sowohl der Melodiephrasen als auch des Textes. Besonders in den isorhythmischen Motetten ist die Stimmführung klar herausgearbeitet, wobei auch die verschiedenen Texte der einzelnen Stimmen gut zu verstehen sind (z. B. „O virum/O lux/O beate Nicholae“). Der Klang wirkt zwar ein wenig zu „direkt“, gelegentlich fast stechend, wahrscheinlich wegen der reichlichen Verwendung der Blasinstrumente; Paul van Nevel hat aber geistreich und geschickt die verschiedenen Klangfarben gemischt, die sehr gut zusammenpassen oder wirkungsvoll miteinander kontrastieren (Gloria mit Tropus „Suscipe Trinitas“).

Die 6 Sänger der Produktion meistern ihre rhythmisch und gesangstechnisch sehr anspruchsvollen Partien überzeugend, auch wenn die Stimmen nicht immer allzu substanzvoll klingen. Die beste Interpretation bietet der Tenor Josep Bent („Poi che morir“, „O rosa bella“): Seine Wiedergabe nähert sich am stärksten der Ausdruckskraft, mit der Andrea von Ramm und Richard Lewitt in der Vergleichseinspielung Ciconias Musik gestalten. Schade, daß gerade eines der schönsten und poetischsten Werke, die Ballade „Lizadra donna“, in einer ziemlich blassen Interpretation erklingt: Ingrid Smit Duyzentkunst singt diese zarte und innige

Liebeserklärung ein bißchen steif und schülerhaft, die tiefen Töne kommen kraftlos. Wie das Wort „lizadra“ („liebenswerte“) durch mehrmalige Wiederholung als wirkliche Liebeskosung erklingen kann, welche tiefen Emotionen in „rendimi pace ormai de mei tormenti“ („Gib mir nun Frieden von meinen Qualen“) verborgen sind, kommt in ihrer Darstellung kaum zur Geltung. Zum Album gehört noch ein Heftchen mit den Texten der Kompositionen, welches allerdings weder deutsche Übersetzungen noch Hinweise auf eventuell identifizierbare Textdichter („Lizadra donna“: Domizio Broccardo) enthält.

Eva Pintér

★ **Kompositionen aus der Zeit der „Drei Musketiere“ – sehr inspiriert dargeboten.**

LAMBERT, Aïrs de Cour; Ensemble Vocal et Instrumental Les Arts Florissants, William Christie; harmonia mundi France HM 1123 (1 S 30) Vertrieb: Helikon Musikverlag, Heidelberg Aufnahmejahr: April 1983
Klangbild: Plastisch, präsent.
Fertigung: Ohne Mängel.
Vergleichseinspielung: Concerto Vocale (harmonia mundi France HM 1061).

Michel Lambert (1610–1696) schrieb im Laufe seines Lebens ungefähr 300 Aïrs de Cour. In seinem Œuvre bekam diese Vokalgattung, welche in der französischen Musik des XVII. Jahrhunderts eine führende Rolle spielte, eine eigenartige dramatische Expressivität. Seine letzte Sammlung von 60 Aïrs de Cour erschien im Jahre 1689; Lambert (übrigens Schützling von Kardinal de Richelieu und Schwiegervater von Lully) veröffentlichte darin neben 16 neuen Stücken ca. 40 seiner früheren Kompositionen in überarbeiteter Fassung. Die Mannigfaltigkeit der Sammlung zeigt sich nicht nur in Kompositionstechnik, Form oder Behandlung des Gesangsartefaktes, sondern viel mehr noch in der Darstellung verschiedener Emotionen: Während des Hörens der Kompositionen Lamberts glaubt man, die bezaubernde, galante Welt der „Drei Musketiere“ und des Hofes von Ludwig XIII. vor sich zu sehen.

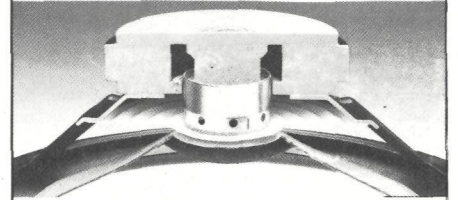
Das Ensemble „Les Arts Florissants“ wählte aus Lamberts letzter Sammlung 14 Stücke aus, welche gerade diese Mannigfaltigkeit treffend zur Geltung kommen lassen. Die 15 Interpreten (8 Sänger und 7 Instrumentalisten) bieten eine tadellose Leistung: saubere Intonation, perfekte Spiel- und Gesangstechnik, zuverlässige Stilkenntnis. Vor allem aber erscheint ihre Aufnahme farben- und kontrastreicher als die Vergleichseinspielung des „Concerto Vocale“. Bei dieser wirkt nur ein einziger Sänger (René Jacobs) mit, was zu einer gewissen Einförmigkeit hinsichtlich der Besetzung führt, während in der Produktion der „Les Arts Florissants“ Solostücke (von Sopran, Mezzosopran oder Tenor gesungen) sowie Dialoge und 2–5stimmige Aïrs erklingen. Darüber hinaus bieten „Les Arts Florissants“ auch eine abwechslungsreichere Palette aus Lamberts Aïrs de Cour. Obwohl Lambert ausschließlich ernste Lieder (Aïrs sérieux) schrieb, fand das Ensemble doch die Möglichkeit, Humor und Ironie („Ma bergère est tendre et fidèle“) oder Naturpoesie („Le repos, l'omb-

CRITERION

Die Antwort auf die digitale Herausforderung!

Hervorragende Testerfolge in: Stereo, Audio, Stereoplay

Dynamic Damping:
Impulsfeste und verzerrungsfreie
Wiedergabe bei höchsten
Pegeln



Tieftontreiber TMR 70

Transmission Multi Resonator:
Perfekte Weiterentwicklung des
Transmissionline-Prinzips.
Lineare Übertragung bis zu den
tiefsten Frequenzen.



Schnittbild TMR 70

T+A
elektroakustik

T+A elektroakustik GmbH
Lehmkuhlenweg 32 · 4900 Herford
Tel. 052 21 / 7 20 20

T+A elektroakustik · Wiedo Zürich AG
Eibenstraße 9 · CH-8045 Zürich
Tel. 01-4 62 60 63

hifivideo '84
Halle 3 · Stand D-21

