

Orgelspiel jenseits von Mechanik und Klangwelt.

EBERLIN, Toccata prima, Toccata tertia, SPETH, Partite diverse sopra l'aria detta la Pasquina, Toccata quarta, KOLB, Praeludium primum, Praeludium tertium, MURSCHHAUSER, Variationen über Laßt uns das Kindelein wiegen, Intonatio octavi Toni, Praeambulum octavi Toni, Fuga prima octavi Toni, Fuga secunda octavi Toni, Arpeggiata octavi Toni; Hedwig Bilgram an der Orgel der Heilig-Kreuz-Kirche Landsberg; Denon/TIS CD 38 C37-7200 (WD 48'06'') LP OF 7139 (1 S 30) Digital Aufnahme datum: 1983



Klangbild: (CD) Gute Raumwirkung, klar differenzierte Feinabstufungen.

Fertigung: Tadellos (mit Ausnahme der deutschen Übersetzung des profunden Artikels von T. Shimura: z.B.: statt „Partitur“ richtig „Partita“).

In dieser Einspielung werden die Vorzüge der Compact Disc besonders deutlich: die Klarheit der Tonwiedergabe läßt Nuancen in einer bisher unerreichten Feinheit hörbar werden. Dies kommt zum einen dem besonderen Klangcharakter der Orgel in der Landsberger Heilig-Kreuz-Kirche und zum anderen der gestalterischen Konzeption von Hedwig Bilgram entgegen.

Die hier porträtierte historische süddeutsche Barockorgel zeichnet sich durch sehr weichen Klang und eine Registrierung aus, die besonders charakteristische Klangfarbenwechsel ermöglicht, wobei Streichinstrumente wie die Gambe oder Blasinstrumente wie die Flöte nachgeahmt werden können. Die Stärke dieser Orgel liegt im Melodiespiel, im Bereich der verhaltenen Töne, des „empfindsamen“ Orgelspiels.

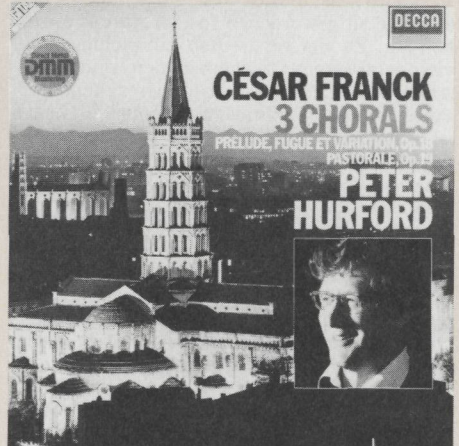
Hedwig Bilgram gelingt es in faszinierender Weise, diesen Klangcharakter für die musikalische Gestaltung nutzbar zu machen. Durch einen sinnvollen Registerwechsel wird der formale Aufbau herausgearbeitet und gleichzeitig der spezifische Charakter einzelner Formteile betont. Die Organistin artikuliert deutlich die einzelnen Motive und stellt sie dennoch in einen großen Zusammenhang. Besonders hoch ist ihre Kunst des polyphonen Spiels einzuschätzen: hier erreicht sie eine eigenständige Führung jeder Stimme, wobei der gesamte Stimmverlauf durchhörbar bleibt. Die selten gehörten Werke von Murschhauser, Kolb, Speth und Eberlin erfahren hier eine Aufführung, die den in späterer Zeit geprägten Charakter der Orgel – ihre

Klanggewalt und ihre Mechanik – vergessen läßt, sie ganz in den Dienst lebendig-differenzierten Gestaltens stellt. *Franzpetr Messmer*

Dämmerstunde mit César Franck.

FRANCK, 3 Choräle für Orgel in h-Moll, E-Dur und a-Moll, Pastorale op. 19, Prélude, Fugue et Variation op. 18; Peter Hurford (Orgel); Decca 6.43002 (1 S 30) Digital Aufnahme datum: (P) 1984 **Klangbild:** Verhalten, baßbetont. **Fertigung:** Ohne Mängel.

Die drei Choräle, Francks letztes Werk aus seinem Todesjahr 1890, beanspruchen eigentlich nur ihrer Bezeichnung nach den Gattungsnamen. Mit der zwar vielschichtigen, aber stets durch liturgische Melodien eindeutig geprägten Gattung haben sie nur noch sehr entfernt zu tun. Francks halb-lyrische, impressionistische Klanggespinste ranken sich nämlich nicht um alte Kirchenlieder, sondern um eigens dafür komponierte, wehmütig-sentimentale Melo-



dien. Sie leben nur noch von der Erinnerung an die Verbindlichkeit alter Cantus firmi: letztlich ein artifizielles Surrogat, in seiner Nachempfingung des Eigentlichen ein Endpunkt musikalischer Säkularisation. Daß diese Stücke nicht von expressivem Drive bestimmt sind, sondern von welker, filigraner Subtilität, veranlaßt Peter Hurford, den sonst in virtuoser Bach-Interpretation exzellierenden Meisterorganisten der angelsächsischen Welt zu (fast) totaler Introversion und Zurückhaltung. Nicht allein Tempo und Dynamik retardieren und tragen so zu einer recht spannungsarmen Darbietung bei, es ist vor allem die Farbgebung und Registrierung. Nur selten bringt Hurford die Farbspektren der wundervollen Cavallé-Coll-Orgel zu Saint-Senin in Toulouse, dem dieser Musik so kongenialen (übrigens 1889 erbauten) Instrument, zum Leuchten. Meistens dominiert ein undefinierbar dunkel-timbrierter Baßbereich, in dem sich die Konturen der facettenreichen Stücke verwischen und auflösen. Dies bedauert man besonders in der „Pastorale“ opus 19 und im E-Dur- und h-Moll-Choral (der zudem, Fluch der unkompetenten Übersetzung aus dem Englischen, auf dem Platten-Label als „b-Moll“ ausgewiesen wird).

Besser kommt der a-Moll-Choral zur Geltung. Er zeigt in der Registrierung die meisten Farben und Nuancen. Desgleichen geraten Prélude, Fugue et Variation opus 18, eine Komposition

aus Francks Frühzeit, bewegter und überzeugender. Hier regt sich in Hurford, vielleicht inspiriert durch den stärkeren Puls dieser Musik (die Franz Liszt immerhin für würdig hielt, einen Platz neben den Orgelwerken Bachs einzunehmen), etwas vom gewohnten Virtuosengeist.

Klaus P. Richter

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke

Professionelles Niveau ohne Problematisierung.

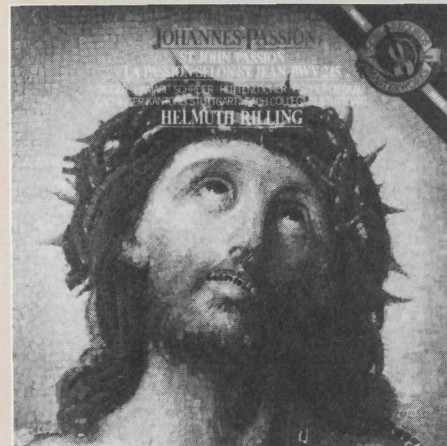
BACH, Johannes-Passion BWV 245; Arleen Augér (Sopran), Julia Hamari (Alt), Peter Schreier (Tenor – Evangelist und Arien), Philippe Huttenlocher (Baß – Jesus), Dietrich Fischer-Dieskau (Baß-Arien), Charlotte Hoffmann (Sopran – Ancilla), Markus Müller (Tenor – Servus), Dietmar Keitz (Baß – Petrus), Andreas Schmidt (Baß – Pilatus), Gächinger Kantorei Stuttgart, Bach-Collegium Stuttgart, Helmuth Rilling; CBS 13M 39 694 (3 S 30) Digital Aufnahme datum: April 1984 **Klangbild:** Solisten deutlich, Chor weniger prägnant. **Fertigung:** Ordentlich.

BACH, Weihnachtsoratorium BWV 248; Arleen Augér (Sopran), Christa Muckenheim (Echo-Sopran), Julia Hamari (Alt), Peter Schreier (Tenor), Wolfgang Schöne (Baß), Gächinger Kantorei Stuttgart, Bach-Collegium Stuttgart, Helmuth Rilling; CBS 13M 39 229 (3 S 30) Digital Aufnahme datum: April/Juli 1984 **Klangbild:** Plastisches Raumgefühl, ausgeglichene Klangproportionen als in der Johannes-Passion.

Fertigung: Leises Rumpeln auf der ersten Seite.

Der Erfolg ist vorauszusehen: in beiden Produktionen wirkt ein (teilweise identisches) Ensemble mit, dessen Mitglieder als zuverlässige und routinierte Bach-Interpreten gelten. Eine professionelle Darbietung ist garantiert: jeder Musikfreund weiß, daß Peter Schreier zu den besten Evangelisten unserer Zeit zählt; viele werden vermutlich schon Dietrich Fischer-Dieskau zuliebe die Johannes-Passion kaufen (diese werden allerdings eine Enttäuschung erleben, denn Fischer-Dieskau singt nicht besonders inspiriert). Reibungslos und mit sicherer Hand steuert Helmuth Rilling seine Musiker durch die Weihnachts- und Passionsgeschichte – das allgemeine Niveau beider Aufnahmen ist bemerkenswert hoch.

Die Gächinger Kantorei singt sauber und mit guter Artikulation: wirkungsvoll gelingen der dynamische Aufbau in „Bist du nicht“ oder die klare Formulierung in der Fuge „Wir haben ein Gesetz“ der Johannes-Passion. Die Instrumentalisten spielen äußerst präzise, selbst in solchen „empfindlichen“ Sätzen wie „Sei begrüßet, lieber Judenkönig“ und „Wir haben keinen König“ aus der Passion oder bei „Lasset uns nun gehen“ aus der dritten Kantate des Weihnachtsoratoriums. Die berühmten hohen Trompetenstellen im Oratorium erklingen mit höchster Perfek-



tion, Hannes Läubin brilliert besonders in der sechsten Kantate.

Überhaupt herrscht im Weihnachtsoratorium eine packendere und einheitlichere Atmosphäre als in der Passion, nicht zuletzt wegen der markanteren Solistenleistungen.

Arleen Augérs Timbre erscheint hier ausgeglichener und wärmer als in der Passion; Julia Hamari veranschaulicht mehr die Intimität der Alt-Arien des Weihnachtsoratoriums als das tiefe Bekenntnis der Arie „Von den Stricken“ in der Passion. (Im Terzett „Ach, wenn wird die Zeit erscheinen“ der fünften Kantate des Oratoriums war es überflüssig, ihre Stimme auch noch durch die Aufnahmetechnik zu verstärken.) Der Baßsolist der Weihnachtsgeschichte, Wolfgang Schöne, gestaltet seinen Part sonor und markig; die vier Bassisten der Passion wirken dagegen schwerfälliger, Philippe Huttenlocher (Jesus) geradezu müde. Peter Schreier erfüllt beide Evangelisten-Rollen mit tiefer Expressivität; erschütternde Dramatik erreicht er in der Verleugnungsszene des Petrus.

Warum diese Einspielungen – trotz ihrer unbezweifelbaren Qualitäten – doch nicht mitreißen und kein wahres kathartisches Erlebnis vermitteln können, ist durch eine gewisse Konturenlosigkeit zu erklären: Helmuth Rilling scheint

einen neutralen Weg des Bach-Verständnisses zu wählen. Er hat mit der romantischen Auffassung vergangener Bach-Interpretationen schon kaum mehr zu tun, er strebt offensichtlich nach schlankem, leichtbeschwingtem Klang (und übertreibt fast ein wenig wie in den Takten 64-70 des Anfangschores der Passion). Ebenso wenig ist aber bei seiner Konzeption zu spüren, daß die „historischen“ Aufführungen, z.B. die Aufnahmen eines Harnoncourt, schon längst andere, interessantere und überzeugendere Alternativen anbieten, z.B. was ein vielfältigeres Non-legato-Spiel („Wäre dieser nicht ein Übeltäter“ oder „Wir dürfen niemand töten“), eine unmechanische Phrasierung (Anfangschores der ersten und dritten Weihnachtsskandate) oder Klangfarbenkontraste (Sinfonia der zweiten Kantate) betrifft. Keine revolutionären Neuheiten also in Rillings Interpretation, keine „Wiederentdeckung“ der Kompositionen, eigentlich auch keine ernste oder gar „irritierend“ eigenartige Auseinandersetzung mit der Aufführungspraxis, den alten und neuen Interpretationsweisen, und dadurch mit der musikalischen Substanz – aber vielleicht gerade deswegen werden diese Einspielungen Hits bei den Zuhörern: sie sind wohlklingend und reizen nicht zur Disputation...

Eva Pintér

Weiteres Zeugnis von Fischer-Dieskau Spätstil.

BEETHOVEN, Lieder: An die ferne Geliebte, Seufzer eines Ungeliebten, Die Liebe, Adelaide, Das Liedchen von der Ruhe, Zärtliche Liebe, Als die Geliebte sich trennen wollte, Lied aus der Ferne, Der Jüngling in der Fremde u.a.; Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Hartmut Höll (Klavier); EMI EX-157 27 0042 3 (3 S 30) Digital Aufnahme datum: (P) 1984 **Klangbild:** Angenehme Präsenz, durchsichtig und klar. **Fertigung:** Einwandfrei.

Fischer-Dieskaus spezielle Art der leise „hingetupften“ Tongebung regiert in diesem Beethoven-Konzert wie kaum jemals zuvor. Alles sanft und glatt, jeder Ton wie auf Watte gebettet. Die „Weichteile“ der Stimme sind es auch, auf die sich der Sänger am ehesten verlassen kann. Wo Kanten und Härten verlangt werden, stellen sich Bedrängnisse ein. Dies ist aber bei den überwiegend lyrischen Beethoven-Gesängen nicht oft der Fall, und somit schneidet der Künstler hier wesentlich besser ab als mit seinem jüngst veröffentlichten Strauss-Album. Nur: solche Aufnahmen nötigen dem Hörer und Beurteiler eine besondere Mentalität ab. Es sind dies Dokumente eines Spätstils, daran gibt's nichts zu rütteln. Fischer-Dieskaus Stimme ist fast körperlos geworden, wirft keinen Schatten mehr.

Hartmut Höll wirkt als überaus dezenter Begleiter, neigt manchmal zu gefühlvollen Dehnungen (Einleitung zu „Adelaide“), bleibt aber stets nobel und korrekt. Ein seltsam gedämpfter Konzert von spätherbstlicher Tönung.

Clemens Höslinger

Keine Bereicherung der Berlioz-Discographie.

BERLIOZ, Roméo et Juliette; Brigitte Fassbaender (Mezzo-Sopran), Nicolai Gedda (Tenor), John Shirley-Quirk (Bariton), Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, ORF-Symphonieorchester, Lamberto Gardelli; Orfeo S 087 842 H (2 S 30) Digital **Klangbild:** Offen, direkt, nicht allzu räumlich, Stimmen im Vordergrund. **Fertigung:** Erstklassig.

Vergleichseinspielungen: Colin Davis (Philips), Toscanini (RCA), Barenboim (DG), Ozawa (DG).

Berlioz' Ziel war, „Dinge zu machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind“. Entsprechend sind viele seiner Werke in formaler Hinsicht als Zwitter konzipiert – und zwar in einem dialektischen Sinne als Synthesen einzel-

COMPACT disc DIGITAL AUDIO

8x

CD-Bi-Box

4x

Plattotfix
Neuheit aus dem Hause
Wittner

Erfolgreich vorgestellt auf der hifivideo 84

Kann durch einfaches Zusammenstecken nach der Seite, nach oben und nach unten zu einer dekorativen Gruppe erweitert werden.

Ab sofort lieferbar

Ab sofort lieferbar

RUDOLF WITTNER GMBH & CO
POSTFACH 1360 · D-7972 ISNY · W.-GERMANY

ner Formen. „Roméo et Juliette“ bezeichnete er als dramatische Symphonie. Das, was man die Rahmenhandlung nennen könnte, ist vokal – jedoch nicht opernhafte-dramatisch – konzipiert, während die „Gefühle“ der Protagonisten vom Orchester dargestellt und, sehr distanziert, ausgedrückt werden. Dem Werk ist weder mit virtuosem orchestralen Aplomb noch mit auftrumpfender vokaler Kraft und Emphase beizukommen: Es verlangt vielmehr eine gestisch-prägnante Darstellung mit feinsten dynamischen Differenzierung und größter artikulatorischer Prägnanz. Davon ist in dieser Aufnahme wenig zu spüren: Im Vergleich zu Colin Davis' London Symphony, Toscaninis NBC Orchestra und Seiji Ozawas Boston Symphony spielt das ORF-Ensemble ungenau, derb und behäbig – behäbiger noch als das von Daniel Barenboim keineswegs zu Glanzzeiten angeführte Orchester de Paris. Zahlen und Zeiten können aufschlußreich sein: Bei Barenboim dauert das uninspiriert-schwerfällige Fee-Mab-Scherzo (weitgehend Prestissimo zu spielen) sieben Minuten und 59 Sekunden. Gardelli benötigt 8'24" – fast eine halbe Minute, und in diesem Fall eine Ewigkeit, länger, ohne daß sich dies in artikulatorischer Genauigkeit bemerkbar machte (ein langsames Tempo kann ja durch die Exaktheit der Ausführung rascher wirken als ein sehr rasches, aber verhetztes). Gardelli musiziert grob im lärmend-turbulenten Prolog, dickt den Klang im Adagio der Liebesmusik ein, wobei die Streicher viel zu direkt und dicht klingen, entfällt zu wenig Brillanz, genauer: orchestrale Phantastik, im Scherzo, scheut zurück vor grellen Kontrasten in der Einleitung und muß mit einem durchschnittlichen Chor und nicht restlos befriedigenden Vokalsolisten auskommen. Stimmlich am souveränsten ist Brigitte Fassbaender, die die Stenzen mit schönem Timbre singt, aber doch wohl zu opernhafte, zu wenig prägnant und gestisch in der Artikulation. Nicolai Gedda hat als Berlioz-Interpret durchaus seine Meriten, aber er ist heute nur noch in der Lage, das Tenor-Scherzetto als Intention abzuliefern. Die Stimme schwingt nicht mehr rasch genug ein und wird, typisch für ältere und den Klang aufhellende Tenöre, fahl. Ordentlich, aber stimmlich über den Zenit hinaus der Pater Lorenzo von John Shirley-Quirk, der einst für Colin Davis exakter, leichter und flexibler gesungen hat.

Jürgen Kesting

Blick in die „Werkstatt“ eines Komponisten.

DE FALLA, El Corregidor y la Molinera (Der Stadtrichter und die Müllerin), Pantomime in zwei Szenen; Teresa Berganza (Mezzosopran), Orchestre de Chambre de Lausanne, Jesus Lopez-Cobos; Claves D 8405 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Dezember 1983
Klangbild: Klar, offen, präsent, natürlich.
Fertigung: Gut.

Die handschriftliche Partitur von de Fallas „El corregidor y la molinera“, die erst 1981 entdeckt worden ist, unterscheidet sich gravierend vom Text des späteren „Dreispietz“-Balletts. Die hier erstmals auf Platte erscheinende Pantomime ist weniger die Original- als die Urfassung des „Dreispietz“. Sie entstand 1916 und wurde 1917 in Madrid uraufgeführt. Für Diaghilews Balletts Russe komponierte de Falla dann die spätere, bekannte Ballettmusik. Die Unterschiede zwischen beiden Werken sind

gravierender als man zunächst annehmen mag. Zwar gibt es große thematische Ähnlichkeiten, auch Gleichheiten, zwar sind beide Fassungen zweiteilig angelegt. Doch fehlen in der Pantomime die typischen spanischen Tänze (Fandango, Seguidilla, Farruca, Jota), die dem zweiten Teil der Ballettmusik das unverwechselbare Kolorit geben. In der Urfassung wird Dramatik mit spärlichen Mitteln erreicht, für das Ballett waren andere Erfordernisse maßgebend. De Falla berichtet in einem Brief, der musikalische Dialog des zweiten Teils, der ihn soviel Arbeit gekostet und der einen „sogar neuartigen Effekt“ abgegeben habe, sei für den Choreographen und Tänzer Massine nur von „geringer Bedeutung“ gewesen. Dennoch hat der Komponist beim „Umschreiben“ keine Konzessionen gemacht. Die Pantomime ist auch nicht – wie der Autor des Einführungstextes, G.-A. Eckle meint – die „abstrakte Version“ der Ballettmusik, die die „eigentliche musikalische Sprache“ de Fallas enthält. Vielmehr hat der Komponist eher pragmatisch gearbeitet und seine ursprüngliche Partitur ohne Substanzverlust für andere Zwecke umgearbeitet.

Der zweite große Unterschied betrifft die Besetzung. Die Pantomimen-Fassung hat ihren besonderen Reiz durch das kleine Instrumentalensemble mit Flöte, Piccoloflöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Klavier und Streichern. Obwohl also Pauken und Schlagwerkinstrumente fehlen, hat diese Version doch den spezifisch spanischen Ton. De Falla hat ökonomisch gearbeitet, sich instrumentatorisch zurückgehalten (wie in anderen Werken auch), erweist sich manchmal als Meister der Andeutung. Andererseits wurde in der Ballettmusik (auch da wieder dem Zweck entsprechend) manche Passage, die in der Urfassung weitschweifig, redundant oder gar unentschieden wirkt, eindeutiger gestaltet. Insofern ist es müßig, Noten zu verteilen; beide Versionen sind gleich wertvoll.

Das Kammerorchester Lausanne hat in Jesus Lopez-Cobos (Mitentdecker der Partitur) einen Dirigenten, der gerade die zurückhaltende Diktion umzusetzen weiß. Die Pantomime erstet in Klarheit und Farbe, mit der ihr eigenen Mischung von Strenge und Temperament. Dem Klang des Ensembles fehlt noch ein gewisser Glanz; Dynamik und oft rasch wechselnde Tempobezeichnungen werden behutsam verwirklicht, doch vielleicht ist jeder Hörer dieser Urfassung schon zu sehr von der späteren „Dreispietz“-Version eingenommen. Diese Erstaufnahme ist nicht nur klingendes Anschauungsmaterial für die Komposition de Fallas, sondern auch ein Hörerlebnis für alle, die dachten, den „Dreispietz“ schon zu kennen.

Helge Grunewald



SALZBURGER FESTSPIELE: „DANTONS TOD“

■ Orfeo macht sich um das Werk von Gottfried von Einem verdient: die Münchner Plattenfirma legt jetzt einen Mitschnitt einer Aufführung von den Salzburger Festspielen 1983 vor. Lothar Zagrosek dirigiert Chor und Symphonieorchester des ORF, es singen u. a. Theo Adam, Werner Hollweg, Krisztina Laki und Marjana Lipovsek (S 102 842).



Gounods bekannte Messe in zuverlässiger Wiedergabe.

GOUNOD, Messe solennelle de Sainte Cécile; Barbara Hendricks (Sopran), Laurence Dale (Tenor), Jean-Philippe Lafont (Baß), Choeurs de Radio France, Jacques Jouineau, Nouvel Orchestre philharmonique de Radio France, Georges Prêtre; EMI 067 EL 27 0124 I (1 S 30) Digital
CD 567-7 47094 2

Aufnahmedatum: (P) 1984

Klangbild: (LP) Etwas flächig, konturenlos, nicht alle Möglichkeiten ausschöpfend.

Fertigung: Fehlerfrei.

Mit seinen kirchlichen Kompositionen und vor allem mit seiner 1855 entstandenen Cäcilienmesse schien Gounod etwas Ähnliches anzustreben wie die Cäcilien-Bewegung in Deutschland: eine Erneuerung der verflachten, verweltlichten Kirchenmusik, eine Hinwendung zum spirituellen Gehalt des Meßtextes. Gounod, von Jugend auf ein religiöser Schwärmer, läßt in dieser höchst eigentümlichen Tonschöpfung mystische Verklärung und ekstatischen Überschwang aufklingen.

Die Neuaufnahme der Messe (mit Abstand die bekannteste unter Gounods zahlreichen Sakralmusiken) wird von Georges Prêtre sehr dramatisch und schwungvoll geleitet. Die Klangverschleierungen bei Kulminationspunkten lassen seine Intentionen jedoch nicht immer klar erkennen. Unter den Solosängern ragt Barbara Hendricks mit ihrer „Vox angelica“ hervor. Fraglich bleibt, warum bei Sakralmusik so oft die italienische Aussprache des lateinischen Texts gewählt wird. „Crutschifixus“ – das klingt doch reichlich seltsam!

Clemens Höslinger



Die humane Botschaft des Werkes – ganz aus dem Geist der Musik.

HÄNDEL, Der Messias; Marjanne Kweksilber (Sopran), James Bowman (Alt), Paul Elliott (Tenor), Gregory Reinhart (Baß), Chor „The Sixteen“, Harry Christophers, The Amsterdam Baroque Orchestra, Ton Koopman; RCA/Erato ZL 30948 FK (3 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Aug./Sept. 1983

Klangbild: Natürlich und präsent, etwas zu wenig räumlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Harnoncourt/Concentus musicus (Teldec 6.35617 GX).

Schon bald nach Händels Tod begannen die riesenhaft besetzten Aufführungen seiner Oratorien: beispielsweise 1784 in Westminster Abbey (Chor 300 Sänger, Orchester 250 Musiker), 1781 in Berlin (Orchester 185 Musiker) und im selben Jahr in Leipzig (Chor 90 Sänger, Orchester 127 Musiker). Zum Vergleich: bei der Uraufführung des „Messias“ 1742 in Dublin wirkten 32 Sänger und etwa ebensoviele Instrumentalisten mit, bei der ersten Kirchaufführung im Foundling Hospital 1750 bestand das Orchester aus 33 Musikern.

Die hier zu besprechende Aufnahme unter der Leitung von Ton Koopman dürfte, was die Besetzungstärke anbelangt, am unteren Ende der Skala liegen, d. h., sie bietet ein wohl kaum mehr unterschreitbares Minimum. Das Amsterdam Baroque Orchestra besteht (in dieser Aufnahme) aus insgesamt 17 Musikern (einschließlich Trompeten, Pauke und Continuoinstrumenten), der Chor „The Sixteen“ ist hier mit 18 Sängern besetzt (offenbar mit zwei zusätzlichen Sopranstimmen), die alle namentlich aufgeführt sind. Die Intentionen dieser Einspielung werden allein aus diesen Zahlen schon deutlich: konsequenter Verzicht auf jede künstliche, also durch Masse erzeugte Monumentalität und Darstellung dieses in seiner weltumspannenden humanen Botschaft einzigartigen Werkes ganz aus dem Geist und der Substanz der Musik. Das Ergebnis ist erstaunlich, manchmal geradezu beglückend: Händels Musik verliert in dieser „kammermusikalischen“ Besetzung nichts von ihrer Wirkung; dadurch, daß die Musik gewissermaßen auf sich selbst zurückgeführt wird, gewinnt sie vielmehr an Tiefe, an Unmittelbarkeit, an humaner Ausstrahlung. Die lapidaren und doch differenzierten Rhythmen in den blockhaften Chören beziehen ihre Wirkung aus einer prägnanten, eindringlich-gestenhaften, aber nie forcierten Artikulation, die Koloraturen der Chöre kommen mit federnder, natürlicher Leichtigkeit, die Transparenz des Satzes ergibt sich dadurch wie von selbst. Kaum je dürfte man bisher die instrumentale Affektsprache der Arien so natürlich sprechend, so gestenhaft durchformuliert und dabei so klar und selbstverständlich gegliedert gehört haben als in dieser Aufnahme – bei Harnoncourt ist das alles viel absichtsvoller, dramatisch-zupackender. Jede emotionale Überfrachtung, jedes theatralische Pathos – von dem die Aufnahme Harnoncourts nicht ganz frei ist – ist hier vermieden.

Von den Gesangssolisten ist Marjanne Kweksilber besonders hervorzuheben: ohne üppiges Stimmmaterial, mit schlanker Tonführung singt sie ihre Partie gerade an den Angelstellen des Werks – der Verkündigung der Geburt Christi und dem Accompagnato mit anschließendem Arioso, welche das Zentrum des Passionsgeschehens ausmachen – mit großer Beseeltheit und Ausdruckskraft. Der Altist James Bowman be-

währt sich vor allem in der großen Arie „He was despised“, deren ausweglose Trauer er – bei zügigem Tempo – durch das volle Auskosten der Zäsuren und Pausen, durch das fast zum Stillstand-Kommen der Bewegung nachzuvollziehen vermag. Auch Paul Elliott und Gregory Reinhart bewältigen ihre Parts mit technischer Versiertheit und großem Einfühlungsvermögen. – Insgesamt ist dieser Messias eine Aufnahme, die beweist, wie schöpferisch-lebendig Interpretation sein kann, wie auch ein alt- (und vielleicht allzu) vertrautes Werk in seiner Schönheit – und auch in seiner Botschaft – wieder neu entdeckt, neu erschlossen werden kann. Reinhard Müller



Erschließung von Rheinberger-Repertoire.

RHEINBERGER, Stabat mater op. 138, Fünf Sätze aus den Marianischen Hymnen op. 171, Missa St. Crucis G-Dur op. 151, drei Sätze aus den Motetten op. 163; Eberhard Kraus (Orgel), Regensburger Domspatzen, Instrumentalensemble, Georg Ratzinger; deutsche harmonia mundi/EMI 1 C 067-16 9520 1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Transparent, offen.
Fertigung: Einwandfrei.

Josef Rheinberger war ein Komponist (und Lehrer von Richard Strauss), dessen Hauptwerk der Katholischen Kirchenmusik gewidmet ist, der er auf sehr eigenständige Weise, d. h. uncäcilianisch, mit etwa 160 Opera diente. Es ist das unbezweifelbare Verdienst dieser Einspielung, zwei gewichtigere Werke vollständig, zwei Chorwerk-Zyklen in Teilen zugänglich gemacht zu haben.

Auf die Bedeutung der Regensburger Domspatzen braucht hier nicht eigens hingewiesen zu werden. Als sie diese Werke einspielten, waren sie auch sicherlich das, was man einen „guten“ Chor nennt. Alles ist hörbar gut einstudiert, die Stimmklangverschmelzung wird gepflegt, auf Aussprache geachtet. Wenn man die Zeichen kennt, läßt sich aber nicht darüber hinweg hören, daß Chorleiter und Knaben wohl vor lauter Sorge, es könne etwas falsch geraten, sich nicht recht auszusagen trauten.

So geraten immer wieder Einsätze zögernd, wirken Intonationen (Höhen) zaghaft, klingen die Stimmen passagenweise flach, kommt kaum einmal jener „größere Atem“ auf, der Bögen erstellt. Es fehlt jener „göttliche Funke“, der sich nicht scheut, Risiken einzugehen und so aus einer bloßen „Töneproduktion“ „große Musik“ zu machen. Hier sollte der Chorleiter ansetzen und den Mut zu vollem Einsatz auch auf den Chor übertragen. Auch Komponisten wird man so gerechter, und man gönnt das dem prachtvollen Rheinberger von ganzem Herzen.

Klaus Blum



Lebendige, vokal nicht überragende Darstellung.

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Elias (Gesamtaufnahme); Edith Wiens (Sopran), Carolyn Watkinson (Alt), Keith Lewis (Tenor), Benjamin Luxon (Bariton) u. a., Chor der Gulbenkian-Stiftung Lissabon, Orchester der Gulbenkian-Stiftung Lissabon, Michel Corboz; RCA/Erato ZL 30952 FK (3 S 30) Digital

Aufnahmedatum: April 1983

Klangbild: Unverfärbt, Räumlichkeit und Transparenz merklich eingeschränkt.

Fertigung: Einwandfrei; dreisprachige Textbeilage, Stoppzeiten angegeben.

Gemessen an der Präsenz im Konzertsaal mutet die discographische Situation des „Elias“ geradezu opulent an. Drei ernstzunehmenden Einspielungen noch eine vierte hinzuzufügen, verbreitert die Auswahl, wird aber gewiß nicht als Notwendigkeit empfunden. Eine hinreichende Neuproduktion allerdings würde solche Überlegungen gar nicht aufkommen lassen.

Das um die imposante Zentralgestalt des Propheten Elias mit Texten aus dem Alten Testament geschaffene Oratorium zeigt Mendelssohn auch insofern als Neuerer innerhalb der gerade von ihm hochgehaltenen Tradition eines Bach, als hier erstmals auf einen Erzähler verzichtet wird. Diese Funktion erscheint auf die handelnden Individuen verteilt. Dadurch bestimmt den Charakter des Werkes ganz wesentlich eine dem Geschehen adäquate, manchmal durchaus heftig formulierte Dramatik, die auch in die vom Orchester gestützten Rezitative einfließt.

Zu diesem stellenweise der Oper nähergerückten Stil bekennt sich Michel Corboz durch eine sehr lebendige Interpretation, die Spontaneität der Empfindung, effektvolle Steigerungen und sorgsam kontrollierte Entwicklung eines ganz typischen Duktus in sich vereinigt. Mit dem offenbar gut vorbereiteten Orchester und dem flexiblen Chor ist der energische Gestalter auf sicherem Weg zu einer bemerkenswerten Einspielung, kann aber einige Hemmnisse nicht ausräumen. Eines davon ist die Sprachbarriere, die zunächst die vorzügliche Leistung des Chores beeinträchtigt. Auch der Sänger der Titelpartie leidet darunter. Wohl findet Benjamin Luxon zu intensivem Ausdruck, vor allem gelingen dem kultivierten Bariton die verhaltenen Passagen sehr schön, doch mobilisiert er nicht Kraft und Gewicht der Persönlichkeit wie Theo Adam, dem die für einen schweren Bariton komponierte Partie noch besser liegt. Die ausgeglichene Altistin und der gut geführte, wendige Tenor erfüllen ihre Aufgaben tadellos, während Edith Wiens in jeder Weise durchschnittlich annimmt: stimmlich, technisch und in der Phrasierung. Das bedeutende Werk und auch Corboz' seriöses Engagement wären ein besseres Sololoquett wert gewesen.

Hermann Schönegger

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Oper



Vollständig überflüssige Neuaufnahme.

VERDI, Rigoletto (Gesamtaufnahme in ital. Sprache); Giacomo Aragall (Herzog), Bernd Weikl (Rigoletto), Lucia Popp (Gilda), Jan-Hendrik Rooter (Sparafucile), Klara Tákács (Maddalena), Alexander Malta (Monterone) u. a. Chor des Bayerischen Rundfunks, Rupert Hubert, Münchner Rundfunkorchester, Lamberto Gardelli; Ariola-Eurodisc 302 269-445 (3 S 30) Digital
2 CD 610 115-232
Aufnahmedatum: Mai 1984