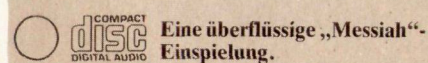


mir die sieben „Mélodies“ von Henri Duparc (1848–1933), die hier in der vom Komponisten stammenden Fassung mit Orchester erklingen. Gerade weil von seinem Schaffen nur relativ wenig auf uns gekommen ist, müssen uns diese Liedgebilde um so kostbarer sein, die in „Au pays où se fait la guerre“ (1867) sogar den jungen Gustav Mahler ahnungsvoll vorwegnehmen. „Es gibt wenige Gesänge, die so bewegend sind wie die seinen“ (Guy Ferchault in MGG, Band 3). Man muß es wirklich bedauern, daß der überaus selbstkritische und übersensible Duparc vieles von dem nicht publizieren mochte, was seine Freunde meisterlich fanden. Auch später ist dann noch manches verlorengegangen, und schließlich waren es gesundheitliche Gründe, die ihn in der zweiten Lebenshälfte überhaupt verstummen ließen und in totale Vereinsamung führten. Diese „Mélodies“ jedenfalls repräsentieren eine ausdrucksintensive, in sich stimmige Welt, die zugleich den Gedichten von Charles Baudelaire, Leconte de Lisle, Théophile Gautier und Jean Lahor in kongenialer Weise entspricht. Von dieser schöpferischen Vollkommenheit kann Kiri Te Kanawa Wiedergabe bewundernswert viel einbringen. Zum Lobe des Brüsseler Opern-Symphonieorchesters unter John Pritchards Leitung darf man wohl sagen, daß es äußerst delikat musizierend sich nahtlos in das Konzept der Werkstruktur einfügt.

Werner Bollert

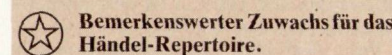


HÄNDEL, Messiah; Kaaren Erickson, Sylvia McNair (Sopran), Alfreda Hodgson (Mezzosopran), Jon Humphrey (Tenor), Richard Stilwell (Bariton), Layton James (Cembalo), Atlanta Chamber Chor, Atlanta Symphony Orchestra, Robert Shaw; Telarc/TIS 2 CD 80093-2 (WD: 137' 18'') LP 10093-1 (2 S 30) Digital Aufnahmedatum: 1983 Klangbild: (CD) Gute Raumwirkung, natürlich, transparent. Fertigung: Tadellos. Vergleichseinspielung: Gardiner (Philips 6769 107).

Der „Messiah“ ist Händels populärstes Oratorium: Er wird in diesem Händel-Jahr 1985 unzählige Male aufgeführt werden, und auch die Schallplattenindustrie wird dem nicht nachstehen wollen. Der „Messiah“, im 19. Jahrhundert zum Identifikationssymbol chorsingender Volksmassen geworden, dabei in seiner musikalischen Qualität reduziert auf die Klanggewalt der Chöre und die Stimmgewalt der Solisten, wurde in jüngster Zeit als ein kammermusikalisches Oratorium wiederentdeckt und in dieser Form wohl am überzeugendsten von J. E. Gardiner mit seinem Monteverdi Choir und den English Baroque Soloists aufgeführt. In den USA unternahm nun Robert Shaw einen ähnlichen Versuch, der freilich die Konsequenz und Überzeugungskraft von Gardiners Einspielung nicht erreicht. Der Hauptgrund hierfür ist wohl, daß Shaw zwar eine kleinere Besetzung anwendet – etwa 60 Chorsänger, 28 Streichinstrumente und 4 Oboen, 3 Fagotte, Kontrabaß, 2 Trompeten, Pauken, Orgel und Cembalo – aber noch nicht zu einer Musizierweise gefunden hat, die einer solchen quasi „kammermusikalischen“ Besetzung entsprechen würde. Dem Orchester fehlt es an rhythmischen Impulsen, es tendiert gerne zu einem gleichförmig mechanischen Spiel

und beharrt zumeist im Bereich einer mittleren Lautstärke, was zu Konturlosigkeit führt. So wird z.B. im kurzen Orchestervorspiel zu der Baß-Arie „Why do the nations so furiously...“ nichts von der Erregung, der Gewalt Händelscher Musik hörbar. Der Generalbaßgruppe mangelt es an sprechender Artikulation, der Cembalist Layton James neigt leider zu einem ermüdend gleichförmigen Spiel. Der Atlanta Chamber Chorus verwirklicht den dramatischen Charakter von Händels Musik, stellt musikalische Blöcke einander gegenüber. So gelingt die Gliederung des Schlußchores überzeugend, Großartig – einer der wenigen Lichtpunkte dieser Einspielung – ist der dramatische Gegensatz im Chor Nr. 46 „Since by man came death“ herausgearbeitet. Aber freilich wird hier auch wiederum die Schwäche des Chors deutlich: er ist zwar zu einem hervorragenden Piano fähig, im Forte aber singt er nur noch laut: eine sinnvolle Deklamation und Gestaltung des Details fehlt gänzlich. Ein weiterer Lichtpunkt sind die beiden Sopranistinnen Kaaren Erickson und Sylvia McNair, die beide mit einem schlanken, aber durchdringenden Ton singen, hervorragend deklamieren und fesselnd artikulieren. Alfreda Hodgson (Mezzosopran) und Jon Humphrey (Tenor) haben zwar schöne Stimmen, aber sie singen uninteressant, lange Töne werden monoton in unveränderter Lautstärke gehalten, Melismen Ton für Ton heruntergesungen. Gemessen an Gardiners Einspielung ist diese Aufnahme sicherlich überflüssig. Die Frage stellt sich: Warum nicht einmal ein wenig oder vielleicht noch gar nicht auf Schallplatte eingespieltes Händel-Oratorium aufnehmen?

Franzpeter Messmer

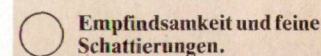


HÄNDEL, Solokantate Aminta e Fillide für 2 Soprane und Streicher; Gillian Fisher (Aminta), Patrizia Kwella (Fillide), London Handel Orchestra, Denys Darlow; hyperion A 66118 (1 S 30) Aufnahmedatum: Januar 1984 Klangbild: Sehr durchsichtig und präsent. Fertigung: Einwandfrei.

Der junge Händel war in Italien, wo er sich von 1707 bis 1709 aufhielt, recht angesehen und genoß mancherlei Förderung – nicht zuletzt von Seiten jener Vereinigungen der „Arkadier“, die geistliche und weltliche Fürsten und auch nichtadelige namhafte Persönlichkeiten in ihren Reihen hatten und wissenschaftlichen und literarischen Neigungen nachgingen. Nicht zufällig also sind die meisten Solokantaten Händels in eben jener Periode entstanden, die für ihn zweifellos zu den glücklichsten seines Lebens zählte. Und einer Mode der Zeit entsprechend, ist die vorliegende Kantate im Hirtenmilieu der Antike beheimatet (die Nymphe Fillide, zunächst ablehnend, läßt sich schließlich doch von der Liebe des Schöpfers Aminta überzeugen). Große musikalische Überraschungen wird man hier zwar kaum erwarten dürfen; trotzdem ist es ungemein fesselnd zu beobachten, mit welcher künstlerischen Sicherheit Händel die fast stereotype Abfolge von Rezitativ und Arie zu handhaben und aufzulockern und wie variabel er in dem vorgegebenen Ambiente schon zu disponieren wußte. An der Wiedergabe wird man viel Freude haben. Sowohl Gillian Fisher als auch Patrizia

Kwella singen exquisit und sind den Schwierigkeiten ihrer Partien mühelos gewachsen. Das Londoner Händel-Orchester unter der Leitung von Denys Darlow, in Kammerbesetzung musizierend, ist mit der musikalischen Sprache seines Namenspatrons eng vertraut. Die Plattentasche bietet den kompletten Text (ital./engl.) sowie (lediglich in englischer Sprache) eine gründliche Werkeinführung aus der Feder von Donald Burrows. (Als Datum der ersten Aufführung scheint demnach der 14. Juli 1708 festzustehen).

Werner Bollert



SCHUBERT, Lieder: An mein Herz, Der Fluß, Der Knabe, Die Rose, Der Schmetterling, Die Forelle, Der Wanderer an den Mond, Der Einsame, Fülle der Liebe, Die junge Nonne, Auf dem Wasser zu singen, Gretchen am Spinnrade, Fischerweise, Der Jüngling an der Quelle, An Sylvia, Seligkeit; Lucia Popp (Sopran), Irwin Gage (Klavier); EMI 1C 067 27 0067 1 (1 S 30) Digital Aufnahmedatum: 1.–6. November 1983 Klangbild: Nicht allzu präsent, aber deutlich. Fertigung: Ohne Mängel. Vergleichseinspielungen: Gundula Janowitz, Irwin Gage (DG 2740 196), Brigitte Fassbaender, Erik Werba (EMI 065-28 969).

Ein bunten Strauß aus Schuberts Liedern stellte Lucia Popp für ihre Platte zusammen: neben wohl bekannten Stücken wie „Gretchen am Spinnrade“ und „Die Forelle“ enthält ihre Aufnahme auch selten zu hörende Lieder wie „Der Schmetterling“ oder „Fülle der Liebe“. So auserlesen und geschmackvoll wie das Programm selbst ist, so delikat wirkt auch Lucia Pops Interpretation. Sie befindet sich in hervorragender stimmlicher Disposition; dieses seidige und warme Timbre, diese zarten, hellen und doch weichen Töne waren immer für eine Kunst und Darstellungsweise charakteristisch, die ein Lied nicht aus breiten Gesten und überladenen Pathos, sondern aus differenziertesten Nuancen aufbaut.

Durch kunstvolle Legatos und ausgefeilte Melodieformulierung verleiht Lucia Popp dem „Fluß“ eine verklärte Ruhe; in der „Rose“ veranschaulicht sie die ständigen Wechsel zwischen Maggiore- und Minore-Motiven empfindsamer und ausdrucksvoller als Gundula Janowitz in der Vergleichseinspielung. Das „Gretchen“ faßt sie in einem meisterhaften Bogen zusammen, wobei diese Interpretation nicht so sehr durch ihre fieberhafte Unruhe wirkt (wie z.B. bei Brigitte Fassbaender), sondern durch das immer mehr sich steigernde Gefühl der hingebungsvollen Liebe. Überzeugend ist die innere Spannung auch in der „Jungen Nonne“ gestaltet: Lucia Popp nimmt hier ein fließenderes Tempo als Gundula Janowitz und baut das Lied auch organischer auf, selbst wenn sie die visionäre Ekstase einer Schwarzkopf nicht vollkommen erreicht. Schade nur, daß gerade das „Auf dem Wasser zu singen“, eines der bezauberndsten Schubert-Lieder, wegen der flachen Phrasierung ein wenig abfällt.

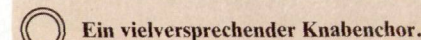
In Irwin Gage fand Lucia Popp einen ausgezeichneten Klavierpartner: sein Spiel zeigt – im Vergleich zu seiner früheren Schubert-Einspielung mit Gundula Janowitz – farbenreichere Dynamik („Fischerweise“, „Die junge Nonne“) und transparentere Stimmführung („Der Fluß“).

Wie er in dem Klavierpart des „Einsamen“ eine lebendige „Umgebung“ zu dem Gesang schafft, wie empfindsam er in der „Forelle“ mit der Singstimme zusammen „atmet“, das ist keine bloße Klavierbegleitung mehr – das ist wahres Kammermusikisieren.

Éva Pintér

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik

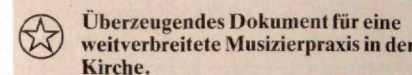


HAMMERSCHMIDT, O barmherziger Vater, Das ist je gewißlich wahr, SCHÜTZ, Verleih uns Frieden genädiglich, Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes, O lieber Herre Gott, PRAETORIUS, Nun lob mein' Seel den Herren, AICHINGER, Regina coeli laetare, HASSLER, Ite in universum mundum, PALESTRINA, Veni creator spiritus, VICTORIA, O quam gloriosum, LASSO, Gustate et videte, GALUS, Pater noster, GABRIELI, Magnificat; Augsburger Domsingknaben, Reinhard Kammler;

deutsche harmonia mundi/EMI 067 19 9977 1 (1 S 30) Digital Aufnahmedatum: 1983 Klangbild: Präsent, natürlich. Fertigung: Gut.

Zum kleinen Kreis der schallplattenwürdigen Knabenchöre sind nun auch die Augsburger Domsingknaben vorgestoßen. Reinhard Kammler besann sich auf eine alte, zu Beginn des 19. Jahrhunderts unterbrochene Augsburger Tradition zurück und wagte einen Neuanfang. Inzwischen führten Konzertreisen zu internationaler Anerkennung. Die Einspielung von Motetten aus dem 16. und 17. Jahrhundert, darunter Werke der Augsburger Aichinger und Hassler, zeigt die Stärken, aber auch Schwächen des jungen Ensembles: die Tongebung ist klar, die Sprachdeklamation vorzüglich, die Klangbalance zwischen den verschiedenen Stimmlagen hervorragend gelungen, überhaupt die technische Sicherheit überraschend gut – und dennoch fehlt etwas, stellt sich beim Hören bisweilen eine Ermüdung ein. Das natürliche Fließen (sehr gut: Lassos „Gustate et videte“) und Partien in getragenen Tempo überwinden, aber eine gewisse Schwerfälligkeit verhindert musikalisches Leben und sprechenden Ausdruck. Der nächste Schritt von Kammlers Chorarbeit müßte also eine Befreiung aus dem Schulischen sein: bei aller schwäbischen Gedenkenheit sollte lebendiges Musizieren gewagt werden!

Franzpeter Messmer



MISSA ET OFFICIUM DE BEATA MARIA VIRGINE, Alternatim-Praxis um 1600; Inge-Mar Melchersson an der Ebert-Orgel der Hofkirche Innsbruck, Choralchola des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg, Rupert Gottfried Frieberger; Christophorus SCGLX 73 994 (1 S 30) Aufnahmedatum: 13. 6. 1983 Klangbild: Natürlich und präsent. Fertigung: Einwandfrei.

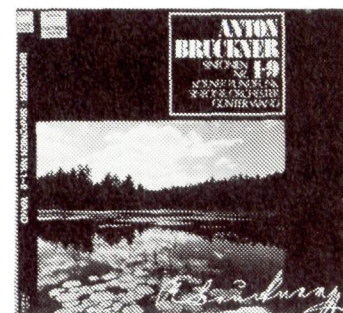
Die Alternatim-Praxis hat ihren Ursprung im antiphonischen Gesang (Wechselgesang zwischen Solist und Gemeinde, später Solist und Chor) beim Psalmvortrag. Heute versteht man unter Alternatim-Praxis in erster Linie das wechselweise Musizieren zwischen gregorianischem Choral und Orgel. Auf diese Praxis verweisen die überlieferten liturgischen Orgelkompositionen seit Anfang des 15. Jahrhunderts: die Choralbearbeitungen, in denen eine vorgegebene Choralmelodie als Cantus firmus einer mehrstimmigen Komposition zugrunde liegt. Eine andere, ebenfalls weit verbreitete Art der Alternatim-Praxis war der Wechsel von einstimmigem und mehrstimmigem Gesangsvortrag, vor allem bei strophischen Gesängen (Hymnen und Sequenzen).

herder

Bücher Kunst Schallplatten

Kindlers Malerei Lexikon

gebundene Ausgabe in 15 Bänden
zusammen nur DM 199,-



A. Bruckner
Sinfonien Nr. 1-9
Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester
Günter Wand
11 LP in Kassette nur DM 69,90



Das Buch zum Film
ELEKTRA
Rache ohne Erlösung
240 Seiten,
zahlreiche Abbildungen
früher DM 88,-
jetzt nur DM 12,90

herder
Kurfürstendamm 69 und Adenauerplatz
Ecke Wilmersdorfer Straße — U-Bhf. Adenauerplatz
1000 Berlin 15 ☎ 8 83 50 01

Missa et Officium de Beata Maria Virgine Alternativ-Praxis um 1600



Choralschola des
Instituts für
Musikwissenschaft
der Universität
Salzburg
Leitung: R.G. Frieberger
Ingemar Melchersson
an der Ebert-Orgel der Hofkirche zu Innsbruck

Die vorliegende Einspielung will die Alternativ-Praxis zwischen einstimmigem Choralgesang und Orgelsätzen dokumentieren. Die Choralmodien sind zum großen Teil dem „Graduale Schlagense“ (ca. 1522) entnommen: Kyrie „Virgininitatis amator“, Offertorium „Ante thronum“, Sanctus mit Tropus „Benedictus Mariae filius“, Communio „Ave regina caelorum“. Die alternierenden Orgelsätze stammen aus der Tabulatur des Johann von Lublin (zwischen 1537 und 1548) – Introitus „Salve Sancta parens“, Kyrie, Sequenz „Mittit ad Virginem“, von Girolamo Cavazzoni – Sanctus, Agnus Dei, Hymnus „Ave maris stella“ (als selbstständiges Stück) – und von Christian Erbach (Hymnus „Ave maris stella“, Magnificat). Die ausgewählte Musik füllt also den Zeitraum etwa von 1530 – 1630. Als liturgische Grundlage für diesen Rekonstruktionsversuch berief man sich in der Hauptsache auf das „Caeremoniale Episcoporum“ von 1600, in dessen 28. Kapitel die Möglichkeiten des Alternierens zwischen Gesang und Orgel im Gottesdienst verbindlich festgelegt wurden. (Die Plattentafel enthält einen ausführlichen und informativen Kommentar zur Praxis und zur Auswahl der Stücke).

Die Einspielung gibt einen sehr guten Überblick über die liturgische Orgelmusik des angegebenen Zeitraums, und zwar an einem ideal dafür geeigneten Instrument: Ingemar Melchersson bringt durch abwechslungsreiche Registrierung die ganze Farbenvielfalt und die Schönheiten der Orgel von Jörg Ebert zur Geltung. Außerdem überzeugt sein überschaubares, die formalen Abläufe herausarbeitendes Spiel. Die Choralschola des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg zeichnet sich durch einen flüssigen und flexiblen musikalischen Vortrag, der die Melismen in den melodischen Zusammenhang einbindet und sinnvoll nach dem Text gliedert, aus, dem es vielleicht noch ein wenig an Sicherheit fehlt.

Reinhard Müller

Undefinierbarer Eindruck.

DE VICTORIA, Missa Quarti toni, PALESTRINA, Motetten Alma redemptoris mater, Ego sum panis vivus, Veni sponsa Christi, Lapidant Stephanum; A-Cappella-Chor Zürich, Piergiuseppe Snozzi; Jecklin 235 (1 S 30)
Vertrieb: FSM, Fono-Schallplatten, 44 Münster
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: Überhallig und verwaschen.
Fertigung: Ordentlich.

Bei dieser Aufnahme muß man vorausschicken, daß das überhallige und undeutliche Klangbild eine sachliche Beurteilung fast unmöglich macht. Aber dies alles abgerechnet, bleibt auch dann das Niveau der Produktion betrüblich niedrig. Der Klang des Züricher A-Cappella-Chores wirkt so verschwommen und unspezifisch, daß man nicht einmal entscheiden kann, ob es sich hier um einen gemischten Chor oder ein Ensemble mit Knabensopranen handelt (der Covertext spricht von „Sängerinnen und Sängern“, der schmale und gerade Diskantpart läßt eher Kinderstimmen vermuten). Die hohen Töne klingen eng und belegt, die Intonation ist nicht frei von Schwankungen, besonders im Kyrie aus Victorias Messe oder in Palestras Motetten „Alma redemptoris mater“ und „Ego sum panis vivus“ (beide rutschen bis zum Schluß einen halben Ton tiefer). Undeutliche Stimmführung, leblose Phrasierung, einförmige Dynamik, gedehnte Tempi mit endlosen Schlußakkorden – es lohnt sich eigentlich nicht, weitere Minuspunkte aufzuzählen. Das einzige Positivum der Platte ist, daß sie mit Palestras Motetten „Veni sponsa Christi“ und „Lapidant Stephanum“ und der Messe Victorias Katalogneuheiten bringt – aber wen interessieren diese Werke, wenn sie fast ungenießbar erklingen? Ob der Chor sonst wesentlich besser ist und nur diese Produktion mißlang – es läuft auf eins hinaus: diese Platte hätte nicht erscheinen dürfen.

Éva Pintér

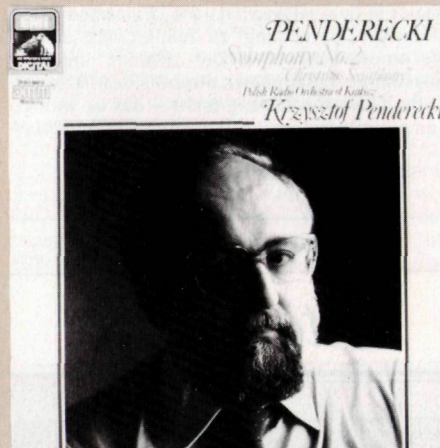
NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Neue Musik

Penderecki als Weihnachtsmann.

PENDERECKI, Sinfonie Nr. 2 (Christmas Symphony); Polnisches Rundfunkorchester Krakau, Krzysztof Penderecki; EMI 270041 1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Kräftige, satte Farben; sonor, manchmal etwas verschwommen.
Fertigung: Leichtes Bandrauschen, sonst gut.

Wenn am Weihnachtsabend die Kinder mit leuchtenden Gesichtern vor ihren neuen Telecomputern stehen, wenn sich die Eltern beglückt in die Augen sehen und sich vorlügen: „Weißt Du noch, als wir jung waren, war's genauso“, dann will natürlich der komponierende Kleriker Penderecki nicht fehlen (für diesmal kommt die Rezension leider zu spät – aber vielleicht nächste Weihnacht!). Daß das Fest auch eines der Bescheidenheit sein soll, hat Penderecki aber offensichtlich kompositorisch mißverstanden. Denn dieses Attribut enthält auch die kompositorische Anlage der Sinfonie. Und nicht nur der Anlage, sondern auch die im Werk zur Sprache kommende Gefühlswelt! Dies gipfelt in einem Zitat der Melodie „Stille Nacht“ in der Mitte der Sinfonie – und wer einmal das weihnachtliche Gänsehautgefühl in der Mette beim Anstimmen dieser Weise mitbekommen hat, weiß, worauf Penderecki hinaus will. Natürlich schuldert die Sinfonie nicht diese zuckrige Welt, vielmehr erscheint das Zitat wie eine Insel der Zuflucht inmitten eines kräfteaufrei-



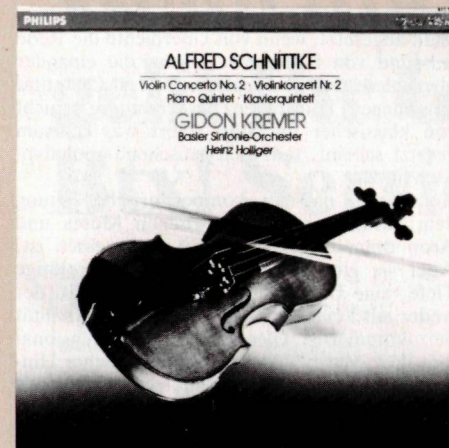
benden Treibens, als Ziel des Christenmenschen, das er immer vor Augen hat im Jammertal Erde. Diese Zuversicht wird auch im hymnusartig leuchtenden Abschnitt vor Schluß der Sinfonie noch einmal bekräftigt. So weit, so gut! Was aber zudem peinlich wirkt, ist die Simplizität der kompositorischen Technik. Penderecki vertraut stoisch auf die Wirkung der fallenden Terz, die ja auch in „Stille Nacht“ strukturell als drittes Intervall auftaucht. An diesem Tonschritt, der doch eigentlich gar nichts dafür kann, läßt er seine ganzen Kräfte aus. Er wird farbgewaltig instrumentiert, dann wirkt er drohend, beklemmend oder fällt ermattet nach unten. Natürlich mag ein braver Geist seine Freude an dieser harmonischen und zugleich kraftstrotzenden Musiksprache haben – es ist doch alles so „gut gemacht“. Da klingt es wie Mahler, wie Schostakowitsch oder auch wie Filmmusik; doch zugleich wie ein hausbacken verdünnter Aufguß, dem das Gift des Kritischen längst entzogen wurde. Und so gehört es sich ja auch für ein Präsent unterm Weihnachtsbaum! Die Kurve zum Biederer hat ja Penderecki schon längst gekratzt. So scharf, daß er sich nun wie ein Kreisel darin dreht!

Reinhard Schulz

Kremer in Sachen Schnittke.

SCHNITKE, Violinkonzert Nr. 2, Klavierquintett; Elena Bashkurova (Klavier), Gidon Kremer (Violine), Kathrin Rabus (Violine), Gerard Caussé (Viola), Ko Iwasaki (Violoncello), Basler Sinfonie-Orchester, Heinz Holliger; Philips 411 107-1 (1 S 30) Digital
Klangbild: Deutlich, räumlich, klanglich sehr ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Wenn man sich einmal klarmacht, wie umfangreich zum Beispiel Pendereckis Schaffen auf Platte dokumentiert ist und wie schmal dagegen das von Alfred Schnittke, dann wird einem schnell deutlich, in welcher Wechselwirkung Bekanntheitsgrad einer Person und Medienverbreitung einer Sache zueinander stehen. Für unseren Fall: Hätte Schnittke jemals einen so spektakulären Aufführungserfolg bei uns gehabt wie Penderecki, würde das eine Popularisierung nach sich gezogen haben, die von der Plattenindustrie zweifellos zur Kenntnis genommen worden wäre. Da die Realität anders ist, muß man eine neue Schnittke-Platte als unerwartet bezeichnen. Gidon Kremer war und bleibt der Motor in Sachen Schnittke. Das Klavierquintett hatte er früher schon einmal in der UdSSR



aufgenommen. Von dort war es via Ariola in den deutschen Katalog eingezogen. Seit etwa Mitte 1984 erscheint es nicht mehr, so daß Kremers Neuaufnahme, mit anderen Musikern als den früheren, bei Philips zur rechten Zeit kommt. Gekoppelt ist es mit dem 2. Violinkonzert. Das Quintett stammt von 1972/76, das Konzert gar von 1966. Also erfährt man über den aktuellen Arbeitsstand Schnittkes von dieser Platte nichts. Aber man kann Älteres nachvollziehen, zumal maßstäbliche Interpretationen vorliegen. Das Quintett schrieb der Komponist in Erinnerung an seine Mutter, er selbst nennt dessen Grundton elegisch. Es ist keine Totenklage. Aber die Musik breitet sich konzentrisch aus wie eine sonnambule Klangkulisse, Klang gewordene Abschiedsrufe wechseln hinüber und herüber in andere Bereiche, zu anderen Orten. Hier wie auch im Violinkonzert gibt es keine konzertanten Ballungen. Die Entwicklungen laufen mehr vereinzelt: jeder Spieler ist mit sich allein und trifft den anderen hier und dort wie zufällig und doch gesteuert. Der Repertoirewert der Platte ist deshalb gar nicht hoch genug einzuschätzen, da hier Schnittkes völlig eigenschöpferisches, individualistisch expressives, dabei keineswegs esoterisches Vorgehen – durch alle möglichen Einflüsse mitten hindurch und an ihnen vorbei – dem Zuhörer sehr plastisch wird. Die suggestiven Darstellungen tragen daran einen hohen Anteil.

Hanspeter Krellmann

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Oper

In erster Linie für die Sammler von Alfredo-Kraus-Aufnahmen von Bedeutung.

GOUNOD, Romeo et Juliette (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Alfredo Kraus (Roméo), Catherine Malfitano (Juliette), José von Dam (Frère Laurent), Gino Quilico (Mercutio), Ann Murray (Stephano), Gabriel Bacquier (Capulet), Jocelyne Taillon (Gertrude), Charles Burles (Tybalt) u.a., Chœur Régional Midi-Pyrénées, Chœur du Capitole de Toulouse, José Aquino, Guy Lhomme, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Michel Plasson; EMI 27 01421 (3 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Juni, Juli 1983
Klangbild: Weiteres Panorama, durchsichtig, Neigung zu Hörschärfen.
Fertigung: Keine Mängel.
Vergleichseinspielung: Lombard (EMI Electrola SMA 191 792/94)

Es ist anzunehmen, daß sich vor allem die Alfredo-Kraus-Fans für diese Neuerscheinung interessieren werden. An diesem Sänger wird nun eine – durchaus berechtigte – Wiedergutmachung begangen. Die Plattenproduzenten haben in früheren Zeiten von seinen außerordentlichen Qualitäten zuwenig Gebrauch gemacht, vor allem in Opernaufnahmen hätte man ihn viel mehr einsetzen müssen. Kraus hat kuriose Weise bei seinen Gastspielen, die er in den frühen Sechzigerjahren in Deutschland und Österreich gegeben hat, oft schlechte Kritiken geerntet. Man bezeichnete ihn als farblosen Sänger, als Tenor der zweiten, dritten Wahl. Das erinnerte an das Andersen-Märchen von den drei Springern, in welchem das Tier, das am allerhöchsten hüpfte, keinen Preis bekommt – weil es zu hoch gesprungen ist. Als Gesangsstilist und -techniker stand (und steht heute noch) Alfredo Kraus so hoch über seiner tenoralen Umwelt, daß solche Begriffsverwirrungen bis zu einem gewissen Grad sogar verzeihlich sind. Alfredos Roméo ist auch das zentrale Ereignis dieser Aufnahme. Daß der Künstler heute noch eine jugendliche Partie glaubwürdig gestalten

klangliche Überpotenz ein, da schießen einzelne Töne wie Stichflammen hervor. Diese „vorlauten“ Klänge beeinträchtigen eine an sich gehaltvolle, mit Musikalität und Intelligenz geformte Leistung.

Unter den weiteren Rollen ragt einzig Ann Murray (Stephano) vorteilhaft hervor, alle übrigen Mitwirkenden, darunter José von Dam (Pater Lorenzo) und Gabriel Bacquier (Capulet), erscheinen zum Teil blaß, zum Teil überfordert. Überhaupt besitzt diese Aufnahme weder in der Orchester- noch in der Chorleistung jene Sorgfalt und Reife, die einer Neuproduktion abzuverlangen ist. Gounods Shakespeare-Oper zählt nicht zu jenen Meisterwerken, die sich aus eigener Kraft über Wasser halten, hier bedarf es behutsamer Unterstützung durch verfeinerte Interpretation – und diese Forderung wird nicht erfüllt. Wenn die Neuaufnahme die (längst aus den Katalogen verschwundene) Angel- bzw. EMI-Einspielung aus dem Jahr 1969 (mit Lombard, Freni und Corelli) ersetzen soll, dann füllt sie diese Aufgabe nur unvollkommen aus.

Clemens Höslinger



Zweiter Original-„Boris“ auf Platte – Gestaltungskraft im Vordergrund.

MUSSORGSKY, Boris Godunow (Gesamtaufnahme in russischer Sprache); Alexander Veder-nikov (Boris), Andrei Sokolov (Shuiskij), Alexander Voroshilo (Schehelkalov), Vladimir Matarin, (Pimen), Vladislav Piavko (Grigorij/Dimitrij), Irina Arkhipova (Marina), Yuri Masurok (Rangoni), Artur Eisen (Varlaam), Anatoli Mishutin (Missail), Ludmila Simonova (Wirtin), Janis Sporgis (Blódsinniger), Glafira Koroleva (Feodor), Elena Shkolonikova (Xenia), Nina Grigorieva (Amme) u.a., Großer Rundfunk- und Fernsehchor der UdSSR, Großes Rundfunk- und Fernseh-Symphonieorchester der UdSSR, Vladimir Fedoseyev; Philips 412 281-1 (4 S 30) Digital
3 CD 412 281-2

Aufnahmedatum: 1978 – 1983
Klangbild: (LP) Unverfärbt räumlich, etwas hallig. Solostimmen deutlich im Vordergrund.
Fertigung: Einwandfrei; Viersprachiges Libretto, Stoppzeiten.
Vergleichseinspielungen: Semkow/ Talvela, Paprocki, Mroz, Gedda, Kinasz. Hiolski (EMI 1C 155-02 870/73), Melik-Pashajew/London, Shulpin, Reshetin, Iwanowskij, Arkhipova, Kibkalo (CBS), Cluytens/Christoff, Lanigan, Uzunow, Lear, Diakov (EMI).

Sieben Jahre nach der ersten Einspielung des Original-„Boris“, die aus Polen gekommen war, liegt nun zum ersten Mal eine russische Produktion vor. „Definitive Fassung“ steht für die sog. Originalfassung, die Mussorgsky selbst aus der in Petersburg nicht angenommen „Urfassung“ hergestellt hatte, indem er den Polen-Akt und die Revolutions-Szene (als neuen Schluß) völlig neu hinzufügte, dafür aber zwei Bilder kürzte und jenes vor der Basilikus-Kathedrale eliminierte. Für die Platte wurden die Szene im Hof des Jungfrauenklosters und jene in der Zelle (Pimen-Grigorij) allerdings ungekürzt aus der „Urfassung“ übernommen, so daß man von einer überkompletten „Originalfassung“ sprechen könnte, wie das auch schon bei der ersten Plattenaufnahme der Fall war, die zusätzlich sogar noch die Szene vor der Basilikus-Kathedrale enthält.

