

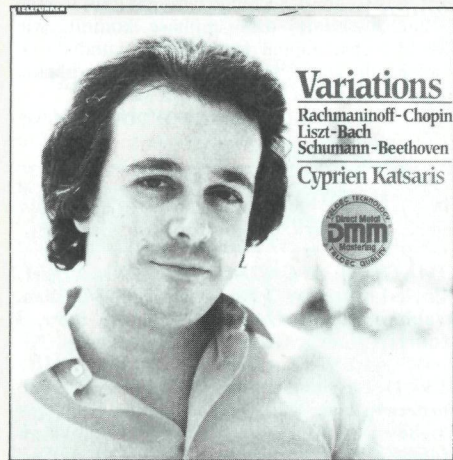
FONO-KRITIK

Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven, RACHMANINOFF, Chopin-Variationen op. 22; Cyprien Katsaris (Klavier); Telefunken 6.42787 AZ (1 S 30) Digital

Klangbild: Voller, in allen Lagen gut konturierter Klavierklang, räumlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Liszt: Brendel (Philips 9500286) – Farago-Szeléyi (Kaskade 30076) – Schumann: Badura-Skoda (Schwann 1025) – Friedman (FSM 0557) – Rachmaninoff: Bauer



Variations

Rachmaninoff-Chopin
Liszt-Bach
Schumann-Beethoven

Cyprien Katsaris



(RBM 3046) – Laredo (CBS 79700) – Genuit (EMI 1 C 063-761) – Thiollier (RCA RL 37294 HD) – Ponti (Vox SVBX 5488)

Der Versuchung, ein Konzert- oder Schallplattenprogramm unter das Motto „Variation“ zu stellen, sind Pianisten schon häufig erlegen. Beweggründe zu dieser Art der Werkgruppierung liegen auf der Hand: die Literatur läßt zahlreiche dramaturgische Finessen zu, da sich die Autoren sowohl auf eigene Materialien, als auch auf fremde beziehen, wodurch sich historische Verbindungen über weite Zeiträume hinweg verfolgen lassen. Im Bereich der Klaviervariation gibt es zudem noch eine Reihe von Arbeiten, die weitgehend unbeachtet geblieben oder erst in letzter Zeit durch verlegerische Initiative zugänglich gemacht worden sind. Dadurch erhöht sich automatisch der sogenannte „Repertoirewert“ einer Platte, was von einem engeren Kundenkreis innerhalb der Klavierenthusiasten in der Regel auch honoriert wird.

Der französische Pianist Cyprien Katsaris bestärkt den Hörer nun ein weiteres Mal (Platten mit Kompositionen von Liszt, Beethoven/Liszt, Gottschalk, Schumann/Liszt u. a. gingen voraus) in der Überzeugung, daß selbst auf dem Sektor des Schumannschen Klavierschaffens noch außergewöhnliche Entdeckungen zu machen sind. Zwar ist Katsaris nicht der erste Interpret, der die entstehungsgeschichtlich verwirrenden „Exercices“ eingespielt hat, aber seine Aufnahme verschafft doch zum ersten Mal gründlich Einblick in die Macht und in die klangzauberischen Details des Werkes. Badura-Skoda beispielsweise ist ihm mit seiner Schwann-Platte zuvorgekommen, aber „der Vergleich macht sicher“ – um ein Werbewort zu gebrauchen. Die bei Henle erschienenen Variationen über das Allegretto-Thema aus der „Siebenten“ von Beethoven bleiben in einer bemerkenswerten Wiedergabe tonlos. Erst wenn ein Pianist die mannigfaltigen Zitate und spieltechnischen Vor-

griffe – etwa auf das Gedankengut der Symphonischen Etüden op. 13 – in den variationspezifischen Bewegungsablauf einzubinden versteht, kommt die Mehrstimmigkeit dieses Frühwerks zum Vorschein.

Partikel aus der „Sechsten“ und aus der „Neunten“ von Beethoven fördern auf geistvolle Weise assoziative Mitarbeit. Katsaris gelingt es sogar in der zweiten Variation (Takt 11) eine Verbindung zum a-Moll-Albumblatt „Für Elise“ herzustellen, eine motivische Eselsbrücke, von der Schumann womöglich überrascht gewesen sein dürfte. Ich füge diese Bemerkung deshalb an, weil Katsaris die betreffende Phrase im Konzertsaal noch deutlicher zur „Elise“ hin formuliert als auf der vorliegenden Platteneinspielung.

Katsaris ist der Mann, der alle Fähigkeiten zu brillanter motivischer Aufhellung besitzt. Dies kommt nicht nur dem Schumann-Stück, sondern den vertrackt gesetzten, gelegentlich langatmigen Chopin-Variationen op. 22 von Rachmaninoff zugute. Dieses fast halbstündige Opus läßt sich nur mit unbeirrbar treffsicheren, biegsamen Fingern und mit straffem gestalterischem Gestus bewältigen. Katsaris geht in dynamischer Hinsicht differenzierter vor als Thiollier und Ruth Laredo. Mit den technisch schwierigen Variationen wird er mühelos fertig, während die beiden genannten Konkurrenten „Wirkung“ zeigen. Zusammen mit der Genuit-Aufnahme stuft ich diese Telefunken-Variante als derzeit attraktivste Version dieser wortreichen Chopin-Verbeugung ein.

Bei Liszts Variationen über „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ imponiert Katsaris durch genaue Definition der atmosphärischen Felder, durch die Rasanzen der Oktaven und durch bedachte, ja scheue „Sprachgebung“ im Meditativen. Gedanklich der Brendelschen Einspielung ebenbürtig, vermag Katsaris zusätzlich das konzertante Anliegen des Komponisten ins Licht zu rücken.

Peter Cossé

Ein zweites Porträt von Maria Judina.

MARIA JUDINA – PORTRÄT EINER LEGENDÄREN PIANISTIN: Werke von Beethoven, Brahms, Schubert, Mozart, Schostakowitsch (2. Sonate) und Strawinsky (Konzert für Klavier und Bläser); Maria Judina (Klavier); Melodia Eurodisc 301982-445 (4 M 30)

Aufnahmedatum: 1948–1962

Klangbild: Den Aufnahmedaten entsprechend gut.

Fertigung: Ohne Mängel.

Die zweite von Eurodisc betreute Kassette mit Aufnahmen der russischen Pianistin Maria Judina öffnet wiederum den Zugang zu Interpretationen, die, bedeutend und höchst eindringlich, zugleich auch schwer einzuordnen sind. Das musikalische Temperament von Maria Judina, so läßt sich nun überblickend zusammenfassen, trifft kongenial auf Beethoven. Hier vermag sie analytische Zuversicht und melodische Verletzlichkeit, rhythmisches Denken und vielstimmige Sprachsphäre in einem Maß zu spiegeln, die Abhängigkeit vom Instrument vergessen lassen.

Darüberhinaus entwickelt sich die Aura dieses Klavierspiels, indem zunächst die abstrakten, im Vorstudium der instrumentalen Umsetzung sich befindenden Sachverhalte erleuchtet werden. Das hatte, bezogen auf Beethovens-Gesamt-

werk, erstmals und unüberbietbar Arthur Schnabel vorgeführt. Die Lineaturen, die von Schnabel zu Gulda und Gould ausgezogen werden können, müßten nun auch mit Maria Judinas Beethoven in Verbindung gebracht werden.

Ihr ist, jedenfalls gibt das die Schallplatte preis, kein runder, voller Klavierklang eigen. Vieles, was andere – Rubinstein, Michelangeli, Gilels – noch innerhalb der Anschlagkultur vollbringen, äußert sich bei ihr im Bereich der Dynamik; einer Dynamik, die aus extremen Differenzie-



Maria Judina

Portrait
einer legendären
Pianistin



rungsvermögen lebt und dadurch die Unterscheidungen der Artikulation vornimmt. Dem hellen, leichtgewogenen Diskant antwortet ein angrißföhrer, manchmal verzehrend intensiver Baß, der gelegentlich herkömmliche Ideale von Klavierästhetik auf merkwürdig unpolemische Weise in Frage stellt.

Man kann das, in epischen Dimensionen, am Beispiel von Beethovens „Diabelli“-Variationen nachvollziehen, an jenem späten, ins Monumentale gesteigerten Mikrokosmos von Einfällen, Ideen, Verwandlungen. Seit Gulda – und das heißt ja: schon vor Gulda, nämlich 1961 – hat kein Pianist mehr das Walzerthema so gestochen-aggressiv den 33 Variationen vorangestellt wie Maria Judina. Das im ganzen betrachtet schnelle, entschiedene Zeitmaß rückt den zyklischen Charakter ins Licht, ohne daß die einzelnen Kristallisationen dabei mit der Glasur von Flüchtigkeit überzogen würden, die manche neueren Versionen zum bloßen Pauschalerlebnis macht.

Auffallend ist ein beinahe der Orgel abgehörtes Klangempfinden, welches im Aufriß der polyphonen Architektur auch Verschwiegene, Nebenstimmen, akkordische Begleitfiguren und die Wucht der toccataartigen Sequenzen räumlich ausfaltet. Schon die Tempo-Bezeichnungen geben zu verstehen, in welchem Maß hier der Bauplan von seiner zeitlichen Verwirklichung getragen wird. Ein leichtes Drängen von der 16. in die 17. Variation, eine Festigkeit, die nicht bei den Satzenden verweilt, die knappe Gestik, welche die langsamen Partien dialektisch zwischen motorische Schübe einspannt – alles kommt auf die Totalisierung der Einzelheiten an.

Selten hat ein Pianist die traumhaft fast schon Chopin antizipierenden Schnörkel des Largos kürzer, herrischer genommen. Und schließlich das Menuett von Nummer 33: ein – man weiß nicht: ironisierter?, ganz ernst empfundener? – Abgesang, dessen Behäbigkeit zu Haydn zurückführt, nachdem in den vorangegangenen

Variationen die Romantik hineingeleuchtet hatte. Aber dargestellt, wie die Fughetta zeigt, mit beiläufiger Grandezza, als ob das alles in hohem Grade selbstverständlich wäre.

Die anderen Aufnahmen sind teils herausragend, teils diskussionswürdig. Glänzend Beethovens G-Dur Sonate op. 31, im Kopfsatz mit einer Elastizität ausgebreitet, die auch Gilels nicht mehr erreicht hat. Mit aufklärerischer Genauigkeit das schwierige Sexten-Finale der F-Dur-Sonate op. 54. Während bei Brahms, in Intermezzi aus Opus 116, 117 und 118, der Melos doch so sehr zurückgebunden ist, daß die Chirurgie der reinen Anschauung die Wirkung aus dem Auge verliert, die zwingend auf den Flügel hin konzipiert ist.

Die einzige Aufnahme, die traditionelle Vorurteile noch affirmiert, ist jene von 1948 von Mozarts d-Moll-Konzert. Aber in der Abfolge der Sätze scheint sich bereits die Verwandlung auszudrücken, die die Pianistin selbst durchlaufen wird. Der erste Satz ist mit romantisierenden Rubati verunstaltet; der letzte spitz auf gläserne Rhythmik zulaufend. Schuberts Es-Dur-Imromptu offenbart in den Moll-Lagen des Mittelteils und des Schlusses eine Hand, die das Klavier benutzt, um, wohl unerreicht, Dramatik als Seinserfahrung auszuweisen. Martin Meyer

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

Unterhaltsames Barock.

BABOU, Livre d'Orgue (Orgelbuch); Hubert Schoonbroodt an der historischen Orgel der Abtei de la Paix Notre-Dame à Liège; Musique en Wallonie MW 80036 im Exklusiv-Vertrieb von Schwann (1 S 30)

Klangbild: Präsent, weitgehend originalgetreu.

Fertigung: Einwandfrei.

Im Vertrieb des Schwann-Verlages erscheint hier nun die zweite Schallplatte mit einer Auswahl von 21 Stücken aus dem Orgelbuch des Lütticher Organisten Babou (etwa 1710) in der Reihe „Wallonische Musik“.

Es sind zusammenhanglose Einzelstücke französischer und italienischer Stils, zumeist Tanzsätze, die weniger durch kunstvolle Kontrapunktik als durch charmant verspielte Farbigkeit und figurative Akrobatik erfreuen.

Die bespielte Orgel stammt aus der Werkstatt der Orgelbauerdynastie Le Picard, die, stark unter französischem Einfluß stehend, den belgischen Orgelbau im 18. Jahrhundert wesentlich geprägt hat. Sie ist das einzige noch erhaltene Instrument der bedeutendsten Persönlichkeit aus dieser Familie, Jean-Baptiste Le Picard. Der Interpret ist Orgelprofessor am Conservatoire Royal de Musique und Musikwissenschaftler an der Universität in Lüttich. Er leitete als Sachverständiger die 1980 erfolgte Restaurierung dieser Orgel.

Das einleitende Stück „Cloche“ empfängt den Hörer gleich im Stile des Abbé Vogler mit naturalistisch wuchtigem Glockengeläut und ei-

nem ganzen Vogelpark im Hintergrund. Und so gongt und plätschert, braust und zirpt es über zwei LP-Seiten dahin; auf die Dauer von 50 Minuten für auf Substanz bedachte Hörer etwas ermüdend. Aber immerhin bleibt doch eines unantastbar: die Zauberschaftigkeit dieser Spiele mit Raum und Farbe, die spieltechnisch perfekt und ohne Langeweile musiziert auf einem alle Voraussetzungen für diese Musik erfüllenden Instrument als ergötzlicher Ohrenschmaus serviert werden.

Das einzige, was mir allerdings zuweilen Ohrschmerzen macht, sind die schreienden Dissonanzen in den Schlußakkorden abgelegener Tonarten, die auf das Konto der mitteltönigen Stimmung gehen.

Brigitta Pohl

Erneute Einspielung von Bachs Kunst der Fuge.

BACH, Die Kunst der Fuge; Herbert Tachezi an der Ahrend- und Brunzema-Orgel in Bremen-Oberneuland;

Teldec 6.48148 DX (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1977/1982

Klangbild: Voll, rund, in den Höhen manchmal spitzig.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen: J. E. Köhler (Pelca PSR 41003/4) und andere (sh. Text)

Schon lange ist bekannt, daß zur Realisierung von Bachs grandiosem, ohne Instrumentalangaben hinterlassenen Alterswerk der statische Klang der Orgel mit ihrer Farbvielfalt optimal ist. Daher liegen bereits zahlreiche Orgeleinspielungen vor; beginnend mit einer älteren Teileinspielung durch Fritz Heitmann sind u. a. zu nennen Walcha, Rogg, Schuba, J. E. Köhler, Rübsam usw. Von diesen habe ich die 13 Jahre alte von J. E. Köhler (FonoForum 2/70) bis heute als die Spitzenleistung empfunden, an der alle anderen und auch die jetzt herausgekommene von Tachezi zu messen sind.

Was ist eigentlich Bachs Kunst der Fuge? Es ist keine Aneinanderreihung von 18 Fugen, ausgehend vom einheitlichen, dann vielfach abgewandelten Ausgangsthema (neben einer unvollendeten Schlußfuge); formal sind alle nur denkbaren Formen vertreten: sowohl einfache Fugen als auch Themenumkehrung, Gegenfugen, Doppel- und Tripelfugen, Spiegelfugen (Begleittext) mit allen dynamischen, rhythmischen und harmonisch-chromatischen Möglichkeiten, das Ganze sicher nicht als Lehrstück gedacht, sondern zu empfinden und darzustellen als geistiger Kosmos gewaltigen Ausmaßes auf der Basis von Bachs Grundformelement, der Fuge schlechthin.

Eine gültige Interpretation setzt die absolute technische Beherrschung und Realisierung mit der Farbigkeit einer vornehm und warm intonierten Orgel voraus, die es gestattet, alle Themenansätze hörbar zu machen und alle dynamischen Abstufungen auszuführen. Über die vordergründige Werkreue hinaus muß der Spieler alles das bieten, was er an der erst dahinter aufleuchtenden Musik mit zu empfinden und gestalterisch darzustellen weiß. Gerade bei diesem Werk einsamer Größe sind Gestaltung und inneres Mitgehen oberstes Gebot.

Kennt man die Köhlersche Einspielung, die all das meisterhaft zu realisieren weiß, wird man von den meisten anderen, wie auch von der jetzigen von Tachezi doch ein wenig enttäuscht

sein. Technisch ist alles in Ordnung. Auch den gewählten Tempi kann man weitgehend zustimmen, besonders den lebhaften im zweiten Teil. Damit ist es aber auch schon zu Ende. Man hört zwar das Notenbild in vorzüglicher Werkreue, aber wenig von der dahinter stehenden Musik und ihrer klanglich und dynamisch zu stufenden Gliederung; vielmehr werden manche Kontrapunkte (des ersten Teiles) ohne Registerwechsel einfach durchgespielt.

Tritt nun im Gegensatz zu Köhlers herrlicher 53-registriger historischer Hildebrand-Orgel, Naumburg, in zusätzlich ausgezeichnete Akustik ein verhältnismäßig kleines II/22-Werk auf den Plan, das in weniger akustischem Raum neutraler intoniert ist, von sich aus wenig Wärme ausstrahlt, ja in den hohen Lagen spitzig wirkt, vielleicht auch etwas zu nahe aufgenommen zu sein scheint, so wird auch der gutwillige Hörer kalt gelassen und von der inneren Größe von Bachs Werk kaum berührt. Im Interesse der Sache und um weitere Vergleiche zu ermöglichen, wäre im Hause Pelca zu überlegen, die ältere im Katalog leider gestrichene Köhler-Einspielung durch Neuauflage der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen. Herbert Briefs

Sorgfältige norddeutsche Orgelkunst.

BUXTEHUDE, Passacaglia in d, BuxWv 161, Choralvorspiel: Nun bitten wir den Heiligen Geist, BuxWv 208, Praeludium und Fuge in g, BuxWv 148, Ciacona in e, BuxWv 160, BRUHNS, Praeludium und Fuge in e, LÜBECK, Praeludium und Fuge in E; Hans Helmut Tillmanns (Orgel);

Sastruphon SM 008004 (1 S 30)

Aufnahmedatum: keine Angabe

Klangbild: Sehr räumlich und präsent.

Fertigung: Ohne Mängel.

Die ansprechende Auswahl der Kompositionen präsentiert wesentliche, große Musik aus dem Bereich der Norddeutschen Orgelkunst. Zwei repräsentative Beispiele aus dem Genre der ostinato-Formen, einer wichtigen Satzart in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts, eröffnen und beschließen die Plattenaufnahme wie ein Rahmen: Buxtehudes Passacaglia in d und die Ciacona in e. Hans Helmut Tillmanns ist ein detailgenauer Spieler der mit ruhigem Atem auf große Linie spielt und aus Stetigkeit und Verhaltenheit die Architektur dieser Stücke sehr angemessen entfaltet. Der große Pulsschlag trägt denn auch die zerklüfteten Formteile von Lübecks Praeludium und Fuge in E, die oft musikalisch so schwer zusammenzuhalten sind. Die Oberstimmenfiguration im letzten Teil von Buxtehudes Passacaglia wird etwas zu détaché, non-legato, gespielt und gerät deshalb in eine Isolation vom Satz-Unterbau, ohne daß die Absicht eines organischen Kontrastes in den Satzebenen erreicht würde. Hier würde eine leichtere Hand, mehr spielerische Auffassung natürlicher wirken (was freilich ein schnelleres Grundtempo erforderte). Die „Spielfiguren“ haben hier nämlich nicht den melodischen und strukturellen Wert wie vielleicht in J. S. Bachs Passacaglia, wo sie auch noch im Ritardando als Teil eines großen (musikalischen) Bauwerkes wirksam bleiben.

Die Orgel der renommierten dänischen Firma Marcussen liefert ein schönes, klares, sehr „norddeutsches“ Klangbild, eher kühl und kri-

FONO-KRITIK

stallen als farbig und individuell. Ihre Ausgewogenheit und Gleichmäßigkeit fügt sich gut zur zurückhaltenden Interpretation des Organisten.

Klaus P. Richter

Zeitvertreib auf der Orgel.

SCHMOLL, 5 Orgelstücke, MOZART, Adagio für Glasharmonika, KÖBRICH, 6 Pastorellen, MARPURG, 6 Fugen aus Fughe e Capricci op. 1, C.P.H.E. BACH, 2 Flötenuhrstücke, VANHAL, Fuge C-Dur; Hermann J. Busch (Orgel); Corona Musikproduktion 1001 (1 S 30), Nußbaumstr. 37, 5650 Solingen
Aufnahmedatum: 20./21. Februar 1982
Klangbild: Ausgewogen, präsent, originalgetreu, im letzten Stück komprimierte Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Das Rokoko, ein musikalisch unklarer Stilbegriff, schwebend zwischen Spätbarock und Frühklassik, umfaßt in etwa die Zeit von 1750 bis 1800. Mechanische Flötenuhren und die Glasharmonika waren Modeinstrumente dieser verpielten Epoche. Bruno Hoffmann nennt die Glasharmonika „das Instrument der Empfindsamkeit und der Werther-Zeit“. Kompositionen für diese Instrumente wurden meist vom Komponisten selbst schon für Tasteninstrumente oder Ensembles arrangiert.

Die fünf Orgelstücke des Pfälzer Organisten Schmoll sind Katalogneuheiten; ebenso die sechs Pastorellen aus der Sammlung „Der Clavierspielende Schäfer“ von Kobrich, die „sowohl in der Kirchen zur Erweckung der Andacht als auch... zur unschuldigen Zeitvertreibung“ gespielt werden konnten, und die sechs Fugen des Berliner Musiktheoretikers Marburg, die C.Ph.E. Bach gewidmet sind.

H.J. Busch, Musikwissenschaftler in Siegen, hat sich als Herausgeber und Interpret von nicht-alltäglicher Orgelliteratur (z. B. vierhändige Orgelmusik und Orgelmusik um Beethoven) einen Namen gemacht. Auf dieser Platte präsentiert er mit Sorgfalt ausgegrabene Raritäten auf einer 1777 von Johann Georg Geib erbauten Orgel, die das 19. Jahrhundert ohne eingreifende Veränderungen überstanden hat und nach einer 1977 erfolgten verantwortungsbewußten Restaurierung im originalgetreuen Klangbild zu hören ist. Auffallend gut gelungen sind dem Interpreten das Glasharmonikastück von Mozart und die beiden Flötenuhrstücke von C.Ph.E. Bach, zumal diese Orgel die Originalklänge täuschend ähnlich wiedergibt. Die kurzen Stückchen von Schmoll belädt Busch nicht unnötig mit Problemen, wenn man sich auch stellenweise ein freieres Musizieren wünscht, das dem verspielten Charme jener Zeit Ausdruck verleihen könnte. Durch die vom Komponisten vorgeschriebene Beimischung von Flötenstimmen zu den Prinzipalen – eine im Barock ungewöhnliche Registrierpraxis – entsteht ein reizvolles, ungewöhnliches Klangbild. Zu den Fugen von Marburg, ausgegraben aus der barocken Massenproduktion des Artikels Fuge, läßt der Organist sich einiges einfallen, um sie wenigstens vom Farblieben her interessant zu machen. Die virtuos unter ihnen büßen allerdings durch eine Häufung von gestreiften Tasten einen Teil der Schwerelosigkeit ein. Schade auch, daß offenbar die Aufnahmetechnik das Plenum der Orgel in der abschließenden Fuge von Vanhal beschnitten hat. Man hätte sich hier einmal den vollen

Klang der in Einzelregistern sehr schönen Orgel präsent gewünscht.

Brigitta Pohl

Erzwungene Witzigkeit.

VIRTUOSE – VERSPIELTE – VERGNÜGLICHE ORGELMUSIK: CORRETTE, Concerto d-Moll op. 26,6 (Bearbeitung: Günther Fetz) SCARLATTI, Sonate C-Dur, PASQUINI, Toccata con lo Scherzo del Cuculo, MAR-CHAND, aus Pièces d'Orgue; Grand Jeu-Fond d'Orgue-Basse de Cromorne-Tierce en Taille-Dialogue GALUPPI, Sonata F-Dur, MARTINI, Sonata VI C-Dur, PURCELL, Trumpet Tune and Air; Günther Fetz (Orgel); Calig CAL 30 487 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 28.10.1981
Klangbild: Teilweise verwischt und dicht; hallig.
Fertigung: Tonhöhenchwankungen.

Der Untertitel verspricht Ungewohntes von der Orgel. Man erwartet, Jahrhunderte der angestammten Würde dieses Instruments überspringend, einen Rückblick in die Zeit, da die Orgel im Zirkus ihren Platz hatte, in die Unterhaltungsmusik der Antike, wenn man sich auf die einleitenden Worte des Covertextes einläßt, der die Orgel mit einer „leichtfüßigen, jugendlichen Ballettuse, voller Sinnlichkeit und schillerndem Zauber“ vergleicht. Aber soviel verlangt Günther Fetz, Interpret und Autor des Begleittextes, gar nicht. Er will lediglich unterschieden wissen zwischen dem „Bach'schen Olymp inklusive seiner wissenschaftlichen Belagerer“, den er mit dieser Einspielung verlassen will, um „seiner Musikantenseele etwas Auslauf zu gewähren“, und der „Freude und Lust am Musizieren“: eine zweifelhafte Unterscheidung!



Dem einleitenden Konzert von Corrette spricht der Organist „wenig bedeutende kompositorische Substanz“ zu. Das Werk wird durch Fetz' Bearbeitung keineswegs interessanter, sondern ärmer: trotz geschickten Registrierens fehlt die kontrastreiche Farbigkeit des originalen Streicherklangs und der Flöte. Die C-Dur-Sonate von Scarlatti, normalerweise auf dem Cembalo gespielt, gewinnt nichts durch die Umbesetzung auf die Orgel. Im Gegenteil: durch aufdringliche Registrierung geht ihr ein gutes Stück Charme verloren. Pasquini's Kuckucks-Toccata offenbart den krassen Widerspruch zwischen Wollen und Tun des Organisten: rhythmisch gleichförmig herunter-

gespielt, langweilt sie eher als daß sie entzückt. Eine Suite von Marchand zeigt studienhaft den höfischen Kompositionsstil am Hofe zu Versailles. „Witzig und virtuos“ nennt Fetz die beiden originalen Orgelwerke von Galuppi und Padre Martini mit ihren frühklassischen Flötenuhr-Manieren. Mag sein! Nur geht durch einen alle Konturen verwischenden Klangbrei viel Witz verloren. Auch die abschließende Purcell-Bearbeitung bringt nichts Neues mehr. Gerade diese verspielten Modestückchen bedürfen einer starken Musikerpersönlichkeit, um durch Interpretation zu gewinnen. Die versprochene behend-jugendliche Prinzessin ist ausgeblieben.

Brigitta Pohl

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

Pachelbel mit Glanz.

PACHELBEL, Fantasia g-Moll, Magnificat Mariae Meine Seele erhebet den Herren, Orgelchoräle: Vom Himmel hoch, da komm ich her, O Lamm Gottes unschuldig, Christ lag in Todesbanden, Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist, Werde munter, mein Gemüte mit 4 Variationen (aus: Musikalische Sterbens-Gedanken, 1683), Toccata c-Moll und F-Dur, Präludium d-Moll, Fuge d-Moll, Aria e-Moll mit 5 Variationen (aus: Hexachordum Apollinis, 1699), Ciacona in f; Hans Heintze (Orgel); DGA Resonance 2547 077 (1 S 30)
Aufnahmedatum: September 1966
Klangbild: Etwas trocken auf der A-Seite; sehr transparent und mit großem Raumklang auf der B-Seite.
Fertigung: Tadellos.

Auf der A-Seite der Platte dominiert mit Choralbearbeitungen verschiedener Art der intime, teilweise sehr schlichte Pachelbel. Die dafür gewählte Orgel, ein von Gottfried Silbermann 1731 gebautes Instrument in Reinhardtsgrimma (südlich von Dresden gelegen), paßt vortrefflich. Zwar ist es mit 20 Registern in 2 Manualen und Pedal (wie die c-Moll-Toccata zeigt) eines durchaus beachtlichen Plenum-Klanges fähig, doch liegt seine Stärke in verhaltener, gedämpfter Klarheit. Ein übriges tragen Akustik und Aufnahmetechnik bei, die beide auf ein trockenes, kleines Klangbild abzielen. Die B-Seite ist dem „großen“ Pachelbel gewidmet. Nach der Kargheit der ersten Seite (auf der die c-Moll-Toccata zum Schluß allenfalls als Appetitanreger auf mehr Klangentfaltung zu wirken vermag) rückt die einzigartige Silbermann-Orgel des Domes zu Freiberg die Musik in eine andere Dimension; eine geschickte Steigerungsdisposition der vorliegenden Aufnahme. Der große Atem dieser Orgel, ihr kräftiger aber adäquater Raumklang, der singuläre Charakter ihrer Stimmen in Solomischungen und im Pleno korreliert aufs beste mit dem Spiel des Interpreten. Hans Heintze, aus der Leipziger Straube-Ramin-Schule, spielt sein virtuos Können aus und verschafft so der mitteldeutschen Intimität Pachelbels gewichtiges Format. Nicht alle der zeittypischen Spielfiguren, die so oft Merkmal

Klassik Akzente



Neuheiten · Namen · Nachrichten Nr. 3/83

Klangwunder Compact Disc

Die erste digitale Wahl heißt ab sofort Compact Disc. Das Klangwunder im Kleinformat (12 cm Durchmesser) und von unbegrenzter Lebensdauer tritt seinen Siegeszug nun auch in Deutschland an, gleichzeitig mit den von verschiedenen Firmen angebotenen CD-Abspielgeräten.

COMPACT disc DIGITAL AUDIO

26 „Deutsche Grammophon“- und zwei „Archiv“-Digitalproduktionen erscheinen im Startprogramm der Deutschen Grammophon Gesellschaft nunmehr auch auf dem neuen Tonträger mit dem kontaktfreien Laser-Ablese-system. Herbert von Karajan, seit jeher Pionier jeder technischen Neuerung des Mediums, führt mit neun Compact-Disc-Veröffentlichungen die Premierenbesetzung an (siehe Seite 6).

Karl Böhms Werktreue

Beispielhafte Werktreue zeichnet die Karl-Böhm-Ausgabe der Deutschen Grammophon Gesellschaft aus. Der Maestro der „Unverfälschtheit und Unmittelbarkeit“ (Bernstein über Böhm) dirigiert auf 50 Schallplatten/MusiCassetten die großen Symphonien und Konzerte der klassischen und romantischen Musik, gespielt von den Wiener Philharmonikern und den Berliner Philharmonikern. Der erste Teil der mit Gemälden von Caspar David Friedrich ausgestatteten Klassiker-Sammlung ist bereits erschienen (siehe Seite 2).

Die Brahms-Edition

Erste vollständige Werkausgabe

Die „Fest- und Gedenksprüche“ der Deutschen Grammophon Gesellschaft zum 150. Geburtstag von Johannes Brahms am 7. Mai 1983 stammen vom Meister selbst. Alle Werke des Jubilars – ausnahmslos alle, einschließlich des zitierten Chores op. 109, den der gebürtige Hamburger seiner Vaterstadt als Dank für die ihm 1889 verliehene Ehrenbürgerschaft dedizierte – erscheinen in den acht Kassetten der ersten Brahms-Edition auf Schallplatten. Von Abbado bis Zimerman reicht die Künstlerliste weltberühmter „Gratulanten“. Mehr als die Hälfte aller Einspielungen sind digitale Neuaufnahmen, die erstmals veröffentlicht werden. Ab März '83 liegt diese einzigartige Werkausgabe auf 62 Langspielplatten vor – zusammen mit einer repräsentativen Auswahl auf 24 MusiCassetten.

Der ganze Brahms ist enthalten: die Orchesterwerke, die Konzerte, die Kammermusik, das Klavierwerk, die Lieder, die Vokal-Ensembles, die Chorwerke und die Werke für Chor und Orchester. Alle klassischen Gattungen sind vertreten, mit Ausnahme von Werken für die Bühne (Johannes Brahms: „Lieber heiraten als eine Oper schreiben“). Dirigenten, Solisten, Ensembles, Chöre und Orchester aller Länder, aller Generationen wirken mit – auf das „allertiefste ergriffen“ von der „wunderbaren Musik“, so wie einst Robert Schu-

mann in seinem „Meisterbrief“ an Johannes Brahms in der „Neuen Zeitschrift für Musik“. Musikwissenschaftler von internationalem Renommee belegen den jüngsten und höchsten Stand der Brahms-Forschung in den Textheften. Die Brahms-Edition setzt nicht nur unter musikalischen, sondern auch unter verlegerischen Aspekten Maßstäbe.

Den ganzen Brahms aber gilt es im Grunde noch zu entdecken. Denn welcher Musikfreund kennt schon die Goethe-Kantate „Rinaldo“, die René Kollo mit dem Prager Philharmonischen Chor unter

Sinopolis Leitung in der Kassette mit den Werken für Chor und Orchester singt? Wer kennt die

Aus dem Inhalt:

Seite 3: „Freiraum für die Seele“ in den Brahms-Liedern – Von Dietrich Fischer-Dieskau

Seite 5: Akzent des Monats: „Ungarische Tänze“ mit Claudio Abbado

Seite 6: Silberscheibe am Horizont: Die Compact Disc

Seite 7: Favoriten des Publikums

Serenade A-dur für kleines Orchester ohne Violinen, die Claudio Abbado mit den Berliner Philharmonikern musiziert? Wer alle Orgelwerke oder die Vokal-Ensembles, wenn es sich dabei nicht gerade um „Liebeslieder“-Walzer handelt? Der angeblich „hölzerne Johannes“ (Richard Wagner) scheint auch unter Brahms-Aposteln für manche Überraschung noch gut.

Leonard Bernstein spricht im Vorwort seines geplanten Brahms-Zyklus' im Fernsehen vom „geheimnisvollsten aller Komponisten“, über den wir weniger wissen als über einen Genossen wie Wagner. Mahler. Nicht vor Johannes Brahms im breitesten durch ein



Partner für Brahms: Mstislav Rostropovich und Rudolf Serkin, die Solisten der Cellosonten.

Die „Klassik Akzente“ sind regelmäßig im Schallplattenhandel kostenlos erhältlich!

FONO-KRITIK

der Satzkonstruktion von Tastenmusik des 17. Jahrhunderts sind, beeindrucken uns heute noch sehr, aber Gestalten und Linien wie beispielsweise im d-Moll-Präludium erstaunen und überzeugen. Hier, wie auch in der abschließenden Ciacona in f, wird eine gleiche Tiefenschicht sichtbar, wie in der Musik Johann Sebastian Bachs.

Klaus P. Richter

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Lieder



Schreier wiederholt sich nicht.

SCHUBERT, Die schöne Müllerin (D 795); Peter Schreier (Tenor), Steven Zehr (Hammerklavier/Pianoforte); Intercord INT 160.845 (1 S 30) Aufnahme datum: Februar 1980 **Klangbild:** Ausgewogen. Präsent. **Fertigung:** Einwandfrei.

Es ist wohl nur Fachleuten geläufig, daß es drei frühe Ausgaben der „Müller“-Lieder gibt, die sich unterscheiden: Beim Erstverleger Sauer & Leidesdorf erschien „Die schöne Müllerin“ mit der originalen Klavierbegleitung 1824 und kurze Zeit darauf „mit Gitarre-Begleitung“. Der Zweitverleger Diabelli brachte 1829/30 wieder eine Klavierfassung auf den Markt, die in einigen Punkten (im Klavierpart) von der Erstfassung abweicht.

Soweit ich feststellen kann, gibt es jetzt drei Fassungen der „Müllerin“ von Peter Schreier auf Schallplatten. 1971 sang Schreier (damals 36 Jahre alt) die Sauer & Leidesdorf-Ausgabe mit einem modernen Flügel (Walter Olbertz) für Eterna (826 454), die von der DG übernommen wurde (2530 362). Später kam dann die Gitarrenfassung heraus (EMI 065-30995). 1980 endlich produzierte er (nun 45 Jahre alt) die Diabelli-Fassung mit „Hammerklavier/Pianoforte“ (Steven Zehr) für Intercord (160.845), die jetzt veröffentlicht wurde.

Vorab: Es ist ein beeindruckendes Zeugnis kunstorientierter Einstellung, von einem Sänger einen derartigen Werkzyklus nicht nur in drei „Auffassungen“, sondern vor allem in drei recht verschiedenen Klangstilrichtungen in der Begleitung angeboten zu bekommen. Diese letzte Einspielung wirkt nicht zuletzt dadurch, daß in ihr historische Relationen zwischen Singstimme und Klavier wieder hörbar zugänglich werden und aufzeigen, von welchen praktischen Klangvorstellungen Schubert kompositorisch ausging. Es liegt nun nahe, die Sauer- und Diabelli-Fassungen miteinander zu vergleichen, zumal zwischen ihnen zehn für Schreier arbeitsreiche Jahre liegen. Die Stimme hat sich geändert. Sie ist weicher, schmiegsamer, einen Hauch baritonaler geworden. Die Diktion wirkt jetzt „menschlicher“ und weniger streng (natürlich immer „textgenau“, verständlich, bis zum „t“ in Lust), die Betonung von Schlüsselbegriffen bewußter und differenzierter, Interpunktionen noch agogischer, Ausdrucksnuancen (durch Vokalfärbungen) noch souveräner. Die Sorge, die Tempi ja fließend genug zu nehmen, ist der Sicherheit gewichen, daß die „rechten“ Tempi

dann erfaßt sind, wenn man so singt, daß Konsonanten ihr Recht bekommen, Platz für Agogisches und Diktionsumschaltungen bleibt, ohne den angesetzten Fluß zu brechen. Auch die Freiheit, Stellen wie Nr. 5: „Und der Meister spricht zu allen: Euer Werk hat mir gefallen“ andeutungsweise rezitativisch zu gestalten, wurde jetzt erst (nachahmungssicher) gefunden. Olbertz hat seinerzeit mit Schreier so überzeugend zusammen musiziert, wie es der moderne Flügel und die damals gewählte Halbkomponente es zuließen. Schreier und Olbertz waren aber auf Tempokontanten fixiert, die in diesem Bereich nur begrenzte „Spiel“-Räume ließen (beider „Schwanengesang“ geriet damals bereits flexibler!). Damit der Flügel den Sänger nicht überdeckt, mußte Olbertz sich außerordentlich zurücknehmen, was sich natürlich auf die Differenzierbarkeit des Anschlages auswirkte. Da hat es Zehr jetzt leichter. Das von ihm gespielte Wiener Könnick-Instrument (nach 1790) besitzt nicht die Klangfülle unserer Flügel. Der auf sein Spiel spezialisierte Pianist vermag daher – bei z.T. klarem Klang – anschlagentechnisch deutlicher zu differenzieren. Dazu bringt Zehr einige musikalische Perspektiven ins Spiel, die neben



seiner geradezu sagenhaften Anpassungsfähigkeit an Spontandiktionen seines Sängers zur Sprache kommen müssen.

Als Beispiel weise ich auf die winzige Anhebung in Nr. 19 zwischen Dur und Moll zwischen 2. und 3. Strophe hin. Ein anderer Bereich: In Nr. 17 (Trockene Blumen) spielt Zehr die Achtel „secco“. Oder: Von Nr. 16 an bis zum Schluß durchziehen in einer Mittelstimme (in Nr. 20 in der Oberstimme) des Klaviersatzes Tonrepetitionen die Sätze: Herzs Schlag und Totenglocke. In dieser Interpretation ging mir das bedrängend auf.

Zwei Kleinigkeiten seien zur Diskussion gestellt. In Nr. 12 „Pause“ steht bei „und es durchschauert mich!“ die Fermate über „mich“. Schreier singt sie über „schau-ert“. Wenn das Diabelli-Fassung so will, sollte man es korrigieren: Die von Schubert komponierte Tonmalerei des „Schauens“ wird aufgehoben. Und weiter: Sind z.B. Nr. 1 und Nr. 2 wirklich von ein und demselben Instrument gespielt worden? Wenn ja, wie kommt es, daß man in einzelnen Titeln Spielergeräusche und Saitenschwebungen hört, andere dagegen völlig „astrein“ wirken? Wie auch immer: Zu dieser Problematik hätte man gerne etwas im Hüllentext gehört. Natürlich liegt es auf der Hand, auch die Liedersänger Schreier und Fischer-Dieskau zu verglei-

chen, die beide als Mittvierziger diesen Zyklus gestalteten (Fischer-Dieskau 1972 auf DG 2530 544). Abgesehen davon, daß Gerald Moore seinen Sänger bei dominierendem, vorwärtstreibendem, wenig differenziertem, eigenwillig gestaltetem Spiel (selbstverständlich immer bezogen auf das sogenannte „Weltklassenniveau“) eher hetzte als stützte, legte Fischer-Dieskau seine Interpretation mehr ins „Sprechen“ (mit übermäßig fallenden Nebensilben) als ins „Singen“ (mit ausgewogenen Silbenproportionen und Bögenbau), wie es Schreier jetzt pflegte. Interessant und kennzeichnend sind beider Behandlung der Strophe (Nr. 1) „die Steine selbst, so schwer sie sind“. Fischer-Dieskau wird in seiner Diktion „gewichtiger“; Schreier setzt zum ersten Male ein voll durchgezogenes Legato ein. Fischer-Dieskau gestaltet Nahaufnahmen; Schreier verliert nie die Totale aus dem Blick. Das sind zwei Perspektiven, die in Stile übergehen. Dazu kommen zwei Timbres. Daß diese unterschiedlich geschätzt werden, ist bekannt und bedarf keiner Diskussion, und vor allem keiner Bewertung. Aber noch auf einer anderen Ebene gibt es Kriterien, um beide Einspielungen differenzierend zu beschreiben. Bei Fischer-Dieskau nimmt man mit jedem Ton, bei jeder Silbe die Kunst der wohlwogener Artikulation wahr, folgt ihr fasziniert und auch bewundernd. Bei Schreier gewahrt man von solcher Kunst eigentlich nichts. Was er tut, kommt einem auf Anhieb kunstlos „natürlich“ vor: So würde ich es auch machen wollen. Wenn man es versucht, bemerkt man, daß es nicht gelingt, weil man über die „Kunst“, es zu tun, nicht verfügt. Schreier wird damit jener zutiefst klassisch-frühromantischen Forderung gerecht, Kunst als absichtlose Natur erscheinen zu lassen. Schreier kommt hier auch wohl den Vorstellungen Wilhelm Müllers, des Dichters, näher, der hoffte, daß seine Worte zu Gerüsten für Musik würden, während Goethe in seinen „Liedern“ dem Worte den Vortritt eingeräumt wissen wollte.

Peter Schreier und Steven Zehr haben eine „Schöne Müllerin“ verwirklicht, die den Vorstellungen von Schubert/Müller überaus entsprechen dürfte. Sie haben Mut zu Dramatik und Gefühl aufgebracht und so ein „Musikdrama auf kleinstem Raum“ (Hüllentext, Gottfried Kraus) aufgeführt.

Klaus Blum

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Chorwerke



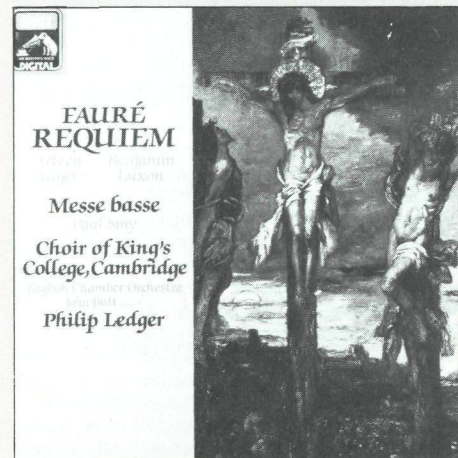
Den eigenartigen Reiz des Requiems unterschlagend.

FAURÉ, Requiem op. 48, Messe Basse; Arleen Augér (Sopran), Benjamin Luxon (Bariton), Paul Smy (Knabensopran), John Butt (Orgel), Choir of King's College, Cambridge, English Chamber Orchestra, Philip Ledger; EMI 067-43315 (1 S 30) Digital Aufnahme datum: 1982 **Klangbild:** Wenig transparent, wenig ausbalanciert, wenig natürlich; Klirren in der Höhe. **Fertigung:** Rauschen und Knistern. **Vergleichseinspielungen:** Cluytens (EMI 037-00632) Davis (CBS 76734 gestrichen) Will-

cocks (EMI ASD 2358)

Was mein Requiem betrifft, so habe auch ich vielleicht meinem Instinkt nachgegeben und versucht, die gewohnten Pfade zu verlassen, nachdem ich so lange Begräbnisgottesdienste an der Orgel begleiten mußte. Ich habe die Nase voll davon, und ich wollte etwas anderes machen.“ So charakterisierte Gabriel Fauré 1902 sein Requiem, ein ungewöhnliches, ja eigenartiges Werk, das durch seinen Ton, durch die Art, wie der Tod musikalisch dargestellt wird („weniger ein schmerzlicher Übergang, sondern eine friedliche Erlösung, die Sehnsucht nach dem Glück des Jenseits“) aus dem Rahmen fällt. Zunächst war es für Orgel, tiefe Streicher, Solovioline, Harfe, Pauken und Vokalistin gesetzt, erst später folgte eine komplette Orchestertrierung. Zu den Eigenheiten des Werkes gehört aber wiederum, daß das Instrumentarium außerordentlich sparsam eingesetzt ist. Die Violinen hört man erstmals im dritten Satz und von da an auch nicht durchgehend; meist sind sie zusammengefaßt, häufig verdoppeln sie nur die Bratschenstimme. Flöten und Klarinetten haben nur wenige Takte im „Pie Jesu“, Posaunen und Schlagwerk kommen nur im „Libera me“ vor. Die Sopranstimmen gehen kaum jemals wirklich in die Höhe (d.h. über das f hinaus). Dennoch hat die Partitur eine außerordentliche Durchsichtigkeit, hat das Werk einen vokalen wie instrumentalen Reiz.

Eine gute Aufführung des Requiems muß den eigenartigen Reiz und die fremde orchestrale Farbe dieses Werkes vermitteln. Das hat André Cluytens einzigartig geschafft. Philip Ledger tut sich mit seinen Solisten, den Choristen und Instrumentalisten schwer, scheint keinen wirklichen Zugang zu Faurés Klangwelt zu haben. Zunächst aber macht sich eine Untugend des berühmten Chores des King's College aus Cambridge bemerkbar – die unselige Praxis, Kirchenlateinisch in italienisch zu verwandeln. Da wird



munter „anjos dei“ statt „agnus dei“ und „lutscheat eis“ statt „luceat eis“, „te detschet“ statt „te decet“ gesungen. Irritierend ist zusätzlich die außerordentliche Verfärbung, mit der der Chor die Vokale singt; so wird regelmäßig aus „requiem“ „räquiam“, aus „eis“ „äis“ usw. Störend ist ferner das deutlich hörbare Anzischen der Stimmen bei den Konsonanten „T“, „K“ oder dem „Ch“. Das sind, so meine ich, keine Geschmacksfragen mehr wie das Italienischsingen, sondern schlicht Mängel. Damit aber wird das Werk (ungewollt sicher) verfremdet. Die Inter-

pretation von Ledger wirkt teils unentschieden, teils grob. Mal setzen die Vokalistinnen so laut ein, daß das Orchester in den Hintergrund gedrängt wird, mal wirkt der Instrumentalklang im forte zu undifferenziert. Nur der sonore und expressive Ton der Bratschen mag wirklich den kritischen Hörer einnehmen. In der knapp 9 Minuten dauernden „Messe basse“ kommt der Knabensopran von Paul Smy vorteilhaft zur Geltung, Chor und Orgelbegleitung sind gut ausbalanciert. Das kurze Werk ist andererseits aber keine „Entdeckung“. Die Aufnahmetechnik dieser digitalen Produktion entspricht einigermaßen der musikalischen Interpretation. Man vermißt alle Meriten guter Aufnahmen: Natürlichkeit, Präsenz, Transparenz – mein Exemplar war außerdem mit vielen Knistergeräuschen „bestückt“. Der erwartungsvolle Hörer halte sich hier lieber an Cluytens oder die neueren Aufnahmen von Willcocks und Andrew Davis. Die vorliegende Aufnahme ist mehr eine Karikatur des Requiems!

Helge Grünewald



Eine neue „Schöpfung“ mit manchen Licht- und wenigen Schattenseiten.

HAYDN, Die Schöpfung; Margaret Marshall (Gabriel), Horia Branisteanu (Eva), Eric Tappy (Uriel), Philippe Huttenlocher (Adam), Kurt Rydl (Raphael), Choeurs de la Radio Suisse Romande und Pro Arte de Lausanne, André Charlet, Orchestre de Chambre de Lausanne, Armin Jordan; RCA-Erato ZL 30858 Ex (2 S 30) Digital Aufnahme datum: Mai 1981 **Klangbild:** Unverfärbt, etwas distanziert. **Fertigung:** Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Frübeck de Burgos (EMI 157-03247/48 Q), Karajan (DG 2707 044), Marriner (Philips 6769 047), Münchinger (Dec 6.35 206 DX)

Allzuviel muß zusammenkommen, damit eine Aufnahme der „Schöpfung“ den hochgespannten Erwartungen entsprechen kann. Auch bei der vorliegenden Erato-Aufnahme sind einige Abstriche zu machen. Insgesamt jedoch ist das Niveau beachtlich. Nervig schlank, mit bestechender Klangkultur musiziert das Orchester de Chambre de Lausanne. Und die plastisch durchgeformten Chöre wirken lebendig durchpulst. Einer Opulenz des Klanges, an der manche Aufnahmen von Haydns Oratorien in Anlehnung an schlechte romantische Traditionen kranken, ist konsequent abgesagt. Imponierend gelingt Armin Jordan gleich der erste Chor (Nr. 2) mit dem wesenlos fahlen, gleichsam immateriellen Flüstern vor dem strahlenden C-Dur-Einbruch, imponierend auch etwa das Mysterium des Sonnenaufgangs (Nr. 13). Nur die allzu ausgedehnte „tote“ Generalpause im Rezitativ Nr. 13 und die fast knallig abgerissenen Schlußakkorde einiger Nummern müssen geradezu befremden.

Was die Besetzung der Solopartien anbelangt, so tat Armin Jordan recht daran, insgesamt fünf Sänger aufzubieten, die Welt Adams und Evas also im Stimmcharakter von der Sphäre der Erzengel abzugrenzen. Im Klang optimal aufeinander abgestimmt sind Horia Branisteanu und Philippe Huttenlocher. Mit makelloser Stimmführung und sinnhaft betörendem Timbre nimmt Margaret Marshall, eine Sopranistin von hohem Rang, nicht nur in ihrer Arie „Nun beut die Flur“ für sich ein. Eric Tappy hat – sieht man

hier einmal von Schwierigkeiten mit der deutschen Phonetik ab – einen ebenso schlanken wie bestechend weichen Tenor einzusetzen. Nur Kurt Rydl kann sich mit seinem nicht scharf genug deklamierenden Baß nicht ganz gegen die starke Konkurrenz vergleichbarer Aufnahmen durchsetzen.

Hans Christoph Worbs



Ein entstaubter, ernst genommener Haydn.

HAYDN, Harmoniemesse, B-Dur, Hob. XXII: 14; Ilona Tokody, Klara Takács, Dénes Gulyás, József Gregor, Chor und Orchester der Philharmonie Bratislava, Janos Ferencsik; Capriccio CD 27 3008 (1 S 30) Aufnahme datum: Juni 1981 **Klangbild:** Kontrastreich, klar, ausgeglichen. **Fertigung:** Einwandfrei.

Die weitverbreitete Ansicht, Joseph Haydns Musik sei ohne Ausdruck, reine Formkunst, spiegle nicht das leidenschaftliche Ringen des Menschen um Letztes (wie die Musik Beet-



hovens) wider und überzeuge primär durch ihre Ordnung, wird durch die Einspielung der „Harmoniemesse“ (1802) mit dem Chor und Orchester der Philharmonie Bratislava unter János Ferencsik widerlegt. Die späten Messen nehmen zwar eine Sonderstellung in Haydns Gesamtwerk ein, sind zwar Alterswerke, die etwas von Haydn Ausspruch im Jahr 1806 spüren lassen, ihm schwebten öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlaubten es nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten –, aber die Interpretation der ungarischen Künstler wird von einer Intensität geprägt, die generell Haydns Musik in einem anderen Licht erscheinen läßt. Diese Einspielung wird von der Einheit in der Phrasierung zwischen Chor, Orchester und Solisten charakterisiert, eine Einheit, die heute sehr selten ist und so nur noch bei den Wiener Philharmonikern gefunden werden kann. Die Kleinteiligkeit von Haydns Musik, beispielsweise der Anfang des Kyrie, gelangt erst zu musikalischem Leben, wenn jede Note, jeder Schwerpunkt, jede rhythmische Verlagerung ernst genommen und bewußt gespielt werden. Bewundernswert ist, daß sich Ferencsik trotz der Detailarbeit nicht in Einzelheiten verliert. Die Harmoniemesse wird in hohem Maße von blockartiger Gegenüberstellung geprägt, von scharfen Forte-