

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 Spielgeräusche 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.

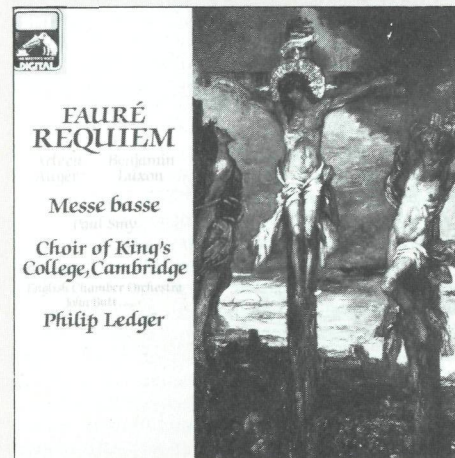
Fertigung: Rauschen und Knistern.

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 Orchestrierung. 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 Grünwald



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-

FONO-KRITIK

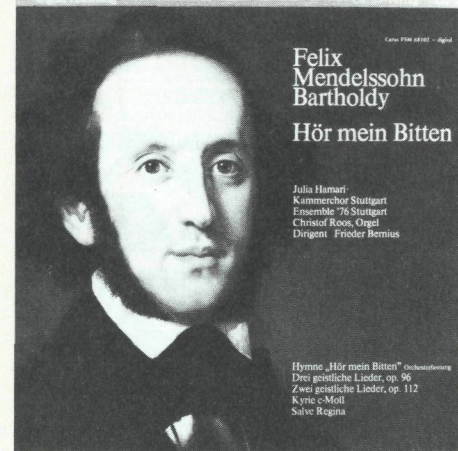
Piano-Kontrasten, von kühnen harmonischen Schritten. Indem Ferencsik dies in aller Deutlichkeit herausstellt, schafft er eine Haydn-Aufführung, die um tiefste musikalische Gedanken ringt, die auch den heutigen Hörer betreffen macht. Diese Schallplatte ist nicht nur wegen der überzeugenden musikalischen Gestaltung, sondern auch aufgrund der hervorragenden Stimmen von Ilona Tokody, Klara Takács, Dénes Gulyás und József Gregor und der guten Aufnahmequalität zu empfehlen.

Franzpeter Messmer



Der wenig bekannte Mendelssohn.

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Hymne Hör mein Bitten, Zwei geistliche Lieder op. 112, Drei geistliche Lieder op. 96, Kyrie c-Moll, Salve Regina; Julia Hamari (Mezzosopran), Christof Roos (Orgel), Kammerchor Stuttgart, Ensemble '76 Stuttgart, Frieder Bernius; Carus FSM 68102 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Relativ natürlich, nicht ganz durchsichtig, Klirren in der Höhe (Sopranistin).



Fertigung: Gelegentliches Knistern, sonst ordentlich.

Von einigen Ausnahmen abgesehen, dürfte die geistliche Chormusik von Mendelssohn Bartholdy relativ unbekannt sein. Da paßt der Versuch, in einer Serie von Aufnahmen gerade auf diesen vernachlässigten Teil von Mendelssohns Œuvre aufmerksam zu machen. Auf der vorliegenden Platte, der vierten in einer größeren Edition, sind durchaus typische Werke für den kirchenmusikalischen Stil des Komponisten in den Jahren 1823 bis 1844 versammelt. Man merkt: der Romantiker Mendelssohn kannte die Kirchenmusik von Bach, Mozart, Beethoven und die Händelschen Oratorien bestens und wandelt selbst auf den Pfaden der Klassiker. Die Werke machen zugleich deutlich, wie sich der Komponist mit der klassischen Tradition produktiv auseinandersetzt und eben nicht Nachahmer oder gar Epigone war. Das Kyrie c-Moll (1823) für Soli und zwei vierstimmige Chöre gesetzt, nimmt sich wie der Kopfsatz eines ausgedehnten Werkes, einer Messe vielleicht, aus. Das Salve Regina für Sopran und Streicher (1824), ein Gelegenheitswerk, in dem weltliche Gesangkünste demonstriert werden dürfen, steht in der Tradition von Konzertarien oder

Kirchenmusiken eines Mozart. Die zwei geistlichen Lieder (1834/36) waren für das Oratorium „Paulus“ vorgesehen, blieben dann aber „Fragmente“. Die drei geistlichen Lieder (1840) schrieb Mendelssohn für den Londoner Musikliebhaber C. Broadley, der auch den Text, nach Worten des 18. Psalmes, verfaßte. Im ersten Gesang alternieren Soli und Chor, der zweite ist ein typischer Choralatz, in dem der Chor die Soli aufgreift, der dritte Gesang ist ein großangelegtes Crescendo mit unterbrechenden Solopartien. Die Hymne „Hör mein Bitten“ (1844) wurde zunächst für Solo, Chor und Orgelbegleitung komponiert, dann instrumentiert. Stilistisch verweist sie auf das Vorbild, das englische Anthem. Der Stuttgarter Kammerchor ist ein Beweis dafür, wieviele Chorvereinigungen nebeneinander im Südwesten unseres Landes blühen und eine Tradition weiter fortsetzen. Mit seinen um die 40 Mitgliedern singt er intonationssicher, modulationsfähig und vor allem sehr stilsicher, ohne Druck im dynamischen oder agogischen Bereich. Gerade der immer wieder in den Werken geforderte „schlichte Ton“ kommt gut heraus. Der Chor ist damit aber nicht auf nur einen dynamischen Wert festgelegt. Julia Hamari ist demgegenüber nicht die ideale Interpretin. Ihre Aussprache ist oft undeutlich, man versteht sie nicht ganz, ihr Gesang wirkt eigentümlich geschlossen. Dort, wo die Sopranistin nun wirklich mit gewisser Virtuosität hervortreten dürfte – im „Salve regina“ oder in „Hör mein Bitten“ –, da klingt alles wenig glanzvoll. Frieder Bernius hat seinen Chor aber auch das Instrumentalensemble '76 bestens einstudiert, seine Interpretation, die durch den Organisten Christof Roos maßgeblich unterstützt wird, ist ein engagiertes Plädoyer für die unbekanntere Seite des doch bekannt scheinenden Komponisten Mendelssohn Bartholdy. Etwas mehr technische Qualität hätte die Aufnahme allerdings gut vertragen können!

Helge Grünwald



Erstaufnahme; neues Schlaglicht auf „Vater Mozart“.

L. MOZART, Missa Solemnis in C; Arleen Augér (Sopran), Gabriele Schreckenbach (Alt), Horst Laubenthal (Tenor), Barry McDaniel (Bariton), Chor der St. Hedwigs-Kathedrale Berlin, Domkapelle Berlin, Roland Bader; Schwann AMS 3537 F (1 S 30)
Aufnahmedatum: 9.–12.6.1981
Klangbild: Sehr hallig.
Fertigung: Ohne Textabdruck der Messe.

Wie einige andere Werke Leopold Mozarts, so hatte auch die Missa Solemnis zunächst im alten Köchel-Verzeichnis Eingang gefunden (KV 115). Ein Autograph mit der Handschrift Leopolds fand sich 1975, das die Urheberschaft klären half. Mehr noch: Das Werk kann als gewichtiges Zeugnis für die kompositorische Fähigkeit Vater Mozarts gelten und die Einspielung verdient daher besondere Beachtung. Offenbaren sich doch eine Reihe bemerkenswerter Einfälle, deren sich jetzt der wahre Urheber rühmen darf, etwa der freie Choreinsatz zu Beginn, der markante Wechsel von polyphonen und homophonen Teilen im „Gratias agimus“, die ausdrucksvollen Harmoniefortschreitungen, die Trompetenklänge zur lautstarken Vision des jüngsten Gerichts, zum gedämpften Ausdruck

der Kreuzigung. Trotz der sparsamen Besetzung (2 Trompeten, 2 Hörner, Streicher, Orgel und Pauken) hat der Komponist ein Maximum von Wirkungsmöglichkeiten herausgearbeitet. Die Einspielung ist durch straffe Chorführung und italienisch leichten Vortrag der Arien geprägt. Das Solistenquartett ist gut aufeinander eingestimmt, der Chor verfügt über die dem Werk angemessene Flexibilität. Unverständlich bleibt jedoch, warum die Aufnahme so extrem hallig angelegt wurde, und zwar in einem Ausmaß, daß man den Solostimmen die Hervorhebung durchs Mikrofon bereits anmerkt und die tiefen Stimmen überspielt werden. Nicht nur in Wechselbeziehung zum Aufnahmeort (St.-Johannes-Basilika, Berlin), sondern auch in Hinblick auf die liturgische Aussage scheinen mir einige Sätze zu schnell, wenn nicht gar zu forsch vorgetragen zu sein.

Wolfgang Rogge



Mozarts Requiem mit Harnoncourt: ein Glaubensbekenntnis in exzessiv dramatischer Gestaltung.

MOZART, Requiem d-Moll, KV 626; Rachel Yakar (Sopran), Ortrun Wenkel (Alt), Kurt Equiluz (Tenor), Robert Holl (Baß), Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Gerhard Deckert, Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt; Teldec 6.42756 AZ (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Nicht angegeben, vermutlich 1982
Klangbild: Präsent, räumlich, durchsichtig und natürlich.
Fertigung: Makellos.

Harnoncourts Weg durch die Musiklandschaft unserer Zeit ist in seinen Stationen und Wirkungen faszinierend: Da tritt einer an, um das überkommene Bild von der „Richtigkeit“ der Vermittlung alter Musik völlig zu verändern, erreicht auch mit einer geradezu missionarischen Inbrunst durch Aufführungen, Äußerungen in Wort und Schrift eine unerhörte Umwandlung überkommener Hörgewohnheiten, sein Name und der seines Wiener Concentus musicus werden schlechthin zum Synonym für „Authentisches“. Die Musikwelt diskutiert mit vehementer Leidenschaftlichkeit den neuen „Originalklang“, bekommt mit jeder der unaufhörlich erscheinenden Plattenaufnahmen neuen Anlaß zur Auseinandersetzung mit dem immer wieder Überraschenden, die Kette dieser Plattenaufnahmen reißt nicht ab. Sie greift erst frühe Musik auf, tastet sich dann über das Barock mit wegweisenden Aufnahmen der großen Bachzyklen und -oratorien vorwärts und hat jetzt die Wiener Klassik erreicht. Dabei veränderte sich das äußere Bild der Interpretation in einer verblüffend konsequenten Entwicklung immer stärker hin zu einer geradezu urwüchsig empfundenen ungeschminkten Naturalistik, die sich keine Mühe gibt, „schön“ im gepflegt-kultivierten Sinne unserer modernen Ästhetik zu wirken. Letzte Marksteine dieser im Grunde erzromantischen Einstellung, den unmittelbaren Gefühls- und Sinngehalt gewissermaßen im Rohzustand darzubieten, sind Harnoncourts Mozart-Interpretationen, die Sinfonien, der Idomeo – beides mit modernem Instrumentarium! – und jetzt das Requiem, geradezu exzessiv dramatisch gestaltet. Als ich das Werk vor einigen Jahren mit Marri-

ners Academy und seinem eigenen Chor (live) hörte, war ich von den unerhört aggressiven Farben fasziniert, die er dem großen Gemälde verlieh. Der Vergleich mit dieser Neuaufnahme zeigt aber, daß auch er die Kanten glättete, die Ecken rundfeilte, daß seine Ausbrüche ebenso wohlkalkuliert waren wie das Zarte und Feine bewußt eingesetzt. Auch Harnoncourt plant und arbeitet bewußt, aber er schert sich nicht um „Schönes“, er glättet nicht, ebnet nicht ein, wirkt bedenken-, ja rücksichtslos, läßt Rauhes und Gefurchtes unbehandelt stehen und begreift mit einer geradezu urtümlichen Naivität das Werk von seinem Glaubensgehalt, von der christlichen Aussage, von seinem Eigengewicht als Frage nach den letzten Dingen her, macht sich den Sinngehalt des Bekenntnisses zum Glauben zu eigen, zum eigenen Bekenntnis (der von ihm selbst verfaßte Hülltext beschreibt dies in knappen Worten) und öffnet dem Stück eine neu erfahrbare Dimension: er stellt den Widerstreit zwischen dem Aufbegehren des Lebens gegen die Unerbittlichkeit von Ende und Gericht und dem sich vertrauensvoll in Gottes Hand ausliefernden Glauben an Christi Erlösungstat und seiner ewigen Heilswirkung in einer leidenschaftlich ins Musikalische übertragenen dialogi-



schen „Klangrede“ (so der Titel seines neuen Buchs) mit exzessiver Heftigkeit, mit wildem Ungestüm und – wo es dann um Heilsaussagen, um Heilsbitten geht – mit zartester Innigkeit so packend dar, daß die Musik die Wucht des Kontrasts zwischen diesen beiden Welten, die Spannung zwischen diesen beiden Polen fast nicht mehr aushält. Wäre nicht das Tröstliche, die Verheißung in den Requiemtexten – und Harnoncourt gestaltet jede Klang- und Tonform aus dem Textwort heraus – unter seinen Händen so bezwingend, das Werk ließe den Hörer mit der Kraft seiner Aussage gewissermaßen zerstört zurück. Doch man muß nur den dynamischen Unterschied zwischen den beiden völlig identischen Schlußakt des verzweifelt Aufschreis des letzten „Kyrie“ mit dem sich bedingungslos in Gottes Hand gebenden letzten „Quia pius es“ am Schluß des Werks vergleichen, um zu begreifen, was Hoffnungslosigkeit ist und was Trost und wie Harnoncourts dies in bezwingender Weise begreiflich macht. Daß Harnoncourt sich für dieses Werk wieder seinem Concentus musicus zugewandt hat, erscheint zwingend: während die zweite und dritte Generation der „Authentiker“ – Hoogwood und Schröder etwa – in gelegentlich übertriebener und ans Manieristische grenzender Strenge die

Regeln alter Interpretationskunst befolgen, hat sich Harnoncourts eigenes Ensemble eine Art gemäßigte Darstellungsweise angewöhnt, die zwar auch dem reinen Schönklang abschwört, aber atmet und lebt und das gesungene Wort zu tragen imstande ist und ihm den warmen Klang der alten Instrumente als Aura beigibt: so wirken die prachtvollen vier Solisten wie der phantastische Wiener Staatsopernchor bei aller Kunstfertigkeit und aller oft schroffen dynamischen Gegensätze völlig natürlich und ungekünstelt. Die Digitaltechnik erlaubt ein Hörerlebnis von völliger Klarheit und unmittelbarer Präsenz. Als Offenbarung Mozartscher Musikdramatik, Harnoncourtscher Gestaltungskunst und christlichen Erlösungsglaubens ist diese Platte eine der bewegendsten Erfahrungen der letzten Zeit!

Dieter Steppuhn



Alessandro Scarlatti Cäcilien-Vesper – eine willkommene Repertoire-Erweiterung des geistlichen Werks dieses großen Barock-Komponisten.

SCARLATTI, Cäcilien-Vesper; Patricia Clark und Ursula Connors (Sopran), Shirley Minty (Alt), Ian Partridge (Tenor), John Noble (Bariton), Chor und Orchester der Accademia Monteverdiana, Denis Stevens; Schwann AMS 3543 F (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980
Klangbild: Großflächig, nicht allzu präsent, aber ausgewogen und auf breiter Basis.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Name Scarlatti verbindet sich fast nur mit den von Domenico stammenden vielen hundert Cembalosonaten; dabei ist das Oeuvre des Domenico-Vaters Alessandro schon vom Umfang her – in rund 45 Jahren schuf er über 100 Oratorien, 30 Serenaden, mehr als 20 Oratorien, viele Messen und zwei Passionen, von der Fülle der rein instrumentalen Werke ganz zu schweigen – gewichtiger. Seine späten geistlichen Werke repräsentieren in Vollendung die höchst fruchtbare Epoche des spätitalienischen Madrigals in seiner glücklichen Synthese aus dem „Neuen Stil“ des Konzertanten und dem „Alten Stil“ der strengen Polyphonie früherer Zeiten. Carl de Nys nennt diese Synthese in seinem klugen und ausführlichen Begleittext einen für den späten Scarlatti typischen „Personalstil, der erhabene Großartigkeit und Strenge mit ausdrucksvoller Melodie und Harmonie verbindet.“ Die 1720 – wenige Jahre vor Scarlattis Tod – neben einer Cäcilien-Messe komponierten Teile dieser Cäcilien-Vesper sind als Bruchstücke an verschiedenen Orten aufgefunden und hier erstmals eingespielt worden: Neben zwei Antiphonen in Form von Solosätzen für Sopran oder Alt mit konzertierender Oboe stehen zwei Psalmen als polyphone Chorsätze; die folgende Hymne „Jesu corona Virginum“ enthält fünf solistisch und chorisches unterschiedlich besetzte Strophen und leitet über zu einer aufwendig besetzten Magnificat-Vertonung für fünf Solisten, fünfstimmigen Chor und (mit Trompeten und Pauken verstärktes) Orchester, die in großartiger Klangpracht das Werk beschließt. Die Aufführung entstand in England; die Interpreten erfüllen ihre Aufgabe überzeugend, in den konzertanten Passagen mit Elan und Verve, in den polyphonen Teilen mit Akkuratess und sauberer Intonation.

Dieter Steppuhn



Schuberts Musica sacra zum erstenmal enzyklopädisch dargeboten (hier: Vol. 1) mit mancherlei Schallplatten-Novitäten.

SCHUBERT, Geistliche Chorwerke, Vol. 1: Deutsche Messe D.872, Messe F-Dur D.105, Messe B-Dur D.324, Stabat mater g-Moll D.175, Offertorium B-Dur D.963, 2 Salve Regina, 2 Tantum ergo, 3 Kyrie, 6 Antiphonen D.696; Lucia Popp und Helen Donath (Sopran), Brigitte Fassbaender (Alt), Adolf Dallapozza und Peter Schreier (Tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (Baß); Manfred Clement (Oboe), Elmar Schloter (Orgel), Chor des Bayerischen Rundfunks, Josef Schmidhuber, Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Wolfgang Sawallisch; EMI 1C 157-43 300/02 T (3 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981/82
Klangbild: Gelegentlich etwas dicht, im allgemeinen jedoch recht transparent und ausgeglichen.
Fertigung: Bisweilen geringfügiges Knistern, ansonsten ohne Mängel.
Vergleichseinspielung: Martin Behrmann (FSM VXDS 113; Messen)

Rühmenswert ist das Vorhaben, Franz Schuberts geistliche Chorwerke komplett aufzuzeichnen, von denen jetzt die erste Kassette vorliegt. Schon vor Jahrzehnten hatte man sich um seine lateinischen Messen im Schallplatten-Repertoire gekümmert (wobei die frühen Aktivitäten naturgemäß von Wien ausgingen); zu einer Gesamtveröffentlichung der sechs Messen fand sich dann schließlich Martin Behrmann mit der Spandauer Kantorei, der Cappella Vocale Hamburg sowie dem Bach-Collegium Berlin zusammen (FSM VXDS 113). Dieses neue, aufs Enzyklopädische gerichtete Plädoyer für Schuberts Musica sacra ist zweifelsohne der Initiative von Wolfgang Sawallisch zu verdanken, der sich bereits vor einem Jahrzehnt für die zwei Gipfelwerke in As-Dur und Es-Dur eingesetzt hatte (Philips 6747 489). Diesmal widmet er sich – wiederum mit prominenten Vokalsolisten – den Messen Nr. 1 in F-Dur (Mai bis Juli 1814) und Nr. 3 in B-Dur (November/Dezember 1815), die für den Gottesdienst in der Liechtentaler Pfarrkirche geschrieben wurden. Mag die F-Dur-Messe schon relativ groß instrumentiert und breit angelegt sein, der schlechte und innige Ton des Ganzen ist – trotz des etwas pompöseren „Gloria“-Satzes – nicht zu überhören. Das ursprüngliche, idyllisch-pastoral gehaltene „Dona nobis pacem“ ist in der Stimmung dem „Dona“ des B-Dur-Werkes verwandt. Ob nun der jugendliche Komponist mit solchem Abschluß doch nicht recht zufrieden war, jeden-



LICHT - TON - EFFEKTE
 Stiers hat was Sie brauchen – Ozeanwellen, Sternenhimmel, Leuchtblumen, Lichtorgeln, Strobo, Mixer, Filter, 3-D-Effekte, Filme, Gags, Nebel, Palmen u.v.m. Fordern Sie den 140seitigen Farbkatalog an. Schutzgebühr DM 6,- in Briefmarken. Stiers GmbH, Abt. 76 Liebig-Str. 8, 8 München 22, Tel. 0 89 / 22 16 96, Telex 05 22 801

FONO-KRITIK

falls entstand etliche Monate später (April 1815; D.185) ein anders geartetes, viel erregteres und mit erstaunlicher Kontrapunktik durchgezogenes „Dona“, das hier mit eingespielt wurde. Daß in diesem Rahmen die äußerst eingängliche, selbst bei Laienchören beliebte „Deutsche Messe“ (D.872) nicht fehlen durfte, versteht sich von selbst.

Als zusätzlicher Gewinn, ja als echter Repertoire-Zuwachs sind die auf Platte 3 (Seite 5 und 6) eingespielten kleineren Kirchenstücke zu veranschlagen. Von den drei einzelnen „Kyrie“-Sätzen sollten wohl zumindest die beiden in d-Moll (D.31 und 49) die Eröffnung einer vollständigen Messevertonung bilden. Für das „Tantum ergo“ in Es-Dur (D.962) so wie die „redselige“ Tenor-Arie mit Chor und Orchester „Intende voci“ (D.963), die zu Schuberts spätesten Schöpfungen gehören, liegt die Hauptbedeutung in der geistigen Verbindung zu der zentralen Es-Dur-Messe. Was Schubert noch auf dem Felde der reinen Homophonie, der einfachen Harmonik zu leisten vermochte, das zeigen – neben dem „Salve Regina“ in B-Dur (1816; D.386) – vielleicht am schönsten die im März 1820 konzipierten Sechs Antiphonen zum Palmsonntag für Chor-a-capella (D.696).

Die Aufnahmen kamen in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk zustande, der hierfür seinen musikalischen Apparat zur Verfügung stellte. Der Rundfunkchor, von Josef Schmidhuber vorzüglich vorbereitet, profiliert sich ebenso wie das Rundfunk-Sinfonie-Orchester, dem diese Aufgabe sicherlich Freude bereitet hat. Der Schubert-Enthusiasmus von Wolfgang Sawallisch, der in gewohnter Weise professionell und immer mit dem Streben nach unroutinierter Vereinfachung musiziert, weiß sämtliche Mitwirkenden sichtlich (wie hörbar) zu beflügeln und so ist alles in gutem Lot. *Werner Bollert*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik

★ Monteverdis „Marienvesper“ – blutvoll „inszeniert“.

MONTEVERDI, Vespere della Beata Vergine; Jennifer Smith, Audrey Michael (Sopran), Wynford Evans, John Elwes (Tenor), Philippe Huttenlocher (Bariton), Michel Brodard (Baß), Ensemble Vocal de Lausanne, Schola des petits Chanteurs de Notre-Dame de Sion, Les Saqueboutiers de Toulouse, Ensemble d'Instruments anciens, Michel Corboz; RCA – Erato ZL 30859 Ex (2 S D 30) Digital

Aufnahmetermin: Februar 1982
Klangbild: Unverfärbt, sehr räumlich, breite Dynamik.

Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Ledger (EMI 187-02 759/60 Q), Malgoire (CBS 36 943), Schneidt (DG 2723 043), Segarra (EMI 165-99 681/82 Q)

Stilreinheit ist nicht unbedingt ein Kriterium für den künstlerischen Rang eines Werks. Der „Marienvesper“ jedenfalls dürfte wohl kaum jemand anlasten, daß sich Monteverdi hier eines wahren Katalogs zeitgenössischer Stilmit-

tel bedient. Altes und Neues, Geistliches wie Weltliches kreuzt sich in diesem singulären Werk, bei dem schon die Frage der ursprünglichen Bestimmung die Gemüter der Fachgelehrten erhitze. Gewiß hatte Monteverdi die Partitur Papst Paul V. gewidmet und vielleicht mit einer Aufführung in Rom geliebäugelt. Andererseits jedoch hatte er selbst auch die (alternative) Verwendung in „Fürstengemächern“ empfohlen.

In seiner bereits vor Jahren erschienenen Aufnahme hatte Ireneu Segarra durch vergleichsweise langsame Zeitmaße u. a. durch auffallend



breit ausgesungene Passagen im tempus perfectum, die liturgische Einbindung des Werks unterstreichen zu müssen geglaubt. Auch Michel Corboz weist den Gedanken der liturgischen Einbindung nicht von sich. Ganz im Gegenteil: Obwohl Monteverdi die Antiphonen, die sonst in der Regel die fünf Vesperpsalmen umrahmen, durch ein- bis dreistimmige Vokalkonzerte ersetzte, ergänzte er Monteverdis Partitur wieder durch eben jene einstimmigen gregorianischen Antiphonen. Doch im Gegensatz zu Ireneu Segarra läßt Michel Corboz keinen Augenblick einen Zweifel daran, daß Monteverdis Partitur das Werk eines geborenen Dramatikers ist, daß die musikalische Substanz der „Marienvesper“ weitgehend „weltlichen“ Ursprungs ist. Gleich das in seiner stilistischen Mixtur faszinierende „Dixis Dominus“ wird so kontrastreich wie nur irgend vertretbar „inszeniert“. Die Hohen Lied-Motette „Nigra sum“ rückt durch die Ausdrucksgebung (Wynford Evans) vollends in die Nähe der Oper. Keineswegs gezügelt, sondern bewußt betont wird der theatralische Affekt zu Beginn des „Lauda Jerusalem“. Und im insgesamt klanglich dunkel grundierten „Ave Maris Stella“ klingt das im Dreiertakt stehende Ritornell so leichtflüssig beschwingt, als handele es sich hier um genuine Tanzmusik.

Was die Instrumentierung der Partitur anbelangt, so darf Michel Corboz den Anweisungen folgen, die Monteverdi teilweise („Magnificat“) auf ungewohnte Weise präzisiert hat. Exzellent wird vom „Ensemble d'Instruments anciens“ musiziert; die Frage nach Alternativlösungen kommt gar nicht erst auf. Dagegen wirft die Sängerbesetzung stärker ins kritische Bewußtsein dringende Fragen auf. Hatte Hanns-Martin Schneidt in der Aufnahme der Archiv-Produktion ausnahmslos Männerstimmen eingesetzt, so entschied sich Michel Corboz für den Einsatz von Frauenstimmen bei den Solisten wie beim Chor. Endlos könnte man hier über ein Für und

Wider diskutieren. Tatsache ist, daß alte Auführungsberichte den Nachweis dafür erbrachten, daß bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts an Fürstenhöfen gefeierte Primadonnen auch in der Kirche auftraten. Anders liegt der Fall natürlich im chorischen Bereich, wo durch den Verzicht auf Frauenstimmen einem Stück wie der Sonata sopra „Sancta Maria“ mit ihren litaneihaften Chor-Einwürfen (man höre hier nur etwa in Philip Ledgers Aufnahme den Choir of King's College, Cambridge) eine ganz eigene klangliche Aura zuwächst.

Bleibt nur noch nachzutragen, daß sich Michel Corboz in seiner vorzüglichen Aufnahme (anders als kürzlich Jean-Claude Malgoire, in Übereinstimmung jedoch mit den meisten anderen Einspielungen) für die klanglich aufwendigere Version der beiden „Magnificat“-Kompositionen entschied. *Hans Christoph Wobbs*

★ Beglückende Barock-Expression.

ROSSI, Tu parti core, addio, Lascia, speranza, ohimè, Guardatevi, o là, Allor ch'il forte Alcide, Mio ben, Precorrea, Occhi belli, Amanti, sentite, Io lo vedo, A chi vive, Pensoso, afflitto, Ahi, dunqu'è pur vero, Aversi ohimè, Fanciulla son io, Rugge quasi leon, In questo duro esilio, La bella più bella, O biondi tesori, Luci belle, mio tesoro, Già nel oblio profondo, Or che notte guerriera, Apritevi, o begliocchi, Occhi, quei vaghi azzurri, Quanto è credulo; Rosmarie Hofmann (Sopran), René Jacobs (Altus), Kurt Widmer (Baß), Sharon Weller (Alt), Jos van Immerseel (Cembalo, Orgel), Konrad Junghänel (Laute), Pere Ros (Viola da gamba), Beatrix Landolf, Emilio Moreno (Violine); deutsche harmonia mundi/EMI 1 C 165-99950/51 T (2 S 30)

Aufnahmetermin: 1981
Klangbild: Natürlich, intim und recht direkt.
Fertigung: Einwandfrei.

Vier prallvolle Plattenseiten mit meist kurzen kammermusikalischen Vokalsätzen eines einzigen Komponisten – das kann leicht eintönig ausfallen. Nicht so diese neue Kassette der Reihe „Schola Cantorum Basiliensis Documenta“. Selten hat mir in den vergangenen Monaten eine Schallplatte so viel beruhigende Wohligkeit gespendet; mit Kompositionen, die allesamt das Anhören lohnen und – mehr noch – mit einer so ungemein stimmigen Interpretation.

Vieles von der Lockerheit der Stimmen, von der Leichtigkeit des sängerischen Ausdrucks und der kunstvollen Schlichtheit der Basler Musiker fußt auf dem Vorbild Alfred Dellers. Sein ganz auf das Medium Schallplatte abgestellter Gesangsstil ist unter Kennern längst zum ästhetischen Ideal erkoren worden, das sich allerdings an der Grenze bewegt, in genau das umzuschlagen, wovon sich die Vertreter der historisierenden Aufführungspraxis seit zwei Jahrzehnten vehement distanzieren: Ausdrucksegalität. Wenn sich Sänger auf diesen Stil einlassen, vollführen sie eine gefährliche stilistische Gradwanderung. Rosmarie Hofmann, Kurt Widmer und – mit geringen Abstrichen – René Jacobs ist zu bestätigen, daß sie diese glanzvoll bestehen. Ihre Ausdrucksnuancen sind subtil und wirkungsvoll. Überdies mischen sich ihre Stimmen in den Duetten und Terzetten vorzüglich.

Luigi Rossi (1598–1653) – heute aus dem Bewußtsein der Opern- und Barockmusikliebhaber

herder
Bücher Kunst Schallplatten

Klassik zu Sonderpreisen

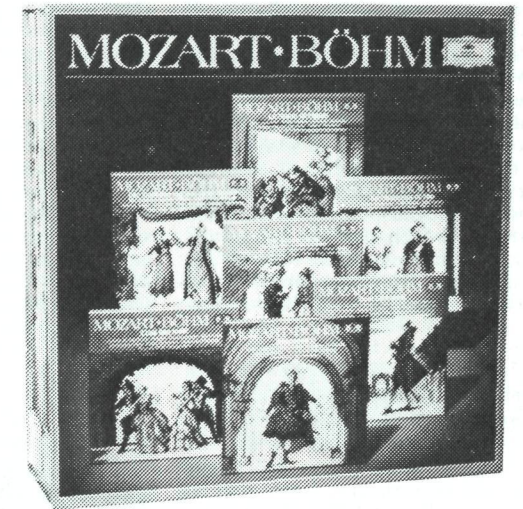
Schallplatten-Kassette

KURZOPERN

Schubert, **Der vierjährige Posten**
Schubert, **Die Verschworenen**
Schubert, **Die Zwillingsbrüder**
Mendelssohn, **Heimkehr aus der Fremde**
Gluck, **Der betrogene Kadi**
Mozart, **Bastien und Bastienne**
Weber, **Abu Hassan**
D'Albert, **Die Abreise**
Pergolesi, **La serva Padrona**
Lortzing, **Die Opernprobe**
Mendelssohn, **Die beiden Pädagogen**
Mozart, **Der Schauspieldirektor**
Rimski-Korsakow, **Mozart und Salieri**

13 LP in Geschenkkassette
zusammen nur 99,-

(Eine Produktion der Emi-Electrola)



Mozart, W.A.

Die großen Opern
Die Hochzeit des Figaro / Titus / Die Zauberflöte / Die Entführung aus dem Serail / Don Giovanni / Idomeneo / Così fan tutte
E. Mathis / A. Auger / R. Grist / E. Lear / G. Janowitz / J. Varady / P. Schreier / H. Prey / D. Fischer-Dieskau u. v. a.
Berliner Philharmoniker / Wiener Philharmoniker / Staatskapelle Dresden / Orchester der Deutschen Oper Berlin / Orchester des Nationaltheaters Prag / Rundfunkchor Leipzig
Karl Böhm

22 LP im Schuber nur 169,-

Berlioz, H.

Requiem
K. Riegel
Cleveland Orchester und Chor
Lorin Maazel

2 LP in Kassette nur 26,-

Haydn, J.

Symphonien Nr. 6-8
Symphonie Nr. 22
Philharmonica Hungarica
Antal Dorati

2 LP in Kassette nur 15,90

Verdi, G.

Rigoletto / Il Trovatore / La Traviata / Un Ballo in Maschera / Macbeth / Don Carlos / Simon Boccanegra
S. Verrett / M. Freni / F. Cossotto / R. Scotto / C. Bergonzi / P. Cappuccilli / J. Carreras / J. van Dam / P. Domingo / D. Fischer-Dieskau u. v. a.
Coro e Orchestra del Teatro alla Scala
C. Abbado / G. Gavazzoni / R. Kubelik / A. Votto u. a.

21 LP und Textbuch
zusammen nur 149,-

Europäische Musikfestspiele

Mit Text und Bild schildert dieses Buch sowohl die Geschichte wie die besondere Atmosphäre der wichtigsten Musikfestspiele Europas.
242 Seiten,
viele, teils farbige Aufnahmen

früher 95,-, jetzt nur 19,80

buchhandlung herder

Kurfürstendamm 69 • 1000 Berlin 15
Ecke Wilmsdorfer Straße, U-Bahnhof Adenauerplatz

☎ 0 30 / 8 83 50 01

Händel, G.F.

Der Messias
E. Ameling / A. Reynolds / Ph. Langridge / G. Howell
Chor und Orchester
Academy of St. Martin in the Fields
Neville Marriner

3 LP in Kassette nur 33,-

Händel, G.F.

Orchesterwerke und Konzerte
Sämtliche Concerti Grossi op. 3 u. 6 / Ballettmusik / Die 16 Orgelkonzerte u. v. a.
Academy of St. Martin in the Fields
Neville Marriner

11 LP in Kassette nur 75,-

Bestellcoupon

Ich/Wir bestellen bei der
buchhandlung herder, 1000 Berlin 15,
Kurfürstendamm 69

Name: _____

Vorname: _____

Straße: _____

Ort: _____

Unterschrift: _____

(Bitte Absender nicht vergessen!)

herder