

FONO-KRITIK

MUSICHE VENEZIANE
PER VOCE E STRUMENTI

TERESA BERGANZA



meisten Stücken ist melodische Einfachheit, ein delikates Klangbild und eine reizvolle, gefestigte Verzahnung von Singstimme und Begleitung eigen. Interessant, wie sich in diesem Urstadium der Operngeschichte der Wille zum dramatischen Ausdruck und Ansätze zur Virtuosität erkennbar entwickeln.

Den Reiz der Haydn-Platte mag man insbesondere darin sehen, daß überwiegend Arien vorgestellt werden, die der fürstliche Kapellmeister als Einlagen für fremde Opern geschrieben hat. Es gehörte ja zu seinen Aufgaben, die Opern, die er in Esterhaza aufführte, für die lokalen Gegebenheiten einzurichten. Und da bekam so manches Werk, ob von Cimarosa oder einem anderen Konkurrenten, einen „Schuß Haydn“ ab. Der dienstbare Musicus lieferte aber auch für diesen Zweck solide Ware, als wär's für eine eigene Oper. Das läßt sich auf der vorliegenden Platte recht gut konstatieren.

Von der Interpretation her ist beiden Neuerscheinungen hohes Niveau zu attestieren. Teresa Berganza setzt bei Haydn eine gehörige Portion Temperament und Charme ein, gestaltet die Arien sehr lebendig und textbezogen. Stimmlich gibt sie sich ausgeglichen und kultiviert, ein paar grelle Spitzentöne – jeweils nach vehementen Aufschwüngen – müßte man nicht unbedingt anmerken. Die Orchesterbegleitung läßt hinsichtlich Lebendigkeit, Präzision und Klangkultur keinen Wunsch offen.

Den venezianischen Gesängen mißt die Berganza künstlerischen Ernst und die Gewissenhaftigkeit gediegener Phrasierung zu. Die Stimme klingt nicht (mehr?) in jedem Moment so schön und rund wie gewohnt, einige tiefe Stellen machen Mühe, auch kommt es zu steifen Höhen, am entschiedensten beim unschönen Schlußton von Monteverdis „Confitebor“ von 1641. Meisterhaft, wie beweglich und mit bewußt gesteuerter Dynamik der Mezzo in den pointierten, heiteren Liedern geführt wird. Andererseits erfüllt die Sängerin die getragenen Stücke mit beseelter Ruhe und innerem Ebenmaß; der dramatische Ausdruck tendiert mitunter zur Vehemenz, wahr aber noch das rechte Maß. Die natürlich und klangschön aufgenommenen Instrumentalisten erfüllen hohen Anspruch. Insgesamt eine stimmungsvolle, interessante Veröffentlichung.

Hermann Schönegger

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Lieder

Gesamtaufnahme der Brahms-Lieder in wertvoller Wiedergabe.

BRAHMS-EDITION, Lieder (Gesamtausgabe); Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Jessye Norman (Sopran), Daniel Barenboim (Klavier), Wolfram Christ (Viola);
DG 27 40 279 (10 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1972-1983
Klangbild: Offen, ungetrüb, gute Staffelfung.
Fertigung: Keine Mängel.

Für Lied-Gesamtaufnahmen stellt der Sänger Fischer-Dieskau offenbar so etwas wie eine „conditio sine qua non“ dar. Dies bringt erwiesenermaßen viele Vorzüge mit sich, ebenso aber gewisse Hindernisse. Denn auch ein Fischer-Dieskau kann nicht alles – so z.B. die Lieder in originaler Tonhöhe singen. Folglich muß zu Transponierungen gegriffen werden. Bei der Edition sämtlicher Brahmslieder ist dies nicht gerade in allen, doch in sehr vielen Teilen der Fall. Transponierungen übrigens auch für Jessye Norman, die das Frauenleben dieser Lied-Ausgabe verkörpert.

Nun wird es sicherlich nicht wenige Hörer geben, die den Standpunkt vertreten: egal, in welcher Tonhöhe gesungen wird, Hauptsache, wir bekommen die Lieder in guter Interpretation zu hören. Für Liederabende oder Auswahlprogramme mag dieses Prinzip Berechtigung haben – doch für eine Edition mit wissenschaftlichen Grundsätzen? Für eine Gesamtausgabe, die in ihren sonstigen Bereichen bemüht ist, möglichst Richtiges, Gültiges, Vollständiges zu bieten? Wenn das Werk so sehr im Vordergrund steht wie im Fall der Brahms-Edition der DG, sollte die Rücksichtnahme auf besondere Eigenheiten der Interpretation keine Rolle spielen. Mit einer Aufteilung auf mehrere Stimmen wäre das Problem ohne weiteres zu lösen gewesen.

Sieht man von dieser Einschränkung ab, ist nur Anerkennendes über die Brahms-Liedausgabe zu sagen. Das Abhören der zwanzig Plattenseiten beschert ein Erlebnis ganz eigener Art. Unvorstellbar, daß man diese weitgespannte Kette von Liedkompositionen ohne Anteilnahme an sich vorüberziehen lassen könnte. Für jeden Hörer muß irgendwann der Moment kommen, in dem er magisch angerührt wird, in dem er unweigerlich in dieses dunkle Reich aus Wort und Ton hineingezogen wird.

Ähnlich wie Franz Schubert hat auch Brahms mit seinen Liedern eine Art Selbstdarstellung hinterlassen. In keinem anderen Bezirk seines Schaffens wird dieser oft verschlossene, in sich gekehrte Musiker so offen, so „redend“ wie in seinem Liedwerk. Der Vergleich mit Schubert ist nahelegend, denn unter allen deutschen Liedkomponisten zeigt Brahms die engste Verbundenheit mit Schubert. Wenn es dennoch etwas Trennendes gibt, dann ist dies eine Gegensätzlichkeit, die etwa mit Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, mit Frühling und Herbst verglichen werden kann. Schubert, der Sänger der Jugend – Brahms, der Sänger des Alters. Bereits die

frühen Gesänge des Komponisten wirken wie Reminiszenzen, wie Lieder eines alten Mannes. Hugo Wolf hat diese Eigenart des Komponisten – auch wenn in polemischer Absicht – sehr treffend als den „abwesenden Blick“ des Alters bezeichnet.

Durch das Abhören der Gesamtaufnahme wird einem auch bewußt, wie sehr sich die Aufführungspraxis gegen die Absicht des Schöpfers versündigt, wie wenig der Wunsch des schaffenden Künstlers gilt. Brahms hat viele seiner Lieder in Zyklen zusammengeschlossen, die er als unauflösbar aufgefaßt wissen wollte. Die Sänger sind seit jeher sehr selbstherrlich verfahren und haben sich die „Gustostücke“ herausgeklaut, etwa nach dem Motto „die guten ins Kröpfchen“. Dementsprechend auch die Aufteilung der Lieder in der vierbändigen Peters-Ausgabe, die bedauerlicherweise noch immer die Grundlage der heutigen Brahms-Liedinterpretation darstellt. Die zusammengehörigen Teile werden darin getrennt, das Bekannte wird im ersten Band untergebracht, das weniger Gängige in den späteren Folgen. Dies hat – wie auch bei Schuberts Liedern – zu der fatalen Klassifizierung bekannt = gut, unbekannt = weniger gut geführt.

Die Lied-Edition der DG fegt diese Mißstände endlich beiseite, sie behält die Anordnung der Gesänge im Sinne des Komponisten bei. Dadurch entsteht wahrhaftig ein neues, ungewöhnliches Bild. Das Herbe steht neben dem Süßen, das Schroffe neben dem Verträumten. Man läßt ja oft außer acht, daß auch das Zusammenfügen einzelner Lieder zu einem geschlossenen Ganzen dem Begriff „Komposition“ zugehört. Die Wiedergabe ist von vorbildlicher Gründlichkeit. Ungenauigkeiten, Weglassungen, Freiheiten, wie sie noch in der Schubert-Edition vorgekommen sind, finden hier nicht statt. Es gibt keine Kürzungen bei Strophenliedern, dieses Brahms-Album ist im wahrsten Sinn komplett und korrekt.

Der Anteil der Sängerin Jessye Norman an dieser Totalerfassung eines Liedwerks ist nicht allzugroß, er dürfte in der Summe kaum mehr als eine Plattenseite ausmachen. Eine monumentale Stimme, etwas unklar zwischen Sopran und Mezzo angesiedelt, metallisch und schwer. Hier ist sie allerdings auf zarten Kammerton zurückgeschraubt. Mitunter wird dieses Bemühen um schlanken, verfeinerten Ton etwas zu deutlich merklich. Die Sängerin geht mit den Liedern wie mit kostbarem Porzellan um. Doch gelingen ihr viele bedeutende Momente. Textaussprache und Vortrag sind mustergültig. Hervorhebung verdienen die kaum bekannten Ophelia-Lieder.

Dietrich Fischer-Dieskau schließt in seinen reifen Jahren an die großen Leistungen seiner Anfangszeiten an, findet wieder zu jener impo- nierenden Sachlichkeit zurück, vor der er sich in der „mittleren“ Periode seines Wirkens mitunter entfernt hat. Sein Vortrag ist ernst, gediegen, ausdrucksvoll. Stimmliche Abnutzungserscheinungen (im Forte) stören nicht allzusehr. Das meiste wird ohnehin in jenem speziellen Flageolet-Ton gesungen, der in der gesamten musikalischen Welt ohne Beispiel ist. Die Kunst des flüsternden Singens, das Neutrale des Tons, das konstante, linde Piano, das aller Leichtigkeit zum Trotz von höchster Konzentration erfüllt ist, der nach wie vor unerschöpfliche Atem – dies alles macht jenes Mirakel Fischer-Dieskau aus, das uns nun schon seit mehr als drei Jahrzehnten beschäftigt. Fast alle Stücke sind Neuaufnahmen, einzig bei den „Vier ersten Gesängen“ wurde auf die Version aus dem Jahr 1972 zurück-

gegriffen.

Daniel Barenboim gibt als treuer Sherpa das Geleit auf dieser weiten musikalischen Bergwanderung. Man benötigt eine Weile, um sich in sein gedämpftes, ab und zu sogar etwas verschwommenes Spiel einzuhören, man muß sich vor allen Dingen von der Erinnerung an den objektiven, klar nachzeichnenden Klavier-Stil eines Gerald Moore befreien, der ja lange Zeit im Liederbereich tonangebend war. Wenn man solche Vergleiche außer acht läßt, bekommt Barenboims Verhaltenheit Eigenart und Gewicht. Auch dieser Brahms stimmt.

Clemens Höslinger

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Chorwerke

Kupferstich statt Fresko: Giuseppe Sinopoli eigenwillige Brahms-Deutung.

BRAHMS-EDITION: DIE WERKE FÜR CHOR UND ORCHESTER, Ein deutsches Requiem op. 45, Triumphlied op. 55, Rinaldo, op. 50, Alt-Rhapsodie op. 53, Nanie op. 82, Schicksalslied op. 54, Gesang der Parzen op. 89; Lucia Popp (Sopran), Wolfgang Brendel (Bariton) in op. 45, René Kollo (Tenor) in op. 50, Brigitte Fassbaender (Alt) in op. 53, Prager Philharmonischer Chor, Lubomir Matl, Tschechische Philharmonie, Giuseppe Sinopoli; DG 2741 019 (4 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Deutlich, aber Chor etwas fern.
Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielungen: Alt-Rhapsodie: Christa Ludwig/Otto Klemperer (EMI 063-00 826), Nanie, Gesang der Parzen: Bernard Haitink (Orfeo S 025821 A), Schicksalslied: Wolfgang Sawallisch (Philips 6780018), Deutsches Requiem: Otto Klemperer/Elisabeth Schwarzkopf, Dietrich Fischer-Dieskau (EMI 161-00545/46), Daniel Barenboim/Edith Mathis, Dietrich (DG 2707 066).

Tradition ist Schlamperei! – erklärte Gustav Mahler; die Interpretationsgeschichte braucht von Zeit zu Zeit bestimmte Neuerungen, frische musikalische Perspektiven. Wahrscheinlich wollte die Deutsche Grammophon dies erreichen, als sie im Rahmen ihrer Gesamtausgabe der Werke von Johannes Brahms auf Schallplatten die vokalsinfonischen Kompositionen einer ganz neuen Besetzung anvertraute. Vor allem verhielt die Person des bisher vorwiegend im „italienischem Fach“ bekannten Dirigenten Giuseppe Sinopoli eine interpretatorische Annäherung, die neuartig, aber natürlich nicht wurzellos sein würde. Denn die ausgezeichneten Tschechischen Philharmoniker bewahrten in ihrer Akzentuierung, Agogik, in ihrem Klang (z.B. Holzbläser) merklich noch etwas von jener „mitteleuropäischen“ Aufführungspraxis, die seit dem vorigen Jahrhundert eine bestimmte künstlerische Atmosphäre bildete. Giuseppe Sinopoli sorgte aber auch dafür, daß diese Tradition ihre guten Seiten eben ohne Schlamperei zeigte. Er las die Partituren quasi neu und hielt sich mit minuziöser Präzision an die brahmschen Aufführungsvorschriften, sei es die ge-

naue Realisierung eines crescendo-diminuendo innerhalb einer halben Note (sh. „Deutsches Requiem“ 1. Satz, Takte 119–122), sei es ein exaktes diminuendo von einem wirklichen piano bis zu dem noch leiseren pianissimo bei den Worten „blicken in stiller...“ im „Schicksalslied“ (T. 91–92) oder sei es die deutliche Stimmführung im meisterhaft zweichörig komponierten „Triumphlied“ (eine Novität auf dem Plattenmarkt). Bedauerlich nur, daß diese Genauigkeit im Klangbild nicht mit entsprechend guter Textartikulation des Prager Philharmonischen Chores einhergeht; um so mehr als die ziemlich verschwommene Aufnahmetechnik den eigentlich schönen und sauberen Chorklang zu sehr in den Hintergrund treten läßt.

Sinopoli energische Rhythmisierung und seine markanten Akzente kommen besonders plastisch zur Geltung im Schlußchor der „Rinaldo“-Kantate oder beim „Jüngsten Gericht“ im 6. Satz des „Deutschen Requiems“: hier erklingen die Triolen-Melismen des Chores endlich nicht als verschmierte glissandi (wie z.B. bei Barenboims Aufnahme). Sinopoli bringt bei der letzten Frage vor der Fuge („Wo ist dein Sieg?“) kein ritardando, statt dessen bindet er die zwei Teile mit einem sehr organischen Tempowechsel zusammen (das bisherige Viertel wird in der Fuge zu einer halben Note); infolge dieser Proportion kann das Orchester schon die ersten Töne des Contrabasssubjectum der Fuge mit deutlichem Rhythmus spielen, was ansonsten ziemlich selten vorkommt.

Eine so treue Realisierung des Notenbildes ist an sich schon zu schätzen; es kommt aber, besonders in den „kleineren“ Chorwerken, noch etwas hinzu. Das piano beim Chöreinsatz in der „Nanie“ wirkt nach dem langen Orchestervorspiel nicht als formaler Wiederbeginn mit dynamischem „Rückfall“, sondern hier hört man einen qualitativ anderen Klang: nach den Instrumenten die „Vox Humana“. Der non-legato-Choranfang im „Gesang der Parzen“ erscheint als unterschwellige Drohung: in Bernard Haitinks Aufnahme erklingt dieser Teil in breitem Legato, wodurch eine düstere Spannung nicht aufkommen will (Die Partitur enthält weder Legato-Bögen noch Staccato-Vorschriften: für Sinopoli Entscheidung waren neben seiner eigenen Konzeption vermutlich auch die Staccato-Zeichen der Instrumentalstimmen, z.B. der Pauken, ausschlaggebend.)

Dieses Brahms-Porträt von Giuseppe Sinopoli erscheint vernünftig, wenn auch ein wenig „hager“: statt eines großen Fresko (wie z.B. Klemperers „Deutsches Requiem“) zeigt er eher „Kupferstiche“ – vielleicht ohne die schwindelnden Höhen und Tiefen der brahmsschen Musik. Von jener älteren Generation, deren Brahms-Interpretation gleichsam Abgründe und Berg- rücken durchschreiten wollte, leben leider immer weniger; zu den neueren Produktionen aber – u.a. Barenboims plakativer Wirkungsästhetik beim „Deutschen Requiem“ oder Haitinks „akademischem“ Brahms-Bild bei der „Nanie“ und im „Gesang der Parzen“ – bietet Sinopoli Brahms-Auffassung eine allerdings bemerkenswert interessante Alternative.

Die Solisten der Platte machen einen durchschnittlichen Eindruck. René Kollo singt geschmackvoll, wenngleich spannungslos, das Tenorsolo der „Rinaldo“-Kantate. Trotz der klaren Schönheit der Stimme schenkt Lucia Popp uns in der Sopranarie des „Deutschen Requiems“ mit dem Versprechen des „Wiedersehens“ nicht so erschütternden Trost wie Elisabeth Schwarzkopf in Klemperers Aufnahme; in Wolfgang Brendels

korrekter Darstellung vermißt man eine gewisse Suggestivität. Eine Enttäuschung bereitet Brigitte Fassbaender in der „Altrhapsodie“. In ihrer zurückhaltend kühlen Wiedergabe erklingen die Melodien fast neutral; mit 2–3maligem Atemholen unterbricht sie die Bögen dort, wo Christa Ludwig oder Janet Baker die Motive in einer großen Phrase zusammenfassen (z.B. „Aus der Fülle der Liebe trank“). Dies ist jedoch nicht ein Problem der Gesangstechnik: hier fehlt jene Persönlichkeit, welche eine solche Phrase gemäß ihrer eigenen künstlerischen Konzeption formulieren würde. Die leiser werdende Orchesterbegleitung, der ausgedünnte Satz trügen diese Möglichkeit der Sängerin an: schade, daß Brigitte Fassbaender das nicht ausnutzte. Eva Pintér

Äußerst sorgfältige Wiedergabe mit feierlichem Grundton.

HAYDN, Die Schöpfung (Gesamtaufnahme); Edith Mathis (Gabriel/Eva), Francisco Araiza (Uriel), José van Dam (Raphael/Adam), Jean-pierre Faber (Cembalo), Robert Scheiwein (Violoncello), David Bell (Orgel), Wiener Singverein, Helmuth Froschauer, Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan;
DG 2741 017 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982



Klangbild: Unverfärbt, ausgewogen; Transparenz und Räumlichkeit ausreichend.

Fertigung: Einwandfrei; viersprachige Textbeilage, Stoppzeiten angegeben.

Vergleichseinspielung: Kuhn, Auger, Schreier, Berry, Hermann, Sima (EMI 157-99 944/45).

Das Spinnennetz aus Leitungsdrähten und Mikrofonen, in das die glänzend disponierten Wiener Philharmoniker auf der Bühne des Großen Festspielhauses verstrickt schienen, hatte im letzten Salzburger Festspielsummer schon signalisiert, daß die Aufführung dieser „Schöpfung“ gegen klingende Münze auch im nachhinein zu erwerben sein würde. Nun liegt er vor, der Mitschnitt eines denkwürdigen Karajan-Abends.

Dem Maestro hat das populäre Haydn-Oratorium auch ohne Gedenkjahr stets am Herzen gelegen. Immer fühlte man in seinen Darstellungen das ernste Anliegen mitschwingen, einen Hauch von Demut und feierlichem Ernst. Karajans Werkverständnis hielt stets Distanz zu jener Volksnähe und bezwingenden Frische, von der

FONO-KRITIK

Gustav Kuhns bemerkenswerte Einspielung geprägt ist. Auch diesmal schien Karajan in die gewohnte Richtung zu gehen, vielleicht mit noch größerer Sorgfalt. Die einleitende Vorstellung des Chaos wurde in ein zwingendes Grundtempo gefaßt, penibel abgeschattiert und von den herrlichen Philharmonikern bei intensiver Tongebung mit klanglichem Ebenmaß versehen. Wenn José van Dam mit seinem fahlen, flexiblen Baßbariton das erste Rezitativ aufgreift, „Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde“, vermittelt die verhaltene Mezzavoice die Ehrfurcht vor dem Wunder der Schöpfung.

Bedeutungsschwer und bedächtig wie diese richtungsweisende Einleitung werden die erzählenden Passagen generell formuliert. Als Kontrast dazu wählt Karajan für die Arien diesmal raschere Tempi und einen fröhlicheren Duktus, als man es bisher von ihm gewohnt war. Da alle dynamischen und agogischen Werte, die Ausdrucknuancen zwischen Ergriffenheit und emphatischer Lobpreisung untereinander sinnvoll proportioniert erscheinen, formt sich der Eindruck stilistischer Einheitlichkeit bei größter Genauigkeit im Detail.

Für diese durchgeistigte und trotzdem auch impulsive „Schöpfung“ hatte Karajan in dem überaus delikat spielenden Orchester, im genau artikulierenden, klanglich homogenen Chor und in zwei großartigen Continuo-Spielern ausgezeichnete Helfer. Dazu kamen außer José van Dam noch der gesunde, in der Diktion klare Tenor von Francisco Araiza und die stimmlich ideale Edith Mathis mit ihrem herzlichen, geläufigen, ebenmäßigen Gesang.

Hermann Schönegger



Debussys frühe Kantaten im Prüfstand. „L'Enfant prodigue“ als Novität im deutschen Katalog.

DEBUSSY, L'Enfant prodigue, La Damselle élue; Jessye Norman (Lia), José Carreras (Azaël), Dietrich Fischer-Dieskau (Siméon), Ileana Cotrubas (La Damselle), Glenda Maurice (Une Récitante), Frauenchor des Südfunkchores Stuttgart, Wolfgang Isenhardt, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Gary Bertini; Orfeo S 012821 A (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: August/September 1981
Klangbild: Fein abgeschattiert und ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Claude Debussys frühes Vokalschaffen ist hierzulande noch immer wenig bekannt; und demgemäß ist auch die Anzahl der entsprechenden Konzertaufführungen und Einspielungen durchaus überschaubar geblieben. Die erste Bresche hat da freilich Daniel Barenboims Aufnahme (DG 2531 263) geschlagen, die u.a. bereits „La Damselle élue“ enthält. Trotzdem freut man sich, nunmehr – dank der Initiative der Firma Orfeo – zusätzlich noch dem zweiten dieser Stücke neu im Repertoire zu begegnen. Gewiß können sich die beiden Kantatentexte keiner literarischen Bedeutung rühmen, was schon Harry Halbreich in seinem informativen Plattentaschenbeitrag messerscharf feststellt. Hatte der damals noch sehr junge Komponist denn eigentlich eine andere Wahl? Von ihm sogleich Meisterschöpfungen verlangen zu wollen, müßte unbillig erscheinen. So unselbständig Debussys Musik zur Scène lyrique „L'Enfant prodigue“ (1884) sich darstellt, so stark sie sich auch an französische Vorbilder anlehnen mag,

Kraft des Ausdrucks und der künstlerischen Formulierung ist unbedingt vorhanden und vermag über manche leere Stelle hinwegzutragen. Ausgereifter und zudem aparter geprägt ist Dante Gabriel Rossetti's Poème lyrique „La Damselle élue“ (1887/88), in dem die Entwicklung Debussys zum eigenen Stil hin zu erkennen ist und mit Einflüssen Richard Wagners eine seltsame, jedoch keineswegs unüberlegte Verbindung eingeht.

Die Aufzeichnung im Gebäude des Stuttgarter Senders stand unter einem günstigen Stern. Auf jeden Fall empfängt der Hörer den Eindruck, daß Gary Bertini mit dem Südfunkteam differenziert musiziert, daß er sehr sorgfältig abtönt und nicht zuletzt das Atmosphärische dieser Partituren voll zur Geltung kommen läßt. Ebenso hat man, wie mir scheint, bei der Besetzung der Solopartien – Jessye Norman, José Carreras und Dietrich Fischer-Dieskau einerseits, Ileana Cotrubas und Glenda Maurice samt dem Frauenchor andererseits – eine äußerst glückliche Hand gehabt.

Werner Bollert



Fortsetzung der Schubert-Gesamtedition, wiederum mit etlichen Platten-Premieren.

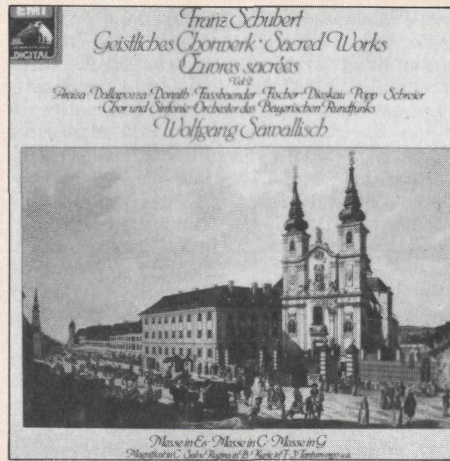
SCHUBERT, Geistliche Chorwerke, Vol. 2: Messen G-Dur D. 167, C-Dur D. 452 und Es-Dur D. 950, Magnificat C-Dur D. 486, Salve Regina B-Dur D. 106, 3 Tantum ergo D. 460, 461 und 739, Graduale C-Dur D. 184, Kyrie F-Dur D. 66 u.a.; Helen Donath, Lucia Popp und Erika Rüggeberg (Sopran), Brigitte Fassbaender und Juliana Falk (Alt), Peter Schreier, Francisco Araiza, Adolf Dallapozza und Albert Gassner (Tenor), Dietrich Fischer-Dieskau und Peter Lika (Baß), Elmar Schlöter (Orgel), Chor des Bayerischen Rundfunks, Josef Schmidhuber, Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Wolfgang Sawallisch; EMI 1C 157 – 43 303/05 T (3 S 30) Digital (Seite 3–5)

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Gelegentlich etwas dicht, im allgemeinen jedoch recht transparent und ausgeglichen.

Fertigung: Ohne Beanstandung.

Ein Werk, das Wolfgang Sawallisch bereits ein Jahrzehnt zuvor mit der Staatskapelle Dresden und dem Leipziger Rundfunkchor – unter den Solisten auch damals: Helen Donath



und Peter Schreier – realisiert hatte (Philips 6500 330), bildet das Herzstück dieser zweiten Kassette: die nur wenige Wochen vor Schuberts Tod abgeschlossene Messe in Es-Dur. Hier geht es dem Komponisten, wie Walther Dürr in seiner Werkeinführung schreibt, „nicht mehr in erster Linie um die Vertonung eines liturgischen Textes, sondern um die Darstellung seiner Kunst und seines eigenen ‚Schmerzes‘ an diesem Text“. Daß die Es-Dur-Messe wahrhaft ein summum opus Schuberts ist, wird einmal im Vergleich zu seinen frühen Messen (so z. B. Nr. 1–4) deutlich, zum andern aber vornehmlich durch die Betrachtung der kompositorischen Struktur sowie der Textbehandlung; bemerkenswerte Muster dafür bieten insbesondere die Sätze „Gloria“ und „Agnus Dei“. Sawallisch scheint nun fast noch strenger, noch werkgerechter zu musizieren als seinerzeit in Dresden – ein sicheres Zeichen dafür, daß ein guter Dirigent noch an solchen Meisterschöpfungen wächst. Gleich an dieser Stelle übrigens ein dickes Lob für Chor und Orchester des Bayerischen Rundfunks, die, aufs neue mit Schuberts Musica sacra konfrontiert, die Wünsche von Sawallisch durchweg erfüllen (die Zusammenarbeit mit dieser Rundfunkanstalt hat sich für die Plattenaufnahme wiederum bewährt). Auch die Leistungen der vielen Gesangssolisten, denen nicht immer umfangreiche, jedoch oftmals wichtige Teile zugeordnet sind, darf man mit hoher Zufriedenheit registrieren.

Die beiden anderen Messen in G-Dur und C-Dur sind relativ einfach und übersichtlich disponiert. Für den Gottesdienst bestimmt, wurden sie für Michael Holzer, den Regenschori der Lichtentaler Heimatgemeinde, geschrieben; und beide Male hat der Solosopran (hier: Lucia Popp) herausragende Abschnitte inne. Das auffallend knapp gefaßte G-Dur-Werk ist ein besonders liebenswertes Stück; das C-Dur-Werk, das der Autor selbst geschätzt haben muß, erklingt hier mit dem für spätere Aufführungen erweiterten instrumentalen Apparat (Trompeten, Pauken). Daß neben dem ursprünglichen Benedictus-Satz für Solosopran (Andante, F-Dur, 2/4) auch das wesentlich später entstandene, alternative „Benedictus“ für Chor (Moderato, a-Moll bzw. A-Dur) mit aufgezeichnet wurde, versteht sich.

Die Seiten 5 und 6 der Kassette sind einer Anzahl von kleineren Kirchenkompositionen vorbehalten, die, zwar im Werte unterschiedlich, auf jeden Fall aber zur Repertoire-Bereicherung beitragen. Neben dem äußerst klangprächtigen Magnificat (D. 486) steht da ein durchaus introvertiertes „Tantum ergo“ (D. 739). In diesem Rahmen als ungewöhnlich muß die geistliche Duett-Arie „Auguste jam coelestium“ für Sopran, Tenor und Orchester (D. 488) gelten. Ungewöhnlich ist auch der einzelne Kyrie-Satz (D. 66), weil er mit einer breit angelegten Fuge abschließt. Bislang ungeklärt ist die liturgische Bedeutung des Offertoriums „Tres sunt“ in a-Moll für Chor, Orchester und Orgel (D. 181). Möglicherweise läuft da eine Verbindungslinie zu dem chronologisch unmittelbar benachbarten, Mitte April 1815 für das Dreifaltigkeitsfest komponierten „Graduale“ in C-Dur (D. 184) in der gleichen Besetzung. Beachtenswert ist das Finale dieses „Graduale“: eine ausgedehnte Al-leluja-Fuge, die mancherlei von Schuberts früher Kunstfertigkeit auf diesem Gebiete verrät. Die dritte und letzte der Schubert-Kassetten, welche als Zentralwerke die As-Dur-Messe sowie das „Lazarus“-Fragment enthalten wird, dürfte wohl im Frühjahr 1984 zur Veröffentlichung gelangen.

Werner Bollert

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik



Zwei hörenswerte Charpentier-Ausgrabungen.

CHARPENTIER, Mors Saulis et Jonathae (Oratorium), Canticum in honorem Sancti Ludovici Regis Galliae; Bernadette Deglin, Dominique Mols (Sopran), Elisabeth Strumpler (Alt), Louis Devos, Jan Caals (Tenor), Marc Meersman (Bariton), Kurt Widmer, Jules Bastin, John Dur (Baß), Gents Madrigaalkoor, Cantabile Gent, Musica Polyphonica, Louis Devos;

RCA-Erato ZL 30887 AW (1 S 30)

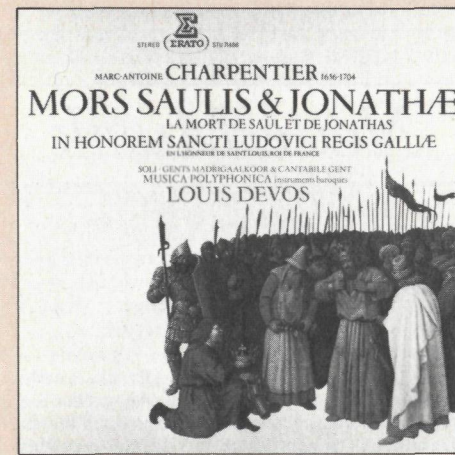
Aufnahmedatum: Juni 1981

Klangbild: Räumlich und ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

In den 28 autographen Foliobänden, die Marc-Antoine Charpentiers Neffe an die Bibliothèque du Roi verkauft hatte, in diesen sogenannten „Meslanges“, findet sich auch das „Canticum in honorem Sancti Ludovici Regis Galliae“. Ludwig IX., das war nicht nur ein Herrscher, dessen Lauterkeit seinerzeit zu Frankreichs Ansehen in der politischen Welt beigetragen hatte; das „Canticum“ spielt übrigens auf den 6. Kreuzzug an, auf dem Ludwig IX. 1249 die ägyptische Nilfestung Damiette eroberte. Ludwig IX. war auch der Gründer der Sainte-Chapelle, an der Charpentier von 1698 bis zu seinem Tode als „maître de musique des enfants“ wirkte. Gekoppelt ist das „Canticum“ in der vorliegenden Aufnahme mit dem lateinischen Oratorium „Mors Saulis et Jonathae“, einem bemerkenswerten Pendant zu Charpentiers Tragédie en Musique „David et Jonathas“, die in einer vorzüglichen Erato-Aufnahme vor einigen Monaten aus dem Schlaf der Vergessenheit gerissen wurde.

Wie anderswo gelangen Charpentier auch in den beiden Werken der neuen Erato-Einspielung mit einfachsten, ökonomisch eingesetzten Mitteln zwingende Wirkungen. Probe aufs Exempel ist im Oratorium der Chor nach dem Tod des unglücklichen Königs Saul („O mors! Mors infelix et acerba“) oder das Air der „Hexe“ von



Endor, das sich mit seiner prägnanten Melodik, mit gleichsam suggestiven Beschwörungsformeln, auf Anhieb einprägt. Daß sich in diesem Nachtstück Unheimliches begibt, daran läßt schon die Vortragskunst Elisabeth Strumplers keinen Zweifel. Andererseits fragt man sich, weshalb Louis Devos ebenfalls im Oratorium nach dem „Rumor bellicus“ des Orchestervorspiels darauf verzichtete, die Chöre der Philister und Israeliten möglichst effektiv voneinander abzusetzen. Charpentier selbst hatte hier in seiner Partitur unmißverständlich zu verstehen gegeben, daß er auf einen eindeutigen Kontrast baute. Mit der maßstabsetzenden Erato-Aufnahme von Charpentiers Tragédie en Musique „David et Jonathas“ kann die neue Einspielung unter Louis Devos nicht ganz mithalten. Etwas angestrengt beispielsweise wirkt im „Canticum“ der Sopran Bernadette Deglins. Es wird jedoch von den zahlreichen Mitwirkenden, nicht zuletzt von dem Instrumentalensemble „Musica Polyphonica“, mit stilistischer Kompetenz musiziert. Eine wertvolle Bereicherung in Sachen Charpentier ist diese neue Aufnahme allenthalben.

Hans Christoph Worbs



Hochwertiger norwegischer Beitrag zur Aufführungspraxis von Barockmusik.

ITALIAN AND FRENCH BAROQUE MUSIC: QUAGLIATI, aus La Sfera armoniosa, PICCININI, aus Intavolatura di Liuto e di Chitarrone, RICCIO, Toccata VI, Canzona aus Terzo Libro delle divine Lodi und Canzona aus Primo Libro delle divine Lodi, COUPERIN, Prélude g-Moll, MONTÉCLAIR, aus Brunetes Anciennes et Modernes, LA BARRE, aus Deuxième Livre de Pièces pour la Flûte Traversière und aus Meslanges de Musique; Oslo Consort: Anne-Lise Gunnarsjaa (Sopran), Hans Olav Gorset (Block- und Traversflöte), Ketil Haug-sand (Cembalo) und Erik Stenstadvold (Laute, Chitarrone, Theorbe und Barockgitarre); Simax PS 1006 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Transparent, sehr präsent, gute dynamische Ausgewogenheit der Instrumente im Zusammenspiel.

Fertigung: Ohnfe Einwände.

Daß die historische Aufführungspraxis auch den nördlichsten Teil Europas erobert hat, beweist die vorliegende Platte unüberhörbar. Hier wurde ganze Arbeit geleistet. Schließlich haben die vier Ausführenden an den „Quellen“ authentischer Aufführungspraxis Barockmusik studiert: an der Schola Cantorum Basiliensis und dem Amsterdamer Konservatorium. Die erste Plattenseite bietet Kompositionen des italienischen Frühbarock, die zweite Werke aus der Zeit des französischen Hochbarock. Die drei Instrumentalisten spielen auf elf Instrumenten. Durch die stilistisch jeweils treffende Auswahl der Instrumente erreichen sie ein Maximum an authentischem Klang. So werden Riccios Canzonen mit Sopranblockflöten ausgeführt, Quagliatis Obligatpartien hingegen teils mit Travers-, teils mit Altblockflöte. Für den italienischen Frühbarock wird ein frühes italienisches Cembalo sehr leichter Konstruktion verwendet, für Couperin ein größeres, mehr singendes im französisch-flämischen Stil (nach J.D. Dulcken). Entsprechend werden die Barockgitarre und die drei Lauteninstrumente jeweils möglichst stilgerecht eingesetzt.

Daß die Sopranistin Anne-Lise Gunnarsjaa, die u.a. in Holland Barockgesang studiert hat, instrumental geradlinig und blockflötenklar singt, führt zu einer völligen Integration ihrer Gesangspartien in den Instrumentalklang. Sopranblockflöten- und Sopranklang sind hier genau instrumentales und vokales Gegenstück. Weich, warm und geschmeidig klingen – in reizvollem Kontrast zu den Blockflöten – die (Holz-)Traversflöten. Hans Olav Gorset bringt Block- wie Querflöten gleich ansprechend und klangschön zur Geltung. Ketil Haugsand stellt sich auch in seinem Interpretationsstil jeweils auf den Klang der verwendeten Cembali ein, was bei dem Gitarristen und Lautenisten Erik Stenstadvold natürlich noch selbstverständlicher ist. Der Interpretationsstil der vier meidet Manierismen; man musiziert in erster Linie lebensvoll, klar und durchsichtig, legt aber großen Wert auf die historisch so wesentliche Plastizität von Artikulation und Phrasierung.

Karl Ludwig Nicol



Frühbarocke Ensemblesmusik in kompetenter Darstellung.

FIORI CONCERTATI: CASTELLO, Sonata Nona à 3, Sonata Seconda à Sopran Solo, Sonata Ottava à 2, Sonata Decima à 3, FALCONIERI, Battaglia de Barbato yerno de Satanas, Passacalle à 3, Folias echa para mi Señora Doña Tarolilla de Carallenos à 3, Sinfonia, Gallarda, La Xaeria Buelta echa para el Señor Conde Yauerio, La Carilla Corrente à 3, KAPSBERGER, Toccata & Ballo; Musicalische Compagny; Teldec 6.42851 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: (P) 1983

Klangbild: Intim, natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Die Musicalische Compagny hat bislang nur vereinzelt Schallplatten aufgenommen (für Thorofon und Erato). Um so erfreulicher ist es, daß sich nun Teldec intensiver dieses rührigen Westberliner Ensembles angenommen hat und jährlich zwei Platten produzieren will. Beide bisher erschienenen Alben sind recht ähnlich ausgefallen. Waren es damals „Sonate Concertate“, so sind es nun „Fiori Concertati“. Dieser neue musikalische Blumenstrauch besteht aus kurzweiligen, konzertanten Instrumentalstücken des Frühbarock für Zink, Violine, Dulcian, Chitarrone und Orgel.

Auch diesmal beeindruckt das Ensemble durch Ernsthaftigkeit des Musizierens und spieltechni-

