

FONO-KRITIK

Andas pianistischer Ansatz mehr, hier stellt sich allein durch die souveräne Bewältigung des Handwerklichen und die rhythmische Pointierung eine musikalisch zwingende Wiedergabe ein.

Vergleicht man das Andante der Sonate mit den drei Jahre später eingespielten Intermezzi op. 117, fällt der Zuwachs an gestalterischem Vermögen, an klanglicher Bandbreite auf, was in der Aufnahme von Beethovens G-Dur-Konzert aus dem Jahre 1964 noch überzeugendere Ausprägung findet. Andas Version des op. 58 muß als eine der besten des vielgespielten Werkes und als eine der schönsten Leistungen des Pianisten auf Platten angesehen werden. Wie er im ersten Satz den Themencharakteren nachspürt, zwischen (nicht übertriebener) lyrischer Versenkung und konzertanter Attacke eine Vielzahl von Mitteltönen anschlägt, im Andante zu zarter Innerlichkeit findet und im Finale langsam wieder „auf-taucht“, um das Konzert virtuos zu Ende zu bringen, das hat teilweise überwältigendes Format. Da zudem die damals noch erstklassigen WDR-Musiker unter Joseph Keilberth hervorragende Partner sind, ist hier der Katalog um eine nicht nur für Anda-Anhänger empfehlenswerte, allerdings monaurale Aufnahme bereichert worden.

Aus dem Jahre 1968, also der Zeit seiner Mozart-Einspielungen bei der DG, stammt der Mitschnitt des ersten Beethoven-Konzertes ebenfalls mit den WDR-Sinfonikern, die er damals selbst vom Flügel aus leitete. Wie auch bei den Mozart-Konzerten fällt hier die Tendenz zum flächigen Gestalten, zur zurückhaltenden Akzentuierung auf. Anders als im G-Dur-Werk entsteht mehr musikalisches Miteinander als konzertante Gegensätzlichkeit. Ob das im op. 15 einen Gewinn darstellt, möchte ich allerdings bezweifeln. Aber auch hier bleiben der Ernst und die Sorgfalt seines Spiels bewundernswert als Ausdruck einer in langen Jahren gewachsenen Interpretation.

Die Platten sind wichtige Dokumente des großen Künstlers, sie sind auch aufnahmetechnisch auf dem Stand der Zeit. Bleibt zu hoffen, daß die DG nachzieht und die wesentlichen Soloaufnahmen Andas wieder verfügbar macht.

Nikolaus Deckenbrock

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

★ Buxtehude-Auswahl, gestochen klar, farblich abwechslungsreich, musikantisch.

BUXTEHUDE, Orgelwerke: Präludium und Fuge D-Dur BuxWV 139, fis-Moll BuxWV 146, E-Dur BuxWV 141, Passacaglia d-Moll BuxWV 161, Gigue-Fuge C-Dur BuxWV 174, Canzona G-Dur BuxWV 170, Neun Choralbearbeitungen; **Peter Hurford** an der Casavant-Orgel der Church of our Lady of Sorrows, Toronto; Decca 6.42690 AZ (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Von bestens intonierter Orgel rund, weich, in allen Stärken vornehm.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielung: Für Präludium und Fuge D-Dur: Herbert Manfred, Hoffmann Pelca PSR 40516.

Peter Hurford hat sich als ausgezeichnete Bachspieler einen Namen gemacht (s. u. a. FF 11/80). Wie geht er Buxtehude an? Technisch überlegen bringt er das Laufwerk meist in lockerem Manier, mehr non legato als legato und läßt so ein Klangbild von unbestechlicher Klarheit und flexibler Agogik entstehen. Zudem bevorzugt er zügige Tempi, was allerdings bei manchen freien Werken nicht immer ganz zu überzeugen vermag z. B. Beginn des D-Dur-Werkes, in dessen farbenreicher, gestufter Wiedergabe die alte Hofmann-Einspielung in Amorbach bis heute kaum erreicht ist; auch wird bei dem fis-Moll-Werk, „einem großen, ernsten Stück“ (Wunderlich) der Beginn meist – wie auch hier – unnötig übereilt. Gut ist das E-Dur-Werk, auch in der Präsenz der ebenfalls locker gebrachten Pedalstimme. In der Passacaglia d-Moll wirkt der herrlich verhaltene F-Dur-Zwischenteil zu kräftig, statt hintergründig zu bleiben. Bestens gelungen sind die Gigue-Fuge C-Dur und die Canzona G-Dur als helles Spielwerk, und so als eine Art Flötenuhrstück.

Strukturell ähnlich gelagert sind die neun Choralbearbeitungen: die meist verzierte Melodielinie liegt im Sopran gegenüber den Mittelstimmen, in denen hier und da auch die Chromatik eine Rolle spielt. Hurford weiß diese feinen Stücke in differenzierter Registrierung kantabel auszusingen und den Hörer zu innerer Versenkung zu bringen. Nur das innige „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“ könnte ich mir ruhiger denken.

Im übrigen sind Interpretationsdetails auch immer Sache des persönlichen Geschmacks. So gesehen, kann man diese Einspielung im ganzen als unbedingt hochwertig einstufen.

Eine besondere Beachtung verdient aber die II/25-Casavant-Orgel aus dem Hause der bekannten kanadischen Firma; in den vergangenen 15 Jahren habe ich eine Orgel dieser Herkunft jetzt zum ersten Mal auf Platte gehört. In allen Stimmen vornehm intoniert, im ganzen dem norddeutschen Charakter ähnlich und daher für Buxtehude geeignet, wird sie von Hurford vorbildlich farbenreich eingesetzt. Dies verleiht der Einspielung zusätzlich einen besonderen Rang.

Herbert Briefs

○ Erneute César-Franck-Einspielung, im Klangbild nicht immer ausgeglichen.

FRANCK, The complete organ music, Vol. I-III: Sechs Stücke für die große Orgel (Fantaisie op. 16, Prélude, Fugue, Variation op. 18, Pastorale op. 19, Grande Prière symphonique op. 17, Prière op. 20, Final op. 21), Drei Stücke für die große Orgel (Fantaisie, Cantabile, Pièce heroïque), Andantino, Drei Choräle E-Dur, h-Moll und a-Moll; **David Sanger** an der Orgel der Katarinakirche, Stockholm; BIS 214/216 (3 S 30) DMM
Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Französisch-vielfarbig, im Plenum nicht immer gut durchhörbar und edel.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen: Hans Fagius, die romantische schwedische Orgel (auf der gleichen Orgel eingespielt FF 9/82, BIS LP 191), Jean

Langlais, der gesamte C. Franck an St. Clothilde, Paris (Arion ARN 336008).

Wie oft ist der Orgel-Franck schon eingespielt worden, ganz oder teilweise? Gerade diese neue Einspielung habe ich mit besonderem Interesse erwartet und durchgehört. Es ging mir dabei weniger um César Franck, dessen nicht sehr umfangreiches Orgel-Oeuvre weithin bekannt ist. Mein Augenmerk war auf zwei andere Gesichtspunkte gerichtet:

Die gleiche schwedische Orgel wurde vor einiger Zeit durch Hans Fagius mit nordischer Musik vorgestellt (vgl. FF 9/82). Sie ist hinter dem historischen Gehäuse 1975/76 von Akerman und Lund unter Mitverwendung älterer, noch brauchbarer Stimmen, im übrigen nach den Bauprinzipien des großen Cavallé-Coll rekonstruiert worden (III/56). Ich konnte damals nur lobende Worte finden für „den beabsichtigten und gelungenen französischen Einschlag“, für die bei 6 sec Nachhall fast Kathedralakustik aufweisende Kirche und die Klangsönheit in allen Stärkegraden. Wie nimmt sich C. Franck auf dieser Orgel aus?

Der Organist David Sanger ist Engländer, weitgereist, hier bei uns aber noch kaum bekannt. Wie geht er C. Francks Orgelwerke an? Er spielt sie technisch absolut zuverlässig, weiß darüber hinaus farbenfroh im Sinne des Komponisten zu registrieren. Im allgemeinen liebt er die ruhigen, atmenden Tempi, was bis zum Forte auch der Klarheit und Durchhörbarkeit zugute kommt. Vergleicht man ihn nach Angaben der Plattenkommentare jedoch mit Jean Langlais, so erreicht er dessen aus Altersweisheit fließende Ruhe dennoch bei fast keinem Stück. Bei den kleineren Pièces macht dies nichts aus, die Verständlichkeit bleibt gut, weil zugleich die Stärke selten über Forte hinausgeht. Dank ihrer schönen Zungenstimmen und der vornehmen Intonation der Labiale ist die Annäherung an die gute französische Orgel weitgehend gewahrt, die vom späten Franck bevorzugte schweifende Harmonik kommt bestens zur Geltung. Anders ist es allerdings beim vollen Plenum. Da wird der Klang reichlich unklar, stellenweise fast unedel und bleibt der älteren Fagiusplatte auf der gleichen Orgel doch unterlegen. Womöglich muß man die Erklärung für diesen Unterschied in der Aufnahmetechnik, speziell im Abstand der Mikrophone zum Instrument, suchen.

Dennoch eine gute Gesamteinspielung, die ich zwar hinter Langlais und Albert de Klerk (FF 7/72, Seite 544), aber vor den andern mir bekannt gewordenen einreihen möchte. Herbert Briefs

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Lieder

★ Sorgfältige Erfassung eines weniger bekannten Abschnittes im Brahmswerk (mehrere Erstaufnahmen).

BRAHMS-EDITION: Vokal-Ensembles (3 Duette op. 20, 4 Duette op. 28, 4 Duette op. 61, 5 Duette op. 66, 4 Balladen und Romanzen op. 75,

3 Quartette op. 31, Liebeslieder op. 52, Liebeslieder op. 65, 3 Quartette op. 64, 4 Quartette op. 92, 3 Quartette op. 103, 6 Quartette op. 112, 14 Volks-Kinderlieder, 49 Deutsche Volkslieder); **Edith Mathis** (Sopran), **Brigitte Fassbaender** (Alt), **Peter Schreier** (Tenor), **Dietrich Fischer-Dieskau** (Bariton), **Karl Engel**, **Wolfgang Sawallisch**, **Gernot Kahl** (Klavier), **Chor des Norddeutschen Rundfunks Hamburg**, **Günter Jena**; DG 2740280 (5 S 30) Digital

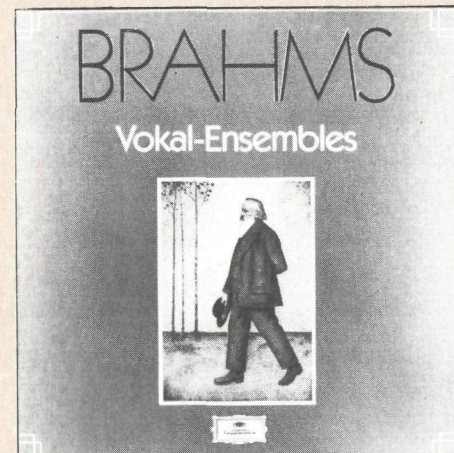
Aufnahmedatum: 1975–1983

Klangbild: Offen, weiträumig, klare Verhältnisse.

Fertigung: Keine Mängel.

Ein interessantes Kapitel, das mit diesem Abschnitt aus der großen Brahms-Edition der DG vorgelegt wird. Sie enthält vor allem viel Unbekanntes, Dinge, die man im Konzertsaal wegen ihrer ausgefallenen Besetzung (Vokalmusik für zwei, drei oder vier Stimmen, zum Teil mit Chor) kaum jemals zu hören bekommt und die auch in der Hausmusik (ihrer ursprünglichen Bestimmung) niemals richtig heimisch geworden sind. Obdachlose Kompositionen, die erst jetzt, durch die Schallplatte Asyl erhalten.

Die vielen Werke, die Brahms für kleine Vokalbesetzung geschrieben hat, geben den Exegeten manches Rätsel auf. Diese spätbiedermeierlichen Stücke machen begreiflich, daß viele kritische Zeitgenossen in Brahms einen rückwärts gewandten Musiker sahen, der an überlebten Formen festhielt. Die Mode der Vokal-Quartette war ja bereits längst vorüber, als Brahms seine großen Kompositionen („Liebeslieder“) für diese Besetzung schrieb. Und doch ist die Abhängigkeit von Schubert und Mendelssohn in diesen Werken nicht das Entscheidende. Brahms hat etwas ganz anderes daraus gemacht. Vor allem Schwereres, Komplizierteres. Fast alle diese Werke (keineswegs Nebenprodukte oder Gelegenheitsarbeiten) sind in der Ausführung so schwierig, daß sie von Dilettanten kaum bewältigt werden könnten. Die Absicht des Komponi-



sten, damit „ein Stück Hausmusik“ zu schaffen, ist eben durch diesen hohen Schwierigkeitsgrad absurdum geführt worden.

Vom praktischen Standpunkt aus betrachtet, waren diese Werke Fehlinvestitionen, ihre mangelnde Verbreitung bestätigt dies. Trotzdem, auch der Irrtum eines Genies (wenn es sich überhaupt um einen solchen handelt) verdient Beachtung. Am Wert eines Kunstwerks ändert sich nichts, auch wenn uns sein tiefer Sinn nicht ohne weiteres offenkundig wird. Für jene Sorte von Hörern, die im Sinne Richard Wagners dort

die Regeln aufsuchen, wo es nicht nach allgemeiner Regeln Lauf geht, bietet diese Kassette Anregungen und Stoff zum Nachdenken in Hülle und Fülle.

Die Wiedergabe versammelt mit den Sängern Edith Mathis, Brigitte Fassbaender, Peter Schreier und Dietrich Fischer-Dieskau wie auch mit den Pianisten Engel, Sawallisch und Kahl den „Hohen Rat“ der deutschen Liedkunst. Den Erwartungen entsprechend wird ein Optimum geboten. Vielleicht mag den einen oder anderen Hörer das starke Vibrato der Sopranistin (in den neueren Aufnahmen) stören, im großen und ganzen gibt es jedoch zu ernsthaften Einwänden kaum Anlaß. An älteren Aufnahmen wurden die bereits gut bekannten Einspielungen der Volks-Kinderlieder und der Deutschen Volkslieder (in vollständiger Wiedergabe) mit dem Duo Mathis-Schreier beigelegt.

Bereits jetzt läßt sich über die Brahms-Edition sagen, daß sie Situationen verändert, daß sie erheblich dazu beiträgt, den großen „Fremden“ der deutschen Musik einer neuen Heimat zuzuführen.

Clemens Höslinger

Problematischer Hindemith.

HINDEMITH, Das Marienleben (2. Fassung); Gundula Janowitz (Sopran), **Irwin Gage** (Klavier);

Jecklin – Disco 574/75 (1 S 30)

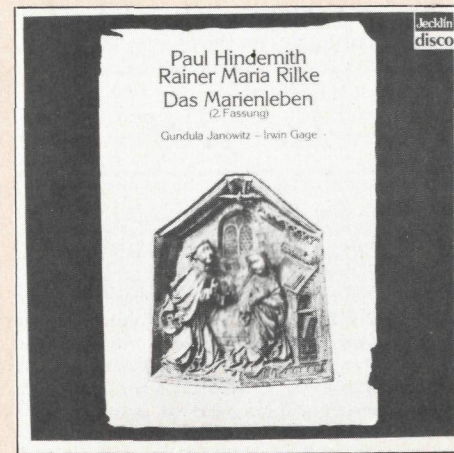
Aufnahmedatum: (P) 1982

Klangbild: Ausgewogen.

Fertigung: Schnittstellen und mehrere durch Grundgeräusche gestörte Felder.

Vergleichseinspielung: Berger (BASF 1022504-6).

Wie man aus dem Vorbericht der zweiten Fassung der „Marienlieder“ (1948) entnehmen kann, begann Hindemith praktisch direkt nach den ersten Aufführungen der ersten



Fassung (1923) am Werke neu zu arbeiten. Dabei ging es ihm im wesentlichen einmal darum, jene Stellen umzuformen, die wider die Möglichkeiten der menschlichen Stimme entworfen waren, zum anderen die 15 Kompositionen so zu disponieren, daß ihr Zusammenhang als Zyklus mit genau disponierten Höhepunkten deutlicher würde.

Nach wie vor steht es natürlich jedem frei, welcher Fassung er persönlich den Vorzug gibt. Festzuhalten ist jedoch, daß der Komponist selbst die zweite Fassung als die ausgereifte

Version verstanden wissen wollte, weil ja in sie 25 Jahre Erfahrung im Komponieren und Interpretieren eingeflossen waren.

Beim Abhören der vorliegenden Einspielung stellt man fest, daß es den Interpreten zweifelsfrei gelingt, den zyklischen Zusammenhang nachzuvollziehen, wenn man sich auch – gemessen an den detaillierten Erläuterungen Hindemiths – nicht des Eindrucks entziehen kann, daß gewisse Annäherungen in der Dynamik, dazu eine recht einheitliche Diktion der Sätze die mannigfachen Aspekte des einzelnen Bausteines nicht so vollständig hörbar werden lassen, wie es Hindemith für möglich gehalten haben mag. Andererseits wird betont schlicht, unter Verzicht auf interpretatorische Manierismen gestaltet und damit dem erstaunlich gut verstehbaren Text manche Peinlichkeit genommen (die er mir leider bereitet).

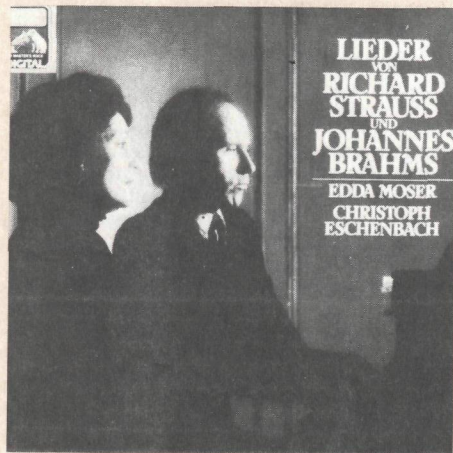
Daß nicht jede Intonation der Singstimme auf Anhieb da ist, sich vielmehr nach schwierigen Intervallen oder in dissonanten Zusammenklängen erst einschwingen muß, erstaunt nicht. Problematisch wird die Angelegenheit erst dort, wo ganze Motive, ja Phasen in falscher Tonhöhe gesungen werden. Genannt seien zwei leicht überprüfbare Stellen: Passacaglia Nr. 2, Takt 7, Zählzeit 3: Die Singstimme soll „e“ bringen, intoniert aber eine reine Oktave mit dem „dis“ des Klaviers; Thema und Variationen Nr. 14, Takt 84, Zählzeit 3: Die Singstimme intoniert „ges“ (kein Wunder nach dem vorausgehenden „fis“ im Klavierbaß) statt „g“. Die mehrschichtige Problematik besteht nur sekundär darin, daß da hin und wieder falsche Töne gesungen werden. Ihr Kern ist dieser: Nach Meinung Hindemiths ist die Partie der Singstimme von Leuten, die ihr sängerisches Handwerk beherrschen, ausführbar. Damit sie es sei, hat er ja die zweite Fassung geschaffen. Und sie muß es aus Hindemiths Sicht sein, weil sie ja unverzichtbarer Bestandteil seines harmonischen Geschehens, seines Klangspannungsauf- und -abbaues ist. In diese Grundsubstanz wird bei falschen Tönen essentiell eingegriffen. Man fragt sich, warum hier nicht korrigiert wurde wie an manchen anderen Stellen, wo hörbare Schnitte von Korrekturen zeugen. Ist die Kompositionsstruktur immer noch zu schwierig für die Sängerin, die ihr Handwerk versteht (Janowitz, Berger), für den Partner am Klavier, den kontrollierenden Aufnahmeleiter/Tonmeister, solche Strukturveränderungen wahrzunehmen? Die vom Komponisten erwartete Texttreue blieb so jedenfalls in Teilen dem ansonsten so sympathischen Unternehmen versagt.

Klaus Blum

○ Edda Moser vor allem in den Liedern von Richard Strauss überzeugend.

STRAUSS, Die Nacht op. 10 Nr. 3, **Ruhe, meine Seele** op. 27 Nr. 1, **Cécilie** op. 27 Nr. 2, **Heimliche Aufforderung** op. 27 Nr. 3, **Morgen** op. 27 Nr. 4, **Frühlingsfeier** op. 56 Nr. 5, **Schlafende Herzen** op. 29 Nr. 2, **Mein Auge** op. 37 Nr. 4, **BRAHMS, An eine Aolsharfe** op. 19 Nr. 5, **Der Schmied** op. 19 Nr. 4, **Geheimnis** op. 71 Nr. 3, **Liebestreu** op. 3 Nr. 1, **Am Sonntag Morgen** op. 49 Nr. 1, **Nicht mehr zu dir zu gehen** op. 32 Nr. 2, **Wenn du nur zuweilen lächelst** op. 57 Nr. 2, **Wie komm' ich denn zur Tür herein**, **Vergebliches Ständchen** op. 84 Nr. 4; **Edda Moser** (Sopran), **Christoph Eschenbach** (Klavier); EMI 067-46 681 (1 S 30) Digital

FONO-KRITIK



Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Ziemlich gedämpft, nicht zu präsent.

Fertigung: Etwas unruhig.

Vergleichseinspielungen: Strauss: Vier Lieder op. 27: Dietrich Fischer-Dieskau/Gerald Moore (EMI 063-01 939), Brahms: Jessye Norman (op. 19/4, op. 3/1, op. 84/4), Dietrich Fischer-Dieskau (op. 19/5, op. 71/3, op. 49/1, op. 32/2, op. 57/2), Daniel Barenboim (DG 2740 279, Brahms-Gesamtausgabe).

Edda Mosers künstlerischen Geschmack bezeugt schon das auserlesene zusammengestellte Programm: hier tritt ein immer seltener gewordener Typ von Sängerinnen auf, eine „First Lady“. Auf der ersten Seite singt sie Lieder von Richard Strauss in einer besonders delikaten Auswahl, die u. a. den *ganzen* Liederzyklus op. 27 enthält (außer Edda Moser mit keiner anderen Sängerin im Katalog), die „Frühlingsfeier“ (die auch bisher nur in ihrer eigenen Interpretation erreichbar war) und das Lied „Mein Auge“, welches seit der inzwischen vergriffenen Richard-Strauss-Gesamtausgabe von Dietrich Fischer-Dieskau nicht mehr auf dem Markt vorhanden war. Die B-Seite ist eine diskret-elegante „Achtungsbezeugung“ zum Brahms-Jahr, die bekanntere Lieder (z. B. „Vergleichliches Ständchen“) mit seltener zu hörenden Kompositionen (z. B. „An eine Äolsharfe“) verbindet.

Edda Moser singt also nicht „irgendwas“ – und sie tut es auch nicht „irgendwie“. Stimmlich bietet sie eine hervorragende, wenn auch nicht immer ganz ausgeglichene Leistung: sie schafft ohne Anstrengung auch die empfindlich hohen Lagen der Richard-Strauss-Lieder (was für ein strahlendes hohes „H“ hört man von ihr z. B. in „Cäcilie“!). Und wenn man gelegentlich eine gewisse Mühe, „Lichtbrechung“ in ihrem Timbre spürt, so bezieht sich das vor allem auf Edda Mosers Textartikulation, auf die manchmal ein wenig scharfe Vokalfärbung (z. B. „Ruhe, meine Seele“, Anfang) oder auf einige kleine Unsauherkeiten der Intonation (z. B. „Liebestreu“), denn die Stimme klingt ansonsten kraftvoll und warm.

Ein außergewöhnliches Stilgefühl kennzeichnet Edda Mosers Darstellung in den Liedern von Richard Strauss: sie trifft ausgezeichnet die besondere Expressivität dieser spätromantischen Kompositionen. In ihrer Interpretation wirkt die überhitzte Liebeserklärung in „Cäcilie“ ebenso packend wie die lebhaftige Stimmung der „Heimlichen Aufforderung“. Den Anfang dieses letzten Liedes phrasiert Dietrich Fischer-Dieskau in

der Vergleichseinspielung viel deklamierender, damit aber eigentlich wirkungsloser als Edda Moser, deren schwungvolle Melodiegestaltung das Lied in einen echten Liebeshymnus verwandelt. Den Gipfel der Aufnahme bildet die „Frühlingsfeier“: Edda Moser stellt hier großartig ein wildes Frühlingsbacchanal dar, worin der schöne Adonis, Aphrodites Liebhaber, nicht mit stiller Trauer, sondern mit ekstatischer Raserei beklagt wird. Dies alles unterstützt noch das hervorragende und virtuose Klavierspiel von Christoph Eschenbach, besonders im Zyklus op. 27. Obwohl auch die Brahms-Lieder in einer elegant formulierten Wiedergabe erklingen, bleibt Edda Moser es uns hier ein bißchen schuldig, kleine Nuancen und Details zu veranschaulichen. In „An eine Äolsharfe“ unterscheidet sie die rezierenden und „a tempo“-Teile nicht plastisch genug, das „subito pianissimo“ bei den Worten „geheimnisvolles Saitenspiel“ oder die „dolce“-Vorschrift bei „wie süß“ interpretiert Dietrich Fischer-Dieskau in der Brahms-Gesamtausgabe überzeugender; im Dialog der „Liebestreu“ entbehrt die erste Antwort des Mädchens („Ein Stein wohl bleibt auf des Meeres Grund“) jener „träumerischen“ Atmosphäre, welche Jessye Norman so ausdrucksvoll verwirklicht. Den musikalischen Unterschied in „Geheimnis“ zwischen „sotto voce“ und „pianissimo“ bei der ersten Phrase bzw. bei deren letzten wiederholten Worten („o laues, lindes Weh’n“) gestaltet Edda Moser weniger deutlich als Fischer-Dieskau in der Vergleichsaufnahme, und der allmählich sich verlangsamende musikalische Gang kommt in seiner Interpretation nuancenreicher zur Geltung. Dagegen singt Edda Moser die Volkslied-Bearbeitung „Wie komm’ ich denn zur Tür herein“ mit erfrischender Anmut, das Lied „Vergleichliches Ständchen“ mit kontrastreich karikierender musikalischer und schauspielerischer Darstellung: einen so echten Humor können nur ernsthafte Künstler haben.

Éva Pintér

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Lieder

Trotz gewisser Geziertheiten im Vortrag noch immer von Wert.

BRAHMS, Deutsche Volkslieder; Elisabeth Schwarzkopf (Sopran), Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Gerald Moore (Klavier); EMI 1 C 153-00054/55 (2 S 30) Aufnahmedatum: 1966
Klangbild: Offen, unverfälscht, geringe Staffelfung, Standard der Sechzigerjahre.
Fertigung: Keine Mängel.
Vergleichseinspielung: Mathis/Schreier/Engel DG 2740 124.

Die beiden deutschen „Meistersinger“ haben in den sechziger Jahren eine Reihe von gemeinsamen Liedaufnahmen herausgebracht. Nicht immer zur reinen Freude der kritischen „Fachwelt“. Manierismus – diese alles und nichts sagende Vokabel geisterte damals oft durch die Zeilen der Rezensionen. Heute bieten diese Aufnahmen kaum mehr Anlaß zu besonderer

Aufregung. Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Schwarzkopf – das sind unumstößliche Größen der deutschen Liedkunst, sie sind aus der neueren Konzert- und Schallplattengeschichte ebenso wenig wegzudenken wie der „klassische“ Klavierbegleiter Gerald Moore.

Freilich fällt auf, daß Fischer-Dieskau gerade um 1966 einen besonderen Hang zur Theatralik in seinen Liedgesang einströmen ließ. Der Tonfall ist oft hochtrabend, ölig, alles schmeckt ein bißchen nach Über-Interpretation. Von solchen krassen Akzentuierungen hat sich der Sänger längst schon wieder entfernt, wie dies mit den allerneuesten Brahms-Aufnahmen deutlich bewiesen wurde.

Etwas schwieriger liegen die Dinge im Fall Schwarzkopf. Es dürfte nicht einfach sein, neuen, unvoreingenommenen Hörern aufgrund dieser Aufnahmen die Größe ihres Künstlertums nahezubringen. Das Affektierte, Geschraubte des Vortrags könnte einer Annäherung im Wege stehen.

Trotz altersbedingter klanglicher Mattigkeit kann die Aufnahme noch immer gut bestehen, vor allem als Erinnerungsstück an das Trio Schwarzkopf, Fischer-Dieskau, Moore. Wer eine mustergültige, vollständige Wiedergabe der „Deutschen Volkslieder“ anstrebt, wird mit der Mathis/Schreier-Aufnahme besser bedient sein.

Clemens Höslinger

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Chorwerke

Werk des empfindsamen Stils, doch ohne Sentimentalität gespielt.

GRAUN, Der Tod Jesu, Kantate für Soli, Chor und Orchester; Bernadette Degelin, Dominique Mols (Sopran), Peter Ickx (Counter-Tenor), Louis Devos, Ludwig van Gijsegem (Tenor), Kurt Widmer (Baß), Westvlaams Vocaal Ensemble, Patrick Peire, Musica Polyphonica (Barockinstrumente), Louis Devos; RCA/Erato ZL 30894 EK (2 S 30) Digital Aufnahmedatum: April 1982
Klangbild: Klar und präsent, dem Chor zuviel Hall beigemischt.
Fertigung: Ohne Mängel.
Vergleichseinspielung: Schneider/Badisches Kammerorchester (Decca 94 038/39).

Carl Heinrich Graun gehört zu jenem Kreis von Musikern (darunter Johann Joachim Quantz, C. Ph. E. Bach und Franz Benda), die das Musikleben Berlins während der Regierungszeit Friedrichs des Großen bestimmten. Zum Hofkapellmeister ernannt, war er für die Aufbauarbeit der 1742 eröffneten Berliner Oper verantwortlich, deren Spielplan in den ersten Jahren weitgehend aus Werken von ihm selbst und von seinem Lehrer Johann Adolf Hasse bestand. Stilistisch gehört Graun, wie auch Hasse und Johann Christian Bach, der Neuneapolitanischen Schule an: Alles gelehrt Barockwesen, wie es in Kontrapunkten und Fugen zum Ausdruck kommt, wurde beiseite geschoben, die gefällige, einprägsame, gesangliche Melodie bestimmte den Charakter der Musik.

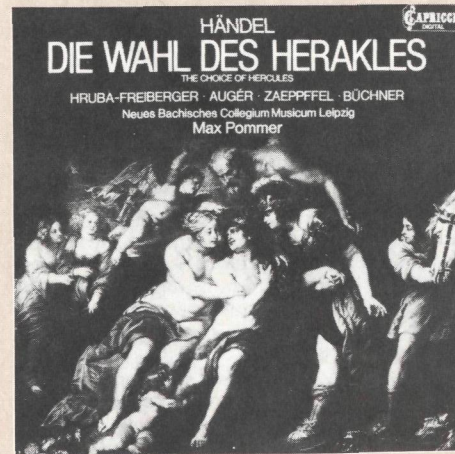
Die Kantate „Der Tod Jesu“ von 1755 wurde in Berlin noch bis 1884 fast alljährlich am Karfreitag aufgeführt: eine Art Matthäuspassion für schlichtere Gemüter. Die Choräle verzichten auf jede selbständige Linienführung in den Mitteltönen, nur die Chorsätze sind z. T. noch kontrapunktisch gearbeitet. Eine empfindsame Textausdeutung prägt die melodische Gestaltung der Arien, wobei der Affekt innerhalb eines Arienabschnitts von Phrase zu Phrase wechseln kann und gelegentlich auch einzelne Worte tonmalerisch hervorgehoben werden. Die Typenhaftigkeit und Strenge der älteren Stilrichtung (etwa Scarlatti oder Bach) ist hier aufgehoben zugunsten einer nuancierteren, auf Einzelheiten des Textes eingehenden Affektdarstellung. Der große Vorzug der hier festgehaltenen Interpretation besteht in der Vermeidung eines affekthaft-überladenen, allzu gefühlsseligen, schwerfälligen Musizierstils; die Versuchung hierzu läge, bei dem empfindsam-sentimentalen Tonfall dieser Musik, nahe. Es wird durchwegs lebendig und gespannt, vor allem rhythmisch straff, dabei aber locker und ohne jede Starrheit musiziert. Die Frische und Lebendigkeit verdankt diese Interpretation auch der prägnanten und detailgenauen Artikulation, die ein durchsichtiges und differenziertes Klangbild entstehen läßt. Die Choräle werden im Duktus natürlich, d. h. vor allem: nicht überdehnt, vorgetragen. Der Chor singt klangschön und differenziert, die Gesangssolisten sind durchwegs geschulte Spezialisten für diese Art von Musik, mit leicht ansprechenden und schlank geführten Stimmen, prägnant in Artikulation und Phrasierung, technisch souverän.

Reinhard Müller

Tradition verpflichtet.

HÄNDEL, Die Wahl des Herakles; Venceslava Hrubá-Freiberger, Arleen Augér (Sopran), Alain Zaeppffel (Counter-Tenor), Eberhard Büchner (Tenor), Leipziger Universitätschor, Max Pommer, Neues Bachisches Collegium Musicum Leipzig, Max Pommer; Capriccio CD 27 1028 (1 S 30) Digital Aufnahmedatum: 19.–25.6.1982
Klangbild: Klar, präsent und natürlich.
Fertigung: Ohne Mängel.

Die weltliche Kantate „Die Wahl des Herakles“ ging aus einer Schauspielmusik hervor, die Händel Ende des Jahres 1749 für die Tragödie „Alkestis“ des Euripides schrieb. Die geplan-



te Aufführung des Stückes kam jedoch nicht zustande, so daß Händel den Arien seiner Schauspielmusik einen neuen Text unterlegte, die Rezitative und einige andere Sätze hinzukomponierte und so ein neues Werk schuf, das 1751 bei einer Aufführung des „Alexanderfestes“ in Covent Garden Premiere hatte.

Das 1979 gegründete „Neue Bachische Collegium Musicum Leipzig“ dessen ständiger Dirigent Max Pommer ist, steht in der Nachfolge des 1701 von Telemann gegründeten und später auch von Bach geleiteten „Collegium Musicum“ – ein Erbe, das wahrlich verpflichtet. Ähnliches gilt für den Leipziger Universitätschor. Max Pommer läßt kraftvoll und spannungsgeladen musizieren, die rhythmischen Verläufe werden pointiert, manchmal fast schroff nachgezeichnet, der Baß ist immer voll präsent: Barockmusik ohne falsche Betulichkeit, vital und mit großem emotionalem Engagement. Die Instrumentalisten – Mitglieder des Leipziger Gewandhausorchesters – spielen vorzüglich, die Gestalter der Hauptpartien singen engagiert, stilsicher und technisch souverän.

Reinhard Müller

Kraftvolle und eindringliche Interpretation

HAYDN, Missa Sanctae Caeciliae C-Dur, Hob. XXII/5; Lucia Popp (Sopran), Doris Soffel (Alt), Horst Laubenthal (Tenor), Kurt Moll (Baß), Chor des Bayerischen Rundfunks, Heinz Mende, Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Rafael Kubelik; Orfeo S 032822 H (2 S 30) Digital Aufnahmedatum: 4. Juli 1982

Klangbild: Natürlich und präsent, dynamisch ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Wilhelm/Instr.-Ensemble W. Keltch (EMI 155-29058/59).

Der große Vorzug dieser Art der Haydn-Interpretation, die man (bei aller Vorsicht) als romantisch bezeichnen könnte, ist der, daß die Musik des Eisenstädter Hofkapellmeisters nie verkleinert wird, sondern dem Hörer in aller Kraft und Eindringlichkeit nahegebracht wird. Rafael Kubelik bevorzugt einen weichen, gedekten, dabei aber vollen und substanziellen Orchesterklang, der von den Streichern dominiert wird. Er widersteht dabei aber jeder Tendenz zur Nivellierung oder zum Verschwimmen. Die Sechzehntelfiguren der Violinen etwa werden plastisch artikuliert, Stütztöne des Basses werden markant gesetzt, wie auch die fortlaufenden Achtel im Baß klar und rhythmisch pointiert formuliert werden. Dynamische Kontraste werden voll ausgespielt, die Tutti-Schläge des Orchesters kommen kraftvoll, ja aufrüttelnd. Kubeliks Interpretation läßt keinen Zweifel daran, daß die Messen Haydns große Bekenntnismusik sind, wenn auch gebunden an die Konventionen der Zeit und nicht subjektivistisch und formsprengend wie in der Romantik.

Unterstützt wird Kubelik in seiner die emotionalen Tiefen des Werks auslotenden Interpretation vor allem durch den Chor. Er ist – wie auch das Orchester – glänzend disponiert, artikuliert deutlich und bewältigt auch das Figurenwerk der Melismen mühelos. Die vier Solisten verbinden durchwegs stimmliche Schönheit mit Stilgefühl und technischer Souveränität. Horst Laubenthal ist ein lyrischer Tenor von hohen Graden, Lucia Popp beherrscht die Koloraturen ihrer beiden

Arien mühelos, Kurt Moll, wagnererfahren, bringt kraftvolle Präsenz und Volumen seiner Stimme ein; einzig bei Doris Soffel kommen jene, die den stimmlichen Wohlklang über alles schätzen, nicht ganz auf ihre Kosten.

Es bleibt zu sagen, daß diese Interpretation, die bei einem Konzert in der Basilika von Ottobrunen mitgeschnitten wurde, alle Frische und Lebendigkeit einer Live-Aufnahme enthält.

Reinhard Müller



Alle Sorgfalt für Haydns erstes Oratorium.

HAYDN, Stabat mater; Sheila Armstrong (Sopran), Ann Murray (Alt), Martin Hill (Tenor), Philippe Huttenlocher (Baß), Ensemble vocal de Lausanne, Orchestre de Chambre de Lausanne, Michel Corboz; RCA/Erato ZL 30888 DX (1 S 30) Digital Aufnahmedatum: September 1981

Klangbild: Präsent, unverfärbt, ausreichend transparent. Räumlichkeit und Tiefenstaffelung begrenzt, doch ausreichend.

Fertigung: Einwandfrei. Stoppzeiten angeben, dreisprachiger Text, doch nicht deutsch.

Nur zwei Aufnahmen befinden sich bisher im „Bielefelder“, das zeigt schon, daß Haydns „Stabat mater“ heute relativ wenig beachtet wird. Zu Lebzeiten des Komponisten wurde diese seine größte Vokalkomposition vor der „Schöpfung“ in den Musikzentren Europas mit Erfolg aufgeführt, außer in Paris und London sogar in Rom. Das vierzehnteilige Werk, in dem Arien, Duette, Ensembles und Chöre abwechselnd aufeinander folgen, verwendet – wie die meisten „Stabat mater“-Vertonungen – nicht den kompletten liturgischen Text und ist im Stil von Haydns Opern aus jener Zeit gehalten. Eine Anbiederung an kirchenmusikalische Spezifika ist nicht zu bemerken, es sei denn, man unterstellt einigen fugierten Abschnitten dieses Motiv.

Michel Corboz schafft als Dirigent dieser Neuaufnahme durch ausgewogene Tempi eine einheitliche Linie, gestaltet differenziert, dynamisch federnd, ohne in Extreme zu verfallen. Dem Orchester steht Klangqualität und kammermusikalische Delikatesse der Intonation zu Gebot, der Chor singt vorzüglich, auch textverständlich. (Daß man das lateinische Idiom italienisch aussprechen läßt, hat sich zwar weitgehend

