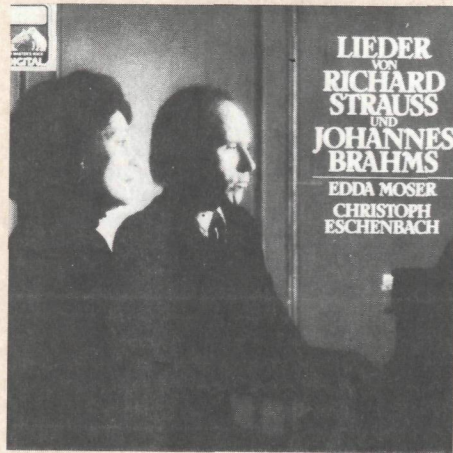


## FONO-KRITIK



**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 rezitierenden 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 ebensowenig 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.

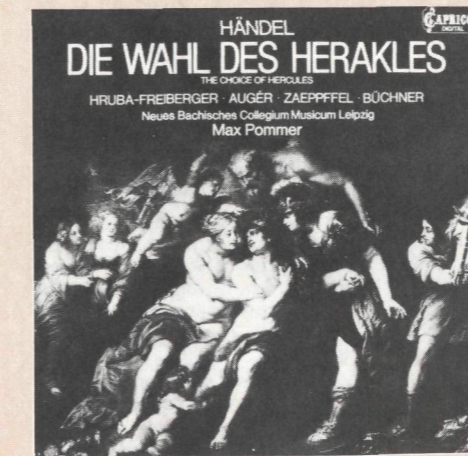
Die Kantate „Der Tod Jesu“ von 1755 wurde in Berlin noch bis 1884 fast alljährlich am Karfreitag aufgeführt: eine Art Matthäuspassion für schlichtere Gemüter. Die Choräle verzichten auf jede selbständige Linienführung in den Mittelstimmen, nur die Chorsätze sind z.T. noch kontrapunktisch gearbeitet. 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 Hruba-Freiberger, Arleen Augér (Sopran), Alaine Zaepffel (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 emotionalen 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 substanzreichen 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 abwechslungsreich 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





## FONO-KRITIK

eingebürgert, man empfindet das aber bei Haydn doch recht unpassend.)

Unter den Solisten, die ebenso dankbare wie anspruchsvolle Aufgaben vorfinden, enttäuscht Philippe Huttenlocher etwas, den man schon klangschöner und mit ausgeglichener Stimmführung erlebt hat. Der helle, schlanke Tenor Martin Hills entspricht gut, weil er sich in jeder Lage Gelenkigkeit und Nuancierungsvermögen bewahrt. Sheila Armstrong gefällt überwiegend durch ihren aparten, locker-behenden Sopran, wenn sie ihn nicht durch kräftigeren Einsatz unschön verdickt. Das größte Lob gebührt Ann Murray, die ihren flexiblen Mezzo stilistischer Sorgfalt unterwirft, den innigen Oratorientonfall ideal trifft und völlig ausgeglichen phrasiert.

Hermann Schönegger

Redlich und bemüht.

**HAYDN, Die zehn Gebote Kanons, MOZART, 17 Kanons; Győr Girls Choir, Miklós Szabó;**

**Hungaroton SLPD 12373 (1 S 30) Digital**  
Aufnahmedatum: 1982

**Klangbild:** Wenig transparent, dynamisch unausgewogen.

**Fertigung:** Einwandfrei.

Daß Mozart im vertrauten Kreise einen deftigen Umgangston liebte, ist aus seinen Briefen hinreichend bekannt. Musikalischen Niederschlag fand dies in einigen der Kanons, und zwar dergestalt, daß der Verlag sich zu Umtextierungen genötigt sah. Daß auch Haydn, obwohl von frommer Denkungsart, den sinnlichen Freuden des Lebens durchaus zugetan war, ist weniger bekannt. Immerhin fand er Gelegenheit, sogar in seine Kanons über die zehn Gebote humorvolle Töne einfließen zu lassen: und zwar im sechsten und neunten Gebot (über die Keuschheit), wo die Musik, rhythmisch beschwingt und mit chromatischen Tönen durchsetzt, eigentlich etwas anderes sagt als der Text, und im siebten Gebot, wo Haydn selbst „stiehlt“ (aus Bachs „wohltemperiertem Klavier“).

Die Sätze Mozarts sind, entsprechend den Textvorlagen, sehr verschieden: geistlich-erbaulich, lyrisch-empfindsam und in dem schon angedeuteten derb-geselligen Ton. Ob letztere, in Mozarts Wiener Freundeskreis vorgetragen, nun gerade für Frauenchor bestimmt waren, ist eher fraglich. Der Győrer Mädchenchor unter der Leitung von Miklós Szabó bemüht sich um genaue Deklamation, sinnvolle Phrasierung und Durchsichtigkeit des Stimmensatzes. Doch ist keine Frage, daß man mehr aus diesen Sätzen hätte machen, sie witziger, pointierter und vor allem klangschöner – die Höhen klingen scharf – hätte gestalten können. Allerdings geht hierbei vieles zu Lasten der Aufnahmetechnik.

Reinhard Müller

Kodály in eigener Sache nicht ganz glücklich.

**KODÁLY, Psalmus Hungaricus, Te Deum von Budavár, Missa brevis, Sommerabend, Concerto; Irén Szecsödy, Mária Gyurkovics, Edit Gáncs, Tímea Cser (Sopran), Madga Tiszay (Alt), Endre Rösler, Tibor Udvardy (Tenor), András Faragó, György Littasy (Baß), Budape-**

**ster Chor, Miklós Forrai, Ungarische Nationalphilharmonie, Budapester Philharmoniker, Zoltán Kodály;**

**DC (Hungaroton) SLPX 12410-12 (3 S 30)**

**Aufnahmedatum:** 1956, 1957, 1958, 1960

**Klangbild:** Klar in den Orchesterstimmen, gepreßt beim Chor.

**Fertigung:** Einzelne Knackser, Rauschen.

Die Kassette könnte, mit wichtigen Hauptwerken Kodálys und einem unbekanntem Frühwerk („Sommerabend“ für Orchester von 1906 in der Fassung von 1929) versehen, ein wahres Plädoyer für einen Komponisten sein, der sich nicht auf Richtungskämpfe einließ, sich immer um ein Humanität ansprechendes, ehrliches Komponieren bemühte. Seine Kunst der Integration musikgeschichtlicher Tradition wie auch die Schwerblütigkeit seiner musikalischen Sprache werden wirkungsvoll dokumentiert. Als historisches Tondokument beansprucht die Edition zudem Interesse. Ob Kodály, der erst recht spät zum Dirigieren fand, allerdings der beste Anwalt seiner Kompositionen ist, läßt sich in Einzelheiten bezweifeln. Ob die Intentionen der Werke, zum Teil nach über 30 Jahren auch vom Komponisten noch ganz unverändert dargestellt werden, wird ebenfalls fraglich. Sowohl im „Te Deum“ als auch in der „Missa brevis“ sind die klanglich dichten Partien, die hymnischen Teile besonders des Chores, nicht sehr klar geführt. Beim „Hosanna“ fehlt beispielsweise eine deutliche, scharfe Deklamation. Ebenso vermißt man bei den Zornesausbrüchen des Psalms die strafende Hand (das Tenorsolo von Endre Rösler ist übrigens die überzeugendste Solistenleistung der Platten). Die von einem Kritiker Kodály attestierte „suggestive Gestik“ wird bei den Aufnahmen am ehesten beim zurückgenommenen Schluß des „Psalmus Hungaricus“ deutlich. In der Strukturierung klarer sind die beiden Orchesterwerke gestaltet. Beim „Sommerabend“ – nicht gerade die stärkste Komposition – mag der Komponist sich selber am besten im Mosaik des Werkes zurechtfinden, beim „Concerto“ sind die Klangschichten gut abgehoben.

Hier wie bei allen anderen Stücken ist die Mäßigung des Tempos auffallend. Die Kassette stellt also eine historisch interessante, aber interpretatorisch nicht unproblematische Einführung in das Werk des großen ungarischen Komponisten dar.

Andreas Jaschinski

Das „Wunder“ fehlt nicht nur im Stück, sondern auch in der Interpretation.

**SCHUBERT, Lazarus oder Die Feier der Auferstehung D. 689, Salve Regina A-Dur op. 153 D. 676; Edith Mathis (Sopran, Maria), Cornelia Wulkopf (Mezzosopran, Martha), Hanna Schwarz (Alt, Jemina), Werner Hollweg (Tenor, Lazarus), Horst Laubenthal (Tenor, Nathanael), Hermann Prey (Bariton, Simon), Südfunkchor Stuttgart, Wolfgang Isenhardt, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Gabriel Chmura; Orfeo S 011822 H (2 S 30) Digital**

**Aufnahmedatum:** 2.–4. Oktober 1981

**Klangbild:** Guter räumlicher Klangeindruck.

**Fertigung:** Ohne Mängel.

**Vergleichseinspielung:** Lazarus: Dietrich Knothe, Carola Nossek, Ingeborg Springer, Ursula Reinhardt-Kiss, Eberhard Bühren, Horst Gebhardt, Bernd Riedel, Berliner Singakademie, Staatskapelle Berlin (Eterna 8 27 147).

Im Frühjahr 1820 begann Franz Schubert das 1778 erschienene „geistliche Drama“ von August Hermann Niemeyer zu vertonen. Trotz seiner Bezeichnung „Oster-Cantate“ wurde das Werk nicht für die Kirche, sondern für die Bühne geschrieben, und auch sein musikalischer Stil steht näher zu Schuberts Bühnenmusik. Es ist auch heute noch fraglich, wie viel aus den drei hier „Handlung“ genannten Akten Schubert tatsächlich komponierte: bei der Uraufführung (1830) erklang nur die erste „Handlung“. Die zwischenzeitlich aufgefundenen Sätze des 2. Aktes lassen darauf schließen, daß ein größerer Teil dieser 2. Handlung, wenn nicht sogar die ganze, fertig geworden, aber die Noten teilweise verlorengewandene waren (ein Bogen wurde z.B. bei einem Lebensmittelhändler gefunden, der ihn als Einwickelpapier benutzen wollte). Es ist aber sehr zweifelhaft, ob Schubert den 3. Akt – das eigentliche Wunder der Auferstehung – überhaupt vertont hatte: so endet das Stück heute mit Lazarus' Beerdigung, in der Mitte der Arie seiner trauernden Schwester.

Die neue Aufnahme dieses Fragments (dessen dichten und informativen Begleittext Walther Dürr, der Betreuer der Schubert-Gesamtausgabe, schrieb) präsentiert Schuberts „Lazarus“ als ein ziemlich erregtes und dramatisches Werk. Im Gegensatz zu der fast klassischen Formulierung und Ausgeglichenheit der Aufnahme von Dietrich Knothe stellt Gabriel Chmura die Komposition in scharfer Akzentuierung vor. Das könnte eine interessante künstlerische Konzeption sein, auch wenn es nicht überall der Musik vollkommen zu entsprechen scheint, z.B. in Jeminas Arie „So schlummert auf Rosen“, deren Musik eher einen gewissen „elysischen Frieden“ ausstrahlt. Doch jene unruhige Spannung, die man u.a. auch in dieser Arie spüren kann, stammt eigentlich weniger aus einer künstlerischen Konzeption, sondern wird leider eher durch nachlässiges Orchesterspiel und schlampige musikalische Phrasierung verursacht. In Jeminas Arie setzen schon die Flötensolisten zu spät ein, dazu ist Hanna Schwarz in Fragen des Tempos und der Agogik mit dem Dirigenten und dem Orchester offenbar nicht derselben Ansicht. Kurz gesagt: das Spiel „wackelt“, nicht peinlich aber doch merklich und zwar nicht nur in dieser Arie, sondern mehrmals während der Produktion (z.B. bei Lazarus' Worten „Voll Friede“ oder bei der Reprise in Marias erster Arie „Steh im letzten Kampf“). Die Klangproportionen des Orchesters erscheinen nicht ausgefeilt genug, besonders in der Dynamik: der pianissimo-Anfang des Werkes unterscheidet sich nicht von dem ppp-Klarinetten solo am Ende des Vorspiels, stattdessen hört man ein gleichmäßiges mezzopiano. Trotz der präsenten Aufnahmetechnik wirkt das Klangbild manchmal verschwommen – zum Nachteil des Maestoso-Charakters an der Stelle, wo Nathanael den „Lehrer“ (Jesus) zitiert „Nicht zum Tode liegt Lazarus“.

Das Spielniveau des Stuttgarter Rundfunkorchesters liegt gewiß nicht niedriger als dasjenige der Staatskapelle Berlin – wie es sich bei dem hervorragenden Oboen-Klarinettenduett im Vorspiel der 2. „Handlung“ erweist. Die Solisten singen geschmackvoll und routiniert; vielleicht beeindruckt Edith Mathis am meisten, die auch mit ihrer flexibel formulierten Interpretation des „Salve Regina“ auffällt. Dieses Stück ist eine Katalog-Neuheit und hilft mit seinen 7 Minuten Spieldauer die ganze vierte Plattenseite zu füllen. Von den übrigen Sängern hörte man Hermann Preys Timbre schon kraftvoller und weni-

ger müde, Werner Hollwegs Stimme kontrollierter und ausgeglichener. Woran mangelt es dieser Aufnahme? An der letzten künstlerischen Sorgfalt des Dirigenten oder an der Wiederholung der Aufnahme einiger mißlungener Teile – oder vielleicht einfach an einem zusätzlichen Aufnahmetag?

Eva Pintér

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik

Diszipliniert und klangschön, doch stilistisch problematisch.

**MONTEVERDI, Madrigale: Hor ch'el Ciel e la Terra, Crudel perché mi fuggi, Non sono in queste rive, Dolcemente Dormiva, Vago auggelito, Ch'io t'ami, A Dio Florida bella, Introduzione al Ballo; Juliane Heuser, Martin Sonneveld (Violine), Gerhart Darmstadt (Violoncello), Jürgen Fichtner (Violone), Christoph Lehmann (Cembalo), Kölner Kammerchor, Peter Neumann;**

**MD + G G 1081 (1 S 30) Digital**

**Aufnahmedatum:** 1982

**Klangbild:** Natürlich und durchsichtig.

**Fertigung:** Ohne Mängel.

Die für diese Aufnahme ausgewählten Sätze umspannen den Bogen vom II. bis zum VIII. Madrigalbuch. Zwei dreiteilige Zyklen aus



dem II. und V. Madrigalbuch stehen für den traditionellen fünfstimmigen Vokalsatz (ohne Instrumentalbegleitung). „A Dio Florida bella“ aus dem VI. Madrigalbuch ist ein Beispiel eines frühen konzertierenden Madrigals mit Instrumentalbegleitung (Cembalo), wobei solistische Partien mit dem vollen fünfstimmigen Satz abwechseln. Die drei Stücke aus dem VIII. Madrigalbuch vertreten den späten konzertierenden Stil mit obligaten Instrumenten (zwei Violinen und Basso continuo) und dem Wechsel von Solostimmen und Chor, wobei auch der Vokalsatz nunmehr stark instrumentales Gepräge (durchsetzt mit instrumentalen Spielfiguren) aufweist.

Peter Neumann hat sich in dem von ihm 1970 gegründeten Kölner Kammerchor ein hervorra-

gend geschultes Ensemble herangebildet. Der Chor singt klangschön und diszipliniert, es wird Wert gelegt auf Transparenz, feinste dynamische Abstufungen und eine genaue, der Diktion des Textes folgende Artikulation. Eine andere Frage ist jedoch die des Stils und der angemessenen Besetzung dieser Musik. Monteverdis Madrigale – auch die frühen Vokalsätze ohne Instrumentalbegleitung – sind nicht Chormusik im üblichen Sinne, sondern eher vokale Ensemblemusik: Sie verlangen eine sehr kleine, wenn nicht sogar solistische Besetzung. Vieles an artikulatorischen Feinheiten wird bei dieser Sublimen, ganz dem Textvortrag dienenden Ausdruckskunst durch die Chorbesetzung nivelliert. Außerdem erzeugt der Chor immer auch eine spezifisch romantische Gefühlshaltung, die dieser Musik fremd ist.

Reinhard Müller

Für Sammler historischer Instrumentenklänge.

**ORIGINALINSTRUMENTE: REGAL, Sätze von SCHEIDT, ERBACH, CORRETE und aus der Orgeltabulatur des CLEMENS HÖR; Reinhardt Menger (Regal);**

**Teldec 6.42 812 (1 S 30) Digital**

**Aufnahmedatum:** (P) 1983

**Klangbild:** Klar, räumlich, natürlich.

**Fertigung:** Einwandfrei.

Das Regal war vom 16. bis zum 18. Jahrhundert eine beliebte Orgelart, deren charakteristischer starrer und schnarrender Klang durch Zungenpfeifen erzeugt wird. Angesichts der Schwemme polierter Barockinterpretatio-



nen klingt das Instrument wie aus einer fremden, grotesken Musikwelt. Reinhardt Menger führt auf dieser instruktiven Platte – übrigens der ersten, die ausschließlich dieses Instrument vorstellt – sechs verschiedene historische Regale vor, die sich alle im Besitz europäischer Museen befinden. Dabei achtet er auf historische Übereinstimmung von Komposition und Instrument. Die ältesten Sätze aus der Orgeltabulatur des Clemens Hör (16. Jahrhundert) erklingen auf einem Regal aus dem Wiener Kunsthistorischen Museum, die Kompositionen aus dem 18. Jahrhundert auf einem um 1700 erbauten Tischregal im Den Haager Gemeentemuseum. So kann der Hörer deutlich den Wandel des Klangideals vom 16. bis zum 18. Jahrhundert exemplarisch nachvollziehen: Das jüngste

der auf dieser Platte vertretenen Instrumente klingt wesentlich weicher als seine Vorläufer. Es erinnert, nicht zuletzt durch die Borduntöne von „A Minuit fut fait un réveil“ des Michel Corrette, deutlich an die Musette, einem Lieblingsinstrument der französischen Aristokratie des 18. Jahrhunderts.

Der Stern bezieht sich auf die Tatsache, daß erstmals eine Sammelplatte dem Regal allein gewidmet ist.

Martin Elste

Treffliche Behandlung der Kompositionen von John Bull durch Bob van Asperen.

**BULL, In Nomine IX, The King's Hunt, Queen Elizabeth's Chromatic Pavan and Galliard, Dutch Dance, Fantasia XII, Fantastic Pavan and Galliard, In Nomine XII, Germain's Alman; Fantasia X; Canon in subdiapente, two parts in one with a running base ad placitum, Doctor Bull's My Self; Bob van Asperen (Cembalo);**

**Telefunken 6.42874 AZ (1 S 30) Digital**

**Aufnahmedatum:** (P) 1983

**Klangbild:** Sehr plastisch, auffallend gut konturiert, räumlich, bei verhaltener Lautstärkeregelung angemessen präsent.

**Fertigung:** Einwandfrei.

Es war an der Zeit, einmal eine Platte ausschließlich mit Werken von John Bull herauszugeben. Gewöhnlich gingen die Interpreten – und mit ihnen die Hörer – über ein, zwei Stücke hinweg, wenn es im Rahmen von Anthologien englischer Virginalisten darum ging, auch Bulls Nachlaß zu erwähnen. Das „Fitzwilliam Virginal Book“ gab Interpreten wie Bradford Tracey (Telefunken) oder Zsuzsa Pertis (Hungaroton) Gelegenheit, sich die eine oder andere Pikanterie herauszufischen. Bulls Schaffen – eine eigentümliche Mischung aus Gelehrsamkeit, Parodie, mit tänzerischem Schmiß, harmonischer Provokanz, absolutem und programmmusikalischem Sendungsbewußtsein – verdient es, in größerem Zusammenhang präsentiert zu werden. Die aufgezählten Charakteristika mögen in engem Zusammenhang mit der kurvenreichen Lebenslinie des Komponisten (1562–1628) gesehen werden – eine Ansicht, die auch Bob van Asperen in seinem flüssig formulierten, aufschlußreichen Einführungstext teilt. Zwar gibt es einige Lücken bei der Rekonstruktion des vitalen Auf und Ab – und auch Probleme bei der kulturhistorischen Einordnung überlieferter Details –, doch findet sich genügend Stoff (gerichtliche Verfolgung um 1613, Intrigen etc.) mit dem man sogar einen publikumswirksamen Bull-Film organisieren könnte.

„Mit welch wunderlichem, bisweilen fast apokalyptischem Erfindungsreichtum, gepaart mit doktorale-gelehrsamer Strenge, dieser Tastenfanatiker begab war“, ruft van Asperen aus, könne man dann erfassen, wenn man Bulls Kompositionen mit jenen seiner Zeitgenossen Philips, Sweelinck und Byrd, aber auch mit Stücken der Vorgänger Preston, Farrant und Tallis vergleicht. Der niederländische Cembalist, der für diese klanglich erlesene Einspielung ein Rucker-Cembalo aus Antwerpen zur Verfügung hatte, das heute im Museum Unterlinden in Colmar aufbewahrt wird, scheint von der kauzigen Kunststich Bulls inspiriert worden zu sein. Nicht anders ist es zu erklären, daß er für jede Note eine eigene „Farbe“ findet. Eine Platte mithin zum Delektieren und Mitdenken. Und