

FONO-KRITIK

druck von Motorik, um so mehr heben sich die langsamen Sätze ab, bei denen in agogisch freizügigen Interpretationen etwas von jenem „Singen“ zu spüren ist, das als Klangmaxime im 18. Jahrhundert immer wieder gefordert wurde. Finden wir bei Curtis (und auch in den Aufnahmen von Helmut Walcha) mehr Strenge und Geschlossenheit, so versucht Kenneth Gilbert demgegenüber immer wieder aus dem Gleichmaß auszubrechen, womit vielleicht weniger den Hörerwartungen als vielmehr der Vielfalt der Satztypen Rechnung getragen wird. Unter den z. Zt. verfügbaren Aufnahmen dürfte diese Einspielung an vorderster Stelle stehen.

Gerhard Wienke



Blachers Klavierwerk in repräsentativer Aufmachung und Wiedergabe.

BLACHER, Das Klavierwerk, Sonate (1951), 1. und 2., Sonatine op. 14 Nr. 1 und 2, Ornamente op. 37, 24 Préludes (1974), Trois Pièces pour Piano (1943); Horst Göbel (Klavier);

Thorofon Capella MTH 223 (1S30)
Aufnahmedatum: 1980

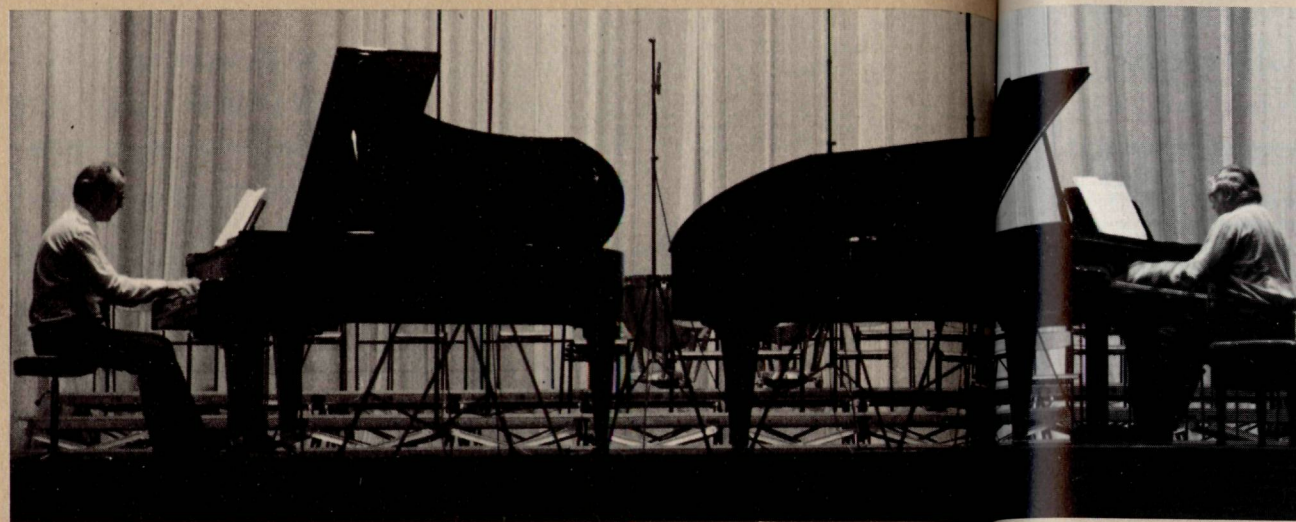
Klangbild: Präsent und durchsichtig.
Fertigung: Einwandfrei.

Für den Stil Boris Blachers (geb. 1903) ist das rhythmische Element formgebend, ausgeprägt in jenem Prinzip, das die Taktlängen nach bestimmten Strukturen sich ständig verändern läßt. Entsprechend hat Horst Göbel als Interpret gerade die rhythmische Komponente hervorgehoben und unterstrichen. Klar, durchsichtig, mit einem fast ernüchternd distanzierendem Anschlag und sparsamstem Pedalgebrauch läßt er die Rhythmen mehr abrollen, als daß er sie zwingend zu gestalten sucht. Und gerade aus dieser unterkühlten Grundhaltung heraus ist es faszinierend, wie die variablen Metren in ihrer äußerlich scheinbar gestörten Motorik virulent werden und fast schon aggressiv wirken.

Fundamentales Werk für die kompositorische Entwicklung sind die „Ornamente“ op. 37 mit dem richtungsweisenden Untertitel „Sieben Studien über variable Metren“. Sie sind Schwerpunkt auch auf dieser Einspielung, und die Interpretation setzt jene „höhere Ebene der Symmetrien und Überschneidungen“ frei, wie sie der Komponist eigens intendiert hat. Es zeigt sich jedoch, daß bei diesem distanzierenden Interpretationsstil die rhythmisch weniger exponierten Episoden substantiell zurückstehen.

Ein weiteres Hauptwerk sind die 24 Préludes, vielsagende Miniaturen, die um den Ton C herum zentrisch alle Tonarten umfassen. Der Interpretation gelingt es, die einzelnen Mosaiksteinchen der verhältnismäßig kurzen Stücke zu einem Bild beziehungsreicher Perspektiven zusammenzufügen. Reizvoll als Anhang die „Drei Stücke für Piano“, in denen Clementi Blues, Fuge, Boogie-Allüren auf ganze drei Minuten komprimiert sind.

Wolfgang Rogge



„Appassionata“ in der Ich-Form.

BEETHOVEN, Sonaten Nr. 8 op. 13 („Pathétique“), Nr. 14 op. 27, 2 („Mondschein-Sonate“) und Nr. 23 f-Moll op. 57 („Appassionata“); Inger Södergren (Klavier), Caliope 1683 (1S30)
Aufnahmedatum: November 1980

Klangbild: Leicht verfärbt, nicht sehr brillant, insgesamt von begrenzter Plastizität.

Fertigung: Gelegentlich unruhige Oberfläche, leichtes Rauschen.

Vergleichseinspielungen:

Gilels (DG 2532 008)

Gulda (Metronome 89007)

Benz (RCA RL 30473)

Weissenberg (EMI 1 C065-16271)

Im Rahmen meiner Besprechung der Brahms-Platte von Inger Södergren (FonoForum 7/81) bin ich auf grundlegende Parameter des Ausdrucks und der pianistischen Transmission eingegangen. Eine Beethoven-Einspielung mit den drei „populären“ Sonaten hat meine seinerzeit vorgetragenen Vorbehalte gegen die interpretatorische Standortbestimmung der Schwedin noch verstärkt. Sie befindet sich offenbar in einer Phase emotionaler Aufgelöstheit. Der Kopfsatz der „Appassionata“ mag als Indiz für diese These gelten. Während Interpreten wie Alexis Weissenberg oder jüngst auch Emil Gilels bei aller Kraft ihres Beginns eine gewisse Vorsicht im Bereich ausufernder Exzessivität walten lassen, gräbt sich Inger Södergren förmlich in den Text ein. Er legt es nicht auf strukturelle Verknüpfungen und geordnete Temporelationen an, sondern auf gestikulierende Leidenschaftlichkeit.

Der erste Satz – und in diesem Bereich fällt besonders die Formulierung des über Begleittriolel aufgebauten Hauptgedankens auf – führt in schicksalshafte Abgründigkeit. Das brodelnd und wabert zugunsten eines Beethoven-Bildes von schier beängstigender Appellhaftigkeit. Individualität – so meine ich – sollte gelegentlich

der Prüfung unterzogen werden. Die „Appassionata“ wird in diesem Fall zum Groschenroman heruntergewirtschaftet, gewissermaßen als Fanfare kleinbürgerlicher Enthemmtheit. Södergrens Kompetenz für die beiden anderen Sonaten (op. 13 und op. 27, 2) hält sich in Grenzen, wenngleich Verfehlungen der skizzierten Art nur sporadisch zu bemerken sind. Insgesamt repräsentiert diese Beethoven-Platte jedoch ein zweifelhaftes musikalisches Weltbild und wäre aus diesem Grunde allenfalls als Kuriosität und zur Abschreckung ins Gespräch zu bringen. Die „Interpretin“ dürfte eine „schwache Stunde“ erwisch haben.

Peter Cossé



Gelungene Werkkombination.

HINDEMITH, Sinfonie „Mathis der Maler“, Fassung für Klavier vierhändig, Sonate für 2 Klaviere, 1942; Karl-Heinz und Michael Schlüter (Klavier); Da Camera Magna SM 93153 (1S30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Durchsichtig, abgerundet, gelegentliches Knacken auf der Rezensionsplatte.
Fertigung: Einwandfrei.

Verglichen mit der Orchesterpartitur ist die vierhändige Klavierfassung der „Mathis“-Sinfonie eine Vereinfachung, vorzugsweise wohl gedacht als eine Bearbeitung „zum Kennenlernen“. Sie entstand 1934, im Jahr der „Mathis“-Komposition (inzwischen auch gedruckt zugänglich). Es fehlt eine Entsprechung zu dem glänzenden Überbau des Orchesterklangs, speziell zu den Girlanden der Violinstimmen. In diesem Sinne verläuft die Interpretation des Klavierduos Karl-Heinz und Michael Schlüter „objektiv“, werkgetreu. Die Bearbeitung bleibt ein Parergon, auf jeden Fall aber aufschlußreich. Mehr Virtuosität und Präsenz verlangt Hindemiths Sonate für zwei Klaviere: Qualitäten, die

Karl-Heinz und Michael Schlüter sind die Interpreten von Hindemiths „Mathis“-Sinfonie in der Fassung für Klavier vierhändig

von dem Klavierduo voll eingebracht werden. Ungewöhnlich für Hindemiths Stil ist die fast impressionistische, als „Glockenspiel“ titulierte Einleitung. Hier hätte man sich die Übergänge freilich etwas fließender vorgestellt, in Anlehnung an das Einschwingen der zu imitierenden Glocken. Die Fugato-Sätze sind plastisch wiedergegeben, desgleichen der verwobene Kanon des langsamen Satzes. Editorisch hätte im Schallplattentext der Wortlaut des altenglischen Gedichts abgedruckt werden können, das dem Rezitativ (vierter Satz) zugrunde liegt und das Hindemith im Anhang der Notenausgabe gewissenhaft hat mit abdrucken lassen.

Wolfgang Rogge



Klavierpoesie in sehr romantischer Einspielung.

SCHUMANN, Davidsbündlertänze op. 6; Humoreske op. 20; Lydia Artymiw (Klavier); Chandos ABR 1029 (1S30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Ausgewogen in allen Lagen, etwas verschleiert.

Fertigung: Mehrere Knackser, leichtes Rauschen.

Vergleichseinspielungen:

Demus (Int. 185 950)

Jede neue Aufnahme macht das Breitenspektrum deutlich, das Schumanns Klavierwerk Interpretationsauffassungen erlaubt. Die Flexibilität der lyrischen Klavierstücke, zu deren Kern die beiden vorliegenden Zyklen gehören, zeichnet gerade den besonderen Verdienst Schumanns für die Klaviermusik aus, sollte aber nicht über die Komplexität der Kompositionen hinwegsehen lassen.

Die Schwierigkeiten beginnen bereits bei der oftmals vertrackten Notation und deren richtiger Entschlüsselung, ganz abgesehen einmal von den immensen technischen Anforderungen der

Werke an den Pianisten. Nun soll hier keineswegs Lydia Artymiw nachgesagt werden, sie könne nicht Notenlesen. Über einige Arpeggio-Auflösungen etwa in Nr. 7 der Davidsbündlertänze ließe sich allerdings streiten. Es muß in erster Linie betont werden, daß die Pianistin den technischen Anforderungen der Werke voll gewachsen ist.

Wenn mir dennoch manche Darstellung nicht ganz einleuchtet, so liegt dies an der erwähnten Flexibilität der Kompositionen selber, und eine Rezension kann bei dieser Musik nur eine ganz persönliche Einschätzung des Schreibenden sein. Mir erscheint die Einspielung also zu romantisch, verglichen etwa mit der straffer zupackenden Haltung von Jörg Demus.

Die gesamte Agogik der Aufnahme mit ihren ständigen Temposchwankungen und dynamischen Abblendungen birgt die Gefahr, daß das Ganze vor lauter Emotionalität an Konturen verliert und verzerrt wird. Wohl mehr als bei jeder anderen Musik ist man bei einer Schumann-Interpretation dieser Art als Zuhörer gezwungen, jeder gefühlvollen Schwankung des Pianisten nachzugehen, wenn er von der Komposition überhaupt etwas haben möchte. Leider sind von solcher weichen Haltung in der Aufnahme von Lydia Artymiw auch die rhythmisch scharf zu akzentuierenden, vollgriffigen Partien insbesondere der Humoreske betroffen. Die Einspielung sollte aber trotz der persönlichen Zurückhaltung des Rezensenten jedem empfohlen sein, der gerade eine emotional geprägte, eben äußerst romantische Interpretation bevorzugt.

Andreas Jaschinski

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE



Querschnitt durch die Orgeltoccata über mehr als drei Jahrhunderte.

DIE ORGELTOCCATA, mit Werken von Gabrieli, Merulo, Frescobaldi, Rossi, Froberger, Muffat, Seeger, Pachelbel, Sweelinck, Scheide-mann, Buxtehude, Bach, Gigout, Reger, David, Schroeder, Planyawsky; Peter Alexander Stadtmüller an der Albiez-Orgel von St. Moritz, Rottenburg; Christophorus SCK 70 357 (2S30)

Klangbild: Offen, räumlich, vielfarbig, von unterschiedlicher Durchhörbarkeit.
Fertigung: Gut.

Eine lobenswerte Kontinuität liegt darin, daß die obige Firma auf die „Orgelsonate“ mit Schuba und die „Choralfantasie“ mit Musch nun eine Entwicklungsdarstellung der Orgeltoccata folgen läßt. Stadtmüller hat eine fast überreiche Auswahl aus dem Zeitraum von etwa 1550 bis zur Gegenwart getroffen. Innerhalb dieser auch geographisch weiten Spanne stellt sich die Toc-

cata „als frei gestaltetes Spielstück“ in verschiedenen Formen dar: im italienischen Stil (Akkorde und Laufwerk in rhythmischer Vielfalt, im süddeutschen Stil, ebenfalls ohne obligates Pedal (Muffat, Vater und Sohn), im norddeutschen Stil bei selbständigem Pedaleinsatz mit Buxtehude als Schöpfer der norddeutschen Toccata und mit Bach als Krone.

Daß Stadtmüller seine Programme technisch und farblich sorgsam auszuarbeiten pflegt, bedarf keiner weiteren Erwähnung mehr; die wohlintonierte III/46-Albiezorgel bietet alle Möglichkeiten dazu. Andererseits kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß viele Stücke etwas rasch angegangen werden (Platzmangel bei der Fülle des Gebotenen?). Das bedeutet bei den italienischen Meistern manchmal eine leichte Verunklarung des Laufwerkes. Erstaunen muß man bei dem fis-Moll-Präludium von Buxtehude, dessen Beginn wie eine Etüde abgespult wird. Heinz Wunderlich an St. Jakobi (Hamburg) dagegen, auf seinen breiten Duktus angesprochen: für ihn sei dies ein „großes, ernstes Stück“.

Auch Bachs dorische Toccata erklingt mit 76 (Viertel) gegenüber 66 bei Walcha zu rasch und unruhig. Kurzum, eine Toccata ist keine Etüde, sondern ein aus Akkorden und Laufwerk frei gestaltetes Stück und sollte auch so dargeboten werden. Die mehrfache Verwendung des Wortes „Etüde“ in der sonst guten Textinformation kann irreführen.

Am besten gelungen erscheinen mir die Stücke der Gegenwart. Der effektvolle Gigout sowie die Toccata von David, Reger und Schroeder. Gleichwohl ist in der Vielfalt des Gebotenen diese Einspielung zum mindesten vom musikhistorischen und in gewissem Sinne auch pädagogischen Standpunkt als beachtlich einzustufen.

Herbert Briefs

Neuveröffentlichungen LIEDER



Lieder slawischer Komponisten in sehr ansprechender Interpretation.

DVOŘÁK, PROKOFIEFF, KODÁLY, JANÁČEK, Vier Lieder „Im Volkston“ op. 93 (Dvořák), Vier Lieder aus „Russische Volkslieder“ op. 104 (Prokofieff), Vier Lieder aus „Ungarische Volksmusik“ (Kodály), Neun Lieder aus „Mährische Volkspoesie in Liedern“ (Janáček); Lucia Popp (Sopran), Geoffrey Parsons (Klavier); ACANTA EA 23.330 (1S30)

Klangbild: Transparent, natürlich, gute Balance zwischen Sängerin und Klavierbegleitung.
Fertigung: Einwandfrei.

Dvořák, Prokofieff, Kodály, Janáček – sie alle sind Komponisten mit sehr engen Beziehungen

FONO-KRITIK

zur Volksmusik und zum Volkslied ihres jeweiligen Heimatlandes. Von Zoltán Kodály weiß man dies noch am ehesten; er war Béla Bartóks engster Mitarbeiter und setzte dessen Bemühungen um das ungarische Volkslied fort. Stichproben sozusagen aus der Fülle slawischen Liedgutes präsentiert die vorliegende Bellaphon-Produktion. Die von Lucia Popp gesungenen Lieder der obengenannten vier slawischen Komponisten sind im großen und ganzen Katalogneheiten. Zwar handelt es sich nicht um sensationelle Repertoireentdeckungen, dennoch ist die Veröffentlichung grundsätzlich zu begrüßen, und man möchte ihr einen breiten Interessentenkreis wünschen. Die aus der Slowakei stammende Lucia Popp, die man lange Zeit nur mit Partien für hohen Koloratursopran, insbesondere mit Mozarts Königin der Nacht, in Verbindung brachte, hat sich in den letzten Jahren nach und nach lyrische Partien angeeignet und sich daneben auch ein großes Liedrepertoire erarbeitet. Wie schon ihre Einspielung von Schumanns Liederzyklus „Frauenliebe und -leben“, so zeigt auch diese Platte, daß sie die stimmlichen und künstlerischen Voraussetzungen für überzeugende Liedgestaltung vorweisen kann. Die hier dargebotenen Lieder, die sie in der jeweiligen Originalsprache singt, „liegen“ ihr besonders. Nicht von ungefähr ist slawisches Liedgut häufig Bestandteil ihrer Programme bei Liederabenden, so z. B. auch bei den diesjährigen Salzburger Festspielen. Merkmale ihrer Liedinterpretation sind – neben Genauigkeit – besonders Schlichtheit und Natürlichkeit. Ihre Textbehandlung ist vorbildlich. Die ihr zur Verfügung stehende Palette von Ausdrucksmöglichkeiten scheint begrenzter als bei anderen Liedinterpretinnen. Anhand der deutschen Übersetzungen der slawischen Lieder läßt sich jedoch verfolgen, daß es ihr durchaus gelingt, die in den einzelnen Liedern zugrundeliegende Stimmung mit vokalen Mitteln einzufangen. Die Klavierstimme ist in den meisten Fällen simpel und spartanisch, und Geoffrey Parsons entledigt sich seiner Aufgabe mit großer Souveränität.

Hugo Thielen

 Schumanns „Frauenlieder“ in vorbildlicher Weise dargeboten.

SCHUMANN, Frauenliebe und -leben op. 42, Einzellieder; Edith Mathis (Sopran), Christoph Eschenbach (Klavier); DGG 2531 323 (1S 30)

Klangbild: Transparent, räumlich, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Edith Mathis als eine der bedeutenden Liedinterpretinnen unserer Tage besonders herauszustellen, erübrigt sich. Ihre lebendige, jugendlich-frische und farbenreiche Stimme, ihre makellose Technik, ihr Gespür für rhythmische und dynamische Feinheiten sowie ihre breite Ausdruckspalette bei vorbildlicher Wortartikulation prädestinieren sie für den Liedgesang. Steht ihr wie im Falle dieser Schumann-Platte ein Christoph Eschenbach als Partner am Klavier zur

Seite, so kann man schon einiges erwarten. Die Platte hält denn auch, was die beiden Interpretennamen versprechen, und zählt sicherlich zu den schönsten Veröffentlichungen der Gattung Lied im vergangenen Jahr. Die folgenden Anmerkungen ändern nichts am positiven Gesamteindruck der Einspielung, die auch klangtechnisch vollauf zufriedenstellt. Besonders im Falle von Schumanns Opus 42, dem Zyklus „Frauenliebe und -leben“, ist die Zahl von Konkurrenztaufnahmen natürlich groß. Vergleiche mit Sängerinnen wie Elisabeth Schumann, Lotte Lehmann, Kathleen Ferrier, Leontyne Price, Elisabeth Schwarzkopf, Janet Baker, Lucia Popp drängen sich auf. An die reifsten Interpretationen, diejenigen von Lotte Lehmann und Janet Baker, reicht Edith Mathis mit ihrer Version nicht ganz heran. Das weitgespannte Gefühlsspektrum der jungen Frau, die in diesen acht Gedichten Adalbert von Chamisso eine kurze Spanne ihres Lebens ein zweites Mal durchlebt, ist von diesen beiden Sängerinnen am ergreifendsten und überzeugendsten dargestellt worden, nicht zuletzt weil in ihren Interpretationen die Polarität von höchstem Glück und abgrundtiefer Trauer am deutlichsten durchschlägt. Edith Mathis ist in der Ausdeutung der extremen Gefühlslagen vergleichsweise zurückhaltend und vorsichtig; sie nivelliert stärker, ebnet die Gegensätze eher ein. Impulsivität, Überschwang des Gefühls hört man selbst bei Liedern wie „Ich kann es nicht fassen, nicht glauben“ und „An meinem Herzen, an meiner Brust“ nicht heraus. Wie kaum eine andere Sängerin beginnt sie den Zyklus nicht freudig, sondern eher verhalten, sinnend, beinahe nachdenklich. Die Zurücknahme der Tempi auch in den agilen Passagen des Zyklus prägt die Interpretation zusätzlich, und mehr als in anderen Einspielungen werden kleinste Details in der Gesangsstimme und im Klavierpart minutiös ausgeleuchtet. Die B-Seite der Platte mit Einzelliedern aus Opus 25, 51, 79, 83, 104 und 125 bietet eine Vielzahl vorzüglicher Beispiele bester Schumann-Interpretation. Auf den ersten Blick hat es den Anschein, daß die „heiteren“ Lieder um eine Spur besser gelingen; doch insgesamt sind alle Beispiele vorbildlich gesungen, so daß es schwerfällt, einzelne Lieder – etwa „Der Sandmann“, „Die Blume der Ergebung“ oder „Die letzten Blumen“ – besonders hervorzuheben.

Hugo Thielen

 Frederica von Stade als in allen Belangen optimale Ravel-Interpretin.

RAVEL, Schéhérazade, 2 Lieder aus Cinq Mélodies populaires grecques, Deux Mélodies hébraïques, Chansons madécasses; Frederica von Stade, Doriot Anthony Dwyer (Flöte), Jules Eschkind (Cello), Martin Katz (Klavier), Boston Symphony Orchestra, Seiji Ozawa; CBS 36 665 (1S 30) Digital

Klangbild: Bei den Orchesterliedern dicht, verhangen, wenig präsent; insgesamt blaß und nicht ganz natürlich.

Fertigung: Deutliche preßtechnische Mängel (permanentes leichtes Knistern, häufige Knackgeräusche).

Merkmale früherer Recital-Platten der amerikanischen Sopranistin Frederica von Stade lassen sich auch bei ihrem seit kurzem vorliegenden Ravel-Lieder-Programm beobachten: stimmliche Souveränität, interpretatorische Integrität, künstlerische Reife sowie ein breitgefächertes Repertoire, das Nichtalltägliches und Außergewöhnliches einschließt. Mit „Schéhérazade“, „Mélodies populaires grecques“, „Mélodies hébraïques“ und „Chansons madécasses“ präsentiert die Sängerin hier die neben den „Histoires naturelles“ wichtigsten Liedkompositionen Maurice Ravels. Im Mittelpunkt steht die Gruppe von drei Liedern (es fällt schwer, im Falle Ravels von Zyklus zu sprechen) unter dem Titel „Schéhérazade“. Das dreiteilige Werk, das schon von Sängerinnen wie Janet Baker und Jessye Norman für die Platte gesungen wurde, zeigt, wie die anderen Kompositionen, Ravels Vorliebe für exotische, fremdartige Sujets meist außereuropäischer Herkunft. Daß diese Liedergruppe nach Texten von Tristan Klingsor nicht den musikalischen Höhepunkt der Platte darstellt, liegt nicht an Frederica von Stade. Sie singt inspiriert, gleichsam entrückt, mit guter Phrasierung und einer breiten Klangfarbenpalette.

Die Einschränkungen beziehen sich auf den Dirigenten der Aufnahme. Seiji Ozawa, von dem es eine überzeugende Einspielung des „Bolero“ gibt, setzt hier erstaunlicherweise kaum einmal wirkliche Akzente. Durch eine offensichtlich wenig geglückte Aufnahmetechnik verstärkt, bleibt das Orchester zu sehr im Hintergrund, wirkt der Orchesterklang insgesamt verhangen und wenig präsent, klingen insbesondere die technisch einwandfrei spielenden Holzbläser nicht ganz naturgetreu. So entsteht letztlich nur der Eindruck des Untermalens und Begleitens, wo die Entfaltung impressionistischer Klangbilder notwendig und angebracht wäre. Musikalische Kostbarkeiten und interpretatorische Glanzleistungen zugleich sind die beiden „Mélodies hébraïques“ und die „Chansons madécasses“ auf der zweiten Plattenseite. In beiden Fällen wird echtes Miteinander-Musizieren praktiziert. Martin Katz erweist sich bei den hebräischen Liedern als engagiert spielender Partner mit viel Klangsinn. Die „Chansons madécasses“ erhalten ihren besonderen Reiz durch die ungewöhnliche Begleitung von Flöte, Cello und Klavier, wobei der Gesangsstimme gleichsam die Funktion eines vierten Instruments zuzukommen scheint.

Wie schon angedeutet, erfüllt die Platte klangtechnisch nicht die normalen Ansprüche hinsichtlich Transparenz, Natürlichkeit und Balance zwischen Orchester und Gesangsstimme, obwohl das digitale Aufnahmeverfahren angewandt wurde. Bedenklich stimmen auch die preßtechnischen Mängel, die zumindest das Rezensionsexemplar aufwies. Außerdem fehlte das Begleitblatt mit den Liedertexten und deren Übersetzung. Der trotzdem positive Gesamteindruck der Veröffentlichung wird abgerundet durch einen sehr instruktiven Taschentext über Ravels Liedschaffen.

Hugo Thielen

Neuveröffentlichungen
CHORWERKE

 Eine neue und vertiefte Sicht dieser Bachschen Chorwerke.

**BACH, Die Motetten („Komm, Jesu, komm“, BWV 229, „O Jesu Christ meins Lebens Licht“, BWV 118, „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“, BWV 226, „Lobet den Herrn, alle Heiden“, BWV 230, „Sein Lob und Preis mit Ehren“, BWV 231, „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir“, BWV 228, „Jesu, meine Freude“, BWV 227, „Singet dem Herrn“, BWV 225, „Nun ist das Heil und die Kraft“, BWV 50); Elisabeth Priday (1. Sopran), Gillian Fischer (2. Sopran), Ashley Stafford (Alt), Neil McKenzie (Tenor), Richard Savage (Bariton); Monteverdi-Chor, English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner; Erato ZL 30763 (2S 30)
Aufnahmedatum: April 1980**

Klangbild: Sehr durchsichtig, konturenscharf, ausgewogen und differenziert.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Harnoncourt (Tel 6.35470 EK)
Hennig (EMI 157-99901/02)
Rilling (BM 1327/28)
Schmidt-Gaden (Ph 9500950)
Schneidt (DG 2708031)

Bachs Motetten stellen an einen Chor höchste Ansprüche, da Bach sich hier allein auf die Möglichkeiten des Chorgesangs konzentriert: Die Motetten sind A-cappella-Werke, wobei es allerdings zu Bachs Zeit üblich war, eine Generalbaßbegleitung und zur Steigerung des Ausdrucks auch Instrumente colla parte hinzuzufügen. Gardiner entscheidet sich für diese gemischte Lösung. Dennoch gehört es zum Spezifischen der Motetten, daß sie auf kompositorischer Ebene, also nicht auf aufführungspraktischer Ebene, allein für Chor gedacht sind. Damit stellt sich Bach in die alte Tradition der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts. Diese Motetten sind einerseits eine Rückbesinnung Bachs auf eine Tradition, die über 150 Jahre vor der Entstehungszeit dieser Motetten bestand, andererseits sind sie geprägt von den Neuentwicklungen, die zur Zeit Bachs die Musikgeschichte bestimmten. So erweckt Bach in „Singet dem Herrn ein neues Lied“ die alte Tradition der Vokalpolyphonie zu neuem musikalischen Leben. Der erste Teil wird von einem großangelegten polyphonen und in einer Fuge schließenden Satz bestimmt. Der Mittelteil prägt das schlichte „Sprechen“ des 103. Psalms im 2. Chor, das Bach dem Choral und dem alten Kirchenlied nachbildet und das einem Affekt bestimmten Gesang im 1. Chor gegenübergestellt ist.

„Jesu, meine Freude“ dagegen greift nicht auf derartig alte Tradition zurück. Es ist aus „nummernartigen“ Einzelsätzen aufgebaut – ein Prin-

zip, das der Oper entstammt –, und diese Einzelsätze sind zu einer großen zyklischen Einheit zusammengefaßt, die in der Mitte, in einer 5stimmigen Fuge, ihren Höhepunkt hat. Wie zu Beginn des 2. Satzes die Worte „Es ist nun nichts“, durch Pausen abgetrennt, blockartig herausgestellt werden, wie im weiteren Verlauf die Stimmen dramatisch einander gegenüberstehen, wie im 4. Satz eine weiche, verschmelzend schöne Klanglichkeit dominiert, dies alles läßt ein vielschichtiges Kunstwerk entstehen, das die musikalischen Errungenschaften zu Bachs Zeit mit denen der Tradition zu einer Einheit und zu einer umfassenden Weltsicht zusammenfaßt. Diese Vielschichtigkeit der Bachschen Vokalkunst hörbar und erlebbar gemacht zu haben ist der Verdienst der neuen Einspielung von Gardiner, dem Monteverdi-Chor und den Englischen Barock-Solisten. Hier kommt zur hervorragenden Qualität, die für englische Chöre allgemein charakteristisch ist, ein beachtenswerter interpretatorischer Neuanfang, der die weiter oben beschriebene Vielschichtigkeit bewußt macht. Der Monteverdi-Chor hat eine Stimmtechnik, die nicht das Opersängervibrato und das große Stimmvolumen, sondern das Rhythmische, die Sprachdeklamation und die Intonationsgenauigkeit in den Vordergrund stellt.

Der Gewinn, den diese Stimmtechnik für die Bachsche Partitur erbringt, ist groß. Sie erlaubt ein großes Maß an Differenzierung, das z. B. die verschiedenen Sätze und musikalischen Haltungen in „Jesu, meine Freude“ plastisch voneinander abhebt. Sie ermöglicht vor allem eine neue rhythmische Gestaltung, die bisher verschüttete Seiten von Bachs Kompositionsweise aufdeckt: so zu Beginn von „Singet dem Herrn ein neues Lied“, wo das tänzerische „singet“, das den 3/4-Takt markiert, den langen melismatischen Melodielinien im 1. Chor gegenübergestellt wird, oder in T. 75, wo der 3/4-Takt von Bach mißachtet wird und sich verschiedene Rhythmen überlagern (Takt 75 ff: „Die Kinder Zion“). Gardiner bemüht sich um die bisher unerforschte und wohl auch selten von Interpreten verstandene rhythmische und metrische Kunst Bachs.

An die Stelle des sonst oft gehörten und so störenden kontinuierlichen Dahinfließens wird hier die Bachsche Musik rhythmisch gestalthaft, und zwar insbesondere deshalb, weil Gardiner vom Sprechen ausgeht: So wirken beispielsweise selbst die anderswo so schleppend gesungenen Bach-Choräle als lebendiger Sprachvortrag. Gleichzeitig jedoch haben die Stimmen dieses Chores die Präzision und Virtuosität von Instrumenten; dies ist bei den „instrumentalen“, melismenreichen Stellen sehr wichtig. Diese Einspielung der Motetten eröffnet neue Aspekte der Bachschen Musik und markiert den Anfang eines neuen, verheißungsvollen Weges der Bachinterpretation.

Franzpeter Messmer

 Märchensänger auf neuen Bahnen.

BACH, Kantaten, „Nun kommt der Heiden Heiland“, BWV 61, „Du Friedensfürst“, aus BWV 67, „Der Friede sei mit Dir“, BWV 158;

Gerda Kosbahn (Sopran), Theo Altmeyer (Tenor), Hermann Prey (Bariton), Schaumburger Märchensänger, Schaumburger Kantorei, Bergkirchen, Mitgl. Niedersächs. Staatsorchester Hannover, Friedrich Wilhelm Tebbe; Leuenhagen & Paris 2891 231 (1S 30)

Klangbild: Sehr präsent und recht räumlich. Gut durchhörbar.
Fertigung: A-Seite leichte Knacker, B-Seite leichtes Blubbern.

Mit dieser Einspielung wird dokumentiert, daß der Sänger, Schulmusiker und Chorleiter Tebbe die Schaumburger Kantorei und die Märchensänger übernommen und sie zu einer für sie neuen Musizierweise ausgebildet hat, die es z. B. erlaubt, in Bückeburger Schloßkonzerten Bach-Kantaten kompetent und sympathisch aufzuführen. Da es sich um Mitschnitte hiervon handelt, sind die Ungenauigkeiten in einer Pizzikato-Begleitung und Hermann Preys zu tiefes Intonieren einzelner Silben und Töne verständlich, aber dennoch betrüblich. Die Pausen zwischen den Kantaten-Sätzen erscheinen mir unorganisch gedehnt.

Klaus Blum

 Unter schwierigsten Voraussetzungen große, imponierende Leistung.

**CHERUBINI, Requiem d-Moll, Corale du Brassus, Choeurs de la Suisse Romande, Pro Arte de Lausanne, André Charlet, Orchestre de la Suisse Romande, Horst Stein; Decca 6.42 819 AZ (1S 30) Digital
Aufnahmedatum: Dezember 1979**

Klangbild: Durchhörig, räumlich, präsent, ausgewogen.
Fertigung: Starkes Rumpeln und Knacker Ende erste Plattenseite.

1816 hat Cherubini ein großes Requiem (c-Moll) für Gemischthöre und Orchester geschrieben, das bald von den oratorischen Chorvereinigungen Europas begeistert aufgenommen und vielfach aufgeführt wurde. Da es für Frauenstimmen (nicht Knabenstimmen) komponiert war, verbot der Pariser Erzbischof den liturgischen Gebrauch. In den Jahren 1834/35 starben eine Reihe Cherubinis eng befreundeter Musiker in Paris, zuletzt Vincenzo Bellini. Der 75jährige sah sich veranlaßt, nun selbst „sein Haus zu bestellen“. Im Januar 1836 griff er abermals zum Requiem-Text, um ihn so zu gestalten, daß das Werk liturgisch verwendbar sei.

Er setzte es für Orchester und die Orfeonisten, wie die damals auch in Frankreich sich ungeheuerlich ausdehnenden Männerchöre genannt wurden. Diese waren aber nicht (wie in deutschsprachigen Ländern) vierstimmig strukturiert (je zwei Tenor- und Baßpartien), sondern dreistimmig: ein sehr hoch liegender Tenor, ein mittlerer und eine normale Baßpartie. Ihnen verlangte der in der geistlichen wie dramaturgi-