

FONO-KRITIK

zur Volksmusik und zum Volkslied ihres jeweiligen Heimatlandes. Von Zoltán Kodály weiß man dies noch am ehesten; er war Béla Bartóks enger 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 Pizzikatobegleitung 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-

FONO-KRITIK

schen Komposition höchst versierte Cherubini im homophonen wie polyphonen Satz in seiner gut 45-minütigen, nun streng liturgisch benutzbaren Komposition, letztes ab. Er scheute sich nicht einmal, in „Graduale“ und „Pie Jesu“ weite Strecken a capella singen zu lassen. Im „Dies irae“ ging er tonmalerisch über den noch von Mozart eingehaltenen Rahmen dramatisch weit hinaus, ohne aber ins Theatralische überzuwechseln. Diese Richtung wurde von Berlioz und Verdi fortgesetzt.

Cherubinis Tonsprache ist knapp, total eigenständig, unsentimental, zupackend, Situationen genau charakterisierend, voller Klangfarbendifferenzierung. Wegen der hohen Tenorlagen und der in Europa bedauerlich zurückgegangenen Pflege eines kultivierten Männerchorgesangs, der zudem vierstimmig angelegt ist, und der seit 150 Jahren statthabenden physiologischen Wandlung der Männerstimmen (Verlust der Höhe), ist das packende D-Moll-Requiem Cherubinis heute kaum mehr adäquat aufführbar. Vor diesem Hintergrund muß die Neueinspielung der Decca unter Horst Stein gesehen und gewürdigt werden. Man sah sich genötigt, die Männerstimmen dreier sehr guter Chöre in aus-gewogenem Verhältnis zusammenzuziehen, um überhaupt einen für dieses Werk funktionsfähigen Männerchor zureichender Größe und Klangkraft verfügbar zu machen.

Was man – vom Tonmeister sehr geschickt dem Orchester zugeordnet – zu hören bekommt, reicht an Klangverschmelzung der Partien, an Homogenität der Gesamtdiktion zwar nicht an Leistungsstandards heran, wie man sie heute von Spitzen-Gemischtschören als selbstverständlich voraussetzt. Objektiv: Es läßt sich ein Niveau-sprung zwischen den Diktionsqualitäten von Chor und Orchester einfach nicht überhören. Andererseits: Das vom Chor erreichte Niveau ist so hoch, daß unter heutigen Umständen ruhig gesagt werden kann: Jener Männerchor, der sich eine ins Gewicht fallende bessere Produktion zu-trauen darf, möge sich zu Worte melden. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Es geht nicht darum, daß den vorhandenen Männerchören der Wille zu solcher Leistung fehlt, sondern, daß einerseits die benötigten Stimmlagen (im hohen Tenor) nicht in ausreichenden Mengen zur Verfügung stehen und andererseits bei kurzfristigen Chorzusammenführungen die benötigte Homogenität kaum erzielbar ist.

Die Vorarbeit André Charlets kann daher in dieser Einspielung auch dann nicht hoch genug eingeschätzt werden, wenn fallweise Wünsche noch offen bleiben. Die Zusammenarbeit zwischen Chor und Orchester und Horst Stein fällt dann jedenfalls so aus, daß den Gestaltungsabsichten Cherubinis optimal entsprochen wird. Daher der Gesamtindruck einer großen imponierenden Leistung!

Klaus Blum



Bedeutende Repertoire-Erweiterung:
Charpentiers weihnachtliches
Pastorale wiederentdeckt.

**CHARPENTIER, Pastorale sur la naissance de
N. S. Jésus-Christ, Magnificat à trois voix;**

**Ensemble Vocal et Instrumental „Les Arts
Florissants“, William Christie;
harmonia mundi France HMF 1082 (1S30)
Aufnahmedatum:** Mai 1981

Klangbild: Vorwiegend durchsichtiges Panora-
ma, überlegt und wohl disponiert.
Fertigung: Einwandfrei.

Marc-Antoine Charpentier ist offenbar stets für Überraschungen gut; und so möchte man auch dieses hier (erstmalig?) eingespielte „Pastorale sur la naissance de N. S. Jésus-Christ“ als eine echte Entdeckung apostrophieren. Pastoralstücke waren damals in Italien und Frankreich zu einer beliebten Gattung geworden. Im vorliegenden Werk geht es um die Geburt Christi und um jene spezifisch weihnachtliche Sphäre, wie sie sich bei den Engeln im Himmel und bei den auf die frohe Botschaft reagierenden Hirten auf Erden abspiegelt: ein kleiner, sehr sicher gestalteter Kosmos, gekennzeichnet durch musikalische Erfindungskraft und künstlerische Phantasie. Niemand wird es Charpentier verargen, wenn das Gloria der Engel (4. Szene) durch ein beschwingtes instrumentales Air unterstrichen und das Schlußtableau (7. Szene) durch gleichsam höfische Tänze (Menuett, Bourrée) angereichert ist. Da wird nicht – wie sonst im pastoralen Genre üblich – das Galante oder das Heroische angesprochen; stattdessen rückt der Bereich des „Zarten“ eindeutig in den Mittelpunkt der Werkkonzeption. Und gerade darin erweist sich Charpentier als Meister der subtilen Äußerungen in Solo und Tutti; Emotion und Freude sind da wirklich im Gleichgewicht. Dies ist, alles in allem, eine aparte Schöpfung von hohem Rang.

Unter der Leitung des Cembalisten William Christie musiziert das 1979 gegründete, schon an anderen anspruchsvollen Aufgaben bewährte Ensemble Vocal et Instrumental „Les Arts Florissants“ (vgl. hierzu: Maiheft 1981, S. 62/63), wobei die vom Komponisten gern verwendeten Diskantgamben und Blockflöten die charakteristische Färbung ergeben. Diese Neuaufnahme fand in der Eglise Alle-mande zu Paris statt; um den fein organisierten Strukturen des Werkes (mit Echoeffekten!) gerecht zu werden, hat man – durchaus mit gutem Gelingen – versucht, akustische Gegebenheiten zu schaffen, wie sie bei den ersten Pariser Auf-führungen zwischen 1670 und 1675 (in der Kapelle des Hôtel de Marais und dann wohl auch in der Jesuitenkirche) vermutlich bestanden haben. Eigentlich müßte man sämtliche Mitwirkenden, Vokalistinnen und Instrumentalisten, einzeln nen-nen; aus Platzmangel mögen sie sich mit einem Pauschallob begnügen. Sie haben jedenfalls eine ungemein eindrucksvolle Darstellung zustande-gebracht, der man einen doppelten Stern zuer-kennen könnte. Ein ebenso schönes wie konzis gesetztes Magnificat für drei Männerstimmen (mit Basso continuo) rundet die Neuaufzeich-nung aufs glücklichste ab.

Werner Bollert



**Hochkarätige Einspielung eines
geistlichen Madrigalzyklus der
Spätrenaissance.**

**LASSO, Lagrime di San Pietro, Timore et
tremor, Pronuba Juno, Cum rides mihi, II. Psal-
mus Poenitentialis; Kammerchor der Franz-
Liszt-Musikakademie Budapest, Istvan Parkai;
Hungaroton SLPX 12081–82 (2S30)
Aufnahmedatum:** 1980

Klangbild: Nur mäßig präsent. Normalhall. Aus-
gewogen. Interferenzen.
Fertigung: Einige Schnittstellen.

Madrigale sind zur Vertonung bestimmte Vers-dichtungen völlig variablen Aufbaues, die dem Komponisten möglichst in jeder Zeile emotio-nale oder verbale Ansätze liefern, die sich musi-kalisch „malen“ lassen. Madrigale erbaulichen, geistlichen Inhalts hießen „Madrigali spirituali“. Es wurden im 16. Jahrhundert Tausende von Madrigal- und auf Bibeltexten fußende Motet-sammlungen veröffentlicht. Mochten sie auch nach Themen (Liebe, Jagd usw.) zusammenge-stellt sein: Großwerke längerer Spieldauer mit geschlossenem Themenkreis entstanden zu-nächst nur vereinzelt.

Eines der ganz frühen schuf Orlando di Lasso („Prophetiae Sibyllarum“ um 1550). Es folgten dann die der Oper vorausgehenden Intermedien (La Pelegrina 1589) und die Madrigalkomödien (Cruce 1590, Vecchi 1594, Banchieri 1605). 1594, im Todesjahre Palestrinas und Lassos und dem Geburtsjahre der Oper in Florenz, schrieb Orlando di Lasso den Zyklus „Lagrime di San Pietro“ (Tränen des heiligen Petrus) in 20 Ma-drigalen des dem neapolitanischen Hofkreises angehörenden Luigi Tansillo (1510–1568), der seine italienische Dichtung unvollendet hinter-lassen, aber wohl noch zu Lebzeiten Lasso zur Verfügung gestellt hatte. Als 21. Madrigal fügte Lasso das lateinische „Vide homo, quae pro te patior“ hinzu und rundete den für sieben Stim-men geschaffenen Zyklus damit auch im Forma-len zur mystischen Symbolik des „Drei mal Sie-ben“.

In Tansillos Dichtung legt sich Petrus Rechen-schaft ab über sein Leben und Versagen gegen-über seinem Meister. Aus diesem Stoff gestaltete Lassos, seinem eigenen Ende wissend entgegen-sehend, seinen „Schwanengesang“. Drei Wo-chen, nachdem er die Widmung unterzeichnet hatte, starb der etwa Zweiundsechzigjährige. Er hat alle musikalischen Darstellungstechniken der Zeit eingesetzt: kompakte Siebenstimmig-keit, Gegenüberstellung von Hoch- und Tief-chor, Homophonie und Polyphonie, Tonmalerei und Tonsymbolik, modale, Dur-, Moll- und chromatische Harmonik. Diese Mittel, niemals im Übermaß, aber betont auch emotional einge-setzt, vermögen den Zyklus (Aufführungsdauer eine knappe Stunde) gestalterisch zu tragen, zu gliedern, zu differenzieren. Eine Kompositions-kunst und Darstellungskraft „second to none“. Istvan Parkai und sein Kammerchor der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest haben sich der Einspielung dieses Werkes auf sehr hohem technischen und Gestaltungsniveau angenom-men. Intensivst wird (in allen Sätzen!) die Poly-

phonie in langen Atembögen geflochten, ihnen syllabische Partien mal fest, mal locker gegen-übergestellt, Mut zu dramatischem Zugriff wie zarter Verhaltensweise an den Tag gelegt, die ver-schiedenen chorischen Kombinationen sicher und ausgewogen kontrastiert. Die Stimmver-schmelzung gelingt sowohl in den Einzelstimmen wie im Chor und ergibt oft eine im Hinblick auf die Hochstimmigkeit erstaunliche Durchhörbar-keit. Ob das gelegentliche etwas Eng-Klingen der hohen Sopranen und Interferenzen im Klang-bild bei stark gesungenen Stellen auf Intona-tionsschwächen, Raumhallfolgen oder Aus-steuerungen zurückzuführen sind, wage ich nicht zu entscheiden, weil der Chor nicht allzu präsent aufgenommen wurde. Daß in mehreren Sitzun-gen produziert wurde, ahnt man nur bei wenigen Schnittstellen. Die Edition wurde durch Moteten und dem Zweiten der „Bußpsalmen“ abge-rundet, die (bis auf „Timor et tremor“) neu im BK sind.

Klaus Blum



Theodor Guschlbauer



**Schuberts bedeutendes „Lazarus“-
Fragment zum erstenmal komplett
eingespielt.**

**SCHUBERT, Lazarus oder Die Feier der Auf-
erstehung, Kantate für Soli, Chor und Orchester
D.689, Messe in G-Dur D.167; Sheila Arm-
strong (Maria), Ruth Welting (Jemina), Jocelyne
Chamonin (Martha), Anthony Rolfe Johnson
(Lazarus), Martin Hill (Nathanael), Martin Egel
(Simon), Jocelyne Chamonin (Sopran), An-
thony Rolfe Johnson (Tenor), Martin Egel (Ba-
riton), Choeurs de Radio France, Jacques Jou-
ineau, Nouvel Orchestre Philharmonique de Ra-
dio France, Theodor Guschlbauer;
RCA/Erato ZL 30785 EX (STU 71442) (2S30)
Aufnahmedatum:** März 1981

Klangbild: Im allgemeinen wohlausgewogen und transparent; nur stellenweise etwas dicht. Mit dosierter Hallwirkung (Kirchenraum!).

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielung:

Helmut Banzhaf (Schwann 1512)

Seit der Ersteinspielung von Schuberts „Laza-rus“ sind fast anderthalb Jahrzehnte verflossen – also Grund genug, jetzt eine neue Aufzeichnung vorzulegen, die diesmal – unter zusätzlicher Heranziehung englischer und deutscher Künst-ler – auf französischem Boden realisiert wurde. Wenn seinerzeit die Edition Schwann erhebliche Striche machte (vgl. FonoForum 1967, S. 142), so geschah dies, um mit einer Platte auszukom-men. Demgegenüber hat die jetzige Publikation sich mehr Zeit und Raum genommen und kann nun auf drei Plattenseiten das Werk ohne jegli-che Kürzung präsentieren.

Für den Hörer vermögen sich so die Eindrücke noch beträchtlich zu vertiefen, zumal diese neue Wiedergabe um einige Grade professioneller ausgefallen ist als die damalige unter Helmut Banzhafs Leitung. Theodor Guschlbauer ist der rechte Mann, den gesamten Apparat nicht bloß zur Koordination, sondern obendrein zum be-friedigenden Ausmusizieren zu bringen. Die vie-len zukunftsweisenden Elemente, die in der Fragment gebliebenen Partitur vom Februar 1820 stecken, gelangen überzeugend zum Tra-gen.

Auf das Philharmonische Orchester von Radio France darf sich Guschlbauer da ebenso verlas-sen wie auf den Chor und die mit Bedacht ausge-suchten Gesangsolisten. Und so ist hier eine Auf-führung anzuzeigen, die durchaus imstande ist, für Schuberts geniale, noch immer ziemlich unbekannte Schöpfung zu werben. Im Konzert-saal mag das merkwürdige, zwischen Osterkan-tate und Oratorium angesiedelte Opus vielleicht nur eine begrenzte Wirkung ausüben. Trotzdem ist für den Schubertfreund die Kenntnis gerade dieser Partitur unerlässlich, weil sie instrumen-tatorisch sowie in der inneren Verknüpfung von Rezitativ, Arioso und Arie völlig neue Wege ein-schlägt.

Die vierte Plattenseite füllt hier die im März 1815 niedergeschriebene Messe Nr. 2 in G-Dur aus (für drei Solostimmen, Chor, Streicher und Orgel): ein herrliches Werk, das schon die beste Wiener Messentradition verkörpert und dank der Einfachheit der Faktur und der kompositori-schen Mittel sogleich bezwingt (daß das drei-sprachige, sonst sehr sorgfältig redigierte Text-heft der Erato-Kassette gar nicht auf sie eingeht, ist ein kaum entschuldbares Versäumnis). Die zahlreiche Konkurrenz, die es hierfür im Dis-ko-Angebot gibt, brauchen Guschlbauer und die mitwirkenden Künstler keineswegs zu scheuen; denn in dieser Wiedergabe können sich die Schönheiten der kleinen Partitur natürlich flie-ßend und uneingeschränkt entfalten.

Werner Bollert

Neuveröffentlichungen
ALTE MUSIK

**Klingendes Lauteninstrumenten-
Kolleg.**

**KAPSBERGER, Toccata 1 a, 6 a, 8 a, Corrente
12 a, Gagliarda 12 a und Piva, MELLI, Capric-
cio chromatico, Corrente detta l'Alfonsina, Ca-
priccio detto il Gran Mattias und Corrente detta
la regina, PICCININI, Toccata XX, XII und VI,
Ricercar primo, Sarabanda alla Francese, Ciac-
cona in partite variate und Gagliarda IV, FRES-
COBALDI, Toccata und Canzone ultima detta
la Vittoria; Toyohiko Satoh (Laute, theorbierte
Laute und Chitarrone);
Philips 9500 974 (1S30)
Aufnahmedatum:** 1981

Klangbild: Weitgehend originalgetreue Klang-
farbenwiedergabe, hohe Natürlichkeit.
Fertigung: Ohne Mängel.

Mit ihrer Gegenüberstellung von Laute, theor-bierter Laute und Chitarrone bietet diese Platte ein sehr instruktives klingendes Lauteninstru-menten-Kolleg – auch wenn es sich um Kopien und nicht um Originalinstrumente handelt, die man zu hören bekommt. Die zehnhörige Laute von David J. Rubio ist 1975 in Oxford nach ei-nem Original der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts aus Bologna gebaut worden. Die vierzehnhör-ige theorbierte Laute wurde von Brian Cohen in London ebenfalls 1979 kopiert nach einem 1737 in Venedig von Matteo Sellas gebauten Instru-ment. Der gleichfalls vierzehnhörige Chitar-rone von Nico van der Waals (Oudkarspel 1973) hat ein römisches Originalinstrument des 17. Jahrhunderts als Vorbild.

Mit der Klangsensibilität, die speziell vielen Ja-panern eigen ist, bringt Toyohiko Satoh den je-weiligen Klangcharakter der verwandten, doch in wesentlicher Hinsicht unterschiedlichen In-strumente deutlich ausgeprägt zur Geltung. Die bis zum C hinabreichende zehnhörige Laute klingt am schönsten in der Mittellage, während die vierzehnhörige theorbierte (d.h. zweihalsi-ge) Laute mit ihren zusätzlichen freischwingen-den Baßsaiten auch in der tiefen Lage klar an-spricht und bis zum F1 hinabreicht. Diese Tiefe steht auch dem riesigen (rund zwei Meter langen) Chitarrone zur Verfügung, doch sind ihre sechs Doppelsaiten auf dem Griffbrett und ihre acht Bordunsaiten nicht wie bei den beiden anderen Instrumenten unumspinnene Darm-, sondern Stahl- bzw. Messingsaiten. Unter Satohs präzise anschlagenden Fingern entsteht so fast der Klang eines besonders voluminösen Cembalos.

Neben der Instrumentenzusammenstellung ist auch die Werkauswahl besonders interessant: außer Kapsbergers Toccata 6 a und Mellis (oder Mellis) Capriccio chromatico lauter Katalogneu-heiten (die Frescobaldis sind natürlich Tastenin-strumenten-Transkriptionen). Satoh differen-ziert stilistisch ebenso feinfühlig wie klanglich und ist stets auf größtmögliche Durchsichtigkeit bedacht.

Karl Ludwig Nicol