

FONO-KRITIK

und deutlicher in der Phrasierung ist, ergibt sich insgesamt ein schärferes, durchsichtigeres Klangbild als bei Pécsi. Das gilt auch für die zweite Sonate, obwohl deren 1. Satz von Pécsi ganz ausgezeichnet (mir scheint: angemessener als von Sokol) gespielt wird – das etwas mulmige Pedal in der Fuge (2. Satz) mindert den positiven Eindruck. Sehr deutlich werden die Unterschiede besonders im 2. Satz der 1. Sonate, wo in allen drei Aufnahmen ein deutlich französischer (an César Francks „Trois Chorals“ erinnernder) Duktus anklingt: Bei Sokol und Lohmann überzeugen die Farbwechsel im kammermusikalischen Bereich doch nachhaltiger. Am gelungensten, sowohl nach Klangbild als auch in musikalischer Hinsicht, ist „Canephora“ des ungarischen Komponisten Farkas, Jahrgang 1905, Schüler von Respighi in Rom, 1929 bis 1931. Die fünf Stücke sind das musikalische Bild einer fünfteiligen Statuengruppe aus den Aufzügen der Canephora-Priesterinnen antiker Athene- bzw. Minerva-Kulte. Hier behandelt Pécsi die Orgel mit sicherem Gefühl für die Entsprechungen zwischen musikalischem Satz und klanglichen Dimensionen.

Klaus Peter Richter

Die großen Orgelwerke Liszts auf z. T. hohem Niveau.

LISZT, Phantasie und Fuge über „Ad nos, ad salutarem undam“, Präludium und Fuge über B-A-C-H, Variationen über „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“; Hans Fagius (an der Åkerman- und Lund-Orgel der Katarina Church, Stockholm);

BIS 170 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Offen, räumlich, bis auf das große Plenum gut durchhörbar.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielung:

Hochreither an der Rieger-Orgel zu Rothenburg o. T. (EMI Electrola 1 C 063-30149)

Liszts Orgelmusik ist wieder „in“. Seine Bedeutung (denken wir nur an die obengenannten größeren Werke) sollte nicht unterschätzt werden. Auf Mendelssohns Klavieristik fußend hat Liszt in kühner Formfantasie und Harmonik zur romantisch-sinfonischen Gestaltung gefunden und damit zugleich den Weg für Max Reger bereitet. Bisher lag das Orgelwerk als Gesamteinspielung vorbildlich von Szathmary vor, ferner von Chorzeppa und anderen, alle jedoch älteren Datums. Hinzu kommen zahlreiche Einzelsinspielungen.

Nun legt Hans Fagius, bereits durch frühere Platten beachtenswert, obige drei Hauptwerke erneut vor. Bei hoher technischer Perfektion liebt Fagius eine zügige, manchmal zu rasche Spielweise. Das halbstündige „Ad nos“ ist ihm noch am besten gelungen, wenngleich bei der 55regstrigen schwedischen Neubauorgel (hinter historischem Prospekt) manches im Plenum, vielleicht durch wenig einschmelzende schwere Zungenstimmen, nur schwer durchhörbar er-

scheint (Allegro deciso T. 457 ff.); eine sorgfältige Abhörkontrolle wäre hilfreich gewesen. Den Piùmosso-Teil ab T. 690 könnte man sich größer, gewichtiger denken, dann würde auch alles Folgende, z. B. ab T. 713, automatisch ruhiger und besser durchhörbar. Klanglich zu rühmen sind das Rezitativ ab T. 231 und der anschließende Fis-Dur-Teil mit seinem zauberhaften Abschluß. Im Gegensatz zum „Ad nos“, dessen Interpretation durch den kühnen sinfonischen Schwung für sich einnimmt, fallen die anderen beiden Werke im Rang ihrer Wiedergabe etwas ab, besonders im Vergleich zu der älteren Hochreither-Einspielung, der allerdings nur „Weinen, Klagen“ und Präludium und Fuge über B-A-C-H bringt. Er besitzt eine Art Orgelgefühl, mit dem übermäßige Tempi vermieden werden, das Sangbare auch farblich gewinnt und so ein besonderes Maß an Wärme ausstrahlt, die man bei Fagius etwas vermisst. Beim „Weinen, Klagen“ wird dies deutlich im Lento ab T. 211 und den etwas kurzatmigen Seufzermotiven ab T. 232, zusätzlich belebt durch die Gegenüberstellung Zungen-/Labialstimmen. Die größere Ruhe erweist sich auch in der Spieldauer (17' bei Hochreither gegenüber 15' 47" bei Fagius). Bei B-A-C-H benötigen beide insgesamt zwar etwa die gleiche Zeit, doch wirkt Fagius auch hier stellenweise hastiger und unruhiger. Zu loben ist andererseits, wie beherrscht auch er im Gegensatz zur Straubeausgabe die bekannten Triolenfiguren (T. 106 bzw. 115 ff.) angeht. Im Gesamteindruck beider Werke erscheint mir Hochreither gegenüber Fagius überlegen. Des ersteren Einspielung ist in Budapest bereits mit dem Liszt-Preis ausgezeichnet worden. Wenn gleiches nun auch Fabius zuteil wurde, so ist man geneigt zu fragen, ob und nach welcher geänderten Maßstäben jetzt geurteilt wurde. Denkbar wäre, daß Fagius' mitreißend schwungvolle „Ad nos“-Interpretation ausschlaggebend war.

Herbert Briefs



Gelungenes Porträt einer wertvollen Barockorgel.

MUFFAT, Toccata tertia, Capriccio desperato, Fuge, KUCHAR, Fantasie g-Moll, CLÉRAMBAULT, Suite im 1. Ton, MUFFAT, Passacaglia g-Moll; Peter Alexander Stadtmüller an der Holzhay-Orgel der Abteikirche Neresheim; Motette Ursina M 1029 (1 S 30)

Klangbild: Ausgewogen, transparent, natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Stadtmüller (PSR 405 67)

Rudolf Walter (Christophorus SCGLX 73884)

Eduard Müller (Armida 104)

Holzhay war einer der bedeutendsten spätbarocken Orgelbauer im süddeutschen Raum. Vier seiner Instrumente sind in gutem Zustand erhalten. Neresheim ist davon das späteste und größte.

Das sorgfältig gewählte Programm spiegelt einerseits die süddeutsch-italienischen Elemente der Orgel wider, andererseits eine für Holzhay

typische, stark ausgeprägte französische Richtung.

Vergleicht man eine vor etwa 10 Jahren entstandene Einspielung Stadtmüllers von Vater und Sohn Muffat („Die Orgelbauerfamilie Stumm...“), so wird eine positive Entwicklung des Organisten zum freieren, musikantischen Spiel hin erkennbar (es handelt sich bei der Vergleichsplatte nicht um dieselben Stücke!). Besonders schön gestaltet er die freien, improvisatorischen Toccatenteile, ohne dabei an irgendeiner Stelle den großen Bogen zu verlieren. Hier ist nun mal in aller Deutlichkeit das transparente non-legato des 17. und 18. Jahrhunderts zu hören, das nichts mit dem von mir ständig kritisierten und indifferenzierten abgehackten Spiel (s. FF Okt. 81, S. 116) zu tun hat. Stadtmüllers Tempi sind zügig und trotzdem dem Hall des großen Raumes im richtigen Maße angepaßt. Gliederungen innerhalb der Kompositionen macht er durch atmendes Spiel und hervorragende Beherrschung der agogischen Mittel deutlich. In der Stilwende um 1800 hält die Welt der Oper und damit die Nachahmung von Orchesterklängen Einzug in die Kirche. Die g-Moll-Fantasie des Böhmen Kuchar, ein immer beliebter werdendes Repertoirestück, trägt schon solche Elemente in sich. Stadtmüller fängt in ihr den ganzen Charme und die Theatralik der Rokokozeit ein. Walter spielt dasselbe Werk schwerfällig-romantisierend, obwohl technisch tadellos. Alle Farbschattierungen der französischen Seite der Orgel schöpft der Interpret in den Sätzen der 1. Suite von Clérambault voll aus. Hier werden in interessanter Weise die Einflüsse Riepps (Ottobauern) und Gablers (Weingarten) deutlich. Stadtmüller ist – wie Müller – bestens vertraut mit der Aufführungspraxis französischer Barockmusik, aber durch ein Mehr an Agogik bringt er ein Äußerstes an Lebendigkeit und Spannung. Auf der Hülle schließlich ist alles zu finden, was der interessierte Hörer sucht: Disposition und Geschichte der Orgel; eine knappe, aber übersichtliche und gut informierende Werkbetrachtung; sämtliche Registrierangaben; eine kurze Biographie des Interpreten sowie Informationen über die hier angewendete Digitaltechnik.

Brigitta Pohl

Neueröffentlichungen LIEDER



Ernstzunehmende Expedition in eine kaum bekannte Lieder-Landschaft.

LISZT, Lieder; Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Daniel Barenboim (Klavier); DG 2740 254 (4 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Von angemessener Präsenz, guter Dynamik und Ausgewogenheit.

Fertigung: Geringfügiges Knistern auf

S. 1 und S. 5.



Dietrich Fischer-Dieskau

Das fängt schon gut an: Das erste dieser Lieder von Franz Liszt, die Vertonung von Ferdinand Freiligraths „Oh Lieb, so lang du lieben kannst“, ist nichts anderes als die Liedversion des 3. „Liebestraums“. Und ebenso bezeichnend ist der Schluß dieser Lied-Edition, die drei „Petrarca-Sonette“. Wer hat denn im Gedächtnis oder gar im Ohr, daß Franz Liszt diese Werke nicht nur als Klavierkompositionen, sondern auch als (nicht unbedingt identische!) Lieder vorgelegt hat?

Dietrich Fischer-Dieskaus Bemühen um den weithin verkannten – da unbekannten – Lied-Komponisten Franz Liszt ist aber über diesen Informationsgewinn hinaus höchst aufschlußreich, weil hier klingend belegt wird, in welchem Umfang der Komponist Franz Liszt ein literarisch orientierter Künstler war, dessen „große Idee“ schließlich hieß, die „Erneuerung der Musik durch ihre innigere Verbindung mit der Poesie“ zu erreichen („un développement plus libre, et pour ainsi dire, plus adéquat à l'esprit de ce temps“ – also eine freie Entwicklung, die dem Geist seiner Zeit angemessener sei). Die 44 Lieder, die Dietrich Fischer-Dieskau für diese Edition ausgewählt hat, präsentieren nicht ganz zwei Drittel des Lied-Schaffens von Franz Liszt, dürfen aber als repräsentativ gelten. Schade nur, daß nicht wenigstens an einem besonders exemplarischen Beispiel (etwa Goethes „Der du von dem Himmel bist“) durch das Gegenüberstellen der – drei – verschiedenen Fassungen der Reifungsprozeß des Lied-Komponisten Liszt anschaulich belegt worden ist. Gewiß läßt sich dessen Entwicklung „vom Verwickelten zum Einfachen“ (so Peter Raabe) auch an den Gestaltungsformeln etwa der frühen Victor-Hugo-Vertonung „La tombe et la rose“ und der späten Musset-Umsetzung „J'ai perdu ma force et ma vie“ ablesen, aber eine direkte Gegenüberstellung hätte doch anschaulicher gewirkt, hätte

noch stärker jenes charakteristische Zurücknehmen des Klavierparts betont, der bisweilen bis zum völligen Schweigen der Begleitung geht. Am ehesten dem gängigen Liszt-Klischee entspricht übrigens die Lenau-Vertonung „Die drei Zigeuner“ mit ihrem rhapsodischen Aufgreifen „ungarischer“ Elemente – Fischer-Dieskau bringt es ohne die nachkomponierte letzte Strophe. Zu den formal eigenwilligsten Liedern zählt sicher „Der traurige Mönch“, eine – so der Untertitel – „Ballade von Nicolaus Lenau mit melodramatischer Pianoforte-Begleitung zur Deklamation“.

Diese Hinweise mögen belegen, wie reizvoll und aufschlußreich die detaillierte Auseinandersetzung mit Liszts Liedern für den Hörer sein kann, zumal Dietrich Fischer-Dieskau sein Plädoyer für den verdrängten Lieder-Schöpfer mit der gewohnten Sorgfalt vorträgt. Bei den französischen Vertonungen gerät ihm dieses Engagement allerdings bisweilen zur Inbrunst, da schwebt immer eine Prise Pathos im Raum. Besonders überzeugend wirken dagegen gerade die verhaltenen, „schwebend“ zu singenden Lieder wie etwa das noch relativ bekannte „Es muß ein Wunderbares sein“. Und ein Musterbeispiel an Diszipliniertheit ist die Interpretation des die Sammlung einleitenden „Liebestraumes“, bei dem Fischer-Dieskau die reichlich vorhandenen Dynamik-Anweisungen, diese Fülle von Nachdrücklichkeiten auf engstem Raum, zugunsten einer intensiv durchgehaltenen Grundstimmung vernachlässigt – und so dem Melodiefluß Seriosität verleiht. Daniel Barenboim ist ihm dabei ein fast bis zur Demut gehender Begleiter, der vor der Versuchung, bei Liszt den Virtuosen dominieren zu lassen, bis ins Gegenteil zurückweicht, bisweilen bleibt die Pianisten-Handschrift etwas blaß. Am profiliertesten gibt er sich da noch in den Petrarca-Sonetten. Insgesamt aber eine ernstzunehmende, gewichtige Erkundungstour durch eine weithin unbekannte Liederlandschaft.

Rainer Wagner

Neueröffentlichungen CHORWERKE

Zweiter Anlauf auf der Strecke der Konvention geblieben.

BACH, Messe h-Moll BWV 232, Magnificat D-Dur BWV 243; Rachel Yakar Jennifer Smith (Soprane), Birgit Finnilä (Alt), Anthony Rolfe-Johnson (Tenor), Philippe Huttenlocher, José van Dam (Baß), Ensemble Vocal de Lausanne, Orchestre de Chambre de Lausanne, Michel Corboz; ERATO ZL 30751 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Präsent. Guter Hallfaktor. Durchhörig in den Arien und Orchestersätzen. In Chören öfter Interferenzen.

Fertigung: S. 2 – 3 mit schweren Blubber- und

Knackerketten belastet. Vorecho im Magnificat.

Vergleichseinspielungen:

Corboz (1971?) (RCA-ERATO-ZL 30544)

Berlinger (Rondeau AC 2905 7701)

Nach knapp einem Jahrzehnt haben sich Erato und Corboz veranlaßt gesehen, zum zweiten Male eine h-Moll-Messe, diesmal noch ergänzt durch das „Magnificat“ D-Dur, vorzulegen. Von der alten Besetzung sind Huttenlocher und die beiden Fagottisten wieder dabei. Der mutig und interessant Eingänge und zu unbegleiteten Bässen improvisierende Organist bleibt diesmal ungenannt.

Der Chor hat zu lockerem, schlankem, wohlklingendem Singen gefunden, so daß die meisten Chorsätze angenehm zu verfolgen sind. Unerfreuliche Ausnahme bilden „Kyrie“ und „Credo“-Anfang, wo vor allem der Sopran derart mit der Intonation zu kämpfen hat, daß ständig Interferenzen mit den ja sauber intonierenden Instrumentalstimmen entstehen, die das Klangbild zum Teil arg verzerren. Natürlich ist Corboz inzwischen nicht zum Barock-Gläubigen konvertiert, der nun auf Nähmaschinen-Swing, alte Instrumente und authentische Spielweisen setzt. Eher ist er in gegenläufiger Richtung noch mehr Romantiker geworden, der energetische Spannungsbögen mittels rhythmischer Attacke und dynamischen Entwicklungen auf- und abbaut, dadurch Großformen erfolgreich gliedert und Sätzen wie dem „Gratias agimus“ oder „Dona nobis pacem“ beschwörendes Bekennen vermittelt. An anderen Stellen geraten Tempi etwas zu hastig und „stehen“ dann nicht, verdecken die Anlage von Grundrhythmen (Nr. 12).

Das sind aber alles nur Randerscheinungen eines „heißen Breies“, dessen Problematik durch die Begriffe „Temponahme“, „Dynamik“ und „Finalakkorde“ umrissen wird. Es gibt da zunächst jene alte „Integer valor“-Ordnung der Notation, die grundsätzliche Temporelationen mitteilt. Ich habe darüber in „FonoForum“ immer wieder berichtet. Damit vertraut zu sein, sollte man nun nachgerade bei einem professionellen Dirigenten annehmen dürfen. Es gibt daher drei Verhaltens-Möglichkeiten:

1) Der Dirigent kennt sie, hält sich daran und gewinnt beträchtliche Chancen, z. B. Bachs Auffassung zu interpretieren, sie Klang werden zu lassen.

2) Der Dirigent kennt sie, hält sich aber – aus welchen Gründen auch immer – nicht an sie und interpretiert daher notwendig z. B. an Bach vorbei, weil auch bei ihm Tempi und ihre Relationen untereinander wesentliche Vermittler seiner Vorstellungen sind.

3) Der Dirigent kennt sie nicht, weiß daher überhaupt nicht, was er hinsichtlich der Vorstellungen eines Komponisten tut.

Vorliegende Einspielung belegt in wesentlichen Abschnitten, daß Corboz nicht dem Dirigententyp I angehört. Beispiele: Nr. 10 des „Gloria“ und Nr. 7 des „Credo“ sind als 6/8-Abläufe notiert. Nr. 10 nimmt Corboz (falsch!) sechshebige, Nr. 7 (richtig!) zweiehebige.

Im „Gloria“ ist das 3/4-„qui tollis“ zwingend viel zu langsam: Der Satz zerfällt klanglich! Dieses Mißverstehen von 3/4-, 3/2- und wieder 3/4-Tempi führt dann im Credo zu degoutanten Umproportionierungen und Bachentstellungen: Im „Credo“ zerfällt klanglich das 3/4-„Et incar-

FONO-KRITIK

natus“, weil zu langsam. Die folgende 3/2-„Crucifixus“-Chaconne wird nicht schneller, sondern im selben Tempo, ja langsamer gebracht. Das Hämmern und Geißeln findet tonmalerisch nicht statt. Das folgende (langsamere!) 3/4-„Et resurrexit“ erklingt schneller als 3/2, anstatt langsamer und breiter! Im „Crucifixus“ kommt der Schluß piano; aber wo bleibt das vorausgehende empörte „forte“? Ebenso unbegreiflich wie diese Mißlesungen der Messe ist der Temposprung zwischen der Nr. 3 und 4 des „Magnificat“. Die Behandlung der dynamischen Diktion – vor allem in Arien – ist ebenfalls unzureichend. Bach unterscheidet mehrfach z. B. Messe, Nr. 6 zwischen „pp“ und „p“ und „f“ innerhalb eines Satzes. Das läßt sich auf dreierlei Weise realisieren:

1) Man differenziert die Stärke der Besetzungen (was Vivaldi praktiziert zu haben scheint).

2) Man differenziert die Strichart.

3) Man kombiniert 1) und 2).

Die Einheitslautstärken-Diktionen dieser Einspielung nehmen jedenfalls von den Bachschen Differenzierungen keine – vom Hörer bemerkbare – Kenntnis.

Es steht dem Interpreten sicherlich frei, kürzere oder auch längere Ritardandi vor Satzschlüssen zu improvisieren. Aber was soll die in dieser Einspielung häufigere Abtrennung des Schlußakkordes von der vorausgehenden Kadenz? Carboz darf sich in allen diesen Dingen in bester Gesellschaft fühlen mit vielen seiner Kollegen, die die h-Moll-Messe einspielten. Abschnittsweise überzeugt er vielleicht sogar mehr als sie. Aber, es gibt unter Musik- und Schallplattenfreunden – und sogar unter Professionellen! – Leute, die Partitur so präzise lesen können, daß sie hören, wie das klingen müßte oder doch könnte und zudem davon überzeugt sind, daß solche Professionelle wie Bach usw. wußten, warum sie so und nicht anders notierten.

Für solche Kenner bietet – leider! – auch diese Einspielung nichts, was an den entscheidenden Stellen ein „Na, endlich“ entlocken könnte.

Kehren wir „zum Rande“ zurück. Es wirkt sehr einnehmend, daß die Solisten mit ihren durchweg wohlklingend geführten Stimmen die ausgeschriebenen Koloraturen nicht als Cantilenen mißverstehen und auf „Selbstdarstellung“ verzichten; daß, um dieses zu ermöglichen, eine ganze Reihe von Tempi entsprechend locker, flüssig und metrisch pointiert genommen werden. Es ist bedauerlich, daß van Dam in Nr. 11 des „Gloria“ statt auf g auf gis trillert (Tonmeister!). Die Doppelchörigkeit des „Hosanna“ wurde unaufdringlich über beide Kanäle verdeutlicht.

Grundsätzliche Bemerkung: Die Messe h-Moll von Bach gibt es vorläufig noch nicht auf Schallplatte (unerheblich, ob „alt“ oder „romantisch“). Die Herausforderung an die Firmen und Interpreten besteht also weiter. Klaus Blum



Zwei Messen Haydns in fast mustergültigen Interpretationen.

HAYDN, Messe Nr. 5 C-Dur Missa Cellensis („Cäcilienmesse“), Messe Nr. 3 G-Dur Missa „Rorate coeli desuper“; Judith Nelson (So-

pran), Margaret Cable (Mezzosopran), Martyn Hill (Tenor), David Thomas (Baß), Chor der Christ Church Cathedral, Oxford, Academy of Ancient Music (mit Originalinstrumenten), Simon Preston; Decca 6.35560 (2 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Durchsichtig, den kammermusikalischen Ton bewahrend, mit kleinen Verfärbungen, nicht durchgehend klar.

Fertigung: Gelegentliches Klirren, leichtes Knistern.

Die Messe Nr. 5 („Cäcilienmesse“), deren Echtheit lange angezweifelt wurde, hat zweifelsfrei Joseph Haydn zwischen 1769 und 1773 komponiert. Konfusion entstand durch einen Eintrag Haydns in seinem Entwurfskatalog, in dem er neben die ersten vier Takte „Missa Cellensis“ notierte (eine so bezeichnete Messe schrieb Haydn aber erst 1782). Was diese Neuaufnahme auszeichnet, ist das hohe Niveau der Aufführung. Wer erwartet, die Academy of Ancient Music präsentiere sich so „eigenartig“ im Klang wie beispielsweise in den Aufnahmen der Mozart-Sinfonien, der ist angenehm überrascht. Das Orchester klingt natürlicher und voller trotz der kammermusikalischen Besetzung. Simon Preston vermittelt die große Ökonomie der musikalischen Mittel, die Feinheiten der Partitur, gibt dem Werk aber auch eine gewisse Erhabenheit und Größe. Dabei ist die „Cäcilienmesse“ – auch das hört man dieser Aufnahme an – weniger reich an Affektgeladenheit oder Effekten, als beispielsweise die „Missa in tempore belli“. Einige Details der Interpretation seien kurz benannt: Im „Christe eleison“ des „Kyrie“ werden die Anklänge an den Kirchenmusikstil des frühen 18. Jahrhunderts herausgearbeitet. Das mit knapp 30 Minuten Dauer sehr ausgedehnte „Gloria“ erscheint als kontrastreicher und überaus kunstvoller Satz. Das einleitende „Gloria“ wird heftig bewegt gespielt und gesungen, Zurückhaltung kennzeichnet das „Laudamus te“ – auch in der an Verzierungen reichen Sopranpartie von Judith Nelson, im „Laudamus te“ kommen die Solopassagen der Holzbläser sehr gut zur Geltung, Margaret Cable singt die Altpartie im „Qui tollis“ sehr schlicht. In der Schlußfuge schließlich setzt Preston auf behutsame Steigerung ohne äußerliche Effekte. Innerhalb des „Credo“ gerät die lange Szene, die von Geburt, Leben und Tod Christi berichtet („et incarnatus es“) zu einer epischen, aber spannenden Passionsgeschichte innerhalb der Messe. – Was an der Aufnahme ausgesprochen mißfällt, ist nur die italienische Aussprache des lateinischen Textes. Natürlich sind es ernst zu nehmende Dirigenten, die – aus welchen Gründen auch immer – das Kirchenlateinisch mit italienischer Färbung singen lassen. Ich finde es aber schon grotesk, wenn gerade ein englischer Chor solches tut. Hier wird aber durchgehend „suschipe“ statt „sus-zipe“, „exschelsis“ statt „ex-zelsis“ oder „anjus dei“ statt „agnus dei“ gesungen.

Diese Messe Nr. 3 in G-Dur („Missa Rorate Coeli Desuper“), etwa 1748 komponiert, galt lange als verschollen, bis sie ein englischer Musikwissenschaftler 1957 wieder in Österreich auffand. Dieses Werk nimmt sich mit seinen

nicht einmal 8 Minuten Dauer gegen die große „Cäcilienmesse“ wie ein David aus. Als Missa brevis ist sie Rarität und Kuriosität zugleich. Simon Preston hat mit den Ausführenden deshalb nicht weniger Aufmerksamkeit und Sorgfalt auf das Werk verwandt. Der Hörer tut gut daran, dieses kurze Werk mehrfach zu hören, um seine Schönheit auch aufnehmen zu können: das Solo des „Gloria“, den klagenden Ton der Geigen im „Agnus Dei“ und den eindrucksvollen Schluß auf dem Wort „pacem“ („Frieden“).

Helge Grünewald



Leicht getrübler Hörgenuß.

ORFF, Carmina Burana; Barbara Hendricks (Sopran) John Aler (Tenor), Håkan Hagegård (Bariton), London Symphony Chorus, The Boys Choir of St. Paul's Cathedral, London, Richard Cooke, Barry Rose, London Symphony Orchestra, Eduardo Mata; RCA Red Seal RL 13 925 (1 S 30) Digital Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Im Tutti etwas mulmig, Pianostellen zu leise.

Fertigung: Einwandfrei; vollständiger Textabdruck, aber ohne Übersetzung.

Vergleichseinspielungen: Frühbeck de Burgos, New Phil. Choir u. New Philh. Orchestra London (EMI 065-00053)

Um Orff aufzuführen, bedarf es einer guten Prise Salz. Es genügt nicht, die Ecken und Kanten sauber auszumazieren, wenn nicht zu immer neuer Motorik angetrieben wird, selbst auf das Wagnis hin, daß der Aufführungsapparat übers Ziel hinausschießt, frei nach dem Motto: Lieber etwas versalzen als flau. Frühbeck de Burgos beispielsweise hat gezeigt, wie man bei Orff zupacken kann. Hier aber verwischen auch noch störende Details den Gesamteindruck: Die Tempi der Chöre werden häufig zu brav genommen; der Orchesterrefrain in Nr. 2 (Fortune plango) ist zu unvermittelt beschleunigt, die langen Töne in Nr. 7 (florete silva) wirken kurzatmig. Der Chorsatz Nr. 9 (Swaz hie gat umbe) wird fast in Dur intoniert; das Schlagzeug ist gelegentlich im Rock-Sound hervorgehoben, während an anderen Stellen der Baßbereich unterrepräsentiert ist. Die Negativa summieren sich, und wenn auch andere Teile gelungen sind, die Sopranistin den von Orff suggerierten mittelalterlichen Tonfall eindrucksvoll zu übertragen weiß, der Tenor die Partie des am Rost sengenden Schwans effektivvoll meistert – der Hörgenuß ist getrübt. Wolfgang Rogge

Der Countertenor René Jacobs, dessen Vortrag in Blows Ode auf den Tod Henry Purcells larmoyante Züge trägt

Neuveröffentlichungen
ALTE MUSIK

Reizvolle Entdeckungen im Werk eines englischen Barockmeisters.

BLOW, Ode on the Death of Mr. Henry Purcell, Songs from „Amphion Anglicus“; Nobuko Yamamoto, Nelly van der Speek (Sopran), René Jacobs (Countertenor), Marius van Altena (Tenor), Max von Egmond (Baß), Marie Leonhardt, Antoinette van den Hombergh (Barockvioline), Ricardo Kanji, Marion Verbruggen (Blockflöte), Anner Bylsma (Barockvioloncello), Gustav Leonhardt (Cembalo), Gustav Leonhardt; RCA RL 30767 (1 S 30)

Klangbild: Klar gezeichnet, transparent. **Fertigung:** Einwandfrei.

Mehrfach ist Gustav Leonhardt bei seinen Streifzügen durch die Archive fündig geworden. Auch seine erstmals 1974 (bei Philips) vorgelegte Aufnahme mit Kompositionen John Blows rechtfertigt voll auf die Ausgrabung. Kostbarkeiten barocker Liedkunst sind die hier ausgewählten Generalbaßlieder der 1700 im Druck erschienenen Sammlung „Amphion Anglicus“: das im Wohlklang einer vorhaltreichen Terz-Sext-Melodik schwebende Liebeslied „Ah Heav'n! What



is't I Hear?“, das wie flockig hingetupfte Frühlingslied „Shepherds Deck your Crooks“ und ganz besonders das für zwei Soprane, Baß und Continuo gesetzte Lied „Cloe found Amintas lying all in Tears“. Als wahres Juwel barocker Liedkunst, als klanglich betörende Eingebung ersten Ranges entpuppt sich dieses Generalbaßlied von dem vor Liebe schmachenden Amintas, der erst durch Cloes Küsse von seiner Qual erlöst wird. Freilich: Nobuko Yamamoto und Nelly van der Speek wissen im Bunde mit Max von Egmond die Reize des Liedes auch geradezu genüßlich auszukosten.

Gegenüber den Generalbaßliedern der Sammlung „Amphion Anglicus“ hat John Blows bekannte Ode auf den Tod seines großen Schülers Henry Purcell einen schweren Stand. Fraglos hat Blow in dieser Ode auf ein allegorisches Gedicht John Drydens dem großen Purcell ein würdiges Denkmal gesetzt. Doch als musikalisches Kunstwerk leidet die Ode doch ein wenig an der Gleichförmigkeit des Affekts. Ganz abgesehen davon, daß im Vortrag der beiden Countertenöre René Jacobs und Marius van Altena die Gefahr der Larmoyanz nicht ganz gebannt ist. Stärker jedenfalls vermag die B-Seite für den englischen Barockkomponisten John Blow einzunehmen, dem schon 1677 der Dekan von Canterbury in Anerkennung seiner Verdienste die Ehrendoktorwürde verliehen hatte.

Hans Christoph Worbs

Wiederveröffentlichungen
ALTE MUSIK

Ein Maßstab für die Interpretation Alter Musik.

STOLTZER, Psalm 12, 13, 37, 86, Missa duplex per totum annum, Accessit ad pedes, O admirabile commercium, In Gottes Namen fahren wir, König, ein Herr ob aller Reich, Ich klag' den Tag, De Sancto Martino, Octo tonorum melodias (Ton I, III, V, VII); Capella antiqua München, Leitung Konrad Ruhland, RCA RL 30768 EK (2 S 30) Aufnahmedatum: 1974

Klangbild: Natürlich, dynamisch, kraftvoll und dennoch differenziert. **Fertigung:** Einwandfrei.

Die Wiederveröffentlichung der von der Capella antiqua 1974 aufgenommenen Stoltzer-Kassette, die früher unter der Sigle Ph 6775 017 erhältlich war, ist vollkommen gerechtfertigt, denn zum einen sind die meisten Werke (alle außer „Ich klag' den Tag“, der „Fantasia im I. Ton“ und dem 37. Psalm (ausschnittsweise) in keiner anderen Aufnahme verfügbar und zum anderen stellt diese Einspielung einen Maßstab für die Interpretation Alter Musik dar. Aus dokumentarischem Interesse ist es sehr begrüßenswert, daß

diese Einspielung wieder erhältlich ist; denn die Capella Antiqua, die sich im vergangenen Jahr aufgelöst hat, gehört zu den Pionieren auf dem Gebiet der klangadäquaten Interpretation Alter Musik. Als sie 1956 von Konrad Ruhland gegründet wurde, waren in ihr zwei wesentliche Dinge vereint: 1.) die Forschungstradition des Münchner musikwissenschaftlichen Instituts, das sich schwerpunktmäßig auf die Alte Musik konzentriert hat und dabei die Erforschung des Erklings der Alten Musik in den Vordergrund stellt, also keine praxisferne musikalische Philologie und Theorie betrieb; 2.) eine Haltung des Musikantischen, die sich etwas von der Direktheit und Spielfreude des volkstümlichen Musizierens in früheren Zeiten bewahrt hat, eines Musizierens, das heute fast völlig ausgestorben ist, zur Zeit Stoltzers aber große Bedeutung hatte. So wurden hier also zwei gegensätzliche Pole – wissenschaftliche Akribie, was sich unter anderem auch in der Verwendung der originalen Notenschrift beim Musizieren zeigt, und musikalische Spielfreude – vereint. Das Resultat sind Interpretationen Alter Musik, die nicht nur den Wissenschaftler, also intellektuell, überzeugen, sondern die auch zu einem mitreißenden Ereignis werden, das jeden Musikliebhaber fesselt.

Als Beweis dafür höre man den 37. Psalm Stoltzers, eine Monumentalkomposition, die von Ruhland nicht in einzelne (nämlich sieben) Teile auseinandergerissen wird, die vielmehr von Ruhland zu einer Einheit gestaltet wird, weil er den Spannungsbogen bis zum auf Siebenstimmigkeit erweiterten Höhepunkt am Schluß durchhält. Aber nicht nur diese Gesamtgestaltung ist bestechend, sondern auch das Detail: die Textdeklamation, die Fähigkeit, die oft sehr komplizierte Rhythmik bei deutscher Sprachintonation „sprechend“ und gestalthaft werden zu lassen, die Meisterschaft Ruhlands bei der Verwendung der Instrumente. Gerade hier im 37. Psalm zeigt sich, daß ein Konzept vorliegt, das die satztechnische Gestaltung durch das instrumentale Arrangement plastisch werden läßt: das blockhafte Gegenüberstellen und vor allem die gewaltige Intensivierung und Verdichtung am Schluß des Psalms.

Man hat hier nicht den Eindruck einer analytischen Interpretation, sondern den eines kraftvoll-klanglichen Musizierens, wobei – und das ist wiederum die hohe Kunst Ruhlands – kein undifferenzierter „Klangschwall“ entsteht. Es wird vielmehr hörbar, wie sich die Klänge durch das Zusammenwirken der einzelnen Stimmen aufbauen und entfalten. Ruhland ordnet die einzelnen Stimmen meistens einer dominierenden, nämlich die Sprache herausstellenden Stimme unter, was bei aller Klangfülle zu großer Klarheit führt. Diese Synthese von überzeugender Sprachdeklamation, melodischer Sensibilität, klanglicher Kraft und kluger Disposition der alten Instrumente, kurzum von Wissen und Musikalität, läßt Stoltzers Musik auch in unserer Zeit wiederum lebendig werden.

Franzpeter Messmer