

FONO-KRITIK

eigene aktive Kirchenmusikertätigkeit, dabei aber eine starke, wahrscheinlich sogar übergeordnete Hinwendung zum Konzertieren und zur weltlichen Komposition. Es scheint, daß er selbst nicht so ganz von seiner kirchenmusikalischen Berufung erfüllt ist!

Ein zweiter Punkt meiner kritischen Vorbetrachtung: was sind „die wahrhaften Werte des reformatorischen Liedgutes“? – Luther hat nicht viel von Musik gehalten. Sie war für ihn nur Mittel zum Zweck. Die Reformation insgesamt hatte erhebliche Auswirkungen auf das kulturelle Leben, darin eingeschlossen die Innovationskraft des Theologen Luther. Die Kirchenmusik jener Zeit kann deshalb nicht losgelöst von historischen, theologischen, philosophischen und musikwissenschaftlichen Entwicklungen betrachtet werden. Von daher gesehen wäre es eher interessant gewesen, eine klingende Übersicht über Bearbeitungen der Lutherlieder bis in die Gegenwart, über Kompositionen aus der Reformationszeit oder über die geistesgeschichtlichen Spätwirkungen der Reformation auf die Kirchenmusik zu geben, vor allem im Hinblick auf das Lutherjahr 1983. Die von Luther verfaßten, z. T. umgestalteten und auch übernommenen 37 Kirchenlieder sind und waren Gebrauchsgut der singenden christlichen Gemeinde.

Auf diesen beiden Platten liegt nun die stattliche Sammlung des gesamten Liedgutes von Luther und aus dem Kreis um Luther in je zwei Fassungen in der Reihenfolge des Evangelischen Kirchengesangbuches vor. Vergeblich sucht, wer nach den reinen Melodien der Lutherzeit sucht, sei es auch nur zur Abwechslung in der monotonen Reihe der kurzen Sätze Stoffers! Man stelle sich vor: 37 mal 2 = 74 durchschnittliche Gebrauchsimprovisationen in derselben einförmigen Handschrift, fantasielos aneinandergereiht, auf vier Plattenseiten! Wer hört sich denn so etwas an? Nach dem geschickt vielversprechenden Titel ist diese Litanei eine Zumutung! Oder wollte Stoffers eine Dokumentation der kirchenmusikalischen Dekadenz unserer verurteilten Zeit geben?

Brigitta Pohl

★ Beispielhafte Einspielung zweier Großwerke Max Regers.

REGER, Fantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46, Sinfonische Fantasie und Fuge op. 57; Gerhard Weinberger an der Jann-Orgel zu St. Josef, Memmingen (Aufnahme in Gemeinschaft mit dem Bayerischen Rundfunk-KMD Heinz Schnauffer); Calig Cal 30486 (1S30)

Klangbild: Gut räumlich, sehr vielfarbig, Plenum mit Macht und Fülle ohne unangenehme Härten.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen:

Sokol (Eurodisc 86310 KK)

Jacob (Christophorus SCK 70332/3)

Stockmeier (Psallite 145/120973 PET)

Weinberger ließ schon durch seine Einspielung „Münchner Orgelmeister des 19. und 20. Jahrhunderts“ (F.F. 1/80) aufhorchen. In der jetzi-

gen Einspielung mit bekannten Werken Regers kommt sein Personalstil noch deutlicher zum Bewußtsein, nämlich die auffallende Breite und damit auch Größe der Darstellung und das Ausschwingenlassen der Pausen. Wer hat das eine neue Periode der Orgelmusik einläutende Bach-Werk schon in der Einleitung in derart gewichtig atmender Darstellung zu bringen gewußt (Sokol kommt ihm nahe)? Damit wird auch die Fortsetzung durch das allen Lagen anvertraute Vier-Tontheema bestens verfolgsbar, in fühlbarer Gliederung mit Mitteln der Zäsur, ohne den Spannungsbogen vermissen zu lassen. Die (Doppel)-Fuge bringt Weinberger überzeugend in der ihr gemäßen Steigerung vom leisen pppp bis zum großen fff-Abschluß.

Die größere Kraftprobe für Spieler und Hörer bedeutet aber Regers technisch schwierigstes Werk, die durch Dantes „Inferno“ angeregte und danach meist benannte Sinfonische Fantasie und Fuge op. 57, fast bis zur Atonalität vordringend, ohne die heutige „Moderne Richtung“ zu benötigen oder auch nur voraussetzen zu lassen. Diesem „heftig aufbegehrenden Stück freier Fantastik“ (Wirth) ist auch bei völliger technischer Beherrschung nur durch die Wahl gezügelter Tempi beizukommen. Deshalb waren die seinerzeitigen 16 Minuten von Jakob undskutabel, denn sie hinterließen einen auch mit Noten völlig ratlosen Hörer. Stockmeier benötigte fast 20 Minuten, was vorwiegend der sehr klar gestalteten Doppelfuge zugute kam. Weinberger nimmt sich 23 Minuten Zeit und erreicht damit auch in der Fantasie ein verhältnismäßig hohes Maß an Durchhörbarkeit, ohne im mindesten an Spannkraft einzubüßen. Zudem berücksichtigt Weinberger die Tatsache, daß das fff in den Nebenmanualen der alten Regerorgeln wesentlich schwächer besetzt war, durch entsprechend feinfühligere Dynamik, ohne den Hörer allzu mixturmüde zu machen oder den Inferno-Eindruck zu gefährden. In der Breite der Darstellung kommt der mit Adagio beginnende und ganz verklärt ausklingende Zwischenteil von Takt 32 bis 44 zu eindrucksvoller Wirkung. Da die 54stimmige Jann-Orgel von 1980 sich in Fülle und Farbe allen Wünschen Regers gewachsen zeigt, zudem die Aufnahmetechnik die Klangmassen bestens beherrscht, liegt eine Regereinspielung vor, die man getrost zu den allerbesten der letzten Jahre rechnen darf.

Herbert Briefs

Wiederveröffentlichungen ORGELWERKE

★ Großer, souverän gespielter Bach.

BACH, Toccata und Fuge d-Moll, BWV 565, Präludium und Fuge a-Moll, BWV 543, Fantasie und Fuge g-Moll, BWV 542, Triosonaten Nr. 1 Es-Dur, BWV 525, Nr. 2 c-Moll, BWV 526 und Nr. 5 C-Dur, BWV 529, Choralbearbeitungen „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, BWV 645, „Kommst du nun, Jesu vom Himmel“, BWV 650



Intellektuelle Präsenz und Brillanz des Spiels:
Karl Richter

und „Schmücke dich, o liebe Seele“, BWV 654; Karl Richter (Orgel); DG 2726518 (2S30)
Aufnahmedatum: 1964, 1967, 1969

Klangbild: Durchsichtig, klar und ausgewogen.
Fertigung: Ohne Tadel.

Das Porträt eines freundlich lachenden Karl Richter zielt das Cover eines Albums mit zwei Platten aus den Jahren 1964, 67 und 69: Ein „in Memoriam“-Präsent für Liebhaber, Kenner und Verehrer Richterscher Bachinterpretation. Die Orgel war Richters Wesenszentrum, sein Ausgangspunkt als junger Wettbewerbs-Preisträger und Thomas-Organist und das musikalische Medium, zu dem er bis zuletzt immer wieder und mit immer neuer Inspiration zurückkehrte. Wer das Erlebnis seiner faszinierenden Orgelkonzerte, die mitreißende Spannung, das Wagnis und die Intensität, namentlich aus den sechziger Jahren, in der Erinnerung bewahrt hat, wird die Neuauflage von Aufnahmen aus dieser Zeit dankbar begrüßen. Die Orgel-Aufnahmen Richters sind ohnehin (im Vergleich zu Kantaten- und Ensembleaufnahmen) dünn gesät, und heute, nach seinem frühen Tod, muß man sich betroffen fragen, wo denn die Schallplatte war, als er in jenen Jahren beispielsweise einen exorbitanten Reger gespielt hat... Es gibt nicht eine einzige Reger-Aufnahme von ihm. Die Platten der vorliegenden Kassette vermitteln freilich nur einen Teil jener unvergleichlichen Ausstrahlung, wie sie für einen „Konzert-Menschen“ vom Formate Karl Richters bezeichnend war. So manifestieren sich Virtuosität, intellektuelle Präsenz und Brillanz seines Spiels hauptsächlich in Toccata und Fuge d-Moll, der a-Moll-Fuge und den Schlußsätzen der Es-Dur- und c-Moll-Triosonaten (in letzterer erinnert man sich allerdings schon profilierte Phrasierungen des Themenkopfes von ihm gehört zu haben). Trotz des geschliffenen Spiels wird aber die d-Moll-Toccata nie zum Reißer, nie auch nur einen Hauch exhibitionistisch (wie sonst so oft)

und verlieren Präludium und Fuge a-Moll nichts von ihrem (hauptsächlich durch die Tonart bedingten) herblich-verhaltenen Charakter. Dank einer verhältnismäßig hellen, prinzipalgefärbten Registrierung, wie sie dem Klangbild der Marcussen-Orgel im dänischen Jaegersborg gemäß ist, dominiert der Eindruck eines sehr flüssigen, zügigen Spiels auch in Fantasie und Fuge g-Moll sowie in der Choralbearbeitung „Kommst du nun, Jesu vom Himmel“. Ausgesprochen meditativ werden „Schmücke dich“, „Wachet auf“ und die Mittelsätze der C-Dur- und Es-Dur-Triosonaten gespielt, ungewöhnlich verinnerlicht, teilweise vergrübelt (C-Dur-Sonate): Ein introvertierter Richter... Hoffentlich kann man noch mit anderen Neuauflagen rechnen!

Klaus Peter Richter

Neuveröffentlichungen LIEDER

○ In Anbetracht der miserablen stimmlichen Verfassung Régine Crespins kaum diskutabel.

**RAVEL, „Histoires naturelles“, SATIE, 8 Mélodies; Régine Crespin (Sopran), Philippe Entremont (Klavier); CBS 76 967 (1S30)
Aufnahmedatum: 1979**

Klangbild: Relativ hell und durchsichtig, stellenweise hallig.
Fertigung: Ohne Mängel.

Ravel und Satie auf einer Platte: keine alltägliche Zusammenstellung. Was theoretisch eine reizvolle Sache hätte werden können, ist schlichtweg gescheitert an Régine Crespin, deren Stimme zu wenig intakt ist, um die gestellte Aufgabe zu bewältigen. Altersbedingter stimmlicher Verschleiß oder eine momentane Indisponiertheit? Die Frage ist schwer zu beantworten. Zu hören sind jedenfalls viele unsauber intonierte Noten. Die Stimme flackert in der Höhe und klingt scharf und farblos. Der Mittellage fehlt es besonders in Piano-Passagen an Tragfähigkeit. Obwohl man das Gefühl hat, daß die Sängerin weiß, worauf es ankommt, reichen ihre stimmlichen Mittel einfach nicht aus, Ravels „Histoires naturelles“, knappe Tierskizzen von genialer Einfachheit, zu meistern. Bei einigen Liedern Saties, bei „L'Omnibus automobile“ beispielsweise, die nicht viel mehr als Sprechgesang erfordern, werden diese Schwächen nicht ganz so deutlich, und man merkt, was möglich gewesen wäre. Hier sind Textbehandlung und Deklamation vorbildlich; die Darstellung der z. T. sehr ausgefallenen Sujets bei Satie zielt durchaus in die zutreffende Richtung. Daß die Platte insgesamt in musikalischer und interpretatorischer Hinsicht nicht völlig abfällt, ist Philippe Entremont zu verdanken. Sein Spiel hat stellenweise

Solo-Charakter, ist stets prägnant, rhythmisch sehr beweglich, genau und klanglich ausgewogen. Insgesamt gesehen ist eine solche Veröffentlichung schwerlich geeignet, breiteres Interesse an den Liedkompositionen Ravels und Saties zu wecken.

Hugo Thielen

★ Chanson – Raritäten.

**WEILL, 14 Lieder und Songs; Teresa Stratas (Sopran), Richard Weitach (Klavier); Nonsuch D-79019 (1S30)
Aufnahmedatum: 1981**

Klangbild: Sehr differenziert und offen, Klavier leicht gedämpft.

Fertigung: Kleine Knackser, sonst einwandfrei.

Das gibt es nicht allzu häufig: eine Ersteinspielung unbekannter Lieder eines berühmten Komponisten in ausgesprochen hingebungsvoller Interpretation hohen Niveaus! Diese Platte veröffentlicht einen Querschnitt aus Kurt Weills nicht allzu umfangreicher Liedproduktion von 1925 bis 1944, meistens mit deutschen Texten, einige englische und französische.

Ob man diese Kompositionen nun als Kunstlieder, Chansons oder Songs bezeichnen will, ob man sich gar an einigen leicht klingenden Stellen stört, die Werke erhalten in der Interpretation von Teresa Stratas eine wunderbar einfühlsame überzeugende Wiedergabe. Der Nuancenreichtum ihrer Darstellung reicht vom melancholisch-stillen Ton etwa in „Wie lange noch?“ von 1944 bis zu dem fast grotesken „Klops-Lied“ von 1925 – kleine sprachliche Akzente überhört man gern bei dem Modulationsreichtum ihrer Stimme und Sprachgestaltung. Die sorgfältige Klangregie



Teresa Stratas

läßt diese Differenzierungen voll zur Geltung kommen. So entstehen oft beklemmende Lebensbilder, die den tieftraurigen Grundzug in vielen Stücken Weills plastisch hervorkehren. Bei der Gestaltung der Lieder ist die zurückhaltende Begleitung Richard Weitachs von großer Bedeutung. Sein Klavierspiel hält sich als klangliche Unterstützung meistens im Hintergrund, bei manchen freier gesprochenen Strophen kehrt Weitach dann behutsam die Melodielinie im Klavier hervor – eine bei den Liedern dieser Platte oft zu beobachtende Abwandlung bei Refrains. Zu der vorzüglichen Gestaltung der Platte zählen nicht zuletzt ausführliche Erläuterungen zu jedem Lied von dem Weill-Spezialisten Kim H. Kowalke.

Andreas Jaschinski

Neuveröffentlichungen CHORWERKE

○ Heterogene Kompromißaufnahme.

**BRAHMS, „Ein Deutsches Requiem“ op. 45, „Schicksalslied“ op. 54; Gundula Janowitz (Sopran), Tom Krause (Bariton), Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Einstudierung Norbert Balatsch, Wiener Philharmoniker, Bernard Haitink; Philips 6769 055 (2S30) Digital
Aufnahmedatum: 1980**

Klangbild: Nicht sehr durchsichtig oder präsent, gewisse Mulmigkeit des Tones, im forte manchmal Klirren.

Fertigung: In Ordnung.

Vergleichseinspielungen: Klemperer (EMI 161-00545/46)

Maazel (CBS 79 211)

Walter (CBS 61284)

Furtwängler (EMI 187-93534/35)

Sawallisch (Philips 6780018)

Lehmann (DG gestrichen)

Barenboim (DG 2707066)

Abbado (Decca SXL 6386)

Walter (CBS 61428)

Seit seiner Uraufführung in Leipzig unter Carl Reinecke Leitung (1869) übt das „Deutsche Requiem“ eine ungebrochene Wirkung auf seine Hörer aus. Es ist in der Tat ein außerordentliches und ungewöhnliches Werk. Brahms hat hier – anders als üblich – Worte der Bibel in Liedern deutscher Übertragung selbst zusammengestellt. Sein Umgang mit dem Text ist frei, d.h. die Bibelstellen werden weniger als Zeugnisse göttlicher Offenbarung verstanden denn als dichterisch-symbolische, ja literarische Dokumente. Das Thema des Requiems, in dem „deutsch“ ja für den allumfassenden Anspruch, seine Universalität und nicht für einen nationalen Ton steht, ist allgemein human. Schließlich ist das Werk keine Klage für die Toten, sondern ein Appell an

FONO-KRITIK

die Lebenden und das Versprechen auf Tröstung.

Eine Interpretation des Requiems muß solchen Momenten gerecht werden, muß den dramatischen Gestus, den beschwörenden Ton, schlichte wie feierliche Momente gleichermaßen zur Geltung bringen. Eine ideale Aufnahme existiert meines Wissens nicht, obschon allein der „Bielefelder Schallplattenkatalog“ 13 Einspielungen auflistet. Dem Ideal am nächsten kommt die Interpretation von Otto Klemperer (die freilich klangtechnische Mängel hat), auch die historischen Aufnahmen von Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler oder Fritz Lehmann sind gelungen. Neben sie stelle ich die Einspielung von Wolfgang Sawallisch, Teile der Barenboimschen, Karajanschen oder Maazelschen Deutung.

Bernard Haitink hatte für seine Aufnahme nicht durchweg gleichwertige Kräfte zur Verfügung. Dem exzellenten Orchester steht kein ebenbürtiger Chor gegenüber, die Sängerin stellt in Artikulation den mit deutlichem Akzent singenden Sänger in den Schatten, die Aufnahmetechnik schließlich hatte keine Sternstunde, sonst dürfte das klangliche Ergebnis nicht so wenig transparent und präsent sein. Hinzu kommt, daß sich die Versiertheit und Kenntnis, die Bernard Haitink im Umgang mit Brahmscher Sinfonik hat, hier nur zum Teil überzeugend bewährt. Schon der erste Chöreinsatz (Satz I) ist undeutlich, wenig konturiert, doch wird andererseits ein ruhiger Ton durchgehalten. Im zweiten Satz, der gerade von dem ostinaten Pochen der Pauken lebt, sind die Pauken eben nicht genügend präsent. Haitink nimmt ihn sehr langsam und beim ersten Höhepunkt schon schleppend. Im Trio-Teil geht das herrliche Solo der Flöte unter, in der Schlußfuge hört man die Männerstimmen nicht deutlich genug. Der Bariton Tom Krause bewältigt seinen Solopart im dritten Satz eher nüchtern, scheinbar ohne innere Anteilnahme. Er singt sämtliche Worte, die ein „ch“ enthalten (etwa „ich“, „sicher“) mit störender gutturaler Verfärbung. Das Frage-und-Antwort-Spiel des „Herr, lehre doch mich...“ oder „Wes soll ich mich trösten... Ich hoffe auf Dich“ hat Krause dafür mit Ausdruck gestaltet. Der vierte Satz, eine Art lyrischer Mittel- und Ruhepunkt des gesamten Werkes, verspricht leider nur im Text, „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth“. Weder Chor noch Orchester treffen nämlich diesen „lieblichen“ Ton. Gundula Janowitz bewältigt ihren Part, das schwere Sopransolo „Ihr habt nun Traurigkeit“, nur mit großen Anstrengungen und unvollkommen. Die große Modulations- und Artikulationsfähigkeit, der „engelhaft“ Ton der Sängerin, wie man ihn aus der frühen Karajan-Aufnahme des Brahmschen Requiems kennt, sind dahin.

Der sechste Satz „Denn wir haben hie keine bleibende Statt“ thematisiert die großen Fragen des Menschen, nach dem Leben, nach dem Tod und nach dem, was danach kommen soll. Da ist die Rede von Geheimnissen, Tom Krause referiert das wieder eher nüchtern. Auch der Chor findet in den hervorbrechenden Passagen, vor allem bei der Frage „Tod, wo ist dein Stachel, Hölle wo ist dein Sieg?“ nicht den angemessenen, eindringlichen, ja erschütternden Ton. Haitink sieht das entweder anders oder hat seine eigene dramaturgische Konzeption. Auch in der Schlußfuge rutschen die Chorstimmen nach

deutlichen Einsätzen wieder hinunter in Mülbigkeit. Der Schlußsatz „Selig sind die Toten...“ hat die Feierlichkeit, die Brahms verlangte, auch wenn der Chor dem Espresso der Holzbläserolisten im A-Dur-Teil kein „dolce“ entgegenzusetzen hat. – Die Aufnahme präsentiert sich weder „aus einem Guß“ noch durchweg überzeugend. Es gibt sicher lichte, gelungene Momente, aber eben auch solche, die heftig enttäuschen. Das große Manko liegt beim Chor, dessen Gesang insgesamt zu undeutlich, zu distanziert und zu unausgewogen, was das Verhältnis der Frauen- und Männerstimmen angeht, herauskommt. Auch die Aufnahmetechnik trägt ihr Teil zu dieser Kompromißaufnahme bei. Für die „Zugabe“ dieser Neuaufnahme, das „Schicksalslied“, müssen ähnliche Einwände wie schon beim „Deutschen Requiem“ gemacht werden. Hölderlin hat in seinem Gedicht die Spannung zwischen der Seligkeit der unsterblichen Götter und der Verzweiflung der leidenden, sterblichen Menschen gezeichnet. Brahms wiederum hat das musikalisch glänzend umgesetzt und am Ende sogar noch nicht in Resignation oder Pessimismus, sondern einen hoffnungsvollen Ton gewendet. In der Aussage wie in der musikalischen Gestaltung hat das „Schicksalslied“ starke Ähnlichkeiten mit dem Requiem. Haitinks Deutung trifft den suggestiven Ton der Orchesterintroduktion, das Orchester begleitet sensibel, wenn es sein muß auch intim und spielt durchweg besser, als der Chor singt. Die gesungenen Verse sind wenig zu verstehen. Ein Glanzlicht ist freilich im dramatischen Allegroteil die Passage „wie Wasser von Klippe zu Klippe“, in der Chor und Orchester zusammen eindrucksvoll musizieren. Im Schlußadagio mit seiner abgeklärten Stimmung schließt sich der Kreis. Wäre die Aufnahme chorisch besser, klarer in der Zeichnung und Aufnahmetechnik, könnte man sie gewiß mit den Interpretationen von Bruno Walter oder Claudio Abbado auf eine Stufe stellen.

Helge Grünwald



Wichtige Erweiterung des Delalande-Repertoires (Schallplatten-Premiere).

DELANDE, „Miserere mei Deus“ (Psalm 50); Brigitte Bellamy und Guillemette Laurens (Sopran), Michel Laplénie und Jean-Claude Orlia (Tenor), Gregory Reinhart und Michel Verschaeve (Baß), Groupe Vocal Arpège, Bordeaux, Joël Péral, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Jean-Claude Malgoire; CBS 74042 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1981

Klangbild: Recht räumlich und ausgeglichen; vorwiegend durchsichtig und mit wohl dosierter Hallwirkung.
Fertigung: Ohne Beanstandung.

Nicht ohne Grund hat man dem Komponisten Michel-Richard Delalande (1657-1726) – in einschlägigen Lexika oft auch unter „La Lande, de“ eingeordnet – am Hofe Ludwigs XIV. ein musika-

lisches Amt nach dem anderen verliehen, ihn zu höchsten Ehren aufsteigen lassen. Von seinen Schöpfungen dürften jetzt zweifelsohne die geistlichen Vokalwerke, die Motetten für Soli, Chor und Orchester immer stärker ins Zentrum des Interesses rücken. In diesem Bereich gibt es discomäßig noch viel zu tun, viel wertvolle Musik wiederzuentdecken.

Was die schon vor mehr als einem Jahrzehnt von Michel Corboz und seinem Lausanner Ensemble eingespielte Erato-Platte (RCA ZL 30658 AW) mit „De profundis“ und „Regina coeli“ gezeigt hatte, das bestätigt nunmehr diese jüngst publizierte CBS-Aufzeichnung aufs eindringlichste. Jene „gemessene Haltung und zeremonielle Würde“, die Delalandes Sakralmusik bereits im „FonoForum“ 1971 (Seite 800) bescheinigt wurden, sind auch der Vertonung des ausgehnteren Psalms 50 zu eigen. In seiner Gesamtkonzeption, in der Aufgliederung des Textes verfährt Delalande außerordentlich variabel, so daß die Spannung beim Hörer nirgends nachläßt; und Malgoires undoktrinäre Art des Musizierens kommt diesem „Miserere“ sehr entgegen. Dabei bleiben die Tempi gemäßigt, allenthalben im rechten Lot; die rhythmischen Antriebe werden auch dort, wo sie kompositorisch bewußt und prononciert eingesetzt sind, nicht überzogen. Der häufige Wechsel zwischen homophonen und polyphonen Abschnitten ist ebenso beabsichtigt wie die überlegte harmonische Behandlung, die durchaus nicht frei von Dissonanzen verläuft. Nach solchen Eindrücken begreift man es, daß gerade die Motetten Delalandes, bis hin zur Französischen Revolution hochgeschätzt, Wesentliches zum Repertoire der Pariser Concerts spirituels beigetragen haben.

Die (mir bislang unbekannte) Chorgemeinschaft aus Bordeaux – Groupe Vocal Arpège – paßt sich dem spezifischen Stil Malgoires und seines Instrumental-Ensembles genauso nahtlos an wie die Gesangssolisten, wobei es hierfür keiner prominenten Namen bedarf.

Werner Bollert



Haydn mit ironischer Distanz.

HAYDN, „Die Jahreszeiten“ (Gesamtaufnahme); Edith Mathis (Hanne), Siegfried Jerusalem (Lukas), Dietrich Fischer-Dieskau (Simon), Laszlo Heltay, Chorus u. Academy of St. Martin-in-the Fields, Neville Marriner; Philips 6769 068 (3 S 30) Aufnahmejahr: 1981

Klangbild: Offen, transparent, gute Differenzierung.
Fertigung: Keine Mängel.

Das Haydnjahr 1982 sollte uns Anlaß bieten, die Bedeutung dieses Meisters der Wiener Klassik für unser heutiges Musikleben neu zu überdenken. Joseph Haydn ist von der musikalischen Ästhetik des vorigen Jahrhunderts nur wenig geschätzt, ja sogar abgelehnt worden (es sei nur an die abfälligen Urteile Robert Schumanns über Haydn erinnert); und wenn auch in unserem

Zeitalter längst schon ein Umschwung in dieser Auffassung eingetreten ist, so leben doch noch immer gewisse Überbleibsel der alten Vorurteile weiter.

Die neue Aufnahme der „Jahreszeiten“ kann dafür als Beispiel gelten. Hier tritt einem der längst begraben geglaubte „Papa Haydn“ wieder entgegen, altväterisch, mit Zopf und Perücke. Die Unterdrückung alles Großartigen, Gewaltigen zugunsten einer niedlichen, zierlich-ver-schnörkelten, leichtgewichtigen Wesensart – dies ist das Kennzeichen von Neville Marriners musikalischer Führung. Namentlich auf die ersten beiden Teile, Frühling und Sommer, trifft dies zu. Unterstützt wird diese Geste durch die karikierenden Auszierungen in den Secco-Rezitativen (Hammerklavier), durch die ironisierende Vortragsweise des Baßsolisten Fischer-Dieskau. Gleichsam augenzwinkernd, nonchalant wird da musiziert. Gewiß – auch dies ist eine Art, Haydns Werk zu erfassen. Wer diesem Komponisten jedoch Gleichberechtigung mit Mozart und Beethoven zugesteht, wird sich mit einer derartig „tändelnden“ Wiedergabe nicht anfreunden können.

In den Abschnitten Herbst und Winter – den stärksten Teilen der Komposition – kann sich diese Tendenz nicht mehr so stark durchsetzen, hier gibt eben weniger Marriner als vielmehr Haydn den Ton an.

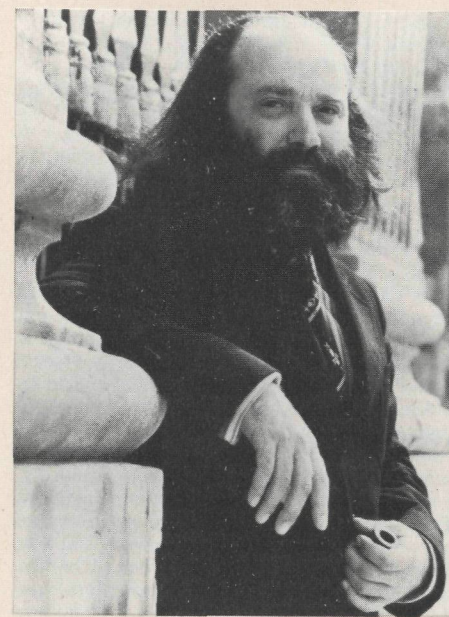
Die musikalische Wiedergabe ist beschwingt, durchsichtig, allerdings in einzelnen Bereichen nicht vollkommen exakt. Die beste Leistung liefert der Chor mit seinen gesunden, klangvollen Stimmen. Die Chorstellen verströmen so viel Lebensfreude und Begeisterung, daß man dadurch für viele der zuvor genannten Mängel entschädigt wird. Im Solistenterzett sind Sopran und Tenor zutreffend besetzt. Bei Edith Mathis erlebt man spürbare Anteilnahme und Prägnanz der Darstellung. Siegfried Jerusalem, im lyrischen Fach vollkommen richtig eingesetzt, beeindruckt durch seine edle Tenorstimme, die besonders in der Tiefenlage (in dieser Partie sehr wichtig) von rundem, vollem Klang ist. Weniger einverstanden kann man mit der Besetzung des Simon durch Dietrich Fischer-Dieskau sein. Abgesehen davon, daß dieser Gesangsart eine profunde Baßstimme (und keinen tenoralen Bariton) erfordert, wirkt auch die Gestaltung befremdend. Aus der rustikalen Figur des Pächters wird bei Fischer-Dieskau ein pedantischer Oberstudienrat.

Clemens Höslinger

Nichthistoristische französische Aufnahme.

MONTEVERDI, „Vespro della Beata Vergine“; Nella Anuso (Sopran), Paul Eswood (Konttra-Tenor), Nigel Rogers (Tenor), John Elwes (Tenor), Odile Bailleux (Orgel) u. a., Les Petits Chanteurs de Chaillot, Roger Thriot, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Jean-Claude Malgoire; CBS D2 36943 (2 S 30) Digital Aufnahmejahr: 1981

Klangbild: Kompakt, ausgewogen.
Fertigung: Zahlreiche Knacker.



Jean-Claude Malgoire

Vergleichseinspielung:

Monteverdi-Chor Hamburg, Concentus Musicus Wien, J. Jürgens (Teldec)

Nachdem die großen Plattenkonzerne (bis auf Philips) mit wenigstens einer Einspielung der „Marienvesper“ im Katalog vertreten sind, legt CBS nun die erste digitale Version vor. Jürgen Jürgens gab 1967 mit seinem Monteverdi-Chor und dem Harnoncourt-Ensemble eine – wenn auch aufgrund des musikwissenschaftlichen Forschungsstandes nicht restlos abgesicherte – primär liturgische Restauration von Monteverdis „säkularem Beitrag zur liturgischen Musik“ (L. Fischer), indem er die Hauptteile der Vesper (5 Psalmen, Hymnus, Magnificat), zwischen die der Komponist weltliche solistische Sätze stellt (4 Concerti, Sonata), durch Einfügung einer gregorianischen Antiphonen-Reihe ergänzte. Malgoire dagegen führt, ohne Umstellung und mit dem „großen“ Magnificat am Schluß, eine klanglich üppige, primär säkulare Version vor. Daß der Text dieses Magnificats nicht mit abgedruckt ist, erscheint charakteristisch für die auch inhaltlich unsorgfältige und lieblos aufgemachte Beilage; dafür reichlich Reklame für Dirigent und Digitalaufnahme-Verfahren. Hier macht sich, wie in der Interpretation selbst, die etwas knapp geratene Diskussion und Reflexion der nicht nur aufführungspraktischen Probleme dieses Werks bemerkbar. Die Verwendung eines vorwiegend nichthistorischen Instrumentariums ermöglicht eine dynamische Breite und Farbgebung im instrumentalen Teilsystem etwa bei den „Orfeo“-Fanfaren, die vor allem den vielstimmigen und raschen Sätzen, also den Psalmen, zugute kommt. Neben dem wie üblich internationalen Sängerensemble stehen Malgoire seine überwiegend französische Instrumentalisten-gruppe und der Chor R. Thriots zur Verfügung. So ansprechend die Aufladung der solistischen Teile mit Ausdruck ist – sie vollzieht sich in der Regel durch eine allzu pastose, zu wenig schlan-

ke Stimmgebung; beispielhaft dafür das „Nigra sum“, das Nigel Rogers in beiden Aufnahmen singt. Eher abschreckend wirken die nahezu tremolierenden Stimmen von Nella Anuso und Virginie Pattie im „Pulchra es“. Die Verwendung eines Knabenchors kann die weichere und vollere Tongebung von Frauen nicht ganz ersetzen und stört – abgesehen von mechanischen Punktierungen und Unsicherheiten in der Intonation – die Homogenität des Klangbilds; das „Deposuit“ im Magnificat gerät so fast zur Karikatur. Durchweg fehlt es in den expressiv-individualisiert zu gestaltenden Formteilen, den Concerti, der Sonata, dem Hymnus und dem Magnificat an der erforderlichen Innenspannung.

Malgoires durchaus formbewußt und von einem präzisen rhythmischen Impetus getragene Einspielung entgeht nicht immer der Gefahr eines pauschalen Wohlklangs – so zumal im „Gloria Patri“ des Magnificats. Zu dieser Tendenz stimmt auch der Verzicht auf die mögliche (und wünschenswerte) Variation der Instrumentation in den Ritorneilen. Da aber die vernünftige Mitte zwischen historistischem Purismus und ahistorischer Aktualisierung einstweilen schwer zu verwirklichen scheint, bietet die Einspielung trotz allem eine einigermaßen akzeptable Version.

Hanns-Werner Heister

Zu farblos.

PERGOLESI, Stabat mater; Margaret Marshall (Sopran), Alfreda Hodgson (Alt), Mainzer Kammerorchester, Günter Kehr; FSM 53040

Klangbild: Ausgewogen, präsent, etwas trocken.

Fertigung: Vorechos in Nr. 3. Sonst einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Freni/Berganza (Archiv 2533 114)

Wenn man davon ausgeht, daß Pergolesi sein „Stabat mater“ als moderne Vertonung komponierte, die eine alte Vertonung (A. Scarlatti) ablösen sollte und daher mit Fleiß die verschiedenen Affekte aufsuchte, die in den Strophen dieses Gedichtes aufspürbar sind, und sie musikalisch zu gestalten suchte, dann erscheint es auch sinnvoll, daß diese dann mit allen – auch sängerischen! – Mitteln vorgetragen werden. Das hier aufführende Ensemble scheint jedoch völlig auf den Text vertraut zu haben, den es auch in der Regel richtig bringt, wenn es auch nicht gelang, ein Cembalo oder eine Orgel als Akkordinstrument des Basso continuo herauszuhören. Einige Trillerchen bleiben aus, andere „flackern“ nur, erreichen den oberen Halbton nicht; auch läßt sich keine rhythmische Gemeinsamkeit bei duettierenden Terzentrillern feststellen. Nun wird es niemand übelnehmen, wenn sehr gute Sängerinnen sich nicht virtuos verhalten; aber wenn sie ohne jede Attacke nur gradlinig mit noch so schönen Stimmen „tönen“, so daß der Eindruck entsteht, als dränge die schwierige Arbeit jede spürbare Eigenemotion zurück, dann trauert man als Zuhörer, zumal die

FONO-KRITIK

Violen des Kammerorchesters zu häufig nicht jene Klangverschmelzung erreichten, nach der schon die Zeitgenossen Pergolesis lechzten.

Klaus Blum

Verdi-Wiedergabe ohne nennenswerte Eigenschaften.

VERDI, Messa da Requiem (Gesamtaufnahme), Montserrat Caballé (Sopran), Bianca Berini (Alt), Plácido Domingo (Tenor), Paul Plishka (Baß), Musica Sacra Chorus, Richard Westenburg, New York Philharmonic, Zubin Mehta; CBS 36972 (2 S 30) Aufnahmejahr: 1981

Klangbild: Im allgemeinen natürlich, unverfärbt, in den Bereichen „laut“ und „leise“ manipuliert.

Fertigung: Abgesehen von gelegentlichen Rauheiten der Oberfläche einwandfrei.

Verdis Totenmesse auf durchschnittlichem Niveau – davon gibt es im Plattenkatalog eine lange Liste, es hätte also dieses neuen Beispiels kaum bedurft. Zubin Mehta, der hier zum ersten Mal in der Galerie der „Requiem“-Dirigenten er-

dieser Aufnahme eine Klangregie vor, die übertriebene Perspektiven herstellt. Typisches Beispiel: der knallartige Beginn bei „Rex tremendae majestatis“ am Anfang der zweiten Seite.) Trotzdem – mit der Leistung von Orchester und Chor kann man im allgemeinen zufrieden sein. Auf die Vokalsolisten trifft dies jedoch nicht zu. Eine einzige unter den vier Säulen steht kerzengrad und untadelig da: Plácido Domingo, wie so oft auch diesmal wieder der „Herausreißer“, klar, kernig, mit stählernen Höhentönen („mihi quoque“) und schimmerndem Piano („Hostias“). Freilich – der Plattenhörer hat diese Leistung – in gleicher Qualität – auf anderen Einspielungen des Requiems (Bernstein, Abbado) bereits kennengelernt. Montserrat Caballé bringt das Kunststück fertig, eine über zehn Takte sich erstreckende Pianissimo-Phrase („sed signifer Sanctus Michael“) in einem Atem durchzusingen. Was sich jedoch außerhalb der Pianissimo-Sphäre abspielt, klingt – milde ausgedrückt – weniger eindrucksvoll. Eine Stimme in derangiertem Zustand wirkt mitunter peinlich. Den eigentlichen Krisenherd im Quartett stellt die Mezzosopranistin Bianca Berini dar. (Über diese Dame hätte man gerne Näheres erfahren, doch gibt der karg ausgestattete Plattentext keine Kommentare zu den Künstlern.) Abgesehen davon, daß die Stimme nicht ganz frei von Indispositionen klingt („Lux aeterna“), gibt es bei dieser Sängerin Probleme mit der Intonation. Dadurch kommt es zu zahlreichen Unreinheiten,

Neuveröffentlichungen
NEUE MUSIK

Abenteuerliche Grenzgänge zwischen Musik, Geräusch und Stille.

HESPOS, „point“, für cello solo, „conga“, „profile“, „harry's musik“, „Z“, „dor“, „enkin“, „dschen“, „go“; ensemble 13 Baden-Baden, Manfred Reichert; ensemble 81 001/2 (2 S 30), Vertrieb: ensemble musikproduktion, Knopfstr. 25, 7560 Gaggenau 14 Aufnahmejahr: 1979/80

Klangbild: Präsent, gute Dynamik, geringfügige Echos und Vor-Echos.
Fertigung: Einwandfrei.

Nach vielen erfolgreichen und mehrfach durch Preise ausgezeichneten Produktionen trugen Manfred Reichert und die Mitglieder des Baden-Badener „ensemble 13“ ihrer Plattenfirma Electrola den Wunsch vor, die anlässlich der „Wintermusik 1980“ einstudierten Werke des 44-jährigen Avantgarde-Einzelgängers Hans-Joachim Hespos auf Platte herauszubringen. Electrola winkte ab: Die miesen Verkaufsaussichten rechtfertigten eine solche Produktion nicht. Dieser impliziten Definition von Kulturgut als Funktion von Profit setzten die „ensemble 13“-Leute mittlerweile ihre eigene, alternative Konzeption entgegen: Kunst ist, wenn man's trotzdem macht. Sie verzichteten auf Honorare, einige private Sponsoren kamen hinzu, der Südwestfunk stellte seine Studios zur Verfügung, und so wurden 80 Minuten Hespos auf ein selbstverlegtes Doppelalbum gepreßt und seit Ende 1981 in einer Auflage von zunächst 1000 Stück privat vertrieben. Bis Mitte Dezember waren 230 Exemplare verkauft bzw. ausgeliefert; es wird also noch eine Weile dauern, bis die Produktionskosten von 16000 DM wieder hereinkommen. Das bisherige Presse-Echo war jedoch so einhellig positiv, daß in der Kölner Electrola-Zentrale inzwischen die Zähne zu knirschen begannen, aber das ist deren Problem.

Wer das Stapfen durch abenteuerliche Klanglandschaften liebt und hörend mitstapft, wer keine Furcht vor der Fast-Stille und ebensowenig vor plötzlichen, vulkanartigen Ausbrüchen geräusch-antelliger Klänge hat, der möge das idealistische Unterfangen der Selbstverlags-Musiker durch den Erwerb des Doppelalbums unterstützen. Die Musik des Kommentars meist verweigernden Eigenbrötlers aus Delmenhorst – einer 80000-Einwohner-Stadt westlich von Bremen, wo Hespos als Lehrer einem normalen Beruf nachgeht – erweckt Interesse gerade durch ihre unnachsichtige Kompromißlosigkeit, durch ihre Ferne von allem neobiedermeierlichen Harmonisieren der letzten Jahre, aber dann auch wieder durch ihren Spielwitz, der eben mehr ist als ein provokanter Gag. Es ist jener Witz, der darin besteht, ohne vorherige Betrachtung der

Temperaturanzeigetafel einfach ins Wasser zu springen. Ein Witz, der in die Heiterkeit dessen umschlägt, der hinter sich die Schiffe verbrannt hat.

So sucht sich Hespos oft seltene Instrumente wie Altposaune, Sopransaxophon, Flügelhorn, afrikanische Schlitztrommel, Heckelphon, Kontrabaßsarrusophon u. ä. aus, gibt Spielanweisungen, die nur klangassoziativ zu begreifen sind – begreifen im wahrsten Sinne, denn entweder die Anweisungen gehen sofort in die Finger oder es passiert gar nichts: „in sich schleifig“, „versprillt“, „knarrend verpreßt“, „holpernd verschmiert“ heißt es in Hespos' Partituren, und alle Klänge und Geräusche, die beim Hervorbringen von Musik, ja beim Berühren von Instrumenten auch nur irgendwie eine Rolle spielen können, sind in den kompositorischen Vorgang einbezogen. Und dies oft überraschend, schockartig, aus Pausen herausbellend. Stücke wie „dschen“ oder „go“ wirken schon vom Titel her klarmächtig, und auch oft vieldeutig.

Das Hören dieser „versprillten“ Stücke bleibt immer aufregend, elektrisierend, herausfordernd, das kaum mehr Spielbare, Hörbare, Wahrnehmbare (wer kann in Tontrauben jede Stimme einzeln verfolgen?) weckt Aufmerksamkeit und Heiterkeit zugleich. Diskussionsbedürftig ist gleichwohl das ästhetische Grundkonzept dieser Musik: Das ständige Heraustreten aus allen Klischeepfaden ist auch eine Art, auf der Stelle zu treten. Die zwischen 1964 und 1979 entstandenen Stücke dieses Doppelalbums zeigen keine kompositorische Entwicklung. Ob dieses „Fertig-Sein“ mit dem postulierten „neueren Sinnen“ (Hespos zitiert hier Ernst Bloch) auf Dauer aufgehen kann, sei als Frage offengelassen.

Die Interpreten leisten bei der Realisierung der exakt und penibel ausgearbeiteten Partituren Vorbildliches sowohl an Genauigkeit des Spiels wie auch an Fantasie und Lebendigkeit. Nach der dornenreichen Probenschuferei – u. a. mußten für das nur eine Minute und 34 Sekunden lange Stück „point“ fünf Stunden Probe und zwei Stunden Aufnahmesitzung aufgewendet werden – wirken die Wiedergaben unglaublich spontan und inspiriert.

Hartmut Lück

Schallplatteneinstand für Wolfgang Rihm im Direktschnittverfahren; fabelhaft präzise Aufnahme.

RIHM, „Nature morte – still alive“, „Ländler“, „Erscheinung – Skizze über Schubert“, ensemble 13 Baden-Baden, Manfred Reichert; Jeton 200 4405 (1 S 30) Direktschnitt Aufnahmejahr: 1981

Klangbild: Außerordentlich präsent durch Direktschnittverfahren; weite Dynamik.
Fertigung: Tadellos.

In Sachen Neuer Musik tritt man zur Zeit bei den großen Plattenfirmen sehr kurz, und selbst das Spezialistenlabel „WERGO“ offenbart Konzepte



Wolfgang Rihm: die eigenständigste und produktivste Figur in der Szene der Neuen Musik seit den Tagen Stockhausens

tions- und Produktions-Ebbe. Das ist um so befremdlicher, als mit dem 30-jährigen Wolfgang Rihm eine Begabung sich ausgewiesen hat, wie sie alle paar Generationen vielleicht nur einmal vorkommt und gegenwärtig die eigenständigste und produktivste Figur seit den Tagen Stockhausens darstellt. Nun erlebt Rihm also seine Diskontinuität (die nicht im Handel erhältliche Südwestfunk-LP Nr. 54 mit Rihms „Sub-Kontur“ einmal außer Betracht lassend) bei einer der „kleinen“ Firmen, zudem bei einer solchen, die bisher ausschließlich Jazz herausgebracht und sich mit dem Direktschnittverfahren auch noch ein zusätzliches Risiko aufgebürdet hat, denn die Platte mußte deswegen auf den stolzen Preis von 43,90 DM kalkuliert werden. Wer bereit ist, das zu berappen, wird allerdings auch nicht enttäuscht: Der Klang, fast ohne Hintergrundrauschen, ist phänomenal präsent wie bei Digitalaufnahmen, die Dynamik konnte weit ausgefahren werden, und der Sound des Streicherensembles breitet sich satt und rund aus, füllt den Raum, erzeugt damit jene suggestive Stimmung, die gerade diese Stücke brauchen.

Denn Wolfgang Rihm, so wie er sich hier präsentiert, ist weder ein strenger Reihenkonstrukteur noch einer jener „neuen Einfachen“, die im Mutterbauch fader „Schreckerei“ die Trutzburg neu-alter Innerlichkeit aufgeschlagen haben; eben diesen Weg geht Rihm nicht, sondern setzt sich gleichsam ungeschützt kalten Herbstwinden aus: In „Nature morte – still alive“ pulsiert es unter klirrendem Frost, münden plötzliche Bewegungen in absolute Starre, kann man die Assoziationen des Komponisten an eine bedrohte Natur kurz vor Stillstand und Tod begreifen. Mehr noch: Diese Musik seismografisch-sensibler Wachheit hat den Vorgang und die Beweggründe ihrer Entstehung in sich aufgenommen, reflektiert ihre eigene Unsicherheit, man kann auch sagen: Ungesicherheit, wenn im „Ländler“ in die zerbrechliche Erinnerung an jenen auch schon vergangenen Populismus plötzlich ein sfschlag hineinfährt wie eine kalte Dusche in Tagträume, oder wenn „Erscheinung“ das Herumgeistern eines Schubert-artigen Musikfetzens im Kopf auskomponiert. Hier ist das Nachdenken über Musik in diese selbst eingegangen, und

das in einem stilistischen Feld, das von historischen Harmonien bis zum Cluster alles an Ausdrucksmöglichkeiten verfügbar hält, um jene Spannung zwischen Subjektivität und Außenwelt, der die „neuen Einfachen“ sich gerade entziehen, wachzuhalten.

Rihm kann sich glücklich preisen, daß eine so fulminante Formation wie das „ensemble 13“ unter Manfred Reichert sich seiner Stücke angenommen hat. Wie hier das kaum hörbare, immer wieder abbrechende pianissimo des „Ländlers“ oder andererseits das aufbegehrende Pulsieren in „Nature morte“ oder „Erscheinung“ gestaltet, wie hier klangfarbliche Schattierungen differenziert werden, das ist schon beeindruckend. Dadurch gelingt es auch, trotz des gleichbleibenden Instrumentariums die Musik Wolfgang Rihms als weitgefächerte Palette kompositorischer Möglichkeiten vorzustellen und nachvollziehbar zu machen.

Hartmut Lück

Neuveröffentlichungen
OPER

Domingo in Ausschnitten aus Operngesamtaufnahmen von meist beachtlichem Niveau.

DONIZETTI, „Elisir d'amore“, PUCCINI „Madame Butterfly“, „Le Villi“, „Il Tabarro“, „Gianni Schicchi“, CILEA, „Adriana Lecouvreur“, MASSENET, „Le Cid“, „Ingemisco“, VERDI, „Messa da Requiem“, Arien und Szenen; Plácido Domingo, Renata Scotta, Grace Bumbry, Ingvar Wixell, verschiedene Orchester, John Pritchard, Lorin Maazel, Eve Queler, James Levine, Leonard Bernstein; CBS 74 022 (1 S 30)



Zubin Mehtas Verdi-Dirigat: begabt – versiert – allen Erfordernissen entsprechend – und dennoch steril

scheint, verkörpert einen Musiker-Typus, der in unserem Zeitalter häufig vertreten ist: begabt, versiert, allen Erfordernissen entsprechend – und dennoch steril, in seiner künstlerischen Kapazität eingegrenzt. Man bekommt somit eine korrekte, musikalisch einwandfreie Verdi-Interpretation zu hören, der jedoch die höhere Inspiration mangelt. Ab und zu gibt es explosionsartige Ausbrüche, die jedoch am einheitlich bleichen Gesamtbild nichts zu ändern vermögen. (Zum Thema „Explosionen“: Es herrscht auf

insbesondere in den a-capella-Sätzen. Paul Plishka singt die Baßpartie mit dumpfer Stimme, im allgemeinen solid und sicher. Außerordentliches ist auch an ihm nicht zu bemerken. Und gerade bei einem so oft gespielten, so oft auf Platten aufgenommenen Werk muß man sich die Frage stellen: Was ist daran so ungewöhnlich und überragend, daß eine Neueinspielung gerechtfertigt ist? Bei Mehtas „Requiem“ wird es schwerfallen, dafür überzeugende Argumente zu finden.

Clemens Höslinger