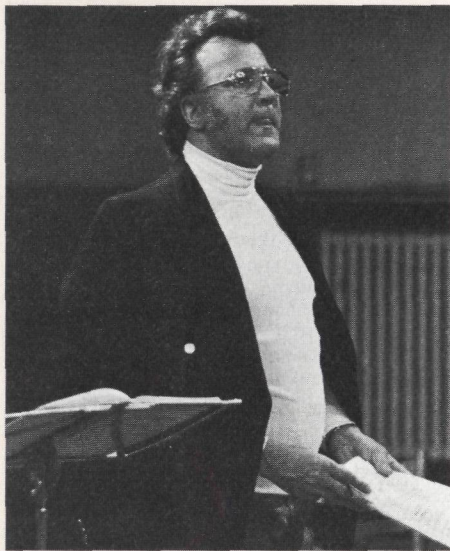


FONO-KRITIK

Begleiter, hält sich zurück und scheut sich, aus welchen Gründen auch immer, aus sich herauszugehen. Eher ergibt sich ein Zugang zu Alban Bergs zweiter Komposition des Liedes „Schließe mir die Augen beide“, 1925 im Zwölftonstil verfaßt, das der ersten Fassung von 1910 bewußt gegenübergestellt ist. Auch Pointiertes gelingt, wie etwa „Die Liebe der Recensentin“ von Franz Schreker, aber der Gesamteindruck erfüllt nicht die Erwartungen.

Wolfgang Rogge



Nicolai Gedda

Blütenlese russischer Kunstlieder.

GLINKA, „Ach herzig, schönes Mägdlein“, „Sing mir nicht, du Schöne“, „Was meinst du, junges, schönes Mädchen?“, „Ich hab bezaubert dich“, **MUSSORGSKY**, „Wo bist du, Sternlein?“, „Der Bock“, **RIMSKY-KORSSAKOFF**, „Der Fichtenbaum und die Palme“, **RACHMANINOFF**, „Das kleine Eiland“, „Der Flieder“, „Vor meinem Fenster“, „Der Traum“, **TSCHAIKOWSKY**, „Auf dem Ball“, „Warum?“, **Nicolai Gedda** (Tenor), **Lija Magilewskaja** (Klavier);

Melodia-Eurodisc 203 284-366 (1 S 30)

Aufnahmetermin: März 1980

Klangbild: Präsent, ausgeglichen.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Gedda, Rachmaninoff-Lieder (Electrola 11 071), Gedda, Lieder aus Russland und Skandinavien (Electrola 28 023)/beide nicht mehr im Katalog.

In Stockholm als Sohn eines russischen Sängers und Kantors geboren, verbrachte Nicolai Gedda die prägenden Kindheitsjahre in Deutschland, bis 1936 die Familie sich wieder nach Schweden zurückzog. So verbindet sich neben den hervorragenden sängerischen Fähigkeiten eine beachtliche Sprachbegabung, auf die Nicolai Gedda bauen kann, wenn er die stilischer beherrschte Opernbühne verläßt und sich internationalem Liedrepertoire zuwendet. Wie er in einem Interview nach seinem Londoner „Benvenuto Cellini“ einmal sagte, gehört dem Lied seine große Liebe, schätzt er dieses Metier für einen Opernsänger als sehr wichtig ein und hält es sogar für

viel schwerer als die Arbeit auf der Opernbühne, da es besonders intensive Arbeit erfordere. Man weiß, daß Nicolai Gedda sich äußerst gewissenhaft mit seinem Repertoire auseinandersetzt. Die vorliegende Platte hat ihre Vorgänger, ist also nicht ganz vom Himmel gefallen, wie es der Plattentext suggeriert, wenn er hervorhebt, daß der Künstler am Ende einer Rußlandtournee ins Studio geladen worden sei, um an einem Tag die gesamte Aufnahme zu bewerkstelligen. Ein Vergleich mit vorigen Aufnahmen russischer Lieder ist insofern erschwert, als hinsichtlich der Aussteuerung damals die Gesangstimme im Hintergrund gehalten war. In der vorliegenden Aufnahme steht sie dichter an der Rampe, wirkt sie unmittelbarer, kontrastreicher, gelegentlich auch kraftvoller, wo vorher der Ton lyrisch ausgeglichener, intimer war. Die Doubletten der vorigen Einspielungen zeigen aber auch, wie sehr Nicolai Gedda sich in Agogik, Artikulation und Gestaltung treu geblieben ist. Ihm gelingt die schalkhafte Pointe in Mussorgskys Lied vom Ziegenbock ebenso wie die raffiniert einfache Gestaltung des Volksliedtones bei Glinka oder das mondäne Understatement bei Rachmaninoff. Die Klavierbegleitung von Lija Magilewskaja trifft den Ausdruck in stets angemessener Weise.

Wolfgang Rogge

Klangmelodisch betonte Interpretation – zum Schaden Schönbergs.

DEBUSSY, SCHÖNBERG, „Ariettes Oubliées“, „Fêtes Galantes“ 1. und 2. Teil, 15 Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“, **Charlotte Lehmann** (Sopran), **Werner Genuit** (Klavier); **EMI 065-46 356 (1 S 30)**
Aufnahmetermin: 1981
Klangbild: Unaufdringlich, wenig scharf.
Fertigung: Gut, letzte Debussylieder etwas veräuscht.
Vergleichseinspielung: Schönberg: Henius/Reimann (BM 30 SL 1523)

In einer interessanten Kombination erscheinen auf dieser Platte zwei wesentliche Stilrichtungen der Musik um die Jahrhundertwende. Bei beiden Komponisten, Debussy und Schönberg, ist hier aber die Interpretation primär von Klangvorstellungen der Ausführenden geprägt, weniger von den Anforderungen der Werke selbst. Das bekommt unterschiedlich. Charlotte Lehmann hat eine schön gefärbte, lyrisch geprägte Stimme, die in allem melodischen Reiz aufzuspüren sucht. Dieser Intention paßt sich Werner Genuit durchgehend an, sein Klavierspiel bleibt zurückgenommen, wird vor allem klanglich grundierend eingesetzt. Gerade im „Buch der hängenden Gärten“ von Schönberg geht aber durch diese Interpretationshaltung Wesentliches verloren. Selten nur hörte man diesen Zyklus so ausschließlich von der Gesangslinie betont, während das Klavier flächig bleibt, immer wieder Bezüge zur Tristanharmonik aufzuspüren sucht. Die kontrapunktischen Verästelungen bleiben hierbei auf der Strecke.

Die Einspielung wirkt ästhetisch „schön“, läßt aber den herben Ansatz Schönbergs vermissen, der sich in dessen Verdikt, Musik solle in erster Linie „wahr“ sein niederschlägt. So betont Lehmann stets die abstrakte Melodik, sie singt dabei sehr ausgewogen und mit bewundernswerter Mühelosigkeit, wobei der sprachgestische Zug

des Schönbergschen Tons, die engagierte expressionistische Haltung, das eigentlich Neue in dieser Musik, entschieden zu kurz kommt. Die „ertrotzte Einsamkeit“, die sich gerade in diesem ersten „atonalen“ Werk deutlich niederschlägt, ist nirgends spürbar – man vergleiche hier zum Beispiel mit der Einspielung von Henius/Reimann. In vielem, auch in kantenlosem Klavierspiel, ähnelt Schönberg hier fast Richard Strauss – ein Antipode, was die ästhetische Haltung angeht. Dabei, das sei eingeräumt, wird allerdings der große Bogen des Zyklus sehr sinnfällig erfaßt; die beiden konträren Höhepunkte im achten und im letzten Lied, einmal in emphatischer Aufwallung, dann in still resignativem Erlöschen, sind einander eindringlich gegenübergestellt.

Die Interpretationshaltung kommt Debussy weit eher entgegen. Vor allem die frei aussingenden, auf klanglichen Reiz bauenden frühen Lieder werden engagiert und mit bestechend klarer Nuancierung vorgetragen. Hier atmet die Musik. Schon beim späteren Debussy der „Fêtes Galantes“ (2), wo introvertierter, mehr sprachdeklamatorisch gearbeitet wird, treten die Schwierigkeiten, wie sie bei Schönberg auffielen, wieder deutlicher hervor. Dennoch fällt die interpretatorische Bedeutung dieser Platte weitgehend mit der Debussy-Seite zusammen.

Reinhard Schulz

Wesentliche Erweiterung des Loewe-Repertoires; überzeugendes Plädoyer für den Komponisten.

LOEWE, Zwei Balladen-Zyklen: „Gregor auf dem Stein“ op. 38 und „Kaiser Karl V.“ op. 99; **Roland Hermann** (Bariton), **Geoffrey Parsons** (Klavier); **Claves D 8106 (1 S 30)**
Aufnahmetermin: März 1981
Klangbild: Recht räumlich und präsent; gute vokal-instrumentale Relation.
Fertigung: Einwandfrei.

Aus dem deutschen Schallplattenkatalog ist die Bedeutung Carl Loewes (1796–1869) unschwer abzulesen; allein im Lied- und Balladenschaffen hat sie sich wertbeständig niedergeschlagen und bis in die Gegenwart behaupten können. Darin hat der Komponist oftmals Eigenes zu geben vermocht, was keineswegs bloß die veritablen „Highlights“ demonstrieren (z. B. „Edward“, „Erlkönig“, „Heinrich der Vogler“, „Hochzeitslied“, „Prinz Eugen“, „Odins Meeresritt“, „Der Nöck“, „Tom der Reimer“, „Archibald Douglas“).

Roland Hermann tat jetzt einen glücklichen Griff, als er daran ging, die übliche Begrenzung des Loewe-Repertoires durchbrechend, für diese Neuaufzeichnung zwei nicht so bekannte Balladen-Zyklen zu wählen und zur Diskussion zu stellen. Das künstlerische Resultat ist denn auch überraschend genug, weist es doch über den Rahmen einer kleindimensionierten Hausmusik erheblich hinaus.

Gerade in diesen Zyklen, die vier bzw. fünf inhaltlich zusammengehörende Gedichte umfassen (Aufführungsdauer: 25 bzw. 24 Minuten), gleitet Loewes Erfindungskraft – abgesehen von gelegentlichen melodischen Seichtheiten – eigentlich nirgends ab, hält sich vielmehr stets an den Kern der Textvorlagen (Autoren: für op. 38 Franz Kugler; für op. 99 Anastasius Grün, Chri-

stopf Hohlfeld und August von Platen). Wie nun Loewe die einzelnen Gesänge motivisch umreißt und verklammert und dabei die Idee des zyklischen Zusammenhangs dauernd im Visier hat, das ist durchaus ein Anlaß zur Bewunderung, ein Grund auch, ihn doch höher einzustufen als bisher.

Wie intensiv hier von Roland Hermann vorgearbeitet wurde, ist allenthalben deutlich zu merken; und man darf wohl sagen, daß er diese anspruchsvolle Aufgabe rein stimmlich wie singdarstellerisch meisterhaft bewältigt hat. Nicht anzuzweifeln ist zudem der Beitrag von Geoffrey Parsons, dessen pianistische Mitwirkung immer wieder wichtige Grundierungen vermittelt. Insgesamt: eine rundherum gelungene Aufnahme, die zugleich Disco-Novitäten präsentiert.

Werner Bollert

Schubertprogramm – mit Verstand ausgewählt und überaus wohlklingend vorgetragen.

SCHUBERT, Lieder: „Geheimnis“, „Romanze“, „Auf dem Wasser zu singen“, „Der Winterabend“, „Ins stille Land“, „An mein Klavier“, „Im Abendrot“, „An die Nachtigall“, „Die Mutter Erde“, „Das Lied im Grünen“, „Liebhaber in allen Gestalten“, „Der Hirt auf dem Felsen“, **Margaret Price** (Sopran), **Wolfgang Sawallisch** (Klavier), **Hans Schöneberger** (Klarinette); **Orfeo LC 8175 (1 S 30) Digital**
Aufnahmetermin: 1981
Klangbild: Offen, klar, räumlich, allerdings mit beträchtlichem Hall.
Fertigung: Keine Mängel.

In der Opernwelt zählt die Waliserin Margaret Price heute bereits zu den großen Leuchten. Eine hervorragende Mozartsängerin, die sich auch – freilich nicht immer mit gleichem Erfolg – in das dramatische Fach der italienischen Oper vorwagt. Weniger bekannt dürfte sein, daß sich die künstlerischen Anfänge der Sängerin vorwiegend im Konzertbereich ereigneten. Es wird wohl in Deutschland noch viele Konzertbesucher geben, die sich an die eindrucksvollen Schubert-Abende der Künstlerin (Ende der Sechziger-, Anfang der Siebzigerjahre) erinnern werden.

Mit dieser Aufnahme kehrt Margaret Price gewissermaßen zu den Wurzeln ihres Künstlertums zurück. Sie trägt die Schubertlieder mit voll ausgereifter, üppiger (mitunter etwas schwerer) Stimme vor, immer auf blühenden, klangvollen Gesangston bedacht. (Die geistige Komponente steht allerdings nicht auf gleich hoher Stufe.) Schubert prachtvoll gesungen – das ist sehr viel, wenngleich noch nicht alles. Margaret Price hat sich in ihren Konzertprogrammen stets den weniger bekannten Schubertliedern gewidmet, und auch diesmal gibt es ein paar Kostbarkeiten wie „Die Mutter Erde“, „Ins stille Land“ zu hören. (Warum eigentlich gehören diese Lieder zum „unbekannten“ Schubert?) Wolfgang Sawallisch ist ein meisterhafter Begleiter, der diese Funktion leider nur selten ausübt. Virtuos und ausdrucksvoll der Klarinettist Hans Schöneberger. (Einzig in den heiklen Schlußtonen des „Hirten“ gibt es ein paar Trübungen.)

Halliger, ein wenig schwimmender Klang. Die Aufnahme wurde in einem Klostersaal (Seeon in Bayern) hergestellt.

Clemens Höslinger

Neuveröffentlichungen CHORWERKE

Bach-Kantaten in neuen Aufnahmen mit unüberhörbaren Schwachpunkten.

BACH, Kantate „Ich habe genug“ BWV 82 a, Kantate „Komm, du süße Todesstunde“ BWV 168, Kantate „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ BWV 170, Kantate „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 177; **Barbara Schlick** (Sopran), **René Jacobs** (Altus), **Nigel Rogers** (Tenor), **Knabenkantorei Basel**, **Markus Uibrich**, **Linde-Consort**, **Hans-Martin Linde**; **EMI 1 C 065-43076 (1 S 30)**
EMI 1 C 065-43077 (1 S 30)
Klangbild: Transparent, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: BWV 82: Richter/Fischer-Dieskau/Bach-Chor, München (DG 198 477)
BWV 170: Marriner/Baker/Academy of St. Martin-in-the-Fields (Dec. 6.42567 AH)

Ohne Frage hält das Linde-Consort beim Musizieren mehr auf Distanz als Nikolaus Harnoncourt's „Concentus Musicus“. Doch an den zum Teil hervorragenden Instrumentalisten liegt es noch am wenigsten, wenn die vorliegenden Aufnahmen mit den besten Kantaten-Einspielungen nicht konkurrieren können. Was Kritik provoziert, sind vielmehr die (zudem wenig aufeinander abgestimmten) vokalen Leistungen. Barbara Schlick kennt man seit Jahren als eine Sängerin, deren wunderbar ebenmäßig, gleichsam instrumental geführter Sopran sie für manches Werk alter Musik geradezu prädestiniert. Doch ist es mit diesem Vortragsstil auch hier getan? Darf man die Kantate „Ich habe genug“ derart affektneutral singen, will man ihre Aussage glaubhaft vermitteln? Wer gerade diese Kantate sehnsüchtiger Jenseitsmystik in der emotional engagierten Wiedergabe Dietrich Fischer-Dieskaus kennt (die Urfassung war für einen Baß bestimmt), der wird sich wohl schwerlich mit einem solch „objektiven“ Vortrag anfreunden können.

Barbara Schlick, René Jacobs und Nigel Rogers – sie alle sind als hervorragende Interpreten bekannt. Doch wenn Nigel Rogers' hier doch zu wenig schlanker Tenor in der Kantate „Komm, du süße Todesstunde“ stellenweise geradezu unkontrolliert wirkt, wenn das innere Engagement ihn dazu verführt, klangliche Balance aufs Spiel zu setzen, dann fragt man sich doch erstaunt, was zur Verpflichtung so wenig miteinander harmonisierender Sänger geführt haben mag. Schließlich René Jacobs als Contratenor: Aus aufführungspraktischen Erwägungen heraus ist gegen seinen Einsatz nichts zu sagen. Wahrscheinlich stand Bach ein tüchtiger Altist zur Verfügung, als er seine Kantate „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ aufführte. Gleichwohl dürfte für nicht wenige beim Einsatz eines Contratenors ein neuerlicher Prozeß der Eingewöhnung vonnöten sein. Selbst bei einem so vorzüglichen Sänger wie René Jacobs spürt man stellenweise die Anstrengung, haftet der Stimme doch etwas Artifizielles an.

In seiner vortrefflichen Analyse der Kantaten

Johann Sebastian Bachs plädiert Alfred Dürr zu Recht dafür, den harmonisch schlichten Chor der Kantate „Komm, du süße Todesstunde“ von einem kleinen Chor oder gar von vier Solisten singen zu lassen. In Hans-Martin Lindes Aufnahme, in der permanente Akzente auf schwerem Taktteil den musikalischen Fluß zerreißen, scheint er auf jeden Fall mit der Knabenkantorei Basel zu stark besetzt. Und was den abschließenden Choral dieser Kantate anbelangt, so wünschte man sich von einem guten Chor doch eine intensivere Textausdeutung.

Hans Christoph Worbs

Bachs Musica sacra mit großem Apparat musiziert und in traditioneller Sicht, jedoch geprägt von der Persönlichkeit Eugen Jochums.

BACH, Messe h-Moll (BMV 232); **Helen Donath** (Sopran), **Brigitte Fassbaender** (Mezzosopran), **Claes H. Ahnsjö** (Tenor), **Roland Hermann** (Bariton), **Robert Holl** (Baß), **Chor des Bayerischen Rundfunks**, **Josef Schmidhuber**, **Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks**, **Eugen Jochum**; **EMI 1C 157-43 205/07 T (3 S 30)**
Aufnahmetermin: 1981
Breites Panorama, gut gestaffelt, ausgewogen und sehr präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Daß Eugen Jochum sich nicht bloß zwischen Haydn und Bruckner bewegt, sondern gern auch auf Bachs geistliche Werke zurückgreift, zeigen seine Einspielungen aus den letzten zwei Jahrzehnten; und nicht von ungefähr hat er der Hohen Messe jetzt bereits die zweite Gesamtaufzeichnung gewidmet, die mit der ersten von 1960 (wiederveröffentlicht 1969) immerhin den Chor und das Orchester gemeinsam hat. Die Wandlungen in der Bachauffassung und damit zugleich für die Aufführungspraxis barocker Musik freilich konnte und wollte Jochum nicht mitmachen, der unter ganz anderen Prämissen noch in der Anschauung früherer Jahrzehnte aufgewachsen war. Dafür weiß er hier seine starke Persönlichkeit einzubringen, die ja des ererbten Kulturgutes nach wie vor sicher sein darf; und so schließt sich diese ebenfalls mit viel Engagement präsentierte Wiedergabe eng an die Deutung von 1960 an. Minder streng als die Aufnahme Otto Klemperers, besitzt diese Neuproduktion Glanz und Magie gleichermaßen; und sie ist durchaus imstande, von der „Hoheit und Jenseitigkeit des Ausdrucks“ zu künden.

Mit welch zwingender Werkdisposition und geistiger Überlegenheit der Maestro den riesigen Apparat des Münchener Rundfunkensembles führt, ist wahrhaft erstaunlich: doppelt erstaunlich, wenn man sich sein Alter vergegenwärtigt. Nicht selten geht er da ausgesprochen feurig zu Werke, wobei die teils überschellen teils überlangsamen Tempi nicht mal überraschen können. Er vermag dies aber nur zu realisieren, weil er in jedem Augenblick auf sein Münchener Team vertrauen darf, das sich – vokal wie instrumental – wirklich selbst übertrifft (das hier zum Zuge kommende Digital-Verfahren ist so recht dazu angetan, noch die Klangballungen in den großen Chorsätzen exakt durchzuzeichnen und klar werden zu lassen).

Die Vokalsolisten, hier konstant in der Sphäre reiner Objektivität verankert, sollen nicht mit

FONO-KRITIK

denen von 1960 verglichen werden; in der stilistischen Anpassung wie in der stimmlichen Kapazität sind sie allesamt genau so vorzüglich. Im Kassetten-Textheft, das einen lesenswerten Beitrag von Stanley Sadie enthält, hat man leider vergessen, die (keineswegs unwichtigen) Instrumentalsolisten des Rundfunkorchesters zu nennen.

Werner Bollert

Leipziger Bachpflege bei den Thomanern, heutzutage.

BACH, Adventskantaten: „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 61), „Schwingt freudig euch empor“ (BWV 36); Arleen Augér (Sopran), Peter Schreier (Tenor), Siegfried Lorenz (Baßbariton), Günter Heidrich und Hans-Ludwig Mörlen (Oboe d'amore), Karl Suske (Violine) sowie Continuo, Thomanerchor Leipzig, Neues Bachisches Collegium musicum zu Leipzig, Hans-Joachim Rotzsch; Ariola-Eurodisc 201415-366 (1 S 30) Aufnahme datum: Oktober 1980, Januar/Februar 1981

Weihnatskantaten: „Unser Mund sei voll Lachens“ (BWV 110), „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“ (BWV 40), „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50); Arleen Augér (Sopran), Ortrun Wenkel (Alt), Peter Schreier (Tenor), Siegfried Lorenz (Baßbariton), Ludwig Güttler, Heinz Stiefel und Roland Rudolph (Trompete), Rolf Sehring und Wilhelm Fuchs (Horn), Karl Mehlig (Pauke), Karl-Heinz Passin und Heinz Maier (Flöte), Günter Heidrich (Oboe, Oboe d'amore), Hans-Ludwig Mörlen (Oboe), Axel Schmidt (Oboe, Oboe da caccia) sowie Continuo, Thomanerchor Leipzig, Neues Bachisches Collegium musicum zu Leipzig, Hans-Joachim Rotzsch; Ariola-Eurodisc 201416-366 (1 S 30) Aufnahme datum: Oktober 1980, Januar/Februar 1981



Neue Einspielungen von Bach-Kantaten hat der Leipziger Thomanerchor unter der Leitung von Hans-Joachim Rotzsch vorgelegt

Osterkantaten: „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 4), „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“ (BWV 134); Ortrun Wenkel (Alt), Peter Schreier (Tenor), Ludwig Güttler (Trompete), Gerhard Ebbach, Karl Semsch und Rolf Bachmann (Alt-, Tenor- und Baßposaune) sowie Continuo, Thomanerchor Leipzig, Neues Bachisches Collegium musicum zu Leipzig, Hans-Joachim Rotzsch; Ariola-Eurodisc 201417-366 (1 S 30) Aufnahme datum: Januar 1981

Pfingstkantaten: „Erschallet, ihr Lieder“ (BWV 172), „Also hat Gott die Welt geliebt“ (BWV 68); Arleen Augér (Sopran), Ortrun Wenkel (Alt), Peter Schreier (Tenor), Theo Adam (Baß), Ludwig Güttler, Kurt Sandau und Heinz Stiefel (Trompete), Karl Mehlig (Pauke), Gerhard Ebbach, Karl Semsch und Rolf Bachmann (Posaune), Günter Heidrich und Hans-Ludwig Mörlen (Oboe), Axel Schmidt (Englischhorn), Eberhard Palm (Violine), Siegfried Pank (Violoncello piccolo) sowie Continuo, Thomanerchor Leipzig, Neues Bachisches Collegium musicum zu Leipzig, Hans-Joachim Rotzsch; Ariola-Eurodisc 201418-366 (1 S 30) Aufnahme datum: Januar mit April 1981 Klangbild: Wohl ausbalanciert und in allen Belangen ausgeglichen und durchsichtig. Fertigung: Ohne Mängel.

Längst sind die Kantaten Bachs ins Zentrum der Musikforschung gerückt; und auch die Schallplatte ihrerseits hat hierin wertvolle Beiträge zur Präsentation und Repertoirebildung geleistet. In diesem Zusammenhang verdienen die Aufnahmen mit dem Leipziger Thomanerchor besondere Aufmerksamkeit. Schon die beiden Ramin-Gedenkkassetten der Ariola-Eurodisc, die jeweils fünf Platten umfassen (Ar XG 89814 und 89827 K), haben ihren Sinn, ihre Bedeutung bis heute bewahrt. Aus ihnen ist abzulesen, wie vor drei Dezennien der damalige Thomaskantor mit den Seinen zu musizieren pflegte. Seit 1972 hat nun Hans-Joachim Rotzsch (Jahrgang 1929), als Konzerttenor ohnehin der Musi-

ca sacra und speziell Johann Sebastian Bach verbunden, dieses hohe Amt inne, das bei ihm offenbar in guten Händen liegt. Den Beweis hierfür liefern diese vier Kantaten-Aufzeichnungen, die dem gewohnten Leipziger Standard künstlerisch Ehre machen. Entsprechend der freilich erheblich umfangreicheren DG-Edition (Karl Richter) ist auch hier das Kirchenjahr (Advent – Weihnachten – Ostern – Pfingsten) bindend und durch eine Reihe von instruktiven Beispielen belegt, die bis in Bachs Weimarer Schaffenszeit zurückreichen („Nun komm, der Heiden Heiland“ BWV 61, „Erschallet, ihr Lieder“ BWV 172). Was die Gesamtstruktur und die Einzelbehandlung der musikalischen Formen und Inhalte betrifft, gleicht keine der hier aufgenommenen Kantaten der anderen; und so ist diese Werkauslese willkommen und sehr zu begrüßen.

Den gewissen Überschwang, der für Ramin's Musizierart charakteristisch erscheint, findet man bei Rotzsch nicht eben häufig. Doch auch ihm geht es weder um puristische Stiltreue noch um das (heute so eifrig angestrebte) originale Klangbild, sondern immer um die Lebendigkeit der Darstellung, um eine möglichst vollkommene Entfaltung des inneren Geschehens. Während für Ramin das Gewandhausorchester zur Verfügung stand, hat sich Rotzsch auf das „Neue Bachische Collegium musicum“ – und damit wohl auf eine kleinere Instrumentalbesetzung – konzentriert. Seine Thomaner hält er im übrigen stets zu schlanker Tongebung an, so daß nirgends der Eindruck des Massigen oder Starren entstehen kann. Insgesamt zeigen diese Neuproduktionen das treffliche Niveau der gegenwärtigen Bachpflege bei den Thomanern überzeugend auf. Relativ neu im Team ist die Altistin Ortrun Wenkel; dank ihrer Bacherfahrung fügen sich alle Solisten nahtlos in das Leipziger Auführungskonzept ein.

Werner Bollert

Händels großes Chor-Oratorium ohne Aufdringlichkeit, aber auch ohne Höhepunkte.

HÄNDEL, „Israel in Ägypten“ (Gesamtaufnahme in deutscher Sprache); Arleen Auger, Kari Lövaas (Sopran), Julia Hamari (Alt), Werner Krenn (Tenor), Berthold Possemeyer (Bartton), Franz Gerihsen (Baß), Münchner Motettenchor, Münchner Philharmoniker, Hans Rudolf Zöbele; FSM 83201 EB (2S30) Klangbild: Räumlich, ausgewogen. Stereophonie etwas eng. Fertigung: Einwandfrei; Doppelalbum in repräsentativer Aufmachung.

Händels Oratorium „Israel in Ägypten“ ist ehemals durch großchörige Aufführungen volkstümlich geworden. Inzwischen hat man sich mehr und mehr auf Durchsichtigkeit besonnen, und in dieser Hinsicht zeichnet sich die vorliegende Aufnahme besonders aus. Der Münchner Motettenchor singt flexibel, hat wohlklingende Stimmen, bringt die stilschnellen Passagen mit ungezwungener Leichtigkeit und kann andererseits in den akkordischen Teilen entsprechend geballt auftreten. Er hat die Qualitäten eines a cappella-Chores. In den einchorigen Teilen jedoch, deren kontrastierende Besetzung Zöbele sehr gewissenhaft befolgt, wirkt der Klang etwas dünn. Was die Gestaltung betrifft, so hätte sie

namentlich in den dramatischen Chören noch akzentuierter sein können. Zöbele stürzt sich nicht in zupackende Tempi, ebensowenig, wie er zu möglicherweise effektvollen Verbreiterungen sich verleiten läßt. Es bleibt auf weite Strecken ohne Konturen.

Die Solisten haben in diesem Oratorium einen schweren Stand, da die Chorpartien erheblich überwiegen. Erfreulich ist die umsichtig und anspruchsvoll ausgewählte Besetzung, so daß die fehlende Chancengleichheit kompensiert ist. Das zeigt sich besonders in der Kunst des Duett-Singens, die in diesem Oratorium besonders gefordert wird und von jeder Stimme mit individueller Anpassungsfähigkeit eingebracht wird.

Wolfgang Rogge

Ein interpretatorisches Ereignis dank der ausgezeichneten Sopranistin Barbara Hendricks.

MOZART, Große Messe c-Moll KV 427; Barbara Hendricks, Janet Perry (Sopran), Peter Schreier (Tenor), Benjamin Luxon (Baß), David Bell (Orgel), Wiener Singverein, Helmuth Froschauer, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan; DG 2532028 (1 S 30) Digital Aufnahme datum: 1981 Klangbild: Nicht durchweg genügend präsent oder offen. Transparenz und Detailzeichnung nur befriedigend. Fertigung: Ohne Mängel. Vergleichseinspielung: Fricsay (DG 138 124)

Die „große Messe“ c-Moll von Mozart ist ein Torso, dem nicht nur einzelne Teile, sondern die stilistische Geschlossenheit fehlen. Grandioses, Extrovertiertes steht neben Feierlich-Ernstem, Introvertierterheit hat neben außerordentlicher Virtuosität im Vokalen ihren Platz, manche Sätze gemahnen mehr an die Oper denn an eine geistliche Musik. In der Messe KV 427 schlägt sich Mozarts Auseinandersetzung mit der Musik des Barock, vor allem der von Bach nieder, man findet aber auch Einflüsse der Italiener des 18. Jahrhunderts. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit hat dem Werk archaisierende Züge gegeben. So steht es, wie Karl Schumann im Plattentaschentext treffend bemerkt, „als verbindendes Glied zwischen Bachs h-Moll-Messe und Beethovens Missa solemnis“. Herbert von Karajans Interpretation schönt die Partitur nicht, ebnet Verschiedenartiges nicht ein, sondern führt mit großer Deutlichkeit die Heterogenität des Werkes vor: etwa die Nähe zu Händel im Eröffnungssatz des „Gloria“, den Motettentont im „Laudamus te“, die Nähe zum späteren Requiem im „Qui tollis“, einen schlichten Stil im „Et incarnatus est“ oder barocke Züge im „Osanna“. Das ist das eine große Plus dieser Aufnahme, die auf der anderen Seite ein Plädoyer für die schon einsame Größe und Schönheit des Sopranparts geworden ist. Barbara Hendricks meistert ihn mit einer scheinbaren Geläufigkeit und Leichtigkeit, jedenfalls immer souverän und stilischer. Das beginnt gleich im Anfangssatz, steigert sich in der großen Arie „Laudamus te“ mit ihren schweren Verzierung, Höhen und Trillern. Dabei wirkt ihre Stimme genügend kräftig, zugleich ungemein zart, nie gepreßt oder forciert. Sie fügt sich auch dem zurückhaltenden Ton des „Et incarnatus“, löst sich gleichsam unglaublich raffiniert und

behutsam aus dem Orchester heraus. Ein Höhepunkt ist auch die Kadenz dieses Satzes, die sich die Sopranistin und die Soli der Oboe, Flöte und des Fagotts teilen. Gegenüber dieser Dominanz treten die übrigen Solisten – Janet Perry, Peter Schreier und Benjamin Luxon – schon von ihren Partien her mehr diskret in den Hintergrund, wirken in ihren Auftritten freilich nicht als unwichtiges Beiwerk.

Der Chor, den Herbert von Karajan seit Jahren mit Vorliebe verwendet, zeigt sich ganz unterschiedlich. Einmal konstatiert man einen Abfall seiner vokalen Präsenz (vgl. Eröffnungssatz), unzureichende Detailzeichnung der Doppelchörigkeit (vgl. „Qui tollis“), eine gewisse Stumpfheit des Klanges der Stimmen (z.B. in den Fugato-Passagen des „Osanna“), andererseits kommt er klangschön im Piano, präsent und deutlich auch im Forte (vgl. Beginn des „Gloria“). Dies könnte ein Manko der Aufnahme-technik sein. Ich habe im Januar 1981 dieses Werk in der gleichen Besetzung in der Berliner Philharmonie gehört, zu einer Zeit, zu der die Plattenaufnahmen entweder abgeschlossen waren oder noch produziert wurden. Im Konzertsaal klang der Chor deutlicher, voller, klangschöner, hörte man mehr den Glanz etwa der Streicher der Philharmoniker, klang das Werk präsent, durchsichtiger und natürlicher. Was die Direktheit des Klanges angeht, so wirkt noch heute die 20 Jahre zurückliegende Aufnahme von Fricsay präsent und mozartischer. Zwei weitere Ungereimtheiten der vorliegenden Aufnahme seien nicht verschwiegen: Mich irritiert die italienische Aussprache der kirchenlateinischen Texte nach wie vor, irritierend finde ich auch, daß Karajan die Proportionen der Dynamik in den einzelnen Sätzen willkürlich verschiebt.

Helge Grünewald

Neueröffentlichungen NEUE MUSIK

Interessantes für Klarinetten-Fanatiker.

KLARINETTENMUSIK VON SCHWEIZER KOMPOSITISTEN: SCHOECK, SUTERMEISTER, HONEGGER, MÜLLER-ZÜRICH, KELLER, BECK, MOESCHINGER, Sonate für Baßklarinette und Klavier op. 41, Capriccio für Klarinette solo, Sonatine, Petite Sonate op. 37, Canzonetta für Klarinette solo, „Légende“ für Klarinette und Klavier, Sonatine op. 65; Heinz Hofer (Klarinette und Baßklarinette), Anne de Dadelsen (Klavier); Jecklin-Disco 556 (1 S 30); BRD-Vertrieb: Fono, Münster Klangbild: Zufriedenstellend. Fertigung: Keine Mängel.

Wie sich die Töne gleichen – und die Voraussetzungen auch: da kommt ein Virtuose des Instrumentes xy, spezialisiert sich gar auf Neue Musik, tritt damit mehrfach öffentlich auf, und schon knistert das Notenpapier und Dutzende von Komponisten, meist eher zweiten und dritten Ranges, schreiben ihm Stücke „auf den Leib“, die dann – oft genug – nur einmal aufgeführt werden und ansonsten lediglich Werkverzeichnisse und Repertoirekataloge verlängern. Auch

auf der Schallplatte gibt es immer wieder diese Präsentationen „Musik für xy“ (beliebiges Instrument einzusetzen!), und der Rezensent lobt es knirschend, weil er ja die Neue Musik, die so stiefmütterlich von den Großen der Plattenindustrie behandelte, unterstützen möchte. Darum sei auch hier die Züricher Firma Jecklin für ihren Einsatz zugunsten der Neuen Musik gelobt, ansonsten aber einmal stellvertretend für ähnliche Produkte festgestellt: Solche Recitals wandern nach dem Abhören bei mir ins hinterste Regal zu den „Sammelprogrammen“ und werden so gut wie nie wieder hervorgekramt. Warum? Weil, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, diesen Stücken ihre rein technisch bedingte Entstehung wertmindernd anhaftet, sie können ihre musikalisch-schöpferische Notwendigkeit nicht zwingend erweisen. Die Ausnahmen seien gleichwohl hervorgehoben: Othmar Schoecks Baßklarinettensonate ist ein klangvolles und substanzreiches, heute schon klassisches Beispiel der mittlerweile angeschwollenen Werke für dieses Instrument, aber eben nicht nur ein Werk „für ein Instrument“, sondern eine wirkliche Komposition mit Fantasie. Das gleiche, vermehrt um Witz und Ironie, gilt für die leicht jazzige „Sonatine pour clarinette et piano“ von Arthur Honegger. Dem hier kompositorisch Ausgesagten können die anderen Stücke dieser Platte, trotz Virtuosität, Trillermätschen und (bei Alfred Keller) Zwölftonstrukturen, eigentlich nichts hinzufügen.

Hartmut Lück

Interessante Katalog-Bereicherung.

SCHÖNBERG, „Pierrot Lunaire“ op. 21; Maureen McNailey, Orchestra of our Time, Joël Thome; D-MMG 111 (im Vertrieb der Fono) Klangbild: Sehr präsent, durchsichtig, räumlich. Fertigung: Keine Mängel. Vergleichseinspielungen: Cerha (Turnabout FSM 34315) Schönberg (CBS 61442) Atherton (Decca)

Schönbergs eigene, nunmehr historische Aufnahme seines „Pierrot Lunaire“ von 1942 kann nur noch bedingt zum Vergleich herangezogen werden, da sie technisch nicht standhält. Aber die Rezitatorin Erika Stiedry-Wagner macht vor, wie der solistische Sprechpart auszuführen ist. Marie Therèse Escrignano bei Cerha verniedlicht die Partie zu sehr ins Kindlich-Aufgeweichte. Mary Thomas bei Atherton singt etwas zu viel, und das fremdsprachig akzentuiert. Und genau das ermangelt auch der Neueinspielung des Werkes mit Maureen McNailey: Sie wird ihren Akzent nicht los, und wie könnte sie auch als englischsprachige Sängerin! Aber bei Schönbergs „Pierrot“ kommt es nun einmal auf die sprachgerechte Deklamation des Hartleben-Textes an. Die wird von ihr nicht geleistet. Dafür balanciert sie sehr genau und geradezu spitzfindig auf dem Grat zwischen Gesang und Rezitation. Sie gewinnt dem Text auf diese Weise durchaus spezifische Reize ab. Auch das Instrumentarium funktioniert unter Leitung von Joël Thome ausgezeichnet. Es vereinnahmt die Solistin richtig in der von Schönberg gewünschten Weise als eines Quasi-Instrumentes. Die technische Qualität der Platte läßt nichts zu wünschen übrig. Eine gute Alternativ-Einspielung ist somit anzuzeigen. Hanspeter Krellmann