

FONO-KRITIK

Aufnahmetermin: Dezember 1979 und Mai 1980
Klangbild: Klar, präsent, ohne räumliche Vergrößerung.

Fertigung: Tadellos.

Vergleichseinspielungen: Kirkpatrick (DG 2722020, 198 020)
 Malcolm (BM 1208)
 Pinnock (DG 2533 424)
 Walcha (EMI 187-30175/76)

Mit diesen beiden Doppelalben hat die schweizerische Cembalistin die Reihe ihrer Gesamteinspielung (?) Bachscher Klavierwerke eindrucksvoll fortgesetzt. Bei einem der beiden Alben mit den Teilen 2 und 4 der „Clavierübung“ handelt es sich überwiegend um jene Hauptwerke, die ausdrücklich dem zweimanualigen Cembalo vorbehalten sind (Italienisches Konzert, Französische Ouvertüre und Goldberg-Variationen). Das andere Doppelalbum hingegen mit den Französischen Suiten setzt keinen bestimmten Instrumententyp voraus, auch die Zuordnung der Duette ist nicht eindeutig, denn im Zusammenhang mit der „Clavierübung 3. Teil“, in dem sie stehen, werden sie von Organisten gespielt, obwohl sie ihrer Anlage nach in den Bereich der Inventionen (also für Klavier) gehören. Bei der Wahl der verwendeten Instrumente (ein nach dem Vorbild von Pascal Taskin gebautes Cembalo für das Italienische Konzert, die Chromatische Fantasie und die Französischen Suiten sowie ein Ruckers-Original für die Französische Ouvertüre und die Goldberg-Variationen und schließlich ein „unsigniertes“ Originalinstrument aus dem 18. Jahrhundert für die Duette) gibt es keine Diskussion.

Christiane Jaccottet wird den Werken in vollem Umfang gerecht. Die Notentexte werden genau eingehalten (bis auf eine Variante der Schlußpassage in der Sarabande der Französischen Suite Nr. 5). Selbstgefällige Improvisationstendenzen kommen so gut wie gar nicht vor. Trotz der Genauigkeit der „Textausdeutung“ bleiben jedoch Gestaltungswünsche offen. Damit meine ich weniger die agogische Freizügigkeit, die sich wohlthuend in Grenzen hält, als vielmehr die Zurückhaltung bei der Klangfarbenvariabilität. Diese steht bedauerlicherweise bei den Goldberg-Variationen nicht zur Debatte, da die Cembalistin auf sämtliche Wiederholungen verzichtet (wohl verzichtet muß, um das Werk auf einer Platte „unterbringen“ zu können), womit das Gefühl der richtigen Proportion gestört ist. Besonders kraß scheint mir das bei der arg „amputierten“ Variation Nr. 16 (Ouvertüre) zu sein. Bei den „zugestandenen“ Wiederholungen etwa in der Partita oder den Französischen Suiten verzichtet Christiane Jaccottet auf den Registerwechsel und spart sich diesen für die jeweilige Zweitfassung der Gavotte, Passepied und Bourrée (in der Partita) auf. Auch wenn „Großbögigkeit“ angestrebt wird, stellt sich eher das Gefühl asketischer Monotonie ein. Nach solchen festgefühten tektonischen Leitbildern wird bei Wiederholungen in sich geschlossener Sätze etwa in den Französischen Suiten ebenfalls verfahren. Christiane Jaccottet drängt es also nicht dazu, die Grenzen ihres Instruments zu sprengen – weder formal-klanglich noch durch besonders differenzierende Anschlagnuancen. Dennoch: die Interpretationen sind ausgewogen, klar disponiert und bleiben klanglich „im Rahmen“. Auf räumlich vergrößerten Klang wird zugunsten klarer Polyphonie verzichtet. Solidität hat den Vorrang vor interessanten Extravaganzen.

Gerhard Wienke

Richter nochmals in Tokio.

SCHUBERT, Sonaten H-Dur D. 575, f-Moll D. 625; Svyatoslav Richter (Klavier); Melodia-Eurodisc 203 728-425 (1 S 30) Digital Aufnahmetermin: Februar 1979
Klangbild: Offen, präsent, deutlich, gute Dynamik.
Fertigung: Geringfügige Verklirrungen.

SCHUMANN, Noveletten op. 21 Nr. 2, 4, 8, CHOPIN, Préludes op. 28 Nr. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 19, 11, 2, 23, 21; Svyatoslav Richter (Klavier); Melodia-Eurodisc 204 004-425 (1 S 30) Digital Aufnahmetermin: März 1979
Klangbild: Offen, präsent, gute Dynamik.
Fertigung: Ohne Mängel.

SCHUBERT, Moments musicaux D. 780, Nr. 1, 3, 6, Impromptus D. 899 Nr. 2, 4, SCHUMANN, Fantasiestücke op. 12 Nr. 5, 7; Svyatoslav Richter (Klavier); Melodia-Eurodisc 204 005-425 (1 S 30) Digital Aufnahmetermin: Februar 1979
Klangbild: Offen, präsent, von guter Dynamik.
Fertigung: Ohne Mängel.

Nach einer ersten Platte mit Schubert-Sonaten (vgl. FF 3/82) präsentiert Svyatoslav Richter drei weitere, die ebenfalls aus Live-Mitschnitten von Rezitals in Tokio (1979) entstanden sind. Wieder Schubert; aber auch, wie in Verlängerung der romantischen Entwicklung, Schumann und Chopin. Formal fällt die gleichsam aufs Fragmentarische, zyklisch Offene gerichtete Wahl auf – nicht bloß in der spannungsvoll hellhörigen Wiedergabe der unvollendeten f-Moll-Sonate D. 625 von Schubert, sondern auch in der Aus- resp. Eingrenzung der Werk-Folgen von Schumann und Chopin.

Bei Chopin, in dessen Préludes op. 28, sucht Richter vorab den Zugang zu den lyrischen Nummern, wählt sich einen Weg, der die zugespitzte dramatischen Einschnitte meidet. Die äußerste Konsequenz dieser Beschwichtigung zeigt sich da, wo sich auf die locker gewobene Atmosphäre des F-Dur-Präludiums der sanfte Atem des B-Dur-Stücks als Ende vom Lied anschließt. Nicht das grimmig rollende d-Moll-Prélude behält das letzte Wort.

In solcher Umlagerung – die sich im Fall von Schuberts „Moments musicaux“ ebenfalls zur Lyrisierung, bei Schumanns „Noveletten“ freilich umgekehrt zu fiebriger Dramatik entwickelt (Noveletten D-Dur, fis-Moll) – offenbart sich ein elementares Charakteristikum von Richters Zugriff auf den Komponisten. Es ist nicht Eitelkeit, die hier aussondert. Der Interpret versucht im Gegenteil, die „Aussage“ eines Stücks in veränderter Nachbarschaft neu zu bestimmen, dem Hörer verfremdend wieder als Entdeckung anzubieten.

Gerade in den „Noveletten“ öffnet Richter die Räume des Phantastischen, Spukhaften ohne den vorbereitenden Zugang des ersten Stücks. Zwanzig Jahre nach seinen legendären Carnegie-Hall-Konzerten beginnt er unvermittelt mit den rauschenden Sechzehntel-Vibrationen der D-Dur-Novelette. So kompromißlos auf die verhaltene Ekstase hin wie damals will und kann er das Werk jetzt nicht mehr aufbauen. Aber die Mäßigung hat ihre eigene Logik. Man erfährt das Gerippe nun genauer – konkreter, als ob es sich nicht in balladesker Verkleidung, sondern in den



Svyatoslav Richter spielt Werke von Schubert und Schumann

kompositionstechnischen Prinzipien preisgeben wollte.

Richter, der in der fis-Moll-Novelette nochmals an die zwingende Gebärde seiner früheren Schumann-Interpretation erinnert, entzaubert in den anderen Werken des Komponisten den romantischen Überstieg. Dieses Vorgehen trifft freilich nicht nur Schumann; es ereignet sich auch bei Schumann und Chopin. Schuberts Impromptus und die Sonaten stehen solcher Neutralisierung wohl offener als Schumanns „In der Nacht“ oder Chopins Préludes. Denn Richters diskreteres Verhältnis zur pianistischen Aura gewinnt bei Schubert seine Berechtigung dadurch, daß die Sprache abstrakter wird und plötzlich eine Reinheit gewinnt, die möglicherweise von melodisch inspirierten Interpreten wie Brendel nicht erkannt worden ist. Man muß Richters Infragestellung der in sich verschmolzenen Klangflächen bis in die Feinheiten von Schuberts Sonatensätzen hineinverfolgen, um die Legitimität ganz anzuerkennen.

Hier, in den kaum bekannten Sonaten in H-Dur und f-Moll, zirkuliert die Artikulation auf Ebenen, die scheinbar nicht mehr dem Radius des Flügels entstammen können. Im Kopfsatz der f-Moll-Sonate schlägt der Verzicht auf die Sinnlichkeit des Tons in eine Wirkung um, die gleichsam aus dem Kopf des Komponisten entspringt. Es sind, wenn man so will, metaphysischere Gefährdungen, die in den Triller-Eruptionen aufscheinen, weniger gegenständliche Muster, die sich in den harmonischen Wucherungen der Durchführung auszeichnen. Und ähnlich begreift Richter auch die kürzeren Äußerungen der „Moments musicaux“. Er liefert das kühnere Pendant zu Feltsmans poetisch getragener Wiedergabe. Was sich ereignet, ist mehr gedacht als unschuldig empfunden. Bleibt die Frage, ob Chopins Préludes im selben Maß geeignet sind für solches Zurückweichen vor der direkten Klaviersprache. Oft sind es nur Silhouetten, die der Hörer erblicken darf, und

die Ballungen nach der lyrischen Emphase sind umgangen. Bedeutet aber der Verzicht aufs Vordergründige schon das Eingeständnis einer Unmöglichkeit, die Préludes so innig heute zu erfühlen, wie sie ihr Komponist wohl tatsächlich erlebte?

Martin Meyer

Neueröffentlichungen ORGELWERKE

Vorstellung zweier Kleinorgeln mit musikalisch z. T. etwas dürtigem Programm.

HISTORISCHE ORGELN IM WALLIS: WESLEY, BALBASTRE, HAYDN, SCHEIDT, BULL, SWEELINCK, BANCHIERI, NEUSIEDLER, ZIPOLI, KERLL; Guy Bovet an den Orgeln der Pfarrkirche Ernen und der Waldkapelle Visperterminen; Tudor 73030 (1 S 30)

Aufnahmetermin: 1981

Klangbild: Der Größe der Orgel entsprechend, jedenfalls klangschön intoniert, in Visperterminen leider auch störendes Trakturgeklapper.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielung:

Szathmary an der Aeby-Orgel zu Ernen (RCA RL 11671 AW)

Zwei Kleinorgeln werden porträtiert, die einmalige 16registrige Aeby-Orgel der Pfarrkirche Ernen und das 6registrige Positiv (mit angehängtem Pedal) der Waldkapelle Visperterminen, beide vor einigen Jahren von Schweizer Firmen restauriert. Über den Interpreten Bovet

ist kein Wort zu verlieren, gilt er doch als einer der profiliertesten Spieler des Westschweizer und französischen Sprachraumes. Er interpretiert mit höchster technischer Sauberkeit und belebt durch Agogik, sinngemäße Akzentuierung und farbliche Abwechslung.

Weniger einverstanden kann man sein mit der Auswahl der dargebotenen Stücke. In Ernen hört man außer der bekannten Fantasia chromatica von Sweelinck nur kleinmeisterliche Stücke, z. B. Banchieri, „La Battaglia“ (höchstens ein Scharmützel darstellend), Neusiedler mit einem an eine Drehleier erinnernden Zigeunertanz, den schelmischen „Coucou“ von Kerll, drei kleine Sachen von Zipoli (eine gut klingende Elevationsmusik sowie zweimal heitere Flötenmusik), eine ähnlich harmlose Romance von Balbastre und eine Gavotte von Wesley. Die Orgel bietet natürlich viel reichere Möglichkeiten, und man kann nicht umhin, den unmittelbaren Vergleich zur Szathmary-Einspielung von 1979 zu ziehen; denn diese ist schon von der Vortragsfolge her weit überlegen: mit dem großen e-Moll-Bruhns, den beiden Bachwerken e-Moll BWV 533 und dem herrlich zügig gespielten G-Dur BWV 541 – auch Frescobaldi ist vertreten – bietet Szathmary ein für eine einmalige Orgel erstaunliches Porträt, das durch die Aufnahme in die Bestenliste 3/80 der Deutschen Schallplattenkritik die verdiente Anerkennung gefunden hat.

Die Waldkapelle ist gewichtig nur mit Sweelincks „Mein junges Leben“ – mit etwas überhaasteten Variationen – und mit Scheidts Variationen (Cantilena anglica de fortuna) vertreten. Das übrige (Bull, Haydn, sowie drei Anonymo) sind unbekümmerte Spielstückchen, deren gesunder, frischer Klang durch z. T. erhebliches Trakturgeklapper doch arg beeinträchtigt wird (zu nahe aufgenommen?).

Aufs Ganze gesehen eine Einspielung von recht unterschiedlichem musikalischem Gewicht, deren Notwendigkeit nicht einsehbar ist.

Herbert Briefs

Vorstellung eines fast vergessenen Komponisten Brahmschen Stiles in überzeugender Interpretation.

VON HERZOGENBERG, Choralfantasien „Nun kommt der Heiden Heiland“ op. 39 und „Nun danket alle Gott“ op. 46, Sechs Choräle op. 67; Lothar Knappe an der Oberlinger-Orgel der Dominikanerkirche St. Paulus Berlin; Musica Viva 30-1101 (1 S 30)

Aufnahmetermin: 20.3.81

Klangbild: Offen, räumlich, vornehm, in gesunden Nachhall.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen:

Zwei Choräle aus op. 67: Irmengard Knitl (Pelca PSR 40577)

Die Schallplatte erweist sich immer dort als nützlich, wo sie wieder einmal einen fast „vergessenen“ Komponisten von Rang herausstellt. Dabei ist Heinrich von Herzogenberg, Zeitgenosse von Brahms, ein in Kammermusik, Sinfonik und Chormusik sehr fruchtbarer Komponist gewesen, dessen (allerdings schmales) Orgel-Œuvre auf dieser Platte geschlossen vorliegt. Er war mit Brahms befreundet, beide schätzten sich in gegenseitiger Hochachtung als Menschen und Künstler.

Herzogenbergs Orgelwerke zeigen den mehr

introvertierten Musikanten, der formal alle Techniken seiner Zeit beherrschte. Die sechs Choräle op. 67 sind Stimmungsbilder, wie man sie sich auch aus Brahms' Feder denken könnte. Auch die mehrteiligen Choralfantasien lehnen sich an den Textinhalt an. So kann man die Chromatik in der zweiten Strophe von op. 39 als Verschleierung des Geheimnisses der Menschwerdung Christi denken, den fröhlichen Ausklang inhaltlich mit den letzten Strophen konform gehen lassen. Bei op. 46 ist die tonmalersche Umschreibung des „fröhlichen Herzens“ durch Gegenüberstellung lebendiger Zungenstimmen zum contus firmus ungemein reizvoll, die große Schlußsteigerung dem Text der dritten Strophe adäquat.

Lothar Knappe, als technisch und farblich sorgsamer Interpret von Rang längst erwiesen, weiß auch Herzogenberg voll gerecht zu werden. Er liebt den Ernst, die Ruhe, die innere Stille und überzeugt dadurch z. B. bei den Chorälen „Aus tiefer Not“ und „Meinen Jesum laß ich nicht“ aus op. 67 eher als Irmengard Knitl, die diese beiden Stücke mit mehr Lebendigkeit vorstellt. Wer zu Brahms'scher Orgelmusik bereits Kontakt gefunden hat, wird diese Einspielung als künstlerisch wertvolle Ergänzung empfinden.

Herbert Briefs

Neueröffentlichungen LIEDER

Große Entdeckung abseits der breiten Pfade.

HAYDN, Englische Kanzonetten; James Griffet (Tenor), Bradford Tracey (Fortepiano); Teldec 6.42780 AW (1 S 30)

Aufnahmetermin: 1981

Klangbild: Natürlich und präsent, die Singstimme mit zu viel Hall.

Fertigung: Einwandfrei.

Haydns Englische Kanzonetten entstanden im Zusammenhang mit seiner zweiten großen Reise nach London 1794/95, wo er im Auftrag des Konzertunternehmens Salomon für die öffentlichen Subskriptionskonzerte in den Hanover Square Rooms seine späten Sinfonien schrieb. Neben diesen großen Orchesterwerken erwartete man von ihm auch Werke aus anderen, intimeren Gattungen, Gesellschaftsmusik, die für den privaten aristokratischen Kreis bestimmt war, also in erster Linie Kammermusik und eben Klavierlieder wie die Englischen Kanzonetten. Die erste Begegnung mit diesen Kanzonetten kann nur Erstaunen und Überraschung auslösen, da es sich hierbei, ungeachtet der geringen Bedeutung, die die Gattung des Liedes in Haydns Gesamtschaffen spielt, um eine intime Ausdrucksform höchsten Grades handelt, und es scheint, daß Haydn hier etwas gelungen ist, was ihm in der großen Instrumentalmusik nicht möglich war, nämlich das rückhaltlose Aussprechen von Emotionen. Die Nähe einiger dieser Gesänge zu den großen Oratorien, auf die der Verfasser des Begleittextes hinweist, spricht für sich.

Der Tenor James Griffett, dessen interpretatorischer Schwerpunkt in der Musik vom Mittelalter

FONO-KRITIK

bis zur Barockzeit liegt, bringt für diese subtile „Kleinkunst“ eine vollendete Stimmtechnik und vorbildliche Gesangskultur mit. Mit großem Atem und makelloser Linienführung werden musikalische Zusammenhänge nachgebildet und hörbar gemacht. Für den gewichtigen Klavierpart dieser Lieder hat man ein Fortepiano von J. Broadwood von 1798 gewählt, das klar zeichnet und zugleich feinsten dynamischer Abstufungen fähig ist. Beide Interpreten führen vor, was sie unter „historischer Aufführungspraxis“, sofern man den Begriff hier überhaupt anwenden sollte, verstehen: ein lebendiges, atmendes, sprechendes Musizieren, wobei die rhythmischen und agogischen Freiheiten der Interpretation nie aufgesetzt und manieriert wirken, sondern im Dienste einer eindringlichen, stets durch den musikalischen Sinn gerechtfertigten Phrasierung und Darstellung von Zusammenhängen und Strukturen stehen. Somit kommt auch der emotionale Gehalt dieser Musik allein durch die Intensität und Überzeugungskraft der musikalischen Darstellung zur Geltung und nicht durch die aufgesetzte Sentimentalität und Theatralik einiger renommierter Vertreter dieses Faches. Die Einspielung der Englischen Kanzonetten von Haydn ist eine musikalische Entdeckung von großem Wert. Ein Einwand ist nur gegen die Aufnahmetechnik geltend zu machen: der Singstimme ist, wohl um sie klangvoller zu machen, zu viel Hall beigemischt. Singstimme und Instrument klingen, als ob sie in verschiedenen Räumen aufgenommen worden wären.

Reinhard Müller

Das Duo Ameling-Baldwin als vorbildliche Interpreten französischer Spätromantik.

FAURE, „La bonne chanson“, DEBUSSY, „Chanson de Bilitis“, „Ariettes oubliées“, Elly Ameling (Sopran), Dalton Baldwin (Klavier); CBS CX 74027 CB 281 8 (1 S 30)

Klangbild: Offen, präsent, weites Panorama.



Jorma Hynninen (Bariton) und Ralf Gothóni (Klavier) stellen Lieder von Jean Sibelius vor

Fertigung: Keine Mängel.

Eine Sängerin von seltener Dauerhaftigkeit. Bei Elly Ameling gibt es kaum Schwankungen in der künstlerischen Qualität. In langen Sängerjahren hat sie zwar nichts hinzugewonnen, aber auch nichts eingebüßt. Nach wie vor jugendliches Timbre. Schätzenswerte Wortdeutlichkeit, gute musikalische Einfühlung. Für die Liederwerke der französischen Spätromantik besitzt Elly Ameling eine besondere „Ader“. Dadurch trifft sie jenen eigentümlichen, verhaltenen, klagend-schwärmerischen Tonfall ganz ausgezeichnet, der für diese „mélodies“ erforderlich ist. Man hört der Stimme gern zu, wenn sie von „extase“, von „espoir“ und „tombeau“ singt. Seltsam müde, schleierhafte Gesänge. Nur selten erhebt sich die Gesangsstimme zu besonderem Aufschwung, das meiste besteht in gedämpftem Monologisieren. Die Wirkung ist suggestiv, man fühlt sich nach längerem Zuhören in eine träumerische, nebulöse Stimmung versetzt.

Ein idealer Klavierbegleiter: Dalton Baldwin.

Clemens Höslinger



Eine Madrigalaufführung verstanden als musikalischer Vortrag italienischer Dichtung.

MADRIGALUX À 5 ET 6 VOIX: MARENZIO, „Come inanti de Palba“, „Venuta era“, „Del cibo onde il signor“, „Strider faceva“, „Rimanti in pace“, „Vezzosi augelli“, „Crudele acerba“, Sestina: „Sola angioletta“, „Tirsi morir volea“, „Giunta a la tomba“, Barbara Schlick (Sopran), René Jacobs (Kontratenor), Marius von Alten (Tenor), Guy de Mey (Tenor), Michiel ten Houte de Lange (Tenor), Harry van der Kamp (Baß), Konrad Junghanel (Laute); harmonia mundi France 1065 (1 S 30)

Aufnahmedatum: August 1981

Klangbild: Natürlich und durchsichtig.

Fertigung: Einwandfrei.

In einer Einspielung des Concerto Vocale liegt

nun ein Querschnitt durch das Madrigalschaffen von Luca Marenzio vor. Diese Schallplatte wirkt in jeder Hinsicht überzeugend: das Ensemble ist sehr homogen; die Stimmtechnik entspricht dem Schmelz der südländisch-italienischen Melodik und die musikalische Gestaltung geht von der Sprache aus. Hierin werden die Sänger in besonderem Maße der Musik Marenzios gerecht; denn diese Musik ist auf das Engste mit der Dichtung, die sie vertont, verbunden. Thomas Walker spricht im Beiheft eine zentrale Aufgabe dieser Musik an, wenn er schreibt, daß ein Madrigalkonzert im 16. Jahrhundert mit der heutigen Gedichtlesung vergleichbar sei. Dichtung wurde in dieser Zeit noch hauptsächlich gesungen und nicht gelesen vorgetragen. Marenzio hatte im kunstbegeisterten Kreis des Kardinals Cinzio Alobrandini einen engen Kontakt mit den Dichtern Tasso und Guarini, deren Dichtungen auch in dieser Einspielung vertreten sind.

In musikalischer Hinsicht zeigt sich die enge Bindung dieser Musik an die Sprache im meistens homorhythmischen und klangbetonten Tonsatz: das Deklamieren steht im Vordergrund. Außerdem – und hierin spiegelt sich im musikalischen Satz Marenzios Interesse an den neuen Bestrebungen für das Musiktheater wieder – ist diese Musik von einem dramatischen Element geprägt: Klangblöcke und einzelne Stimmen und Stimmgruppen werden einander gegenübergestellt. In der Einspielung werden die unterschiedlichen Charaktere zwischen den sehr rasch und plötzlich aufeinander folgenden Abschnitten differenziert herausgearbeitet. Insofern treffen die Sänger in allen wesentlichen Punkten den Charakter von Marenzios Madrigalkunst.

Franzpetr Messmer



Nordische Liederstunde.

SIBELIUS, Lieder op. 13, op. 50, op. 57 u.a.; Jorma Hynninen (Bariton), Ralf Gothóni (Klavier); Finlandia Records FA 202 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 21. und 25. April 1980

Klangbild: Präsent, unverfälscht.

Fertigung: Geringfügiges Knistern auf S. 1.

Wie stark textgebunden das Liedschaffen von Jean Sibelius wirklich ist, kann man anhand dieses Doppelalbums nur begrenzt überprüfen, weil nur sechs der hier vorgestellten Lieder (op. 50) nach deutschen Gedichten geschrieben wurden, der hier zu hörende „Rest“ vertont schwedische oder finnische Lyrik. Nun schreibt der Begleittexter Kim Borg zwar zu Recht „Übersetzungen gehören ins Programmblatt, die Originalsprache ist für die Aufführung“, doch die Plattenfirma hat daraus keine Konsequenz und keine Analogie gezogen.

Wer weiß schon, was „Kaiutar“ (so ein Lied-Titel) heißt? Weshalb sich der Normalhörer, der die Noten samt Übersetzung nicht verfügbar hat, wohl auf die sechs deutschen Lieder konzentrieren dürfte. Hier erweist sich Jean Sibelius als unverkrampfter Liedschöpfer, der spätromantischen Wucherungen eher aus dem Weg geht und motorische Begleitfiguren liebt, was dem „Lengesang“ doch eine unvermutete Dynamik gibt. Und auch „Aus banger Brust“ kommen eher bewegte als bange Töne.

Jorma Hynninen singt dies mit respektablem Einfühlungsvermögen, einem nur gering eingefärbten Deutsch und einer technisch solide ge-

führten Stimme, die allenfalls mit getragenen Klängen vom Abbröckeln ein wenig bedroht scheint. Ralf Gothóni am Bösendorfer-Flügel ist ein versierter Begleiter, dem insbesondere die intimeren Klänge liegen.

Rainer Wagner



Die melancholischste „Winterreise“, die sich denken läßt.

SCHUBERT, „Die Winterreise“, Liedzyklus op. 89, D 911; Kurt Widmer (Bariton), Rolf Junghanns (Klavier);

FSM-toccata 83 633 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Höhen etwas beschnitten, sonst unverfärbt, präsent.

Fertigung: Einwandfrei, mit Trennrillen; Text abgedruckt, Stoppzeiten angegeben, doch keinerlei Information über die Ausführenden.

Vergleichseinspielungen:

Hotter/Moore (EMI 1 C 147-01 274/75 M)

Fischer-Dieskau/Moore (EMI 1 C 127-01 764/66 M)

Wenn man anlässlich dieser Neuaufnahme im „Bielefelder“ das derzeitige Angebot durchsieht, staunt man nicht wenig darüber, daß gar achtzehn Einspielungen dieses komplexen, diffizilsten aller Zyklen zur Wahl stehen. Man staunt, weil doch ein paar Standardaufnahmen voll für das Werk eintreten, es ganz und gar abdecken. Selbst einige Stereo-Produktionen Prominenter sind fast nur Formsache, da HiFi hier eine eher untergeordnete Rolle spielt. Unter welchen Aspekten und für welche Käufer-schicht sind dann die Interpretationen wenig oder kaum bekannter jüngerer Sänger ausgezeichnet worden? Solche Fragestellung zielt zwangsläufig auch in Richtung dieser Darstellung durch Kurt Widmer und Rolf Junghanns, doch disqualifiziert sie das neue Produkt nicht. Zunächst hat man sich an die dumpfe, sehr in Zucht gehaltene, ein wenig unfrei wirkende Baritonstimme zu gewöhnen und an die stark introvertierte Gestaltung, bis man fühlt, daß der erschütternde Seelen-Report eines Ausweglosen für Kurt Widmer eine Herzensangelegenheit ist. Er tritt die melancholischste „Winterreise“ an, die sich denken läßt. Da ihn sein Timbre, sein offenbar begrenztes Volumen und eine enge Tiefe zusätzlich in diese Richtung drängen, kommt es zu einer Überbetonung, zu einer im großen gesehen etwas einförmigen Darstellung; die Dynamik beschränkt sich auf den Bereich zwischen mf und pp, wobei fallweise bis zur Substanzlosigkeit übertrieben wird („Frühlings-traum“) oder auch durch ein einschläferndes Tempo ein Lied wie „Der Lindenbaum“ quasi im Nebel zerfließt.

Von kleinen Momenten merklicher Widerborstigkeit abgesehen, zwingt der Sänger sein Material zu agiler Wendigkeit, er versteht sich auf die „voix mixte“, bindet das Falsett homogen in die Linie ein, phrasiert musikalisch und nuanciert. Ein Lied wie „Täuschung“ macht diese Vorzüge besonders deutlich. Reflektieren von Resignation liegt Widmer am besten, er versteht sich auf Nuancen und Zwischentöne; er möchte auch aufbegehren, Verzweiflung artikulieren, doch kann er dramatische Unmittelbarkeit, Ausbrüche kaum realisieren, weil seiner im Affekt schwer ansprechenden Stimme der feste Kern fehlt, weil ihr Düsternis und herbe Männlichkeit nicht zu Gebote stehen. So konnte er eine Orientierung an Hotters eindringlicher, erschüt-

ternder Interpretation gar nicht ins Auge fassen. Fischer-Dieskaus frühe, wundervolle Auslotung kennt Widmer anscheinend sehr gut, gewandt scheint er ihr in vielen Details zu folgen, vor allem in den verhaltenen Liedern, doch neigt sich die Waage vom Wort etwas weg. Daß Fischer-Dieskau uns mit der Einspielung von 1955 die ideale Balance zwischen Textgehalt, melodischer Substanz und quasi natürlichem Singen gelehrt hat, bedeutet für spätere Interpreten Orientierung und Belastung zugleich. Widmer hätte an sich den Spürsinn und das Differenzierungsvermögen für eine einem übergeordneten Konzept folgende, auch geistig durchmessene „Winterreise“, doch liegt seinem Material nicht das ganze Spektrum von Empfindungswerten; er muß sich mehrfach davor hüten, weinerlich zu wirken.

Von ein paar überdehnten Pausen abgesehen, begleitet Rolf Junghanns durchaus in üblichen Bahnen, in der Dynamik etwas nivellierend, worin man auch Anpassung an den Sänger erkennen mag, aber auch weniger deutlich in der rhythmischen Akzentuierung als Moore. Daß der alte Hammerflügel von Conrad Graf (Wien 1825) obertonreicher und somit heller klingen soll als moderne Konzertflügel – so der Cover-Text – läßt sich an dieser anscheinend ein wenig abgedunkelten Aufnahme nicht verifizieren.

Hermann Schöneegger

Neuveröffentlichungen CHORWERKE



Adäquate Interpretation eines Werkes abseits der großen, zeitbestimmenden Strömungen.

DURUFLÉ, Requiem op. 9, Tantum ergo, Tu es Petrus, aus „Quatre motets sur des thèmes grégoriens“, Dame Janet Baker (Mezzosopran), Stephan Roberts (Bariton), Timothy Hugh (Violoncello), John Butt (Orgel), Choir of King's College, Cambridge, Philip Ledger;

EMI 1C 067-43 137 T (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Wenig transparent, starkes Bandrauschen.

Fertigung: Ohne Mängel.

Nach den aufwendigen und aufwühlenden Requiemversionen des 19. Jahrhunderts bleibt einem postromantischen Nachzügler wie Maurice Duruflé wohl nur der Rückzug in die radikale Askese. Die Musik seines Requiems beschränkt sich weitgehend auf Chor und Orgel, die beiden Solostimmen finden nur gelegentlich Anwendung, der Mezzosopran wie auch das Solo-Cello nur in dem kurzen Satz „Pie Jesu“. Die Musik lehnt sich an überkommene Stilvorbilder aus dem liturgischen Bereich an: an polyphone A-cappella-Musik und an Chorpsalmodie, die melodisch und rhythmisch verfremdet wird und die durch Melismen, ausdrucksvolle Melodieinter-valle, Akzentverschiebungen und im Harmonischen durch Sekundreibungen ihren eigentümlichen schwerelosen Reiz erhält. Der diskret figurative Orgelpart bildet zu dem filigran durchgearbeiteten Chorgesang eine Art von klanglicher Grundierung: eine leise klagende Musik, eine

diskret-intime Ausdruckskunst, die gleichwohl die Weite eines gotischen Kirchenraumes braucht, in der sie ausschwingen kann, und die für den Konzertsaal völlig ungeeignet ist. Der Chor des King's College, Cambridge, ist glänzend disponiert und fängt den Zauber dieser Musik in zarten und verhaltenen Tönen klangschön ein. Ähnliches gilt für die ätherisch singende Janet Baker und den Bariton Stephen Roberts. So bleibt als Gesamteindruck nur festzustellen, daß der eigenartige, oberflächenhafte und ästhetizistische Charakter dieser Musik in dieser (bisher einzigen) Einspielung adäquat verwirklicht wurde.

Reinhard Müller



Händels Psycho-Oratorium in sorgfältiger Wiedergabe.

HÄNDEL, „Saul“ (Gesamtaufnahme in englischer Sprache); Thomas Allen (Saul), Robert Tear (Jonathan), Paul Esswood (David), Margaret Marshall (Michal), Sally Burgess (Merab), Martyn Hill (Hexe von Endor), Charles Daniels (Abner), Matthew Best (Erscheinung des Samuel), Gereth Morrell (Doeg), Christopher Gillett (Ein Amalekiter), Choir of King's College, Cambridge, English Chamber Orchestra, Philip Ledger;

EMI Electrola 1 C 157-43 036/38 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Weiche Konturen, gute Räumlichkeit, doch etwas dumpf, leichter Nachhall.

Fertigung: Einwandfrei.

Ein seltsames, unheimliches Werk, dieser „Saul“. Ganz abweichend von der gemessen-abgezielten Form der meisten Händel-Oratorien, beinahe skizzenhaft, fragmentarisch im Bau. Das Unruhige, Schwankende ist darin vorherrschend. Alles deutet auf den zerrissenen, neurotischen Charakter der Hauptgestalt hin. König Saul, Symbol gefallener Größe, einstmals ein erfolgreicher Kriegsheld, nun aber durch die kühnen Siege Davids seines Ruhms beraubt. Wie er sich dem jungen Helden bald liebevoll zuwendet, wie er ihn dann gleich wieder mit Haß und Mordgedanken verfolgt – das ergibt ein packendes, unerhört faszinierendes Seelendrama. Szenen wie Sauls Befragung der Hexe von Endor (ein Shakespeare-Moment) bieten einen ungewöhnlichen Einblick in die „Nachtseiten“ von Händels Wesen.

Die Aufführung wurde in der King's College-Kapelle in Cambridge hergestellt. Als Grundlage diente die Chrysander-Fassung von 1862, allerdings mit Einbeziehung einiger neuer Erkenntnisse. Im Begleittext wird eigens darauf hingewiesen, daß keine historischen Instrumente verwendet wurden. Ein Eingeständnis, das man bereits mit Dank zur Kenntnis nimmt. Das Spiel um den „einzig richtigen“ Weg bei der Wiedergabe alter Musik beginnt ja allmählich etwas verwirrend zu werden.

Philip Ledger leitet die Aufführung behutsam, diskret, um eine Spur zu verhalten. Etwas belebtere Zirkulation hätte dem Werk nicht geschadet. Die Chöre sind nach Händels eigener Praxis mit Männer- und Knabenstimmen besetzt. Die „boy-sopranos“ fallen mitunter durch allzu gradlinig-tutenden Gesangston auf. Einheitlich gutes Niveau bei den Vokalsolisten, besonders hervorstechend: die reine, schwebende Sopranstimme Margaret Marshalls. Der Part des David, von Händel im Altschlüssel notiert, wird hier von