

FONO-KRITIK

men Stimmungsgehalt. Jessye Norman wird dem Stück durch intensiven Stimmeneinsatz, durch leidenschaftliche Ausbrüche und resignierende Verhaltenheit ebenso wie durch gut dosierte Zwischentöne beeindruckend gerecht.

Hermann Schönegger

★ „Musikalische Dramen in Kleinformat“ glänzend interpretiert!

LOEWE, Balladen; Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton); Jörg Demus (Klavier); DG 2531 376 (1 S 30)
Aufnahmedatum: (1981)
Klangbild: Klar, präsent, offen, deutlich.
Fertigung: Stellenweise geringfügiges Knistern.

Die Balladen von Carl Loewe sind bekannt und unbekannt zugleich. Im Bielefelder Katalog sind sie zwar erstaunlich gut repräsentiert, doch ob



Jörg Demus ist ein gleichrangiger Partner bei Dietrich Fischer-Dieskaus Aufnahme der Loewe-Balladen

das heißt, daß das Publikum die Lieder kennt, wage ich zu bezweifeln. Loewe selbst hat als alter Mann erleben müssen, daß er sein eigenes Werk überlebte. Seine Musik wurde erst um die Jahrhundertwende bei uns populär, vor allem – wie Karl Schumann im Begleittext schreibt – durch die Wagner-Sänger, die in Loewes Balladen „musikalische Dramen im Kleinformat“ erblickten. Die vorliegende Auswahl macht gegückt mit der Vielfalt der Ballade als Form (und natürlich auch ihrem Inhalt) sowie der Entwicklung des Komponisten bekannt. Dietrich Fischer-Dieskau aber ist ein überragender Interpret der Lieder, von Jörg Demus am Flügel gleichwertig und großartig begleitet. „Archibald

Douglas“ nach Fontane kann als Paradigma für die Loewesche Ballade wie für die Interpretation des Sängers gelten: Ob witzig-heiterer oder ernster Dialog, ob Wechsel in Stimmung, Klang, Tempo – Fischer-Dieskau beherrscht die Kunst der Wendung, des Wechsels im Erzählton, stellt kräftige Deklamation neben geheimnisvolles Raunen oder lyrische Erzählung. Dem schon leicht schaurigen Nachtstück mit Elfen („Herr Oluf“), dessen eher heiter-bewegtes Vorspiel den Hörer zu irritieren scheint, kommt der typische Balladengestus zu. Ballade meint ja zunächst nur ein Tanzlied mit Refrain. Hier schildert der Sänger, wenn er die verlockenden Elfen „imitiert“, das Anziehende wie Angstmachende der Szenerie. Das Nachtstück vom Vätermörder „Edward“ ist gleichermaßen gelungen, der Konflikt zwischen Sohn und Vater ist ja ausgetragen, der zwischen Mutter und Sohn schwelt noch. Dagegen nimmt sich Goethes „Erkönig“ fast zu kultiviert aus. Ganz anders wieder „Tom der Reimer“ mit Zartheit, mit erzählerischem Ton und Tonmalerei im Klavier (Glöckchen-Imitation). In heiterem Ton kommt Rückerts „Kleiner Haushalt“ daher, ein Effektstück, das Fischer-Dieskau zu Recht auskostet: er bewältigt das parlando, die zungenbrecherischen Wendungen, kann aber ebenso gut elegant artikulieren. Eigenartig, weil fremd, wirkt die skurrile Geschichte vom „Mohren auf der Messe“, schon Stück eines gewissen musikalischen Realismus, auf jeden Fall ein Tongemälde mit Dissonanzen, Reibungen, harmonischen Raffinessen und ungewöhnlich prominenten Klavierpart sowie dem verblüffenden Schluß.

Man kann nicht jedes Lied und jede Interpretation lobend hervorheben. Was Fischer-Dieskau mit Jörg Demus in geglückter Partnerschaft leistet ist dies – und damit der Gewinn der Platte –: den Reichtum und die Vielfältigkeit der Balladen von Loewe zu demonstrieren, andererseits aber auch die Entwicklung dieses Komponisten den Hörer erfahren zu lassen. Ganz nebenbei wird dabei von beiden Interpreten immer der „rechte Ton“ getroffen. Ein schieres Hörvergnügen!

Helge Grünewald

★ Beglückendes Musizieren.

HAYDN, BEETHOVEN, Folksongs of the British Isles; James Griffett (Tenor), Franz Josef Maier (Violine), Rudolf Mandalka (Violoncello), Bradford Tracey (Cembalo, Hammerflügel); harmonia mundi EMI 1 C 069-99 940 B (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Natürlich und transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Seit seiner ersten Reise nach London 1791/92 beschäftigte sich Haydn, im Auftrag Londoner Verleger, mit Bearbeitungen schottischer, irischer und walisischer Volkslieder. Nicht weniger als 445 solcher Arrangements stammen aus seiner Feder. Beethoven schuf seit 1810 derartige Volksliedbearbeitungen, die in den 25 Schottischen Gesängen op. 108 aus dem Jahre 1818 ihren krönenden Abschluß fanden. In der Gestaltung des instrumentalen Parts beschränkt sich Haydn auf einfache Begleitfiguren. Er läßt zudem den volkstümlichen Charakter mit seiner eigenartigen und (für mitteleuropäische Ohren) fremden Klanglichkeit und Tonalität weitgehend unangetastet. Beethoven hingegen verbindet die

einzelnen Strophen mit kleinen Vor-, Zwischen- und Nachspielen und gewährt der Begleitung mehr Selbständigkeit, etwa in der Hereinnahme motivischer Elemente oder auch im bewußten instrumentalen Nachzeichnen einzelner Gesangsphrasen. Beethovens Produkte sind artifizierter als die Haydns, in den Ritornellen verbergen sich kleine Wunder, die Bearbeitungen verraten, bei aller Schlichtheit und Bewahrung des volkstümlichen Charakters, höchste Sorgfalt und Meisterschaft.

Die Darbietung dieser Lieder durch den Tenor James Griffett und seiner drei Begleiter kann nur als bewundernswürdig und kongenial bezeichnet werden. James Griffett verbindet, bei reiner Intonation und makelloser Stimmführung, die diesen Liedern angemessene Schlichtheit des Ausdrucks mit höchster und subtilster Gestaltungskunst, was Phrasierung, Herausarbeitung von Zusammenhängen und Artikulation anbelangt. Die Stimme gehorcht ihm in allen dynamischen Abschattierungen und sie ist, da ein wenig rau timbriert, dem herb-melancholischen, manchmal tief-traurigen Charakter dieser Lieder angemessen. Die drei Instrumentalisten begleiten zart und diskret, zumal die Ritornelle in den Beethoven-Bearbeitungen werden wunderbar durchsichtig und subtil gestaltet. Sänger und Begleiter fügen sich in unbestechlicher Homogenität zusammen. Abseits der großen, ausgetrampelten Pfade auf dem Felde der Liedkunst offenbaren sich hier Wunder an eindringlicher und subtiler, zugleich die Schlichtheit der Vorlage wahren Gestaltungskunst. Reinhard Müller

○ Strawinsky-Lieder steril und humorlos.

STRAWINSKY, Pastorale, Deux poèmes de Paul Verlaine, Deux poésies de Konstantin Balmont, Trois poésies de la lyrique japonaise, Trois petites chansons, Pribaoutki, Berceuses du chat, Quatre chants, Tilimbom, Chanson de Paracha, Three Songs from William Shakespeare, In memoriam Dylan Thomas, Elegy for J. F. K. Zwei geistliche Lieder aus dem Spanischen Liederbuch von Hugo Wolf; Phyllis Bryn-Julson (Sopran), Ann Murray (Mezzosopran), Robert Tear (Tenor), John Shirley-Quirk (Bariton), Ensemble Intercontemporain, Pierre Boulez; DG 2531 377 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Festival d'Automne, Paris, 1980

Klangbild: Mäßig präsent.
Fertigung: Ordentlich.
Vergleichseinspielungen: Strawinsky-Edition (CBS GM 31)
 Igor Strawinsky: Geistliche Musik 1 (Schwann-Studio 604)
 Igor Strawinsky: Geistliche Musik 2 (Schwann-Studio 606)
 Igor Strawinsky: Lieder. Lydia Dawydowa, Sopran (eur 200 095-366)

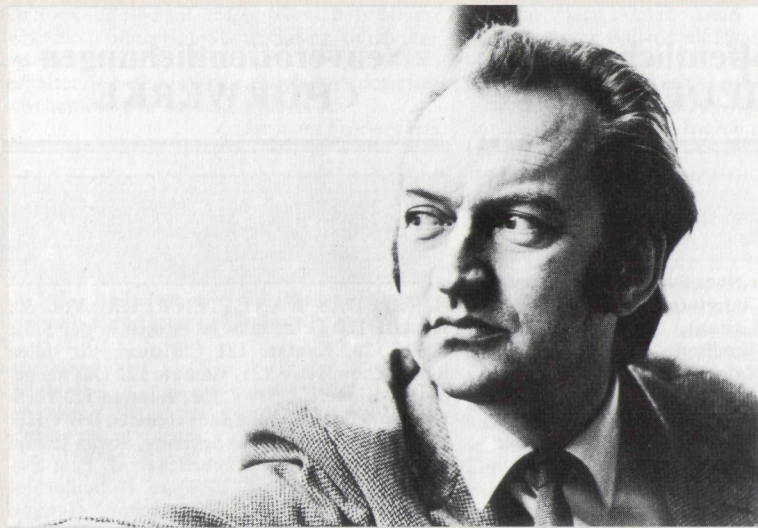
Diese von Pierre Boulez betreute Edition mit Liedern von Igor Strawinsky fügt den vorhandenen Aufnahmen keine neuen Aspekte hinzu und kann sie auch nicht ersetzen. Nicht, daß sie schlecht wäre: das „Ensemble Intercontemporain“ musiziert äußerst genau, ist gut durchhörbar; die vier Solisten lassen an sauberer Intonation keine Wünsche offen, und aufnahmetechnisch ist nur zu monieren, daß die DG-übliche hohe Präsenz hier nicht optimal erreicht ist; vor allem in den frühen russischen Liedern dürften

die Sänger ruhig dominieren. Aber sie erscheinen schon hier sehr stark in die Gesamtkomposition zurückgenommen, was nur bei den Shakespeare-Songs und bei „In memoriam Dylan Thomas“ auch der kompositorischen Intention dient. Verwunderlich ist vielmehr, daß der Humor, die Derbheit, der Sprachwitz der frühen Lieder wie „Pribaoutki“, „Katzenwiegenlieder“ oder der „Drei kleinen Chansons“ gar nicht herüberkommt: die Sänger, allen voran Phyllis Bryn-Julson, exekutieren hochperfektiert und artifizell einen Notentext, aber sie wissen offenbar nicht, was sie da singen. Gewiß: die Phonetik des Russischen stimmt im großen ganzen (John Shirley-Quirk am besten), aber es genügt eben nicht, lediglich die Phonetik zu beherrschen; auch die Satzmelodie, die Akzente, der Gefühlsgehalt – das alles soll ja auch verstanden werden. Hier ist Lydia Dawydowa nicht erreicht (ihre „Pribaoutki“ sind eine Glanzleistung), aber nicht etwa deswegen, weil sie Russin ist; man höre sich dazu nur die „Drei kleinen Chansons“ mit Cathy Berberian an (in der CBS-Gesamtaufnahme).

Günstiger liegen die Dinge bei den späten Vokalwerken auf der B-Seite. Hier trifft Robert Tear den verhaltenen, ja strengen Ton des „In memoriam Dylan Thomas“ sehr gut. Zum Vergleich: in der alten Schwann-Aufnahme unter Oskar Gottlieb Blarr und mit Michel Lecoq überwiegt ein eher romantisch-expressiver Gestus, während in der Gesamtaufnahme unter Leitung des Komponisten Alexander Young Trauerstimmung und formale Strenge überzeugend vereint.

Noch ein Wort zur Textbeilage (mutatis mutandis gilt dies für viele vergleichbare Editionen): wem nützt es eigentlich, wenn von folkloristisch inspirierten Texten „Nachdichtungen“ angefertigt werden, die sich zwar reimen, aber mit dem Sinn des Originals fast nichts mehr zu tun haben? (Besonders komisch „Der Greis und der Hase“ aus „Pribaoutki“.) Auch die geradezu abenteuerliche „englische“ Transliteration des Russischen hat, nachdem es seit Jahrzehnten eine international genormte wissenschaftliche Transliteration des Kyrillischen gibt

FONO-KRITIK



Interpretation auf alten Instrumenten, aber mit der Artikulation und Auffassung der Gegenwart: Nikolaus Harnoncourt und das Ensemble Consensus musicus, Wien

heiten, die mehrere derartige Formeln miteinander verbinden, Baßlinien, die längere Formteile schaffen, alles dies erscheint Harnoncourt unwichtig. Es ist ein bemerkenswertes Phänomen, wie sein an der historischen Aufführungspraxis orientiertes Musizieren zu einer Bachinterpretation führt, die der Zerrissenheit unseres 20. Jahrhunderts entspricht.

Harnoncourts Verdienste um die Interpretation der Musik Bachs sollen nicht bestritten werden. Er rückte die rhythmisch-metrische Differenziertheit dieser Musik ins Bewußtsein, er erreichte einen durchsichtigen und durchhörbaren Klang. Aber er erkaufte dies durch ein Auseinanderbrechen der melodisch-harmonischen Zusammenhänge in einzelne Artikulationspartikel. Die harmonische Kühnheit der Bachschen Musik bleibt ungehört. Die Zusammenhänge der Bachschen Partitur sind nicht verstanden.

So ist diese Gesamteinspielung – obwohl sie sich auf historische Originalgetreue beruft – nichts anderes als ein Dokument des Bachspiels im 20. Jahrhundert.

Franzpetar Messmer

★ Gelungener Konzertmitschnitt.

BRAHMS, Ein Deutsches Requiem, BRUCKNER, Te Deum; Barbara Schlick, Judith Wieland, Gabriele Schreckenbach, Arthur Janzen, Philip Langshaw (Phillip), Bremer Domchor, Mitglieder des Rundfunkorchesters Hannover, Bremer Bachorchester, Wolfgang Helbig; Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, im Vertrieb der EMI – ASD. J 1064/65 (2 S 30) Aufnahmezeitpunkt: 19.4.1981 Klangbild: Hallig, aber ausgewogen. **Fertigung:** Einwandfrei.

Die Aufnahme ist der Konzertmitschnitt vom 19. April 1981 anlässlich der Wiedereröffnung des Bremer Doms. Die Ausübenden dürfen stolz sein auf dieses Dokument, und für den Schallplattenfreund kommt als Besonderheit hinzu, daß Brahms' Requiem seit der Bremer Uraufführung 1868 mit diesem Aufführungsort aufs engste verbunden ist. Die Gestaltung ist zielstrebig. Die langsamen Tempi werden mit der gebührenden Eindringlichkeit genommen, ohne auf der Stelle zu treten, und auch die schnellen Zeitmaße bleiben ausgeglichen, halten sich an-

gemessen im Rahmen. Kleine Unebenheiten, wie sie ein Konzertmitschnitt mit sich bringt, nimmt man angesichts dieser Gesamtwirkung gern in Kauf, etwa wenn die Harfe fast unhörbar im Hintergrund bleibt, wenn der erste Chöreinsatz noch etwas zögert oder Filigranarbeiten in den Streichern nicht voll zur Wirkung kommen. Man weiß um die akustische Weiträumigkeit des Aufführungsortes. Aber Wolfgang Helbig versteht es andererseits, den Nachhall für sich zu nutzen, indem er an einigen Satzschlüssen zusätzliche Fermatenpausen und Verbreiterungen wirkungsvoll ausmusiziert. Der Chorklang bleibt, aufs ganze gesehen, schlank. Dem Sopran wünscht man etwas mehr Souveränität in der Höhe. Diese wiederum wird von der Sopranistin Barbara Schlick mühelos eingebracht. Im Sinne der einheitlichen Wirkung legt auch der Bariton Phillip Langshaw seinen Part flexibel, ohne falsche Ambitionen an. Die Darstellung des Deutschen Requiems ist eines Interpretations-Sternes würdig. Nicht so gelungen ist Bruckners „Te Deum“. Die Blechbläser dominieren zu vordergründig. Der Chor kommt nicht aus der Reserve heraus, um dieser Attacke stählernen Gegenpart zu bieten.

Wolfgang Rogge

★ Seltene chorische Werke von Haydn in interessanter Deutung.

HAYDN, Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze (Vokalfassung) Hob. XX, Responsoria de Venerabili Hob. XXIIIc Nr. 4 a-d, Ave Regina Hob. XXIIIb Nr. 3; Inga Nielsen (Sopran), Gabriele Schreckenbach (Alt), Martyn Hill (Tenor), Matthias Hölle (Baß), Kammerchor Stuttgart, Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, Frieder Bernius; Intercord 180.848 (2 S 30) Digital Aufnahmezeitpunkt: 1981 Klangbild: Relativ deutlich, klar und präsent, aber nicht ganz durchsichtig; Chor stellenweise mulmig. **Fertigung:** Leichtes Knistern; großzügige Presung mit 4 Seiten! **Vergleichseinspielungen:** Ferencsik (Hungaroton) Albrecht (demnächst bei Schwann)

Von dem Werk mit dem Namen „Die sieben letzten Worte des Erlösers“ bestehen mindestens drei Fassungen: eine für Orchester, eine für Streichquartett und eine oratorische für Soli, Chor und Orchester. Haydn komponierte das Werk für eine alljährlich in Cadix in der Hauptkirche aufgeführte quasi oratorische Handlung, bei der der Bischof jeweils eines der sieben Worte sprach, anschließend Betrachtungen darüber anstellte und dann auch Musik gespielt wurde. Haydns Musik sollte dieser „szenischen“ Darstellung genügen. Er selbst bezeichnete die Aufgabe, sieben Adagios von jeweils 10 Minuten Dauer aufeinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, als „keine der leichtesten“ und fand, daß er sich nicht an den vorgeschriebenen Raum halten konnte. Im ausführlichen „Vorbericht“ zur 1801 erschienenen Partitur des Oratoriums berichtet er: „Die Musik war ursprünglich ohne Text, und in dieser Gestalt ist sie auch gedruckt worden. Erst späterhin wurde ich veranlaßt, den Text zu unterlegen, so daß also das Oratorium... als ein vollständiges und was die Vokalmusik betrifft, ganz neues Werk erscheint.“ Daß das Werk in dieser Gestalt (sicher aber auch in Quartett- und Orchesterbesetzung) so selten aufgeführt wird, liegt sicher an einer vordergründig mangelnden Attraktivität: Sieben langsame Sätze mit zwei Orchesterintroduktionen wechseln einander ab, ehe ein bewegter, aber kurzer Schluß folgt. Selbst wenn Haydn aber vielfach nur „Largo“, „Grave“, „Adagio“ oder „Lento“ vorschreibt, so bieten diese Bezeichnungen Möglichkeiten der Differenzierung.

Daß sich keine Gleichförmigkeit einstellt, das Interesse des Hörers nicht erlahmt, dafür sorgen die relativ frischen Tempi der vorliegenden Aufnahme, die hoffnungsvoll mit einer zügig gespielten „Adagio maestoso“-Orchestereinleitung anhebt. Frieder Bernius hat nicht nur den langen Atem für das Stück, er kann ihn auch in die klingende Tat umsetzen. Dabei ist seine Dynamik nicht durchweg überzeugend. Die von Haydn wirklich notierten forte-Bezeichnungen fallen meist als mezzoforte aus. Damit werden die Kontraste zum piano oder pianissimo zu gering, werden Spannungsmomente eingebeutet bzw. kommen nicht recht auf. Das kann man beispielhaft im 4. Satz („Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“) verfolgen, wo Haydn Akzente eher verhalten, aber doch deutlich gesetzt hat. Das wiederholte „wer“ nach der Frage „Wer sieht der Gottheit Spur?“ muß eine besondere Betonung bekommen. Die fast allen Sätzen vorangestellte a-capella-Zeile mit chorischen Fassungen der Christus-Worte ist eine Besonderheit dieses Oratoriums. Sie werden insgesamt nicht ihrer Bedeutung gemäß gesungen, sondern mit einem gewissen Understatement. Damit wird ihr Gewicht gemindert, fehlt ihnen Spannung. Auch der kurze Schlußteil „Das Erdbeben“ wird nicht, wie die Partitur fordert, „Presto e con tutta la forza“ gespielt und gesungen, wirkt entsprechend nicht als die gewaltige Entladung nach lang angestauter Spannung.

Alle Qualitäten des Stuttgarter Kammerchores lassen sich nicht beurteilen. Daß er durchweg gut, stilischer, ausdrucksvoll, klar artikulierend singt, wird deutlich. Doch in den forte-Passagen geht der Chor teilweise in der Orchesterbegleitung unter – ein Manko, das an der Aufnahmetechnik liegen könnte. Mancher Vorschlag im Chorgesang (etwa im vierten Satz, wenn gesungen wird „Herr, wer sollte dich nicht lieben“) hält der „Wahrheit“ der Partitur (mein Text war

ein kritischer, die Ausgabe bei Editio Musica, Budapest) nicht stand. Die Solisten bewähren sich in der hier geforderten Manier, eben nicht solistisch hervorzutreten, sondern sich zurückzuhalten. Brillante Soli sind dem Werk fremd. Frieder Bernius wählt einleuchtende, zügige Tempi, läßt die Musik schreiten (nicht schleichen), unterschlägt hier und da aber auch wichtige orchestrale Feinheiten. Die beiden, ebenfalls kaum bekannten „Zugaben“ nimmt man mit Interesse zur Kenntnis. Die um 1767 entstandenen, erst in neuerer Zeit in Prag wieder aufgefundenen vier Responsorien sind für das Fronleichnamsfest komponiert. Trotz der Angabe der Besetzung mit vier „voci concertandi“ ist eine Choraufführung sicher legitim. In der Begleitung dieser mäßig oder stärker bewegten Miniaturen dominieren die Streicher. Das vor 1771 entstandene Antiphon „Ave Regina Coelorum“ malt die Schönheit der Himmelskönigin in Koloraturen, die Inga Nielsen jedoch ein wenig glanzlos zum Ausdruck bringt. Die Platten sind eine interessante, nicht durchweg befriedigende Erweiterung des Repertoires. Mir scheint aber, daß die demnächst erscheinende Konkurrenzaufnahme des Oratoriums mit dem Radio-Symphonie-Orchester Berlin und dem RIAS-Kammerchor unter Gerd Albrecht mehr verspricht. Zur älteren Aufnahme unter Janos Ferencsik ist diese – noch dazu klangtechnisch auf besserem Niveau – durchaus eine Alternative.

Helge Grünewald

○ Klug disponierte, etwas herbe aber dem Werk entsprechende Deutung.

JANÁČEK, Glagolitische Messe; Gabriela Benackova (Sopran), Eva Randova (Alt), Vilem Pribyl (Tenor), Sergej Kopcak (Baß), Jan Hora (Orgel), Tschechischer Philharmonischer Chor, Josef Veselka, Staatsphilharmonie Brünn, Frantisek Jilek; Ariola/Supraphon 202 821 (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: 1979

Klangbild: Hell, trocken, flächig, nicht vollendet durchsichtig. **Fertigung:** Teils Laufgeräusche (Schleifen). **Vergleichseinspielungen:** Ancerl (Supraphon 86856) Kubelik (DG 138 954)

Janáčeks großartige „Msa Glagolskaja“ scheint auf einmal Konjunktur zu haben, denn innerhalb kurzer Zeit erscheinen zwei neue Aufnahmen des Werkes – eine wirklich neue unter Simon Rattle (vgl. FF 7/82), die andere, schon 1979 aufgenommen, aber erst jetzt auf den Markt gekommen, aus der CSSR. Die slawischen Orchester, Chöre und Dirigenten sind nach wie vor allerdings die berufen

FONO-KRITIK

sum; Vincam meam; Si ignoras te; Tota pulchra es; Vulnerasti cor meum; Dilectus meus descendit; Pulchra es; Veni, veni dilecte mi); Wiener Motettenchor, Bernhard Klebel; Christophorus SCGLX 73 952 (1 S 30)

Klangbild: Deutlich, wenig räumlich, unverfälscht.

Fertigung: Einwandfrei.

Komm, mein Geliebter, wandern wir auf das Land./schlafen wir in den Dörfern./Früh wollen wir dann zu den Weinbergen gehen/und sehen, ob der Weinstock schon treibt./ob die Rebenblüte sich öffnet./ob die Granatbäume blühen./Dort schenke ich dir meine Liebe.

Solche erotischen Liebestexte, die Texte des Hohelieds Salomonis, hat Palestrina in den Canticum canticorum vertont. Der Covertext sagt uns, wie diese Musik aufgeführt werden sollte, nämlich „von ihrem Geist her... also im Sinne einer lebendigen und natürlichen, vom Wort und vom Wortinhalt her gedachten Sprachinterpretation...“

Daß diese Worte, so wahr sie sind, Allgemeinplätze sind, die noch nichts über die eigentliche Verklängeung aussagen, wird dem Hörer bewußt, wenn er diese Platte auf seinen Plattenteller legt. Was hier ertönt, ist eine zwischen Singbewegung und protestantischem Gemeindechoral angesiedelte Interpretationsauffassung – so fad, daß sie schon wieder als Negativspiel beachtenswert ist.

Chorisch lassen sich kaum eigentliche Mängel konstatieren, der Satz wird auch durchsichtig gestaltet; doch singt der gemischte Chor mit einer direkten Schlichtheit, die die Kompositionen jeglichen Ausdrucks beraubt. Palestrinas Musik wird auf Rhythmus und Melodie reduziert. Die Missa Papae Marcelli, Palestrinas berühmteste Messe, wird gleichermaßen nüchtern vorgetragen.

Martin Elste



Etwas forcierte Darstellung.

STRADELLA, San Giovanni Battista, Szenisches Oratorium; Barbara Schlick (Salome), Helen Keller (Herodias), Andrew Dalton (Johannes), Jan Thompson (Berater), Ulrich Studer (Herodes), Tablater Sängergemeinschaft, Marcel Schmid, Capella Clementina, Helmut Müller-Brühl;

Schwann Musica Sacra AMS 4525 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 13.–18. Dezember 1979

Klangbild: Natürlich und differenziert.

Fertigung: Einwandfrei.

Das „oratorio volgare“, das volkssprachliche (italienische) Oratorium, entstand im Zusammenhang mit den Gebetsübungen geistlicher Bruderschaften in Rom (Oratorium = Betsaal). Im Laufe des 17. Jahrhunderts erfolgte eine weitgehende Annäherung an die Oper und an deren Formenbestand: Rezitativ und Arie sind die tragenden Elemente, der Chor tritt hingegen in den Hintergrund. Alessandro Stradellas Oratorium „San Giovanni Battista“, das am Passionssonntag 1675 in der Kirche San Giovanni dei Fiorentini in Rom zum ersten Mal aufgeführt wurde, ist das bedeutendste Werk dieser Gattung vor dem Übergang zum neapolitanischen Oratorium und dem Auftreten Alessandro Scarlattis. Ausdrucksvolle Rezitative, die sich eng an die Sprachdiktation anlehnen, zugleich aber noch starke ariose Merkmale aufweisen (anders als im

recitativo secco), Strophenarien von bereits stark instrumentaler Prägung, z.T. auf Tanzrhythmen beruhend und mit tonmalerischen Elementen durchsetzt, und Duette mit ausgesprochen dramatischem Gehalt bestimmen den musikalisch-formalen Ablauf. Der Chor beschränkt sich hingegen auf kurze Einwüfe.

Die Aufnahme durch die Capella Clementina unter der Leitung von Helmut Müller-Brühl bringt Stradellas Oratorium zum ersten Mal auf Schallplatte. Es wird durchwegs engagiert und (in den Arien und Duetten) mit motorischem Impetus musiziert, wobei man sich allerdings des Eindrucks nicht erwehren kann, daß im Dienste der historischen Aufführungspraxis ein wenig überakzentuiert und überartikuliert wird. Vor allem die Tanzrhythmen werden forciert und hart nachgezeichnet, es fehlt an Subtilität und Gelöstheit. Auch in der Besetzung und Ausgestaltung des Continuo-Parts hat man ein wenig dick aufgetragen (zu häufiger Gebrauch von Violine und Kontrabaß). Von den Sängern sind Barbara Schlick als Salome und Ulrich Studer als Herodes hervorzuheben. Vor allem erstere zeichnet sich durch klare Diktion, makellose Stimmführung, eindringliche Affektdarstellung und stupende Beherrschung der Koloraturen aus. Die Gestaltung der Hauptpartie durch den englischen Countertenor Andrew Dalton, dessen stimmliche Mittel unanfechtbar sind, leidet unter dem Mangel an deutlicher Artikulation des italienischen Textes. Das Melos der Rezitative lebt von den rhythmischen Impulsen der affektgeladenen Sprachdiktation, und Andrew Dalton neigt, gerade weil er den vitalen Duktus der Sprache vernachlässigt und zugleich der Versuchung nachgibt, sein Stimmmaterial auszubreiten, zu Überdehnungen und zum Zerfließenlassen der melodischen Phrasen.

Reinhard Müller

Wiederveröffentlichungen CHORWERKE



Schumanns selten gespieltes Werk in glanzvoller Inszenierung.

SCHUMANN, Szenen aus Goethes Faust; Dietrich Fischer-Dieskau, Elizabeth Harwood, John Shirley-Quirk, Peter Pears u. a., Aldeburgh Festival Singers, Wandsworth School Choir, English Chamber Orchestra, Benjamin Britten;

Decca 6.35201 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1973

Klangbild: Deutlich, präsent, recht natürlich, warm.

Fertigung: Gut bis auf leichtes Klirren und Knistern auf der 4. Plattenseite.

Eine triftige Interpretation der „Szenen aus Goethes Faust“ von Schumann muß die Heterogenität des Werkes aufzeigen und dessen Klippen meistern. Schumann hat mehr oder minder locker miteinander verbundene sinfonische Stücke mit Soli und Chorgesang zu einem Werk gefügt, das zwischen den Gattungen Oper, Kantate und Oratorium steht. Doch bei aller Verschiedenheit: von der Faktur wie von der literarischen Vorlage und ihrer Verarbeitung her ist dieses opus überzeugender als die Oper „Geno-



Dietrich Fischer-Dieskau

veva“ oder die Oratorien „Das Paradies und die Peri“ oder „Der Rose Pilgerfahrt“. So ist es sicher kein Zufall, daß der Vokal- und Opernkomponist Benjamin Britten dieses Werk mit besonderem Blick für dessen Größe und Schwächen in Szene zu setzen wußte. Britten verfügt über den notwendigen langen Atem, inspiriert seine Solisten, die Chöre und das English Chamber Orchestra zu einer sehr stimmigen Lesart. Die vorliegende Aufnahme entstand 1973 kurz nach einer Aufführung des Werkes bei Brittens Aldeburgh Festival. Daß sie jetzt wieder veröffentlicht wird, ist nur zu begrüßen, gilt es doch, den weniger bekannten Schumann kennenzulernen.

Brittens dirigentische Stärke wird bereits in der dramatisch genommenen Ouvertüre deutlich. In der ersten Abteilung herrscht bei der Szene im Garten ein weicher Ton mit fließenden Phrasen, parlieren Faust, Gretchen, Mephisto (Dietrich Fischer-Dieskau, Elizabeth Harwood, John Shirley-Quirk), besticht Gretchens ausdrucksvolles Solo „Ach neige dich, du Schmerzensreiche“. In der Sonnenaufgangsszene der zweiten Abteilung „malen“ die Geigen des Aufgehen der Sonne; neben solcher musikalischen Naturschilderung nimmt sich Ariels Auftritt (Peter Pears) geheimnisvoll aus. Mit großer Spannung wird die Szene des nächtlichen Zusammentreffens von Faust mit den vier grauen Weibern Mangel, Schuld, Sorge, Not gezeichnet. In diesem spukhaften Nachtstück, dessen spezifischen Ton Meriel Dickinson, Pauline Stevens, Jennifer Vyvyan, Felicity Palmer und Dietrich Fischer-Dieskau sehr genau treffen, herrscht ein Ton, den man später in Wagners romantischer Oper „Der fliegende Holländer“ wiederfindet. Fausts Tod (mit den Worten „Herbei! Herein! Ihr schlotternden Lemuren“ eröffnet) erfährt eine große dramatische Steigerung bis zur Kulmination bei den Worten „er fällt, es ist vollbracht“. Die folgende dritte Abteilung, die von Fausts Verklärung handelt, präsentiert schlichten neben dramatischerem Chorgesang, einen eher gemäßigt auftretenden Pater Ecstasticus (Peter Pears) sowie die Patres Profundus (Robert Lloyd) und Seraphicus (John Shirley-Quirk). Fischer-Dieskau singt das „Blicket auf...“ des Doctors Marianus mit großer Inbrunst. Der Schluß hat zunächst einen vorwärts-

drängenden, sich aufschwingenden Gestus, setzt belebte Akzente, auch mit seinem Kontrapunkt, gibt dem Chor große Momente. Doch verebbt das Werk nicht feierlich-hymnisch, sondern geheimnisvoll eher, darin zum Sujet Verklärung passend. Benjamin Britten hat alle Beteiligten zu einer großen, ja glänzenden Leistung animiert. So werden Kraft und Imagination, Glanz, Farbe und Akzente, Größe aber auch disparate Elemente dieser zu Unrecht vernachlässigten Partitur in ihr Recht gesetzt, bleibt dabei zugleich der episodische Charakter der Szenen gewahrt.

Helge Grünewald

Neuveröffentlichungen ALTE MUSIK



Sch