

FONO-KRITIK

Neuveröffentlichungen CHORWERKE

Begrüßenswerte Fortführung von
Peter Schreiers Bach-Zyklus
(weltliche Kantaten).

J.S. BACH, Hercules auf dem Scheidewege („Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“), BWV 213, *Dramma per musica*; Edith Mathis (Sopran), Carolyn Watkinson (Alt), Peter Schreier (Tenor), Siegfried Lorenz (Baß), Karl Suske (Violine), Burkhardt Glaetzner (Oboe d'amore), Berliner Solisten, Dietrich Knothe, Kammerorchester Berlin, Peter Schreier; DG 2533 447 (1S30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Oftmals hallig und nicht immer ausgeglichen; im ganzen durchsichtig und von unterschiedlicher Präsenz.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Rilling (JSV 610208)

Diese zweite Edition von Bachs weltlichem Kantatenschaffen geht langsam ihrer Komplettierung entgegen; was Helmuth Rilling vor über einem Jahrzehnt realisiert hatte, ist hier Peter Schreiers Dirigentenhand anvertraut. Nach der Geburtstagskantate „Tönet, ihr Pauken“ BWV 214 (DG 2533 401) wurde jetzt mit dem *Dramma per musica* „Hercules auf dem Scheidewege“ (BWV 213) die weitere, ebenfalls höchst ergiebige Vorlage für das „Weihnachtsoratorium“ eingespielt: zur Freude für alle Bach-Kenner und Bach-Liebhaber. Von der Aufnahmetechnik her freilich erscheint das Hörvergnügen bisweilen etwas getrübt; denn der überstarke Raumhall in der Ostberliner Christus-Kirche ist störend und beeinträchtigt insbesondere die Arien der Damen Edith Mathis und Carolyn Watkinson; auch die stilistisch sichere Continuo-Gruppe der Herren Bernstein (Cembalo), Pank (Violoncello) und Kehr (Kontrabaß) klingt oftmals zu derb und ungefüge in der Relation. Wiederum konzertiert Schreier in bestem Einvernehmen mit dem Kammerorchester Berlin (kleine Instrumentalbesetzung). Trotz zumeist recht zügiger Tempi fällt der Dirigent, absichtlich oder vielleicht unbewußt, mitunter in eine Art von doktrinäer Strenge und Trockenheit – was hier eigentlich vermieden werden sollte. Denn es geht ja schließlich um eine der „profanen“ Quellen für das nur wenig später konzipierte „Weihnachtsoratorium“, das hieraus sechs Stücke (1 Chor, 4 Arien und 1 Duett) – umtextiert und auch musikalisch verändert – entnehmen konnte. Was nun die ältere Rilling-Aufzeichnung von 1967/68 betrifft, so ist sie dank ihrer überzeugenderen Musikalisierung auch heute noch keineswegs entbehrlich geworden.

Werner Bollert

Rekonstruktionsversuche historischer
Aufführungen mit manchen Problemen.

HÄNDEL, Der Messias; Judith Nelson und Emma Kirby (Sopran), Carolyn Watkinson (Alt), Paul Elliot (Tenor), David Thomas (Baß), Choir of Christ Church Cathedral, Oxford, Simon Preston, The Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood; Decca 6.35503 FK (3S30)

Klangbild: Präsent. Bei größerem Hallfaktor noch annehmbar durchhörig; große Besetzungen etwas distanzierter als kleine.
Fertigung: S. 1 einwandfrei. S. 2 – 6 Serien von Knackern, Pochen, Blubbern. Rillensprung auf S. 4.
Vergleichseinspielung: Marriner (Decca 6.35349)

HÄNDEL, Der Messias; Jennifer Smith (Sopran), Andrew J. Kuig (Knabensopran), Charles Brett (Kontratenor), Martyn Hill (Tenor), Ulrik Cold (Baß), Choir of Worcester Cathedral, Donald Hunt, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Jean-Claude Malgoire; CBS 79336 (3 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent; durchhörig, ausgewogen; geringer Hallfaktor.
Fertigung: S. 1 und 6 einwandfrei. S. 2 und 3 leichte, S. 4 und 5 schwere Störungen durch Knacker und Blubbergeräusche.

1978 hat Werner Bollert im FonoForum (S. 502 ff) meines Erachtens zu Recht festgestellt, nach der Marriner-Einspielung des „Messias“ sei a) nun eine gewisse Produktions-Abstinenz vonnoten; b) in weiterer Ferne ein „Messias“ auf der Basis „alter Instrumente“ von Belang. Nun, RCA und Decca legen jetzt – nur zwei Jahre später – solche Unternehmungen vor. Händel hat zu seinen Lebzeiten den „Messias“ etwa dreißigmal unter jeweils verschiedenen Aufführungsbedingungen produziert und sein Werk jeweils den gegebenen Aufführungsvoraussetzungen praktisch angepaßt. Daher gibt es viele „originale“ „Messias“- Fassungen, die sich nicht zu einer, etwa „letzter Hand“, zusammenziehen lassen. Wählte Marriner seinerzeit die rekonstruierbare Fassung der Londoner Erstaufführung (1743), so Malgoire jetzt die der Dubliner Aufführungen (1742) und Hogwood die ebenfalls sehr genau rekonstruierbare Londoner „Founding Hospital“-Fassung von 1754. Da die Herausgeber dieser drei Einspielungen Wert auf die Tatsache legen, daß sie bestimmte Aufführungen rekonstruierten, sei darauf in einigem eingegangen. In der Malgoire-Edition heißt es lapidar: „Originalfassung Dublin 1742.“ Die erhaltenen Textbücher der zwei Dubliner Auf-

führungen (ohne die Generalprobe) weisen verschiedene Besetzungen aus. Welche Aufführung also wurde rekonstruiert? Warum wurde nicht die Dubliner Fassung von Nr. 2 (mit den erst später gestrichen Takten) eingespielt? Warum besetzt Malgoire die erst nach London gehörenden Oboen und Fagotte? Warum spielt er Secco-Rezitative unvollständig à la Harnoncourt (z. B. Nr. 17)?

In den Einführungstexten zu Malgoire und Marriner wird auf die spezifischen Fassungen nicht eingegangen. Bei Hogwood wird hingegen von Anthony Hicks umfassende Sach- und Probleminformation geleistet. Bei allen drei Einspielungen werden zum Teil unterschiedliche Fassungen einzelner Werkteile gespielt. Verglichen mit der Scherung/Soldan-Taschenpartitur, die 1939 bei Peters herauskam, ergeben sich bei Marriner die meisten Abweichungen. Er spielt die Nummern 4, 14, 16 und 18 in einer in dieser Partitur nicht aufgenommenen Variante, Malgoire die Nummern 5, 16 und 36. Die anderen Abweichungen sind geringfügig.

Unter anderen hat der englische Musikforscher Robert Donington im vergangenen Jahrzehnt ausführliche und fundierte Handbücher über Aufführungspraktiken barocker Musik veröffentlicht. Schon bei Marriner findet man manche dieser alten Praktiken. Die neuen Einspielungen fußen ganz darauf. Während ihre Umsetzung bei Hogwood mich wegen ihrer maßvollen Anwendungen zu überzeugen vermag, wirkt Malgoires „totale“ Adaption auf mich unangenehm maniert. Das sei kurz erläutert. Beim Vergleich mit dem Text muß einem auffallen, daß Händel, der seine Partitur ja oft benutzte und die Übereinstimmung zwischen ihr und Stimmensätzen kontrollierte, zum (hier herausgegriffenen) Beispiel in der Trompetenarie (Nr. 46) zwischen Achtelketten (T. 9 ff) und punktierten Achteln (T. 35) genau unterscheidet. Malgoire punktiert diese Achtel alle; der Unterschied zwischen beiden Diktionen wird aufgehoben, der Satz verliert den ästhetischen Reiz des Gegensatzes, wird langweilig, weil „ein“-tönig. Hogwood behält hier die Forderungen des Textes bei: Die Punktierungen wirken nun als Intensitätssteigerungen. So sehr ich von den Improvisationspraktiken bei solistisch besetzten Vokal- und Instrumentalstimmen überzeugt bin, so sehr bezweifle ich ihre Anwendung bei chorischem besetzten Stimmen – wegen des unabwendbaren Durcheinanders bei nur wenigen Ensemble-Proben (wie in Händels Zeit) – und glaube, daß im „Messias“ die chorischem besetzten Stimmen präzise notiert sind. Daß man bei einer heutigen Produktion die Stimmen so „einrichten“ kann, daß solche Textauslegungen fast mühelos chorischem ausführbar sind, beweisen übrigens alle drei Einspielungen, während Händels Stimmsätze nicht eingerichtet sind. Marriner scheint meiner Auffassung, daß nämlich chorische Stimmen von Händel bereits verbindlich notiert seien, zu teilen. Hogwood steht ihr zumindest nahe. Malgoire folgt hingegen den Theoretikern der barocken Aufführungspraxis. Das vibratofreie Spiel seiner Streicher – vor allem in den höheren Lagen – zeitigt daher Hörprobleme. Man kontrolliere die Nrn. 28/34: klingt das nicht immer wieder wie „Fiedeln“ (statt Amati, Guaneri, Stradivari) und zu-

dem intonatorisch „unsicher“?

Während Marriner noch mit a' = 440 Hz einspielte, haben Hogwood und Malgoire a' einen vollen Halbton tiefer aufgenommen. Arthur Mendel hat aber zwischen 1948 und 1955 belegt (Donington, S. 44), daß in jener Ära eine Tiefstimmung (bei 417 Hz) nicht Regel, sondern Ausnahme war. Selbst wenn man diese Verhaltensweisen nicht zum Streitpunkt erhebt, muß erwähnt werden, daß der Chor Marriners höher singen muß als die Kathedralchöre mit Knabenstimmen in den beiden anderen Einspielungen. Da jener Chor auch (in dieser Reihenfolge) den Oxford- und Worcester Chor noch an Virtuosität, dramatischer Gestaltung und Aussprache übertrifft und er – in Schattierungen – optimal zum Orchester aufgenommen wurde, läßt sich der Frauen-Gemischthorchor mit seiner den Knabenstimmen nur geringen Unterlegenheit hier völlig positiv einstufen. Übrigens haben zu Händels Zeit die Solistinnen die Chorstimmen noch mitgesungen (oder gar die virtuoseren piano-Partien als Solistenquartett alleine ausgeführt?), so daß Frauenstimmen im Chortimbre durchaus „original“ sind. Ein Werk von über zwei Stunden Spieldauer bedarf m.E. der Kontraste, um Hörer zu fesseln. Händel scheint dieser Auffassung auch gewesen zu sein; seine Messias-Partitur ist reich an solchen Hinweisen, die hier im einzelnen nicht diskutiert werden können. Sie betreffen u.a. Tempi, Dynamiken, Spielweisen, rhythmische Gegenüberstellungen. Die weitgehendste Einebnung solcher Kontraste produziert Malgoire; Hogwood spürt ihnen nach; Marriner spielt sie dramatisch heraus. Vergleicht man die Solisten der drei Einspielungen, so kann man nur staunen, was England derzeit an Sängern zu bieten hat. Die Damen Amelung und Reynolds sind zwar in diesem Vergleich nicht zu schlagen. Aber was daneben geleistet wird, ist die eigentliche Sensation. Am meisten packt mich die seltene Kombination einer dunklen und doch beneidenswert schlanken Altstimme der Carolyn Watkinson bei Hogwood, während der Knabe King (bei Malgoire) in zwanzig Jahren seinem Namen Ehre machen mag, sein Einsatz jetzt ihn aber eben nur als „Knaben“ ausweist, was heute – für Händel – zu wenig ist.

Die Maestri lassen sich etwa so charakterisieren: Malgoire neigt – wohl wegen der barocken Spielmanieren? – dazu, langsamere Tempi fast extrem auszumuszieren (z. B. Nr. 23 oder Nr. 27). Andererseits legt er zügige Tempi vor (Nr. 12, 24). Die Proportionen zwischen ihnen wirken nicht ganz ausgewogen. Das zum Prinzip erhobene Punktieren betont den Vertikalklang und behindert zeitweilig die Entwicklung des linearen Flusses. Hogwood nimmt die Punktierungen weniger scharf, neigt zu schnellen Tempi, spielt als einziger die Kadenzschlüsse – wie notiert – unter dem Rezitativ (Begründung im Beiheft), kommt manchmal etwas zu schnell voran, findet aber häufiger die überzeugenderen Temporelationen (z. B. Nr. 23, 51). Will man klassifizieren, dann gehören beide zu jenen Dirigenten, die das Werk eher vom Orchestersatz ausgehend konzipieren. Marriners Interpretation hingegen macht den Eindruck, vom vokalen Geschehen her entwickelt worden zu sein: So ergeben sich

großräumige Bögen, Herausarbeitung der vokalen Linien, höchst stimmige Temporelationen. Auch dynamisch werden alle in der Partitur vorgegebenen Gegensätze herausgearbeitet. Keiner der drei Dirigenten hält sich übrigens durchgehend an Händels vorhandene oder fehlende Adagio-Vorschriften in den Plagalkadenzen der Chöre. Auch das sollte bei späteren Produktionen einmal strikte beachtet werden. Wer die drei Stile sich in Kurzfassung demonstrieren möchte, spiele sich jeweils die Sinfonie und die Pifa vor. Die Lage auf dem Markte sieht jetzt so aus: Es fehlt eine Einspielung, in der sich altes Instrumentarium, Knabenchor und alte Spiel- und Singpraktiken einerseits mit dem „drive“, der Innenspannung und dem sängerischen großen Atem Marriners andererseits verbinden. Bis dahin bleibt Marriners Einspielung für mich die bezwingendste Klangwerdung der Botschaft Händels.

Klaus Blum



Karl Marx

Einseitiges Komponistenporträt
im Studio-Einheits-Hallklang.

KARL MARX – Chormusik aus fünf Jahrzehnten – Drei Chöre nach R. M. Rilke, Op. 1 (1924) – Drei Gesänge nach Gedichten von Chr. Morgenstern, Op. 4 (1925) – Motette „Werkleute sind wir“, Op. 6 (1927) – Zwei Gesänge nach Gedichten von Rilke, Op. 11 (1929) – Schlaflied nach Worten von Fritz Dietrich, aus Op. 46 (1944) – Zwei Gesänge nach Gedichten von R. M. Rilke, aus Op. 47 (1946) – Gott schweige doch nicht also, Motette nach Psalm 83, Op. 51,1

(1950) – Deutsches Proprium am Feste Mariä Himmelfahrt (1951) – Gedenke an deinen Schöpfer, Motette nach Prediger 12, Op. 51,3 (1959) – „Wechselgesang“ und „Ode an die Unsterblichkeit“ aus „Quattuor Carmina Latina“, Op. 64 (1966) – Chorzyklus 1974 nach Worten von Goethe, M. Claudius, Eichendorff, Opitz und Albrecht Goes, Op. 71 – Fünf Gesänge nach Mörike, Schiller, J. Paul und Goethe, Op. 74 (1976); Chor des Bayerischen Rundfunks, Leitung: Heinz Mende, Peter Marx – Sündfunk-Chor, Leitung: Hermann Josef Dahmen, Marinus Voorberg, Karl Marx – Kleiner Chor der Musikhochschule München, Leitung: Fritz Schieri – Bruckner-Chor Stuttgart, Leitung: Johann Nepomuk David – Gächinger Kantorei, Leitung: Helmut Rilling – Rosalinde Haas (Orgel); DC 322900/2 (Mediaphon 59.015 – DIC 311890) (2 S 30)

Klangbild: Hell, deutliche Präsenz, leicht verfärbt, zur Härte neigende Höhen durch künstliche, metallische Hallwirkung, vereinzelte Spitzenverklirrungen.
Fertigung: Gelegentliche Blubser, Knacker und Knistern.

Karl Marx, hochbetagter Zeit- und Altersgenosse von Carl Orff (und in jungen Jahren auch sein zeitweiliger Schüler), gehört zu jener Komponistengruppe, deren Wirken in den zwanziger Jahren mit den Begriffen „Jugendbewegung“, „Musikantengilde“, „Neue Spiel- und Schulmusik“ und „Singkreis“ am ehesten zu charakterisieren ist. Repräsentative Namen sind Paul Höfer, Ernst Lothar von Knorr, Fritz Büchtger, Gerhard Maasz, Philipp Mohler, Armin Knab und – als Exponent – Paul Hindemith. Aus dieser schöpferischen, historisierenden und reformierenden Tonsetzer-Gemeinschaft nun den gebürtigen Münchener des Jahrganges 1897 und langjährigen, verdienstvollen Kompositionslehrer und Leiter der Abteilung Schulmusik an der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart durch ein Doppelalbum in Erinnerung zu bringen, muß unter seinen Freunden der Chormusik Beifall erwecken.

Marx-Schüler und -Anhänger, für sie wohl ist dieses Dokument aus den Archiven des Bayerischen und Süddeutschen Rundfunks in erster Linie gedacht, werden manchen individuellen Zug in der herben Klanglichkeit des Vokalschaffens ihres Lehrers wiedererkennen können. Im Ganzen entspricht jedoch dieser Querschnitt keinesfalls der Vielseitigkeit dieser schöpferischen Persönlichkeit, deren Ambitus vom vital nachempfundenen Volkslied („Jeden Morgen geht die Sonne auf“) über typische Jugend- und Spielmusik bis zur instrumental breit aufgefächerten Kammer- und Orchestermusik reicht. Kostproben dieser Art gewährt da allenfalls eine Calig-Produktion (CAL 30 540).

Hier jedoch erklingen zwar mannigfaltige Sätze aus den Jahren 1924 bis 1976, aber die künstlerische Grundhaltung und der poetische Ausdruck bleiben den grübelnden, nachsinnenden und letztlich grauen Stimmungen aus dem religiösen Bereich und der Gedankenlyrik von Horaz über

FONO-KRITIK

Goethe, Claudius, Opitz, Jean Paul, Eichen-dorff, Mörike, sehr viel Rilke und Morgenstern verhaftet. Der wenig wechselvolle Toncharakter findet zwar in einem sensiblen Aufspüren chori-scher Differenzierungsmöglichkeiten einen Ge-genpol, zielt aber immer wieder auf die ge-spreizt-motettische Klangfläche extremer Ton-umfänge (Soprane bis zum zweigestrichenen a!). Die Vorliebe zu „einfachen“ Dissonanzen mit Sekunde, großer Septime und None in der wei-ten Lage bleibt ein Leitklang im seltsam kühl wirkenden Harmoniegefüge. Nicht exakt auszumachen ist allerdings, ob die Kühle der Darbietungen jener funkspezifischen Studiopraxis anzulasten ist, die eine an sich tro-ckene Bandaufzeichnung durch Einsatz einer künstlichen Hallplatte bis zur Grenze metalli-scher Rückkopplung kirchenakustisch verbrämt. So nivelliert die weitläufige Kathedralstimmung zwangsläufig manches gestaltende Detail der un-terschiedlich strukturierten Textvorlagen im gemächlichen Pulsschlag-Tempo. Lediglich die dissonante Schärfe der metrisch zwischen Pale-strina, Monteverdi und Schütz anzusiedelnden Diktion nimmt mit den Entstehungsjahren der Werke zu. Die Tremolierfreude professioneller Choristen und -innen tut dabei leider ihr übriges. Daß dem erfolgreich entgegengearbeitet werden kann, beweist die sorgfältige, ausgewogene und stimmlich beeindruckende Chorleitung von Ma-rinus Voorberg mit dem Stuttgarter Südfunk-Chor. Überhaupt ist ein Vergleich der fünf betei-ligten Chöre und acht Chordirigenten auf dieser Doppelplatte noch der interessanteste Aspekt dieser auf vier Plattenseiten allzu einseitig ge-ratenen Auslese.

Gerhard Pätzig

Fortsetzung der Veröffentlichungsserie Geistlicher Musik Haydns.

HAYDN, Salve Regina g-Moll, Nicolai-Messe; Krisztina Laki (Sopran), Aldo Baldin (Tenor), Hilke Helling (Alt), Gerhard Faulstich (Baß), Christof Roos (Orgel), Kammerchor Stuttgart, Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, Frieder Bernius; FSM (Vox) 43 040 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Unausgewogen, Zu hallig.
Fertigung: Mehrfach Knacker und leichtes Kni-
stern. Immer wieder Verzerrungen.

Die Solisten dieser Einspielung bilden solistisch wie im Ensemble ein wohlklingendes, wohlarti-kulierendes Quartett, dem man gerne zuhört. Durch die Mikrofonregie wird man dabei un-terstützt: Hinter ihren Stimmen tritt das Orche-ster – die am wenigsten differenziert spielende Gruppe dieser Produktion – zurück; der Chor aber, beträchtlich hintergründig aufgenommen (in der Messe), wird meistens von ihm gedeckt. Diese Disposition ist nicht nur schade, sondern auch völlig sinnwidrig, liegt die Textvorstellung doch überwiegend bei ihm und zeigt er doch die größte Virtuosität, die überzeugendste flüssige

Lockerheit der Darbietung, die der heiteren Re-ligiosität Haydns so wohl ansteht. Da der Chor das eigentliche „Instrument“ des Dirigenten Bernius ist, läßt sich von dort her sagen, daß man einerseits mit seinem Interpretationskonzept wohl einverstanden sein darf, daß aber ander-erseits es nicht gelang, dieses Konzept auch auf das Orchester zu übertragen, sodaß also diese Ein-spielung unter dem doppelten Mißverhältnis zwischen Chor und Orchester leidet. Das gilt nicht ganz so sehr für das „Salve Regi-na“, welches von Haydn übrigens ausdrücklich und unüblich nur für Solisten (also ohne Zuzie-hung eines Chores) komponiert wurde. Nur in einer Passage für den Solotenor wurde das be-rücksichtigt. Die Orgel mit ihren Soli ist klang-lich befriedigend in das Stimmgefüge eingeord-net.

Klaus Blum



Gaetano Delogu

Solide Wiedergabe voll feierlichem Ernst.

VERDI, Quattro pezzi sacri; Kvetoslava Ne-meckova (Sopran), Tschechischer Philharmoni-scher Chor, Josef Veselka, Tschechische Phil-harmonie, Gaetano Delogu; Ariola 200 126-366 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1978

Klangbild: Breites Panorama, doch merklich dicht und etwas flach, daher eingeengte Räum-lichkeit und Transparenz, leicht hallig.
Fertigung: Von einigen wenigen Knackern abge-sehen einwandfrei; keine deutsche Übersetzung

der Texte, keine Information über den Dirigen-ten.

Vergleichseinspielung:
Giulini (EMI 065-00016)

Auf diese Neueinspielung der „Quattro pezzi sacri“ hat man nicht unbedingt gewartet, doch erfüllt sie ihren Zweck sehr achtbar. Von Verdis geistlichen Stücken, die bekanntlich nicht als Einheit konzipiert, sondern aus praktischer Er-wägung zum Ganzen gefügt worden waren, ist noch immer die mehrfach preisgekrönte Auf-nahme Giulinis mit dem Philharmonia Chor und dem Philharmonia Orchester greifbar, die Maß-stäbe setzte und wohl als ideal gelten darf. Abge-sehen von der hohen Qualität der beiden exakt aufeinander abgestimmten Londoner Kollektive besticht Giulinis klar konzipierte, souverän durchgezogene Interpretation. Die vier sehr unterschiedlichen Werke repräsen-tieren insgesamt eine wahrhaft abgeklärte, dem Effekt weitgehend entsagende Umsetzung geist-licher Texte, wobei mehr noch als im Requiem typische Elemente eines allgemein als liturgisch agnostizierten Stils und Tonfalls eingebunden erscheinen. Während nun Giulini den Geist des Requiems, dessen substantielle Vitalität und Aussagekraft, fühlbar als Orientierungspunkt in Erwägung zieht und die für alle Phasen Verdi-schen Schaffens so wichtige rhythmische Prä-gnanz erreicht, zielt die Neuaufnahme mehr auf Verhaltenheit, strebt ein Odium feierlichen Ern-stes an, begnügt sich auch mit einer geringeren dynamischen Spannweite. Diese Charakterisie-rung, die vor allem für die beiden auch das Or-chester einbeziehenden Teile gilt, soll nur die grundsätzliche Ausrichtung zweier Konzepte andeuten, nicht etwa schwerwiegende Auffas-sungsdifferenzen unterstellen. Der bei getreuer Respektierung des Notentextes eher enge Spiel-raum für persönliches Interpretieren wird ja durchweg gewahrt.

Von den beiden a-capella-Teilen ist das „Ave Maria“ homogen geraten, im „Laudi alla Vergi-ne“ schwankt die Klangqualität des Chores, hochliegende Piani werden mit fühlbarer An-spannung intoniert. Über dem „Stabat mater“, das im Vergleich zu Giulini langsamer und mit weniger agiler Dynamik reproduziert wird, liegt auffallend starke Traurigkeit. Und man hört ein paar unexakte Einsätze von Chor und Orchester. Das herrliche „Te Deum“ schließlich formt Ga-e-tano Delogu in Maßen kontraststark und durchaus flexibel, doch mit geringerer dramati-scher Energie als Giulini; auch gelingen die gro-ßen Steigerungen nicht derart zwingend und homogen. Der im Klang etwas verhangene Chor agiert hier ausgeglichen und sorgfältig.

Hermann Schönegger

Eindrucksvoller liturgischer Gesang.

VIR DEI BENEDICTUS, Gregorianische Ge-sänge aus Messe und Officium zum Fest des Hl. Benedikt von Nursia; Choralschola der Bene-

diktiner-Abtei Münsterschwarzach, P. Gode-hard Joppich; DG 2547 019 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1970

Klangbild: Ausgeglichen, räumlich zurückgezo-gen.
Fertigung: Einwandfrei.

Aufgrund der Ordenstradition ist es nahelie-gend, daß zum umfangreichen Schallplattenan-gebot gregorianischer Musik gerade die Bene-diktiner-Abteien und Klöster wie Einsiedeln, Engelberg, Maria Laach, Beuron und andere ei-nen wesentlichen Teil beigetragen haben. Die Choralschola der unweit Würzburgs gelegenen Benediktinerabtei Münsterschwarzach hat unter der Leitung von P. Godehard Joppich bereits hö-renswerte Aufnahmen zu den Hauptfesten des Kirchenjahres herausgebracht: Ostern, Pfing-sten und Weihnachten sind im liturgischen Ab-lauf schon äußerlich durch die zusätzliche Se-quenz von anderen Tagen des Kirchenjahres ab-gehoben. Die Liturgie zum Gedächtnis des Hl. Benedikt hat verständlicherweise ihre eigene festliche Ausprägung erhalten, bezogen auf das Wirken des Ordensstifters. Auch sie hat eine ei-gene Sequenz („Laeta quies“), deren Entste-hungszeit im 15. bzw. 16. Jahrhundert anzuset-zen ist und die bis heute gesungen wird, neben den fünf großen Sequenzen, die vom Tridentiner Konzil aus der Fülle der Überlieferung legiti-miert wurden. Vigil und Vesper konzentrieren sich in der vorliegenden Aufnahme auf die ei-genständigen Gesänge zum Festtag des Hl. Be-nedikt, während die Messe selber so gut wie voll-ständig gesungen wird und einen umfangreichen Einblick in die rituale Ordnung dieses Festtages vermittelt.

Die Choralschola zeichnet sich durch eine sehr flexible Tongebung aus, dynamisch den weitge-spannten Melodiebögen folgend, in sich ausge-wogen und klangvoll, im Textvortrag abgerun-det. Dem Plattenalbum ist ein informativer Kom-mentär mit dem vollständigen Textabdruck beigegeben.

Wolfgang Rogge

Wiederveröffentlichungen CHORWERKE

Bereicherung des Buxtehude-Reper-toires durch vier wiederveröffentlichte Katalog-Novitäten.

BUXTEHUDE, Kantaten (Ich bin eine Blume zu Saron; Wie schmeckt es so lieblich und wohl; Herr, wenn ich nur dich habe; Herr, nun läßt du deinen Diener; Mit Fried und Freud ich fahr da-hin); Edith Mathis (Sopran), Friedreich Melzer (Kontratenor und Tenor), Jakob Stämpfli (Baß), Knabenchor des Humanistischen Gymnasiums

Basel, Schola Cantorum Basiliensis, Hans-Mar-tin Linde; DG 2547 019 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1970

Klangbild: Insgesamt ausgewogen und recht prä-sent.
Fertigung: Keine Beanstandung.

Allenthalben macht sich ein Firmentrend be-merkbar, das einmal Produzierte, nach einer längeren Abwesenheit im Katalog-Angebot, zu günstigerem Preis aufs neue an den Plattenkäu-fer zu bringen. So ist hier die Archiv Produktion verfahren, die für derartige Editionen den Zu-satztitel „Resonance“ bereit hält; und im Falle des Komponisten Buxtehude darf sie denn auch des Interesses spezialisierter Kunden sicher sein. Wiederum freut man sich an dieser Werkaus-wahl, die so eindringlich zwischen Solokonzert und Kantate zu vermitteln weiß und von der kur-zen, aber veritablen Choralkantate „Mit Fried und Freud“ abgeschlossen wird. Und obwohl da im Musizieren die Ausdrucksmöglichkeiten ein bißchen eingeebnet sind, setzen sich die Werke als solche – dank der Kapazität der drei Gesangs-solisten – mühelos durch.

Werner Bollert

Neuveröffentlichungen NEUE MUSIK

Berio in bester alter Vertrautheit.

BERIO, Coro; Kölner Rundfunkchor, Herbert Schernus, Kölner Rundfunk Sinfonieorchester, Luciano Berio; DG 2531 270 (1 LP)

Klangbild: Gut zeichnendes und präsent
Klangbild mit etwas, aber nicht störender Hal-ligkeit.
Fertigung: Einwandfrei.

Immer mehr Coproduktionen zwischen Schall-plattenfirmen und Rundfunkanstalten erschei-nen auf dem Markt. Die ehemals übergroße Zu-rückhaltung der Sender ist glücklicherweise lange überwunden, Rundfunkorchester und -chöre sind nun auch Plattenpartner der großen und traditionsreichen auf Platte schon vertrete-nen Interpreten geworden, was berechtigt und gut ist. Man denke nur daran, in welch glanzvol-ler Weise Günter Wand das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester mit Bruckner und neuer-dings Schubert als Konkurrent auf höchster Ebene präsentiert. Hier nun geht es um Luciano Berio, der 1975/76 für den Westdeutschen Rundfunk seine knapp einstündige Komposition „Coro“ komponierte und vielerorts aufführte. Jetzt ist die Platte in dieser Version erschienen.

Berio gehört, wie auch seine Alterskollegen aus den ersten Kranichsteiner Sommern mit den Fe-rienkursen für neue Musik, mittlerweile zu den Altmeistern der Moderne. „Coro“ ist das Werk des zur Entstehungszeit 50jährigen. Das Thema des Werkes kreist, wie häufig bei Berio, um das Volkslied, hier um frei vertonte Volkstexte aus aller Welt, in die Verse Pablo Nerudas eingelas-sen sind. Die Besetzung des Werkes sind vierzig Chorstimmen und vierzig Instrumente, die ein-ander zugeordnet werden, und zusätzlich Kla-vier, Elektronenorgel und zwei Schlagzeuger. Den strukturalen Aufbau beschreiben der Kom-ponist und Paul Griffith in zwei Begleittexten. Etwas zu pauschal gesagt, handelt es sich um das Aufgliedern der Gruppen Chor und Orchester in Individuen und ihre Rückführung ins Kollektiv. Der Prozeß ständigen Fluktuierens wird deut-lich. Textverständlichkeit bleibt dabei sekundär; dennoch handelt es sich um keine Collage, son-dern um eine streng durchorganisierte, vielerlei kompositionstechnische Möglichkeiten aus-schöpfende Form.

Das Werk besitzt die Kraft, die Ausstrahlung, den geistigen Anspruch und die Qualität bester Berio-Arbeiten (wie „Passaggio“, „Circles“ oder „Epifanie“), gibt sich völlig unsppekulativ, setzt Berios Komponier-Tradition in legitimer und altvertrauter Art fort. „Coro“ verströmt für den Hörer einen starken künstlerischen Sog und ist zudem ein Hör-Vergnügen. Die Interpreta-tion unter Leitung Berios wird man authentisch nennen dürfen.

Hanspeter Krellmann

Stockhausen auf seiner interplanetari-schen Reise.

STOCKHAUSEN, Sirius. Elektronische Musik und Trompete, Sopran, Baßklarinette, Baß; Markus Stockhausen (Trompete), Annette Meriweather (Sopran), Suzanne Stephens (Baß-klarinette), Boris Carmeli (Baß), Karlheinz Stockhausen; DG 2707 122 (2 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Sehr präsent, große Räumlichkeit.
Fertigung: Einwandfrei.

STOCKHAUSEN, Sternklang; Peter Britton (Synthesizer), Tim Souster (Viola mit Synthesi-zer), Robin Thompson (Fagott mit Synthesizer), Roger Smalley (elektr. Orgel mit Synthesizer), Annette Meriweather (Sopran), Wolfgang Kö-nig (Posaune mit Synthesizer), Hans-Alderich Billig (Baß), Harald Boje (Elektronium mit Syn-thesizer), Helga Hamm-Albrecht (Mezzoso-pran), Wolfgang Fromme (Tenor), Helmut Cle-mens (Tenor), Peter Sommer (Posaune mit Syn-thesizer), Stuart Jones (Violine mit Synthesizer), Hugh Davis (Klarinette mit Synthesizer), Gra-ham Hearn (elektr. Orgel mit Synthesizer), Mi-chael Robinson (Violoncello mit Synthesizer), Markus Stockhausen, (Trompete mit Synthesi-