

FONO-KRITIK

Markt: Die Chor-Musik a cappella (bzw. durch eine Orgel begleitet) auf geistliche Texte von Johannes Brahms. Dabei hatte die kleinere Firma Carus mit dem Schütz Chor von London unter Roger Norrington den zeitlichen Vortritt in Produktion (1978) und Veröffentlichung (Frühjahr 1980) gegenüber der großen Firma CBS mit der Gächinger Kantorei unter Helmuth Rilling (1979; Herbst 1980). Der Carus-Verlag gab seine vollständige „Gesamtaufnahme“ in einem Doppelalbum mit unvollständigen Texten (Marienlieder Nr. 4 und 7) heraus; CBS veröffentlichte eine Kassette, deren Doppelbeiblatt auf die Texte verzichtet. Sofern man die Brahms-Werke nicht zur Hand oder im Kopfe hat, braucht man die Londoner Ausgabe, um die Stuttgarter verstehen zu können.

Denn auch dort, wo intensiv um Textverständlichkeit gerungen wurde, machen Hallverhältnisse, Singweisen und Satzart der Werke durchgehendes Mitvollziehen der Texte unmöglich. Inhaltlich decken sich beide Veröffentlichungen bis auf das „Benedictus“ der ansonsten verschollenen „Canonischen Messe“ von 1856. Da Norrington früher veröffentlicht wurde, fallen ihm die Katalog-Bereicherungen zu: das „Benedictus“ und die ersten Gesamteinspielungen der Motetten op. 29 und op. 74.

In beiden Veröffentlichungen werden die Werke zwar chronologisch kurz (von Kurt Hofmann, bzw. Siegmund Keil) besprochen, jedoch nach völlig anderen Gesichtspunkten auf den Platten angeordnet. Es lohnt sich aber sehr, die Werke in ihrer Entstehungsreihenfolge anzuhören. Die dann hörbar werdenden Stilveränderungen bieten manchen Hinweis auf das kompositorische Denken und die menschlichen Empfindungen von Brahms an.

Ehe auf die eigentliche Interpretation der Werke eingegangen werden kann, sind unterschiedliche Produktionsbedingungen zu nennen, welche zwingend zu anderen Klangbildern führten. In der Rosslyn Hill Chapel, Hamstead London, herrschen Hallverhältnisse, die erlauben, den Chor etwas distanziert zum Mikro aufzubauen. So schafft der Hall wohl Räumlichkeit, führt aber kein Eigenleben. Die Orgel ist mit schärferen, klareren Registern bestückt (oder sie wurden doch gewählt) als in der Kloster-Kirche Alpiersbach, wo das Klangbild eher romantisch-weich ausfiel. Außerdem führt hier der Hall ein Eigenleben: Gelegentlich hört man Tonika/Dominante-Gemische aus Nachhall und Direktklang. Die Durchhörigkeit der Sätze wird daher bei stärkerer Tongebung immer in Frage gestellt; es treten Interferenzen auf und der Chor mußte so gefährlich nahe ans Mikro ran, daß manche Inhomogenität innerhalb der einzelnen Stimmen ungebührlich hörbar wird.

Wenn ich mich nicht täusche, war der Schütz-Chor schwächer besetzt als die Gächinger. Jene geben sich auf jeden Fall stärker homogenisiert in den Stimmen, bilden die Töne kopfiger, setzen Artikulationsunterschiede differenzierter und häufiger ein als diese, die den Tenor gerne hervortreten lassen, so daß man gelegentlich nach den Bässen sucht, auch sich gerne etwas kehlig frei aussingen, mehr auf Stimmkraft als auf Wohlklang setzen. Die Gegenüberstellung

schwankt übrigens von Satz zu Satz: Natürlich waren alle an verschiedenen Einspielungstagen in unterschiedlicher „Tagesform“ (Frauenchöre op. 37, 3). Das Frauenduo (op. 37, 3) wurde bei Norrington günstiger besetzt.

Norrington, z.Z. der Einspielung 40, und Rilling, 46, geben sich bei dieser Gegenüberstellung als durchaus unterscheidbare Musikerpersönlichkeiten. Norrington liebt den Wohlklang, das feinzisierte Gespinnst der Klanglinien, – geht am liebsten vom Piano-Niveau aus, bevorzugt die ruhige, weite melodische Bögen bauende Diktion, disponiert Steigerungen mit Bedacht („Ave Maria“ op. 12) und liebt es, durch Diktionsdifferenzierungen die Kompositionsstrukturen bloß zu legen (Motette op. 29, 1; op. 74). Er geht dabei immer mit einer Bedächtigkeit vor, die bei zu langsamen Tempi dem Chor zwar hörbar gefährlich wird (op. 30), dem Ganzen aber doch einen eigentümlichen Glanz zukommen läßt. Rilling geht die Tempi und Lautstärken vergleichsweise forscher an, denkt öfter mehr in Akkordfortschreitungen als in Phasen, legt mehr Wert auf Rhythmik, auf engagiertes Zupacken, auf Herausarbeitung ihm wichtig erscheinender Begriffe. Das kann er sich als Deutscher auch eher leisten, obwohl die Aussprache der Engländer restlos zu bewundern ist. Einen Hauch „fremder Würze“ spürt man am ehesten in homophonen Passagen (Marienlieder op. 22).

Zwei Werkgruppen verglich ich mit inzwischen berühmten Konkurrenten. Von den „Marienliedern“ liegt die Ersteinspielung durch das Alsfelder Vokalensemble unter Wolfgang Helbig vor. Zu dieser Schlackenfreiheit des Klanges, dieser Differenzierungs- und Dispositionskunst vermag keine der hier besprochenen Einspielungen in Konkurrenz zu treten. Wenn man den Helbichschen Stil als solchen ablehnt, mag man von Alternativen sprechen. Der Vergleich lohnt sich für den am Interpretieren Interessierten allemal. Das gilt auch – aber in anderer Art – für die „Fest- und Gedenksprüche“ op. 109, deren berühmteste Einspielung bislang wohl Eric Ericson mit seinen Stockholmer Chören gelang. Stilistisch und singtechnisch steht er zwischen Norrington und Rilling. Er optimiert sozusagen deren beide Gestaltungskonzepte, wobei mir dennoch Norringtons „Amen“ als das „brahmischere“ erscheinen will: der „späte Brahms“ der „stilleren Schlüsse“.

Fazit: Eine Gesamteinspielung dieses Themenbereiches, die rundherum überzeugen könnte, steht noch aus. Unter den bislang vorliegenden bietet mir die englische mehr von dem, was ich an Chormusik schätze.

Klaus Blum



Wichtiges und rundweg gelungenes Dokument venezianischer Kirchenmusik des Hochbarock.

CAVALLI, Missa pro defunctis octo vocibus (Requiem); Via Nova Chor München, Einstudierung Kurt Suttner Solisten und Instrumentalisten der Academia Claudio Monteverdi Vene-

dig, Hans Ludwig Hirsch; Jecklin-Exempla 5007 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1980

Klangbild: Räumlich, sehr ausgewogen, mit natürlichem Kirchenraumhall, Doppelchörigkeit ebenfalls sehr natürlich, alle Stimmen – auch im vollen Satz – durchsichtig und klar gegliedert, sehr wirklichkeitsnahe Aufnahme.

Fertigung: Einwandfrei

Cavalli ist vor allem als Opernkomponist bekannt geworden, er gilt als eine der herausragenden Figuren der venezianischen Opernschule im 17. Jahrhundert. Musikforschung und Schallplatte haben sich in den letzten Jahren seiner Bühnenwerke in wachsendem Maße angenommen – seine in Paris 1662 zur Vermählung Louis XIV. aufgeführte Festoper „Ercole amante“ wurde in diesen Tagen von Erato-RCA veröffentlicht. Von Cavallis geistlichen Werken hat Hans Ludwig Hirsch in München (auf Tel 6.41931 AW) die Messa concertata aus dem Jahre 1656 aufgenommen (vgl. FonoForum 8/76 S. 740); das Ergebnis war nicht ganz befriedigend. Was damals noch unvollkommen geriet, läßt sich in dieser Aufnahme der Totenmesse nicht mehr feststellen: die Textverständlichkeit ist im Sologesang ebenso gut wie im Chorsatz; die Verstärkung der beiden Halbchöre durch Instrumentalgruppen unterschiedlicher Art (1. Chor: Orgel, Regal und Violine; 2. Chor: Zink, drei Posaunen, zwei Chitarronen) – von Hirsch im Hülltext einleuchtend begründet – gibt den musikalischen Affektdeklamationen einen besonders eindringlichen Charakter; die Abwechslung zwischen Solistenquartett und vollem Chor auf beiden Seiten schafft überzeugende dramatische Akzentuierungen. So werden die beiden Elemente der Kirchenmusik Cavallis gleichgewichtig verdeutlicht: einmal das von der Opernbühne her stammende Bemühen, aus Text und Melodie eine Art figurative Affektdarstellung mit höchst virtuoser linearer Stimmführung entstehen zu lassen, zum andern die vornehmlich auf den beiden Orgelporen von San Marco in Venedig geübte Doppel- und Mehrchörigkeit als Darstellungsmittel feierlich-prunkhaften Pops im kirchenmusikalischen Raum. Dieses Amalgam der beiden venezianischen Formelemente – der „prima prattica“ und der „secunda prattica“ – macht das zu seiner eigenen Todesfeier 1676 aufgeführte Requiem, das im Jahr zuvor entstanden war, zu einem höchst eindrucksvollen Beispiel einer gelungenen Synthese, die sich zu Recht als testamentarisches Vermächtnis Cavallis begreifen läßt, wie Hirsch dies in seiner profunden Einführung erwähnt. Die Interpreten der Aufnahme arbeiten beide Elemente akribisch genau heraus, ohne daß dadurch akademische Künstelei oder Langeweile entstünden: polyphon großartige Stellen (etwa der Beginn des „Dies irae“) stehen eindrucksvoll neben monodisch affektvollen Passagen (etwa das „Agnus Dei“) – beides zeigt die deutschen und italienischen Sänger und Spieler als Meister der barocken Deklamations-, Spiel- und Gesangskunst. Die in der Münchener Klosterkirche St. Anna entstandene klang- und aufnahmetechnisch mei-

sterhaft gelungene Aufnahme, von Hans Jecklin betreut und in seinem Zürcher Verlag in der Reihe „Documenti del Barocco – Venezia“ erschienen, ist als prächtiges, wichtiges und in jeder Hinsicht gelungenes Beispiel venezianischer Kirchenmusik des Hochbarock warm zu empfehlen.

Diether Steppuhn



Schweizerische Komponisten des 19. Jahrhunderts, von einem unlängst gegründeten Schweizer Chorverein interpretiert.

CHORMUSIK DER ROMANTIK, Werke von F. Mendelssohn: 6 Lieder op. 41, H. Huber: 3 Lieder, Th. Fröhlich: 2 Lieder, H. Zwingli: 3 Lieder (in der Bearbeitung von Gustav Weber), J. Brahms: 3 Deutsche Volkslieder, H. Suter: 3 Lieder; Regio-Singgemeinschaft Binningen, Thüring Bräm; Orpheus Orp O 903 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1979

Klangbild: Mehr oder weniger präsent, im allgemeinen gut gestaffelt.

Fertigung: Ohne Beanstandung.

In zunehmendem Maße tauchen jetzt auch im deutschen Disko-Angebot wagemutige kleinere Firmen auf, die – wenn irgend möglich – spezielle Produktionsbereiche ansteuern. Die schweizerische Firma „Orpheus“ begegnet mir hier zum erstenmal; desgleichen übrigens auch die 1976 gegründete, in der Nordwestschweiz domizilierende Regio-Singgemeinschaft Binningen, die von dem jungen, anscheinend recht talentierten Dirigenten Thüring Bräm (Jahrgang 1944) geleitet wird. Das Repertoire dieses Chores, der in seiner vollen Besetzung aus 120 Vokalistinnen besteht, ist weitgespannt und reicht von Praetorius und Schütz bis zu Strawinsky; Werke des 19. Jahrhunderts sind offenbar bevorzugt. Der aus vorliegender Programmfolge resultierende Eindruck, als widme man sich in Binningen dauernd bloß den Schöpfungen schweizerischer Komponisten, ist auf jeden Fall zu revidieren! Trotzdem war und ist es verdienstvoll, mal wieder auf bedeutsamere Musiker – Persönlichkeiten hinzuweisen, deren Schaffen nicht völlig vergessen werden sollte. In einer dem vorigen Jahrhundert entstammenden Bearbeitung (Gustav Weber) erklingen sogar Lieder des Reformators Zwingli (1484-1531); ebenso lohnend erscheint es, die durchweg meisterlich konzipierten Gesänge von Theodor Fröhlich, Hans Huber und Hermann Suter kennenzulernen (diese drei Komponisten ziehen damit wiederum in den deutschen Schallplatten-Katalog ein). Nach dieser Neueinspielung zu urteilen, steht die Gediegenheit der chorischen Arbeit außer Frage; und so sollte es vielleicht doch gelingen, hin und wieder den Aktionsradius der Binner Singgemeinschaft über das Heimatland hinaus zu erweitern. Zumindest im südwestdeutschen Raum sollten sie Konzert-Gastabende anstreben.

Werner Bollert



Werk und Wiedergabe erstaunlich.

MENDELSSOHN, Te Deum; Elizabeth Lane und Rosemary Hardy (Sopran), Jean Temperley und Gloria Jennings (Altus), Paul Taylor und Peter Hall (Tenor), Paul Hillier und David Wilson Johnson (Baß), Marilyn Sansom (Violoncello), Barry Guy (Kontrabaß), Christopher Bowers-Broadbent (Orgel), Schütz Choir of London, Roger Norrington; Carus FSM 63 105 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1978

Klangbild: Ausgewogen in mäßigem Hall, weich konturiert.

Fertigung: Einwandfrei bis auf zwei etwas zu schnelle Ausblendungen.

Der siebzehnjährige Mendelssohn komponierte 1826 in Berlin ein doppelchöriges lateinisches „Te Deum“, bei dem er neben den Chören zwei Solistenquartette sowie Violoncello, Kontrabaß und Orgel einsetzte, die sich im Finale des zwölfsätzigen Werkes bis zur 16-Stimmigkeit aufspalten. Diese in Satzkunst, Erfindungskraft und dramatischer Disposition erstaunliche Komposition (36 Minuten) hat jetzt offenbar durch Norrington und seinen Schütz-Chor ihre nicht nur erste, sondern auch in jeder ästhetischen Beziehung höchst befriedigende, ja begeisternde Einspielung gefunden.

Das zunächst etwas dunkle, sehr weiche Klangbild hellt dann auf, wird in den Konturen schärfer. In gleicher Weise gestaltet der Chor die Stimmungen vom mystischen bis begeistertem romantischen Empfinden.

Wer immer an den Themen Mendelssohn, Te Deum, Geistliche Chormusik, Jugendwerke, Interpretation auf Beispiel gebendem Niveau interessiert ist, darf sicher sein, hier eine Bereicherung aufzufinden.

Klaus Blum



Besetzungs- und Diktionsalternative.

HÄNDEL, Utrechter Te Deum und Jubilate; Emma Kirkby und Judith Nelson (Sopran), Charles Brett (Kontratenor), Roger Covey-Crump und Paul Elliott (Tenor), David Thomas (Baß), Chor der Christ Church Cathedral Oxford, Academy of Ancient Music, Simon Preston; Dec 6.42640 AW (1 S 30)

Klangbild: Mittelpräsent, klar, durchhörig. Ausgewogen bis auf gelegentlich zu starke Bevorzugung des Männerchores.

Fertigung: S. 2: Längere Rumpelserien. Verzerrungen in höheren Lagen.

Vergleichseinspielung: 1Zöbeley (FSM 63 203 EB)

Das in jeder Beziehung hochinteressante

„Utrechter Te Deum“ mit seinem dazugehörigen „Jubilate“ (Vertonung des 100. Psalmes) entstand 1713 zur Londoner Feier der Beendigung des Spanischen Erbfolgekrieges, dessen Friedensvertrag in Utrecht geschlossen worden war. Dies sei erwähnt, weil der Käufer dieser Edition hierüber mit keiner Zeile informiert wird und auch kein Textabdruck zur Verständlichkeit des Gesungenen beiträgt. Nicht einmal die Satzgliederungen sind angegeben. Also greife der deutsche Käufer zur Münchener Zöbeley-Produktion, wo er nicht nur dieses alles findet, sondern auch eine Einspielung, die weit aus mehr auf großen melodischen Phrasenbau angelegt ist, als Prestons festliches von Taktteil zu Taktteil-Schreiten. Auch die klanglichen Konturen fallen bei Zöbeley weicher aus: Frauenstimmen im Chor, Gegenwärtinstrumente, etwas stärkerer Hallfaktor. Im Gegensatz dazu musiziert Preston in einem weniger deckenden Hall, verfügt über (leider gegen die Männerstimmen vernachlässigte) Knabenstimmen im Chor, arbeitet mit den „Historischen“ Instrumenten der Academy of Ancient Music, verfügt über Solisten mit (wenn auch nur wenig) schlanker und prägnanterer Stimmführung. Das verleiht dem Klangeschehen eine größere Klarheit, die dem strukturellen Verständnis sehr dient.

Auch diese Edition erscheint in der Reihe „Florilegium“, die (laut Hülltext) „mit echten Instrumenten oder authentischen Kopien Musikinterpretationen vom Mittelalter bis zur Romantik, welche auf der neuesten Erforschung der Originaltexte, der Instrumentierung und des Vortragsstiles der betreffenden Epoche beruhen“, bietet. „Ausführliche Anmerkungen über die Musik befinden sich in der Beilage“ (s. o.). Wie in Hogwoods kürzlicher „Messias“-Einspielung nachgewiesen, benutzt die Academy 46 % alten Modellen nachgebaute Instrumente (Kopien). Was sind denn nun „authentische“ Kopien? Worin unterscheiden sie sich von „Kopien“?

Klaus Blum

Neueröffentlichungen ALTE MUSIK



Überzeugendes Plädoyer für die Liedkunst um 1600, vorzüglich interpretiert.

A Musical Banquet 1610 (Robert Dowland) 20 Lieder (Ayres, Aires) von Daniel Batchelar, John Dowland, Pierre Guédron, Robert Hales, Anthony Holborne, Giulio Caccini, Guillaume Tessier, Domenico Maria Megli und Richard Martin; The Consort of Musicke: Emma Kirkby (Sopran), John York Skinner (Kontratenor), Martyn Hill (Tenor), David Thomas (Baß), Anthony

FONO-KRITIK

Rooley (Laute) Trevor Jones (Baßviolen), Leitung: Anthony Rooley
Dec 6.42657 AW (1S30)
Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Ausgewogen und sehr differenziert.
Fertigung: Geringfügiges Knistern auf Platten-seite 1, sonst einwandfrei.
Vergleichseinspielung:
 Nigel Rogers, Tenor (EMI 1 C 063-30934)

„Versehen mit einer Anzahl entzückender Lieder, aus den Werken der besten englischen, französischen, spanischen und italienischen Komponisten zusammengestellt“: so ist es auf der Titelseite jenes „Musikalischen Banketts“ zu lesen, das Robert Dowland – der weniger berühmte Sohn eines hochberühmten Vaters – im Jahre 1610 zu London im Druck vorgelegt hat. Es war damals übrigens die einzige britische Lieder-sammlung, in der verschiedene Komponisten (noch dazu in diversen europäischen Sprachen) vertreten sind. Hatte erst kürzlich die EMI dieses Opus innerhalb ihrer Serie „Reflexe“ (Stationen europäischer Musik) produziert, so ist jetzt eine Neupublikation der Editions L'Oiseau-Lyre anzuzeigen, welche die Decca in ihre „Florilegium“-Reihe eingliedert hat. Die insgesamt 20 Sologesänge werden hier – im Unterschied zum EMI-Programm – auf mehrere Stimm-gattungen verteilt (manche sogar als Duett erklingend) und bekommen somit ein variables Gesicht. An musikalischer Abwechslung fehlt es keineswegs; und einzelne Lieder prägen sich bereits beim ersten Abhören dem Ohre unver-gewöhnlich ein. Bei der Wertung bezüglich der Qualität der Stücke kann man ebenso ins Schwärmen geraten wie bei der Beurteilung der ausführenden Künstler, die die stilistischen Grundlagen der Epoche um John Dowland und Giulio Caccini nahezu vollkommen beherrschen und ein-drucksvolle Zeugnisse sängerischer (bzw. instrumentaler) Kultur abliefern. *Werner Bollert*

Unergiebige Aufnahme einer Vesper, ohne Stereowirkung.

SONNTAGS-VESPER in der Praemonstratenser-Abtei Schlägl (ÖO); Ingemar Melchersson (Orgel), Choral-schola der Praemonstratenser-Abtei Schlägl, Rupert Gottfried Frieberger, O. Praem.;
Motette M 5003 (1S30)

Klangbild: Fehlende stereophone Klangwir-kung.
Fertigung: Platte einwandfrei, Covertext unzu-länglich.

Der Gesamteindruck der Choral-schola wird erheb-lich getrübt durch mangelnde Intonations-reinheit. Tonhöhe und Intensität lassen nach. Sie stimmen anfangs nicht einmal mit der Orgelein-leitung überein. Zudem wirken die eingefügten Orgelstücke frühbarocker Meister wenig ausge-

glichen: Absicht des Organisten? Bemerkens-wert ist, daß der Gesang des in der Vesper obli-gatorischen Magnificats nicht durch ein reicher ausgestaltetes Psalmtonmodell hervorgehoben ist. Vielmehr wird hier überraschend akkordi-sche Mehrstimmigkeit eingesetzt, durchaus im Sinne spätmittelalterlicher und nachfolgender Tradition. Aber ist das auch der Grund, den 8. Psalmton zu transponieren, wo doch der Modus der Antiphon den Psalmton bestimmt? Der Co-vertext schweigt sich über Quellen und Zusam-menhänge aus, wie der abgedruckte Text offen-sichtlich nur für Lateiner bestimmt ist.

Wolfgang Rogge

Wiederveröffentlichungen ALTE MUSIK

Wiederveröffentlichung einer lebens-würdigen Serenata.

Der Garten der Liebe, ALESSANDRO SCAR-LATTI, Il Giardino di Amore (Serenata); Ca-therine Gayer, Sopran, Brigitte Fassbaender, Alt; Münchener Kammerorchester, Hans Stadlmair;
DGG 2547 033 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1964

Klangbild: Frisch und transparent.
Fertigung: Ohne Mängel.



André Previn

Diese Platte ist eine Wiederveröffentlichung, und, obwohl schon 1964 gemacht, technisch ebenso gut wie eine Neuaufnahme. Gotthold Frotscher hat sie im FonoForum 4/1965 rezen-siert und sowohl die hervorragende Qualität der beiden Gesangssolistinnen als auch die der In-strumentalsolisten mit Recht gelobt. Bemängelt hat er allein, daß der Generalbaß an einigen Stel-len zu sehr in den akustischen Hintergrund ge-drängt worden ist, und daß die Solistinnen ihre Rezitative vom Vortrag her zu wenig von den folgenden Arien abgesetzt haben. Beide Mängel, obwohl klein, sind natürlich auch auf der Wie-derveröffentlichung nicht behoben worden. „Es ist eine Musik, die italienische Grazie mit händelschem Schwung verbindet und die noch heute im Konzertsaal nichts von ihrer Wirkungskraft verloren hat“, so Anna Amalie Abert in ihrem wohlthuend sachlichen Einführungstext auf der Tasche.

Neuveröffentlichungen NEUE MUSIK

Perlman als Jazz-Geiger.

ANDRE PREVIN, A Different Kind Of Blues: Look at him go, Little Face, Who reads reviews, Night thoughts, A different kind of Blues, Chocolate apricot, The fice of us, Make up your mind; Itzhak Perlman (Violine), André Previn (Klavier), Shelly Manne (Schlagzeug), Jim Hall (Gitarre), Red Mitchell (Baß);
EMI 1 C 067-03938 T (1 S 30)

Klangbild: Breit aufgefächert, sehr präsent, große Dynamik, sehr gute Räumlichkeit.
Fertigung: Einwandfrei.

Von dieser Platte ist gesondert zu reden, obwohl sie in ihrer Art keine Besonderheit darstellt. Mehr und mehr – oder vielleicht auch nur von Fall zu Fall – kommen „seriöse“ Musiker auf den Gedanken, sich außerhalb des Gebietes, auf dem sie ausgewiesen sind, zu betätigen. Nach Menu-hin, dem Altvater gewissermaßen, und Zucker-mann, Rampal, Gulda, Previn (ihm sowieso) nun also Perlman. Previn, ein Alt-Jazzler sozusagen, berichtet auf der Plattenrückseite, Perlman habe ihn um Jazz-Kompositionen gebeten. Auf der Platte geht es also um Previns Stücke und um Perlman's Spiel. Perlman spielt wie Stephan Gra-pelli, er spielt aber auch wie in Beethoven-Trios, in Violinkonzerten, in den Paganini-Capricen. Das heißt: mit Meisterschaft im Technischen und sensibler Musikalität. Previn, Mittvierziger in-zwischen, komponiert Jazz natürlich nach den Idealen seiner Jugend. Das Modern Jazz Quartet klingt da durch, ebenso die musikalische Finger-

fertigkeit Garners und Oscar Petersons. Jazz der Fünffziger ist das Resultat – wunderbar gelöst an-zuhören, so wie er gelöst gemacht ist. Perlman läßt sich auf dieser Welle behaglich tragen, und er geigt mit einer bereinigenden Vehemenz, ohne die Zähne aufeinanderzubeißen. Die Platte ist kein Scherz und darf auch nicht zum Scherz verschenkt werden. Sie stellt ernsthaftes musika-lisches Zeugnis aus für große Musiker, für große, rastlos arbeitende Künstler.

Hanspeter Krellmann

Schönberg aus Ungarn.

SCHÖNBERG, Fünfzehn Gedichte aus Das Buch der hängenden Gärten von Stefan George, op. 15; Acht Lieder, op. 6; Erika Sziklay (So-pran), Jenő Jando (Klavier);
Hungaroton SLPX 12040 (1 S 30)

Klangbild: Gute Klangfarbenwiedergabe bei nicht trockener Räumlichkeit, ausgewogene Ba-lance zwischen Singstimme und Klavier.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung:
 Helen Vanni, Mezzo/Glenn Gould, Klavier
 (CBS S 77273)

Erika Sziklay ist bei uns nicht unbekannt, seit sie in Darmstadt und Witten aufgetreten ist. Sie gilt als Spezial-Interpretin für neue Musik, eine Schönberg-Webern-Boulez-Platte wurde 1971 mit dem Grand Prix ausgezeichnet. Auf dieser neuen Schallplatte hat sie sich mit dem 28-jähri-gen Pianisten Jando zusammengetan, um wie-derum Schönberg aufzunehmen. Frau Sziklay hat eine klar zeichnende, nicht zu große, schlanke und gelegentlich sogar etwas dünn wer-dende Sopranstimme jener Spezies, wie man sie sich gemeinhin als ideal für die Musik der Neuen Wiener Schule vorstellt. In der Tiefe, wenn es bei Schönberg bis zum a hinuntergeht, bekommt sie deutlich Schwierigkeiten. Alles in allem singt sie mit Technik und Musikalität; Vokales, gar bel-kantistische Sinnlichkeit fehlen. Ihr Partner Jando paßt sich diesen Gegebenheiten hörbar an, zumindest im Opus 15. Das Ergebnis, eine stimmige, kompetente Interpretation, ist mehr auf Flüchtigkeit als auf blühende Vielfalt gestellt. Erika Sziklay geht sorgfältig mit dem Text um, man hört, daß sie weiß, was sie singt. Ihr Deutsch ist, ausgenommen einige Ansätze bei Vokalen, makellos. Aber im ganzen erwärmt man sich, wenn überhaupt, nur zögernd für die Darstellung der beiden ungarischen Künstler. In den frühe-ren, nachromantischen Liedern op. 6 Schön-bergs geht Jando mehr aus sich heraus, spielt er üppiger, pianistischer, während Frau Sziklay ihre Stimmführung nolens volens beibehält. Die In-terpretation quasi-romantischer Gesänge liegt ihr deshalb wenig. Ein Vergleich mit der arg ver-rauschten und wohl deshalb so eilig wieder aus dem Verkehr gezogenen Aufnahme aller Schön-berg-Lieder mit vier verschiedenen Sängern und Glenn Gould bei CBS, bestärkt mich in meiner

Reserve gegenüber der ungarischen Aufnahme. Die Mezzosopranistin Helen Vanni bringt jene Lebendigkeit in die spröde Intervallik Schön-bergs in Opus 15, die man bei Erika Sziklay ver-missen muß. Und auch Glenn Gould geht um ei-nige Grade pulsierender, drängender, beseelter vor. Bei den Amerikanern wird die Musik span-nend, bei den Ungarn wirkt sie nach jenem Ein-druck fast wie vom Blatt musiziert.

Hanspeter Krellmann

Neuveröffentlichungen OPER

„Ur“-Einspielung von Straussens bürgerlicher Komödie, vorbildlich interpretiert.

R. STRAUSS, Intermezzo (Gesamtaufnahme); Lucia Popp (Christine), Dietrich Fischer-Dies-kau (Robert), Gabriele Fuchs (Anna), Adolf Dallapozza (Baron Lummer), Klaus Hirte (No-tar), Gudrun Greindl-Rosner (Frau des Notars), Martin Finke (Stroh), Raimund Grumbach (Kommerzienrat), Jörn W. Wilsing (Justizrat), Kurt Moll (Kammersänger), Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Wolfgang Sawal-lisch;
EMI 1 C 165-30983/85 (3S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Breites Panorama, gut gestaffelt; stets präsent und transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

„Schallplatten-Weltpremiere“: Mit dieser etwas hochgestochen anmutenden Plakatierung wer-ben die Produzenten – und diesmal sogar zu Recht – für die zweiaktige Oper „Intermezzo“ (Uraufführung: Dresden, 4. November 1924), die Strauss selbst „eine bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen“ genannt hat. Jene häusliche Sphäre, die er bereits zwei Jahr-zehnte zuvor in der „Sinfonia domestica“ in in-strumentaler Breitwandmanier eindrucksvoll geschildert hatte, kehrt nunmehr – bewußt all-täglich gestaltet – auf dem Musiktheater wieder. Für diesen scheinbar platten, realistisch auf-trumpfenden Ehestoff, den Hofmannsthal von vornherein abgelehnt hatte, lieferte dann Her-mann Bahr eine Skizzierung; aber auch er konnte es dem Komponisten nicht recht machen, und so nahm Strauss die Ausarbeitung des Li-brettos selbst in die Hand. Und da ist denn doch erheblich Zutreffenderes herausgesprungen, als es zunächst erscheinen mochte. Nicht die Opernhandlung als solche zieht hier das Interesse des Hörers auf sich, sondern die (einer gewissen Genialität nicht entbehrende)

Art, wie Strauss die Vertonung dieses Stoffes disponiert und bewältigt hat. Worin er das Kar-dinalproblem gesehen hat, das macht die Vor-rede zum „Intermezzo“ deutlich, aus der nach-folgend einige Sätze zitiert seien: „Im ersten Aufzug der ‚Ariadne‘ ist bei abwechselnder An-wendung von reiner Prosa, Secco- und patheti-schem Rezitativ der Gesangsstil angeschlagen, der nunmehr im ‚Intermezzo‘ bis zur äußersten Konsequenz durchgeführt wurde. In keinem an-deren meiner Werke ist aber auch die Bedeu-tung, die dem Dialog zukommt, größer als in die-ser, der sogenannten Kantilene nur wenig Ent-wicklungsmöglichkeiten bietenden bürgerlichen Komödie. Das sinfonische Element ist in sorgfäl-tiger, häufiger Durcharbeitung und Ausfeilung oft nur mehr auf Andeutungen reduziert und kann selbst bei ungenauer Dynamik kein Hin-dernis mehr bieten, daß der ganz natürliche, dem Alltagsleben abgelauschte und nachgebildete Gesprächston, im Zusammenhang wie im ein-zelnen Textwort, nicht nur gehört, sondern auch genau verstanden werde; das lyrische Element, die Darstellung der seelischen Erlebnisse der handelnden Personen gelangt, hauptsächlich in den längeren Orchesterzwischenspielen, zu vol-ler Entfaltung. Eigentlich erst in den beiden Schlußszenen des 1. und 2. Aktes ist dem Sänger die Möglichkeit zu ausgedehnter Kantilene ge-geben.“

Was hier vom zwiefachen Autor künstlerisch be-absichtigt war und sich bei der Dresdener Urauf-führung schon in den Bühnenbildern sowie in der Richard-Strauss-Maskierung des Protagonisten niederschlug, das war eine vorwiegend private, aber nirgends indiskret werdende Menschen-zeichnung, in der noch die lauten Ehekonflikte – von Christine mit unbändigem Temperament vorgebracht und von Robert oftmals mit Ruhe abgeblockt – von echtem Humor überglänzt sind (eine mehr ins Überpersönliche gehende Werk-auffassung, zu der Strauss ja späterhin tendierte, sollte sich für die Bühnenexistenz jedoch nicht mehr auswirken).

Mit seinen zahlreichen tonmalerisch „sprechen-den“, aber nicht immer prägnant erfundenen Motiven ist Straussens „Intermezzo“ ein reines und mustergültig durchgeformtes Konversa-tionsstück geworden, dem ein verkleinertes Or-chester gut „zu Gesicht steht“. Daß der Dialog nahezu in sämtlichen Szenen wichtig wird und daß auch mancherlei Zitate und Persiflagen in die Partitur eingeflossen sind, sei wenigstens am Rande vermerkt.

Die jetzt vorgelegte Erstaufnahme erfüllt selbst hochgespannte Hörer-Erwartungen und zudem noch jene Vorbedingungen, die der Komponist verlangt und in der oben erwähnten Vorrede des näheren formuliert hat: „Als Hauptregel für die praktische Ausführung wäre zu beherzigen, daß alle rein dialogischen Partien – wo sie sich nicht vorübergehend zu lyrischen Gefühlsergüssen er-heben –, also alles Seccorezitativische durchweg mezza voce vorzutragen ist. ... Also, meine lieben Sänger: wenn ihr auch gute Schauspieler sein wollt, mit halber Stimme singen und gut ausspre-chen, und das Orchester wird von selbst euch feiner begleiten und das Publikum wird euch in die-ser harmlosen Komödie mit mehr Vergnügen zuhören, als wenn ihr in vergeblichem Kampfe