

FONO-KRITIK

Vielfalt der Klangkombinationen, die das 1976 fertiggestellte Instrument in sich birgt, besteht kein Zweifel an der Vorbildlichkeit der Darstellung dieser Werke. Das Klangspektrum ist sehr breit, alle Nuancen kommen ungetrübt zur Geltung. Martin Haselböck, der an seiner heimischen Orgel mit hohem virtuosens Anspruch spielt, bleibt den Werken nichts schuldig. Bleibt zu hoffen, daß die Reihe möglichst bald fortgesetzt wird – möglichst mit Abdruck der Registrierungsprotokolle.

Gerhard Wienke

 **Weihnachtliche Orgelmusik aus Frankreich mit aufgesetztem Glanz.**

NOELS von Balbastre, Corrette, d'Aquin, Beauvarliet; Charpentier; Martin Haselböck an der Clicquot-Orgel der Kathedrale St. Pierre zu Poitiers;

MV (Musica viva) 30-1086 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 20. – 22. Mai 1980

Klangbild: Vollausgelotete Klangbilder, füllig und zugleich transparent.

Fertigung: Tadellos.

Vergleichseinspielungen:

Alain (RCA ZL 30648)

Chapuis (Telefunken SAWT 9596-A)

Chapuis/Alte franz. Orgelmeister (Schwann AMS 30)

Noels sind französische Weihnachtsmusiken, die aus der Liturgie der weihnachtlichen Mitternachtsmesse entstanden und später auch das Volkslied beeinflussten (wie auch umgekehrt). Eine Reihe französischer Komponisten des 18. Jahrhunderts schuf solche melodiosen Noels (vorwiegend in Variationsform), zu deren stilechter Darstellung sich freilich typisch französische Instrumente anbieten. Für die vorliegende Auswahl, die sich durch einen bemerkenswerten Repertoirezuwachs auszeichnet, wurde die Clicquot-Orgel in Poitiers von 1787 – 1791 ausgewählt – ein wohl noch immer unübertroffenes Instrument, dessen nahezu unverändert gebliebener Glanz der „Trompetenbatterie“, aber auch das klare Profil der Labialstimmen, nicht zuletzt auch deren Mischung mit Aliquoten nicht hoch genug gepriesen werden kann. (Poitiers ist eine Reise wert!) Der junge Wiener Organist Martin Haselböck weiß nicht nur die Melodien in den Phrasierungen und Akzentuierungen (als Ausdruck der Emphase des Textverlaufs) plastisch, eindringlich, aber auch transparent darzustellen, sondern auch kräftig die Register zu ziehen. Ganz offensichtlich „berauscht“ auch er sich (wie schon andere Organisten vor ihm) am leuchtkräftigen Klang der Zungenchöre – die Frage ist nur, ob bei Zungenple-noregistrierungen des Guten nicht zu viel getan wird. Dort, wo in der Zweistimmigkeit Labial- und Zungenstimmen ausgewogen kontrastieren, wird die uneingeschränkte Zustimmung als sicher gelten können. Kompakte Sätze (immerhin doch von pastoraler Art!) geraten klanglich zu

dick. So zögere ich nicht, die Noels-Sammlung als Klangporträt der ungemein farbenreichen, im Profil scharf konturierten Orgel „umzufunktionieren“ (womit diese Platte in dieser Eigenschaft eine eindrucksvolle Nachfahrin der leider inzwischen vergriffenen Platte mit Sätzen aus Orgelsuiten von Guilain-Freinsberg, d'Andrieu und Raison wäre, die von Michel Chapuis in Poitiers gespielt wurden). Übrigens: Chapuis schlägt ebenfalls bei seinen Aufnahmen von Noels in Sarre-Union „kräftige“ Töne an, während Marie-Claire Alain bei Ihrer Aufnahme von 12 Noels von Daquin (D'Aquin) in Uzès, also an einer nicht gerade zungenarmen Orgel, dezenterer Registrierungen wählt. Die technische Seite der Aufnahmen mit Martin Haselböck hat mit den ebenso satten wie auch fein ziselierten Interpretationen voll und ganz Schritt gehalten: das Klangpanorama ist stets weit gestreckt, die Dynamik ebenfalls breit gefächert; die Klangbilder erscheinen trotz ihrer verschiedensten Klangstärken deutlich und unverschommen. Nicht zuletzt in dieser Hinsicht verdient diese Platte ein volles Lob. Instruktiv ist der kurze Abriß der Geschichte der Noels auf der Plattentasche.

Gerhard Wienke

 **Gedrängter Querschnitt durch die iberische Orgelmusik von der Mitte des 16. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts.**

PERE CASULLERAS spielt Orgelmusik des „Siglo de Oro“ an der Orgel der Stiftskirche (Provinz Saragossa); Werke von Pedro de Araujo, Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo, Martin y Coll, Pablo Bruna, Joan Cabanilles u.a.;
Orpheus ORP 0802 (1S30)

Klangbild: Offen, räumlich, im Plenum nicht immer edel.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielung:

Mersiowsky (Correa de Arauxo) (EMI 1C065-99679)

Der Interpret stellt das von ihm wiederentdeckte Werk selbst vor, aus dem 15. Jahrhundert stammend und seit der Erweiterung von 1732 unberührt geblieben. Die Orgeln der iberischen Halbinsel haben im Grunde weder etwas gemein mit denjenigen der französischen Klassik noch des deutschen Barock. Man ist eigene Wege gegangen, sowohl was die Aufstellung anlangt (bei Kathedralen meist doppelt und längsseitig des abgeteilten Mittelchores) wie auch von der Klangvorstellung her (sehr weiches Labialplenum in Gegenüberstellung zum ausgiebigen Zungenstimmenchor, letzterer nach 1700 noch verstärkt durch heroldartig den Raum beherrschende Trompetenbatterien, aus Platzgründen horizontal angebracht und als „Spanische Trompeten“ zum Allgemeinbegriff geworden. So ist der festliche Anstrich das vorherrschende Element. Formal ist die Variabilität nicht allzu groß; Tien-

tos (Präludien in durchimitiertem oder fugiertem Satz großer Mannigfaltigkeit – Correa de Arauxo! – ferner Variationen, Batallas als festliche Einzugsmärsche usw.). So bietet auch diese mit nicht zuviel Engagement gebrachte Einspielung eine etwas magere Ausbeute, zumal die Zungenstimmen zum Teil ungleich und nicht immer edel klingen, mit anderen Worten: man würde, statt „sich mit der Staubentfernung aus 2 Jahrhunderten zu begnügen“ (Text), mit einer sachgemäßen Generalüberholung unter vorsichtiger Korrektur der „modifizierten mitteltönigen Stimmung“ ein gutes Werk tun.

Wer aber dem Correa de Arauxo als dem wohl wichtigsten der hier genannten Komponisten näherkommen will, sei auf die oben angegebene Vergleichsplatte verwiesen, auf der ein reiches schönes Klangbild mit allen interpretatorischen Feinheiten (Agogik, Verzierungstechnik) geboten wird.

Herbert Briefs

 **Ein mehr pseudoromantisches Programm in wenig fesselnder Interpretation.**

ROMANTISCHE ORGELMUSIK, Camillo Schumann: Sonate Nr. 3 c-Moll op. 29; Mendelssohn: Drei Choralvariationen über „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte“; Moritz Brosig: Fantasie Nr. 1 f-Moll op. 53; Reinhard Kluth an der Koch/Lorenz-Orgel in St. Sebastian zu Lohberich;
Schallplattenverlag An St. Sebastian 30, 4054 Nettetal 1 P 1101 Stereo (1 S 30)
Aufnahmedatum: 19.5. – 23.5.80

Klangbild: Offen, voll, gut räumlich, sehr präsent, im Plenum nicht immer edel.
Fertigung: Gut.

Diese Einspielung an der früher im WDR häufiger zu hörenden 52stimmigen Orgel zu Lobberich dürfte mehr die Bedürfnisse der Kirchengemeinde als die eines größeren Interessentenkreises ansprechen. Von den drei dargebotenen Werken erscheint die 3. Sonate des weithin vergessenen Camillo Schumann weniger stark als die in FF 8/79 besprochene 6. in der Interpretation durch Viktor Scholz. C. Schumanns Abhängigkeit von Mendelssohn ist auch hier unüberhörbar, eine gewisse Beachtung verdient die Introduction und Fuge des Schlußsatzes. – Noch weniger vermag Brosig zu fesseln, zumal drei langsame Sätze, ebenfalls als zweiter Aufguß Mendelssohns, unmittelbar aufeinanderfolgen. Auch hier könnte man der Schlußfuge einiges Interesse abgewinnen. Dazu kommt, daß die Interpretation wenig Engagement aufweist, kaum Akzente setzt, weder durch aparte Klangfantasie, noch durch ein manche sentimentale Peinlichkeit überspielendes strafferes Tempo. Also bleiben wir doch gleich bei Mendelssohn, dessen bisher unbekannte drei Choralvariationen schon rein formal Beachtliches darstellen. – Im satten Plenum der Orgel, anscheinend zu nah aufgenommen, stören unedle Zungen, die eine behutsame Nachintonation verdienten. Herbert Briefs

Neuveröffentlichungen LIEDER

 **Ein Amateurkomponist und, als weitere Katalogneuheit, ein bisher unveröffentlichter Lachner.**

**PETER NOA; Zyklus „Lichter des Lebens“; SCHUBERT; Der Hirt auf dem Felsen; WOLF: Zwei Lieder; FRANZ LACHNER: Die Seejungfern; Gisella Kockerals (Sopran), Andreas Weiss (Klarinette), Deborah Sturman (Horn), Egon-Josef Palmen (Klavier); Da camera magna SM 90026 (1S30)
Aufnahmedatum: 1980**

Klangbild: Stimme gegenüber den Instrumenten etwas im Hintergrund und leicht höhenbegrenzt.
Fertigung: Einwandfrei.

Amateurkomponisten sind eine liebenswerte Erscheinung. Ich kenne einen alten Herrn, früheren Fabrikdirektor und trefflichen Cellisten, der sich nach häuslichen Kammermusikabenden, ehe er seine Quartettgenossen bewirtet, zuweilen ans Klavier setzt, um eigene Lieder zu singen. Das sind erfrischende Erlebnisse, auch wenn solche Gesänge natürlich nicht von einem Schubert stammen. Peter Noa, Karlsruher Jurist, kam – wie die Plattenhülle verrät – durch die Wirrnisse der Zeit erst in späten Jahren dazu, künstlerischen Ideen nachzugehen, die ihn schon als jungen Menschen beschäftigt hatten. Man hört seiner Tonsprache an, woran er hängt, wo er innerlich zu Hause ist: in der Romantik, im Wienerischen, bei dem Schubert, der ins Salonhafte führt, von dem aus es dann auch zum kultiviert-großstädtisch Unterhaltenden zumindest für Augenblicke nicht mehr weit ist. Dadurch, daß die Platte zwischen die Lieder des Zyklus „Lichter des Lebens“ kleine Klavierstücke oft nur weniger Takte stellt, entsteht eine Art Großform, die diesen Arbeiten an sich freilich nicht innewohnt. Noa schreibt die Texte seiner Lieder selbst, zweifellos sind sie formal, künstlerisch das schwächste Glied der Kette. Das tut diesen liebenswürdigen Träumereien keinen Abbruch und ich bin mir sicher: manch einer, der auch ein wenig Sinn für Humor hat, wird mit Vergnügen nach dieser Platte greifen, schmunzelnd, weil hier einer absolut keine Welten versetzen will. Die B-Seite bringt nach Schubert's „Hirt auf dem Felsen“ und zwei Wolf-Liedern als weitere Erstveröffentlichung einen bezaubernden Lachner. Gisella Kockerals' nicht allzu großer, aber sympathischer Sopran von wohlthuend natürlicher Sprachdiktation gewinnt zumal dem leicht etwas puppig geratenden Schubert-Stück eigene Töne ab. Stilistisch und tonlich sicher Andreas Weiß (Klarinette: Noa, Schubert) und Deborah Sturman (Horn: Noa, Lachner). Dem Pianisten

Egon-Josef Palmen hätte man, wenn der Ohrenschein nicht trügt, ein besseres Instrument gewünscht.

Eine nicht alltägliche Platte. Es gibt doch noch Überraschungen.

Helmut Reinold



Rita Streich

 **Balladen und kein Ende! Neu im Katalog: Loewe op. 99/3.**

**LOEWE/SCHUMANN, div. Balladen, Ivo Ingram Beikircher (Baß), Othmar Trenner (Klavier); FSM audite 53410 (1S30)
Aufnahmedatum: 1979**

Klangbild: Präsent, räumlich, frei.

Fertigung: B-Seite des Rezensionsexemplars: einige Kratzer; sonst einwandfrei.

Balladen und kein Ende! Worüber man offiziell, man kann sagen: jahrzehntlang die Nase rümpfte, das steht plötzlich hoch im Kurs. Ein Entwicklungszug, dem weit über das Feld der Ballade hinaus Bedeutung zukommt, muß er doch notgedrungen zu einer Rückbesinnung auf unsere Sprache beitragen – mehr als im längst internationalen Besitz gewordenen Kunstlied, ist die Ballade doch weit wortgebundener. Das macht Balladengesang so sprachempfindlich und verschleißt im allgemeinen dem Sänger nicht-deutscher Zunge den Zugang etwa zu Loewe. Der Südtiroler Ivo Ingram-Beikircher hat einen weitrangigen, voluminösen Baß mit kraftvoller Höhe einzusetzen und darüber hinaus klare Vorstellungen von dem, was die Ballade braucht; er formuliert im Bewußtsein um Phrasierung und

Wort, für Momente wohl zu bewußt, um sich dem Impuls des Erzählerischen ganz und absichtslos überlassen zu können. Othmar Trenner, in der Kunst des Begleitens Schüler Gerald Moore's und Erik Werba's und seit Jahren ständiger Begleiter Ingram's, ist dem Sänger zumindest ebenbürtig.

Helmut Reinold

Wiederveröffentlichungen LIEDER

 **Exponentin des Wiener Mozart-Ensembles zeigt auch in Konzertarien ihre auf Bravour und Phrasierung gestützte Kompetenz.**

**MOZART, Konzertarien: „Ah se in ciel“ (KV 538), „Vado, ma dove?“ (KV 583), „Populi di Tessaglia“ (KV 316), „Vorrei spiegarvi, oh Dio“ (KV 418), „No, no che non sei sapace“ (KV 419), „Mia speranza adorata“ (KV 416), „Nehmt meinen Dank“ (KV 383); Rita Streich (Sopran), Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Charles Mackerras; DG 2535 465 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1960**

Klangbild: Frühes Stereo-Zeitalter, Orchester ein wenig höhenbetont, Singstimme unverfärbt, Transparenz und Tiefenstellung etwas beschränkt, Dynamikspanne ein wenig verkürzt, im übrigen klar und unverfärbt.

Fertigung: Bis auf Knacken und Brodeln auf Seite 2/ Take 1 einwandfrei (Textbeilage fehlt).

Vergleichseinspielungen:

KV 316: Edda Moser (EMI 1C 063-29082)

KV 416 u. 419: Pierrette Alarie (MMS M 2183)

Rita Streich wuchs in den späten fünfziger Jahren in das legendäre Wiener Mozart-Ensemble der Nachkriegszeit hinein und erlangte in ihrem speziellen Fachbereich auch stilistisch beträchtliche Kompetenz. Diese Aufnahmen von 1960 beweisen das und zeigen den einem sehr kurzhubigen, intensiven Vibrato entspringenden, schlanken Silberton, diesen ebenso zierlichen wie tragfähigen Sopran, in seiner ganzen Agilität und Wendigkeit.

Die hier zusammengefaßten Konzertarien sind selbst für einen virtuosens Koloratursopran so schwierig, daß es erwähnt zu werden verdient, wie flexibel Rita Streich das komplizierte Zierat durchmißt und selbst über größere Intervalle ohne allzu merkwürdigen Resonanzverlust wieder in die Mittallage zurückkehrt. In der Höhe gibt es überhaupt keine Probleme, sie spricht bei jedem Zeitmaß exakt und strahlend an. Umso verwunderlicher, daß die Streich zwar von den ungeheuren Schwierigkeiten des KV 316 („Populi di Tessaglia“) nichts spüren läßt, aber den beiden vertrackten Spitzentönen, die beispie-

FONO-KRITIK

weise Edda Moser zumindest irgendwie schafft, kurz entschlossen ausweicht. Eine dramatischere Anlage dieses Stückes entspräche der Musik, aber wohl nicht dem Stimmvolumen Rita Streichs.

Stellt man einige weitere Vergleiche an, so erfahren die Virtuosität und das Phrasierungsvermögen der Sängerin durchweg hervorragende Zensuren. Die leider längst nicht mehr greifbaren Aufnahmen von Pierrette Alarie zeigen allerdings, daß man etwa in KV 416 bei gleicher Beweglichkeit noch deutlich mehr Gefühl einbringen kann. Frappierender Höhepunkt der Platte ist KV 418 durch mörderische, brillante Spitzentöne und stupende Gelenkigkeit.

Hermann Schönegger

Neuveröffentlichungen CHORWERKE

★ Würdige Fortsetzung im Rahmen einer Gesamteinspielung.

J.S. BACH, Das Kantatenwerk Folge 26: Ihr werdet weinen und heulen (BWV 103), Du Hirte Israel, höre (BWV 104), Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht (BWV 105), Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (BWV 106); Wilhelm Wiedl, Marcus Klein, Raphaël Harten (Solisten der Knabenchöre), Paul Esswood (Alt), Kurt Equiluz und Marius van Altena (Tenor), Philippe Huttenlocher, Ruud van der Meer und Max van Egmond (Baß), Knabenchor Hannover (103, 106), Collegium Vocale Gent, Tölzer Knabenchor (104, 105), Heinz Hennig, Philippe Herreweghe, Gerhard Schmidt-Gaden, Das verstärkte Leonhardt-Consort, Concentus musicus Wien, Gustav Leonhardt (103, 106), Nikolaus Harnoncourt (104, 105); Tel. 6.35558 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Ausgewogen, transparent.
Fertigung: Einwandfrei; Kassette mit Partiturbeilage.

Durchsichtigkeit und Abwechslung sind die hier hervorstechenden klanglichen Merkmale des historischen Aufführungsstils. Darüber hinaus wird beim Hören dieser Aufnahmen wieder einmal mehr bewußt, mit welcher Akuratesse die zwei Ensembles zu Werke gehen und welche Anforderungen in Technik und Intonation Bach selbst seinen Profis abverlangt hat. Inzwischen haben sich historisch orientierte Praktiken schon so sehr etabliert, daß sie weit davon entfernt sind, Aufsehen zu erregen, wie seinerzeit die Aufnahme der Matthäuspassion unter Harnon-

court. Aber das Besondere an der Sache verdient im Gespräch zu bleiben, und so läßt auch diese Einspielung zu einigen Anmerkungen ein. In der Kantate BWV 103 besticht der silbrige Klang des Flauto piccolo, der sich in vielen Brechungen über die große Chorfuge hinzieht, und sehr wohl wird spürbar, wie ungewohnt damals chromatische Tonschritte für dieses Instrument gewesen sein müssen und wie expressiv sie das Wort unterstreichen. Sollte Bach auch spieltechnisch bedingte Unebenheiten einkomponiert haben? In der Kantate BWV 105 wird der Anweisung „Corno“ aus verschiedenen Überlegungen heraus durch einen Zink (cornetto) entsprochen: Zusammen mit dem Filigranwerk der Violine von fast urständiger Wirkung. Allenthalben gibt es, nicht zuletzt dank der Partiturbeilage, sinnfällige Textausdeutungen zu bemerken, sei es in der Anwendung der Affekte, im Ausmalen einzelner Wörter oder in der Erstellung archaischer Bezüge, z. B. in der Kantate BV 106: Wenn der alte Brauch beschworen wird, geschieht das in einem Satzgebilde, das dem Gesang der Geharnischten in Mozarts Zauberflöte ähnelt. Hinsichtlich der Interpretation fällt auf, daß lange Begleittöne und Choralnoten nicht durchgezogen werden. Der melodische Duktus entsteht aus der Summe der Einzeltöne, Zeichen einer Sachlichkeit, die Aufdringlichkeit vermeiden möchte, selbst an den Schlüssen. Die Soloprane aus den beiden mitwirkenden Knabenchören verdienen besondere Anerkennung. Die Altarien sind exponiert durch den bewährten Countertenor Paul Esswood. Ein Lob dem Knabenalt in der Arie „In deine Hände befehl ich meinen Geist“, die schon vom Duktus her diese Besetzung nahelegt. Insgesamt besticht das ausgewogene Klangverhältnis zwischen Sängern und Instrumentalisten.

Wolfgang Rogge

★ Eine Kantatenfolge mit chorischem Akzent und latenter Steigerung.

J.S. BACH, Das Kantatenwerk Folge 27: Was willst du dich betrüben (BWV 107), Es ist euch gut, daß ich hingehe (BWV 108), Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben (BWV 109), Unser Mund sei voll Lachens (BWV 110), Marcus Klein (Knabenchor Hannover), Wilhelm Wiedl, Stefan Frangoulis und Michael Stumpf (Tölzer Knabenchor), Paul Esswood (Alt), Kurt Equiluz (Tenor), Max van Egmond, Ruud van der Meer und Siegfried Lorenz (Baß); Knabenchor Hannover (107), Tölzer Knabenchor (108–110) Collegium Vocale Gent, Heinz Hennig, Gerhard Schmidt-Gaden, Philippe Herreweghe, Das verstärkte Leonhardt-Consort, Concentus musicus Wien, Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt; Tel. 6.35559 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Ausgewogen, transparent.
Fertigung: In der bewährten Aufmachung dieser Edition.

Die Abfolge der hier zusammengefaßten vier Kantaten zeitigt in sich eine Steigerung, die zwar nicht unbedingt beabsichtigt, gerade deswegen aber erwähnt sein sollte und das Zuhören zusätzlich bereichert. Große Chorsätze dominieren, so die gewaltige Chorfuge „Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit“ (BWV 108) mit dem thematisch hochgereckten Intervall eines gehobenen Zeigefingers, der von wechselnden Kontrasten gezeichnete Einleitungschor „Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben“ (BWV 109) mit der thematischen Durchkreuzung von Gnade und Anfechtung, und vollends der überdimensionale weihnachtliche Einleitungschor „Unser Mund sei voll Lachens“ (BWV 110), wo bereits der Anblick des in Partitur beigegebenen Notenbildes das überquellende Lachen suggeriert. Zweifellos einer der Höhepunkte; denn genau diese Stimmung, aufgelockert, frisch und zupackend in der Gestaltung, überträgt sich durch den Tölzer Knabenchor, durchsetzt mit einem aus den eigenen Reihen gestellten Solistenquartett, überhöht durch den instrumentalen Glanz einer prunkvollen französischen Ouvertüre. Und wenn auch der Übergang zwischen den im Tempo abgesetzten Ecksätzen nicht ganz überzeugt, so wird das angesichts der Gesamtausstrahlung unerschwinglich verdrängt. Auch der Knabenchor Hannover, in dieser Kassette etwas unterrepräsentiert, zeigt sich in bester Form, und es ist wieder aufschlußreich, beide Chöre nebeneinander zu hören. Was die Tölzer an Geschmeidigkeit der Stimmführung vorgeben, holen die Hannoveraner durch stimmlichen Glanz nach. Und beide Chöre können die Sopranpartien mit hervorragenden Solisten besetzen. Sollte es nicht möglich sein, auch Altarien mit Knabenstimmen zu besetzen? Unbenommen ist es Paul Esswood gegeben, mit seiner Männerstimme die hohe Tenorlage (tenor altus) überzeugend zu meistern, und offensichtlich finden sich solistische Knabenalte seltener als Soprane. Aber die vorige Kassette hat eine überzeugende Altstimme aus dem Knabenchor Hannover präsentiert. Das sollte ermutigen!

Die historischen Instrumente (u. a. Zugtrompete) bieten reizvolle Klangkombinationen, die aufzuzählen zu weit führen würde. In einigen Partien fällt auf, daß die Instrumentalsolisten mit einer sehr individuell fast sängerisch geprägten Agogik hervortreten, während die Vokalsolisten allgemein sich vorzüglich in das Gesamtklangbild einfügen: Eine rundum repräsentative Darstellung.

Wolfgang Rogge

○ Kein Allerweltsprogramm, von einem neuen Kammerchor aus dem Wesergebiet vorgetragen.

„DIE NACHT IST KOMMEN“ – CHORMUSIK DER ROMANTIK, Mendelssohn: Motette op. 78 Nr. 1; Brahms: Motetten op. 29 Nr. 1, op. 74 Nr. 1 und 2; Charles Villiers Stanford: Motette „Beati quorum via“; Reger: 4 geistliche Gesänge aus op. 138; Cappella Vocale Nienburg, Hans-Jürgen May;

sound-star-ton SST 0145 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Etwas hallig und räumlich nicht immer befriedigend; im ganzen jedoch präsent.

Fertigung: Nicht frei von Knistergeräuschen; sonst ohne Beanstandung.

Und wiederum stellt sich ein neuer, 1978 gegründeter Kammerchor vor, der jetzt mit seiner ersten Einspielung gleich einen guten Einstand hat. Die Nienburger Cappella vocale vereint „20 besonders geschulte und engagierte Sängerinnen und Sänger der überregionalen „Niederdeutschen Kantorei“, die sich allmonatlich zu einer ausgedehnten Probe treffen“. Dieser bemerkenswerte Satz, den der kurze Plattentext in den Vordergrund rückt, weist auf Praktiken hin, die in ähnlicher Weise auch von anderen Chören unserer Tage gehandhabt werden (z. B. Alsfelder Vokalensemble). Die künstlerischen Resultate, die während dieser ja relativ selten abgehaltenen Probenzusammenkünfte erzielt werden, sind jedenfalls von beachtlichem Range – wie es eben diese in ihrem Programm zudem anspruchsvolle Aufzeichnung eindringlich zu demonstrieren vermag.

Die Choristen, welche hierzu die Mendelssohn'sche Vertonung des 2. Psalms („Warum toben die Heiden“) oder gar die hochbedeutenden Brahms-Motetten op. 74 („Warum ist das Licht gegeben“, „O Heiland, reiß die Himmel auf“) wählen, müssen sich von vornherein ihres Könnens sicher sein; und auch Hans-Jürgen May, der Leiter der Nienburger Capella, scheint genau zu wissen, was er jetzt – bereits nach zwei Jahren – seiner Sängerschar zumuten darf (ob man sie gelegentlich etwas stärker besetzen sollte, wäre noch zu erörtern). So wird dem Plattenhörer ein ungemein positiver Gesamteindruck zuteil, der auch bei der abschließenden, nur scheinbar leichter zu gestaltenden Reger-Auslese (aus op. 138) unvermindert anhält. Der gute Ruf, den sich die Nienburger Cappella – „weit über die Grenzen der kleinen Mittelweserstadt“ – schon ersingen konnte, ist ihr bestimmt nicht unverdient zugefallen.

Die mangelhafte Präsentation seitens der Produzenten (kein Textabdruck!) wäre beim nächstenmal zu verbessern.

Werner Bollert

○ Ungeachtet hervorragender Einzelleistungen (Sopran, Chor) als Darstellung des Werkes problematisch.

JOSEPH HAYDN, „Die Schöpfung“; Edith Mathis (Gabriel, Eva), Aldo Baldin (Uriel), Fischer-Dieskau (Raphael, Adam), Chor und Orchester der Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner
Philips 6769047 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent, klar, durchsichtig.
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung:

Eipperle, Patzak, Hann; Riegler, Pernersdorfer; Chor der Staatsoper Wien, Wiener Philharmoniker; Ltg: Krauss Concert Hall MMS 2015

Englische Oratorientradition hat auf Schallplatte seit frühen Monumentalaufnahmen vom Händel-Festival 1926 über spätere große Momente, die wir Sir Thomas Beecham verdanken, bis in die Gegenwart – auch in deutscher Sprache – Exemplarisches beige-steuert. Englische Oratorienkunst, vergessen wir das nicht, ist ja auch für Haydn Anstoß zur „Schöpfung“ gewesen; von London brachte er die Vorlage mit, aus der van Swieten ein deutsches Textbuch schuf, nach London gingen die ersten Exemplare der von Haydn selbst in Stich gegebenen Partitur. Und: während seiner zweiten Londoner Zeit hatte Haydn durch das riesige Teleskop des Astronomen Herschel jenen Blick ins Universum getan, der ihn in einen langen, tiefen Schockzustand versetzte, aus dem er schließlich nur mit mühsam gemurmelt „So hoch... so weit...“ zurückfand.



Dietrich Fischer-Dieskau

Diese Grenzsituation zwischen bis dahin unerschauten Welten, Aufgeklärtheit und altem Glauben ist es, die Haydn's „Schöpfung“ als Werk so weitaus schwieriger macht, als man vermuten könnte. Das zutiefst Geistige, das Bejahende, die fromme Freude, die von dieser Partitur nach fast zweihundert Jahren ausgeht wie am ersten Tage, diese unverblähte Anschaulichkeit (aus Anschauung, nicht aus einfältigem „Beschreiben“) kann der Interpret nur selbst mitbringen und nicht „machen“. Um es gleich zu sagen: die neue Londoner Aufnahme erfüllt nur einige dieser allerdings großen Voraussetzungen. Wir haben einen herrlichen Sopran für die Partien des Gabriel und der Eva, wir haben einen

vorzüglichen, wenn auch nicht sonderlich mitgerissenen Chor und wir haben – leider – etliches vom Warum? und Ja, Aber.

Daraus, daß die, wie gesagt, ganz herrliche Edith Mathis den Gabriel und die Eva singt, ergibt sich bereits: die Aufnahme folgt der oft geübten Praxis, die fünf Solistenpartien auf nur drei Stimmen zu verteilen, ein Verfahren, für das man geltend machen kann, bei der – privaten – Uraufführung im Wiener Palais Schwarzenberg seien es auch nur drei gewesen. Und doch ist es ein tiefer Eingriff in die geistige Struktur des Werkes, stehen doch drei Erzengel dem ersten Menschenpaar gegenüber. Sieht man einmal davon ab, daß der Gabriel und die Eva im Grunde deutlich unterschiedene Soprancharaktere erfordern (so makellos in Stimmführung und Diktion die Mathis beides auch meistert) und daß Uriel, der Erzengel des Lichts, ein wesentlich konziseres Stimmtimbre erfordert, als es Aldo Baldin einzusetzen hat (so sicher er seinen etwas kehligen und wenig resonanten Tenor auch führt), bleibt Raphael, dem innerhalb der wohlgedacht verteilten Aufgaben die Schilderung des Anfanges aller Dinge bis hin zur Beschreibung der Tiere und des Wunders der Fruchtbarkeit zufällt, ja, gleich zu Beginn die Stimme des Geistes Gottes anvertraut ist, eine Baß- und nicht eine Baritonpartie.

Nun erleben wir in jüngster Zeit merkwürdige Dinge. Es erscheint eine „Zauberflöte“, in der der Sarastro von einem, wenn auch hervorragenden, Bariton gesungen wird, umgekehrt eine „Tosca“, die den Scarpia einem Bassisten anvertraut, der die Partie kaum auf der Bühne singen würde, aber dank seines eminenten Könnens für die Augenblicke der Aufnahme über heldische Baritonhöhe verfügt. Nun also Erzengel Raphael: ein Bariton! Schwer herauszufinden, ob es dazu kam, weil Fischer-Dieskau einfach Lust hatte, den Raphael zu singen, und man es ihm nicht abschlagen mochte, oder ob hier nicht doch tiefere und zugleich modischere Hintergründe mit im Spiele sind. Wird Scarpia mit Baßvolumen noch ein Stück drohend-autoritärer, so könnte man einen Sarastro und einen Erzengel, weg vom Baß, ja etwas vom Ruchlein der Autorität befreien. Das Mikrophon macht vieles möglich. Unnötig, zu sagen, daß Fischer-Dieskau sich auch dieser Aufgabe mit aller Bravour entledigt. Unnötig aber auch, hinzuzufügen, daß mit dieser Besetzung durch einen Bariton par excellence eine völlige Profanisierung des Werkes eintritt. Auf Manieriertheiten, Geschmäcklerisches möchte ich hier nicht eingehen, entscheidender ist, wie weit sich etwa im lyrischen zweiten Teil der Arie Nr. 6 („Leise säuselnd...“) nun ein Ton einschleicht, der mit Oratorien gesang nicht mehr allzuviel zu tun hat. Das ist nicht Raphael, hier ist Adam vom ersten Augenblicke an zur Stelle, hier wird nicht verkündet, sondern interessiert zugeguckt; und wenn schließlich – überzeugendster Teil der ganzen Aufnahme – zum Adam Eva sich gesellt, herrscht bezwingend heitere, ja heidnische Diesseitigkeit, die jedem Singspiel Ehre machen würde. Auch auf die Gefahr hin, Stirnrunzeln oder gar Unwillen zu erregen, möchte ich diese „Schöpfung“ aus dem Jahre 1980 mit einer Wiener Aufnahme von 1950 konfrontieren, die man in