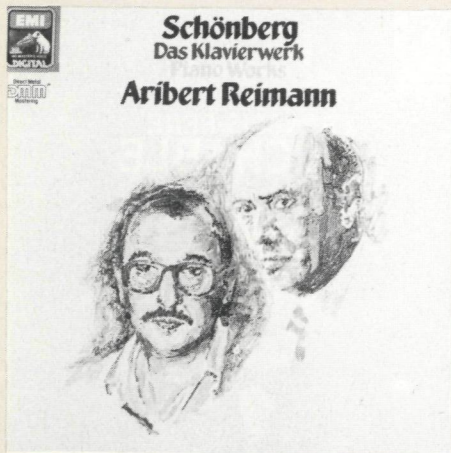


Intim musiziert.
SCHÖNBERG, Das Klavierwerk: 3 Klavierstücke op. 11, 6 kleine Klavierstücke op. 19, 5 Klavierstücke op. 23, Suite op. 25, Klavierstücke op. 33a und 33b; Aribert Reimann (Klavier); EMI 2700761 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: Ausgewogener Klavierklang.
Fertigung: Zufriedenstellend.
Vergleichseinspielung: Pollini (DG 2530531).

Es ist klar, daß ein Vergleich mit Maurizio Pollinis Interpretation des Schönbergschen Klavierwerks auf sehr hohem Niveau ansetzt. Und in der Tat ist Reimann außerstande, in einigen Punkten die Qualitäten Pollinis auch nur annähernd zu erreichen. Sein Spiel ist unpräziser, weniger differenziert, es wahrt keine überlegene Distanz. Das schlägt sich mitunter in den Charakteren der darzustellenden Stücke nieder, vor allem in den spröderen und artifizielleren Werken ab op. 23. Der Walzer aus op. 23 z. B. ist bei Reimann kaum mehr zu ahnen, da es ihm nur schwer gelingt, durch die Synkopen und virtuoseren Passagen ein Dreier-Metrum fühlbar zu machen. Bei Pollini klingt dies mit durch, es entsteht der Charakter skurril schemenhafter Verfremdung.

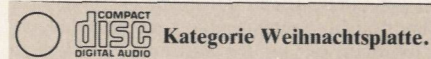
Doch hat die Einspielung Reimanns auch einiges vorzuweisen, was bei Pollini in den Hintergrund trat. Reimann kommt von der Liedbegleitung, das Lauschen auf Gestalten, das Sichversenken und auch Momente gestischen Beantwortens herrschen in seinem Spiel vor. Reimann vollzieht gewissermaßen den Kompositionsprozeß in der Interpretation nach, er versenkt sich ganz intim in die musikalischen Motive, er verfolgt sie fast besessen in die einzelnen Verastelungen, er spielt ganz direkt Gesten des Ausbruchs an, wobei sein Hauptgewicht hier auf dem Charakter der Eruption liegt, nicht auf der strukturellen Durchhörbarkeit davon. Reimann spielt pädagogisch. Er weist auf Verbindungslinien zur Tradition, etwa zur Klaviermusik von Brahms, sperrig distanzierter Ton wird gemieden. Das kommt besonders den früheren Werken, also den Klavierstücken op. 11 und op. 19 zugute. Das kompositorisch Aufregende von dissonantem Klang wird ganz unmittelbar angespielt, besonders eindrucksvoll vielleicht im zweiten Stück von op. 11, das mit ostinaten Techniken arbeitet. Die Interpretation hat etwas vorsichtig Tastendes. Und dies ist gewiß auch eine wesentliche Komponente der Schönbergschen Musik!

Reinhard Schulz



NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke



AVE MARIA: Werke von GOUNOD, MOZART, MENDELSSOHN, FRANCK, SCHUBERT, PURCELL, HÄNDEL; Kiri Te Kanawa (Sopran), Crispian Steele-Perkins (Trompete), Neil Black (Oboe), Thelma Owen (Harfe), Christopher Bowers-Broadbent (Orgel), Olga Hegedus (Violoncello), Choir of St. Paul's Cathedral, Barry Rose, English Chamber Orchestra, Barry Rose; Philips 412 629-1 (1 S 30), Digital CD 412 629-2

Aufnahmedatum: Juni 1984
Klangbild: (LP) Transparenz eingeschränkt, sonst auf heutigem Stand.
Fertigung: Einwandfrei; keine Textbeilage, Stoppzeiten angegeben.

Kiri-Fans haben permanent Grund zur Freude; jedenfalls diejenigen unter ihnen, die gern in neue Platten investieren. Mehrere Labels wetteifern um die hübsche Dame aus Neuseeland, die sich deshalb nach Belieben quer durch den musikalischen Blumengarten singen kann. Ein seltsames Bukett präsentieren die Philips-Leute, die dem klingenden Strauß zwei schöne Porträt-Fotos mit auf den Weg geben. Für Ver ehrer lohnt allein schon das innen versteckte, ganz bezaubernde Bild den Kauf des Albums. Unter dem Titel „Ave Maria“ findet sich hier einiges zusammen. Es vereinheitlichend als Kirchenmusik einzustufen, wie der Begleittext meint, erschiene selbst dann zweifelhaft, wenn „Auf den Flügeln des Gesanges“ nicht von einem Background-Chor verkitscht werden würde. (Die anderen Arrangements von Klavierliedern sind weniger aufdringlich ausgefallen.) Im „Ave verum“ und – besonders imponierend – in einem „Samson“-Ausschnitt kann der Chor Beweglichkeit, Präzision und auch Fülle beweisen, die einzige reine Instrumentalnummer (Purcell) verdeutlicht die Qualität des Orchesters überzeugend.

Kiri Te Kanawa kostet sangbare, üppige Melodien genußvoll aus; beide Gounod-Stücke geraten ihr sehr schön. Ihr Ebenmaß des Singens kommt auch Händel und Mozart zugute, „Laudate Dominum“ allerdings führt in hörbar unbequeme Tiefen. Schuberts „Ave Maria“ fehlt es an entspannter, von innerer Ruhe bestimmter Phrasierung; da hilft das betörende Timbre wenig. Alles in allem: Kategorie Weihnachtsplatte, vorzügliche Details sind nicht zu leugnen.

Hermann Schöneegger

Ergänzung des Alban-Berg-Bildes.

BERG, Jugendlieder; Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Aribert Reimann (Klavier); EMI 2701951 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 27. bis 29. 10. 1984
Klangbild: Intim-ausgewogen mit Breite und Tiefe, ohne aufgerissen zu sein, deutlich zeichnend ohne Verfärbungen.

Fertigung: Einwandfrei.

Von sehr vielen zur Veröffentlichung nicht bestimmten Jugendliedern Alban Bergs wußte man. Hans Ferdinand Redlich hatte in seinem Berg-Buch von 1957 siebenzig Werke aufgelistet. Zu Bergs 100. Geburtstag im Februar dieses Jahres hat sich nun jemand ein Herz gefaßt und gegen den Widerstand der Nachlassverwalter eine Auswahl getroffen zur öffentlichen Uraufführung im Westdeutschen Rundfunk (Köln, Februar 1985). Zweifellos dürfte diese Tat durch die Kompetenz des Liedinterpreten Fischer-Dieskau erleichtert worden sein, der ja schon im Oktober 1984 mit Reimann eine Platte mit Berg-Liedern aufgenommen hatte. Bergs Wunsch nach Nichtveröffentlichung der Lieder begründet die wohlgelungene Platte einerseits deutlich: dem reifen, erfahrenen Komponisten mußte natürlich klar sein, daß er als Anfänger ziemlich weit hinter Hugo Wolf und Brahms zurückgeblieben war. Das betrifft sowohl die Auswahl der Texte wie auch die stilistische Entscheidung. Andererseits aber war Berg 1902–1904 – innerhalb dieses Zeitraums sind die meisten Lieder auf der Platte komponiert worden – erst siebzehn bis neunzehn Jahre alt. Es wird uns Heutigen neu bestätigt – auch unter diesem Aspekt besitzt die Platte dokumentarischen Wert –, wie wenig Berg (und auch Schönberg und Webern) ein der Tradition widersprechender Rebell war, sondern gerade von ihr aus sich entwickeln wollte und konnte. Ein

Konzertante Barockmusik zum Europäischen Jahr der Musik 1985 hat MDG (Vertrieb: EMI/ASD) aufgenommen und kürzlich veröffentlicht. Die Platte (L 3185) vereint Werke von Händel, Scarlatti und Bach.

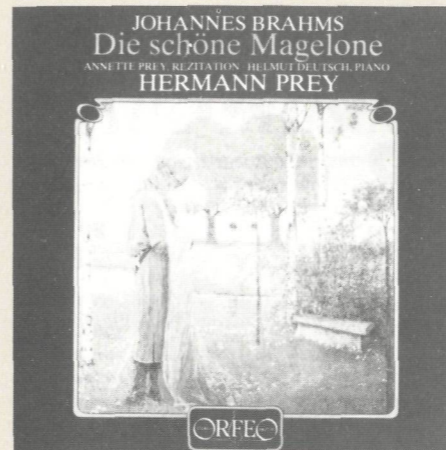
weiteres Argument für die Veröffentlichung nennt Fischer-Dieskau selbst in seinem Hüllentext: die fortschreitende Differenzierung der Empfindung bei Berg, die hier hörbar wird. Auf der Platte werden lyrische Feingespinnste geboten, in denen den vorgegebenen Texten mit einem erlesenen Instinkt für die Verbalnuance nachgegangen wird. Diese Verdeutlichung verdankt man Fischer-Dieskau, der hier – auf altem Stimmniveau – einen Beweis seiner Affinität zum romantischen Klanglyrismus liefert. Er wird von Reimann so eigenständig und doch anpassungsfähig begleitet, wie das vielleicht in solchem Ausmaß nur Benjamin Britten zu Gebote gestanden hat.

Hanspeter Krellmann

Brahms-Lieder als Familienfest.

BRAHMS, Die schöne Magelone; Hermann Prey (Bariton), Annette Prey (Rezitation), Helmut Deutsch (Klavier); Orfeo S 116 842 H (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Oktober 1983
Klangbild: Offen, klar, weiträumig, gute Präsenz der Stimme.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Dietrich Fischer-Dieskau mit Swjatoslaw Richter und Jörg Demus.

In einer frühen Aufnahme der „Magelone“-Lieder hat Dietrich Fischer-Dieskau (am Kla-



vier: Jörg Demus) die Texte über die „Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence“ selber gesprochen. Den eher für unsere Zeit typischen als wirklich kritischen Hinweis, daß diese Texte betulich oder unzeitgemäß seien, halte ich, weil unhistorisch, für obsolet. Nähme man den Einwand gegen den Text ernst, müßte er sich auch gegen die Vertonung solcher Texte richten. Nur müssen diese Texte tatsächlich rezitiert und nicht mit jener Befangenheit gelesen werden, wie es Annette Prey, die Tochter des Sängers, tut. Nicht in einem Moment findet sie den rechten, den zugleich ausdrucksvollen und naiven Ton. Dadurch erleidet die Klang-Textgestalt immer nach den lyrischen Stimmungsmomenten des Gesungenen einen Spannungsabfall: Musik und Texte stehen sich sozusagen im Wege, statt sich wirklich zu ergänzen. Das zweite Defizit der Kassette ist, vor allem wenn man die schlechthin überwältigende Aufnahme von Dietrich Fischer-Dieskau und Swjatoslaw Richter gehört hat, die Begleitung durch Helmut Deutsch. Man höre nur, mit welcher Expressivität und Beredtheit Richter das Motiv von „So bleibt das Alter selber jung“ vorspielt – und wie Fischer-Dieskau nachsingt –, um des Unterschiedes inne zu werden. Hermann Prey ist, das deutete schon die Aufnahme der „Winterreise“ (Denon) an, offenbar bemüht, einige seiner eingeschliffenen Effekte auszumergen. Er war bei dieser Aufnahme vermutlich nicht in bester Form: In Lied 8 („Wir müssen uns trennen“) schwingt die Stimme in der tiefen Lage nicht korrekt ein; zudem ist die Intonation ausgesprochen vage. Er findet auch nicht den Ton für den Wechsel von monologischer Versonnenheit und musikdramatischem Erzählen. So wirkt die ambitionierte Produktion seltsam spannungslos, es fehlt ihr an Poesie, an Ausdrucksmut, an lyrischen Schattierungen und dramatischer Akzentuierung.

Jürgen Kesting

Geschmack und Stilgefühl.

HÄNDEL, Lucrezia (Kantate), Va tacito e nascosto (Giulio Cesare, 1. Akt), MOZART, Il tenereo momento (Lucio Silla, 1. Akt), Parto, parto (La clemenza di Tito, 1. Akt), Lungi da te, mio bene (Mitridate, re di Ponto, 2. Akt); Ann Murray (Mezzosopran), Frank Lloyd (Horn), Lewis Morrison (Klarinette), Scottish Chamber Orchestra, Raymond Leppard; EMI 27 0138 1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: (P) 1984
Klangbild: Etwas flach, aber präsent.

Fertigung: Ordentlich.

Ann Murray bietet mit dieser Arienplatte ein sehr gefälliges Selbstporträt. Sie gestaltet Händels und Mozarts Musik geschmackvoll und mit einer inneren Ausdruckskraft, die stets natürlich und unauffällig klingt, ohne stimmliche oder musikalische Manierismen. Besonders in den Werken von Händel zeigt sie ein sicheres Stilgefühl: geschickte Verzierungen in den Dacapo-Wiederholungen, perlende Koloraturen, gut getroffene Charaktere. In der Gleichnis-Arie „Va tacito“ aus dem „Julius Cäsar“ schafft sie eine drückend-argwöhnische Atmosphäre, die Kantate „Lucrezia“ faßt sie in einer durchgehenden dramatischen Spannung zusammen. Den einzelnen Teilen dieses umfangreichen Stückes verleiht Ann Murray ein ausgeprägtes Profil: schon im ersten Rezitativ läßt sie eine tragische Heldin erscheinen; sehr kontrastreich verbindet sie dann den Furioso-Teil „Questi la disperata anima mia“ mit dem darauffolgenden poetischen Larghetto „Alla salma“. Ann Murrays Stimme klingt warm und sonor; die hohen Töne sind manchmal etwas grell, einige Mitteltöne bekommen – vermutlich dem größeren Ausdruck zuliebe – eine gepreß-aggressive Färbung. Die dynamische Palette der Sängerin enthält bei Händel mehr Schattierungen als in den Mozart-Arien: letztere werden zwar makellos gesungen, erreichen aber die Intensität der Händel-Interpretation nicht. Recht enttäuschend dagegen das Orchester: künstlich verstärkte Continuo-Partien, dick aufgetragene Streicher („Parto, parto“ aus Mozarts „La clemenza di Tito“), ziemlich nichtssagende Klarinetten- und Hornsoli („Lungi da te“ aus „Mitridate“). Ein Kapitel für sich ist der Covertext: er beschränkt sich auf einen einfältigen Satz zu jeder Arie und schwärmt stattdessen für den irischen Charme und das irische Temperament der Sängerin ...

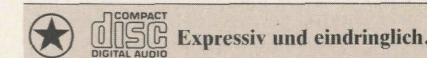
Éva Pintér

Oratorium von Fanny Mendelssohn-Hensel ausgegraben.

FANNY MENDELSSOHN-HENSEL, Oratorium nach Bildern der Bibel; Isabel Lippitz (Sopran), Anne Marie Fischer-Kunz (Alt), Hitoshi Hatano (Tenor), Thomas Thomaschke (Baß), Chor der Kölner Kurrende, Orchester der Kölner Kurrende, Elke Mascha Blankenburg; jpc-Schallplatten, Ackerstr. 59, 4500 Osnabrück; Best.-Nr. 999 009 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 27. Mai 1984
Klangbild: Deutlich, etwas hallig.
Fertigung: Mäßig.

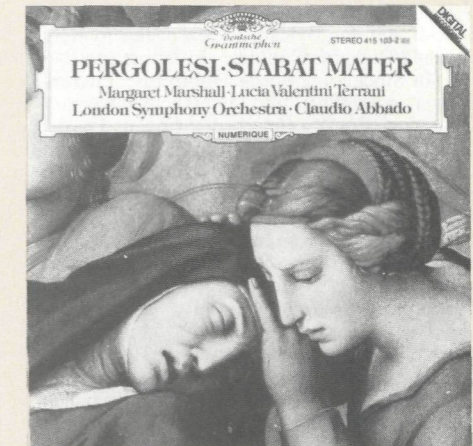
Felix Mendelssohn schätzte zwar seine ältere Schwester Fanny als Musikerin sehr hoch, beim Komponieren bat er sie ständig um Rat und Kritik – er war aber grundsätzlich dagegen, die Werke von Fanny Mendelssohn-Hensel auch an die Öffentlichkeit gelangen oder im Druck erscheinen zu lassen. Das Vorurteil gegenüber komponierenden Frauen ließ der Komponistin Fanny Mendelssohn nicht genügend Entfaltung; nach ihrem Tode geriet sie in Vergessenheit. Mehr als 150 Jahre lang blieb ihr „Oratorium nach Bildern der Bibel“ unentdeckt: die Uraufführung – als Live-Mitschnitt auf dieser Platte verewigt – fand erst 1984 statt. Fanny Mendelssohn selbst stellte den Text ihres Werkes aus dem Alten Testament zusammen. Das Oratorium hat keine konkrete Handlung,

sondern die Komponistin entwirft „Bilder“: diese entwickeln sich nicht organisch-logisch, vielmehr erscheinen sie als große, aneinandergereihte Tableaux. So ist eine ausgeprägte Dramatik eher innerhalb der einzelnen Sätze vorhanden (Chor: „Wehe, weh es ist geschehn“; Tenorarie: „Ich bin elend“) als durch das ganze Werk durchgehalten. Der musikalische Stil zeigt eine starke Zuneigung zu Formen und Techniken des Barock; statt breiter Bögen, langgezogener Spannung und Monumentalität hört man eher kurze, prägnant ausgearbeitete motivische Einheiten. Hörbar ist außerdem eine besondere Affinität zu Klangkontrasten (Trauerchor: „Sie sind dahingegangen“). Die Dirigentin der Aufnahme, Elke Mascha Blankenburg, hat das Aufführungsmaterial eingerichtet; sie leistete auch eine sorgfältige Einstudierungsarbeit. Selbst wenn einige Stellen (besonders die Orchestereinsätze) manchmal nicht mit professioneller Präzision erklingen oder die Männer im Trauerchor ziemlich unausgefeilt und substanzarm singen, überzeugt diese Uraufführung durch plastischen Aufbau und expressiv gestaltete Musik (Sopranrezitativ: „Er wird dich mit seinen Fittichen decken“, Chor: „Gott unser Schild“). Alle Interpreten setzen ihr ganzes Können ein, und sie erfüllen wirklich eine Mission: das Œuvre von Fanny Mendelssohn-Hensel ist eine Entdeckung wert.



PERGOLESI, Stabat mater; Margaret Marshall (Sopran), Lucia Valentini Terrani (Mezzosopran), London Symphony Orchestra, Claudio Abbado; DG CD 415 103-2 (WD: 42' 44'') LP 415 103-1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: (P) 1985
Klangbild: (CD) Detailreiche Transparenz mit weitem dynamischen Spektrum.
Fertigung: Einwandfrei.

Pergolesis „Stabat mater“ stand als kirchenmusikalisches Werk lange im Meinungsstreit, fand einerseits glühende Verehrer, andererseits heftige Kritiker. In seiner Mischung aus Altem und Neuem und seiner insgesamt „empfindsamen“ Diktion ist es ein typisches Werk des Übergangs, der Stilmischung und der Mitte zwischen Kirchenmusik und weltlicher Theatermusik. Man hat vielfach die kirchenmusikalische Seite zu betonen versucht, indem man die strenger gearbeiteten zweistimmigen Stücke choris-



besetzt hat. Doch damit hat man das Werk auch aus seiner Sphäre der privaten Glaubensäußerung weggerückt. Man nimmt ihm seine spezifische Charakteristik, nämlich die eigenartige Mischung aus Kammer-, Theater- und Kirchenmusik, da es sich nicht vermeiden läßt, daß man bei diesem Werk mitunter vor Stilbrüchen steht, etwa bei dem auf der Adaption kontrapunktischer Techniken beruhenden Duett „Fac, ut ardeat“.

Claudio Abbado ist mit dem London Symphony Orchestra und den beiden Sängerinnen Margaret Marshall und Lucia Valentini Terrani eine wunderbare Einspielung gelungen. Er bringt die drei genannten Aspekte und stilistischen Dimensionen in einen synthetischen Zusammenhang, ohne daß daraus belanglose Neutralität resultiert. Im Gegenteil verblüfft gerade die einzigartige expressive Eindringlichkeit, in der die besondere Form südländischer Religiosität enthalten ist. Die Sopran-Arie „Cujus animam“ bietet hierfür vielleicht das beste Beispiel: mit den g-Trillern in der Solo-Partie. Hier gelingt den Interpreten eine Ausdrucksarchaik von unglaublicher Wirkung. Doch auch den lyrisch-empfindsamen Ton findet man nicht nivelliert, sondern wie etwa in der Alt-Arie „Quae moerebat“ aufs feinste ausgesponnen und ausgekostet. Abbado kann sich hierbei freilich auf zwei Sängerinnen stützen, die seine Intentionen restlos erfüllen und deren außerordentlicher stimmlicher Wohlklang diesen bekannten Aspekt des expressiven Klagesanges sehr eindrucksvoll vermitteln. Obgleich die Solistinnen den Vordergrund beherrschen, wird eine gute Gesamtstimmung und ein homogenes, insgesamt geschmeidig und weich gezeichnetes Klangbild erreicht.

Dieter Rexroth

○ **Ansprechendes Belcanto-Debüt.**

DORIS SOFFEL – Arien aus Werken von Händel, Mozart, Ravel, Rossini, Donizetti; Doris Soffel (Mezzosopran), Royal Swedish Chamber Orchestra, Mats Liljefors; Swedish Society Discofil SLT 33266 (1 S 30)
Vertrieb: Le Connaissance, Waldstr. 62, 7500 Karlsruhe.

Aufnahmedatum: 29. 6. 1982
Klangbild: Stimme präsent, Orchester topfig und zu weit im Hintergrund.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Einzelaufnahmen mit Janet Baker, Teresa Berganza, Marilyn Horne, Ernestine Schumann-Heink.

Im Jahre 1982 begann die damals 35jährige Doris Soffel, eine Schülerin von Marianne Schech, mit den Belcanto-Spezialisten Joan Sutherland/Richard Bonyng zusammenzuarbeiten. In Stockholm wurde Donizettis „Lucrezia Borgia“ aufgeführt, und bei einer Anniversary-Gala sang Frau Soffel in der Covent Garden Opera Arien der italienischen Belcanto-Romantiker (Rossini, Bellini und Donizetti). Die vorliegende Platte wurde im Juni 1982 beim Royal Palace Music Festival von Stockholm mitgeschnitten. Das Programm ist, sieht man von einem Fremdkörper – Ravels „Pavane pour une infante défunte“ – einmal ab, gut gewählt. Sie beginnt mit „Where shall I fly“ aus Händels „Hercules“, tonlich zunächst noch nicht ganz stetig, aber mit feiner, expressiver Behandlung des Rezitatifs. Frau Soffel singt die gebundenen Passagen der Arie ausdrucksvoll, aber die langen Koloraturpassagen bleiben barocke Formeln, verwandeln sich nicht in erregte Ausdrucksfigu-

ren. Es folgt die 1789 in Wien für das „Figaro“-Revival geschriebene Alternativ-Arie zu „Deh vieni“ – Mozarts Zugeständnis an die Sängerin Adriana Ferraresi, für die er bei weitem nicht so expressiv schrieb wie für die ursprüngliche Susanna, Nancy Storace. Es ist ein reich verziertes Stück, das auf das identische Rezitativ folgt, in dem Frau Soffel sorgsam die Appoggiaturen ausführt. Die „Aria“ ist eher ein reiches Konzertstück und eine Herausforderung an die Technik. Frau Soffel bewältigt die virtuoseren Teile, aber es fehlt dem Vortrag an tonlicher Wärme und klanglicher Ausgeglichenheit, weil die Register der Stimme nicht wirklich sicher verblendet sind. Auch in „E amore un ladroncello“ aus „Cosi“ (Nr. 28 der Oper) fallen winzige klangliche Unebenheiten auf. Mit den beiden Arien von Rossini („Una voce“) und Donizetti (Orisins „Il segreto“) stellt sie sich vorläufig übermächtiger Konkurrenz. Zwar sind beide Interpretationen akzeptabel, aber im Detail bei weitem noch nicht dergestalt ausgeformt, daß das Zierwerk und all die Formeln des canto fiorito zu einer Form würden. Es gibt schlecht integrierte Fiorituren im sehr ausdrucksvoll begonnenen Rezitativ der Rosina, einen noch nicht ebenmäßig schwingenden Triller und vor alle kleine „Löcher“ in den Koloraturlinien der Arie, Probleme auch mit der korrekten Attacke des Tons. Orsinis „Il segreto“ war früher ein „cavallo di battaglia“ für Diven wie Ernestine Schumann-Heink und Sigrid Onegin, nach dem Krieg für Shirley Verrett und Marilyn Horne. Vorläufig schafft Frau Soffel es noch nicht, die „gruppetti“ gleich einer Feinzeichnung zu bilden. Die Sprünge in die hohe Lage gelingen beachtlich, auch die dynamischen Nuancierungen. Aber man muß die messa-di-voce-Kunst einer Schumann-Heink hören, um zu erkennen, daß Frau Soffel zum Ziel noch einen weiten Weg hat. Erfreulich, daß sie wenigstens auf dem Wege ist. Die Ausstattung der Platte ist dürftig: Ein paar Zeilen über die Sängerin, keinerlei Hinweise auf die Musik, keine Texte (und die Oper heißt „le“ und nicht „la“ Nozze di Figaro).

Jürgen Kesting

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke

○ **Romantik von gestern.**

BACH, Johannes-Passion; Agnes Giebel, Marga Höffgen, Alexander Young, Walter Berry, Franz Crass, Niederländischer Rundfunkchor, Anton Krelage, Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Eugen Jochum; Philips 412 415-1 (3 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1967
Klangbild: Guter Raumklang, deutliche Diktion.
Fertigung: Einwandfrei.

Als diese Aufnahme entstand, gehörten die Verwendung von Originalinstrumenten und die historische Aufführungspraxis noch nicht zu den modischen Göttern, obwohl Harmoncourts „Johannes-Passion“ kurz vorher erschienen war. Eugen Jochums Bach-Auffassung fußt deutlich auf einer romantischen Konzeption: einerseits schleppend-langsame Tempi

Joseph Keilberth auf Compact Disc

Remakes mit dem Dirigenten Joseph Keilberth hat Teldec auf Compact Disc herausgebracht. Es handelt sich dabei um drei sinfonische Werke, die mit den Berliner Philharmonikern eingespielt wurden: Beethoven, Sinfonie Nr. 7 (8.43192), Brahms, Sinfonie Nr. 1 (8.43193) und Bruckner, Sinfonie Nr. 6 (8.43194).

(Alt-Arie „Es ist vollbracht“), andererseits motorisch gestaltete schnellere Sätze (Sopran-Arie „Ich folge dir“); bis zur Zähflüssigkeit ausgedehnte Choräle („Petrus, der nicht denkt zurück“), riesige Ritardandi (die letzte „Wohin“-Frage in der Baß-Arie „Eilt, ihr angefocht'nen Seelen“ will einfach kein Ende finden). Ein zweifellos interessantes Klangdokument aus einer Zeit, wo die Appoggiaturen eher zufällig als konsequent verwendet wurden, wo das Continuospiel nur wenig schöpferische Fantasie bewies, wo z.B. die Dynamik im Aufbau eines Motivs noch eine sehr geringe Rolle spielte. Heute erscheint eine solche Produktion fast anachronistisch, die Entwicklung in der Interpretation der Bachschen Musik ist schon weit fortgeschritten. Und doch hat Jochums „Johannes-Passion“ nicht nur einen historischen Wert: Trotz aller stilistischen Problematik strahlt die Wiedergabe eine suggestive Atmosphäre und konzentrierte Dramatik aus. Jochum setzt die Musik in Bewegung und er läßt sie dann quasi durch ihren eigenen Schwung treiben. Im Anfangschor betont er z.B. nicht jedes Motiv, sondern zeichnet eher die Hauptlinien, die allgemeine musikalische Richtung des Satzes. Auch die Gollgatha-Arie erhält leidenschaftlichen Schwung, die Spannung ist dem Dirigenten offensichtlich wichtiger als die absolut genauen Einsätze der Chorfragen „Wohin?“. Man kann den Pianissimo-Anfang des Schlußchorals übertrieben, ja rührselig finden, aber das große Crescendo, durch welches Jochum den ganzen Schlußchoral in einem gewaltigen Bogen zusammenfaßt, erklärt und rechtfertigt doch diese Auffassung.

Von den Solisten ragen die zwei Hauptfiguren deutlich heraus: Ernst Haefliger als nuancenreicher Evangelist sowie Walter Berry (Jesus) durch seine tiefe Ausdruckskraft.

Eva Pintér



NEUERÖFFENTLICHUNGEN

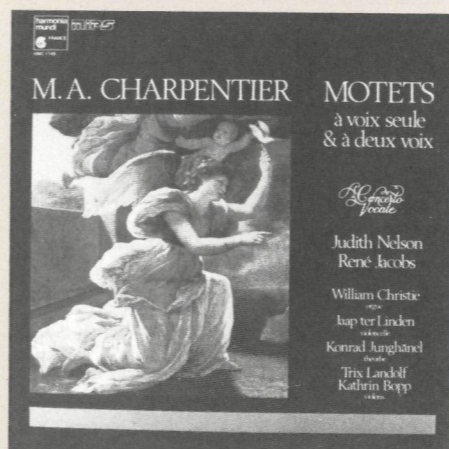
Alte Musik

COMPACT DISC DIGITAL AUDIO **Zärtlichkeit und Leidenschaft ausgewogen.**

CHARPENTIER, Motetten: Alma redemptoris Mater, Salve Regina, Pour la Passion de Notre Seigneur u. a.; Concerto Vocale; harmonia mundi France LP HMC 1149 (1 S 30) CD HMC 901149
Aufnahmedatum: Juli 1984
Klangbild: (LP) Etwas überhallig und baßlastig.
Fertigung: Ohne Mängel.

Es gibt noch viele Kompositionen, ja Gattungen in der französischen Vokalmusik gegen Ende des XVII. Jahrhunderts zu entdecken. Die 1-2stimmigen Motetten von Marc Antoine Charpentier ergreifen durch ihre empfindsame Textbehandlung und durch jene spezielle Mischung aus Zärtlichkeit und Leidenschaft, die den französischen Gesangsstil dieser Zeit so charakteristisch durchdringt. Die Solomotette erscheint hier als Gattung der verschiedensten Ausdrucksmöglichkeiten, als eine musikalische Selbstbefreiung des Komponisten innerhalb des Rahmens liturgischer Strenge. Die motivischen Gesten, pathetischen Aufschreie, die innigen Bekenntnisse klingen ja nicht anders als etwa in den weltlichen Vokalwerken: Der Dialog zwischen Magdalena und Jesus steht einem Liebesduett nahe, die Motette „Egredimini“ vermittelt die elementaren Gefühle des Hoheliedes Salomonis.

Diese musikalischen Eigenarten fanden im Ensemble „Concerto Vocale“ ihre idealen Interpreten. Charpentiers Kompositionen werden farbenreich und expressiv gestaltet, dabei ohne Manierismen: Affekt wird hier nicht mit Affektiertheit, Rührung nicht mit Rührseligkeit verwechselt. Selten hörte man René Jacobs mit so schlichtem und natürlichem Ausdruck singen wie im „Salve Regina“; Judith Nelson verleiht dem suggestiv aufgebauten Lamento „Magdalena lugens“ tiefe Trauer. In dieser Produktion bietet jedes Stück etwas Faszinierendes: Voll ausgekostet erscheint beispielsweise die Chromatik bei den Worten „peccatorum miserere“ in „Alma redemptoris Mater“. Mit vielfältigen musikalischen Schattierungen stellen die Sänger den Osterdialog zwischen Magdalena und Jesus



dar: René Jacobs singt von dem Moment an, wo Jesus sich Magdalena zu erkennen gibt, mit einer anderen, würdevolleren Klangfarbe. Das inspirierte Musizieren der Instrumentalisten trägt zum hohen Niveau der Aufnahme wesentlich bei. Besonders ausgeglichen und klanglich wohlproportioniert begleiten sie die konzertierende Duettmotette „Sola vivebat in antris Magdalena lugens“.

Eva Pintér

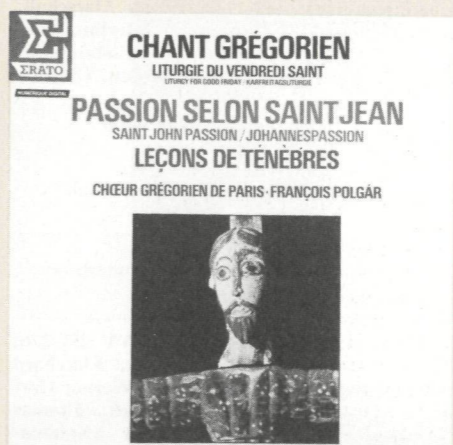
COMPACT DISC DIGITAL AUDIO **Repräsentative Begegnung mit der Karfreitagliturgie.**

CHANT GRÉGORIEN – Karfreitagliturgie; Choeur Grégorien de Paris, François Polgár; RCA/Erato ZL 30 803 DT (1 S 30) Digital CD ECD 88102
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: (LP) Ausgewogen, leicht hallig, natürlich.
Fertigung: Mehrere starke Kratzgeräusche im rechten Kanal auf der B-Seite.

Schallplatten mit gregorianischer Musik waren schon immer gut zu verkaufen, angefangen von den ersten Aufnahmen, die die Gramophone Company um 1903 in Rom machen ließ bis zur repräsentativen Münsterschwarzach-Kassette der Archiv Produktion. Da überrascht es nicht, daß nun die digitalen Aufnahmen die Einspielungen der stereophonen Analog-Ära ablösen sollen. Gerade in den letzten Jahren sind eine Vielzahl von Gregorianik-Interpretationen erschienen, die sich als klingende Demonstrationen musikwissenschaftlicher Ausgrabungen und Deutungen verstehen. Dem entspricht auch ein zunehmendes Engagement nichtkirchlicher Ensembles, Gregorianik aufzuführen. Ob dazu auch der Choeur Grégorien de Paris gehört, entzieht sich meiner Kenntnis. Ich begegne ihm mit dieser Platte zum ersten Mal. Stilistisch bewegt sich sein Gesang zwischen den Solesmes-Mönchen und den Münsterschwarzach-Mönchen. Die Platte enthält Ausszüge aus der Karfreitagliturgie: vier Responsorien, drei „Leçons de Ténèbres“, die Antiphon „Alieni insurrexerunt“ mit dem Psalm 53, die Improperien mit dem Trishagion, die Johannes-Passion und schließlich den Hymnus „Pange lingua gloriosi laudum“.

Die lateinischen Texte liegen unübersetzt bei, der unbefriedigende Hüllkommentar ist nicht ganz so sachkundig übersetzt worden, wie ich es mir gewünscht hätte.

Martin Elste



COMPACT DISC DIGITAL AUDIO **Lebendig gebliebene Dokumente französischer Hofkultur.**

DELANLANDE, Simphonies pour les Soupers du Roy; Orchestre de Chambre Jean-François Paillard, Jean-François Paillard; RCA/Erato ZL 30964 DT (1 S 30) Digital CD 88 088
Aufnahmedatum: Januar 1984
Klangbild: (LP) Gut gestaffelt, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Paillard RCA/Erato ZL 30513.

Von Ludwig XIV. mit Ehren und Geldgeschenken überhäuft, hatte Michel Richard Delalande seine Kunst ganz in den Dienst des prunkliebenden französischen Königshofes gestellt. Auch seine in drei handschriftlichen Kopien vorliegenden „Simphonies pour les Soupers du Roy“ sind typische Beiträge der Hofkultur. Zu Recht gibt schon das Cover der neuen Delalande-Platte einen Fingerzeig hierauf. Ludwig XIV., der auf dem Gemälde eines französischen Zeitgenossen Pierre Pugets Marmorgruppe „Milo von Crotone“ einweiht, war der hauptsächlich Adressat von Delalandes Musik. Bei der „Caprice que le Roy demandoit souvent“ weist schon der Titel ausdrücklich darauf hin, daß der König (was übrigens für seinen musikalischen Geschmack spricht) dieses Stück oft zu hören wünschte. Schon im Oktober 1963 hatte Jean-François Paillard mit seinem Kammerorchester haargenau dieselben Werke für Erato aufgenommen. In der neuen Einspielung konkurriert allerdings der Trompeter Guy Touvron – durchaus erfolgreich übrigens – mit seinem berühmten Kollegen Maurice André. Die Kontraste zwischen den mit „starker“ Besetzung prunkenden Sätzen und den meditativ versponnenen „Doucement“-Partien spielt Paillard in der alten wie der neuen Aufnahme effektiv aus. Und auch in der älteren Einspielung ließ er schon den sanften Beginn der „Deuxième Fantasia“ im Crescendo aufblühen. Freilich sind auch einige Unterschiede auszumachen. So wird im „Concert de Trompettes“ (einer typischen Freiluftmusik für Lustbarkeiten des Hofes auf dem Wasser) das erste Menuett in der klanglich ausgefeilteren neuen Aufnahme ungleich rascher genommen als in der älteren Einspielung. Auf ein bindendes Rezept ist das Zeitmaß gerade beim Menuett nicht festzulegen.

Hans Christoph Worbs

