

FONO-KRITIK

sie g-Moll des böhmischen Mozart-Zeitgenossen Jan Krütel Kuchar gleich zweimal kurz hintereinander auf Platten erschien.

Zur verheißenden „Reise“ braucht man sich indes – mittels dieser Schallplatte – nur in die Evangelische Kirche in Amriswil im Thurgau (Schweiz) zu begeben. Den Klang der weiten (europäischen) Orgelwelt bestimmt einzig die von den Firmen Orgelbau Genf und Kuhn in Männedorf im Jahre 1943 erbaute und von letzterer 1974 erneuerte Orgel der dortigen Kirche. Allerdings kann man sich der Meinung des Plattenkommentators anschließen, daß diese Orgel „als eines der vielseitigsten Instrumente weit und breit“ gilt. Die nach dem Werkprinzip entworfene dreimanualige Orgel mit 53 klingenden Stimmen erlaubt eine Fülle an Klangbildern, die den darzustellenden Werken angemessen sind. Das Klangspektrum ist weit gezogen, Mischungen und Einzelstimmen kommen vorteilhaft zur Geltung. Auf seinem Posten – nämlich auf der Orgelbank in Amriswil – weiß der Organist die Werke strukturell gliedernd und durch entsprechende Registerwahl klanglich plastisch darzustellen.

Musikalisch, künstlerisch und wiedergabeteknisches ist die Platte in Ordnung. Dennoch bleibt im Zeitalter des Originalklangs ein Rest von Unbehagen; nicht nur, was die zugegebenermaßen unkonventionelle Werkauswahl betrifft, sondern auch der Verzicht darauf, die Werke auf denjenigen Instrumenten zu spielen, für die sie konzipiert waren. Die Orgelreise wäre damit freilich wesentlich aufwendiger, allerdings auch ungleich attraktiver gewesen. Da nun mal – von „Fließband-Fertigorgeln“ abgesehen – keine Orgel der anderen gleicht, liegt hier der besondere Reiz für den Orgelfreund: den Originalklang vernehmen zu können, ohne selbst auf Reisen gehen zu müssen. Die Platte macht's – hier leider nicht – möglich. *Gerhard Wienke*

★ Maßstabsetzende Interpretation zeitgenössischer Orgelmusik an der Wende zur Avantgarde.

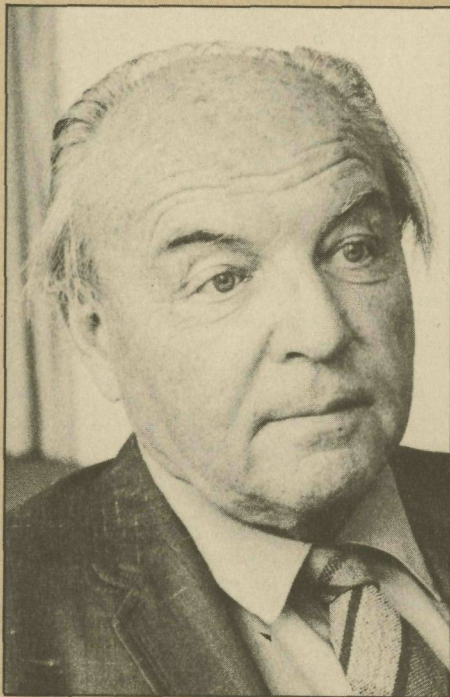
ARNOLD SCHÖNBERG-ERNST KRENEK, Sämtliche Orgelwerke; Schönberg: Variationen über ein Rezitativ, op. 40 und Sonata for Organ – zwei Fragmente; Krenek: Orga-Nastro für Orgel und elektronisches Tonband, op. 212, Four Winds-Suite, op. 223, Sonata, op. 92 und Opus 231 für Violine und Orgel; Martin Haselböck (Orgel), Ernst Kovacic (Violine); musica viva MV 50-1090 (2S30)
Aufnahmedatum: Seite 1: 6.10.78; Seite 2: 12.7.78; Seite 3: 13.1.80; Seite 4: 2.2.80

Klangbild: Ausgewogen, transparent, originalgetreue Klangfarbenwiedergabe, weitgehend natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Der Edition von Schönbergs und Kreneks (wenn auch nicht sämtlicher!) Orgelkompositionen in einer Kassette kommt in einer so optimalen In-

terpretation, wie sie hier geboten wird, große editorische Bedeutung zu. Ein zumindest äußerlich nahezu gemeinsamer Lebensweg verbindet diese beiden bahnbrechenden Musiker miteinander: in Wien beginnend, führt er von dort direkt nach Berlin und wieder zurück nach Wien. Unter dem Druck des Nazi-Regimes übersiedeln beide nach Amerika und lassen sich endgültig in Kalifornien nieder, wo Schönberg 1951 stirbt. Gemeinsames Schicksal und gemeinsames Denken verband sie zu losem Kontakt. Obwohl Schönberg weitaus weniger für die Orgel komponiert hat als Krenek, hat er sich mit dem Instrument kritischer auseinandergesetzt. Er begann seine Orgelstudien mit Transkriptionen Bachscher Choralbearbeitungen. Er bediente



Ernst Krenek

sich der Klangfarben einer Orgel zur Verdeutlichung der Werkstruktur und zur Charakterisierung eines Motivs oder Themas. Krenek hat, so schreibt er in einem Brief an Haselböck, nie mit Schönberg über die Orgel gesprochen. Insofern ist ein unmittelbarer Einfluß unwahrscheinlich. Beide Komponisten sind Nichtorganisten. Die hier eingespielten Werke entstammen – abgesehen von Kreneks früherer Sonata op. 92 – der dritten und letzten Schaffensperiode beider Komponisten, die zeitlich eine Generation voneinander trennt.

Schönbergs kompositorischer Weg geht vom klassischen Kontrapunkt Bachs aus. Er führt dann schöpferisch erstmals die Musik über die Grenzen der Tonalität hinaus. Verharrt er während seiner ersten Schaffensperiode noch ganz im Tonalen, so betritt er zehn Jahre später (1908) schon das Neuland der Dodekaphonie

und festigt schließlich 1921 die zwölftönige Kompositionsweise, wobei ihm als einzig maßgebende Aufgabe gilt, Musik zu machen! Die Variationen über ein Rezitativ op. 40 (1941) entstanden als Auftragswerk für die New Yorker H. W. Gray Company, die gleichzeitig drei in Kalifornien im Exil lebende Komponisten unabhängig voneinander mit der Komposition einer Orgelsonate beauftragte. Während Darius Milhaud und Ernst Krenek (op. 92; s. u.) jeder ein vollendetes Werk in der vorgeschriebenen Form ablieferten, blieb Schönbergs serielle Sonata (Fantasie) unvollendet. Ihn reizten mehr die Möglichkeiten eines Variationenzyklus. Er komponierte ihn tonal und nannte ihn „mein Stück im alten Stil“. Das Rezitativ wird einstimm-



Arnold Schönberg

mig vorangestellt. Es folgen zehn Variationen, eine mehrteilige Spiegelfuge und eine Coda. In der Fuge erscheint als Huldigung an den Meister der Polyphonie das BACH-Motiv. Ein eindrucksvolles Werk von monumentaler Größe! Martin Haselböck zeigt hier eine große Meisterschaft in der Beherrschung der agogischen Mittel. Er registriert transparent und abwechslungsreich. So wird Schönbergs Idee von der Funktion der Orgel in vollkommener Weise realisiert. Die Farbtöne stechen zuweilen sehr spitz voneinander ab, so daß Spaltklänge entstehen. Aber das ist bekanntlich ein Problem aller Rieger-Organen! Sämtliche Werke dieser Kassette sind auf Rieger-Organen in und um Wien herum aus den 70er Jahren eingespielt. Zugunsten der Arbeit an den Variationen brach Schönberg nach 17 Tagen die Komposition der Sonata für Orgel ab. Übrig blieben zwei zwölftönige Satzfragmente,

die formal und thematisch streng symmetrisch gebaut sind. Das „molto moderato“ spielt Haselböck in ruhig schwingendem Tempo. Klares Nachzeichnen der Struktur durch Klänge und Agogik am rechten Platz und im rechten Maße machen schlechthin die Idealinterpretation aus. Das „allegretto“ ist ein Bicinium in klassischer Form. Auch hier erfreut wieder das musikalisch perfekte Spiel des jungen Organisten.

Im Laufe des Orgelschaffens von Krenek zeigt sich eine Entwicklung vom Einfluß des orchestralen Orgeltyps der Jahrhundertwende in den Frühwerken bis hin zum transparenten Klang des barock orientierten Instruments in der Spätphase. Der unglaublich vielseitige Künstler Krenek wendet sich nach einer Hindemith-Bartók-Phase mit seiner Schrift „Über neue Musik“ (Wien 1937) endgültig der Dodekaphonie zu. Die Sonata op. 92 (1941) stammt aus der frühen Periode und ist – unter Verwendung von Zwölftontechniken – tonal gesetzt. (Die Reihenfolge auf Seite 4 ist entgegen den gedruckten Angaben vertauscht). Haselböcks brillantes Spiel, verbunden mit einer außergewöhnlichen Musikalität, läßt auch in diesem Werk keinen Zweifel daran, daß dieser junge Musiker eine aus der jüngsten Organistengeneration herausragende Musikerpersönlichkeit ist.

Die drei weiteren hier aufgenommenen Werke Kreneks sind Spätwerke des über 70jährigen. Orga-Nastro op. 212 für Orgel und elektronisches Tonband (1971) hat klar gegliederte Formen und weist diffizile kontrapunktische Arbeit unter Verwendung unvollständiger Zwölftonreihen auf. Durch Einbeziehen des elektronischen Elements schafft Krenek sich schier unbegrenzte Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks. Der virtuos angelegte Orgelpart wird aufgenommen und erweitert durch die Elektronik, die ihrerseits wiederum Einfluß nimmt auf die improvisatorische Struktur des Orgelsatzes: eine gelungene Synthese, die unter den Orgelkomponisten der Avantgarde immer mehr Freunde findet. Haselböck gestaltet den virtuos organpart dieses elementar beeindruckenden Werkes mit jugendlichem Temperament und offenkundig improvisatorischer Begabung. 1975 entstand die viersätzige „Four Winds-Suite“ op. 223. Die Sätze sind mit den altgriechischen Bezeichnungen „Euros“ (Ostwind), „Notos“ (Südwind), „Zephyros“ (Westwind) und „Boreas“ (stürmischer Nord-Ost-Wind) überschrieben. Konventionelle Formen (Sonatenform, Kanon, Scherzo, Toccata) werden mit neuesten musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten erfüllt. Haselböck hat ohne Zweifel ein besonderes Verhältnis zur Musik Kreneks. Auffallend ist immer wieder die besondere Sorgfalt, die er auf die Kunst des Registrierens verwendet. Dadurch werden Formen, Strukturen und Ideen lebendig und dem Hörer in unkomplizierter Weise verständlich.

Das die Sammlung abschließende „Opus 231“ für Violine und Orgel entstand im Jahre 1979 als Auftragswerk und ist den Interpreten dieser Einspielung gewidmet. Es ist typisch für den freien Stil der späteren Jahre Kreneks, in welchem sich Zwölftonreihen mit Tonalen verbinden. Haselböck spielt das Werk auf der zweimanualigen Orgel der Frauenkirche in Baden bei Wien, ei-

nem relativ kleinen Instrument, und man erinnert sich an das, was Krenek 1976 über seine Beziehung zur Orgel an den Interpreten schreibt: Er habe „in jedem Fall die Barockorgel den 19. Jahrhundert-Modellen vorgezogen“, d. h. Hinwendung vom massigen Orgelklang der Romantik zur durchsichtigen Feinheit. Das junge Interpretenduo Haselböck-Kovacic schafft eine erstaunliche Homogenität der konträren Klänge von Orgel und Violine. Kovacics makelloser Geigenton und die geschlossene Linie in seiner Darstellung verschmilzt mit Haselböcks Art zu Musizieren und seinem Gespür für Klangfarben zu einer vollkommenen Einheit. Dieses nicht unbedingt leicht eingängige Stück scheint den beiden jungen Künstlern geradezu auf den Leib geschrieben zu sein.

Auf dem Weg zum dernier cri der avantgardistischen Orgelmusik ist diese Einspielung eine nicht zu umgehende Stufe zum Verstehen der 80er-Jahre. *Brigitta Pohl*

Wiederveröffentlichung ORGELWERKE

○ Solider Bach in normativer Interpretation.

J.S. BACH, Schüblersche Choräle, BWV 645-650; Fuga sopra il Magnificat, BWV 733; Choräle BWV 700, 733, 734, 736, 652, 653, 655 und 659; Helmut Walcha an der Silbermann-Orgel von St.-Pierre-le-Jeune, Straßburg; DG 2547039 (1S30)
Aufnahmedatum: 15.-20.9.1969

Klangbild: Ausgewogene Aufnahme mit guter Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Platte der „Resonance“-Reihe macht Orgelwerke Bachs aus der Gesamtausgabe seiner Werke bei der Deutschen Grammophon in Einzelaufnahmen zugänglich. Im Orgelwerk der monumentalen Gesamtedition präsentiert sich gleichzeitig das Vermächtnis von Helmut Walcha, des Altmeisters deutscher Organistenkunst aus der Leipziger Tradition von Straube und Ramin. Die Interpretation der vorliegenden (teils weniger bekannten) Choralbearbeitungen folgt ganz seiner vertrauten Diktion: statische, zum Monumentalen neigende Grundauffassung mit Bevorzugung des Pleno-Klanges, gediegenes, genaues Organisten-Handwerk ohne Virtuosen-Attitüde.

Die günstigste Auswirkung entfaltet diese Auffassung in Stücken, die ihr von der Struktur her entgegenkommen, wie in der „Fuga sopra il Magnificat“, BWV 733 und „An Wasserflüssen Babylon“, BWV 653, sowie „Nun komm“, der Heiden Heiland“, BWV 659, die beiden letzteren

für 2 Claviere und Pedal aus der Sammlung der „17 Choräle“ (nach der Terminologie der Neuen Bach-Ausgabe, früher „18 Choräle“). Sätze wie die Kantaten-Intavolierungen BWV 645-650, die Schüblerschen Choräle, wären aparter, delikater und expressiver gespielt vorstellbar, wie es ihrer kammermusikalischen Herkunft entspricht. So resultiert die erkennbare Absicht nach zügigem, beschwingtem Vortrag in „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ mehr in der Empfindung eines zu schnellen Tempos mit kurzatmiger, fast mechanisch wirkender Phrasierung in der (ehemals streicherbesetzten) Oberstimme. Auch das Trio BWV 655 „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ läßt hinter gediegener Spielweise das konzertierende, duettierende Wesen der beiden, nach Art italienischer Triosonaten konzipierten Oberstimmen, zurücktreten.

Sehr apart dagegen Registrierung und Phrasierung der Diskantfiguration von „Fuga sopra: Vom Himmel hoch, da komm ich her“, BWV 700 (aus der „Sammlung Kirnberger“). In „Vallet will ich dir geben“, BWV 736 und „Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ“, BWV 649 entfaltet sich im Cantus firmus-Vortrag der Klang großartiger Silbermann'scher Zungenregister.

Walcha demonstriert nicht alle wesentlichen Aspekte von Bachs Orgelmusik, aber sein Orgel-Vermächtnis bleibt eine Grundausrüstung für jeden Kenner und Liebhaber der Orgel der nach Vertrautheit mit dem gesamten Oeuvre Bachs strebt. *K. P. Richter*

Neuveröffentlichungen LIEDER

★ Mussorgsky-Lieder und Romanzen von Nesterenko zutreffend interpretiert. Ein Ersatz für einen „Boris Godunow“ mit Nesterenko?

MUSSORGSKY, Lieder und Romanzen: Schöne Sawischna, Der Seminarist, Die Schaubude, An dem Don ein Garten blüht, Heulend braust der Sturmwind, Leise durchschwebt meine Seele, Der Wunsch, An die Tür will ich schleichen, Das Wiegenlied Jeromuschkas; Wgenij Nesterenko (Baß), Wladimir Krainjew (Klavier); Ariola 202151-366 (1S30)
Aufnahmedatum: 1974, 1978, 1979

Klangbild: Wenig durchsichtig, im Klang eher verhangen, mulmig.
Fertigung: Bis auf einiges Knistern einwandfrei.

Nesterenko singt diese Lieder und Gesänge mit dem richtigen Gespür für die manchmal versteckte Komik, – zuweilen tritt sie offen zu Tage

FONO-KRITIK

– mit einem leichten Hauch Sentiment, so als könnten diese Lieder und Gesänge nur so klingen. Er verfügt über die rechte Stimme, über die vielen Farbabstufungen und über die Kunst, zwischen den Zeilen zu singen, um diesen Werken voll gerecht zu werden.

Freilich wird er glanzvoll unterstützt dabei von Wladimir Krainjew, der seinem Klavier wirklich das Letzte abverlangt, nämlich die vielen Zwischentöne, die nur das Klavier produzieren kann. Und er spielt seinen doch recht eigenständigen Klavierpart denn auch voll aus. Er gibt dem Sänger nicht nur die Stütze, er schwingt sich auch zu einer Leistung auf, die aus der Klavierbegleitung einen echten Solopart macht, und so im Verein mit dem Sänger ein wirkliches Duo. Gesänge wie die Schaubude werden da zu großen Szenen, ein musikalischer Scherz, zu der Mussorgsky von Wladimir Stassow angeregt wurde. Köstlich der Seminarist mit seinem Küchenlatein, das der Popen veralbernd, und den dazwischengestreuten Berichten, was ihm geschehen ist, was er gesehen hat. Die kleine Melodie Schöne Sawischna ist aufs äußerste konzentriert und hält eine von Mussorgsky beobachtete jammervolle Szene fest.

Die anderen Lieder sind kurz gefaßt, im ganzen gesehen weniger ergiebig, entbehren aber nicht des Sentiments.

Was soll's, wo wir doch von Mussorgsky so wenig haben, und ein „Boris Godounow“ mit Nesterenko noch in den Sternen steht. Dankbar sollen wir sein für diese Platte, die uns Ewgenji Nesterenko auf sympathische Art und Weise näherbringt.

Richard Hauser



Ewgenji Nesterenko

Neuveröffentlichungen CHORWERKE

● **Bemühte Aufführung im kantoralen Stil, mit großem Chor und kammermusikalischem Orchester, ohne den Versuch der Historisierung.**

J.S. BACH, Johannes-Passion; A. Ramirez (Evangelist), M. Brodard (Jesus), G. Hagner (Sopran), I. Russ (Alt), Boldizar Kreönch (Tenor), M. Volz (Baß), Amadeus-Chor und Orchester, Karl-Friedrich Beringer; Bellaphon 794.05.301 (3 S 30)
Aufnahmedatum: 17.–19. April 1979

Klangbild: Wenig durchsichtig, verhangen, etwas mulmig.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Münchinger (TIS SET 590/92 GF) Werner (RCA ZL 30540 DX)

Es hat sich eingebürgert, die Johannes-Passion in der vorliegenden Fassung einzuspielen, obwohl Hans-Martin Schneidt zwingend bewiesen hat, wie effektiv die Nummern der zweiten Fassung sind. Aber wir haben uns daran

gewöhnt, wie wir uns an das volle Klangbild gewöhnt haben, trotz Harmoncourt, trotz Schneidt, denn es ist halt doch immer noch schöner, in einer „Opern“-Passion schwelgen zu können, als das Passions-Oratorium zu erleben.

Wie der Beiheft-Text bedeutet, soll diese Johannes-Passion der Anfang einer Serie von Einspielungen der Bach-Oratorien und -Passionen sein, später auch mit dem Windsbacher Knabenchor. Der Amadeus-Chor besteht seit 1970, wurde in Neuendettelsau gegründet, wo die ersten Bach-Wochen nach dem Krieg stattfanden. Ausgezeichnet hat er sich durch eine Aufführung der h-Moll-Messe Messe Bachs in Nürnberg, wie uns das Begleitheft belehrt. Das Amadeus-Orchester besteht aus Studenten deutscher Musikhochschulen.

Von den Sängern ist mehr oder weniger Löbliches zu berichten. Ingeborg Russ singt ihre Arien mit einem etwas herben Schmelz, Alejandro Ramirez hat nicht die Stimme zum Evangelisten, dazu ist sein Organ zu unstet, zu rau. Gerda Hagner, die die Sopran-Arien gibt, singt fröhlich drauflos, als gälte es dem Weihnachts-Oratorium. Michel Brodard hat eigentlich schon die rechte Stimme für die Partie des Jesus, weiß allerdings nicht allzuviel damit anzufangen.

Boldizar Kreönch ist eine Ausnahme, obwohl man auch hier nicht weiß, ob es an den Arien liegt, die sein Organ so gut zu vermitteln mögen. Bleibt Manfred Volz. Seine Stimme ist dezidiert, wenn auch nicht unbedingt schön.

Der Chor ist sehr ungleichmäßig besetzt. 31 Sopran-Stimmen, 23 Alt-Stimmen stehen nur 10 Tenöre und – wiederum größer besetzt – 22 Baß-Stimmen entgegen. Demgegenüber ist das Orchester mit 41 Instrumenten relativ leicht besetzt. So dominiert der Chor eindeutig das Orchester. Die nötige Klangbalance schafft Karl-Friedrich Beringer, der offensichtlich zeitweilig nur Teilchöre singen läßt.

Mißt man diese Einspielung an den ebenfalls ähnlich besetzten Einspielungen von Münchinger und Werner, so ist ein dickes Plus für die beiden festzustellen. Sie interpretieren das Werk noch konsequenter als „Opern“-Passion, während sich Beringer nicht so recht zu entscheiden vermag zwischen „Opern“-Passion und Passions-Oratorium. Die Tenor-Arie im ersten Teil klingt zumindest annähernd so, wie sie auch Harmoncourt gemacht hat, und hat doch das Flair des Philharmonischen. Sehr schön klingt im zweiten Teil die Arie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“, aufregend dank Ingeborg Russ das „Es ist vollbracht“. Doch insgesamt eine nicht gerade notwendige Einspielung.

Richard Hauser

● **Donizetti's Requiem für Bellini in einer bemühten Wiedergabe.**

Donizetti, Requiem; Viorica Cortez, L. Pavarotti, Renato Bruson, Paolo Washington, Coro del Ente Lirico Arena di Verona, Corrado Mirandola, Orchester des Ente lirico Arena di Verona, Gerhard Fackler; Dec 6.42680 AH (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Wenig transparent, etwas mulmig.
Fertigung: Einwandfrei.

Es ist schon ein echtes Ottocento-Requiem, das Donizetti hier für seinen Freund Bellini aufs Papier brachte. Lange lyrische Bögen, die unscheinbar anfangen, um ins Unendliche sich fortzuspinnen, Melodien vom Schlage der „Casta Diva“. Daneben stehen ausgesprochen dramatische Partien, etwa das Dies irae. Das tuba mirum aber dem Herren-Terzett anzupassen, ihm jeden Zahn zu ziehen, ohne Posaunen im Hintergrund ist wieder pures Ottocento. Das mag auch daran liegen, daß Donizetti gerade seine „Lucia di Lammermoor“ schrieb, als ihn die Nachricht vom Tode Bellinis erreichte.

Zumindest bleibt alles zahm, etwa dem Inge-misco gleich aus Verdi's Requiem. Und so ganz glücklich wird man bei diesem gehäuften Schöngesang denn auch nicht. Es ist, als habe Donizetti ein Pasticcio der schönen Stellen seiner Werke schreiben müssen, eine lebendige Grabbeigabe vom noch Lebenden, aber auch schon Leidenden.

Die Leistungen der Solisten sind vorzüglich. Wieder einmal sticht Pavarottis Organ alle anderen Sänger an Kultur der Stimme aus. Ihm deutlich folgt der schöne Bariton des Renato Bruson, weniger überzeugend der schon etwas abgesungene Paolo Washington.

Schön der Alt der Viorica Cortez. Eigentlich ist sie ein Mezzo. Wir haben sie in guter Erinnerung als Cléopâtre im „Mort de Cléopâtre“ von Berlioz, eine Komposition, die sie zusammen mit Gabriele Ferro im ORTF gesungen hat.

Der Chor ist kultiviert, weich und lyrisch zugleich, der schönsten Piani fähig, wenn nicht gerade ein Tonmeister daran gebastelt hat. Das Orchester schlägt sich tapfer. Gerhard Fackler läßt die Partitur für mein Gefühl zu sehr zerrinnen, macht sie zu wachweich; aber vielleicht liegt es doch wirklich an der Partitur.

Das Requiem Donizetti's wurde am 28. April 1870 in der Basilika Santa Maria Maggiore in Bergamo, dem Geburts- und Sterbeort Donizetti's uraufgeführt als „Lamento in morte di Bellini“. Donizetti erlebte diese Aufführung freilich nicht mehr.

Richard Hauser

★ **Tiefgründiger Buxtehude.**

BUXTEHUDE-Kantaten: Gott hilf mir (Bux WV 34); Alles was ihr tut (Bux WV 4); Fürwahr, er trug unsere Krankheit (Bux WV 31), Barbara Ullrich, Heidi Rieß, Oly Pfaff, Friedreich Melzer, Bruce Abel, Motettenchor Stuttgart, Ensemble '76 Stuttgart, Günter Graulich; Carus FSM 53137 (1 S 30)

Klangbild: Mittelmäßig, oft etwas zu baßbetont.
Fertigung: Einwandfrei.

Mit Buxtehudes Kantaten befindet man sich im Kernbereich jener konzertanten, geistlichen Musik, die später ihre Blüte und singuläre Ausprägung im Kantatenwerk Bachs erfährt. Die

drei Kantaten der vorliegenden Aufnahme zeigen die charakteristischen Elemente dieses Bereiches: den Choral, exquisite, arienhafte Solopartien und das Hervortreten von Obligat-instrumenten.

Die Interpretation durch Günter Graulich und sein Ensemble setzt auf breites, sehr getragenes Ausmusizieren aller Linien mit einer Tendenz zum großen Ton, der bezüglich des Chores auf einen fast oratorienhaften Klanggestus zielt. Dies kommt einer meditativen Text-Ausdeutung zugute. Ebenso profitiert davon das solistisch-obligate Element in den Violin- und Gambeartien, und auch die abgründige Mystik mancher Passagen (wie etwa in der Aria Nr. 5 „Wir aber hielten ihn für den, der geplaget“ aus der Kantate „Fürwahr, er trug unsere Krankheit“) entfaltet sich in einer solchen Diktion ganz adäquat. Eine gewisse Baßlastigkeit der Aufnahme (trotz abgeschalteten Konturenschalters und bei zurückgedrehten Baßreglern), die dem Rezensenten auf seiner Anlage auffiel, verstärkte diesen Klangeindruck. Vielleicht war dies auch eine Intention von seiten der Aufnahmetechnik.

Eine andere Interpretationsmöglichkeit wäre der schlankere Ton gewesen, eine straffere, zügigere Konzeption mit durchsichtigerem Klangbild. Die entspräche dem kammermusikalischen Charakter, der Intimität und Verhaltenseit dieser Musik und der transparenten Struktur ihres Satzes. Die Dimension der Bachschen Musik verträgt den großen Ton der (historistischen) Besetzung des 19. Jahrhunderts durchaus, auch wenn man heute, als Form eines neuen Historismus, auf die klanglich oft so mageren Originalbesetzungen (oder sollte man sagen: Notbesetzungen) Bachs zurückgeht. Bei Buxtehude hingegen scheint, wie überhaupt im delikaten Bereich der norddeutschen Figuralmusik vor Bach, die Neigung zur klanglichen Potenzierung eher problematisch.

Dennoch kann man für die Aufnahme unter Graulich, die sich durch Ernst und Tiefsinn auszeichnet, dankbar sein, sind doch – nach Ausweis des Bielefelder Katalogs 1/1981 – die Einspielungen von Kantaten Buxtehudes immer noch sehr dünn gesät (nur von „Alles, was ihr tut“ ist noch eine zweite Aufnahme angezeigt).

Klaus P. Richter

Wiederveröffentlichungen CHORWERKE

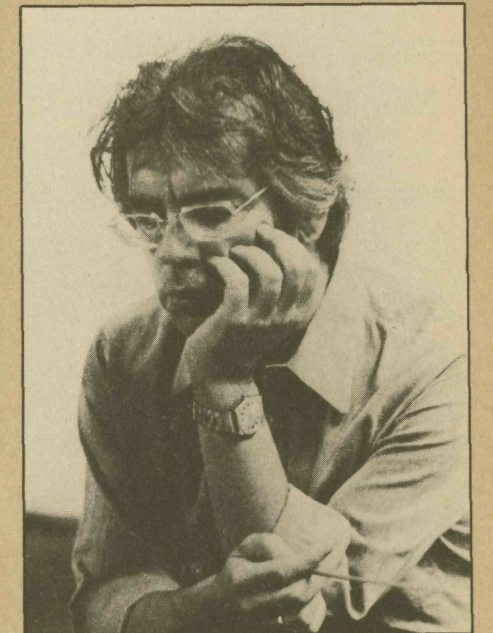
● **Ein musikalischer Torso der Matthäus-Passion.**

J.S. BACH, Auszug aus der Matthäus-Passion; Adalbert Kraus, Siegmund Nimsgern, David Thomas, Walter Heldwein, Gabriele Schnaut, Frieder Lang, Philip B. Frohmayer, Rosemarie Hoffmann, Ria Bollen, Nikolaus Hillebrand, Jo-

hannes Kösters, Manfred Volz, Ann Murray, Gächinger Kantorei, Bach-Collegium Stuttgart, Helmuth Rilling; CBS 76990 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1978

Klangbild: Ausgezeichnete Raumwirkung.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Aufnahme ist ein Kuriosum: zu einer Zeit, da sich Forschung und nach historischem Klangbild strebende Musizierpraxis keine noch so schwach beglaubigte Note musikalischer Vorzeiten entgehen lassen, präsentiert sich mit dieser „Passions-Geschichte“ das um Arien und Cho-

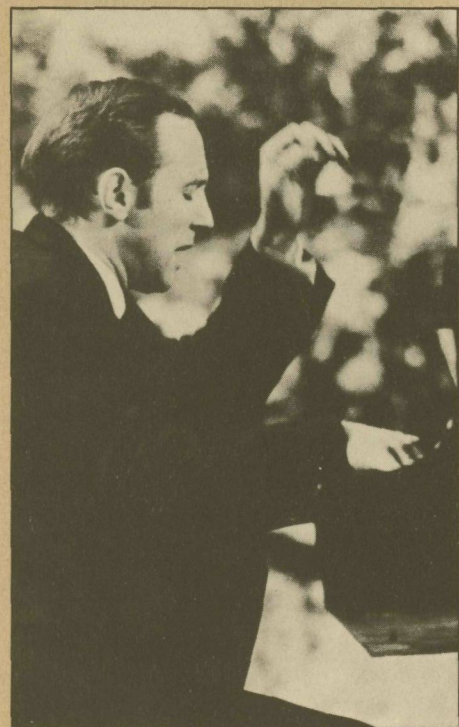


Helmuth Rilling

räle amputierte Skelett der Bachschen Matthäus-Passion.

Die Konzeption folgt Äußerungen von Ferruccio Busoni in einem Brief an den Schweizer Komponisten und Musikreformer Hans Huber von 1919 (wiedergegeben im Cover-Text). Darin verfällt die Arie als „lähmendes, profanierendes Moment, die jeweilige Betrachtung des bezopften Bigotten“ scharfer Kritik und wird zur Eliminierung anempfohlen. So entsteht aus den Auszügen der musikalisch hochkarätigen Gesamtaufnahme unter Rilling von 1978, den Evangelisten-, Soliloquenten- und Turbae-Partien, dieser Torso, gewissermaßen ein Strukturmodell der Passions-Handlung.

Müßig, darüber zu reflektieren, ob ein solches Verfahren durch Bezugnahme auf Busonis Ideen ausreichende Legitimation gewinnen kann: musikhistorisch stellt diese Skelettierung eine Regression in die frühesten Stufen der Passionskomposition dar, wie sie etwa bei Johannes Walter (1490-1570) oder Antonio Scandello



Wladimir Krainjew