

der großen Historienwelle eingehend mit historischen Instrumenten beschäftigte, ohne je zu einer Art Galionsfigur werden zu können oder zu wollen, verwendet einen Hammerflügel von Conrad Graf aus dem Jahre 1835, ein Pendant zu jenem Flügel, den der Klavierbauer Robert und Clara zur Hochzeit im Jahre 1840 schenkte. Die Verbindung ist hergestellt, und auch für eine historische Klangorientierung ist die Platte nicht ohne Reiz. Besonders der Moderator, das Filzstück, das sich zwischen Hammer und Saite schieben läßt, kann da wichtige Hinweise auf dynamische Relationen geben.

Wenn dennoch erneut das Interesse für solche klanglichen Historisierungen nicht lange anhält, liegt das einerseits an eben dem Fehlen klanglicher Eigengestaltungsmöglichkeiten durch den Interpreten, aber auch an der Tatsache, daß in Demus dann doch nicht jener souveräne Sachwalter perfekten pianistischen Umgangs zur Verfügung steht, der hier eigentlich am Platze wäre. Gleich „Des Abends“ tröpfelt beschaulich vor sich hin, und vollends in „Traumeswirren“ scheinen die Finger auf eigene Art der Thematik nachgehen zu wollen. So bleibt letztlich, trotz des mächtigen, sehr echt wirkenden Einsatzes besonders in der Humoreske, nur ein lebenswürdiger Außenseiterplatz für diese Produktion, für eine CD im heutigen Angebotsfeld dann vielleicht doch etwas zu wenig.

Nikolaus Deckenbrock

Vokalwerke

 Zum vierten Mal.

BRAHMS, Ein deutsches Requiem, BRUCKNER, Te Deum; Barbara Hendricks (Sopran), José van Dam (Bariton), Janet Perry (Sopran), Helga Müller-Molinari (Alt), Gösta Winbergh (Tenor), Alexander Malta (Baß), Wiener Singverein, Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan;

2 CD DG 410 521-2 (WD: 101'56'')

LP 410 521-1 (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: (P) 1985

Klangbild: (CD) Sehr präsent und plastisch, aber unausgewogen durch Zurücknahme des Chors.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Karajan (DG 2726 505), Karajan (EMI 1C 157 – 02 850/51), Klemperer (EMI 1C 153 01 295/96).

Daß Karajans Bedürfnis nach medienaktueller Präsenz im musikalischen Standardrepertoire auch vor den großen Chorwerken der Literatur nicht haltmacht, ist eine seit langem zu beobachtende Tatsache. Das beeinträchtigt natürlich nicht – bei allem Unverständnis gegenüber solchem, wie auch immer motivierten Produktionsheißhitz – die Qualität der einzelnen interpretatorischen Leistung.

Da verlangt Brahms' „Deutsches Requiem“ als protestantisches Pendant zur katholischen Requiemtradition entschieden nach eigenen Lösungen. Die schlichten, liedhaften Elemente einerseits und die romantische Chorpolyphonie andererseits lassen sich kaum glaubhaft mit den bekannten Mitteln opernhafter Dynamisierung in die geistige Atmosphäre von Trost und Hoff-



BRAHMS
EIN DEUTSCHES REQUIEM
BRUCKNER-TE DEUM
HERBERT VON KARAJAN

nung als bewußter Gegenwelt der „Dies-irae“-Schreckensvisionen zwingen. „Die Posaune ruft nicht zum Gericht, sondern sie verkündet die Auferstehung“: Bei Karajan erfüllt sich die Charakterisierung Hans Gals in umgekehrter Richtung. Im „Poco sostenuto“ des zweiten Satzes („Aber des Herrn Wort bleibet“) tut sich fast Brucknersche Blockhaftigkeit auf, die Pauke bringt mit knalliger Intonierung das Hoffnungsbegehren arg in Bedrängnis und überhaupt scheint hier Schrecken eindeutig vor Trost zu rangieren.

Insofern bleibt sich Karajan auch in dieser vierten Einspielung seiner eigenen Darstellungs-tradition treu. Er inszeniert Brahms' Werk nach dramatischen Gesichtspunkten als großsymphonisches Koloß. Bei langsamen Tempi – die Aufführungsdauer (75'11'') entspricht fast genau derjenigen der früheren Aufnahmen – vertraut er erneut nicht der Tragkraft der Wortdiktation, er verläßt sich vielmehr auf die Wirksamkeit großflächiger Dynamisierung. Ein Ansatz, der auch aus den Darstellungen der anderen großen Chorwerke bekannt ist, der aber endlich befreit scheint von der zudeckenden Wirkung pastoser Klanggebung.

Die Einspielung hat ihre Höhepunkte im sechsten Satz, der aufgrund seiner dynamischen Anlage Karajans neuerdings vermehrtem Mut zu kantiger Wucht am meisten entgegenkommt. Da greift auch der Wiener Singverein endlich mit jener plastischen Aussprache ein, die er in den ersten Sätzen arg vermissen läßt. Textunverständlichkeit, hier allerdings aufgrund teilweise beträchtlicher Vokalverfärbungen, lassen auch die Solisten nicht im besten Licht erscheinen. Fördert Barbara Hendricks dabei wenigstens noch die musikalische Linie klar zutage, so irritiert bei José van Dam dann doch die starke, aber verzichtbare und im Sinne einer textbezogenen Partanlage letztlich störende Konzentration auf stimmliche Materialvorführung.

So ist eine etwas disparate Aufnahme entstanden, die der von Karajan sonst gewohnten einheitlichen Gesamtschau auffällig entgegensteht. Ein Eindruck, der in Brahms' Werk letztlich irritierender ausfällt als in Bruckners „Te Deum“, dessen orgelhaftere Anlage Karajans neuer Schärfensuche weit mehr entgegenkommt.

Nikolaus Deckenbrock

 **Schöne Aufnahme vokaler Kammermusik.**

HÄNDEL, Zehn Duette und zwei Kantaten; Mária Zadori (Sopran), Paul Esswood (Coun-

tertenor), Cseperke Falvay (Cello), Pál Németh (Flöte), Péter Ella (Cembalo); Hungaroton Antiqua SLPD 12564-65 (1 S 30) Vertrieb: Helikon, 6900 Heidelberg, Heuauerweg 21

Aufnahmedatum: Januar 1984

Klangbild: Sehr transparent und fein gezeichnet. Stimmen wie Instrumente klar und präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

Ein erstklassiges, gut ausgestattetes, informativ kommentiertes Doppelalbum mit zehn Kammer-Duetten, die Georg Friedrich Händel im Jahre 1711 für Sopran und Kontraalt komponierte. Es sind kompositorische Reaktionen auf italienische Einflüsse (vor allem von Alessandro Scarlatti und Agostino Steffani). Die subtil ausgeformten, rhythmisch lebendigen und melodisch zauberhaften Miniaturen haben elegant-pastoralen Charakter, jedoch kaum dramatische Spannung. Von den Sängern verlangen sie Leichtigkeit, ein hohes Maß an Agilität und präzise Artikulation. Mária Zadori hat eine kleine, lyrische Stimme, die sehr gerade geführt wird, Fiorituren und Triller sauber ausführt, nicht aber durch ein distinktes Timbre ausgezeichnet ist. Ihr Partner ist der wohlbekannte Countertenor Paul Esswood, ein ungemein versierter, virtuoser und erstklassiger Stilist. Geschmackssache bleibt freilich, ob man sich mit dem quasi androgynen Klangcharakter der Falschstimme abfinden kann – ich empfinde ihn als einen ganz spezifischen Reiz, dem man sich allerdings nicht allzu lange aussetzen kann. Das Album ist sorgfältig kommentiert (allerdings nur eine englische Übersetzung des ungarischen Textes), ein Textblatt ist beigelegt. Sehr zu empfehlen für Liebhaber von Vokalmusik, die sich auch an „gesungener Kammermusik“ begeistern können.

Jürgen Kesting

 „Der Messias“: klanglich raffiniert „inszeniert“.

HÄNDEL, Der Messias; Margaret Price (Sopran), Hanna Schwarz (Alt), Stuart Burrows (Tenor), Simon Estes (Baß), Chor des Bayerischen Rundfunks, Hans-Peter Rauscher, Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Sir Colin Davis;

Philips 412 538-1 (3 S 30) Digital

3 CD 412 538-2

Aufnahmedatum: Oktober/November 1984

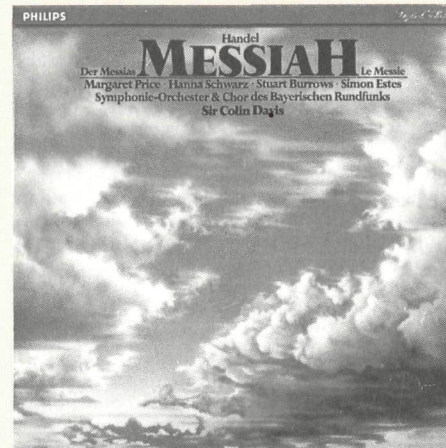
Klangbild: (LP) Räumlich, präsent, gute Klangbalance.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Boulton (Decca 6.35292 EK), Davis (Philips 6747 447), Gardiner (Philips 6769 107), Harnoncourt (Teldec 6.35617), Koopman (RCA/Erato ZL 30948 FK), Marriner (Decca 6.35349 FK).

Keine neue Aufnahme des „Messias“ wird in jeder Beziehung ungeteilten Beifall finden. Wer auf Harnoncourt, John Eliot Gardiner oder Tom Koopman schwört, dürfte sich schwerlich aus ganzem Herzen mit Sir Colin Davis' gleichfalls sehr dezidiertem Auffassung einverstanden erklären. Oder sollte es nicht von einiger Relevanz sein, wenn beispielsweise Gardiner einen Chor aufbietet, der mit 28 Sängerinnen und Sängern etwa halb so stark besetzt ist wie der unter Colin Davis singende Bayerische Rundfunk-Chor, zu dessen Trümpfen übrigens eine bestechende Legato-Kultur gehört?

In Chören, Arien und Rezitativen wie auch in



reinen Instrumentalstücken fordert Colin Davis' sehr überlegen konzipierte Aufnahme zur Stellungnahme heraus. Hier können nur einzelne Punkte herausgegriffen werden. Lebendiges Profil gewinnt dank der durchaus schlüssigen Concerto-grosso-Manier das Fugato der Ouvertüre. Doch auch in einigen Chorsätzen setzt Colin Davis auf auffallende dynamische und klangliche Kontraste. Vor allem die Chöre des 2. Teils wie der ungemein wirkungsvoll „inszenierte“ Chor „Since by man came death“ profitieren von einer raffinierten Klangregie. In dem Chor „And with His stripes“ geht Colin Davis sogar das Wagnis ein, den Chor bei ungewöhnlich langsamem Zeitmaß durchgehend a-cappella singen zu lassen, um den Kontrast zum vorangegangenen Chor „Surely He hath borne our griefs“ noch sinnfälliger herausarbeiten zu können. Gegensätze zu anderen Aufnahmen sind hier genauso auszumachen wie beispielsweise bei der „Pifa“, mit der sich im 1. Teil der „Vorhang“ über der eigentlichen Weihnachtsszene hebt. Wurde dieses Stück besonders bei Gardiner als einfache Hirtenmusik verstanden und wurde hier durch bewußt einkalkulierte kleine agogische Freizügigkeiten nach besten Kräften der Eindruck des Natürlich-Spontanen erweckt, so wächst dem Stück bei Colin Davis eine weihevollere Aura zu, die sich mit Händels Intentionen zwar nicht deckt, sich aber in das Konzept der Aufnahme durchaus einfügt.

Wie schon in seiner ersten „Messias“-Aufnahme läßt Colin Davis auch in seiner neuen Aufnahme die Gesangssolisten ihren Part wenigstens sporadisch ausüben; als Beispiele seien hier die Alt-Arie „He was despised“ und die Sopran-Arie „I know that my Redeemer liveth“ genannt. Traumhaft schön, mit berührend weichem Sopran, singt Margaret Price ihr Solo in dem Duett „He shall feed His flock“; einen kernig-festen Tenor hat Stuart Burrows einzusetzen. Und auch Hanna Schwarz ist mit ihrem warm strömenden Alt ungeachtet einiger unschöner Ton-Ansätze und der Tatsache, daß bei ihrer Arie „He was despised“ der Spannungsbogen doch ein wenig durchhängt, ein Gewinn für die Aufnahme. Keineswegs das gleiche ist von Simon Estes zu sagen, dessen oft mulmig wirkender Baß – von Schwächen in Stimmführung, Phrasierung und Intonation abgesehen – nun wirklich nicht für Händels Musik geschaffen zu sein scheint.

Hans Christoph Worbs

 **Ein gewichtiger Fund.**

JOMMELLI, La Passione di Gesù (Oratorium); Sofia Mukhametova (Mezzosopran), René Jacobs (Contratenor), Gianni Puddu (Tenor), Carlo di Bortoli (Baß), Chor und Orchester der Società cameristica di Lugano, Arturo Sacchetti; Accord/TIS2 CD 149 544 2 (WD: 104'36'')

LP 150 044 (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1984

Klangbild: (CD) Transparent, unverzerrt.

Fertigung: Gut.

Jommelli ist heute ein weitgehend unbekannter Komponist. Im 18. Jahrhundert zählte er zu den bedeutendsten Opernkomponisten, der zeitweilig auch in Stuttgart wirkte und in dieser Zeit die Einflüsse der sogenannten „Mannheimer Schule“ mit ihrem neuen Instrumentalstil aufnahm und verarbeitete. Jommelli ist nicht unbedingt jener Komponistentypus, bei dem jede Aussage ein Originalgenie verrät. Er war ein gewandter Eklektiker, der die Strömungen seiner Zeit geschickt und durchaus inspiriert zu nutzen verstand. Vor diesem Hintergrund sollte man auch seine zwischen 1742 und 1759 entstandenen sechs Oratorien sehen. Sie stellen gattungsmäßig ein eigenartiges Mittelding dar, indem sie einerseits an die „Opera Seria“ anknüpfen, andererseits viele Elemente des weltlichen Konzerts in sich aufnehmen und schließlich als religiöse Werke doch nichts anderes zu sein scheinen als Träger einer subjektiven und vor allem grundsätzlich emotional disponierten Welt- und Lebenssicht.

1749 komponierte Jommelli auf einen Text von Metastasio „La Passione di nostro signore Gesù Cristo“. Dieses Oratorium vermeidet jede Dimensionierung ins Große, auch wenn für die dramaturgische Konzeption die Opernszene Pate gestanden hat. Wenige Personen – Petrus, Johannes, Magdalena und Josef von Arimatea – tragen das Geschehen, das als solches eigentlich gar nicht zu bezeichnen ist. So wundert es denn auch nicht, daß der Chor in dieser Passion so gut wie keine Rolle spielt. Er setzt gleichsam nur mehr Marken der Erinnerung an das Ereignis der Passion, den Anlaß der persönlichen Betrachtungen und Gefühlsbekundungen. Jommellis musikalische Stärke zeigt sich in der Tat immer wieder dort, wo das Empfinden des Schmerzes nach Ausdruck verlangt. Seine Melodien verraten eine beeindruckende Erfindungskraft und einen feinen Sinn für die Musikalisierung von Gefühlsbewegungen. Auffällig hierbei sind die gewichtigen orchesterbegleiteten Rezitative, in denen ein eher realistisches Pathos akzentuiert erscheint, während die Arien dann zur ästhetischen Sublimierung der Leidenssituationen tendieren. Von diesem Aspekt der musikalischen Dramaturgie dieses Oratoriums müßte die Interpretation ausgehen, um für den Gesamtverlauf eine Schärfung und Pointierung der Thematik zu erzielen. So sorgfältig Arturo Sacchetti mit den Instrumentalisten der „Società cameristica di Lugano“ die Partitur realisiert hat, eines fehlt dieser Einspielung: die Kontrastdramaturgie. Alle Rezitative, alle Arien weisen den gleichen Leidenston auf. Das führt zwangsläufig zur Monotonie, wofür weniger die erstaunlich beweglichen und affektuos durchaus befähigten Sänger verantwortlich zu machen sind als die Uniformität des Instrumentalklangs, der zudem immer auf eine reine Begleitfunktion zurückgedrängt erscheint, obwohl die konzertanten Ansprüche der Partitur wiederholt den räumlichen Vordergrund für die Instrumentalisten fordern. Der Grund für die enge Spanne an Farben und

Ausdruck mag im sehr kleinen Ensemble zu suchen sein. Eine Verdoppelung oder Verdreifachung der Streicher dürfte erheblich mehr Vielfalt und Differenzierung ermöglichen. So interessant und informativ demnach diese Veröffentlichung ist, so ganz zufriedenstellend ist sie aufgrund der Interpretation leider nicht.

Dieter Rexroth

 **Mozart-Hommage einer reifen Künstlerin.**

MOZART, Exsultate jubilate KV 165, Parto, parto ma tu ben mio aus La clemenza di Tito, Arien KV 582, 583, 505, 577, 579; Janet Baker (Mezzosopran), The Scottish Chamber Orchestra, Raymond Leppard; RCA/Erato ZL 30823 DT (1 S 30) Digital CD 88090

Aufnahmedatum: Juli 1984

Klangbild: (LP) Hell, mit Hang zum Halligen.

Fertigung: Einwandfrei, Gesangstexte.

Janet Baker war seit jeher ein sängerischer Sonderfall. Im allgemeinen wird sie als Altistin eingestuft (so im „Sängerlexikon“ von Kutsch-Riemens), doch genauso gut trüfe auf sie auch die Bezeichnung „hoher Mezzo“ oder „tiefer Sopran“ zu. Diese Unbestimmbarkeit oder Mehrdeutigkeit der Lage hat ihr für den Lied- und Konzertgesang entschiedene Vorzüge eingetragen. Bei Arien aus dem Opernbereich hingegen werden von den Komponisten meistens weit strengere Kategorien gefordert. Es ist ja kein Zufall, daß das Opern-Repertoire der Künstlerin sehr eng gezogen war.

Wenn Janet Baker nun in ihrem Mozart-Konzert ein (fast ausschließliches) Sopran-Programm vorlegt, so kann dies kaum überraschen. Sicherlich, das Koloraturen-gespickte „Alleluja“ mit dem dreigestrichenen Schluß-C hätte man ihr nicht ohne weiteres zutraut. Aber sie bewältigt das Bravourstück ebenso wie alle übrigen Nummern: besser als erwartet.

Zwei Dinge sind dabei zu bedenken. Zunächst wird man die verehrungswürdige Dame Janet kaum als große Mozart-Sängerin bezeichnen können. Sie hat zwar den Sesto im „Titus“ mit Erfolg gesungen (die Sesto-Arie „Parto, parto“ ist auf dem Recital enthalten), doch ansonsten war auf diesem Gebiet für sie nicht allzuviel zu ernten. Die Ländereien, in denen sie wohlthätig herrschte, waren die Barockmusik und – wohl noch mehr – die deutsche Liedromantik von Schubert bis Mahler. Mozart verlangt eine ganz spezielle Griffigkeit und Gelenkigkeit der Stimme, über die das pastose, weich und warm getönte Organ der Baker nicht verfügt. Der verzierte Teil der Arien mit den vielen Läufen, Trillen, Doppelschlägen usw. wird daher ziemlich flüchtig und verwischt ausgeführt.

Zum zweiten: die Stimme der Baker ist nicht mehr jung, das ist eine bedauerliche, aber unbestreitbare Wahrheit. Der Gesangston klingt in der Höhe angestrengt, und selbst Tiefe und Mittellage besitzen längst nicht mehr die Rundung und Fülle von einst.

Trotz all dieser Einwände sollten Mozart-Freunde der Aufnahme ihre Beachtung zuwenden, weil sie ein schönes Beispiel für ernstes, einführendes Musizieren darstellt. Das Schottische Kammerorchester unter Raymond Leppards Leitung läßt exemplarischen Mozart-Stil hören (Leppard betätigt sich überdies bei der Arie „Non temer amato bene“ KV 505 auch als Klaviersolist).

Der Hauptteil des Programms besteht aus Einla-

gestückten Mozarts für fremde oder eigene Opern, darunter die beiden Alternativ-Arien zum „Figaro“. (Bei KV 577 müßte auch das einleitende Rezitativ „Giunse alfin“ dazugenommen werden.) Eine Zumutung ist allerdings der Kommentar auf der Plattenhülle, dessen Sinn auch nach mehrmaligem Lesen nicht verständlich wird.

Clemens Höslinger

Ungestüme Annäherung an Mozarts Tenorarien.

MOZART, Konzertarien für Tenor und Orchester KV 21, 209, 210, 431, 256, 295, 36, 420; Gösta Winbergh (Tenor), Wiener Kammerorchester, György Fischer; Decca 6.43165 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: September 1983
Klangbild: Deutlich und warm.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichsinspielung: Peter Schreier (EMI 165-46 531/33).

Der heldenhafte Ton, die markant gezeichneten Melodielinien, die Betonung eines etwas martialischen Charakters lassen „Va, dal furor portata“ als vielversprechenden Anfang zur Platte Gösta Winberghs mit Mozart-Arien erscheinen. Er fühlt sich offensichtlich zu diesen leidenschaftlich-dramatischen Szenen sehr hingezogen. In der Anfangsarie ebenso wie später in „Per pietà, non ricercate“ (KV 420) zeigt Winberghs Timbre seine besten Eigenschaften: die Stimme hat Glanz und Kraft, mit auffallend sicherem hohen Register und prägnanter Text-artikulation.

So wird die Cabaletta „Ho mille lorve intorno“ für die Arie KV 421 zu einem der eindrucksvollsten Momente der Aufnahme; gerade der langsame Teil „Aura, che intorno spiri“ und vor allem das Accompagnato „Misero! O sogno“ in derselben Arie verdeutlichen aber auch, wo es dem Sänger noch an Ausdrucksmöglichkeiten mangelt. Die „Andante con moto“- und „Andante sostenuto“-Teile des Accompagnato erklingen fast grell, hauptsächlich wegen der modulationsarmen Dynamik; das großformatige Motiv „Aura, che intorno spiri“ klingt ein wenig gepreßt und schwerfällig – neben Peter Schreiers feiner Empfindsamkeit wirkt diese Wiedergabe wie ein gewichtiges Ölgemälde neben einem Aquarell in Pastellfarben. Man vergißt eine größere Flexibilität im Melodieaufbau, eine Art geschmeidige Eleganz, ohne welche die Arien „Si mostra la sorte“ (KV 209) oder „Se all labbro mio non credi“ (KV 295) leicht „kantig“ bleiben.



(Peter Schreier faßt z.B. das Anfangsthema des letzteren Stückes in einem einzigen eleganten Bogen zusammen.) Im breiten Spektrum der Tenorarien Mozarts beleuchtet Gösta Winberghs Produktion also eher die jugendlich ungestümen Züge – das aber immerhin mit bemerkenswerter Einfühlung.

Das Wiener Kammerorchester spielt nicht nur geschmackvoll, sondern geradezu schmackhaft mit perlenden Streicherpassagen und leutseligen Bläserpartien; besonders delikat gelangen die Flöten- und Fagottstellen in „Misero! O sogno“. Nicht gefallen können dagegen zwei Kleinigkeiten in den Arien KV 256 und 36. Das witzige Zwiegespräch in „Clarice cara“ (KV 256) verlangt zwei Sänger, nicht einen verdoppelten Gösta Winbergh, der buchstäblich in sein eigenes Wort fällt: das Ergebnis ist nicht nur finanziell billig. Die mehrmaligen Abkürzungen „Rivo“ in „Or che il dover – Tali e cotanti sono“ (KV 36) hätte der Sänger zum „Riverendo“ auflösen müssen.

Éva Pintér

Spohrs Oratorien schaffen zum zweiten Male auf dem Prüfstand.

SPOHR, Des Heilands letzte Stunden; Gerda Hagner (Sopran), Tsuyako Mitsui (Alt), Alejandro Ramirez (Tenor), Michael Schopper (Baß), Bach-Chor Wiesbaden, Bach-Orchester Wiesbaden, Klaus Uwe Ludwig; Motette M 50200 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: April 1984
Klangbild: Etwas hallig, verhangen und gelegentlich etwas entfernt. Mehr oder minder durchsichtig, im allgemeinen ausgeglichen.
Fertigung: Ordentlich.

Immer wieder ist der Wagemut der kleineren Schallplattenfirmen beachtlich; dies gilt jetzt auch für die Wiesbadener „Motette“-Produktion, welche die Aufführung von Spohrs Passionsoratorium „Des Heilands letzte Stunden“ am 7. April 1984 (Lutherkirche Wiesbaden) mitgeschnitten und nunmehr in einem Doppelalbum veröffentlicht hat. Damit wurde – gleichsam als Nachklang zum Spohr-Gedenkjahr – das zweite Oratorium dieses Meisters (Text Friedrich Rochlitz, 1834/35) einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Hat man für Spohr stets sofort die Schlagworte „allzu weichlich“ und „übertrieben chromatisch“ parat, so ist an der vorliegenden Schöpfung zu erkennen, daß ein solches von vornherein abwertendes Etikett der Vielseitigkeit seiner kompositorischen Fähigkeiten kaum gerecht werden dürfte. Starke

Kontraste und dramatische Zuspitzungen sind in dieser Partitur nicht selten, die den Chor der Freunde und Freundinnen Jesu gegen den Chor der Priester und des Volks stellt. Damit ist zugleich schon gesagt, wie Rochlitz als „Librettist“ gearbeitet hat, der im übrigen zögerte, Jesus singend auftreten zu lassen. Darin war Spohr anderer Meinung; und als er hierüber noch Mendelssohn um Rat anging, antwortete ihm dieser: „Ich denke, was ein rechter Musiker mit Andacht und von Herzen hinschreibt, das wird wohl keine Profanation sein, ob es nun Solo oder Chor oder was sonst sein mag.“ Jesus selbst sind freilich nur wenige, aber zentrale Textstellen vorbehalten. Den Hauptanteil am frei abgewandelten biblischen Geschehen tragen der Apostel Johannes (Tenor) sowie Maria (Sopran), neben denen Petrus, Judas Ischarioth, Kaiphas, Philo und Nikodemus mehr Randfiguren (wenn auch nicht unwichtige) sind. Während die Gestalt des Pontius Pilatus ausgespart bleibt, tritt Joseph von Arimathia erst gegen Schluß hervor.

Über die höchst abwechslungsreiche Tonartendisposition Spohrs gibt die Plattentasche Auskunft; aber auch die stattliche Anzahl der so gar nicht schematisch behandelten Accompagnato-Rezitative zeigt, daß der Komponist hier sehr überlegt zu Werke ging, wobei mitunter die Thematik früher oder später vorkommender Stücke „in kurztaktigen Phasen“ einbezogen wird. Die polyphone Durchgestaltung der Partitur wird ebenfalls nicht vernachlässigt, was bereits in der c-Moll-Ouvertüre markant zutage tritt. Neben der rezitativischen Grundierung sind die solistisch-ariosen Elemente, bisweilen mit dem Chorischen verknüpft, nicht ganz so dicht gesät. Aber die apart instrumentierte Arie der Maria „Rufe aus der Welt voll Mängel“ mit dem unmittelbar folgenden Terzett „Jesus, himmlische Liebe“ (Nr. 27 und 28) wird man ebensowenig vergessen wie die ungemein charakteristisch abgetönte Arie des Judas (Nr. 4). Mit den schlagkräftigen Turbae-Sätzen der Priester und des Volks Nr. 17 („Schmach, Schmach“), Nr. 21 („Über uns komme sein Blut“), Nr. 24 („Arzt, der allen half“) und besonders mit dem genial konzipierten und orchestrierten Chor Nr. 32 („Welch drohend Ungewitter“) hat Spohr lapidare Gipfelpunkte gesetzt; und mit der eindrucksvollen Gerichtsszene (Jesus vor dem Hohepriester Kaiphas) wurde sogar ein großer dramaturgischer Zusammenhang geschaffen, der sich von Nr. 12 bis Nr. 21 erstreckt. Der Schluß des zweiteiligen Werkes (Nr. 33–36), der sowohl Joseph von Arimathias entscheidende Replik „Er war der Christ, der Sohn des Hochgelobten“ als auch den Grablegungsschor „Wir drücken Dir die Augen zu“ enthält, ist dann – nicht nur trauernd, sondern verheißungsvoll ausklingend – verhältnismäßig knapp gefaßt.

Mit „Des Heilands letzte Stunden“ ist also eine profilierte oratorische Schöpfung des 19. Jahrhunderts wiederaufgetaucht, die nicht allein Musikologen kennen sollten. Klaus Uwe Ludwigs Engagement für das Werk wird sich hoffentlich auszahlen; auf jeden Fall hat er sich durch diese Aufführung ein unbestreitbares Verdienst um Spohr erworben. Die von seinem Wiesbadener Kirchenensemble begeistert mitgetragene Wiedergabe vermag durchaus ein treffendes Bild von der Partitur zu vermitteln. Von den Solisten sind Gerda Hagner und Alejandro Ramirez, die schon an der Hersfelder Festspielsdarbietung der „Letzten Dinge“ (Schwann 85191/92) beteiligt gewesen waren, inzwischen zu Spohr-Spezialisten avanciert. Tsuyako Mitsui und Michael Schopper seien ebenfalls lobend erwähnt.

Werner Bollert



Strauss-Lieder wie aus einem Guß.

R. STRAUSS, Lieder (in dokumentarischen Aufnahmen); Erna Berger, Maria Müller, Elisabeth Schwarzkopf, Viorica Ursuleac (Sopran), Margarete Klose, Emmi Leisner (Alt), Peter Anders, Anton Dermota, Lorenz Fehenberger, Walther Ludwig, Julius Patzak, Erich Witte (Tenor), Wilhelm Strienz, Arno Schellenberg, Karl Schmitt-Walter, Heinrich Schlusnus (Bartton), Herbert Alsen (Baß), Michael Raucheisen, Clemens Krauss, Sebastian Peschko, Gerhard Bogert (Klavier); Acanta 40.23 546 EX (3 M 30)
Aufnahmedatum: 1940-1945
Klangbild: Gemessen an der damaligen Aufnahmetechnik meistens überraschend deutlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Zu meiner Zeit, da war ein populäres Strauss-Lied noch ein Ereignis“, erinnerte sich Michael Raucheisen. Nun, einige Strauss-Lieder errangen während der letzten Jahrzehnte vielleicht Bekanntheit, ja Popularität – aber nur selten wurden sie tatsächlich ein solches künstlerisches Ereignis wie in dieser Kollektion von 55 Liedaufnahmen. Denn nur selten erlebt man diese Kompositionen derart inspiriert und großzügig durchgestaltet: hier scheint jedes Lied seinen adäquaten Interpreten gefunden zu haben.

Dabei waren die Umstände der Produktion nicht gerade ideal: Michael Raucheisen mußte als Klavierbegleiter und Redakteur des Berliner Reichsrundfunks inmitten von Bombenalarm und allgemeinem Kriegschaos mit seinen Sängerpартnern arbeiten. Und doch strahlen die Strauss-Lieder – nunmehr in der Serie „Raucheisen-Edition“ mit dokumentarischen Liedaufnahmen – große innere Ruhe, ja Selbstsicherheit aus. Dies ist das Ergebnis des Stilgefühls, der intimen Vertrautheit der Sänger mit der Vokalmusik von Richard Strauss ebenso wie mit dem Klavierpartner Raucheisen, der als richtiger Kammermusiker mit den Sängern quasi zusammen atmete. Und nicht zuletzt das Ergebnis eines souveränen Umgangs mit dem eigenen gesangstechnischen Können: Im ganzen Album hört man fast überhaupt keinen „ausgerutschten“ Ton, keine unkontrollierte Phrase, keine unsaubere Intonation – obwohl damals aus technischen Gründen Schnitte und nachträgliche Korrekturen meistens nicht möglich waren. Nicht nur die mustergültige Plastizität der Deklamation und die überlegt aufgebauten Formbögen machen die Interpretationen einzigartig, sondern auch die Fähigkeit der Sänger, die „Aura“ eines Liedes unfehlbar und prägnant zu treffen. Ein solch feines Einfühlungsvermögen zeigt z.B. Karl Schmitt-Walter in den Liedern aus op. 21 und 22. Das tiefempfundene Pathos von Franz Völker („Breit über mein Haupt“), die vielschichtige Dramatik von Lorenz Fehenberger („O wärest du mein“), der ekstatische Schwung von Walther Ludwig („Cäcilie“) oder von Peter Anders („Heimliche Aufforderung“) lassen die Lieder voller Leidenschaft und innerer Kraft aufblühen. Wahre „Schmuckstücke“ sind „Heimkehr“ mit Anton Dermota (am Klavier mit Gerhard Bogert), „Befreit“ mit Emmi Leisner sowie die Aufnahmen mit Elisabeth Schwarzkopf (darunter ein zauberhaft verklärter „Morgen“) und dem humorvollen Arno Schellenberg („Für fünfzehn Pfennige“). Schade nur, daß die zwei Lieder mit der bewanderten Strauss-Sängerin Viorica Ursuleac ziemlich hastig und auch technisch sehr unzureichend erklingen.

Éva Pintér

Musikalischer Humor, frisch und lebendig vorgetragen.

TELEMANN, Der Schulmeister, CIMAROSA, Il maestro di cappella; József Gregor (Baß), Schola Hungarica, László Dobszay, Janka Szendrei, Corelli-Kammerorchester, Tamás Pal; Hungaroton SLPD 12573 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: (P) 1985
Klangbild: Hallig, dumpf, im allgemeinen gute Räumlichkeit.
Fertigung: Häufiges Knistern.

Die beiden humoristischen Soloszenen stellen eine beliebte Plattenkombination dar. Beide Stücke nehmen sich ehrenwerte Berufe aufs Korn, beide strahlen altväterlich-behagliche Heiterkeit aus, beide sind geschätzte Vortragsstücke für Buffobaß.

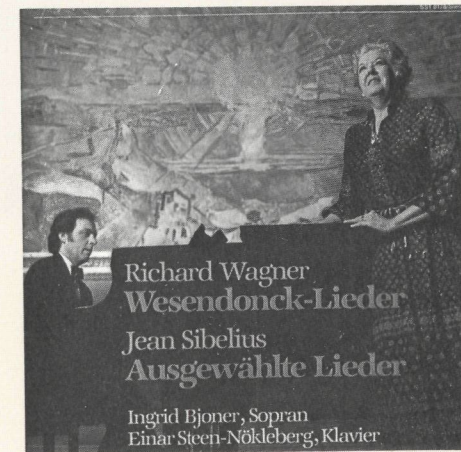
Die ungarische Aufnahme bietet eine brauchbare Alternative zu vorhandenen Einspielungen, neue Einsichten vermittelt sie aber kaum. Der musikalische Wert der beiden Gelegenheitsstücke ist ja nicht allzu hoch, auch stehen der Interpretation im Grunde nur schematische Formen zur Verfügung: Nervosität und Selbstherrlichkeit beim Maestro, gravitatisches Poltern beim Schulmeister.

József Gregor, Bassist der ungarischen Staatsoper, bemüht sich um angemessene Drolligkeit, die dadurch (unbeabsichtigt) erhöht wird, daß sein Idiom (italienisch, deutsch) eine aparte Paprika-Würze besitzt. Gregor fühlt sich im komischen Genre mehr zu Hause als im seriösen Fach. Sein Moses in der Hungaroton-Einspielung der Rossini-Oper (SCPX 122990 2) war keine sehr glückliche Besetzung. Orchester und Kinderchor erfüllen ihre Pflichten mit guter Laune. Die Telemann-Kantate wird in einer Neufassung von Fritz Stein vorgetragen.

Clemens Höslinger

Spät-Aufnahme einer weltweit geschätzten hochdramatischen Sängerin.

WAGNER, Wesendonck-Lieder, SIBELIUS, Ausgewählte Lieder (Mädchen kam vom Stelldichein, Der Diamant auf dem Märzschnee, Frühling schwindet eilig, Der erste Kuß, Der Span auf den Wellen u.a.); Ingrid Bjoner (Sopran), Einar Steen-Nökleberg (Klavier); Sound-Star-Ton SST 0178 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Oktober 1984



Klangbild: Transparent, offen, unverzerrt.
Fertigung: Häufige Knacker.

Solche Aufnahmen fordern dem Beurteiler eine ungewöhnliche Portion Zartgefühl ab. Man muß sich stets vergegenwärtigen, mit wem man es hier zu tun hat – nämlich mit einer hochverdienten Künstlerin, die vor allem als Wagner- und Strauss-Heroine in ihrem Stammhaus München, aber auch in vielen anderen großen Opernstädten zu unbestrittener Größe gelangt ist: Ingrid Bjoner, hochdramatische Sopranistin norwegischer Herkunft. Gemessen an ihrer Bedeutung für die Opernbühne ist Ingrid Bjoner als Schallplatten-Sängerin niemals zu besonderer Geltung vorgedrungen. Die Lied-Aufnahme – 1984 im Beethovensaal der Stadthalle Hannover hergestellt – scheint überhaupt das einzige vorrätige Solo-Recital der Künstlerin zu sein.

Es gibt Phänomene in der Sängerbühne, an denen die Strapazen des Künstlerberufs ohne Spuren vorübergehen. Der russische Tenor Koslowski ist dafür ein Beispiel, auch über Karl Erb kann ähnliches gesagt werden. Diese Sänger haben sich den Jünglingsklang der Stimme bis ins siebzigste Lebensjahr und darüber bewahrt. Ingrid Bjoner zählt nicht zu diesen Phänomenen. Dreißig Jahre im Schlachtfeld, im Stahlgewitter der Wagner- und Strauss-Musik – das hat ihrer Stimme Blessuren und Risse eingetragen. Niemand wird ihr das verargen. Nur kann unter solchen Verhältnissen von keiner gütigen oder diskussionswürdigen Aufnahme der Wesendonck-Lieder die Rede sein.

Besser und lebendiger gelingt der Teil mit den Sibelius-Liedern, die in schwedischer Sprache vorgetragen werden. Hier geht auch der etwas nüchterne Klavierbegleiter Steen-Nökleberg ein wenig aus seiner Reserve.

Alles in allem ein Konzert, das wohl nur für den engeren Anhängerkreis der Künstlerin von Interesse sein dürfte.

Clemens Höslinger

Alte Musik

Eine andere Kunst der Fuge.

DU CAURROY, 23 Fantasiae à 3, 4, 5 et 6 parties; Hespèrion XX, Jordi Savall; Astrée/Helikon AS 86 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Weiträumiger Mischklang, weich.
Fertigung: Klirren in den Innenrillen.
Vergleichsinspielung: Concentus musicus (Amadeo AVRS 701).

Nur wenigen wird der Name Eustache du Caurroy (1549-1609) geläufig sein. Seit langer Zeit ist diese WDR-Produktion die erste Aufnahme mit Werken dieses französischen Meisters der Spätrenaissance. Nach meinen Unterlagen tauchten Werke von Caurroy bislang lediglich auf fünf Sammelplatten auf; so hatte bereits um 1961/62 der Concentus musicus fünf Fantasiae eingespielt. Diese Astrée-Platte ist nun die erste, die ausschließlich Caurroy gewidmet ist. Sie stellt eine Auswahl aus seinen 42 Fantasiaen vor. 1610 posthum in Paris herausgegeben, sind sie ein spätes Dokument der