

FONO-KRITIK

lich ist allerdings die ideal zu nennende Übereinstimmung zwischen dem Sänger und seiner Klavierbegleiterin. Der insgesamt positive Eindruck der Platte, die in eine Repertoirelücke stößt, wird abgerundet durch vorzügliche klangliche Qualität.

Hugo Thielen

Neuveröffentlichungen
CHORWERKE

Gute Standardeinspielung mit manchen vorzüglichen Stellen.

BERLIOZ, Requiem op. 5; Plácido Domingo (Tenor), Choeur de Paris, Orchestre de Paris, Daniel Barenboim; DG 2707 119 (2 S 30) Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Ausgewogen, gute Raumwirkung, voller Tuttiklang.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Davis (Ph 6768002)

Das 1837 entstandene Requiem von Hector Berlioz ist vornehmlich wegen mancher Neuerungen und auch Monstrositäten der Instrumentation bekannt geworden, die das Urteil rasch zur negativen Seite tendieren ließen. Die Ausnutzung von Raumklangwirkungen mittels vier auseinandergeordneter Blechbläsergruppen und sechzehn Pauken zur drastisch übersteigerten Schilderung des Jüngsten Gerichts ist dabei der hervorragende Stein des Anstoßes gewesen. Man darf heute über derartige Wirkungen, die zur Zeit Berlioz' noch Nervenschocks und Tränenausbrüche hervorrufen konnten, durchaus ein gewisses Befremden empfinden, zumal die Bläserpassagen über schönste Fanfarenreklänge nicht hinauskommen. Die pompösen Teile des Werks, deren es genug gibt (Dies irae, Rex tremendae, der Schluß des Lacrymosa), sind es denn auch, mit denen Barenboim gerade nicht zurechtkommt. Sie werden mit gleichgültiger Routine ausgeführt, es sind sozusagen der ballastartige, vielleicht auch notwendige Kontrast zu den verhalten-schönen Chorsätzen. Barenboim zeigt sich hier äußerst klangbewußt, ohne in den zum Teil opernhafte Chorsätzen. Barenboim zeigt sich hier äußerst klangbewußt, ohne in den zum Teil opernhafte Chorsätzen. Barenboim zeigt sich hier äußerst klangbewußt, ohne in den zum Teil opernhafte Chorsätzen.

Glanzstück des Ganzen ist das Sanctus mit dem ausgezeichneten Plácido Domingo. In den zwei

Hosianna-Stellen ist auch der Chor ganz auf der Höhe, während sich sonst trotz guten Standards doch manche Unausgewogenheiten bemerkbar machen, besonders der Tenor quält sich an einigen Stellen hörbar.

Hinzuweisen ist noch auf die sehr interessanten und ausführlichen Begleittexte der Kassette. Ob die Aufnahme als eine notwendige Ergänzung zu den bereits vorhandenen Interpretationen, etwa der von Colin Davis, angesehen werden muß, bleibt zu fragen. Sie bietet das Werk auf jeden Fall in einer gediegenen, zuweilen auch herausgehoben guten Interpretation.

Andreas Jaschinski

Breitwandspektakel in Technicolor zweier berühmter Sakralkompositionen.

BACH: Magnificat BWV 243, MOZART: Krönungsmesse KV 317; Anna Tomowa-Sintow, Agnes Baltsa, Peter Schreier, Werner Krenn, Benjamin Luxon, José van Dam, Chor der Deutschen Oper Berlin, Wiener Singverein, Walter Hagen-Groll, Helmuth Froschauer, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan; DG 2531 342 (1 S 30) Aufnahmedatum: 1976, 1979

Klangbild: Weiträumig, große Dynamik, der Interpretation entsprechend.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Magnificat Neuendettelsau 1949, DG Archiv Prod., Krönungsmesse, Karl Forster, EMI

Die Show muß laufen, anders geht es bei Karajan nicht. So erinnert sich der Autor eines Konzerts, in dem Karajan das Bachsche Magnificat mit Strawinskys „Sacre du Printemps“ gekoppelt hatte. Auch in der vorliegenden Aufnahme ist vieles Show. Von den Chören, die partout stakkato singen müssen, bis hin zu den allzu opernhafte Solisten. Am wohlthuendsten noch Anna Tomowa-Sintow, deren leuchtender Sopran alles überstrahlt, und Agnes Baltsas großformatiger Alt. Der Tenor des Peter Schreier wird immer mimenhafter. Benjamin Luxon hat einen angenehmen Baß, der nur etwas vermauschelt klingt. Der Chor der Deutschen Oper Berlin singt akkurat, zu akkurat, als daß man das noch als schön empfinden könnte. Was im Magnificat Bach gerade noch erträglich war, schlägt in Mozarts Krönungsmesse in das Gegenteil um. Peter Schreier ist abgelöst von Werner Krenn, Benjamin Luxon von José van Dam. Aber so opernhafte wie diese Krönungsmesse darf sie unter keinen Umständen klingen. Es ist, als hätte Mozart ein Parergon zu „La clemenza di Tito“ geschrieben. Selbstverständlich spielen die Berliner Philharmoniker schön, aber Karajan hat eben seine eigenen Vorstellungen von dem, wie Bach und Mozart aufgeführt werden sollen. Also absolut keine Muß-Platte. Wie schlicht hatte man noch 1949 auf dem Bach-Fest in Neu-

endettelsau das Magnificat gesungen, wie betörend wirkte die Schlichtheit, mit der Karl Forster die Krönungsmesse dirigierte. Richard Hauser

Schöne Einzelstellen, fehlende Gesamtkonzeption.

BACH, Weihnachtsoratorium; Boldiszar Keonch (Tenor), Gerda Hagner (Sopran), Ingeborg Russ (Alt), Alejandro Ramirez (Tenor), Hanspeter Brand (Baß), Villmar Herden (Knabensopran), Windsbacher Knabenchor, Amadeus-Orchester, Trompetenensemble Werner Fink, Karl-Friedrich Beringer; Bellaphon 7923 001 (3 S 30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Ein wenig zu großer Hall, bei den Chorpartien deshalb zu undifferenziert, in den Solopartien natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Flämig, Dresdener Kreuzchor (Ar XG 87 937 K), Harnoncourt (Tel 6.35 414 JY), Jochum (Ph 6703037), Ledger (EMI 153-02890/920), Schmidt-Gaden (EMI 153-99 640/420), Thomas (EMI 197-28 583/85)

Innerhalb der großen Zahl von vorhandenen Einspielungen des Weihnachtsoratoriums, von denen oben nur eine Auswahl angegeben wurde, nimmt die neue des Windsbacher Knabenchors unter der Leitung von Karl-Friedrich Beringer keine hervorstechende Stellung ein. Als Gesamteindruck ergibt sich der eines natürlichen Musizierens, das freilich ein wenig an der Oberfläche der Bachschen Musik haftenbleibt, einer insgesamt für einen Knabenchor beachtlichen Leistung und einer Abfolge von sehr schön gesungenen Einzelnummern bei den Solopartien. Im Orchester ist der Ansatz zu einer gestalthaften Phrasierung sehr zu loben, und insbesondere in den Arien das Zusammenspiel von Soloinstrumenten und Sängern. Diesen positiven Seiten steht der Mangel einer umfassenden Gesamtkonzeption und einer neuen interpretatorischen Sicht gegenüber. So wie Beringer dieses Oratorium einspielt, ist er nicht auf dem interpretatorischen Stand unserer Zeit. Dazu ist seine Gestaltung zu undifferenziert, was insbesondere bei den polyphon gearbeiteten Chorteilen auffällt: dort gehen die Sprachdeklation und das Gegenüber der verschiedenen Stimmen in einem halligen Gesamtklang unter. Dem Chor mangelt es an Deklamationsschärfe und rhythmischer Phrasierung. Beringer kann, und das wäre seine Aufgabe als Dirigent, die Abfolge der einzelnen Nummern innerhalb der sechs Kirchenkantaten, die das Weihnachtsoratorium bilden, nicht zu einem sinnfälligen Ganzen zusammenfügen. Als Kirchaufführung wäre dieses Weihnachtsoratorium durchaus akzeptabel. Die Frage ist nur, und hier berühren wir ein grundsätzliches Problem, inwiefern es gerechtfertigt und sinnvoll

ist, eine derartige durchschnittliche Interpretation auf der Schallplatte zu veröffentlichen, wo es doch wahrlich genug Einspielungen des Weihnachtsoratoriums gibt. Die Aufgabe der Schallplatte sollte nicht die Produktion um ihrer selbst willen, sondern die der Dokumentation neuer Interpretationsarten sein.

Franzpete Messmer

Klanglich unausgewogene und durchschnittliche Wiedergabe einer Mozartmesse.

MOZART, Missa Brevis C-Dur KV 258 (Spaur-Messe), Vesperae solennes de confessorum, KV 339, Felicity Palmer (Sopran), Margaret Cable (Mezzosopran), Philip Langridge (Tenor), Stephen Roberts (Baß), St. John's College Choir, Cambridge, Wren Orchestra, George Guest; Dec 6.42 671 AW (1 S 30) Aufnahmedatum: 1980



George Guest

Klangbild: Großer Hall, Oberstimmen sehr betont, deshalb im Forte undifferenziert, im Piano natürlich und ausgewogener.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: KV 258 (MXT VG 3006), KV 339 Davis (Ph 6747384), Forster (Schw. 1215), Jochum (EMI 063-02907), Rilling (Int 120852), Schmidt-Gaden (EMI 065-99763).

Aus der großen Konkurrenz von Einspielungen der Mozart-Messen – wobei es allerdings von KV 258 nur eine gibt – und der Vespere Mozarts kann die Schallplatte des St. John's College Choir aus Cambridge leider nicht hervorstechen. Die hier als „Spaur“-Messe bezeichnete Missa in C-Dur, KV 258, die unter dem Namen „Piccolominimesse“ bekannter ist (ob KV 258 oder 257 mit der „Spaur-Messe“, die Leopold Mozart in einem Brief von 1778 erwähnt hat, zu identifizieren ist, ist innerhalb der Musikforschung kontrovers), wird von den Engländern nicht entsprechend ihres kompositorischen Rangs musiziert. Diese Aufnahme erinnert eher an eine gute, aber nicht überdurchschnittliche Kirchaufführung und stellt nicht eine besonders gelungene Interpretation dar. Musikalische Schwierigkeiten bestehen insbesondere bei den Forte-Partien, woran auch die Aufnahmetechnik eine gewisse Schuld trägt, denn der starke Hall läßt jegliche Differenzierung verschwinden. Außerdem erscheint ein Ungleichgewicht zwischen den zu stark hervortretenden Oberstimmen und den zu schwachen Mittel- und Unterstimmen, und dies gilt sowohl für den Chor als auch für das Orchester, und

terschied, beide Silben werden gleich stark gesungen. Eine derartige Interpretation läßt das „Sprechende“ der Mozartschen Musik nicht hörbar werden.

Lichtpunkte erscheinen vereinzelt in den Pianostellen, so im Credo, wo das „Cruzifixus“ des Tutti-Basses dem 4-stimmigen Solistensatz gegenübergestellt wird, und Mozart die Akkorde chromatisch von c-Moll nach C-Dur bei „Et resurrexit“ führt. An solchen Stellen läßt die Interpretation etwas von der Größe dieser Musik erahnen. Aber Mozarts Musik beinhaltet mehr als das, was diese Aufnahme als Ganzes hörbar macht: Die Musik Mozarts ist kompositorisches Werk, also eine Einheit im Großen. Da genügen einzelne schöne Stellen nicht!

Franzpete Messmer

Mißlungene Dramaturgien.

DISTLER, Totentanz (op. 12,2), Ich wollt, daß ich daheim wär (op. 12,5), In der Welt hab ich Angst (op. 12,7), Denk' es, O Seele! (aus op. 19); Hans Quest (Sprecher), Münchner Motettenchor, Hans Rudolf Zöbele; FSM 53 228 EB (1 S 30) Aufnahmedatum: 17. März 1980

Klangbild: In zwei Akustiken (eine überhallig) mit diskrepanten Präsenzen.
Fertigung: Leichte Grundgeräusche.

Die Probleme dieser Produktion erwachsen aus der Werkanlage des „Totentanzes“ von Distler: 200 gesprochenen Zeilen (des Todes und seiner Opfer; nach den Versen des Lübecker Totentanzes von 1463) stehen nur 64 sehr knapp vertonte, vom Chor zu singende Zeilen (nach Angelus Silesius: „Cherubinischer Wandersmann“) gegenüber, so daß nur knapp ein Drittel der Aufführungsdauer musikalisch gestaltet ist. Um diesen beiden Ebenen ein zumindest qualitativ entsprechendes Gewicht zu verleihen, müßten beide akustisch aus einem Raume heraus gestaltet wirken bei annähernd vergleichbarer Präsenz. Hier wird der Chor aber in starkem Hall und sehr im Hintergrund plazierte eingespielt. Sodann macht sich ein zu starker Unterschied zwischen der Sprechprägnanz von Hans Quest einerseits und den allerdings auch durch die Komposition mitbedingten Textunverständlichkeiten des Chores andererseits störend bemerkbar. Weiter sind Bedenken anzumelden angesichts der Auffassung, die Quest vom „Spielmann Tod“ hat. Ist dieser wirklich jener engagierte Richter, der sich seine Opfer auswählt und sie schon hier verdammte, ehe er sie hinüberstößt in die andere Welt? Oder aber ist er doch nur der Bote Gottes, der dessen Gebot ausübt, dabei die Fragen der Opfer so beantwortet, wie er sie weiß? Endlich fördert Quests Skandierung und Betonung nicht gerade die Kommunikation der ohnehin nicht leicht faßbaren Texte, hebt er doch gerne Adverbien und Adjektive hervor, macht an Zeilenschlüssen (ohne Satzzeichen) Pausen und hebt bei (Punkt-) Satzenden die Stimme. Lauter falsche Dramaturgien! Der Chor singt intonationssicher gute melodische Bögen, gestaltet sicher die vorgegebenen

FONO-KRITIK

Ausdruckskontraste, bleibt aber – wegen seiner hintergründigen Aufstellung – wirkungsloser, als er bei einem anderen Verhältnis zum Sprecher sein könnte. Das wird beim Anhören der drei beigefügten Chorsätze deutlich, von denen op. 12,7 neu im Bielefelder Katalog ist. Die Aufnahmen fanden im Studio I des Bayerischen Rundfunks statt. Am Zusammenschnitt von Sprache und Musik erscheint bedenklich, daß sie weder im Takt noch „unmittelbar nachfolgend“ (Hüllentext) anschließen. *Klaus Blum*

fälschten Massigkeit vorgeführt. Das Requiem nach Hebbels Gedicht „Seele, vergiß sie nicht, vergiß nicht die Toten“ erscheint dagegen vergleichsweise gebündelt, formal gezügelt. Auch hier bemüht sich Roland Baders Interpretation, dem Werk des Komponisten gerecht zu werden. Chor und Sinfonieorchester des NDR sind dabei solide Helfer, und Marga Höffgen gewinnt der Altpartie (trotz einiger Konditionsschwächen ihrer Stimmführung) doch Ausdruckskraft ab. *Rainer Wagner*



Das
Sinfonie-
orchester
des NDR

ker fragt: „Wer soll – und kann – das singen?“ Die „Evangelische Singgemeinde“ (Spitzenchöre der Städte Basel, Bern und Zürich) unter Klaus Knall, der sie 1972 übernahm und das Werk 1977 einspielte, ist nun allerdings ein Chor, der, alles in allem gesehen, sich der Herausforderung, mit solchen Schwierigkeiten fertig zu werden, stellen dürfte und sie fraglos bestand. Die Produktion wurde in drei, jeweils mehrere Monate auseinanderliegenden Sitzungen eingespielt. Die Bruchlosigkeit des Klangbildes, des Stimmklanges, der Diktion und des Schnittes ist ebenso bewundernswürdig, wie die Geringfügigkeit von Einsatzunsicherheiten, von Intonationskorrekturen oder von wirklich falschen Zusammenklängen (z. B. Partitur S. 111 „Hahn“: B-Moll an Stelle von b-es-f).

Nur der Ordnung halber sei erwähnt, daß eine Pflege der Schlußkonsonanten die Textverständlichkeit heben, eine bewußte Hervorhebung von hetero-rhythmischen Binnenstimmen die innere, unruhige Bewegtheit des Geschehens noch deutlicher machen würde. Abhörvergleiche und fehlende Vermerke auf Hülle und Platten lassen vermuten, daß die Produktion mono eingespielt wurde. Das mag dann auch erklären, daß der Chor I zunächst mit etwas geringerer Präsenz dem Chor II entgegengestellt wurde. Der Text ist ebenso beigefügt wie eine hilfreiche Werkanalyse. *Klaus Blum*

○ Auf dem Wege zu Schützens musikdramatischer Vision zu früh haltgemacht.

SCHÜTZ, *Historia der Auferstehung Jesu Christi*, SWV 50; Kurt Widmer (Evangelist) u. v. a., *Musica Polyphonica*, Louis Devos; Erato STU 713 90 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Belgien, Mai 1980

Klangbild: Präsent, ausgewogen, guter Hallfaktor, durchhörig, einkanalig.
Fertigung: Drei Blubber S. 2.

Als Heinrich Schütz 1617 das Hofkapellmeisteramt in Dresden übernahm, hatte er nicht nur eine hochansehnliche Tradition seiner Vorgänger fortzuführen, sondern ebenso, als der zu dieser Zeit am modernsten ausgebildete deutsche Musiker, die neuen Musizierungsweisen, vor allem Venedigs (Giovanni Gabrieli: hochstimmige Doppelchörigkeit, Claudio Monteverdi: Handlungsgestaltung durch Musik, Alessandro Grandi: konzertierende Motetten, Stilo Concitato), der deutschen (Dresdner) Tradition zugänglich zu machen.

Eines jener Werke, in denen das bald vollzogen wurde und der „oratorische Stil“ seinen Einzug in Deutschland hielt, war die „Historia der Auferstehung Jesu Christi“ (von 1623), von Schütz „in die Musik übersetzt“. Er fußte fast ganz auf Text und Tonfolge der Evangelistenpartie seines Vorgängers Antonius Scandellus (1517–1580), dessen gleichnamiges Werk seit 1568 im Vespertagesdienst des dritten Ostertages in Dresden gesungen wurde.

Während Scandellus noch höchstens fünfstim-

mig in einem Chor setzte, trennte Schütz die Aufführenden in zwei räumlich und klangfarblich sich stark voneinander abhebende Chöre, die er im Schlußchor bis zur Neunstimmigkeit aufgespalten zusammenführte: Der Erste Chor sollte idealerweise (so Schütz!) aus dem Evangelisten und einem Gambenquartett bestehen. Der Zweite Chor umfaßte die Soliloquenten, die in ihren konzertierenden Motettensätzen von einer Generalbaß spielenden kleinen Orgel so zu begleiten seien, daß „man die Aussprache der Sänger deutlich vernehmen“ könne.

Besonders für diesen Chor gilt, daß der Kapellmeister ihn in einem „rechtmäßigen langsamen angeeigneten Takt“ führt, „darinnen gleichsam die Seele und das Leben aller Music bestehet“ (Schütz). Im Gegensatz dazu gestaltet der Evangelist im Ersten Chor frei psalmodierend, nun aber von liegenden Akkorden (Falsobordoni) gestützt, deren Oberstimme frei improvisieren mag. Nur in den Zeilenenden mündet man wieder in einen gemeinsamen festen Takt ein. Stehen sich so Erzählung und Handlung räumlich gegenüber, so wird dieses im Schlußchor zu äußerster triumphaler Wirkung gesteigert: Wenn nämlich seitens der Soliloquenten Gott gedankt wird, und von der anderen Raumseite her der Evangelist – nicht unähnlich einer Trompeten-Partie – seine exaltierten „Viktoria“-Rufe anstimmt, die schließlich das Tutti übernimmt.

Hier entfaltet sich wieder jener geniale Musikdramatiker des Psalms „Danket dem Herrn“ (SWV 45) und der späteren Saulus-Vision (SWV 415). Die dramaturgische Wirkung auf die damals zwischen den Chören sitzenden Andächtigen dürfte von heute kaum mehr nachvollziehbarer Wirkung gewesen sein.

Vereinfachende Aufführungsweisen, auf die Schütz ausdrücklich in seinem Vorwort hinweist, waren natürlich – ganz im Sinne der Zeit – immer möglich. Was sich aber der visionäre Geist des 38jährigen letztlich vorstellte, war nur durch die doppelchörige Idealaufstellung zu erzielen. Dies ist nun jener Punkt, an welchem deutlich wird, daß die äußerst sorgsam geplante und ausgeführte, solistische (auch mit Frauenstimmen) und mit alten Instrumenten bestückte Einspielung zwar allenthalben auf den Spuren des Schützischen Geistes wandelt, aber eben in zwei entscheidenden Punkten das Exorbitante jener Vision nicht nach- oder mitzuvollziehen sich in der Lage sieht: Einmal die strikte Trennung beider Chöre (was sollen die Gamben z. B. in Nr. 37), sodann die scharfe Trennung beider Chöre und deren Zuweisung auf je einen Kanal: Die Stereophonie bleibt dramaturgisch uneingesetzt. Da die Spieldauer (48:25), die Tempi der Rezitative wie der konzertanten Motetten in sinnvollem und allgemein überzeugendem Zusammenhang stehen, fallen die Satzkadenzten – „im Takt!“ – immer dann aus dem dramaturgischen Rahmen, wenn sie unkoloriert bleiben und daher zu langsam und „gefühllos“ geraten, so daß an solchen Stellen („Und er sprach zu ihnen“) Frömmelerei sich meldet und meilenweit vom Musikdramatiker Schütz fortführt. Bei den schönen Stimmen – vorab Kurt Widmers –, ihrem wohlklingenden und sorgsam abwägenden Einsatz ist das besonders bedauerlich. *Klaus Blum*

○ Solide Fürsprache für den Kirchenmusiker Mendelssohn.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, *Choral-kantaten – Geistliche Chormusik Folge 3; Verleih uns Frieden gnädiglich, Ach Gott, Vom Himmel sich darein, Jesu, meine Freude, Wir glauben all an einen Gott, O Haupt voll Blut und Wunden; Albrecht Ostertag (Bariton), Marburger Bachchor, Hessisches Bach-Collegium, Wolfram Wehnert; Carus FSM 68101 (1 S 30)*
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Kein deutlicher Gewinn durch die Digital-Technik.
Fertigung: Einwandfrei.

Felix Mendelssohn-Bartholdys Choral-kantaten sind höchst subjektive Kompositionen: entstanden ohne Auftrag, aber gewiß nicht ohne (inneren) Anlaß. Er selbst schrieb, er habe die Musik geschrieben, wie ihm „zu Muthe war“.

Wolfram Wehnerts Interpretation spielt diese Subjektivität aus, verleiht ihr dabei aber keine zusätzlichen interpretatorischen Akzente: seine solide Ausdeutung unterstreicht den Bekenntnischarakter der Werke, ohne zu forcieren. Albrecht Ostertag und der Marburger Bachchor sind da engagierte Interpreten, die beherzt und doch nie pauschal zu Werke gehen. Vom Hessischen Bach-Collegium und insbesondere dessen etwas strohig klingenden Streichern läßt sich das nicht gleichermaßen behaupten. Insgesamt eine solide Fürsprache für den doch noch unterschätzten Kirchenmusiker Mendelssohn.

Rainer Wagner

Neuveröffentlichungen ALTE MUSIK

○ Eine instruktive und überzeugende Anthologie von Renaissance-Flötenmusik.

DIE RENAISSANCE-FLÖTE, Widmann, van Eyck, Frescobaldi, de Putenheim, Coperario, Fontana, Virgilano, de Rore, Riccio, Bassano; Collegium Musica Rara, Stuttgart, auf historischen Instrumenten, Peter Thalheimer (Block- und Traversflöten), Martin Schirmer (Gambe und Fidel), Volker Lutz (Virginal und Orgelpositiv), Jiri Lukás (Laute); FSM 53403 und (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1977/1980

Klangbild: Äußerst natürlich und ausgewogen.
Fertigung: Ohne Fehler.

Nach David Munrows erfolgreichen Ambitio-

nen, alte und ganz alte Instrumental-, vor allem Flötenmusik wieder lebendig werden zu lassen – sein früher Tod hat hier eine spürbare Lücke hinterlassen – tut es gut, einen derart rundum erfahrenen Musiker, Lehrer und Forscher zu erleben wie auf dieser Platte: Peter Thalheimer stellt mit seinem „Collegium Musica Rara Stuttgart“ fünf Blockflöten und vier Traversflöten aller Stimm-lagen vor, die alten Instrumenten nachgebaut sind, setzt Baßgamben, Fidel, Virginal, Truhengorgel und Renaissance-Laute ein und läßt sich in elf überlegt zusammengestellten Stücken und Stückchen aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert hören und begleiten. Die Vielfalt der Vorlagen – Galliariden, Madrigal-diminutionen, Canzonen und Suitensätze –, die Farbigkeit der Instrumentenauswahl, die sorgfältigen Artikulations- und Interpretationsstilmerkmale, die souveräne Beherrschung und Behandlung der Flöten und der anderen Instrumente, der kundige und informative Hüllentext – all dies ergibt als Summe eine der interessantesten und farbigsten, interpretatorisch wie aufnahmetechnisch hervorragend gelungenen Anthologien frühester Flötenmusik, die in der letzten Zeit veröffentlicht wurden. Wenn nicht über allen Stücken eine etwas feierliche Ernsthaftigkeit läge, die manche Passage als gewissermaßen ehrfurchtsvoll zelebriert erscheinen ließe, dann wäre dieser Querschnitt beispielhaft. Eine Prise Unbekümmertheit, eine Spur spielerischer Leichtigkeit hätte der Darstellung gut getan. Schließlich war man sicher auch vor drei- oder vierhundert Jahren gelegentlich ausgelassen, schalkhaft und fröhlich. Und davon sollte man hier ein wenig mehr spüren... *Diether Steppuhn*

Neuveröffentlichungen OPER

○ Korrekte Wiedergabe eines leichtgewichtigen Opernwerks, sehr um Lebendigkeit bemüht.

HAYDN: *L'Infedeltà delusa* (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache), Einlagestücke für „Iphigenia in Tauris“, „I finti eredi“ und „La circe“; Edith Mathis (Vespina), Barbara Hendricks (Sandrina), Claus H. Ahnsjö (Nencio), Aldo Baldin (Filippo), Michael Davlin (Nanni), Orchestre de Chambre de Lausanne, Antal Dorati; Philips 6769 061 (3 S 30)

Klangbild: Weitläufig, ausgewogen, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Hungaroton 11 832/34

Vorteil der Neueinspielung gegenüber der Hungaroton-Aufnahme: Die Oper wird auf fünf

○ Maßloser Reger angemessen maßvoll.

REGER, *Requiem op. 144b nach Hebbel für Alt-Solo, gemischten Chor und Orchester, Gesang der Verklärten op. 71; Marga Höffgen (Alt), Chor des NDR, Sinfonieorchester des NDR, Roland Bader; Schwann AMS 3528 (1 S 30)*
Aufnahmedatum: November 1979

Klangbild: Durchschnittliche Transparenz und Dynamik.
Fertigung: Geringfügiges Oberflächenknistern.

Die Kurzcharakterisierung ist mehr als nur ein Wortspiel. Sie umreißt die Spannweite zwischen der Unmäßigkeit des Tonsatzes und der Maßvol-len, nie extrem werdenden Interpretation, die mir deshalb angemessen erscheint, weil sie kein Rezeptionsfilter mitliefert.

Dabei überzeichnet Roland Bader weder die Emotionalität der Musik, noch versucht er, durch eine Betonung struktureller Elemente dem voluminösen Klanggeschehen so etwas wie ein Hilfsskelett einzuziehen (da würde ihn auch die eher kompakte Aufnahmetechnik nicht unterstützen). Dieser harmonisch wuchernde „Gesang der Verklärten“ wird hier in seiner unver-

○ Eindrucksvolle Darstellung eines extrem schwierigen Chorwerks.

PEPPING, *Passionsbericht des Matthäus; Berner Kantorei und Collegium vocale der Evangelischen Singgemeinde, Klaus Knall; ESG 791/792 (2 S 30)* (Vertrieb: Sekretariat ESG Gumpelsbühlweg 17, CH-3067 Boll)
Aufnahmedatum: 1977

Klangbild: Chöre unterschiedlich präsent. Guter Hallfaktor.
Fertigung: Wenige Grundgeräusche und Knacker.

Dieses Werk Peppings (1901–1981) aus den Jahren 1949/50 ist nicht nur eines der umfangreichsten der a cappella-Literatur (Singdauer ohne Pausen – knapp 80 Minuten), sondern ist auch bis zu realer Zwölfstimmigkeit in zwei Chöre aufgeteilt. Es verlangt äußerste rhythmische Prägnanz bei schwierigsten melodischen Gebilden, die oft auf geradezu unsängerischen Intervallfortschreitungen beruhen, welche sich dann zu dissonanten Zusammenklängen zu finden haben, die präzise intoniert werden sollen. Daneben werden Extremlagen der Stimmen und gewaltige Diktions- und Ausdruckskontraste gefordert. Ein Werk, angesichts dessen der Prakti-