

FONO-KRITIK

und markiert von da her zwei Eckpunkte. Nämlich, zunächst die frühe Anverwandlung von Strawinskys „Petruschka“-Suite und Prokofieffs siebter Sonate. Dann die Einspielung der ersten beiden Bartók-Konzerte mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Claudio Abbado. Und da sind es mehr die Gemeinsamkeiten, die dem Hörer aufgehen, als das, was die Aufnahmen trennt. Gleichwohl liegen sieben Jahre zwischen diesen Produktionen – ein Zeitraum, der etwa bei Vladimir Ashkenazy gewaltige Veränderungen bewirkt hat.

Nicht bei Pollini. Die Stetigkeit seiner interpretatorischen Leistung ist einerseits Gewinn, andererseits, dramatisch formuliert, Verhängnis. Der Pianist, der mit sicherem Blick die Partitur der Prokofieff-Sonate durchdringt, unterscheidet sich wenig von dem Pianisten, der Bartóks Konzerte mit kühler Entschlossenheit in ihrem architektonischen Gefüge abbildet. Insofern ist Pollini ein Interpret von intellektueller Unerschütterlichkeit. Es gibt wenige andere Pianisten, die so zwingend damit eine Haltung bekunden; die Haltung des Analytikers, dem der Einsatz der manuellen Mittel stets berechenbar bleibt. Dies vorausgesetzt, hat der Pianist im Umgang mit der Moderne eine glückliche Hand. Je deutlicher Werke durch Erklärungen ihres Autors markiert sind, um so kleiner wird der Freiraum der Interpretation. Im Fall von Nono darf sich Pollini zusätzlich auf den persönlichen Kontakt mit dem Komponisten berufen. Das Resultat ist ein Klavierspiel, das weniger von den Unwägbarkeiten der Valeurs, der Farbgebung – und also auch der Kontingenzen des Instruments – ausgeht, als vielmehr von festen Strukturen. Deshalb wirkt bei Pollini kaum etwas zufällig – sei es, daß der Zufall selbst (etwa bei Webern) mitkomponiert ist. Und folgerichtig stehen praktisch alle Interpretationen in der Fluchtlinie des Flügels als Schlagzeug.

Pollinis Spiel müßte wohl da an die Grenzen seiner suggestiven Kraft gelangen, wo klavieristische Werte gefragt sind, die nicht völlig der Verfügungsgewalt des Pianisten unterliegen; bei Skrjabin, bei Debussy und, anders gelagert, bei Rachmaninow und Liszt. Natürlich spielen solche Werte, deren atmosphärische Qualität nicht eindeutig zu identifizieren ist, in jedem Stück eine Rolle. Deshalb ist etwa Schnabels Wiedergabe von Beethovens op. 111 Sonate ungleich anrührender als jene von Pollini. Die Klaviermusik des 20. Jahrhunderts – wenn man denn überhaupt so pauschal ihre Exponate zusammenfassen will – kommt Pollini insofern entgegen, als die Verwandlung des Flügels ins Schlagzeug tendenziell spürbar ist und damit einen Interpreten verlangt, der denkt, während die Finger genau ihre Arbeit verrichten, unberührt von den Schwankungen des Gefühls. *Martin Meyer*

○ **Auskoppelung aus Barenboims Gesamtaufnahme der „Lieder ohne Worte“ aus dem Jahre 1974.**

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Lieder ohne Worte (Auswahl); Daniel Barenboim (Klavier); DG 2531260 (1S30)

Klangbild: Weitgehend unverfärbt, räumlich, etwas spitz im Diskant.
Fertigung: Knack- und Knistergeräusche, geringfügige Tonhöhenchwankungen, insgesamt etwas unruhiger Lauf.

Vergleichseinspielungen:

Adni (EMI 1C 153-05387/89) – Postnikova (Melodia-Eurodisc 300 409-406)

Gleichzeitig mit dem Erscheinen einer neuen Gesamtaufnahme der „Lieder ohne Worte“ mit Viktoria Postnikova gibt die Deutsche Grammophon Gesellschaft einen „Querschnitt“ mit Daniel Barenboim heraus. Diese Einzelveröffentlichung, die selbstverständlich die bekanntesten von Mendelssohns Klavierminiaturen enthält („Spinnerlied“, „Frühlingslied“ etc.), wurde vom Hersteller keinesfalls in eine Billig-Preis-Kategorie eingestuft, obwohl Barenboims Gesamtdarstellung des Zyklus bereits sechs Jahre alt ist. Man mag daraus ersehen, daß die komplette Edition nicht die von der Firma gewünschte Resonanz erlangte, so daß man immer noch mit potenten Käufern rechnet. Und dies wahrscheinlich aus einem ganz speziellen Grund: Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ haben gerade in den letzten Jahren eine Neubeurteilung erfahren. Man hat davon Abstand genommen, Mendelssohn im Sinne Nietzsches als „schönen Zwischenfall der deutschen Musik“ abzutun. Seine „Lieder ohne Worte“ dürfen heute als außerordentliche Leistung im Bereich des klarstrukturierten, elegant gesetzten, dennoch vielfältig timbrierten Klavierspiels gewürdigt werden, wobei die Beliebtheit einiger Stücke nicht länger mehr der Verleumdung anderer Vorschub leistet.

Barenboim unterschätzt die innovatorischen Züge dieser Stücke, leistet sozusagen hausmusikalische Maßarbeit, ohne – wie jetzt Viktoria Postnikova – die konzertante Dimension herauszuarbeiten. Die Selbstgewißheit solchen interpretatorischen Tuns steht in keinem Verhältnis zur werkbezogenen Auskunft. Noch weniger scheint es Barenboim darum zu gehen, als Übermittler einer geschärften Betrachtungsweise (s.o.) für eine Rehabilitierung Mendelssohns einzutreten. Das ist nichts Neues: Barenboims Klavierplatten der letzten Jahre ähneln sich in dieser Hinsicht. *Peter Cossé*

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE

★ **Ein imponierender Gleichklang von Werken, Instrument und Interpret. Bemerkenswert: der Repertoiregewinn.**

WIDOR, Orgelsinfonien Nr. 6, 3, 4; Symphonie Gothique; Marie-Claire Alain; RCA ZL30 725 (2S30)

Klangbild: Kompakt, füllig und doch durchsichtig, natürliche Räumlichkeit; deutliche Tiefenstaffelung, klare Konturen.
Fertigung: Mit störenden Klangtrübungen (auf Plattenseite Nr. 4) durch die Pressung.
Vergleichseinspielung: (Nur Nr. 6): Sanger (Decca 6.42 302 AH).

Neben Alexandre Guilmant und César Franck

zählt Charles-Marie Widor zum Hauptrepräsentanten der französischen Orgelkunst des 19. Jahrhunderts. Diese Zuordnung behält ihre Gültigkeit, selbst wenn man bedenkt, daß Widor im Jahre 1937 (allerdings im Alter von 91 Jahren) gestorben ist. Diese Organisten wirkten an Cavallé-Coll-Orgeln, jenen Instrumenten, mit denen die Geschichte der Orgelmusik eine Entwicklung genommen hatte, die als „orgeluntypisch“, bzw. mehr am Ausdrucksvermögen des großen Orchesters als am polyphonen Satz der Orgel orientiert, in unserem Jahrhundert – zunächst – abgelehnt wurde. Im Spektrum der neueren Orgelkunst, die sich zwar stärker wieder am Klangideal der Barockorgel orientiert, ist jedoch wieder Platz vorhanden für jene Musik, die als „abartig und unwesentlich“ abgetan wurde. Mittlerweile sind wir gewohnt, den Zusammenhang von Orgelmusik und Orgelbau genau im Auge zu behalten.

Auf modernen deutschen „Kompromißorgeln“, sofern genügend leuchtkräftige Zungenstimmen vorhanden sind, wird man gewiß auch Werke eines Widor überzeugend gestalten können, befriedigender werden die Resultate allerdings ausfallen, wenn zur Wiedergabe Instrumente verwendet werden, von denen die Wechselwirkungen zwischen Komposition und Klang bzw. Instrument und Interpret ausgehen. In dieser Hinsicht wurde in der Orgel in St. Germain-en-Laye eine gute Wahl getroffen: allerdings handelt es sich hierbei nicht um ein „reinerassiges“ Instrument wie etwa in St.-Sulpice, das Ch.-M. Widor, nach Umbau von Aristide Cavallé-Coll (1903) auf 100 Register erweitert, zur Verfügung stand. Das keineswegs übermäßig groß disponierte Instrument zeichnet sich durch ein typisch französisches Klangspektrum aus (zahlreiche Grund-, „Streicher“- und Zungenstimmen, erst 1967, nach der letzten Restaurierung, kamen Aliquoten im Rückpositiv hinzu).

Nicht zufällig hat die französische Organistin Marie-Claire Alain dieses Instrument ausgewählt, das ihr auch vor der letzten Restaurierung (1967) genauestens vertraut war, da sie in St. Germain-en-Laye geboren wurde, wo sie bereits mit 12 Jahren den Vater als Organistin der heimatlichen Pfarrkirche vertreten konnte. Mit Veröffentlichung der hier vorgelegten Aufnahmen von vier (der insgesamt zehn) Sinfonien Widors ist zwar noch nicht die Lücke geschlossen, die besteht, seitdem die Gesamtaufnahme aller zehn Orgelsinfonien Widors mit Pierre Labric aus dem Repertoire gestrichen wurde. Sicherlich dürfte diese Musik für den französischen Orgelfreund, der ein ungebrochenes Verhältnis zur Musikgeschichte seines Landes hat, größer sein als für uns, die wir trotz Pflege von spätromantischer Orgelmusik eines Max Reger (bei der die Präferenz der Polyphonie bei aller kompakter Klangballung eigentlich nie in Frage gestellt wurde) stets enger an der satztechnisch strengeren Orgelmusik orientiert geblieben sind. Zwei der hier eingespielten Sinfonien (Nr. 3 und 6) sind Novitäten im Katalog, aber auch bei den beiden anderen Werken (Symphonie Gothique und Nr. 4) ist derzeit kein Überangebot an Aufnahmen vorhanden. Die Voraussetzungen zur Veröffentlichung dieser Kassette sind denkbar günstig – über den begrüßenswerten organologischen Aspekt hinaus bleibt Marie-Claire Alain den Werken an musikalisch-stilistischer Diktion nichts schuldig. Mit Registerwechsel wird sparsam umgegangen. Statt starrer dynamischer Steigerungen (wie sie von der Verwendung der Registerwalze bekannt sind), wird von der Möglichkeit des An- und Abkoppels der Klaviere

stärker Gebrauch gemacht – allerdings ohne Übermaß an Farbenvielfalt: es treten keine fluktuierenden Registrierungsphasen auf. Die durchgeführte Thematik kann sich in großen – in sich geschlossenen – lyrischen, anmutigen, aber kraftvollen Bögen entfalten. Ich halte diese Aufnahmeserie klanglich und musikalisch für durchaus gelungen und beispielhaft. Dies trifft auch preßtechnisch auf drei der vier Plattenseiten zu, während die vierte (wohl durch zu enge Rillen) von störenden Nebengeräuschen begleitet ist. Der Klang ist präsent und klar, auch wo er kompakt erscheint. Die räumliche Dimension – wie wir sie in großen Kathedralen gewohnt sind – teilt sich trotz des feststellbaren Nachhalls nicht in vollem Maße mit. Dennoch: eine lebhaft zu begrüßende Neuerscheinung, zu der die Organistin selbst einen schlüssigen Kommentar beige-steuert hat. *Gerhard Wienke*

Wiederveröffentlichungen ORGELWERKE

○ **Langweilige Orgelklänge von vorge-stern.**

J.S. BACH, Fantasie G-Dur, Praeludium und Fuge A-Dur, Pastorale F-Dur, Kanonische Veränderungen; Arno Schönstedt an der Schnitger-Orgel in Hamburg Neuenfelde; SDG (Stauda-Verlag) 610 704 (1S30)

Klangbild: Starrer Orgelklang aus der Entfernung (ohne Raumdimension), blaß und steril.
Fertigung: Leichte Verzerrungen.
Vergleichseinspielungen: Zahlreiche Aufnahmen des neueren Repertoires



Marie-Claire Alain

z.B. Walcha (DG 272202); Rübsam (Philips 6549 950); Alain (Erato ZL 30712).

Dies ist keine „taufrische Platte“ – im Gegenteil: ihre Existenz ist bereits in früheren Katalogen festgehalten und dies auch schon unter dem inzwischen eingegangenen Etikett Cantate (früher Karl Merseburger). Da der Organist noch in der Praxis steht, fiel es der heutigen Vertriebsfirma offenbar schwer, das Datum der schon „historischen“ Aufnahme anzugeben. Dafür fehlt aber nicht der Hinweis auf die Verwendung der immerhin auch im eigenen Verlag erschienenen und auch in zwei Fällen benutzten Notenausgaben. Der Urheber des Titellentwurfs sowie der Fotograf der Plattentasche werden angegeben und schließlich sogar auch die Disposition der Neuenfelder Schnitger-Orgel. Über Werke, Organologisches und den Interpreten schweigt sich der Hersteller jedoch aus. Vielleicht soll die (Wieder-)Veröffentlichung mehr still als auffällig über die Bühne gehen. Und dazu besteht auch genügend Anlaß: von interpretatorischer Seite werden die Werke, die sich einer großen Zahl an hervorragenden Konkurrenzsaufnahmen stellen müssen, zwar im Notentext sachlich und korrekt geboten, aber ohne spürbaren Impetus oder markante Phrasierungen, eigentlich mehr asketisch (fast langweilig) – und dieser Indifferenz entspricht leider auch die starr wirkende Klangaufzeichnung. Auch von räumlicher Dimension (der allerdings auch nicht gerade großen Kirche) kann hier eigentlich nicht die Rede sein. Zumal es bessere Aufnahmen dieser Werke gibt, würde man die Streichung dieser Platte aus dem Repertoire verschmerzen können. *Gerhard Wienke*

Neuveröffentlichungen LIEDER

★ **Peter Schreier „at his best“.**

BEETHOVEN, Lieder (Adelaide, Mailied, Wonne der Wehmut, Sehnsucht, An die Hoffnung, Lied aus der Ferne, An die ferne Geliebte u. a.; Peter Schreier (Tenor), Jörg Demus (Klavier); Eurodisc 300 760-430 (2S30)

Klangbild: Ausgewogen, präsent, breite Perspektive.
Fertigung: Teilweise etwas raue Oberfläche, auch Knacken und Knistern.
Vergleichseinspielung: Peter Schreier, Walter Olbertz – Beethovenlieder, Decca SFA 25058-D/1-4.

Ein klarer Sieg der Live-Aufnahme über die Studioproduktion. Peter Schreier hat vor etwa zehn Jahren sämtliche Beethoven-Lieder für die Schallplatte besungen, in einer Wiedergabe, die zweifellos ihre Meriten besitzt. Und doch – wie eng, wie nüchtern und pedantisch wirkt diese Interpretation gegenüber diesem Salzburger Festival-Mitschnitt vom Jahr 1977! Da wurde wirklich eine jener vielgenannten, doch so seltenen

„Sternstunden“ eingefangen. Der Sänger befand sich zu diesem Zeitpunkt in einer echten Klimax-Phase, die Stimme behielt während des gesamten Marathon-Programms ihre erquickende Reinheit und Frische bei. Hinzu kommt noch der Tatbestand, daß der Künstler Peter Schreier sich einzig und allein auf dem Konzertpodium richtig mitzuteilen, daß er sich nur in diesem Bereich zu seiner wahren Größe aufzuschwingen vermag. Und von dieser Größe gibt diese kostbare Aufnahme ein getreues Abbild. Daran vermögen auch einzelne Freiheiten und Ungenauigkeiten bei Sänger und Klavierbegleiter, wie auch die eingestreuten Publikumsgeräusche nichts zu vermindern. *Clemens Höslinger*

○ **Ein zwar noch nicht ganz ausgereifter, doch begabter Liedsänger stellt sich vor.**

SCHUMANN/WEBER/ABSIL, Dichterliebe/Frühe Lieder/Trois poemes, Kroatische Volkslieder; John Bröcheler (Bariton), Tan Crone (Klavier); CBS 71088 (1S30)

Klangbild: Präsent, doch etwas trocken und flächig.
Fertigung: Verzerrungen bei Fortstellen, ansonsten in Ordnung.

Ein junger Liedersänger aus Holland, dessen beste Eigenschaften Einfühlungsvermögen, Musikalität und Ambition sind. Die Stimme, ein eher ins Dramatische weisender Bariton, besitzt angenehme Färbung, hat jedoch derzeit noch keine exzeptionellen Eigenschaften aufzuweisen. Gewisse Anfängergewohnheiten machen sich bemerkbar, wie etwa eine Überbetonung nach allen Richtungen hin. Der Sänger findet zwischen den Extremen „flüsternd“ und „tobend“ noch keine rechte Mitte. Im allgemeinen spricht der Forteklang besser an als das fahle, oft wie „beschlagen“ wirkende Piano. Am günstigsten kommen die Qualitäten des Sängers in den frühen Gesängen Weberns und in den Chansons von Jean Absil zur Geltung. Im Vortrag der „Dichterliebe“ gibt es zwar gute Momente, vor allem im Schlußteil, doch beeinträchtigt hier das „Zuviel“ an Äußerlichkeit die Wirkung. Trotz dieser Einwände handelt es sich um ein vielversprechendes Debüt. Korrekt und dezent das Spiel der Pianistin Tan Crone. *Clemens Höslinger*

○ **Imponierende Beispiele monodischer Affektdarstellung aus dem italienischen Hochbarock.**

GIACOMO CARISSIMI, Lamento della Maria Stuarda – Cantate Sacre e Profane; Elisabeth Speiser (Sopran), Hans Ludwig Hirsch (Cembalo und Orgel), Fono Jecklin 5004 (1S30)

Klangbild: Sehr natürlich, offen, räumlich und ausgewogen.
Fertigung: Ohne Fehler.

Könnte man die Entwicklungsgeschichte der

FONO-KRITIK

Musik vom Mittelalter zur Neuzeit wie einen Film, aber in Tonbeispielen ablaufen lassen, so ließe sich im Übergang von der Spätrenaissance zum Hochbarock sicher ein Moment finden, bei dem eine Art Stillstandprojektion die Werke der vorliegenden Platte als für einen bestimmten Zeitstil typisch erscheinen und ausführlich betrachten ließe. Denn diese Vokalwerke des etwas im geschichtlichen Dunkel liegenden Römers Giacomo Carissimi (1605 bis 1674) werden zurecht vom sehr ausführlichen Hüllentext als „Dokumente des Barock“ bezeichnet. Sparsam besetzt – Sopran mit Cembalo- oder Orgelbegleitung (die Orgeldisposition des alten Instruments wird mitgeteilt) – sind die Werke herrliche Beispiele des effektvollen, affektbeschreibenden, Leidenschaften und Gefühle wiedergebenden Sologesangs jener Umbruchzeit, dem die Begleitung durch das Tasteninstrument wirklich nur unterstützende Affektbetonung mitgibt. Auf einem separat beigefügten Textblatt ist die wörtliche Übersetzung der gesungenen Vorlage in deutsch und englisch beigefügt. So läßt sich mit dem Text die fast opernhafte dramatische Todesklage und Anklage der Maria Stuart („Lamento della Regina di Scozia“) derart wortgetreu verfolgen, daß man das recht lange Stück intensiv nacherleben kann, um alle melodischen Figurationen in ihren die Verwirrungen und wechselhaften Gefühle der schottischen Helden ausdrückenden Veränderungen und Gesetzmäßigkeiten im musikalischen Ablauf zu erfassen. Dabei genügt es völlig, nur zuzuhören und mitzuempfinden – komplizierte Berechnungen der einzelnen Bausteine der höchst kunstvollen Struktur, wie sie die Wissenschaft anstellt, sind zwar interessant und aufschlußreich, können aber dem Hörerlebnis nichts unmittelbar Wesentliches hinzufügen. Wenn man dieses lange, sich zwischen Verzweiflung, Resignation, Aufbegehren und Sich-Fügen bewegende Klagelied – ganz überzeugend natürlich und mit großer Meisterschaft der Stimmführung und Artikulation von Elisabeth Speiser vorgetragen – konzentriert aufgenommen hat, fällt es nicht schwer, die vier anderen, kürzeren weltlichen und geistlichen Gesänge (über Liebe, Erinnerung und Jüngstes Gericht) in ihrer ähnlichen Faktur zu verstehen und auch als Tongemälde – nicht im programmatischen, sondern im affektdarstellenden Sinne – zu genießen. Sicher ist dies keine einfache Musik – aber als imponierendes Beispiel einer wichtigen Stufe in der Entwicklungsgeschichte der Musik – vor allem der Vokalmusik – im Übergang von frühen recht regelfreien Tonschöpfungen über die sich immer stärker durchsetzende Befolgung von Gesetzmäßigkeiten bis zur vollendeten kontrapunktischen Technik äußerst wertvoll. Zudem vermittelt die vorliegende Aufnahme einleuchtende Erkenntnisse in exzellenter Darstellung und Klangtechnik.

Diether Steppuhn

Neuveröffentlichungen CHORWERKE



Große, aber unvollständige Zusammenstellung der lateinischen Motetten.

BRUCKNER, Lateinische Motetten; Oly Pfaff

(Tenor), Manfred Hug (Orgel), Philharmonia Vocalensemble Stuttgart, Hans Zonatelli; CAL 30477 (1S30)

Klangbild: Ausgewogener Abstand zum Mikro; Hallfaktor uneinheitlich aber akzeptabel. Mäßig durchhörbar.

Fertigung: Schnitte, Vorhalle, Knacker, stellenweise etwas Grundgeräusche.

Vergleichseinspielungen:

Jochum (DG 2720054)

Guest (MXT Aby 730/SAD 22141)

Seit es das Grasbergersche „Werkverzeichnis Anton Bruckner“ (WAB) gibt (1977), sollte davon Gebrauch gemacht und auch in dieser Veröffentlichung identifiziert werden: Ave Maria (WAB 6), Christus factus est (WAB 11) und Pange lingua (WAB 33), sowie Inveni Davis (WAB 19) und Libera me (WAB 22), die für den Bielefelder Katalog Neuheiten sind. Das Philharmonische Vocalensemble singt die zwölf Motetten und Graduale in durchweg ansprechender Manier, wenn auch gelegentlich zu tief intonierende Soprane (z. B. Christus factus; Ecce Sacordos) und leicht zu kehlige Tenöre sich auf die Dauer nicht überhören lassen. Hans Zanotelli führt seine Sänger erheblich zügiger als Eugen Jochum (DG 2720054) und auch weniger gelassen als George Guest (SAD 22141), der nicht nur über den Vorteil verfügt, mit den erheblich klareren Knabenstimmen arbeiten zu können, sondern auch einen Tonmeister hatte, der in den mehrchörigen Werken die Stereotechnik geschickt einsetzte, um die Stimmführungen bloßzulegen.

Klaus Blum

Vorzügliches Solistenensemble und Jagdhörner, die andere Partner verdient hätten.

HAYDN, Die Jahreszeiten; Edda Moser, Eric Tappy, Philippe Huttenlocher, Michel Perret (Cembalo), Chöre von Radio Suisse Romande und Pro Arte de Lausanne, André Charlet, Cors de chasse de Bâle (Josef Brejza) und Orchestre de Chambre de Lausanne, Armin Jordan; RCA-Erato ZL 30731 FX (3S30)

Klangbild: Verhältnismäßig glanzloses Orchester beherrscht Klangbild. Solisten uneinheitlich gestaffelt. Chor in anderer Akustik im Hintergrund.

Fertigung: Ab Seite 2 schwere Grundgeräusche, Rumpeln, Brodeln, Knacker. Mehrere zu schnelle Ausblendungen. Halltot zwischen manchen Nummern.

Nun hat also auch RCA „Jahreszeiten“, die nicht unbedingt hätten eingespielt werden müssen. Sie präsentieren ein höchst ansprechend singendes Solistenensemble, das recht unterschiedlich zum Mikro und Orchester placierte wurde. Der Tenor kommt dabei am besten weg, der Sopran am schlechtesten. Edda Moser hatte zudem schlechte Stunden im „Frühling“ und „Winter“, wo ihre Stimme in einigen Passagen (z. B. „Schwarzer Nächte langer Dauer“) etwas außer Kontrolle geriet, sonst aber singt sie einwandfrei.

Die Herren servieren gleichmäßig potent und überzeugend. Der Chor ist sängerisch-atmend einstudiert worden. Die Tontechnik bietet ihn aus einem relativ hallreichen Hintergrund heraus an. Von deutschem Text ist daher das meiste nur zu erraten und die „Hauptperson“ – der Chor – ist zum Backgroundkommentator „regisseurt“ worden. Es beherrscht ein aufnahmetechnisch ziemlich glanzloses Orchester das Klangbild. Sodann scheint Dirigent Jordan es für richtig zu halten, das Orchester weitgehend unsängerisch zu führen: Im „Holden Lenz“ und beim „Sprießenden Überfluß“ z. B. triumphiert das Orchester lange vor den Singenden auf den schon erreichten Einsen. Muß dann fallweise so gehetzt werden wie z. B. in „Uns sprießt Überfluß“? Die unvollkommene Fertigung belastet die Freude am Abhören dieses Werkes zusätzlich.

Klaus Blum

Gottesdienstbeigabe ohne Gottesdienst: den Rahmen muß man sich hinzudenken.

HAYDN, Missa „in tempore belli“ (Paukenmesse); Michael Haydn, Tenebrae factae sunt (Motette a capella); Sheila Armstrong, Julia Hamari, Rüdiger Wohlers, Karl Ridderbusch, Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale Berlin, Domkapelle Berlin, Roland Bader; Eurodisc 200 669-366 (1S30)

Klangbild: Ausgeglichen und räumlich. **Fertigung:** Einwandfrei.

Ja, so klang das, als ich zum ersten Male in einer katholischen Kirche mit Sondergenehmigung für konzertante Musik eine Messe hörte: rückwärts auf der Empore erscholl die Musik, vorne aber spielte die Haupthandlung. So gesehen gibt die vorliegende Platte die Wirklichkeit wieder. Aber die Schallplattenwirklichkeit sieht anders aus. Ihr werden ehestens die Solisten gerecht, die bis auf kleine Unsicherheiten Ridderbuschs eine hervorragende Konzertaufführung der Haydn'schen Musik bieten. Ob diese Kompositionen jedoch geeignet sind, an einem Stück ohne Unterbrechung aufgeführt zu werden, steht dahin. Wenn es nur routiniert geschieht wie hier, dann fehlen die Unterbrechungen der Musik durch die Haupthandlung. Weder durch die Namen der Solisten (und durch ihre stimmlichen Qualitäten) noch durch den wohlrenommierten Namen des Chors, dessen Klang und dessen musikalische Fähigkeiten ich in besserer Erinnerung hatte, darf man sich darüber hinwegtäuschen lassen, daß auf dieser Platte kirchenmusikalische Routine mit einem Schuß ins Provinzielle festgehalten ist.

Helmut Haack

Neuveröffentlichungen OPER



Profilierte, auch klanglich eindrucksvolle Aufnahme, die Pomp und Pathos, Seelendrama und Lyrik in gesunder Proportion festhält.

VERDI, Aida (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Mirella Freni (Aida), José Carreras (Radames), Agnes Baltsa (Amneris), Piero Cappuccilli (Amonasro), Ruggero Raimondi (Ramfis), José van Dam (König), Thomas Moser (Bote); Katja Ricciarelli (Priesterin), Wiener Staatsoper, Walter Hagen-Groll, Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan; EMI 1C 165.03874/76 (3 S 30)

Klangbild: Ausgewogen; ein wenig hallig, doch transparent; weitgespannte Dynamik.

Fertigung: Bis auf einen minimalen Preßfehler (Beginn Seite 6) einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Karajan (Decca 6.35261 EX)

Muti (EMI 1C 195-02548/50)

Diese Novität entstand unter Aspekten, die sogar ein Karajan als besonderes Stimulans empfinden mußte: Zunächst war da seine eigene, erste „Aida“, die mit Tebaldi, Bergonzi, McNeil und der unerreichten Simionato ein Ensemble der Sonderklasse vorweist; dann hatte EMI bereits die relativ neue, von Muti hinreißend gestaltete Einspielung mit bewährten Fachgrößen von heute wie Caballé, Cossotto, und Domingo im Katalog; schließlich riskierte Karajan gleich drei Rollendebuts, und zwar an den wichtigsten Positionen.

Vorweg sei es gesagt: Es wurde eine ungemein eindrucksvolle Aufnahme, die die Charakteristika des Werkes gebührend profiliert. Die großen Massenszenen rollen imposant ab, klar proportioniert und in allen Details sorgfältig gewichtet. Expansive, geradezu penibel gestufte Dynamik und glückhaft flüssige, nie gehetzte Tempi bewirken einen lebendigen Eindruck, zu dem auch ein vorsichtig dosiertes Pathos auf geradezu natürlich anmutende Weise beiträgt. Beispielsweise räumliche Auffächerung erlauben dem Hörer anschauliche Imagination, die vor allem in der Tempel- und Gerichtsszene die fehlende optische Komponente zumindest teilweise ersetzt.

Auch das intime Drama, die Kammerspiel-Enklave innerhalb des bunten, riesigen Bilderbogens, kommt bestens zur Geltung. Die dramatischen Bezüge einzelner Figuren zueinander entwickeln ihr Kräftefeld ebenso sensibel wie drastisch-wirksam. Harte Paukenakzente, strahlende Beckenschläge, schillernde und zugleich bohrende Blechkaskaden, auch die souveräne Verschachtelung der großen Ensembles sind Maßpunkte für die ausgewogene Darlegung eines klanglichen Geschehens von überwältigender Größe und süßer Lyrik. Kein Zweifel, daß sich hier neben dem schlagkräftigen Chor und dem opulenten Orchester auch Aufnahmeereignis und Tontechnik in musikalisch-künstlerische Dimensionen integrieren konnten.

Die Debuts gingen alle – wenn auch unterschiedlich – gut aus. Carreras läßt als Radames stauen, weil er einerseits durch lyrische Schmiegsamkeit und sinnlich lockeres Timbre betört, andererseits dramatischen Ausbrüchen mit Temperament, Kraft und sicherer Höhe angemessen

sene Wirkung verleiht. Er wirkt dabei überraschend gelöst und selbstsicher.

Agnes Baltsa singt die Amneris durchaus mit Engagement, aber betont kultiviert und ebenmäßig; sie schafft spielend die schwierigen p-Einsätze im dritten Bild, steht auch die dramatischen Szenen mit Nachdruck durch, hat jedoch nicht die Stimmfülle und die breite, belastbare Tiefe, um etwa in der Gerichtsszene furios loszulegen, wie man es von der Simionato und der Cossotto kennt. Grundsätzlich paßt Agnes Baltsa schlanker, heller Mezzo sehr gut zur jugendlichen und edel klingenden Aida dieser Aufnahme; andererseits kontrastieren die beiden Stimmen nicht immer in wünschenswertem Maß. Und außerdem erzielt die Freni bei vollem Einsatz eine derartige Strahlkraft, eine solch leidenschaftliche Attacke, daß sie auch einer üppigeren Amneris standgehalten hätte. Wie sie mit technischem Geschick über die paar wirklich tiefen Stellen hinwegkommt, ist an dieser empfindsam, besetzten Aida genauso bewundernswert wie das reizvolle Schimmern des kostbaren Materials in ruhigen Phrasen und die spontane Hingabe an unmißverständliche Gefühlsausbrüche. José van Dam gibt dem König solid, wirkt dabei irgendwie unbedeutend, was man als Charakterisierung der Figur hinnehmen kann. Von Raimondi war eine Studie des Ramfis von der Gefährlichkeit eines Christoff nicht zu erwarten, doch hat seine präzise, nachdrückliche Darstellung Hand und Fuß. Cappuccilli schließlich, der wohl kultivierteste Amonasro auf Platten, spannt den Bogen von der belkantesken Phrase bis zur impetuosen Drastik eines noch charaktervollen, wilden Grollens.

Hermann Schönegger

Kostproben der Höhepunkte: Vorgeschnack oder Ersatz der Gesamtaufnahme?

MOZART, La Clemenza di Tito (Querschnitt); Teresa Berganza, Edith Mathis, Julia Varady, Marga Schöchl, Peter Schreier, Theo Adam, Rundfunkchor Leipzig, Staatskapelle Dresden, Karl Böhm; DG 2537 054 (1S30)

Klangbild: Orchester allein präsent und räumlich, die Stimmen und der Chor bei allen Fortestellen flächig, topfig; die Dynamik entwickelt keine Zwischenwerte. Zuviel Hallbeigabe. **Fertigung:** Einwandfrei.

Ein Dirigent, der auch im hohen Alter sich selbst treu bleibt, wird wegen dieser beträchtlichen Konstanz, wird für diese physische und geistige Leistung bewundert. Sein Interpretationsstil steht längst nicht mehr zur Diskussion (hat er je zur Diskussion gestanden?); und daß er sich nicht nennenswert entwickelt hat in dem halben Jahrhundert seiner Musikerlaufbahn, findet weiter keine Beachtung. Nun also legt Böhm im hohen Alter mit gleichbleibender Frische neue Mozartaufnahmen vor. Seine Aufführung der Titus-Ouvertüre ist allerdings eine Überraschung: Das Orchester spielt nicht nur durchsichtig und präzise, sondern auch warm und einprägsam, es entsteht eine sinnvoll differenzierte Dynamik. Ob's nun am Wiedersehen mit dem „alten“ Orchester liegt (immerhin ist die Staatskapelle Dresden eines der Spitzenorchester der Welt!) oder an einer altersbedingten Lässigkeit, die

dem thematischen Detail plötzlich ein ungewohntes musikalisches Eigenleben zubilligt: Mit dieser Titus-Ouvertüre kann Böhm den Kritikern entgegentreten, die ihm für gewöhnlich interpretatorischen Schematismus vorwerfen. Der Titus-Querschnitt mag denjenigen gefallen, denen die ganze repräsentative „Seria-Oper“ über den Römerkaiser (der in Wirklichkeit kaum dem hier entworfenen Charakterbild entsprach, dessen gnadenlose Gründlichkeit bei der Zerstörung Jerusalems im Jahre '70 der Welt aber einige Probleme hinterlassen hat) mit ihren Höhepunkten genügend repräsentiert ist. Doch auch bei den Kostproben aus der Gesamtaufnahme wollen die jeweiligen Handlungssituationen und der nicht eben geläufige Text beachtet werden (keine Textbeilage beim Rezensionsexemplar), sonst bleibt das Verständnis auf der Strecke. Auf welche Weise Mozart in diesem Auftragswerk dem frisch gekrönten Kaiser huldigte, ist ohnehin nur bei der Betrachtung des Ganzen ersichtlich. Der Kaiserin hat es nicht gefallen.

Das hochkarätige Sängerteam läßt die Ausschnitte zu lauter Höhepunkten geraten: Daß Mozart besonders die auf seinen Wunsch ins Libretto eingefügten Ensembles ausgezeichnet hat, wird deutlich, wenn sie in solcher Besetzung dramatisch durchgestaltet werden. Julia Varady kann sich als Vitellia in dem wegen seines Stimm- und Ausdrucksumfangs heiklen „Rondo“ nach anfänglicher Befangenheit zu beträchtlicher Größe entwickeln: das ist neben der Ouvertüre der wichtigste Teil der Platte. Teresa Berganza als Sextus (ursprünglich eine Kastratenrolle) und Peter Schreier als Titus lassen ebenfalls keine Wünsche offen, und die Rolle der Servilia ist mit Edith Mathis ebenfalls luxuriös besetzt.

Helmut Haack

Karajans zweite „Tosca“, nicht so theatralisch-packend wie die erste, aber durchaus dramatisch, mit Betonung der lyrischen Momente; äußerst genau; penibel gesteuerte Dynamik als Ausdrucksmittel; nicht ohne Sängerschwächen; betont klangschön.

PUCCINI, Tosca (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Katja Ricciarelli (Tosca), José Carreras (Cavaradosi), Ruggero Raimondi (Scarpia), Gottfried Hornik (Angelotti), Heinz Zednik (Spoletta), Fernando Corena (Mesner), Chor der Deutschen Oper Berlin, Schöneberger Sängerknaben, Walter Hagen-Groll, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan; DG 2707 121 (2S30)

Klangbild: Frequenzgruppen- und Klanggruppenbalance ausgewogen; präsent, transparent, Farben originaltreu, große Dynamik, gute Tiefenstaffelung und Räumlichkeit.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Karajan (Decca 6.35232 EK)

de Sabata (EMI 191-00410/11)

Davis (Philips 6700 108)

Karajans zweite „Tosca“ erreicht zwar nicht ganz das außergewöhnliche Niveau der theatralisch-packenden ersten Einspielung, man sollte sie aber unbedingt kennen, weil sie ein unverwechselbares Eigenprofil vorzeigt und in superber Klangqualität angeboten wird.