

FONO-KRITIK

lerkollege, sich schon nicht mehr zutraute, auf der Bühne eine neue Rolle zu übernehmen, da begeisterte sie Zuschauer aller Generationen immer wieder mit Leseabenden im Werkraumtheater der Münchner Kammerspiele, bei denen sie – so kühl wie pflig, so distanziert wie liebend – mit Brecht umging. Aus ihren Programmen hat die Deutsche Grammophon Mitte der 60er Jahre vier (!) Langspielplatten gemacht. Höhepunkt der Platte Nr. 2 war seinerzeit der Dialog „Der Spitzel“ aus der Szenenfolge „Furcht und Elend des Dritten Reiches“, jene höchst schaudervolle Vision, die Mutter und Vater vor der Denunziation durch ihren HJ-Sprößling ins Zittern geraten läßt. Die denkwürdige Lesung, mit der die Giehe diese Szene gleichzeitig analysierte und beklemmend lebendig machte, ist jetzt auf einer LP der Serie „Resonance“ wieder zu hören, gekoppelt mit Brecht-Gesängen in der Vertonung von Hanns Eisler und Paul Dessau.

Die grandiosen Courage-Lieder (Dessau), 1962 aufgenommen und zunächst für eine (längst vergriffene) EP bestimmt, sind zwar den – vom Schweizer Rundfunk bewahrten – Mitschnitten des Uraufführungsjahrs an spontaner Kraft um Etliches unterlegen. Aber was tut's. Wie schön, daß sie (wieder) da sind und man nicht nur auf Helene Weigels Larmoyanz angewiesen ist. Die (der Gesamtaufnahme in der Schaubühnen-Inszenierung entnommenen) Lieder der „Mutter“ erweisen sich – in dieser Nachbarschaft – als Blindgänger. Eisler, der dem Dichter Brecht wohl am treuesten verbundene Komponist, ist zum Glück in diesem Giehe-Programm noch mit vier weiteren Titeln vertreten, unter denen das Lied vom Holzbain der „Mutter Beimlein“ allein schon die Platte wert wäre.

H. G. Martens

Neuveröffentlichungen CHORWERKE

Sehr ansprechende Durchhörbarkeit des dichten polyphonen Satzes der Bach-Motetten im Harnoncourt-Stil.

J.S. BACH, Die 6 Motetten BWV 225-230; Bachchor Stockholm, Concentus musicus, Nikolaus Harnoncourt, Anders Öhrwall; Telefunken 6.35470 EK (2S30)

Klangbild: Bei leichter Halligkeit optimal durchsichtig, bei mittlerer Präsenz. Vokalklang hat Vorrang vor Instrumenten.

Fertigung: Kürzere (S. 2) und längere (S. 4) Knackserie.

Vergleichseinspielungen: Schneidt (DG 2708031) Werner (Erato 70458/9) Kahlhöfer (HM 30948 = 1C151-99616/7)

Zunächst einmal eine Frage zur Edition. Auf der Kassette und auf dem Deckblatt des Beiheftes steht: Gesamtleitung (Musical Direction – Direction d'ensemble): Nikolaus Harnoncourt. Auf dem Deckblatt des Beiheftes heißt es weiter

in kleinerer und schlanker Buchstabentype: „Leitung – Conductor – Direction (des Bachchores): Anders Öhrwall.“ In noch winzigeren Buchstaben wird sodann mitgeteilt, daß Nikolaus Harnoncourt das einzige besetzte Violoncello spielte. Nun leuchtet jedem Kenner der Sache ein, daß man nicht gleichzeitig diese Baßpartien auf dem Violoncello spielen und auch etwa 30 Sänger und 10 Instrumentalisten in bis zu achttimmig polyphonen Werken dirigieren (mit Hand oder Taktstock) und leiten kann. Ohne Dirigenten geht das auch nicht. Der Dirigent kann Harnoncourt nicht gewesen sein; mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nahm daher wohl Anders Öhrwall diese Aufgabe wahr. Dann aber fehlt dessen Name, in gleich prominenter Schrift, auf Kassette und Beiheft.

Wenn man sich die bewunderungswürdige Anpassung der Instrumentalisten an die Artikulation und Diktion der Singenden anhört, wird ohrenfällig, welchen außerordentlichen Beitrag Harnoncourt als Einstudierter seines „Concentus musicus“ leistete, welche aufbereitende Vorarbeit – auch hinsichtlich der Zusammenarbeit mit dem Chor – eingebracht werden mußte, um die erreichte Verschmelzung der Gruppen zustande zu bringen. Daß der Zusammenklang völlig zu Gunsten des Singens gestaltet wurde, ist uneingeschränkt zu bejahen. Welche Mitgestaltungsfunktion im einzelnen und sicherlich auch als spiritus rector Harnoncourt hier leistete, kann daher gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Gehört also Herrn Harnoncourt vollster und zustimmender Respekt für das, was er beitrug, spielend und wohl letztendlich leistete, so dem („mutmaßlichen“) Leiter der Aufführung, Anders Öhrwall, restlose Bewunderung, selbst wenn dann noch einiges zu diskutieren bleibt. Wie der „Bachchor Stockholm“ Deutsch singt, das ist Staunen erregend. Und wie er beispielsweise in dieser Einspielung die Technik des Endsilben-Fallenlassens beherrscht, reicht bis kurz vor das sie Verschlucken. Welche ungeheure Erziehungsarbeit leistete der Chorleiter: Das können ja nicht einmal ein halbes Dutzend deutscher Chöre so!

Ob das so im Sinne Bachscher Aufführungspraxis „original“ ist, bezweifle ich indes entschieden. Gemacht ist das singtechnisch jedoch phantastisch. Hingegen: Ich habe noch keinen Weg gefunden glauben zu können, daß ein Komponist – J.S.B. –, der die Takteperioden übergreifen, melodischen Bögen das „Sancuts“ der h-Moll-Messe fand, oder die „Air“ der Dritten Ouvertüre herausragend, oder die Minuten umfassenden Phasen seiner F-Dur-Toccata und Fuge auf der Orgel ausspannen, so kurzatmige Mikroorganismen von Takteillängen aneinanderreihen, wie es in dieser Gesamtaufnahme häufig zum Ereignis wird.

Mag dieses Verfahren wohl hier und dort der Textgliederung dienen, so stört es auf der anderen Seite doch musikalische Zusammenhänge. In diesem Zusammenhang befremdend wirkt auch die angestrebte und vielfach erzielte Entmaterialisierung der Vokalstimmen („Ihr aber seid nicht fleischlich sondern geistlich“). Man kann das mehrseitig begründen: Anpassung an den originalen Knabenstimmklang (Schneidt!); Geschmeidigmachung, um die Rouladen und andere singtechnische Schwierigkeiten elegant bewältigen zu können; Stilmittel zur Interpretation besonderer Inhalte. Damit einher geht aber noch die Neigung, Betonungen sowie Mittelstimmen zurückzunehmen (in Chorälen und in der Arie). Die Musik erhält durch dies alles etwas Schwebendes, Gleitendes, das nur fallweise an den „Mitteilungen“ des Komponisten und der Kom-

position vorbeizugehen scheint.

Ich will das am zweiten Satz von „Jesu, meine Freude“ darzutun versuchen. Es heißt in den Ausgaben:

„Es ist nun/nichts –/ nichts –/
f(orte) p(iano)
nichts Ver/dammliches...“
f(orte)

Musiziert man – wie notiert-streng aus (jede Silbe und Pause = Halbe Note) und gibt zudem den beiden ersten „nichts“ die ihnen zukommende Haupttaktteilbetonung, dann kommt Bachs Mitteilung heraus, daß es mit höchster Gewißheit überhaupt „nichts Verdammliches an denen“ gibt, „die in Christo Jesu sind“. Werden aber die Betonungen zurückgenommen, die Pausen um je einen Halbenwert gedehnt, dann schwindet die Echowirkung des zweiten „nichts“, werden die „nichts“ zu Tonmalereien Heideggerscher „Nichtes“, die mit dem „Verdammlichen“ kaum noch etwas zu tun haben. Man tritt in eine ganz andere Gedankenwelt ein, wie die vorliegende Interpretation das – übrigens nicht als einzige – immer wieder vollzieht. Und zum Schluß nochmal etwas zur Edition. Genau so redlich, wie die eingangs geschilderten Produktionsverhältnisse den Käufern und Hörern von der Teldec mitgeteilt werden, zeigt die Firma auch durch die Formulierung „Mit Originalinstrumenten“ an, daß nicht alle verwendeten solche sind; sie dokumentiert ja, daß rund ein Drittel der verwendeten Kopien nach alten Originalen sind. Diese Formulierung könnte jedoch auch zu der Ansicht führen, daß ausschließlich Originalinstrumente verwendet wurden. Ich möchte daher zur Diskussion stellen, in Zukunft etwa eine Formulierung wie „Unter überwiegender Verwendung von Originalinstrumenten“ zu benutzen.

Klaus Blum

Fortsetzung der löblichen Charpentier-Aktivitäten und Wiederentdeckung zweier bedeutender Sakralwerke des französischen Komponisten.

CHARPENTIER, Zwei Requiems in d-Moll und g-Moll; Bernadette Degelin, Anne Verkinderen (Sopran), David James (Kontratenor), Jan Caals (Tenor), Kurt Widmer (Baß), Kamiel D'Hooghe (Orgel), Westvlaams Vocaal Ensemble, Patrick Peire, Musica Polyphonica, Louis Devos; RCA/Erato ZL 30741 AW (1 S 30) Aufnahme datum: 1979

Klangbild: Im allgemeinen ausgewogen und präsent, bei bisweilen geminderter Transparenz (Kirchenraumhall).

Fertigung: Abgesehen von leichtem Rauschen, einwandfrei.

Die Neuentdeckung Marc-Antoine Charpentiers (um 1634-1704) macht, dank der Initiative der Erato-Produktion, gute Fortschritte. Hatte man erst kürzlich „Das Jüngste Gericht“ kennengelernt (RCA ZL 30711 AW), so geht es diesmal um zwei Requiem-Kompositionen, die – bisher ohne genaue Datierung – in autographen Foliobänden erhalten sind. Wiederum zeigt sich hier ganz deutlich, daß Charpentier zu den bedeutendsten Kirchenmusikern seiner Epoche zu zählen ist. Falls das, was er in diesen beiden Werken in Tönen und Klängen niedergelegt hat,

damals richtig „angekommen“ sein sollte, so müssen seine Zuhörer ein eminentes Gespür für Qualität besessen haben. In der Grundanlage ähneln sich die beiden Schöpfungen (Kyrie-Christe-Kyrie/Sanctus/Pie Jesu (Duett für zwei Soprane/Benedictus/Agnus Dei); während das Requiem in d-Moll für vier Stimmen und Continuo (Orgel) disponiert ist, wird im g-Moll-Werk auch den Streich- und Blasinstrumenten eine wichtige, bisweilen sogar selbständige Funktion zugedacht. Das die erste Plattenseite abschließende „De Profundis“ ist übrigens im gleichen Folioband enthalten wie das d-Moll-Requiem, das von dieser wunderbaren Vertonung des Psalms 130 gewissermaßen gekrönt wird. Das (vielleicht später entstandene) g-Moll-Requiem bringt, zwischen Kyrie und Sanctus, als besondere Kostbarkeit ein reich ausgeführtes „Dies irae“, das nahezu die Hälfte der gesamten Komposition ausmacht. Chorische und solistische Abschnitte erscheinen in sorgfältig abgemessener Dosierung; und die strenge Kontrapunktik wird immer wieder aufgelockert durch konzertante Einschübe – insgesamt ein häufiger, jedoch künstlerisch überlegter Wechsel, dessen man nie müde wird.

All das, was bei Charpentier immer im Dienste des Ausdrucks, ja der Frömmigkeit selbst steht, kommt in dieser Interpretation vollauf zur Geltung; und noch die mystisch orientierten Züge der Komposition werden keineswegs unterschlagen (der Aufnahmeort, die St. Nicolas-Kirche zu Gistel/Moere, Belgien, tut da wohl ein Übriges). Ein Pauschallob sämtlichen an der Einspielung beteiligten Musikern: dem (mir bisher nicht bekannten) stilsicheren Westvlaams Vocaal Ensemble; der auserlesenen, Originalinstrumente verwendenden Gruppe der Musica Polyphonica sowie den fehlerfrei intonierenden fünf Gesangssolisten. Louis Devos als Dirigent versteht es, all diese Antriebe zu koordinieren und zu künstlerischer Ganzheit werden zu lassen.

Werner Bollert

Plattenpremiere zweier Fragmente. Uraufführung des Dies irae.

REGER, Lateinisches Requiem, Dies irae op. 145a; Yoko Kawahara (Sopran), Marga Höffgen (Alt), Hans-Dieter Bader (Tenor), Nikolaus Hillebrand (Baß), Chor des Sinfonieorchesters des NDR, Alexander Sumski, Sinfonieorchester des NDR, Roland Bader; Schwann AMS 3527 (1 S 30) Aufnahme datum: 1979

Klangbild: Werkbedingt oft dick und undurchhörbar.

Fertigung: Leichte Grundgeräusche

Im Oktober 1914 – gleichzeitig mit den Kämpfen im Langemark/Ypern – begann Max Reger in Meiningen die Komposition des Textes der Missa pro defunctis (Totenmesse). Er brach die Komposition am 10. November ab, nachdem er das „Requiem“ (Introitus-Kyrie-Graduale) seinem Freunde Karl Straube druckfertig gezeigt, und dieser ihm von der Fortsetzung der Arbeit abgeraten hatte. So bricht die Komposition im letzten Teil der Sequenz bei „Inter oves locum praesta“ ab; Satz und Werk blieben somit Torsi. Reger hatte geplant, das Werk „Dem Andenken der im Kriege 1914/1915 gefallenen deutschen



Max Reger

Helden“ zu widmen. Sein eigener Tod 1916 vermittelte Werkabschluß und Widmung. Die Uraufführung des vollendeten „Requiem“-Satzes mit dem Chor der Berliner Hochschule – Leitung Fritz Stein – fand 1938 statt. Der „Dies irae“-Torso erklang erstmalig in der hier dokumentierten Gemeinschafts-Produktion des NDR und Schwanns. Das Werk ist ungemein dicht gesetzt. Einzelheiten zu erfassen, ist ohne Noten sehr schwierig. Das „Dies irae“ benutzt die gregorianische Choralmelodie. Die tonale Fixierung ist d-Moll. Über Strecken schrieb Reger „zeitgenössische“ Musik. Mit dem ersten Kyrie und dann mit einzelnen „Dies irae“-Abschnitten greift er – ohne das tonale System zu verlassen – in musikalisches Neuland hinein. Hier werden Aufruhr, Erregungen und tiefste Erschütterungen in damals unerhörter (und heute nur selten gehörter!) musikalischer Sprache geschrieben: Apokalyptische Visionen ohne Beispiel, wie sie später m. W. nur noch Franz Schmidt im „Buch mit sieben Siegeln“ tonal zu formulieren vermochte. Wir haben es mit einem Zeit- und Personaldokument allerersten Ranges zu tun, das mich persönlich von einem Alptraum befreit. Immer wieder hatte ich mich nämlich gefragt: „Hat denn jener Erste Weltkrieg, der Remarques „Im Westen nichts Neues“ hervorrief und von dem mein Vater noch nach mehr als 40 Jahren träumte, in der deutschen Musik keinen direkten Niederschlag gefunden?“ Hier liegt er nun vor, klaffende Kenntnislücken füllend. Hanspeter Krellmann wirft in seinem Hüllentext die Frage auf, warum Reger – laut Straubes Einfluß – die Komposition abgebrochen habe. Krellmann, der erkennt, daß hier Welten eines Hieronymus Bosch und James Ensor in Klang erstehen, gibt auf seine Frage keine Antwort. Sie sei hier versucht. Straube könnte und mag Reger dreierlei gesagt haben. Erstens: Das ist zu dichte, klanglich zu undifferenzierte Musik. Zweitens: Das ist teilweise keine Musik mehr (was damals sicherlich ein Argument war, wenn man weder „Sacre“ noch Berge „Orchesterstücke“ kannte).

Drittens: Du kannst jetzt doch nicht über diese Tonsprache Defaitismus treiben und „Wehrkraft zersetzen“!

Alle Ausführenden, an der Spitze Roland Bader, setzen sich mit äußerstem Engagement für dieses Werk ein. Sie und die Aufnahmetechnik standen vor einer 1979 schier unlösbaren und auch vorbildlosen Aufgabe: die Klangmassen zu ordnen und faßbar zu machen. Da gibt es gelegentlich Intonationsschwächen und wohl auch Koordinationsprobleme. Es spricht aber für diese Produktion, daß sie trotz solcher „Haare in der Suppe“ spontan aufs Höchste fesselt, bestürzt aufhorchen läßt, und einen mit dem Eindruck entläßt mit einem Geschehen konfrontiert worden zu sein, das musikalisch faszinierend, human überwältigend wirkte.

Klaus Blum

Bedeutung – außer für den Handel? – nicht ersichtlich.

FAVOURITE ORATORIO CHORUSES, Werke von Händel/Bach/Haydn. Teile aus Messias, Saul, Samson, Israel, Judas Macabaeus/Johannes und Matthäus Passion/Jahreszeiten und Schöpfung; Adrienne Czengery (Sopran), Zsuzsa Nemeth (Alt), Denes Gulyas (Tenor), Kolos Kovats (Baß), Budapest Chor, Jenness Musicales-Chor, Sandor Margittay, Gabor Ugrin, Ungarisches Staatsorchester, Miklos Erdélyi; Hungaroton SLPX 12116 (1S30)

Klangbild: Hallig, Chor hintergründig, leichte Verzerrungen. Undurchhörig.

Fertigung: Grundgeräusche, Knacker (S. 2).

Beliebte Oratorienchöre – z. T. mit Soli – in breiten, gelegentlich zerdehnten (Bach) oder instabilen Tempi. Die Orchesterbegleitung lernt man besser kennen als das, was der Chor singt, von dessen Eigenklang man kaum eine Vorstellung gewinnt.

Klaus Blum

Sonate Katalogneuheit: Interessantes Beispiel einer „galanten“ Suite der Barockzeit. Rekonstruktion eines alten Klangbildes durch Tiefstimmung, Darmsaiten, alte Spielpraktiken.

CHARPENTIER, Mitternachtsmesse über Weihnachtslieder, Sonata à Six; Boston Camera, Joel Cohen; Telefunken 6.42630 (1S30)

Klangbild: Präsent, ausgewogen, räumlich.

Fertigung: Leichte Brödelgeräusche und mehrere Knacker (S. 2).

Diese Einspielung der „Mitternachtsmesse“ wurde von der amerikanischen Firma Desmar (1016 G) übernommen. Durch Tiefersetzung des Stimmtones um einen Ganzton (?). Benutzung von Darmseiten und leichten Kurzbögen, Verzicht auf Vibrato, inegales Spielen gleicher Achtelnoten, Anschwellen längerer Töne und improvisierendes Verzieren der Stimmen wird erfolgreich versucht, „ein weiches, weniger scharfes und aggressives Klangbild“ zu erzielen

FONO-KRITIK

und „Stil und Geist ... lebendig werden zu lassen“, wie er um 1700 in der französischen Musi-
zierpraxis geherrscht haben mag. Auch die 13
Sänger der Boston Camerata gehen auf diese
Absichten ihrer 12 Instrumentalkollegen ein.
Auffällig die knabenhafte Tongebung der Frau-
enstimmen. Nicht voll überzeugend wirkt die
Manier, leichte Silben und Takteile etwas zu
kurz und/oder undeutlich zu bringen; es wird
dadurch der melodische Fluß streckenweise be-
hindert. In die Messe wurden die vom Komponi-
sten geforderten Weihnachtslieder-Zwischen-
spiele eingefügt.
Von besonderem Interesse ist die „Sonata à Six“
für je zwei Violinen und Flöten, Violoncello und
Viola da gamba und Cembalo/Lauten-Conti-
nuo, in der aus der „klassischen“ Suite nur Sara-
bande und Gigue übernommen, dafür aber als
„Galanterien“ ein Grave, drei Instrumental-Re-
zitative, Gavotte, Passacaglia und Chaconne
eingesetzt wurden.
Klaus Blum

Neuveröffentlichungen OPER

Erste Digitaleinspielung der
Zauberflöte, Pamina und Papageno
sehr anhörerswert,
Ouvertüre in
drei Fassungen, Dialoge zu
rigoros gekürzt.

MOZART, Die Zauberflöte; José van Dam, Ka-
rin Ott, Edith Mathis, Francisco Araiza, Gott-
fried Hornik, Claudio Nicolai, Janet Perry,
Heinz Kruse, Agnes Baltsa, Hanna Schwarz,
uva., Solisten des Tölzer Knabenchores, Chor
der Deutschen Oper, Berlin, Walter Hagen-
Groll, Berliner Philharmoniker, Herbert von
Karajan;

DG 2741001 (3 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Im Instrumentalbereich hervor-
ragend durchhörbar und ausgewogen, Solisten und
Chöre im Piano-Bereich zeitweilig gedeckt, Prä-
senzwechsel.

Fertigung: Sechs zum Teil längere
Knackerserien.

Vergleichseinspielungen:
Beecham (turnabout TV 4111/13)
Fricsay (DG 2701003)
Böhm (DG 2720058)

Die DG legt die erste digital aufgenommene
„Zauberflöte“ vor, die zehnte im Bielefelder
Katalog, die offenbar zwölfte Gesamteinspie-
lung auf Schallplatten.
Sie ist zu empfehlen hinsichtlich der Durchhör-
barkeit des Klangbildes und der Ausgewogen-
heit des Orchesterklanges, der in der Regel bis in
Nuancen hinein dem Text der Partitur sorgsamst
folgt. Sängerschaft und dramaturgisch vorzüglich
die Pamina der Mathis, der Papageno von Hor-
nik, der Monostatos von Kruse, die Papagena
der Perra, das Ensemble der drei Damen.
Araiza gestaltet den Tamino männlich, entfaltet
zunächst etwas zu sehr das seiner Stimme inne-



Edith Mathis

wohnende Metall, bleibt aber stets schmiegsam.
Ott als Königin der Nacht hat zwischen dem
zweigestrichenen as und dem dreigestrichenen c
leichte Schwierigkeiten in der Tongebung: Es
schleicht sich dort eine Art Schreifaktor ein, der
mich stört. Dams Sarastro ist ein wenig hell, in
der Tiefe nicht stets (Nr. 9) überzeugend. Nico-
lais Sprecher wirkt ein wenig jung und mir zu pa-
thetisch; etwas mehr direkte Menschlichkeit
dürfte da mitschwingen, was durch ein flüssige-
res Tempo des Rezitatives leicht erreicht werden
kann. Die Solisten des Tölzer Knabenchores sin-
gen überaus weich, ohne jede Attacke, und wer-
den zudem meistens vom Orchester so einge-
hüllt, daß kaum ein Wort ihres Textes zu verste-
hen ist. Das musikalisch schwächste Glied ist der
Chor, der mit zu starker Bandbreite, zu wenig
Stimmverschmelzung und in Spitzentönen nicht
ganz sicher intoniert (Nr. 8).

Die Dialoge sprechen die Sänger selbst. Will
Quadflieg gelingen einige sehr gute Szenen (z. B.
im 2. Akt). Seine Texteinrichtung finde ich we-
niger überzeugend: Im 1. Akt fehlt die für das
Gesamtverständnis so wichtige Mohrenszenen
(vor Nr. 6); im 2. Akt bleibt Papagenos Wunsch,
sich „ein Weibchen zu fangen“ unerwähnt, so
daß sein „Ich bleibe ledig“ die Pointe einbüßt;
auch der Text vor Nr. 13 wird dringend benötigt,
um Monostatos' Arie psychologisch zu begrün-
den, usw.

Noch unangenehmer empfinde ich aber das un-
zureichende Deutsch, das von einigen Sängern
gesprochen (nicht aber gesungen!) wird; der
Stilbruch ist ästhetisch peinlich. Während einige
Dialog/Musik-Übergänge vorzüglich gelangen
(zwischen Nr. 4 und 5), entstanden doch in der
Mehrzahl störende Präsenzsprünge (vor Nr. 14,
Nr. 17). An mehreren Stellen waren die Sänger
so postiert, daß sie relativ zum Orchester nur im
Forte volle Präsenz erhielten. Das macht sich
dann bei den Chören sogar musikalisch recht un-
befriedigend aus, wenn – wie im „Priesterchor“
– der Orchesterklang den Männerchorklang fast
verdrängt.

Auch die sehr breite Gesamtdynamik schafft
Probleme: Der Tamino-Monolog (vor Nr. 2) ist
so schwach, das erste Finale so stark, daß man
ohne Nachregelung kaum über die Runden
kommt.

Der Dirigent hat – wie schon angedeutet – den
Orchestersatz überzeugend durchgearbeitet.
Dreierlei aber fiel mir auf: Ein zu langer Zwei-
unddreißigstel Auftakt der „Bildnisarie“, zu
breite Achterschläge in einigen Rezitationen
(Nr. 8) und zu absolut forte genommene Ak-
zente im sotto-voce-Abschnitt des ersten Fina-
les.

Die gewählten Tempi vermögen mich stellen-
weise auch nicht zu überzeugen, wenn nämlich
von Mozart eindeutig vorgegebene Relationen
aufgehoben werden: Das 6/8 Andantino „Bei
Männern“ erklingt Adagio, fast so langsam wie
die 6/8 Andante g-Moll-Arie der Pamina. Die
sich so ergebenden Ausdrucksverschiebungen
dürften kaum im Sinne Mozarts angesiedelt sein.
Das gilt auch für den Priesterchor, dessen Ada-
gio sich auf das schnellere Allabreve (und nicht
auf das langsamere 2/4) und auf Zweihebigkeit
(nicht Vierhebigkeit wie in 4/4) bezieht. In ent-
gegengesetzte Richtung überzogen scheint mir
im 1. Finale auch das Allabreve-Allegro gegen-
über dem Presto. Überzeugend hingegen etwa
das Durchhalten des Allabreve-Tempos vom
Choral der Geharnischten bis zum Allegretto,
oder die Richtigstellung der Strophenfolge in
Papagenos „Ein Mädchen oder Weibchen.“

Der Edition dieser „Zauberflöte“ ist ein hübs-
ches Geschenk beigelegt: Eine „Maxi Single
45 UpM“ (DG 2810076), als „Limitierte Auf-
lage (nicht für den Verkauf bestimmt)“. Sie ent-
hält die erste Schallplatteneinspielung Karajans
aus dem Jahre 1938 – eine „Zauberflöten“-Ou-
vertüre mit dem Staatsoperorchester Berlin – in
Mono und eine Aufnahme desselben Werkes
1980 in „Stereo/Digital“, die nicht mit der Ou-
vertüre der Gesamteinspielung identisch ist.
Also drei „Zauberflöten“-Ouvertüren Karajans
in einer Kassette.

Vergleiche fördern Einsichten. Sir Thomas Bee-
cham hatte 1937 mit den Berliner Philharmonik-
ern die erste Gesamteinspielung der Oper ge-
leitet. Wie der folgende Tempovergleich aus-
weist, war der Anfangsdreißiger v. Karajan halt
schneller als der Endfünfziger Beecham. Das ist
auch noch der Siebziger v. Karajan, doch auch er
ist nach vierzig Jahren ruhiger geworden. Die
Ouvertüre zur Gesamteinspielung fällt dabei
rhythmisch ein wenig instabiler aus, weil letzte
Töne mancher Takte zu kurz geraten.

Klaus Blum

Ouvertüre „Zauberflöte“:					
MM.	=	B	KM	KD	KDG
Einleitung		23	25	22	22
Fuge I		76	89	82	83
Akkorde		17,5*	32*	20	21
Fuge II		75	91	82	83

Die Werte wurden abgerundet.

B:	Beecham	1937
KM:	Karajan	1938
KD:	Karjan	1980
Digital	KDG:	Karajan
KDG:	Karjan	1980 Gesamt- einspielung

* Weil 78er Einspielung, Seitenwechsel der
Platte. 1980 zusammengeschnitten; Werte
daher nicht vom Interpreten.

Wer hat schon was zu verschenken?

Fono Forum



5 BASF chromdioxid Super II Cassetten.

Ein Super-Geschenk, das Ihre Ohren klingen läßt
für einen kleinen Freundschaftsdienst.
Sie sollen einen neuen Leser gewinnen für eine wirklich gute Zeitschrift
mit einem wirklich guten Argument.

FONO-FORUM-Abonnenten bekommen die Zeitschrift
für DM 4,50 (statt DM 5,-) frei Haus.

Fono Forum

Ihr Ohr zur Klassik

Coupon Bitte ausschneiden und einsenden an: PC Moderner Verlag, Leserservice, Postfach 11 23, 8057 Eching

Ich bin der neue FONO-FORUM-Leser.

Ich bestelle FONO-FORUM zum Vorzugspreis von DM 54,- inkl.
Porto. Bis auf Widerruf. (Ausland DM 60,-)

Name: _____

Straße: _____

PLZ/Ort: _____

Datum/Unterschrift: _____

Ich zahle (bitte ankreuzen)

☐ Bargeldlos durch Bankeinzug

Kontonummer _____

Name der Bank _____

Bankleitzahl (steht auf dem Scheck)

☐ gegen Rechnung

Ich verlange erstklassige Musikreproduktion.
Deshalb habe ich nebenstehenden Abonn-
enten gewonnen. Sofort, wenn er die erste
Rechnung bezahlt hat, bekomme ich 5 BASF-
Cassetten.

Name: _____

Straße: _____

PLZ/Ort: _____

Das Abonnement verlängert sich um ein Jahr,
wenn es nicht zwei Monate vor Ende des
Bezugsjahres gekündigt wird.
Die Vereinbarung kann innerhalb einer Woche
widerrufen werden.

FF 11/80