

Fertigung: geringfügige Knack- und Knistergeräusche

Zum Vergleich herangezogen: Beuronen Mönche, Pfaff (DGA 14 017)

Die Erkenntnis, daß im Gefolge des Zweiten Vatikanischen Konzils die Gregorianik wahrscheinlich allmählich vor die Hunde gehen wird – Franz Junghanns wies darauf schon vor Jahren in einer Rezension hin –, hat die Produzenten zu neuen Choral-Aktivitäten ermuntert. Man will Gregorianik in die Archiv-Scheuern fahren, solange die Tradition noch ungebrochen ist. Auch die Archiv-Produktion hat sich an ihren ehemaligen Forschungsbereich¹ erinnert: Diese Platte ist die erste einer Serie, die laut Text nicht nur die verschiedenen Formen des Chorals dokumentieren will, sondern auch die Unterschiede zwischen der sogenannten Gregorianik und anderen, lokal begrenzteren Choralformen sowie schließlich „die unterschiedlichen Gesangsstile einzelner Klöster“. Inhaltlich bietet die neue Platte das bekannte Kernmaterial des Chorals mit Introitus, Graduale, Alleluia, Offertorium und Communio für vier der christlichen Hauptfeste. Die gesungenen Melodien sind die des offiziellen Gesangbuchs, Abweichungen vom „Normalen“ ergeben sich allein dadurch, daß die Schola die Melodien nicht nach der herrschenden Rhythmus-theorie vorträgt, sondern entsprechend neuer wissenschaftlicher Hypothesen rhythmisch variabler singt. Einschneidende Änderungen im Klangbild ergeben sich dadurch für den Normalhörer freilich nicht, die neuen Aufnahmen lassen sich ohne weiteres mit ihren Vorgängern vergleichen. Da nun zeigt sich allerdings, daß der – kleine – Einsiedlerchor etwa neben der Beuronen „Konkurrenz“ einen schweren Stand hat. Es wird hier zwar im ganzen sauber und allürenfrei gesungen, aber nicht nur ist der Klang der Schola weniger rund und ausgeglichen, es wird auch mit wesentlich geringerer künstlerischer Konzentration gestaltet. Der Vortrag ist schlicht und schön, aber auch ganz schön schlicht.

Mich stört noch mehr: Daß der Potpourri-Charakter der Zusammenstellung durch Auslassungen, etwa der Antiphon-Wiederholung zwischen Psalmvers und Gloria im Introitus, noch verstärkt wird. Daß um der Ausnutzung der bequemen Mittellage willen – härter gesagt: wegen des offenbar geringen Umfangs des Chors – sehr oft transponiert wird und auf diese Weise etwa ein in choraler Umgebung fast exotisch wirkendes Nebeneinander von As-dur und e-moll zu hören ist, die durchaus charakteristischen „Lagen“ der acht alten Tonarten aber kaum erkennbar sind. Daß drittens im Taschentext einer Reihe, die die Vorstellung von Choralformen als eines ihrer Ziele ausdrücklich nennt, die Stilunterschiede beispielsweise zwischen Introitus und Graduale oder zwischen Graduale und Alleluia oder gar zwischen den Alleluia untereinander mit keinem Wort erwähnt sind.

Und ist es wirklich vermessend zu hoffen, daß irgendwann jemand kommt und den Choral nicht in der derzeit sanktionierten Form vorträgt, sondern auch auf diesem Gebiet herauszubekommen versucht, ob nicht die konsequente Beachtung aller historischen Quellen zu einem Ergebnis führt, das irgendwie besser mit dem optischen Eindruck der Neumenschrifthandschriften zusammengeht als das heutige Gregorianik-Singen? Ich weiß, historische Aufführungspraxis im vokalen Bereich ist etwas unvergleichlich Heikleres als bei barocker Instrumentalmusik oder sogar bei mittelalterlichen Tänzen. Aber ein Harnoncourt der Gregorianik ist bisher auch offenbar noch nicht auf den Plan getreten.

Ingo Harden



GREGORIANISCHE GESÄNGE AUS DEM UNGARISCHEN MITTELALTER (Melodien des Weihnachtsfestkreises aus Handschriften des 15. Jahrhunderts) – Schola Hungarica Ensemble, Janka Szendrei, Laszlo Dobszay, Hungaroton LPX 11 477 (1 SM 30)

Bedeutung: interessante Information aus einem Randgebiet

Darstellung: sauber und ebenmäßig, auf gutem Niveau

Klangbild: offen, geringfügig entfernt, deutlich hallig, recht voll, geringfügig belegt, ausgewogen, sehr räumlich

Fertigung: deutliche Oberflächenstörungen, stellenweise deutliche Verzerrungsneigung, geringfügige einzelne Vorechos

Für Mittelalter-Interessenten eine sehr reizvolle Raritätenplatte! Mit irgendwelchen „Sensationen“ kann sie zwar nicht aufwarten, sie bestätigt nur, was aus der Musikgeschichte bekannt ist. Aber dies nun auch realiter hören zu können, ist ein erklecklicher Gewinn. Daß die musikalische „Provinz“ im Mittelalter hinter europäischen Zentren wie etwa Paris nicht nur um Jahrzehnte, sondern um Jahrhunderte zurück war, wissen wir aus vielen deutschen Quellen jener Zeit. Dasselbe trifft auch für Ungarn zu. Und so begegnet man bei dieser sehr sorgfältigen Zusammenstellung mit geistlicher Musik aus ungarischen Quellen des 14. bis 16. Jahrhunderts noch vielen Elementen der französischen Kunst des 12. Jahrhunderts: der einst beliebten Sequenz „Eia recolamus“ etwa oder mehrstimmigen „Organa“ mit der alten Fortschreibung zweier Stimmen in Quintenparallelen oder einer liegenden „Orgelpunkt“-Stimme. Zugleich werden aber auch Beispiele für die eigenständige Auswertung des Überlieferten gegeben, zum Beispiel durch das abschließende „Te Deum“ in ungarischer Sprache aus einem Kodex von 1526, dessen Melodie sich nach Auskunft des Taschentextes im Siebenbürgischen bis heute erhalten hat.

Die Präsentation erfolgt mit einer Sorgfalt, die der Einmaligkeit des Gebotenen angemessen ist: Erläuterungen zu jedem Stück in einem achtseitigen Einhefter, viele Notenfaksimiles, geschmackvolle Aufmachung. Auch die musikalische Seite der Aufnahme läßt es an nichts fehlen, es wird sauber und stilistisch einwandfrei so gesungen, wie ein geschulter Chor heute eben Gregorianik singt. Daß dabei ein Männer- und ein Frauenchor sich abwechseln, verhindert das Aufkommen von klanglicher Eintönigkeit und ist durchaus zu rechtfertigen. Daß dabei in der Sequenz beide Chöre abwechselnd singen, ist zwar sicherlich historisch falsch, macht andererseits aber den speziellen Formaufbau dieser Musik deutlich.

So stünde alles zum Besten, wenn nicht die Platte technisch um einiges hinter dem Möglichen zurückgeblieben wäre. Der Chor klingt nicht besonders klar, gleich zu Anfang gibt es eine auffällige Pegelanhebung, der Hall klingt irgendwie künstlich, und die Pressung meines Exemplars war wenig sauber. Ein Wermutstropfen im ungarischen Landwein. Kenner sollten sich davon nicht abschrecken lassen, der Inhalt bietet Diskus-Unika. Ingo Harden



WUNDER DER STEREOPHONIE – GABRIELI IN SAN MARCO (Vol. IV). Werke für mehrere Chöre, Bläser und Orgel (Intonation für Orgel auf dem 11. Ton, Jubilate Deo, Magnificat, Surrexit Christus, Nunc Dimittis, Intonation für Orgel auf dem 2. Ton, Angelus ad Pastores, Regina caeli, Jubilate Deo 10st.) –

Edward Power Biggs, Orgel; Gregg Smith Singers, Texas Knabenchor, Edward Tarr Bläser-Ensemble, Vittorio Negri
CBS S 72 989 (1 SM 30)

Bedeutung: trotz einiger Erstveröffentlichungen unwesentliche Neuerung

Darstellung: Gabrieli im Grobaster, undifferenziert und hölzern; weder im romantischen noch im historisch modernen Sinn angemessen, auf befriedigendem Niveau

Klangbild: geringfügig höhenbetont, sehr präsent, transparent, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, recht räumlich

Fertigung: deutliches Jaulen auf Seite 2

Das Schlagwort „Wunder der Stereophonie“, mit dem diese Aufnahme sich als Folge 4 einer populären Serie ankündigt, hat in einer Zeit, da die Quadrophonie unmittelbar vor oder gar schon in der Tür steht, keine rechte Zugkraft mehr. Das stereophone Wunder bleibt bei dieser Platte auch prompt aus, und das Kinderschuh-Zeitalter der Rechts-Links-Verteilung feiert hier munteres Comeback. Von der Originalakustik in San Marco mit ihren vielen Echowirkungen ist dieses „Wunder“ jedenfalls weit entfernt. Wunder geschehen aber auch im musikalischen Teil nicht. Der Dirigent Vittorio Negri hat Klangpracht offensichtlich mit permanenter Lautstärke verwechselt. Die Gregg Smith Singers huldigen eher ihrer stimmlichen Potenz als der kompositorischen Struktur. Gabrieli wird hier einem klanglichen Streß unterworfen, der für den empfindlichen Hörer einen akustischen Marterpfahl bedeutet. Schlag auf Schlag wird man von mächtigen Klangwogen überrollt, die einen nicht eher ans rettende Ufer spülen, bis der Tonarm sich aus der letzten Rille gehoben hat. Eine sicher gut gemeinte, aber recht undifferenzierte Gabrieli-Darstellung. Die solistischen Einschübe passen sich ganz diesem Duktus an, ein Kontratenor allerdings hat San Marco offensichtlich mit einem Kasernenhof verwechselt. Edward Tarr bläst wie immer mit stechend klarer Brillanz und – wie immer – in den Höhen um Nuancen zu tief. Die Musiker und Gelehrten, die laut Plattentext von weither geströmt waren, um die Fülle hervorragender Sänger und Instrumentalisten zu hören, hätten sich nach Abspielen dieser Platte vermutlich die mühsame Reise erspart. Gabrieli ist hier ein Bärendienst erwiesen worden. Rüdiger Schwarz



SCHÜTZ, Auferstehungshistorie SWV 50 – Peter Schreier, Tenor; Dresdner Kreuzchor, Capella Fidinia, Martin Flämig
Eurodisc 85 763 KK (1 SM 30)

Bedeutung: einzige Einspielung mit Knabenstimmen

Darstellung: stimmlich Kreuzchor-Qualität; Temponahmen nicht überzeugend, Improvisationselemente, auf gutem Niveau

Klangbild: offen, präsent, transparent, voll, unverfärbt, ausgewogen, räumlich

Fertigung: geringfügige Oberflächenstörungen

Zum Vergleich herangezogen: Wolters (DGA 198 022) – Grischkat (Vox 5101) – Norrington (Decca SAWD 9983-B) 7/71

Die erste Schütz-Einspielung Professor Flämigs nach Übernahme des Dresdner Kreuzchores. Vereinzelt Unsicherheiten in Einsätzen (z. B. Nr. 1). Die auskomponierten Kadenzten am Schluß der Evangelistenrezitative zu langsam in bezug auf die voraufgehende Deklamation (vergleiche die

angemessenen Lösungen bei Wolters und Norrington). Vokal- und Instrumentalparte werden stilgerecht mit Improvisationen angereichert. Im Gambensatz fallen sie aber doch wohl zu gleichförmig aus. Im Schlußchor nicht zureichende Mikrofon-Regie, um die Victoria-Rufe des Evangelisten gebührend hervorzuheben (bessere, wenn auch noch nicht ideale Lösung bei Grischkat).

Entgegen der Anweisung von Schütz (Vorwort), „daß das Werk fein ordentlich ... aufeinanderfolge“, werden die meisten Nummern dieser Einspielung fein säuberlich voneinander abgehoben (während etwa Norrington die gestellte Aufgabe löst). Trotz „schöner“ Diktion in allen Stimmen kommt der „Freudige“ und „Siegreiche“ (Werktitel) Charakter nicht zum Tragen, weil (im Gegensatz zu Norrington) auf für diese Affekte (Vorwort) notwendige rhythmische Akzentuierungen verzichtet wird. Die Grundhaltung der Aufnahme wirkt daher betrachtend, nicht aber selbst-erlebend oder gar verkündend. Klaus Blum

○ PERGOLESI, Stabat Mater Dolorosa – Mirella Freni, Sopran; Teresa Berganza, Alt; Solisten des Orchesters „Scarlatti“, Ettore Gracis Archiv-Produktion 2533114 (1 SM 30)

Bedeutung: Diskussionsbeitrag zum Auführungsstil nichtliturgischer italienischer Musica sacra im 18. Jahrhundert

Darstellung: würdig, geschmackvoll, gesangstechnisch auf hervorragendem Niveau

Klangbild: offen, Singstimmen sehr präsent, Orchester deutlich entfernt, geringfügig trocken, voll, unverfärbt, räumlich

Fertigung: deutliche Knack- und Knistergeräusche, geringfügig hörbare Schnittstelle vor Nr. 10

Das „Stabat mater dolorosa“ ist laut Riemann-Lexikon „ursprünglich ein Reimgebet für Privatandachten“. Für einen ähnlichen Zweck soll Pergolesis Komposition von einer neapolitanischen Bruderschaft als Ersatz für das in gleicher Besetzung geschriebene Werk von Alessandro Scarlatti bestellt worden sein. Privatandachten solcher Bruderschaften hatten damals wie später in Italien oft Konzert-Charakter, nicht unähnlich den Abendmusiken Buxtehudes in Lübeck.

Pergolesi faßte sein Werk für je einen Sopran- und einen Altkastraten nebst Streichern und Generalbaß ab und hielt sich kaum an den bei liturgischer Kirchenmusik üblichen Stil, sondern schrieb von Nr. 2 bis Nr. 11 Affektmusiken, in denen die Sänger zeigen konnten, wozu ihre hochbezahlten Stimmen fähig waren. Der häufig wiederkehrende Dacapo-Arienaufbau weist darauf hin, weil diese Form die Aufgabe hatte, dem (den) Solisten den Rahmen zu ihren Improvisationen zu liefern. Die Tempokontraste zwischen den Nummern dienten dazu, die Fertigkeiten im Adagio- und im Allegro-Improvisationsstil vorführen zu können: Neapolitanische Oper im Andachtsraum!

Dieser Hintergründe muß man sich bewußt sein. Erstens, um sich nicht zu wundern, wenn es zum Beispiel heißt, die mater trauere, litte und weine, da sie den von ihr Geborenen gefoltert gesehen habe (Nr. 4), und dazu fröhlichstes Dur-Allegro erklingt; und zweitens, um eine Einstellung zur gesanglich makellosen, unaufdringlich virtuos interpretierten von Mirella Freni und Teresa Berganza zu gewinnen, deren Stimmen sich in den Duetten samtig vereinen und dennoch so diskret konzertieren, daß man der Gestaltung gebannt folgt.

Beide Sängerinnen, die ihre Koloraturen servieren, als seien diese alltäglichstes Brot, haben sich zu einer quasi „sentimentalischen“ Interpretation (im Sinne Schillers) entschlossen. Sie suchen dem Text und seinem Gehalt so viel wie nur irgend möglich an religiöser Würde zu geben. Ich befürchte aber, sie werden den damaligen Interpretationstendenzen nicht voll gerecht.

Es gibt nämlich zwei - allerdings extreme - Möglichkeiten: Entweder haben die Kastraten im manieristisch angehauchten Lamentoso-Stil mit den speziell dazugehörigen Verzierungsfloskeln vorgetragen; dann aber sind die Sängerinnen vergleichsweise zu zurückhaltend in der Darstellung klagenden Empfindens. (Es fehlt ihnen möglicherweise die Kenntnis dieser Floskeln, von denen Burney noch berichtet. Vielleicht befürchten sie zu Recht, als kitschig eingestuft zu werden, wenn sie diesem Stilweg heute folgen). Oder aber die Kastraten haben eine virtuose Show abgezogen, rücksichtslos auf Text und Ort; dann aber zügeln die Sängerinnen ihre ja weltbekannten technischen Künste und ebenso imponierenden Temperamente zu stark.

Wie's wirklich war - wer weiß es? Die vorliegende Interpretation jedenfalls scheint mir eine Mittelposition zu beziehen. Die Singstimmen sind recht direkt aufgenommen, das Orchester mit der nur selten wahrnehmbaren Continuo-Orgel wirkt hörbar „dahintergesetzt“. Das kommt der Verfolgbarkeit der beiden Frauenstimmen zwar sehr zu gute, rückt aber die gelegentlichen Vor- und Nachspiele für mein Empfinden zu sehr in eine andere räumliche Ebene.

Aber wen interessiert das alles schon bei den Stimmen! Klaus Blum

○ BACH, Kantate „Freue dich, erlöste Schar“ (Johannis-Kantate) BWV 30 – Emiko Jiyama, Sopran; Barbara Scherler, Alt; Theo Altmeyer, Tenor; Bruce Abel, Baß; Heinrich-Schütz-Chor und Kammerorchester Heilbronn, Fritz Werner Erato STU 70665 (1 SM 30)

Bedeutung: Ersteinsspielung

Darstellung: Stilbewußtsein gepaart mit Temperament; goldene Mitte zwischen Tradition und Subjektivismus, auf hohem Niveau

Klangbild: offen, präsent, transparent, voll, unverfärbt, ausgewogen, recht räumlich

Fertigung: einwandfrei

Mit Pauken und Trompeten steigt strahlend der Eingangschor: „Freue dich, erlöste Schar“. Erwähnenswert deshalb, weil die Originalbesetzung „entgegen bisherigen Annahmen“ (laut Dürr) eben diese Instrumente nicht vorsieht. Ergo ein Pfahl ins Fleisch aller Puristen. Das weniger im Dogmatischen als Musikalischen beheimatete Bach-Fußvolk wird nicht zögern, Fritz Werners „Sünde wider den Buchstaben“ genießerisch zuzustimmen. Endesunterzeichnete mischt sich dreist darunter und bekundet ungeachtet etwaiger Publikumsbeschimpfung, daß sie bei diesem von Vitalität und kraftvollem Temperament erfüllten Chor mitnichten auf den Jubelton der Trompeten verzichten möchte. Da weiß sie sich auch Albert Schweitzer im Rücken, der bekundet hat, daß es in Bachs Kompositionen wenige gibt, die diesem „wohlklingenden Stück an Feuer gleichkommen“. Schweitzer hat sich übrigens gewünscht, daß die Kantate oder ihre profane Kantaten-Schwester „Angenehmes Wiederan“ (von der der Anfangschor und die vier Arien parodiert übernommen sind) einen neuen, besseren Textdichter als den routinierten Picander finden möge. Zunächst darf man dem

Picander sehr dankbar sein, daß er Bach zur Komposition seines liebedienerischen Huldigungs-Textes anlässlich der Übergabe der Wiederau bei Leipzig an den ehemaligen Lakaien und später bis zum Reichsgrafen aufsteigenden Johann Christian Hennicke „als Erb-, Lehn- und Gerichtsherr“ überreden konnte. Die Umwidmung zur Kantate BWV 30 ist zwar nicht Picanders verbürgtes Produkt, trägt aber ebenfalls deutlich seine Handschrift. Und die ist sicher nicht stets (vor allem in der Alt-Arie) in Übereinstimmung und ohne echte Zwänge zu dieser musikalisch insgesamt so beschwingten, fröhlichen, unbeschwerten Musik.

Eben diese Tonart trifft Fritz Werner mit seinen Solisten haargenau. Daher ist diese, seine neueste Einspielung wiederum Vergnügen und Gewinn. Erneut zeigt es sich: Wem Harnoncourt zu „original“, wem Richter zu subjektiv-espressiv, Grischkat etwas zu eckig ist und die aus Ostdeutschland kommenden Leipziger Thomas-Kantoren-Nachfolge zu trocken-traditionell, der wird sich bei Fritz Werner am ehesten wohlfühlen. Nicht nur, daß Werners Chor ausgezeichnet ist, seine Bach-Interpretationen stimmen in den Proportionen von Stil, Tempo, Dynamik, geschmeidigem Temperament und musikalischer Verve. Mir wäre diese Non-Star-Platte einen Stern wert gewesen, wenn nicht ausgerechnet die textlich-musikalisch kongruenteste Sopran-Arie so deutlich unterbesetzt gewesen wäre. Emiko Jiyama hat dafür weder genug Stimmsubstanz noch genug textverständliche Gestaltungsmöglichkeiten mit ihrem engelhaft hohen Mini-Sopran. Ausgezeichnet dagegen Bruce Abel, stimmlich wie musikalisch. Der Bariton hat sich seit seiner Robert-Franz-Schumann-Platte offenbar prächtig entwickelt. Sehr gut auch Barbara Scherler in ihrer anmutigen, synkopierten Alt-Arie, die sie rechtens wider den Text und analog der Musik ganz tänzerisch locker singt. Das kleinere Tenor-rezitativ vor der abschließenden Wiederholung des (anders textierten) Anfangschores ist bei Theo Altmeyer - wie man im voraus weiß - bestens aufgehoben. Der Einführungstext der französischen Erato-Platten ist leider nur englisch-französisch. Herta Piper-Ziethen

○ BACH, Kantaten „Erschallet, ihr Lieder“ BWV 172 und „Jesu, der du meiner Seele“ BWV 78 – Adele Stolte, Sopran; Annelies Burmeister, Alt; Peter Schreier, Tenor; Theo Adam, Baß; Thomanerchor Leipzig, Gewandhausorchester Leipzig, Erhard Mauersberger Eurodisc 80614 KK (1 SM 30)

Bedeutung: Alternativ-Aufnahmen aus der DDR

Darstellung: BWV 172 recht trocken und magisterhaft musiziert, BWV 78 durch Sängerinitiative sehr viel lebendiger, auf gutem Niveau

Klangbild: offen, Stimmen präsent, Instrumente geringfügig entfernt, transparent, voll, unverfärbt, ausgewogen, räumlich

Fertigung: einwandfrei

Schwer zu beurteilen, ob es symptomatisch ist: Aber was uns an Kantatenaufnahmen aus der DDR bisher erreichte, scheint immer noch auf jener (dereinst einmal gesamtdeutschen) Linie der sogenannten „Bach-Objektivität“ zu liegen und stehengeblieben zu sein, die hierzulande von keinem der Bach-Menschen wie Winschermann, Werner, Grischkat, Richter, Rilling oder Harnoncourt mehr praktiziert wird. Bach hat bei ihnen allen (ungeachtet der divergierenden Auffassungen und Ausführungen) wieder Fleisch und Knochen, ist als abstrakt-vornehmer Langweiler

längst aus dem Schneider. Bei allem Respekt für eine Bach-Gabe direkt aus dem authentischen Bach-Heiligtum Leipzig: Was uns Erhard Mauersberger da in der Kantate 172 an trocken Brot auftischt, an tempolahrer Statik, das ist genau die sterile Art, die den Menschen den Geschmack an Bach verderben kann. Da lob' ich mir die um Nasenlänge früher erschienene Grischkat-Platte. Sie kann zwar weder mit der Aufnahmetechnik (besonders beim Chor), noch mit dem Solisten, noch mit den ganz famosen Thomanern ganz konkurrieren, aber Grischkat trifft mit viel vitalerem Zugriff den musikalischen Nerv eindeutig besser. Bei ihm steigt der Jubel auf im Eingangsschor: „Erschallet ihr Lieder“. Bei Mauersberger ist jeder Frohsinn herausoperiert. Es wird mit Bierernst (sofern die Thomaner schon Bier trinken) gemessen dahingeschritten und intoniert. Selbst Peter Schreier „nölt“ seine Arie erschreckend ermüdend dahin. Sie will nicht enden. Lichtblick das Sopran-Alt-Duett. Besonders Annelies Burmeisters wegen, die noch eine der wenigen echten Altstimmen ist. Mauersberger hat übrigens im Gegensatz zu Grischkat nicht die spätere Leipziger, sondern die frühe Weimarer Fassung gewählt. Somit also keine Wiederholung des Anfangschores am Schluß und im Sopran-Alt-Duett statt der Orgel die – eigentlich prägnantere – Oboe als obligates Soloinstrument.

Weitaus günstiger stehen die Aktien bei der Kantate 78. Denn hier ergreifen die Solisten die Initiative über Mauersberger hinweg, der auch hier keineswegs von gleich anspringendem Temperament und Ausdruckswillen wie Karl Richter ist. Aber Schreier zeigt hier weitaus mehr tenorales Format, und Adam (trotz etwas reichlichem Vibrato) mumifiziert Bach genausowenig. Adele Stolte, die in BWV 172 leichte Hörschwierigkeiten hat, ist mit der Burmeister zusammen – wiederum duettierend – recht Ohr- und herzerfrischend. Karl Richter hat das Duett mit keck registrierter Orgel noch ein Gramm frischer serviert. Mauersberger bleibt um Nuancen dezenter mit dem Cembalo. Daran ist aber auch die Ton-technik beteiligt, die grundsätzlich das Instrumentarium etwas mehr im Hintergrund hält. Die reinste Wonne sind die Thomaner in beiden Kantaten. Chorbalance bester Güte, Erster-Klasse-Abteil in Ausgewogenheit. Herta Piper-Ziethen

BACH, Das Kantatenwerk. Kantaten „Erschallet, ihr Lieder“ BWV 172; „Wer da gläubet und getauft wird“ BWV 37; – Csilla Zentai, Sopran; Elisabeth Wacker, Alt; Karl Markus, Tenor; Michael Schopper, Baß; Stuttgarter Bachorchester, Schwäbischer Singkreis, Hans Grischkat Corona SM 30049 (1 SM 30)

Bedeutung: zweite Folge der Grischkat-Serie von Bach-Kantaten

Darstellung: solide und sauber auf mittlerem bis guten Niveau

Klangbild: offen, präsent, transparent, voll, unverfärbt, ausgewogen, recht räumlich

Fertigung: einwandfrei

Bach-Kenner, -Köner und -Wissenschaftler Hans Grischkat wird in diesem Jahr 70 Jahre alt. Die Bach-Fans in und um Stuttgart herum wissen, was sie an dem gebürtigen Hamburger und seit Studentenzeiten schon „naturalisierten“ Schwaben haben. Ein Musiker, der dem Thomaskantor mit Kopf und Herz gleich nahe steht, wie sowohl das klingende Beispiel als auch die sehr lebendigen Einführungen zu den beiden vorliegenden Kantaten beweisen. Auch Corona weiß sich das gute Image des Bach-Experten zunutze zu machen und kündigt forsch eine Einspielung sämt-

licher Bach-Kantaten (220 an der Zahl) und Oratorien mit ihm an. Nun, von der ersten Kantatenveröffentlichung bis zu dieser zweiten sind weit mehr als sechs Monate vergangen. Das Rechenexempel, wie alt Grischkat bei diesem Tempo werden müßte, um das Ziel zu erreichen, möge dem Leser scherzeshalber überlassen bleiben...

Wie schon beim Start der Reihe muß gesagt werden, daß Grischkat den schwersten Stand unter den derzeitigen Kantaten-Produzenten hat. Er verfügt weder über ein gleich gutes Chormaterial wie etwa seine Konkurrenten Fritz Werner und Hellmuth Rilling (von Harnoncourt oder Richter ganz zu schweigen), noch stehen ihm erstrangige Solisten zur Verfügung. Das alles ist eine Frage der Finanzen. Grischkat selber musiziert einen eher etwas herben, durchaus lebendigen, aber nicht sonderlich gefälligen, mehr „objektiven“ Bach. Das Solisten-Minus schlägt bei beiden Kantaten doch wieder recht zu Buch. Am besten gefällt noch der Tenor Karl Markus, während der Bariton Michael Schopper mit seinem ausgesprochenen Tremolo doch recht problematisch ist. Kernstück der Pfingstkantate BWV 172 ist nach Grischkat und sämtlichen Bach-Biographen eindeutig das kunstvolle Sopran-Alt-Duett mit der figurierten obligaten Orgelstimme „Komm heiliger Geist“. Die Wirkung bleibt hier weitgehend aus. Vor allem deshalb, weil zwei Frauenstimmen miteinander gekoppelt sind, die überhaupt nicht zusammenpassen. Ein Faktum, das auch durch das Duett in der Himmelfahrtskantate BWV 37 bestätigt wird. Csilla Zentai hat einen recht lieblichen, lockeren und obertonreichen Zwischersopran. Der Mezzo Elisabeth Wackers ist dagegen ausgesprochen steif, farblos, resonanzarm und schleifig. Außerdem ist die obligate Orgel als Partnerin der Stimmen klangtechnisch zu weit hinten. – Was von dieser Platte über das Spielmoment hinaus im Ohr bleibt, sind nur die sehr disziplinierten und sicher geführten Chöre und ein recht gutes Instrumentarium.

Herta Piper-Ziethen

BACH, Die sechs Motetten BWV 225–230 – Tschechischer Philharmonischer Chor, Josef Veselka Supraphon 80 800 XCK (2 SM 30)

Bedeutung: nicht zu ermitteln

Darstellung: Nr. 1–5 a cappella mit Frauenstimmen, Nr. 6 mit Orgelcontinuo; Nr. 1 und 6 auf diskussionsfähigem, Nr. 2–5 auf indiskutabilem Niveau

Klangbild: deutlich höhenbetont, sehr präsent, wenig transparent, voll, störend scharf, ausgewogen, wenig räumlich

Fertigung: geringfügige Oberflächenstörungen, geringfügige Knack- und Knistergeräusche, geringfügige Verzerrungsneigung

Zum Vergleich herangezogen: Werner (Erato 70 459/9)

Mit „Singet dem Herrn ein neues Lied“ und „Lobet den Herrn alle Heiden“ bezeugt der Tschechische Philharmonische Chor, daß er gestochen genau (Ton für Ton staccato) und trotzdem mit gewissem Swing und repräsentativ-festlichem Glanz zu singen vermag, wobei in „Lobet den Herrn“ sogar noch einige Weichheit der Stimmführung hinzutritt. Das „Singet dem Herrn“ enthält aber bereits Anklänge von Intonationstrübungen und Schärfeffekten, welche durch zu große Bandbreiten der chorischen Stimmen entstehen. Das wird in den übrigen Motetten bis zur Unanhörbarkeit demonstriert und nicht einmal in den ersehnten Piano-Abschnitten genügend überwunden: Dem Chor ist die für solche

A-cappella-Produktion unerläßliche chorische Stimmführung vorenthalten geblieben, die einmal auf Stimmklangverschmelzung zielt, zum anderen die technischen Voraussetzungen schafft, auch bei Überbeanspruchung noch eine passable Tongebung garantieren zu können. Eine bemerkenswerte Ausnahme zeigt der in allen Lagen wohlklingende Alt.

Der Chorleiter ist darüber hinaus verantwortlich für die Tempi und Gliederungen. Mit den Temporelationen greift er vielfach daneben, weil ihm die Integer-Valor-Regeln offensichtlich unbekannt sind. Auch scheint ihm die Praxis der Choralzeilen-schluß-Fermateninterpretation nicht geläufig. Solche Fermaten sind Orientierungshilfen für die Instrumentalisten. Musikalisch wirken sie sich lediglich aus, wenn ein Satzzeichen im Choraltext mit ihnen zusammentrifft. Über zu früh einsetzende Schluß-Ritardandi läßt sich verhandeln. Über verschleppte Choraltempi – wie in der schlechten alten Zeit beim kirchlichen Gemeindegesang – nicht!

Ein interessanter und ansprechender Versuch sei angemerkt, nämlich in „Singet dem Herrn“ den Chor I bei der Betrachtung der Choralaussage im Tenor mit Altstimmen zu besetzen.

Die Sorglosigkeit, mit der hier produziert und veröffentlicht wurde (die Aufnahmen entstanden 1965 bis 1967), sei an folgender Kleinigkeit veranschaulicht: Es ist sattem bekannt, welche Intonationsschwierigkeiten „Jesu meine Freude“ bietet. Es gilt unter Kennern als ausgemacht, öffentlich mit dieser Motette nicht hervorzutreten, solange das Intonationsproblem nicht bewältigt wurde. In dieser Einspielung gestattet man sich aber, Nr. 5 der Motette einen Viertelton höher schließen zu lassen als Nr. 6 einsetzt.

Gerne wüßte ich, was J. S. B. zu dieser Interpretation und dieser Besprechung zu sagen hätte. Auf jeden Fall sollten sich Spezialisten für Interpretationsvergleiche diesen „Stoff“ nicht entgehen lassen!

Klaus Blum

MICHAEL HAYDN, Vesperae in Festo SS. Innocentium, Graduale in Festo SS. Innocentium extra dominicam, Graduale in Festo SS. Innocentium die dominica – Krisztina Laki, Adrienne Csengery, Sopran; Zsuzsa Németh, Alt; Gábor Trajtler, Orgel; Frauenchor Győr, Philharmonisches Orchester Győr, Miklós Szabó Hungaroton SLPX 11 531 (1 SM 30)

Bedeutung: begrüßenswerter Einsatz für den Kirchenkomponisten Michael Haydn

Darstellung: musikalisch zügig und zugleich innerlich beteiligt, auf gutem Niveau

Klangbild: geringfügig gedämpft, recht präsent, geringfügig dicht, recht voll, geringfügig belegt, ausgewogen, recht räumlich

Fertigung: einwandfrei

Nach den bereits Jahre zurückliegenden Aufnahmen von Michael Haydns lateinisch textierter Sakralmusik bei Schwann (Requiem c-moll; Tenebrae factae sunt) versuchte jetzt die Firma Hungaroton, in gleicher Richtung eine neue Bresche zu schlagen. Alle Werke dieser Schallplatte wurden für den 28. Dezember geschrieben, den Tag der unschuldigen Kinder-Märtyrer (Festus Sanctorum Innocentium), und zwar für die Chorknaben des Doms zu Salzburg, wo Michael Haydn die Hauptzeit seines Wirkens – von 1762 an bis zu seinem Tode im Jahre 1806 – verbracht hat. Eigentlich schade, daß bei dieser Aufzeichnung nicht entsprechend dem ursprünglichen Konzept ein Kinderchor herangezogen wurde; doch