

Eine Entdeckung

Die wiederaufgefundene „Messe solennelle“ von Hector Berlioz erlebte Anfang Oktober in Bremen eine „neue“ Erstaufführung. Mehr als 160 Jahre dachte man, auch den verbalen Äußerungen des fortschrittlichen Musikästheten und revolutionären Romantikers Hector Berlioz Glauben schenken zu dürfen – so lange galt nämlich Berlioz' Behauptung, er habe seine im zarten Alter von 20 Jahren komponierte „Messe solennelle“ verbrannt. Durch Zufall stellte sich nun heraus, daß das Autograph des Werkes in der Antwerpener Kirche St. Carolus Borromaeus in friedlichem Dornröschenschlaf vor sich hin schlummerte. Berlioz schenkte es offensichtlich dem belgischen Geiger und Komponisten Antoine-Auguste Bessems – vielleicht zerstörte er nur das gewiß umfangreiche Stimmenmaterial des Stückes (die Messe war ja 1825

John Eliot Gardiner und sein Orchestre Révolutionnaire et Romantique konnten erneut mit einer Besonderheit aufwarten: Hector Berlioz' „Messe solennelle“ erlebte nach ihrer Wiederentdeckung eine fulminante Aufführung in Bremen.



plattenproduktion stattfindet.

So eine Aufführung hat gewiß den Hauch von Sensation; aber über das bloße Ereignis hinaus drängt sich die Frage auf, was für neue Erkenntnisse dieses Werk zum gängigen Berlioz-Bild beizutragen vermag, gerade wenn das Stück vom Komponisten selbst abgelehnt wurde. Nun, vielleicht meinte Berlioz, daß diese Messe noch nicht in seinem eigenen Stil geschrieben sei; doch ganz vergaß er das Stück wohl nicht, sonst hätte er nicht zahlreiche Themen daraus in seinen späteren Kompositionen verwendet. Ist aber die „Messe solennelle“ für uns nur deshalb anregend, weil etwa im „Laudamus te“ des „Gloria“ das Hauptthema der Ouvertüre „Römischer Karneval“ (allerdings in einem anderen Metrum und in einem langsameren Tempo) auftaucht oder weil das „Gratias“ eine frühere Version zu den „Scènes aux champs“ aus der „Symphonie fantastique“ liefert? Die Aufführung mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique, dem Monteverdi Choir sowie den Solisten Donna Brown (Sopran),

Jean-Luc Viala (Tenor) und Gilles Cachemaille (Baß) unter Gardiners inspirierter Leitung offenbarte noch viel mehr, indem sie die künstlerisch-musikalische Physiognomie von Berlioz auf entscheidende Weise bereicherte. Denn die Messe ist geradezu einmalig in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts: Einerseits schöpft sie aus der geistlichen Musik von Cherubini und Le Sueur (läßt aber diese hinsichtlich orchestraler Effekte und dramatischen Kontextes weit hinter sich), andererseits aber ist sie ein faszinierender „Abdruck“ von Berlioz' dramatischem Impetus, in der Behandlung des Messtextes etwa in der fesselnden Steigerung im „Kyrie“-Satz. Man staunte bei dieser Aufführung, wieviel dramatische Energie und was für eine eindringliche Ausdruckspalette der damals 20jährige schon hatte – wie Gardiner in der Pressekonferenz über die Orchestrierung und die Benützung der Vokalstimmen so treffend sagte: „Die sind absolut von Berlioz, da könnte man sofort sagen: Das ist unser Hector!“

Éva Pintér

Querelen um die Ur-Sonate

Gee äff Eeee dee zee beeee! (schmerzlich) – Der letzte Laut – respektive das letzte Wort – im Fall der „Sonate in Urlauten“ ist noch lange nicht gesprochen: Fast 50 Jahre nach dem Tod des Merz-Künstlers Kurt Schwitters (1887–1945) konkurrieren drei Aufnahmen dieses einzigartigen Wort-Kunstwerkes um die Gunst jener Hörer, denen Schwitters' dadaistisch inspirierte Laut- und Silbenakrobatik sowohl Apotheose klangästhetischer Lyrik als auch Urzustand jeglicher musikalischer Äußerung des Menschen ist. Die „Ursonate“ hat Konjunktur, und es vergeht kaum ein Tag, an dem nicht Neues über Schwitters und sein Werk zu vermelden ist: Trocken formulierte Ge-

richtsurteile zu internationalen Lizenzstreitereien wechseln sich ab mit Meldungen über revolutionäre Funde und Forschungsergebnisse und darauf gegründete Authentizitätsansprüche.

Einleitung und Erster Teil: „Fümms bö wö tää zää Uu, pö-giff, kwii Ee“. Als erster stimmte der Berliner Flötist und Spezialist für Neue Musik Eberhard Blum im Zuge seiner immer intensiver werdenden Beschäftigung mit Sprachkunstwerken jenes legendäre, ein phonetisches Dada-Gedicht Raoul Hausmanns wiederaufgreifende Thema aus der Einleitung von Schwitters „Ursonate“ an. Blum machte für den Schweizer Rundfunk DRS eine Aufnahme, die dann von der eidgenössischen Firma hatART

Der Dada-Künstler Kurt Schwitters, Maler, Graphiker, Bildhauer und Dichter. Um seine zwischen Wort und Musik angesiedelte „Ursonate“ entbrennen heftige Auseinandersetzungen. Die Fotografie stammt von 1920.



Foto: AKG

veröffentlicht wurde und über Helikon auch auf den deutschen Markt kam. Schwitters' Kölner Verlag Dumont sah darin eine Lizenzverletzung, klagte und bekam – einstweilen – Recht: Blums Aufnahme (hatART CD 6109) darf in Deutschland nicht mehr verkauft werden (wenngleich sich bereits ausgelieferte CDs noch in Plattenläden finden lassen). Die für diesen Rechtsfall heikle Frage, ob denn nun die „Ursonate“ ein musikalisches oder ein literarisches Werk sei, wollten (oder konnten) die Kölner Richter nicht entscheiden. Jenes Problem also bleibt ungeklärt, ob bei einer Aufnahme der „Ursonate“ allein das Urheberrecht oder auch das Leistungsschutzrecht zu berücksichtigen sei.

Zweiter Teil: Largo: „Ooooooooooooo...“ Dumont wollte sich durch dieses Gerichtsurteil neben den schon bei ihm liegenden Rechten am Text auch die der Aufführung sichern. Im Verbund mit der Mainzer Plattenfirma Wergo stand man nämlich kurz vor der Erstveröffentlichung eines einzigartigen Dokuments: der Gesamtaufnahme der „Ursonate“ durch seinen Verfasser höchstselbst (Wergo CD 6304-2).

Dritter Teil: Scherzo-Trio-Scherzo: „Lanke trr gll (munter), pe pe pe pe pe, Ooka ooka ooka

ooka“. Flugs zogen nun auch die beiden Münchener Schwitters-Exegeten Eric Erfurth und Arnulf Appel nach und veröffentlichten ihre für den Bayerischen und Westdeutschen Rundfunk produzierte Version im Eigenverlag (Logo 4764). Zudem gaben sie bekannt, daß sie bei Recherchen für eine wissenschaftliche

Die jüngst veröffentlichte Gesamtaufnahme der Schubert-Sinfonien mit dem Concertgebouw Orchestra unter Nikolaus Harnoncourt (Teldec/East West Records 4 CD 4509-91184-2) war der Anlaß zu einem Pressegespräch mit dem Dirigenten in Amsterdam, in dem er sich den Fragen einer Gruppe internationaler Journalisten stellte. Was die Quellenlage und damit die von Harnoncourt verwendete Fassung betrifft, so äußert sich der Dirigent hierzu ausführlich im Beiheft, in dem Abweichungen von bisher üblichen Fassungen konkret aufgeführt werden. „Was die Frage der Fassungen angeht, so kann sie für mich nicht nur eine philologische, sondern sie muß vor allem auch eine künstlerisch überzeugende Lösung sein.“ Zu seinem Interpretationsansatz sagte Harnoncourt: „Schubert ist nicht etwa nur ein beliebiger Komponist zwischen Haydn und Bruckner – aus dem einfachen Grund, weil es keine geistige Verbindung zwischen beiden gibt. Ich finde, Schubert sagt in seiner Musik sehr viel von dem, was in der zeitgenössischen Literatur nur angedeutet wird. In seinen frühesten Werken wie auch in seinen letzten spricht er eigentlich immer vom Tod – auch wenn die Musik scheinbar noch so heiter ist. Ich würde sagen: eine tieftraurige Musik, die

lächelt. Diese beiden Extreme – Vermischung von Traurigkeit und Heiterkeit – sind, vereinfacht ausgedrückt, das Resultat meiner Analyse der Schubertschen Musik. Wer nicht an der Oberfläche dieser Musik bleibt, dem wird klar, daß sie alles andere als gefällige Unterhaltungsmusik ist – sondern, im Gegenteil, sehr viel vom Zuhörer fordert.“

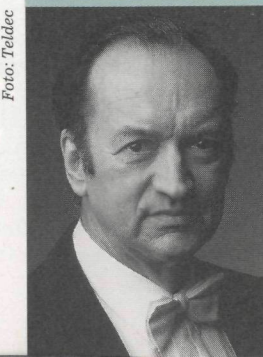


Foto: Teldec

Sich alle drei Aufnahmen anzuhören, lohnt jedenfalls, offenbart sich doch dabei, für was der jeweilige Interpret die „Ursonate“ hält: Bei Blum ist sie eindeutig Musik. Aggressiv und vorwärtsdrängend interpretiert, hört man Alberti-Bässe und andere „klassische“ Sonaten-Elemente. Schwitters hingegen schlägt einen getragenen, ganz auf die Deutlichkeit eines jeden Lautes zielenden Ton an. Dieses Ideal erstrebt auch Arnulf Appel, und er sucht Schwitters darin sogar noch zu übertreffen, jedoch auf Kosten der Musik. Appel entwickelt ziemlich eigenwillige Melodien. Und: Warum haben Appel und Erfurth – da sie doch vor kurzem die Noten zur „Ursonate“ gefunden haben wollen – dennoch diese vier Jahre alte Hörfunkproduktion veröffentlicht? *Werner Bleisteiner*



Seit 20 Jahren bereichern Christopher Hogwood (oben) und Trevor Pinnock mit ihren Ensembles die Originalklangszene. Mittlerweile haben ihre Ideen in aller Welt Schule gemacht.



Fotos: Kranich, DG/Barda

Zwanzig Jahre

In diesem Jahr feierten zwei englische Barockorchester ihr zwanzigjähriges Bestehen, die dem Spiel auf historischen Instrumenten zu ungeahnter Popularität verholfen haben: The English Concert unter Trevor Pinnock und die Academy of Ancient Music von Christopher Hogwood. Zwar gab es schon seit den frühen fünfziger Jahren einige Barockensembles auf dem Plattenmarkt; deren Interpretationen waren aber technisch selten konkurrenzfähig, stilistisch oft umstritten und eher etwas für Spezialisten.

Als Christopher Hogwood 1973 seine Academy of Ancient Music ins Leben rief, hatte auch diese Formation zunächst noch mit den Tücken alter Instrumente zu kämpfen. Doch schon ihre erste Aufnahme (Arne, acht Ouvertüren) war von jener erfrischend unprätentiösen Musizierhaltung geprägt, die Hogwood bald darauf aus dem Schatten so profilierter Musiker wie Nikolaus Harnoncourt auf der einen und Neville Marriner auf der anderen Seite heraustreten lassen sollte. Zugute kam ihm dabei seine große Neugier, die er selbst als „was-wäre-wenn-Syndrom“ bezeichnet. Was wäre, wenn man wieder Stücke spielt, die früher einmal sehr populär waren? Was wäre, wenn man Händels „Messiah“ mit genau denselben Stimmtypen und derselben Besetzungstärke aufführte wie am 5. April 1754? Hogwoods Antworten überzeugten schlagartig, gerade weil er interessante Neuigkeiten nicht pedantisch hervorhob, sondern in einer kultivierten Darlegung für sich selbst sprechen ließ.

War also für Hogwood das Interesse an besonderen historischen Detail ausschlaggebend, so faszinierten Trevor Pinnock vor allem die Klangfarben alter Instrumente. Die Musiker seines ebenfalls 1973 gegründeten English Concert waren und sind ungefähr dieselben wie bei Hogwood, doch im Gegensatz zu diesem arbeitete Pinnock sofort an einem vollen und kräftigen Gesamtklang, sowie an einer für ihn

typischen disziplinierten Brillanz. Auch hinsichtlich des Repertoires gingen die beiden unterschiedliche Wege. Während Hogwood zunächst unbekannte Werke von Arne, Stamitz, Muffat einspielte, hatte Pinnock von Anfang an Bewährtes im Blick. Schon seine zweite Aufnahme mit dem English Concert (1976) war Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ gewidmet, und nach dem Wechsel von CRD zur Deutschen Grammophon Archiv-Produktion gelang ihm 1979 der Durchbruch mit Orchesterwerken von Bach und Händel. Geradezu legendär wurde das digitale Remake der „Vier Jahreszeiten“ (1981), mit dem sich Pinnocks langjähriger Konzertmeister Simon Standage den Titel „Paganini der Barockgeige“ erwarb.

Nicht ganz so spektakulär, dafür aber recht kontinuierlich gestaltete sich die Karriere der Academy. Gleichsam als Vorstudien zum „Messiah“ wurden mit dem Choir of Christ Church Cathedral kleinere Chorwerke Händels aufgenommen, Ouvertüren und Sinfonien von Johann Christian und Carl Philipp Emanuel Bach bereiteten das bis dahin größte Projekt, sämtliche Mozart-Sinfonien, vor. Damit war der Weg zu Beethoven geebnet. Andererseits behielt Hogwood lange Zeit auch noch die Musik vor 1700 im Auge, bis ihn seine steigende Popularität und die Marktpolitik zur Beschränkung auf die gängigen Werke zwangen. Doch auch hier stellte Hogwood immer wieder Unbekanntes vor: z.B. Frühfassungen der „Brandenburgischen Konzerte“, oder Haydn-Sinfonien für Flöte, Streichquartett und Fortepiano.

Was 1973 kaum jemand ernst nahm und 1983 in seinem interpretatorischen Wert noch stark angezweifelt wurde, gilt heute weithin als Standard. Vergessen scheint der jahrzehntelange Glaubenskampf, denn Christopher Hogwood und Trevor Pinnock haben sich der Ideologien ihrer Väter entledigt und einen sehr britisch anmutenden Stil der historischen Aufführungspraxis etabliert, der durch seine Spielkultur, seinen verbindlichen Ton und seine unverkrampte Souveränität allenthalben Begeisterung weckt.

Matthias Hengelbrock

OPERA'S

Greatest Moments



09026 61440 2



DIE SCHÖNSTEN ARIEN GESUNGEN VON DEN
WELT-STARS DER OPER

PLACIDO DOMINGO, MONTSERRAT CABALLÉ, JESSYE NORMAN,
LEONTYNE PRICE, ALFREDO KRAUS, JUSSI BJOERLING



Erhältlich bei allen



Händlern



Bach-Archiv Leipzig

Voller Erwartung guckt das eherne Johann Sebastian Bach-Standbild von Carl Seffner (1908 eingeweiht) zum Thomaskirchhof 16. Die Thomaskirche in seinem Rücken ist eingerüstet. Es klopft und hämmert. Und damit dem großen Thomaskantor nichts auf den Kopf fällt, hat man über ihm ein kleines Dach angebracht: Bach behütet! Dieser ehrenvollen Pflicht will auch das Bach-Archiv Leipzig gerecht werden. Keine leichte Aufgabe, denn neben Gegenwärtigem und Zukünftigem steht die Aufarbeitung der eigenen Geschichte an. Sie – so Hans-Joachim Schule, seit 1992 Direktor der Institution – „spiegelt eine vielerorts im Osten Deutschlands anzutreffende Situation wider: die Verquickung von Geschichte, die ein bestimmtes Maß an Kontinuität verkörpert und in Zeiten zurückreicht, die nicht berührt sind von der Ost-West-Teilung. Die dann ganz stark davon geprägt wurde und zuletzt von der Entwicklung seit 1989.“

Die Idee eines Bach-Archivs wiederum reicht bis in die Komponierstube von Johann Sebastian zurück. Immerhin legte er das sogenannte Altbachische Archiv an, eine Sammlung von bemerkenswerten Kompositionen seiner Vorfahren. Realisiert wurde der Gedanke jedoch erst 1950 auf Initiative von Werner Neumann in Leipzig, unmittelbar nach der Gründung der DDR 1949 und nach der großen deutschen Bach-Feier 1950. Bedenkt man diese Zusammenhänge, so liegt es nahe, nach der Rolle der Kultur in dem neuen Staatsgebilde zu fragen. Das Beziehungsgefüge zwischen Politik und Kunst, Wissenschaft und Ideologie in Bezug auf Bach-Pflege und -forschung zu entflechten, sieht das Bach-Archiv als eine seiner Zukunftsaufgaben an. Erst seit 1992 trägt es wieder den ursprünglichen Namen. Davor war das Vier-Mann-Institut kurzerhand auf „kaltem Wege“ in die 1979 SED-parteilose „Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR in Leipzig“ eingemeindet worden. Den Weg dazu hatte das 1962 ge-

gründete Johann-Sebastian-Bach-Komitee der DDR und ein 1970/71 ins Leben gerufenes Wissenschaftliches Sekretariat bereitet. Beides „selbstverständlich“ von der SED dominierte Einrichtungen. Nun ist ein Neuanfang gewagt. Forschungsinstitut – Museum – Wettbewerb: Diesen drei Bereichen will das Bach-Archiv in Zukunft gerecht werden, wobei durch eine veränderte Konzeption hier noch deutlichere Akzente gesetzt werden sollen. Alle drei Gebiete bereichern Leipzigs musikkulturelles

wo – häufig nicht ausgewiesen – Faksimile, Reproduktionen und Kopien als Originale ausgegeben werden, soll der Anteil echten historischen Materials deutlich erhöht werden.

Der Bach-Wettbewerb, 1950 ins Leben gerufen, in den sechziger Jahren zum Internationalen Wettbewerb gekürt, wurde 1992 zum ersten Mal vom Bach-Archiv mit Erfolg durchgeführt.

Ostern 1994 wird das Archiv das 69. Bach-Fest der Neuen Bach Gesellschaft ausrichten, in Leipzig als erster Stadt in den

Das Böhsehaus am Thomaskirchhof in Leipzig, ein wunderschönes barockes Stadtpalais, ist Sitz des Bach-Archivs. Etwa 50 Konzerte finden hier jährlich statt, dazu kommen noch Sommerkonzerte im Freien. Außerdem sind Studiokonzerte geplant, in denen neueste Erkenntnisse der Bach-Forschung zum Klingen gebracht werden, sowie Instrumenten-Vergleiche.



Leben und wirken weit über die Stadtgrenzen hinaus. Zum Beispiel durch die seit 1954 mitbetriebene und -verantwortete „Neue Ausgabe sämtlicher Werke“ Johann Sebastian Bachs (NBA).

Das Bach-Archiv hat im Böhsehaus sein Domizil. In den historischen Räumen befindet sich auch das Bach-Museum, im Moment noch ein „Problemkind“, denn historisch gesehen ist die Bezeichnung Bach-Museum fragwürdig. Es gibt keine gegenständlichen Zeugnisse aus dem persönlichen Besitz von J. S. Bach. Da man aber dem internationalen Trend nicht folgen will,

neuen Bundesländern. Es wird das 18. Bach-Fest in der Messestadt seit 1901 sein. Doch diesmal will man es prinzipiell anders machen. Bachs Passions-, Auferstehungs- und Ostermusiken sollen an ihrem ursprünglichen liturgischen Ort aufgeführt werden. Andere Veranstaltungen, Kammermusik etwa, gruppieren sich um diesen Kern. Als Mitwirkende will man – soweit das möglich ist – auch die vor 1989 ausgegrenzten Kantoreien einbeziehen. Ein Konzept, das überzeugt und sicher viele Besucher zu einer österlichen Reise nach Leipzig animiert.

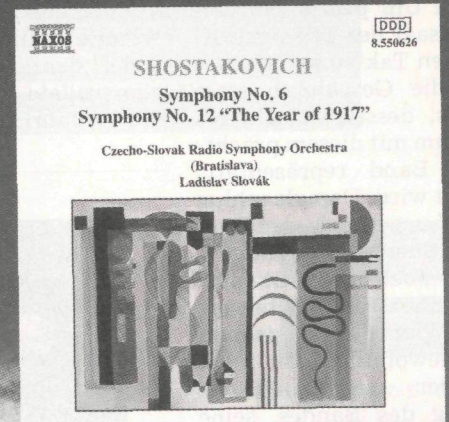
Ingeborg Allihn

"Die SPITZE im Preis-Leistungsverhältnis"

"NAXOS ist das weltweit anerkannteste Label seiner Preisklasse, das auf über 600 CD's das vielseitigste Repertoire in optimaler Qualität bietet! Eine einmalige Auswahl neuer Digitalaufnahmen!"

NAXOS

Jetzt komplett-
Shostakowitsch Sinfonien



"NAXOS lehrt die großen Firmen das Fürchten. Das Label bietet zu Billigpreisen durchweg beachtliche Einspielungen mit oft jungen, noch eher unbekannten, aber hervorragenden Musikern, das Ganze auch aufnahmetechnisch in sehr guter Qualität." (STEREO 7/1993)

"Es dürfte sich inzwischen herumgesprochen haben, daß NAXOS nur im Preis, nicht aber künstlerisch billig ist." (HiFi Vision 8/1993)

"Wie ist das möglich?"
"Immer im Gespräch - Nie im Gerede"

FONO

Schallplatten
Klassik aus gutem Hause

Weitere Informationen und Unterlagen schicken wir Ihnen gerne.

FONO Schallplatten GmbH, Zum Hagenbach 4, Postfach 106, 48363 Laer, Telefon 02554-8055, Fax 02554-8088