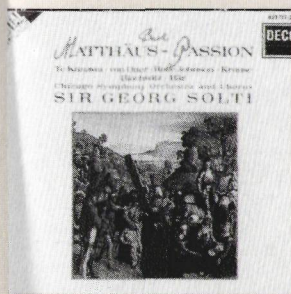


VOKALWERKE



Die zwei Kulturen der Aufführungspraxis treffen sich.



Bach, Matthäuspassion BWV 224; Kiri Te Kanawa (Sopran), Anne Sophie von Otter (Mezzosopran), Hans Peter Blochwitz, Anthony Rolfe Johnson (Tenor), Olaf Bär, Tom Krause (Baß), Chicago Symphony Chorus, The Glen Ellyn Children's Chorus, Margaret Hillis, Doreen Rao, Chicago Symphony Orchestra, Sir Georg Solti; *Decca 3 CD 421 177-2 (WD: 178'24'') DDD LP 6.35779 (3 S 30) DDA*
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: (CD) Dynamisch gut abgestuft, wenig Hall, stereophone Anordnung der zwei Chöre.
Fertigung: Einwandfrei.

Man stelle sich vor, Sir Georg und Christopher Hogwood kommen in der VIP-Loge eines internationalen Flughafens miteinander ins Gespräch. Der eine gibt dem anderen Tipps für die Matthäuspassion und erhält im Gegenzug Anregungen für die demnächst aufzunehmende „Neunte“.

Nur eine Mutmaßung, gewiß. Aber die stilistische Anpassung an den gegenwärtigen Erkenntnisstand der Aufführungspraxis, mit der Sir Georg ein Bach-Vokalwerk zum ersten Mal aufnimmt, verblüfft. Da werden Appoggiaturen durchgängig ausgeführt, da herrscht eine Lockerheit der Artikulation, wie man sie sonst nur noch von historisierenden Ensembles zu hören bekommt. Die Tempi sind fließend, teilweise sogar quicklebendig. Nur 178 Minuten dauert die Passion strichlos bei Solti; zum Vergleich die Gesamtspieldauern von Karajan: 204 Minuten, Richter (1958) 197 Minuten und Harnoncourt (1985) 167 Minuten. Natürlich bedient sich Georg Solti eines traditionellen Orchester- und Chorapparats, doch die Instrumentierung befolgt Bachs Anweisungen mit Blockflöten und Viola da gamba, und dem neuesten Stand der Forschung entspricht die Verwendung der Orgel als ausschließliches Akkordinstrument des Basso continuo (wohl aber nicht als einziges Instrument der B.c.-Gruppe in den Secco-Rezitativen).

Solti legt die Dramatik der Passion in die Chöre. Die Choräle werden schlicht, unpathetisch, doch abwechslungsreich gesungen, die Chöre in den Arien kommen präzise und

pointiert. Auch sind die harmonisch-melodischen Binnenstrukturen sehr gut herausgearbeitet. Dennoch ist der Chor am ehesten in die sinfonische Tradition eingebunden, was nur zu verständlich ist.

Ein großer Pluspunkt sind die Solisten, allen voran die jüngsten unter ihnen. Sie treten mit bewundernswerter Souveränität auf, und mit herrlichen Stimmen dazu. Wie selten zuvor arbeiten sie Bachs spezifische Melodik heraus. Jedes Intervall erhält die ihm gemäße Emphase. Hans Peter Blochwitz ist der Evangelist. Er legt seine Partie zunächst arioso an, mit runder Deklamation und zurückgenommenen Tempi, und gibt diesen Gestaltungsmodus dann bei zunehmender Dramatik auf. Freilich erreicht er, wenn es um den Wendepunkt der Passion geht, nicht ganz die Wirkung eines Karl Erb. Sein Rezitativ „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“ ist nur eines unter den anderen. Trotzdem ist es eine beachtenswerte Leistung, die selbst von Sängern wie Peter Schreier und Kurt Equiluz in ihren besten Aufnahmen nicht übertroffen wird. Gleiches gilt für Olaf Bär. Sein Jesus ist ein junger Mann, der mit ausdrucksstarker Natürlichkeit singt und dabei auf salbungsvolles Pathos verzichtet.

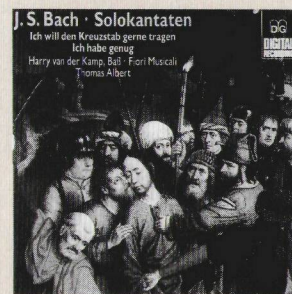
Am stärksten hat mich die junge Anne Sophie von Otter beeindruckt. Ihr Mezzo hat genau die richtige Balance zwischen Vibrato-Sinnlichkeit und instrumentaler Schlankheit. Auch hier: Souveränität und einfühlsamer Ausdruck. Anthony Rolfe Johnson und Tom Krause sind guter Durchschnitt; bei Rolfe Johnson läßt die Substanz der Stimme zunächst etwas zu wünschen übrig, sein erster Auftritt („O Schmerz... Ich will bei meinem Jesus wachen“) fällt zu hauchig aus, und Tom Krause bringt gelegentlich eine Spur opernhafte Poltern ins Spiel. Aber für beide gilt, daß dies eher Tendenzen als Merkmale sind. Auch die vokalen Nebenpartien werden von besten Kräften gesungen. Schade nur, daß ausgerechnet der Star der Aufnahme aus dem Rahmen fällt. Kiri Te Kanawa hochartifizierlicher Gesangsstil wird sicherlich ihre Anhänger begeistern; ich finde ihre Gestaltung letztlich langweilig und frage mich, ob sie verstand, was sie da gesungen hat. Am deutlichsten wird ihr stilistisches Ausbrechen im Schlußquartett „Nun ist der Herr zur Ruh gebracht“. Bei ihrem Einsatz beschleunigt sie ganz unmotiviert das Tempo und singt zu allem Überfluß just dort eine Appoggiatura, wo an analogen Stellen im Rezitativ die anderen – mit gutem Grund – keine singen.

Die solistischen Instrumentalleistungen sind tadellos und obendrein einheitlich, wobei es mir besonders die Gambistin Catharine Meints angestanden hat. Lediglich im Rezitativ „Da das Jesus merkte“ ist der Organist ein paar Mal zu früh mit seinen Einsätzen. Resümee: Eine durchweg sorgfältige Einspielung, die sich durch uneitle Natürlichkeit auszeichnet. Solti läßt Romantizismen ebenso außer acht wie kalte Geradlinigkeit. Seine konzeptionelle Leistung ist in der Ausarbeitung der Details zu sehen, bei denen mich einzig die generell überlang ausgehaltenen Fermaten auf den Schlußtönen der Chöre und Arien stören. Eine erfreuliche Einspielung also, die fast einen Stern verdient.

Martin Elste



Licht und Schatten bei einer (alternativen) Bach-Aufnahme.



Bach, Solokantaten Ich will den Kreuzstab gerne tragen BWV 56, Ich habe genug BWV 82; Harry van der Kamp (Baß), Fiori Musicali, Thomas Albert, Vokaleensemble Forum Alte Musik Bremen, Manfred Cordes; *MD+G/EMI-ASD CD L 3297 (WD: 42'24'') DDD*
Aufnahmedatum: (P) 1988
Klangbild: Natürlich, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Fischer-Dieskau/Richter (DGA 413 026-1), Fischer-Dieskau/Rilling (Laudate 98.739), Prey/Thomas (EMI 037-30946).

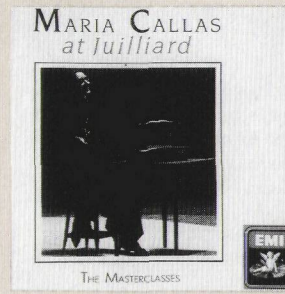
Was für diese neue Aufnahme der beiden Bachschen Solokantaten nicht zuletzt einnimmt, ist die Konsequenz in der Durchsetzung eines für richtig gehaltenen stilistischen Konzepts, die innere „Stimmigkeit“ also. Gleich die einleitende g-Moll-Arie der „Kreuzstabkantate“ läßt in diesem Sinne aufhorchen. Während Dietrich Fischer-Dieskau in den Aufnahmen unter Karl Richter und Helmuth Rilling seinen Part nicht frei von unangemessenen dynamischen Pendelausschlägen hält und manches doch recht dick aufgetragen wird, ist die Dynamik in der neuen Aufnahme diszipliniert zurückhaltend; auch durch die Übereinstimmung in puncto Artikulation bleibt die Singstimme weitgehend ins Geflecht der Stimmen eingebunden. Kein anderes Stück der beiden Bach-Kantaten gelang Harry van der Kamp so überzeugend wie diese wundervoll verinnerlicht vorgetragene Arie. Erst das folgende Rezitativ bringt einem zu Bewußtsein, daß auch in dieser Aufnahme nicht alle Blütenreife reifen.

Streiten ließe sich um die Wiedergabe des Schlußchors der „Kreuzstabkantate“, der (aus Ausdrucksschau?) bei ungewohnt raschem Zeitmaß (1'09" gegenüber 2'07") doch etwas beiläufig geraten ist. Der Chor selbst ist hier übrigens auffallend klein gehalten; die klanglichen Relationen zwischen vokal und instrumental stimmen genau – doch das versteht sich bei einem so stillbewußten Musiker wie Thomas Albert fast von selbst.

Hans Christoph Worbs



Reflektierte Erfahrung der Primadonna assoluta.



Maria Callas at Juilliard – Ausschnitte aus Meisterklassen: Einstudierung von Opernarien mit Studenten, acht kommerzielle Arienaufnahmen der Callas; Maria Callas (Sopran), Gesangsstudenten, Eugene Kohn (Klavier), verschiedene Orchester und Dirigenten; *EMI 3 CD 7 49600 2 (WD: 204'49'') ADD LP 7 49600 1 (3 S 30) ADA*
Aufnahmedatum: (CD) Meisterklassen 1971/72, Callas-Arien 1953-63
Klangbild: Präsent und ausreichend räumlich, Callas-Arien gutes Mono.
Fertigung: Einwandfrei; viersprachiges Beiheft mit Texten.

Außer bedingungslosen Fans werden zu dieser Edition jene Musikfreunde greifen, die eine bisher noch kaum bekannte Perspektive der großen Künstlerpersönlichkeit Maria Callas kennenlernen möchten; außerdem wohl noch an einer stark praxisorientierten Interpretationsschulung Interessierte. (Die Callas hatte die Einladung, als Dozentin zu wirken, angenommen, „um den jungen Sängern zu helfen, mit dem richtigen Fuß zu starten.“)

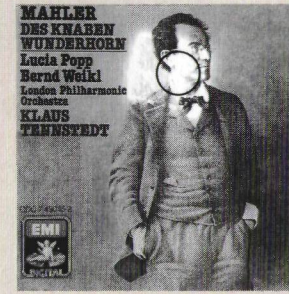
Die Primadonna assoluta schrieb sich selbst einen natürlichen Scharfblick für Musik zu, sowie die Fähigkeit, zwischen den Noten zu lesen. Ihre sachlichen, nicht von oben herab formulierten Kommentare und Anweisungen scheinen das zu unterstreichen. Eine junge Norma ermahnt sie, bei „Casta Diva“ nicht zu lächeln, weil ihr die Folgewirkung auf Ausdruck und Stimmfarbe bewußt ist; eine Rosina unterweist sie, den Effekt des berühmten „ma“ richtig vorzubereiten; einer „Fidelio“-Leonore empfiehlt sie „very legato“ und einem hoffnungsvollen Bariton, den sie für akzentuierte Deklamation, für starken Ausdruck zu erwärmen sucht, bringt sie das legitime Pathos eines Rigoletto nahe.

Die Callas erklärt sich den Schülern und Zuhörern verbal und durch deutliche Phrasierung oft langer Passagen; oft singt sie mit dem Schüler mit – ihr unverwechselbares Timbre hat nur in der Tiefe an Identität verloren. Häufig spürt man auch die gute Laune der Unterrichtenden und ihre große Geduld, die sie genau, im Ton verbindlich, in der Sache beharrlich sein läßt. Zwischen die teils beachtlichen Darbietungen der Schüler und die Bemühungen mit den Studierenden sind quasi als Maßstab bekannte Aufnahmen der Callas geschaltet, die meist Gesamteinspielungen entgegen Maria. Wer es dem tönenden Arbeitsprotokoll nicht entnimmt, dem sagen es „Casta diva“ oder die wundervoll ausgefeilte Mimi-Arie, für welchen Anspruch die Callas eintrat.

Hermann Schöneegger



Gelegentlich aufgebläht.



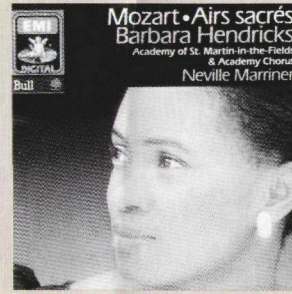
Mahler, Lieder aus Des Knaben Wunderhorn; Lucia Popp, Bernd Weikl, London Philharmonic Orchestra, Klaus Tennstedt; *EMI CD 7 49045 2 (WD: 52'20'') DDD LP 27 0619 1 (1 S 30) DDA*
Aufnahmedatum: 1985-86
Klangbild: (CD) Transparent, klar, plastisch.
Fertigung: Einwandfrei.

Auch in dieser Fortsetzung des Mahler-Zyklus von Klaus Tennstedt und dem London Philharmonic Orchestra ist die Interpretation nicht frei von effekthascherischen und aufgeblähten Momenten. Die Möglichkeiten der Klangregie werden ausgereizt, aber neben fulminant illuminierten Passagen gibt es manche Grauzone. Es ist eine Mahler-Deutung der schönen Stellen, nicht des großen Spannungsbogens. Von den beiden Gesangssolisten erscheint mir Bernd Weikl problematisch. Er forciert den Ausdruck um jeden Preis, was auf Kosten der textlichen und musikalischen Artikulation geht. Die dicke, etwas quallige Tongebung stört, die Stimme klingt öfters gequetscht, besonders bei den späteren „Wunderhorn“-Liedern „Revelge“ und „Der Tambourgeßell“. Doch auch in den buffonesken Liedern „Lob des hohen Verstandes“ und „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ neigt Weikl zu einem sängerischen „Grimassieren“, das den Witz aus Text und Musik vertreibt. Kaum Einwände gibt es gegen Lucia Popp, deren klarer, blühender Sopran für meinem Geschmack freilich noch geeigneter für Richard Strauss als für Gustav Mahler ist. Die Naivität der Ländler-Lieder „Rheinlegendchen“ und „Wer hat dies Liedlein erdacht“ erscheint etwas gekünstelt, allerdings ist sie das auch schon bei Mahler. Stark mit Sentiment aufgeladen ist das letzte der – nicht besonders einleuchtend kombinierten – zwölf Lieder, „Wo die schönen Trompeten blasen“; hier trifft Frau Popp weniger den Wunderhorn-Ton als die Morbidität eines fin-de-siècle-Gesangs.

Eckehard Pluta



Kultiviert und ausdrucksvoll.



Mozart, Geistliche Arien: Exsultate jubilate, Laudate Dominum aus KV 321 und KV 339, Et incarnatus est aus KV 427, Agnus Dei aus KV 195 und KV 317 u.a.; Barbara Hendricks (Sopran), Academy Chorus und Academy of St. Martin-in-the-Fields, Sir Neville Marriner; *EMI CD 7 49283 2 (WD: 67'20'') DDD*
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Offen, natürlich, ausreichend räumlich, Singstimme in den Gesamtklang integriert.
Fertigung: Einwandfrei; dreisprachiger Beigleittext, Gesangstexte ohne Übersetzung abgedruckt.

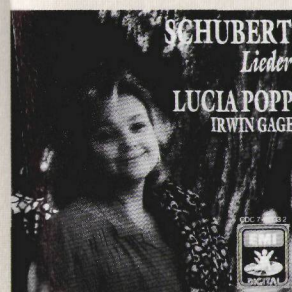
Barbara Hendricks ist diesem heiklen Programm mit Ausschnitten aus verschiedenen Werken unterschiedlicher Gattungen eine sehr gute, wenn auch keine ideale Interpretin. Ihr biegsamer, nicht gerade heller Sopran klingt in der oberen Mittellage und Höhe apart, zumal bei mittlerer Lautstärke; da geraten ruhigere Phrasen ausgewogen und vorbildlich legato, da gelingen schwerelose Aufschwünge in die Höhenlage, und alles bei beispielhafter Textdeutlichkeit. Für die technische Stimmbeherrschung spricht der sorgsame Umgang mit der recht mageren Tiefe, desgleichen die gute Beweglichkeit, wenngleich Koloratur nicht Barbara Hendricks' Stärke sein dürfte. Verhärtungen des Timbres am Ende von schönen Schwelltönen, vereinzelte raue Töne in der Mittellage und eine erkennbare Vibrato-Neigung bei länger ausgehaltenen Noten sind negativ anzumerken.

Unter den durchweg von Ernst und innigem Ausdruck geprägten, kultivierten Interpretationen gerät das „Laudate Dominum“ besonders schön, ebenso das „Agnus Dei“ aus der „Krönungsmesse“, das emotionell beteiligt anmutet, nicht überirdisch entrückt im Stil der großen Mozart-Sopranen. Beim „Exsultate“ fällt der Vergleich mit einer anderen Neuaufnahme sehr interessant aus, weil er zeigt, daß der leichter anmutende, in der Höhe noch beweglichere und stärker gezügelte Sopran von Benita Valente ein ausgeglicheneres, noch genaueres Ergebnis ermöglicht, mag auch Barbara Hendricks mehr Ausdruck investieren. Die Beiträge des Chores fallen exquisit aus, die Academy spielt gewohnt gepflegt, ihre Holzbläser tönen delikat.

Hermann Schöneegger



Differenzierte
Liedgestaltung.



Schubert, Lieder; Lucia Popp (Sopran), Irwin Gage (Klavier);
EMI CD 7 49633 2 (WD: 53'04'') DDD
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Unverfälscht natürlich, präsent, räumlich gut ausbalanciert.
Fertigung: Einwandfrei.

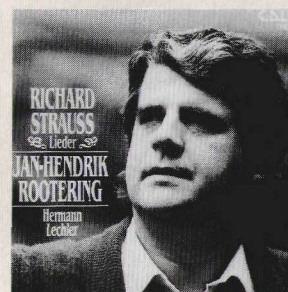
Lucia Popp gehört heute zu den besten Liedsängerinnen. Das beweisen ihre unglaublich dichten und erfüllten Liederabende, vor allem aber auch die vorliegende Einspielung mit Liedern von Schubert, die einen fein abgestimmten Reigen ergeben, ohne auf ein bestimmtes Thema festgelegt zu sein. Vielleicht, daß die Sängerin den Text nicht immer restlos verständlich singt. Ihre unbedingte Stärke ist die klanglich sensible Melodiegestaltung, die ebenso sorgfältig wie nuanciert und lebendig ist, getragen von warmer Intensität und wunderbar ausgewogener Emotionalität. Beweglichkeit, Farbwechsel, artikulatorische Genauigkeit – all das steht ihr wie selbstverständlich zur Verfügung und wird letztlich noch überstrahlt durch das Geheimnis der sinnlichen Kraft und der Wirkung – nicht allein ihrer Stimme, sondern vor allem ihrer hohen Gesangskultur.

Es ist schon sehr eindrucksvoll, vor allem bei extrem lyrischen Gesängen wie dem Schlegel-Lied „Der Fluß“, musikalische Gestaltung wahrnehmen zu können, die der Dialektik von Schuberts Musik entspricht. Da ist nicht zuletzt auch die Tempofrage, auf die durchweg überzeugende Antworten gefunden wurden. Hierbei wird einmal mehr deutlich, welch hervorragender „Liedkünstler am Klavier“ Irwin Gage ist. Er ist wirklich Partner der Sängerin und von so eindringlicher, jedoch nie aufdringlicher Präsenz, daß man in jedem Moment spürt, wie reich und komplex in ihrer musikalischen Substanz die Schubertschen Lieder sind. Einfach großartig, wie Gage in dem Lied „Der Jüngling an der Quelle“ die figurative Melodiegestaltung geradezu in Klang transformiert, Lucia Popp ihre Melodie gleichfalls ganz auf Klang stellt und die Melodieführung dadurch eigenartig schwebend wird. In solchen Augenblicken glaubt man sich dem Geheimnis dieser Musik ganz nahe.

Dieter Rexroth



Aus Liebe zum
Werk.



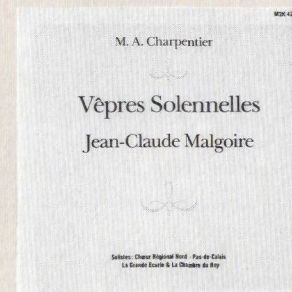
Strauss, Lieder: Zueignung, Allerseelen, Ruhe, meine Seele, Cäcilie, Heimliche Aufforderung, Morgen, Sehnsucht, Traum durch die Dämmerung, Von den sieben Zechbrüdern u.a.; Jan-Hendrik Rootering (Baß), Hermann Lechler (Klavier);
Calig/Disco-Center CD 50 863 (WD: 54'32'') DDD
LP 30 863 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: (CD) Klavier etwas verschleiert, Stimme sehr nah.
Fertigung: Einwandfrei.

Laut Beiheft schätzt Jan-Hendrik Rootering das Liedschaffen von Richard Strauss besonders. Ist das Grund genug, sein Platten-Debut als Lied-Sänger mit einem Strauss-Recital zu geben? Mein erster Eindruck war: etwas zu lang und zu monoton. Das betrifft weniger die Interpretation als das Programm. Die achtzehn Lieder haben größtenteils ähnlichen Charakter, es gibt kaum Abwechslung. Zudem hat Rootering Titel ausgewählt, die – Liebhaber mögen mir verzeihen – mit Recht wenig beachtet werden. Das gar nicht witzig vertonte „Wunderhorn“-Stück „Für fünfzehn Pfennige“ und das nicht endenwollende Opus „Von den sieben Zechbrüdern“ ziehen den Schluß der Platte über Gebühr in die Länge, und Rootering ist (noch) nicht der Sänger, der derlei „Leerstellen“ mit Persönlichkeit füllen könnte. Sein kultivierter, textverständlicher Vortrag ist immer von der Liebe zum Werk geprägt; die Stimme scheint bei der ariosen Melodieführung in ihrem Element zu sein, vor allem bei Phrasen, die mittlere Grade der Dynamik und des Ausdrucks verlangen („Allerseelen“, „Ruhe, meine Seele“). Die Jubelklänge solcher „Zugnummern“ wie „Zueignung“ und „Heimliche Aufforderung“ gehen Rootering und sein flexibler Partner Hermann Lechler mit Elan an, nur gelangt der Bassist bei diesen Liedern zwangsläufig an die Grenzen seines Stimmumfangs. Die Höhenflüge können in dieser Stimmlage kaum mehr Kulminationspunkte sein, sondern höchstens mit Anstand bewältigt werden. Auch für einen versierten Sänger wie Rootering bleibt die Frage bestehen, ob die Werke nicht doch bei einer Sopranistin oder einem Tenor mit glanzvoller Höhe besser aufgehoben sind.

Thomas Voigt



Wie man aus
dreizehn kurzen
Kompositionen ein
abendfüllendes
Werk zu schaffen
glaubte...



Charpentier, Vêpres Solennelles; Agnès Mellon, Brigitte Bellamy (Sopran), Dominique Visse, Jean Nirouet (Alt), John Elwes, Ian Honeyman (Tenor), Philippe Cantor, Jacques Bona (Bariton), Odile Bailleux (Orgel), Chœur Régional Nord – Pas-de-Calais, Jean Bacquet, La Grande Ecurie & la Chambre du Roy, Jean-Claude Malgoire;
CBS 2 CD M2K 42618 (WD: 100'07'') DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Entfernt, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Im Werkkatalog von Marc-Antoine Charpentier wird man diese Komposition vergeblich suchen, denn Charpentier hat keine Vêpres Solennelles komponiert. Was hier auf zwei CDs vorliegt, ist eine von dem Charpentier-Spezialisten H. Wiley Hitchcock zusammengestellte Auswahl von einer weltlichen Ouvertüre, fünf Psalmen, drei Antiphonen, einem Hymnus, einem Magnificat und zwei von Henry Du Mont geschriebenen Orgelstücken, alles Musik aus der Zeit von etwa 1680 bis 1700 und in dieser Zusammenstellung zu einem sakralen Pasticcio durch historische Praxis legitimiert.

Freilich darf der Hörer bei einer mehr oder weniger zufälligen Auswahl aus dem sakralen Oeuvre des Komponisten keine Geschlossenheit à la Monteverdis „Marienvesper“ erwarten. Hier geht es um solide geistliche Gebrauchsmusik, die es trotzdem wert ist, optimal realisiert zu werden. Doch gerade daran mangelt es. Die Strahlkraft von William Christies faszinierenden Einspielungen, welche den Namen Charpentier in den letzten Jahren verstärkt bekannt gemacht haben, fehlt fast ganz. Solider Schlendrian überwiegt. Malgoire scheint zu wenig Probenzeit zugestanden worden zu sein. Der groß besetzte Chor läßt, was Glanz und Schlagkraft betrifft, sehr zu wünschen übrig. Das Instrumentalensemble ergeht sich in permanentem Leggiero. Die Vokalsolisten sind ordentlich, nicht mehr.

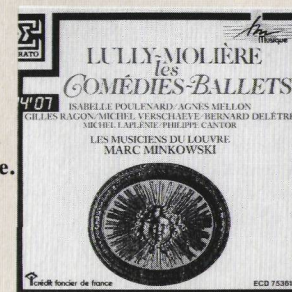
Auch die editorische Qualität läßt zu wünschen übrig. Der lateinische Text ist nicht, der sehr ausführliche, kompetente Einführungstext nicht immer gut ins Deutsche übersetzt. Die Solisten werden nur mit ihren Stimmgattungen angegeben, aber nicht näher dem Gesangstext zugeordnet – angesichts der doppelten Besetzung ein Manko. Und schließlich hätte das in sieben Couplets gegliederte „Ave maris stella“ zumindest Indexzahlen erhalten können.

Martin Elste

ALTE MUSIK



Musikalisch
eine ganze,
editorisch nur
eine halbe Sache.



Lully, Les Comédies-Ballets; Isabelle Poulenard, Agnès Mellon (Sopran), Gilles Ragon (Tenor), Michel Verschaeve (Bariton), Bernard Delétré (Baß), Les Musiciens du Louvre, Marc Minkowski;
RCA/Erato CD 30186 (WD: 74'07'') DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Natürliche Räumlichkeit, Stimmen und Instrumente gut ausbalanciert.
Fertigung: Einwandfrei.

Philippe Beaussant, der künstlerische Berater dieser Aufnahme, beschreibt im Textheft voller Enthusiasmus die sich wechselseitig befruchtende Zusammenarbeit zwischen Jean-Baptiste Lully und Jean-Baptiste Molière und betont, wie sehr sie zur Einheit von Wort und Musik gefunden haben. Als klingende Beispiele hierfür sind kurze Auszüge aus sieben Comédies-Ballets eingespielt: aus „L'Amour médecin“ LWV 29, „Les plaisirs de l'île enchantée“ LWV 22, „Le grand divertissement royal de Versailles (George Dandin)“ LWV 38, „Monsieur de Pourceaugnac“ LWV 41, „La pastorale comique“ LWV 33, „Le bourgeois gentilhomme“ LWV 43 und aus „Les amants magnifiques“ LWV 42. All diese Auszüge repräsentieren mit jeweils zwischen vier und zwanzig Minuten jedes der abendfüllenden Werke. Im Zeitalter der Gesamtaufnahmen ist die Beschränkung auf einzelne Szenen, Rezitative oder Arien eine nicht zu unterschätzende Aufgabe, die den Mut zur subjektiven Gewichtung erfordert. Und die getroffene Auswahl überzeugt; sie stellt abwechslungsreich kontrastierende Szenen vor, die mit viel Einfühlungsvermögen und auch viel vokaler Komik dargeboten werden.

Aber – ein großes aber! – was nützt die instruktivste Auswahl, wenn zwar im Kommentar das Verhältnis zwischen Musik und Sprache global abgehandelt wird, aber für den Abdruck des Librettos weder in der Originalsprache noch gar in einer Übersetzung Platz eingeräumt wird. So bleibt dem des Französischen nicht mächtigen Hörer die wichtigste Dimension dieser Musik verschlossen, er darf nur ahnen, worum es bei dieser kurzweiligen Musik geht. Editorisch ist daher diese Schallplatte von einer Inkonsistenz, die ihresgleichen sucht. Das ist umso bedauerlicher, als die Interpretation in jeder Hinsicht vorbildlich ist.

Martin Elste

NEUE MUSIK



Rückblick auf
die serielle
Musik.



Barraqué, Concerto, Le Temps Restitué; Rémi Lerner (Klarinette), Anne Bartelloni (Mezzo-Sopran), Groupe vocal de France, Ensemble 2e2m, Paul Méfano;
harmonia mundi France/Helikon 905199 (WD: 64'33'') DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Direkt, ein wenig trocken.
Fertigung: Tadellos.

Jean Barraqué (1928-1973) hinterließ nur sieben Werke, die ihn freilich als den neben Pierre Boulez wohl bedeutendsten Komponisten serieller Musik in Frankreich ausweisen. Wie Boulez gehörte er Ende der vierziger Jahre zu den Schülern von Olivier Messiaen, und wie Boulez wies er immer wieder auf Debussy hin. Seine Debussy-Monographie ist denn auch in Deutschland bekannter geworden als seine Kompositionen.

Im Zentrum des Barraquéschen Schaffens steht einerseits die Ausgestaltung der seriellen Technik, die er durch das Verfahren „sich vermehrenden Reihen“ differenziert. Aus einer bestimmten Reihe werden weitere Reihen abgeleitet, die sich immer mehr von ihrem Ursprung fortbewegen. Andererseits bezieht er sich in seinen Werken immer wieder auf den Roman „Der Tod des Virgil“ von Hermann Broch. Während er im „Concerto“ nur ideell auf diesen Roman anspielt – etwa durch in die Partitur eingestreute Zitate –, vertont er in „Le temps restitué“ fünf Textfragmente aus diesem Roman.

Diese Wiederbegegnung mit serieller Musik auf höchstem Niveau hinterläßt zwiespältige Eindrücke. Die unendlich reiche Differenzierung der musikalischen Ereignisse führt gleichsam zu keinem Ziel, ja sie wirkt langweilig, sogar ein wenig formelhaft und stereotyp. Die nüchterne Interpretation vermag den Werken nicht wirklich zu helfen. Aus dem Mittelmaß ragt nur Rémi Lerner (Klarinette) hervor. Freilich läßt sich diese Musik auch nicht eigentlich interpretieren, sondern nur realisieren.

Giselher Schubert



Aspekte des
Neuen.



Reimann, Unrevealed für Bariton und Streichquartett, Variationen für Klavier; Richard Salter (Bariton), David Levine (Klavier), Kreuzberger Streichquartett;
cpoljpc-Schallplatten, Ackerstr. 59, 4500 Osnabrück, 999 031-2 CD (WD: 64'08'') DDD
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Direkt, ein wenig trocken.
Fertigung: Tadellos.

Aribert Reimann, einer der hervorragendsten Komponisten seiner Generation – er wurde 1935 in Berlin geboren –, hat ein umfangreiches musikalisches Oeuvre vorgelegt, das alle Bereiche der Musikausbildung einschließt. Freilich ist er vor allem als Opernkomponist bekannt geworden. Umso dankbarer begrüßt man die vorliegenden Einspielungen, die repräsentative Einblicke in sein faszinierendes kammermusikalisches Schaffen ermöglichen. Dabei werden Einspielungen vorgelegt, die als authentisch gelten dürfen, denn die Interpreten waren zum Teil an den Uraufführungen der Werke beteiligt.

Reimann bedient sich der Mittel der Neuen Musik, die er freilich nicht als „Material“ um ihrer selbst willen verwendet, sondern die er auf die Idee der Werke bezieht. Der Streichersatz im Zyklus „Unrevealed“ auf Texte, die Byron seiner Halbschwester Augusta schrieb, kennt alle Stufen zwischen dem Unisono und der völligen Verselbständigung aller Stimmen, die Singstimme alle Stufen zwischen Sprechen, rhythmisiertem Sprechen, Singen, Singen ohne festen Rhythmus bis hin zum Arioso. Doch ordnet Reimann diese Mittel dem ungemein dichten musikalischen Ausdruck zu. Das „Thema“ der Klaviervariationen besteht aus rudimentären Materialzuständen – Melodiefragmenten, Tontrauben, Arpeggien –, aus denen in den Variationen gleichsam unwillkürlich Musik hervorgerufen wird. David Levine (Klavier) profiliert sich als ein überlegener Gestalter dieser Musik. Das Kreuzberger Streichquartett vermag an alte glanzvolle Leistungen anzuschließen; zu seinem Spiel ist nun noch das Moment des Selbstverständlichen hinzugegetreten. Richard Salter bewältigt seinen außerordentlich schwierigen Part mit souveräner Geste ohne Pose oder falschen Nachdruck.

Giselher Schubert