

nierte. In Liedern, die insgesamt stärker zur Oper drängen als Rossinis einige Jahre zuvor entstandene Arien, wirkt die Stimme in der Höhe zuweilen eng und überanstrengt. Doch auch hier weiß Christiane Baumann wie beim „Auftritt“ des Schornsteinfegers („Lo Spazzacchino“) mit augenzwinkernder Komik alle Register ihres Könnens zu ziehen. Fazit: eine insgesamt empfehlenswerte Aufnahme, der erfreulicherweise auf einem Einsteckblatt auch sämtliche Liedtexte in italienischem Original und der deutschen Übersetzung beigegeben sind.

Hans Christoph Worbs

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik



Die Anfänge des Oratoriums – bescheiden, ganz auf den Textvortrag abgestimmt.

CARISSIMI, Jonas, Baltassar (Oratorien in lateinischer Sprache); Júlia Pászthy (Sopran), János Bándi (Tenor), István Gáti (Bariton), Kammerchor der Liszt Ferenc Hochschule für Musik, Corelli Kammerorchester, István Párkai; Hungaroton SLPX 12509 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: Natürlich und präsent, etwas undifferenziert.
Fertigung: Einwandfrei.

Bei Oratorien denken wir an Großes, Monumentales, an Massenchöre und endlose Arien. Die Anfänge dieser Gattung, mit denen wir es bei den Werken von Giacomo Carissimi (1605–1674) zu tun haben, waren dagegen vergleichsweise bescheiden. Der instrumentale Aufwand beschränkt sich auf das nötigste, im Vordergrund steht der Textvortrag. Den Hauptpart spielt der Historicus (der Erzähler), der abwechselnd von einem, zwei oder drei Solisten vorgetragen wird. Die eigentlichen Figuren sind dagegen immer mit einer Stimme besetzt; der Chor begleitet das Geschehen mit illustrativen Schilderungen oder Kommentaren – die moralischen Schlußfolgerungen sind ebenfalls ihm anvertraut. Im ganzen bietet Carissimi eine getragene, ausdrucksvolle, ganz auf den Gehalt und die Diktion des Textes abgestimmte Musik – eine Art religiöser Erbauungsmusik –, die auch in den Rezitativen noch melodisch durchgeformt ist und die in den ariosen Partien innig und beseelt aufblüht. Der ariose Gesang des Jonas – mit fast schon sentimentalem Einschlag, er könnte von Gigli gesungen worden sein – ist ein Juwel. Die Interpretation der beiden Oratorien unter István Párkai bringt eine gediegene, ansprechende Leistung, die dem eher lyrischen, intimen Charakter der Musik entgegenkommt und die melodischen Bögen ausdrucksvoll und auf Zusammenhänge bedacht nachzeichnet. Dramatische Akzente, wie sie etwa in der Sturmszene in dem Oratorium „Jonas“ angebracht wären, vermißt man dagegen. Auch ist nicht zu überhören, daß die Leistungen der Solisten unausgewogen sind. Gleichwohl ist die Aufnahme, vor allem wegen des Repertoirewerts, zu begrüßen.

Reinhard Müller



Dramatischer „Combattimento“ als Höhepunkt.

MONTEVERDI, Combattimento di Tancredi e Clorinda, Ogni amante è guerrier, Mentre vaga angioletta, Lamento della Ninfa (aus dem VIII. Madrigalbuch); Trudeliese Schmidt (Clorinda), Kurt Equiluz (Tancredi), Werner Hollweg (Testo), Janet Perry, Ann Murray, Felicity Palmer, Anne-Marie Mühle (Sopran), Philip Langridge (Tenor), Hans Franzen, Rudolf Hartmann (Baß), Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt;
Teldec CD 8.43 054 (WD: 53'23'')
LP 6.43 054 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: (P&C) 1984
Klangbild: (CD) Deutlich, transparent, gute Raumaufteilung.
Fertigung: Ordentlich.
Vergleichseinspielung: Nelly von der Speek, Nigel Rogers, Marius van Altena, Max von Egmond/Leonhardt-Consort, Gustav Leonhardt (Tel. 6.41 132).

Die Begeisterung, welche durch diesen fantastisch suggestiven „Combattimento“ erweckt wird, beantwortet zugleich die Frage, warum Nikolaus Harnoncourt aus Monteverdis umfangreichem VIII. Madrigalbuch gerade dieses schon mehrmals aufgenommene Stück einspielen wollte: es bildet auf dieser Platte ebenso den Höhepunkt wie etwa vor fünf Jahren bei der Züricher Aufführung des VIII. Madrigalbuches in Harnoncourts und Ponnelles Koproduktion. Dieser „Combattimento“ glüht, ja explodiert fast vor unversellter Leidenschaft, vor Zorn und Schmerz: ein richtiger Kampf ist da entbrannt, der wilder und ungezügelter wirkt als z.B. in Leonhardts Einspielung. Plötzliche accelerandi, aufbrausende crescendi, eine außergewöhnlich breite dynamische Palette veranschaulichen hier ein blutiges Drama, in dem auch die Sänger manchmal mit fast unartikulierten Aufschreien agieren, wie z.B. Werner Hollweg beim Wechsel zwischen dem Nacht-Monolog des Erzählers und dem „Principio della guerra“. Gewiß: Hollwegs Interpretation entbehrt vielleicht der Eleganz und Eloquenz Max von Egmonds in der Vergleichseinspielung; aber gerade solche Szenen wie das individuelle Bekenntnis des Nacht-Monologs oder die Spannung in dem Augenblick, als Tancred in seinem sterbenden Gegner die geliebte Clorinda erkennt, zeigen viel breitere Dimensionen in Monteverdis Musik als alle anderen Combattimento-Aufnahmen. Schade, daß Trudeliese Schmidt den Tod Clorindas zu

HÄNDELS „MESSIAS“ AUS AMERIKA UND AUF COMPACT DISC

■ Eine weitere Gesamtaufnahme von Händels Oratorium „Der Messias“ ist in einer Einspielung mit dem Atlanta Symphony Orchestra und -Kammerchor unter Robert Shaw bei Telarc erschienen (2 CD 80093 2). Die Solisten sind Kaaren Erickson und Sylvia McNair (Sopran), Alfreda Hodgson (Mezzo-Sopran), Jon Humphrey (Tenor), Richard Stilwell (Bariton) und Layton James (Cembalo).

„treu“ hinhaucht, und so bleibt dieser Tod ohne Verklärung.

Die Interpretation der anderen Stücke erreicht diese Expressivität nur stellenweise, am meisten noch im 1. Teil des „Ogni amante è guerrier“ und im flexibel phrasierten „Lamento della Ninfa“; letzteres erklingt allerdings bei Leonhardt doch ergreifender. Daß Harnoncourt bei einigen Stellen des „Ogni amante è guerrier“ Bläser verwendet (um eine königlich-pompöse Wirkung zu erreichen), ist interessant, auch wenn es im Stück dazu gar keinen Hinweis gibt. Warum aber das virtuose Tenorduett „Mentre vaga angioletta“ (ein „Inventar“ der damaligen Gesangkunst) von vier Sopranen gesungen wird, ist unerklärlich, zumal das Werk dadurch musikalisch nichts gewinnt. Ich ließe mich gern von der Richtigkeit dieser Auffassung überzeugen; dies wäre aber die Aufgabe eines Begleittextes!

Éva Pintér



Hervorragende Interpretation der Monteverdi-Gesänge.

MONTEVERDI, Lamento d'Arianna a voce sola, a 5, Pianto della Madonna a voce sola, BONINI, Lamento d'Arianna in stile recitativo, PARI, Il Lamento d'Arianna a 5, COSTA, Pianto d'Arianna a voce sola, VERSO, Lasciatemi morire a 5, RASCARINI, Lasciatemi morire a 3; Emma Kirkby (Sopran), The Consort of Musicke, Anthony Rooley, deutsche harmonia mundi 1C 165 16 9504 3 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Juni/Sept. 1983, Mai 1984
Klangbild: Präsent und transparent, natürliche Räumlichkeit.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Frage, warum Claudio Monteverdi von seiner 1608 in Mantua uraufgeführten Oper „Arianna“ nur das Lamento im Druck veröffentlichte und nicht die ganze Oper (wie er es bei seinem „Orfeo“ tat), hat schon viele Musikhistoriker beschäftigt. Unbestreitbar aber war dieser Gesang von Anfang an das Herzstück der Oper. Zeugen der Aufführung von Mantua schildern in bewegten Worten die ungeheure Wirkung gerade dieses Gesangs auf das Publikum, eines Gesangs, der in seiner Ausdruckskraft alles Vorhergehende auf dem Gebiet der Oper übertraf. Unbestritten auch galt er als das hervorragendste Beispiel jenes dramatischen Gesangsstils, der die Oper erst ermöglichte und den man später als „stile recitativo“ bezeichnete: ein Gesangsstil, der jedoch nicht mit dem späteren Rezitativ gleichzusetzen ist – die Trennung von Arie und Rezitativ gab es damals noch nicht –, dessen ausgeprägte Melodiegestalt aber gleichwohl ganz aus der affekthaft gesteigerten Deklamation des Textes erwächst. Bei der Wirkung dieses Stückes verwundert es nicht, daß Monteverdis „Lamento d'Arianna“ zahlreiche Nachfolgekompositionen gefunden hat. Die vorliegende Kassette enthält alle diese Sätze, die noch gefunden werden konnten (bis auf zwei, die künstlerisch von geringem Wert sind). Die Komposition von Severo Bonini von 1613 (das Beiheft zur Kassette enthält ausführliche Angaben zur Biographie der Komponisten), die weit mehr vertonten Text enthält als das, was von Monteverdi überliefert ist (darunter die Choreinwürfe zum Lamento), überzeugt gerade im Sologesang sehr wenig. Dagegen versuchte Claudio Pári in seiner ausdrucksstarken Komposition von 1619 (auf weitgehend neuen Text)

etwas Ähnliches, was Monteverdi wohl für seine fünfstimmige Madrigalfassung vorgeschwebt hat: die Verbindung des neuen Deklamationsstils mit einem kunstvoll ausgearbeiteten polyphonen Satz. Der Sologesang von Francesco Antonio Costa stammt von 1626, der kurze Madrigalsatz von Antonio il Verso (der nur die erste Strophe enthält) von 1619. Das kantatenhaft angelegte kurze Stück von Francesco Maria Rascarini, einem gefeierten Gesangsvirtuosen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ist ein spätes Echo auf die dramatische Kraft von Monteverdis Gesang.

Die Kompositionen dieser Kassette geben den Mitgliedern des „Consort of Musicke“ Gelegenheit, sich auch solistisch zu produzieren, was durchwegs auf souveräne Weise geschieht. Gleichwohl sind die Sätze Monteverdis auch die interpretatorischen Höhepunkte. Zu bewundern ist vor allem die Kunst Emma Kirkbys: die hohe Gesangkultur steht ganz im Dienste des sprachgebundenen Ausdrucks, der Gesang erwächst ganz aus der affekthaften Diktion der Sprache. Die Begleitung beschränkt sich – dem leichten und beweglichen Sopran angepaßt – auf die notwendigsten Akkordtöne auf der Chitarrone (Anthony Rooley). In der fünfstimmigen Madrigalfassung ist wiederum die prägnante und feinfühlig Textartikulation oberstes Gebot, wodurch sich – bedingt natürlich auch durch die solistische Besetzung der Stimmen – ein Höchstmaß an Durchsichtigkeit, Klarheit der Linienführung und klanglicher Differenzierung ergibt. Höchste künstlerische Maßstäbe werden hier in bezug auf die Alte Musik-Praxis gesetzt.

Reinhard Müller



Aufschlußreiche Repertoire-Ergänzung.

THEILE, Matthäus-Passion; Mary Beverly (Sopran), Rogers Covey-Crump (Countertenor), Eva Nassen (Mezzosopran), Kurt Equiluz, John Potter (Tenor), Stephen Varcoe, Harry van der Kamp (Baß), Ensemble London Baroque, Charles Medlam; harmonia mundi France HMC 1159 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Recht direkt, angemessener Hallanteil.
Fertigung: Etwas unsauber.

Im heutigen Musikleben dominieren unter den Passionsmusiken die Werke von Schütz und Bach so sehr, daß sich viele ihrer Einbettung in eine lange Tradition der Evangeliumsvertonungen nicht bewußt sind. Als die Archiv Produktion Ende der 60er Jahre Händels Brockses Passion veröffentlichte, bekam sie die Dominanz der beliebten Passionen arg zu spüren; die durchaus ansprechende Aufnahme war ein ökonomischer Reifall. In den Jahren seither hat die Industrie verstärkt Seitenpfade des vorklassischen Repertoires auskundschaftet. Nicht zuletzt dank der Kooperation mit deutschen Rundfunkanstalten ist dies möglich geworden. Johann Theiles Matthäus-Passion ist solch ein Fall, bei dem die französische Harmonia mundi eine WDR-Aufnahme übernommen hat.

Den Musikwissenschaftlern seit der Neuedition in den Denkmälern Deutschen Tonkunst (1904) wohl bekannt, mußte die Passion des „Vaters der Contrapunctisten“ (wie ihn einige Zeitgenossen nannten) bis jetzt auf eine Einspielung warten. Dabei steht das Werk als ein charakteristisches



Glied vermittelnd zwischen den Passionen Schützens und Bachs. Es verknüpft, 1673 im Erstdruck in Lübeck erschienen, Traditionelles mit Neuem. Bemerkenswert ist die motivisch durchgearbeitete Gambenbegleitung der Evangelistenpartie, die der Passionsmusik einen vorwärtsdrängenden, ungemein geschlossenen Charakter gibt. Mit vier strophischen Arien auf nicht-biblische Texte weist Theile (1646-1724) auf die spätere kompositorische Entwicklung hin.

Daß die Dramatik des Geschehens immer wieder verzögert wird, liegt an konzeptionellen Schwachpunkten der ansonsten sauber durchgearbeiteten Interpretation. Ich denke dabei besonders an die routiniert standardisierten Ritardandi. Auch sind mir die Chorsätze zu langsam. Nicht umsonst schreibt Theile im Vorwort: „Die Chöre welche fugir-hafft gesetzt, erfordert [sic] eine etwas geschwinde Mensur.“ Sicher spricht vieles für leichte, federnde Stimmen. Aber ein bißchen mehr an Gewichtigkeit hätte dem Werk sicher gut angestanden. Das trifft nicht für Kurt Equiluz in der Rolle des Evangelisten zu, wohl aber für Stephen Varcoe als Jesus, dessen Part mit einem Bratschen-Accompagnato einen instrumentalen Heiligenschein wie in Bachs Matthäus-Passion erhält. Die Turbae-Chöre solistisch zu besetzen erinnert an Schützens Kompromisse, vor die er angesichts der hohen Verluste durch den Dreißigjährigen Krieg gestellt war. Nur: Damals fehlten die Musiker, heute fehlt das nötige Geld, sie zu entlohnen.

Martin Elste



Ein Zeugnis der auf dem Kontinent unerreichten englischen Chorqualität.

DE VICTORIA, Motette O quam gloriosum est regnum, Missa O quam gloriosum, Missa Ave maris stella; Westminster Cathedral Choir, David Hill; hyperion 66114 (1 S 30) Digital
Vertrieb: Deutsche Oversea Records Konstanz, Postfach 4031
Aufnahmedatum: Nov. 1983
Klangbild: Natürlich, hervorragende Raumwirkung.
Fertigung: Einwandfrei.

Für was anderes sollte Musik dienen als für die Lobpreisung des unsterblichen Gottes, von dem Zahl und Maß stammen, dessen Werke wundervoll durch Harmonie und Konsonanz geordnet sind? Dieser Satz aus dem Vorwort Tomás Luis de Victorias zum Messendruck von

1583 weist auf etwas Wesentliches seiner Musik hin, das in der Interpretation des Westminster Cathedral Choir unter David Hill besonders eindrucksvoll zu Gehör gebracht wird: Diese Aufführung gibt den großen Atem, das natürliche Fließen, die in sich ruhende Ordnung, die Harmonie und Ausgewogenheit von Victorias Musik wieder. Der Chor versteht es, das „Wunder“ der Konsonanz – die Schönheit der Terz, die Spannung des Quartvorhalts und die Vollkommenheit der Quint – auch heute noch, oder besser: wieder (trotz der modernen Reizüberflutung) zu einem Erlebnis, ja zu einem Ereignis zu gestalten. Die Homogenität dieses Chors ist beeindruckend, zeugt von der englischen Chortradition, die auf dem Kontinent kaum ihresgleichen findet: die Musik erklingt hier in selten erreichter Perfektion und wirkt dennoch völlig natürlich, wie selbstverständlich.

David Hill zeigt in dieser Einspielung, daß Victoria sicherlich von Palestrina beeinflusst war – er lebte lange Zeit in Rom und war als Nachfolger Palestrinas Musiklehrer am Collegium Romanum –, aber durchaus auch eigenständig Spanisches in seiner Musik verwirklichte: die beiden Messen sind einerseits von typisch spanischer Strenge, andererseits von besonderer Intensität geprägt. Dies wird vor allem im Einsatz der Oberstimmen deutlich, die aus den tieferen Stimmen als leuchtend-glutvolle Steigerung herauswachsen.

Victorias Messen, wie überhaupt seine Musik, finden außerhalb Spaniens viel zu wenig Beachtung. Der Westminster Cathedral Choir stellt hier erstmals zwei Messen vollständig (bisher gab es nur Kyrie/Sanctus-Benedictus von „O quam gloriosum“ auf Schallplatte [FSM 30 4302]) in einer exemplarischen Einspielung vor.

Franzpetr Messmer



Weihnachten mit Freude und Frohsinn.

UND UNSER LIEBEN FRAUEN DER TRAUMET IHR EIN TRAUM – ALTE DEUTSCHE WEIHNACHTSLIEDER; Ensemble Bären Gasslin; deutsche harmonia mundi/EMI 1 C 067 19 9979 1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: (P) 1984
Klangbild: Direkt und voll.
Fertigung: Geringes Knistern.

Bereits 1969 wollte das Berliner Ensemble für Alte Musik mit der süßen Feiertagsbesinnlichkeit Schluß machen, was ihm auch gelang

(auf Thorofon MTH 103). Fünfzehn Jahre später hat das Ensemble Bären Gässlin dieselbe Intention, doch wie unterschiedlich ist das Ergebnis! Hier polyphone Geradlinigkeit, da raffinierte Durchsichtigkeit. Natürlich wird auch auf anderen Instrumenten gespielt, mit anderen Stimmen gesungen. Bären Gässlin verwendet neben Schlaginstrumenten Laute, Fidel, Gambe, gotische Harfe, Blockflöten, Scheitholz und Gemshörner – trotz aller Vielfalt in sparsamer Häufung. Ein Klangbild also, wie es mehr dem Mittelalter denn der Renaissance zuzuordnen ist. Abgesehen davon, daß das Scheitholz mit seinem metallischen Klirren ab und zu enerviert (ganz besonders im „Wihnät Lied“ des Heinrich Laufenberg), ist die Instrumentierung apart und kurzweilig. Das eigentlich Besondere ist aber der ungekünstelte, an die Pop-Ästhetik angelehnte Gesangsvortrag der alten Liedweisen: des Liedermachers Weihnachtslieder sozusagen. Das paßt erstaunlich gut, wesentlich besser etwa als „Weltstars wünschen frohe Weihnachten“, von welcher Art das Weihnachtssupplement des Gemeinschafts-Katalogs dreißig Seiten anbietet. Eine Alternative ohne Konkurrenz also, es sei denn, sie käme aus den Reihen der Plattenhörer: Warum nicht selbst einmal zu den Instrumenten greifen? Weihnachten bietet die Gelegenheit dazu und diese Platte die Anregungen.

Martin Elste

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Neue Musik

Fantasiereiche elektronische Musik.

OBST, Inside (Infinite Chambers), Metal Drop Music, Ye-Na-Je; Wergo SM 1043 (1 S 30) Aufnahme datum: 1983
Klangbild: Deutlich strukturierte elektronische Klänge mit großem Raum.
Fertigung: Einige Unreinheiten der Plattenoberfläche, insgesamt befriedigend.

Nicht ganz einfach ist es, reine elektronische Musik zu bewerten. Die Werke von Michael Obst knüpfen an klangliche Strukturen an, die etwa Stockhausen oder Eimert in den 50er und Anfang der 60er Jahre entwickelten. Doch Obst geht selbstverständlich andere Wege. Seine Musik wirkt überschaubarer, formal faßlicher, auch thematisch leichter verfolgbar. Was darüber hinaus auffällt, ist eine große Flexibilität im Einsatz der elektronischen Klänge. Vormalige Berührungssängste, die tonale Assoziation ausklammerten, sind zurückgedrängt. So kann zum Beispiel die Komposition „Inside“ mit einer großen Spektrumsfläche eines Tones schließen, was wie eine ausgebreitete Dur-Fläche wirken mag. Obst verwendet die elektronischen Klänge in Bereichen herkömmlicher musikalischer Ausdrucksmittel. So werden etwa Crescendi als drohendes Anwachsen komponiert, meditative Teile bilden Ruhepunkte, den Klangentwicklungen ist instrumentales Denken anzumerken. Am wenigsten sind diese Züge am ältesten Stück dieser Platte, der „Metal Drop Music“, festzumachen. Sie entstand 1980/81 und zeigt in ihrer Durchforstung von Geräuschen, die denen von auftreffen-

den Wassertropfen ähneln (Obst verwendet das Beispiel von auf einer Ebene auftreffenden Glasperlen), noch weitgehend experimentelle Momente. Die beiden 1981/82 entstandenen Kompositionen „Inside“ und „Ye-Na-Je“ wirken dagegen ausgereifter, bestimmter in Gestus und Expression. Im letztgenannten Werk wandeln sich zum Beispiel klar faßliche, orgelähnliche Klänge in motivischer Fortentwicklung zu immer mehr verfließenden Klangformen. Der Fortgang ist plastisch zu verfolgen und wirkt sehr überzeugend. Alle Werke dieser Platte wurden, wie Obst auf dem Cover selbst vermerkt, auf Wettbewerben elektronischer Musik mit Preisen ausgezeichnet. Dies erscheint durchaus berechtigt, vor allem, da die elektronische Musik einige Jahre lang auf der Stelle getreten ist. Die Arbeiten von Obst zeigen Ansätze einer fruchtbaren Weiterentwicklung auf – nicht zuletzt, weil mit großer Klangfantasie der Gefahr allzu schneller Abnutzung und Sterilität erfolgreich begegnet wurde.

Reinhard Schulz

Sehr ernsthafte Bemühung um den frühen Schönberg.

SCHÖNBERG, Pelleas und Melisande op. 5; Orchestre de Paris, Daniel Barenboim; CBS M 38557 (1 S 30) Digital Klangbild: Voll, etwas entfernt aus dem Raum kommend, gut abgestimmter Gesamtklang in Panoramaaanordnung, aber nicht durchweg transparent aufgelockert.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Karajan (DG 2530 485 IMS), Barbirolli (EMI 063-01899).

Barenboims Auseinandersetzung mit Schönberg auf Schallplatte beschränkte sich bisher darauf, daß er den Klavierpart in Boulez' Aufnahme des „Pierrot Lunaire“ übernommen hat. Nun greift er als Orchesterchef zum romantischen „Pelleas“-Orchesterdrama und liefert eine hochachtbare Darstellung mit dem Orchestre de Paris. Eine bemerkenswerte Alternative stellt seine Interpretation zu den vorhandenen Einspielungen unter Barbirolli und Karajan allerdings nicht dar. Bei Karajan bewundert man die hingebungsvoll klungsatt und perfekt spielenden Berliner Philharmoniker, bei Barbirolli steht im Vordergrund der Eindruck eines bedingungslosen persönlichen Einsatzes. Sir John hat zwar Verdis „Othello“ und Mahlers neunte Sinfonie vom selben Ansatz aus angepackt und realisiert, aber nur der schöne Klang interessierte ihn



nicht. Schönbergs Aufbrüchen, die auch hier stattfinden, begegnete er hellhörig und aufgeschlossen, wie er ja überhaupt ein modernerer und der Moderne gegenüber aufgeschlossener Künstler gewesen ist, als man ihm heute manchmal konzidieren will. Barenboim nun kann, allein seiner künstlerischen Konstitution nach, von beiden Polen nicht merklich abrücken; das würde wohl nur einem Boulez gelingen, so wie dieses Werk auch unter Hans Rosbaud mehr auf den späteren Schönberg hin projiziert geklungen haben wird. Barenboim ist kein Interpret neuer Lösungen mehr. Gleichwohl trifft er den Werkcharakter des „Pelleas“ ziemlich genau. Die Musik klingt bei ihm nicht verfettet und dick, auch nicht romantisch überladen, sondern schon mit der nötigen décadence durchwoben. Barenboim folgt Schönberg auf dem Weg über Maeterlinck hinaus zu Trakl. Will sagen: die Wege sind aufgebrochen, aber er geht sie so manierlich wie möglich. Schönbergs Partitur wird nicht verfälscht oder verfremdet, sondern getreu befolgt. Man hört die Einspielung gern, denn ihre Opulenz verdeckt nichts – und das ist schon viel.

Hanspeter Krellmann

Ausgefallene Strawinsky-Ehrung.

L'HISTOIRE DE STRAWINSKY: Eine Collage aus Stücken und Texten von STRAWINSKY; Mitglieder der Interpretations-Klasse zeitgenössischer Musik der Musik-Akademie Basel, Leitung: Jürg Wytenbach; Tudor 73 045 (1 S 30) Vertrieb: Disco-Center, Kassel
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: Sehr deutlich und nackt, dabei gut tragend.
Fertigung: Ohne Mängel.

Ich tue, was andere schon früher gemacht haben – aber auf andere Art.“ Dieser Satz Strawinskys, im Beiheft mitgeteilt, charakterisiert diese Platte in doppelter Hinsicht: sie belegt mit dem, was sie enthält, Strawinskys bemerkenswertes Schaffen abseits von repräsentativen Ballett- oder Konzertdarstellungen, und sie tut das auf eben andere Art, nämlich als Collage. Initiator ist Jürg Wytenbach, dessen unbestechlicher Umgang mit Musik als Komponist und Pianist sich auch in dem widerspiegelt, was hier von seinen Schülern geboten wird. Die Platte bildet einen Ausschnitt aus einer abendfüllenden Veranstaltung, in der man sich der Collagenform bedient und Musik Strawinskys mit der Lesung von Texten und der Wiedergabe von Abbildungen verbunden hatte. Die Platte enthält nur die Musik, Textkommentare liefert das Beiheft. Eine Vorstellung des ehemals live Gebotenen wird genau vermittelt. Die Musik allein genommen, objektivierend scharf hingestellt, schmucklos, zutatenlos, reißt die ganze Palette Strawinskyschen Schaffens auf. Vieles ist kaum vertraut und auch neu im Katalog: eine Fanfare für zwei Trompeten für ein neues Theater, ein Klavier-Choral für Debussy, eine namenlose Melodie für zwei Fagotte und so fort. Das Programm ist thematisch gegliedert, Gesungenes und Gespieltes wechseln einander ab. Das ergibt zumindest geistreiche Unterhaltung, lehrreiches Amüsement. Strawinsky als Vielgesichtiger. Facetten ergeben ein Ganzes, das immer gültig und nie abgeschlossen ist. Eine ebenso außergewöhnliche wie inhaltlich gewichtige Platte, in ungewöhnlicher, spielerischer Form präsentiert.

Hanspeter Krellmann

Überlegte und überzeugende Auswahl des deutschen Musikschaffens der 70er Jahre.

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND 1970–1980 (Folge 8): Werke von Hans Werner Henze, Wolfgang Rihm, Hans-Joachim Hespos, Walter Zimmermann, Joseph Anton Riedl, Peter Michael Hamel, Mauricio Kagel, Isang Yun, Matthias Spahlinger, Nicolaus A. Huber; deutsche harmonia mundi 1022-24 (3 S 30)

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND (Folge 9); Werke von Aribert Reimann, Frank Michael Beyer, Erhard Grosskopf, Günter Bialas, Hans-Jürgen von Bose, Ulrich Stranz, Wolfgang von Schweinitz, Detlev Müller-Siemens, Manfred Trojahn, Peter Ruzicka, Tilo Medek, Peter Kiesewetter; deutsche harmonia mundi 1025-27 (3 S 30)

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND (Folge 10); Werke von Helmut Lachenmann, Dieter Schnebel, Karlheinz Stockhausen, York Höller, Robert HP Platz, Wilhelm Killmayer, Wolfgang Rihm, Mauricio Kagel; deutsche harmonia mundi 1028-30 (3 S 30) Klangbild: Transparent natürlich.
Fertigung: gut

Nun ist also die Geschichte eingeholt! Die Dokumentation der bundesdeutschen Musikgeschichte seit 1945 ist bei der Gegenwart angelangt. In den letzten drei Kassetten hat man sich der oft arg geschmähten 70er Jahre angenommen. Und die neun Langspielplatten dokumentieren, daß diese Zeit gar nicht so unergiebig oder regreßhaft war, wie oft im vorschnellen Vergleich mit den aufrührerischen 50er und 60er Jahren behauptet wird. Allenfalls die 9. Kassette mag in ihrer Gegenüberstellung von zumeist orchestralen Werken merken lassen, daß einer ungebrochen positiven Art des Musikschreibens doch recht deutlich die Gefahr der Nivellierung droht. Die drei Kassetten sind, wenn auch nicht stringent durchgehalten, nach Themenbereichen gegliedert. In der ersten Kassette (Nr. 8) dominiert das experimentelle Ausprobieren neuer Klangformen, daneben ist der Umgang mit musikalischen Techniken aus ganz verschiedenen Bereichen der Unterhaltungs- oder Volksmusik (etwa bei Henze, Kagel oder Walter Zimmermann) kennzeichnend. Der kritische Ansatz gegenüber verfestigter Musikanschauung und Aufführungspraxis macht diese Kassette besonders interessant. Am überzeugendsten und vielleicht gewichtigsten wirkt auf mich die dritte Kassette (Nr. 10). Motto ist hier die Auseinandersetzung mit Musikgeschichte. Meiner Meinung nach kristallisiert sich gerade hierin ein wesentlicher Aspekt der Musik der 70er Jahre heraus. Zu nennen wären vorab Lachenmanns „Tanzsuite mit Deutschlandlied“, Schnebels „Schubert-Phantasie“, „Schumann in Endenich“ von Killmayer, die „Wölfi-Lieder“ von Rihm und Kagels „Fürst Igor, Strawinsky“. Die Auseinandersetzung mit Musik, die trotz ihrer Historizität immer noch den Charakter einer zeitgemäßen Sprache trägt (was wesentlich, aber nicht nur mit dem herrschenden Musikbetrieb zusammenhängt), zählt wohl zu den wichtigsten Problemstellungen der letzten Jahre. Die außerordentlich vielfältigen Ansätze beweisen schlüssig die Relevanz dieser Techniken. Es würde den Rahmen dieser Kritik sprengen, wollte man auf



einzelne Werke eingehen. Insgesamt aber kann dem „Deutschen Musikrat“ bescheinigt werden, daß hier eine repräsentative und konsequent durchdachte Zusammenstellung gelungen ist, und daß darüberhinaus der Charakter schulmäßigen Demonstrierens kaum spürbar wird. Die einzelnen Kassetten wirken wie klug und phantasiereich zusammengestellte Konzerte.

Reinhard Schulz

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Oper

Werkgerechte und lebendige Darstellung eines Hauptwerks der französischen Operntadtition.

CHARPENTIER, Médée (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Jill Feldman (Médée), Jacques Bona (Créon), Agnes Mellon (Créuse), Gilles Ragon (Jason), Philippe Cantor (Oronte), Sophie Boulain (Nérine), Chor und Orchester Les Arts Florissant, William Christie; harmonia mundi France HMC 1139.41 (2 S 30) Aufnahme datum: April 1984
Klangbild: Präsent, eher trocken und dynamisch etwas eng.
Fertigung: Einwandfrei, ausführliches Beiheft mit dreisprachigem Libretto.

Die französische Barockoper ist uns fremder und schwerer zugänglich als die italienische. An der sehr gelungenen Aufnahme von Charpentiers „Médée“ unter William Christies Leitung kann man die Gründe hierfür genau studieren. Der französische Gesangsstil lehnt sich sehr viel enger an den Text an, als dies in der italienischen Oper der Fall ist. Die Gesangs-melodie erwächst – auch in den großen ariosen Partien bzw. Arien – ganz aus der Deklamation des Textes, der Gesang kann fast als eine Art gehobene, kunstvoll ausgestaltete Deklamation aufgefaßt werden. Deshalb ist diese Musik ohne Verständnis und Nachvollziehen des Textes nur schwer zugänglich. Dagegen kommt die italienische Oper dieser Zeit unserer „modernen“ Art des Musikhörens mehr entgegen: der klare formale Aufbau der Da capo-Arie, Tanzrhythmik und Periodengliederung, eine prägnante instru-



mentale Motivik, die den ganzen Satz beherrscht, ermöglichen es, diese Musik als etwas eigenständiges, losgelöst von der Textvorlage, gleichsam instrumental-konzertierend aufzunehmen. Die „Medea“ von Marc Antoine Charpentier (1635-1704) wurde am 4. Dezember 1693 in Paris im Beisein des Königs uraufgeführt. Das Libretto stammt von Thomas Corneille, dem Bruder des großen Tragödiendichters Pierre Corneille. Es erzählt die Geschichte Medeas, die durch allerlei Intrigen von ihrem Geliebten Jason, der sich der Tochter des Königs von Korinth zugewandt hat, getrennt wird und dafür grausame Rache nimmt. Medea wird, dem Gang der Handlung entsprechend, in verschiedensten Situationen und Stimmungslagen dargestellt: als eifersüchtig Klagende, als liebende und sorgenvolle Mutter, in Wut und Zorn über das erlittene Unrecht, als geifernde Rachegöttin, als böse Zauberin, die mit den Mächten der Unterwelt in Verbindung steht. Dies gibt Charpentier Gelegenheit, alle Register seiner harmonisch kühnen, oft als hart und rau empfundenen, von Chromatik und Dissonanzen durchsetzten Darstellungskunst zu ziehen. Eine besondere Funktion innerhalb des Ganzen hat der Prolog: er vertritt das Reich des Friedens und der Versöhnung (der König wird dabei direkt angesprochen), symbolisiert durch die Hirtensphäre – und damit eine utopische Gegenwelt zum Stück selbst, in dem Täuschung, Betrug und Intrigen schließlich in Kampf und grausame Zerstörungswut münden.

In dem ausführlichen Beiheft rechtfertigt William Christie seine Besetzungspraxis (mit alten Instrumenten) sehr genau und überzeugend, wobei er sich an den Gegebenheiten der damaligen Zeit orientiert. Wesentlich für das orchestrale Klangbild sind hierbei die stark hervortretende Ober- und Unterstimme gegenüber den eindeutig schwächer besetzten Mittelstimmen. Dies entspricht der Faktur des Satzes, da die melodieführende Oberstimme eindeutig dominiert und der Continuo- und Bass als klanglicher Gegenpol entsprechend herausgestellt werden muß (von Christie in der Unteroktave verdoppelt). Oboen und Flöten spielen häufig im „Grand Choeur“ (im Tutti) mit, auch dort, wo in der Partitur diesbezügliche Anweisungen fehlen. Das Orchester spielt äußerst präzise, manchmal schattenhaft vibrierend, manchmal gestenhaft impulsiv, aber nie schwer oder überladen. Die klangfarblichen Reize und Schattierungen – etwa wenn in der Beschwörungsszene nur die tiefen Streicher im Einsatz sind – kommen eindringlich zur Geltung. So kann man insgesamt von einem lockeren und natürlichen, gleichwohl aber bewußt durchgeformten und spannungserfüllten Musizierstil