

(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 konzedieren 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) Aufnahmedatum: 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