

FONO-KRITIK

das Herz zu öffnen, sie geht ihnen bei betont langsamen Tempi tief auf den Grund. Dadurch wird der rückblickende, weniger unmittelbar reflektierende Charakter der gesamten Interpretation betont. In den bewegteren Liedern unterstreicht nachdrücklicher Stimmumfang einen hohen Grad der Anteilnahme, dem auch einige opernhafte ausladende Töne entspringen. Daß Hotter durch kontrollierte Modifizierung seines reichen Timbres die Gefühlswerte noch feiner abstuft, sei angesichts der niveauvollen Leistung der Sängerin nur am Rande erwähnt. Die Schönberg-Lieder, in einem Stadium des Überganges entstanden, auf dem Weg zur absoluten Freiheit sozusagen, doch gut singbar, wenngleich sehr schwierig, fordern die bruchlos geführte Stimme mit der mühelos ansprechenden, leuchtenden Höhe eminent heraus. Gemeinsam mit dem auch hier sensibel und genau verfahrenen Aribert Reimann realisiert Brigitte Fassbaender eine intensive Gestaltung, wobei sie in jedem Moment vokale Souveränität zu wahren weiß. Ein wertvoller Beitrag zur Schönberg-Discographie.

Hermann Schönegger

**Zeitgenössische Rarität
in angepaßtem Stil.**

WIKSTRÖM, Lieder nach Texten von Rilke; Chesne Ryman (Sopran), Kerstin Meyer (Mezzosopran), Inger Wikström (Klavier); Bluebell 144 (1 S 30)

Vertrieb: Le Connaissance, Karlsruhe
Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Offen, präsent, unverfärbt, klarzeichnend.

Fertigung: Einlauffrille stark rauschend, sonst einwandfrei; Stoppzeiten angegeben, keine Textbeilage.

Diese Platte mit Liedern nach Texten von Rilke stellt eine zeitgenössische Komponistin vor und ist damit zumindest von spezifischem Interesse. Laut Cover-Text ist Inger Wikström seit Jahren in aller Welt als Pianistin erfolgreich. Seit wann sie auch komponiert, was und wieviel sie schon geschrieben hat, darüber fehlt jeder Hinweis; wie überhaupt die Ausstattung dieser Edition eher dürftig anmutet, da auch keine Texte beigegeben sind. Daß man Rilkes Lyrik ohnehin im Schrank stehen habe, kann man nicht gelten lassen.

Die Lieder sind in einem indifferenten Stil vertont, den man bestenfalls modernistisch nen-

nen könnte, aber irgendwie als angepaßt empfunden, wie das heute üblich geworden ist, seit sich die lebenden Komponisten wieder um mehr Zuhörer bemühen. Demnach finden sich wohl atonale Partikel und unbequeme Intervallsprünge in den Stücken, aber ebenso behagliche melodische Floskeln und ein konventioneller Tonfall. Die Kürze und ihr oft expressiver Duktus steigern die Wirkung der auf die Stimmung der Gedichte eingehende Musik.

Die Komponistin spielt den besonders in „Orpheus, Eurydike, Hermes“ reizvoll illustrierenden Klavierpart sicherlich authentisch, jedenfalls technisch glänzend und wirkungsvoll. Wenig Freude erlebt man mit der australischen Sopranistin, deren vibratoarmes Organ steif geführt und in der Höhe scharf wird. Gefühlvolle Gestaltung und eine schöne Tiefe sprechen für die Sängerin, ihre mangelhafte deutsche Aussprache vernebelt weite Teile des Textes. Da hat Kerstin Meyer ein anderes Format, selbst wenn ihr Timbre schon etwas abgebraucht ist: Klares Deutsch, große Gestaltungskraft und Routine tragen das zu Kantatenlänge ausufernde „Orpheus“-Lied, das zwischen rezitierendem Erzählen und emotional bewegten Passagen wechselt.

Hermann Schönegger

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Chorwerke

Bach à la Harnoncourt.

BACH, Der zufriedengestellte Äolus (Zerzei-Bet, zertrümmert die Gruft, BWV 205) Drama per musica; Yvonne Kenny (Pallas), Marjana Lipovšek (Pomona), Kurt Equiluz (Zephyrus), Robert Holl (Äolus); Arnold-Schönberg-Chor, Wien, Erwin G. Ortner, Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt; Teldec 6.42915 AZ (1 30 S) Digital

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Verschwommen, unklare Konturen, unterschiedliche Präsenz der Solostimmen.

Fertigung: Keine Mängel.

An dieser Aufnahme werden sich vermutlich die Geister scheiden. Die einen werden

enthusiastisch zustimmen (an einer begeisterten Anhängerschaft hat es Harnoncourt nie gemangelt) – die anderen hingegen werden finden, daß hier die Eigenwilligkeit der Interpretation zu stark dominiere, daß sich Harnoncourt gleichsam vor Bach ins Bild dränge.

Wie auch immer: Harnoncourt ist ein so außerordentlich fundierter Künstler und Musikologe, dazu ein so klar denkender Dogmatiker, daß es bei ihm nichts Ungewolltes, Zufälliges, Unüberlegtes geben kann. Jeden profanen Einwand gegen seine Version der „Äolus“-Kantate würde er mit einer ganzen Batterie von Argumenten widerlegen.

Somit würde man den halligen, dumpfen Klang der Aufnahme beanstanden – Harnoncourt wünscht sich dies so. Daß die beiden männlichen Solostimmen entfernt, abgedeckt klingen, die weiblichen dagegen plastisch in den Vordergrund rücken, ist ebenfalls Absicht. Ebenso der tumultöse Klang des Eingangschors, der in Verschmelzung mit den (originalen) Instrumenten mitunter regelrecht falsch klingt. Daß das Derbe, Amateurhafte dieser heiteren Geburtstagskantate für den Leipziger Botanikprofessor Müller eine Überbetonung erfährt, daß die Bläserchöre wie Blitze dreinfahren – alles Absicht, Überlegung.

Bei Harnoncourt sollte es wie in der christlichen Religion keine Launen geben. Entweder eine Gefolgschaft, die gut und wichtig findet, was er macht – oder Ablehnung. Der Rezensent bekennt sich zur ersteren Gruppe.

Clemens Höslinger

Eine Haydn-Aufnahme von hohem Repertoirewert.

HAYDN, Scena di Berenice (Hob. XXIVa: 10), Kantate Miseri noi, misera patria (Hob. XXIVa: 7), Arianna a Naxos (Hob. XXVlb: 2); Éva Bártfai-Barta (Sopran), Nicholas McGegan (Hammerklavier), Savaria Sinfonie-Orchester, János Petró;

Hungaroton SLPD 12432 (1 S 30) Digital

Klangbild: Unverfärbt, transparent.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Kantate Miseri noi, misera patria, Mathis (Philips 9500 929).

Auch im nur schwer überschaubaren Werk eines Meisters wie Joseph Haydn ist Spreu vom Weizen zu trennen. Nicht alles, was im Haydn-Jahr 1982 (zumal auf dem Sektor Kammermusik) für die Schallplatte eingespielt wurde, war der Mühen einer Ausgrabung wert. Um so erstaunlicher ist es, daß zwei Meisterwerke Haydns, die Szene der Berenice (Hob. XXI-Va: 10) und die Kantate „Arianna a Naxos“ (Hob. XXVlb: 2), bei den damaligen Aktivitäten unberücksichtigt blieben. Eine empfindliche Repertoirelücke schließt erst jetzt die Aufnahme von Hungaroton, bei der die beiden genannten Werke mit der Kantate „Miseri noi, misera patria“ gekoppelt sind. Wie in der Haydn-Literatur nachzulesen ist, war der damals 63jährige nicht sonderlich glücklich, als die berühmte Brigida Banti die Szene der Berenice in London kreierte. An Kehlkopfabrobatik dürfte es der gefeierten Primadonna nicht gefehlt haben. Doch vielleicht mangelte es ihrem Vortrag an der Intensität des Ausdrucks, die diese Szene nach Worten des großen Metastasio unbedingt erfordert und die man der ungarischen Sopranistin Éva Bártfai-Barta getrost attestieren darf.

Nicht nur, daß ihr die heiklen Registerwechsel der anspruchsvollen Partie scheinbar mühelos gelingen. Auch die innere Erregung der unglücklichen Berenice schwingt in ihrem Vortrag der Szene mit, die hier geradezu einen Anflug tragischer Größe gewinnt.

Die um 1790 komponierte, erst 1961 im Druck vorgelegte Kantate „Miseri noi, misera patria“ hat die Philips vor kurzem mit Edith Mathis und dem Orchestre de Chambre de Lausanne unter Armin Jordan aufgenommen. Das einleitende Rezitativ – vermutlich die Vision Kassandras vom Untergang Trojas – ist hier ohne Frage bereicherter und detailbesessener ausgeformt als in der vorliegenden Aufnahme mit dem 1962 gegründeten ungarischen Savaria Sinfonie-Orchester. Bei der Kantate „Arianna a Naxos“, der Klage der von Theseus verlassenen kretischen Königstochter läßt wieder – wie im abschließenden atemlos erregten f-Moll-Presto – die dramatische Gestaltungskraft Éva Bártfai-Bartas aufhorchen. Begleitet wird die ungarische Sopranistin in dieser Kantate übrigens von dem vielseitigen Nicholas McGegan, der erst kürzlich Rameaus Oper „Nais“ für Erato aufgenommen hatte und der hier seinen Part so „sprechend“ wie möglich auf einem Johann Ludwig Dulcken-Hammerklavier des Jahres 1790 spielt.

Hans Christoph Worbs

Zu vordergründige, am Ideal des puren Schönklangs ausgerichtete Interpretation des Haydn-Opus.

HAYDN, Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz, CHERUBINI, Chant sur la mort de Joseph Haydn; Beatrice Haldas (Sopran), Ruthild Engert (Mezzosopran), Heiner Hopfner, Rüdiger Wohlers (Tenor), Harald Stamm (Baß), RIAS-Kammerchor, Uwe Gronostay, Radio-Sinfonie-Orchester Berlin, Gerd Albrecht;

Acanta 40.23 518 (2 S 30)

Aufnahmedatum: März 1982

Klangbild: Mulmig, nicht sehr präsent und transparent.

Klangbild: Ohne Mängel.

Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz“ von Haydn gibt es bekanntlich in drei Fassungen: für Orchester, 1785 als Passionsmusik für die spanische Stadt Cadix komponiert, für Streichquartett und in der hier eingespielten, 1796 entstandenen Fassung als Kantate. Der



Text der Kantate – es handelt sich um Paraphrasierungen der Worte Jesu – stammt von dem Passauer Domkapellmeister Joseph Frieber, wurde aber von Gottfried van Swieten verbessert in seine endgültige Form gebracht. Die Worte Jesu werden jedem der sieben Sätze a cappella und in psalmisierender Vortragsmanier vorangestellt. Neu hinzukomponiert wurde für die Kantatenfassung ein Bläserersatz (Largo), der zwischen den vierten und fünften Satz einzuschieben ist.

Die Interpretation dieses Werkes unter der Leitung von Gert Albrecht läßt vor allem Sinn für ein weiches, gedecktes, aber rundes Klangbild und für eine gewisse wehevollte Diktion erkennen. Langsame und getragene Tempi werden bevorzugt, die Artikulation ist eher nivellierend, die Entfaltung schöner Klänge steht im Vordergrund. Man hat den Eindruck, daß Gert Albrecht sein Radio-Sinfonie-Orchester unbedingt so schön spielen lassen möchte wie Herbert von Karajan seine Berliner Philharmoniker. Wesentlich geht aber dabei verloren: der dramatische Gehalt, das Gestische dieser auch in der ursprünglichen (rein instrumental) Fassung der Diktion der (lateinischen) Textworte folgenden Musik. Eine emphatische, aufrüttelnde Bekenntnissprache wird in einen sanft-klagenden Tonfall umgemünzt. Es überrascht nicht, daß dieser Interpretationsstil der Musik Luigi Cherubinis in ihrer klassizistischen und elegischen Manier weit mehr angemessen ist als der Musik Haydns, die durchaus auch Härten, Schroffheiten und Widerstände (in Rhythmus und Harmonik, z. B. in Nr. 5) kennt. Das Solistenensemble, stimmlich ausgewogen, ohne Mängel aber auch ohne besondere Vorzüge, paßt sich diesem Musizierstil an.

Reinhard Müller

Wiederbegegnung mit derzeit „verbannten“ Kirchenliedern.

MARIA, MAIENKÖNIGIN – DIE SCHÖNSTEN SCHLESISCHEN UND SUDETENDEUTSCHEN MARIENLIEDER: Maria, Maienkönigin, Maria zu lieben, Milde Königin, gedenke usw., REIMANN, Salve Regina, Ave Maria, Regina coeli, Tantum ergo, SCHUBERT, Regina Coeli; Rosemarie Niemann (Sopran), Hildegard Jone (Alt), Alfons Jone (Tenor), Karl-Josef Heppikausen (Baß), Antonio Linares y Espigares (Orgel), Kirchenchor St. Bartholomäus, Köln-Urbach, Lebrecht Schüren, Streichorchester St. Bartholomäus, Köln-Urbach, Helmut Zehnpeffnig; Wünschelburger Edition F 668405 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Im allgemeinen gute Präsenz, doch durch häufige Raustellen und Verdickungen getrübt.

Fertigung: Keine Mängel.

Der Titel dieser Platte bedarf einer Korrektur. Von einer Auswahl der schönsten „schlesischen und sudetendeutschen“ Marienlieder kann hier nicht die Rede sein. Wohl sind in dieser Sammlung einige Kompositionen des schlesischen Kirchenmusikers Ignaz Reimann (1820–1885) enthalten, die Hauptsache besteht jedoch aus jenen Marienliedern, die lange Zeit hindurch im katholischen Bereich des deutschsprachigen Raums heimisch waren – so lang, bis sie zum Großteil der unbarmherzigen Kirchenlied-Reform neueren Datums zum Opfer fielen.

„Segne du, Maria“, „Milde Königin, gedenke“, „Es blüht der Blumen eine“, die Lauretanische Litanei („Mutter Gottes, wir rufen zu dir“) und noch vieles andere – all dies hat in das „Gotteslob“, das „kleine rote Buch“ des katholischen Kirchenlieds keine Aufnahme gefunden. Es läßt sich denken, daß diese Neuerscheinung auf reges Interesse stoßen wird, daß sie freundliche, vielleicht auch wehmütige Erinnerungen erwecken wird. Der Kahlschlag, der da von einigen prosaischen Geistern veranstaltet worden ist, hat viele schöne, wertvolle Melodien und Texte ihrer Verwendung entzogen. Sicherlich nicht für immer, denn über kurz oder lang werden diesen Gesänge ihre Wiederkehr feiern, das steht außer Zweifel.

Die musikalische Ausführung gibt sich betont kunstlos: Orgelspiel, dazu einstimmiger Gemeindegesang, von harten, ungeschönten Stimmen vorgetragen. Auch die Solostellen werden von laienhaften Stimmen gesungen. Dies alles geschieht mit voller Absicht, es soll ein getreues Abbild jener naiv-frommen Sphäre geboten werden, die sich einst bei dörflichen Maiandachten eingestellt hat. Dazu gehört auch das Gebet („Der Engel des Herrn“), das Glockenbimmeln der Ministranten und der sakramentale Segen. Alles in allem also Kirchenlied-Nostalgie – geschmackvoll und gewinnend dargeboten.

Clemens Höslinger

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Chorwerke

Eine leuchtende Krönungsmesse – Interpreten im Dunkel.

LISZT, Ungarische Krönungsmesse; Irén Szecssödi (Sopran), Magda Tiszay (Alt), József Simándi (Tenor), András Faragó (Baß), Zoltán Döry (Solovoline), Sándor Margittay (Orgel), Budapesti Chor, Miklós Forrai, Ungarische Nationalphilharmonie, János Ferencsik; DG 2543 802 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1961 (?)

Klangbild: Ein wenig matt, aber gemessen am Alter der Aufnahme deutlich.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielungen: György Lehel, Veronika Kincses, Klára Takács, Dénes Gulyás, László Polgár, Chor und Orchester des Ungarischen Rundfunks und Fernsehens (Hungaroton SLPX 12 148).

Fast 20 Jahre existierte diese Aufnahme ohne Konkurrenz auf dem Schallplattenmarkt: sie wurde bei Qualität (Vorgänger von Hungaroton) aufgenommen; erst seit 1980 gibt es eine alternative Produktion unter der Leitung von György Lehel. Ferencsik Interpretation fasziniert vor allem durch ihren Schwung und ihre Vitalität: mit einem großen Griff faßt er die einzelnen Sätze zusammen. Plastischer Formaufbau und klare Stimmführung kennzeichnen seine Aufnahme: er läßt die „Schlichtheit“ des Werkes deutlich zur Geltung kommen, verzichtet aber auch nicht auf romantische Expressivität

FONO-KRITIK

und emotionsreiche Darstellung, ohne daß dabei die Aufführung schwülstig würde. Das Streicher-unisono am Anfang des „Graduale“ wirkt z. B. viel kraftvoller und robuster als in der Vergleichseinspielung. Ferencsik nimmt ziemlich lebendige Tempi: alle Sätze sind wesentlich kürzer als diejenigen in Lehels Interpretation. Der Unterschied fällt am meisten im „Credo“ auf, das bei Ferencsik zwei Minuten kürzer ist (5'25''): in seiner Wiedergabe wird das überwiegend unisono komponierte Credo zu einem richtigen Volksgesang, im Gegensatz zu Lehels meditativer und detaillierter Darstellung. Den gleichen Ton eines romantischen Pathos schlagen die Solisten an, besonders der Tenor Simándi, der weitaus farbenreicher und dramatischer singt als Dénes Gulyás und Irén Szecsödi. Das Orchester und der Chor bieten eine inspirierte und überzeugende Darstellung (vielleicht mit der Ausnahme des „Sanctus“, welches mit Unsauberkeiten der Intonation geradezu überlastet wurde).

Auf wen sich diese letztere Bemerkung tatsächlich bezieht, dies zu bestimmen bedarf es einer längeren Detektivarbeit: die Angaben der Hülle zum Chor und Orchester sind nämlich falsch. Dieselbe Aufnahme kann man unter der Nummer Disco Center, Bud 12293 erhalten, wobei der Bielefelder Katalog den Ungarischen Rundfunkchor und die Ungarische Nationalphilharmonie angibt. Letzteres stimmt wahrscheinlich – Ferencsik betätigt sich seit Jahrzehnten als GMD bei diesem Orchester, und die Violinsoli der Liszt-Messe werden von Zoltán Dörö, dem Konzertmeister dieses Ensembles, gespielt (die Veröffentlichung der DG teilt seinen Namen allerdings nicht mit). Wenn aber der Zuhörer glaubt, er könne, nachdem er „Orchester der Krönungskirche“ in „Ungarische Nationalphilharmonie“ verbessert hat, nun auch in aller Ruhe „Chor der Krönungskirche“ in „Chor des Ungarischen Rundfunks“ korrigieren, dann irrt er sich. Auf der Platte singt nämlich weder der eine noch der andere, sondern der Budapester Chor, dessen Chorleiter zwischen 1948 und 1978 tatsächlich der auf der Hülle genannte Miklós Forrai war und dessen heutiger Leiter übrigens der Organist der vorliegenden Aufnahme Sándor Margittay ist.

Éva Pintér

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik



Tanzorchester Anno 1617.

BRADE, Hamburger Ratsmusik um 1600 (Intraden, Paduanen und Galliarden); Hesperion XX, Jordi Savall;
deutsche harmonia mundi/EMI 1 C 165-99 928/29 T (2 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1983
Klangbild: Wohnzimmergerecht ausbalanciert.
Fertigung: Einwandfrei.

Zwar tauchte der Name William Brade bereits auf ein paar Sammelplatten auf, dennoch dürfte er den meisten Lesern unbekannt sein. Wenn nun gleich zwei Langspielplatten mit Werken dieses Zeitgenossen John Bulls, John



Dowlands und Hans Leo Hasslers erscheinen, hat man es vielleicht mit einer Neuentdeckung, einer revidierten Einschätzung des u. a. in Hamburg wirkenden Komponisten zu tun? Seine drei hier eingespielten, aus einigen Tänzen der „Newe ausserlesene“ Sammeldrucke (1609, 1614 und 1617) zusammengestellten Suiten sind ansprechende Unterhaltungsmusik, nicht mehr und nicht weniger. Anlaß genug für das Ensemble Hesperion ein klingendes Kompendium der Instrumentation um 1600 vorzustellen. Neben Gamben, Zinken, Posaunen, Pommern, Blockflöten, Lauten und anderen Instrumenten vernimmt der aufmerksame Hörer in der dritten Tanzfolge sogar eine Maultrommel. Bei dieser Vielfalt instrumentaler Klangregister, die allesamt virtuos gezogen werden, hätte ich mir eine erläuternde Zuordnungstabelle gewünscht. Leider läßt die editorische Gestaltung nicht nur diesen Wunsch unerfüllt; die Besetzungsliste ist unvollständig und im Kommentar ist von einer „Allmandi“ die Rede, die nicht in der Satzfolge wiederkehrt.

Martin Elste



Amateure stellen sich vor.

**CANTIGAS DE SANTA MARIA (Auswahl),
CANCIONERO DE UPSALA (Auswahl),
PIAE CANTIONES (Auswahl) u.a.; Joculato-
res Upsalienses;
BIS LP-225 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Natürliche Raumperspektive.
Fertigung: Einwandfrei.**

Vor einem halben Jahrhundert führten gemischte Jugendchöre im Sinne der Singbewegung fröhliche und besinnliche alte Musik auf, heute sind es die vielen Instrumentalgruppen für vorklassische Kompositionen. War es früher die Harlan-Fidel, auf der musiziert wurde, so ist es heute ein historisches Vorbildern entlehntes Moeck-Instrument. Beiden Musizierweisen ist die Unbekümmertheit gemein, die natürliche Naivität – von Ausnahmen abgesehen. Gewandelt hat sich etwas Wesentliches, das Verhältnis zu den Medien, zur Zuhörerschaft allgemein. Der Singbewegung war es in letzter Konsequenz unmöglich, eine Trennung in aktives und passives Musikerleben vorzunehmen, bloßes Zuhören, Genießen war ihr suspekt; heute ist es dagegen ein selbstverständliches Ziel und ein Symbol für Erfolg, mit einer eigenen Schallplatte die radikalste Abkehr von der ursprünglichen

Kommunikationsbrücke zwischen Ausführenden und Hörern zu vollziehen. Von einer Platte wie der vorliegenden gibt es Dutzende, und die Amateure aus Upsala machen ihre Sache nicht schlechter als viele andere. Was fehlt, ist das entscheidende Quentchen Professionalität, Raffinement und Neuerung. Stattdessen scheppert das Tamburin so penetrant wie es nur unreflektierte Spielbegeisterung zuwegebracht.

Martin Elste

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Neue Musik



Zweite Generation der polnischen Schule.

MEYER, J. Streichquartett op. 51. **BAR-GIELSKI, 2.** Streichquartett Primaveraile; **Wila-nolow** Streichquartett;
Provia ISPV 114 (1 S 30)
Vertrieb: Deutsche Austrophon
Aufnahmedatum: Juni 1982
Klangbild: Direkt und natürlich.
Fertigung: Ohne Mängel.

Krzysztof Meyer (Jahrgang 1943) und Zbigniew Bargielski (Jahrgang 1937) erlebten wesentliche Impulse ihrer musikalischen Sozialisation nach der „Tauwetter“-Periode von 1956 wuchsen als Studenten in ständigem Kontakt mit der internationalen Neuen Musik auf, wie sie beim alljährlichen Festival „Warschauer Herbst“ zu hören war. Sie fanden die „Errungenschaften“ der Älteren wie Lutoslawski oder Baird bereits vor, konnten (und mußten) für sich individuelle Schlussfolgerungen daraus ziehen. Wie verschieden diese ausfielen und wie aus unterschiedlichen Ansätzen doch auch wieder ähnliches zustande kommt, belegt die Porträtschallplatte des Warschauer Wilanów-Quartettes (benannt nach der seinerzeitigen Residenz des Königs Jan III. Sobieski, worin sich ein auch für den „Warschauer Herbst“ gern genutzter, stimmungsvoller Kammerkonzertsaal befindet). K. Meyer ist sozusagen durch die Techniken der Avantgarde hindurchgeschritten und hat für sich einen fast schon wieder klassizistischen, tradi-



tionsbewußten, dabei sehr expressiven Stil gefunden und schreibt eine Musik, die selbst da, wo es vielleicht vor Originalität nicht gerade funktelt, doch stets gut gemacht ist und ansprechend klingt.

Bargielski hingegen entwickelte Lutoslawskis Verfahren der „begrenzten Aleatorik“ weiter zu einer eigenen „Theorie der Zentrumsstrukturen“, was besagt, daß in vorgegebenen aleatorischen Abschnitten Töne, Intervallschritte oder Motive eine gewisse Präferenz gegenüber anderen erhalten und damit im Klangkontinuum eine gleichsam metatonale Zentrums-Orientierung wieder einführen. Beide Werke beziehen auf ihre Weise eine gewisse Distanz zur Avantgarde der ersten Stunde in Polen, und in eben diesem sich selbst begrenzenden expressiven Rahmen sind sie sich ähnlich. Daß sich hier gelegentlich ein Moment der Eintönigkeit, des allzu Glatten einstellt, ist jedoch teilweise den Interpreten zuzuschreiben. Der Klang des Warschauer Ensembles bewegt sich in einer flachen expressiven Mittellage, wirkt schematisch und ist dynamisch zu wenig differenziert. Auch läßt die Homogenität des Klanges zu wünschen übrig. Daß es sich jedoch beim Wilanów-Quartett um ein mit zeitgenössischer Musiker bestens vertrautes Ensemble handelt, steht dabei außer Frage.

Hartmut Lück

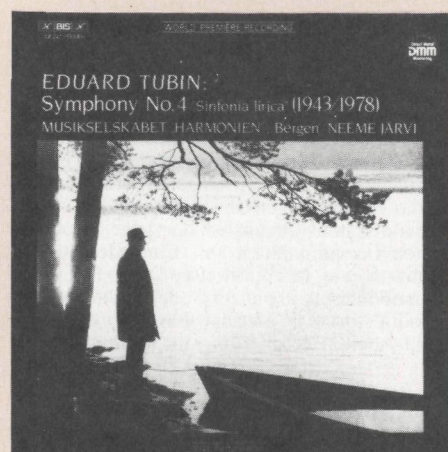


Sinfonik nach „nordischer“ Art.

TUBIN, Sinfonie Nr. 4 (Sinfonia lirica); Philharmonisches Orchester Bergen, Neeme Järvi; BIS LP-227 (1 S 30)
Aufnahmetermin: 1982
Klangbild: Nicht voll präsent und durchsichtig, räumlich, relativ voller Klang; Eigenheiten der Live-Aufnahme.
Fertigung: Gut.

Der Komponist Eduard Tubin dürfte in Deutschland weitgehend unbekannt sein. Er wurde 1905 in Estland geboren, begann seine Studien am Konservatorium seiner Heimatstadt Tartu. Später studierte er unter anderem Komposition bei Zoltan Kodaly in Budapest. 1930 begann er seine Dirigiertätigkeit am Opernhaus in Tartu, in den 40er Jahren erhielt er am dortigen Konservatorium eine Kompositionsprofessur. Tubin flüchtete 1944 mit seiner Familie nach Schweden, wurde schwedischer Staatsbürger. Bis zu seinem Tode im November letzten Jahres lebte und arbeitete er in Stockholm. Tubin hat Orchestermusik, Konzerte, Ballettmusiken und Opern komponiert, darunter allein 10 Sinfonien. In seinem Werk spielt die Volksmusik seiner estnischen Heimat eine bedeutende Rolle. Die vierte Sinfonie entstand 1942/43 und wurde am 16. April 1944 in Tallin uraufgeführt. 1978 nahm der Komponist eine Umarbeitung der Sinfonie vor, die im wesentlichen in Kürzungen bestand. Die vorliegende Aufnahme des Werkes entstand 1982, ein Jahr nach der „Uraufführung“ der überarbeiteten Partitur in Bergen. Dirigent war in beiden Fällen der gebürtige Este Neeme Järvi, Chefdirigent der Göteborger Sinfoniker und ab 1984 künstlerischer Leiter des Scottish National Orchestra in Glasgow.

Ohne andere Stücke des Komponisten und ohne die Partitur der Sinfonie zu kennen, ist nur eine impressionistische Beurteilung von Werk und Interpretation möglich. Tubin scheint ein Vertreter der späromantischen Sinfonik, er orientiert sich an den großen Meistern der 19. und 20. Jahrhunderts.



tiert sich an den klassischen Formen, bevorzugt klare thematische Faktur, einen vergleichsweise ökonomischen Satz. Die Harmonik sprengt keine Grenzen, die Instrumentation verrät ein Interesse an subtilen Klangfarben(wirkungen). Stilistisch erinnert die viersätzigte Sinfonie an Nielsen und Vaughan Williams, also zwei Vertreter einer gemäßigten Sinfonik des 20. Jahrhunderts. Wieweit die lyrische Sinfonie für Tubins Stil repräsentativ ist, kann erst ein Vergleich mit weiteren Kompositionen erbringen. Das Bergerer Sinfonieorchester beeindruckt durch kantables Spiel im Kopfsatz, einem „molto moderato“, durch rhythmische Präsenz im scherzartigen „Allegro con anima“. Den milden, lyrischen Ton, von dem das Werk seinen Namen haben könnte, vernimmt man vor allem im dritten Satz, „Andante un poco maestoso“. Das Finale schließlich zeichnet sich durch effektvolle Steigerungen und einen apothetischen Schluß aus.

Helge Grünewald

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

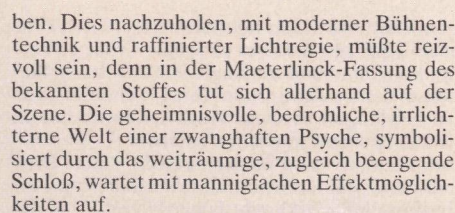
Oper



Niveauvolle Erstein spielung einer Rarität.

DUKAS, Ariane et Barbe-Bleue (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Katherine Cie-sinski (Ariane), Mariana Paunova (Amme), Gabriel Bacquier (Barbe-Bleue) u.a.; Chor des Französischen Rundfunks, Jacques Jouineau; Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France, Armin Jordan; RCA/Erato ZL 30911 EX (3 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1983
Klangbild: Offen, präsent, unverfärbt, klar-zeichnend, transparent, räumlich.
Fertigung: Einige minimale Preßfehler, sonst einwandfrei; Stoppzeiten angegeben, dreisprachiges Libretto, keine Inhaltsangabe.

Von der einzigen Oper des allein durch seinen „Zauberlehrling“ bis heute bekanntgebliebenen Paul Dukas, seinem zentralen Werk „Ariane und Blaubart“, soll es in Deutschland noch nie eine Bühnenaufführung gegeben ha-



Dazu parallel entwickelt sich der unglaublich genau und detailreich ausgearbeitete Orchesterpart, dem symphonisches Gewicht, strömender Duktus und raffinierteste Farbgebung eigen sind. Je nach Situation gibt sich die Musik feingliedrig-delikat, aufgeregt dramatisch oder wirkungsvoll illustrierend. Das ist Impressionismus ohne vornehme Blässe, das hat durchaus Kraft, nicht nur in den gewaltigen Steigerungen und wichtigen Akzenten. Daß man ohne Werkkenntnis und ohne Vergleichsmöglichkeit diesen Eindruck gewinnt, stellt Armin Jordan und dem ausgezeichneten, kultivierten Orchester das beste Zeugnis aus.

Die vokale Struktur der Komposition offenbart sich als großer, vom Orchester eingefasster Dialog zwischen wechselnden Partnern. Aus der rezitativartig vorandrängenden, wort- und ausdrucksbezogen formulierten Gesangslinie heben sich nur wenige arios-kantable Gebilde unauffällig ab. In der Proportionierung der Gesangspartien ist zweifellos eine hinderliche Schwäche des Werkes zu sehen. „Ein Solo für Ariane“, könnte man beziehungsvoll spötteln. Blaubart zählt ebenso zu den Episoden wie alle seine Frauen und ist hier genau so verlässlich besetzt wie diese. Mehr Entfaltungsmöglichkeit findet die Amme vor, was von Mariana Paunova mit sattem, gedeckt tönendem, in der Höhe mit weichem Alt gut genützt wird.

In geradezu unvergleichlichem Ausmaß dominiert Ariane. Harry Halbreich setzt in seinem mit grammatikalischen Fehlern gewürzten Kommentar den stimmlichen Anspruch der Partie mit der Elektra gleich. Das ist trotz Länge und Tonumfang übertrieben, denn die Ariane-Partie erscheint nicht so exponiert notiert, freilich auch nicht so effektiv und im Gestus extrovertiert wie jene der nach Rache geifernden Atriden-Tochter. Die unerschrockene Lichtgestalt, die Theseus gleich als Befreierin in das Labyrinth des Schreckens eindringt, ist keine Hochdramatische von Wagnerschem Kaliber, eher jungdramatisch, doch in etwas tieferer Region angesiedelt. In der noch jungen Katherine Ciesinski lernt man eine bemerkenswerte Sopranistin kennen, deren nur in der dunklen Mezzolage per-

