

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 Volkslied, im Gegensatz zu Lehels meditativerer 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 Döry, 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.

Eva Pintér

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik



Tanzorchester Anno 1617.

BRADÉ, Hamburger Ratsmusik um 1600 (Intarden, Paduanen und Gallarden); Hespèrion 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 „Neue ausserlesene“ Sammeldrucke (1609, 1614 und 1617) zusammengestellten Suiten sind ansprechende Unterhaltungsmusik, nicht mehr und nicht weniger. Anlaß genug für das Ensemble Hespèrion 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.; Jocolatores 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 Musizierungsweisen 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 zuwegebringt.

Martin Elste

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Neue Musik



Zweite Generation der polnischen Schule.

MEYER, 6. Streichquartett op. 51, BARGIELSKI, 2. Streichquartett Primavera; Wilanów Streichquartett;
Proviva 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 „Taufwetter“-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 diese Portrait-Schallplatte des Warschauer Wilanów-Quartetts (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

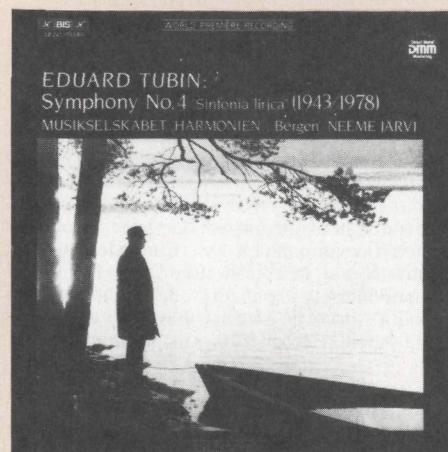


Sinfonik nach „nordischer“ Art.

TUBIN, Sinfonie Nr. 4 (Sinfonia lirica); Philharmonisches Orchester Bergen, Neeme Järvi;
BIS LP-227 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 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 spätromantischen Sinfonik, er orien-



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 viersätzig 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 Bergener 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 Grunewald

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Oper



Niveavolle Ersteinpielung einer Rarität.

DUKAS, Ariane et Barbe-Bleue (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Katherine Ciesinski (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
Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Offen, präsent, unverfärbt, klarzeichnend, 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-

ben. Dies nachzuholen, mit moderner Bühnentechnik und raffinierter Lichtregie, müßte reizvoll sein, denn in der Maeterlinck-Fassung des bekannten Stoffes tut sich allerhand auf der Szene. Die geheimnisvolle, bedrohliche, irrlirische Welt einer zwanghaften Psyche, symbolisiert durch das weiträumige, zugleich beengende Schloß, wartet mit mannigfachen Effektmöglichkeiten auf.

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 wuchtigen 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 eingefäßer Dialog zwischen wechselnden Partnern. Aus der rezitativartig vorandringenden, 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 beziehungsweise 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, gedecktem Tönen, in der Höhe mit weichem Alt gut genutzt 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-

