

FONO-KRITIK

in Paris gedruckt, aber ohne das Credo. In einem später bei Peters in Leipzig erschienenen Klavierauszug ist auch dieses enthalten.

Gabriele Bamberger fiel dieser Auszug in die Hände; sie fand zudem einen in München überlieferten Partiturdruk. Allerdings waren ihr die Pariser Autographen nicht zugänglich. So führte sie die Messe in Wiesbaden ohne das Credo auf, und in dieser Fassung wird uns das Werk zum ersten Mal (als Mitschnitt) auf Schallplatte vorgestellt. Der Hülltext weiß von diesen Umständen nur rudimentär zu berichten und verschweigt, daß das Credo fehlt. Das im Vokalsatz dreistimmig gearbeitete Werk dürfte ursprünglich nur für Solisten gedacht gewesen sein. In der gedruckten Partitur wird zwischen Soli und Chor unterschieden; beide singen aber niemals zusammen. Auch die Bläserbesetzung (neben Streichern und Orgel) ist ungewöhnlich: eine Flöte, je zwei Klarinetten, Hörner, Trompeten und Pauken. Zwei andere Merkmale aber geben dieser Messe eine Modellfunktion: Ihre vollständige Aufführung (mit Credo) dauert länger als jene der Missa solemnis von Beethoven; das Agnus Dei ist im Dona nobis pacem ungewöhnlich breit angelegt und wird von wie Signalen wirkenden Hornfiguren eröffnet. In den orchestralen Zwischenspielen des Dona nobis pacem werden große Crescendi entfaltet, auf die die Sänger sehr ausdrucksvoll antworten. Diese Gestaltung und der Umfang der Messe lassen daher durchaus den in fremdsprachlicher Literatur wiederholt geäußerten Schluß zu, das Werk habe in den genannten Aspekten für Beethovens Missa solemnis als Modell gedient, was historisch wie psychologisch ja auch durchaus möglich ist. In zehnjähriger Arbeit hat sich Gabriele Bamberger in ihrer Kirche einen Aufführungsapparat herangebildet, der sich hören lassen kann, zumal die Dirigentin sehr differenziert und mit großem rhythmischen „Drive“ zu musizieren versteht. Ihre Bemühungen werden leider oft durch den sekundenlangen Nachhall und den sehr unterschiedlichen Frequenzgang des Kirchenraumes (Schlußakkord des Agnus) verstellt und überdeckt. Die Solisten entledigen sich ihrer gar nicht einfachen Aufgaben mit Brillanz. *Klaus Blum*

„Weiches“ Requiem.

MOZART, Requiem KV 626; Margaret Price (Sopran), Trudeliese Schmidt (Mezzosopran), Francisco Araiza (Tenor), Theo Adam (Baß), Rundfunkchor Leipzig, Staatskapelle Dresden, Peter Schreier;

Philips 65 14 320 (1 S 30) Digital

Klangbild: Etwas blaß, Vokalstimmen kommen gut heraus.

Fertigung: Einwandfrei.

Wie schon bei der h-Moll-Messe scheint den Dirigenten Peter Schreier eher die vokale Komponente der Werke, die er interpretiert, zu interessieren. Und so ist dieser Aspekt auch der erfreulichste und überzeugendste der Aufnahme. Schreier hat durchwegs gute und erfahrene Oratoriensänger gewonnen (Theo Adam ist bei „Tuba mirum“ etwas schwach in der Tiefe, was aber auch durch die sanfte Aussteuerung so scheinen mag). Hervorragend hält sich der Leipziger Rundfunkchor, auf dem das Hauptaugenmerk bei der Aufnahme liegt, wogegen das Orchester generell eher beiseite geschoben ist.

Der Chor vermag ebenso weich und gedämpft zu gestalten (etwa den Schluß von Nr. 5 „Confutatis“) wie auch scharf und klar. Gelegenheit zu letzterem gibt es allerdings nicht oft, abgesehen von den ersten drei Sätzen bzw. dem analogen Schluß, dem expressiven Offertorium. Schreier schwankt zwischen dem Ausmusizieren klarer Kontrapunktik und den ins Romantische gezogenen Zwischentönen des Werkes. Ganz unklar bleiben so manche Orchesterpassagen: Etwa der Baß in Nr. 4 „Recordare“ und die Streichereinwürfe beim „Benedictus“ (fortissimo!). Der deutlich als synkopierter Kontrapunkt gesetzte Part der Bassethörner gleich zu Beginn des Introitus wird reduziert auf die obere Stimme als tragender; dies ist ein Beispiel für eine willkürlich erscheinende Leugnung des kompositorischen Gesamtgefüges. Dennoch ergibt das Ganze, besonders aufgrund der guten Leistungen der Sänger, das abgerundete Bild eines in den Farben dunkel gehaltenen Werkes, das mit großem Ernst und Fleiß interpretiert wird. Gerade zu dem so bewußt ausgestalteten Vokalpart hätte man sich aber einen Orchesterteil gewünscht, der auch als kontrastierender Partner in Erscheinung getreten wäre.

Andreas Jaschinski

Edelsteine italienischen Unterhaltungsgesangs in herausragender Interpretation.

TOSTI, Ausgewählte Lieder; Carlo Bergonzi (Tenor), Orchestra da Camera di Roma, Edoardo Mueller;

Orfeo S 073831 A (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 14.–19.2. u. 18.–26.4.1983

Klangbild: Präsent, ausgewogen.

Fertigung: Ohne Mängel.

Tenöre (und andere Besitzer verheißungsvoller Stimmen), die schon nach wenigen Engagementen-Jahren ausgesungen wirken, sollten ihren Lehrern ein ironisches Geschenk machen: Carlo Bergonzis Aufnahmen ausgewählter Tosti-Lieder! Diese Einspielung beweist ja doch erneut: Wenn der klassische Belcanto eine Kunst (-fertigkeit) ist, dann hängt seine Beherrschung nicht vom (altersbedingten) Zustand des „Materials“ ab – im Gegenteil!

Carlo Bergonzi, einer der auch in Italien seltenen ganz großen Tenöre unserer Zeit, feiert am 13. Juni dieses Jahres seinen 60. Geburtstag. Seine Stimme aber ist sozusagen jung geblieben,



sitzt wie eh und je, spricht ohne jedes Sträuben an, erreicht mühelos und ungepreßt auch die höheren Lagen, gehorcht dem Gestaltungswillen in jeder Ausdrucksnuance. Bergonzi hat sogar den langen Atem noch für die mezza di voce und muß doch nie protzen mit diesem (und anderen) Virtuosen-Kunststückchen (oder auch -Tugenden). Sein Singen hat eine schöne, schlichte Selbstverständlichkeit und trifft insofern Tostis Volksliedton nachgerade ideal.

Das nenne ich vorbildliche Beherrschung des Metiers, einen bewunderungswürdigen Sieg der Kunst über das bloße Material. Bergonzis geschmeidiges Organ aalt sich sozusagen in den populären Melodien Francesco Paolo Tostis (1846–1916), der seinerseits, als Gesangslehrer am Hofe Margareta von Savoyens und später der Königlichen Familie in London, untrüglich sicher weiß, was er von einer gut geführten Stimme erwarten und was er von ihr fordern darf. Die zunächst eher zwischen durch komponierten Gesellschaftslieder, häufig genug wechselt mit neapolitanischen Schlagern, sind denn auch schnell beliebt und berühmt geworden bei allen Tenören dieser Erde – ob „Serenata“ oder „Mattinata“, welches Konzert hätten sie nicht als beifallsumtoste Zugaben beschlossen? Bergonzi nun weiß die quasi-natürliche Künstlichkeit ebenso zu nehmen wie den Kitsch dieser Lieder, ihre gefühlvollen Drücker, die Tosti freilich in melodischen Girlanden von spontan sich mitteilender Wirkung auffängt. Der Sänger scheint sich zu identifizieren mit dem eher schlichten Stimmungsgehalt der Wirkungs-„Nummern“, kostet ihn, ohne je süßlicher Sentimentalität zu verfallen, genüßlich aus und verweigert ihm auch seine uneitle Würde nicht – die Würde jenes Singenmüssens, Gesungenwerdenwollens, die Rossini und Verdi im 19. Jahrhundert so heißherzig gegen die „melopoeia“, die „philosophische Gesangkunst“ der Deutschen, verteidigt haben. *Dietrich Steinbeck*

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke

Wiederauflage einer Rarität.

MARTIN, Le vin herbé, Oratorium in drei Teilen (Gesamtaufnahme in französischer Sprache; Basia Retchitzka (Sopran), Nata Tuscher (Isot), Adrienne Comte (Brangäne), Helene Morath, M. L. de Montmollin, Vera Diakoff (Alt), Eric Tappy (Tristan), Oleg de Nyzankowskyi, Hans Jonelli (Tenor), Heinz Rehfuß (Marke), André Vessieres (Hoel), Derrik Olsen (Baß), Frank Martin (Klavier), Mitglieder des Stadtorchesters Winterthur, Victor Desazens; Jecklin-Disco 581/82 (2 S 30)

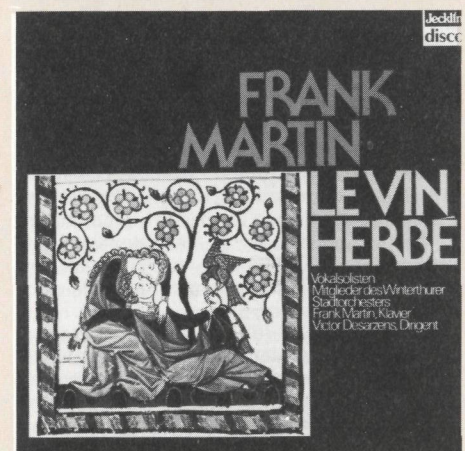
Aufnahmedatum: September 1961

Klangbild: Orchester etwas dicht, unverfärbt, nicht sehr räumlich, Singstimmen präsent.

Fertigung: Einwandfrei, zweisprachiger Textabdruck, wenig Werkinformation, keine Stoppzeiten.

Wenn Ernest Ansermet meinte, Frank Martin habe den Teufelskreis durchbrochen, in dem die Dodekaphonisten gefangen waren,

und habe wieder Anschluß gefunden an den natürlichen Verlauf der Musikgeschichte, so stieß er zwar bei jenen auf Widerspruch, die Martin reaktionäre, retrospektive Tendenzen vorhielten, traf aber nichtsdestoweniger ins Schwarze. Der berühmteste Schweizer Komponist dieses Jahrhunderts tat nichts anderes, als was seit etlichen Jahren auch die meisten „Avantgardisten“ des deutschen Raumes tun, nur entschloß er sich drei Jahrzehnte früher



dazu: den potentiellen Hörern den kleinen Finger zu reichen, sie nicht aus subventionsgenährter Überheblichkeit brüsk wegzustoßen. Offenbar wollte er schon damals nicht nur für eine den einschlägigen Festivals nachreisende Minderheit komponieren.

„Le vin herbé“, nach langer Zeit wieder auf Platte, legt solche Gedanken nahe, wiewohl das Stück sich alles andere denn anspruchslos an den Hörer wendet. Nach Martins eigenen Worten sei – auf „Vin herbé“ bezogen – das innerste Gefühl einziger und letzter Prüfstein des Kunstwerkes gewesen, nicht etwa der Gehorsam gegenüber technischen Gesetzmäßigkeiten. Deshalb spreche er hier eine ganz untraditionelle musikalische Sprache. Diese Behauptung erweist sich aus verschiedenen Blickwinkeln als standfest: auf die schon damals lange Tradition strenger Zwölftontechnik bezogen, mehr noch auf traditionelle Musik in konventionellem Sinn, doch auch auf tradierte Vorstellungen, die sich angesichts einer „Tristan“-Vertonung unwillkürlich konkretisieren. Alle diese „Normen“ erscheinen hier außer Kraft gesetzt. „Tristan“-Stimmungen allein mit dem Rechenstift zu finden, das ging ja wohl nicht, da brauchte es auch den Pinsel von gewissermaßen impressionistischem Strich. Martin begnügt sich mit einem flächigen Klangbild, ausgeklügelt und überwiegend herb, oft widerborstig in der inneren Struktur, zwölftönerisch im großen gesehen, aber doch nicht unfrei, im entscheidenden Moment von suggestiver Direktheit, auch melodische Floskeln hergebrachten Zuschnitts einbindend, die das Gefühl ansprechen. Eine übergeordnete Ästhetik ist diesem ungewöhnlichen Werk zweifellos zu eigen, es verdeutlicht Stimmungen und seelische Regungen recht plausibel, es hat Stil – auch den der Gattung Oratorium; es vermeidet opernhafte Vitalität und findet wohl deshalb nicht durchwegs zu jener bezwingenden Kraft, die dem ungeheuren Stoff an sich innewohnt.

Des Komponisten Mitwirkung auf dem des öfteren entschieden akzentuierenden Klavier läßt auf eine weitgehend authentische Wiedergabe schließen, wenngleich ein paarmal Verdacht auf

Präzisionsmängel des Orchesters aufkommt. Dem agilen Chor (offenbar von den Solisten gebildet) ist die Rolle des Erzählers und Kommentators zugeordnet. Bei Isolde darf man nicht an eine Wagner-Heroine denken, sie ist hier mit einem wendigen lyrischen Sopran solide und wohl auch zutreffend besetzt. Ebenso erfordert der Tristan-Part keine heldische Stimme, jedoch etwas mehr Kraft und eine kompaktere Höhe als Eric Tappy vor zwanzig Jahren aufbringen konnte. Durch seine kunstvolle Differenzierung und eindringliche Gestaltung, insbesondere als todkranker Tristan, beeindruckt der intelligente Tenor aber sehr. Die Sänger der Randpartien mag man in diesem Rahmen akzeptieren, in einer hochkarätig besetzten, exemplarischen Einspielung hätten sie mehrheitlich keinen Platz. *Hermann Schönegger*

Außerordentlicher Repertoirewert – künstlerisch hochrangig.

MUSSORGSKY, Sämtliche Lieder; Boris Christoff (Baß), Gerald Moore und Alexandre Labinsky (Klavier), Orchestre National de la Radiodiffusion Française, Georges Tzipine; EMI 1C 137 1731643 (4 M 30)

Aufnahmedatum: März 1955 – September 1957

Klangbild: Klarzeichnendes, unverfärbtes Mono-Klangbild.

Fertigung: Vereinzelt geringfügige Klirrneigung im Innenbereich, sonst einwandfrei; deutsche Texte abgedruckt, keine Stoppzeiten.

Wenn es auch zweifelhaft erscheint, ob in dieser Edition tatsächlich alle Mussorgsky-Lieder erfaßt sind, da noch etwa fünf weitere existieren sollen, so handelt es sich dabei doch um eine editorische Großtat von außerordentlichem Wert. Zum einen, weil etliche Pièces zugänglich gemacht werden, die im üblichen Konzertsaal- und Plattenangebot nie eine Chance erhielten, zum andern durch das hervorragende Niveau, das Boris Christoff durch sein starkes Engagement und seine Gestaltungskraft weitgehend erreicht.

Nach seinen eigenen Worten haben Liebe und Bewunderung für Mussorgsky den Juristen Christoff zum Sänger umsatteln lassen. Dieses Kompendium aus 63 Liedern herzustellen, war ihm deshalb eine besondere Herzensangelegenheit. Seine auch durch wissenschaftliche Untersuchungen geförderte, wohl von keinem seiner Konkurrenten im selben Maße erreichte enge



Beziehung zur Materie bewog ihn zu zwei grundsätzlichen Entscheidungen: Die Lieder wurden streng chronologisch gereiht, um die Entwicklung des Komponisten verfolgen zu können, wobei allerdings die nicht in einem Zug geschriebenen Zyklen „Lieder und Tänze des Todes“ und „Kinderstube“ auseinandergerissen wurden, was ich als Nachteil empfinde. Außerdem entschloß sich der Künstler, das „Flohlied“ sowie die „Lieder und Tänze des Todes“ mit Orchesterbegleitung aufzunehmen, weil Mussorgsky eine Orchestrierung beabsichtigt hatte. Dagegen mag man weniger einwenden, um so mehr, als Christoff gerade diese Stücke grandios interpretiert.

Diese Kunst der Interpretation erwächst aus einer starken künstlerischen Gesamtpersönlichkeit, in die eine enorme Spannweite und Wandelbarkeit des Ausdrucks, Musikalität und plastische Diktion ebenso integriert erscheinen wie ein faszinierendes, charaktervolles Timbre, das in einer Vielzahl von dynamischen und farblichen Schattierungen modifiziert wird. Das geht bis zum schlanken, gedeckten Falsett und zum substanzreduzierten Diskant der imitierten Kinderstimme in dem entzückenden Zyklus, den man sonst zu Recht nur von Frauen gesungen hört. In dieser „Kinderstube“ überdreht Boris Christoff, da ließ ihn Liebe das rechte Maß auch herkömmlicher Seriosität verlieren. Nehmt aber alles nur in allem: Eine großartige, von Kompetenz und künstlerischem Vermögen getragene Interpretation, eine ganz wichtige Lied-Edition. Seien wir froh, daß sie nach langen Jahren wieder greifbar ist.

Hermann Schönegger

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik

Eine Neuentdeckung.

GEISTLICHE MUSIK AUS STIFT HEILIGENKREUZ: MAZAK, Jesu summa benignitas, Ein kleines Kindelein ist uns heut' geboren, Gegrüßt seist du, o Jesulein, Magnificat anima mea Dominum, Christo cantemus principi, Laudate Dominum de coelis, Sancta Maria, ora pro nobis, Ave Maria gratia plena, Surrexit Christus hodie (IV), Regina coeli laetare, alleluia, Surrexit Christus hodie (V); Niederaltaicher Scholaren, Konrad Ruhland;

RCA RL 70132 DX (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Juni 1983

Klangbild: Natürlich, guter Raumklang.

Fertigung: Hervorragend.

Das 17. Jahrhundert bietet sowohl der Musikwissenschaft als auch der musikalischen Praxis noch viele Entdeckungsmöglichkeiten. Abgesehen von Heinrich Schütz und Claudio Monteverdi ist auf der Schallplatte noch ziemlich wenig Musik dieser Zeit dokumentiert. Umso verdienstvoller erscheint die Einspielung von Werken Albrecht Mazaks (1609–1661) durch die Niederaltaicher Scholaren. Mazak lebte als grauer Philosoph und Pater im Kloster Heiligenkreuz, wo er 18 Jahre lang „cantor chori“

FONO-KRITIK

war. Er hinterließ über 250 Kompositionen, die im dreiteiligen „Cultus Harmonicus“ in Wien gedruckt und veröffentlicht wurden. Nach dem gründlichen Hören dieser Schallplatte steht fest, daß hier die Musik eines bedeutenden und zu Unrecht vergessenen Komponisten entdeckt wurde. Bedeutend erscheint er vor allem deshalb, weil in seinem Werk eine Synthese erkennbar ist zwischen dem damals Neuen – beispielsweise dem geistlichen Konzert für Solostimme und Basso continuo oder der solistischen Verwendung von Instrumenten – und dem Traditionellen wie der Alternatimpraxis, dem Collaparte-Spiel von Instrumenten. Mazaks Kompositionen wirken deshalb sehr vielschichtig.

Konrad Ruhland, die Niederaltaicher Scholaren und die Instrumentalisten verstehen es mit grossem Einfühlungsvermögen, dieses Charakteristikum von Mazaks Werken herauszuarbeiten. Sänger und Instrumentalisten verwirklichen eine sehr sinnvolle und lebendige Phrasierung. Gesang und Instrumentalpart folgen derselben musikalischen Auffassung, wodurch eine große Einheit entsteht. Die Gegenüberstellung von alternierenden vokalen und instrumentalen Teilen, von Solo und Chor ist mit großer Klarheit herausgearbeitet. Ein besonderes Lob verdient die Gestaltung des Sopransolos in „Surrexit Christus hodie“ wegen der sprechenden Phrasierung und der weichen und differenzierungsreichen Stimme.

Konrad Ruhland ist es gelungen, eine musikalische Neuentdeckung überzeugend auf Schallplatte einzuspielen und damit einen Maßstab für spätere Aufführungen von Mazaks Musik zu setzen. Die in den großen Musiklexika fehlenden Informationen zu dem bislang unbekannten Komponisten liefert der profunde Hüllentext mit.

Franzpeter Messmer



Überzeugendes Plädoyer für ein Unikum barocker Geigenliteratur.

BIBER, Die Rosenkranz-Sonaten (16 Violinsonaten); Franzjosef Maier (Violine), Franz Lehnrdorfer (Orgel), Max Engel (Violoncello, Viola da Gamba), Konrad Junghänel (Theorbe); deutsche harmonia mundi/EMI 1 C 157 1999913 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Direkt, mit Bevorzugung der Geige.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Lautenbacher (FSM 33008/10).

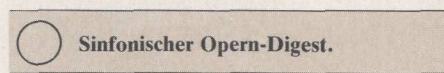
Vermutlich um 1674 hatte Heinrich Ignaz Franz Biber dem Salzburger Fürsterzbischof ein geradezu kalligraphisches Meisterwerk mit 15 Sonaten für eine „fünfzehnmal verstimmte vierseitige Leier“ gewidmet. Was es mit diesem Unikum barocker Geigenliteratur für eine Bewandnis hat, ist der interessierten Musikwelt seit der Veröffentlichung der Sonaten in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ (1905) bekannt. Für jede der 15 „Mysterien“ oder „Rosenkranz“-Sonaten hat Biber (von der einleitenden Sonate abgesehen) eine andere Verstimmung der Saiten, eine andere Scordatura, verlangt. Eine zyklische Aufführung der Sonaten lag also nicht in seiner Absicht. Und auch heute tut der Hörer der Schallplatten recht daran, lieber intensiv der Schönheit der einen oder anderen Sonate nachzuspüren als das Ge-



samtwerk mit der beigefügten, für Violine solo komponierten „Schutzengel“-Sonate in toto zu hören.

Bereits vor Jahren hatte Susanne Lautenbacher eine Aufnahme von Biber's Zyklus vorgelegt. So verdienstvoll diese Einspielung auch immer ist, so reflektiert sie doch ein anderes Verhältnis im Umgang mit alter Musik als Franzjosef Maier's neue Aufnahme. Und das ganz abgesehen von der Wahl des Instruments. Maier hat ein freieres Verhältnis zur überlieferten Spielvorlage, er weiß als hervorragender Kenner historischer Aufführungspraktiken nur zu genau, daß mit eigenen Zutaten dem Geist des Werks keineswegs Gewalt angetan zu sein braucht. Nicht nur, daß Maier Wiederholungen (wie bei der Aria con Variazioni der 10. Sonate „Die Kreuzigung Christi“) ausziert. Auch gleichmäßige Notenwerte sind in manchen Passagen geringfügig „inegalisiert“. Falsche Pietät verführt ihn keineswegs dazu, den vorgegebenen Notentext für sakrosankt zu halten. Ständig drängt sich beim Hören der Sonaten der Eindruck auf, daß Franzjosef Maier ganz in dieser Musik lebt. Sätze wie die einleitende Sonata der 11. Sonate, „Auferstehung Christi“, gewinnen im präludierenden, gleichsam improvisierten Vortrag einen erzählenden Duktus. Eine Aura schmerzlicher Abklärtheit liegt über dem Beginn der 9. Sonate „Die Kreuztragung“. Wo sich immer Gelegenheit dazu bietet, werden vielfältige Klangfarben aus den vier barocken Geigen gezaubert. Und selbstverständlich kommen auch bei raschen Zeitmaßen Virtuosität und Spielfreude zu ihrem vollen Recht. Bleibt noch ein paar Worte über die Ausführung des Continuos zu sagen. Neben Orgel, Viola da Gamba und Violoncello wird er in der neuen Aufnahme auch von einer Theorie realisiert, die in einigen Sätzen mit der Orgel alterniert. Weniger als in der älteren Einspielung Susanne Lautenbacher's ging es hier um eine stets klar durchhörbare, linear-stimmige Ausführung des Generalbasses. Demgegenüber hat es an einigen Stellen fast den Anschein, als würden sehr zurückhaltend nur Klangtupfer gesetzt.

Hans Christoph Worbs



Sinfonischer Opern-Digest.

RAMEAU, Dardanus-Suite; English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner;

RCA/Erato ZL 30 901 DX (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Durchsichtig, höhenbetont, mit rela-

tiv hohem Grundgeräusch.

Fertigung: Bei 2 Testexemplaren stärkeres Knistern in den Außenrillen infolge fehlerhaft geklebter Innenhüllen (Klebstoffspuren auf der Platte).

Vergleichseinspielung: Collegium aureum (harmonia mundi 29 29334-3).

War Rameau in den ersten Jahrzehnten Alter Musik auf Schallplatten als Komponist kurioser Charakterstücke und Clavecin-Spielereien (Tambourin, La Poule etc.) bekannt geworden, so ist in den letzten Jahren der Opernkomponist durch verschiedene Schallplattenaktivitäten herausgestellt worden. Nach einzelnen Irrläufern begann die discographische Auseinandersetzung mit Harnoncourts „Castor et Pollux“ und Malgoires „Les Indes Galantes“. Allein in letzter Zeit erschienen „Pygmalion“, „Les Boréades“ und „Zoroastre“. Dem bislang vorherrschenden Bild vom musikalischen Theoretiker, der Rameau auch war, ist das vom überzeugenden Theaterkomponisten an die Seite getreten.

Nun macht sich Erato sogar selbst Konkurrenz, hat sie doch 1981 den kompletten „Dardanus“ unter Leppard veröffentlicht. Allerdings ist Gardiners Suite nicht mit einem Querschnitt zu vergleichen; sie besteht vielmehr in der Hauptsache aus Tanzsätzen, die den Balletteinlagen der Oper entnommen sind. Eröffnet wird das Ganze von einer Ouvertüre. Darauf folgen 31 kurze Sätze, von denen einige in anderen autorisierten Versionen (etwa „Air en Rondau“ als „Les Niais de Sologne“ in den Pièces de Clavecin) bekannt sind.

Bei Gardiner sprudelt alles so lustig und pointiert beschwingt, daß es zunächst uneingeschränkte Freude macht, zuzuhören – bis man dann mangels Abwechslung nach spätestens einer Plattenseite zur ruhigeren Collegium-aureum-Aufnahme (z. Z. nicht im Katalog) greift und deren großflächige Gestaltung bei aller Tendenz zur pauschalen Gelassenheit im Nachhinein zu würdigen beginnt.

Martin Elste



Außerordentlich.

MONTEVERDI, Selva morale e spirituale: Dixit secundo, Salve Regina (Audi caelum), Laudate pueri, Confitebor, Nisi Dominus, Lauda Jerusalem, Laudate Dominum terzo, Sanctorum meritis primo, Beatus secundo, Sanctorum meri-



tis secundo, Laudate Dominum, Deus tuorum militum, Magnificat secundo; Emma Kirkby, Monica Meier-Schmid (Sopran), John Elwes, Herbert Klein (Tenor), Franz Gerihson (Baß), Kammerchor Stuttgart, Frieder Bernius, Barockensemble Stuttgart, Frieder Bernius; FSM 83 202 EB (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Okt. 1982 und Febr. 1983

Klangbild: Differenziert, natürlich und präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

Monteverdi war 30 Jahre, bis zu seinem Tode 1643, Kapellmeister an der Markus-Kirche in Venedig. Nur ein Teil der in diesem Zeitraum verfaßten geistlichen Kompositionen ist erhalten geblieben: Es sind dies, neben zwei Messen, überwiegend Kompositionen für die Vesper (Psalmen, Hymnen, Magnificat), die in zwei Drucken von 1640 und 1651 herausgegeben wurden. Die vorliegende Einspielung stellt eine kluge Auswahl aus diesem Werk zusammen, die vor allem die verschiedenen Techniken und Stilarten, deren sich Monteverdi in seinem geistlichen Schaffen bediente, berücksichtigt: den konzertierenden Stil in kleiner und großer Besetzung und den tradierten, von Monteverdi aber doch verwandelten, a-cappella-Stil. Was Chor und Solisten in dieser Aufnahme leisten, kann man ohne Übertreibung als außerordentlich bezeichnen. Selten hört man Solisten, die mit dieser Musik so souverän, so leicht und natürlich umzugehen vermögen, wie Emma Kirkby und John Elwes. Die wahrlich nicht einfachen Kolaturen in den Solokonzerten kommen ohne jede Forcierung und Anstrengung. Selten hört man auch einen Chor, der so kultiviert und klangschön die feinsten Nuancen in Dynamik und Artikulation zu gestalten vermag. Innerhalb der historischen Aufführungspraxis vertritt das Ensemble unter der Leitung von Frieder Bernius eine eher gemäßigte Richtung. Manierismen und Überartikulation finden nicht statt, dafür beeindruckt ein freies, lebendiges, natürlich-sprechendes Musizieren. Vor allem aber kommt die emotionale Komponente der Musik eindringlich zur Geltung; in den Chorsätzen sind die Kontraste stark herausgearbeitet.

Reinhard Müller



Starrer Choralvortrag.

REQUIEM UND TOTENOFFICIUM; Chor der Mönche der Benediktinerabtei St. Pierre in Solesmes, Dom Jean Claire;

Christophorus SCGLX 73984 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Entspricht dem gregorianischen Choral.

Fertigung: Einwandfrei.

Die Schallplatte der Benediktinerabtei St. Pierre in Solesmes vereinigt das Requiem (Ordinarium und Proprium) und das Totenofficium. Die Mönche von St. Pierre singen die gregorianischen Gesänge außergewöhnlich klangschön. Die Melodie als autonom Musikalisches steht im Vordergrund. Die Musikanschauung von Dom Mocquereau, wie sie von Dom Gajard überliefert wird: „Er als Musiker glaubte an die Musik und ließ einmal ganz allein den ganz reinen und klaren Rhythmus der Melodie auf sich wirken, ohne sich vorerst durch die unterlegten Worte verwirren zu lassen,“ prägt freilich

auch ein wenig die Auffassung Dom Claires. Seine Aufführung der Requiemgesänge ist noch von der starren Rhythmik beeinflusst, wie sie die äquivalistische Auffassung Dom André Mocquereaus für das Singen der gregorianischen Choräle bewirkt hat. Zum einen werden die Einzeltöne herausgestellt und zum anderen folgen die Sänger nicht deutlich genug den sprachlichen Sinneinheiten.

Hierdurch erhalten die Chormelodien den Charakter des Entrückten, transzendent Starren und musikalisch Absoluten. Dom Claire scheint kein Anhänger der neueren Forschungen von Dom Eugène Cardine, der auch Mönch in Solesmes war und später Paläographie am Päpstlichen Institut für Kirchenmusik in Rom lehrte, zu sein. Dann nämlich hätte er die Sprache mehr beachtet und einen lebendigeren, nuancenreicheren Vortrag angestrebt. Insoweit ist diese Einspielung das gewiß in sich konsequente und deshalb beeindruckende Zeugnis einer freilich von vielen Forschern und Musikern in Frage gestellten Auffassung des gregorianischen Choral.

Franzpeter Messmer

NEUERÖFFENTLICHUNGEN

Neue Musik



ARIBERT REIMANN
Requiem
Julia Varady · Helga Dernesch
Dietrich Fischer-Dieskau
RIAS-Kammerchor
Radio-Symphonie-Orchester Berlin
GERD ALBRECHT



Alterserscheinungen eines Stils in einem bedeutenden Werk.

REIMANN, Requiem; Julia Varady (Sopran), Helga Dernesch (Mezzosopran), Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), RIAS-Kammerchor, Uwe Gronostay, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Gerd Albrecht;

EMI 1 C 165 1467403 (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Kompakte, gute Räumlichkeit, sehr homogen und deutlich, große Transparenz.

Fertigung: Gut.

Das Requiem von Aribert Reimann entstand als Auftragswerk zum 100. Geburtstag der Kieler Woche. Spürbar setzt sich in diesem 1½-stündigen Werk eine stilistische Tendenz fort, die sich etwa im „Wolkenlosen Christfest“ und

ganz besonders im „Lear“ ausbildete. Ein gesellschaftlich engagierter Ton ist auch im „Requiem“ unüberhörbar, die zentrale Bitte um Frieden, der nicht nur als christlich-innerer Frieden verstanden werden will, ist leitendes Motiv des ganzen Werks. Die Requiemtexte sind gekoppelt mit Versen aus dem Buch Hiob, deren drastisch emotionaler Ton vor allem die Affektgestaltung des Werks steuert. Sie sind in universeller Mehrsprachigkeit den Solostimmen zugeordnet und als individuelles Erleben dem allgemeineren und objektiveren Requiemtext, der in erster Linie vom Chor gesungen wird, entgegengesetzt.

Reimann bedient sich musikalischer Techniken, die schon aus seinen früheren Werken her bekannt sind: relativ einfache, meist deklamatorisch ausgeführte melodische Linien, aufgebrochene und fein strukturierte Clusterverfahren, gut durchhörbare Orchesterzeichnung und Rhythmusgestaltung. Im großen und ganzen dominiert ein stiller und dunkler Ton, der durch das Fehlen der Violinen und durch Hinzunahme von Alt- und Baßflöte, Baßklarinette und Kontrafagott unterstrichen wird. Unüberhörbar ist eine Vertiefung der musiksprachlichen Mittel Reimanns, allerdings stellte sich bei mir das Gefühl der Abnutzung dieser Techniken durch eine gewisse Eindimensionalität der Emotionszeichnung ein. Gerade hierin fehlt für mein Empfinden schöpferische Innovation, die emotionale Ausgestaltung folgt im Grunde einer konservativen ästhetischen Ausrichtung. Dies aber geschah gewiß nicht unbedacht, spürbar ist allenthalben eine Beschränkung tradierter Werte, die aber, wie ich glaube, schwerlich mehr ausreichen zu einer umfassenden Zeichnung der heutigen menschlichen Situation. Dem merklischen Anspruch nach Gewicht und Größe des Werks wird das „Requiem“ dennoch umfassend gerecht. Verglichen aber mit Ligetis „Requiem“ oder B.A. Zimmermanns „Requiem für einen jungen Dichter“ muß hier ein geringeres Maß an Bestürzung, die ja im kompositorischen Bau selbst bestimmend werden sollte, konstatiert werden. Besetzung und Interpretation dürfen gewiß als ideal angesehen werden. Mit Fischer-Dieskau und Gerd Albrecht arbeitet Reimann schon seit Jahren zusammen, die musikalischen Auffassungen beeinflussen sich gegenseitig. Chor, Orchester und Sänger wirken vorbildlich zusammen. Allerdings stört bei Fischer-Dieskau, mitunter auch bei Varady, ein etwas gezwungen pathetisch wirkender Gestus, ein betont emphatisches Ansingen des Tons. Mehr Schlichtheit hätte Reimanns „Requiem“, das gewiß als eines der bedeutendsten nach dem Kriege gelten darf, vermutlich besser getan.

Reinhard Schulz



Akustische Kulissen aus elektronischer Werkstatt.

SALA, Vier Klang-, Spiel- und Rhythmusstudien, Filmmusiken aus Zeichnungen von Oswin, Rummelrhythmus, Islamische Kleinkunst, Kosseir, gestern und morgen, Platons Gastmahl; Oskar Sala (Mixturtrautonium); Wergo Spectrum SM 1040 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1961 – 1977

Klangbild: Der Künstlichkeit des Sujets entsprechend, gewöhnlich großzügig verhält.

Fertigung: Läßt einiges zu wünschen übrig.