

FONO-KRITIK

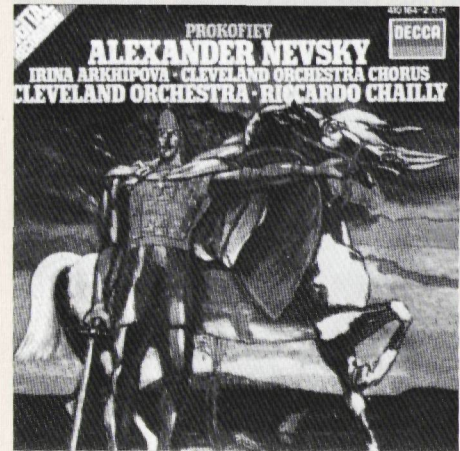
den. Für die Komplettierung des Björling-Bilds ist sie jedoch nicht unwesentlich.

Clemens Höslinger

Musikalisches Zeugnis der Not und Bedrohung.

PROKOFIEFF, Alexander Newsky op. 78 (Kantate für Mezzosopran, Chor und Orchester); Irina Arkhipova (Mezzosopran), Cleveland Orchestra Chorus, Robert Page, Cleveland Orchestra, Riccardo Chailly; Decca 6.42945 AZ (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: März 1983
Klangbild: Gut ausgewogen, gute Trennschärfe.
Fertigung: Ohne Einwände.

Serge Prokofieffs Kantate „Alexander Newski“ op. 78, im Frühjahr 1939 als Umarbeitung der 1938 geschriebenen Musik zu dem Film „Alexander Newski“ von Serge Eisenstein ent-



standen, gehört mit zu den großartigsten musikalischen Zeugnissen des sozialistischen Realismus. Leider kann dieses heroisch-düstere Werk bei uns nicht heimisch werden, da es inhaltlich einer Ideologie zugeschlagen wird, die hierzulande als feindlich empfunden wird. Das ist im Interesse dieses Werkes und seines Komponisten bedauerlich wie auch ungerechtfertigt. Inhaltlich geht es in dieser Kantate um die heldenhaften Taten des jungen russischen Fürsten Alexander Jaroslawowitsch im 13. Jahrhundert, der für Rußland eine zeitweilige Unabhängigkeit von westlichen und östlichen Herrschaftsbereichen errang. Das Beispiel dieses Fürsten war für das russische Volk in schweren Jahren immer wieder eine Quelle von Hoffnung und Selbstbehauptung. So war es dann auch fast selbstverständlich, daß in der zweiten Hälfte der 30er Jahre diese legendäre Figur ins Blickfeld geriet. Die junge Sowjetunion sah sich in wachsendem Maße durch NS-Deutschland bedroht. Hinzu aber kam eine furchtbare innere Bedrohung: die berüchtigten „großen Säuberungen“ Stalins, die dem jungen gesellschaftlichen Gebilde den Boden zu entziehen drohten. Letzteres hatten die stalinistischen Kulturpolitiker mit Sicherheit nicht im Sinn, als sie Eisenstein mit der Filmherstellung beauftragten und den Film wie die im Mai 1939 uraufgeführte Kantate mit allen Mitteln propagierten. Doch Prokofieffs Musik durchzieht eine so extreme Düsternis, Härte und Trauer, daß an den inneren Beweggründen, mit

dieser Musik der höchsten Not russischen Lebens ein Denkmal zu setzen, kein Zweifel bestehen kann.

Die Kantate ist gegliedert in sieben Teile – Bilder gleichsam, die ungemein plastisch und profiliert gegeneinandergesetzt sind und deren jedes von einer bestürzenden Eindringlichkeit ist. Das gilt für die fahlen Holzbläserklänge zu Beginn, die ein Bild tiefster Trostlosigkeit und auswegloser Ödnis geben, genauso wie später (im 6. Teil) von dem unsäglich bewegenden und doch so einfachen Trauergesang des Mädchens, das über das von Leichen übersäte Schlachtfeld wandert. Was Prokofieffs Partitur hierbei allenthalben auszeichnet, ist eine expressive Kraft und ein vollkommen larmoyanzloses Pathos, das in der Einfachheit der musikalischen Gestaltungen begründet liegt.

Außerst wirkungsvoll sind musikalisch die verschiedenen Welten der Russen und Kreuzritter miteinander konfrontiert. Während letztere durch einen eigenartig schwermütigen Choral repräsentiert sind, in den wiederholt schneidende Dissonanzen einbrechen, ist die Welt der Russen durch tänzerische Bewegtheit, durch Folklorismus und insgesamt hellere Farben gekennzeichnet.

Riccardo Chailly, das Cleveland Orchestra und der Cleveland Orchestra Chorus sowie Irina Arkhipova mit ihrem Trauerlied erzielen eine packende Wiedergabe, die in keiner Weise auf äußere Effekte abzielt. Das ist eine naheliegende Gefahr bei diesem Werk, der die Interpreten jedoch mit gutem Gespür für die ästhetisch-autonomen Qualitäten der Musik entgehen. Am deutlichsten wird dies im 5. Teil, in dem Prokofieff das entscheidende Kampfgeschehen in die Form eines Orchesterkonzertes übertragen hat, das stilistisch neoklassizistische, neusachliche Züge trägt. Die Musik geht hier gleichsam auf Distanz zu dem, was sie anspricht, nämlich die Schlacht auf dem Eis; sie trägt den Inhalt, den sie schildern soll, im Bereich ihrer spezifisch-musikalischen Möglichkeiten vor. Chailly gibt dem Konzertcharakter dieser Szene das ganze geforderte Gewicht, wie er überhaupt die verschiedenen stilistischen Spezifika der Musik überzeugend herausstellt. Dadurch gewinnt er der Musik Bildhaftigkeit und szenenhafte Prägnanz, deren Provenienz in der ursprünglichen filmmusikalischen Aufgabenstellung liegt. Dieter Rexroth

Geistvolles Musizieren.

RAMEAU, L'Impatience, Kantate für Sopran, Violoncello und Basso continuo, Orphée, Kantate für Sopran, Violine und Basso continuo, Pièces de clavecin en concert Nr. 3 und 5; Barbara Schlick (Sopran), Madeleine Carruzzo (Violine), Marcio Caneiro, Kai Scheffler (Violoncello), Waldemar Döling (Cembalo); MD+G G 1131 (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1984
Klangbild: Transparent, gelungene Balance zwischen homogenem Gesamtklang und Hervortreten des einzelnen Instruments.
Fertigung: Tadellos, aber leider fehlt ein Abdruck der Kantatentexte.

Die historische Aufführungspraxis mit alten Instrumenten hat das musikalische Bewußtsein insbesondere bei vielen jungen Musikern verändert; der große Ton als Selbstzweck,

das Herausstellen der Technik und das zwar „perfekte“, aber ausdruckslos glatte Spiel, das noch vor wenigen Jahren dominierte, wird von einer neuen Gestaltungsweise verdrängt, welche einem „sprechenden“ Musizieren, einer differenzierten Artikulation, rhythmischer Spannkraft und feinsten Klangabstufungen huldigt. Von dieser Entwicklung zeugt auch die Schallplatte mit den Kantaten „L'Impatience“, „Orphée“ und den „Pièces de clavecin en concert“ Nr. 5 und 6 von Jean Philippe Rameau. Die jungen Musiker spielen zwar auf „modernen“ Instrumenten, aber ihr Spiel unterscheidet sich wohlthuend von dem „Barockton“, wie er noch vor einigen Jahren vorherrschte. Madeleine Carruzzo spielt auf ihrer Geige mit einem klaren, durchdringenden, aber nur selten im Forte angesiedelten Ton. Ihr Bogenstrich verbindet ein fließend-weiches Spiel mit einer ausdrucksvollen Artikulation. Dasselbe gilt auch für die beiden Cellisten Marcio Caneiro und Kai Scheffler. Dem Cembalisten, Waldemar Döling, dem in diesen „Pièces de clavecin“ große virtuose Leistungen abverlangt werden, gelingt es in selten gehörter Weise, Motive klar herauszuarbeiten, mehrstimmige Satzzusammenhänge transparent werden zu lassen und schnelle Laufpassagen zu gestalten zusammenzufassen. Es entsteht so ein einheitliches Ensemble, in das sich auch die Sopranistin Barbara Schlick homogen einfügt: Sie singt mit einer geraden, hellen, fast vibratolosen Stimme; ihr Gesang geht aus der Textdeklamation hervor.

Rameaus Kantaten und „Pièces de clavecin“ sind eine intime „Kammer“-Kunst, nicht für das Massenpublikum des modernen Konzertsahls komponiert. Die „Pièces de clavecin“ haben sogar einen fast privaten Charakter; sie sind teilweise einzelnen Musikern oder einem Mäzen Rameaus, in dessen Salon er seine Werke aufführte („La Poplinère“), gewidmet und vielleicht sogar das musikalische Porträt der Widmungsträger. Der besondere Charakter von Rameaus Musik spiegelt sich in der vorliegenden Einspielung exemplarisch wider. Eine geistvolle und kunstreiche musikalische Welt wird hier lebendig.

Franzpeter Messmer

Lohnende Wiederentdeckungen aus dem Umkreis des Berliner Hofes.

RIGHINI, Te Deum für Soli, Chor und Orchester, REICHARDT, Trauerkantate auf den Tod Friedrichs des Großen; Georgine Resick (Sopran), Marga Schiml, Gabriele Schreckenbach (Alt), Rüdiger Wohlers, Horst Laubenthal (Tenor), Victor von Halem, Harald Stamm (Baß), RIAS-Kammerchor, Uwe Gronostay, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Gerd Albrecht; Schwann Musica Mundi AMS 1617 (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 7.9.81 u. 2./3.5.83
Klangbild: Nicht sehr präsent, undifferenziert.
Fertigung: Einwandfrei.

Für beide hier vertretenen Komponisten, für Vincenzo Righini (1756–1812) wie für Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), bedeutete das Wirken am Berliner Hofe den Höhepunkt ihrer Laufbahn. Righini, einer der beliebtesten Opernkomponisten seiner Zeit, dessen Werke in ganz Europa gespielt wurden, wurde 1792 auf Lebenszeit zum Leiter der Berliner Hofoper ernannt. Reichardt wirkte von 1775–1794 als



Kapellmeister am preußischen Hof, eine Aufgabe, die diesen universalen, mit der französischen Revolution sympathisierenden Mann allerdings wenig befriedigte. Auf ausgedehnten Reisen vermochte er sich jedoch ein genaues Bild von der musikalischen Landschaft in Europa zu machen, wobei er viele Eindrücke und Anregungen für sein eigenes Schaffen empfing.

Die beiden Werke sind Gelegenheitskompositionen bester Art, entsprechend den Anlässen mit großem orchestralen und stimmlichen Aufwand zu musizieren. Hinter Reichards Trauerkantate mit ihren blockhaft monumentalen Chören und ihrer emotionalen Direktheit steht der Einfluß Glucks, aber auch jener Haydns und Mozarts ist auszumachen (vor allem in den vokalen Ensemblesätzen). An Righinis etwas schwächerem Werk sind die Solostellen mit ihren weitausschwingenden, gefühlvollen Kantielen in Opernmanier zu bewundern.

Gerd Albrecht legt vor allem Wert auf schönen, weichen, substanzvollen Klang und auf feines Ausbalancieren der Phrasen und großen Bögen. Doch auch an emotionaler Tiefe bleibt er (vor allem in Reichards Trauerkantate) der Musik nichts schuldig. Chor und Orchester, beide von sehr guter Klangqualität, kommen den Intentionen des Dirigenten entgegen. Von dem insgesamt ausgewogenen Solistenensemble sind vor allem die schlank und beseelt singende Georgina Resick und Horst Laubenthal hervorzuheben. Etwas mehr Frische und artikulatorische Prägnanz hätten der Darstellung allerdings nicht geschadet.

Reinhard Müller

Erstes Lied-Rezital eines international aufsteigenden Tenorstars.

SCHUBERT, Lieder: Der Sänger, Frühlingslied, Frühlingsglaube, Vor meiner Wiege, Drang in die Ferne, Der Musensohn, Viola, Vergissmeinnicht; Francisco Araiza (Tenor), Irwin Gage (Klavier); Atlantis AT 95203 (1 S 30) Digital
Vertrieb: Schwann-Verlag, Düsseldorf
Aufnahmetermin: Juni 1983
Klangbild: Natürliche Balance zwischen Gesangsstimme und Klavier.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Wunderlich/Giesen (DG 2548095), Janowitz/Gage (DG 2740198 IMS), Fischer-Dieskau/Moore (DG 2720006).

Vor allem die Besucher der Schubertiade in Hohenems werden dieses reine Schubert-Rezital (die erste Lied-Platte) des Tenors Francisco Araiza dankbar begrüßen, sozusagen als unmittelbare Zeugen von dessen ersten Gehversuchen in einer eigenständigen Kunstgattung. Bis auf zwei bekannte Schubert-Lieder („Der Musensohn“ und „Frühlingsglaube“) weichen Araiza und sein Klavierbegleiter Irwin Gage (ein legitimer Nachfolger von Gerald Moore) bei ihrer Programmgestaltung dieser vom Schwann-Verlag vertriebenen LP den bereits hinlänglich ausgetretenen Repertoire-Pfaden aus und stellen sich allenfalls den Vergleichseinspielungen von Gundula Janowitz oder von Fischer-Dieskau.

Araizas erste Lied-Platte ähnelt stark den Anfängen des Lied-Interpreten Fritz Wunderlich, dessen schlichte Natürlichkeit und selbstverständliche Musikalität hier wieder auflebt. Über Araizas Wiedergabe der 8 Schubert-Lieder liegt ein Hauch von besinnlicher, etwas melancholischer Vergangenheit; man meint, den berufenen, den zukünftigen Gestalter der beiden Zyklen „Die schöne Müllerin“ und „Die Winterreise“ schon jetzt erahnen zu können. Noch hat Francisco Araiza die Ausdrucksdimensionen wahrhaft großen Liedes nicht ausgeschöpft; doch daß ihn der Weg dahin führen wird, steht außer Frage. Zumal wenn man diese Platte ohne Unterbrechung abhört, verstärkt sich der Eindruck einer gewissen Gleichförmigkeit im Vortrag. An die Kunst eines Aksel Schiøtz oder Peter Pears, die ihrerseits mit Araiza in bezug auf Schönheit und sinnlichen Wohlklang des Timbres nicht mithalten können, reicht der junge Mexikaner vorerst noch nicht heran. Auf dem Weg zu seiner künstlerischen Persönlichkeitsfindung hat diese Platte jedoch einen gewichtigen Anteil. Claus-D. Schaumkell

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik

Instruktive Kostproben von Lautenmusik des 16. bis 17. Jahrhunderts.

CAPIROLA, La Villanella, Balletto, Ricercar X, Padoana alla francese II, O mia cieca e dura sorte, Che farala che dirala, Balletto, HOLBORNE, Piece without title, Wanton (Playfellow No. 2), Countess of Pembroke's Paradise (Pavan No. 15), Heigh Ho Holiday (Galliard No. 13), GORDON, Whip my toudie, Hench me Malie Gray, I long for the wedding, Gallina Tom, KAPSBERGER, Toccata III, Corrente XII, Gagliarda XII, VALLET, Prélude, Bourrées I & II, Pavanne en forme de Complainte, Mal Simmes Bal Anglois, Carillon de Village; Anthony Bailes (Laute); EMI 1 C 067 1465781 (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 2.–5.2.1982
Klangbild: Transparent, klar gezeichnet.
Fertigung: Ohne Mängel.

Nicht weniger als drei Lautenkopien setzt Anthony Bailes bei dieser Aufnahme ein,



um jeweils einen möglichst authentischen Lautenklank für die Werke seines Programms zu haben, das etwa die Zeit vom Beginn des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts umfaßt. Für Vincenzo Capirola (1474 bis nach 1548) verwendet er eine sechschörige Murphy-Kopie nach Georg Gerle, für Anthony Holborne (1547 ?–1602) eine Lowe-Kopie nach einer achtchörigen Venere-Laute und für die übrigen Werke eine gleichfalls von Stephen Murphy gebaute Kopie nach einer zehnochörigen Laute von P. Railich (die also 10 Saiten bzw. Saitenpaare hat).

Das sehr instruktiv aufgebaute Programm zeigt so zugleich eine Entwicklung der Lautenbaukunst wie auch der Lautenmusik auf, die ja beide in untrennbarer Wechselwirkung zueinander stehen. Darüber hinaus arbeitet der Lautenist die jeweiligen Personalstile profiliert heraus. So bringt er etwa bei den zwei Lied-Intavolierungen Capirolas den (offensichtlich vom Komponisten beabsichtigten) Gegensatz von Melancholie und Fröhlichkeit ausgeprägt zur Geltung und bietet in der Padoana alla francese ein schönes Beispiel für Chorteilung (das Spiel von zwei auf einem Saitenpaar getrennt gegriffenen Noten), was zu einer sehr reizvollen Klangwirkung führt. Bei Kapsberger hingegen werden die für diesen Komponisten charakteristischen melodischen Effekte und bizarren Rhythmen in den Vordergrund gestellt.

Insgesamt bietet Bailes eine große Vielfalt, von den quicklebendig gespielten Jigs bis zum dunklen, verhaltenen Baß-Darmsaitenklank in der Trauermusik „Gallua Tom“ aus Gordons Lautenbuch.

Karl Ludwig Nicol

Überzeugendes Dokument für die Klangwelt der Renaissancemusik.

DEUTSCHE LIEBESLIEDER DER RENAISSANCE: Deutsche Tenorlieder, Tanzsätze, Kanzenen und Bicinien von HOFHEIMER, ISAAC, SENFL, ZIRLER, BRUCK, WIDMANN, OTHMAYR, PRAETORIUS, Sätze aus dem Glogauer Liederbuch; Kurt Equiluz (Tenor), Wiener Blockflötenensemble; Teldec 6.42808 AZ (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1984
Klangbild: Natürlich und präsent, die Singstimme zu sehr hervorgehoben und mit zuviel Hall versehen.
Fertigung: Einwandfrei.

FONO-KRITIK

Diese Einspielung steht in losem Zusammenhang mit der verdienstvollen Reihe „Blockflötenmusik der Renaissance“ (nach Ländern geordnet), die das seit 1972 existierende Wiener Blockflötenensemble bei Telefunken herausgebracht hat. Es ist die zweite Platte, die der Renaissancemusik Deutschlands gewidmet ist und bei der Kurt Equiluz mitwirkt. Das deutsche „Tenorlied“ steht im Mittelpunkt, doch sind auch reine Instrumentalsätze – Kanzonen von Erasmus Widmann, Tänze von Widmann und Michael Praetorius und Bearbeitungen vokaler Vorlagen – mit aufgenommen. Bedauerlicherweise erfährt man im Begleittext fast gar nichts über die Form des „Tenorliedes“, etwa im Zusammenhang mit der wichtigen Frage der Besetzungspraxis; andererseits sind fundierte Anmerkungen zum „funktionellen Rahmen“ dieser Musik – als bürgerlicher Hausmusik – darin enthalten.

Was die Interpretation dieser kunstvoll-schlichten Sätze anbelangt, so überzeugt zuallererst die natürlich-fließende, subtile, fein zeichnende, dabei nie überartikulierende Spielweise des Blockflötenensembles. Technische Souveränität, Homogenität – bei aller klanglichen Farbigkeit – sind fast selbstverständliche Eigenschaften dieses Spiels. Bei Kurt Equiluz sind die klare Diktion, die durchdachte Phrasierung, Gesangskultur und das Eindringen in den emotionalen Gehalt dieser Musik zu bewundern. Daß dennoch beim Anhören dieser klug zusammengestellten Sätze ein Rest von Unbehagen bleibt, ist wohl der Aufnahmetechnik anzulasten. Die Singstimme ist zu sehr im Vordergrund, außerdem hat man ihr noch künstlich Hall beigegeben, so daß sie nicht auf natürliche Weise in das Ensemble integriert ist. Trotzdem ist die Platte eine wertvolle Bereicherung für jeden, der in die Klangwelt der Renaissancemusik eindringen möchte.

Reinhard Müller

★ **Stilistisch unanfechtbar, musikalisch eindringlich und überzeugend.**

MONTEVERDI, Zefiro torna, Ohime, dov'è il mio ben, Non è di gentil core, Lamento d'Arianna, Bel Pastor, O come sei gentile, FERRARI, Questi pungenti spine, Pur ti miro, pur ti godo; Concerto Vocale: Helga Müller Molinari (Mezzosopran), René Jacobs (Alt), William Christ (Clavessin), Konrad Junghänel (Theorbe), Jap ter Linden (Violoncello);
harmonia mundi France HM 1129 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Präsent und natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Ohime dov'è il mio ben: Emma Kirkby, Judith Nelson/The Consort of Musicke (L'Oiseau-Lyre DSDL 703).

Zunächst eine Überraschung: Das wohlbekannte Schlußduett aus Monteverdis „Incoronazione di Poppea“ („Pur ti miro, pur ti godo“) wird hier unter dem Namen Benedetto Ferrari präsentiert. Vom Philologischen spricht – wie der Begleittext ausführt – einiges für diese Annahme, doch kann ein gültiges Zuschreibungsurteil nur aus einem Stilvergleich dieses ganz außerordentlichen Musikstückes mit anderen Kompositionen Ferraris hervorgehen. Und in der Tat kann die Cantata spirituale („Questi pungenti spine“) dieses Meisters von 1637, deren

musikalische Mittel (Verzierungen, Dissonanzen) im Dienste einer eindringlichen, ganz auf das einzelne Wort bezogenen Textdeutung stehen, durchaus neben dem Opernduett bestehen. Die Gestaltung dieser Solo-Kantate durch den ausgezeichneten Altisten René Jacobs läßt den unbefangenen Hörer die ästhetische Eigenqualität der Falsettstimme (gegenüber einer Frauenstimme) deutlich bewußt werden, zumal die etwas herbe, scharfe Klangqualität der Stimme diesem Klagegesang angemessen ist; der Stimmcharakter ist hier durchaus als Ausdruckswert eingesetzt.

Das zweite Hauptstück der Platte, Monteverdis „Lamento d'Arianna“, wird von Helga Müller-Molinari sehr ausdrucksvoll, klangschön und rhythmisch-deklamatorisch mit der nötigen Freiheit vorgetragen. Doch hätte die Balance zwischen Schöngesang und Affektdeklamation, auf die hier alles ankommt, durchaus noch mehr in Richtung der letzteren verlagert werden können. Das tragische Pathos dieses Gesangs, das etwas Hybrides hat, lebt ganz von der musikalisch gestalteten, emphatisch gesteigerten Deklamation des Textes. (Immerhin war es möglich, diese Partie bei der Aufführung von 1608 von einer Schauspielerin – also von einer nichtprofessionellen Sängerin – darstellen zu lassen.)

Die übrigen Sätze Monteverdis sind konzertierende Duette (über Generalbaß) aus dem 7. und 9. Madrigalbuch. Die beiden Sänger gestalten ihre Parts rhythmisch sehr feinfühlig und prägnant, ganz von der Diktion und „Melodie“ der Sprache ausgehend. Gegenüber der sehr leichten, schwebenden, fast ätherischen Darstellungsweise von Emma Kirkby und Judith Nelson auf der Vergleichseinspielung singen die beiden Solisten dieser Platte kraftvoller und impulsiver, was natürlich auch eine Frage der verschiedenen Stimmcharaktere ist. Der Generalbaß wird in unserer Aufnahme durch die Verwendung des Violoncellos gebührend hervorgehoben; er bildet ein wirkliches Gegengewicht zu den oberen Parts, was vor allem in den ostinaten „Zefiro torna“ von großer Wichtigkeit ist.

Reinhard Müller

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

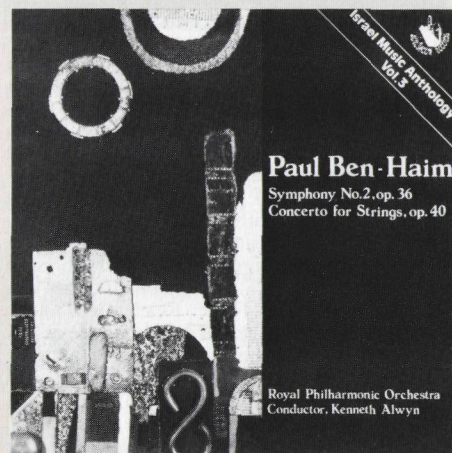
Neue Musik

★ **Altes aus Israel.**

BEN-HAIM, Sinfonie Nr. 2 op. 36, Concerto für Streicher op. 40; Royal Philharmonic Orchestra, Kenneth Alwyn;
Jerusalem Records ATD 8305 (1 S 30)
Vertrieb: Le Conaisseur, 75 Karlsruhe
Aufnahmedatum: 1962, 1967
Klangbild: Trocken, transparent, nicht sehr voluminös.
Fertigung: Einwandfrei.

Der erst 1983 verstorbene Nestor der israelischen Musik, im letzten Bielefelder Katalog ohnehin nicht vertreten, wird hier mit zwei relativ frühen, gleichwohl gewichtigen Werken präsentiert: der Sinfonie von 1945 und dem Concerto von 1947. Die Umstände ihrer Entste-

hungszeit hört man den Stücken insofern an, als beide Optimismus und Geschlossenheit, auch Zukunftshoffnung demonstrieren. Es sind formal traditionelle Werke, die Sinfonie hat vier Sätze, zwei gewichtige Außensätze, Scherzo und Andante, ähnlich das Concerto. Großflächige thematische Entwicklungen beherrschen das Bild und wirken durch ihre ornamentalen, folkloristisch gefärbten Motive zunächst etwas befremdlich. Dem geradlinigen Ablauf der Musik (nur im Scherzo der Sinfonie lassen einige harmlose rhythmische Vertracktheiten den Fluß etwas stocken) entspricht ein sachliches, zurückhaltendes, temperiertes Klangbild, gefärbt durch Kirchentonarten und leicht dissonanter Harmonik. Dem kommt der mehr trockene Ton der Aufnahme entgegen. Daß das Concerto aus der Gattungstradition des sinfonischen Strei-



cherwerks heraus dynamisch aggressiver, in der Geste expressiver ist, wird in der Interpretation nachvollzogen, wobei jedoch einige unklare Phrasierungen in Kauf zu nehmen sind. Die Stücke sind sicherlich nicht nach jedermanns Geschmack, aber als Dokumente doch interessant. Sie demonstrieren bereits Paul Ben-Haims Bemühen um ein israelisches Kolorit (er emigrierte 1933 nach Palästina), gemeint als Mischung mediterraner lichter Klangfarbe, maßvoller Harmonik sowie jüdischen Melodienguts. Zwar bleiben diese am Rand der neuen Musik, sie demonstrieren aber, welche Möglichkeiten der nationalen Identifizierung durch die Musik gegeben sein können.

Andreas Jaschinski

★ **Religiöse Musik als Ausdruck von Patriotismus.**

PENDERECKI, Te Deum, Lacrimosa; Jadwiga Gadulanka (Sopran), Ewa Podles (Mezzosopran), Wiesław Ochman (Tenor), Andrzej Hiolski (Bariton), Polnischer Rundfunkchor Krakau, Stanisław Krawczynski, Sinfonie-Orchester des Polnischen Rundfunks Krakau, Krzysztof Penderecki;
EMI 1C 067 1436231 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 7. März 1983
Klangbild: Großes, voluminöses, dabei sehr gut durchhörbares Klangbild, deutliche Tiefen.
Fertigung: Einwandfrei.

Pendereckis kompositorisches Schaffen ist auf eine so ausgeprägte Weise und derart um-

fänglich mit der Religion verbunden, wie es in diesem Jahrhundert sonst nur noch für den Franzosen Olivier Messiaen zutrifft. Das hängt ursächlich mit der Verwurzelung im polnischen Katholizismus zusammen, der zugleich der essentielle Ausdruck des polnischen Patriotismus ist. So wird denn auch der schöpferische Lebensweg Pendereckis durch inzwischen zahlreiche, vor allem aber auch – im Blick auf sein Gesamt-schaffen – überaus gewichtige religiöse Werke markiert. Sie, vor allem die „Lukas-Passion“ von 1963–65, waren es, die seinen Weltruf begründet und seiner Musik einen so erfolgreichen Weg in die Öffentlichkeit erschlossen haben, wie er sonst Komponisten der Neuen Musik nur äußerst selten zu gehen vergönnt ist.

In den 50er Jahren zählte Penderecki zu den Avantgardisten und gab mit seinen Klangexperimenten wertvolle Impulse. Heute gilt er als Neoromantiker, der die Wiederbelebung traditioneller Sprachmittel außerordentlich virtuos zu handhaben und mit modernen Techniken und Materialereigenschaften zu verbinden und zu verschärfen versteht. Dafür bietet das „Te Deum“ für Solisten, gemischten Chor und großes Sinfonieorchester, das im Sommer 1980 vollendet und im September desselben Jahres in Assisi uraufgeführt worden ist, ein sehr eindrucksvolles Beispiel. Verblüffend einfach und doch zugleich zwingend wirken in diesem Werk die Gegenüberstellungen von ganz unterschiedlichen Satz- und Klangpartien, von polyphoner Linearität und hymnischer Homophonie, von Klangstatik und exzessiver Dramatik, von monochromen, kompakten und wiederum in sich aufgerissenen, aufgesplitteten Klangbildern, von gestenhafter Rhetorik und strenger Konstruktivität. Hinter der formalen Einbindung und Integration all dieser heterogenen musikalischen Sprachformen in eine dreiteilige bogenartige Form wird in der Tat eine kompositorische Souveränität erkennbar, die freilich – und bedauerlicherweise – nicht davor zurückschreckt, auch zu den abgenutztesten Ausdrucksmitteln und Formeln zu greifen. Im Interesse einer breiten Kommunizierbarkeit ist damit gewiß viel geleistet, wie auch mit dem dramaturgischen Mittel, mit Hilfe der immer wiederkehrenden und in ihrer Einfachheit äußerst prägnanten „Te Deum“- und „Dominum“-Motive einen roten Faden durch die Komposition zu ziehen, der in Verbindung mit einer profilierten Ablaufgliederung durch Höhepunkte die Komposition für den Hörer nachvollziehbar und durchhörbar macht.

Die programmatische Stoßrichtung dieses „Te



Deums“, das aus Anlaß der Berufung von Johannes Paul II. auf den päpstlichen Stuhl entstanden und diesem auch gewidmet ist, enthüllt die Einbeziehung eines Teils der alten polnischen Hymne „Gott, der du Polen... Gib unserem Land, Herr, die Freiheit zurück“. Penderecki fügte die Hymne als vierstimmigen a cappella-Chor im pianissimo und quasi da lontano ein; es ist, als stünde gerade diese „Dämpfung“ und Zurückhaltung für eben die Situation von Unterdrückung und Unfreiheit, was auch noch dadurch unterstrichen wird, daß der a cappella-Chor nach Art des responsorialen Gesangs mit einem klagenden Sopran-Solo auf die Worte „Herr segne dein Volk...“ alterniert.

Die Platte enthält als Ergänzung das 1980 im Auftrag von Lech Walesa entstandene „Lacrimosa“, geschrieben als Klagegesang für die 1970 ums Leben gekommenen polnischen Arbeiter. Diese Komposition zeigt einen insgesamt sparsamen Einsatz von Mitteln; doch kann gerade auf dieser Grundlage das zentrale und leitmotivisch wiederkehrende Klagemotiv eine drückende Expressivität entfalten.

In dem sehr gut informierenden Begleittext wird u. a. auch Pendereckis Bekenntnis angeführt, daß er gerne seine eigene Musik dirigiere. Die Einspielungen selbst bestätigen noch mehr, nämlich einen Grad von Identifizierung aller

Beteiligten mit den Werken und deren Thematik, der sich unausweichlich auf das Hörerlebnis auswirkt.

Dieter Rexroth

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Oper

☐ **Von Mutis Energie und Temperament geprägt.**

DONIZETTI, Don Pasquale (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Mirella Freni (Norina), Sesto Bruscantini (Pasquale), Leo Nucci (Malfesta), Gösta Winbergh (Ernesto), Guido Fabbris (Notar), Ambrosian Opera Chorus, John McCarthy, Philharmonia Orchestra, Riccardo Muti;
EMI 1C 157 14-3436-3 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Juni/Juli 1982



einmalig in der Welt

- die größte HiFi-Schau der Welt,
- die größte Schallplatten-Schau der Welt,
- eines der größten Küchenstudios Deutschlands,
- Deutschlands größtes und modernstes Video-Spezialhaus,
- die größte Autoradio-Auswahl der Welt,
- Computer-Shop: mehr Computer für weniger Geld
- unsere Meisterwerkstatt gehört zu den größten und modernsten in Deutschland

HANSA FOTO

...und im gleichen Haus

die größte Fotoschau der Welt

Hansaring 97, 5000 Köln 1, Telefon 02 21/161 61

☐ Parkhaus direkt am Hauptgeschäft