

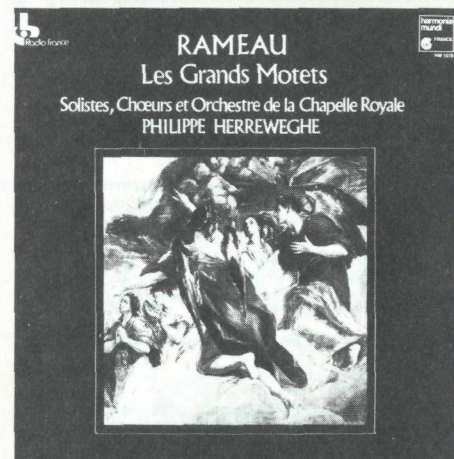
FONO-KRITIK

fast völlig geschwunden und leicht mit seinen Namensvettern Salomone und Michel Angelo zu verwechseln – galt zu seiner Zeit als einer der bekanntesten Vertreter des neuen, monodischen Stils. Seine Kompositionen machen regen Gebrauch von den verschiedenen Möglichkeiten der Textvertonung: ostinate Bässe, Rezitatives, ariose Refrains und vor allem Lamento-Gesänge. Trotz vorangegangener Einspielungen einzelner Werke bietet die neue Kassette erstmalig eine umfassende Auswahl. Daß sich die eingespielten Stücke nicht nur addieren, sondern zusammen eine neue Einheit bilden, ist neben der Interpretation auch der geschickten Präsentation zuzuschreiben. Die Kompositionen sind schallplattendramaturgisch so geschickt angeordnet, daß nie Langeweile aufkommt. Alles in allem: Eine Kassette für Liebhaber gefälliger Expression und sensibel eingesetzter Musikalität. *Martin Elste*



Rameau – diesmal als Meister klangmystischer Kirchenmusik.

RAMEAU, Motets a Grand Chœur, Soli, Orgue et Orchestre (In convertendo, Quam dilecta, Laboravi); Suzanne Gari (Sopran), Lieve Monbaliu (Sopran), Henri Ledroit (Countertenor), Guy de Mey (Tenor), Stephen Varcoe (Bariton), Peter Kooy (Baß), Choeurs et Orchestre de la Chapelle Royale, Paris, Philippe Herreweghe;



harmonia mundi France HM 1078 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Februar 1982
Klangbild: Optimal ausgewogen, räumlich, transparent.
Fertigung: Tadellos.

Ein El Greco mit kühlen, wie ausgesogenen Farben auf dem Cover der neuen Rameau-Aufnahme – das ist gewiß nicht ohne Bezug zu den hier aufgenommenen drei Motetten. Zwar liegt mehr als ein ganzes Jahrhundert zwischen der Zeit, in der sich der nach Spanien verschlagene gebürtige Grieche in Toledo in den Dienst der Gegenreformation stellte und Rameaus früher Schaffensepoche. Doch die Spiritualität, die verhaltene Ausdrucksglut einer keineswegs auf Volkstümlichkeit eingeschworenen Kunst ist El Grecos visionärer Malerei so gut zu eigen wie Rameaus früher Kirchenmusik. Jean-Philippe Rameau hatte die drei hier aufgenommenen Motetten vermutlich zu jener Zeit komponiert, in der er noch abseits vom Brenn-

punkt des musikalischen Geschehens an der Orgel der Kathedrale von Clermont-Ferrand saß. Dennoch gerieten sie auch später in Paris nicht in Vergessenheit. Noch 1751 hörte man im „Concert spirituel“ die um 1718 entstandene Motette „In convertendo“, in der besonders der chromatisch durchwirkte großartige Schlußchor beispielsweise Charpentiers inspiriertester Kirchenmusik an die Seite gestellt werden darf. Bei optimaler klanglicher Ausgewogenheit und stellenweise berückender Klangschönheit gelang Philippe Herreweghe eine Wiedergabe, die voll auf den Nerv jener Musica sacra trifft. In jeder der drei Motetten ist der Chor so transparent wie möglich gehalten. Hinzu kommt, daß der wohl-dosiert hallige Klang der stellenweise mystisch versponnenen geistlichen Musik Rameaus die angemessene Aura verleiht. Nicht im Tonstudio, sondern in einer Kirche (Karmeliter-Kirche, Gent) entstand die Aufnahme der drei Motetten, die fraglos einen neuen Baustein zu einem komplexeren Rameau-Bild beitragen. *Hans Christoph Worbs*



Interessante Begegnung mit in deutschen Ländern noch kaum bekannter alter Lautenmusik.

SCHOTTISCHE LAUTENMUSIK: THE ROWALEN LUTE BOOK, A Scotts Tune, Come Yairds, A Scotts Tune, Gypses Lilt, Current, A Scotts Tune, THE STRALOCH LUTE BOOK, Canaries, I long for thy virginity, A Daunce, A Port, Ladie Ann Gordon's Lilt, Canaries, THE JANE PICKERING LUTE BOOK, A Scotts Tune, The Scottish Huntsup, PANMURE 5, Courante, THE LADY MARGARET WE-MYSS BOOK, A Scotts Tune, My Ladie Binnis Lilt, Blue Ribbon, Ladie lie near me, Lilt, General Lelly's Goodnight, THE BALACARRES LUTE BOOK, The New Highland Ladie, Devo's Gigue, A New Scotts Measure, After the Paunges of a Desperate Lover, I never knew I loved thee, Lillybullero, Le Canon Courante by Gaultier, Dragons by Gallot, La Gavotte Frondense by Mouton, Sarabande by Mercure, When she came in the bobbed, I wish I were where Helen lyes, My Nannie, Sweet Willie, A Scotts Tune, Tarpicken, What if a day, Greensleeves; Jakob Lindberg (zehnhörige Renaissancelaute und elfhörige Barocklaute); BIS LP-201 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Klar gezeichnet, präsent, gute Klangfarbenwiedergabe.
Fertigung: Ohne Mängel.

ENGLISCHE LAUTENMUSIK: HOLBORNE, The Night Watch, Fairy Round, The Choyce, Heigh Ho Holiday; ANONYMUS, Robin is to the Greenwood Gone, Howme again, Market is Done; Phillips, Cromatica Pavana, The Galliard; DOWLAND, A Fancy, The Frogg Galliard, Mrs. Winter's Jump, Lady Hunsdon's Puffe, Mellancholy Galliard, Sir John Langton, his Pavin, The most High and Mightie Cristianus the fourth King of Denmark, his Galliard; CUTTING, Greensleeves, Jig, Walsingham, The Squirrel's Toy; BACHELAR, Mounsiars Almane ANONYMUS, I Can not Keepe my Wyfe at Howme; Jakob Lindberg (achthörige Renaissancelaute); BIS LP-211 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Klar, präsent, gute Klangwiedergabe.
Fertigung: Ohne Mängel.

Alle schottische und englische Lautenhandschriften werden hier zu – soweit wie möglich authentischem – Klang. Zwei Voraussetzungen wurden für dieses rühmliche Unternehmen exemplarisch erfüllt: das Aufspüren dieser Schätze samt einer repräsentativen Auswahl daraus und die stilistisch wie klanglich adäquate Wiedergabe. Der 30jährige Schwede Jakob Lindberg, einst Student, heute Professor am Londoner Royal College of Music, begann mit Gitarre und Laute, um alsbald der Laute mit Haut und Haaren zu verfallen. Als sehr gefragter Lautenist (Solo-



und Continuospielder) gastiert er in Europa, Kanada und den USA (u. a. mit der Academy of Ancient Music und dem Consort of Musicke) sowie bei Rundfunkstationen. Lindberg nimmt es mit der historischen Interpretation sehr genau: Seine Lautenspieltechnik baut auf Überlieferungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert auf, d. h. er zupft die Saiten mit den Fingern (nicht mit den Nägeln!), läßt den kleinen Finger auf dem Resonanzkörper und bestimmt die Artikulation in der Hauptsache durch einen Wechsel von Daumen und Zeigefinger der rechten Hand (auf der Barocklaute mit dem Mittel- und dem Zeigefinger). Als Instrumente verwendet er stilgerecht für die Renaissancemusik älteren Datums eine achthörige Renaissancelaute (Oxford 1980), für neuere eine zehnhörige (Oxford 1977, beide gebaut von Michael Lowe) und für Barockmusik (ab ca. 1700, d. h. für das Balcarres Lautenbuch) eine elfhörige Barocklaute von Stephen Gottlieb (London 1978). Die Verbindung des jeweils der Musik entsprechenden Instruments mit der dafür angemessenen Spieltechnik ergibt ein Optimum an historischer Klangrealisierung. Eine beträchtliche Anzahl schottischer Volksmelodien, Lieder und Tänze wurden seinerzeit für die Laute geschrieben, die am schottischen Hof bevorzugt gepflegt wurde (sowohl Jakob IV. als auch Jakob der V. und die schottische Königin Maria spielten sie). Die Lautenstücke finden sich in schottischen Handschriften, die im 17. Jahrhundert adeligen Lautenisten gehörten. Aus den sieben erhaltenen derartigen Handschriften (mit insgesamt über 500 Stücken) wählte Lindberg als musikalischer Schatzgräber teils gleichartige (zum Vergleich) und teils sehr verschiedenartige, jeweils aber ausgesprochen charakte-

ristische Pièces aus, die ein ebenso buntes wie informatives Mosaik dieser Musik bieten. Viele der alten schottischen Stücke sind „Lilts“ und „Ports“ (einheimische schottische Tänze) oder Arrangements von Liedern (Intavolierungen). Ihr Ursprung läßt sich nicht nur an den Titeln erkennen, sondern auch an den pentatonischen Melodien, dem Mangel an Modulationen und den häufigen Taktwechseln. Diese Charakteristika tragen hier dazu bei, Melodien von schlichter Anmut, Frische und Spontaneität zu schaffen. Da drei der schottischen Handschriften französische Musik enthalten, findet sich unter dieser „schottischen Lautenmusik“ auch Französisches, im Balcarres-Lautenbuch noch Englisch (häufig mit Divisions, also Figuralvariationen). Die Platte mit ausschließlich englischer Lautenmusik enthält dann, abgesehen von drei anonymen Stücken, Werke namhafter Renaissancekomponisten Englands. Lindberg unterscheidet im Vortrag sehr genau zwischen Volks- und Kunstmusik wie zwischen Renaissance- und Barockmusik, aber er gibt auch jedem einzelnen der zahlreichen kleinen Stücke ausgeprägt eigenes Profil durch Differenzierung von Anschlagsart und -stelle, Dynamik und mehr oder weniger egales bzw. inegales Spiel. Der kristallklare Klang der Renaissancelauten hebt sich charakteristisch ab von dem etwas weicheren und volleren Ton der Barocklaute. So glückt es Lindberg insgesamt ausgezeichnet, eine versunkene Klang- und Musikwelt wieder zum Leben zu erwecken. *Karl Ludwig Nicol*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Neue Musik



Interessante Kompositionen in beherzter Darbietung.

DIMOV, Zusammenklänge im Raum, Kontaktspiele; Ensemble trial an error Cologne, Bojidar Dimov; Intersound ISPV 107 (Vertrieb: Deutsche Austrophon GmbH) (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Gute Räumlichkeit, präsent, extrem ausgesteuert.
Fertigung: Teilweise leichtes Knistern.

Zunächst fällt eine verblüffende technische Fertigkeit des Ensembles „trial and error“ auf. Von Dimov gegründet ist es zuverlässiger und sicherlich auch spontan mitreißender Sachwalter der Arbeiten Dimovs. Die sechs Instrumentalisten (Oboe/Englisch Horn; Klarinette/Bassetthorn; Trompete; Gitarre; Violoncello; Klavier) bieten klug kombiniert ein reiches Spektrum klanglicher Differenzierung, die von Dimov sehr vielfältig und mit verblüffenden dynamischen, harmonischen und melodischen Wendungen ausgenutzt wird. Leider fallen in „Zusammenklänge im Raum“ einige Komponenten bei der Platteneinspielung unter den Tisch. Die Verteilung der Musiker im ganzen Raum z. B. kann stereophon – obwohl mit großer räumlicher Breite – nicht erfaßt werden, man spürt angesichts der idenreichen Wechselspiele

deutlich den Verlust. Ein anderes Problem bietet die variable Form des Werks. Die Platte zwingt das Stück gleichsam in eine endgültige Abfolge der exakt auskomponierten Teilstücke. Hier gälte es neue Wege der Vermittlung aufzuspüren. Daß dies negativ auffällt, spricht für die Qualität des Stücks, für seinen Interessen weckenden Variantenreichtum, vor allem für die sehr sensibel durchgehörten klanglichen Beziehungen. Der Wechsel zwischen statischen „Raumklängen“, kantablem Melos und fulminanten Ausbrüchen (die Abschnitte sind charakterisierend bekannt, etwa „Fluchtversuch des Klaviers“ oder „Amoklauf der Klarinette“) führt von nahezu stillstehender Zeit bis zu „verhetzten“ Aktionen der Musiker. Ein wirklich interessant und spannungsreich zu hörendes neues Kammermusikwerk! Weniger kompakt scheinen mir die „Kontaktspiele“ komponiert. Die Interaktionen der Musiker, die wieder über genau komponierte Partien frei auswählend verfügen, sind in ihrer Logik weniger stringent zu verfolgen, der „Versuch einer räumlichen Darstellung der zeitlichen Dimension“ (Dimov) ist ohne Partiturbild und ohne Kenntnis der innewohnenden Alternativen



nur schwer hörend zu verifizieren. Insgesamt ergibt sich ein introvertierteres, sensibleres Klangbild, dessen Homogenität zu gewissen Längen führt. Dennoch verdienen die Arbeiten Dimovs insgesamt sowie die Interpretationsfähigkeit von „trial and error“ eine größere Aufmerksamkeit. *Reinhard Schulz*



Eintönige Gamenmusik – engagiert interpretiert.

GAMBENMUSIK VON SCHWEIZER KOMPONISTEN: KELTERBORN, HASELBACH, BECK, ZBINDEN, Inventionen und Intermezzi, Mironton, Dialoge, Sonate en Trio op. 46; Basler Viola da Gamba Trio: August Wenzinger und Hannelore Mueller (Viola da Gamba); Rudolf Scheidegger (Cembalo); Jecklin-Disco 569 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Natürlich, gut kammermusikalisch abgetönt.
Fertigung: Gut.

Alle vier Kompositionen entstanden auf Anregung von Hannelore Mueller in den Jah-

ren 1969 und 1970. Mit ihnen sollte ein abwechslungsreiches Bild von den der Gambe innewohnenden Spielmöglichkeiten entworfen werden. Vor allem Kelterborn und Haselbach berücksichtigten strukturell die eigentümliche Klangfärbung dieses Instruments, dessen belegte Höhen und raue Tiefen, daneben auch die Technik des dreistimmigen Spielens auf einem Instrument. Im Stück von Kelterborn fällt darüber hinaus auch die harmonische Verbindung zum Cembaloklang besonders auf. Hierbei entstehen vor allem in diesen beiden Stücken sehr interessante Klangkombinationen, zumal, da die in letzter Zeit entwickelten Cellotechniken auch Berücksichtigung fanden. Gleichzeitig aber muß man feststellen, wie schnell sich derartige Verfahren vom schattenhaften Flageoletspiel bis zu aggressiven Stauungen an ihrer eigenen Selbstgenügsamkeit abwetzen. Und vieles, so scheint es mir, wurde in erster Linie nur kompositorisch verwendet, um auf diese klangliche Außenseite zu verweisen. Es darf angenommen werden, daß sich die Komponisten mit vom Basler Trio aufgezeigten „Klangmustern“ eingehend beschäftigten und von diesen Erfahrungen her die Komposition entwarfen. Trotz der divergieren-

Gambenmusik von Schweizer Komponisten

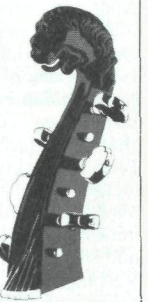
Rudolf Kelterborn (geb. 1931)
Inventionen und Intermezzi
für zwei Violon da Gamba und Cembalo (1969/70)

Josef Haselbach (geb. 1936)
Mironton
für zwei Violon da Gamba allein (1969)

Conrad Beck (geb. 1901)
Dialoge
pour deux Basses de Viole (1969/70)

Julien-François Zbinden (geb. 1917)
Sonate en trio op. 46
pour deux Violon de Gamba et Clavecin (1969)

Basler Viola da Gamba Trio:
August Wenzinger Viola da Gamba
Hannelore Mueller Viola da Gamba
Rudolf Scheidegger Cembalo



den Klangresultate wird man den Eindruck von aufkommender Einförmigkeit nie ganz los. Beck und vor allem Zbinden wurden dem Anspruch, auf Spezifika der Gambe einzugehen, weit weniger gerecht. Es entstanden ein relativ flaches Duett (Beck) und eine Sonate (Zbinden), deren konventionelle Ausrichtung allenfalls im vitalen Schlußsatz mit Rondo- und Fugatoelementen Aufmerksamkeit erweckt. Neue Erfahrungen bleiben in diesen beiden Stücken gänzlich aus. Beachtlich allerdings ist die Interpretation, die ausgesprochen sauber und vielfältig abgeschattiert ausfällt, ohne daß hierbei auf beherztes und zupackendes Spiel verzichtet wird. Das Engagement des Basler Gambentrios verdient Würdigung, was man von den Kompositionen allenfalls mit (unterschiedlich) großen Abstrichen sagen könnte. *Reinhard Schulz*



Reizvolle Werbung für das „klassische“ Saxophon durch moderne Stilvielfalt und bestechende Interpretation.

SCHIBLER, Konzertante Fantasie für Altsaxophon und kleines Orchester, MERSSON, Fantasia per sassofono alto e pianoforte op. 37, PER-

FONO-KRITIK

RIN, Duo concertant pour saxophone alto et piano, BECK, Nocturne pour saxophone alto et piano, Iwan Roth (Saxophon), (Selmer „Super Action“), Boris Mersson (Klavier), Gérard Wyss, (Klavier); Camerata Zürich, Rato Tschupp;

Jecklin-Disco 568 (1 S 30)

Aufnahmedatum: Ohne Angabe (P) 1982

Klangbild: Natürlich, ausgewogen, bei guter Präsenz und Räumlichkeit.

Fertigung: Nicht ganz knisterfrei (Seite 2!).

Der Repertoire-Stern als Anreger-Funktion muß hier vergeben werden, weil diese Platte ein ihr gebührendes Anhören und Ansehen erfordert. „A Young Person's Guide To The Saxofon“ könnte, sollte das Motto dieser Werkkombination sein, mit unterhaltender Piffigkeit komponiert und interpretiert, aber auch als Anreiz für die Anfänger-Rezeption „ernster“ Musik. Hier weht eine angenehm-frische Saxophon-Brise aus allen Rillen, die so manche bestehende Barriere zwischen der E- und U-Musik einfach fortbläst.

Vorsicht ist allerdings für revolutionäre Neutöner und Avantgarde-Ohren geboten, die über manchen Konservatismus herkömmlichen Instrumentengebrauchs in guter, alter Partiturschreibweise mit eindeutiger Notation die Nase rümpfen mögen und die Schweizer Komponisten der um 1920 geborenen Generation ins Abseits mangelnder Aktualität verweisen möchten. Aber wenn schon von einer Musik die Rede sein soll, die engagiert, flott und kontrastreich die Qualitäten des konventionellen – dabei auch vergnüglichen! – Komponierens zu Gehör bringen will, dann ist eben diese Saxophonmusik als Einführung, „Guide“, gerade richtig: ideenreicher Klangfarben-Neo-Impressionismus, solide Werkarchitekturen, konzertante Free-Jazz-Elemente, Blue Notes, stilgewandt interpretierte Synkopen und exotisches Schlagzeug-Kolorit mit Congas, Gongs, Trommel, Becken, Triangel und Maracas-Hölzern sind miteinander eine Verbindung eingegangen, die sich als stil- und generationsübergreifender Katalysator ausweist.

Wann werden der (vorzügliche) Solist und seine (ausgezeichneten) Begleitpartner mit diesem (interessanten) Programm im Konzertsaal zu hören sein? Diese gelungene Produktion hat eine Vermittlerfunktion zwischen gemäßigter und fortschrittlicher Moderne und könnte eine Chance für Saxophonisten, Pianisten, Orchestermanager und für das Publikum sein. Für discophile Bläserfreunde ist es die vorliegende, animierende Wiedergabe bereits jetzt.

Gerhard Pätzig



Wichtige Ergänzungen zur Schönberg-Diskothek.

SCHÖNBERG, Jakobsleiter, Erwartung, Die glückliche Hand, Lieder op. 22, Kammerinstrumenten 1 und 2, Drei Stücke von 1910; Siegmund Nimsgern, Mady Mesplé, Ortrun Wenkel, Paul Hudson, Ian Partridge, John Shirley-Quirk, Anthony Rolfe-Johnson, Kenneth Bowen, Janis Martin, Yvonne Minton; BBC Singers, BBC Symphony Orchestra, Ensemble Intercontemporain, Pierre Boulez;

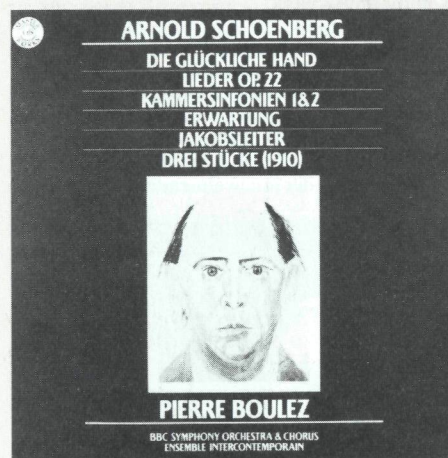
CBS 79349 (3 S 30)

Klangbild: Sehr differenziert und nah in den Stücken 4 bis 6, etwas mulmig, pauschal und

dicht in 1, breit und groß, dabei plastisch und durchhörbar in 2 und 3.

Fertigung: Ohne Mängel.

Diese Schönberg-Kassette ist unter verschiedenen Aspekten zu würdigen. Zunächst unter dem, daß der Schönberg-Renegat Boulez sich immer wieder des von ihm Angezweiferten interpretatorisch annimmt und damit zur Vervollständigung des Schönbergschen Plattenkatalogs beiträgt (wenngleich die CBS ihm häufig einen Strich durch die Rechnung macht und so wichtige Dinge wie seine Einspielungen des „Moses und Aron“ oder der Gurre-Lieder im deutschen Verzeichnis streicht). Andererseits ist es gerade hier das Verdienst der CBS, mit „Jakobsleiter“, „Glückliche Hand“, Lieder op.



22 und den drei Orchesterstücken ohne Opuszahl von 1910 Katalognovitäten zu veröffentlichen (wobei „Jakobsleiter“ wohl noch nie auf Platte vorgelegen hat). Der dritte Aspekt ist der des künstlerischen Gelingens oder Nichtgelingens, der zu erörtern ist.

Pierre Boulez ist ein sehr genau hörender, die Partituren rigoros aufstellender und ihnen bis zum letzten Buchstaben in Texttreue hingebender Dirigent. So wird Musik unter seinen Händen für gewöhnlich deutlich bis ins Detail. Das kann zu faszinierenden ebenso wie zu ernüchternden Ergebnissen führen. Ernüchternd scheint mir in dieser Kassette gerade die „Jakobsleiter“, weil deutlich gemacht wird, daß ihre komplexe Polyphonie (12stimmiger Chor mit gesungenem und gesprochenem Text gleichzeitig, großes und differenziert aufgespaltenes Orchester, Solo-Gesangsstimmen im höchsten Furioso oft mittendrin) nicht durchhörbar gemacht werden kann. Schönberg selbst hatte Probleme mit diesem Werk, legte es beiseite, griff es wieder auf, und zwar über Jahrzehnte hin – endlich blieb es als Fragment liegen, das Winfried Zillig komplettierte. Schönberg erprobte hier den Umbruch zur neuen Kompositionstechnik mit Reihenmodellen und stellte sich einem religiösen Thema, das ihn bewegte. Die Parallele zu „Moses“ ist bekannt, aber in ihm sind die Gefahren der Grauschattung weitgehend gebannt, in der „Jakobsleiter“ nicht. Zum anderen gerät Boulez nicht alles griffig, hat er ein zu dichtes Klangbild gebilligt, das nicht präsent genug ist. Ohne Partitur oder Klavierauszug läßt sich die „Jakobsleiter“ in dieser Aufnahme kaum angemessen verfolgen.

Viel eindringlicher klingen „Erwartung“ und „Glückliche Hand“, wobei Boulez die etwas

unbeteiligt wirkende Janis Martin, die gleichwohl den Part auf ihre Art erfüllt, mitten ins Orchester stellt und nicht als Solistin davor. Wie er überhaupt die Vorschriften Schönbergs, besonders die dynamischen, so exakt zu erfüllen bestrebt ist, daß er Sänger rücksichtslos zudeckt, wenn das Tutti im Fortissimo spielen soll. Nimsger ist in seinen beiden Aufgaben sehr überzeugend, Yvonne Minton in den Liedern op. 22 etwas weniger, weil auch hier wie schon in den Wesendonck- und Rückert-Liedern mit Boulez (bei CBS) sich stimmliche Grenzen bei ihr abzeichnen. Interpretatorisch aber steigert sich Boulez hörbar in diesen Liedern, und das geht weiter, wenn die Besetzungen sich noch mehr verringern wie in der ersten Kammerinstrumenten. Hier herrschen andere Aufnahmebedingungen, ist ein etwas trockeneres, weit vorn liegendes Klangbild gewählt. Das Ergebnis ist die gewohnte Boulezsche Darstellungsqualität. In der romantisierenden zweiten Kammerinstrumenten nimmt er Süße weg, schwächt er Überschwang. Sein Überschwang ist die Ausleuchtung des verschwiegenen Details: feine, kaum noch hörbare Rhythmen wie am Ende des ersten Liedes op. 22, klangliche Zuordnungen wie in den drei Orchester-Miniaturen von 1910.

Im Textheft sind unterschiedliche, sich ergänzende Texte von Schönberg selbst, von Glenn Gould, Robert Craft, George Perle und David Johnson zusammengestellt, die alle lesenswert sind.

Hanspeter Krellmann



Wenig inspirierte Musik.

VOGT, Strophen für Orchester und Bariton Solo, Elemente zu einer Sonate; William Workman (Bariton), W. Boettcher (Violoncello), U. Trede-Boettcher (Klavier); Chor des NDR Hamburg (Zuspielung); Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Georg W. Schmöhe; Musicaphon BM 30 SL 1951 (1 S 30)

Klangbild: Seite A: relativ klar und differenziert, etwas eng; Seite B: ziemlich unbefriedigend, dumpf und verhangen (vor allem Klavier).

Fertigung: Zufriedenstellend, leichtes Knistern).

Von Hans Vogt dürfte sein Buch über die „Neue Musik seit 1945“ wohl am bekanntesten sein. Auf der Platte sind zwei recht unterschiedliche Kompositionen von Vogt zum Vergleich angeboten. Die „Strophen“ sind ein durchaus kraftvolles Werk, die vor allem eine weitgehende Erfahrung mit orchestralen Möglichkeiten verraten. Ein Text aus den Oden von Horaz, eine Nachdichtung von Mörike und eine Komposition des Horaztextes durch Petrus Trionius aus dem beginnenden 16. Jh. bilden hierfür die Ausgangsmaterialien. Vogt komponiert Metamorphosen dieses Musikstücks, er kommt gleichsam zu einer neuen Bewußtseinsstufe über den Horaztext, die auch textlich durch teilweises Übernehmen der Möriekedichtung ihren Niederschlag findet. Die musikalische Ausgestaltung bleibt dem tonalen Modell und den melodischen Wendungen durchaus verpflichtet, wandelt sich aber so weit ab, daß ganz eigenständige Charakterstücke entstehen. Vor allem die Intermezzi zwischen den einzelnen Gedichtstrophern verraten ein hohes Maß an kompositorischer Beweglichkeit bis hin zu sehr klangexzessiven oder auch musicalartigen Einlagen. Dennoch bleibt stets ein einheitlicher, warmer Ton

gewahrt.

Wir wichtig dieses variative Anlehnen an vorgegebenes Material für Vogt sein mag, verrät das zweite Stück der Platte „Elemente zu einer Sonate“. 14 Einzelsätzchen entwickeln Möglichkeiten thematischer Verarbeitung, die in eine imaginäre Sonate zu integrieren wären. Doch etwas zu einfältig erscheint mir hier die Konzeption als auch die Kompositorische Ausführung. Das Stück zerfällt in relativ unwesentliche Einzelabschnitte. Diesen Eindruck mag die vor allem pianistisch unbefriedigende Interpretation noch verstärken, dennoch wirft er auch ein Licht darauf, warum heute vom Gesamtschaffen des 1911 geborenen Hans Vogt nur sehr wenig im Gedächtnis haften blieb.

Reinhard Schulz

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Oper



Eine längst fällige Bereicherung der Handel-Diskothek.

HÄNDEL, Semele; Anthony Rolfe Johnson (Zeus), Robert Lloyd (Cadmus), Timothy Penrose (Athamas), David Thomas (Sommus), Della Jones (Hera), Patrizia Kwella (Iris), Norma Burrowes (Semele), Catherine Denley (Ino), Monteverdi Choir, English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner; RCA – Erato ZL 30860 FX (3 S 30)

Aufnahmedatum: März 1981



Klangbild: Hervorragend transparent und präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

A cis und Galatea“, „L'Allegro, il penseroso ed il moderato“ und das frühe „Dixit Dominus“ – das waren einige Händel-Werke, bei deren Einspielung sich John Eliot Gardiner als Händel-Dirigent von Rang empfahl. Seine neueste Einspielung gilt Händels Vertonung von William Congreves „Story of Semele“, dem 1744 in London aus der Taufe gehobenen Oratorium von der Königstochter aus Theben, die als Geliebte des Göttervaters – von dessen eifersüchtiger Gattin Hera verleitet – Zeus in seinem göttlichen Glanz zu sehen wünscht und dafür

prompt unter seinen flammenden Blitzen verbrennt.

Die schon häufig von John Eliot Gardiner an Händels Werk praktizierte Entschlackungskur bekam der Aufnahme der „Semele“ besonders gut. Sprühend leicht wird die Ouvertüre musiziert, deren Gavotte geradezu wie ein duftiges musikalisches Aquarell wirkt. Doch auch die quirlig-geschäftige Sinfonia zu Beginn des 2. Akts mag als Beispiel dafür stehen, wie excellent die English Baroque Soloists unter Gardiners Leitung Händel musizieren.

Ungewöhnlich reich hat Händel in seinem Oratorium die im Ausdruck vielfältig changierende Titelpartie bedacht. Die Lerchen-Arie „The mourning lark to mine accords his note“, ein Glanzstück des Koloraturgesangs im Wettstreit zwischen der Geige und der zwitschernden, trillernden Sopranstimme, fiel bei Gardiner dem Rotstift zum Opfer. Ob ihn hier dramaturgische Überlegungen oder Rücksicht auf die Interpreten motivierten, bleibt offen. Auf jeden Fall ist Norma Burrowes durch die exorbitanten Anforderungen ihrer Partie an die Grenzen ihres Leistungsvermögens, sprich: Stimmakrobatik geführt. So schön ihr als eher kindlich-reinen als verführerisch-koketten Semele auch manches gelingt, so bleibt sie doch im Schatten ihrer Gegenspielerin Della Jones, die mit ihrem facettenreichen Mezzo buchstäblich bei jedem „Auftritt“ die „Szene“ beherrscht. Das dämonische Nachtstück, in dem sie wie eine Mänade die Todesgötter zur Rache ruft, sei hier nur als Beispiel herausgegriffen.

Wenigstens noch drei Sänger müssen aus dem vorzüglichen Ensemble genannt werden. Patrizia Kwella (Iris) nimmt einmal mehr durch ihren beherrschten, wie instrumental geführten Sopran für sich ein. David Thomas hat als Morpheus für sein schlaftrunken dahinschleichendes „Lied“ zu Beginn des 3. Akts genau das rollende Baßtimbre. Und wenn Anthony Rolfe Johnson in seinem h-Moll-Largo den Tod Semeles voraussieht, dann spürt man in nahezu jedem Takt die schmerzliche Ergriffenheit, die ihn bei dieser bestürzenden Vision erfällt.

Hans Christoph Worbs



Hervorragende Konzeption, aber stimmliche Probleme der Solisten.

RAMEAU, Castor und Pollux; Peter Jeffes (Castor), Philippe Huttenlocher (Pollux), Jennifer Smith (Télaire), Cynthia Buchan (Phébé), Lawrence Wellington (Jupiter), Brian Parsons, Judith Rees, Gillian Fischer, John Hancorn, Henry Herford, English Bach Festival Singers, English Bach Festival Baroque Orchestra, Charles Farncombe; RCA ZL 30861 FX (3 S 30)

Aufnahmedatum: Februar 1982

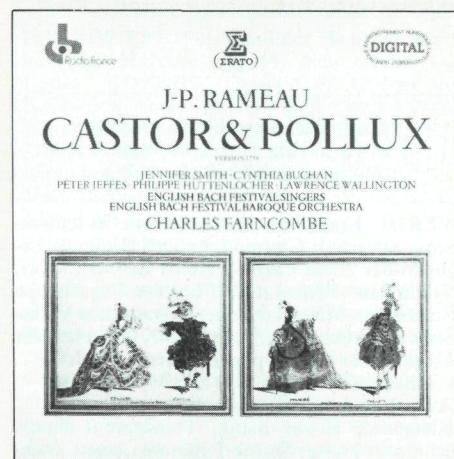
Klangbild: Zu großer Nachhall, stumpf im tiefen Tonhöhenbereich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Harnoncourt (Teldec 6.35 048 GK)

Castor und Pollux“ war die erfolgreichste Oper Rameaus. Die zweite Fassung, die der Einspielung Farncombes zugrunde liegt, erlebte nach ihrer Erstaufführung im Jahr 1754 insgesamt 254 Wiederholungen. Was hat die Zeitgenossen Rameaus an diesem Werk so fasziniert? Berichte aus dieser Zeit heben die musikalische

Vielfalt von Rameaus Musik hervor. So schreibt Charles Collé in sein Tagebuch: „Sie (die Oper) enthält große und vornehme Musik, aber ebenso Musik, die lustig und leidenschaftlich ist, also Musik von jeder Art.“ Die Vielfalt ist das zentrale Gestaltungsmittel Rameaus. Sie betrifft die verschiedenen Arten, der Sprachdeklamation und der melodisch-rhythmischen Affektdarstellung, weniger aber das Orchester oder instrumentale Effekte, die in „Castor und Pollux“ sehr sparsam verwendet werden; Rameau charakterisiert hiermit die asketische Einfachheit am spanischen Hof, wo die Handlung spielt. Die Vielfalt bezeichnet also nicht etwas Äußeres sondern die Substanz des Werkes selbst. Im Mittelpunkt der Oper steht die Darstellung menschlicher Gefühlsregungen: zu Beginn herrschen Eifersucht und Zwietracht vor, dann rückt



immer mehr das gegenseitige Verstehen und die Selbstlosigkeit der Brüder Castor und Pollux in den Vordergrund. Der Stoff bietet dem Komponisten ein großes Repertoire verschiedenster Affekte. Rameau läßt seine Theaterfiguren mit Hilfe der Musik einen inneren Weg der Qualen, Ängste, Eifersucht, Läuterung und des Glücks, das Jupiter als deus ex machina ermöglicht, durchlaufen. Wir verfolgen als Hörer diesen Weg nicht so sehr als Drama sondern als eine musikalische Erzählung.

Damit diese Erzählung lebendig wirkt, muß von den Interpreten eine reich differenzierte Gestaltung gefordert werden. Da nun diese Oper nicht so sehr von komplexer satztechnischer Kunst lebt, sondern von der Verschiedenheit der Melodien, hängt sehr viel von den Sängern ab. Der Kleinteiligkeit des Aufbaus, der nicht auf Gegenüberstellungen sondern auf Abstufungen beruht, entspricht ein Singen nicht in harten Kontrasten, vielmehr in weichen Nuancen. In dieser Hinsicht erscheint eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der Musik Rameaus und der Malerei Watteaus.

Die neueren Aufführungsversuche der Opern Rameaus – am konsequentesten die Harnoncourts – bemühen sich um diese musikalische Vielfalt. Dabei droht allerdings die Gefahr, daß die Einheit der Musik verlorengeht, daß wegen des Übergewichts des Einzelnen kein Zusammenhang mehr erfährt werden kann. Die große Leistung von Charles Farncombe ist, einen Mittelweg gefunden zu haben. Farncombe arbeitet klar die Sinneinheiten heraus, aus denen sich Rameaus Musik zusammensetzt, so daß die Details nicht verabsolutiert werden. So entsteht eine reichuntergliederte erzählende Musik.