

FONO-KRITIK

war. Inzwischen aber ist man bei der Lösung aufführungspraktischer Fragen erheblich vorangekommen: sogar soweit, daß für derartige Werke nunmehr Künstler zur Verfügung stehen, die nicht nur musikalisch Meister ihres Faches sind, sondern zudem die stilistischen Kenntnisse gleich mit einbringen. Man kann es sich deshalb durchaus gestatten, auch bezüglich der vokalen Besetzung des öfteren zu variieren (Sopran/Tenor, Mezzosopran/Countertenor, Countertenor/Tenor, Sopran/Mezzosopran). Mag dem Inhalt nach eigentlich bloß eine einzige Ebene – nämlich die der Galanterie und des Liebes-schmerzes – angesprochen sein, um so größer und bewunderswerter ist die Mannigfaltigkeit der kompositorischen Gestaltung, die das Kontrapunktische miteinbezieht und speziell dem Kenner immer wieder Überraschung und Freude bereitet.

Solokantate und Triosonate klingen an und man ist dankbar für das „steffanische“ Vorhaben, das vielen als Neuentdeckung gelten dürfte, dankbar nicht zuletzt auch für die exzellente, mitunter recht virtuose Leistung der mitwirkenden Sänger und Sängerinnen, die mit Alan Curtis als spiritus rector (und dem Continuo-Cellisten Wouter Möller) die überaus gelungene Realisation der ausgewählten acht Stücke realisierten.

Werner Bollert



Gelungene Verbindung von Werktreue und Hörgeuß.

TANZMUSIK AUS UNGARN: Lieder aus der Pálóczi-Collection, Tänze aus dem Vietórisz-Manuskript, Lieder aus dem Iglo-Manuskript, Ungarische Tänze (16. Jahrhundert), Tänze aus dem Eleonora-Lányi-Manuskript, PICCHI, Ballo ongaro, Verbunkos-Tanzmusik; Benkö-Consort (Dániel Benkö, György Paszti, Tihamér Elek, Rezső Pertorini, Béla Zsoldos), Melinda Lugosi (Sopran);

Teldec 6.42782 AZ (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Natürlich, präsent, guter Raumklang.

Fertigung: Einwandfrei.

Das Benkö-Consort stellt sich in dieser Einspielung auf sehr sympathische Weise vor. Die ungarischen Musiker haben sich auf ein Gebiet spezialisiert, das ihnen liegt und dem sie sich mit größter Liebe und Sorgfalt widmen: der ungarischen Tanzmusik. Sie zeigen die historischen Wurzeln der ungarischen Musik, die sich im Zeichen des aufkommenden musikalischen Nationalbewußtseins Franz Liszt, dann auf musikethnologischem Gebiet Bartók und Kodály zuwandte. Diese historische ungarische Musik hören wir nicht nur werkgetreu, mit den entsprechenden Instrumenten der Zeit, sondern auch musikalisch dargeboten. Das stilistische Einfühlungsvermögen und die Vielseitigkeit der Musiker ist erstaunlich: Ihr Repertoire reicht von Liedern aus dem „Iglo-Manuskript“ (15. Jahrhundert), Ungarischen Tänzen aus dem 16. Jahrhundert bis zu den „Blumenliedern“ des „Vietórisz-Manuskripts“ (17. Jahrhundert) und den „Verbunkos“, Werbetänze des 18. Jahrhunderts, gespielt bei der Soldatenrekrutierung. In musikalischer Hinsicht ist die sensible Verwendung des Schlagzeuginstrumentariums hervorzuheben. Ein besonderes Lob verdienen György Paszti und Tihamér Elek, die auf ihren

verschiedenen Blasinstrumenten – Blockflöten, Querflöte, Türkische Pfeife, Panflöte, Krummhorn usw. – bezaubernde Melodien hervorbringen. Das Begleitspiel der Zupfinstrumente und der Tenorgambe bzw. des Violoncellos verwickelt einfühlsam und gestalthaft die Tanzrhythmen. Die Sopranistin Melinda Lugosi paßt sich dem Spiel der Instrumente ohne jeglichen Bruch an.

So entstand eine bemerkenswerte Schallplatten-einspielung, die Werktreue mit Hörgeuß vereint. Der Begleittext mit den ausgezeichneten Werkbeschreibungen verdient hervorgehoben zu werden.

Franzpete Messmer

NEUERÖFFENTLICHUNGEN

Neue Musik



Saubere Arbeit.

BLENDINGER, Media in Vita; Helen Donath (Sopran), Hermann Becht (Baß-Bariton), Lehrergesangsverein München, Bayerisches Staatsorchester, Wolfgang Sawallisch;
Orfeo S 006821 A (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Für einen Live-Mitschnitt sehr sauber konturiert, natürlich.

Fertigung: Ohne Mängel.

Diese Einspielung läßt die Konzeption der neuen Plattenfirma „Orfeo“ ahnen. Mit Geschmack ausgewählte weniger bekannte Musik, die zumindest auf „seriöse“ Hörerkreise verbindlich wirkt. Herbert Blendingers sinfonische Szenen „Media in Vita“, komponiert 1978/79, behandeln nach Texten von Hermann Hesse, Else Lasker-Schüler und aus der Bibel die Thematik des Todes. Das Werk ist sehr konservativ in Melodik, Harmonik und formaler Gestaltung angelegt, verrät aber zugleich eine in diesem Umkreis souveräne Kompositionstechnik, die in ihrer herben kontrapunktischen Ausrichtung den Traditionsstrang evangelischer Kirchenmusik von Bach bis Brahms fortentwickelt. Das Werk läßt eine Kraft ahnen, die man heute gerade bei jüngeren Komponisten in ihrer Rückwendung auf romantisches Denken oft schmerz-

lich vermißt. „Media in Vita“ verläßt nirgendwo einen erweiterten tonalen Rahmen, benutzt Ostinatotechniken (z.B. mit B-A-C-H-Motivik) oder Choral-schreibweisen und erreicht damit eine vitale und sehr kompakte Musiksprache. Bisweilen ähnelt sie im Duktus Karl Amadeus Hartmanns „Gesangsszene“ (am ehesten im 6. Satz mit Baß-Solo), ohne aber dessen vielschichtige Klangdifferenzierung anzustreben. So bleiben die sinfonischen Szenen stets sehr direkt und ohne größere Probleme für den Hörer erschließbar, die musikalischen Ausdrucksformen wurzeln vorherrschend im letzten Jahrhundert. Dies aber muß als Mangel betrachtet werden, so überzeugend sie auch formal gestaltet wurden. Ich kann schwer glauben, daß Musik heute so tun kann, als hätte es die Wiener Schule oder Strawinsky nicht gegeben. Wolfgang Sawallisch hat sich mit viel Ehrgeiz für dieses Werk eingesetzt. Vorbildlich und mit sicherer Musikalität werden Spannungskurven nachgezeichnet, Höhepunkte herausmodelliert. Für den den musikalischen Gestus treffend erfassenden Hermann Becht scheinen mir einige Passagen (vor allem im sehr eindringlichen 2. Satz) etwas tief zu liegen. Daß der Chor nicht immer ganz präzise intoniert (z.B. im Schlusssatz), mag man im Hinblick auf den Live-Mitschnitt der Uraufführung entschuldigen.

Reinhard Schulz



Spezialist für unspielbare Klänge: Pianist Herbert Henck, ein Anwalt der zeitgenössischen Musik.

CAGE, Music of Changes; Herbert Henck (Klavier);

Wergo 60 099 (1 S 30)

Aufnahmedatum: März/April 1982

Klangbild: Klar.

Fertigung: Ohne Mängel.



Skurile Komposition.

BARLOW, Çoğluotobüşişletmesi; 1. Fassung für Klavier (mit Ausschüben), Herbert Henck (Klavier), 2. Fassung für digitalelektronische Klangerzeugung (vollständig Realisation: PDP 11/55 Computer, 4 X Digital-Synthesizer);
Wergo 60 098 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1. Fassung: Mai 1982. 2. Fassung: Mai/Juni 1982, IRCAM, Paris

Klangbild: Klar.

Fertigung: Ohne Mängel.

Der 1948 geborene Herbert Henck war schon in den frühen siebziger Jahren als außerordentlich fähiger Interpret zeitgenössischer Klaviermusik aufgefallen, was u. a. durch die Verleihung des Kranichsteiner Musikpreises 1972 und des 1. Preises beim Gaudamus-Wettbewerb in Rotterdam 1974 seinen Niederschlag fand. Auf der Schallplatte debütierte er 1977 mit dem Zyklus „Beginner's Mind“ von Walter Zimmermann, im Selbstverlag von dessen Beginner's Studio in Köln erschienen und nur einem kleinen Kreis bekannt geworden; als aber 1978 seine Interpretation der 2. Sonate von Charles Ives („Concord, Mass. 1840–1860“) herauskam (Wergo 60 080), erwies sich Henck nicht mehr nur als begabter Pianist, sondern als nachschöpferische Persönlichkeit von außergewöhnlichem Rang; hier wurde nicht nur eine aberwitzig schwere Partitur bewältigt, sondern ein kaum

völlig ausschöpfbarer philosophischer Gehalt zwingend dargestellt.

Nachdem Herbert Henck nun jahrelang so bescheiden wie beharrlich und stets werkdienlich für die Arbeiten der Zeitgenossen eingetreten ist, kann man es nur begrüßen, wenn Wergo dies auf weiteren Platten festhält – und das geschieht nun gleich Schlag auf Schlag: Ende 1982 kamen die „Music of Changes“ von John Cage sowie „Çoğluotobüşişletmesi“ von Klarenz Barlow heraus; zur Drucklegung dieser Rezension werden wahrscheinlich die Klavierwerke des russischen Mystikers Georges Gurdjieff (in einer Notierung von Thomas de Hartman) auf den Markt kommen, und für den weiteren Verlauf des Jahres ist die Komplettierung des Klavierwerkes von Charles Ives angekündigt, ein schon lange gehegter Wunsch des Pianisten (und vieler Ives-Freunde), der sich im Werk des großen Amerikaners auskennt wie wohl sonst niemand hierzulande.

Doch zunächst nun zur „Music of Changes“ von Cage. Die Aufnahme entstand parallel zu einer integralen Aufführung bei der letztjährigen „Pro musica nova“ in Bremen, in Anwesenheit des Komponisten. Die dreiviertelstündige, vierteilige Komposition gehört heute schon zu den klassischen Werken der Moderne, und zwar aus folgendem Grund: die Strukturierung der einzelnen musikalischen Parameter nahm Cage nach den Zufallsprinzipien des chinesischen Buches I-Jing vor, der endgültige Notentext jedoch wurde äußerst genau und für den Interpreten absolut definitiv notiert. Das Klangbild ähnelt den seriellen Kompositionen der mittleren und späten fünfziger Jahre – nur: Cage schrieb das Stück bereits 1951 und völlig unabhängig von den musikalischen Entwicklungen in Europa, die ihm zu jener Zeit ganz unbekannt waren. Es ist erstaunlich, daß sich die Ergebnisse ähneln, obwohl doch die Ausgangspunkte so weit auseinanderlagen, wie es konträrer kaum noch geht: die Serialisten gingen von der totalen und vorherbestimmten Struktur aus, verstanden Musik also eindeutig als Kunst in der Zeit; Cage hingegen kam es auf den Moment an sich an, auf die in jeder Sekunde neue Situation, Zeitverlauf als Formimpuls lehnte er ab. Man mag dies für unkünstlerisch, ja dem Wesen der Musik entgegengesetzt halten; Tatsache ist aber, daß hier ein extremer Gedankengang mit unerbittlicher Konsequenz beschränkt wurde (wie auf andere Weise in „Atmosphères“ von Ligeti), und schon das sichert dem Werk singulären Rang.

Ich gestehe, daß – wie so oft – auch hier die Live-Aufführung spannungsvoller, bewegender wirk-

te als jetzt die Plattenaufnahme. Ich weiß nicht, ob dies ein Stück ist, daß man sich aus Lust und Laune öfter mal wieder auflegt – möglicherweise nicht. Aber daß es, als Dokument, als Studienobjekt, als Beispiel für einen Kreuzweg der Musikgeschichte in authentischer Interpretation nun vorliegt (zur Zeit gibt es keine andere Aufnahme davon, auch nicht auf dem englischen und amerikanischen Markt), ist ein Gewinn, ein „Muß“ fürs Repertoire.

Eher skurril geht es hingegen bei Klarenz Barlow zu, der 1945 in Kalkutta geboren wurde und sich eulenspiegelhaft auch mal Klärens Bahrlor oder Clarentius Barlovius nennt. Er schrieb die ersten Skizzen zu seinem Stück „Çoğluotobüşişletmesi“

Er hat für die neuere amerikanische Musik eine ähnliche Bedeutung wie etwa Charles Ives, Henry Cowell oder John Cage: der heute in Mexiko lebende und in Europa eigentlich erst 1980 durch György Ligeti entdeckte Conlon Nancarrow. Nancarrow schreibt ausschließlich Studien für elektrisches Klavier. Es gilt also die Bekanntheit mit einer ungewöhnlichen Klangwelt zu machen. Mehr darüber in FonoForum Heft 6.

während einer rumpelnden Busfahrt durch Ostanatolien – daher auch der türkische Titel – und stellte danach „Studien zur algebraischen Darstellung des Phänomens Tonalität“ an. Was dabei herauskam, durfte erstmal ein Computer verdauen, und aus diesen Vorgaben entwickelte Barlow sein Stück: einstimmig zunächst, dann aber sich immer mehr polyphon verdichtend, mehrere Abläufe parallel, die sich streckenweise so weit überlagern, daß das Ergebnis unspielbar wird – hier sind die sog. „Ausschübe“ vorgesehen, Auslassungen, die man allerdings in der Computerausführung vollständig hören kann (Die Partitur liegt im Kölner Feedback-Verlag vor). Beim Konzertflügel müssen in sämtlichen Oktaven die Töne H, D, E und Fis um einen Viertelton heruntergestimmt werden, was zwar gelegentlich die Assoziation arabisch-orientalischer Musik nahelegt, aber prinzipiell hat das Stück mit Folklore nichts zu tun. In der Klavierfassung ergibt sich ein wogendes, spannungsvolles, nur manchmal etwas schematisches Klangbild in der Nähe Stockhausens; die Synthesizer-version wirkt dagegen auf die Dauer etwas eintönig. Nimmt man die Klavierversion als „Musik mit menschlichem Faktor“, so kann man

sagen: wo die Komposition ins Skurrile abzukippen droht, hält die pianistische Bravour von Herbert Henck den Hörer fest und gefangen. Eine originelle Figur aber ist Barlow allemal.

Hartmut Lück

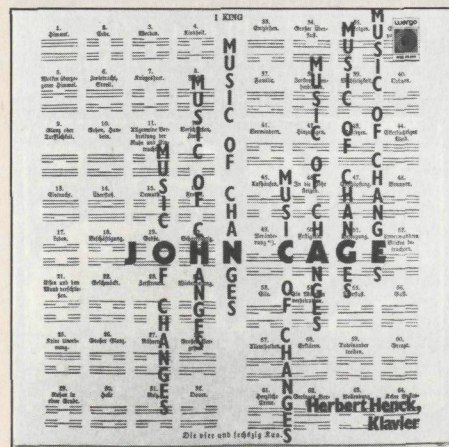


Psychogramme zwischen Stille und insistierenden Sforzato-Noten: Kammermusik von Wolfgang Rihm eindrucksvoll dokumentiert.

RIHM, Klavierstück Nr. 4, Klavierstück Nr. 5 Tombeau, Klavierstück Nr. 6 Bagatellen, Klavierstück Nr. 7, Hölderlin-Fragmente, Neue Alexanderlieder, Vier Gedichte aus Atemwende von Paul Celan, Wölfl-Liederbuch, Musik für drei Streicher, Tutuguri VI, Musik nach Artaud für sechs Schlagzeuger; Bernhard Wambach (Klavier und Klavierbegleitung), Richard Salter (Bariton), Wolfgang Hock (Violine), Joachim Lemme (Viola), Martin Ostertag (Violoncello), Kolberg Percussion Ensemble, Manfred Reichert;
ensemble musikproduktion 82001/4 (4 S 30);
Knopfstr. 25, 7560 Gaggenau 14.
Aufnahmedatum: März – September 1982
Klangbild: Präsent, deutlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Es handelt sich bei dieser 4 LP-Kassette um die Dokumentation der Karlsruher „Wintermusik 1981“, die Wolfgang Rihm gewidmet war. Der überwältigende Erfolg mit dem Doppelalbum der „Wintermusik 1980“ (Hans-Joachim Hespos) veranlaßte das Ensemble 13 und seinen Leiter Manfred Reichert, es erneut mit einer Selbstverlags-Edition zu versuchen, nachdem Anfragen bei etablierten Firmen erfolglos geblieben waren. Man muß in diesem Fall keineswegs einen Newcomer gefällig loben; nach dem Anhören der acht Plattenseiten Rihm kann man guten Gewissens von einer wirklichen Pioniertat für den interessantesten Vertreter der jüngsten Komponistengeneration sprechen. Gewiß: eine schmucklos aufgemachte Edition neuer Musik, die zudem 78,50 DM kostet (immerhin unter 20 DM pro Platte), wird wohl kaum Hitlisten-Verkaufszahlen erreichen. Aber wer sich auch nur ein wenig für die Musik der Zeit, in der er selbst lebt, interessiert, dem sei der Erwerb dieses Rihm-Paketes wärmstens empfohlen.

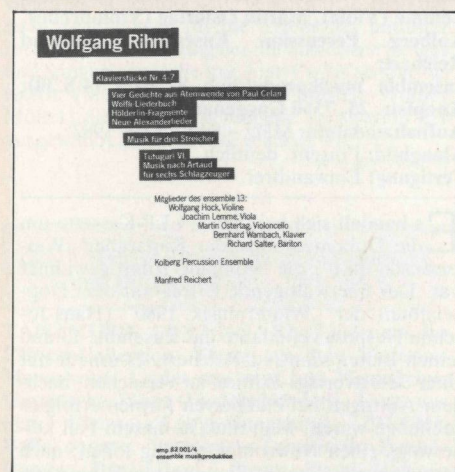
Den Bezug zur Zeit, in der wir leben, habe ich mit Vorbedacht erwähnt. Denn wie sehr in der Musik von Wolfgang Rihm Ängste und Hoffnungen, die Suche nach Ruhe und Stille, aber auch nach vulkanischen Ausbrüchen aus moderater Langeweile artikuliert werden, ist am zentralen Werk dieser Edition ablesbar und hörbar: dem Streichtrio – oder, wie es bei Rihm genannt wird, der „Musik für drei Streicher“ aus dem Jahre 1977. Mir sind nur ganz wenige Werke der neueren Musikgeschichte bekannt, die mehr als eine Stunde lang (hier zweieinhalb Plattenseiten) den Hörer in geradezu atemlose Spannung versetzen, und dies auch und immer mehr beim wiederholten Hören. Rihm setzt sich hier mit Tradition in vielfachen Strängen auseinander, läßt Musik aus Stille hervorbrechen oder am Rande des Verstumms sich behaupten, bringt auf engstem Raum ungeheure Farb- und Ausdrucksvarianten und beschließt das Stück mit einer minutenlangen Sequenz des Insistierens auf dem Ton d, der immer wieder angesetzt, umspielt und umgefärbt wird, schließlich im



FONO-KRITIK

kaum Hörbaren verhallt.

Man weiß, das Rihm mit dem großen Orchester umgehen kann; was er hier mit nur drei Instrumenten der gleichen Gattung entfaltet, ist ganz enorm und – ich möchte es so sagen, trotz der abgenutzten Vokabel – es ist große Musik. Die Wiedergabe durch die Mitglieder des „Ensemble 13“ ist glühend, packend und außerordentlich genau in der Artikulation. Den zweiten Schwerpunkt bilden die Klavierstücke. Rihm arbeitet inzwischen an der Nr. 8 dieser seinen bisherigen Weg kontinuierlich begleitenden schmucklos betitelten Gattung; hier nun sind die Stücke 4 bis 7 festgehalten. Seit Bernhard Wambach bei den Darmstädter Sommerkursen 1980 eine phänomenale Uraufführung des kurzen, aber kräftezehrenden Klavierstückes Nr. 7 gemeistert hatte, wurde er als Rihm-Spezialist bekannt. Seine technisch makellose, dynamisch ausgefeilte und (man möchte sagen:) dramaturgisch entwickelte Interpretation wird in ihrer beeindruckenden



Kompetenz erst dann richtig deutlich, wenn man die Noten mitliest: die virtuose, wie aus meterdicken Steinmauern herausexplodierende Attacke des Klavierstückes Nr. 5 meistert er ebenso wie die tiefe meditative Ruhe des Sechsten, in das viel Stille, eine monotone Landschaft mit wenigen Fluchtpunkten hineinkomponiert wurde. Das Klavier, von manchen Avantgardisten zerlegt und von anderen totgesagt, erfährt hier jedenfalls eine überzeugende Renaissance, und zwar nicht auf der billigen Welle der Neoromantik.

Eine weitere ganze Platte ist den Liederzyklen Rihms gewidmet; hier ist die Auseinandersetzung mit den Dichtungen Schizophrene wie Ernst Herbeck („Alexander“) und Adolf Wölfl besonders aufschlußreich: deren Texte sprechen so, als seien sie Gedichte, aber sie sind es nicht, es sind ungewollte Psychogramme beschädigter und leidender Existenz.

Entsprechend setzt Rihm an: auch er spricht so, als sei es ein konventionelles Kunstlied, aber er durchbricht dies mit Pausen, „falschen“ Harmonien, mit monotonen fortissimo-Ausbrüchen. Eindrucksvoll hier das Plattendebüt von Richard Salter, der seinerzeit in Hamburg den „Jakob Lenz“ von Rihm gesungen hatte; sein klares, im piano erschreckt-intimes, im forte schneidendes Organ, seine fabelhafte deutsche Aussprache (er kommt aus England) und seine intuitive Sensibilität für das Bruchige in diesen Gesängen stemmen ihn zum kongenialen Interpreten. Der auf Plattenseite 7 und 8 vorgestellte sechste

Teil aus der „Tutuguri“-Musik (vgl. Feuilleton FonoForum 1/83) ist als Dokument des Rihmschen Komponierens der beginnenden achtziger Jahre sehr aufschlußreich, hat es jedoch im Vergleich mit den anderen Stücken schwer. Gerade nach der spannungsvollen Wiedergabe des Streichtrios wirken die Schlagzeugpassagen äußerlich, zu eng in der klanglichen Mensurierung, ja sogar matt. Dem hervorragenden Gesamteindruck dieser wichtigen Edition tut das aber keinen Abbruch.

Hartmut Lück

Jenseits des Serialismus: Suche nach einer mikrotonalen Harmonik.

ZENDER, Elemente (1976), radiophonische Komposition für zwei Lautsprechergruppen, aus Modelle für variable Besetzung und Canto V für Stimmen, Litanei für drei Violoncelli (1976), Recitativ aus der Kantate nach Meister Eckhart (1980) für Alt, Altflöte und Cembalo; Stephan Breit, Ulrich Heinen, Othello Liesmann, (Violoncello), Hildegard Laurich Alt, Roswitha Staeger (Altflöte), Martin Gallig (Cembalo), Abmischung der Elemente: Hessischer Rundfunk 1977, aus den Bändern: Vocalensemble Kassel, Klaus Martin Ziegler, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Hans Zender, Lothar Zargrosek, Burkhard Rempe; Wergo 60088 (1 S 30)

Klangbild: Teilweise etwas fern, nicht übermäßig deutlich.
Fertigung: Jeweils am Ende der Plattenseiten leichtes Knistern.

Mit den hier vorgestellten Werken sucht der 1936 geborene Hans Zender seinen eigenen Weg jenseits der seriellen, postseriellen und neoromantischen Stilrichtungen. In der Komposition „Elemente“ sind es die technischen Verfahren des Schnitts und der Überlagerung im Rahmen einer Tonbandcollage, wobei als Material hierfür zwei bereits vorhandene, aber ursprünglich voneinander ganz unabhängige Werke dienen: „Modelle“ für variable Besetzung und „Canto V“ nach Heraklit-Texten für Chor. Ein solches Werk nimmt praktisch die technischen Vorgaben des Mediums Schallplatte ernst: es kann nur durch elektroakustische Wiedergabe, nicht jedoch live gehört werden. In der „Litanei“ für drei Violoncelli arbeitet Zender mit nichttemperierten Intervallverhältnissen; im „Recitativ“ aus der Meister-Eckhart-Kantate werden zwei unterschiedliche Stimmungen der Cembalo-Manuale, eine europäische und eine nichttemperierte chinesische, vorgeführt. Kompositorisch erscheint die „Litanei“ als spannungsvolles und auch von den Interpreten penibel ausgehörtes Stück; die Möglichkeiten einer nichttemperierten Harmonik und auch die daraus sich ergebenden formalen Konsequenzen (Unmöglichkeit einfacher motivischer Transpositionen) sind nicht nur exemplarisch, sondern mit feinem Klangsinn umgesetzt. Die anderen beiden Stücke können nach der ganz subjektiven Ansicht des Rezensenten ihre ästhetische Konsistenz nicht recht verdeutlichen. Warum z.B. wird aus einer Kantate ein einzelner Satz herausgerissen, nur um ein technisches Verfahren zu demonstrieren? (Doch nicht etwa nur, weil gerade noch so viel Platz auf der Platte war...) Ähnlich die Frage an die „Elemente“: wenn hier im Begleittext „Schnitt und Überlagerung als Urerlebnisse des technischen Zeitalters“ be-

nannt werden, so klingt dies zu technokratisch, um zu begründen, warum als „Rohmaterial“ gerade die Kompositionen „Modelle“ und „Canto V“ verwendet wurden und welche Funktion die Schnitte und Überlagerungen an den jeweiligen Stellen haben. Möglicherweise wäre dies klarer herausgekommen bei einer Koppelung der beiden Originale mit der Tonbandcollage auf einer Platte. Jene Originalkompositionen klangen für sich viel interessanter als die jetzt produzierte Collage.

Hartmut Lück

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Oper

Ein Start außer Konkurrenz.

BERÜHMTE DUETTE: VERDI (Otello, Don Carlo, I vespri siciliani, La forza del destino), PUCCINI (La Bohème), PONCHIELLI (La Gioconda), BIZET (Les pêcheurs de perles); Carlo Bergonzi (Tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Jesus Lopez-Cobos; Orfeo S 028 821 A (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 7.–10. Juli 1982
Klangbild: Offen, übersichtlich, leichte Hörschärfe.
Fertigung: Keine Mängel.

Bei solchen Aufnahmen muß man sich eine imaginäre Überschrift dazudenken: „für unsere Freunde“. Es wäre unfair, die Leistungen der beiden Sänger nach regulären Maßstäben zu bewerten. Bei „verdienten Künstlern“ (diesen schönen Titel gibt es nur in den Oststaaten) hat der Respekt der Kritik zu weichen. Carlo Bergonzi ist ein Sänger, der sich noch manches konservieren konnte. Mittellage, Tiefe, das eigenartige Timbre – das alles ist noch in erstaunlichem Ausmaß vorhanden. Verschwunden ist allerdings die Höhe – und dies dürfte auch der Grund dafür sein, warum sich dieser wertvolle Sänger aus dem Opernleben weitgehend zurückgezogen hat. Bei seinem Partner Fischer-Dieskau fällt es etwas schwieriger, nach Vorhandenem zu suchen. Gerade im italienischen Opernfach (dem



Hauptteil des Programms) war sein Einsatz auch in seinen besten Sängerezeiten stets problematisch, daher auch sehr umstritten. Sagen wir so: man weiß ungefähr, was gemeint ist. Zum Teil sind es nur gesungene Gestikulationen. Doch für den speziellen Anlaß genügt es.

Clemens Höslinger

Schallplattendrama nüchtern inszeniert.

BERLIOZ, La Damnation de Faust; Kenneth Riegel (Faust), José van Dam (Mephistophélès), Frederica von Stade (Marguerite), Malcolm King (Brander), Chicago Symphony Orchestra Chorus, Glen Ellyn, Childrens Chorus, Margaret Hillis, Doreen Rao, Chicago Symphony Orchestra, Georg Solti; Decca 6.35586 (3 S 30)

Aufnahmedatum: Mai 1981

Klangbild: Ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Davis (Philips 6703 042), Barenboim (DG 2740 199), Ozawa (DG 2709 048)

Fausts Verdammnis“ gilt vielen als Schallplattendrama par excellence. Für dieses Etikett spricht manches: die differenziert genutzten Klang- und Handlungsebenen etwa. Dennoch sollte man vorsichtig mit solchen Urteilen sein, nicht nur, weil sich demnächst die Deutsche Oper Berlin mal wieder an dem Berlioz-Drama versuchen will, sondern auch, weil die bloße Reduzierung auf das Klang-Bild erhöhte Anforderungen an die Gestaltungskraft der Interpreten stellt.

Nehmen wir als Beispiel Mephisto, der in dieser französischen „dramatischen Legende“ so wohlklingend „Mephistophélès“ heißt. José van Dam singt ihn hier sauber, auch kraftvoll, aber eben kaum „mephistofelisch“. Wer „Fausts Verdammnis“ am liebsten per Platte genießt (viele andere Gelegenheiten gibt es – zugegeben – ja nicht), der setzt das individuelle Stimmtimbre an die Stelle der Physiognomie, der mimischen Gestaltung. Bei Kenneth Riegel bedeutet das dann eben auch, daß er seine durchaus vorhandene darstellerische Potenz nicht einbringen kann, es bleibt sein etwas angestrengter Tenor – bei dem man weder an den souveränen, stilischen Nicolai Gedda (bei Colin Davis) noch an den mit Nachdruck tönenden Plácido Domingo (in der ansonsten ziemlich verunglückten Barenboim-Version) denken darf.

Federica von Stade schließlich wirkt anrührend, ihr Gretchen tönt mit eindrucksvollem Legato und einem gelegentlich etwas ausschweifenden Vibrato eher fraulich als jungfräulich. Georg Solti schließlich inszeniert das Klangdrama mit viel Übersicht, mit Strenge und Nervigkeit. Dennoch bleibt ein Defizit an Deutungskraft. Colin Davis wirkt da geschlossener, formbewußter, Seiji Ozawa effektbewußter. Eine insgesamt saubere bis spannende Interpretation, die aber keine neuen Maßstäbe setzen kann.

Rainer Wagner

Nicht ganz das erwartete große Ereignis.

GLUCK, Orfeo ed Euridice, Wiener Fassung 1762, (Gesamtaufnahme in italienischer Spra-

che); Agnes Baltsa (Orfeo), Margaret Marshall (Euridice), Amore (Edita Gruberova), Ambrosian Opera Chorus, John McCarthy, Philharmonia Orchestra, Riccardo Muti; EMI 1 C 157-43 266/67 T (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Weites Panorama, ausgezeichnete Differenzierung.

Fertigung: Gut.

Eine gediegene, fast makellose Aufnahme: hervorragend im Klang, künstlerisch auf hoher Ebene. Und dennoch nicht voll befriedigend. Zum einen liegt es an Agnes Baltsa, die nicht ganz jenen sängerischen Reichtum zu erbringen vermag, den man sich von dieser außergewöhnlichen Sängerin erwartet. Sie singt den Orfeo zwar mit prächtiger, jugendlich-metallischer Stimme, doch hat sie unentwegt mit dem Lagen-Problem zu kämpfen. Das Zentrum ihrer Stimme hat sich in der letzten Zeit etwas gehoben, das Organ tendiert mehr zum Sopran hin. Die Altpartie in Glucks Oper liegt für sie somit zu tief. In den Höhenzonen blüht die Stimme wunderschön auf, doch der Akzent der tiefen Lage – in dieser Rolle besonders wichtig – fällt weg. Für den Orfeo ist aber eine profunde Altstimme vom Schlag der Klose oder Ferrier passend. Das zweite Problem: der Dirigent Riccardo Muti. Ein bemerkenswerter, intelligenter Künstler – doch für Extremwirkung anfällig. Der Furienchor („Chi mai dell' Erebo“) wird im Sturmschritt genommen. Schon Karl Richter hat dieses rasante Tempo in der DG-Aufnahme gewählt. Ein Fehlgriff, denn dieser Gipfel musikdramatischer Kunst wird dadurch um alle Wirkung gebracht. Andererseits wird manches in breitem Fluß zelebriert. So etwa die Arie „Che farò senza Euridice“. Viel zu langsam. Man spürt förmlich, wie sich Agnes Baltsa dem zügelnden Griff des Dirigenten entwinden will, wie sie vorausseilt, wie sie instinktiv zum richtigen Tempo drängt. Das sind unnötige Erschwernisse. Gut besetzt die zwei Sopranpartien mit den Sängerinnen Marshall und Gruberova. Trotz vieler Vorzüge: die hohen Erwartungen, die man an diese Aufnahme gestellt hat, wurden nicht ganz eingelöst.

Clemens Höslinger

Eine Kluge von drei Strolchen besiegt.

ORFF, Die Kluge; Karl-Heinz Stryczek (Der König), Reiner Süß (Der Bauer), Magdalena Falewicz (Des Bauern Tochter), Horand Friedrich (Der Kerkermeister, Sprecher: Gerhard Lau), Eberhard Büchner (Der Mann mit dem Esel, Sprecher: Winfried Wagner), Siegfried Lorenz (Der Mann mit dem Mausehl, Sprecher: Arno Wyzniewski), Harald Neukirch (Erster Strolch, Sprecher: Wolfgang Ostberg), Wolfgang Hellmich (Zweiter Strolch, Sprecher: Reinhard Michalke), Hermann Christian Polster (Dritter Strolch, Sprecher: Werner Senftleben), Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig, Herbert Kegel;

Philips 6769094 (2 S 30)

Klangbild: Sehr deutlich.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielungen: Sawallisch/Cordes, Frick, Schwarzkopf (EMI 1 C 137-43 291/93).

Es geht weiter mit Gedenk-Schallplatten: bald nach dem Tod Carl Orffs (29. März

1982) erscheint nun schon das zweite Orff-Album, diesmal eine „Kluge“-Aufnahme von Philips, eine Übernahme von der VEB Deutsche Schallplatten Ost-Berlin.

Eine sehr ausgefeilte Leistung bietet das Leipziger Rundfunkorchester: gut getroffen wurde das Gleichgewicht der einzelnen Instrumentalgruppen, die Schlagzeugspieler „toben“ erfreulicherweise maßvoll, die unisono Sechzehntel-Figuren der 3. Szene (eine Mozart-Reminiszenz) spielen sie virtuos. Herbert Kegels Leitung macht nicht nur einen präzisen Eindruck: besonders humorvoll dirigiert er z.B. die Gerichtsszene, wo über den rustikal-volkstümlichen Leere-Saiten-Quinten der Solobratschen die Klarinette voller Vitalität sprüht. In der Szene, in der die Kluge dem König ein Schlafmittel reicht, gestaltet Kegel die feine, durchbrochene Instrumentation (Flageolettspiel, raschende Schlagzeugeffekte, leise gezupfte Harfenmotive) poetisch und stimmungsvoll.



Ein so plastisches Orchesterspiel stellt erhöhte Ansprüche an die Sängersolisten: über derart exakten Instrumentalstimmen hört man jede, auch die winzigste Unsauberkeit der Intonation um so mehr. Es macht z.B. die Aufgabe von Karl-Heinz Stryczek als König besonders schwer, daß in der 3. Szene die Klarinette seine Motive wiederholt, wodurch alle kleinen Intonationsschwankungen sofort auffällig werden; Magdalena Falewicz singt ihr poetisches Lied in der 9. Szene manchmal nur um eine Nuance tiefer, man spürt eine Veränderung nur in der Stimmfarbe – doch genügt es, die zauberische Melodie ein wenig verblichen und flach erscheinen zu lassen. Fast unmerkliche Kleinigkeiten – aber sie beeinflussen schon die musikalischen Charaktere. In der 3. Szene fehlt jene Stimmung des Katz-und-Maus-Spieles, die gerade wegen der instrumentaltypisch-monotonen Rezitation so leutselig drohend klingt (Marcel Cordes in der Vergleichseinspielung bringt diesen Effekt zu fast schauriger Wirkung). Magdalena Falewicz phrasiert sehr kultiviert und mit flexibler Stimme ihre Arietta – nur kann die magisch-hypnotisierende Ausstrahlung dieses „Wiegenliedes“ nicht so transparent zur Geltung kommen wie in der unübertrefflichen Interpretation von Elisabeth Schwarzkopf.

Die beste Leistung der Produktion zeigen die drei Strolche. In einer Live-Aufführung unrealisierbar, dagegen bei einer Plattenaufnahme akzeptabel ist die Idee, daß die prosaischen Teile von professionellen Schauspielern rezitiert werden, deren Stimmduktus sich den Sängerstim-