

FONO-KRITIK

eingebürgert, man empfindet das aber bei Haydn doch recht unpassend.)

Unter den Solisten, die ebenso dankbare wie anspruchsvolle Aufgaben vorfinden, enttäuscht Philippe Huttenlocher etwas, den man schon klangschöner und mit ausgeglichener Stimmführung erlebt hat. Der helle, schlanke Tenor Martin Hills entspricht gut, weil er sich in jeder Lage Gelenkigkeit und Nuancierungsvermögen bewahrt. Sheila Armstrong gefällt überwiegend durch ihren aparten, locker-behenden Sopran, wenn sie ihn nicht durch kräftigeren Einsatz unschön verdickt. Das größte Lob gebührt Ann Murray, die ihren flexiblen Mezzo stilistischer Sorgfalt unterwirft, den innigen Oratorientonfall ideal trifft und völlig ausgeglichen phrasiert.

Hermann Schönegger



Redlich und bemüht.

HAYDN, Die zehn Gebote Kanons, MOZART, 17 Kanons; Győr Girls Choir, Miklós Szabó;

Hungaroton SLPD 12373 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Wenig transparent, dynamisch unausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

Daß Mozart im vertrauten Kreise einen deftigen Umgangston liebte, ist aus seinen Briefen hinreichend bekannt. Musikalischen Niederschlag fand dies in einigen der Kanons, und zwar dergestalt, daß der Verlag sich zu Umtextierungen genötigt sah. Daß auch Haydn, obwohl von frommer Denkungsart, den sinnlichen Freuden des Lebens durchaus zugetan war, ist weniger bekannt. Immerhin fand er Gelegenheit, sogar in seine Kanons über die zehn Gebote humorvolle Töne einfließen zu lassen: und zwar im sechsten und neunten Gebot (über die Keuschheit), wo die Musik, rhythmisch beschwingt und mit chromatischen Tönen durchsetzt, eigentlich etwas anderes sagt als der Text, und im siebten Gebot, wo Haydn selbst „stiehlt“ (aus Bachs „wohltemperiertem Klavier“).

Die Sätze Mozarts sind, entsprechend den Textvorlagen, sehr verschieden: geistlich-erbaulich, lyrisch-empfindsam und in dem schon angedeuteten derb-geselligen Ton. Ob letztere, in Mozarts Wiener Freundeskreis vorgetragen, nun gerade für Frauenchor bestimmt waren, ist eher fraglich. Der Győrer Mädchenchor unter der Leitung von Miklós Szabó bemüht sich um genaue Deklamation, sinnvolle Phrasierung und Durchsichtigkeit des Stimmensatzes. Doch ist keine Frage, daß man mehr aus diesen Sätzen hätte machen, sie witziger, pointierter und vor allem klangschöner – die Höhen klingen scharf – hätte gestalten können. Allerdings geht hierbei vieles zu Lasten der Aufnahmetechnik.

Reinhard Müller



Kodály in eigener Sache nicht ganz glücklich.

KODÁLY, Psalmus Hungaricus, Te Deum von Budavár, Missa brevis, Sommerabend, Concerto; Irén Szecsódy, Mária Gyurkovics, Edit Gáncs, Tímea Cser (Sopran), Madga Tiszay (Alt), Endre Rösler, Tibor Udvardy (Tenor), András Faragó, György Littasy (Baß), Budapest

ster Chor, Miklós Forrai, Ungarische Nationalphilharmonie, Budapest Philharmoniker, Zoltán Kodály;

DC (Hungaroton) SLPX 12410-12 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1956, 1957, 1958, 1960

Klangbild: Klar in den Orchesterstimmen, gepreßt beim Chor.

Fertigung: Einzelne Knackser, Rauschen.

Die Kassette könnte, mit wichtigen Hauptwerken Kodálys und einem unbekannten Frühwerk („Sommerabend“ für Orchester von 1906 in der Fassung von 1929) versehen, ein wahres Plädoyer für einen Komponisten sein, der sich nicht auf Richtungskämpfe einließ, sich immer um ein Humanität ansprechendes, ehrliches Komponieren bemühte. Seine Kunst der Integration musikgeschichtlicher Tradition wie auch die Schwerblütigkeit seiner musikalischen Sprache werden wirkungsvoll dokumentiert. Als historisches Tondokument beansprucht die Edition zudem Interesse. Ob Kodály, der erst recht spät zum Dirigieren fand, allerdings der beste Anwalt seiner Kompositionen ist, läßt sich in Einzelheiten bezweifeln. Ob die Intentionen der Werke, zum Teil nach über 30 Jahren auch vom Komponisten noch ganz unverändert dargestellt werden, wird ebenfalls fraglich. Sowohl im „Te Deum“ als auch in der „Missa brevis“ sind die klanglich dichten Partien, die hymnischen Teile besonders des Chores, nicht sehr klar geführt. Beim „Hosanna“ fehlt beispielsweise eine deutliche, scharfe Deklamation. Ebenso vermißt man bei den Zornesausbrüchen des Psalms die strafende Hand (das Tenorsolo von Endre Rösler ist übrigens die überzeugendste Solistenleistung der Platten). Die von einem Kritiker Kodály attestierte „suggestive Gestik“ wird bei den Aufnahmen am ehesten beim zurückgenommenen Schluß des „Psalmus Hungaricus“ deutlich. In der Strukturierung klarer sind die beiden Orchesterwerke gestaltet. Beim „Sommerabend“ – nicht gerade die stärkste Komposition – mag der Komponist sich selber am besten im Mosaik des Werkes zurechtfinden, beim „Concerto“ sind die Klangschichten gut abgehoben.

Hier wie bei allen anderen Stücken ist die Mäßigung des Tempos auffallend. Die Kassette stellt also eine historisch interessante, aber interpretatorisch nicht unproblematische Einführung in das Werk des großen ungarischen Komponisten dar.

Andreas Jaschinski



Das „Wunder“ fehlt nicht nur im Stück, sondern auch in der Interpretation.

SCHUBERT, Lazarus oder Die Feier der Auferstehung D. 689, Salve Regina A-Dur op. 153 D. 676; Edith Mathis (Sopran, Maria), Cornelia Wulkopf (Mezzosopran, Martha), Hanna Schwarz (Alt, Jemina), Werner Hollweg (Tenor, Lazarus), Horst Laubenthal (Tenor, Nathanael), Hermann Prey (Bariton, Simon), Südfunkchor Stuttgart, Wolfgang Isenhardt, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Gabriel Chmura; Orfeo S 011822 H (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 2. – 4. Oktober 1981

Klangbild: Guter räumlicher Klangeindruck.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielung: Lazarus: Dietrich Knothe, Carola Nossek, Ingeborg Springer, Ursula Reinhardt-Kiss, Eberhard Büchner, Horst Gebhardt, Bernd Riedel, Berliner Singakademie, Staatskapelle Berlin (Eterna 8 27 147).

Im Frühjahr 1820 begann Franz Schubert das 1778 erschienene „geistliche Drama“ von August Hermann Niemeyer zu vertonen. Trotz seiner Bezeichnung „Oster-Cantate“ wurde das Werk nicht für die Kirche, sondern für die Bühne geschrieben, und auch sein musikalischer Stil steht näher zu Schuberts Bühnenmusik. Es ist auch heute noch fraglich, wie viel aus den drei hier „Handlung“ genannten Akten Schubert tatsächlich komponierte: bei der Uraufführung (1830) erklang nur die erste „Handlung“. Die zwischenzeitlich aufgefundenen Sätze des 2. Aktes lassen darauf schließen, daß ein größerer Teil dieser 2. Handlung, wenn nicht sogar die ganze, fertig geworden, aber die Noten teilweise verlorengewandten waren (ein Bogen wurde z.B. bei einem Lebensmittelhändler gefunden, der ihn als Einwickelpapier benutzen wollte). Es ist aber sehr zweifelhaft, ob Schubert den 3. Akt – das eigentliche Wunder der Auferstehung – überhaupt vertont hatte: so endet das Stück heute mit Lazarus' Beerdigung, in der Mitte der Arie seiner trauernden Schwester.

Die neue Aufnahme dieses Fragments (dessen dichten und informativen Begleittext Walther Dürr, der Betreuer der Schubert-Gesamtausgabe, schrieb) präsentiert Schuberts „Lazarus“ als ein ziemlich erregtes und dramatisches Werk. Im Gegensatz zu der fast klassischen Formulierung und Ausgeglichenheit der Aufnahme von Dietrich Knothe stellt Gabriel Chmura die Komposition in scharfer Akzentuierung vor. Das könnte eine interessante künstlerische Konzeption sein, auch wenn es nicht überall der Musik vollkommen zu entsprechen scheint, z.B. in Jeminas Arie „So schlummert auf Rosen“, deren Musik eher einen gewissen „elysischen Frieden“ ausstrahlt. Doch jene unruhige Spannung, die man u.a. auch in dieser Arie spüren kann, stammt eigentlich weniger aus einer künstlerischen Konzeption, sondern wird leider eher durch nachlässiges Orchesterspiel und schlampige musikalische Phrasierung verursacht. In Jeminas Arie setzen schon die Flötensolisten zu spät ein, dazu ist Hanna Schwarz in Fragen des Tempos und der Agogik mit dem Dirigenten und dem Orchester offenbar nicht derselben Ansicht. Kurz gesagt: das Spiel „wackelt“, nicht peinlich aber doch merklich und zwar nicht nur in dieser Arie, sondern mehrmals während der Produktion (z.B. bei Lazarus' Worten „Voll Friede“ oder bei der Reprise in Marias erster Arie „Steh im letzten Kampf“). Die Klangproportionen des Orchesters erscheinen nicht ausgefeilt genug, besonders in der Dynamik: der pianissimo-Anfang des Werkes unterscheidet sich nicht von dem ppp-Klarinetten solo am Ende des Vorspiels, stattdessen hört man ein gleichmäßiges mezzopiano. Trotz der präsenten Aufnahmetechnik wirkt das Klangbild manchmal verschwommen – zum Nachteil des Maestoso-Charakters an der Stelle, wo Nathanael den „Lehrer“ (Jesus) zitiert „Nicht zum Tode liegt Lazarus“.

Das Spielniveau des Stuttgarter Rundfunkorchesters liegt gewiß nicht niedriger als dasjenige der Staatskapelle Berlin – wie es sich bei dem hervorragenden Oboen-Klarinettenduett im Vorspiel der 2. „Handlung“ erweist. Die Solisten singen geschmackvoll und routiniert; vielleicht beeindruckt Edith Mathis am meisten, die auch mit ihrer flexibel formulierten Interpretation des „Salve Regina“ auffällt. Dieses Stück ist eine Katalog-Neuheit und hilft mit seinen 7 Minuten Spieldauer die ganze vierte Plattenseite zu füllen. Von den übrigen Sängern hörte man Hermann Preys Timbre schon kraftvoller und weniger

ger müde, Werner Hollwegs Stimme kontrollierter und ausgeglichener. Woran mangelt es dieser Aufnahme? An der letzten künstlerischen Sorgfalt des Dirigenten oder an der Wiederholung der Aufnahme einiger mißlungener Teile – oder vielleicht einfach an einem zusätzlichen Aufnahmetag?

Eva Pintér

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik



Diszipliniert und klangschön, doch stilistisch problematisch.

MONTEVERDI, Madrigale: Hor ch'el Ciel e la Terra, Crudel perché mi fuggi, Non sono in queste rive, Dolcemente Dormiva, Vago augeletto, Ch'io t'ami, A Dio Florida bella, Introduzione al Ballo; Juliane Heuser, Martin Sonneveld (Violine), Gerhart Darmstadt (Violoncello), Jürgen Fichtner (Violone), Christoph Lehmann (Cembalo), Kölner Kammerchor, Peter Neumann;

MD + G G 1081 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Natürlich und durchsichtig.

Fertigung: Ohne Mängel.

Die für diese Aufnahme ausgewählten Sätze umspannen den Bogen vom II. bis zum VIII. Madrigalbuch. Zwei dreiteilige Zyklen aus



dem II. und V. Madrigalbuch stehen für den traditionellen fünfstimmigen Vokalsatz (ohne Instrumentalbegleitung). „A Dio Florida bella“ aus dem VI. Madrigalbuch ist ein Beispiel eines frühen konzertierenden Madrigals mit Instrumentalbegleitung (Cembalo), wobei solistische Partien mit dem vollen fünfstimmigen Satz abwechseln. Die drei Stücke aus dem VIII. Madrigalbuch vertreten den späten konzertierenden Stil mit obligaten Instrumenten (zwei Violinen und Basso continuo) und dem Wechsel von Solostimmen und Chor, wobei auch der Vokalsatz nunmehr stark instrumentales Gepräge (durchsetzt mit instrumentalen Spielfiguren) aufweist.

Peter Neumann hat sich in dem von ihm 1970 gegründeten Kölner Kammerchor ein hervorragen

gend geschultes Ensemble herangebildet. Der Chor singt klangschön und diszipliniert, es wird Wert gelegt auf Transparenz, feinste dynamische Abstufungen und eine genaue, der Diktion des Textes folgende Artikulation. Eine andere Frage ist jedoch die des Stils und der angemessenen Besetzung dieser Musik. Monteverdis Madrigale – auch die frühen Vokalsätze ohne Instrumentalbegleitung – sind nicht Chormusik im üblichen Sinne, sondern eher vokale Ensemblemusik: Sie verlangen eine sehr kleine, wenn nicht sogar solistische Besetzung. Vieles an artikulatorischen Feinheiten wird bei dieser sublimen, ganz dem Textvortrag dienenden Ausdruckskunst durch die Chorbesetzung nivelliert. Außerdem erzeugt der Chor immer auch eine spezifisch romantische Gefühlshaltung, die dieser Musik fremd ist.

Reinhard Müller



Für Sammler historischer Instrumentenklänge.

ORIGINALINSTRUMENTE: REGAL, Sätze von SCHEIDT, ERBACH, CORRETTE und aus der Orgeltabulatur des CLEMENS HÖR; Reinhardt Menger (Regal);

Teldec 6.42 812 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: (P) 1983

Klangbild: Klar, räumlich, natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Das Regal war vom 16. bis zum 18. Jahrhundert eine beliebte Orgelart, deren charakteristischer starrer und schnarrender Klang durch Zungenpfeifen erzeugt wird. Angesichts der Schwemme polierter Barockinterpretatio-



nen klingt das Instrument wie aus einer fremden, grotesken Musikwelt. Reinhardt Menger führt auf dieser instruktiven Platte – übrigens der ersten, die ausschließlich dieses Instrument vorstellt – sechs verschiedene historische Regale vor, die sich alle im Besitz europäischer Museen befinden. Dabei achtet er auf historische Übereinstimmung von Komposition und Instrument. Die ältesten Sätze aus der Orgeltabulatur des Clemens Hör (16. Jahrhundert) erklingen auf einem Regal aus dem Wiener Kunsthistorischen Museum, die Kompositionen aus dem 18. Jahrhundert auf einem um 1700 erbauten Tischregal im Den Haager Gemeentemuseum. So kann der Hörer deutlich den Wandel des Klangideals vom 16. bis zum 18. Jahrhundert exemplarisch nachvollziehen: Das jüngste

der auf dieser Platte vertretenen Instrumente klingt wesentlich weicher als seine Vorläufer. Es erinnert, nicht zuletzt durch die Borduntöne von „A Minuit fut fait un réveil“ des Michel Corrette, deutlich an die Musette, einem Lieblingsinstrument der französischen Aristokratie des 18. Jahrhunderts.

Der Stern bezieht sich auf die Tatsache, daß erstmals eine Sammelplatte dem Regal allein gewidmet ist.

Martin Elste



Treffliche Behandlung der Kompositionen von John Bull durch Bob van Asperen.

BULL, In Nomine IX, The King's Hunt, Queen Elizabeth's Chromatic Pavan and Galliard, Dutch Dance, Fantasia XII, Fantastic Pavan and Galliard, In Nomine XII, Germain's Alman; Fantasia X; Canon in subdiapente, two parts in one with a running base ad placitum, Doctor Bull's My Selfe; Bob van Asperen (Cembalo);

Telefunken 6.42874 AZ (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: (P) 1983

Klangbild: Sehr plastisch, auffallend gut konturiert, räumlich, bei verhaltener Lautstärkeregelung angemessen präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

Es war an der Zeit, einmal eine Platte ausschließlich mit Werken von John Bull herauszugeben. Gewöhnlich gingen die Interpreten – und mit ihnen die Hörer – über ein, zwei Stücke hinweg, wenn es im Rahmen von Anthologien englischer Virginalisten darum ging, auch Bulls Nachlaß zu erwähnen. Das „Fitzwilliam Virginal Book“ gab Interpreten wie Bradford Tracey (Telefunken) oder Zsuzsa Pertis (Hungaroton) Gelegenheit, sich die eine oder andere Pikanterie herauszufischen. Bulls Schaffen – eine eigenümliche Mischung aus Gelehrsamkeit, Parodie, mit tänzerischem Schmiß, harmonischer Provokanz, absolutem und programmusikalischem Sendungsbewußtsein – verdient es, in größerem Zusammenhang präsentiert zu werden. Die aufgezählten Charakteristika mögen in engem Zusammenhang mit der kurvenreichen Lebenslinie des Komponisten (1562–1628) gesehen werden – eine Ansicht, die auch Bob van Asperen in seinem flüssig formulierten, aufschlußreichen Einführungstext teilt. Zwar gibt es einige Lücken bei der Rekonstruktion des vitalen Auf und Ab – und auch Probleme bei der kulturhistorischen Einordnung überlieferter Details –, doch findet sich genügend Stoff (gerichtliche Verfolgung um 1613, Intrigen etc.) mit dem man sogar einen publikumswirksamen Bull-Film organisieren könnte.

„Mit welch wunderlichem, bisweilen fast apokalyptischem Erfindungsreichtum, gepaart mit doktorale-gelehrsamer Strenge, dieser Tastenfanatiker begabt war“, ruft van Asperen aus, könne man dann erfassen, wenn man Bulls Kompositionen mit jenen seiner Zeitgenossen Philips, Sweelinck und Byrd, aber auch mit Stücken der Vorgänger Preston, Farrant und Tallis vergleicht. Der niederländische Cembalist, der für diese klanglich erlesene Einspielung ein Rucker-Cembalo aus Antwerpen zur Verfügung hatte, das heute im Museum Unterlinden in Colmar aufbewahrt wird, scheint von der kauzigen Kunststich Bulls inspiriert worden zu sein. Nicht anders ist es zu erklären, daß er für jede Note eine eigene „Farbe“ findet. Eine Platte mithin zum Delektieren und Mitdenken. Und

FONO-KRITIK

wenn zuvor auch Sweelinck erwähnt worden ist, der Bedeutendes hinterlassen hat, so möchte ich im indirekten Vergleich auch auf Ton Koopman zu sprechen kommen, der ja erst kürzlich für Philips sämtliche Sweelinck-Werke für Tasteninstrumente aufgenommen hat. Während Koopman sich im Verlauf so mancher langwieriger Orgel-„Fantasia“ ausdrucksmäßig gehen läßt, sucht van Asperen unablässig nach der passenden Nuancierung.

Peter Cossé

Neues aus „Merry old England“.

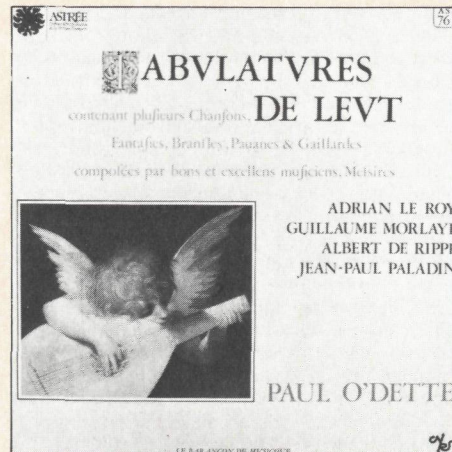
HUME, Musically Humors: Capitaine Humes Pauin, A Souldiers Galliard, The Duke of Holstones Almaine, My hope is decayed, Loues farewell, Harke, harke, Good againe Death, Life, Touch me lightly, Beccus an Hungarian Lord his delight, A Souldiers Resolution, A Pauin; Jordi Savall (Viola da Gamba); Astrée AS 77 (1 S 30)

Aufnahmedatum: Februar 1982
Klangbild: Direkt, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Ein seltsamer Kauz mag er bereits gewesen sein, als er im Jahre 1605 mit seiner Sammlung „Musically Humors“ die ersten Früchte seines „Müßiggangs“ in den Druck gab: Tobias Hume, seines Zeichens Hauptmann der englischen Armee. Schon in jener Sammlung von insgesamt 117 Stücken spiegelt sich das exzentrische Naturell eines Mannes wieder, der viele Jahre später im Londoner Charterhouse in geistiger Verwirrung sein Leben fristen mußte. Jordi Savalls Auswahl aus Tobias Humes erstem Sammelwerk wirkt durchaus plausibel; gefragt war offensichtlich möglichste Vielfalt. Eingespielt ist beispielsweise mit „Hark, hark“ die erste nachweisbare Komposition mit der Spielanweisung „collegno“ („Drum this with the backe of your bow“). Und erfreulicherweise fehlen auch nicht Stücke mit autobiographischen Bezügen. Zur selben Zeit, in der sich John Bull in einem Virginalstück („Doctor Bull's My Self“) porträtierte oder John Dowland mit seiner fünfstimmigen Pavane „Semper Dowland, semper dolens“ eine Art tönendes Selbstporträt vorlegte, artikuliert sich auch in einigen Kompositionen des Tobias Hume ein neuartiges Ichbewußtsein. Vieles spricht dafür, aus „Good againe“ die Schilderung einer Genesung des Hauptmanns Hume von einer Krankheit herauszuhören. Doch da wäre vor allem die breit ausgespannene „Capitaine Humes Pauin“, die Jordi Savall an die Spitze seiner Auswahl setzte: ein Stück von seltenem Adel der Erfindung. Wie Savall hier die oft krausen Linien dieser in Schwermut gefangenen Pavane nachzeichnet, wie er sein Instrument immer wieder zum Blühen bringt, das weist ihn einmal mehr als Gambisten von hohem Rang aus. Die Basse de Viole, die er in der vorliegenden Aufnahme spielt, ist übrigens ein Londoner Instrument Barak Normans aus dem Jahre 1697. *Hans Christoph Worbs*

Gelungene Anthologie alter französischer Lautenmusik.

LE ROY, MORLAYE, DE RIPPE, PALADIN: Tabulatures de luth, contenant plusieurs Chansons, Fantaisies, Bransles, Pauanés et Galliards, composées par bons et excellents musiciens; Paul O'Dette (Laute);



Astrée AS 76 (1 S 30)

Aufnahmedatum: Juni 1982

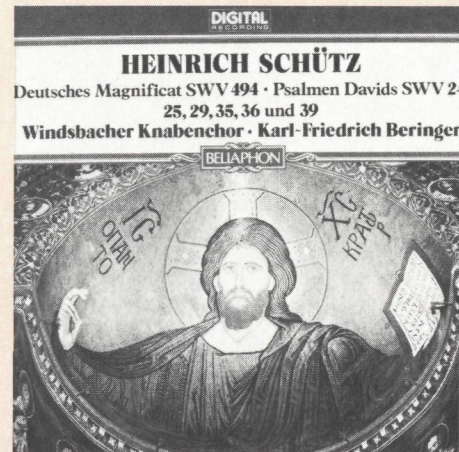
Klangbild: Originale Klangfarbenwiedergabe.
Fertigung: Einwandfrei.

Bei einem im September 1980 in Tour abgehaltenen Kolloquium über die kritische Herausgabe und Interpretation alter Lautenmusik, hatte der junge Amerikaner Paul O'Dette das Aufsehen der Fachwelt erregt. Damals, vor rund drei Jahren, entstand der Plan zu einer Einspielung französischer Lautenmusik des 16. Jahrhunderts. Die inzwischen vorliegende Anthologie gibt all denen recht, die auf den noch wenig bekannten Lautenisten gesetzt hatten. Wie nur wenige seiner Zunft weiß Paul O'Dette seinem Instrument Farben anzuzaubern, das Liniengeflecht bestehend klar nachzuzeichnen, Strukturen auszuleuchten und schließlich auch dem virtuosen Spiel sein Recht zu geben. Hinzu kommt, daß er in der vorliegenden Aufnahme alternierend zwei Lauten mit unterschiedlicher Stimmlage und Konzeption spielt: eine sechschörige Goffriller-Kopie und eine achtchörige Venere-Kopie, ein Instrument von hinreißender Klangfülle, das ganz mit Katzendarmsaiten einschließlich gedrehter Katzendarmbässe (den sog. „Catlins“) bespannt ist. Französische Lautenmusik des 16. Jahrhunderts – das heißt in diesem Falle freie Phantasien, Tanzsätze oder Intavolierungen von Chansons Orlando di Lassos oder Clément Janequins, Kompositionen von Adrian Le Roy, Guillaume Morlaye und der beiden gebürtigen Italiener Albert de Rippe und Jean-Paul Paladin. Ausführlich informiert über die Vita und die Kompositionen der vier Lautenmeister der auch ins Deutsche übersetzte Hülentext der französischen Produktion.

Hans Christoph Worbs

Zweichörige Werke von Schütz ausdrucksvoll und transparent.

SCHÜTZ, Deutsches Magnificat SWV 494 (Meine Seele erhebt den Herren), Psalm 84 SWV 29 (Wie lieblich sind deine Wohnungen), Psalm 103 SWV 39 (Lobe den Herren, meine Seele), Psalm 130 SWV 25 (Aus der Tiefe ruf' ich, Herr, zu dir), Psalm 6 SWV 24 (Ach Herr, straf' mich nicht in deinem Zorn), Psalm 100 SWV 36 (Jauchzet dem Herren alle Welt), Psalm 98 SWV 35 (Singet dem Herrn ein neues Lied); Vilmar Herden (Knabensopran), Armin Hofmocker (Knabensopran), Jakob All (Knabenalt), Robert Eller (Tenor), Frank Preißer (Baß),



Rudolf Zartner (Orgelpositiv), Gisela Reith (Violoncello), Wolfgang Wagner (Kontrabaß), Windbacher Knabenchor, Karl-Friedrich Beringer; Bellaphon 680 01 020 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1983 (?)

Klangbild: Deutlich, ein wenig trocken.
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Deutsches Magnificat, Psalmen 84, 130, 6, 100, 98: Dresdner Kreuzchor/Rudolf Mauersberger (DG Archiv 2547 002), Deutsches Magnificat, Psalm 98: Münchner Motettenchor, Hans Rudolf Zöbele (FSM 63 207 EB).

Ebenso wie andere „Puristen“ meine ich auch, daß die Verwendung des originalen Aufführungsapparates die Kompositionen, ihre musikalische Struktur, Klangfarben, Tempi in ein ganz anderes Licht rückt als die „moderne“ Besetzung, und daß die geistlichen Chorwerke des Frühbarock, nach dem opulenten Klang der gemischten Chöre, mit Knabenstimmen ein pakenderes musikalisches Erlebnis bieten. Diese Meinung wird durch die Aufnahme des Windbacher Knabenchors unterstützt: Der Klang macht einen derart klaren und transparenten Eindruck, deutlicher und plastischer als derjenige eines so kultivierten und gepflegt singenden gemischten Chores wie Hans Rudolf Zöbeleys Münchner Motettenchor. Schon diese Klangkultur bedeutet nicht wenig – der Windbacher Knabenchor leistet aber mehr: Die Flexibilität der Phrasierung und die lebendige Darstellung übertreffen sogar die Produktion des berühmten Dresdner Kreuzchores bei weitem. Frische Tempi, prägnante Rhythmik kennzeichnen diese Aufnahme – die meisten Kompositionen erklingen z.B. wesentlich schneller und vitaler als in den Vergleichseinspielungen.

Besonders ausdrucksvoll gelang den Windsbachern der 6. Psalm: Das Anfangsmotiv („Ach, Herr“) und seine Wiederholung unterscheiden sich in der Dynamik plastisch voneinander; die apathisch-traurige Gestaltung der Worte „Ich bin so müde von Seufzen“ oder das wirkungsvolle diminuendo bei den mehrmaligen Wiederholungen des Teiles „und zu Schanden werden plötzlich“ zeigen eine expressive Textausdeutung. (Statt dessen hört man in der mit fast 2 Minuten längeren Wiedergabe des Dresdner Kreuzchores nur ein gefühlloses und steifes „Pauschalgeschrei“). Die dynamische Mannigfaltigkeit der Windbacher macht den 84. Psalm viel kontrastreicher als in der Vergleichseinspielung. Der lyrische Anfang, die mühe-

„fliegenden“ Koloraturen bei „Denn der Vogel hat ein Haus gefunden“ beeindrucken ebenso wie die durch crescendo verbundene Sequenz der „falso bordone“-Teile (homophon-rezitierende Akkorde).

Diese Expressivität fehlt ein wenig in Schütz' „Schwanengesang“, nämlich im zweichörigen „Deutschen Magnificat“. Trotz einiger schöner Details – wie z.B. das subito pianissimo in dem plötzlichen Registerwechsel bei den Worten „und erhöht die Niedrigen“ – überzeugt diese Interpretation nicht in dem Maße wie die farbenreichere und reifere Wiedergabe von Zöbeleys Chor: In der letzteren wird dieser Lobgesang zu einem wahren Glaubensbekenntnis des 86jährigen Komponisten.

Bei den Instrumenten zeigt die Platte des Windbacher Knabenchores keine große Vielfalt. Sogenannte „Melodieinstrumente“, die mit den Singstimmen spielen oder sie gelegentlich ersetzen können, verwendet Karl-Friedrich Beringer überhaupt nicht (was für eine interessante Klangfarbe dies ergibt, zeigt der 98. Psalm in Zöbeleys Aufnahme). Beim Continuo besteht die einzige Variationsmöglichkeit darin, daß es in zwei Fällen (Psalmen 84 und 100) ganz webleibt und die Stücke a cappella gesungen werden. Dies würde der damaligen Aufführungspraxis noch nicht widersprechen – es ist aber unverständlich, warum Karl-Friedrich Beringer diese A-cappella-Realisierung gerade dort verwendet, wo z.B. die Doxologie ausgesprochen solistischkonzertierend komponiert wurde (Psalm 100): Hier hat das Continuo eine selbständige Rolle, seine Anwesenheit ist also unvermeidlich.

Bei den solistischen Teilen (im Psalm 100 sowie „Zwischenspiele“ im Psalm 103) wären vielleicht einige Verzierungselemente der Gesangskunst des XVII. Jahrhunderts nötig gewesen; daß damals improvisierte Ornamente üblich und empfehlenswert waren, bezeugt Praetorius: „Allein es deuchtet mich nicht so gar uneben sein, daß in etlichen Concerten der Organist mit sonderm Fleiß observiere, wenn der Conceptor (Sänger) seine diminutiones macht“ (Syntagma Musicum). Mit mehr Fantasie auch in diesem Bereich wäre diese Aufnahme noch „reifer“ geworden – nicht dem Lebensalter, sondern dem musikalischen Sinn nach.

Eva Pintér

Zelenka als Meister der Empfindsamkeit.

ZELENKA, Lamentationes pro Die Merduri Sancto: Lamentatio I c-Moll, Lamentatio II F-Dur, Lamentationes pro Die Jovis Sancto: Lamentatio I B-Dur, Lamentatio II g-Moll, Lamentationes pro Die Veneris Sancto: Lamentatio I A-Dur, Lamentatio II F-Dur; René Jacobs (Altus), Guy de Mey (Tenor), Kurt Widmer (Baß), Jaap Schröder, Trix Landolf (Violinen), Sterling Jones (Viola), Käthi Gohl, Michael Jappe (Violoncello), Brian Franklin (Violine), Gottfried Bach (Orgel), Joseph Pelrine (Laute), Oskar Peter, Manfred Zimmermann (Flöte), Renate Hildebrand, Nils Ferber (Oboe), Hans R. Stalder (Chalumeau), Walter Stiftnr (Fagott), René Jacobs; EMI 165-99 968/69 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Hervorragender, natürlicher Raumklang, gute Transparenz und Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Ars-redisviva-Ensemble Prag (JSV 610 302).

Auch mit der vorliegenden Einspielung gelangt es der Schola Cantorum Basiliensis wiederum, eine exemplarische Interpretation alter Musik vorzulegen. Die unter der Leitung von René Jacobs entstandene Schallplatte mit den Lamentationes Jeremiae Prophetiae von Jan Dismas Zelenka zeigt, daß dieser Komponist mehr ist als ein böhmischer Musikanter, wie er oft als Antipode von J.S.Bach charakterisiert wird. Der Interpretation René Jacobs mit alten Instrumenten und Countertenor fehlt die überschwingliche Klangfülle, zu welcher die Musik Zelenkas oft beim Spiel mit neuen Instrumenten verführt. Die Musiker bringen auf ihren alten Instrumenten zwar sehr schöne, auch klangvolle Töne hervor – das puristische, herbe und naturalistische Spiel auf alten Instrumenten ist längst überwunden – im Zentrum ihrer Interpretation aber steht etwas anderes: die musikalische Phrasierung. Sie wirkt so durchdacht, ist im kleinsten Detail so durchgestaltet, daß Zelenkas Musik in einem neuen Licht erscheint. Sie wird – so aufgeführt – zum Medium für „Klage“, dem Inhalt der vertonten Texte. Die Musiker stellen das kleinteilige, dichte Nacheinander verschiedener Affekte in größter Differenzierung dar. Zelenka wird hier als ein früher Meister der Empfindsamkeit vorgestellt.

Zum Bestechendsten an dieser Interpretation gehört die Einheit zwischen Gesang und Instrumentalisten. Man hört es dieser Musik an, daß sehr bewußt geprobt wurde. Die instrumentalen Figuren hängen hier in hörbarer Evidenz mit dem Gesang zusammen. Die Gestaltung der Gesangstimme in Zelenkas Lamentationen wird einerseits von den langen Melismen über die hebräischen Buchstaben bestimmt, andererseits von rezitativartigen Teilen, in denen die Sprache im Vordergrund steht. Der Eindruck des „Sprechenden“ geht in dieser Interpretation auch nicht in den melismatischen Teilen verloren, weil diese nicht als bloße Aneinanderreihung von Tönen, sondern als sehr sinnvoll gestaltete und untergliederte Einheiten zu Gehör gebracht werden. René Jacobs singt die Altpartien mit einer bei einem Countertenor selten gehörten Schönheit und Leichtigkeit der Stimme. Er bewältigt scheinbar ohne Anstrengung auch die höchsten Töne.

Die Bedeutung dieser Einspielung liegt darin, daß sie etwas von der Größe dieser Musik vermittelt. Zelenkas alte Noten werden zum „Sprechen“ gebracht und machen uns so aufgeführt noch heute betroffen. *Franzpetr Messmer*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Neue Musik

Eine Natursinfonie vor dem Sündenfall der Moderne.

BASLER KOMPONISTEN: ERNST LEVY, 15. Sinfonie; Basler Sinfonie-Orchester, Olivier Cuendet; Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 1729 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 9.–11.9.1982
Klangbild: Präsent, dynamisch und räumlich gut.
Fertigung: Keine Beanstandungen.

Die Staatliche Musikkredit-Kommission Basel-Stadt gibt in Zusammenarbeit mit dem Bärenreiter-Verlag eine Schallplattenreihe „Basler Komponisten“ heraus, in der bisher Conrad Beck, Jacques Wildberger, Brian Ferneyhough, Thomas Kessler, Rudolf Kelterborn und Jürg Wyttenberg vorgestellt wurden. Die von Hans Oesch besorgte Präsentation muß als vorbildlich für Neue Musik bezeichnet werden, da den technisch durchweg sehr guten Einspielungen ausführliche Texte zu Werken und Personen beigegeben werden.

Die jüngste Neuerscheinung dieser Reihe präsentiert eine Überraschung, nämlich einen kürzlich verstorbenen Komponisten, der außerhalb seiner Heimat sowie der USA, wo er lange lebte, wohl kaum bekannt ist: Ernst Levy (1895–1981). Levy hatte Anfang des Jahrhunderts als Wunderkind begonnen und war zunächst als Pianist aufgetreten; später betätigte er sich in Paris als Chorleiter und Musikjournalist, begann zu komponieren, was den einen zu konventionell, den anderen wiederum zu fortschrittlich war. In den 30er Jahren versuchte er u. a. als Klavierpädagoge, wieder in der Schweiz Fuß zu fassen, geriet dabei aber offenbar ins Blickfeld einer merkwürdigen Appeasement-Politik des Landes gegenüber dem Dritten Reich und entschloß sich zur Emigration in die USA, wo er als hochangesehener Lehrer bis in die 60er Jahre wirkte. Als er 1981 in Morges am Genfer See starb, hinterließ er ein riesenhaftes Oeuvre, von dem er das meiste nie gehört hatte: 15 Sinfonien, eine Reihe von Solokonzerten, Kammermusik und Chorwerke.

Es ist verdienstvoll, daß seine 15. Sinfonie aus dem Jahre 1967 nun wenigstens auf der Platte vorliegt, denn eine so unspektakuläre Musik wie diejenige von Ernst Levy wird es im Konzertsaal schwer haben. Die 15. Sinfonie dauert 50 Minuten, ist in vier „klassische“ Sätze mit einer Art Scherzo an zweiter Stelle gegliedert und versteht den Finalsatz, der allein 23 Minuten lang ist, als Höhepunkt und Zusammenfassung. Ihre Architektur erinnert sehr stark an Anton Bruckner, den Levy sehr verehrte, die Tonsprache ist erweitert tonal mit Anklängen an Bartók und die französischen Neoklassizisten, ohne aber in irgendeiner Weise akademisch zu wirken; sie ist dadurch, im Gegensatz zu anderen Komponisten seiner Generation, sehr angenehm zu hören, baut lange Steigerungen auf, die aber nicht exaltieren, läßt Naturassoziationen zu, die gelegentlich die Grenze zur Filmmusik streifen, aber das Niveau des erlesenen Geschmacks halten. Vielleicht ist es die zum Teil selbstgewählte Isolation Levys, die einen solchen introvertierten, fast zeitlosen Stil hervorgebracht hat. Ob das ästhetische Abseitsstehen Garant für Originalität und Erfindungskraft ist, möchte man nach einem interessanten Werk noch nicht grundsätzlich bejahen. Es sollte mehr von ihm zu hören geben. *Hartmut Lück*

Jugoslawische Romantik, nur teilweise mit Tiefgang.

BERSA, Sunny Fields, Moonlight; SKERJANC, Concertino für Klavier und Streicher; Dubravka Tomsic-Srebotnjak (Klavier), KUD Chor Joza Vlahovic, Emil Cossetto, Slovenske Philharmonic Orchestra, Samo Hubad; ATD 8202 (1 S 30) (Vertrieb Le Connaissieur)
Aufnahmedatum: keine Angaben