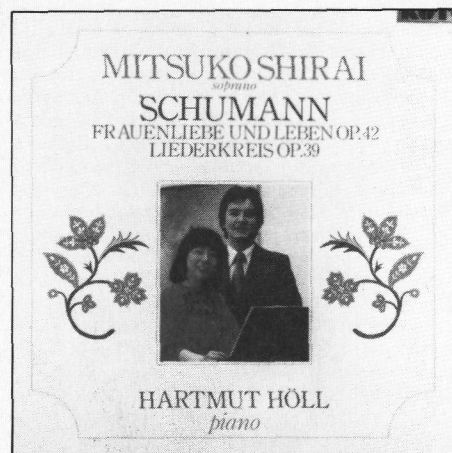


FONO-KRITIK

manchmal ein wenig zu starke Vibrato vermuten läßt, daß ihr ursprünglich kleines Timbre während der Ausbildung vielleicht künstlich „vergrößert“ wurde. Neben der makellosen Intonation und den ausgeglichenen Registern kennzeichnen ihren Vortrag passend gewählte Tempi, Stilgefühl und ein harmonisches, gut aufeinander abgestimmtes Musizieren mit dem Klavierpartner Harmut Höll. Sie veranschaulicht eindrucksvoll die poetische Atmosphäre der „Mondnacht“ (op. 39/5), den plötzlichen Stimmungswechsel bei dem Lied „Im Walde“ (op. 39/11) oder die tiefe Trauer im Schlußlied des Zyklus „Frauenliebe und -leben“. Wenn bei dieser Aufnahme doch etwas fehlt, ist es das, was kaum lehrbar und definierbar ist. Man vermißt etwa die letzte Zusammenfassung der Motive, einen organischen Aufbau einzelner Töne zu musikalischen Phrasen: die Tonpaare des Anfangsmotivs in „Du Ring an meinem Finger“ (op. 42/4) wachsen in Mitsuko Shirais Wiedergabe nicht zu einer einzigen melodischen Phrase zusammen (wie in Edith Mathis' Darstellung). Die etwas zu glatte musikalische Formulierung ist wahrscheinlich auch dadurch verursacht, daß



die Textartikulation der Sängerin sich mit der plastischen Veranschaulichung des „inneren Inhalts“ eines Wortes nicht immer verbindet. Der Rausch einer „phantastischen Nacht“ („Schöne Fremde“, op. 39/6) fehlt ebenso wie die Beklommenheit des Schlusses „Hüte dich, sei wach und munter“ in „Zwielicht“ (op. 39/10). Dies alles ergibt eine insgesamt schön klingende Interpretation, aber ohne die komplexere Darstellung der einzigartigen Atmosphäre: z.B. ohne den erregten, gerührten Mädchenabschied in „Helft mir, ihr Schwestern“ (op. 42/5), welcher bei Elisabeth Schwarzkopf oder Edith Mathis so farbenreich gestaltet ist. Oder im „Waldesgespräch“ (op. 39/3): hier verwirklicht Mitsuko Shirai deutlich die Dialogform, den Unterschied zwischen den Worten des Ritters und denen der schönen Fee. Jene innere Verwandlung aber, als aus der schönen Frau plötzlich eine Hexe wird, zeigt sich in ihrer Interpretation nicht prägnant genug: bei Elisabeth Schwarzkopf erklingen z.B. die letzten Phrasen mit einer fast verzerrten Stimme – als wenn hinter der schönen Maske ein entsetzliches Gesicht auftauchte. Hartmut Höll versteht seinen Part farbenreich und empfindsam – nur gelegentlich wirkt sein Anschlag etwas hart.

Eva Pintér

Hugo Wolfs diffiziles Liedschaffen souverän gestaltet.

WOLF, Goethe-Lieder, Keller-Lieder: Anakreons Grab, Mignon I (Heiß mich nicht reden), Mignon II (Nur wer die Sehnsucht kennt), Mignon III (So laßt mich scheinen), Philine (Singet nicht in Trauertönen), Mignon (Kennst du das Land), Alte Weisen (Tretet ein, hoher Krieger, Singt mein Schatz wie ein Fink, Du milchjunger Knabe, Wand' ich in dem Morgentau, Das Köhlerweib ist trunken, Wie glänzt der helle Mond), Hoch beglückt in deiner Liebe, Als ich auf dem Euphrat schiffte, Nimmer will ich dich verlieren; Elly Ameling (Sopran), Rudolf Jansen (Klavier); Etcetera ETC 1003 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Natürlich, aber nicht ganz präsent; bei hohen Forte-Stellen gelegentlich etwas schrill.

Fertigung: Ordentlich.

Vergleichseinspielungen: Elisabeth Schwarzkopf/Gerald Moore (EMI 037-03 725).

Es scheint so, daß die Liedkunst von Hugo Wolf vom heutzutage so modischen Gesamtaufnahme-Rummel noch verschont geblieben ist. Zu der „Philine“ und den Mignon-Liedern auf der 1. Seite von Elly Amelings Recital-Platte bietet sich als Vergleich heute nur die 1959 entstandene Aufnahme von Elisabeth Schwarzkopf an. Wolfs Liederzyklus „Alte Weisen“ nach den Gedichten von Gottfried Keller und die drei Suleika-Lieder von Goethe (alle auf der B-Seite) sind Novitäten auf dem Schallplattenmarkt. Ein sehr exklusives Programm – angesichts seiner Anforderungen an Gesangstechnik und Ausdruck ist es vermutlich kein Zufall, daß so wenige Sängerinnen es bisher unternahmen, diese Kompositionen zu interpretieren. Elly Ameling singt die Lieder notengetreu, dieses Attribut soll diesmal wirklich als höchstes Lob verstanden werden, da es sich keineswegs auf irgendeine pedantisch-phantasielose Darstellung bezieht. Es gehört zu den schwierigsten stimmlichen und künstlerischen Aufgaben, die minuziösen Anweisungen dieser Lieder zu veranschaulichen, der vorgeschriebenen Dynamik und Phrasierung genau zu folgen. Elly Ameling stellt sich nicht nur diesen Anforderungen, sondern sie bewältigt sie auch mühelos. Ihre virtuose Wiedergabe des Schlusses im 3. Mignon-Lied („So laßt mich scheinen“) würde z.B. auch selbst Gerald Moore überzeugen, der in seinem Buch „Bin ich zu laut?“ diese Phrase („macht mich auf ewig wieder jung“) als fast unaufführbar schwer kennzeichnete: der Oktavensprung nach dem forte gesungenen ges'-g'-f'-f'-Motiv auf f', dann der Aufschwung in piano von e' auf e'' erklingen bei Frau Ameling mit selbstverständlicher Natürlichkeit. Und mit fabelhaft sauberer Intonation, die sich nicht nur auf die genaue Realisierung der tatsächlichen Tonhöhen bezieht, sondern auch auf eine besondere Sensibilität für Harmonien, mit der Elly Ameling die einzelnen Töne in einen bestimmten tonalen Zusammenhang stellt. Bei dem unharmonischen Wechsel im 2. Suleika-Lied („Als ich auf dem Euphrat schiffte“) veranschaulicht sie z.B. sehr plastisch, daß das „dis“ der ersten Silbe des Wortes „Ringfinger“ sich bei der 2. Silbe in „es“ verwandelt; mit dieser fast unmerklichen Veränderung, eher in der Farbenbeziehung als in der Tonhöhe, bereitet die Sängerin den Ton-

artwechsel As-Dur/A-Dur meisterhaft vor. Besonders in der Goethe-Vertonung „Anakreons Grab“ und im 6. Keller-Lied („Wie glänzt der helle Mond“) fallen Elly Amelings makellose Atemtechnik und die breiten Legato-Bögen auf: letzterem Lied verleiht sie eine intime Notturmo-Stimmung, Wolfs Anweisungen „ruhig und geheimnisvoll“ sehr eindrucksvoll verwirklichend. Innige Atmosphäre und Gefühl für Poesie stimmen in dieser Aufnahme vollkommen. Was aber in Elly Amelings Interpretation ein wenig fehlt, ist ein mitreißender stimmlicher „Höhenflug“, eine Art „Rausch“ des Timbres bei den großen Forte-Stellen: das triumphierende Heraustreten der Stimme am Schluß des 2. Keller-Liedes, die Exaltation des Liebesbekenntnisses im 3. Suleika-Lied oder die Spannung in Mignons „Kennst du das Land“ (bei Elisabeth Schwarzkopf wirkt z.B. dieses Stück wie eine einzige durchgehende Steigerung). Und Wolfs Humor, seine Ironie blitzen bei Elly Ameling nur gerade eben auf, vielleicht am meisten im Keller-Lied „Du milchjunger Knabe“. Die „Philine“ aber klingt ein wenig zu milde: in der Wiedergabe von Elisabeth Schwarzkopf kommt die Ausgelassenheit dieses Liedes viel packender zur Geltung. Gewiß: die korrekte, aber manchmal ziemlich trockene Begleitung von Rudolf Jansen hilft Elly Ameling nicht sehr, hier eine leichtbeschwingte Atmosphäre zu schaffen.

Eva Pintér

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Chorwerke

Volkslieder und Madrigale auf verschiedenem Niveau.

VOLKSLIEDER UND MADRIGALE VON: HASSLER, GATOLDI, FRIDERICI, RATGEGER, ZÖLLNER, REIN, KRAFT, ERHARD, F.R. MILLER, SCHERWENKA, F. WERNER, DIETRICH; Kammerchor der Augsburger Domsingknaben mit Instrumentalensemble. Reinhard Kammler; deutsche harmonia mundi/EMI 1C 066-99 963 (1 S 30)

Aufnahmedatum: Juli 1982

Klangbild: Recht präsent, wenn auch sehr hallig. Instrumente auf Seite 2 ungebührlich hervorgehoben.

Fertigung: Knistern.

KOERPPEN, DURIAN, 22 deutsche Volksliedsätze; Theo Altmeyer (Tenor), Solisten des Knabenchores, Knabenchor Hannover mit Instrumentalensemble, Heinz Hennig; deutsche harmonia mundi/EMI 1C 066-99959 T (1 S 30)

Aufnahmedatum: Oktober 1981

Klangbild: Präsent, Klanggruppen ausgewogen, gute Hallverhältnisse.

Fertigung: Auf Seite 2 Bodengeräusche, Schritte.

Zwei Einspielungen (derselben Firma) kommen gleichzeitig auf den Markt, die – hintereinander abgehört und studiert – zu einer ganzen Reihe durchaus interessanter Beobachtungen und Überlegungen Anlaß geben. Zwei Knaben-

chöre lassen zunächst einmal direkte Vergleiche zu: Die Hannoveraner (gegr. 1950) verfügen auf allen Ebenen über größere Kenntnisse, Fähigkeiten und Routine des Singens, Musizierens und auch Produzierens als die Augsburger (gegr. 1976), wobei diese bereits einen hochachtbaren Stand erreicht haben. Wenn sie sich weiterentwickeln wollen, müssen sie lernen, ein erträgliches Maß zwischen überbetonten, überlangen Hauptsilben-Vokalen und noch nahezu tonlosen Nebensilben-Vokalen zu finden, die außerdem noch einheitlicher artikuliert werden sollten, um blitzsaubere Intonationen und Einsätze zu ermöglichen. Die Hannoveraner setzen übrigens auch eigene, erstaunlich sicher singende Solisten ein, zu denen in drei Sätzen der Tenor Theo Altmeyer hinzugezogen worden ist. Beide Gruppen arbeiten mit wohlklingenden, sicheren Instrumentalensembles; die Hannoveraner durchgehend, die Augsburger fallweise. Jene haben sich ihre Sätze „auf den Leib“ komponieren lassen; diese benutzen vorwiegend Sätze von Komponisten, die ihrerseits so mit Augsburg verbunden sind wie Alfred Koerppen und Tim Durian (?) mit Hannover.

Die Autoren der den Aufnahmen beigegebenen Einführungen (Koerppen und K.L. Nicol) plagen sich – der erste mehr, der andere weniger – mit den „Volkslied“-Begriffen und den damit irgendwie nicht zur Deckung zu bringenden Phänomenen herum. Herders Urbegriff, wonach es sich um Poesie großer Gruppen (Volk = populus) mit gemeinsamer Geschichte, Sprache, Recht, Sitten und Bräuche handele, die dem gemeinsamen Denken und Empfinden solcher Gruppen charakteristischen Ausdruck geben, läßt sich musikalisch für deutsche Volkslieder dahingehend ergänzen: Rhythmisch/metrisch einfache (unkomplizierte), auf latente schlichte Kadenz bezogene Melodiebildungen, die eher langsamer als schneller zu singen sind. Solange (oder sobald) eine solche Melodie mit einem mehrstimmigen Satz verbunden wird, ist sie noch oder aber schon kein Volkslied mehr, das nur improvisierte Begleitung (Stütze) verträgt. Die Lieder dieser Einspielungen erklingen natürlich alle in mehrstimmigen, dazu auch polyphonen Sätzen, also in Formen ihrer „Zweiten Existenz“. Jetzt sind es „Kompositionen“. Beide Einspielungen – und auch das haben sie gemeinsam – sind durchaus geeignet, Zuhörern Spaß zu machen; die aus Augsburg mehr den Freunden älterer Klangbilder, die aus Hannover jenen mit mehr zeitgenössischem Tonsatzbewußtsein.

Klaus Blum

Ein „Messias“ für Kenner.

HÄNDEL, Der Messias; Margaret Marshall (Sopran), Catherine Robbin (Mezzosopran), Charles Brett (Countertenor), Anthony Rolfe Johnson (Tenor), Robert Hale (Baß), Saul Quirke (Knabensopran), Monteverdi Chor, English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner; Philips 6769 107 (3 S 30) Digital

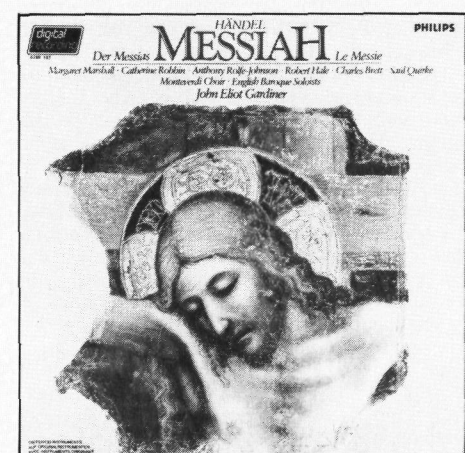
Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Sehr durchsichtig, ausgewogene Balance, könnte kontrastreicher sein.

Fertigung: Ohne Mängel.

Die Zahl der „Messias“-Einspielungen ist unüberschaubar groß. Eine Neuaufnahme kann nur gerechtfertigt werden, wenn sie einen besseren, vertieften Ansatz der Händel-Inter-

pretation und außerordentliche Qualität bietet. Mit einigen wenigen Einschränkungen trifft dies bei Gardiners Neueinspielung zu. Insbesondere was die musikalische Qualität angeht, kann nur Lobendes gesagt werden. Die künstlerische Gestaltung geht vom Konzept der historischen Aufführungspraxis aus. Gardiners Ziel, „nicht nur die Atmosphäre von Händels eigenen Aufführungen gleichsam wiedereinzufangen, sondern auch deren musikalischen Satzbau und Stil“, vertraut sicherlich zu naiv auf die Wiederherstellbarkeit eines von uns nie gehörten und nur indirekt, aus sekundären Quellen erschlossenen Klanges, aber was Gardiner dabei erreicht, ist schon außerordentlich. Zwar wirkt der Klang des aus historischen Instrumenten bestehenden Orchesters etwas spröde und trocken, insgesamt verstehen es aber die Musiker, auf ihren Instrumenten sehr kläglich zu musizieren, so daß die Nachteile alter Instrumente kaum ins Gewicht fallen: dafür um so mehr ihre Vorteile! Die Musik ist lapidar, blockhaft und beruht zumeist auf sehr fundamentalen Harmonieschritten. Diese lapidare Klanglichkeit kann man zu akustischen Monumentalwirkungen ge-



brauchen oder – und dies kommt ihrer kompositorischen Struktur viel näher – als ein Gliedermittel, als eine Syntax, um den musikalischen Sinn in aller Deutlichkeit herauszuarbeiten. Diesen wichtigen Aspekt von Händels Kompositionsweise hat Gardiner in den Mittelpunkt seiner Aufführung gestellt. Das Phänomen der Zeit wird so zum bewußten Gestaltungsmittel. Gardiner entdeckt die Bedeutung der Pause in Händels Musik. Dies wird sowohl im Orchestervorspiel zu „Behold the Lamb of God“ als auch im Chor (z.B. Nr. 25 „If He delight in Him“) sehr deutlich. Was an Affektgeladenheit des Tones hier vermieden – Instrumentalisten und Sänger huldigen dem Ideal des klaren, hellen Tones – und manchmal auch vermißt wird, das wiegt die eindrucksvolle Gestaltung des zeitlichen Verlaufs auf. Gardiner trennt konsequent die einzelnen Motive und Themen voneinander ab. Dadurch – ein zumeist langsames Tempo kommt hinzu – wird die Aufmerksamkeit auf das Detail gelenkt. Diese Detailarbeit ist ein weiterer Vorzug von Gardiners Einspielung. Die Artikulation eines jeden Motivs wird künstlerisch ernst genommen, aus der Sprache (ihrem Rhythmus und ihrem Gehalt) entwickelt und so im kleinen ein bisher kaum in Händelscher Musik gehörter Reichtum aufgedeckt. Beispielsweise in „Behold and see“ (Nr. 27) erklingt ohne große Operngeste eine sehr verhaltene, introvertierte Trauer,

wie wir sie bisher kaum in Händelscher Musik erlebten. Gerade hier wird auch deutlich, wie eng Gardiner es versteht, Sänger und Orchester miteinander zu verknüpfen. Ihre Artikulation ist genauestens aufeinander abgestimmt, was eine große Einheit zwischen vokalem und instrumentalem Bereich ermöglicht. Gardiners Aufführung des „Messias“ betont nicht seine populäre Eingängigkeit, sondern eröffnet einen neuen Zugang zu seiner kompositorischen Qualität. Da ist es kein Wunder, wenn das „Hallelujah“ nicht im vordergründigen Forte schweigt, vielmehr wird die rhythmische Struktur in aller Schärfe dargelegt. Insgesamt überzeugt Gardiners Interpretation, weil in ihr Teamgeist und Tradition zu einer in sich stimmigen und eine große Einheit bildenden Interpretation geführt haben. Ein „Messias“ für Kenner, die neue Schönheiten in Händels Musik entdecken wollen!

Franzpeter Messmer

Neue Wege der Haydn-Interpretation.

HAYDN, Die Schöpfung (Hob. 21 : 2); Krisztina Laki (Sopran), Neil Mackie (Tenor), Philippe Huttenlocher (Baß), Collegium Vocale (Gent), Philippe Herreweghe, La Petite Bande, Sigiswald Kuijken;

Accent ACC 8228-29 (2 S 30) Digital

Vertrieb: EMI/ASD

Aufnahmedatum: 7. Okt. 1982

Klangbild: Differenziert, dynamisch ausgewogen, präsent.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielung: Markevitch, Seefried, Holm, Borg (Heoliodor 2700 105)

Daß sich Vertreter der sogenannten „historischen Aufführungspraxis“ nunmehr auch der Musik Haydns und Mozarts bemächtigen, ist sicher nicht bloße Vermessenheit oder die Sucht, um jeden Preis etwas Neues zu machen. Dahinter steckt vielmehr ein tiefes Unbehagen an eingebürgerten Interpretationsweisen, das Bewußtsein, daß sich die spätromantische Musiziertradition allmählich erschöpft und daß nichts anderes bleibt als die Neubeginnung auf die Musik selbst, auf deren Bau und Gehalt und somit auch auf die aufführungspraktischen Bedingungen ihres Entstehens. Daß damit keineswegs der Rückgriff auf das historische Instrumentarium notwendig wird, hat schon 1955 Igor Markevitch in seiner großartigen, wohl immer noch konkurrenzlosen Aufnahme von Haydns „Schöpfung“ bewiesen. Er befreite das Werk von allem spätromantischen Schwulst und aller frömmelnden Biederkeit, ließ schlank und mit präziser Artikulation musizieren und erreichte damit eine Lebendigkeit und Frische, die dieser Musik auch an natürlicher Größe und Gefühlsinigkeit nichts schuldig blieb. Unsentimental, frisch und ohne falsches Pathos ist auch die Einspielung des Werks mit der „Petite Bande“ unter der Leitung von Sigiswald Kuijken. Dabei lassen sich die Musiker oft mehr Zeit als in der Aufnahme unter Igor Markevitch, etwa schon in der instrumentalen Einleitung: Details werden hier genau ausformuliert, Übergänge durch Zäsuren, durch Dehnung oder kurzes Innehalten mit nachfolgendem Akzent besonders hervorgehoben. Manches am Musizierstil der „Petite Bande“ wirkt ungewohnt, etwa wenn ausgehaltene Klänge nicht sofort mit dem Schlag voll präsent sind sondern erst „anwachsen“. Das

FONO-KRITIK

große Plus dieser Interpretation ist ein natürliches und differenziertes Klangbild, eine Aufführung und Auflockerung des Partitursatzes, wie sie bei der Verwendung der alten Instrumente und durch die lebendige Artikulation ganz von selbst entsteht. Die drei Solisten bilden ein gleichwertiges und homogenes Ensemble: schlank geführte, makellos intonierende Stimmen, im Gefühlsausdruck von großer Intensität und Beseelung (die große menschliche Ausstrahlung, die sich bei Irmgard Seefried in der Aufnahme unter Markevitch mit dem rein Künstlerischen verbindet, ist allerdings unerreicht). Auch am Chor sind artikulatorische Genauigkeit, Klangsicherheit und Intensität des Ausdrucks zu rühmen. Insgesamt eine gelungene, neue Wege der Haydn-Interpretation eröffnende Einspielung, an der nur gewisse Eigenheiten agogischer und dynamischer Art stören. (Die Aufnahme ist ein Live-Mitschnitt aus dem „Conservatoire Royal de Liège“ im Rahmen des „Festival van Vlaanderen“).

Reinhard Müller

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik



Wissenschaftliche Arbeit und interpretatorische Phantasie glücklich vereint.

ZUR ERINNERUNG AN THOMAS BECKET: Matutinum (Invitatorium, Antiphona, Psalmus, Nocturnus, Antiphona, Psalmi, Lectio, Responsorium I–III), Laudes, Missa, Vesperae; Gyula Szersén (Rezitation), Schola Hungarica, László Dobszay, Janka Szendrei; Hungaroton SLPD 12458 (1 S 30) Digital
Klangbild: Deutlicher Raumklang mit natürlichem Nachhall.
Fertigung: Ordentlich.

Eines der bekanntesten und beliebtesten Offizien der mittelalterlichen Liturgie war mit der Person des 1170 in der Kathedrale von Canterbury ermordeten und zwei Jahre später heiliggesprochenen Thomas Becket verknüpft. Der Zyklus, welcher die Lebensgeschichte Thomas Becketts mittels liturgischer Musiksätze er-

zählt, gehört zum Besten der mittelalterlichen Dichtung. Thomas Becket stand in Ungarn in besonders hohem Ansehen: Lukács, der spätere Erzbischof der ungarischen Stadt Esztergom, studierte in Paris zur gleichen Zeit wie Becket, und an der Wende des XII. Jahrhunderts wurde Becket in Esztergom bereits in einem eigenen Kapitel verehrt.

Was die Schallplatte bescheiden „Kostprobe“ nennt, ist in Wirklichkeit eine sehr sorgfältig und geistvoll zusammengestellte Auswahl, ein dichter Querschnitt des Offiziums für Thomas Becket (29. Dezember). Die Redaktionsarbeit leistete der Nestor der Forschung zur mittelalterlichen Musik, Benjamin Rajeczky, der auch den mustergültig informativen Begleittext verfaßte. László Dobszay und Frau Janka Szendrei, die Dirigenten der Aufnahme, bieten keineswegs ein trockenes Inventar der Melodien des Becket-Festes: mit ungarisch rezierten Lectio-Teilen und mit mehrstimmigen Carols (mittelalterliche englische Weihnachtslieder, als treffender Hinweis auf die Nähe des Becket-Festes zu Weihnachten) gestalten sie die Aufführung besonders farbenreich und lebendig. Viele gregorianische Chöre, auch mit professionelleren Stimmen, könnten die Schola Hungarica um die flexible Phrasierung, die fabelhafte Intonation beneiden – während des Hörens dieser Platte vergißt man, was für schwierige und empfindliche Intonationsprobleme gerade diese einstimmige Musik stellt: hier wirkt der saubere Klang ebenso selbstverständlich wie der prägnant artikulierte Text. Über die stimmtechnische Realisierung hinaus zeigt sich eine tiefe Kenntnis der musikalischen Struktur, der „Hierarchie“ in den einzelnen melodischen Phrasen und Schlüssen, was der mehrjährigen wissenschaftlichen Arbeit des Interpreten, verbunden mit souveräner schöpferischer Phantasie zu verdanken ist. Besonders gut gelang es, die Männer-, Frauen- und Kinderchorsätze zu teilen: bei den kurzen Antiphonen im Matutinum kommt die schwingungsvoll-dramatische Wiedergabe des von Dobszay geleiteten Männerchores ebenso überzeugend zur Geltung wie die ausgeglichene und artistische Interpretation des Frauenchores in den melismatischen Responsorien. Eine wirkliche Team-Arbeit, in die sich auch die hervorragenden Solistenleistungen einfügen.

Eva Pintér



Ein später Skalde.

BELLMAN, Fredmans epistlar Nr. 2, 52, 54, 71, 80, 82, Fredmans sanger Nr. 14, 16, 31, 32, 38, 56, 64, Cradle Song; Martin Best; Nimbus 45019 (1 S 30) Digital 45 rpm
Aufnahmdatum: 14.–15.6.1982
Klangbild: Etwas zu großer Hall, dadurch zu wenig natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Sicherlich ist es eine vergrößernde Aktualisierung, beispielsweise die Troubadoure, Minnesänger oder Oswald von Wolkenstein mit den heutigen Liedermachern gleichzusetzen. Viel zu vieles hat sich in der heutigen Musikkultur geändert, als daß dies uneingeschränkt möglich wäre; anstelle lebendiger Traditionen ist eine kommerzialisierte Unterhaltungsindustrie getreten. Dennoch ist es notwendig, an die alte Funktion des Singens zu erinnern und – wenn möglich – sie in irgendeiner Form auch heute noch wachzuhalten; denn hier zeigt sich eine der

Wurzeln lebendiger Musik. Dies wird beim Anhören der Einspielung von Carl Michael Bellmans Liedern deutlich. Musikalisch betrachtet liegt hier sicherlich keine sehr große Kunst vor: die Liedmelodien werden schlicht von der Gitarre begleitet. Aber um so mehr tritt die Bedeutung der Sprache in den Vordergrund. Zu ihrer Vertonung verwendete Bellman zeitgenössische Opernmelodien (z. B. aus Grétrys „L'amitié à l'épreuve“). Chansons, Volks- und Tanzlieder. Mit sublimen Ironie benutzte er die Parodie zu Anspielungen verschiedenster Art. Bellman war also weniger Komponist, eher einer der letzten Sänger in der Tradition der Skalden. Dabei war er freilich nicht nur in den alten nordischen Sagen zu Hause, sondern beschrieb ebenso mit wachem Blick das Leben im Schweden des 18. Jahrhunderts.

Martin Best widmet sich diesen Liedern auf eine sehr einfühlsame Weise. Er trifft überzeugend den Affektgehalt der einzelnen Lieder und zeichnet sich durch eine große stimmliche Wandlungsfähigkeit aus. Es gelingt ihm, die Tradition der alten Skalden und Dichtersänger wiederzubeleben. So ist diese Schallplatte insgesamt sehr zu empfehlen, wobei als einziger Schönheitsfehler auffällt, daß leider die Texte der englisch gesungenen Lieder nicht beigegeben sind, sondern nur Inhaltsangaben, was bei einer derart eng auf das Wort bezogenen Kunst bedauerlich ist.

Franzpetr Messmer



Schwelgen im Vollklang.

ZELENKA, Missa Dei Patris, Responsorien; Barbara Martig-Tüller (Sopran), Mechthild Georg (Alt), Karl Jerolitsch (Tenor), Albrecht Ostertag (Baß), Marburger Bach-Chor, Hessisches Bach-Collegium, Wolfram Wehnert; Carus 53.126/7 (2 S 30)
Aufnahmdatum: 1981
Klangbild: Hervorragende Dynamik, allerdings nicht sehr transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Musik von Jan Dismas Zelenka gibt sicherlich einigen Anlaß, im Klang zu schwelgen. Die Harmonien, die Stimmigkeit, die manchmal durchaus den Vergleich mit romantischer Instrumentationkunst aufdrängt (beispielsweise im entrückten „Et incarnatus est“) und der Wohlklang verführen dazu. Der Marburger Bach-Chor, die Solisten und das Hessische Bach-Collegium unter Wolfram Wehnert haben sich dazu verführen lassen. Ihre Einspielung der ersten der sechs „Missae ultimae“ Zelenkas, die zum Monumentalsten gehören, was der Meister geschaffen hat, ist von Pathos und vom Auskosten der herrlichen Klangwirkungen bestimmt. Dem Chor gelingen dabei großartige Stellen, beispielsweise das schon genannte „Incarnatus“, die Solisten erfreuen mit den schönsten und vollsten Stimmen, die man sich wünschen kann. Insbesondere die Altistin Mechthild Georg fesselt den Hörer: Sie singt mit größter Empfindung und höchstem Ausdruck beispielsweise die Alt-Soli in „Qui tollis“ und im „Agnus Dei“. Freilich zeigt sich in ihrer Gestaltung auch das Problematische dieser Aufführung. Im „Agnus Dei“ nimmt sie ein sehr langsames Tempo, das die Einheit der Sprachdeklamation zerstört und die Moll-Klänge zum Selbstzweck macht. Insgesamt wird nämlich der schwelgerische Wohlklang mit einem Mangel an

Klarheit, straffer Stimmführung und verständlicher Deklamation (insbesondere im Chor) erkaufte. So ist diese Einspielung das Dokument eines romantischen Zelenka-Verständnisses, das in seinem Werk die Inbrunst emotionaler Religiosität sieht. Die Konsequenz, mit der dies hier geschieht, ist freilich eindrucksvoll.

Franzpetr Messmer

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Neue Musik



Zwischen nervöser Spannung und konturlosem Fließen.

PETTERSSON, Sinfonie Nr. 14; Stockholm Philharmonic Orchestra, Sergiu Comissiona; Phono suetica PS (1 S 30)
Vertrieb: Le Connaisseur, Karlsruhe
Aufnahmdatum: 1981
Klangbild: Wenig differenzierter Orchesterklang.
Fertigung: Zufriedenstellend.

Viel ist in letzter Zeit von Allan Pettersson die Rede, Namen wie der Gustav Mahlers werden als geistige Ahnen herbeizitiert. Was ich bisher von Pettersson gehört habe, vermag diesen Anspruch nicht durchzuhalten. Gewiß zählt Pettersson zu den profiliertesten Komponisten Schwedens, seine eigenständige, fast trotzig Art, mit der er die romantische Ausdruckspalette weiterentwickelte, verlangt Achtung. Pettersson verfügt über ein starkes Gefühl für musikalische Form, für Entwicklung von Gestalten. Die 14. Sinfonie beansprucht ohne Satzunterbrechung beinahe 50 Minuten, es bauen sich immer wieder Melodielinien auf, drängen in den Vordergrund und werden von neuen Ansätzen abgelöst. Die Musik erhält so den Charakter beständigen Pulsierens, sie hat über weite Strecken etwas Ruheloses, Nervöses. Was man aber schmerzlich vermißt ist Plastik und klare Differenzierung der thematischen Gestalten. Hier fällt Pettersson hinter Sibelius oder auch den mittleren Schostakowitsch, die als musikalische Vorbilder meines Erachtens weit mehr als Mah-

ler auszumachen sind, doch spürbar zurück. Es stellt sich so eine gewisse Gleichgültigkeit in bezug auf das sich jeweils musikalisch Ereignende ein; für mich war es mitunter schwer, den direkten Bezug eines Abschnitts zum gesamten sinfonischen Ablauf auszumachen. Das Wechselspiel zwischen Aufbau und Zusammenbruch, zwischen Kraft und Mattigkeit, wird verwässert. Vermutlich könnte der Mitvollzug im Konzertsaal stärkere Akzente festmachen, leider ist auf dieser Platte trotz digitaler Aufzeichnung die Bandbreite der orchestralen Farbwerte ziemlich reduziert, was dieser Musik in besonderem Maße schadet. Am stärksten wirkte auf mich der hektische Gestus dieser Sinfonie, die Fulminanz von rhythmischen Motiven, die sich gleichsam festfressen im musikalischen Ablauf und immer wieder an die Oberfläche drängen. Sie verleihen vor allem gegen Schluß der Sinfonie den beständigen Aufschwüngen einige Kontur und Kraft, ihr impulsives Drängen hin zu groß angelegten Akkord-Kaskaden wahrt die Spannung. Daß die Sinfonie schließlich quasi ermattet verklingt, ist inhaltliche Prägung. Das Bild vergeblicher Auflehnung, das während der Sinfonie stets anklingt, wird so bestätigt. Nicht recht zu beurteilen vermag ich die interpretatorische Leistung. Offensichtlich hat sich Sergiu Comissiona eingehend mit dem Gesamtwerk Petterssons auseinandergesetzt. Dennoch aber scheint mir eine durchhörbarere Ausarbeitung vonnöten und auch möglich, um der Gefahr eines allzu breigen Fließens der Musik zu begegnen. Ich glaube nicht, daß die Partitur allein dafür die Schuld trägt.

Reinhard Schulz



Ein bedächtiger, ehrlicher Komponist.

PIFFNER, Tentatio, drei Sätze und Epilog für Saxofonquartett, Die biblische Szene von der gekrümmten Frau für Violine solo, Trois Impromptus pour hautbois seul, Notturmo für Klavier, Capriccio Ein- und Ausfälle für Klavier; Schweizer Saxofonquartett, Fernand Racine (Violine), Peter Fuchs (Oboe), Franzpeter Gobel (Klavier); Duraphon HD 388 (1 S 30)
Vertrieb: Mixtur
Aufnahmdatum: 1982
Klangbild: Räumlich gut, aber zu direkt, darum manchmal etwas unsauber (Atem-, Strich-, Klappengeräusche).
Fertigung: Ordentlich.

Diese Platte erschien 1982 zum 60. Geburtstag des Schweizer Komponisten Ernst Piffner. Wenn der Begriff nicht einen etwas zweifelhaften Beigeschmack des Biederens hätte, könnte man Piffner einen grundehrlichen Komponisten nennen. Seine freitonale bis frei atonale Tonsprache wirkt direkt in ihrem emotionalen Ausdruck, was schon beim ersten Stück, einem Saxofonquartett nach der bekannten neustamentlichen Geschichte der Versuchung Jesu, deutlich wird. Durchaus fruchtbar auch für den Hörer die Spannung zwischen der eher unterhaltsamen Instrumentalbesetzung einerseits und dem ernsthaften Ausdruckswillen andererseits und einer Figuration, die an Messiaens „Quartett für das Ende der Zeit“ denken läßt. Die gleiche vergrübelte Ernsthaftigkeit findet sich auch in den Werken für Oboe bzw. Violine solo, denen nichts spieltechnisch-experimentelles anhaftet; sie sind melodisch-expressiv be-

stimmt. Das „Notturmo“ ist eine gehaltvolle, wenngleich insgesamt doch etwas konventionelle Miniatur, die „Ein- und Ausfälle“ spielen mit einem Haydn-Thema, ohne allerdings den Esprit vergleichbarer, mit historischem Material arbeitender Werke so recht erreichen zu können. Piffners Oeuvre ist ganz wesentlich durch katholische Kirchenmusik bestimmt, und das drückt sich auch in manchen Titeln und Intentionen instrumentaler Werke aus. Da die Platte sehr verschwenderisch mit ihrem Platz umgeht – noch gut 20 Minuten Musik hätten untergebracht werden können –, kann man eigentlich nur bedauern, daß Piffner hier nicht auch mit einem vokalen Werk aus seinem zentralen Schaffensbereich vorgestellt wurde.

Hartmut Lück



Faszinierende Abgeschlossenheit.

VETTER, Overtones, Tambura-Meditation; Michael Vetter (Gesang und Tambura); Wergo SM 1038/39 (2 S 30) Digital
Aufnahmdatum: Oktober 1982
Klangbild: Der differenzierten Musik angemessen genau, dicht und deutlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Der ausführliche Begleittext mag einem zuerst unbehaglich sein. Da wird davon geredet, daß der „Mensch ein Schwingungsorganismus inmitten von Schwingungsorganismen“ sei, „sich fühlend und hörend... dem Spiel der Obertöne überlassen bedeutet Regeneration in umfassendsten Sinn des Wortes“. Plattenhülle und eine beigefügte Abbildung geben Beispiele für Michael Veters graphische Arbeiten an einer „transverbalen Schrift“, die eng mit seinem musikalischen Konzepten verbunden sein soll – leider wird hierzu nichts näher ausgeführt. Man wird an Peter Hamels Äußerungen und Anleitungen zum meditativen Musikmachen erinnert. Hört man sich dann den ersten Teil für Stimme und Tambura an, so gibt es Faszinierendes in verschiedenen Richtungen zu entdecken. Zum einen die von Vetter entwickelte Technik, über einen gehaltenen Grundton zugleich melodische Formen aus dessen Obertönen zu singen. Zum anderen ist es die trotz des engen Rahmens große Variationsbreite der Improvisationen – was an den Stücken als Kompositionen zu fassen ist, wird leider nirgends erläutert. Die Musik bewegt sich in atmenlangen Wellenbewegungen und lebt ebenso von der Entwicklung zu immer schnelleren und wieder zur Ruhe kommenden Abschnitten. Indische oder allgemein asiatische Musik-Modelle liegen sehr nahe (Vetter lebte ein gutes Jahrzehnt als Zen-Mönch). Liegt der Reiz für den unvorbereiteten Hörer beim Vokalteil, bei der Gesangstechnik und ihren abwechslungsreichen Ergebnissen, so ist dem reinen Tambura-Teil der zweiten Platte mit reichen Oberton-Schwingungen schwer zu folgen trotz der belebteren Rhythmik. Faszinierend erscheint mir die Platte wegen ihrer Konzentration und weil nichts modisch forciert ist, sondern sich aus höchst eigenen, lang erarbeiteten Konzepten des Komponisten ergibt. Meditationsmusik eben. Doch sollte man sich auch der Gefahren solcher Arbeit bewußt sein. Hier wird sich abgekapselt, konzentriert auf das Eigendste – keine gesellschaftlichen Widersprüche fließen in solches Musizieren ein, nichts Reibendes, keines unserer brennenden Probleme.

Andreas Jaschinski

