

FONO-KRITIK

Klanggröße und -differenzierung lebt, darzustellen. Gewiß, es spricht für Hans-André Stamm, der seine spieltechnischen Qualitäten deutlich unter Beweis zu stellen vermag, daß den scharfen Konturen der Vorrang eingeräumt wird vor „potenzierten“ Klangwirkungen. Was jedoch beim Klavier noch akzeptabel erscheint, hinterläßt bei der Orgel das Gefühl des Ungenügens. Die geringe Nachhallzeit des Raumes, aber auch die Unmittelbarkeit der Aufzeichnung, an der die mechanischen Spielgeräusche unüberhörbar beteiligt sind, führen gewiß zu „ungewohnten“ Klangbildern, die jedoch in Farbigkeit und Substanz blaß bleiben. Die pianistischen (und organistischen) Fähigkeiten Hans-André Stammers stehen außer Frage – die hier gebotenen Resultate liefern denn auch eine durchaus diskutabile Variante zu der sonst üblichen Aufführungspraxis Lisztscher Musik. In dieser Hinsicht hat diese Platte ihre Berechtigung. *Gerhard Wienke*

★ **Gegenüberstellung zweier fast vergessener Orgelkomponisten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.**

RHEINBERGER, Sonate Nr. 2 As-Dur op. 65, GUILMANT, Sonate Nr. 1 d-Moll op. 42; Br. Clemens Hamberger OSB an der Klais-Orgel; Calig CAL 30494 (1 S 30)

Klangbild: Obwohl als geteilte Doppelorgel bei derseits des Chores konzipiert, geschlossen, voll, ohne Schärfe, gut durchhörbar, räumlich. **Fertigung:** Gut.

Diese Einspielung verdient besondere Beachtung aus unterschiedlichem Blickwinkel. Der eine ist der Versuch, zwei bislang ziemlich vergessene Komponisten gleicher Generation, aber verschiedener Herkunft gegenüberzustellen: Josef Rheinberger aus Vaduz, also eher dem süddeutschen Musikraum zuzuordnen, und den Franzosen Alexandre Guilmant. Beiden ist gemeinsam, auf dem Orgelklassizisten Mendelssohn aufzubauen, der nach Bachs Tod die arg in den Hintergrund getretene Orgelmusik wieder auf den ihr gebührenden Platz gewiesen hat.

Der neben 20 Orgelsonaten noch vielerlei schaffende Rheinberger, angesehener Lehrer in München des vorigen Jahrhunderts, hatte seine romantischen Sonaten – ohne Bezug auf Kirche und Liturgie – komponiert. Die hier vorliegenden, auch Fantasie-Sonate genannt, dreisätzig, bringt schon im ersten Satz die typische Rheinberger-Romantik. Beachtlich das Adagio espressivo, klanglich reizvoll durch eine ein- oder zweistimmige Zungenstimmenpartie mit überlagerter Flötenbegleitung, in manchem Mendelssohn ähnlich, ohne seine Reife zu erreichen. Die Finalfuge geht von einem zerlegten Septakkord aus, steigert sich in Akkordfolgen mit bewegter Begleitung bis zum großen Schluß. Dieser bei allem Wohlklang oft etwas zahmen Musik weiß Guilmant ein Mehr an Schwung und Initiative entgegenzusetzen. Ebenfalls dreisätzig, geht schon die Introduction des ersten Satzes mit scharf pointierten Rhythmen in die vollen. Wer hat nach Bach versucht, ein 25-taktiges Pedalsolo als Thema zu bringen? Mit den schönen, einzeln oder chorisch eingesetzten Zungenstimmen kommt Guilmant selbst C. Franck nahe. Der stärkste Satz scheint mir die Pastorale, die mit Zungen- und Flötenstimmen Farbe und Gewicht erhält. Das Finale ist in

seiner Lebendigkeit schon eine Toccata, das Ganze überhaupt fühlbar sinfonisch angelegt. So wurde Guilmant zusammen mit seinem Zeitgenossen Ch. M. Widor der Schöpfer des orgelsin-fonischen Stiles, bei dem die herrlichen Cavaillé-Coll-Orgeln mit ihren stark besetzten Schwellwerken Pate standen. Diese romantische Musik lebt aber auch vom Rang der Interpretation. Cl. Hamberger weiß diese Musik souverän und farbig vorzustellen und durch sein lebendiges Spiel auch gewisse Sentimentalitäten zu überbrücken. Allerdings stehen ihm auf der IV/60-Orgel auch zahllose Möglichkeiten zur Verfügung. Obgleich (oder weil) sie 1938 noch mit elektropneumatischer Traktur und Kegelladen gebaut wurde, klingt sie in dem gut 5 sec nachhalligen Raum ausgezeichnet, ein weiteres Beispiel für die vorzügliche Aufnahmetechnik des Bayerischen Rundfunks (KMD Heinz Schnauffer). *Herbert Briefs*

Neueröffentlichungen LIEDER

★ **Der junge Brahms: apartes Liedprogramm in feinsinniger Wiedergabe.**

BRAHMS, 14 Volkskinderlieder, 8 Lieder und Romanzen op. 14; Júlia Pászthy (Sopran), László Baranyay (Klavier); Hungaroton SLPX 12136 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980/81
Klangbild: Wohl ausbalanciert und von trefflicher Präsenz.
Fertigung: Einwandfrei.

Hier gibt es eine ungarische Neueinspielung anzuzeigen, die in schönster Harmonie zwischen Sopran und Klavier entstanden ist und deshalb so beglückend verläuft. Nicht zufällig ist auf dieser Platte der Zyklus der „Volkskinderlieder“ gekoppelt mit dem Opus 14, das ebenfalls von Volksliedertexten gespeist wird. Júlia Pászthy – Preisträgerin in mehreren internationalen Wettbewerben und längst auch Mitglied des Budapester Opernhauses – unternimmt es sogar, die beiden Brahms-Liederkreise deutsch darzubieten, was freilich der Textverständlichkeit nicht immer förderlich ist. Aber sie besitzt ein ausgesprochenes Gespür für diese scheinbar kleine und dennoch meisterlich entworfene Welt, in der bestimmte Differenzierungen nicht bloß möglich, sondern geradezu erwünscht sind. Dank ihres spezifischen Stimmtimbres, dank ihrer un-gemein delikaten Vortragskunst ist sie imstande, für diese Gesänge aus der Brahmsischen Frühzeit eindringlich zu werben und jeden Zuhörer sofort zu überzeugen.

Genau auf gleicher Wellenlänge mit Júlia Pászthy musiziert ihr Klavierpartner László Baranyay. Allenthalben beweist er, wie wesentlich schon hier der Begleitpart ist; und so trägt auch er Entscheidendes zur Wirkung des Ganzen bei. Das Plattentaschenheft präsentiert die Liedtexte in fünf Sprachen (Ungarisch-Deutsch-Englisch-Französisch-Russisch). *Werner Bollert*

○ **Visitenkarte eines deutschen Konzertsängers (Schallplattendebüt?) mit einer Disco-Novität (Loewe, „Der gefangene Admiral“).**

SCHUBERT, LOEWE, HÄNDEL, TELE-MANN, Balladen und Kantaten; Kurt Michael-sen (Bariton), Bernhard Lüders und Uwe Weg-ner (Klavier), Michael Kollars (Violine), Klaus Blöb (Violoncello), Renate Ross (Orgelcon-tinuo); musica viva MV 30-1091 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980
Klangbild: Mehr oder minder präsent, im ganzen durchsichtig.
Fertigung: Ohne Mängel.

Kurt Michaelsen – gebürtiger Hamburger und erst nach einer juristischen Ausbildung zum Musikstudium gelangt – hat sich inzwischen ganz dem Konzertgesang zugewandt. Einem breiter gefächerten Publikum stellt er sich nunmehr mit einer Aufzeichnung vor (ist es vielleicht sogar seine erste?), die Lieder, Balladen und Kantaten enthält.

Seinen recht ausgeglichenen Bariton vermag der Künstler klug zu führen, und man merkt, daß er im Bereich der von ihm ausgewählten Stücke heimisch ist. Im Zentrum steht für ihn wohl doch das Liedschaffen Schuberts, wobei ihm allerdings der Überschwang des „Ganymed“ und die Leichtfüßigkeit der „Fischerweise“ nicht so zwingend geraten wollen wie die gewichtigeren Nummern („Der Wanderer“, „Im Abendrot“). Obwohl seiner Stimme ein persönliches Timbre fehlt, ist die Ernsthaftigkeit seiner Darstellung ein sehr positiver Faktor. Er kann und will nicht blenden, und von äußerlichen Effekten im Lied-gesang hält er gar nichts, wie er auch das allzu Gefühligkeits stets zu vermeiden weiß.

Unter solchem Aspekt gewinnt Loewes so häufig überstrapazierte „Uhr“ ein besseres Profil als in manch anderen Wiedergaben. Zu diesem (heut-zutage etwas unterschätzten) Komponisten scheint es ihn überhaupt hinzuziehen, was die gegückten Darbietungen von „Meeresleuchten“ und „Der gefangene Admiral“ bezeugen können. Von einem kleinen Instrumentalensemble unterstützt, erhält dann Michaelsen vornehmlich in Telemanns Kantate „Die Ehre des herrlichen Schöpfers“ („Harmonischer Gottesdienst“, Nr. 54) Gelegenheit, stärker aus sich herauszugehen und im Stimmvolumen mehr zu geben als zuvor bei Schubert.

Nach diesem immerhin zu Hoffnungen berechtigenden Einstand wußte man gern, wie er sich sängerisch weiterentwickeln wird. *Werner Bollert*

Wiederveröffentlichungen LIEDER

★ **Vorbildliche Liedinterpretation.**

BEETHOVEN, Lieder, „An die ferne Geliebte“, „Maigesang“, „Die Liebe“, „Flohlid“ u.a.; Peter Schreier (Tenor), Walter Olbertz

(Klavier); Telefunken DX 6.35575 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1971/76
Klangbild: Natürlich, offen und präsent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Fischer-Dieskau (DG 139 197)
Prey (Philips 6520 019)

Die Einspielung enthält eine Auswahl an Goethe-Liedern (ohne das „Mignon“-Lied), als deren Höhepunkte die drei Lieder op. 83 gelten können, die sechs „Geistlichen Lieder“ op. 48 nach Texten von Gellert, den Liederkreis „An die ferne Geliebte“ op. 98, die beiden Fassungen von „An die Hoffnung“, daneben eine Anzahl von kleineren Liedern, meist ohne Opus-Zahlen. Der Bogen spannt sich somit von den einfachen Strophenliedern (vor allem den in op. 52 zusammengefaßten), in denen die Klavierbegleitung die Melodie der Singstimme grundsätzlich mitspielt, über die variierten Strophenlieder (zu denen die Lieder aus dem Zyklus op. 98 gehören) bis hin zu den frei komponierten Gesängen mit mehrteiliger Anlage (die 2. Fassung von „An die Hoffnung“). Von den bekann-teren Liedern fehlen nur „Adelaide“ und das populäre „Ich liebe dich“.

Peter Schreier hat sich in den letzten Jahren zu einem hervorragenden Liedersänger herangebil-det, gewissermaßen als Antipode zu den „Königen“ im Reich des Liedgesangs, zu Dietrich Fischer-Dieskau und Hermann Prey. Im Gegen-satz zu Fischer-Dieskau und dessen oft unerträglich manieristischem Gesangsstil und im Gegen-satz zu Hermann Prey und dessen tranigem Sentiment beherrscht Peter Schreier die große Kunst der Einfachheit – eine seltene Tugend auf diesem Sektor.

Der Künstler singt mit gestochener Diktion, doch ohne deklamatorische Exaltationen und mit makelloser Linienführung. Die Stimme ge-horcht ihm in allen Nuancen, vom strahlendsten Forte bis zum gehauchtesten Piano (betörend die Stelle „eine zarte Seele“ in der ersten Fassung von „An die Hoffnung“). Doch stehen die stimmlichen Mittel jederzeit im Dienste einer souveränen und eindringlichen Phrasierung, ei-ner überlegenen Darstellung musikalischer Zu-sammenhänge; sie werden nie zur selbstzweck-haften Demonstration technischer Perfektion und Virtuosität benutzt.

Erstauschlich ist die Wandlungsfähigkeit des Sän-gers, die Skala seiner emotionalen Töne. Ein Kleinod ist das fast tonlos und ohne Vibrato gesungene Refrainlied „Marmotte“ aus op. 52. Die Gellert-Lieder werden schlicht und beseelt, doch ohne falsche Sentimentalität gestaltet. Er-greifende Töne findet Peter Schreier für das Lied „Vom Tode“, das mit fahler Tongebung vorge-tragen wird und einmal mehr die große Modula-tionsfähigkeit der Stimme beweist. Dem be-rühmten „Die Himmel rühmen...“ ist jegliches falsche Pathos genommen. Darüber hinaus fin-det Peter Schreier auch den richtigen Ton für den hintergründigen Humor von „Urians Reise“ und für die groteske Komik des „Flohlieds“ aus Goethes „Faust“, wobei nie die Grenze zum Theatralischen überschritten wird.

In Walter Olbertz hat Peter Schreier einen kongenialen Partner. Entsprechend der Rolle des Klavierparts, der im Lied vor Schubert noch wenig Selbständigkeit aufweist und die Domi-nanz der Singstimme unterstreicht, begleitet der Pianist zurückhaltend und diskret, zugleich aber subtil und klanglich ungemein differenziert, wo-

bei sich der warme und runde Klavierton vorzüg-lich zum edlen und silbrigen Timbre der Stimme Peter Schreiers ergänzt. Fazit: Eine makellose und unverzügliche Liedin-terpretation, die auf die Musik selbst vertraut und deren Ausdruckswerte in der eindringlichen und überzeugenden Gestaltung musikalischer Zusammenhänge liegen und nicht in von außen her aufgesetzten theatralischen Effekten. Leider beschränkt sich die Beilage auf den Abdruck der Liedtexte. Eine Betrachtung über die Bedeutung und Entwicklung des Kunstliedes vor Schubert und über das problematische Ver-hältnis, das Beethoven zu dieser Gattung hatte, wäre wünschenswert gewesen. *Reinhard Müller*

Neueröffentlichungen CHORWERKE

★ **Neu erschlossene Werke Lassos, mit hervorragender Klangkultur gesungen, in der Gesamtwirkung jedoch etwas gleichförmig.**

LIASSO, Vier italienische Madrigale „Al dolce suon“, „Ben convenne“, „Ove d'altra monta-gna“, „Spent' è d'amor“, zwei lateinisch-franzö-sische Chansons, „Lucescit jam a socii“, „Voi est beaucoup“, vier Motetten, „Domine, quan-do veneris“, „Beati pauperes“, „Da pacem Domine“, „Gloria patri“, zwei lateinische Ma-drigale „Praesidium Sara“, „Bestia curvafia pu-lices“; Alsfelder Vokalensemble, Wolfgang Hel-bich; Telefunken 6.42632 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Großräumig, etwas indirekt.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Aufnahme kommt neben der ausgezeichne-ten Klangschönheit auch ein besonderer Reper-toirewert zu, da hier Werke aus neuerdings erstveröffentlichten und z.T. noch ungedruck-ten Manuskripten eingespielt sind. Im Klappen-text gibt dazu der Herausgeber und Lasso-Forscher Wolfgang Boetticher einen zusammen-fassenden Bericht.

Es werden Werke vorgeführt, die das Bild des Großmeisters der ausklingenden Renaissance eindrucksvoll erweitern. So die vier italienischen Madrigale mit ihren idealisierenden Liebesbe-zeugungen. Eigenwillig in ihrer Art auch die zwei Chansons, deren Verse wechselweise fran-zösisch-lateinisch gedichtet und gereimt sind und einmal mehr die polyglotten Fähigkeiten dieses wohl geistreichsten Komponisten seiner Zeit bekräftigen, und es ist genußvoll, anhand des vollständigen Textabdrucks zu verfolgen, wie ein derb-fröhliches Trinklied und eine fast plato-nisch philosophierende Betrachtung in dersel-ben Manier abgefaßt sind. Artifizell getextet schließlich auch das lateinische Madrigal über den Floh, der als „pulex“ mit Wörtern, die ausschließlich mit „P“ beginnen, aufgespießt wird. An den weltlichen Beiträgen gemessen nehmen sich die Motetten eher als Routine-kompositionen aus.

Das Alsfelder Vokal-Ensemble singt mit edler Stimmführung, angemessen der melodischen

Dynamik folgend. Der Klang ist der eines ausge-glichenen, idealen Figuralchors. Die Aufnahme wirkt jedoch durchweg recht großräumig. Dar-unter leidet die Textverständlichkeit, zumal die weltlichen Kompositionen mehr sakral als mit entsprechender Leidenschaft und Akzentu-ierung gesungen werden. Eine grundsätzliche Abstufung bleibt unberücksichtigt. Wenn schon auf die Mischbesetzung der Renaissance-Praxis verzichtet wird, hätte man, um die Pointen über die Rampe zu bringen, dafür vielleicht besser eine kammermusikalische Darbietung bevorzu-gen sollen. *Wolfgang Rogge*

○ **Nicht sonderlich wichtige Einspielung von Kirchenkompositionen aus Mozarts Salzburger Zeit.**

MOZART, „Missa brevis“ KV 192, Kirchenso-nate KV 224, „Vesperae solennes de confesso-re“ KV 339; Mária Zádori, Paul Esswood, Alex-ander Oliver, László Polgár, Chor der „Jeunes-ses musicales“, Péter Keresztessy, Budapest-er Philharmoniker, Iván Fischer; Hungaroton SLPX 12235 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980



Paul Esswood

Klangbild: Etwas zu dicht und mulmig.
Fertigung: Fast einwandfrei.

Man wirft Mozart wie Haydn oft die Unbeküm-mertheit vor, mit der sie, ganz im italienischen Opernstil, ihre Kirchenkompositionen verfaß-ten. Das Argument ist so alt wie töricht. Die „Missa brevis“ KV 192 kann dies sehr gut widerlegen. Obwohl sie, wenn auch für ein Hochamt komponiert, doch keine halbe Stunde dauert, sind in ihr alle Register vom Jubel bis hin zum tiefsten Schmerz gezogen; auch wenn es immer nur kurze Lichter sind, die diese Affekte auslösen. Sinnvollerweise hat man auf der vorlie-genden Platte diese Messe mit einer etwa gleich-zeitig komponierten Kirchensonate oder besser Epistel-sonate gekoppelt, um so auszudrücken, in welchem Zwangsanzug Mozart gesteckt hat,

wenn er eine Messe für ein Hochamt seines Brothebers, Erzbischof Colloredo, in ein dreiviertelstündiges Korsett zu stecken hatte. Ganz anders die „Vesperae solennes de confessore“, geschrieben zwar noch in Salzburg, aber schon mit der festen Absicht, nach Wien zu gehen. Die Psalmen und die anderen liturgischen Gesänge, allen voran das himmlische „Laudate Dominum“, zeigen Mozart auf einer selten erreichten Reife der Kirchenkomposition.

Zum Gelingen dieser Einspielung tragen alle Mitwirkenden, manche mehr, manche weniger, bei. Hervorzuheben ist die herrliche Kontratenor-Stimme des hörbar gereiften Paul Esswood. Ihn zu hören ist allein schon die Platte wert. Aber auch der Chor der Jeunesse musicales zeigt sich von seiner besten Seite. Die Budapester Philharmoniker und über allen Ivan Fischer liefern ein reich gefächertes, ausgeglichenes und hörbar engagiertes Mozart-Spiel.

Daß die Werke sicher besser auf dieser Platte klingen, als sie Mozart gehört haben mag, zeigt ein Brief aus Mannheim, in dem er sich beschwert über die Verkalkung der Kastraten und die übrigen Schwächen des Chors. In Salzburg hatte er weniger schlechte Erfahrungen gemacht. Dort standen ihm ein guter Chor und ein ausreichend besetztes Orchester zur Verfügung. Freuen wir uns, daß wir diese Aufnahme haben, auch wenn ihr Klangbild nicht voll zufriedenstellend ist.

Richard Hauser

Wichtiges und Unwichtiges an Kirchenkompositionen von Mozart.

MOZART, „Vesperae de domenica“ KV 321, „O Gotteslamm“ KV 343, „Erwachtet zu neuem Leben“ KV 597, „Als aus Ägypten“ KV 343, „Ave verum“ KV 618; Marianne Hofweber, Annelies Westen, Karl Markus, Kurt Widmer, Bachchor Mainz, Bachorchester Mainz, Diethard Hellmann;

Calig CAL 30489 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Ausgewogen, wenn auch etwas schmal.

Fertigung: Einwandfrei.

Die „Vesperae de domenica“ entstanden 1779 und sind somit ein Jahr älter als die „Vesperae solennes de confessore“ KV 339. Im Unterschied zu diesen bestehen sie lediglich aus fünf Psalmen und einem Magnificat. Ihr Stil ist relativ alttümlich und läßt manchmal an Palestrina denken. Nur in den Ecksätzen ist die Haupttonart C-Dur angewandt. Die Binnensätze gehen über e-Moll, „Confitebor“, B-Dur, „Beatus vir“, F-Dur, „Laudate Pueri“ nach A-Dur zum „Laudate Dominum“. Kühn ist diese Tonartenfolge zumindest.

Bekannt ist das „Ave verum“. Es entstand zum Fronleichnamsfest in Baden bei Wien und ist bis heute die schönste geistliche Komposition geblieben. Die Geistlichen Lieder stammen z.T. noch aus Salzburg, das „Erwachtet zu neuem Leben“ gehört in die unmittelbare geistige Nachbarschaft zur „Zauberflöte“.

Die Solisten der vorliegenden Aufnahme sind nicht gerade Größen, aber sie sind sehr wohl richtig für Mozarts geistliche Kompositionen. Sie alle fallen nicht auf, sondern dienen dem Werk mit vollem Einsatz, und das macht sie so glaubwürdig. Auch für Mozarts ganz anders geartete Kompositionen sind sie die richtigen,

wenn man sich manchmal auch ein wenig mehr Engagement wünscht. Aber seien wir froh über diese Platte.

Richard Hauser

Neuveröffentlichungen ALTE MUSIK



Frühbarocke Violinmusik

CIMA, Triosonate a-Moll für 2 Violinen und Basso continuo (1610), MARINI, Balletto primo für 2 Violinen, Violoncello und Basso continuo (1629), CASTELLO, Sonata prima „per Soprano solo“, Violine und Basso continuo (1644), TURINI, Sonata a tre „Il Corisino“ für 2 Violinen und Basso continuo (1621), ROSEN-MÜLLER, Sonate e-Moll für 2 Violinen und Basso continuo (1682), PACHELBEL, Suite (Partia) c-Moll für 2 Violinen und Basso continuo; Sanssouci-Ensemble Hamburg, Thomas Pietsch, Gesine Hildebrandt (Violine), Christiane Jung (Violoncello), Martin Nitz (Cembalo); musica-viva MV 30-1088 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Äußerst transparent.

Fertigung: Einwandfrei.

Vor ein, zwei Jahren unterhielt ich mich im Anschluß an ein Konzert eines Warschauer Ensembles, das einen Abend lang ausschließlich Musik des 10. bis 13. Jahrhunderts bot, mit dessen Leiter Prof. Piwowski. Auf die Frage, woher er bei der dürftigen Quellenlage die Angaben zu einer solch mitreißenden Darstellung verschiedenartiger alter Musik nehme, meinte er, sie seien Musiker, und drückte beide Hände gegen das Herz... Vielleicht sollten auch die hier ans Werk gegangenen Musiker etwas mehr auf ihre „innere Stimme“ vertrauen und etwas fröhlichere Mienen aufsetzen. Bei der verworrenen und oft recht widersprüchlichen Überlieferungslage möchte ich anstelle einer Rezension, die auf ebenso wackligen Beinen stünde, einige Bemerkungen zur Wiedergabe „alter“ Musik beisteuern, da mich die offenbare Konfusion zu diesem Themenkreis und Eigenheiten vieler Interpretationen an einigen Dingen sehr zweifeln lassen.

J. S. Bach war zweifellos einer der „größten“ Komponisten überhaupt. Er, so sollte man meinen, habe seine Ansichten sehr genau niedergeschrieben. Für die wohl meisten Fälle weit gefehlt! Selbst ihm war es noch so selbstverständlich, daß die Musiker ihr musikalisches Handwerk, die zeitgenössische Musizierpraxis, in einem Maße beherrschten, daß er oft genug überhaupt keine Angaben über Tempi machte, für „Laufwerk“ eine ausgesprochene „Kurzschrift“ verwendete (deren buchstabengetreue Umsetzung z.B. so kuriose Blüten wie den nie existenten „Bachbogen“ trieb), Verzerrungen manchmal andeutete, sie aber im weiteren Verlauf des gleichen Materials wieder dem Ausführenden überließ. Wie muß es da erst bei minder bedeutenden Komponisten ausgesehen haben?

Noch Quantz machte in seinen Traktaten genaueste Angaben zu Tempofragen (einschließlich angemessener Toleranzgrenzen) – nur ha-

ben sie den Nachteil, daß sie, beim Wort genommen, überhaupt nicht ausführbar sind. Nicht sehr viel anders sieht es mit weniger meßbaren Kriterien aus. Wie hat man wirklich phrasiert? Welche dynamischen Abstufungen nahm man vor? Wo lagen tatsächlich die Grenzen dieser Dynamik?

Sollte man nicht vielmehr die Architektur, die Literatur, Malerei mit heranziehen, um anhand dieser sehr viel „konkreteren“ Zeugnisse einen Hintergrund zu bekommen zum gesamten Lebensgefühl der jeweiligen Epochen? Gewiß sehen wir auch diese Zeugnisse durch die Optik unserer Tage; aber haben wir alle denn überhaupt eine echte Chance, ohne unsere eigenen, vom Heute geprägten Sinne an Vergangenes heranzukommen?

Was Musik betrifft: ich bin zutiefst überzeugt, daß sich Musiker sehr viel mehr auf ihre Intuition, auf ihre Musikalität verlassen und Theorien dann Theorien sein lassen sollten, wenn sie außer „Trockenmilch“ nichts hergeben. Welcher Unfug wurde mit dem Begriff „Terrasendynamik“ getrieben? Jahrzehnte der Musizierpraxis standen Interpreten barocker Musik unter dem Diktat dieses Phantoms. Der schon erwähnte Bachbogen spukt auch heute noch sogar durch die Seiten dieser Zeitschrift, obwohl Schering vor ca. 60(!) Jahren von dem von ihm in die Welt gesetzten Gespenst wieder abrückte. Ein Eduard Melkus mußte nachweisen, daß zahlreiche Passagen aus Bachs Sonaten mit dem Bachbogen, d.h. in akkordischer Spielweise unspielbar sind usw. usw.

Zurück zu den Musikern auf unserer Platte: Ihr Spiel und der von ihnen verfaßte Plattentext zeigen durchaus, daß sie ihren Themenkreis auf breiter Front angegangen sind. Sie haben sich die Stücke wohl unter hohem Einsatz erarbeitet. Aber selbst dies erscheint mir im Resultat als Widerspruch mit der anzunehmenden originalen Musizierpraxis zu stehen: selbst wenn man nicht weiß, wie dieselbe genau beschaffen war, so exakt und sauber wie dieses Ensemble heute zu spielen vermag, konnte es damals sicher niemand.

Man sollte den jungen Musikern trotzdem Anerkennung zollen, daß sie sich auf dieses Unternehmen einließen; dem Herausgeber, daß er das unternehmerische Risiko dazu auf sich nahm.

Wolfgang Wendel



Renaissancemusik als unverständliche Hieroglyphe.

DUFAY, „Vergene bella“, CARON, „Tante Pafano“, TINTORIUS, „Helas le bon temps“, OCKEGHEM, „Ma Bouche rit“, SICHERY, „Si je perdu mon amy“, „Benedictus“, ORTO, „Si je perdu mon amy“, COMPERE, „Barises moy“, BRUMEL, „Vray dieu d'amours“, OCKEGHEM, „Malor me bat“, JOSQUIN, „Si je perdu mon amy“, „N'esse pas ung grant desplaisir“, OBRECHT, „T'Andernaken“, SUSATO, „Entre du fol“, „Bergerette“, „Bergeret sans roch“, „La Betaille“, APPENZELLER, „Je pers espoir“, CREQUILLON, „Fortune helas“, „Si me tenez“, BOMBERT, „Se dire ie losoye“, Wiener Blockflötenensemble Alfred Endelweder, Ulrike Groier, Klaus Gund, Rudolf Hofstätter, Hans Maria Kneih, Georg Mittermayr;

Teldec 6.42625 AW (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Klar, natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

„Blockflötenmusik der Renaissance“? – Dieser Titel ruft beim Publikum die falsche Vorstellung hervor, daß es im 15. und 16. Jahrhundert genauso wie im 19. Jahrhundert gewesen sei, in dem es eine Klaviermusik, eine Violinmusik usw. gab.

Im 16. Jahrhundert aber kannte man weder eine spezifische Flöten- noch eine Pommer- oder Viola-da-gamba-Musik, die Besetzung war vielmehr nicht ein Teil der Komposition, sondern richtete sich nach den augenblicklichen Möglichkeiten und nach den besonderen Vorlieben der Musizierenden. Man spielte Tänze hauptsächlich rein instrumental. Das Wiener Blockflötenensemble führt uns Tilmann Susatos „La Bataille“, eine Pavanne und Gaillarde in einem straffen und prägnanten Rhythmus vor. Vokalkompositionen konnten a cappella, gemischt mit Instrumenten oder rein instrumental aufgeführt werden.

Das Wiener Blockflötenensemble wählte die dritte Möglichkeit. So hört man auf dieser Platte beispielsweise Ockegheims „Malor me bat“, Josquins „Ma bouche rit“ und Gomberts „Se dire ie losoye“ allein von Blockflöten gespielt. Diese Stücke klingen, verglichen mit einer vokalen Aufführung, völlig anders, kaum wiedererkennbar, sehr virtuos, in einem raschen Tempo, eben typisch instrumental. So wie ein Musiker spielt, wenn er, Paganini oder Liszt im Ohr, die Blockflöte in die Hand nimmt und Jacob Obrecht zu interpretieren beginnt. Die technische Brillanz und die rhythmische Präzision des Zusammenspiels sind bewundernswert. Aber die Musik selbst wird als etwas von den Spielern nicht Verstandenes und deshalb auch vom Hörer nicht Verstehbares vorgeführt: als eine ferne hieroglyphisch verschlossene Welt. Franzpeter Messmer



Monteverdi-Aufnahmen von modellhaftem Rang.

MONTEVERDI, „Combattimento di Tancredi e Clorinda“, „Lamento d'Arianna“, „Lamento d'Olimpia“; Nigel Rogers, Patrizia Kwella, David Thomas, Carolyn Watkinson, Musica Antiqua Köln, Reinhard Göbel;

DG Archiv Produktion 2533 460 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent, natürlich.

Fertigung: Ohne Tadel.

Vergleichseinspielungen:

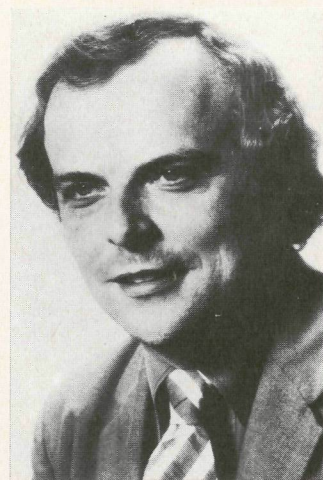
Leonhard-Consort (Teldec 6.41132)

Michel Corboz (RCA ZL 30724)

Leppard (Philips 6799 006)

Geradezu eine Fundgrube für stilistisch neues, ja revolutionäres Vokabular ist Monteverdis Tasso-Szene „Il Combattimento di Tancredi e Clorinda“, die 1624 während des Karnevals in Venedigs Palazzo Mozenigo aus der Taufe gehoben wurde, bevor sie Monteverdi 14 Jahre später in seinem 8. Madrigalbuch veröffentlichte.

Der Neuaufnahme dieser Szene kommt geradezu modellhafter Rang zu. Nigel Rogers, der vor Jahren in einer Aufnahme mit dem Leonhardt-Consort die Rolle des Tancred gesungen hatte, übernahm nun in glücklichem Rollentausch die ungleich wichtigere Partie des Testo, für die er eine schmiegsamere, schärfer deklamierende



Nigel Rogers, der in der neuen Musica-Antiqua-Aufnahme von Monteverdis „Combattimento“ die Partie des Testo übernommen hat

Stimme mitbringt als der Bariton Max van Egmond in der erwähnten Leonhardt-Aufnahme. Noch um Nuancen prägnanter kommen zudem die charakteristischen Begleitfiguren. Obwohl man bei der engen Symbiose von Text und Musik Tassos Verse Wort für Wort mitverfolgen sollte, teilt sich die Ausdrucksgewalt auch beim unverbindlichen Hören mit.

Auch die B-Seite wartet mit einem Schlüsselwerk Monteverdis auf. Im „Lamento d'Arianna“, das bei der Mantuaner Uraufführung die Zuhörer zu Tränen gerührt haben soll, hat Monteverdi selbst „la più essential parte dell'Opera“ gesehen; eine madrigalistische Variante im 6. Madrigalbuch und eine spätere geistliche Parodie als Marienklage sind beredete Zeugnisse für die „Vermarktung“ dieser populären Soloszene. Sicher wußte Alicia Nafé in der Michel Corboz-Aufnahme für dieses Lamento ein sinnhafteres Timbre einzusetzen. Was jedoch hier für Carolyn Watkinson einnimmt, ist die beispielhafte Beherrschung der Stimme, die dem Affekt dieser Szene nicht das geringste schuldig bleibt.

War es glücklich, neben das „Lamento d'Arianna“ auch das wenig bekannte „Lamento d'Olimpia“ zu stellen? In seinem Einführungstext arbeitet Friedhelm Krummacher Gegensätze zwischen beiden Monodien heraus. Dennoch ist an der Gleichheit des Affekts nicht zu denken. Wollte man nicht didaktische Aspekte herauskehren, auf die modifizierte Abwandlung eines bestimmten Topos hinweisen, wäre eine andere Werkauswahl glücklicher gewesen.

Bemerkenswert dagegen die zusätzliche Einspielung von Carlo Farinas Sonata „La Desperata“, einem Werk aus der experimentierfreudigen Phase frühbarocker Instrumentalmusik. Keine Frage, daß in der von Reinhard Göbel hinreißend gespielten Sonate Impulse von der Musik Monteverdis aufgegriffen wurden.

Hans Christoph Worbs



Disco-Novitäten aus der Welt des frühen französischen Rokoko.

DIEUPART, Suite f-Moll, MONTÉCLAIR, Sixième Concert à deux Flûtes Traversières d-Moll, Deuxième Concert e-Moll, HOTTETERRE, Rondeau „le plaintif“ G-Dur, DELAVIGNE, Sonate „La d'Acut“; Conrad Steinmann

(Blockflöte, Traversflöte, Flageolet), Anneke Boeke (Blockflöte), Pere Ros (Viola da gamba), Hopkinson Smith (Theorbe, Barockgitarre), Johann Sonnleitner (Cembalo);

Claves D 8103 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Natürlich, gut ausbalanciert.

Fertigung: Einwandfrei.

„Les Fêtes Galantes“: Mit insgesamt 5 Kompositionen aus dem Frankreich der Régence und des beginnenden Louis-quinze führt die vorliegende Aufnahme in eine musikalische Welt, in der man der steifen Etikette und Grandezza barocken Hofstils überdrüssig wurde und in der die Musik zunehmend zartere Klangfarben favorisierte. Musikalisches Pendant zur Kunst Jean Antoine Watteaus ist bereits die f-Moll-Suite des von Bach geschätzten Charles Dieupart, in der sich Gambe und Theorbe zur Flûte du quatre (Sopranflöte in b) gesellen. Noch 1740 hatte Le Blanc die Geige als „schneidend rohes und derbes Instrument“ denunziert, dessen Ton „überhaupt nicht von guter Erziehung zeugt“. Hier bei den vorliegenden fünf Kompositionen fehlt jenes Instrument nicht zufällig. Assoziationen an die raffiniert inszenierten Schäferspiele einer dekadenten Gesellschaft wecken statt dessen Instrumente wie die Blockflöte, das Flageolet oder die auch auf Darstellungen Watteaus häufiger zu findende Barockgitarre, die in Philibert Delavignes Sonate eine neue Klangfarbe ins Spiel bringt.

Tändelnd, verspielt gibt sich jene Sonate Delavignes. In Jacques Hotteterres G-Dur-Rondeau haucht die Traversflöte ihre sanfte Klage. Und in dem durch Anmut und Schwerelosigkeit bezaubernden Concert d-Moll von Michel Pignolet de Montclair klingt selbst die oft „wilde“ Forlana vergleichsweise sanft. Das modische Musettespiel einer sich in ländlichen Spielen gefallenden Gesellschaft initiiert die Gigue in Delavignes d-Moll-Sonate. Als reizvolles musikalisches Genrebild aber entpuppt sich „Le Rémouleur“ („Der Scherenschleifer“); zur kreisenden, sich drehenden Bewegung im Gambenpart „singt“ die Flöte das Lied des Scherenschleifers.

Conrad Steinmann und seine Mitspieler wissen den Reiz all dieser Stücke aufzuspüren. Hervorragend gleich Charles Dieupart f-Moll-Suite, in der die wunderbar atmende Sarabande aus jeder metronomhaften Starre gelöst ist und nach der spitz akzentuierten Gavotte das Menuett durch Auszierungen neues Leben gewinnt.

Hans Christoph Worbs

Neuveröffentlichungen NEUE MUSIK



Heterogenes – nicht ganz befriedigend.

MANZONI, Masse, Omaggio a Edgard Varèse, SCHÖNBERG, Kammerinfonie op. 9; Maurizio Pollini, Berliner Philharmoniker, Giuseppe Sinopoli;

DG 2532023 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1980/82

Klangbild: Extrem ausgesteuert (vor allem bei Schönberg), in „Masse“ starke Beeinflussung durch den Tonmeister, sehr plastisch, aber nicht