

FONO-KRITIK

bis zur Barockzeit liegt, bringt für diese subtile „Kleinkunst“ eine vollendete Stimmtechnik und vorbildliche Gesangskultur mit. Mit großem Atem und makelloser Linienführung werden musikalische Zusammenhänge nachgebildet und hörbar gemacht. Für den gewichtigen Klavierpart dieser Lieder hat man ein Fortepiano von J. Broadwood von 1798 gewählt, das klar zeichnet und zugleich feinsten dynamischer Abstufungen fähig ist. Beide Interpreten führen vor, was sie unter „historischer Aufführungspraxis“, sofern man den Begriff hier überhaupt anwenden sollte, verstehen: ein lebendiges, atmendes, sprechendes Musizieren, wobei die rhythmischen und agogischen Freiheiten der Interpretation nie aufgesetzt und manieriert wirken, sondern im Dienste einer eindringlichen, stets durch den musikalischen Sinn gerechtfertigten Phrasierung und Darstellung von Zusammenhängen und Strukturen stehen. Somit kommt auch der emotionale Gehalt dieser Musik allein durch die Intensität und Überzeugungskraft der musikalischen Darstellung zur Geltung und nicht durch die aufgesetzte Sentimentalität und Theatralik einiger renommierter Vertreter dieses Faches. Die Einspielung der Englischen Kanzonetten von Haydn ist eine musikalische Entdeckung von großem Wert. Ein Einwand ist nur gegen die Aufnahmetechnik geltend zu machen: der Singstimme ist, wohl um sie klangvoller zu machen, zu viel Hall beigemischt. Singstimme und Instrument klingen, als ob sie in verschiedenen Räumen aufgenommen worden wären.

Reinhard Müller

Das Duo Ameling-Baldwin als vorbildliche Interpreten französischer Spätromantik.

FAURE, „La bonne chanson“, DEBUSSY, „Chanson de Bilitis“, „Ariettes oubliées“, Elly Ameling (Sopran), Dalton Baldwin (Klavier); CBS CX 74027 CB 281 8 (1 S 30)

Klangbild: Offen, präsent, weites Panorama.



Jorma Hynninen (Bariton) und Ralf Gothóni (Klavier) stellen Lieder von Jean Sibelius vor

Fertigung: Keine Mängel.

Eine Sängerin von seltener Dauerhaftigkeit. Bei Elly Ameling gibt es kaum Schwankungen in der künstlerischen Qualität. In langen Sängerjahren hat sie zwar nichts hinzugewonnen, aber auch nichts eingebüßt. Nach wie vor jugendliches Timbre. Schätzenswerte Wortdeutlichkeit, gute musikalische Einfühlung. Für die Liederwerke der französischen Spätromantik besitzt Elly Ameling eine besondere „Ader“. Dadurch trifft sie jenen eigentümlichen, verhaltenen, klagend-schwärmerischen Tonfall ganz ausgezeichnet, der für diese „mélodies“ erforderlich ist. Man hört der Stimme gern zu, wenn sie von „extase“, von „espoir“ und „tombeau“ singt. Seltsam müde, schleierhafte Gesänge. Nur selten erhebt sich die Gesangsstimme zu besonderem Aufschwung, das meiste besteht in gedämpftem Monologisieren. Die Wirkung ist suggestiv, man fühlt sich nach längerem Zuhören in eine träumerische, nebulöse Stimmung versetzt.

Ein idealer Klavierbegleiter: Dalton Baldwin.

Clemens Höslinger

Eine Madrigalaufführung verstanden als musikalischer Vortrag italienischer Dichtung.

MADRIGALUX À 5 ET 6 VOIX: MARENZIO, „Come inanti de Palba“, „Venuta era“, „Del cibo onde il signor“, „Strider faceva“, „Rimanti in pace“, „Vezzosi augelli“, „Crudele acerba“, Sestina: „Sola angioletta“, „Tirsi morir volea“, „Giunta a la tomba“, Barbara Schlick (Sopran), René Jacobs (Kontratenor), Marius von Alten (Tenor), Guy de Mey (Tenor), Michiel ten Houte de Lange (Tenor), Harry van der Kamp (Baß), Konrad Junghanel (Laute); harmonia mundi France 1065 (1 S 30)

Aufnahmedatum: August 1981

Klangbild: Natürlich und durchsichtig.

Fertigung: Einwandfrei.

In einer Einspielung des Concerto Vocale liegt

nun ein Querschnitt durch das Madrigalschaffen von Luca Marenzio vor. Diese Schallplatte wirkt in jeder Hinsicht überzeugend: das Ensemble ist sehr homogen; die Stimmtechnik entspricht dem Schmelz der südländisch-italienischen Melodik und die musikalische Gestaltung geht von der Sprache aus. Hierin werden die Sänger in besonderem Maße der Musik Marenzios gerecht; denn diese Musik ist auf das Engste mit der Dichtung, die sie vertont, verbunden. Thomas Walker spricht im Beiheft eine zentrale Aufgabe dieser Musik an, wenn er schreibt, daß ein Madrigalkonzert im 16. Jahrhundert mit der heutigen Gedichtlesung vergleichbar sei. Dichtung wurde in dieser Zeit noch hauptsächlich gesungen und nicht gelesen vorgetragen. Marenzio hatte im kunstbegeisterten Kreis des Kardinals Cinzio Alobrandini einen engen Kontakt mit den Dichtern Tasso und Guarini, deren Dichtungen auch in dieser Einspielung vertreten sind.

In musikalischer Hinsicht zeigt sich die enge Bindung dieser Musik an die Sprache im meistens homorhythmischen und klangbetonten Tonsatz: das Deklamieren steht im Vordergrund. Außerdem – und hierin spiegelt sich im musikalischen Satz Marenzios Interesse an den neuen Bestrebungen für das Musiktheater wieder – ist diese Musik von einem dramatischen Element geprägt: Klangblöcke und einzelne Stimmen und Stimmgruppen werden einander gegenübergestellt. In der Einspielung werden die unterschiedlichen Charaktere zwischen den sehr rasch und plötzlich aufeinander folgenden Abschnitten differenziert herausgearbeitet. Insoweit treffen die Sänger in allen wesentlichen Punkten den Charakter von Marenzios Madrigalkunst.

Franzpetr Messmer

Nordische Liederstunde.

SIBELIUS, Lieder op. 13, op. 50, op. 57 u.a.; Jorma Hynninen (Bariton), Ralf Gothóni (Klavier); Finlandia Records FA 202 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 21. und 25. April 1980

Klangbild: Präsent, unverfälscht.

Fertigung: Geringfügiges Knistern auf S. 1.

Wie stark textgebunden das Liedschaffen von Jean Sibelius wirklich ist, kann man anhand dieses Doppelalbums nur begrenzt überprüfen, weil nur sechs der hier vorgestellten Lieder (op. 50) nach deutschen Gedichten geschrieben wurden, der hier zu hörende „Rest“ vertont schwedische oder finnische Lyrik. Nun schreibt der Begleittexter Kim Borg zwar zu Recht „Übersetzungen gehören ins Programmblatt, die Originalsprache ist für die Aufführung“, doch die Plattenfirma hat daraus keine Konsequenz und keine Analogie gezogen.

Wer weiß schon, was „Kaiutar“ (so ein Lied-Titel) heißt? Weshalb sich der Normalhörer, der die Noten samt Übersetzung nicht verfügbar hat, wohl auf die sechs deutschen Lieder konzentrieren dürfte. Hier erweist sich Jean Sibelius als unverkrampfter Liedschöpfer, der spätromantischen Wucherungen eher aus dem Weg geht und motorische Begleitfiguren liebt, was dem „Lenzgesang“ doch eine unvermutete Dynamik gibt. Und auch „Aus banger Brust“ kommen eher bewegte als bange Töne.

Jorma Hynninen singt dies mit respektablem Einfühlungsvermögen, einem nur gering eingefärbten Deutsch und einer technisch solide ge-

führten Stimme, die allenfalls mit getragenen Klängen vom Abbröckeln ein wenig bedroht scheint. Ralf Gothóni am Bösendorfer-Flügel ist ein versierter Begleiter, dem insbesondere die intimeren Klänge liegen.

Rainer Wagner

Die melancholischste „Winterreise“, die sich denken läßt.

SCHUBERT, „Die Winterreise“, Liedzyklus op. 89, D 911; Kurt Widmer (Bariton), Rolf Junghanns (Klavier);

FSM-toccata 83 633 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Höhen etwas beschnitten, sonst unverfärbt, präsent.

Fertigung: Einwandfrei, mit Trennrillen; Text abgedruckt, Stoppzeiten angegeben, doch keinerlei Information über die Ausführenden.

Vergleichseinspielungen:

Hotter/Moore (EMI 1 C 147-01 274/75 M)

Fischer-Dieskau/Moore (EMI 1 C 127-01 764/66 M)

Wenn man anlässlich dieser Neuaufnahme im „Bielefelder“ das derzeitige Angebot durchsieht, staunt man nicht wenig darüber, daß gar achtzehn Einspielungen dieses komplexen, diffizilsten aller Zyklen zur Wahl stehen. Man staunt, weil doch ein paar Standardaufnahmen voll für das Werk eintreten, es ganz und gar abdecken. Selbst einige Stereo-Produktionen Prominenter sind fast nur Formsache, da HiFi hier eine eher untergeordnete Rolle spielt. Unter welchen Aspekten und für welche Käufer-schicht sind dann die Interpretationen wenig oder kaum bekannter jüngerer Sänger ausgezeichnet worden? Solche Fragestellung zielt zwangsläufig auch in Richtung dieser Darstellung durch Kurt Widmer und Rolf Junghanns, doch disqualifiziert sie das neue Produkt nicht. Zunächst hat man sich an die dumpfe, sehr in Zucht gehaltene, ein wenig unfrei wirkende Baritonstimme zu gewöhnen und an die stark introvertierte Gestaltung, bis man fühlt, daß der erschütternde Seelen-Report eines Ausweglosen für Kurt Widmer eine Herzensangelegenheit ist. Er tritt die melancholischste „Winterreise“ an, die sich denken läßt. Da ihn sein Timbre, sein offenbar begrenztes Volumen und eine enge Tiefe zusätzlich in diese Richtung drängen, kommt es zu einer Überbetonung, zu einer im großen gesehen etwas einförmigen Darstellung; die Dynamik beschränkt sich auf den Bereich zwischen mf und pp, wobei fallweise bis zur Substanzlosigkeit übertrieben wird („Frühlings-traum“) oder auch durch ein einschläferndes Tempo ein Lied wie „Der Lindenbaum“ quasi im Nebel zerfließt.

Von kleinen Momenten merklicher Widerborstigkeit abgesehen, zwingt der Sänger sein Material zu agiler Wendigkeit, er versteht sich auf die „voix mixte“, bindet das Falsett homogen in die Linie ein, phrasiert musikalisch und nuanciert. Ein Lied wie „Täuschung“ macht diese Vorzüge besonders deutlich. Reflektieren von Resignation liegt Widmer am besten, er versteht sich auf Nuancen und Zwischentöne; er möchte auch aufbegehren, Verzweiflung artikulieren, doch kann er dramatische Unmittelbarkeit, Ausbrüche kaum realisieren, weil seiner im Affekt schwer ansprechenden Stimme der feste Kern fehlt, weil ihr Düsternis und herbe Männlichkeit nicht zu Gebote stehen. So konnte er eine Orientierung an Hotters eindringlicher, erschüt-

ternder Interpretation gar nicht ins Auge fassen. Fischer-Dieskaus frühe, wundervolle Auslotung kennt Widmer anscheinend sehr gut, gewandt scheint er ihr in vielen Details zu folgen, vor allem in den verhaltenen Liedern, doch neigt sich die Waage vom Wort etwas weg. Daß Fischer-Dieskau uns mit der Einspielung von 1955 die ideale Balance zwischen Textgehalt, melodischer Substanz und quasi natürlichem Singen gelehrt hat, bedeutet für spätere Interpreten Orientierung und Belastung zugleich. Widmer hätte an sich den Spürsinn und das Differenzierungsvermögen für eine einem übergeordneten Konzept folgende, auch geistig durchmessene „Winterreise“, doch liegt seinem Material nicht das ganze Spektrum von Empfindungswerten; er muß sich mehrfach davor hüten, weinerlich zu wirken.

Von ein paar überdehnten Pausen abgesehen, begleitet Rolf Junghanns durchaus in üblichen Bahnen, in der Dynamik etwas nivellierend, worin man auch Anpassung an den Sänger erkennen mag, aber auch weniger deutlich in der rhythmischen Akzentuierung als Moore. Daß der alte Hammerflügel von Conrad Graf (Wien 1825) obertonreicher und somit heller klingen soll als moderne Konzertflügel – so der Cover-Text – läßt sich an dieser anscheinend ein wenig abgedunkelten Aufnahme nicht verifizieren.

Hermann Schönegger

Neuveröffentlichungen CHORWERKE

Adäquate Interpretation eines Werkes abseits der großen, zeitbestimmenden Strömungen.

DURUFLÉ, Requiem op. 9, Tantum ergo, Tu es Petrus, aus „Quatre motets sur des thèmes grégoriens“, Dame Janet Baker (Mezzosopran), Stephan Roberts (Bariton), Timothy Hugh (Violoncello), John Butt (Orgel), Choir of King's College, Cambridge, Philip Ledger;

EMI 1C 067-43 137 T (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Wenig transparent, starkes Bandrauschen.

Fertigung: Ohne Mängel.

Nach den aufwendigen und aufwühlenden Requiemversionen des 19. Jahrhunderts bleibt einem postromantischen Nachzügler wie Maurice Duruflé wohl nur der Rückzug in die radikale Askese. Die Musik seines Requiems beschränkt sich weitgehend auf Chor und Orgel, die beiden Solostimmen finden nur gelegentlich Anwendung, der Mezzosopran wie auch das Solo-Cello nur in dem kurzen Satz „Pie Jesu“. Die Musik lehnt sich an überkommene Stilvorbilder aus dem liturgischen Bereich an: an polyphone A-capella-Musik und an Chorpssalmodie, die melodisch und rhythmisch verfremdet wird und die durch Melismen, ausdrucksvolle Melodieinter-valle, Akzentverschiebungen und im Harmonischen durch Sekundreibungen ihren eigentümlichen schwerelosen Reiz erhält. Der diskret figurative Orgelpart bildet zu dem filigran durchgearbeiteten Chorgesang eine Art von klanglicher Grundierung: eine leise klagende Musik, eine

diskret-intime Ausdruckskunst, die gleichwohl die Weite eines gotischen Kirchenraumes braucht, in der sie ausschwingen kann, und die für den Konzertsaal völlig ungeeignet ist. Der Chor des King's College, Cambridge, ist glänzend disponiert und fängt den Zauber dieser Musik in zarten und verhaltenen Tönen klangschön ein. Ähnliches gilt für die ätherisch singende Janet Baker und den Bariton Stephen Roberts. So bleibt als Gesamteindruck nur festzustellen, daß der eigenartige, oberflächenhafte und ästhetizistische Charakter dieser Musik in dieser (bisher einzigen) Einspielung adäquat verwirklicht wurde.

Reinhard Müller

Händels Psycho-Oratorium in sorgfältiger Wiedergabe.

HÄNDEL, „Saul“ (Gesamtaufnahme in englischer Sprache); Thomas Allen (Saul), Robert Tear (Jonathan), Paul Esswood (David), Margaret Marshall (Michal), Sally Burgess (Merab), Martyn Hill (Hexe von Endor), Charles Daniels (Abner), Matthew Best (Erscheinung des Samuel), Gereth Morrell (Doeg), Christopher Gillett (Ein Amalekiter), Choir of King's College, Cambridge, English Chamber Orchestra, Philip Ledger;

EMI Electrola 1 C 157-43 036/38 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Weiche Konturen, gute Räumlichkeit, doch etwas dumpf, leichter Nachhall.

Fertigung: Einwandfrei.

Ein seltsames, unheimliches Werk, dieser „Saul“. Ganz abweichend von der gemessen-abgezielten Form der meisten Händel-Oratorien, beinahe skizzenhaft, fragmentarisch im Bau. Das Unruhige, Schwankende ist darin vorherrschend. Alles deutet auf den zerrissenen, neurotischen Charakter der Hauptgestalt hin. König Saul, Symbol gefallener Größe, einstmals ein erfolgreicher Kriegsheld, nun aber durch die kühnen Siege Davids seines Ruhms beraubt. Wie er sich dem jungen Helden bald liebevoll zuwendet, wie er ihn dann gleich wieder mit Haß und Mordgedanken verfolgt – das ergibt ein packendes, unerhört faszinierendes Seelendrama. Szenen wie Sauls Befragung der Hexe von Endor (ein Shakespeare-Moment) bieten einen ungewöhnlichen Einblick in die „Nachtseiten“ von Händels Wesen.

Die Aufführung wurde in der King's College-Kapelle in Cambridge hergestellt. Als Grundlage diente die Chrysander-Fassung von 1862, allerdings mit Einbeziehung einiger neuer Erkenntnisse. Im Begleittext wird eigens darauf hingewiesen, daß keine historischen Instrumente verwendet wurden. Ein Eingeständnis, das man bereits mit Dank zur Kenntnis nimmt. Das Spiel um den „einzig richtigen“ Weg bei der Wiedergabe alter Musik beginnt ja allmählich etwas verwirrend zu werden.

Philip Ledger leitet die Aufführung behutsam, diskret, um eine Spur zu verhalten. Etwas belebtere Zirkulation hätte dem Werk nicht geschadet. Die Chöre sind nach Händels eigener Praxis mit Männer- und Knabenstimmen besetzt. Die „boy-sopranos“ fallen mitunter durch allzu gradlinig-tutenden Gesangston auf. Einheitlich gutes Niveau bei den Vokalsolisten, besonders hervorstechend: die reine, schwebende Sopranstimme Margaret Marshalls. Der Part des David, von Händel im Altschlüssel notiert, wird hier von

FONO-KRITIK

Paul Esswood, dem bekannten Countertenor gesungen. Bei aller Bewunderung für die hohen und höchsten Vogelöne – mitunter wirkt die Sache ein wenig gruselig. *Clemens Höslinger*



Bemerkenswerte Alternative.

JANÁČEK, Missa glagolitica; Felicity Palmer (Sopran), Ameral Gunson (Alt), John Mitchinson (Tenor), Malcolm King (Baß), Jane Parker-Smith (Orgel), City of Birmingham Symphony Orchestra Chorus, Nicholas Cleoburg, City of Birmingham Symphony Orchestra, Simon Rattle; EMI 1C – 067 – 07597 T (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Sehr räumlich, durchhörig, ohne störenden Hall.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Ančerl (Supraphon 86 856)
 Kempe (Decca SXL 6600)
 Kubelik (DG 138 954)

Drei Einspielungen der „Glagolitischen Messe“ stehen mir gerade zum Vergleich zur Verfügung. Bei Ančerl kommt der Chor am deutlichsten zur Wirkung, spricht sich das slawische Temperament am packendsten aus. Bei Kubelik, der dem nahekommt, läßt die Sopranistin manches an intonatorischer Reinheit und rhythmischer Attacke vermissen. Kempe hat die wohl ausgewogenste, sozusagen „Klassische“ Missa hinterlassen. Der junge Engländer Simon Rattle hat mit Felicity Palmer jetzt eine Sopranistin zur Verfügung, die mit größerer Leichtigkeit der Diktion über allem zu schweben vermag, die mit sicherer Intonation und rhythmischer Präzision der Ekstase des Werkes überzeugend gerecht wird. John Mitchinson kommt dem streckenweise doch so nahe, daß kein gravierender Qualitätsbruch entsteht. Dem ordnen sich Ameral Gunson und Malcolm King in ihren kleinen Partien vollwertig zu. Jane Parker-Smith spielt ihren Orgelpart, als wenn sie spontan improvisierte, wodurch er eine bezwingende Emotionalität erhält.

Simon Rattle gelingt bei diesen Voraussetzungen eine Interpretation, die zupackt und doch nicht übertrieben drängt, die differenziert und doch nicht in Einzelelemente zerlegt. In keiner der genannten Aufnahmen wird z.B. meines Erachtens das Klangbild der Orchestereinleitung so „brucknerisch“ ausbalanciert wie bei Rattle, in keiner streckenweise solche Leichtigkeit der Orchesterdiktion erreicht.

Die digitale Aufzeichnungstechnik zeitigt ansprechende Ergebnisse: Einmal gelang es, eine große Räumlichkeit ohne störenden Hall einzufangen; zum anderen heben sich Solopassagen deutlich hörbar ab, ohne den Kontakt zum Gesamtklang zu verlieren, und das Gewicht der Baßregister bleibt maßvoll. Allein der Chor wirkt mir – vor allem im Piano – zu entfernt, was wegen seines ausgewogenen Wohlklanges besonders zu bedauern ist. Aufführungen solchen Niveaus mit vorwiegend jungen Kräften durch einen Stern zu kennzeichnen ist ein reines Vergnügen. *Klaus Blum*



Künstlerisch integer und verantwortungsbewußt.

SCARLATTI, Johannes-Passion; Rene Jacobs (Evangelist), Kurt Widmer (Christus), Graham Pushee (Pilatus), Die Basler Madrigalisten, Fritz Näf, Das Streicherensemble der Schola Cantorum Basiliensis; harmonia mundi 1C 069-99927 T (1 30 S) Digital
Aufnahmedatum: 23.–26. 10. 1981
Klangbild: Sehr präsent und natürlich, etwas hallig.
Fertigung: Ohne Mängel.

Alessandro Scarlatti beschränkt sich in seiner Vertonung der Johannes-Passion auf den lateinischen Bibeltext. Das Werk ist, anders als die Opern Scarlattis, nach rückwärts gewandt, es lehnt sich an den Rezitativstil Monteverdis und dessen Nachfolger an: ein melodisch ausdrucksvolles Deklamieren des Textes, das durch figürliche Wendungen und häufigen Gebrauch von Dissonanzen den emotionalen Gehalt des Textes auf der Grundlage des Sprachrhythmus nachzeichnet.

Das Ensemble der Schola Cantorum Basiliensis hat für die Partie des Evangelisten einen ausgezeichneten Altisten (Rene Jacobs) zur Verfügung; die Stimme spricht mühelos an, ist biegsam und gehorcht in jeder Wendung. Auch die Partie des Christus (Kurt Widmer) ist mit einem tiefen, sonoren, doch nicht allzu schweren Baß gut besetzt. Die Generalbaßbegleitung in den Rezitativen beschränkt sich auf einfaches Akkordspiel, das die Hauptakzente unterstreicht und so der Deklamation und dem Ausdruck des Textes dient. Die Streichinstrumente in originaler Mensur für die ariosen Partien klingen hell und silbrig und bewirken ein durchsichtiges Klangbild. Der Musizierstil des Ensembles kann als natürlich und sprechend charakterisiert werden, die Stilmerkmale der historischen Aufführungspraxis wie deutliche Hervorhebung von Akzenten, rhythmische und agogische Freiheiten, An- und

Abschwellenlassen gedehnter Töne wirken nie aufgesetzt und maniert. Die kurzen Choreinfälle sind markant und geschliffen, werden aber durch die hallige Akustik des Aufnahmeorts (Reformierte Kirche Arlesheim, Baselland) etwas verundeutlicht. Eine künstlerisch integre Aufnahme, die zugleich eine echte Bereicherung des Repertoires bedeutet. *Reinhard Müller*



Gregorianik, in einer ursprünglich musikalischen Weise aufgeführt.

SEQUENZEN, GREGORIANISCHE GESÄNGE III; Capella antiqua München, Choral-schola Niederaltaich, Konrad Ruhland; RCA Seon RL 30831 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Dezember 1980
Klangbild: Gute Raumwirkung, natürlich, ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Sequenzdichtung war im Mittelalter und bis zur Renaissance eine der beliebtesten Dichtungsgattungen: in manchen Orten wurden bis zu 100 verschiedene Sequenzen während des Jahres gesungen, und der Textbestand an Sequenzen umfaßt ungefähr 5000 verschiedene Stücke. Nach dem Tridentinischen Konzil wurden nur noch vier Sequenzen in der Liturgie beibehalten: „Victimae Paschali laudes“ (Ostern), „Veni, Sancte Spiritus“ (Pfingsten), „Lauda Sion“ (Fronleichnam) und „Dies irae dies illa“ (Totenmesse, Requiem). Die Einspielung Konrad Ruhlands fügt außerdem die Weihnachtssequenz der Mitternachtsmesse „Grates nunc omnes reddamus“, der Tagesmesse, „Lac-tabundus exsultet fidelis chorus“, das Antiphon des 10. Samstags nach Pfingsten, „Stans a longe publicanus“, eine weitere Ostersequenz, „Zima vetus expurgetur“, zwei Sequenzen zum Fest Christi Himmelfahrt: „Summi triumphum regis“ und „Omnes gentes plaudite“ und eine Heiligensequenz „Mundi aetate octava“ hinzu. Außerdem kann das berühmte „Rex coeli“ aus der

„Musica Enchiridis“ gehört werden. Die Auswahl aus dem überreichen Repertoire erfolgte also hauptsächlich nach liturgischen Gesichtspunkten.

Die Capella Antiqua und die Choral-schola Niederaltaich führen die Sequenzen in einer musikalischen Haltung auf: sie betonen das Rhythmische und Metrische dieser Dichtung. Dadurch erscheint der Gesang oft von einem tänzerischen Element geprägt. Dieser Aufführung von gregorianischen Gesängen fehlt in jeder Hinsicht das Akademische und Starre, und dennoch zeigt sich größte Durchdringung der musikalischen Gestaltung: diese Einspielung ist das Produkt einer glücklichen Verbindung von Musikwissenschaft, Hymnologie und Musikantentum. Sie macht verständlich, warum die Sequenz im Mittelalter so beliebt war. *Franzpeter Messmer*

Neuveröffentlichungen
ALTE MUSIK

Tanzmusik anno 1591.

GASTOLDI, Balletti a 5 voci per cantare, sonare e ballare (1591); Niederaltaicher Scholaren, Konrad Ruhland; RCA Seon RL 30771 (1S30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Offen, räumlich und obertonreich.
Fertigung: Einwandfrei.

Gastoldi Balletti a 5 voci gelten als die ersten Werke dieser schnell beliebt gewordenen Tanzlieder mit homophonem Satz und meist zweiteiligem Aufbau. Kurz nach ihrem Erstdruck 1591 erschienen sie in vielen Anthologien. Auch heute noch gehören einige von ihnen zum unabhinglichen Repertoire der Jugendchöre. Jeder, der in einem Schulchor mitgesungen hat, dürfte das Balletto „Fahren wir froh im Nachen“ (Tutti venite armati) kennen.

Konrad Ruhland stellt mit seiner neuen Gruppe diese Balletti komplett und im italienischen Originaltext vor. Meines Wissens hat dies bisher lediglich Safford Cape mit seinem Brüsseler Ensemble auf einer älteren Archiv Produktion-Schallplatte gemacht.

Ob Madrigale solistisch oder chorisches vorgetragen wurden und werden sollen, ist eine alte Streitfrage, die heute in der Regel pro solistische Interpretation entschieden wird. Chorische Interpretationen erwecken Gedanken an die Ideologie der Jugendmusikbewegung. Auch diese Aufnahme steht jener Bewegung näher, als man zunächst annimmt. Dem jungen Chor kommt es mehr auf Lebendigkeit an als auf charakterisierende Durchzeichnung und Wortverständlichkeit. Damit steht die Aufnahme in scharfem Kontrast zu dem verinnerlichenden und hochartifizialen Stil des Deller-Consorts.

Ruhlands Ensemble aus Choristen und Instrumentalisten musiziert fröhlich und unkompliziert. Meistens begleiten verschiedene Instrumente colla voce. Einige Tanzlieder werden rein vokal, andere rein instrumental ausgeführt. Darauf beschränkt sich allerdings die Abwechslung der Klanggestaltung, da sich die eigentliche Interpretation weitgehend unflexibel in den einmal gesetzten Grenzen bewegt. Ruhland betont

die rhythmische Akzentsetzung wesentlich stärker als das melodische Element, indem er ausgiebig skandiert und unentwegt diverse Schlaginstrumente einsetzt. Auch die periodisch wiederkehrende, schematische Überdehnung einzelner Silben wirkt auf die Dauer monotoner als das starre Beharren auf einer fließenden Tempoeinheit.

Durchbrochen wird sein interpretatorisches Konzept durch mangelnde Wortverständlichkeit, was um so bedauerlicher ist, als keine Texte abgedruckt sind. (Der Hinweis, es handele sich um banale Liebesliedtexte, sollte nicht als Rechtfertigung für den Nichtabdruck gelten.)

Martin Elste



Probleme mit dem Rhythmus im Altdeutschen Lied.

LIEBLICH HAT SICH GESELLET, WELTLICHE UND GEISTLICHE MUSIK UM PAUL HOFHAYMER: KRAKAU, Praeambulum in F, ANONYM, „Ave in aevum“, „Salve sancta parens“, „Praeambulum in d“, „Der wallt hat sich entlawbet“, „Lieblich hat sich gesellet“, Hajduky“, „Le force d'hercole“, MEYER, Kanon in der Quinte, Kanon in der Unterquinte, DIETRICH, „Servus tuus sum“, „Erue Domine“, HOFHAYMER, „Tristia vestra, Ave maris stella“, „Der hundt“, „Ach lieb mit leid“, „Nach willen dein“, „Mein einigs A“, „Erst weis ich, was die liebe ist“, Instrumental- und Vokalensemble der Schläger Musikseminare, Karl F. Wagner; Christophorus SCGLX 73 948 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Natürlich, ausgewogen.
Fertigung: Tadellos.

Paul Hofhaymer (1459–1537) war einer der ersten Komponisten, der einen eigenständigen deutschen Kompositionsstil innerhalb der überregional von den Niederländern beherrschten Musik des 15. und 16. Jahrhunderts begründete. Die Eigenart seiner deutschen Kompositionsweise wird von den Besonderheiten der deutschen Sprache und des altdeutschen Verses verursacht. In der deutschen Sprache dominiert das Betonungsprinzip. Dieses ist auch im altdeutschen Lied zentral. Dort allerdings erscheinen die Betonungen, also die Vershebungen, nicht wie im neuen deutschen Lied in regelmäßigen und gleichmäßigen Zeitabständen sondern in unregelmäßigen. Daraus ergibt sich der sperrige und holzschnittartige Rhythmus von Hofhaymers Liedern: Deklamieren in langen und gedehnten Notenwerten, Beschleunigung zu kurzen Notenwerten, lange Dehnungen mit Melismen, das folgt alles hart aufeinander. Durch eine derartige Rhythmik werden Hofhaymers Lieder geprägt, und mit ihr setzt er eine alte deutsch Tradition fort, die bis ins Mittelalter zurückreicht.

Für Aufführungen in unserer Zeit stellt dieser Rhythmus meistens ein unüberwindliches Problem dar, denn der heutige Musiker ist das Taktschema und damit die regelmäßige Abfolge von betont und unbetont gewöhnt. Das rhythmische Gefühl für die Dehnungen und Verdichtungen der Betonungsabfolge im altdeutschen Lied muß erst erarbeitet werden.

Bei den Sängern der „Schläger Musikseminare“ zeigt sich deutlich, daß sie sich noch nicht ganz die Eigenart dieser Rhythmik angeeignet haben. Sie sind zu sehr von dem alten und kaum ausrottbaren Vorurteil erfüllt, altdeutsche Lie-

der müßten gesellig, fröhlich und lustig sein. Sie wollen das Sperrige dieser Musik verdecken, anstatt daß sie es konsequent herausstellen; denn Hofhaymers Kunst ist nicht lieblich, sie ist eher schwerfällig und erfüllt von Bedeutung. Sie bringt die Worte mit ihrem vollen Gewicht zu Gehör. Und mit demselben Ernst sollten deshalb Hofhaymers Lieder auch gesungen werden. Erstaunlich ist bei dieser Einspielung die Fähigkeit der Instrumentalisten, Hofhaymers rhythmische Gestaltung nachzuvollziehen. Bei ihnen entsteht der Eindruck, daß sie die Wortdeklamation auf das instrumentale Spiel übertragen. Es wirkt deshalb ausdrucksvoll und gestalthaft und vor allem viel „sprechender“ als der Gesang. *Franzpeter Messmer*

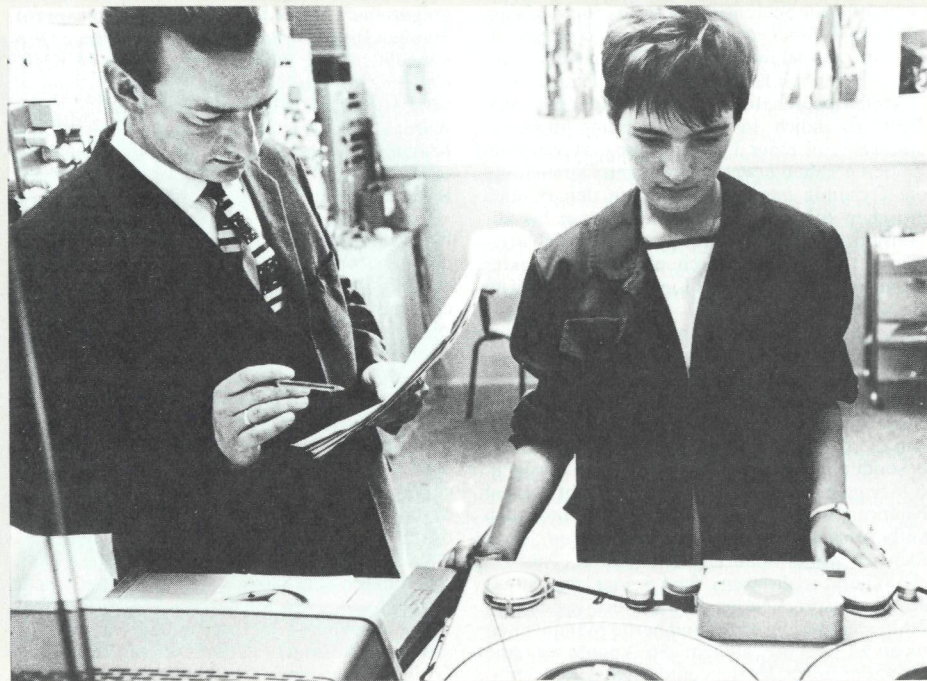


Barockes Wunschkonzert mit Überraschungen; vertraute Stücke – wie neu geboren.

PACHELBEL, Kanon u. Gigue, VIVALDI, Concerto für vier Violinen und Violoncello h-Moll op. 3 Nr. 10, GLUCK, Furientanz und Reigen der seligen Geister aus „Orfeo“, HÄNDEL, Sinfonia „Arrival of the Queen of Sheba“ aus „Salomo“, Ouvertüre, Menuett und Gigue aus „Berenice“, Air und Hornpipe aus der „Wassermusik“, VIVALDI, Concerto für zwei Trompeten C-Dur RV 537; John Holloway, Monica Huggett, Catherine Mackintosh, Elizabeth Wilcock (Violine), Susan Sheppard (Violoncello), Stephen Preston (Querflöte), Michael Laird, Iaan Wilson (Naturtrompete), The Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood; Decca 6.42836 AW (1 S 30)
Klangbild: Direkt, unverfärbt.
Fertigung: Einwandfrei.

Meist Vertrautes aus dem barocken Repertoire ist es, was Christopher Hogwood zu einer Art Wunschkonzert zusammengefügt hat. Nach einer leitenden Programmidee zu suchen, wäre wohl vergebliche Liebesmüh. Doch gleichviel: Gleichsam mit neuen Ohren hört man hier einige Pièces, deren Wiedergabe herkömmlichen Aufführungstraditionen entgegensteht. Probe aufs Exempel ist gleich zu Beginn der A-Seite Pachelbels Kanon und Gigue. Nichts von jener Aura des Unverblüffend-Feierlichen, die diesem berühmten Stück in Aufführungen mit einem stärker besetzten Streichorchester (und frei hinzugefügter Bratschenstimme) anhaftet, stellt sich hier ein. Sicher hat die neue Einspielung des Ensembles Musica Antiqua Köln bei gleichen Intentionen der hier zur Debatte stehenden Aufnahme mit drei Soloviolen und Continuo einiges an „sprechender“ Lebendigkeit voraus. Meriten jedoch hat Hogwoods Pachelbel-Einspielung genauso wie die Aufnahme von Vivaldis bekanntem h-Moll-Konzert, bei der freilich die Kontrastspannung zwischen Soli und Tutti nicht ausreichend genutzt scheint.

Prächtig gelingt der Academy of Ancient Music die temperamentsprühende Sinfonia aus dem 3. Teil von Händels Oratorium „Salomo“. Intimen klanglichen Reiz gewinnt ein Air aus der hier wohl kaum als Freiluftmusik verstandenen „Wassermusik“. Einfach hinreißend aber wird der „Furientanz“ aus Glucks „Orfeo“ musiziert. Wie das Stück als theatrale Vision aus anfänglichem Piano herauswächst, wie mitleidslos drohende Hornrufe in die erregenden Streichpassagen hineintönen – das ist schlechthin mei-



Der Leiter der Capella antiqua Konrad Ruhland (links im Bild)