

FONO-KRITIK

weise Edda Moser zumindest irgendwie schafft, kurz entschlossen ausweicht. Eine dramatischere Anlage dieses Stückes entspräche der Musik, aber wohl nicht dem Stimmvolumen Rita Streichs.

Stellt man einige weitere Vergleiche an, so erfahren die Virtuosität und das Phrasierungsvermögen der Sängerin durchweg hervorragende Zensuren. Die leider längst nicht mehr greifbaren Aufnahmen von Pierrette Alarie zeigen allerdings, daß man etwa in KV 416 bei gleicher Beweglichkeit noch deutlich mehr Gefühl einbringen kann. Frappierender Höhepunkt der Platte ist KV 418 durch mörderische, brillante Spitzentöne und stupende Gelenkigkeit.

Hermann Schönegger

Neuveröffentlichungen CHORWERKE

★ Würdige Fortsetzung im Rahmen einer Gesamteinspielung.

J.S. BACH, Das Kantatenwerk Folge 26: Ihr werdet weinen und heulen (BWV 103), Du Hirte Israel, höre (BWV 104), Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht (BWV 105), Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (BWV 106); Wilhelm Wiedl, Marcus Klein, Raphaël Harten (Solisten der Knabenchöre), Paul Esswood (Alt), Kurt Equiluz und Marius van Altena (Tenor), Philippe Huttenlocher, Ruud van der Meer und Max van Egmond (Baß), Knabenchor Hannover (103, 106), Collegium Vocale Gent, Tölzer Knabenchor (104, 105), Heinz Hennig, Philippe Herreweghe, Gerhard Schmidt-Gaden, Das verstärkte Leonhardt-Consort, Concentus musicus Wien, Gustav Leonhardt (103, 106), Nikolaus Harnoncourt (104, 105); Tel. 6.35558 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Ausgewogen, transparent.
Fertigung: Einwandfrei; Kassette mit Partiturbeilage.

Durchsichtigkeit und Abwechslung sind die hier hervorstechenden klanglichen Merkmale des historischen Aufführungsstils. Darüber hinaus wird beim Hören dieser Aufnahmen wieder einmal mehr bewußt, mit welcher Akuratesse die zwei Ensembles zu Werke gehen und welche Anforderungen in Technik und Intonation Bach selbst seinen Profis abverlangt hat. Inzwischen haben sich historisch orientierte Praktiken schon so sehr etabliert, daß sie weit davon entfernt sind, Aufsehen zu erregen, wie seinerzeit die Aufnahme der Matthäuspassion unter Harnon-

court. Aber das Besondere an der Sache verdient im Gespräch zu bleiben, und so läßt auch diese Einspielung zu einigen Anmerkungen ein. In der Kantate BWV 103 besticht der silbrige Klang des Flauto piccolo, der sich in vielen Brechungen über die große Chorfuge hinzieht, und sehr wohl wird spürbar, wie ungewohnt damals chromatische Tonschritte für dieses Instrument gewesen sein müssen und wie expressiv sie das Wort unterstreichen. Sollte Bach auch spieltechnisch bedingte Unebenheiten einkomponiert haben? In der Kantate BWV 105 wird der Anweisung „Corno“ aus verschiedenen Überlegungen heraus durch einen Zink (cornetto) entsprochen: Zusammen mit dem Filigranwerk der Violine von fast urständiger Wirkung. Allenthalben gibt es, nicht zuletzt dank der Partiturbeilage, sinnfällige Textausdeutungen zu bemerken, sei es in der Anwendung der Affekte, im Ausmalen einzelner Wörter oder in der Erstellung archaischer Bezüge, z. B. in der Kantate BV 106: Wenn der alte Brauch beschworen wird, geschieht das in einem Satzgebilde, das dem Gesang der Geharnischten in Mozarts Zauberflöte ähnelt. Hinsichtlich der Interpretation fällt auf, daß lange Begleittöne und Choralnoten nicht durchgezogen werden. Der melodische Duktus entsteht aus der Summe der Einzeltöne, Zeichen einer Sachlichkeit, die Aufdringlichkeit vermeiden möchte, selbst an den Schlüssen. Die Soloprane aus den beiden mitwirkenden Knabenchören verdienen besondere Anerkennung. Die Altarien sind exponiert durch den bewährten Countertenor Paul Esswood. Ein Lob dem Knabenalt in der Arie „In deine Hände befehl ich meinen Geist“, die schon vom Duktus her diese Besetzung nahelegt. Insgesamt besticht das ausgewogene Klangverhältnis zwischen Sängern und Instrumentalisten.

Wolfgang Rogge

★ Eine Kantatenfolge mit chorischem Akzent und latenter Steigerung.

J.S. BACH, Das Kantatenwerk Folge 27: Was willst du dich betrüben (BWV 107), Es ist euch gut, daß ich hingehe (BWV 108), Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben (BWV 109), Unser Mund sei voll Lachens (BWV 110), Marcus Klein (Knabenchor Hannover), Wilhelm Wiedl, Stefan Frangoulis und Michael Stumpf (Tölzer Knabenchor), Paul Esswood (Alt), Kurt Equiluz (Tenor), Max van Egmond, Ruud van der Meer und Siegfried Lorenz (Baß); Knabenchor Hannover (107), Tölzer Knabenchor (108–110) Collegium Vocale Gent, Heinz Hennig, Gerhard Schmidt-Gaden, Philippe Herreweghe, Das verstärkte Leonhardt-Consort, Concentus musicus Wien, Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt; Tel. 6.35559 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Ausgewogen, transparent.
Fertigung: In der bewährten Aufmachung dieser Edition.

Die Abfolge der hier zusammengefaßten vier Kantaten zeitigt in sich eine Steigerung, die zwar nicht unbedingt beabsichtigt, gerade deswegen aber erwähnt sein sollte und das Zuhören zusätzlich bereichert. Große Chorsätze dominieren, so die gewaltige Chorfuge „Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit“ (BWV 108) mit dem thematisch hochgereckten Intervall eines gehobenen Zeigefingers, der von wechselnden Kontrasten gezeichnete Einleitungschor „Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben“ (BWV 109) mit der thematischen Durchkreuzung von Gnade und Anfechtung, und vollends der überdimensionale weihnachtliche Einleitungschor „Unser Mund sei voll Lachens“ (BWV 110), wo bereits der Anblick des in Partitur beigegebenen Notenbildes das überquellende Lachen suggeriert. Zweifellos einer der Höhepunkte; denn genau diese Stimmung, aufgelockert, frisch und zupackend in der Gestaltung, überträgt sich durch den Tölzer Knabenchor, durchsetzt mit einem aus den eigenen Reihen gestellten Solistenquartett, überhöht durch den instrumentalen Glanz einer prunkvollen französischen Ouvertüre. Und wenn auch der Übergang zwischen den im Tempo abgesetzten Ecksätzen nicht ganz überzeugt, so wird das angesichts der Gesamtausstrahlung unerschwinglich verdrängt. Auch der Knabenchor Hannover, in dieser Kassette etwas unterrepräsentiert, zeigt sich in bester Form, und es ist wieder aufschlußreich, beide Chöre nebeneinander zu hören. Was die Tölzer an Geschmeidigkeit der Stimmführung vorgeben, holen die Hannoveraner durch stimmlichen Glanz nach. Und beide Chöre können die Sopranpartien mit hervorragenden Solisten besetzen. Sollte es nicht möglich sein, auch Altarien mit Knabenstimmen zu besetzen? Unbenommen ist es Paul Esswood gegeben, mit seiner Männerstimme die hohe Tenorlage (tenor altus) überzeugend zu meistern, und offensichtlich finden sich solistische Knabenalte seltener als Soprane. Aber die vorige Kassette hat eine überzeugende Altstimme aus dem Knabenchor Hannover präsentiert. Das sollte ermutigen!

Die historischen Instrumente (u. a. Zugtrompete) bieten reizvolle Klangkombinationen, die aufzuzählen zu weit führen würde. In einigen Partien fällt auf, daß die Instrumentalsolisten mit einer sehr individuell fast sängerisch geprägten Agogik hervortreten, während die Vokalsolisten allgemein sich vorzüglich in das Gesamtklangbild einfügen: Eine rundum repräsentative Darstellung.

Wolfgang Rogge

○ Kein Allerweltsprogramm, von einem neuen Kammerchor aus dem Wesergebiet vorgetragen.

„DIE NACHT IST KOMMEN“ – CHORMUSIK DER ROMANTIK, Mendelssohn: Motette op. 78 Nr. 1; Brahms: Motetten op. 29 Nr. 1, op. 74 Nr. 1 und 2; Charles Villiers Stanford: Motette „Beati quorum via“; Reger: 4 geistliche Gesänge aus op. 138; Cappella Vocale Nienburg, Hans-Jürgen May;

sound-star-ton SST 0145 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Etwas hallig und räumlich nicht immer befriedigend; im ganzen jedoch präsent.

Fertigung: Nicht frei von Knistergeräuschen; sonst ohne Beanstandung.

Und wiederum stellt sich ein neuer, 1978 gegründeter Kammerchor vor, der jetzt mit seiner ersten Einspielung gleich einen guten Einstand hat. Die Nienburger Cappella vocale vereint „20 besonders geschulte und engagierte Sängerinnen und Sänger der überregionalen ‚Niederdeutschen Kantorei‘, die sich allmonatlich zu einer ausgedehnten Probe treffen“. Dieser bemerkenswerte Satz, den der kurze Plattentext in den Vordergrund rückt, weist auf Praktiken hin, die in ähnlicher Weise auch von anderen Chören unserer Tage gehandhabt werden (z. B. Alsfelder Vokalensemble). Die künstlerischen Resultate, die während dieser ja relativ selten abgehaltenen Probenzusammenkünfte erzielt werden, sind jedenfalls von beachtlichem Range – wie es eben diese in ihrem Programm zudem anspruchsvolle Aufzeichnung eindringlich zu demonstrieren vermag.

Die Choristen, welche hierzu die Mendelssohnsche Vertonung des 2. Psalms („Warum toben die Heiden“) oder gar die hochbedeutenden Brahms-Motetten op. 74 („Warum ist das Licht gegeben“, „O Heiland, reiße die Himmel auf“) wählen, müssen sich von vornherein ihres Könnens sicher sein; und auch Hans-Jürgen May, der Leiter der Nienburger Capella, scheint genau zu wissen, was er jetzt – bereits nach zwei Jahren – seiner Sängerschar zumuten darf (ob man sie gelegentlich etwas stärker besetzen sollte, wäre noch zu erörtern). So wird dem Plattenhörer ein ungemein positiver Gesamteindruck zuteil, der auch bei der abschließenden, nur scheinbar leichter zu gestaltenden Reger-Auslese (aus op. 138) unvermindert anhält. Der gute Ruf, den sich die Nienburger Cappella – „weit über die Grenzen der kleinen Mittelweserstadt“ – schon ersingen konnte, ist ihr bestimmt nicht unverdient zugefallen.

Die mangelhafte Präsentation seitens der Produzenten (kein Textabdruck!) wäre beim nächstenmal zu verbessern.

Werner Bollert

○ Ungeachtet hervorragender Einzelleistungen (Sopran, Chor) als Darstellung des Werkes problematisch.

JOSEPH HAYDN, „Die Schöpfung“; Edith Mathis (Gabriel, Eva), Aldo Baldin (Uriel), Fischer-Dieskau (Raphael, Adam), Chor und Orchester der Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner
Philips 6769047 (2 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent, klar, durchsichtig.
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung:

Eipperle, Patzak, Hann; Riegler, Pernersdorfer; Chor der Staatsoper Wien, Wiener Philharmoniker; Ltg: Krauss Concert Hall MMS 2015

Englische Oratorientradition hat auf Schallplatte seit frühen Monumentalaufnahmen vom Händel-Festival 1926 über spätere große Momente, die wir Sir Thomas Beecham verdanken, bis in die Gegenwart – auch in deutscher Sprache – Exemplarisches beige-steuert. Englische Oratorienkunst, vergessen wir das nicht, ist ja auch für Haydn Anstoß zur „Schöpfung“ gewesen; von London brachte er die Vorlage mit, aus der van Swieten ein deutsches Textbuch schuf, nach London gingen die ersten Exemplare der von Haydn selbst in Stich gegebenen Partitur. Und: während seiner zweiten Londoner Zeit hatte Haydn durch das riesige Teleskop des Astronomen Herschel jenen Blick ins Universum getan, der ihn in einen langen, tiefen Schockzustand versetzte, aus dem er schließlich nur mit mühsam gemurmelt „So hoch... so weit...“ zurückfand.



Dietrich Fischer-Dieskau

Diese Grenzsituation zwischen bis dahin unerschauten Welten, Aufgeklärtheit und altem Glauben ist es, die Haydn's „Schöpfung“ als Werk so weitaus schwieriger macht, als man vermuten könnte. Das zutiefst Geistige, das Bejahende, die fromme Freude, die von dieser Partitur nach fast zweihundert Jahren ausgeht wie am ersten Tage, diese unverblähte Anschaulichkeit (aus Anschauung, nicht aus einfältigem „Beschreiben“) kann der Interpret nur selbst mitbringen und nicht „machen“. Um es gleich zu sagen: die neue Londoner Aufnahme erfüllt nur einige dieser allerdings großen Voraussetzungen. Wir haben einen herrlichen Sopran für die Partien des Gabriel und der Eva, wir haben einen

vorzüglichen, wenn auch nicht sonderlich mitgerissenen Chor und wir haben – leider – etliches vom Warum? und Ja, Aber.

Daraus, daß die, wie gesagt, ganz herrliche Edith Mathis den Gabriel und die Eva singt, ergibt sich bereits: die Aufnahme folgt der oft geübten Praxis, die fünf Solistenpartien auf nur drei Stimmen zu verteilen, ein Verfahren, für das man geltend machen kann, bei der – privaten – Uraufführung im Wiener Palais Schwarzenberg seien es auch nur drei gewesen. Und doch ist es ein tiefer Eingriff in die geistige Struktur des Werkes, stehen doch drei Erzengel dem ersten Menschenpaar gegenüber. Sieht man einmal davon ab, daß der Gabriel und die Eva im Grunde deutlich unterschiedene Soprancharaktere erfordern (so makellos in Stimmführung und Diktion die Mathis beides auch meistert) und daß Uriel, der Erzengel des Lichts, ein wesentlich konziseres Stimmtimbre erfordert, als es Aldo Baldin einzusetzen hat (so sicher er seinen etwas kehligen und wenig resonanten Tenor auch führt), bleibt Raphael, dem innerhalb der wohlgedacht verteilten Aufgaben die Schilderung des Anfanges aller Dinge bis hin zur Beschreibung der Tiere und des Wunders der Fruchtbarkeit zufällt, ja, gleich zu Beginn die Stimme des Geistes Gottes anvertraut ist, eine Baß- und nicht eine Baritonpartie.

Nun erleben wir in jüngster Zeit merkwürdige Dinge. Es erscheint eine „Zauberflöte“, in der der Sarastro von einem, wenn auch hervorragenden, Bariton gesungen wird, umgekehrt eine „Tosca“, die den Scarpia einem Bassisten anvertraut, der die Partie kaum auf der Bühne singen würde, aber dank seines eminenten Könnens für die Augenblicke der Aufnahme über heldische Baritonhöhe verfügt. Nun also Erzengel Raphael: ein Bariton! Schwer herauszufinden, ob es dazu kam, weil Fischer-Dieskau einfach Lust hatte, den Raphael zu singen, und man es ihm nicht abschlagen mochte, oder ob hier nicht doch tiefere und zugleich modischere Hintergründe mit im Spiele sind. Wird Scarpia mit Baßvolumen noch ein Stück drohend-autoritärer, so könnte man einen Sarastro und einen Erzengel, weg vom Baß, ja etwas vom Ruchlein der Autorität befreien. Das Mikrophon macht vieles möglich. Unnötig, zu sagen, daß Fischer-Dieskau sich auch dieser Aufgabe mit aller Bravour entledigt. Unnötig aber auch, hinzuzufügen, daß mit dieser Besetzung durch einen Bariton par excellence eine völlige Profanisierung des Werkes eintritt. Auf Manieriertheiten, Geschmäcklerisches möchte ich hier nicht eingehen, entscheidender ist, wie weit sich etwa im lyrischen zweiten Teil der Arie Nr. 6 („Leise säuselnd...“) nun ein Ton einschleicht, der mit Oratoriengesang nicht mehr allzuviel zu tun hat. Das ist nicht Raphael, hier ist Adam vom ersten Augenblicke an zur Stelle, hier wird nicht verkündet, sondern interessiert zugeguckt; und wenn schließlich – überzeugendster Teil der ganzen Aufnahme – zum Adam Eva sich gesellt, herrscht bezwingend heitere, ja heidnische Diesseitigkeit, die jedem Singspiel Ehre machen würde.

Auch auf die Gefahr hin, Stirnrunzeln oder gar Unwillen zu erregen, möchte ich diese „Schöpfung“ aus dem Jahre 1980 mit einer Wiener Aufnahme von 1950 konfrontieren, die man in

FONO-KRITIK

diesem oder jenem Detail nicht nur zu loben braucht. Clemens Krauss hat sie einstudiert, und wenn der Chor der Wiener Staatsoper auch kein wirklicher Oratorienchor ist, so schwebt doch, wo es darauf ankommt, „der Geist über den Wassern“, und mag auch geltend gemacht werden, die – offensichtlich – große Besetzung der Wiener Philharmoniker sei romantische Verfälschung, so kommen die Triolen eben doch unmissverständlich als Triolen. Wesentlich aber ist vor allem, daß Krauss das Solisten-Ensemble mit den erforderlichen fünf Stimmen besetzt hat und damit das Grundkonzept des Ganzen fest in die Hand nimmt. Man mag dem Raphael Georg Hanns vorhalten, daß er nicht nur für heutigen Geschmack gelegentlich reichlich „ölt“, aber wenn er vom „Anfange“ spricht, glaubt man das. Besonderer Glücksfall der Aufnahme: Julius Patzak als Uriel. Hier ist jene Mischung von Wortprägnanz mit dem Immateriellen, die man von einem Erzengel erwartet. Trude Eipperle als Gabriel Edith Mathis stilistisch wie auch gesanglich (Verzierungen!) sicher unterlegen, aber doch ein Verkünder, der sich von der Menschenwelt Evas (bei Krauss der Wiener Oratorienopranistin Friedl Riegler) und Adams abgrenzt, der durch Alois Pernersdorfer nicht nur vom Baß-Bariton-Timbre her dem Schlußteil die Ernsthaftigkeit und Würde sichert, mit der allein sich der große Kreis schließt.

Unversehens ist nun mehr von Clemens Krauss als von Neville Marriner die Rede gewesen. Nicht, als ob man die „Schöpfung“ 1980 so aufführen sollte, könnte, brauchte wie vor dreißig Jahren. Selbst wenn jene Wiener Darstellung als Musteraufführung gilt. Man hat Haydns Partitur in alle Ecken darauf durchleuchtet, was hier nun christlich sei, was aufgeklärt, was am Ende freimaurerisch oder bürgerlich oder gar liberal, man hat den Text ideologiekritisch geröntgt – Feministinnen hätten für die dort präsentierte Eva nur Hohngelächter. Wie immer die Gewichte verteilt werden mögen, aber entscheidet über Wert und Sinn einer Aufführung der Haydn'schen „Schöpfung“ allein, ob es ein religiöses Werk bleibt. Kein kirchliches wohl gemerkt, aber die Summe eines Glaubenden, der die im Lauf eines langen Lebens freigewordenen Formprinzipien der Sinfonie auf das Oratorium projiziert und kaum zufällig diesem Oratorium die vollendetste Einleitung vorausstellte, die wohl zu Zeiten der Wiener Klassik geschrieben wurde: die „Vorstellung des Chaos“ (Nr. 1, Largo), das sich als das Erste auftuenden leeren Raumes der noch schlummernden Möglichkeiten, des Chaos als dem Drängen nach Ordnung, nach Leben. Vierzehn Partiturseiten voller Wunder – in Marriner's Aufnahme das schwächste Moment des Ganzen. Da sind nicht nur überraschende Ungenauigkeiten (Triolen, Pausendauer, letzte Zeiten vor dem Taktstrich!), da ist vor allem das Fehlen jeder Entwicklung, eine eigentümliche Spannungslosigkeit; das völlig unvorbereitete Her-einplatzen des „und es ward Licht!“ im Stile eines Knopfdrucks nimmt diesem großen Augenblick völlig sein Numinoses. Am Überzeugendsten die an Händel gemahnenden Chöre (Nrn. 26 und 28), eher rückdatierend im Rezitativ die Verwendung eines Cembalos anstelle des weit

angemesseneren Hammerflügels, viele Tempi überzogen, besonders das Haydn'sche „Moderato“, von dem sich folgendes „Vivace“ dann kaum abhebt (Nrn. 18/19). Ob der HERR „groß“ ist, entscheidet sich nicht daran, wie rasch man dies versichert. Hier aber sollte eine Kritik abbrechen.

Helmuth Reinold



Weiteres Plädoyer für den Kirchenkomponisten Donizetti: ein „Miserere“ rekonstruiert und so neu entdeckt.

DONIZETTI, Miserere (Psalm 50) (in lateinischer Sprache gesungen); Júlia Pászthy (Soprano), Zsolt Bende (Bariton); Jozef Skorepa (Violine), Jozef Lupták (Klarinette), Jozef Ilés (Horn), Slowakischer Philharmonischer Chor, Lubomír Mátl, Slowakisches Philharmonisches Orchester, József Maklári; Hung SLPX 12147 (1S30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Leicht hallig und gelegentlich etwas dicht, im allgemeinen aber recht präsent.
Fertigung: Geringfügiges Knistern und Bandrauschen, ansonsten ohne Mängel.

Aus Donizettis Frühschaffen präsentieren hier ungarische und slowakische Interpreten ein kirchenmusikalisches Opus, das – an verschiedenen Bibliotheksfundorten aufbewahrt – dank der Forschungsarbeiten von István Máriássy zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefügt werden konnte: zum „Miserere“ in d-Moll (Psalm 50). In Donizettis Vaterstadt Bergamo gab es damals offenbar einen starken Bedarf an sakraler Musik, und so entstand wohl auch dieses „Miserere“ (April 1820). Das aus sieben Textkomplexen bestehende Werk verdient das Interesse selbst derjenigen, die nicht unbedingt geneigt sind, es überzubewerten und gleich als Meisterschöpfung einzustufen. Die durchaus ernst und würdig gehaltene Einleitung (Quasi Adagio) läßt mehr und mehr sakral Entsprechendes erwarten, als dann in Wahrheit passiert. Was hundert Jahre zuvor Benedetto Marcello in seiner Komposition des 50. Psalms zwar schon solistisch, aber in rein kammermusikalischer Faktur angelegt hatte, ufer jetzt bei dem „mit leichter Feder“ schreibenden Donizetti ins primär Opernhafte aus; und noch das Thema der (unvermeidlichen) Schlußfuge ist da nicht sonderlich markant ausgefallen. Bezeichnenderweise sind bei ihm von den sieben Textabschnitten bereits drei (nämlich II, V und VI) zu breitgefaßten Arien geworden, wobei zur bisweilen ziemlich virtuos geführten Gesangsstimme jedesmal ein Soloinstrument (Klarinette, Horn und Violine) bereichernd hinzutritt. In der Erfindung recht originell, nach der Art eines Charakterstücks, ist lediglich der Chor „Asperges me“ (Allegro vivo; Abschnitt III) geraten (der fehlende 4. Satz „Auditui meo“ wurde hier durch die gemäß „gregorianische“ Einfügung ergänzt). Das Slowakische Philharmonische Ensemble sowie die obengenannten, übrigens recht pro-

minenten Solisten setzen sich mit viel Elan und beträchtlichem musikalischen Können für diese Donizetti-Novität ein, der sie zu einer erfolgversprechenden Disko-Premiere verhelfen.

Werner Bollert

Neuveröffentlichungen ALTE MUSIK



Beispielhaft in Edition und Interpretation: Von der mittelalterlichen Tanz-Ekstase zur kultivierten Kurzweil der Renaissance.

EINLADUNG ZUM TANZ, Tänze des Mittelalters: Alta danza (Francisco de la Torre, um 1500), Istampita Parlamento (anonym, um 1400), Je veul chanter (Guillaume Dufay), Entre vous (Jean Legerant), Istampita Tre Fontane (anonym, um 1400), Kalenda maia (anonym, um 1200), Danse real/La septime estampie real (anonym, um 1325), Dance (anonym, um 1240), Tanzweise aus Valresia; **Tänze der Renaissance:** Rondo (Newsidler-Susato, 1551), Introductione a i Balletti/Il Ballerino/L'innamorato (Giov. Giacomo Gastoldi), Bransle de la Greene/La Mouline/Le Philou (Michael Praetorius), Pavane (anonym, 16. Jh.), Basse danse/Tourdon (Pierre Attaignant), Orabaila tu/Pase l'agoa/Con amores (anonym, um 1530); **Les Menestrels** (Wiener Ensemble für alte Musik); Marie Thérèse Escribano (Gesang), Klaus Walter (Laute und Holzblasinstrumente), Michel Walter (Holz- und Blechblasinstrumente), Alfred Hertel (Rohrblattinstrumente), Eva Brunner, (Diskant-Streichinstrumente), Ivan Fischer (Tenor-Streichinstrumente); **Mirror Music 00003** – im Vertrieb der Fono-Schallplatten GmbH, Münster (1S30)
Aufnahmedatum: 1975

Klangbild: Packend, dynamisch, engagiert, präsent, natürlich.
Fertigung: Sehr gut.
Vergleichseinspielung: Deutsche Musik aus Mittelalter und Renaissance (Tel 6.42629 AW)

Was bisher von den „Menestrels“ aus Wien zu hören (und zu sehen) war, zeugt von einer exemplarischen Vertrautheit mit ihrer Materie (Aufführliches dazu im Heft 9/80). Jedes ihrer ambitionierten Programme strotzt von Musikalität, fachlichem Engagement, klanglicher Vitalität und farbenreicher Musikalität, ohne je das notwendige Fundament der musikwissenschaftlichen Sorgfalt zu verlassen. Ihre Akribie in der Editionsform der Platten mit informationsreich-umhüllter Verpackung ging soweit, daß die seit 1963 aktive Gruppe ihre Produktionen im

Selbstverlag herausgab, um ihre anspruchsvollen Ideen zu verwirklichen. Keine der etablierten Firmen mochte sich mit diesem Sonderaufwand belasten. Folgerichtig quellen auch aus der Tasche der vorliegenden Platte die informativen Beilagen, Daten und Fakten mit einer Fülle und Vollständigkeit heraus, so daß jedes konkurrierende Vorhaben künftig einen schweren Stand haben dürfte. Seit kurzem hat die Firma Fono-Schallplatten GmbH in Münster den Alleinvertrieb für die ursprünglichen „Mirror Music“-Eigenproduktionen der Menestrels übernommen. Mit Recht ist daher die vorliegende Aufnahme, die bisher quasi als Geheimtip nur privat zu beziehen war, als Neuerscheinung einzustufen. Schon der konsequente und inhaltlich begründete Aufbau der „Einladung zum Tanz“ in Umkehrung der Werkchronologie besticht in seiner Folgerichtigkeit. Klaus Walter, der Autor des Beiheftes (deutsch, engl., französ.) rückt erst einmal die oft vernachlässigten Maßstäbe zu recht: „Tanz“ im ursprünglichen, mittelalterlichen Sinne will einen Rauschzustand erreichen. Erst im weiteren Verlauf der Jahrhunderte erstarrt er zur geselligen Konvention. Allerdings kommt das Ekstatische im 20. Jahrhundert erneut zum Durchbruch (Cancan, Tango, Jitterbug, Twist). Musikalisch bedeutet dies für die Menestrels, mit den stilisierten „Dancersen“ Hans Newsidlers und Tielman Susatos auf der Plattenseite 1 (Renaissance) zu beginnen und mit einer heute noch in Valresia praktizierten, rauschhaften Tanzweise auf der Plattenseite 2 (Mittelalter) zu enden. Der innermusikalische Bezug zu den vorangehenden anonymen Tanzmelodien des 13. und 14. Jahrhunderts bestimmt so die „richtige“ Aufführungspraxis. Solche praktischen Überlegungen und Beobachtungen werden zusätzlich an den Theoretiker-

Aussagen der verschiedenen Musikepochen gemessen, mit Hilfe von Instrumenten-Abbildungen und am Notentext geprüft und schließlich in eine herzerfrischende, packende Rhythmisierung und Klangsprache von größtmöglicher Authentizität umgesetzt. Was an ungelösten Problemen offenbleibt, wird ohne Umschweife mitgeteilt. Gesungene Texte werden (mit Übersetzungen) beigelegt. Selbst eine Tabelle mit dem „Stereo-Panorama“ der verwendeten Instrumente gehört zu den begrüßenswerten Hörhilfen, deren Anschaulichkeit sich für alle ähnlichen Produktionen mit unbekannt-„exotischem“ Instrumentarium als beispielhaft erweisen dürfte. Eine weitere Beilage mit ausführlichen Beschreibungen der historischen Musikinstrumente (Rekonstruktionen) einschließlich einer Zeit-Synopse über ihre Entwicklung, gegenseitige Typen-Beeinflussung und Übergang zum modernen Instrumentarium als „Nachfahren“ verwöhnt den Benutzer schnell und schärft den Blick für gelegentlich fehlende Handschriften-Signaturen oder Bibliothekshinweise bei den nahezu perfekten Quellenangaben. Wer eine derart beglückende Symbiose von Experimentierlust und von wissenschaftlicher Gründlichkeit bei der Deutung originaler Notenaufzeichnungen, Bildarstellungen und Theoretiker-Aussagen, dazu die packende Umsetzung in Gesang, Rhythmus und Instrumentalklang mit überraschend sauberer Intonation und virtuoser Spieltechnik sucht – hier findet er sie. Typisch für die Wiener Menestrels ist ihr Nachsatz zum Vorwort: Sollte jemand beim Anhören der Platte alle aufführungstheoretischen Probleme vergessen und lieber tanzen wollen, dann würden sich die Spieler darüber am meisten freuen. Es gehört nicht viel dazu, dieser Aufforderung zu folgen.

Gerhard Pätzig



Les Menestrels bieten mit ihrer „Einladung zum Tanz“ eine kaum überbietbare Interpretation alter Musik



Plädoyer für die Lebendigkeit und Faszination „alter“ Musik zwischen Gotik und Frühbarock.

DEUTSCHE MUSIK AUS MITTELALTER UND RENAISSANCE, Anonym: Chramer, gib di war mir/Nicholai solemnia/Homo luge – Homo miserabilis – Brumas e mors/Mit diesem neuen Jaire/Silete/Das jägerhorn/Es leit ein schloss/Die eselkrone/Elsein, liebste Elselein/Die katzenpfote/Jamque miraiosoe – Wizlaw III.: Nach der senenden claghe – Neidhart von Reuenthal: Ine gesach die heide – Regenbogen: Got vater sprach – Der Unverzagte: Der kuninc Rodolp – Heinrich Isaac: Greiner, zanker, schopffitzer – Matthias Greiter: Es hiedri hut gut – Jacob Regnart: Wer sehen will – Ludwig Senfl: Im Maie – Orlando di Lasso: Prendi l'aurata lira/Fantasia/On doit le fer battre/Ich weiss mir ein Maidlein/Matona mia cara – Hans Leo Hassler: Mein G'müt ist mir verwirret/Tanzen und Springen; Camerata Motetten-Chor – Boston Camerata – Leitung: Joel Cohen; Instrumente: Laute, Schlagzeug, Maultrommel, Blockflöten, Krummhörner, Zink, Tenor- und Baßviola, Rebec, Dulcian, Schalmey, Flöte. Telefonken (Desmar) 6.42629 AW (1S30)

Klangbild: Präsent, plastisch, kräftige Klangfarben, eingeezte Dynamik (geistliche Werke mit Hallzusatz).
Fertigung: Gut, hoher Aufnahmepegel mit vereinzelt Vorechos.
Vergleichseinspielung: Einladung zum Tanz, Les Menestrels, Mirror Music 00003 (im Vertrieb der Fono-Schallplatten GmbH, Münster)

Altbekanntes mischt sich mit altem Unbekanntem. Die Entdeckerfreude zielt weniger auf das Was, dafür mehr auf das Wie. Mit unbekümmerter Unvoreingenommenheit, fern aller Buchgelehrsamkeit und Quellenlast wird nach dem musikalischen Prinzip verfahren, daß diese zeitlich ferne Musik hier und jetzt ansprechen muß. Erlaubt ist, was gefällt. Mit diesem Verfahren hatte in den fünfziger Jahren das New Yorker Ensemble „Pro Musica“ unter der Leitung des begabten, allzufrüh verstorbenen Noah Greenberg seinerzeit der frühen Musik ein neues, junges, begeistertes Publikum verschafft. Joel Cohen, der 1968 die damals seit 14 Jahren bestehende „Boston Camerata“ übernahm, verfährt nach ähnlichem, wirkungsvollem Rezept: Seine alte Musik begeistert selbst jene Leute, die alte Musik hassen.

„Anfängern“ sei diese Platte daher unbedingt empfohlen. Kurzweil regiert die Werkfolge von den anonymen Sätzen des 13. Jahrhunderts bis zu Hasslers frühbarockem „Tanzen und Springen“ und Orlando di Lassos Landsknechtsstücken mit den originalen, obszönen Textendeutlichkeiten. Allerdings passiert es dann, daß Hasslers geselliges Chorlied mit voll besetzter Bläser-Cappella, Diskantflöte, Schellentrommel und großem, dumpfem Päcklein im Gewande einer Janitscharenmusik angetanzt kommt oder Las-