



Monumentales und Filigranes von Vienne.

VIERNE. Sinfonien für Orgel; Sinfonie Nr. 1 op. 14, Nr. 2 op. 20, Nr. 4 op. 32, Nr. 5 op. 47, Nr. 6 op. 59, 24 Pièces en style libre, op. 31 Nr. 15 Arabesque, Nr. 21 Carillon, 24 Pièces de Fantaisie in 4 Suiten (op. 51, 53-55): Andantino aus op. 51, Clair de lune und Toccata aus op. 53, Impromptu aus op. 54, Aubade aus op. 55, Triptyque op. 58: Stèle pour un enfant défunt (Nr. 3); Torvald Torén (Orgel); Opus 3 OP 8203-8207 (je 1 S 30)

Vertrieb: Audio-Trade, Gartenstr. 26, 4330 Mühlheim/Ruhr

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Präzise und räumlich. Extreme dynamische Spannweite.

Fertigung: Ohne Mängel.

Eine Gesamteinspielung der Orgelsinfonien von Vienne ist aus mehreren Gründen hörensenswert. Einmal ist dieser späteste Exponent (1870-1937) der großen, „sinfonischen“ Orgel französischer Prägung hierzulande kaum bekannt und gefragt. Deshalb gibt es im Handel auch nur eine andere Gesamtaufnahme der Sinfonien, nämlich die von David Sanger. Dann hängt eine angemessene Realisation seiner Werke nicht nur am Notentext, sondern bedarf einer tiefen Kenntnis der Registriertraditionen der französischen Schule – und natürlich einer entsprechenden Orgel. Schließlich sind die Werke technisch so anspruchsvoll, daß wohl viele Interpreten den hohen Aufwand lieber einem weniger „epigonalen“ (Euvre zukommen lassen. Denn Vienne, Schüler von Franck und Widor, blieb zeitlebens dieser französischen Kompositionstradition treu, d.h. zeitlich gesehen bis lange nach Schönbergs op. 23 von 1920. Tatsächlich stehen diese Werke in der besten sinfonischen Tradition, wobei sie Form und kolossale, spätromantische Klangfülle der hypertrophen Jahrhundertwende-Orchester auf die Orgel übertragen. Und zwar nicht nur, was die konsequente thematische Arbeit betrifft, sondern auch im Hinblick auf einen Tiefsinn, der oft an die Dimensionen von Brahms und Wagner heranreicht. Allerdings ist Vienes romantischer Tiefsinn entschieden weniger lastend, als beim vergleichbaren Max Reger. Ihm ist Vienne an Klarheit der Architektur und Harmonik sowie an lateinischer Brillanz weit überlegen; dafür fehlt der polyphone Zugriff. Erst ab seiner 4. Sinfonie von 1914 wuchert mehr Chromatik Wagnerscher Provenienz. Sie ist, zusammen mit einem zunehmend düsteren Tonfall (vor allem in den Ecksätzen) das Kennzeichen des Spätwerks.

Vienne war 37 Jahre lang Organist an Notre Dame in Paris. Für die dortige Orgel, an der er nach der Aufführung seines „Triptyque“ (op. 58) am 2. Juni 1937 während eines Herzinfarktes starb, ist sein Opus konzipiert. Wie wird nun ein schwedischer Organist auf einer neuen Orgel in Stockholm mit dieser urfranzösischen Herausforderung fertig? Um es gleich zu sagen: sehr souverän, sehr respektabel. Torvald Torén, Jahrgang 1945, hat in Stockholm studiert (dazu kommen die obligatorischen Studien im Ausland, bei Flor Peeters und Duruflé) und ist Organist an der dortigen Hedvig-Eleonora-Kirche, hat sich aber auf die romantische, französische Orgelmusik spezialisiert. Die Orgel seiner Kirche (erbaut 1975-76 von der Firma Grönlund) hat für ihre 58 Register in 3 Manualen und Pedal überraschend viel Volumen und Farben. Ihre (fast) französische Authentizität kommt besonders im 2. Satz der 2. Sinfonie („Choral“) und im 4. Satz der 4. („Romance“) heraus. Aber eben nur fast. Vor allem in den Miniaturen aus op. 31 oder 51-55 bemerkt man, wenn man sie mit einer Darstellung auf einer Cavallé-Coll-Orgel (etwa von Pierre Labric in Saint-Ouen, Rouen) vergleicht, die feineren Mängel. Diese impressionistischen Gebilde, so diffizil zwischen dem sentimentalischen Klangkonfekt des 19. Jahrhunderts und der lyrischen Welt von Debussy oder Fauré angesiedelt, sind ja die eigentlichen Edelsteine französischer Orgelromantik. Stimmen hier die Farben nicht und das gebrochene Timbre, so werden sie schnell zu Halbedelsteinen. Torén spielt diese Stücke sehr ernsthaft und absolut mit den richtigen Registrierungen. So vermeidet er jede falsche, nazarenische Beleuchtung, bringt aber die feineren Farb-Arkana des Genres nicht so zum Blühen, wie dies auf einer französischen Orgel möglich ist. Das ist, im Hinblick auf die Stockholmer Orgel, wahrlich kein Manko. Aber man wäre gespannt, ihn auf einer französischen zu hören.

Klaus Peter Richter

NEUERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke



Zusammengeführtes Porträt mit lohnendem Opernteil.

ARIEN UND DUETTE VON MOZART (Figaros Hochzeit), **ROSSINI** (Semiramis), **THOMAS** (Mignon), **MASSENET** (Cendrillon), **OFFENBACH** (Großherzogin von Gerolstein), **SCHUMANN** (Duetto), **CHAUSSON** (Chanson perpétuelle), **BRAHMS** (Duetto); **Frederica von Stade** (Mezzosopran), **Judith Blegen** (Sopran), **Joel del Maria, Ani Kavafian** (Violine), **Ida Kavafian** (Viola), **Charles Wadsworth** (Klavier), **National Arts Centre Orchestra Ottawa, Mario Bernardi, Philharmonia Orchestra, Antonio de Almeida, Julius Rudel, London Philharmonic Orchestra, John Pritchard;**

CBS M 39315 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1975 – 1984

Klangbild: Ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei; keine Textbeilage, Stoppzeiten angegeben.

Das Beste an diesem zusammengeführten Porträt Frederica von Stades stammt aus dem Fundus, genauer: aus zwei Gesamtaufnahmen und zwei Recitals. In „Mignon“ hatte

Frederica von Stade die eigentlich einem Tenorbuffo zukommende Rolle des Frédéric übernommen, in „Cendrillon“ die Titelpartie. Beides gelang ihr hervorragend, ja man gewinnt den Eindruck, daß sich der ausgeglichene, geschmeidige Mezzo mit großer Spannweite in französischen Regionen besonders wohlfühlt. Daß in einer herausgepickten Arie die Figur kaum Konturen gewinnen kann, liegt in der Natur der Sache. In der berühmten Arie der Semiramis demonstriert Frederica von Stade ihre detailgenaue, empfindsame Gestaltung, ihre Geläufigkeit, den Reiz ihres samtigen, gerundeten Timbres.

Der Rest, etwa die Hälfte des Programms, scheint neu aufgenommen worden zu sein. Cherubinos „Non so più“ erinnert an das glänzende Salzburg-Debüt der Sängerin, das von Mozart selbst stammende Begleitarrangement für Violine und Klavier bringt willkommene Abwechslung. In dem von einem Streichquartett und Klavier begleiteten, melancholischen, doch aparten „Chanson perpétuelle“ kann Frederica von Stade Anstrengung in der Höhenlage nicht ganz verbergen. Die Duette von Brahms und Schumann bedeuten eine Katalogbereicherung, nehmen sich aber als wesentlicher Teil eines Sängerporträts seltsam aus. Da eine Textbeilage fehlt und beide Sängerinnen offenbar Mühe mit Deutsch haben, versteht man kaum etwas. Bleibt zu konstatieren, daß kultiviert gesungen wird, daß sich die beiden Stimmen einerseits gut mischen, sich andererseits der helle, lockere Sopran von Judith Blegen reizvoll von der dunkler getönten Partnerin abhebt. Ob das alles ist, was die Komponisten im Sinn hatten?

Hermann Schöneegger



Bach: emotional, aber auf französisch.

BACH, Matthäus-Passion; Howard Crook (Evangelist), **Ulrik Cold** (Jesus), **Barbara Schlick, Catherine Bignalet** (Sopran), **René Jacobs, Hans-Peter Blochwitz** (Alt), **Marc Meersman, Renaud Machart** (Bariton), **Peter Kooy** (Baß), **Ensemble Vocal de la Chapelle Royale, Collegium vocale de Gand, La Chapelle Royale Paris, Philippe Herreweghe;**

harmonia mundi France HMC 1155.57 (3 S 30)

Digital

3 CD HM 901155/57

Aufnahmedatum: 1984

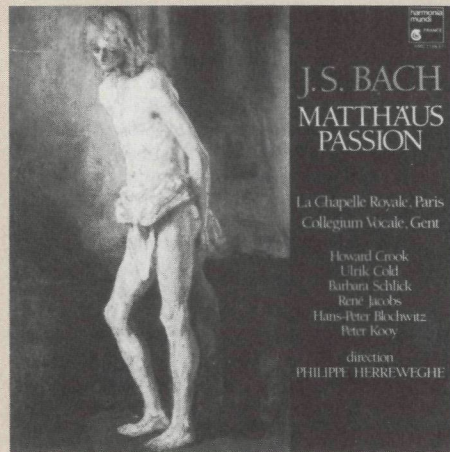
Klangbild: (LP) Gute Raumwirkung, ausgezeichnete Dynamik und Klangbalance.

Fertigung: Tadellos – hervorragende Begleittexte.

Vergleichseinspielung: Harnoncourt (Tel. 6.35 047 FK).

Philippe Herreweghe ist mit dieser Einspielung von Bachs Matthäus-Passion etwas ganz Außergewöhnliches gelungen. Ohne Übertreibung kann vorausgesagt werden, daß sie für zukünftige Neuproduktionen dieses Werks ein Maßstab sein wird. Die Tugenden der historischen Aufführungspraxis – Abkehr vom Dauer-vibrato und großem Ton, Ernstnehmen des Details, Durchhörbarkeit des Klanges, „sprechende“ Artikulation – sind hier mit einer Klarheit, einem emotionalen Engagement und einer Klangsinnlichkeit verbunden, die betroffen machen.

Diese Einspielung dokumentiert gegenüber der Harnoncourts aus dem Jahr 1971 eine Weiterentwicklung der historischen Aufführungspraxis: Harnoncourt, der heute freilich auch mehr das



Emotionale betont, arbeitete damals primär die Struktur des Werks, beispielsweise die Doppelchörigkeit, heraus und erschreckte manchen Bach-Liebhaber durch die Verwendung eines Countertenors für die Alt- und eines Wiener-sängerknaben für die Sopransoli. Hierdurch wurde die puristische, antiromantische und gefühlsferne Tendenz verstärkt. Herreweghe dagegen sieht in dem barocken Rhetorikbegriff nicht nur etwas Strukturell-Artikulatorisches, sondern vor allem eine Theorie des Emotionalen: der Affetti. Um eine möglichst wirkungsvolle Affektdarstellung zu erzielen, hält er sich nicht dogmatisch an die historische Aufführungspraxis, verwendet einen Frauensopran für die Soli, einen Frauen-Männerchor, der gewiß gegenüber Harnoncourts Knaben-Männerchor an Durchhörbarkeit der Struktur zurücksteht. Aber insbesondere bei den haßerfüllten Turba-Einwürfen (z. B.: „Er ist des Todes schuldig“) entsteht eine geradezu modern wirkende Realistik.

Zum Großartigsten dieser Einspielung gehören die Solisten. Barbara Schlick versteht es, in ihrer Sopranstimme die Geradheit und Klarheit eines Knabensoprans mit dem größeren Differenzierungsreichtum einer Frauenstimme zu vereinen. Besondere Höhepunkte stellen die Alt-Arien dar. René Jacobs beherrscht seine Falsettstimme ohne jede artifizielle Angestrengtheit und mit einem erschütternden Schattierungsreichtum: das dunkle, gegenüber einem Frauenalt herber Timbre des Männeralts bringt den Affekt der Trauer besonders bewegend zum Ausdruck. Howard Crook als Evangelist versteht es, auf eine mir bisher unerreicht scheinende Weise, Sprachdeklamation mit einem kantablen Zusammenfassen der Einzelnoten zu Melodiebögen zu verbinden.

Diese Einspielung ist freilich nicht nur das Dokument einer Weiterentwicklung der historischen Aufführungspraxis, sondern spiegelt ebenso eine französische Bachsicht wider: das Emotionale ist hier nie deutsch-romantisch, also sehnsuchtsvoll, sondern in objektiver Schärfe und Klarheit gesehen und wird mit mediterraner Kantabilität und größter Klangphantasie verwirklicht.

Franzpeter Messmer



„Man singet mit Freuden vom Sieg.“

BACH, Das Kantatenwerk Bd. 36: Kantaten BWV 147, 148, 149, 150 und 151; Paul Esswood (Alt), **Kurt Equiluz** (Tenor), **Max van Egmond, Thomas Hampson** (Baß) u.a., **Tölzer Knabenchor** (147, 148), **Knabenchor Hannover und Collegium Vocale, Gerhard Schmidt-Gaden,**

Heinz Henning, Philippe Herreweghe, Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt, Leonhardt-Consort, Gustav Leonhardt; Teldec 6.35654 EX (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: (P) 1985

Klangbild: Offen, klar gezeichnet, durchsichtig, räumlich.

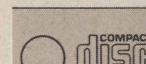
Fertigung: Einwandfrei.

Mit den Einspielungen der Kantaten BWV 147 bis 151 überqueren Nikolaus Harnoncourt und Gustav Leonhardt die imaginäre Grenze des letzten Werkviertels. Dieser Umstand allein wäre es wert, innezuhalten und sich ein wenig im Feiertagsdeutsch zu üben. Zu viel und zuweilen auch Erschöpfendes ist freilich schon formuliert worden, so daß es erlaubt scheint, in Anbetracht dieser 36. Ausgabe des „Alten Werkes“-Kantatenprojekt lediglich ein paar Fußnoten zu setzen.

Harnoncourt und Schmidt-Gaden betreuen die Kantaten „Herz und Mund und Tat und Leben“ (BWV 147) und „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens“ (BWV 148). Der Einsatz eines Knabenaltsolisten (Stefan Rampp) in der auch durch Bearbeitungen sehr bekannten Kantate zum Fest Mariae Heimsuchung, BWV 147, darf infolge des stimmlich-musikalischen Resultats als problematisch eingeschätzt werden. Ungeachtet dieser Beobachtung ist der Wiedergabe – und dies gilt auch für die Kantate BWV 148 – ein hohes Maß an sprachlich-inhaltlicher Reflexion und Aktualisierung nachzusagen, zumal der fast unverwüsthliche Kurt Equiluz – zusammen mit Esswood einer der Hauptsäulen dieses Mammutunternehmens – mit großer, gescheiter Passion die ihm zugedachten Soli gestaltet.

Platte zwei mit Leonhardt und Herreweghe an den ideologischen Schalthebeln enthält die Kantaten „Man singet mit Freuden vom Sieg“ (BWV 149), „Nach dir, Herr, verlanget mich“ (BWV 150) und „Süßer Trost, mein Jesum kömmt“ (BWV 151). Der Kantate BWV 149 – zum Michaelisfesttag – könnte man getrost das Motto für die kommenden Kassetten entlehnen, freilich mit dem Zusatz „spielet“. Oder noch dezidiert: Mit der Betonung auf „spielet“. Denn hier im Einzugsbereich von Herreweghe wird die gezackte, zerschnipselte Chorartikulation keineswegs zur Präzisierung von Gehalt und Metapher auf die Spitze getrieben. In summa eine hochwertige, im einzelnen nicht unproblematische Fortsetzung der Kantaten-Edition, in deren sängerischem Zentrum einmal mehr Kurt Equiluz und Paul Esswood stehen. Die Potenz des Bassisten Thomas Hampson, der zuletzt in der Wiener „Giulio Cesare“ – Produktion von Harnoncourt/Mirdita überzeugte, wird in der Kantate BWV 147 genutzt (u.a. in der Arie „Ich will von Jesu Wundern singen“). Ausstattung – Einführung, Werk- und Besetzungsindex, Partituren – entsprechen dem hohen Standard der vorausgegangenen Ausgaben.

Peter Cossé

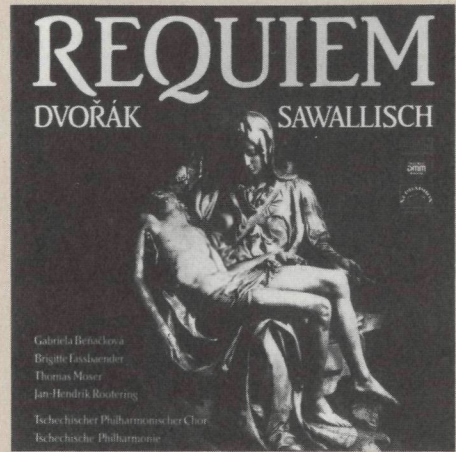


Dvořáks sakral-musikalisches Hauptwerk in seriöser Darstellung.

DVOŘÁK, Requiem op. 89; Gabriela Beňáková (Sopran), **Brigitte Fassbaender** (Alt), **Thomas Moser** (Tenor), **Jan-Hendrik Rootering** (Baß), **Tschechischer Philharmonischer Chor, Lubomir Mátl, Tschechische Philharmonie, Wolfgang Sawallisch; Ariola/Supraphon 302 431-435 (2 S 30) Digital**

2 CD 610 282-232

Aufnahmedatum: 1984



Klangbild: (LP) Leicht verschleiert, in den Linien nicht immer klar, im allgemeinen gute Präsenz.

Fertigung: Keine Mängel.

Vergleichseinspielung: DG 138 026/27 SLPM (Ancerl).

Nach der deutsch-tschechischen Gemeinschaftsproduktion des „Stabat mater“ von Antonin Dvořák (Supraphon 302.187-435) folgt nun das „Requiem“ desselben Komponisten in annähernd gleicher Besetzung (nur für Alt- und Tenorsolo wurden andere Sänger gewählt). Dvořáks mystisch-verinnerlichtes Spätwerk hat ein seltsames Schicksal: Länger als ein halbes Jahrhundert fand es kaum Beachtung im internationalen Konzertbetrieb, ja es war sogar mit dem Odium der Unaufführbarkeit behaftet. Die Rückführung in das Repertoire (nicht zuletzt ein Schallplatten-Verdienst) ist eine Errungenschaft der jüngsten Vergangenheit.

Der Wert der Neuerscheinung liegt in ihrer Gründlichkeit, in ihrer wohlgeordneten Sachlichkeit. Für solche Tugenden bietet der Dirigent Sawallisch die beste Garantie. Korrekter, sauber wird das Werk kaum zu hören sein – schwungvoller und intensiver hingegen schon. (Die Aufnahme unter Karel Ancerls Leitung, aus den frühen Sechzigerjahren, steht in diesem Punkt noch immer als Muster voran.) Über Chor und Orchester läßt sich nur Anerkenndes sagen, wenn auch unüberhörbar bleibt, daß die Holzblasinstrumente der Tschechen nicht ganz die Qualität erreichen, die in anderen europäischen Ensembles gültig ist.

Bei den Gesangssolisten schneiden die Damen besser ab als die Herren. Gabriela Beňáková singt mit weicher, glockiger Sopranstimme. Das Handicap einer matten, fast tonlosen Tiefe wird diesmal allerdings deutlicher hörbar als sonst.

Clemens Höslinger



Siebelius' Liedschaffen erstmals in einer Gesamtdarstellung verfügbar.

SIBELIUS, Lieder op.1, op.3, op.13, op.17, op.35, op.36, op.37, op.38, 50 u.a.; Tom Krause (Bariton), **Elisabeth Söderström** (Sopran), **Irwin Gage, Vladimir Ashkenazy** (Klavier), **Carlos Bonell** (Gitarre); **Argo/TIS 411 739-1 (5 S 30)**

Aufnahmedatum: Dezember 1978 und November 1981

Klangbild: Offen, Klavier geringfügig dumpf in den Bässen, aber insgesamt auf gutem Stereo-Niveau.

Fertigung: Leichtes Rauschen, vereinzelte Oberflächenstörungen.

Niemand wird sich wundern, wenn diese erste Gesamtaufnahme der Sibelius-Lieder nur über den Import-Service der Teldec dem etwas genauer recherchierenden Musikfreund diesseits des Kanals gemeldet wird. Sibelius ist zwar bei uns nicht mehr tabu, aber im Schatten der anerkannten Sinfonien, des Violinkonzerts und des wunschkonzertprobten „Valse triste“ oder der „Schwan“-Erzählung hat sich so gut wie nichts aus dem Schaffensfundus des Finnen in den mitteleuropäischen Repertoirelisten etablieren können. Wie bei vielen halbanerkannten, unterschätzten oder auch glattweg übersehenen Meistern des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts bildet das Liedschaffen ein starkes künstlerisches Standbein. Hatten Komponisten wie etwa Othmar Schoeck, Hans Pfitzner oder auch Kurt Overhoff unter der Last der Vergangenheit ihre Mühe mit großen sinfonischen Arbeiten, so schufen sie innerhalb der überschaubaren Grenzen des Liedes persönliche, überzeugende Miniaturen, in denen das Verhältnis von Eingebung und Ausführung zumeist ausgewogen ist. Sibelius nun, dessen Lieder allenfalls auszugsweise bekanntgeworden sind – und dies nicht zuletzt durch den Einsatz des Baritons Tom Krause –, hat sich, wie so viele seiner Komponistenkollegen, sein gesamtes Leben lang mit dem Phänomen „Lied“ befaßt. Zum Teil diene ihm die kleine Form als ausdrucksfähiges und auch kompositionstechnisches Experimentierfeld, vor allem aber auch als Ventil für literarische, emotionale und nationale Inspiration. Diesem – hier nur andeutungsweise nachformulierten – Vorgang spüren die zwei Sänger der Argo-Einspielung mit großem Engagement nach, wodurch die Vielfalt der Liedcharaktere und -inhalte auch einem des Finnischen nicht mächtigen Hörer weitgehend ungebrochen übermitteln und sozusagen „erklärt“ werden. Von didaktisch ergänzender Qualität sind dabei jene Lieder op. 50, die Sibelius auf originale deutsche Texte geschrieben hat – unter anderem auf Texte von Dehmel und Anna Ritter. Wer diese Kasette erwirbt, erhält mit fünf anregenden, inhaltsreichen, musikalisch kontrollierten und dennoch vitalen Platten auch ein sorgfältiges, kenntnisreich geschriebenes Begleitheft. Die Edition umfaßt mehr als 100 Liedkompositionen, von denen zwei für Bariton und Gitarre gesetzt sind. 13 der Lieder werden von Elisabeth Söderström und Vladimir Ashkenazy, die übrigen von Tom Krause und Irwin Gage vorgetragen. *Peter Cossé*

○ Mehr Erzwungenes als Gelungenes.

STRAUSS, Lieder: acht Lieder op. 10, Rote Rosen, Die erwachte Rose, Begegnung, Schlagende Herzen, Heimkehr, Weißer Jasmin, Wiegenlied, Meinem Kinde, Leise Lieder, Leises Lied, Schlechtes Wetter, Für fünfzehn Pfennige, Hat gesagt; Lucia Popp (Sopran), Wolfgang Sawallisch (Klavier); EMI 27 0255 1 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: September 1984
Klangbild: Unverzerrt, transparent, gute Dimensionen
Fertigung: Einwandfrei.

Die angenehme, lyrische Sopranstimme Lucia Pops gehört zweifellos zu den erfreulichsten Posten im heutigen Gesangs-Sortiment. Gleichwohl kann nicht überhört werden, daß sich die Künstlerin derzeit in einer Phase der

Unsicherheit, in einer Art sängerischer Midlife-Crisis befindet. Etwas Drückendes und Gezwungenes lastet über dem Vortrag, der Ton kommt nicht recht zum Aufblühen, bricht oft vorzeitig ab, der gesangliche „Faden“ zerreißt immer wieder – und dies läßt beim Zuhörer kein rechtes Mitfühlen aufkommen. Es soll nicht geleugnet werden, daß in diesem Strauss-Liederabend mehrere schöne Stücke enthalten sind, etwa „Die erwachte Rose“, doch im allgemeinen wirkt die Darbietung ruhelos, zerflattert und letzten Endes blaß. Wolfgang Sawallisch bewährt sich neuerlich als zuverlässiger Klavierbegleiter. *Clemens Höslinger*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik

★ Exquisite Anthologie von Vokalmusik der Renaissance.

HÖFISCHE LIEDER AUS DEM FRÜHEN 15. JAHRHUNDERT: Werke von DUFAY, DE CASERTA, BRIQUET, LANDINI u.a.; Imogen Barford (Harfe), Gothic Voices, Christopher Page; Hyperion A 66 144 (1 S 30) Digital
Vertrieb: Oversea Records, CH-8154 Oberglatt/ZH
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: Sauber, deutlich ausbalanciert, etwas hallig.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Dufay: The Medieval Ensemble (L'Oiseau-Lyre D237D6).

Der Garten des Westwindes – unter diesem poetischen Motto steht diese ansprechende Auslese höfischer Vokalmusik des frühen fünfzehnten Jahrhunderts über Frühling, Jugend und Liebe. Mit ihr setzt das englische Vokalensemble Gothic Voices unter der imaginativen Leitung von Christopher Page seine hervorragenden Einspielungen mit mittelalterlicher Musik fort. Die ersten beiden Platten galten einzelnen Komponisten: Hildegard von Bingen (Hyperion A 66 039) und Guillaume de Machaut (Hyperion 66 087). Diesmal werden acht Rondeaux, zwei Balladen, zwei Ballata und eine Chanson von mehreren Komponisten vorgestellt, darunter zwei Stücke



von Francesco Landini und drei von Guillaume Dufay. Die Kompositionen werden rein vokal realisiert mit Ausnahme der Chanson „N'a pas long temps que trouvat Zephirus“ eines anonymen Meisters und der Landini-Ballata „Giunta vaga bilt'a“. In diesen beiden Fällen wird die Vokalstimme von einer mittelalterlichen Harfe begleitet. So bietet die Platte einen willkommenen Kontrast zu den bunten Instrumentalklässen vieler Parallelaufnahmen dieses Repertoires, die Struktur der Kompositionen und nicht deren improvisatorische Gebärde wird in den Mittelpunkt gerückt. Da ist es auch selbstverständlich, daß die mittelalterlichen Liedformen korrekt und vollständig gesungen werden. Den Verlust der Distanzierung mittels mittelalterlicher Instrumentalklänge macht das Ensemble wett durch seine gezielt flache und offene Stimmfärbung und fast vibratoloses Singen: Aparte androgyne Vokalstimmen lassen die Kompositionen wesentlich entfernter von späteren Musikkulturen wirken als etwa bei der Dufay-Einspielung durch das Medieval Ensemble. Gute editorische Aufmachung. *Martin Elste*

★ COMPACT disc DIGITAL AUDIO **Köstlichkeiten am Rande der Langeweile.**

LUZZASCHI, Concerto delle Dame di Ferrara – 1- bis 3stimmige Madrigale: Aura soave, O primavera, Ch'io non t'ami, Stral pungente d'amore, Deh vieni ormai, Cor mio deh non languire, l'mi son giovinetta, O dolcezza amarissime d'amore, Troppo ben può, l'amo mia vita, Non sa che sia dolore, Occhi del Pianto mio; Helena Afonso, Cristina Miatello, Marinella Pennichi (Sopran), Sergio Vartolo (Cembalo); harmonia mundi France HMC 1136 (1 S 30) Digital, CD HMC 901136
Aufnahmedatum: Januar 1984
Klangbild: (LP) präsent, etwas hallig.
Fertigung: Schnittfehler am Ende des 1. Stückes.
Vergleichseinspielung: Montserrat Figueras (EMI 1C 165-99 895/96).

Tasso widmete ihnen Gedichte, Höflinge, Diplomaten und Künstler schwärmten von ihrem Gesang – die „Drei Damen aus Ferrara“, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts den Hof des Herzogs d'Este schmückten, wurden schon zu ihren Lebzeiten eine Legende. Ihre Kunst inspirierte zu neuen, reich verzierten Kompositionen: die 12 Madrigale für 1-3 Stimmen von Luzzascho Luzzaschi, damals Organist in Ferrara. Sie repräsentieren jene hohe Virtuosität, mit



der die Sängerinnen ein vornehmes und auserwähltes Publikum in Ferrara entzückten. Luzzaschis Musik antizipiert den expressiven monodischen Stil zu Beginn des 17. Jahrhunderts eher in der Besetzung: die individuelle Ausdruckskraft eines Caccini, d'India oder Monteverdi ist bei ihm noch nicht so ausgeprägt. Die empfindsame Vertonung der Texte zeigt zwar einen souveränen Komponisten, die Form aber wirkt häufig unangemessen. Luzzaschi findet noch keinen adäquaten strukturellen Aufbau für seine Solostücke (dies war ja auch das Hauptproblem des frühen monodischen Stils), die Motive, die musikalischen Einheiten fügen sich kaum in einen organischen Zusammenhang. Da die Kompositionen selbst nicht unproblematisch erscheinen, ist es schwierig zu beurteilen, ob die milde Langeweile dieser Platte von den Stücken oder den Interpreten hervorgerufen wird. Wahrscheinlich von beiden. Denn die dreistimmigen Madrigale zeigen eine wesentlich konzentriertere musikalische Textur als die Solostücke, und die drei Damen der Produktion veranschaulichen in diesen Terzetten viel mehr Gefühle, Charaktere und Klangfarben. Durch markante Rhythmik überzeugt z. B. der Anfang in „Troppo ben può“; in „Occhi del pianto mio“ gefällt die akzentuierte Wortdarstellung, die drei Timbres passen auch gut zueinander. Dagegen sind die Solomadrigale merkwürdig farblos. Die Sopranstimme von Helena Afonso in „Aura soave“ klingt scharf und schrill, die Formteile bekommen keine reife melodische Gestaltung. Das berühmte „O primavera“ erhält keine rhythmische Prägnanz; Montserrat Figueras in der Vergleichseinspielung faßt ihren Part viel modulationsreicher und voller Poesie zusammen. Fast infantil beginnt das „l'mi son giovinetta“. Und das kindliche Organ, das kalte Gezwitscher der Solistinnen kann man schnell satt haben und sich nach aufrichtigen Emotionen sehnen. Schließlich ergötzen die drei Damen aus Ferrara nicht nur durch ihre makellose Technik, sondern auch durch die Feinheit und den Gefühlsreichtum ihres Gesanges. *Éva Pintér*

★ COMPACT disc DIGITAL AUDIO **Überragender Chorgesang.**

SCARLATTI, Stabat Mater, CAVALLI, Salve Regina, GESUALDO, Ave, dulcissima Maria, CLEMENS NON PAPA, O Maria, vernans rosa; Monteverdi Choir, English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner; RCA/Erato ZL 30 962 (1 S 30) Digital
CD ECD 88 087
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: (LP) Ausbalanciert, natürlich.
Fertigung: Niedriger Ansprechpegel, unruhige Oberfläche mit Laufgeräuschen.

Domenico Scarlatti – zur Zeit als vierter bzw. fünfter Jubiläumskomponist (je nachdem, wo man Alban Berg einordnet) nur mäßig beachtet – ist keineswegs nur der Meister des Cembalos, für den ihn viele halten und gegenüber seinem Vater abgrenzen. Neben den ca. 550 Cembalopreziosen hat er ein gutes Dutzend Opern, mehrere Oratorien und viele Kantaten komponiert. Auch verschiedene Sakralwerke sind von ihm überliefert, darunter das um 1715 in Rom entstandene Stabat mater für fünfstimmigen Doppelchor und Orgel-Basso continuo – eine Referenz des Komponisten an die Tradition der Vokalpolyphonie. Wenn auch Scarlatti die kompositorische Dichte nicht über alle zwanzig Strophen halten kann – gegen Ende wird eine

Diskrepanz zwischen Aufwand der zehnstimmigen polyphonen Schreibweise und deren Wirkung offenkundig – so ist dies doch eine lohnende discographische Premiere. Zur künstlerischen A-Seite werden die drei als Plattenfüller eingespielten Motetten, die sich, unterschiedlich wie sie sind, abwechslungsreich ergänzen: Cavallis über einen Basso continuo melodios gearbeitetes Antiphon, Gesualdos harmonisch kühnes „Ave, Dulcissima Maria“ und Clemens non Papas Motette als klassisches Beispiel für die durchimitierte a-cappella-Kirchenmusik. Die solistischen englischen Madrigalvereinigungen wie Pro Cantione Antiqua und das Hilliard Ensemble haben unser Klangverständnis der Vokalpolyphonie entschieden abgerückt von dem jugendbewegten Chorklang deutscher Prägung. Gardiner erzielt mit seinem mittelstark besetzten Chor (12 Soprane, je 6 Altisten, Tenöre und Bässe) eine bewundernswerte Synthese zwischen solistischer Madrigalgestaltung und chorischer Homogenität. Das Ergebnis ist plastisch durchmodulierter Chorgesang auf höchstem Niveau, abwechslungsreich und affektbehaftet-effektiv gestaltet. Gardiner belebt die Individualität des einzelnen Chorsängers, ohne dabei den Zusammenklang der geschlossenen Gruppe zu zerstören (wie man es von Opernchören kennt). Da der Alt ausnahmslos mit männlichen Sängern besetzt ist, hat der Chor ein charakteristisches „englisches“ Timbre, etwas hohl in der Mittellage, doch ohne das für weibliche Altstimmen charakteristische gaumige Flakern. Wie dann im Gesualdo der helle Sopran als Klangfarbe auf das dunkle Chorfundament aufgeschichtet wird, ist schon überwältigend. Eine der besten Chorplatten der letzten Jahre, die zeigt, wie differenziert die menschliche Stimme eingesetzt werden kann. Leider sind keine Gesangstexte abgedruckt, obwohl reichlich Platz vorhanden gewesen wäre. *Martin Elste*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Neue Musik

○ Minimaler Tiefgang.

FAHRES, Piano, Harfe; Polo de Haas (Piano), Gyde Knebusch (Harfe), Paul Godschalk, Hans Stibbe (Live-Elektronik); ECM 1281 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: (P) 1985
Klangbild: Räumlich, präsent, gut konturierte Instrumente.
Fertigung: Einwandfrei.

Eine Minimalmusik-Adaption mit teutonischen Tiefgang-Ambitionen ist diese Aufnahme. Vor dem Hintergrund einer unspezifischen elektronischen Klangfolie läuft eine sich dauernd weiterspinnende Repetition von einzeln angeschlagenen Klaviertönen ab. Im Unterschied etwa zu Steve Reichs Minimalismus werden hier aber nicht die einzelnen Patterns ineinanderverwebt und gegeneinander verschoben, sondern einfach hintereinandergestellt: Bausätze, mit denen man minimal arbeiten kann und die lediglich das Trommelfell zu beeindrucken

vermögen. Auf der B-Seite gibt es ähnliches mit Harfe zu hören. Hier ist es weniger die Repetition als das dauernde Gegeneinandersetzen einiger festhaltender Motive. Die konventionelle Instrumentalbehandlung zwingt förmlich das nun etwas beweglichere elektronische Hintergrundklischee herbei, das wohl so etwas wie „Tiefe“ suggerieren soll und die dürftige, eigentlich unmoderne Artikulation bedeutungsschwanger macht. *Bernhard Uske*

○ Tönende Klangplastiken – auf Platte problematisch.

SOUND SCULPTURES: FINK, Metallophonie, RAECKE, Das Mecklenburger Pferd, ROSCHER, Phonetische Etüde, STAHLER, Soundscape, JENTZSCH, Lithophonie, AGER, Alinkonie II, FRÖSCH-TENGE, Tri-Cello II, LOGOTHETIS, Klangagglomeration, WÜNSCH, Kaleidoskop, VOGEL, Kleines fünfstimmiges Minimal Music Object; Diverse Percussionisten, stets unter Mitwirkung der Komponisten; Wergo SM 1049/50 (2 S 30)
Aufnahmedatum: (P) 1985
Klangbild: Durchsichtig, in guter Stereo-Trennung.
Fertigung: Zufriedenstellend.

Die Problematik solcher Einspielungen wird sofort offenkundig. Es werden Instrumente erfunden, die in erster Linie nicht akustischen, klanglichen Erfordernissen genügen sollen, sondern sie sind zumindest gleichwertig als Skulptur, als Plastik oder als Mobilé konzipiert. Dies macht ihren Reiz aus: Töne werden durch Klopfen, Reiben, Schlagen oder Streichen aus monströsen Gebilden hervorgehoben, das für den Gesichtssinn konzipierte Produkt klingt. Das bloße Hören muß in den meisten Fällen wie ein kümmerlicher Rest wirken. Momente des Ausprobierens, der ersten Begegnung, der Überraschung treten zurück. Und gerade dies macht die meisten der zehn Stücke relativ unattraktiv. Es erregen nicht unbedingt die besten Stücke die größte Anteilnahme, sondern in erster Linie die, in denen akustisches Experimentieren hörbar wird: etwa in „Tri-Cello II“ von Herbert Frösch-Tenge, wo ein aufgefächertes Obertonspektrum angespannt nervig rhythmisiert wird; oder auch in der „Phonetischen Etüde“ von Wolfgang Roscher, die mit einer großen Palette von Vokalclängen, durchsetzt mit diversen Geräuschen, aufwartet. Hier kann man hörend verfolgen – und zwar musikalisch hörend. Dies aber muß zwangsläufig beim Durchforsten einer „Landschaft“ von Klangskulpturen, beim Abklopfen von Nebeneinanderliegendem, wie es etwa beim Stück „Soundscape“ von Klaus Hinrich Stahmer vorliegt, in den Hintergrund treten. Die Platte kann den Akt des Selbermachens oder zumindest des Dabeiseins hier noch weit weniger ersetzen, als es bei herkömmlicher Musik der Fall ist. Das Medium ist überfordert. Wenn man daneben auch noch akustische Belanglosigkeit wie etwa Peter Vogels „Kleines Fünfstimmiges Minimal Music Object“, das stark an das enerzierende Melodiengeläut von Spielautomaten erinnert, vorgesetzt bekommt (und zwar durchaus nicht kritisch), dann vermehrt sich die Enttäuschung, die bei manchen Stücken „live“ durchaus keine zu sein braucht. *Reinhard Schulz*