

gestückten Mozarts für fremde oder eigene Opern, darunter die beiden Alternativ-Arien zum „Figaro“. (Bei KV 577 müßte auch das einleitende Rezitativ „Giunse alfin“ dazugenommen werden.) Eine Zumutung ist allerdings der Kommentar auf der Plattenhülle, dessen Sinn auch nach mehrmaligem Lesen nicht verständlich wird.

Clemens Höslinger

Ungestüme Annäherung an Mozarts Tenorarien.

MOZART, Konzertarien für Tenor und Orchester KV 21, 209, 210, 431, 256, 295, 36, 420; Gösta Winbergh (Tenor), Wiener Kammerorchester, György Fischer; Decca 6.43165 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: September 1983
Klangbild: Deutlich und warm.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichsinspielung: Peter Schreier (EMI 165-46 531/33).

Der heldenhafte Ton, die markant gezeichneten Melodielinien, die Betonung eines etwas martialischen Charakters lassen „Va, dal furor portata“ als vielversprechenden Anfang zur Platte Gösta Winberghs mit Mozart-Arien erscheinen. Er fühlt sich offensichtlich zu diesen leidenschaftlich-dramatischen Szenen sehr hingezogen. In der Anfangsarie ebenso wie später in „Per pietà, non ricercate“ (KV 420) zeigt Winberghs Timbre seine besten Eigenschaften: die Stimme hat Glanz und Kraft, mit auffallend sicherem hohen Register und prägnanter Text-artikulation.

So wird die Cabaletta „Ho mille lorve intorno“ für die Arie KV 421 zu einem der eindrucksvollsten Momente der Aufnahme; gerade der langsame Teil „Aura, che intorno spiri“ und vor allem das Accompagnato „Misero! O sogno“ in derselben Arie verdeutlichen aber auch, wo es dem Sänger noch an Ausdrucksmöglichkeiten mangelt. Die „Andante con moto“- und „Andante sostenuto“-Teile des Accompagnato erklingen fast grell, hauptsächlich wegen der modulationsarmen Dynamik; das großformatige Motiv „Aura, che intorno spiri“ klingt ein wenig gepreßt und schwerfällig – neben Peter Schreiers feiner Empfindsamkeit wirkt diese Wiedergabe wie ein gewichtiges Ölgemälde neben einem Aquarell in Pastellfarben. Man vergißt eine größere Flexibilität im Melodieaufbau, eine Art geschmeidige Eleganz, ohne welche die Arien „Si mostra la sorte“ (KV 209) oder „Se all labbro mio non credi“ (KV 295) leicht „kantig“ bleiben.



(Peter Schreier faßt z.B. das Anfangsthema des letzteren Stückes in einem einzigen eleganten Bogen zusammen.) Im breiten Spektrum der Tenorarien Mozarts beleuchtet Gösta Winberghs Produktion also eher die jugendlich ungestümen Züge – das aber immerhin mit bemerkenswerter Einfühlung.

Das Wiener Kammerorchester spielt nicht nur geschmackvoll, sondern geradezu schmackhaft mit perlenden Streicherpassagen und leutseligen Bläserpartien; besonders delikat gelangen die Flöten- und Fagottstellen in „Misero! O sogno“. Nicht gefallen können dagegen zwei Kleinigkeiten in den Arien KV 256 und 36. Das witzige Zwiegespräch in „Clarice cara“ (KV 256) verlangt zwei Sänger, nicht einen verdoppelten Gösta Winbergh, der buchstäblich in sein eigenes Wort fällt: das Ergebnis ist nicht nur finanziell billig. Die mehrmaligen Abkürzungen „Rivo“ in „Or che il dover – Tali e cotanti sono“ (KV 36) hätte der Sänger zum „Riverendo“ auflösen müssen.

Éva Pintér

Spohrs Oratorien schaffen zum zweiten Male auf dem Prüfstand.

SPOHR, Des Heilands letzte Stunden; Gerda Hagner (Sopran), Tsuyako Mitsui (Alt), Alejandro Ramirez (Tenor), Michael Schopper (Baß), Bach-Chor Wiesbaden, Bach-Orchester Wiesbaden, Klaus Uwe Ludwig; Motette M 50200 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: April 1984
Klangbild: Etwas hallig, verhangen und gelegentlich etwas entfernt. Mehr oder minder durchsichtig, im allgemeinen ausgeglichen.
Fertigung: Ordentlich.

Immer wieder ist der Wagemut der kleineren Schallplattenfirmen beachtlich; dies gilt jetzt auch für die Wiesbadener „Motette“-Produktion, welche die Aufführung von Spohrs Passionsoratorium „Des Heilands letzte Stunden“ am 7. April 1984 (Lutherkirche Wiesbaden) mitgeschnitten und nunmehr in einem Doppelalbum veröffentlicht hat. Damit wurde – gleichsam als Nachklang zum Spohr-Gedenkjahr – das zweite Oratorium dieses Meisters (Text Friedrich Rochlitz, 1834/35) einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Hat man für Spohr stets sofort die Schlagworte „allzu weichlich“ und „übertrieben chromatisch“ parat, so ist an der vorliegenden Schöpfung zu erkennen, daß ein solches von vornherein abwertendes Etikett der Vielseitigkeit seiner kompositorischen Fähigkeiten kaum gerecht werden dürfte. Starke



Kontraste und dramatische Zuspitzungen sind in dieser Partitur nicht selten, die den Chor der Freunde und Freundinnen Jesu gegen den Chor der Priester und des Volks stellt. Damit ist zugleich schon gesagt, wie Rochlitz als „Librettist“ gearbeitet hat, der im übrigen zögerte, Jesus singend auftreten zu lassen. Darin war Spohr anderer Meinung; und als er hierüber noch Mendelssohn um Rat anging, antwortete ihm dieser: „Ich denke, was ein rechter Musiker mit Andacht und von Herzen hinschreibt, das wird wohl keine Profanation sein, ob es nun Solo oder Chor oder was sonst sein mag.“ Jesus selbst sind freilich nur wenige, aber zentrale Textstellen vorbehalten. Den Hauptanteil am frei abgewandelten biblischen Geschehen tragen der Apostel Johannes (Tenor) sowie Maria (Sopran), neben denen Petrus, Judas Ischarioth, Kaiphas, Philo und Nikodemus mehr Randfiguren (wenn auch nicht unwichtige) sind. Während die Gestalt des Pontius Pilatus ausgespart bleibt, tritt Joseph von Arimathia erst gegen Schluß hervor.

Über die höchst abwechslungsreiche Tonartendisposition Spohrs gibt die Plattentasche Auskunft; aber auch die stattliche Anzahl der so gar nicht schematisch behandelten Accompagnato-Rezitative zeigt, daß der Komponist hier sehr überlegt zu Werke ging, wobei mitunter die Thematik früher oder später vorkommender Stücke „in kurztaktigen Phasen“ einbezogen wird. Die polyphone Durchgestaltung der Partitur wird ebenfalls nicht vernachlässigt, was bereits in der c-Moll-Ouvertüre markant zutage tritt. Neben der rezitativischen Grundierung sind die solistisch-ariosen Elemente, bisweilen mit dem Chorischen verknüpft, nicht ganz so dicht gesät. Aber die apart instrumentierte Arie der Maria „Rufe aus der Welt voll Mängel“ mit dem unmittelbar folgenden Terzett „Jesus, himmlische Liebe“ (Nr. 27 und 28) wird man ebensowenig vergessen wie die ungemein charakteristisch abgetönte Arie des Judas (Nr. 4). Mit den schlagkräftigen Turbae-Sätzen der Priester und des Volks Nr. 17 („Schmach, Schmach“), Nr. 21 („Über uns komme sein Blut“), Nr. 24 („Arzt, der allen half“) und besonders mit dem genial konzipierten und orchestrierten Chor Nr. 32 („Welch drohend Ungewitter“) hat Spohr lapidare Gipfelpunkte gesetzt; und mit der eindrucksvollen Gerichtsszene (Jesus vor dem Hohepriester Kaiphas) wurde sogar ein großer dramaturgischer Zusammenhang geschaffen, der sich von Nr. 12 bis Nr. 21 erstreckt. Der Schluß des zweiteiligen Werkes (Nr. 33–36), der sowohl Joseph von Arimathias entscheidende Replik „Er war der Christ, der Sohn des Hochgelobten“ als auch den Grablegungsschor „Wir drücken Dir die Augen zu“ enthält, ist dann – nicht nur trauernd, sondern verheißungsvoll ausklingend – verhältnismäßig knapp gefaßt.

Mit „Des Heilands letzte Stunden“ ist also eine profilierte oratorische Schöpfung des 19. Jahrhunderts wiederaufgetaucht, die nicht allein Musikologen kennen sollten. Klaus Uwe Ludwigs Engagement für das Werk wird sich hoffentlich auszahlen; auf jeden Fall hat er sich durch diese Aufführung ein unbestreitbares Verdienst um Spohr erworben. Die von seinem Wiesbadener Kirchenensemble begeistert mitgetragene Wiedergabe vermag durchaus ein treffendes Bild von der Partitur zu vermitteln. Von den Solisten sind Gerda Hagner und Alejandro Ramirez, die schon an der Hersfelder Festspielsdarbietung der „Letzten Dinge“ (Schwann 85191/92) beteiligt gewesen waren, inzwischen zu Spohr-Spezialisten avanciert. Tsuyako Mitsui und Michael Schopper seien ebenfalls lobend erwähnt.

Werner Bollert

Strauss-Lieder wie aus einem Guß.

R. STRAUSS, Lieder (in dokumentarischen Aufnahmen); Erna Berger, Maria Müller, Elisabeth Schwarzkopf, Viorica Ursuleac (Sopran), Margarete Klose, Emmi Leisner (Alt), Peter Anders, Anton Dermota, Lorenz Fehenberger, Walther Ludwig, Julius Patzak, Erich Witte (Tenor), Wilhelm Strienz, Arno Schellenberg, Karl Schmitt-Walter, Heinrich Schlusnus (Bartton), Herbert Alsen (Baß), Michael Raucheisen, Clemens Krauss, Sebastian Peschko, Gerhard Bogert (Klavier); Acanta 40.23 546 EX (3 M 30)
Aufnahmedatum: 1940-1945
Klangbild: Gemessen an der damaligen Aufnahmetechnik meistens überraschend deutlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Zu meiner Zeit, da war ein populäres Strauss-Lied noch ein Ereignis“, erinnerte sich Michael Raucheisen. Nun, einige Strauss-Lieder errangen während der letzten Jahrzehnte vielleicht Bekanntheit, ja Popularität – aber nur selten wurden sie tatsächlich ein solches künstlerisches Ereignis wie in dieser Kollektion von 55 Liedaufnahmen. Denn nur selten erlebt man diese Kompositionen derart inspiriert und großzügig durchgestaltet: hier scheint jedes Lied seinen adäquaten Interpreten gefunden zu haben.

Dabei waren die Umstände der Produktion nicht gerade ideal: Michael Raucheisen mußte als Klavierbegleiter und Redakteur des Berliner Reichsrundfunks inmitten von Bombenalarm und allgemeinem Kriegschaos mit seinen Sängerp Partnern arbeiten. Und doch strahlen die Strauss-Lieder – nunmehr in der Serie „Raucheisen-Edition“ mit dokumentarischen Liedaufnahmen – große innere Ruhe, ja Selbstsicherheit aus. Dies ist das Ergebnis des Stilgefühls, der intimen Vertrautheit der Sänger mit der Vokalmusik von Richard Strauss ebenso wie mit dem Klavierpartner Raucheisen, der als richtiger Kammermusiker mit den Sängern quasi zusammen atmete. Und nicht zuletzt das Ergebnis eines souveränen Umgangs mit dem eigenen gesangstechnischen Können: Im ganzen Album hört man fast überhaupt keinen „ausgerutschten“ Ton, keine unkontrollierte Phrase, keine unsaubere Intonation – obwohl damals aus technischen Gründen Schnitte und nachträgliche Korrekturen meistens nicht möglich waren.

Nicht nur die mustergültige Plastizität der Deklamation und die überlegt aufgebauten Formbögen machen die Interpretationen einzigartig, sondern auch die Fähigkeit der Sänger, die „Aura“ eines Liedes unfehlbar und prägnant zu treffen. Ein solch feines Einfühlungsvermögen zeigt z.B. Karl Schmitt-Walter in den Liedern aus op. 21 und 22. Das tiefempfundene Pathos von Franz Völker („Breit über mein Haupt“), die vielschichtige Dramatik von Lorenz Fehenberger („O wärest du mein“), der ekstatische Schwung von Walther Ludwig („Cäcilie“) oder von Peter Anders („Heimliche Aufforderung“) lassen die Lieder voller Leidenschaft und innerer Kraft aufblühen. Wahre „Schmuckstücke“ sind „Heimkehr“ mit Anton Dermota (am Klavier mit Gerhard Bogert), „Befreit“ mit Emmi Leisner sowie die Aufnahmen mit Elisabeth Schwarzkopf (darunter ein zauberhaft verklärter „Morgen“) und dem humorvollen Arno Schellenberg („Für fünfzehn Pfennige“). Schade nur, daß die zwei Lieder mit der bewanderten Strauss-Sängerin Viorica Ursuleac ziemlich hastig und auch technisch sehr unzureichend erklingen.

Éva Pintér

Musikalischer Humor, frisch und lebendig vorgetragen.

TELEMANN, Der Schulmeister, CIMAROSA, Il maestro di cappella; József Gregor (Baß), Schola Hungarica, László Dobszay, Janka Szendrei, Corelli-Kammerorchester, Tamás Pal; Hungaroton SLPD 12573 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: (P) 1985
Klangbild: Hallig, dumpf, im allgemeinen gute Räumlichkeit.
Fertigung: Häufiges Knistern.

Die beiden humoristischen Soloszenen stellen eine beliebte Plattenkombination dar. Beide Stücke nehmen sich ehrenwerte Berufe aufs Korn, beide strahlen altväterlich-behagliche Heiterkeit aus, beide sind geschätzte Vortragsstücke für Buffobaß.

Die ungarische Aufnahme bietet eine brauchbare Alternative zu vorhandenen Einspielungen, neue Einsichten vermittelt sie aber kaum. Der musikalische Wert der beiden Gelegenheitsstücke ist ja nicht allzu hoch, auch stehen der Interpretation im Grunde nur schematische Formen zur Verfügung: Nervosität und Selbstherrlichkeit beim Maestro, gravitätisches Poltern beim Schulmeister.

József Gregor, Bassist der ungarischen Staatsoper, bemüht sich um angemessene Drolligkeit, die dadurch (unbeabsichtigt) erhöht wird, daß sein Idiom (italienisch, deutsch) eine aparte Paprika-Würze besitzt. Gregor fühlt sich im komischen Genre mehr zu Hause als im seriösen Fach. Sein Moses in der Hungaroton-Einspielung der Rossini-Oper (SCPX 122990 2) war keine sehr glückliche Besetzung. Orchester und Kinderchor erfüllen ihre Pflichten mit guter Laune. Die Telemann-Kantate wird in einer Neufassung von Fritz Stein vorgetragen.

Clemens Höslinger

Spät-Aufnahme einer weltweit geschätzten hochdramatischen Sängerin.

WAGNER, Wesendonck-Lieder, SIBELIUS, Ausgewählte Liéder (Mädchen kam vom Stelldichein, Der Diamant auf dem Märzschnee, Frühling schwindet eilig, Der erste Kuß, Der Span auf den Wellen u.a.); Ingrid Bjoner (Sopran), Einar Steen-Nökleberg (Klavier); Sound-Star-Ton SST 0178 (1 S 30)
Aufnahmedatum: Oktober 1984



Klangbild: Transparent, offen, unverzerrt.
Fertigung: Häufige Knacker.

Solche Aufnahmen fordern dem Beurteiler eine ungewöhnliche Portion Zartgefühl ab. Man muß sich stets vergegenwärtigen, mit wem man es hier zu tun hat – nämlich mit einer hochverdienten Künstlerin, die vor allem als Wagner- und Strauss-Heroine in ihrem Stammhaus München, aber auch in vielen anderen großen Opernstädten zu unbestrittener Größe gelangt ist: Ingrid Bjoner, hochdramatische Sopranistin norwegischer Herkunft. Gemessen an ihrer Bedeutung für die Opernbühne ist Ingrid Bjoner als Schallplatten-Sängerin niemals zu besonderer Geltung vorgedrungen. Die Lied-Aufnahme – 1984 im Beethovensaal der Stadthalle Hannover hergestellt – scheint überhaupt das einzige vorrätige Solo-Recital der Künstlerin zu sein.

Es gibt Phänomene in der Sängerbwelt, an denen die Strapazen des Künstlerberufs ohne Spuren vorübergehen. Der russische Tenor Koslowski ist dafür ein Beispiel, auch über Karl Erb kann ähnliches gesagt werden. Diese Sänger haben sich den Jünglingsklang der Stimme bis ins siebzigste Lebensjahr und darüber bewahrt. Ingrid Bjoner zählt nicht zu diesen Phänomenen. Dreißig Jahre im Schlachtfeld, im Stahlgewitter der Wagner- und Strauss-Musik – das hat ihrer Stimme Blessuren und Risse eingetragen. Niemand wird ihr das verargen. Nur kann unter solchen Verhältnissen von keiner gütigen oder diskussionswürdigen Aufnahme der Wesendonck-Lieder die Rede sein.

Besser und lebendiger gelingt der Teil mit den Sibelius-Liedern, die in schwedischer Sprache vorgetragen werden. Hier geht auch der etwas nüchterne Klavierbegleiter Steen-Nökleberg ein wenig aus seiner Reserve.

Alles in allem ein Konzert, das wohl nur für den engeren Anhängerkreis der Künstlerin von Interesse sein dürfte.

Clemens Höslinger

Alte Musik

Eine andere Kunst der Fuge.

DU CAURROY, 23 Fantasiae à 3, 4, 5 et 6 parties; Hespèrion XX, Jordi Savall; Astrée/Helikon AS 86 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Weiträumiger Mischklang, weich.
Fertigung: Klirren in den Innenrillen.
Vergleichsinspielung: Concentus musicus (Amadeo AVRS 701).

Nur wenigen wird der Name Eustache du Caurroy (1549-1609) geläufig sein. Seit langer Zeit ist diese WDR-Produktion die erste Aufnahme mit Werken dieses französischen Meisters der Spätrenaissance. Nach meinen Unterlagen tauchten Werke von Caurroy bislang lediglich auf fünf Sammelplatten auf; so hatte bereits um 1961/62 der Concentus musicus fünf Fantasiae eingespielt. Diese Astrée-Platte ist nun die erste, die ausschließlich Caurroy gewidmet ist. Sie stellt eine Auswahl aus seinen 42 Fantasiaen vor. 1610 posthum in Paris herausgekommen, sind sie ein spätes Dokument der

Symbolik mittelalterlicher musikalischer Ordnung. Sie basieren auf geistlichen und weltlichen Cantus firmi und sind progressiv angeordnet. Davon ist allerdings in der Hespèrion-Aufnahme nicht mehr viel zu spüren. Jordi Savall hat die ursprüngliche Gliederung vom Einfachen zum Komplizierten durcheinandergeschüttelt. Auch die bunte Instrumentation mit Gamben, Posaunen, Zinken, Blockflöten, Lauten und einer Harfe läßt keine allumfassende Ordnung und Einheit ertönen. Vielmehr dominiert das Prinzip des kurzweiligen Wechsels.

Die Folge von fünf Fantasien über „Une jeune fillette“, die am Anfang der Auswahl steht, kennen wir bereits vom Concentus musicus. Ein direkter Hörvergleich zeigt ein sensibles, verinnerlichtes Spiel der auf Klangverschmelzung zielenden Hespèrion-Musiker. Das geht allerdings auf Kosten der Durchhörbarkeit. Unter Harnoncourt wird kontrapunktisch klarer musiziert.

Martin Elste



Tanzmusik Anno 1551.

DANSERYE – 1551: Tänze aus der Susato-Sammlung und Gesangskonzordanzen; Camerata Hungarica, László Czidra; Hungaroton SLPX 12194 (1 S 30) Aufnahme-datum: (P) 1985 Klangbild: Ordentlich, nicht übermäßig präsent. Fertigung: Einwandfrei.

Het derde musyck boecken“, Tielman Susatos dritte Tanzanthologie von 1551, ist – obwohl der einzige komplett überlieferte Originaldruck seit 1945 aus der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek verschwunden ist – eine der meistbenutzten Quellen für die Instrumentalmusik der Renaissance. Eine Neuauflage von 1936 hat die Sammlung über die Unbill der Kriegsjahre hinübergerettet. Gleichwohl hat es meines Wissens bisher keine Gesamtaufnahme davon gegeben. Diese Schallplatte bietet immerhin knapp die Hälfte der insgesamt 57 Tanzsätze, und sie ist mit 27 Stücken die bislang umfassendste Auswahl-sammlung. Zusätzlich werden einige Vokalsätze gesungen, deren cantus firmi denen der Tänze entsprechen. Nach Tanztypen bzw. cantus firmi gruppiert, sind die Musikstücke in zehn kleine Suiten gegliedert. Eine instruktive, meist auch ästhetisch überzeugende Entscheidung.

Die Musiker der Camerata Hungarica musizieren kompetent auf einer Vielzahl von Renaissance-Instrumenten. bei Wiederholungen wird die

Oberstimme regelmäßig mit Verzerrungen ausgeschmückt. Daß neben den kantig-schnarrenden Renaissance-Blasinstrumenten auch ein weich modulierendes Chalumeau-Trio verwendet wird, scheint allerdings der historischen Treue, die ansonsten angestrebt worden ist, zuwiderzulaufen. Schließlich ist das Chalumeau als Vorläufer der Klarinette ein Instrument des frühen 18. Jahrhunderts, und inwieweit Frühformen eines klarinettenartigen Rohrblattinstruments in der Renaissance existiert haben, ist völlig spekulativ.

Vorbildlich ist die Identifizierung der Tanzsätze, so daß der Hörer auch wirklich weiß, welches Stück er eigentlich hört. Auch der fünf-sprachige Kommentar ist lobenswert informativ.

Martin Elste



Repräsentative Rekonstruktion einer mittelalterlichen Messe.

LEONIN, Weihnachtsmesse; Ensemble Organum, Marcel Pérès; harmonia mundi France HMC 1148 (1 S 30) Aufnahme-datum: 1984 Klangbild: Räumlich, gleichzeitig intim. Fertigung: Einwandfrei. Vergleichseinspielung: Munrow (DGA 2710 019).

Die Weihnachtsmesse auf dieser Platte besteht aus gregorianischen Gesängen und aus Organa, den ersten Zeugnissen der abendländischen Mehrstimmigkeit. Der Name Leonins, der so groß auf dem Plattencover prangt, ist eine Konzession an Hagiographie und Systematik, er ist lediglich durch eine Bemerkung in einem späteren Musiktraktat überliefert. Inwieweit ein Geistlicher dieses Namens in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die zweistimmigen Organa wirklich „komponiert“ hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Man sollte also lieber vom *Magnus liber* sprechen, jener Sammlung, die die primäre Quelle für die Notre-Dame-Epoche ist, statt die Musik einer Person zuzuschreiben, über die nur Legenden existieren und zu deren Zeit die Idee vom Komponisten noch gar nicht formuliert war.

Aus dem Messezyklus hat man das Gloria und die Epistel weggelassen, um die Spieldauer einer Platte nicht zu überschreiten. Ansonsten ist die Reihenfolge der mittelalterlichen Liturgie gewahrt. Verglichen mit der Teilaufnahme unter David Munrow gestalten die vier Sänger des Ensemble Organum die Organa unaufdringli-

cher, weniger affektbewußt und artifiziell, gleichsam als akkordisches Klangband. Während bei Munrow Glocken mitklingen (was zumindest vom Prinzip her historisch verbürgt ist), läßt Pérès den Gesang allein von sich aus wirken. Große Ruhe durchzieht seine souveräne Interpretation.

Martin Elste



Makellose Gesangskultur und subtiles Stilempfinden.

OCKEGHEM, Requiem, Missa Mi-Mi; The Hilliard Ensemble, Paul Hillier; EMI 27 0098 1 (1 S 30) Digital Aufnahme-datum: 1984 Klangbild: Von hervorragender Präsenz. Fertigung: Einwandfrei.

Die Musik von Johannes Ockeghem, der die meiste Zeit seines Berufslebens als Sänger und Komponist am französischen Hof tätig war, ist für uns heute schwer zugänglich. Sie bietet wenig Eingängiges, Sinnlich-Greifbares wie etwa der spätere durchimitierte Satz mit seinen klarer faßlichen Motiven und einem leichter zu überblickenden Satzablauf. Um so erstaunlicher ist es, wie das Hilliard-Ensemble das komplizierte, auch rhythmisch ungemein kunstvoll ineinander verwobene Stimmengewebe der beiden Werke herausarbeitet und durchsichtig macht. Die melodischen Linien bewegen sich frei und natürlich, ohne rhythmische Forcierung, zugleich aber ist durch die ausgewogene Stimmenbalance der Eindruck eines kompakten, stimmig entfalteten Klangraums, der zu dieser Musik ebenfalls gehört, gewahrt. Außerdem läßt sich in dieser Darstellung erfahren, daß Ockeghems Musik durchaus den sprachlichen Gegebenheiten Rechnung trägt: in der Verteilung der Melismen und im melodischen Aufbau insgesamt, in der unterschiedlichen Gewichtung der Silben. Das Hilliard-Ensemble besticht durch makellose Intonation, lockere Tonbildung, geschmeidige Stimmführung und stimmliche Homogenität. Daß auf Instrumentalbegleitung verzichtet wurde, ist in dieser das Sprachliche betonenden Interpretation von Vorteil. Der reine Vokal-klang hat, wenn er so kunstvoll und differenziert angeboten wird, seinen eigenen Reiz.

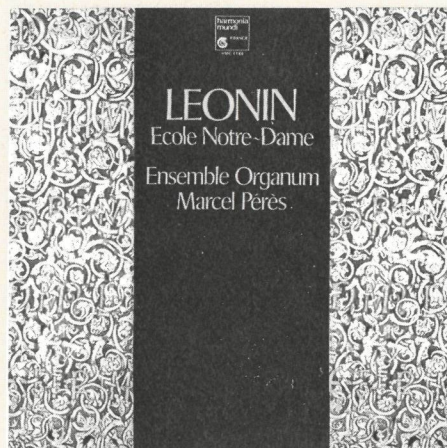
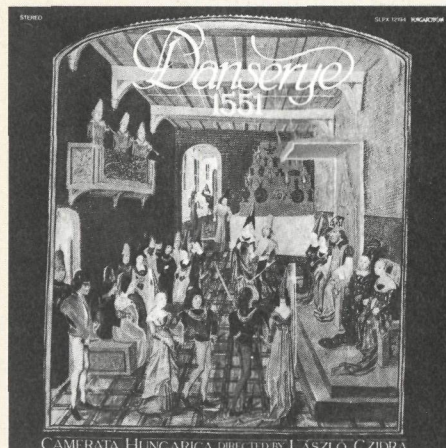
Reinhard Müller



Wichtiger Beitrag zum Schütz-Jubiläum.

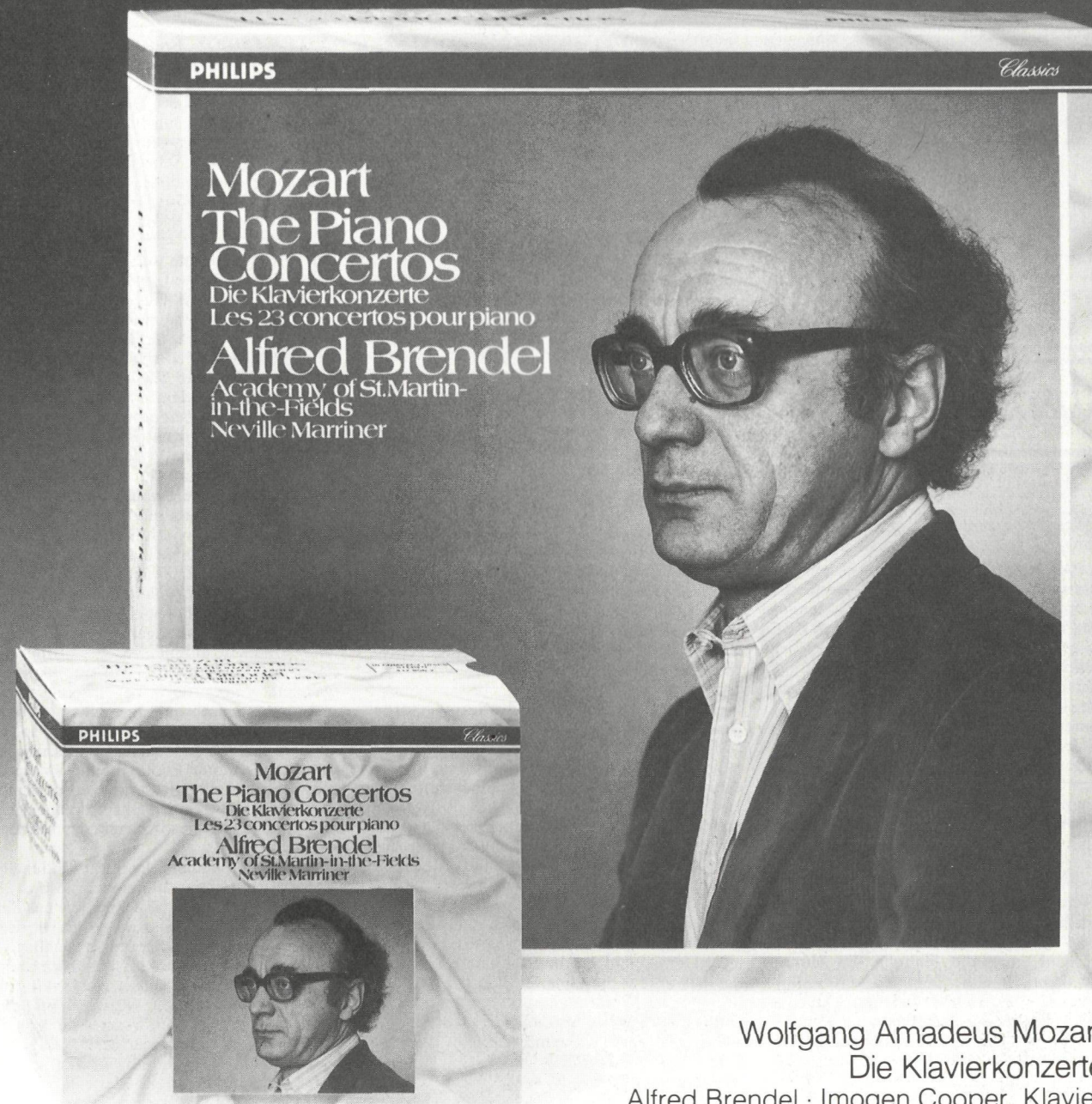
SCHÜTZ, Italienische Madrigale SWV 1-18; Jill Feldman, Isabelle Poulenard (Sopran), René Jacobs (Alt), Lynton Atkinson, Ian Honeyman (Tenor), Michael Schopper (Baß), Konrad Junghänel (Theorbe), René Jacobs; harmonia mundi France HMC 1162 (1 S 30) Digital Aufnahme-datum: Okt. 1984 Klangbild: Sehr kompakt, nicht sehr präsent. Fertigung: Ohne Mängel; Beiheft mit Abdruck der Texte in dreifacher Übersetzung. Vergleichseinspielung: The Consort of Musicke (deutsche harmonia mundi 1C 067 16 9527 1).

Das Schütz-Jubiläum hat uns nicht gerade eine Flut von Neuaufnahmen gebracht wie im Falle der anderen beiden großen Jubilare dieses Jahres, Bach und Händel, aber doch einige künstlerisch hochrangige Einspielungen,



MOZART
ALFRED BRENDEL

Die Gesamtaufnahme der Klavierkonzerte
auf Compact Disc, LP und MC

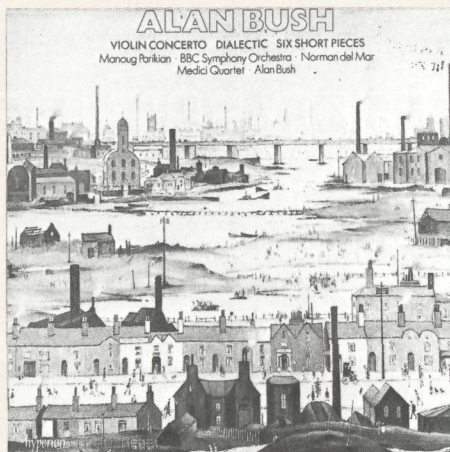


Wolfgang Amadeus Mozart
Die Klavierkonzerte
Alfred Brendel · Imogen Cooper, Klavier
Academy of St. Martin-in-the-Fields
Neville Marriner

412 856-2 · 10 CD
412 856-1 · 13 LP
412 856-4 · 8 MC

die das Schütz-Repertoire um Wesentliches bereichern. Zu diesen gehört die vorliegende Aufnahme der frühen, 1611 veröffentlichten italienischen Madrigale. Ein Vergleich mit der ebenfalls vor kurzem erschienenen Einspielung durch das Consort of Musicke bietet sich an. Letzteres betont das Artificielle, Esoterische dieser Musik mit einer pointierten Artikulation, die fast ans Manieristische grenzt, und mit äußerster Klarheit und Transparenz des polyphonen Satzgewebes. Die Aufnahme des Concerto Vocale unter der Leitung von René Jacobs ist dagegen kompakter, abgerundeter, die melodischen Linien werden weicher moduliert und haben mehr Zeit, auszuschwingen. Keinesfalls aber geht dies auf Kosten der Sprachdeklamation; auch in dieser Aufnahme erwächst das musikalische Geschehen aus der affekthaften Sprachartikulation. Die Aufnahmetechnik ist in beiden Fällen am interpretatorischen Resultat beteiligt: Die Mitglieder des Concerto Vocale sind mehr in den Raum eingebettet, während die Linienklarheit auf der Vergleichseinspielung durch äußerste Präsenz unterstrichen wird. Es wäre müßig, einer der beiden Aufnahmen den Vorzug zu geben.

Reinhard Müller



matik ist chromatisch, das Ganze erscheint wie die klangliche und harmonische Würzung eines späten Beethovensatzes. Dem Quartett gegenüber fallen die Klavierstücke von 1983 steil ab. Auch wenn der 84jährige mit bewundernswerter Virtuosität sein Werk vorführt, die akademische Steifheit, der direkte Rückgriff auf barocke Muster schließt sich nicht zum Ausdruck abgeklärter Altersweisheit zusammen.

Andreas Jaschinski

Moderne Streichquartette – zur Kenntnisnahme.

MICHAEL, Streichquartett Nr. 4 (Metamorphosen des Eros), HEILMANN, 1. Streichquartett, STAHRER, 2. Streichquartett Quasi un requiem, HEMPEL, Aphorismen für Streichquartett; Leopolder-Quartett (Wolfgang Leopolder, Hiroko Yoshida, Gerhard Breinl, Friedrich Kleinknecht), Rainer Wolf (Sprecher); MD+G G 1166 (1 S 30) Digital
Klangbild: Sehr klar, volle Klangfarben.
Fertigung: Gut.

Die vom Mitteldeutschen Kulturrat geförderte Platte vereint vier wohl durchweg nur Insidern bekannte Komponisten, deren Gemeinsamkeit in ihrer Herkunft aus Mitteldeutschland besteht. Ihr Zusammentreffen hier erscheint rein zufällig. Die Werke selbst spiegeln verschiedene Standards heutigen Komponierens, ohne über bereits Bekanntes hinauszugehen. Von den knappen Einführungstexten lassen sich nicht immer Verbindungen zum Höreindruck finden. Frank Michaels Werk (1983/84) ist ein gleichsam argumentierendes Stück, das von der Überschaubarkeit seiner Gesten und Klänge lebt. Der Ablauf erscheint mir sehr homogen, das bewußte Komponieren Ton für Ton wird hörbar. Das Werk beginnt und endet mit einer Cifra, einer Chiffre also, die in sich alle für das Stück wichtigen Momente enthält. Michaels Quartett gegenüber fällt die traditionelle, bisweilen romantisierende Art von Harald Heilmanns Stück (1976) besonders auf, ein Werk, das von einer etwas spröden Harmonik und wenig zündenden Gedanken getragen wird. Melodram im klassischen Sinn ist Klaus Hinrich Stahmers Quartett (1974), das einen durchwegs gesprochenen, nur an einer Stelle bewußt skandierten Text von Henry Miller (einen emphatischen Friedensapell) mit sehr behutsamen Streicherklängen umgibt. Die Darstellung des Textes steht hier so im Vordergrund, daß eine Beziehung zu den sehr ausgefeilten, fast durchwegs

leisen Klängen nur schwer herzustellen ist. Vom Wechsel aleatorischer und fester Partien sind schließlich Rolf Hempels Aphorismen (1976) getragen, die ein recht zersplittertes Klangbild abgeben. Allen Werken ist das 1976 gegründete Leopolder-Quartett, auf das bei dieser Gelegenheit betont hingewiesen werden sollte, ein engagierter Anwalt.

Andreas Jaschinski

Tradition im Neonlicht?

VILLA-LOBOS, Rudepoëma, MÜLLER-SIEMENS, Under Neonlight II; Volker Banfield (Klavier); Wergo 60 110 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Juli 1984
Klangbild: Präsent, etwas dicht; Banfields typische Klanggebung sehr natürlich eingefangen.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Villa-Lobos: Dehoux (Terpsichore 1982 044).

Mit Rudepoëma weist Villa-Lobos schon im Titel („Rohes Gedicht“) über streng musikalische Grenzen hinaus auf das stark literarisch geprägte Kunstverständnis des südamerikanischen Modernismus der 20er Jahre; das hierzu-lande (zumindest in der Bühnenadaption) bekannteste Beispiel für die „modernistische“, experimentelle Adaption ursprünglicher, „roher“ Themenvorgaben dürfte Mario de Andrades nahezu zeitgleich entstandene Rhapsodie „Macunaima“ sein. Volker Banfield stellt also keineswegs zu Unrecht Villa-Lobos' artistisch kalkuliertes Montageverfahren in den Vordergrund; und er läßt den Verdacht auf bloße brasilianische Klavierfolkloristik gar nicht erst aufkommen, wenn er die aberwitzigen manuellen Schwierigkeiten zwar in rekordverdächtigem Tempo, aber mit kühler Selbstverständlichkeit bewältigt, wenn er die pulsierende Rhythmik ins Maschinenhafte verlagert und aus der rüden Klavierballade ein pianistisches „ballet mécanique“ macht. Souverän und mit klarem Kopf gespielt – aber doch zu einseitig, denn das nationalspezifisch geprägte Neue verblaßt bei diesem Verfahren zu typeneutraler Modernität. Zudem stellt Rudepoëma ein musikalisches Portrait, eine „intime Photographie“ (Villa-Lobos) des jungen Arthur Rubinstein dar: Symbol für glühende, gelegentlich überschäumende Vitalpianistik. Eine Ausdrucksebene, die Banfield abgibt.

Der Ligeti-Schüler Detlev Müller-Siemens kommt mit seinem dreiteiligen Zyklus „Under Neonlight II“ (sechs Klavierstücke aus den Jahren 1980–83) dem Interpretationsstil des Widmungsträgers Banfield deutlich näher. Einen leichten und zugleich repräsentativen Einblick in die Machart dieses hörenswerten Zyklus gewinnt man über das 4. Stück: Chopin-Reminiszenzen (op. 10/6) bilden den Ausgangspunkt, deren Melos zunehmend ins Flächig-Irisierende ausgeweitet wird, Skrjabin und Debussy klingen an; perkussive Jazzelemente zerschlagen die Entwicklung, worauf erneut der Versuch mit Chopin gemacht wird. Doch dieses Quasi-Rondo führt im letzten, selbstzerstörerischen Durchgang zur Auflösung des thematischen Materials: Die gewaltigen Tremoloschauer der 10. Skrjabin-Sonate (die leitmotivisch auch im Schlußstück wiederkehren) werden evoziert, führen ins Leere. Traditierte Musikelemente „Under Neonlight“ – zum Scheitern verurteilt? Müller-Siemens räumt der Tradition (vom Mittelalter an) zu großen Raum ein, als daß es ihm nur um Demontage gehen

hen könnte. Er verknüpft vielmehr die historischen Zitate zu einem ästhetisch geschlossenen, stilistisch postmodernen Neugebilde. Der Titel „Under Neonlight“ meint also weniger eine kalte, technizistische, unpersönliche Beleuchtung des Materials, sondern – semantisch voll aufgeschlüsselt – Traditionsverarbeitung „unter neuem Licht“; zwar kein ganz neues, aber vor allem kein ganz schlechtes Verfahren.

Klaus Bennert

Oper

Erstveröffentlichung eines kennenswerten Honegger-Werkes.

HONEGGER, Antigone (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Geneviève Serres (Antigone), Claudine Verneuil (Ismène), Janine Collard (Eurydice), André Vessieres (Tiresias), Jean Giraudeau (Créon), Bernard Plantey (Le Garde), Bernard Demigny (Hémon), Michel Roux (Messer), Choeurs de la R.T.F., René Alix, Orchestre National, Maurice Le Roux, Bourg Records BG 3015 (1 M 30)
Vertrieb: Helikon, 6900 Heidelberg, Heuauerweg 21
Aufnahmedatum: 11. Oktober 1960
Klangbild: Trotz altersbedingter Schwächen klar und präsent.
Fertigung: Mangelhafte Ausstattung.

Sieht man von „L'Aiglon“ ab (1937 in Gemeinschaft mit Jacques Ibert geschaffen), so ist diese „Antigone“ das einzige Werk Arthur Honeggers, das die Bezeichnung „Oper“ verdient (1924–1927 entstanden, Uraufführung in Brüssel

1927). Die Intention des Komponisten wie auch des Textdichters Jean Cocteau ist typisch für die Entstehungszeit: Vergegenwärtigung, Vermenschlichung der Antike. Keine mythologischen Figuren, sondern Leute, wie man sie tagtäglich in Eisenbahn und Autobus antreffen kann. Weg von jeder Theater- und Opernschablone, weg vom Pathos, weg vom Kult der schönen Töne.

„Antigone“ ist ein geradezu klassisches Beispiel für jenen sublimierten Alltagsstil, dem damals auch viele andere Komponisten (besonders Hindemith) gefolgt sind. Dabei ist das Stück trotz aller Anti-Theatralik von höchster dramatischer Wirkung. Alles brodeln und vibrieren darin in Anspannung und Aufregung, Orchester und Gesang steigern sich in einen wahren Taifun der Leidenschaften hinein, die Menschen des Dramas scheinen sich mitunter wie wilde Tiere anzufallen. Das hat – wenn auch mit verfremdenden Mitteln – wiederum sehr viel mit antikem Theater zu tun: Sophokles in die verzweiflungsvolle Hektik der Zwanzigerjahre verlegt. Kaum begreiflich, daß dieses knapp einstündige Werk bisher nur so wenig Aufmerksamkeit gefunden hat. Auch die – anscheinend allererste – Plattenaufnahme erscheint gleichsam im Abseits, als Reproduktion eines Rundfunkbands, das bereits vor einem Vierteljahrhundert entstanden ist. Ein Live-Konzert mit absolut vielen störenden Begleitgeräuschen, doch ansonsten klanglich durchaus befriedigend. Das Künstlerensemble enthält kaum berühmte Namen, doch wird so heißblütig und aggressiv gesungen und musiziert, daß sich der Hörer wie von einem Kraftstrom mitgenommen vorkommt. Der ekstatische Beifall, der am Schluß der Darbietung ausbricht, sagt sehr viel über die Sprengwirkung des Werks aus.

Bedauerlich ist nur die allzu karge Ausstattung der Produktion. Bei „Troubadour“- oder „Bohème“-Aufnahmen bekommt der Plattenkäufer fast immer ein großes, ausführliches Textheft mitgeliefert – für solche Stücke hingegen, die so gut wie niemand kennt, begnügt man sich mit ein paar erklärenden Sätzen auf der Cover-Rückseite.

Clemens Höslinger

Ausgrabung eines Tondokuments aus dem Jahr 1912 – in unzureichender Überspielung.

MASSÉ, Galathée (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); André Gresse (Pygmalion), Jane Morlet (Galathée), M. Jouvin (Midas), M. Vaguet (Ganymède), keine Angabe des Orchesters, M. Archainbaud; Bourg Records BG 4019/20 (2 M 30)
Vertrieb: Helikon, 6900 Heidelberg, Heuauerweg 21
Aufnahmedatum: 1912
Klangbild: Nicht auf der Höhe heutiger Rekonstruktionsmöglichkeiten.
Fertigung: Allzu dürftige Ausstattung.

Einem fast schon vergessenen französischen Opern- und Operettenkomponist, Victor Massé (1812–1884), wird diese Wiederveröffentlichung gewidmet. Und doch war er einst, zumindest in seiner Heimat, berühmt und hochgeehrt. „Galathée“ (1852) und noch mehr „Les noces de Jeanette“ (1853) galten durch viele Jahre als Lieblingsstücke des Pariser Publikums. „Galathée“ enthält übrigens annähernd dieselbe Handlung wie Suppés bekannte Operette „Die schöne Galathée“.

Außerhalb Frankreichs konnten Massés Werke niemals recht Fuß fassen, obwohl es an Einbürgerungs-Versuchen nicht gemangelt hat. „Paul et Virginie“ etwa wurde 1880 an der Wiener Hofoper gegeben – allerdings ohne Erfolg. Der allwissende Eduard Hanslick hat damals sehr zutreffend von Massés „freudlichem, doch weder reich noch kräftig angelegtem Talent“ gesprochen. Nicht zuletzt war es die Übermacht seines Zeitgenossen Offenbach, die einer internationalen Verbreitung der Werke Massés im Wege stand. Beide Komponisten wirkten im ähnlichen Genre – nur besaß eben Offenbach ein ungleich größeres Quantum an Geist und Erfindung.

Im Jahr 1912 stellte die Plattenfirma Pathé eine Gesamtaufnahme der opéra comique „Galathée“ her, die für den Sammler vor allem wegen



Nicht verwendbar bei Revox- und Plattenspielern, bei denen der Tonarm im Geräte- deckel integriert ist.

Den PROTECH 1 inkl. Prüfplatte erhalten Sie portofrei durch Bestellung bei
PROTECH Roser & Zimmermann GmbH
 Im Beifang 5, 7742 St. Georgen/Schw.



Mit abgenutzter Abtastnadel verschenken Sie nicht nur HiFi-Qualität, nachhaltig werden damit auch die Schallplatten beschädigt! Mit dem PROTECH 1 können Sie zuverlässig und jederzeit selbst zu Hause den Zustand und die Gebrauchsfähigkeit der Abtastnadel prüfen.

Hiermit bestelle ich den Nadelprüfer PROTECH 1

- ☐ mit beigelegtem Scheck DM 48,–
- ☐ gegen Rechnung zuzügl. DM 2,–

Vor- und Zuname _____

Straße _____

PLZ/Ort _____

Unterschrift _____