

FONO-KRITIK

Neuveröffentlichungen
CHORWERKE

○ **Knabenstimmen solistisch und chorisches, Basso continuo. Manche Abwechslung bei sehr schnellen Tempi.**

J.S. BACH; Die Motetten BWV 225-230; Tölzer Knabenchor, Gerhard Schmidt-Gaden; Philips 9500 950 (1 S 30) (P) 1980

Klangbild: Wechselnd, aber zureichend präsent. Durchhörig. Räumlich, ohne Hallbehinderung.
Fertigung: Schnittstellen, störende Grundgeräusche.
Vergleichseinspielungen: Schneidt
Harnoncourt

Nun hat auch Philips die sechs Bach-Motetten anzubieten: Gemischt-Chor mit Knabenstimmen und Basso continuo-Instrumentarium. Auf die zumindest in einem Falle sichere Mitwirkung von Streichern und Bläsern zur Verstärkung und gegenseitiger Abhebung der Doppelchöre und Chorstimmen in ihnen wird verzichtet. Dafür sorgt aber Heinz Wildhagen in dezenter und dennoch verdeutlichender Weise für Zuweisung der Chöre auf die beiden Abhörkanäle. Die Mehrchörigkeit in vier Motetten wird zudem noch weiter aufgefächert durch teilweise solistische Besetzung. Das wirkt besonders eindrucksvoll und dramaturgisch überzeugend, wenn in „Singet dem Herrn“ der Choral (fast als Fern-Chor) chorisches, die Kommentare dazu aber solistisch musiziert werden. Es drängt sich in „Jesu meine Freude“ die Frage auf, ob die von Bach mit „piano“ gekennzeichneten Echostellen nicht vielleicht auch solistisch ausgeführt gedacht waren, wohingegen „forte“ das Tutti bezeichnete. Vivaldi notierte oft so. Dann würden auch mit Sicherheit die den Fluß brechenden überlangen Pausen zwischen den „nichts“-Stellen musikalisch und logisch zu überwinden sein. Mit der relativen Temponahme kann man sich vielfach einverstanden erklären. Lediglich 3/2-Sätze gerieten wohl zu langsam. Die absoluten Tempi hingegen dürften in der Regel erheblich zu schnell sein, wenn auch die Stockholmer Einspielung mit Harnoncourt in fünf Motetten (Ausnahme: „Jesu meine Freude“ 18:52) noch schneller ist. Die außerordentlich leichte und lockere Tongebung macht diese Geschwindigkeit möglich, verführt aber immer wieder zu Eile, ja Hast, die sinnvolles Aussingen und Aussprechen fallenzulassender Endsilben unterbindet. Herausfallend gefährdet waren in dieser Beziehung: „Singet dem Herrn“ und Teile von „Jesu meine Freude“. Hier unterlag Schmidt-Gaden entgegen der in der Einführung von ihm selbst gestellten Forderung sogar der Gefahr, „Nähmaschinen- bzw. ha-ha-ha Notenkettchen“

zu produzieren. Mit Recht weist er auf die labile Tongebung (im Gegensatz zum romantischen Sostenuoto-Ton) hin und darauf, daß in der Instrumentalmusik als hohe Kunst galt, diese Vokal-Praxis in das Instrumentale übertragen zu können. Daher wirkt es gelegentlich widersprüchlich, wenn nun die vokale Gestaltung wie perfekte Instrumentalmusik klingt. In anderen Sätzen, die natürlich zu verschiedenen Zeiten eingespielt wurden (was nicht nur an Schnitten zu verfolgen ist), tritt diese Manier zugunsten einer gebundeneren Vokalität zurück. In ihr sind dann auch Intonationsunsicherheiten vermieden, die sich als Folgen zu kurzer Einschwingvorgänge erkennen lassen. Das Klangbild ist ungewöhnlich durchhörig, angenehm unhallig, ohne zäh zu wirken, die Präsenz wechselnd, jedoch ausreichend. Streckenweise stören Blubber- und Rumpelgeräusche.

Klaus Blum

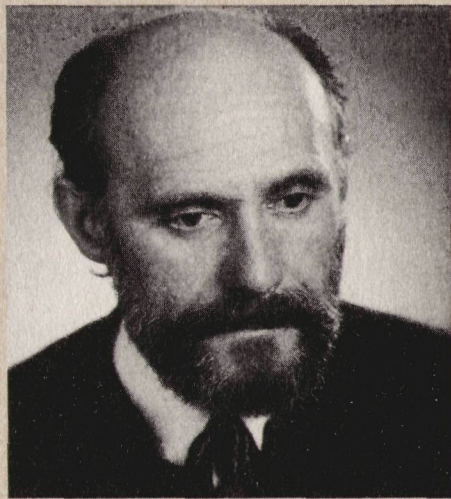


Wichtige Repertoirebereicherung.

MICHAEL HAYDN, Requiem c-Moll; Siglinde Damisch (Sopran), Gabriele Schreckenbach (Alt), Chris Merrit (Tenor), Hartmut Müller (Baß), Gerhard Walterskirchen (Orgel), Salzburger Rundfunk- und Mozarteumchor, Mozarteum Orchester, Ernst Hinreiner; Schw AMS 3529 F (1 S 30) Aufnahme datum: 4.-6.2.1980

Klangbild: Räumlich, transparent, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Einspielung von Michael Haydns Requiem ist eine wichtige Erweiterung des Schallplattenrepertoires. Es ist bekannt, wie wegweisend insbesondere die Kirchenmusik des jüngeren Bruders von Joseph Haydn für die nachfolgenden Komponisten war. Das Wirken von M. Haydn in Salzburg hatte großen Einfluß auf den jungen Mozart, der als 14-jähriger das c-Moll Requiem beim Totenamt für den Fürsterzbischof Sigismund von Schrattenbach hörte (Carl de Nys im informativen Begleittext). Das c-Moll Requiem M. Haydns ist zum einen vom strengen, kontrapunktischen Satz, wie er in Wien beispielsweise von Fux gepflegt wurde, und zum anderen von den folgenden, modern erscheinenden Zügen geprägt: Der Instrumentalsatz läuft nicht kontinuierlich durch; er wird vielmehr unterbrochen von Bläserakkorden und Paukenschlägen. Die rhythmische Hervorhebung einzelner Worte (so in der Sequenz, 2. Strophe, „tremor“ und „futura“), die „sprechend“ und deklamatorisch wirkt, bestimmt den Sprachvortrag, und diese deklamatorische Rhythmik des Gesanges findet ihre Entsprechung im Instrumentalsatz. M. Haydn schafft Formen, die größere Einheiten zusammenfassen; so sind Introitus und Kyrie eine Einheit, und so werden auch die einzelnen Strophen der Sequenz und ihr Vortrag durch den Chor und die Solisten zu einem Gesamtgeschehen zusammengefaßt. Als besonders neu für M. Haydns Zeit empfinden wir, daß er den alten Formen, wie der Fuge (im Offertorium „Quam olim Abrahae“),



Ernst Hinreiner

durch die Tonart und die Melodik einen besonderen Ausdruckgehalt verleiht. Die Verwendung von Chor, Soli und Orchester auf Grund ihres stimmungsmäßigen Charakters ist ein Merkmal dieses Requiems, das wegweisend für Mozarts Requiem und für das Requiem in der Romantik war. Die Interpretation dieses Werkes durch den Salzburger Rundfunk- und Mozarteumchor und das Mozarteum Orchester unter der Leitung von Ernst Hinreiner bringt alle beschriebenen charakteristischen Züge dieses Werkes vorbildlich zu Gehör. Sie setzt deshalb einen Maßstab für spätere Aufführungen und Einspielungen.

Franzpeter Messmer



Schallplattentechnik im Widerstreit mit den „Grazien im Gotteshaus“

MENDELSSOHN, Vier geistliche Kantaten: Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Kantate für Bariton, Chor und Orchester) – Jesu, meine Freude (Choral-Kantate für Chor und Streicher) – Wer nur den lieben Gott läßt walten (Kantate für Sopran, Chor und Streicher) – Christe, du Lamm Gottes (Kantate für Chor und Orchester); Krisztina Laki (Sopran), Roland Hermann (Bariton), Kammerchor Stuttgart, Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, Frieder Bernius; EMI 1 C 065-46 221 (1 S 30) Aufnahme datum: 1981

Klangbild: Verwaschen, in den Hintergrund gedrängter Chor (keine Textverständlichkeit), wenig Orchestertransparenz, kulissenartig hervorgehobene Gesangssolisten.
Fertigung: Magere Aussteuerung begünstigt preßtechnisches Rauschen, Brodeln und Knistern.

Robert Schumanns Überzeugung, Mendelssohn habe mit seiner Kirchenmusik „den Grazien ei-

nen Platz im Gotteshaus angewiesen“, wird durch diese Platte kaum bekräftigt. Denn das romantische Ideal des Mischklangs, vom Komponisten als religiöse Stimulanz verstanden, wird durch eine diffuse Aufnahmetechnik bis zur Grenze einer blassen Verwaschenheit abgeflacht. Das Ohr hat es schwer, im Hinblick auf Abhörpegel und Dynamik einen überzeugenden Bezugspunkt zu orten, kaum läßt sich eine „richtige“ Einstellung des Lautstärkereglers empfehlen. Ausdrucksmäßig nivellierte, endlos erscheinende Piano-Passagen wechseln mit nicht minder undifferenziert nebulösen Forte-Klängen als (sparsam komponierte) Kontrastflächen ab. Lediglich bei der Platzierung der Solisten ist die erforderliche Mikrofon-Präsenz für wenige Augenblicke erreicht und wird vom Bariton sinnvoll genutzt. So schlängelt sich denn das musikalische Geschehen an einer schwer zu definierenden Akustik-Barriere entlang. Tonmeisterauffassung steht konsequent im Widerstreit zur Interpretationsabsicht. Man ahnt zwar, daß die über weite Taktstrecken allzu lasch erscheinende Zurückhaltung des Chors der Mendelssohn'schen Inspiration für eine gefühlvolle Frömmigkeit durchaus ihren Tribut zollen möchte. Aber diese Ahnung orientiert sich mehr an der Qualität anderer Aufnahmen des Stuttgarter Kammerchores als gerade an dieser.

Gerhard Pätzig



Die frühen Mozartmassen in hervorragender Interpretation.

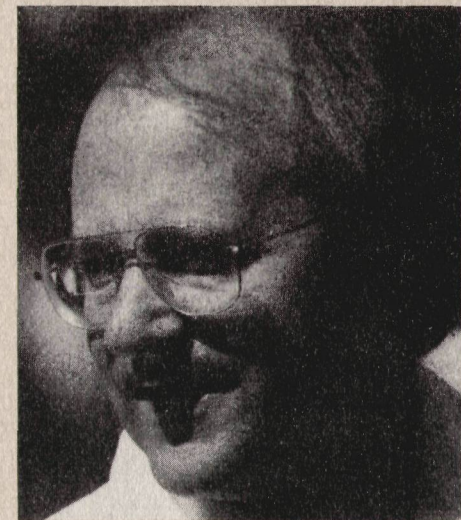
MOZART, Missa brevis G-Dur KV 49, Missa brevis d-Moll KV 65 (61a); Carol Malone (Sopran), Gabriele Schreckenbach (Alt), Karl Markus (Tenor), Walton Grönroos (Baß), Ludger Mai (Orgel), Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale, Roland Bader, Mitglieder des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin; Schw 3 521 (1 S 30) Aufnahme datum: Juni 1977

Klangbild: Von guter Dynamik, räumlich und transparent.
Fertigung: Ohne Mangel.
Vergleichseinspielungen: Meurer, Cappella Heribolensis (Chr SCGLX 73877)
Nur KV 49, Gillesberger, Hofmusikkapelle Wien (RCA RL 30462 AW)

Die beiden ersten Messen, die W. A. Mozart um die Jahreswende 1768/69 komponiert hat, sind die Leistungen eines 12-jährigen Wunderkindes. Beim Anhören dieser Messen stellen wir uns die Frage, was uns an dieser Musik fesselt: Ist es nur das Wissen, daß dies ein 12-jähriger geschaffen hat, oder doch auch anderes? Denn ich glaube, daß die kritische Haltung, die der Mozart-Biograph H. Abert diesen Werken gegenüber eingenommen hat, in einigen Punkten überprüft werden muß. Sicherlich sind diese Messen keine reifen Meisterwerke, und gewiß finden sich in ihnen die Merkmale der Vorbilder W. A. Mozarts, beispielsweise Eberleins, des Vaters L. Mozart oder M. Haydns, wieder. Aber der frische Höreindruck stößt uns auf vieles, das für

den reifen W. A. Mozart charakteristisch ist. Trotz eines Überwiegens von kontrapunktischem Satz und des sehr zurückhaltend eingesetzten Orchesters – alles Merkmale, die H. Abert Mozarts Anlehnung an die alte Schule und seiner Anfängerschaft zuschrieb – erscheinen musikalische Situationen, in denen das Kontinuierliche durchbrochen wird und die musikalische Gestaltung des Orchestersatzes und der Sprachdeklamation sich spontan ändert. Dieses Prinzip der Diskontinuität, das der Musikforscher Thr. Georgiades als zentral für Mozart herausgestellt hat, ist ansatzweise bereits in diesen frühen Messenkompositionen vorhanden. In besonderem Maß fesselt uns die d-Moll-Messe, und zwar nicht nur wegen der Tonart, die Mozart sonst nur noch im Oratorium „La Bitulia Liberata“, im Klavierkonzert KV 466 und im Requiem verwendet hat, sondern insbesondere wegen des dramatischen Prinzips, das das Zusammenwirken von Chor, Soli und Orchester bestimmt. Dieses dramatische Prinzip zeigt sich sehr deutlich im Gloria, wo die einzelnen Ebenen – Orchester, Chor und Soli – voneinander abgesetzt sind und so erst ein Mit- und Gegeneinander vollziehen können. Die Musik beruht hier auf dem überraschenden Eintreten von Neuem. Beispielsweise erwecken zu Beginn der Impuls auf dem Wort „hominibus“, der den Choreinsatz und den des Orchesters nach sich zieht, und das Hervortreten der Solisten aus dem Chor den Eindruck eines gegenwärtigen Ereignisses.

Das besondere Verdienst von R. Baders Interpretation ist, diese besonderen Merkmale der Mozartschen Musik in den frühen Messekompositionen gesehen und herausgearbeitet zu haben. Die Präzision beim Gegenüberstellen der verschiedenen Motive und Themen, das Zusammenwirken von Chor, Soli und Orchester, die Deklamationsschärfe, die überlegte Phrasierung der Streicher und die Vermeidung eines schwerfälligen, kontinuierlichen Musizierens gestalten die musikalische Partitur zu einem Ereignis in dem Sinn, wie ich es oben beschrieben habe. Dabei erscheinen diese Frühwerke Mozarts in einem neuen Licht: Sie sind nicht nur handwerklich mehr oder weniger gekonnt, sondern durch-



Roland Bader

aus eigenständig. Sie stellen deshalb eine Bereicherung für unsere musikalische Erfahrung dar. Diese Erfahrung kann die Schallplatteneinspielung von R. Bader in besonderem Maße vermitteln.

Franzpeter Messmer

Neuveröffentlichungen
ALTE MUSIK

Zur Faksimileausgabe des Graduales St. Katharinental nun auch die Schallplatte.

GRADUALE ST. KATHARINENTAL; Gregorianische Gesänge aus dem Graduale St. Katharinental; Choraliscola Kloster Einsiedeln, P. Roman Bannwart; EMI 065-99 915 (1 S 30) Aufnahme datum: 1981

Klangbild: Nicht zu starker Hall, natürliche Wiedergabe der Stimmen.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Einspielung des Graduales St. Katharinental versteht sich als eine Ergänzung zur käuflichen Faksimileausgabe des kunsthistorisch interessanten Codex, der um 1312 entstand und mit zahlreichen Miniaturen im gotischen Stil ausgestattet ist: zur Prachthandschrift also nun auch die Schallplatte als „akustische Ergänzung des Graduales, da vielen Käufern des Prachtbandes die Gesänge selbst fremd sind“ (P. Roman Bannwart, Schallplattenhülle). Die Vervielfältigungs- und Reproduktionsmöglichkeiten unserer Zeit führen zu einer neuartigen Beschäftigung mit der mittelalterlichen Kunst und Musik, die am Prächtigen, am Wertvollen und an modernen ästhetischen Vorstellungen orientiert ist und die somit der gregorianischen Musik und ihrer schriftlichen Aufzeichnung im Codex eine ganz andere Funktion verleiht als die, die sie ursprünglich hatten. Wir können uns heute an der Schönheit der gregorianischen Melodien erfreuen, insbesondere wenn sie so klangvoll, mit derart schönen Stimmen und so schwebend leicht gesungen werden wie auf dieser Einspielung der Choraliscola Kloster Einsiedeln; wir können sie und den Codex rein ästhetisch genießen, aber wir verstehen dann keineswegs die gregorianische Musik und die mittelalterliche Buchmalerei. Hier liegt die Gefahr der modernen Vervielfältigungsmöglichkeiten: Die Musik wird aus ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang gerissen. Denn der eigentliche Ort der gregorianischen Musik sind die Kirche und das liturgische Geschehen. Beim Anhören dieser Schallplatte müssen wir uns dieser modernen „Verfremdung“, die der Gregorianik ihren ureigensten Ort und Funktionszusammenhang raubt, bewußt sein. Nur dann steht die Schallplatte einem Verstehen dieser Musik nicht im Weg.

Franzpeter Messmer

FONO-KRITIK



Problematische Konzeption und großartige Interpretation.

GUILLAUME DE MACHAUT, Le livre du voir dit, la messe de nostre dame; René Jacobs (Gesang und Rezitation), Les Ménestrels – Wiener Ensemble für alte Musik; FSM Mirror Music 0006/0009 (4 S 30) Aufnahmedatum: 1979

Klangbild: Transparent, räumlich, die Konturen der einzelnen Stimmen und Instrumente sind scharf voneinander abgehoben, natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Deller Consort (EMI 065-99718)

Capella antiqua (Tel 6.41125 AS): beide nur Nostre-Dame-Messe

Machauts Buch „Le livre du voir dit“ ist eine Liebesgeschichte, die von einem wirklichen Erlebnis des Dichters und Komponisten ausgeht, die in Briefform erzählt wird und mit Musikeinlagen ausgestattet ist. Der Sinn dieser Musikeinlagen ergibt sich aus dem Briefwechsel: Die Geliebte, Péronne d'Armentière, nimmt regen Anteil an Machauts künstlerischem Schaffen; Machaut schickt ihr seine Lieder, damit sie diese lerne und aufführe. Dieser Briefwechsel erschließt uns einen wichtigen Aspekt der musikalischen Wirkung Machauts in seiner Zeit: Seine Musik war bestimmt für einen kleinen Kreis, für eine Elite. Entsprechend dieser gesellschaftlichen Stellung ist auch die Faktur der Dichtung und Musik Machauts. Sie ist sehr kunstvoll, die Sprache faßt die Wirklichkeit in literarisch vorgeformte Bilder, wie beispielsweise in ein Gebet an die Venus, und der Rhythmus der Musik beruht auf einem komplizierten System.

Die Ménestrels haben eine Art „Gesamtausgabe“ dieses Buches auf Schallplatte vorgelegt. Wenn wir diese Einspielung an ihrem Anspruch, „so originalgetreu als möglich“, messen, so sind einige kritische Anmerkungen unumgänglich. Die Frage ist, ob eine Schallplattenaufnahme das richtige Medium ist, ein derartiges „Buch“ zu verorten. Denn es wird hier aus dem Briefwechsel, bei dem auch Musikstücke ausgetauscht wurden, eine Art „Gesamtaufführung“ gemacht, die den Eindruck erweckt, als ob dieses Buch dafür konzipiert worden wäre. Die Briefe sind primär Lesedichtung, sie haben den Charakter des Privaten und sind für einen kleinen Kreis bestimmt. Außerdem wird der Anspruch des Originalgetreuen eingeschränkt, wenn man gezwungen ist zu kürzen, wie geschehen, und wenn Stücke aus anderen Handschriften hereingenommen werden. An die Stelle des Originals tritt hier das Arrangement. Der Begriff „original“ erscheint deshalb fragwürdig, und zwar auch aus einem anderen Grunde: Diese Musik ist hinsichtlich ihrer Aufführung viel weniger festgelegt als neuere Musik; beispielsweise ist die Kombination der Instrumente nicht eine Frage der Komposition, sondern der Aufführung, des Arrangements (die Komposition legt nur den musikalischen Satz, den Verlauf der Stimmen, die Art des Zusammenklangs und den Rhythmus fest). Eine Schallplattenaufnahme ist also nicht so sehr eine „Originalwiedergabe“ des Noten-

textes von Machaut, sie ist vielmehr eine mögliche Interpretation.

Diese Kassette erweckt einen zwiespältigen Eindruck. Zum einen erscheint die Frage, ob es sinnvoll ist, sechs Schallplattenseiten langes und doch wiederum unvollständig gesprochenes Altfranzösisch, das kaum jemand versteht und das man deshalb in der Übersetzung mitlesen muß, mit Musikeinlagen aufzunehmen, zum anderen hat mich die musikalische Interpretation begeistert. Ich würde es für sinnvoller halten, nur die musikalischen Einlagen einzuspielen und den gesamten „Voir dit“ in den Textbeilagen in Altfranzösisch und in der Übersetzung mitzuliefern. Nun aber zur Musik! Die Ménestrels haben die

Verwirklichung einer Raumwirkung (s. Skizze, S. 61 im Beiheft), was für spätere Kirchenmusik typisch ist und hier schon überzeugend ist, das Ineinanderübergehen von Instrument und menschlicher Stimme in den melismatischen Sätzen und das Gegenüberstellen in den blockhaften deklamatorischen sind die Merkmale dieser Interpretation, die sie aus anderen Einspielungen dieser Messe herausheben. Die musikalische Interpretation von Machauts Musik wie auch das beinahe 70 Seiten starke Beiheft, das eingehend über Machauts Musik und die Art ihrer Aufführung durch die Ménestrels informiert, sind beispielhaft.

Franzpete Messmer



René Jacobs trifft, zusammen mit den „Ménestrels“, genau den Stil der Machaut'schen Musik



Sechs Concerti fanden ihren Vater: Die Wahrheit über die „Pergolesi“-Concerti.

PERGOLESI, RICCIOTTI, WASSENAER. Sei concerti armonici; Camerata Bern, Thomas Fürti (Konzertmeister und Leitung) Archiv Produktion 2533 456 (1S30) Aufnahmedatum: 16.–19.9.1980

Klangbild: Präsent und transparent, ausgewogene Frequenzbalance.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Münchinger, Stuttgarter Kammerorchester (Dec 6.35 136 DX)

Die Herkunft einer der ihrer Urheberschaft nach wohl umstrittensten Werkgruppe in der Musik ist nun offensichtlich endlich geklärt. Sechs Concerti suchten ihren Autor, und das jahrzehntelange. Man tippte in erster Linie auf Pergolesi als Komponisten, dann auf Ricciotti, selbst Händel oder Vivaldi hatte man diese Werke zugeschrieben, dann wieder gab man sich mit Namen wie

Dies wird besonders deutlich in der Messe „de nostre dame“. Das Aufbauen von Klängen, die

STEREO TESTJAHRBUCH 81/82

Die Zeitschrift STEREO, das deutsche HiFi- und Musikmagazin, veröffentlicht mit diesem Jahrbuch eine Fülle von ausführlichen Tests interessanter Geräte des aktuellen HiFi-Angebots.

Für die Durchführung der Tests von Receivern, Verstärkern, Tunern, Boxen, Plattenspielern, Bandgeräten, Tonabnehmern, Tonarmen und Cassettenrecordern zeichnet das verlagseigene HiFi-Zentrallabor verantwortlich. Die Meßwerte wurden mit Hilfe modernster Meßgeräte, die speziell auf die Überprüfung von HiFi-Komponenten zugeschnitten sind, ermittelt.

Bestellen Sie sich das STEREO-Testjahrbuch '81/'82 – den idealen Kaufberater für jeden HiFi-Musikfreund.

Bitte ausschneiden und einsenden:

MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Postfach 1123, 8057 Eching

BESTELLCOUPON

Ich bestelle sofort nach Erscheinen (Anfang Sept.)

..... Exempl. STEREO-TESTJAHRBUCH '81/'82

zum Preis von DM 14,80 inkl. MwSt, Porto und Verpackung

Name: _____

Straße: _____

PLZ/Ort: _____

☐ Ich bezahle per beiliegendem Scheck

☐ Ich bezahle durch Vorkasse auf Postscheckkonto

München 998 70-800

Datum _____ Unterschrift _____

FF 9/81



FONO-KRITIK

Willem de Fesch, Johann Adam Birckenstock oder Fortunato Chellerie zufrieden. Erst dem holländischen Musikforscher Albert Dunning ist es in jüngster Zeit geglückt, den Schleier über diesen Werken zu lüften: Es gelang ihm, im Wassenaer-Schloß Twickel eine unbekannte Partiturschrift der Konzerte aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu finden, aus deren Vorwort die Urhebererschaft des holländischen Grafen Unico Wilhelm van Wassenaer, eines Liebhaberkomponisten, einwandfrei hervorgeht. Nach dieser Klärung durch die Musikwissenschaft war eine Neuaufnahme der Stücke angezeigt, die nun – zur Identifizierung der Musikfreunde – neben den bisher geläufigsten Urhebernamen Pergolesi und Ricciotti den nach neuester Forschung wahren „Vater“ Wassenaer nennt. Seine glücklichen „Kinder“ wurden zur Feier des Tages in zeitgenössische Klanggewänder gekleidet, was die durch ihre erfolgreichen Bemühungen um Zelenka und die Mannheimer Schule wohlrenommierte Camerata Bern, von Thomas Furi angeführt, mit ihrem historischen Instrumentarium besorgte. Sie spielt – dank ihrer Instrumente wie ihres Interpretationsstils – bei aller Klangfülle doch durchsichtig. An historischem Wohlklang ist ebensowenig Mangel wie an neuzeitlicher Präzision. Bei der Interpretation wird allerdings auf historisierende Manierismen verzichtet. Die Soli bestätigen die Qualität des Ensembles, auch unter der Lupe besehen.

Karl Ludwig Nicol

Neuveröffentlichungen NEUE MUSIK

○ Bekanntheit mit einem bislang Unbekannten.

NIKOLAI BADINSKI, Omaggio à Bach, Dialoghi per Viola sola, Preltan; Giovanna Borelli (Cembalo), Eckart Schloifer (Viola), Anne Borg (Klavier), Ensemble 13 baden-baden, Manfred Reichert; Proviva LC 6542 (1 S 30)

Klangbild: Sehr räumlich, weit und deutlich.
Fertigung: Durchgehendes leichtes Rauschen.

Im leider nachlässig redigierten, aber lesenswerten, weil informativen Begleittext spricht Wolfgang Burde von einer Konfrontations-Dramaturgie in der Musik Badinskis, speziell in „Omaggio“ in bezug auf die beiden ungleichen Sätze, von denen der zweite dreimal so umfangreich ist wie der erste, die sich aber auch strukturell stark unterscheiden. Nach Anhören der Platte möchte man diesen Begriff für die drei hier vorgestellten Werke Badinskis insgesamt reklamieren. Immer scheinen Elemente auf Gegenfahrt geschaltet, gegenläufig angeordnet zu sein.

Im Cembalokonzert, eben der Bach-Hommage, kommen zum Soloinstrument vier Holzbläser

und ein Streichquartett. Alles in dieser Musik spleißt solistisch auseinander. Badinski, in Sofia 1937 geboren, dort, in Berlin (DDR) und Halle ausgebildet, seit 1976 in West-Berlin ansässig, schreibt eine sehr persönlich konturierte Musik voller klanglicher Rücksichtslosigkeiten. Manches klingt, namentlich im Cembalokonzert, stark improvisatorisch. Tendenzen zu Vereinzelungs-Wirkungen von Instrumenten und ihrer klanglichen Figuration werden absorbiert und immer wieder in den Kontext der Viel- und Großklanglichkeit eingebunden. Die drei Viola-Dialoge (besser: Monologe) erschöpfen sich im Artistischen der Spielweisen. In „Preltan“ sind Bratsche und Klavier einander konfrontiert, beobachten sich, machen sich nach. Beim Klavier rauscht der angestrichene Saitenbezug im Stil der sechziger Jahre. Badinski kümmert sich um Rückgriffe wenig, er sucht beharrlich nach persönlichem Ausdruck, und er findet ihn gewiß. Am Ende weiß man dennoch, daß sich seine Musik trotz ihrer Attacken, trotz ihres sich aufdrängenden Elans verliert. Die drei Werke werden engagiert musiziert. Reichert erreicht im Cembalokonzert (2. Satz) eine mitreißende Steigerung, Giovanna Borelli hämmert ihre Toccaten-Eisketten mit Vehemenz.

Hanspeter Krellmann

○ Zwei wenig aufregende Stücke in guter Interpretation.

DRUMS + ORCHESTRA; Werke von Xavier Benguerel: Konzert für Schlagzeug und Orchester; Josep Soler: Requiem für Schlagzeug, Orchester und zwei Chöre; Siegfried Fink (Schlagzeug), Berner Bachchor, Theo Loosli, Radio-Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks, Orchester des Stadttheaters Kassel, Eliahu Inbal, James Lockhart; Tho MTH 193 (1 S 30)

Klangbild: Sehr räumlich, plastischer und durchsichtiger Schlagzeugklang mit relativ großer dynamischer Breite.
Fertigung: Einwandfrei.

Wie schon der Titel der Platte verrät, ist es Anliegen, neue Werke in der Verbindung Schlagzeug und Orchester vorzustellen. Mit Siegfried Fink als Schlagzeuger, dem das Requiem Solers gewidmet ist und für den offensichtlich auch das andere Werk geschrieben wurde, geriet die Interpretation vorbildlich. Es ist verblüffend, wie nuanciert es Fink versteht, Differenzierungen im klanglichen wie im dynamischen Bereich herauszuarbeiten. Zumindest Eliahu Inbal im „Konzert für Schlagzeug und Orchester“ von Benguerel gelingt es, dem Solisten eine ebenso abgestufte, fein durchgebildete Orchesterbehandlung gegenüberzustellen. Die Werke selbst hingegen bleiben demgegenüber einiges schuldig. Wenn Adorno schon in den 50er Jahren vom „Altern der Neuen Musik“ sprach, mag er die Fülle ähnlich klingender Werke, zu denen auch diese beiden Stücke zu zählen sind, geahnt haben. Die Komposition Benguerels (1977) arbeitet in

erster Linie mit Klangfarbentechniken, die schon vor 20 Jahren von Penderecki oder auch Stockhausen entwickelt wurden, ohne aber die Aggressivität dieses Tons zu erreichen. Da gibt es durchaus originelle Klangkombinationen, die die Beherrschung alles Technischen bezeugen. Aber darüber hinaus verbleibt die Musik im Vagen, gegen Ende zu, so jedenfalls ging es mir, läßt das Interesse am Geschehen spürbar nach; zu wenig lassen sich Tendenzen verfolgen, die dem Stück eine Zielrichtung zu verleihen in der Lage wären. Die Musik droht in zwar gut ausgehörtes, aber unverfängliches Spiel ohne Ecken und Kanten zu versanden. Ein Wort zum nicht sehr sachkundigen Plattentext: Allein die Tatsache, daß in einem 3/4-Takt 11, 13 oder 16 Noten untergebracht sind, berechtigt nicht, von aleatorischer Kompositionstechnik zu sprechen.

Das etwas interessantere „Requiem“ von Josep Soler (1977) ist stärker melodisch ausgerichtet. Zwölftontechnik wird angewandt, erreicht aber kaum die Dichte etwa Schönbergischer oder Bergscher Partituren. Die Expressivität der Einzellinien steht im Zentrum, der schon im Titel „Requiem“ anklingende emotionale Hintergrund soll hiermit gewahrt bleiben. Dabei changieren die einzelnen Melodiephrasen tupperhaft zwischen verschiedenen Techniken von fast tonalen bis hin zu hochexpressiv dissonanten Partien. Den Schluß des Werkes, etwa ein Drittel des gesamten Stücks, bildet ein Chorizat des spanischen Renaissancekomponisten Victoria. Da es aus der Karfreitagsliturgie stammt, ist inhaltlicher Zusammenhang gewährleistet, der aber im rein Musikalischen entschieden weniger verfolgbar ist. Hier wirkt mehr die Musik von Victoria, die vom zurücktretenden Orchester spärlich unterstützt bzw. verfremdet wird, als daß die logische Notwendigkeit in der Komposition Solers erfahrbar würde. Allenfalls bleibt der bekennntnishaft Ton des Werks garantiert

Reinhard Schulz

○ Blick auf einen eigenständigen deutschen Komponisten der mittleren Generation.

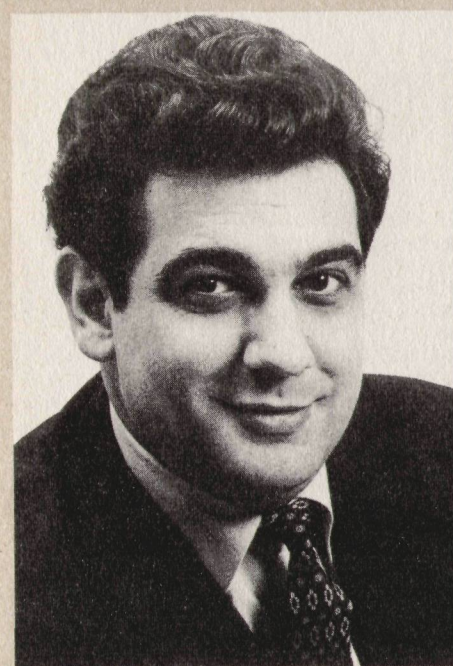
MARTIN CHRISTOPH REDEL, Interplay für sieben Spieler op. 23, Szenen für Flöte und Klavier op. 26, Rounds for percussion solo op. 28, Elegia – 2. Satz der Espressioni op. 29 für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier; Paul Meisen (Flöte), Wilfried Kassebaum (Klavier), Martin Christoph Redel (Schlagzeug), Ensemble Kontraste, Detmold, Martin Christoph Redel; MD + G 1048, im Vertrieb der EMI-Electrola-ASD

Klangbild: Natürlich und gut durchhörbar, angenehm trocken für Kammermusik.
Fertigung: Keine Mängel.

Redel ist der Sohn des Flötisten und Dirigenten Kurt Redel. Er wurde 1947 in Detmold geboren, besuchte dort die Musikakademie, an der er heute selbst als Professor unterrichtet, und lernte Komposition bei Kelterborn, Klebe, Driessler und Isang Yun in Hannover. Sein persönliches

Instrument ist das Schlagzeug. Seine Musik, zumindest die auf dieser Platte präsentierte, folgt dem Prinzip des Aufeinanderreagierens. Äußerst sensibel führt Redel dieses Prinzip in seinem Schlagzeugstück „Rounds“ durch, das fast nie laut tönt, sondern in dem Farben und Rhythmen einander ablösen, in Verhältnis zueinander gebracht werden, eben aufeinander reagieren. Das bekommt eine feine innere Spannung, die durch einen auskomponierten Lyrismus gehalten wird. So entspricht diese Komposition nicht dem Klischee von Schlagzeugstücken üblicher Prägung. Die Intimität klanglicher Wirkungen kann Redel auch in anderen instrumentalen Gruppierungen herstellen. In den Szenen für Flöte und Klavier nimmt der dritte von fünf Sätzen Achsfunktion ein, er gehört der Flöte allein, die Strukturen der Sätze eins und zwei aufgreift und zugleich weiterführt und den Blick nach vorn öffnet. Auch hier stehen Reaktionen im Vordergrund, selbst wenn das Musizieren der Partner von unterschiedlichen Ansätzen ausgeht und sich nicht summiert. In „Interplay“ mischen sich Holzbläser (Flöte, Klarinette) mit einem Streichtrio, Klavier und Schlagzeug. Hier werden die Klangflächen größer, weiten sich, zumal ein im Begleittext rhapsodisch genanntes Thema den Charakter der Musik festlegt. Eine Klangwelt kurz vor der kompletten Zurücknahme ist die „Elegia“, ein Satz aus den „Espressioni“, die man gern vollständig kennengelernt hätte. Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier verbinden sich diskret, ja fast stimmungsvoll. Alle Interpreten, der Komponist selbst in „Rounds“ und als Spiritus rector der Gruppe „Kontraste“, musizieren mit großer Beweglichkeit und musikalischem Feinschliff. Redel zeigt sich als Komponist von bestimmender Ernsthaftigkeit und unspekulativer Haltung. Eigenständigkeit spricht aus jedem Takt seiner Musik.

Hanspeter Krellmann



Plácido Domingo

Neuveröffentlichungen OPER



Ersteinspielung der Oper, stellt handfeste Dramatik über stilistische Finesse.

MASSENET, Le Cid, Gesamtaufnahme in französischer Sprache; Plácido Domingo (El Cid), Grace Bumbry (Chimene), Eleanor Bergquist (Infantina), Paul Plinshka (Don Diego), Jake Gardner (König), Arnold Voketaitis (Gormas), Clinton Ingram (Don Arias) u.a., Byrne Camp Chorale, Byrne Camp, Opera Orchestra of New York, Eve Queler; CBS-Materworks 79 300 (3 S 30) Aufnahmedatum: 8. März 1976 (live)

Klangbild: Etwas vordergründig, Transparenz eingeschränkt, leicht hallig, Räumlichkeit und Tiefenstaffelung unbefriedigend, Orchester tiefen- und mittenbetont.
Fertigung: Bis auf einige Knackgeräusche einwandfrei, Stoppzeiten angegeben, dreisprachiges Libretto.

Die couragierte New Yorker Opern-Dame Eve Queler kann ihren regelmäßigen Konzertanten Aufführungen seit Jahren großes Interesse und ein Stammpublikum sichern, wobei sie in gleicher Weise auf eine interessante Programmplanung, auf beachtliches Niveau und auf die Verpflichtung zugkräftiger Stars achtet. Mit Rarität-



Grace Bumbry

ten gelang es ihr schon mehrfach, zu Schallplatten-Ehren zu kommen. So komplettierte sie beispielsweise mit „Edgar“ die Puccini-Discographie (FonoForum 5/78). Für CBS konnte es keine Frage sein, auch bei Massenets „Le Cid“ mitzuziehen: Die vieraktige Oper um den legendären spanischen Freiheitskämpfer und Heerführer gegen die Mauren, „El Cid“, war angesichts der vor allem auf Schallplatte relevanten Massenet-Renaissance zur Ersteinspielung fällig. Zwar kannte man außer dem nachgerade populären Gebet, von dem etliche Aufnahmen existieren, bestenfalls noch die mehrfach eingespielte, zwanzig Minuten lange Ballettmusik, doch machte der überlieferte Ruf dieser Oper, ihr einst großer Erfolg, der noch in unser Jahrhundert hereinreicht, auf das Ganze neugierig.

Die pathetische Story um Mannesehre, Heldenmut und Rachegebot, die ihren Konflikt aus einer feindlichen Lager überbrückenden Liebesbeziehung schöpft, könnte sich heute auf der Bühne nur in Verbindung mit einer überrumpelnden Musik von der Art des „Troubadours“ als genügend tragfähig erweisen. Auf Platte lohnt sich die Begegnung aber trotzdem. Die Partitur beteiligt das Orchester auffallend stark, auch jenseits der sehr langen Ouvertüre und der durchaus aparten, spanische Folklore temperamentsvoll abhandelnden Ballettmusik, um die Massenet in Paris nicht herumkam, so entbehrt sie für die Handlung auch sein mag. Es finden sich wichtige Massenszenen, Fanfaren und Kirchenglocken, die Kolorit beisteuern, solid gebaute Ensembles und etliche Ariosi, von denen freilich keines so einprägsam erscheint wie das flehende Gebet des Helden, „O souverain, o juge, o père!“ Hierin liegt sicher ein wesentliches Kriterium dieser Oper und ihres seit Jahrzehnten abgeklungenen Erfolges.

Es liegt in der Natur der Sache, daß der Massenet von „Le Cid“ sich von jenem der „Manon“ merklich unterscheidet. Soldatenmilieu, flammender Haß und siegestrunkenen Emphase können nicht ähnlich deliziös formuliert werden wie die rührseligen Szenen aus der Pariser Halbwelt des Abbé Prévost. Diese Figuren hier und die Konflikte vertragen nur weniger und ein herbes Parfüm, nötigen die Musik zu mehr Dramatik und Vitalität. Das kommt in der vorliegenden Ersteinspielung noch deutlich verstärkt zum Tragen, weil den Sängern und auch der Dirigentin der Verismo, überhaupt die italienische Oper, nähersteht als das französische Idiom. Puristen mögen die stilistische Kompetenz dieser Aufnahme mit einigem Recht in Zweifel ziehen. Es sei jedoch auch das Faktum einer sehr persönlichen, um unmittelbare Wirkung bemühten Interpretation zugestanden, wenn Eve Queler oft nahezu plakativ das Feuer schürt, wenn Bumbry und Domingo sich leidenschaftlich in den Rollenschicksalen entzünden und dabei Dynamikvorschriften Massenets überziehen. Daß die handfeste Dramatik Quelers auch auf im Tutti hemdsärmelig klingende Orchesterausbrüche gestützt erscheint, dürfte zum Teil der Aufnahmetechnik anzulasten sein, weil viele Instrumentalsoli auf an sich recht gute Musiker schließen lassen.

An der sängerischen Nebenfront klingt es teils häßlich (Don Arias), teils schwächlich (König), nur Arnold Voketaitis (Gormas) läßt durch einen gepflegten Bariton aufhorchen. Eleanor