

FONO-KRITIK

schentextes gar nicht übertrieben, der zusätzlich über die ausgedehnte Reisetätigkeit und sonstige Aktivitäten des Chores informiert. Die vorliegende Aufnahme erfüllt zwei wichtige Funktionen zugleich: sie macht mit einem ganz hervorragenden Jugendchor bekannt und stellt obendrein einen höchst lehrreichen Querschnitt durch das finnische Chorschaffen der letzten Dutzennien dar, wie es ihn in solcher Dichte und Konsistenz im bisherigen Plattenangebot nicht gab.

Oskar Merikanto (1868 – 1924) und Jean Sibelius (1865 – 1957) ausgenommen, sind sämtliche Komponisten dieser Auslese noch am Leben (deren Geburtsdaten liegen zwischen 1921 und 1949). Einige der Werke sind von der finnischen Volksmusik inspiriert, was ja kein Schaden ist; aber fast nirgends mangelt es an originellen Ideen, die jeglichen Schematismus verhindern und den Tonsatz stets interessant erscheinen lassen. Von Merikantos strophischer, jedoch effektvoller Einfachheit („Do you remember“, mit dem exquisiten Solobaron Jorma Hynninen) führt ein Bogen zu Kokkonens raffiniert kontrapunktischer, sich besetzungsmäßig mehr und mehr steigender „Paavo's Hymn“. Auch bei Wessmans „Waters weary under snow“ tritt ein kleines Instrumental-Ensemble bereichernd hinzu. Daß man den Tapiola-Vokalistinnen selbst komplizierteste Sätze anvertrauen kann, zeigen beispielhaft die Stücke der Plattenseite 1: Sallinen „Songs from the sea“ und vornehmlich die Zyklen von Rautavaara (nach Gedichten von Garcia Lorca) und Kankainen (nach Gedichten von Mika Waltari). Da ist absolute chorische Meisterschaft nicht nur zu registrieren, sondern zudem uneingeschränkt zu bewundern. Insgesamt also eine Neueinspielung, der man gut und gern zwei Kritiker-Sterne geben könnte (Reperitoirewert und Interpretation). *Werner Bollert*

Neuveröffentlichungen ALTE MUSIK



Beispielhafter Umgang mit alter Musik durch die Verbindung von Forschung, Lehre und praktischem Musizieren.

AFFETTI MUSICALI, VENEZIANISCHE INSTRUMENTALMUSIK ZUR ZEIT MONTEVERDIS; Dario Castello: Sonate concertate in stil moderno, libro secondo Sonata decima terza, Sonata decima quarta (1629), Libro primo, Sonata sesta (1621), Biagio Marini: Affetti musicali, op. 1, Sonata seconda aus Sonate, symphonie, canzoni op. 8, Sonata terz aus Sonate (1629); Bartolomeo de Selma y Salaverde: Vestiva i colli aus Canzoni, fantasie (1639); Canzon soprano solo aus Canzoni (1638); Giovanni Picchi: Canzon terza, Canzon duodecima aus Canzoni (1625), Toccata aus Fitzwilliam Virginal Book; Bruce Dickey (Zink); Charles Toet (Po-

saune in alter Mensur), Dana Maiben (Violine in alter Mensur), Alice Robbins (Violoncello in alter Mensur), Frances Fitch (Cembalo und Orgel); EMI 1 C065-99917 (1S30) Aufnahmedatum: 1981

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

Die Schola Cantorum Basiliensis, die 1933 von Paul Sacher gegründet wurde, vereint die Erforschung, die Lehre und die Aufführung alter Musik unter einem Dach. Ihre Arbeit stellt sie in einer speziellen Schallplattenreihe, „Documenta“, vor. Die vorliegende Einspielung lenkt das Interesse auf ein bisher ziemlich unbekanntes Gebiet: auf die Instrumentalmusik zur Zeit Monteverdis, also in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In dieser Zeit waren die Formen und Gattungen der Instrumentalmusik – „Sonate concertate“, „Symphonie“ oder „Canzoni“ genannt – noch nicht so fest und verbindlich für alle Komponisten wie am Ende des 17. Jahrhunderts bei Corelli oder Vivaldi, um nur einige Namen zu nennen: Die Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt den Prozess der Entstehung einer eigenständigen Instrumentalmusik.

Wenn man der Schola Basiliensis zuhört, so fesselt zum einen der ungewohnte Klang der häufig verwendeten Instrumentenkombination Zink, Violine, Violoncello und Cembalo, und zum anderen die abwechslungs- und erfindungsreiche Musik selbst, die von den Baslern sehr lebendig vorgetragen wird. Der Zink, der von Bruce Dickey sehr virtuos geblasen wird, ist ein Naturhorn aus Holz mit Griffelöchern. Sein weicher Ton paßt gut zu dem der Violine, ohne daß er mit dem Violinton verschmilzt, weshalb diese beiden Instrumente als concertierendes Duo sehr geeignet und in dieser Zeit auch beliebt waren: der Klangunterschied der beiden Instrumente hebt die miteinander concertierenden Stimmen voneinander ab. Die Basler musizieren diese Musik sehr bewußt und dennoch musikantisch. Sie geben damit ein Beispiel für den Umgang mit alter Musik: die Erforschung alter Musik ist bei ihnen verbunden mit der Praxis, mit einer Perfektion und Musikalität, die auch den heutigen Hörer für diese Musik einnimmt.

Franzpeter Messmer

Neuveröffentlichungen NEUE MUSIK



Informative Einführung in Techniken der Live-Elektronik.

NEUE KLANGSTRUKTUREN DER MUSIK; Werke von Hans Peter Haller: Workshop II; Günter Christmann/Detlef Schoenenberg;

Gruppenimprovisation aus Harvest Work; Cristobal Halffter: Noche pasiva del sentido; Carin Levine (Querflöten), Günter Christmann (Kontrabaß), Detlef Schoenenberg (Schlagzeug), Sigrune von Osten (Sopran), Markus Steckeler, John Dvorachek (Schlagzeug), Cristobal Halffter, Christophorus SCK 70356 (2S30)

Klangbild: Präsent, zum Teil zu vordergründig.
Fertigung: Rauschen.

Hinter dem etwas pompösen Titel dieses Doppelalbums verbirgt sich eine Dokumentation der Arbeit des 1971 gegründeten Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg. Es ist kein Geheimnis, daß mit rein elektronischer Musik, trotz der Vor-schußlorbeeren in den 1950er Jahren, keine totale Wende in der Kompositionspraxis eingetreten ist. Wohl hat die Klangwelt der Elektronik in mancherlei Weise auf zeitgenössische Komponisten gewirkt, viele haben sich in einzelnen Stücken dieser Technik zugewandt, elektronische Musik ist aber keineswegs zum allerersten Betätigungsfeld moderner Komponisten geworden. Das mag an der Sterilität eines Lautsprecher-Konzertes ebenso liegen wie an der relativ komplizierten Herstellungstechnik der Kompositionen.

Das Freiburger Studio bemüht sich folgerichtig aus dieser Situation heraus um die Erweiterung der Möglichkeiten von Live-Elektronik. Hier geht es also darum, den Klang von Vokal- und/oder Instrumentalstimmen simultan bei der Aufführung durch elektronische Mittel zu erweitern, zu ergänzen oder, negativ gesagt, zu verzerren. Diesen Weg ist Stockhausen bereits in den 1960er Jahren in Stücken wie „Mixtur“ und „Prozession“ gegangen. Ob dabei alle machbaren Klangveränderungen als sinnvoll oder Bereicherung angesehen werden können, bleibt allerdings diskussionswürdig. Derart ästhetische Fragestellungen werden bei der vorliegenden Dokumentation, auch mit einigem Recht, ausgeklammert.

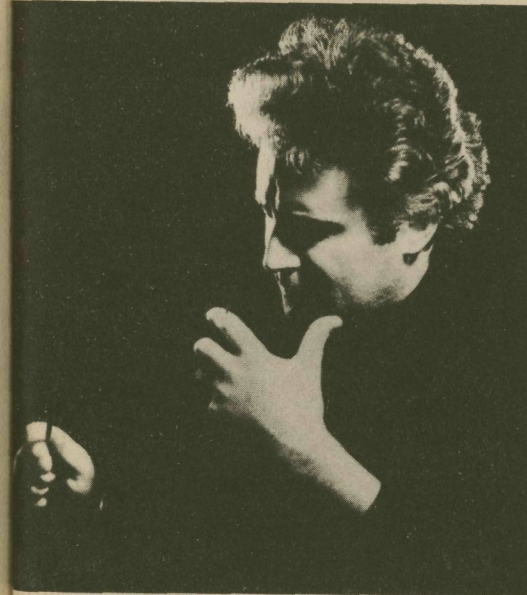
Das Album gliedert sich in einen sehr informativen, durch Klangbeispiele reichlich belegten Einführungsvortrag von Hans Peter Haller und eine Platte mit Kompositionen bzw. Improvisationen in Zusammenarbeit mit dem Studio. Hallers Vortrag, der die einzelnen Geräte und ihre Klangmöglichkeiten erklärt, wird durch sehr knapp geratene Erläuterungen zu einzelnen Fachbegriffen auf dem Cover und manche überflüssigen Photos ergänzt. Ging der Vortrag sachlich um die technische Machbarkeit elektronischer Klangumformung, so hätte man sich doch einige Erläuterungen zu den Stücken der zweiten Platte gewünscht, zu ihren Intentionen bei der Verwendung der technischen Möglichkeiten usw. Am überzeugendsten scheint die Verbindung von Klangerweiterung und „natürlichem“ Klang in Halffters „Noche pasiva del sentido“ für Stimme, zwei Schlagzeuger und elektronische Klangumformung. Das Stück operiert mit einer zweifachen Echowirkung einfacher melodischer Formeln, wozu das Schlagzeug nur sehr sparsame Begleitklänge liefert. Das Stück beeindruckt durch seine streng durchgehaltene quasi asiatische Ruhe, der „asiatische“ Zug mag auch durch das klangliche Verhältnis von Stimme und Schlagzeug entstehen.

Hallers „Workshop II“ für Flöten und elektronische Klangumformung erscheint demgegenüber stärker durch das Ausprobieren verschiedener Techniken, als durch eine kompositorische Konzeption bestimmt zu sein. Vor allem die Möglichkeit eines wandernden Raumklangs wird von Haller ausgenutzt.

Die Schwierigkeiten, eine derartige Fülle von Klangspektren in den Griff zu bekommen, wird endlich bei der Improvisation von Christmann und Schoenenberg deutlich, die sich neben rhythmisch interessanteren Partien oft in Lärmkaskaden verliert. Als eine aktuelle und ausführliche Einführung in die Live-Elektronik ist das Album jedem Interessierten dennoch zu empfehlen.

Andreas Jaschinski

Neuveröffentlichungen OPER



Mark Ermler



Unpathetische, rhythmisch genaue, lebendige Einspielung mit einem dominierenden Titelhelden.

GLINKA, Ein Leben für den Zaren (Iwan Sussanin), Gesamtaufnahme in russischer Sprache; Ewgenij Nesterenko (Iwan), Bela Rudenko (Antonida), Wladimir Schtscherbakow (Bogdan), Tamara Sinjawschaja (Wanja), Sergej Archipow (Sigismund III.), Wladimir Paschinskij (Bote), Konstantin Baskow (Krieger), Bolschoi-Theater Moskau, I. Agafonnikow, S. Gusjew, Bolschoi-Theater Moskau, Mark Ermler;

Eurodisc-Melodia 301111-445 (3S30)
Aufnahmedatum: Dezember 1979

Klangbild: Etwas höhenbeschnitten, doch farbecht, Transparenz ein wenig eingeengt, breites Panorama, präsent, durchschnittliche Dynamik.
Fertigung: Bis auf minimale Klirrneigung (innen) einwandfrei; Stoppzeiten angegeben; Libretto fehlt.

„Ein Leben für den Zaren“: Wer kennt es schon wirklich, dieses dem Namen nach so geläufige Stück Musikgeschichte? Im deutschen Raum soll es nach dem Krieg nur eine einzige Inszenierung gegeben haben, 1974 in Augsburg. Doch auch vorher, in dem runden Jahrhundert seit der Uraufführung (1836), fand Glinkas erste Oper hier nur wenige Stationen. Durch seinen lyrisch-symphonischen Stil, der sich exakt in zwei Szenen zu handfester Dramatik verdichtet, erweist sich das Werk offenbar nicht gerade als publikumswirksam. Es markiert aber den Anfang der russischen Nationaloper als Gattung und stellt zugleich das Hauptwerk des Genres dar. Eventuell könnte man in dieser musikgeschichtlich bedeutenden Oper sogar den Beginn der russischen Kunstmusik überhaupt erblicken.

1836 waren Verdi und Wagner erst 23 Jahre alt, brachte Meyerbeer gerade die „Hugenotten“ heraus, war Bizet noch gar nicht geboren. Operngeschichtliche Relationen, die man bedenken sollte, wenn man das Stück eines jungen Russen hört, der in Italien einige Werke Bellinis und Donizettis kennengelernt und dann kurz bei einem Deutschen Komposition studiert hatte. Und man muß wissen, daß Teile der Oper schon komponiert waren, bevor Glinka noch ahnte, welchen Stoff er eigentlich vertonen wollte. Der Text wurde nachträglich der Musik angepaßt. All das erklärt einiges, beispielsweise den oft undramatischen Duktus, Anklänge an die Form der Cabaletta (Wanja, 4. Akt), die wohl absichtsvoll großangelegten Akt-Finali, von denen das erste relativ einfach konstruiert erscheint. Die lange Ouvertüre zeugt mehr für Ehrgeiz als für Inspiration.

Musikalische Schönheit blüht aber durchaus auf, es dominiert jedoch ansprechende, handwerklich gut gemachte Musik. Als typisches Beispiel dafür sei der komplette zweite Akt zitiert, eine einzige große Festszene, eine halbstündige Folge aus pompöser Chor-Polonoise, Mazurka, Krakowiak und einem Walzer mit singenden Violinen. Das bedeutet zwar dramaturgischen Stillstand, charakterisiert aber eine der beiden gegnerischen Seiten, die polnische Aristokratie. Glinka transponierte nämlich die nationalen Gegensätze auf die rein musikalische Ebene und läßt dabei die Russen keineswegs ungebührlich dominieren. Die Oper handelt bekanntlich zur Zeit der aggressiven polnischen Einfälle in russisches Staatsgebiet nach dem Tod des Zaren Boris Godunow – eine politische Pikanterie aus heutiger Sicht. In der eingespielten nachrevolutionären Fassung, die jeden Hinweis auf den Zaren aus dem Text eliminiert, ohne dabei Glinkas Musik Gewalt anzutun, hat das Werk wieder „Iwan Sussanin“ zu heißen; so lautet der ursprünglich vorgesehene und in Rußland auch heute gebräuchliche Titel, der vor der Uraufführung in „Ein Leben für den Zaren“ abgeändert werden mußte.

Die Bolschoi-Produktion erscheint einerseits geprägt von der bekannt hohen Qualität des klang- wie zuchtvollen Orchesters (stupender Solo-Trompeter!) und des leistungsstarken, flexiblen Chors unter der Leitung von Mark Ermler, der gutes Tempogefühl entwickelt, kontrastvoll und lebendig gestaltet und dabei rhythmisch sehr prägnant verfährt. Übertriebenes „nationalhymnisches“ Pathos bleibt ausgespart. Zum anderen dominiert der charaktervolle, füllige Baß Nesterenkos in der Titelpartie durch Ausdruckskraft und stimmliche Expansion. Bela Rudenko läßt als Antonida einen hellen, scharfen Sopran hören, der höhensichere, typisch russisch timbrierte Wladimir Schtscherbakow (Bogdan) schenkt sich die große, dreiteilige Tenor-Arie, das wohl bekannteste, auch bei weitem schwierigste Einzelstück der ganzen Oper. Es ist wie „Carmen“ ohne Blumenarie, wie „Troubadour“ ohne Stretta; der ausführliche, sonst informative Begleittext geht auf diese schmerzliche Amputation mit keinem einzigen Wort ein. In der Hosenrolle des Wanja ist ein schöner, weicher, gefühlvoll eingesetzter Alt (Tamara Sinjawschaja) zu vernehmen, der freilich recht weiblich anmutet.

Hermann Schönegger

Neuveröffentlichungen OPERETTE



Nicht ohne ungewollte Komik, aber liebenswert gemacht.

LEHAR, Friederike; Helen Donath, Adolf Dalapozza, Gabriele Fuchs, Martin Finke u.a., Chor des Bayerischen Rundfunks, Münchner Rundfunkorchester, Heinz Wallberg; EMI HMV 1C157-30997/98 (2S30) Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Bässe verhältnismäßig stark; bei vollem Orchesterklang etwas gedämpft.
Fertigung: Einwandfrei; ansprechende Aufmachung.

„Goethe, der hat Glück bei den Frauen“ (1. Akt). Die Textdichter Löhner-Beda und Ludwig Herzer werden's gewußt haben. Die Liebe des jungen Goethe zur Tochter des Sesenheimer Pfarrers Brion wurde zum Glück verheißenden Stern am Operettenhimmel, dank Richard Tauber, dem das Werk gewidmet war und der sich mit seinem „O Mädchen, mein Mädchen“ die empfänglichen Herzen eroberte, dank Käthe Dorsch und des ihr verehrten Liedes „Warum hast du mich wachgeküßt“. Was damals, 1928, wachgeküßt wurde, war hämische Kritik. Die „Höchstens-Werte-Verteidiger“ traten auf den Plan, wenn man nicht die Sesenheimer Maske mit Schweigen übergibt – aus Resignation? Tatsache ist, daß diese Operette gleich dem Dreimäderlhaus den Ruf des Ominösen genießt –