

ALFRED KOERPPEN

Zauberwald · Vier Italienische Madrigale

Mädchenchor Hannover, Ltg. Ludwig Rutt RIAS Kammerchor, Ltg. Heinz Hennig



Camerata CMS 30 089 LPT

Alfred Koerppen Zauberwald für Frauenchor Vier Italienische Madrigale für gemischten Chor

ZAUBERWALD (1982)* SEITE A
für Frauenchor a cappella nach Grimms Märchen „Jorinde und Joringel“
Mädchenchor Hannover; Leitung Ludwig Rutt

VIER ITALIENISCHE MADRIGALE (1978)*
für gemischten Chor a cappella nach Gedichten von Giuseppe Ungaretti**
RIAS Kammerchor Berlin; Leitung: Heinz Hennig;
Kerstin Foss, Sopran; Susanne Fuhrmann, Alt;
Wilhelm Fuchs, Tenor; Klaus Thiem, Bariton.

1. Quirete
L'ora è matura, il campo arato, / si stacca il monte dalla nu-
vola / Colle fumante fuggi / l'ultimo estate.
Ruhe — Die Trabe ist reif, das Feld gepflügt, / der Berg trennt
sich von den Wolken. / Mit den Schwärzen zieh / die letzte Mühe.

2. Pari a sé SEITE B
Va la nave, sola / nella quiete della sera. / Qualche luce appare /
di lontani, dalle case. / Nell'estrema notte / va in fumo a fondo
il mare. / Resta solo, pari a sé, / un sorriso che si perde ... /
si rinnova ...
Sich gleich — Da über das Schiff, allein / in der Ruhe des Abends /
Mensch ein Licht erscheint / in der Ferne, von den Häusern. / In
der äußersten Nacht geht vom Grunde in Rauch auf das Meer. /
Bleibt allein, sich gleich, / ein Größ, das sich verliert ... / sich
erneuert ...

3. Rosso e azzurro
Ho atteso che vi alzate, / i colori dell'amore, / e ora evolate
un'infante di cielo. / Prevo la rosa più bella sognata.
Ruh und Anru — Ich habe gewartet, daß ihr euch erheben wür-
det, / Farben der Liebe, / und nun enthält ihr eine Kindheit
des Himmels. / Sie reicht die schönste geträumte Rose.

4. Sereno
Dopo tanta / invidia / a una / a una / si svelano / le stelle, /
Respiro / il fresco / che mi lascia / il colore / del cielo. / Mi
ricompono / immagine / passeggera. / Presso in un giro / immortale.
Heiter — Nach soviel / Neid / enthüllen sich / einer nach dem
anderen / die Sterne. / Ich erkenne mich wieder / ein vorübergehen-
des Bild / aufgenommen in einen / unsterblichen Umlauf. A.K.

Aufnahmen:
Zauberwald: Sender Freies Berlin / Norddeutscher Rundfunk
(1983) — Madrigale: RIAS Berlin (1982).

Bilder:
Unbekannter Meister, Schule von Claude Lorraine (1679), Öl auf
Holz, Pyraltheater — Alfred Koerppen, Photo: Privat (1980).
* Copyright by Karl Heinz Miesler Verlag, Wolfenbüttel.
** (Worte) Copyright by Verlag Arnoldo Mondadori, Mailand.



„Es macht mir Vergnügen, fürs Theater, fürs Sinfoniekonzert, für Kammermusikensembles, für Chöre, für professionelle und dilettantische, artistische oder pädagogische Zwecke zu schreiben und meine Musik der Sprengkraft verschiedener Idiome auszusetzen.“

Sätze solcher Art, wie sie Alfred Koerppen in einem Interview äußerte, können nur ausgesprochen werden, wenn sie durch ein Œuvre legitimiert sind, das sich durch seinen Umfang, durch stilistische Vielfalt und einen „unverwechselbaren persönlichen Tonfall“ auszeichnet. Das Werkverzeichnis Koerppens (der 1926 in Wiesbaden geboren wurde und seit 1948 in Hannover Musiktheorie und Komposition lehrt) umfaßt, angefangen bei dem frühen, 1951 entstandenen Klavierzyklus *Ophelia in Thesen*, rund einhundert Werke, die nach Stil, Besetzung und Gattung von unterschiedlichster Art und Faktur sind; Kammermusik, von Klavierwerken bis zum Bläserensemble für zehn Spieler (*Girandola*, 1975); Liederzyklen u.a. nach Herder, Eichendorff und Brentano; Orchesterkompositionen, von einer frühen *Sinfonietta in D* bis zur 1982 entstandenen *Zweiten Sinfonie* für großes Orchester; oratorische Werke (*Das Feuer des Prometheus*, 1956, und *Das Stadtwappen*, 1973) und Opern (*Vergilus, der Magier von Rom*, 1954 und *Ein Abenteuer auf dem Friedhof* nach Maupassant, 1980).

Als bedeutende Werkgruppe erscheinen in Koerppens Œuvre die Chorkompositionen, die an Zahl zwar hinter den Instrumentalwerken zurückbleiben, ihnen an Bedeutung jedoch gleichkommen dürften. Neben Liedsätzen, geistlichen und weltlichen Chorwerken kleineren Zuschnitts stehen drei Messen-Vertonungen und Kompositionen wie die *Invocations nach Texten aus dem Wiener Liederbuch*, 1968, die *Parabel vom Dornbusch*, 1969 und *Domus linguarum*, 1976, virtuos-expressivellere Werke diese letzteren, die dem Chor ein Höchstmaß an Intonationsicherheit, rhythmischer Präzision und Ausdruckskraft abverlangen.

Der *Zauberwald*, 1982 entstanden, gehört zu dieser Gruppe ambitionierter Chorkompositionen, in denen das Schwierige zum Virtuosen, der Chorsatz zu äußerster Farbigkeit, zu gleichsam orchestrale Wirkung gesteigert wird. Das Werk, eine Chor- und Kammermusik, die das Grimmsche Märchen „Jorinde und Joringel“ paraphrasiert, stellt in zwei kurzen, erzählenden Passagen die Handlung fragmentarisch vor: Jorindes Trauer — Jorindes Verwandlung in einen Vogel — Joringels Suche — Die Befreiung. Eingebettet ist die Erzählung in drei „Waldszenen“:

die in ihrer jeweils charakteristischen Gestalt die eigentlichen Handlungsträger sind; Naturidyll am Anfang, in dem die komponierten, artifiziellen Motive zu stilisierten Naturlauten werden, zu Vogelrufen, die den Wald in einer wuchernden Fülle von Tönen, Motiven, Sprachlauten und Geräuschen symbolisieren; der unheimliche Wald, nicht mehr Idyll, sondern bedrohliche Kulisse; der *Zauberwald* schließlich, als klangliche Groteske vertont, in der Verzauberung, Verwandlung und Entstellung als artistisches Ton- und Sprachspiel erscheinen, bei dem Textgegenstand und Kompositionsprozess identisch sind; Sprache, die sich in Silben und sinnentleerte Laute auflöst oder zu reinem Klang wird, Tonfolgen, die in tonloses Geräusch übergehen, sich zu bloßem Rhythmus verflüchtigen, Aufhebung der Trennung zwischen Singen und Sprechen. (Dazu kommen einzelne darstellerische Elemente: Das Verfolgen des Vogels mit den Augen, Gebärden der Furcht.)

Von ganz anderer Faktur sind die 1978 komponierten Italienischen Madrigale nach Gedichten von Giuseppe Ungaretti, vier ganz auf Klangfülle, chorischen Belcanto ausgerichtete Stücke, die von solistisch-einstimmigem Satz bis zu realer oder doppelchörig angelegter Achtstimmigkeit alle Möglichkeiten der Stimmendisposition nutzen und ein Panorama von Satztechniken entfalten, die als reiche Farbigkeit hörbar werden. Die Vertonung verweist deutlich auf italienische Vorbilder des 16. und 17. Jahrhunderts; aber die Vorbilder werden nur assoziiert, nicht zitiert, und es gibt keine Stilkopien, sondern nur Anklänge, durch den persönlichen Ton des Komponisten transformiert:

Quirete, ein Dialog zwischen einem Soloquartett, das den madrigalesken Ton des 16. Jahrhunderts anschlägt, und dem Chor, der die stilistische Allusion aufgreift, sie aber auf eine andere „Sprachebene“ überführt, sie paraphrasiert, kontrapunktiert und verwandelt;

Pari a sé, ein dreiteiliges, „dunkles“ Stück, das eine lapidare Tonformel in dichtester Kontrapunktik verarbeitet; weite, nur in sich bewegte monophone Flächen entfaltet; schließlich in eine Coda mündet, in der eine Solostimme rückschauend noch einmal alle Motive der Vertonung wiederholt, abbricht, ihrem eigenen Echo nachhört;

Rosso e azzurro, ein motettischer Satz von formalhafter Melodik, kurzgliedrig-syllabisch vertont, der sich in eine unerwartete Akkordpassage von introvertierter Klangpräzision löst;

Sereno, an die heitere Unkompliziertheit der Balletti Gastoldi erinnernd, ein rondoartiges Stück, dessen tänzerischer Gestus im wirbelnden „giro immortale“ überhöht wird.

Ingeborg Bachmann hob als Grundstimmung der Gedichte Ungarettis die Heiterkeit hervor, ihre „allegria“, eine „Freude, mit einem hellen Ton gedacht“, und Hugo Friedrich sprach von „lyrischen Tonformeln ... die einen bannenden Nachklang hinterlassen“; Beides ließe sich auch von den Vertonungen Alfred Koerppens sagen, die — fernab von Klischees, einem vordergründigen Lokalkolorit zumal — echter „Italianità“ verpflichtet sind.

Renate Groth