



Musik
★★★★★
Klang
★★★★★

Divine Theatre. Motetten von de Wert; Stile Antico (2016); harmonia mundi

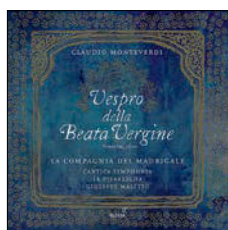
Der CD-Titel „Göttliches Theater“ führt etwas in die Irre. Denn die Motetten von Giaches de Wert sind selbstverständlich nicht für die Bühne komponiert; sie meiden große Gesten und grelle Farben. Trotzdem beweist der Renaissancemeister in seinen fünf- bis achtstimmigen A-cappella-Werken seinen am Madrigal geschulten Sinn für Klangmalerei und subtile Dramatik.

Giaches de Wert vertont die Bibeltexte sehr anschaulich und lebendig – wenn er etwa in dem Stück „Ascendente Jesu in Naviculam“ zunächst mit bewegten Rhythmen einen Sturm auf dem Meer inszeniert und die Musik dann plötzlich mit langen Tönen zur Ruhe kommen lässt, weil Jesus den Wind und das Wasser zur Ordnung ruft.

In der Motette „Amen, Amen, dico vobis“, auf einen Text aus dem Johannes-Evangelium, tröstet Jesus seine Jünger beim Abschied mit den Worten „Ihr werdet weinen und klagen, aber die Welt wird sich freuen“ – und de Wert schmückt diesen Affekt der Freude im Wort „gaudebit“ mit reichen Koloraturen aus.

Das britische Ensemble Stile antico formt seine Interpretationen aus dem Geist der Texte und vereint Strahlkraft mit einer fein gemischten Homogenität. Die 13 professionellen Sängerinnen und Sänger verzichten auf einen Dirigenten und dringen in der gemeinsamen Arbeit deshalb besonders tief in die Musik ein. Das ist in vielen Nuancen zu spüren, mit denen die Ensemblemitglieder die Ausdruckskraft der Werke unterstreichen – etwa in der Vertonung des Philipperbriefs aus dem Neuen Testament, in dem sie beim Wort „humiliavit“ von einem majestätisch strahlenden Glanz in einen weichen Ton wechseln und so ein musikalisches Bild für die Vermenschlichung Jesu finden. Durch den wunderbar klaren, blitzsauberen Klang und den ganz organischen Atem verströmen die Werke eine natürliche Ausdruckskraft, die einen auch 430 Jahre nach der Entstehung noch sehr berühren kann.

Marcus Stäbler



Musik
★★★★★
Klang
★★★★★

Monteverdi: Marienvesper; La Compagnia del Madrigale, Cantica Symphonia, Giuseppe Maletto (2016); Glossa (2 CDs)

Der erste Eindruck könnte irritieren: Giuseppe Maletto wählt für Monteverdis „Marienvesper“ durchweg langsame Tempi und hält seine Compagnia del Madrigale zu einem Legatogesang an, der dieses Werk in ein inzwischen nicht mehr gewohntes spirituelles Gewand kleidet. Aber man merkt sehr schnell, dass es den Interpreten nicht darum geht, irgendwie aufzufallen, sondern dass sie die Traditionen und Standards, die sich im Laufe der Zeit in der Alten Musik etabliert haben, mit Blick auf die Sache hinterfragen. Und weil ihr Diskussionsbeitrag auf einem technisch exzellenten Niveau und klanglich sehr ansprechend präsentiert wird, ist man gern bereit, sich darauf einzulassen.

Selbst Spezialisten können nicht mit Sicherheit sagen, wie Monteverdis Angaben zu Takt und Mensur zu verstehen sind, vor allem, was die Proportionen zwischen geraden und ungeraden Takten betrifft. Maletto wählt durchweg die langsame Proportio sesquialtera (3:2), nicht die schnelle Proportio tripla (3:1), wodurch der gewohnte tänzerische Schwung (über dessen Berechtigung man durchaus streiten kann) verloren geht, aber viel mehr musikalische Details hörbar werden. Ob das für Monteverdis sehr differenzierte Notation (vier verschiedene Arten von Dreiertakt) immer die richtige Lösung ist, kann hier nicht ausdiskutiert werden; der Gewinn bezüglich harmonischer und melodischer Raffinessen ist aber beträchtlich.

Andere Probleme geht Maletto rein pragmatisch an, also mit Blick auf das Ergebnis bzw. die heutigen Möglichkeiten. Sein Stimmton liegt bei 440 Hz (wohl einen Ganzton unter Monteverdis), der Psalm „Lauda Jerusalem“ wird auf dieser Basis um einen Ganzton nach unten transponiert (nicht um eine Quarte), die beiden Versionen des „Magnificat“ um eine kleine Terz.

Im Endeffekt klingt das alles sehr stimmig, sodass man letztlich dafür dankbar ist, dass Maletto zentrale Fragen noch einmal grundsätzlich aufgeworfen hat.

Matthias Hengelbrock



Musik
★★★★★
Klang
★★★★★

Monteverdi: Geschichten von Liebenden und Kriegen; Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini (2016); Naïve

Nachdem er einige von Monteverdis Madrigalbüchern komplett eingespielt hat, präsentiert Rinaldo Alessandrini nun Auszüge aus verschiedenen Bänden, die er thematisch zu „Geschichten von Liebenden und Kriegen“ gruppiert und, verbunden durch Sinfonien aus Bühnenwerken, gewissermaßen dramatisiert. Das Ganze ist sehr ernsthaft und umsichtig vorgenommen, sodass der Musik kein Unrecht widerfährt. Auch die Darbietung des Concerto Italiano fällt vokal wie instrumental sehr gewissenhaft und konzentriert aus; nur ganz selten vermisst man jenen klanglichen Schmelz, durch den sich jüngere italienische Madrigalensembles wie La Venexiana oder La Compagnia del Madrigale auszeichnen.

Matthias Hengelbrock

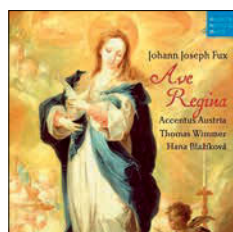


Musik
★★★★★
Klang
★★★★★

Telemann: Ein feste Burg ist unser Gott; R. Johannsen, W. M. Friedrich, Concerto Melante, R. Orlovsky (2016); dhm/Sony

Zum „200. Andenken eines unerschrockenen Bekenntnisses der lauten Evangelischen Lehr“, also der Confessio Augustana, schrieb Telemann 1730 fünf große Werke, von denen nur die Doppelkantate „Sei tausendmal willkommen“ erhalten ist. Sie wird hier mit der Motette „Ein feste Burg ist unser Gott“, zwei Triosonaten und einem Quadro als Concerto Melantes Beitrag zum Reformationsjubiläum präsentiert. Interpretatorisch ist hinsichtlich der Textgestaltung, Phrasierung und Gestik alles in bester Ordnung; technisch bzw. klanglich überzeugen die Sänger und die Continuo-Gruppe mehr als die hohen Streicher, die manchmal mit zu viel Nachdruck spielen.

Matthias Hengelbrock



Musik
★★★★★
Klang
★★★★★

Fux: Salve Regina, Musik zur Marienverehrung und Triosonaten; Hana Blažiková, Accentus Austria, Thomas Wimmer (2017), dhm/Sony

Zugegeben: Das Inhaltsverzeichnis liest sich nicht wirklich spannend. Viermal taucht der Text „Ave Regina caelorum“ auf, und „Alma Redemptoris Mater“ gibt es auch gleich im Doppelpack. Zudem überwiegt die Standardbesetzung Continuo und zwei Violinen, nur einmal treten noch Flöten hinzu und ein andermal die Viola. Bei den Sonaten, die nach jedem Vokalstück erklingen, verhält es sich kaum anders. Nur bei der letzten liest man dann „à 4“. Mancher erwartet bei hochbarocker Kirchenmusik vielleicht mehr Pomp.

Doch waren die Antifone ordinarie, die bereits eine lange Tradition in Italien hatten, sehr bewusst klanglich und umfangmäßig wenig opulent gesetzt, um in den gewöhnlichen Gottesdiensten gesungen werden zu können. Johann Joseph Fux, Kapellmeister am Wiener Hof, hätte gewiss derartige Antifone routiniert und ohne viel Erfindungsreichtum erledigen können. Doch er verlieh jedem Stück einen ganz eigenen Charme und erweist sich dabei nicht bloß als souveräner Kontrapunktiker, sondern insbesondere als begnadeter Melodiker. Vor allem die erste Facette ist allgemein bekannt – schließlich hat Fux eines der berühmtesten Lehrwerke zum Kontrapunkt vorgelegt, die „Gradus ad Parnassum“.

Dass seine Musik nicht so eindimensional war, führt Hana Blažiková hier aufs Überzeugendste vor. Obgleich sie ihre Stimme mitunter ein wenig (zu) instrumental führt, hört man ihr und Fux nicht nur gerne zu, sondern erwartet mit zunehmender Spannung, wie das nächste Stück über denselben Text gestaltet ist. Das Ensemble Accentus Austria begleitet zurückhaltend, doch immer auf den Punkt, sodass auch die den Stücken innewohnende Religiosität sich ganz natürlich vermittelt. Wer dann noch den klugen Booklet-Text von Thomas Wimmer zur Kenntnis nimmt, wird sich sehr gut und mit viel Gewinn in das frühe 18. Jahrhundert einfühlen können.

Reinmar Emans



Musik
★★★★★
Klang
★★★★★

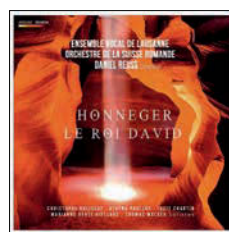
A. Scarlatti: Passio secundum Johannem; Giuseppina Brudelli, Salvo Vitale, Chœur de Chambre de Namur, Millenium Orchestra, Leonardo García Alarcón (2016); Ricercar

Es ist natürlich nicht nur der aufregende, mit heftigen Dissonanzen in die Affektsituation der Passion einführende Beginn, der bei dieser Aufnahme aufhören lässt. Dabei handelt es sich zunächst noch nicht um die Passion selbst. Denn Alarcón greift immer wieder auf Sätze aus Scarlattis Responsori per la Settimana Santa zurück und gliedert damit auf Affektebene das Passionsgeschehen. Das ist nicht nur eine sinnvolle, sondern eine ungemein überzeugende und passende Idee. So lassen sich hier bereits die Schmerzen Jesu geradezu körperhaft erfüllen, die in der Passionsgeschichte nach Johannes breiten Raum einnehmen. Dass die Einleitung der eigentlichen Passion mit ihren einleitenden langen Vokalisieren sogar stark an Vertonungen der Klagelieder des Jeremias gemahnt, macht deutlich, wie gut die von Alarcón hinzugefügten Sätze passen.

Doch muss auch musikalisch eine Geschichte erzählt werden, wofür Scarlatti zwar durchaus opernhafte Gesten nutzt, um geschlossene Formen aber eher einen Bogen macht; dafür bricht er den rezitativischen Stil immer wieder mit ariosen Passagen auf. Durch die starke Einbeziehung von Chorsätzen in unterschiedlichsten Funktionen baut Scarlatti nicht nur harmonische Spannungen auf, sondern nutzt sie, wie ein Vierteljahrhundert später Bach, mit großer Effektivität zur Verdichtung der dramatischen Entwicklung. So gemahnen die kurzen Turbae-Chöre mit ihrer Schlagkraft bereits an den Leipziger Komponistenkollegen.

Als Testo überzeugt Giuseppina Brudelli, die immer nur recht kurz die Affektsituation musikalisch ausleuchten darf. Salvo Vitales mächtig „schwarzer“ Bass verleiht dem Christus-Part eine gehörige Portion Stolz, zugleich aber auch den intensiven Ausdruck empfundener Schmerzen. Hauptakteur ist der formidable Chor aus Namur, der eine wahrlich traurige Atmosphäre schafft, zugleich aber als Volksmenge recht aggressiv wirken kann. Alles in allem ist dies eine veritable Alternative zu den Bach'schen Passionen.

Reinmar Emans



Musik
★★★★★
Klang
★★★★★

Honegger: Le Roi David; L. Chartin, M. B. Kielland, Th. Walker, u. a., Ensemble Vocal de Lausanne, Orchestre de la Suisse Romande, Daniel Reuss (2016); Mirare

Um Arthur Honeggers „Le Roi David“ richtig einzuordnen, ist es nicht verkehrt, sich kurz seine Entstehung in Erinnerung zu rufen. Der schweizerische Komponist schrieb seinen „Sinfonischen Psalm“ im Auftrag eines Volkstheaters, das bei ihm im Jahr 1921 eine Bühnenmusik zum biblischen Drama von René Morax über den König David bestellt hatte. Dass dieses Stück, wenn es konzertant und ohne die langen Sprechdialoge aufgeführt wird, etwas kleinteilig wirkt (Honegger selbst sprach vom Eindruck der „Zersplitterung“), erklärt sich ebenso aus der Vorgeschichte wie die eingängigen, bisweilen etwas simpel anmutenden Chorpharten – schließlich sollten die Chöre für die rund 100 Laiensänger des Theaters machbar sein.

Nach diesen Vorgaben formte der damals 29-jährige Arthur Honegger eine leicht fassliche Musik, die die Geschichte des Königs David illustriert und durch einen Sprecher erzählen lässt, vom Aufstieg des Hirtenjungen zum Heerführer über seine Krönung bis zu Davids Tod. Honeggers Klangsprache integriert Einflüsse aus verschiedenen Stilbereichen und ist oft unüberhörbar von Johann Sebastian Bach inspiriert. Sie vereint dessen choralhafte Schlichtheit mit bildhaften Momenten, wie etwa in der Schattenszene der Hexe von Endor, die Samuels Geist beschwört, oder im orgiastischen Tanz vor der Bundeslade im zweiten Teil.

Obwohl Honegger einen „ungehobelten und ein wenig barbarischen Charakter“ anstrebte, klingt die Musik in weiten Teilen sehr leicht und pastoral. Diesen Charakter bestärkt Daniel Reuss mit dem Ensemble Vocal de Lausanne, dem Orchestre de la Suisse Romande und einem hervorragenden Solistentrio, dessen durchweg helle Timbres wie gemalt zum Ton des Stücks passen. Eine Entdeckung ist die junge Sopranistin Lucie Chartin, die erst 2015 ihr Studium in Amsterdam abgeschlossen hat und in der Einspielung als Engelsenerscheinung von stimmlicher Reinheit verückt.

Marcus Stäbler



Musik
★★★★★
Klang
★★★★☆

Schubert: Die schöne Müllerin; Bo Skovhus, Stefan Vladar (2016); Capriccio

Als eine Summe von Selfies könnte man die 20 Lieder der „Schönen Müllerin“ auf-fassen, wie FONO FORUM-Autor Ger-hard Persché im inspirierenden Text des Beihefts zu Bedenken gibt. Er weist damit gleichzeitig auf das Wesen des Zyklus und die außerordentliche Anforderung an die Ausführenden hin. Denn jedes der Lieder ist ein Ausschnitt aus einer gedachten Le-benslinie, das letzte, das des Bachs, ist die Transformation in eine andere Daseinsart. Jedes Lied ist also gelebtes oder zumindest eingebildet gelebtes Leben des Lyrischen Ichs.

Der lyrische Grundmodus der Lieder hat schon manchen Sänger zu einer im gewissen Sinn impotenten Weinerlichkeit verführt. Der Bariton Bo Skovhus, mitt-lerweile Mitte 50, wählt eine völlig andere Herangehensweise. Zu Beginn der Aufnah-me fürchtet man fast, er werde es mit der inneren Aufgeregtheit des Protagonisten übertreiben. Doch der hundertprozentig wortverständlich singende Däne schafft vielmehr durch deutlich charakterisierte Gemütszustände mit jedem Lied aussa-gekräftigte Momentaufnahmen aus dem Leben des Müllers. Die stimmliche Reife des Sängers und seine Bühnenerfahrung mit vielschichtigen Charakteren wie Woz-zek oder Beckmesser kommen ihm dabei zugute. Skovhus schafft es, die vielen see-lischen Ein- und Ausbrüche in Klänge zu übersetzen, die er so zu entwickeln und wechseln versteht, wie es die Geschichte erfordert. Dabei wahrt er den sonoren Klang seiner Stimme und seine Legato-kultur. Seine Gesangkunst ist so groß, dass er seine gestaltende Persönlichkeit durch sie verwirklichen kann.

Stefan Vladar ist ein klangsinnlicher und Atmosphären stiftender Klavierpartner, der den großen Bogen dem isolierten Ak-zent vorzieht. Leider – wie bei so vielen Sängeraufnahmen – ist das Klavier (Vladar spielt einen Yamaha) etwas zu weit im Hintergrund gehalten.

Johannes Schmitz



Musik
★★★★★
Klang
★★★★★

Meyerbeer. Grand Opéra. Arien aus Opern von Meyerbeer; Diana Damrau, Orchestre et Chœur de L'Opéra de Lyon. Emmanuel Villaume (2016); Erato

Zu den wenigen deutschen Sängerinnen, die von der Gloriole der Diva umgeben sind, gehört die Sopranistin Diana Damrau. Als sie sich vor zehn Jahren vertraglich an EMI/Virgin/Erato band, standen zwei Projekte auf ihrem Wunschzettel: eine An-thologie mit Arien von Mozart und Salieri, die viel Beifall bekam, und eine Sammlung mit Arien von Giacomo Meyerbeer – die nun endlich realisiert worden ist. Es ist, soweit ich sehe, die erste Anthologie, die ausschließlich Meyerbeer, durchaus aber nicht, wie der Titel impliziert, dem Meister der „Grand Opéra“ gewidmet ist. Denn ein Teil der Arien stammt aus Werken, die der Komponist vor seinem Aufstieg für deut-sche und italienische Sänger – etliche in der „Maniera Rossiniana“ – geschrieben hat.

Wie willkommen das Projekt und wie bewunderungswürdig die Verwirklichung, so gibt es doch das eine oder andere Caveat. Das erste betrifft die Musik selber, deren Faktur – insbesondere das Duettieren und Duellieren von Stimme und obligaten Instrumenten – an die von Wagner be-klagte „Wirkung ohne Ursache“ erinnert. Volle 81 Minuten lang wird man diesen Effekten ausgesetzt durch ein Singen, dem ein zweites Caveat gilt. Es ist ein Singen, das – wie ein New Yorker Kritiker über die Rosina der Damrau schrieb – „brilliant and chilly“ ist. Wie erstaunlich und verblüffend der „Aufmarsch“ vokaler Effekte etwa in der mehr als neun Minuten langen Arie „D'una madre disperata“ aus „Il Crociato in Egitto“ (übrigens die letzte Oper mit ei-ner Kasgretanepartie – für Velutti) oder in der Arie der Königin aus „Les Huguenots“ auch sein mag, so enttäuschend ist das Defizit an vokaler Fantasie – dass also die Arien weitgehend nur aus der Perspektive eines überragenden Gesangstalents darge-boten werden. Wie viel das auch sein mag: Es ist nicht genug und weckt eher die Won-nen der Ahnung. Exzellent die Begleitung durch das Orchester der Oper von Lyon, vorbildlich die Vollständigkeit der Szenen mit den Einwüfen der Sekundarier.

Jürgen Kesting



Musik
★★★★★
Klang
★★★★★

Viardot: Deutsche Lieder; Miriam Alexan-dra, Eric Schneider (2016), Oehms

Sie war fraglos eine der größten Sän-gerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts: Pauline Viardot, wie ihre Schwester Maria Malibran und ihr Bruder Manuel Garcia Kind eines renommierten Sängerehe-paares. In ihrem Repertoire pendelte sie zwischen Sopran und Mezzo. Auch am Klavier beeindruckte Pauline ungemein (mitunter als Partnerin Clara Schumanns) und wurde nach ihrer aktiven Gesangskar-riere zudem eine gesuchte Pädagogin. In Baden-Baden, wo sie viele Jahre wohnte, führte sie ein großes Haus, in welchem die größten Persönlichkeiten des 19. Jahrhun-derts ein- und ausgingen. Und sie kompo-nierte ausgiebig.

Ihre Lieder haben wieder gesteiger-te Beachtung gefunden. So sind derzeit fünf CD-Recitals greifbar. Ein Lied hat sogar Cecilia Bartoli in ihrem glamourö-ren Programm „Chant d'amour“ (1996) berücksichtigt. Eine aktuelle Kollektion verdankt man der griechisch-deutschen Sopranistin Miriam Alexandra, welche sich für das Schaffen von Pauline Viar-dot in besonderer Weise einsetzt und sich mit einer Dissertation über die Künstle-rin sogar den Dokortitel erworben hat. Ihre Werkauswahl konzentriert sich auf deutschsprachige Lieder, zu denen auch offiziell übersetzte aus Russland gehören (Puschkin, Turgenew), wohin Pauline Viardot enge Kontakte pflegte.

Ihre Lieder sind ausgesprochen attraktiv, melodisch reizvoll und in der Klavierbe-gleitung überaus stimmungsfördernd. Der Unisono-Beginn in „Die Kapelle“, punktu-elle Dissonanzen in „Die Klagende“ und vor allem ein individueller Umgang mit den Texten (Wiederholungen, Einschübe) beweisen gestalterische Intelligenz und Fantasie. Miriam Alexandra wartet mit einem klaren, mädchenhaften Sopran auf, dessen leicht eingeschränktes Farbspek-trum interpretatorisch freilich Grenzen setzt. Ein liebenswertes Recital gleichwohl, für welches Eric Schneider eine souveräne Begleitung beisteuert.

Christoph Zimmermann



Musik
★★★★
Klang
★★★★

Puccini: Sämtliche Lieder; Krassimira Stoyanova, Maria Prinz (2016), Naxos

Im vergangenen Jahr gab Krassimira Stoyanova im Opernhaus Zürich einen Liederabend, dessen sopranuntypischen Höhepunkt Mussorgskys „Lieder und Tänze des Todes“ bildeten. Ungewöhnlich war auch die Wahl von Gesängen Giacomo Puccinis. Drei Monate zuvor hatte die Sängerin sämtliche 19 Klavierlieder des Komponisten beim Bayerischen Rundfunk aufgenommen. Vor ihr engagierte sich wohl nur Plácido Domingo in gleicher Weise („The unknown Puccini“, 1989). Krassimira Stoyanovas Komplett-Anthologie ist übrigens bereits ihre zweite. Eine frühere, auch mit Maria Prinz am Klavier, erschien auf dem bulgarischen Label Gega, veröffentlicht (vermutlich) vor etwa einem Jahrzehnt. Hier fehlen allerdings die beiden (nota bene orgelbegleiteten) Frauen-Duette, welche die Sängerin jetzt mit Play-back-Technik ebenfalls berücksichtigt.

Puccini war kein genuiner Liedkomponist, dachte stets opernhafte. Dass er einige attraktive Melodien in später entstandene Bühnenwerke integrierte, nimmt also nicht wunder. Und der Klavierpart bleibt, bei durchaus variabler Koloristik, stets untergeordnet. So fällt die relativ lange Introduction bei „A te“ etwas aus dem Rahmen; ungewohnte Lebendigkeit findet sich bei „E l'uccellino“ oder auch bei „Casa mia“, dem mit 32 Sekunden kürzesten Opus. Maria Prinz nutzt dies alles zu ihren Gunsten.

Prinzipiell dominiert jedoch die Singstimme. Krassimira Stoyanova fasziniert mit fraulichem Timbre, schimmernden Opalfarben und einer auch im Pianissimo sicher fokussierten Höhe. Opernpathetische Intensität hier und da tut nur gut. „Bei Puccini gibt es nichts Gekünsteltes. Seine Romantik ist unserem Alltag nah“, so die Sängerin. „Inno a Roma“, 1919 entstanden und die letzte Liedkomposition, überrascht mit etwas plakativer Hymnik. Im Zusammenhang mit ihr äußerte Puccini eine gewisse Nähe zur Politik Mussolinis. Faschismus-Sympathie?

Christoph Zimmermann



Musik
★★★
Klang
★★★

Russian Light. Arien und Lieder von Glinka, Rimsky-Korsakow, Rachmaninow, Strawinsky und Schostakowitsch; Olga Peretyatko, Ural Philharmonic Orchestra, Dimitri Liss (2016); Sony Classical

Junge Sänger im Namen der Großen zu rühmen, ist seit langem Usus. Das ist auch der russischen Sopranistin Olga Peretyatko widerfahren, die an „Schönheit und Ausstrahlung mühelos an die Netrebko“ heranreicht – und „an Stimme sowieso“. Dies ist ein Lob, das so ernst zu nehmen ist wie der „ECHO“, den sie für ihr Rossini-Recital mit dem Orchester aus Bologna unter Alberto Zedda erhalten hat.

So sicher ihr dort selbst extravagante Fiorituren gelangen, so irritierend war (nach meinem Eindruck) die Diskrepanz zwischen der klangvollen Mittellage und den scharfen und eckigen Tönen der Vollhöhe. Ihre neue CD unter dem doppeldeutigen Titel „Russian Light“ führt die 37-Jährige auf ihr ureigenes Terrain. Vom ersten Ton der Cavatina der Ludmila an ist zu spüren, dass sich die Stimme der Sängerin in der Muttersprache wohler fühlt als im Italienischen. Deren dunkle Farben, die manchmal eine Mezzo-Tinta haben, kommen besser zur Geltung. Doch auch wenn sie mit viel Verve und Gusto die „Hymne an die Sonne“ oder die „Arie des Schneeflöckchens“ aus den Opern von Nicolai Rimsky-Korsakow singt, so irritiert sie doch (jedenfalls mich) durch eckige, schrille und tremolierende Töne in der hohen Lage, die vom „eigentlichen“ Klang der Stimme gewissermaßen abgekoppelt sind. Sehr viel eindringlicher die dynamisch behutsam ausgestufte Arie der Marfa aus „Die Zarenbraut“, die den Ambitus der Stimme und damit auch deren expressive Möglichkeiten nicht überfordert.

Sehr schön gelungen sind Rimskys orientalische Romanze von der „Nachtigall und die Rose“ (die auch Anna Netrebko aufgenommen hat), die von vielen Sängerinnen geliebte Vocalise von Sergej Rachmaninow und dessen Romanze „Singe nicht, meine Schöne“. In Strawinsky „Rossignol“ ist allerdings wenig Nachtigallenweis zu vernehmen. Sie wird vom Orchester zurückhaltend begleitet.

Jürgen Kesting



Musik
★★★
Klang
★★★

Schubert: Lieder; Nathalie Dessay, Philippe Cassard (2016); Sony Classical

Sucht Natalie Dessay nach der Krise einen neuen Weg? Nach dem Abschied von der Oper (2013) hat sie mit dem Pop-Komponisten Michel Legrand konzertiert, in Musicals („The Umbrellas of Cherbourg“) gesungen und ein Song-Album („Pictures of America“) herausgebracht. Nun sei endlich, wie sie im Beiheft ihrer jüngsten CD schreibt, der lang hinausgezögerte Moment gekommen, Schubert zu singen.

Im Eröffnungslied – der „Liebesbotschaft“ aus dem „Schwanengesang“ – hören wir ein zaghaft säuselndes Kindchen. Von den Farbwechseln etwa zwischen „silbern und hell“ (Takt 6) und „Ach, trautes Bächlein, mein Bote sei du“ (Takt 12) ist wenig zu spüren. Für die skalenhaft in die Höhe geführten und ekstatisch verdichteten Phrasen von „Du bist die Ruh“ haben lyrische Soprane, etwa Elisabeth Schumann, einen silberglänzenden Ton gefunden; der von Natalie Dessay ist mager und spröde, und er spreizt, sobald ein Crescendo (bei „O füll es ganz“) versucht wird.

Mit den dramatischen Kontrasten des „Erlkönig“ ist sie ebenso überfordert wie mit dem emotionalen Wechselfieber von „Gretchen am Spinnrade“ – man leidet mehr ob der verzweifelten Anstrengung der Stimme als wegen der Seelenqualen des Mädchens. Für „Die Stadt“ hat sie nicht die fahlen Farben des Erinnerens noch den schmerzlichen Akt für „und zeigt mir jene Stelle, wo ich das Liebste verlor“.

Und doch spürt man in Liedern wie „Die junge Nonne“ oder dem weltlichen Gebet der Mignon („Nur wer die Sehnsucht kennt“), dass der blasse und fahle Ton der Stimme immer noch zum Ausdrucksträger werden kann. Mit nostalgischer Rührung endlich hört man „Der Hirt auf dem Felsen“ als das ferne Echo der Virtuosa, die Natalie Dessay einmal war. Ein Plus der Aufnahme ist der sensibel begleitende Klavier-Partner Philippe Cassard.

Jürgen Kesting