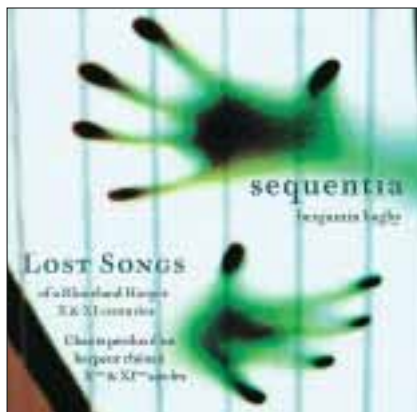


Kölsches Liedgut vor tausend Jahren

Inmitten allen kulturpolitischen Klüngels leistet sich Köln ein Museum eigens für Kunst des Mittelalters. Die nach dem Stifter Alexander Schnütgen benannte Sammlung ist in einer ehemaligen Kirche nahe dem Neumarkt untergebracht und strahlt mit ihren zahlreichen lebensgroßen Holzskulpturen inmitten des hektischen Stadtlebens eine geradezu unwirkliche Ruhe aus. Ein angemessener Rahmen für die Präsentation der neuen CD des Ensembles „Sequentia“ (siehe FF 11/1992), 1977 durch Benjamin Bagby und die verstorbene Barbara Thornton (FF 1/1999) gegründet und nach einem kurzen Ausflug zu „Marc Aurel“ („Der Fluch des Rheingolds“, FF 5/2002) nun wieder zurückgekehrt zum BMG-Alte-Musik-Label „Deutsche Harmonia Mundi“. Eine gute Gelegenheit auch, einmal die Leier zu sehen, mit der Bagby die Gesänge begleitet und die ungefähr so aussieht wie das Instrument, das Troubadix immer so gerne spielen würde, aber nicht darf. Und die Harfe, die nur ungefähr ein Viertel so groß ist wie ihre heutige sinfonische Urururenkelin.

„Wie klangen weltliche Lieder in Europa vor tausend Jahren? Wer waren die Sänger, und auf was für Instrumenten spielten sie? Wo und unter welchen Umständen blieben ihre Lieder erhalten?“ Das waren die Fragen, die Bagby zu dem aktuellen, Barbara Thornton gewidmeten Programm leiteten. Zumindest zaghaft Antwort gab eine Handschrift, die von angelsächsischen Mönchen in Canterbury angefertigt wurde und heute in der Universitätsbibliothek von Cambridge aufbewahrt wird (Ms. Gg.5.35). Viele der darin enthaltenen Lieder stammen aus dem Umkreis des adligen rheinischen Klerus, aus Köln, Mainz, Worms oder Speyer. Und viele der Texte verraten ein profundes Wissen über funktionale Aspekte der Musik sowie über zeitgenössische Instrumente. Daraus schloss Bagby, dass es sich bei der Sammlung um „das Aufführungsrepertoire eines gelehrten Kitharaspeliers“ handele, „eines zweisprachigen Harfners und Sängers aus dem Rheinland, dessen Lieder nicht nur adlige Bischöfe und deren Hof ergötzen, sondern gleichermaßen mächtige Äbte, weltliche Adlige (sogar am kaiserlichen Hof) wie auch die junge geistige Intelligenzia jener Städte am Fluss mit ihrem geschäftigen Treiben und ihren beeindruckenden Domen sowie ihren höheren Schulen.“



Bagby vermengte die Rekonstruktionen aus der Canterbury-Handschrift mit frühesten lateinischen weltlichen Liedern und auf diesen basierenden Instrumentalstücken und teilte das Programm in drei Abschnitte: „Harfenlieder“, „Das Bild der Morgendämmerung“, „Sehnsucht und Verführung“. Solcherart geleitet (wenn auch ohne deutsche Übersetzungen im Booklet – lediglich auf einer CD-ROM-Spur), begibt sich der Hörer auf eine fantastische Zeitreise. Von Leier-Arpeggien umspielt, erzählen Agnetha Christensen mit ihrem magisch androgynen Alt und Eric Menzel, Lehrbeauftragter an der Schola cantorum, in rhapsodischer Manier rheinische Geschichten von mystisch bis erotisch. Und in den Refrains immer wieder diese Quintparallelen, die in der hier gebotenen Reinheit erregender wirken können als die raffiniertesten harmonischen Verschlingungen der Spätromantik. Die archaische Strenge des Gesangs kontrastiert aufs Angenehmste mit den verspielten Flötenlinien von Norbert Rodenkirchen, der auch auf einem Instrument aus Schwanenknochen im Piccolo-Register ein begeistern-des Solo hinlegt.

Die Aufnahme entstand nicht im Schnütgen-Museum, sondern im Deutschlandfunk-Sendesaal. Der hat zwar eine sehr gute Akustik, doch braucht man, um diese Musik zu transportieren, eigentlich keinen Surround. Er bringt zumindest keinen deutlichen Mehrwert, zumal schon die Stereo-Version hervorragend klingt.

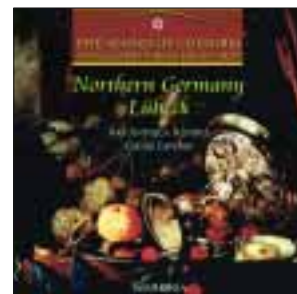
Jörg Hillebrand



Interpretation
Klang

★★★★★
★★★★★

Verschollene Lieder eines rheinischen Harfners; Sequentia (2002)
DHM/HM SACD 82876 58940 2 (74')



Lübeck-Portrait mit Macken

Was mögen sich die Verantwortlichen bei der Wahl des Titels und der inhaltlichen Füllung nur gedacht haben? Wenn ich die Titelei lese, erwarte ich mit einigem Recht Musik, die mit der Hansestadt Lübeck auch wirklich etwas zu tun hat. Immerhin war Lübeck lange Zeit eine bedeutende Musikstadt, die ja aus diesem Grund sogar vom jungen Sebastian Bach besucht wurde. Aus dieser glorreichen Zeit hat auch musikalisches Material im Überfluss – für eine CD zumindest – überlebt. So lässt sich eigentlich keine Notwendigkeit erkennen, die mit gerade einmal 54 Minuten ohnehin eher kärgliche Laufzeit durch Kompositionen süd- bzw. mitteldeutscher oder gar böhmischer Komponisten zu füllen, die nie einen Fuß in die Hansestadt gesetzt haben.

Lediglich der Lokalmatador Dietrich Buxtehude ist mit zwei allerdings nicht gerade repräsentativen Kompositionen zu Recht hier vertreten. Einige Berechtigung hat immerhin auch die im Übrigen ganz witzige und originelle Bearbeitung „Caruso singt Buxtehude“ von Jürgen Essl, der als Lübecker Musiker und durchaus beachtenswerter Organist quasi den Genius Loci vertritt. Der Rest – wie gesagt – passt überhaupt nicht zum Programm, obwohl es natürlich ganz schön ist, mal wieder aus Daniel Georg Speers „Musikalisch-Türkischem Eulenspiegel“ zu hören. Man hätte den Text zwar auch gerne in lesbarer Form, aber derartige Schlampereien gehören offenbar zum Konzept. Da bleibt zum Glück aber noch die Musik selbst, die zwar in keiner Weise Aufsehen erregend, aber immerhin einigermaßen solide dargeboten wird. Die verfehlte Erwartungshaltung zu ignorieren hilft sie deswegen aber noch lange nicht.

Reinmar Emans

Interpretation
Klang

★★★
★★★

The Sound of Cultures Vol. 3: Northern Germany – Lübeck; Werke von Buxtehude, Hammerschmidt, F. T. Richter, Pachelbel, Speer und Essl; Achim Kleinlein (Tenor), Ars Antiqua Austria, Gunar Letzbor (2002)
Symphonia/HM CD 02203 (54')



Italienisches in Bayern

Bereits vor zwei Jahren hat das Label „Triptychon“ mit einer überaus gelungenen Produktion der „Pythagorischen Schmidts-Füncklein“ (siehe FF 7/2002) auf Rupert Ignaz Mayr (ca. 1646-1712) aufmerksam gemacht. Dieser wirkte als Geiger und Komponist an den Höfen von Freising, Eichstätt und München. Obwohl er die Grenzen Bayerns nie überschritten hat, zeigt er sich vor allem in seinen Orchestersuiten mit der Sprache der Lullisten recht vertraut; die nunmehr eingespielten Sakralwerke sind hingegen stärker dem italienischen Idiom der Monteverdi-Nachfolger verpflichtet.

Plastische Solo-Tutti-Wechsel im Vokalen und eine selbstbewusste Gestaltung der obersten Instrumentalstimme kennzeichnen die kurzen Kompositionen der Sammlung „Psalmody brevis“ (1706), aus der hier eine Marienvesper zusammengestellt wurde (mit den entsprechenden Antiphonen und einem „Magnificat“, aber ohne Hymnus). Die Stücke für den üblichen Antiphon-Ersatz nach den Psalmen stammen aus Mayrs „Sacri Conventus“ (1681); musikalisch sind dies zweifellos die ergiebigeren Werke, und sie werden von den versierten Vokalsolisten mit angenehmen Stimmen und einer guten Textausdeutung vorgetragen. Wie schon bei der Vorgänger-CD besticht das Münchner Barockorchester „L'arpa festante“ auch hier mit seiner sprechenden Artikulation und seiner ausgewogenen Klanggestaltung. Somit gewinnt der Hörer einen überzeugenden Eindruck davon, wie an den süddeutschen Höfen mit beschränkten Mitteln der Anschluss an die Entwicklungen jenseits der Alpen gehalten wurde.

Matthias Hengelbrock



Interpretation
Klang



Mayr, Marienvesper; Mechthild Bach, Dorothee Zimmermann, Hans-Jörg Mammel, Stephan Schreckenberger, Capella Weilburgensis Vocale, L'arpa festante, Doris Hagel (2003) Triptychon CD 4003 03 (68')

Dramatik und Reflexion

Natürlich bedankte sich Christoph Spering auch bei Cecilia. Die Bartoli habe schließlich mit ihrem erfolgreichen Arien-Album den breiten Lichtkegel der Öffentlichkeit auf Antonio Salieri (1750-1825) geworfen. Und der Kölner Dirigent hofft nun, dass einige Strahlen auch noch bis zu seiner eigenen Einspielung von Salieris „La Passione di nostro Signore Gesù Cristo“ reichen, die er unlängst im Kölner HiFi-Studio Bang & Olufsen präsentierte.

Salieris „Azione sacra per Soli, Coro ed Orchestra“, 1776 im Wiener Burgtheater uraufgeführt, basiert auf einem Text, den Pietro Metastasio 1730 ursprünglich für Antonio Caldara geschrieben hatte, der danach allerdings auch von zahlreichen anderen Komponisten vertont worden war – u. a. von Gottlob Harrer, Bachs Nachfolger als Thomaskantor in Leipzig.

Der verzweifelte und verwirrte Petrus (Tenor), der Jesus bekanntlich drei Mal verraten hatte und somit nicht mehr Zeuge der Kreuzigung und Grablegung war, lässt sich in dem Oratorium von Maria Magdalena (Sopran), Johannes (Alt) und Joseph von Arimathea (Bass) die Leidensgeschichte schildern. Die Handlung wird folglich nicht direkt erzählt, sondern ist in Form einer Rückschau zu erleben. Während im ersten Teil des Werkes die Leidensgeschichte im Vordergrund steht, wird im zweiten die vorausgesagte und nun von allen Beteiligten auch erhoffte Auferstehung reflektiert. Musikalisch folgt daraus eine Zweiteilung in eine eher dramatische und eine eher kontemplativ-sinnierende Hälfte.

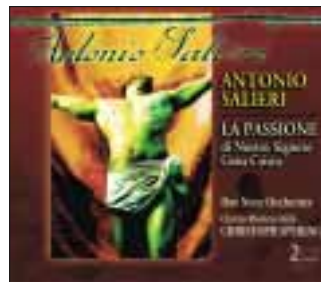
„Salieris musikalische Sprache kann in diesem Werk die Nähe zur Oper nicht verbergen“, schreibt Norbert Bolin in seinem lezenswerten Beiheft-Text. Recht hat er: Von der dramatisch zupackenden Ouvertüre über die handlungstragenden Rezitative (oft accompagnato) und Gefühlswelten auslotenden Arien bis zu den anspruchsvollen großen Koloraturarien erinnert das Werk mehr an eine religiös motivierte Oper als an ein Oratorium. Durch die Vermeidung von Kadenzschlüssen und durch häufige Attacca-Anschlüsse werden komplette Szenen geschaffen, gewinnt zudem die Handlung an Schnelligkeit.

Die Partie des Giovanni hat Spering bewusst nicht mit einem Counter besetzt, „weil man die Kraft braucht“. Franziska Gottwald paart diese Kraft – etwa im Angesicht „so wilder Qualen“ – mit der nötigen stimmli-



Foto: PR

Christoph Spering



chen Beweglichkeit. Mit brillanten Koloraturen beeindruckt in ihrer großen Arie „Ai passi erranti“ auch Melba Ramos. Ansonsten wirkt ihre Stimme aber nicht durchgängig frei. Vokale Glanzpunkte setzen Florian Mock und Hanno Müller-Brachmann. Und dass man bei den Arien der beiden sich unmittelbar an einen wunderbaren Mozart-Tenor und einen idealen Don Giovanni erinnert fühlt, zeigt nicht nur, wie sehr unsere Wahrnehmung durch Mozarts Werke geprägt ist, sondern auch, dass Salieris Musik stilistisch bei weitem näher bei Mozart als beispielsweise noch bei den barocken Passions-Vertonungen Bachs angesiedelt ist.

Das Neue Orchester spielt unter Christoph Spering genauso präzise wie vital, so dass die beim Deutschlandfunk in Köln transparent aufgenommene Produktion rundum zu empfehlen ist.

Spering plant übrigens noch weitere Vertonungen des „La Passione“-Librettos einzuspielen. Die von Josef Myslivecek (1737-1781) ist am 14. November um 11 Uhr live in der Kölner Philharmonie zu erleben.

Gregor Willmes



Interpretation
Klang



Salieri, La Passione di nostro Signore Gesù Cristo; Melba Ramos (Maddalena), Franziska Gottwald (Giovanni), Florian Mock (Pietro), Hanno Müller-Brachmann (Giuseppe d'Arimatea), Das Neue Orchester, Chorus Musicus Köln, Christoph Spering (2003) Capriccio/Delta 2 CD 60100 (100')



Der Dichter spricht

Ich wollte, mein Gedicht könnte singen“, heißt es in Peter Härtlings „An meine andere Stimme“. Das haben ihm andere abgenommen. Eine Vielzahl renommierter Komponisten hat Lieder und Gesänge auf Texte Härtlings geschrieben. Einige der besten finden sich nun auf dieser Doppel-CD, ergänzt durch Gedichte Härtlings, die um die Musik kreisen, von ihm selbst vorgetragen.

Den größten Teil der Härtling-Vertonungen steuert mit drei Zyklen Karl Michael Komma bei. Es sind musikalisch meist sehr sparsam gehaltene Miniaturen, sehr lyrisch und mitunter fast rezitativisch. Äußerst zart und ungemein eindringlich fallen auch die Liederzyklen Giselher Klebes und Wilhelm Killmeyers aus, Letzterer ohnehin spezialisiert auf Lyrikvertonungen. Ganz andere Saiten schlägt hingegen Wolfgang Rihm in seinen „Vier Gedichten von Peter Härtling“ an. Doch auch hier sind es die leisen Töne, die vorherrschen, wunderbar vorgetragen von Mitsuko Shirai. Eine weitere Klangfarbe präsentiert das Streichquartett mit obligatem Sopran von Jeannot Heinen, der in den letzten beiden Sätzen Gedichte Härtlings verwendet.

Manche Texte sind von mehreren Komponisten vertont worden. Da ist es ausgesprochen reizvoll, die unterschiedlichen Ergebnisse miteinander zu vergleichen. Eine gelungene Hommage mit renommierten Interpreten für einen Dichter, der die Komponisten inspiriert hat wie wenige.

Martin Demmler

Interpretation ★★★★★
Klang ★★★★★

Peter Härtling - Ein Portrait in Gedichten und Liedern; Peter Härtling (Rezitation), Markus Schäfer, Mitsuko Shirai, Risako Kurosawa, JaeEun Lee, Christoph Söckler (Gesang), Markus Hadulla, Hartmut Höll, Anne Le Bozek, Felicitas Strack (Klavier), László Hudascsek (Schlagzeug), Aurny Quartett, Circus Musicus (2002/3)
Bayer/Note 1 2 CD 140002/3 (133')



Uniform

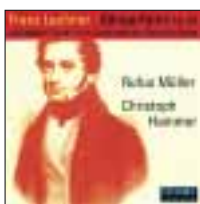
Im Mittelpunkt der musikalischen Erfahrungen, die der

junge Berlioz in der Provinz machen konnte, stand die Hausmusik und mit ihr auch das zur Gitarre gesungene Lied. Zu diesem Instrument hatte Berlioz auch später noch eine Affinität. Da kann es so falsch nicht sein, den selten sehr idiomatischen Klaviersatz von Berlioz' Liedern für Gitarre zu arrangieren. Problematisch ist eher Carola Sonne-Bücklers' uniforme Gestaltung. Die Sängerin schert jede Strophe, jedes Lied über denselben Leisten. Sie wirkt nicht nur in der abschließenden Vokalise von „La belle Voyageuse“ überfordert. Mit ihrer schnell ins Tremolieren kommenden, wenig modulationsfähigen Stimme wird sie den Liedern kaum gerecht.

afri

Interpretation ★★
Klang ★★★★★

Berlioz, Lieder; Carola Sonne-Bücklers (Sopran), Thomas Müller-Pering (Gitarre), Wally Hase, Annette Hartig (Flöte), Elisabeth Anetseder (Harfe), Matthias Gallien (Viola) (2003)
Audiomax/Codæx CD 703 1244-2 (65')



Hammer am Klavier

Christoph Prégardens CD mit Franz Lachners „Sängereinfahrt“ ist nicht mehr greifbar. Das Recital

von Rufus Müller mit weiteren Heine-Liedern füllt somit eine Repertoire-Lücke, zu dem lernt man den vor allem im Bereich der Alten Musik tätigen Tenor von einer neuen Seite kennen. Die Anthologie entstand anlässlich von Lachners 200. Geburtstag beim BR. Die Nähe zu Freund Schubert ist zwar spürbar, doch ebenso individuelle Inspiration ohne Abgleiten in banale Formeln. Durchweg emanzipiert die Begleitung, reizvoll die Klangfarbe des Hammerklaviers. Rufus Müller mit seiner weich-expansiven Stimme wirkt ausdrucksstark, meidet intellektuelles Gehabe.

MN

Interpretation ★★★★★
Klang ★★★★★

Lachner, Heine-Lieder; Rufus Müller (Tenor), Christoph Hammer (Klavier) (2003)
Oehms/Codæx CD 328 (63')



Jugendlich

Diese 39 Jugendlieder wären gewiss in Archiven ver-

staubt, wenn sie nicht von Alban Berg stammten. Sie legen wohl auch nicht wirklich eine „Talentprobe“ ab, und es lässt sich erahnen, mit welchem unschätzbarem pädagogischen Geschick Schönberg Berg die musikalische Selbstfindung ermöglichte. Der junge Berg hatte auch noch kaum literarischen Geschmack entwickelt; in seinen Vertonungen sind Gedichte von Rilke oder Heine kaum von Frida Semler, Franz Wisbacher oder Karl Busse zu unterscheiden. Hélène Lindqvist (Sopran) gestaltet die Lieder freilich auch allzu gleichartig; hingegen erweist sich Philipp Vogler als ein einfühlsamer, ungemein sensibler Liedgestalter.

G.Sch.

Interpretation ★★★★★
Klang ★★★★★

Berg, Jugendlieder; Hélène Lindqvist (Sopran), Philipp Vogler (Klavier) (2000)
Col Legno/HM CD 20219 (67')



Pears-Nachfolge

Zweifellos hatte Britten eine hohe kompositorische Begabung für das Lied. Allen Bildungsein-

flüssen aus der musikalischen Vergangenheit gegenüber offen, gelang ihm dennoch eine ganz persönliche Schreibweise – und sie war, wie in den hier dokumentierten drei Zyklen, meistens auf den Tenor Peter Pears zugeschrieben. In den Michelangelo-Sonetten beeindruckten die fast übergroßen Abstufungen der Gefühlsintensität zwischen den einzelnen Liedern, und Philip Langridge legt sich, emotional wie vokal, auch entsprechend ins Zeug. Dass dabei die eng gezogenen Grenzen reinen Schöngesangs immer wieder überschritten werden, versteht sich von selbst. Der Glaubwürdigkeit dieser Interpretationen tut das indes keinen Abbruch, im Gegenteil.

W.Pf.

Interpretation ★★★★★
Klang ★★★★★

Britten, The Holy Sonnets of John Donne, Sonnets of Michelangelo, Winter Words; Philip Langridge (Tenor), Stuart Bedford (Klavier) (1995/96)
Naxos CD 8.557201 (67')

Intelligenz und Innigkeit

Diana Damrau, die deutsche Koloratursopranistin auf Weltkarriererekurs, legt gemeinsam mit dem argentinischen Bariton Iván Paley und dem Pianisten Stephan Matthias Lademann eine exzellente Aufnahme von Mahlers „Wunderhorn“-Liedern vor – die erste komplette Einspielung des Zyklus für zwei Singstimmen mit Klavierbegleitung. Eine kleine Kostbarkeit.



Foto: Tanja Niemann

Alles fand er darin, was seine Seele bewegte, und fand es so dargestellt, wie er es fühlte: Natur, Frömmigkeit, Sehnsucht, Liebe, Abschied, Tod, Geisterwesen, Landsknechtsart, Jugendfrohsinn, Kinderschmerz, krauser Humor – all das lebte in ihm wie in den Dichtungen, und so strömten seine Lieder hervor ...“ Auf diese Weise beschrieb Bruno Walter die Annäherung seines väterlichen Freundes Gustav Mahler an Achim von Arnims und Clemens von Brentanos Gedichtsammlung „Alte deutsche Lieder“.

Hans Mayer freilich, in einer Untersuchung über Musik und Literatur bei Gustav Mahler, desavouiert die Anthologie als „fragwürdige Wunderhorngedichte im angeblichen Volkston, dem die romantischen Kunstrezepte Clemens von Brentanos nur allzu gut anzumerken sind“. Mahlers Kunst sei, so Mayer, in einem so exzessiven Maße dazu bestimmt, der Selbstaussage zu dienen, sie sei „in ihren tiefsten Impulsen so ausschließlich Autobiographie, dass alles andere daneben nur als Vorwand zu dienen vermag“.

Iván Paley sieht dies positiv: „Ich glaube, dass Arnim und Brentano eine Identität der deutschen Kultur schaffen wollten. Manche Gedichte stammen ja bloß aus mündlicher Überlieferung und wurden von beiden ‚organisiert‘. Mahler war ein Mensch, der sich nicht festlegen lassen wollte. Er konnte nicht viel anfangen mit einem perfekten, in sich geschlossenen Gedicht, hat umgedichtet,

gab bereits mit elf Jahren Konzerte als Pianist; zum Gesang kam er über Umwege: „Eine Kindheit mit sehr viel Übung, sehr viel Musik, aber auch sehr einsam. Im Gesang habe ich eine Art Ausgang gefunden, um Gemeinsamkeit zu finden ...“

Diana Damrau, seine Partnerin in Kunst und Leben, lernte er bei einem Meisterkurs an der Sommerakademie Salzburg bei Hanna Ludwig kennen. „Sie hat mir von Diana erzählt, und Diana von mir, und so haben wir beschlossen, zusammen einen Liederabend zu machen, die ‚Myrten‘ op. 25 von Robert Schumann. Und dabei hat sich auf der Bühne gleich eine sehr starke Atmosphäre entwickelt; die Stimmen waren sehr miteinander verbunden. So hatten wir Lust, mit diesem Duo-Liedrepertoire weiterzumachen.“ Und Diana Damrau, aus Günzburg gebürtig, in Würzburg ausgebildet und nach einem Engagement in Mannheim seit wenigen Jahren an den großen Opernhäusern der Welt zu Gast, ergänzt: „Iván ist ein unglaublich flexibler Partner auf der Bühne. Gerade im Lied ist es schön, in Dialog zu treten. Man spielt, macht kleine Szenen miteinander. Und man findet immer wieder neue Zugänge, Aspekte, es entwickelt sich plötzlich eine Stimmung, ganz spontan.“

In der Oper fühle man sich als Architekt, der ein großes Haus baue; beim Lied ist man eher Uhrmacher, der mit der Lupe an die fei-

nach London, um an Covent Garden als Zerbinetta und Fiakermilli zu reüssieren; Paley gab Konzerte in den USA. Die gemeinsamen Programme müssen also im Baukastenprinzip erarbeitet werden, zunächst von jedem für sich, ehe sie dann an den Schnittpunkten des Zusammentreffens konzentriert vollendet werden.

Lied ist den beiden Sängern Herzensangelegenheit. In unserer destruktiven Zeit von Krieg, Terrorismus auf der einen und des Mega-Showbusiness auf der anderen Seite sei gerade die kleine, zerbrechliche Liedform gefährdet, erklären sie. Daher sei das Lied nicht bloß eine Sache, die man so nebenbei machen könne, sondern eine, die man machen müsse. „Es ist eine Pflicht, das weiterzugeben. Sonst sollte man den Beruf wechseln.“

Auf der neuen CD vermerkt der bei den „Wunderhorn“-Liedern an dunkle Frauenstimmen – Ludwig, Baker, von Otter – Gewöhnte bei Diana Damrau eine ungewohnt helle Farbe: Die Portraits und Situationen sind wie mit dem Silberstift gezeichnet und dennoch, wo angebracht wie etwa im „Irdischen Leben“, von anrührender Tragik. Iván Paley setzt seinen Bariton dramaturgisch intelligent ein, erreicht subtilste Abstufungen. Vor allem aber überrascht die Innigkeit und Weisheit, mit der diese noch nicht mal dreißig Jahre alten Sänger den Hörer bewegen. Stephan Matthias Lademann vermag dem Klavier eine Ausdruckspalette vom Zartesten bis zum Schlagwerkhaften (etwa in „Revelge“) zu entlocken. Dem Verfasser dieser Zeilen fällt es leicht, dieser CD den roten Teppich auszurollen.

Gerhard Persché

„Arnim und Brentano wollten eine Identität der deutschen Kultur schaffen“

neue Farben dazu erfunden. Dafür waren die ‚Wunderhorn‘-Lieder natürlich ideal. Es sind aber auch unglaublich moderne Stücke. Zum Beispiel diese so unglaublich pathetisch scheinenden Kriegslieder, die doch so gebrochen sind; kaum je wird das Makabre des Kriegs so aufgedeckt wie bei etwa ‚Revelge‘“.

Die Facetten und Brüche, das Verletzliche, das Grauen hinter der soldatischen Pose vorzuführen, gelingt Paley in „Revelge“ oder im „Tambours‘g’sell“ beinahe ideal. Verblüffend ist die idiomatische Sicherheit des jungen, erst seit einigen Jahren im deutschsprachigen Raum wohnhaften Argentiniers. Er

ne Mechanik herangeht. Dass die beiden jungen Sänger ihre gemeinsame Wiener Wohnung in der Brucknerstraße gefunden haben, gleich hinter der Karlskirche mit wunderbarem Ausblick über den Karlsplatz, passt auch zu dieser Mahler-CD. Hat Mahler doch seine Einkünfte als Komponist auch darauf verwandt, Werke des von ihm verehrten Anton Bruckner drucken zu lassen.

Selten finden Diana Damrau und Iván Paley sich zur gleichen Zeit in der Brucknerstraße ein. Auch kurz nach unserem Gespräch trennten sich die Wege der beiden, zumindest geografisch: Die Damrau flog



Interpretation
Klang

★★★★
★★★★

Mahler, Des Knaben Wunderhorn; Diana Damrau (Sopran), Iván Paley (Bariton), Stephan Matthias Lademann (Klavier) (2003)
Telos/Klassik-Center 2 CD 1001 (98')

„Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten ...“

Eine von Michael Seil und Christian Zwarg edierte Box versammelt die frühesten Klangdokumente der Bayreuther Festspiele.

Schon vor zwei Jahren haben der Schellacksammler und Stimmenkenner Michael Seil und der Tontechniker und Musikwissenschaftler Christian Zwarg demonstriert, zu welchen editorischen Kraftakten zwei von einer Sache positiv Besessene fähig sind, wenn sie ihre Energie, Intelligenz und Kreativität zusammenlegen: Zum 50. Todestag von Heinrich Schlusnus 2002 publizierten sie eine komplette, technisch exzellent restaurierte Edition sämtlicher 514 Aufnahmen des Baritons auf 18 CDs (zu beziehen über www.truesoundtransfers.de). Das vielleicht ambitionierteste von zahlreichen laufenden Projekten des Teams ist nun rechtzeitig zum 100-jährigen Jubiläum abgeschlossen worden: die Veröffentlichung der frühesten, 1904 in Bayreuth entstandenen Aufnahmen. Damals reisten der Toningenieur der Gramophone & Typewriter Ltd., Will C. Gaisberg, und der Hauspianist der G & T, Bruno Seidler-Winkler, samt Aufnahmeapparatur und Wachsrohlingen ins oberfränkische Wagner-Mekka. Im Hotel „Sonne“ entstanden zwischen 52 und 74 Aufnahmen, Wagner-Szenen sowie populäre Arien und Duette, sogar Volkslieder. Veröffentlicht wurden indes nur 39 Titel, davon 18 mit Wagner-Fragmenten. Die Gründe dafür, warum so viele Matrizen nicht verwendet wurden, auch warum nur wenige Sänger, darunter auch solche, die damals gar nicht bei den Festspielen auftraten, aufgenommen wurden, liegen im

schließenden Restaurierung wurden modernste technische und musikwissenschaftliche Erkenntnisse genutzt: die Verwendung verschieden breiter und unterschiedlich geschliffener Abtastnadeln, oft mehrerer für dieselbe Platte; die exakte Zentrierung der Originalplatte; die Ermittlung der korrekten Drehzahlen, die zwischen 67 und 95 Umdrehungen pro Minute variieren und sich oft vom Anfang bis zum Ende einer Platte ändern; die Rekonstruktion der, je nach Aufnahmeorten, unterschiedlichen Orchesterstimmungen; die Bestimmung der Tonart, in der aufgenommen wurde. Der letzte entscheidende Schritt, der noch eine deutlich hörbare Verbesserung erbrachte, gelang Christian Zwarg schließlich am Computer: Mittels eines eigens entwickelten Programms war es ihm möglich, die durch den Aufnahmetrichter erzeugten Verzerrungen vorsichtig zu korrigieren.

Das akustische Ergebnis spricht für sich: so klar und präsent, unverfärbt und natürlich, plastisch und lebendig sind Sängeraufnahmen aus dieser Ära wohl noch nie zu hören gewesen. Gruppieren wurden die Tondokumente in Form von „Opernquerschnitten“, vom „Fliegenden Holländer“ bis zum „Parsifal“, und ergänzt um weitere Einzeltitel, die nicht in dieses Ordnungsprinzip passten. Trotz der Fülle der zusammengetragenen Platten von insgesamt 93 Sängern war es verständlicherweise nicht möglich, ein geschlossenes Bild der Sängereleistungen



gen oder zu schnelle Tempi wegen der begrenzten Spieldauer der Platten, nachkomponierte Konzertschlüsse etc. Dennoch fügen sich die akustischen Mosaiksteine zum eindrucksvollen, farbigen, differenzierten Bild, das uns den Gesangs- und Vortragsstil sowie die stimmliche und darstellerische Eigenart der Cosima-Ära authentisch vermittelt.

Über kaum eine Epoche des Wagner-Gesangs sind sich Experten und Kenner im negativen Urteil so einig wie in diesem Fall. Die pejorativen Einschätzungen gipfeln in Disqualifizierungen wie „extremer Sprechgesang“, „Konsonantenspuckerei“, ja „Bayreuther Gebell“. Gewissermaßen bestätigt werden diese Bewertungen durch einen „Kronzeugen“, nämlich Ernest van Dyck, einen der führenden Tenöre der Cosima-Ära. Als Maximus des in Bayreuth gepflegten Gesangsstils hat er genannt: Verzicht auf Legato und fließende, runde Tongebung, größtmögliche Intensität in der Aussprache der Konsonanten, dafür Vernachlässigung der Vokale als Klangträger. Die Folgen davon waren fast unvermeidlich: eng-gerade, vibratoarme Stimmführung, Verlust an klanglicher Rundung und an Timbre-Intensität zugunsten von Durchschlagskraft, aber auch auf Kosten der Intonationssicherheit. Als Gegenteil dieses Stils gilt gängigerweise jener geschmeidigere, sanglichere, Musik-betontere Vortrag, der in den Wagner-Aufführungen der New Yorker Metropolitan Opera oder am Londoner Covent Garden gepflegt wurde und der heutigen Vorstellungen, wie Wagner gesungen werden sollte, nähersteht.

Einmal unterstellt, van Dycks Charakterisierung des Bayreuther Stils habe in der von ihm beschriebenen Form als vorbildlich gegolten, dann scheint er aber von den dort wirkenden Sängern in stark variierender Ausprägung und Graduierung angenommen worden zu sein. Denn dies demonstrieren die nun vorliegenden Aufnahmen ganz deutlich: Diese Sänger sind in ihrem technischen Können und darstellerischen Poten-

1904 entstanden im Hotel „Sonne“ zu Bayreuth die fünfzig ersten Aufnahmen

Dunkeln. Jedenfalls war das Projekt kein Geschäft für die G & T, da sich die Platten dann auch noch schlecht verkauften – daraus erklärt sich ihre extreme Seltenheit heutzutage.

Die erste Aufgabe für die Editoren bestand darin, weltweit nach diesen raren Originalschellacks zu fahnden. Schnell entwickelte sich die Idee, neben den Bayreuther G & T alle greifbaren Tondokumente der Festspielsänger von 1876 bis 1906, dem Ende der Cosima-Ära, zu publizieren. Die Suche ergab schließlich über 300 Gesangs-Titel, ergänzt um weitere von Bayreuther Dirigenten und Chorleitern. Bei der Überspielung und an-

während der Cosima-Ära zu rekonstruieren – zu zufällig ist die Verteilung der Aufnahmen, und zu viele sind nicht mehr erhalten. Nur wenige Sänger sind repräsentativ dokumentiert – am umfassendsten der Tenor Ernst Kraus mit über 30 Platten –, von mehr als 50 Künstlern liegt nur jeweils eine einzige Aufnahme vor, von manchen existieren überhaupt keine Wagner-Titel (Felix von Kraus) oder die Aufnahmen entstanden viel später, als die stimmliche Verfassung des Sängers stark nachgelassen hatte (Theodor Bertram). Weitere Beeinträchtigungen sind die meist unzulänglichen Studioorchester, Kürzun-

tial, in Stimmqualität und -farbe höchst unterschiedlich, lassen sich keineswegs unter dem gemeinsamen Nenner einer homogenen Schule zusammenfassen – wie dies ja die von Cosimas Adlatus Julius Kniese geführte „Stilbildungsschule“ beabsichtigte. Dass diese Unterschiede bestanden, ist aber auch keineswegs verwunderlich; sie ergaben sich geradezu zwangsläufig dadurch, dass Cosima in der Rollenbesetzung von einem ganz klar umrissenen stimmlichen Erscheinungsbild ausging, das sie mit bestimmten Figuren als typisch verknüpfte. Für den sensiblen, feinen Charakter des Wolfram etwa erschien ihr der weiche Vokalismus eines Clarence Whitehill besonders passend (ganz abgesehen davon, dass Whitehills Vortragsstil und Tongebung ganz und gar nicht dem von van Dyck beschriebenen Stil entsprachen). Als Mime galt ihr Hans Breuer als Idealbesetzung, eben weil er die charakterliche und körperliche Missgestalt des arglistigen Zwergs auch stimmlich zu spiegeln schien. Das helle, sieghafte Timbre von Ernst Kraus wiederum war für sie untrennbar mit der Lichtfigur des Helden Siegfried assoziiert. Gemeinsam ist diesen Sängern, dass sie alle besonderen Wert auf das expressive Potential des gesungenen Wortes legten. Nicht zufällig hat Cosima ganz dezidiert von „Darstellern“, nicht von „Sängern“ gesprochen. Diese Expressivität drückt sich aus in der Spontaneität und Intensität des Vortrags sowie in der Vielfalt und Kontrastfülle der Ausdruckswechsel. Ein eindrucksvolles Beispiel für diese reiche Palette vokaler Effekte bietet etwa Luise Reuss-Belce als Ortrud in der Szene Elsa-Ortrud im zweiten Akt des „Lohengrin“ (1903, mit Johanna Gadschi). Während der international gepflegte Gesangsstil vorrangig auf möglichst musikalisch wohlklingende Umsetzung der Notenwerte bedacht war, zielte der Bayreuther Stil auf eine Belebung des musikalischen Materials, indem es durch die Bedeutung und Klänge der gesungenen Worte gleichsam gefiltert wurde. Oder anders: Der Bayreuther Stil resultierte weniger aus der rigiden Konsequenz bestimmter gleichmäßig angewandter sprachlicher Regeln als vielmehr aus der wachsenden Reaktion auf die variierenden Ausdrucksmomente, die aus der jeweiligen textlichen Äußerung entsprangen. Das heißt: Die präzise Textbehandlung wurde als Voraussetzung für Expressivität gesehen, nicht als ihr eigentliches Ziel! Dass es den Bayreuther Sängern in höchst unterschiedlicher Weise gelang, dieses Ideal expressiver Diktion zu verwirklichen, ist ein weiterer Grund für ihr heterogenes stimmlich-gesangliches Gesamtbild. Manche übertrieben die Konsonantenbetonung, z. B. Theodor Bertram, anderen ge-

lang diese Adaption weniger, z. B. Alfred von Bary, andere verweigerten sich diesem Stil noch stärker wie die meisten ausländischen Künstler, so Lilian Nordica, Milka Ternina, Olive Fremstad, Giuseppe Kaschmann, Léon Rains, Anton Van Rooy, Allan Hinckley oder Emmy Destinn. Die Aufnahmen von Ernst Kraus etwa belegen, dass er den textbetont-expressiven Bayreuther Stil in seinen auf dem Grünen Hügel tatsächlich gesungenen Rollen wesentlich deutlicher verwirklichte als in seinen anderen Wagner-Partien, in denen er neutraler, emotional statischer klingt.

Der Versuch einer objektiveren Würdigung des Bayreuther Gesangsstils hätte davon auszugehen, dass ihm ein ästhetisches Prinzip zugrundelag, in dem die Elemente konventioneller vokaler Expressivität in eine uns heute ungewohnte Hierarchie gebracht sind: Ideale wie stimmliche Geschmeidigkeit, fließende musikalische Linie, Legato etc. treten zurück hinter anderen als essentieller verstandenen Komponenten des Singens. Dass sich dieser Stil nach Ende der Cosima-Ära mit dem Antritt ihres Sohnes Siegfried als Leiter der Festspiele langsam veränderte, ist ein Zeichen für einen allmählichen ästhetischen Wandel. Herausragende Wagner-Sänger dieser Ära wie Frida Leider, Lauritz Melchior, Friedrich Schorr und Alexander Kipnis sind Beispiele für einen kantablen Vortragsstil und zugleich präzise-expressive Artikulation.

Kurt Malisch

Richard Wagner – 100 Jahre Bayreuth auf Schallplatte: Die frühen Festspielsänger (1900-30); Gebhardt 12 CD 0062-12

Ausstellungstipp

Vor genau 100 Jahren wurden die ersten Tonkonserven von Sängern der Bayreuther Festspiele hergestellt. Grund genug für das Bayreuther Richard-Wagner-Museum die Geschichte der Musik Wagners im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit nachzuzeichnen. Unter dem Titel „Tonspuren“ wird vom 24. Juli bis Ende September ein Überblick über die Geschichte der musikalischen Wagner-Interpretation gegeben. Die Anfänge der Tonaufzeichnung repräsentieren dabei u. a. ein historischer Edison-Phonograph, Berliner Gramophone mit dem legendären „His Master's Voice“-Hund oder das so genannte Pathéphon, eine Abspielvorrichtung für die größte jemals in Serie gegangene Schallplatte. Das vorläufige Ende der Geschichte ist mit dem ersten im Handel erhältlichen CD-Player, der ersten in Deutschland erhältlichen Klassik-CD und dem ersten MP3-Player vertreten. Zahlreiche historische Tondokumente machen die Entwicklung für die Besucher unmittelbar erfahrbar.

Internet: www.wagnermuseum.de



Nur der Beifall ist gekürzt

Jussi Björlings Carnegie-Recital vom 24. September 1955 hat Teilveröffentlichungen erfahren. Dass es bei dem jetzt vollständigen und von Daniel Guss in korrekter Reihenfolge gebrachten Mitschnitt Beifallskürzungen gibt, ist leicht zu tolerieren. Die Veranstaltung nämlich fordert, zumindest nach Maßstäben mitteleuropäischen Konzertverhaltens (wo sie denn noch gelten), des Hörers Toleranz heraus. Jede Nummer endet mit lautstarkem Beifall, oft genug in die Musik hinein (was auch bei den Opernaufführungen aus der Met so nervt) und mitunter lediglich Bestätigung dynamischer Spitzenwerte. Besonders bei „Cäcilie“ von Strauss demonstriert der Sänger freilich, dass er stark von der Oper herkommt, so sehr ihm eine gute Aussprache des Deutschen für Beethoven, Schubert und Brahms zum Vorteil gereicht. Doch welcher Abstand allein zwischen Björlings „Adelaide“ und der von Fritz Wunderlich beim letztem Soloabend in Edinburgh (DG)!

Bei den Liedern aus Skandinavien (Grieg, Sibelius, Sjöberg) stimmt das musikalische Klima jedoch. Ein leichter stilistischer Vorbehalt nur noch bei Mozart (Ottavio, „Il mio tesoro“ ist allerdings ein Unikat der Björling-Diskographie). Massenets Des Grieux narkotisiert (trotz persönlicher Gedda-Präferenz) mit subtilen Schattierungen, der todgeweihte Cavaradossi wird bei dem indolenten Bühnendarsteller Björling auch theatralisch glaubhaft. Und dass sein schmerzreiches Organ im Bereich der italienischen Oper berücksichtigende Wirkungen zeitigt, belegt der New Yorker Abend zuhauf.

Matthias Norquet

Interpretation
Klang

★★★★
★★★

Björling Rediscovered: Werke von Beethoven, Schubert, Strauss, Brahms, Mozart, Giordano, Bizet, Massenet, Grieg, Sibelius, Sjöberg, Mascagni, Tosti, Puccini und Foster; Jussi Björling (Tenor), Frederick Schauwecker (Klavier) (1955)
RCA/HM CD 82876 53379 2 (80')