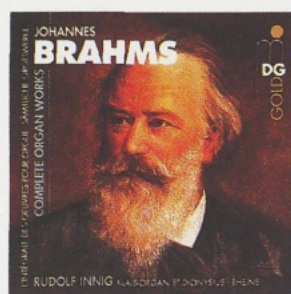




Auf Distanz.



Brahms, Sämtliche Orgelwerke: Choralvorspiel und Fuge O Traurigkeit o Herzeleid, Zwei Präludien und Fugen, Fuge as-Moll, Choralvorspiele op. 122; Rudolf Innig (Orgel); MD+G/Helikon CD 317 0137-2 (WD: 51'13") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Unterschiedlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Schumann, Sämtliche Orgelwerke: Studien für den Pedalfuß op. 56, Skizzen für den Pedalfuß op. 58, Sechs Fugen über den Namen B-A-C-H op. 60; Rudolf Innig (Orgel); MD+G/Helikon CD 317 0619-2 (WD: 71'55") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Weich, direkt.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Andreas Rothkopf (Audite 368.411).

Ohne Frage zeigen die beiden frühen Präludien und Fugen (1857), wie sehr Johannes Brahms auf dem Fundament der Tradition steht und dabei – auch in seinen Motetten – insbesondere dem Werk J.S. Bachs verpflichtet ist. Dennoch handelt es sich hier keineswegs um barocke Stücke, die fast ausschließlich im Mixtur-gesättigten Plenum verlaufen müssen, wie Rudolf Innig dies an der 47stimmigen Orgel der Kirche St. Dionysius zu Rheine vorführt. Auf diese Weise wirkt das Instrument hart und unklar und kommt dem feinen, an der Kammermusik geschulten Klangsinn des Komponisten wenig entgegen. Die meisten der 1896 entstandenen Choralvorspiele sind mit „dolce“ überschrieben, was in dieser Wiedergabe zu wenig zum Ausdruck kommt. Trotz schöner Einzelheiten wird der Grundcharakter schmerzlichen Ernstes kaum spürbar, der den schon an seiner Todeskrankheit leidenden Brahms erfüllte, zumal nach dem Tod seiner Freundin Clara Schumann. So sind etwa in Brahms' letzter Komposition, „O Welt, ich muß dich lassen“, die jede Choralzeile beschließenden doppelten Echos – hier von nachhaltiger Bedeutung – unzureichend ausgeführt.

Die Werke von Robert Schumann spielt Innig an der dunkel timbrierten Klais-Orgel (1910) der Kirche St. Stephanus im westfälischen Beckum. Das Instrument wurde 1984 durch Steinmann grundlegend restauriert und verfügt bei 60 Registern über viel grundtönige Farben. Am besten gelingen dem Organisten die schnelleren Stücke, während man bei langsamen Sätzen Innenspannung und musikalische Bewegung vermißt. Insgesamt erscheint dieser Orgelklang etwas schwer für diese Stücke, die mit der historischen Walcker-Orgel von 1846 (Hoffenheim/Baden, 25 Register) in der Einspielung von Andreas Rothkopf eine klanglich flexiblere und musikalisch lebendigere Wiedergabe erfahren. Dieter Weiss

VOKALWERKE



Gesänge der Nacht.



Albéniz, Pepita Jiménez (Konzertsuite); Susan Chilcott (Pepita), Francesc Garrigosa (Don Luis), Orquestra de Cambra Teatre Lliure, Josep Pons; harmonia mundi France/Helikon CD 901537 (WD: 52'24") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Angenehm.
Fertigung: Gut.

Isaac Albéniz ist bekannt als Klavierkomponist von nationalspanischen Zyklen wie „Iberia“, „Suite española“ und „Cantos de España“. Oft – auch und vor allem auf Gitarre – gespielte Schlager. Weniger bekannt ist, daß der katalanische Klavier-virtuose lange Zeit schwankte, ob er sich nicht ganz auf die bis heute in Spanien populäre Zarzuela verlegen sollte, die dortige Form von Singspiel, Operette oder Opéra comique. Albéniz' erste Versuche in dieser Richtung sind nicht erhalten – sie hatten auch gegen die übermächtige Konkurrenz von Zarzuela-Großmeistern wie Arrieta, Barbieri, Chueca und Chapi keine Chance. Nach der kühlen Aufnahme seiner wohl besten und letzten Zarzuela, „San Antonio de la Florida“ 1894 in Madrid, verließ er Spanien für immer – und machte eine recht seltsame Opernkariere in London. Dort war er nach zwei Opernerfolgen dem „Bankier der Könige“ Francis Money-Coutts aufgefallen, der als literarisch dilettierender Librettist auf einen Opernerfolg hoffte. Albéniz, ständig in Geldnöten, akzeptierte Money-Coutts glänzend bezahlten Vertrag, der dem Bankier alle Rechte an den gemeinsamen Werken einräumte. So entstanden zwei Opern und der erste Teil einer Trilogie – „Pepita Jiménez“ ist das zweite und erfolgreichste Stück dieser Serie. Eine Liebesgeschichte in einem kleinen Dorf Andalusien, der – auch musikalischen – Wahlheimat Albéniz'. Pepita ist verliebt in Luis, doch der will gerade Priester werden. Also langes Geklage von ihrer Seite, seelendramatischer Zwiespalt bei ihm – und am Schluß natürlich ein Happy End. Die Musik ist voll von durch zarte Melancholie gezeichneter Melodik; Licht, Atmosphäre und nächtlicher Duft Andalusien sind geschickt eingefangen. Viel in dieser Partitur erinnert schon an de Fallas zehn Jahre später geschriebene Oper „La vida breve“. Josep Pons musiziert die geschickt zusammengestellte und geraffte Konzertsuite mit liebevoller Raffinesse und untergründigem Glühen – ohne je zu toben oder krasse Effekte einzusetzen. Nicht ganz so gut sind die Stimmen: Susan Chilcott singt mit ein bißchen viel Vibrato eine nicht mehr ganz junge Pepita, und Francesc Garrigosa klingt verhangen und knödelig. Mehr Klarheit, mehr Gestaltung von seiten der Sänger wären schon nötig gewesen, um diese Rarität zu veredeln. Reinhard J. Brembeck



Vielversprechender Start.



Bach, Das Kantatenwerk (Vol. 1): Ich hatte viel Bekümmernis BWV 21, Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir BWV 131, Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit BWV 106, Der Herr denket an uns BWV 196, Gott ist mein König BWV 71, Nach dir, Herr, verlanget mich BWV 150, Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert BWV 31, Barmherziges Herze der ewigen Liebe BWV 185, Christ lag in Todesbanden BWV 4; Barbara Schlick (Sopran), Kai Wessel (Alt), Guy de Mey (Tenor), Klaus Mertens (Baß), Amsterdam Baroque Orchestra and Choir, Ton Koopman; Erato/East West Records 3 CD 4509-98536-2 (WD: 180'18") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Intim.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Harmoncourt/Leonhardt (Teldec); Rilling (Hänssler).

Nach Rilling und Harmoncourt/Leonhardt macht sich jetzt Ton Koopman an das Mammutprojekt des Bachschen Kantatenwerks. Besteht dazu eine Notwendigkeit? Keine Frage liegt näher. Bereits die ersten Minuten dieser CD-Box geben eine positive Antwort, definieren den besonderen Stellenwert dieser Gesamteinspielung zunächst über die ganz spezifischen akustischen Verhältnisse. In diesen Neueinspielungen vernimmt der Hörer ein betont kammermusikalisches, ganz auf den häuslichen Wohnraum bezogenes Klangbild voll intimer Wärme. Die Leipziger Thomaskirche oder eine Rekonstruktion ihrer akustischen Situation – einst eine wichtige Überlegung bei der historisierenden Aufführungspraxis – ist kein Thema mehr. Ganz offensichtlich geht es Koopman, dessen Aufnahmen von seiner Frau Tini Mathot produziert wurden, mehr um eine den Werken immanente Authentizität, die sich in anderen Parametern als den Nachhallzeiten ausdrückt. Also gewissermaßen eine Annäherung an Rilling? Nicht doch. Denn der Aufführungsstil, wie er sich in den „musikalischen“ Stilarten wie Artikulation, Phrasierung, Klangbalance, Timbre ausdrückt, ist ganz eindeutig von den Erfahrungen der historisierenden Aufführungspraxis der letzten dreißig Jahre geprägt – was wohl auch niemand bei Koopman anders erwartet hat. Der Einfluß von Leonhardt ist da, gelegentlich – aber wirklich nur gelegentlich – auch die stapfende Artikulation, die den jungen Koopman charakterisierte. Teilweise schwingt auf diesen CDs das Orchester sogar ausgesprochen leicht, so etwa in der Sopranarie „Bäche von gesalzenen Zähnen“ aus BWV 21. Von allen Kantatenzyklen oder -teilkonzerten bieten Koopmans Musiker und Sänger das höchste Niveau. Der gemischte Chor ist superb, die Instrumentalisten sind es ebenso. Die Wahl der Solisten überzeugt, nicht nur, weil mit exzellenter Textverständlichkeit gesungen wird. Barbara Schlicks anrührender Sopran mag nach hundert

Kantaten allenfalls etwas eintönig frömmelnd klingen. Guy de Mey erinnert mit seinem schlanken Tenor an die beste Zeit von Kurt Equiluz. Und Kai Wessel wie auch Klaus Mertens, die „neutralsten“ des Solistenquartetts, lassen keine Wünsche offen.

Man kann die Bachschen Kantaten zwar so musizieren, wie sie in der alten oder der neuen Gesamtausgabe oder den vielen praktischen Ausgaben in moderner Notenedition vorliegen. Doch wer sich etwas intensiver mit den Quellen beschäftigt hat, weiß, daß jede dieser Editionen bereits in aller Regel willkürliche Entscheidungen trifft, die gar nicht so selbstverständlich sind. Das betrifft beispielsweise den Stimnton. Koopman hat sich mit gutem Grund bei den frühen Kantaten für eine Stimmung entschieden, die über der heute üblichen liegt und damit der vereinfachenden Richtschnur vom Halbton unter 440 Hz als der „normalen“ Barockstimmung nicht folgt.

BWV 21, 131, 106, 196, 71, 150, 31, 185 und 4 – was auf den ersten Blick wie ein editorisches Chaos aussieht, entpuppt sich schnell als eine besondere musikgeschichtliche Dimension dieser Edition: Erato gruppiert die Kantaten in drei Serien: Die geistlichen und weltlichen Kantaten vor Bachs Amtsantritt in Leipzig (auf neun CDs), die weltlichen Kantaten aus der Leipziger Zeit (auf sechs CDs) und schließlich die in Leipzig entstandenen geistlichen Kantaten in chronologischer Folge (auf einundfünfzig CDs). Diese theoretisch plausible Anordnung muß bei vielen Kantaten zwangsläufig spekulativ bleiben, weil ihre Quellenlage oftmals keine genaue Datierung zuläßt. Und obendrein gibt es von etlichen Kantaten mehrere Versionen, denen auch mit der Anfügung von klingenden Appendices (wie hier im Fall von BWV 4 und 21) nur willkürlich Beachtung geschenkt werden kann. Erato muß sich also noch irgendeine Konkordanz einfallen lassen, damit der Sammler dieser Gesamteinspielung mit ihrer vielversprechenden ersten Veröffentlichung weiß, auf welcher CD und in welcher Box von welcher Serie er eine bestimmte Kantate finden wird.

Martin Elste



Ein anderer „Musicus Poeticus“.



Bernhard, Geistliche Harmonien 1665 (Opus primum); Parthenia Vocal, Parthenia Baroque, Christian Brembeck; Christophorus/Helikon 2 CD 77177 (WD: 99'49") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Differenziert und räumlich.
Fertigung: Einwandfrei; informativer Begleit-text mit dreisprachiger Textbeilage.

Mit dieser Ersteinspielung ist eines der bedeutendsten Chorwerke des ausgehenden 17. Jahrhunderts endlich verfügbar: das „Opus primum“ des Christoph Bernhard (1627-1692). Schon alleine hierdurch hat sich Christian Brembeck zusammen mit seinem 1990 gegründeten Vokalensemble Parthenia Vocal und der seit 1993 bestehenden instrumentalen Parthenia Baroque große Verdienste erworben. Zudem ist eine insgesamt sehr befriedigende, technisch hervorragend disponierte und vorbildlich kommentierte Veröffentlichung gelungen. Bernhard, der bedeutendste Schüler von Heinrich Schütz, außerdem geprägt durch den berühmten Giacomo Carissimi, steht mit den 20 Concerti seiner „Geistlichen Harmonien“ von 1665 einerseits noch ganz in der Nachfolge von Schütz' „Geistlichen Konzerten“, andererseits bereitet er jedoch mit dem „Dialogus vom vierlei Samen“ (Concerto Nr. 20) bereits den Boden für die Gattung der Kantate. Auch wenn Bernhard „Schützens Effizienz in der Umsetzung des Wortes und Ruhe der Klangrede... nicht endgültig erreicht“ (Ch. Brembeck), steht er durch seine geniale Umsetzung des hochvirtuosen italienischen Vokalstils bereits in der nächsten Musikepoche. Brembeck betont in seiner spannenden Konzeption genau diese Parameter. Die Besetzung der „Geistlichen Harmonien“ ist überzeugend an der Aufführungspraxis um 1665 in Dresden orientiert. Brembeck wählt den hohen Stimnton und eine solistische Besetzung der vokalen und instrumentalen Partien. Zudem werden die Altpartien von dem Countertenor Reiner Schneider-Waterberg stilsicher interpretiert. Den sieben Sängern von Parthenia Vocal ist eine stimmlich homogene, klanglich intensiv leuchtende und zum Teil hochvirtuose Aufnahme gelungen (beeindruckend die glockenreinen Sopranstimmen, insbesondere von Petra Geitner, während Tanja d'Althans Stimmführung anfangs – etwa in Concerto Nr. 11 – etwas gepreßt klingt, ehe sie dann mühelos die Höhe erreicht und hält). Daß auch Bernhard ein „musicus poeticus“, ein glänzender Klang-Rhetoriker gewesen ist, läßt die sorgfältig akzentuierte, ausdrucksstarke Textinterpretation bewundernd erkennen. Parthenia Baroque fügt sich in Brembecks zwingende Konzeption sensibel ein. Die Tempi sind geatmet, die einzelnen Concerti mit nicht nachlassender Innenspannung, musikalisch ausdrucksstark gedeutet. Eine Einspielung, die Beachtung verdient. Ingeborg Allihn

26. 4. bis 5. 5. 1996

Internationale Festtage Alter Musik Stuttgart

Musik aus Frankreich und Deutschland

CIVILISATION KULTUR

Rameau, J. S. Bach, Clérabault, Bernier, Couperin, Rebel, Marais, C. Ph. E. Bach, Telemann, Bertrand, Regnard, Lejeune, Boni, Marchand, Goldberg, Janitsch

u. a. Rameaus letzte Oper „Les Boréades“ konzertant mit moderner Choreographie

Barockoper/moderner Tanz Konzerte Podiumsdiskussion Lesung

Nancy Argenta
 Bob van Asperen
 Frieder Bernius
 Barthold Kuijken
 Ensamble Piau
 Trevor Pinnock
 Skip Sempé
 u. a.

Barockorchester Stuttgart
 The English Concert
 Musica Alta Ripa
 Ensemble Clément Janequin
 Ensemble Rebel
 Kammerchor Stuttgart
 Marco Santi-Danse-Ensemble

in Zusammenarbeit mit dem Institut Français

Karten bei der SKS Russ und dem Kartenhäusle Stuttgart

Schriftliche Bestellung bei:
 STUTTGARTER MUSIK PODIUM
 Internationale Festtage
 Alter Musik Stuttgart,
 Postfach 10 26 30,
 70022 Stuttgart
 Telefon 07 11/239 139-0



Zauberhafte
Miniaturen.



Britten, The Folk Songs; Felicity Lott (Sopran), Philip Langridge (Tenor), Thomas Allen (Bariton), Carlos Bonell (Gitarre), Osian Ellis (Harfe), Christopher Van Kampen (Violoncello), Graham Johnson (Klavier), The Wenhampton Boys Choir, BBC Singers, Northern Sinfonia, Stuart Bedford; *Collins/in-akustik* 3 CD 70392 (WD: 3 Std. 18'47") DDD
Aufnahmejahr: 1995
Klangbild: Präsent, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei, Liedtexte nur englisch bzw. französisch/englisch.

Erst vor wenigen Monaten hat Hyperion die kompletten Folk Song-Arrangements von Benjamin Britten in einer ansprechenden Realisierung vorgelegt (vgl. FF 11/95); nun zeigt uns Collins im Rahmen einer groß angelegten Werk-Edition des englischen Komponisten, daß „komplett“ noch lange nicht „vollständig“ bedeuten muß. Jedenfalls enthält die hier vorgelegte Sammlung nicht nur die sieben abgeschlossenen Zyklen (davon fünf von Klavier, je einer von Gitarre und Harfe begleitet), sondern dazu auch noch ein knappes Dutzend unveröffentlichter Lieder sowie 14 Titel in Orchester-Arrangements, in denen die Volksweisen teilweise doch in Richtung Kunstlied mutieren.

Gegenüber der sympathischen Hyperion-Produktion kann Collins künstlerisch noch etwas zulegen. Drei der prominentesten britischen Sänger, mit dem Werk des Komponisten bestens vertraut, garantieren eine authentische Wiedergabe. Dabei fällt der Löwenanteil an den Tenor Philip Langridge, der seiner von Haus aus spröden und knorrigen Charakterstimme immer neue Farben und Facetten abgewinnt und den Hörer durch imaginativen Vortrag in seinen Bann zieht. Einziger Schwachpunkt: die etwas substanzlos, oft bemüht klingende Höhe. Felicity Lott findet eine feine Balance zwischen dem geforderten schlichten Tonfall und dem dennoch wünschenswerten sängerischen Raffinement. Nie wirkt ihre Darbietung manieriert, in manchen Liedern – etwa dem französischen „Va, mon rouet“ – strahlt die Stimme einen geradezu feenhaften Zauber aus. Dritter im Bunde ist Thomas Allen, der zwar etwas matt im Klang, aber mit gewohnter Meisterschaft der Gestaltung die ursprünglich für die amerikanischen Bariton Martial Singher geschaffenen Orchesterarrangements der französischen Lieder beiträgt. Daß der Hörer dieser Kassette mehr und mehr in eine fremde, märchenhafte Welt entführt wird, ist auch und besonders das Verdienst des Pianisten Graham Johnson, der seinem Instrument einen geheimnisvoll romantischen, manchmal gleichsam körperlosen Ton abgewinnt. Zurückhaltend und kompetent fällt die Gitarrenbegleitung Carlos Bonells aus, während Osian Ellis an der Harfe klänglich etwas zu sehr in den Vordergrund gerückt wird. *Ekkehard Pluta*



Quixote lebt.



de Falla, El retablo de Maese Pedro, Psyché, Cembalokonzert, **Orbón**, Himnus ad Galli Cantum, Tres cantigas del rey (Nr. 65, 133 und 134); Julianne Baird (Sopran), Rafael Puyana (Cembalo), Miguel Cortez (Tenor), Lourdes Ambriz (Sopran), William Alvarado (Bariton), Solistas de México, Eduardo Mata; *Dorian Records/in-akustik* CD 90214 (WD: 60'18") DDD
Aufnahmejahr: 1994
Klangbild: Unaufdringlich.
Fertigung: Sehr gut.

Eduardo Mata legt mit „Meister Pedros Puppenspiel“ von Manuel de Falla eine der überzeugendsten Versionen dieses verspielt witzigen Theater-Diskurses vor. Ruhig fächert er den auf die Renaissance zielenden Klang in seine verschiedenen Komponenten auf: Hinter-, Mittel- und Vordergrund sind deutlich nach ihrer Bedeutung aufgeteilt. So kann man sich bei dieser minutiös die Bühnenergebnisse nachzeichnenden Musik immer sehr plastisch vorstellen, was alles passiert – einschließlich des in die Details verlagerten hintergründigen Witzes. Insbesondere stehen Mata sehr gute Sänger zur Verfügung: Lourdes Ambriz singt die Erzählrolle des Jungen äußerst verständlich und theatral, mit sinnlicher Verführung, kindlich verspielt und nie – wie oft üblich – mit kindischem Gequatsche; William Alvarado ist ein würdiger Ritter, mit Grandezza in der Stimme, aber auch der nötigen Verrücktheit. Schade, daß der Text nur spanisch und englisch mitgeteilt wird.

Weniger Glück hat Mata mit „Psyché“, einer kleinen, französisch gesungenen Kantate, die man sich nach de Fallas Willen in der Alhambra aufgeführt vorzustellen hat: An einem Sommernachmittag im 18. Jahrhundert. Hier ist der Duft von Orangen, Feigen und Hitze eingefangen, hier verbinden sich französischer Impressionismus und spanische Musiktradition zu einem ganz eigenen, in leichten Pastellfarben schillernden Stück, das man nur zart und köstlich interpretieren kann. Mata und die Solistas de México realisieren diese Delikatesse vollkommen; nur die Sopranistin Julianne Baird hat einerseits leichte Schwierigkeiten mit dem französischen Text, der ihr nicht völlig souverän aus der Kehle kommt; zum anderen ist ihr Versuch, de Falla fast vibratolos und mit den Stilmitteln der Alten Musik zu singen, ein bißchen anachronistisch und verfehlt.

Und schließlich das Cembalokonzert mit dem großartigen Rafael Puyana. Er hat das Stück bereits 1969 überragend, mit rasanten Tempi und modernistischer Klangszulassung aufgenommen und damit die neben de Fallas eigener Version beste Einspielung vorgelegt. Die neue Aufnahme ist allenfalls ein spätes Echo von damals – ähnlich wie die Stücke Orbóns nur Nachhall von de Falla sind und letztlich im Niveau weit abfallen. *Reinhard J. Brembeck*



Wohlklingender
Dresdner
Barock.



Geistliche Chormusik des Dresdner Barock: Zelenka, Miserere c-Moll ZWV 57, Hasse, Miserere c-Moll, Heinichen, Magnificat A-Dur, Homilius, Kantate Verwundung, Mitleid, Furcht und Schrecken; Mária Zádori, Barbara Schlick (Sopran), Kai Wessel (Altus), Wilfried Jochens, Hein Meens (Tenor), Stephan Schreckenberger, Stephen Varcoe (Baß), Rheinische Kantorei, Dormagener Jugendkantorei, Das Kleine Konzert, Hermann Max; *Capriccio/EMI* CD 10 557 (WD: 70'02") DDD
Aufnahmejahr: 1993, 1983
Klangbild: Natürlich, deutlich und mit räumlicher Wirkung.
Fertigung: Unsensibler Schnitt zwischen Track 5 und 6, Track 13 und 14; Informativer dreisprachiger Begleittext; Textbeilage mit deutschsprachiger Übersetzung.

Die Dresdner Musikkultur des 18. Jahrhunderts hat in den letzten Jahren zunehmend das Interesse von Interpreten und Musikliebhabern gefunden. Zu Recht, denn noch immer sind dort Schätze zu heben, die das überkommene Bild von den führenden Protagonisten in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts erheblich zurechtrücken. Auch die vorliegende, vorbildlich edierte Einspielung trägt erfreulicherweise zu den notwendigen Korrekturen bei. Daß etwa der Böhme Zelenka zu den ganz Großen seiner Zeit gehört, hat sich schon längst herumgesprochen. Von dem hochbedeutenden Heinichen weiß man gleiches spätestens seit Reinhard Goebels sensationeller Aufnahme der Concerti grossi (DG 437 549-2), von Homilius durch dessen Matthäuspassion (Berlin Classics 1046-2). Hier nun sind sie alle – und dazu noch der berühmte Hasse – auf einer CD „vereint“, gleichsam als klingende Geschichte der geistlichen Musik am Dresdner Hof im 18. Jahrhundert.

Genau an diesem Punkt setzt Hermann Max sein Interpretationskonzept an. Mit sicherem Gespür für die stilistischen Eigenheiten spannt er den Bogen von Zelenkas dichtem polyphonen Satz über den schmelzenden Belcanto des Opernmeisters Hasse bis zum empfindsamen Ausdruck von Heinichen und Homilius. Dabei stehen ihm glänzende Solisten zur Verfügung, deren Stimmen sich hervorragend mischen. Die beiden Chöre artikulieren deutlich und beeindrucken durch ihre engagierte Musikalität und eine nicht nachlassende Innenspannung. Daß – nebenbei bemerkt – Hermann Max seinen vital-zupackenden Stil in der Chorführung gehalten und durchaus noch intensiviert hat, machen etwa die im Abstand von zehn Jahren entstandenen Einspielungen (Homilius' Kantate wurde 1983 aufgenommen) deutlich. Das Kleine Konzert mit Anne Röhrig als Konzertmeisterin erweist sich wiederum als stilischer, jede Nuance der Musik mitgestaltender Partner. *Ingeborg Allihn*



Plakatives
Mysterium des
Glaubens.



Haydn, Missa Sancti Bernardi de Offida (Heiligmesse) Hob. XXII: 10, Mare Clausum (Fragment) Hob. XXIVa: 9, Insanae et vanae curae (Motette) Hob. XXI: 1, 13c, Lauda Sion, Ecce panis, In figuris, Bone pastor (Vier Motetten) Hob. XXIIIc: 5, Te Deum Hob. XXIIIc: 2; Jörg Hering (Tenor), Harry van der Kamp (Baß), Tölzer Knabenchor, Tafelmusik, Bruno Weil; *Sony Classical* CD 66 260 (WD: 63'00") DDD
Aufnahmejahr: 1994
Klangbild: Einheit von Raumwirkung und musterhafter akustischer Balance.
Fertigung: Einwandfrei.

Haydns Heiligmesse (so benannt nach einem im Sanctus zitierten, volkstümlichen Kirchenliedthema „Heilig, heilig“) eröffnet die Reihe der sechs letzten Messen des Meisters im Spätstil der „Londoner Sinfonien“, also nach 1795. Daß er sich dabei von manchen Andachts-Konventionen der Kyrie-Bitten, des „Incarnatus“, „Crucifixus“ oder „Resurrexit“ in einem progressiv-auflöserischen Geist mutig entfernt hat, spricht für das Genie des Meisters. Es charakterisiert zugleich das Konzept der vorliegenden Neuerscheinung und weist ihr entsprechende Meriten zu. Ob eine solche „neue“ Religions-Ästhetik aber gleich in eine wissenschaftlich objektivierende Interpretation mit subjektiv amnütender Gefühlsdistanz zu übersetzen ist, das ist eine ganz andere Frage. Hier entscheidet letztlich die ganz persönliche Kunstauffassung der Produzierenden und die Erwartungshaltung der Zuhörenden. So vermitteln denn die ersten Minuten der Werkwiedergabe das durchaus sympathische Bild eines vitalen Kirchenkonzertes aus jungenhaften Knabenkehlen. Doch weicht diese Frische allzubald einer gleichförmigen Grundhaltung, die der Vielfalt religiöser Textaussagen mit den bloßen Laut-Leise-Abstufungen einer schlichten Terrassendynamik beizukommen versucht. Dies entspricht zweifellos dem äußeren Bild der Partitur, aber entspricht es auch ihrem geistigen Gehalt? Vom Mysterium des Glaubens, das nicht nur im Hochamt eine zentrale Rolle spielt – also auch in der liturgischen Musik – bleibt so nur wenig zu spüren. Das Ergänzungsprogramm mit seiner Folge bedeutsamer Raritäten, zum großen Teil gar Erstveröffentlichungen, folgt strikt einem Konzept der gedämpften Emotionen. Daß man den begabten Knabensopranen und Altisten bei ihren respektabel bewältigten Solo-Aufgaben gelegentlich sehr opernhafte agierende Oratorienprofis zur Seite gestellt hat, fördert auch nicht gerade die stilistische Einheit der Aufführung. Das historisch originalbesetzte Haydn-Kammerorchester verweist dagegen mit spieltechnischer Kompetenz manche opulente Vergleichsaufnahme in die Schranken: Chor-, Solisten- und Instrumentalpartien zeichnen sich durch eine mustergültige Klangbalance aus. *Gerhard Pätzig*



Messen zum
Dessert.



Janequin, Missa La Bataille und Missa L'Aveugle Dieu, Motette Congregati sunt; Ensemble Clément Janequin, Les Saqueboutiers de Toulouse, Dominique Visse; *harmonia mundi France/Helikon* CD 901536 (WD: 50'10") DDD
Aufnahmejahr: 1994
Klangbild: Voll und rund.
Fertigung: In Ordnung.

Er war zwar Priester, aber seine Leidenschaft als Komponist galt der Jagd, dem Krieg, dem Geschnatter der Marktweiber und dem Gesang der Vögel – besonders dem von Lerche und Nachtigall. All das hat Clément Janequin in seinen fast 300 Chansons vertont und damit ein hinreißendes Sammelsurium von Programmusik und in Silben dahinhetzender Naturnachahmung geschaffen – er ist der erste überragende weltliche Komponist der Musikgeschichte, dessen Stücke noch heute (oder wieder) zu den ganz großen Rennern des Repertoires gehören. Besonders eine Truppe ist mit Janequin bekannt geworden, hat sich sogar nach ihm benannt: Das Ensemble Clément Janequin unter der Leitung des contre-ténors Dominique Visse, dessen unverkennbaren, stark nasal gefärbten Stimmklang man nach einmaligem Hören nie mehr vergißt: durchdringend, profiliert – aber doch angenehm und begeistert. Mit dieser Neueinspielung legt das Ensemble nun die wenigen erhaltenen geistlichen Werke Janequins vor: Zwei Messen und eine Motette, die man für schwächer als die Chansons hält – geradezu für unbedeutend. Bei den Messen handelt es sich um Parodiemessen, das heißt Umarbeitungen anderer Musikstücke. Für die erste hier eingespielte Messe verwendet Janequin seine wohl berühmteste Chanson „La Bataille“, die in onomatopoetischen Lautfetzen Vorbereitung, Kampf und Sieg einer Schlacht François I beschreibt. Der allerdings kaum belegten Überlieferung nach handelt es sich dabei um die Schlacht bei Marignano, in der François 1515 die Schweizer besiegte – seither sind sie neutral. Aber während die Chanson frech und wild ausschwingt, keine Grenzen respektiert, läßt sich die Messe eher verhalten an: Das Vorbild bleibt zwar erkennbar, ist aber dem religiösen Rahmen angepaßt und entschärft. Beide Messen – etwas weniger die Motette – machen den Eindruck von ungeliebten Gelegenheitsarbeiten, bei denen Ernsthaftigkeit und religiöser Ausdruck gegen den sich beiläufig abspulenden Satz nicht durchkommen. Allerdings beweist sich Janequin auch in diesen Arbeiten als virtuoser Meister der Form, zeigt sich das Ensemble Clément Janequin in differenzierender Topform: Die Sänger sind sehr viel besser als in ihren Aufnahmen und Messen von Josquin und Pierre de la Rue, weil sie gerade die ruhigen Passagen nun viel überzeugender präsentieren als früher. *Reinhard J. Brembeck*

ZAVATERI

KENNEN SIE ZAVATERI?

ZAVATERI wurde geboren und wirkte in

- ☐ FLORENZ
- ☐ LONDON
- ☐ PARIS
- ☐ BOLOGNA
- ☐ WIEN

Zavateri ist keine Person, sondern

Senden Sie den richtig ausgefüllten Coupon bis zum 20. März 1996 an:
**BMG Classics Music GmbH, Postfach 800145
81601 München**
und gewinnen Sie eine der 10 wertvollen dhm-Marken-Uhren

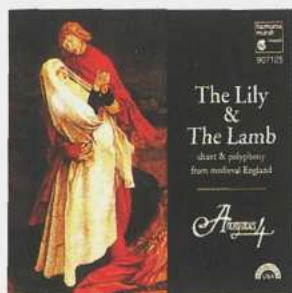
Name

Adresse

Der Rechtsweg ist ausgeschlossen!



Entrückte
Marienver-
ehrung.



The Lily & The Lamb — Englische Polyphonie des Mittelalters: Hymnen, Sequenzen, Conductus und Motetten; Anonymous 4; *harmonia mundi France/Helikon CD 907125* (WD: 66'45") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Offener Raumklang.
Fertigung: Ohne Mängel.

Die Marienverehrung gehörte seit dem frühen Mittelalter zum festen Bestandteil der liturgisch festgelegten wie auch der für etwas freier gedutete Andachtszwecke dienenden Musik. Die glückliche und schmerz erfüllte Gottesmutter wurde zum Symbol der Rettung und des Trostes für die Irdischen, und es ist wohl kein Zufall, daß die ergreifendsten Kompositionen des Mittelalters und der Renaissance auf Texte entstanden sind, die sich entweder direkt auf Maria beziehen oder ein entrücktes Liebesgefühl zu ihrer Gestalt durch die Anlehnung an das Hohelied Salomonis ausdrücken und damit geistliche und weltliche Thematik eng aneinanderrücken.

Die Marienverehrung, das Glück der Jungfrau über die Geburt ihres Sohnes wie auch ihr Schmerz bei dem Gekreuzigten, erscheint in zahlreichen Formen in der mittelalterlichen englischen Lyrik (z.B. in den „Noëls“, „Carols“ und „Lullabies“). Die vierköpfige Vokalgruppe Anonymous 4 wählte davon einstimmige Sequenzen und Hymnen auf lateinische und englische Texte aus, die durch mehrstimmige Conductus- und Motet-Sätze eine passende stilistische Ergänzung finden. Aus der Zeit des mittelalterlichen Englands haben schon mehrere Vokalgruppen (Pro Cantione Antiqua, Hilliard Ensemble) maßstabsetzende Aufnahmen produziert — die vier Damen von Anonymous 4 (der Name weist auf einen Engländer hin, der im 13. Jahrhundert über mehrstimmige Musik in Frankreich berichtete) liefern dazu neuartige Akzente in Klang und Annäherungsweise.

Der lupenreine Klang, der aus den hellen, gerade geführten, mädchenhaft anmutenden Stimmen, der makellosen Intonation und der zarten, zugleich überaus deutlichen Artikulation resultiert, bestimmt auch die Gestaltungsweise der Werke. Das Tempo wirkt stets sehr moderat und die Dynamik beinahe gleichförmig; eine ausdrucksvolle Textdeutung wird geradezu penibel gemieden. Bestes Beispiel dafür ist die Sequenz „Stillat in stellam radium“, die einen weiten inhaltlichen Bogen über die Gefühle Marias zwischen Christi Geburt und Kreuzigung beschreibt: das Stück erfährt eine fast distanziert wirkende Wiedergabe. Doch wie schon bei der CD „Love's Illusion“ (*harmonia mundi France CD 907109*) zu beobachten war, wirft auch diese Aufnahme die Frage auf, wo klangliche Faszination in Eintönigkeit umschlagen kann. Die helle Transparenz der Gestaltung hat nach gewisser Zeit eher etwas Einullendes als Anregendes.

Éva Pintér



Eindrucksvolle
romantische
Oratorienkunst.



Mendelssohn Bartholdy, Elias op. 70 (Gesamtaufnahme in englischer Sprache); Thomas Hampson, Thomas Paul (Bariton), Barbara Bonney, Henriette Schellenberg (Sopran), Florence Quivar, Marietta Simpson (Mezzosopran), Jerry Hadley, Richard Clement (Tenor), Reid Bartelme (Knabensopran), Atlanta Symphony Orchestra and Chorus, Robert Shaw; *Telarc/in-akustik 2 CD 80389* (WD: 132'29") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Voller Raumklang, bemerkenswerter Dynamikbereich.
Fertigung: Einwandfrei.

Mendelssohns Oratorientriumph für das Birmingham Music Festival von 1846 vollzog sich — man übersieht es leicht — mit einem englischen Text des deutsch komponierten Werks. Die Übersetzung für diese ersten Aufführungen stammt von William Bartholomew. Er hatte sich schon bei den englischen Versionen von „Paulus“, der „Lobeshymne“ aus der zweiten Sinfonie sowie einigen Liedern Mendelssohns bewährt. Für den „Elias“ wollte er — unter großem Zeitdruck — versuchen, sowohl dem am deutschen Sprachrhythmus orientierten Melodieduktus als auch einer möglichst engen Anlehnung an den Text der englischen James-King-Bibelübersetzung gerecht zu werden. Robert Shaw, amerikanischer Altmeister der Chorleiter, griff für die vorliegende Aufnahme noch mit zusätzlichen Korrekturen ein.

Orchester und Chor präsentieren eine Spitzenleistung. Schon in der Ouvertüre malt das zur musikalischen Oberliga Amerikas zählende Orchester aus Atlanta Mendelssohns differenzierte, spätromantische Farbenpalette mit bannender Intensität. Sensibles pianissimo-Misterioso, rasante crescendo-Steigerungen, verhauchende Streicherklänge im tiefen Register und eine markante, klangmächtige Besetzung im Baßbereich (mit Ophikleide). Im Vergleich zu Rillings (deutscher) Einspielung mit seinem Gächinger/Stuttgarter Ensemble (Hänssler, 1994), entsteht bei Shaw etwas mehr „historistische“ Patina, gleichwohl ein durchaus „authentischer“ Zug spätromantischer Klangwelten. Auch der Chor, meisterhaft geführt in den dynamischen Feinabstufungen, ist dem Werk ein glänzendes Medium. Überwiegend bei den Solisten: Barbara Bonney (Witwe) und Thomas Hampson (Elias); etwas problematisch: die schwere, vibratoreiche Stimme von Florence Quivar (Engel). Das in dynamischem Umfang und Tiefenschärfe beeindruckende Klangbild verdient ein Prädikat.

Klaus P. Richter



Frühe Mozart-
Arien, mitrei-
ßend gestaltet.



**Mozart, Arien aus Mitridate, rè di Ponto KV 87, Ascanio in Alba KV 111, La Betulia liberata KV 118, Ombra felice KV 225, Io ti lascio, oh cara, addio KV Anh. 245; Nathalie Stutzmann (Alt), Moskauer Virtuosen, Vladimir Spivakov; *RCA/BMG-Ariola CD 09026-68187-2* (WD: 72'33") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Natürlich, ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.**

So selten, wie der Titel dieser CD vorgibt, sind die hier präsentierten Arien des jungen Mozart natürlich nicht. Sowohl die Opern „Mitridate“ und „Ascanio in Alba“ als auch das Oratorium „La Betulia liberata“ (in den Jahren 1770/71 entstanden) liegen seit längerem in kompletten Einspielungen vor, und die Konzertarie „Ombra felice“ ist ein beliebtes Vorzeigestück der Countertenöre. Dennoch ist es nicht alltäglich, wenn sich eine Sängerin in einem Recital ausschließlich mit solchen Stücken beschäftigt, die uns heute vor allem als Bausteine in der Entwicklung des Komponisten interessieren. Und ich kann Nathalie Stutzmann mit Freuden das Kompliment machen, daß ich diese Werke durch ihren Vortrag neu entdeckt habe. Sie sind tatsächlich mehr als nur Schularbeiten eines Genies. Obwohl er den formalen Mustern der italienischen Opera seria seiner Zeit verpflichtet bleibt, zeigt der 15jährige Mozart mehr als einmal die Pranke des geborenen Musikdramatikers.

Nathalie Stutzmanns dunkler, verwirrend androgyn timbrierter contralto ist das ideale Medium für die Bravourarien, die Mozart den Kastraten Giuseppe Cicognani (Pharnaces in „Mitridate“), Giovanni Manzoli (Titelrolle in „Ascanio“) und Francesco Fortini („Ombra felice“) geschrieben hat. Doch die souveräne Technik allein macht ihre Interpretationen noch nicht zum Ereignis — auch wenn die Kenner ihrer bisherigen Lied-Recitals von ihrer stimmlichen Agilität überrascht sein dürften —, sondern der bedingungslose dramatische Einsatz, der Charaktere und Situationen lebendig werden läßt. Frau Stutzmann spielt virtuos auf der Klaviatur der „affetti“, auch in den Rezitativen kostet sie jede Nuance der Musik und des Textes aus. Ihr ebenso temperamentvoller wie facettenreicher Vortrag hat wenig zu tun mit dem eher restaurativ-artifiziellen Gesangsstil der meisten Countertenöre (Kowalski ist ein anderer Fall), sondern führt zu einer theatralischen Vergegenwärtigung. In Vladimir Spivakov und seinen Moskauer Virtuosen hat die Sängerin kongeniale Partner gefunden. Ein satter und zugleich federnd-schlanker Klang, ein dramatisch akzentuiertes und doch ruhig-atmendes Musizieren zeichnet den Mozart-Stil der Russen aus, die eine Qualität einbringen, die mir selbst in den brillanten und erhellenden Gardiner-Interpretationen fehlt: Wärme. Ekkehard Pluta



„Festliches“
Potpourri.



Festliches Konzert mit Peter Seiffert — Werke von Händel, Flotow, Wagner, Verdi, Beethoven, Giordani, Bizet, Gounod und Schubert; Peter Seiffert (Tenor), Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin, Heinz Wallberg, Jiri Kout; *EMI CD 5 55271 2* (WD: 50'39") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Auf dem heute üblichen Niveau.
Fertigung: Einwandfrei; keine Textbeilage, kurze Spielzeit.

Nach drei CDs mit Opernarien und einer mit Operettenliedern bedurfte es für die nächste Solo-CD von Peter Seiffert einer neuen Programmidee. Diese bietet unter dem erkennbaren Motto „variatio delectat“ ein buntes Potpourri von Händel bis Verdi. Noch stärker einem breiten Publikum zugeneigt gibt sich der Begleittext im Beiheft, der in dem unfehligen Bonmot gipfelt, das Gebet des Rienzis nehme die Gralserzählung aus „Lohengrin“ vorweg.

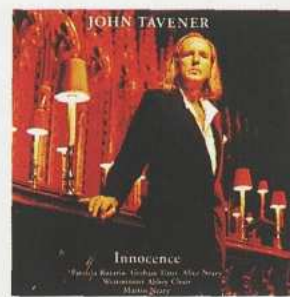
Davon abgesehen bietet die Neuerscheinung nicht nur dem Seiffert-Fan viel Genuß. Die grundsätzlich schlanke, in nahezu jeder Lage zur Kraftentfaltung gerüstete Tenorstimme entwickelt schon in mäßiger Höhe Glanz, so daß einer Figur wie Rienzis ein zugleich jugendliches wie heldisches Image aufgeprägt werden kann, obwohl der Sänger (noch) nicht über das baritonale Fundament eines echten Heldenstimmens verfügt. Mit diesem einzigen Defizit seines außergewöhnlichen Materials vermag Seiffert geschickt umzugehen, ohne auf die Stimme zu drücken. Durch die Flexibilität seines Tenors und die leicht ansprechende Höhe, auch durch eine recht gut funktionierende Mezzavoce, gelingt es, eine dem Bühnentemperament Peter Seifferts adäquate Gestaltung kultiviert umzusetzen. Zum zusätzlichen Ausdrucksmittel wird das Farbenspiel des Timbres, wenn in dramatischen Momenten dem tendenziell hellen Ton eine dunkle Grundierung beigelegt wird.

Flotows Marien-Hymne singt Seiffert empfindsam und legato, wenn auch nicht mit der Inbrunst Joseph Schmidts; das „Ingemisco“ aus Verdis Requiem intoniert er nicht weniger „sakral“, aber sorgfältiger als viele andere. In Beethovens „Christus am Ölberge“ empfindet man seine männliche, gefestigte Stimme genau am Platz, in den Tenorschlagnern der sakralen Sphäre tariert Seiffert zwischen Anpassung und Effekt geschickt aus.

Hermann Schöneegger



Extrovertiert,
eklektizistisch,
mittelmäßig.



**Tavener, Innocence, The Lamb, The Tyger, Annunciation, Two Hymns to the Mother of God, Little Requiem for Father Malachy Lynch, Song for Athene; Patricia Rozario (Sopran), Graham Titus (Baß), Leigh Nixon (Tenor), Alice Neary (Violoncello), Charles Fullbrook (Glocken), Martin Baker (Orgel), Westminster Abbey Choir, English Chamber Orchestra, Martin Neary; *Sony Classical CD 66 613* (WD: 66'44") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Flächig, verhallt.
Fertigung: Mangelhafte Hülle. Ausführliches dreisprachiges Booklet, das den Texten die Übersetzung verweigert.**

John Tavener hat sich bis in die letzte Faser der geistlichen Musik verschrieben. Und seine Musik läßt glaubhaft erscheinen, daß er einer Berufung folgt und nicht einer klug ausgedachten Genialitätslegende. Sein Werk legt den Vergleich mit dem Schaffen Arvo Pärts nahe, der ja auch mit unendlich schlichten Klängen von Stille und Langsamkeit auf sich aufmerksam machte. Aber Pärt tritt als Persönlichkeit ganz hinter seine Musik zurück, während Tavener das Cover dieser CD mit einem Foto zieren läßt, das sich wie ein Szenefoto aus „Das Phantom der Oper“ ausnimmt. Und im Inneren ist er im adretten Mantel in herrischer Feldherrenpose inmitten seiner musikalischen Jünger zu bestaunen. Vielleicht ist es ungerechtfertigt, aber derlei Äußerlichkeiten könnten durchaus geeignet sein, den Glauben an die Tiefe dieser Musik zu erschüttern. Spricht man ihr die ab, dann bleibt nicht viel. Tavener klagt schamlos in der Musikgeschichte, was die Satztechniken anbelangt, was seine Harmonik anbelangt, was seine melodischen Floskeln anbelangt. Seine Sopran-Kantilenen, die an Allegri erinnern, würden einer noch beherrschteren Stimme als der von Patricia Rozario bedürfen, der man durchaus noch anmerkt, daß leise hohe Töne schwer sind. Ansonsten verfügt sie aber über eine wirklich schöne Alte-Musik-Stimme. Bassist Graham Titus röhrt zum Davonlaufen. Der Westminster-Chor singt gediegen.

Die Aufnahmetechnik sorgt für eine enorme dynamische Bandbreite. Die meist sehr zurückhaltende Diktion der Musik verführt dazu, deutlich zu laut zu hören, was sich beim ersten, fast gewalttätigen Orgelinsatz rächt. Der hohe Hallanteil entspricht den Vorstellungen, die man sich von einer Aufnahme in der Westminster Abbey macht. Peter Korfmacher



ein Juwel
unter den Labels
dieser Welt -

jetzt auch in Deutschland

„Sternstunde“



Stephanie Chase
Violine

**The Hanover Band
Roy Goodman**

L.v.Beethoven

**Gesamteinspielung der Werke
für Violine und Orchester
auf Originalinstrumenten**



CACD 1013

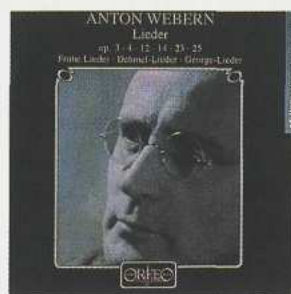
TT 55'56"

DDD

helikon harmonia mundi gmbh



Gehörpsycho-
logisch klug
gestrickt.



Webern, Fünf frühe Lieder, Drei Gesänge op. 23, Vier Lieder op. 12, Fünf Lieder nach Richard Dehmel, Sechs Lieder op. 14 (Klavierfassung), Fünf Lieder op. 4, Fünf Lieder op. 3, Vier Lieder nach Stefan George, Drei Lieder op. 2; Claudia Barainsky, Dilek Geçer (Sopran), Ursula Hesse, Stella Doufexis (Mezzosopran), Aglaia Bätzner, Axel Bauni, Christoph Israel, Corinna Söller (Klavier);
Orfeo CD 411 951 (WD: 73'56'') DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Von bester Räumlichkeit.
Fertigung: Tadellos.

Vierzig Lieder, vier Interpreten auf vokaler und vier auf instrumentaler Ebene – verlockend, nicht wahr? Die von Orfeo in Co-Produktion mit dem Sender Freies Berlin herausgegebene „edition zeitgenössisches lied“ (Hg. Aribert Reimann und Axel Bauni) hat eine hochattraktive Webern-CD zu bieten. Wenn der Komponist für Abwechslung war – stilistische nämlich –, warum sollen dann nicht auch mehrere Sängerinnen einander ablösen (den erbetteten Stimmklängen nach wäre ein Wechsel nicht so oft nötig gewesen)?

Zur Freude des Hörers bewegen sich die Darbietungen relativ einheitlich auf angemessenem Niveau, auch für das Quartett der Pianisten/Pianistinnen gilt dies. Vergnüglich die Vorstellung, sich das eine oder andere Lied alternativ auch von einem der gerade nicht beschäftigten Kollegen interpretiert zu denken. Vielleicht sollte man bei ähnlichen Projekten künftig den Mut haben, wenn man einmal so viele Musiker zusammengetrommelt hat, unmittelbar und unerschrocken Interpretenvergleiche an ein und demselben Objekt, ein und derselben Gedichtvertonung durchzuführen.

Bei dem von Orfeo eingeschlagenen, äußerst kurz ammutenden Weg von der Postromantik zur Dodekaphonie (am Beispiel Weberns) lassen sich Einwände eventuell noch angesichts der gebotenen Stückfolge erheben. Der Zyklus der Trakl-Vertonungen op. 14 trägt als einziger Bearbeitungscharakter, wenn auch authentisch (Weberns bekanntes Original ersetzt den Pianisten durch Klarinette, Baßklarinette, Violine und Violoncello); indirekt vergegenwärtigt die Klavierfassung, daß Webern eben nicht nur das Klavier zur Begleitung eines „singenden Rezitators“ heranzog; sein Werkkatalog weist ja einige Stücke auf, welche die Singstimme in eine oszillierende instrumentale Umgebung stellen.

Volkmar Fischer

BÜHNENWERKE



„Fidelio“ in der
Erstfassung von
1805.



Beethoven, Leonore (Gesamtaufnahme); Hermann Christian Polster (Fernando), Theo Adam (Pizarro), Richard Cassilly (Florestan), Edda Moser (Leonore), Karl Ridderbusch (Rocco), Helen Donath (Marzelline), Eberhard Büchner (Jacquino), Rundfunkchor Leipzig, Staatskapelle Dresden, Herbert Blomstedt;
Berlin Classics 2 CD 0011402 (WD: 155'39'') ADD
Aufnahmedatum: 1976
Klangbild: Klar, mit unaufdringlicher räumlicher Wirkung.
Fertigung: Einwandfrei.

Vielleicht ist die Frage ketzerisch: die Frage nämlich, was mit Beethovens „Leonore“ geschehen – oder eben nicht geschehen – wäre, wenn sie bei der Uraufführung Erfolg gehabt hätte. Bekanntlich blieb die erhoffte positive Publikumsresonanz aus, und auch die Kritik verhielt sich ablehnend: Grund genug für Beethoven, sich noch einmal – genauer: noch zweimal – mit seiner Oper auseinanderzusetzen. Die Frage läßt dennoch nicht los: Ob Beethoven sich zu dieser Umarbeitung auch entschlossen hätte, wenn aus seiner ersten Oper ein veritabler Publikumsrenner geworden wäre. Mit anderen Worten: Die Geschichte ihrer Umarbeitung ist nicht die Geschichte ihrer linearen Vervollkommen. Vieles in der Urfassung dieser Oper, damals noch unter dem weiblichen Titel „Leonore“ auf die Bühne gebracht, überzeugt, weil es eigenständigen Wert hat.

Zum Beispiel der lineare Aufbau des ersten Aktes: von der Arie (Marzelline) über ein Duett (Marzelline/Jacquino) und ein Terzett (zusätzlich mit Rocco) zum berühmten kanonischen Quartett aufsteigend, welches nicht nur zum musikalischen Höhepunkt wird, sondern zugleich den ersten Auftritt Leonores bringt. Später hat Beethoven das Terzett, im vergnüglichen Singspielcharakter gehalten, ersatzlos gestrichen (musikalisch durchaus eine Einbuße) und das Duett mit der Arie vertauscht – auf Kosten der früheren Linearität.

Die vorliegende Aufnahme ist mittlerweile zwei Jahrzehnte alt (und wurde bei ihrer Erstveröffentlichung hierzulande von EMI vertrieben): im Klang gut konserviert, interpretatorisch aber bestenfalls solide. Die Staatskapelle Dresden ergeht sich unter Blomstedts Leitung weitgehend in pauschal Sonorität und artikulatorischem Ungefahr; Edda Mosers einstmals kerniger Sopran wirkt abgenutzt und spannungsarm, Famos und mit einigem Temperament charakterisiert wird hingegen die Singspielwelt (Donath, Büchner und Ridderbusch). Aber diese ist – auch in „Leonore“ – letztlich nicht jene Welt, um die es Beethoven im „Fidelio“ ging; paradox genug.

Werner Pfister



Don Juan à la
russe.



Dargomizhsky, Der steinerne Gast (Gesamtaufnahme in russischer Sprache); Nikolai Vassiliev (Don Juan), Viatcheslav Potchapski (Leporello), Tatiana Erastova (Laura), Marina Lapina (Dona Anna), Nikolai Rechetniak (Don Carlos), u.a., Orchester des Bolschoi-Theaters Moskau, Andrey Chistiakov;
Saison Russe/Helikon CD 288 113 (WD: 76'05'') DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Kräftig, farbig, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Bindeglied zwischen Tradition und Moderne, zwischen dem Begründer der russischen Nationaloper, Michail Glinka, und dem „Mächtigen Häuflein“, Mittler zwischen westlichen Einflüssen und nationaler Eigenständigkeit, „Lehrer der musikalischen Wahrheit“ (Mussorgsky) – das sind einige Schlagworte, mit denen versucht wird, die Bedeutung Alexander Dargomizhskys (1813-1869) für die russische Musikgeschichte anzudeuten. Den „Steinernen Gast“, sein letztes Werk für die Bühne, hat er zwar nicht mehr vollenden können – es wurde von César Cui fertigkomponiert und von Nicolai Rimsky-Korssakoff orchestriert –, doch ist es seine innovativste Leistung.

Dargomizhsky wagte sich hier zum ersten Mal an eine Literaturoper, d.h. an die unveränderte, wortgetreue Vertonung einer dichterischen Vorlage, hier Alexander Puschkins Tragödienfassung des Don Juan-Stoffes. Auch in der musikalischen Gestaltung betrat der Komponist Neuland. Er verschmolz Rezitativ und Arie zu einem „melodischen Rezitativ“, dessen stetiger Fluß auf jegliche Nummerneinteilung verzichtet und die gesamte formende Kraft dem Text überläßt. Im Ergebnis mutet dieses Experiment heute denn doch reichlich akademisch, undramatisch und musikalisch mager an, ist zumal für den Dirigenten eine herbe Herausforderung, die Andrey Chistiakov sehr respektabel bewältigt. Ihm und dem Bolschoi-Orchester gelingt es durchaus, dem episch-ruhigen Lauf dieser Musik zu dramatischen Aufschwüngen zu verhelfen und, soweit möglich, Akzente zu setzen. Auch das insgesamt gut bis sehr gut besetzte Sängerteam wirkt erfolgreich in diese Richtung, allen voran Nikolai Vassiliev als Don Juan. Ein schwerer, baritonaler gefärbter Heldentenor mit angenehmem Timbre und dramatischem Zugriff, erinnert er an den jungen Vladimir Atlantov, ist aber differenzierter in der Phrasierung und kultivierter im Vortragsstil. Viatcheslav Potchapski (Leporello) ist einer jener schwarzen, knorrigen Orgel-Bässe, wie sie nur in Osteuropa vorkommen. Auch Tatiana Erastova (Laura) paßt vom stimmlichen Kaliber gut zu ihren Partnern: ihr schwerer, dunkler, voller, aber schlank geführter Mezzo erinnert an die Qualitäten ihrer großen Vorgängerinnen der 20er und 30er Jahre, etwa Nadeschda Obuchova.

Kurt Malisch



Opera buffa:
allzu schwer-
fällig.



Gassmann, Die junge Gräfin (Opera buffa in drei Akten); Joseph Pichler (Graf Baccellone), Elisabeth Mayer (Contessina), Kurt Köller (Pancrazio), Barbara Eisschiel (Lindoro), Susanne Ganglberger (Vespina), Hermann Diller (Gazzetta), Collegium Praga Aurea, Hermann Dechant;
Bayer Records/Helikon 2 CD 100 252/3 (WD: 107'35'') DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Etwas zu viel Hall, wenig Transparenz, unklar.
Fertigung: Gut. Track-Nummern von CD 2 stimmen nicht mit denen des Begleitheftes überein.

Hermann Dechant stellt in dieser Produktion einen der erfolgreichsten Komponisten des 18. Jahrhunderts vor, der gleichwohl heute so gut wie vergessen ist. In der Musikgeschichte wird seine wichtige Rolle bei der Entwicklung des Singspiels hervorgehoben. Doch seine musikalischen Komödien fehlen im Repertoire. Dechant beschreibt im lesenswerten Beiheft kenntnisreich die zeitkritische Spaltung dieser Opera buffa, die so populär war, daß fast 100 Jahre nach ihrer Uraufführung noch eine Nachkomposition entstand. Zeitkritik im Zeitalter der Aufklärung – die Uraufführung fand aus Anlaß des Österreichbesuches von Friedrich dem Großen in Mährisch-Neustadt statt – zeigt sich im Handlungsablauf: ein reicher Kaufmannssohn will eine junge Gräfin heiraten und muß mit Hilfe des gerissenen Dieners Gazzetta die Standesvorurteile seiner Geliebten und ihres Vaters überwinden. Dabei werden der degenerierte Adel lächerlich gemacht und die Klugheit der Bürger hervorgehoben. Der Stoff dieser Komödie von Goldoni war zündend und riß die Menschen damals mit. Heute freilich stellt sich die Frage: Ist dieses Werk nicht allzu zeitgebunden?

Anhand von Dechants Einspielung läßt sich diese Frage noch nicht beantworten. Bedauerlicherweise nimmt der Dirigent Dechant nicht ernst genug, was der Musikforscher Dechant herausgefunden hat. Vielmehr bestätigt diese Aufführung alle Vorurteile, die man gegen Singspiele haben kann, nämlich daß sie nur nett sind, aber nicht unter die Haut gehen und eine biedermeierlich-betuliche Haltung einnehmen. Insgesamt wirken die Tempi zu langsam und gemütlich. Das Orchester spielt zu lyrisch, man vermißt Schärfe, ein markantes Herausstellen musikalischer und inhaltlicher Pointen, ein individuelleres Timbre der Sänger. Was könnte hier nicht alles verbessert werden! Eine markantere Artikulation, eine bessere Balance zwischen dem meistens zu lauten Orchester und den Sängern, mehr klangliche Phantasie, mehr Esprit würde man sich wünschen. Eine Lücke im CD-Repertoire wurde hier gewiß geschlossen, aber musikalisch harrt dieses Werk noch seiner Entdeckung.

Franzpeter Messmer



Kennenswerte
Rarität.



Jommelli, Didone abbandonata (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Dorothea Röschmann (Didone), Martina Borst (Enea), William Kendall (Iarba), Mechthild Bach (Selene), Daniel Taylor (Araspe), Arno Raunig (Osmida), Stuttgarter Kammerorchester, Frieder Bernius;
Orfeo 3 CD 381 953 (WD: 2 Std. 39'21'') DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Unverfärbt, transparent, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei; viersprachiges Textheft mit kleinen Fehlern.

Von mehr als achtzig Opern des in den Jahrzehnten vor Mozart recht erfolgreichen Niccolò Jommelli (1714-1774) sind 53 erhalten geblieben. Aus diskographischer Sicht spielt das auch an Oratorien, Kantaten und Messen reiche Schaffen des bei Neapel Geborenen bis jetzt kaum eine Rolle. Während Jommellis erste Opern der neapolitanischen Schule zugehörten, wurde der spätere Stuttgarter Hofkapellmeister (1753-1769) zum Reformator dieser Opernrichtung. Er integrierte Crescendo und Decrescendo als Faktoren der musikalischen Dynamik in seinen Kompositionsstil. Die Auseinandersetzung mit der deutschen und französischen Oper ließ ihn den Schematismus der Dacapo-Arie überwinden und die starre Norm der Neapolitaner durch Einfügen von Chören und ariosen Szenen beleben. Außerdem fand er zu einer differenzierteren Orchesterbehandlung.

Was der für die Entwicklung der Gattung Oper wichtige Komponist durchgesetzt hat, läßt sich an seiner Didone-Oper (Libretto von Metastasio) gut ablesen. Diesen Eindruck vermittelt die sehr lebendige, gestochen präzise Aufnahme unter dem auch als Editor firmierenden Frieder Bernius. Das extrem weite Tempospektrum, die akkurate Dynamik, die harten Kontraste stellen Spezifika der von Jommelli vertretenen Richtung dar, die auch durch die sprichwörtlichen „dramatischen Rezitative“ ein eigenes Profil gewinnt.

Die sehr ausgeglichene, kultivierte, mit schönem Ton begabte Mezzosopranistin Martina Borst (Enea) und die jugendlich-hellstimmige, fast zarte Dorothea Röschmann – sie singt eine gefühlvolle Didone mit beseeltem Ausdruck – führen das Ensemble an, das von dem unkultivierten, manchmal gar ungelungenen, wenn auch temperamentvollen Tenor William Kendall abgewertet wird. Die beiden Countertenöre erklimmen in puncto Technik, Ausdruck und ebenmäßiger Tonbildung ein hohes Niveau: Taylor wie Raunig nehmen auch durch besonderen Wohlklang für sich ein.

Hermann Schöneegger



THOROFON

FANNY HENSEL-MENDELSSOHN



FANNY HENSEL-MENDELSSOHN
Lyrische Stücke für Klavier
Vier Lieder ohne Worte op.8, Vier Lieder für das Pianoforte op. 2, Andante con espressione, Notturmo, Vier Lieder für das Pianoforte op.6
Elzbieta Sternlicht, Piano
THOROFON Capella CTH 2144
Erst kurz vor ihrem Tod wagte die Schwester von Felix, ihre Werke unter ihrem eigenen Namen zu veröffentlichen. Sie sind nach Meinung der Kritiker „in ihrer Innenspannung denjenigen ihres Bruders oftmals überlegen.“ (Knut Franke)



FANNY HENSEL-MENDELSSOHN
Chorlieder, Duette, Terzette
Michaela Krämer, Gerhild Romberger, Alastair Thompson, Gerrit Mielke, Richard Braun (Klavier), Kammerchor der Universität Dortmund, Leitung: Willi Gundlach
THOROFON Classics CTH 2299
Ihre „Lieder ohne Worte“ für das Klavier wurden bereits mit dem gleichnamigen Werk ihres Bruders auf eine Stufe gestellt. Noch bedeutender sind ihre Lieder für zwei und drei Stimmen und für Chor, die wir hier als Ersteinspielung vorstellen.

THOROFON - Audiophile Kostbarkeiten
Eichhornweg 11 - 30900 Wedemark
Tel.: 05130 / 79931 - Fax: 05130 / 79829
Bestellen Sie unseren Gesamtkatalog

Die Vertriebe für den Fachhandel in

Österreich: GRAMOLA Winter & Co. Schellinggasse 17 A - 1040 Wien Telefon: 0222 / 5053801	Schweiz: Musikontakt Forschstraße 136 CH - 8032 Zürich Telefon: 01 / 3810293	Deutschland: POOL Musikvertrieb GmbH Gustav-Meyer-Allee 25 13355 Berlin Telefon: 030 / 4670920
---	--	---