



Umflorte,
gedankenvolle
Brillanz.



TILL FELLNER
SCHUMANN
Kreisleriana
REUBKE
piano sonata

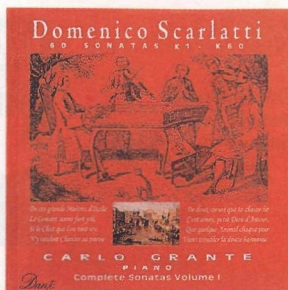
Reubke, Klaviersonate b-Moll, **Schumann,** Kreisleriana op. 16; Till Fellner (Klavier); Erato/East West Records CD 0630-12710-2 (WD: 63'15") DDD
Aufnahmedatum: 1995, 1996
Klangbild: Voll, räumlich, prägnant.
Fertigung: Einwandfrei.

Als der deutsche Pianist Claudius Tanski für MD+G die Klaviersonate von Julius Reubke eingespielt hatte, galt es die Bewertungskriterien der vorhandenen Einspielungen (etwa mit Hans-Dieter Bauer und Daniel Chorzempa) in vielen Punkten zu überprüfen. Tanski hatte in Technik, Atmosphäre und gedanklich-pianistischer Verklammerung der einzelnen, ineinander verzahnten Kompositions-Organismen Maßstäbliches geleistet. Wenn nun sein österreichischer Kollege Till Fellner das bedeutende Werk des jungverstorbenen, geradezu rätselhaft begabten Liszt-Schülers präsentiert, scheint also Wesentliches für eine gerechte Beurteilung des Werkes und für einen Forderungskatalog gestalterischer Mindestanforderungen geleistet zu sein. Aber Fellners Klavierspielen und -fühlen ist nicht von jener bloß gelenkigen Unverbrauchtheit, mit der man einem schwierigen und schweißtreibenden Werkkomplex von der sportlichen Seite her zu Leibe rückt. Er hat in vielen Nuancen der Themen- und Verlaufsdefinition absolut Eigenes zu bieten. So scheint mir, als hätten in seiner Version weniger die Boten des ästhetischen Aufschwungs und eines Kunstfrühlings das musikalische Sagen, vielmehr liegt ein Hauch von Todesahnung selbst über den an sich so kraftvollen, „gesunden“ Partien. Fellner nimmt die Partitur nicht nur genau, sondern mit starken, rezitativisch ausgetauschten Stauwirkungen kompromißlos ernst. Franz Liszt ist mit seiner h-Moll-Sonate Ahnherr des formalen Plans, aber er scheint auch mit schattig-euphorischen Farben etwa aus seinen „Années“ über den packenden, aber eben umflorten Gang der Dinge zu wachen. In der letzten Phase gerät Fellner unter diesen Umständen gefährlich ins Stocken, das heißt: eine unbekümmertere, virtuos hemmungslosere Darstellung könnte hier über manche Stereotypie der Invention hinweghelfen. Aber andererseits führt Fellner mit seinem Bohren und Stochern in imaginären Wunden schon bei Reubke in die schmerzlichen Zonen von Schumanns „Kreisleriana“, die hier in einer der klügsten und zugleich frenetischsten Varianten des gesamten Katalogs geboten wird. Dabei markiert Fellner in keiner Phase Extremwerte in Tempo und Dynamik wie etwa Viktoria Postnikova. Alles ist bis ins letzte ausartikuliert, und immer wieder fühlt man sich daran erinnert, wie schön und wie bedrückend zugleich die Inhalte Schumannscher Themen- und Seelenchemie sind.

Peter Cossé



Stunden der
Verödung.



D. Scarlatti, Klaviersonaten K 1-60; Carlo Grante (Klavier); Dante/Fono Schallplatten 3 CD 9642/44 (WD: 194'51") DDD
Aufnahmedatum: (P) 1996
Klangbild: Trocken, eng.
Fertigung: Gut.

Hier ist dem CD-Chronisten die mühsame Pflicht auferlegt, über eines der ganz traurigen Kapitel der Scarlatti-Pflege, in Wahrheit freilich der Scarlatti-Verödung, zu berichten. Und zugleich über eine gefährliche Tendenz im Bereich italienischer Klavierakademie, die man nach einigen Wettbewerbserfolgen junger Interpreten (Pace, Tomassi, Cascioli etwa) bereits für überwunden glaubte. Ich beziehe mich auf jene Art des nüchternen, trockenen, seiner Heiligkeit, dem Metronomschlag, schier demutsvoll dienenden Klavierreferats, dessen dünne kulturelle Unterlage eine ängstliche Subjektivität und dessen kulturpolitischer Hintergrund eine völlig im argen liegende Musikausbildung ist, die an der Basis fast nichts und an der Spitze nur die Konservatorien bietet – und damit keine weiterführende Institution, wo man mehr als nur ordentliches Klavierspiel lernt.

Carlo Grante, Schüler von Perticaroli und Absolvent der „Santa Cecilia“ in Rom, macht sich nun mit behenden Fingern über die ersten 60 Scarlatti-Sonaten der Kirkpatrick-Ausgabe her – und nichts, aber auch gar nichts an diesen wunderbaren (und wunderschönen) Stücken scheint ihn aus der mobilen Ruhe zu bringen, da und dort wenigstens ein wenig Herzlichkeit, Farbe, Larmoyanz, Stolz, neapolitanische Italianità oder spanische Schroftheit einzufangen. Schon die quirlige, musikalisch äußerst beredte Sonate K 1 (die etwa Ciccolini unter der Longo-Nummer 366 für EMI so elegant und geschmeidig nacherzählt hat!) läßt für die kommenden Stunden Schlimmes befürchten. Grante trommelt und klappert diese Kostbarkeit gleichsam als Präambel eines nervenden, klanglich einförmigen und völlig botschaftslosen Scarlatti-„Programms“ herunter. Niemand muß in seiner Scarlatti-Philosophie einem Artikulations-Jongleur wie Horowitz folgen, aber jeder täte doch gut daran, auf den Spuren einer Clara Haskil selbst in den schnellen Partien ein gewisses Maß an Melancholie zu entdecken. Ich empfehle Grante, bei Gelegenheit einmal Christian Zacharias' Film „Scarlatti in Sevilla“ anzuschauen. Hier könnte er in Wort und Ton erfahren, wie ungeniert Scarlatti in seinen Sonaten dem Volk aufs Maul und dem Adel auf die geschürzten Lippen geschaut hat, wie orchestral und genrehafte seine thematischen Metamorphosen iberischen Lebens zwischen Flamenco, Privat- und Volksgemurmel, zwischen Jagd- und Hirtenszenen ausgefallen, ja zuweilen „ausgeartet“ sind. Dies alles ist in dieser Aufnahme noch nicht einmal angedeutet.

Peter Cossé



Dramatisch,
motorisch.



Schubert, Klaviersonaten D-Dur op. 53 D 850 und Es-dur op. 122 D 568; Malcolm Bilson (Hammerflügel); Hungaroton/Disco-Center CD 31586 (WD: 64'16") DDD
Aufnahmedatum: 1994

Schubert, Klaviersonaten a-Moll op. 164 D 537 und A-Dur D 959; Malcolm Bilson (Hammerflügel); Hungaroton/Disco-Center CD 31587 (WD: 58'59") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Direkt, ein wenig hallig.
Fertigung: Sehr lesenswerter Essay des Pianisten, in dem er die Verwendung eines historischen Hammerflügels zu rechtfertigen versucht. Allerdings ist das Booklet etwas oberflächlich redigiert, sonst in Ordnung.

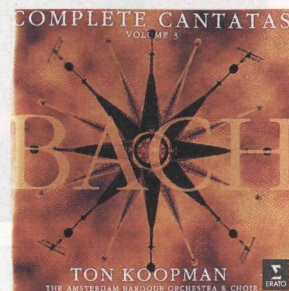
Es ist ein Schubert der dramatischen Sorte, den Malcolm Bilson auf zwei restaurierten Hammerflügeln Wiener Bauart, einem Graf-Instrument etwa aus dem Jahre 1835 und einem 1815 in der Werkstatt von Salvatore Lagrassa entstandenen Instrument hier anbietet. Angst vor einer allzu akademischen Lesart ist also völlig fehl am Platze. Wo immer der Pianist und ausgewiesene Schubert-Kenner die Möglichkeit zu dramatischer Intensivierung auszu-machen glaubt, nimmt er sie wahr. So im Scherzo dieser Sonaten oder bei den Akkordrepetitionen im Kopfsatz der D-Dur-Sonate und der folgenden triolisch bewegten Unisono-Passage, wo er wirklich das motorische Element zum Anlaß eines beschleunigt bewegten Diskurses nimmt.

Ein besonderes Augenmerk scheint Malcolm Bilson zudem auf die den einzelnen Themen innewohnenden divergierenden Spannungsintensitäten zu richten, exemplarisch zu begutachten im Kopfsatz der a-Moll-Sonate, wo der kraftvolle punktierte Abstieg mit einem schrittweisen – wenn man so will – angestrengt wirkenden, schmerzvollen Aufstieg in einem Viertakter zusammengezwungen wird. Beinahe überflüssig zu erwähnen ist, daß sich der Pianist auch in puncto Artikulation getreu am Buchstaben des Notentextes orientiert, was dem zweiten Satz der D-Dur-Sonate wahrhaft sprechende Gestalt verleiht. Doch obgleich Bilson im zweiten Satz der A-Dur-Sonate die „Verzweiflung, Aussichtslosigkeit, Einsamkeit“ Schuberts erkennt, findet András Schiff in seiner Interpretation dieses Werkes für diese Größen einen adäquateren Ausdruck – und dies, obwohl er auf einem modernen Flügel spielt, oder gerade deshalb...?

Josef Manhart



Vielspre-
chend.



Bach, Das Kantatenwerk (Vol. 3): Christen ätzt diesen Tag BWV 63, Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe BWV 162, Mein Gott, wie lang, ach lange BWV 155, Jesus nahm zu sich die Zwölfe BWV 22, Du wahrer Gott und Davids Sohn BWV 23, Nur jedem das Seine BWV 163, O heiliges Geist- und Wasserbad BWV 165, Widerstehe doch der Sünde BWV 54, Komm, du süße Todesstunde BWV 161, Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd BWV 208; Barbara Schlick, Ruth Holton, Caroline Stam, Els Bongers (Sopran), Elisabeth von Magnus, Andreas Scholl (Alt), Paul Agnew (Tenor), Klaus Mertens (Baß), Amsterdam Baroque Orchestra and Choir, Ton Koopman; Erato/East West Records CD 0630-14336-2 (WD: 3 Std. 15'24") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Klar, transparent, sehr direkt, sehr viele Klangschattierungen.
Fertigung: Einwandfrei.

Als Hellmuth Rilling die Gesamteinspielung der Bach-Kantaten vorlegte, spielten schwäbischer Fleiß und der Hang zum Tüfteln der Südwestdeutschen eine nicht unwichtige Rolle. Bei aller Bewunderung für diese Produktion, man kann aus ihr wahrlich nicht einen neuen Impuls für die Bach-Interpretation heraushören. Ganz anders waren da noch die Zeiten, als Harnoncourt die damals geltende Norm der Bach-Interpretation auf den Kopf stellte. Wer heute diese Einspielungen hört, dem erscheint manches sicher forciert, übertrieben, aber doch immer hörenswert. Gibt es 1996 überhaupt noch einen Bedarf an einer neuen Kantaten-Gesamteinspielung? Als Ton Koopman sein Kantatenprojekt ankündigte, gab es viele Skeptiker, zu denen auch ich gehörte. War nicht längst alles ausgereizt? Würde der zugegebenermaßen als Vollblutmusiker geltende Ton Koopman nicht ein weiteres Opfer der Studio-Routine, des Zwangs, alle die vielen Kantaten auf CDs bannen zu müssen?

Der dritte Teil der Gesamteinspielung belehrt eines Besseren. Bachs Kantaten erklingen endlich so direkt, mitreißend, spontan, lebendig musiziert, als ob sie gerade erst komponiert worden wären. Nichts wirkt gequält, aufführungshistorisch intellektualisiert oder kopflastig. Nie kommt dem Hörer der Gedanke, daß die Kantaten von Bach zum Heikelsten und Schwierigsten seines Gesamtwerks zählen. Nein, Koopman verbreitet selbst über das sterile Medium der CD eine ansteckende Musizier- und Singfreude und rückt selbst bei den schwierigsten Kontrapunkten noch die Emotionen in den Vordergrund. Auch läßt er die konventionalisierte Gefühlssprache des Barock, die Rhetorik, vergessen, läßt die Sänger und

Instrumentalisten mit intensivem, bis an die Grenze des noch nicht kitschig wirkenden Ausdrucks gestalten. So wirkt Bachs Musik nicht nur pietistisch, sondern (wieder, wie vor den Zeiten der historischen Aufführungspraxis) als ein Vorgriff auf die Romantik. Sicher findet Koopman den Weg auch über die historische Aufführungspraxis, die er hinsichtlich ihrer Möglichkeiten bei der Affektdarstellung voll ausreizt. Nie klang Bachs Vokalmusik so sinnlich, wie in der Kantate „Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe“, nie konnte Musik so überzeugend darstellen, daß die Todesstunde „süß“ wäre, wie es Koopman in der Kantate BWV 161 musizieren läßt. Koopman nimmt die Texte, die uns in ihrer pietistischen Frömmigkeit im Grunde fremd sind, ernst, und zwar nicht intellektuell, sondern emotional. Er geht gewissermaßen naiv an die Texte und die Musik heran, und gerade dadurch gewinnt seine Kantateneinspielung eine Intensität, die alle bisherigen Gesamteinspielungen der Ägide der historischen Aufführungspraxis in den Schatten stellt.

Daß diese Einspielung aus einem Guß ist, verdankt Koopman seinem Amsterdam Baroque Orchestra. Jedes Ensemblemitglied hat Koopmans Bach-Verständnis nicht nur mit Verstand, sondern im Unterbewußtsein verinnerlicht. Das wie im Jazz pulsierende Metrum bildet den Ausgangspunkt für vielfältige, höchst lebendig und frei wirkende rhythmische Abweichungen, die von den Musikern nie routiniert gleichartig, sondern stets auf den neuen Kontext bezogen musiziert werden. Polyphonie wirkt so nicht abstrakt oder mathematisch, sondern vielmehr als eine Inkarnation der Vielfalt des Lebens. Die Sänger führen ihre Stimmen gewiß gerade und mit bewußter Vibratogebung, aber jegliche von der historischen Aufführungspraxis gewohnte Askese fehlt. Triller werden zu ausdrucksstarken Ereignissen, Seufzer mit geradezu expressionistischer Intensität gesungen, ohne daß die Grenze zum Häßlichen (wie einst bei Harnoncourt) überschritten würde. Keine Frage, Koopman konnte dieses Wagnis nur gelingen, weil ihm hervorragende Solisten zur Verfügung standen, allen voran Barbara Schlick, Elisabeth Magnus, Andreas Scholl und Klaus Mertens.

Auf die Fortsetzung der Kantateneinspielung darf man gespannt sein. Franzpeter Messmer

NEUHEITEN AUS DER LEGENDÄREN SERIE!

**FRITZ REINER
& Chicago Symphony**



Richard Strauss

Don Quixote, Op. 35

Don Juan, Op. 20

(Aufn. von 1959 u. 1954)

CD: 09026 68170 2



Nikolai Rimsky-Korsakov

Scheherazade, Op. 35

Igor Stravinsky

Die Nachtigall

(Aufn. von 1969 u. 1956)

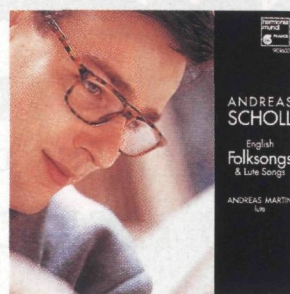
CD: 09026 68168 2

Im Frühjahr 1954 entwickelten die Pioniere von RCA Victor eine revolutionäre Aufnahmetechnik und veränderten für immer den Klang der klassischen Musik. Vierzig Jahre später werden nun diese Einspielungen nach sorgfältigster Bearbeitung der Bänder in atemberaubendem digitalem Klang auf CD wiederveröffentlicht.





Schönheit der Melancholie.



Dowland, Flow my tears, I saw my lady weep, Sorrow stay, Behold a wonder here u.a., **Campion**, My sweetest Lesbia, I care not for these Ladies, My love hath vow'd, **Anonymus**, King Henry, Kemp's jig u.a.; Andreas Scholl (Kontratenor), Andreas Martin (Laute); *harmonia mundi France/Helikon CD 901603* WD: 69'22") DDD
Aufnahmedatum: 1996
Klangbild: Etwas hallig, dennoch klar.
Fertigung: Gedrucktes Libretto weicht mitunter vom tatsächlich gesungenen Text ab; ansonsten sorgfältig.

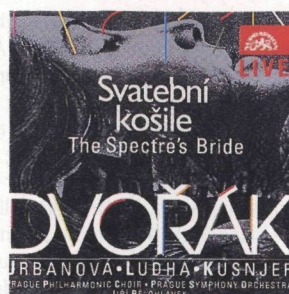
Nach seinen deutschen Barockliedern (vgl. FF 6/95) legt Andreas Scholl nun seine zweite Solo-CD bei harmonia mundi France vor. Im Zentrum des Programms stehen neun der bekanntesten Lautenlieder von John Dowland, ergänzt um drei vergleichbare Stücke von Thomas Campion und ein anonymes Lautenlied. Einen sinnvollen und erhellenden Kontrast zu dieser Blütenlese aus dem englischen Kunstlied bilden sodann fünf Folksongs, teils mit improvisierter Lautenbegleitung, teils sogar nur einstimmig vorgetragen.

Es liegt in der Natur der Sache, daß dieses Recital noch intimer wirkt als das erste, da hier die Begleitung aus nur einem Instrument besteht und die Werke das ewige Thema der unerfüllten Liebe mit der zeit- und landestypischen innigen Melancholie behandeln. Und Andreas Scholl hat sowohl mit seinem außergewöhnlichen stimmlichen Talent als auch mit seinem unprätentiösen künstlerischen Selbstverständnis die besten Voraussetzungen dafür, diesen wehmütigen Zug der Musik in seiner ganzen Schönheit zur Geltung kommen zu lassen. Sein helles, geschmeidiges Timbre bietet in der Höhe die nötige Leichtigkeit, in der Tiefe gutes Volumen, und mit seiner souveränen Technik versteht es der Kontratenor vorzüglich, jeder Textzeile neue Farb- und Ausdrucksnuancen abzugewinnen, was gerade in längeren Liedern nicht bloß für Abwechslung sorgt, sondern Spannungsbögen und eine einleuchtende Dramatik aufbaut. Scholls minutiöse Gestaltung stellt sich aber nie in den Vordergrund, sondern lenkt die Aufmerksamkeit ganz auf die Musik. So kommt es, daß man beim Hören dieser Aufnahme nicht bloß von seiner Kunst, sondern immer wieder von der emotionalen Tiefe der Komposition fasziniert wird. Und für deren genaueres Verständnis bilden die schlichten Folksongs genau die richtige Folie, sozusagen das Stimmungssubstrat, das von Dowland und Campion aufgegriffen und individuell verarbeitet wird. Die sich dabei ergebenden Unterschiede berücksichtigt Andreas Martin in seiner dezenten, aber wachen Begleitung sehr genau: In Campions Liedern begnügt er sich mit einer dienenden Funktion, in Dowlands komplexen Sätzen wird er zum gleichberechtigten Partner.

Matthias Hengelbrock



Tschechische Version von Bürgers „Leonore“.



Dvořák, Die Geisterbraut op. 69; Eva Urbanová (Sopran), Ludovit Ludha (Tenor), Ivan Kusnjer (Baß-Bariton), Philharmonischer Chor Prag, Sinfonie-Orchester Prag, Jiří Bělohlávek; *Supraphon/Koch CD 3091-2* (WD: 78'26") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Natürlich, plastisch.
Fertigung: Einwandfrei.

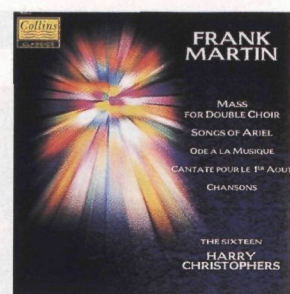
Bekanntlich hielt Dvořák in seinen bedeutenden Chorwerken – den geistlichen wie den weltlichen – dem volksmusikantischen Idiom seiner Heimat stets die Treue. Um so überraschender mag deshalb die Tatsache sein, daß mehrere dieser großen Chorwerke auf Bestellung aus dem Ausland hin geschrieben wurden: das „Te deum“ für New York, und für Birmingham das Requiem, die „Heilige Ludmilla“ sowie die vorliegende „Geisterbraut“. Auf den ersten Blick könnte man vermuten, daß diese Volksballade von Karia Jaromira Erben dem damaligen Geschmack des englischen Publikums nicht sonderlich bekömmlich gewesen ist. Genau das Gegenteil war der Fall. Die Uraufführung im August 1885 wurde zu einem Triumph für Dvořák. Dennoch hat sich das Werk im gängigen Chorrepertoire keinen festen Platz erobert – erst recht nicht im deutschsprachigen Raum, wo die „Geisterbraut“ unweigerlich Assoziationen an Gottfried August Bürgers Balladen-Hit „Leonore“ weckt: nicht unbedingt das, was man zur täglichen Erbauung benötigt.

Dvořák gliedert die Handlung der „Geisterbraut“ in drei in sich geschlossene Teile; die Dialoge vom Mädchen und ihrem toten Geliebten werden Sopran und Tenor anvertraut, der Baß fungiert als Erzähler, und der Chor, dem eine zentrale Funktion zukommt, gestaltet das Erzähl- wie das Dialoggeschehen illustrativ aus. Im vorliegenden Konzertmitschnitt aus dem Prager Rudolfinum läßt der außerordentlich agile Prager Philharmonische Chor in keiner Weise Wünsche offen; und die Prager Sinfoniker steuern unter Bělohlávek den typisch folkloristisch gefärbten Orchester-Wohllaut bei; gepflegt in der Tongebung, virtuos im Zugriff, zuweilen in fast lapidarer Direktheit. Die Gesangssolisten sind indes alle drei nicht erste Garnitur; redliches Bemühen immerhin bei Tenor und Baß, wogegen die enge wie zeitweilig auch schrille Resonanz der Sopranstimme unangenehm berührt.

Werner Pfister



Abwechslungsreich, spannend.



Martin, Messe für Doppelchor, Gesänge des Ariel, Ode an die Musik, Cantate pour le ler aou, Chansons; The Sixteen, Harry Christophers; *Collins/in-akustik CD 14672* (WD: 67'23") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Ausgewogen.
Fertigung: Booklet mit sehr sparsamen Informationen.

Eine Neuaufnahme mit dem Ensemble The Sixteen unter Harry Christophers weckt sogleich große Erwartungen. Dieser Weltklasse-Chor ist schon seit langem nicht mehr allein für Alte Musik zuständig, sondern hat sich mehrfach bis in die Moderne vorgewagt. Jetzt bieten sie ein erlesenes Programm mit Musik von Frank Martin. Das Zugpferd auf dieser CD ist, wie kann es anders sein, Martins Messe für Doppelchor a cappella. Schon 1920 bis 1926 komponierte Martin diese Messe und wollte sie nicht veröffentlichten. Erfreulicherweise hat er sich dann in den 60er Jahren anders entschieden, und nach der ersten Aufführung 1963 in Hamburg begann dieses Werk seinen Siegeszug durch die Welt.

The Sixteen, die hier mit 24 Sängern antreten, bieten trotz kleiner Besetzung einen vollen Klang, der sich in allen dynamischen Stufen entfaltet. Ob ein gleichmäßiges Legato verlangt ist oder ob rhythmische Motive im Vordergrund stehen, alles ist organisch herausgearbeitet und erzeugt Spannung von der ersten bis zur letzten Note.

Auch die kleineren Werke auf dieser CD werden mit viel Liebe zum Detail gestaltet. In der Kantate wird der Chor von einer Orgel begleitet und stellt auch in diesem Gotteshymnus seine Klangfülle und -schönheit unter Beweis.

Die Chansons von 1944 für Männerchor und die Chansons von 1931 für Frauenstimmen auf weltliche Texte zeigen Frank Martins humoristische Seite. In jedem dieser Stücke wird der Inhalt mit charakteristischen Stilmitteln umgesetzt. The Sixteen treffen immer den richtigen Ausdruck, so daß der Hörer beispielsweise beim Kanon „Le Coucou“ für sieben Frauenstimmen oder auch bei dem an einen Marsch erinnernden „Si Charlotte avait voulu“ für Männerstimmen schmunzeln muß.

Die Vielseitigkeit Frank Martins und auch des Ensembles The Sixteen wird auf dieser CD durch die „Chansons d'Ariel“, die Vorläufer zu seinem großen Werk „Der Sturm“, und der „Ode à la musique“ bewiesen. Allein die Besetzung der Ode für Chor, Bariton, Blechbläser, Kontrabaß und Klavier setzt ein Gegenstück zu den anderen Werken.

Ernste, introvertierte Chormusik wird hier dramatischen und unterhaltsamen Stücken gegenübergestellt. The Sixteen unter der Leitung von Harry Christophers werden den hohen Erwartungen durch großes Engagement und Klanglichkeit gerecht.

Marika Datschewitz



Schmerz und Trauer.



Pergolesi, Stabat Mater, In coelestibus regnis, Salve Regina; Barbara Frittoli (Sopran), Anna Caterina Antonacci (Alt), Francesco Catena (Orgel), Solisti Dell'Orchestra Filarmonica della Scala, Riccardo Muti; *EMI CD 5 56174 2* (WD: 54'04") DDD
Aufnahmedatum: 1996
Klangbild: Scharf gezeichnete Konturen, durchsichtig, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Spätestens seit Caruso wurde die Tradition des Belcanto unterbrochen – so ist die gängige Meinung unter Gesangshistorikern. Der große Sänger legte das Schwergewicht auf die große Stimme und vergaß dabei die für den Belcanto so wichtige „Geläufigkeit“ der Gurgel. Wenn man heute Pavarotti oder Carreras hört, kann man dieser Einschätzung nur beipflichten. Allerdings zeigt sich in ihr nur die halbe Wahrheit. Denn in Italien besteht – zumindest untergründig – durchaus noch eine Tradition des Belcanto-Singens, die sehr natürlich, ohne die Kopflastigkeit der historischen Aufführungspraxis eine Art des Singens und Musizierens pflegt, die von Monteverdi bis Verdi Italiens Ruhm als Musikland über ganz Europa und schließlich in die ganze Welt trug.

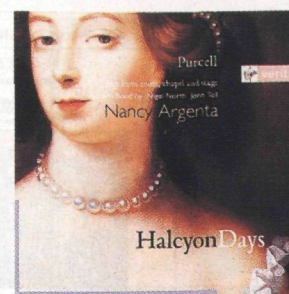
Riccardo Muti legt eine Einspielung von Pergolesis „Stabat Mater“ vor, die sehr viel von der alten Gesangkultur herüberträgt. Schon die ersten Takte, die das Orchester spielt, lassen aufhorchen: Hier wird sehr differenziert und sehr schattierungsreich jedes Motiv herausgearbeitet. Die beiden Sängerinnen Barbara Frittoli und Anna Caterina Antonacci haben zwar große Stimmen, aber sie forcieren nie, wahren vielmehr stets einen leichten Ansatz und Lockerheit. Hierdurch können sie jeden längeren Ton noch modulieren, Triller und Verzerrungen sinnvoll zum Text geforderten Ausdruck gestalten und rhythmisch prägnant artikulieren. Das Faszinierende an dieser Einspielung ist die Ausgewogenheit von Melodie, Rhythmus, Sprachdeklamation und Klang.

Wohl nur Italiener können so direkt und ohne Larmoyanz Trauer und Schmerz ausdrücken. Es geschieht hier mit einer Eindringlichkeit, die betroffenen macht.

Franzpetter Messmer



Meister der Sprache.



Purcell, Halcyon Days – Höfische und geistliche Lieder, Arien aus Bühnenwerken; Nancy Argenta (Sopran), Nigel North (Erzlaute, Theorbe, Gitarre), Richard Boothby (Viola da gamba), John Toll (Cembalo, Orgel) u.a.; *Virgin/EMI CD 5 45191 2* (WD: 77'41") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Klar, präsent, ausgewogen.
Fertigung: Sehr sorgfältig.

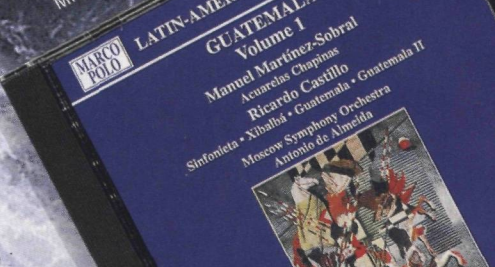
Drei Jahre nach ihrer sehr erfreulichen Aufnahme „O Solitude“ (Virgin CD 7 59324 2) legt Nancy Argenta nun ein zweites Purcell-Recital vor, das nicht minder überzeugend das breite Ausdrucksspektrum sowohl der Komponisten als auch seiner Interpretin offenbart. Den Kern des Instrumentalensembles bilden wieder Nigel North und Richard Boothby, an den Tasteninstrumenten sitzt diesmal John Toll, der es noch besser als sein Vorgänger Paul Nicholson versteht, punktgenaue Impulse zu setzen und damit einerseits den Rhythmus zu stabilisieren, andererseits in der Begleitung eine vorwärtstreibende Spannung aufzubauen. Beschränkte sich die erste Aufnahme auf Continuoarien und -lieder, so sind in der Fortsetzung auch solche Stücke vertreten, die obligate Instrumente erfordern. Hier hat Nancy Argenta führende Londoner Barockmusiker um sich geschart: Mark Bennett (Trompete), Paul Goodwin (Oboe), Rachel Becket (Blockflöte) oder Pauline Nobes (Violine) seien stellvertretend für die neunköpfige Solistenriege genannt.

Das Programm bietet einen ausgewogenen Wechsel zwischen großer und kleiner Besetzung sowie zwischen fröhlichen und kontemplativen Sätzen. Das Zentrum bilden Nummern aus Schauspielmusiken und Halbopern, mal lieblich („Love in their little veils inspire“), mal heroisch („To arms, heroic Prince“); vor allem aber zeigt sich Purcells einzigartige Stärke im Dramatischen (Dido's Lament) und Elegischen („The Plaint“). Daneben finden sich auch zwei geistliche Stücke („Lord, what is man?“) und „In the black, dismal dungen of despair“ sowie ein Satz aus der Ode „Come ye sons of art away“. Natürlich bleiben solche Programme, die auf einen bestimmten Interpreten zugeschnitten sind, immer ein musikalischer Flickenteppich; der vorliegende ist aber recht attraktiv. Unklar bleibt lediglich, warum ausgerechnet „Halcyon Days“ der CD ihren Titel gegeben hat, denn diese reizvolle, stilistisch aber völlig andersartige Arie aus „The Tempest“ stammt gewiß nicht von Purcell.

Wie auch immer, Nancy Argenta gelingt es sehr gut, jedem Lied und jeder Arie eigene Nuancen abzugewinnen. Ihr helles, entspanntes Timbre, das von Natur aus hervorragend zu heiteren Stimmungen paßt, vermag sie in introvertierten und dramatischen Stücken geschickt zu modulieren, ohne seine Eigenart ganz zu verleugnen. Und ihre subtile Textgestaltung zeigt Purcell einmal mehr als Meister der gesungenen englischen Sprache. Matthias Hengelbrock

MARCO POLO

Exotisch, attraktiv und verführerisch: Musik aus Lateinamerika



MARCO POLO

Naxos & Marco Polo Promotion Germany, Ferchenbachstr. 7, D-80995 München

Vertrieb Österreich: Gramola Winter & Co., Schelleingasse 17 A-1040 Wien

Vertrieb Schweiz: Music Consort AG, Eugen-Hubert-Straße 61, CH-8048 Zürich



Problematisch
ediert.



Schulhoff, Drei Lieder op. 14, Drei Lieder aus Das Lied vom Kinde op. 18, Drei Stimmungsbilder op. 12, Neun Lieder nach Gedichten aus Hans Steigers Die Garbe, Rosa mystica, Drei Lieder nach Oscar Wilde für Alt op. 33, Volkslieder und Tänze aus Schlesisch-Teschen WV 120; Olga Cerná (Mezzosopran), František Kuda (Klavier), Jan Jouza (Violine); Supraphon/Koch CD 3196-2 (WD: 33'38") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Heutiger Standard.
Fertigung: Viersprachiger Kurztext, nur deutsche Liedtexte; technisch einwandfrei.

Zahlreiche editorische Schlampigkeiten trüben die Freude an dieser Produktion: Titel sind im Druck vertauscht; erst nach langem Suchen findet sich an untergeordneter Stelle im Beiheft der Name des Violinisten Jan Jouza; ausgerechnet zum international am wenigsten bekannten Werk, den „Volksliedern und Tänzen aus Schlesisch-Teschen“, liefert das karge Beiheft nur zwölf magere Zeilen. Denn auch diese CD gehört in die Abteilung „Entartete Musik“ – schließlich hat sich da ja ein ursprünglich Sudetendeutscher gänzlich „ent-artet“, ist Sowjetbürger geworden und hat sich ins „tschechische Lager“ geschlagen! Nichts davon im Beiheft.

Leider macht auch die Interpretation nicht glücklich. Olga Cerná firmiert als Mezzosopran und singt Schulhoffs Zyklen für Sopran und Alt. In keiner der Lagen klingt sie überzeugend. Die Höhe schwingt nicht frei und locker, sondern klingt scharf und eng, der Tiefe fehlen Fülle und Rundung. Ihre deutsche Artikulation ist akzeptabel bis gut, nur kommt herzlich wenig Ausdruck beim Hörer an. So macht nur František Kuda am Klavier klar, daß etwa die „Dämmerstunde“ eine hübsche Mischung aus Richard Strauss' „Ständchen“ und „Heimlicher Aufforderung“ ist. Schulhoffs übrige Lieder zeigen ihn als Könnler im spätrömantischen Bereich. Beim letzten Zyklus der Jugendzeit, den im September 1914 in Prag entstandenen Oscar Wilde-Vertonungen „Rosa mystica“, ist zwar die präziöse Harmonik noch der Spätrömantik verhaftet, doch die Verknappung im Klavier weist schon voraus auf neue Wege. Durch einen Sprung ins Jahr 1936 zeigen dies dann die „Volkslieder und Tänze“; letzte Reste von volkstümlichen Rhythmen und Melodien, doch auch schon keck „neutönerische“ Akkorde, vor allem aber „blue notes“ und Rhythmen aus dem Jazz. Wie oft ist das Auftragswerk des tschechischen Rundfunks gesendet worden? Wie sind diese Kühnheiten damals aufgenommen worden? Wurden diese Werke als Beispiele für die „Verneuerung“ der Kunst durch „Linksintellektuelle“ 1938/39, nach der Gleichschaltung des tschechischen mit dem NS-Reichs Rundfunk, gebrandmarkt? Wie steht die heutige tschechische Musik zu Schulhoffs Kompositionen? Dazu hätte der CD-Hörer gerne mehr als nur Töne mit unbekanntem Text.

Wolf-Dieter Peter



Als störend
empfunden: das
textverhüllende
Orgelkolorit!



Schütz, Psalmen Davids (Auswahl: An den Wassern zu Babel, Ach Herr, straf mich nicht, Singet dem Herrn ein neues Lied, Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen, Wie lieblich sind deine Wohnungen, Lobe den Herren, meine Seele), Aus den Kleinen geistlichen Konzerten (Erhöre mich, wenn ich rufe, Ich liege und schlafe), Das ist je gewöhnlich wahr (Trauermotette in memoriam J.H. Schein), Meine Seele erhebt den Herren (Deutsches Magnificat), **Schein**, Pavan (Suite XII), Pavan (Suite XVII); Laurence Cummings (Orgel), Oxford Camerata, Jeremy Summerly; Naxos/Fono Schallplatten CD 8.553044 (WD: 64'08") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Eingeschränkte Textverständlichkeit durch ungünstige Farbmischung mit dem Orgelcontinuo (schwache R- und S-Konsonanten, keine T-Laute).
Fertigung: Einwandfrei.

Man sollte dem Haupttitel der vorliegenden CD nicht blindlings vertrauen. Von den zwanzig „Psalmen Davids“ des Jahres 1619 sind nämlich nur fünf ausgewählt worden. Attraktive „Zugaben“ sind allerdings die Trauermotette auf den Tod des von Schütz hochgeschätzten Freundes Johann Hermann Schein (1631), zwei hörenswerte Beiträge aus den „Kleinen geistlichen Konzerten“ der Jahre 1636 und 1639, und aus dem „Schwanengesang“ von 1670 das Deutsche Magnificat „Meine Seele erhebt den Herren“ (der Meister komponierte es im Alter von 85 Jahren, zwei Jahre vor seinem Tode). Eine stolze, fast den gesamten Lebenshorizont umfassende Werkauswahl also, die eine fragmentarische Falschanzeige nur wirklich nicht nötig hätte. Dennoch überschattet eine wesentliche Einschränkung die hervorragende Chorleistung: es mangelt an Textverständlichkeit. Dies ist eine große Enttäuschung, denn gerade von dem hier mit faszinierendem Schönklang besetzten Auswahlchor von fünf Damen und sieben Herren erhoffte man eine plastische Ausarbeitung der für das Schaffen von Heinrich Schütz charakteristischen Wort-Ton-Verhältnisse. Und tatsächlich bestätigt auch ein analytisches Hineinhorchen in das Gesamtklangbild eine gute Textdiktation. Allein die Farbe der Orgelbegleitung ist es aber, die den erforderlichen Effekt der musikalischen Wortdeutlichkeit zunichte macht. Ein akustisches Negativ-Phänomen! Selbst der im Beiheft mitgeteilte volle Wortlaut der Gesangstexte hilft nur mühsam weiter, falls man einmal den Faden verloren hat. Dieser Einwand wiegt um so schwerer, als es sich hier um Werke jenes Großmeisters der evangelischen Kirchenmusik handelt, dessen dramatisch „redender“ Kompositionsstil eine einsame Spitzenstellung in der gesamten Musikgeschichte einnimmt.

Gerhard Pätzig



Der Musikbühne
nur bedingt
angenähert.



Vecchi, L'Amfiparnaso (Madrigalkomödie); Tommaso Todesca (Sprecher), Cappella Musicale di San Petronio di Bologna, Sergio Vartolo; Naxos/Fono Schallplatten CD 8.553312 (WD: 56'37") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Eng und undeutlich.
Fertigung: Ohne Mängel.

L'Amfiparnaso von Orazio Vecchi ist eine Folge von vierzehn fünfstimmigen Madrigalen; sie erzählen – mit kurzen narrativen Einschüben – eine Geschichte, die auf den Standard-Situationen der Commedia dell'arte fußt. Auch die Figuren sind von der Stegreifkomödie her wohl bekannt: der alte Verliebte, der depperte Doktor (als gieriger Freier), die listigen Diener und – als lyrischer Zusatz – die sich wahrhaft Liebenden. Orazio Vecchi war inventios genug, solche Charaktere innerhalb einer musikalischen Gattung darzustellen, die sich am Ende des 16. Jahrhunderts eigentlich für solche szenischen Situationen als immer weniger geeignet erwies: dem fünfstimmigen polyphonen Madrigal.

Gerade darin steckt der Reiz von „L'Amfiparnaso“: in der dialogisierten Aufteilung von hohen und tiefen Stimmgruppen, in der scharf pointierten Rhythmik (die freilich den Vorrang der Oberstimme betont) und in den wunderbar ausgekosteten Charakteren zwischen Lamento und Karikatur zeichnet sich Vecchi als äußerst gekonnter Madrigalkomponist wie auch als Vorgänger eines solistisch-dramatischen Stils aus.

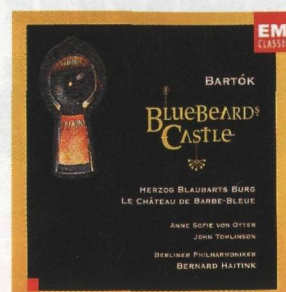
Die Frage, ob „L'Amfiparnaso“ tatsächlich ein Vorläufer der Gattung Oper sei, kann durch diese Aufnahme nicht so sehr musikgeschichtlich, sondern vielmehr interpretatorisch nur bedingt bejaht werden. Denn einerseits sorgt die pointierte eingesetzte, ab und zu an die parodierend-nasale Tongebung des Ensembles Clément Janequin erinnernde Gestaltungsweise für wirklich „szenische“ Klangeffekte – aber gerade die „ernsthaften“ Szenen („Ecco che più non resta“, „Ah Isabella“) erfahren eine stimmlich wie im Ausdruck nicht ganz mühelose Wiedergabe, die noch dazu unter der wenig präsenten Aufnahmetechnik ihre Klarheit einbüßt. Die Ausdruckskraft der Männerstimmen überzeugt in solchen „polternden“ Madrigalen wie „Hor per vegrin“, „Vien' à qua“ – die gefühlvollen Szenen bleiben aber, hauptsächlich wegen der soliden, doch nicht allzu expressiven Frauenstimmen, recht unterbelichtet. So dominiert hier der commedia dell'arte-Charakter – daß Vecchis Madrigalkomödie auch ganz andere musikalische Impulse für die eben in jener Zeit entstandene Oper und die solistische Monodie enthält, ist in dieser Ausgabe trotz aller stilistischer und gesangstechnischer Gekontheit nicht ganz nachvollziehbar.

Éva Pintér

BÜHNENWERKE



Konzertantes
Erlösungsmysterium.



Bartók, Herzog Blaubarts Burg op. 11 (Gesamtaufnahme in ungarischer Sprache); Anne Sofie von Otter (Judith), John Tomlinson (Blaubart), Sandor Elès (Sprecher), Berliner Philharmoniker, Bernard Haitink; EMI CD 5 56162 2 (WD: 62'56") DDD
Aufnahmedatum: 1996
Klangbild: Weitläufig, Sänger und Sprecher überzeugend präsent.
Fertigung: Einwandfrei (Gesangstext viersprachig abgedruckt).

Der Mikrokosmos der einsamen (Künstler-) Seele als Schauplatz einer allgemein menschlichen Tragik. In dieser Konstellation, die sich auf Sigmund Freuds Wissenschaft genau so wie auf die künstlerische Weltsicht der Expressionisten beruft, liegt das eminent Moderne von Bartóks Opern einakter. Eine mächtige gotische Halle – so, laut Libretto, der szenische Rahmen – als Sinnbild für die Geheimniswelt der männlichen Seele, und wer sie, wie Judith, aufzuschließen versucht, wer Eingang fordert, läuft Gefahr, von dieser Welt verschlungen zu werden. Oper aufs Sinnbild konzentriert und, als konzertante Aufführung (bei der vorliegenden Einspielung handelt es sich um einen Mitschnitt von drei Berliner Aufführungen), gleichsam zum musikalischen Sinnbildlichen abstrahiert: Bernard Haitink ist der richtige Mann für diesen „Läuterungsprozeß“. Er bringt die Partitur gleichsam als eine sinfonische Einheit zur Wirkung, entwickelt sie aus lautlosem, schattenhaftem pianissimo (über diesem liegt die Stimme des Prolog-Erzählers) zu zielbewußter Schlüssigkeit, so daß die Musik von jeder funktionell-illustrativen Bühnenkomponente befreit wird und frei ausschwingt. Unvergleichlich das strahlende C-Dur beim Öffnen der fünften Tür, das choralsatte Pathos des vollen Orchesters, welches sich gewaltig Raum bricht und gleichzeitig Judiths Verstummen einleitet: als würde der Klang ihrer Worte auf den Lippen ersterben. Mit Blick auf ihre Vorgängerinnen – Troyanos, Süss, Ludwig, Obrazzowa – wird man sich nicht wundern, wenn sich Anne Sofie von Otters schlanker, leichter Mezzo ob so viel dramatischer Anforderung zuweilen etwas verhärtet. Umgekehrt hat sie ihren Vorgängerinnen etwas Eindrückliches voraus – sie vergibt sich nie ans Opernhafte. John Tomlinson gibt dem Blaubart raumgreifend Gestalt, weit auslotend in der Tiefe und nur sporadisch angestrengt in der Höhe; bewegend, wie sich das Dunkel seiner Seele (und Stimme) allmählich lichtet bis zum Öffnen der fünften Tür. Oper als Erlösungsmysterium, der Mensch auf der Suche nach einer gleichstimmten Seele – hier, in diesem Konzertmitschnitt, wird die psychologische Dimension dieses Mysteriums fernab aller Theateranschaulichkeit fühlbar. Werner Pfister



Nur orchestral
geglückt.



Bartók, Herzog Blaubarts Burg op. 11 (Gesamtaufnahme in ungarischer Sprache); Mihály Kálmándi (Herzog Blaubart), Katalin Szendrőnyi (Judith), Badische Staatskapelle, Günter Neuhold; Antes/Bella Musica CD 31.9052 (WD: 56'15") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Präsent, räumlich, wenig Live-Geräusche.
Fertigung: Einwandfrei.

Obwohl schon über ein dutzendmal aufgenommen, fehlt von Béla Bartóks einziger Oper (Uraufführung 1918) und erster Auseinandersetzung mit Vokalmusik überhaupt nach wie vor eine mit moderner Klangtechnik realisierte Version, die der alten Einspielung unter János Ferencsik von 1956 mit den überragenden Solisten Mihály Székely und Klára Palánkay künstlerisch Paroli bieten könnte. Zumindest in vokaler Hinsicht ist das auch mit diesem Live-Mitschnitt nicht gegückt. Mihály Kálmándi hat viel zu sehr mit den stimmlichen Hürden der Partie zu kämpfen, als daß er gestalterisch überzeugen könnte. Autorität und Geheimnis der Figur werden in kaum einem Moment lebendig, von Dämonie und Besessenheit ganz zu schweigen. Als Judith klingt Katalin Szendrőnyi, die die Rolle bereits unter Eliahu Inbal (Denon) verkörpert hat, nicht jugendlich genug, verfügt auch über zu wenig Attacke und Brillanz in der Höhe.

Die musikalische Rechtfertigung der Einspielung liefern Günter Neuhold und sein exzellentes Orchester. Dank sorgfältig und klug gestaffelter Dynamik kommt die komplexe Klangarchitektur dieser raffinierten Partitur effektiv zur Geltung. Die Kontraste zwischen grellen Dissonanzen, heftigen dramatischen Akzenten, abrupten rhythmischen Wendungen und den impressionistischen, weich fließenden Streicherpassagen arbeitet Neuhold eindrucksvoll heraus. Zu erwähnen bleibt, daß die Aufnahme auch den sonst meist weggelassenen gesprochenen Prolog enthält.

Kurt Malisch

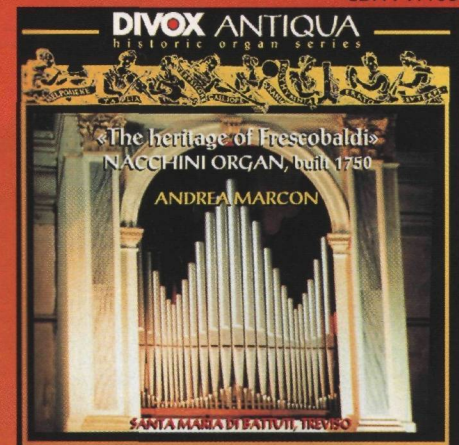
MEDIAPHON

Preisgekrönte
Aufnahmen



3/96

CDX-79.405



THE HERITAGE OF FRESCOBALDI
Eine gelungene Verbindung von faszinierender Orgelmusik des italienischen Barock mit ital. Orgelbau-Kunst: Andrea Marcon spielt Werke musikal. Erben Frescobaldis (u.a. B. Pasquini) auf einer Meisterorgel des 18. Jahrhunderts, erbaut 1750 von Pietro Nacchini.



RSO STUTTGART & PAUL HINDEMITH
Zwei Konzertmitschnitte aus den Jahren 1957 und 1963 zeigen Paul Hindemith als Dirigenten und unanfechtbaren Interpreten seiner „Sinfonia serena“ sowie der „Kammersinfonie“ Franz Schrekers. Kongenialer Partner ist das Radio-Sinfonieorchester Stuttgart.



MEDIAPHON GmbH
Humboldtstrasse 32 · 70771 Echterdingen
Fon: 0711/90 27 9-0 · Fax: 0711/90 27 9-27