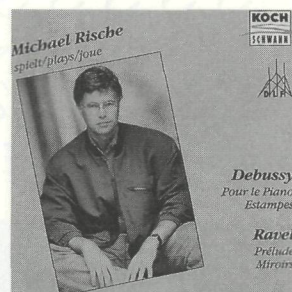




Liebens-
würdigkeit –
und ihre
Grenzen.



Debussy, Estampes, Pour le piano, **Ravel**, Prélude, Miroirs; Michael Rische (Klavier); Koch-Schwann CD 3-1215-2 (WD: 54'49") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Nicht sehr präsenter, weichtimbrierter, den Interpretationintentionen offenbar angepaßter Klavierklang.
Fertigung: Einwandfrei.

Ist es möglich, Debussy und Ravel „liebensorwürdig“ zu spielen? Der Leverkusener Pianist Michael Rische, so hat es den Anschein, bringt dies mit überwiegend erfreulichen Ergebnissen fertig. Es ist, als ob sich ein menschliches Naturell ohne Umschweife, ohne musikantische (oder gar aufführungstechnische) Verstellung zu einer Reihe von musikgeschichtlich vorgegebenen Themen äußert und dabei weder von falschen Verlockungen noch von bequemen Wahrheiten in seinem Tun beeinflussen läßt. Leise und moderat wirken die belesen-invertierten Deutungen, die besonders im Verlauf der drei „Estampes“-Abschnitte zum Ausdruck kommen. Flüssig, aber nicht beiläufig gebietet Rische über den warmen Regen in den von Debussy nicht näher lokalisierten „Gärten“. Als Träumer wird der im „Grenada“-Teil so national und zugleich überregional musikalisierte Gitarrist gezeichnet.

Michael Rische bevorzugt hier indirekte Beleuchtungen und scheint in den kleinen Debussy-Wendungen auch jene verborgenen Seufzer nicht in Abrede stellen zu wollen, die manchem fingertechnisch gewitzteren Pianisten oft im Selbstgefühl glitzernder Brillanz zu entgehen drohen. Aber wie schon in Risches Schumann-Platte (Koch CD 310 101), so sind es auch hier die „Toccata“-Elemente, die nicht ausreichend stabil und zuverlässig umgesetzt wirken. Das gilt für den dritten Teil der „Pour le piano“-Suite mit einigen Verwackelungen ebenso wie für „Alborado del gracioso“ aus den „Miroirs“ von Ravel – eine Repetitions- und Bewegungsstudie, die man im Geist der „Oiseaux tristes“ nur überzeugend ausreizen kann, wenn das aggressive Moment nicht allzu unterbelichtet bleibt.

Peter Cossé



Klar
artikulierte
Aussage.



Haydn, Variationen und Sonaten für Klavier (Vol. 3): Arietta mit zwölf Variationen Nr. 1 Es-Dur Hob. XVII/3, Klaviersonate e-Moll Hob. XVI/34, Andante mit zwei Variationen f-Moll Hob. XVII/6, Klaviersonate D-Dur Hob. XVI/33, Variationen über die Hymne Gott erhalte Hob. III/77; Andreas Staier (Hammerklavier); deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola CD 05472 7728 2 (WD: 72'14") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Transparent, klar.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Kombination von Sonaten und Variationen hat Andreas Staier bei seiner neuesten Haydn-Einspielung nicht nur aus Gründen der „Abwechslung“ – wie er es im Einführungstext selbst ausdrückt – gewählt, sie hinterläßt auch ihre Spuren in den Interpretationen der Sonaten: Die 1760 erschienene Sammlung von „Sonaten mit veränderter Reprise“ von C.Ph.E. Bach nimmt sich der Pianist zum Vorbild, um vor allem im ersten Satz der D-Dur-Sonate die wiederholten Formteile, dort wo es ihm angebracht und geboten scheint, zu variieren. Andreas Staier spielt auf einem von Christopher Clarke 1982 angefertigten Nachbau eines Hammerklaviers; dabei diene ein Instrument des Wiener Klavierbauers Anton Walter (etwa aus dem Jahre 1792) als Vorbild.

Andreas Staier gelangt zu einer technisch brillanten, begeisternd temperamentvoll zupackenden und jederzeit absolut überzeugenden Darstellung der Variationen und Sonaten Haydns. Vor allem in den f-Moll-Variationen gelingt ein überzeugender architektonischer Aufbau, der die auf- und abwogende Ausdrucksintensität der Komposition adäquat umsetzt. Der Künstler findet zu einer atmenden, artikulatorisch stets klaren Aussage, die über klangliche Defizite des authentischen Instruments hinwegsehen läßt.

Josef Manhart



Wesenlos
abgespielt.



Satie, Klavierwerke: Trois Gymnopédies, Ogives, Préludes du Nazaréen, Socrate arr. John Cage, Parade u.a.; Riri Shimada, Noriko Tokuoka (Klavier); Sony Classical 3 CD 52 508 (WD: 168'45") DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Kammermusikalische Transparenz.
Fertigung: Einwandfrei.

Saties eigentümlich kreisende, transzendent pulsierende und doch agogisch so zerbrechliche Musik sollte man gerade unter interpretatorischen Gesichtspunkten endlich ernster nehmen. Riri Shimada ist der Musik zwar in pianistischer Hinsicht voll gewachsen, zeigt auch in ihrem Anschlag jenes Maß an Transparenz und Tiefenschärfe, das hier notwendig ist, aber sie verfehlt die agogische Innenspannung der Musik so grundlegend, daß man meint, hier habe ein Computer die vorgegebenen Noten sachlich korrekt abgetastet. Das eigenartige rhythmische Schwanken der „Gnossiennes“ reduziert sich zur harmlosen Tapete; die inzig aufgelöste Melancholie der subtilen Rhythmik bleibt in der Sphäre wesensloser Tonfolgen hängen. Alles ist exakt, aber genau das musikalische Zeichen, das Satie hier zu setzen wußte, stellt sich nicht ein – in der Unkonventionalität seiner fragenden Bewegung, durch die es Musikgeschichte gemacht hat. Frank Glazer, der Ende der 60er Jahre die erste Satie-Gesamteinspielung (Vox SVBX 5422) herausbrachte, hatte diesen so eigensinnig abgründigen Tonfall gerade der „Gnossiennes“ schon ganz hervorragend getroffen – hier fehlt, nach gut 20 Jahren Satie-Rezeption, jegliches Gespür dafür. Die überzogen meditativ langsamen Tempi mag man tolerieren, aber muß in den „Trois Gymnopédies“ jeder Ton wirklich so angeschlagen werden, daß sich dabei kein Gesamtorganismus einstellt, der aus der Distanz als ein allumfassender Horizont greifbar wird?

Hans-Christian von Dadelsen



Polish Piano-
Polish.



Scharwenka, Das Klavierwerk (Vol. 2): Romanzero op. 33, Sonatine op. 52 Nr. 1, Zwei polnische Tänze op. 29, Sonate Nr. 2 op. 36; Seta Tanyel (Klavier); Collins/in-akustik CD 13522 (WD: 65'48") DDD
Aufnahmedatum: 1992

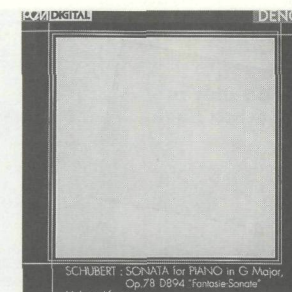
Scharwenka, Das Klavierwerk (Vol. 3): Vier polnische Tänze op. 58, Scherzo op. 4, Barcarolle op. 14, Zwei Stücke op. 22 u.a.; Seta Tanyel (Klavier); Collins/in-akustik CD 13652 (WD: 63'37") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Authentisch-ausgewogen; Kirchenspezifische, etwas harte Hallanteile.
Fertigung: Einwandfrei.

Bei dieser Aufnahme kommt einem ein englisches Wortspiel in den Sinn: polish piano-polish, was soviel heißen könnte wie „polnische Klavierpolitur“. Seta Tanyels erste Scharwenka-CD wurde bereits – insbesondere von der amerikanischen Presse – überschwänglich gelobt. Zu recht, wie nun auch Folge zwei und drei belegen, offenbart sich doch hier einmal mehr das hohe künstlerische Niveau einer Pianistin, deren Kapital sich eben nicht im Nur-Virtuosen oder in lyrisch-sentimentaler Attitüde erschöpft. Dies wird umso gewichtiger in Anbetracht des dargebotenen Repertoires. Denn der aus Polen stammende Xaver Scharwenka (1850–1924) repräsentiert den geradezu klassischen Typus des romantischen Virtuosen, dessen Kompositionen als „Sekundärliteratur“ einzustufen sind, wenn auch nicht unbedingt als Gelegenheitswerke. Dazu sind sie wiederum so profund, zu gehaltvoll. Seta Tanyel wird den Werken einerseits pianistisch vollauf gerecht, ohne sich jedoch andererseits zu übertriebenem Pathos hinreißen zu lassen. Ihr Klangsinn, ihre dynamischen Nuancierungen, ihre Kantabilität und nicht zuletzt ihr virtuos Temperament sind von höchster Meisterschaft und entschädigen selbst für gelegentlichen kompositorischen Leerlauf. Die aus der Türkei stammende Künstlerin und mehrfache internationale Preisträgerin (u.a. beim Wiener Beethoven-Wettbewerb 1973 und bei der Arthur Rubinstein Master Competition 1974 in Israel) hat mit diesen Ersteinspielungen nicht nur eine Repertoire-Nische aufgespürt, sondern macht darüberhinaus neugierig auf weitere Veröffentlichungen.

Mathias Keller



Bohrende
Trost-
losigkeit.



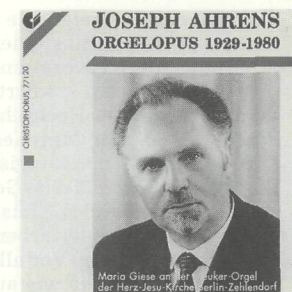
Schubert, Klaviersonate G-Dur op. 78 D 894 (Fantasie-Sonate); Valery Afanassiev (Klavier); Denon CD 75446 (WD: 48'58") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Transparent, direkt.
Fertigung: Einwandfrei.

Beinahe könnte man die neue Schubert-Veröffentlichung von Valery Afanassiev ein kleines Gesamtkunstwerk nennen: Als Cover-Foto dient das Bild „Weiß auf Weiß“ von Kasimir Malevitch, das den Kern von Schuberts Klaviersonate op. 78 trifft – das Problem der Zeit. In seinem selbst verfaßten, mit eigenen Gedichten bereicherten Begleittext interpretiert Valery Afanassiev das Bild als „Entsetzen der Zeit“ als „Grenze dessen, was die Psyche eines Menschen ertragen kann“. Der Pianist weiter: „Trotz der tanzenden Rhythmen, die auf die unsichtbare Anwesenheit sorgloser, vom Bier erhitzter Bauern schließen läßt, bleibt diese Sonate eigenartig unmenschlich, seelenlos, trostlos“ – und genau so klingt sie in der Lesart von Valery Afanassiev. Obwohl dieser, anders als bei seiner letzten Einspielung der späten lyrischen Stücke von Johannes Brahms, hier keine Zeitlupenstudie vorlegt, betont er bei dem mit „Molto moderato e cantabile“ überschriebenen Sonatenkopfsatz unter Vernachlässigung der kantablen Komponente doch eher das „Molto moderato“. Beide Themenbestandteile des Anfangs, die durch kurze Sechzehntelimpulse unterbrochenen, gehaltenen Akkorde sowie die ruhig, ohne agogisches oder dynamisches Drängen voranschreitenden Achtel werden so zur Metapher für die unerbittlich messende und zur schicksalhaften Erfüllung drängende Zeit eines zu „himmlischen Längen“ gedehnten, zeitlich völlig aus den Fugen geratenen ersten Satzes. Auch im Andante setzt Valery Afanassiev auf bedächtige, bohrende Tempi, vermeidet jeden Anflug von versöhnend kantabler Linienführung, gibt weiterhin einer starren, unbeugsamen musikalischen Diktion den Vorrang und bietet strukturelle Klarheit statt opulenter Klangfülle. Konsequenterweise hat im Trio des Menuetts die kurz aufkeimende Walzerseligkeit keine Chance.

Josef Manhart



Bedeutsame
Dokumenta-
tion.



Ahrens, Orgelwerke (Vol. 1): Präludium, Arie und Toccata a-Moll, Triptychon über B-A-C-H, Trilogia Sacra u.a.; Maria Giese (Orgel); Christophorus/Helikon 3 CD 77120 (WD: 3 Std. 27'17") DDD
Aufnahmedatum: 1983

Ahrens, Orgelwerke (Vol. 2): Fantasie, Fünf kleine Stücke, Fünf Leisen, Concertino G-Dur, Partita Lobe den Herren u.a.; Maria Giese (Orgel); Christophorus/Helikon 2 CD 77121 (WD: 139'01") DDD
Aufnahmedatum: 1986

Ahrens, Orgelwerke (Vol. 3): Orgelmesse, Concertino für Positiv, Toccata eroica, Konzert e-Moll, Trilogia contrapunctica u.a.; Sieglinde Ahrens (Orgel); Christophorus/Helikon 2 CD 77122 (WD: 131'28") DDD
Aufnahmedatum: 1986

Ahrens, Orgelwerke (Vol. 4): Das Heilige Jahr, 53 Choralbearbeitungen von 1948/50; Sieglinde Ahrens (Orgel); Christophorus/Helikon 2 CD 77123 (WD: 135'16") DDD
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Klar, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Auf sieben CDs sind 46 Orgelwerke gespeichert, wozu auf zwei weiteren (Vol. 4) noch 53 kürzere Choralbearbeitungen hinzukommen: eine bedeutsame Dokumentation für einen Komponisten unserer Tage, der besonders in der katholischen Kirchenmusik eine wichtige Position einnimmt. In den fundierten Kommentaren der Beihefte werden die Orgelwerke in drei Schaffensperioden eingeteilt, von denen jede auch in jeder Kassette vertreten ist.

In den beiden ersten Folgen der Edition spielt Maria Giese an der Kleuker-Orgel der Herz-Jesu-Kirche in Berlin-Zehlendorf, die 1972 mit 25 Registern unter der Fachberatung von Joseph Ahrens erbaut wurde. Da die Organistin lange Zeit Schülerin von Ahrens war (einem gesuchten Orgellehrer), sind für dieses Unternehmen authentische Voraussetzungen geschaffen worden. Es ist erstaunlich, wieviele überzeugende Lösungen Maria Giese auf dem relativ kleinen Instrument anzubieten hat, was sehr für die Stücke als genuine Orgelkompositionen spricht. Mit großer Umsicht und ausgepräg-

tem Klangsinn zeigt sie besonders die schöne Ausgewogenheit der frühen Werke (Choralpartiten, Toccata und Fuge e-Moll).

Sieglinde Ahrens studierte bei ihrem Vater an der Berliner Hochschule sowie in der Klasse von Olivier Messiaen am Conservatoire in Paris. In der 49registrigen Orgel der Pfarrkirche St. Maria-Geburt in Mülheim/Ruhr (Johannes Klais, 1972) steht ihr ein großes, eminent farbenreiches Instrument zur Verfügung. Vor allem die elfteilige Orgelmesse von 1945 wie auch die zwölftönige „Trilogia contrapunctica“ bringt sie zu eindrucksvoller Darstellung. Die 53 kürzeren Stücke des „Heiligen Jahres“, dem „Choralwerk“ des Komponisten, versteht sie äußerst abwechslungsreich zu registrieren; sie bringt die Stücke zu leuchtender Wirkungskraft.

Joseph Ahrens fühlt sich der Diatonik des gregorianischen Chorals verpflichtet und entwickelt daraus seinen diatonischen Kontrapunkt und seine konzessionslose Polyphonie (Triptychon B-A-C-H), die in ihrer Konsequenz viele dissonierende Klänge enthält. Daher wird der spätere Übergang zur Dodekaphonie auch kaum als Stilbruch empfunden. So zeigt sich das hier vorliegende Orgelwerk in unglaublicher Kontinuität und Geschlossenheit, in hohem ästhetischem Anspruch ganz der übergeordneten Bindung an die Liturgie hingegeben. „Die Orgelmusik muß in ihrer geistigen Kraft im Glauben wurzeln“ sagt Ahrens und trifft sich darin in fast wörtlich gleicher Formulierung mit Messiaen. Anders als bei Messiaen finden sich bei Ahrens keine stilistischen Fortentwicklungen, seine Musik scheint von der musikalischen Außenwelt wie abgeschirmt. Dies möchte man bei der großen Begabung dieses Komponisten dann doch etwas bedauern. *Dieter Weiss*

Reisende in Sachen Bach.



Bach, Orgelwerke (Vol. 4): Präludium und Fuge D-Dur BWV 532, Toccata E-Dur BWV 566, Triosonate G-Dur BWV 530, Christ lag in Todesbanden BWV 718, Partita Christ, der du bist der helle Tag BWV 766, Partita O Gott, du frommer Gott BWV 767; Jean Claude Zehnder (Orgel); *deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola CD 05472 77271 2 (WD: 72'12'') DDD*
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Leicht unausgewogen, einzelne Passagen zu präsent.
Fertigung: Einwandfrei, informatives Booklet.

Zu Bachs Zeiten reiste man als Organist weniger als heutzutage. Dafür kannte man „sein“ Instrument (und die akustischen Raumverhältnisse) umso besser. In diesem Sinne mag der „Gast“ Jean-Claude Zehnder noch so viel stilkundliches Kapital in die Waagschale werfen: die subtilen Feinheiten gerade in puncto Registrierung wird er dennoch schuldig bleiben – müssen. Ein Vergleich mit der vorangegangenen Folge, bei der sich der „Hausherr“ der Mailänder Orgel, Lorenzo Ghielmi, selbst zu Wort meldete, läßt Unterschiede deutlich werden. Einmal abgesehen davon, daß Ghielmi für meine Begriffe die vitalere Authentizität liefert: Er tritt vor allem als der überzeugende Souverän der nach historischem Bach-Muster gefertigten Ahrend-Orgel hervor. Nicht nur, daß er in den Choralbearbeitungen die phantasievolleren Registrierungen findet – es scheint, als habe er auch ein Wörtchen bei der Mikrofon-Aufstellung mitzureden gehabt, denn die Aufnahme ist besser abgestimmt als bei Zehnder. Während bei letzterem Rückpositiv und Brustwerk gegenüber Haupt- und Pedalwerk viel zu präsent abgebildet sind, kommt bei Ghielmis Einspielung der räumliche Gesamteindruck der Orgel besser zum Tragen. Interpretatorisch bemerkenswert sind Zehnders durchweg beherrschte quasi-historische Tempi, die den Stücken stellenweise gut tun (Toccata E-Dur), andernorts allerdings auch reichlich gewollt erscheinen – um nicht zu sagen: lehrhaft. Alles in allem handelt es sich hier um eine intellektuell gefilterte Darstellung von Werken, die eigentlich nach spontanem Zugriff verlangen, will man dem teils improvisatorischen Ursprung Rechnung tragen. *Matthias Keller*

Bekanntes zupackend aufgewertet.



Reger, Das Orgelwerk (Vol. 2): Introduction und Passacaglia d-Moll, Vier Choralvorspiele aus op. 67, Pfingsten op. 145,6, Drei Stücke aus op. 59, Introduction, Variationen und Fuge über ein Originalthema fis-Moll op. 73; Ernst-Erich Stender (Orgel); *Ornament/Disco-Center CD 11445 (WD: 63'32'') DDD*
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Natürliche Räumlichkeit.
Fertigung: Ohne Mängel.

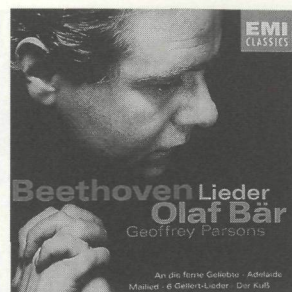
Die Große Orgel in der Marienkirche zu Lübeck wurde vor 25 Jahren opulent mit fünf Manualen, Groß- und Kleinpedal, komfortablen Registriermöglichkeiten, Kombinationen und Schwellern angelegt, um auch die Romantik und Moderne zum Klingen zu bringen. Vier Jahre später wurde der damals 28jährige Absolvent der Lübecker Musikhochschule, Ernst-Erich Stender, unter 22 Bewerbern zum Marienorganisten gewählt. Und er hat seitdem konsequent und komplett das Buxtehudesche und Bachsche Orgelwerk zyklisch vorgestellt, aber auch Max Reger in St. Marien heimisch gemacht.

Die vorliegende zweite Folge seiner Interpretationen des oberpfälzischen Kraftgenies zeigt Stenders Vertrautheit mit dieser Musik ebenso wie mit der Vielfalt klanglicher Möglichkeiten auf der Kemper-Orgel. Der wilde, sich in immer neue Kaskaden und Ballungen stürzende Reger ist zu hören, aber auch der subtil Textgehalt und Stimmungen nachsinnde. Die drei liturgischen Stücke aus op. 59, die zu Recht populären Kyrie, Gloria und Benedictus, und die Pfingst-Meditation führen, wenn auch barock gezügelt, diese Spannweite vor; in den vier Choralvorspielen aus op. 67 überwiegen die stillen Töne. Der Auftakt mit der oft gespielten Introduction und Passacaglia d-Moll wie der krönende Abschluß mit dem Originalthema fis-Moll zeigen dann Komponist, Interpret und Instrument von ihrer stärksten, im Innersten barock inspirierten Seite: Fulminant stimmt die d-Moll-Introduction auf die klar aufgebaute Passacaglia ein; das zweite Werk steigert sich von zarten Schwebungen mit impulsiven Einwüfen und Variationen in eine prägnante Fuge, die souverän ihre kontrapunktischen Bahnen ausfüllt.

Neben der lokal-instrumentalen Bedeutung aber überzeugt hier auch die technische Qualität und der frische interpretatorische Zugang zu einem Klassiker des Jahrhunderts. *Herbert Glossner*

VOKALWERKE

Allzu gleichförmig.



Beethoven, Fünf Goethe-Lieder, Sechs Lieder von Gellert op. 48, An die ferne Geliebte op. 98, Neun Lieder nach verschiedenen Dichtern; Olaf Bär (Bariton), Geoffrey Parsons (Klavier); *EMI CD 7 54879 2 (WD: 63'21'') DDD*
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Natürlich, präsent, gute Balance zwischen Klavier und Stimme.
Fertigung: Einwandfrei.

Einen wirklich geschlossenen, persönlichkeitsgeprägten Stil hat Beethoven in seinem Liedschaffen kaum erreicht. Eine Tatsache, die aber nicht darüber hinwegtäuschen darf, daß sich unter seinen Liedern bedeutende Vorgriffe auf die durchkomponierte Liedform der Romantik finden: Wo würde die Liebe ekstatischer, in stets neuen Schattierungen besungen als in „Adelaide“? Andererseits liebäugelte Beethoven wiederholt mit Rückgriffen auf Rokoko-Tändeleien („Der Kuß“) oder auf pietistische Frömmigkeit (Gellert-Lieder); und die zweifellos innovativen kompositorischen Ambitionen im Zyklus „An die ferne Geliebte“ kontrastieren, doch augenfällig mit den amateurpoetischen Ergüssen des Mediziners Aloys Jeittele.

Kein Zweifel, diese stilistische und formale Vielfalt verlangt von den Interpreten ein ebenso vielfältiges, breitgefächertes Ausdrucksspektrum. Genau das aber vermißt man bei Olaf Bär. Sein Vortragsstil wirkt, bei aller lobenswerten Textdeutlichkeit, gleichförmig; die Stimme hat wenig Farbe, und der einstige baritonale Samt im Timbre weist mittlerweile doch hörbar poröse Stellen auf. Auf das vollgriffige Pathos im Klaviersatz einiger Gellert-Lieder vermag der Sänger kaum mit adäquater vokaler Substanz zu reagieren, und für die lyrische Ekstase der „Adelaide“ (im Texttheft wird sie, zu Recht, mit der Kerkerarie im „Fidelio“ verglichen) fehlt es der Stimme an weitschwingender, kernig-fundierter Leidenschaftlichkeit. Die gestalterischen Absichten sind zwar spürbar, doch die vokale Umsetzung wirkt eindimensional, in einen zu engen Rahmen gezwungen – was nicht zuletzt im Vergleich mit dem wesentlich farbenreicheren, ausdrucksintensiven Spiel von Geoffrey Parsons auffällt; ein sensibler Gestalter auch diesmal. *Werner Pfister*

Nur bedingt konkurrenzfähig.



Berg, Sieben frühe Lieder, Pfitzner, Sechs Lieder, Wolf, Sieben Mörike-Lieder, Mahler, Rückert-Lieder; Monika Frimmer (Sopran), Liese Klahn (Klavier); *EMI CD 7 54551 2 (WD: 70'04'') DDD*
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Das deutsche Liedschaffen der Jahrhundertwende erlebt derzeit eine auffallende Konjunktur. Dabei rücken die Produzenten immer häufiger von der Präsentation eines einzelnen Komponisten ab und lassen sich auf eine Kombination scheinbar antipodischer Musikertemperaturen ein. Traditionalisten wie Pfitzner und Strauss werden da etwa Neuerern wie Berg, Schönberg und Schreker gegenübergestellt, wie unlängst in einem RCA-Recital von Lucia Popp; dabei fällt auf, daß sich die Avantgardisten in ihren Liedkompositionen oft auf alte Formenmuster stützen. Das zeigt sich auch in diesem Recital von Monika Frimmer, die – von Liese Klahn resolut und anfeuernd begleitet – die „Sieben frühen Lieder“ Alban Bergs (1905–08) in die Tradition Hugo Wolfs und Gustav Mahlers und in die unmittelbare Nachbarschaft von Hans Pfitzner stellt.

Monika Frimmer, deren Name bislang nur Fachleuten ein Begriff sein dürfte, hat sich auf Tonträgern durch ihre Mitwirkung bei Mozart- und Barock-Einspielungen profiliert. Mit diesem Liedprogramm erscheint sie indes nur bedingt konkurrenzfähig. Damit ist gar nicht ihre sängerische Kompetenz in Frage gestellt, ich bezweifle nur, daß ihr heller, klarer Sopran das ideale Instrument für diese Musik ist. Es liegt sicher nicht an mangelhafter Diktion der Sängerin, wenn ein großer Teil der überwiegend ambitionierten Liedtexte unverständlich bleibt. Und um die „fin-de-siècle“-Stimmungen, die vielen dieser Lieder eigen ist, zur Geltung zu bringen, wäre eine dunklere, sinnlichere und vor allem variable Stimme vonnöten. So entsteht der Eindruck eines einförmigen Vortrags, obwohl sich die Sängerin hörbar in die Musik „hineinkniet“.

Ekkehard Pluta

Herbe Note gegen gefühlvolle Poesie.



Fauré, Mélodies; Nathalie Stutzmann (Alt), Catherine Collard (Klavier); *RCA/BMG-Ariola CD 09026 61439 2 (WD: 64'16'') DDD*
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Klar konturiert, unverfärbt.
Fertigung: Einwandfrei.

Bevor Nathalie Stutzmann auch nur einen Ton von sich gibt, nimmt schon die animiert perlende, klanglich exzellente Einleitung zum ersten Lied („Le papillon et la fleur“) für diese CD ein, die 28 durchaus persönlich geprägte Interpretationen bietet.

Die durch starke Eigenart vor Anonymität bewahrte Stimme von Nathalie Stutzmann klingt in der Tiefe so gefestigt und männlich wie nie zuvor, sie durchmisst aber die Register recht homogen und in lockerem Fluß; lediglich der Übergang zur metallisch strahlenden, hellen, etwas engen Höhe erfolgt fast abrupt. Die ungewöhnlichen stimmlichen Anlagen und eine gemeinsam mit der ausgezeichneten Begleiterin verfolgte Strategie (frische Tempi, lieber herber im Ausdruck als gefühlig) führen zu ebenso lebendigen wie kultivierten Wiedergaben. Allerdings empfindet man dadurch manches dramatischer, als es der oft spielerischen, fast gewichtslosen Lyrik zukommt. Zur Verdeutlichung ein paar Hinweise: Obwohl auch Nathalie Stutzmann in das Lied „Lydia“ Gefühl investiert, trifft Fischer-Dieskau (Teldec) den Charakter der schwärmerischen Romanze typischer, in „Clair de lune“ legt er weniger Stimmgewicht, findet dadurch zum gelösten Tonfall gleich einem Chanson. Wenn man von Ann Murray (Virgin) gehört hat, wie empfindsam und elegant und zudem als eine Einheit der erste Vers von „Soir“ phrasiert werden kann, wird man auf den schwerfälligeren Verlauf bei Nathalie Stutzmann zwangsläufig aufmerksam. Wo sie hingegen etwas bedächtiger zu Werke geht, etwa in „Aurore“, findet die bemerkenswerte junge Französin zu differenzierterer Empfindung.

Zum Schluß eine ebenso prinzipielle wie subjektive Anmerkung: Bei allem Verständnis für das Marketing-Prinzip, sich vom Konkurrenten tunlichst zu unterscheiden, finde ich es angesichts gewohnter Normierung doch lästig, die neugestalteten BMG-CDs beim Öffnen immer verkehrt in der Hand zu halten und auf der Rückseite statt einer Auflistung des Inhalts dasselbe Künstlerfoto zu erblicken wie schon vorn.

Hermann Schönegger