

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-Organ 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); Ornamet/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.

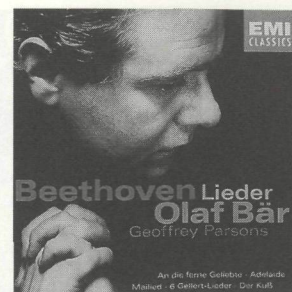
Die vorliegende zweite Folge seiner Interpretationen des oberpfälzischen Kraftgenies zeigt Stenders Vertrautheit mit dieser Musik ebenso wie mit der Vielfalt klanglicher Möglichkeiten auf der Kemper-Orgel. Der wilde, sich in immer neue Kaskaden und Ballungen stürzende Reger ist zu hören, aber auch der 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.

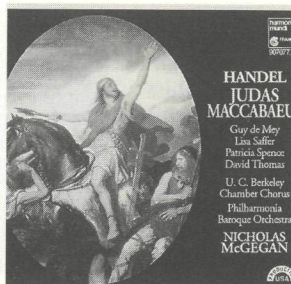
Bevor Nathalie Stutzmann auch nur einen Ton von sich gibt, nimmt schon die animiert perlende, klanglich exzellente Einleitung zum ersten Lied („Le papillon et la fleur“) für diese CD ein, die 28 durchaus persönlich geprägte Interpretationen bietet.

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

Übers Ziel hinaus.



Händel, Judas Maccabaeus HWV 63 (Gesamtaufnahme in englischer Sprache, mit acht Zusatznummern im Anhang); Lisa Saffer (Sopran), Patricia Spence (Mezzosopran), Brian Asawa (Kontratenor), Guy de Mey (Tenor), David Thomas (Baß), Leroy Kromm (Baß), U. C. Berkeley Chamber Chorus, Philharmonia Baroque Orchestra, Nicholas McGegan; *harmonia mundi France/Helikon 2 CD 907077/78 (WD: 156'41'') DDD*
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Sehr direkt, etwas trocken.
Fertigung: Einwandfrei.

Nach Robert King und Thomas Fey ist Nicholas McGegan bereits der dritte innerhalb eines Jahres, der Händels „Judas Maccabaeus“ in einer historisch orientierten Interpretation noch weiter vom Zerrspiegel der viktorianisch-wilhelminischen Tradition abrückt als Charles Mackerras in seiner respektablen, aber etwas betagten Archiv-Produktion. Angesichts dieser Konkurrenz fallen die Schwächen der vorliegenden Aufnahme stark ins Gewicht. Der Chor der kalifornischen Universität Berkeley weckt zwar mit seinem beherzten Engagement durchaus Sympathien, ist aber weder stimmbildnerisch noch hinsichtlich der Ausdrucksnuancen den Anforderungen des Werkes gewachsen. Ebenso kann das sehr differenzierte und vor Vitalität nur so strotzende Spiel des Orchesters nicht über technische und klangliche Defizite hinwegtrösten.

Doch auch im rein Musikalischen tut sich ein Zwiespalt auf. Es scheint etwas fragwürdig, die heroische Titelpartie mit einem lyrischen Tenor zu besetzen; gleichwohl verleiht Guy de Mey in seiner ebenso geschmeidigen wie eindringlichen Gestaltung der stereotypen Hauptfigur ungewohnt persönliche Züge. Nicht weniger überrascht das starke dramatische Moment, welches Lisa Saffer und Patricia Spence aus ihrer Opern Erfahrung in dieses ausgesprochen konzertante Oratorium mit hineinbringen; David Thomas hingegen wahrt den Predigtton des Textes deutlich. Im Detail bestechen McGegans Temperament und Einfallsreichtum, insgesamt aber schießt er in seinem Bestreben, kein falsches Pathos aufkommen zu lassen, übers Ziel hinaus: Der Interpretation fehlen letztlich weitläufige Gesten, spannungsvolle Gelassenheit und eine gewisse unpräzise Größe.

Matthias Hengelbrock



Etliche Neuigkeiten.



Mendelssohn Bartholdy, Ein Sommernachtstraum op. 61, Die erste Walpurgisnacht op. 60; Pamela Coburn (Sopran), Elisabeth von Magnus, Birgit Remmert (Alt), Uwe Heilmann (Tenor), Thomas Hampson (Bariton), René Pape (Baß), Christoph Bantzer (Sprecher), Arnold-Schönberg-Chor, Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt; *Teldec/East West Records CD 9031-74882-2 (WD: 77'56'') DDD*
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Gut.
Fertigung: Tadellos.

Im Gegensatz zu der in allen Verarbeitungsformen bekannten „Sommernachtstraum“-Musik ist Mendelssohns Kantate „Die erste Walpurgisnacht“ sozusagen nie über den Blocksberg hinausgekommen. Informierte wissen zwar, daß es da im Opuszahlen-Umfeld der Shakespeare-Bühnenmusik ein einschlägiges Geschwisterwerk aus dem Kosmos der Fabelwesen und Märchengestalten gibt; doch zu hören ist es nur selten. Mendelssohns Musik atmet hier die spöttische Frische der Goetheschen Ballade, ihre nervöse Angriffslust, ihre Lust am Grundsätzlichen.

„Die erste Walpurgisnacht“ kommt auf der vorliegenden Aufnahme im Schlepptau des „Sommernachtstraum“ daher; doch ist es keineswegs zu tadeln, wenn die Prominenz des einen erfolgreich für das andere genutzt wird. Überdies sind die an der Rehabilitierung von Opus 60 Beteiligten gut vorbereitet und lassen an ihrer Inspiration keinen Zweifel: Der Arnold-Schönberg-Chor singt treffsicher und elastisch, die Solisten geizen nicht mit situationsgerechtem Enthusiasmus und mit Verkündungslust (schade, daß Uwe Heilmann manchmal deutlich zu tief ist); und das preiswürdige Chamber Orchestra of Europa ummantelt das Geschehen mit vibrierendem Elan. Die „Sommernachtstraum“-Aufnahme freilich ist hinreißend. Harnoncourt gelingt es, dem überstrapazierten Werk etliche Neuigkeiten zu entreißen, ohne daß der Hörer den Eindruck hat, der Dirigent wolle nur die Analyse des Spuks und sonst nichts. Im Gegenteil, die Interpretation ist ungeheuer atmosphärisch, von theatralischer Sinnlichkeit, aber herrlich in der Durchlichtung. Man nimmt sogar das leicht gewellte Gesangsdeutsch amerikanischer Künstler ohne sonderlichen Verdruß hin. *Wolfram Goertz*

Unausgewogene Partnerschaft.

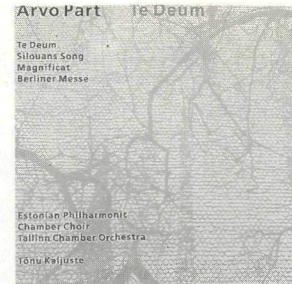


Monteverdi, Arien und Duette: Sancta Maria, Ego flor campi, O bone Jesu, Laudate Dominum, Venite venite, Poppea u.a.; Mieke van der Sluis (Sopran), Axel Köhler (Kontratenor), Lautten Compagny; *Capriccio/EMI CD 10 470 (WD: 60'06'') DDD*
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Angenehm unaufdringlicher Raumklang.
Fertigung: Ohne Mängel.

Eine stringente Konzeption der Programmzusammenstellung ist bei dieser Aufnahme nicht zu entdecken: Hinter dem nichtssagenden Titel „Arie e Duetti“ versteckt sich eine bunte Mischung von expressiven Madrigalen, anmutig-harmlosen „Scherzi“, Solomotetten, Instrumentalsätzen und Opernszenen aus dem Œuvre des „göttlichen“ Claudio. So ein Programm – den hinlänglich bekannten „Highlight“-Produktionen ähnlich – wäre nur durch die starke Präsenz einer souveränen Interpretationspersönlichkeit vertretbar: Dieser Wunsch wird bei der Capriccio-Aufnahme allerdings nur von Mieke van der Sluis erfüllt. Die Klarheit der Diktion, die Sensibilität der Phrasierung, überhaupt die Suggestivität des Ausdrucks erinnern etwa an Montserrat Figueras' intensive Interpretation; die helle und zugleich sanft strahlende Stimme von Mieke van der Sluis verleiht den Melodien Monteverdis einen besonderen Glanz. Weit weniger überzeugend ist Axel Köhler, seine Kontratenor-Stimme wirkt zwar gepflegt, aber ohne spezifische Färbung, und seine Gestaltungsweise schwankt merkwürdig zwischen völlig blassen und wiederum befremdend manierierten Momenten. Das „Wiegenlied“ der Amme Arnalta aus der „Krönung der Poppea“ zu präsentieren, wenn der Sänger weder die grotesken Züge dieser Figur noch die einmalige Intimität der konkreten Szene zu vermitteln vermag – was soll's? *Éva Pintér*



Zeitlose Glaubensklänge.



Pärt, Te Deum, Silouans Song, Magnificat, Berliner Messe; Estnischer Philharmonischer Kammerchor, Kammerorchester Tallinn, Tonu Kaljuste; *ECM/Polygram CD 439 162-2 (WD: 65'59'') DDD*
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Absichtsvoll räumlich (mit kalkuliertem Hall).
Fertigung: Einwandfrei.

Arvo Pärts Musik hat längst alle Diskussionen über Avantgarde hier und Aneignung mittelalterlicher Musik dort hinter sich gelassen. Sie zeigt nachhaltig, daß Gläubigkeit nicht naiv tönen, daß Innigkeit und Innerlichkeit nicht zu esoterischer Beliebtheit führen muß. Insbesondere das knapp halbstündige „Te Deum“ mit seinem geisterhaften Auftauchen und Verschwinden in der Stille, mit seinem intensiven Wechselspiel von Raum und Zeit entwickelt so viel innere Spannung, daß auch der ketzischste Hörer verstummt und nur noch zuhört. Pärts „Berliner Messe“ (1990 für den 90. Deutschen Katholikentag in Berlin geschrieben) ist liturgisch strenger und stringenter angelegt und verblüfft gerade deshalb durch einen fast schon ekstatischen Hymnus „Veni Sancte Spiritus“.

Die hallige Akustik der Kirche im finnischen Lohjan gibt dem Ganzen noch zusätzliche Aura, ohne den Verdacht zu wecken, sie müsse irgendetwas gnädig zudecken. Denn es wird erkennbar subtil musiziert: engagiert, aber nicht aufdringlich, mit bohrer Intensität und demütiger Vitalität.

Ausgesprochen karg ist die editorische Ausstattung: alle gesungenen Texte mit Übersetzungen, viele Bilder, aber kein erläuternder Text. Selbst nach den Laufzeiten der einzelnen Titel muß man im Innern des Beihefts suchen. Aber was ist schon Zeit angesichts dieser zeitlosen Musik...

Rainer Wagner

Düstere Gesänge.



Pergolesi, Stabat mater, Salve Regina c-Moll (transponiert nach f-Moll); Elizabeth Norberg-Schulz (Sopran), Nathalie Stutzmann (Alt), Hanover Band, Roy Goodman; *RCA/BMG-Ariola CD 09026 61225 2 (WD: 54'03'') DDD*
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Gedeckt, füllig.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Kirkby, Bowman, Hogwood (L'Oiseau-Lyre/Decca CD 425 692-2); Fisher, Chance, King (Hyperion/Koch CD 66294).

Die spärlichen Informationen, die zu Pergolesis „Stabat mater“ gesichert sind, deuten darauf hin, daß der Komponist sein Werk für eine solistische Streicherbesetzung und zwei Kastraten konzipierte. Als bester Ersatz für letztere bieten sich theoretisch zwei Frauenstimmen wegen ihrer größeren Ähnlichkeit eher an als ein weiblicher Sopran und ein männlicher Alt. Doch in der Praxis sieht alles ganz anders aus. Nathalie Stutzmanns dunkles, fast baritonales Timbre mischt sich schlecht mit der offeneren Stimme von Elizabeth Norberg-Schulz, und das sehr üppige Vibrato der beiden paßt so gar nicht zu dem intimen Charakter des Stückes. Dagegen bieten die Paare Kirkby/Bowman und Fisher/Chance trotz jeweils unterschiedlicher Stimmtypen ein weitaus höheres Maß an technischer und stilistischer Harmonie. Auch das Orchester kann hier nicht so überzeugen wie bei der Konkurrenz. Roy Goodman animiert zwar die Hanover Band zu einem differenzierten und stellenweise sehr emphatischen Spiel, läßt es aber an der strukturellen Klarheit fehlen, die Hogwoods Academy of Ancient Music so auszeichnet und die sich in Robert Kings solistischer Interpretation (bei der Goodman übrigens als Geiger mitwirkt) fast von selbst ergibt.

Ähnlich steht es mit dem „Salve Regina“. Der Kommentar der vorliegenden CD erwähnt mit keiner Silbe, daß es sich hierbei um eine Bearbeitung handelt, und Nathalie Stutzmanns kehlige Tongebung zieht die milde Stimmung des Werkes zu sehr ins Funebre. Das Original singt Emma Kirkby auf der zitierten CD mit ungleich mehr vokaler Leuchtkraft und mit ausgeprägtem Sinn für den stilisierten barocken Affekt, während Nathalie Stutzmann letzteren in eine unmittelbare romantische Emotion transformiert.

Matthias Hengelbrock

Stimmverschleiß fordert Tribut.



Schubert, An die Laute, An die Musik, Der Tod und das Mädchen, Erlkönig u.a.; Margaret Price (Sopran), Graham Johnson (Klavier); *Forlane/Disco-Center CD 16698 (WD: 66'59'') DDD*
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei; dreisprachiges Textheft.

Zu Beginn der achtziger Jahre dokumentierte Margaret Price mittels einiger gelungenen Aufnahmen bei Orfeo, daß ihr der Liedgesang am Herzen liegt und daß sie über alle Voraussetzungen verfügt, diesem Anliegen auf hohem Niveau gerecht zu werden. Inzwischen hat sich an der stimmlichen Verfassung einiges geändert, und zwar mehr, als der Salzburger Festspiel-Liederabend im letzten Sommer dank günstiger Programmwahl verriet.

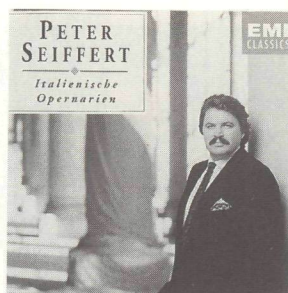
Die „heile Welt“ öffnet sich in der entspannt fließenden, der geschmeidigen Dynamik fähigen, apart timbrierten Mittellage. Was hier einzuordnen ist, führt zu adäquaten Resultaten: Man achte auf die zauberhaften Töne in „Suleika I“, auf die geschmeidige Lobpreisung „An Sylvia“, man staune über den locker wie animiert getrählerten „Musensohn“, über die ebenmäßige Linie von „Wanderers Nachtlied“ (D 768).

Die leuchtende Höhe von Margaret Price funktioniert immer noch, wenn aber agile Bewegung oder verhaltene Töne in unbequemer Lage gefordert werden, dann kommt es zu Verspannungen, Schärfen oder stumpfen Tönen, mitunter auch zu nicht ganz reiner Intonation. „Rastlose Liebe“ etwa zählt zu den Liedern, die das Zuhören mühsam machen, desgleichen „Der Tod und das Mädchen“; hierfür hätte sich gewiß eine weniger stimmquälende Transposition finden lassen. Wenn der dramatische Einsatz der vollen Opernstimme gerechtfertigt erscheint, wie etwa in der hymnischen „Allmacht“, gelangt Margaret Price zu besseren Resultaten. Wie beim schon erwähnten Salzburger Konzert zeigt sich Graham Johnson auch hier als Klavierpartner von Klasse.

Hermann Schöneegger



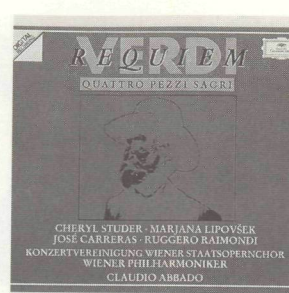
Auf hohem Niveau.



Peter Seiffert singt italienische Opernarien: Werke von Giordano, Donizetti, Puccini, Verdi u.a.; Peter Seiffert (Tenor), Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin, Ralf Weikert; EMI CD 5 55010 2 (WD: 49'53") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Ausgeglichen.
Fertigung: Einwandfrei; viersprachiges Textheft.



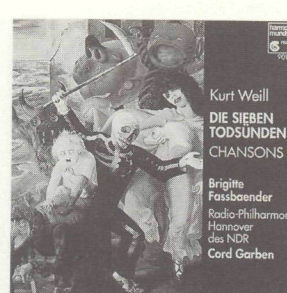
Ereignis ohne Tenor?



Verdi, Requiem, Quattro Pezzi Sacri; Cheryl Studer (Sopran), Marjana Lipovšek (Mezzosopran), José Carreras (Tenor), Ruggero Raimondi (Baß), Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Wiener Philharmoniker, Claudio Abbado; DG 2 CD 435 884-2 (WD: 126'45") DDD
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Gut.
Fertigung: Tadellos.



Der „weiche“ Weill.



Weill, Die sieben Todsünden, Chansons; Brigitte Fassbaender (Mezzosopran), Karl-Heinz Brandt, Hans Sojer (Tenor), Hidenori Komatsu (Bariton), Ivan Urbas (Baß), Radio-Philharmonie Hannover des NDR, Cord Garben; harmonia mundi France/Helikon CD 901420 (WD: 54'49") DDD
Aufnahmedatum: 1992, 1993
Klangbild: Transparent.
Fertigung: Einsatz-Geräusche vor einigen Titeln.

Man könnte Koketterie oder fehlgeleiteten Ehrgeiz als Motiv vermuten, wenn ein wohlbewährter, standfester Lohengrin und Parsifal sich auch als Ernesto („Don Pasquale“) produziert. Peter Seiffert aber kann das tatsächlich: Er macht seinen eher hellen, flexiblen Tenor schlank und leicht für das grazile Ständchen, er findet in der Nemorino-Arie („Liebestrank“) zu erstaunlicher Ausgewogenheit und einem lockeren piano. In Ciléas „La dolcissima effigie“ („Adriana Lecouvreur“) hat man ihm die hier so wichtige konsequente Linienführung zu attestieren. Für die – nicht transponierte – „Troubadour“-Stretta hellt er sein Timbre auf, wodurch sich zwar das heldische Moment weniger ausprägt, aber die Spitzentöne harmonisch integriert werden. Auch „Che gelida manina“ führt in originaler Lage zum sicheren hohen „C“.

Allein die auf dieser CD gebotenen Arien umspannen mehrere Fachbereiche, man muß aber auch an die Mozart- und Wagner-Nummern auf Seifferts erstem Arien-Recital (EMI CD 7 54742 2) denken, um die künstlerische und vor allem die stimmliche Spannweite dieses Sängers zu ermessen. Seifferts besondere Stärken liegen in der fühlbaren, durch lang ausgehaltene hohe Noten auch zur Schau gestellten stimmlichen Potenz, in seiner Stimmbeherrschung und ebenso sinnvollen wie natürlichen Gestaltung. „Celeste Aida“ etwa singt er tatsächlich als Romanze, gefühlvoll. In der Mittellage zeigt die Stimme einen dunkleren, männlichen Kern, der eine belastbare Basis abgibt für leidenschaftlichen oder dramatischen Gefühlsausbruch. Die Tiefe mutet allerdings in manchen Passagen – etwa des Radames – merklich eng an.

Und wenn auch nicht alle Arien interpretatorische und stimmliche Maßstäbe setzen, so zeigt diese Aufnahme Peter Seiffert doch als Universalisten, der sich auf hohem Niveau bewegt.

Hermann Schönegger

Bevor die Aufnahme vorlag, war schon die Meinung von ihr in Umlauf. Man hörte von Kritikern, die eine „ungemein emotionale Interpretation“ akklamieren konnten – weil das Verdi-Requiem, das hier vorliegt, das Produkt eines Konzertmitschnitts aus dem Wiener Musikvereinsaal ist. Bleibt die Frage, ob in der neutralen Atmosphäre des Wohnzimmers ein ähnlicher Hitzeegrad wie offenbar damals im „Goldenen Saal“ zustandekommt.

Es sind in der Tat zwei Paar Schuhe. Was in der Unveränderlichkeit des Konzerts zum Enthusiasmus verleiten darf, das kann hinterher bei der geruhsamen Prüfung seinen Nimbus schnell verlieren. Wer sich beispielsweise José Carreras' erstes „Kyrie“ mehrfach anhört, der spürt die entweichenden Folgen der medialen Fixierung rasch. Der Tenor ist nämlich der Tiefpunkt der Produktion: Er ruckt eklatant durch die Register, hat unüberhörbare Höhenprobleme und zieht manches in den Schlund der Lar-moyanz („Ingemisco“). Auch Raimondi hat schon bessere Tage erlebt: Sein Timbre klingt bisweilen hohl und flach.

Der Rest freilich bewegt sich auf hohem Niveau. Abbado überreizt das Stück keineswegs, ist an manchen Stellen direkt und verbindlich, an manchen wiederum statthaft dehnungsfreudig. Er operiert allerdings im Rahmen des Gebräuchlichen. Ich frage mich daher, was da „emotional“ sein soll. Handelt es sich um die Verwechslung von Wirkung und Ursache? Daß die fabelhaften Damen den Hörer berücken, steht außer Frage. Daß die Wiener Philharmoniker Wunder an Leuchtkraft vollbringen, ist unzweifelhaft. Daß der Wiener Staatsopernchor hier wie auch in den „Quattro Pezzi Sacri“ mit Überlegenheit singt (nur die unruhige Sopran-Orgel im forte stört manchmal), steht fern jeder Debatte. Aber für ein Verdi-„Ereignis“ (wiederum ein Kritiker-Euphemismus) braucht man leider einen besseren Tenor, sonst ist es keines.

Wolfram Goertz

Weills Ballett hat hier sehr enttäuscht... Ich fand die Musik hübsch und eigenartig; allerdings kaum anders als die der „Dreigroschenoper“, notierte Harry Graf Kessler 1933 über die Pariser Uraufführung der „Sieben Todsünden“. Das französische Publikum hatte von dem mit offenen Armen empfangenen Emigranten eine Neuauflage seines größten Berliner Erfolges erwartet. Aber für Weill war die Musik der „Dreigroschenoper“ bereits Historie; er strebte nach einer neuen tonalen Sprache. Kesslers Ansicht über die Musik ist daher nur bedingt korrekt: Eine im Vergleich zu früheren Werken große Streicherbesetzung läßt den Klang in den „Todsünden“ insgesamt weicher erscheinen; nur wenig erinnert hier noch an die harten und eckigen Arrangements etwa der „Dreigroschenoper“ oder von „Mahagonny“.

Brigitte Fassbaenders mächtiger Mezzosopran trifft den Charakter der dominierenden, der „praktischen“ Anna I im Kern. Ihr gesanglich ausgezeichnet gestalteter Taten-drang auf dem Weg zum Reichtum durch die Sündensümpfe der Großstädte steht in kraß-komischem Kontrast zu dem von Weill als bieder-spießig konzipierten Männer-Quartett, das die Familie der beiden Annas darstellt. Bemerkenswert ist, daß hier erstmals die von Weill komponierte Original-Tonart für eine Plattenaufnahme verwendet wurde, nachdem sich bislang die um eine Quart tiefer transponierte Version als vermeintlich authentische durchgesetzt hat.

Nicht durchweg überzeugend gelingen dagegen die sechs Chansons, die Weill zwischen 1928 und 1944 mit diversen Librettisten und mit zum Teil eigenen (nicht sehr gelungenen) Texten vertonte. Das liegt weniger an Brigitte Fassbaender, die nur beim „Berlin-im-Licht“-Song den gewünschten Schmiß vermissen läßt, als eher am Dirigenten Cord Garben, der am Flügel wenig Einfühlungsvermögen zeigt.

Rainer Nolden



Enttäuschend.



Wolf, Lieder nach Gedichten von Mörike und Goethe; Ruth Ziesak (Sopran), Ulrich Eisenlohr (Klavier); Sony Classical CD 53278 (WD: 66'21") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Transparent, plastisch, gute Balance zwischen Stimme und Klavier.
Fertigung: Einwandfrei.

Spätestens seit ihrem gefeierten Salzburger Pamina-Debüt von 1991 ist die 30jährige Ruth Ziesak eine hoch im Kurs stehende Neuentdeckung – umso enttäuschender dieses erste Lieder-Recital der Sopranistin. Die problematische Leistung der Künstlerin wird deshalb besonders deutlich, da mit Brigitte Fassbaender eine enorm phantasiereiche und ausdrucksstarke Lied-gestalterin jüngst eine Wolf-CD (Decca 440 208-2) vorgelegt hat, die exemplarisch demonstriert, welche Detail- und Farbenvielfalt, welchen Reichtum an Motiven und Bildern das Liedschaffen gerade dieses Komponisten zu bieten hat. Ruth Ziesaks Interpretationsansatz ist fast durchgängig gekennzeichnet durch elegisch-phlegmatische Beschaulichkeit, monochrome Melancholie, temperamentlose Blässe – das Resultat: weitgehende Einebnung der breiten, differenzierten Wirkungsfülle dieser Lieder, Einebnung und Verkleinerung ihrer Ausdrucksdimensionen. So arbeitet die Sängerin kaum Unterschiede heraus zwischen ruhig-statischen Naturbildern und verspielt-munteren Miniaturen. Die das Lied „Denk es, o Seele!“ kennzeichnende Spannung zwischen Idylle und Todesahnung wird nicht spürbar. Balladenhaft dramatisierte Stücke werden verschenkt, keine Spur ist zu hören von Bewegtheit oder erzählerischem Impetus. Die stimm-darstellerischen Schwächen der Sopranistin fallen am deutlichsten auf, wenn sie heitere Porträts, charmante Episoden oder humorvolle Anekdoten zu beleben hat. Hinzukommt ein gesangstechnisches Problem: Da Ruth Ziesaks Sopran ohnehin ein sehr schwaches, flaches Vibrato aufweist und die Stimme beim Tonansatz fast stets um Nuancen zu spät einschwingt, stellt sich der unangenehme Eindruck von allzu „gerader“, „steifer“ Klangproduktion ein.

Das Plus der Aufnahme ist der hervorragende Pianist Ulrich Eisenlohr, dessen lebhaft und illustrative Begleitung die Richtung weist, die seine Gesangspartnerin hätte einschlagen müssen.

Kurt Malisch

BÜHNENWERKE



Wichtiges Dokument.



Beethoven, Fidelio (Gesamtaufnahme); Kirsten Flagstad (Leonore), Julius Patzak (Florestan), Paul Schöffler (Pizarro), Josef Greindl (Rocco), Elisabeth Schwarzkopf (Marzelline), Anton Dermota (Jaquino), Hans Braun (Minister) u.a., Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler; EMI 2 CD 7 64901 2 (WD: 149'47") ADD
Aufnahmedatum: 1950
Klangbild: Damalige Rundfunkqualität wird nicht erreicht; trotzdem gut anhörbar, mono.
Fertigung: Einwandfrei; interessantes Beiheft, doch keine Textbeilage.

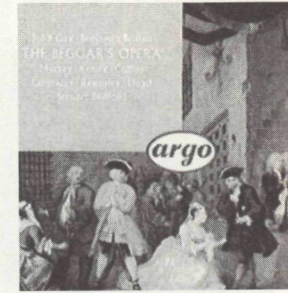
Im Zuge der zweiten Veröffentlichungswelle der Salzburger „Festspieldokumente“ erschien bei EMI der Mitschnitt einer der maßgeblichen Produktionen der Festspielgeschichte, nämlich des „Fidelio“ von Beethoven in der Regie von Günther Rennert, 1950 von Wilhelm Furtwängler dirigiert. Rennert muß genannt werden, weil nicht nur die recht ausführlich belassenen, mit gebremstem Pathos eindringlich gesprochenen Dialoge seine prägende Hand verraten. Furtwängler wiederum hatte eine besondere Affinität zu diesem Werk, das er weit mehr als Messe denn als Oper ansah. Deshalb wohl geriet ihm das Tragische dieses todernsten Stücks ungeachtet biedermeierlicher Genreszenen derart nachdrücklich, daß man von einer Aura sprechen könnte. Leider existiert das Originalband dieser Aufnahme nicht mehr; immerhin konnte aber auf offizielle Übertragungsbänder zurückgegriffen werden, so daß zumindest ein einigermaßen zufriedenstellendes Klangbild geboten wird.

In dem legendären Ensemble stand der stimmlich luxuriöse Jaquino Anton Dermotas neben der noch völlig unmanierierten Elisabeth Schwarzkopf und dem markant geprägten, biedereren Rocco von Josef Greindl. Paul Schöffler dominiert rollen-gemäß durch seine Persönlichkeit, seine prägnante Prosa und seine Ausdrucksintensität. Julius Patzaks Florestan dringt mit seinem spezifischen Ton direkt zum Herzen des Hörers; das bringt der Figur mehr als vordergründige tenorale Qualitäten. Die Leonore der Kirsten Flagstad schließlich vereint Heroisches und Menschliches in ihrem überlegen geführten Gesangston, der selbst leidenschaftlichster Erregung imponierend standhält. Ein wichtiges Dokument!

Hermann Schönegger



Immergrünes Barock-Kabarett.



Britten, The Beggar's Opera (Gesamtaufnahme in englischer Sprache); Philip Langridge, Robert Lloyd, Ann Murray, Yvonne Kenny u.a., Chor und Orchester, Steuart Bedford; Decca argo CD 436 850 (WD: 108'20") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Differenziert und präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Immer wieder hat es britische Komponisten gereizt, das Werk des aus Deutschland eingewanderten John Christopher Pepusch zu bearbeiten. Darunter waren Frederic Austen, der acht Jahre vor der „Dreigroschenoper“-Uraufführung seine Version der „Beggar's Opera“ vorstellte; die jüngste Bearbeitung stammt von Arthur Bliss aus dem Jahr 1953. Die ätzende Satire auf die gesellschaftlichen Verhältnisse in England während der korrupten Regierung von Sir Robert Walpole, mit der sich der Librettist John Gay in die Unsterblichkeit schrieb, hat über zweieinhalb Jahrhunderte nur wenig von ihrem Biß verloren; lediglich Pepuschs Musik, eine Travestie von Handelskunstvoll verzierter italienischer Opernmusik, mochte modernen Ohren nicht so recht zu dem frühen Kabarett passen.

Keine „Revival“-Version ist über die Jahre jedoch so erfolgreich geblieben wie die 1948 von Benjamin Britten vorgelegte Fassung, die er für die ein Jahr zuvor gegründete English Opera Group geschaffen hatte. Britten durchforstete das vorliegende Musikmaterial und schuf eine aparte Kombination aus Barock und moderater Moderne, die der zur Kammeroper entschlackten „Bettleroper“ eine ganz neue Klangwelt eröffnete, ohne ihre Struktur zu verletzen. Obwohl das Orchester nur aus zwölf Musikern besteht, entwirft Britten eine Vielzahl von unterschiedlichen Klangfarben. Ein Meisterstück musikalischer Charakterisierung ist jene Szene am Ende des ersten Aktes, in der Macheath die „Damen“ der Stadt in seiner Stammkneipe begrüßt, wobei jede der käuflichen Schönen mit einem instrumentalen Solo geschildert wird. Das prächtige Ensemble unter der Leitung von Steuart Bedford demonstriert eine solch ungemeine Spielfreude, daß man stellenweise den Eindruck gewinnt, es handle sich um den – unter exzellenten Aufnahmebedingungen entstandenen – Live-Mitschnitt einer Aufführung.

Rainer Nolden