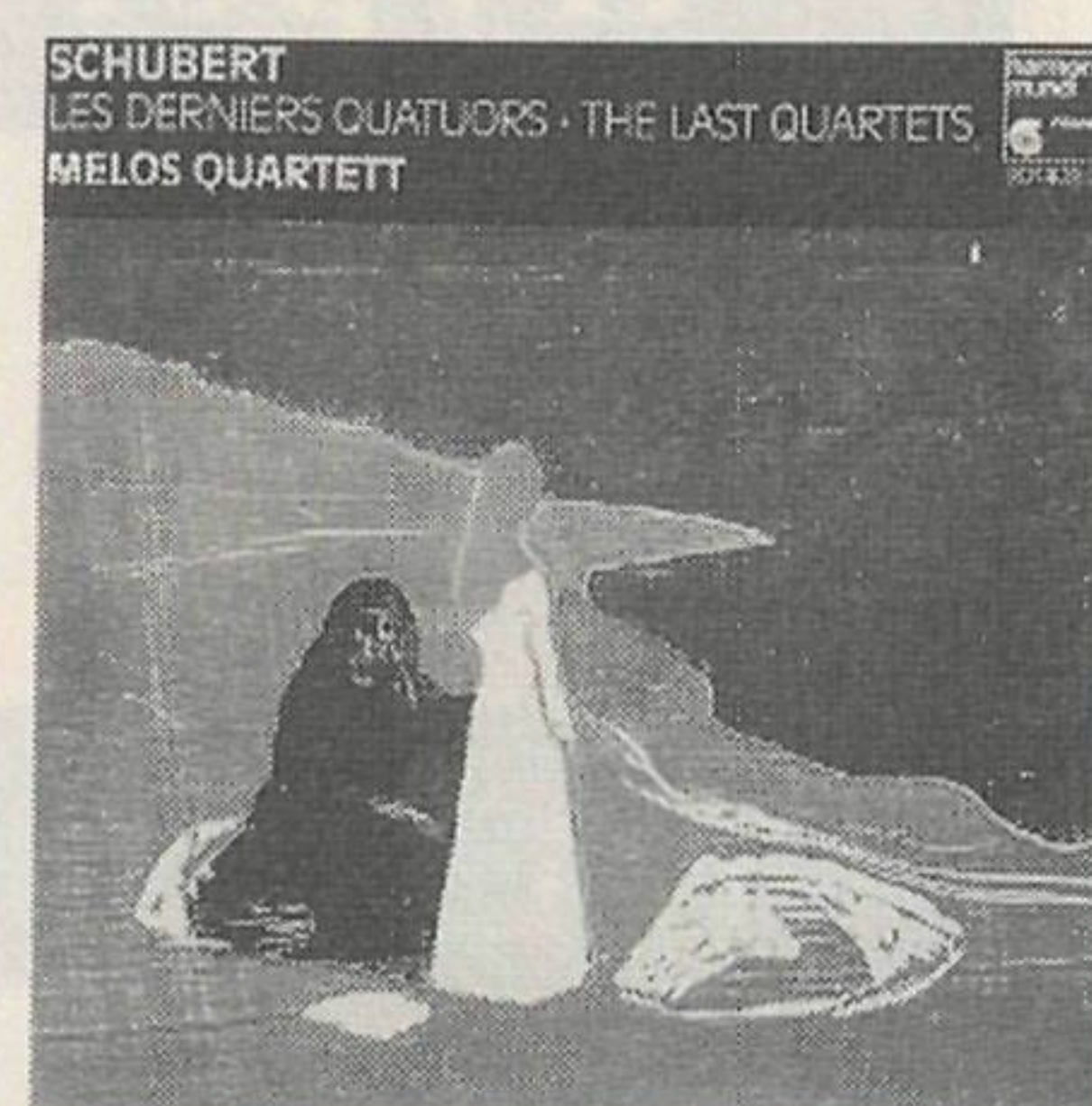




Prägnant
und straff.



Schubert, Die letzten Streichquartette: Streichquartette Nr. 12 c-Moll D 703, Nr. 13 a-Moll D 804, Nr. 14 d-Moll D 810 und Nr. 15 G-Dur D 887; Melos-Quartett; *harmonia mundi France/Helikon 2 CD 901408.09 (WD: 133'35'')* DDD
Aufnahmedatum: 1989, 1991
Klangbild: Natürlich, klar, schlank, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Melos-Quartett (DG 6 CD 419 879).

Die Gesamtaufnahme der Streichquartette von Schubert war Anfang der Siebziger eine der ersten Großtaten des damals noch jungen Stuttgarter Melos-Quartetts für die Deutsche Grammophon, und sie wurde vor einiger Zeit als Box mit 6 CDs erneut veröffentlicht. Nachdem der Vertrag mit der DG nicht verlängert wurde und es in der Zusammenarbeit mit Novalis bei einem kurzen Gastspiel blieb, hat das Ensemble, das schon seit bald 30 Jahren in unveränderter Besetzung besteht, nun in der *harmonia mundi France* eine neue Schallplattenfirma gefunden und einen Exklusivvertrag unterschrieben.

Ob es sich bei der vorliegenden Doppel-CD mit dem Quartettsatz c-Moll sowie den drei letzten Streichquartetten Schuberts um eine komplette Neueinspielung handelt, ist nicht ganz klar. Immerhin stammen die Aufnahmen teilweise schon aus dem Jahre 1989, und just aus diesem Jahr datiert auch die mir unbekannte Novalis-Aufnahme mit den Quartetten Nummer 13 und 14. Wie auch immer: Musikalisch und klangtechnisch stehen die Einspielungen auf hohem Niveau. Der Klang ist ausgesprochen kernig und fast körperhaft greifbar. Die Partituren werden mit prägnantem Strich und ohne störende Süßlichkeit stilischer in Klang umgesetzt. Die Dynamik ist gut abgestuft, Akzente und klangfarbliche Valeurs werden zielgenau eingesetzt. Die Melos-Spieler schauen nicht hinter den Schleier, um romantische Abgründe zu entdecken.

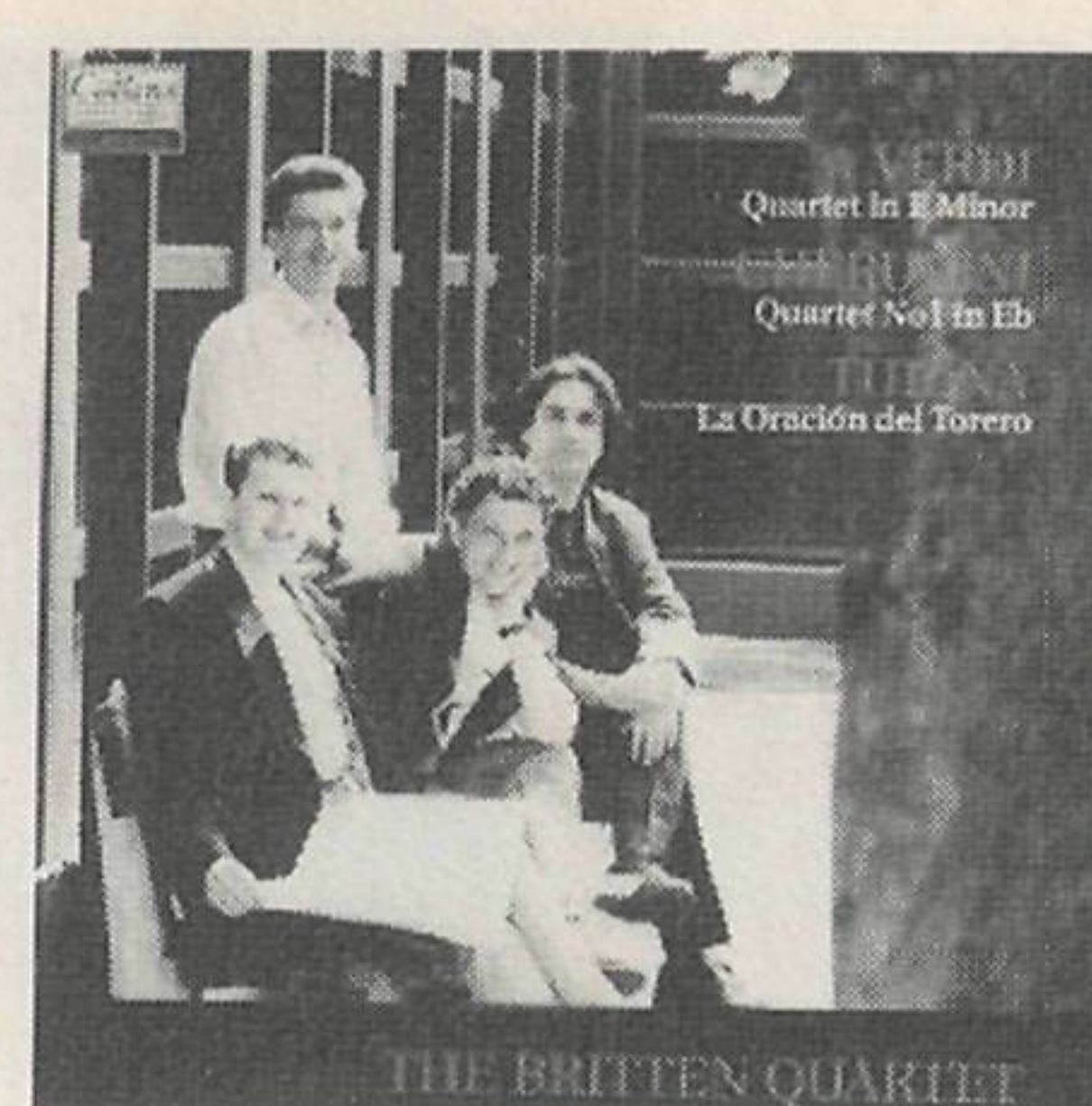
Manche Hörer mögen darin auch eine gewisse Neutralität entdecken. Doch bei dem insgesamt sehr straffen Duktus kommt die Dramatik der Musik gut heraus, Sentimentalität kommt nicht auf.

Insgesamt wirkt die Aufnahme noch um einiges konsequenter als die frühe DG-Einspielung. Die Klangtechnik ist auf jeden Fall deutlich überlegen. Das Beiheft allerdings geriet sehr karg.

Peter Kerbusk



Die Mischung
stimmt.



Verdi, Streichquartett e-Moll, **Cherubini**, Streichquartett Nr. 1 Es-Dur, **Turina**, La Oracion del Torero für Streichquartett; Britten Quartet; *Collins/Trubach digital CD 12672 (WD: 63'15'')* DDD
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Voll, klar, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Verdi: Vogler Quartett (RCA/BMG CD RD 60855).

Nach Jahren der Enthaltsamkeit scheinen die Musiker nun Verdis Streichquartett neu zu entdecken. Dies ist schon die vierte Aufnahme, die innerhalb eines Jahres erschien. Interessant zunächst die Kombination mit dem andalusisch angehauchten „Gebet des Stierkämpfers“ von Joaquin Turina (1882–1949) sowie dem frühen Quartett in Es-Dur des von Beethoven hochgeschätzten Opernkomponisten Luigi Cherubini. Selten hat mich eine Verdi-Koppelung so überzeugt. Das umfangreiche (gut eine halbe Stunde Spieldauer), 1814 entstandene Opus Cherubinis, eine Mischung aus Beethoven und Boccherini, kommt mit seinem opernhafte Gestus und der fast sinfonischen Schreibweise dem Duktus von Verdis Fingerübung jedenfalls frappierend nahe.

Bei dieser CD stimmt aber nicht nur die Mischung. Das Britten Quartet, wohl der Senkrechtstarter der jüngsten Zeit (Debüt 1987), stellt eindrucksvoll unter Beweis, daß es nicht nur in der Musik des 20. Jahrhunderts zu Hause ist. Die „Lehrjahre“ als erste Streicher in verschiedenen Londoner Orchestern haben sich offenbar bezahlt gemacht. Die jungen Musiker interpretieren die drei (bei aller Übereinstimmung) stilistisch doch sehr unterschiedlichen Werke jedenfalls so selbstbewußt und pointiert, daß man nur staunen kann.

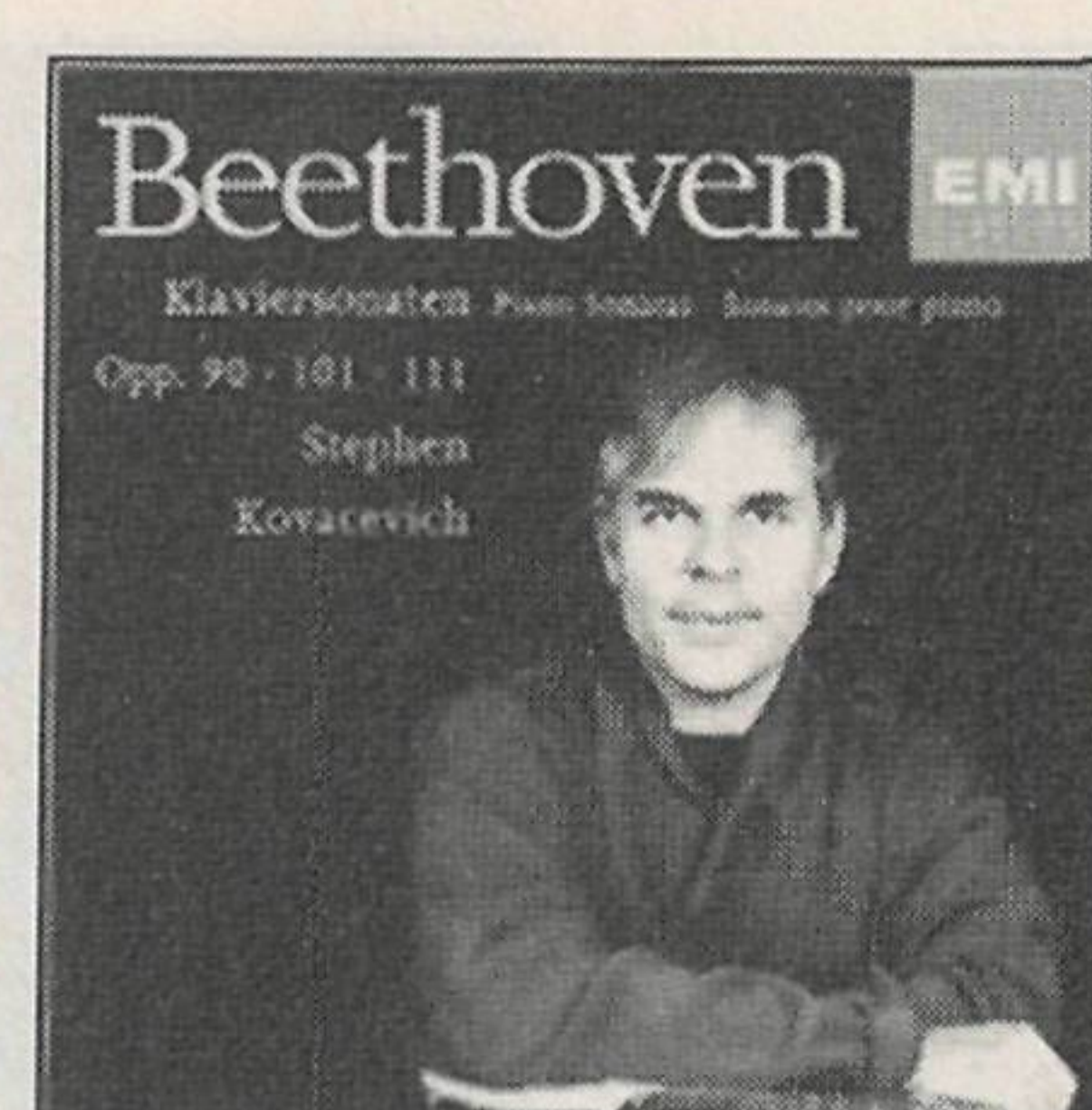
Virtuos präzises Spiel, federnder Schwung, dramatischer Biß und ein kerniger, aber nicht harscher Ensembleklang zeichnen auch diese Aufnahmen des Britten Quartetts aus. Ob man ihre zupackende Lesart des Verdi-Quartetts der ausgezeichneten Neuaufnahme des Vogler Quartetts aus Berlin vorzieht, ist sicher Geschmacksache. Das Spiel des Vogler Quartetts wirkt insgesamt feingliedriger und eleganter, und es ist im Detail auch zurückhaltender als das mit kräftigem Strich zeichnenden Londoner.

Empfehlenswert sind jedenfalls beide Aufnahmen.

Peter Kerbusk



Hörbare
Lebenslinien.



Beethoven, Sonaten Nr. 27 e-Moll op. 90, Nr. 28 A-Dur op. 101 und Nr. 32 c-Moll op. 111; Stephen Kovacevich (Klavier); *EMI CD 7 54599 2 (WD: 59'31'')* DDD
Aufnahmedatum: 1991, 1992
Klangbild: Räumlicher, etwas indirekter, resonanzreicher Klavierklang.
Fertigung: Einwandfrei.

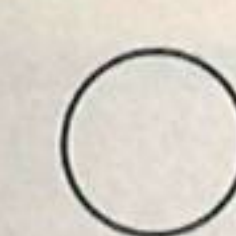
In den vielen Jahren meiner privaten und beruflichen Musikbegeisterung kann ich mich an keine Platte des Pianisten Stephen Bishop (später Bishop-Kovacevich und jetzt nach vollends geglücker Namenstransplantation: Stephen Kovacevich) erinnern, die mich, salopp gesprochen, vom Stuhl gerissen hätte. Es waren Aufgabenstellungen von überwiegend hoher Seriosität, die im Stile eines guten, unauffälligen Meisterschülers gelöst wurden und dementsprechend wenig Spuren hinterließen. Selbst als Martha Argerich mit Bishop-Kovacevich eine Duo-Episode auch für den Plattenkatalog zu gestalten mußte, erschienen mir die rein künstlerischen Beweggründe nicht plausibler.

Von diesem Stephen Kovacevich ist nun unter dem Eindruck seiner ersten EMI-Soloplatte Neues und vor allem erfreuliches Gegenteil zu berichten. Vergangenheit ist alle Blässe, überwunden zu sein scheint der positivistische Anschlag und Grundton. Zwar äugt uns vom Cover her immer noch ein treuerziges, zeitloses College-Gesicht an, aber über die Lautsprecher kommen pianistische Deutungen, die nicht der Nase-weisheit fingerfertiger Jugend entspringen, sondern wohl eher dem Reifeprozess eines an Nachdenklichkeit, Mißerfolg und Selbstzweifeln geschulten Lebens entwachsen sind. Ich kann mich irren, aber Kovacevichs Klavierklang ist nun von vielsagender Mehrdimensionalität. Das forte am Beginn der c-Moll-Sonate hat nicht nur rohe Durchschlagskraft, sondern auch Bedeutung und Gewicht. Selbstvergessen und dennoch hellwach beginnt die A-Dur-Sonate, deren zweiter Satz sinnerhellend mehrdeutig, nämlich wie vorgeschrieben „alla Marcia“ und nicht als „knackiger Marsch“ artikuliert ist.

Diese Platte steht am Beginn einer Sonaten-Gesamteinspielung, von der ich mir einiges erwarte und die es den Kleinfirmen-Mitstreitern wie Kladetzky (Aulos), Lortie (Chandos) oder O'Connor (Telarc) nicht erleichtern wird, mit ihren Beethoven-Aussagen ein Publikum zu finden.

Peter Cossé

KLAVIERWERKE



Versuche
mit der Innig-
keit und der
großen
Gebärde.



Brahms, Händel-Variationen op. 24, Sonate Nr. 3 f-Moll op. 5; Vladimir Ashkenazy (Klavier); *Decca CD 430 771-2 (WD: 63'33'')* DDD
Aufnahmedatum: 1990, 1991
Klangbild: Geringfügig flach (op. 24), voll, räumlich, nicht zu direkt (op. 5).
Fertigung: Einwandfrei.

Brahms, Balladen op. 10, Scherzo op. 4, Fantasien op. 116 Nr. 3 und 6, Klavierstücke op. 118 Nr. 1–4 und 6, und op. 119 Nr. 3 und 4; Dezsö Ránki (Klavier); *Quintana/Helikon CD 903082 (WD: 59'47'')* DDD

Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Runder, in allen Lagen und dynamischen Werten verlässlich dokumentierter Klavierklang, natürlich, schlank.
Fertigung: Mißverständliche Titelanzeige auf der Cover-Vorderseite.

Brahms, Fantasien op. 116, Intermezzi op. 117, Klavierstücke op. 118 und 119; Cristina Ortiz (Klavier); *Collins/Trubach digital CD 12362 (WD: 73'49'')* DDD
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Räumlich, voll.
Fertigung: Gut.

Brahms, Sonate Nr. 3 f-Moll op. 5, Fantasien op. 116; André de Groote (Klavier); *GHA/Koch CD 126.017 (WD: 59'46'')* ADD
Aufnahmedatum: (P) 1992
Klangbild: Trocken, flach, verfärbt.
Fertigung: Befriedigend.

Brahms, Fantasien op. 116, **Schumann**, Abegg-Variationen op. 1, Davidsbündlerlänze op. 6; Imogen Cooper (Klavier); *Ottavo/Fono Münster CD C 39027 (WD: 65'04'')* DDD
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Natürlich, ohne Härten und mit guter räumlicher Plazierung.
Fertigung: Einwandfrei.

Ihre erste Brahms-Soloplatte legen die Herren Vladimir Ashkenazy und Dezsö Ránki vor. Und es handelt sich wohl auch bei den Damen – Cristina Ortiz und Imogen Cooper – um Premieren, sofern da nicht schon einmal etwas „gelaufen“ ist, was sich dem Rezensenten-Zugriff entzogen hat. Die Fülle an Brahms-Veröffentlichungen auf dem Klaviersektor entspricht der Tendenz im Konzertsaal, sich – über die Sonaten, Balladen und Variations-Reihen hinaus – etwas stärker auf die lyrisch-dramatischen Werk-Kombinationen von op. 116 bis op. 119 zu konzentrieren. Und dies ungeachtet oder in genauer Kenntnis der räumlich-akustischen Probleme, die vor allem die verletzlichen „Intermezzi“-Gebilde bei weiter Übermittlungsdistanz aufwerfen. Dies gilt nicht nur für die leisen Vibrationen nahe der Wahrnehmungsgrenze, sondern für die intime Themenstellung und die damit verbundene, in Wahrheit auf den einzelnen Hörer zielende Botschaft.

Die CD scheint hier ersatzweise für ein probates Klima zu bürgen. Werkkenntnis und emotionale Anteilnahme lassen sich vor den Lautsprechern (und meinerseits bei Kerzenlicht und Mondschein) mit guten Ergebnissen miteinander verknüpfen. Aber die Ausführenden müssen dem gewillten Musikfreund schon ein wenig zu Hilfe kommen. Es genügt einfach nicht, wenn ein Mann wie André de Groote die sieben Fantasien op. 116 herunterklopft und damit im e-Moll-Intermezzo (Nr. 5) die „con grazia ed intimo sentimento“-Anweisung gleichsam mit Händen tritt. Der Beginn dieser Subtilitäts-Studie klingt, nein, kleckert in dieser unglücklichen Plattenvorführung. Nimmt man die Grottes technisch bemühte, allenfalls sitzsame Inbetriebnahme der f-Moll-Sonate und bringt ihr kraß eingeebnetes Spannungsprofil mit Ashkenazys geordnetem, aber im rechten Moment doch steigerungsfähigen Pathos in Verbindung, dann wird einmal mehr deutlich, daß musikalisches Erleben tatsächlich eine Doppelfrage des Wollens und des Könnens ist.

Vladimir Ashkenazy gelingt es, den Themen ihre charakterliche Eigenwertigkeit innerhalb eines dichten Beziehungsnetzes und unter dem großen Bogen zitatreicher Fünfsätzigkeit zu sichern. Dabei kommen die weiträumigen Oktavsprünge im Kopfsatz ebenso agil und couragiert wie die hochgerissenen Quasi-Glissandi im Scherzo. Das wirkt alles sehr bedacht und dennoch „live“ und mit jenem Schuß Übermut zu Ende gebracht, der in so vielen Einspielungen dieser Sonate gerade auf der „Zielgeraden“ zu vermissen ist. Zwar treibt es Ashkenazy im Finale nicht so toll wie Julius Katchen in seiner Decca-Version, aber die rollenden und aufspritzenden Erscheinungen erhalten in dieser Neueinspielung genügend Fahrt und Impulsschärfe, so daß die Gefahren lärmenden Pathos' auf ein Minimum begrenzt bleiben.

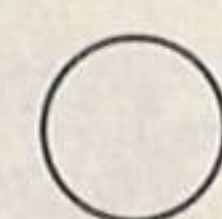
Nimmt man Ashkenazys Darstellung der „Händel-Variationen“, dann kann der Eindruck entstehen, als benötigte der Pianist größere Entwicklungen, flächigeres Terrain, um seine Modulationsfähigkeiten sinngebend und vor allem mit der nötigen Über-

zeugungskraft einzusetzen. Dem etwas kleinlich gesägten Initial-Thema folgen viele halberzig intonierte Miniaturen, die mir im Anschlag und auch stilistisch zu wenig definiert erscheinen – ein Defizit, das man (vermutet, versteht sich) auf eine Distanz des Interpreten zu tänzerisch-illustrativen barocken Form- und Ausdrucksmodellen zurückführen könnte. Erst in der Fuge herrschen wieder zweifelsfreie Verhältnisse, aber selbst in dieser pianistisch markanten Passage verbreitet die neue Aufnahme mit Seta Tanyel (Collins – vgl. FF 8/92) ein Mehrfaches an strukturierter Lebendigkeit.

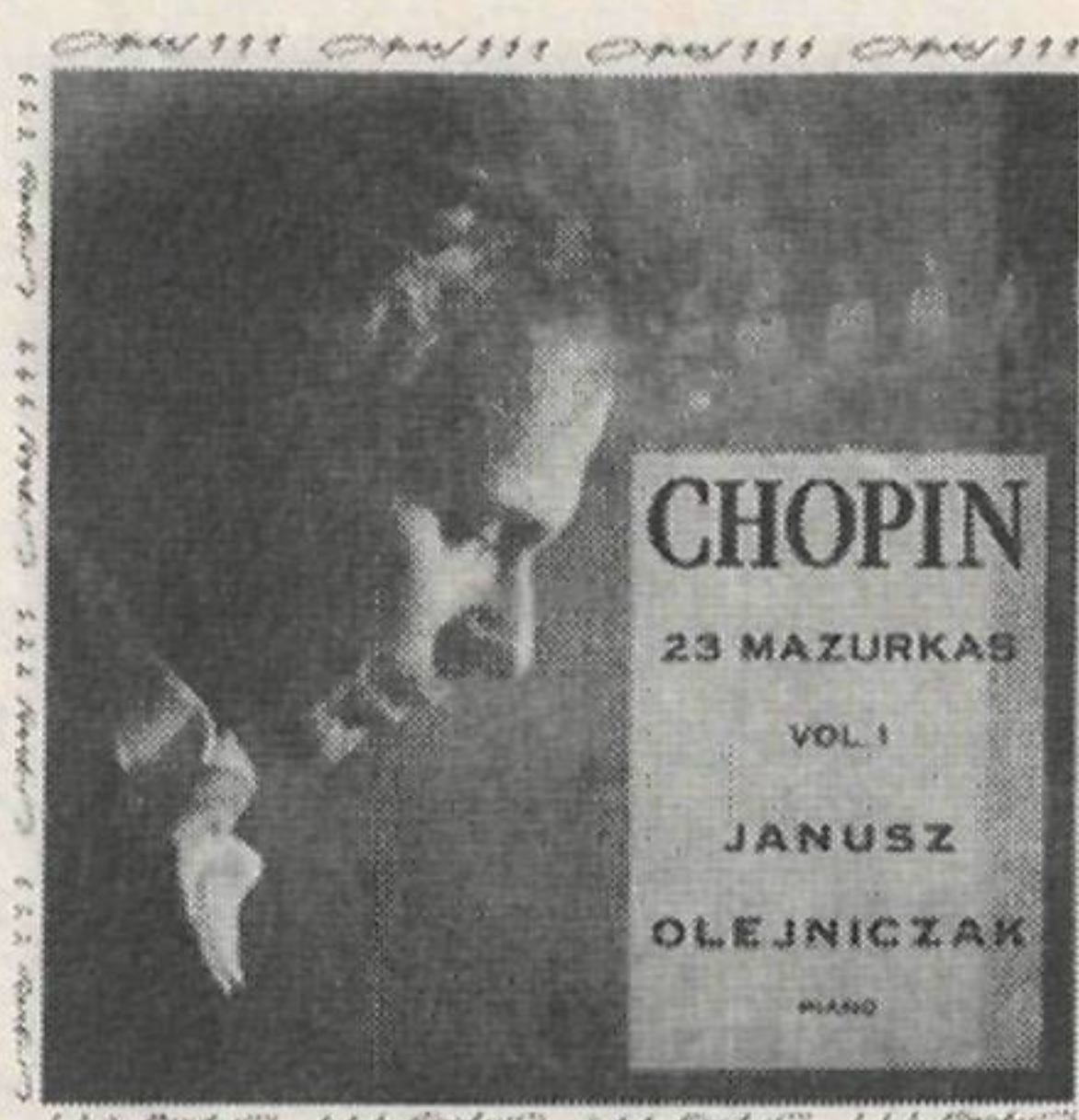
In dieser darstellerischen Hinsicht bleibt Cristina Ortiz weit hinter ihrer Kollegin Seta Tanyel zurück. Aber auch zu Ashkenazy (im Opus 5) und zu Dezsö Ránki in seiner Quintana-Auswahl klafft ein beträchtlicher Rückstand. Mit ihrer kompletten Zusammenstellung der Werkgruppen 116 bis 119 bewegt die Pianistin sich in einer Aufführungszone des Ausgleichs, in einer Sphäre modularischer Verlegenheit. Cristina Ortiz ist bei Brahms nicht in der Lage, für eine spezielle Aufgabenstellung eine unwiderlegbare klangliche Definition zu finden. Ihr fehlt es an Glut, an Wärme, auch wenn sie den Intermezzo-Beginn op. 117,1 im Pedal ertrinken läßt. Aber hier mangelt es ebenso an Akzenten wie in der fünften Fantasie aus op. 116. Leider wurde diese so ambivalente Kunst- und Wirklichkeitsstudie von Dezsö Ránki in seiner Zusammenstellung nicht berücksichtigt. Aber der ungarische Pianist hat sich mit Recht die Freiheit genommen, die Serien op. 116, 118 und 119 nicht als „Zyklen“, sondern als reichen Wertevorrat für eine eigene Dramaturgie zu nutzen. Eingeleitet durch das – drängelnd-beherrscht und prickelnd im Detail gespielte – Scherzo op. 4 und mit der pompösen Rhapsodie op. 119 als Zwischenfinale werden auf diese Weise die unterschiedlichsten Zustände abgetastet und neu gruppiert. Die vier Balladen folgen dann als Block – nicht minder klar in ihren gefühlsmäßigen und quasi-literarischen Schichtungen verständlich gehalten als die vorangehenden „Kleinigkeiten“.

Eine Spur wärmer, wenn man will feminer, spielt Imogen Cooper die „Fantasien“ op. 116. Das heißt jedoch nicht, daß sie die energischen Capricci an den Außenpunkten der Werkfolge nicht mit Brio in die Wege leiten würde. Ihr ist in reichem Maß gegeben, was ich bei Cristina Ortiz Takt für Takt vermisst habe. So kann es dann kaum überraschen, wenn die beiden Schumann-Kapitel (op. 1 und op. 6) mit aller geforderten Eleganz, Lebhaftigkeit und sogar mit Humor vorüberglitzern und auch das Zarte und Singenden zu hören ist.

Peter Cossé



Keine schlüssige Chopin-Interpretation.

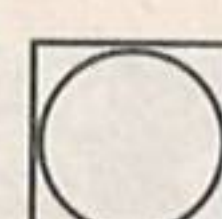


Chopin, Mazurkas (Vol. 1): Mazurkas op. 6 Nr. 1-5, op. 68 Nr. 1-4, op. 24 Nr. 1-4 u.a.; Janusz Olejniczak (Klavier); *Opus 111/Helikon CD 37-9101 (WD: 61'32") DDD*
Aufnahmedatum: 1991

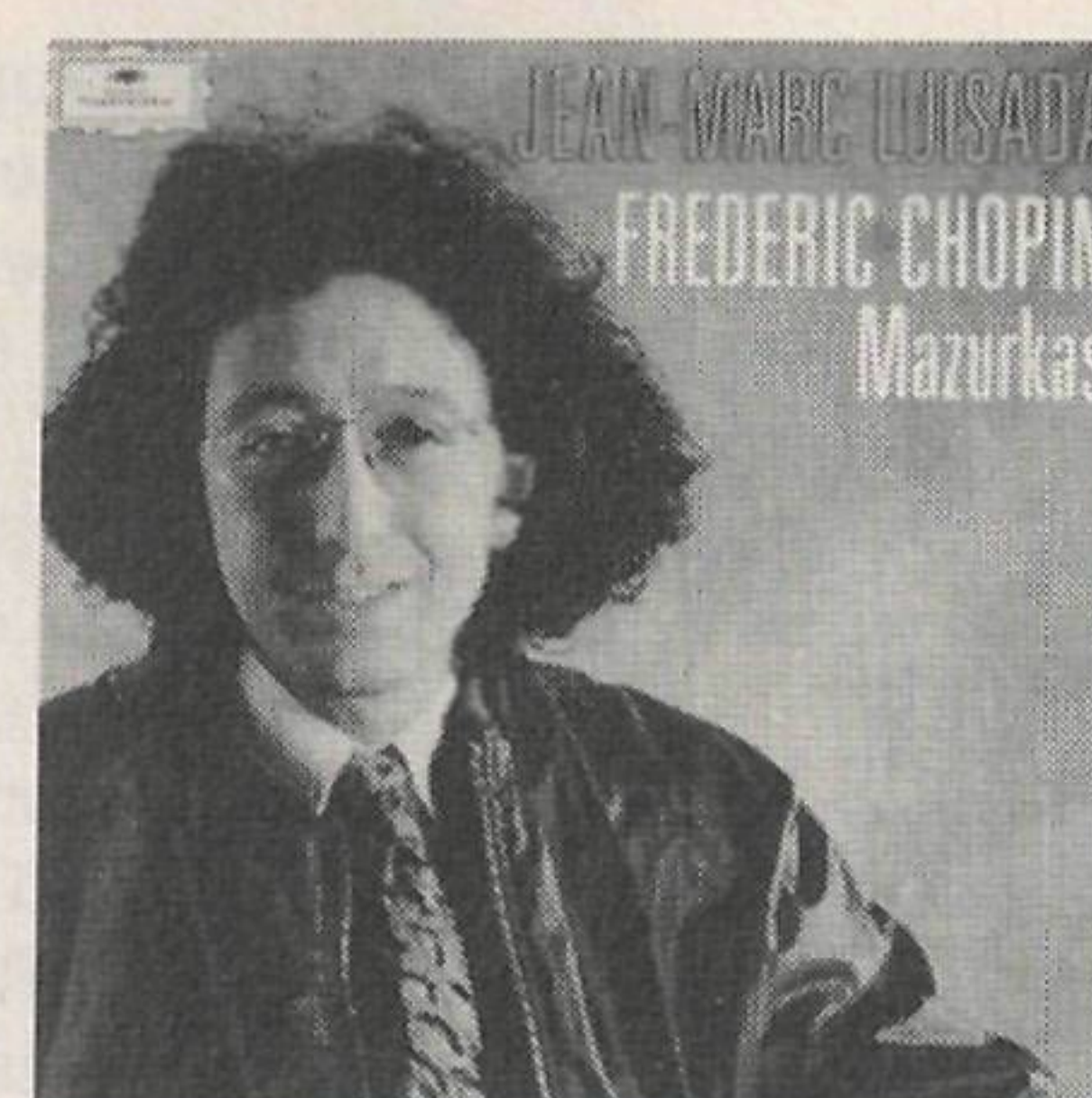
Chopin, Polonaisen (Vol. 1): Polonaisen op. 44, op. 40 Nr. 1-2, op. 1-2, op. 26 Nr. 1 op. 53 u.a., op. posth.: Allegro man non troppo, Vivo, Andante spianato – Grande polonaise brillante; Janusz Olejniczak (Klavier); *Opus 111/Helikon CD 38-9102 (WD: 57'57") DDD*
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Gepreßt, dumpf.
Fertigung: Nichtssagender, mäßig übersetzter Text im Booklet, sonst einwandfrei.

Nicht erst seit Horowitz, Rubinstein oder Michelangeli hat man Chopins Mazurken als höchst kunstvolle Miniaturen im Ohr, die bei aller spielerisch-tänzerischen Elastizität Einblick in ein spezifisches Idiom gewähren. Es handelt sich hier um intime, fragile, sinnierende Gebilde, deren musikalische Faktur es dem Künstler eigentlich nicht allzu schwer macht, Folkoristisches hörbar oder gar sichtbar zu machen. Beschäftigt man sich mit der Mazurken-Veröffentlichung der Preisträger des Warschauer Chopin-Wettbewerbes (erschienen bei Polskie Nagrania), so wird deutlich, daß man auf der Suche nach maßgeblichen Mazurken-Interpretationen nicht einmal auf „große Namen“ zurückgreifen muß. Innerliches, Monologisierendes oder Nachdenkliches erschließt sich dem Hörer dieser Aufnahme jedoch nur teilweise. Janusz Olejniczaks Sichtweise muß sich auf seinem Weg zum Rezipienten mit einem platten und direkten Klangbild herumgähren, so daß es kaum möglich ist, auf die interpretatorischen Spezifika des Künstlers – Neigung zu Verzögerung, Auskosten retardierender Momente – wertend einzugehen. Weist man den Mazurken monologisierenden Charakter zu, so sind die Polonaisen, glühende patriotische Bekenntnisse, zweifelsfrei extrovertierter Natur. Sie leben vom Vorwärtsdrang, der Bewegung, vom Tanz. Wer bremst, ermordet die Stücke. Von der beliebten Unsitte, jede „Eins“ mit einer wahrscheinlich nicht einmal bewußten Staupause hinzuhalten, kann man Janusz Olejniczak leider nicht freisprechen.

Till Janczukowicz



Mäßiger Tief-, aber hoher Seegang.



Chopin, Mazurkas op. 6, 7, 17, 24, 30, 33, 41, 50, 56, 59, 63, op. post. 67, op. post. 68; Jean-Marc Luisada (Klavier); *DG 2 CD 435 760-2 (WD: 135'31") DDD*
Aufnahmedatum: 1990, 1991
Klangbild: Transparent, voll, direkt.
Fertigung: Gut.

Nach seinem Debüt bei der Deutschen Grammophon mit Chopins Walzern schiebt der 1958 in Tunis geborene, jedoch seit seiner Kindheit in Frankreich lebende Jean-Marc Luisada mit den Mazurken nun die Gesamtspielung einer weiteren Werkreihe nach.

„Wenn Sie Chopin spielen wollen, dann spielen Sie ihn am besten in Wellen ... Chopins Rubato ist von den Fesseln der Scholastik befreiter Rhythmus“. Diesen Rat von James Hunecker scheint der junge Pianist in die Tat umsetzen zu wollen, wenn er mit maßlos überzogenen Rubati seine extreme Position zu diesem Problemkreis der Chopin-Interpretation formuliert. Er zeichnet das Bild einer stürmisch aufgepeitschten See mit Wellen von schwindelerregender Höhe, um die spannungsgeladenen melodischen Verlaufskurven der Mazurken auszu-deuten. Weniger wäre in diesem Fall wohl mehr. Die einzelnen Phrasen scheinen unter größter Spannung verbogen und deformiert (op. 24,2). Erst die späten Mazurken lenkt Luisada in etwas ruhigere Gewässer, womit er der resignativen Melancholie dieser Werke Rechnung trägt.

Von Chopin ist überliefert, daß er bei seinem Mazurka-Spiel den Dreiertakt durch überspitztes Hervorheben der zweiten Taktzeit auszuhebeln und zu verschleiern pflegte. Die Folge war eine ursprüngliche, auf den Einfluß polnischer Volkstänze zurückgehende rhythmische Vitalisierung. Das unrhythmische, zum Teil fahrig und gehetzt wirkende Spiel Luisadas zielt offenbar in diese Richtung. Unverständlich ist dann aber, warum er die gegen den Takt gerichteten Akzente auf den pochenden Quinten der Einleitungstakte von op. 6,3 unterschlägt.

All diese Vorbehalte sollten jedoch nicht den Blick auf Luisadas Qualitäten, seine bewundernswerten Anschlagkultur sowie sein sensibles Herausarbeiten kleinster Farbnancen verstellen. Bisweilen vermeint man sogar jenen federnden Rhythmus Artur Rubinsteins zu vernehmen; bis die nächste „Welle“ darüber hinwegschwappt ...

Josef Manhart



Fesselnde Zerreißprobe.



Granados, Goyescas; Jean-Marc Luisada (Klavier); *DG CD 435 787-2 (WD: 58'05") DDD*
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Kerniger, metallischer, in den Spitzen etwas scharfer Klavierklang.
Fertigung: Einwandfrei.

Konfliktfreudige Eigenständigkeit, wie sie schon Jean-Marc Luisadas DG-Aufnahme der Chopin-Walzer auszeichnete, scheint auch in dieser „España '92“-Platte mit den bunten, ausdrucksstarken sechs „Goyescas“-Darstellungen wegweisend gewesen zu sein. Der französische Pianist ist kein musikalischer Mitläufer und schon gar nicht ein Nachbeter vorgewärmter Interpreteneinsichten. Die in diesen Partituren enthaltenen „Vorgänge“ und ihre zum Teil üppigen, ganz im Lisztischen Illustrationsstil gehaltenen Definitionen bieten Luisada Takt für Takt Ansatzpunkte, gewissermaßen über die quasi-folkloristischen Grenzen spanischer Genremalerei hinaus zu projizieren. Er reißt die Themen und ihre glitzernden Ausschmückungen mit ruppiger, stolzer Klavieregebärde auseinander. Die brutale, soziologisch krass geschichtete Welt Goyas mag hier ein vieldeutiger Wegweiser gewesen sein. Liebe und Tod – im fünften Stück unverblümt beim Namen genannt – regieren diese impulsive, in vielen Passagen geradezu hartherzige „Inszenierung“ mit allen Konsequenzen von Lust und Schmerz.

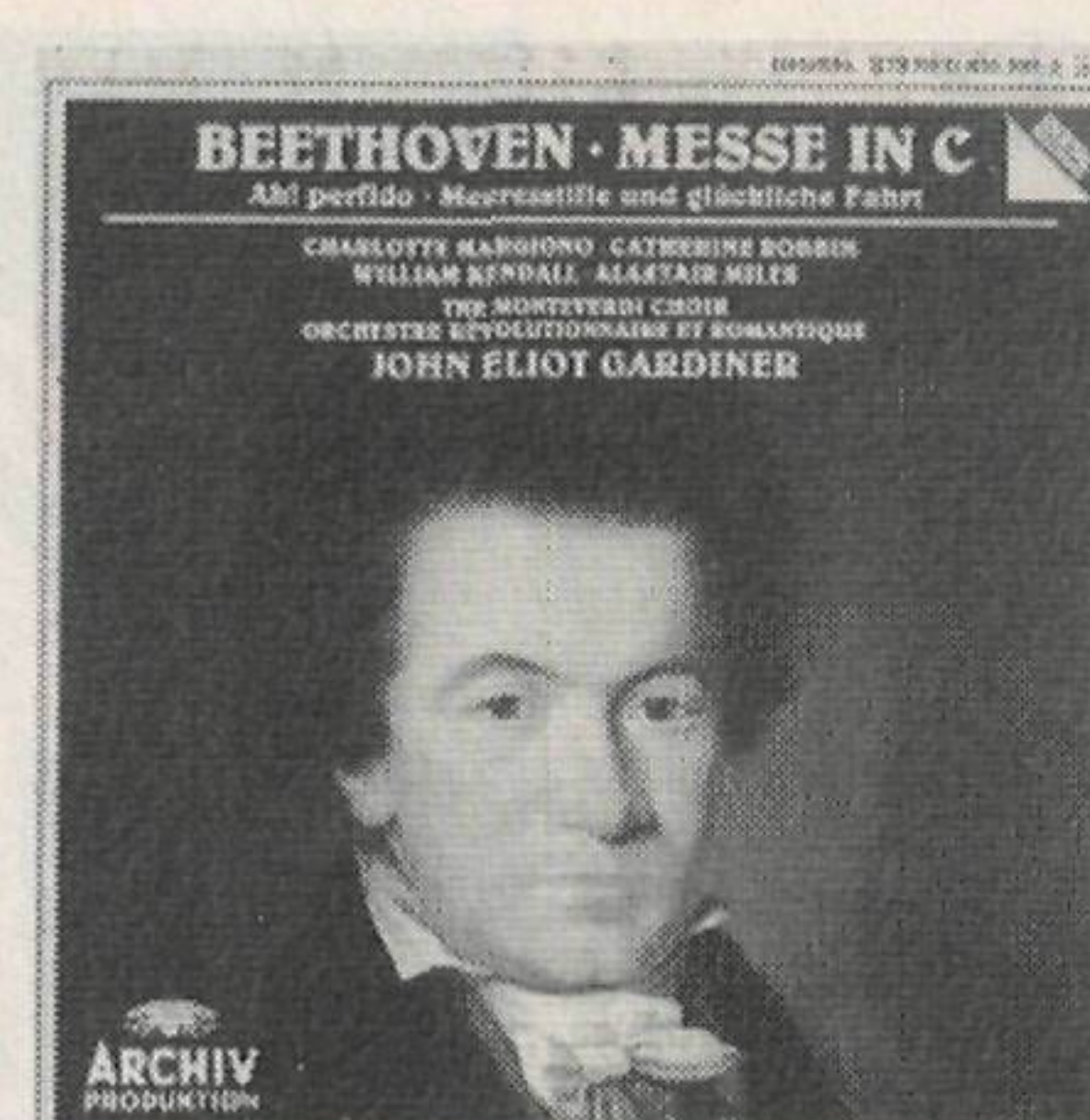
Luisada kennt in den kleinen, unwirschen „Gitarren“-Noten kaum Erbarmen. Selbst in winzigen Rückungen und Überleitungen pulsiert jene Angst, die in den erhabenen Scheußlichkeiten Goyas als künstlerisches Transportmittel der Wahrheit unverzichtbar blieb und deren Umkehrung in gottesfürchtige Zuversicht die kurzen, schönen Momente melodischen Überströmens verbürgt. Luisada bleibt auch in solchen Episoden verhältnismäßig nüchtern, obwohl er sich über weite Strecken mehr Zeit nimmt als die – insgesamt milder intonierende – Beate Berthold in ihrer neuen EMI-Einspielung (CD 7 54540 2). Hier der gallische Spanien-Streiter, dem „die verliebten Bur-schen“ („Los majos enamorados“) schon die ekstatisch-gleißende Sprache eines Ibero-Scriabins verkünden, dort die deutsche Musikerin, die vielleicht mehr auf Schumanns Spuren von „Frauenliebe und Leben“ ihre spanischen Entdeckungen formuliert.

Peter Cossé

VOKALWERKE



Revolutionär und romantisch.

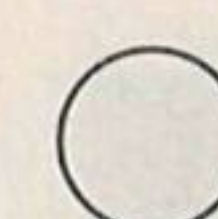


Beethoven, Messe C-Dur op. 86, Ah! perfido op. 65, Meeresstille und glückliche Fahrt op. 112; Charlotte Margiono (Sopran), Catherine Robbin (Mezzosopran), William Kendall (Tenor), Alastair Miles (Baß), Monteverdi Choir, Orchestre Revolutionnaire et Romantique, John Eliot Gardiner; *DGA CD 435 391-2 (WD: 62'04") DDD*
Aufnahmedatum: 1989, 1991
Klangbild: Üppiger Hall, räumlicher, aber dennoch präsenter Klang.
Fertigung: Einwandfrei.

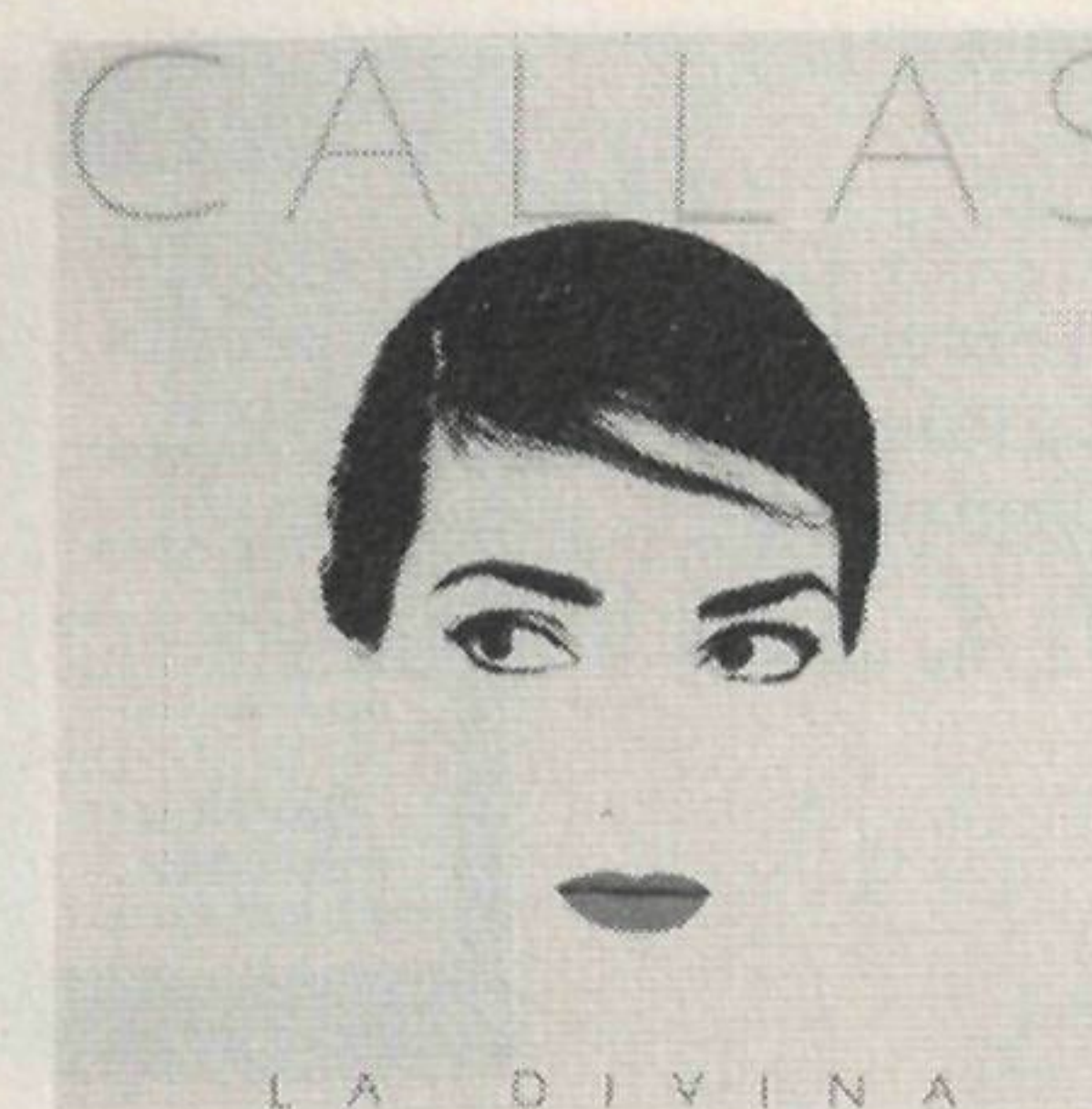
Revolutionär und romantisch zugleich: Der Name des Orchesters könnte als Leitlinie für diese Interpretationen und, nota bene, auch für diese drei Werke Beethovens gelten. Verständlich, daß Esterházy mit Befremden auf die von ihm bei Beethoven in Auftrag gegebene C-Dur-Messe reagierte – die vielleicht erste wirklich subjektiv ausgelegte musikalische Manifestation des Ordinarium Missae („Von meiner Messe... glaube ich, daß ich den Text behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden ist“). Auf doppelchörige Sanctus-Festlichkeiten verzichtet Beethoven, läßt den Text nurmehr flüstern, untermalt ihn dafür aber mit Paukenschlägen. Auffallend ist immer wieder die Dualität des Ausdrucks, das oftmals krasse Nebeneinander von innig-verhaltener, religiöser Kontemplativität und trompetenschmetternder, nach außen gekehrter Weltbezogenheit.

Emotionales Zwieltich, musikalische Schwarz-Weiß-Malerei – wie auch immer: Es geht an die Grenzen. Und zwar sowohl des musikalischen Ausdrucks wie des interpretatorisch Machbaren, damals wie heute. Das einmal vorausgeschickt, ist die vorliegende Aufnahme rundum zu bewundern. Charlotte Margiono meistert „Ah! perfido“ mit dramatischem Aplomb und lyrischer Verhaltensweise, weiß über beides fast besser zu gebieten als die legendären Hochdramatischen bzw. die Lyrischen von einst (Nils-son, Schwarzkopf). Dem Orchester ist revolutionäre Sprengkraft nicht abzusprechen, überhaupt imponiert das orchestrale Draufgängertum, das Ausdrucksbesessene ihres Spiels. Einzig der Monteverdi Choir übt sich zuweilen in sonorer Gepflegtheit: Die überfallsartig hereinbrechende Durchschlagskraft, wie sie aus dem Orchester immer wieder hervorbricht, fehlt diesem Chor denn doch ein bißchen. Dies aber ist der einzige (kleine) Vorbehalt gegenüber einer sonst imposanten Interpretation.

Werner Pfister



Zwiespältige Hommage.



Maria Callas – La Divina: Arien aus Opern von Puccini, Bizet, Catalani, Rossini, Bellini, Saint-Saëns, Verdi, Gounod, Mozart, Mascagni, Ponchielli; Maria Callas (Sopran), Diverse Orchester und Dirigenten; *EMI CD 7 54702 2 (WD: 75'37") ADD*
Aufnahmedatum: 1954, 1965

Maria Callas – Rarities: Konzert-Arie von Beethoven, Arien aus Opern von Mozart, Weber, Rossini, Donizetti, Verdi; Diverse Orchester und Dirigenten; *EMI CD 7 54437 2 (WD: 78'06") ADD*
Aufnahmedatum: 1953, 1965
Klangbild: Präsent, direkt, zeitbedingt etwas dicht, kompakt.
Fertigung: Einwandfrei.

Schön wär's, wenn die großen Plattenfirmen auch bei anderen „runden“ Gedenktagen ähnlich reaktionsschnell handeln würden wie in diesem Fall. Aber wer kauft schon Platten mit Musik von Robert Franz († 1892), Arrigo Boito (Jg. 1842) oder Luigi Cherubini († 1842)? Hat man allerdings einen Bestseller wie Maria Callas im Katalog, dann verspricht auch der x-te Griff in die große Callas-Kiste (anlässlich ihres 15. Todestags) noch sichere Umsätze. Diesmal sollten wohl die Randgruppen der potentiellen Callas-Kundschaft bedient werden: für die Callas-Einsteiger „La Divina“ – „Callas Rarities“ für jene Sammler, die schon alles andere haben.

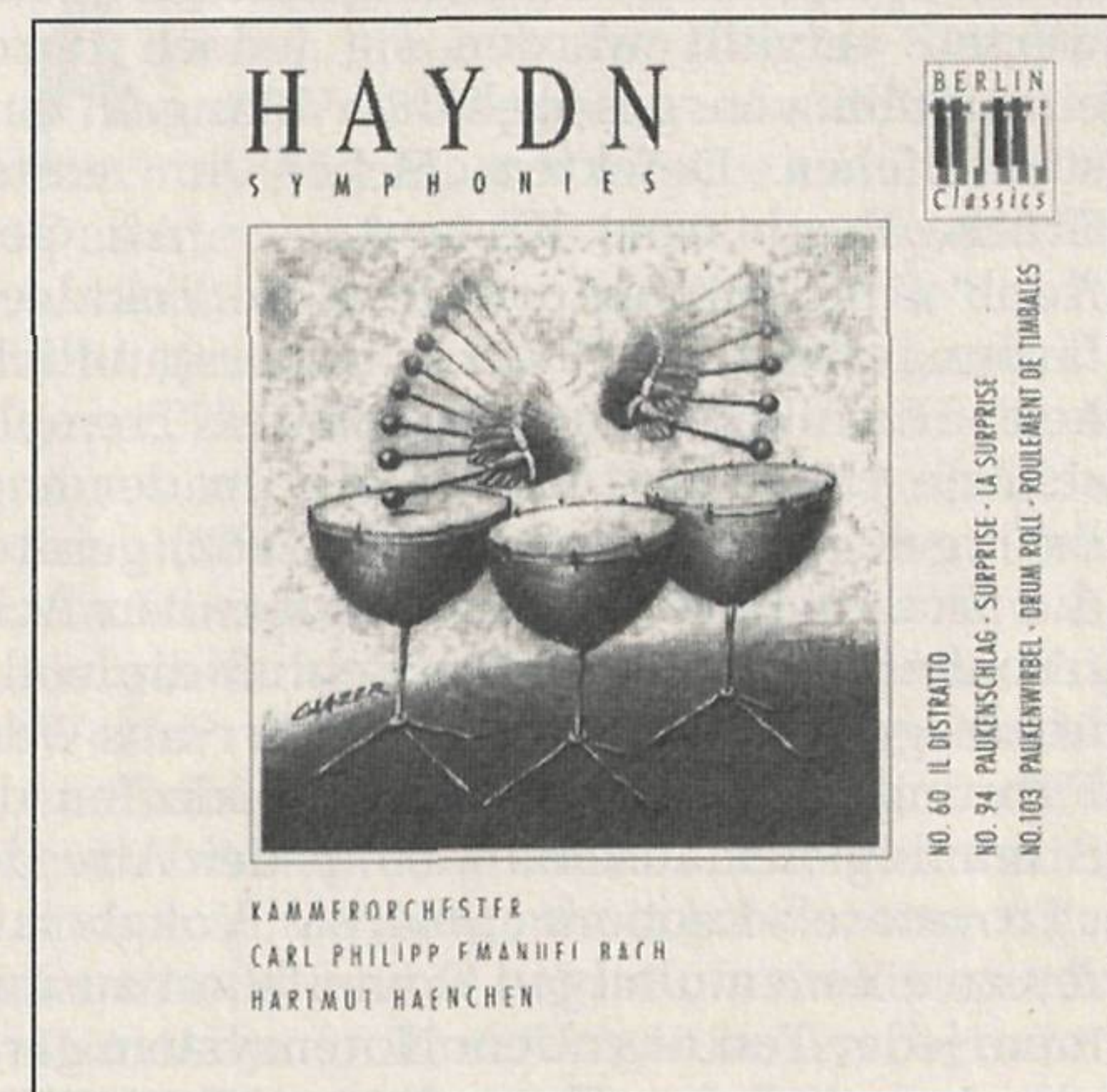
Dagegen ist zunächst nichts einzuwenden. Vor allem das Programm der „Divina“-CD vermittelt einen breiten Überblick über das umfangreiche und vielgestaltige Repertoire der Künstlerin: von Mozart bis Puccini, vom Koloraturfach über lyrische und dramatische Partien bis hin zum Mezzo. Die Zusammenstellung stammt im wesentlichen aus den ersten beiden Recitals unter Tullio Serafin von 1954/55 und der ersten französischen Arien-LP unter Georges Prêtre von 1961, so wie aus sechs Gesamtaufnahmen. Zusammenfassend gilt: Je früher die Aufnahme entstanden ist, desto besser ist die stimmliche Verfassung der Sängerin. Von daher wäre es ratsam gewesen, auf eine Partie wie die Violetta („La Traviata“) zu verzichten, die für die EMI nur als problematischer Live-Mitschnitt von 1958 verfügbar ist – und durch eine andere, früher eingespielte Verdi-Arie zu ersetzen. Ebenso unverständlich bleibt die Entscheidung für die spätere, deutlich schwächere „Tosca“-Aufnahme

BERLIN
Classics

NEUHEITEN bei BERLIN Classics



BC 1030-2



BC 1027-2



BC 2030-2

In der Serie OPER IN DEUTSCH erscheinen außerdem
Verdi: Rigoletto (BC 2026-2)
Aida (BC 2028-2)

BERLIN Classics
DSB · DEUTSCHE SCHALLPLATTEN GMBH BERLIN
Reichstugfer 4-5 · 0-1080 Berlin · Tel (030) 22 09-0 · Fax (030) 22 99 140