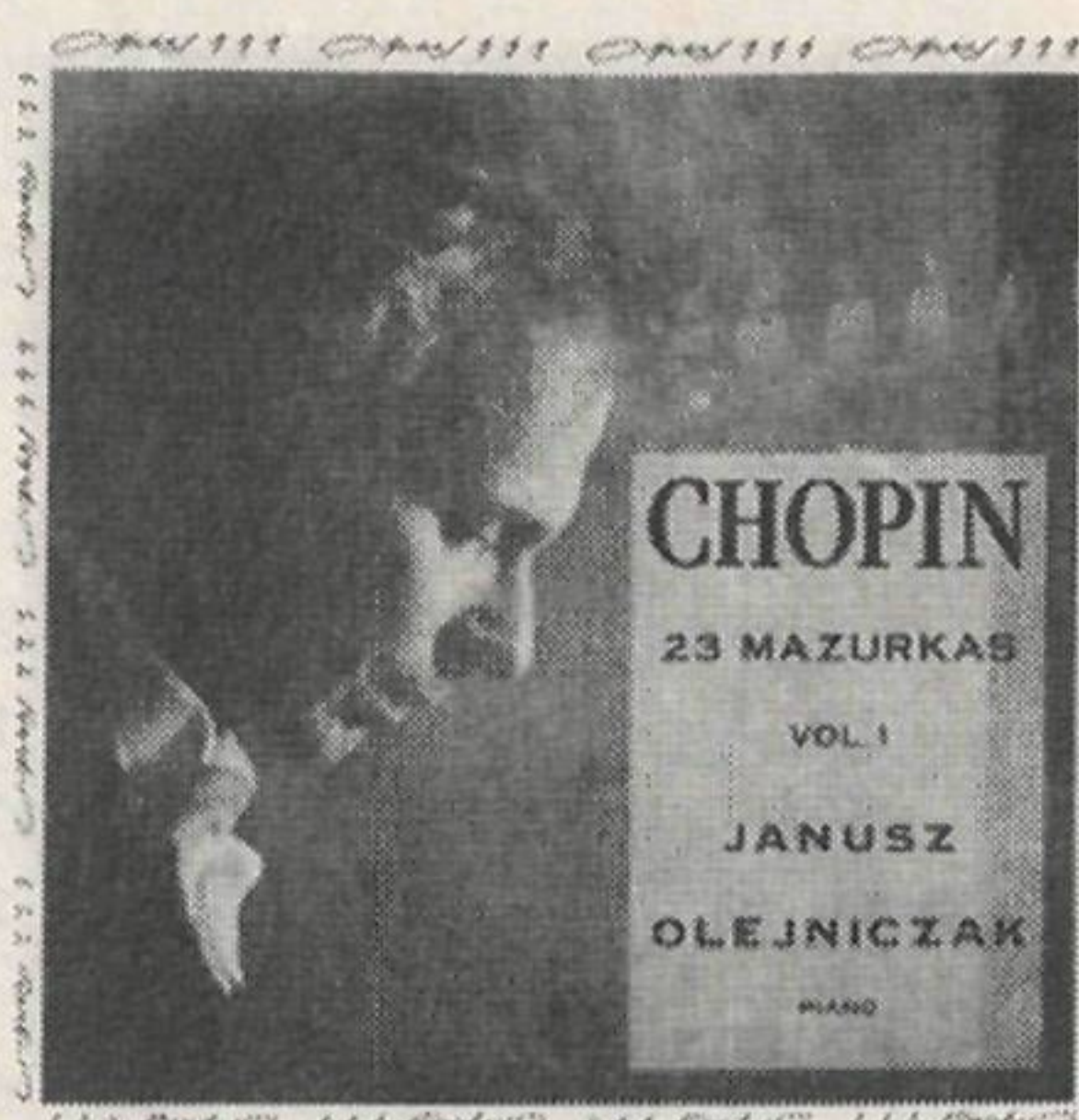


Keine schlüssige Chopin-Interpretation.



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

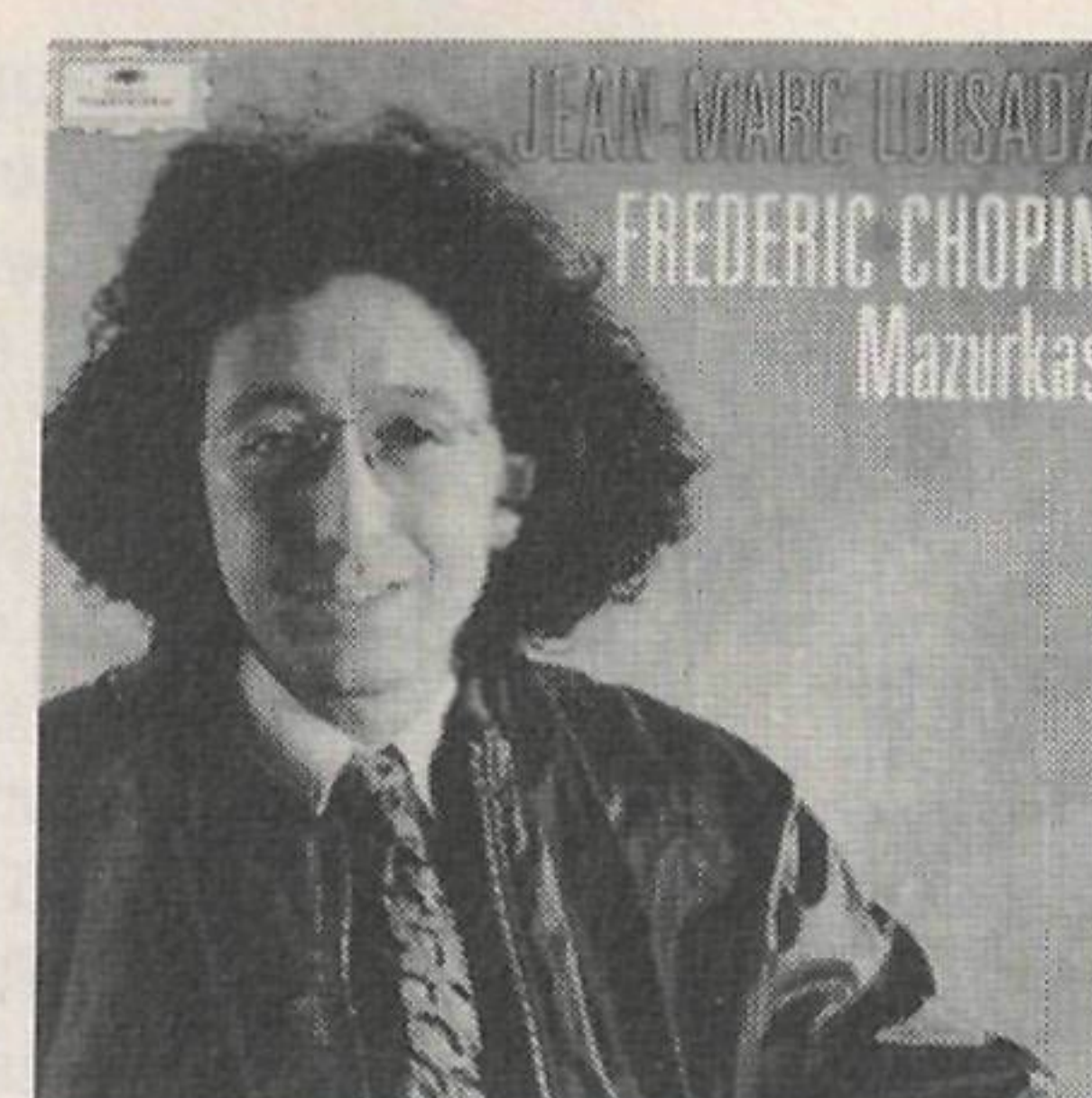
Chopin, Polonaisen (Vol. 1): Polonaisen op. 44, op. 40 Nr. 1-2, op. 1-2, op. 26 Nr. 1 op. 53 u.a., op. posth.: Allegro man non troppo, Vivo, Andante spianato - Grande polonaise brillante; Janusz Olejniczak (Klavier); *Opus 111/Helikon CD 38-9102 (WD: 57'57") DDD*
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Gepreßt, 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 (erschieden 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 herumärgern, 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 Honeker 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 auszuweisen. 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.

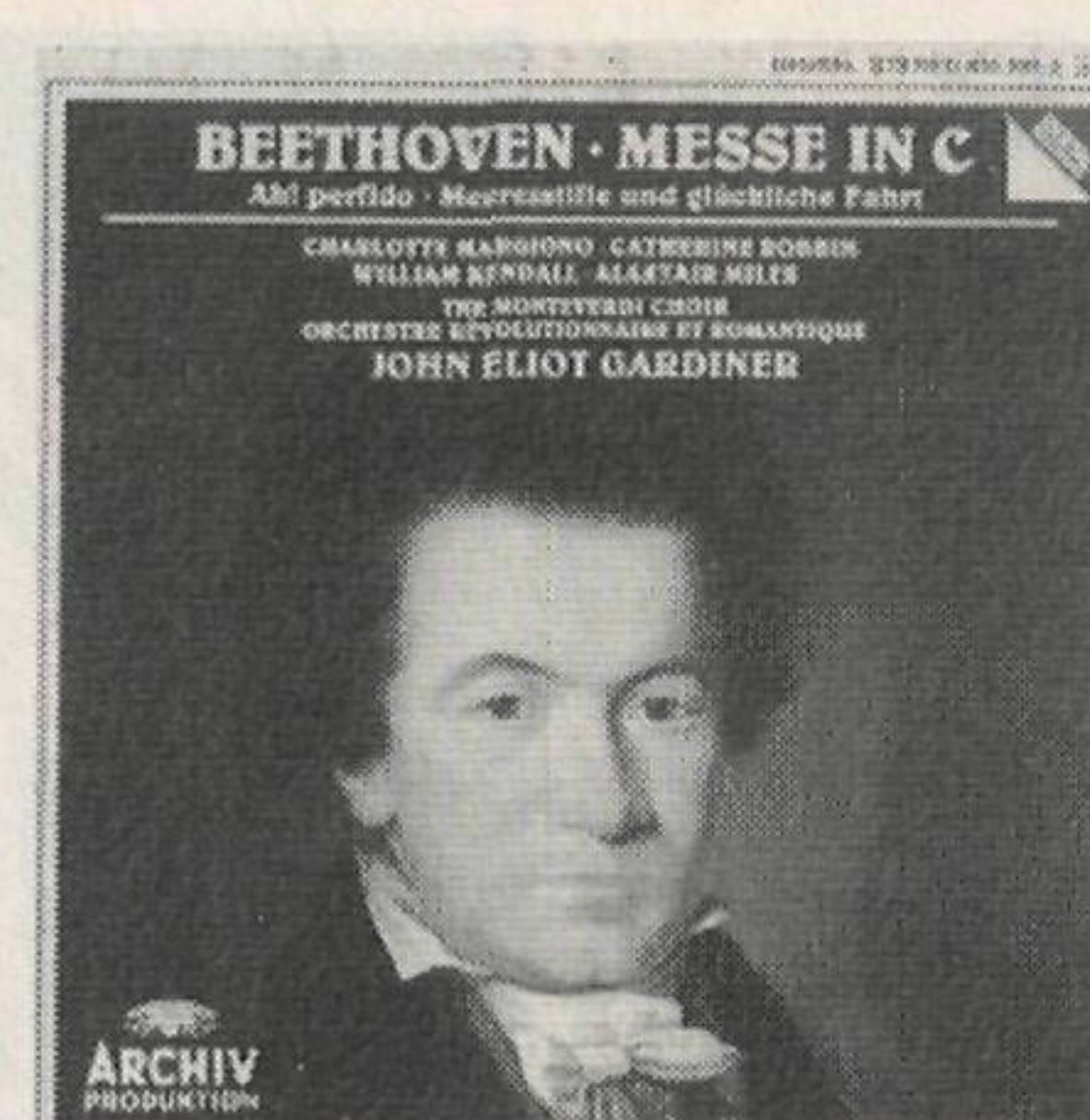
Luisada kennt in den kleinen, unwirschen „Gitarren“-Noten kaum Erbarmen. Selbst in winzigen Rückungen und Überleitungen pulsiert jene Angst, die in den erhabenen Scheußlichkeiten Goyas als künstlerisches Transportmittel der Wahrheit unverzichtbar blieb und deren Umkehrung in gottesfürchtige Zuversicht 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 Burken“ („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.

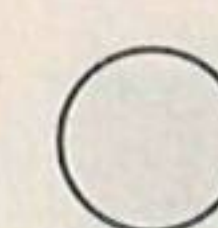


Beethoven, Messe C-Dur op. 86, Ah! perfido op. 65, Meeresstille und glückliche Fahrt op. 112; Charlotte Margiono (Sopran), Catherine Robbin (Mezzosopran), William Kendall (Tenor), Alastair Miles (Baß), Monteverdi Choir, Orchestre Revolutionnaire et Romantique, John Eliot Gardiner; *DGA CD 435 391-2 (WD: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

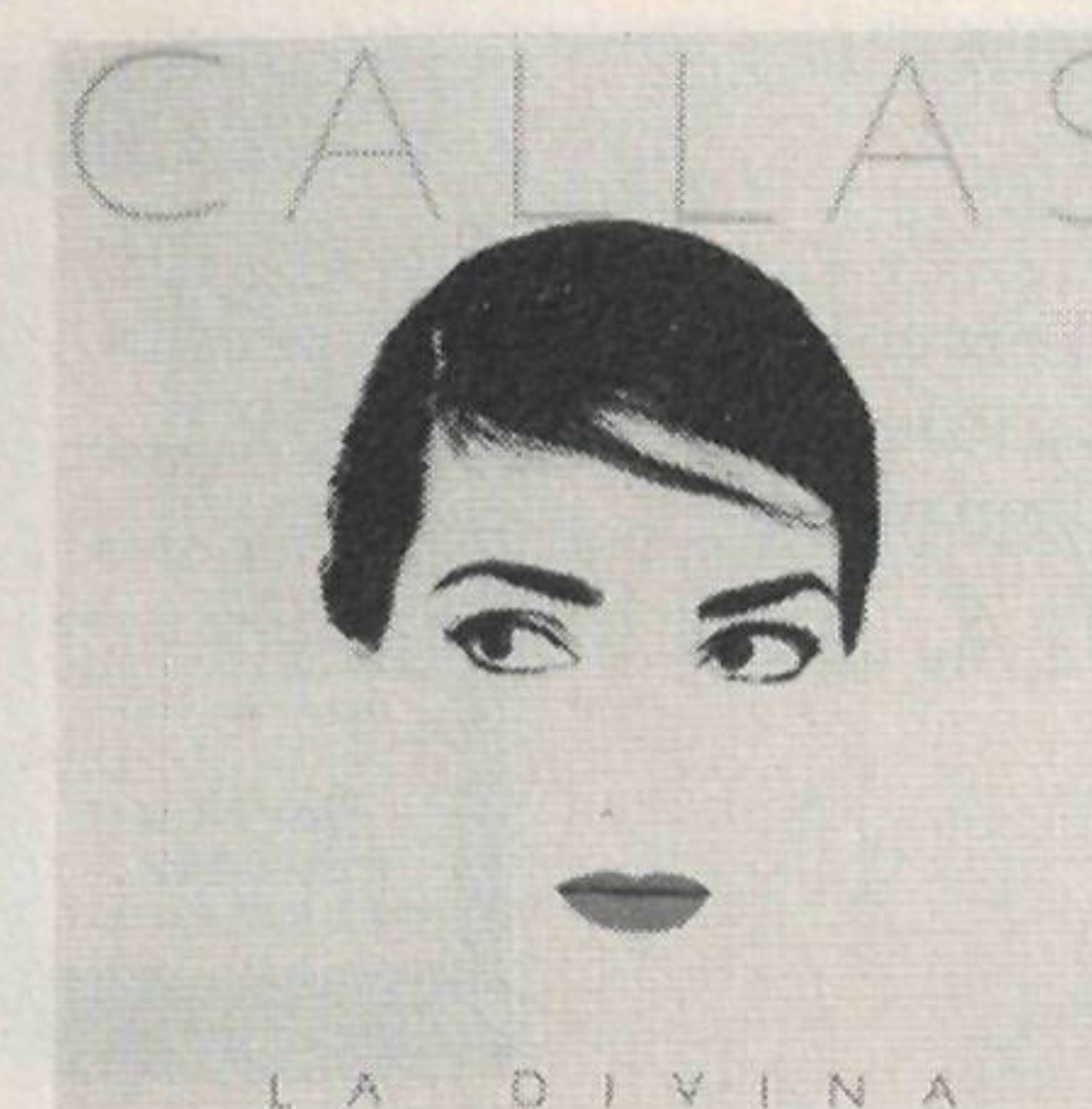
Revolutionär und romantisch zugleich: Der Name des Orchesters könnte als Leitlinie für diese Interpretationen und, nota bene, auch für diese drei Werke Beethovens gelten. Verständlich, daß Esterházy mit Befremden auf die von ihm bei Beethoven in Auftrag gegebene C-Dur-Messe reagierte - die vielleicht 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 (Nilsen, 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.

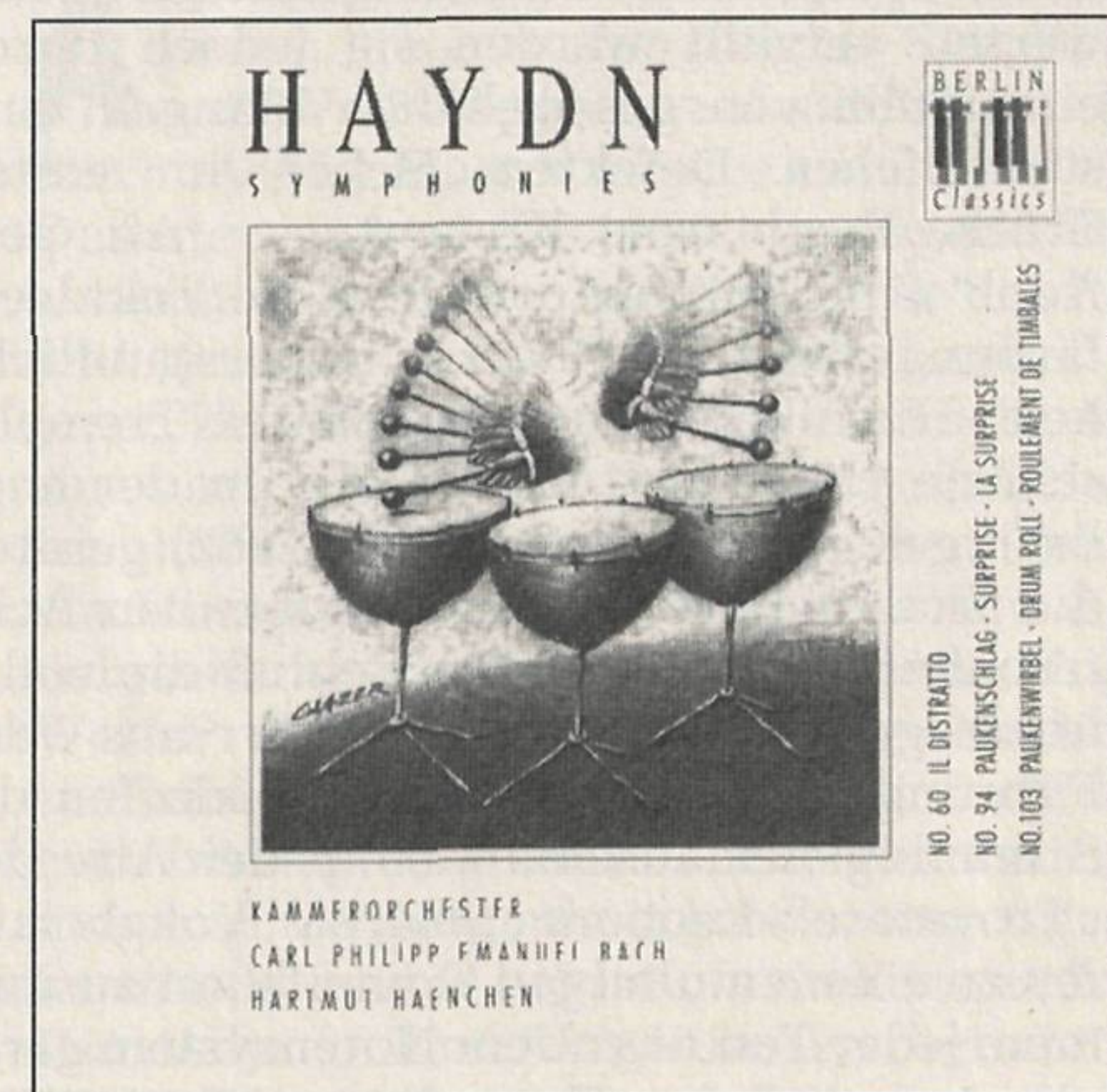
Dagegen ist zunächst nichts einzuwenden. Vor allem das Programm der „Divina“-CD vermittelt einen breiten Überblick über das umfangreiche und vielgestaltige Repertoire der Künstlerin: von Mozart bis Puccini, vom Koloraturfach über lyrische und dramatische Partien bis hin zum Mezzo. Die Zusammenstellung 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, sowie 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
Reichstugener 4-5 · 0-1080 Berlin · Tel (030) 22 09 0 · Fax (030) 22 99 140

unter Prêtre (1964) statt für die erste unter Victor de Sabata (1953). Ein Fehlgriff ist auch die Einbeziehung der Elvira-Arie aus dem „Don Giovanni“ (Prêtre, 1963), die durch unschöne Vokalverfärbungen und Höhenprobleme verunziert ist.

Ein ähnliches, getrübttes Bild zeigt die Mehrzahl der elf sogenannten „Rarities“, von denen im übrigen fünf schon zuvor veröffentlicht waren, bezeichnenderweise überwiegend frühe Aufnahmen der 50er Jahre. Die hier erstmals publizierten sechs weiteren Titel wären besser „Rarities“ geblieben. Solch desolaten Aufnahmen der Sopranistin billigen vorbehaltlose Callasianer in der Not gern „intentionale Vollkommenheit“ zu – was immer das auch sein mag, außer ein Widerspruch in sich selber oder schlicht Schönfärberei. Denn: wie gravierend darf die Diskrepanz zwischen Absichtserklärung und Ergebnis eigentlich sein? Wenn auf dem ohnehin nie objektiven Feld der Stimmenbeurteilung die Subjektivität derart ungeniert hereinkommentiert wird, dann führen sich Stimmenkritik und -analyse selbst ad absurdum.

Gewiß, in allen hier erstmals enthaltenen Arien finden sich Phrasen, Töne, Ausdrucks Momente, die gelungen und beeindruckend sind. Erheblich gemindert, entwertet, vergällt werden sie jedoch durch eine Fülle von gesanglichen Mängeln und stimmlichen Defekten. Schon im ersten Stück, Beethovens Konzertarie „Ah, perfido!“ (1963/64), deformieren die Vokalverfärbungen den Text bis zur Unverständlichkeit. Hinzukommen: penetrantes Tremolo, scharfe Höhe, gutturale Tiefe. In der englisch gesungenen Rezia-Arie (1962) geraten die Skalenläufe zu atemberaubenden Achterbahnfahrten, an deren Schluß die völlig überzogene Stimme gänzlich aus der Führung kippt. Noch extremer klaffen die Stimmregister auseinander in der Arie der „Trovatore“-Leonora (1964/65); Vokale laufen zu einem mulmigen Einheitslaut zusammen, jeder Ton über dem Notensystem gerät abenteuerlich ins Tremolieren. Fazit: Wer Callas „at her best“ erleben will, greife zu den ebenfalls auf CD vorliegenden ersten drei Recitals unter Serafin von 1954/55.

Kurt Malisch



Wertvolle Katalog-Ergänzung.



Händel/Mozart, Ode for St. Cecilia's Day, Acis und Galatea (in der Bearbeitung von Mozart: s. KV 592 und 566); Barbara Schlick, Mechtilde Bach (Sopran), Christoph Prégardien, Markus Schäfer, Wilfried Jochens (Tenor), Klaus Mertens, Peter Lika (Baß), Chorus Musicus Köln, Das Neue Orchester, Christoph Sperring; *Opus 111/Helikon 2 CD 45-9109/10 (WD: 151'11'') DDD*
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Gut ausbalancierter Raumklang.
Fertigung: Einwandfrei.

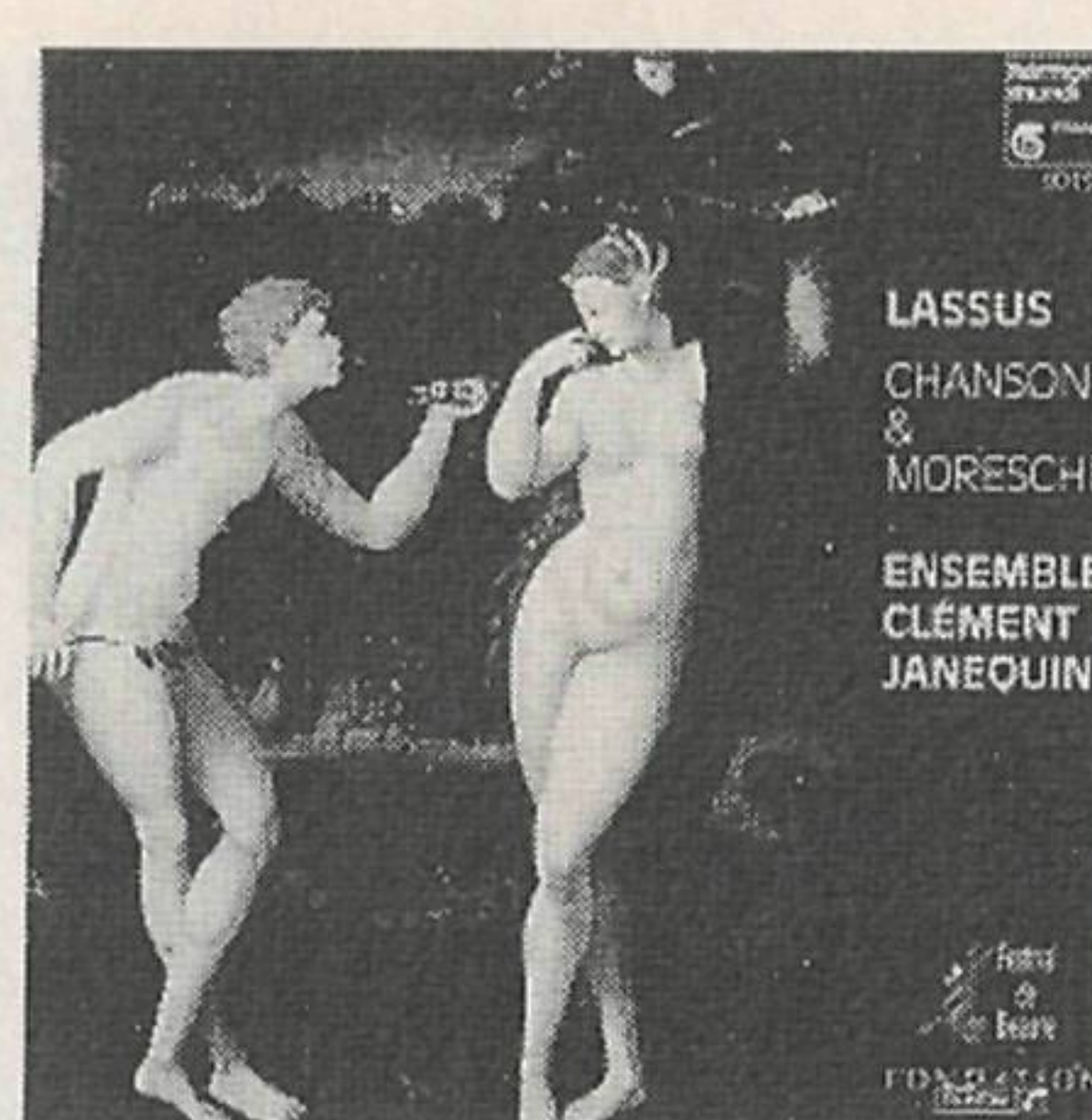
Gibt es noch etwas nach dem Mega-Rummel des Mozart-Jahres bei diesem Komponisten zu entdecken? Christoph Sperring und sein wahrhaft „Neues Orchester“ bejahen diese Frage eindrucksvoll, nämlich mit Mozarts Händel-Bearbeitungen, die er für den Baron van Swieten gefertigt hat. Davon ist noch am meisten diejenige des „Messiah“ bekannt; aber die hier präsentierten Werke findet man nicht einmal in der Mozart-Gesamtedition von Philips, ja die „Ode for St. Cecilia's Day“ erfährt ihre erste Einspielung auf historischen Instrumenten überhaupt.

Über den editorischen Wert hinaus aber kann diese Produktion auch in musikalischer Hinsicht überzeugen: Christoph Sperring findet ein optimales Gleichgewicht zwischen „barockem“ Stil und „klassischer“ Bearbeitung, indem er beide exzellent einzeln ausarbeitet und miteinander kontrastierend, zugleich ergänzend erscheinen läßt (schönstes Beispiel: das Menuett in der Ouvertüre der Cäcilien-Ode). Alles klingt wunderbar transparent und bestens akzentuiert – aber ein kleiner Schönheitsfehler darf nicht unerwähnt bleiben. Wieder einmal (zum wievielten Mal?) versteht man vom Text, insbesondere in den Chorsätzen sowie bei den Sopran-Arien, kaum ein Wort – man muß sich allmählich die Frage stellen, ob so eine verwaschene Artikulation ein besonderes Spezifikum der historisierenden Aufführungspraxis sei. Doch spätestens die Tenor- und Baß-Arien beweisen (zum Glück) das Gegenteil: Es ist sehr wohl möglich, die Prägnanz der musikalischen Gestaltung mit derjenigen der Textartikulation zu vereinen.

Eva Pintér



Mal zärtlich, mal zotig.



Lasso, Chansons und Moresche; Ensemble Clément Janequin; *harmonia mundi France/Helikon CD 901391 (WD: 54'13'') DDD*
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Angenehm transparent.
Fertigung: Ohne Mängel.

Lange Zeit galt Orlando di Lasso als würdiger Kollege von Palestrina, als Verfasser bewundernswerter Messen und Motetten. Daß er „nebenbei“ eine große Zahl von Madrigalen, Chansons und Villanellen mit durchaus „weltlichen“ Gefühlen schrieb, wurde zwar immer wieder erwähnt – doch erst seit einigen Jahren wird dieser Teil des Œuvres von Lasso auf gebührende Weise rezipiert. Dabei wird das „Gepfefferte“ bei diesem ehrwürdigen Komponisten vollends ausgespielt – auch wenn die deutschen Übersetzungen sich immer noch schamhaft auf den Abdruck von „Sch...“ beschränken, obwohl einige Texte der Moresche und Villanellen von Lasso auch ohne dieses Wort ein beachtlich zotiges Vokabular enthalten. Doch selten findet man so ein faszinierendes Wechselbad zwischen tief empfundener Liebe und pornographisch detaillierter Erotik wie in dieser Produktion. Zwar ist die Programmzusammenstellung nicht ganz neu (die King's Singers setzten dabei schon früher Maßstäbe); doch das Ensemble Clément Janequin zeichnet ein außergewöhnlich kontrastreiches Lasso-Porträt, wo die zarte Lyrik der Chansons „La nuit froide et sombre“ und „Elle s'en va“ ebenso zum Ausdruck gebracht wird wie die obszöne Atmosphäre von „Chi chilichi“ und „Mais qui pourroit estre celuy“. Vielleicht liegt es auch an der spezifischen Klangfarbe des Kontratenors Dominique Visse, das die ironisch-karikierenden Moresche eine noch prägnantere Wiedergabe erhalten als die innigen Chansons – dies ist aber keine Einschränkung, denn auch letztere erfahren eine beseelte und tief sinnige Interpretation. Ein Leckerbissen von unübertrefflich-ironischem Humor und zugleich von anrührendem Gefühlsreichtum!

Eva Pintér



Sehr beachtenswert.



Ohana, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Syllabaire pour Phèdre; Lionel Peintre (Bariton), Marie-Françoise Lefort (Sopran), Felicitas Bergmann (Mezzosopran) u.a., Ensemble Vocal et Instrumental Musica Treize, Roland Hayrabedian; *Calliope/Helikon CD 9877 (WD: 73'57'') DDD*
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Gut, die Solisten favorisierend.
Fertigung: Textheft ohne deutsche Übersetzung.

Maurice Ohana, Jahrgang 1914, verstorben im November 1992, ist in Deutschland kaum bekannt, aber die beiden umfangreichen Meisterwerke dieser Einspielung belegen, daß er sich durchaus mit Komponisten in der Größenordnung Frank Martins messen kann, ja hier sogar packender und spannender ist als dieser. Beide auf der Calliope-CD vorliegenden Stücke vertonen Text: Der „Llanto por Ignacio Sánchez Mejías“ ist García Lorcas längstes Gedicht, die Totenklage um einen Freund, den Dramaturgen, Mäzen und Stierkämpfer Sánchez Mejías, der 1934 bei einer Corrida getötet wurde. „A las cinco de la tarde – Um fünf Uhr nachmittags“, wenn die Stierkämpfe beginnen, beginnt auch der Klagegesang; Ohana setzt die drückende Schwüle des Gedichts um, leicht an den Flamenco angelehnt. Das deutlichere Vorbild aber ist der Fallas Klavierkonzert, seine beiden Werke mit Cembalo. Hayrabedian und das Ensemble Musica Treize musizieren überzeugend – nur muß man spanisch und französisch können, um die Texte zu verstehen; das Textheft hilft da nicht. Beim „Syllabaire pour Phèdre“ hat man es leichter, ist doch die Ehebruchsgeschichte aus Racines Klassiker hinlänglich bekannt. 1867, sieben Jahre nach dem „Llanto“ komponiert, geht Ohana hier viel radikaler zu Werk; hochexpressive, meist textlose Chorpässagen stehen gegen fast unbeteiligte Sprechstimmen – nur Phädra setzt ihre klagenden Melismen dazwischen. Die Tonalität ist aufgegeben, und eine recht originelle Besetzung mit Klavier, Cembalo, zwei Zithern und Schlagzeug schafft eine Art „mythische Moderne“, in der Chorpässagen gelegentlich sogar elektronische Effekte nachzeichnen: ein Faszinosum dieser Aufnahmen, die sich im Einerlei der gängigen Repertoire-Wiederholungseinspielungen wie das delikateste Konfekt ausnehmen.

Reinhard J. Brembeck



Sängerisches Extrablatt.



Schumann, Dichterliebe op. 48, **Mozart**, Ridente la calma KV 210a, An Chloe KV 524, Abendempfindung KV 523, Das Lied der Trennung KV 519, Oiseux, si tous les ans KV 284d, **Beethoven**, Sechs Lieder nach Gellert op. 48 Nr. 1–6; Jochen Kowalski (Alt), Shelley Katz (Klavier); *Capriccio/EMI CD 10 359 (WD: 56'46'') DDD*
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Offen, rein, unverfärbt.
Fertigung: Einwandfrei.

Darf eine Frau die „Winterreise“ singen? Ein Mann die „Wesendonck“-Lieder? Immer wieder wird die Frage erörtert, was Sänger „dürfen“ und was sie lieber bleiben lassen sollten. Auch bei dieser Aufnahme wird es sicher ein Hin und Her der Meinungen geben, wozu noch beiträgt, daß es sich hier ja nicht um Mann oder Frau, sondern um eine Art Zwischending, um ein Neutrum handelt. Fest steht jedenfalls, daß sich Kowalskis Interpretation von Schumanns „Dichterliebe“ überhaupt nicht mit vorhandenen Interpretationen vergleichen läßt. Es geht dabei nicht allein darum, daß der Sonderfall einer Altstimme erklingt, sondern auch um Besonderheiten musikalischer Art. Der Klavierpart mußte nämlich in eine sehr tiefe Lage transponiert werden, um die hohe Gesangslinie möglich zu machen.

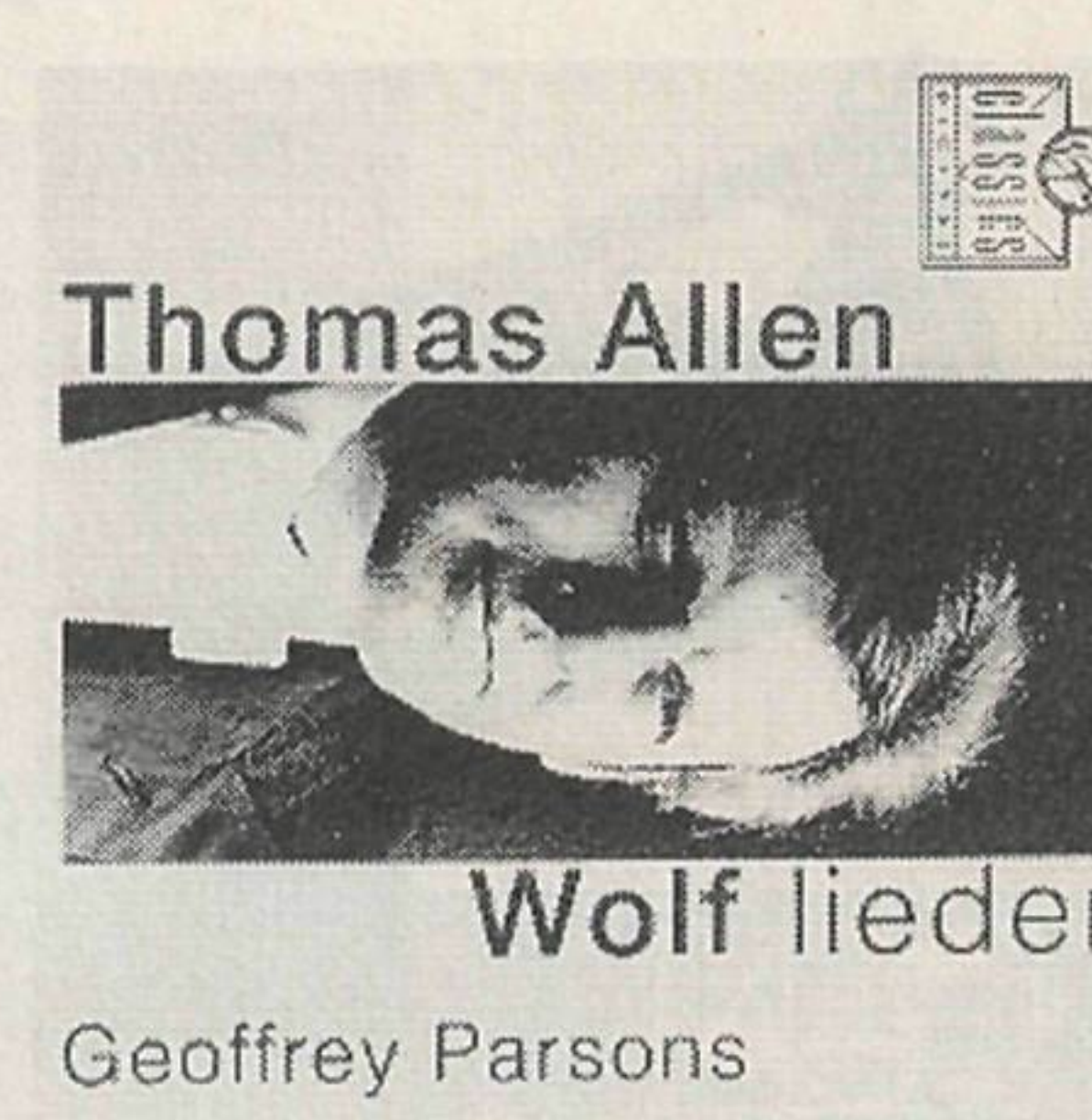
Daher sollte man, um Gefallen an dieser Liedplatte zu finden, zunächst den Sänger Kowalski mögen. Das dürfte vielen Hörern nicht schwer fallen, denn dieser ungewöhnliche Künstler hat, wie man weiß, tatsächlich viel zu geben; er überragt durch sein außerordentliches Talent und seine reiche Darstellungsgabe nahezu alles, was im faszinierenden Genre sein Wesen oder Unwesen treibt. Andererseits kann man kaum behaupten, daß seine Stimme das ideale Instrument für Schumann oder Beethoven ist. „Im Rhein, im heiligen Strome“ oder „Die Himmel rühmen“ – das sind Gesänge, die großen Ton und großes Volumen verlangen. Bei Mozart („Abendempfindung“) wiederum ist der milde Flötenton durchaus angemessen.

Kowalskis Beschäftigung mit dem deutschen Lied ist keineswegs bloß ein koketter Versuch, sich zur Abwechslung auch einmal auf ungewohntem Terrain zu versuchen. Man merkt, daß es sich um ein echtes Anliegen des Sängers handelt, um ein künstlerisches „Muß“.

Clemens Höslinger



Ohne Manierismen.



Wolf, Lieder nach Gedichten von Mörike und Goethe: Fußreise, Nimmersatte Liebe, Der Gärtner, Verborgeneheit, Der Tambour, Gesang Weylas, Jägerlied, An die Geliebte u.a.; Thomas Allen (Bariton), Geoffrey Parsons (Klavier); *Virgin/EMI CD 7 59221 2 (WD: 75'35'') DDD*
Aufnahmedatum: (P) 1992
Klangbild: Klar, präsent, gute Balance von Stimme und Klavier.
Fertigung: Gut.

Als Walter Legge Mitte der 30er Jahre plante, eine umfangreiche Sammlung von Wolf-Liedern aufzunehmen, befürchtete His Master's Voice ein finanzielles Desaster; erst nachdem sich genügend Subskribenten gefunden hatten, wurde das Projekt genehmigt. Lieder von Wolf galten zu jener Zeit als „unpopulär“. Vielleicht sind sie es heute noch: Wie selbst ausgesprochene Liebhaber des Liedgesangs zugeben, gehört ein Höchstmaß an Konzentration und Aufnahmebereitschaft dazu, ein reines Hugo-Wolf-Programm zu hören. Vielleicht haben sich einige Vorurteile gegen Wolf auch deshalb bis heute halten können, weil es in der jüngeren Vergangenheit große Sänger gegeben hat, die seine Lieder oft als Vorwand zur Darstellung ihrer Eigenheiten benutzten. Nicht selten kam es vor, daß man vor lauter technischen Raffinessen, Manierismen und interpretatorischen Fingerzeigen kaum das Stück hören konnte. Daß auch Wolfs Lieder mit einer schlichten, ungekünstelten Vortragsweise an Überzeugungskraft gewinnen, zeigt die vorliegende Platte, deren Verdienst zum größten Teil in der idealen musikalischen Partnerschaft von Sänger und „Begleiter“ besteht: Das ist mehr als Zusammenspiel, Konsens und Harmonie – nämlich musikalischer Dialog, was sich hier zwischen Thomas Allen und Geoffrey Parsons abspielt. Bis auf wenige Phrasen, wo er etwas zu viel „macht“ (etwa in dem Spottlied aus „Wilhelm Meister“), vertraut Thomas Allen auf den Gehalt von Text und Musik, widersteht der Versuchung, zentrale Phrasen noch extra zu „kommentieren“. Daß seine Artikulation ebenso vorbildlich ist wie seine Fähigkeit, legato zu singen, braucht an dieser Stelle nicht betont zu werden.

Thomas Voigt