

Problematische Klanglichkeit.



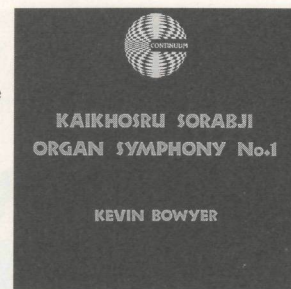
Schubert, Vier Impromptus für Klavier op. 90 D 899, Vier Impromptus für Klavier op. 142 D 935; Andreas Haefliger (Klavier); Sony Classical CD 53 108 (WD: 62'24") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Hallig, ein wenig mulmig, sonore Baß- und Mittellage.
Fertigung: Einwandfrei.

Für die neueste Schubert-Einspielung des Pianisten Andreas Haefliger wählte man den bereits legendären Reitstadel in Neumarkt. Die akustischen Charakteristika dieser Lokalität sowie des dazugehörigen Instruments – eine markige und tragfähige, lange im Raum schwebende Mittellage – wurden bei der Aufnahme allerdings so stark betont, daß Helligkeit und Brillanz ein wenig verloren gingen und ein etwas unausgeglichenes, bei größerer Dichte des Satzes nebulös verschwommenes, teilweise sogar verfremdetes Klangbild entstand.

Die Impromptus gelingen Andreas Haefliger ohne verspielte Manierismen und Sentimentalitäten sehr solide und geradlinig. Er verliert sich nicht in Details und räumt einer voluminösen Klangopulenz, die er zudem „sichtlich“ genießt, einen deutlichen Vorrang ein. Indem er die Artikulation im ersten Abschnitt des c-Moll-Impromptus nicht problematisiert und einen beinahe unmerklichen Übergang von der Staccato- zur Legato-Diktion findet, eröffnet er sich die Möglichkeit, große und in sich geschlossene Melodiebögen zu gestalten. Ähnliches gilt auch für das akkordisch gefaßte zweite Thema im ersten der vier Impromptus op. 142. So verhält sich Haefligers Auffassung von Schuberts Impromptus zu der Krystian Zimmermans wie eine Aquarell- zu einer Federzeichnung. Alles in allem eine beachtenswerte Leistung.

Josef Manhart

Wildwüchsige Klänge.



Sorabji, Fantaisie Espagnole; Donna Amato (Klavier); Altarus/Connaissance CD (Single) AIR-9022 (WD: 17'51") DDD
Aufnahmedatum: (P) 1993
Klangbild: Leicht nasaler Klavierton.
Fertigung: Angaben zur Dauer und zum Aufnahmedatum fehlen.
Vergleichseinspielung: Michael Habermann (MusicMasters CD 60015).

Sorabji, Le Jardin parfumé; Yonty Solomon (Klavier); Altarus/Connaissance CD (Single) AIR-9037 (WD: 26'49") DDD
Aufnahmedatum: (P) 1992
Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Angaben zur Dauer und zum Aufnahmedatum fehlen.
Vergleichseinspielung: Michael Habermann (ASV/Koch CD AMM 159).

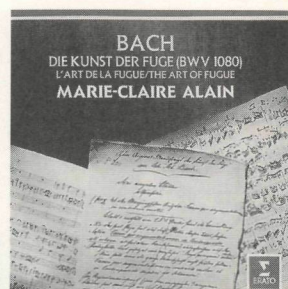
Das Œuvre des 1988 im biblischen Alter von 96 Jahren verstorbenen parsi-britischen Komponisten Kaikhosru Sorabji (vgl. FF 9/92) tritt allmählich aus dem Dunstkreis des Geheimnisvollen heraus. Seine teils farbenreich-poetischen, teils kontrapunktisch dichten Werke, vor allem für das Klavier, verbreiten sich im Repertoire; die englische Firma Altarus hat daran wesentlichen Anteil. Warum sie allerdings jetzt nur zwei Single-CDs mit minimaler Spieldauer herausbrachte – obwohl beide Interpreten mehr von Sorabji hätten spielen können –, bleibt unerklärlich.

Die „Fantaisie Espagnole“ erweist sich als ferne Vision Spaniens, gesehen durch das für Sorabji typische ornamentale Rankenwerk des Klaviersatzes. Das Stück hat einige klangfarbliche und rhythmische Raffinessen und offenbart – obwohl ein Frühwerk des Komponisten – bereits die eigenständige Sprache, die sich nicht mehr wesentlich ändern sollte. Donna Amato spielt das Stück brillant und angemessen süffisant gleichermaßen.

Ganz anders der im pianissimo perlende und zerstückelte „Jardin parfumé“, wofür Yonty Solomon, einer der besten Sorabji-Kenner, sich mit weichen Fingerkuppen und dynamischer Delikatesse einsetzt. Inspiriert von arabischer Dichtung, zählt dieses poetische Tongemälde zweifellos zu den besten und originellsten Werken Sorabjis. Man darf den weiteren Ausgrabungsarbeiten im umfangreichen Nachlaß des Komponisten mit Interesse entgegensehen. Hartmut Lück

ORGEL

Profunde Orgelpracht.



Bach, Die Kunst der Fuge BWV 1080; Marie-Claire Alain (Orgel); Erato/East West Records 2 CD 4509-91946-2 (WD: 98'00") DDD
Aufnahmedatum: 1992

Bach, Präludien und Fugen BWV 534 und 546, Partita BWV 768, Fantasia BWV 570, Choräle BWV 633-644 (Orgelbüchlein); Marie-Claire Alain (Orgel); Erato/East West Records CD 4509-91702-2 (WD: 67'49") DDD
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Hervorragend, präsent und deutlich.
Fertigung: Einwandfrei.

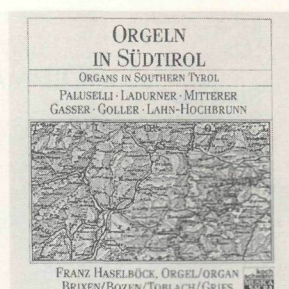
Marie-Claire Alain, „First Lady of the Organ“ und erste Adresse deutscher Nachwuchsorganisten für das Studium französischer Orgelmusik, legt ihre zweite Bach-Gesamteinspielung vor. Für die erste (1959-67) wählte sie eine Orgel des dänischen Orgelbauers Marcussen, jetzt hören wir sie auf einem historischen niederländischen Instrument (van Hagerbeer/Schnitger von 1646/1725, in St. Laurent, Alkmaar: Vol. VIII) und einem modernen (A. Kern von 1975 in Saint-Martin à Masevaux, Haut-Rhin: Kunst der Fuge).

Die großen Präludien und Fugen (c- und f-Moll) orientieren sich ganz an der singulären Klangpracht des niederländischen Instruments: monumental, wuchtig und großflächig. Auch die Choralbearbeitungen gewinnen so großes Format, prächtig und episch im Begleitstimmensatz, ein wenig schwerblütig im Melos der cantus firmi.

In der „Kunst der Fuge“ findet Marie-Claire Alain eine bezwingende Deutung, sowohl für das klangliche wie für das formale Konzept. Ihre höchst abwechslungsreiche, farbige Registrierkunst läßt keinen Gedanken an die Problematik eines über längere Dauer oft ermüdenden, starren Klangbilds im Medium der Orgel aufkommen. Und das, obwohl sie mit fast 98 Minuten die Zeit von Walchas Einspielung (DGA, 86' 74") weit übertrifft. Für die Anordnung der Sätze wählt sie ein eigenes Konzept (mit Bezug auf das von Jacques Chailley). Das Instrument (vier Manuale und Pedal) sowie eine hervorragende Aufnahmetechnik, in der sich Raumklang und konturenscharfe Transparenz perfekt vereinen, tragen wesentlich zum Erfolg dieser Aufnahme bei.

Klaus P. Richter

Lohnende Orgelreise ins habsburgische Österreich.



Orgeln in Südtirol: Werke von Paluselli, Ladurner, Mitterer, Gasser, Goller und Lahn-Hochbrunn; Franz Haselböck (Orgel); Koch-Schwann CD 3-1283-2 (WD: 48'58") ADD
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: Präziser, etwas direkter Raumklang.
Fertigung: Ohne Mängel.

Orgellandschaft Österreich – Osttirol: Werke von Will, Zangl, Mitterer, Gasser und Goller; Franz Haselböck (Orgel); KKM/Disco-Center CD 3073-2 (WD: 61'06") DAD
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Dem kirchlichen Raumklang angemessen natürlich.
Fertigung: Ordentlich.

Orgellandschaft Österreich – Burgenland: Werke von Haydn, Wohlmuth, Liszt, Tacács und Meyer; Franz Haselböck (Orgel); KKM/Disco-Center CD 3072-2 (WD: 71'45") DAD
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Den verschiedenen Aufnahmeorten entsprechend von intim bis hallig.
Fertigung: Ordentlich.

Man braucht keinesfalls großösterreichische noch großdeutsche Ambitionen zu hegen, um die Regionen nördlich und südlich der Alpen als einen von regem Austausch geprägten Kulturraum zu verstehen. So ist es ganz selbstverständlich, daß der Österreicher Franz Haselböck auch Südtirol in seine exzellent gespielten Erkundungen einbezogen hat.

Die geographische Einteilung bezieht sich auf die Standorte der Instrumente, denn die Komponisten sind eher Zugvögel. Die stilistische Bandbreite ist nicht sehr groß, weil selbst der älteste der hier vertretenen Orgelmeister, der Protestant Johannes (János) Wohlmuth (1643-1724), der auch am katholischen Esterházy-Hof tätig war, seine Suite C-Dur aus dem Notenbuch für Johann Jakob Stark schon ganz in der Art der Musik für Flötenuhren schrieb, wie sie auch Haydn für die Burgenland-Aufnahmen beisteuert. Und der 1953 geborene Johannes Leopold Mayer läßt zwar die schrägsten Töne hören, bleibt aber doch recht brav in der Konvention. Während Jenő Takács, Jahrgang 1902, sich einmal auf die deutsch-

ungarische Tradition und Wohlmuths Wirkungsort Ödenburg/Sopron bezieht (mit leichtfüßiger „Musik nach einem Notenbüchel aus Sopron, 1689“), zum anderen ein Thema von Zoltán Kodály variiert, das ihn auch nicht über folkloristische Impressionismen hinausführt. Aber beide Zyklen gewinnen hohen Klangreiz auf den ziemlich neuen Orgeln in Neusiedl am See und im Hochschulzentrum Obersiebenbrunn.

Haydns Werke spielt Haselböck auf der sogenannten „Älteren Haydn-Orgel“ im Burgenländischen Landesmuseum Eisenstadt (um 1750), zwölf „Choräle für Kardinal Hohenlohe“ von Liszt (wie eine Reihe anderer Kompositionen vom Organisten bearbeitet) in der Klosterkirche Güssing auf einer modernen Walcker-Orgel. Besser könnte der Vergleich zugunsten der historischen Orgel kaum ausfallen. Justinus Will, immerhin, rettet die Ehre des süddeutsch-österreichischen Barocks und von dessen Orgelbaukunst. Seine „Sonata alla moderna“ ist im Klang kurioserweise das „älteste“ Stück aller drei Einspielungen, ein „Waldhorn“ führt mit wunderschönen Echowirkungen die werkgerecht restaurierte Putz-Orgel (1618) der Stadtpfarrkirche St. Andrä zu Lienz vor.

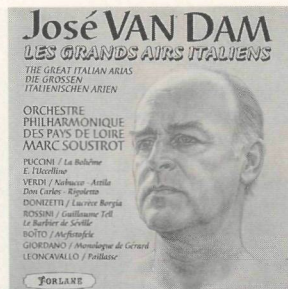
Mitterers gediegen spätromantische Stücke, Gassers sanftes Trio e-Moll, ebenfalls der späten Romantik verpflichtet – beide an einer jener Zeit gemäßen Orgel in Matrei –, Gollers etwas kühn harmonisierte Choräle der liturgischen Tradition – an einer neuen Schleifladenorgel in Sillian – runden das Osttiroler Bild ab.

Gassers e-Moll-Trio spielt Haselböck noch einmal, farbiger registriert, auf der großen Domorgel in Brixen. Er und Goller (beide starben erst in den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts!) stehen wie Mitterer für die landschaftlich und katholisch-liturgisch geprägte Eigenart der Nach-Brucknerschen Musik. Goller schrieb 1937 ein „Festpräludium in memoriam Anton Bruckner“, das ähnlich bombastisch in die Tasten greift wie der „Coro Trionfale“ des Franziskanerpaters Hartmann. Leicht nehmen sich dagegen die Spielstücke Palusellis (fast ganz noch dem 18. Jahrhundert zugehörig) und drei Präludien Ladurners (in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) aus. Haselböck spielt hier meist neu erbaute, überzeugend disponierte Südtiroler Orgeln in Toblach, Gries, Brixen und im Dom zu Bozen. Darüber läßt sich auch viel Wissenswertes im Beiheft nachlesen, mit allen Dispositionen, dazu Informationen über die Komponisten. Gegen die dreisprachige Broschüre der Schwann-Edition fallen die dürftigen acht Seiten (deutsch und englisch) der sich als Dokumentation gebenden „Orgellandschaft Österreich“ schlecht aus. Die allernötigste Kurzauskunft über Namen und Instrumente, keine einzige Disposition, immerhin Briefmarken-Fotos der Prospekte. Für eine Kooperation mit dem ORF Studio Burgenland und der Burgenländischen Landesregierung überdies ein Armutszeugnis. – Die Südtirol-Dokumentation, die diesen Namen verdient, ohne ihn zu beanspruchen, entstand in Koproduktion mit RAI, Sender Bozen.

Herbert Glossner

VOKALWERKE

Vielseitigkeit für Fans.



José van Dam – singt italienische Opernarien von Boito, Donizetti, Giordano, Leoncavallo, Puccini, Rossini und Verdi; José van Dam (Baßbariton), Orchestre Philharmonique des Pays de la Loire, Marc Soustrot; Forlane/Disco-Center CD 16681 (WD: 61'38") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei; Arientexte italienisch, englisch und französisch.

Dank seiner Intelligenz und seines flexiblen Organs vermag sich José van Dam recht vielseitig zu bewegen. Von der Stimmkapazität her sind ihm allerdings Grenzen gesetzt, die er nicht nur als Holländer und Jochanaan überzogen hat. Dabei spielt auch eine Rolle, daß bei diesem Sänger mitunter ein Manko spürbar wird, sobald Persönlichkeit gefordert ist.

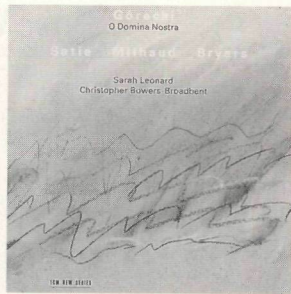
Ob es möglich gewesen wäre, die Route durch den italienischen Operngarten so zu wählen, daß Vorbehalte entfallen könnten, sei dahingestellt. Sehr viele Gelegenheiten, in baßbaritonaler Lage Wohlklang mit Legato und Gefühl zu verbinden, gibt es nicht. In Collines Mantel-Arie aus „Bohème“ gelingt es allerdings ideal. Wer aber würde José van Dam als Charles Gérard in Giordanos „Chénier“ besetzen (ob er nun Cappuccilli erlebt hat oder nicht)? Als Zaccharia in Verdis „Nabucco“ mangelt es ihm an Autorität und präsentem Baßcharakter, als Mefistofele wirkt der Belgier bei Berlioz gewiß idiomatischer als hier bei Boito. Der „Bajazzo“ – Prolog ist nicht der weggelassenen Spitzentöne wegen langweilig, sondern durch zu wenig akzentuierte Deklamation.

Warum José van Dam mit dem entzückenden Wiegenlied „È l'uccellino“ (Puccini) aus dem Arien-Reigen ausbricht und sich mit düsterem Pathos gegen die idiomatische Aufnahme Domingos (Sony 44981) stellt, erscheint rätselhaft. Am schönsten klingt die fahle Stimme in der oberen Mittellage, dort hat sie Kern, Kraft und sonore Tönung. Deshalb beeindruckt bei der alten Erfolgspartie Attila sogar die Cabaletta. In „Lucrezia Borgia“ zeigt sich van Dam mit dem Belcanto-Stil vertraut.

Nach den Wagner-Monologen und den naturgemäß am kompetentesten gestalteten Mozart-Arien dürfte den Fans des Vielseitigen allerdings auch diese Neuerscheinung willkommen sein. Hermann Schöneberger



Schattenhafte
musikalische
Ikonen.



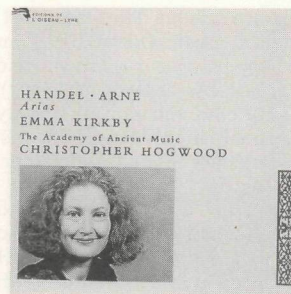
Górecki, O Domina Nostra, Satie, Messe des Pauvres, Milhaud, Deux Preludes, Bryars, The Black River; Sarah Leonard (Sopran), Christopher Bowers-Broadbent (Orgel); ECM/Polygram CD 437 956-2 (WD: 62'20") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Transparent, präzise.
Fertigung: Gut.

Henryk Góreckis Huldigung an die Schwarze Madonna und Gavin Bryars Fahrt über den Schwarzen Fluß (nach Jules Vernes Roman „20000 Meilen unter dem Meer“) sind Kompositionen, die nicht nur unter religiösen, sondern auch unter musikalischen Gesichtspunkten in einem eigenartigen Zwielficht stehen. Der zwar äußerst harmonische, aber doch stockende, ja bleierne Fluß der Musik ruft eine Atmosphäre der Lähmung und Bedrückung hervor, wie eine höchst stimmige Vision eines Seelenzustandes jenseits von Verdammnis und Erlösung. Die gestische Zurückgenommenheit und das Außer-Kraft-Setzen der Zeit, das hier überzeugend gelungen ist, dürfte manchen Hörer zu musikalisch klareren Entscheidungen verführen (eine Höllenpartie aus Ligetis „Grand Macabre“ oder den Halleluja-Part aus Steve Reichs „Tehilim“). Oder hat der Aufenthalt in dieser halbdunklen, halblichten Zwischensphäre nicht doch etwas Exemplarisches für den harrenden, unentschiedenen Geist des ausgehenden Jahrtausends, der zwar immer neues Altes, Vertrautes aus dem Unterbewußtsein der Vergangenheiten hervorholt, sich zu entschieden Visionen aber noch nicht aufschwingen kann?

Erik Saties 1895 entstandene „Messe des Pauvres“, hier pur auf der Orgel, und Milhauds bitonale Orgelpräliminarien (1942) wirken in ihrer kargen, herben Kontur zwar nicht weniger distanziert, lassen aber trotz ihres so objektiven, ernüchternden Gestus eine deutlichere kompositorische Physiognomie erkennen. Christopher Bowers-Broadbent gibt der Musik auf der Orgel der Hofkirche Luzern in klar abgezierter Registrierung Kontur; die wenig ekstatische Wiedergabe der Musik kann im Sinne der Kompositionen nicht als Teilnahmslosigkeit gewertet werden. Auch Sarah Leonards Stimme scheint musikalisch eher unterfordert; der allzu beschreibende Impetus der Stimmführungen wird von ihr durch ein farblich sehr weites Ausdrucksspektrum aufgefangen. Hans-Christian von Dadelsen



Portrait eines
Barock-Stars.



Händel, Ouvertüre HWV A13, Marsch HWV 345, Hornpipe HWV 356, Arien aus Ariodante, Alcina, Alexander's Feast, L' Allegro und Saul, Arne, Arien aus Rosamond, Comus und The Tempest, Lampe, Arien aus Britannia und Dione; Emma Kirkby (Sopran), Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood; L'Oiseau-Lyre/Decca CD 436 132-2 (WD: 71'55") DDD
Aufnahmedatum: 1991
Klangbild: Hell, entspannt, natürlich.
Fertigung: Bis auf einen sinnentstellenden Übersetzungsfehler gut.

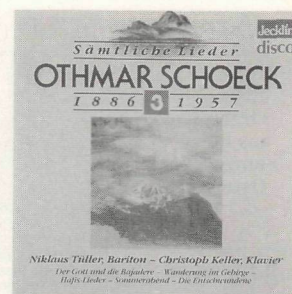
Nicht Emma Kirkby ist der eigentliche Star dieses Portraits, sondern Cecilia Young, jene Sopranistin, für die Händel einige seiner schönsten Oratorien-Arien schrieb. Zeitgenossen lobten sie in höchsten Tönen, da sie als eine der wenigen englischen Sängerinnen mit den italienischen Primadonnen konkurrieren konnte. Es spricht für den persönlichen Stil Emma Kirkbys, daß sie in einer Mischung aus Bescheidenheit und Sachinteresse ihr Recital dazu nutzt, den Facettenreichtum ihres barocken Vorbildes zu präsentieren und damit eine Interpretin vergangener Zeit wieder lebendig werden zu lassen.

Den Anforderungen der hier zusammengestellten Arien genügen Emma Kirkbys Qualitäten in höchstem Maße: klare Tongebung, präzise Linienführung, unaufdringliche Verzierungstechnik, feinfühleriger Ausdruck, beseelte Stimmkultur – der Tugendkatalog ließe sich endlos fortsetzen. Zudem ist das Programm intelligent gestaltet. Händels grandiose Arien bilden das Zentrum, und die wahrlich nicht zu verachtenden Kompositionen von Thomas Arne (den Cecilia Young übrigens 1737 heiratete) und John Frederick Lampe werfen ein aufschlußreiches Licht auf den damaligen englischen Zeitgeschmack. Besonders erfreulich ist auch, daß mit der Ouvertüre zu „Alessandro Severo“ (HWV A13) endlich von Händels Kompositionen der Reihe fortsetzungswürdig erscheinen. Dem schon einschlägig vorbelasteten Niklaus Tüller möchte man wiederbegegnen, am besten in dramatischen Gesängen, weil sich sein biegsamer Bariton dabei hörbar wohlfühlt. Der im Beiheft als Tenor Dieter angekündigte Bariton Dietrich Henschel bekennt sich durch Wortdeutlichkeit und Flexibilität zur Schule Fischer-Dieskaus, preßt allerdings in der Höhe. Juliane Banse könnte konsequenter artikulieren.

Matthias Hengelbrock



Start zur
Gesamtaufnahme.



Schoeck, Sämtliche Lieder (Vol. 3): Der Gott und die Bajadere, Wanderung im Gebirge, Zwölf Hafis-Lieder, Sommerabend, Die Entschwundene; Niklaus Tüller (Bariton), Christoph Keller (Klavier); Jecklin-Disco/Fono Münster CD 673-2 (WD: 55'26") DDD
Aufnahmedatum: 1992

Schoeck, Sämtliche Lieder (Vol. 7): Wandsbecker Liederbuch, Im Nebel, Wiegenlied, Sechs Lieder op. 51, Drei Lieder op. 35; Juliane Banse (Sopran), Dietrich Henschel (Bariton), Wolfram Rieger (Klavier); Jecklin-Disco/Fono Münster CD 677-2 (WD: 52'55") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei; Textbeilage deutsch/englisch.

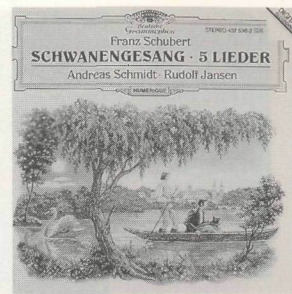
Bisher wurden nur Teilbereiche des Liederschaffens von Othmar Schoeck für die Schallplatte erschlossen. Nun läßt das Schweizer Musikhaus Jecklin das aus mehr als dreihundert Liedern bestehende Gesamtwerk des bedeutenden eidgenössischen Komponisten von wechselnden Interpreten sorgfältig ausschreiten, um zu einer Gesamtdarstellung zu kommen. Ein System verraten die ersten beiden Veröffentlichungen noch nicht. Nur soviel: Chronologie erscheint nicht zum Prinzip erhoben.

Othmar Schoeck war nie ein „Moderner“, er hat sich Gefühl und Respekt für die Singstimme bewahrt, hat gegenüber Melodik und lyrischem Empfinden keine Barrieren aufgebaut, so maßhaltend er auch damit umgegangen ist. Zyklische Liedfolgen bevorzugte er und gab ihnen möglichst einen einheitlichen Charakter. Das läßt sich sehr gut nachvollziehen, wenn man die Lieder nach Texten des Persers Hafis dem „Wandsbecker Liederbuch“ gegenüberstellt.

Hermann Schönegger



Zu edler
Wohllaut.



Schubert, Vor meiner Wiege, Der Kreuzzug, Des Fischers Liebesglück, Der Winterabend, Die Sterne, Schwanengesang D 957; Andreas Schmidt (Bariton), Rudolf Jansen (Klavier); DG CD 437 536-2 (WD: 75'17") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Gut.
Fertigung: Dreisprachiges Beiheft; technisch einwandfrei.

Beim Auftauchen der „neuen“ Liedergeneration Bonney – von Otter – Blochwitz – Schmidt ließ der hohe PR-Aufwand befürchten, daß da junge Talente viel zu schnell und zu „hoch“ angesiedelt werden. Inzwischen ist bei allen mehr Ruhe und ein Stück regulären Karriereverlaufs gefolgt. In Andreas Schmidts Plänen spielte von Anfang an das Lied eine zentrale Rolle. Dementsprechend hat er sich in der Oper immer wieder beschränkt, von der dort geforderten Durchsetzungskraft aber profitiert. Als Folge hat seine Stimme, wie die neue Lied-CD zeigt, etwas an Markanz und Kern gewonnen. Andererseits ist Schmidt bisher als „Lyriker“ einzuordnen gewesen. Das ist er auch im Interpretationsansatz gänzlich geblieben. Er überzeugt daher in allen Feinheiten, in kurzen schwärmerischen Aufschwüngen und in Phrasen leiser Melancholie. Liedglücks genug?

In einem Essay im Beiheft legt Andreas Schmidt sehr überlegt dar, warum er den bisherigen „Schwanengesang“-Varianten aufgrund neuester Erkenntnisse der Schubert-Datierung die Leitner-Vertonungen als „Heft zu fünf Liedern“ voranstellt, dann die sieben Rellstab-, schließlich die sechs Heine-Lieder folgen läßt. Hier vermag Schmidt zu überzeugen. Doch interpretatorisch blendet er meist das aus, was Lehnerts Schubert-Film „Mit meinen heißen Tränen“ so unvergeßlich vorgeführt hat: Schuberts letzte Lieder sind „Gesang jenseits der Grenze“ dessen, was üblich und nach Belcanto-Gesetzen „schön“ war. Daran wagt sich Schmidt mit seinem auch meist zu „rund“ und „geborgten“ aufspielenden Begleiter Rudolf Jansen nur zweimal: mit etwas „marcato“ und „martellato“ für den „Doppelgänger“ und den abschließenden „Atlas“. Ansonsten aber zu viel edler Wohllaut für Lieder aus den letzten Monaten von Schuberts Kampf mit Syphilis und Typhus.

Wolf-Dieter Peter



Sehr animiert
und genau –
mit jungen
Stimmen.



Donizetti, L'Elisir d'amore (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Mariella Devia (Adina), Roberto Alagna (Nemorino), Pietro Spagnoli (Belcore), Bruno Praticò (Dulcamara), Francesca Provisonato (Giannetta), Tallis Chamber Choir, English Chamber Orchestra, Marcello Viotti; Erato/East West Records 2 CD 4509-91701-2 (WD: 129'18") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Ausgeglichen, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei; viersprachige Textbeilage.
Vergleichseinspielung: Molinari-Pradelli/Güden, di Stefano, Corena, Capocchi (Decca 411 699).

Ein „Liebestrank“ mit frischen, noch unverbrauchten Stimmen, die das Flair der Jugend verströmen. Als Basis und Triebfeder dieser insgesamt hochrangigen Neueinspielung, die sich an einer von Alberto Zedda betreuten Neuauflage orientiert, erkennt man die schwungvolle, rhythmisch pointierte Gangart Viottis, die um Kraft und Grazie bemüht ist, die sprühende Laune wie zarten Lyrismen den passenden Platz zuweist. Aus dem schlanken, konturierten Orchesterklang mit kontraststarker Dynamik treten delikate Soli insbesondere der Holzbläser hervor. Wenn die Oper hier um zwanzig Minuten länger dauert als bei Molinari-Pradelli, so liegt das nicht etwa an den Tempi, sondern an geöffneten Strichen.

Nimmt man Fernando Corenas komödiantisch prallen, gerissenen, stimmlich kraftvollen Quacksalber zum Maß aller Dinge in Sachen Dulcamara, dann muß man den bedrückt schlanken Parlando anbietenden Bruno Praticò etwas blaß finden. Es fehlt an Baßfundament wie an Persönlichkeit. Der im Stimmklang etwas trockene, doch präsente Belcore kommt wohl nicht an den herrlichen Capocchi heran, bietet aber eine profilierte Leistung. Als Glanzstück der Neuedition nimmt das Liebespaar stark für sich ein: Beide agieren animiert, verstehen sich auf spielerischen Einsatz der Mezzavoice und achten auf sorgfältige Dynamik. Mariella Devia paßt ihr Stimmformat geschickt und delikate der koketten Adina an. Roberto Alagna erinnert mit seinem frischen, ein wenig spröden oder besser: noch nicht sinnlich betörenden Tenor an den jungen Pavarotti, auch in puncto Stimmbeherrschung, Spiel-laune und strahlender Höhe, selbst wenn sie manchmal eine Spur forciert klingt.

Hermann Schönegger



Vierteltönig.



Hába, Matka op. 35 (Gesamtaufnahme in tschechischer Sprache); Oldřich Spisár (Křen), Vlasta Urbanová (Maruša) u.a., Prague National Theatre Chorus and Orchestra, Jiří Jirouš; Supraphon/Koch 2 CD 10 8258-2 612 (WD: 100'15") ADD
Aufnahmedatum: 1964
Klangbild: Eingeschränkte „Sauberkeit“ – auch hier.
Fertigung: Booklet fehlerhaft, gegenüber LP-Ausgabe von 1980 kein neuer Kommentar (jedoch jetzt viersprachig, plus Libretto); CD-Wechsel wäre dramaturgisch und musikalisch nach dem vierten Bild wesentlich günstiger gewesen als nach dem fünften; eklatant hörbarer Schnitt (CD 1, Track 11 nach 2'31").

Die Sorgen und Nöte einer Mutter in einem bäuerlichen Haushalt voller (Stief-) Kinder sind das Sujet dieser mit sozialen und anthroposophischen Aspekten aufwartenden Opernhandlung, deren Verlauf – und deren Prosa – der Komponist selbst erfunden hat. Historisch von Relevanz ist die Musik des Alois Hába (1893–1973) insofern, als sie mit mikrotonalen, „bichromatischen“ Strukturen arbeitet, mit Vierteltönen, die der herkömmlichen Diatonik als Farbtupfer eingewoben sind. Ein Vierteltoninstrumentarium (Klavier!) ermöglicht ungewöhnte Klänge, wie Hába sie in anderen kammermusikalischen Werken noch drastischer verkompliziert hat. Athematisch-polyphoner Satz dominiert, ohne die orchestrale Schlagkraft der (stofflich nahestehenden, dramaturgisch vergleichsweise stringenten) Janáček'schen „Jenufa“. Eine bereicherte Ausdruckspalette bringt die von der Volksmusik und -mundart befruchtete Tonsprache Hábas eigentlich nur, wenn es konkret um die naturalistische Umsetzung von elegischem Gesang geht – wie bei den Zeremonienformeln der Klageweiber im ersten Bild. Hier geben Vierteltöne auf überzeugende Weise den Weg zu neuen „Zwischentönen“ frei.

Musikalisch-sängerisch besteht für den Rezipienten kaum Anlaß zum Klagen, vernimmt er die bisher einzige Schallplattenproduktion des Stückes (aus dem Prager Domovina Studio). Sie entstand 33 Jahre nach der Uraufführung, die Hermann Scherchen im Münchner Gärtnerplatztheater dirigierte (1931). Ob er damals so rigoros strich wie später Jiří Jirouš, dürfte nur noch mit Mühe zu eruieren sein.

Volkmar Fischer