



Reger luzid
und virtuos.



Reger, Sämtliche Orgelwerke (Vol. 1 und 2): Fantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46, Choralvorspiele op. 135a und op. 67, Zwölf Stücke op. 59, Monologe op. 63, Fantasie und Fuge über Ein feste Burg op. 27 und Wie schön leut' uns der Morgenstern u.a.; Rosalinde Haas (Orgel); MD + G/EMI-ASD und Fono Münster 2 CD 3350/51 (WD: 146'50'') DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Sehr transparent und präsent, ohne großen Hall.
Fertigung: Einwandfrei.

Rosalinde Haas rückt Reger, den bedeutendsten Orgelkomponisten seit Bach, mit Bravour aus dem ästhetischen Dunstkreis wilhelminischen Bombasts und glanzloser Formlosigkeit. Wo sich viele Interpreten von seiner wuchernden Kontrapunktik, den oszillierenden Nebenstimmen und schillernden Alterationsketten, den Instabilitäten der harmonischen Zwischenwertesamt überdeterminierter Tempo- und Dynamikbezeichnungen zu formaler Indifferenz und pastosen Klangséancen verführen lassen, setzt Frau Haas auf pointierte Strukturlogik, klare Gliederung, virtuose Tempi und ein durchsichtiges Klangbild: gewissermaßen der „Ausgang aus selbstverschuldeter (musikalischer) Unmündigkeit“ – also ein aufgeklärtes Reger-Verständnis. Freilich befällt einen gelegentlich etwas Unbehagen bei nüchternen, manchmal stählern-aggressiven Zungenstimmen in einigen Choralvorspielen (op. 135a, Nr. 2, 15, 19). Man denkt an die so andersartigen Klangbilder zeitgenössischer, also „authentischer“ Instrumente wie etwa der historischen Walcker-Orgel im Dom zu Riga. Aber man begreift, daß Technik und Klangspektrum einer modernen Orgel, nämlich der Albiez-Orgel in Frankfurt, essentielle Voraussetzungen für das vorliegende Interpretationskonzept sind. Damit gelingen der von Nowakowski, Walcha und Germani (Rom) künstlerisch ausgebildeten Interpretin hochvirtuose, brillante und stets transparente Darstellungen der großen Fugen (op. 46, 52 und 73), aber auch plastische Wiedergaben der Passacaglia d- und fis-Moll. Etwas Gewöhnung fordert das monochrome Klangkolorit einiger Choräle.

Man darf gespannt sein, was diese, auf 12 CDs angelegte Gesamteinspielung noch an weiteren Reger-Einsichten bringt.

Klaus P. Richter



Mitreißender
Elan.



**Reubke, Orgelsonate c-Moll (94. Psalm), Klaviersonate b-Moll; Martin Sander (Orgel), Claudius Tanski (Klavier); MD + G/EMI-ASD und Fono Münster CD 3344 (WD: 55'04'') DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Klar, raumgreifend.
Fertigung: Einwandfrei.**

Das Vermächtnis des genialen Julius Reubke (1834–1858) besteht ausschließlich in den beiden hier vorgelegten Sonaten. Allein schon diese Zusammenstellung ist eine verlegerische Tat, welche die sonst engezogenen instrumentalen Fachgrenzen für Editionen überschreitet und das Hören zweier grundverschiedener Instrumente thematisiert. Beide Sonaten – in ihrer Struktur dreiteilig – sind ihrer Zeit weit voraus: Das Klavierwerk – Franz Liszt gewidmet – weist in seiner klaren Diktion auf Brahms hin, während die Orgelkomposition einen Brückenfeiler zur französischen Spätromantik darstellt. Beide Sonaten ergänzen sich im vergleichenden Hören vortrefflich; wirkt die Orgel (auch durch die farbige Registrierung) sehr brillant, imponiert das Klavier durch den Aufbau weit gespannter Bögen.

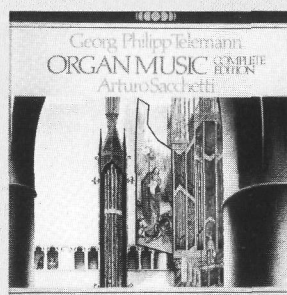
Dafür ist Claudius Tanski, Nachwuchspianist mit bereits beachtlichen Meriten, der berufene Gestalter. In den langsamen Partien spielt er mit substanziell reichem Ton herrlich singende Kantilenen, im letzten Teil begeistert seine eminente Virtuosität in der flexiblen Dynamik überwältigender Steigerungen. Dem jungen, ebenfalls oft ausgezeichneten Martin Sander stand die große Klais-Orgel des Altenberger Domes (81 Register) zur Verfügung. Ihre vielfältigen Farben nutzt er souverän zu einem grandiosen romantischen Gemälde. Seine reich und flexibel artikulierende Spielweise wirkt in jeder Phase äußerst lebendig. Das Halsbrecherische Tempo im Schlußteil (mit Fuge) bestätigt sein immenses technisches Können.

Dem Nachwuchs gab man hier eine große Chance, die optimal genutzt wurde: Eine Platte der Sonderklasse.

Dieter Weiß



Verdienstvolles
Unternehmen auf
unsicherem
Grund.



**Telemann, Sechs Fantasien, 22 Fugen, Sonate für zwei Klaviere und Pedal D-Dur, 50 Choralvorspiele; Arturo Sacchetti (Orgel); Frequenz/Divox 3 CD 011-047 (WD: 200'24'') DDD
Aufnahmedatum: (P) 1988
Klangbild: Präsent, räumlich und durchsichtig.
Fertigung: Knistern gegen Ende der ersten CD, sonst einwandfrei.**

Das Orgelœuvre von Telemann, dem oft als „Vielschreiber“ geschmähten, aber ungleich berühmteren Zeitgenossen J.S. Bachs, ist kaum bekannt, ja besitzt offenbar so wenig Attraktivität, daß es bisher nur eine dürftige Auswahl auf Platte gab (aus den Chorälen bei Dabringhaus und Grimm, aus den Fantasien bei Connaisseur-Adda/Fono Schallplatten GmbH, Münster, und aus den Fugen bei VDE Gallo/Disco-Center GmbH, Kassel). Und das, obwohl Telemann seine Karriere 1702 als Organist in Leipzig begann und schließlich in der glanzvollen Stellung als Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen beschloß. Die Probleme des tatsächlich recht umfangreichen Orgelwerks liegen aber einmal in der unübersichtlichen Quellenlage, zum anderen im musikalischen Format der Stücke selbst, die Telemann sämtlich und auffallend unspezifisch „für Orgel oder Clavier“ designierte. Bei dieser Sachlage ist eine „Gesamteinspielung“ auf jeden Fall ein Verdienst – gleichzeitig aber auch eine Herausforderung und ein Risiko. Wie besteht die Aufnahme nun diese Herausforderung? Um es vorwegzunehmen: die Leistung des Interpreten ist mehr als respektabel, die der philologischen Vorbereitung und Zuverlässigkeit weit weniger.

Arturo Sacchetti (über dessen vita man nichts erfährt) spielt die sechs Fantasien von 1732/33 mit angemessener Bravour. Es handelt sich um kurze, dreisätzige Stücke nach dem Satzmuster schnell – langsam – schnell, die – obwohl stellenweise von reizvollen Einfällen geprägt – musikalische Leichtgewichte im „galanten“ Rokokostil der Vorklassik bleiben. Rätselhaft bleibt die Auswahl der Stücke, denn das Telemann-Werkverzeichnis von Ruhnke (1984) führt unter den Nummern 1–36 „Drei Dutzend Fantasien“ auf. Leider gibt der Begleittext keinerlei Aufklärung darüber. Auch die „20 kleinen Fugen für Orgel und Clavier“ nebst zwei „kleinen Fugen“ in F- und D-Dur sind kurze Sätze ohne kontrapunktischen Aufwand. Allerdings lassen einige un-

gewöhnliche Modulationen und Schlußbildungen aufhorchen. Sie wären gewiß verständlicher, wenn der Begleittext Telemanns Intentionen erwähnen würde. Die „20 Fugen“ waren nämlich als Vorspiel zu „20 in ungewöhnlichen Tonarten stehenden Kirchenliedern“ aus seiner 1730 veröffentlichten Sammlung „Fast Allgemeines Evangelisches-Musicalisches-Liederbuch“ gedacht. Davon haben elf Fugen einen offenen Schluß zum direkten Anschluß des folgenden Liedes, vier weitere Fugen stellen zwei verschiedene Schlüsse zur Wahl. Die höchst interessante D-Dur-Sonate erinnert an vielen Stellen an Geist und Faktur der Orgeltriosonaten von Bach (BWV 525–530), ist aber tatsächlich eine Ensemblesonate aus Telemanns „Essercizii musici“, wo sie in E-Dur steht. Auch davon im Text kein Wort.

Schließlich bleiben die 50 Choralbearbeitungen der CDs Nr. 2 und 3 – nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ der wichtigste Teil der Aufnahme. Telemanns eigene Bezeichnung „Fugierende und veränderte Choräle“ bestimmt die Satzstruktur: ein zeilenweise durchgeführter Cantus firmus im Diskant (gelegentlich koloriert) wird von sparsam fugierten oder freien Unterstimmen, ohne obligates Pedal, begleitet. Die Sätze erreichen zwar in einigen Bicinien aus Cantus firmus und einer figurierenden Begleitstimme gelegentlich eine äußerste Schlichtheit, wirken aber – dank Sacchettis Registrierkunst – dennoch selten trivial. Der Interpret wählt nämlich mit großer Konsequenz vorzugsweise aparte „Misterioso“-Registrierungen mit delikaten Solostimmen für die Chormelodie und illuminiert auf diese Weise die Satzsubstanz mittels der Klangaura. Offen bleibt allerdings wieder, nach welchen Kriterien 50 Choralbearbeitungen ausgewählt wurden. Telemanns Sammlung umfaßt explizit 48 Stücke; fünf weitere Einzelchoräle zeigt das Werkverzeichnis an. Auch über die Orgel erfährt man leider keinerlei Details, außer, daß es sich um ein „zeitgenössisches Instrument der Firma Tamburini in Crema“ mit mechanischer Traktur handle. Leider dokumentiert auch der Begleittext mehr musikhistorische Ratlosigkeit und sprachliche Unbeholfenheit (samt Druckfehlern), als bei dem Anspruch einer ersten Gesamtaufnahme erlaubt ist. Vor allem bleibt die Frage nach den wissenschaftlichen Grundlagen des Notentextes und der Auswahl der Stücke. Darüber hilft auch die Viersprachigkeit des Begleitheftes nicht hinweg, schon gar nicht bei einer so schwierigen Quellenlage. Man wüßte zumindest gerne, nach welcher Ausgabe der Interpret spielt. Benützt er die Edition von Fedtke (Kassel 1964 und 1970), die als Ersatz für die fehlende Tastenmusik in der noch unvollständigen Telemann-Ausgabe bei Bärenreiter (1950-) erschienen ist, oder spielt er nach einer der zahlreichen „praktischen“ Einzelausgaben (wie den bekannten von Thaler oder Peters)? So bleibt am Ende ein zwiespältiges Resümee: höchst verdienstvoll ist es, erstmals einen Gesamtüberblick über das Orgelœuvre Telemanns, besonders die Choralbearbeitungen, ermöglicht zu haben, zweifelhaft hingegen bleiben die Editions-kriterien und unzureichend ihre Darstellung für solch ein ambitioniertes Unternehmen.

Klaus P. Richter



Mehr Konzeption als
Ausdruck.



**Bach, Kantaten BWV 202 Weichet nur, betrübte Schatten, BWV 209 Non sa che sia dolore; Julianne Baird (Sopran), The Bach Ensemble, Joshua Rifkin; Decca/L'Oiseau-Lyre CD 421 424-2 (WD: 41'48'') DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Natürlich und direkt.
Fertigung: Einwandfrei.**

Wie Joshua Rifkins übrige Bach-Aufnahmen, so ist auch die vorliegende Produktion mit zwei weltlichen Kantaten durch die in vielerlei Hinsicht diskutabile Auffassung dieses Forschers und Interpreten gekennzeichnet. Rifkins Vorstellungen mögen zwar manchmal recht eigenwillig erscheinen, dahinter steckt aber immer eine akribische, quellenbezogene, werkkritische Auseinandersetzung, die diesen Einspielungen auch unter den historisierenden Aufführungen einen besonderen Rang sichert. Diesmal geht es allerdings nicht um Rifkins hartnäckig vertretene These über die solistische Vokalbesetzung der Bach-Werke (da diese Kantaten ja ohnehin für Solosopran geschrieben wurden), sondern um die neuartige Lesart der Notentexte. In der „Sinfonia“ der Kantate „Non sa che sia dolore“ deutet Rifkin z.B. aufgrund der Schriftgewohnheiten des alternden Bach die Pizzicato-Stellen als Piano-Stellen um und bringt damit auch Argumente für die Echtheit des Werkes.

Und wie bei Rifkins anderen Bach-Aufführungen, so kann leider auch hier der interessante und individuellen Konzeption die musikalische Verwirklichung letztes Endes nicht gerecht werden. Julianne Baird verfügt über eine gepflegte und schlanke Stimme, die aber nicht nur naiv, ja manchmal infantil wirkt, sondern auch einer tieferen Gestaltungskraft entbehrt. Die gewiß korrekt (wenn auch nicht elegant) gezeichneten Melodielinien klingen ohne Intensität, sie bleiben vom Inhalt und den Affekten der einzelnen Arien unberührt. So versinken ganze Sätze in völlige Ausdruckslosigkeit, wofür nur das wesentlich farbenreichere und differenziertere Spiel der Instrumentalisten einigermaßen entschädigen kann.

Eva Pintér



Gute Interpretation, etwas
konzept- und
führungslos.



**Fasch, Concerti, Overtüren, Missa Brevis; Andreas Lorenz (Oboe), Hans-Detlef Löchner (Klarinette), Ludwig Güttler (Trompete), Peter Schreier (Tenor) u.a., Virtuosi Saxoniae, Ludwig Güttler; Capriccio 2 CD 10 218/9 (WD: 117'09'') DDD
Aufnahmedatum: 1986/87
Klangbild: Direkt, mit guter Räumlichkeit.
Fertigung: Gut.**

Der Thüringer Komponist Johann Friedrich Fasch (1688–1758) gehört zu den Komponisten, von deren solidem Handwerk aus sich die Gebirgslinien der Wiener Klassik erheben; und gerade deshalb sollten wir dieser sorgfältigen Auswahl aus dem immensen Gesamtwerk Faschs mehr Neugierde entgegenbringen als der 99. Einspielung bekannter klassischer Bergspitzen (das alpine Bild stammt übrigens von Hugo Riemann, der Fasch emphatisch feiert).

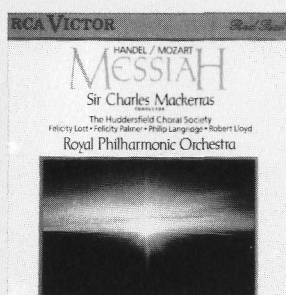
Die von Manfred Fechner, der auch einen lobenswert ausführlichen Begleittext schrieb, hier vorgenommene Auswahl stellt uns eine Missa brevis, eine Kantate für Tenor (hier mit Peter Schreier), eine Triosonate, zwei umfangreiche Orchestersuiten und drei Konzerte vor. Darunter findet sich nicht nur ein dreichöriges Konzert für je (!) drei Trompeten, Pauken, drei Oboen und Fagott, sondern auch eines der allerersten Klarinettenkonzerte der Musikgeschichte; kompositorisch ein besonders originelles, erfrischendes Werk, dem Hans-Detlef Löchner ein behendes, nuanciertes und ausdrucksvolles Profil gibt.

Musikalisch überzeugt die hier gebotene Instrumentalmusik mehr als die Vokalmusik; vor allem die Ansätze thematischer Arbeit (in den Overtüren) und die oft schlichten, aber sehr robusten, vorklassisch kraftvollen und sprühenden Ensemblesätze geben ein vielfältiges Bild, dessen genaueres Studium sich gewiß lohnt. Freilich wird auch immer wieder klar, daß Fasch eben doch noch im Barock steht – nicht nur durch die spezifische Trompeten-Gestik, die Ludwig Güttler mit vibrierendem Charme vermittelt, sondern auch in den typischen Quintschrittsequenzen, wie wir sie von Vivaldi oder Telemann kennen. Leider wird hier immer wieder deutlich, daß den hervorragenden Musikern ein echter Dirigent fehlt; die Einspielung bleibt zu starr, leidenschaftslos, eher zerlegt als konzentriert.

Hans-Christian von Dadelsen



Zurück zu den Bearbeitungen?



Händel, Der Messias; Felicity Lott (Sopran), Felicity Palmer (Alt), Philip Langridge (Tenor), Robert Lloyd (Baß), The Huddersfield Choral Society, Royal Philharmonic Orchestra, Sir Charles Mackerras; RCA/BMG-Ariola 2 CD 87786 (127'11'') DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Harmonisch-ausgewogen, wenig kontrastreich.
Fertigung: Einwandfrei.

Einen „Messias“ von Händel und Mozart, wie ihn das Cover ankündigt, gibt es nicht. Mozart hat das Oratorium allerdings 1789 für eine Aufführung in Wien bearbeitet, d.h. er hat neben einigen praxisüblichen Strichen und Umstellungen die Instrumentierung verändert, besser gesagt: der Orchesterbesetzung und dem Zeitgeschmack der klassischen Ära angepaßt. Dabei kommt es zu durchaus reizvollen Varianten (Klarinetten-Soli!). Wo sich Mozart allerdings allzu frei von seiner Vorlage entfernte (Trompeten-Arie) wird in dieser Einspielung auf die Originalfassung zurückgegriffen.

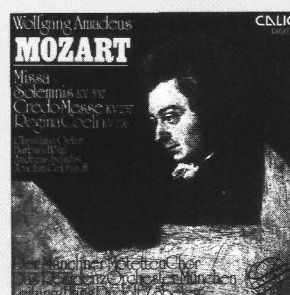
Aus all dem folgt: Eine Mitautorschaft Mozarts am „Messias“ wurde aus rein verkaufstrategischen Gründen proklamiert, denn der Markt ist mit guten bis vorzüglichen Aufnahmen dieses Werkes – vor allem aus dem englischen Raum – gesättigt. Der Rückgriff auf die Mozart-Bearbeitung, die mit ihrer größeren Chor- und Orchesterbesetzung weitgehend wurde für die anderthalb Jahrhunderte dominierende romantische Aufführungstradition, kommt angesichts der gewaltigen Fortschritte in der Rezeption barocker Musik einem Restaurations-Versuch gleich.

Diesem Ansatz entspricht auch die Interpretation des Royal Philharmonic Orchestra unter Sir Charles Mackerras, die einen „goldenen“ Mittelweg sucht: Alle Extreme in den Tempi, in der Dynamik, ja auch in der Klangregie werden vermieden, Harmonie und gediegene Festlichkeit sind angesagt. Die Huddersfield Choral Society darf stimmstark auftrumpfen, ohne indes wirkliche Glanzlichter zu setzen. Einige der besten britischen Sänger bemühen sich um Händels Stil, restlos überzeugend allerdings nur die frühere Sopranistin Felicity Palmer im Altpart.

Ekkehard Pluta



Steif und pauschal.



Mozart, Missa solemnis C-Dur KV 337, Regina coeli C-Dur KV 276, Credo-Messe C-Dur KV 257; Christiane Oelze (Sopran), Barbara Hölzl (Alt), Andreas Schulist (Tenor), Joachim Gebhardt (Baß), Michael Grill (Orgel), Der Münchner Motetten-Chor, Das Residenz-Orchester München, Hans Rudolf Zöbele; Calig/Helikon CD 50 872 (WD: 57'33'') DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Ausgewogen, aber flach.
Fertigung: Einwandfrei.

Wieder einmal bestätigt sich die alte Binsenweisheit, daß Mozart einer der unbarmherzigsten Komponisten ist: Er duldet keine pauschale und brave Annäherung, sondern läßt die Schwächen einer Interpretation gnadenlos hervortreten. So geschieht es auch bei dieser Aufnahme; vom Münchner Motetten-Chor und Residenz-Orchester hätte man doch deutlich mehr erwartet.

Zum einen klingt der Chor recht substanzarm, besonders bei den mittleren Stimmen; die hohen Töne der Soprane wirken eher gestochen als stimmlich souverän ausgebaut. Zum anderen überrascht das Ensemble auf unangenehme Weise durch eine weitgehend steife Formulierung, die vielleicht auf das übertriebene Streben nach „luftiger“ und pointierter Artikulation zurückzuführen ist. Das „Gloria“ der „Missa solemnis“ erscheint ausgesprochen kantig, im „Hosanna“ bleiben die harten Staccato-Töne ohne musikalischen Zusammenhang; eine „gehackte“ Formulierung erhält das KopftHEMA „Credo“ in der Messe KV 257.

Diese Phrasierung steht noch dazu in stilistischem Gegensatz zu der weichen – allerdings genauso wenig charakteristischen – Melodiegestaltung der Solisten. Das bezaubernde „Agnus Dei“ der „Missa solemnis“, eine Antizipation der Arie „Porgi amor“ der Figaro-Gräfin, erfährt z.B. eine solide, aber in der geradezu dürrigen Instrumentalbegleitung wie auch im Solopart ausdrucksarme Darstellung. So bereitet die markant konturierte und kompakt aufgebaute Wiedergabe des „Regina coeli“ die einzige Freude.

Éva Pintér



Stimmungs-volle Genre-Bilder.



Romantische Chormusik: Werke von Schumann, Brahms, Reger, Schubert, Mendelssohn, Hauptmann; Ine Kolleker (Sopran), Sylvia Vagt-Zeller (Alt), Holger Hampel, Rainer Ebers (Tenor), Peter Eickhof (Baß), Kay Friedrich Roggenkamp (Klavier), Monteverdi-Chor Hamburg, Jürgen Jürgens; Novalis/TIS CD 150 032-2 (WD: 68'04'') DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: (CD) Etwas fern und hallig.
Fertigung: Einwandfrei.

Idyllische Naturbilder und sehnsuchtsvolle Liebeserklärungen, die Vorliebe für exotische Landschaften und Gestalten sowie für volkstümliche Genre-Szenen – aus diesen beliebten Themen romantischer Chorwerke stellte Jürgen Jürgens eine farbige Anthologie zusammen. Mit Ausnahme der „Zigeunerlieder“ von Brahms wählte er dazu keine vollständigen Zyklen, sondern vielmehr kurze Einzelstücke, die eine reizvolle und musikalische Vielfalt ergeben (besonders gelungen wirkt dabei der Wechsel zwischen den Kompositionen für Frauen- bzw. Männerchor).

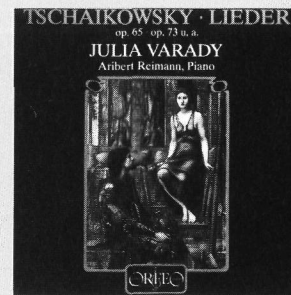
Der Monteverdi-Chor Hamburg zeigt auch hier seine bekannten und bewährten Tugenden, nämlich kultivierten und ausgeglichenen Gesamtklang, dessen Dichte nie schwerfällig wird, präzise Rhythmisierung und transparente Stimmführung. Schumanns schlicht-homophone Sätze („Der König in Thule“, „Das Heidenröslein“) erhalten eine ebenso plastisch geformte Wiedergabe wie sein kontrastreiches und vitales „Zigeunerleben“; in Schuberts „Ständchen“ schafft der stimm-schöne Männerchor eine subtile Atmosphäre, besonders im langgezogenen Diminuendo des Schlusses. Daß dieses Stück sich in seiner bezaubernden Notturmo-Stimmung doch nicht ganz entfalten kann, liegt an der recht undeutlichen Artikulation der Sopransolistin.

Merkwürdigerweise erfährt ausgerechnet der „Schlager“ der Aufnahme, nämlich der „Zigeunerlieder“-Zyklus, eine eher gedämpfte Interpretation. Die einzelnen Sätze gewinnen nur selten Schwung und Expressivität; noch dazu bietet der Tenorsolist eine stimmlich ausgesprochen glanzlose Gestaltung.

Éva Pintér



Gesangs-kunst als kontrollierte Emphase.



Tschaikowsky, Lieder op. 65, op. 73 u. a.; Julia Varady (Sopran), Aribert Reimann (Klavier); Orfeo CD 053 851 (WD: 47'20'') DDD
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: (CD) Stimme präsent, Klavier etwas im Hintergrund.
Fertigung: Einwandfrei. Beiheft mit Texten in drei Sprachen.
Vergleichseinspielungen: Versch. Sänger und Pianisten (Melodia D-026111-22), M. Price, Lockhart (CFP 40078), Vishnevskaja, Rostropowitsch (Philips 6527222 und HMV SLS 5055), Söderström, Ashkenazy (Decca SXL 6972).

Wer sich auf diese Lieder nicht mit allem vokalem Engagement aufzubieten hat, der sollte es lieber gleich bleiben lassen. Glatte Schöngesang ist hier ebenso fehl am Platz wie nüchterne Objektivität. Tschaikowskys über 100 Romanzen bergen vielmehr Herausforderungen für Sänger(innen), deren Domäne Intensität, Dramatik und Leidenschaft ist und die ihre Gefühle auf der Zunge tragen. Kurzum: ideales Terrain für Julia Varady als glutvolle, mitreißende Gestalterin von Seelenzuständen, die zwischen Liebesverzweiflung und Liebesrausch oszillieren. Die Kunst der Varady besteht darin, trotz der Unbedingtheit ihrer Ausdruckssuche nicht den Boden musikalischen und technisch korrekten Singens zu verlassen – eine Tugend, der sie in ihren Opernaufnahmen nicht immer gefolgt ist. Zur Geltung bringt sie diese Qualitäten vor allem in den emphatischen Phrasen von Liedern wie „Warum“ (op. 28/3), „Wenn ich das gewußt hätte“ (op. 47/1) sowie dem ersten und letzten Lied von op. 73. Konkurrenz aufnahmen bieten vergleichsweise nur Teilaspekte; einzige wirkliche Konkurrentin ist Elisabeth Söderström, der mit Ashkenazy ein kongenialer Pianist assistiert. Julia Varadys Klavierpartner Aribert Reimann bleibt unauffällig zuverlässig und könnte auch mehr akustische Präsenz vertragen. Der Varady weniger zu liegen, oder anders gesagt: ihr weniger abzuverlangen scheinen die sechs Lieder op. 65, die Tschaikowsky der Sängerin Désirée Artôt-Padilla, einer Jugendliebe, gewidmet hat. Sie sind im Parlando-Stil der französischen „Mélodies“ gehalten und den offensichtlich nicht mehr üppigen stimmlichen Mitteln einer Sängerin jenseits ihres Zenits angepaßt – ein Stadium, von dem sich Julia Varady weit entfernt zeigt.

Kurt Malisch



Klangvolles Mittelalter, farbenfreudige Renaissance.



T'Andernaken (Zu Andernach): Eine musikalische Rheinreise im 15. und 16. Jahrhundert, Lieder und Instrumentalsätze aus berühmten Musikhandschriften und frühen Notendruckten (von Oswald von Wolkenstein bis Nikolaus Zangius); Odhecaton Ensemble für alte Musik, Köln; FSM/Fono Münster CD 97217 (WD: 50'18'') DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Hell, präsent, klar disponiert, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Frische teutsche Liedlein“ und allerhand musikalische Kurzweil aus zurückliegenden Musikepochen werden als abwechslungsreicher Streifzug durch diverse Stil- und Klangformen aufbereitet. Natürlich gibt es eine Vielzahl einschlägiger Spezialproduktionen mit ähnlichem Vorsatz und Konzept. Was hier aber besonders gut gelungen zu sein scheint, ist die Kombination vorzüglicher Vokalstimmen voller plastischer Textberedtheit mit dem verblüffend typenreichen, intonationssicher und sauber beherrschten Renaissance-Instrumentarium (über 22 Arten zählt das Beiheft auf). Natürlich muß sich das Ensemble mangels spielbarer Museums-Originalen mit Rekonstruktionen und Nachbauten behelfen, hätte daher auf das wiederholt eingesetzte, allzu vertraute Blockflötenkolorit gut verzichten können. Im Hinblick auf das überwiegend exotische Reservoir an Ton- und Klangerzeugern sind die Spielprobleme jedoch mustergültig gelöst worden, zumal auf die „modernen“ Ohren der Zuhörer wohlthuend Rücksicht genommen wird. Spröde theorethisierende Experimental-Authentizität wird dadurch vermieden, nachzuvollziehende Rezeption überhaupt erst möglich. „Originalklänge“ aus derart historischer Distanz können ohnehin von niemandem nachgeprüft, nachvollzogen, geschweige denn produziert werden. Dafür aber bietet die Idee einer Rheinreise vor rund 450 Jahren mit ihren zentralen Zielorten Andernach und Köln, sowie den darin klingend und singend verpackten Histörchen von Gaunern, Volksbelustigungen, Liebe, Leid und Marktgeschrei ein pralles Abbild zeitlos gültiger Alltags-Wirklichkeit. Ein Geschichtsbuch kann dies kaum anschaulicher schildern. Das Ensemble Odhecaton hat somit nicht nur ein klangvolles, sondern zugleich aufschlußreiches, kulturhistorisches Dokument geschaffen.

Gerhard Pätzig



Früheste Barockoper – sauber eingespielt.



Landi, La Morte d'Orfeo (Tragicomedia pastorale); John Elwes (Orfeo), Johanna Koslowsky (Euridice, Nisa, Euretto), David Cordier (Teti, Lincestro, Euretto, Pastore, Ecco), Michael Chance (Bacco, Fosforo), Myra Kroese (Aurora, Calliope, Pastre) u. a., Vocal Ensemble Currende, Instrumental Ensemble Tragicomedia, Stephen Stubbs; Accent/Helikon 2 CD 8746/47 D (WD: 118'39'') DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Offen, unverfärbt.
Fertigung: Einwandfrei; dürrtiges Beiheft, nur italienischer Text.

Zum Unterschied etwa von Marc Antoine Charpentier, dessen erstaunlich reichhaltige Discographie in den letzten Monaten neuerlich gewachsen ist, zählt der rund ein halbes Jahrhundert ältere Stefano Landi trotz seiner Bedeutung für die damals noch sehr junge Kunstgattung Oper zu den Stiefkindern des Kataloges. „La morte d'Orfeo“, als „Tragicomedia pastorale“ bezeichnet, beginnt dort, wo die meisten Orpheus-Opern bereits geendet haben, und verfolgt den Weg des göttlichen Sängers über sein irdisches Dasein noch hinaus. Landi bringt in diesem Frühstadium der Oper wohl sehr viel apart verzierte Rezitative, doch bei weitem nicht in dem Übermaß, wie es die Florentiner Schule der Ersten Stunde handhabte. Das ohne eine Sinfonia auskommende Werk birgt etliche ariose Gebilde sowie eine Reihe von Chören und Ensembles; man erkennt interessante vokale Strukturen, verspielte, vielfach verflochtene Linienführung, auch komplizierte mehrstimmige Gesänge, fallweise a cappella. Vielleicht schuf Landi hiermit die erste wirkliche Barockoper; die Vielfalt der Formen und die ausufernde vokale Attitüde sprechen dafür.

Die rundum saubere Aufnahme basiert auf einer Produktion des Flandern-Festivals, die durchaus idiomatisch anmutet und insgesamt ein sehr respektables Niveau hält, wenn sie auch nicht von prominenten Akteuren getragen wurde. Orfeo ist John Elwes, ein heller, gelenkiger Tenor mit einer gewissen Glätte im Timbre und einiger Ausdruckskraft. Wie viele Counterertenöre es heute doch schon gibt, die sogar angenehm klingen und offenbar mehr als nur zwerghafte Stimmfülle vorweisen können! Sie sollten am Ende gemeinsam ein Lamento anstimmen über die Dürrigkeit des Beiheftes. Diese wichtige Neuerscheinung hätte eine bessere Präsentation verdient.

Hermann Schönegger