

FONO-KRITIK

Fertigung: Fehlerlos.

Vergleichseinspielungen: Musik der Renaissance, Fine Krakamp, Portativ (MV 30 – 1074)

Mitten in die Frühzeit instrumentaler Polyphonie führt das „Buxheimer Orgelbuch“, und zwar in die Praxis des Improvisierens, des „Organisierens“, des Umgangs mit überlieferten Lied- und Choralweisen, auch Tanzformen. Aufgezeichnet in Form der Tabulatur, das heißt teils in Buchstabennotation, zeigen die 258 Stücke dieser um 1470 entstandenen Klosterhandschrift aus dem bayerisch-schwäbischen Buxheim modellartig, wie Präambeln und Intonationen, liturgische Stücke und Lieder (die weltlichen gewiß auch auf anderen Tasteninstrumenten) auf der Orgel zu behandeln seien. Der blinde Nürnberger Lehrmeister Konrad Paumann nahm bei dieser Praxis eine hervorragende Stellung ein, nicht nur mit seinem berühmten „Fundamentum organisandi“ aus dem Lochamer Liederbuch, 1452, sondern auch mit weiteren „Fundamenta“, die im Buxheimer Orgelbuch enthalten sind. Es ist das große Verdienst Ton Koopmans, daß er in dieser ersten des Buxheimer Orgelbuch ausschließlich thematisierenden (französischen!) Auswahl auch 26 solcher Paumannscher Kurz-Muster, von jeweils nur wenigen Takten Dauer, vorstellt. „Incipit Fundamentum M.C.P.C.“ heißt nichts anderes, als daß hier das „Fundamentum Magistri Conrad Paumann Caeci“, beginnt.

Die zwei- und dreistimmigen Übertragungen von Vokalsätzen, die reich ausgezierten Oberstimmen zu den cantus firmi im Tenor, die meist bewegte, oft synkopierende Stimmführung und die durchsichtige Polyphonie gewinnen in Koopmans überlegter, konzentrierter, nichts verwischender Interpretation klingendes Leben. Dazu kommt für heutige Ohren der fremde Reiz der mittelalterlichen Kirchentonart, die den Leitton im funktionsharmonischen Sinn natürlich noch nicht kennt: der Schlußwendungen, oft durch Triller vorbereitet, springen in der Regel von der (kleinen) Unterterz in den Grundton. Trotzdem kommen alterierte Töne wie b oder fis vor – eben dieses scheinbare Schillern in den tonalen Beziehungen charakterisiert viele der hier aufgenommenen Stücke.

Dies wäre so nicht hörbar zu machen, stünde in der Kathedrale von Metz mit der vor zwei Jahren von Marc Garnier rekonstruierten Renaissanceorgel nicht ein Instrument zur Verfügung, dessen mitteltönige Stimmung (acht reine Terzen!), farb-nuancierende Disposition und mechanische Springlade sich vortrefflich zueinanderfügen.

Herbert Glossner



Spätgotik und Frühbarock auf zwei historischen Orgeln.

DIE SPÄTGOTISCHE ORGELKUNST: Werke von Kottler, Schlick, Kleber, Hofhaimer, Attaignant, Pauman, aus dem Buxheimer Orgelbuch, dem Lochamer Liederbuch, der Winser Tabulatur; Harald Vogel an der Orgel zu Rysum;

Organa ORA 3001 (1 S 30)

Vertrieb: Corona Musikprod., Solingen.

PORTRÄT EINER FÜRSTLICHEN ORGEL: Werke von Sweelink, Scheidemann, Scheidt, aus dem Klavierbuch der Susanne van Soldt, aus einer Straßburger Tabulatur, dem Tabulatur-

buch von Wolff Heckel, dem Deutsch Lautenbuch von Melchior Neusidler, der Musica Teutsch von Hans Gerle; Harald Vogel an der Compenius-Orgel auf Schloß Frederiksborg; Organa ORA 3002 (1 S 30)

Aufnahmedatum: Beide Platten 1982

Klangbild: Dem Baustil der Orgel entsprechend. Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielung: Zu Frederiksborg: Helmut Tramnitz (DGA 198 350 – im Katalog nicht mehr aufgeführt).

Diese beiden Platten, vom gleichen Organisten dargeboten, sollte man zusammen betrachten, bringen sie doch anschauliche Klangbeispiele zweier aufeinanderfolgender Stilepochen, der Spätgotik und der Renaissance (bis zum Frühbarock reichend).

Auf der ersten Platte (Spätgotik) hört man Komponisten aus der Zeit von 1431–1531. Strukturell ist vieles einander ähnlich, meist rechts Figurik und Verzierungen inmäßigem Tempo, links Grundtöne oder Akkorde, akzentuiert angeschlagen, dabei viele Quinten, dadurch dem heutigen Normalhörer innerlich doch arg entfernt. Sehr reizvoll sind z.B. die fünf Magnifikat-Versetten von Attaignant. Nur einmal wird die Glocke eingesetzt (Redeantes in mi aus dem Buxheimer Orgelbuch), die mit dem Plenum eine gute Einheit bildet. Ebenso wird auch die Trompete nur einmal bei Kleber verwendet, die Sesquialtera anscheinend überhaupt nicht und der edle 4' hin und wieder bei Schlick, Attaignant und Paumann. Im ganzen klingt diese kleine nur siebenregistrige Orgel (1457) erstaunlich rund, warm, mild und doch gut abstrahlend. Sie gibt einen guten Abriss damaliger Klangvorstellungen, bei denen das Quintintervall der linken Hand vielfach vorherrscht.

Auf den Begleittext, der eine unentbehrliche Einführung in eine uns Heutigen fremde Klangwelt gibt, hat der Interpret viel Mühe verwandt; ein Gleiches bleibt aber auch dem interessierten Laien nicht erspart.

Auf der zweiten Platte, die sich zeitlich anschließt, gibt der gleiche Interpret im „Porträt einer fürstlichen Orgel“ einen Abriss der Spätrenaissance bis zum Frühbarock. Die Musik ist völlig anders, diesseitiger, formal lebendiger, nicht etwa nur für kirchliche Zwecke gedacht, sondern auch diesseitigen Freuden bis zum Tanz zugewandt. Um dies glaubwürdig darstellen zu können, konnte keine bessere Wahl getroffen werden als die Compenius-Orgel (1610) auf Schloß Frederiksborg, ein Werk aus kostbarem Material, original erhalten und nur einmal mit großer Sorgfalt restauriert. In ihren 27 Stimmen ist ein erstaunlicher Farbreichtum geborgen, der z. T. durch sechs Zungenstimmen mitgeprägt ist. Wer die vorherige Einspielung im Ohr hat, wird umdenken müssen. Neben den schönen und weichen Labialstimmen geben z. B. Krummhorn und Regal eine aufdringliche, für diese Zeit und Musik charakteristische Färbung. Vogel weiß mit reichem Programm die Klangvielfalt dieser Orgel bestens vorzuführen. In einer Improvisation wird als Nebenstimme die Sackpfeife vorgeführt, ein nur auf F und C mit Zungenpfeifen besetztes Register, das mit anderen Zungenstimmen gekoppelt eine Art schottischen Dudelsackeffektes bewirkt.

Von den im Beiblatt genannten Registrierungen gefallen neben den weichen Labialstimmen die vom Rankett 16' gestützten Mischungen, z. B. die reine Zungenstimmenklangprobe einer Straßburger Tabulatur, mit wahrlich fürstlichem Klang oder Scheidts Magnifikat im IV Ton, das

uns doch noch am nächsten steht. Bemerkenswert erscheint mir, daß die gleiche Orgel, einige Jahre vorher von Helmut Tramnitz mit einem Schütz-Programm eingespielt, weniger angriffig, milder klingt, im übrigen mehr legato gespielt. (Mikrophonauflistung?)

Wer sich mit Orgelmusik dieser Zeiträume ernsthaft vertraut machen will, sollte sich beide Platten zulegen und versuchen, auch an die Tramnitz-Einspielung zu kommen.

Herbert Briefs



Exotischer Seitenweg.

HÄNDEL, Präludium und Fuge C-Dur, KELLNER, Quartett Es-Dur op. 17, ANDRÉ, Adagio Es-Dur, Adagio graziose F-Dur und Moderato g-Moll aus 24 Tondstücke op. 35, ALBRECHTSBERGER, Präludium und Fuge C-Dur, HÖPNER, Ach Gott, wie manches Herzeleid, Aus meines Herzens Grunde und Nun ruhen alle Wälder aus Vier variierte Choräle, op. 19, HESSE, Fantasie d-Moll op. 87; Franz Haselböck und Gert Oost (Orgel); Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MD + G G 1092 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Sehr raumbetont und voll.

Fertigung: Einwandfrei.

Vierhändiges Orgelspiel ist ein ungewöhnliches, ziemlich ausgefallenes Genre. Denn anders als beim Klavier, bedeutet es für die Orgel eher einen Pleonasmus, mehr eine Spielerei als einen Zugewinn an realen musikalischen oder klanglichen Möglichkeiten. Die entsprechende Literatur dafür ist begreiflicherweise nicht eben üppig.

Händels Präludium und Fuge ist zwar, was die Authentizität betrifft, dubios, klingt aber gut und durchaus echt. Sehr wirkungsvoll ist das



Moderato in g von Julius André, eines bekannten Komponisten von Kirchenadagios und Cantabiles süddeutscher Provenienz sowie der erste Satz der d-Moll Fantasie von Adolph Friedrich Hesse, eines seinerzeit berühmten Orgelvirtuosen aus Breslau. Am interessantesten ist zweifellos die gut gemachte Fuge von Albrechtsberger. Man begreift sofort, daß von ihm ein junger Beethoven lernen konnte.

Die Orgel der Grote Kerk von Dordrecht ist ein Instrument des Rotterdamer Orgelbauers Kam von 1859 in einem schönen, alten Gehäuse von 1671 (das auch das Titelbild so wirkungsvoll

ziert). Ihr zu Massivität und Grundtönigkeit tendierendes Klangbild (mit 51 Registern auf 3 Manualen und Pedal) kommt, bei gleichzeitiger Betonung der Raumakustik, dem akkordlichen Satz der meisten Stücke sehr entgegen.

Klaus-Peter Richter

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke



Überzeugendster chorischer Brahms.

BRAHMS, Zigeunerlieder op. 103, Weltliche a cappella Gesänge (Lieder) op. 42, 62, 104; Janos Solyom, (Klavier), Stockholmer Rundfunkchor, Stockholmer Kammerchor, Eric Ericson; Teldec 6.42962 AZ (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: (P) 1983

Klangbild: Chor entfernt und etwas hallig bei präsentem Klavier. A cappella ausgewogen präsent und hallig, Tenöre häufig bevorzugt.

Fertigung: Wenige Störungen.

Vergleichseinspielung: Rilling/Gächinger Kantorei (BM 1331).

Wir wissen von Zeitgenossen von Brahms wie Billroth und Hanslick, daß Brahms sich das Wort-Ton-Verhältnis in der Regel so vorstellte, daß die Sprache den Gesang moduliere und der zum Teil in weiten Bögen ausgesprochene Gesang den Vorrang vor der Textvermittlung habe. Übrigens setzte Brahms bei Sängern und Hörern, für die er komponierte, Textkenntnis und Textverständnis voraus. Diese Auffassung prägt das Brahms-Verständnis von Eric Ericson, der seine Chöre in diesem



Sinne singen läßt und dabei ein Optimum an Differenzierung und Geschmeidigkeit in allen Belangen erzielt. Selbst dort, wo man Ericsons Werkverständnis in Frage stellt („Ruh'n sie?“ op. 104.2), ist sein Konzept in sich bündig und daher überzeugend. Das Programm dieser Einspielung teilen sich (wie bei früheren Veröffentlichungen) der Stockholmer Kammerchor und der Stockholmer Rundfunkchor. Letzterer steht erstem noch an Stimmenverschmelzung und Durchhörbarkeit nach, verfügt aber – gemessen an vergleichbaren Chören – über höheres Niveau.

In den „Zigeunerliedern“ erlebt man eine ausgezeichnete künstlerische Integration des Klavierparts durch Janos Solyom in die Gesamtdiktion. Akustisch ist das nicht ganz so überzeugend, weil das Instrument (dem Chor gegenüber) präsenter und trockener wirkt.

Die Platte enthält leider auch eine editorische Fehlleistung: Laut Platten-Etikett wird Opus 42 vom Stockholmer Rundfunkorchester „ausgeführt“. Laut Textdruck (sinnvoller- und dankenswerterweise beigegeben) beginnt die zweite Plattenseite mitten in „Darthulas Grabesgesang“. Alle mir bekannten Gesamteinspielungen der hier veröffentlichten Opera werden von dieser Ericson-Produktion weit in den Schatten gerückt. Dies ist endlich der Chor-Brahms, der glaubwürdig ist und an dem sich in Zukunft alle Interpreten werden messen lassen müssen.

Klaus Blum



Zweite Gesamtaufzeichnung des Brahms'schen Chorwerks a cappella.

BRAHMS, Sämtliche Chorwerke a cappella und mit Instrumentalbegleitung (op. 12, 13, 17, 22, 27, 29, 30, 37, 41, 42, 44, 62, 74, 93 a und b, 104, 109, 110, 113 u.a.); Gerhard Erber (Klavier) sowie verschiedene andere Instrumental- und Vokalsolisten, Rundfunkchor Leipzig, Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig, Wolf-Dieter Hauschild;

Orfeo S 02682 G (6 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1979–1982

Klangbild: Recht ausgewogen und präsent.

Fertigung: Geringfügiges Knistern, sonst einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Chor des NDR, Günter Jena (DG 2741 018).

Im Medium Schallplatte hat das Brahms-Jubiläumsjahr 1983 einen gewissen Trend zur Vollständigkeit erkennen lassen – am auffälligsten wohl im Gattungsbereich „Chorwerke a cappella“, wo auf die betreffende Kassette innerhalb der DG-Edition (Chor des Norddeutschen Rundfunks, Günter Jena, DG 2741 018) sofort die von der Münchener Firma Orfeo betreute Leipziger Gesamteinspielung folgte: hier wie dort mit genau der gleichen Werkzusammenstellung auf sechs Platten.

Daß es sich bei den mitwirkenden Teams beide Male um Rundfunkchöre, also um ausgepichte Professionals handelt, kann der Kunst des Brahms'schen Chorsatzes nur zugutekommen. Ist schon die Leistung der NDR-Vokalistin aller Ehren wert, so wird sie noch überboten von derjenigen der Leipziger Choristen, die – unter Wolf-Dieter Hauschild's Leitung – den notwendigen Atem für diese Musik besitzen, die Tempi nirgends überziehen und so den Anforderungen des Autors aufs beste gerecht werden können. Lediglich die Textverständlichkeit läßt bisweilen einiges zu wünschen übrig. Ebenso schön wie lohnend ist es, anhand der stattlichen und zudem präzise informierenden Sechs-Platten-Kassette bis in die Einzelheiten hinein der kompositorischen Entwicklung bei Brahms nachgehen zu können, der sich in den kleineren Chorstücken vornehmlich an der Musik der Vergangenheit und am Volkslied – als den Vorbildern – orientiert und noch in die kurzen Gesangskanons ein Höchstmaß an „Gelehrsamkeit“ einfließen läßt. Es ist ein weiterer Weg, der etwa von den „Marienliedern“ (op. 22)

über die bedeutende Motette op. 74 Nr. 1 „Warum ist das Licht gegeben“ zum Spätschaffen der „Fest- und Gedenksprüche“ (op. 109) und der Motetten op. 110 führt; und für die absolute Stilvollendung auf dem weltlichen Sektor stehen vor allem die Lieder op. 62 ein (Texte aus „Des Knaben Wunderhorn“ und aus Paul Heyes „Jungbrunnen“) sowie die Gesänge op. 104 (mit Rückerts „Nachtwache“ I und II und Klaus Groths „Im Herbst“). Wenn Sie Brahms und speziell seine Chorwerke a cappella lieben, so werden Sie mit diesen Orfeo-Aufnahmen gut bedient sein.

Werner Bollert



Interessante Volksweisen – etwas eintönig.

JANÁČEK, Mährische Volkspoesie in Liedern (Auswahl): Musikanten, Die Liebe, Die Nelke, Die Treue, Die Haselnuß, Die Sehnsucht, Der Apfel, Das Kränzlein, Der Heger, Des Liebsten Strahlen, Die Waisen, Zaubrerblumen, Des Liebsten Rösser, MARTINU, Lieder auf einer Seite: Tautropfen, Das Zaubervort, Der Weg zur Liebsten, Der Pfad, Bei der Mutter, Der Traum der Jungfrau Maria, Rosmarin, Lieder auf zwei Seiten: Ein Mädchen aus Mähren, Des Nachbarn Scheune, Die Hoffnung, Der Nachtwächter, Geheime Liebe, Das Wegkreuz, Die Burschen von Zvolyn; Alena Bičová (Mezzosopran), René Wallenstein (Klavier); Opus 7006 (1 S 30)

Vertrieb: Cappella Musikproduktion und Verlag, 6200 Wiesbaden

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Unnatürlich gedämpft, Klavier dumpf und hölzern, ziemlich fern.

Fertigung: Diverse Knackgeräusche.

Vergleichseinspielung: Mährische Volkspoesie in Liedern: Lucia Popp/Geoffrey Parsons (RCA Acanta 40.23 330).

Als großen Vorzug dieser Schallplatte muß man anerkennen, daß die junge tschechische Sängerin ein sehr delikates Programm auswählte. Alena Bičová hat nicht zum x-ten Mal populäre Stücke des Standard-Liedrepertoires aufgenommen, sondern stellte einen farbigen Strauß aus den Volksliedbearbeitungen ihrer Heimat zusammen. Katalogneheiten sind die Janáček-Bearbeitungen teilweise und die Martinu-Lieder gänzlich, und es lohnt sich unbedingt, diese Kompositionen kennenzulernen.

Alena Bičová bietet eine ausgeglichene stimmliche Leistung: ihr Timbre klingt jugendlich frisch, ihrem Organ fehlt jedoch eine gewisse Wärme, die für diese lyrischen oder leidenschaftlichen Lieder unerlässlich ist. Die Intonation wirkt sauber, den Text artikuliert sie prägnant und deutlich, auch wenn sie einigen großen Legatobögen zuliebe (Janáček: Die Treue) die einzelnen Vokale von Zeit zu Zeit verwischt. Daß die Lieder in ihrer Interpretation doch ein wenig einformig erscheinen, hängt wahrscheinlich mit der kärglichen Dynamik zusammen: Fast alle Stücke erklingen im mezzoforte oder gelegentlich im mezzopiano. Auch die einfache Möglichkeit, die Wiederholungen der Melodiezeilen mit anderer Dynamik zu gestalten, verwendet Alena Bičová nur höchst selten – wie ausdrucksvoll diese dynamische Unterscheidung werden kann, zeigt sich in Lucia Popp's Interpretation von Janáčeks Lied „Die Liebe“. Und es fehlt in Alena Bičová's Darstellung ein bißchen auch

FONO-KRITIK

jene „Würze“, wodurch die Atmosphäre eines Liedes noch überzeugender zum Leben erweckt werden könnte: kleine Feinheiten in Agogik, Phrasierung usw. Auch sie bringt im Lied „Die Haselnuß“ zwar das kleine ritardando nach der Fermate – dieselbe Stelle klingt aber bei Lucia Popp viel lebendiger und temperamentvoller. René Wallenstein begleitet seine Partnerin korrekt, sein Spiel bleibt aber zu sehr im Hintergrund. Dies liegt nicht nur an der Aufnahmetechnik, sondern auch an seiner ein wenig undifferenzierten Wiedergabe. In der „Treue“ kommt z.B. die Mittelstimme des Klavierparts kaum zur Geltung, in der Polonaise-Begleitung der „Sehnsucht“ vermißt man eine gewisse rhythmische Kohärenz; der Galopp-Baß im Lied „Des Liebsten Röschen“, den Geoffrey Parsons so energisch interpretiert, entbehrt bei ihm des nötigen Schwunges.

Éva Pintér



★ Chopins Lieder in bemerkenswerter Gestaltung nach über zehn Jahren wieder zugänglich.

CHOPIN, Lieder (aus) op. 74: Die Blätter fallen, Zwei Leichen, Der Bote, Trübe Wellen, Eine Melodie, Jugend, Was ein junges Mädchen liebt, Frühling, Dumka, Meine Freuden, Litauisches Lied, Mein Geliebter, Das Ringlein, Melancholie; Teresa Zylis-Gara (Sopran), Halina Czerny-Stefanska (Klavier); RCA/Erato ZL 30905 AW (1 S 30) Aufnahme datum: Januar 1981 Klangbild: Ausgeglichen und präsent. Fertigung: Zwei Knacker.

Chopin hat zwischen 1824 und 1847, vor allem vor 1833, gelegentlich Lieder auf polnische Texte seiner dichtenden Landsleute Krasinski, Michiewicz, Osinski, Pol, Witwicki und Zaleski komponiert, die er aber nicht zur Veröffentlichung bestimmte. Verständlicherweise hatte er zu seiner Muttersprache eine ähnliche Einstellung wie Brahms zum Niederdeutschen: Sie stand ihm emotional so nahe, um dabei die ihm notwendig erscheinende künstlerische Distanz gewinnen zu können.

Es gibt Anzeichen dafür, daß Chopin neben 19 ermittelten Liedern, von denen Chopins Landsmann und Freund Julian Fontana (1810–1865) 17 veröffentlichte (1855), eine größere Anzahl von Lied-Melodien erfand, die bald als anonyme Volkslieder in Polen gesungen wurden und noch

(?) werden.

Die Strophenlieder wurden als Melodien entworfen. Harmonische Besonderheiten, charakterisierende Vor- oder Zwischenspiele sowie selbständige Begleitung spielen nur eine sehr geringe Rolle. Einige Lieder sind als Mazurken oder Dumken angelegt. In vielem entsprechen die Lieder jener Kompositionsart, die sich Goethe vorstellte und die er Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) erläuterte, nämlich einer ganz einfachen Diktion in Melodie und Begleitung, die es dem Sänger ermöglicht, die Strophen durch seinen Vortrag gemäß ihrer Inhalte zu differenzieren. Es handelt sich also um eine Kompositionsweise, in welche der Sänger erst den spezifischen „Ausdruck“ einbringen muß, indem er durch Lautfärbungen, eigene Tempi und Dynamik, durch Agogik und Akzentsetzungen, eben durch das, was man Stimmenspiel nennt, zum musikalischen Dramaturgen und Regisseur des Liedes wird.

Seit 1969 wurden im Bielefelder Katalog keine Lieder Chopins auf Platten mehr ausgewiesen. Jetzt kehren 14 von ihnen wieder auf den Markt zurück, weil RCA eine französische Produktion (Erato) bei uns zugänglich macht, dies aber leider unter dem nicht richtigen Titel „Lieder op. 74“. Es darf wirklich nur heißen „Lieder aus op. 74“.

In Teresa Zylis-Gara begegnen wir einer polnischen Sopranistin, die sich international einen Namen als Opernsängerin machte, vor allem auf Schallplatten, jedoch auch als Oratoriensängerin bekannt wurde. Sie bringt das große Kunststück fertig, genau die Mitte zu finden zwischen traurig-naivem Volksweisen-Vorsichhinsingen und der dramatischen Gestaltung schwerblütiger Opernarien. Sie trifft genau den von Goethe geforderten Stil, wobei sie selbst ihr Vibrato, ihr gelegentliches Flackern der Stimme und ihre Neigung, bei großen Intervallsprüngen den Endton gleitend zu erreichen, einzusetzen vermag, um die jeweilige Strophe differenziert zu charakterisieren (wobei ich mich, des Polnischen nicht mächtig, auf die beigegebenen Inhaltsangaben der Lieder beziehe). Ob dabei die Grenzen dessen, was „guter Geschmack“ zuläßt, jemals erreicht oder gar überschritten werden, muß jemand herausfinden, der die Sprache beherrscht. Die bekannte Halina Czerny-Stefanska „begleitet“ – hier bezeichnet dieser Ausdruck die stilistische Aufgabe – vorbildlich einfühlsam, geschmeidig, diskret. Die Platte ist ein Muß für alle, deren Interesse sich auf Gesangskunst richtet.

Klaus Blum

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke

★ Wichtige Wiederveröffentlichungen einer bedeutenden Sopranistin.

MARIA REINING – EIN PORTRÄT, Arien aus Opern und Operetten von WAGNER (Lohengrin, Tannhäuser, Die Meistersinger von Nürnberg), R. STRAUSS (Der Rosenkavalier), J. STRAUSS (Die Fledermaus), SUPPÉ (Boccaccio) und LEHÁR (Der Zarewitsch, Pagani ni); Maria Reining (Sopran), Paul Schöffler

(Bariton), Männerchor des Deutschen Opernhauses Berlin, Orchester des Deutschen Opernhauses Berlin, Tonhalle-Orchester, Zürich, Walter Lutze, Hans Knappertsbusch; Preiser Records PR 9829 (1 M 30) Aufnahme datum: 1940–1952

MARIA REINING singt Arien aus Opern von MOZART (Figaros Hochzeit), WAGNER (Tannhäuser), D'ALBERT (Die toten Augen), PUCCINI (Manon Lescaut, La Bohème, Madame Butterfly), GIORDANO (André Chenier) sowie vier Lieder von R. STRAUSS; Maria Reining (Sopran), Max Lorenz (Tenor), Preußische Staatskapelle, Wiener Philharmoniker, Orchester der Oper der Stadt Wien, Hanns Udo Müller, Rudolf Moralt; Preiser Records LV 1315 (1 M 30) Aufnahme datum: 1942 Klangbild: Sorgfältige Überspielung alter Schellackplatten mit plastischer Präsenz der Singstimme. Fertigung: Einwandfrei.

Am 7. August 1983 durfte die in Wien geborene und heute in der Nähe von Salzburg lebende Sopranistin Maria Reining bei bester Gesundheit Glückwünsche aus aller Welt zu ihrem 80. Geburtstag entgegennehmen. Die Wiener Firma Preiser Records würdigte dieses Ereignis mit einer Wiederveröffentlichung von 13 teils bereits bekannten oder hier erstmalig erscheinenden Electrola-Aufnahmen der Jubilantin aus dem Jahre 1942. In der Stimme dieser Künstlerin vereinigten sich Klangschönheit, Mädchenhaftigkeit und Fraulichkeit, aber auch innige Beseelung und Jubel im Vortrag auf eine geradezu beglückende Weise, die auch in ihren zahlreichen Schallplatten und Rundfunkaufnahmen jederzeit nachvollziehbar vor uns erscheint. Daß ihr die extremen Spitzentöne um das hohe C nicht ganz anstrengungslos über die Lippen gingen, schmälert kaum die uneingeschränkte Bewunderung für eine lyrisch-dramatische Sopranistin, die in ihren einschlägigen Fachpartien wie Elsa, Elisabeth, Eva und Sieglinde bei Wagner, Agathe und Euryanthe bei Weber, Ariadne, Marschallin und Arabella bei Strauss oder als Gräfin bei Mozart mit ihren renommierten Kolleginnen Lotte Lehmann, Tiana Lemnitz oder Elisabeth Grümmer (um nur drei besonders markante Beispiele zu nennen) auf die gleich hohe Stufe gestellt werden darf. Bereits die von Preiser Records aus Anlaß des 75. Geburtstages von Maria Reining veröffentlichte Zusammenstellung einiger Kriegs- und Nachkriegsaufnahmen der Sängerin für die deutsche Telefunken und die englische Decca, ließen die sängerischen Qualitäten und künstlerische Ausdrucksfähigkeit dieser Sopranistin in hellem Licht erstrahlen. Wie Maria Reining Elsas Solo vor der verhängnisvollen Begegnung mit Ortrud im 2. „Lohengrin“-Aufzug und das Gebet der Elisabeth im 3. Akt des „Tannhäuser“ stimmungsmäßig erfaßt, wie sie ihren persönlichen Charme im Duett Eva-Sachs aus dem 2. „Meistersinger“-Aufzug als Partnerin von Paul Schöffler bei der Stelle „Könnt's einem Witwer nicht gelingen...“ ausspielt, ist auch für uns heute noch von einem ganz ursprünglichen und unmittelbar ansprechendem Reiz. Neben der bezaubernden Operetten-Sängerin Maria Reining behauptet sich auch die Lieder-Sängerin nicht minder eindrucksvoll mit vier bislang unveröffentlichten Richard-Strauss-Gesängen auf der Neuerscheinung bei Preiser Records (LV 1315). Auch ihre Gestaltung der „Figaro“-Gräfin, der Myrtokle in

d'Alberts „Toten Augen“, der Madeleine in Giordanos „André Chenier“ oder der Puccini-Figuren Manon, Mimi und Cho-Cho-San berührt spontan durch das „echte“ Gefühl ihres Vortrags und die immer wieder zu bewundernde Schönheit ihres ganz persönlich gefärbten Stimmtimbres.

Auch wenn Maria Reining „nur“ das Duett Elisabeth-Tannhäuser (und hier vor allem den Mittelteil) und die Marschallin im „Rosenkavalier“ unter Erich Kleiber komplett und unter Hans Knappertsbusch (ihrem großen Förderer und Mentor) lediglich ausschnittsweise auf Schallplatte dokumentiert und damit festgehalten hätte: Dieser Künstlerin muß die Nachwelt auf jeden Fall einen besonders schönen Strauß flechten!

Claus-Dieter Schaumkell

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik

★ Aufnahmetechnisch vorbildliche Lautenanthologie.

BAKFARK, Lautenmusik der Renaissance (Vol. 2) (Auswahl); Dániel Benkö (Laute); Teldec 6.42 916 AZ (1 S 30) Digital Aufnahme datum: (P) 1983 Klangbild: Direkt, trocken, analytisch klar. Fertigung: Minimales Knistern.

Der ungarische Lautenist Valentin Greff Bakfark betätigte sich im Laufe seines Lebens als Höfling, Diplomat und Agent. Geboren wurde er 1507 in Transsylvanien und starb 1576 in Padua an der Pest. Als einer der berühmtesten Lautenisten seiner Zeit sind von ihm Fantasien und Intavolierungen von Motetten, Madrigalen und Chansons anderer Meister überliefert, allesamt Stücke, die an die Grenze des lautenmäßigen Machbaren vorstoßen. Dániel Benkö, Mitherausgeber der Bakfark-Gesamtausgabe, musiziert ein Programm, das wahren Anthologie-Charakter hat: Drei Fantasien, sieben Intavolierungen und eine Galliarde. Die Fantasien (Nr. 4, 6 und 8 in der Zählung von Otto Gombosi) sind vierstimmige durchimitierte Sätze, echte Instrumentalmotetten. Die Intavolierungen sind transkribierte – also für die Laute in Griffschrift (Tabulatur) umgeschriebene – Stücke, in denen zu der Kunstfertigkeit ihrer Vorlagen noch die spezifische lautenmäßige Färbung tritt – eine häufig geübte Musizierpraxis des 16. Jahrhunderts. Discographisches Neuland betritt Benkö nicht, er macht sich vielmehr selbst Konkurrenz. Unter den elf auf dieser Platte versammelten Stücken ist nur eine Ersteinspielung: Das Chanson „Je prens en gre“ nach Clemens non Papa. Die übrigen Kompositionen hat Benkö bereits für Hungaroton (SLPX 11 549, 11 817, 11 893) Mitte der 70er Jahre eingespielt, Platten, die mir leider nicht zum Vergleich vorlagen.

Benkö bevorzugt einen harten und hellen Lautenklang. Seine scharfe Artikulation weicht allerdings gelegentlich auch einem weichen, vollen Klang. Nicht alles überzeugt. Häufig erscheint ein unorganisches Ritenuto dort, wo schnelle Figurationen besonders hohe spieltechnische

Anforderungen stellen.

Die Aufnahmetechniker haben ein Klangbild geschaffen, das alle Feinheiten der Artikulation – und davon gibt es viele – herauszisiert, damit aber auch schonungslos jede Unebenheit bloßlegt. Es fügt sich völlig in die Eigenakustik eines normalen Wohnraumes ein.

Martin Elste

★ Exemplarische Interpretation.

DIE FRÜHE WIENER SCHULE: WAGENSEIL, Sinfonie D-Dur, MONN, Sinfonia H-Dur, ALBRECHTSBERGER, Quartettfuge C-Dur, STARZER, Divertimento C-Dur, DITTERSDORF, Sinfonia a-Moll, Konzert für Oboe und Orchester G-Dur, VANHAL, Sinfonia g-Moll, SALIERI, Konzert für Violine, Oboe, Violoncello und Orchester D-Dur; Heinz Holliger (Oboe), Thomas Furi (Violine), Tomas Demenga (Violoncello), Camerata Bern, Thomas Furi; DGA 410 599-1 (3 S 30) Digital Aufnahme datum: März 1982 – Februar 1983 Klangbild: Durchsichtig, kontrastreich, natürlich. Fertigung: Vorzüglich.

Wenn von acht Werken sechs zum ersten Mal auf die schwarze Scheibe aufgenommen wurden, so zeigt dies, daß hier ein bisher weißer Fleck der discographischen Landkarte aufgespürt wurde. Außer dem Oboenkonzert G-Dur von Dittersdorf (Aul 53 505) und der g-Moll-Sinfonie von Vanhal (FSM 0 567) waren alle Werke dieser Kassette bisher noch nicht auf Schallplatte erhältlich. Freilich ist hier nicht nur discographisches Neuland betreten worden, sondern auch musikwissenschaftliches. Denn während die Mannheimer Schule und ihre Bedeutung für die Wiener Klassik recht gut erforscht



wurde, steht es um die hier mit dem Begriff „Frühe Wiener Schule“ zusammengefaßten Komponisten vergleichsweise schlecht. Beim Hören der einzelnen Werke verblüfft zunächst ein musikalisches Idiom, das dem der Wiener Klassiker täuschend ähnlich ist. Die Akkordschläge, die Harmonik, der Motivbau, die virtuoseren Spielfiguren in den Solokonzerten und vieles mehr bilden ein stilistisches Repertoire, das von Haydn und Mozart kaum erweitert werden mußte. Auch was die musikalischen Charaktere anbetrifft, beispielsweise das Tänzerische, das Liedhafte, das Hereinbrechen ferner

harmonischer Bereiche als Drängen und Expressivo im Sinne des Sturm und Drang (insbesondere in der a-Moll-Sinfonie von Dittersdorf und der g-Moll-Sinfonie von Vanhal), ist hier schon vieles vorbereitet.

Man kennt die Musik der sogenannten Vorklassiker – so erging es wenigstens mir – hauptsächlich vom Schulorchester. Selten wird sie von professionellen Musikern und insbesondere Orchestern künstlerisch ernstgenommen. Die Camerata Bern bildet hier eine nicht genug zu lobende Ausnahme. Das Kammerorchester, das ohne Dirigenten auskommt, überrascht durch eine musikalische Auffassung, die alle technischen Probleme zunächst als musikalisch-gestalterische versteht. Jede Motivfigur wirkt hier durchdacht, hat eine eigene, ihrem Charakter entsprechende Gewichtung und dynamische Abstufung. Die Solisten Heinz Holliger, Thomas Demenga und Thomas Furi, der als Konzertmeister auch das Kammerorchester leitet, fügen sich harmonisch in diesen Klangkörper ein. Heinz Holligers weicher, makellos schöner Oboenton braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. Zu Unrecht aber sind der Cellist Thomas Demenga und der Geiger Thomas Furi, dessen Stempel die musikalische Gestaltung der eingespielten Werke trägt, bei uns nicht sehr bekannt. Furis Spiel zeichnet eine – im positiven Sinn – naiv zupackende und klangfreudige Haltung aus, welche den Werken Schwung und mitreißende Musizierfreude verleiht.

Musikalische Langeweile (wie bei Schulorchestern) konnte daher vermieden werden. Dennoch, vor allem bei intensivem und längere Zeit nur auf diese Musik konzentriertem Hören, stellt sich eine gewisse Ermüdung ein, was jedoch nicht die Schuld der Spieler ist. Es fehlt etwas: beispielsweise die kompositorische Konzentration auf Wesentliches oder die spontane und überraschende Abfolge neuer musikalischer Gedanken (hieran krankt insbesondere das Trippelkonzert von Salieri, dessen Neid auf Mozart beim Vergleich dieses Werks mit Mozarts konzertanten Sinfonien bereits plausibel wird). So bietet diese Kassette keine letztlich ganz große Musik, ist aber dennoch aus historischer Sicht und wegen der vielen schönen und überzeugenden Einzelideen in den Werken der frühen Wiener Schule sehr interessant: die Bedeutung eines J. Haydn und W. A. Mozart kann so erst eingeschätzt werden.

Franzpetr Messmer

○ Informativer Querschnitt durch die italienische Lautenmusik vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zur 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

ITALIENISCHE MUSIK FÜR LAUTE UND CHITARRE: LAURENZINI DA ROMA, Præcludium, ANONYMUS, Aria del Gran Duca, Bianco fiore und La Trombeta, LASSO/LAURENZINI DA ROMA, Susanne un jour, MOLINARO, Ballo detto il conte Orlando, KAPSBERGER, Toccata, Corrente, Arpeggiata und Colascione, PICCININI, Passacaglia, Toccata und Partite variate sopra l'Alemania, CASTALDI, Sgropato passeggio, Un bocconino di fantasia, Cromatica corrente, Sonata forestiere und Cecchina corrente; Jakob Lindberg (Laute und Chitarre); BIS LP-226 (1 S 30)

Aufnahme datum: 1982 Klangbild: Offen, präsent, Klangfarbenwiedergabe weitgehend naturgetreu.