

F 668.927 (1 S 30)

Vertrieb: M. Wendland, Fürstenbergerstr. 21, 6000 Frankfurt 1

Aufnahmetermin: September 1984

Klangbild: Offen, präsent, aber verhältnismäßig charakterschwach in der farblichen Ausformung.

Fertigung: Leichtes Rauschen, geringfügig unruhige Oberfläche.

Zwei Blicke in den „Bielefelder“ genügen, zum dem Plattenengagement der Pianistin Angelika Nebel beträchtlichen Repertoirewert zuzusprechen. Weder Olivier Messiaens trickreiche und vor allem aufregend zu hörende „Cantéyodjaya“-Studie mit ihren vital gehaltenen Ordnungsprinzipien, noch Christóbal Halffter „Introducción, Fuga y Final (op. 15) sind derzeit ohne zeitraubende Import-Recherchen greifbar. Die aus Berlin stammende Pianistin (Jahrgang 1947), die als Dozentin am Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main arbeitet, muß sich jedoch nicht nur auf unbeackerte Katalog-Fluren konzentrieren. Ihr musikalisches Empfinden, ihre klavieristische Beweglichkeit und gestalterische Intelligenz heben auch die beiden Haydn- und Brahms-Vorführungen über die fiktive Niveau-Schwelle jener zahlreichen Plattenveröffentlichungen, die im Halbschatten der Großfirmenaktivitäten von privater Hand lanciert werden und allzuoft nur ungenügend vertriebslich abgesichert sind. Es wäre übertrieben,

Aus dem Brüsseler Musikinstrumentenmuseum* nennt sich eine Pavane-Platte (Vertrieb: EMI/ASD), auf der die Neuseeländerin Heather Charlton Werke von Farnaby, Bull, Dowland, Byrd, Frescobaldi und Couperin auf verschiedenen historischen Cembali spielt (ADW 7154).

■ ■ ■

Angelika Nebels Brahms-Darstellungen auch (in Anbetracht einer doch etwas anfechtbaren Klangqualität der Wiedergabe) in die Nähe wichtiger Brahms-Exegesen von Kempff, Lupo, Katchen bis hin zu Gould, Alexejew oder Anda zu stellen. Unüberhörbar ist es jedoch, daß sich diese Musikerin geschmeidiger äußert, als etwa der als Brahms-Spezialist firmierende Kollege Detlef Kraus. Auch ist ihr bewegliches, interessantes Haydn-Spiel entschieden höher zu bewerten, als die jüngst angebotenen Aufnahmen mit Carmen Daniela (siehe FF 2/85). Am erfreulichsten sind meiner Ansicht nach die aufschlußreichen, prickelnden Umsetzungen der zeitgenössischen Stücke von Messiaen und Halffter, vor deren Erfahrungsgrund die klassisch-romantische Seite der Platte zu hören und von daher auch in ihren klangorganisatorischen Abmessungen zu verstehen ist.

Peter Cossé

Mussorgsky auf dem Farbenklavier...

MUSSORGSKY, Bilder einer Ausstellung, Kinderspiele, Meditation, Souvenirs d'enfance, Am Südufer der Krim, Im Dorf u. a.; Victoria Postnikowa (Klavier); Melodia eurodisc 302 327-435 (2 S 30) Digital

Aufnahmetermin: 1982

Klangbild: Offen, transparent, präsent, insgesamt sehr runder Klavierklang.

Fertigung: Tadellos.

Vergleichseinspielungen: Béroff (EMI 1 C 187-14 033/34 Q), Bilder: Ashkenazy (Decca 6.42 796 AZ).

Bei Mussorgskys „Bildern“ haben wir uns im Laufe der vergangenen Jahre an scharfe Zeichnungen und motorisch geprägte Interpretationen gewöhnt. Lyrischere Darstellungen, wie etwa die von Berman, fanden keine besondere Resonanz. Weissenberg oder vor einiger Zeit Ashkenazy wiesen den Weg zu harten Konturen und schlagkräftigem pianistischen Ansatz. Wenn dabei manches übertrieben erscheint, liegt das sicher auch an der Weiterentwicklung der aufnahmetechnischen Möglichkeiten, die den beliebten Weichzeichnereffekt der siebziger Jahre wieder eliminierte.

Um so erstaunlicher ist, daß diese in Rußland entstandene Mussorgsky-Platte uns jetzt bei hohem aufnahmetechnischem Standard wieder ein lyrischeres Bild der Klavierwerke des Russen entwirft. Dieses Zurück zu ausgesungenen melodischen Linien und zarten Farben hat allerdings seinen Preis: Zu sehr hat sich inzwischen das herb markierende Interpretationsideal in unserem Hinterkopf eingenistet, da muß die Rückbesinnung fast zwangsläufig harmlos-schön wirken. Mussorgskys vielbeschworene revolutionäre Geste kommt da nicht mehr rüber. Das wäre nicht weiter tragisch, wenn man sich über die Alternativrolle dieser Interpretation im klaren wäre, doch kommen auf Dauer dann doch ein paar Unstimmigkeiten ins Spiel, die den Eindruck erheblich trüben.

Gemeint sind vor allem die Tempi: In den „Katakomben“, aber auch im „Großen Tor von Kiew“ (Schluß!) sind sie so breit gewählt, daß zwischen den Akkorden keine weiterführende Spannung mehr besteht, zumal auch die weich angeschlagenen Dissonanzen nicht gerade für Aufregung sorgen. Man muß wohl schon über einen sehr langsamen Pulsschlag verfügen, um derlei noch nachvollziehen zu können. Als Zusatz enthält das Doppelalbum die Klavierstücke Mussorgskys, die nicht Bearbeitungen von Orchesterwerken sind; anders als bei Béroff ist also nicht Vollständigkeit beabsichtigt. Frau Postnikowa geht sorgfältiger als der Franzose an die kurzen Stücke heran, stellt auch hier Farbe vor Motorik und kann so den Charme von „Im Dorfe“ mühelos entwickeln. Hier wird das Album interessant, nicht nur für Raritätensammler und „Bilder“-Müde, auch für Freunde schillernder Pianistik. Müssen die „Bilder“ eigentlich immer mitveröffentlicht werden? Ohne sie wäre eine schöne Mussorgsky-Platte entstanden.

Nikolaus Deckenbrock



NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

Immer wieder Bach – und doch kein Takt zuviel.

BACH, Das Orgelwerk (vol. 3 & 4), Klavierübung 3. Teil; Günther Kaunzinger (Orgel) Solist 1203/04 (2 S 30)

Aufnahmetermin: Februar 1983

Klangbild: Natürliche Räumlichkeit und Präsenz.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Bach, Das Orgelwerk/Wolfgang Rübsam (Philips 6767 004) u.a.

Es spricht für Günther Kaunzinger, seit über zehn Jahren Professor an der Würzburger Musikhochschule, daß die fortschreitenden Folgen seines gesamten Bach-Organwerkes keineswegs den naheliegenden Stoßseufzer „schon wieder!“ auslösen. Natürlich ist das auch dem Instrument dieser Folge 3 und 4 zu danken, der Marcussen-Orgel im Dom zu Lübeck (dessen Nachhallzeiten von sieben bis neun Sekunden Kaunzinger und die Tontechniker in den großen Stücken voll auskosten). Aber der dritte Teil der Klavierübung macht seine Fähigkeiten zu organisch atmendem und gliederndem Spiel in überlegten, in ihrer Farbigkeit klar abgestuften Registrierungen besonders deutlich. Vom nasal gefärbten Pleno des Es-Dur-Präludiums hebt er die Zwischenstücke markant ab, betont Punktierungen, Synkopen und Vorschlagsfiguren in einer Weise, die dem oft Gehörten neues Aufmerken verschafft. Im Grunde gilt das durchweg, für die besonders durchsichtig erklingenden manualiter Teile und die sorgfältig gestalteten Choräle, ob mit Solo- oder mit Plenomischungen.

Kaunzingers ausgefeilte leggiero-, portato- oder martellato-Technik, seine Verzierungskunst und sein Klangsinn geben ein Hör-Bild der 21 Kyrie-, Gloria- und Katechismusstücke, mit den vier Duetten BWV 802–805 und den Ecksteinen Es-Dur-Präludium und -Fuge BWV 552, das die vielfältige Textbezogenheit der Choräle aufregend nahebringt. Ganz subjektiv herausgehoben: das lichte Trio „Allein Gott in der Höh“ BWV 676, der weich umspielte, streng, aber nicht bedrohlich mit Krummhorn registrierte cantus-firmus-Kanon „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ BWV 678, das mit verhaltener Kraft stürmende Credo-Lied BWV 680, der lombardische Rhythmus im „Vater unser“ BWV 682, die rollenden Wellen in „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ BWV 684, das mächtig durchziehende Pleno mit Doppelpedal in „Aus tiefer Not“ BWV 686.

So verständlich wie vergeblich werden vor diesem musikalisch-theologischen Kosmos alle tief-sinnigen Deutungsversuche von Bachs An- und Zuordnung gerade dieser zwei Meßstücke, der sechs Hauptstücke (Beichte und Abendmahl gesondert) des Lutherischen Katechismus, der vier „freien“ Duette und dem so offen von der Drei(einigkeits)zahl bestimmten Es-Dur-Werk. Die Klavierübung dritter Teil ist gewiß keine „Orgelmesse“, so hartnäckig sich dieser Titel auch hält. Sie andererseits auf den Katechismusunterricht in früher Jugend rückzubeziehen, dann einer „vorzustellenden Andachts-Atmosphäre im Hause Bach“ und daher dem Pedalcembalo zuzuweisen (Christoph Trautmann,

Musik und Kirche 3/84), ist eine arge theologische Zwangsverkleinerung dieses kantigen Zyklus.

Herbert Glossner



Guilmant und Bruckner in Gegenüberstellung.

DIE ORGELN DER BASILIKA WALDSASSEN: GUILMANT, Sinfonie Nr. 1, BRUCKNER, Adagio aus dem Streichquartett, Scherzo aus der 2. Sinfonie; Erwin Horn (Orgel); Mixtur/Mitra 16 170 (1 S 30) Digital

Klangbild: Klar, voll und ausgeglichen.

Fertigung: Einwandfrei.

Es geschieht mitunter, daß Komponisten oder Werke von Rang trotz unbezweifelbarer Eignung für die Orgel Jahre oder gar Jahrzehntelang auf eine Einspielung warten müssen. Nach dem Auslauf des französischen Orgelbarock Ende des 18. Jahrhunderts ist eine Lücke entstanden, die erst in der ersten Hälfte des folgenden Jahrhunderts durch Alexandre Guilmant und Charles Marie Widor wieder vollständig geschlossen wurde. Der eher kleinsätzig Orgelbarock, seiner kirchlichen Zweckbindung angepaßt, wurde abgelöst durch den „sinfonischen“ Stil, indem parallel zu den adäquaten Großorgeln des 19. Jahrhunderts vor allem eines Cavallé-Coll und ihrer Fülle Schöpfungen völlig anderen Stiles entstanden: die Orgelsinfonien, meist 4- bis 5sätzig, und vor allem raumfüllend. Guilmant und Widor haben fast gleichzeitig den „sinfonischen“ Stil entwickelt, den zu manifestieren die Großorgeln à la Cavallé-Coll geeignet waren. Vor nicht allzu langer Zeit legte B. Janáček die Guilmant-Sonaten 1, 2, 3 und 5 vor; ihnen folgt nun hier nochmals die Sonate Nr. 1 (auch als Sinfonie bezeichnet), neben zwei kürzeren Sätzen von Bruckner zum Vergleich. Die Sinfonie Nr. 1 von Guilmant zeigt sich gleich im ersten Satz klanglich so voluminös, daß dafür die früheren Barockorgeln kaum ausgereicht hätten. Der Introduction folgt ein 25taktiges Pedalsolo, dem sich harmonisch ein großer Formenreichtum anschließt (Solozungen im Pedal, Arpeggien hoher Flöten bei deutlicher Pedallinie, ein sangbares 2. Thema usw.). Der Schluß zeigt bei aller gesteigerten Klangfülle, die gleiche Durchhörbarkeit wie der Beginn. Das lebendige „Pastorale“ ist von großem Farbreichtum, auch an schönen Zungenstimmen. Das Finale ist eine belebte Toccata, jedoch ohne etüdenhaften Charakter; es bringt einen eingeschobenen Zungenstimmenchoral und endet in festlichem Glanz. Die Hauptorgel der Basilika Waldsassen,



von der Firma Jann (Alkofen) glänzend überholt, läßt Guilmants erste Sinfonie hervorragend zur Geltung kommen. Ein ähnliches Klangbild, aber z. T. auf Piano und Pianissimo zurückgenommen, läßt der von Bruckner selbst auf Orgel übertragene Streichquartettsatz erkennen. Das Scherzo der 2. Sinfonie von Bruckner zeigt ebenfalls Anklänge an Guilmant. Warum man trotz dieser Ähnlichkeiten für die zweite Plattenseite nicht doch auch bei Guilmant geblieben ist, ist nicht voll ersichtlich – und auch, warum kein Wort über den vorzüglichen Spieler verloren wurde.

Herbert Briefs



Eindrucksvoller Beitrag zur barocken Orgelmusik Spaniens: zwischen Authentizität und legitimer Rekonstruktion.

MEISTERWERKE DES SPANISCHEN GOLDENEN ZEITALTERS FÜR ORGEL UND TROMPETE: Werke von CABEZÓN, DE HEREDIA, DURÓN, SOLER und anonymen Meistern des 17. Jahrhunderts; Irmtraud Krüger an der historischen Orgel in Montblanc (Katalonien), Edward H. Tarr (Naturtrompete und Zink); Christophorus SCGLX 73 992 (1 S 30) Digital

Aufnahmetermin: August/September 1983

Klangbild: Kirchenakustik, viel Hall, aber gute Präsenz, farbig, plastisch, obertonreich, klar.

Fertigung: Technisch hervorragend, editorisch beispielhafte Klapptasche mit Abbildungen und vorzüglichen Informationstexten über Werkauswahl, Quellen, Interpreten und Instrumente.

Zweihundert Jahre lang, von ungefähr 1580 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, kann man von einem „Goldenen Zeitalter“ iberischer Orgelmusik sprechen. Als Hauptrepräsentant der Frühzeit gilt Antonio de Cabezón (1510 bis 1566), und mit dem Altmeister Padre Antonio Soler (1729-1783) vollzieht sich der Umbruch zu einem neuen Harmonie-Empfinden mit entsprechend anderen musikalischen Formen. Hierfür waren jedoch durch die Eigenheiten der typisch iberischen Orgelbaukunst keine Voraussetzungen mehr gegeben: die fast durchweg einmanualigen Orgeln mit geteilten Registern und äußerst beschränktem Pedal setzten den Komponisten spieltechnisch enge Grenzen. Für die Blütezeit begründete jedoch das sogenannte „geteilte Manual“ mit Soloklängen (für die rechte Hand) und Begleitfarben (für die linke Hand) eine lokalhistorische Tradition, die vorübergehend epochale Auswirkungen hatte.



Irmtraud Krüger und Edward H. Tarr haben als sachkundige und virtuos perfekte Instrumentalisten eindrucksvolle Klangbeispiele dieser Ära ausgesucht und mit Hilfe einer hervorragend restaurierten Orgel in Katalonien ein kostbares „Originalinstrument“ für ihre Werkdemonstrationen gefunden. Dennoch müssen Kompromisse in Kauf genommen werden. Die klangliche Zutat einer bewundernswert virtuos und makellos geblasenen Naturtrompete (ohne Ventile) im höchsten Clarinregister ist nicht authentisch notiert, sondern entspricht einer lediglich dokumentarisch belegten, historischen Gepflogenheit. Den Solo-Effekt der iberischen Manualteilung (der für die hier verwendete Orgel nicht zutrifft) verstärkt der Bläser freilich zu einer imposanten Wirkung. Nur ein einziges Werk der vorliegenden Einspielung eines anonymen Meisters („para trompeta y organo“) ist die nachweisliche Transkription originaler Trompetenmusik. Der bläserisch ebenfalls hervorragende Einsatz des Zink wird mit ähnlicher Argumentation „auf eine lange Bläsertradition der iberischen Halbinsel“ (Tarr) zurückgeführt. Dennoch bleibt das Verdienst einer aufschlußreichen Repertoirebereicherung unangefochten, gerade auch im Hinblick auf die raffinierten Klangfarben der Orgelsolo-Tientos, Diferencias, einer Canción, Ensalada und Schlachtenmusik („batala“) mit den horizontal angebrachten Zungenpfeifen, den „Spanischen Trompeten“.

Gerhard Pätzig



Unterbelichteter Widor.

WIDOR, Sinfonie Nr. 8 op. 42 Nr. 4, ROGER-DUCASSE, Pastorale; Nicolas Kynaston (Orgel); Mitra 16173 (1 S 30) Digital

Vertrieb: Mixtur, 1000 Berlin, Rosenheimer Straße 33

Klangbild: Räumlich, weit aber stark baßbetont.

Fertigung: Einwandfrei

Widors sinfonische Kolosse für die Orgel des 19. Jahrhunderts bleiben eine Herausforderung für Interpret und Instrument gleichermaßen, egal ob es sich um die populären Exemplare handelt oder um die weniger bekannten, wie im vorliegenden Fall. Mit der extravertierten Thematik und den Fanfarenmotiven des Einleitungssatzes „Allegro risoluto“ kommt der Interpret gut zurecht. Auch im dritten Satz „Allegro“ (quasi dem „Scherzo“ der Sinfonie) und im „Finale“ glänzt er. Nicht so überwältigend gelingen hingegen die langsamen Sätze, das „Moderato cantabile“ und das „Adagio“. Damit weist sich Kynaston, 1941 in Devonshire geboren und von 1961 bis 1971 erster Organist der Westminster Kathedrale, als virtuoser Konzertorganist aus, dem die glänzenden Nummern besser zu liegen scheinen als die introvertierten. Tatsächlich hat an diesem Eindruck aber auch die Orgel entscheidenden Anteil. Das 1956 von der Firma Ott (Göttingen) erbaute Instrument mit 65 Registern in 4 Manualen und Pedal ist bestimmt ein respektables Exemplar. Es fehlt ihm nicht an Volumen und klanglichen Möglichkeiten. Aber – wenn man das Klangbild derjenigen französischen Orgeln im Sinn hat, für die Widor seine Musik konzipierte – so wirkt die Ott-Orgel in der farblichen Filigranarbeit doch deutlich unterlegen. Auch die älteren Walcker-Instrumente evozieren noch mehr von der spezifischen Klangaura, die Widor verlangt. Entsteht sie nicht, wirkt die Musik unterbelichtet und man stellt fest, daß

der pure musikalische Satz oft recht wenig lautes Gold enthält. Die Dimension des Klanges (von Widor selbst durch akribische Registrieranweisungen fixiert) hat eben hier bereits ästhetische Autonomie erlangt. Wird sie nicht eingelöst, so entzaubert sich das Aroma zum bombastischen Dekor und man ist verstimmt.

Die „Pastorale“ des hierzulande recht unbekannten Fauré-Schülers Roger-Ducasse verwendet ein Widor verwandtes Idiom. Allerdings folgt sie bezüglich der Mittel den geläufigen Konventionen der Pastorale im 19. Jahrhundert: von verspielten Terz/Sext-Figuren über die obligatorische Gewitter-Turbulenz bis zum friedlichen Ausklang in der Idylle. Roger-Ducasse (1873-1954), der von 1935 bis 1945 in der Nachfolge von Paul Dukas Professor am Pariser Conservatoire war, schrieb viel Kammermusik und setzt deren Duktus gekonnt auf die Orgel um.

Klaus P. Richter

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke



★ Durchweg wertvolle Katalog-Bereicherungen.

BEETHOVEN, Lieder in dokumentarischen Aufnahmen; Marta Fuchs, Maria Müller, Elisabeth Schwarzkopf (Sopran), Emmi Leisner, Helena Rott (Alt), Peter Anders, Lorenz Fehenberger, Walther Ludwig (Tenor), Hans Hotter, Hanns-Heinz Nissen, Arno Schellenberg, Karl Schmitt-Walter (Bariton), Herbert Alsen, Kurt Böhme (Baß), Michael Raucheisen (Klavier), Paul Richartz (Violine), Adolf Steiner (Violoncello);

Acanta 40.23535 FK (4 M 30)

Aufnahmedatum: 1942-1944

Klangbild: Erstaunlich präsent und verzerrungsfrei.

Fertigung: Einwandfrei.

Nach Johannes Brahms, Peter Cornelius und Carl Loewe kommt mit dieser sorgfältig zusammengestellten Vier-Platten-Kassette auch der Liedkomponist Ludwig van Beethoven im Rahmen der Michael-Raucheisen-Edition der Acanta ausgiebig zu seinem Recht. Sieht man einmal von dem uns heute doch schon reichlich

fernstehenden Vortragspathos der Altistin Emmi Leisner ab, so wirken die Interpretationen ihrer prominenten Kolleginnen und Kollegen immer noch erstaunlich zeitlos, ja sogar oft ausgesprochen modern. Das gilt sowohl für Peter Anders und seine bereits bekannte Aufnahme der „Adelaide“, für Karl Schmitt-Walters Wiedergabe des Liederkreises „An die ferne Geliebte“ und für Maria Müllers Klärchen aus der „Egmont“-Musik, es gilt auch gleichermaßen für die hier zahlreich enthaltenen Einspielungen von relativ unbekannt gebliebenen Beethoven-Liedern, für die sich so illustre Künstlerpersönlichkeiten wie Marta Fuchs, Elisabeth Schwarzkopf (leider nur mit dem knapp zweiminütigen „Geheimnis“ vertreten), Hans Hotter und Kurt Böhme dank der Initiative von Michael Raucheisen mit spürbarer Freude eingesetzt haben. Unversehens ist die Veröffentlichung dieser Beethoven-Kassette auch zu einem kleinen „in memoriam Lorenz Fehenberger“ geworden, der am 29. Juli 1984 knapp 72-jährig in München gestorben ist. Gemeinsam mit Arno Schellenberg, Kurt Böhme und Marta Fuchs, aber auch im „Alleingang“ erfreut Lorenz Fehenberger nachträglich nicht nur seine Dresdener und Münchner Anhänger mit der lichten Strahlkraft seiner hellen Tenorstimme und ihrer hohen Gesangskultur in immerhin neun verschiedenen Liedern. Erfreulicherweise ist der Anteil an heiteren Beethoven-Liedern und kompetenten Interpreten wie Herbert Alsen, Hanns-Heinz Nissen, Helena Rott und Arno Schellenberg auch rein quantitativ reichhaltig ausgefallen. Ob nun Walther Ludwig den „Kuß“ vorträgt oder Hans Hotter das „Abendlied unterm gestirnten Himmel“ singt: Michael Raucheisen war in den frühen vierziger Jahren diesen beiden und allen übrigen Gesangsgrößen dieser auch in ihrer technischen Reproduktion exzellent ausgefallenen Beethoven-Lieder-Edition ein idealer musikalischer Partner am Klavier. Auf die zu erwartenden Nachfolge-Veröffentlichungen mit Liedern von Schubert, Schumann, Strauss und Wolf darf man zu Recht gespannt sein.

Claus-Dieter Schaumkell

○ Feine Lyrik, gedämpfte Spontaneität.

BRAHMS, Liebesliederwalzer op. 52, Zigeunerlieder op. 103; Marcus Creed, Reiner Stelzner (Klavier, in den Liebesliederwalzern), Phillip Moll (Klavier, in den Zigeunerliedern), RIAS-Kammerchor, Uwe Gronostay; Schwann VMS 3547 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Oktober 1983, März 1984

Klangbild: Guter Raumklang, der aber etwas direkter sein könnte.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielungen: Op 52: Gächinger Kantorei Stuttgart / Helmuth Rilling (Acanta/RCA 4023 521), op. 103: dieselben Interpreten (BM 30 SL 1331).

Selbst unter den zahlreichen Aufnahmen der populären „Liebesliederwalzer“ und „Zigeunerlieder“ von Brahms bietet die Produktion des RIAS-Kammerchores etwas Neues und Interessantes. Uwe Gronostay verwendet die üblichen, temperamentvollen Ausbrüche, die heftigen Leidenschaften nur sparsam; statt dessen betont er feine Tanzcharaktere (vierter und sechster Satz der „Liebesliederwalzer“), hebt plastisch Brahms' kunstvolle Stimmführung hervor (zehnter Walzer) und legt den Schwerpunkt der Wiedergabe aufs Lyrische. Schon das erste Stück der „Liebesliederwalzer“ zeigt im Ver-

gleich zu Helmuth Rillings Einspielung eine unterschiedliche Auffassung: Uwe Gronostay folgt hier genauer den Brahmschen Anweisungen (piano und dolce), und statt des „saftigen“ Ländlers bei Rilling gestaltet er das Lied viel weicher und fließender. Ausgefeilter Gesang, expressive Phrasierung kennzeichnen auch die weiteren Liebesliederwalzer. Der RIAS-Kammerchor überzeugt durch seinen runden und homogenen Klang ebenso wie durch den sorgfältigen Formaufbau und die schönen Legatos (Nr. 14). Besonders auffallend ist die Kontinuierlichkeit in der Melodieformulierung, womit das Ensemble auch die Pausen ausfüllen und große Bögen entwickeln kann (Nr. 6, 17). Auch die „Zigeunerlieder“ fängt Uwe Gronostay entsprechend Brahms' dynamischen Vorschriften piano an (im Gegensatz zum wilden Forte, mit welchem Rilling dieses Lied darstellt). Der Wiedergabe dieses Zyklus mangelt es aber ein wenig – trotz delikater Details und der Perfektion des Gesanges – an Vitalität und spontanem Schwung, die Rillings Aufnahme doch lebendiger und stimmungsdichter machen. Die Tempi wirken ziemlich zurückhaltend (Nr. 6), einige Tempowechsel sind eher nur angedeutet als kontrastreich verwirklicht (Nr. 9). Im „Schätzlelein“-Teil des „Wißt ihr, wann mein Kindchen“ fehlt die zärtliche Neckerei; die sonst so poetischen Legatos erscheinen hier fast manieriert.

Marcus Creed und Reiner Stelzner bieten in den Klavierteilen der „Liebesliederwalzer“ eine sehr inspirierte Leistung; auch Phillip Moll in den „Zigeunerliedern“ beeindruckt durch prägnantes Spiel, selbst wenn er einige Feinheiten (z. B. den Dur-Moll-Wechsel im „Horch, der Wind klagt“) nicht immer voll entfaltet.

Éva Pintér

○ Musikalischer „Humor“ und Liebesgefühle eines Frühkonservativen.

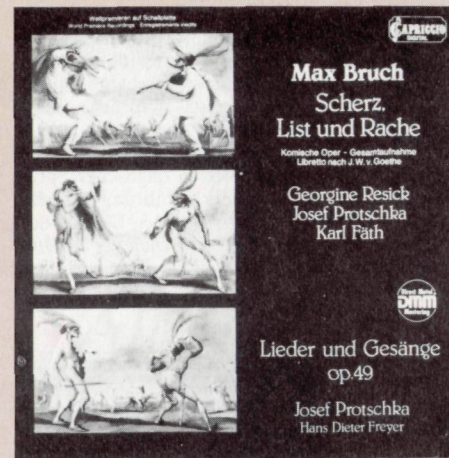
BRUCH, Scherz, List und Rache (Operneinakter op. 1), Lieder und Gesänge: Lied des Rugentino, Der Einsiedler, Ungarisch, Serenade, Weg der Liebe I u. II, Kleonikas letzter Wille; Georgine Resick (Sopran), Josef Protschka (Tenor), Karl Fäth (Baß); Jürgen Glaß, Antony Beaumont, Hans Dieter Freyer (Klavier); Capriccio C 30 034/1-2 (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Präsent und klar; Klaviere etwas hart.

Fertigung: Technisch einwandfrei; zu pauschaler Hüllentext.

Max Bruch (1838-1920) als Komponist? Gewiß, das Violinkonzert g-Moll. Doch die Quizfrage nach dem Opernkomponisten bringt sicher auch lexikalisch gebildete Musikfreunde in Verlegenheit. Um so überraschter ist man, als Opus 1 (nach zahlreichen vernichteten Jugendwerken) ausgerechnet einen komischen Operneinakter zu finden. Die Ausgrabung dieser abermaligen Vertonung von Goethes Singpieltext „Scherz, List und Rache“ von 1786 durch den 18-jährigen Max Bruch ist Antony Beaumont zu danken: als Kapellmeister der Städtischen Bühnen Köln hat er dort eine Reihe „Oper am Klavier“ etabliert, wo vergessene Werke ausgegraben, meist in Zusammenarbeit mit Hausdramaturg Henneberg sinnvoll „eingereicht“ und dann mit jungen Sängern unaufwendig konzertant erneut vorgestellt werden. So wurde auch Bruch als Opernkomponist wiederentdeckt: sein Opus 1 wurde nach einer privaten Uraufführung (Klavier zu 4 Händen) bei seinem



Lehrer Ferdinand Hiller 1856 schließlich im Januar 1858 am Stadttheater Köln öffentlich in Orchesterfassung erstaufgeführt – mit sehr positivem Kritikerhoch seitens der Anti-Wagnerianer. Daß diese frühe Bestätigung den jungen Bruch womöglich in eine früh-konservative Richtung geführt hat, während sich die Musikdramatik und Harmonik in Richtung Wagner, Bruckner und Mahler, Verdi und Puccini weiterentwickelte – das merkt Beaumont noch kritisch an. Doch ansonsten ist sein Hüllentext zu betriebsblind positiv...

Denn so musikhistorisch bildend es ist, nun zu hören, woher sich Bruch entwickelte – das Ergebnis ist nur von philologischem Interesse. Die „commedia dell'arte“-Minihandlung vom reichen Doktor, der nach dem gespielten Arznei-Tod der hübschen Scapine durch den gewitzten Scapin erpreßt und um einen Batzen Geld gebracht wird, ist doch reichlich dünn, von sehr naivem Humor und musikalisch nicht so frech, bewegt oder keck, daß man wirklich gut unterhalten oder amüsiert wäre. Die meisten Gesangsnummern sind einfach handwerklich gut gebaut, aber auch von einer hörbar bürgerlichen Nettigkeit und Artigkeit. Hörergebnis: so ging es wohl in den bildungs- und besitzbürgerlichen Hauskonzerten des späten Biedermeier, der zweiten Restaurationsepoche und der beginnenden Bismarckzeit zu. Dagegen komponierte der ungleich begabtere, natürlich auch zwanzig Jahre ältere Exil-Kölnler Jacques Offenbach an! So sei der temperamentvollen Sopranistin Georgine Resick, dem gewitzten Josef Protschka (mehr als nur ein Spieltenor!) und dem profunden Baß Karl Fäths sowie den Klavierbegleitern Glaß und Beaumont ausdrücklich Engagement bescheinigt – nur: es ist vergebliche Liebesmüh!

Der weitere Weg Bruchs in die engstirnig konservative Richtung wird dann durch die sieben Lieder auf der letzten Plattenseite bestätigt: Josef Protschka singt wiederum sehr nuanciert – nur dieses gefühlige Händchen bei Liebe, Eros und Schmerz! Ach du liebe Gartenlaube – Bruder Offenbach: Her mit etlichen Schallplattenrillen moussierenden Cancan-Champagners!

Wolf-Dieter Peter

○ Erste Sopran-Arien-Platte eines „halben“ Soprans.

GRACE BUMBRY, Arien von VERDI, CILEA, CATALANI, MASSENET, PONCHIELLI, CHARPENTIER, CHERUBINI, GOUNOD, GLUCK; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Stefan Soltesz;

Orfeo S 081 841 A (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: April und Nov. 1983

Klangbild: Stimme präsent vor dem Orchester, weicher Klangraum.

Fertigung: Einwandfrei.

Wie sich die Bilder gleichen...! Nein, nicht das Cover in Warhol-Manier, von dem „die Bumbry“ meinte, daß sie darauf „wie Shirley Verrett“ aussehe. Sondern die künstlerischen „Bilder“; denn sicher bekäme ein Interviewer auch von Grace Bumbry die Antwort, die Jessye Norman auf die Frage „Sind Sie Sopran oder Mezzo?“ gab: „Ich bin Sängerin!“ Wir leben ja nun im Zeitalter blindwütiger Fachwechsel und „sensationaler Rollendebüts“ – da paßt diese erste (längst fällige) Arienplatte durchaus in die deutlich denaturierte Tonlandschaft.

Der Hüllentext geht ausführlich auf den Stimmlagenwechsel ein und bringt selbstbewußte Zitate, darunter die Aussage der Sängerin, daß sie den perfekten Wechsel „erst im vergangenen Mai (1980)“ erreicht habe. Leider wurde die Platte nicht zu diesem Datum aufgenommen...! So finden sich hier einige Vorzüge, doch überwiegend Problematisches. Natürlich ist da das interessante, etwas gutturale Timbre. Natürlich hat Grace Bumbry für tiefelegante Phrasen (Ponchielli) runde, nicht gepreßte oder gedrückte Brusttöne zur Verfügung, und in der Mittellage ist schöne Legato-Kultur zu hören. Doch so wie die Sängerin trotz offiziellem Wechsel bis ins letzte Jahr zwischen Sopran und Mezzo schlingert und sich auf demonstrative Schaukämpfe einläßt (London 1983, Barbican Hall, wechselweises Sopran- und Mezzosingen, teils im Duett mit Shirley Verrett; Verrett „siegte“...), so schlingert sie auch hier zwischen den Sopranheldinnen, die sie verkörpern will: Würden Sie, lieber Musik- und Sängerfreund, Frau Bumbry jemals als betrogene, kleine Näherin Louise in Charpentiers gleichnamiger Oper besetzen? Als Adriana Lecouvreur? Die Louise-Arie wird zu einer Verismo-Schaunummer degradiert (an Leontyne Price darf man nicht denken!) – ein völliges Mißverständnis.

Problematischer ist durchweg die obere Terz in der Sopranlage, sind fast alle Spitzentöne: sie werden „attaca“ genommen, meist angeschrien, oft mit soviel Stützdruck, daß die Tonhöhe am Ende des Tons nach oben geht. Das macht die Leidenschaft einiger Ausbrüche kaputt. An die Glut einer Julia Varady als Leonore in „Forza del destino“, darf man nicht denken. Und auch der Vergleich mit den großen Sopran-Heroinnen wie Tebaldi, Milanov u. a. gereicht der „schwarzen Venus“ nicht zum Vorteil.

Wolf-Dieter Peter

○ Genug gegirrt, Dame Kiri!

CANTELOUBE, Chants d'Auvergne, 2. Folge, VILLA-LOBOS, Bachianas Brasileiras Nr. 5; Kiri Te Kanawa (Sopran), English Chamber Orchestra, Lynn Harrell (Cello), Instrumentalensemble, Jeffrey Tate;

Decca 6.42994 AZ (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 26.-28. Sept. 1983, 24. Juni 1984

Klangbild: Klar, Stimme gut präsent, Cello-Solo bei Villa-Lobos zu undeutlich.

Fertigung: Knacken auf der B-Seite.

Wären da nicht die problematische Arabella und Rosalinde, schließlich jüngst der Ausstieg aus der Londoner „Manon Lescaut“ bei der Plattenaufnahme – man könnte diese zweite

Canteloube-Platte nach den „Folksongs“ (FonoForum 10/84) als weiteren „Ausflug“ so nebenbei laufen lassen. Aber bei nochmals so viel niedlicher Musik und reizendem Dialekt-Gezwitscher taucht allmählich die Frage nach einem „musikalischen Brocken“ auf, mag es auch noch so erfreulich sein, daß ein Stück abseitsliegender Musikgeschichte damit „für die Ewigkeit“ dokumentiert ist. Ausdrücklich sei auch angemerkt, daß die Begegnung mit Heitor Villa-Lobos deutlich reizvoller ist. Auch hier klingt der Sopran von Dame Kiri durchweg schön. Doch es ist esoterische Schönheit – ein Stück zupackende Leidenschaft hie und da sollte es auch in all der Land- und Schäferidylle geben! Beim direkten Hörvergleich klingt übrigens die Analogscheibe klarer und direkter als die CD-Einspielung, so daß die Knacker der B-Seite leicht zu verschmerzen sind.

Inhaltlich aber: Bitte nun eine musikalische Hauptmahlzeit, Dame Kiri! Es muß nicht Tosca oder Sieglinde sein, wirklich nicht!

Wolf-Dieter Peter

★ Kiri Te Kanawa singt Ravel und Duparc.

DUPARC, Mélodies, RAVEL, Shéhérazade; Kiri Te Kanawa (Sopran); Orchestre Symphonique de l'Opéra National, Bruxelles, John Pritchard;

EMI 27 0135 1 (1 S 30) Digital

CD C 7 47111 2

Aufnahmedatum: 29. 6.-2. 7. 1983

Klangbild: (LP) Durchsichtig und ungemein ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

Für Kiri Te Kanawa hat die Zukunft längst begonnen. Wie in Oper und Konzert, so kann sie auch im Schallplattenbereich ihr Repertoire weitgehend persönlich bestimmen und allmählich ausbauen. Ihre Neigung zur französischen Musik vor und um 1900 hatte sie früher schon des öfteren bekundet; die vorliegende Einspielung ist lediglich Ravel und Duparc gewidmet. Ravels dreiteiliger Zyklus „Shéhérazade“ von 1903 erfreut sich – wie es parallel laufende Neuaufnahmen mit Heather Harper (CBS 39023), Teresa Berganza (EMI 165-270139-3) oder Hildegard Behrens (Decca 6.43019 AZ) bezeugen – jetzt wieder wachsender Beliebtheit; und selbst in solch erlauchtem Kreise kann Kiri Te Kanawa einen beachtlichen Platz beanspruchen. In ihrer Interpretation noch wichtiger erscheinen

