

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.

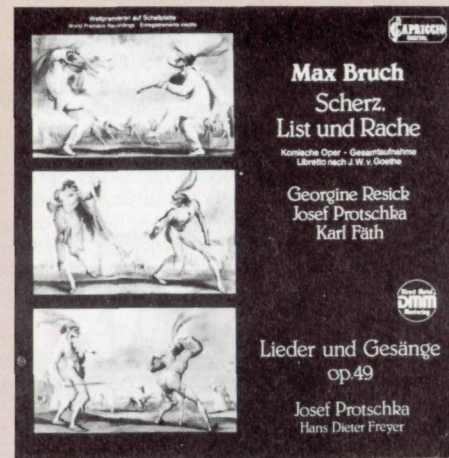
BRUCH, Scherz, List und Rache (Operneinakter op. 1), Lieder und Gesänge: Lied des Rugentino, Der Einsiedler, Ungarisch, Serenade, Weg der Liebe I u. II, Kleonikas letzter Wille; Georgine Resick (Sopran), Josef Protschka (Tenor), Karl Fäth (Baß); Jürgen Glaus, Antony Beaumont, Hans Dieter Freyer (Klavier);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

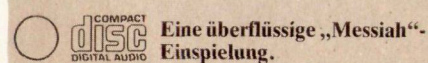
Fertigung: Einwandfrei.

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



mir die sieben „Mélodies“ von Henri Duparc (1848–1933), die hier in der vom Komponisten stammenden Fassung mit Orchester erklingen. Gerade weil von seinem Schaffen nur relativ wenig auf uns gekommen ist, müssen uns diese Liedgebilde um so kostbarer sein, die in „Au pays où se fait la guerre“ (1867) sogar den jungen Gustav Mahler ahnungsvoll vorwegnehmen. „Es gibt wenige Gesänge, die so bewegend sind wie die seinen“ (Guy Ferchault in MGG, Band 3). Man muß es wirklich bedauern, daß der überaus selbstkritische und übersensible Duparc vieles von dem nicht publizieren mochte, was seine Freunde meisterlich fanden. Auch später ist dann noch manches verlorengegangen, und schließlich waren es gesundheitliche Gründe, die ihn in der zweiten Lebenshälfte überhaupt verstummen ließen und in totale Vereinsamung führten. Diese „Mélodies“ jedenfalls repräsentieren eine ausdrucksintensive, in sich stimmige Welt, die zugleich den Gedichten von Charles Baudelaire, Leconte de Lisle, Théophile Gautier und Jean Lahor in kongenialer Weise entspricht. Von dieser schöpferischen Vollkommenheit kann Kiri Te Kanawa Wiedergabe bewundernswert viel einbringen. Zum Lobe des Brüsseler Opern-Symphoniorchesters unter John Pritchards Leitung darf man wohl sagen, daß es äußerst delikat musizierend sich nahtlos in das Konzept der Werkstruktur einfügt.

Werner Bollert

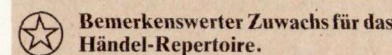


HÄNDEL, Messiah; Kaaren Erickson, Sylvia McNair (Sopran), Alfreda Hodgson (Mezzosopran), Jon Humphrey (Tenor), Richard Stilwell (Bariton), Layton James (Cembalo), Atlanta Chamber Chor, Atlanta Symphony Orchestra, Robert Shaw; Telarc/TIS 2 CD 80093-2 (WD: 137' 18'') LP 10093-1 (2 S 30) Digital Aufnahmedatum: 1983 Klangbild: (CD) Gute Raumwirkung, natürlich, transparent. Fertigung: Tadellos. Vergleichseinspielung: Gardiner (Philips 6769 107).

Der „Messiah“ ist Händels populärstes Oratorium: Er wird in diesem Händel-Jahr 1985 unzählige Male aufgeführt werden, und auch die Schallplattenindustrie wird dem nicht nachstehen wollen. Der „Messiah“, im 19. Jahrhundert zum Identifikationssymbol chorsingender Volksmassen geworden, dabei in seiner musikalischen Qualität reduziert auf die Klanggewalt der Chöre und die Stimmgewalt der Solisten, wurde in jüngster Zeit als ein kammermusikalisches Oratorium wiederentdeckt und in dieser Form wohl am überzeugendsten von J. E. Gardiner mit seinem Monteverdi Choir und den English Baroque Soloists aufgeführt. In den USA unternahm nun Robert Shaw einen ähnlichen Versuch, der freilich die Konsequenz und Überzeugungskraft von Gardiners Einspielung nicht erreicht. Der Hauptgrund hierfür ist wohl, daß Shaw zwar eine kleinere Besetzung anwendet – etwa 60 Chorsänger, 28 Streichinstrumente und 4 Oboen, 3 Fagotte, Kontrabaß, 2 Trompeten, Pauken, Orgel und Cembalo – aber noch nicht zu einer Musizierweise gefunden hat, die einer solchen quasi „kammermusikalischen“ Besetzung entsprechen würde. Dem Orchester fehlt es an rhythmischen Impulsen, es tendiert gerne zu einem gleichförmig mechanischen Spiel

und beharrt zumeist im Bereich einer mittleren Lautstärke, was zu Konturlosigkeit führt. So wird z.B. im kurzen Orchestervorspiel zu der Baß-Arie „Why do the nations so furiously...“ nichts von der Erregung, der Gewalt Händelscher Musik hörbar. Der Generalbaßgruppe mangelt es an sprechender Artikulation, der Cembalist Layton James neigt leider zu einem ermüdend gleichförmigen Spiel. Der Atlanta Chamber Chorus verwirklicht den dramatischen Charakter von Händels Musik, stellt musikalische Blöcke einander gegenüber. So gelingt die Gliederung des Schlußchores überzeugend, Großartig – einer der wenigen Lichtpunkte dieser Einspielung – ist der dramatische Gegensatz im Chor Nr. 46 „Since by man came death“ herausgearbeitet. Aber freilich wird hier auch wiederum die Schwäche des Chors deutlich: er ist zwar zu einem hervorragenden Piano fähig, im Forte aber singt er nur noch laut: eine sinnvolle Deklamation und Gestaltung des Details fehlt gänzlich. Ein weiterer Lichtpunkt sind die beiden Sopranistinnen Kaaren Erickson und Sylvia McNair, die beide mit einem schlanken, aber durchdringenden Ton singen, hervorragend deklamieren und fesselnd artikulieren. Alfreda Hodgson (Mezzosopran) und Jon Humphrey (Tenor) haben zwar schöne Stimmen, aber sie singen uninteressant, lange Töne werden monoton in unveränderter Lautstärke gehalten, Melismen Ton für Ton heruntergesungen. Gemessen an Gardiners Einspielung ist diese Aufnahme sicherlich überflüssig. Die Frage stellt sich: Warum nicht einmal ein wenig oder vielleicht noch gar nicht auf Schallplatte eingespieltes Händel-Oratorium aufnehmen?

Franzpete Messmer

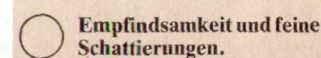


HÄNDEL, Solokantate Aminta e Fillide für 2 Soprane und Streicher; Gillian Fisher (Aminta), Patrizia Kwella (Fillide), London Handel Orchestra, Denys Darlow; hyperion A 66118 (1 S 30) Aufnahmedatum: Januar 1984 Klangbild: Sehr durchsichtig und präsent. Fertigung: Einwandfrei.

Der junge Händel war in Italien, wo er sich von 1707 bis 1709 aufhielt, recht angesehen und genoß mancherlei Förderung – nicht zuletzt von Seiten jener Vereinigungen der „Arkadier“, die geistliche und weltliche Fürsten und auch nichtadelige namhafte Persönlichkeiten in ihren Reihen hatten und wissenschaftlichen und literarischen Neigungen nachgingen. Nicht zufällig also sind die meisten Solokantaten Händels in eben jener Periode entstanden, die für ihn zweifellos zu den glücklichsten seines Lebens zählte. Und einer Mode der Zeit entsprechend, ist die vorliegende Kantate im Hirtenmilieu der Antike beheimatet (die Nympe Fillide, zunächst ablehnend, läßt sich schließlich doch von der Liebe des Schöpfers Aminta überzeugen). Große musikalische Überraschungen wird man hier zwar kaum erwarten dürfen; trotzdem ist es ungemein fesselnd zu beobachten, mit welcher künstlerischer Sicherheit Händel die fast stereotype Abfolge von Rezitativ und Arie zu handhaben und aufzulockern und wie variabel er in dem vorgegebenen Ambiente schon zu disponieren wußte. An der Wiedergabe wird man viel Freude haben. Sowohl Gillian Fisher als auch Patrizia

Kwella singen exquisit und sind den Schwierigkeiten ihrer Partien mühelos gewachsen. Das Londoner Händel-Orchester unter der Leitung von Denys Darlow, in Kammerbesetzung musizierend, ist mit der musikalischen Sprache seines Namenspatrons eng vertraut. Die Plattentasche bietet den kompletten Text (ital./engl.) sowie (lediglich in englischer Sprache) eine gründliche Werkeinführung aus der Feder von Donald Burrows. (Als Datum der ersten Aufführung scheint demnach der 14. Juli 1708 festzustehen).

Werner Bollert



SCHUBERT, Lieder: An mein Herz, Der Fluß, Der Knabe, Die Rose, Der Schmetterling, Die Forelle, Der Wanderer an den Mond, Der Einsame, Fülle der Liebe, Die junge Nonne, Auf dem Wasser zu singen, Gretchen am Spinnrade, Fischerweise, Der Jüngling an der Quelle, An Sylvia, Seligkeit; Lucia Popp (Sopran), Irwin Gage (Klavier); EMI 1C 067 27 0067 1 (1 S 30) Digital Aufnahmedatum: 1.–6. November 1983 Klangbild: Nicht allzu präsent, aber deutlich. Fertigung: Ohne Mängel. Vergleichseinspielungen: Gundula Janowitz, Irwin Gage (DG 2740 196), Brigitte Fassbaender, Erik Werba (EMI 065-28 969).

Ein bunten Strauß aus Schuberts Liedern stellte Lucia Popp für ihre Platte zusammen: neben wohl bekannten Stücken wie „Gretchen am Spinnrade“ und „Die Forelle“ enthält ihre Aufnahme auch selten zu hörende Lieder wie „Der Schmetterling“ oder „Fülle der Liebe“. So auserlesen und geschmackvoll wie das Programm selbst ist, so delikat wirkt auch Lucia Pops Interpretation. Sie befindet sich in hervorragender stimmlicher Disposition; dieses seidige und warme Timbre, diese zarten, hellen und doch weichen Töne waren immer für eine Kunst und Darstellungsweise charakteristisch, die ein Lied nicht aus breiten Gesten und überladenen Pathos, sondern aus differenziertesten Nuancen aufbaut.

Durch kunstvolle Legatos und ausgefeilte Melodieformulierung verleiht Lucia Popp dem „Fluß“ eine verklärte Ruhe; in der „Rose“ veranschaulicht sie die ständigen Wechsel zwischen Maggiore- und Minore-Motiven empfindsamer und ausdrucksvoller als Gundula Janowitz in der Vergleichseinspielung. Das „Gretchen“ faßt sie in einem meisterhaften Bogen zusammen, wobei diese Interpretation nicht so sehr durch ihre fieberhafte Unruhe wirkt (wie z.B. bei Brigitte Fassbaender), sondern durch das immer mehr sich steigernde Gefühl der hingebungsvollen Liebe. Überzeugend ist die innere Spannung auch in der „Jungen Nonne“ gestaltet: Lucia Popp nimmt hier ein fließenderes Tempo als Gundula Janowitz und baut das Lied auch organischer auf, selbst wenn sie die visionäre Ekstase einer Schwarzkopf nicht vollkommen erreicht. Schade nur, daß gerade das „Auf dem Wasser zu singen“, eines der bezauberndsten Schubert-Lieder, wegen der flachen Phrasierung ein wenig abfällt.

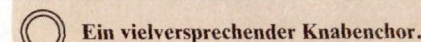
In Irwin Gage fand Lucia Popp einen ausgezeichneten Klavierpartner: sein Spiel zeigt – im Vergleich zu seiner früheren Schubert-Einspielung mit Gundula Janowitz – farbenreichere Dynamik („Fischerweise“, „Die junge Nonne“) und transparentere Stimmführung („Der Fluß“).

Wie er in dem Klavierpart des „Einsamen“ eine lebendige „Umgebung“ zu dem Gesang schafft, wie empfindsam er in der „Forelle“ mit der Singstimme zusammen „atmet“, das ist keine bloße Klavierbegleitung mehr – das ist wahres Kammermusikisieren.

Éva Pintér

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik

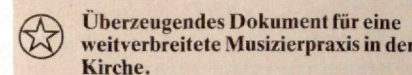


HAMMERSCHMIDT, O barmherziger Vater, Das ist je gewißlich wahr, SCHÜTZ, Verleih uns Frieden genädiglich, Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes, O lieber Herre Gott, PRAETORIUS, Nun lob mein' Seel den Herren, AICHINGER, Regina coeli laetare, HASSLER, Ite in universum mundum, PALESTRINA, Veni creator spiritus, VICTORIA, O quam gloriosum, LASSO, Gustate et videte, GALUS, Pater noster, GABRIELI, Magnificat; Augsburger Domsingknaben, Reinhard Kammler;

deutsche harmonia mundi/EMI 067 19 9977 1 (1 S 30) Digital Aufnahmedatum: 1983 Klangbild: Präsent, natürlich. Fertigung: Gut.

Zum kleinen Kreis der schallplattenwürdigen Knabenchöre sind nun auch die Augsburger Domsingknaben vorgestoßen. Reinhard Kammler besann sich auf eine alte, zu Beginn des 19. Jahrhunderts unterbrochene Augsburger Tradition zurück und wagte einen Neuanfang. Inzwischen führten Konzertreisen zu internationaler Anerkennung. Die Einspielung von Motetten aus dem 16. und 17. Jahrhundert, darunter Werke der Augsburger Aichinger und Hassler, zeigt die Stärken, aber auch Schwächen des jungen Ensembles: die Tongebung ist klar, die Sprachdeklamation vorzüglich, die Klangbalance zwischen den verschiedenen Stimmlagen hervorragend gelungen, überhaupt die technische Sicherheit überraschend gut – und dennoch fehlt etwas, stellt sich beim Hören bisweilen eine Ermüdung ein. Das natürliche Fließen (sehr gut: Lassos „Gustate et videte“) und Partien in getragenen Tempo überzeugen, aber eine gewisse Schwerfälligkeit verhindert musikalisches Leben und sprechenden Ausdruck. Der nächste Schritt von Kammlers Chorarbeit müßte also eine Befreiung aus dem Schulischen sein: bei aller schwäbischen Gedenkenheit sollte lebendiges Musizieren gewagt werden!

Franzpete Messmer



MISSA ET OFFICIUM DE BEATA MARIA VIRGINE, Alternatim-Praxis um 1600; Inge-Mar Melchersson an der Ebert-Orgel der Hofkirche Innsbruck, Choralchola des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg, Rupert Gottfried Frieberger; Christophorus SCGLX 73 994 (1 S 30) Aufnahmedatum: 13. 6. 1983 Klangbild: Natürlich und präsent. Fertigung: Einwandfrei.

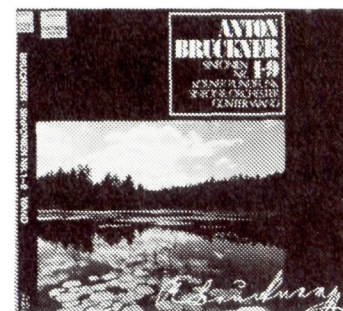
Die Alternatim-Praxis hat ihren Ursprung im antiphonischen Gesang (Wechselgesang zwischen Solist und Gemeinde, später Solist und Chor) beim Psalmvortrag. Heute versteht man unter Alternatim-Praxis in erster Linie das wechselweise Musizieren zwischen gregorianischem Choral und Orgel. Auf diese Praxis verweisen die überlieferten liturgischen Orgelkompositionen seit Anfang des 15. Jahrhunderts: die Choralbearbeitungen, in denen eine vorgegebene Choralmelodie als Cantus firmus einer mehrstimmigen Komposition zugrunde liegt. Eine andere, ebenfalls weit verbreitete Art der Alternatim-Praxis war der Wechsel von einstimmigem und mehrstimmigem Gesangsvortrag, vor allem bei strophischen Gesängen (Hymnen und Sequenzen).

herder

Bücher Kunst Schallplatten

Kindlers Malerei Lexikon

gebundene Ausgabe in 15 Bänden
zusammen nur DM 199,-



A. Bruckner
Sinfonien Nr. 1-9
Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester
Günter Wand
11 LP in Kassette nur DM 69,90



Das Buch zum Film
ELEKTRA
Rache ohne Erlösung
240 Seiten,
zahlreiche Abbildungen
früher DM 88,-
jetzt nur DM 12,90



herder
Kurfürstendamm 69 und Adenauerplatz
Ecke Wilmersdorfer Straße — U-Bhf. Adenauerplatz
1000 Berlin 15 ☎ 8 83 50 01

