

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke

★ Die Meisterjahre.

THE HOROWITZ YEARS 1962-1973: CHOPIN, Sonate b-Moll, Ballade g-Moll, Polonaise fis-Moll u. a., LISZT, Vallée d'Obermann, SCHUMANN, Kreisleriana, Toccata, Arabeske, Träumerei, RACHMANINOFF, Sonate Nr. 2, 2 Etudes-Tableaux, SKRJABIN, Sonaten Nr. 9, 10, 2 Etüden, Vers la flamme u. a.; Vladimir Horowitz (Klavier); CBS M3 37895 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1962-73

Klangbild: Unterschiedlich, der jaulende, typische Horowitz-Ton ist aber unverkennbar eingefangen. Bässe leicht gedeckt, insgesamt geringfügig entfernt.

Fertigung: Deutliches Bandrauschen, sonst einwandfrei.

Es ist gewiß keine leichte Aufgabe, die sich die CBS da vorgenommen hat: Als Nachtrag zum 80. Geburtstag von Vladimir Horowitz aus vielen bedeutenden, zumindest immer diskussionswürdigen Aufnahmen des ehemaligen Hausstars eine gültige Auswahl zu treffen, dürfte schwerfallen. Man hat sich für eine Drei-Platten-Kassette entschieden; die Beschränkung auf vier Komponisten dürfte dann sicher sinnvoll sein, auch wenn Großtaten wie die Scarlatti-Aufnahmen notgedrungen unter den Schneidetisch fallen müssen.

Mit Chopin, Schumann, Rachmaninoff und Skrjabin dürften auch Horowitz' wichtigste Werklieferanten berücksichtigt sein, sieht man einmal von Liszt ab, dem sich Horowitz aber in seiner CBS-Zeit nur wenig gewidmet hat, und der hier lediglich mit der Vallée d'Obermann vertreten ist. Auslassungen sind natürlich auch bei den einzelnen Komponisten zu beklagen – warum etwa keine Chopin-Etüde Platz fand, dürfte wohl nur schwer zu ergründen sein – doch insgesamt ist Horowitz' spezifische Interpretationskunst bei den genannten Komponisten doch gültig erfaßt.

Wenn sich dennoch Licht und Schatten nicht ganz gleichmäßig verteilen, liegt das vor allem an den unterschiedlichen Resultaten, die beim Aufeinandertreffen des Horowitzschen Klavieridioms mit den einzelnen Werkcharakteristika entstanden sind. Nicht immer sind diese zwei

Bereiche so überragend zur Deckung gekommen wie in der Kreisleriana-Aufnahme von 1969, wo die Fiebrigkeit des Interpreten in werkerhellende Qualität umgeschlagen ist und zu einer nie wieder erreichten Phantastik geführt hat. In den anderen Schumann-Werken, vor allem in der larmoyant genommenen „Träumerei“ ist hingegen die Grenze zur reinen Manier erreicht, wenn nicht überschritten.

Auch das Chopin-Spiel Horowitz' ist ja häufig angefeindet worden, und sicher klingen da oft reichlich Hysterie und morbide Melancholie mit, doch betrifft das in der vorliegenden Auswahl wohl nur das Nocturne e-Moll, weniger die Darstellungen der g-Moll-Ballade (in der Fernsehkonzert-Version von 1968) oder die fis-Moll-Polonaise, wo sich Horowitz' rhythmischer Zugriff, seine Steigerungsökonomie und seine varierende Phantasie über alle geschmacklichen Zweifel erhebt. Etwas weniger werkcharakteristisch ist die b-Moll-Sonate erfaßt, bei aller Kantilenenfärbung im Trauermarsch, auch allem Schillern im Finale.

In der Durchführung des ersten Satzes klingt dann schon reichlich Fiebrigkeit an, die an dieser Stelle übertrieben wirkt, doch letztlich schon weit voraus, auf Skrjabin weist. Da, in dessen 9. und 10. Sonate, ist Horowitz natürlich in seinem ureigensten Element und auch bei Rachmaninoff ist sein Spiel fast konkurrenzlos, zumindest, was die ekstatische Komponente betrifft. Und zu welchen virtuosen Aufschwüngen der Sechzigjährige noch bereit war, zeigt sich auch in dieser Kassette, etwa in Skrjabins eruptiv dargebotener dis-Moll-Etüde oder in Horowitz' eigener, immer wieder staunenerregender Carmen-Fantasie. Insofern ist die Kassette als erster Einstieg in das Erlebnis Horowitz vielleicht nicht ungeeignet, zumal auch die gegenüber der Einzelplatte verbesserte Klangtechnik akzeptabel erscheint. Die verschiedenen Einspieldaten heben sich allerdings deutlich voneinander ab.

Nikolaus Deckenbrock

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel

★ Orgelmusik in Regers Nachfolge.

HAAS, Suite für Orgel A-Dur op.25, HÖLLER, Ciacona op.54, HINDEMITH, Sonate für

Orgel Nr. 2; Franz Lehrndorfer (Orgel);

Wergo WER 60 107 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: April 1984

Klangbild: Rund, vornehm in allen Stärken.

Fertigung: Gut.

Diese Einspielung bringt ein gut gewähltes Programm insofern, als es Beispiele der zeitlich unmittelbaren Reger-Nachfolge darbietet. Bei der fünfsätzigen Suite A-Dur op.25 von Josef Haas ist sie noch am deutlichsten zu verspüren, gewisse lineare oder harmonische Wendungen könnten direkt der Feder des Meisters entstammen. Vieles hat aber auch schon ein eigenes Gesicht, wobei der 5. Satz, die strukturell wie immer leicht überschaubare Passacaglia, mit ihrer großen Schlußsteigerung den Höhepunkt bedeutet.

Karl Höller hat sich in seiner häufiger gespielten Ciacona op. 54 schon weiter von Max Reger entfernt und einen eigenen Stil gesucht und gefunden, welcher geschlossener wirkt als bei Haas. Das Grundtempo bleibt sehr beherrscht, auch wenn die Musik sich formenreich entfaltet und geradezu sinfonischen Charakter annimmt. Ein Fugato-Teil strebt dem Höhepunkt zu, der im Gegensatz zum Üblichen absinkt bis zum äußersten ppp-Abschluß.

Bei Hindemiths zweiter Sonate sucht man eine Nähe zu Max Reger vergeblich. Nach dem Sturm und Drang seiner ersten Zeit ist Hindemith zu gemäßigteren Formen zurückgekehrt (in den 30er Jahren). Der langsame Satz strahlt in seiner Kantabilität eine besondere Ruhe aus. Der Schlußsatz (fugato) wirkt jedoch teilweise bizarr, beinahe eckig.

An Farblichkeit verschiedenster Art läßt Lehrndorfer es nirgends fehlen, seine Phantasie an der schönen, leider nicht mit der Disposition belegten Orgel kennt kaum Grenzen, so daß seine technisch ohnehin überlegene Interpretation nie langweilig wird. Aber in einem Punkt habe ich doch Bedenken: Warum läßt Lehrndorfer bei dieser romantischen Musik den Tremulanten mehr mitlaufen als der Sache gut tut und so eine gewisse Gefahr des Einschläferns aufkommen? Von diesem einen Punkt abgesehen, ist diese Einspielung eine große künstlerische Leistung, die ihren Stern verdient. Herbert Briefs

○ Perfekte Händel-Nachlese.

HÄNDEL, Das Orgelwerk (Vol. 4), Die Konzerte für Orgel und Orchester op. posthum: Concerto F-Dur op. posth. Nr. 1, F-Dur op. posth. Nr. 4, A-Dur op. posth. Nr. 2, d-Moll op. posth. Nr. 3; Edgar Krapp an der Eberhard-Vischer-Orgel (1733) zu Mössingen, Mitglieder des Radio-Sinfonieorchesters Stuttgart, Edgar Krapp;

Ariola-Eurodisc 206 503-425 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Oktober 1984

Klangbild: Klar und transparent, gelegentlich etwas trocken.

Fertigung: Einwandfrei.

Bei den hier angebotenen Händel-Konzerten handelt es sich um Bearbeitungen eigener und fremder Musik. Für das F-Dur-Konzert op. posth. Nr. 1 etwa stammen die Ecksätze aus Händels Triosonate F-Dur, op. 5 Nr. 6, für zwei Violinen und Continuo. Erster und letzter Satz des d-Moll-Konzerts (das erst 38 Jahre nach Händels Tod, 1797, in London veröffentlicht wurde) sind gar aus dem I. Teil von Telemanns „Tafelmusik“ übernommen. Das tut dem Reiz

dieser Musik aber keinen Abbruch, obwohl es sich durchwegs um „leichte Kost“ handelt. Musikalisch am interessantesten ist der 1. Satz des A-Dur-Konzerts, am eindrucksvollsten das F-Dur-Konzert, op. posth. Nr. 4. Hier bestechen opulenter Bläsersatz und ausgefeilter Orchesterpart, obwohl wir nicht einmal sicher sein können, daß die posthume Druckfassung des Stücks von Händel selbst stammt.

Mehrere Zwischensätze dieser Concerti sind von Händel nicht ausgeführt, sondern mit der Bemerkung versehen: „Organo ad libitum“. Das zeigt Wesentliches von barocker Aufführungspraxis und der Funktion solcher Concerti. Sie waren als Abwechslung und „Intermedien“ bei Händels großen Oratorien gedacht und rechnen konstitutiv auf die Improvisationskunst des Komponisten-Interpreten. Hier, an einem Kernpunkt wirklicher Barockpraxis, wo Bearbeitung, Improvisation und Ad-hoc-Funktion – weit entfernt von jedem festen Werkbegriff nach heutigen Maßstäben – konvergieren, würde man zu gerne einen Lösungsvorschlag der „authentischen“ Theorie hören. Edgar Krapp löst das Problem, indem er passende Sätze aus anderen Stücken Händels nach alter Orgelpraxis „intavioliert“, d. h. auf die Orgel überträgt, gut abgestuft, nach Bedarf aber auch kraftvoll und prägnant. Ein anderes Klangbild gibt die 1982/83 zusätzlich erbaute II/18-Metzler-Chororgel, bei der neben den feinen Labialstimmen die drei vornehm intonierten Zungenstimmen hervorragen. Im ganzen ist der Klang dieser Chororgel, wie zu erwarten, barock, norddeutsch-französisch ausgerichtet. In diesem Sinne ist bei dieser zweiten Platte die Vortragsfolge auf Barock bis zum galanten Stil der unmittelbaren Nach-Bach-Zeit ausgerichtet. Somit ist die Einspielung als Orgelportrait bestens gelungen. Klaus Peter Richter

○ Die beiden unterschiedlichen Orgeln der Stadtkirche Winterthur.

ORGELWERKE von MENDELSSOHN BARTOLDY, BARTMUSS, FRANCK, VIERNE, SWEELINCK, PRAETORIUS, BUXTEHUDE, J. S. BACH und C. Ph. E. BACH; Rudolf Meyer (Orgel);

Jecklin 230/231 (je 1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 14./15. Mai 1984.

Klangbild: Voll, rund, je nach klanglichem Aufbau unterschiedlich.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen: Franck, Grande Pièce Symphonique (J. Langlais, Arion 336008).

Im Jahre 1887/88 erbaute E. F. Walcker, Ludwigsburg, unter Verwendung der früheren Liebfrauenorgel Salem (Carl Josef Riepp) die große Orgel an der Stadtkirche Winterthur mit III/56 Registern. Sie hatte Fülle und Farbig-

keit, war spätromantisch orientiert und verhalf der Stadt zu einer gewissen Berühmtheit. 1982/83 entschloß man sich zusätzlich zu einer kleineren Metzler-Chororgel (II/18) mit barockem norddeutsch-französischem Charakter und erzielte so einen gewollten Klanggegensatz zur großen Orgel. Der Organist von Winterthur, Rudolf Meyer, aus der Schule Wollenweider-M. C. Alain, mit weiteren Studien u. a. bei Heiller, Tagliavini, Guillou, führt beide Orgeln mit ausgewählten Programmen vor.

Der großen Orgel ist neben Mendelssohns frühromantischer A-Dur-Sonate (1844) Francks „Grande Pièce Symphonique“ als früher Versuch spätromantischer Sinfonik mit klanglichem Erfolg anvertraut worden. Der Klang neigt zum Vornehm-Dunklen, Schweren, mehr Grundtönigen, hat aber trotz zwischenzeitlicher Reparatureingriffe das alte, mir noch Erinnerung gebliebene Klangbild weitgehend behalten. Man ist dem orchestral-sinfonischen Stil schon sehr nahe gekommen. Die dreisätzige, vielfarbige Fantasie über den Choral „Jesu meine Freude“ von dem hier kaum bekannten R. Bartmuss, paßt sich in die zahlreichen romantischen Möglichkeiten bestens ein. Interpretatorisch ist an Meyers Spiel nichts auszusetzen. Es ist durchsichtig, gut abgestuft, nach Bedarf aber auch kraftvoll und prägnant.

Ein anderes Klangbild gibt die 1982/83 zusätzlich erbaute II/18-Metzler-Chororgel, bei der neben den feinen Labialstimmen die drei vornehm intonierten Zungenstimmen hervorragen. Im ganzen ist der Klang dieser Chororgel, wie zu erwarten, barock, norddeutsch-französisch ausgerichtet. In diesem Sinne ist bei dieser zweiten Platte die Vortragsfolge auf Barock bis zum galanten Stil der unmittelbaren Nach-Bach-Zeit ausgerichtet. Somit ist die Einspielung als Orgelportrait bestens gelungen. Herbert Briefs

○ Rokoko auf historischer Orgel.

ORGELMUSIK DES ROKOKO: Werke von C. Ph. E. BACH, KREBS, SCHNIZER, KOLB, KUCHAR, GRÜNBERGER; Christian Brembeck an der Johann-Adam-Ehrlich-Orgel in Bad Wimpfen;

Pan Verlag Vleugels OV-30 114 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: (P) 1985

Klangbild: Vielfarbig, geschlossen, schönes Plenum.

Fertigung: Gut.

Bei dieser Einspielung kommt der 1752 von Johann Adam Ehrlich für die Dominikanerkirche zu Bad Wimpfen erbauten Orgel die größte Bedeutung zu: Hinter schönem Rokoko-Prospekt steht eine nur zweimanualige Orgel, die mit 34 (!) Registern fast überreich bestückt ist. Damit ist ein besonders qualifizierter Farbenreichtum gewährleistet bis hinauf zum strahlend schönen Plenum. Über die seit der Erbauung notwendigen Reparatur- und Restaurationsarbeiten ist leider nichts gesagt.

Der junge Christian Brembeck aus der Schule Franz Lehrndorfers weiß das vielseitige, aber kleinformatige Programm aus dem 19. Jahrhundert abwechslungsreich und sehr sauber vorzuführen. Der gegenüber der Architektur und Malerei jener Zeit eher bescheidene Bereich des musikalischen Rokoko hat allerdings auch nichts Großes vorzuweisen, sondern liefert eine zwar wohlklingende, aber unkomplizierte, nicht von originellen Ideen belebte Musik. Von den hier gebrachten Werken könnte man diejenigen des

von J. S. Bach als Schüler sehr geschätzten Krebs, ferner die von Carlmann Kolb und Kuchar herausstellen. Herbert Briefs

○ Späte romantische Ausgrabung.

CAMILLO SCHUMANN, Sonaten für Orgel

Nr. 1 – 6; Reinhard Kluth (Orgel);

MD + G M 1173-75 (3 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1984

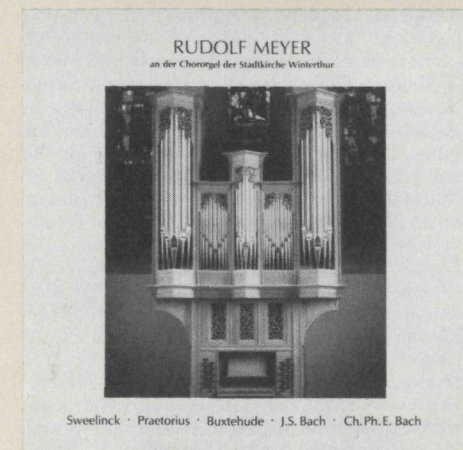
Klangbild: Trotz unterschiedlicher Kirchenräume erstaunlich ausgeglichene Räumlichkeit, natürlicher Hall.

Fertigung: Hervorragend.

Diese Platte ist, wenn auch auf Umwegen, durchaus ein Beitrag zum Bach-Jahr 1985: zum einen, weil die Sonate Nr. 2 op. 16 B-Dur als letzten Satz eine Doppelfuge mit dem ersten Thema B-A-C-H enthält; zum anderen, weil der bisher zuwenig beachtete Komponist Camillo Schumann fast 20 Jahre Organist an Bachs Taufkirche St. Georg in Eisenach war; und Zeit seines Lebens bewegte sich der 1872 in Königstein/Sachsen Geborene im sächsisch-thüringischen Raum.

Reinhard Kluth und den technisch höchst anspruchsvollen, unbeirrbar Novitäten aufspürenden Produzenten Dabringhaus und Grimm ist es zu danken, daß nach zwei Teileinspielungen nun alle sechs Sonaten für Orgel vorliegen. Daß Kluth jede Sonate an einem anderen Instrument spielt, jedes jedoch von demselben Orgelbauer, Matthias Kreienbrink, gebaut ist, macht die ansehnliche Kassette auch zu einem Orgeldokument. Doch der Reiz liegt vor allem in den Kompositionen. Camillo Schumann rangiert in alten Lexika als „Bruder Georgs“ und erhält weit weniger Platz als der ältere, der immerhin die erste Hälfte dieses Jahrhunderts Direktor der berühmten Berliner Singakademie, Mitglied der Akademie der Künste und Ehrendoktor der Universität in der Reichshauptstadt war. Auch scheint er als Komponist weitaus fruchtbarer gewesen zu sein, er schrieb große Orchesterwerke und Oratorien. Doch hat sich an den 1952 Gestorbenen keiner mehr erinnert, während Camillo, der bis 1946 in Bad Gottleuba in der Sächsischen Schweiz lebte, mit seinen Orgelsonaten offenbar den Ehrgeiz der Organisten weckte. Zwar gibt es, etwa in der erwähnten Doppelfuge, auch erfindungsärmere Durststrecken. Andererseits ergeben seine Melodieführung, die harmonische Verwurzelung in der Romantik, seine kontrapunktische Kunstfertigkeit und spieltechnische Versiertheit zusammen eine erfreuliche Bereicherung des Repertoires. Marschähnliche Feierlichkeit wechselt mit poetischen, ja mystischen Farben, Fugen krönen die Sonaten Nr. 2 bis 5, darunter in der vierten „Lobe den Herren“ als Thema, überhaupt sind immer wieder Choräle verarbeitet, so „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich“ in Nr. 1 op. 12 d-Moll; Nr. 6 op. 110 a-Moll endet mit einer schwungvollen Toccata, näher an Brahms als an der französischen Tradition.

Reinhard Kluth, der mit Bedacht für diesen triumphalen Abschluß „seine“ Orgel, St. Peter in Düsseldorf, wählte, kostet dies alles einfühlsam, formensicher und virtuos aus. Das achtsaitige Beiheft informiert über den Komponisten, die Werke, den Organisten und alle Orgeln (außer Düsseldorf: Evangelische Kirche Waldbröl, St. Elisabeth Eschwege/Werra, St. Joseph Osnabrück, St. Laurentius Langförden und St. Martinus Greven i. W.). Herbert Glossner





Monumentales und Filigranes von VIERNE.

VIERNE. Sinfonien für Orgel; Sinfonie Nr. 1 op. 14, Nr. 2 op. 20, Nr. 4 op. 32, Nr. 5 op. 47, Nr. 6 op. 59, 24 Pièces en style libre, op. 31 Nr. 15 Arabesque, Nr. 21 Carillon, 24 Pièces de Fantaisie in 4 Suiten (op. 51, 53-55): Andantino aus op. 51, Clair de lune und Toccata aus op. 53, Impromptu aus op. 54, Aubade aus op. 55, Triptyque op. 58: Stèle pour un enfant défunt (Nr. 3); Torvald Torén (Orgel); Opus 3 OP 8203-8207 (je 1 S 30)

Vertrieb: Audio-Trade, Gartenstr. 26, 4330 Mühlheim/Ruhr

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Präzise und räumlich. Extreme dynamische Spannweite.

Fertigung: Ohne Mängel.

Eine Gesamteinspielung der Orgelsinfonien von Vienne ist aus mehreren Gründen hörensenswert. Einmal ist dieser späteste Exponent (1870-1937) der großen, „sinfonischen“ Orgel französischer Prägung hierzulande kaum bekannt und gefragt. Deshalb gibt es im Handel auch nur eine andere Gesamtaufnahme der Sinfonien, nämlich die von David Sanger. Dann hängt eine angemessene Realisation seiner Werke nicht nur am Notentext, sondern bedarf einer tiefen Kenntnis der Registriertraditionen der französischen Schule – und natürlich einer entsprechenden Orgel. Schließlich sind die Werke technisch so anspruchsvoll, daß wohl viele Interpreten den hohen Aufwand lieber einem weniger „epigonalen“ (Euvre zukommen lassen. Denn Vienne, Schüler von Franck und Widor, blieb zeitlebens dieser französischen Kompositionstradition treu, d.h. zeitlich gesehen bis lange nach Schönbergs op. 23 von 1920. Tatsächlich stehen diese Werke in der besten sinfonischen Tradition, wobei sie Form und kolossale, spätromantische Klangfülle der hypertrophen Jahrhundertwende-Orchester auf die Orgel übertragen. Und zwar nicht nur, was die konsequente thematische Arbeit betrifft, sondern auch im Hinblick auf einen Tiefsinn, der oft an die Dimensionen von Brahms und Wagner heranreicht. Allerdings ist Vienes romantischer Tiefsinn entschieden weniger lastend, als beim vergleichbaren Max Reger. Ihm ist Vienne an Klarheit der Architektur und Harmonik sowie an lateinischer Brillanz weit überlegen; dafür fehlt der polyphone Zugriff. Erst ab seiner 4. Sinfonie von 1914 wuchert mehr Chromatik Wagnerscher Provenienz. Sie ist, zusammen mit einem zunehmend düsteren Tonfall (vor allem in den Ecksätzen) das Kennzeichen des Spätwerks.

Vienne war 37 Jahre lang Organist an Notre Dame in Paris. Für die dortige Orgel, an der er nach der Aufführung seines „Triptyque“ (op. 58) am 2. Juni 1937 während eines Herzinfalles starb, ist sein Opus konzipiert. Wie wird nun ein schwedischer Organist auf einer neuen Orgel in Stockholm mit dieser urfranzösischen Herausforderung fertig? Um es gleich zu sagen: sehr souverän, sehr respektabel. Torvald Torén, Jahrgang 1945, hat in Stockholm studiert (dazu kommen die obligatorischen Studien im Ausland, bei Flor Peeters und Duruflé) und ist Organist an der dortigen Hedvig-Eleonora-Kirche, hat sich aber auf die romantische, französische Orgelmusik spezialisiert. Die Orgel seiner Kirche (erbaut 1975-76 von der Firma Grönlund) hat für ihre 58 Register in 3 Manualen und Pedal überraschend viel Volumen und Farben. Ihre (fast) französische Authentizität kommt besonders im 2. Satz der 2. Sinfonie („Choral“) und im 4. Satz der 4. („Romance“) heraus. Aber eben nur fast. Vor allem in den Miniaturen aus op. 31 oder 51-55 bemerkt man, wenn man sie mit einer Darstellung auf einer Cavallé-Coll-Orgel (etwa von Pierre Labric in Saint-Ouen, Rouen) vergleicht, die feineren Mängel. Diese impressionistischen Gebilde, so diffizil zwischen dem sentimentalen Klangkonfekt des 19. Jahrhunderts und der lyrischen Welt von Debussy oder Fauré angesiedelt, sind ja die eigentlichen Edelsteine französischer Orgelromantik. Stimmen hier die Farben nicht und das gebrochene Timbre, so werden sie schnell zu Halbedelsteinen. Torén spielt diese Stücke sehr ernsthaft und absolut mit den richtigen Registrierungen. So vermeidet er jede falsche, nazarenische Beleuchtung, bringt aber die feineren Farb-Arkana des Genres nicht so zum Blühen, wie dies auf einer französischen Orgel möglich ist. Das ist, im Hinblick auf die Stockholmer Orgel, wahrlich kein Manko. Aber man wäre gespannt, ihn auf einer französischen zu hören.

Klaus Peter Richter

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Vokalwerke



Zusammengewürfeltes Porträt mit lohnendem Opernteil.

ARIEN UND DUETTE VON MOZART (Figaros Hochzeit), **ROSSINI** (Semiramis), **THOMAS** (Mignon), **MASSENET** (Cendrillon), **OFFENBACH** (Großherzogin von Gerolstein), **SCHUMANN** (Duette), **CHAUSSON** (Chanson perpétuelle), **BRAHMS** (Duette); **Frederica von Stade** (Mezzosopran), **Judith Blegen** (Sopran), **Joel del Maria, Ani Kavafian** (Violine), **Ida Kavafian** (Viola), **Charles Wadsworth** (Klavier), **National Arts Centre Orchestra Ottawa, Mario Bernardi, Philharmonia Orchestra, Antonio de Almeida, Julius Rudel, London Philharmonic Orchestra, John Pritchard;**

CBS M 39315 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1975 – 1984

Klangbild: Ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei; keine Textbeilage, Stoppzeiten angegeben.

Das Beste an diesem zusammengewürfelten Porträt Frederica von Stades stammt aus dem Fundus, genauer: aus zwei Gesamtaufnahmen und zwei Recitals. In „Mignon“ hatte

Frederica von Stade die eigentlich einem Tenorbuffo zukommende Rolle des Frédéric übernommen, in „Cendrillon“ die Titelpartie. Beides gelang ihr hervorragend, ja man gewinnt den Eindruck, daß sich der ausgeglichene, geschmeidige Mezzo mit großer Spannweite in französischen Regionen besonders wohlfühlt. Daß in einer herausgepickten Arie die Figur kaum Konturen gewinnen kann, liegt in der Natur der Sache. In der berühmten Arie der Semiramis demonstriert Frederica von Stade ihre detailgenaue, empfindsame Gestaltung, ihre Geläufigkeit, den Reiz ihres samtigen, gerundeten Timbres.

Der Rest, etwa die Hälfte des Programms, scheint neu aufgenommen worden zu sein. Cherubinos „Non so più“ erinnert an das glänzende Salzburg-Debüt der Sängerin, das von Mozart selbst stammende Begleitarrangement für Violine und Klavier bringt willkommene Abwechslung. In dem von einem Streichquartett und Klavier begleiteten, melancholischen, doch aparten „Chanson perpétuelle“ kann Frederica von Stade Anstrengung in der Höhenlage nicht ganz verbergen. Die Duette von Brahms und Schumann bedeuten eine Katalogbereicherung, nehmen sich aber als wesentlicher Teil eines Sängerporträts seltsam aus. Da eine Textbeilage fehlt und beide Sängerinnen offenbar Mühe mit Deutsch haben, versteht man kaum etwas. Bleibt zu konstatieren, daß kultiviert gesungen wird, daß sich die beiden Stimmen einerseits gut mischen, sich andererseits der helle, lockere Sopran von Judith Blegen reizvoll von der dunkler getönten Partnerin abhebt. Ob das alles ist, was die Komponisten im Sinn hatten?

Hermann Schöneegger



Bach: emotional, aber auf französisch.

BACH, Matthäus-Passion; Howard Crook (Evangelist), **Ulrik Cold** (Jesus), **Barbara Schlick, Catherine Bignalet** (Sopran), **René Jacobs, Hans-Peter Blochwitz** (Alt), **Marc Meersman, Renaud Machart** (Bariton), **Peter Kooy** (Baß), **Ensemble Vocal de la Chapelle Royale, Collegium vocale de Gand, La Chapelle Royale Paris, Philippe Herreweghe;**

harmonia mundi France HMC 1155.57 (3 S 30)

Digital

3 CD HM 901155/57

Aufnahmedatum: 1984

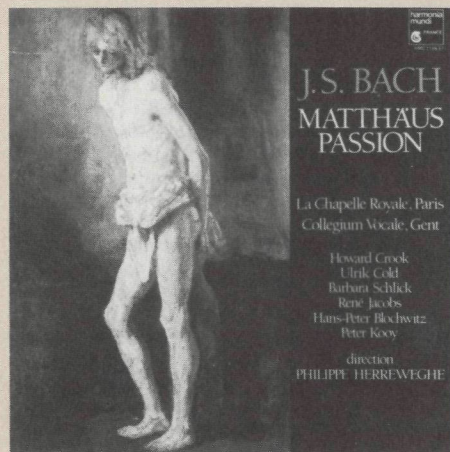
Klangbild: (LP) Gute Raumwirkung, ausgezeichnete Dynamik und Klangbalance.

Fertigung: Tadellos – hervorragende Begleittexte.

Vergleichseinspielung: Harnoncourt (Tel. 6.35 047 FK).

Philippe Herreweghe ist mit dieser Einspielung von Bachs Matthäus-Passion etwas ganz Außergewöhnliches gelungen. Ohne Übertreibung kann vorausgesagt werden, daß sie für zukünftige Neuproduktionen dieses Werks ein Maßstab sein wird. Die Tugenden der historischen Aufführungspraxis – Abkehr vom Dauer-vibrato und großem Ton, Ernstnehmen des Details, Durchhörbarkeit des Klanges, „sprechende“ Artikulation – sind hier mit einer Klarheit, einem emotionalen Engagement und einer Klangsinnlichkeit verbunden, die betroffen machen.

Diese Einspielung dokumentiert gegenüber der Harnoncourts aus dem Jahr 1971 eine Weiterentwicklung der historischen Aufführungspraxis: Harnoncourt, der heute freilich auch mehr das



Emotionale betont, arbeitete damals primär die Struktur des Werks, beispielsweise die Doppelchörigkeit, heraus und erschreckte manchen Bach-Liebhaber durch die Verwendung eines Countertenors für die Alt- und eines Wiener-sängerknaben für die Sopransoli. Hierdurch wurde die puristische, antiromantische und gefühlsferne Tendenz verstärkt. Herreweghe dagegen sieht in dem barocken Rhetorikbegriff nicht nur etwas Strukturell-Artikulatorisches, sondern vor allem eine Theorie des Emotionalen: der Affetti. Um eine möglichst wirkungsvolle Affektdarstellung zu erzielen, hält er sich nicht dogmatisch an die historische Aufführungspraxis, verwendet einen Frauensopran für die Soli, einen Frauen-Männerchor, der gewiß gegenüber Harnoncourts Knaben-Männerchor an Durchhörbarkeit der Struktur zurücksteht. Aber insbesondere bei den haßerfüllten Turba-Einwürfen (z. B.: „Er ist des Todes schuldig“) entsteht eine geradezu modern wirkende Realistik.

Zum Großartigsten dieser Einspielung gehören die Solisten. Barbara Schlick versteht es, in ihrer Sopranstimme die Geradheit und Klarheit eines Knabensoprans mit dem größeren Differenzierungsreichtum einer Frauenstimme zu vereinen. Besondere Höhepunkte stellen die Alt-Arien dar. René Jacobs beherrscht seine Falsettstimme ohne jede artifizielle Angestrengtheit und mit einem erschütternden Schattierungsreichtum: das dunkle, gegenüber einem Frauenalt herber Timbre des Männeralts bringt den Affekt der Trauer besonders bewegend zum Ausdruck. Howard Crook als Evangelist versteht es, auf eine mir bisher unerreicht scheinende Weise, Sprachdeklamation mit einem kantablen Zusammenfassen der Einzelnoten zu Melodiebögen zu verbinden.

Diese Einspielung ist freilich nicht nur das Dokument einer Weiterentwicklung der historischen Aufführungspraxis, sondern spiegelt ebenso eine französische Bachsicht wider: das Emotionale ist hier nie deutsch-romantisch, also sehnsuchtsvoll, sondern in objektiver Schärfe und Klarheit gesehen und wird mit mediterraner Kantabilität und größter Klangphantasie verwirklicht.

Franzpeter Messmer



„Man singet mit Freuden vom Sieg“.

BACH, Das Kantatenwerk Bd. 36: Kantaten BWV 147, 148, 149, 150 und 151; Paul Esswood (Alt), **Kurt Equiluz** (Tenor), **Max van Egmond, Thomas Hampson** (Baß) u.a., **Tölzer Knabenchor** (147, 148), **Knabenchor Hannover und Collegium Vocale, Gerhard Schmidt-Gaden,**

Heinz Henning, Philippe Herreweghe, Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt, Leonhardt-Consort, Gustav Leonhardt; Teldec 6.35654 EX (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: (P) 1985

Klangbild: Offen, klar gezeichnet, durchsichtig, räumlich.

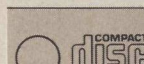
Fertigung: Einwandfrei.

Mit den Einspielungen der Kantaten BWV 147 bis 151 überqueren Nikolaus Harnoncourt und Gustav Leonhardt die imaginäre Grenze des letzten Werkviertels. Dieser Umstand allein wäre es wert, innezuhalten und sich ein wenig im Feiertagsdeutsch zu üben. Zu viel und zuweilen auch Erschöpfendes ist freilich schon formuliert worden, so daß es erlaubt scheint, in Anbetracht dieser 36. Ausgabe des „Alten Werkes“-Kantatenprojekt lediglich ein paar Fußnoten zu setzen.

Harnoncourt und Schmidt-Gaden betreuen die Kantaten „Herz und Mund und Tat und Leben“ (BWV 147) und „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens“ (BWV 148). Der Einsatz eines Knabenaltsolisten (Stefan Rampp) in der auch durch Bearbeitungen sehr bekannten Kantate zum Fest Mariae Heimsuchung, BWV 147, darf infolge des stimmlich-musikalischen Resultats als problematisch eingeschätzt werden. Ungeachtet dieser Beobachtung ist der Wiedergabe – und dies gilt auch für die Kantate BWV 148 – ein hohes Maß an sprachlich-inhaltlicher Reflexion und Aktualisierung nachzusagen, zumal der fast unverwüsthliche Kurt Equiluz – zusammen mit Esswood einer der Hauptsäulen dieses Mammutunternehmens – mit großer, gescheiter Passion die ihm zugedachten Soli gestaltet.

Platte zwei mit Leonhardt und Herreweghe an den ideologischen Schalthebeln enthält die Kantaten „Man singet mit Freuden vom Sieg“ (BWV 149), „Nach dir, Herr, verlanget mich“ (BWV 150) und „Süßer Trost, mein Jesum kömmt“ (BWV 151). Der Kantate BWV 149 – zum Michaelisfesttag – könnte man getrost das Motto für die kommenden Kassetten entlehnen, freilich mit dem Zusatz „spielet“. Oder noch dezidiert: Mit der Betonung auf „spielet“. Denn hier im Einzugsbereich von Herreweghe wird die gezackte, zerschnipselte Chorartikulation keineswegs zur Präzisierung von Gehalt und Metapher auf die Spitze getrieben. In summa eine hochwertige, im einzelnen nicht unproblematische Fortsetzung der Kantaten-Edition, in deren sängerischem Zentrum einmal mehr Kurt Equiluz und Paul Esswood stehen. Die Potenz des Bassisten Thomas Hampson, der zuletzt in der Wiener „Giulio Cesare“ – Produktion von Harnoncourt/Mirdita überzeugte, wird in der Kantate BWV 147 genutzt (u.a. in der Arie „Ich will von Jesu Wundern singen“). Ausstattung – Einführung, Werk- und Besetzungsindex, Partituren – entsprechen dem hohen Standard der vorausgegangenen Ausgaben.

Peter Cossé

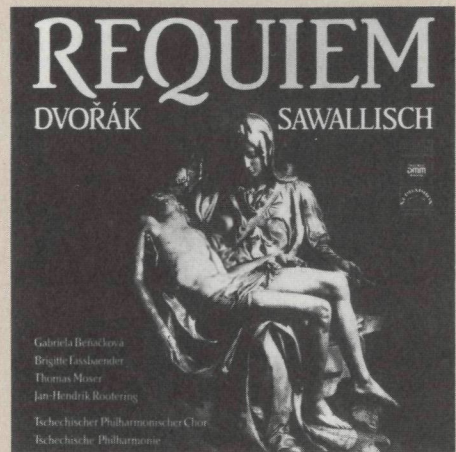


Dvořáks sakral-musikalisches Hauptwerk in seriöser Darstellung.

DVOŘÁK, Requiem op. 89; Gabriela Beňáková (Sopran), **Brigitte Fassbaender** (Alt), **Thomas Moser** (Tenor), **Jan-Hendrik Rootering** (Baß), **Tschechischer Philharmonischer Chor, Lubomir Mátl, Tschechische Philharmonie, Wolfgang Sawallisch; Ariola/Supraphon 302 431-435 (2 S 30) Digital**

2 CD 610 282-232

Aufnahmedatum: 1984



Klangbild: (LP) Leicht verschleiert, in den Linien nicht immer klar, im allgemeinen gute Präsenz.

Fertigung: Keine Mängel.

Vergleichseinspielung: DG 138 026/27 SLPM (Ancerl).

Nach der deutsch-tschechischen Gemeinschaftsproduktion des „Stabat mater“ von Antonin Dvořák (Supraphon 302.187-435) folgt nun das „Requiem“ desselben Komponisten in annähernd gleicher Besetzung (nur für Alt- und Tenorsolo wurden andere Sänger gewählt). Dvořáks mystisch-verinnerlichtes Spätwerk hat ein seltsames Schicksal: Länger als ein halbes Jahrhundert fand es kaum Beachtung im internationalen Konzertbetrieb, ja es war sogar mit dem Odium der Unaufführbarkeit behaftet. Die Rückführung in das Repertoire (nicht zuletzt ein Schallplatten-Verdienst) ist eine Errungenschaft der jüngsten Vergangenheit.

Der Wert der Neuerscheinung liegt in ihrer Gründlichkeit, in ihrer wohlgeordneten Sachlichkeit. Für solche Tugenden bietet der Dirigent Sawallisch die beste Garantie. Korrekter, sauberer wird das Werk kaum zu hören sein – schwungvoller und intensiver hingegen schon. (Die Aufnahme unter Karel Ancerls Leitung, aus den frühen Sechzigerjahren, steht in diesem Punkt noch immer als Muster voran.) Über Chor und Orchester läßt sich nur Anerkenndes sagen, wenn auch unüberhörbar bleibt, daß die Holzblasinstrumente der Tschechen nicht ganz die Qualität erreichen, die in anderen europäischen Ensembles gültig ist.

Bei den Gesangssolisten schneiden die Damen besser ab als die Herren. Gabriela Beňáková singt mit weicher, glockiger Sopranstimme. Das Handicap einer matten, fast tonlosen Tiefe wird diesmal allerdings deutlicher hörbar als sonst.

Clemens Höslinger



Sibelius' Liedschaffen erstmals in einer Gesamtdarstellung verfügbar.

SIBELIUS, Lieder op.1, op.3, op.13, op.17, op.35, op.36, op.37, op.38, 50 u.a.; Tom Krause (Bariton), **Elisabeth Söderström** (Sopran), **Irwin Gage, Vladimir Ashkenazy** (Klavier), **Carlos Bonell** (Gitarre);

Argo/TIS 411 739-1 (5 S 30)

Aufnahmedatum: Dezember 1978 und November 1981

Klangbild: Offen, Klavier geringfügig dumpf in den Bässen, aber insgesamt auf gutem Stereo-Niveau.