

FONO-KRITIK

nau Bermans musikalischen Standort. Wer von der russischen Studio-Einspielung von Liszts Etudes transcendantes und, mit gewissen Einschränkungen, auch der h-Moll Sonate und der Rhapsodie espagnole fasziniert war; wer hingegen von den Verirrungen anlässlich einer Japan-Tournee („The Sapporo-Concerts“, bei Eurodisc) sprachlos war – findet jetzt ein authentisches Maß: Berman spielte an diesem Abend so gut, wie das ihm eben möglich ist.

Das Programm spiegelt den traditionellen Aufbau. Von der Klassik zur Romantik (und, in der zweiten Zugabe, ins 20. Jahrhundert); vom Leichterem zum Schwierigen und, mit Liszts „Rhapsodie espagnole“, zum Virtuosen. Wobei Probleme der Artikulation nicht bei Liszt akut werden, sondern bei Mozart und Beethoven. Den Einstieg machte Clementis komplex gebaute h-Moll Sonate op. 40 Nr. 2.

Anders als Horowitz, der den Komponisten der „Gradus ad Parnassum“ zwar prophetisch auf Beethoven bezieht, doch gleichwohl das Bekenntnishafte zurückbindet und transparenter, klar gezeichneter Struktur den Vorrang gibt, vertieft Berman den expressiven Ernst der Sonate. Den drei langsamen Sätzen antworten drei schnelle; aber es sind die Adagio-Partien, die im Fall des Mittelsatzes sogar zu einem „Largo mesto e patetico“ sich weiten, von denen her Berman das stimmungsmäßige Gefüge erschließt. Er läßt die Einleitung schwer atmen, retardiert und verspricht eine rhetorisch ausgefeilte Textur, die er in den merkwürdig blassen, ungeformten Forte-Passagen nicht zu halten vermag.

Klanglich monoton, gelegentlich im Ton massiv, in den Pausen unerfüllt, fügt sich das Allegro con fuoco an; dann, als Drehstelle der Sonate, das Largo – wo allerdings die deklamatorischen Aufschwünge flach geraten und der Ton nicht als in sich geformter Eigenwert Bedeutung erlangt, wie man es beispielsweise von Ashkenazys Beethoven kennt. Und auch das Bach'sche Erbe, dem das nachfolgende Allegro in den verzierenden Schnörkeln noch huldigt, vermag Berman nicht weiterzureichen; barocke Üppigkeit wird im Pauschalverfahren getilgt. Clementis Sonate, Zeugnis der Traditionsverarbeitung und Dokument formaler Unsicherheit, wird so zum bloßen Vorspiel eines Klavierabends.

Gleiche Bedenken wären auch gegen Mozarts a-Moll Rondo und Beethovens „Pathétique“-Sonate anzumelden. Im Rondo hält Berman den Achtelrhythmus im Baß, während er die Melodie eher frei behandelt und die Variationen beiläufig erledigt. Für Beethovens „Pathétique“ erinnert sich Berman an den titanischen Überreifer des 19. Jahrhunderts; es sind die drohenden Albertbässe, die wuchtig geschlagen, klassische Proportionalität verdrängen. Rezipative werden umstandslos zum Schweigen gebracht. Im Vergleich zu Guldas Version, wo der Schluß des Rondos bis in die Fer-

mate dramaturgisch ausgeleuchtet ist, hat dieser Beethoven einen schweren Stand. Schon die ersten Takte von Chopins b-Moll Sonate belegen dann, daß Berman sich hier unendlich viel wohler und häuslicher fühlt. Auch wenn das Werk nicht die Triftigkeit erreicht, wie sie von Michelangeli oder Rubinstein überliefert ist, wird Bewegung als solche greifbar in der Grundierung des Doppio movimento, auch in den Akkordsteigerungen der Durchführung – obzwar da die harmonischen Rückungen wieder relativ unsensibel geschichtet werden. Im Trauermarsch steht Berman nicht die Anschlagpalette eines Horowitz zur Verfügung, das Finale wird sehr hell und durchsichtig, ohne verschärfende Crescendo-Kurven, auf den Weg gebracht. Zum Besten dieses Doppelalbums gehört indessen die späte, 1885 komponierte Trauerspielmusik von Liszt, die charaktermäßig bei den „Funérailles“ anknüpft, dann freilich eine unbeugsame Dramatik mit tobender Ostinato-Gebärde durchmischt. Den Marsch nimmt Berman rhythmisch prägnant und, musikalisch richtig verstanden, ohne Dämonie; er legt damit, entwicklungsgeschichtlich plausibel, die Linien frei, die später zu Bartók ausgezogen werden. – Schließlich als kräftiger Schlußpunkt die „Rhapsodie espagnole“. Da nun hat Berman, vertraut auch mit den technischen Geheimnissen des Stücks, eine Freiheit der Gestaltung erreicht, die es ihm gestattet, die vielschichtigen Motiv-Verwandlungen durchaus bravourös zu exponieren. Das stete Voranschreiten triumphiert übers Detail, Berman wird, anders als Cziffra, dessen Pfade riskante Richtungsänderungen einschließen, zum Sachwalter des Werks.

Das ist überhaupt ein Charakteristikum von Bermans Spiel: die ungefährdete, damit auch un-problematisierte Linearität. Die Kunst der Phrasierung hält sich in Grenzen, Individuation findet selten statt. Beobachtende Neutralität, die plötzlich in Spannung umschlagen kann. Mäßigung, die in komplizierteren Kompositionen zur Leblo-sigkeit erstarrt. Die Absenz eines Willens, der die Vorlage interpretatorisch durchforsten würde.

Martin Meyer

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE

Leblose Ramin-Renaissance

JOHANN SEBASTIAN BACH, Toccata und Fuge BWV 538 (dorische), Partite diverse sopra „Sei gegrüßet“, Passacaglia c-Moll; Karl Richter an der Silbermann-Orgel im Dom zu Freiberg; DG, Archiv Produktion 2533 441 (1S30)

Klangbild: ausgewogen, große Dynamik, dicht, zum Teil verwischt, undeutliche Klangfarbenwiedergabe, flächig
Fertigung: einwandfrei
Vergleichseinspielungen:

1. Orgelprofile „Die große Silbermann-Orgel des Domes zu Freiberg (Pelca PSR 40 505) -
2. Marie Claire Alain: J.S. Bach „Das Orgelwerk“ (RCA 307 12 ZL) -
3. Lionel Rogg: J.S. Bach „Das Orgelwerk“ Vol. 5 (EMI 151-14101/02) -
4. Anton Heiller: J.S. Bach „Organ Works“ Vol. 2 und 3 (Vanguard/USA, BGS 70675/74)

1978 in Coproduktion der DG mit dem VEB Deutsche Schallplatten Berlin (DDR) aufgenommen, ist diese Platte eine historisierende Kopie der Leipziger Schule, die zu ihrer Zeit von ganz anderen Voraussetzungen ausging und durch eine für unsere Ohren „kleinkarierte“ Artikulierung und „Mätzchen“ im Manual- und Registerwechsel Polyphonie in dem vermehrenden Klang des Orgeltyps um 1900 überhaupt erst wieder hörbar machte und so den Weg für eine werkgerechte Darstellung barocker Orgelkompositionen bereitete. Das Ziel ist in dem transparenten, raumlinihaften Klang, wie er bei heutigen Orgeln selbstverständlich ist, erreicht. Diese Entwicklung ist an Richter spurlos vorübergegangen. Das große Vorbild seiner Lehrer Straube und Ramin, die Spannkraft und Intensität ihres Musizierens, ist ohne Einfluß auf ihn geblieben.

So bietet auch diese Platte nichts, was hoffen ließe, daß der nunmehr 53jährige, im Plattengeschäft gut situierte, bekannte Bach-Interpret endlich einmal darauf hört, was in den letzten Jahrzehnten um ihn herum geschehen ist. Wenn man Heiller, Litaize, Tagliavini, Leonhardt und Marie Claire Alain kennt – um nur einen Blick auf den „Olymp“ der Organisten zu werfen (es gibt aber heute auch unter jungen Interpreten hervorragende Bach-Spieler, z.B. Szathmary) – ist Richter meiner Meinung nach indiskutabel. Ihm fehlt hier, abgesehen von nicht zu überhörender technischer Unsicherheit, Mut zu schöpferischer Freiheit ebenso wie Sensibilität.

Zu den Werken im einzelnen: Die dorische Toccata (auf der Hülle irreführend als d-Moll-Toccata bezeichnet) zieht sich in schleppendem Tempo, auf Achtel-Metrum akzentuiert (was für Richter typisch ist) endlos dahin. Aus spieltechnischen Gründen unterbricht er in Takt

30/31 das einförmige Legato, eine musikalisch nicht zu rechtfertigende Inkonsistenz. Vom Toccatencharakter bleibt nichts mehr übrig. Noch gedehnter ist das Tempo der dorischen Fuge. Sie steht in keiner Beziehung zur Toccata. Durchgängiges spannungsloses Legato, völliges Fehlen der agogischen Einführung von Themeneinsätzen sowie starr ausgezählte Triller machen aus diesem grandiosen Werk ein schwerfälliges, ermüdendes Etwas.

Die Partita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ faßt Richter unter einem gleichen Tempo in Choral und allen Variationen zusammen, wengleich dies romantisierend langsam ist. Aber die zyklische Einheit ist wenigstens von dieser Seite her gewährt. Dieses Parastück für Dokumentationen außergewöhnlich farbenprächtiger Orgeln wird von Richter im Detail ausregistriert. Der Klang dieses einzigartigen Instruments kommt darin voll zur Geltung. Leider muß auch hier wieder auf die bekannten, kaum vertretbaren Merkmale von Richters Musizierweise hingewiesen werden: schematisierte Artikulierung (2 Var.), Nichtbeachten von zwar nicht notierten, aber beachteten Doppelpunktierungen und des französischen Ouvertürencharakters (6. Var.), ausgezählte Triller, die den Klang starrer anstatt lebendiger machen, und ebenso wieder eine Häufung der Akzente auf einzelnen Achteln.

Die Passacaglia ist in endlosem Tempo bis zur Unkenntlichkeit zerdehnt. Äußerst störend sind die inkonsequente Punktierung (1. Bar.), Klangbrüche (Var. 17/18), häufiges Zuspätkommen des Pedals und das Anwenden romantischer Registrierpraxis (Abregistrieren innerhalb einer Variation: Var. 13). Temposchwankungen (Var. 16, 17, 18) und plötzliche, unmotivierte Verzögerungen lassen das Ganze auseinanderfallen. Die von der Passacaglia abgetrennte Fuge beginnt gut ein Drittel schneller als diese und wirkt durch ständige Temposchwankungen uneinheitlich.

Keines der drei eingespielten Werke ist befriedigend. Es ist bedauerlich, daß renommierte Plattenfirmen nicht auf die Suche nach jungen Talenten gehen, um diesen eine Chance zu geben. Die Technik hat in dieser Einspielung Orgel und Raum nicht gut in den Griff bekommen.

Die Plattenhülle zeigt zwei Fotos der 1710-1714 erbauten Orgel von Gottfried Silbermann. Die Disposition ist angeführt.

Registrierangaben fehlen leider völlig. Der dreisprachige Einführungstext, in schwülstigem Vokabular verfaßt, enthält oft subjektive, wissenschaftlich nicht haltbare Angaben. Hermann Keller, auf den mehrmals verwiesen wird, ist heute kein gültiger Maßstab mehr.

Brigitta Pohl

Startprogramm einer Anthologie mit hierzulande völlig unbekannter Orgelmusik finnischer Komponisten.

KUUSISTO, SALONEN, MERIKANTO, PARVIAINEN, Ausgewählte Werke, Finnische Orgelmusik; Tauno Äikää; Finlandia FA 308 (1S30)

Klangbild: ausgewogen, präsent, klar, breite Dynamik, jedoch ohne räumliche Vergrößerung.

Fertigung: niedriger Rauschpegel, einwandfreie Pressung.

Finnland als Orgellandschaft ist für Mitteleuropäer bislang eine terra incognita. Art und Ausmaß des dortigen Orgelbaus sind hierzuland unbekannt, erschließen sich wohl nur dem interessierten Besucher, und was finnische Organisten betrifft, so stehen sie gewiß weniger im Rampenlicht des Musikbetriebes als Repräsentanten anderer Musikbereiche. Am ehesten wäre für uns noch die Kenntnis der Orgelmusik selbst anzunehmen, also des Fundus an Kompositionen. Doch in dieser Hinsicht war die Beteiligung finnischer Komponisten an der internationalen Orgelszene bisher nicht gerade intensiv – und doch sickern nach und nach Namen der finnischen Orgelmusik durch, deren Werke kennenzulernen sich lohnt; zum Beispiel Oskar Merikanto (1868-1924), dessen Passacaglia untrüglich die Einflüsse Max Regers erkennen läßt, in dessen Leipziger Schule er gegangen war. Die vorliegende Platte, deren verheißungsvolle Nummer 1 auf Fortsetzung der Anthologie schließen läßt, ist geeignet, das bestehende Informationsdefizit abzubauen. Alle hier eingespielten sechs Werke, für deren Produktion der Finnische Rundfunk verantwortlich zeichnet, sind Novitäten des Schallplattenrepertoires. Das heißt nun nicht, daß sich uns eine novatorische Klangwelt auftut – im Gegenteil: der Orgel wird in Finnland offenbar hauptsächlich „gebrauchs“-sakrale, traditionelle, zumindest am Choralgut orientierte Musik zugeordnet. Bezeichnend, daß Joonas Kokkonen, einer der namhaftesten zeitgenössischen finnischen Komponisten, seinen Hymnus Lux aeterna, der als Fortsetzung oder Nebenprodukt seiner Oper „Die letzten Versuche“ entstand, nicht von vornherein auf die Orgel übertrug. Bahnbrechende kompositorische Offenbarungen wird man mit dieser Platte nicht erwarten dürfen, als Informationsmittel kommt ihr indes eine wichtige Bedeutung zu, zumals der finnische Organist Tauno Äikää die Werke mit technischer Makellosigkeit, Klangsinn und spürbarer Impulsivität interpretiert. Sein Spiel hat virtuose Qualitäten, die sich in der vollgriffigen spätroman-

tischen Klangwelt ebenso bewähren wie im mehr linear-transparenten Stil eines Einar Englund, dessen Passacaglia von 1972, basierend auf einem zwölfstimmigen Baßthema, vielleicht noch am weitesten in unkonventionelles Neuland vorstößt. Die Orgel der Johanneskirche in Helsinki wurde sehr direkt aufgenommen, d.h. die Klangkonturen sind ohne zusätzliche Hallwolken scharf gezeichnet. Die Höreindrücke sind in dieser Hinsicht ungetrübt. Etwas mager ist der Kommentar über die Werke ausgefallen, auch wäre dem Orgelfreund – wenn schon auf Registrierungsprotokolle verzichtet wird – so doch wenigstens mit der Angabe der Disposition der Orgel gedient gewesen.

Gerhard Wienke

Neuveröffentlichungen LIEDER

Sammlung vorwiegend bekannter Brahmslieder, in der Interpretation nicht ganz den Erwartungen entsprechend.

BRAHMS, Lieder („von ewiger Liebe“, „Therese“, „Botschaft“, „Der Tod, das ist die kühle Nacht“, „Immer leiser wird mein Schlummer“, „Meine Liebe ist grün“), Jessye Norman (Mezzosopran), Geoffrey Parsons (Klavier), Ulrich von Wrochem (Viola); Philips 7300859 (1S30)

Klangbild: Ausgewogen in der Balance, Klangbild präsent, breit und homogen in der Räumlichkeit.

Fertigung: Keine Mängel.

Die Amerikanerin Jessye Norman gilt mit Recht als eine der besten Liedersängerinnen unserer Tage. Ihren ausgezeichneten Rang hat sie in einer Reihe von Plattenaufnahmen überzeugend dokumentiert. Mit dem neuen Brahms-Recital vermag sie ihrem Ruf allerdings nur teilweise gerecht zu werden. Möglich, daß sich die Künstlerin zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht in allerbesten stimmlicher Disposition befand, – jedenfalls klingt der Gesangsvortrag auf weite Strecken mühsam, überanstrengt, auch schwankend und unrein in der Tongebung. Die Töne stehen oftmals isoliert da, finden zu keiner melodischen Bindung („Dunkel, wie dunkel in Wald und in

FONO-KRITIK

Feld...") Nur dann, wenn die Stimme Gelegenheit erhält, sich in volltönendem Forte auszubreiten, sind alle Probleme besiegt, dann stellt sich gesunder, saftiger Klang ein.

Freilich hat sich Jessye Norman hier eine extrem schwierige Aufgabe gestellt: vorwiegend zarte, lyrische Tongebilde, die leichte Stimmgebung erfordern („Die Mainacht“, „Ständchen“). Wie alle Besitzer großer schwerer Stimmen hat sie gerade in diesem Genre mit den meisten Schwierigkeiten zu kämpfen.

Zu den positiven Seiten des Liedkonzerts zählt die ungekünstelte Vortragsweise der Sängerin, ihre spürbare Einfühlung in die Brahmsche Liedromantik. Geoffrey Parsons wirkt als korrekter Begleiter. Der Bratschist Ulrich von Wrochem läßt mitunter die Reinheit der Intonation vermissen. *Clemens Höslinger*



Jessye Norman

Wichtiger Hinweis auf Debussys Orchesterlieder, die – mit Ausnahme der Villon-Balladen – nur selten beachtet werden.

DEBUSSY, La Demoiselle Elue, Trois Ballades de F. Villon, Innovation, Salut Printemps; Dietrich Fischer-Dieskau, Leonard Pezzino, Barbara Hendricks u. a., Choeur de l'Orchestre de Paris, Arthur Oldham, Orchestre de Paris, Daniel Barenboim; DG 2531 263 (1S30)

Klangbild: Ausgewogen, weitgehend transparent, Verdichtungen im Sinne des frühen Debussys, dynamisch weit, räumlich.

Fertigung: Keine erkennbaren Beeinträchtigungen

„Es ist ebenso erstaunlich wie bedauerlich, daß das Vokalschaffen Debussys weit weniger Beachtung fand, als etwa seine Klaviermusik oder die Orchesterwerke“ schreibt Michael Stegmann am Ende seines Einführungstextes, der einer Auswahl von Orchesterliedern beigelegt wurde. Der Autor spricht ein Grundproblem der Rezeption alles Musikalischen an, denn nicht nur im Falle Debussys scheinen bestimmte Werksegmente mehr oder weniger isoliert ein zuvorderst lexikalisches Eigenleben zu führen. Die Dominanz des deutschen Kunstliedes mag zur Erklärung eines schmerzlichen Aufführungsdefizits herangezogen werden, zudem markante Artikulationsprobleme für den Sänger, dem die französische Sprache in der Regel tonbildnerische vor allem aber phonetische Schwierigkeiten bereitet.

Es erscheint deshalb sinnvoll zu sein, Debussys Orchesterliedern einmal konzentriert auf einer Platte begegnen zu können. Sie enthält neben den verhältnismäßig oft gesungenen drei Balladen von Francois Villon so unterrepräsentierte Stücke wie das lyrische Poëm nach Dante Gabriel Rossetti „La Demoiselle Elue“, das Poëm des Comte de Ségur „Salut Printemps“ und „Invocation“ auf einen Text von Lamartine. Die Auswahl der Kompositionen ruft den musikalischen Feinschmecker auf den Plan: erlesene literarische Vorlagen in zartem bis diskret bewegtem Instrumental-schimmer, zwischen vorsichtiger Wagner-Abhängigkeit und Verehrung der französischen Clavecinisten. Über diesen Teppich orchestraler Feinstufungen schwingt sich der Vokalpart, einschmeichelnd, visionär, lyrisierend – bisweilen als orchestrale Teilfarbe, bisweilen als enthusiastische Übertragungsinstanz textlicher Entscheidung (Villon).

Die Ausführenden – das Orchestre de Paris und der dem Orchester angeschlossene Chor (Einstudierung: Arthur Oldham) sowie ein unterschiedlich eingesetztes Solisten-Quintett – folgen den Debussyschen Eingebungen mit wechselndem Erfolg. An erster Stelle ist Dietrich Fischer-Dieskau zu nennen, weil er über genügend stimmliche Eloquenz verfügt, um den balladesken Duktus des Villon-Materials auch im Strome melodischer Üppigkeit zu behaupten. Von den Damen ist die Sopranistin Barbara Hendricks – sie fungiert in der „Auserwählten Jungfrau“ neben der Erzählerin Jocelyn Taillon – hervorzuheben. Ihr helles, springfreudiges Stimmkapital wirkt um einiges zentrierter als der Sopran von Solange Vallencien („Salut Printemps“), die wie Leonard Pezzino (Tenor; „Invocation“) mit dieser Plattenaufnahme eine Art künstlerische Nebenentlohnung bekommen haben dürfte. So werden im all-

gemeinen lokale Verdienste abgegolten. Man kennt das von den Besetzungslisten der Operngesamtaufnahmen, wo um einige Stars herum die Kräfte jenes Opernhauses gruppiert werden, innerhalb dessen Einzugsbereich die Produktion stattfindet. Nichts daran ist verwerflich. Den hier vorgelegten Debussy-Liedern geschieht jedoch Unrecht, weil weder Solange Vallencien, noch Leonard Pezzino mehr als Annäherungswerte an die jeweiligen Sachverhalte zu geben vermögen.

Barenboim liegt der leicht vernebelte, gleichwohl erregende Frühstil der „Demoiselle Elue“ ungleich besser, als die komponierte Schärfe der Villon-Balladen. Sein vermittelnder, im konventionellen Sinn „musikantischer“ Debussy-Stil ist bereits mehrfach dokumentiert. Die Platte kann in dieser Hinsicht als dirigentisches Selbstzitat beschrieben werden. Für den Sammler und Impressionismus-Kenner bleibt sie dennoch ein Gewinn.

Peter Cossé

Komprimierter Hinweis auf Schumanns Duette für zwei Singstimmen.

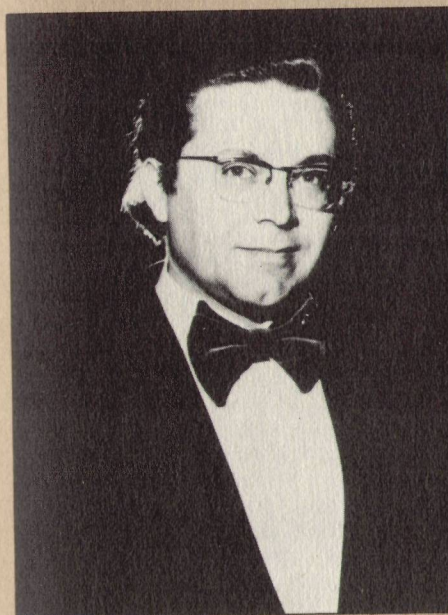
SCHUMANN, Vokal-Duette; Julia Varady (Sopran), Peter Schreier (Tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Christoph Eschenbach (Klavier); DG 2531 204 (1S30)

Klangbild: Ausgewogene Klanggruppenbalance, überaus präsent. Präzise Klangfarbenwiedergabe, angenehm räumlich.

Fertigung: Neigung zu leichten Verzerrungen in den Spitzen, sonst einwandfrei. **Vergleichseinspielungen:** Sailer-Wunderlich-Reinhardt (Ariola 25290 OK) – Probst-Doessegger-Born (Mitur VG 30151) – Schwarzkopf-Fischer-Dieskau-Moore (EMI 1C165-00068/69)

Die gedrängte Präsentation von Schumannschen Vokal-Duetten ist im Programm der Deutschen Grammophon Gesellschaft als flankierende Initiative zur umfangreichen Lied-Edition mit Dietrich Fischer-Dieskau und Christoph Eschenbach zu werten, die bereits in drei Folgen vorliegt. Neben diesem editorischen Aspekt dürfte jedoch auch das Material selber reizvoll genug gewesen sein, um eine Sängerpersönlichkeit vom Range Fischer-Dieskaus aus der Reserve zu locken. Denn Schumanns Duette für zwei Singstimmen führen durchaus über die Gattungs-verdächtige hausmusikalische Charakteristik hinaus, emanzipieren sich

im wesentlichen von spät-biedermeierlichen Ausdrucksfarben, wie sie durch das Schaffen Schuberts überliefert sind. Ich möchte damit keinesfalls Schuberts Vokalduelle diskriminieren, lediglich deren mentale Botschaft im Sinne von „Schubertian“-Geselligkeit gegen Schumanns liedkonzertante Schöpfungen absetzen. Sicher enthält die hier vorliegende Auswahl auch Passagen; die ins Neckische, ins Geblümte und ins Dachstuhnhafte hinübergreifen – mit in Terzen geführten Singstimmen –, aber im wesentlichen besteht Schumann auch in dieser Sparte der vokalen Verschränkung auf jene Kriterien, die das Lied ins Kunsthafte heben. Volkstümliche Sujets werden gewissermaßen nachgeschliffen und verchromt.



Peter Schreier

Dies wird besonders deutlich, wenn man den Klaviersatz einer näheren Betrachtung unterzieht. Schumann begnügt sich nur selten mit einfachen harmonischen Unterlegungen, sucht auch für lapidare Anlässe nach einstimmenden und relativierenden Nuancen. An dieser Stelle ist Christoph Eschenbach zu erwähnen, weil er Schumanns trotz aller Direktheit doch artifiziellen Klaviersatz mit großem Einfühlungsvermögen in die Lied-spezifischen Vorgänge ausleuchtet. Die Erfahrung hat ja überhaupt gelehrt, daß das Schumann-Accompagnement zu seinen Stärken zählt. Vielleicht weil es ein interessantes Übergangsfeld auf dem Wege vom Solo-Pianisten zum Dirigenten eröffnet.

Zu der interpretatorischen Gesamtanlage gehe ich mit den Maßnahmen der drei Gesangssolisten konform. Dietrich Fischer-Dieskau fungiert als Konstante, denn sämtliche hier eingespielten Duette erfordern

baritonale Grundierung, während Julia Varady und Peter Schreier alternierend hinzugebeten werden. Man möchte fast sagen, es ging diesem „Terzett“ mehr als nur um die Auffüllung diskographischer Kolonnen. Routine mithin plus jenes Quantum Engagement, das sich mit der Arbeit einstellt, wenn die oben erwähnten Schumannschen Satzfinessen – und freilich auch die melodischen Vorzüge – vollends zum Vorschein kommen. Abstriche sind bei Fischer-Dieskau und Julia Varady lediglich in bezug auf stimmliche Präsenz zu machen. Fischer-Dieskau gelingt es in dieser Hinsicht über manche Angestrengtheit im Forte und über einige Verkarstungen an der Oberfläche des Einzeltones durch gezielte Diktion hinwegzukommen. Julia Varady wirkt hingegen unfrei in der Höhe und in der Führung ihres Soprans gehemmt, wodurch das Klangspektrum einiger Duette merklich ins Flackern gerät.

Die Platte enthält folgende Opera: op. 29 Nr. 1; op. 34 Nr. 1-4; op. 37 Nr. 7 und 12; op. 43 Nr. 1-3; op. 74 Nr. 2-4; op. 78 Nr. 1-4; op. 79 Nr. 10, 16, 19 und 21; op. 103 Nr. 1 und 7; op. 138 op. 4 und 9, op. 33. Die Liedtexte sind dreisprachig beigelegt, auf einen Einführungstext – in diesem Fall wäre er sicher von Belang – hat man verzichtet.

Peter Cossé

Erstveröffentlichung von wertvollen Konzert-Mitschnitten aus den Jahren 1951-1958.

KIRSTEN FLAGSTAD – Ein Liederabend, Wagner, „Wesendonck-Lieder“ Beethoven, „An die Hoffnung“, Strauss, „Im Abendrot“, Sinding, „Drei Lieder aus „Strengjelek“, Kirsten Flagstad (Sopran), Waldemar Alme (Klavier); Orchester der Philharmonischen Gesellschaft Oslo, Oivin Fjelstad; Bellaphon/Acanta BB 23.189 (1M30)

Klangbild: Weitgehend originalgetreu, Singstimme präsent, zeitbedingt flächiger Klang.

Fertigung: Geringe Verzerrungen.

Diese Live-Aufnahmen wurden von der „Kirsten Flagstad International Society“ zur Verfügung gestellt. Obwohl es sich hier um Tonzeygnisse aus der letzten Schaffensphase der Künstlerin (1951, 1954, 1958) handelt, haftet diesem Liedkonzert die Aura des Außerordentlichen an. Gewisse Abnutzungserscheinungen der Stimme sind selbstverständlich feststellbar, der Vokalausgleich zeigt deutliche Mängel, der Stimmklang wirkt öfters matt und „sei-

fig“. Was jedoch an Kirsten Flagstad zu allen ihren Wirkungszeiten so beeindruckt, ist das Ehrfurchtsgebietende, Majestätische ihres Singens. Keine andere hochdramatische Sopranistin ihres Zeitalters, keine ihrer Nachfolgerinnen besitzt jenen eigenartigen „Schicksalston“ der Stimme, der sofort gefangennimmt, der jeder Gesangslinie einen bedeutenden Akzent verleiht. Dazu eine Stimme von ungetrübter Klarheit, der man wie durch reines Meerwasser auf den Grund blicken kann. Das Wort Jahrhundertereignis ist ohne jegliche Übertreibung auf Kirsten Flagstad anzuwenden. Man muß für die Veröffentlichung dieser Aufnahmen dankbar sein. Der stärkste Eindruck des Konzerts geht von den 1951 in Oslo aufgenommenen „Wesendonck-Liedern“ (in Felix Mottls Orchestrierung) aus. *Clemens Höslinger*

Fremdsprachiger Opernsopran zeigt bemerkenswerte Kompetenz beim deutschen Lied

BENITA VALENTE singt Lieder von Mozart, Wolf, Schubert und Brahms, Benita Valente (Sopran), Richard Goode, Klavier; Telefunken: 6.42617 AW (1S30)

Klangbild: Klar, unverfärbt, zeitgemäß **Fertigung:** Bis auf einen kaum wahrnehmbaren Preßfehler auf Seite 2 einwandfrei

1973 debütierte sie an der Metropolitan, die Pamina hat sie in mehr als vierzig Inszenierungen gesungen, Konstanze und Gilda finden sich auch im Repertoire. Eine Lyrische mit gewandter Koloratur, eher vielleicht ein Koloratursopran mit ausreichend Mittellage für gewisse lyrische Partien. Wie auch immer: daß als erste Platte ein deutsches Liedprogramm auf den europäischen Markt kommt, überrascht jedenfalls. Hört man einmal zu, keimt Verständnis auf für die ungewöhnliche Disposition, weil sich die Lehmann-Schülerin hörbar ein Nahverhältnis zum Liedgesang erarbeitet hat. Sie beherrscht ihren schlanken, sehr hellen Sopran technisch ausgezeichnet, kann ihn daher so differenziert einsetzen wie es ihr stark ausgeprägtes Gestaltungsvermögen erfordert. Mit lebendigem, durchaus textbezogenem Vortrag trifft sie Stimmung und Tonfall jedes Liedes, ob nun verinnerlicht, temperamentvoll, spöttisch oder kokett, und zwar immer maßvoll. An der Bedeutung einer streng kontrollierten, bewußt als Ausdrucksmittel eingesetzten Dynamik läßt Benita Valente keinen Zweifel aufkommen und ist da völlig einig mit ihrem ausgezeichneten Begleiter. Ein paar ungewohnt rasche Tempi (Motto: bes-

FONO-KRITIK

ser schnell als zu langsam) und einige Anflüge von Akzent im bewundernswert guten Deutsch der Italoamerikanerin sind der insgesamt vorzüglichen Produktion als bescheidene Einwände entgegenzuhalten.

Hermann Schöneegger

Neuveröffentlichungen CHORWERKE

○ Eine weitere „Carmina“-Aufzeichnung, immerhin eine mit persönlichen Zügen.

ORFF, Carmina Burana (Gesamtaufnahme); Arleen Augér (Sopran), John van Kesteren (Tenor), Jonathan Summers (Bariton); Southend Boys' Choir, Philharmonia Chorus London, Michael Crabb, Norbert Balatsch, Philharmonia Orchestra London, Riccardo Muti; EMI 1 C 065-03 578 (1 S 30)

Klangbild: Trotz großer Dynamik durchaus differenziert und übersichtlich. Von unterschiedlicher Präsenz; räumlich ein bißchen trocken.

Fertigung: Gelegentliches Rauschen, sonst einwandfrei.

Anläßlich seines 85. Geburtstags (10. Juli) wird Carl Orff auch auf Platte gebührend gefeiert. Neben den Wiederaufnahmen der DG (Antigonae, Oedipus der Tyrann, Die Bernauerin, Carmina burana) hat EMI soeben eine Neuaufnahme der „Carmina burana“ (Dirigent Riccardo Muti) veröffentlicht, die sich anschießt, sogar mit haus-eigenen Produktionen des gleichen Werkes (Frühbeck de Burgos; Previn) in Wettbewerb zu treten.

Diese Neueinspielung geht zweifelsohne auf einen speziellen Wunsch Mutis zurück, der – als engagierter Chorliebhaber – sich jüngst in verschiedenen Konzertaufführungen für diese „Cantiones profanae“ eingesetzt hatte. Wenn man ein leistungsfähiges Orchester, einen wohlinstruierten Chor sowie drei qualifizierte Solisten zur Hand hat, so musizieren sich Orffs „Carmina“ gewissermaßen von selbst. Trotzdem, in Mutis Werkdeutung fließen ein paar unverwechselbar eigene Züge ein. Die Hemdsärmeligkeit in der Orffschen Faktur wird, wenn irgend möglich, zurückgenommen zugunsten einer verfeinerten Tongebung, die dennoch der rhythmischen Präzi-

sion nicht ermangelt (als besonders markante Muster können die Chorsätze „Ecce gratum“ Nr. 5 und „Veni, veni, venias“ Nr. 20 dienen). Die dynamischen Vorschriften werden sehr genau befolgt (beim häuslichen Abhören muß man des öfteren die Lautstärke regulieren). Im ganzen gelingt es Muti, das allzu Bekannte und vielleicht bisweilen schon ein bißchen Abgenutzte wieder blank zu polieren. Und dies eben ist der Vorzug der vorliegenden Neuaufzeichnung, die stets bemüht ist, jenes Kunstwerk darzustellen, mit dem sich Orff 1937 die Herzen des Musikpublikums sozusagen im Sturm erobern konnte.

Zu der Art des an sich herrlich singenden Baritons Jonathan Summers paßt es wohl, daß im Kontext die parodistischen Elemente ein wenig zurücktreten. Ebenfalls vortrefflich verwaltet Arleen Augér den recht exponierten Sopranpart. Mit dem Vortrag des gebratenen Schwans („Olim lacus colueram“) präsentiert John van Kesteren einmal mehr sein häufig gerühmtes Falsett-Kabinettstück. Das ungemein wendige Orchester und der von Norbert Balatsch glänzend vorbereitete Chor der Londoner Philharmonia sind so differenzierend bei der Sache, daß sie Wesentliches zum guten Gesamteindruck beisteuern.

Werner Bollert

Neuveröffentlichungen ALTE MUSIK

☆ Interessante Repertoire-Neuheiten, durch stilwidriges Belcanto-Singen verfremdet.

Spanische Renaissance-Musik der Alten und Neuen Welt, Werke von Gaspar Fernandez, Fray Gerónimo Gonzalez, Luys de Narváez, Juan Guitierrez de Padilla, Juan Ponce, Pedro Rimonte, Enriques de Valderrábano, Juan Vásquez u.a.; Ancient Consort Singers, John Alexander, Ancient Instrumental-Ensemble, Leitung: Ron Purcell; Christophorus SCGLX 73919 (1 S 30)

Klangbild: Sterile Aufnahmeakustik, leicht verfärbte Instrumental-Klangfarben, deftige Präsenz.

Fertigung: Leichtes Grundrauschen, vereinzelt auch als leises periodisches Schleifen auftretend.

Seit Telefunken in der Reihe „Das Alte Werk“ eine 3-LP-Kassette mit spanischer Kirchenmusik der Renaissance veröffentlicht hat (6.35371 FK „El Siglo de Oro“), sind Komponistennamen wie de Victoria, Pujol, Guerrero, Esquivil, de Morales u. a. zwar aus ihrer kontinentalen Randsituation abendländischer Musikgeschichte herausgerückt worden, aber ihre enge stilistische Bindung an das zentraleuropäische Klangempfinden hat sich bestätigt. Bruno Turner mit seinen Sängern „Pro Cantione Antiqua“ und den Instrumentalisten des „London Cornett & Sackbut Ensemble“ haben sich bei diesem Vorhaben als stilgewandte Interpreten erwiesen.

Dem gegenüber gebührt der Christophorus-Veröffentlichung nun das Verdienst, mit teils weltlichen, teils folkloristisch-religiösen Beiträgen sowohl kontinental-spanischer als auch überseeisch-mexikanischer Herkunft des 16. bis 17. Jahrhunderts das Repertoire aus einer ganz anderen Stilwelt zu bereichern. Leider stellt sich dieses Vorhaben durch eine übertrieben artifizielle Interpretation in Frage. Schlicht ergreifende und stilistisch hoch interessante Villancicos, die in Portugal, Spanien und Lateinamerika nach Texten in Negerdialekten komponiert wurden und als „Negros“, „Guineas“ oder „Negrillas“ von den Sklaven in der Neuen Welt gesungen wurden, werden hier von den Ancient Consort Singers gehandhabt, als handele es sich um dramatische Bühnenauftritte bei einer provinziellen Operninszenierung.

Ein emphatisch vibrierendes Belcanto-Singen verdeckt so ziemlich alles, was an melodischen und harmonischen Reizen in dieser Kunst steckt. Lediglich die rhythmische Komponente entfaltet ihre Suggestivkraft und macht auf weitere, stilgerechtere Repertoire-Entdeckungen dieser Art neugierig. Denn die Beiträge dieser Platte aus dem berühmten „Cancionero de Palacio“ (um 1500) als wichtigste Sammlung spanischer weltlicher Musik und die eigenartigen Spiritual-Vorläufer aus lateinamerikanischen Handschriften (um 1600) sind wichtige Raritäten, wenn auch vorerst noch auf seltsam hohem Stimm-Kothurn.

Gerhard Pätzig

☆ Repräsentative Kompositionen eines repräsentativen Renaissance-Komponisten in einer auf historische Strenge zielenden Interpretation.

Orlando di Lasso und das Haus Wittelsbach, Huldigungsmotetten und Festmusiken (Edite Caesareo Bojorum, Al gran Guglielmo nostro, Gratia sola Dei, Si quid vota valent, Unde revertimini u. a.; Wiener Motettenchor, Ensemble „Musica antiqua“ Wien, Bernhard Klebel;

Christophorus SCGLX 73923 (1 S 30)

Klangbild: Etwas zu enge Räumlichkeit, leichte Überzeichnung der Zischlaute bei deutlicher Textdeklamation, höhenbetonte Instrumentalfarben, komprimierte Dynamik.

Fertigung: Normal

Wer die farben- und formenreichen Renaissancegemälde, Illustrationen, Stiche und Miniaturen im Hinblick auf musikalische Darstellungen vergleicht, dem fallen die Sängergruppierungen und das reichhaltige Instrumentarium immer wieder ins Auge. So auch auf dem Titelbild der geschmackvollen und mit ausführlichen Textbeiträgen, Liedübersetzungen und Informationen vorbildlich ausgestatteten Klapptasche der vorliegenden Veröffentlichung.

Wenn die Erwartungshaltung angesichts einer derart farbenreichen Verpackung, ergänzt durch prunkvolle Notenhandschriften und entsprechend illustrierende Fachkommentare nur teilweise erfüllt wird, so muß man sorgfältig zwischen der Interpretation und ihrer mikrofon-technischen Umsetzung im Studio abwägen. Tatsächlich scheint hier nämlich manche dynamische Entwicklungslinie im Spannungsverlauf des polyphonen Stimmengewebes durch eine räumliche Enge und technische Dichte beeinträchtigt worden zu sein. Andererseits trägt das einheitliche Kolorit klangverschmelzender Instrumentkombinationen zu einem statischen Tonverlauf mit unüberhörbar wissenschaftlicher Strenge im Sinne renaissancehafter Kühle bei.

Mag solche ästhetische Haltung auch bei den zeitgenössischen Theoretikern vorzufinden sein und auf die Schreibweise von Lassos Vorbildern und Vorgängern durchaus zutreffen (Josquin, Isaac, Senfl, Daser), so ist Orlando als dem eigentlichen musikalischen Kosmopoliten mit seiner zukunftsweisenden Quasi-Doppelchörigkeit, Klangmalerei und kompositorischen Textausdeutung im Sinne von Gefühlsausdruck schon manches dramatische Element zuzumuten. Anders könnte man die Ergriffenheit angesichts seiner Musik in zeitgenössischen Erlebnisberichten, seine Lebenshaltung, sein Verhältnis zum Dienstherren (ein bißchen fühlt man sich an Bayerns König Ludwig und Richard Wagner erinnert) gar nicht verstehen. Insofern ver-rät das interessant zusammengestellte Programm dieser Platte dem Eingeweichten sehr viel, sollte aber auch dem unvoreingenommenen Zuhörer noch mehr bieten. Da die Ausführenden und ihr Leiter aus der stilistischen Erfahrung und künstlerischen Praxis heraus mit diesen Problemen vertraut sind, erweist sich hier offensichtlich

das Medium Schallplatte im Hinblick auf die erwünschte Faszination (im Gegensatz zu den Live-Darbietungen des gleichen Ensembles) als etwas sperrig. Gerhard Pätzig

Neuveröffentlichungen OPER

○ Enorme Reizwirkungen aus der Gegend des Orchesters als Unterlage für eine überforderte Renata Scotto. Levines zweite Gesamtaufnahme der „Norma“.

BELLINI, Norma; Renata Scotto, Tatiana Troyanos, Giuseppe Giacomini, Paul Plishka, Ann Murray und Paul Crook; Ambrosian Opera Chorus; John McCarthy, National Philharmonic Orchestra, James Levine; CBS 79327 (3 S 30)

Klangbild: Ausgewogen, weitgehend durchsichtiges, etwas aggressives Klangbild (Orchester), dynamisch weit, etwas flächige räumliche Wirkung.

Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Levine (abc Audio-Treasury S-20017-3)

Mit der neuen CBS-Einspielung von Vincenzo Bellinis tragischer Oper „Norma“ liegt bereits die zweite Gesamtaufnahme unter der Leitung von James Levine vor. Schon 1974 dirigierte Levine das Werk für die Schallplatte. Die Ausführenden waren damals das New Philharmonia Orchestra, der John Alldis Choir und Beverly Sills, Shirley Verrett, Enrico di Giuseppe und Paul Plishka als Träger der dramatisch-lyrischen Handlung. Die Fertigungsqualität der Platten entsprach nicht ganz den Maximen störungsfreien Abspielbetriebs und auch die Aufnahmetechnik hatte ein mehr wuchtig-pauschales Klangbild zusammengebaut. Imponierend hingegen geriet Levines Durcharbeitung des Orchesterparts, dessen pompöse Züge er ebenso wie die kantablen Langstrecken sicher im Griff hatte. Mit Unterstützung einer zeitgemäßen Aufnahmetechnik knüpft Levine jetzt nicht nur an diese Leistung an, sondern durchforscht die Partitur noch intensiver auf ihr Spannungsgefälle hin aus. Levine vermeidet es, den knackigen Rhythmen –

Liszt hatten sie seinerseits zur üppig gesetzten „Norma“-Fantasie inspiriert – mit Distanz zu begegnen. Vielmehr fährt er zwischen den Noten, eröffnet schon mit den ersten Passagen ein Sperrfeuer instrumentaler Wucht.

Sicher ist dies ein passabler Weg, die Exaltation der Protagonisten gewissermaßen aus dem Graben heraus zu schüren. Als Beverly Sills in der genannten Erst-Einspielung die Titelpartie sang, mochte dies hingehen, auch wenn ihr Sopran bei aller Wirbeligkeit schon Abnützungserscheinungen aufwies. Jetzt, da sich Renata Scotto mit der schwierig ausgesetzten Gesangslinie herumschlägt, droht das orchestrale Brio ihr und auch den Kollegen den Lebensraum zu nehmen. Das Orchester schaukelt die Sänger hoch. Es wird nach Noten forciert, wobei die Grenzen zwischen Belcanto und Gebrülle mehr als einmal verwischt werden. Ich möchte dies nicht nur pauschal verstanden wissen, denn von Tatiana Troyanos, Paul Crook, Ann Murray, Giuseppe Giacomini und Paul Plishka kommen auch gefaßte Einwurfe. Und auch Renata Scotto findet gelegentlich zu unbedrängtem Ausatmen. Aber aus dem dramaturgischen Zentrum dieser Oper und Wiedergabe schallen doch überwiegend ungeordnete Klänge herüber. Wenn eine Sopranistin derart gewalttätig in die Stimmbänder wuchtet, wenn in den etwas exponierteren Lagen nurmehr verbogene Töne zustande kommen, dann richtet sich dies ja nicht nur gegen das Empfinden des Hörers, sondern auch gegen den Buchstaben und Geist eines Werkes. Renata Scotto unterliegt ihrer Rolle und gefährdet daher das gesamte Unternehmen, das besser hätte zurückgestellt werden sollen. Aus der alten „Norma“-Crew wurde lediglich Paul Plishka übernommen. Tatiana Troyanos als Adalgisa formt Emotionen mit der ihr eigenen Hingabe. Im Gegensatz aber zu ihrer phänomenalen Gestaltung der Sextus-Partie aus dem Mozartschen „Titus“, gelingt es ihr bei Bellini nicht ganz, manche technische Unbiegsamkeit vergessen zu machen. Giacomini bemüht sich um Haltung und tenorales Flair, ohne innerhalb des Gesamt-panoramas wesentliche Akzentverschiebungen anbringen zu können. Fazit: enorme Reizwirkungen aus der Gegend des Orchesters als Unterlage für eine überforderte, ruhebedürftige Scotto. Der Wert der Aufnahme erscheint somit sehr in Frage gestellt. Eine Fußnote schließlich noch: die Fotos von Paul Plishka und Paul Crook sind vertauscht worden.

Peter Cossé

☆ Trotz mancher Schwachpunkte in der Besetzung der Solopartien ist eine empfindliche Repertoire-lücke doch insgesamt befriedigend geschlossen.