

Drama und Komödie

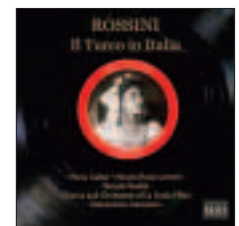
Das Spektrum ihrer Interpretationskunst kannte keine Grenzen. Ob Belcanto oder Verismo, ob als Tragödin oder Komödiantin, Maria Callas überzeugte fast immer, wie ein Reihe von Wiederveröffentlichungen beweist.

Im Februar 1951 sang Maria Callas zwei „Norma“-Aufführungen in Palermo. Dort erteilte sie ein Notruf des Scala-Impresario Antonio Ghiringhelli: Ein weiteres Mal sollte sie für die indisponierte Renata Tebaldi als Aida einspringen. Ihre Antwort: Wenn die Scala sie wolle, werde sie kommen. Aber nicht als Ersatz für eine andere Sängerin, sondern als Star. Auf dem Weg dorthin war die Vorstellung von Verdis „I vespri siciliani“ ein wichtiger Zwischenstopp. Zwar liegt dem Mitschnitt eine durch drastische Schnitte fast verstümmelte Aufführung zugrunde, aber eben auch die Elena von Maria Callas. Die Stimme steht in voller Blüte, ist allen technischen Anforderungen der Rolle spielend gewachsen. Hinzu kommt der bereits stark ausgeprägte Gestaltungswille, der die Künstlerin von ihrer Arie im ersten Akt an Theater mit der Stimme spielen lässt. Elenas Charakter ist geprägt von ganz gegensätzlichen Gefühlen, und Callas findet für jedes den richtigen Ton. Im Bolero – nichts weiter als ein Virtuosenstück – grenzt ihre stimmtechnische Meisterschaft an Perfektion. Vollendet geformte Triller, einmal gar vom Fis zum hohen C, atemberaubende Skalen – nichts kann ihre Stimme vor ernsthafte Probleme stellen. Hinzu kommt eine rhythmische Elastizität, die der Arie eine einzigartige Lebendigkeit verleiht. Nur am Ende misslingt ihr das E „in altissimo“. Der Ton sitzt eigentlich schon, rutscht ihr dann aber aus dem Fokus. Nur mit höchster Willenskraft kann sie ihn wieder fassen. Nichts weiter als ein kleiner Schönheitsfehler.

Ähnliches gelingt ihr in Leoncavallos „Pagliacci“, einer von vier Opern, die Maria Callas zwar aufgenommen, aber nie auf der Bühne verkörpert hat. Bereits das Rezitativ vor ihrer Arie gestaltet sie mit dem ihr eigenen Gespür für den architektonischen Aufbau einer Phrase. Noch größer wird ihre Künstlerschaft, wenn sie durch einen ebenbürtigen Partner wie Tito Gobbi potenziert wird. Das Aufeinandertreffen von Tonio und Nedda ist durchglüht von diesem besonderen dramatischen Funken, der allen Callas-Gobbi-Duetten innewohnt.

Einen ihrer beiden Ausflüge ins komische Fach – neben „Il Barbiere di Siviglia“ – erleben wir in Rossinis „Il Turco in Italia“. Ebenso überwältigend wie ihr dramatisches Gespür bei Verdi, Cherubini oder Bellini ist hier der Ideenreichtum ihres komödiantischen Talentes. Callas singt die Rolle der intriganten Fiorilla mit frischem, leichtem Ton, stattet sie aber auch mit jenem Quäntchen Boshaftigkeit aus, das deren Charakter innewohnt. Ein schönes Beispiel dafür ist das Duett mit dem Selim von Nicola Rossi-Lemeni, der sich ebenfalls als Komödiant ersten Grades entpuppt. In diesem doppelbödigen Spiel ist die Stimme der Callas von einem echten rossinischen Lächeln durchwebt.

Weniger überzeugend ist sie allerdings im schon erwähnten „Barbiere di Siviglia“ – den man als den wohl einzigen wirklichen Fehlgriff ihrer gesamten Karriere bezeichnen kann. Der hier vorliegende Live-Mitschnitt reicht in keiner Weise an die Gesamt-



Dass sie für die Rolle die Sopranfassung mit etlichen interpolierten hohen Tönen wählt und zudem einige tief liegende Phrasen in die höhere Oktave transponiert, verstärkt nur noch den unausgebalancierten Gesamteindruck.

Im Gegensatz dazu gehört ihre Cio-Cio-San in Puccinis „Madama Butterfly“ bis heute zu den besten Interpretationen dieser Rolle. Auch wenn ihre Stimme schon damals einigen Schwankungen unterworfen war. Ihr hohes Des am Ende der Eingangsszene gehört zu den Noten, gegen die Walter Legge „Pillen gegen Seekrankheit“ verabreichen wollte. Callas beginnt die Partie mit ihrer Kleinmädchenstimme, porträtiert Butterfly als das, was sie ist: ein unschuldiges Kind, das erst durch Leid zur Frau wird. Diese Metamorphose ist erst am Ende der Oper erreicht, wenn Butterfly zum ersten Mal allein auf der Bühne steht. Die Todesszene stattet Callas mit erhabener Würde und sehrender Intensität aus. Fast möchte man danach in Pinkertons gebrochen-bedauernde „Butterfly“-Rufe miteinstimmen.

Björn Woll

Maria Callas verfügte auch über ein ideenreiches komödiantisches Talent

Nicht weniger überzeugend ist Maria Callas in den beiden Verismo-Einakten von Mascagni und Leoncavallo. Vor allem weil hier einmal nicht das bis dahin übliche pathetische Stöhnen und Keifen sonstiger Diven zu hören ist. Oder anders gefragt: Will man auf der Kunstbühne der Oper den trivialen Schluchzer hören oder einen Klang, der gleichsam Träne ist? Frei von übertriebenen naturalistischen Gesten hüllt die Sängerin in „Cavalleria Rusticana“ schon die ersten Phrasen Santuzzas in eine tiefe Traurigkeit und macht das Duett mit Alfio, mit seinen kontrastierenden Gefühlen, zu einem Höhepunkt der Aufnahme.

einspielung für EMI heran. Ist die spätere Studio-Version ohne Frage als vollkommen zu bezeichnen, im Sinne einer delikaten Komödie – mit einer fein schattierenden Callas, die ihrem Sopran das dunkle Timbre eines Mezzo verleiht –, zerfällt die Scala-Aufführung unter Giulini in ihre Einzelteile. Fast scheint es, als ob die Sängerin mit der Rolle noch nichts Rechtes anzufangen weiß. Als Ergebnis tritt sie die Flucht nach vorne an, was zu zahlreichen grellen Übertreibungen in ihrer Darstellung führt. Zudem singt sie in vielen Passagen mit zu schwerer Stimme und erstickt damit ihre sonst so atemberaubende Spontaneität.

Verdi, I vespri siciliani; Christoff, Kokolios-Bardi, Teatro Comunale Florenz, Kleiber (1951); Opera d'Oro/Sunny Moon 3 CD 1291

Mascagni, Cavalleria Rusticana; Stefano, Panerei, Teatro alla Scala, Serafin (1953); Naxos CD 8.111025

Leoncavallo, Pagliacci; Stefano, Gobbi, Teatro alla Scala, Serafin (1954); Naxos CD 8.111024

Rossini, Il Turco in Italia; Rossi-Lemeni, Gedda, Teatro alla Scala, Gavazzeni (1954); Naxos 2 CD 8.111028

Rossini, Il Barbiere di Siviglia; Gobbi, Alva, Teatro alla Scala (1956); IDIS/Klassik-Center 2 CD 6479

Puccini, Madama Butterfly; Gedda, Teatro alla Scala, Karajan (1955); Naxos 2 CD 8.111026

Historischer Schatz unter akustischen Ruinen

Zugegeben, der technische Zustand dieses Furtwängler-„Ring“ aus dem Jahre 1950 – nicht zu verwechseln mit der RAI-Aufnahme (EMI) unter demselben Dirigenten – ist desolat. Ein harter Brocken selbst für Hörer, die mit historischen Gesangsaufnahmen vertraut sind. Umso erstaunlicher, was die klangliche Restaurierung des privaten Mitschnitts mit all seinen Nebengeräuschen und tonlichen Schwankungen an Verbesserungen gebracht hat. Aus den akustischen Ruinen förderte der Tontechniker gleichsam einen historischen Schatz an die Oberfläche. Natürlich kann er in Sachen Klangbild den Konkurrenzeinspielungen unter Böhm (1966/67) und Solti (1958-65) immer noch nicht das Wasser reichen, dafür aber durch seinen künstlerischen Status mit Nachdruck ein Existenzrecht für sich reklamieren.

Zuerst einmal wäre als Grund der Dirigent zu nennen: Wilhelm Furtwängler. Immer wieder wurden dem EMI-„Ring“ der RAI Blässe sowie wenig Dramatik und Expression attestiert. Ob dieses Verdikt allgemeingültig ist oder nicht, darüber lässt sich sicher streiten. Sicher ist allerdings, dass Furtwängler im vorliegenden Live-Mitschnitt durch die leidenschaftlich-dramatische Ausdrucksgewalt seiner Stabführung sämtlichen dieser Kritiker einen Haken schlägt. Anscheinend inspiriert durch das konkrete Bühnengeschehen, atmet die Aufnahme Pathos und Intensität. Auffallend dabei der Blick des Maestro auf das Ganze: Organische Übergänge beherrschen die Musik, das eine entsteht wie selbstverständlich aus dem anderen, immer eingehüllt in einen blühend-romantischen Orchesterklang.

Ein weiteres Argument für die Aufnahme ist Kirsten Flagstad als Brünnhilde. Im Übrigen das einzige komplette „Ring“-Verständnis der großen Norwegerin. Obwohl sie mit 54 Jahren nicht mehr die Jüngste und ihr Vibrato etwas breiter geworden war, strahlt ihr Walkürenschlachtruf noch immer die Autorität vergangener Tage aus. Singulär ist ihre Interpretation vor allem aber durch die Spannbreite des Ausdrucks und die Fähigkeit zur lyrischen Zurücknahme.

Aber auch ihren Sängerkollegen gelingt es, vokale Glanzpunkte zu setzen. Allen voran Günther Treptow und Hilde Konetzni



als Walsungenpaar. Ersterer glänzt nicht nur mit schallenden „Wälse“-Rufen, sondern ebenso mit einer erstaunlichen Gesangskultur, die ihm eine Vielzahl gesanglicher Valeurs erlaubt. Konetzni punktet vor allem mit einem ausgeprägten Gespür für die dramatische Gestaltung der musikalischen Phrasen.

Positives lässt sich auch über die Besetzungen des „Siegfried“ sagen: Set Svanholm als jugendlicher Held singt zwar wenig differenziert, dafür aber mit urgesundem Organ, wenn auch bei den Schmiedeliedern durch die Bühnenposition akustisch benachteiligt. Max Lorenz als „Götterdämmerung“-Siegfried ist ebenfalls blendend disponiert. Charakteristisch für seine Vortragsweise sind der extreme Vordersitz seiner baritonale fundierten Stimme und der heftige emphatische Vortrag, der allerdings auch manch rhythmische und intonatorische Ungenauigkeit provoziert.

Weniger überzeugend ist Ludwig Weber als Hunding. Er klingt spröde und rissig; vom einstigen Bronzeglanz dieser martialischen Stimme ist nicht mehr viel übrig. Darunter leidet auch sein Hagen, denn beide Bösewichter ziehen ihre Abgründigkeit auch aus dem stimmlichen Format ihrer Darsteller. Ferdinand Franz als Wotan ist stimmlich überzeugend, kommt im Ausdrucksgehalt aber nicht an den unvergleichlichen George London heran. Josef Herrmann ist als Wanderer zu hell timbriert und damit unidiomatisch. Elisabeth Höngens Erda fehlen die erdigen Töne einer echten Altistin; deutlich besser besetzt ist sie als Fricka.

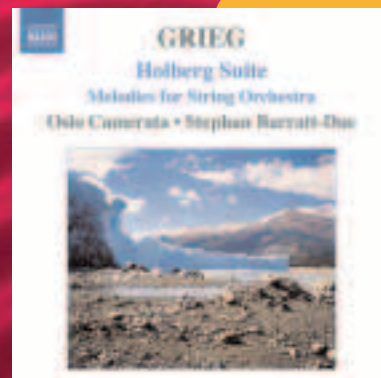
Björn Woll

**Musik
Klang**

★★★★
★★

Wagner, Der Ring des Nibelungen; Kirsten Flagstad, Ferdinand Frantz, Josef Hermann, Günther Treptow, Set Svanholm, Max Lorenz, Hilde Konetzni, Elisabeth Höngens, Alois Pernerstorfer, Ludwig Weber, Albert Emmereich, Joachim Sattler, Peter Markwort, Teatro alla Scala, Wilhelm Furtwängler (1950) Gebhardt 12 CD 0018

NAXOS news



CD des Monats JULI
8.557890



8.557635-36



8.557574-75



8.660116-17

NAXOS

E-Mail: info@naxos.de
Internet: www.naxos.de

Sämtliche NEUHEITEN finden Sie in unserem wöchentlichen e-mail NEWSLETTER! Einfach anfordern!

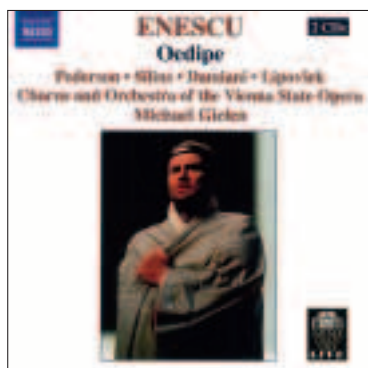
Viel mehr als eine Fußnote

Mancher hat Opern und Sinfonien geschrieben und lebt doch nur weiter in einer Fußnote – als der Schriftsteller und Satiriker Alfred Polgar diesen Satz prägte, hatte er vermutlich andere im Sinn als seinen um acht Jahre jüngeren Zeitgenossen George Enescu (1881–1955). Doch Polgars Sottise trafe wohl auch diesen Komponisten – wären da nicht die „Rumänischen Rhapsodien“ op. 11, die sich Popularität und einen gewissen Wunschkonzertstatus erwarben, und Enescus Violinsonaten, die sich der Vorliebe von Geigenvirtuosen erfreuen. Und wäre da nicht die „Lyrische Tragödie“ in vier Akten „Oedipe“, die als „populär“ zu bezeichnen wohl übertrieben ist. Doch scheint sie sich in letzter Zeit zumindest in den Nischen des Repertoires etabliert zu haben, nicht zuletzt dank der hier dokumentierten Koproduktion der Deutschen Oper Berlin mit der Wiener Staatsoper.

Nach seiner durchaus erfolgreichen Uraufführung vor 70 Jahren in Paris war das Werk lange Jahre eher in eine Schattenexistenz verbannt. Enescus Heimatland Rumänien hat den „Oedipe“ zwar stets als Nationaloper reklamiert und ihn mit, milde gesagt, recht angestaubt wirkenden Produktionen auf westlichen Festivals anzu-preisen gesucht. Auch eine Schallplatteneinspielung aus dem Jahre 1968 (unter Mihai Bricdeanu, mit David Ohanesian in der Titelpartie und in rumänischer Sprache) suchte in dieselbe Kerbe zu hauen. Doch gegen die Konkurrenz thematisch gleich gelagerter Werke, speziell Strawinskys „Oedipus Rex“, kam das Stück nicht an. Dabei ist „Oedipe“ von Gestus und Struktur her weder mit diesem noch etwa mit Orffs „Oedipus der Tyrann“ oder gar Rihms „Oedipus“ vergleichbar. Eher schon mit den Antikenopern von Richard Strauss.

Eine echte Pioniertat war dann 1989 die Einspielung auf CD mit dem Orchestre Philharmonique de Monte Carlo unter Lawrence Foster (in der französischen Originalsprache). José van Dam in der Titelpartie, Gabriel Bacquier als Tirésias, Nicolai Gedda als Hirte, Brigitte Fassbaender als Jocaste gehörten zum erlesenen Sängensemble dieser Aufnahme, die dem Stück den Weg zurück in die Aufmerksamkeit eines breiteren Publikums bahnte.

Das kompositorisch Interessante am „Oedipe“ ist die „concordia discors“, die Vereinigung des eigentlich Unvereinbaren. Üppiges verträgt sich mit Kargem, Irri-



sierendes wie aus Klingsors Garten in Wagners „Parsifal“ kommt mit bartókscher Sprödigkeit zurecht, Französisches mengt sich mit rumänischem und byzantinischem Idiom zu ganz eigenartigem Parfüm. Konnte Foster – als gebürtiger Rumäne mit der Klangsprache Enescus seit je vertraut – dies durchaus überzeugend vermitteln, so übertrifft ihn Michael Gielen in der vorliegenden Einspielung meiner Meinung nach hinsichtlich der Verbindung von analytischer Präzision und dramatisch-klangrhetorischem Gestus. Die Sänger freilich – mit Ausnahme von Marjana Lipovsek, die bereits in Monte Carlo als schillernde Sphinx mitwirkte, hier auch die Jocaste gibt und damit ein interessantes Doppelportrait abliefern – bleiben hinter ihren Rollenkonkurrenten von 1989 zurück. Der (allzu früh gestorbene) Amerikaner Monte Pederson in der Titelpartie trumpft stimmlich mächtig auf, verliert aber das „match“ gegen José van Dam hinsichtlich Persönlichkeit und gestalterischer Fantasie deutlich.

Weitere Abstriche: die für eine Bühnenaufführung durchaus akzeptablen, bei einer Platteneinspielung aber bedauerlichen Striche von fast einer halben Stunde Dauer sowie das Fehlen des Libretto im Booklet. Dem steht als Bonus gegenüber, dass die Einspielung im Lowprice-Bereich erscheint. Zugreifen!

Gerhard Persché

**Musik
Klang**

★★★★
★★★★

Enescu, Oedipe; Monte Pederson, Egils Silins, Davide Damiani, Michael Roider, Goran Simic, Peter Köves, Walter Fink, Yu Chen, Josef Hopferwieser, Marjana Lipovsek, Ruxandra Donose, Mihaela Ungureano, Chor und Orchester der Wiener Staatsoper, Michael Gielen (1997) Naxos 2 CD 8.660163 (128')



Chronik, Märchen, Parabel

Nicht jeder wird verstehen, was dieses Werk erzählen will“, bemerkte der finnische Komponist Aulis Sallinen (geb. 1935) hellsichtig über seine dreiaktige Oper mit dem Untertitel „Eine Chronik der kommenden Eiszeit für das Musiktheater“. Die Handlung in Kürze: Während in einer nicht näher definierten Zukunft ihr Heimatland unter Eismassen begraben wird, machen sich der König von England und sein Premierminister auf den Weg nach Frankreich. Sie wollen nach Paris, machen jedoch Station in Calais und führen – plötzlich im Mittelalter angelangt – Krieg gegen den französischen König und seine Verbündeten, bevor die Reise weitergeht. Man kann die Geschichte auf verschiedene Weise lesen: als Parabel auf das ewige Machtstreben der Menschheit oder einfach als Märchen für Erwachsene.

Sallins Oper nach einem Hörspiel des Schriftstellers Paavo Haavikko entstand Anfang der 1980er Jahre und erlebte ihre Uraufführung 1984 in Savonlinna. Wenn die Aussage des Werks auch einiges Kopfzerbrechen auslösen mag – für die Musik gilt dies nicht. Sallinen attestierte sich selbst feixend einen „kontrolliert labilen“ Geschmack. Das bedeutet nichts anderes als Stilmix der buntesten Sorte: Vom Buffo-Parlando bis zur Kantilene, vom Cluster bis zur Marschmusik – alles findet hier seinen Platz, und es ist die Stärke des Komponisten, dass das Ergebnis trotzdem in sich stimmig anmutet. Rein orchestrationstechnisch ist „Der König geht nach Frankreich“ ein Meisterwerk, und die Sänger dürfen nach Herzenslust schwelgen.

Die Produktion unter der Leitung des Sallinen-Spezialisten Okko Kamu offenbart keine wirklichen Schwachstellen. Leider ist das Libretto im Beiheft nur auf Finnisch und Englisch abgedruckt.

Thomas Schulz

**Musik
Klang**

★★★★
★★★★

Sallinen, Der König geht nach Frankreich; Tommi Hakala, Jyrki Korhonen, Riikka Rantanen, Lilli Paasikivi, Mari Palo, Laura Nykänen, Philharmonisches Orchester Helsinki, Okko Kamu (2005) Ondine/Note 1 2 CD 1066-2 (128')



Das Schlitzohr von Soho

Für die den 1920er Jahren nachtrauernde Generation seien die „Dreigroschenoper“ und „Mahagonny“ längst zur verklärten Jugenderinnerung an den Zorn von einst geworden. „Man möchte noch einmal in die singende Wut dieser Werke geraten“, doch weil man dergleichen nicht einfach reproduzieren könne, hinterließen Aufführungen heute sanfte Enttäuschungen. Als Joachim Kaiser dies 1964 anmerkte, war die hier nun auf CD vorliegende Hörspiel-Fassung der „Dreigroschenoper“ noch nicht auf dem Markt – sie erschien vier Jahre später. Doch trifft seine Bemerkung auch auf sie zu.

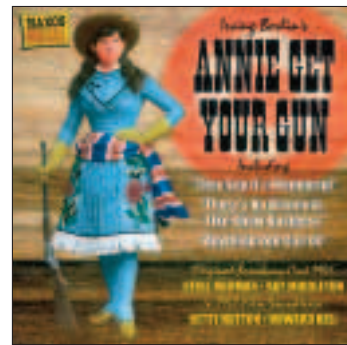
Die Platte vereint damalige Prominenz aus Film, Showbiz, Kabarett und Bühne. Fern vom Schmusesound seiner Big Band, bemüht James Last sich um einen harten, kantigen Weill-Klang. Unter der Hörspiel-Regie von Harald Vock gibt Hannes Messemer einen ironisch-zynischen Macheath, Helmut Qualtinger einen köstlich grantigen Peachum, Berta Drews eine überbordende Mrs. Peachum, Martin Held einen saftigen Tiger Brown, Hanne Wieder eine stimmig ordinäre Spelunken-Jenny, Franz-Josef Degenhardt den messerscharfen Bänkelsänger. Neben anderen sind auch Hans Clarin als Filch sowie „Mr. Tagesschau“ Karl-Heinz Köpke als Sprecher mit von der Partie. Den Nostalgieton der Unternehmung formuliert in doppelter Weise Karin Baal, bei deren Polly man an ihre Auftritte in Edgar-Wallace-Filmen denkt. Hallo, hier sprechen Brecht/Weill. Ein Beispiel jenes „Umschlags Brechts von der gesellschaftlichen Opposition zur gesellschaftlichen Repräsentation“, den Hans Mayer diagnostizierte. Freilich auf hohem Niveau.

Gerhard Persché

Musik
Klang



Weill, Die Dreigroschenoper; Hannes Messemer, Helmut Qualtinger, Karin Baal, Berta Drews, Martin Held, Hanne Wieder, Hans Clarin, Svlvia Anders, Franz-Josef Degenhardt, Karl-Heinz Köpke, Instrumentalensemble, James Last (1968) Polydor/Universal 2 CD 442 8349 (124')



Authentisches von Broadway

Seit 1943, nach der Einspielung des Erfolgs musicals „Oklahoma“, wurde es Brauch, Broadway-Musicals kurz nach der Premiere mit der originalen Besetzung auf Schallplatte aufzunehmen. Freilich wurde nicht das ganze Stück aufgezeichnet, zumal man zunächst noch 78er-Platten verwendete, die pro Seite nur rund drei Minuten fassten. Die Dialoge fielen ohnehin weg, ebenso – bis auf die Ouvertüre – sämtliche Musik jenseits der eigentlichen Songs wie Bühnen-, Tanz- und Ballettmusik oder mit Musik unterlegte Dialoge. Mit dieser Reduzierung auf die Songs blieb die Aufnahmepraxis allerdings hinter der Entwicklung des Genres zurück, denn gerade seit den 1940er Jahren strebte das Musical nach einer musikalisch-dramatischen Verdichtung, die es über eine Sammlung von Songs hinaus hob. „Oklahoma“ und seine Autoren Richard Rodgers (Musik) und Oscar Hammerstein II (Text) setzten hier Maßstäbe. Dennoch sind die historischen Aufnahmen von unschätzbarem Wert. Konservieren sie doch ein Höchstmaß an Authentizität in einem Genre, das eben gerade nicht unveränderliche Werke hervorbrachte. Historische Musicals wurden und werden anlässlich eines „revival“ gerne bearbeitet. Die Unterschiede – etwa der Orchestrierung – lassen sich unschwer erkennen, wenn man Einspielungen solcher „revivals“ mit den Originalversionen vergleicht. Und eine Art zweite Authentizität vermitteln dann die sich erfreulicherweise mehrenden Neueinspielungen historischer Musicals, die zuvor nach allen erreichbaren historischen Quellen möglichst umfassend rekonstruiert oder eingerichtet wurden.

Nun waren die „original cast“-Aufnahmen der Broadway-Klassiker, die zweifellos die unverzichtbare Grundlage jeder Musical-Sammlung bilden sollten, bisher sicherlich keine Rarität auf dem Markt. Was aber die Naxos-Ausgaben dieser Klassiker so erfreulich macht, ist die wohl überlegte Kombination des jeweiligen Musicals mit weiteren historischen Aufnahmen, sei es der Soundtrack der Verfilmung, der Irving Berlins „Annie Get Your Gun“ (1946) ergänzt, sei

es Material aus weiteren Musicals der jeweiligen Komponisten wie bei Cole Porters „Kiss Me Kate“ (1949) oder Frank Loessers „Guys and Dolls“ (1950) – in zweien der beigefügten Songs hört man übrigens hier den Komponisten auch selbst singen. Mit „Finian's Rainbow“ (Burton Lane, Text von E. Y. Harburg) und „Brigadoon“ (Frederick Loewe, Text von Alan Jay Lerner) werden zwei Musicals aus dem Jahr 1947 gekoppelt, die, in ihren Intentionen durchaus unterschiedlich, beide folkloristisch eingefärbt sind, irisch das eine, schottisch das andere. Als passende Zugabe erscheint ein Medley von Melodien aus „Brigadoon“, arrangiert von Leroy Anderson, seinerseits Komponist einer „Irish Suite“, an die das Arrangement durchaus erinnern mag. Orchestral ergänzt wird auch „Oklahoma“: von einer „symphonic suite“ nach Themen des Stückes, zusammengestellt vom berühmten Orchestrator Robert Russell Bennett. Und sollte es noch eines Beweises für Rodgers' Nähe zur Operette bedürfen, so liefern ihn hier die Einspielungen von Songs aus „Oklahoma“ mit Opernsängern von der Met.

Ein weiteres Erfolgsmusical von Rodgers und Hammerstein, „Carousel“ (1945), wird gekoppelt mit dem wenig erfolgreichen „Allegro“ (1947) derselben Autoren, einer Arbeit, die als experimentell gilt. Es scheint, als ob gerade hier die historische Aufnahme nicht den experimentellen Charakter des Musicals wiederzugeben vermag. Dennoch möchte man sie keinesfalls missen.

Gisela Maria Schubert

Rodgers, Oklahoma (1943/44); CD 8.120787
Berlin, Annie Get Your Gun (1946); CD 8.120790
Porter, Kiss Me, Kate, Let's Face It (1941-49); CD 8.120788
Loesser, Guys & Dolls (1950); CD 8.120786
Lane, Finian's Rainbow; **Loewe**, Brigadoon (1947); CD 8.120791
Rodgers, Carousel, Allegro (1945/47); CD 8.120780
Alle in der Original-Broadway-Besetzung, alle bei Naxos