



Neuer alter Händel

Von Händels Opern sind 38 erhalten und drei verschollen. Daneben gibt es aber noch zwei Bühnenwerke, deren Komposition er nach wenigen Seiten abgebrochen hat, und zwölf so genannte Pasticci, in denen Arien älterer Stücke und auch anderer Komponisten mit verändertem Text zu einer neuen Oper zusammengestellt und mit neuen Rezitativen verbunden werden. Diese Praxis bot viele Vorteile: Die Sänger durften mit ihren favorisierten Nummern aufwarten, das Publikum bekam seine „greatest hits“ zu hören und konnte einen Vergleich zwischen verschiedenen Stilen anstellen; obendrein sparte man auf diese Weise erheblich an Kosten. Händels letztes Pasticcio, „Giove in Argo“ (1739), ist in dieser Gattung wiederum etwas Besonderes, weil es keine Kastratenpartien, dafür aber doch fünf neu komponierte Arien enthält. Es wurde nun aus Händels Skizzen von Steffen Voss und Thomas Synofzik rekonstruiert (z. T. mit Rezitativen von Antonio Lotti) und 2006 in Bayreuth aufgeführt.

Sängerisch kann die Ersteinspielung von „Giove in Argo“ rundum überzeugen, denn die überwiegend jungen Solisten zeigen sich mit der Gestaltung der Koloraturen und dem Parlando der Rezitative sehr versiert. Auch das Concerto Royal unter Leitung seiner Konzertmeisterin Sylvie Kraus lässt musikalisch kaum Wünsche offen; indes können die Intonation und die Homogenität des Zusammenspiels heutigen Ansprüchen nur eingeschränkt genügen, und auch vom Würzburger Kammerchor (Leitung: Matthias Beckert) wünschte man sich für eine CD-Produktion ein höheres Maß an professioneller Stimmbildung. Gleichwohl ein sehr engagiertes Projekt, das auch Händel-Kennern viel Neues bietet.

Matthias Hengelbrock

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Händel, Giove in Argo; Tanya Aspelmeier, Lisa Tjalve, Theres Nelles, Benoît Haller, Markus Auerbach, Raimonds Spogis, Kammerchor Würzburg, Concerto Royal Köln, Sylvie Kraus, Matthias Beckert (2006) Musicaphon/Klassik-Center 2 SACD 4012476568911 (155')



Pocket-Portrait

Manuel de Falla hat einmal bekannt, dass er die Musik Spaniens erst durch Debussy gefunden habe und dass Paris seine eigene künstlerische Heimat sei. Es kommt also nicht von ungefähr, dass sich vor allem französische Ensembles mit seiner Musik befassen. Das von Jean-François Heisser geleitete Orchestre Poitou-Charentes, das zum überwiegenden Teil aus Musiklehrern der Region besteht, kombiniert hier drei seiner Werke zu einem Pocket-Portrait und kann sich dabei spieltechnisch wie gestalterisch mit berühmteren Klangkörpern messen.

Die häufig eingespielte Tanz-Kantate „El amor brujo“ („Der Liebeszauber“) wird hier in der erfolglos gebliebenen Erstfassung von 1915 vorgestellt, die dramaturgisch zweifellos schlüssiger ist als die bekannte Suite. Wer die Interpretation Teresa Berganzas im Ohr hat, wird die heisere, mitunter krächzende Stimme der Flamenco-Sängerin Antonia Contreras gewöhnungsbedürftig finden, doch überzeugt ihr Vortrag durch emotionales Feuer und wirkt insgesamt authentisch.

Auch in „El retablo de Maese Pedro“ („Meister Pedros Puppenspiel“, 1923) spielen Tanz und Pantomime eine entscheidende Rolle. Doch während de Falla im „Liebeszauber“ die andalusische Volksmusik neu belebt, pflegt er hier einen neoklassizistischen Stil, um die Zeit Don Quichottes heraufzubeschwören. Erstmals wird das Cembalo (bei der Premiere von Wanda Landowska gespielt) mit einem modernen Orchester verbunden. Als stilistisches Bindeglied fungiert die 1920 für Arthur Rubinstein geschriebene „Fantasía bætica“.

Ekkehard Pluta

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Falla, El amor brujo, Fantasía bætica, El retablo de Maese Pedro; Antonia Contreras, Chantal Perraud, Jérôme Correas, Eric Huchet (Gesang), Marie-Joséphine Jude (Klavier), Orchestre Poitou-Charentes, Jean-François Heisser (2006) Mirare/HM CD 3760127220343 (76')



Doppeltes Bekenntnis

Wir sind im Deutschland der Bauernkriege, als sich Unten und Oben abschlachteten, aber auch Katholische und Evangelische. Dazwischen: Mathis Gothart Nithart, später Matthias Grünewald genannt, der Schöpfer des Isenheimer Altars. Vom der expressiven Sachlichkeit entsagenden Paul Hindemith wurde „Mathis der Maler“ als Künstleroper und Bekenntniswerk konzipiert. 1934 war freilich das Verhältnis zu einem anderen, an die Macht gekommenen, gewesenen Maler zu berücksichtigen. Die Oper gerät spät in melodramatische Wallung, fächert dann Visionäres auf. Deutsch, grüblerisch, voll Idealismus tönt es. Bis auf die dazuerfundene Regina als Lichtgestalt bleiben Kleriker und Krieger, Gefährtinnen und Gegner Thesenräger – Mathis eingeschlossen.

Hamburgs neue Operntendantin Simone Young, die dieses Werk 2005 als Auftaktpremiere angesetzt hat, stellt sich in eine illustre Kollegenreihe. Und erweist sich ihrer würdig, das hört man im aufnahmetechnisch etwas rumpeligen Mitschnitt. Ihr nimmermüdes Dirigat der fast tadellosen Philharmoniker hat Würde, Größe, Wucht, wo möglich: Seele. Souverän meistert sie Ausbrüche und Durststrecken, Fugen, Choräle, das „Engelskonzert“ der Ouvertüre, Versuchungen und die in der Altarwerdung gipfelnde Apotheose. Ein Bekenntniswerk – auch für sie. Das von einem tollen Ensemble beflügelt wird: von Falk Struckmanns kraftvoll-melancholischem Mathis, dem metallischen Tenor-Duo Scott MacAllister (Brandenburg) und Pär Lindskog (Schwalb), Renate Spingler (Gräfin Helfenstein), der opferinnigen Inga Kalna (Regina) und Susan Anthony (Ursula) als Primadonna des undankbaren Sopranfachs. Eine Deutschstunde mit Australierin.

Manuel Brug

Musik
Klang

★★★★
★★

Hindemith, Mathis der Maler; Scott MacAllister, Falk Struckmann, Pär Lindskog, Susan Anthony, Inga Kalna, Staatsoper Hamburg, Simone Young (2005) Oehms/HM 3 CD 4260034869080 (184')

Mit Vollgas in die Hölle

Réne Jacobs dirigiert Mozarts „Don Giovanni“ als wüste Barockkomödie der großen Gefühle. Leider hat er dafür allzu kleine Stimmen ausgewählt.

Eindrucksvoll hingegen die Leistung des Freiburger Barockorchesters.

Nicht zufällig priesen große Geister den „Don Giovanni“ Mozarts als Gipfelwerk der Gattung, als tiefgründigste und umfassendste Ausformung des Mozartschen Welttheaters, als vollendete Synthese von Komödie und Tragödie, von Märchen und Wirklichkeit, von Lebenstrieb und Vorsehung. Und ebenso unübersehbar waren in den letzten Jahren die unerwartet großen Probleme, die diese tief-schwarze, die Extreme der menschlichen Seele ausleuchtende Komödie gerade den Revolutionären von der Originalklangbewegung bereitete, die von 1989 an auch diese Erfolgsoper von der klebrigen Patina und den Entstellungen der romantischen Rezeption reinwaschen wollten, dabei im historisierenden Übereifer (und auch mangels geeigneten Sängerpotentials) die wirklichen Dimensionen von Mozarts Menschengestaltung sowie auch die ganze Metaphysik und die Weltironie dieses Solitärs einer

Feldzug gegen das alte romantische Zerrbild (E. T. A. Hoffmanns), gegen das er auch ausführlich im Booklet wettert, als wäre es nicht schon längst passé, und so wird auch er – wie schon seine Szene-Kollegen – Opfer einer absonderlichen Rekordsucht, die jegliches differenzierte Zeitgefühl einer atemlosen Buffa-Rasanz unterordnet – als gäbe es in dieser Oper der extremen Gefühle keine Ruhepunkte, kein Innehalten des Zögerns (Terzett Nr. 15) oder der Kontemplation (Maskenterzett im ersten Finale). So verpufft die gewaltigste Todesszene der Operngeschichte im mickymausartigen Zeitraffer eines hektischen Wortwechsels zwischen drei überforderten Sängern, und auch die tiefe, kontrastierende Ironie der „scena ultima“ bleibt auf der Strecke. Apropos „scena ultima“: Jacobs wählte hier die selten zu hörende Wiener Fassung von 1788, und so hört man neben der wunderbaren Ottavio-Arie „Dalla sua pace“ auch die nachkompo-



Anna sehr schön ausbalanciert zwischen großer lyrischer Linie und historisierender Beweglichkeit. Das mit Abstand suggestivste Seelenportrait aber entwirft die Bulgarin Alexandrina Pendatchanska in der Partie der wieder aufgewerteten Donna Elvira, die sich mit furiosen dramatischen Impetus als verzweifelt liebende Gegenspielerin ihres treulosen Gatten Don Giovanni – und als stärkste Akteurin dieser Aufnahme – erweist und so als Einzige die Synthese gefühlsbetonter Lebensnähe und einer großen tragikomischen Mozart-Gestalt herzustellen vermag.

Mit Vokalkräften dieses Kalibers hätte Jacobs gewiss mehr Geschlossenheit erreicht, und man würde sich auch weniger an Einzelheiten stören, etwa der unsäglich Häufung von Appoggiaturen, die ich mir so epidemisch selbst in Mozarts Spielpraxis nicht vorstellen kann. Daneben gewährt Jacobs seinen Protagonisten auch zu viel Verzierungsfreiheiten, die manchmal die wunderbare kompositorische Linie Mozarts improvisatorisch verwässern. Alles in allem muss man in erster Linie die wirklich eindrucksvolle Leistung des Freiburger Barockorchesters hervorheben, das (neben der Pendatchanska) am besten Jacobs' Anspruch einlöst, das historische Klangideal mit der Einzigartigkeit von Mozarts Partitur zu verschmelzen. Nur seinem Einsatz verdanken sich die vier Sterne.

Attila Csampai

René Jacobs führt seinen Feldzug gegen das romantische Mozart-Zerrbild fort

blassen, eindimensionalen Opera-buffa-Motorik opferten. Keiner dieser prominenten Bilderstürmer, ob Östman, Norrington, Gardiner, Malgoire, Kuijken oder zuletzt auch der junge Daniel Harding, konnte auch nur Spuren jener beängstigenden Elementarkräfte, jenes nächtlichen Infernos, jenes Sängerfestes aktivieren, die Bruno Walter 1942 in seiner New Yorker Live-Aufführung entfacht hatte – in einer bis heute unerreichten Modellaufführung der Oper. Vor diesem Hintergrund durfte man diesmal ganz besonders gespannt sein, was René Jacobs, mittlerweile fast schon der letzte Mohikaner unter den Pionieren des Historismus, dieser „Oper aller Opern“ an aufregenden neuen Einblicken abtrotzen würde, nachdem er zuletzt schon drei andere Opern Mozarts furios wiederbelebt hatte.

Um es gleich vorwegzunehmen: Auch Jacobs, der stets unberechenbare Musikrebell, kann nicht über seinen ideologischen Schatten springen, auch wenn das phänomenale, an die Grenzen des Machbaren gehende Freiburger Barockorchester ihm bis an die Pforten der Hölle folgt und tollkühn das ganze Schreckenspotential der Partitur freilegt. Er ist zu sehr befangen in seinem

nierte große Arie der Elvira und das weniger gelungene Duett zwischen Zerlina und Leporello. Auf die „scena ultima“ aber wollte Jacobs dennoch nicht verzichten.

Man könnte natürlich auch sagen, Jacobs' instrumentale Tempi seien den vokalen Möglichkeiten seiner Solisten geschuldet, denn auch er kann im Jahr 2006 keine Idealbesetzung aus dem Hut zaubern: Der Schwachpunkt des Teams ist zweifellos sein Titelheld, der 26-jährige Johannes Weisser, ein ziemlich blasser, hellbaritonaler netter Bursch von nebenan, mit dem vokalen Sexappeal eines Bankkaufmanns, dem man kein solches „Register“ zutraut. Seine männlichen Kontrahenten verfügen zwar über ein wenig mehr vokale Statur, vermögen aber nur in dem kernigen, mit schöner Basstiefe prunkenden Leporello von Lorenzo Regazzo an die große Mozart-Tradition vergangener Tage anzuknüpfen. Auch die drei Damen trotzen mit starken, eindringlichen Rollencharakteren der notorischen Blässe des Verführers und verschmähen ihn zu Recht: Die Koreanerin Sunhae Im gibt eine schön fokussierte, kecke Zerlina, während die aus der Ukraine stammend Olga Pasichnyk die schwierige Partie der Donna

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Mozart, Don Giovanni; Johannes Weisser, Lorenzo Regazzo, Alexandrina Pendatchanska, Olga Pasichnyk, Kenneth Tarver, Sunhae Im, Nikolay Borchev, Alessandro Guerzoni, RIAS-Kammerchor, Freiburger Barockorchester, René Jacobs (2006)
Harmonia Mundi France 3 SACD
0794881847969 (170')



Neuer Operettenfrühling?

Ja, die Operette hat's schwer. Manche bezweifeln gar ihre Überlebenschancen. Doch immer wieder keimt auch Hoffnung. Das Fernsehen machte sich jüngst mit Premierenübertragungen stark (Berlin, Mörbisch), EMI bündelte vor Jahren nochmals seine Lehár-Gesamtaufnahmen aus den Siebzigern, CPO ist und bleibt raritätenrührig. In Kooperation mit dem Lehár-Festival von Bad Ischl kommt jetzt bei dem Label Suppés „Fatinitza“ zu Ehren. Abgesehen von Ouverture und Marsch war diese Operette bis dato eine „terra incognita“. Für sie wie auch für andere Operetten hat selbst Volker Klotz mit seinem buchschweren Plädoyer („unerhörte Kunst“) das Ruder nicht wirklich herumreißen können. Natürlich gibt's die ambitionierte Staatsoperette Dresden, Kálmás „Herzogin von Chicago“ fand in letzter Zeit leidlichen Aufschwung, die Deutsche Oper am Rhein wagte sogar Sullivans „Gondoliers“ (und scheiterte leider).

Bezüglich „Fatinitza“ darf man Klotz beipflichten: Dieses Werk besitzt anarchischen Witz und weiß Charaktere hintergründig zu profilieren. Das militärische Ambiente erinnert an Offenbachs „Grande-Duchesse“, der Haremsakt ist eine Persiflage auf Ideologien, das Finalbild ironisiert große Gefühle. Pikant, dass es die Titelfigur nur fiktiv gibt, dafür mischt ein weiblich verkleideter Leutnant, welcher auf Octavian abgefärbt haben mag, das Spiel turbulent auf. Sicher gibt sich Suppé nicht ganz so scharfzüngig wie Offenbach, aber seine farbig instrumentierte Musik wirkt beflügelt und ungemein spritzig. Schwungvoll und prickelnd wird sie von Vinzenz Praxmarer serviert. Alle jungen Sänger gefallen, nicht zuletzt Stephanie Houtzeel mit ihrem schneidigen Mezzo.

Christoph Zimmermann

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Suppé, Fatinitza; Stephanie Houtzeel, Steven Scheschareg, Zora Antonic, Christian Bauer, Bernhard Adler, Franz-Lehár-Orchester, Vinzenz Praxmarer (2006) CPO/JPC 2 CD 0761203720224 (136')

Buntes vom See

In den 1970er Jahren, als man in der BRD den Ostfriesen mit bestimmten Witzen auf die Zehen trat, geschah in Österreich den Burgenländern Ähnliches. Ein Fremder, so geht eine der Geschichten, fragt einen Einheimischen, ob man denn auf dem Neusiedler See auch Wasserschi fahren könne. „Naja“, erhält er zur Antwort, „sehr steil ist der See nicht.“

Steil ist es nicht, dieses Binnenmeer en miniature, das sich Österreich und Ungarn teilen, und auch nicht tief, aber mit seinem Schilfgürtel, seinem windig-milden Klima sowie der einzigartigen Fauna und Flora einer der wenigen Steppenseen Europas. Wer einmal auf der Tribüne des Operettenfestivals zu Mörbisch saß und über die gewöhnlich recht bunte Dekoration hinaus auf die spiegelnde Weite blickte, muss ihm ein ganz eigenes Flair zubilligen. Letzteres nutzte in den 1950er Jahren der hierzulande legendäre Kammersänger Herbert Alsen: Er ließ die Seebühne bauen und 1957 – vor 50 Jahren also – mit dem „Zigeunerbaron“ eröffnen. Bis zu seinem Tod im Jahr 1978 blieb Alsen Intendant in Mörbisch.

In 14 Jahren danach waren unterschiedliche Künstler und Manager als Direktoren tätig, auch das Österreichische Fernsehen beteiligte sich mit seinem „Teletheater“ an der Führung der Seefestspiele Mörbisch. 1993 wurde mit Harald Serafin ein Mann Intendant, der seine Karriere vor allem dem Genre Operette verdankte: Er war – nach Johannes Heesters – wohl der nicht nur im süddeutschen Sprachraum gefragteste Danilo der neueren Operettengeschichte. Selbstverständlich eröffnete er mit Lehárs „Lustiger Witwe“, wobei gleich in seiner ersten Spielzeit erstmals die Grenze von fünfzigtausend Besuchern überschritten wurde. Mittlerweile sind es weit über zweihunderttausend. Serafin prägte auch das Schlagwort vom „Mekka der Operette“, das sich mittlerweile als eine Art „corporate identity“ der Festspiele zu Mörbisch eingeführt hat.

Die Aufführungen lösen keine existenziellen Fragen, sie sind handwerklich solide, unterhaltsam und leben vom Zauber des Sees. Letzteres können die vorliegenden CDs von zehn Produktionen aus den vergangenen elf Jahren der Intendanz Serafin allerdings kaum vermitteln; sie sind keine Live-Mitschnitte (deren Resultate wohl allzu unberechenbar gewesen wären), sondern wurden teils im Haydn-Saal des Schlosses Esterházy eingespielt, teils im Kulturzentrum Eisenstadt – und alle Werke in gekürzter Form. Unter der routinierten Leitung des Altmeisters Rudolf Bibl ist je-



doch das musikalische Herz meist am rechten Fleck; die Sänger bilden eine bunte Versammlung von Arrivierten, echten Entdeckungen sowie Versprechen, die sich nicht erfüllten. Alles in allem ein charmanter Exkurs in die goldene beziehungsweise silberne Wiener Operette, mit einem Kurzausflug nach Paris und ohne höhere Ansprüche.

Gerhard Persché

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Das Festival der Operette: Werke von Offenbach (Pariser Leben), Strauß (Die Fledermaus, Eine Nacht in Venedig, Der Zigeunerbaron), Zeller (Der Vogelhändler), Lehár (Die lustige Witwe, Der Graf von Luxemburg, Das Land des Lächelns) und Kálmán (Die Csárdásfürstin, Gräfin Mariza); Martina Serafin, Hlín Pétursdóttir, Leana Legowski, Ingrid Kaiserfeld, Klaus Hannes Brock, Andreas Schindler, Götz Zemann, Wolfgang Gratschmaier, Michael Glücksmann, Silvana Dussmann, Peter Edelmann, Ute Gfrerer, Paul Armin Edelmann, Waldemar Kmentt, Artur Stefanowicz, Thomas Lind, Thaddäus Podgorski, Mehrzad Montazeri, Heike Wittlieb, Romana Noack, Klaus Kuttler, Christian Baumgärtel, Martina Serafin, Harrie van der Plas, Heinz Zednik, Elena Batoukova, Sigrid Martikke, Ingrid Habermann, Sebastian Reinhaller, Eduard Lehmann, Jörg Schneider, Margarita de Arellano, Mathias Hausmann, Birgid Steinberger, Marwan Shamiyeh, Alfred Sramek, Michael Suttner, Ruth Ohlmann, Sangho Choi, Elisabeth Flechl, Yuko Mitani, Dietmar Kerschbaum, Harald Serafin, Ferdinand von Bothmer, Kerstin Grottrian, Adrian Eröd, Ursula Pfitzner, Nikolai Schukoff, Julia Bauer, Marko Kathol, Chor und Orchester der Seefestspiele Mörbisch, Rudolf Bibl (1996-2006) Oehms/HM 10 CD 4260034867000 (758')



Traumpaar auf dem Silbertablett

Den Protagonisten der amerikanischen „soap opera“ sei nichts in die Gesichter geschrieben als ein peinlicher Mangel an Unglück, meinte ein kluger Beobachter. Für die wienerisch-ungarische Operette galt Ähnliches – nicht für die Gattung an sich, sondern für die Art ihrer Präsentation: Tragik allenfalls als Sentimentalität, das Missverständnis im Finale des zweiten Akts, über das Adorno sich mokierte; Herz, Schmerz, Plüsch. Die Operette Offenbachscher Prägung mit ihrer Leichtfüßigkeit und der deutlich aufs Kostüm genähten Satire wurde nie Opfer solcher Kitschexzesse. Letztere haben freilich eine Gattung desavouiert, die Unterhaltung als eine der möglichen Haltungen in unruhigen Zeiten anbot. Das vermeintlich Leichte mochte das Belastende entlasten. Die Operettenrezeption der letzten Jahre hat – abgesehen von der überheblichen Attitüde des Dem-Publikum-eins-in-die-Fresse, mit dem der eine oder andere Regie-Missionar die vermeintliche Verlogenheit der Gattung zu desavouieren suchte – solche Doppelbödigkeit wohl begriffen.

Dass mit Angelika Kirchschlager und Simon Keenlyside sich hochdekorierte Opernsänger an diesen Genre versuchen, ist nicht neu – man denke etwa an die wunderbaren Aufnahmen großer Lehar-Operetten mit Elisabeth Schwarzkopf und Nicolai Gedda unter Dirigenten wie Karajan und Otto Ackermann, an das legendäre Operettenrecital, das Fritz Wunderlich kurz vor seinem Tod unter Robert Stolz aufnahm, oder auch an die Einspielung der „Lustigen Witwe“ vor anderthalb Jahrzehnten unter John Eliot Gardiner und mit Cheryl Studer, Bo Skovhus, Barbara Bonney, Bryn Terfel.

Kirchschlager und Keenlyside gelten spätestens seit „Pelléas et Mélisande“ im Vorjahr bei den Salzburger Osterfestspielen als ein neues „Traumpaar der Oper“ – jenes aus der vokal tieferen Etage sozusagen. Hier widmen die beiden sich völlig dem österreichisch-ungarischen Zweig der Operette,

der goldenen und silbernen Epoche eines Strauß, Lehar, Kálmán, Millöcker, Stolz; doch singen sie auch aus Werken Franz von Suppés, der als Erster die österreichische Antwort auf Offenbachs „bouffes“ suchte. Satire ist auch bei Suppé ein wichtiges Element, freilich weniger als Parodie aktueller politischer Verhältnisse wie in Paris, sondern eher als ironische Reaktion auf all-gemeinere Phänomene seiner Zeit.

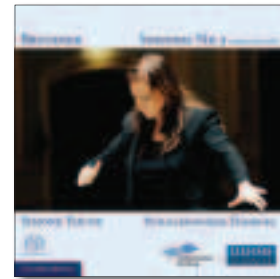
Die „distanziert-ironische Note, die den Ausdruck in der Schwebel hält“ (Jürgen Kesting über Elisabeth Schwarzkopfs Operetteninterpretationen) wird man in dieser Aufnahme freilich weniger finden. Das Ganze hat eher etwas von Fritz Wunderlichs charmant-direkter Annäherung im Recital unter Robert Stolz, wenngleich die exemplarische Verschmelzung von Textverständlichkeit und natürlichem Stimmfluss des Ausnahmetenors unerreicht bleibt. Bei Kirchschlager und Keenlyside dominieren stimmliche Opulenz und sängerischer „élan vital“. Alfred Eschwé strebt mit dem Tonkünstler-Orchester, dem vierten Wiener Klangkörper von Rang, nicht unbedingt die historisch informierte Lesart an wie etwa Gardiner bei seiner Aufnahme der „Lustigen Witwe“, sondern sucht in bester Kapellmeistermanier die Sänger auf dem Silbertablett zu tragen.

Gerhard Persché

Musik
Klang



Dein ist mein ganzes Herz: Auszüge aus Operetten von Suppé, Strauß, Millöcker, Lehar, Kálmán und Stolz; Angelika Kirchschlager, Simon Keenlyside, Niederösterreichisches Tonkünstler-Orchester, Alfred Eschwé (2007) Sony BMG CD 0088697119082 (70')

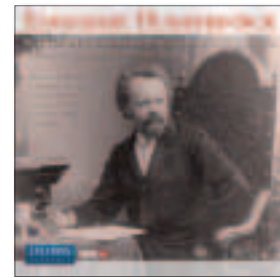


SACD · OC 624



Nach dem fulminanten Erfolg der *Sinfonie Nr. 2* (OC 614) folgt nun die dritte Sinfonie in der Urfassung von 1873, live eingespielt in der Hamburger Laeiszhalle. „Ich bin eher eine Freundin von Live-Erlebnissen und glaube nicht so recht an Studioaufnahmen, wo man auf Knopfdruck eine bestimmte Qualität erreichen muss – oder, noch schlimmer, hinterher am Mischpult herunkorrigiert“ verrät Simone Young im Interview mit der Zeitschrift *Park Avenue*.

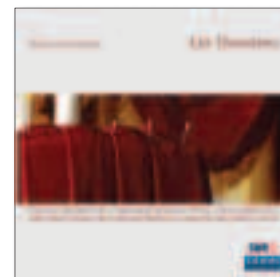
Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 3 (Urfassung 1873) Philharmoniker Hamburg · Simone Young, Dirigentin



2 CDs · OC 807

Kinderreime sowie Vertonungen lyrischer Texte von Dichtern aus Humperdincks Umfeld.

Engelbert Humperdinck: Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier Sibylla Rubens · Christine Müller · Thomas Bauer Andreas Weller · Uta Hielscher · Chia Chou



2 CDs · OC 909

Antonio Salieri: Les Danaïdes Sophie Marin-Degor · Hans Christoph Begemann Christoph Genz · Kirsten Blaise Chor und Orchester der Ludwigsburger Schlossfestspiele Michael Hofstetter, Dirigent



OC 702

Wilhelm Fitzenhagen: Cellokonzert Nr. 2 op. 4 Verschiedene Werke für Violoncello und Orchester Jens Peter Maintz, Violoncello · Paul Rivinius, Klavier Münchner Rundfunkorchester · Peter Rundel, Dirigent

Die Uraufführung am 26. April 1784 an der Pariser Oper lief noch unter dem Namen von Ch.W. Gluck, doch schon bald stellte sich heraus, dass sein Assistent Antonio Salieri die *Danaïden* komplett geschaffen hatte. Damit war die Sensation perfekt und Salieri konnte den Durchbruch in der Opern-Metropole Paris für sich verbuchen.

Wilhelm Fitzenhagen – ein Name, der selbst Kennern des Violoncellos nicht unbedingt vertraut ist. Hört man jedoch sein zweites Konzert für Cello und Orchester, fragt man sich, warum dieses Werk nicht längst Einzug in das Standardrepertoire gehalten hat.