



Im Schlepptau

Das ist eine gute Idee, sozusagen im Schlepptau der berühmten Oper „Dido and Aeneas“ ein unbekanntes Werk in die Öffentlichkeit zu ziehen, das durchaus seine Qualitäten hat und musikhistorisches Interesse verdient. Hier geht es um die knapp einstündige Masque „Pan and Syrinx“ des Händel-Zeitgenossen John Ernest Galliard, ein heiteres Stück mit einer tragischen Szene, das in formaler Hinsicht eine Umkehrung von Purcells Werk darstellt, welches ja eine tragische Oper mit einer heiteren Einlage ist. Galliard hatte französische Vorfahren, wurde in Celle geboren und wirkte dort bis zur Auflösung der Hofkapelle 1705 als Bläser. Danach ging er nach London, wo er sich als Oboist, Komponist und Übersetzer von Musiktraktaten einen Namen machte. Seinen Masques und Pantomimen war mehr Erfolg beschieden als seinen englischsprachigen Opern, was zweifellos Händel, der sich recht positiv über Galliard äußerte, in seiner Entscheidung beeinflusst hat, keine englischen Opern zu komponieren.

Das Unterhaltsame, fast schon Burleske, liegt Jed Wentz und seiner Musica ad Rhenum sehr, so dass die zweite CD dieser Veröffentlichung, auf der sich noch Purcells Masque „Cupid and Bacchus“ aus „Timon of Athens“ findet, recht ansprechend ausfällt, auch wenn Wentz bei dem letztgenannten Stück in puncto Binnenspannung und Klangdifferenzierung nicht mit Richard Hickoxs Referenzeinspielung (Chandos) mithalten kann. Hingegen fehlt es den Interpreten in „Dido and Aeneas“ gehörig an Tiefe: Das Klangbild der (historisch korrekten) Minimalbesetzung wirkt dünn, der forsche Zugriff eher gehetzt, und die Emotionen bleiben oberflächlich.

Matthias Hengelbrock

**Musik
Klang**

★★★
★★★

Purcell, Dido and Aeneas, Cupid and Bacchus; **Galliard**, Pan and Syrinx; Nicola Wemyss, Matthew Baker, Marc Pantus, Johanne Zomer, Musica ad Rhenum, Jed Wentz (2004)
Brilliant/Joan 2 CD 92464 (133')

Raffiniertes Stückwerk

Bei der Arie „Anche il mar par che sommerga“ heißt es anschnallen, um ja nicht hinweggeschleudert zu werden. Von den quer durch die Register jagenden Koloraturen, mit denen Patrizia Ciofi als Diener Idaspe zornesrot und wutentbrannt ihren Herrn Andronico verteidigt. Während in den Streichern ein Sturm aufzieht, für den Dirigent Fabio Biondi statt auf überscharfe Konturen und Kontraste mehr auf federnde Feinschattierungen setzt. Allein diese knapp vier Minuten reichen eigentlich schon als Argument aus, um die diskographische Erstbegegnung mit Vivaldis später Oper „Bajazet“ schleunigst zu vertiefen. Wenn gleich detailgenaue Vivaldi-Kenner natürlich stutzen werden, wenn die Arie „Anche il mar par che sommerga“ plötzlich in einem Atemzug mit dieser „tragedia per musica“ genannt wird. Aber wie so oft in seinem umfangreichen Operschaffen hatte Vivaldi auch hier keine Hemmungen vor dem Recycling, entlieh er kurzerhand dieses geniale Showpiece seiner Oper „Semiramide“.

Wenn es jedoch ein Opernwerk gibt, in dem Vivaldi die hohe Kunst des Pasticcio auf die Spitze trieb und gleichzeitig einen dramaturgisch doppelten Boden einzog, dann gilt das für dieses 1735 in Verona uraufgeführte Heldendrama. Neben dem großzügig eingelassenen Selbstzitatenschatz griff Vivaldi auf „musici di autori diversi“ zurück, wie er auf der Titelseite des Manuskripts gestand. Es waren Arien von jenen Protagonisten der dominierenden neapolitanischen Opernmode, mit der Vivaldi auf Kriegsfuß stand. Dass er jetzt ausgerechnet Melodien von Johann Adolf Hasse und Geminiano Giacomelli den zweifelhaften Charakteren in „Bajazet“ zuordnete, war daher durch die Hintertür eine raffinierte Abrechnung mit ihnen. Für dieses Patchwork griff Vivaldi auf einen weit verbreiteten Stoff um die beiden Feldherren Bajazet und Tamerlano zurück, den nicht zuletzt Händel schon 1724 mit seiner Oper „Tamerlano“ vertont hatte. Wenn aber Vivaldi nun Bajazet zum Titelhelden und aus dem historisch nun wirklich nicht zimmerlichen Potentaten einen Edelmann macht, der sich für die Freiheit seiner Tochter Asteria in den Tod begibt, dann scheint er sich zumindest als moralischer Sieger über die Neapolitaner gefühlt zu haben.

Wenn es hingegen nach Fabio Biondi und seinen gewohnt hellwachen und wendigen Spezialisten von Europa Galante geht, werden wohl die „Tamerlano“-Vertonungen der



Neapolitaner Jommelli oder Leo niemals eine ernsthafte Konkurrenz werden. Für die Weltersteinspielung hat Biondi ein bis in die Nebenrollen handverlesenes Sänger-Team zusammengestellt, das in den Rezitativen auf flüssiges, dramatisches Parlando-Gold abonniert ist sowie über stupende Koloraturgeläufigkeit und beispielhaftes Espressivo verfügt. Ildebrando D'Arcangelo als Bajazet ist so feurig wie flexibel in den Tondarstellungen, der schwebend leicht angelegte Radius von David Daniels' Tamerlano reicht von tollkühnem Biss bis zur heftig pochenden Klangkultur. Und einmal mehr ist es die Mezzosopranistin Marijana Mijanovic (Asteria), die mit ihrer ungewöhnlich abgedunkelten Stimme dem Barockgesang eine beeindruckende und bedrückende Intensität verleiht.

Der sorgfältig gestalteten Produktion liegt als Zugabe eine Bonus-DVD bei, auf der die Sänger noch einmal ungeschminkt und mit Nachdruck auf diese Vivaldi-Entdeckung hinweisen. Nicht mit leeren Worten etwa – sondern mit sieben Paradearien und aller vokalen Überzeugungskraft. Wie eben die Sopranistin Patrizia Ciofi mit der Arie „Anche il mar par che sommerga“. In der sie es gar nicht nötig hat, auf theatrale Effekte zurückzugreifen wie Cecilia Bartoli auf ihrem „Vivaldi Album“, um musikalischen Facettenreichtum und musikalische Vitalität in allerhöchsten Einklang zu bringen.

Svenja Klauke

**Musik
Klang**

★★★★★
★★★★★

Vivaldi, Bajazet; Ildebrando D'Arcangelo, David Daniels, Vivica Genaux, Marijana Mijanovic, Elina Garanca, Patrizia Ciofi, Europa Galante, Fabio Biondi (2004)
Virgin/EMI 2 CD 5 45676 2 (146')

Übertriebene Ambitionen

Auf der CD-Box prangt stolz ein Aufkleber: „First complete recording of Handel's masterpiece“ Der Grund: Alan Curtis hat hier erstmals das für eine spätere Aufführung nachkomponierte Schlussduett, „D'ogni crudel martir“, sowie beide Fassungen der Arie „Sono i colpi“ aufgenommen. Das ist durchaus verdienstvoll, doch was soll das ambitionierte Marktgeschrei? Händel hat an „Rodelinda“ ständig Änderungen vorgenommen, so dass es keine endgültige Fassung gibt. Die Aufnahmen von Michael Schneider (DHM) und Nicholas Kraemer (Virgin) sind also nicht minder vollständig, da sie jeweils ein Stadium der Aufführungsgeschichte von „Rodelinda“ dokumentieren, während Alan Curtis hier verschiedene Versionen munter durcheinander mischt. Im archivischen Sinne ist aber auch er nicht vollständig, da bei ihm die Varianten 7a, 8b, 16b, 17b, 23b, 24b, 30b, 31b und 33b fehlen. Dies sei ihm überhaupt nicht zum Vorwurf gemacht; der Etikettenschwindel ist allerdings ärgerlich.

Gleiches gilt für die Aufnahmetechnik. Diese Produktion ist in zwei Räumen mit recht unterschiedlicher Akustik vorgenommen worden, was im Gesamtergebnis dazu führt, dass der Hörer mal in der ersten, mal in der zehnten Reihe zu sitzen scheint. Vielleicht erklärt der zeitliche Abstand zwischen beiden Produktionsphasen auch die Unterschiede in der Leistung einiger Solisten. Simones Kermes (Rodelinda) wirkt nämlich in ihrer Eröffnungsarie „Ho perduto“ etwas brüchig, während sie die vergleichbare Arie „Ombre, piante“ sehr geschmeidig und mit einer natürlichen Expressivität singt. Ebenso bewältigt Marie-Nicole Lemieux (Unulfo) die nicht gerade schwierigen Koloraturen von „Fra tempeste funeste“ nur mit Mühen, wohingegen ihr das charmante „Un zefiro spirò“ sehr ansprechend gelingt.

Grundsätzlich zu begrüßen ist Alan Curtis' Entscheidung, Kastratenpartien nicht mit Kontratenören, sondern mit Altistinnen zu besetzen, da dies für einen besseren Registerausgleich sorgen kann und überdies Händels eigener Praxis entspricht. Und gewiss kann Marijana Mijanovic in Bertaridos berühmter Bravourarie „Vivi, tiranno“ koloraturtechnisch besser abschneiden als seinerzeit David Cordier in Michael Schneiders Aufnahme. Gleichwohl wirkt Mijanovic ausgiebiges Vibrato hier wie auch in ihren übrigen Arien deplatziert, so dass man die derzeit beste Kompromisslösung in Sachen



Bertarido doch wieder in einem Kontratenor findet, nämlich in Daniel Taylor unter Nicholas Kraemers Leitung.

Den erfreulichsten Eindruck der vorliegenden Einspielung hinterlassen Steve Davislim (Grimoaldo), Sonia Prina (Eduige) und Vito Priante (Garibaldo): Ihre Stimmen passen perfekt zu ihren Rollen, und ihre zuverlässige Technik wird nie zum eitlen Selbstzweck, sondern steht immer im Dienste der Text- und Melodiegestaltung. Dies entspricht dem eigentlichen Ansatz von Alan Curtis, dem es ja im Kern um eine Wiederbelebung des Dramas und der Affekte geht. So lässt Curtis die Rezitative im engagierten Parlando vortragen (wobei die Ergebnisse nach Sänger mal flüssiger, mal sperriger ausfallen) und die Arien ausgiebig verzieren. Auf diese Weise fällt seine „Rodelinda“ feuriger aus als die von Schneider und Kraemer. Zu fragen bleibt allerdings, ob die Orchesterbegleitung der schnellen Arien wirklich immer so trocken und hart klingen muss wie hier beim international besetzten Complesso Barocco.

Was also bleibt? Diese Einspielung von „Rodelinda“ lässt einerseits mit ihrem packenden Zugriff immer wieder aufhorchen und vermittelt einen sehr lebendigen Eindruck vom Bühnengeschehen, wirkt andererseits aber in mehrfacher Hinsicht übertrieben ambitioniert und unausgewogen. So ist Nicholas Kraemers Interpretation, auch wenn sie auf den ersten Blick nicht so fulminant ausfällt wie Curtis', wegen ihrer stimmlichen Homogenität und gestalterischen Konzentration insgesamt doch der Vorzug zu geben. Literaturfreunde wird allerdings interessieren, dass Donna Leon, die große Händel-Verehrerin und eine gute Freundin von Alan Curtis, für das vorliegende CD-Beiheft die Handlung von „Rodelinda“ zusammengefasst hat.

Matthias Hengelbrock

**Musik
Klang**

★★★★
★★★

Händel, Rodelinda; Simone Kermes, Marijana Mijanovic, Steve Davislim, Sonia Prina, Marie-Nicole Lemieux, Vito Priante, Il Complesso Barocco, Alan Curtis (2004) Archiv/Universal 3 CD 477 5391 (192')

WERGO

HENZES FUNKOPERN AUF CD

Hans Werner Henze
Ein Landarzt / Das Ende einer Welt

Hans Werner Henze / Roland Hermann / Frieder Lang / Daphne Evangelatos / Roderic M. Keating / Jonas Dickopf / Isolde Siebert / Matteo de Monti / Robert Bork / Kölner Domchor / WDR Rundfunkchor Köln / WDR Sinfonieorchester Köln / Markus Stenz
WER 66662



Die Funkoper: eine Oper ohne Bühne, aber mit besonders hoher Textverständlichkeit und akustischen Spezialeffekten wie Hall oder Klangcollagen.

WERGO veröffentlicht den Mitschnitt der Uraufführung der beiden revidierten Fassungen von Hans Werner Henzes Rundfunkoper. Die CD vereint den beklemmenden Surrealismus Kafkas in „Ein Landarzt“ mit der bissigen Satire Hildesheimers im „Ende einer Welt“, in der Henze persönlich die Rolle des Erzählers übernimmt und auf diese Weise unterstreicht, wie aktuell das Sujet dieses Werks für ihn immer noch ist.

Weitere Henze-CDs sind auf dem Label WERGO erschienen.

Vertrieb für den deutschen Fachhandel:

NOTE

Tel. 06221/720351 - Fax: 06221/720381
E-Mail: info@note-1.de

Fordern Sie unseren Katalog an!

WERGO
WEIHERGARTEN 5 • D-55116 MAINZ
E-MAIL: SERVICE@WERGO.DE
INTERNET: WWW.WERGO.DE

Originalgestalt im Originalklang

Die Chronik des „Oberon“ ist im Wesentlichen die einer leidvollen Bearbeitungsgeschichte. Erlebte Weber mit der von ihm geleiteten Uraufführung in London noch einen seiner größten Triumphe – das Werk erreichte 21 Aufführungen und wurde in den folgenden Jahren gar zwei Mal wieder aufgenommen –, ist es heute fast gänzlich aus dem Repertoire verschwunden. Der Bielefelder Katalog listet gerade einmal eine Einspielung des Werkes, und auch die Recherche im Internet fördert noch nicht einmal eine Hand voll Aufnahmen zu Tage.

Der Hauptgrund hierfür ist wohl in der dramaturgischen Anlage der Oper zu sehen: Nach dem „Freischütz“ und der „Euryanthe“ ging Weber in der Entwicklung der Gattung quasi wieder einen Schritt zurück und setzte an die Stelle der durchkomponierten Oper mit großen, komplexen Szenen ein Werk mit musikalischen Nummern und gesprochenen Dialogen, dem man den Vorwurf des Revuehaften nicht ganz absprechen kann. In der Folgezeit versuchten daher etliche, teilweise eigenwillige, textliche wie musikalische Bearbeitungen dieses vermeintliche Manko auszugleichen und die gesprochenen Dialoge durch Rezitative oder Melodramen zu ersetzen.

Erst John Eliot Gardiner setzte 1985 bei einer Inszenierung in Lyon wieder auf die englische Originalgestalt. Genau 20 Jahre später liegt Gardiners Sicht des Werkes nun auch auf CD vor – mit den gesprochenen Dialogen im alten Bühneng Englisch, märchenhaft erzählt von Sprecher Roger Allam. Schon mit den ersten Takten lässt Gardiner keinen Zweifel daran, warum der „Oberon“ nicht in die musikalische Mottenkiste gehört: Nicht auf die Strukturschwäche in der Anlage, sondern auf Webers außergewöhnlich einfallsreiche Musik sollten wir unser Augenmerk richten, postuliert er im Booklet und liefert dafür mit seiner Interpretation gleich ein gewichtiges Argument.

Schon in der Ouvertüre besticht er durch die ausgeklügelte Dramaturgie der Tempowechsel und den aufregenden Klang der Originalinstrumente. Den ersten vokalen Glanzpunkt, abgesehen von dem glänzend disponierten Monteverdi Choir, setzt dann Jonas Kaufmann als Sir Huon von Bordeaux. Die Anforderungen der Arie aus dem ersten Akt an ihren Sänger sind enorm. Nicht weniger als fünf hohe H, halsbrecherische Läufe, Triller und unbequeme Intervallsprünge wollen nicht nur bewältigt, son-



dern mit Kraft und Emphase gefüllt werden. Kaufmann nimmt die Herausforderung an, und wie ein gleißender Blitz fährt seine Stimme in den strahlenden, überschäumenden Blechklang, bevor er sich mit jugendlicher Verve in diese „tour de force“ wirft. Sicher, seine Verzierungen sind nicht so ausgefeilt wie die Nicolai Geddas, aber die ungebremste Energie seines Vortrages ist schlichtweg atemberaubend.

Nicht weniger hoch sind die Anforderungen an die Interpretin der Reiza. Ihre große Szene geht sogar über die Komplexität ihrer Vorgänger – Beethovens Leonore und Webers Agathe – hinaus und verlangt zudem noch eine überragende Darstellerin. Vom hochdramatischen Anfang und der Angst vor dem Meer bis hin zum verzierten Abschluss der Szene mit ihrem fanalartigen Jubel ist die ganze Bandbreite sängerischer Ausdrucksfähigkeit gefordert. Hillevi Martinpelto überzeugt mit ihrem schön timbrierten jugendlich-dramatischen Sopran, perfektem Legato, erregten Punktierungen bei „But what gleams“ und steigert sich bei den „Huon“-Rufen bis zur eigenen Atemlosigkeit – was sängerisch zwar fragwürdig ist, aber ungeheuren Effekt macht. Einzige Einschränkung neben einem relativ schwachen Brustregister: Mit ihrer Eigenart, die Töne im Mezzoforte anzusetzen und erst dann zu öffnen, nimmt sie einigen Textzeilen etwas von der notwendigen Ekstase.

Björn Woll

**Musik
Klang**

★★★★★
★★★★

Weber, Oberon; Hillevi Martinpelto, Jonas Kaufmann, Steve Davislim, Marina Comparato, William Dazeley, Monteverdi Choir, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, John Eliot Gardiner (2005) Philips/Universal 2 CD 475 6563 (123')



Zeitgenosse der Zukunft

Vor elf Jahren, beim Festival in Pesaro, wurde die von der Rossini-Stiftung vorgelegte komplette Version des „Guillaume Tell“ vorgestellt. Der Komponist als Zeitgenosse der Zukunft: Erstmals konnte man damals das futuristische Potential dieses „Alterswerks“ des 37-Jährigen – sein letztes im Genre Oper – bewerten, das der Grand Opéra Meyerbeers den Weg bereitet und zugleich das Risorgimento Verdis vorweggenommen hat. Auf die kritische Neuausgabe stützte sich auch Fabio Luisi, Dirigent dieser Live-Aufnahme aus der Wiener Staatsoper von 1998. Die Fassung der Uraufführung in französischer Sprache (mit Strichen innerhalb einzelner Nummern freilich) war eine Wiener Erstaufführung.

Da in diesem Werk „politisch“ Lied keineswegs ein „garstig“ Lied ist (jene Aussage Schillers steht ohnehin in den „Räubern“, nicht im „Tell“), kommt Thomas Hampsons vornehm intelligente, idiomatisch stimmige Rollengestaltung gerade recht. Dass auch dieser noble Sänger hier mitunter recht rau klingt, scheint weniger bewusste Charakterzeichnung (wie die von Gabriel Bacquier in der Aufnahme unter Lamberto Gardelli, 1973) als das Bestreben, seinem Kavaliersbariton dramatischen Raum zu schaffen. Arnold ist Giuseppe Sabbatini, „tenore di grazia“ mit hellem, manchmal auch etwas engem Klang und feiner „voix mixte“ in dieser von der Tessitur her so unangenehm hohen Partie; Gedda in der Gardelli-Aufnahme erreicht er freilich nicht. Dirigent Fabio Luisi verwaltet die Partitur sorgsam, nutzt die Qualitäten der Wiener Philharmoniker (wunderbar etwa die Einleitung der Ouvertüre mit dem Solo-Cello), bleibt nur ein wenig französischen Duft schuldig. Chacun à son goût.

Gerhard Persché

**Musik
Klang**

★★★★
★★★★

Rossini, Guillaume Tell; Thomas Hampson, Giuseppe Sabbatini, Walter Fink, Dawn Kotoski, Egils Silins, Nancy Gustafson, Chor und Orchester der Wiener Staatsoper, Fabio Luisi (1998) Orfeo 3 CD 640 053 D (192')

Geburts- und Namenstags-geschenk

Die beiden Einakter, die Opera Rara hier ausgegraben hat, waren bislang noch nicht einmal Donizetti-Kennern ein Begriff. Es handelt sich in beiden Fällen um Auftragsarbeiten für königliche Galas in Neapel, die für immer in der Versenkung verschwanden, nachdem sie ihren Zweck erfüllt hatten. „Elvida“ (1826) wurde zum Geburtstag der Königin geschrieben, „Francesca di Foix“ (1831) zum Namenstag des Königs.

„Elvida“ gehört ins Genre der Türken- und Befreiungsoper, das spanische Ambiente war zugleich eine Verbeugung vor der aus Spanien kommenden Königin Maria Isabella. Da die Oper für führende Gesangsvirtuosen der Zeit wie Giovanni Battista Rubini und Luigi Lablache geschrieben wurde, haben vokale Feuerwerke Vorrang vor der Glaubwürdigkeit der Charaktere und Situationen.

Die Arien sind meist sehr kurz, desto länger fallen dafür die Cabaletten mit Chor aus, einen Höhepunkt bildet das ausgedehnte Trio im dritten Bild, das zum Quartett erweitert wird. Das Vorbild Rossini schimmert hier noch überall durch, die Musik tanzt und hüpfet auch da in der ausgelassensten Weise, wo von Zorn und Rache die Rede ist. Donizetti produziert Kantilenen am laufenden Band, ohne dabei einförmig zu werden.

In Hinblick auf eine szenische Realisierung noch interessanter ist die unmittelbar nach der „Anna Bolena“ entstandene „Francesca di Foix“, in der sich der begnadete Buffonist Donizetti schon in Reinkultur offenbart. Die Oper geht auf eine französische Vorlage zurück und erweitert die herkömmlichen Buffa-Stereotypen durch farcenhafte und satirische Elemente. Der König, an dessen Hof die Handlung spielt, ist übrigens François I., der auch Hugos „Le roi s’amuse“ (und damit dem Herzog in „Rigoletto“) als Vorbild diente. Hier trägt er jedoch eindeutig positive Züge: Die von ihm geleitete Intrige heilt den krankhaft eifersüchtigen Baron, der seine Gattin Francesca unter dem Vorwand, sie sei potthässig, vor der Öffentlichkeit verbirgt.

Donizettis Musik verbindet hier italienisches Brio mit französischem Esprit zu einem eleganten und delikats-witzigen Stil. Es sind weniger die stringenten melodischen Einfälle als deren kunstvolle Verarbeitung, die den Reiz dieses Werkes ausmachen. Auch wenn der Komponist selbst das Stück nicht wichtig genug nahm, um es in einem seiner zahlreichen Briefe zu erwähnen, müssen ihn



Teile daraus doch so überzeugt haben, dass er sie in „L’elisir d’amore“ wieder verwendete.

Dass die Aufnahmen höheren Ansprüchen genügen können, ist einem handverlesenen Belcantisten-Team zu verdanken und einem mit Donizetti bestens vertrauten Dirigenten. Antonello Allemandi hat die lockere, leichte Hand für diese Gelegenheitsarbeiten, zugleich aber auch die unbestechliche Präzision, um sie als kleine Preziosen herauszuputzen. Die technisch untadelige Annick Massis lässt es ein bisschen an Charme und vokalem Charisma fehlen, punktet aber deutlich in den Stratosphärenlagen. Jennifer Larmores wattierte Tongebung stört mich hier nicht zum ersten Mal, ihre sängerdarstellerische Präsenz vermittelt sich in den beiden Hosenrollen aber auch auf Tonträgern. Der Tenor Bruce Ford, heute auf der Höhe seiner Möglichkeiten angelangt, verbindet hohe Musikalität und Stilgefühl (zumal in der „Francesca“) mit dramatischer und komödiantischer Verve. Und Pietro Spagnoli ist eine der erfreulichsten Erscheinungen in der heutigen italienischen Bariton-Szene. Eine dunkle, sonore Stimme, die des geschmeidigen Legato fähig ist und niemals grob auftrumpft. Alfonso Antoniozzi als eifersüchtiger Baron steht den Kollegen an Stimmqualität und künstlerischem Profil etwas nach.

Ekkehard Pluta

**Musik
Klang**

★★★★
★★★★

Donizetti, Elvida; Annick Massis, Bruce Ford, Jennifer Larmore, Pietro Spagnoli, Anne-Marie Gibbons, Ashley Catling, Geoffrey Mitchell Choir, London Philharmonic Orchestra, Antonello Allemandi (2004) Opera Rara/Note1 CD 29 (66')

Donizetti, Francesca di Foix; Annick Massis, Pietro Spagnoli, Jennifer Larmore, Bruce Ford, Alfonso Antoniozzi, Geoffrey Mitchell Choir, London Philharmonic Orchestra, Antonello Allemandi (2004) Opera Rara/Note1 CD 28 (77')



Titanen im Tivoli

Im Gegensatz zu ihren Nachbarn sind die Dänen ein fröhliches Völkchen. Folglich ist ihre Nationaloper auch eine Komödie. Leider sind Carl Nielsen zum Schluss die Ideen ausgegangen, sonst hätte seine „Maskerade“ (1906) wohl Bühnen in aller Welt erobert. Das läppische Libretto stützt sich auf Ludvig Holberg, den nordischen Molière. In Kopenhagens Lille Grønnegade gab es Anfang des 18. Jahrhunderts tatsächlich ein Etablissement, das Angehörige aller Klassen zu Maskenbällen vereinte. Es wurde 1724 per königlicher Order verboten, zwei Wochen später feierte Holbergs Attacke ihre umjubelte Premiere. Nielsens Komödie ist mehr im Tivoli anzusiedeln und verneigt sich hörbar vor Kopenhagens Walzerkönig Lumbye. Trotzdem verrät schon die Ouvertüre durch titanische Handschrift, und dann folgt ein erster Akt der Sonderklasse. Selten sind so viele rhetorische Glanzleistungen, gelungene Rollencharakteristika und Instrumentations-Gags auf so engem Raume vereint.

Nachdem die Decca-Einspielung schon wieder aus dem Katalog verschwunden ist, muss man Dacapo für diese 1977er-Aufnahme dankbar sein. Ib Hansen fällt mit seinen tyrannischen Wutanfällen aus jeder Rolle, Gert Bastian ergötzt durch verlegen-hochmütiges Advokatengeschwätz, Tonny Landys Timbre wirkt trotz einer gewissen Heiserkeit immer persönlich und anrührend. Der bildungsbornierte Bürger bekommt sein Fett weg, aber auch der Hausdiener (einfach klasse: Christian Sørensen) mit seinem stets vorauseilenden Gehorsam. Das Gestotter und Herumgedruckse ist phänomenal komisch und hat genauso wie die Wortspielerei nur einen Nachteil: Es ist leider unübersetzbar.

Volker Tarnow

**Musik
Klang**

★★★★
★★★

Nielsen, Maskerade; Ib Hansen, Gurli Plesner, Tonny Landy, Mogens Schmidt Johansen, Christian Sørensen, Gert Bastian, Edith Brodersen, Dänisches Nationales Sinfonieorchester, John Frandsen (1977) Dacapo/Naxos 2 SACD 6.220507 (135')



Nervenmusik

Als „Vision einer Oper“ (so der Untertitel) konzipierte Franz Schreker sein zweitletztes Bühnenwerk, „Christophorus“. Schreker, gefeierter „Neutöner“ der musikalischen Avantgarde, musste miterleben, wie er plötzlich zum alten Eisen gelegt wurde. Dabei waren nicht vorrangig musikalische Kriterien im Spiel, sondern weltanschaulich-philosophische. Décadence war das Stichwort, Nervenkunst und „Verweibung des Mannes“, was in den 1920er Jahren sich ins Gegenteil verkehrte, nämlich in die Sehnsucht nach Kraft und Männlichkeit, nach formaler Begrifflichkeit und Tiefe in der Kunst. Genau solche Kraft sprach man der Musik Schrekers ab, und so muss es nicht verwundern, dass seine Oper „Christophorus“, die genau diese autobiographische Situation samt der damit verbundenen Schaffenskrise thematisiert, auf den Bühnen dieser Welt nichts mehr zu suchen hatte.

Die für 1933 in Freiburg angekündigte Uraufführung fand erst 1979 und in gekürzter Form statt. Der vorliegende Mitschnitt basiert auf einer Aufführung der Oper Kiel und fasziniert vom ersten Glockengeläute (noch vor geschlossenem Vorhang): kammermusikalische Nervenmusik, die ganz auf feine Farbe und sensible Stimmung aus ist, poetisch und gleichzeitig dämonisch, realistisch und geheimnisvoll visionär, was sich auch im Wechsel von gesprochenen Dialogen und gesungenen Szenen manifestiert. Die Kieler Aufführung beeindruckt durch das hohe Niveau des gesamten Ensembles sowie durch ein subtiles stilistisches Empfinden. Auf jeden Fall empfehlenswert.

Werner Pfister

Musik
Klang

★★★★
★★★

Schreker, Christophorus; Hans Georg Ahrens, Susanne Bernhard, Jörg Sabrowski, Robert Chafin, Matthias Klein, Bernd Gebhardt, Hans-Jürgen Schöpfli, Simon Pauly, Roland Holz, Jennifer Arnold, Kieler Opernchor, Kieler Philharmonisches Orchester, Ulrich Windfuhr (2002/03) CPO/JPC 2 CD 999 903-2 (112')

Zündendes Nordlicht

Da kann Rudolf Rotnase aber seine „jingle bells“ in den Kamin feuern. Denn „Aslak Hetta“ hat mehr zu bieten, einfach alles, was zu einem genuin lappländischen Musikdrama gehört. Nur keine singenden Rentiere – die ziehen bloß bimmelnd übers Firmament, das sich der Komponist als Lichtspielszene dachte. Der finnische Komponist Armas Launis kannte sich aus mit Kintopp, und das schon in den 1920er Jahren. Und er kannte sich aus im hohen Norden. Ihn hatten, zuerst 1904, Forschungsreisen in das Grenzgebiet von Norwegen und Finnland geführt, wo er 800 Joiks (traditionelle Melodieformeln) aufzeichnete, und 1922 verfasste er ein Buch über seine Lappland-Erlebnisse. Denn Launis war auch Schriftsteller sowie Journalist, Übersetzer, Pädagoge und Doktor der Philosophie. Bei Sibelius hatte er ein paar Theoriestunden besucht, bevor er sich am Sternschen Konservatorium in Berlin einschrieb. Ondine ruft uns den Mann, der sich 1930 in Nizza niederließ und völlig in Vergessenheit geriet, wieder ins Gedächtnis. Orchester und Sänger tragen in eindringlicher Schärfe Wesentliches zum Erfolg des Unternehmens bei.

Launis gebührt der Ruhm, einer von zwei Komponisten zu sein, die lappländische Volksmusik in großformatige Kunstmusik transponiert haben. Der andere ist Wilhelm Peterson-Berger, Autor der schwedischen Nationaloper „Arnljot“ und der Sinfonie „Same-Ätnam“. Wo Peterson-Berger die Überlieferung der Lappen (oder Sami, wie sie sich selber nennen) in ein mildes Mittsommerlicht taucht, bietet Launis grelle Kontraste, ein Dauer-Espressivo auf den heiklen Höhen des Gesangs, eingebettet in klischeefrei ausgeleuchtete Naturszenen. Er verwendet einige wenige Joiks, nutzt sie mitunter als Leit-motive, vermeidet jedoch jede Überzeichnung. Wagner und Puccini grüßen aus den Kulissen, aber die Kulissen bleiben trotzdem winterlich kühl. Man spürt den Genius loci hautnah.

Bevor sich urban orientierte Musikfreunde angewidert abwenden, schnell ein Wort: „Aslak Hetta“ ist keine Folklore-Oper, sie feiert regionale Rückständigkeit nicht als Religion, schiebt uns keinen musikalisch verbrämten Nationalismus unter. Inwieweit Launis das Schicksal der unterdrückten Lappen mit dem seines eigenen Volkes identifizierte, muss offen bleiben. Von völkischer Borniertheit ist bei ihm jedenfalls nichts zu finden; er erforschte auch die Musik Nord-



afrikas und schrieb 1940 eine Beduinenoper. Das Libretto von „Aslak Hetta“ hat der Komponist natürlich auf Finnisch verfasst, aber einige Nummern, vor allem solche magischen Charakters, bedienen sich auch der samischen Sprache.

Die Geschichte geht auf ein historisches Ereignis zurück: das so genannte Blutbad von Kautokeino 1852 im norwegischen Teil Lapplands, einer der wenigen samischen Aufstände. Er wird hier in seiner mystischen Widersprüchlichkeit, seiner tragischen Ausichtslosigkeit dargestellt, dramaturgisch gut verzahnt mittels einer Liebesgeschichte. Die Handlung kennt kaum epische Ruhepausen, stürzt mit unaufhaltsamer Logik aufs Ende zu. Die vielfältigen Szenen werden nicht als exotische Einschübel empfunden und hemmen niemals den rasenden Gang der Ereignisse. Launis wirft uns sein reiches Material nur so hin, gestattet uns nicht, bei ariosierender Sentimentalität oder irgendwelchen Orchester-Intermezzis genießerisch zu verweilen. Die Beschworung der Zaubertrommel, der ewige Sommer des Nordens und seine von Wölfen durchheulte Winternacht, das phosphoreszierende Nordlicht, der rituelle Sprechgesang der Prediger, norwegischer Besantanz und samischer Opfertanz und nicht zuletzt der Zug der Rentiere – dies alles ergibt in summa kein Museum ethnisch verkitschter Nostalgie, sondern ein großes europäisches Musikdrama. Welch eine Expedition mit Sakari Oramo! Also: den Schlitten hervorholen und direkt bis zum Ohrensessel gleiten!

Volker Tarnow

Musik
Klang

★★★★
★★★★

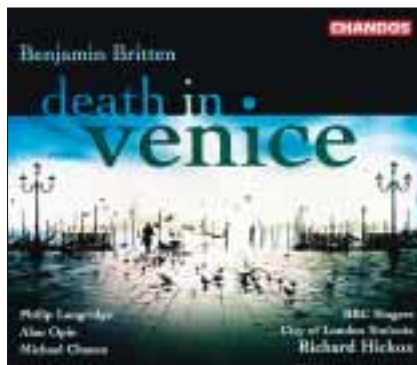
Launis, Aslak Hetta; Aki Alamikkotervo, Raili Viljakainen, Anna-Kristina Kaappola, Raimo Laukka, Eva-Lisa Saarinen, Lassi Virtanen, Kai Lehtinen, Männerchor YI, Kammerchor Kampin Laulu, Finnisches Radio-Sinfonie-Orchester, Sakari Oramo (2004) Ondine/Note 1 2 CD 1050 (120')

Sittlich- unsittlich

Katia Mann sprach bezüglich „Der Tod in Venedig“ einmal von „äußerlichen Zügen“ Gustav Mahlers, die Gustav von Aschenbach trage. Und nur das kann Thomas Mann, über den Gleichklang der Vornamen hinaus, gemeint haben, sind doch die künstlerischen Zielsetzungen völlig verschieden. Verkörpert Aschenbach die Forderung des Bildungsbürgertums, Kunst müsse „heile Welt“ vermitteln („die elegante Selbstbeherrschung, die bis zum letzten Augenblick eine innere Unterhölzung [...] vor den Augen der Welt verbirgt“), so verwies Mahler durch die zum Kompositionsprinzip erhobene Brüchigkeit seines Werks von Anfang an auf die Unerfüllbarkeit eines solchen Anspruchs. Was Aschenbachs Arbeitsweise der Zucht, Präzision und „nüchternen Leidenschaft“ angeht, wäre vermutlich Richard Strauss der unter den Komponisten Vergleichbarste. Oder César Franck, von dem Mann in einem Brief an Bruno Walter schrieb: „Zum Musiker geboren, hätte ich komponiert ungefähr wie César Franck“. Dass Luchino Visconti in seiner Verfilmung der Novelle die Figur des Aschenbach mit dem Phänomen Mahler kombinierte, scheint also ein Missverständnis.

Das Konzept zu Benjamin Britten's letzter Oper, „Death in Venice“, entstand lange vor Viscontis Film, das Werk freilich profitierte in der ersten Rezeptionsphase durchaus vom Erfolg des Letzteren. Dass Britten Aschenbach eher mit Schönberg und seinen Schülern verbindet, hat mit seiner persönlichen, kritischen Position gegenüber der Dodekaphonie zu tun. Auf jeden Fall charakterisiert er Aschenbach gleich zu Beginn durch eine (melodisch angelegte) Zwölftonreihe, deren Umkehrung auf die Worte „Anstrengend, ermüdend, unnachgiebig, fruchtlos“ folgt. Ein musikästhetisches Statement, wie auch das durch das Wort „Schönheit“ ausgelöste Orchesterzwischenpiel, eines der hinreißendsten Britten's – musikalische Klimax auch der Chandos-Neuaufnahme unter Richard Hickox.

Es ist im Übrigen erst die zweite Einspielung überhaupt von „Death in Venice“. Die erste, aus dem Jahre 1974 – unter Stuart Bedford, mit Peter Pears als Aschenbach –, war die einzige Erstaufnahme einer wichtigen Oper Britten's ohne den Komponisten am Dirigentenpult, verursacht durch dessen nachlassende Gesundheit. Nach 30 Jahren nun also die zweite Aufnahme des Werks – und zugleich die erste vollständige, ohne



den markanten Strich im Prolog, den Britten ohnehin bald bedauerte.

Die Einspielung ist vor allem durch Philip Langridge geprägt. „Hat die Form nicht zweierlei Gesicht? Ist sie nicht sittlich und unsittlich zugleich? – sittlich als Ergebnis und Ausdruck von Zucht, unsittlich und selbst widersittlich, sofern sie von Natur eine moralische Gleichgültigkeit in sich schließt“, lässt Thomas Mann den Protagonisten von „Der Tod in Venedig“ denken. Und genau in diesen Zwiespalt hinein setzt Langridge seinen Aschenbach. Er beschreibt dessen schrittweise „Auflösung“ mit exemplarischer Klarheit und ohne jeden Anflug von Selbstmitleid oder Affektiertheit, wie etwa Dirk Bogarde sie bei Visconti vorzuführen hatte.

Alan Opie als mephistophelische Verführerfigur in vielen Rollen (eine geniale Erfindung Britten's) – scheint variabler und vielschichtiger denn John Shirley-Quirk in der Decca-Aufnahme, was durchaus auf die seitdem viel sensibler reagierende Aufnahmetechnik zurückzuführen sein mag. Von dieser profitiert auch Richard Hickox mit seiner deutlich differenzierteren und auch theatralischeren Lesart. Trotz der Authentizität der Decca-Aufnahme, trotz einem Peter Pears räumt erst diese Einspielung mit dem Vorurteil auf, „Death in Venice“ sei Benjamin Britten's eher ermüdendes Alterswerk.

Gerhard Perschke

**Musik
Klang**

★★★★★
★★★★★

Britten, Death in Venice; Philip Langridge, Alan Opie, Michael Chance, BBC Singers, City of London Sinfonia, Richard Hickox (2004)
Chandos/Codæx 2 CD 10280 (151')



Schlüssiger Eklektizismus

Bereits seit den 1960er Jahren trug sich der heute 75-jährige Cristóbal Halffter mit der Idee einer Oper über das Meisterwerk der spanischen Literatur, den „Don Quijote“ von Miguel de Cervantes. Immer wieder hat er sich seitdem in unterschiedlichen Arbeiten dieser Thematik genähert, bis schließlich im Februar 2000 im Madrider Teatro Real die viel beachtete Uraufführung seines Musiktheaters „Don Quijote“ stattfand.

Halffter reduziert die weitschweifige Erzählung der Abenteuer des Ritters von der traurigen Gestalt auf nur einen Akt mit sechs Szenen. Die Handlung spielt sich fast ausschließlich in Form von Dialogen ab, die wenigen erzählenden Passagen übernimmt zumeist der wie in der griechischen Tragödie eingesetzte Chor. Auch der Autor des Epos wird in die Handlung integriert, wenn etwa die letzte Szene der Oper mit einem Gespräch zwischen Cervantes und dem sterbenden Protagonisten beginnt.

Musikalisch kommt dieser „Don Quijote“ ausgesprochen bunt und opulent daher. Immer wieder greift Halffter auf traditionelle spanische Musik aus der Entstehungszeit des Buches zurück und amalgamiert sie virtuos seiner eigenen musikalischen Sprache. Volkslied und Sonorismus, Romanze und raffinierte Klangsichtungen gehen unmerklich ineinander über oder auseinander hervor. Dieser musikalische Eklektizismus prägt die Partitur über weite Strecken und sorgt für ein abwechslungsreiches, in sich schlüssiges Gefüge. Stimmlich brillant besetzt und unter der Leitung Pedro Halffters packend musiziert, erzeugt diese prachtvoll farbige Musik eine Kraft und einen Sog, dem man sich nur schwer entziehen kann.

Martin Demmler

**Musik
Klang**

★★★★
★★★

Halffter, Don Quijote; Josep Miquel Ramon, Enrique Baquerizo, Eduardo Santamaría, Diana Tiegs, María Rodríguez, Coro Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Madrid, Pedro Halffter Caro (2003)
Glossa/Note1 2 CD 98004 (97')