



Caesar als Koloratursopran

Im Jahr 1753 eröffnete das Cuvilliers-Theater in München mit „Catone in Utica“, der nun zum 250. Geburtstag des Hauses wieder ausgegraben wurde. Der seinerzeitige Münchner Hofkomponist Giovanni Battista Ferrandini (1710-1791) ist heute nicht einmal mehr unter Fachleuten ein Begriff. Das sollte sich nach der Veröffentlichung dieses Mitschnitts ändern.

Metastasio Libretto über den republikanisch gesinnten Cato, der sich dem Diktator Caesar entgegenstellt, wurde im 18. Jahrhundert mehrfach vertont, u. a. von Hasse und Vivaldi. Ferrandini muss sich hinter diesen Meistern nicht verstecken. Ein Experte in Fragen der Gesangkunst, hat er den sechs Sängern äußerst anspruchsvolle Partien geschrieben, bei aller Virtuosität aber die Zeichnung der Charaktere nicht vernachlässigt. Obwohl die Form der Da-capo-Arie beibehalten wird und es noch keine Ensembles gibt, hält sich die Spannung über drei Stunden Spieldauer.

Jedenfalls in dieser Aufführung, die vor musikantischer Vitalität birst. Die Neue Hofkapelle München spielt unter Christoph Hammer fulminant auf, erreicht aber auch eine ungewöhnliche Ausdrucksintensität in den mehr lyrischen und kontemplativen Nummern. Auch die Sänger leisten Erstaunliches. Voran der Sopranist Robert Crowe, der Caesars halbsprecherische Koloraturen souverän meistert, und der ebenso agile wie charaktervolle Tenor Kobie van Rensburg (Catone). Der Altus Johnny Maldonado (Arbace), der Tenor Florian Simson (Fulvio) sowie die Sopranistinnen Sandra Moon (Emilia) und Simone Schneider (Marzia) verdienen ebenfalls hohes Lob.

Ekkehard Pluta



Interpretation
Klang

★★★★★
★★★★

Ferrandini, Catone in Utica; Kobie van Rensburg, Simone Schneider, Johnny Maldonado, Robert Crowe, Florian Simson, Sandra Moon, Neue Hofkapelle München, Christoph Hammer (2003) Oehms/Codæx 3 CD 901 (187')

Mehr als ein Lückenschließer

Kein Geringerer als Mozart hat ihm durch das Zitat in der Tafelmusik des „Don Giovanni“ ein Denkmal gesetzt: Vicente Martin y Soler, dem zwei Jahre älteren Valencianer, dessen Weg über Madrid, Italien und Wien nach St. Petersburg führte, wo er 16 Jahre lang als Hofkomponist und Lehrer wirkte. Während seiner Wiener Jahre 1785-88 begann er eine überaus erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Textdichter Lorenzo Da Ponte, die ihn neben Cimarosa und Paisiello zu einem der populärsten Komponisten von Buffo-Opern machte. Die Melodien aus „Una cosa rara“, der das von Mozart verwendete Zitat entstammt, waren in ganz Europa verbreitet. Ein zweijähriger Aufenthalt in London, mit dem Martin seine Petersburger Tätigkeit unterbrach, führte ihn erneut mit Da Ponte zusammen. Hier erhielten die beiden 1795 mit der Oper buffa „La capricciosa corretta“ („Die gebesserte Eigensinnige“) einen beispiellosen Triumph.

Die Premiere im Theater am Heumarkt fand unter dem Titel „La scuola dei maritati“ („Die Schule der Verheirateten“) statt, doch in der Folge setzte sich der andere Name durch, unter dem das Werk noch vor Ende des Jahrhunderts in ganz Italien, aber auch in Prag, Madrid, Lissabon, Dresden, Weimar und Darmstadt gespielt wurde. Dieser Titel findet sich in Da Pontes Memoiren ebenso wie auf allen erhaltenen Manuskripten, und konsequenterweise hat ihn Christophe Rousset auch für seine Produktion verwendet, die in Zusammenarbeit der Opernhäuser von Lausanne, Bordeaux und Madrid das Werk erstmals seit dem 19. Jahrhundert wieder auf die Bühne brachte. Im Anschluss daran entstand in Paris die vorliegende Einspielung.

Die Handlung, wie im „Figaro“ auf einen „tollen Tag“ konzentriert, folgt klassischem Schema, und die Figuren entsprechen dem typischen Personal von Goldonis Komödien: der ältliche, weichherzige Bonario und seine tyrannische zweite Frau Ciprigna, der gewitzte Diener Fiuta und seine Gefährtin Cilia, das junge Liebespaar Isabella und Lelio und Ciprignas hochstaplerischer Galan Don Giglio. Der schlaue Diener zieht die Fäden, mittels einer orientalischen Maskerade wird die Titelfigur umgarnt und im nächtlichen Garten unter Gewitter und Sturm zur Raison gebracht. Über Da Pontes kurzweiliges Libretto hat Martin ein wahres Füllhorn von Melodien ausgeschüttet, die –



wie es ein zeitgenössischer Kritiker ausdrückte – dazu angetan waren, nachdem sie eine Zeitlang eine ausgewählte Gesellschaft erfreut hatten, auch ihren Weg zur Drehorgel auf der Straße (der damaligen Juke-Box) zu finden. Die brillanten Arien und Ensembles haben sich ihre Frische unvermindert bewahrt. Vielfach liegen ihnen Tanzformen zugrunde, die für Abwechslung sorgen – wie beispielsweise in Ciprignas Polacca mit obligatem Violoncello, einem Highlight der Oper.

Die exzellente Marguerite Krull als Ciprigna, deren affektierter Charakter sich in gesanglicher Virtuosität ausdrückt, überträgt ein äußerst homogenes, gepflegt singendes Ensemble, das jeder Versuchung zu buffoneskem Outrieren eisern widersteht. Da bleibt vor lauter Kultiviertheit die Spielfreude ein wenig auf der Strecke. Auch Bühnengeräusche werden peinlichst vermieden, Schüsse und Klopfen werden nur musikalisch angedeutet. Fast bedauert man, dass die Produktion im Studio und nicht live im Rahmen einer Bühnenaufführung aufgezeichnet wurde. Sicher wären dann auch die Pausen zwischen den Nummern weniger schematisch als am Schneidetisch geraten. Doch das quicklebendige, ungeheuer farbige und differenzierte Orchester fegt alle Einwände beiseite: Mehr noch als die Sänger charakterisiert es die Personen und verdeutlicht die Situation, wodurch es zum eigentlichen Träger der musikalischen Komödie wird. So ist Christophe Rousset und seinen Talens Lyriques mit dieser Produktion weit mehr als die Schließung einer musikhistorischen Lücke gelungen.

Peter T. Köster



Interpretation
Klang

★★★★
★★★★

Martin y Soler, La capricciosa corretta; Josep Miquel Ramon, Marguerite Krull, Yves Saelens, Enrique Baquerizo, Carlos Marin, Katia Velletaz, Raffaella Milanese, Emiliano Gonzalez-Toro, Les Talens Lyriques, Christophe Rousset (2003) Naïve/HM 2 CD E 8887 (135')



Stupenda aus Polen

Einen Stimmumfang von fast drei Oktaven, vom tiefen G bis zum hohen E, wurde Isabella Colbran nachgerühmt, der Gattin und lange Zeit Ton angehenden Interpretin Rossinis. Nur wenige Sängerinnen von heute können da mithalten. Zu Recht galt Marilyn Horne über mehrere Generationen hinweg als die Assoluta in ihrem Stimmfach. In der Polin Ewa Podlę hat sie ihre legitime Nachfolgerin gefunden.

Das Programm ihres Warschauer Konzertes von 1998 ist weitgehend identisch mit dem des drei Jahre früher entstandenen Naxos-Recitals, doch kann sich die Sängerin dank ihres Theatertemperaments, das offenbar auch auf dem Konzertpodium nicht zu zügeln ist, hier noch steigern.

Ihre dunkle, beinahe „bassige“ Tiefe ist ihr Markenzeichen, und um ihre strahlende, „breite“ Höhe dürfte sie mancher Sopran beneiden. Wie sie bruchlos durch die Register surft, ist Atem beraubend. Doch die stupende Technik steht bei ihr immer im Dienste des Ausdrucks. Da gibt es viele Abschattierungen zu bewundern. Textliche Nuancen werden sensibel abgeschmeckt, Stimmungswechsel seismographisch einfangen.

Das androgyne Timbre und die männliche Power des Vortrags prädestinieren Ewa Podlę für Rossinis Hosenrollen, doch auch Keckheit, Witz und Charme Rosinas und Isabellas sind bei ihr gut aufgehoben.

Der Dirigent Wojciech Michniewski lässt mit federndem Schwung und tänzerischer Leichtigkeit musizieren und zeigt Fingerspitzengefühl für instrumentale Feinheiten.

Ekkehard Pluta

Interpretation
Klang

★★★★★
★★★★

Rossini-Gala: Tancredi, Semiramide, Maometto II, La donna del lago, Il barbiere di Siviglia und L'italiana in Algeri; Ewa Podlę, Kammerorchester Leopoldinum, Wojciech Michniewski (1998)
Dux/Musikwelt CD 0124 (61')

Finnische Rhein-Romantik

Selbst der hartgesottenste Opernkenner wird wohl bei dem Namen Fredrik Pacius (1809-1891) mit den Achseln zucken – dabei gilt er als „Stammvater“ der finnischen Musik. In Hamburg geboren und zunächst in Stockholm aktiv, wurde er 1835 zum Universitätsmusikdirektor nach Helsinki berufen. Als talentierter Schüler von Louis Spohr organisierte er sogleich Aufführungen weltlicher Oratorien und gründete die „Akademische Singgesellschaft“; sein Versuch, Sinfoniekonzerte zu etablieren, scheiterte indes schon früh an den Schwierigkeiten, überhaupt ein leistungsfähiges Orchester zusammenzustellen. Aus Pacius' Feder stammt aber nicht nur die Nationalhymne, sondern auch die erste finnische Oper mit einem nationalen Sujet: „König Karls Jagd“ (1851), ein Werk, das seit Jahren in einer schönen Einspielung bei Finlandia vorliegt.

Aber „Die Loreley“? Hier irritiert schon das Sujet, das trotz des markanten Rheinfelsens heute kaum mehr im kollektiven Bewusstsein ist, im 19. Jahrhundert aber durch Heinrich Heines Neudichtung (er hielt den Stoff für ein „Märchen aus alten Zeiten“) und eine Vertonung von Friedrich Silcher popularisiert wurde – dabei geht die vermeintliche Sage auf eine Ballade (1802) von Clemens Brentano zurück, der nach eigenen Worten „seine Lore Lay auf keiner anderen Grundlage als auf dem Namen jenes Felsens erfunden“ hat. Später nahm Emanuel Geibel für Felix Mendelssohn Bartholdy eine Dramatisierung der hoch romantischen Erzählung vor – die Komposition blieb jedoch unvollendet, das Textbuch erschien 1860 separat.

Kurios mutet es allerdings an, dass der betagte Fredrik Pacius im fernen Finnland die Lorely nicht nur für sich entdeckte, sondern noch dazu (in der Nachfolge von Max Bruch und Alfredo Catalani) eine abendfüllende zweiaktige Opernpartitur schuf – kurios, weil das 1886 abgeschlossene Werk im Stile Webers und Spohrs außerhalb Finnlands als unzeitgemäß erscheinen musste, kurios aber auch, weil Pacius das Libretto (in der Hoffnung auf weitere Aufführungen) in deutscher Sprache beließ: beste Voraussetzungen, das Werk trotz der acht erfolgreichen Vorstellungen in Helsinki dem baldigen Vergessen zu übergeben.

Umso sensationeller mutet nun die Erst-einspielung der „Loreley“ an, mit der sich



das schwedische Label BIS wieder einmal auf entlegenes Terrain vorwagt – und damit auch ein Werk aus dem musikalischen Umfeld des jungen Sibelius wieder zugänglich macht. Überrascht im ersten Akt das nahezu durchgehende kontemplative Moderato der musikalischen Sprache, gewinnt die Komposition im zweiten Akt an Fahrt (Leitmotive sind indes kaum auszumachen). So fordert Pacius von seinen Interpreten auch weniger dramatische Gesten als lyrische Linien. Dem wird Raimo Sirkiä (Pfalzgraf Otto) mit einem kräftig-warmen Tenor ebenso gerecht wie Soile Isokoski, die der Partie der Lorely mit ihrem dunklen Timbre den nötigen Nachdruck verleiht. Auch hinsichtlich der Textverständlichkeit überzeugt das hervorragend präparierte finnische Solisten-Ensemble, das gegenüber dem Orchester etwas im Vordergrund steht. Schade nur, dass man bei dem klanglich gelungenen Live-Mitschnitt auf den Schlussapplaus nicht verzichten wollte.

Michael Kube



Interpretation
Klang

★★★★
★★★★

Pacius, Die Loreley; Soile Isokoski, Raimo Sirkiä, Cornelius Hauptmann, Riikka Rantanen, Topi Lehtipuu, Arttu Kataja, Dominante-Chor, Sinfonieorchester Lahti, Osmo Vänskä (2003)
BIS/Klassik-Center 2CD 1393/94 (125')

Warten lohnt

Wird, was lange währt, auch gut? In diesem Fall: ja. Christian Thielemann hat warten müssen, bis seine Plattenfirma ihm, einem der prägenden Operndirigenten seiner Generation, nach bald zehn Jahren Exklusivvertrag eine Gesamtaufnahme ermöglichte. Nach einem eher zufälligen „Arabella“-Video geriet nichts über das Planungsstadium hinaus: ob Janáček oder ein Konzertmitschnitt der „Ägyptischen Helena“. „Die Meistersinger von Nürnberg“ scheiterten an der Absage des darin notorischen Stars Bryn Terfel als Sachs. Schließlich war gar von einer Kündigung des Vertrags die Rede.

Nun endlich hat die Deutsche Grammophon, nachdem dafür zwischendurch mal Orfeo im Gespräch war, sich durchgerungen, die ORF-Bänder aus mehreren Vorstellungen der spektakulären „Tristan und Isolde“-Premiere vom Mai letzten Jahres an der Wiener Staatsoper herauszubringen. Das akustische Nebenprodukt einer Theatervorstellung, magere Ausbeute im Digital-Zeitalter, möchte man meinen. Trotzdem gelang eine Produktion, die sich unbedingt gelohnt hat.

Die Jahre haben den „Tristan“-Dirigenten Thielemann reifen, seine Interpretation sich setzen, Überhitzungen abkühlen lassen (auch wenn das bei der Wiener Premiere zunächst anders war). Orchesterkommentar, mal wuchtig opernhausfüllend, mal als traumschöne Begleitmusik, und vom Pult aus klug geführte Sängerstimmen fügen sich zu einer singulär souveränen, zwischen Sieden und Sinnen, Brüten und Brodeln intelligent wie instinktiv austarierten Gesamtleitung mit ganz wenigen Schwachstellen. Die sind vor allem vokal: die braven Nebenrollen und – essentieller – der fad blökende König Marke des phlegmatischen Robert Holl; auch das ein Kunststück in einer Absahn-Rolle.

Christian Thielemann hält die Zügel des gesund wie sensibel klingenden Staatsoperorchesters locker, aber strikt. Mustergültig strebt diese Handlung in drei Akten ihren dramatischen Höhepunkten und kontemplativen Wonnemomenten entgegen. Tagesglanz und Nachtbleiche, Liebesrausch und Katernmorgen, Frauenwut auf dem Meer und Heldendämmerung auf der Felsenburg: alles da, plastisch ausisoliert, feenfein begleitet, unerbittlich dominant vorangetrieben. Ein kontrollierter Rausch, gewaltig anschwellend, alles vereinende Ekstase, dumpfes Verlöschen, leuchtende Transzendenz – dieser „Tristan“ bietet solches, von ein wenig



Bühnengerumpel beeinträchtigt. Die Singstimmen dominieren, doch der Instrumentalklang bleibt nur selten unterbelichtet.

Die Stringenz einer Live-Aufführung wirkt sich positiv auf Intensität und Dringlichkeit aus, obwohl beide Hauptrollen Debütanten sind. Auch hier hat sich das Warten gelohnt. Thomas Moser, assistiert vom wackeren, wenig vokales Eigenleben führenden Kurwenal Peter Webers, hat sich im dritten Versuch endlich getraut und liefert einen mühelos bewältigten, lyrisch gebrochenen Helden. Einen Softie ohne Tenorpanzer, mit guten Reserven für den dritten Akt, variantenreichen Stimmungen und schöner Intonation. Das Ereignis dieser Aufnahme heißt freilich, an der Seite der beweglich-mezzosatten Petra Lang als Brangäne, Deborah Voigt. Die Amerikanerin hat sich mit dieser Rolle endgültig auf den Thron der regierenden jugendlich-dramatischen Sopranistin katapultiert. Mag Nina Stemme, ihre Rivalin vom gleichen Jahr in Glyndebourne und 2005 Bayreuth-Isolde, mehr Mädchenglück und Jugendfrische ausstrahlen, die Voigt jagt großartiger (und in gutem Deutsch) durch die Ausdrucksskalen dieser erst wütend gebrochenen, aber eigentlich dominanten Königstochter; verschenkt reichlich ihr kostbares Material, hat eine belastbare, vernehmliche Mittellage und farbenreich strahlende Spitzentöne. Ein Naturereignis als Kunstgenuss.

Manuel Brug

**Interpretation
Klang**

★★★★★
★★★

Wagner, Tristan und Isolde; Thomas Moser, Robert Holl, Deborah Voigt, Peter Weber, Markus Nieminen, Petra Lang, Chor und Orchester der Wiener Staatsoper, Christian Thielemann (2003) DG/Universal 3 CD 474 974-2 (235')



Verdis erste Shakespeare-Oper

Mit „Macbeth“ beginnt Opera Rara einen Zyklus von Verdi-Opern in der Urfassung, der bereits in den 1970er Jahren unter Leitung John Mathesons bei der BBC entstand. Auch wenn sich die 1865 für Paris geschaffene Zweitfassung des Werkes schließlich durchgesetzt hat, so lässt doch schon die 1847er Florentiner Version neue und kühne Töne vernehmen. Ein Vergleich beider Fassungen ergibt trotz zahlreicher Unterschiede stilistisch kein so divergierendes Bild wie im Falle „Simon Boccanegra“ (1857/81). Die große Schlafwandelszene der Lady findet sich schon in der ersten Fassung, während zahlreiche „triviale“ Nummern, wie sie für den frühen Verdi typisch waren, etwa die ersten Hexenchöre oder das Trinklied, auch in der endgültigen Fassung nicht fehlen.

Mit der Lady Macbeth ist Verdi in der Nachfolge von Donizettis Lucrezia Borgia und seiner eigenen Abigail („Nabucco“) ein faszinierendes, die Konventionen der traditionellen Gesangsoper sprengendes Frauenportrait gelungen. Hier wird sie von der Londoner Brunnhilde Rita Hunter gesungen, mit einer Prachtstimme, die bei aller Fülle flexibel geführt wird. Leider gehen der Sängerin Bühnentemperament und interpretatorischer Biss ziemlich ab. Ihr Macbeth, Peter Glossop, der als Karajans Jago international bekannt wurde, zeigt einen stumpfen, hässlichen Bariton und kann diese vokalen Defizite durch Ausdruck nicht kompensieren. Mathesons Dirigat ist sehr sorgfältig, aber mitunter etwas schlaff, wenn man von ein paar unvermittelten Adrenalinstößen (so am Schluss der Oper) einmal absieht.

Ekkehard Pluta

**Interpretation
Klang**

★★★
★★★

Verdi, Macbeth (Fass. 1847); Peter Glossop, Rita Hunter, John Tomlinson, Kenneth Collins, Richard Greager, Ludmilla Andrew, Christian du Plessis, BBC Singers, BBC Concert Orchestra, John Matheson (1979) Opera Rara/Note 1 2 CD CV301 (133')

Dobrze, dobrze!

In Gombrowicz's Roman „Die Besessenen“ symbolisiert ein geheimnisvolles, verfallenes Schloss das alte Polen: Im Sumpf fast versunken, ständig in Nebel gehüllt, so ragt das Gemäuer gespenstisch hinein in die Gegenwart, ein Hort von Melancholie, Mystizismus und Schlamperei. Kein gutes Symbol im Jahr des EU-Beitritts! Wieviel besser nimmt sich da „Das Gespensterschloss“ von Stanislaw Moniuszko aus, das jetzt bei EMI und somit erstmals auf einem „global label“ erscheint. Es hätte den Weg ins internationale Repertoire längst finden müssen, hätte wenigstens gelegentlich der „Verkauften Braut“ oder dem „Leben für den Zaren“ Konkurrenz machen müssen – aber in Zeiten des Hochnationalismus waren Moniuszkos Opern denkbar schlechte Exportartikel. Während polnische Literatur übersetzt und gelesen wurde, versagten sich die deutschen (und nicht nur deutschen) Bühnen vollständig dem Musiktheater Polens. Moniuszko resignierte früh und musste sich mit einigen Aufführungen in slawischen Hauptstädten zufrieden geben.

In seiner Heimat jedoch war und ist er ungemein populär. Dank Moniuszko hat Polen musikalisch überlebt, das glaubensfeste, bodenständige, patriotische Polen. Es ist in seinen über 300 Liedern, weltlichen wie geistlichen, präsent. Und in seinen 25 Bühnenwerken. Gleich zwei von ihnen wurden zur polnischen Nationaloper erklärt: die 1848 in Vilnius entstandene „Halka“ (greifbar bei CPO) und „Das Gespensterschloss“, 1863 in Warschau während der Erhebung gegen die russische Fremdherrschaft entstanden und nach der Uraufführung gleich vom Spielplan abgesetzt. Die Besatzungsmacht hatte den Aufstand niedergeschlagen, die Insurgenten eingekerkert. Man staunt, was sich Moniuszko, diese Perspektive vor Augen, in seinem „Gespensterschloss“ alles getraut hat. Nichts Geringeres nämlich als die Verherrlichung des freien Polen. Die Verklärung heimischer Bräuche und Tugenden. Und nicht zuletzt die Manifestierung nationaler Musiktraditionen mittels Polonaise, Mazurka und Krakowiak.

Ist das erträglich? Ist es. Denn das Stück hat Würde. Also etwas, das aktuellen Machwerken wie der senilen „Pan Tadeusz“-Verfilmung von Andrej Wajda gründlich abhanden gekommen ist. Freilich zehrt auch dieses „Gespensterschloss“ vom alt-neuen Nationalismus, andernfalls wären die Aufführungen im Wielki-Theater nicht jeden Abend ausverkauft. Damit können wir leben. Die EMI-Scheiben bestätigen, auf wel-



che Höhe der dirigierende Generaldirektor Jacek Kasprzyk sein Haus inzwischen geführt hat. Vergleicht man das Orchester mit älteren Aufnahmen, glaubt man, eine andere Truppe vor Ohren zu haben. Die Sänger sind durchweg überzeugend, auch kleinere Rollen gut besetzt.

Moniuszkos „Gespensterschloss“ ist eine Komödie. Zwar beginnt es mit Schlägen dumpf tremolierender Bässe, aber dann dominieren Heiterkeit, Gemüt, Sentiment. Zwei Brüder entsagen zum Wohle des Vaterlandes der Ehe, werden auf dem beeindruckend beschworenen Schloss Kolinowo in Ränke verwickelt, heiraten aber schließlich die Richtigen. Nicht um individuelle Schicksale geht es, sondern um polnische Lebensart und Gesinnung. Dabei agiert Moniuszko, lebenslänglich Dirigent und Opernleiter, mit größter Meisterschaft. Seine Arien, denen mitunter übertriebene Abhängigkeit von Auber und Verdi vorgeworfen wird, sind kunstvoll und ohne Abgesänge des ewig gleichen Textes gestaltet, die Ensembles mit einem äußerst nuancierten Orchestersatz verflochten. Einige Leitmotive wandern durch das ganze Stück, etwa die in der bekannten Glockenspiel-Arie kulminierende Polonaise oder der Junggesellenschwur „Dobrze, dobrze, panie bracie“ („Gut, vorzüglich, lieber Bruder“). Nach 1863 und während späterer Depressionen konnten sich die Polen an dieser Musik aufrichten. Jetzt darf sich endlich auch der Westen daran erfrischen. Ein kultureller Gewinn für Europa.

Volker Tarnow

Interpretation
Klang



Moniuszko, Das Gespensterschloss; Dariusz Stachura, Piotr Nowacki, Zbigniew Macias, Anna Lubanska, Iwona Hossa, Adam Kruszewski, Chor und Orchester der Oper Warschau, Jacek Kasprzyk (2001) EMI 2 CD 5 57489 2 (140')



Vitale Rarität

Jaroslav Haseks Satire vom braven Soldaten Schweijk ist ein Stoff, für den die Opernkomponisten hätten Schlange stehen müssen. Doch 38 Jahre vergingen, bis dieses sympathisch subversive Element seinen Meister fand: Der Amerikaner Robert Kurka (1921-1957), der aus einer tschechischen Einwandererfamilie stammte und bei Darius Milhaud studierte, machte daraus einen Kassenschlager. Seit der Uraufführung 1958 in New York gab es immerhin über hundert Nachfolgeinszenierungen, darunter an der Komischen Oper Berlin unter Walter Felsenstein. Dass es erst jetzt zur Welterstein-spielung gekommen ist, kann man kaum glauben. Denn Kurkas „The Good Soldier Schweik“ ist ein quicklebender wie geschickt angelegter Grenzgänger zwischen Oper und Musical, der auch auf CD nie zur Ruhe kommt. Dafür brauchte Kurka keine Streicher, sondern ein 16-köpfiges Orchester mit der gesamten Blech- und Holzbläserpalette und rasantem Schlagwerk. Damit stachelt der Komponist Rhythmen an, die allerbesten burlesker Schostakowitsch sein könnten. Und die süffigen Fanfaren, die leichten Jazz-Schiefen, pulsierenden Ostinati und vor allem die Songs suchen selbstbewusst die Nähe zu Kurt Weill und Leonard Bernstein, ohne sie imitieren zu wollen.

Die anlässlich der Neuinszenierung am Chicago Opera Theater entstandene Studio-Produktion bringt sämtliche Qualitäten Kurkas auf den Punkt. Tenor Jason Collins lässt seinen Schweijk buffoesk und stimm-gewaltig aufheulen, säuseln, bellen und augenzwinkern, Marc Embree formt als Militärarzt die Untersuchung Schweijks zu einer bizarren Szene, die durchaus an Büchners Wozzeck erinnert. Und Alexander Platt am Pult sorgt endgültig dafür, dass diese Erstein-spielung das Prädikat „Entdeckung“ verdient.

Svenja Klauke



Interpretation
Klang



Kurka, The Good Soldier Schweik; Jason Collins, Marc Embree, Buffy Baggott, Chicago Opera Theater, Alexander Platt (2001) Cedille/Musikwelt 2 CD 90000 062 (104')

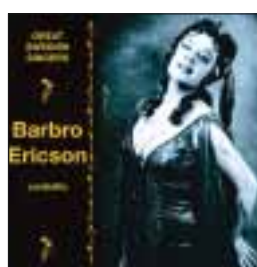
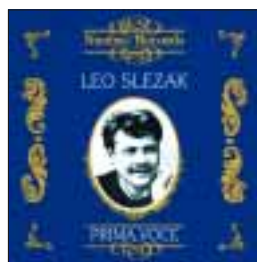
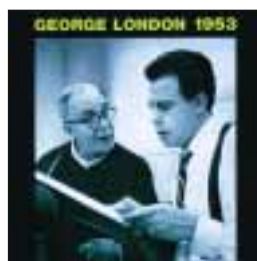
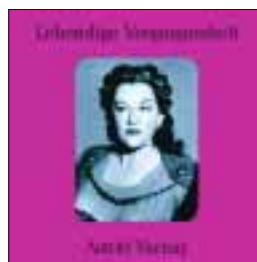
Perspektivische Minderungen

Spitzenvertreter aller Stimmgattungen bevölkern die neu erschienenen historischen Recitals.

Es gibt eine Handvoll Sänger, die schon sehr früh in ihrer Laufbahn eine große Künstlerschaft erreicht haben und denen durch einen frühen Tod die letzte Meisterschaft verwehrt wurde. Neben Fritz Wunderlich, Kathleen Ferrier und Meta Seinemeyer gehört auch **George London** zu diesen Ausnahmekünstlern. Preiser bringt jetzt ein Recital des amerikanischen Sängers mit Aufnahmen aus dem Jahr 1953 heraus. Wie aufregend eine Bassbaritonstimme klingen kann, ist schon bei den ersten Arien aus „Le nozze di Figaro“ zu hören. Kleinere Schwächen zeigt London bei den Mozartschen Konzerten, die stimmlich eintönig gesungen werden, ganz davon abgesehen, dass ihm der Triller in „Rivolgete a lui lo sguardo“ misslingt. Überraschend ist allerdings Wotans Abschied aus der „Walküre“. Geradezu ergreifend der Aufschrei des leidenden Vaters am Anfang der Szene und überwälti-

zu füllen weiß – trotz einiger Einschränkungen, was die Stimmtechnik angeht: zu rasches Vibrato, extremer Vordersitz und eine defiziente Registerverblendung. Dennoch hat er als Graf Almavia keine ernsthafte Konkurrenz zu fürchten, taucht er Alfredos „De' miei bollenti spiriti“ in eine herrliche Elegie, und an seine Spontaneität und Eloquenz der Verzierungen in Elvins „Son geloso“ reicht höchstens noch Cesare Valletti (1955 neben Maria Callas) heran.

Das zweite Portrait gilt dem aus Mährisch-Schönberg stammenden **Leo Slezak**. Und auch hier sind die



schnitte, die größtenteils auch erst Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre aufgezeichnet wurden.

Etwas älteren Datums (um 1950) sind die Aufnahmen von **Astrid Varnay** und **Helen Traubel**, die in der Reihe „Lebendige Vergangenheit“ erschienen sind. Da sich sieben Titel auf beiden Zusammenstellungen finden, kann man zudem direkte Vergleiche zwischen diesen Sängerinnen ziehen, die beide hauptsächlich im hochdramatischen Sopranfach reüssierten. Astrid Varnays Szenen aus „Lohengrin“, „Walküre“ und „Tannhäuser“ leiden noch unter einer unzureichenden Aufnahmetechnik und geben vor allem den Orchesterklang nur ungenau wieder. Mit Leonores Arie aus „Fidelio“ (neun Jahre später aufgenommen) bessert sich der technische Standard der Aufnahmen dann erheblich. Astrid Varnay wagt sich hier an eine der schwersten Arien des dramatischen Sopranfachs, die neben einer imposanten Stimme auch ein nicht zu unterschätzendes Maß an Koloraturfähigkeit verlangt.

Ersteres bringt ihre Stimme mit, auch wenn sie eine deutliche Mezzo-Charakteristik aufweist, und auch in den Koloraturpassagen hält sie sich für eine Hochdramatische erstaunlich gut. Hohe Töne geraten ihr allerdings oft zu eng und grell, und das hohe B am Ende der Skala gleicht eher einem Aufschrei.

Auch in der Arie der Rezia sind immer wieder harsche Spitzentöne zu hören, aber mit welch jubelndem Gestus und dramatischer Erregtheit agiert sie im Arioso-Teil der Arie! Astrid Varnay ist stimmlich sicher nicht die beste Rezia, Leonore oder Walküre, aber auf der Bühne ist sie eine mitreißende Darstellerin, und das hört man auch ihren Aufnahmen an.

Wen bei Varnay die harschen Töne stören, der findet bei Helen Traubel eine Sopranstimme mit fast unerschöpflicher Fülle und einem warmen Timbre. Vergleicht man

Mit über 80 Rollen kennt Emmy Destinn keine engen Fachgrenzen

gend die imperiale Stimmgebung beim Feuerzauber. Alles in allem eine hervorragende Platte, die sich auch zum Einstieg in historische Sängeraufnahmen bestens eignet.

Ebenfalls bei Preiser ist ein Recital von **Herbert Alsen** erschienen. Den Kern bilden dabei Mozarts Osmin und Sarastro, zwei der Lieblingsrollen Alsens. Zu hören ist eine schwarze Bassstimme, die allerdings immer eine gewisse körnige Rauheit aufweist. Schon in den Arien und Szenen aus der „Entführung“ zeigt der deutsche Sänger das ganze Spektrum seines Könnens: von der enormen Schallkraft seiner Stimme in der hohen Lage bis hin zu drohend-sardonischen Klanggestalten in der tiefen. Dass er dabei auch ein singender Komiker sein konnte, beweist er mit seinem erfrischend-buffonesken Vortrag von „O! Wie will ich triumphieren“.

Kommen wir von den tiefen zu den hohen Männerstimmen: Bei Nimbus sind zwei Sängerportraits mit Tenorarien erschienen. Auf dem ersten finden sich 23 der insgesamt 69 Aufnahmen, die **Fernando de Lucia** zwischen 1902 und 1910 für G&T gemacht hat. De Lucia erweist sich dabei als Belcantist der alten Schule, der die Fiorituren und Gruppetti des Belcanto mit Charme und Eleganz

frühen Aufnahmen des Tenors (von 1903 bis 1912) vertreten, die ihn auf der Höhe seiner Kunst zeigen. Man hört einen lyrisch-dramatischen Tenor mit enormer Stimmkraft, der Tendenzen zum schweren Helden aufweist. Leo Slezak war aber auch in der Lage, zauberische Mezza-Voce-Töne in hoher Lage zu singen. Mit „Magische Töne“ aus „Die Königin von Saba“ verweist er darin sogar Nicolai Gedda auf die Plätze und krönt die Arie mit einem gut zentrierten hohen C. Allerdings betreibt er die Kunst der Mezza Voce teilweise bis zum Exzess, etwa in Lohengrins Abschied. Für die hohen C und D der Meyerbeer-Partituren bringt er trotz der schweren Stimme eine geradezu ideale Leichtigkeit mit.

Verlassen wir das Gebiet der Männerstimmen und kommen zu einer Reihe historischer Sängerportraits, die den Titel „Great Swedish Singers“ trägt. Hier ist besonders die Platte mit der schwedischen Altistin **Barbro Ericson** hörenswert. Ulricas Szene aus Verdis „Maskenball“ offenbart eine echte Contralto-Stimme mit einem mächtigen Brustregister. Angenehm ist zudem die durchgehend gute Klangqualität der Mit-

Traubels Version von „Der Männer Sippe“ aus der „Walküre“ mit der von Astrid Varnay, fällt auf, dass Traubels Interpretation die gesanglichere ist. Sie verzichtet weitgehend auf die dramatische Deklamation der Kollegin und wahrt in viel stärkerem Maße die Gesangslinie, und gerade diese bebend-beherrschte Version macht den Schrecken der Erzählung hörbar.

Während man die beiden vorgenannten Sängerinnen ohne Frage als Wagner-Sopran kategorisieren kann, fällt die Einordnung von **Emmy Destinn** in ein bestimmtes Fach ungleich schwerer, angesichts der etwa 80 Partien, die sie gesungen hat. Dieses breite Spektrum spiegelt sich auch in der vorliegenden Zusammenstellung wieder. Der Schwerpunkt ihres Schaffens galt dabei eher den lyrischen und jugendlich-dramatischen Rollen. Die Stimme verblüfft aber mit einer solchen Fülle und Durchschlagskraft, gerade in der hohen und höchsten Lage, dass auch die schweren Wagner-Rollen und Strauss' Salome durchaus in ihrer Reichweite lagen. Man höre nur Aidas „O patria mia“ mit dem Aufstieg auf das hohe C, um eine Vorstellung davon zu bekommen, zu welcher flutenden Brillanz diese Stimme fähig war. Die pure Schönheit ihres Timbres, die ihr einhellig von Zeitzeugen attestiert wurde, ist auf ihren Platten nicht uneingeschränkt nachzuvollziehen. Die damalige Aufnahmetechnik war einfach nicht in der Lage, die von ihr produzierten Klangwogen adäquat aufzuzeichnen. „Perspektivische Minderungen“ der Stimme – wie Thomas Mann es in seinem „Zauberberg“ nennt – waren dabei unvermeidbar.

Björn Woll

George London singt Mozart, Verdi und Wagner; Preiser/Naxos CD 90580

Herbert Alsen singt Mozart, Wagner, Verdi u. a.; Preiser/Naxos CD 90579

Fernando de Lucia singt Massenet, Rossini, Bellini, Verdi, Wagner u. a.; Nimbus/Naxos CD 7911

Leo Slezak singt Verdi, Wagner, Meyerbeer, Delibes, Halévy u. a.; Nimbus/Naxos 7909

Barbro Ericson singt Verdi, Nielsen, Wagner, Tschaikowsky und Mussorgsky; Bluebell/HM CD 094

Astrid Varnay singt Wagner, Beethoven und Weber; Preiser/Naxos CD 89595

Helen Traubel singt Wagner, Verdi, Mozart und Ponchielli; Preiser/Naxos CD 89596

Emmy Destinn singt Wagner, Strauss, Puccini, Smetana, Verdi u. a.; Nimbus/Naxos CD 7910

Remastered im Originalgewand

Das Opernlabel Decca feiert Geburtstag und blickt zurück auf eine nunmehr 75-jährige Geschichte. Quasi als Geburtstagsgeschenk veröffentlicht die Decca einige ihrer legendären Recitals im modischen Retro-Look. Die Ausstattung ist zwar minimal – ohne Booklet, kaum lesbare Klappentexte –, dem durchweg hohen künstlerischen Niveau tut dies aber keinen Abbruch.

Bestes Beispiel ist das Recital von **Marilyn Horne**. Mittlerweile genau 40 Jahre alt, ragt diese Aufnahme immer noch wie ein Fels aus der Brandung und hat wohl auch in Zukunft keine ernsthafte Konkurrenz zu fürchten. Schon die ersten beiden Arien bestätigen den absoluten Ausnahmecharakter der amerikanischen Koloraturalistin – oder besser: Mezzosopranistin. Die Arie des Arsace aus Rossinis „Semiramide“ – ursprünglich für den Kastraten Velluti geschrieben und mit teuflischen Verzierungen gespielt – bewältigt sie mit geradezu atemberaubender Mühelosigkeit und tritt in der Spontaneität ihres Singens als kompositorisch wirksame Kraft neben den Komponisten. Konkurrenzlos ist sie auch in ihrer wohl größten Rolle, der Fidès in Meyerbeers „Le Prophète“. „Wenn man alle Noten singt, ist Meyerbeer ein Ungeheuer“ – nur wer sie mit der Arie „Ô prêtres de Baal“ gehört hat, versteht die volle Bedeutung dieses Satzes. Im Duett mit der Harfe überwindet sie mit einer stupenden Eloquenz, exemplarischen Trillern und rasenden Skalen und dreht das Ganze im dritten Arienteil noch durch den rossinischen Teilchenbeschleuniger.

Die Recital-Platte von **Régine Crespin** wurde 1963 aufgenommen und damit wenige Jahre, bevor die französische Sopranistin sich Ende der 1960er mit der „Walküre“-Brünnhilde (unter Karajan) endgültig ins hochdramatische Fach wagte. Dass man dieser Entwicklung vorsichtig gegenüberstehen muss, zeigt sich schon auf dieser Platte. Die beste Wirkung erzielt Crespin immer dann, wenn sie ihre Stimme zur Mezza Voce oder ins Piano zurücknehmen kann – exemplarisch in der Szene der Desdemona aus Verdis „Otello“. Hier ist die Stimme geprägt von einer erstaunlichen Noblesse, und mit den diminuierenden „Salce“-Rufen erreicht sie eine geradezu weltentrückte Wirkung. Problematisch wird ihr Singen aber immer dann, wenn sie in hoher und höchster Lage voll aussingen muss. Hier schwingt die Stimme nicht sauber aus, und die hohen Töne be-



kommen einen deutlich sauren Beigeschmack, auch wenn die Tontechniker versucht haben, der Stimme durch mehr Hall eine größere Raumwirkung zu verschaffen, wie am Ende von „L'altra notte“ aus Boitos „Mefistofele“ geschehen.

Im Gegensatz zu den zuletzt genannten Platten ist das Recital von **Hilde Güden** der Operette gewidmet. Stimmlich bringt sie dafür die besten Voraussetzungen mit. Ihre klare und leichte Stimme, gepaart mit einem frischen und jugendlichen Vortrag, tut den Evergreens und Kabinettsstücken gut und bringt sie nie in die gefährliche Nähe von Kitsch und Larmoyanz. Ähnlich wie Richard Tauber ist auch die gebürtige Wienerin zu feinsten dynamischen Schattierungen fähig, hat aber – aufgrund der feinen Faktur der Stimme – Probleme, sich in den Chorfinali durchzusetzen.

Auch das Recital des Baritons **Robert Merrill** hält das hohe künstlerische Niveau der vorherigen Aufnahmen. Von den Nachkriegssängern war er derjenige, „der am nächsten an die Kunst des Belcanto herankommt“, wie ihm John Steane bescheinigte. Und in der Tat, was Legato und Tonproduktion angeht, steht Robert Merrill auf einer Ebene mit de Luca und Battistini. Man höre nur Renatos „Eri tu“, mit dem fein gesponnenen, auf einem „fil di voce“ gebildeten hohen F am Schluss. Nichts stört hier die reine Tonemission, und nur wenige Baritone haben die schwierige Schlussphrase schöner gesungen. Dass ihm aber auch die Kraft zu ausladenden stimmlichen Ausbrüchen zur Verfügung stand, lässt sich in Jagos Gebet leicht nachprüfen.

Björn Woll

Marilyn Horne singt Rossini, Meyerbeer, Mozart und Donizetti; CD 475 395-2

Régine Crespin singt italienische Opernarien; CD 475 393-2

Hilde Güden singt Operetten-Evergreens; CD 475 394-2

Robert Merrill singt italienische Opernarien; CD 475 396-2

Alle CDs bei Decca/Universal

Das Gelingen des Unmöglichen

Sternstunden der Interpretationsgeschichte: „Tristan und Isolde“ aus der Met mit Melchior und Flagstad und ein „Fidelio“-Mitschnitt unter Klemperer.

Durch die „Saturday-Broadcasts“ der Metropolitan Opera sind aus der Dekade nach 1933 gut ein Dutzend der 95 Aufführungen erhalten, die Lauritz Melchior als Tristan sang – die maßloseste aller Tenorpartien, die nach Wagner „auf das Gelingen des Unmöglichen abgesehen“ war. In neun Aufführungen ist Kirsten Flagstad Melchiors Partnerin. Die von Artur Bodanzky dirigierte zweite Aufführung vom 9. März 1935 wird jetzt zum ersten Mal auf drei CDs herausgegeben.

Zunächst die zweiten Rollen: Der nicht mehr junge Friedrich Schorr singt trotz der Höhenprobleme den Kurwenal mit plastisch-eindringlicher Deklamation auf der Grundlage belcantischer Tongebung. Ludwig Hoffmann macht es ihm gleich mit einem liedhaft nuancierten Monolog des Marke. Er wurde in späteren Aufführungen nur von Alexander Kipnis überboten. Karen Branzell singt Brangäne mit der strömenden Fülle ihres dunklen, überreichen Mezzos. Die „Habet acht!“-Phrasen des zweiten Aktes wie die staunende „Ungeminn!“-Frage nach dem Fluch haben eine unvergleichliche klangliche Grandeur; die verbalen Nuancierungen bleiben hingegen untergeordnet.

Wer die spätere Flagstad aus den 1940er Jahren – oder gar die aus der Furtwängler-Aufnahme – kennt, wird staunen über die junge, schlanke Frau, die lyrisch singend

Und doch ist es Lauritz Melchior, der im Zentrum steht. Er bestätigt die Ansicht des amerikanischen Kritikers und Gesangslehrers Conrad L. Osborne, dass sein Tristan trotz Friedrich Schorrs Hans Sachs „das größte Wagner-Portrait“ aus jenen goldenen Jahren des Wagner-Gesangs ist. Schon bei seinem ersten Auftritt imponiert der klangliche Doppelcharakter der Stimme, die baritonale Farbe und die aufstrahlende, nie forcierte Höhe, die fabelhafte Echtheit der Vokale und der Reichtum der Klangfarben-Palette ebenso wie die Fähigkeit, in Klängen zu denken. Die Liebesraserei zu Beginn des Duets gleicht dem Feuerausbruch eines Vulkans. Umso erstaunlicher, umso bewegend die subtilen Nuancen: die sanften Schattierungen des quasi sordinierten Tons, die Süße der Halbstimme, das sehend-sehrende „messa di voce“ – stets in feinsten Abstimmung auf die orchestrale Dynamik, etwa in der nächtlichen Hymne. Und bei allen dynamischen Graden bleiben die resonatorische Basis wie die Farbgebung der Vokale identisch.

Dass Melchior imaginativer singt, mag daran liegen, dass er mit seiner Partie schon einige Jahre länger vertraut war als seine Partnerin mit der ihren. Dem Finale des zweiten Aktes sichert er, liedhaft-subtil



wirklichem Pathos gesungen, Phrasen wie „noch heute“, das Melodram des zweiten Aktes und „Töt' erst sein Weib“ mit unvergesslicher Eindringlichkeit und Empfindsamkeit. Walter Legge entschied sich bei der Plattenaufnahme jedoch für Christa Ludwig. Ihrem Portrait fehlt der Herzens- und Schmerzenston, der dem Singen von Sena Jurinac seine Eindringlichkeit gab.

Hingegen ist gut nachzuvollziehen, dass Legge sich gegen Hans Hotter (Pizarro) entschied, der seinem Text schneidend-autoritäre Anmaßung gibt und seinen Arien eine unstete Klangform, und stattdessen Walter Berry wählte. Der Florestan der Aufführung wie der Aufnahme war Jon Vickers – und er ist einzigartig. Wie bei keinem anderen Sänger ist der Anruf „Gott“ kein Ton, sondern ein Laut des Leids: Weltenklage. Und wie bei keinem anderen bekommt „Gottes Wille“ durch die Appoggiatur das lastende Gewicht des Unabänderlichen. Die Tränen, mit denen er einige Phrasen der Arie durchtränkt, sind nicht die der Sentimentalität, sondern Ausbruch tiefster Verzweiflung.

Gottlob Frick (Rocco) singt und agiert in der Aufführung spontaner als in der Aufnahme. In der Dringlichkeit und inneren Überzeugtheit, mit der er die Goldarie singt, spiegelt sich jene Willfähigkeit, die den Kerkermeister zum Mitläufer und Erfüllungsgehilfen macht – ein meisterhaftes Portrait. Marzelline und Jaquino sind in der Aufführung mit Elsie Morison und John Dobson stimmlich besser, in der Aufnahme mit Ingeborg Hallstein und Gerhard Unger idiomatischer besetzt. Hingegen ist der Ferrando der Aufnahme – Franz Crass – unvergleichlich. Er wäre womöglich der ideale Pizarro gewesen.

Jürgen Kesting

Die „Saturday-Broadcasts“ aus der Met erhielten uns Lauritz Melchior als Tristan

vors Auge des Ohrs tritt. Der Klangkontrast zur Stimme von Karen Branzell ist wunderbar. Der Phrase „Er sah mir in die Augen“ mit dem langsamen Aufstieg aufs E gibt sie einen mozartschen Pamina-Ton. Beim Fluch öffnet sie noch nicht die Schleusen, durch die später ozeanische Klänge schießen; doch bleibt sie den Exklamationen die von Wagner geforderte „ekstatische Phonation“ keineswegs schuldig. Der Reichtum dieser Stimme, über den selbst Rosa Ponselle staunte, ist singulär, auch und gerade in den lyrischen Phrasen des zweiten Aktes oder im Weltabschiedsgesang. Es gibt von ihr in der gesamten Aufführung keinen angestrengten, rauhen oder forcierten Ton.

phrasierend, einen orphischen Schmerzens-ton. Bedauerlich nur, dass dem Dänen Abschnitte aus dem Monolog des dritten Aktes erspart wurden. Die Intensität seiner Ausbrüche ist unfasslich. Umso erstaunlicher, dass er die inwendigen Passagen sanfter und weicher singt als all seine Kollegen.

Eine weitere Sternstunde der Interpretationsgeschichte war die von Otto Klemperer dirigierte „Fidelio“-Aufführung in der Covent Garden Opera am 24. Februar 1961 – ein Jahr vor der Studioaufnahme mit dem Philharmonia Orchestra. Klemperers Absicht, auf die erprobte Besetzung zurückzugreifen, wurde von Walter Legge durchkreuzt. Sena Jurinac hatte die Partie mit

Wagner, Tristan und Isolde; Melchior, Flagstad, Schorr, Branzell, Metropolitan Opera, Artur Bodanzky (1935); Archiphon/Note 1 3 CD 6001

Beethoven, Fidelio; Jurinac, Vickers, Frick, Hotter, Covent Garden Opera, Otto Klemperer (1961); Testament/Note 1 2 CD 1328

Anna kommt ganz groß in Mode

Die Deutsche Grammophon hat schnell verstanden, wie sie ihren

Sopran-Star Anna Netrebko zielgruppenrelevant vermarktet.

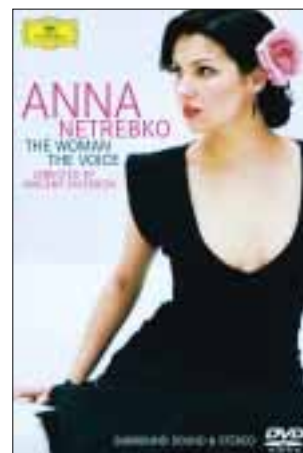
Für die erste DVD entschädigt allerdings die neue CD.

In meinen Träumen singe ich immer nackt – zeitgleich zur sabbernden Magazin-Titelzeile über der sich kapriziös im Sessel räkelnden Russin gibt es nicht nur Anna, die Stimme, sondern auch Anna, die Frau, den Körper: auf DVD. Das neue Speichermedium, das mit 7,9 Millionen verkauften Exemplaren einen Jahreszuwachs von 132 Prozent erreichte, richtet auch die Bilanzen der Klassikfirmen wieder auf. Das Geschäft machen freilich bisher vorwiegend neue, oft selbst produzierende Nischenanbieter, weil die Majors erst abwartend Alt-Video-Material recycelten. Die aufwendig produzierte Netrebko-DVD, die ähnliche Pop-Produkte zu kopieren trachtet, ist ein deutlicher Versuch, gleichzuziehen. Und gerade die Universal möchte jetzt mit großen Personality-Portraits ihrer heftig beworbenen und telegenen Jungstars verlorenes Terrain einholen. Dabei werden gerade im Fall der Sopranistin vorwiegend alte Hüte neu verpackt.

Das Herzstück von „The Woman, The Voice“, fünf Video-Clips zum Playback ihrer Debüt-CD, wirkt trotz hohem Glamour-Faktor reichlich angestaubt. Schon Anfang der Neunziger hat man versucht, heute von der Großindustrie längst fallen gelassene Stars wie den silberhaarigen Dimitri Hvorostovsky als sibirischen Bariton-Tiger, in rauchgeschwängelter Bar-Atmosphäre Tschaikowsky-Lieder schmachtend, MTV-tauglich zu machen. Was einfach dem

Oder geistert als Donna Anna gespensterbleich durch einen Wald voller lebendiger Mozart-Bäume. Oder kehrt als Starsängerin im Salzburger Hangar eines sein Logo gut platzierenden Energie-Drink-Herstellers mit „Come per me sereno“ aus Vincenzo Bellinis „La Sonnambula“ zu ihren pseudofelinesk gewandeten Freunden zurück. Reichlich krampfhaft das, meist sieht es aus wie eine lebendig gewordene Schaufensterdekoration mit steifen Statisten. Erstaunlicherweise wirkt nur der völlig verfremdete Clip auf Rusalkas Mondlied glaubwürdig, findet jenseits seines Opernursprungs überzeugend eine zweite Pop-Ebene. Zu Dvoráks schmeichelnden Chill-out-Klängen treibt Anna Netrebkos Nixe als Möchtegern-Marilyn-Monroe auf einer pinkfarbenen Luftmatratze im Swimmingpool-Silbersee durch feuchte Träume. Der DVD-Rest sind banal dazwischengestreute Interview-Schnipsel („Ich kaufe gern Schuhe und wäre gern Stripperin“), Audio-Arien von der alten CD und zwei offenbar aus den Seitenlogen gedrehte Ausschnitte aus „Traviata“-Aufführungen in München und Wien, bei denen mitten in den Arien brutal abgebrochen wird. Devotionalien für Hardcore-Fans.

Doch man vergisst ganz schnell das fast schon ärgerlich machende Anna-Mania-Gewese um die Viva-Diva Netrebko, die beispielsweise in München letzten Herbst ei-



aufspielenden, nie in den Hintergrund gedrängten Mahler Chamber Orchestra, am Pult der liebevoll kompetente, absolut

stilreine Claudio Abbado als Luxusbegleiter, ist hier zum Glück ein fast schon altmodisch anmutendes Premium-Produkt zu genießen, das nichts anderes tut, als das große Talent seines Stars ins allerbeste akustische Licht zu stellen. „Sempre libera“ versammelt, dramaturgisch intelligent kompiliert, fünf große italienische Sopranszenen von Verdi, Bellini und Donizetti, die sich von der extrovertierten Violetta Valéry in „La Traviata“ über den sanft verklärten, elegisch flutenden Wahnsinn romantischer Opernheldinnen bis zum verinnerlichten Gebet der „Otello“-Desdemona wandeln. Gleichsam als süß kompakte Zugabe gibt es dann noch das ein wenig langsam genommene, traurig aufjubilende Lied der Lauretta „O mio babbino caro“ aus Puccinis Buffa-Schwanengesang „Gianni Schicchi“. Nie wirkt dieses Wechselbad der Gefühle gleichförmig. Anna Netrebko scheint für jede ihrer Heldinnen, ob Amina, „I Puritani“-Elvira oder Lucia di Lammermoor (mit der originalen Glasharmonika statt Flöte als irrsinniger Instrumentalgleiterin), andere Stimmnuancen vorrätig zu haben. Und begeistert besonders mit ihren fein laierten Legato-Bögen, einem durchscheinenden, von innen leuchtenden Glanz bei Bellini und Donizetti. Nichts ist hier äußerlicher Prunk, alles keusche, verletzliche, nie maniergefährdete Demut. Ausdrucksnuancen statt Brillanz, selbst in den punktgenau gesetzten, locker gestreuten Spitzentönen.

Manuel Brug

Die erste DVD von Anna Netrebko bietet alte Aufnahmen in poppigen Video-Clips

Rhythmus und der Stimmung dieser Musik zuwider läuft. Der opernunerfahrene Choreograf Vincent Paterson, der bisher mit Michael Jackson, Madonna und Björk in Lars von Triers „Dance in the Dark“ arbeitete, versucht es nun noch einmal mit La Netrebko zum lippensynchronen Vollplayback. Und die gibt ganz leidlich, wenn auch deutlich in Großaufnahmen unerfahren, das „Material Girl“, mal als Pop-Tussi, mal als Primadonna zur Juwelenarie aus Gounods „Faust“. Oder sie barmt mit Puccini als vernachlässigtes Luxusweibchen im Limousinenfond neben dem nur noch sein Handy liebkosenden Gespielen zu Musettas Walzer.

nen Kartenansturm entfesselte wie nicht einmal Pavarotti, Domingo und Kleiber zusammen und in den Boulevardzeitungen mit ganzen „Anna hat gesagt“-Seiten bedacht wurde, hört man ihre neue CD. Die erscheint pünktlich zur Salzburger Festspielzeit, wo ihre konzertanten Aufführungen von Prokofjews „Krieg und Frieden“ sowie Bellinis „I Capuleti e i Montecchi“ mit Joseph Calleja die als erstes ausverkauften Vorstellungen waren. Sorgfältig im Theater von Reggio Emilia produziert, mit allen vorgeschriebenen solistischen (wofür sogar Sara Mingardo aufgeboten wurde) und chorisches Einwüfen, mit dem strahlend vital

Anna Netrebko – The Woman. The Voice; Regie: Vincent Paterson. (1995-2004) DG/Universal DVD 073 230-9 (50')
Sempre libera; Anna Netrebko, Mahler Chamber Orchestra, Claudio Abbado (2004) DG/Universal CD 474 800-2 (69')
Die CD erscheint am 9. August.

Wieder entdeckte Stiefkinder

Als Albrecht Dümling und Peter Girth Ende der 1980er Jahre die 1938 in Düsseldorf gezeigte Nazi-Ausstellung „Entartete Musik“ rekonstruierten, begann eine Aufarbeitung, die sich bis heute fort schreibt. Das jüngste Kapitel stammt von Capriccio.

Entartete Musik“ – ein ekliges Etikett, von den Nationalsozialisten fleißig verteilt und bis heute nur marginal überklebt. Man heftete es Komponisten wie Krenek, Ullmann, Goldschmidt oder Schulhoff an und brandmarkte auf diese Weise ihre Kunst. Eine umfassende diskographische Aufarbeitung erfolgte erst in den 1980er Jahren durch die Decca, die eine Reihe von über 30 CDs veröffentlichte, diese aber bald wieder vom Markt nahm, um sie im letzten Jahr glücklicherweise neu aufzulegen. Auch das Label Capriccio hat sich mehrfach für diese Stiefkinder des 20. Jahrhunderts stark gemacht und jetzt zwei Kompakt-Pakete ins Programm genommen: eine Box mit drei CDs und eine DVD. „Wir haben eine ganze Generation verloren“, moniert der Dirigent James Conlon, „die einen wurden hingegerichtet, die anderen mussten emigrieren“. Dadurch ist uns der komplette Kunst-Dialog dieser Generation verloren gegangen; denn „in dem Garten, aus dem diese Komponisten stammten, hat nichts stattgefunden“ – Deutschland war vergiftet.

Die DVD zeigt in einem bereits 1991 von Wolfgang Pfeiffer produzierten WDR-Film die Musik-Politik des NS-Staates, ihre Ideologie und ihre Opfer. Die Autoren, Norbert

Bunge und Christine Fischer-Defoy, begeben sich auf die Spuren Ernst Kreneks und befragt dessen Witwe Gladys. Wie hat Krenek seine Quartette geschrieben? Wie verliefen seine Begegnungen mit den Protagonisten der Zweiten Wiener Schule? Der zweite Film-Anhang zeigt ein Gespräch zwischen Thomas Voigt und James Conlon, der überaus klar und teilweise sehr persönlich zur Musik Viktor Ullmanns Stellung bezieht.

Die drei CDs enthalten Wiederveröffentlichungen und eignen sich als repräsentatives Einstiegsbündel in diese verzweigte Thematik. Neben im Repertoire verankerten Werken wie Schönbergs „Verklärte Nacht“ – mit der Camerata Academica und Sandor Végh – reizen vor allem die unbekannteren Titel wie Egon Wellesz „Symphonischer Epilog“, ausdrucksdicht eingespielt vom Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Roger Epple; oder Franz Schrekers „Schwanensang“ op. 11 mit dem von Peter Gülke geleiteten Rundfunkchor und -orchester des WDR.

Neu dagegen ist James Conlons Einspielung zweier Sinfonien und der Kammer-

zerndem Glotzenspiel.

Schulhoffs zweite Sinfonie von 1932 markiert den Endpunkt eines Jahrzehnts, das er in Prag zugebracht hat, nachdem er in Berlin nicht das erhoffte Glück gefunden hatte. Gerade der Scherzo-Satz „alla Jazz“ klingt wie ein schmerzvoll-verzerrter Nachklang. Conlon verleiht dem Witz Zweideutigkeit; während die Trompeten verschmitzt dreinblasen, klingen die Pizzicati der Streicher bedrohlich. Die fünfte, Romain Rolland gewidmete Sinfonie von 1938/39 entstand unter dem Eindruck des Münchner Abkommens mit der geplanten Zerschlagung der Tschechoslowakei. Die Aufnahme spiegelt diese Bedrohung auf nachhaltige Weise. Der Kopfsatz gerät zu einer düsteren Prozession, die wechselnden Akzente von Pauke und Bläsern verdichten sich zu dicken Ballastklumpen. Auch wenn die orchestrale Kunstfertigkeit hier eher bescheiden ausfällt, beweist auch diese Aufnahme, wie viel es bei der „Entarteten Musik“ noch aufzudecken gilt.

Christoph Vratz

Zeitzeugen berichten von der Musik-Politik der Nazis und deren Opfern

Bunge und Christine Fischer-Defoy, haben sich auf die Suche nach Zeitzeugen begeben. So erinnert sich der Frankfurter Professor Hans-Ulrich Engelmann, wie er 1938 die Ausstellung über „Entartete Musik“ wahrgenommen hat. Berthold Goldschmidt erklärt, wie ihm schon 1933 verboten worden sei, namentlich als Komponist einer Bühnenmusik zu „Wilhelm Tell“ in Erscheinung zu treten. Der Film beleuchtet auf umsichtige Weise die verschiedenen Problemzonen des damaligen Musiklebens. Streifbar allenfalls, dass sich Seitenstränge als (zu) weites Terrain auswachsen; etwa wenn der Dirigent Herbert Zipper zu Wilhelm Furtwängler ausholt und damit eine Spur verfolgt, die ihrerseits einen ganzen Film füllen würde. Neben einer 70-minütigen Audio-Auswahl, die teilweise mit den Titeln der CD-Box identisch ist, gibt es zwei erhellende „Spe-

Suite von Erwin Schulhoff mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Der in Prag geborene Schulhoff war in den 1920er Jahren vor allem als Pianist erfolgreich und ein ausgewiesener Freund des Dadaismus. Vor Hitler flüchtend, ging er in den 1930er Jahren in die UdSSR, wohl auch weil er glaubte, im Kommunismus russischer Prägung eine Heimat finden zu können. 1941 wurde er dort von den Nazis aufgegriffen und starb 1942 im Internierungslager Wülzburg an Tuberkulose. In der Suite von 1921 zeigen sich die Strömungen der 1920er Jahre, amerikanische Einflüsse, Ragtime, Shimmy, Jazz. Conlon erlaubt kein Schwelgen, sondern fordert zartes Musizieren, auch wenn er der Pauke im ersten Satz ein sattes Bollern zugesteht. Die Valse Boston statet er mit einem heimlichen Schauern aus, verträumt, ahnungsschwer, mit glit-



Verbotene Klänge: Dokumentation von Norbert Bunge und Christine Fischer-Defoy; DVD 93 506

Verbotene Klänge: Werke von Zemlinsky, Schreker, Schulhoff, Ullmann, Hindemith, Schönberg, Wellesz, Milhaud, Eisler, Waxman, Weill, Krenek, Dessau und Gurlitt; div. Interpreten; 3 CD 67 097

Schulhoff, Sinfonien Nr. 2 und 5, Suite für Kammerorchester; Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, James Conlon; CD 67 080

Alle erschienen bei Capriccio/Delta



Einführung in das Serail

Eigentlich ist der Titel „Mozart in Turkey“ eine glatte Irreführung, denn des Komponisten einzige Verbindung zu diesem Lande war wohl der „Türkische“, den er in seinem Wiener Kaffeehaus schlürfte. Doch nimmt diese Bildscheibe seine „Entführung aus dem Serail“ zum Anlass, sich einer der schönsten Palastanlagen der Welt zu widmen, dem Topkapi in Istanbul. Daneben betrachtet das Feature die Behandlung der Europäer in der Türkei des 18. Jahrhunderts, das Phänomen des Harems etc. Es ist der Rest einer geplanten Verfilmung von Mozarts Oper, die finanziell dem Erdbeben 1999 in der Türkei zum Opfer fiel. So wurde, wie Dirigent Sir Charles Mackerras es im Gespräch formulierte, aus der „Entführung aus dem“ eine „Einführung in das Serail“; ein „making of“, das vor einigen Jahren in der BBC lief und nun auf DVD geprägt wurde.

Mackerras bestand darauf, dass die gesamte Oper aufgenommen und auf CD veröffentlicht würde (wir berichteten in FF 12/2000 über diese Einspielung). Von der Verfilmung blieben die wichtigsten Szenen übrig und wurden fürs Fernseh-Feature zu einer etwa einstündigen Highlight-Revue zusammengefasst. Sängerrische Mängel der CD fallen hier weniger ins Gewicht – das Ohr scheint in Verbindung mit dem Auge Unstimmigkeiten eher zu verzeihen. Elijah Moshinsky, Regisseur der ursprünglichen Opernverfilmung, geriert sich als charmanter Conférencier, doch wirklich interessant ist auch diese DVD vor allem wegen Charles Mackerras' unorthodox kantiger, sperriger Interpretation mit dem Scottish Chamber Orchestra & Choir.

Gerhard Persché

Musikalisch ★★★★★
Bild/Klang ★★★★★

Mozart in Turkey: Film von Mick Csáky mit Yelda Kodalli, Paul Groves, Désirée Rancatore, Lynton Arkinson, Peter Rose, Oliver Tobias (1999/2000)
Opus Arte/Naxos DVD 0891 (88')



Kulturcocktail

Die Opernschätze Nikolai Rimsky-Korsakoffs sind im Westen nur oberflächlich gewürdigt worden. Umso überraschender, dass sich der russischer Musikpflege eher unverdächtige Kent Nagano für Korssakoffs populärste Oper stark macht. Er findet eine schillernde Mitte zwischen Blechgewitter, opalisierendem Holzbläserglanz und pentatonischem Streichergeflimmer. Dem exotischen Märchen wird vom motivierten Orchestre de Paris und dem Marientheater-Chor gegeben, was ihm zusteht.

Schwieriger ist es, des eigenartig zwischen herzloser Satire und Fabelprunk schwankenden, unter der orientalischen Gewandung Beamtenstaat wie Militärwesen am russischen Zarenhof angreifenden Opernstoffs szenisch Herr zu werden. Insofern verständlich, dass die Produktion im Châtelet auf die klassisch verfremdende Inszenierung Ennosuke Ichikawas von 1984 zurückgreift: Das Ergebnis ist eine Art japanisches Brecht-Theater. Puschkins Gedicht vom goldenen Hahn des Zaren, der schläft, wenn Frieden ist, und am Ende den Herrscher und seine Geliebte tothakt, gewinnt durch diese antinaturalistische Darstellungsweise. Über eine Treppenlandschaft ergießen sich Tomio Mohri herrlich farbenprächtige Kostüme.

Ohne herausragende Vokalhöhepunkte gestalten Albert Schagidullin einen dumpf-dämlichen Zaren, Barry Bank den beweglich-verschlagenen Astrologen; mit Sopranschimmer irisieren Olga Trifonova als Königin und Yuri Maria Saenz als menschenleines Federvieh. Russische Oper auf Japanisch in Paris: ein gelungener Kulturcocktail.

Manuel Brug

Szenisch ★★★★★
Musikalisch ★★★★★
Bild/Klang ★★★★★

Rimsky-Korssakoff, Le Coq d'Or; Albert Schagidullin, Ilya Lewinsky, Andrei Breus, Ilya Bannik, Elena Manistina, Barry Banks, Olga Trifonova, Yuri Maria Saenz, Orchestre de Paris, Kent Nagano; Inszenierung: Ennosuke Ichikawa (2002)
TDK/Naxos DVD OPCOQ (108')



Werkgerecht

Nicht immer geben die Inszenierungen des Petersburger Marientheaters Anlass zur Freude. Doch im Falle der monumentalen Tolstoj-Vertonung darf man von einer werkgerechten Produktion sprechen. Regisseur Graham Vick und sein Bühnenbildner Timothy O'Brien haben den ruhigen Atem und die imaginative Kraft, um das Vier-Stunden-Epos mit Leben zu erfüllen und vermeiden billige Opernkonvention und pathetische Übertreibungen. Die Personenführung ist detailgenau, die Massenszenen sind geschickt arrangiert. Dass die Bilder dieser Inszenierung beim Betrachter lange nachwirken, ist allerdings auch der kongenialen Bildregie Humphrey Burtons zu verdanken, die ohne optische Mätzchen kinematographische Wirkungen erzielt.

Die Besetzung ist in nahezu allen 65 (!) Positionen erstklassig. Im Zentrum steht Yelena Prokina, die zu einer völligen Identifizierung mit der Rolle der Natascha findet. Und dem sonst häufig unbeholfen wirkenden Tenor Gegam Gregorian gelingt in der Partie des Pierre eine schauspielerische Glanzleistung. Des weiteren sind auf den Punkt besetzt und suggestiv gestaltet: die frivole Hélène (Olga Borodina), der haltlose Verführer Kuragin (Yuri Marusin) und der Kriegsheld Kutusow (mit angenehmem Understatement: Nikolai Okhotnikov). Deutlich blasser bleibt dagegen der Bariton Alexander Gergalov als Fürst Andrej. Valery Gergiev beweist das richtige Proportionsgefühl für die Riesenpartitur und lässt die Spannung in keinem Augenblick abfallen.

Ekkehard Pluta

Szenisch ★★★★★
Musikalisch ★★★★★
Bild/Klang ★★★★★

Prokofieff, Krieg und Frieden; Nikolai Okhotnikov, Alexander Gergalov, Yelena Prokina, Gegam Gregorian, Olga Borodina, Irina Bogachova, Vladimir Ognovenko, Vassily Gerrello, Yuri Marusin, Chor und Orchester des Marientheaters Petersburg, Valery Gergiev; Inszenierung: Graham Vick; Bühne: Timothy O'Brien (1991)
Arthaus/Naxos 2 DVD 100 370 (248')

Made in Holland

Ein Dirigent, zwei Orchester und zwei Labels aus den Niederlanden widmen sich Sinfonischem in Surround.

Mahlers „Schöpfungssinfonie“ hat Konjunktur: Innerhalb eines Jahres erschienen gleich vier Versionen des tief schürfenden Monstrums. Die teleologische Dritte bietet natürlich besonders viel Deutungsspielraum, und Riccardo Chailly, der sich in den fast 15 Jahren seines Amsterdamer Mahler-Zyklus zu einem bedeutenden Mahler-Interpreten entwickelt hat, gelingt es auch in dieser vorletzten Folge seines auf Wertigkeit, Objektivität und Klangschönheit ausgerichteten Unternehmens, seine eigene, durchaus romantische, spannungsreich-dramatische und mit einem zarten Schleier des „Retrospektiven“ überzogene Lesart des Riesenopus herauszuarbeiten – mit einem wieder fantastisch homogenen Concertgebouworkest. Der opernerfahrene Italiener bleibt auch in diesem von der unbelebten Natur bis zur reinen Liebe aufsteigenden Kosmos ein Belkantist, der alles Übertriebene, Grimassierte, Verzerrte scheut und eher über den Wohllaut des Depressiven in Mahlers Seelen(ab)gründe eindringt: Man muss die ganze Sinfonie gehört haben, um im geradezu tragisch sich verdichtenden Schluss-Adagio Chaillys historisierende Emphase zu verstehen – als einen fast schon wehmütigen Rückblick eines Musikers von heute auf einen der grandiossten musikalischen Weltentwürfe der vorletzten Jahrhundertwende. Die von anderen immer wieder beschworene Utopie und Hoffnung dieses abschließenden Hymnus

Rückbesinnung auf die Tonfälle, den strömenden Lyrysmus des mittleren Tschaikowsky. Und gewiss hat es mit den bedächtigen „inneren“ Tempi und den (für die damalige Zeit noch immer ungewöhnlichen) äußeren Ausmaßen des einstündigen Opus zu tun, dass es sich trotz beachtlicher Anfängerfolge erst spät, erst nach 1960 als allseits anerkanntes Repertoirestück durchsetzen konnte. Wer immer noch Zweifel hegt an der kompositorischen Meisterschaft, an der ganz spezifischen „melodischen“ Harmonik des lange unterschätzten Spätromantikers Rachmaninoff, dem kann man die musikalisch wie akustisch vorbildliche neue Einspielung unter Iván Fischer nur wärmstens empfehlen: Die von Channel-Label-Chef C. Jared Sacks perfekt (dreidimensional und körperlich-plastisch) ausgesteuerte DSD-Mehrkanalproduktion markiert zugleich den durchaus überraschenden Marken-Wechsel des vormaligen Philips-Künstlers Iván Fischer von der angeschlagenen Major Company zu einem der interessantesten Klassik-Independents. (Auch hier scheint Fischer die Zeichen der Zeit erkannt zu haben.) Und wieder erweist sich das junge Budapest Festival Orchestra als ein für die Feinheiten des Mehrkanalklangs bestens gerüstetes, unglaublich homogenes „Instrument“, das mit höchster Konzentration und lebendigem emotiona-

an s ä s s i g e DSD-Pionier Pentatone, ein Klassik-Label, das von Anfang an, das war 2000, ausschließlich auf Mehrkanaltechnik und Hybrid-SACDs setzte und mittlerweile einen Katalog von 50 Titeln (davon die Hälfte Quadrophonie-Juwelen aus den Siebzigern) vorweisen kann. Jetzt hat auch der vormalige Chef der WDR-Sinfoniker und derzeitige Musikdirektor in St. Louis, Hans Vonk, an seiner alten Wirkungsstätte in Hilversum seine erste DSD-Mehrkanalproduktion für Pentatone dirigiert und eine an orchestralem Wohllaut, an sattem Farbenreichtum, an weicher, gerundeter Plastizität ähnlich (wie Fischers Aufnahme) eindrucksvolle, niederländisch-elegische Deutung von Brahms' „pastoraler“ Zweiter niedergelegt, einen durchaus „norddeutschen“ Brahms, der dem weitläufigen Blick, der ruhigen Bodenständigkeit, dem beschaulichen Temperament der Küstenbewohner mehr verpflichtet ist als aller mediterranen Dramatik oder Seelenschau. Manche mögen das für einen zu verhaltenen, zu kontrollierten Blick auf die Seelendramen des konservativen Romantikers halten, aber am Ende überzeugt Vonk doch mit einem großen, bedächtig aus der Tiefe des Gefühls entwickelten Spannungsbogen, der dann im triumphalen Durchbruch des Finales sich emphatisch und souverän entlädt und doch die Tore aufreißt.

Attila Csampai

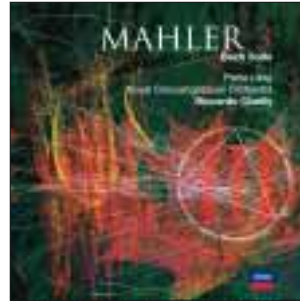
Iván Fischer und sein Budapest Festival Orchestra debütieren bei Channel

auf die Liebe wandelt sich so in die schmerzliche Erkenntnis eines durch das nachfolgende Jahrhundert nicht eingelösten Versprechens. Das ist Mahlerscher Weltschmerz auf höchstem Niveau, bar jeder Sentimentalität, ein großes, entscheidendes Kapitel in Mahlers musikalischem Lebensroman. Chaillys emphatischer Rückblick auf Mahler wird dann sehr schön ergänzt durch Mahlers emphatischen Rückblick auf Bach.

Mehr als ein Jahrzehnt nach Mahlers Dritter komponierte Serge Rachmaninoff seine zweite Sinfonie in Dresden, doch wirkt sie – in ihrer elegischen Breite, in ihrer üppigen, stets raffinierten Orchestrierung, ihrem russischen Pathos – wie eine nostalgische

len Tuning die eher flexible, mit vielen subtilen Details durchsetzte Stabführung Fischers traumwandlerisch sicher umsetzt. So gibt sich Rachmaninoffs Dresdner Sinfonie auch in der musikalischen Haltung hier mehr als Dokument einer kosmopolitischen, feingliedrig-sensiblen Weltoffenheit denn als Fortsetzung alter russisch-wabender Rachmaninoff-Larmoyanz zu erkennen. Mit der Budapest-Connection hat Channel Classics einen dicken Fisch an Land gezogen, und bei den Majors, so scheint es, geht es langsam ans Eingemachte: Nun verlassen bald auch die Kapitane (Dirigenten) die unbewegliche Flotte.

Mit einem neuen Dirigenten schmückt sich auch der ebenfalls in den Niederlanden



Mahler, Sinfonie Nr. 3, Bach-Suite; Petra Lang, Philharmonischer Chor Prag, Niederländischer Kinderchor, Concertgebouworkest, Riccardo Chailly; Decca/Universal 2 SACD 480 652-2
Rachmaninoff, Sinfonie Nr. 2; Budapest Festival Orchestra, Iván Fischer; Channel/HM SACD 21604
Brahms, Sinfonie Nr. 2, Tragische Ouvertüre; Niederländisches Radio-Sinfonieorchester, Hans Vonk; Pentatone/Codæx SACD 5186 042

Ballads and Blues

Speakers Corner hat drei Platten als LPs wieder veröffentlicht, die alle von Norman Granz produziert worden sind. Neben Ella Fitzgerald und Ben Webster geben Clark Terry und das Oscar Peterson Trio den jazzigen Ton an.

Ein Jahr, nachdem der Produzent Norman Granz Ella Fitzgerald für seine Plattenfirma Verve unter Vertrag genommen hatte, startete er mit ihr ein so ehrgeiziges und aufwendiges Projekt, wie es bis dahin ohne Beispiel war: eine Serie von „Songbook“-Alben mit dem Repertoire der größten amerikanischen Komponisten. Den Auftakt bildete Anfang 1956 das „Cole Porter Songbook“, dessen überragender kommerzieller Erfolg geradezu nach einer Fortsetzung rief.

Diese kam mit den noch im selben Jahr begonnenen Aufnahmen zum „Duke Ellington Songbook“, doch anders als bei dem Porter-Set, wo ein junger, eher mittelgewichtiger Arrangeur namens Buddy Bregman die Stücke bearbeitet und das Orchester geleitet hatte, waren hier der Komponist selbst und sein Orchester mit von der Partie – jedenfalls bei knapp der Hälfte von insgesamt 38 Titeln; bei den anderen spielten kleine Gruppen um Ben Webster, den Geiger Stuff Smith und Oscar Peterson.

Weshalb er wechselnde Bands hinzuzog, erklärte Granz später ganz pragmatisch: „Ich wollte Duke für eine oder zwei LPs haben, wenn ich Ella aufnahm. Wir planten weit voraus, aber am Ende hatte er nicht ein einziges Arrangement geschrieben. So musste Ella die regulären Bandarrangements

seinem Partner Billy Strayhorn zusammen, um für diesen Anlass das vierteilige „Portrait for Ella“ und „The Ella and Duke Blues“ zu komponieren. In den besten Momenten – und derer sind viele – zeigt dieses feine Vierer-Set, das 1958 mit einem Grammy ausgezeichnet wurde, sowohl Ella wie auch den Duke und seine Band in Hochform. Übertrifft werden sollte die Zusammenarbeit zwischen beiden allerdings neun Jahre später durch das gemeinsame Album „Ella at Duke's Place“ (1965).

Kompositionen aus dem Songbook des Duke stehen – neben Standards von Johnny Mercer, Harold Arlen oder George Gershwin – auch im Mittelpunkt der LP „Sophisticated Lady“, die Tenorsaxophonist Ben Webster, welcher so lange den Sound des Ellington-Orchesters entscheidend mitgeprägt hatte, 1954 mit Jazzband und Streicherunterstützung einspielte. Irgendwann war ein Album „with strings“ für ihn wohl fällig, hatte er doch als Kind zuerst Geige gelernt. Trotz String-Teppichs und romanti-



stellt der gut gelaunte Trompeter und Flügelhornspieler zum ersten Mal seinen umwerfenden „Mumbles“-Scatgesang vor, den er zwar auch auf „Incoherent Blues“ einsetzt, der aber seither, schlicht und einfach, nur „Mumbling“ genannt werden sollte. Auch auf seinen beiden Hörnern sprüht Terry geradezu und lässt noch die Balladen zu Bravourstückchen in Sachen überbordender Spielfreude werden. „Mack the Knife“ kommt als munterer Fingerschnipper daher, Bassist Ray Brown widmet seiner Wahlheimat L. A. das selbst geschriebene „Roundalay“, und diverse Blues-Nummern machen diese spritzige Session komplett.

Berthold Klostermann

Ben Webster hat lange den Sound des Ellington-Orchesters mitgeprägt

nehmen. Sie sang einen Vokalchorus, wo normalerweise ein instrumental hingehörte. Um es auf vier LPs auszudehnen, füllten wir es noch mit verschiedenen kleinen Gruppen auf.“

Dem Resultat ist dies anzumerken. Durchweg klingt Ella mit den Combos homogener als mit der Ellington-Band. In den Orchesteraufnahmen sorgt nicht sie für die eigentlichen Glanzlichter, sondern die bewährten Solisten des Duke – oder aber, als Gast im Trompetensatz, Dizzy Gillespie („Take the ‘A’ Train“). Doch selbst wo Ella und die Ellington-Band aneinander vorbei spielen, geschieht dies immerhin auf höchstem Niveau. Und wenn der Duke sich auch nicht bewegen ließ, ihr eigens Arrangements maßzuschneidern, so setzte er sich doch mit

scher Balladenstimmung besteht für Streicher hassende Jazz-Fans allerdings kaum Grund, die Nase zu rümpfen. Ralph Burns, lange bei Woody Herman, sorgte für zurückhaltende, geschmackvolle Arrangements, in denen Websters klangreicher Ton prächtig zur Geltung kommt. In anderen Stücken – und zwar gerade in denen, die nicht von Ellington stammen – arrangierte dessen „alter ego“ Billy Strayhorn und dirigierte vom Klavier aus, das ansonsten von Teddy Wilson gespielt wird. Wem nach wohl-gediegener Atmosphäre der Sinn steht, dürfte an dieser Platte seine Freude haben.

Humor und enorm treibender Swing zeichnen dagegen die Aufnahmen des Oscar Peterson Trios mit dem Gastsolisten Clark Terry aus. Ein echter Klassiker! Denn hier

Ella Fitzgerald Sings the Duke Ellington Songbook; Ella Fitzgerald (voc), The Duke Ellington Orchestra, Dizzy Gillespie (tp); Ben Webster (ts), Stuff Smith (v), Paul Smith Trio, Oscar Peterson Quartet (1956/57)

Verve 4 LP MG 4010-4

Ben Webster with Strings, Sophisticated Lady; Ben Webster (ts), Ralph Burns (arr, cond), Tony Scott, Jimmy Hamilton (cl), Danny Bank (cl, fl, bcl), Billy Strayhorn (p, cond), Teddy Wilson (p), George Duvivier (b), Louie Bellson (dr), strings (1954)

Verve LP MG 2026

Oscar Peterson Trio, Plus One; Oscar Peterson (p), Clark Terry (tp, flh, voc), Ray Brown (b), Ed Thigpen (dr) (1964)

Mercury LP SR 60975

Alle bei Speakers Corner