



Die Sinnlichkeit der Tragédie

Vor kurzem präsentierten Martin Pearlman und sein Boston Baroque die erste Gesamtaufnahme der tauridischen Iphigénie mit historischen Instrumenten (Telarc, siehe FF 2/01). Gegenüber Minkowskis neuer Deutung wirkt sie durchsichtiger, feingesponnener. Obwohl die Besetzungstärke bei beiden Einspielungen im Wesentlichen gleich ist. Vor die Wahl gestellt, wären mir aber die Musiciens du Louvre trotzdem lieber als die beileibe nicht schlechten Musiker des Boston Baroque. Gerade weil die Franzosen einen derart satten, vollen Orchesterton pflegen. Denn bei aller Zuspitzung in die sinnlich wuchernden Affekte der „Tragédie“ findet Minkowski immer wieder auch Ruhepunkte und das gebotene Maß an Einfachheit, was auch für die Sänger gilt.

Mireille Delunsch etwa ist eine mehr als glaubhafte Iphigénie. Die gleichsam unterbewusste Ahnung der wahren Existenz von Orest höre ich bei ihr deutlicher als bei der eleganteren Christine Goerke auf Telarc. Und dann noch das reiche Organ der Delunsch, ihre üppig strömende Höhe! Dem steht der Orest von Simon Keenlyside in nichts nach mit einem kräftig-agilen Bariton und seiner stählernen Strahlkraft. Wunderbar auch der lyrisch-empfindsame Pylade von Yann Beuron.

Übrigens ist Minkowskis „Iphigénie“ der zweite Teil seiner Reihe mit französischen Opern Glucks. Auch wenn die akustische Abbildung etwas trocken geriet, lässt sich auf eine baldige Fortsetzung nur hoffen.

Oliver Wazola

Interpretation
Klang

HHHH
HHHH

Gluck, Iphigénie en Tauride; Mireille Delunsch (Iphigénie), Simon Keenlyside (Oreste), Yann Beuron (Pylade), Laurent Naouri (Thoas), Alexia Cousin (Diane); Choeur des Musiciens du Louvre, Les Musiciens du Louvre, Marc Minkowski (1999)
DG/Universal 2 CD 471 133-2 (106'29")

Reformoper

Diese Einspielung ist ein doppelter Glücksfall: Zum einen, weil sie eine große Oper eines zu seiner Zeit gefeierten, aber heute fast gänzlich vergessenen Komponisten ins Bewusstsein zurückbringt. Zum anderen, weil Cristophe Roussets Interpretation bis zur letzten Note in Atem hält.

Zusammen mit Gluck und Jommelli gehört Tommaso Traetta (1727–1779) zu den bedeutendsten Opernreformern des 18. Jahrhunderts. Die 1772 in St. Petersburg uraufgeführte „Antigona“, die allgemein als sein Meisterwerk gilt, ist tatsächlich eine Reformoper reinsten Wassers: Die Handlung ist auf wenige Personen beschränkt, kennt keine Intrigen, Nebenschauplätze und keinen Deus ex machina. Marco Coltellinis Libretto beschränkt sich auf den Konflikt zwischen Antigona und Creonte: das Aufbegehren der Tochter des Ödipus gegen den unbarmherzigen Befehl ihres Onkels, der es verbietet, ihren toten Bruder Polyneikes zu bestatten. Diese Geschichte bietet Dichter und Komponist genug Gelegenheit, Verzweiflung und Trauer bildmächtig in Szene zu setzen. Dass Creonte sich im letzten Augenblick besinnt und die bereits lebendig eingemauerte Antigona doch noch begnadigt, ist allein das Ergebnis eines inneren Vorgangs, einer persönlichen Läuterung. Kein Wunder oder göttliches Eingreifen führt die glückliche Wendung herbei. Die dramatische Wucht der antiken Tragödie, die Gluck erstmalig gültig ins Musiktheater übersetzt hatte, wird in Traettas „Antigona“ nicht minder intensiv fühlbar.

Wie es sich für eine echte Reformoper gehört, drängt Traetta die Vorherrschaft der Arie zugunsten der Ensembles und Chöre zurück. Bezeichnenderweise erklingt die erste Arie der Oper, Antigonas „D'una misera famiglia“, erst an elfter Stelle. Die Zurschaustellung technischer Virtuosität erspart Traetta den Sängern allerdings nicht. Gerade in der Partie der Titelheldin hält er virtuose Kabinettstückchen parat. Einige der musikalisch gelungensten Momente finden sich jedoch in den Chorsätzen, die immer auch für eindrucksvolle Hinterlegungen der Szenen sorgen.

Christophe Rousset hat ein gut aufeinander abgestimmtes und mit Maria Bayo und Carlo Vincenzo Allemano in den Haupt-



rollen auch glänzend besetztes Ensemble zur Hand. Maria Bayo verleiht der Antigona eine ergreifende und darstellerisch vielschichtige Präsenz zwischen Aufbegehren und Schicksalsergebenheit. Sie hat die nötige Sicherheit in den Koloraturen und den Mut zur Leidenschaft. Allerdings klingt ihre Stimme im hohen Register ein wenig scharf. Der voluminöse Bariton Allemanos, dem hier keine Höhe zu hoch und keine Koloratur zu anstrengend scheinen, zeichnet Creonte als menschlichen, angreifbaren Alten, der sich seiner tyrannischen Prinzipien niemals sicher ist. Großartig gibt er der Verzweiflung über den eigenen Starrsinn in der unvergesslichen Arie „Ah no, non son gli Die“ Ausdruck. Die Comprimarii, darunter Laura Polverelli in einer Kastratenrolle, stehen in ihren Leistungen kaum zurück. Von Rousset werden alle Beteiligten unter nervöser Hochspannung gesetzt. Er dirigiert hier weniger mit Blick auf die Details als vielmehr von der Dramatik des Geschehens angesteckt, erregt, leidenschaftlich, auf den temporeichen Ablauf der Handlung konzentriert.

Leider benachteiligt die Tontechnik das ausgezeichnete Orchester etwas gegenüber den Sängern.

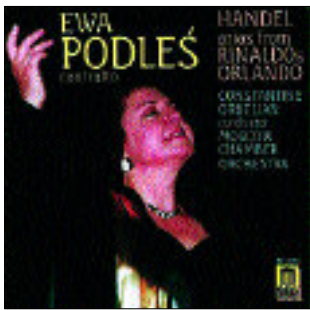
Andreas Friesenhagen



Interpretation
Klang

HHHH
HHHH

Traetta, Antigona; Maria Bayo (Antigona), Anna Maria Panzarella (Ismene), Carlo Vincenzo Allemano (Creonte), Laura Polverelli (Emone), Gilles Ragon (Adrasto), Choeur de Chambre Accentus, Les Talens Lyriques, Christophe Rousset (1997)
Decca/Universal 2 CD 460 204-2 (159'57")



Viva il abbellimento

Die Mischung von Faszination und Er-schrecken, ja Abwehr, die etwa Ekke-hard Pluta anlässlich der ersten Hörbe-gnung mit Ewa Podles konstatierte, hat mich nie ganz verlassen. Angesichts eines vor allem in Mittellage und Tiefe dezidiert androgyn klingenden Timbres ihrer drei Oktaven (!) souverän umfassenden Stimme scheinen kontroverse Reaktionen nur natürlich, auch wenn dieses Wort in Verbin-dung mit ihrem artifiziellen Stimmcharak-ter eher kurios wirkt. Die polnische Altistin scheint den Orgelton manchmal geradezu auszustellen, auch nutzt sie das Stilmittel des Glottis meinem Geschmack nach zu häufig, etwa im der Sostenu-to-Expression von „Cara Sposa“ aus Händels „Rinaldo“. Dies gesagt, muss dem vorliegenden Recital an-dererseits höchster Respekt gezollt werden. Vor allem im verzierten Bereich, hinsichtlich Agilität, Eloquenz sowie der Ebenmäßigkeit in der Ausführung der Abbellimenti, hat die Podles heute wenig Konkurrenz, nicht nur in ihrem ohnehin kaum mehr vorhandenen Fach des „echten“ Contraltos mit Koloratur (Vesselina Kasarovas Stimme liegt deutlich höher). Freilich gilt auch für sie, was Jürgen Kesting bei Marilyn Horne feststelle: dass dem Singen häufig spirituelle Ausdrucks-intensität fehle. Sie spielt nicht Rollen, son-der mit deren musikalischem Material. Constantine Orbelian und das Moskauer Kammerorchester begleiten leidenschaft-lich, manchem Puristen Alter Musik viel-leicht zu „romantisch“. Letzteres gilt auch für Ewa Podles' Gesang.

Gerhard Persché

Interpretation
Klang

H H H H
H H H H

Händel, Arien aus „Rinaldo“ und „Orlando“; Ewa Podles (Alt), Moskauer Kammerorchester, Constantine Orbelian (2000).

Delos/Musikwelt CD DE 3253 (60'45")



Reif für die Insel

Haydns „L'isola disabitata“, eine seiner gelungensten Opern, muss noch wie-derentdeckt werden. Wie fast alle Haydn-Opern führte sie bislang ein Schattenda-sein, diese Robinsonade, deren exotischer Schauplatz eine einsame Insel und deren ehrwürdiges Sujet die eheliche Treue von Costanza und Gernando ist, die nach einem Schiffsunglück 13 Jahre getrennt waren. Ihr konziser Handlungsentwurf und die mit den Mitteln der Sinfonik charakte-risierende Musik verkörpern das, was um 1780 höchst modern war und deshalb auch heute wieder Aufmerksamkeit verdient.

Die „Isola“ liegt nun in einer gelungenen, wiewohl nicht tiefeschürfenden Deutung vor. Sie wird von Marchi eher leicht genommen, extreme Gefühlsäußerungen bleiben zuguns-ten heiterer Ausgeglichenheit außen vor. Die Verzweiflung Costanzas ob ihres einsamen Schicksals auf der Insel bleibt ebenso ober-flächlich wie der Schock des Wiedersehens der Eheleute nach den Jahren der Trennung. Haydn darf bei Marchi nicht der „Shakes-peare of composers“ sein, als den sein Zeit-alter ihn zu Recht sah. Die darstellerischen Leistungen der vier Solisten können sich insgesamt sehen lassen. Katharina Kammer-loher und Furio Zanasi, dessen geschmeidi-ger Bariton einmal mehr gefangen nimmt, sind aber die Einzigen, die daneben auch stimmlich zu überzeugen verstehen. Anke Hermann verleiht mit ihrem kleinen Sopran der Silvia vielleicht die nötige jugendliche Unreife, aber keineswegs gesangliche Ele-ganz. Das betrifft auch den Gernando Ro-bert Lees. Der koreanische Tenor verfügt über ein metallisch hartes Organ und gestaltet, von einigen wenigen Ansätzen abgesehen, diese Rolle zu kontrolliert, zu technisch.

Andreas Friesenhagen

Interpretation
Klang

H H H
H H H H

Haydn: L'isola disabitata; Katharina Kammerloher (Costanza), Anke Hermann (Silvia), Robert Lee (Gernando), Furio Zanasi (Enrico), Academia Montis Regalis, Alessandro de Marchi (2000)
Opus 111/Note 1 2 CD OP30319 (81'37")



Henze-Fund

Wachsfigurenkabinett“ ist eine Folge von fünf Kurzopern überschrieben, die Karl Amadeus Hartmann in den Jahren 1929/30 komponierte. Es kam damals nur zu einer Aufführung des ersten Stücks, Pläne zu einer Realisierung des gesamten Zyklus zerschlugen sich. So blieb die Partitur – von einigen Nummern existierten auch nur Skizzen – fast 60 Jahre lang liegen, bis sich Hans Werner Henze 1988 entschloss, das Werk im Rahmen der ersten Münchner Biennale für zeitgenössisches Musiktheater uraufzuführen. Dazu hatte er selbst, zusam-men mit Günter Bialas und Wilfried Hiller, die Skizzen vervollständigt und Auffüh-rungsversionen erstellt. Es sind unterhaltsa-me, satirische, zum Teil auch skurrile Text-vorlagen, die Hartmann hier vertont hat. Noch hatte er seine eigene musikalische Sprache nicht gefunden, und so klingt vieles hier nach Hindemith oder Orff. Vor allem Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ ist deutlich herauszuhören. Nichtsdestotrotz sind es sehr bühnenwirksame Miniaturen. Deren Prägnanz herauszuarbeiten, gelingt den Darstellern der vorliegenden Aufnahme vortrefflich. Auch insgesamt bewegen sich die Interpretationen durchweg auf hohem Niveau.

Martin Demmler

R Interpretation
Klang

H H H H
H H H H

Hartmann, Wachsfigurenkabinett. Fünf kleine Opern; Claudia Barainsky (Sopran), Michelle Breedt (Mezzosopran), Thomas Harper (Tenor), Michael Kraus (Bariton), Reinhard Ginzel (Tenor), Egbert Junghanns (Bariton), Christian Müller-Berg (Tenor), Ingo Jander (Tenor), Reinhart Gröschel (Bass), Frank Schwemmer (Bass), Nadja-Martina Schulz & Christian Gaul (Sprech-rollen), Frank Maus (Klavier), Jonathan Alder & Kevin McCutcheon (Klavier und Harmonium), Mitglieder des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin, Roger Eppele (1999)
Wergo/Schott 6640 2 (74'40")

Fundstücke

Birgit Nilsson als „Idomeneo“-Elektra, Martha Mödl als Giulietta – immer wieder bieten Historic-Labels überraschende Funde aus Archiven.

Seltsame Welt: Als Myto den Berliner „Macbeth“ von 1950 herausbrachte, war auf dem Cover Martha Mödl als Brunnhilde abgebildet; und jetzt, bei der Erstausgabe des WDR-„Hoffmann“ von 1950, schmückt ihre Lady Macbeth das Cover. Nun dürfte es von ihrer Giulietta schwerlich Rollenfotos geben; diese Partie hat sie nur das eine Mal für den WDR gesungen; die einzige Rolle im „Hoffmann“, die sie auf der Bühne darstellte, war der Niklaus. Wie die Aufnahme zeigt, war ihr der Wechsel mühelos geglückt, es war dies die Zeit, da sie das ganze Spektrum von der Ulrica bis zur „Fidelio“-Leonore singen konnte. Hoffmann ist Rudolf Sock – für mich einer der glaubhaftesten Darsteller der Partie auf Platten. In zentralen Momenten („O ihre Züge, welch ein Reiz!“, „Ha, wie in meiner Seele“) geht von seinem Singen ein lyrischer Zauber aus, der zum Idiom und Charakter dieses Werkes viel besser passt als das dramatische Agieren von schwereren Stimmen. Ebenso ist das schlanke, konzentrierte Spiel des WDR-Orchesters unter Eugen Szenkar eine Wohltat nach Blow-Up-Produktionen,

Nilsson 1951: Slalom-Fahren mit der Titanic

die „Hoffmann“ als vermeintliche „Grand Opéra“ ausgeben. Zudem zeigt die Aufnahme exemplarisch, wie sorgfältig der WDR-Produzent Karl O. Koch damals besetzte. Ob Wilma Lipp (Olympia), Elfriede Trötschel (Antonia), Alexander Welitsch in den Schurken-Rollen oder Willy Hofmann als Spalanzani – sie alle sind akustisch so unverwechselbar wie die Gesichter großer Schauspieler. Abgesehen von starken Übersteuerungen im Giulietta-Akt entspricht die Tonqualität dem damaligen Rundfunk-Standard.

Quasi eine Hamburg-Wiener Koproduktion war der „Don Giovanni“ des NWDR von 1951, der jetzt von Urania wieder veröffentlicht wurde. Aus Wien kamen Schöffler, Kunz und Dermota, Hamburg steuerte Carla Martinis, Lore Hoffmann, Ludwig Hofmann (Komtur) und Gustav Neidlinger (Masetto) bei, und für die Elvira holte man Suzanne Danco aus Brüssel. Nun

ist das Ganze stilistisch nicht so heterogen, wie es die Papierform befürchten lässt, doch immer noch problematisch genug: Schöfflers Italienisch klingt nach deutschen Touristen in der Toskana, Neidlinger hat sich von Nibelheim nach Sevilla verlaufen, Martinis ist mit der Anna technisch überfordert und irritiert oft durch starken Klirrfaktor. Bleiben als Lichtblicke Kunz, Dermota und Danco (die als Elvira weit mehr überzeugt denn als Anna in der Decca-Einspielung unter Krips). Was den Sammler aber am meisten erstaunen dürfte, ist die vitale, für ihre Zeit teilweise rasante Lesart von Leopold Ludwig. Die Klangqualität ist für eine 50 Jahre alte Aufnahme hervorragend.

Hingegen fordert das Klangbild der gleichaltrigen, von Fritz Busch dirigierten „Idomeneo“-Aufführung aus Glyndebourne vom Hörer einige Geduld: Es handelt sich hier um einen Haus-Mitschnitt auf Acetatplatten, und teilweise war das Material derart rampolliert, dass bislang kein Label die Veröffentlichung der kompletten Aufnahme wagte. Wer also bereit ist, über Verzerrungen, Drop-Out, Tonhöhenchwankungen und andere Störungen hinwegzuhören, wird die Aufführung als wichtige Zusatzinformation zur späteren Studio-Version dieser Produktion unter Pritchard (EMI 1956) begrüßen: Mit der wunderbaren Sena Jurinac (Ilia), Richard Lewis (Idomeneo) und Leopold Simoneau (Idamante) begründete Fritz Busch seinerzeit eine internationale Renaissance des Werkes. Und für Stimmen-Sammler ist sie natürlich schon wegen Birgit Nilsson ein Muss. Zwar zeigt sich bei verzerrten Passagen einmal mehr, dass man mit der Titanic eben nicht Slalom fahren kann – doch insgesamt ist es erstaunlich, wie schlank die junge Nilsson ihre riesige Stimme führen konnte.

An die Zeit, da für einige Opern neue Übersetzungen erstellt wurden, um die Nennung „jüdischer Namen“ zu vermeiden, erinnert



ein Salzburger Mitschnitt von Mozarts „Figaro“ von 1942. Die alte Übersetzung von Hermann Levi war verpönt, und so musste sich das Ensemble die neue „gereinigte“ Fassung einbimsen. Also nicht mehr „Hör mein

Fleh'n, Gott der Liebe“, sondern „Amor, du, gib mir Frieden“. Und da alle extrem wortdeutlich waren, fiel jeder Rückfall in die alte Fassung gnadenlos auf. Die Aufführung, die seinerzeit von Walter Felsenstein inszeniert wurde, ist vor allem ein Dokument für die Opern-Arbeit von Clemens Krauss. Dass es trotz seiner viel beschriebenen „Eleganz“ hier eher handfest, manchmal auch hausbacken klingt, liegt an den Protagonistinnen: Helena Braun (Gräfin) lässt kaum einen Zweifel daran, dass sie viel lieber in München die Isolde gesungen hätte, und bei Irma Beilke (Susanna) klingt das Stück stark nach deutscher Spieloper. Hingegen ist die Konstellation Hans Hotter / Erich Kunz in jeder Hinsicht überzeugend. Trotzdem: Wenn einen „Figaro“ auf Deutsch, dann lieber die 53er Aufführung aus Salzburg unter Furtwängler (EMI) oder die hervorragende Dresdner Studio-Aufnahme unter Suitner (Electrola/VEB Eterna 1964, wiederveröffentlicht auf Berlin Classics).

Thomas Voigt

Mozart, Die Hochzeit des Figaro; Kunz, Beilke, Hotter, Braun, Sommerschuh, Witt, Fischer, Neidlinger u. a., Wiener Philharmoniker, Krauss (Salzburg 1942, live) Music & Arts / Musikwelt 3 CD 1062
Mozart, Don Giovanni; Schöffler, Kunz, Martinis, Dermota, Hofmann, Danco, Hoffmann, Neidlinger; Ludwig (NDR 1951) Urania/Kehl & Kehl 3 CD 22.166
Mozart, Idomeneo; Lewis, Simoneau, Jurinac, Nilsson, Poell, Young u. a., Busch (Glyndebourne 1951, live) Urania/Kehl & Kehl 2 CD 22.182
Offenbach, Hoffmanns Erzählungen (dt. gesungen); Sock, Lipp, Mödl, Trötschel, A. Welitsch, Kassek, Hofmann, Ilosvay, Rohr, Matthäus u. a., Szenkar (WDR 1950) Gebhardt 2 CD 0033

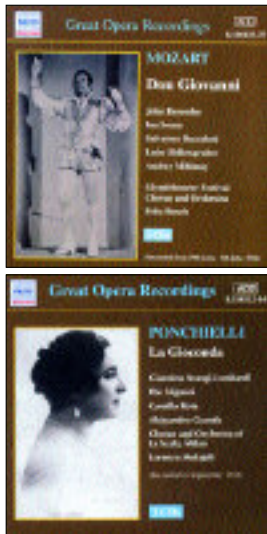
Marstons Masterings

Ob es richtig ist, dass firmeneigene Studio-Aufnahmen nach Ablauf von 50 Jahren „public domain“ werden, darüber mag man streiten. Doch nicht immer ist mit der Beute klangtechnisch so sorgfältig umgegangen worden wie in der Serie „Great Opera Recordings“ von Naxos.

Naxos-Chef Klaus Heymann hat für das Remastering der alten Schätze nicht irgendwen beauftragt, sondern zwei weltweit anerkannte Meister ihres Fachs: Ward Marston und Mark Obert-Thorn. Wo immer man diese Namen auf der Rückseite der CDs liest, darf man davon ausgehen, dass hier ein „Remastering“ stattgefunden hat, das diesen Namen wirklich verdient. Nehmen wir zum Beispiel den legendären Glyndebourne-„Giovanni“ unter Fritz Busch, den man weiß Gott zu den „Great Opera Recordings“ zählen darf. Im Vergleich zum EMI-Remastering von 1988, das immerhin Keith Hardwick besorgte, hat Marstons Ausgabe für Naxos deutlich weniger Oberflächengeräusche, ohne dabei an Präsenz eingebüßt zu haben; das Klangbild wirkt insgesamt natürlicher und runder. Bei diesem Gewinn an Klangqualität muss man hinsichtlich der Ausstattung natürlich Kompromisse machen, zumal bei einem Budget-Label; ein 200 Seiten starkes Booklet mit Künstler-Fotos und Libretto (wie bei EMI) darf man da nicht erwarten (3 CD 8.110135-37).

Nicht ganz so groß ist der Unterschied im Fall der ur-idiomatisch besetzten „Faust“-Aufnahme unter Thomas Beecham (RCA/HMV 1947/48): Marstons Überspielung klingt, was die Stimmen betrifft, präsenter als die CD-Ausgabe von Preiser, allerdings hört man auch die Oberflächengeräusche etwas stärker (2 CD 8.110117-18). Hingegen hat Preiser beim „Rigoletto“ unter Renato Cellini (RCA 1950) das insgesamt bessere Resultat erzielt; vor allem in der Sturmszene klingt das Preiser-Remastering plastischer und klarer als die Naxos-Version von Obert-Thorn. Als Bonus bieten beide Ausgaben Leonard Warrens Verdi-Szenen unter Cellini, die wenige Wochen vor dem „Rigoletto“ eingespielt wurden (2 CD 8.110148-49).

Dass in dieser Serie auch die allererste Gesamtaufnahme von Ponchiellis „La Gioconda“ (Columbia 1931) erscheint, ist



schon wegen der Protagonistin nur zu begrüßen: Giannina Arrangi-Lombardi gehörte zu den ganz wenigen, die dieser hybriden Partie in jeder Hinsicht gerecht wurden. In der Tiefe klingt sie sonorer und voller als ihre Mezzo-Kollegin Ebe Stignani (Laura), in der Höhe singt sie mit der flammenden Intensität eines echten dramatischen Soprans, ohne dabei je den grellen Ton typischer Verismo-Soprane anzunehmen. Klanglich ist Marstons Arbeit für Naxos der älteren CD-Ausgabe von Arkadia deutlich überlegen: sie klingt

weitgehend naturbelassen, während bei Arkadia mit den Oberflächengeräuschen auch einiges an Klangsubstanz weggefiltert wurde (3 CD 8.110112-14).

Bei der „Traviata“ mit Mercedes Capsir (Columbia 1928) und der „Bohème“ mit Licia Albanese und Beniamino Gigli (HMV 1938) lagen mir keine älteren CD-Ausgaben vor. In Marstons Überspielungen klingen beide für ihr Alter erstaunlich frisch. Im Lexikon „Opern auf Schallplatten“ von Löbl/Werba heißt es zur „Traviata“: „Große Namen schmücken dieses Tondenkmal. Eine Aufnahme für Sammler – und Snobs. Denn zu hören ist vom Denkmal nicht viel und von Verdi wenig.“ Ein harsches Urteil, zumal in Hinblick auf Carlo Galeffi als Germont père.

Hingegen wird die „Bohème“ mit Albanese/Gigli äußerst positiv bewertet: „An sinnlicher Schönheit, geschmeidiger Phrasierung und vokalem Glanz sind die beiden Sänger von ihren Nachfolgern kaum übertroffen worden.“ Und was bitte ist mit de los Angeles/Björling und Freni/Pavarotti, den Protagonisten der Referenz-Aufnahmen unter Beecham und Karajan? Sicher, die Stimme der Albanese klingt hier noch wesentlich konzentrierter als in der späteren Toscanini-„Bohème“ (RCA 1946), doch selbst anhand dieser frühen Aufnahme wird mir nicht ganz klar, worauf sich der große Ruhm gründete, den diese Sängerin vor allem in Puccini-Partien genoß.

Thomas Voigt

Un moto di Gioia

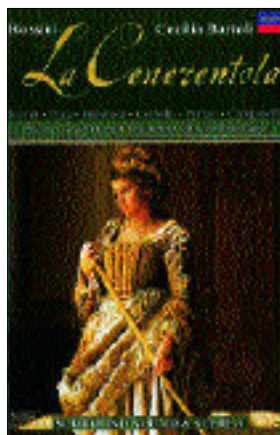
Dienstmagd und durchtriebenes Mündel, minutiöse Liedgestalterin und Heroine auf den Klippen des Barock-Belcanto – das alles verbindet „La Bartoli“ spielend durch ihre unbändige Freude am Singen.

Nacqui all'affanno“ – mit „Kummer und Tränen“ beginnt, was Koloratur-Mezzos weltweit fürchten. An der getragenen Eröffnung kann das nicht liegen, denn wirklich gefährlich wird es erst im zweiten Teil. Da rauschen Wasserfälle aus Zweihunddreißigstel-Ketten wie Wogen purer Lebensfreude von der aschgrauen Dienstmagd und strahlenden Prinzessin – im kniffligen Schlussrondo verdichten sich die zwei Seiten der „Cenerentola“ auf engstem Raum. Womöglich ist das der Grund, warum die Angelina das ideale Vehikel ist für die Trapezkünste der Cecilia Bartoli. Ihr Organ jedenfalls ist voller Widersprüche: zart-bitter, erdig und zugleich hell glühend. Rein optisch ist sie in der Aufzeichnung aus der Houston Grand Opera nur eins: der „Main Act“ des Abends. Schon Roberto De Simone Inszenierung, ein grotesk überzeichnetes Märchen mit Kostümen wie aus Disneys „Cinderella“, scheint nur auf sie hin angelegt. Dass man von Diva-Allüren dennoch nichts merkt, liegt am natürlichen Charme, mit dem das Bühnentier Bartoli bezaubert – auch stimmlich (man höre nur die Phrase „in casa di quel principe“). Ähnlich gelöst der hell und beweglich klingende Don Magnifico von Enzo Dara. Gerade bei ihm und Alessandro Corbelli als Dandini merkt man, dass nicht nur die Bartoli Spaß hat an der Aufführung. Leider singt Raúl Giménez als Ramiro trotz toller Stimme „auf Sicherheit“, und die hohe Tessitura in „Si, ritrovarlo“ ist

Cenerentola: Ideales Vehikel für La Bartoli

auch nicht seine Sache. Fast schon zu kultiviert die Stabführung Bruno Campanellas. Aber die wahren Belcanto-Fans interessieren sich ohnehin primär für die Drahtseilakte der Bartoli.

Das konnte Michael Hampe acht Jahre zuvor noch nicht wissen, als er mit ihr Rossinis „Barbiere“ als rasante Ensemble-Buffonerie ohne „Star of the Night“ inszenierte. Die unbändige Lebensfreude, ihre elementare stimmliche Hingabe freilich waren schon damals vorhanden. Auch wenn das Brustregister noch nicht so felsenfest und



voluminös zementiert war wie in der texanischen Hauptstadt. Fehlende Kapazität wird man Gino Quilico nicht vorwerfen können. Sein Figaro strotzt vor viriler Präsenz, das „Largo al factotum“ schleudert er mit niederschmetternder Wucht heraus. Leider begleitet Gabriele Ferro mit lascher Hand; schon in der Serenade driften Bühne und Graben arg voneinander ab. Doch am dokumentarischen Wert des Videos ändert das nichts: Wann bekommt man die Bartoli heute noch in einem derart homogenen Ensemble zu sehen?

Dass „la Santa Cecilia“ einen Abend füllenden Event auch allein bestreiten kann, dass sie über flirrende Klangvaleurs und dynamische Kontraste im verzierten genauso wie im romantischen Repertoire verfügt und danach das diffizile Es am Ende von Rossinis „Zelmira“ mit voller Kraft hinaustrompetet – das alles war einem spätestens nach dem Erscheinen ihres „Live in Italy“-Recitals klar. Daneben gibt es auf dem DVD-Ableger fünf Extra-Tracks und dazu die grandiose

Kulisse des legendären „Teatro Olimpico“. Schon deshalb sollte man einen Zweiterwerb in Erwägung ziehen. Vor allem wenn man weiß, dass der hochsensible Brian Large hier ebenso Bildregie führte wie bei der „Cenerentola“ und – „Viva Vivaldi!“. In dieser Aufzeichnung aus dem Pariser Théâtre des Champs-Élysées, gab die Bartoli, begleitet von Il Giardino Armonico, zahlreiche Arien aus dem kurz zuvor bei der Decca erschienenen „Vivaldi Album“. Dass einen die Live-Versionen stärker in Bann schlagen als die an sich schon erstklassigen

Studio-Aufnahmen, mag mit der entspannteren Situation zu tun haben. In direkter Kommunikation mit dem Publikum läuft der Mezzo-Wirbelwind erst zu Bestform auf, wobei die Tempi getragener wirken, ohne an

Spannkraft zu verlieren. Gerade deshalb werden die Arien zu noch drastischeren Psychogrammen. „Gelido in ogni vena“ etwa dauert beklemmende zweieinhalb Minuten länger als in der CD-Version – daran werden Bartoli-Enthusiasten nicht vorbei können. Obwohl sie eigentlich agiert wie immer: Die Triller flattern wie sizilianische Kolibris im Darmsaiten-Gewitter, ganz gleich, ob Zefire flüstern oder Furien rasen. Bartoli auf der Bühne ist eben immer purer Überschwang.

Oliver Wazola

Rossini, La Cenerentola; Cecilia Bartoli (Angelina), Raúl Giménez (Don Ramiro), Enzo Dara (Don Magnifico), Alessandro Corbelli (Dandini), Michele Pertusi (Alidoro) u. a., Chor und Orchester der Houston Grand Opera, Bruno Campanella; Inszenierung: Roberto De Simone; Bildregie: Brian Large (1995, live) Decca/Universal DVD 071 444-9 (163')

Rossini, Il Barbiere di Siviglia; Cecilia Bartoli (Rosina), Gino Quilico (Figaro), David Kuebler (Almaviva), Carlos Feller (Bartolo), Robert Lloyd (Basilio) u. a., RSO Stuttgart, Gabriele Ferro; Inszenierung: Michael Hampe; Bildregie: Claus Viller (Festspiele Schwetzingen 1988, live) Art Haus/Naxos DVD 100 090 (157')

Live in Italy, Cecilia Bartoli, Jean-Yves Thibaudet (Klavier), Sonatori de la Gioiosa Marca; Bildregie: Brian Large (1998, live) Decca/Universal DVD 074 104-9 (110')

Viva Vivaldi! Arien aus Farnace, Bajazet, La Griselda u. a., Cecilia Bartoli, Il Giardino Armonico; Bildregie: Brian Large (2000, live) Art Haus/Naxos DVD 100 228 (106')



Hoffmanns Verfehlungen

Komödiantisches Spektakel oder große romantische Oper. Was Offenbach mit „Les Contes d'Hoffmann“ eigentlich wollte, ist ungeklärt. Da wird die potentielle Offenheit seines vertrakt angelegten Schwannengesangs zur Grundsatzfrage für Regisseur und Dirigent. Louis Erlo und Kent Nagano jedoch fanden anscheinend keinen gemeinsamen Nenner. In ihrer Produktion an der Opéra de Lyon jedenfalls agierte man im Graben und auf der Bühne aneinander vorbei. Zart schmelzende Streicher-Kantilenen, weich getupftes Holz und Blech, aber alles mit der gehörigen Portion Spannkraft und Vitalität. Die doppelgesichtige Partitur modellierte Nagano wie aus einem Guss. Gerade das entspricht ja der Stringenz der hier eingespielten Fassung von Michael Kaye. Erlo hingegen machte aus ihr vermeintlich große Oper inklusive bleierner Personenführung und formelhafter Gestik der Sänger. Auch akustisch wird man beim schwachbrüstigen Hoffmann von Daniel Galvez-Vallejo und seinem harmlosen Gegenspieler José van Dam als Lindorf nicht recht froh. Doch wenigstens merkt man bei Natalie Dessay (Olympia), Barbara Hendricks (Antonia) und Isabelle Vernet (Giulietta), dass Bühnengesang und Begleitung auch eine gemeinsame Sache sein kann.

Oliver Wazola

Szenisch
Musikalisch
Bild/Klang

H H
H H H
H H H H

Offenbach, Les Contes d'Hoffmann; Daniel Galvez-Vallejo (Hoffmann), José van Dam (Lindorf, Coppélius, Dapertutto, Mirakel), Natalie Dessay (Olympia), Barbara Hendricks (Antonia), Isabelle Vernet (Giulietta) u. a., Chor und Orchester der Opéra Lyon, Kent Nagano; Inszenierung: Louis Erlo, Bühnenbild: Philippe Starck; Bildregie: Pierre Cavassilas (1993, live)
Arthaus/Naxos DVD 100 190 (120')



Treffen der großen Vier

Für sein 1990er Album „Parallel Realities“ bildete der Schlagzeuger Jack DeJohnette eine Gruppe mit seinen Freunden Herbie Hancock und Pat Metheny. Auf der darauf folgenden Welttournee kam dann noch Dave Holland mit in die All-Star-Besetzung, und so waren vier der wichtigsten Jazzmusiker der Gegenwart versammelt.

Natürlich gab es hier keine stilistischen Unterschiede zu überwinden: Man kennt sich, hat schon oft miteinander musiziert und teilt gemeinsame musikalische Vorlieben. Und doch ist es faszinierend zu sehen, wie unterschiedlich Holland und DeJohnette ihre Begleitung auf Metheny und Hancock einstellen. Öffnen sie bei Metheny die Wunderkiste rhythmischer Variationen und Einfälle, so sammeln sie sich bei Hancock zu mitreißendem Swing. Überhaupt stehen die beiden Rhythmiker oft genug ihren Kollegen die Schau.

Clark Santees unspektakuläre, aber saubere Bildregie lässt uns die Kommunikation in der Gruppe bei den beiden hier dokumentierten Konzerten vom 23. Juni 1990 wunderbar nachvollziehen. Man sieht die vier Musiker der Gruppe in der Beleuchtung des Abends, keine besonderen Kostüme oder einfallsreiche Bühnenregie: Die Bescheidenheit der Regie überträgt sich, wenn man diese Künstler im heimischen Wohnzimmer statt in der Konzerthalle sieht, auch auf die Musik. Die Stars treten zurück, und man sieht endlich wieder Menschen, die gemeinsam Musik machen.

Stephan Richter

Szenisch
Musikalisch
Bild/Klang

H H H
H H H H
H H H H H

DeJohnette / Hancock / Holland / Metheny, Live in Concert; Jack DeJohnette (dr), Herbie Hancock (keyb), Dave Holland (b), Pat Metheny (g), Bildregie: Clark Santee (1990)
Arthaus/Naxos DVD 100 184 (99 Min.)

New Original Jazz Classics

- Die Vielfalt des Jazz auf einem Label -
- Original Jazz zum Special Price -



Flora Purim
„That's What She Said“

QUCCO 1057-2

Milt Jackson
„Soul Route“



QUCCO 1056-2



Etta Jones
„Hollar!“

QUCCO 1061-2

Red Garland
„Red's Good Groove“



QUCCO 1064-2



Herbie Mann's
Californians
„Great Ideas of
Western Mann“

QUCCO 1065-2

Außerdem neu erhältlich:

QUCCO 1056-2 - BY GEORGE: George Cables Plays The Music Of George Gershwin
QUCCO 1056-2 - ROY ELDRIDGE: "Little" Jazz and the Jimmy Ryan All-Stars
QUCCO 1062-2 - BARRY HARRIS QUINTET: Newer Than Now
QUCCO 1068-2 - FRANK MORGAN QUARTET: Yardbird Suite
QUCCO 1062-2 - CHARLIE BYRD: Blues Sonata

Fordern Sie unseren aktuellen Jazzkatalog an.



ZYX MUSIC GMBH & CO. KG
BENEFITSTRASSE 1 / HOFWEIßBURG 1
D-53179 WIRENBERG / COLOGNE
WWW.ZYX.MUSIK.COM



Slawisch

Dvorák's Klavierkonzert hat es nie ins Standard-Repertoire geschafft. Das liegt wohl daran, dass es den Solisten nicht so in den Vordergrund rückt wie die Gattungsbeiträge von Liszt, Tschaikowsky oder Rachmaninoff. Vielmehr offenbart seine sinfonische Anlage Parallelen zum Schumann-Konzert. Slawische Elemente in der Themenbildung geben ihm allerdings ein eigenes Kolorit.

1975 spielte Justus Frantz es für CBS mit dem New York Philharmonic unter Leonard Bernstein ein. Ein Jahr später, 100 Jahre nach seiner Entstehung, widmete sich Sviatoslav Richter dem g-Moll-Konzert, begleitet vom Bayerischen Staatsorchester unter Carlos Kleiber. Eine legendäre Besetzung.

Während Frantz jene Version des Klavierparts spielte, die Vilém Kurz – autorisiert von Dvorák – erstellt hatte, nahm sich Richter die Originalfassung vor. Aber Unterschiede muss man mit der Lupe suchen.

Was hingegen sofort auffällt, sind aufnahmetechnische Differenzen: Während die EMI-Platte mit einem sehr kompakten, räumlichen Mischklang aufwartet, sind die CBS-Techniker offensichtlich dichter herangegangen, haben die Klangkörper direkter aufgezeichnet. Was allerdings auch dazu führte, dass Frantz' Flügel im Forte oft recht metallisch klingt.

Pianistisch zeigt sich Richter flexibler. Seine einmalig runde Tonbildung besticht, sein leuchtender Ton bildet einen herrlichen Kontrast zu den mit eher dunklen Farben grundierenden Bayern. Hinzu kommt, dass die Zusammenarbeit zwischen Richter und Kleiber überaus homogen wirkt.

Dvorák hat diese Referenz-Aufnahme nur wenig genutzt. Obwohl später auch andere Pianisten das Werk einspielten – Schiff, Moravec oder Jando – ist es im Konzertsaal nie heimisch geworden.

Gregor Willmes

Interpretation H H H H H
Klang H H H

Dvorák, Klavierkonzert op. 33; Sviatoslav Richter Bayerisches Staatsorchester, Carlos Kleiber (1976)
EMI LP ASD 3371/www.reson.de



Sextett erzeugt Gänsehaut

Art Blakey, der seine Karriere zur Zeit des Zweiten Weltkriegs als Pianist begann, hat in seiner späteren Laufbahn als Drummer wie kaum ein anderer den Hard-Bop bestimmt. Auch wenn sein brillantes Spiel durch die Konzentration auf die Snare von der Swing-Ära geprägt war. Als Begleiter baute er immer auf die rhythmische Komplexität des Bebop. Und begleitet hat er so ziemlich alle, die „wer“ waren. Obwohl er am liebsten mit seinen Messengers spielte.

Die Formation wechselte über die Jahre. Aus dem Quintett wurde 1961 ein Sextett, das dieses Album aufgenommen hat – eine der besten Einspielungen der Messengers. Der weiche Posaunen-Sound von Curtis Fuller, die Blues-getränkte Trompete von Lee Morgan und die lyrischen Erzählungen des Tenorsaxophons von Wayne Shorter erzeugen Gänsehaut.

Besonders gelungen ist die Version des Balladen-Klassikers „You Don't Know What Love Is“. Die drei Bläser gewinnen durch ihre harmonischen Schichtungen dem Stück völlig neue Reize ab. Gleichfalls reizvoll ist die Klangqualität der Wiederveröffentlichung: bestechend klar und transparent im Mitten- und Hochtonbereich und räumlich sehr gut nachvollziehbar.

Ilhami Düzgün

Interpretation H H H H
Klang H H H H

Art Blakey, Jazz Messengers; Lee Morgan (tp), Curtis Fuller (tb), Wayne Shorter (ts), Robert H. „Bobby“ Timmons (p), Jymie Merritt (b), Art Blakey (dr) (1961)
Impulse! LP AS-7/Speakers Corner



Neue Welt

Dieses Werk ist eine einzige Metapher für Reibung: zwischen zwei rhythmisch kontrastierenden Musikergruppen, zwischen Bläsern und Klavier, zwischen getragenen Tanzmusik-Motiven und Freejazz, zwischen „sprechenden“ Posaunen und melodiosen Saxophonen, zwischen den Stereokanälen, die hier tatsächlich wie unterschiedliche Tanzpartner Zwiegespräche führen, zwischen den beiden Hirnhälften des Zuhörers. Und alles gleichzeitig!

Kompliziert konstruierte Jazzdialektik? Ein humoreskes Musiktheater? Oder gar eine philosophische Abrechnung mit dem Jazz, der die Protagonisten in „Sünder“ und „Heilige“ klassifiziert? Könnte man Charlie Mingus heute noch nach seiner wahren Absicht befragen, er würde wohl zu allem „Ja“ sagen oder, wie so oft, einfach nur lächeln. So sperrig und experimentell diese Scheibe zunächst erscheint, so genial ist ihre künstlerische Komplexität.

So spielen etwa zwei völlig komplementäre musikalische Ideen, streng voneinander getrennt durch die beiden Stereo-Kanäle, in eigenen Welten, die sich erst durch engagiertes Zuhören langsam wieder zusammenfügen. Selbst die Grenzen zwischen Kompositionsrahmen und Improvisation sind fließend. Keine leichte Kost, sondern ein Kunstwerk, das erst verdaut werden will. Diese Platte ist jedoch vor allem der Beleg für Mingus' Fähigkeit, sich scheinbar spielend aus dieser Welt zu lösen, um sie schließlich neu zu erschaffen.

Produziert wurde übrigens am 20. Januar 1963. Vielleicht der Tag, an dem Mingus unbewusst die Auflösung jeder strengen Form im Jazz begründet. Die Geburtsstunde des Freejazz!

Udo Pipper

Interpretation H H H H
Klang H H H H

Mingus, The Black Saint And The Sinner Lady; Rolf Ericson, Richard Williams (tp), Quentin Jackson, (tb), Don Butterfield (tu), Jerome Richardson (ss, bs, fl), Charles Mariano (as), Jack Byard (p), Jay Berliner (g), Charlie Mingus (b, p), Dannie Richmond (dr) (1963)
Impulse! LP AS-35/Speakers Corner

