



Zauberkraft

Obwohl Jean-Philippe Rameaus Oper „Dardanus“ alle Ingredienzien enthält, die seinerzeit als nötig erachtet wurden, um dem Publikum zu gefallen, brachte die Uraufführung im Jahre 1739 keinen Erfolg. Joachim Steinheuer macht hierfür in seinem lesenswerten Booklet-Text insbesondere die dramaturgischen Neuerungen des vierten Aktes verantwortlich. Gewiss kann der Inhalt des Librettos, eine eher traditionelle Liebesgeschichte, die durch zauberhafte Fügungen letztlich zum nötigen Happy End geführt wird, die heftige Kritik nicht herausgefordert haben, ebenso wenig die musikalischen Charakterisierungen durch Rameau. Diese Kritik veranlasste Rameau jedenfalls dazu, fünf Jahre später eine weitgehend überarbeitete Fassung vorzustellen, was den heutigen Interpreten vor eine schwierige Wahl stellt.

Wenngleich Marc Minkowskis Entscheidung für eine spärliche Kontamination beider Fassungen philologisch angreifbar ist, beeindruckt doch die Offenheit, mit der er dies begründet. Unabhängig von derartigen Grundsatzfragen wird der Hörer ohnehin bereits nach wenigen Takten in den Bann seiner Interpretation gezogen. Minkowskis Nuancierungsfähigkeit scheint gegenüber seiner Einspielung von Händels „Ariodante“ nochmals zugelegt zu haben. Dank der vorzüglichen Solisten, allen voran Véronique Gens und John Mark Ainsley, erliegt man zweieinhalb Stunden lang Ismenors Zauberkraft.

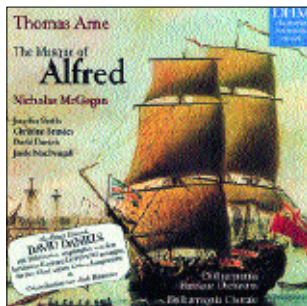
Reinmar Emans



Interpretation:
Klang:

★★★★★
★★★★★

Rameau, Dardanus; John Mark Ainsley (Dardanus), Véronique Gens (Iphise), Laurent Naouri (Anténor), Mireille Delunsch (Vénus), Jean-Philippe Courtis (Isménor), Russel Smythe (Teucer), Magdalena Kozená (Une bergère, Première Phrygienne), Françoise Masset (L'Amour, Un Plaisir, Seconde Phrygienne), Jean-Louis Bindi (Un Phrygien), Magdalena Kozená, Jean-François Lombard, Marcos Pujol (Les trois Songes), Chœur des Musiciens du Louvre, Les Musiciens du Louvre, Marc Minkowski (1998)
DG/Universal 2 CD 463 476 (155'47")



Händel light

Rule Britannia“, Englands heimliche Nationalhymne, stammt aus der „Masque of Alfred“ des Händel-Zeitgenossen Thomas Arne, komponiert 1740, im Überschwang patriotischen Hochgefühls. Es geht um Freiheit und Ehre in einem so zu keiner Zeit stattgefundenen Kampf gegen den Feind Dänemark. Arne hat die Geschichte eingängig vertont und dabei Fähigkeiten bewiesen, „die über die eines Komponisten von Gassenhauern weit hinausgehen“ (Nicolas McGegan im Begleit-Text).

Mit Händel, von dem er hörbar eine Menge gelernt hat, verbindet Arne vor allem der Mangel an Inspiration. Seinen großartigen architektonischen Würfeln und seiner genialen Verarbeitungstechnik ist er allerdings unterlegen. Arnes Arien klingen, wo sie nicht explizit angelsächsische Volksmusik einfangen (Tr. 4, 5 und 10), geschäftig, aber inhaltlich leer. Wo Händel klangliche Tableaux schafft, bietet Arne Gemeinplätze; wo Händel psychologisch in die Tiefe lotet, kommt Arne über eine nette Unverbindlichkeit nicht hinaus. Manche Arien wirken wie Parodien ihrer selbst, z. B. wenn er sich bemüht, mehrere Strophen in eine ABA-Form zu zwingen (Tr. 16). Kurz: „The Masque of Alfred“ ist musikhistorisch hoch interessant, kompositorisch jedoch recht kraftlos.

Nicholas McGegan und seine Musiker haben es schwer, den mediokren Eindruck zu zerstreuen. Jamie MacDougall verleiht der Tenor-Titelpartie nur einen matten Glanz. Die beiden Sopranistinnen mühen sich, den natürlichen Charme der volkstümlichen Arien zu treffen. Einzig dem Counter David Daniels gelingt es überzeugend, wenn auch nicht immer frei von Intonations-Trübungen, seiner Partie Leben einzuhauchen.

Ingeborg Allihn.

Interpretation:
Klang:

★★★
★★★★★

Arne, The Masque of Alfred; Jennifer Smith (Eltruda, Edith), Christine Brandes (Emma, Spirit), David Daniels (Prince Edward), Jamie MacDougall (Corin, Alfred), Philharmonia Chorale, Philharmonia Baroque Orchestra, Nicholas McGegan (1998)
DHM/BMG CD 5472 77529 (76'10")



Francesca die Fünfte

Die mittelalterliche Liebesgeschichte der Francesca da Rimini und ihres Schwagers Paolo, historisch beglaubigt und in Dantes „Göttlicher Komödie“ als Episode literarisch verewigt, hat um die Jahrhundertwende Komponisten unterschiedlicher Herkunft als Opernstoff fasziniert – von Hermann Goetz und Ambroise Thomas bis zu Sergej Rachmaninoff und Riccardo Zandonai.

Die Version des seinerzeit weltberühmten Dirigenten Luigi Mancinelli (1848-1921) dürfte bis dato nur eingefleischten Opern-Archäologen ein Begriff gewesen sein. Wie Rachmaninoffs Librettist Modest Tschai-kowsky hat auch Arturo Colautti („Fedora“, „Adriana Lecouvreur“) den Stoff auf einen Akt komprimiert, dabei auf die Figuren Dantes und Vergils verzichtet und in der hinzu erfundenen Rolle des Narren, der Francesca liebt und von ihr verschmäht wird, ein veristisches Motiv („Bajazzo“) auf- und zugleich die Rolle des Malatestino in Zandonais Fassung vorweggenommen. Der engagierte Wagnerianer Mancinelli gestaltet den Orchester-Part in deutscher Manier und oft etwas schablonenhaft-pathetisch, während er in den Gesangsstimmen vorveristisches Cantabile mit dem Deklamations-Stil der italienischen Wagner-Nachfolge zu verbinden sucht.

Die Live-Aufnahme aus Faenza appelliert vor allem im Orchestralen, aber teilweise auch im Sängerschen an das Wohlwollen des Hörers. Dabei tragen die Bemühungen des kompetenten Maestro Marco Berdon-dini um Differenzierung partiell durchaus Früchte. Donato Tota singt den Paolo mit steifer Stentor-Stimme; bei Barbara De Maios Francesca gibt es neben schwebenden Pianis auch viele unkontrollierte Töne.

Ekkehard Pluta



Interpretation:
Klang:

★★★
★★★

Mancinelli, Paolo e Francesca; Barbara de Maio (Francesca), Franco Vassallo (Gianciotto), Donato Tota (Paolo), Stefano Montanari (Il Matto), Coro Lirico Mezio Agostini Fano, Orchestra Pro Arte Marche, Marco Berdoncini (1999)
Bongiovanni/Gebhardt CD 2245 (64'43")



Ohne kaltes Händchen

Nicht Rodolfo ist der tenorale Held in dieser „Bohème“-Version (1897), sondern Marcello. Seine Arien „Testa adorata“ und „Io non ho che una povera stanzetta“ gehören seit Caruso ins Repertoire eines jeden italienischen Tenors. Doch auch sonst hat die Oper einiges zu bieten, so dass man bedauern muss, dass sie durch Puccini von den Spielplänen verdrängt wurde.

Leoncavallo, Textdichter und Komponist in Personalunion, folgt der literarischen Vorlage Henri Murgers weit genauer als Puccinis Librettisten Illica und Giocosa und tut auch als Musiker alles, um das Kolorit des Romans (Paris, 1837/38) einzufangen. Da gibt es zwei direkte Zitate aus Meyerbeers „Hugenotten“, Musetta (Mezzo-Sopran) singt ein Walzer-Lied im Stile von Johann Strauß, und Schaunard improvisiert auf einem verstimmten Klavier eine parodistische Kantate à la Rossini.

Dass dieses Stück auch heute auf der Bühne noch prächtig funktioniert, belegt der launige Mitschnitt aus dem Uraufführungstheater, La Fenice in Venedig. Unter Jan Latham-Königs beschwingter Leitung entwickeln alle Akteure komödiantische Spontaneität, voran Bruno Praticó. Die anderen haben es etwas schwerer, neben denen der älteren Studio-Aufnahme (Orfeo) zu bestehen. Vor allem Martha Senn und Lucia Mazzaria bleiben an stimmlicher Substanz hinter Alexandrina Miltcheva und Lucia Popp zurück. Der zuverlässige Mario Malagnini lässt es etwas an Schmelz fehlen.

Ekkehard Pluta

Interpretation: ★★★
Klang: ★★★

Leoncavallo, La Bohème; Lucia Mazzaria (Mimi), Jonathan Summers (Rodolfo), Martha Senn (Musetta), Mario Malagnini (Marcello), Bruno Praticó (Schaunard), Silvano Pagliuca (Barbemuche), Pietro Spagnoli (Colline, Visconte Paolo), Romano Emili (Durand, Gaudenzio), Giampaolo Grazioli (Signore Primo Piano, Un becero), Cinzia de Mola (Eufemia), Orchestre e Coro del Teatro La Fenice, Jan Latham-König (1990) Nuova Era/Note 1 2 CD 7300/01 (133'28")



Bittere Komödie

Manfred Gurlitt, geboren 1890 in Berlin, gestorben 1972 in Tokio, von wo der komponierende und dirigierende Exilant auch nach Ende der Nazi-Herrschaft nicht nachdrücklich genug zurückgebeten wurde, hatte (Musik-) Theater-Instinkt. Besonders deutlich wird das in seiner Version der sozialkritischen Komödie „Soldaten“ von Jakob Michael Reinhold Lenz. Virtuos verdichtet Gurlitt die Szenen-Splitter zur prägnant durchkomponierten Literatur-Oper, spielt mit diversen historischen Instrumental-Formen als sinfonischer Basis. Seine stilpluralistische Musiksprache von 1930, dem Jahr von Weills „Mahagonny“ und Schönbergs „Von heute auf morgen“, kennt gleichermaßen eine erweiterte oder freie Tonalität wie Chanson und Marsch. Insgesamt bleibt sie konservativ, und nichts weist voraus auf Bernd Alois Zimmermanns epochale Vertonung des Stoffs.

Gerd Albrecht macht sich nun in einer Berliner Rundfunk-Produktion nach Gurlitts „Wozzeck“ (Capriccio) ein weiteres Mal zum geistvollen Anwalt dieser „Musica rediviva“ (Titel der Reihe). Mit trockener, stets auf größtmögliche Transparenz zielender Präzision lässt er sich nicht verleiten, Gurlitts Orchestersprache allzu sehr ins Parodistische zuzuspitzen oder klangschwelgerisch aufzuweichen. Kurt Weill grüßt somit eher als Gurlitts Lehrer Humperdinck. Unnötig, aus dem adäquaten Sänger-Ensemble jemanden herauszuheben. Mit Gurlitts Textnaher Deklamations-Melodik kommen alle bestens zurecht.

Christian Strehk

Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★

Gurlitt, Soldaten; Michael Burt (Herr Wesener), Michelle Breedt (Frau Wesener, Stolzius' Mutter), Claudia Barainsky (Marie), Katherina Müller (Charlotte), Thomas Mohr (Stolzius), Thomas Harper (Desportes), Urban Malmberg (Haudy), Friedrich Molsberger (Rammler), Andreas Kohn (Mary), Celina Lindsley (Gräfin de la Roche), Robert Wörle (Sohn der Gräfin, Tenorstimme im Orchester), Volker Horn (Offizier), Rundfunkchor Berlin, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Gerd Albrecht (1998) Orfeo 2 CD C 482 992 H (114'58")

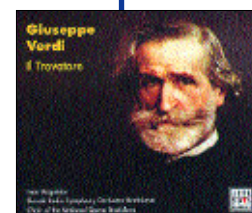
Ohne Feuer

Nein, die vier besten Sänger, wie sie Caruso für den „Troubadour“ forderte, wurden für diese Aufnahme nicht versammelt, doch hält das Solisten-Quartett gehobenen Ansprüchen durchaus stand. Besonders die rumänische Sopranistin Anda-Louise Bogza macht neugierig. Igor Morosov und Graciela Alperyn bieten gepflegte Leistungen, während Boiko Zvetanov im Vergleich mit seinem Recital bei der gleichen Firma eher eindimensional wirkt. Das mag auch an Ivan Anguélov liegen, der die Sänger zu wenig fordert und sich auch in der Orchesterarbeit auf Routine beschränkt.

E.Pl.

Interpretation: ★★★
Klang: ★★★

Verdi, Il Trovatore; Anda-Louise Bogza (Leonora), Graciela Alperyn (Azucena), Igor Morosov (Luna), Slowakisches Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Ivan Anguélov (1999) Arte Nova/BMG 2 CD 74321 72110 (122'34")



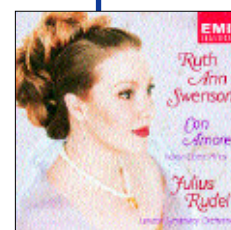
Einschläfernd

An Sopranistinnen, die das lyrische Koloraturfach der romantischen Belcanto-Oper und daneben noch Gilda, Traviata, Manon und Lauretta gut singen, herrscht heute, gottlob, kein Mangel. Ein Recital mit diesem Repertoire ist folglich nur einer Sängerin zu empfehlen, die sowohl über außergewöhnliche stimmliche Reize wie über gestalterischen Biss verfügt. Weder das eine noch das andere kann man der Amerikanerin Ruth Ann Swenson nachrühmen. Die Stimme klingt mit ihrem weit ausschwingenden Vibrato glanzlos und oft ältlich, die Interpretationen sind von geradezu einschläfernder Gleichförmigkeit. Ein Eindruck, der durch die müde-routinierte, dröge Begleitung Julius Rudels noch erheblich verstärkt wird.

E.Pl.

Interpretation: ★
Klang: ★★★

Con Amore: Arien von Bellini, Donizetti, Verdi und Puccini; Ruth Ann Swenson (Sopran), London Symphony Orchestra, Julius Rudel (1998) EMI CD 556764 (63'43")



Erinnerungsarbeit und -lust

Die Anthologie „The Record of Singing“, zwischen 1978 und 1989 in vier Folgen bei EMI auf LP erschienen, wird seither als Enzyklopädie der Gesangkunst geschätzt und zitiert. Das Label Testament macht sich nun an eine CD-Publikation und beginnt – vorsichtshalber? – mit der dritten, die Jahre 1926-39 (und damit den Beginn der elektrischen Ära) umfassenden Folge (10 CDs, SBT 0132). Dem systematischen Sammler bringt sie nicht viel Neues, zumal auch den Angaben „previously unissued“ grundsätzlich zu misstrauen ist, doch dem „Anfänger“ kann sie beim Aufbau seiner Diskothek ein wertvoller Leitfaden sein.

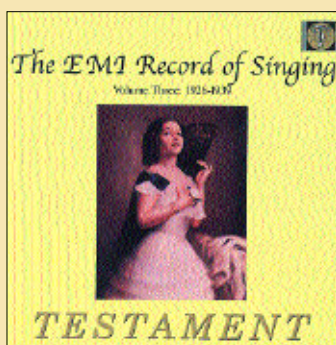
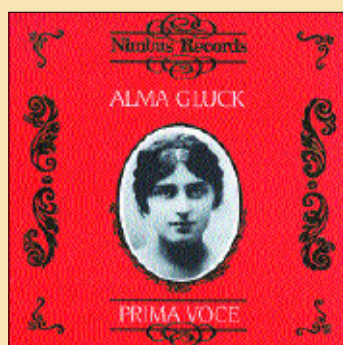
Geordnet ist das reiche Material nach nationalen Schulen, wobei die deutsche und die italienische Abteilung mehr als die Hälfte des Gesamtangebots bestreiten, während

„Record“ – ein magisches Wort, das nicht nur Tonaufzeichnung und Spitzenleistung bedeutet, sondern auch Erinnerung (it. „ricordare“) assoziieren lässt. In zahlreichen Wiederveröffentlichungen historischer Aufnahmen wird diese Magie zur konkreten Hörerfahrung. Ekkehard Pluta hat das Angebot der letzten Monate gesichtet.

Oper von selbst ergibt. Zu den wenigen kaum bekannten Aufnahmen der ersten Folge zählen sechs Titel mit der norwegischen Sopranistin Eidé Norena (1884-1968), die einen großen Teil ihres Repertoires in französischer Sprache singt, eine Arie aus „Attila“ mit dem ukrainischen Bariton Igor Gorin (1908-1982), von dem man sehr gerne noch mehr hören möchte, und die Olympia-Arie mit Mabel Garrison (1886-1963).

Dass Schweden mit Jussi Björling und Nicolai Gedda zwei der bedeutendsten Te-

Jacques Urlus (1867-1935), der Tamino, Adolar, Rhadames mit der gleichen Geschmeidigkeit singt wie Otello und Siegfried, eine Stimme von durchdringender Leuchtkraft, die immer mit absolut sicherem musikalischen Geschmack sowie mit stilistischem Gespür geführt wird (Preiser 89502). Der besondere künstlerische Rang von Urlus wird einem erst recht bewusst, wenn man daneben die Aufnahmen des Ukrainers Modest Menzinsky (1875-1935) hört, der das gleiche Repertoire singt und ähnliche stimmliche Qualitäten aufweist



die osteuropäische Sektion deutlich unterrepräsentiert ist. Für den deutschen Hörer gibt es bei den angloamerikanischen und vor allem französischen Sängern noch Entdeckungen zu machen. Erstaunlich, wie wenig Notiz man hierzulande von der Gesangstradition Frankreichs genommen hat und noch nimmt. Was sagen uns schon Namen wie Leila Ben Sedira, Emma Luart, Germaine Feraldy, Germaine Cernay, Alice Raveau, René Verdière, André d'Arkor, Joseph Rogatchevsky, Arthur Endrèze, um nur einige wenige zu nennen? Und wie viel hätten sie uns zu sagen! Auch und besonders zwei Offenbach-Interpreten wie Yvonne Printemps und der singende Komponist Reynaldo Hahn.

Bei Nimbus scheint man auf die Testament-Initiative eine Antwort zu haben: „The Prima Voce Treasury of Opera“, deren erste Folge soeben erschienen ist (6 CDs, 1742). Doch bei näherem Hinsehen handelt es sich dabei um nichts anderes als um einen Riesensampler. Völlig ungeordnet wird das vorhandene, in Einzel-CDs bereits veröffentlichte Material akkumuliert. Dabei setzt man vor allem auf die ganz großen Namen, auf Caruso, Gigli, Ponselle etc., woraus sich der Schwerpunkt Italienische

nöre des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat, ist allgemein bekannt. Doch neben diesen beiden Heroen gab es noch eine ganze Reihe beachtlicher und sogar überragender Fachvertreter, wie eine Kollektion des Labels Bluebell (ABCD 080) belegt, in der 18 Tenöre der Königlichen Oper zu hören sind, darunter Geddas Lehrer Carl Martin Öhmann, Caterina Ligendzas Vater Einar Beyron, Jussis Bruder Gösta Björling und sein Sohn Rolf Björling sowie ein ausgezeichnete lyrischer Tenor namens Lars Rosén. Der Wagnerrecke Set Svanholm verbindet sich im schwedisch gesungenen Duett aus „Don Carlos“ mit der Elisabeth von Aase Nordmo-Loeving, und der nachmalige Charaktertenor Ragnar Ulfung gibt Gustavs Auftrittsarie aus dem „Maskenball“ mit einiger lyrischen Flexibilität. Auch das Fach des tenore di grazia hatte in Schweden Tradition, wie Aufnahmen von der Jahrhundertwende bis hin zu Sven Erik Vikström (1962) zeigen. Da 11 der 18 Titel hier erstmals veröffentlicht werden, hat die Kollektion nicht nur Informations-, sondern auch beträchtlichen Sammlerwert.

Preiser macht in Aufnahmen der Jahre 1907-24 einen der erstaunlichsten Tenöre der Caruso-Ära zugänglich, den Holländer

(vor allem die eminente Durchschlagskraft bei durchweg schlanker Tongebung), doch als Interpret passiv bleibt, beinahe schlaff wirkt (Preiser 89199).

Charles Dalmorès (1871-1939) war ein wichtiger Vertreter der französischen Tenorschule, die man hier an Partien wie Don José, Hoffmann, Samson, Roméo und Faust (dazu Manrico und Lohengrin) studieren kann, sein Material ist freilich von begrenztem Reiz, hat nichts vom Schmelz seines Zeitgenossen Edmond Clément. Das Recital (Preiser 89506) wird ergänzt durch einige Aufnahmen des Amerikaners Riccardo Martin (1874-1952), der in Frankreich und Italien studiert hatte und an der Met eine respektable Karriere machte. Als Cavaradossi, Pinkerton, Turridu, Cid und Siegmund zeigt er hier eine gewisse Bandbreite des Repertoires, doch die Stimme ist von bescheidener Qualität, der Ausdruck zu wenig variabel.

Wer erfahren will, was Frida Leider (1888-1975) zu einer so singulären Wagnersängerin gemacht hat, wird in einem Recital mit ihren weniger bekannten Aufnahmen der Jahre 1921-26 (Preiser 89509) fündig werden, denn hier singt sie nicht nur alle drei Brünnhilden, sondern auch in exemplarischer Weise Donna Annas Rache-

Arie, Leonoras „In deines Kerkers tiefer Nacht“ und Ebolis „O don fatale“. Die Beschäftigung mit Mozart und Verdi hat ihren Wagnerstil nachhaltig geprägt. Eine Wagnersängerin der Sonderklasse war auch **Melanie Kurt** (1880-1941), Mitglied der Berliner Hofoper und an der Met Nachfolgerin von Olive Fremstad. Ihr Spektrum war ebenso weit wie das der jungen Leider, in Aufnahmen der Jahre 1910-14 (Preiser 89510) erlebt man sie als Brünnhilde und Kundry, aber auch als Aida, Amelia und Santuzza. Die farbenreiche Stimme ruht auf einem satten Mezzofundament und verfügt über eine helle, durchschlagskräftige, allerdings etwas eng gebildete Höhe. Der Vortrag ist dramatisch durchpult, wirkt bei den Italienern freilich zeitgebunden.

Selma Kurz (1874-1933) hatte im jugendlich-dramatischen Fach angefangen, doch dann entdeckte Gustav Mahler ihre Koloraturkapazitäten. Ihr Endlos-Triller ist – in aparter sprachlicher Paradoxie – als „Kurz“-Triller in die Gesangsgeschichte eingegangen. Die Aufnahmen, die sie gegen Ende ihrer Karriere gemacht hat (neben Arien von Bellini, Verdi und Meyerbeer zahlreiche „Nachtigallen“-Schmankerln) lassen eine Qualitätsstimme erkennen und erschöpfen sich trotz vieler virtuoser Kapriolen nicht im vokalen l'art pour l'art (Preiser 89504).

Obwohl sie an der Met sehr erfolgreich war, entschloss sich **Alma Gluck** (recte Reba Glick, 1882-1938) in einem sehr frühen Stadium ihrer Karriere, sich ganz auf Podium und Studio zurückzuziehen. Ein Recital mit Aufnahmen aus den Jahren 1911-17 (Nimbus 7904) präsentiert die Sängerin in einem weitgefächerten Repertoire, das von Rameau und Händel über Bellini bis Smetana, Charpentier und Rimsky-Korssakoff reicht und polyglott, doch keineswegs immer in der Originalsprache, bewältigt wird. Gluck besaß einen leichten, aber körperreichen lyrischen Sopran, der dank beherrschten Vibratos vor allem in der Höhe beeindruckende Wirkungen erzielte, allerdings ist ihr portamento-Stil sehr gewöhnungsbedürftig.

Eva Turner (1892-1990), bislang diskographisch vernachlässigt, wird von Pearl mit einer Kollektion gewürdigt, die zahlreiche bisher unveröffentlichte Aufnahmen enthält (3 CDs, GEMS 0094). Natürlich fehlt darin ihre legendäre Einspielung von „In questa Reggia“ (1928) ebenso wenig wie die Aida-Arien und Giocondas „Suicidio“, die Rätselszene aus „Turandot“ in der Londoner Aufführung von 1937 wird in beiden Versionen geboten (mit Martinelli als Kalaf und alternierend Favero und Albanese als

Liù). Fundstücke sind die 1933 in englischer Sprache aufgenommenen Arien von Wagner (Elisabeth, Elsa) und Puccini (Tosca, Butterfly) sowie das 1937 beim BBC gesendete Puccini-Potpourri. Der helle Trompetenstrahl der Stimme überwältigt immer wieder, für die lyrischen Rollen freilich wünscht man sich mehr Wärme und mehr Schattierungen.

Turners Tenorpartner im BBC-Konzert war **Dino Borgioli** (1891-1960), doch die Partien Puccinis und Verdis, die er in reiferen Jahren sang, waren seine eigentliche Domäne nicht. Vielmehr hat er als einer der feinsten Tenorlyriker seiner Epoche zu gelten, auch wenn er stets etwas im Schatten von Tito Schipa stand. Seiner hellen, klaren Stimme fehlte Giglis oder Tagliavinis Süße, doch er war ein vorzüglicher Stilist und imaginativer dramatischer Gestalter, wie seine Aufnahmen aus den späten 20er Jahren belegen, ob in der Gartenszene des „Faust“ (mit Maria Zamboni), dem Kirschenduett aus „L'amico Fritz“ (mit Rosetta Pampanini), einem elegant verzierten „Barbier“-Ständchen oder einem völlig entrückten Lohengrin-Entrée (Preiser 89508).

Riccardo Stracciari (1875-1955), Bor-giolis

Partner in Gesamtaufnahmen des „Barbier“ und des „Rigoletto“, war im Bari-tonfach einer der letzten Exponenten des Goldenen Zeitalters. Einige seiner wichtigsten Einzelaufnahmen finden sich in einem Recital bei Nimbus (NI 7905). Bereits wenige Jahre nach seinem Abschied von der Bühne trat selbstbewusst und stimmungsgewaltig eine neue Generation in die Arena. **Tito Gobbi** (1913-1984) und **Robert Merrill** (*1917), deren erste Aufnahmen aus den 40er Jahren bei Preiser vorliegen (89194, bzw. 89501), haben in Langzeitkarrieren die Versprechen ihrer Jugend eingelöst, während **Paolo Silveri** (* 1913) bereits in den 50er Jahren in die zweite Reihe zurücktreten musste. Er war in seinen Anfängen jedoch ein Verdi-Sänger par excellence, seine Interpretationen der Luna-Arie und von Germonts „Di Provenza“ sind bis heute vorbildlich (Preiser 89505).

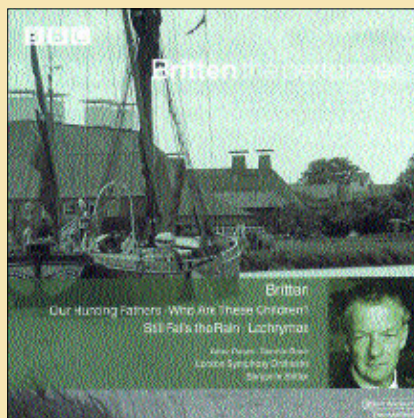
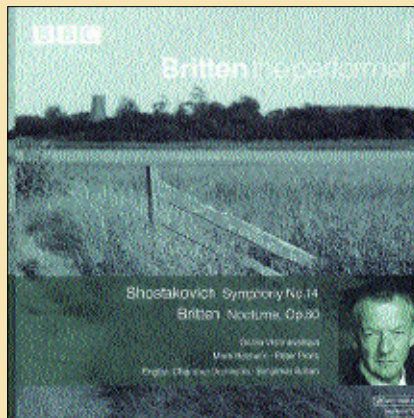
Last not least: **Helge Rosvaenge** (1897-1972). Die Wiederveröffentlichung seiner Züricher Decca-Aufnahmen (vor allem Operetten-Repertoire, incl. ein längerer Querschnitt des „Zarewitsch“) wird nicht nur seine Verehrer entzücken. Denn die Stimme zeigt keine Altersfalten und wird mit der gewohnten rattenfängerischen Eloquenz geführt. Seine Partnerin ist in sieben Titeln die junge Lisa Della Casa, die wunderschön singt, ohne den Appeal der echten Operetten-Diva zu besitzen. 

Langes von der Kurz

Meister der Einfühlung

Bisweilen können Komponisten die Plattenrezeption ihrer Werke regelrecht behindern. Britten ist dafür der klassische Fall, denn die Qualität seiner Einspielungen schien lange Zeit alle Alternativen überflüssig zu machen. In der vorliegenden Edition „Britten – The Performer“ findet sich nun eine Hand voll weiterer Aufnahmen eigener Werke, die naturgemäß, obgleich sie nur einen kleinen Teil der Reihe ausmachen, das vorrangige Interesse auf sich ziehen. Da Brittens Opern- und Orchesterschaffen fast lückenlos bei der Decca vorliegt, handelt es sich hierbei überwiegend um Lieder und weniger bekannte Stücke. An erster Stelle steht allerdings eine echte Bereicherung der Diskographie: Mit dem frühen Orchesterliedzyklus „Our Hunting Fathers“ (1936) nach W. H. Auden und dem letzten für den Tenor Peter Pears geschriebenen Zyklus „Who Are These Children?“ von 1969 gibt diese CD (BBCB 8014) einen vortrefflichen Eindruck von der Entwicklung und Spannweite des Brittenschen Liedschaffens. Erweitert wird das Programm durch das bewegende „Canticle III“ von 1955, das die Passionsgeschichte in Beziehung setzt mit dem Grauen des Zweiten Weltkriegs. Als Antwort erklingt darauf die Originalfassung von „Lachrymae“, Brittens 1950 für den Bratscher William Primrose komponierten „Reflexionen über ein Lied von John Dowland“. Wie kaum anders zu erwarten, sind die Darbietungen dieser CD mit Britten am Klavier und am Pult in einem Maße mustergültig, dass heutige Interpreten tatsächlich der Mut verlassen kann. Vor allem die Studioaufnahme von „Our Hunting Fathers“ (1961) überzeugt durch die unsentimentale Nachdrücklichkeit des hier zur Sprache gebrachten sozialen und pazifistischen Anliegens.

Als Ergänzung empfiehlt sich der Mitschnitt zweier Liederabende (BBCB 8015), die Britten und Pears 1969 und 1971 im Rahmen des Aldeburgh-Festivals gaben, das von ihnen maßgeblich geprägt wurde. Mit dem hier aufgeführten Liedzyklus „On this Island“ verband sich für beide die Erinnerung an ihren ersten gemeinsamen Auftritt 1937 in Oxford, der am Beginn einer lebenslangen künstlerischen und menschlichen Beziehung stand. Ohne diesen persönlichen Hintergrund wären wohl auch kaum die unerhörte Subtilität und der innige Einklang im Zusammenwirken beider Musiker zu erklären – eine Kunst buchstäblich des gemeinsamen Atmens, die in dieser Intensität wenige Entsprechungen kennt. Das zeigt sich nicht nur an Brittens eigenem Werk,



sondern auch bei einer Auswahl von Schubert-Liedern und sieben Mörike-Vertonungen von Hugo Wolf, die der damals 60-jährige Pears mit beeindruckender Kontrolle und einem noch immer fast asketisch klaren Ton vorträgt. Wie der Tenor im „Ganymed“ mit schier unerschöpflichem Atem die Bögen spannt, entschädigt sogar für die ein oder andere sprachliche Verfärbung. Zu Recht weist Roger Vignoles, selbst ein erfahrener Begleiter, im Beiheft auf die klangliche Raffinesse von Brittens Klavierspiel hin.

Zwei weitere CDs mit gemischten Programmen sind aus historischen Gründen interessant: Die eine (BBCB 8007) vereint

Er gilt nicht nur als einer der wichtigsten britischen Komponisten – Benjamin Britten (1913-1976) war auch Dirigent und Pianist, Festival-Organisator und Liedbegleiter in einer Person. Im Rahmen ihrer CD-Veröffentlichungen aus den Rundfunkarchiven der BBC legt die Firma IMG Artist eine 15-teilige Reihe vor, die Brittens Wirken als Interpret in eigener und fremder Sache dokumentiert.

Werke von Frank Bridge, dem Lehrer und Mentor Brittens, und seinem Zeitgenossen Gustav Holst, der mit dem neobarocken „Fugal Concerto“ und dem düsteren „Egdon Heath“ vertreten ist. Diesem Programm vorangestellt ist die Ouvertüre „The Building of the House“ – ein reizvolles Gegenstück zu Beethovens „Weihe des Hauses“, das Britten zur Eröffnung des neuen Konzertsais „The Maltings“ in Snape geschrieben hatte. Bei den Festlichkeiten in Anwesenheit der Queen brachte er 1967 außerdem Händels Cäcilien-Ode (HWV 76) zur Aufführung, deren Mitschnitt zusammen mit dem folkloristischen „Hankin Booby“ und einer Bearbeitung der „Choral Dances“ aus Brittens Krönungsoper „Gloriana“ auf der zweiten CD (BBCB 8009) vorliegt. Kennzeichnend für die Händel-Interpretation ist der Gegensatz von pompöser Feierlichkeit, die dem Anlass entsprechend an die Tradition der Massenaufführungen Händelscher Oratorien anknüpfte, und sehr verinnerlichten Momenten: etwa wenn Peter Pears und Heather Harper den Zauber der Cäcilia, dieser Schutzheiligen der Musik, in ihren Soli beschwören. Für die Sopranarie „The soft complaining flute“ hat Britten eigens eine umfangreiche Kadenz komponiert – Solist an der Laute ist hier niemand Geringeres als Julian Bream.

Während der Stil dieser Einspielung heutige, von der historisierenden Aufführungspraxis beeinflusste Ohren befremden mag, bleibt Brittens Adaption der Purcell-Oper „Dido and Aeneas“ (BBCB 8003) ein gültiges Zeugnis seiner lebenslangen Beschäftigung mit dem größten englischen Barockkomponisten. Zwar halten sicher nicht alle dynamischen Ergänzungen, Tempi und Phrasierungen dem mittlerweile erreichten Stilbewusstsein stand; doch die innere Besessenheit dieses Musizierens und nicht zuletzt Brittens intelligente Aussetzung des Cembaloparts machen diese Einschränkungen

gen mehr als wett. Hinzu kommt seine geistreiche Ergänzung des zweiten Aufzugs, die von Britten praktischer Erfahrung als Opernkomponist kündigt: So bereicherte er den wenig überzeugenden Schluss der Geisterszene durch ein Supplement nach Motiven aus drei anderen Stücken Purcells.

Die letzte CD mit einem eigenen Werk Britten ist zugleich ein Höhepunkt der Edition (BBCB 8013). Sie kombiniert das „Nocturne“ op. 60 für Tenor, Streicher und sieben obligate Instrumente mit der 14. Sinfonie von Schostakowitsch, die Britten gewidmet ist. Diese

Zusammenstellung offenbart eine Fülle von Bezügen, sowohl in stilistischer Hinsicht wie auch in dem programmatischen Anliegen der Kompositionen. Beide kreisen um das Problem des Sterbens, formulieren einen eindringlichen Protest gegen Krieg, Gewalt und Tyrannei und betonen demgegenüber die Bedeutung des Individuums und der Freiheit. So nimmt es nicht wunder, dass sich Britten für die englische Erstausführung der Sinfonie einsetzte, die dann am 14. Juni 1970 in Aldeburgh stattfand – mit den hervorragenden Solisten der Leningrader Uraufführung, der Sopranistin Galina Wischnewskaja und dem Bariton Mark Rezhetin. Der vorliegende Mitschnitt, ein Zeitdokument ersten Ranges, bekundet einmal mehr Britten's Einfühlungsvermögen: Schostakowitsch bohrend intensive Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Todes dringt in seiner Lesart in ebenjene Mahlerschen Ausdrucksdimensionen vor, die der Russe vor allem an dessen spätem „Lied von der Erde“ bewunderte. Der Bezug zu Mahler, bekräftigt durch die Verwendung der Singstimmen im sinfonischen Rahmen, verbindet das Werk wiederum mit Britten's „Nocturne“, der seiner Verehrung mit einer Widmung an Mahler's Witwe Alma Ausdruck gab und sich überdies in der kammermusikalisch delikaten Instrumentierung merklich von den Rückert-Liedern anregen ließ. Auch für diese Interpretation mit Peter Pears und dem English Chamber Orchestra trifft das oft missbrauchte Wort „authentisch“ in seinem eigentlichen Sinne zu.

Die Verehrung für Mahler schlug sich schon 1961 in einer Einspielung der 4. Sinfonie nieder (BBCB 8004-3). Wie Britten hier die Mahlersche Vision vom „Himmlichen Leben“ gestaltet, zählt ebenfalls zu den Kostbarkeiten der Edition. Bemerkenswert ist zunächst seine Lesart des Kopfsatzes: Trotz oder vielleicht gerade wegen des ungewöhnlich schnellen Tempos kommt die Doppelbödigkeit dieses nur

scheinbar klassizistischen Satzes erfrischend zur Geltung. Das Scherzo und mehr noch der Schluss-Satz bieten dann weitere Beispiele für seine Sorgfalt im Umgang mit dem Notentext: Kaum eine Anweisung der an Interpretationsangaben überreichen Partitur entgeht dem Sezierblick des Komponisten, und wie Britten trotzdem übergreifend die heikle Balance hält zwischen dem höheren Ernst des Sujets und der spielerischen heiteren, bisweilen abgründigen Klangwelt

der Instrumentierung – das reiht ihn ein unter die großen Mahler-Dirigenten dieser Zeit. Im dritten Satz,

dem kostbaren Adagio, hat zudem der Oboist des bestens disponierten London Symphony Orchestra seine große Stunde, und Britten lässt ihm die Freiheit, noch letzte Feinheiten seines Soloparts auszuschöpfen. Dass die Sopranistin Joan Carlyle im Solopart des Liedfinales etwas blass bleibt, lässt sich dagegen verschmerzen.

Wenn man von Einfühlung spricht, kommen drei CDs in den Blick, die um das Schaffen Mozarts kreisen. Mit dem Klavierkonzert KV 482 und der Sinfonia concertante KV 364 (BBCB 8010), der Motette „Exsultate, jubilate“ (gesungen von Ameling), dem g-Moll-Klavierquartett und dem letzten Klavierkonzert (BBCB 8005) sowie der „Haffner“-Symphonie (BBCB 8008) bietet die Edition einen schönen Querschnitt durch Britten's Engagement für Mozart, den er mehr und mehr als Inbegriff formaler Ausgewogenheit und melodischer Anmut verstand. Genau so klingen seine Einspielungen, wenngleich auch hier mitunter das Alter der Aufnahmen spürbar wird. Das größte Plus der beiden

Klavierkonzerte ist freilich Swjatoslaw Richter's atemberaubend luzides und geistreiches Spiel. Richter, für Britten schlichtweg der „beste Pianist aller Zeiten“, dankt ihm den Lorbeer mit einem so ungemein sensiblen Zusammenspiel, dass man die Darstellung des B-Dur-Konzerts unwillkürlich als zutiefst „mozartisch“ empfindet, ohne sich über die Gründe Rechenschaft ablegen zu wollen. Umso erstaunlicher wirkt der Stilbruch in den Kadenzen zum Es-Dur-Konzert, die Britten gleichsam zum Ersatz für ein Richter zugedachtes zweites Klavierkonzert beisteuerte. Als Pianist ist Britten selbst in einer der wenigen Kammermusik-Aufnahmen zu hören: Der Mitschnitt des g-Moll-Quartetts von 1971 zeigt eine Subtilität in Anschlag und Agogik, die derjenigen Richters kaum nachsteht.

Der Abstand zu den drei vorrangig Tschaikowsky gewidmeten CDs ist weniger weit, als man annehmen möchte: Näherete sich Britten dem Schaffen des Russen doch gewissermaßen über die gemeinsame Liebe zu Mozart. Davon legt namentlich die zweite CD mit der Streicher-Serenade und der „Mozartiana“-Suite Zeugnis ab (BBCB 8002). Doch auch in den Tondichtungen „Francesca da Rimini“ und „Romeo und Julia“ (BBCB 8012) folgte Britten konsequent seinem Ansatz, das überschäumend Romantische durch klassizistische Strenge zu bändigen; die so erreichte Durchhörbarkeit im Orchestersatz ist vorbildlich. Neben Tschaikowskys Duetten op. 46 hält die dritte CD (BBCB 8001) als besondere *Trouvaille* Brahms' „Liebeslieder-Walzer“ bereit, bei deren vierhändigem Klavierpart sich Britten mit Claudio Arrau zusammentat.

Zwei der besten Aufnahmen stehen am Schluss. Sie zeigen Britten nochmals als Begleiter: in zwei Liederabenden mit Pears aus den 50er-Jahren, bei denen beiden eine überaus stilgetreue Interpretation von Fauré's Verlaine-Zyklus „La Bonne Chanson“ gelang (BBCB 8006); außerdem als Partner von Heather Harper in einer wundervoll ausgeleuchteten Darbietung von Schuberts „Hirt auf dem Felsen“ sowie gemeinsam mit Pears und John Shirley-Quirk in einer eindrucksvollen Auswahl von Liedern Hugo Wolfs. Die Krönung der Platte (BBCB 8011) ist jedoch eine Folge von zehn Schubert-Liedern, die 1972 – bei einem der letzten Konzerte Britten's – mit Dietrich Fischer-Dieskau aufgenommen wurde: die einzige auf Platte dokumentierte Zusammenarbeit der Künstler im Liedbereich! Fischer-Dieskau, stimmlich damals im Zenit, lässt sich von Britten's selbstbe-

wusster und energiegeladener Begleitung zur Höchstform anspornen. Ihm gelingen Feinheiten (wie die perfekte

Mezza Voce in „Freiwilliges Versinken“), dramatische Kabinettstücke (wie der in ungeheueren Dimensionen wachsende „Prometheus“), die selbst bei ihm nicht alltäglich sind. Britten umgibt dazu die Stimme mit einer Fülle an Farben, scheint auf dem Klavier zu instrumentieren und weiß mit phantasievollsten Schattierungen Textdetails derart zu beleuchten, dass man an den differenzierten Orchestersatz seiner Opern erinnert wird. In diesen Momenten, wo Komponist und nachschaffender Interpret zu einer höheren Symbiose verschmolzen, traf zu, was Gerald Moore ihm mit neidloser Anerkennung zugestand – dann war er wirklich „der beste Liedbegleiter unserer Zeit.“

Christian Wildhagen

Authentischer Schostakowitsch

Das größte Plus ist Richters Spiel