



Vielversprechender Start einer neuen Lied-Edition.



Schubert, Lieder op. 1-24 (Vol. 1): Erlkönig, Gretchen am Spinnrade, Meeres Stille, Heidenröslein, Der Wanderer u. a., Peter Härtling liest seinen Schubert-Roman (1. Teil); Mitsuko Shirai (Mezzosopran), Christian Elsner (Tenor), Stephan Genz (Bariton), Peter Lika (Baß), Hartmut Höll (Klavier);

Capriccio/EMI 3 CD + Bonus-CD 49 110 1 (WD: 3 Std. 42'42") DDD

Aufnahmedatum: 1996

Klangbild: Natürlich, klar.

Fertigung: Einwandfrei; kurzer Einführungstext, Künstlerbiographien und Liedtexte dt.-engl.-frz.

Das kann etwas werden! In der Schwemme von neuen Lied-Aufnahmen, die uns das Schubert-Jahr schon beschert hat und noch beschern wird, wird diese neue Edition mit Sicherheit nicht untergehen, da sie, wenn auch nicht durchweg neue, so doch immer sehr persönliche und triftige Interpretationen erreicht. Da entsteht dem vielgerühmten Hyperion-Unternehmen unter Graham Johnson möglicherweise Konkurrenz, wenn auch Capriccio vom Start weg nicht der gleiche editorische Ehrgeiz, die gleiche Akribie bei der Präsentation attestiert werden kann. Die Idee, die Lieder nach Schuberts eigenen Opus-Zusammenstellungen anzuordnen, hat durchaus ihren Reiz, weil man nun beieinander findet, was thematisch und gedanklich zusammengehört. Freilich wäre es ein unschwer zu leistender Service gewesen, zur Orientierung im Beiheft die Entstehungsdaten der Lieder und ihre Numerierung nach dem Deutsch-Werkverzeichnis anzugeben.

Motor und Seele des ganzen Unternehmens ist der Pianist Hartmut Höll, bei dem es nie einen Rückzug auf Routine oder rein handwerkliche Positionen gibt. Er schärft unser Gehör für die existentielle Dringlichkeit der Lieder. Mitsuko Shirai, die im Zentrum der Edition steht, beeinträchtigt ihre Meisterschaft durch gelegentlich eingefärbte Vokale und einige Härten und Schärfen. In puncto Textverständlichkeit muß sie hinter den drei Herren zurückstehen, von denen Christian Elsner den Löwenanteil des Programms bestreitet. Er erweist sich als profilierter Liedinterpret, als ein singender Erzähler mit einer ungewöhnlich reichen Ausdruckspalette. Wie er den vielbeschworenen „Erlkönig“ mit vier verschiedenen Stimmen kontrastreich ausmalt, ohne auf platte Effekte zurückgreifen zu müssen, ist schon eine kleine Lektion. Erstaunlich ist aber auch die stimmliche und gestalterische Reife des erst 23jährigen Erfurter Baritons Stephan Genz. Natürlich ist da der Einfluß des Übervaters Dietrich Fischer-Dieskau noch deutlich vernehmbar, doch nicht im Sinne billiger Nachäfferie. Die Qualität der Stimme und der künstlerische Ernst des jungen Sängers lassen Großes erwarten. Mit unprätentiösem Vortrag komplettiert der Bassist Peter Lika das Solistenquartett. Ekkehard Pluta



Ergänzung der Schulhoff-Disographie.



Schulhoff, Lieder; Olga Černá (Mezzosopran), František Kuda (Klavier);

Supraphon/Koch CD 3196-2 (WD: 53'38") DDD

Aufnahmedatum: 1995

Klangbild: Offen, präsent, unverfärbt.

Fertigung: Einwandfrei, mit Kommentar und Liedertexten.

Erstmals wird eine zwar nicht ganz vollständige, doch umfassende Edition von Erwin Schulhoffs Klavierliedern präsentiert. Mit dieser musikalischen Sparte hat sich der Komponist nur in seinen Anfangsjahren befaßt. Zum Teil sind die Gesänge noch vor Schulhoffs Studienzeit am Kölner Konservatorium (bei Fritz Steinbach) entstanden. Die „Drei Lieder für Sopranstimme“ op. 14 und „Das Lied vom Kinde“ op. 18 sind Schöpfungen des Siebzehnjährigen, die Vertonungen aus dem Lyrikzyklus „Die Garbe“ (davon zwei Nummern mit zusätzlicher Violinstimme) und von drei Gedichten Oskar Wildes stammen aus Schulhoffs zwanzigstem Lebensjahr. Die Texte hat der Komponist vorwiegend zeitgenössischen Anthologien deutscher Dichtung entnommen, man begegnet Namen wie Cäsar Flaischlen, Gustav Falke, Otto Falckenberg u.a. Den größten Teil nehmen die Poesien Hans Steigers ein (von ihm stammt der Liederkreis „Die Garbe“). Es wirkt wie eine makabre Pointe, daß das KZ-Opfer Schulhoff in seinen Jugendjahren die Lyrik eines späteren Nazidichters vertont hat.

Die Kompositionen aus der Zeit von 1911 bis 1914 sind Proben eines früh erwachten Talents, man merkt ihnen die Gebundenheit an Vorbilder wie Grieg oder Strauss an. Schulhoff, der ein bedeutender Pianist war, hat begreiflicherweise dem Klavierpart darin viele dankbare Aufgaben zugewiesen. Trotz ihres respektablen Niveaus sind diese Jugendwerke jedoch kaum als wirklich bereichernde Entdeckungen anzusehen. Auf wesentlich höherer Stufe steht Schulhoffs 1936 entstandene Bearbeitung von Volksliedern aus Schlesisch-Teschens (15 Titel) für Sopranstimme und Klavier. Es sind fein gearbeitete Miniaturen voll von interessanten harmonischen Wendungen. In diesem Abschnitt gelangen auch die Qualitäten der Sängerin Olga Černá am günstigsten zum Vorschein, nicht zuletzt auch deshalb, weil sie sich hier in einem heimatlichen Idiom auszudrücken vermag. Bei den deutschen Texten hingegen erweist sich ihre Aussprache als unzulänglich, es ist kaum ein Wort zu verstehen. Die Stimme selbst ist von mittlerer Qualität, läßt die Vielfalt der Farben und der Nuancen vermissen. Die Klavierbegleitung von František Kuda und die (ungenannte) Violin-Assistenz beweisen jene künstlerische und editorische Sorgfalt, welche die Firma Supraphon dem tschechischen Komponisten Schulhoff stets angedeihen läßt.

Clemens Höslinger

BÜHNENWERKE

Im Sinne des Erfinders?



Britten, A Midsummer Night's Dream (Gesamtaufnahme in englischer Sprache); Brian Asawa (Oberon), Sylvia McNair (Tytania), Carl Ferguson (Puck), Brian Bannatyne Scott (Theseus), Hilary Summers (Hippolyta), John Mark Ainsley (Lysander), Paul Whelan (Demetrius), Ruby Philogene (Hermia), Janice Watson (Helena), Robert Lloyd (Bottom), Ian Bostridge (Flute) u.a., New London Children's Choir, London Symphony Orchestra, Colin Davis;

Philips 2 CD 454 122-2 (WD: 148'20") DDD

Aufnahmedatum: 1995

Klangbild: Präsent, Sänger im Vordergrund, recht trocken, keine Theateratmosphäre.

Fertigung: Einwandfrei.

Gleich zu Beginn stellt sich schon der für Britten so typische Effekt ein: Eine Instrumentenkombination, eine Klangsituation wird präsentiert, die einem nicht mehr aus dem Ohr geht. Glissandi aus dem Nichts bringen im Handumdrehen eine komplette Waldfauna, vom Pilz bis zum Farn, vor dem geistigen Auge zum Sprießen. Es ist dieser Aufnahme anzumerken, daß sie nach einer halbzeitlichen Aufführung entstanden ist. Es wird gar nicht erst versucht, Theateratmosphäre heraufzubeschwören. Dafür übertragen sich Ruhe und Konzentration der Produktion aus dem Londoner Barbican Centre unmittelbar. Davis zeigt uns, in meist gemessenem Tempo, die Schönheit, die Vielfalt von Britten's Musik. Auch die Leistung der Sänger ist von Überlegenheit und Überlegenheit gekennzeichnet. Bis hin zum Kinderchor strahlt die Produktion bewußte Beschäftigung und sorgfältige Probenarbeit aus.

Bestechend ist der mühelos geführte Sopran von Sylvia McNair, die es versteht, ihrer Rolle die noble Eleganz einer Königin zu verleihen. Brian Asawa ist ein herausragender Oberon, wobei man sich allerdings fragen muß, ob hier die Perfektion nicht zu weit geht. Britten hatte den Countertenor eines Edward Deller im Kopf, als er die Alt-Partie für den gebrochenen, unwirklichen Charakter von Oberon entwickelte. Asawa gehört zur neuen Generation hochtrainierter Countertenöre, die überhaupt keine stimmlichen Grenzen mehr zu kennen scheinen. Oft meint man einen schlanken weiblichen Alt vor sich zu haben. Ob das noch im Sinne des Erfinders ist? Der große Vorteil dieser neuen Aufnahme ist Klarheit und Präsenz. Wie so oft bei Britten's Werken, muß aber auch hier angemerkt werden: Trotz Perfektion und intelligenter Umsetzung erreicht auch diese Produktion das Niveau von Britten's eigener Einspielung nicht. Wer vor allem nach dem Zauber, der Magie, dem Charme der Partitur des „Midsummer Night's Dream“ sucht, wird sie immer noch eher in Britten's Aufnahme von 1966 finden. Joachim Salau



Fröhliche Klänge aus den böhmischen Wäldern.



Dvořák, König und Köhler op. 14 (Gesamtaufnahme in tschechischer Sprache); René Tuček (Král Matyáš), Viktor Kóci (Jindřich), Dalibor Jedlička (Matěj), Drahomíra Drobková (Anna), Jitka Svobodová (Liduška), Miroslav Kopp (Jeník) u.a., Chor und Orchester des Nationaltheaters Prag, Josef Chaloupka;

Supraphon/Koch CD 3078-2 (WD: 69'39") DDD

Aufnahmedatum: 1989

Klangbild: Scharfkantig, doch insgesamt ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei, mit Kommentar und Textbuch.

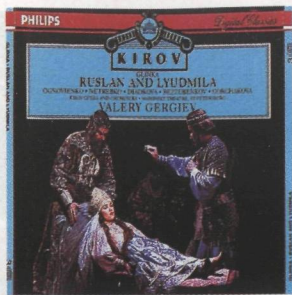
Das Libretto von Antonín Dvořák's komischer Oper „König und Köhler“ verwendet ein Motiv, das im Theater und Opernleben des 19. Jahrhunderts sehr verbreitet war: Unerkannt mischt sich ein Herrscher (Kaiser, König, Zar) unter Volk und erhält dadurch Gelegenheit, sich als Wohltäter und Ehestifter zu betätigen. Am Schluß große Erkennungs- und Huldigungsszene, verbunden mit der Zusammenführung eines jungen Paares. Lortzings „Zar und Zimmermann“ oder Kreutzers „Ein Nachtlager in Granada“ gehören in diese Kategorie volkstümlicher, mitunter auch stark patriotisch eingefärbter Opernkunst. In Dvořák's musikdramatischem Frühwerk (nach „Alfred“ vom Jahr 1870 sein zweiter Opernversuch und zugleich sein erster in tschechischer Sprache) ist es König Mathias, der sich in den böhmischen Wäldern verirrt, bei einer armen Köhlerfamilie Aufnahme findet und sich schließlich auf die bewährte Art revanchiert. Bedauerlicherweise ist das Textbuch so linkisch und einfältig fabriziert, daß sich die Ablehnung des Werks in der Erstfassung (1871) mit Sicherheit auf diesen Mißstand zurückführen läßt. Musikalische Gründe können dafür kaum ausschlaggebend gewesen sein, denn die Komposition strotzt förmlich vor blumigen, lebensfrischen Einfällen. Böhmische Wald- und Wiesenmusik der schönsten Sorte, mit vielen fröhlichen Chören und Tänzen.

Dvořák hat das Stück mehrmals bearbeitet, doch erst die dritte Fassung aus dem Jahre 1887 gelangte zur – wenig erfolgreichen – Aufführung. Für eine Realisierung stellt sich somit eine nicht gerade einfache Situation dar. Die Supraphon-Aufnahme (entstanden 1989 in Kombination mit einer TV-Aufzeichnung aus dem Prager Smetana-Theater) beruht auf der 1914 hergestellten Version von Karel Kovarovic. Die Spieldauer von nicht ganz einer Stunde – und das bei einer dreiaktigen Oper – läßt darauf schließen, daß es sich hier um eine Art Konzentrat handelt.

Orchester, Chor und Solisten nehmen sich der Rarität mit erfolgreichem Bemühen um lebendige Darstellung an. Im Vokalensemble sind – mit Ausnahme von René Tuček's staubtrockenem Bariton in der zentralen Partie des wohlthätigen Königs – gut klingende Stimmen zu vernehmen. Clemens Höslinger



Marktwirtschaft und Opernplüsch.



Glinka, Ruslan und Ludmilla (Gesamtaufnahme in russischer Sprache); Mikhail Kit (Swjetosar), Anna Netrebko (Ludmilla), Vladimir Ogno-vienko (Ruslan), Larissa Diadkova (Ratmir), Gennady Bezzubnikov (Farlaf), Galina Gorchakova (Gorislaw), Konstantin Plushnikov (Finn), Irina Bogachova (Naina), Yuri Marusin (Bajan), Chor, Orchester und Ballett des Kirov-Theaters St. Petersburg, Valery Gergiev; Inszenierung: Lotfi Mansouri; Video Director: Hans Hulscher;

Philips 3 CD (+ Video) 446 746-2 (WD: 3 Std. 26") DDD

Aufnahmedatum: 1995

Klangbild: Plastischer, natürlicher Live-Klang.

Fertigung: Einwandfrei.

Während das Moskauer Bolschoi-Theater, kulturelles Aushängeschild des kommunistischen Regimes, nach dem Zusammenbruch des Sowjet-Imperiums schlagartig seine Bedeutung als führendes russisches Opernhaus verlor, erkannte man beim Petersburger Kirov-Theater sehr schnell die Zeichen der neuen Zeit und sprang behend in eine im Westen bestehende Marktlücke. Co-Produktionen mit europäischen und amerikanischen Opernhäusern, weltweite Fernsehausstrahlungen der Prestige-Produktionen und gleichzeitige Vermarktung der CD- und Video-Aufzeichnungen begründeten und festigten in wenigen Jahren den Welt-ruhm eines Ensembles, das vorher deutlich im Schatten des größeren Moskauer Bruders stand. Doch wenn man objektiv bleibt und das Kurzzeitgedächtnis im Kulturbetrieb in Rechnung stellt, wird man zugeben müssen, daß nicht alle Petersburger Produktionen die großen Leistungen des Bolschoi-Theaters vergessen lassen.

Gerade im Falle von Glinkas zweiter Oper „Ruslan und Ludmilla“ müssen sich die Kirov-Künstler mit zwei Bolschoi-Aufnahmen messen, von denen die jüngere von 1978 ebenfalls auf CD zugänglich ist. Glinka vermengt in dieser Zauberoper nach einer Vorlage Alexander Puschkins russische, finnische und persische Folklore mit den Formen der romantischen Belcanto-Oper. Er folgt dabei, wie später Rimsky-Korsakoff, einer rein epischen Dramaturgie, in der die Handlung immer wieder zum Stillstand kommt, sei es durch ausführliche Erzählungen, mehrteilige kontemplative Arien oder breit angelegte Balletteinlagen. Das kann man als Hörer und Zuschauer ermüdend finden oder in vollen Zügen genießen, falls die klangliche und optische Opulenz der Wiedergabe zum Schlemmen verführt. Die Petersburger haben sich, auch in mageren Zeiten, nicht lumpen lassen. Dennoch ist das Gesamtergebnis ihrer Bemühungen nur achtbar und nicht wirklich mitreisend.

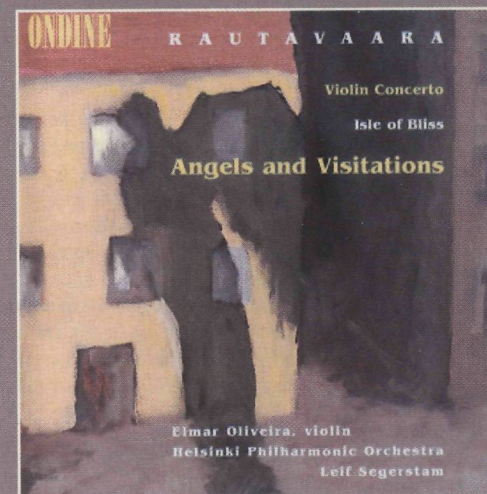
Das liegt nicht am Dirigenten Valery Gergiev, der sich mit Verve in das Unternehmen stürzt und nicht

ONDINE

EINOJUHANI
RAUTAVAARA

Angels and Visitations

Violin Concerto
Isle of Bliss



ODE 881-2

DDD

© 1997

Elmar Oliveira
Violine

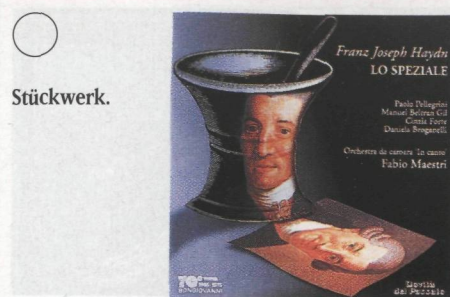
Helsinki Philharmonic
Orchestra
Leif Segerstam
Leitung

nur die fetzige Ouvertüre fulminant hinlegt, sondern das ganze Geschehen durch musikantisch pulsierenden Orchesterspiel, beschwingte Tempi und starke dramatische Akzente aus seiner vorgegebenen Behäbigkeit zu reißen versucht. Das Sängersensemble beweist ein weiteres Mal seine Leistungsfähigkeit und Homogenität, doch fehlt es an den wirklich singulären Leistungen, die den Käufer zum mehrmaligen Hören der immerhin dreieinhalbständigen Oper verleiten könnten. Vladimir Ognovienko etwa, eine Stütze des Kirov-Ensembles, vielseitig verwendbar, steht als Ruslan durchaus seinen Mann, doch über die Stimmqualität und das Charisma, die bei einem Protagonisten in einer internationalen Schallplattenproduktion wünschenswert wären, verfügt er nicht. Da bietet Jewgenij Nesterenko in der letzten Moskauer Aufnahme entschieden mehr.

Neugier weckt die junge Anna Netrebko in der vertrackten Partie der Ludmilla, die Glinka mit zahlreichen Reminiszenzen an Bellinis Amina und Elvira ausgestattet hat: Ein dunkler Koloratsopran von bemerkenswerter Klangsönheit, technisch sicher, wenn auch merkwürdig eng geführt. Der angehende Weltstar Galina Gorchakova begnügt sich hier mit der „zweiten“ Rolle der Gorislawa, die sie mit hellem Jubelton, aber insgesamt wenig farbenreich gestaltet. Den stärksten Eindruck hinterläßt Larissa Diadkova in der Hosenrolle des Ratmir mit ihrem mühe-los geführten, entspannt strömenden, reizvoll herben Alt. Dagegen bleiben in den Nebenrollen Wünsche offen. Der Barde Bajan und der gute Geist Finn (in der älteren Bolschoi-Aufnahme unter Kyrill Kondraschin immerhin mit Nationalgrößen wie Sergei Lemshew und Georgi Nelepp besetzt) sind hier dem einförmig-penetranten Yuri Marusin und dem (allerdings rollendeckend) ältlich klingenden Konstantin Plushnikov anvertraut, die für ihre langen Erzählungen kein anhaltendes Interesse wecken können. Gennady Bezzubenkov gibt mit unattraktivem Baßbuffo eine angestrenzte, schludrige Version von Farlaf's nicht zuletzt durch Schaljapin berühmt gewordenem Rondo.

Man muß es als eine großzügige Geste anerkennen, daß Philips der akustischen Gesamtaufnahme den kompletten Video-Mitschnitt der Petersburger Aufführung im repräsentativen Geschenkkarton beilegt. Doch wird man dieser Gabe nicht recht froh. Nicht nur Verfechter des modernen Regietheaters werden die „Inszenierung“ von 1995 als hoffnungslos verstaubt empfinden. Die Pointe dabei: Kein algedienter russischer Spielleiter war hier am Werke, vielmehr hat das coproduzierende Opernhaus von San Francisco seinen Regisseur Lotfi Mansouri an die Nawa mitgebracht, der hier mit spätkapitalistischem Etat das Musiktheater der zaristischen Ära in großem Stil zu restaurieren versucht. Es gibt keine Ansätze zur Personenführung geschweige denn zu einer Interpretation, die handelnden Figuren ersticken im Ausstattungspomp. Auch die zahlreichen Balletteinlagen fordern nur dazu heraus, die Vorlauffaste zu drücken.

Ekkehard Pluta



Stückwerk.

Haydn, Lo Speciale (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Cinzia Forte (Grilletta), Daniela Broganeli (Volpino), Paolo Pellegrini (Mengono), Manuel Beltran Gil (Sempronio), Orchestra da Camera In Canto, Fabio Maestri; Bongiovanni/PMS 2 CD 2171/72-2 (WD: 87'26") DDD

Aufnahmedatum: 1993

Klangbild: Passabel, live.

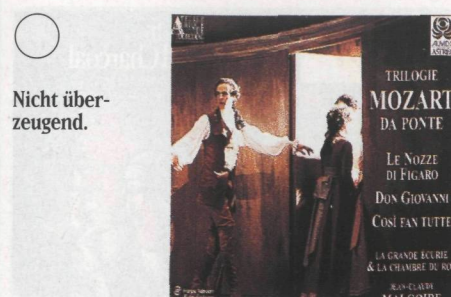
Fertigung: Einwandfrei, Libretto in Originalsprache und englisch.

Die Kaiserin selbst stellte das Provinzstädtchen Eisenstadt in Opernfragen über das großmächtige Wien: „Wenn ich gute Opern hören will, muß ich nach Esterháza gehen.“ Maria Theresia war dem Opernkomponisten Haydn verfallen, Hofstaat und Adel folgten den ästhetischen Vorlieben der obersten Majestät: Haydn's Eisenstädter Opernensemble wurde auf „Tour“ geschickt. So geschehen auch nach der Premiere von „Lo Speciale“ im Herbst des Jahres 1768. Haydn gab seinen Goldoni-Dreiaakter ein zweites Mal während einer Akademie in Wien – „mit ganz besonderem Beyfalle“. Danach verschwand das Werk von den Bühnen und die Partitur aus den Augen der Musikwissenschaftler. Erst 1895 entdeckte Robert Hirschfeld einige Seiten der Originalhandschrift und griff in den historischen Trickkasten: fehlende Teile wurden Haydn's „Orlando Paladino“ entnommen, der Dreiaakter zum Einakter gestutzt, der Titel-Part vom Tenor zum Baßbuffo gewandelt und das Ganze in deutsch mit dem Titel „Der Apotheker“ versehen. Die Mixtur hatte Erfolg. Mahler nahm sich ihrer ebenso an wie die Wiener Sängerknaben.

Von den Fesseln der Hirschfeld-Fassung versuchte unter anderen H. C. Robbins Landon „Lo Speciale“ zu befreien. Der jüngste Versuch stammt von Fabio Maestri, der zum Taktstock griff und seine Konstruktion live während eines italienischen Opernfestivals mitschneiden ließ. Den bruchstückhaften dritten Akt – das Manuskript verbrannt nach Robbins Landons Vermutung bei einem Feuer in Schloß Esterháza – setzt Fabio Maestri aus Teilen der Ouvertüre und Eigenkompositionen zusammen. Das Ergebnis klingt bieder und – für einen ausführenden Musiker – recht kopfig. Auch das Spiel des italienischen Kammerorchesters ziirt an den dramaturgischen Vorgaben des Librettos vorbei. Auf der Bühne schlägt sich das Solisten-Quartett redlich, wobei die Damen den Herren weit überlegen sind: nasale Charaktertenöre und bemühte Liebhaber finden trotz Mittelmaß auch in Krisenzeiten Engagements.

Die Tontechnik verschlimmbessern die Aufnahme zusätzlich durch heftige Sprünge zwischen den Live-Aufführungen: Schnittchenware.

Andreas Günther



Nicht überzeugend.

Mozart, Le Nozze di Figaro (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Nicolas Rivenq (Conte), Danielle Borst (Contessa), Sophie Marin Degor (Susanna), Hubert Claessens (Figaro), Laura Polverelli (Cherubino), Claudine Le Coz (Marcellina), Patrick Donnelly (Bartolo) u. a.;

Mozart, Don Giovanni (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Nicolas Rivenq (Don Giovanni), Hubert Claessens (Leporello), Danielle Borst (Donna Anna), Véronique Gens (Donna Elvira), Simon Edwards (Don Ottavio), Sophie Marin Degor (Zerlina), Patrick Donnelly (Komtur, Masetto);

Mozart, Così fan tutte (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Sophie Fournier (Fiordiligi), Laura Polverelli (Dorabella), Simon Edwards (Ferrando), Nicolas Rivenq (Guglielmo), Sophie Marin Degor (Despina), Patrick Donnelly (Don Alfonso); La Grande Ecurie et La Chambre du Roi, Jean-Claude Malgoire; Auvidis Valois/PMS 8 CD 8606 (WD: 8 Std. 30'20") DDD

Aufnahmedatum: 1996

Klangbild: Streicher zu distanziert, Bläser zu betont, sonst kräftig, plastisch.

Fertigung: Einwandfrei; ärmliches Booklet, keine Angaben zu den Sängern.

Um sich im mit Mozart-Opern überfüllten Katalog noch einen verkaufsträchtigen Platz zu erobern, bedürfte es schon ganz besonders überzeugender Argumente. Der Hattrick, gleich alle drei da Ponte-Opern auf einmal auf den Markt zu bringen, genügt da nicht. In summa bleibt Malgoire eine schlüssige Antwort schuldig, wo er sich im Feld der Mozart-Exegeten einordnen will. Schon fast vergessen ist, weil schon rund 20 Jahre her, daß er mit seinen entschlackt und transparent musizierten Lully- und Rameau-Interpretationen eine Renaissance der französischen Barockoper mitbestimmte. Dem Originalklang und seinem – stark verjüngten – Orchester La Grande Ecurie et La Chambre du Roi ist Malgoire treu geblieben, in den Tempi und in der Klangbalance unterscheidet sich sein Mozart-Stil merklich von dem der englischen Kollegen Norrington, Marriner, Gardiner, Hogwood. Malgoires behäbigere, getragene Gangart unterläuft manchmal geradezu die Originalklangästhetik, die auch durch die einseitige Aussteuerung des Orchesters zugunsten der Bläser aus den Fugen gerät. Viel zu wenig in Erscheinung treten die ersten Geigen, die in Mozarts Instrumentierung eine wichtige Rolle spielen, für Geschmeidigkeit und Homogenität des Klanges sorgen. Am blassesten ist Malgoire das heikelste, fragilste, intimste der drei Stücke geraten – „Così fan tutte“ –, ein Eindruck, der umso krasser hervortritt, wenn man die jüngste Konkurrenzinspielung unter Simon

Rattle zum Vergleich heranzieht, die vor Vitalität, Spielfreude, Farbenvielfalt, musikalischer Phantasie nur so sprüht.

Für sein Sängerteam, in dem die vom Stimmfach her korrespondierenden Partien wie Don Giovanni-Guglielmo-Conte, Zerlina-Despina-Susanna, Ferrando-Don Ottavio etc. meist mit denselben Solisten besetzt sind, setzt Malgoire konsequent auf junge Talente, verzichtet auf sogenannte Stars. Das gesangliche Niveau aller drei Aufnahmen ist insgesamt ansprechend. Ausfälle sind ebenso wenig zu registrieren wie herausragende Leistungen. Zu den positiven Erscheinungen zählen Véronique Gens (Donna Elvira), deren ausgeglichener, angenehmer lyrischer Sopran aus dem Solistenfeld der „Don Giovanni“-Aufnahme herausragt. Ähnliches gilt für Sophie Fournier (Fiordiligi) und Laura Polverelli (Dorabella, Cherubino), die als Schwesternpaar den intensivsten gesanglichen Eindruck der „Così“-Einspielung hinterlassen. Sophie Marin Degor (Zerlina, Susanna, Despina) verfügt zwar über eine versierte Gesangstechnik, klingt aber für den Charakter ihrer Partien viel zu reif und fraulich, entwickelt zu wenig Spielwitz, Charme und Temperament. Danielle Borst, die als Donna Anna etwas überfordert wirkt, fühlt sich in den lyrisch-melancholischen Gefilden der „Figaro“-Contessa wohler, bleibt aber auch hier zu farblos und undifferenziert.

Nicolas Rivenqs (Don Giovanni, Conte, Guglielmo) Stärken liegen eher auf dem stimmdarstellerischen Gebiet als in den rein vokalen Qualitäten. Vor allem für die verführerischen Gesänge, die jede seiner Partien fordert, wünscht man sich doch mehr Klanglichkeit und Schmelz. Ähnliches gilt für Simon Edwards (Ferrando, Don Ottavio), der kein schlechter Sänger ist, wenn auch ohne sonnigen Glanz auf den hohen Tönen, aber dann doch viel zu unverbundlich, glatt und gefällig bleibt. Zum soliden Durchschnitt zu rechnen sind die beiden Bässe Hubert Claessens (Leporello, Figaro) und Patrick Donnelly (Masetto, Komtur, Bartolo, Don Alfonso).

Kurt Malisch



Wer will das wissen?



Morales, Ildegonda (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Violeta Dávalos (Ildegonda), Raúl Hernández (Rizzardo), Grace Echauri (Idelbene), Ricardo Santin (Rolando), Noé Colín (Roggiero), Edilberto Regalado (Falsabiglia), Coro de la Escuela Nacional de Musica de la Unam, Sinfonieorchester Carlos Chávez, Fernando Lozano;

Forlane/Note 1 2 CD 2 16739/40 (WD: 121'17") DDD

Aufnahmedatum: 1994

Klangbild: Topfig.

Fertigung: Insgesamt in Ordnung; Gesangstexte leider nicht synoptisch, sondern nach Sprachen getrennt abgedruckt. Die deutsche Übersetzung hat passagenweise etwas Abenteu-erliches.

Es gibt Neuveröffentlichungen – und diese gehört zweifelsohne auch in diese Kategorie –, bei denen weder die Zuhilfenahme historischer Nachschlagewerke oder das verzweifelte Durchwühlen von Musiklexika aufzuklären vermögen, wie es überhaupt dazu, nein: wie es überhaupt so weit kommen konnte. Da haben wir jetzt also endlich die Oper eines mexikanischen Komponisten vorliegen. Daß Mexiko eine Vielzahl großer Komponisten zu bieten hatte – allen voran etwa Silvestre Revueltas –, hat Forlane mit verdienstvollen Editionen bereits betont. Mit „Ildegonda“ aber könnte man eher Rufschädigung betreiben.

Meliso Morales (1838-1908), so belehrt uns der Grove, war gewiß ein fleißiger Mann, und ihm ist es wohl auch zu verdanken, daß die primär europäisch ausgerichtete Gattung der Oper in seinem Heimatland Fuß fassen konnte. 1863 brachte er mit einigem Erfolg seinen Erstling „Romeo und Julia“ heraus, drei Jahre später folgte dann das mittelalterliche Rühr- und Schautstück „Ildegonda“ – wie der in seiner Stoffwahl stets an Europa orientierte Morales selbst betonte „ohne Reminiszenz an vergängliche Meisterwerke von Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Verdi“. Verwunderlich ist allerdings, daß man beim Hören seiner als höchst vergängliche Melange fremder Stileigenheiten sich entlarvenden Oper ohne Unterlaß an diese fünf Herren erinnert wird. Billigkonfektionierte Massenware wie diese dürfte indes auch in Europa im Übermaß entstanden sein; die Epigonenheere ruhen nie. Schlimm nur, daß diese auf Tonträger gebannte Mittelmäßigkeit dazu angetan ist, eine kleine, aber nicht unbedeutende Musiknation in Mißkredit zu bringen. Ein vergleichbares Machwerk eines europäischen Kleinmeisters hätte niemals den Weg auf die Platte finden können. Die problematischen Leistungen vom Chor über das Orchester bis hin zu den meisten Solisten tun ein übriges, um die Verärgerung über diese Zeitverschwendung perfekt zu machen. Empfehlenswert wirklich nur für furchtlose, hartgesottene Alleshörer! Andreas K.W. Meyer

Giya Kancheli Caris Mere

Tagesgebete
Caris Mere
Nachtgebete

Eduard Brunner, Klarinette
Maacha Deubner, Sopran
Kim Kashkashian, Viola
Jan Garbarek, Sopransaxophon
Stuttgarter Kammerorchester
Dennis Russell Davies

ECM New Series 1568
CD 449 198-2

Bisher erschienen:

Giya Kancheli Exil

nach Psalm 23 und Gedichten von
Paul Celan und Hans Sahl

ECM New Series 1535
CD 447 808-2

Giya Kancheli Abii ne viderem

Morgengebete, Abii ne viderem,
Abendgebete

ECM New Series 1510
CD 445 941-2

Giya Kancheli / Alfred Schnittke

Giya Kancheli: Liturgie für Orchester
und Solo-Viola

Alfred Schnittke: Konzert für Viola
und Orchester

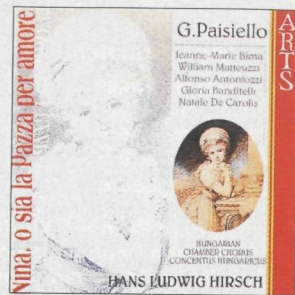
ECM New Series 1471
CD 437 199-2

Giya Kancheli

ECM NEW SERIES



Solide Qualität.



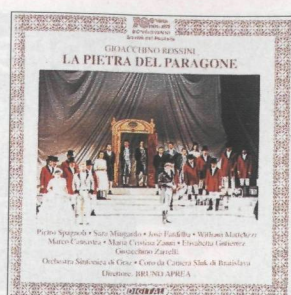
Paisiello, Nina o sia la pazzia per amore (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Jeanne-Marie Bima (Nina), Gloria Banditelli (Susanna), William Matteuzzi (Lindoro), Natale de Carolis (Conte), Alfonso Antoniozzi (Giorio), Ungarischer Kammerchor, Concentus Hungaricus, Hans Ludwig Hirsch; Arts/Brisa 2 CD 47166-2 (WD: 142'56") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Ausgeglichen.
Fertigung: Fehlerhaft: Die zweite CD des Rezensionsexemplars bietet den ersten Teil der Oper, die erste CD den Schluß; nur italienisches Libretto ohne Kennzeichnung der Takes.

Paisiello war ein Großer der Opera buffa, um den es in unserem Jahrhundert sehr still geworden war, bevor in den letzten zwanzig Jahren Wiederbelebungsversuche einsetzten. Zu seinen Lebzeiten zählte „Nina“ (UA: 1789) zu Paisiellos beliebtesten Opern; sie wird nicht zum ersten Mal auf CD vorgestellt, doch erstmals in ihrer dritten Fassung (1794) mit Rezitativen statt der meist peinlichen Prosa-Dialoge. In der Studio-Produktion aus Budapest werden nicht nur diese Secco-Rezitative (Hammerflügel) sorgfältig ausgeformt und mit dem Anschein von Spontaneität serviert, sondern auch die der musikalischen Substanz der Oper zuzurechnenden „Recitativi strumentati“. Das trägt zur Lebendigkeit der Aufführung bei, doch mutet der Anteil an Rezitativen im zweiten Akt recht hoch an.

Die 73. Oper des zum Hofkapellmeister von Neapel aufgestiegenen Apuliers siedelt stilistisch zwischen der Buffa und der Seria, zählt somit zu den Vorläufern der „Opera semiseria“. Darin liegt nicht die einzige Gedankenverbindung zu Donizetti „Linda von Chamounix“: Hier wie dort fällt die Titelheldin nur vorübergehend in Wahnsinn, und beide Opern erhalten durch ein folkloristisch getöntes Ständchen einen ungewöhnlichen Farbtupfer. „Nina oder die Liebesnarrin“ hat Teil am Zeitstil jener Jahre, für den auch kennzeichnend erscheint, daß den Sängern wohl Agilität, aber noch nicht jene Bravour abverlangt wird, die Rossini, Bellini und Donizetti später forderten. So betont denn auch die Wahnsinn-Szene mit ruhigem Duktus die Entrücktheit der unglücklichen Nina. Jeanne-Marie Bimas jugendlich klingender, biegsamer Sopran verfügt über die dafür nötige piano-Kultur und Leichtigkeit. Gloria Banditelli läßt einen etwas tiefer liegenden, kompakteren Sopran hören, William Matteuzzi singt den Lindoro kultiviert, Alfonso Antoniozzi ist ein routinierter Buffo, der nichts übertreibt. Natale de Carolis, vor Jahren in Salzburg ein Masetto mit Giovanni-Timbre, imponiert hier auch durch Ausdruckskraft und sichere Spitzentöne. Für den Dirigenten Hans Ludwig Hirsch scheinen Sorgfalt und Sauberkeit Leittugenden gewesen zu sein. Eine der Folgen ist zweifellos die Klangqualität des Concentus Hungaricus. *Hermann Schönegger*



Rossinis erstes Meisterstück.



Rossini, La Pietra del Paragone (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Pietro Spagnoli (Graf Asdrubal), Sara Mingardo (Clarice), José Fardilha (Macrobio), William Matteuzzi (Giocondo), Marco Camastra (Pacuvio) u.a., Kammerchor Sluk Bratislava, Sinfonieorchester Graz, Bruno Aprea; Bongiovanni/PMS 2 CD 2179/80-2 (WD: 136'01") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Unverfärbt.
Fertigung: Einwandfrei; ital./engl. Textheft ohne Informationen über die Künstler.

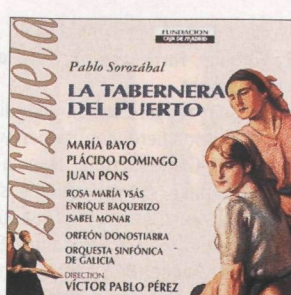
Mit der zweiaktigen Buffa „La Pietra del Paragone“, die an der Scala nach der Uraufführung (1812) noch in derselben Spielzeit weitere fünfzig Aufführungen erlebte, etablierte sich Rossini im Kreis der italienischen Operngiganten. Diese „Liebesprobe“ nach einem Libretto von Luigi Romanelli läßt trotz weniger kurzer Mozart-Anklänge schon den ausgeprägten Personalstil erkennen, zu dem typische Crescendo-Finali, spezifischer Buffa-Tonfall sowie die charakteristisch gearbeiteten Duette und Ensembles gleichermaßen beitragen. Nicht nur dem „Barbier“ zugeordnete, köstliche Gewittermusik zeigte offenbar schon hier erstmals Wirkung. Daß das Werk im Repertoire (noch?) keinen Platz gefunden hat, mag an der arg konstruierten Handlung liegen, vielleicht auch an der nur zweitrangigen Tenorpartie.

Die in guter Tonqualität aufgezeichnete, vom Publikum heftig akklamierte Produktion vom „Festival della Valle d'Itria“ — diesmal keine Erstaufnahme — zeigt gediegene Qualität, die zunächst einem temperamentvollen Dirigenten zu danken ist, der sich zu stringentem Vorgehen bekennt, und weiter einem Ensemble aus sehr soliden bis vorzüglichen Sängern. Dazu kommen ein kultiviertes Orchester und ein trotz einiger Unachtsamkeiten akzeptabler Chor. Schade, daß dem routinierten, in jeder Beziehung sicheren Pietro Spagnoli (auch stimmlich) die Ausstrahlung des dominanten Protagonisten fehlt. So bekommt denn José Fardilha deutlich Übergewicht, dessen klangvoller Bariton über Kraft, Farbe, Flexibilität und exzellente Höhe verfügt; zudem beherrscht er den Tonfall der Buffa, gestaltet differenziert und ausdrucksvoll. William Matteuzzi zeigt sich agil und gut bei Höhe, singt den Giocondo mit guter Technik, doch mit eher wenig Klangreiz. Sara Mingardo füllt die weibliche Hauptrolle mit sattem Koloratur-Alt aus, der sich in der fast maskulinen Tiefe ebenso wohlfühlt wie in der aufhellenden, sicheren und strahlenden Höhe. Mit mehr Raffinement und kapriziöser eingesetzt, sollte diese Bombenstimme heute wenig Konkurrenz zu fürchten haben. Marco Camastra bewährt sich noch in einer größeren Partie, die restlichen Figuren sind (gut besetzte) Staffage. *Hermann Schönegger*

Hermann Schönegger



Gelungene Fortsetzung.



Sorozábal, La Tabernera del Puerto (Gesamtaufnahme in spanischer Sprache); María Bayo (Marola), Plácido Domingo (Leandro), Juan Pons (Juan de Eguía) u.a., Orfeón Donostiarra, Orquesta Sinfónica de Galicia, Víctor Pablo Pérez; Auvidis Valois/PMS 4766 (WD: 66'37") DDD
Aufnahmedatum: 1996
Klangbild: Direkt, plastisch, farbig.
Fertigung: Einwandfrei.

Die verdienstvolle Initiative des Labels Auvidis, für die außerhalb des spanischen Sprachraums so gut wie unbekannte musikalische Gattung Zarzuela eine Lanze zu brechen, findet mit dieser nun schon achten Einspielung eine gelungene Fortsetzung. Die 1936 in Barcelona uraufgeführte romance marinero „La Tabernera del Puerto“ steht innerhalb der Geschichte der Zarzuela einzig da. Sie ist der Versuch, noch kurz vor dem endgültigen Verlöschen dieser Musikgattung eine zeitgemäße Version zu kreieren. Dies bedeutete nichts weniger als eine musikalische Quadratur des Kreises: Zum einen die Adaption eines ursprünglich heiteren Genres an eine konfliktgeladene und sozial in heftigem Umbruch befindliche Zeit, zum anderen den Versuch, spanische Folklore mit modernem Musiktheater zu verschmelzen. Die Partitur des Stücks hat einen strengen thematischen Aufbau, enthält viele atonale Variationen und chromatische Passagen, die in wohlhabengewogenem Kontrast zu den Passagen mit reichem melodischen Fluß stehen. Auch die Handlung der „Tabernera del Puerto“ ist zwiespältig, mündet keineswegs in ein ungebrochenes Happy End wie in der herkömmlichen Zarzuela. Musikalisch wird dies auch reflektiert im Wechsel zwischen schwermütiger „montañesa“ und ausgelassener „asturiana“.

Wie ihre Vorgänger lebt die Aufnahme vom mitreißenden Engagement aller beteiligten Künstler. Unter den drei Vokalsolisten ragt einmal mehr die exzellente María Bayo heraus; ihre Qualitäten: jugendlich strahlendes Soprantimbre, hochmusikalische Gestaltung, lyrische Ausdrucksintensität. Während Juan Pons wie meist etwas matt und angestrengt klingt, scheint Plácido Domingo auf heimatischem musikalischen Terrain seine zweite Jugend zu erleben. *Kurt Malisch*

HÖRBÜCHER



Interessantes vom Hörbuch-Markt.



In den Sechziger Jahren hat der damals noch zum Freiburger Herder-Verlag gehörende Imprint-Verlag Christophorus seine groß, das heißt anspruchsvoll und breit angelegte „Deutsche Dichtung — eine klingende Anthologie“ veröffentlicht. Daneben entstanden noch zahlreiche Wort-Produktionen, die nicht Teil der Anthologie deutscher Dichtung waren. Erschienen sind damals zwischen den Jahren 1961 und 1968 nicht weniger als 36 LPs, deren Substanz nunmehr auf den modernen Medien CD und MC präsentiert wird. Möglich geworden ist dies durch den Anfang der 90er Jahre erfolgten Verkauf der Tonträgerproduktion des Christophorus-Verlages an die Heidelberger MusiContact. Nicht nur der Name des Labels Christophorus, das inzwischen auch für eine beachtenswerte musikalische Neuproduktion steht, sondern auch die Rechte an den alten Veröffentlichungen gingen vom Herder-Verlag auf das Heidelberger Label über. Dort hat man sich vor einiger Zeit darauf besonnen, diesen in den 60er Jahren entstandenen Schatz zu heben. Und nach der Devise: „Nicht Kleckern, sondern Klotzen“ wurden zunächst gleich 15 CDs bzw. MCs mit einem Schlag unter der leicht abgewandelten Rubrik „Anthologie Deutscher Dichtung“ vorgelegt. Diese Edition paßt gut in eine Zeit, in der das sogenannte „Hörbuch“ neue Märkte und ein neues Publikum findet — seien es nun die Walkman tragenden Jogger, die bügelnden Hausfrauen oder die staugeplagten Autofahrer.

Bei der Veröffentlichung der „Klingenden Anthologie“ in den 60er Jahren gab es freilich andere Zielgruppen, an welche die anspruchsvolle Reihe sich richtete. Die damaligen Herausgeber — Hanna-Renate Laurien, Karl Beilhardt, Herbert Audorfer, Lutz Besch und Karl Rüdinger — stellten die mit sechs Veröffentlichungen pro Jahr erscheinende Serie vor allem unter pädagogische Vorzeichen: Die gesamte deutsche Dichtung sollte diskographisch erfaßt und das mustergültige akustische Resultat dem Deutschunterricht an der Schule (und anderen Bildungseinrichtungen) zur Verfügung gestellt werden. Davon zeugten damals neben den Einführungstexten auf den LP-Hüllen auch die pädagogischen Handreichungen (die bei der Wiederveröffentlichung natürlich entfallen sind), die — separat angeboten — die notwendigen methodisch-didaktischen Hinweise für den Gebrauch im Unterricht liefern sollten. Neben dem pädagogischen Impetus, einen Kanon deutscher Literatur in kultiviert gesprochener Form zu dokumentieren und zu vermitteln, waren natürlich auch die klassischen „Bildungsbürger“ durch diese anspruchsvolle Anthologie angesprochen. Bisher sind wieder erschienen: „Frühe Zeugnisse deutscher Dichtung“ und „Martin Luther“ (Christophorus CD 88000-2, mit Friedrich von Bülow und Gert Westphal); „Schiller: Gedankensprache“ und „Goethe: Alterslyrik“ (Christophorus CD 88004-2, mit Gert Westphal und



Wilhelm Borchert); „Deutsche Balladen von Bürger bis Brecht“ und „Deutsche Fabeln von Luther bis Kafka“ (CD 88001-2, mit Gert Westphal, Eduard Marks, Elfriede Kuzmany); „Texte von Heinrich von Kleist und Friedrich Hölderlin (CD 88005, mit Thomas Hotzmann und Rolf Henniger); „Der Mond in der deutschen Dichtung“ und „Weltraum von Gryphius bis Jean Paul“ (CD 88002, mit Eduard Marks, Maria Ott, Werner Hinz, Rolf Henniger u.a.); „Das Gedicht und seine Vertonung“ und „Romantische Lyrik“ (CD 88006-2, mit Maria Ott, Thomas Holtzmann, Klaus-Jürgen Wussow u.a.); „G.E. Lessing“ und „Andreas Gryphius“ (CD 88003-2, mit Ernst Schröder und Werner Hinz); „Deutsche Mundarten: Alemannisch, Plattdeutsch, Schlesisch, Ostpreussisch“ (CD 88007, mit Oscar Wälterlin, Wilhelm Menzel u.a.); „Martin Buber liest aus der Heiligen Schrift Israels“ (CD 88008-2); C.J. Burckhardt liest C.J.B.“ (CD 88009-2); „A. Kolb liest A.K.“ und „M.L. Kaschnitz liest M.L.K.“ (CD 88010); „Reinhold Schneider liest R.S.“ (CD 88011-2); „Luise Rinser liest L.R.“ (CD 88012-2); „Deutsche Liebesbriefe aus sieben Jahrhunderten“ (CD 88013-2, mit Gert Westphal und Dinah Hinz); „Hjalmar Bergman: Der neue Talar“ und „Bruce Marshall: Das Opfer des Pater Valentino“ (CD 88014-2, mit Erich Ponto und Gert Westphal). Leider hat sich damals die pädagogische Konzeption nicht als tragfähig erwiesen. Mit großen Bedauern — zumindest im damaligen FonoForum vom Juli 1969 — wurde nach der 36. LP das Erscheinen eingestellt — unter der fragenden Überschrift: „Abschied für immer?“ Diese Frage kann nunmehr nach fast einer Generation beantwortet werden: Es war kein Abschied für immer. „Habent sua fata libelli“ gilt eben nicht nur für Gedrucktes, sondern auch für Gesprochenes. Daß die damaligen Aufnahmen Bestand haben, liegt nicht nur an den Sprechern — unter ihnen Gert Westphal, Klaus-Jürgen Wussow, Maria Ott, Eduard Marks und viele andere — oder an den originalen Dichterstimmen — Martin Buber, Carl Jacob Burckhardt, Annette Kolb, Reinhold Schneider oder Luise Rinser —, sondern an der interessanten, vielschichtigen Konzeption der Anthologie, die tatsächlich eine ordnende Struktur in die deutsche Literaturgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart bringt — auch wenn der Anspruch auf einen Kanon, wie er damals unter pädagogischen Vorzeichen formuliert worden ist, sich heute relativiert hat. Aber die Gliederung war klar und ist darum noch heute nachvollziehbar und vor allem tragfähig: Zum einen sollten die wichtigsten Dichter oder Schriftsteller in ihren repräsentativen Werken vorgestellt werden (auch mit den Originalstimmen der Autoren, wo möglich); zum zweiten galt den Formen und Gattungen ein Schwerpunkt; zum dritten sollte aber auch die Geschichte von Motiven oder Themen dargestellt werden. Alle vier Aspekte kommen in den neu vorgelegten Veröffentlichungen zum Tragen. Von Martin

Monk

Meredith Monk
Volcano SongsVolcano Songs
New York Requiem
St Petersburg Waltz
Three Heavens and Hells
Click Songs I, IIMeredith Monk,
Katie Geissinger,
Allison Easter,
Dina Emerson voice
Nurit Tilles,
Harry Huff pianoECM New Series 1589
CD 453 539-2

ECM NEW SERIES

Bisher erschienen:

Meredith Monk
Atlas
An opera in three partsECM New Series 1491/92
2-CD 437 773-2Meredith Monk
Facing NorthECM New Series 1482
CD 437 439-2Meredith Monk
Book Of DaysECM New Series 1399
CD 839 624-2 LP 839 624-1Meredith Monk
Do You BeECM New Series 1336
CD 831 782-2 LP 831 782-1Meredith Monk
Turtle DreamsECM New Series 1240
CD 811 547-2Meredith Monk
Dolmen MusicECM New Series 1197
CD 825 459-2 LP 230 1197ECM Records, Postfach 600 331, 81203 München
Im PolyGram Vertrieb