



Paderewski
charmant und
allen Ernstes.



Paderewski, Humoresques de concert op. 14 Nr. 1, 2, 3 und 6, Miscellanea op. 16 Nr. 4, Variationen und Fuge op. 23, Tatra-Album op. 12, Danses polonaises op. 5; Ewa Kupiec (Klavier); Koch CD 31176-2 (WD: 78'11") DDD

Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Klar, voll, recht natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Die 31jährige aus Polen stammende Pianistin Ewa Kupiec absolviert mit dieser überlegt gewichteten Paderewski-Zusammenstellung keinesfalls ihr Koch-Debüt. Ihre ungemein mutige und engagierte Einspielung des Loewe-Konzerts dürfte sich jedoch in breiteren Publikumskreisen noch nicht herumgesprochen haben. Preisgekrönt in München, versiert und gesucht als Kammermusikerin, befähigt zweifellos nicht nur zu solistischen Raritätenritten, darf man diese ebenso klug wie brillant operierende Pianistin zu jenen sicher letzten Endes doch glückhafteren Naturen zählen, die durch eine – gut geölte – Seitentüre die internationale Plattenszene betreten und nicht mit großem Getöse und unter der Last enormer (Verkaufs-)Erwartungen durch ein großes Portal medialer Herrschaftshäuser.

Klug gewählt erscheint ihr Paderewski-Programm in zweierlei Hinsicht. Zum einen tut jeder Spieler gut daran, keine Vollständigkeit anzustreben. Das heißt: aus den Werkreihen op. 14 oder op. 16 mag und soll er getrost herauspicken, was ihm für besonders lohnend und auf ihn zugeschnitten erscheint. Das gilt auch für die individuelle Reihung des ausgesuchten Materials, denn es handelt sich hier nicht um „Zyklen“, sondern um Sammlungen kleiner und weniger kleiner Tanzformen bzw. Erzählmuster. Zum anderen macht sich Ewa Kupiec mit wohl dosierten Anschlagsmitteln, mit langem Atem und kraftvollen Detailentscheidungen für ein kaptales Opus in der Brahms- und Reger-Nachbarschaft stark, dessen üppige Stringenz auch notorische Zweifler an Paderewskis schöpferischer Potenz zum Schweigen oder zumindest zur Nachdenklichkeit bringen sollte. Natürlich bedarf es einer Gestalterin wie Ewa Kupiec, die nicht nur im berühmten Menuett op. 14,1 zu „zelebrieren“ und zu glitzern weiß, sondern in knapp 30 Minuten Variations- und Fugierkunst (op. 23) jederzeit das Wesentliche vom Dekorativen zu trennen bzw. diese beiden dramaturgischen Komponenten in überzeugender Balance zu halten weiß. Mit anderen Worten: eine Paderewski-Initiative mit Sinn, Gefühl und Verstand, eine unmißverständliche Aufwertung des großen Polen und seiner kompositorischen Mission.

Peter Cossé



Nicht von
schlechten
Eltern.



Schubert, Klaviersonate B-Dur D 960, Moments musicaux op. 94 D 780; Evgeni Koroliov (Klavier); Tacet CD 46 (WD: 71'24") DDD

Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Präsent, plastisch, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Sonate B-Dur D 960: Zacharias (EMI 5 65483 2).

Eine stringente, zielgerichtete Finalität, wie sie das Sonatenschaffen Beethovens prägt, stand dem Formwillen Schuberts fern. Wohl sind in seinen Sonatenhauptsätzen prozessuale Ansätze erkennbar, letztlich aber gewinnt die auf der Grundlage von assoziativ reihender und zum Teil variativ aufeinander bezogener Gedanken sich entfaltende epische Grundhaltung die Oberhand. Ein resignativ wirkendes, harmonisches Kreisen ist die Folge.

Evgeni Koroliov begibt sich auf die sehr interessante, aber gefährliche Gratwanderung Schubertscher Formerforschung. Dabei bestimmt ein zwar strukturiertes, aber dennoch großflächig angelegtes melodisch-liedhaftes Strömen die erklingende Oberfläche seiner Interpretationen, im Mikrobereich agogischer Retardierung angesiedelte Momente halten jedoch stets – sozusagen im kompositorischen Untergrund – jenen resignativ-rückblickenden Aspekt präsent. Dieser zeigt sich vor allem auch im Scherzo, das bei Zacharias doch um einiges spritziger, geschmeidiger und eleganter daherkommt, eben jenes nicht zu verachtende Mehr an „delicatezza“ aufweist, das Schubert hier fordert. Den zweiten Satz nimmt Evgeni Koroliov deutlich zügiger als Christian Zacharias, verfolgt aber gleichzeitig eine wesentlich restriktivere Linie in der Handhabung des Pedals. Und obwohl Koroliov im großen wie im kleinen auf eine klar strukturierte Darstellung achtet, vollzieht er, anders als Zacharias, bei der Wiederaufnahme des A-Teils keinen Belichtungswechsel, was, trotz nahezu identischer musikalischer Gegebenheiten, auf die Andersartigkeit der musikalischen Situation verweisen würde.

Auch die Darstellung der „Moments musicaux“ vollzieht sich auf eine Weise, die auf ein tiefer gehendes Verständnis des Interpreten für die Musik Schuberts schließen läßt. So entstehen fein artikuliert und sauber phrasierte, sprechende Miniaturen. Allein in Nr. 4 scheint der russische Pianist etwas zu überziehen, indem er die Unterstimme (T. 31ff) zu sehr betont, sie förmlich aus den Tasten heraussprengt.

Josef Manhart



Progreß der
Innigkeit oder
die Kunst des
Zuhörens.



Schumann, Arabeske op. 18, Davidsbündler-tänze op. 6, Blumenstück op. 19, Sinfonische Etüden op. 13 (Version 1852); András Schiff (Klavier); Teldec/East West Records CD 4509-99176-2 (WD: 75'46") DDD

Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Klar, räumlich, nuanciert.
Fertigung: Einwandfrei.

Im Unterschied zu manch einem der prominenten Firmenwechsler (ich denke an Gawrilow, Buchbinder, Weissenberg), vermeidet András Schiff zum Beginn seiner neuen Teldec-Ära Repertoire-Doubletten. Mit Solowerken von Brahms, Reger und Händel ist Schiff in langen Decca-Zeiten ebenso wenig hervorgetreten wie mit Solostücken von Robert Schumann, die hier auf der zweiten Teldec-Einspielung nicht weniger überlegt ausgewählt worden sind. Zwei wie im freien Fall inspirativer Genügsamkeit dahinskizzierte Charakterstücke (op. 18, op. 19) bilden Auftakt und Überleitung zu den kapitalen Zyklen op. 6 und op. 13. Schiff äußert sich im Begleitheft zur Problematik der verschiedenen Fassungen – ein löbliches Engagement, denn selbst der einfühlsamste Hörer wird im allgemeinen nur Vermutungen hegen, warum und wieso vor allem im Umkreis der „Etüden“ zwischen den von Schumann autorisierten Versionen entschieden oder gar eine Mixtur aus „früh“ und „spät“ gewählt wurde. Ganz zu schweigen von den posthum herausgegebenen Etüden, die Schiff als Anhang an die späte, dramaturgisch gestraffte Ausgabe von 1852 anschließt.

Schiff entwickelt die „Arabeske“ in einer völlig eigenständigen Deklamation und hellhörigen Beiläufigkeit – ähnlich einem Kammermusikpianisten, der sich lauschend in eine kleine Schicksalsgemeinschaft einbezogen fühlt, gelegentlich aber mit Nachdruck (und hier mit romantischem Rubato und offenerherzigem Affekt) den Ton angibt. So persönlich wie diese pulsierende Linienskizze angelegt ist, so hält es Schiff mit den „Davidsbündlern“. Es ist nicht nur der große, weltgewandte Zug in dieser Version, wie ihn Anda in seiner DG-Version in nobler Gebärdensprache zum Programm erhob. Schiff bezieht die Großartigkeit des Textes immer wieder auf die Keimzellen des Leisen, des Verborgenen. Diese Vorsicht ist es auch, die dem extrem verhaltenen Beginn der Etüden-Serie magische Einweihungszüge verleiht – es ist der Beginn einer kunstvollen, gelegentlich fast schon post-barock „geredet“ Progression von Innigkeit, die wie ein schimmernder Klangmantel auch über die brillanten, aggressiven Passagen geworfen scheint und dem Werk wie selten eine Aura der Verletzlichkeit verleiht.

Peter Cossé



Light.



Smyth, Sämtliche Klavierwerke; Liana Serbescu (Klavier); cpo/jpc 2 CD 999 327-2 (WD: 122'55") DDD
Aufnahmedatum: 1992, 1993
Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

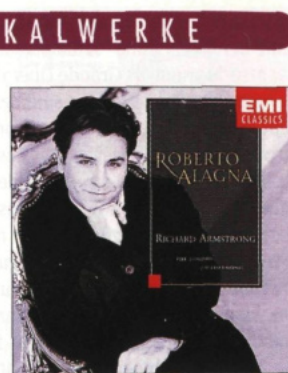
Eine Frau mit starker, bereits früh ausgeprägter Persönlichkeit: Nachdem Ethel Mary Smyth (1858–1944) mittels Hungerstreik und Sprechboycott gegenüber dem Vater, einem englischen Generalmajor, ihren Berufswunsch Musikerin durchgesetzt hatte, reiste sie nach Leipzig, um als erste Frau in der Klasse des Gewandhaus-Kapellmeisters Carl Reinecke Komposition zu studieren. Aus jener frühen Zeit stammen ihre Werke für Klavier, die hier auf zwei CDs von der rumänischen Pianistin Liana Serbescu vorgestellt werden: Mehrere kurze Charakterstücke, eine Suite, Variationen auf ein Originalthema „von überaus trüber Art“ und drei Sonaten, die allesamt einem fließenden, melodisch bestimmten Gestus gehorchen und auch in der Durchführung nicht gerade von selbstquälerisch-kantiger Machart sind. Dies typisch weiblich zu nennen, wäre klischeehaft und zielt an den wahren Gegebenheiten vorbei. Allenfalls als typisch britisch könnte man diese Light-Ausführung deutscher Romantik charakterisieren, in ihrem Tonfall scheint sie an den Mendelssohnschen Klassizismus anzuknüpfen. Nur hier und da blitzt es schwärmerisch à la Schumann auf – das sind dann die schönsten Momente!

Liana Serbescu hat die Stücke sorgfältig einstudiert und sich besonders nuancenreich der Passagen stiller Poesie angenommen. Hörenswert sind in diesem Zusammenhang die „Four 4-part Dances“. Insgesamt agiert sie aber viel zu zurückhaltend. Rhythmisch und klanglich prägnanter hätte sie beispielsweise den Kopfsatz der ersten Sonate spielen müssen, in dem es nach Haydn geradezu riecht. Die beiden eröffnenden Akkordschläge kommen müde daher, statt aufzufordern und aufzurufen. Der intensive Zugriff auf die Musik bleibt die Ausnahme, statt dessen verweilt Liana Serbescu allzu oft auf dem dünnen Eis des Klanglich-Atmosphärischen. Damit gibt sie der Musik nicht, was das Ihre ist, sondern verniedlicht sie, nimmt ihr die Impulse, den Impetus, der sich in Ethel Smyths frühen Werken schon keimhaft ankündigt und später noch viel bestimmender sein sollte.

Gero Schließ



Verlockende
Aussicht.



Roberto Alagna singt Opernarien von Cilea, Donizetti, Rossini, Verdi, Puccini, Bizet, Boito, Rabaud, Flotow, Gounod; Roberto Alagna (Tenor), London Philharmonic Orchestra, Richard Armstrong; EMI CD 5 55477 2 (WD: 61'19") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Unverfärbt, ein wenig hallig.
Fertigung: Einwandfrei.

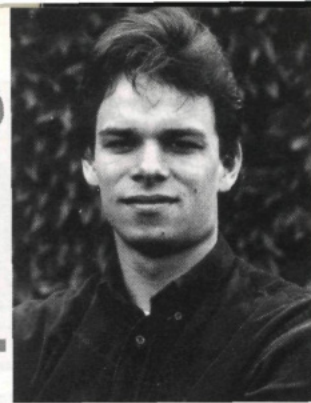
Als „der hoffnungsvollste Tenor seiner Generation“ (EMI-Werbung) präsentierte sich Roberto Alagna schon 1992 in dem bei Erato erschienenen „Liebestrank“. Hell, schlank, höhensicher und sehr strahlend gemahnte er an den jungen Pavarotti. Sein erstes Recital verweist nun auf eine in Gang gekommene stimmliche Entwicklung. Das Timbre der Mittellage ist weicher geworden, auch wärmer, die Höhe strahlt nach wie vor, doch nicht mehr so unbekümmert; sie wirkt noch immer sehr sicher, doch scheint sie dem Sänger nicht mehr ganz so leicht zu fallen wie noch vor ein paar Jahren. Nimmt man die gefühlvolle Gestaltung hinzu, die fallweise eine gewisse Sinnlichkeit des Timbres einbindet, kommt einem nun auch Giuseppe di Stefano als eine Vergleichsgröße in den Sinn.

Die Latte liegt für den Newcomer somit sehr hoch. Und er nähert sich ihr gerade in jenen Nummern, in denen der unvergessene „Pippo“ besonders glänzte: in Rodolfos „Che gelida manina“, als Edgardo in „Lucia di Lammermoor“, in Cileas gefühlvollem Lamento „E la solita storia del pastore“, das überwiegend mit verhangenem Ton sehr elegisch abgetönt wird, auch in Werthers „Pourquoi me réveiller“, wo Alagna zwischen gekonnter Mezzavoce und expressiver Leidenschaft zu changieren versteht. Französisches liegt ihm offenbar gut, weil ihn seine Fähigkeit zu geschmeidiger Dynamik, sein langer Atem und die Bereitschaft zu sorgfältigem Legato zu kunstvoller Phrasierung befähigen.

Für dieses Recital wählte Roberto Alagna noch weitere Arien aus, die seinen Vorzügen entgegenkommen: Man hört ein durchaus vitales, strahlendes „La donna è mobile“ in sorgsamer Ausformung, ein charakteristisch gestaltetes, draufgängerisches „Povero Ernesto“ (Don Pasquale) und ein delikat serviertes „Ach, so fromm“ (Martha). Eine solche Stimme ist jedenfalls wert, gehegt und gepflegt zu werden. Darum soll so viel Lob nicht ohne Warnung verteilt werden. Die oft vehement angerissenen Spitzentöne schaden diesem Material auf Dauer ganz gewiß. Womöglich bedeuten die nicht nur im Bereich des Passagio manchmal gedeckt gebildeten Töne einen ersten Hinweis. Das wäre eine unerwünschte Parallele zu di Stefano.

Hermann Schönegger

Ersteinspielung



J.S. Bach / Robert Schumann
6 Sonaten für die Violine mit hinzugefügter Begleitung des Pianoforte Benjamin Schmid, Violine Lisa Smirnova, Klavier
MDG 333 0614-2



Ob man's glaubt oder nicht - eine Ersteinspielung der Bach'schen Violinsolowerke - gesehen durch die Augen eines der bedeutendsten Komponisten der Romantik, Robert Schumann. Sie wirft ein faszinierendes Licht auf die Geschichte der Bach-rezeption im 19. Jahrhundert.

außerdem:

Robert Schumann / Johannes Brahms
Missa Sacra op. 147
Messe
Kölner Kammerchor,
Ltg. Peter Neumann
MDG 332 0598-2

„Eine höchst expressive Chorkomposition mit ungewohnten rhythmischen und chromatischen Ausgestaltungen...“, hier überzeugt die Gestaltung der Texte als musikalischer Ausdruck religiöser Glaubensaussagen“ (FonoForum)



**MUSIKPRODUKTION
DABRINGHAUS UND GRIMM**

Bachstraße 35 · D-32756 Detmold
Telefon 05231/24001 · Telefax 05231/26186

MDG-audiophile Referenzaufnahmen:
Fordern Sie unseren Gesamtkatalog an!

Im Vertrieb von: Helikon (Deutschland)
Musikontakt, Zürich (Schweiz)
Gramola, Wien (Österreich)



Weihnachts-
oratorium mit
Opernallüren.



Bach, Weihnachtsoratorium BWV 248 (Gesamtaufnahme), Gloria BWV 191; Christiane Oelze (Sopran), Annette Merkert (Alt), Hans Peter Blochwitz (Tenor), Oliver Widmer (Baß), Concentus Vocalis Wien, Virtuosi Saxoniae, Ludwig Güttler; Berlin Classics 3 CD 0011352 (WD: 170'43'') DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Mit viel Hall und großer Aura, sehr präsent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Concerto Köln, Ralf Otto (Capriccio 60 025-2).

Die meisten Teile des Weihnachtsoratoriums stammen als Parodien aus weltlichen Kantaten, von denen viele zu Preis und Ehr' der Obrigkeit verfaßt wurden – das erklärt Pauken und Trompeten. Bach empfand sie aber als Instrumente unter anderen, nicht als martialische Verstärkung des Pompösen. Es gehört gerade zum Geheimnis der Bachschen Kantatenmusik, daß sie sich gewissermaßen „zwischen den Welten“ bewegt und sowohl weltliche wie religiöse Aussagen in gleicher Eindringlichkeit zu tragen versteht. Es gibt genug Aufnahmen des Weihnachtsoratoriums, die in fast ehrfurchtsvoller Unterordnung der musikalischen und sängerischen Mittel den sakralen Gehalt der Glaubensaussage zu betonen verstehen – vor allem im Bereich der historischen Aufführungspraxis, aber auch in anderen Interpretationen, etwa mit Karl Richter, Helmuth Rilling oder Eugen Jochum.

Auch Ludwig Güttlers Interpretation enthält Teile, in denen wirkliche fromme Gläubigkeit durchleuchtet. Wann immer aber die Partitur dies erlaubt, läßt er seinen großen und mit viel Hall aufgenommenen Apparat sich bis ins fortissimo oder ins übertrieben Schwellgerische steigern: Selten hört man die Pauken des Eingangschors derart knallend, die Trompeten

im Schlußchor der ersten oder der letzten Kantate so nahe bei Verdis „Aida“-Triumphmarsch: Bachs Weihnachtsoratorium als Grande Opéra!

Nicht alle Mitwirkenden sind bereit, diesem Konzept zu folgen. Der exzellente junge Wiener Chor (großartig beispielsweise in schwungvoll genauer Artikulation „Ehre sei dir, Gott“ oder „Lasset uns nun gehen“) sowie die Solisten Christiane Oelze und Hans Peter Blochwitz versuchen meist erfolgreich, den Text als Glaubensverkündigung zu gestalten, stoßen damit aber immer wieder auf den Widerstand des klangseligen Instrumentariums, was zu einem andauernden interpretatorischen Spagat führt, der die ganze Aufnahme zu einem irritierenden Zwitter geraten läßt.

Der Zwiespalt läßt sich an Beispielen zeigen: Der Bassist Oliver Widmer singt jedes Wort, als stamme es von Richard Wagner – mit geschmeidigen Melismen („Großer Herr und starker König“) hat er Schwierigkeiten; die „Hirtenmusik“ mit sattem Klang ist weit entfernt von einer poetisch-beschaulichen Stimmungsmalerei; die Solovioline in „Schließe mein Herze“, begleitet von sämigem Orgel/Cello-Continuo, trieft von sattem Schmelz und trägt die Altistin wie auf weichem Pfahl (statt Güttlers sechs Minuten braucht Ralf Otto mit Monika Groop und dem Concerto Köln für dieselbe Arie mit delikater gepupfter Lauten-Continuo gerade fünf!). Solchen outrierten Stücken stehen behutsam und betörend schön gestaltete Partien gegenüber: die „Echo-Arie“ der Sopranistin etwa oder „ich will nur dir zu Ehren leben“ des Tenors.

Wer das Weihnachtsoratorium, seine Musik und seine Texte – ganz im Sinn der in betrachtende Gedanken verflochtenen Arien – als Verkündigung einer christlichen Heilsbotschaft versteht und es mit Schwung und Akribie in gestalteter instrumentaler „Tonsprache“ nacherleben will, der greife zu Aufnahmen, wie sie mustergültig etwa Ralf Otto mit dem Concerto Köln (er braucht dafür spannende 140'48" auf nur zwei CDs gegenüber Güttlers 153'58"), aber auch Gardiner, Herreweghe oder Christophers eingegeben haben. Für opernhafte zelebrierten Pomp oder gar zur Selbstdarstellung seiner Interpreten ist Bach zu schade und die Botschaft von Christi Geburt zu wichtig.

Der Füller der dritten CD – Auszüge aus Bachs h-Moll-Messe auf einen Textauszug aus dem lateinischen Gloria als in sich abgeschlossene 17-Minuten Kantate – bringt gegenüber den vielen Einspielungen der h-Moll-Messe in allen Interpretationsvarianten keine neuen Erkenntnisse. *Diether Steppuhn*

Ludwig Güttler und seine Virtuosi Saxoniae interpretieren Bachs Weihnachtsoratorium als klangschwelgerisches, opulentes Werk – beinahe im Sinne einer Grande Opéra.



Erneut mit
vollem Einsatz.



Bach, Magnificat D-Dur BWV 243. Meine Seele erhebt den Herren BWV 10; Christine Schäfer, Ibolya Verebics, Arleen Auger (Sopran), Ingeborg Danz, Margit Neubauer (Alt), James Taylor, Aldo Baldin (Tenor), Thomas Quasthoff, Wolfgang Schöne (Baß), Gächinger Kantorei Stuttgart, Bach-Collegium Stuttgart, Helmuth Rilling; Hänssler/Fono Schallplatten CD 98.921 (WD: 49'47'') DDD

Aufnahmedatum: 1979, 1995
Klangbild: Räumlich, differenzierte Klanggestaltung, klar und präsent.
Fertigung: Tadellos, sorgfältig gestaltetes Booklet.

Bach, Messen F-Dur BWV 233 und A-Dur BWV 234; Donna Brown, Christine Schäfer (Sopran), Ingeborg Danz (Alt), James Taylor (Tenor), Wolfgang Schöne, Thomas Quasthoff (Baß), Gächinger Kantorei Stuttgart, Franz Liszt-Kammerorchester Budapest, Bach-Collegium Stuttgart, Helmuth Rilling; Hänssler/Fono Schallplatten CD 98.924 (WD: 55'06'') DDD

Aufnahmedatum: 1993, 1995
Klangbild: Natürlich, deutlich und ausgewogen.
Fertigung: Informativer, dreisprachiger Begleittext.

Daß Helmuth Rilling nach gut zehn Jahren seit seiner letzten Einspielung von Bachs bedeutenden Beiträgen zu den Hauptgattungen der lateinischen Figuralmusik seine Auffassung zum Magnificat und den sogenannten „Kleinen Messen“ neu formulieren wollte, kann man angesichts der hinzugewonnenen musikwissenschaftlichen Erkenntnisse über diesen Werkbestand sehr gut nachvollziehen. Auskunft darüber geben die beiden Einführungstexte (von Christoph Wolff und Ulrich Prinz) nach Vorträgen im Rahmen der Stuttgarter Bach-Sommerakademien. Zudem ermöglicht die Kopplung des Magnificat mit der 1979 eingespielten, thematisch identischen Kantate BWV 10, die nun auch bereits 41 Jahre alte Gächinger Kantorei über eine längere Wegstrecke hinweg zu begleiten. Hier wie in den Aufnahmen von 1994/95 stand Rilling ein hochkarätiges Solistenensemble (immer wieder begeistert der blühende, kristallklare Sopran von Arleen Auger, beispielsweise in der Arie „Herr, der du stark und mächtig bist“, BWV 10,2) zur Verfügung, deren klar geführte Stimmen sich harmonisch und virtuos beim konzertierenden Musizieren mit den obligaten Instrumenten mischen.



Bach – mal
Anti-Feministisch.



Bach, Kantaten: Geist und Seele wird verwirrt BWV 35, Gott soll allein mein Herz haben BWV 169, Sinfonia aus der Kantate Ich geh' und suche mit Verlangen BWV 49; Jochen Kowalski (Altus), Raphael Alpermann (Orgel), Mitglieder der RIAS-Kammerchöre, Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach, Hartmut Haenchen; Berlin Classics CD 0011322 (WD: 56'54'') DDD

Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Groß und räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Einspielung von 1979 wird von jenen charakteristischen Interpretations-Grundlinien geprägt, denen Rilling bis heute treu geblieben ist: einem zupackenden Gestus, bei dem die Textausdeutung oberstes Gebot und jedes Wort mit musikalischer Bedeutung erfüllt ist. Und doch, der Vergleich mit den Aufnahmen von 1994/95 läßt auch erkennen, daß sich auf dem Gebiet der historischen Aufführungspraxis seit 1979 Erstaunliches getan hat. Rilling hat davon substantiell partizipiert. Am deutlichsten ist das an der Ausdruckshaltung, am Tempo, der Artikulation und den Klangschattierungen abzulesen. Die Chöre bestechen durch satte Klanglichkeit, die jedoch keinerlei Schwere besitzt, durch Textverständlichkeit und saubere Artikulation. Zwingend wird der Bogen gespannt: vom einleitenden „Magnificat“ bis zum jubelnden Schluß „Gloria“, dessen Anfangsteil in bemerkenswert langsamem Tempo genommen wird. Das „Sicut erat in principio“ bringt dann allerdings umso beschwingt-jubelnder die Schlußsteigerung. Nicht ganz so ausgeglichen ist dagegen die Chorführung in der Messe BWV 234. Etwas müde wird zu Beginn das „Kyrie eleison“ skandiert. Die begleitende Orgel und insbesondere die beiden Traversflöten haben etwas Mühe, das Grundtempo zu finden. Erst im „Gloria“, dem zweiten Satz, ist Präsenz zu spüren. Auch bei dem Bach-Collegium bevorzugt Rilling den deutlichen, emotional betonten Klang, balanciert die einzelnen Instrumentengruppen gut aus und weist dem Basso continuo einen selbstverständlichen, nämlich nicht vordergründigen Platz an. *Ingeborg Allihn*

Die beiden Kantaten für Solo-Alt und konzertierende Orgel sind vermutlich Parodien von Instrumentalkonzerten Bachs, also eine ideale Folie für die Demonstration konzertanter Brillanz. Das eine leistet die Orgel, ein 1755 von Peter Migendt erbautes Instrument, für das Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin sein gesamtes Orgel-Œuvre geschrieben hat. Eine historische Odyssee sondergleichen führte die „Amalien-Orgel“ vom Berliner Stadtschloß in die Karlsruher Kirche „Zur Frohen Botschaft“, wo sie jetzt eine feste „Heimat“ gefunden hat. Ihre Obligatorik ersetzt weitgehend den Orchestersatz und stellt deshalb außerordentliche Anforderungen an den Spieler. Raphael Alpermann brilliert mit glänzender Virtuosität und ausgefeilter Phrasierungskunst. Auch Hartmut Haenchen vermag das Orchester zu beschwingtem, musikantischem Duktus zu inspirieren: beste sächsische Bach-Schule. Vor allem die groß angelegten instrumentalen Einleitungssätze („Concerto“ und „Sinfonia“) verdanken ihm intensiven Glanz und Format.

Die andere Rolle gehört dem Vokalsolisten. Jochen Kowalski ist ein Köhner, der Kompetenz und Wirkung oftmals unter Beweis gestellt hat. Aber hier überzeugt er nicht immer. Während ihm etwa die Arie „Stirb in mir, Welt“ aus der Kantate „Gott soll allein mein Herz haben“ gut gelingt, gerät „Geist und Seele wird verwirrt“ aus der gleichnamigen Kantate eher zäh. Schnelle Lagenwechsel sind nicht immer unproblematisch und retardierte Tempi irritieren. Manchmal vermißt man ganz einfach vollere Resonanzen. Das Experiment aus historischer Simulation und androgyner Ästhetik ist trotzdem interessant und jedenfalls bestens etabliert. Ob man den Orlowsky aus der „Fledermaus“, Schuberts „Winterreise“ oder Bachs Arien von einem Altus hören möchte, wird aber Geschmackssache bleiben. Vor allem für diejenigen, für die es jenseits ästhetischer Reize noch eine „Botschaft“ gibt. *Klaus P. Richter*



Kurz-Opern mit
spanischem
Flair.



Barroco Español (Vol. 2): Zarzuelas von Duron, Literes und anonymen Komponisten; Martha Almajano (Sopran), Jordi Ricart (Bariton), Al Ayre Español, Eduardo Lopez Banzo; deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola CD 05472 77336 2 (WD: 61'49'') DDD

Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Klar, mit räumlicher Wirkung.
Fertigung: Sehr gut.

Die „Zarzuela“, eine originäre spanische Form des Musiktheaters, trägt ihren Namen nach dem Ort ihrer ersten Aufführungen zu Zeiten Calderóns, dem königlichen Lustschloß Palacio de la Zarzuela. Die Besonderheit dieser Gattung ist, daß es gesprochene Passagen gibt, die neben den gesungenen Teilen stehen. Erst unter dem Einfluß der italienischen Oper hat sich diese Kunstform im 18. Jahrhundert grundlegend verändert und an die italienische Opernform angeglichen. Anhand von Auszügen aus Werken von Antonio de Literes und Sebastian Duron – beide Komponisten waren zu Anfang des 18. Jahrhunderts aktiv – wird hier ein Eindruck von der musikalischen Struktur dieses spezifisch spanischen Musiktheaters gegeben, allerdings nur für die musikalischen Teile. Angereichert ist die CD-Veröffentlichung ferner durch vier Instrumentalsätze: Dabei handelt es sich um Bearbeitungen für das Ensemble Al Ayre Español von Bearbeitungen für Tasteninstrumente des Madrider Organisten Martín y Coll; dieser hatte zu Anfang des 18. Jahrhunderts italienische, französische und spanische Musik gesammelt und für Tasteninstrumente arrangiert.

Die Stoffe der Zarzuela stammen meist aus der antiken Mythologie oder sind allegorische Darstellungen. Besonders Duron hat diese Texte in vorbildlicher Weise in Musik gesetzt und dafür die Anerkennung des spanischen Königshofes erhalten. Dabei zeigt er sich mit der kompositorischen Umsetzung des Affektgehaltes der Texte durchaus auf der Höhe der Zeit. Die Kunstfertigkeit und musikalische Gestaltung steht vergleichbaren italienischen Arien oder Kantaten in nichts nach. Wegen eines politischen Konflikts mußte Duron 1706 ins französische Exil fliehen, so daß Literes ihn in Stellung und Ansehen bei Hofe und in Madrid nachfolgen konnte. Mit ihm wurden schließlich auch die französischen Einflüsse in der Gattung stärker, wie schon vordergründig die Verwendung der Oboe in seinen Werken zeigt.

Besonders gelungen ist die musikalische Realisierung dieser nicht immer ganz leichten Sätze und Vokalstücke durch das Ensemble Al Ayre Español unter seinem Leiter Eduardo Lopez Banzo. Die 1988 gegründete Formation hat sich in der Szene rasch einen guten Namen gemacht und gastiert bei allen wichtigen Festivals für Alte Musik. Nicht minder beeindruckend ist die Sopranistin Marta Almajano, die alle Nuancen der Musik auszudrücken weiß.

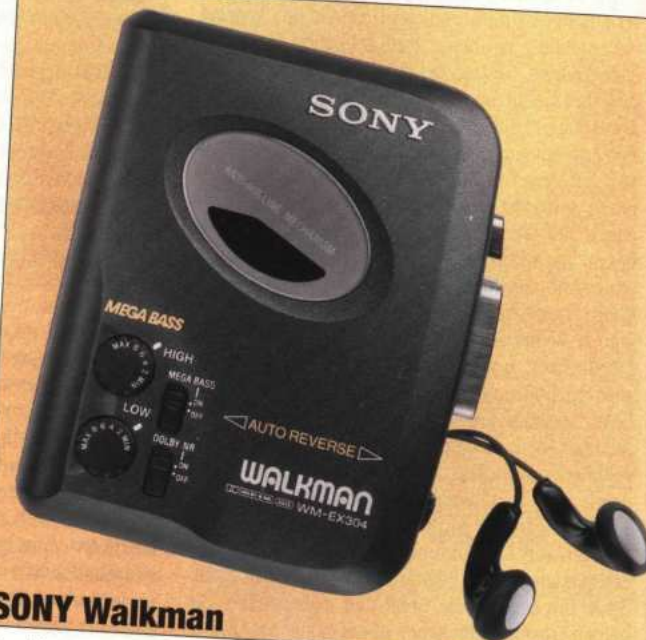
Matthias Hutzler

Für einen neuen Abonnenten machen wir ganz schön was locker!



SONY Weltempfänger

Jetzt liegt Ihnen die Welt zu Füßen. Mit UKW/MW/KW und 9 gespreizten KW-Bändern, UKW-Stereo über Kopfhörer. Inklusive Wurfantenne.



SONY Walkman

Der Klassiker von SONY: mit Dolby B, regelbarem Mega Bass, Autoreserve, Anti-Rolling-Mechanik, Bandsorten-Wahlschalter und automatischer Band-Endabschaltung. Inklusive Ohrhörer und Gürtelclip. Farbe: metallic.



SONY Radio-Wecker

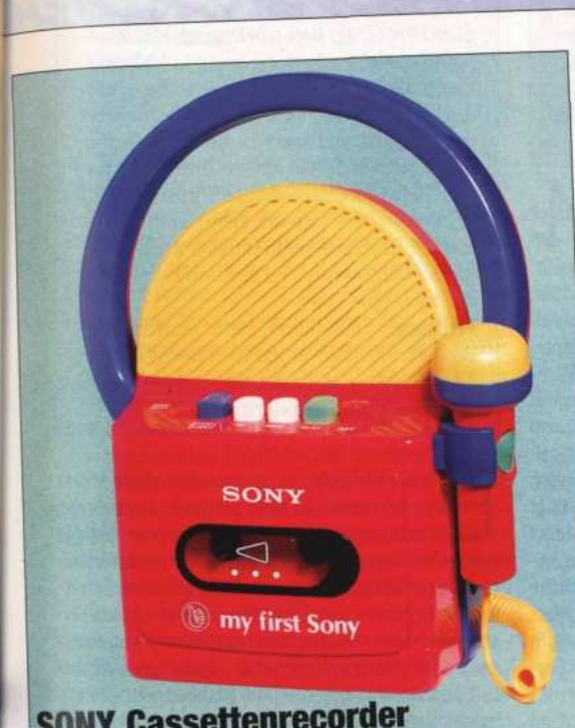
Für ausgeschlafene Zeitgeister: Die SONY Dream Machine, die es in sich hat. Mit UKW/MW-Empfang, LED-Display, 5 Stationsspeicher, Dual-Alarm und Power Backup. Gehäusefarbe: anthrazit.



SONY Audio-Cassetten

Das nennt man Qualität im 10er-Pack: die Metall-XR lassen sich exzellent aussteuern. Das Geheimnis: ihre extrem hohe magnetische Energie. Der Effekt: große Dynamik, satter Sound, ideal für CD! 90 Minuten Spieldauer.

Bei dieser Original **SONY**-Qualität lohnt es sich, einen neuen Leser zu werben, glauben Sie nicht?



SONY Cassettenrecorder

Damit kommen die Kleinen ganz groß raus: Der kunterbunte Cassettenrecorder mit eingebautem Lautsprecher und extra großen Tasten. Durch das zusätzliche Mikrophon kann im Duett "live" mitgesungen werden.

SZV

Tonangebend, kompetent, richtungweisend
SZV Spezial-Zeitschriften-Verlag München



Und das Ganze ist so einfach:

Coupon ausfüllen, Prämie auswählen und einsenden an: PMS-Leserservice, Postfach 29 01 80, 47261 Duisburg oder direkt per Fax an 0203/7690830

Abonnentenauftrag

Ja schicken Sie mir die nachstehend angekreuzte Zeitschrift zum Jahres-Vorzugspreis für

- | | |
|---|---|
| ☐ STEREO DM 81,60 | ☐ Fono Forum DM 92,40 |
| ☐ Fachblatt Musikmagazin DM 78,- | ☐ HiFi Vision DM 86,40 |

Das Abonnement läuft ein Jahr und verlängert sich jeweils nur dann um ein weiteres Jahr, wenn nicht spätestens drei Monate vor Ablauf des jeweiligen Lieferjahres gekündigt wurde.

Name/Vorname

Straße/Nr.

PLZ/Wohnort

Zahlungsweise:

- ☐ per Rechnung ☐ per Bankeinzug

Bank

Konto-Nr.

BLZ

Datum

1. Unterschrift

Widerrufsgarantie:

Ich weiß, daß ich diese Bestellung innerhalb von 10 Tagen (rechtzeitige Absendung des Widerrufs genügt zur Fristwahrung) schriftlich bei PMS-Leserservice, Postfach 29 01 80, 47261 Duisburg, widerrufen kann.

Datum

2. Unterschrift

Prämiengutschein:

Ich habe einen neuen Abonnenten geworben und wünsche mir dafür:

- | | |
|---|---|
| ☐ Sony Walkman | ☐ Sony Weltempfänger |
| ☐ Sony Radio-Wecker | ☐ Sony Audio-Cassetten |
| ☐ Sony Cassettenrecorder | |

Name/Vorname

Straße/Nr.

PLZ/Wohnort

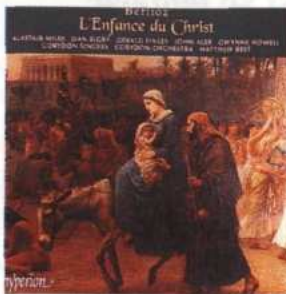
Merkabschnitt: Ich weiß, daß ich diese Bestellung innerhalb von 10 Tagen (rechtzeitige Absendung des Widerrufs genügt zur Fristwahrung) schriftlich bei PMS-Leserservice, Postfach 29 01 80, 47261 Duisburg, widerrufen kann.

Ich erhalte frei Haus zum Jahres-Vorzugspreis:

- | | |
|---|---|
| ☐ STEREO DM 81,60 | ☐ Fono Forum DM 92,40 |
| ☐ Fachblatt Musikmagazin DM 78,- | ☐ HiFi Vision DM 86,40 |

Dieses Angebot gilt nur innerhalb der Bundesrepublik Deutschland. Prämienempfänger und neuer Abonnent dürfen nicht identisch sein. Übrigens, Sie müssen nicht selbst Abonnent sein, um einen neuen Abonnenten für uns zu gewinnen und mit einem dieser attraktiven Geschenke von uns belohnt zu werden.

Als Oper verstanden, nicht als Oratorium.



Berlioz, *L'Enfance du Christ* (Die Kindheit Christi); Jean Rigby (La Vierge Marie), Alastair Miles (Hérode), Gerald Finley (Joseph), John Aler (Le Récitant), Gwynne Howell (Le Père de Famille), Peter Evans (Centurion), Robert Poulton (Polydorus), Corydon Singers, Corydon Orchestra, Matthew Best; hyperion/Koch 2 CD 66991/2 (WD: 100'48'') DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Von groß, aber problematischer Räumlichkeit.
Fertigung: In Ordnung.

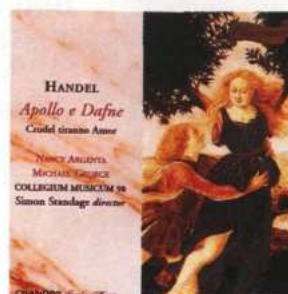
Da die vier Evangelien in ihrer theologischen Aussage untereinander verschieden genug sind und ohnehin nicht als historische Berichte gelten können, ebensowenig wie die Verfasser als Biographen (sie waren „nur“ gläubige Menschen mit missionarischem Aussagewillen) – scherte sich Hector Berlioz erst gar nicht um Einzelheiten und stellte „Die Kindheit Christi“ nach persönlichem Gutdünken dar. Wer aber glaubt, daß die Unbefangenheit des Komponisten sich auch bei seinem Oratorium op. 25 in einer respektlos drohnenden Musik äußert, sieht sich getäuscht. Was die Hörer von Anfang an überraschte, war die Zartheit der Musik – wo man von einem Hitzkopf wie Berlioz doch immer wieder neue Exaltationen befürchten mußte.

Matthew Best unternimmt in seiner Neuaufnahme den Versuch, dem Stück das bekannte Naturell des Komponisten nachträglich wieder einzupflanzen, sozusagen in der Überzeugung, daß er sich in Wirklichkeit doch gar nicht habe verleugnen können. Manche der Solisten, so Alastair Miles (Hérodes) und Gwynne Howell (Le Père de Famille), werden, ganz ähnlich wie die Corydon Singers in den „Turbachören“, zu opernhafter Attitüde angehalten, wo es sich irgend mit dem Notentext verträgt. Bereits von John Eliot Gardiners Einspielung bekannt (Erato 2 CD 4509-99767-2), hat dieser dramatische Ansatz diesmal auch viel Bühnenillusionismus zur Folge, etwa wenn Orgel und Engelschor am Schluß des ersten Teils extrem diffus im Hintergrund plaziert werden, oder wenn dem instrumentalen Ismaëlitens-Trio zwischen zwei Flöten und Harfe im dritten Teil ein geradezu Hausmusik-artiges Gewand übergestülpt wird (als wäre der imaginierte akustische Raum schlagartig wesentlich kleiner). Der bereits von Eliahu Inbal in der Denon-Aufnahme favorisierte Erzähler, John Aler, erweist sich noch einmal als intelligenter Gestalter mit schmiege- und biegsamer Tenorstimme.

Volkmar Fischer



Stimmungsnuancen aus der Tiefe.



Händel, *Apollo e Dafne* HWV 122, *Crudel tiranno Amor* HWV 97; Nancy Argenta (Sopran), Michael George (Baß), Collegium Musicum 90, Simon Standage; Chandos/Koch CD 0583 (WD: 58'07'') DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Klar, präsent, ausgewogen.
Fertigung: Bis auf einen entscheidenden Übersetzungsfehler sehr sorgfältig.
Vergleichseinspielung: Nelson/Thomas/McGegan (harmonia mundi France CD 905157).

Wie kommt der Lorbeerkranz aufs Haupt eines Helden? Dazu muß man wissen, daß Lorbeer auf Griechisch „daphne“ heißt. Doch Daphne hieß auch die schöne Nymphe, in die sich Apollon unsterblich verliebte, und als sie sich seiner Zudringlichkeit nicht mehr erwehren konnte, rettete sie ihre Keuschheit, indem sie sich – o Wunder! – in einen Lorbeerbaum verwandelte. So erzählt es Ovid im ersten Buch seiner „Metamorphosen“, und das Spektakuläre an dieser Geschichte ist, daß Apollon hier nicht wie sonst heroisch, sondern elegisch auftritt. Ihm, der noch eben wilde Ungeheuer besiegt hat, bleibt Erfolg in der Liebe versagt, und so steckt er sich als schwachen Trost „daphne“ aufs Haupt.

Wie Ovid hat auch Händel diese ungewöhnliche Akzentverschiebung in den Mittelpunkt seines Werkes gerückt. Apollon als lyrischer Baß – wo sonst gibt es das im Barock? Michael George erfüllt diese Partie mit wunderbarem Schmelz, ohne die machtvoll-energisches Seiten seines Helden in den Hintergrund zu drängen. Ebenso gelingt es Nancy Argenta, nicht bloß Daphnes Keuschheit, sondern auch ihre Standfestigkeit und Entschlußkraft sehr überzeugend darzustellen. Solche Reife zeichnet schließlich auch das Spiel von Simon Standage und seinem Orchester aus, womit der zentrale Unterschied zur Vergleichseinspielung erfaßt ist: Während Nicholas McGegan Händels Kantate sehr effektiv, aber auch ein wenig oberflächlich zelebriert, verzichtet Standage auf jede Form des Plakativen, um in der Tiefe nach Stimmungsnuancen zu forschen und diese sehr umsichtig zu gestalten. Damit erfaßt er das Spezifikum des Werkes: Wie sich in Ovids „Metamorphosen“ eine Spannung zwischen epischer Form und elegischem Inhalt aufbaut, so ist Händels „Apollo e Dafne“ letztlich eine Kammerkantate in Form einer Opernszene. Genau diese Ambivalenz läßt das Collegium Musicum 90 ungleich besser zur Geltung kommen als McGegans Philharmonia Baroque Orchestra; als Beispiel sei nur die geheimnisvolle Interpretation der Arie „Come rosa in su la spina“ genannt. Bleibt noch die Kantate „Crudel tiranno Amor“, in der es um Liebesleid aus weiblicher – nicht, wie die Übersetzung suggeriert, aus männlicher – Sicht geht. Auch hier trifft Nancy Argenta mit ihrem besonderen Einfühlungsvermögen optimal die emotionale Vielseitigkeit der Komposition.

Matthias Hengelbrock



Wechselbad von Erregung und Resignation.



Kancheli, *Exil*, Psalm 23, Einmal, Zähle die Mandeln, Psalm, *Exil*; Mascha Deubner (Sopran), Natalia Pschenitschkova (Flöte), Catrin Demenga (Violine), Ruth Kilus (Viola), Rebecca Firth (Violoncello), Christian Sutter (Kontrabaß), Wladimir Jurowski; ECM/PMV CD 447 808-2 (WD: 43'07'') DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Bis zur Künstlichkeit verhält, aber das braucht diese Musik. Stimme, Instrumente und Tonband sind kaum zu trennen. Demzufolge ist der Raum ein weites Ganzes mit enormer Tiefe, aber sehr diffuser Ortbarkeit. Die Wiedergabe der fast sinushaft-klaaren Stimme Mascha Deubners stellt extreme Anforderungen an Lautsprecher und Elektronik. Unerfreulich kurze Spieldauer.
Fertigung: Einwandfrei. Sehr ausführliches Booklet (deutsch, englisch, französisch) mit allen Texten und einem lesenswerten Essay von Hans-Klaus Jungheinrich.

Es läßt sich nicht viel sagen über diese Musik Giya Kanchelis. Zu sehr versperrt sie sich den Parametern des Bewußten. Griffen vor einigen Jahren bei ihm noch Begriffe wie Neoromantik, bisweilen gar Schwulst, läßt sich für „Exil“ keine Schublade mehr finden. Es ist eine Musik kurz vor dem Verstummen. Das verführt zum Lautdrehen, was einerseits dem stillen und einsamen Zauber des Werkes (für Sopran, Instrumente und Tonband) den Gar aus macht, andererseits bei den wenigen schroffen Impulsen die weiße Fahne schwingen läßt.

Sollen partout Vergleiche angestellt werden, so bieten sich – wenn überhaupt – die Klänge der Subtil-Minimalisten Morton Feldman oder Giacinto Scelsi an. Aber auch diese Vergleiche sind sehr mit Vorsicht zu genießen. Der Liederzyklus (problematische Bezeichnung) auf Texte des 23. Psalms, von Paul Celan und Hans Sahl, zeigt sich auf den ersten Blick weitgehend entwicklungslos im Sinne großformaler Spannung. Aber diese Musik ist dennoch nicht eintönig. Ganz im romantischen Sinne wechseln Passagen emotionaler und satztechnischer Steigerung im schnellen Rhythmus mit solchen von Entspannung, ja von Resignation ab, ohne daß die Grenzen zwischen beiden auszumachen wären. Ein gleichsam flächiges Beben ist die Folge.

Das Ensemble unter Wladimir Jurowski spielt mit äußerster Präzision und Disziplin, wobei die Aufnahmetechnik hilft. Bisweilen läßt sich nicht entscheiden, ob Klänge von Stimme, Instrument, Tonband oder vom Raumhall herrühren – eine zauberhafte Uneigentlichkeit erwächst daraus.

Eine faszinierende Einspielung, wenn diese Musik auch mitunter hart am Banalen vorbeischießt.

Peter Korfmacher



Erstklassig.



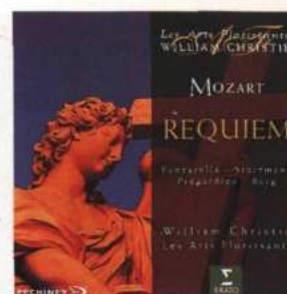
Fernando de la Mora singt Ariens aus Opern von Gounod, Verdi, Puccini, Cilèa, Bizet, Donizetti, Ponchielli, Massenet und Giordano; Fernando de la Mora (Tenor), Orchestra of the Welsh National Opera, Charles Mackerras; Telarc/in-akustik CD 80411 (WD: 63'40'') DDD
Aufnahmedatum: 1994, 1995
Klangbild: Präsent, plastisch, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Wenn ein Kenner und Könnner wie Charles Mackerras „sich dazu hergibt“, den CD-Einstand eines jungen Tenors zu betreuen, dann muß das schon stutzig machen – zu Recht! Der blendende Eindruck, den der Mexikaner Fernando de la Mora hier hinterläßt, qualifiziert ihn für die erste Reihe jener Tenöre, deren stimmlicher Radius die Fächer des tenore di grazia und tenore leggero oder lirico einschließt und die darüber hinaus noch die Reichweite für Partien des Zwischenfachs wie Cavaradossi, Rodolfo, Don José mitbringen. Es liegt auf der Hand, dieses Debüt-Recital mit dem ebenfalls kürzlich publizierten zu vergleichen, das Roberto Alagna vorgelegt hat, ein Tenor ähnlicher „Gewichtsklasse“ und derzeit an der Stimmenbörse hoch im Kurs. Wenn auch Alagna die eine oder andere Arie intensiver und phantasievoller gestaltet, so beeindruckt de la Mora durch das schönere, wärmere, dunklere Timbre und noch mehr durch seine gesangstechnische Klasse. Während Alagna in der Blumen-Arie („Carmen“) und im Lamento des Federico („L'Arlesiana“) sich ins – flach und substanzlos klingende – Falsett flüchten muß, um auch in der hohen Lage noch ein piano zu erreichen, verfügt de la Mora über eine wunderbar ausbalancierte Voix mixte, die bis in die extreme Höhe tragfähig und klangvoll bleibt. Die Blumen-Arie schließt er mit einem hörensweisen hohen B im piano ab, in der „Perlenfischer“-Arie „Je crois entendre encore“ interpoliert er gar ein phantastisches hohes C – ebenfalls piano gesungen! –, um das ihn jeder der „drei Tenöre“ beneiden müßte. Behutsam getragen von Mackerras' ruhig atmender und stetig fließender Begleitung, gerät diese Trauerzählung des Nadir zum lyrischen Höhepunkt der CD. Das Effektstück des Recitals, die berühmt-berühmte Bravour-Arie des Tonio aus Donizettis „Fille du régiment“, gelingt dem Mexikaner mühelos als einst dem jungen Pavarotti, die neun hohen C's schießen wie Leuchtraketen aus dem Lautsprecher.

Gewiß, hie und da wären noch Kleinigkeiten im Timing und Rubato zu verbessern, könnten Phrasierungsdetails noch aufpoliert werden – auch exzellente Stilisten wie Nicolai Gedda und Alfredo Kraus haben sich während ihrer Karriere erst nach und nach perfektioniert –, aber bereits das heutige Niveau von Fernando de la Moras Gesangkunst berechtigt zu großen Erwartungen.

Kurt Malisch

Beweglich und künstlich.



Mozart, Requiem KV 626 (Süßmayr-Fassung), Ave verum corpus KV 618; Anna Maria Panzarella (Sopran), Nathalie Stutzmann (Alt), Christoph Prégardien (Tenor), Nathan Berg (Baß), Les Arts Florissants, William Christie; Erato/East West Records CD 0630-10697-2 (WD: 53'39'') DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Ausgewogen.
Fertigung: Ohne Makel.

Nach William Christies fulminanter Einspielung des Händelschen „Messiah“ schlich ich mit erwartungsfroh gespitztem Ohr zum CD-Player, um von diesem Dirigenten einige neue Eingebungen zu Mozarts „Requiem“ zu erlangen. Diese Hoffnung sei, dachte ich, eine vielleicht etwas unbarmherzige Vorgabe angesichts eines so oft schon aufgenommenen, von den klügsten Interpreten gedrehten und gewendeten Werks. Und doch traute ich Christie zu, Gewaltiges zu vollbringen, selbst wenn in der Vergangenheit so manche „Requiem“-Einspielung hochgesteckte Erwartungen allzu sanft zur Ruhe gebracht hatte.

Christie sorgt zunächst für atmende Ahnung (Holzbläser), dann für hurtige, wohl dosierte Agilität (Kyrie-Fuge). Im „Dies irae“ scheint die Dramatik drastisch erhitzt, dann durch Laut-Leise-Effekte künstlich gestaffelt, was den Chorsopran beim hohen „g“ etwas in Verlegenheit bringt. Im „Rex tremendae“ tritt dann der Sonderfall der Meinungsfreiheit ein: Christie zwingt zum „Salva me“ seine Leute zu einem ganz neuen, langsameren Tempo, das bei allem guten Willen doch eine unorganische Bremswirkung zeitigt. Ist denn der Kontrast zwischen scharfer Doppelpunktierung und süßer Anrufung nicht schon von sich aus groß genug? Das gleiche Experiment im „Confutatis“, wo beim „voca me“ ebenfalls eine Tempokorrektur verstört.

Zwischendurch machte ich mir natürlich auch Gedanken über die Wahl der Solisten, die manchmal sehr gut und manchmal überhaupt nicht zusammenpassen wollen: Neben dem voluminösen Baß von Nathan Berg wirkt Christoph Prégardien sehr leicht, das dunkle Timbre von Nathalie Stutzmann will von den schweren Farben Anna Maria Panzarellas nicht recht überwölbt werden. Und dann scheint es auch, als habe Christie bisweilen eine schwer begreifliche Scheu vor dem Legato („Ingemisco“). Und so geht das Werk auf hohem und manchmal hoch eingelöstem Anspruch zu Ende.

Der Chor ist gut (bis auf den Sopran, der klingt in den hohen Lagen nicht ausgeglichen genug), das Orchester aber noch besser. Insgesamt handelt es sich um eine „Requiem“-Interpretation im oberen Drittel der Vergleichseinspielungen. Es hätte eine Referenzaufnahme werden können. Wolfram Goertz

ARS
MUSI
CI

Kulturhöhepunkte

LIED

Die junge Generation

Ulf Bästlein
Bariton

AM 1126-2 DDD ©1995

SCHUBERT
WINTERREISE
ULF BÄSTLEIN, Bariton
Am Flügel: STEFAN LAUX



SCHUMANN
DICHTERLIEBE OP. 48
LIEDERKREIS OP. 39
CHRISTIAN ELSNER · TENOR
EUGEN WÄNGLER · PIANOFORTE

LIVE RECORDING

ARS
MUSI
CI

WDR



AM 1149-2 DDD ©1995

Christian Elsner
Tenor



helikon harmonia mundi gmbh



Charme, Anmut
und Witz.



Offenbach, Ouvertüren und Arien aus La Périochole, La Fille du tambour-major, La Belle Hélène, Pomme d'api, Madame l'Archiduc, La Romance de la rose, La Vie Parisienne, Orphée aux enfers, La Grande-Duchesse de Gérolstein u.a.; Frederica von Stade (Mezzosopran), Scottish Chamber Orchestra, Antonio de Almeida; RCA/BMG-Ariola CD 09026 68116 2 (WD: 65'02'') DDD

Aufnahmedatum: 1994

Klangbild: Heutiger Standard.

Fertigung: Dreisprachiges Beiheft mit Arienbeschreibungen ohne Texte; Kurzbiographien; technisch einwandfrei.

Sie hat eine lange, enge Beziehung zu Paris: Zum Abschluß der High School schenkt ihr der Großvater einen ordentlichen Geldbetrag mit der Auflage, „etwas zu tun“. Also fuhr das US-Girl aus Somerville, New Jersey, für ein ganzes Jahr nach Paris. Sie entdeckte die klassische Musik und schrieb sich an der École Mozart ein. Zurück in den USA, begann sie ein Gesangsstudium; erste kleine Rollen; 1969 wieder Paris; in Liebermanns Versailler „Figaro“-Gala-Premiere sang Frederica von Stade einen Gala-Cherubino... das weitere ist Lexikonstoff.

Fast 20 Jahre sind vergangen — und das hört der bewundernde, aber nicht unkritische Musikfreund auf der CD des Jahres 1995. Natürlich spricht die Höhe nicht mehr so leicht an und bekommt Schärfe; der einstige fast seraphische Zauber des Timbres ist einem direkteren, aber immer noch mädchenhaft schlanken Klang gewichen. Was der damals 30-jährigen ganz leicht von der schweren Périochole-Zunge zu gehen schien, muß Frederica von Stade heute doch mit Nachdruck servieren. Dafür gelingt die Großherzogin von Gerolstein um genau diese 20 Jahre besser: Der Grande Dame von 1995 glaubt man ihre „amour fou“ zum „incroyable“ jungen Fritz auf den Ton — besonders wenn sie jetzt einen Hauch von verrückter Bruststimme wagt und den letzten Vokal der Schlußzeile „que je suis belle“ so verschleift, daß man ein „perdu“ zu hören glaubt. Derartige Raffinessen gibt es mehrere, weil Frederica von Stade mit der Sprache agieren kann — beispielsweise mit gezielten Rubati in „Pomme d'api“. Zudem hat ihr Mezzosopran eben die Leichtigkeit behalten, die Offenbachs „Damen“ signalisieren sollten, ohne „leichte Mädchen“ sein zu wollen. Trotz der Wahl der Originalinstrumentation waren sich Orchester und Dirigent Antonio de Almeida im nicht zu trockenen, schlanken Klang mit der Solistin einig: Da viele Rollen ihren Reiz daraus beziehen, die Doppelbödigkeit gesellschaftlicher Konvention vernünftig vorzuführen, kann Frederica von Stade ihre so selten gewordenen Qualitäten ausspielen: gezirkelter Stil, legeres Lachen, lockenden Charme, zarte Anmut und ein wenig Gespreiztheit. *Wolf-Dieter Peter*



Ein anderes
„Requiem“?



Requiem der Versöhnung — Eine Gemeinschaftskomposition von Luciano Berio, Friedrich Cerha, Paul-Heinz Dittrich, Marek Kopelent, John Harbison, Arne Nordheim, Bernard Rands, Marc-André Dalbavie, Judith Weir, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Rihm, Alfred Schnittke, Joji Yuasa und György Kurtág; Tobias Janzik (Knabensopran), Donna Brown, Julie Moffat (Sopran), Ingeborg Danz (Alt), Thomas Randle (Tenor), Andreas Schmidt (Baß), Gächinger Kantorei, Krakauer Kammerchor, Israel Philharmonic Orchestra, Helmuth Rilling; Hänssler/Fono Schallplatten 2 CD 98.931 (WD: 107'07'') DDD

Aufnahmedatum: 1995

Klangbild: Gute räumliche Staffelung und Differenzierung der verschiedenen Ensembles und Solisten bei weitem dynamischem Ambitus.

Fertigung: Tadellos; ausführliche Information im Booklet.

Gemeinschaftskompositionen aus oder zu zeitbedingten Anlässen hat es in der Musikgeschichte immer wieder gegeben, meistens mit auch eher nur zeitbedingtem Erfolg: mit dem historischen Verschwinden des Anlasses — der nur selten ein musikalischer war — rückten auch die kollektiven Kunstprodukte als „Curiosa et Rara“ in den Hintergrund der Musikgeschichte. Zu unterschiedlich waren Stil und Niveau der einzelnen Beiträge, um die Vergänglichkeit der Umstände überdauern zu können; die Komponisten bleiben als Individuen in der Erinnerung, und selbst das Engagement des Gedankens oder des Appells wie in der „Messa per Rossini“ von 1869 oder der „Jüdischen Chronik“ von 1960 — gerade letzteres Werk sogar substanzvoll und stilistisch relativ einheitlich — haben solchen Werken keinen festen Platz im Repertoire sichern können.

Nun hat Helmuth Rilling nach zweijähriger Vorarbeit 14 Komponisten aus aller Welt für ein „Requiem der Versöhnung“ zusammengebracht, das am 16. August 1995 in Stuttgart aus der Taufe gehoben wurde: 50 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs eine künstlerische Demonstration der Versöhnung — das war das Ziel. Der Mitschnitt der Uraufführung liegt nun vor; ob sich dieses schon von der Besetzung her aufwendige Werk auch nach dem Jahrestag im Repertoire halten kann, ist zumindest für das sogenannte „Medienzeitalter“ praktisch beantwortet: Die CD-Box ist da und garantiert potentielle Dauerhaftigkeit. Und die Beteiligten haben trotz der gedrängten Einstudierungszeit — aufgrund der teilweise späten Abgabe der Einzelmanuskripte und der anderweitigen Verpflichtungen der Mitwirkenden — eine technisch solide und in vielen Phasen auch inspirierte und anrührende Wiedergabe zustandegebracht. Ob das künstlerische Ergebnis als Ganzes letztlich befriedigt, ist eine andere Frage.

Sie beantwortet sich jedoch weniger durch das PR-

Brimborium, welches um die Aufführung veranstaltet wurde; man sollte sich keinen Illusionen hingeben, daß selbst ein dem humanistischen Engagement verpflichtetes Ereignis wie dieses ohne entsprechende, sehr „weltliche“ Vermarktung überhaupt realisierbar gewesen wäre. Allerdings sollten auch die Veranstalter von jeglicher Blauäugigkeit eines „Friede, Freude, Eierkuchen“-Klimbims absehen: Dies war von Anfang an ein geschäftsmäßig und professionell geplantes Spektakel und hatte mit Kunst ebensoviel zu tun wie die Fußball-Bundesliga-Saison mit originärer körperlicher Ertüchtigung.

Vielmehr stellen sich kritische Fragen hinsichtlich einer Diskrepanz zwischen der Intention und der Dramaturgie des „Werkes“. Jeder der zu diesem Werk beitragenden Komponisten wollte unheimlich „engagiert“ sein, und so bewegt sich die Musik in fast dauernder expressiver Hochspannung. Das Werk eines Einzelnen hätte hier ein ausgewogeneres Verhältnis von Eruption und Ruhe verwirklicht. Durch den Daueransturm gut gemeinter Expressivität erscheint die Musik jedoch fast durchweg als übertrieben präntiös, klischeehaft und bestellt feierlich. So haben das „Dies irae“ (Paul-Heinz Dittrich) oder das „Confutatis“ (Arne Nordheim) etwas Aufdringliches, die Teile von John Harbison („Juste Judex“), Krzysztof Penderecki („Agnus Dei“) und besonders Marc-André Dalbavie („Offertorium“) streifen den Kitsch, und auch von Judith Weir („Sanctus“) hat man schon besseres gehört als diesen Orff-Aufguß.

Es ist bezeichnend, daß diejenigen Teile, die gerade vom konventionellen Requiem-Text absehen, am meisten überzeugen: der Prolog von Luciano Berio mit der Vertonung eines Celan-Textes, der Epilog von György Kurtág nach einer englischen Grabschrift und die nur Vokalisieren verwendende „Communio“ von Wolfgang Rihm. Das ist kein Zufall. (Und man denkt an Konzeptionen eines „anderen“ Requiems, wie sie K. A. Hartmann, Hindemith, Britten, B. A. Zimmermann oder jüngst Henze überzeugend verwirklicht haben.) Denn es stellt sich die Frage, ob die Botschaft des christlichen Requiem-Textes für die Versöhnung nach den Ungeheuerlichkeiten von Faschismus, Holocaust und Krieg überhaupt taugt. Die Frage nach ganz menschlichen Ursachen, nach Schuld und notwendigen Handlungsstrategien, um dergleichen in Zukunft zu verhindern, wird ja im liturgischen Text gar nicht gestellt, und die christlichen Institutionen, die Liturgisches verwalteten, hatten zu Faschismus und Krieg auch keinerlei Fragen (dafür aber Pässe für Nazi-Verbrecher). So gibt es zwischen der ungeeigneten Form, der aufgeblasenen Präsentation und der kommerziellen Realisierung ein ganzes Konglomerat von Widersprüchen, woran das Werk, wenn es denn ein solches ist, letztlich zerbricht. *Hartmut Lück*

Hartmut Lück



Photo Alvaro Yanez

helikon harmonia mundi GmbH
Heuauerweg 21 - 69124 HEIDELBERG



harmonia
mundi

MARCEL PÉRÈS
ENSEMBLE ORGANUM

Messe
zum Fest
Mariä Geburt

École
de Notre Dame



Liederstoff –
Lebensstoff.



Schostakowitsch, Orchesterlieder (Vol. 2): Sechs Romanzen op. 21, Sechs Gedichte op. 143a, Suite auf Verse von Michelangelo Buonarroti op. 145a; Ilya Levinsky (Tenor), Elena Zarembo (Alt), Sergei Leiferkus (Bariton), Göteborger Sinfoniker, Neeme Järvi;
DG CD 447 085-2 (WD: 71'06'') DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Natürlich, offen, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.



Den Staubwedel
benutzt
– und doch
auch wieder
nicht.



Schubert, Messe Nr. 6 Es-Dur D 950; Benjamin Schmidinger (Knabensopran), Albin Lenzer (Knabenalt), Jörg Hering (Tenor), Kurt Azeberger (Tenor), Harry van der Kamp (Baß), Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Orchestra of the Age of Enlightenment, Bruno Weil;
Sony Classical CD 66 255 (WD: 47'44'') DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Sehr präzise.
Fertigung: Tadellos.



Bewegung im
Regenwald.



Schumann, Das Paradies und die Peri, Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52; Julia Faulkner, Heidi Grant Murphy (Sopran), Florence Quivar (Mezzosopran), Elisabeth Wilke (Mezzosopran), Keith Lewis, Robert Swenson (Tenor), Robert Hale (Baß-Bariton), Staatsoperchor Dresden, Hans-Dieter Pflügler, Staatskapelle Dresden, Giuseppe Sinopoli;
DG 2 CD 445 875-2 (WD: 112'38'') DDD
Aufnahmedatum: 1993, 1994
Klangbild: Ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Cxyz (EMI 7 69447 2).

Derimal ein orchesterbegleiteter Liederzyklus, der die Liebe zum Thema hat, gleichzeitig aber (und vielleicht gar eindringlicher) den Tod thematisiert: Leidenschaft und Scheitern scheinen für Schostakowitsch unabdingbar zusammengehören, Liebe und Tod treten in seinem Schaffen wie in seinem Erleben gleichsam als Zwillingpaar auf. Der erste hier vorgelegte Zyklus, komponiert auf japanische Verse, geht auf das Jahr 1928 zurück, als Schostakowitsch seine erste Frau kennenlernte: Vage Tonalität und gezügelte vokale Expressivität stehen hier neben impressionistischer Bildhaftigkeit, heitere Sinnlichkeit wechselt mit Düsternis – Stimmungsbilder, die Ilya Levinsky mit hell timbriertem, klar konturiertem Tenor eindringlich nachzeichnet. Hörbar emphatischer schritt Schostakowitsch den Ausdrucksbereich von Gedichten Marina Zwetajewas aus, die sich – „Ich sterbe, weil man ohne Liebe nicht leben kann“ – 1941 das Leben genommen hatte. Anstoß zur Komposition gab eine Sängerin, Irina Bogatschowa, welche den Liederzyklus 1973 auch zur Uraufführung brachte. In der vorliegenden Einspielung nimmt Elena Zarembo mit ihrem weichen, füllig-wohl lautenden Alt auf Anhieb für sich ein: eine souveräne Gestalterin. Sergei Leiferkus, mittlerweile zu einem der begehrtesten russischen Liedsänger avanciert, gestaltet die späten Michelangelo-Gesänge: ein eindrucklich klangprödes und gleichzeitig lyrisch inniges Lebensfazit Schostakowitschs mit Rückbezügen sowohl zur Sinfonie Nr. 14 als auch zur weit zurückliegenden Oper „Lady Macbeth von Mzensk“, einmal mehr die Liebesthematik mit Gewalt- und Todesmetaphern verbindend.

Neeme Järvi begleitet makellos, aus profunder Kenntnis der Materie und einer spürbaren Affinität zu diesem nicht eben leicht zugänglichen musikalischen Kosmos: ein kundiger Wegbereiter.

Werner Pfister

Steckt nicht eine Prise zuviel (früher) Bruckner in diesem (späten) Schubert, als daß man die oberen Stimmen des vokalen Satzgefüges, Sopran und Alt, auch heute noch mit Knaben- statt Frauenstimmen zu Gehör bringen sollte? Wo eine solche an den Musizierungsbedingungen der Entstehungszeit interessierte Praxis doch auch bei Chorwerken des 18. Jahrhunderts aus der Mode zu kommen scheint! Mit der Auswahl der Knabensolisten hat Bruno Weil in diesem Fall noch weniger Glück gehabt als bei seiner Sony-Aufnahme der Schubertschen As-Dur-Messe D 678 (Sony CD 53984, vgl. FF 9/94, S. 66); der Altist Albin Lenzer vermag seinem Stimmchen kein Volumen abzugewinnen, und die für manche Melodielinie wünschenswerte Tragfähigkeit entwickelt der vibratoarm ausschwingende Sopran von Benjamin Schmidinger kaum einmal. Es gibt heikle Balanceprobleme innerhalb der Solo-Ensembles, demzufolge etwa die beiden Tenöre im zentralen „Et incarnatus est“ klarer an Kontur gewinnen als der Sopran, und im Spiel um das Treffen der Tonhöhe liegen Knaben nun einmal ohnehin gerne einige Millimeter daneben (was sich hier auch immer wieder auf das Tutti negativ auswirkt).

Bei aller Kritik am vokalen Erscheinungsbild dieser Interpretation: Der Dirigent wählt sehr zügig und dabei ungemein stimmige Tempi. Sie fließen mit einer Selbstverständlichkeit und Schlichtheit dahin, daß die Gemächlichkeit eines Sawallisch buchstäblich als überholt gelten darf. Mit Karfreitagsweihen hilft man Schubert nicht – gerade ein Stück wie das überwältigende „Sanctus“ offenbart in der Wiedergabe des Orchestra of the Age of Enlightenment, welchen Gewinn der Hörer davon hat, wenn er hier den harmonischen Verlauf in Verbindung mit den dynamischen Kurven mühelos erfassen kann. Unter rein instrumentalen Aspekten ist diese Aufnahme ganz hervorragend gelungen (etwa das „Gratias agimus tibi“ schlägt den Bogen zum begnadeten Kammermusiker Schubert). Weil beruft sich mit Recht auf den Gattungsbegriff der „Orchestermesse“, wenn er den instrumentalen Anteil am Gesamtgeschehen hier so überzeugend belebt.

Volkmar Fischer

Robert Schumann selbst ahnte zumindest un(ter)bewußt, daß er sein erstes großes oratorisches Werk im Niemandsland ansiedeln würde. Er nannte „Das Paradies und die Peri“ ein „Oratorium, aber nicht für den Betsaal“. Nur taugte dieses dreiteilige Erlösungs-Drama für Solisten und Choristen weder so recht für die Bühne noch für den Konzertsaal; die Repertoire-Erwartungen waren wohl dagegen. Dabei besitzt Schumanns exotisches Erlösungs-Drama um die verstoßene Peri, die um (fast) jeden Preis zurück möchte ins Paradies, zumindest musikalisch eine Menge Reize.

Zwar ist die Peri, ein engelhaftes (hier aber gestraucheltes und Vergebung erstrebendes) Wesen der Lüfte, im persisch-indischen Kulturkreis zu Hause, doch die Musik siedelt das Geschehen im deutsch-romantischen Sängerkreis an. Das hat manchen Interpreten gelähmt, aber Giuseppe Sinopoli wagte in dem hier dokumentierten Dresdner Konzert erfolgreich den Versuch, alle Beschaulichkeit der Anschaulichkeit zu opfern.

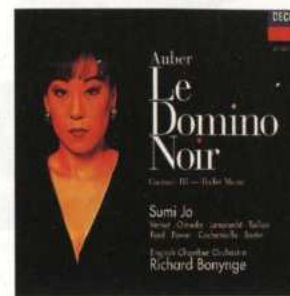
Der Vergleich mit Henryk Czyz' mehr an Liedertafeln orientierter Einspielung macht schon in den ersten Minuten deutlich, wie sehr Sinopoli hier auf bewegte Aktion und bewegende Interpretation aus ist. Schumanns Streben, die kleingliedrige Anlage immer wieder in große Formen zu gießen, findet hier einen kompetenten Sachverwalter, der für Bewegung im Regenwald der Gefühle sorgt.

Ein agiler Chor und ein warmherziges Orchester liefern dafür die Basis. Die Solisten fordern aber eine große Aufgeschlossenheit gegenüber eigenwilliger Artikulation, weil bei aller Liebe mancher Vokal doch sehr individuell eingefärbt wird: am auffälligsten bei Florence Quivar. Dennoch läßt sich auch ohne Libretto der Text gut verstehen. Und die Staatskapelle Dresden ist ohnehin eloquent. Über die stilistische Stimmigkeit kann man streiten, aber ein Plädoyer von Rang ist diese Aufnahme schon. Die beigelegte „Symphonette“ (so Schumann über sein Opus 52) ist mehr als eine Zugabe, weil sie den erregt pulsierenden Schumann-Ton aufgreift und weitersingen läßt.

Rainer Wagner



Blasse Heldin.



Auber, Le Domino Noir (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Sumi Jo (Angèle d'Olivarès), Bruce Ford (Horace de Massarena), Isabelle Vernet (Brigitte de San Lucar), Patrick Power (Graf Juliano), Martine Olmeda (Jacinthe), Jules Bastin (Gil Perez), London Voices, English Chamber Orchestra, Richard Bonyngue;
Decca 2 CD 440 646-2 (WD: 143'56'') DDD
Aufnahmedatum: 1993, 1995
Klangbild: Präsent, ausgewogen, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Von Wagner enthusiastisch gelobt, von Schumann und Mendelssohn Bartholdy ebenso vehement verworfen, haben nur wenige seiner über vier Dutzend Opern, meist jene heiteren Genres, überlebt. An musikhistorischer Bedeutung steht indes Daniel-François-Esprit Auber (1782–1971) Rosini nicht nach, mit dem gemeinsam er als „Erfinder“ der „Grand Opéra“ gelten darf.

„Le Domino Noir“, 1837 an der Pariser Opéra-Comique uraufgeführt und dort Aubers erfolgreichstes Werk überhaupt, erreichte bis Anfang des 20. Jahrhunderts allein in Paris über 1200 Vorstellungen. Eugène Scribes elegantes, witziges, satirisch gepflegtes Libretto, dessen Spannung dadurch bis zum Ende gehalten wird, daß der Zuschauer nie mehr weiß als die handelnden Personen, erfährt durch Auber eine ebenso ökonomische wie pointierte Vertonung. Charme, komödiantische Leichtigkeit und parodistische Züge der Partitur wecken schon eine Vorahnung auf Offenbachs Opéra-Comique.



Foto: F. Timpe

Mit Aubers „Domino Noir“ hat Richard Bonyngue wieder einmal eine Repertoire-Rarität zugänglich gemacht.

Die Mäander des im Madrid des beginnenden 19. Jahrhunderts spielenden Plots, zu einem Satz gebündelt: Hinter dem „schwarzen Domino“ verbirgt sich die Stiftsdame und zukünftige Äbtissin Angèle, die heimlich an einem Maskenball teilnimmt, woraus sich ein Reihe von Intrigen und Verwicklungen ergeben, die in das Happy End für Angèle und Horace münden.

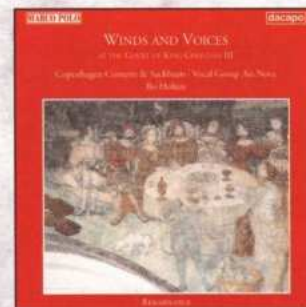
Musikalisch am reichsten bedacht ist die Titelheldin, eine Aufgabe für einen versierten Koloratursopran, der aber auch über genügend Persönlichkeit, Ausstrahlung und darstellerische Präsenz verfügen muß. Denn für Scribes Komödien gilt, daß der Dichter zwar äußerst komplexe, vertrackte Fabeln zu „stricken“ wußte, andererseits aber die Figuren eher simpel und zweidimensional wirken und im Laufe des Stücks keine Wandlungen erleben. Und das ist Sumi Jos Problem. Ihre monochrome und eintönige Gestaltung unterstreicht geradezu die Charakterblässe der Angèle. In ihren Arien „Qui je suis? Une fée“ und „Le trouble et la frayeur“ (erster Akt) werden weder lyrische Innigkeit noch sehnsüchtiges Verlangen spürbar, das spanische „Kostüm“, das sie in der Ronde aragonaise „La belle Ines“ (zweiter Akt) und im Bolero „Flamme vengeresse“ (dritter Akt) zu tragen hat, wirkt wie eine schlecht sitzende, unglaubwürdige Maskerade. Schließlich die Arie „Ah! quelle nuit“ (dritter Akt), in der Angèle die turbulenten Ereignisse atemlos und herzklopfend rekapituliert: Sie klingt wie eine Vokalise ohne dramaturgische Bedeutung.

Wesentlich weniger Gelegenheit zu glänzen hat Bruce Ford als Angèles Geliebter Horace. Immerhin zeigt er in seiner einzigen Arie „Amour, viens frapper mon supplice“, daß sein schlank geführter, angenehm timbrierter lyrischer Tenor über eine schöne Mezzavoce und eine sichere Höhe gebietet. Unter den Interpreten der Nebenrollen ragen heraus: Jules Bastin als pflichtvergessener Klosterpförtner Gil Perez und Martine Olmeda als pfiffige Haushälterin Jacinthe.

Richard Bonyngue und das vorzüglich disponierte English Chamber Orchestra gehen mit hörbarer Spiel-laune, frischem Elan und Esprit zu Werke, lassen die Musik perlen, die Ensembles schnurren, legen ein überzeugendes Votum ab für eine von Aubers phantasievollsten und farbigsten Opéras-comiques. Ergänzt wird diese Ersteinspielung des „Domino Noir“ durch Ouvertüre und Ballettmusik von „Gustave III ou le Bal masqué“, einer von Aubers Grand Opéras.

Kurt Malisch

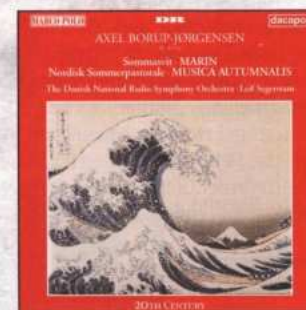
Entdecken Sie Musik aus Dänemark



8.224029
**Winds and Voices
at the Court of King Christian III**
Copenhagen Cornetts & Sackbutts
Vokalgruppe Ars Nova
Bo Holten



8.224021-22 (2CD)
**J.P.E. HARTMANN
Die Werke für Violine und Klavier**
Elisabeth Zeuthen Schneider, Violine
Bohumila Jedlickova, Klavier



8.224030
**AXEL BORUP-JØRGENSEN
Sommarvit - MARIN**
Nordisk Sommerpastorale - MUSICA AUTUMNALIS
The Danish National Radio Symphony Orchestra
Leif Segerstam

Kataloge bitte anfordern bei:

Fono Schallplatten GmbH
Zum Hagenbach 4, 48366 Laer

Vertrieb Österreich:
Gramola, Schellinggasse 17, A-1014 Wien

Vertrieb Schweiz:
Music Consort, Eugen-Hubert Strasse 61,
CH 8048 Zürich