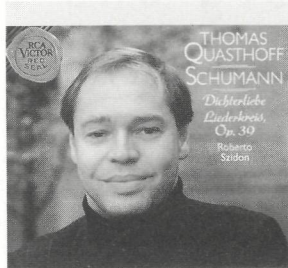


BÜHNENWERKE

Eigenständige „Dichterliebe“.



Schumann, Dichterliebe op. 48, Romanzen und Balladen III op. 53, Bel-satzar op. 57, Liederkreis op. 39; Thomas Quasthoff (Bariton), Roberto Szidon (Klavier); RCA/BMG-Ariola CD 09026 61225 2 (WD: 70'44") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Natürlich, ausgewogen.
Fertigung: Zu viele Druckfehler bei der Wiedergabe der Liedtexte.

An die Stimme von Thomas Quasthoff muß man sich erst gewöhnen: Mehr Baß als Bariton, klingt sie schon ab der Mittellage ausgesprochen spröde und eigenschaftslos, ist mithin nicht das ideale Instrument, um die diffizilen Seelenstimmungen der romantischen Liedwelt auszudrücken. Der Sänger kompensiert diesen Mangel jedoch durch ein hohes Maß an emotionaler und geistiger Durchdringung, was zumindest im Falle der „Dichterliebe“ zu einer bezwingenden, ganz und gar eigenständigen Interpretation führt, an der auch der Pianist Roberto Szidon erheblichen Anteil hat. Selten habe ich den Klavierpart so konkret und geradezu schmerzhaft als Medium einer zerrissenen Seele erlebt wie hier.

Im Liederkreis op. 39 erreichen die beiden Künstler diese Eindringlichkeit der Aussage nicht ganz. Sie finden nicht zu der kontemplativen und gesammelten Grundhaltung – wie etwa in beispielhafter Weise Peter Schreier und Christoph Eschenbach in einer Konkurrenz Aufnahme der Teldec –, vielmehr tendiert vor allem Quasthoff hier zu einer eher vordergründigen Larmoyanz, die auf Dauer einförmig wirkt. Sehr reizvoll ist die editorische Idee, die beiden bekannten Liederzyklen mit den weniger bekannten Romanzen und Balladen op. 53 sowie mit der Heine-Vertonung „Belsatzar“ zu verbinden. Für die letztgenannte düstere Ballade fehlt dem Sänger, der durchweg sehr weich artikuliert, allerdings der sprachliche Biß.

Ekkehard Pluta



Busonis „Commedia“ komplett.



Busoni, Arlecchino, Turandot (Gesamtaufnahmen in deutscher Sprache); Ernst Theo Richter (Arlecchino), Thomas Mohr (Ser Matteo), Wolfgang Holz-mair (Abbate Cospicuo/Tartaglia), Philippe Huttenlocher (Dottor Bombasto), Stefan Dahlberg (Leandro/Kalaf), Suzanne Mentzer (Colombina), Mechthild Gessendorf (Turandot), Franz-Josef Selig (Altoum), Markus Schäfer (Truffaldino), Michael Kraus (Pantalone), Falk Struckmann (Barak), Gabriele Sima (Adelma), Anne-Marie Rodde (Königin-mutter), Chor und Orchester der Opéra de Lyon, Kent Nagano; Virgin/EMI 2 CD 7 59313 2 (WD: 137'11") DDD
Aufnahmedatum: 1991 (Turandot), 1992 (Arlecchino).
Klangbild: Plastisch, kontrastreich.
Fertigung: Einwandfrei; Kommentar und Libretti dreisprachig.



Foto: Virgin

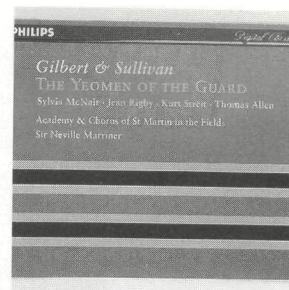
Busonis Opern raritäten „Turandot“ und „Arlecchino“ erfahren durch Kent Naganos Dirigat eine vitale Deutung.

als Rosina) etwas phlegmatische Colombina ist Suzanne Mentzer. Für die Kantilenen Le-andros, mit denen Busoni die italienische Oper parodiert, bringt Stefan Dahlberg nicht die nötige dolcezza auf.

Das „Turandot“-Ensemble ist dem der Albrecht-Aufnahme nicht überlegen. Auch bei Stefan Dahlberg, der mir ein zum Tenor hochgestimmter Bariton zu sein scheint, hört man, wie schwer Kalaf zu singen ist. Mechthild Gessendorf gibt die Titelpartie mit schöner Mittellage und steifer Höhe, die drei Commedia-Figuren sind zu wenig charakterisiert, und der Altoum von Franz-Josef Selig besitzt nicht die balsamische Baßschönheit von René Pape in der Konkurrenz einspielung.

Ekkehard Pluta

Britische Operette, tragikomisch.



Gilbert & Sullivan, The Yeomen of the Guard (Gesamtaufnahme in englischer Sprache); Robert Lloyd (Sir Richard Cholmondeley), Kurt Streit (Colonel Fairfax), Stafford Dean (Sergeant Meryll), Neil Mackie (Leonard Meryll), Thomas Allen (Jack Point), Bryn Terfel (Wilfred Shadbolt), Sylvia McNair (Elsie Maynard), Jean Rigby (Poebe Meryll), Anne Collins (Dame Caruthers) u.a., Academy and Chorus of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner; Philips 2 CD 438 138-2 (WD: 115'09") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Einwandfrei; Kommentar viersprachig, Libretto nur englisch.

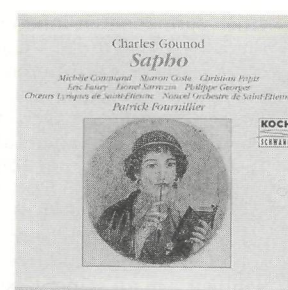
Auf deutschen Bühnen sind die britischen Offenbach-Adaptionen des Tandems W. S. Gilbert (Text) und Arthur Sullivan (Musik) nie heimisch geworden. Auf Tonträgern erfreuen sie sich jedoch auch bei uns einer gewissen Beliebtheit. So kommt es, daß diese Neuproduktion der 1888 uraufgeführten „Yeomen“ einer stattlichen Konkurrenz ausgesetzt ist. Die Handlung, die im 16. Jahrhundert spielt, erinnert in vielen Zügen an Komödien des von Gilbert so verachteten Shakespeare. Aber es gibt in der zentralen Geschichte der Straßensänger Jack Point und Elsie Maynard auch manche Parallelen zu Offenbachs „Perichole“. Sullivan zitiert die Große Oper des 19. Jahrhunderts, bleibt aber bei aller Ambition deutlich in der britischen Tradition der „Beggars' Opera“ von Gay und Pepusch.

In dieser Neuaufnahme haben sich einige der besten britischen Künstler für Gilbert & Sullivan stark gemacht, und das Ergebnis genügt dementsprechend höchsten Ansprüchen. Eine Renaissance des Werkes wird diese hochkarätig besetzte Produktion dennoch nicht einleiten. Schwer zu sagen, woran das liegt. Ich argwöhne, es liegt an der Tendenz Neville Marriners, das Stück ernster zu nehmen, als es von der musikalischen Substanz her genommen werden darf. Ich habe mich beim Hören immer wieder dabei ertappt, daß ich mir vorstelle, wie die Musik unter John Eliot Gardiner klingen würde. Die Sänger bilden ein homogenes, stilsicheres Ensemble, wobei die beiden Newcomer Sylvia McNair und Bryn Terfel abermals deutlich machen, daß sie ihre aufsehenerregenden Karrieren nicht allein geschicktem Management verdanken.

Ekkehard Pluta



Gounods erste Oper – in be-scheidener Realisierung.



Gounod, Sapho (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Michèle Command (Sapho), Sharon Coste (Glycère), Christian Papis (Phaon), Eric Faury (Alcée), Lionel Sarrazin (Pythéas), Philippe Georges (Cygénire) u.a., Choeurs lyriques de Saint-Etienne, Nouvel Orchestre de Saint-Etienne, Patrick Four-nillier; Koch-Schwann 2 CD 3-1311-2 (WD: 123'49") DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Dumpf, wenig konturiert.
Fertigung: Einwandfrei, ausführlicher Kommentar, Operntext in deutscher Übersetzung.

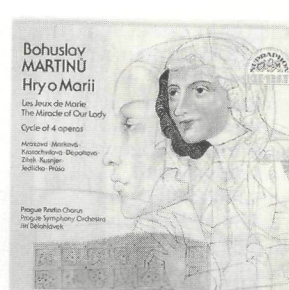
Diese Praxis scheint sich allmählich einzubürgern: Opern-Raritäten erleben eine konzertante oder szenische Auf-führung mit Sängern, die zwar besten Wil-lens sind, aber den Anforderungen nur teil-weise genügen können. So kann es passie-ren, daß das Werk durch die ungenügende Ausführung in ein falsches Licht gerückt wird.

Im Falle der Plattenpremiere von Charles Gounods Oper „Sapho“ wiegen diese Be-denken doppelt, da es sich um eine Partitur handelt, die für eine der größten Primadon-nen der Musikgeschichte sozusagen „nach Maß“ gefertigt wurde: für Pauline Viardot-Garcia. Und wenn ein Gesangsphänomen so hohen Ranges dieser Oper nicht zum Erfolg zu verhelfen vermochte, dann kann man dies umso weniger von der zwar redlich bemühten, doch mit Höhen- und Tiefenproblemen belasteten Sopranistin Michèle Command verlangen. Dasselbe gilt für alle weiteren Solisten, für Chor und Orchester und na-mentlich für die zweite große Gesangspar-tie, die Tenorrolle des Phaon. Auch hier nur ein „vokaler Notnagel“: Christian Papis.

Gounod hat mit seiner Antiken-Oper „Sa-pho“ den Versuch gewagt, ein Antipoden-werk zur damals tonangebenden Grand Opéra zu schaffen. Was ihm vorschwebte, war eine Rückkehr zur Strenge und Ein-fachheit Glucks, das wird auch durch die pathetischen Rezitative und die feierlichen Chöre und Märsche deutlich. In ihrem Grundtypus steht „Sapho“ allerdings Belli-nis „Norma“ wesentlich näher als etwa Glucks „Iphigenie“-Opern. Der erste Opernversuch des 30jährigen Gounod be-sitzt ohne Frage viele Qualitäten, leidet aber doch zu sehr an Energieschwäche und zer-fließt über weite Teile. Clemens Höslinger



Ent-deckungen von dämonischem Charme!



Martinu, Das Geheimnis Mariens (Zy-kus von vier Opern); Jirina Marková (Sopran), Eva Depoltová (Sopran), Anna Barová (Alt), Václav Zitek (Bari-ton), Jaromír Vavruska (Baß), Otakar Brousek (Sprecher) u.a., Radiochor Prag, Prager Symphonieorchester, Jiří Belohlávek; Supraphon/Koch 2 CD 11 1802-2 (WD: 151'20") DDD
Aufnahmedatum: (P) 1993
Klangbild: Direkt, brillant und trans-parent.
Fertigung: Einwandfrei.

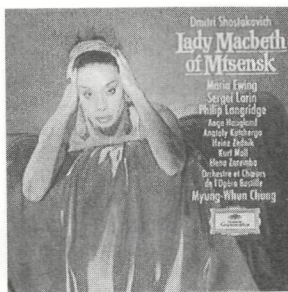
Wer erwartet (dank keineswegs immer unbegründeter Vorurteile) von einem Opernzyklus namens „Marienspiele“ nicht weihervoll-religiöse Erbauung und mu-sikalische Langeweile? Martinu 1933-34 in Paris entstandene vier Ballettopern dürften das lautere Klischee rasch widerlegen – so-fern sich der Hörer Zeit nimmt, diese musi-kalisch wie inhaltlich äußerst pointierten Mixturen aus Mysterienspiel und derb-dä-monischem Theater zu entdecken.

Wenn man sich den recht heterogen kom-ponierten siebenminütigen Teufelstanz aus „Mariken aus Nimégue“ als Einstieg in Mar-tinus so tschechische wie universelle Stili-stik anhört, wird man schrittweise mit wachsender Neugier auch in die oft abgrün-dig polarisierten, gerade dadurch aber auch wieder höchst realistischen Stoffe eindrin-gen. Der melodisch eigenwillige und antiro-mantische, aber weder klassizistische noch modernistische Tonfall dieser sehr eigenen Post-Janáček-Dramatik (mit deutlich ritu-ellen Zügen) ist hier auch musikalisch prä-zise und packend getroffen. Das Gesangs-Ensemble (in wechselnder Zusammenset-zung) trifft in stimmigem Temperament die ganze Spannweite von Heiligkeit und Zwi-licht, dämonischem Ausbruch und spiritueller Umkehr, und Jiří Belohlávek führt Chor und Orchester mit großem Esprit und diffi-zil federnder Agogik durch die rhythmischen Tücken der Partitur. Die unkonven-tionelle, niemals folkloristisch glatte Far-bigkeit der Musik vermittelt sich in ihrer lockeren Transparenz wie von selbst; aber auch die archaischen Züge werden von Be-lohlávek mit Nachdruck und beklemmender Prägnanz umgesetzt.

Hans-Christian von Dadelsen



Rattengift
und
schwerblütige
Leidenschaft
– packend
realisiert.



Schostakowitsch, Lady Macbeth von Mzensk (Gesamtaufnahme in russischer Sprache); Aage Haugland (Boris), Philip Langridge (Zinovi), Maria Ewing (Katerina), Sergei Larin (Sergei), Kristine Ciesinski (Aksinya), Jean-Pierre Mazaloubaud (Verwalter), Romuald Tesarowicz (Pope), Kurt Moll (Ein alter Strafgefängener) u.a., Chor und Orchester der Opéra Bastille, Myung-Whun Chung; DG 2 CD 437 511-2 (WD: 155'46'') DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Präsent und sehr transparent; gute räumliche Abstufung.
Fertigung: Gut.

Die 1936 von Stalin verfehmte, in der Zweitfassung (Uraufführung 1963) stark gemilderte Oper wurde erst 1979 von Rostropowitsch in der Urfassung bekannt gemacht. Dabei wurde zunehmend deutlich, daß die erotisch-kriminelle (Befreiungs-)Energie hier nicht nur ein Aspekt der Handlung ist, sondern sich vor allem auch musikalisch so drastisch verwirklicht, daß „Salome“ und „Lulu“ im Vergleich dazu wie artifiziell-erotische Spitzenklöppelei wirken. „Lady Macbeth von Mzensk“ gehörte zu den ersten Projekten von Myung-Whun Chung an der neuen Pariser Bastille-Opéra. Der dynamische Koreaner, der schon an einer maßstabsetzenden Einspielung von Messiaens „Turangalila“-Sinfonie beweisen konnte, daß er rauschhafte Ekstase und explosive Sinnlichkeit orchestral perfekt bannen kann, begibt sich hier mit voller Übersteigerung in die dämonischen Schattenbezirke dieser musikalisch immer höchst wirkungsvollen Phänomene. Der holzschnittartig-rohe, oft auf pure Farben konzentrierte Orchestersatz und die nicht minder rohe, geradezu ordinäre Rhythmik der Partitur kommt hier in ihrer ganzen ungeschminkten Archaik zur Geltung; der grelle musikalische Naturalismus ist allerdings niemals einfach hingesetzt, er entsteht vielmehr aus einer elektrisierenden Innenspannung, aus

Maria Ewing bietet in der Titelrolle von Schostakowitschs „Lady Macbeth von Mzensk“ eine facettenreiche Darstellung.



Foto: F. Timpe

einer permanenten inneren Gegenkraft, die die Klassizismen der Musik in ein ganz unklassizistisches Vibrieren und Schwingen bringt. Der Zickzackkurs in Sachen musikalischer Tempi, von dem die Dramatik der Partitur lebt, vor allem aber die extremen Beschleunigungen und abrupten Verlangsamungen der Musik sind so sicher und so kraftvoll ausmusiziert, daß sich der immer wieder jäh gebrochene musikalische Bogen wie ein doch stimmiger Organismus erschließt – in all seiner Gewalttätigkeit, aber auch in all seiner bodenschweren lyrischen Schwärze. Dabei kommen, etwa in den Szenen mit der Polizei, auch die zynischen und satirischen Elemente in ihrer orchestralen Zuspitzung ohne lockere Verharmlosungen voll zur Geltung.

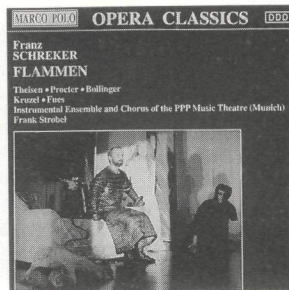
Maria Ewing in der Titelpartie hat ein außerordentliches Repertoire aggressiver wie depressiver Facetten. Ihre düster-glutvolle, eher weiche stimmliche Präsenz vermittelt alle möglichen Abstufungen zwischen epischer Melancholie und sexueller Hysterie; eine besondere Fähigkeit blitzartig-dramatischer Verwandlung im Tonfall und eine stets menschlich nachvollziehbare, niemals plakative Gestaltung gibt den wachsenden Verstrickungen ihrer Rolle eine unmittelbar glaubwürdige, im Detail realistische Dimension.

Aage Haugland als patriarchalischer Schwiegervater spielt seine mit vielen burschen Untertönen durchsetzte autoritäre Rolle mit einer stimmlichen Flexibilität, in der sich Buffo-Charakteristik und finsterrührende Dramatisierung gegenseitig anstacheln. Seine ungeschönt-rauhe, aber gleichwohl schwerblütig volle Stimme bildet einen treffenden Widerpart zum weiblichen Hauptpart. Sergei Larin in der Rolle des Liebhabers hat eine noch stärker exzentrische Palette, die er mit keineswegs geringerer stimmlicher Durchschlagskraft meistert; in Ausdruck und Timbre nutzt Larin dabei auch ganz klassisch-opernhafte Chancen, sein besonders lyrisches Format unter Beweis zu stellen. Bis in die Nebenrollen zeigt das Team der Pariser Oper ein bruchlos stimmiges, hohes Niveau; nicht zuletzt sollte hier auch die Leistung der Aufnahmetechnik betont werden, die den Eigenwilligkeiten von Schostakowitschs derb-packendem Orchestersatz Rechnung trägt und ihn nicht harmlos herabpegelt.

Hans-Christian von Dadelsen



Mehr als eine
Jugendsünde.



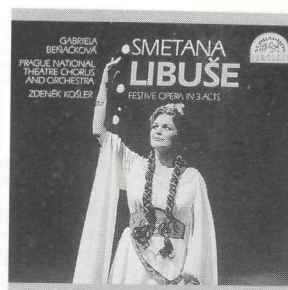
Schreker, Flammen (Gesamtaufnahme); Adam Kruzel (Fürst), Kristin Theisen (Irmgard), Lesley Bollinger (Agnes), Eugen Procter (Der Sänger), Sabine Fues (Die alte Margot), Christian Schödl (Violine), Rolf Weber (Klarinette), Rainer Schmitz (Horn), Wolfgang Bergius (Violoncello), Frank Strobels, Caroline Bergius (Keyboards); Marco Polo/Fono Münster CD 8.223422 (WD: 74'52'') DDD
Aufnahmedatum: 1989
Klangbild: Natürlich, plastisch.
Fertigung: Schlampig redigiertes Beiheft.

Der Opernerstling des 23jährigen Franz Schreker galt wegen seiner lyrischen Anlage zu Lebzeiten des Komponisten als unspielbar und wurde erst 1989 in Basel zum Bühnenleben erweckt. Im Rahmen der Renaissance des Komponisten, die Mitte der 70er Jahre einsetzte, ist die CD-Veröffentlichung des Wiederbelebungsversuches vorbehaltlos zu begrüßen.

Der Mitschnitt der szenischen Uraufführung des Werkes durch das PPP-Musiktheater zeigt beachtliches Niveau, wenn man in Betracht zieht, daß es sich hier um die Arbeit einer Freien Gruppe handelt. Schreker selbst mußte bei der konzertanten Uraufführung in Wien (1902) auf ein Ensemble von Konservatoriumsschülern zurückgreifen und den Orchesterpart einem Klavierspieler überlassen. Für die Basler Aufführung nun hat Hans Peter Mohr eine überaus reizvoll klingende Kammerensemblefassung geschaffen, die – von sechs Musikern unter Frank Strobels Leitung realisiert – sehr viel von der Klangphantasie Schrekers vermittelt. Mit Einschränkungen akzeptabel ist die Sängerbesetzung. Für die Rolle des Sängers, der die titelgebenden erotischen Flammen bei der Frau des Fürsten wie bei dessen Schwester weckt, fehlt Eugen Procter zwar das nötige Fluidum, gesanglich schlägt er sich jedoch in dieser schwierigen Zwischenfachpartie, gemessen am derzeitigen Tenor-Standard, höchst respektabel. Die beiden Sopranistinnen Kristin Theisen (dramatisch) und Lesley Bollinger (lyrisch) beeinträchtigen ihr gewinnendes Timbre durch ein ausladendes Vibrato, das im Falle von Frau Theisen schon an die späte Gwyneth Jones erinnert. Adam Kruzel zeigt als Fürst einen angenehmen, noch nicht ganz ausgereiften lyrischen Bariton, Sabine Fues als Margot einen geschmeidigen Mezzo von auffällender Klangqualität. Ekkehard Pluta



Die
tschechische
Nationaloper.



Smetana, Libuše (Gesamtaufnahme in tschechischer Sprache); Gabriela Beňačková (Libuše), Václav Zítek (Přemysl), Antonín Švorc (Chřudoš), Leo Marian Vodička (Stáhlav), Karel Prusa (Lutobor), René Tuček (Radovan), Eva Děpoltová (Krasava), Věra Soukupová (Radmila), Chor und Orchester des Prager Nationaltheaters, Zdenek Kosler; Supraphon/Koch 3 CD 11 1276-2 633 (WD: 166'17'') DDD
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Natürlicher Live-Klang.
Fertigung: Einwandfrei; Kommentar und Libretto viersprachig.

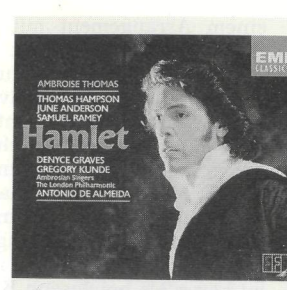
Smetanas vierte Oper ist bis heute die tschechische Nationaloper schlechthin geblieben, ein Umstand, der ihrer Verbreitung im Ausland eher hinderlich war. Es handelt sich dabei auch weniger um ein aktionsreiches Musikdrama als um eine Folge groß angelegter Tableaus. In der Musik verbindet sich patriotischer Schwung mit emotionaler Glut. Daß der große böhmische Komponist seinen Wagner gut studiert hat, ist unüberhörbar, doch der deutsche Musikfreund wird bei diesem Werk abermals bestätigt finden, daß Smetana mehr war als nur der Schöpfer der „Moldau“ und der „Verkauften Braut“.

Die bereits 1983 im Prager Nationaltheater live mitgeschnittene Gesamtaufnahme spiegelt die Aufführungstradition des Werkes und den Leistungsstandard des Hauses zutreffend wider: Es gibt keine Ansätze einer wegweisenden und neuen Interpretation und auch keine wirklich singuläre gesangliche Darbietung, sieht man einmal von der Protagonistin Gabriela Beňačková ab, die hier – in der Blüte ihrer Karriere – mit aufleuchtendem lyrischen Sopran den hymnischen Ton der Musik ideal trifft. Zwei andere Primadonnen der tschechischen Oper, die dramatische Sopranistin Eva Děpoltová und die Altistin Věra Soukupová, machen durch Stimmgewalt und darstellerische Autorität kleinere stimmliche Abnutzungerscheinungen wett.

Die Herrenriege hält nicht ganz das gleiche Niveau. Der gepflegte, aber etwas magere Bariton Václav Zítek besitzt nicht die nötige Aura für die heroische Figur des Přemysl, und die übrigen Vertreter der tiefen Stimmlagen klingen knorrig und rau. Zdenek Kosler ist ein kompetenter Kapellmeister, der sich auf den Tonfall feierlicher Erhabenheit festlegt. Ekkehard Pluta



Faszinieren-
der Titelheld.



Thomas, Hamlet (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Thomas Hampson (Hamlet), June Anderson (Ophélie), Samuel Ramey (Claudius), Denyce Graves (Königin Gertrude), Gregory Kunde (Laërte) u.a., Ambrosian Opera Chorus, London Philharmonic Orchestra, Antonio de Almeida; EMI 3 CD 7 54820 0 (WD: 3 Std. 18'28'') DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Transparent, plastisch, kräftig.
Fertigung: Einwandfrei.

An der Pariser Opéra 1868 aus der Taufe gehoben, bedeuteten „Hamlet“ und die zwei Jahre zuvor uraufgeführte „Mignon“ für den fast 60jährigen Ambroise Thomas den späten Durchbruch zum Ruhm. Verdankte „Hamlet“ während des 19. Jahrhunderts seine Popularität vor allem der großen Wahnsinns-Szene der Ophélie – und natürlich ihren berühmten Gestalterinnen Christine Nilsson, Emma Calvé, Nellie Melba, Mary Garden –, so überlebte die Oper im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts als „Cheval de bataille“ herausragender Baritone wie Maurice Renaud, Titta Ruffo und Mattia Battistini. In der Ausprägung der Titelrolle sind Thomas und seine Librettisten Carré und Barbier der Shakespeare-Vorlage am treuesten gefolgt: Zahlreiche originale Textabschnitte des Dramas wurden (in französischer Übersetzung) übernommen. Die gravierendste Abweichung vom Schauspiel erlaubt sich die Oper am Ende, hier fast ein Happy-End: Hamlet rächt zwar den Tod seines Vaters, duelliert sich jedoch nicht mit Laërte und wird zum König ausgerufen. Thomas war sich wohl selbst der Schwächen dieser, ihrer tragischen Dimension beraubten, Lösung bewußt und schuf eine – im Anhang dieser Neuinspielung wiedergegebene – Alternativfassung, in der Hamlet Selbstmord begeht.

„Aufhänger“ und „Zugpferd“ dieser – nach Bonynges Erstauffnahme von 1983 mit Sherrill Milnes und Joan Sutherland – zweiten „Hamlet“-Produktion ist zweifellos Thomas Hampson als Titelheld: eine höchst anspruchsvolle Aufgabe, der der Bariton souverän gerecht wird; seinen phantasielos gestaltenden, spröde und ledern klingenden

Rollenvorgänger Milnes deklassiert er geradezu. Hampson brilliert nicht nur in den Bravourstücken der Partie, etwa dem effektvollen Trinklied, mehr noch überzeugt er als leise-eindringlicher Gestalter der großen, nach innen gewandten Monologe „Être ou ne pas être“ oder „Comme une pâle fleur“. Unter völligem Verzicht auf opernhafte Attitüde, vordergründiges vokales Auftrumpfen oder heftige außermusikalische Gestik gelingt es ihm, die Figur des Dänenprinzen mit Shakespearescher Poesie zu erfüllen.

Dieses Niveau an stimm-darstellerischer Durchdringung ihrer psychologisch nicht minder komplexen Rolle wird von June Anderson nicht erreicht. Zwar gelingen ihr in der Schluß-Szene anrührende Momente, doch die Gebrochenheit und Verlorenheit der geistig Verwirrten werden zu oberflächlich skizziert – im Vordergrund bleibt der Eindruck, daß hier Töne, Koloraturen und Läufe zwar sangstechnisch glatt bewältigt werden, aber nicht als lebende, pulsierende Ausdrucksmittel über sich selbst hinausweisen.

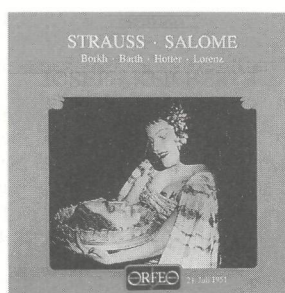
Solide und gut gesungen, aber viel zu wenig in seiner charakterlichen Abgründigkeit ausgelotet wird das „schwarze“ Paar Claudius und Gertrude von Samuel Ramey und Denyce Graves. Vor allem dem Baß nimmt man nicht den machtgerigen, nun von Gewissensqualen gepeinigten Brudermörder ab. Für den schön timbrierten lyrischen Tenor Gregory Kunde bedeutet die kleine Partie von Phélie Bruder Laërte keine nennenswerte Herausforderung.

Antonio de Almeida, dem schon vor 15 Jahren die Ehrenrettung von Thomas' zweiter Erfolgsoper „Mignon“ zu verdanken war (mit Marilyn Horne, CBS), bietet ein farbiges, engagiertes, nie „durchhängendes“ Dirigat; er demonstriert überzeugend, daß diese Oper – vorausgesetzt, es findet sich ein überragender Protagonist wie Thomas Hampson – durchaus noch (oder wieder) aufführens- und hörens-wert ist.

Kurt Malisch



Halbe
Sternstunde.



Strauss, Salome (Gesamtaufnahme); Inge Borkh (Salome), Hans Hotter (Jochanaan), Max Lorenz (Herodes), Irmgard Barth (Herodias), Lorenz Fehenberger (Narraboth) u.a., Bayerisches Staatsorchester, Joseph Keilberth;

Orfeo 2 CD 342 932 (WD: 99'05") ADD
Aufnahmedatum: 1951

Klangbild: Sehr transparentes Mono-Klangbild.

Fertigung: Dreisprachiges Beiheft, Inhaltsangabe mit Tracknummern statt Libretto, technisch einwandfrei.

Egk, Die Verlobung in San Domingo (Gesamtaufnahme); Evelyn Lear (Jeanne), Margarete Bence (Babekan), Hans Günter Nöcker (Hoango), Fritz Wunderlich (Christoph von Ried), Mino Yahia (Gottfried von Ried) u.a., Bayerisches Staatsorchester, Werner Egk;

Orfeo 2 CD 343 932 (WD: 98'59") ADD
Aufnahmedatum: 1963

Klangbild: Gut durchhörbar, Bühnengeräusche.

Fertigung: Dreisprachiges Beiheft, Inhaltsangabe mit Tracknummern statt Libretto, technisch einwandfrei.

Verdi, La Traviata (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Teresa Stratas (Violetta), Fritz Wunderlich (Alfredo), Hermann Prey (Germont), Brigitte Fassbaender (Annina) u.a., Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper, Giuseppe Patané;

Orfeo 2 CD 344 932 (WD: 121'01") ADD
Aufnahmedatum: 1965

Klangbild: Leicht verhallter Monoklang, Solisten präsent, Bühnen- und Publikumsgeräusche.

Fertigung: Dreisprachiges Beiheft, Inhaltsangabe mit Tracknummern statt Libretto, technisch einwandfrei.

Sollte das jahrelange Nörgeln der Kritiker tatsächlich etwas genützt haben? Immer wieder war an Neuaufnahmen zu kritisieren, daß die sterile Studioatmosphäre ästhetische Negativfolgen hatte, daß Einspielungen als digitales Puzzle – Tenor in London, Chor und Orchester in Dresden, Sopran in Wien aufgenommen – zusammen gemixt wurden. Daher das Plädoyer für offizielle Livemitschnitte. Da sie meist ausblieben, florierte der Markt für künstlerisch hinreißende, urheberrechtlich aber meist problematische „bootlegs“. Nun ist Orfeo zu

einem Arrangement mit der Bayerischen Staatsoper zu kommen: Drei Opernmitschnitte bilden den Auftakt der Serie „Bayerische Staatsoper live“.

Ein wichtiges Dokument eröffnet die Edition: ein „Salome“-Mitschnitt vom 21. Juli 1951, zwei Jahre nach dem Tod des Komponisten. Alle Beteiligten hatten noch die Interpretationen des Komponisten erlebt, meist unter seiner Leitung studiert und gesungen. Bei niemandem ist das deutlicher zu hören als bei Joseph Keilberth: Prinzregententheater 1951, damalige Tontechnik und Mono – und dennoch fehlen keine Orchesterfarben, ist die Forderung des Komponisten nach Mendelssohnscher „Elfenmusik“ faszinierend erfüllt. Aufgrund der Durchsichtigkeit des Klangs kann die damals 34jährige Inge Borkh immer wieder jugendstilhaft-schlanke Töne einer „Tochter Sodoms“ klingen und flirren lassen – nichts von späteren Heroinnenkolleginnen, eine Interpretation nahe der von Ljuba Welitsch. Hans Hotter's Prophet besitzt archetypische Statur und klingt noch nicht so nasal wie in den folgenden Jahren. Ansonsten herrscht Festspielganz im Ensemble: Max Lorenz als Herodes, Lorenz Fehenberger als Narraboth, Max Probstl und Albrecht Peter als Nazarener.

Auch die zweite CD-Box dokumentiert ein wichtiges Datum: die erste Uraufführung im wiedererbauten und wenige Tage zuvor festlich eröffneten Nationaltheater; Werner Egk's Kleist-Oper „Die Verlobung in San Domingo“ unter Leitung des Komponisten. Nicht zuletzt die derzeitige Südafrika-Problematik läßt das Werk auch heute aktuell erscheinen. Und nicht nur die neo-veristische Dramatik der Komposition mit ihren Anklängen an Weill und Jazz, Honegger und Strawinsky, sondern auch das stimm- und sängerdarstellerische Feuer des von Regisseur Günther Rennert beflügelten Ensembles machen das Hören spannend. Evelyn Lear wandelt sich als Jeanne glaubhaft vom Tod bringenden Lockvogel für die schwarze Unabhängigkeitsbewegung zur selbstzerstörerischen Liebenden. Und der zwischen alle Fronten geratene Christoph von Ried war Fritz Wunderlich mit glasklarer Artikulation und Intonation – für alle damals hörbar: da wächst ein Weltklasse-Tenor heran.

Fritz Wunderlich ist auch das Bindeglied zu einer bisher als „bootleg“ gehätschelten Rarität: der „Münchner Traviata von '65“. Hier muß der Kritiker ehrlich bleiben: In der verklärten Erinnerung klingt einiges besser, vor allem das verknappte „idiomatisch“ getrimmte Italienisch von Hermann Prey mit gegurgelten „l“ und „r“, auch die Spitzentöne der Stratas, auch etliche Phrasen Wunderlichs. Doch die knisternde Premierenpannung ist hörbar, dazu Giuseppe Patané's Sinn für italienischen Aplomb wie für Agogik, seine Feinzeichnung der intimen Szenen, gerade auch im letzten Akt. Mehrere Szenen Wunderlichs verursachen einfach feuchte Augen: was für ein Verlust! Diese zwei CDs halten Momente fest, die wohl kein Opernfreund missen möchte.

Wolf-Dieter Peter



Il terzo.



Verdi, Falstaff (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); José van Dam (Falstaff), Paolo Coni (Ford), Luca Canonici (Fenton), Luciana Serra (Alice), Elizabeth Norberg-Schulz (Nanetta), Marjana Lipovšek (Quickly) u.a., Rundfunkchor Berlin, Berliner Philharmoniker, Georg Solti;

Decca 2 CD 440 650-2 (WD: 121'40") DDD

Aufnahmedatum: 1993

Klangbild: Prächtig ausbalancierter Live-Mitschnitt.

Fertigung: In Ordnung.

Vergleichseinspielungen: Solti, 1963 (Decca CD 417 168-2), Solti, 1979 (Decca LD/VHS 071 403-1/-3).

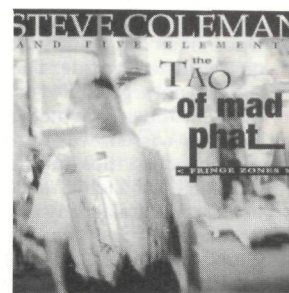
Sein Puls geht ruhiger heute. Daß auch Sir Georg – selbst er – älter geworden ist, zeigt der Vergleich zwischen seinen während der letzten 30 Jahre erschienenen Aufnahmen von Verdis Weisheitsbündel „Falstaff“. Der einst so nervige Präzisionsfanatiker Solti interessiert sich bei diesem Opus inzwischen am meisten für den gewissermaßen nostalgischen Stimmungsauber, den Verdi etwa bei Alices karrierenden gemeintem, melodisch/harmonisch so betörendem „e il viso tuo su me risplenderà“ entfacht, vor allem aber bei den Szenen mit seinem letzten tenoralen Liebhaber: Luca Canonici artikuliert den Fenton beinahe ebenso feinsinnig wie Alfredo Kraus 1963, Max-René Cosotti (1979) bleibt da eindeutig dritter Sieger. Den Monolog des Ford haben Robert Merrill und Richard Stilwell wirkungsvoller disponiert als Paolo Coni – Vladimir Chernov, die Salzburger Alternativbesetzung, wäre hier vorzuziehen gewesen. Der alternde Cavaliere Falstaff ist bei José van Dam eine tragisch eingefärbte Giovanni-Natur „auf dem absteigenden Ast“, ein Möchte-Gern-Frauenheld, dem es inzwischen an Verführungskraft mangelt. Als unkultiviertes Ungetüm gebärdet van Dam sich nur punktuell und mit merklicher Selbstüberwindung. Geraint Evans und Gabriel Bacquier haben ihre eigene Persönlichkeit mit der von Verdis letztem Helden entschiedener zur Deckung gebracht. Gute bis mittelpträgliche Leistungen bei den lustigen Weibern, wie auch in den früheren Aufnahmen Soltis. Insgesamt macht das jetzige Da capo die Tat von 1963 nicht vergessen – höchstens klangtechnisch. Schade, daß die Version von 1979 keine Verbreitung auf CD gefunden hat (vgl. Fono-Kritik Video, S. 71).

Volkmar Fischer

JAZZ



Funk
Minimal Art.



Steve Coleman And Five Elements, The Tao Of Mad Phat, Fringe Zones: Alt Shift Return, Collective Meditations I (Suite), Incantations, Laid Back Schematics, Polymad Nomads, Little Girl On Fire; Steve Coleman (as), Andy Milne (p, keyb), David Gilmore (g), Reggie Washington (el-b), Oliver Gene Lake, Jr. (dr. perc.) u.a.;

Novus/BMG-Ariola CD 01241 63160 (WD: 75'58") ADD

Aufnahmedatum: 1993

Klangbild: Räumlich, ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

Mit abgedunkelter Beleuchtung und Ansagen vor einem imaginären Publikum versuchte Charles Mingus 1960 bei einer seiner legendären Aufnahmen im Studio Live-Atmosphäre zu simulieren. Das Resultat, auf „Charles Mingus Presents Charles Mingus“ (Candid) nachzuvollziehen, ist eine der inspiriertesten Sessions des Bassisten.

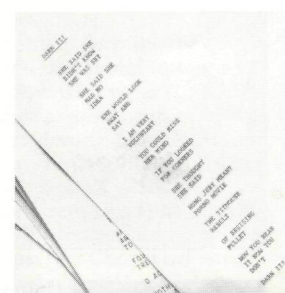
Ähnliche Wege schlägt auch der Altsaxophonist Steve Coleman bei „The Tao Of Mad Phat, Fringe Zone“ ein. Im Vorfeld der Aufnahmen war durch ausgedehnte Tournées die Intensität des eingesetzten musikalischen Materials bestens erprobt. Das während der Auftritte schon erfolgreich absolvierte „meditative Kollektiv-Konzept“ der Five Elements sollte nach den Vorstellungen des Leaders nun auch auf CD eingefangen werden. Um dabei die klinische Studio-Situation aufzuheben, macht Steve Coleman auch hier Ansagen vor den Stücken und hat darüber hinaus einige Zuhörer eingeladen.

Die minimalistisch aufgebauten Themen, eine bunte Mischung asketisch anmutender Rhythm'n'Blues-Phrasen, werden von dem Saxophonisten mit schönen weitgeschwungenen Sounds vorgetragen. Bei den minutenlangen Wiederholungen der Songs adiert sich die Spannung durch winzige tonale Verschiebungen, wilde Keyboard-Passagen, reduzierte Gitarrenriffs und hypnotische Rhythmen. Durch Trompeter Roy Harp, der in „Polymad Nomads“ als Gastmusiker mitwirkt, treten heiße Hardbop-Reflexionen auf, die mit unerbittlich donnernden Funk-Rhythmen ihre Pirouetten drehen. Über dem Geschehen triumphieren die langen melodischen Improvisationen von Coleman, der die afroamerikanische Musiktradition nicht als Reliquienschein betrachtet, sondern ihr mit seinem Spiel eine Menge Zukunftsperspektiven eröffnet.

Gerd Filtgen



Avantgarde-
Lyrik-
Mixture.



Paul Haines, Darn It: Threats That Matter, Curtsy, What Is This Going To Suppose To Mean, Funnybird Song, Outside The City, Art In Heaven u.a.; Henry Threadgill, Evan Parker, John Tchicai, Carlos Ward (reeds) Paul Bley, Dan Pullen (p), Robert Wyatt (keyb), Leo Noncentelli, Derek Bailey, Gary Lucas (g), Jack Bruce, Melvin Gibbs (b, voc), Marvin Smitty Smith (dr) u.a.;

American Clavé/TIS 2 CD 1014 (WD: 97'19") ADD

Aufnahmedatum: 1986-1993

Klangbild: Unterschiedlich, zwischen transparent bis Underground.

Fertigung: Einwandfrei.

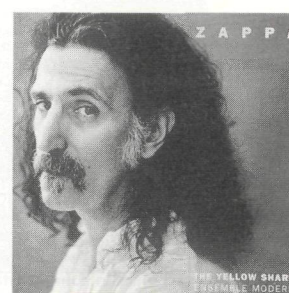
Völlig unberührt von der Vergänglichkeit mancher vermeintlicher Kultalben blieb bis heute das bereits 1971 erschienene „Escalator Over The Hill“ (Watt/ECM). Damals zog die Komponistin Carla Bley mit dem durch zahlreiche Gastmusiker aus Pop- und Jazz-Avantgarde erweiterten „Jazz Composer Orchestra“ den roten Faden durch die kryptischen Texte des kanadischen Lyrikers Paul Haines. Ihre Jazz-Oper war die ideale Liaison zwischen moderner Lyrik und interessanter Musik.

Der Gegensatz zu dem mehr als zwei Dekaden später erschienenen „Darn It“ besteht im Vergleich zu „Escalator Over The Hill“ darin, daß zwar in vielen der insgesamt 23 Titel eine Assimilation von Haines' neuer Lyrik stattfindet, sich zwischen den einzelnen Kompositionen aber wenig Übergänge, geschweige denn ein dramaturgischer Ablauf entwickelt. Um es drastisch auszudrücken: Das ganze Projekt klingt trotz schöner Musik wie ein Edelsampler, der aus einzelnen Sessions der beteiligten Künstler das Beste herausgefiltert hat. In „Threats That Matter“, das voll seelenvoller Motive steckt, ist in einem leider nur kurzen Solo-Piano-Beitrag Paul Bley zu hören. Sein langjähriger Bassist Steve Swallow hastet in dem witzig klingenden „Breakfast“ auch noch zu Piano und Orgel, und der immer selbstverständlich mit schrägen Sounds hantierende Gitarrist Derek Bailey robt gemütlich und einfallsreich die „Route Doubt“ entlang. Ansprechendes Pop-Kolorit bringen sowohl der Sänger Alex Chilton als auch die in New Yorker Funk-Kreisen bestens bekannte D. K. Dyson. Und selbst Carla Bley läßt es sich nicht nehmen, mit einem ausgeflippten Musicbox-Arrangement die tief sinnigen Lyrics von Paul Haines zu interpretieren. Wie heißt es doch so schön im Albumtitel: „Darn It!“

Gerd Filtgen



In Drei-
teufelsnamen.



Frank Zappa, The Yellow Shark; Ensemble Modern;

Barking Pumpkin Records/Intercord

CD 970.757 (WD: 72'02") DDD

Aufnahmedatum: 1993

Klangbild: Natürlich, durchsichtig.

Fertigung: Einwandfrei.

Er hat einfach nie hineingepaßt in die Schablonen, die Kategorien und Stil-schubladen, die andere für ihn bereithielten. Stets war er ein paar Schritte voraus, schlug Haken, hielt Fallstricke bereit für die, die ihm auf die Schliche kommen wollten. Gleich von Anfang an war er Enfant terrible, Verführer und Zyniker. Er gehörte zu denen, die erst einmal gegen alles sind – und dann gegen das, was übrigbleibt; er schimpfte auf das Establishment und fuhr ungeniert mit dem Cadillac vor; andere hätten das den Kopf gekostet oder zumindest die moralische Integrität; Frank Zappa aber war schon wieder auf und davon. Er liebte Edgar Varèse und augenzwinkernd wohl auch Schubert („Natürlich, ich bin ein Romantiker“), drehte Filme, ließ sich nackt auf dem Klo fotografieren. Nichts schien ihm heilig – die Heiligen hatte er längst als korrupt entlarvt und avancierte schließlich zur Gallionsfigur derer, vor denen die Mütter dieser Welt ihre Töchter eindringlich gewarnt hatten. Festzulegen war er nie. Und genauso war seine Musik: Keinem noch so simplen 4/4-Takt war zu trauen. Hatte man sich eingehört, lauerte im nächsten Takt der Walzer, brach die überzuckerte Schnulze unter den übersteuerten Gitarrenriffs zusammen. Es war stets Musik mit doppeltem Boden. Zappa mixte Stile wie Drinks, baute Ravels Bolero in seine Bühnenshow ein, die mit den Jahren immer weniger wie eine Show daherkam, sondern immer mehr einer Jam-Session ähnelte. Daß das Ensemble Modern nun Stücke des zuletzt Schwerkranken eingespielt hat, mag nur jene verwundern, die mit den Jahren immer noch nicht begriffen hatten, welch genialisches Talent sich hinter der Maske des unprätiösen Musikers verbarg. Auch hier gibt es Staunenswertes zuhauf, Originelles, Witziges; da flirtet Zappa mit zeitgenössischer E-Musik, liefert Atonales, verleibt sich den Jazz ein, genauso wie den Tango.

Daß Frank Zappa auch nach Jahrzehnten im Pop-Business nie im Einerlei versank, selbst dann nicht, wenn er einen Hit landete, sich stets ein Hintertürchen offenließ, hinter dem die Überraschungen lauerten – dafür haben ihn viele geliebt.

Tilman Urbach