

BÜHNENWERKE



Macht und Faszination der slawischen Stimme.



Tschaikowsky, Lieder: Mein Genius, mein Engel, mein Freund, Nein, nur wer die Sehnsucht kennt, Warum?, Kein Wort, o mein Freund, Trage fort mein Herz u.a.; Olga Borodina (Mezzosopran), Larissa Gergieva (Klavier); Philips CD 442 013-2 (WD: 59'42") DDD

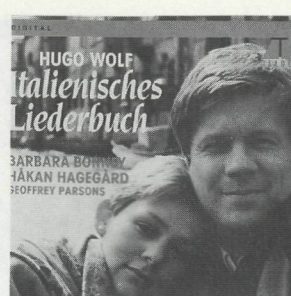
Aufnahmedatum: 1993

Klangbild: Unverfärbt, präsent.

Fertigung: Einwandfrei, mit übersetzten Liedertexten.



Mit Eleganz, Anmut und Temperament.



Wolf, Italienisches Liederbuch; Barbara Bonney (Sopran), Håkan Hagegård (Bariton), Geoffrey Parsons (Klavier); Teldec/East West Records CD 9031-72301-2 (WD: 76'09") DDD

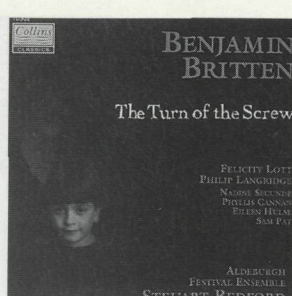
Aufnahmedatum: 1992

Klangbild: Direkt, unverfärbt, ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei, mit Liedertexten.



Psychokrimi als Kammeroper.



Britten, The Turn of the Screw (Gesamtaufnahme in englischer Sprache); Philip Landridge (Prolog/Quint), Felicity Lott (Governess), Sam Pay (Miles), Eileen Hulse (Flora), Phyllis Cannan (Mrs. Grose), Nadine Secunde (Miss Jessel), Aldeburgh Festival Ensemble, Stuart Bedford; Collins Classics/in-akustik 2 CD 70302 (WD: 106'22") DDD

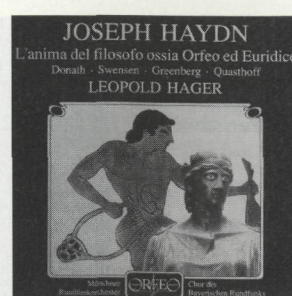
Aufnahmedatum: 1993

Klangbild: Präsent, natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.



Haydns letzte Oper in zuverlässiger Wiedergabe.



Haydn, L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Helen Donath (Euridice), Robert Swensen (Orfeo), Sylvia Greenberg (Genio), Thomas Quasthoff (Creonte), Paul Hanson (Pluto) u.a., Chor des Bayerischen Rundfunks, Münchner Rundfunkorchester, Leopold Hager; Orfeo 2 CD 262 932 (WD: 125'15") DDD

Aufnahmedatum: 1992

Klangbild: Vollräumig, präsent, in sich ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei, ausführlicher Kommentar.

In den meisten unserer Künstler- und Sänger-Handbücher wird man den Namen Olga Borodina noch nicht auffinden. Trotzdem läßt sich mit Sicherheit ankündigen, daß die russische Mezzosopranistin sehr bald zu einer königlichen Rolle im Imperium der Gesangkunst aufrücken wird. Die Weltkarriere hat ja für die Künstlerin, die der jüngeren Sängergeneration angehört, bereits begonnen: Von ihrer Heimatstadt, dem Kirov-Theater St. Petersburg aus, erfolgten Gastspiele in Paris, Hamburg, London (dort sang sie mit Domingo in „Samson und Dalila“), Mailand, New York. Auch durch ihre Mitwirkung bei den Einspielungen russischer Opern mit dem Kirov-Ensemble (auf Philips) hat sie sich vorteilhaft bekannt gemacht.

Mit einer Auswahl von neunzehn Romanzen Tschaikowskys stellt sich die Künstlerin, die von Larissa Gergieva mit höchster Feingefühl begleitet wird, als ausgezeichnete Konzertsängerin vor. Selten haben wir in neuerer Zeit eine so ausgewogene, klare, frei tönende Mezzostimme vernommen. Eine Stimme, in der nichts gewaltsam abgedunkelt oder verwischt wird, nichts nasal oder vergurgelt klingt, wie dies so oft bei tiefen Frauenstimmen vorkommt. Fest und sicher auf dem Atem ruhend, tönt dieses Organ mit einer Bestimmtheit und Souveränität, die das Zuhören zur reinsten Freude macht. Ob Höhe, ob Tiefe, alles erklingt mühelos, rund und weich, dabei sind auch große Reserven für die dramatische Attacke vorhanden. Berührend der Gefühlsausdruck in den russischen Goethe- und Heine-Vertonungen „Nur wer die Sehnsucht kennt“ und „Warum?“, interessant und in ungewohnter Steigerung aufgebaut das Schlußlied („Wieder allein“). Somit ist dies nicht nur eine Begegnung mit einer Stimme von ausserlesener Schönheit, sondern auch mit einer Künstlerin, die reichen Vorrat von Empfindungen und Ausdruckskraft besitzt.

Clemens Höslinger

Kein anderes Liedwerk Hugo Wolfs hat so weite Verbreitung gefunden wie das „Italienische Liederbuch“. Dieser Zyklus von 46 Miniatur-Gesängen, von denen manche die Dauer einer Minute kaum überschreiten, enthält so viel an Herzlichkeit, an Eros, Witz und Ironie, daß die Vorliebe der Sänger für diese dankbaren Vortragsstücke vollauf begreiflich ist.

Auch diesmal hören wir wieder nur das altbewährte „Italienische“. Die arten, duftigen Gesänge werden von Barbara Bonney und Håkan Hagegård mit Eleganz, Anmut und Temperament vorgetragen. Eine Amerikanerin und ein Schwede – das bedeutet für unser überregionales Musikleben keine Barrieren, auch sprachlich nicht, denn die Artikulation erfolgt ohne jeden Makel. Die beiden Sänger passen perfekt zueinander, sie spielen sich mit Charme und Noblesse die Pointen zu und treffen auch den viel schwieriger zu erreichenden Tonfall der Innigkeit und Schwermut. Das Affektiert-Neckische (eine Gefahr bei diesen Liedern, der auch so manche Berühmtheit nicht entgangen ist) wird mit Geschick vermieden. Der einzige Einwand betrifft den musikalischen Ablauf des Liederkreises: Durch die Kombination Sopran-Bariton müssen die „maskulinen“ Gesänge (nicht alle, aber doch ein beträchtlicher Teil) in tiefere Lage transponiert werden. Dadurch wird die musikalische Konzeption ein wenig aus der Balance gebracht. Wenn man weiß, welcher großen Wert der Komponist auf die musikalische Stimmigkeit bei der Abfolge der Lieder gelegt hat, wird man dieses Argument nicht als nebensächlich abtun.

Håkan Hagegård erfreut mit geschmeidigem Gesangston und einer Vortragskunst, die spürbar von Bühnenluft belebt ist. Aus Barbara Bonneys klarer Sopranstimme strahlt ein mildes, wärmendes Licht. Der Begleiter Geoffrey Parsons beweist mit seinem gepflegtem Klavierspiel große Vertrautheit mit Hugo Wolfs musikalischem Sternenhimmel.

Clemens Höslinger

Unbegreiflicher Weise wird Britten's fünfte Kammeroper (UA: 1954) auf deutschen Bühnen nur selten gespielt. Die Adaption eines Romans von Henry James (1898) ist nicht nur einer der wenigen Fälle, in denen eine epische Vorlage die Transposition in das anders geartete Medium Oper ohne Schaden überstanden hat, sondern auch ein Musterbeispiel dafür, wie man mit geringstem Aufwand (sechs Gesangssolisten, 13 Instrumentalisten) ein Maximum an dramatischer Wirkung erzielen kann. Die Gespenstergeschichte aus einem englischen Landhaus gerät Britten und seiner Librettistin Myfanwy Piper zu einem Psychokrimi der erlesensten Art. Daß man sich dem Sog der musikalischen Erzählung nicht entziehen kann, liegt dabei vor allem an Britten's Verzicht auf vordergründige Stimmungsmalerei. Er nimmt den Romantitel „Die Drehung der Schraube“ wörtlich und variiert in den sechzehn Szenen des Stückes ein Zwölftonthema (nicht im Schönberg-Sinne!) immer wieder neu, so daß auch musikalisch der Eindruck einer sich immer fester zudrehenden Schraube entsteht. Nach der Uraufführungsproduktion, die von Britten selbst dirigiert wurde (Decca), und einer Studioaufnahme unter Colin Davis (Philips) legt Stuart Bedford hier das Werk zum dritten Mal auf Tonträgern vor. Seine Interpretation besticht durch Authentizität ebenso wie durch musikalisch-dramatische Dichte. Die dreizehn hervorragenden Instrumentalsolisten bilden ein homogenes Ensemble, aber auch die Sänger sind erstklassig. Felicity Lott bereichert die Galerie differenzierter Frauenporträts mit der zentralen Rolle der Gouvernante. Ihr ebenbürtig ist der facettenreiche Charakter-tenor Philip Langridge. Doch auch Nadine Secunde als Miss Jessel, Phyllis Cannan als Haushälterin und die Kinder Sam Pay und Eileen Hulse machen eine ganze Menge aus ihren Rollen.

Ekkehard Pluta

Komponiert 1791, uraufgeführt 1951. Das ist das seltsame Schicksal von Haydn's letzter Oper, der das bekannte Orpheus-Thema zugrunde liegt, allerdings in einer – zumindest für uns – nicht mehr ganz verständlichen „philosophischen“ Veränderung. Seltsam und unklar ist so manches an diesem Werk, das während Haydn's erstem England-Aufenthalt entstanden ist und dessen Aufführung in London durch allerlei dunkle Umstände verhindert wurde. So ist nicht einmal sicher, ob die Oper in ihrer Vollständigkeit erhalten geblieben ist oder ob Teile davon verloren gegangen sind. Im Grunde spielt dies aber bei diesem Bühnenstück, das an der Dramaturgie der späten Mozart-Opern nicht gemessen werden darf, keine sonderliche Rolle. Auch mit Glucks Orfeo-Oper ist Haydn's Werk kaum zu vergleichen; der Komponist hat ja selbst betont,

daß er damit etwas anderes im Sinne hatte als sein Vorgänger. (Trotzdem kann man aus dem Rezitativ Nr. 40 ein deutliches Gluck-Echo heraushören.)

Gegenüber der älteren, ziemlich freizügigen Version unter Bonyne (mit Gedda und Sutherland) kann man sich bei der Neuaufnahme auf gründliche, solide Forschungsarbeit verlassen. Die große Hürde bei der Wiedergabe dieses Werks stellt die nahezu uferlose Tenorpartie des Orfeo dar, die für ein Gesangsphänomen des Zeitalters, den Sänger Giacomo David, komponiert wurde. Was Haydn dem Interpreten dieser Rolle abverlangt, überschreitet das uns geläufige Ausmaß an tenoraler Kunst bei weitem, denn namentlich im Schlußteil bewegt sich die Stimmlage über weite Strecken in der Bariton- und Baßregion. Es stellt den Fähigkeiten des amerikanischen Tenors Robert Swensen ein respektables Zeugnis aus, daß er diese Anforderungen nicht nur bewältigt, sondern trotz aller vokalen Extremitäten immer im Rahmen des ausdrucksvollen Schöngesangs verbleibt. Swensen's Stimme hat jenen ganz nach „vorne“ gelagerten Stimm-sitz (ähnlich wie bei Pavarotti), der die größte Klarheit und Offenheit des Tons ermöglicht.

Helen Donath als Euridice macht mit sicherem gesanglichen Zugriff wett, was ihrer Stimme an Frische abhanden gekommen ist, mit Sylvia Greenberg und Thomas Quasthoff werden gute Besetzungen für die Rollen des Genio und des Creonte bereitgestellt. Die Wiedergabe unter Leopold Hager's klar ausgewogener Leitung vermittelt die Bekanntheit mit einem Werk, das aus begreiflichen Gründen nur äußerst selten auf der Opernbühne anzutreffen ist, das aber wegen seiner wertvollen Musik Aufmerksamkeit verdient.

Clemens Höslinger

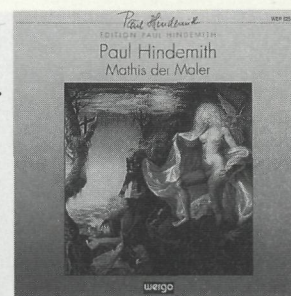
Leopold Hager nahm für Orfeo Haydn's selten gespielte Orpheus-Oper auf. Da ihm kompetente Gesangssolisten zur Verfügung standen – insbesondere für die enorm anspruchsvolle Titelpartie – ist die Aufnahme eine Gewinn.



Foto: FF-Archiv



Aus deutscher Geschichte.



Hindemith, Mathis der Maler (Gesamtaufnahme); Josef Protschka (Tenor), Roland Hermann (Bariton), Victor von Harlem (Baß), Harald Stamm (Baß), Sabine Hass (Sopran), Gabriele Rossmann (Sopran) u.a., Chor des Norddeutschen Rundfunks, Kölner Rundfunkchor, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Gerd Albrecht; wergo 3 CD 6255-2 (WD: 166'01") DDD

Aufnahmedatum: 1990

Klangbild: Natürlich und präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

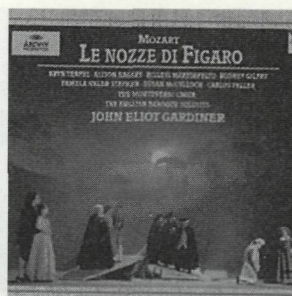
Die Oper „Mathis der Maler“ zählt zu jenen überragenden Hauptwerken Hindemith's, die der Kulturbetrieb bislang schnöde ignoriert. Das liegt an der Größe und Ernsthaftigkeit des Sujets, das jede kulinarisch-genießeriische Haltung ausschließt. Hier macht Hindemith mit anspruchsvoller Kunst endlich einmal Ernst und thematisiert 1935, in Zeiten finsterner deutscher Geschichte, ihren eigenen Status: Was ist und was vermag Musik oder Kunst in schlimmster Bedrängnis?

Allerdings behandelt Hindemith solche Probleme in dieser Oper keinesfalls in gequält-lehrhaften, abstrakten Diskursen, sondern projiziert sie auf die faszinierende Gestalt des Malers Matthias Grünewald, den Schöpfer des Isenheimer Altars in den Zeiten der Bauernkriege. Hindemith komponierte hier eine seiner großartigsten Partituren. Unverkennbar fühlte er sich durch das Gewicht des dramatischen Vorwurfs kompositorisch herausgefordert und schuf etwa mit der Imagination des Engelkonzertes, der Versuchungsszene oder der Grablegung schlechterdings grandiose Opernszenen.

Gerd Albrecht hat sich diesem Werk mit der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit angenommen und bietet eine ebenso spannende wie reiche und differenzierte Darstellung des Werkes, die auch sängerisch überzeugt, allen voran mit Sabine Hass als leidenschaftliche Ursula und Gabriele Rossmann als eine kindlich-anrührende Regina. Josef Protschka gibt seiner Gestaltung des Albrecht von Brandenburg Würde und Tiefe, während Roland Hermann – mit gelegentlichen Problemen in der Höhe – die geradezu verzweifelte Besessenheit Mathis' nach außen kehren kann. Ein auch in den gewaltigen Chören und hervorragend besetzten Nebenrollen eindrucksvolles Plädoyer für dieses vernachlässigte Meisterwerk, dessen Zeit noch kommen wird. Giselher Schubert



Mozart „con spirito“.



Mozart, Le Nozze di Figaro (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Bryn Terfel (Figaro), Alison Hagley (Susanna), Rodney Gilfrey (Il Conte di Almaviva), Hillevi Martinpelto (Contessa), Pamela Helen Stephen (Cherubino), Carlo Feller (Dr. Bartolo), Francis Egerton (Basilio/Don Curzio) u.a., Monteverdi Choir, English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner;

DGA 3 CD 439 871-2 (WD: 178'40") DDD

Aufnahmedatum: 1993

Klangbild: Transparent, kräftig, plastisch.

Fertigung: Einwandfrei.

Einmal mehr präsentieren Gardiner und seine fabelhaften English Baroque Soloists einen schlanken, quicklebendigen, nervigen, auch in lyrischen Momenten pulsierenden, Spannung bewahrenden Musizierstil. Von allen derzeit im Werden befindlichen Mozart-Zyklen – von den sieben „großen“ Opern stehen für Gardiner noch „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“ aus – könnte dies der interessanteste, innovativste, risikofreudigste werden. Die Grundlage hierfür sind nicht nur die vorzüglichen Leistungen von Orchester und Dirigent, sondern auch die glückliche Hand und der glückliche Griff Gardiners bei der Auswahl seiner Gesangssolisten. Auf neue, anpassungsfreudige, junge Kräfte setzt er statt auf etablierte, prominente, „gut verkäufliche“ Namen, und jede bislang veröffentlichte Produktion war für eine – oder mehrere – Überraschung(en) gut. So auch hier.

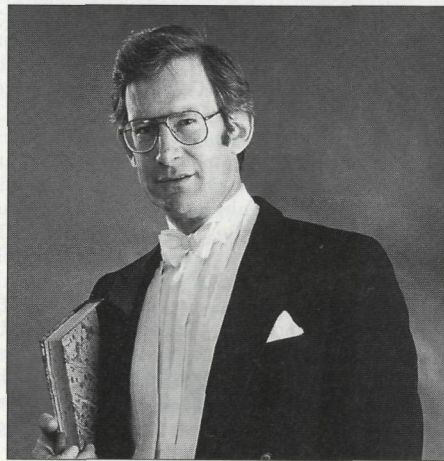
Der Titelheld, der walisische „shooting star“ Bryn Terfel, erfüllt in jedem Betracht die hohen Erwartungen, die man seit seinem sensationellen Jochanaan-Debüt (auf CD und bei den Salzburger Festspielen) in ihn setzen durfte, ja noch mehr: Hier hat Terfel Gelegenheit zu zeigen, daß er nicht nur über die vielleicht mächtigste und prachtvollste Baßbaritonstimme dieser Zeit verfügt, sondern daß er genauso über piano-Kultur, lyrische Subtilität und Nuancierungsfinessen gebietet. Qualitäten, die er übrigens ebenso faszinierend auf seinen – hier leider so gut wie unbekannten – drei Lieder-CDs unter Beweis stellt, die auf dem walisischen Label Sain erschienen sind.

Das hohe musikalische und stimmliche Niveau Terfels erreicht auch die übrige Be-

setzung. Alison Hagley als Susanna ist keine jener federgewichtigen Soubretten, die die Figur zur zwitschernd Jugendlich-Naiven degradieren, sondern sie verfügt über das hier erforderliche lyrische Gewicht. Ihre Rosen-Arie gestaltet sie als nach innen gewandtes Selbstgespräch voll pastoralen Anmut.

Graf und Gräfin haben sich bereits auf Gardiners „Così“ und „Idomeneo“ als Guglielmo und Elettra vorgestellt. Der Kalifornier Rodney Gilfrey hebt sich als echter Bariton mit kernig-maskulinem Klang gut vom dunklen Baßbariton Terfel ab und besitzt auch die gebotene Flexibilität und Differenziertheit. Die Schwedin Hillevi Martinpelto hat nicht nur einen schön timbrierten lyrischen Sopran vorzuweisen, sondern weiß mit diesem edlen Instrument auch gefühlvoll umzugehen; hervorragend die weit gespannten Legatobögen in „Dove son“.

Ein erfrischend jugendlicher und glaubwürdig jungenhafter Cherubino mit Spiel-



John Eliot Gardiner

witz und -laune ist Pamela Helen Stephen. Wie aus der skurrilen Typengalerie einer Commedia dell'Arte entsprungen wirken die köstlichen Charakterporträts von Carlos Feller als Dr. Bartolo und Francis Egerton als Basilio/Don Curzio.

Gardiner wäre nicht der fanatische Mozartianer, als der er bekannt ist, hätte er sich nicht skrupulöse Gedanken gemacht über eine sinnvollere Neuordnung der musikalischen Dramaturgie im dritten und vierten Akt – mit verblüffenden, durchaus schlüssigen Lösungen.

Kurt Malisch



Vielfalt des Verismo.



Puccini, Il Trittico: Il tabarro, Suor Angelica, Gianni Schicchi (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Mirella Freni (Giorgetta, Suor Angelica, Lauretta), Juan Pons (Michele), Elena Suliotis (Principessa), Leo Nucci (Gianni Schicchi), Giuseppe Giacomini (Luigi), Gloria Scalchi (La Frugola, La Badessa), Eva Podles (La suora zelatrice, Zita), Barbara Fritoli (Suor Genovieffa, Nella), Roberto Alagna (Rinuccio), Franco de Grandis (Il Talpa), Enrico Fissore (Simone), Alfredo Mariotti (Notar) u.a., Chor und Orchester des Maggio Musicale Fiorentino, Bruno Bartoletti;

Decca 3 CD 436 261-2 (WD: 161'40") DDD

Aufnahmedatum: 1991

Klangbild: Ausgeglichen, räumlich, transparent.

Fertigung: Einwandfrei; viersprachiges Textheft.

Zum ersten Mal ist 1962 eine Gesamtaufnahme des „Triptychons“ mit ein und derselben Primadonna produziert worden: von Decca mit Renata Tebaldi unter Lamberto Gardelli. Nun präsentiert dasselbe Label mit der (noch immer) wunderbaren Mirella Freni ein um nichts weniger attraktives „Zugpferd“.

Der vielfach unterschätzte „Mantel“ ist de facto ein interessantes, dramatisch wirkendes Stück. Die reizvolle Mischung aus impressionistischen Stimmungsbildern und veristisch aufbereiteten Leidenschaften vermochte Lorin Maazel in der wohl besten aller Aufnahmen ideal in der Waage zu halten. Bruno Bartoletti, für den Musikalität und Gefühl vor Raffinement rangieren, steht ihm insgesamt kaum nach. Den Vergleich mit dem leidenschaftlichsten, strahlendsten Liebespaar aller Aufnahmen (Scotto/Domingo unter Maazel) brauchen Mirella Freni und Giuseppe Giacomini nicht zu scheuen. Freilich klingt der heldisch-dunkle Tenor, für den sich die Plattenindustrie erst spät interessierte, in der breiten Mittellage etwas klobig, doch wann begegnet man schon einer derart imponierenden Mischung aus baritonaler Stimmgewalt und strahlender Tenorhöhe?

Warum Leo Nucci nicht den Michele singt (und Juan Pons den Gianni Schicchi), darf man mit gutem Grund fragen. Der betrogene, schließlich mordende Schiffseigner

muß zwar nicht unbedingt mit Düsternis und furchterregender Stimmgewalt dargestellt werden – wie etwa von dem höchst eindrucksvollen Antenore Reali in der Cetra-Aufnahme von 1949 (1951?) –, aber das trotz dunkler Fülle wenig dramatische, hier ein wenig gemütliche Timbre von Juan Pons, dem es bei tiefen Noten zudem an Resonanz mangelt, erweist sich erwartungsgemäß nicht als ideal. Dadurch wird kein totaler Ausfall verursacht, aber zumindest Unschärfe.

Während Maazel und kürzlich Alexander Rahbari sich durch betont sachliche Kalkulation beziehungsweise durch frische Tempi vor drohender Kitsch-Gefahr geschützt haben, gestattet sich Bartoletti für „Schwester Angelika“ etwas mehr Sentiment. Er kostet die reiche Melodik und die diffizilen Farben, aber auch die Dramatik der Partitur nachdrücklich aus und erreicht damit eine stimmungsintensive Interpretation des Einakters, der die latente Verachtung durch die Operntendanten keineswegs verdient. Schon gar nicht, wenn sich Mirella Freni dafür einsetzt, die man dank des silbernen und zugleich warmen Timbres ihres flexiblen, locker geführten Soprans durchaus für jung halten kann – besonders wichtig für die Lauretta in „Gianni Schicchi“ – und die Emotionen mit innigem Ausdruck berührend umsetzt, wobei sie sich einer ausgefeilten Phrasierung und einer schönen Mezzavoce bedient und sich auf ihre strahlende Höhe verlassen kann. Alles in allem kommt sie der intensivsten Gestalterin der Partie auf Platte, Renata Scotto, ebenso nahe wie der am schönsten singenden, Renata Tebaldi. Die nach Jahren plötzlich in einem anderen Fach wieder auftauchende Elena Suliotis drückt zwar in der Tiefe auf ihre Stimme, doch überzeugt sie als strenge, distanzierte Fürstin, ohne allerdings an die Simionato (bei Gardelli) heranzureichen.

In dem von Bartoletti handfest komödiantisch angelegten, auch impulsiv und rhythmisch prägnant gestalteten „Gianni Schicchi“ (brillantes Orchester!) glänzt neben Mirella Freni Roberto Alagna als ein mit frischer, strahlender und beherrschter Tenorpracht ausgestatteter Rinuccio. Leo Nucci erfüllt die stimmlichen Anforderungen der Titelpartie souverän, als komödiantische Persönlichkeit profiliert er sich weniger. Er stellt einerseits seine Stimme aus und übertreibt andererseits das senil-nasale Karikieren. Damit kommt er nicht in die Reichweite eines zwingenden Rollenprofils, wie es Tito Gobbi (unter Tullio Serafin, EMI) oder György Melis (Janos Ferencsik, Hungaroton) auf Platte verewigt haben.

In jeweils mehreren Partien des „Trittico“ vermögen sich in der neuen Edition die Altistin Eva Podles, die Mezzosopranistin Gloria Scalchi und insbesondere der blühende Qualitätssopran von Barbara Fritoli besonders zu bewähren. Hermann Schönegger



Verdi für den ICE.



Verdi, Il Trovatore (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Vladimir Chernov (Il Conte di Luna), Aprile Millo (Leonora), Dolara Zajick (Azucena), Plácido Domingo (Manrico), James Morris (Ferrando), Sondra Kelly (Ines), Anthony Laciura (Ruiz) u.a., Metropolitan Opera Orchestra and Chorus, James Levine;

Sony Classical 2 CD 48070 (WD: 129'04") DDD

Aufnahmedatum: 1991

Klangbild: Weiträumig, synthetisch.

Fertigung: Einwandfrei.

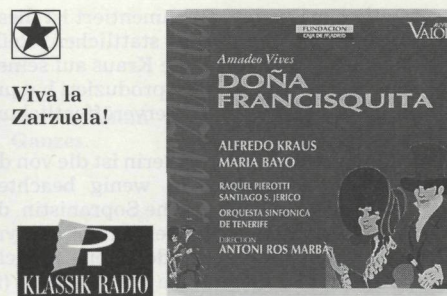
In Levines Lesart ist der „Trovatore“ in erster Linie ein Sinnenkitzel für die überreizten Geschmacksnerven unersättlicher Opern-Gourmands. Noch lauter, noch schneller, noch fetziger als alle vorangegangenen Aufnahmen, eignet sich diese Neueinspielung vorzüglich für eine rasende Fahrt im ICE! Bei genauem Hinhören stellt sich jedoch bald Ernüchterung ein. Denn trotz der aufwendigen Klang-Inszenierung entsteht keine dramatische Spannung. Man vergleiche nur die 40 Jahre alte Mono-Aufnahme unter Renato Cellini: Levine entwickelt das dramatische Geschehen nicht wie jener aus dem musikalischen Zentrum heraus, sondern setzt die Effekte von außen auf.

Die Sänger, durchweg Spitzenstars, wissen mit ihrem Pfund zu wuchern, haben aber über ihre Rollen nicht viel mitzuteilen. Am ehesten erscheint mir noch Aprile Millo als Leonora der hohen Schule des Verdi-Gesanges verpflichtet, auch wenn ihre Stimme hier – zumal in der Höhe – härter und vor allem älter klingt als in der nur ein Jahr vorher aufgenommenen Levine-„Aida“. Dolara Zajick „orgelt“ die Azucena in der Cossotto-Obraztsova-Tradition, ohne dabei irgendein Interesse an der Leidensgeschichte der Figur zu wecken. Plácido Domingo singt den Manrico hier zum dritten Male im Studio, und er singt ihn nicht schlechter als vor zehn Jahren bei Giulini (DG), auch wenn bei der Stretta klangtechnisch einiges manipuliert werden mußte. Vladimir Chernov, der überall als der langersehnte Bastianini-Nachfolger propagiert wird, zeigt als Luna einen männlich-kernigen „italienischen“ Bariton, doch fehlt ihm die lyrische Wärme des großen Vorgängers und die musikalische und szenische Imaginationskraft. James Morris wandelt als Ferrando auf den Spuren seines Lehrers Nicola Moscona, ohne jedoch dessen opulente Klangfülle zu erreichen.

Ekkehard Pluta



Viva la Zarzuela!



Vives, Doña Francisquita (Gesamtaufnahme in spanischer Sprache); Maria Bayo (Doña Francisquita), Alfredo Kraus (Fernando), Raquel Pierotti (Aurora), Santiago Jerico (Cordona) u.a., Coro Polifónico de la Universidad de la Laguna, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Antoni Ros Marbà;

Valois/IMS 2 CD 4710 (WD: 100'24") DDD

Aufnahmedatum: 1993

Klangbild: Plastisch, präsent, kräftig.

Fertigung: Einwandfrei.

Wie andere regionale Erscheinungsformen des heiteren Musiktheaters – die französischen Opéra-comiques, die britischen Operetten von Gilbert & Sullivan, die deutschen von Abraham bis Zeller, die meisten amerikanischen Musicals – hat sich auch die spanische Zarzuela außerhalb ihres Sprachraums nie durchsetzen können. In Spanien und Südamerika jedoch war sie vor allem während ihrer Hochblüte im ausgehenden 19. Jahrhundert aus dem Musikleben nicht wegzudenken und ist es bis heute nicht. Die 1923 uraufgeführte „Doña Francisquita“ des Katalanen Amadeo Vives (1871–1932) – einem musikalischen Universalisten, der neben rund 100 Zarzuelas auch Kunstlieder, Opern, Instrumental- und Chorwerke, Kammer- und Kirchenmusik komponiert hat, der dirigierte, unterrichtete und dichtete – ist einer der letzten Großfolge dieser Musikgattung gewesen.

Seinen dramatischen Grundriß bezieht das Stück aus einem Werk von Lope de Vega: „La discreta enamorada“ („Die verschwiegene Geliebte“). Aus der höfisch-absolutistischen Zeit ist die Handlung ins bürgerlich-romantische Biedermeier verlegt; Schauplatz ist die Stadt Madrid. Hier nutzt die gewitzte und resolute Francisquita die verwirrenden Maskeraden und turbulenten Tanzfeste der Karnevalswoche, um den von ihr schon lange aus der Ferne geliebten Fernando zu gewinnen. Diese Rolle beansprucht, agierend und singend, keinen geringeren Spielraum als die Titelheldin, ja sie darf als eine der eindrucksvollsten Tenorpartien im Genre abendfüllender Zarzuelas überhaupt gelten. Ein Fall also für – Alfredo Kraus.

Trotz gelegentlicher Streifzüge seiner tenoralen Landsleute Domingo, Carreras, Aragall, Lavirgen ins Zarzuela-„Revier“ überragt der Einsatz des heute 67jährigen Kraus für diese Musik die Bemühungen

VERSCHIEDENES

sämtlicher Rivalen. Dokumentiert ist dieses Engagement auf einer stattlichen Reihe kompletter Zarzuelas, die Kraus auf seinem eigenen Label „Carillon“ produziert hat und die dringend einer Wiederveröffentlichung bedürften.

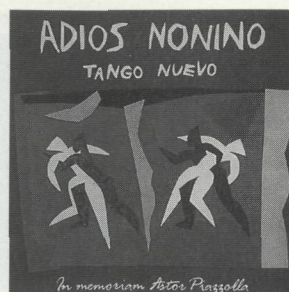
Eine ebenbürtige Partnerin ist die von der Plattenindustrie viel zu wenig beachtete Spanierin Maria Bayo: eine Sopranistin, die jugendliche Klangsönheit mit feinem lyrischen Gesangsstil verbindet. Doña Francisquitas Rivalin Aurora, die mit Fernando (zu lange) kokettiert, gewinnt durch die temperamentvolle, intensive Gestaltung der Raquel Pierotti Farbe und Kontur. Desgleichen zeichnet der Tenorbuffo Santiago Jerico ein lebendiges Bild von Fernandos Freund Cordona. Rund zwei Dutzend weitere kleine und kleinste Partien sind mit soliden und kompetenten Kräften besetzt.

Dem Dirigenten Antoni Ros Marbà und dem Orquesta Sinfonica de Tenerife gelingt eine gefühlvolle Balance jenes Stimmungskontrasts, den Isaac Albeniz als janusköpfigen Grundzug der spanischen Zarzuela hervorgehoben hat: „Allegro assai, ma melancolico“.

Kurt Malisch



Hommage an den Vater einer neuen Tango-Generation.



Adios Nonino – Tango Nuevo (In memoriam Astor Piazzolla): Piazzolla, Tangos, Konzert für Bandoneon, Gitarre und Streichorchester, Rivero, Evocación a Piazzolla; Wulfin Lieske (Gitarre), René Marino Rivero (Bandoneon), Istvan Kuruc (Violine), Ensemble Modern Strings; Ruddi Sodemann; Intercord CD 845.198 (WD: 62'15") DDD

Aufnahmedatum: 1993

Klangbild: Durchsichtig und dicht, klare Räumlichkeit.

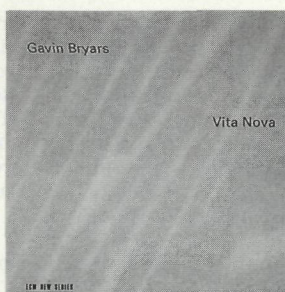
Fertigung: Exzellenter Booklet-Text von Thomas Heyn.

Wenn es dieser Produktion um den „Neuen Tango“, den „Tango Nuevo“ geht, so sind damit vor allem Werke dessen gemeint, dem die Musiker das Projekt widmen: Astor Piazzolla (1921-1992) führte die längst totesagte Urform südamerikanischen – und speziell: argentinischen – Musizierens aus den Bars und Bordellen hinaus und in die Sphäre der Kunstmusik ein; so wurde er gleichsam zum Urvater einer neuen Tango-Generation. Daß Piazzollas Einbindung des eigenen volksmusikalischen Idioms in Ideen avantgardistischen Komponierens als kreativem Impuls ernst genommen werden will und muß, beweist nicht zuletzt die vorliegende Aufnahme. Deren Interpreten geht es in erster Linie um die rhythmischen Kanten, die melodischen Schärpen in Piazzollas Musik; in ihren Darstellungen sind vornehmlich die leisen Töne wichtig – und man hört eine Musik, die zumal aufgrund einer hochstilisierten Artistik der kleinen Tempo-Verzögerungen rhythmisch nur ansatzweise Fuß faßt. Daß in der kleinen Form die Stärke des argentinischen Komponisten lag, hört man hier allerdings auch: Verglichen mit der Stringenz und der Pointiertheit kurzer Kompositionen, wirkt das Konzert für Bandoneon, Gitarre und Streichorchester („Hommage à Liège“) verwässert und – gerade aufgrund seines Orchesterparts – allzu süßlich. Die beteiligten Musiker jedoch überzeugen sämtlich durch ihre Präzision, ihr Engagement und durch die Ernsthaftigkeit, mit der sie das scheinbar Marginale als wichtigen Teil des zeitgenössischen musikalischen Kosmos interpretieren.

Susanne Benda



Schwer und leicht, schwarz und schwebend.



Bryars, Vita Nova, Glorious Hill, Four Elements, Sub Rosa, David James (Countertenor), Hilliard Ensemble, Gavin Bryars Ensemble; ECM/Polygram CD 445 351-2 (WD: 56'37") DDD

Aufnahmedatum: 1994

Klangbild: Sehr weich und transparent, gute Balance.

Fertigung: Einwandfrei; Texte etc. nur

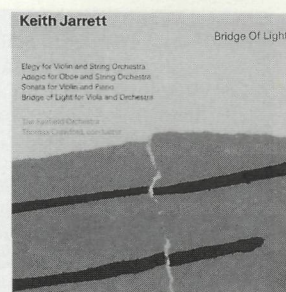
Es ist immer ein heikles Unternehmen, Musik mit Worten zu beschreiben. Entweder man verstärkt Klischees (indem man bereits bekannte Beziehungsmuster zwischen Klang und verbalem Begriff wiederholt), oder man setzt neue Bilder und Beziehungen notwendigerweise eben doch nur wieder verbal in Gang – auf die Gefahr hin, daß diese Bilder die Sache treffen oder nicht, und daß schließlich neue Klischees entstehen oder nicht. Daß man, wie auch immer man handelt, der Sache, um die es geht, stets Unrecht tut, wird einem gerade bei der Stilistik von Gavin Bryars bewußt. Der richtige Sachverhalt, daß Bryars einen Weg zwischen Neo-Ars-Nova-Stilistik, abgedunkelt-nordischem Jazz-Tonfall und Postminimalismus gefunden hat, sagt vielleicht etwas über die Erscheinungsform dessen, was da klingt, aber noch nichts über die spezifische Intensität und Ausformung. Die Klanglichkeit und die herbe, im Verhältnis zum stilistischen Tonfall niemals glatte oder einfache Gestik dieser Musik wahrt in hohem Maße das Geheimnis ihrer Inspiration und setzt stets neu einen internen ästhetischen Kontrapunkt, der den drei hier genannten stilistischen Klischees widerspricht.

Das halbstündige „Four Elements“ (1990) für 12 Instrumentalisten steht im Zentrum dieser auch aufnahmetechnisch hervorragenden CD; das knappere Sextett „Sub Rosa“ (1986) beschwört eine nicht minder traumhafte und tänzerische Atmosphäre. Die Vokalkompositionen „Glorious Hill“ (1988 im Auftrag des Hilliard Ensembles komponiert) und „Incipit Vita Nova“ (für Countertenor und Streichtrio, 1989) zeigen in Gestus und Ausdruck große Nähe zur Musik von Pärt, sind aber harmonisch und melodisch offener, stärker chromatisch und insgesamt abgedunkelter. Die sphärische Makellosigkeit der Stimmen von David James und des Hilliard Ensembles werden den fahlen wie glühenden Tönungen der Musik eindringlich gerecht.

Hans-Christian von Dadelsen



Auf der Suche nach den Tröstungen der Musik.



Jarrett, Elegy for Violin and String Orchestra, Adagio for Oboe and String Orchestra, Sonata for Violin and Piano, Bridge of Light for Viola and Orchestra; Michelle Makarski (Violine), Marcia Butler (Oboe), Keith Jarrett (Klavier), Patricia McCarty (Viola), Fairfield Orchestra, Thomas Crawford; ECM/Polygram CD 445 350-2 (WD: 69'32") DDD

Aufnahmedatum: 1993

Klangbild: Präsent, konturenscharf.

Fertigung: Einwandfrei.

An diesem Mann bleibt kein Etikett kleben: Schon seine mittlerweile legendären abendfüllenden Klavierimprovisationen warfen die Frage nach der Zuordnung auf. War dies „noch“ Jazz? Klang gewordener Individualismus eines Musikers, der sich nicht einordnen lassen will und deshalb seine Auftritte lieber nach den Auftrittsorten benannte? Als er Jazz-„Standards“ einspielte, war auch dies mehr Jarrett als Jazz. Und als er sich bemerkenswert demütig Bach näherte, da nahm er sich als Künstler so weit zurück, daß manchem Hörer die Ehrfurcht fast übertrieben schien.

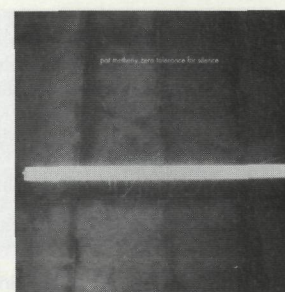
Jetzt legt er „klassische“ Kompositionen vor, die auf eigenwillige Weise zeitgenössisch und zeitlos zugleich sind. Absichtsvoll verweigert Jarrett formale Erläuterungen zu den durchwegs kontemplativen Kompositionen. Er vermerkt nur, für wen die Stücke geschrieben wurden und was ihnen gemeinsam ist: das Streben nach einer aktuellen Form von „Lobgesang“. Dies ist ein aktuelles Echo aus einer Zeit, in der Melodien noch Tröstungen sein konnten und wollten. Diese Musik entwickelt durchaus imaginative Sogkraft, sie ist – fern minimalistischer Selbstbeschränkung und Selbstbeschränktheit – einfach, aber nicht simpel.

Verblüffenderweise erscheint im Vergleich die Sonate für Violine und Klavier am konventionellsten, weil hier vielleicht der Kunstanspruch als Bremse wirkte. An der Geigerin Michelle Makarski kann dieser Eindruck nicht liegen, denn sie spielt die ebenfalls 1984 entstandene Elegie mit gleicher Sorgfalt und mehr Erfolg. Sechs Jahre liegen zwischen diesen Werken und der abschließenden Bratschen-Komposition mit dem anschaulichen Titel „Bridge of Light“: eine Zeit, in der sich Keith Jarrett treu geblieben ist.

Rainer Wagner



Ehrlich, verlogen, genialisch.



Metheny, Zero Tolerance For Silence: Part 1-5; Pat Metheny (g.); Geffen/BMG CD 24626 (WD: 39'19") AAD

Aufnahmedatum: 1992

Klangbild: Präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

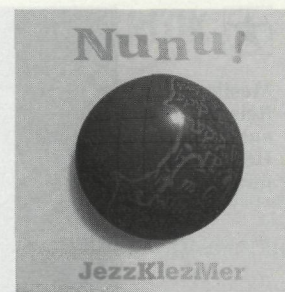
Er ist ein Verführer par excellence, ein Zauberer des Geschmeidigen, ein Schmeichler und Klang-Magier, einer, der die Gefilde des Süßlichen nicht scheut – aber eben auch einer der ganz wenigen, die selbst dem Abgeschmacktesten noch eine reizvolle Phrase abgewinnen können, um sie dann triumphierend vorzuführen. Pat Metheny ist zur Glaubensfrage geworden – und er gibt zu Denken auf. Immer noch. Immer wieder.

Wenn nun mit „Zero Tolerance For Silence“ eine Solo-Platte erscheint, so reiht sie sich in jene Selbsterkundungen ein, die Metheny mit schöner Regelmäßigkeit außerhalb der eigenen Band sucht; an der Seite von Ornette Coleman („Song X“), im Trio mit Dave Holland und Roy Haynes („Question And Answer“), zuletzt mit John Scofield („I Can See Your House From Here“). Was an „Zero Tolerance“ frappt, ist jedoch nicht die Abkehr vom Seichten, vom Harmonieseligen, sondern vor allem die ungeheure Radikalität, mit der Metheny die Erwartungen seiner Hörer gegen den Strich bürstet: Noise-Music ist da zu hören, krachendes Saitenspiel, brutal bis zur Hilflosigkeit. Manch einer mag sich bei so viel gewollter Unbeholfenheit an Miles Davis erinnert fühlen, an jene Demontage des eigenen Tons, der der Meister Mitte der Siebziger Jahre durch Wah-Wah-Pedal und andere elektronische Verfremdungen entgegengesteuerte. Methenys „Krieg“ gegen das Handwerk speist sich jedoch schwerlich aus einer existenziellen Notwendigkeit (wie bei Miles), sondern ist eher mit einer augenzwinkernden Nonchalance versehen. Kein Zweifel: Diese Aufnahme ist gescheitert – aber wie radikal, wie kantig, lebendig, genialisch.

Tilman Urbach



Nichts Halbes, kaum Ganzes.



Nunu, JezzKlezMer: Di Mame is gegangen, Der Gronsdorfer Chassid, Avreml, Dem Rebbens Mal, Schtil, di Nacht is oisgeschternt, Borereasa, Scha, schtil, Der Kabbalist, Schpilsche mir a Lidele in Jiddisch, Di Saposchkelech, Frunza verde, solz de peschte, Frejlechs; Willie Jakob (Gesang, Altsaxophon, Mundharmonika, Ukulele), Mic Oechsner (Violine, Mandoline), Marika Falk (Perc.), Leopold Gmelch (Tuba, Baßposaune), Ulrich Grauner (g.), Uwe Schidewski (b.); Transformer Records CD 94001 (WD: 57'53") ADD

Aufnahmedatum: 1994

Klangbild: Durchsichtig.

Fertigung: Einwandfrei.

Jazz und Klezmer; es gibt Verwandtes in beiden Stilen, und so hat es immer wieder Annäherungen gegeben, die bis in die heutige Zeit reichen. Kein Geringerer als Don Byron beschäftigte sich just mit der Musik von Mickey Katz. „JezzKlezMer“ – wie sich die CD der Gruppe Nunu nennt –, wartet also kaum mit Neuem auf, sondern versucht eher eine europäische Variante dieser Stil-Fusion.

Klezmer, das ist und will nicht mehr sein als eben Unterhaltungsmusik. Daß sich bei einer Annäherung der Jazz allenfalls von seiner leichten, abgemildert konsumierbaren Seite zeigen würde, versteht sich von selbst. Wie anders auch sollte er zu den simpel strukturierten Liedchen passen. Zwar gibt es immer wieder zaghafte, auch beherztere Ausbruchsversuche der Musiker, aber sie wirken immer kontrolliert, eher gemacht als wirklich erfüllt. Daran krankt diese Produktion, die ansonsten durchaus lebhaft und inspiriert sein kann. Anzurühren indes verstehen vor allem Lieder, die sich einfach geben, nichts vormachen, etwa wenn es heißt: „Klezmer schpil, schpil a Lidele mit Herz und mit Gefühl“. Eben!

Tilman Urbach