

Prima la musica...

TEIL I: DIE OPERA BUFFA DES SETTECENTO

In Deutschland ist die Beschäftigung mit der Opera buffa des Settecento, des italienischen 18. Jahrhunderts, Sache einiger weniger Kammeropernensembles und vielleicht noch der Musikhochschulen. Der durchschnittliche Musikfreund hierzulande legt Cimarosa, Paisiello, Salieri und wie sie alle heißen in einer Sammelschublade „Mozarts Zeitgenossen“ ab und überläßt es gerne den Wissenschaftlern, sich eingehender mit ihren Arbeiten zu beschäftigen. Denn – und da haben wir ein gängiges Vorurteil – ein Stück klingt ja doch wie das andere, und die albernen Handlungen variieren nur die überholten Schablonen der Commedia dell'arte.

Daß beide Vorurteile unzutreffend sind, daß gerade die Buffa des 18. Jahrhunderts musikalische und gesellschaftliche Entwicklungsprozesse widerspiegelt, zeigt erst eine genauere Betrachtung. Freilich beginnt die Geschichte der Opera buffa nicht erst mit Pergolesis Intermezzo „La serva padrona“, wie oft angenommen wird, sondern schon mit der Madrigalkomödie „Amfiparnasso“ von 1594. Dennoch ist es sinnvoll, diesen Überblick historisch mit Pergolesi zu beginnen, da erst von seinem Schaffen aus eine kontinuierliche Entwicklung der Gattung zu verfolgen ist. Dabei meinen die unterschiedlichen Gattungsbezeichnungen wie „dramma giocoso“, „opera buffa“, „commedia per musica“ oder „farsa“ durchaus ein und denselben Sachverhalt. Sie sind oft recht willkürlich gewählt und definieren keineswegs unterschiedliche Formen komischen Musiktheaters, wie man zunächst glauben möchte.

VERSUCH EINER ÜBERSICHT

Im wesentlichen bestimmen drei Blöcke das gegenwärtige Angebot: Die historischen Aufnahmen des italienischen Rundfunks aus den 50er und 60er Jahren, die Mitschnitte von italienischen Provinzfestivals aus den 80er und (beginnenden) 90er Jahren und schließlich die Studio-Produktionen der ungarischen Firma Hungaroton. Was aus den Archiven der RAI bei Labels wie Melodram, Memories oder Claque vorliegt, ist nur die Spitze eines Eisbergs. In erstaunlicher Gründlichkeit nämlich hatte der Sender nach dem Kriege die Oper des Settecento und insbesondere die Buffa dieser Zeit aufgearbeitet. Mit Sängern wie Graziella Sciutti, Bianca Maria Casoni, Nicola Monti, Agostino Lazzari, Alvinio Misciano, Renzo Casellato, Rolando Panerai, Renato Capecchi, Sesto

Das derzeit vorliegende Angebot kompletter Aufnahmen verspricht dem Interessenten ein lustvolles und in die Tiefe gehendes Studium der Epoche, die kulturgeschichtlich als „Rokoko“ oder „Aufklärungszeit“ umschrieben wird. Doch Achtung: der Quantität des Angebots entspricht nicht ganz die Qualität, und zudem ist die Auswahl der Werke nicht repräsentativ, sondern eher zufällig. Das hat Gründe. Da Veröffentlichungen kaum bekannter Buffa-Werke „allenfalls Dissertanten, museale Platten-sammler und eingefleischteste Opern-Italiener auf den Plan rufen“ (so Kollege Peter Cossé in „FonoForum“ 6/91), lohnt es sich für die großen Schallplattenfirmen nicht, etwa ein Werk von Cimarosa oder Paisiello mit erstklassigen Künstlern im Studio zu produzieren. Deshalb haben kleinere Labels Konjunktur, die Aufführungen irgendeines peripheren italienischen Sommertheaters mit-schneiden und auf den Markt werfen.

Bruscantini und Franco Calabrese – um nur einige der wichtigsten Namen zu nennen – stand ihm damals ein kaum zu übertreffendes Sängersenble zur Verfügung.

Natürlich entsprechen die seinerzeit produzierten Aufnahmen nicht dem heutigen Rezeptionsstand, weder in philologischer noch in stilistischer Hinsicht, und die offensichtlich kurzen Probenzeiten führten auch damals zu Routine und Schlamperei. Die Klangtechnik bleibt durchweg unter dem westeuropäischen Standard der Zeit. Dennoch kann etwa Paisiellos „La Molinara“, bei Melodram veröffentlicht, wegen der musikalischen Reize des Werkes und einer animierenden Interpretation ohne Vorbehalte empfohlen werden. Das gilt weniger für „Lo Frate 'nnamorato“ von Pergolesi

Fotos: Lelli + Mesotil/Teatro alla Scala, Abb.: AKG



Szenen aus Pergolesis Opera buffa „Lo frate 'nnamorato“ (Mailänder Scala 1991): Bernadette Manca di Nissa (Nina), Elizabeth Norberg-Schulz (Vanella), Ezio di Cesare (Carlo) und Amelia Felle (Nena)

(Memories), der nur als Sammlerstück von Interesse ist, da sich der spätere Tenor-Macho Franco Bonisoli hier in seinen Anfängen lyrisch-säuselnd produziert.

Seit den 80er Jahren scheinen in Italien die speziell der komischen Oper gewidmeten Festivals wie die Pilze aus dem Boden zu schießen, und was die Firmen Bongiovanni und Nuova Era von diesen Aktivitäten konserviert und via CD auf den Markt gebracht haben, gab

Nuccia Focile als Ascanio in „Lo frate 'nnamorato“.



oft genug Anlaß zu herber Kritik, auch in dieser Zeitschrift. Schlampiges Orchesterspiel, Sängersenbles, in denen sich unfertige Stimmen mit abgesungenen verbinden, musikverdrängende Bühnengeräusche, abenteuerliche Klangtechnik – eine Summe von Faktoren, die auch dem vorurteilsfreien Musikfreund die Entdeckerfreude verderben können. Doch Differenzierung ist das Gebot der Stunde. Bei einem großen Teil der hier angesprochenen Aufnahmen lohnt sich das Kennenlernen durchaus, sei es wegen der Qualität der Werke oder wegen vielversprechender junger Sänger.

Ein durchweg sehr hohes künstlerisches Niveau garantieren die unter günstigeren (Studio-)Bedingungen entstandenen Einspielungen der Firma Hungaroton. Stilistisch kundige Maestri und ein Sängersenble, das den heute agierenden Italienern überlegen ist, lassen den Komponisten des Settecento eine



Sorgfalt angedeihen, wie sie bei den Werken eines Rossini längst selbstverständlich ist. Das belegt überzeugend eine Aufnahme des Intermezzos „La serva padrona“ von Pergolesi, die derzeit im Katalog nur von einer älteren Einspielung aus Freiburg Konkurrenz erhält. Beide Interpretationen sind der historischen Aufführungspraxis verpflichtet.

Die Capella Savaria unter Pál Németh, insgesamt trockener im Klang, ist noch phantasievoller in der musikalischen Ausgestaltung, während das Collegium Aureum trotz authentischer Instrumente traditionellen Hörgewohnheiten verpflichtet scheint. Aber dieser Unterschied resultiert wohl vor allem aus der Entstehungszeit der Aufnahme. József Gregor steht in der Tradition der großen italienischen Buffonisten, während Siegmund Nimsgern, am Anfang seiner großen Karriere, deren Stil nur zitiert. Maddalena Bonifacio ist die geschmeidigere, Katalin Farkas die kessere Serpina,

doch insgesamt fällt es schwer, einer der beiden Besetzungen den Vorzug zu geben. Für die ungarische Aufnahme spricht noch der Appendix mit Arien aus einer französischen Fassung (1754) des Intermezzos.

MUMMENSCHANZ UND SATIRE: DOMENICO CIMAROSA

Dank ihrer Bühnenwirksamkeit und musikalischen Einfallsfülle haben die Musikkomödien Domenico Cimarosas zumindest eine Nische im Repertoire für sich behaupten können. In seinen besten Stücken ist der Neapolitaner ein unmittelbarer Vorgänger Rossinis. Wie dieser weiß er spielerisch mit den Emotionen und Allüren der Großen Oper umzugehen. Die Typen- und Intrigenkomödien entpuppen sich bei ihm oft als veritable Gesellschaftssatiren. Daß sein Hauptwerk „Die heimliche Ehe“ derzeit nur in einem routiniert-schlampigen Mitschnitt aus Jesi vorliegt, ist ärgerlich. Neben einer DG-Einspielung unter Barboim existieren nämlich zwei respektable Studio-Aufnahmen aus den 50er Jahren (Cetra, EMI), deren Neuauflage sich lohnen würde.

Das frühe Werk „I Tre Amanti“ (Die drei Liebhaber), die Geschichte einer Liebesprobe, atmet den Geist Carlo Goldonis. Wie in dessen „Locandiera“ macht am Ende ein einfältiger junger Mann das Rennen. Dieser Don Arsenio ist zugleich ein unmittelbarer Vorgänger von Donizettis Nemorino, und der Mitschnitt aus Palermo, von Domenico Sanfilippo mit überschäumendem Temperament dirigiert, bringt die unverhoffte Wiederbegegnung mit einem der feinsten lyrischen Tenöre der 60er Jahre, Renzo Casellato, der in dieser Partie noch immer das jugendliche Timbre und die unverfälschte dolcezza des echten tenore di grazia zeigt. Sein Tenorkollege Ernesto Palacio steht ihm jedoch musikalisch wie sängerisch nicht nach.

Die „Due baroni di Rocca Azzurra“ können nicht das gleiche Interesse beanspruchen. Die zentrale Heiratschwindelintrige erscheint sehr an den Haaren herbeigezogen, und das „Opera gioiosa“-Team unter Sanfilippo läßt diesmal manchen Wunsch offen. Die beiden Buffonisten in den Hauptrollen, Bruno Praticò und Domenico Trimarchi, garantieren leidliche Komik,

der letztere irritiert jedoch mit starkem Vibrato. Auch der „Pittor Parigino“ (Der Pariser Maler) dürfte heute kaum über einen ganzen Theaterabend tragen. Die guten gesellschaftskritischen Ansätze des Plots verkleckern in einer allzu weit-schweifigen Stückkonstruktion. Das ungarische Ensemble unter Tamás Pál erreicht hier nicht die notwendige Spiel-laune, um diese Schwächen zu über-spielen.

„Il fanatico burlato“, Cimarosas letzte Buffa vor der „Heimlichen Ehe“, ist dagegen ein Werk der Reife. Die Geschichte des adelssüchtigen Don Fabrizio, der sich stolz „Barone del Cocome-ro“ nennt und am Ende kräftig düpiert wird, ist mit allerhand Verkleidungs-mummenschanz versetzt, wie er für die Buffa des Settecento typisch war. Musikalisch bricht Cimarosa jedoch aus vielen Schablonen aus. Der Ablauf von Rezitativen und Arien, die größtenteils schon „dramatisch“ angelegt sind, wird durch viele reizvolle Ensemblesätze unterbrochen. Der arme, aber erfolgreiche Liebhaber Lindoro singt Bariton, sein nobler, aber unterliegender Konkurrent Conte Romolo Tenor. 1983 wurde das Stück in Drottningholm wieder ausge-graben, die von Carlo Felice Cillario (im

Kostüm) dirigierte Aufführung war auch in unseren dritten Fernsehprogrammen zu sehen. Die auf CD vorliegende Aufnahme wurde fünf Jahre später, ebenfalls unter Cillaros Leitung, in Savona mitgeschnitten und zeichnet sich durch eine sorgfältige Arbeit mit den Sängern und kernig-kraftvolles, temperaments-prühendes Orchesterspiel aus. Das Soli-stensextett hält gutes Niveau, ein Ver-sprechen für die Zukunft geben insbe-sondere der Tenorino Enrico Cossutta und der männlich-elegante Bariton An-tonio Marani.

SEITENSTRASSE DER BUFFA: DIE COMÉDIE LARMOYANTE

Die „Comédie larmoyante“, ein Rühr-stück mit Happy-End und vielen komi-schen Elementen, war ein typisches Pro-dukt der Aufklärungszeit und fand auf Umwegen Eingang in die Musikge-schichte. Samuel Richardsons Brief-roman „Pamela or Virtue Rewarded“ (1740), ein Bestseller seiner Zeit, darf als Auslöser der Gattung gelten. Viele fran-



Foto: Ullstein



„Die heimliche Ehe“ („Il matri-monio segreto“) von Domenico Cimarosa gehört zu den wenigen Buffo-Opern des Settecen-to, die sich bis heute im Repertoire gehalten haben – auch an deutschen Bühnen. Oberes Foto (v.r.n.l.): Erika Köth (Carolina), Raimund Grumbach (Graf) und Ger-trud Freedmann (Elisetta) in der Münchner Inszenie-rung von 1967; unteres Foto: Käthe Heidersbach und Karl Hammes in ei-ner Berliner Auf-führung (1928).

DISCOTHEK OPERA BUFFA TEIL I: DAS SETTECENTO DISCOGRAPHISCHE HINWEISE

ANFOSSI (1727–1797)
La maga Circe (1788); Baker-Genovesi, Ferrante, Gatti, Sabbatini, Abbondanza, Colusso (Rom 1987);
Bongiovanni/IMS 2 CD 10001/2-2

CIMAROSA (1749–1801)
I tre amanti (1777); Musacchio, Casellato, Palacio, Antoniozzi, Baiano, Sanfilippo (Palermo 1990);
Bongiovanni/IMS 2 CD 2105/6-2
Il pittor Parigino (1781); Szücs, Kincses, Garino, Gregor, Klietman, Pál (Budapest 1987);
Hungaroton/Helikon 2 CD HCD 12972-73
I due baroni di Rocca Azzurra (1783); Praticò, Trimarchi, Palacio, Musacchio, Baiano, Sanfilippo (Palermo 1989);
Bongiovanni/IMS 2 CD 2083/84-2
Il fanatico burlato (1787); Ceccarini, Marani, Bolognesi, Cossutta, Uccello, Morigi, Cillario (Savona 1988);
Hunt/TIS 2 CD AK 107
Il matrimonio segreto (1792); Dara, Maz-zucato, de Simone u. a., Cavallaro (Jesi 1990);
Memories/Fono Münster 2 CD 3107/08

GAZZANIGA (1743–1818)
Don Giovanni ossia Il convitato di pietra (1787); Aler, Steinsky, Coburn, von Kan-nen, Swensen, Kaufmann, Chaignud, Scharinger, Rosner, Kinzel, Soltesz (Mün-chen 1990);
Orfeo 2 CD C 214 902 H
Johnson, Serra, Szymtka, Furlanetto, Scharinger u. a., Weil (1990);
Sony Classical CD 46 693

HAYDN (1732–1809)
Lo speziale (1768); Fülöp, Rozsos, Kalmár, Kincses, Lehel (Budapest 1977);
Hungaroton/Helikon CD 11926-2
L'infedeltà delusa (1773); Argenta, Loo-

tens, Prégardien, Schäfer, Varcoe, Kuijken (Haarlem, 1987/88);
deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola 2 CD RD 77099

MARTIN Y SOLER (1754–1806)
Una cosa rara (1786); Angeles Peters, Fi-gueras, Fabuel, Palcio, Frezan, Belaza-Leoz, Palatchi, Garrigosa, Savall (Barce-lona 1991);
Astrée-Auvidis/IMS 3 CD E 8760

PAISIELLO (1740–1816)
L'osteria di Marechiaro (1768); Fiordaliso, Windsor, Casellato, Palacio, Buda, Baia-no, Tosi, Sica, Poleri, Sanfilippo (Palermo 1990);
Bongiovanni/IMS 2 CD 2107/8-2
Don Chisciotte (1769); Barbacini, France-schetto, Angeles Peters, Zilio, Bolognesi, Praticò, Lucarini, Arnone, Rossi, Morandi (Rom 1990);
Nuova Era/Fono Münster 2 CD 6994/95
Il barbiere di Siviglia (1782); Gulyás, Laki, Gregor, Gáti, Solyom-Nagy u. a., A. Fi-scher (Budapest 1984);
Hungaroton/Helikon 2 CD 12525-26-2
La Molinara (1788); Sciutti, Misciano, Lazzari, Bruscantini, Calabrese, Boyer, Monreale, Fioroni, Raimondi, Caracciolo (Neapel 1959);
Melodram/IMS 2 CD 29502
Nina o sia la pazza per amore (1789); Orciani, Bolognesi, Verducci, Lojarro, Pic-coni, Favano/Panni (Savona 1987);
Bongiovanni/IMS 2 CD 2054/55-2
Bolan, Bernardini, Musinu, Pediconi, Su-rian, Bosi, Bonyng (Catania 1989);
Nuova Era/Fono Münster 2 CD 6872/73

PERGOLES (1710–1736)
Lo frate 'nnamorato (1732); Felle, Focile, Corbelli, di Simone, Manca di Nissa, Cu-riell, Norberg-Schulz, d'Intino, di Cesare,

Muti (Mailand 1989);
EMI 3 CD 7 54240 2
Bonisoli, Girones, Caviccioli, Mariotti, Basiola, Lazzari, Fusco, Cillario (Neapel 1969);
Memories/Fono Münster 2 CD HR 4132/33
La serva padrona (1733); Bonifacio, Nims-ger, Collegium aureum (Schloß Kirch-heim 1969);
deutsche harmonia mundi/BMG-Ariola CD RD 77184
Farkas, Gregor, Németh (Budapest 1985);
Hungaroton/Helikon CD 12846-2

PICCINNI (1728–1800)
La Cecchina ossia La Buona Figliola (1760); Trillo, Mariconda, Freni, Talarico, Casoni, Hollweg, Panerai, Bruscantini, Caracciolo (Neapel 1969);
Claque/Fono Münster 2 CD GM 2019/20
Morigi, Ruffini, Angeles Peters, Zanni, Mingardo, Morino, Praticò, Spagnoli/Campanella (Martina Franca 1990);
Memories/Fono Münster 3 CD DR 3101/03
La Pescatrice (1766); Pennicchi, Garbato, Comencini, Gatti, Rizzi (Sassari 1988);
Bongiovanni/IMS 2 CD 2073/74-2

SALIERI (1750–1825)
La locandiera; Ruffini, Sarti, di Credico, Guarnera, Petroni, Leolini, Luisi (Lugo 1989);
Nuova Era/Fono Münster 2 CD 6888/89
Prima la musica, poi le parole (1786); Polidori, Gatti, Casula, Gamberucci, San-filippo (Trapani 1986); (+ A. Scarlatti, Lesbina e Adolfo);
Bongiovanni/IMS 2 CD 2063/64-2
Falstaff (1799); Gregor, Zempléni, Gulyás, Gáti, Pánczél, Csurja, Vámosy, Pál (Bu-dapest 1984);
Hungaroton/Helikon 3 CD 12789-91-2

Stand Februar 1992

zösische Autoren, aber auch der Italiener Carlo Goldoni, ließen sich zu Theater-versionen anregen. Der Erfolg muß so durchschlagend gewesen sein, daß eine Übernahme ins Musiktheater unver-meidlich schien. Ohne innere Überzeu-gung und zur Sicherheit unter Pseudo-nym gab sich Goldoni als Librettist einer Oper „La Cecchina ossia la Buona Fi-gliola“ her, die erst von Egidio Romoaldo Duni, danach von Niccolò Piccinni kom-poniert wurde.

Piccinnis Vertonung fand nach der Uraufführung in Rom (1760) in Windes-eile weltweite Verbreitung. Zahlreiche Gasthäuser und Hotels wurden nach Cecchina benannt, auch die Mode zollte dem neuen Frauentypus Tribut. In Gol-donis Libretto wird das Thema „Verfolg-te Unschuld – belohnte Tugend“ variiert, aber die gesellschaftskritische Dimen-sion der Richardsonschen Vorlage ist weitgehend nivelliert. Die arme Cecchi-na, die ihren Brotherren, den Marchese,

liebt und das Opfer einer bösartigen Intrige wird, entpuppt sich am Ende als die Tochter eines deutschen Barons, so daß einer Heirat mit dem Geliebten nichts mehr im Wege steht. Überbringer der Nachricht, gleichsam als deus ex machina, ist der wüst radebrechende Miles gloriosus Tagliaferro, der das Buf-fa-Element am deutlichsten in die senti-mentale Geschichte einbringt.

Die Musik der „Cecchina“ macht den außerordentlichen Ruhm Piccinnis, der seinerzeit ja als ernsthafter Antipode Glucks gehandelt wurde, durchaus be-greiflich. Einfache, eingängige, dabei niemals triviale Melodien, eine sensible und geschmackvolle Instrumentierung setzen sich deutlich ab vom Gros der auf weit größere Effekte berechneten Buffa-Musik. Die beiden vorliegenden Gesamt-aufnahmen realisieren die Qualitäten der Partitur nur bedingt. Die ältere Auf-nahme aus Neapel leidet unter dem auf-dringlichen, verzerrten Klangbild, in

dem vor allem die Frauenstimmen fast nicht mehr zu unterscheiden sind; der in sängerischer Hinsicht unterlegene Mit-schnitt aus Martina Franca ist stark durch Bühnengeräusche beeinträchtigt. In beiden Fällen ragt der Sänger des Tagliaferro heraus: Rolando Panerai in Neapel und – auch sonst sein potentieller Nachfolger – Bruno Praticò.

Mit Paisiello fast dreißig Jahre später entstandener „Nina“, in der es keine komischen Figuren gibt, kommt ein neu-es und für die Entwicklung der Gattung folgenreiches Grundmotiv hinzu: die „pazza per amore“, der Wahnsinn aus Liebe. Nina verliert den Verstand, als sie den geliebten Lindoro verliert, und wird erst von ihrem Wahnsinn geheilt, als sie die Stimme des Totgeglaubten ver-nimmt. Die Heroinnen Bellinis und Doni-zettis sind in dieser Nina vorgeprägt. Paisiello hat sich von dem ursprünglich französischen Libretto zu einer seiner besten und empfindsamsten Partituren

Niccolò Piccinni (1728–1800) wurde vor allem mit seiner Oper „La Cecchina“ bekannt, die nach der Uraufführung in Rom (1860) weltweite Verbreitung fand.



inspirieren lassen.

Die beiden Mitschnitte von Bühnenaufführungen aus Savona und Catania können höheren Höransprüchen nicht genügen, reichen jedoch aus, um die musikalischen Qualitäten des Werkes kennen- und schätzen zu lernen. Dabei ist die Aufnahme von Nuova Era trotz unsauberer Orchesterspiels und vieler Wackelkontakte vorzuziehen, da Richard Bonyngue die Poesie und die Atmosphäre des Stückes besser vermittelt als der trocken-mechanisch musizierende Marcello Panni, und die beiden Protagonisten Marina Bolgan (Nina) und Don Bernardini (Lindoro) durchaus karriereverdächtig klingen.

EMPFINDSAMKEIT UND PHANTASIE: GIOVANNI PAISIELLO

„Nina“ macht deutlich, wo die Stärken Paisiellos liegen: im empfindsamen Ton, im gefühlvollen melodischen Einfall. Darin ist er Piccinni verwandt. Andererseits scheut er vor grobkommischen Buffa-Wirkungen keineswegs zurück. Mit dem „Don Quichotte“-Stoff hat er sich zweifellos übernommen. Zu vielgestaltig ist die literarische Vorlage, als daß sie mit dem musikalischen Vokabular der Opera buffa des Settecento hätte bewältigt werden können. Die römische Aufführung lohnt jedoch das Kennenlernen wegen ihrer großen theatralischen Lebendigkeit, auch wenn der tenorale Titelheld (Paolo Barbacini) wenig Vergnügen bereitet.

Ein anderes Frühwerk, „Die Osteria von Marechiaro“, ist dagegen durch die Einbeziehung des phantastischen Elements ein besonders originelles Beispiel der Gattung. Ein Geist aus der Flasche fungiert nämlich als deus ex machina, um den Heiratsschwindler Conte di

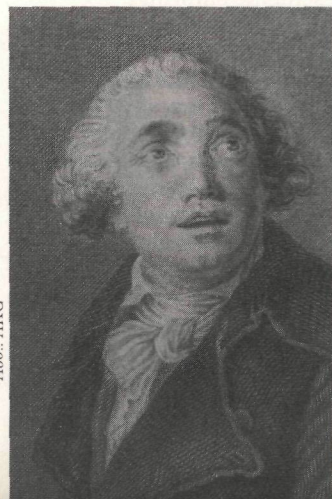
Abb.: AKG

Zampano aus der Verlegenheit zweier Duellforderungen zu befreien. Paisiello läßt sich von dieser Vorlage zu vielen musikalischen Einfällen – und sogar gelegentlichen Opernparodien – inspirieren. Der Mitschnitt aus Palermo entstand fast gleichzeitig mit Cimarosas „Tre Amanti“. Sanfilippo ist wiederum ein animierender spiritus rector, doch klingt das Orchester häufig zu laut. Der vitale Komödiant Mauro Buda als Conte hat leider in der Tiefe nur heiße Luft zu bieten, für sängerische Solidität bürgen wiederum die Tenöre Casellato

und Palacio sowie Gina Longobardo Fiordaliso als überkandidelte Lesbina.

Das Hauptwerk Paisiellos ist und bleibt jedoch der „Barbier von Sevilla“, der in einer weitgehend gelungenen Hungaroton-Einspielung vorliegt. Freilich haben die ungarischen Künstler ein bißchen Mühe, gegen eine ältere – und leider längst gestrichene – Konkurrenzaufnahme unter Renato Fasano anzukommen, die mit Graziella Sciutti, Nicola Monti, Rolando Panerai, Renato Capocchi und Mario Petri ein schwerlich zu übertreffendes Solistenquintett ins Feld führte. Wenn man Paisiellos „Barbier“ heute hört, kann man sich die einst schier grenzenlose Popularität des Werkes kaum erklären, allerdings auch nicht sein fast gänzlich Verschwinden von den (deutschen) Spielplänen.

Die Oper ist maßvoll komisch, hat einige himmlische Längen, enthält andererseits eine ganze Menge kostbarer Musik, insbesondere in jenen Arien und Kanzen Rosinas und Almavivas (Ständchen!), die ganz auf einen empfindsamen Ton eingestimmt sind. Der Ablauf der Handlung ist mit dem von Rossinis „Barbier“ weitgehend identisch, dasselbe gilt für die Zuteilung der Stimmfächer (sieht man einmal davon ab, daß Rossini die weibliche Hauptrolle ursprünglich für Kontra-Alt schrieb). Die Akzente sind jedoch anders gesetzt:



Im Schatten ihrer Nachfolger: Giovanni Paisiello, der 34 Jahre vor Rossini den „Barbier von Sevilla“ vertonte, und Antonio Salieri (Abb. rechts), dessen Oper „Falstaff“ erst in den vergangenen Jahren wiederentdeckt wurde.

Während Paisiello Situationen, die Rossini später in Ensembles von furiosem Witz auflöst, fast beiläufig im Rezitativ abhandelt (etwa Almavivas Auftritt als betrunkenen Soldat), baut er den eher nebensächlichen Auftritt eines gähnenden und eines niesenden Dieners bei Bartolo zu einem witzigen Terzett aus. Die schwungvolle und lebendige Wiedergabe der Partitur durch Adám Fischer wird durch ansprechende Gesangsleistungen getragen: Krisztina Laki, Dénes Gulyás (Almaviva), István Gáti (Figaro) und József Gregor (Bartolo) können auch höheren Ansprüchen genügen.

ANTONIO SALIERI: PRIMA LA MUSICA?

Die „Amadeus“-Welle der 80er Jahre, durch den Hollywood-Film Milos Formans ausgelöst, hat sicherlich nicht unwesentlich dazu beigetragen, daß man sich auch hierzulande in steigendem Maße für den Mozart-Gegenspieler Salieri zu interessieren begann. War er wirklich ein so diabolischer Intragant und elend mittelmäßiger Musiker, wie ihn die populäre Musikgeschichtsschreibung bis dahin dargestellt hatte? Nicht weniger als fünf Gesamtaufnahmen seiner Opern, drei davon der heiteren Gattung zugehörig, erlauben dem Musikfreund mittlerweile, eine ganz persönliche Antwort auf diese Frage zu finden.

In der Goldoni-Vertonung „La Locandiera“ zeigt Salieri noch kaum überzeugendes Eigenprofil. Zu indifferent komponiert er sich in Rezitativen und langen Arien an der literarischen Vorlage entlang, ohne daß die Musik dem – meisterhaft gebauten – Theaterstück irgendeine zusätzliche Qualität abgewinnen könnte. Der Mitschnitt aus Lugo hat vor allem dokumentarischen Wert. Interesse verdient freilich die kapriziöse Alessandra Ruffini als Mirandolina, die auch in an-

feelin' **YAMAHA**

Es ist der Zauber des Originals, der sinnesbewußtes Erleben zum Nachklingen bringt. Wer sich zur Reinheit der Musik bekennt, wird die Erfüllung im authentischen »Klang«-Bild eines echten Yamahas finden. Aus Berufung zur Musik präsentiert sich ein Reigen neuer Lautsprecher, mit denen sich Lebensart in High Fidelity erfüllt.

3-Wege-Baßreflex-Standlautsprecher NS-G150 (auch in Nußbaum oder Eiche erhältlich)



5 Jahre Garantie

Yamaha Elektronik Europa GmbH
2084 Rellingen bei Hamburg

Der große 3-Wege-Baßreflex-Standlautsprecher NS-G150 mit Bi-Wiring Terminal, bis 180 W belastbar, ist höchsten Anforderungen souverän gewachsen. Mit feinstem Detailreichtum stellt der bis 160 W belastbare 3-Wege-Baßreflex-Standlautsprecher NS-G120 Stimmen und Instrumente tiefgestaffelt und exakt ortbar in den Raum (in Schwarz, Nußbaum oder Eiche). Viel Bewunderung zollt »HiFi-Vision« in Heft 11/90 dem bis 120 W belastbaren

2-Wege-Baßreflex-System NS-G90: »Gesamturteil: gut bis sehr gut«. Dazu ein Extra-Lob für ungewöhnliche Präzision in dieser Preisklasse. Das bis 100 W belastbare 2-Wege-Baßreflex-System NS-G30 (nur in Schwarz) wird in »HiFi-Vision«, Heft 12/90, als »TEST-TIP; Gesamturteil: sehr gut« gewertet.

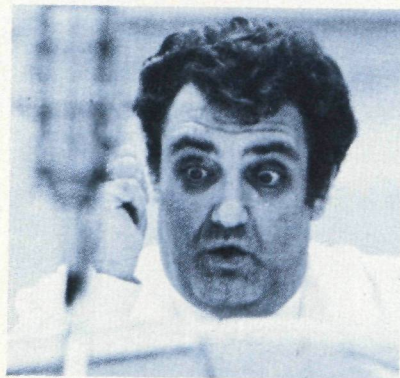
Yamaha, Lebensart in High Fidelity.

Entweder live oder Yamaha.

deren Aufnahmen schon positiv aufgefallen ist. Die Männerriege ist akzeptabel, das sich mutig nach Arturo Toscanini benennende Orchester ist in der Musik des Settecento allerdings ebenso wenig heimisch wie sein Dirigent Fabio Luisi.

Am 7. Februar 1786 parallel zu Mozarts „Schauspieldirektor“ im Schloß Schönbrunn uraufgeführt, ist die Insider-Satire „Prima la musica, poi le parole“ aus heutiger Sicht von besonderem Reiz, zumal Richard Strauss das Thema in „Ariadne auf Naxos“ und in „Capriccio“ wieder aufnahm. Ein idealistischer Dichter soll innerhalb von vier Tagen nach einer bereits fertigen Partitur ein Libretto zusammenzimmern (was damals gar nichts Außergewöhnliches war). Die Interessen der Auftraggeber machen es dabei notwendig, daß die Primadonna und die Soubrette gemeinsam auftreten müssen, zwei Stücke also gleichsam in einem gegeben werden.

In der Gesamtaufnahme von Salieris Oper „Falstaff“ singt József Gregor die Titelpartie



Der Stoff, der Strauss für zwei abendfüllende Opern ausreicht, wird von Salieri und seinem Librettisten in einer reichlichen Stunde witzig und bühnenwirksam abgehandelt. Daß er auch auf dem heutigen Theater noch lebensfähig ist, beweist der recht vitale Mitschnitt aus Trapani, bei dem freilich die komödiantischen Vorzüge einige größere und kleinere musikalische Defizite wettmachen müssen. Prima le parole also? Manches spricht dafür, denn die ästhetischen Diskurse, in Rezitativform abgehandelt, nehmen großen Raum ein, während den musikalischen Nummern eine illustrierende oder parodierende Funktion zukommt. Maria Casula, in der „Titus“-Gesamtaufnahme unter Kertesz die Vitellia, ist hörbar in die Jahre gekommen, gestaltet aber aus ihrer Primadonnenrolle eine dezente Karikatur.

Den Rang Salieris als Komponist heiterer Opern bestätigt am eindeutigsten sein „Falstaff“, ein in vielen Zügen originelles Spätwerk der Opera buffa des Settecento. Der Librettist Defranceschi folgt dem Handlungsverlauf von Shakespeares „Lustigen Weibern von Wind-

sor“ ziemlich genau, was natürlich auch zu ermüdenden Wiederholungen führt.

Die strichlose Gesamtaufnahme der Hungaroton läßt in jedem Takt sorgfältige Vorbereitung und inspiriertes Musizieren erkennen. Tamás Pál führt das Salieri-Kammerorchester mit federndem Schwung, zeigt Eleganz in der Phrasierung und Feinschliff in den instrumentalen Details, und siehe da: Der Archivstaub fällt von Salieris Musik ab. Trotz der Konkurrenz Verdis und Nicolais kann sich dieser „Falstaff“ behaupten und empfiehlt sich für eine Wiederbelebung auf der Bühne. Natürlich hat das durchweg exzellente Ensemble nicht unerheblichen Anteil an diesem Erfolg. Mária Zempléni als komödiantische Mrs. Ford und der nuancenreich singende Prachtbaß József Gregor in der Titelrolle sind stellvertretend für alle zu nennen.

Daß der Opernkomponist Haydn gegenüber dem Sinfoniker eine zu vernachlässigende Größe, ja nahezu bedeutungslos sei, ist ein Vorurteil, das sich in der Musikgeschichtsschreibung hartnäckig gehalten hat. Mit einem Zyklus von acht Opern, darunter vier reine Buffa-Werke, hat Antal Dorati bei Philips dieses Vorurteil überzeugend widerlegt. Aber seine Initiative blieb ohne Folgen für die Theaterpraxis, und der Zyklus fehlt seit Jahren im Katalog. Das ist in doppelter Hinsicht schade, denn die Aufnahmen hatten nicht nur hohen Repertoirewert, sondern auch das hohe musikalische Niveau, das wir bei vielen der hier aufgezählten Mitschnitte vermissen. Eine ungarische Einspielung des Einakters „Der Apotheker“ und von „L'infedeltà delusa“ unter Sigiswald Kuijken sind nur ein schwacher Ersatz. Natürlich ist die letztgenannte Aufnahme, gesanglich immerhin ordentlich geraten, wegen Kuijkens „La petite bande“ eine feine Sache, aber es fehlt doch der Atem des Theaters, der gerade bei einer Buffa lebenswichtig ist.

Ein erfreulicher Nebeneffekt des zurückliegenden Mozart-Jahres war die Wiederentdeckung zweier Opern, die ihr ganzliches Vergessenwerden bzw. ihren bescheidenen Nachruhm dem „Don Giovanni“ verdanken. Der Schaden liegt bei Giuseppe Gazzaniga, dessen gleichnamige Oper den Vergleich mit Mozarts Meisterwerk nicht aushielt, der Vorteil bei dem katalanischen Musiker Vicent Martín y Soler, dem die Ehre eines Zitats („Bravi! Cosa rara!“) in eben diesem Werk zuteil wurde. Beide Opern liegen seit kurzem auf CD vor.

FUNDSTÜCKE VON GAZZANIGA UND MARTIN Y SOLER

Der acht Monate vor Mozarts Version in Venedig uraufgeführte Einakter des Piccinni-Schülers Gazzaniga wurde als Teil eines Capriccios für den Karneval komponiert. Vergleiche mit Mozart sind nur insofern gerechtfertigt, als sich Lorenzo da Ponte eindeutig von Gazzanigas Librettisten Giovanni Bertati beeinflussen ließ. Gazzanigas nie langweilende, aber auch nie aufregende Gefälligkeit kennt keine Abgründe, ja, noch nicht einmal Gefühle. Sauberes Handwerk, durch Laune und ein bißchen Talent vor akademischer Trockenheit bewahrt, dominiert.

Die grundsollide, wenn auch in keinem Belang außergewöhnliche Ersteinsspielung unter Stefan Soltesz läßt die Qualitäten der Musik immerhin erkennen. Der tenorale Titelheld (John Aler) ist ein gar nicht unsympathischer, allerdings auch wenig erotischer Bruder Leichtfuß, die vokale Führungsposition geht eindeutig an seinen Pasquariello/Leporello Jean-Luc Chaignaud. Die Frauenstimmen kontrastieren zu wenig. Die Sony-Aufnahme unter Bruno Weil (vgl. FF 2/92) ist musikalisch in manchem Belang überlegen, muß aber wegen des Verzichts auf die dramatisch wichtigen, fast ein Drittel der Oper ausmachenden Rezitative abgelehnt werden.

Musikalisch ergiebiger ist Martín y Solers „Una cosa rara“, ein echtes Fundstück, das nicht zu Unrecht einen Weltenerfolg hatte. Auch wenn er musikalisch eindeutig in der Tradition der neapolitanischen Buffa steht, zeigt der katalanische Komponist durchaus eigenständigen Stil, der wohl auch national geprägt ist. Die großangelegten, abwechslungsreichen Finali haben in architektonischer Hinsicht Parallelen bei Mozart, die knapp und prägnant gefaßten Arien sind zumeist dramatisch konzipiert und halten auch in den lyrisch-kontemplativen Passagen die Handlung nicht auf. In den drei Stunden Spieldauer gibt es kaum musikalischen Leerlauf. Jordi Savall spielt mit „Le Concert des Nations“ auf Originalinstrumenten, die Live-Atmosphäre (Barcelona) impliziert Abstriche hinsichtlich der spieltechnischen und klanglichen Perfektion. Aus dem homogenen Sängersensemble ragt Ernesto Palacio heraus.

Ekkehart Pluta

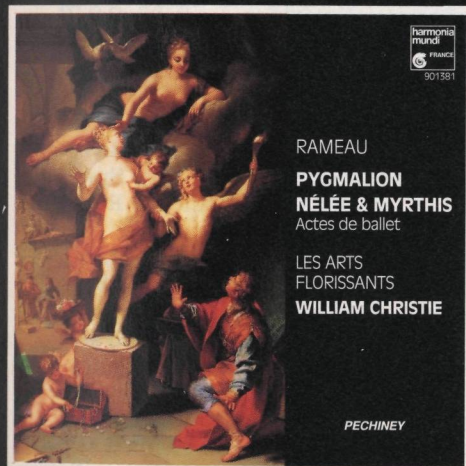
Den zweiten Teil unserer Opera-buffa-Serie lesen Sie im nächsten „FonoForum“.



MARCEL PÉRÈS UND DAS ENSEMBLE ORGANUM

Die erste Einspielung von „Gesängen der Römischen Kirche“ im Jahr 1984 (HMC 901218) erregte großes Aufsehen. Seither hat das Ensemble Organum die Gesänge der Römischen Kirche aus der Zeit vor der Kirchenspaltung in Römisch-Katholisch und Orthodox weiter erforscht und stellt neu entdeckte Meisterwerke vor.

CD: HM 901382 MC: HM 401382



Nach dem uneingeschränkten Erfolg der „Indes galantes“ legt William Christie hier zwei Meisterwerke Rameaus vor, von denen der Acte de Ballet „Nélée et Myrthis“, eine Welt-Ersteinsspielung, sich als ebenso staunenswertes wie einnehmendes Werk präsentiert.

CD: HM 901381 MC: HM 401381

Ein Programm mit selten gespielten Werken des größten spanischen Orgelkomponisten des 17. Jahrhunderts auf einer Orgel spanischer Bauart der Epoche.

CD: HM 907047 MC: HM 407047



PHILIPPE HERREWEGHE UND DAS ENSEMBLE MUSIQUE OBLIQUE

Schönbergs „Pierrot Lunaire“ ist ein Meilenstein in der Musik des 20. Jahrhunderts. Die vorliegende Aufnahme wird von Philippe Herreweghe, einem unermüdlichen Sucher nach neuen Wegen der musikalischen Darstellung, geleitet, und die Stimme von Marianne Pousseur treibt die innere Spannung zum Äußersten. Die Kammmersymphonie, von Webern für eine kleine Besetzung bearbeitet, vervollständigt diese Einspielung.

CD: HM 901390 MC: HM 401390



helikon
musikvertrieb GmbH