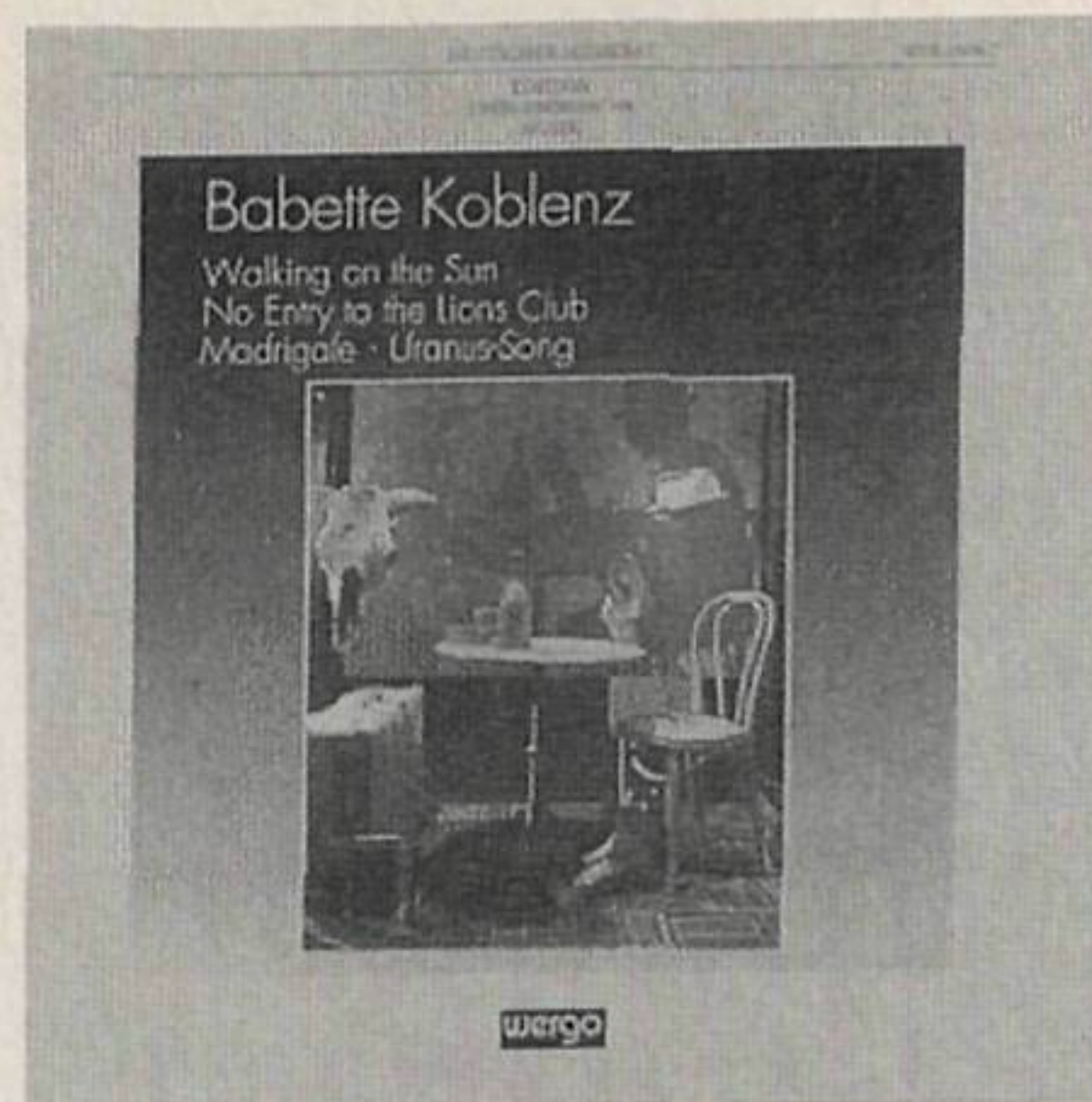




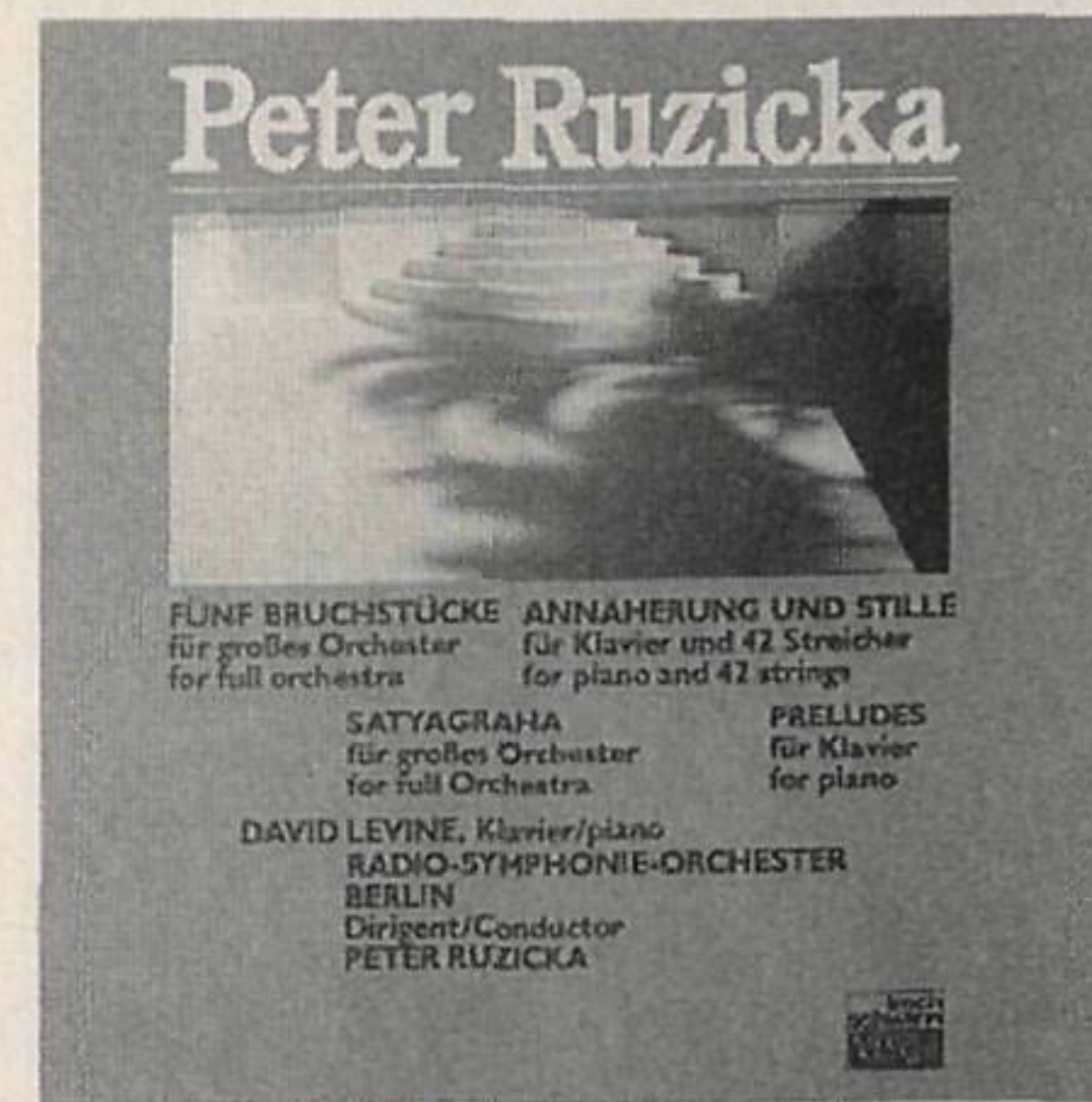
Zwischen den Fronten.



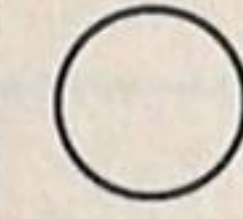
Babette Koblenz, *Walking on the Sun*, No Entry to the Lions Club, The all, Seven hermetic principles, Uranos-Song; Lutz Bidlingmaier, Markus Szange (Klavier), Matthias Krohn, Christian Hasselbring, Masakazu Nishimine (Schlagzeug), Babette Koblenz (Stimme, Klavier, Synthesizer), Chor des Bayerischen Rundfunks, Kammerensemble Tage der Neuen Musik Hannover 1983, Ladislav Kupkovic; *Wergo CD 6508-2 (WD: 68'43'') AAD*
Aufnahmedatum: 1983/1986/1987
Klangbild: Natürlich und präsent.
Fertigung: Einwandfrei.



Gebärdensprache.



Ruzicka, *Fünf Bruchstücke* für großes Orchester, *Satyagraha*, *Annäherung und Stille* für Orchester, *Annäherung und Stille*, Vier Fragmente für Klavier und 42 Streicher, *Préludes*, Sechs Stücke für Klavier; David Levine (Klavier), Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Peter Ruzicka; *Koch Records CD 311082 (WD: 46'21'') DDD*
Aufnahmedatum: 1986/87/88
Klangbild: Sehr natürlich und offen.
Fertigung: Tadellos.



Abgestürzte Nachtwandlerin.



Bellini, *La Sonnambula* (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Lucia Aliberti (Amina), John Aler (Elvino), Francesco Ellero d'Artegna (Rodolfo), Iris Vermillion (Teresa) u.a., Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin, Jesus Lopez Cobos; *Eurodisc/BMG-Ariola 2 CD 69242 (WD: 122'28'') DDD*
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Etwas hallig, kräftig, mit Live-Charakter.
Fertigung: Einwandfrei; deutsch-engl.-franz.-ital. Beiheft und Libretto.



Lohnender Einsatz für ein verkanntes Werk.



Enesco, *Oedipe* (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); José van Dam (Oedipe), Gabriel Bacquier (Tiresias), Marcel Vanaud (Creon), Nicolai Gedda (Le Berger), Cornelius Hauptmann (Le Grand-Prêtre), Laurence Albert (Phorbas), Jean-Philippe Courtis (Le Veilleur), Gino Quilico (Thésée), John Aler (Laios), Brigitte Fassbaender (Jocaste), Marjana Lipovšek (La Sphinge), Barbara Hendricks (Antigone), Jocelyne Taillon (Mérope), Isabelle Vernet (Une femme Thébaine), Orfeon Donostiarra, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Lawrence Foster; *EMI 2 CD 7 54011 2 (WD: 156'37'') DDD*
Aufnahmedatum: 1989
Klangbild: Nicht immer plastisch genug.
Fertigung: Einwandfrei.



„Unvermutete Begegnung“ der erfreulichen Art.



Gluck, *La Rencontre imprévue ou les Pèlerins de la Mecque* (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Lynne Dawson (Rezia), Guy de Mey (Ali), Jean-Luc Viala (Osmine), Jean-Philippe Lafont (Vertigo), Gilles Cachemaille (Kalender) u.a., Orchestre de l'Opéra de Lyon, John Eliot Gardiner; *Erato/East West Records 2 CD 2292-45516-2 (WD: 106'33'') DDD*
Aufnahmedatum: 1990
Klangbild: Transparent, plastisch, unverfärbt.
Fertigung: Einwandfrei; franz.-engl.-deutsches Textbuch und Libretto.



Keine Chance für Camacho.



Mendelssohn Bartholdy, *Die Hochzeit des Camacho* (Gesamtaufnahme ohne Dialoge); Clemens Bieber (Basilio), Regina Schudel (Quiteria), Catherine Swanson (Lucinda), Warren Mok (Vivaldo), Volker Horn (Camacho), Ralf Lukas (Carrasco), William Murray (Don Quixote) u.a., RIAS-Kammerchor, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Bernhard Klee; *Koch Records 2 CD 314042 (WD: 112'01'') DDD*
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Natürlich, ausgewogen, plastisch.
Fertigung: Einwandfrei; deutsch-engl.-franz. Einführung mit deutsch-engl. Libretto.

Die Versöhnung oder doch der Ausgleich von E- und U-Musik war das Ziel vieler Komponisten dieses Jahrhunderts. Entweder kamen sie, wie etwa Eduard Künneke, von der Unterhaltungsmusik und versuchten, ihre Musik gleichsam sinfonisch zu veredeln, oder sie wollten als ursprünglich „ernste“ Musiker wie etwa Kurt Weill ihre stets der „Esoterik“ verdächtige Kunst durch Momente von Unterhaltungsmusik aufbrechen. Es erstaunt kaum, daß nach der rigiden Musikentwicklung in den fünfziger und sechziger Jahren jüngere Komponisten auch solche kompositorischen Tendenzen wieder aufgegriffen haben. Zu ihnen zählt in Deutschland Babette Koblenz (geb. 1956), eine mit zahlreichen Preisen und Stipendien ausgezeichnete Kompositionsschülerin von Ligeti und Krütfeldt. Ihre hier eingespielten Instrumentalwerke klingen, um einen groben Eindruck zu geben, wie eine mit Elementen der „Minimal Music“ versetzte Jazz-Musik, die man etwa von Keith Jarrett, Chick Corea oder Friedrich Gulda kennt. Allerdings möchte sie ihre Musik zugleich mit ebenso bombastischen wie leicht säuerlichen Mythen einnebeln – sie tritt nach einer Mitteilung im Booklet „den spezifischen Wirkungsmechanismus einer Sonnen-Kultur“ –, die in Verbindung mit der Musik zudem auch seltsam zufällig und vordergründig konstruiert wirken.

Babette Koblenz scheint sich mit ihrer Musik zwischen allen Fronten am wohlsten zu fühlen: Auf die Anhänger der U-Musik wird sie allzu dilettantisch und unprofessionell, auf diejenigen der E-Musik vielleicht nur langweilig und uninteressant wirken; die „Kenner“ wiederum werden ihr wahrscheinlich Naivität vorhalten. Jedenfalls spielen alle Musiker dieser Aufnahmen engagiert, aufmerksam und begeistert. *Giselher Schubert*

Peter Ruzicka (Jg. 1948) ist vor allem als erfolgreicher und überlegt planender Intendant des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin bekannt geworden. Er konzipierte etwa Konzertreihen mit Musik von Pfitzner, Schreker, Zemlinsky oder dem frühen Hindemith und hat maßgeblich zur Auseinandersetzung mit der Musik Allan Petterssons angeregt. Seine kompositorische Arbeit ist demgegenüber leicht in den Hintergrund gerückt; als Dirigent hat er sich bislang kaum profiliert. Umso mehr wird man die vorliegenden Einspielungen von repräsentativen Kompositionen begrüßen, die zum Teil unter seiner Leitung entstanden.

Ruzickas Musik wirkt zwiespältig im besten Sinne und wird in ihrer radikalen ästhetischen Haltung stets extreme Reaktionen – begeisterte Zustimmung oder heftige Ablehnung – provozieren. Es ist eine Musik der nachkomponierten Gesten oder Gebärden. Die „Fünf Bruchstücke“ bzw. „Annäherung und Stille“ wirken, als ob Musik von Mahler bzw. Schumann gleichsam unter ein gewaltiges akustisches Vergrößerungsglas gelegt worden wäre: Einzelne musikalische Gesten aus Werken dieser Komponisten werden riesenhaft vergrößert und dadurch aus ihrem Kontext herausgebrochen und vergrößert. Die Musik gestikuliert aufgeregt, aber sie bewegt sich nicht von der Stelle. In den „Préludes“ werden alte, vertraute musikalische Ausdrucksformen mit modernen stilistischen Mitteln verwirklicht; „Satyagraha“ wiederum trägt Züge einer drastischen Programmmusik. Interpretatorisch erfordert diese Musik eine Kunst der Pointierung, über die alle Musiker in hohem Maße verfügen. Gleich mit den ersten Tönen, die gewissermaßen genau „sitzen“ müssen, wird über das „Schicksal“ der oft sehr kurzen Stücke entschieden. Hier zeigen die Musiker eine Vertrautheit mit den Werken, wie sie inniger kaum mehr denkbar scheint. *Giselher Schubert*

Die Rolle der Amina... verlangt eine Darstellerin, die verspielt, aufrichtig und unschuldig sein kann und zugleich leidenschaftlich, gefühlvoll und liebeshungrig. Sie muß das eine können und das andere; jubeln und weinen, zurückweisen und flehen. Über diese reiche Ausdruckspalette, wie sie der Librettist der Oper, Felice Romani, für die Titelheldin gefordert hat, verfügt die Protagonistin dieser Neueinspielung eben nicht. Lucia Aliberti Amina lernt man etwa von der hellen, lächelnden Seite nicht kennen. Auch im musikalisch-technischen Bereich bleiben (zu) viele Wünsche offen: ungenaue, verwaschene Koloraturen, die nicht in die Melodielinie eingebunden werden; Neigung zu gaumiger, abgedunkelter Tongebung; oft starkes Vibrato; abrupte, äußerlich wirkende Diminuendo-Effekte; ständiges Portamento. Will die junge, stimmlich gewiß sehr begabte Sopranistin die Vorschußlorbeeren rechtfertigen, die ihr vor schnell erreicht wurden, dann gilt es noch, technisch wie stilistisch, hart an sich zu arbeiten.

John Aler ist zwar ein vom Kaliber her hier richtig eingesetzter, eleganter Tenore leggero oder lirico, doch vermißt man schmerzlich südländische Gefühlswärme, spontane Emotionalität und Schmelz eines Tagliavini, Valletti oder Monti. Wenig attraktiv klingen zudem seine engen, „kopfigen“ hohen Töne, von denen die Partie nicht gerade wenige enthält. Francesco Ellero d'Artegna verfügt über eine warme, biegsame, helle Baßstimme, doch gestaltet er die Figur des Rodolfo viel zu passiv und blaß, um ihr irgendwelche Kontur oder gar Format zu verleihen.

Lopez Cobos leitet diese konzertante Aufführung eher routiniert als inspiriert, eher zuverlässig als temperamentvoll, eher direkt als sensibel. *Kurt Malisch*

Auch wer Professor Halbreich nicht folgen will, der „Oedipe“ im Begleitheft als eines der größten Meisterwerke aller Zeiten preist, wird sich nach dem Abhören dieser Gesamtaufnahme verwundert fragen, wie diese Oper so gänzlich von den Spielplänen und sogar aus den Opernführern verschwunden konnte. „Oedipe“, 1936 an der Pariser Opéra uraufgeführt, ist ohne Zweifel das Werk eines Meisters, und es besitzt so viel theatralische und musikalische Substanz, daß sich eine Wiederbelebung auf jeden Fall lohnt. Da eine rumänisch gesungene Gesamtaufnahme von 1966 nicht im deutschen Handel ist, kommt dieser künstlerisch durchweg befriedigenden Neuaufnahme die Bedeutung einer Ersteinspielung zu. Daß der Großeinsatz prominenter Sänger hier nicht zur Starparade gerät, ist vor allem dem Enescu-erfahrenen Dirigenten Lawrence Foster zu danken. Er bringt die Partitur zum Blühen und gestaltet das gewaltige Drama mit nie nachlassender Intensität. In José van Dam hat er allerdings auch einen Titelhelden zur Verfügung, der sich hier als ein Sängerschauspieler von geradezu archaischer Wucht erweist.

Ebenso überzeugend zwei große alte Männer des Musiktheaters: Gabriel Bacquier als wahrhaft furchterregender Tiresias und Nicolai Gedda als ängstlich sich windender Hirte. Nicht ganz so profiliert, aber wirkungsvoll ihre Persönlichkeit und den Glanz ihrer Stimmen einbringen: Brigitte Fassbaender, Marjana Lipovšek und Barbara Hendricks. Gute bis vorzügliche Leistungen gibt es bei den Bässen: die Herren Vanaud, Hauptmann, Alibert und Courtis sind würdige Kontrahenten des Protagonisten. *Ekkehard Pluta*

Hat man diese Ersteinspielung von Glucks größter und letzter Opéra comique mit wachsendem Vergnügen genossen, fragt man sich, warum dieses musikalisch immens reiche, spritzige, amüsante Werk so lange von den Plattenfirmen unentdeckt geblieben ist. Das Schattendasein dieser Oper könnte man zum Teil darauf zurückführen, daß sie schon kurz nach der Uraufführung (1764) durch Mozarts meisterliche „Entführung aus dem Serail“ verdrängt wurde. Beide Kompositionen gehören zum damals überaus beliebten Typus der „Türken-Oper“ und folgen demselben Handlungsschema: der orientalische Edelmann erweist sich als generös verzeihender und verzichtender Ehrenmann und ermöglicht dem wieder vereinten Paar (hier Ali/Rezia, dort Belmonte/Konstanze) Heimkehr und Liebesglück.

Der überaus positive Gesamteindruck dieser Aufnahme ist aber nicht zuletzt ein Verdienst der Interpreten, allen voran des Dirigenten. Marriner bringt mit Temperament und Drive die farbenprächtige Partitur zum Funkeln und Leuchten, daß es eine Freude ist. Die Leistung des jungen, homogenen Solistenensembles erscheint als Beweis dafür, daß ein Verzicht auf Stars keineswegs eine Einbuße an vokalem Niveau bedeuten muß. Vielmehr zeigen Guy de Mey und Lynne Dawson, daß mit Musikalität, Stilgefühl und Phrasierungsphantasie manch reiner Stimm-„Besitzer“ zu übertrumpfen ist. Und die „Komiker“ Viala, Cachemaille und Lafont mobilisieren mit Witz, treffsicheren Pointen und Charakterisierungsvermögen jene Heiterkeit und Beschwingtheit des Werks, die schon Mozart so fasziniert hatten, daß er eine Arie des Kalenders für eine seiner gelungensten Klavier-Variationen zur Vorlage wählte („Unser dummer Pöbel meint“, KV 455). *Kurt Malisch*

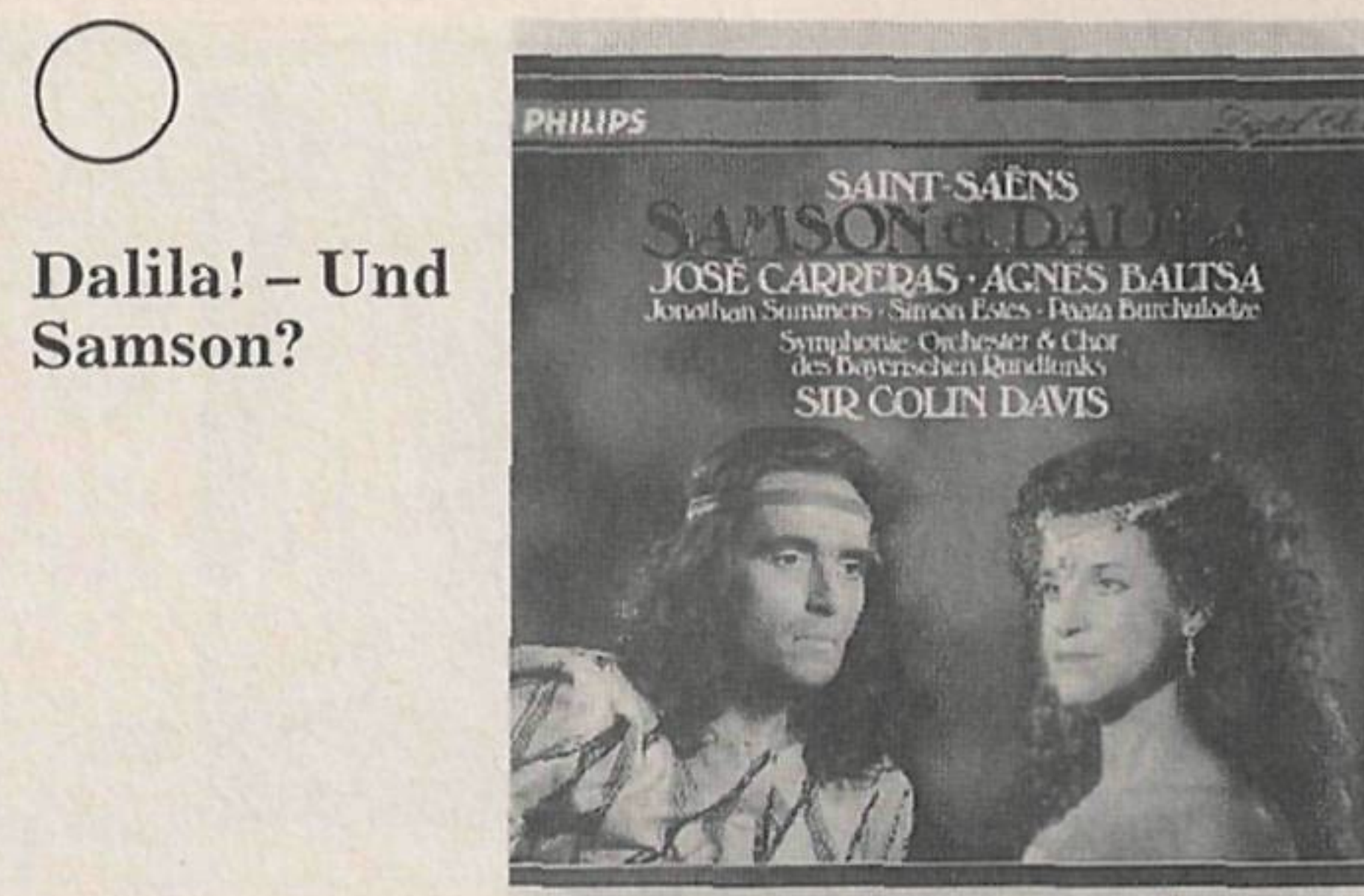
Wie die blassen Jugendopern Felix Mendelssohn Bartholdys zu „retten“ sind, das hat vor rund einem Jahrzehnt die EMI mit zwei Einaktern des Komponisten gezeigt: durch künstlerisch hochwertige Besetzungen. Diese Ersteinspielung liefert den Beweis ex negativo: ein musikalisch und noch mehr dramaturgisch schwaches Werk gerät durch eine schwache Besetzung belanglos bis zur Peinlichkeit. Bezeichnend ist, daß gerade in einer Nummer der Oper, die ohne Gesang auskommt – die Balletteinlage des zweiten Akts –, Orchester und Dirigent am inspiriertesten und effektivsten musizieren. Melden sich die Sänger(innen) zu Wort, verbreiten sich Langeweile, Farblosigkeit und Profilschwäche. Das Gros der Solisten vermag auch nicht den geringsten Funken aus der – zugegeben – absurden „Dramaturgie“ des Librettos zu schlagen. Der Handlungskern: die reiche Pächtertochter Quiteria soll den ebenfalls reichen Camacho heiraten, liebt jedoch den armen Basilio. Als alle Versuche scheitern, diese Heirat zu vereiteln, begeht Basilio zum Schein Selbstmord, um auf dem vermeintlichen Sterbebett Quiteria angetraut zu bekommen. Natürlich fliegt der Schwindel auf, doch der zufällig vorbeiziehende Don Quixote verhilft dem Liebespaar zum Hochzeitglück.

Es sei noch erwähnt, daß der Komponist am Erfolg seines Werks so zweifelte, daß er nicht abwartete, bis am Uraufführungsabend (1829) der Vorhang gefallen war, sondern davonlief. Es blieb damals bei dieser ersten und einzigen Vorstellung. Wenn man diese Aufnahme gehört hat, dann kann man das verstehen. *Kurt Malisch*



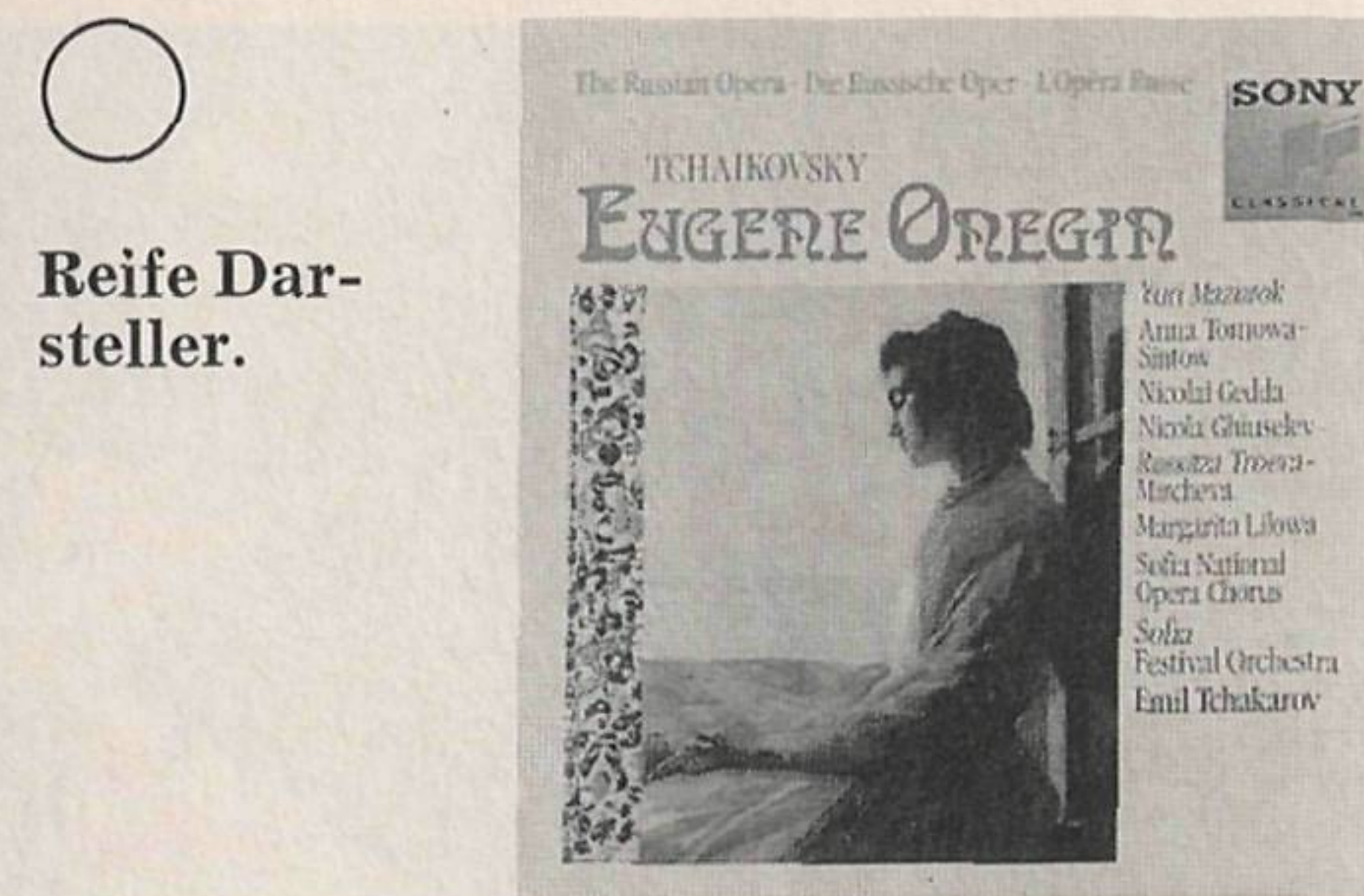
Ungleiche Paare.

Mozart, Le Nozze di Figaro (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Andreas Schmidt (Conte), Lella Cuberli (Contessa), Joan Rodgers (Susanna), John Tomlinson (Figaro), Cecilia Bartoli (Cherubino), Phyllis Panchella (Marcellina), Günter von Kamen (Bartolo), Graham Clark (Basilio) u.a., Richard Amner (Cembalo), RIAS Kammerchor, Berliner Philharmoniker, Daniel Barenboim; Erato/East West Records 3 CD 2292-45501 (WD: 2 Std. 54'00") DDD
Aufnahmedatum: 1989
Klangbild: Großräumig.
Fertigung: Einwandfrei.



Dalila! – Und Samson?

Saint-Saëns, Samson et Dalila (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Agnes Baltsa (Dalila), José Carreras (Samson), Jonathan Summers (Hohepriester), Simon Estes (Abimelech), Paata Burchuladze (Alter Hebräer) u.a., Chor und Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Colin Davis; Philips 2 CD 426 243-2 (WD: 122'53") DDD
Aufnahmedatum: 1989
Klangbild: Natürlich, transparent.
Fertigung: Einwandfrei; engl.-deutsch-franz.-ital. Einführung und Libretto.



Reife Darsteller.

Tschaikowsky, Eugen Onegin (Gesamtaufnahme in russischer Sprache); Yuri Mazurok (Onegin), Anna Tomowa-Sintow (Lisa), Nicolai Gedda (Lanski), Nicola Ghiuselev (Fürst Gremin), Rossitza Troeva-Mircheva (Olga), Stefka Popangelova (Larina), Margarita Lilova (Filippjewna) u.a., Chor der Nationaloper Sofia, Sofia Festival Orchestra, Emil Tschakarow; Sony Classical 2 CD 45 539 (WD: 142'48") DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Etwas hallig; nicht so gnadenlos digital wie viele Neuaufnahmen.
Fertigung: Einwandfrei.

Nach Barenboims Aufnahme von „Cosi fan tutte“, die im allgemeinen Mozart-Boom angenehm auffiel, ist dieser „Figaro“ eine Enttäuschung – vor allem wegen der ungleichen Besetzung. Da trifft ein wohlklingender, sehr jugendlicher (und sehr germanischer) Graf auf eine reife, stimmlich unruhige Contessa, da rüstet sich die raffinierte Kammerzofe zur Hochzeit mit einem ruppigen, derben Hausgehilfen. Ob dies dramaturgische Absicht war, ob man mit John Tomlinson eine Figur des aufbegehrenden Proletariats auf die Klangbühne stellen wollte, möchte ich bezweifeln, denn vieles klingt nicht nach gestalterischer Absicht, sondern nach gesanglichen Problemen. Wer großen Wert auf stilistische und musikalische Homogenität des Ensembles legt, sollte diese Aufnahme nicht in die engere Wahl ziehen – jeder singt nach seiner Façon; wer hervorragende Einzelleistungen zu schätzen weiß, höre Joan Rodgers als Susanna (ein nuancenreiches, sehr lebendiges Rollenporträt) und Cecilia Bartoli als Cherubino.

In einem Interview, das im Booklet abgedruckt ist, hat sich Daniel Barenboim ausführlich zur musikalischen Architektur des „Figaro“ geäußert. Sein feiner Sinn für Proportionen und Relationen (gerade, was die Tempi betrifft), ist immer zu spüren, nur hätte er, etwa im Finale II, ruhig etwas mehr Raum für Spontanität lassen können. Musikalisch hört sich das alles stimmig und schlüssig an, doch von Theater, von Bühnenaktion ist in dieser Aufnahme wenig zu spüren – ein Eindruck, der durch das weiträumige Klangbild verstärkt wird. Etwas akustische Intimität hätte sicher nicht geschadet.

Thomas Voigt

Die vokalen Voraussetzungen für eine überzeugende Einspielung dieser „Kreuzung zwischen einem Oratorium und einer Grand Opéra“ (Shaw) hat noch keine der bislang vorliegenden fünf Studio-Aufnahmen restlos erfüllt. Dies ist auch mit dieser Neueinspielung nicht gelungen. Lagen die Probleme bislang eher in der Besetzung der Dalila, so ist hier der Tenor der Schwachpunkt. Schon vor seiner schweren Erkrankung wäre Carreras mit dieser Partie, die eine heroische Stimme mit Durchschlagskraft verlangt, fehlbesetzt gewesen. Vom ersten Ton an überfordert, versucht er den ganz falschen Weg, nämlich Dramatik durch Kraftanstrengung zu ersetzen. Vor allem die hohe Lage – ohnehin nie seine Stärke – verliert dadurch noch mehr. So ist z.B. das hohe B auf „Dalila! Je t'aime!“ in der dritten Szene des zweiten Akts eine Qual für den Sänger wie für den Hörer.

Der Baltsa gelingt zwar ein sehr nuanciertes Porträt der Dalila, doch scheinen Intelligenz und Sensibilität für die Vermittlung der lasziven Erotik und der prallen Sinnlichkeit dieses Vollblutweibs eher Hindernisse als Hilfen zu sein. Auch könnten die bösen Züge ihres Charakters stärker hervortreten. Summers macht den Hohepriester zu dem, was er eigentlich zu sein hat: die dritte Hauptrolle. Sein kraftvoller und leidenschaftlicher Vortrag rückt den Gegenspieler Samsons deutlich aus dem Schatten des Titelpaars. Die beiden kleineren Partien des Abimelech und des alten Hebräers werden von Estes und Burchuladze präsent und farbig, doch mit wenig idiomatischem Französisch gesungen.

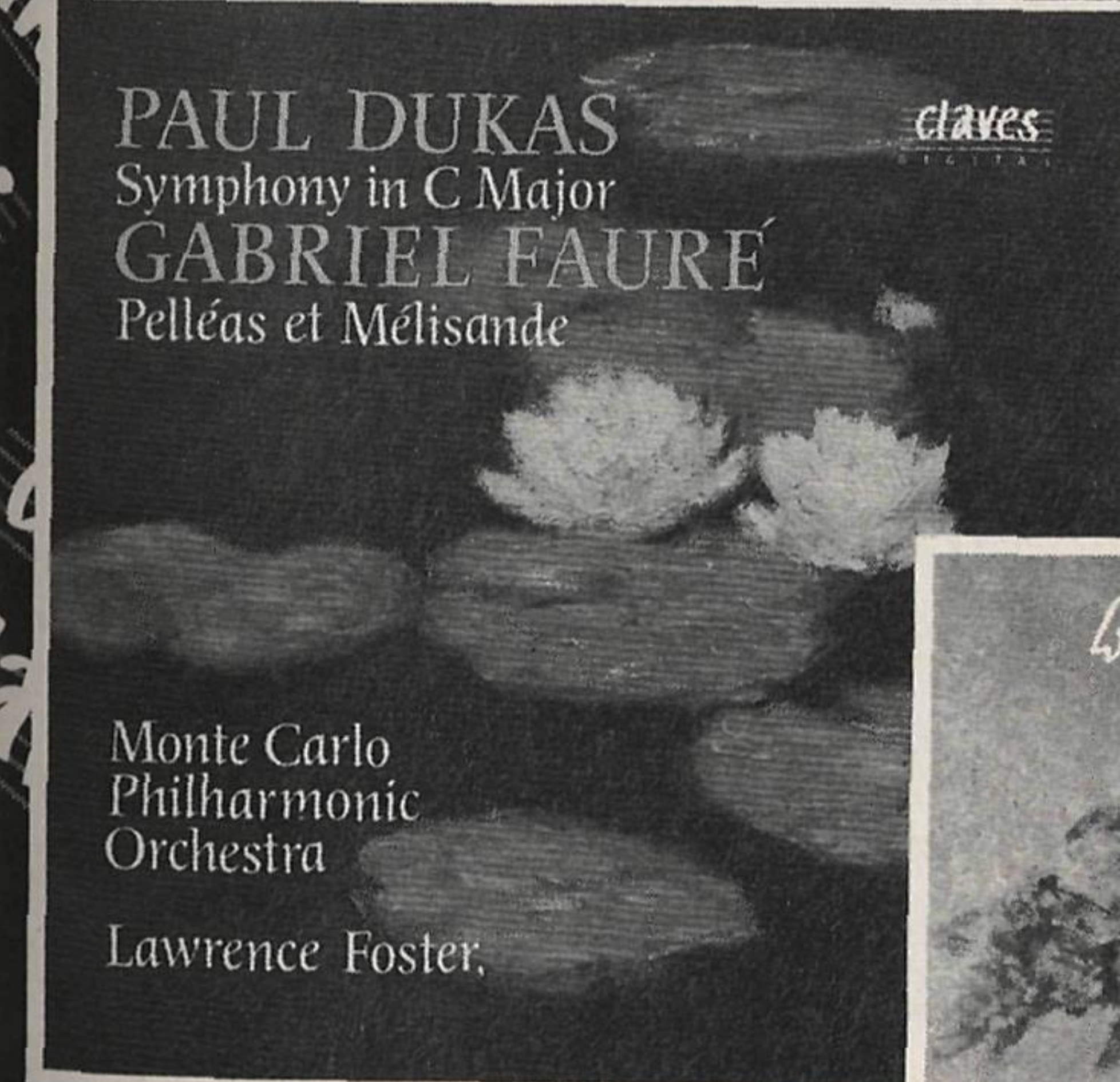
Last not least die Haupttrümpfe der Neuaufnahme: Davis führt „sein“ Orchester und den Chor zu einer bravourösen, klanglich opulenten Leistung. Stellvertretend genannt sei das grandiose Bacchanal des dritten Akts, in dem der ganze Farbenreichtum dieser Partitur entfaltet wird.

Kurt Malisch

Manche werden diese Besetzungsliste mit einiger Skepsis betrachten, sind doch in den jugendlichen Partien der Tatjana und des Lenski ziemlich reife Darsteller am Werk. Natürlich sind Anna Tomowa-Sintow und Nicolai Gedda nicht mehr der Inbegriff stimmlicher Jugend, doch gebührt dem, was sie leisten, größter Respekt. Hört man zum Beispiel die Tomowa in der Schlussszene, so spürt man immer wieder, was der altmodische Begriff „beseelter Gesang“ heute noch konkret bedeuten kann. Gedda fasziniert in erster Linie durch seine phänomenale Technik, eine wahre Trickkiste, die seit fast vierzig Berufsjahren funktioniert; dabei wirkt sein Vortrag keineswegs nur technisch und kalkuliert, wohl aber, in diesem besonderen Fall, zu vergeistigt, zu wenig emotional.

Die übrigen Partien sind größtenteils adäquat besetzt. Als Fürst Gremin sagt mir Nicola Ghiuselev weit mehr zu als Paata Burchuladze in der Levine-Aufnahme. Die Titelrolle singt, zum dritten Mal auf Platte, Yuri Mazurok. Er bietet nach wie vor Grundsolides, stößt aber auf große Konkurrenz. Sein Bolschoi-Vorgänger Eugen Below (zu hören in der künstlerisch unerreichten Aufnahme unter Boris Khaikin, die vor kurzem bei Legato/Aris auf CD erschienen ist) hat diese Partie wesentlich differenzierter gestaltet, seine Kollegen Weikl und Allen haben ihm die schönere Stimme voraus. Der „authentische slawische Ton“, für den Tschakarow und die Kräfte aus Sofia bürgen, bedeutet gegenüber der westlichen Konkurrenz sicher ein großes Plus. Dennoch ziehe ich, was die neueren Einspielungen betrifft, die Dresdner Aufnahme unter Levine vor: Sie ist reicher an Farben und klingt, besonders in den Ensembles, viel lebendiger.

Thomas Voigt



CD 50-9102



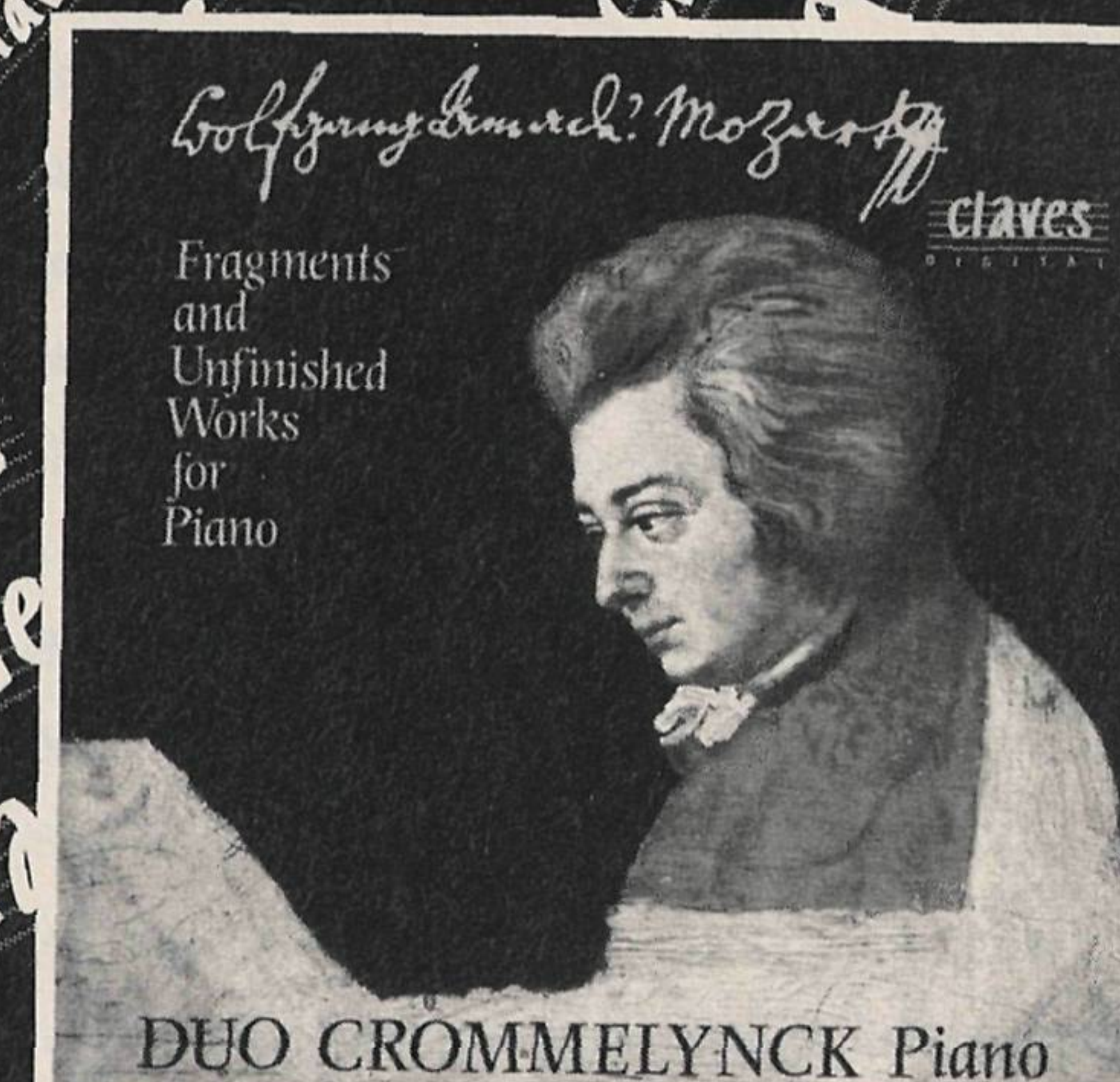
CD 50-9105



CD 50-9014



CD 50-9113



CD 50-9109



CD 50-9101

helikon
musikvertrieb gmbh

