

JAZZ

Fontainebleau gesungen wird, somit in ihrer weniger attraktiven Urgestalt. Zu all diesen editorischen Aspekten verliert das ansonsten durchaus respektable Begleitheft kein Wort.

Wie schon in „Aida“ nimmt James Levine sehr gute, oft drängende, nie gehetzte Tempi. Den von Verdi ganz bewußt eliminierten Holzfällern macht er gehörig Feuer, um die typische Genre-Szene nicht dünn erscheinen zu lassen. In akkurater Rhythmik, in effektvollen dramatischen Steigerungen und dynamischen Schattierungen folgt ihm das Met-Orchester adäquat. Der Chor stellt sich dem mit ähnlich hoher Qualität an die Seite; den Damen im zweiten Akt hat man allerdings reduzierte Brillanz nachzusehen.

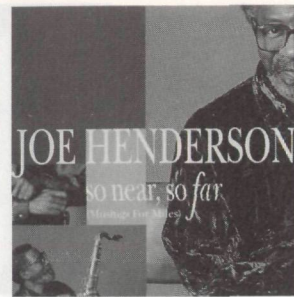
Daß es auch ohne einen der drei Megatenöre gehen kann, nimmt für die neue Edition ein. Und Michael Sylvester rechtfertigt die Entscheidung voll: Er kann seinen eher hellen, metallischen Tenor schlank und flexibel führen, steigert sich auch zu dramatischem Format. Genauigkeit und Kultur der Phrasierung sowie die stark strahlende, sichere Höhe imponieren. Die unbequemen Stellen, deretwegen die Partie bei Tenören wenig beliebt ist, meistert Sylvester überlegen. Mit ihm harmoniert vorzüglich die lyrisch grundierte, kernige, satte Baritonstimme des jungen russischen Posa, Vladimir Chernov, der temperamentvoll, leidenschaftlich, stets mit Gefühl und differenziert gestaltet; er kann seine gute Höhe und seine Legato-Kultur gewinnbringend umsetzen.

Aprile Millos reifer, weiblich gerundeter Sopran wirkt nicht sofort jugendlich; das ändert sich aber mit dem Glücksjubiläum des ersten Duettes. Ihre durch weiche Piani und kunstvolle Bögen ebenso wie durch manches Vibrato und Momente nicht restloser Lockerheit gekennzeichnete Leistung kulminiert in der großen Arie des fünften Aktes. Den hohen Rang ihrer Aida erreicht sie insgesamt nicht ganz. Dolores Zajick fasziniert in einem ausgewogen disponierten Schleierlied mit kunstvoller Melismatik im pianissimo, wie man es so schön noch kaum hören durfte. Ihr gleichmäßig durchgebildeter, umfangreicher Mezzo verfügt über Kraft und ein ansprechendes Brustregister, auch wird er technisch sicher geführt. „O don fatale“ und das Terzett bersten fast vor Leidenschaft.

Als Philipp ist Furlanetto eine mögliche Besetzung; er singt ihn tadellos, doch klang sein angenehmer Baß schon sonorer, in der Tiefe voller. Die Ausdrucksgewalt eines Christoff oder Ghiaurov liegt außerhalb seiner immerhin beachtlichen Reichweite, deshalb gewinnt Samuel Ramey als ein Inquisitor in Großformat deutliches Übergewicht. Paul Plishka singt den Mönch ohne Fehl; eine Platzierung etwas mehr im Hintergrund und eine dunklere Klangfarbe hätten zur geheimnisvollen Aura der Klosterszene beigetragen. Insgesamt eine absolut konkurrenzfähige Neuerscheinung.

Hermann Schöneegger

Kreide verteilt.



Joe Henderson, So Near, So Far: Miles Ahead, Flamenco Sketches, Milesstones u.a.; Joe Henderson (ts), John Scofield (g), Dave Holland (b), Al Foster (dr); Verve/Polygram CD 517 674-2 (WD: 72'57'') DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Durchsichtig.
Fertigung: Einwandfrei.

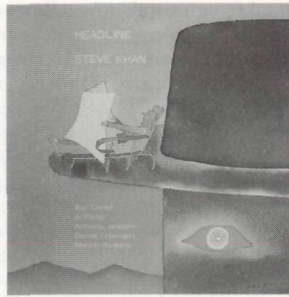
Zu den unerbittlichen Gesetzen eines florierenden Musikmarktes gehört die Forderung nach dem ewig Neuen; in Ermangelung immer neuer Nachwuchstalente und umwerfender musikalischer Trends sind die großangekündigten Überraschungen der Plattenfirmen aber meist hausgemacht. So kommt jetzt ein Musiker zu Ehre und ungewohnt großer Publikumsbeachtung, der schon lange zu den festen Größen im Jazz zählt – der Tenorsaxophonist Joe Henderson. Nach langjähriger Studioabstinenz produziert Verve innerhalb kürzester Zeit bereits das zweite Henderson-Album. Offenbar will man nun mit „So Near, So Far“ an den Verkaufserfolg von „Lush Life“ anknüpfen, das zum „Most successful Instrumental Jazz Album Of 1992“ gekürt wurde. Seither sprechen die PR-Büros von einem Henderson-Comeback. Dabei ist keiner erstaunter über diese plötzliche Publizität als der Musiker selbst: „Wovon reden die Leute bloß? Bin ich denn jemals weg gewesen?“

„So Near, So Far“ versteht sich als Hommage an Miles Davis. Und wie alle Post-Miles-Widmungen der letzten Zeit enthält auch diese Platte ausschließlich Stücke aus der frühen und mittleren Schaffensperiode des Trompeters – und damit eine Musik, die Miles selbst in den letzten Lebensjahren für abgeschlossen hielt, deren musikalische Renaissance er immer wieder mit Hohn und Spott bedachte. „So Near, So Far“ wirkt denn auch – verglichen mit den Original-Einspielungen – wie aufgewärmtes Material. Und trotz hochkarätiger Besetzung wird hier überwiegend musiziert, als habe man an der Studiotür Kreide verteilt; harmloser hätte selbst eine Hotelband diese Klassiker nicht spielen können. Den kommerziellen Erfolg indes möchte man Joe Henderson gönnen. Wer den Tenoristen allerdings wirklich kennenlernen möchte, der greife zu „The State Of Tenor“ (Vol. I. und II). Souverän, trockener und kompromißloser kann man Saxophon nicht spielen.

Tilman Urbach



Superbes Gitarrentrio.



Steve Khan, Headline: Tyrone, The Blessing, Autumn In Rome, Turnaround, Ontem A Noite, Water Babies, All Or Nothing, Hackensack, Caribbean Fire Dance; Steve Khan (g), Ron Carter, Anthony Jackson (b), Al Foster, Dennis Chambers (dr), Manola Badrena (perc); Polydor CD 517 690-2 (WD: 58'59'') DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Durchsichtig.
Fertigung: Einwandfrei.

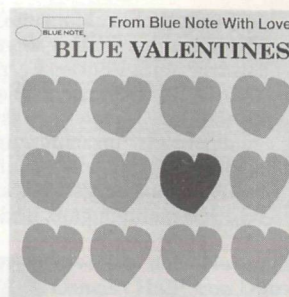
Die Beschallung von Supermärkten mit gepflegter Fusion Musik gehört für Steve Khan womöglich der Vergangenheit an. In den letzten Jahren verfolgte der aus Los Angeles stammende Musiker ein „Back To The Roots“-Konzept, in welchem auf ansprechende Weise die Gitarristen der 60er Jahre, wie Grant Green, Kenny Burrell und Jim Hall eine neue improvisatorische Ebene erhielten. In transparenten Triobesetzungen demonstriert Khan mit melodischem Einzelnotenspiel, pfliffigen Akkorden und rhythmischen Verschiebungen, daß er durchaus das Zeug hat, in die Liga der „First Class“-Jazz-Gitarristen aufzurücken. Die ausgesucht schönen Themen von Ornette Coleman, Thelonious Monk, Wayne Shorter, die er auf „Headline“ mit expressivem Ton präsentiert, bescheinigen ihm auch einen superben Geschmack in der Wahl des musikalischen Materials.

Zwar stehen die flüssig dargebotenen Gitarrenlinien von Steve Khan im Vordergrund von „Headline“, decken aber nicht die Beiträge der Bassisten und Schlagzeuger zu. Vor allem Ron Carter kreiert auf dem akustischen Baß herrliche Motive, die sich wie Entgegnungen zu den Gitarren-Chorussen anhören, während sein Kollege Anthony Jackson auf der Baßgitarre sich mehr auf standardisierte Begleitung stützt. In Stücken wie „Caribbean Fire Dance“ wird durch den Percussionisten Manola Badrena eine zusätzliche rhythmische Textur geschaffen, die sich hervorragend mit den melodischen Bögen von Gitarre und Baß verbindet.

Gerd Filtgen



Beste Unterhaltung.



Blue Valentines: My Funny Valentine, Let There be Love, As Time Goes By, What Is This Thing Called Love u.a.; Dinah Shore, Nat King Cole, Dianne Reeves (Vocals), George Shearing, Hugh Lawson (p), Chet Baker (tp) u.a.; Blue Note/EMI CD 7 81331 2 (WD: 64'25'') ???
Aufnahmedatum: 1949–1991
Klangbild: Präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Theo & Kirk: In A Mellow Tone, The Truth Is Spoken In Your Eyes u.a.; Theo Bleckmann (Vocals), Kirk Nurock (p); Traumton Records CD 2404-2 (WD: 56'58'') DDD
Aufnahmedatum: 1992
Klangbild: Durchsichtig.
Fertigung: Gut.

Man kennt diese Songs, hat ihre Melodien im Ohr. Sie sind Evergreens, geeignet für Candlelight, Erinnerungen, halbvolle Champagner-Gläser und abgelegte Zigaretten: die gehobene Unterhaltung schlechthin. „My Funny Valentine“, „Let There Be Love“ – das sind Songs, die uns die immer gleiche Geschichte erzählen, von Sehnsucht und Liebe, von Schmerz und Einsamkeit. Blue Note hat sechzehn der schönsten Melodien auf einer CD gesammelt. „My Funny Valentine“ ist denn auch ein Song, der sich in verschiedenen Fassungen hier gleich dreimal finden läßt. Chet Bakers frühe Version von 1954 konkurriert dabei mit Chico Hamiltons Interpretation, die ein Jahr später entstand; die dritte Fassung stammt von der Sängerin Dinah Shore, und am Klavier beweist kurioserweise ein gewisser André Previn, daß er ein ganz ausgeschlafener Jazz-Pianist sein kann.

Eine Gesangsplatte ganz anderer Art stellt das Duo von Theo Bleckmann (Vocals) und Kirk Nurock (Piano) vor. Da wird kurioses neben Ernstes gestellt, frisch musiziert, findet sich manch Hörens- und Bemerkenswertes. Theo Bleckmann überzeugt durch großen Stimmumfang. Manches an dieser Einspielung erinnert jedoch deutlich an das rhythmische Feuerwerk auf der Duo-Platte von Bobby McFerrin und Chick Corea. Und manchmal lehnen sich die beiden Neulinge ein bißchen zu offensichtlich an ihre Vorbilder an („Asphalt Nightmare“); ein eigener, unverwechselbarer Stil scheint da noch nicht gefunden. Dennoch: Ein pfliffiges und vitales Produkt moderner Duo-Kunst.

Tilman Urbach

VIDEO



Abbado in Berlin – The First Year; (u.a.) Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado; (AD: 1991)
DG VHS 072 173-3 (WD: 114'), auch als LD

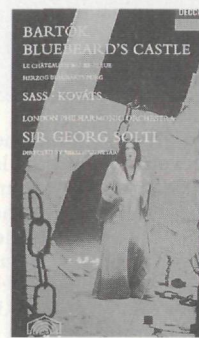


Der Beginn der Ära Abbado in Berlin – erhältlich ist auf Video auch das Beethoven gewidmete Silvesterkonzert von 1991 (VHS 072 124-3) – wird hier zweifellos in Verbindung mit dem „richtigen“ Stück dokumentiert; es gibt dem Dirigenten genug Gelegenheit, seine ausdrucksorientierte Musikalität, seinen phänomenalen Sinn für Farbnuancen unter Beweis zu stellen. Die Aufführung der Ersten von Mahler hinterläßt einen ungemein geschlossenen Eindruck; der erregten Selbstaussprache im Finalsatz, den diversen schmerzgepeinigten Träumereien kann eine packendere Umsetzung ebenso wie eine spieltechnisch vollkommenere nicht widerfahren. Als Beispiel für Abbados Detailtreue mag seine Auslegung des zweiten Satzes dienen: Mahler schreibt eine Metronomzahl diesmal nicht hinter die Tempobezeichnung, sondern erst über den fünften Takt – Anlaß genug für Abbado, den vorangehenden Vierton als außenstehend aufzufassen, als ein metrisch abgehobenes Herumexperimentieren mit dem eigentlichen „Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell“. Wie altruistisch der Sympathieträger Abbado seine Person allgemein in Szene setzt, wird besonders dem klar, der sich an Karajan erinnert – dessen Dirigiergenie übrigens mit der Ersten von Mahler nichts anzufangen wußte. Das 60minütige, der Sinfonie vorangestellte Filmporträt von Bob Eisenhardt, Susan Froemke und Peter Gelb bestätigt nur – es war im ZDF bereits 1991 unter dem Titel „Der Neue“ zu begutachten –, daß Abbado sein Ruhm offenbar auch in Berlin nicht zu Kopf steigt, daß er Orchestermusiker und Musikwelt, ungeachtet seiner repertoiremäßig keineswegs universellen Interpretenbegabung, durchaus nicht auf eine Karajan vergleichbare Weise polarisiert, in Freunde und Feinde spaltet. (Was an der Wiener Staatsoper vorgefallen ist, braucht bekanntlich keiner mit Abbado persönlich in Verbindung zu bringen: Zu intrigieren ist an der Donau seit langem schick.) Da der Film eine Vielzahl von Meinungen und Begegnungen aus dem Umkreis der nicht nur in musikpolitischer Hinsicht historischen Berliner Monate 1989/1990 bietet, steht der Wert der Veröffentlichung – technischen Mängeln zum Trotz – außer Frage. Und wenn sich eingefleischte Abbado-Skeptiker mit niedrigem Toleranzquotienten gegenüber PR-Intentionen auf dieses Porträt einlassen, sind sie es selbst schuld.

V.F.



Bartók, Herzog Blaubarts Burg (Gesamtaufn., ung.); Sass, Kováts, London Philharmonic Orchestra, Georg Solti; Inszenierung: Miklos Szinetar; (AD: 1981)
Decca VHS 071 147-3 (WD: 57'58'')



Nur ganz selten ist bisher eine überzeugende szenische Realisierung dieses genialen Werks gelungen. Abgesehen davon, daß die „inwendigen“ Monologe und Dialoge des Stücks nur wenig Möglichkeiten zu dramatischer Entfaltung bieten, lassen sich die ungeheuren Visionen, die aus Bartóks Musik heraustönen, kaum mit den Mitteln von Bühnendekorationen ausdrücken. Meistens landen alle Regie-Versuche, die mit Bartóks einziger Oper angestellt werden, in den Gefilden der Banalität. Auch mit der ungarischen TV-Produktion verhält es sich nicht anders. Zwar hat man alles daran gesetzt, dem Auge möglichst viel zu bieten: Doch was man erblickt, ist eine blutrote oder nachtblaue Kostüm- und Farbenrevue. Altbewährte Gruselfilm-Phantastik kommt ebenso ins Spiel wie süßlicher Kitsch. Alles gut gemeint, doch viel zu wenig, um eine optische Parallele zur Musik zu erreichen.

Als Tongrundlage wurde die Solti-Aufnahme aus dem Jahr 1979 benutzt. (Diese Decca-Einspielung befindet sich nun nach längerer Abwesenheit glücklicherweise wieder im Katalog.) Das Playback-Verfahren ist den Sängern bei der Film-Version, die zwei Jahre nach der Plattenaufnahme entstand, deutlich anzumerken. Das allein würde nicht so sehr ins Gewicht fallen, empfindlich störend bleibt vielmehr, daß dem Darsteller des Herzog Blaubart jegliche Spur von Unheimlichkeit abgeht. Kolos Kováts ist zwar ein tüchtiger Sänger, doch seine Dämonie beschränkt sich auf winkelig à la Mephisto geschminkte Augenbrauen. Hingegen drückt sich im wunderschönen Antlitz der Judith-Sängerin Sylvia Sass ein weites Spektrum von Angst, Verzweiflung und Hingabe aus. Die Wiederbegegnung mit dieser mittlerweile längst „verschollenen“ Künstlerin ruft schmerzliche Erinnerungen hervor. Die junge Ungarin (Jg. 1951) war mit den allerbesten Gaben ausgestattet, sie hätte sich durch zielbewußten Aufbau ihrer Laufbahn ohne Zweifel einen hervorragenden Platz in der Gesangswelt verschaffen können. Doch man wollte partout eine zweite Callas aus ihr machen, hat sie viel zu früh mit viel zu schweren Aufgaben betraut, hat sie erbarmungslos in die internationale Musik-Mühle hineingeworfen – und an allen diesen wahnwitzigen Anforderungen ist sie gescheitert. Die Aufnahme der Bartók-Oper macht bewußt, was für eine seltene und herrliche Begabung da unsinnigerweise vergeudet wurde.

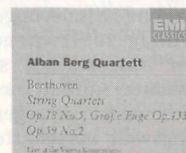
C.H.

Lehár, The Merry Widow (Arrangement: John Lanchberry); Kain, Meehan, Ichino, Smith u.a., National Ballet of Canada (Choreographie: Ronald Hynd); Orchestra of the National Ballet of Canada, Ermanno Florio; Fernsehregie: Norman Campbell; (AD: [P] 1987)
Pioneer/Rainbow Distribution Services LD (2 Seiten) PLMCB 00271 (WD: 87')



Die 20 Millionen schwere Hanna Glawari – verwitwet und eines der letzten Guthaben des balkanesischen Pontevedrino! – ist um ihre Stimme gebracht und tanzt nun ihre Ab- und Zuneigungen. Dies ist die Situation in einer zappeligen, von Klischees nur so triefenden Ballettfassung, die weder den wirklichen Ballett-, noch den echten, etwas anspruchsvolleren Operetten-Fan erfreuen dürfte. Das bunte, grinsende Haupt- und Nebengehüpf erklärt die Vorgänge nur aufs Allernötigste. Und die orchestrale Unterlage wirkt so nebenberuflich aufbereitet, als hätte man sich der abgestuften Dienste eines korrespondierenden Orchesters versichert und als Leiter einen Stimmungsbegrenzer davorgestellt. Es ist wohl kein Zufall, daß der Dirigent Ermanno Florio auf der Cover-Vorderseite nicht zu finden ist. Auf der Rückseite wurde er einfach vergessen. Erst das Beiheft nennt ihn beim Namen, so daß der fahndende Hörer erfährt, bei wem er sich zum Beispiel über den lauen, spärflammigen Walzer gegen Ende des ersten Aktes zu beschweren hat. P.C.

Alban Berg Quartett: Beethoven, Streichquartett A-Dur op. 18 Nr. 5, Große Fuge B-Dur op. 133, Streichquartett e-Moll op. 59 Nr. 2 (Rasumowsky); Alban Berg Quartett; (AD: 1989)
EMI VHS MVD 9912263 (WD: 83'), auch als LD



Während der Wiener Festwochen 1989 bot das Alban Berg Quartett im Mozart-Saal des Wiener Konzerthauses eine Aufführung sämtlicher Streichquartette Beethovens. Der Live-Mitschnitt dieses Ereignisses liegt bereits auf acht CDs vor und wird zunächst durch ein Konzertvideo ergänzt. Was eine der führenden Quartettformationen ausmacht, kann der bereits von der CD verwöhnte Hörer jetzt

auch visuell nachvollziehen – etwa das nahtlose Zusammenspiel, die fast magisch anmutende, wie Gedankenübertragung wirkende Kommunikation innerhalb dieses aufeinander eingeschworenen Zirkels oder die gleichstarke Besetzung an allen Pulten (welches Quartett hat einen solchen zweiten Geiger!). Die Bilddramaturgie folgt der thematischen Anlage der Komposition und porträtiert den jeweils stimmungsführenden Musiker, z.T. in Detailstudien der Griffhand bei besonders virtuosen Passagen. Bei gemeinsamen Sforzati wechselt das Bild in die Totale. Zum Höhepunkt des Programms gerät die „Große Fuge“. Die berstende Intensität dieser Aufführung teilt sich hier unmittelbar auch über die physische Anteilnahme der Interpreten mit – ein Dokument entfesselter und zugleich ungeheuer disziplinierter Quartettkunst. Die Bild- und Tonqualität des von Hugo Käch inszenierten Videos genügt hohen Ansprüchen. Das Einstimmen der Instrumente und der Applaus wurden nicht herausgeschnitten, was den Live-Charakter der Aufzeichnung betont. N.H.



Meyerbeer, L'Africaine (Gesamtaufn., frz.); Verrett, Domingo, Swenson, Diaz u.a., Chorus, Ballet and Orchestra of the San Francisco Opera, Maurizio Arena; Inszenierung: Lotfi Mansouri; (AD: 1988)
Pioneer/Rainbow Distribution Services 2 LD (4 Seiten) PLMCD 00601 (WD: 190') DDD, als VHS bei Castle Klassik Vision



Ein historischer Zufall? Erstmals vor Publikum starben Isolde und Sélica ihren Liebestod beide im Jahre 1865; die eine in München, die andre in Paris. Allerdings gibt es für die „Afrikanerin“ kein entseeltes Verlöschen im Kosmos. Den unscheinbaren Blüten des Manzanillobaumes ist hier ein Duft zu eigen, der zunächst berauscht, dann tötet: Sélica weiß darum, macht ihrem Leben also gewissermaßen auf die Schlaftabletten-Tour ein Ende. Die Schuld trägt jemand, der ihre Liebeszähnen nicht erwidern mochte: Vasco da Gama, der berühmte Seefahrer. Wem die exotisch angehauchte Story zu abstrus erscheint, kann an der im 20. Jahrhundert meistgespielten Meyerbeer-Oper, deren Substanz sich nicht in einer Tenor-Arie erschöpft, viel musikalischen Gefallen finden. In San Francisco hatte die hier anlässlich ihrer Wiederaufnahme mitgeschnittene Produktion des Intendanten Lotfi Mansouri bereits 1972 Premiere, ebenfalls mit Shirley Verrett und Plácido Domingo. Trotz diverser Verschleißerscheinungen bilden beide noch 1988 das, was Opernfans eine Top-Besetzung nennen: nicht nur nach optischen Kriterien. Auch Justino Diaz als Nélusco und Ruth Ann Swenson als Inès ändern am beachtlichen sängerischen Niveau der Auf-

führung nichts; Maurizio Arena bleibt als dirigentischer Drahtzieher werkadäquat im Hintergrund. Für den Fernsehregisseur vom Dienst, Brian Large, gibt es immerhin einen dankbaren Moment, was weniger an der genügsamen Inszenierung als am Stück selbst liegt: In der Schiffbruchs-/Sturmszene ist eine aufgeregt kurzatmige Schnittfolge tatsächlich ganz und gar am Platze.

V. F.

Mozart, Die Zauberflöte (Gesamtaufn.); Moll, Serra, Araiza, Battle, Hemm, A. Schmidt, Zednik, Kilduff u.a., Chor und Orchester der Metropolitan Opera New York, James Levine; Regie: John Cox, Ausstattung: David Hockney, Bildregie: Brian Large; (AD: 1991)
DG VHS 072 424-3 (WD: 169')



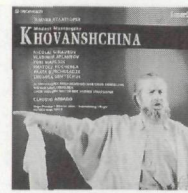
Diese Übernahme aus San Francisco war ein Beitrag der New Yorker Met zum Mozartjahr 1991. In den geschickt zwischen Illusionismus und Abstraktion balancierenden Szenarien des Malers David Hockney findet Regie statt als eine Abfolge unverbindlicher Allzweck-Arrangements. Um Probleme der Interpretation hat sich Guus Mostart (Original-Inszenierung: John Cox) ebenso wenig gekümmert wie um differenzierte Personenführung. So konzentriert sich das Interesse des Zuschauers ganz auf die musikalische Seite. Nach einer beschwingten Ouvertüre begibt sich James Levine mehr und mehr in die Defensive, nimmt die heiteren Szenen durchweg sehr schnell, die wehevollen dagegen „Parsifal“-haft getragen. Die Besetzung ist repräsentativ, wenn auch nicht in allen Positionen optimal. Der balsamisch singende Kurt Moll (Sarastro) und die mit dramatischen Koloraturen prunkende Luciana Serra (Königin der Nacht) waren zweifellos die profiliertesten Rollenvertreter der 80er Jahre. Hingegen scheint der ausgewiesene Mozart-Tenor Francisco Araiza (Tamino) mittlerweile aus diesem Fach herausgewachsen zu sein. Kathleen Battle ist eine wunderschön singende, aparte Pamina, die freilich im Spiel etwas zu soubrettenhaft erscheint. Manfred Hemm steht in der jüngeren Papageno-Tradition: junger Mann mit alter Stimme. Auch in den übrigen Rollen ist solides musikalisches Niveau zu konstatieren, dennoch frage ich mich, ob die Rechnung der Produzenten derartiger Aufzeichnungen auf Dauer aufgehen wird. An ein Videotape müßten schließlich andere Ansprüche gestellt werden als an eine CD, hier sollte die visuelle Umsetzung des Werkes das wichtigste Kriterium sein. Wo, bitte, bleibt also Ingmar Bergmans „Zauberflöte“ fürs Heimkino? E. Pl.

Mussorgsky, Bilder einer Ausstellung, Tschaikowsky, Sonate op. 37, August und Oktober aus Die Jahreszeiten op. 37b; Barry Douglas (Klavier); (AD: 1988)
RCA/BMG-Ariola VHS 09026-61171-3 (WD: 75')



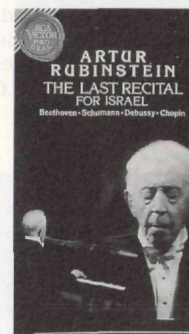
Live aus der „National Concert Hall“ von Dublin kommt hier der irische Pianist Barry Douglas ins klassische Privatkino. Ein paar leere Sitze in den ersten Reihen (also keine Publikumskosmetik!) sollten nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Tschaikowsky-Wettbewerbssieger von 1986 Heimvorteil genießt. Als Moskau-Triumphant – und noch dazu als einer der wenigen „Ausländer“, die siegreich aus dieser Virtuosen- und Konditionstournee hervorgingen – dürfte Douglas zum Zeitpunkt dieses Mitschnitts alle Herzen und Ohren auf seiner Seite gehabt haben. Ein rein russisches Programm (vielleicht noch heiß vom Wettbewerb) dürfte das Übrige getan haben, im Saal eine Stimmung der Wohlgelegenheit, ja der Begeisterung aufkommen zu lassen, deren Spitzenwerten man aus der „historischen“ Distanz des VHS-Konsumenten nicht immer beifolgt möchte. Douglas wirkt in den Mussorgsky-Bildeinstellungen glättender, flüchtiger als in seiner Londoner Studio-Version von 1986 (RCA RL 85931). Manche Episoden, wie zum Beispiel der „Ochsenkarren“, werden so motorisiert angegangen, daß es zum einen an imaginärer Eindeutigkeit mangelt, zum anderen an Durchhaltevermögen, wenn es in die letzten Takte dieser bäuerlich-phantastischen Wegstrecke geht. Wie schnelllebig es Douglas überhaupt mit den Landleuten meint, zeigt auch die zugegebene „Ernte“-Szene aus den „Jahreszeiten“ (op. 37b Nr. 8). Da fetzen die Sennen wie im Zeiträfferverfahren durch das Getreide – eine irische Fiktion von der Übererfüllung vorrevolutionären Plansolls oder, musikleikalisch beschrieben: Liszts „Gnomeneigen“ als russifizierte Feld- und Ackerstudie. Für die langen, stereotypen (Durst-) Strecken der Tschaikowsky-Sonate fehlt es Douglas an Selbstverleugung und Überkräften à la Richter oder Shukow. Viele schöne, schneidige Einzelheiten machen hier das dünne Musikkraut nicht fett. Gute Bild- und Tonqualität, sofern man es fertig bringt, den Abspielrecorder genau auf die Originaljustierung einzustellen. Hübsche Titel(bild)einblendungen bei Mussorgsky, dafür kein Beiheft... P.C.

Mussorgsky, Chowantschchina (Gesamtaufn., russ.); Ghiaurov, Atlantov, Marusin, Borowska, u.a., Slowakischer Philharmonischer Chor, Chor und Orchester der Wiener Staatsoper, Claudio Abbado; Inszenierung: Alfred Kirchner; (AD: 1991)
Pioneer/Rainbow Distribution Services 2 LD (3 Seiten) PLMCC 00631 (WD: 173') DDD



Als die Premiere von Modest Mussorgskys Oper „Chowantschchina“ aus der Wiener Staatsoper vom ZDF live übertragen wurde, kam in den Genuß der Stereo-Übertragung nur, wer den synchronen ORF-Rundfunk-Stereoton empfangen konnte. Kurz darauf spielte Claudio Abbado, der Dirigent der Aufführung, diese Oper mit einem geringfügig modifizierten Ensemble für die Deutsche Grammophon Gesellschaft auf CD ein (vgl. FF 3/91, S. 66). Die Veröffentlichung der Wiener Premiere auf Laser Discs bedeutet einen Gewinn, denn gegenüber der Studioproduktion atmet der Mitschnitt mehr Frische und Unmittelbarkeit. Die optische Wiederbegegnung mit der musikalisch exemplarischen Aufführung besticht durch die stringente Klarheit der Interpretation Claudio Abbados. Erich Wonders Bühnenraum mit den großflächigen Projektionen zwischen Realismus-Zitaten und Symbolismus wirkt auch auf dem Bildschirm faszinierend und vermittelt den intendierten Gigantismus des russischen Volksdramas. Nur reibt sich die Raum-Ausstattung mit den folkloristisch-teuren Kostümen von Joachim Herzog. Im Gegensatz zu einer sehr stimmigen Choreographie von Bernd R. Bienert schwankt die Regie von Alfred Kirchner zwischen monströsen Massenaufmärschen und individueller Befindlichkeit. Hier werden zahlreiche Klischees bedient. Dem vermag auch Brian Large mit seiner dramaturgisch konternden Bildregie wenig aufzuhelfen. Szenisch rundum zu überzeugen vermögen Paata Burchuladze mit der Statuarik des Sektierer-Führers Dositheus, die großartige Johanna Borowska als Emma und Ludmila Semtschuk als Marfa, die der Protagonistin der DG-Einspielung sogar deutlich überlegen ist. Heinz Zednik ruft mit der bizarr gezeichneten Ängstlichkeit des Schreibers Erinnerungen an seinen Mime in der Chéreau-Inszenierung wach. Auch sonst bekommt man es mit einer hochkarätigen Sängerbesetzung zu tun. Miserabel ist die Textbeigabe der Edition: unvollständig in der Namensangabe, ohne Libretto und ohne das Datum der Aufzeichnung. Abgesehen von einem groben Schnittfehler (4. Akt) läßt die Kameraführung nichts zu wünschen übrig, Bildauflösung und Farbtintensität sowie der digitale Stereo-Ton werden höchsten Ansprüchen gerecht. PPP

Artur Rubinstein – The Last Recital for Israel: Beethoven, Sonate Nr. 23 f-Moll op. 57, Chopin, Scherzo Nr. 3, Polonaise Nr. 6 op. 53, Nocturne op. 15, 2, Étüden op. 10, 4 und op. 25, 5, Walzer Nr. 7 op. 64, 2, Debussy, Prélude aus Pour le piano, Prélude Band II Nr. 8 Ondine, Mendelssohn Bartholdy, Spinnerlied op. 67, Schumann, Fantasiestücke op. 12; (AD: 1975)
RCA/BMG-Ariola LD (2 Seiten) 09026-61160-6 (WD: 104'37") ADD, auch als VHS



Der Anlaß war be- grüßenswert, und die Leute im Ambassador College von Pasadena im amerikanischen Kalifornien hatten ihr Kunstvergnügen. Artur Rubinstein spielte am 15. Januar 1975 ein „letztes Mal für Israel“ – wie sich natürlich erst später herausstellen sollte –, auf dem Programm standen absolute Renner einer im allgemeinen ans Wunderbare grenzenden Publikums-Verzauberung (As-Dur-Polonaise op. 53, cis-Moll-Scherzo, „Appassionata“). Und im guten Gefühl, daß hier ein Riese dieses Musikjahrhunderts auch noch spendabel für seine Glaubensbrüder im fernen, bedrohten (und zurückdrohenden) Israel in die Tasten greift, fügten sich in der Phantasie der College-Besucher wohl auch jene Werktrümmer zusammen, die der honorige Mann mit unerschütterlicher Lust und zuweilen auch seniler Wut aus den Tasten brach. Rubinstein hin, Israel her – die Publikation dieses (klanglich stumpfen, etwas verrauschten, im forte nicht ganz entzerrten) Mitschnittes erweist sich von den ersten sorglosen, verwackelten „Appassionata“-Dreiklängen, -Trillern und -Akkordschlägen an als eine im Pekuniären wie im Spielerischen äußerst großzügige Aktion. Ich gehe davon aus, daß Rubinstein zu Lebzeiten nie und nimmer eine so verlotterte, von falschen, halben und unerklungenen Noten nur so dröhnende „Appassionata“ freigegeben hätte. Zumindest nicht für den transkontinentalen Plattenverkehr. In Pasadena wurde gejauchzt, ganz gleich, ob der ekelhaft gedroschene Schluß der Chopin-Polonaise lustvoll daneben ging oder ob die Stretta der Beethoven-Sonate bestenfalls als Klangpuzzle für einen hochspezialisierten musikalischen Erkennungsdienst ausgeschüttet wurde.

Die penetranten Überblendungen, nämlich Rubinstein simultan von hinten und von vorne, decken sich (kubistischen Prinzipien verwandt) mit den Rubinsteinischen Werkverfrachtungen. Denn zuweilen muß man den Eindruck gewinnen, die Stücke von vorne und von hinten zugleich zu hören. Doch genug der posthumen Schelte. Wer will, kann sich ja die besonders malträtierten Partituren in Rubinsteins Plattenrein-

schriften (wieder) anhören. Und der Gerechtigkeit halber muß auch erwähnt werden, wie schön und gelöst der Schluß des Fis-Dur-Nocturnes gelingt und wie überraschend die sehr leise und erst spät crescendoierten Finalakte der Etüde op. 25,5 wirken. Da der Chopin-Etüdenspieler Rubinstein auf Schallplatten ansonsten ein Ausnahmefall geblieben ist, dürften sich die Sammler immerhin gekitzelt fühlen. Auf die letzten vier Minuten Peinlichkeit an Finalhumorigkeit samt Geschenk- und Höflichkeitsadressen wird der LD-Teilnehmer so wieso gerne verzichten. Zum Glück hat er von der Abspielorganisation her nicht jene Probleme, die ich mit der zuerst gelieferten VHS-Version hatte. Das Rezensionenband wollte (auf mehreren Geräten) nicht über die Beethoven-Exposition hinaus in Betrieb bleiben. Vorsicht also! Es empfiehlt sich, eine Ladenprobe durchzuführen. P.C.

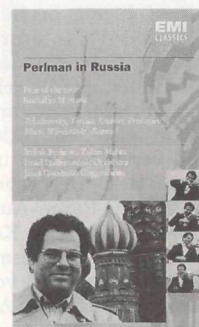
Pavarotti – Galakonzert zum 30. Bühnenjubiläum; Pavarotti, Anderson, Cappuccilli, Coni, Dara, Furlanetto, Kabaivanska, Pace, Verrett, Sabbatini, Orchester del Teatro Comunale di Bologna, Leone Magiera, Maurizio Benini; (AD: 1991)
Decca VHS 071 140-3 (WD: 104'12") DDD



Kann man „Big P.“ noch so ganz unvoreingenommen sehen und hören? Gerade nach den letzten Einbrüchen und Absage-Peinlichkeiten? Vielleicht wenn der Zuschauer sich am Datum des 29. April 1991 orientiert: Da war vieles um Pavarottis Gewichts- und Stimmprobleme nur Gerücht; da war das 30jährige Bühnendebüt zu feiern – denn an jenem 29. April 1961 debütierte der Sieger des in Italien anerkannten Wettbewerbs der Stadt Reggio Emilia als Rodolfo in Puccinis „Bohème“. Das Teatro Valli bildete 30 Jahre später wieder den Rahmen für ein „Sonntagskonzert“ mit renommierten Kollegen, deren Auswahl jedoch reichlich beliebig erscheint. Auch die Programmabfolge erscheint kaum in dramaturgische Beziehung zum Anlaß gesetzt: irgendwo in der Mitte singen Tenor Sabbatini und Senior Cappuccilli das Männer-Duett aus dem vierten Bild; erst als Zugabe singt Pavarotti „Che gelida manina“ – sehr schön. Alles andere ist lediglich hübsch und abwechslungsreich; wirklich eindrucksvoll ist nur der Klassenunterschied zwischen der Dame Raina Kabaivanska (in hinreißender Robe) und der singenden Barbie-Puppe June Anderson als perfektem Beispiel für die Generation der PR-Stars. Pavarotti selbst imponiert einige Male mit mezzavoice und der enormen Innenspan-

nung, die sich bei ihm nur im Gesicht, im Blick zeigt. An einer einzigen Stelle kommt der Abend spezielle Farbe: als letzte Zugabe singen alle zehn Sänger die „Libiamo“-Szene aus „Traviata“, und Pavarotti setzt an, um das Festpublikum aufzufordern, in den Chortönen mitzusingen – doch da entzieht ihm der Cutter einfach das Wort und schneidet die Musik direkt an den Applaus – schade! WDP

Perlman in Russia – Film of the tour, Recital in Moscow: Tartini, Teufelstriller-Sonate, Kreisler, Liebesleid, Prokofieff/Heifetz, Marsch aus Die Liebe zu den drei Orangen, Bloch, Nigun aus Baal Shem, Wieniawski, Caprice a-Moll, Tschaikowsky/Kreisler, Andante cantabile aus dem Streichquartett Nr. 1, Bazzini, La Ronde des Lutins; Itzhak Perlman (Violine), Janet Goodman Guggenheim (Klavier), Israel Philharmonic Orchestra, Zubin Mehta; (AD: 1990)
EMI VHS MVD 99 12433 (WD: 102'), auch als LD



Das Rad der Geschichte hatte sich ein gewaltiges Stück weitergedreht und die politische Großwetterlage völlig verändert, außerdem zelebrierte die Musikwelt den 150. Geburtstag Peter Tschaikowskys. Itzhak Perlman, das Israel Philharmonic Orchestra und Zubin Mehta konnten einen günstigeren Zeitpunkt für ihr Debüt in Rußland kaum wählen. Eine ganz und gar ungewöhnliche Konstellation bot sich hier auch für die EMI-Produzenten, denn die audiovisuelle Dokumentation eines derartigen Ereignisses durfte man sich nicht entgehen lassen. Perlman ist der Hauptdarsteller dieses wie ein Feature aufgemachten Videos. Die Kamera begleitet den Geiger nicht nur in die Konzertsäle, sondern auch durch die Straßen, zu Sehenswürdigkeiten und historischen Stätten der Metropolen Moskau und St. Petersburg – Perlman vor der Basilikus-Kathedrale am Roten Platz oder am Grab Tschaikowskys auf dem Tichwiner Friedhof. Mit einem Engagement, das man ihm abnimmt, informiert sich der Künstler über die Probleme von Behinderten; zu Späßen stets aufgelegt, packt er die Geige für ein paar Töne sogar im U-Bahn-Schacht aus; zum Gebet läßt er sich in einer Synagoge nieder. Die Interviews (auch Mehta und Orchestermusiker schildern ihre Eindrücke) verraten Betroffenheit. Obwohl nur das Finale des Tschaikowsky-Konzerts berücksichtigt wurde, kommen auch Violin-enthusiasten auf ihre Kosten, allein durch

die Encore-Pièces, die Perlman mit lässiger und augenzwinkernder Souveränität serviert. Die öffentlichen Meisterklassen, die er humorvoll, kompetent und mit dem Charme eines Entertainers leitet, sind mehr unterhaltsam als lehrreich. Vom russischen Publikum verabschiedet sich Perlman blumenüberschüttet und sichtlich bewegt. Perlman-Fans werden um dieses (englischsprachige) Video nicht herumkommen. N.H.

**Shubert, Klaviersonaten c-Moll D 958, A-Dur D 959 und B-Dur D 960; Alfred Brendel (Klavier); Bildregie: Humphrey Burton; (AD: 1988)
Philips VHS 070 113-3 (WD: 105'), auch als LD**



Daß die Klaviersonaten von Schubert heute restlos „anerkannt“ sind, ist primär den Pioniertaten von Alfred Brendel zu danken. Immer wieder hat er sich zumal mit den letzten drei Tasten-Monologen des Komponisten befaßt, diesmal im Laufe der ersten drei (Januar-) Tage des Jahres 1988, und zwar in der Great Hall of the Honourable Society of the Middle Temple, London. Die TV-Produktion der British Broadcasting Corporation ist mit keiner der Philips-Audio-Alternativen Brendels identisch – Interessenten können also einer neuen Lesart begegnen. Zweifelsfrei bleibt: Wenn ein Pianistenphilosoph dieser Kategorie ein und dasselbe wieder und wieder spielt, wiederholt er sich dennoch nicht. (Trotzdem beachtet Brendel kaum ein Wiederholungszeichen.) Das Auffällige an der Bildregie ist nicht, was sie tut, sondern, was sie nicht tut. Humphrey Burton zeigt Alfred Brendel niemals von vorne – der bekanntermaßen exaltierte Gesichtsausdruck des Pianisten wird hier ignoriert. Keine Bedenken hatte Burton hinsichtlich jener berühmten Pflaster, die Brendel sich vor jedem Auftritt zum Schutz seiner empfindlichen Fingerkuppen (Daumen, Zeige- und Mittelfinger) über dieselben klebt; für ein Konzertpublikum mag das unerheblich sein, aber vor dem Bildschirm lassen sie den einen oder anderen sicher über ihren Sinn rätseln. Die Frage, wann der geeignete Zeitpunkt für die Einblendung von Tempobezeichnungen sei, stellt sich Burton deshalb nicht, weil die Sätze aufgrund der Initiative des Pianisten mehrfach ohne Pause aufeinander folgen; der Betrachter wird vom musikalischen Inhalt der ersten Takte eines jeden Satzes dadurch abgelenkt, daß er gewisse italienische Ausdrücke zu lesen bekommt. Das Beiheft macht noch einmal (beachtliche) Reklame für Brendels Buch „Musik beim Wort genommen“, indem es einen ganzen Passus daraus zitiert. V.F.

**Verdi, Un ballo in maschera (Gesamtaufn., ital.); Pavarotti, Nucci, Millo, Quivar, Blackwell, Metropolitan Orchestra and Chorus, James Levine; Regie: Piero Faggioni; (AD: 1991)
DG VHS 072 425-3 (WD: 137'), auch als LD**



Mit Staunen (und wohl auch mit einiger Erheiterung) betrachtet der europäische Musikfreund die Opernproduktionen, die via TV oder Video aus der Metropolitan Opera übermittelt werden. Diese konventionelle, in purer Naivität und Prunksucht schwellende Darstellung kennt man bei uns kaum mehr. Verdis „Maskenball“ in Piero Faggionis monströser Inszenierung wird als bunte Luxusschwarte gezeigt, mit den patzigsten Effekten der Ausstattung und der Kostüme. Patzig (um bei diesem Ausdruck zu verbleiben) ist auch die Besetzung der Tenorpartie mit Pavarotti (ohne einen der sogenannten „Jahrhundertssänger“ geht's ja bei Video-Opern kaum.) Der Supertenor schiebt sich wie ein Zirkuselefant durch Verdis leidenschaftliches Musikdrama, über und über mit tepichartigen Gewandungen und pompösem Kopfschmuck behängt. An diesem Opernabend ist er nicht gerade mit allerbesten Stimmändern gesegnet, was gelegentlich Vorsichtsmaßnahmen in der höheren Lage zur Folge hat. Sonst aber bleibt er in jedem Moment „Big P.“, wie man ihn kennt und schätzt.

Aprile Millo als Amelia dringt nach gedämpftem Beginn zu großen gesanglichen und ausdrucksmäßigen Dimensionen vor, etwa in ihren beiden Arien. Daß die Sängerin kaum als „telegen“ zu bezeichnen ist, fällt dabei weniger ins Gewicht. Leo Nuccis grob gesungener und uninteressant gestalteter Renato ist ein trauriger Beweis für den Armutszustand, der im italienischen Baritonfach vorherrscht. Noch vor einigen Jahrzehnten wäre ein Sänger mit so geringen Eigenschaften im Comprimario-Fach verblieben. Florence Quivar als schwergewichtige Ulrica, Harolyn Blackwell als allzu exaltierter Page sowie alle weiteren Besetzungen bleiben im Rahmen des Gewöhnlichen. Warum man sich bei einer Aufführung, die so völlig unberührt von jeder Geistigkeit bleibt, auf die Umbenennung von Verdis Opernfiguren (auf Gustavo, Anckarström usw.) versteift, wird niemand erklären können.

James Levine begleitet das Spektakel mit der lockeren Hand des Routiniers. Große, nachwirkende Taten vermag dieses nimmermüde Faktotum unserer Musikwelt kaum zu vollbringen. Das New Yorker Opernpublikum reagiert begeistert, spendet viel Beifall, mitunter auch an falscher Stelle.

Ein Gedanke, der manchem kommen mag,

der sich jemals in das Studium von W. H. Seltams „Metropolitan-Annals“ vertieft und in den „goldenen“ Besetzungen (Caruso, Alda, Amato usw.) geschwelgt hat: Das technische Wunder ist mindestens um 80, 90 Jahre zu spät gekommen. Heute haben wir zwar die Möglichkeit der visuell-musikalischen Aufbewahrung von Opernabenden. Doch diese Opernabende sind nur in den allerseltensten Fällen wirklich aufbewahrungswert. C.H.

**Verdi, Simon Boccanegra (Gesamtaufn., ital.); Agache, te Kanawa, Scanduzzi, Sylvester, Opie u.a., Orchestra and Chorus of the Royal Opera House Covent Garden, Georg Solti; Inszenierung: Elijah Moshinsky; Bildregie: Brian Large; (AD: 1991)
Decca VHS 071 423-3 (WD: 135'07"), auch als LD**



Vergleicht man die Besetzungsliste dieser VHS-Version des „Simon Boccanegra“ mit jener der gleichfalls bei Decca erschienenen CD (425 628-2), so bleibt neben dem Dirigenten unter den Protagonisten nur die Primadonna identisch. Kiri te Kanawa ist eine der Favoritinnen Soltis, ohne dieses Vertrauen stets zu rechtfertigen – auch hier bleibt die Sängerin ihrer Figur (Maria Boccanegra) einniges an konturierter Leidenschaft schuldig. In den tragenden männlichen Rollen wurden für das Video weniger klangvolle Namen aufgeboten als für die CD; geht es auf diesem Sektor etwa nicht im gleichen Maß um den konkreten Vermarktungserfolg des Produkts? Unter künstlerischen Aspekten zieht die weniger prominente Mannschaft jedoch keineswegs den kürzeren, denn Alexandru Agache (Simon Boccanegra), Michael Sylvester (Gabriele Adorno) und Roberto Scanduzzi (Jacopo Fiesco) warten mit hocheffizienten Gesangsleistungen auf. Über Inszenierung und Bildregie läßt sich nichts Aufregendes berichten, immerhin stehen sie dem Werk nirgends im Wege. Seine persönliche künstlerische Veranlagung führt Georg Solti dazu, speziell der farblich markant eingeschwärzten Dramatik des Stückes nachzuspüren. Es scheint, als habe der Maestro seinem altvertrauten Orchestra of the Royal Opera House sehr viel mehr von dem Spezifikum dieser großartigen Opernpartitur einimpfen können als dem Orchester der Mailänder Scala, das an der CD-Produktion beteiligt war. V.F.

**Vivaldi, Die vier Jahreszeiten op. 8; Gidon Kremer (Violine), Philip Ledger (Cembalo), English Chamber Orchestra; (AD: 1981)
DG VHS 072 184-3 (WD: 43'), auch als LD**



Zweimal setzte sich Gidon Kremer zu Beginn der 80er Jahre mit Vivaldis „Jahreszeiten“-Zyklus auseinander. Erstmals im Februar 1980 mit dem London Symphony Orchestra unter Claudio Abbado; die Aufnahme ist in die Galleria-Serie der DG übernommen worden (CD 431 172-2). Gut ein Jahr später entstand die vorliegende Video-Aufzeichnung aus der Bibliothek der Abtei Polling bei München; hier verzichtet Kremer auf einen Dirigenten und leitet das English Chamber Orchestra von der Violine aus. Mehr als andere Interpreten neigt er dazu, musikalischen Ausdruck auch physisch widerzuspiegeln und dirigentische Impulse durch einen spezifischen Einsatz von Körpersprache mitzuteilen. Diesen engen Kommunikationsprozeß zwischen Solist und Orchester verfolgen und nachvollziehen zu können, macht sicherlich einen wichtigen Teil der optischen Ausbeute dieses Videos aus, mehr als das etwas verschattete Ambiente des Aufnahmeortes. In einer spannungsgeladenen und sehr lebendigen Interpretation zeichnet Kremer die Satzcharaktere mit markanten Kontrastwirkungen nach, in den Tempi der Ecksätze weniger extrem als in der Londoner Aufnahme mit Abbado, was auch aus einem Vergleich der Spielzeiten hervorgeht. N.H.