



Die musikalische Kunst der Damen aus Ferrara.



Concerto delle Donne: Madrigale von Marenzio, Luzzaschi, Monteverdi, Barbara Strozzi, Carissimi und A. Scarlatti; The Consort of Musicke, Anthony Rooley; EMI/deutsche harmonia mundi CD 7 49135 2 (WD: 55'28'') DDD LP 7 49135 1 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (CD) Ausgewogen und klar.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Donne – das waren gefeierte Sängerinnen am Hof von Ferrara des Alfonso d'Este im späten 16. Jahrhundert. Ihre Kunst durften nur wenige Auserwählte genießen, ihr Ruf war jedoch in ganz Italien verbreitet. Die besondere Klangfarbe ihres gemeinsamen Gesanges inspirierte nicht nur zahlreiche Komponisten (darunter auch Monteverdi, Giaches de Wert oder Luzzaschi), sie bereiteten auch den Übergang vom manieristischen Madrigal zum neuen expressiven monodischen Stil vor, trugen doch die professionellen Interpreten mit ihrer virtuellen Gesangkunst zur Entwicklung der continuobegleiteten, ein- bis zweistimmigen Kompositionen wesentlich bei.

„The Consort of Musicke“ wählte für sein „Konzert“ solche Stücke aus, die entweder von den Damen aus Ferrara inspiriert worden waren oder überhaupt die helle Klangmischung mehrerer hoher Frauenstimmen benötigten. Alfonso d'Este wäre beim Hören der fabelhaft virtuellen und ausgefeilten Darbietung von Emma Kirkby, Evelyn Tubb, Tessa Bonner und Deborah Roberts bestimmt höchst entzückt gewesen: Klanglich schöner und ausdrucksvoller kann man diese Madrigale wohl nicht ausführen. Marenzios „Passando con pensiero“ über den Spaziergang der Damen in der einladenden Natur erfährt eine ebenso pointierte wie in der Artikulation äußerst feine Wiedergabe; Carissimis „Il ciarlano“, ein Wunderdoktor, der ein sicheres Heilmittel gegen die Liebe bietet, wird mit viel Humor zum Leben erweckt. Höhepunkte der Aufnahme sind aber die Kompositionen Luzzaschis, deren fast bis ins Dekadente reichende Liebespoesie voller bezaubernder Intimität und glühender Leidenschaft entfaltet wird.

Eva Pintér

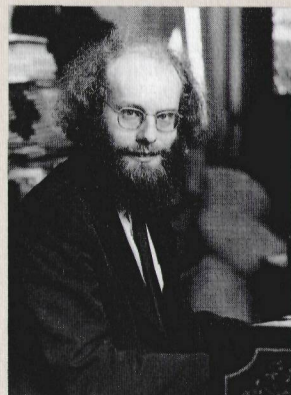


Auf unterschiedlichem Niveau.



Tage Alter Musik in Herne 1986 – Trompeten, Flöten und Schalmeien; Werke von Haydn, Gabrieli, Schütz, Scheidt, Simpson, C.Ph.E. Bach, Telemann, Vivaldi u.a.; Ton Koopmann (Cembalo), Konrad Hünteler (Traversflöte), Wouter Möller (Violoncello), Stephen Keavy (Trompete) u.a., La Petite Bande, Ensemble La Dada, His Majesties Sagbuts & Cornetts, Camerata Köln u.a.; Stadt Herne/WDR 66.30091 (3 S 30) AAA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Nüchtern, klar.
Fertigung: Einwandfrei.

Die nunmehr vierte Dokumentationskassette der Tage Alter Musik in Herne enthält keineswegs nur Musik für „Trompeten, Flöten und Schalmeien“, wie das Motto für 1986 vorgibt; genau die Hälfte der sechs Plattenseiten steht nicht im Zeichen des „Tutens und Blasens“. Angestaubte Ordentlichkeit und unkonventionell zupackende Interpretation halten sich innerhalb dieser Kassette die Waage. Um mit letzterem zu beginnen: Das Amsterdamer „Ensemble La Dada“ werden wir gewiß so rasch nicht vergessen. Han Tol (Blockflöte), David Mings (Dulzian und Fagott) und Rien Voskuilen (Cembalo) führen hier höchst professionell vor, wie eine sehr subjektive, engagierte und impulsive Gestaltung jeden Bann und wohl auch manches Vorurteil zu brechen vermag. Ihre ebenso geistvolle wie virtuose und im musikalischen Atem stimmige Darbietung italienischer und französischer Blockflötenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts fordert Respekt und dürfte auch den Hörer mitreißen, dem die Canzonen und Sonaten von Uccellini, Fontana, de la Barre, Castello und Merula noch nicht vertraut sind.



Daß es bereits im italienischen Frühbarock, in der musikalischen Monteverdi-Nachfolge eine bedeutende Komponistin gegeben hat, ist bisher kaum ins Bewußtsein unserer noch immer zentral auf das 19. Jahrhundert gerichteten Musik-Kultur gedrungen. Barbara Strozzi (1619-64) dürfte sich kaum zur „komponierenden Sängerin“ reduzieren lassen (auch Monteverdi war Sänger!), die Spannweite ihrer lyrischen und dramatischen, sehr affektorientierten Vokal-Stücke weisen die Cavalli-Schülerin als eine eigenwillige Persönlichkeit aus. Die ungezierten, klaren Soprane von Judith Nelson und Randall K. Wong geben einen nachhaltigen Eindruck vom Temperament der Komponistin. Die ihr und ihrer Kollegin Isabella Leonard (ca. 1620-1700) gewidmeten Plattenseiten wünschen wir keine Minute kürzer. Ganz im Gegensatz zur „Musik am Hofe Friedrich des Großen“, dessen nicht sonderlich inspirierte c-Moll-Sonate (für Flöte und Generalbaß) als Eingangstitel der Kassette in ihrer Langeweile eher provokativ wirkt. Die ebenso unemphatische wie akademische Solidität, mit der Konrad Hünteler (Traversflöte), Wouter Möller (Cello) und Ton Koopmann (Cembalo) dem Werk des königlichen Flötenspielers sowie den Sonaten von Carl Philipp Emanuel Bach und Kimberger zu Leibe rücken, vermag die Kompositionen kaum interessanter zu machen. Extreme und vielleicht auch gelegentlich etwas pfiffige Gestaltung (und sei sie historisch inadäquat) hätten hier notgetan, soll das so Galant-Harmlose nicht in der nächsten Sekunde vergessen sein.

Das Londoner Bläserensemble „His Majesties Sagbuts & Cornetts“ vermag durch seine unpräzisierte und in seiner Nüchternheit unkonventionelle Spielart zu bestechen. Dennoch ist es eine Frage, ob unsere an der gesamten Geschichte abendländischer Instrumentalmusik geschulten Ohren nicht doch etwas mehr Kontur, Ausdruck, dynamische Schattierung und Farbe benötigen, wenn sie hier mit den allerersten Schritten dieser Instrumentalmusik konfrontiert werden. Auch scheint mir der große rhythmische Bogen doch etwas zaghaft und dem kraftvollen Strom der Gabrieli-Canzonen nicht wirklich angemessen. Es gelingen schöne Details, aber der venezianisch-architektonische Impuls kommt nicht zum Tragen.

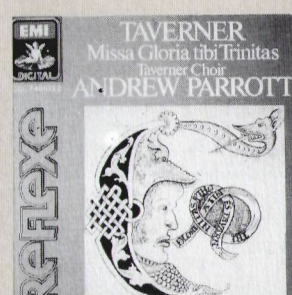
Zwei Vivaldi-Trios und eine Telemann-Sonate steuern Stephen Keavy (Trompete) und die Camerata Köln bei; eine gewisse Eckigkeit im Sinne mangelnder rhythmischer Geschmeidigkeit hemmt hier ein wenig den natürlichen Fluß der Musik. Als besondere Attraktion entschädigt uns dafür die herbe und kammermusikalisch durchleuchtete Wiedergabe der c-Moll Sinfonie (Nr. 52) von Haydn mit Sigiswald Kuijken (Konzertmeister) und der „Petite Bande“.

Hans-Christian von Dadelsen

Ton Koopman



Quadratur des Kreises.



Taverner, Missa Gloria tibi Trinitas; Taverner Choir, Andrew Parrott; EMI CD 7 49103 2 (WD: 69'20'') DDD LP 7 49103 1 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (CD) Sehr realistisch.
Fertigung: Sehr gut; u.a. mit ausführlichem Kommentar zur Aufführung.

Wäre unsere abendländische Musik ein wissenschaftliches Studienobjekt, für das sich Musikethnologen aus einer uns fremden Kultur interessieren (so wie wir heute für zeremonielle und rituelle Musik aus Asien und Afrika), so wäre die hier vorliegende Einspielung ein in vieler Hinsicht mangelhaftes Dokument. Die musikalische Produktion (also kein Mitschnitt!) eines „Hochamtes zum Dreifaltigkeitssonntag“ mit dem originalen gregorianischen Proprium (33 Minuten) und einem Ordinarium in sechsstimmiger Polyphonie (37 Minuten) von John Taverner (1485-1545) trifft mit beispielhafter liturgischer und musikalischer Konzentration in das geistige Zentrum einer Kultur, die es heute in dieser Form nur noch auf Schallplatten gibt (nach der Liberalisierung und Verwilderung der Liturgie als Ergebnis des Zweiten Vatikanischen Konzils).

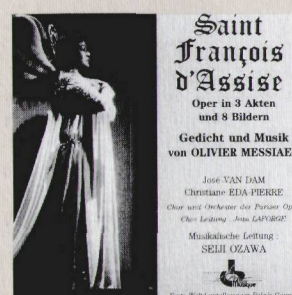
Die Dramaturgie des Raumes stimmt bis ins kleinste Detail: Priester, Meßdiener, Schola (die den einstimmigen Choral hier mit viel Hall intoniert) und professioneller Chor (hier im Klangbild sehr klar und präsent) sind so im Kirchenraum verteilt, als wenn die Messe zur Zeit des Komponisten im Cardinal College, Oxford, aufgeführt würde. Das einzige Zugeständnis an die Gegebenheiten der Gegenwart mag in dem Einsatz von Frauen- statt Knabenstimmen in den beiden oberen Stimmlagen liegen. Andrew Parrott begründet diese Entscheidung – die auch eine gegen den Einsatz von Falsettisten ist – plausibel, und das außerordentliche musikalische Ergebnis spricht für sein Konzept.

Andrew Parrott hat immer wieder bewiesen, daß er ohne ideologische Verengungen historische und musikalische Bedingungen optimal zu verbinden weiß. Die Ausnahme, die ihm damit im Bereich der Alten Musik zukommt, bestätigt sich hier auch darin, wie er den 22köpfigen Chor zu führen weiß, ohne in einen konventionellen, dicken Chorsound zu fallen. Taverners ebenso überschwengliche wie kunstvolle Cantus-Firmus-Messe wird in vorbildlicher Dichte und Intensität lebendig. Hans-Christian von Dadelsen

OPER



Kompromißloses Spätwerk.



Messiaen, Der Heilige Franziskus von Assisi; Christiane Eda-Pierre, José van Dam, Kenneth Riegel, Michel Philippe, Georges Gautier, Michel Sénéchal, Jean-Philippe Curtis, Chor und Orchester der Pariser Oper National, Seiji Ozawa; Cybelia/IMS 4 CD 833 – 836 (WD: 232'26'') DDD
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Präsent, transparent, gute Balance.
Fertigung: Einwandfrei.

Wenn fünf Jahre nach seiner Premiere (am 28.11.83) und im Jahre des 80. Geburtstags Messiaens (*10.12.1908) mit dem „Heiligen Franziskus von Assisi“ das zentrale Alterswerk des Komponisten nun auf vier CDs vorgelegt wird, so ist das immerhin eine nicht eben risikolose discographische Leistung, die zunächst einmal uneingeschränkte Anerkennung verdient. Akustisch wie auch in der Interpretation von Ensemble, Chor und Orchester der Pariser Oper erfüllt der aus zwei Vorstellungen gefilterte Mitschnitt einen hohen Standard. Die Befürchtung, das reiche harmonische und klangfarbliche Spektrum von Messiaens Tonsprache käme vielleicht aufnahmetechnisch nicht voll zur Geltung, scheint mir unbegründet. Die akustische Profilierung und Akzentuierung des Orchestersatzes und die damit verbundene Unterordnung der mitunter etwas weichen, wenig konturierten Gesangsstimmen ist eher angenehm (auch aufgrund des kompositorisch deutlich schwächeren Parts der Gesangsstimmen).

Natürlich ist Messiaen kein Opernkomponist, und nicht immer sind religiöse Spätwerke für das Niveau ihrer Komponisten exemplarisch, wie etwa Mendelssohns „Elias“ (sofern bei einem jung gestorbenen Komponisten der Terminus Spätwerk erlaubt ist), Liszts „Christus“ und sogar Wagners „Parsifal“ demonstrieren. Messiaens Gesamtwerk jedoch war schon von der ersten Note an religiös orientiert, und es war eigentlich selbstverständlich, daß der professionelle Ornithologe Messiaen sein Werk mit der Gestalt jenes den Vögeln predigenden Heiligen krönen würde, der aus verschiedenartigen Gründen heute zu einer erneuten Aktualität gelangt ist.

Messiaen nahm als Grundlage seines Textes die von Thomas von Celano verfaßte Lebensgeschichte des Franziskus, Zeitberichte der Ordensbrüder sowie nach dem Tode des Heiligen (1225) entstandene Dokumente, die der Franziskaner-Orden aufbewahrt. Vier Or-

densbrüder, ein Aussätziger und ein Engel (als einzige weibliche Stimme) zeigen hier zusammen mit Franziskus acht Stationen göttlicher Gnade, in denen sich bildhaft das visionäre Denken und Handeln des Heiligen vollzieht. Dabei ist immer wieder erstaunlich, wie Messiaen, musikalisch ein Meister sinnlicher Ekstase und hymnischer Gestik, textlich kompromißlos und immer konzentriert bleibt. „Viele sehnen sich nach meinem himmlischen Königreich, aber nur wenige sind bereit, mein Kreuz auf sich zu nehmen“ – ist die unzeitgemäße, unpopuläre Botschaft, um die es Messiaen/Franziskus geht und um derentwillen alle künstlerischen Mittel eingesetzt werden, die Messiaen im Laufe seiner Entwicklung für die Stilistik unseres Jahrhunderts erobert hat. Die unorthodoxe und unideologische Handhabung von Tonalität und Atonalität, von europäischer und außereuropäischer Rhythmik, die Kombination von naturalistischer (Vogelrufe etc.), hymnischer und meditativer Gestik, schließlich die sehr persönliche Kombination von oratorienhaften und musiktheatralischen Elementen zeigen einen Geist, ein künstlerisches Temperament, das sich gegen alle formalen, ästhetischen und stilistischen Schubladen sperrt. Die strenge, formelhafte, sehr rituell orientierte Amalgamierung solcher Gegensätze verhindert konsequent den Eindruck des nur Adiierten oder Eklektischen. Messiaens sehr eigene, im höchsten Sinne des Wortes „naive“ Tonsprache bindet Auseinanderstrebendes jenseits jenes kritischen Punktes, den wir intellektuell als „Montage“ empfinden würden.

Gewiß, „Oper“ ist ja wohl nur denkbar „zwischen“ Himmel und Hölle, wie nicht nur Mozarts Don Juan vorführt; aber es ist wohl Symptom einer eigenartigen Zeitströmung, daß sich Komponisten getrieben sehen, sich nur noch auf eine der beiden Polaritäten zu konzentrieren (wie Ligeti im „Grand Macabre“ aufs Höllische und Messiaen im „Franziskus“ aufs Himmlische). Immerhin wird der Hörer, der Opernhafes hier vermisst, von einer sehr reichen orchestralen Typik entschädigt – gerade so, als fände das Drama im rhythmisch-harmonischen Detail statt. Seiji Ozawa weiß die musikalische Palette in ihrer Vielfalt zum Leuchten zu bringen; Schärfe der instrumentalen Kontur, gute Durchhörbarkeit der vielschichtigen Partitur und die Ozawa eigene emphatische Spontanität liegen auf der Linie des Werkes.

Die allzu franziskanische Ausstattung des Begleitheftes allerdings dürfte der höheren Sache des Franziskus nicht gerade dienlich sein. So fehlt nicht nur etwa die Angabe der Stimmlage bei den Sängern und jegliche CD-Codierung innerhalb der acht Bilder; auch ist der Text selbst ohne das Original nur in deutscher Sprache beigelegt, während umgekehrt ein ausführlicher Begleittext des Komponisten nur im französischen Original abgedruckt ist.

Hans-Christian von Dadelsen



Kompletter geht es nicht.



Mozart, Die Hochzeit des Figaro (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Hakan Hagegard (Graf), Arleen Auger (Gräfin), Barbara Bonney (Susanna), Petteri Salomaa (Figaro), Alicia Nafé (Cherubino), Della Jones (Marcellina), Carlos Feller (Bartolo), Edoardo Gimeñez (Brasilio) u.a., Chor und Orchester des Schloßtheaters Drottningholm, Arnold Östman;
Decca/L'Oiseau Lyre 3 CD 421 333-2 (WD: 186'28'') DDD
LP 421 333-1 (3 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Offen, präsent, unverfärbt, räumlich, transparent.
Fertigung: Einige Übersteuerungen auf der ersten CD, sonst einwandfrei; vier-sprachiges Beiheft.

Obgleich das zauberhafte kleine Schloß-theater von Drottningholm – im Gegen-satz etwa zum Glyndebourne Festival – einer Mozart-Tradition völlig entbehrt, ist es legitim, daß Decca auf die 1985 herausgekome-ne „Cosi fan tutte“ nunmehr eine Neuauf-nahme von „Figaros Hochzeit“ folgen läßt. Seit einem Jahrzehnt wird nämlich in dem barocken schwedischen Theaterjuwel Mo-zart-Pflege der allerfeinsten Art betrieben: Geprägt von echtem Ensemblegeist, vom Diri-genten Arnold Östman und von dem kleinen, auf alten Instrumenten spielenden Orchester, das sich dem Originalklang anzunähern ver-sucht. Wie bei „Cosi“ erfolgte die Aufnahme weder live noch überhaupt in diesem Theater, doch die Einspielung basiert auf einer unmit-telbar vorher dargebotenen Bühnenproduk-tion.

Bemerkenswert ist schon das 400 Seiten dicke Beiheft, das viersprachig und in vernünftiger Schriftgröße das Libretto und Ein-führungstexte enthält. Dabei fällt positiv auf, daß nicht verschiedene Autoren jeweils in ihrer Muttersprache referieren, sondern je-dem Leser dieselben Texte – entsprechend übersetzt – angeboten werden. Die Sorgfalt dieser Edition äußert sich auch darin, daß im Rahmen dieser Gesamtaufnahme erstmals al-le von Mozart hergestellten alternativen Mu-siknummern und Zusatzarien eingespielt wurden. Sie sind jeweils als Appendix auf derselben CD untergebracht, auf der auch die endgültige Version dieser Stücke enthalten ist, so daß man – wenn man will – unmittelbar

vergleichen kann. Im Heft wird über diese im Theateralltag wenig geläufigen Musikstücke präzise Auskunft gegeben.

So viel Vorschußlorbeeren müssen nicht zwangsläufig Mißtrauen wecken; die neue Edition verdient das nicht, da sie das bemer-kenswerte Niveau von „Cosi fan tutte“ durch-aus erreicht. Dafür sorgt zuerst Arnold Öst-man, der mit leichter Hand, Temperament und präziser Energie dieser grandiosen Partitur ihre Wunder entlockt. Einige recht forsche Presto-Stellen waren uns bei Böhm und Solti recht und mögen auch Östman zugebilligt sein, selbst wenn es nicht dieselben Momente im Ablauf des Stückes sind. Im übrigen erzielt dieser schon ausgewiesene Mozart-Gestalter eine harmonische, lebendige, klanglich schlank formulierte Wiedergabe, die durch-aus Laune verströmt. Chor und Orchester sind der Aufgabe voll gewachsen.

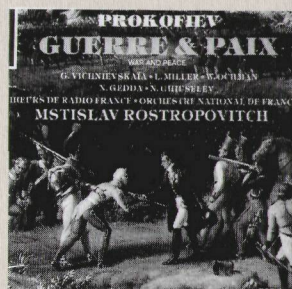
Wegen ihrer Mozart-Kompetenz sei Arleen Auger von den Sängern an allererster Stelle genannt. Böhm's Platten-Konstanze hat heute mehr Wärme im wohlgerundeten Timbre, sie strahlt nicht zuletzt durch ihre Gesangskultur Noblesse aus, wirkt gebührend damenhaft, phrasiert insbesondere ihre Arien vorbildlich; umso mehr fallen ein paar scharfe Spitzentöne unangenehm auf. Mit dieser Gräfin harmo-nisiert bestens die charmante Susanna, der Barbara Bonney mit hübschem, locker ge-führten Sopran ein jugendlich-sympathisches Image gibt. Gerade Letzteres geht dem Pagen Cherubino ein wenig ab. Alicia Nafé gestaltet aber die Partie des Schwerenöters mit wei-chem, schmiegsamen Mezzo sehr sorgfältig und kultiviert.

Hakan Hagegard, einst Ingmar Bergmans Film-Papageno und später im italienischen Fach erfolgreich, ist ein echter Bariton, den auch die alternative Version der Gräfin-Arie mit ihrem höher notierten Schlußteil nicht in Verlegenheit bringt. Für sein jetzt bevorzug-tes Rollenfach (Don Giovanni, Onegin, Wolf-ram) besitzt Hagegards flexibles Organ den nötigen Kern und die Belastbarkeit, doch klingt es durch die bevorzugte offene Tonbil-dung heller als früher. Trotzdem wirkt dieser Graf präsent und männlich, die herrische Geste gelingt ihm meist überzeugend. (Gerade jetzt hat man freilich noch den famosen Ri-chard Stilwell aus Haitinks Neuaufnahme im Ohr.) Della Jones singt eine vorzügliche Mar-cellina, Carlos Feller reaktiviert seinen weit-gehend verbrauchten Baß für einen recht typischen, nicht nur komödiantisch präsenten Bartolo, und Eduardo Gimeñez bemüht sich als schlitzohriger Basilio um zisierte Nuan-zen. Petteri Salomaa schließlich, der wendige Figaro, erweist sich mit leichtgängigem Baß-bariton als ein großes Talent, das heute schon eine Plattenaufnahme rechtfertigt, was aber nicht heißt, daß er die Fußstapfen eines Siepi oder Berry schon ausfüllen könnte.

Hermann Schönegger



Rostropo-witschs faszi-nierende Be-wältigung von Proko-fieffs Opern-Epos.



Prokofieff, Krieg und Frieden (Gesamt-aufnahme in russischer Sprache); Galina Vischnevskaja (Natascha Rostova), La-jos Miller (Andrej Bolkonskij), Wieslaw Ochman (Pierre Besuchov), Nicolai Ged-da (Anatol Kuragin), Nicola Ghiuselev (Kutusov) u.a., Chœurs de Radio France, Michel Tranchant, Orchestre National de France, Mstislav Rostropowitsch;
Erato/BMG-Ariola 4 CD 75480 (WD: 245') DDD
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Transparent, räumlich, un-verfärbt.
Fertigung: Einwandfrei; engl.-franz. Beiheft mit engl.-franz.-russ. Libretto.
Vergleichseinspielungen: Melik-Pascha-jew/Vischnevskaja, Kibkalo, Petrov, Maslennikov, Krivtschenja (Melodia D-08393-400 und Ariola Ar HX 88785 R), Ermler/Kalinina, Masurok, Raikov, Schapin, Vedernikov (Melodia S10-18451-58).

Die wechselvolle und prekäre Entstehungs-geschichte (die zugleich eine Auffüh-rungsgeschichte ist) von Serge Prokofieffs Tolstoi-Oper „Krieg und Frieden“ scheint sich in der Unsicherheit ihrer Kritiker zu spiegeln. Erst mit einer 1959, also sechs Jahre nach Prokofieffs Tod, am Moskauer Bolschoi-Theater realisierten Vorstellung war nach un-terschiedlichsten Zwischenstadien die Form erreicht, welche die vorliegende Aufnahme dokumentiert. Prokofieffs Kollege und Freund Nikolai Miaskovski hatte bereits die erste Fassung von 1942 mit Skepsis beurteilt: „Einige herausragende Passagen, aber – wie auch sonst bei ihm – fast durchgehende Sän-gerkonversation vor prächtigem orchestralem Hintergrund.“ Neuere Einschätzungen lauten wohlwollender, so Lord Harewoods Un-derstatement: „Krieg und Frieden“ ist mehr oder weniger von einem Meisterwerk ununter-scheidbar“ (Kobbe's Complete Opera Book). Prokofieff selbst hielt das Werk für sein „Ma-gnum opus“ – trotz der mühevollen Genesis, die vor allem überschattet war durch die vom designierten Stalin-Nachfolger Andrej Schdanov 1946-48 ausgelöste Offensive gegen alles „Moderne“ und „Volksfremde“ in der Kunst. Für „Krieg und Frieden“ hatte dies zur Folge, daß Prokofieff den ursprünglich wie ein fortlaufendes Rezitativ konzipierten Vokalstil aufgab und zurückkehrte zu den traditionel-len Formen der Arien, Ensembles und der Chöre mit Betonung melodischer Elemente.

Die erste Auseinandersetzung des Dirigen-ten Mstislav Rostropowitsch mit „Krieg und Frieden“ 1970 im Bolschoi-Theater wurde von Dmitri Schostakowitsch enthusiastisch kritisiert. Wirklich scheint Rostropowitschs intensive persönliche Verbundenheit mit Pro-kofieff, der für ihn väterlicher Freund, ja vergöttertes Idol war, ihn auch bei dieser Schallplattenaufnahme beflügelt zu haben. Sein Ausdruckswille, der auf Hochspannung, große Emotion und temperamentvolle Akzen-te zielt, führt Orchester und Chor zu einer imponierenden Ensembleleistung.

Auch die Rostropowitsch-Gemahlin Galina Vischnevskaja, die Sängerin der zentralen Partie der Oper, verbindet eine enge Bezie-hung mit Prokofieffs Werk. Sie war bereits 1959 in der berühmten Bolschoi-Aufführung die Natascha Rostova und dann auch in der im Anschluß daran entstandenen ersten authen-tischen Schallplattengesamtaufnahme unter Aleksandr Melik-Paschajew. Doch leider: es gelten für Sänger(innen) andere Altersgesetze als für Dirigenten. Von einer Wiederholung ihres vor fast drei Jahrzehnten überaus ge-glückten vokalen Porträts hätte man der Sän-gerin im eigenen Interesse abraten müssen. Inmitten eines sonst glänzenden Solistenau-fgebots fallen ihre stimmlichen Defizite (schrille Höhe, starkes Tremolo, Tendenz zu einem zu tiefen Tonansatz, zu langsames Ein-schwingen des Tons) unangenehm auf. Um so mehr, als der noch ein Jahr ältere Nicolai Gedda in der Rolle des Anatol Kuragin de-monstriert, wie man auch als über 60jähriger auf der Basis einer ausgefeilten Technik einen überzeugenden Verführer imaginieren kann. Der Originalsprache der Aufnahme ist wohl die erfreuliche Begegnung mit einigen slawi-schen Sängern zu verdanken, die sonst fast nur auf ihren heimischen Labels zu hören sind, wie der ungarische Bariton Lajos Miller, der die hoch liegende Tessitura der Partie des Andrej Bolkonskij respektabel bewältigt. Der polnische Tenor Wieslaw Ochman gestaltet nuanciert und sensibel den edelmütigen Pierre Besuchov. Für die dominierende Figur des zweiten Teils der Oper, den russischen Marschall Kutusov, dem die wohl eindrucks-vollste Musik des Werks gewidmet ist, findet der nach bester bulgarischer Vokalschule auf-trumpfende Baß Nicola Ghiuselev das hier angebrachte sonore Pathos. Die weiteren der insgesamt 72 Rollen, fast durchwegs Episo-denfiguren, sind zuverlässig besetzt.

Es bleibt der Eindruck einer insgesamt hochkarätigen Einspielung, die Mark Ermlers hervorragendem (allerdings mit „Heimvor-teil“ antretenden) Aufgebot von 1982 eben-bürtig ist, doch auf den Glanz eines (Sopran-) Solitars verzichten muß.

Kurt Malisch



Ein Wagner-Brevier, nicht nur für Neu-Bayreu-thianer.



Wagner, Der Ring des Nibelungen (Sze-nen); Astrid Varnay (Sopran), Wolfgang Windgassen (Tenor), Symphonie-Orche-ster des Bayer. Rundfunks, Leopold Ludwig, Hermann Weigert;
DG CD 423 720-2 (WD: 61'06'') ADD
Aufnahmedatum: 1955-56
Klangbild: Hervorragend plastischer Mono-Klang mit besonderer Betonung der Stimmen.
Fertigung: Einwandfrei.

Wagner, Tristan und Isolde (Szenen), Wesendonck-Lieder; Astrid Varnay (So-pran), Wolfgang Windgassen (Tenor), Hertha Töpfer (Alt), Symphonie-Orche-ster des Bayer. Rundfunks, Hermann Weigert, Leopold Ludwig, Bamberger Symphoniker, Ferdinand Leitner;
DG CD 423 955-2 (WD: 63'08'') ADD
Aufnahmedatum: 1955, 1956, 1959
Klangbild: s. o.
Fertigung: s. o.

In einer Zeit planloser Archivflederei ist eine sinnvolle Edition wie diese doppelt zu begrüßen. Die hier zusammengestellten Ausschnitte aus Wagners Werk sind mehr als nur Sammlerstücke für die Freunde der gro-ßen Operntragödin Astrid Varnay, die in die-sem Jahr ihren 70. Geburtstag feierte; sie dokumentieren darüber hinaus in bereder Weise den Wagner-Stil des neuen Bayreuth. Dabei ist es völlig unerheblich, daß es sich um Studio-Aufnahmen des Bayerischen Rund-funks handelt. Und ein drittes Plus: die dra-maturgisch geschickte Kombination der Mu-sikbeispiele macht diese Edition in der Reihe „Dokumente“ zu einem idealen Digest für Wagner-„Einsteiger“.

Die Varnay stand zum Zeitpunkt der Auf-nahmen nicht nur im Zenit ihrer Karriere, sie war auch noch auf der Höhe ihrer stimmlichen

Möglichkeiten. Ihre Brünnhilden haben in der Operngeschichte der Nachkriegszeit einen ho-hen Qualitätsstandard gesetzt und auch ihre sehr herbe Isolde war eine Klasse für sich. Noch beeindruckender aber als die teilweise triumphale gesangliche Bewältigung der Mu-sik ist der dramatische Furor: Frau Varnay bleibt auch auf der imaginären Klangbühne eine Künstlerin von hoher theatralischer Prä-senz. Wolfgang Windgassen, wie immer ein Vorbild an kluger Durchdringung von Text und Musik, wirkt neben dem ungebrochenen Pathos der Varnay sachlicher, auch in den Liebesekstasen Tristans bleibt er gleichsam mit beiden Beinen auf der Erde. In jeder Hinsicht vorzüglich ist Hertha Töpfer als Brangäne.

Die äußerst plastische Mono-Aufnahme hebt die Gesangsstimmen deutlich aus dem Orchester heraus und schafft damit einen fast hörspielartigen Effekt. Dennoch bleibt der instrumentale Bereich keineswegs unterbeleuchtet. Die Dirigenten der 50er Jahre pflegten ihren Wagner nicht erst in Bayreuth zu lernen. Leopold Ludwig und Ferdinand Leitner be-weisen ihre Kompetenz, und der Mentor und Gatte der Varnay, Hermann Weigert (1890-1955), sogar noch weit mehr als das: er ani-miert seine Musiker zu einem pulsierenden, die erotischen Dimensionen der Musik erschließenden Orchesterspiel. *Ekkehard Pluta*

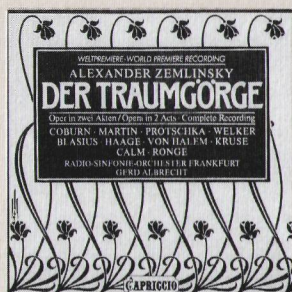


Leopold Ludwig (oben) und Fer-dinand Leitner (rechts) beglei-teten (neben dem Dirigenten und Ehegatten von Astrid Varnay, Hermann Wei-gert) die Sopra-nistin bei ihren beiden vorlie-genden Wagner-Recitals





Spätromantischer Märchen-Träumer.



Zemlinsky, Der Traumgöрге (Gesamtaufnahme); Janis Martin (Prinzessin Gertraud), Josef Protschka (Göрге), Pamela Coburn (Grete), Hartmut Welker (Hans, Kaspar), Martin Blasius (Pastor), Heinz Kuse (Züngl), Gabriele Maria Ronge (Marei) u.a., Jugend- und Figuralchor des Hessischen Rundfunks, Alois Ickstadt, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Gerd Albrecht; *Capriccio 2 CD 10 241/42 (WD: 111') DDD*

Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Offen
Fertigung: Einwandfrei.

Es hat lange gedauert bis der Träumer erwacht ist. Vielleicht haben da Musikschaufende Arnold Schönbergs Festschrift-Spruch „Zemlinsky kann warten“ zu wörtlich genommen. Erst seit etwa einem Dutzend Jahren wird Zemlinsky von jener Welle der Wiederentdeckung der Spätromantik nach oben getragen, die uns auch Schreker nahebrachte. Fast scheint es, als könne sich Zemlinskys „Florentinische Tragödie“ im Repertoire verankern – schon weil sie als tragischer Kontrapunkt so gut zu „Gianni Schicchi“ paßt.

Zemlinskys „Traumgöрге“ dürfte es jedoch schwerer haben. Dieses Traummärchen über einen Märchenträumer sollte einst an Gustav Mahlers Wiener Hofoper uraufgeführt werden, wurde vom Mahler-Nachfolger Felix von Weingartner im Rahmen seiner Kurskorrektur abgesetzt und geriet in Vergessenheit. Erst 75 Jahre nach der Fertigstellung wurde „Der Traumgöрге“ in Nürnberg uraufgeführt: leidlich erfolgreich, doch wenig folgenreich. Im Herbst 1987 gab es im Rahmen der „Frankfurt Feste“ eine konzertante Aufführung, deren Mitschnitt jetzt vorliegt. Doch ganz ohne szenische Zutat müssen die Sprachbilder allein die Geschichte ausmalen – und die Oper leidet einigermaßen daran, daß der Librettist Leo Feld eben doch kein zweiter Hugo von Hofmannsthal war, auch wenn sein Text (wie das Finale der „Frau ohne Schatten“) ziemlich besinnungslos das Familienglück preist.

Der Göрге lebt ganz im Banne der Bücher, selbst seine Verlobung mit Grete verträumt er. „Märchen müssen lebendig werden“, diese fixe Idee führt ihn hinaus ins Leben. Im zweiten Akt, in einem anderen Dorf, soll der wortgewaltige Göрге Anführer eines Aufstandes werden, doch er will weder morden noch brandschatzen und schon gar nicht seine Gertraud verlassen. Da erwacht der Träumer, kämpft und siegt. Im Nachspiel befinden sich Göрге und Gertraud dann im heimatlichen Dorf und in familiärer Idylle: ein Bühnenweihfestspiel für Haus und Herd.

Dafür hat Zemlinsky geschickt die Klangmöglichkeiten des großen spätromantischen Orchesters genutzt. In der chromatisch raffinierten Harmonik, die aber die Tonalität nur extensiv ausnutzt, doch nie durchbricht, entfaltet sich eine gefällige, aber nicht anbeidernde Melodik. Zemlinsky gibt sich hier als musikhistorisches Bindeglied zwischen Nach-Wagnerianern und Schönberg-Jüngern – wobei ihm allerdings jener Schuß theatralische Direktheit abgeht, der etwa Schreker die Bühnenwirksamkeit sichert. Allerdings muß man sagen, daß dies gewiß nicht Zemlinskys stärkste Arbeit ist.

Gerd Albrecht schien die Gefahr der Blässe zu ahnen, er steuerte mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt gegen die vermeintlichen Untiefen. Prompt geriet ihm der dramatische zweite Akt deutlich farbenreicher als das Porträt des Träumers und seiner Märchen-Welt im ersten Akt. Und vor der Schlußapothose muß auch Gerd Albrecht, sonst ein Mann für heikle Stilfragen, demütig versagen.

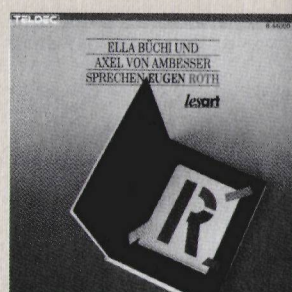
Ein durchwegs stabiles Ensemble versucht sich recht erfolgreich in Charakterzeichnungen: Josef Protschka gab den Göрге mehr als Lyriker denn als Träumer, Janis Martin war eine bestimmt auftretende Gertraud, Pamela Coburn eine piffige Grete und Hartmut Welker ein solider Hans.

Zum Kennenlernen eines fast vergessenen Halbedelsteins also taugt diese Einspielung durchaus, auch wenn man daran zweifeln darf, ob dies wirklich die komplette Oper ist – man benutzt ja auch nur den Hinweis „Complete Recording“ für diese „Weltpremiere“. Komplette aufgenommen wird man die konzertante Aufführung durchaus haben, aber die war meines Wissens nicht nur im Chorbereich gekürzt. Von der Nürnberger Uraufführung habe ich das Stück jedenfalls länger in Erinnerung (die kann trügen), und ob damals alle Noten gespielt wurden, ist auch noch eine Frage.

Rainer Wagner



Alter Wein in neuen Schläuchen.



Ella Büchi und Axel von Ambesser sprechen Eugen Roth; *Teldec CD 8.44000 (WD: 50'09") AAD MC 4.44000*
Aufnahmedatum: (P) 1961

Helmut Griem spricht Georg Büchner; *Teldec CD 8.44003 (WD: 66'31") AAD MC 4.44003*
Aufnahmedatum: 1968

O.E.Hasse spricht Goethe, Aus der Italienischen Reise; *Teldec CD 8.44002 (WD: 47'29") AAD MC 4.44002*
Aufnahmedatum: 1958

Martin Held spricht Heinrich Heine; *Teldec CD 8.43996 (WD: 53'51") AAD MC 4.43996*
Aufnahmedatum: 1958

Martin Held und Johanna von Koczian sprechen Tucholsky; *Teldec CD 8.44004 (WD: 52'58") AAD MC 4.44004*
Aufnahmedatum: 1966

Kästner, Konferenz der Tiere (Hörfassung von James Krüss); Wunderlich, Drache, Offenbach u.a. (Sprecher); *Teldec CD 8.43995 (WD: 48'32") AAD*
Aufnahmedatum: (P) 1967, 1988

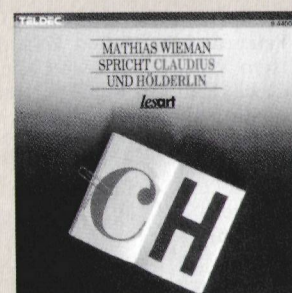
Werner Krauss spricht die Verteidigungsrede des Sokrates nach Platon; *Teldec CD 8.43998 (WD: 39'52") AAD MC 4.44002*
Aufnahmedatum: 1955

Günter Lüders spricht Ringelnetz und Morgenstern; *Teldec CD 8.43999 (WD: 57'06") AAD MC 4.43999*
Aufnahmedatum: 1957, 1958

Mann, Schwere Stunde, Felix Krull (Ausz.); Thomas Mann, O.E. Hasse (Sprecher); *Teldec CD 8.43997 (WD: 55'58") AAD MC 4.43997*
Aufnahmedatum: 1956

Mathias Wiemann spricht Claudius und Hölderlin; *Teldec CD 8.44001 (WD: 56'47") AAD MC 4.44001*
Aufnahmedatum: 1955
Klangbild: In allen Fällen klar.
Fertigung: Durchweg in Ordnung.

LITERATUR



Ähnlich wie bei Musikaufnahmen, wo mittlerweile geradezu ungehemmt die Archive geplündert und unterschiedslos Wichtiges neben Belanglosem veröffentlicht wird, so verhält es sich in letzter Zeit auch mit dem literarischen Programm von Musikfirmen und Buchverlagen. Während Musik aus dem Archiv jedoch im allgemeinen von Kennern und Liebhabern gekauft wird, die sich bei alten Aufnahmen auskennen und die Gelegenheit nützen, die eine oder andere Rarität ihrem Sammler-Schrank einzuverleiben, peilt die Literatur auf Tonträgern ein anderes, jüngeres und – zumindest der Aufmachung nach zu urteilen – offenbar auch ein als „modern“ eingeschätztes Publikum an.

Das beginnt bereits mit der Gestaltung der Außenseiten der Cassetten, die ja ihr optisches Aushängeschild sind. Hier ist am ehesten zu erkennen, wohin der Trend geht. Wo früher ein Großfoto des Sprechenden vertrauenerweckend die Hülle zierte, einige wenige große Namen geistige Genüsse versprochen – ehrenvoll von den Plattenfirmen, aber verlustreich –, da blicken einen heute abstrakte Grafiken mit Buchstaben an, die – sinnig – die Initiale des Autors sind, ein optischer Blickfang für eine Video-Generation zu sein beanspruchen.

Neckisch gestylt sind nicht nur die graphischen Aushängeschilder, die für die gesprochene Literatur als Anreiz dienen sollen, sondern auch die Namen, die nun höhere Weihen des Geistes versprechen, sollen den Yuppie anlocken, ihm Kultur im Schnellgang verpassen. „Literatur für Kopf-Hörer“ wird da vom Rowohlt-Verlag versprochen: Neuproduktionen versprechen hier Musil am Meer oder Camus am Canale Grande – alles mit solch – wenigstens in bestimmten Kreisen – anerkannten Sprecher-Schauspielern wie Eva Mattes oder Erika Pluhar.

Klett-Cottas „Hörbühne“ führt Hörspiele vor, teilweise höchst interessante Repertoire-Klassiker des Rundfunks; auch die Hörbücher der Deutschen Grammophon, die stundenlanges Hören versprechen und gut für Marathonläufer als Dauer-Unterhaltung während eines Wettbewerbs geeignet wären, stammen im wesentlichen aus Archivbeständen des NDR.

Unter all diesen Reihen weitgehend am interessantesten ist die „LesArt“-Serie der Teldec – einige Repertoire-Klassiker, einiges weniger Interessante. Was sich hinter dem leicht geschmäckerlichen Titel „LesArt“ verbirgt, sind zehn Cassetten mit Aufnahmen aus dem Telefunken-Programm der fünfziger und sechziger Jahre.

Zu dem weniger Interessanten gehört Ella Büchis und des unlängst verstorbenen Axel von Ambessers Vortrag einiger Eugen Roth-Texte – hübsch, allerdings auf die Dauer doch wenig erheiternd. Auch Helmut Griems Büchner-Lesung, die – von 1968, die Jahreszahl spricht für sich – in ihrer hochgespannten Darstellung, im wesentlichen sich auf den „politischen“ Büchner sich beschränkend, ebenfalls nicht übermäßig lange das Interesse wachhalten kann. Zu zeitgebunden ist wohl die Auswahl und zu ereifernd der Vortrag. Und Kästners „Konferenz der Tiere“ in Hörfassung ist wohl als Zugeständnis an junge Hörer gedacht.

Doch abgesehen von diesen drei Aufnahmen, denen man eher mit gemischten Gefühlen gegenübersteht, wird Hochkarätiges geboten. Werner Krauss' intensive Wiedergabe der Verteidigungsrede des Sokrates gehörte schon immer zu den Klassikern der Sprecheraufnahmen und ist nach wie vor sehr hörensenswert. Eingerichtet wurde dieser Text übrigens von Matthias Wiemann, der selber mit einer ergreifenden Rezitation von Gedichten und Prosa Matthias Claudius' und Hölderlins bei „LesArt“ vertreten ist. Claudius schlichte und poetische Sicht der Dinge korrespondiert hervorragend mit Wiemanns unprätentioser, die Worte von innen heraus gestaltender Sprech-Kunst. Seine Innerlichkeit – ein garstig Wort heute –, fern aller Artistik, mag vielleicht heute befremden.

Erste Garnitur ist auch Günter Lüders mit seinem Ringelnetz- und Morgenstern-Programm. Kaustisch-köstlich, treffsicher und genau – so nimmt er sich der Gedichte dieser skurrilen Poeten an. Die Tucholsky-Lesung hat ebenfalls ihren Charme. Wie sich Martin Held und Johanna von Koczian hier die Worte zuwerfen, muß man gehört haben. Wo allerdings die Chansons sind, die Hildegard Knef auf dieser CD laut Beiheft – zum Glück nicht – singt, war nicht auszumachen.

Thomas Mann mit der „Schweren Stunde“ – sehr gut, auch wenn er manches andere besser gemacht hat. Gegen ihn fällt O.E. Hasse ein wenig ab, bringt er doch nicht jenen ironischen Tonfall so richtig an, der Thomas Mann ansonsten auszeichnet. Dagegen wirken O.E. Hasses Auszüge aus der „Italienischen Reise“ sehr stark, ernst und nicht ohne Heiterkeit, ebenso wie Martin Held bei Heinrich Heine. Insgesamt ist „LesArt“ ein Schwung von Aufnahmen, von denen man die meisten haben sollte.

Sören Meyer-Eller



Goethe sorglos.



Goethe, Das Märchen, Der neue Paris, Die neue Melusine; Marianne Hoppe (Sprecherin); *DG 2 MC 423 847-4 (WD: 179'12")*
Aufnahmedatum: 1987, 1988
Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Keine Mängel.

Gewiß ist Marianne Hoppe eine Grande Dame des deutschen Theaters; es macht Freude, ihrer gepflegten, kontrollierten und dabei doch Spannung und Erwartung erzeugenden Diktion zuzuhören. Zudem sind Goethes sprachlich hochartifizielle Beiträge zur Gattung des Kunstmärchens (die er mitbegründete) hier sinnvoll zusammengestellt: „Das Märchen“ aus den „Unterhaltungen deutscher Ausgewandelter“, „Der neue Paris“ aus „Dichtung und Wahrheit“ und „Die neue Melusine“ aus „Wilhelm Meisters Wanderjahre“. Wenn dieses „Hörbuch“ trotzdem nicht ganz befriedigen kann, so liegt das an der Art und Weise, wie Sprecherin und Produzent mit Goethes Text umgehen. Die Hülle vermeldet zwar „Ungekürzte Ausgabe“, innen aber heißt es bei der „Melusine“ schon kleinlaut „leicht gekürzt“ – eine leichte Untertreibung, denn es fehlen mehrere teils recht lange Abschnitte und übrigens auch im „Märchen“ vier Sätze.

Darüber hinaus wäre es interessant zu erfahren, nach welcher Textausgabe die Dame eigentlich liest. Zwar gibt es etwa zwischen dem Artemis-Goethe und dem Insel-Goethe minimale Varianten bei diesen Texten, aber darum geht es hier nicht: Frau Hoppe läßt weg, fügt neu hinzu, stellt um, beachtet Auslassungs- und Satzzeichen nicht. So liest sie etwa „gegangen wäre“ statt „gegangen sein würde“, „davon zu sprechen“ statt „daran zu denken“, „angezündet“ statt „unangezündet“, „für uns beide“ statt „für uns beinahe“ usw. Ist die Kürzung der „Melusine“ schon fragwürdig genug, so wirken die Striche selbst recht belustigend. Goethes dezente Hinweise auf die Liebesnacht mit der schönen Melusine und die daraus resultierende Schwangerschaft wurden weggelassen ...

Darf man eine Grande Dame beim Vortrag nicht unterbrechen, wenn sie falsch liest? Ich finde: man darf. Denn vor Hoppe kommt immer noch Goethe.

Hartmut Lück