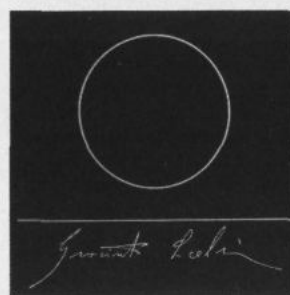




Längst überfällige Edition.



Scelsi, Triphon (1956), Tre Canti Sacri (1958), Antifona (1970), Three Latin Prayers (1970), In Nomine Lucis I u. V (1974), Pranam II (1973); David Simpson (Violoncello), Eric Lundquist (Orgel), John-Patrick Thomas (Kontratenor), Groupe Vocal de France, Michel Tranchant, Ensemble 2e2m, Luca Pfaff; Solstice/Connaissance CD 119 (WD: 69' 44'') ADD

Aufnahmedatum: 1981/88
Klangbild: Räumlich orientiert, hallig.
Fertigung: Einwandfrei; etwas sparsam (Text engl./franz.).

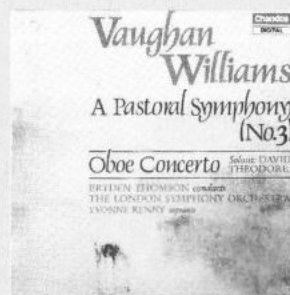
Erst in seinen letzten Lebensjahren hatte der unscheinbare italienische Aristokrat Giacinto Scelsi (1905-1988) das Glück, von der internationalen Musikszene entdeckt zu werden. Eine Reihe von Konzerten in wichtigen Musikzentren hat Scelsi inzwischen zu einer Art Kultfigur werden lassen, seitdem auch die material- und strukturorientierte Neue-Musik-Szenarie sich mystisch und religiös orientierten Grenzbereichen gegenüber toleranter zeigt. Sprache und Grammatik Scelsis haben allerdings nichts mit Minimalismus oder Tonalität zu tun (wie etwa geistig ähnlich orientierte Werke von Reich oder Pärt). Scelsi steht musikalisch auf dem Fundament von Webern und Varese, kommt in klanglicher Hinsicht aber auch Morton Feldman und Ligeti nahe; inzwischen ist sogar deutlich, daß er den letztgenannten Komponisten in einigen Aspekten historisch voraus war. Auf der anderen Seite hat er sich – Cage vergleichbar – zu einer Zeit östlichem Gedankengut geöffnet, als die „offiziellen“ europäischen Komponisten noch eher technologieorientiert oder eben einfach nur „kritisch“ waren.

Eine schmale Auswahl aus seinem vielschichtigen, oft sich in Miniaturen darbietenden Werk liegt nun endlich auch auf CD vor, eine längst fällige Edition, der hoffentlich bald wichtige weitere folgen werden (etwa die hier fehlenden vielfältigen Streicher-Skordatur-Kompositionen). Dennoch entsteht ein erster Eindruck, den sich niemand entgehen lassen sollte. Zwei sehr auratische Orgelstücke „In Nomine Lucis“, eine Reihe von melodisch eigenwilligen wie strengen Gebets-Vokalstücken, ein Cello-Solo-Zyklus „Triphon“ und das schillernde, gestisch-rituell und harmonisch neuartige Ensemblestück „Pranam II“ sind hier zwar vorzüglich interpretiert, doch würde man der Musik noch eine Anzahl von Vergleichs-Interpretationen wünschen.

Hans-Christian von Dadelsen



Neuheiten aus England.



Vaughan Williams, Sinfonie Nr. 3 Oboenkonzert a-Moll; David Theodore (Oboe), Yvonne Kenny (Sopran), London Symphony Orchestra, Bryden Thomson; Chandos/Helikon CD 8594 (WD: 56' 07'') DDD

Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Klar und natürlich.
Fertigung: Ohne Mängel.

Was den deutschen Schallplattenmarkt derzeit über Virgin Classics und Chandos an britischer Musik erreicht, sucht nach einer Erklärung. Verspätet, doch mit ungeahntem Nachdruck, werden kontinentaleuropäische Musikliebhaber auf eine Kunst und Kultur aufmerksam gemacht, die sich, teils geographisch, teils wirtschaftlich bedingt, jedoch vor allem durch die heftigen Ästhetik-Diskussionen der Nachkriegszeit dem hiesigen Blickfeld entzogen hat. Stanford, Mackenzie, Parry, Ireland, Bliss, Bax, Walton, Bridge und eben auch Ralph Vaughan Williams sind Namen, von denen man hierzu lande, wenn überhaupt, nur ganz undeutliche Vorstellungen hat. Es gibt zwar kluge und unkonventionelle Dirigenten, die gern darauf hinweisen, daß an diesen Komponisten etwas „dran“ sei. Aber Schallplattenproduzenten schwören auf die Urteilskraft des Faktischen. Wenn gute Musik nicht aufgeführt wird, dann wird das schon einen Grund haben, dann haben nämlich die Werke schuld.

Die CD vereinigt zwei Kompositionen von Vaughan Williams, die man kaum besser aufeinander hätte abstimmen können: die kontemplative, von der englischen Volksmusik inspirierte, modal gefärbte „Pastoral“-Sinfonie (ohne schnellen Satz) und das in Pastellfarben gehaltene, mit einem „Rondo Pastorale“ leichtfüßig daherhüpfende Oboenkonzert. Beides sind Stücke, in denen Vaughan Williams selbst Delius auf dessen ureigenstem Feld eines am englischen Idiom orientierten Impressionismus schlägt. Und vorzuziehen ist letzteres Stück an Durchsichtigkeit und luftiger, oboengerechter Instrumentation (sowie entsprechendem Vortrag) allemal dem gleichzeitig entstandenen und gleichermaßen reminiszierenden Oboenkonzert von Strauss. Ein übriges besorgen die Londoner Sinfoniker unter Bryden Thomson, einer unauffälligen Gestalt im derzeitigen Dirigierbetrieb, die neben Vernon Handley wie nur wenige zur Pflege britischer Musik des zwanzigsten Jahrhunderts beiträgt.

Manfred Karallus



Das Märchen von der verliebten Sklavin.



Bizet, Djamileh; Lucia Popp (Djamileh), Franco Bonisolli (Haroun), Jean-Philippe Lafont (Splendiano), Jacques Pineau (Händler), Chor des Bayerischen Rundfunks, Münchner Rundfunkorchester, Lamberto Gardelli; Orfeo CD 174 881 (WD: 65' 11'') DDD LP 174 881 (1 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: (CD) Gute Balance zwischen Sängern und Orchester.
Fertigung: Einwandfrei.

Bizets 1871 entstandenes orientalisches Märchen „Djamileh“ über die verliebte Sklavin und ihren zuerst blasierten, dann endlich doch entflammten Herrn, steht ganz im Schatten der zwei Jahre später komponierten „Carmen“. Zweifellos enthält der Einakter so gut wie keine dramatischen Konflikte, auch kaum eine detailliert gezeichnete Bühnengestalt – die Musik bietet jedoch eine Fülle von entzückenden Genre-Bildern einer imaginär-traumhaften, exotischen Welt voller impressionistisch anmutender Klangfarben.

Wenn es von Gardelli abhänge, geriete „Djamileh“ nie wieder in Vergessenheit; denn er zaubert eine wahrhaft „duftige“, aber nie parfümierte orientalische Atmosphäre mit delikaten Klangeffekten und feinen dynamischen Schattierungen hervor. Seine federnde Rhythmisierung und Expressivität geben der Musik Bizets Eleganz und Verve. Besonders in der Schlussszene, wo der Herr Haroun endlich mal seine Liebe zur Sklavin offenbart, schafft Gardelli eine geradezu „knisternde“ Intensität – und das will schon etwas heißen, da die sängerischen Leistungen sonst ein wenig blaß erscheinen.

Lucia Popp in der Titelrolle kämpft sich tapfer durch die für sie doch zu tiefe Partie hindurch: Sie schafft gewiß alle Töne, wirkt aber nicht anscheinend oder sinnlich, sondern so unschuldig, als wenn diese Djamileh die Tausendundeine Nacht noch vor sich hätte. Franco Bonisolli singt ziemlich matt und reizlos (mit Ausnahme des Schlußduettes, wo er doch Glanz gewinnt); Jean-Philippe Lafont als Harouns Diener Splendiano bringt gute Diktion, aber nur magere stimmliche Substanz.

Éva Pintér



Vorahnung von Rossinis Opera-Buffer-Heiterkeit.



Cimarosa, Il Pittor Parigino, (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Márta Szücs (Eurilla), Veronika Kincses (Cintia), Gérard Garino (Monsieur de Crotignac), József Gregor (Baron Cricca), Martin Klietmann (Broccardo), Salieri-Kammerorchester, Tamás Pál; Hungaroton/Helikon 2 CD 12972-73 (WD: 148' 16'') DDD LP 12972-74 (3 S 30) DDA

Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: (CD) Transparent, plastisch, unverfärbt.
Fertigung: Einwandfrei; dreisprachiges Beiheft inkl. Libretto.

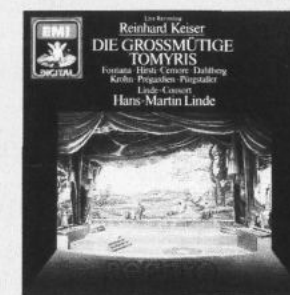
Einstmals zumindest so berühmt wie sein Zeitgenosse W. A. Mozart, ist von Cimarosas über 70 Bühnenwerken nur noch „Die heimliche Ehe“ auf den Spielplänen zu finden. Auf ihrer Suche nach ungehobenen Opernschatzen haben die archäologischen Ambitionen der Hungaroton nach „Falstaff“ (Salieri), „Don Sanche“ (Liszt) nun Domenico Cimarosas Opera Buffa „Der Maler von Paris“ (Il Pittor Parigino) zutage gefördert.

Der Sänger der Titelrolle, Gérard Garino, ist die angenehmste Überraschung der Aufnahme. Die Partie verlangt virtuose Agilität, sichere Höhe (mehrfach das hohe B sowie ein hohes C und gar zweimal D), Eleganz der Phrasierung, also Qualitäten eines erstklassigen Tenore di grazia, denen Garino gerecht wird. Seine Partnerin, die Koloratursopranistin Márta Szücs, bleibt dagegen eher durchschnittlich, bewältigt ihre nicht minder anspruchsvolle Partie, ohne zu brillieren. Vom Timbre her prägnanter, individueller und auch plastischer in der Rollenausformung ist die bereits aus zahlreichen Hungaroton-Produktionen bekannte lyrische Sopranistin Veronika Kincses. Als solider, bewährter Baßbuffo bestätigt sich József Gregor. Ungenügend selbst für einen Charaktertenor ist dagegen die Leistung von Martin Klietmann; seine fast durchwegs flach klingende, vibratoarme Stimme hat eine schwache, knödelige Höhe. Das Salieri-Kammerorchester verzichtet auf Originalinstrumente, spielt jedoch unter seinem Dirigenten Tamás Pál, der auch die Rezitative auf dem Cembalo begleitet, kompetent und stilvoll. Gut bekommen wäre gerade einem Werk diesen heiteren Genres (aufgrund der wenig opulenten Orchestrierung) mehr Live-Charakter, mehr Schwung und Fluß, vor allem in den Rezitativen.

Kurt Malisch



Nicht wiederentdeckt, sondern von neuem begraben.



Keiser, Die großmütige Tomyris; Gabriele Fontana (Tomyris), Marianne Hirsti (Meroë), Christoph Prégardien (Tigranes), Stefan Dahlberg (Policares), Alan Cimore (Doraspe), Oskar Pürgstaller (Latyrus), Wolfram Krohn (Orontes), Linde-Consort, Hans-Martin Linde; EMI 2 CD 7 49466 2 (WD: 140' 03'') DDD

Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Unvollkommenheiten eines Live-Mitschnitts, mangelnde Konturenschärfe, kaum ein Raumeindruck.
Fertigung: Gut. Informatives Beiheft.

Reinhard Keiser, der erfolgreiche Opernkomponist in Hamburg um 1700, schrieb eine sparsame, ganz auf die Melodie konzentrierte Musik. Ihm ging es um den wirkungsvollen Bühnengesang, nicht um kontrapunktische Kunstfertigkeiten. So bleibt der Anteil „absoluter“ Musik, den Begriff gab es damals noch nicht im heutigen Sinn, ziemlich gering. Dies ist genuine Theatermusik. Ihre barocke Dramaturgie mit ihren typisierten Affektsituationen liegt uns heute freilich fern. In der „Großmütigen Tomyris“ geht es um eine Königin, die ihren Sohn liebt (ohne zu wissen, daß es ihr Sohn ist), dann diesen als Verräter zum Tode verurteilt, schließlich ihn doch als Sohn erkennt und alles zu einem guten Ende führt. So stellen sich einer Wiederentdeckung zwei Schwierigkeiten entgegen: eine unzeitgemäße Dramaturgie und eine gänzlich von dieser Dramaturgie abhängende Musik.

Hans-Martin Lindes Entscheidung, die Oper als Live-Mitschnitt aufzunehmen, scheint gerechtfertigt; so kann – erwartet man – am meisten von der Theaterspannung eingefangen werden. Doch leider ist dem nicht so. Gerade der Reiz des Unvorhergesehenen, des Nichtkalkulierten fehlt. Hier wird Text sehr brav deklamiert, Verzerrungen werden „historisch richtig“ plazierte, und das Orchester artikuliert quasi wie aus dem Lehrbuch. Allerdings kann ich mir kaum vorstellen, daß Reinhard Keiser mit solcher Musik einst so populär geworden wäre. Da fehlen die innere Spannung, die Glut der Affekte, der Zauber der Musik! Die Solisten singen hier, als ob sie die Regeln der historischen Aufführungspraxis darlegen wollten, aber nicht so, als ob es – wie in dieser Oper – um Leben und Tod ginge. Eine solche Unterkühlung ginge noch an, wenn mehr „absolute“ Musik vorhanden wäre, deren Struktur man so durchleuchten könnte. Fazit: Wo kein musikalisches Leben ist, nützt auch ein Live-Mitschnitt nichts.

Franzpetter Messmer



Die andere Zaubergeflöte.



Kuhlau, Lulu (Gesamtaufnahme in dänischer Sprache); Risto Saarman (Lulu), Anne Frellesvig (Sidi), Tina Kiberg (Vella), Ulrik Cold (Dilfeng), Erik Harbo (Barca), Lane Lind (Periferihme) u. a.; Chor und Symphonieorchester des Dänischen Rundfunks, Michael Schönwandt; Kontrapunkt/IMS 3 CD 32009-11 (WD: 181' 56'') DDD

Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Klar und präsent.
Fertigung: Durchnumerierte Indexziffern über alle drei CDs; guter Essay; schlechter deutscher Text im Beiheft; technisch einwandfrei.

Stoff für ein Musikquiz gäben die Fragen: Wie heißt die Fortsetzung der „Zauberflöte“? Wer ist ihr Komponist? Gibt es eine andere als Mozarts Vertonung? Wer sind Dilfeng, Sidi und Lulu? Während Peter von Winter mit seiner Fortsetzungsope „Das Labyrinth“ gelegentlich in Spielplänen zu finden ist, mußte Friedrich Daniel Kuhlau (1786-1832) samt seiner „originalen“ Zaubergeflöten-Komposition bisher Quizstoff bleiben. Das ändert nun die bei der dänischen Firma Kontrapunkt erschienene Digitalaufnahme, eine Koproduktion mit dem Dänischen Rundfunk.

Kuhlau ist hierzulande durch seine Klavier- und Flötenkompositionen bekannt. Musikgeschichtlich bedeutsamer ist seine Stellung als Begründer der dänischen (national-) romantischen Schule. Er bereiste die europäische Musikszene, organisierte die Uraufführung der „Freischütz“-Ouvertüre am 8. Oktober 1820 in Kopenhagen und die dänische Erstaufführung der ganzen Weber-Oper; er selbst wurde darüber zum Weber-Enthusiasten.

Das merkt man an vielen Weber-Anklängen in Kuhlau's „Zauberflöten“-Oper. Dennoch ist er kein reiner Eklektiker. Er griff grundsätzlich über Schikaneder zurück auf die Wielandsche Märchenvorlage. Dementsprechend spielt das Werk zwar auch in einem orientalistisch-exotischen Zauberland, doch sind die Grundpositionen vertauscht: Periferihme, die Mutter der entführten Prinzessin Sidi, ist eine liebliche, gute Nymphe; in einer Sprechrolle erscheint sie am Ende als rettende „Dea ex machina“. Dilfeng, ihr männlicher Baß-Widersacher, ist nicht nur ein böser Zauberer, sondern besitzt auch einen zwergwüchsigen, hämischen Sohn namens Barca. Sein

musik-dramatisches Profil geht weit über Monostatos hinaus: Mit frechem Parlando karikiert er die geplante Hochzeit des Vaters mit Sidi; bei der Feier singt er ein bacchantisches Trinklied, das zum Wunschkonzert-Evergreen wurde. Keine Entsprechung gibt es für Mozart-Schikaneders Vogelmenschen, Papageno, die etwas dunklere Sopranpartie der Vela als Freundin und Vertraute der Prinzessin Sidi hat zwar wunderschön klagende Phrasen, bleibt aber ohne männliches Pendant. Sie animiert vielmehr den tapferen Prinzen mit dem originalen Märchennamen Lulu: Er beginnt mit Anklängen an Mozarts „Bildnis-Arie“, steigert sich in eine von Rossini inspirierte, elanvolle Kampfarie, die vom Hirtchor unterstützt wird, endet aber in einer tiefempfundenen, verinnerlichten Cavatine, in der Lulu mit der Solo-Flöte duettiert. Das finstere Zauberreich Dillfengs und Barcas ist dagegen durch Chromatik, „Wolfschlucht“-Anklänge zu Beginn des zweiten Akts, einen Hexenchor in fast groteskem Walzerrhythmus und ein scheinbar fröhliches, volksliedhaftes „Spinnenlied“ charakterisiert – auch hier zeigt sich Kuhlhaus musikdramatisches Gespür: In diesem Liedchen von der gefräßigen Spinne, die bald die süße, kleine Fliege aussaugen wird, spiegelt sich das Geschick der gefangen gehaltenen und bald in Dillfengs Bett gezwungenen Sidi. Doch der Zauberton von Lulus Flöte bannt zunächst die Gefahr. Dennoch droht die Hochzeitsfeier, und Kuhlhaus bemüht nochmals viele Versatzstücke romantischer Märchenphantastik, ehe in einem großen Melodram aller böser Zaubers versinkt und lichte Schäfer-Idyllik den Sieg des Guten mit Chorjubel feiert.

All dem fehlt natürlich die intellektuelle Tiefe und der humanistische Tiefgang des freimaureischen Aufklärers Mozart. Hier dominiert mehr eine naive Freude am Exotischen, die Lust am märchenhaften Zauber. So wirken einige Szenen schablonenhaft eindimensional – und der sehr zeitgebunden „blumige“ Text des unbedeutenden dänischen Literaten Güntelberg macht nichts besser. Doch wie Webers „Freischütz“ verströmt auch diese Komposition Lebensfreude und einen ungebrochenen Optimismus – noch scheinen die Nachtseiten der deutschen Romantik nicht auf. Daß man dies als Zuhörer nachvollziehen kann, ist der ansteckenden Dirigierfreude Michael Schönwandts zuzuschreiben. Chor und Orchester des Dänischen Rundfunks folgen ihm differenziert; die solistisch geforderten Instrumentalisten überzeugen. Ulrik Cold, als prächtig charakterisierter Zauberer Dillfeng ein echter Anti-Sarastro, und Spielbariton Erik Harbo als Zwergensohn voll dumpfer Lebensfreude liefern pralle Rollenporträts. Der junge Finne Risto Saarman gibt dem Prinzen Lulu ernsthafte Züge; Anne Frellesvig macht über einige scharfe Höhen hinaus Sidis Liebreiz hörbar. Wenn schon angesichts des derzeitigen Kleinmuts der Intendanten Kuhlhaus „Lulu“ nicht auf den Bühnen erscheinen wird – daß die Schallplatte das Kennenlernen dieser „Zauberflöten“-Alternative ermöglicht, ist sehr verdienstvoll.

Wolf-Dieter Peter



Stimmungsvoll, mit musikalischem Schwung.



Mozart, Così fan tutte (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache, live), Divertimento Nr. 15, KV 287; Elisabeth Schwarzkopf (Fiordiligi), Nan Merriman (Dorabella), Graziella Sciutti (Despina), Luigi Alva (Ferrando), Rolando Panerai (Guglielmo), Franco Calabrese (Alfonso), Chor und Orchester der Mailänder Scala, Guido Cantelli; *Stradivarius/Fono Münster 3 CD 73597/8/9* (WD: 180'59'') AAD
Aufnahmedatum: 1956 (Cosi), 1954
Klangbild: Flaches, frequenzbeschnittenes Mono mit leichten Störgeräuschen.
Fertigung: Einwandfrei; spartanisches Begleitheft, nur italienischer Text.

Aufnahmen mit Cantelli, Toscaninis in jungen Jahren verunglücktem Kronprinzen, sind selten und daher – in Anbetracht der hier konservierten künstlerischen Qualität – doppelt kostbar. Die Aufführung in der Piccola Scala hatte musikalischen Schwung, war getragen von guter Stimmung und von Cantellis goldrichtigen Tempi. Ein offenbar blasiertes Publikum scheint nichts davon gespürt zu haben – oder war das traditionell etwas gehemmte Mozart-Verständnis der meisten Italiener vor drei Jahrzehnten noch derart dominierend, daß sogar nach Alvas geschmackvollem, geschmeidigem wie gefühlsstarkem Vortrag von „Un aura amorosa“ sich nur schwacher Beifall regte?

Cantelli zieht gern partiell das Tempo an, besonders in Presto-Passagen, die in Rossini-Nähe abschnurren können. Der junge Maestro läßt seine Sänger phrasieren, er bremsst die komödiantische Lust der Darsteller nicht und auch nicht die reichliche Portion Gefühlsausdruck, die sie einbringen. Ganz köstlich gelingen jene Stellen, in denen sozusagen auf dem doppelten Boden falscher Gefühle agiert wird.

Die dramatische und stimmlich nachdrücklicher als gewohnt singende, ein wenig dem Pathos zuneigende Schwarzkopf und die fast pastos klingende, stimmungswandte Merriman harmonisieren als Geschwisterpaar ausgezeichnet. Guglielmo war jahrelang – auch bei Karajan – Panerai's Partie, bis er zum Alfonso wurde; Alva, der frische, südländische, kultivierte Ferrando weckt gleichfalls Erinnerungen. Calabrese versteht sich auf den Mozart-Duktus, die Sciutti war eine charmante Despina. Ein paar Wackelkontakte beim Chor kann man wohl hinnehmen, wenn man schon das enge, flache Klangbild akzeptiert. Das halbstündige Füllsel (Divertimento) ist zwei Jahre älter, aber klangtechnisch viel besser.

Hermann Schönegger



Offenbach als Tragöde.



Offenbach, Les Contes d'Hoffmann (Gesamtaufnahme der Oeser-Fassung in franz. Sprache); Neil Shicoff (Hoffmann), Ann Murray (Muse/Nicklaus), Luciana Serra (Olympia), Rosalind Plowright (Antonia), Jessye Norman (Giulietta), José van Dam (Lindorf/Coppelius/Miracle/Dapertutto), Robert Tear (Andrés/Cochennille/Frantz/Pitichinaccio) u. a., Chœurs et Orchestre Symphonique de l'Opéra National du Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles, Sylvain Cambreling; *EMI 3 CD 749641 2* (WD: 213'38'') DDD
LP 749641 1 (3 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: (CD) Gute Raumwirkung, gut durchhörbar.
Fertigung: Einwandfrei; dreisprachiges Textheft mit gutem Essay.
Vergleichseinspielungen: Beecham 1944 (Melodram-Connaissance), Cluytens 1950 (EMI), Montreux 1955 (Cetra), Schaenen 1959 (Melodram), Bonyngue 1972 (Decca), Rudel 1972 (EMI);

Das ist keine Opéra comique. Das ist ein Werk des ernststen Genres, absolut tragisch – so dezidiert bezieht Dirigent Sylvain Cambreling Stellung. Dementsprechend bildet auch die Einspielung einen oftmals tiefsten Gegenpol etwa zur Auffassung von Cluytens – vor allem aber zu „liebgewordenen Hörgewohnheiten“. Erstmals wird die Oeser-Fassung von 1977 vorgelegt, deren Attribut „kritisch“ sofort Kritiker auf den Plan ruft. Mit gut zehn Jahren Verspätung reagiert also die Schallplattenindustrie auf Forschungsergebnisse – nur ist inzwischen die Forschung natürlich viel weiter, wie der dem Werk gewidmete 521-Seiten-Band der „Thurnauer Schriften zum Musiktheater“ zeigt. Cambreling selbst wollte das inzwischen gefundene musikalische Material in der geplanten Neuinszenierung an der Wiener Staatsoper erstmals präsentieren. Doch der Tod Jean-Pierre Ponnelles hat das Projekt vorläufig scheitern lassen.

Dennoch ist die Aufnahme grundsätzlich ein Gewinn: Wie im Fall „Carmen“ und „Don Carlo“ wird eine entscheidende Annäherung an die Intentionen des Komponisten vollzogen. Cambreling liefert nicht die gleichsam „neuen“ oder „zusätzlichen“ Nummern auf einer Extra-Scheibe nach (wie Abbado bei „Don Carlo“), sondern vielmehr die ausgesonderten, aber liebgewonnenen Schaumannern wie die „Diamanten-Arie“ und das große Septett – jene erst 1904 eingeschobenen „Rei-

ber“. Derartige Gewissenhaftigkeit, herausgewachsen aus der erschütternd ersten Aufführung im Brüsseler Cirque Royal, prägt die Einspielung. „Man wird groß durch die Liebe, größer noch durch Tränen“ heißt es im Schlußchor. Cambrelings Erzählungen vom Künstler Hoffmann romantisieren dessen Katastrophe nicht: In einer derartigen Gesellschaft muß der Künstler scheitern. Hoffmann ist von Anfang an kein Tenorheld, sondern ein Geschlagener, psychisch und bald auch physisch Gebrochener. Den macht Neil Shicoff oftmals unter Verzicht auf belcanteske Schönheit stimmdarstellerisch hörbar, so daß man forcierte Höhenattacken akzeptieren kann; nur hat Shicoff auch die lichtereren Momente utopischer Liebeshoffnung dieser Katastrophenlinie untergeordnet und nähert sich dadurch einer gewissen Dauerlarmoyanz im Stimmklang.

Obwohl die Damenrollen geteilt sind, gehören auch sie zu den Schwachpunkten der Aufnahme. Am akzeptabelsten singt sich Luciana Serra aus der Affäre; Jessye Norman kann zumindest ich mir nicht als lasziv-berechnende Kurtisane vorstellen; Rosalind Plowright verdankt die Antonia wohl weniger ihrer Stimme als den Managementqualitäten des Gatten. In der zweiten Brüsseler Aufführungsserie triumphierte Diana Montague als Muse und Nicklaus; Ann Murray läßt zwar viel Gespür für Textnuancen hören, singt aber nicht so berückend schön, und das Herzstück ihrer Partie, die wiederentdeckte Romanze über die rettende Kraft der Liebe in der Mitte des Antonia-Aktes, bleibt vokal blaß. Aus dem rollendeckenden übrigen Ensemble ragt José van Dam in vier Widersacher-Rollen heraus: kein teuflischer Erzbischof, vielmehr ein die Formen dieser auf Renommee, Macht und Lustgewinn ausgerichteten Welt mit vokaler Eleganz hörbar beherrschender Grandseigneur, der perfekt mit Stimmfarbvarianten spielen kann. Textfinessen ohne Fischer-Dieskauschen Zeigefinger serviert, Menschen benützt, Menschen opfert und skrupellos wie Scarpia Frauen und Liebe als Ware betrachtet – eine Leistung, die einen Stern verdient.

Chor und Orchester des Brüsseler Théâtre de la Monnaie beweisen, daß sie in den letzten sieben Jahren zur Schallplattenreife aufgestiegen sind. Cambrelings plötzliche Attacken (Sterbeszene der Antonia) oder die ganz dem „sinnlichen Schlager“ entrückte, fast melancholisch träge Barcarole werden vom Orchester überzeugend umgesetzt. Der Raumklang auf Spalanzanis Ball oder im Giulietta-Akt ist gut. Doch weit wichtiger: Nach jahrzehntelanger Faulheit der Gesangsstars auf den früheren „Hoffmann“-Platten, nach Produzenteninteresse und entstehenden Bearbeitungen bis hin zur Verstümmelung nähern wir uns mit dieser Fassung mehr als bisher den Intentionen Offenbachs. Vielleicht bleibt diese Fassung noch nicht der Quellenlage letzter Schluß – doch die Aufnahme bedeutet einen großen Schritt nach vorne und zeugt von gelegentlich erkennbarem Editionsernst der EMI oder/und von der Standhaftigkeit der „Brüsseler Dramaturgie“, das Werk so und nicht anders zu präsentieren.

Wolf-Dieter Peter



Kluge Anpassung an Stimmentwicklung.



Renata Scotto – French Arias; Berlioz (Fausts Verdamnis), Thomas (Mignon), Massenet (Werther, Manon, Hérodiade, Don Quichotte, Sappho), Bizet (Carmen), Offenbach (Hoffmanns Erzählungen, La Périhole); Renata Scotto (Sopran), Budapesti Sinfoniker, Charles Rosekrans; *Hungaroton/Helikon CD 31037* (WD: 65'18'') DDD
Aufnahmedatum: (P) 1988
Klangbild: Offen, präsent, unverfärbt, transparent, ein wenig hallig.
Fertigung: Einwandfrei; Textbeilage nur englisch/französisch.

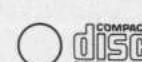
Böswillige werden unterstellen, die Scotto flüchte sich in den letzten Winkel, der ihr stimmlich noch geheuer ist, in die Mezzolage. Die stimmliche Entwicklung der bedeutenden Sopranistin, die vor drei Jahrzehnten im Koloraturfach begonnen und später zum Spinto-Fach geführt hat, ist in ein weiteres, wohl letztes Stadium getreten. Aus der einstigen Lucia und Traviata, der späteren Tosca, wurde – zumindest auf Platte – die Mignon, die Charlotte, die Dulcinee, auch die Carmen. Dieses selektive Umtun im Mezzofach ergibt eine (nicht die einzige) Parallele zur Kunstlerschaft der Callas.

Renata Scotto hat ihrer Mittellage ohne erkennbaren Druck mehr Fülle und dunklere Färbung hinzugewonnen. Sie fühlt sich in dem Bereich erkennbar wohl, orgelt genussvoll mäßig tiefe Noten, hat aber das Sopranfach nicht vollends verlassen. Das beweist sie als Manon oder als Giulietta in der raffiniert im Playback eingesungenen Barcarole.

Eine außerordentliche Stimme im späten Stadium: Das Timbre nicht mehr gleichmäßig durchgebildet, grelle Ausbrüche kommen vor, Beweglichkeit erscheint nicht in jedem Moment optimal gegeben. Andererseits: Es ist noch so viel Klangreiz da, die Sinnlichkeit des Stimmklanges ergibt speziell in der Mittellage noch Faszination, dramatische Gestaltung und Raffinement der Phrasierung geraten hinreißend, gefühlvolle Diminuendi und delicate Linienführung nützen nicht nur dem Lied „Elegie“.

Was man ständig spürt, auch wenn einmal eine stimmliche Unebenheit unterläuft, ist die große Persönlichkeit der Scotto. Deshalb überraschen die drei fast sensationell guten Ausschnitte aus „La Périhole“ nicht allzu sehr.

Nur Szenen würde ich dieses späte Dokument einer der größten Sängerinnen der Nachkriegszeit missen. Hermann Schönegger



Kultiviert, aber etwas einförmig.



Verdi, Arien aus Don Carlos, Un ballo in maschera, Il Trovatore, Simone Bocca-negra, Macbeth, Ernani, Nabucco, Attila, Otello; Simon Estes (Baß), New Philharmonia Orchestra, Gaetano Delogu; Philips CD 416 818-2 (WD: 54'46'') DDD
LP 416 818-1 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1985/87
Klangbild: (CD) Orchester zu sehr im Vordergrund.
Fertigung: Ohne Mängel.

Die Baritonrollen in Verdis Opern bieten genug Möglichkeiten zur Entfaltung unterschiedlicher menschlicher Charaktere und dramatischer Situationen. Simon Estes nutzt diese Gelegenheit mit seiner Programmauswahl reichlich aus; der Gesamteindruck bleibt trotzdem ein wenig einförmig. Nicht so sehr aus stimmlichen Gründen: Das Timbre klingt ausgeglichen und kultiviert, auch wenn es nur zeitweise so richtig „aufblüht“ und sich der Sänger bei den höheren Baritonarien (wie etwa Renés Szene im „Maskenball“) schon mal anstrengen muß. Nicht also in der Stimme, sondern vielmehr in der Artikulation, in der „Spannung“ der Melodiebögen fehlt eine durchdringende Präsenz; auch die Dynamik wirkt nur wenig differenziert. Lunas Arie „Il balen del suo sorriso“ oder die große Arie des König Philipp („Ella giamai m'amò“) „öffnen“ sich nicht, sondern klingen eher zurückhaltend; im „Credo“ des Jago vermisst man die schärferen, dämonischen Züge.

In drei Szenen kann Simon Estes aber restlos überzeugen. Sowohl Fiescos Arie „A te l'estremo addio – Il lacerato spirito“ aus „Simone Bocca-negra“ als auch Silvas Arie aus „Ernani“ strahlen tiefe Emotionen aus, und auch die Melodiegestaltung gewinnt hier erheblich an Intensität. Kompakter Formaufbau und ein sehr eloquenter Legato-Gesang geben dem Gebet des Zacharias aus „Nabucco“ eine suggestive Aussagekraft, zumal hier das Orchester auch dezent und nicht so aufdringlich wie in manchen anderen Arien spielt.

Éva Pintér

VERSCHIEDENES



Artikulationsprobleme.



Weill, Die sieben Todsünden, Kleine Dreigroschenmusik; Julia Migenes (Anna I & II), Robert Tear, Stuart Kale, Alan Opie, Roderick Kennedy (Die Familie), London Symphony Orchestra, Michael Tilson Thomas; **CBS CD MK 44529 (WD: 55'25'') DDD LP 44529 (1 S 30) DDA**
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: (CD) Stimmen klar, Orchester differenziert, aber nicht allzu präsent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Lotte Lenya/Wilhelm Brückner-Rüggeberg (CBS S 62646, z. Zt. nicht im deutschen Handel).

Das hätte eine sehr gute Aufnahme werden können. Michael Tilson Thomas findet den Zugang zum Witz, zur Doppelbödigkeit der Weillschen Musik. Unter dieser entscheidenden Voraussetzung gelingt dem London Symphony Orchestra eine differenzierte Wiedergabe der Stücke, treffend in der Mischung aus sozialkritischer Härte und Kulinarik.

Ebenfalls ausgezeichnet ist das Männerquartett in den „Sieben Todsünden“: wortdeutlich und tiefend vor verlogener Besorgtheit. Und der „Star“ der Aufnahme, Julia Migenes? Sie hat den kleinen, grimmigen Dämonen-Ton für Weill, und sie hätte alle Voraussetzungen, eine gute Interpretin der Doppelrolle Anna I und II zu sein. Anscheinend hat sie die Aufnahme der Lenya gut studiert – doch leider nicht gründlich genug. Denn ihre Textbehandlung ist ausgesprochen schludrig. Zum Beispiel singt sie „Blöße“ mit kurzem Diphthong, „hoffärtig“ mit langem „o“, spricht mehrmals von der „zweite Stadt unserer Reise“, singt „abgewohnt“ statt „abgewohnt“. Offenbar hielt man es bei einer Sängerin, die lange Jahre in Österreich und Deutschland gearbeitet hat, nicht für nötig, einen Sprachlehrer zu engagieren.

Thomas Voigt



Bläuserspieler auf Spitzenniveau.



Bach For Brass – Bearbeitungen für Blechbläser: Bach, Orgelpräludien und Fugen, Choralvorspiele, Dorische Toccata und Fuge, Teile aus der Kunst der Fuge; Läubin Brass Ensemble: Hannes Läubin (Trompete), Bernhard Läubin (Trompete), Volker Schmitz (Horn), Erhard Wetz (Posaune), Walter Hilgers (Tuba); **DG CD 423 988-2 (WD: 59'11'') DDD**
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: Ausgewogen, klar, dynamisch, werkadäquater Hall.
Fertigung: Sehr gut.

Hier liegt eine Produktion vor, die in klanglicher und spieltechnischer Hinsicht Bewunderung verdient. Als Selbstbespiegelung einer optimal besetzten Blechbläsermannschaft mag es angehen, Bachsche Orgelklänge mit Trompeten, Horn, Posaune und Tuba zu neuartigen Klangwirkungen zu verhelfen. Aber ist das noch Bach? Wird da ein neues Kapitel im Album für Bläser-Liebhaber aufgeschlagen? Das Orgelwerk des Thomaskantors aus seiner angestammten „Orgellandschaft“ herauszulösen, gleicht denn doch eher einer Klangtransplantation. Eine Absurdität also?

Nun, es gibt genügend Experimente im Zeitalter von Computertechnik und Synthesizer, die mit der artistischen Verfremdung von Originalvorlagen nicht gerade zimperlich umgehen. Pädagogisch könnte solch eine bläserische Bravourleistung sogar von Nutzen sein, wenn dem Zuhörer ein im Begleittext erläuteter und erleichterter Zugang zu den kontrapunktgesättigten Originalwerken vermittelt werden würde. Aber trotz aller bläserischen Trompetentransparenz und der deutlicheren Farben- und Atemstrukturierung – hier ist der Aussage des Hornisten Volker Schmitz zuzustimmen – entfaltet vergleichsweise die Augmentation im Contrapunctus 7 aus der „Kunst der Fuge“ selbst für den kundigen Klangästheten eher die Wirkung einer festlichen Bruckner-Fanfare mit perlend-etüdenhafter Geläufigkeit der Tuba im Untergrund. Hierüber nachzudenken lohnt sich bei zukünftigen, ähnlichen Versuchungen. Auch der Kunst sollte man ein ihr eigenes Ethos zubilligen: Darf man alles „machen“, was man technisch beherrscht? Präziser: Was gilt uns der erklärte Wille eines Autors, auch posthum?

Gerhard Pätzig



Wiederentdecktes – schlecht aufbereitet.



Herbert, The American Girl Two-Step, A Kiss in the Dark, A Love Sonnett, Inauguration March, Ausschnitte aus The Princess Pat, The Dream Girl und Natoma; Teresa Ringholz (Sopran), The Eastman-Dryden Orchestra, Donald Hunsberger; **Arabesque/Fono Münster CD Z6561 (WD: 50'27'') DDD**
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Wenig durchhörbar, schlecht gestaffelt.
Fertigung: Zu knappe (englische) Textheft-Informationen.
Vergleichseinspielungen: Cincinnati Pops, Kunzel (Fono Münster MW 7125).

Er führte ein aufregendes Musikerleben, ging von seiner Heimatstadt Dublin nach Stuttgart, von dort nach New York, komponierte zwei Große Opern, mehr als vierzig Operetten sowie zahlreiche Orchesterwerke. Heute dagegen wird Victor Herbert (1859 bis 1924) wohl kaum jemandem noch ein Begriff sein.

Schon im dritten Anlauf versucht die Plattenfirma Arabesque, dies zu ändern. Ob es ihr gelingen wird, ist, zumindest angesichts der vorliegenden Einspielung, ernstlich zu bezweifeln. Denn wenn in den Ausschnitten aus den Operetten „The Princess Pat“ (1915) und „The Dream Girl“ (1924) und in den Orchesterstücken aus der Grande Opéra (!) „Natoma“ (1911) auch durchaus hörbar wird, wie virtuos Herbert europäische Form-Traditionen mit amerikanischer Volksmusik (indianischen wie auch südamerikanisch-spanischen Ursprungs) zu verbinden vermochte, wenn auch gezeigt werden kann, wie erfrischend bedenkenlos sich der Komponist dieses und jenes musikalische Idiom einverleibte, so geschieht dies doch auf eine Art, die kaum begeistern wird. Das New Yorker Eastman Dryden Orchestra unter seinem Leiter Donald Hunsberger gelangt kaum je zu wirklich packendem Zugriff und detaillierter Koordination.

Im Beiheft der CD vermisst man ausführlichere (und deutschsprachige!) Angaben zu all dem, was doch zumindest bei uns als „Ausgrabung“ gelten muß.

Susanne Benda



Operetten – neu und humorvoll verpackt.



Operettensalon: Werke von Suppé, Strauß, Zeller, Benatzky, Stolz u.a.; Salonorchestra Cölln; **EMI CD 7 49396 2 (WD: 65'45'') DDD LP 7 49369 1 (1 S 30) DDA**
Aufnahmedatum: (P) 1988
Klangbild: (CD) Ausgesprochen durchsichtig und klar.
Fertigung: Ohne Einwand.

Unter den deutschen Salonorchestern rangiert dasjenige aus Cölln derzeit wohl unanfechtbar an erster Stelle. Denn diese neun Musiker haben nicht nur Ideen zur Klang- (sprich: Instrumental-)Farbe, sondern verfügen zudem über enorme spieltechnische Fähigkeiten. Und sie haben Humor: Da bekommen, wie man der „Operettensalon“ betitelten letzten Platte unschwer anhörte, sogar Verdis „Nabucco“-Chor und gar das „Tristan“-Vorspiel in der verkleinerten Form einen ganz eigenen Witz; wo sich „leichte“ und „schwere“ Muse aneinander rieben, sprühten die Funken.

Beim vorliegenden „Operettensalon“ fällt der Reiz des Widerstreites zwischen „E“ und „U“ nicht mehr derart ins Gewicht – hat sich doch schon von jeher die Salonmusik vornehmlich am Operetten-Tagesgeschehen orientiert. Operetten-Hits zu arrangieren und damit zu popularisieren ist seit Beginn der Salonorchestra-Mode eines ihrer Hauptanliegen. Das mindert freilich nicht den Genuß, den einem die Potpourris, Ouvertüren und Szenen vom „Weißen Rössl“ bis hin zu „Vogelhändler“ und „Zigeunerbaron“ bereiten können. Denn hier hört man wirklich bestes, ausgefeiltestes Ensemblespiel, bemerkenswerte solistische Leistungen (Stehgeiger Koenraad Ellegiers!) – und geistvolle Kommentare zu mancher „Ohrwürmelei“.

Susanne Benda



Gert Westphal – der Idealfall eines „Vorlesers“.



Fontane, Effi Briest (ungekürzte Ausgabe); Gert Westphal (Sprecher); **DG 8 MC 427 366-4 (WD: 10½ Std.) AAA**
Aufnahmedatum: (P) 1988
Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Sinn eines Buches erschöpft sich normalerweise darin, daß es gelesen wird. Wenn es jedoch vorgelesen wird, kommt – idealerweise – eine vertiefende Dimension hinzu. Der mögliche Bequemlichkeitseffekt, nun nicht mehr selbst lesen, sondern nur noch zuhören zu müssen, wird gar nicht erst wirksam, da ein sanfter, aber unwiderstehlicher Zwang einsetzt: Man wird rezipierend eingebunden in die nun auch klingend plastisch gemachte Vielschichtigkeit des Beschriebenen.

Bei Gert Westphal, einem geradezu idealen Vorleser, gibt man sich diesem Zwang nur zu willig hin. Natürlich belebt er Fontanes Roman in ungeahnter Weise, der aber auch selbst schon lebendig und spannend genug ist. Westphal gelingt beträchtlich mehr und Entscheidendes: aus der Handlung Schichten herauszulösen, sie scheinbar zu verselbständigen, um sie dann wieder in den übergeordneten Kontext zurückzuführen. Er setzt Farben in der Auszeichnung der Charaktere, aber er fällt auch – unausgesprochen – Urteile, weist Schuld zu, führt Plädoyers und setzt dadurch Umstände wie neugesehen ins Bildhafte um. Es ist also irrelevant, daß einem das eigene Lesen abgenommen wird, wenn man die acht Cassetten fasziniert durchhört. Man registriert vielmehr, daß man aus eigener Kraft Fontane in dieser Facettierung, in diesem Perspektivenaufriss sich nicht würde annähern können. Denn erst der klanglich lebendige Vortrag schärft das Erinnerungsvermögen, holt Motive zurück, färbt Erzählstränge erkennbar ein und stellt somit den umfassenden Zusammenhang her. Darüber hinaus wird man zur Vorausschau angeregt, erhält Witterung für das, was da kommen mag und unausweichlich wird.

Die Archive des Norddeutschen Rundfunks sind dank Hanjo Kesting, der auch diese Serie „Deutsche Grammophon-Literatur“ als Herausgeber betreut, angefüllt mit Westphal-Bändern. Das ist „ein weites Feld“ zwar, aber ein viel zu lohnendes, als daß man sich das Versäumnis leisten könnte, die Bänder dort schlummern zu lassen. Wir warten also auf weitere Hörbücher.

Hanspeter Krellmann



Von Anfang bis Ende spannend.



Daphne du Maurier, Rebecca (ungekürzte Fassung); Evelyn Hamann (Sprecherin); **DG 10 MC 423 836-4 (WD: 15 Std.) AAA**
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Klar, prägnant.
Fertigung: Einwandfrei.

Daphne du Mauriers Gesellschaftsroman „Rebecca“ ist ein Meisterwerk seines Genres, das im deutschen Sprachraum mangels einer repräsentativen, von allen Bevölkerungsschichten als solcher akzeptierten „Gesellschaft“ keine große Rolle spielt, in England jedoch in unzähligen Beiträgen Literatur, Bühne und Film bis zum heutigen Tag bereichert.

Die Autorin arbeitet mit einfachen Mitteln. Der Roman kommt mit wenigen handelnden Personen aus und schildert die Entwicklung ihrer Beziehungen zueinander vor dem Hintergrund eines berühmten englischen Landsitzes. Das Raffinierte dabei ist, daß die Titelheldin Rebecca de Winter, die dem Buch den Namen gibt, eine Tote ist, während die lebende Mrs. de Winter, die zweite Frau Maxim de Winters und Erzählerin, nie mit ihrem Vornamen genannt wird und dadurch zunächst – im Gegensatz zu der allgegenwärtigen Erinnerung an Rebecca – blaß und unrealistisch wirkt. Erst im Laufe der Handlung gewinnt die zweite Mrs. de Winter an Kontur und Persönlichkeit.

Wer nur den Hitchcock-Film von 1940 mit Joan Fontaine als Mrs. de Winter kennt, wird sich unweigerlich an die Maskenball-Episode erinnern und daran, daß sich danach die Ereignisse überstürzen. Das Buch – und natürlich auch die Hörbuch-Fassung – schildert daneben aber viele durchaus nicht unwichtige Einzelheiten: den Tagesablauf auf Manderley, die Tyrannei durch die Hausangestellten, den großen Garten, die weite Landschaft, das Meer, die Mittagsstille, den Klang der Stimmen und die Gerüche. Alle diese vermeintlichen Nebensächlichkeiten fügen sich früher oder später wie Mosaiksteinchen ins Bild...

Evelyn Hamann liest den Roman erfreulich unprätentiös, dem ganz besonderen Erzählrhythmus mit häufigem Wechsel von Vergangenheit und Gegenwart, Wunschbild und Realität, entsprechend. In den vielen Dialogen kann sie – je nach Situation – Stimmcharakterisierung und Temperament ausspielen.

Die Spannung bleibt wegen der überraschenden „Lösung“ und deren unvorhersehbaren Folgen bis zum letzten Satz gewahrt.

Marie-Luise v. Schuckmann