

OPER



Politische Abenteuer.



Yun, Naui Dang, Naui Minjokiyo, Exemplum in memoriam Kwangju; Myung-Sil Kim (Sopran), Young-Ok Kim (Alt), Sun-Chai Pak (Tenor), Yong-Yin Han (Baß), Chor und Staatliches Symphonie-Orchester der Volksrepublik Korea, Byung-Hwa Kim;
cpo/jpc CD 999047-2 (WD: 61'11'') AAD
Aufnahmedatum: 1986/87
Klangbild: Natürlich, ein wenig stumpf.
Fertigung: Tadellos.

Isang Yun wurde weithin bekannt, als ihn 1967 der südkoreanische Geheimdienst aus Westberlin entführte und nach Südkorea verschleppte. Erst 1969 ließ man ihn nach heftigen internationalen Protesten frei. Bis in die 70er galt er keinesfalls als politisch engagierter Komponist. In seinen Werken, soweit sie bekannt wurden, ließen sich politische oder weltanschauliche Bekenntnisse kaum aufspüren.

Die Haltung eines eher unpolitischen Komponisten scheint Yun seit 1980 demonstrativ aufgegeben zu haben. Die beiden hier eingespielten Werke zählen ausdrücklich zur politisch motivierten Musik. „Exemplum in memoriam Kwangju“ für Orchester bezieht sich auf den blutig niedergeschlagenen Volksaufstand in der südkoreanischen Provinzhauptstadt Kwangju vom Mai 1980; „Nau! Dang, Nau! Minjokiyo!“ (Mein Land, mein Volk!) ist ein oratorisches Werk auf poesievolle Texte von südkoreanischen Oppositionellen über die herbeigesehnte Einheit des koreanischen Volkes.

Isang Yun schreibt hier politische Musik im schlimmsten Sinne. Sie wirkt ebenso verkitscht und platt wie aufgeblasen-pomphaft. Bizarrerweise wird sie auch noch von – gewiß sehr tüchtigen und bemühten – Sängern und Musikern aus Nordkorea aufgeführt. Das Ganze gerät durch diesen Zusammenhang unwillkürlich zu einer geschmacklosen Apologie des politischen Systems in Nordkorea, einer „Volksdemokratie“, in der seit 41 Jahren der menschenverachtende stalinistische Terror des Diktators Kim Il Sung ein Volk brutal knechtet und aussaugt. Gerade ein politisch bewußter Komponist muß solche Zusammenhänge durchschauen können. Mit dieser Produktion hat Yun seinen politisch-moralischen Ruf gründlich ruiniert. *Giselher Schubert*



Zwiespältig.



Lucia Aliberti singt Arien von **Bellini** (I Capuleti e i Montecchi, I Puritani) und **Donizetti** (Anna Bolena, Don Pasquale, La Figlia del Reggimento, Torquato Tasso); **Lucia Aliberti** (Sopran), **Monika Martel-Bittner** (Mezzosopran), **Radio-Symphonie-Orchester Berlin**, **Roberto Paternostro;**
Capriccio CD 10 246 (WD: 70'44'') DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Weicher, leicht verhallter Klangraum, Stimme eingebettet in den Orchesterklang.
Fertigung: Technisch einwandfrei, Arientexte nur italienisch.

Seit 1983/84, speziell nach der ersten Arienplatte vom Herbst 1984 (Orfeo S 119 841 A), wogte die erste „Aliberti-Welle“ – natürlich wurde von nichts Geringerem geredet als „der neuen Callas“.

Das mehrfache Abhören der Aufnahme entzaubert die Phrasen der PR-Texte. Lucia Aliberti kann wegen ihres technischen Könnens viele Partien singen, die andere Sängerinnen nicht in diesem Maß bewältigen würden. Nur hat ihre Interpretation dadurch noch nicht „Spitzenniveau“. Das wird vor allem klar, wenn man zum Vergleich die Elvira-Arie in der Orfeo-Einspielung von 1984 hört. Erfreulicherweise bringt Capriccio die ganze Szene mit Rezitativen und Wiederholungen (Dauer 16' 22''). Doch der tiefere Eindruck der Neuaufnahme rührt von der breiten Gefühlsskala der Komposition her, zum deutlich geringeren Teil von der Interpretation Lucia Alibertis. Sie verfügt zwar über sehr gutes Legato, beherrscht Läufe und Triller, kleine Fiorituren, besitzt genügend Kraft für die abschließende Spitzenton-Attacke. Doch das kritische Ohr bemerkt eben auch ihre Unart des Portamento, den an vielen Stellen nicht zu rechtfertigenden verhangenen Stimmklang, der viele Vokale verfärbt, guttural eindunkelt und vordergründig „interessant à la Callas“ macht. Für eine Italienerin ist die Textartikulation schlecht. Bei gehaltenen Tönen wird das recht große Vibrato deutlich. Wie die Spitzentöne wirklich klingen, ist aufgrund der weichen, leicht verhallten Akustik der Aufnahme schwer zu beurteilen. Zu vielen dieser scheiternden Frauengestalten paßt der Hauch von Desillusion, den ihnen Lucia Aliberti glaubhaft geben kann. Spiegelbildlich aber fehlen das Lächeln, die Emphase und die funkelnde Brillanz. *Wolf-Dieter Peter*



Vokales Gold auf Silber-scheiben.



Carlo Bergonzi singt Arien und Szenen aus Opern von **Verdi**, **Bellini**, **Puccini**, **Flotow**, **Meyerbeer** und **Donizetti**; **Carlo Bergonzi** (Tenor), verschiedene Solisten, Chöre, Orchester und Dirigenten;
Nuova Era/Fono Münster 2 CD 2264/65 (WD: 116'23'') AAD
Aufnahmedatum: 1951–1969
Klangbild: Live-Mitschnitte in unterschiedlicher Qualität, insgesamt guter Klang, Stimme unverfälscht.
Fertigung: Unvollständige Angaben zu Solisten, Angaben im Booklet italienisch-englisch, technisch einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Verdi-Tenor-Arien (Philips 6764 193).

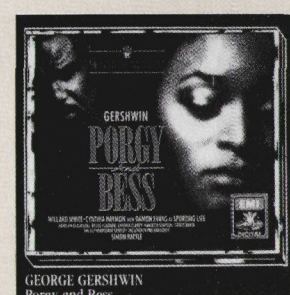
Diese „Nuova Era“-Edition ergänzt die vorliegenden Gesamtaufnahmen, ein italienisches Raritäten-Recital und die Verdi-Kassette durch einen wichtigen Aspekt: den frühen Bergonzi von 1951 bis 1969. So ist es interessant zu hören, daß der Iacopo aus „I due Foscari“ noch Klangspuren von Bergonzis Wechsel aus dem Bariton- ins Tenorfach zeigt. Von 1947 bis 1951 hatte er Sharpless, Alfio und Tonio gesungen, ehe er mit Andrea Chénier endgültig in die Tenorlage wechselte und den Iacopo als erste Verdi-Rolle sang – gleich unter Giulini an der Scala; und angesichts einer stupenden Piano-Kultur war sofort klar: Carlo Bergonzi mußte in die erste Reihe vorstoßen.

Leider fehlt ein Dokument aus der Mitte der fünfziger Jahre. Doch die drei Aufnahmen von 1960 zeigen schon Meisterliches. Die tenorale Schmachtnummer aus Flotows „Martha“ ist in kitschferne Kunsthöhen gerettet. Bergonzis Vasco da Gama wirkt vom Zauber des entdeckten Landes hörbar ergriffen und faßt sich erst am Schluß. Das Butterfly-Liebesduett verstrahlt betörenden Schönklang. Ernani tritt an der Met 1962 gleich stilistisch einer Lehrstunde: zunächst ruhige, weitgespannte Phrasierung und dann in der Stretta vokaler Zugriff mit Kontur und Kern.

Über alles Stilgefühl hinaus zeigen fast sämtliche Mitschnitte Bergonzis souveräne Atemtechnik („täglich eine halbe Stunde üben!“), die daraus erwachsende mühevolle Phrasierung samt makellosem Legato und das sichere Singen in der Maske; Pianissimo-Wirkungen und mezza voce, energische Noblesse, Decrescendo auf hohen Noten, Triller – alles fern jeder Tenorunarten und vokaler Selbstgefälligkeit. Damit ragt Bergonzi als Maßstab in die heutige Gesangsszene herein. *Wolf-Dieter Peter*



Elendsviertel renoviert.



Gershwin, **Porgy and Bess** (Gesamtaufnahme in engl. Sprache); **Willard White** (Porgy), **Cynthia Haymon** (Bess), **Gregg Baker** (Crown), **Harolyn Blackwell** (Clara), **Bruce Hubbard** (Jake), **Damon Evans** (Sporting Life), **Cynthia Clarey** (Serena), **Johnny Worthy** (Robbins), **Marietta Simpson** (Maria) u. a., **The Glyndebourne Chorus**, **Graig Rutenberg**, **London Philharmonic Orchestra**, **Simon Rattle;**
EMI 3 CD 7 49568 2 (WD: 189'32'') DDD
LP 7 49568 1 (3 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: (CD) Sehr opulent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Houston Grand Opera, DeMain (RCA 1977).

In Glyndebourne stand 1986 nicht Mozart im Mittelpunkt, sondern Gershwins „Porgy and Bess“. Catfish Row, das schwarze Ghetto, wird ausgerechnet an dieser elitären Festspielstätte aufgebaut. Ohne sich von der sozialen Thematik des Stücks provozieren zu lassen, bringt die britische High-Society dem „original black cast“ stehende Ovationen. Kritiker ergehen sich in Lobeshymnen. Damon Evans, der hervorragende Darsteller des Sporting Life, führt den Riesenerfolg der Aufführung darauf zurück, daß man die „schwarzen“ Klischees amerikanischer Produktionen tunlichst vermieden hatte, daß man nicht ein künstlerisches Ghetto pflegen, sondern zeigen wollte: „Porgy and Bess“ ist eine große Oper.

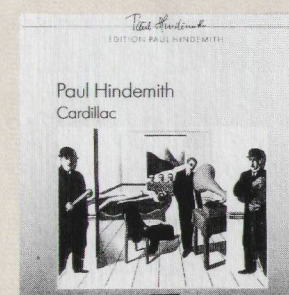
Was er damit meint, zeigt die vorliegende, auf jener Glyndebourne-Produktion basierende Aufnahme. Es will mir scheinen, als habe man mit den Klischees auch eine Portion Lebendigkeit und Ursprünglichkeit eliminiert. Ich kann mich hier für den Sinfoniker Gershwin, für viele schöne und charaktervolle Stimmen im durchweg erstklassigen Ensemble begeistern, ebenso für das London Philharmonic Orchestra und den Dirigenten Simon Rattle – doch bei der Houston-Aufnahme nehme ich mehr Anteil am Geschehen.

Überspitzt gesagt, wirkt die Glyndebourne-Produktion auf mich so, als habe man das schwarze Elendsviertel für den Besuch der Queen renoviert. Das betrifft auch das Klangbild. Es ist eine prächtige sinfonische Fassade, vor der die Figuren und der Inhalt des Stücks etwas in den Hintergrund geraten.

Thomas Voigt



„Musizieroper“ mitmäßigem Sängerniveau.



Hindemith, **Cardillac**; **Sigmund Nimsgern** (Cardillac), **Verena Schweizer** (Tochter), **Robert Schunk** (Offizier), **Josef Protschka** (Kavalier), **Gabriele Schnaut** (Dame) u. a., verstärkter **RIAS Kammerchor**, **Radio-Symphonie-Orchester Berlin**, **Gerd Albrecht;**
Wergo 2 CD 60148/49-50 (WD: 88'30'') DDD
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Transparent, plastisch.
Fertigung: Einwandfrei, deutsch-englische Einführung mit deutschem Libretto.
Vergleichseinspielung: Keilberth/Fischer-Dieskau, Kirschstein, Grobe, Söderström (DG 2721 246).

Nach den wenig bekannten frühen Bühnenwerken („Mörder, Hoffnung der Frauen“, „Das Nusch-Nuschi“, „Sancta Susanna“) stößt die Hindemith-Edition der Wergo nun zu Vertrautem vor. Wie bereits in der älteren DG-Aufnahme unter Keilberth wählte man die 1926 unter Fritz Busch in Dresden uraufgeführte Erstfassung von Hindemiths vierter Oper und nicht die Neubearbeitung von 1952.

Spiritus rector der Aufnahme ist mit Gerd Albrecht ein Spezialist für vernachlässigtes musikalisches Terrain. Unter seinem analytisch-präzisen Dirigat arbeitet das differenziert musizierende Radio-Symphonie-Orchester Berlin die filigranen, komplexen Strukturen dieser lakonischen, komprimierten Partitur prägnant heraus. Gilt „Cardillac“ als eine vom Primat der Musik bestimmte „Musizieroper“, so wird dies – leider – auch durch die allenfalls durchschnittlichen Leistungen der Sänger bestätigt. Selbst Sigmund Nimsgern in der Titelpartie wirkt hier merkwürdig gehemmt und zögernd im Ausdruck. Blaß bleiben die beiden Damen, Gabriele Schnaut mit zu wenig farblichen Schattierungen und ohne die hier angebrachte Laszivität, Verena Schweizer mit lyrischen Momenten, aber ohne die Ausgestaltung der nervösen Zerrissenheit einer zwischen Vater und Geliebtem schwankenden Tochter. Besonders enttäuschen die beiden Tenöre: Josef Protschka und Robert Schunk klingen im Forte angestrengt, zeigen deutliche Höhenprobleme. Beide sind mit der stimmlichen Umsetzung ihrer dramatisch-emphatischen Szenen überfordert. Unverständlich bleibt, warum einige Passagen Schunks in der zwölften Szene, wo er bis zur Heiserkeit forciert, nicht wiederholt wurden. *Kurt Malisch*

3. Internationale Festtage Alter Musik Stuttgart

Musik in Italien vor 1800

vom 15ten bis 24sten September 1989

- 15.9. Madrigale von Claudio Monteverdi
The Consort of Musicke
- 16.9. Madrigale von Orazio Vecchi
The Consort of Musicke
Instrumentalwerke von Antonio Vivaldi, Francesco Geminiani u.a.
The Amsterdam Baroque Orchestra
Leitung: Ton Koopman
- 17.9. Madrigale von Carlo Gesualdo u.a.
Gesualdo Consort Amsterdam
Cembalowerke von Girolamo Frescobaldi u.a.
Rinaldo Alessandrini
La Barca di Venezia per Padova
Madrigalkomödie von Adriano Banchieri
I Solisti del Madrigale
- 20.9. Canzonen und Sonaten von G. Gabrieli, G. Picchi u.a.
Musica Fiata Köln
- 21.9. Madrigale von Claudio Monteverdi
Elwes, Potter, v.d. Kamp
Ensemble Tragicomedia
- 22.9. Motetten von A. Willaert und A. Gabrieli
Chanticleer
- 23.9. Vespro della Beata Vergine von Claudio Monteverdi
Mellon, Zanetti, Elwes, Kendall, Potter
- 24.9. **Kammerchor Stuttgart**
Musica Fiata Köln
Leitung: Frieder Bernius
- 24.9. Kammermusikwerke von A. Vivaldi und T. Albinoni
The Purcell Quartet

Informationen:
 Internationale Festtage
 Alter Musik Stuttgart
 Postfach 10 26 30
 D-7000 Stuttgart 10
 Tel.: 07 11/23 22 00 ☉

Hemds-
ärmelig.

Verdi, La Traviata (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Lucia Aliberti (Violetta), Peter Dvorsky (Alfredo), Renato Bruson (Giorgio), Fumiko Mochiki (Flora), Yasuo Yanagisawa (Grenvil), Hiroyuki Okayama (Doupol) u. a., Fujiwara Opera Chorus, Tokyo Philharmonic Orchestra, Roberto Paternostro; *Capriccio 2 CD 10 274/5 (WD: 112') DDD*

Aufnahmedatum: 1988

Klangbild: Präsent, aber wenig räumlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Alle derzeit verfügbaren.

Verdis „La Traviata“ ist kein Stiefkind der Schallplattenindustrie. Es gibt ein paar brauchbare und viel zu viele mittelmäßige Gesamtaufnahmen. Um eine Neueinspielung zum jetzigen Zeitpunkt zu rechtfertigen, muß man sich etwas Besonderes einfallen lassen. Michael Horwath, der Produzent dieser Edition, hat das getan. Er exportierte seine drei Stars kurzerhand nach Tokio und nahm die Oper in der dortigen Suntory Hall live auf – mit japanischen Sängern in den Nebenrollen, einem japanischen Chor, dem Philharmonischen Orchester Tokio und – last, not least – japanischen Toningenieurern. Daß das Ergebnis anders klingt als eine durchschnittliche

mitteleuropäische Produktion, läßt sich dennoch kaum behaupten.

Die japanischen Comprimarii machen ihre Sache nicht schlechter, aber auch nicht besser als ihre italienischen und englischen Kollegen in den meisten Vergleichseinspielungen, dasselbe gilt für den Chor. Und das Orchester aus Tokio erreicht spieltechnisch wie musikalisch auch nur mittleren Standard. Ob ein anderer Dirigent die Musiker zu noch besseren Leistungen hätte animieren können, will ich nicht entscheiden. Roberto Paternostro setzt ja doch zu sehr auf eine pauschale Italianità, es gibt viele Knalleffekte und hitzige Höhepunkte, aber nur wenige Einblicke in die Psyche der singenden Figuren. Auch die für den mittleren Verdi erstaunlichen Farbvalen in der Orchestrierung werden kaum erschlossen. Paternostro scheint der leibhaftige Anti-Kleiber zu sein.

Für die Titelrolle ist Lucia Aliberti sicherlich keine schlechte Wahl. Leider muß sie, wie so viele andere begabte Sängerinnen, mit dem unsinnigen PR-Etikett einer „zweiten Callas“ leben. Das hat sie in der Vergangenheit zu Kraftakten verleitet, die ihrem schönen Instrument, einem leichten lyrischen Koloratursopran, nicht gut getan haben. Technisch versiert, geht sie die Klippen ihrer Partie furchtlos an, während ihr für die großen Gefühlsausbrüche („Amami, Alfredo“) die nötige Emphase fehlt. Sie hat ihre großen Vorbilder mit Gewinn studiert und fügt ihnen sozusagen einige persönliche Fußnoten hinzu. Das Resultat bleibt interessant, aber auch etwas synthetisch; diese Violetta vermag nie wirklich zu berühren.

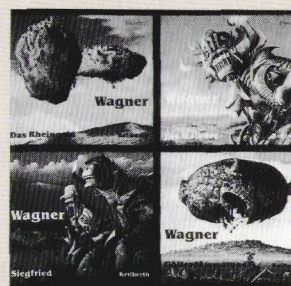
Ausgesprochen ärgerlich ist die Leistung ihres Tenorpartners Peter Dvorsky. Mit bildschöner Material gesegnet, aus dem er überhaupt nichts zu machen versteht, schlägt er sich hemdsärmelig durch seine Partie, wobei alle leiseren Zwischentöne auf der Strecke bleiben. Daß eine solche Darbietung heute auf Schallplatten festgehalten wird, kann nur die Befürchtung bestätigen, daß die Kunst des feineren Tenorgesangs mit Carlo Bergonzi und Alfredo Kraus endgültig aussterben wird. Renato Bruson dagegen ist nach wie vor eine Autorität in Fragen des stilvollen Singens und der intelligenten Durchdringung des gesungenen Textes. Was er gegenüber der sieben Jahre alten „Traviata“-Einspielung unter Riccardo Muti an stimmlichem Wohlklang eingebüßt hat, macht er durch eine noch deutlichere Profilierung der Figur wieder wett. Seine große Duett-Szene mit Violetta kann diese Neueinspielung wenigstens für Augenblicke künstlerisch rechtfertigen. Ekkehard Pluta

Lucia Aliberti und Peter Dvorsky während der konzertanten „Traviata“-Aufführung in der Santory Hall in Tokio, die jetzt auf CD vorliegt.

Foto: Capriccio



Bayreuther Ring 1952: Beispielhaftes Musik-Theater.



Wagner, Der Ring des Nibelungen (Gesamtaufnahme); Hermann Uhde (Rheingold-Wotan, Gunther), Ira Malaniuk (Fricka), Inge Borkh (Freia, Sieglinde), Wolfgang Windgassen (Froh), Erich Witte (Loge), Gustav Neidlinger (Alberich), Paul Kuen (Mime), Josef Greindl (Fafner, Hunding, Hagen), Melanie Bugarinovic (Erda, 2. Norn), Günther Treptow (Siegfried), Hans Hotter (Wotan, Wanderer), Astrid Varnay (Brünnhilde), Bernd Aldenhoff (Jung-Siegfried), Max Lorenz (Siegfried), Martha Mödl (Gutrune), Ruth Siewert (Waltraute) u. a., Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Joseph Keilberth; *Paragon/Divox 14 CD 84015-84028 (WD: 13 Std. 52'45'') AAD*

Aufnahmedatum: 1952

Klangbild: Historischer Rundfunk-Mitschnitt in guter Tonqualität, nur durch gelegentliche atmosphärische Störungen beeinträchtigt.

Fertigung: Einwandfrei.

Die mit der „Walküre“ gestarteten neuesten „Ring“-Unternehmungen der marktbeherrschenden Firmen EMI und DG, aber auch jüngste Bayreuther Hörerfahrten dürften den Wunsch nach adäquaten musikalischen Realisierungen der Wagner'schen Musikdramen zu einem dringenden Bedürfnis gemacht haben. Der Markt für historische Live-Mitschnitte, sofern sie klangtechnisch wenigstens akzeptabel sind, ist deshalb derzeit außerordentlich günstig. Auf den Bayreuther „Ring“ von 1953 unter Clemens Krauss, von der französischen Firma Rodolphe vorgelegt, folgt nun auf einem italienischen Label die „Ring“-Deutung von Joseph Keilberth.

Da die Besetzungen einiger wichtiger Hauptpartien (Hotter, Varnay, Greindl, Neidlinger u. a.) in beiden Fällen identisch sind, ergibt sich freilich eine Konkurrenzsituation, in der sich derjenige Käufer, der nicht Sammler aus Passion oder Profession ist, am günstigeren Preis orientieren wird. Und da macht Rodolphe mit der 7-Mono-CD-Fertigung zweifellos das Rennen. Aber auch künstlerisch gibt es Argumente für den Krauss-„Ring“: Astrid Varnay konnte ihre epochale Leistung als Brünnhilde in späteren Jahren noch steigern und Hans Hotter war 1952 nicht in der besten stimmlichen Verfassung; nach einem verschnupften Start in der „Walküre“ wird er auch im „Siegfried“ die stark nasale Tonfärbung nicht los.

Doch diese Einschränkungen schmälern den Wert des Tondokumentes insgesamt nicht. Bei den Sängern gibt es viele exemplarische und ansonsten eindeutig zufriedenstellende Leistungen. Interessant die Begegnung mit den Tenören: Bevor Wolfgang Windgassen, hier in der kleinen Rolle des Froh schon dabei, zum Protagonisten des neuen Bayreuth avancierte, gaben sich dort die damals bereits renommierten Sänger die Klinke in die Hand. Günther Treptow ist ein markant artikulierender, wenn auch etwas schmelzwarmer Siegmund, Bernd Aldenhoff ein frisch-draufgängerischer, aber auch zu lyrischer Emphase fähiger Jung-Siegfried. In der „Götterdämmerung“ gibt er seinen Part an den Veteranen Max Lorenz ab, der durch den sehr freien Umgang mit den Noten und einige gequetschte Töne zunächst irritiert, dann aber mit dem ganzen Gewicht seiner Künstlerpersönlichkeit einen ergreifenden Schlußakt gestaltet.

Durch Hotters Indisposition wirkt die sängerische Leistung Hermann Uhdes als „Rheingold“-Wotan und Gunther noch prägnanter, und über Josef Greindls und Gustav Neidlingers Interpretationen des Hagen bzw. des Alberich sind keine neuen Vokabeln des Lobes mehr zu finden. Persönlich bevorzuge ich für die Partie des Hunding eine vollere, schwärzere Stimme als die Greindls. Ludwig Weber, der hier noch als Fasolt dabei ist, kam diesem Ideal näher. Glasklare Rollenprofile ohne jede Übertreibung zeichnen Erich Witte als Loge und Paul Kuen als Mime. Und wenn man Ira Malaniuk den Ausnahmestandard der bisher Genannten nicht ganz zustehen möchte, so liegt das einzig und allein daran, daß die Fricka zu den wenigen Wagner-Partien gehört, für die es auch heute noch einige gute Interpretinnen gibt.

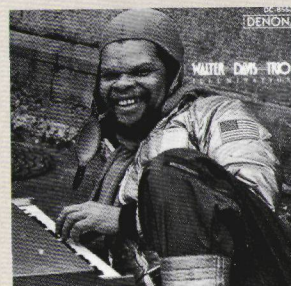
Starke theatralische Momente verdankt diese Aufnahme Inge Borkh als Sieglinde – ihre Szenen mit Treptow gehören zu den spannendsten dieses „Rings“ – und Martha Mödl als Gutrune, die hier freilich ihre Vergangenheit als Altistin nicht ganz vergessen machen kann. Eine stimmliche Entdeckung ist die imposante Melanie Bugarinovic (Erda, 2. Norn), deren eigentliche Stärke aber zweifellos im slawischen und italienischen Fach liegen dürfte. Das war wohl auch der Grund, daß sie in späteren Jahren am Grünen Hügel durch andere Sängerinnen ersetzt wurde. Noch in den Nebenrollen weist dieser „Ring“ gute bis erstklassige Besetzungen auf, etwa Rita Streich als Waldvogel, Herta Töpper als Floßhilde und – nicht zu unterschätzen – Werner Faulhaber als Donner.

Joseph Keilberth, dessen bescheidenes Auftreten wohl mit dazu beigetragen hat, daß er – zumindest außerhalb Münchens – nicht zu den ganz großen Dirigenten gerechnet wird, deutet die Partitur spannungsreich aus. Er schwelgt nicht selbstvergessen in Wagners unendlicher Melodie, es gibt bei ihm weniger „schöne Stellen“ als bei anderen Dirigenten; aber er erweist sich als ein Diener des Gesamtkunstwerks, in dem die Musik eben ein Bestandteil des theatralischen Ganzen ist. Entsprechend gründlich war die Arbeit mit den Sängern, deren Textverständlichkeit als vorbildlich gelten darf. Ekkehard Pluta

JAZZ



Musikalische Visitenkarte eines Hardbop-Pianisten.



Walter Davis, Illuminations: Scorpio Rising, Illuminations, Ronnie's A Dynamite Lady, Backgammon, Abide With Me, Crowded Elevator, Theme From „La Strada“, Biribinya Nos States, Just One Of Those Things, Pranayama, I'll Keep Loving You; Walter Davis (p), Buster Williams (b), Bruno Carr (dr), Art Blakey (dr), Jeremy Steig (fl) u. a.; *Denon CD DC-7041 (WD: 70'41'') ADD*

Aufnahmedatum: 1977, [P] 1989

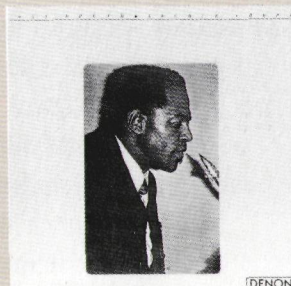
Klangbild: Transparent, volltönender Baß, prägnante Höhen.

Fertigung: Ohne Beanstandung.

Daviscup“, das Debütalbum des Pianisten Walter Davis Jr. von 1960, hatte zwar einen verheißungsvollen Titel, trug aber den Namen in Bezug auf seinen Bekanntheitsgrad wie eine verfrüht verliehene Trophäe. Welches kreative Potential in den Arbeiten dieses Künstlers steckt, der sich auch noch parallel zur Musik als Maler und Kostümdesigner betätigt, demonstriert „Illuminations“, ein variantenreiches Programm mit unterschiedlichen musikalischen Schauplätzen: Piano pur in „Abide With Me“, eine seelenvolle Gospel-Botschaft, gleich im Anschluß daran „Crowded Elevator“, ein hart gespieltes Bop-Piano, oder tanzfreudige Karibikstimmung in „Biribinya Nos States“. Zur Stammbesetzung gehört auf allen Stücken der Bassist Buster Williams, dessen sichere Begleitung und warmer, voller Ton auch in dem Staraufgebot diverser Schlagzeuger-Persönlichkeiten wie Art Blakey oder Tony Williams ihren individuellen Charakter behält. Zu den in der Rhythmusgruppe unterschiedlich besetzten Trios kommen auf einigen Stücken Gastmusiker hinzu. Unter ihnen fasziniert vor allem der Flötist Jeremy Steig. Mit sensibler Überblasttechnik spielt er eine schöne, melodische Improvisation über „Illuminations“, die durch Davis' reizvolle Pianomotive noch verlängert wird. Gerd Filtgen



Klassische Duke Ellington-Themen aus moderner Sicht.



Archie Shepp, Day Dream: Don't You Know I Care, Caravan, Day Dream, Satin Doll, I Got It Bad And That Ain't Good, Prelude To A Kiss; Archie Shepp (ts, ss), Walter Davis (p), Earl May (b), Philly Jo Jones (dr); *Denon CD DC-8547 (WD: 37'37'') ADD*

Aufnahmedatum: 1977, [P] 1989

Klangbild: Räumlich gut gestaffelter Ensemblesound.

Fertigung: Einwandfrei.

Nach einem Studium von Literatur und Theaterwissenschaft tauchte der aus Fort Lauderdale/Florida stammende Tenorsaxophonist Archie Shepp 1960 in den Reihen der Avantgardemusiker auf. Erste wichtige Einspielungen erfolgten mit dem Pianisten Cecil Taylor, danach weitere Kooperationen mit Künstlern wie den Trompetern Don Cherry und Bill Dixon. Mit zahlreichen Publikationen, die sich kritisch mit der Situation der Farbigen in den USA auseinandersetzten, und seinem emotionsgeladenen Saxophonspiel wurde Shepp zu einem verbalen und musikalischen Sprachrohr des „Black Movement“.

Dennoch, für sentimentale Themen hatte Archie Shepp schon immer eine Schwäche. Wie eine ruhige Oase in aufgewühlter Soundlandschaft wirkt „Prelude To A Kiss“, auf einem seiner bedeutendsten Alben, „Fire Music“, 1965 eingespielt. Seine Vorliebe für Kompositionen von Duke Ellington findet bei Shepp in den 70er Jahren eine Fortsetzung, wie „Day Dream“ belegt.

Das spezielle Gefühl für Klangfarben – ein Markenzeichen sämtlicher Ellington-Arbeiten – wird auch in Archie Shepps Interpretationen neu belebt. Eigenheiten von Musikern, die für seine stilistische Entwicklung von Bedeutung waren, wie zum Beispiel Paul Gonsalves mit seinen eleganten Chorussen und Ben Websters sinnlich-kraftvoller Ton, werden hier in seine Spielweise integriert. In „Don't You Know I Care“ – mit ergreifend flehenden Tönen im hohen Register des Sopransaxophons – zelebriert Archie Shepp eine würdevolle Auseinandersetzung mit der Tradition, und es gelingt ihm gleichzeitig das Kunststück, avantgardistische Strukturen in diese Ballade einzubringen. Gerd Filtgen