

OPER



Verschiedene
Grundhal-
tungen.



Rihm, umsungen, **Ruzicka**, ...der die Gesänge zerschlug...; Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Ensemble modern, Ernest Bour; deutsche harmonia mundi/EMI-ASD 825 D (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Differenziert und klar konturiert, gute Relation zwischen Gesangsstimme und Ensemble.
Fertigung: Ohne Einwand.

Die Neue Musik hat inzwischen im Ensemble modern einen professionellen und vielseitig engagierten Anwalt gefunden, mit dem ganz bedeutende Entwicklungsperspektiven verbunden sind. Das betrifft nicht nur mögliche Impulse seitens der Komponisten, sondern – entscheiden-der vielleicht noch – eine wachsende Resonanz, ein stärkeres Interesse auf Seiten des Publikums. Was das Ensemble modern auszeichnet, ist das tiefe Bewußtsein der Verantwortung gegenüber Ansprüchen, die einer guten Komposition innewohnen. Genauigkeit gegenüber dem Notentext einerseits, andererseits jedoch eine heißblütige Intensität beim interpretatorischen Zugriff – das sind die Qualitätsmerkmale dieses Ensembles.

Die beiden Werke von Rihm und Ruzicka sind Auftragskompositionen der Berliner Festspiele, haben eine ähnliche Besetzung und geben bei aller Unterschiedlichkeit eine Neigung zu Texten zu erkennen, die für die Ausprägung ihrer musikalischen Sprache von beträchtlicher Bedeutung ist. In gewisser Weise stehen einander die beiden Komponisten aber auch konträr gegenüber, etwa darin, daß Rihm seine Musik aus gestischen Impulsen gewinnt, was ihr eine expressive Rissigkeit und vielfältige Gebrochenheit gibt, während Ruzicka seine Töne und Klänge aus einer homogenen, dunklen Grundstimmung herauschält, einen Grundaffekt konstituiert, auslotet und ihn dann differenziert. Beide Haltungen ermöglichen Musik von großer Eindringlichkeit, zumal Dietrich Fischer-Dieskau den Charakter dieser Musik, ihren Ton und ihre Farbe pointiert und unwiderlegbar trifft.

Dieter Rexroth



Triumph des
Know-how.



Bellini, Norma (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Joan Sutherland, Montserrat Caballé, Luciano Pavarotti, Samuel Ramey u.a., Orchester und Chor der Welsh National Opera, Richard Bonyngue; Decca 3 CD 414 476-2 (WD: 148'29) DDD LP 6.35747 (3 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: (CD) Wenig kontrastiert, viel Stückwerk.
Fertigung: Einwandfrei.

Ein bißchen Skepsis ist durchaus angebracht. Was mag Dame Joan Sutherland, die dienstälteste Primadonna der internationalen Opernszene, dazu veranlaßt haben, die Norma jetzt ein zweites Mal auf Schallplatte vorzulegen? Wurde hier nur auf die unkritische Kauflust einer unermüdlichen Fan-Gemeinde spekuliert oder glaubten Joan Sutherland und ihr dirigierender Gatte Bonyngue nunmehr – nach jahrzehntelanger Beschäftigung mit dem Werk – eine endgültige Deutung der „Norma“ geben zu können?

Letzteres wohl nicht. Dennoch gibt es eine Reihe guter Gründe, diese Neuaufnahme zu empfehlen. Einer davon ist der Mangel an wertbeständigen Konkurrenz-Aufnahmen aus den letzten zwanzig Jahren. Wer „Norma“ adäquat erleben will, muß nach wie vor zu einer der zahlreichen Callas-Aufnahmen greifen. Ein weiteres Argument für diese Decca-Einspielung: die beiden männlichen Protagonisten sind ihrer bisherigen Schallplatten-Konkurrenz eindeutig überlegen. Samuel Ramey ist ein drahtiger Oroveso, mehr Feldherr als Oberpriester, und Luciano Pavarotti, üppig und bestrickend im Ton, befreit den Prokonsul aus seiner gewöhnlichen Passivität.

Und wie steht es mit den beiden Primadonnen? Verzichtet man auf die müßige Beckmesserei, aufzurechnen, was die beiden Damen heute altersbedingt nicht mehr können, so sind ihre Leistungen durchaus zu genießen. Joan Sutherland, noch immer von einiger stimmlicher Leuchtkraft, vermag trotz des stark gewordenen Vibrato die Musik Bellinis genau zu artikulieren; Montserrat Caballé, nach wie vor jugendfrisch im Timbre, kontrastiert von der Stimmfarbe her sehr reizvoll.

Besonders in den Rezitativen, die sehr textbewußt und dramatisch durchgestaltet sind, gewinnt die Aufnahme einige Innenspannung. Richard Bonyngue am Pult des sicher nicht erstklassigen Orchesters der Welsh National Opera ist ein kompetenter Sachwalter der Musik und ein galanter Begleiter, der aber durchaus auch eigene Akzente zu setzen weiß. Die Aufnahmetechnik dieser bereits Ende 1984 produzierten Einspielung dürfte verwöhnte HiFi-Freaks allerdings kaum zufriedenstellen.

Ekkehard Pluta



Historische
Sänger-Serie
mit teils sehr
empfindlichen
editorischen
Mängeln.



Maria Callas e Beniamino Gigli in San Remo; Arien von Meyerbeer, Mozart, Massenet, Cilea, Charpentier, Giordano, Rossini, Cherubini, Donizetti, Verdi; Maria Callas (Sopran), Beniamino Gigli (Tenor), versch. Orchester und Dirigenten; Suite/TIS CD 1-5006 (WD: 68'36") ADD
Aufnahmedatum: 1954, 1955-1962
Klangbild: Historisch.
Fertigung: Dürftige Ausstattung.

Beniamino Gigli singt Arien von Verdi, Boito, Massenet, Halévy, Mozart, Bizet, Puccini, Donizetti, Gounod; Beniamino Gigli (Tenor), versch. Orchester und Dirigenten; Suite/TIS CD 1-5007 (WD: 62'32") ADD
Aufnahmedatum: 1921-1951
Klangbild: Größtenteils gelungene historische Rekonstruktionen.
Fertigung: Dürftige Ausstattung.

Giuseppe di Stefano singt Arien von Donizetti, Verdi, Massenet, Puccini; Giuseppe di Stefano (Tenor), versch. Orchester und Dirigenten; Suite/TIS CD 1-5008 (WD: 57'29") ADD
Aufnahmedatum: 1952-1963
Klangbild: Historisch, zahlreiche Störungen.
Fertigung: Dürftige Ausstattung.

Enrico Caruso singt Arien von Verdi, Donizetti, Puccini, Ponchielli, Bizet, Leoncavallo, Flotow; Enrico Caruso (Tenor), versch. Orchester und Dirigenten; Suite/TIS CD 1-5009 (WD: 54'57") ADD
Aufnahmedatum: 1904-1917
Klangbild: Unzulängliche historische Rekonstruktion.
Fertigung: Dürftige Ausstattung.

Suite“, eine Billigpreis-Serie italienischer Herkunft, ist auf historische Sängerporträts spezialisiert und bringt sowohl Überspielungen alter Plattenaufnahmen als auch jene Konzert- und Bühnenaufnahmen, mit denen uns Italien bereits seit längerer Zeit beliefert. Dem Sammler wird viel Interessantes geboten – nur weisen die Produktionen zum Teil sehr gravierende Mängel auf. Daß es keine Begleithefte gibt, wird man bei dieser Art von Sparsausführung noch verschmerzen. Nicht zu entschuldigen sind hingegen die



ungenügenden Angaben zu den einzelnen Aufnahmen. So werden bei der Caruso- und der Gigli-Edition einige Male die Partner bei Duett-Aufnahmen verschwiegen – obwohl das Eruiieren der Namen wahrhaftig keine Hexerei sein muß.

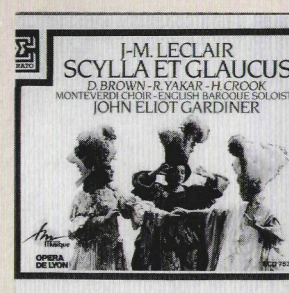
Eine total verunglückte Edition ist die Caruso-CD. Da stimmt fast keine Tonhöhe, das Kopieren erfolgte von miserablen Vorlagen. Außerdem sind die Stücke zum Teil regelrecht „gestutzt“, vorne oder hinten fehlt ein Teil. Auffallend, daß gerade Caruso so oft mißhandelt wird. Anderen Sängern ergeht es besser, zum Beispiel Gigli. Die Auswahl ist akzeptabel, die Überspielung geriet halbwegs brauchbar. Nur ist auch hier ein arger Lapsus passiert. In das Programm haben sich drei Aufnahmen aus der akustischen Ära Anfang der Zwanzigerjahre verirrt: „Mefistofele“, „Tosca“ und „Faust“. Datiert sind die Titel aber mit 1931, 1934 und 1951. Ist niemand von den Produzenten auf den Gedanken gekommen, daß da etwas nicht stimmen kann?

Interessantestes Stück der Serie ist das San Remo-Konzert 1954 mit dem alten Gigli und der jungen Callas – leider nicht in Duetten, nur in Solonummern. Die Callas mit einer flammenden Martern-Arie, dem Schattentanz aus „Dinorah“ und anderem, alles mit jener Impulsivität, die von den Live-Aufnahmen der Künstlerin ausging (verlängert wurde das Konzert nicht ganz passend mit diversen Callas-Ausschnitten aus späteren Jahren); Gigli in einem seiner letzten öffentlichen Konzerte, begreiflicherweise mit reduzierten Mitteln, doch in keinem Augenblick so peinlich wie jener Sänger, der gerade in dieser Zeit – etwas voreilig – als sein Nachfolger ausgerufen wurde: Giuseppe di Stefano. Ein einziger Ausschnitt, die Alvaro-Arie aus „La forza del destino“ (Turin 1953) läßt den Sänger in seinen Blütejahren erkennen. Schon zwei Jahre später, bei der Karajan-„Lucia“ in Berlin, war er gezwungen, die Schlußszene der Oper um einen Halbton herunter zu setzen. Spätere Aufnahmen, etwa „Elisir d'amore“ (Bergamo 1961) zeigen den Sänger in total derangiertem Zustand. Wozu solche abschreckenden Beispiele frühen stimmlichen Verfalls – die auch beim Publikum mitunter Widerspruch hervorgerufen haben – veröffentlicht werden, ist unerklärlich.

Clemens Höslinger



Eine Entdek-
kung.



Leclair, Scylla et Glaucus (Gesamtaufnahme in frz. Sprache); Donna Brown (Scylla), Howard Crook (Glaucus), Rachel Yakar (Circé), Agnès Mellon u.a., Monteverdi Chor, English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner; RCA/Erato 3 CD 30177 (WD: 170'22") DDD
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Modernem Standard gemäß, nicht ganz gleichmäßig ausgesteuert.

Fertigung: Einwandfrei. Das informative Begleitheft mit dem Libretto in drei Sprachen leidet unter der schlechten Übersetzung und unzähligen Druckfehlern.

Daß es von Jean-Marie Leclair, dem barocken Geigenmeister aus Lyon, der 1764 auf mysteriöse Weise ermordet wurde, überhaupt eine Oper gibt – 1746 geschrieben und aufgeführt –, dürfte bislang nur Insidern bekannt gewesen sein. Die vorliegende Einspielung ist jedoch keine Ausgrabung aus Pietät oder Lyoner Lokalpatriotismus, vielmehr der schlagende Beweis für die von dem Rameau-Forscher Girdlestone aufgestellte Behauptung, das Stück sei neben den Werken Rameaus und Glucks die beste französische Oper des 18. Jahrhunderts. Sie erzählt die Geschichte der Liebe zwischen der Nymphen Scylla und Glaucus, einem jungen Gott vom Hofe Neptuns, deren Erfüllung durch die Zauberin Circé verhindert wird, weil diese selbst in Liebe zu Glaucus verstrickt ist. Bemerkenswert ist die Vermeidung des in der Barockoper üblichen glücklichen Endes: Circé bewirkt Scyllas Tod und ihre Verwandlung in jenen Felsen, der der Sage nach zusammen mit Charybdis die Seefahrer bedroht. Während Scylla und Glaucus in ihrer naiven Einfachheit dem Genre des Schäferspiels angehören, repräsentiert Circé durch ihre dämonischen, geheimnisvoll-bedrohlichen Züge die barocke Zauberober. Der Gestaltung der Rolle der Circé scheint Leclairs besondere Aufmerksamkeit gegolten zu haben, denn nicht die im Titel der Oper erscheinenden Scylla und Glaucus sind die prägnantesten Gestalten des Stücks, sondern Circé ist es, die nach Charakteristik und Prägnanz im Zentrum steht. Sie gemahnt an Alcina und Armida und braucht den Vergleich mit ihnen nicht zu scheuen.

Die seit der Barockzeit geläufige Meinung, ein so auf die Geige spezialisierter Komponist wie Leclair könne nicht für die Singstimme schreiben, erweist sich, wie John Eliot Gardiner im Begleitheft zu Recht schreibt, als unbegründetes Vorur-

teil. Dennoch gibt es keinen Zweifel daran, daß nicht die Physiognomie der Gesangspartien, sondern die Gestaltung der Instrumentalparts beachtenswert ist und das Werk über den allgemeinen Standard hinaushebt. Man merkt auf Schritt und Tritt, daß Leclair ein Instrumentalkomponist war, ohne daß dies zum Nachteil geriete; schade nur, daß die begleitenden Instrumente, die oft genug mehr Aufmerksamkeit auf sich ziehen als die Singstimmen, aufnahmetechnisch im Hintergrund bleiben. Zum Reichtum an satztechnischen und instrumentatorischen Abweichungen von der Norm kommen harmonische, rhythmische und motivische Besonderheiten, die sich vor allem auch in den zahlreichen Tänzen zeigen, die in die Handlung eingestreut sind und das Werk zur Ballettoper machen. Besonders in den an rhythmischen Feinheiten reichen Tänzen erweist sich Leclair als ein origineller Komponist, dem zuzuhören man nicht müde wird. Im übrigen überrascht so manche Wendung, die man einem Werk von 1746 nicht zutraut. Wohltuend für den heutigen Hörer, der in der Regel Schwierigkeiten mit der Barockoper haben dürfte, ist zum einen die Kürze, in die sich Leclair zu fassen weiß, zum anderen der fließende Übergang zwischen Rezitativ, Arioso und Arie, der stets unvorhersehbar ist und darum immer aufs neue zu überraschen vermag. Anders als in der opera seria der Zeit gibt es kein vorgegebenes Schema, nach dem komponiert worden wäre. Allerdings bleibt offen, ob die Partitur genau so realisiert wird, wie Leclair sie hinterließ, oder ob sich nicht hinter der von Gardiner im Begleitheft erwähnten „Aufführungsartitur“ eine Bearbeitung verbirgt. Leider gibt das Begleitheft darüber keinen Aufschluß.

Daß das Werk wie die Entdeckung von Neuland wirkt, ist selbstverständlich der außerordentlich eindringlichen Wiedergabe durch Gardiner, seinen Chor und sein Orchester zu danken. Gardiners Sinn für lebendiges, lebensvolles Musizieren ist von schlafwandlerischer Sicherheit, die Brillanz der Artikulation und die Akkuratess des Phrasierens seiner Musiker begeistern stets aufs neue. Die Solosänger erreichen diesen hohen Standard nicht ganz, da sich immer wieder Intonationsschwächen einschleichen und die allerdings wenigen Koloraturen offenkundig Schwierigkeiten bereitet haben. Im übrigen aber wird sehr ausdrucksvoll und ausdrucksvielfältig gesungen, bei weitgehendem Verzicht auf Vibrato und die heute üblichen Gewohnheiten des Operngesangs. Insgesamt ein exceptionelles Ereignis. Egon Voss



Mit dramatischer Schuttkraft.



Mozart, Idomeneo (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Luciano Pavarotti (Idomeneo), Agnes Baltza (Idamante), Lucia Popp (Ilia), Edita Gruberova (Elettra), Leo Nucci (Arbace), Timothy Jenkins (Gran sacerdote), Nikita Storojew (La Voce) u.a., Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Helmut Froschauer, Wiener Philharmoniker, Sir John Pritchard; Decca 3 CD 411 805-2 (WD: 183'59") DDD LP 6.35758 (3 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: (CD) Präsent, räumlich, transparent, unverfärbt.
Fertigung: Einwandfrei; viersprachiges Beiheft.
Vergleichseinspielung: Davis/Shirley, Davies, Rinaldi, Tinsley (Philips 6747 386).

Vor allem wohl durch Karl Böhms jahrzehntelangen Einsatz hat man die Bedeutung von Mozarts „Idomeneo“ immer mehr erkannt, gesteht man der von unmittelbarer Dramatik und Kraft geprägten Musik heute viel eher als früher Größe zu. Da aber von Popularität noch immer keine Rede sein kann, erscheint mir die absatzfördernde Verpflichtung Pavarottis für diese Neuauflage verständlich, obgleich Salzburger Erfahrungen „Big P.“ nicht als idealen Rollenvertreter ausweisen.

Sir John Pritchard leitete schon 1956 eine Gesamteinspielung des Werkes, die auf einer Produktion des Glyndebourne Festivals basierte, die dort auch in den sechziger Jahren noch von Pritchard betreut wurde. Drei Jahrzehnte nach seiner EMI-Aufnahme beugt Pritchard neuerlich einer kraftlos zelebrierten Mozart-Wiedergabe vor, indem er zupackend das dramatische Feuer dieser Musik schürt, rhythmische Prägnanz und eine drängende, federnde Wiedergabe fördert, hierin durchaus auf einer Linie mit Colin Davis. Mit dem ausgezeichneten Chor und dem besten aller Mozart-Orchester erreicht Pritchard spürbare Intensität auch in der Tongebung und der Phrasierung.

Die Einspielung folgt der Neuen Mozartausgabe (Bärenreiter). Somit erscheinen drei von Mozart legitimierte, von Colin Davis in dessen hochrangiger Produktion nachvollzogene Striche (zwei Arien des Arbace, eine des Idamante) geöffnet; die Kastratenpartie des Königssohnes ist zur Wahrung der originalen Notierung einem Mezzosopran anvertraut. Früher ließ sich Pritchard von der illusionsfördernden, daher glaubhafteren Besetzung mit einem Tenor überzeugen. In der ersten Plattenaufnahme war Leopold Simoneau der Ida-

mante, später übernahm in Glyndebourne Luciano Pavarotti diese Partie, der hier den Vater Idomeneo singt.

Eine Diskussion um die passende Besetzung des Thronfolgers und Idealträgers Idamante würde Agnes Baltza stark zu ihren Gunsten beeinflussen. Sie singt mit sehr persönlichem, sofort erkennbarem, flexiblem Mezzo rundum ausgeglichen und ohne Probleme, selbst wenn ihr einige Spitzennoten in der bei Davis gestrichenen Arie (dritter Akt) unbequem zu sein scheinen. Die Baltza verleiht der Figur ein intensiveres Gefühlsleben als etwa Ryland Davies (bei Colin Davis), läßt diesem aber auch in puncto Kultur keinen Vorsprung. Gewiß die kompetenteste Gesangsleistung in dieser Neuproduktion! Lucia Popp singt mit ihrem schlanken, geläufigen Sopran stilkundig eine – zum Unterschied von Margherita Rinaldi – nicht mehr jungmädchenhafte Ilia; das metallische Timbre wirkt in hoher Lage einige Male angespannt, wodurch das Legato erschwert wird.

Edita Gruberova mag für die Elektra keine fachtypische Besetzung sein, sie erweist sich aber – jedenfalls auf Platte – als eine sehr gute Wahl, weil ihr gefestigter, belastbarer Sopran neben müheloser Virtuosität in oberen Regionen auch die nachdrückliche Beanspruchung der Mittellage verträgt, wobei der metallisch-intensive Ton die Erregtheit dieser furiosen Figur zu verdeutlichen hilft. Die Tiefe des doch hochliegenden Soprans reicht in einigen Momenten gerade noch aus – zumindest vor dem Mikrofon.

Dem Arbace, dessen tiefe Lage einem Tenor arg zusetzt, einem Bariton mit superber Höhe anzuvertrauen, ist nicht neu. Leo Nucci bietet hier imposante Kraftakte, entgeht aber nicht der Gefahr, forcieren zu müssen und Verzerrungen unelastisch und mühsam zu absolvieren.

Pavarottis an Persönlichkeit starker Tenor mit geringer sinnlicher Ausstrahlung paßt gut zur Titelfigur. Mit seinem präsenten, sehr wandelbaren Organ läßt sich ein breites Spektrum darstellen: expressive, lebendige Rezitative, akzentuiertes dramatisches Deklamieren auch im Ariosen, sorgsames Legato, verhaltene, innige Momente mit bis zu einem luftigen Kopftönen zurückgenommenen piano. Sir John scheint seinen Star ausgiebig an die Kandare genommen zu haben. Ein Rest von für Mozart nicht gerade typischen Eigenarten, gelegentliche Härten im Timbre, nicht ganz ausgewogene Koloraturen, blieb trotzdem übrig. Störend finde ich die bei italienischen Sängern verbreitete Unart, einen (gar nicht existierenden) Vokal nachklingen zu lassen, wenn ein am Ende einer Phrase stehendes Wort mit einem Konsonanten endet.

Für die Sorgfalt und für den Aufwand, die in diese insgesamt sehr gute Produktion investiert wurden, spricht deutlich, daß für winzige Soli Namen wie Gabriele Fontana, Margaretha Hintermeier und Nikolaus Hillebrand aufgeboden wurden.

Hermann Schöneegger



Licht und Schatten bei Conlons erster Operaufnahme.



Puccini, La Bohème (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Barbara Hendricks (Mimi), José Carreras (Rodolfo), Gino Quilico (Marcel), Angela Maria Blasi (Musette), Richard Cowan (Schaunard), Francesco Ellero d'Artegna (Collin) u.a., Choeurs et Maitrise de Radio France, Orchestre National de France, James Conlon; RCA/Erato 2 CD 30201 (WD: 101'00") DDD LP 30201 (2 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: (CD) Organisch, keine Raffinessen.
Fertigung: Einwandfrei.

Das dürfte etwa die 30. Studio-Gesamtaufnahme dieser Oper sein. Sie ist dennoch nicht unwillkommen, denn die letzte in der Originalsprache gesungene unter James Levine liegt acht Jahre zurück und war keineswegs optimal geraten. James Conlon, der Dirigent dieser Neueinspielung, scheint löblicherweise an die Tradition Arturo Toscaninis anzuschließen, d.h. er versucht den rubatoseligen, die Sentimentalität geradezu zelebrierenden Interpretationen (wie wir sie in höchster Vollendung bei Beecham und Karajan finden) eine eher materialistische Werkauffassung entgegenzusetzen, die zunächst dem Buchstaben der Partitur bis zu den Metronomangaben hin gerecht zu werden versucht. Das drückt sich schon in der Wahl der Tempi und damit in der Aufführungsdauer aus: Mit 101 Minuten folgt Conlon dem Vorbild (94'08") zwar mit spürbarer Distanz, geht aber noch vor Schippers (102'18") und weit vor Beecham (108'14") und Karajan (110'18") ins Ziel.

Unter Conlon klingen die Mansarden-Szenen und das Momus-Bild spritzig und locker wie selten zuvor, das Orchesterspiel ist pointiert, die Instrumente scheinen bunt zu irrlirtern. Aber anders als in der stimmigen Aufnahme unter Thomas Schippers (1963) ist der richtige Interpretationsansatz nicht durchgehalten. Wo Gefühl gefragt ist, gibt der Dirigent den Sängern und dem Publikumsgeschmack nach, mit der Folge, daß alles aufgebläht-opernhaft gerät und gerade dadurch die ergreifende Wirkung verfehlt wird. Das mag teilweise an den Protagonisten liegen. José Carreras stürzt sich mit unangebrachtem heldischen Aplomb in die Partie des Rodolfo (die er 1979 unter Colin Davis sang), ein Kalaf, der sich in die Mansarde verirrt hat und unter Hochdruck Stimmglanz zu produzieren versucht. Barbara Hendricks ist eine prädestinierte Puccini-Sängerin mit üppig blühendem Ton, die dennoch wenig von Mimis Leidensgeschichte über das Medium Schallplatte vermitteln kann.

Die übrigen Rollen sind durchweg adäquat bis hervorragend besetzt. Angela Maria Blasi ist eine wohlthuend unsoubrettenhafte Musette und unter den jugendlichen Bohémiens ragt Gino Quilico mit kernig-schlankem Bariton als erstklassiger Marcel heraus, während Richard Cowan (ein Schaunard mit s-Fehler) und Francesco Ellero d'Artegna (ein etwas mulmig artikulierender Collin) vielversprechende Stimmen hören lassen. Die Schallplatte ist zugleich Soundtrack des Opernfilmes von Luigi Comencini (in dem der kranke Carreras durch den Nachwuchssänger Luca Canonici gedoubelt werden mußte). Vielleicht ist deshalb die Klangregie etwas neutral gehalten und nutzt nicht alle technischen Möglichkeiten einer akustisch-räumlichen Inszenierung.

Ekkehard Pluta



Foto: Erato



Für den Tenor José Carreras war die Partie des Rodolfo in Puccinis „La Bohème“ die letzte Schallplattenproduktion vor seiner Erkrankung (Foto unten mit Barbara Hendricks während der Aufnahmesitzungen). In der Comencini-Verfilmung wurde er von dem italienischen Jung-Tenor Luca Canonici gedoubelt (Foto oben). Für Barbara Hendricks als Mimi wurde die Filmrolle in Frankreich mittlerweile zu einem großen persönlichen Erfolg. In Deutschland kommt der Film im Herbst in die Kinos.



Zwei Schwalben machen noch keinen Sommer.



Puccini, Il Tabarro; Ilona Tokody (Giorgetta), Vera Baniewicz (Frugola), Siegmund Nimsgern (Michele), Giorgio Lamberti (Luigi), Tullio Pane (Tinca), Gerhard Auer (Talpa), Ulrich Reß (Liedverkäufer), Karin Hautermann, Heinrich Weber (Liebespaar), Chor des Bayerischen Rundfunks, Hans-Peter Rauscher, Münchner Rundfunkorchester, Giuseppe Patané; BMG/Ariola-Eurodisc CD 258 403 (WD: 51'04") DDD
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: Präsent und transparent, dennoch räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Krauss (Fono-Temam), Beleza (EMI), Gardelli (Decca), Leinsdorf (RCA) und Maazel (CBS).

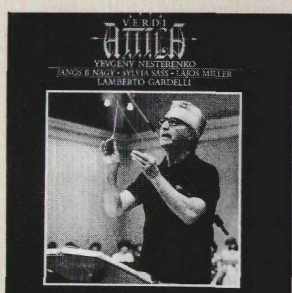
Der letzte „Mantel“ auf Schallplatte wurde 1977 von Lorin Maazel und seinen Protagonisten Scotto, Wixell und Domingo für die CBS aufgenommen. Ein neuer „Mantel“ dürfte also im discographischen „Kleiderschrank“ eingefleischter Puccini-Fans auf einer entsprechenden Einkaufsliste mit an erster Stelle stehen. Ich frage mich jedoch, ob dieser in Koproduktion mit dem Bayerischen Rundfunk verfertigte „Tabarro“ im Endeffekt auch wirklich eine erste Wahl darstellt. Was die Besetzung der Giorgetta mit der Ungarin Ilona Tokody betrifft, sind diesbezügliche ernst-hafte Bedenken und Einwände leider angebracht. Ihr Sopran klingt vor allem im Forte, und da ganz besonders bei den extremen Spitzentönen auffallend flach und scharf. Siegmund Nimsgern hält sich mit seinem ausdrucksstarken und angemessenen knorrig klingenden Bariton beachtlich gut, Giorgio Lamberts strahlend gesungenem Luigi fehlt es ein wenig an mitreißender Attacke.

Gemeinsam mit vorzüglichen Episodisten drücken die polnische Mezzosopranistin Vera Baniewicz als Frugola und der Dirigent Giuseppe Patané der Einspielung jenen Stempel des Außerordentlichen auf, den man eigentlich der ganzen Produktion gewünscht hätte. Vera Baniewicz ist mit ihrer höhensicheren, satt timbrierten und sinnlich-aufregend klingenden Stimme in ihrer ausgesprochen schwierigen Partie das gesangliche Ereignis dieser aufnahmetechnisch vorbildlichen Aufnahme. Unter Giuseppe Patané ungemein subtiler, die impressionistische Komponente der Musik fabelhaft treffenden musikalischen Leitung klingt das Münchner Rundfunkorchester wie ein Orchester von internationalem Rang, nur machen zwei Schwalben (in diesem Fall also Vera Baniewicz und Giuseppe Patané) noch keinen Sommer.

Claus-Dieter Schaumkell



Verdis Vertonung von Wotan und Walhall.



Verdi, Attila (Gesamtaufnahme); Yevgeny Nesterenko (Attila), Lajos Miller (Ezio), Sylvia Sass (Odabella), Janos B. Nagy (Foresto), Gábor Kállay (Uldino), Kolos Kováts (Leone), Chor des ungarischen Rundfunks und Fernsehens, Ungarisches Staatsorchester, Lamberto Gardelli; Hungaroton/Helikon 2 CD 12934-35 (WD: 104'42") DDD
Aufnahmedatum: (P) 1987
Klangbild: Präsent und transparent.
Fertigung: Einwandfrei, Textbuch in italienisch, deutsch, französisch und englisch.

Es ist kaum verwunderlich, daß Ungarn für diese Verdi-Oper wenig übrig hatte, denn die Titelfigur des 1845 entstandenen Stücks, der Hunnenkönig Attila, ist keineswegs ein Held, sondern eine abstoßende Figur wie Macbeth oder Luna. Die sehr verdienstvolle Hungaroton-Produktion kann diesmal also nicht auf eine ungarische Aufführungstradition verweisen, denn das Werk wurde in Ungarn bis 1972 120 Jahre lang nicht gespielt. Warum diese Oper auch hierzulande kaum aufgeführt wird, ist hingegen seltsam. Ob es womöglich daran liegt, daß Verdi hier – noch vor Wagner – Wotan und Walhall besingen läßt? Auf jeden Fall handelt es sich um ein Meisterwerk, aktionsgeladen, kontrastreich und voller einprägsamer Melodien. Die Antizipationen des „Macbeth“, Attilas schauerliche Traumerzählung und die Weissagung der Priesterinnen im Hexen-Ballable-Ton, fallen gegen die späteren Kompositionen ebensowenig ab wie die schwungvolle Melodik der Cabalettas.

Lamberto Gardellis Interpretation, voll dynamischer Spannung, wahrt die Balance zwischen schmetternder Instrumentation und mystischen Klängen. Yevgeny Nesterenko gestaltet Attila als tragischen Helden, empfindsam und üppig, beinahe ein Bruder des Boris. Odabella – in Zacharias Werners Dramenvorlage heißt sie Hildegund, die Kriemhild des Nibelungenlieds – wird von Sylvia Sass walkürenhaft geschmettert, allerdings nicht immer intonationssicher in der Höhe. Lajos Miller als intriganter, gleichwohl Belcanto verströmender römischer General Ezio und János B. Nagy als Foresto mit brillant tenoraler Strahlkraft, gehören zu den Spitzen des hier angebotenen Sängersensembles in einer auch klangtechnisch voll zufriedenstellenden Einspielung.

Peter P. Pachl