

Die russische Geigerin Viktoria Mullova

Auf dem Sprung zur Weltkarriere

Die große Karriere schien der heute 26jährigen russischen Geigerin Viktoria Mullova, die im Dezember und Januar während zweier Tourneen in mehreren europäischen und deutschen Musikzentren zu hören war und die vor kurzem einen Schallplatten-Exklusivvertrag mit Philips Classics unterzeichnet hat, eigentlich von Anfang an vorgegeben. Ihre Eltern waren zwar keine praktizierenden Musiker, jedoch enthusiastische Musikliebhaber, die ihre talentierte Tochter bereits mit fünf Jahren in die Hände eines kompetenten und angesehenen Geigenlehrers gaben – in die von Boris Levin. Die Zentrale Musikschule in Moskau (an und für sich ein Ausbildungsinstitut für die Kinder der Musikerelite des Landes) war im Alter von neun Jahren die nächste wichtige Station auf dem künstlerischen Entwicklungsweg von Viktoria Mullova. Volodar Bronin, ein Schüler von Oistrach und damaliger Assistent von Leonid Kogan am Moskauer Konservatorium, war dort ihr Lehrer. Bereits mit zwölf Jahren absolvierte sie ihr erstes öffentliches Konzert: Werke von Paganini und Vieuxtemps standen auf dem Programm. Mit sechzehn gewann sie dann die erste renommierte internationale Ausscheidung, den Wieniawski-Wettbewerb in Polen. Während ihrer darauffolgenden Ausbildung am Moskauer Konservatorium wurde sie von Leonid Kogan intensiv auf den Sibelius-Wettbewerb in Helsinki vorbereitet, den die nicht nur überaus begabte, sondern auch äußerst zielstrebig arbeitende junge Geigerin 1980 prompt für sich entscheiden konnte. Daß Viktoria Mullova zwei Jahre später bei einem der schwersten, für eine Musikerkarriere aber wohl ausschlaggebendsten Concours, dem Moskauer Tschaikowsky-Wettbewerb, die Goldmedaille im Fach Violine errang, war da eigentlich nur noch eine fast selbstverständliche Konsequenz.

Doch gerade an dieser Stelle, dem Höhepunkt in Viktoria Mullovas bisheriger Laufbahn, hatte es den Anschein, als solle der Ruhm des neu gekürten Geigensterns vornehmlich auf die Sowjetunion beschränkt bleiben. Ausreisewünsche für Gastspiele in anderen, westlichen Ländern wurden ihr von der staatlichen Agentur Goskonzert abschlägig beschieden. Viktoria Mullova fürchtete um ihr weiteres Fortkommen als Interpretin, sie suchte nach künstlerischem Austausch, wollte sich auch im Konzertleben am internationalen Maßstab der Geiger-Elite messen. Ein Jahr nach ihrem Moskauer Triumph nutzte sie eine Einladung nach Finnland zur Flucht nach Schweden. Kurz darauf – auf Vermittlung von Mstislaw Rostropowitsch – konnte sie in die USA einreisen, wo sie heute in New York lebt.

Betrachtet man sich jetzt, zu Beginn des Jahres 1987, Viktoria Mullovas Reisepläne, ihren umfangreichen längerfristigen Vertrag mit Philips und die Namen der Orchester und Dirigenten, mit denen die russische Geigerin auf der ganzen Welt konzertiert, so bleibt lediglich zu konstatieren, daß es ihr innerhalb von nur drei Jahren gelungen ist, sich an die Weltspitze zu spielen. Dirigenten wie Seiji Ozawa, Riccardo Muti, Lorin Maazel, vor allem aber Claudio Abbado, der die junge Künstlerin unter den besonderen Schutz seiner weitreichenden Fittiche genommen hat, mögen mit ihren namhaften Orchestern dazu beigetragen haben, den kometenhaften Aufstieg noch zu beschleunigen und zu festigen, so daß das Interesse der Schallplattenindustrie an der gut aussehenden, allenfalls auf den ersten Blick etwas streng wirkenden Viktoria Mullova (nicht nur vom äußeren Erscheinungsbild, sondern auch vom musikalischen Temperament her eine Anti-Anne-Sophie Mutter) nicht ausbleiben konnte. Im Oktober 1985 nahm sie in Boston zusammen mit dem Boston Sympho-

ny Orchestra und Seiji Ozawa jene beiden Violinkonzerte von Sibelius und Tschaikowsky auf, mit denen sie auch die entsprechenden Wettbewerbe im Sturm genommen hatte. Seit Anfang dieses Jahres liegen die Einspielungen vor, und schon der erste Höreindruck bestätigt, daß man es hier mit einer Vertreterin der jungen Geiger-Generation zu tun hat, mit der man in den kommenden Jahren rechnen muß.

Es ist nicht zu hoch gegriffen, Viktoria Mullova in einem Atemzug mit ihren russischen Kollegen Gidon Kremer, Wladimir Spiwakow oder Dmitry Sitkovetsky zu nennen, die ja (bis auf Spiwakow) ebenfalls längst im Westen leben. Auch ihr Spiel zeichnet sich durch einen vornehmlich intellektuellen Zugang zu den Werken aus; die musikantisch-zupackende, unreflektierte Auseinandersetzung ist ihre Sache gewiß nicht. Keine Frage, daß sich bei Viktoria Mullova als blendender Technikerin, die sie nun einmal ist, geigerische Brillanz quasi wie von selbst einstellt. Im Zusammenhang hiermit mag man es je nach Temperament und persönlicher Einstellung als ein leichtes Handicap sehen, daß der Ausdrucksradius der Geigerin vornehmlich auf eine intensiv-markante Auslegung der

Werke ausgerichtet scheint, wobei instrumentale Attacken Geschmeidigkeit und Vitalität haben und auch in den Regionen süffiger Sangelichkeit Schmelz und rhapsodischer Zugriff erreicht werden. Dennoch geht Viktoria Mullova, wohl kaum unbeabsichtigt, auf Distanz zu jedem Anflug von Innerlichkeit. Sie ist eine Klang-Ästhetikerin, bei der das Artifizielle stets das Natürliche überwiegt. Sowohl das Sibelius- als auch das Tschaikowsky-Konzert künden von Perfektion, darstellerischem Raffinement und haarscharfem Kalkül. Dabei wirkt ihr Ton niemals überladen, sondern weithin gespannt, vibrierend, federnd, ist von kraftvoller Eleganz. Viktoria Mullova betreibt auch im Live-Konzert diese zumindest nach außen hin körperlich vollkommen unaufwendige Meisterschaft des Geigenspiels.

In Wien, wo sie im Dezember gemeinsam mit dem geradezu berauschend guten Chamber Orchestra of Europe unter Claudio Abbado mit einer glühenden Wiedergabe von Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ Station machte, lag ihr das Publikum jedenfalls im Anblick von soviel Nonchalance, Selbstsicherheit und unverzärtelter Virtuosität zu Füßen. In gleicher Besetzung wurde das Stück noch im



Foto: Philips Classics/Steiner

Dezember in der Schweiz für die Schallplatte produziert. Weitere Projekte folgen: So im Juni ein Recital-Programm von Bartók, Bach und Paganini, im Januar 1988 Violinkonzerte von Paganini (Nr. 1) und

Vieuxtemps (Nr. 5) und im darauffolgenden Sommer Prokofieffs und Schostakowitschs erstes Violinkonzert mit André Previn am Pult des Los Angeles Philharmonic Orchestra.

Stefan Mikorey

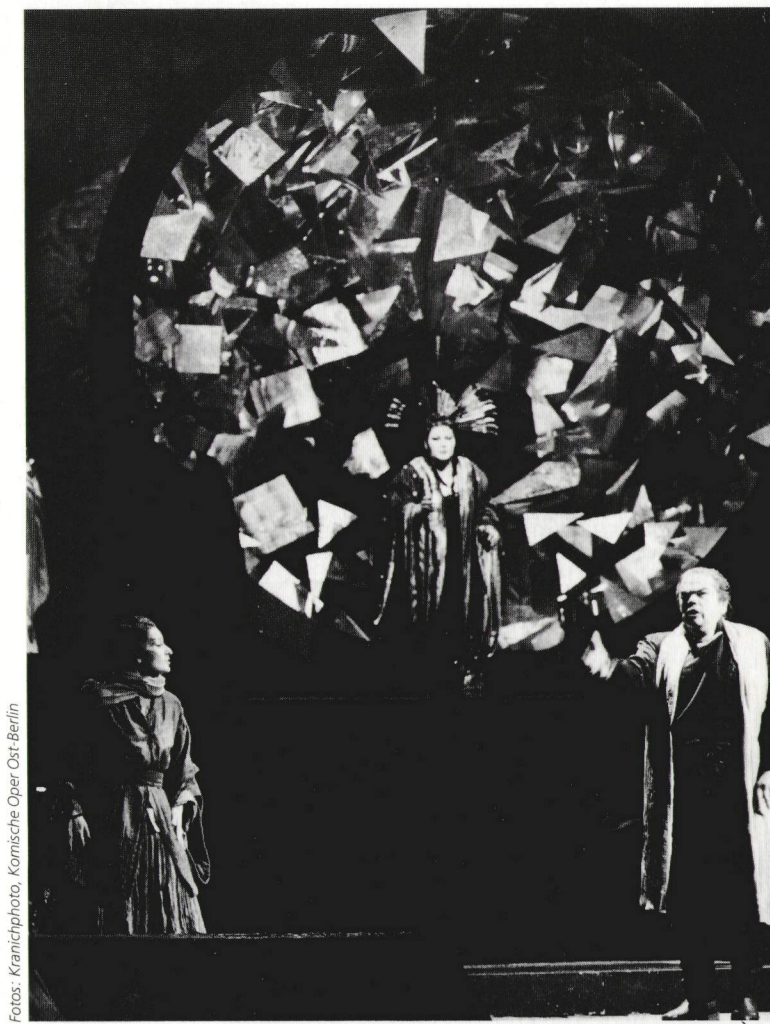
Puccini- und Mozart-Premieren in Berlin

Unvollkommenes in Ost und West

Exotismus, 1001 Nacht, Sexualneurosen und Triumph der Liebe nach ebenso sinnlosen wie barbarischen Morden: Puccinis „Turandot“ ist nur noch als Opern-Märchen duldbar. Zu emphatisch-ungebrochen sind des Komponisten Aufschwünge in der Geste des Belcanto. In seiner mit Spannung erwarteten Neuinszenierung an der Deutschen Oper Berlin versucht Götz Friedrich denn auch zwei Akte lang dieses Märchenhafte herauszuarbeiten, aber seine Mittel sind so strahlend nicht: routinierter Fundus der großen Oper hier, plakativ-simple Versatzstücke der Märchenwelt dort. Das Gold und Silber des Kaiserpalastes kontrastiert zur Ödnis des ewig grauen Volkes, gebückt oder gleich auf allen vieren, dumpf und tumb. Peter Sykora, für Bühnenbild und Kostüme zuständig, hat seinen Philips-gesponserten Kulissenzauber auf die klar begrenzte, aber auch recht zugestellte Bühne gebracht, mit durchaus eindrucksvollen Anklängen an

die Entstehungszeit der Oper: kubistisch-expressionistische Häuserverschachtelungen zu Füßen des Palastes. Und auch Freud läßt grüßen: Turandot, der Friedrich zumindest im Programmheft emanzipatorisches Handeln bescheinigt, erscheint in einer riesigen, rotgespalteten Scheibe auf phallusartigem Stumpf – als Perle in der Muschel, deflorationsgefährdet, als Frau im Mond, als Phantom in der Oper.

Dies alles verfehlt nicht seine Wirkung, solange die bestürzend konventionell belassene Operngestik der Protagonisten nicht einen Strich durchs Kal-



Fotos: Kranichphoto, Komische Oper Ost-Berlin

Turandot (Linda Kelm), Kalaf (Ermanno Mauro) und Liu (Ilona Tokody) in Götz Friedrichs „Turandot“-Neuinszenierung an der Deutschen Oper Berlin (Foto oben). Rechts: An Ost-Berlins Komischer Oper setzte Harry Kupfer seinen Mozart-Zyklus mit der „Hochzeit des Figaro“ fort



kül macht. Daß es auch anders geht, zeigt das gelungene Intermezzo der drei Minister Ping, Pang und Pong (Barry McDaniell, William Pell und Peter Maus). Sie, mit Pulcinella-Masken, werden von Figuren der Commedia dell'arte ganz heutig dargestellt, wenn sie in schwarzen Ledersesseln hoch über der Stadt lässig-zynische Konversation machen: Alle drei könnten auf der Spendenliste eines Baulöwen stehen.

Doch Märchen und Groteske werden im letzten Bild abrupt gebrochen. Wenn die Prinzessin (Linda Kelm) endlich ihre Liebe gesteht, sind die Kulissen der Ausstattungsober verschwunden. Selbst der Chor jubiliert aus dem Off. Turandot und Kalaf (Ermanno Mauro) verschwinden in der unendlichen Tiefe des weißgleißenden Bühnenprospekts, als Puccinis Tristan und Isolde sich selbst genügend. Das Märchen schlägt in plakative Überhöhung um – ein Stilbruch, der nicht beißender ausfallen könnte, zumal Friedrich mit diesem Bild auf Günter Krämers vielgelobte Katja-Kabanowa-Inszenierung aus der letzten Saison zurückgreift. Ein Werkstattbild hätte es sein können, ein Verweis auf den kompositorischen Bruch, auf Puccinis Unvollendete. Aber es wurde peinlich, und das Publikum ließ es den Hausherrn wissen. Die Gäste aus Nordamerika standen auf verlorenem Posten. Linda Kelm und Ermanno Mauro blieben hinter den hochgespannten Erwartungen zurück. Sicher, wir hörten eine Turandot mit metallischer Stimme und einen Kalaf mit raumfüllendem Forte, dennoch waren beiden musikalisch enge Grenzen gesetzt. Bühnenglanz und darstellerische Präsenz suchte man vergebens. So wurden die junge Ungarin Ilona Tokody als rührende Liü und der zuverlässige Martti Talvela als Timur zu fast übermäßig gefeierten Publikumsbeliebten des im ganzen eher matten Premierenabends, der auch von der Schlagkraft des von Marcus Creed geleiteten Chores und dem vor allem im ersten Akt nuanciert aufspielenden Orchester unter Jesus Lopez Cobos nicht mehr aufgefangen werden konnte.

Eine Woche zuvor ein ganz anderes Regiekonzept in Ost-

Berlins Komischer Oper mit „Der Hochzeit des Figaro“ – Harry Kupfers Fortsetzung seines Mozart-Zyklus. Kupfer inszenierte burleskes Theater, nicht immer in Einklang mit Mozarts feinsinnig-nerviger Musik, doch stets lebendig und in sich stimmig. Bereits während der quirlig musizierten Ouvertüre deutet die Bühne hinter dem halbdurchsichtigen Patch-Work-Vorhang darauf hin, daß ein toller Tag ins Haus steht. Allerlei Personen huschen geheimnisvoll hin und her, Intrigenspiel hängt in der Luft. Nur Figaro (Bernd Unger) verträumt das launige Spiel im Lehnstuhl – kein Revolutionär, eher ein immer auf seinen Vorteil bedachter Mitläufer, ein Blutsbruder Leporello. Und Graf Almaviva (Robert Smeets)? Er ist bereits Don Giovanni, ein junger Schürzenjäger, ständig auf der Suche nach Amouren, voller Unruhe – eine Unruhe, die sich durch alle Arien und Ensembles zieht und selbst vor dem musikalischen Ruhepol, der Arie der Gräfin zu Beginn des 2. Akts, nicht haltmacht.

Wenn es um die Liebe geht, sind alle gleich. „So machen's

alle“ wäre auch ein möglicher Titel dieser Inszenierung. Da wird nicht nur geturtelt, sondern handfest agiert. Die Gräfin (Gertrud Ottenthal) liegt am Boden, Cherubino (herausragend: Christiane Oertel) auf dem Kanapee: eine Umkehrung der Standesverhältnisse, der im nächsten Augenblick wieder eine neue Konstellation folgt. Und die unbefriedigte Gräfin kompensiert ihre Lüste besser mit dem Griff zur Bonbonniere als mit dem Stoßseufzer ihres Gesangs „Hör mein Fleh'n, o Gott der Liebe“. Auch Susanna (Dagmar Schellenberger) steht in diesem Liebeskarussell nicht souveräner als die anderen da. Wenn am Ende die Gräfin dem Grafen vergibt, so ist dies Zufall, es hätte auch anders herum sein können.

Daß dieser tolle Tag keine Ruhe findet, ist Absicht und Schwäche zugleich. Dank der Drehbühne gehen die Szenen ohne Pause ineinander über, wie überhaupt das konventionelle Bühnenbild (Reinhard Heinrich) die Aufmerksamkeit auf die Handlung und nicht auf die Ausstattung lenkt. Aber das polternde Hin und Her, die

zackigen Bewegungen der Protagonisten gehen dann gegen die Musik, wenn Mozart Kontraste und Steigerungen komponiert. Der zweite Akt ist eine auskomponierte Progression der Ereignisse, so sublim und genial, vielleicht das wunderbarste musikdramaturgische Gefüge überhaupt. Kupfer konterkariert diesen Aufbau. Die Cavatina der Gräfin wird zur Nebensache, die Innigkeit der Musik zur Farce. So sind die Arien musikalische Fremdkörper in dieser Inszenierung, was auch die jungen Stimmen nicht ändern können. Rolf Reuter am Pult stieg mit dem gut disponierten Orchester auf das inszenatorische Tempo voll ein und verstand, bei aller Abhängigkeit vom Regisseur, manch musikalische Akzente zu setzen. Interessant zu beobachten, wie der englische Stil der Rezitativbegleitung (viele „improvisierte“ Verzerrungen der Cembalostimme) die Komische Oper erobert hat. Man mag darüber geteilter Meinung sein, doch diese aufdringliche Präsenz des halben Continuos – wie üblich, fehlte auch diesmal das Cello – ist nicht gerade „my cup of tea“. *Martin Elste*

chor (Choreographie: Suzushi Hanayagi), der die Reaktion der Menge symbolisiert. Belebt und ständig verändert wurde die Szenerie durch die kunstvolle Lichtregie von Hanns-Joachim Haas, die tiefe Schatten, fahle Sonnenuntergänge, unendliche blaue Ferne oder gleißende Lichtpyramiden auf die Bühne projizierte, was bei nur andeutungsweise vorhandenen Bühnenbildern die Illusion von Weite oder Enge, großzügigem Raum oder freier Natur schuf. Somit wurde der Ort der Handlung nicht näher definiert, was sich auch in den Kostümen von Joachim Herzog fortsetzte, die Elemente des alten Ägypten, des fernen Orients und der Renaissance enthielten. Dunja Vejzovic, die kurzfristig für die erkrankte Jessye Norman eingesprungen war, ging völlig auf Wilsons Regiekonzept ein (was auch eine auf dem Rücken liegend gesungene Arie einschloß, die dadurch allerdings nicht sinnfälliger wurde). Sie vermittelte in der Telpartie weniger Pathos und Dramatik, sondern lyrische Beseeltheit und im letzten Akt (an der Schwelle zur Unterwelt) fa-

talistische Entrücktheit, wobei sie sich auch immer wieder um Textverständlichkeit bemühte. Die virtuos-eleganten Rezitative und Arien gelangen ihr überzeugend, während in den extremen Höhen die stimmliche Angestrengtheit nicht zu überhören war. John Sandor als König Admetos setzte seinen jugendlich-unverbrauchten Tenor verschwenderisch ein, und auch die übrigen männlichen Partien wie Herakles (Michael Ebbekke), Euander (Uwe Heilmann) und Apollo waren rollendekend besetzt. Prägendes Element der Aufführung wurde jedoch der im Orchestergraben platzierte Chor, der durch seine hervorragende Leistung zum eigentlichen Star des Abends avancierte (Choreinstudierung: Ulrich Eistert). Christoph Eschenbach, der das Staatsorchester Stuttgart einfühlsam leitete, verstand es, ein Höchstmaß an klanglicher Perfektion freizusetzen. Das Publikum bedachte daher neben den Solisten vor allem den Dirigenten mit herzlichem Applaus, in dem einzelne zaghafte „Buhs“ (für die Regie?) im vielfachen „Bravo“ untergingen.

Marie-Luise v. Schuckmann

Neuinszenierung von „Alceste“ an der Stuttgarter Oper

Götter und Mythen

Glücks selten gespielte Oper „Alceste“ (nach „Alkestis“ von Euripides) aufzuführen stellt den Regisseur vor die Schwierigkeit, den handlungsarmen Stoff für die Bühne zu visualisieren. In dieser Oper agieren (unsichtbar) vor allem die Götter, deren Wille die Stimme des Orakels verkündet. Die Menschen reagieren, und zwar weniger durch Aktionen als durch Emotionen, die durch die Musik verdeutlicht werden. In Stuttgart, wo man sich für die französische Fassung von 1776 (al-

lerdings ohne die Ballettdiversissements) entschieden hatte, betonte der Regisseur Robert Wilson die statische Handlung noch, indem er den Personen auf der Bühne keinerlei Mimik, sondern nur sparsame Gesten erlaubte. Als Gegengewicht dazu agierte der Bewegungs-

Statuarik war das bestimmende Moment in Robert Wilsons Stuttgarter Produktion von Glucks „Alceste“

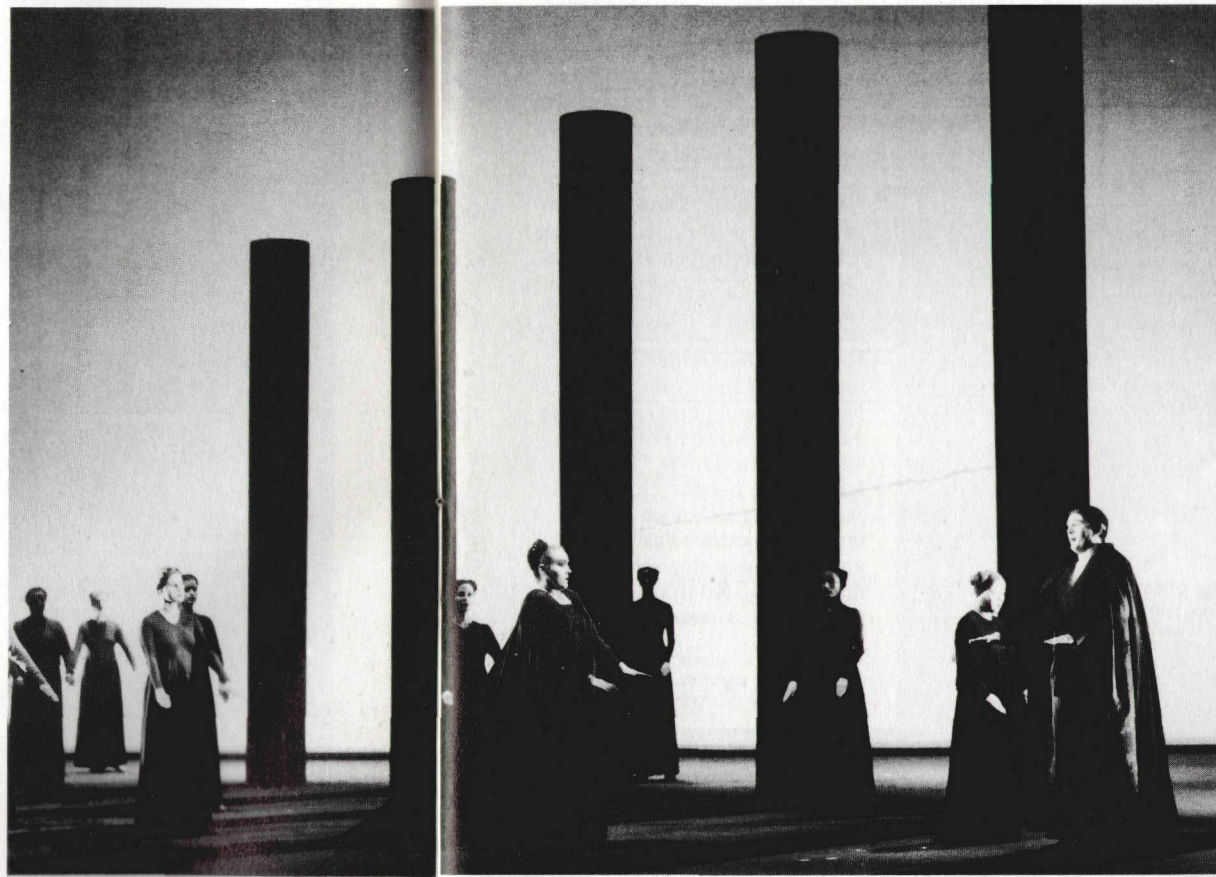


Foto: FF-Archiv

Foto: Hannes Kilian

Gustav Kuhn inszenierte und dirigierte den „Fliegenden Holländer“

Kleinbürgers verkaufte Braut

Unterschiedliche Auffassungen über die Konzeptionen der Regisseure, die sich zum handfesten Ärger mit Eklat und gerichtlichem Nachspiel zuspitzten, führten vor nicht allzu langer Zeit zur Freistellung des Dirigenten Gustav F. Kuhn von seinen Verpflichtungen am Bonner Opernhaus. Inzwischen ist der Mozarteum-Absolvent musikalischer Leiter des Musiktheaters in Rom und findet, durch die Arbeitsniederlegung in der deutschen Hauptstadt bedingt, derzeit mehr Gelegenheit zum Gastieren. Daß er sich nach den Reibereien entschließen

Triest ausgesucht, ein Haus mit einem besonders maskulin ausgezeichnet besetzten Chor – dessen Leiter Andrea Giorgi nach Paris abwandern wird –, mit halbwegs befriedigendem Orchester und nicht gerade überwältigenden technischen Möglichkeiten. Was die eine oder andere Unzulänglichkeit bei den örtlichen Vorbedingungen auszugleichen vermochte, war der Umstand, daß Kuhn den Bühnenausstatter Klaus-Peter Pabst und die wichtigsten Darsteller nach Italien rufen konnte, so daß die weitgehend schlüssige und von Einfall zu Einfall verbundene Personen-



Erste Gehversuche machte der Dirigent Gustav Kuhn in Doppelfunktion als Regisseur in Triest

würde, den gescholtenen Regisseuren selbst auf der Ebene riskanter Theaterpraxis in den Weg zu treten, mochte allenfalls im ersten Augenblick überraschen. Wer sich so vehement gegen die Unzulänglichkeiten und bürokratischen Hindernisse im subventionierten und verbeamteten Musikbetrieb ausspricht, denkt naturgemäß nicht nur im Tiefschlaf an Reparatur mit eigener Kraft.

Für seine erste Regiearbeit hatte sich Kuhn das akustisch und räumlich günstige Teatro Comunale „Giuseppe Verdi“ in

führung nicht nur Widerhall fand, sondern in den stärksten dramatischen Momenten kollektive Verdichtung erfuhr, die nur in Verbindung mit der Eigeninitiative geforderter Sängerpersönlichkeiten zu erzielen ist. In dieser Richtung gelang es dem Bariton Heinz Jürgen Demitz die teilweise bedrohlich offenen Wunden sängerischer Aufopferung als vokale Leidensgeschichte des zwanghaft reisenden und umhergeworfenen Holländers umzupolen. Demitz hatte in Kuhns und Pabsts Entwurf ei-

ner zwischen Phantastik und enger Bürgerlichkeit nur andeutungsweise versöhnenden Szenerie den singend-sterbenden Helden zu unterbinden und dafür den angewiderten Einzelkämpfer abzubilden. Dieser Holländer benutzt Senta zum „Übertritt“ in ein besseres Jenseits, obwohl – oder gerade weil! – er sich klar wird, in welchen muffigen Verhältnissen die schwärmende Daland-Tochter aufgewachsen ist. Und besonders deutlich wird seine von Genugtuung durchsetzte Enttäuschung in dieser Aufführung, wenn er Senta – von Elizabeth Connell geradezu sensationell gesungen – und Erik (Michael Papst) als Paar erlebt und gar nicht erst umständlich Erkundungen einholt, sondern das Kapitel abschließt und seines Weges zieht.

Kuhn hat zur Vorbereitung dieser entschieden antibürgerlichen Wendung den zweiten Akt als große „Haushaltssinfonie“ aufgezogen, mit dem wie üblich großbesetzten Spinnenchor, aber auch mit spießig „rührenden“ Küchenangestellten. Daland, der zur See fahrende Hausherr – mächtig von Kurt Rydl auf den Planken und in der von billigen Schiffsgemälden verhängten Stube georgelt – entpuppt sich sehr schnell als raffgieriger Albe-

rich, der für Perlen und Gold seine Tochter zu verhökern bereit ist, lechzend nach Gewinn und sozialem Aufstieg – sozusagen ein Schurke, dem man dem Gesetzesbuchstaben nach nichts vorwerfen kann.

Dies alles wirkte – ohne die ausgeleierte Traum- und Psychologieverrenkungen –, passend erdacht und durchgestaltet, so daß es bis auf kleinere Ungeschicklichkeiten in der Bühnenmöblierung – des Holländers erstes Auftreten auf einem

sichtbaren Stufenpodest etwa – und im individuellen Bewegungsablauf (Giuseppe Botta als Steuermann) eine Produktion wurde, die den spürbar Wagner-skeptischen Italienern Unterweisung in resoluter Interpretation und Genuß im Musikalischen sicherte, selbst wenn es vielen im Triester Theater so ging wie unsereins, wenn man mäßig aufgeklärt eine Verdi-Oper auf italienisch verfolgt.

Peter Cossé

Massenets „Werther“ an der Wiener Staatsoper

Zugkräftige Namen, schöne Bilder

Im Jahr 1970 hat sich die Wiener Volksoper an dieses selten gespielte Werk herangewagt. In der Rückschau gewinnt diese bescheidene, von Glanz und Prunk unberührte, doch im Innersten durchaus stimmige Aufführung erheblich an Gewicht. Vor allem im Vergleich zu der Neuproduktion von Massenets Goethe-Oper im großen Haus am Ring. Di-

rektor Drese hatte das Werk, das in Wien gewisses Heimatrecht besitzt (1892 wurde es an der Hofoper uraufgeführt), kurz vor Weihnachten auf den Spielplan gesetzt, und zwar in einer Weise, die ganz dem neuen Trend entspricht, nämlich mit zugkräftigen Namen und schwelgerischer Ausstattung. Nach dem Premieren-Eindruck zu schließen ging die Rechnung

auf, denn Agnes Baltsa und José Carreras, die Sänger der Hauptrollen, wurden vom Publikum mit Beifall überschüttet und von der lokalen Presse als Idealbesetzungen gepriesen.

Waren sie dies wirklich? Spielt dabei nicht die Anhänglichkeit an die Stars die Hauptrolle? Bei aller Anerkennung für Agnes Baltsas Hingabe und gesangliche Eindringlichkeit: wie hätte diese grandiose Darstellerin herrischer Typen die Weichheit und Weiblichkeit für Massenets lyrisches Geschöpf aufbringen können, wie hätte ihre dröhnende Metallstimme den rechten Ton für die gefühlvollen Kantilenen der Charlotte treffen sollen? José Carreras (ein Abgott vornehmlich des weiblichen Publikums) konnte in der Titelpartie mit seinem reichlich abgewetzten Tenor nur einen Bruchteil der Anforderungen erfüllen, wirkte in der Aktion unsicher und verkrampft. Erst im Schlußbild stellte sich einigermaßen gelöstes Spielen und Singen ein.

Sicherlich hätte in diesem Fall eine unterstützende Regie einiges ausgleichen können, doch Ausstatter und Regisseur Pierluigi Samaritani setzte voll und ganz auf die Wirkung schöner Bilder. Diese sind ihm auch gelungen, sofern man willens ist, den farbigen, puren Naturalismus als „schön“ anzuerkennen. Die Gartenlaube des ersten Akts verleitet den Betrachter zu fatalen Gedankenverbindungen. Diese Bilder lassen kalt, weil sie jedes künstlerische Innenleben entbehren. Durch das gänzliche Fehlen einer Personenregie gerieten auch die Randfiguren – Bernd Weikl als belämmerte Gatte, und Eva Lind (eine begabte Nachwuchssängerin) als Sophie – blasser, als dies nötig gewesen wäre. Colin Davis, Debütant an der Staatsoper, leitete die Aufführung sicher und kompetent, ohne jedoch das Äußerste aus Massenets elegisch-schwärmerischer Komposition zu schöpfen. Clemens Höslinger

Agnes Baltsa und José Carreras als Charlotte und Werther in der Massenets-Premiere der Wiener Staatsoper, die Colin Davis leitete



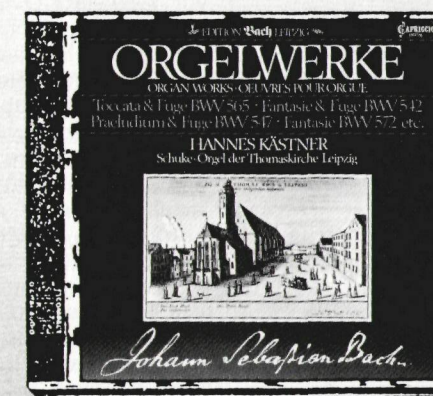
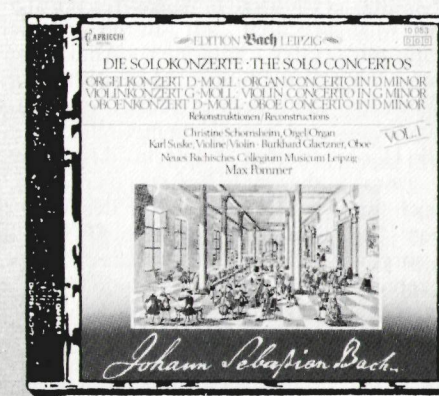
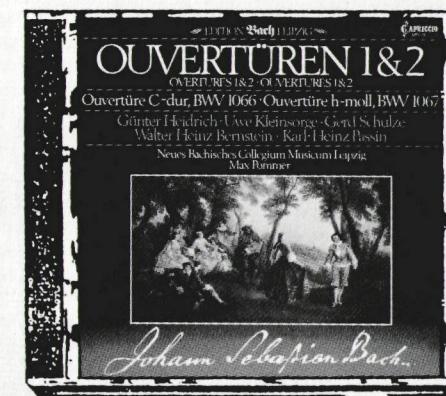
Foto: Axel Zeininger

CAPRICCIO
DIGITAL

EDITION Bach LEIPZIG

THE BEST BACH EVER

(DIGITAL AUDIO · USA)



Urteile der Fachpresse:

„Zu den gelungensten Einspielungen der Leipziger Bach-Edition gehört ohne Frage die Aufnahme der Motetten...“ – „Gibt es derzeit einen Bläser, der Trompete und Cornetto da caccia zugleich so meisterhaft beherrscht wie Ludwig Güttler?“ (FonoForum)

„...stets überrascht bei dieser Edition das liebevolle Bemühen um besondere Aspekte... eine echte Alternative zum übrigen Angebot“ (Audio)

„...Hervorragend... Eine Kassette zum Vergleichen, aber nichts destoweniger zum stillen Genießen.“ (Brandenburgische Konzerte) (Die Zeit)

The only Bach edition that has been newly recorded for the tercentenary... (GRAMOPHONE)

„...a series of digital recordings... which deserves respect and attention; it marks a summit in musical authenticity and wonderfully clear and spacious recorded sound.“ (SUNDAY TIMES)

...any owner of a CD machine who lays claim to a serious interest in Bach should not be without at least a couple of excerpts from this very worthwhile commemorative series (HIFI NEWS · USA)

...distinguished readings that stand up well against the considerable competition. The attraction of these readings is their energy and alertness, along with some felicitous detail work. (NEW YORK TIMES)

The Leipzig Edition promises to stand alone, if only by virtue of its unique selection of music, including everything from Bach's most famous orchestral, chamber, and organ works to the more obscure Cantatas from the Archive of Early Bach and Music in the Bach Household. The Best Bach ever... (DIGITAL AUDIO · USA)

Alle Capriccio-CD's sind auch als Langspielplatten & Musicassetten erhältlich.
Weitere Informationen bei Ihrem Fachhändler.