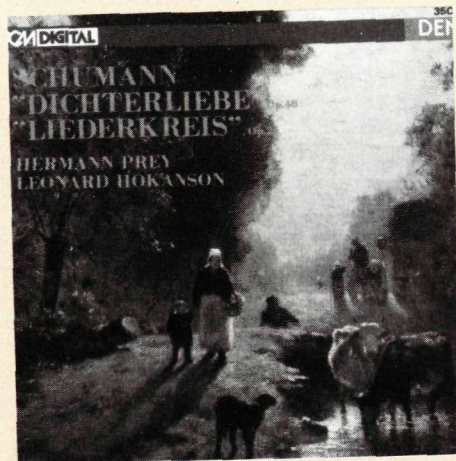


NEUE MUSIK



COMPACT disc DIGITAL AUDIO Elegische Herbstfarben.

SCHUMANN, Dichterliebe op. 48, Liederkreis op. 24, Fünf Heine-Lieder; Hermann Prey (Bariton), Leonard Hokanson (Klavier); Denon CD 35 C 37-7720 (WD: 69'38'') DDD LP OF 7187 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: (CD) Sehr flach und unräumlich, resonanzarm.
Fertigung: Ohne Mängel.

Nostalgische Sehnsucht nach Liebe, melancholische Erinnerungen – Hermann Prey stellt in den meisten der Heine-Vertonungen Robert Schumanns einen enttäuschten, ja resignierten Menschen dar. Sowohl die „Dichterliebe“ als auch der „Liederkreis“ bekommen in seiner Interpretation eine einheitliche Atmosphäre voll elegischer Töne. Dies wäre noch eine bewußte und ausgereifte Konzeption – das Ergebnis bleibt aber etwas einfarbig: Schumanns Liederzyklen vertragen nur schwer die kontrastarme „Ton in Ton“-Schattierung. Etliche Lieder gestaltet Prey wirklich ergreifend. Das nachdenkliche Piano in „Aus meinen Tränen sprießen“, der poetische Schluß des „Im Rhein, im heiligen Strome“ oder das durch seine schlichten Legatos packende „Hör ich das Liedchen klingen“ zeigen ein grundlegendes und tiefes Verständnis für Schumanns Kunst. Schon ein wenig übertrieben erscheint diese Wehmut in dem matten „Schöne Wiege meiner Leiden“ und im fast sentimentalsten „Und wüßten's die Blumen“ oder „Am leuchtenden Sommermorgen“; geradezu hemmend wirkt sie aber bei den dramatischeren und schwungvolleren Liedern. Trotz dieser Einwände enthält Hermann Preys Interpretation viele Feinheiten in Agogik und Phrasierung, viele ausdrucksvolle Passagen, die man nur von den sensibelsten Liedsängern hören kann. Um so enttäuschender ist die stimmliche Leistung. Das Timbre klingt müde, die höheren Töne wirken trotz größter Vorsicht blaß und angestrengt („Im wunderschönen Monat Mai“, „Ich will meine Seele tauchen“). Pianissimo-Stellen, z.B. am Schluß des „Am leuchtenden Sommermorgen“ oder in „Dein Angesicht“, entbehren der wärmeren stimmlichen Substanz. Die Kunst der schönen Legatos, die ganze Gesangskultur von Prey verleihen zwar auch diesen Momenten eine innere Ausdruckskraft – den etwas fahlen Gesamteindruck können sie aber nur stellenweise veredeln.

Eva Pintér

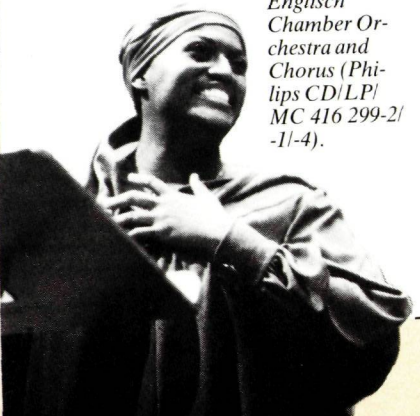
Rafael Kubeliks

einst bahnbrechender Mahler-Zyklus, der in den späten 60er Jahren in München mit dem Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks entstanden war, liegt jetzt vollständig in einer preiswerten Wiederveröffentlichungsreihe (Doppelalben) bei DG vor.

Die erste Platte des Salzburger Hagen-Quartetts, das während des vergangenen Festspielsommers einen Exklusiv-Vertrag mit der Deutschen Grammophon abgeschlossen hatte, erscheint nunmehr – mit einigen Monaten Verspätung – im Juli: Schubert-Streichquartette gilt das Schallplatten-Debüt des jungen Ensembles (Durchschnittsalter 21 Jahre!). Für die Zukunft sind auch größere Kammermusikproduktionen vorgesehen, bei denen die Salzburger Clemens, Veronika und Lukas Hagen sowie die Deutsche Annette Bik mit Gidon Kremer, Mischa Maisky und dem Melos-Quartett nachzuziehen werden. Im Februar waren die Nachwuchskünstler erneut im Studio, um Werke von Kodaly und Dvorak einzuspielen.



In einer im Mai 1985 produzierten Aufnahme kommt jetzt Henry Purcells „Didò und Aeneas“ in einer englischsprachigen Gesamtaufnahme auf den Markt. Jesse Norman und Thomas Allen sind in den Titelpartien zu hören, Raymond Leppard dirigiert das Englisch Chamber Orchestra und Chorus (Philips CD/LP/MC 416 299-2/-1/-4).

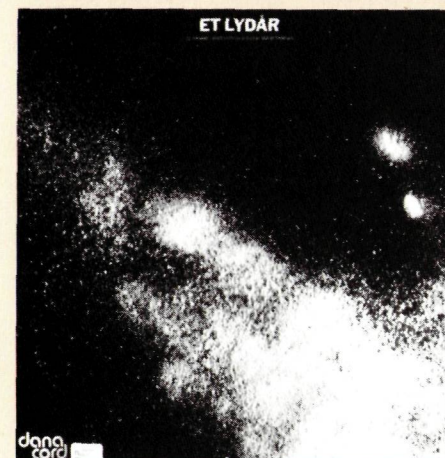


Zur Geschichte klavieristischer Extravaganzen.

KLANKLAVIER: Werke von Cage, Scelsi, Kessler, Stockhausen, Cowell, Bärtschi und Ingham; Werner Bärtschi (Klavier); Recommended Records 04 (1 S 30) AAA Dominikanergasse 7, 8700 Würzburg
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: Präsent und räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Werner Bärtschis neueste Produktion konfrontiert Neue Musik (Ingham, Scelsi, Kessler) mit neuerer (Cage, Stockhausen) und Vorläufern (Cowell). Bärtschi selbst begründet die Zusammenstellung mit der den Stücken gemeinsamen klanglichen Grenzüberschreitung. Gemeint ist das Verlassen des konventionellen Klavierklangs zugunsten einer erweiterten Ausnutzung – eine Illustration der Klavierverfremdung sozusagen. So subjektiv die Auswahl der Stücke ausfallen muß, so unvollständig eine solche „Klangklavier“-Anthologie in Miniformat auch bleibt, unter dem Aspekt der Präsentation unterschiedlichster Möglichkeiten scheint die Zusammenstellung durchaus sinnvoll. Am konventionellsten erscheint in diesem Zusammenhang Stockhausens „Klavierstück VII“, das sich noch herkömmlicher Spieltechniken bedient, lediglich die Resonanzmöglichkeiten einzelner nicht gedämpfter Saiten mit einbezieht, eine schon von Schumann her bekannte Technik. Demgegenüber sind die Aggressionen in Scelsis elektronischen Ein-Ton-Verzerrungen („Ait-si“), 1975, laut Auskunft des Autors eine Art Selbsttherapie nach den Erfahrungen mit der Zwölftonmusik, weit beeindruckender. Und in Kesslers „Piano control“ von 1974 sowie in Bärtschis eigener Komposition („In Trauer und Prunk“) kommen dann jene Psycho-Mechanismen zu Wort, die dem Innenleben des Interpreten mehr Aufmerksamkeit zukommen lassen als den realen klanglichen Ausformungen. Wenn Bärtschi nach all diesen Exkursen dem humorvollen „Van horn Boogie“ des Engländers Steve Ingham das letzte Wort überläßt, findet der Hörer nach der meditativen Absonderung wieder rhythmischen Boden unter den Füßen und der Pianist Gelegenheit, sich auch auf jazzigem Terrain zu beweisen. Letztlich richtet sich diese vielseitige Platte mehr an Freunde des Instruments als an Verfechter irgendeiner speziellen Richtung Neuer Musik.

Nikolaus Deckenbrock

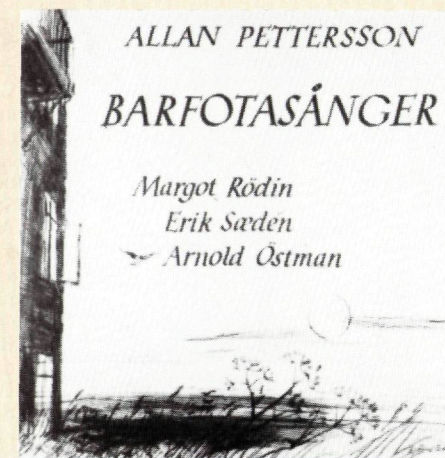


Elektronische Musik aus Dänemark.

PEDERSEN, Et lydar; Danacord/Helikon LP 211-216 (6 S 30) AAA
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Klar, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Enttäuschend ist hier zunächst die knappe Information über einen Zyklus elektronischer Stücke, der immerhin eine Gesamtdauer von exakt sechs Stunden (12 Stücke à 30 Minuten) hat. Der Titel „Ein Klang-Jahr. 12 Monate in elektronischer Musik“ gibt zwar die Grundidee des Werkes an, Genauerer zur Konzeption ist aber auf dem beiliegenden Faltblatt nicht zu erfahren. Grob gesprochen geht es also um die Darstellung der 12 Monate, getragen von der Vorstellung, daß die Luftschwingungen ein Spiegelbild der Schwingungen des Universums seien (so der Text); mittels elektronischer Klänge lassen sich diese Schwingungen transformieren in akustische Reize. Wie diese Transformation rechnerisch vor sich geht, wie daraus sich der kompositorische Ansatz der Stücke herleitet – davon ist nichts zu erfahren und muß hier als völliges Rätsel betrachtet und – angesichts des Hörindrucks und des noch beigefügten Materials – ungelöst bleiben. Sodann erfährt man Weniges über Gunner Möller Pedersen (geboren 1943 in Århus), der einer der führenden Vertreter der elektronischen Musik in Dänemark ist. Das Werk selbst wurde 1977 begonnen. Neben den bisher erwähnten Texten finden sich noch abstrakte Zeichnungen des Komponisten zu jedem Monat sowie kurze Texte, die assoziative Stichworte dazu liefern. Daß es um Naturzustände geht, belegen die vielfach verwendeten Naturklänge. Da sind Windgeräusche im November, Tropfen im März, Donner im August zu hören. Dem entsprechen die Sujets, die die Kurztexte des Komponisten geben. Assoziiert wird beispielsweise Eis im Februar, Blütenduft im Juni, Vogelzug im September, Dunkelheit im November. Die klanglichen Grundzustände der einzelnen Monate sind deutlich erkennbar und voneinander abgehoben. Von ihnen wird nur vereinzelt innerhalb eines Stückes länger abgewichen. Aufgrund welcher Regeln oder Überlegungen nun aber das Material montiert wird und wie dies zu den kosmogonischen Vorstellungen paßt, die im Begleittext erwähnt werden, darüber kann hier nur geschwiegen werden.

Andreas Jaschinski



Ein fast Unbekannter mit noch unbekannterem Frühwerk.

PETTERSSON, 24 Barfotasänger; Margot Rödin (Sopran), Erik Saedén (Baß), Arnold Ostman (Klavier); Swedish Society Discofil/Le Connaisseur SLT 33230 (1 S 30) AAA
Aufnahmedatum: 1974
Klangbild: Voll, präsent, Klavier etwas dumpf, merkliche Vor-Echos.
Fertigung: Leichtes Rauschen, Knistern.

Der schwedische Komponist Allan Pettersson (1911-1980) ist in letzter Zeit durch Aufführungen seiner 7. Sinfonie bekannt geworden, namhafte Komponisten wie Peter Ruzicka interessieren sich für ihn. Ist aber schon sein Hauptwerk, die 16 Sinfonien, kaum bei uns rezipiert (auch längst nicht ganz auf Platten greifbar), so kann wohl auch dieser Liedzyklus nur beiläufiges Interesse wecken. Die „Barfüßerlieder“ entstanden 1943 bis 45, also noch vor der ersten Sinfonie. Laut Plattentext stellen sie ein Selbstporträt Petterssons dar. Da aber keine Texte (die vom Komponisten stammen) beigegeben sind und nicht allzu viele Hörer des Schwedischen genügend mächtig sein werden, bleibt für viele, auch für den Rezensenten, eine Folge sehr schlichter Lieder, oft in Strophenform. Ihr Volksliedcharakter wird mit einem sparsam gesetzten Klavierpart unterstrichen. Kurze Phrasen herrschen vor, auch die Stücke selbst sind meist nur zwei Minuten lang. Bisweilen kommen die Lieder in die Nähe Weillscher Songs – von dem weiträumigen, ausufernden und aufbrechenden Duktus der Sinfonien, auch von ihrem Dissonanzreichtum, ist hier nichts zu hören.

Andreas Jaschinski

SOLITAIRE

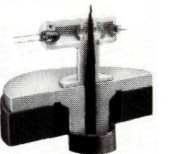
Die Edelsteine unter den Aktivboxen

Bedingungslose Technologie im Dienst der Musikalität:

OEC 2000



Genial einfach – einfach genial: Die optoelektronische Regelung



Genaueste Messung der Membranauslenkung und Umwandlung in ein lineares Signal zur fehlerfreien Regelung der Tief- und Tieftmitteltöner.

Die Gegentakt Röhrendstufe
 Phänomenale Höhentransparenz durch direkte übertragungslose Ankopplung des Iso planar Superhochtöners an die Röhrendstufe.

T+A elektroakustik

T+A elektroakustik GmbH
 Lehmkuhlenweg 32, D-4900 Herford
 Telefon 052 21 / 7 20 20
 Wiedo Zürich AG
 Eibenstraße 9, CH-8045 Zürich
 Telefon 01 / 4 62 60 63
 Sunny Andrei Ges.m.b.H.
 Industriestraße 8/5, A-2345 Brunn
 Telefon 022 36 / 8 79 81
 T+A Benelux
 Botniastate 1, NL-7608 Almelo
 Telefon 054 90 / 6 44 03

OPER



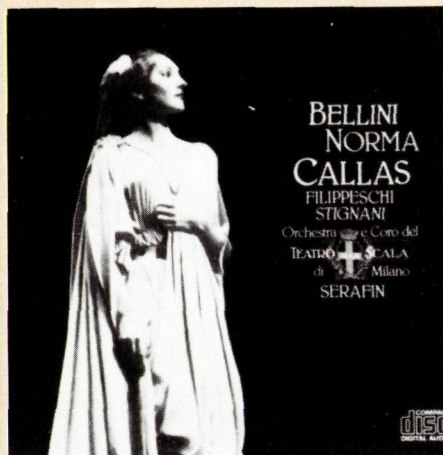
Tridentinische Solo-Performance.

VETTER, Missa Universalis (Obertonmesse); Michael Vetter (Stimme, Mandala); Wergo SM 1051 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: Hell, präsent, gute Raumwirkungen.
Fertigung: Grundrauschen.

Keinerlei biographische Daten, wohl aber einen umfangreichen Text des Komponisten zu seinem Werk bietet die Wergo-Platte mit der „Missa Universalis“ von Michael Vetter. In ihm formuliert der Komponist, der laut Riemann-Lexikon 1943 in Oberstdorf (Allgäu) geboren wurde, sein ästhetisches Glaubensbekenntnis: „Ich bringe mich zum Glauben, ich entfalte ihn in mir, mich in ihm, ich erfülle das Wort mit Leben, ich er-lebe es, ich schwinde mich ins Wort hinein auf, ich erschwinde den Glauben...“ Dafür setzt Vetter lediglich die Anfangsworte der einzelnen Messe-Abschnitte klanglich um – also die Worte Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei. Das eine Wort wird jeweils in seine phonetischen Bestandteile zerlegt, gleichsam atomisiert. Die einzelnen Vokale und Konsonanten sind das Material, das von der Stimme des Komponisten aufgenommen und verarbeitet wird.

Den Untertitel „Obertonmesse“ verdankt das Werk den langsamen Tonveränderungen, die gute Gelegenheit bieten, der Monodie durch verschiedenartige Formung der Mundhöhle eine Vielzahl von mitschwingenden Obertönen beizugesellen. Sie ergeben zusammen mit einer von Vetter gespielten Mandala streckenweise regelrechte Oberton-Klangwolken. Dieser Aspekt des Werks vermag durchaus ästhetisches Interesse zu wecken. Sehr oft aber drängt sich der Eindruck auf, daß hier bloß ein mit viel Narzißmus versehenes Bild von katholischen Kindheitseindrücken geschaffen wurde. Das repetitive Gemurmel und Gewisper erinnert zu sehr an den von der Gemeinde abgewendeten Priester, und das Kauderwelsch des Kirchenlateins, an die Trance, in die man durch die Rhetorik der alten Gebetsformeln geraten konnte. Veters akustischer Privatgottesdienst erscheint da als Hörkulisse des mit dem II. Vaticanum abgeschafften tridentinischen Ritus. Für eine derartige Solo-Performance mit ihren nostalgischen Selbstdarstellungswünschen aber den Titel „Missa Universalis“ zu gebrauchen, ist doch ein wenig zu „obertonreich“.

Bernhard Uske



Mono als High-Tech.

BELLINI, Norma; Maria Callas (Norma), Mario Filippeschi (Pollione), Ebe Stignani (Adalgisa), Nicola Rossi-Lemeni (Oroveso), Paolo Carli (Flavio), Rina Cavallari (Clothilde), Chor und Orchester des Teatro alla Scala, Tullio Serafin;
EMI 3 CD 7 47304 8 (WD: 162'10") ADD
LP 153-03565/67 M (3 M 30) AAA
Aufnahmedatum: 1954
Klangbild: Klinisch sauber und klar, sehr präsent, ohne den Klangraum der LP.
Fertigung: Konzentriert-kompakter Callas-Aufsatz nicht ins Deutsche übersetzt; gedankenlos ediertes Beiheft; technisch ohne Mängel.
Vergleichseinspielungen: LP-Version Seraphim (IC-6037); Callas/London 1952 (HRE 339).

Die Dinge, durch die die Callas-Norma ganz sicherlich in die Operngeschichte eingehen wird... sind auf dieser Aufnahme in vollem Umfang festgehalten... Von dieser Kassette würde ich mich nicht trennen. Das steht auf meiner Seraphim-Ausgabe als Zitat des berühmten, sachkundigen und inzwischen geadelten Kollegen Harold Rosenthal, dem Herausgeber des englischen Magazins „opera“. Als Rosenthal diese Zeilen schrieb, war das Angebot an Live-Mitschnitten noch nicht sehr groß. Sein Urteil war weitgehend berechtigt. Erst als dann Jahre später die Platten jener denkwürdigen Londoner Aufführungsserie vom November 1952 erschienen, konnten wir „Nachgeborenen“ feststellen und vergleichen: Live ist live! Daß das keine Ideologie gegenüber den damals ja noch wesentlich „un-sterileren“ Studioproduktionen ist, dafür läßt sich auch der profundeste Kenner der Callas-Stimme als Zeuge anführen: John Ardoin, der in der Neuauflage seiner „Biographie durch Töne“, richtig betitelt „The Callas Legacy“, nicht nur alle derzeit verfügbaren Callas-Tondokumente analysiert, sondern natürlich alle offiziell greifbaren Gesamtaufnahmen. Auch Ardoin plädiert eindeutig für die Londoner Aufnahme; nicht nur, daß sich „die Callas“ 1952 in bester stimmlicher Verfassung befunden habe, vor den Studio-Mikrofonen habe sich eben doch nicht jene besondere dramatische Spannung eingestellt.

So kommt in der nun auf CD erschienenen Aufnahme die liebende gegenüber der gallisch-kämpferischen Norma zu kurz. Das zeigt sich schon in der Caballetta von „Casta diva“, wo der ganz und gar private Charakter ihrer Gedanken nicht überzeugend stimmdarstellerisch umge-

setzt ist. Weitere Beispiele ließen sich aufzählen. Bedauerlich ist weiterhin, daß die einstmalige große Ebe Stignani sich schon 1952 in der Endphase einer langen Mezzo-Karriere befand – und 1954 eine noch zwei Jahre ältere Adalgisa ist. Ebenso kann Mario Filippeschi nicht die Kraft von Mirto Picchi erreichen. Hingegen beeindruckt mich Nicola Rossi-Lemeni in der Studio-Aufnahme mehr als Vaghi in London. Amüsanterweise ist das Beiheft mit drei Szenenfotos der Londoner Aufführungsserie geschmückt: la Callas noch vor ihrer Abmagerungskur... Mit dem Beiheft aber zu den Besonderheiten dieser CD-Edition. Leider ist das Beiheft gedankenlos gesetzt. Die Wiedergabedauer findet sich nur auf dem Kassettencarton. Die Aufnahme ist in 27 Nummern aufgeteilt, doch stehen die nur im „Inhaltsverzeichnis“, nicht mehr im viersprachigen Textteil, wo man sie oft auch benötigen würde. Dieser Textteil bringt lieblos den einfach heruntergeschriebenen Text – kein Absatz für die Szenenwechsel, kein Wort zur dramatischen Situation. Im Zeitalter des Computersatzes ein bißchen wenig. Schließlich markiert die CD-Edition aber eine Wegmarke parallel zur Furtwängler-Edition. Herausragende Mono-Aufnahmen kommen als klanglich verbesserte – „digitally remastered“ –



Versionen neu heraus. Ich habe mir meine LP-Version teilweise notengenau parallel zur CD angehört. Das Ergebnis erinnerte mich an das Erlebnis mit den Toscanini-Neuausgaben in Half-speed-Mastering: rauschfrei, kein Knacken oder Knistern; aller Klang aber auch in einem „klinisch sauberen“ Raum. Die Stimmen klingen für mich ein wenig steriler, als würde nicht vorher geatmet und fehle den Tönen der natürliche Nachhall. Auf der LP wirkt der Gesamtklang weicher – und (wohl aufgrund meiner Hörgewohnheiten) „natürlicher“. Ist die CD-Callas nun die „wahrere“ Stimme? Vorläufig halte ich es mit Rosenthal (siehe oben): Von meiner LP-Kassette werde ich mich nicht trennen.

Wolf-Dieter Peter



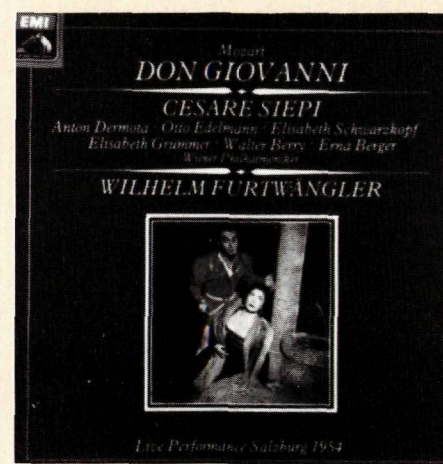
Die „Primadonna assoluta“ dominiert.

DONIZETTI, L'Elisir d'Amore (Gesamtaufnahme in ital. Sprache); Joan Sutherland (Adina), Luciano Pavarotti (Nemorino), Dominic Cossa (Belcore), Spiro Malas (Dulcamara), (Maria) Casula Giannetta, Ambrosian Opera Chorus, English Chamber Orchestra, Richard Bonyng; Decca 2 CD 414 461-2 (WD: 140'47") ADD
LP TIS SET 503/05 (3 S 30) AAA
Aufnahmedatum: 1970
Klangbild: (CD) Sänger zu stark im Vordergrund, Orchester etwas undifferenziert.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: K. Ricciarelli, J. Carerras/Orch. und Chor der RAI, Claudio Scimone (Philips 412 714-1).

Die Interpretationsweise dieser 16 Jahre alten Aufnahme scheint allmählich aus der Mode zu kommen. „Modernere“ Opernaufführungen konzentrieren sich nicht so sehr auf eine „primadonna assoluta“, sie bevorzugen stattdessen eher eine ausgeglichene Ensemble-Arbeit, eine passable Besetzung auch in den (gar nicht unwichtigen) Nebenrollen. Wirkungsvolle Spitzentöne und Kadenzen mit perlenden Koloraturen – diese hochvirtuose Darstellung drängt sich manchmal zugunsten der musikalischen Proportionen in den Vordergrund. Einerseits werden nämlich einige Ensemble-Szenen etwas umgestaltet, so wurde z. B. im Quartett des zweiten Aktes Nemorinos Partie teilweise gestrichen, am Ende der Szene „muß“ Joan Sutherland – entgegen der Partitur – ihr hohes „C“ mehrere Takte lang glänzen lassen. Andererseits sind die Rollen des Belcore und Dulcamara wahrscheinlich deshalb durch mittelmäßige Sänger mit substanzarmen Stimmen besetzt worden, damit selbst der geniale Humor in der Rolle eines Dulcamara der Primadonna den Erfolg nicht nimmt.

Gleichzeitig ist aber die Gesangkunst der Sutherland derart überwältigend, daß man dabei alle Mängel der Produktion vergessen kann. Die vollkommene Klarheit der Melodieführung, die mustergültige Plastizität der Phrasierung sind weit mehr als nur eine artistisch ausgefeilte Gestaltung. Vielleicht erscheint die Aufnahme deswegen etwas veraltet, weil heutzutage solche Sänger-Phänomene immer seltener werden?

Eva Pintér



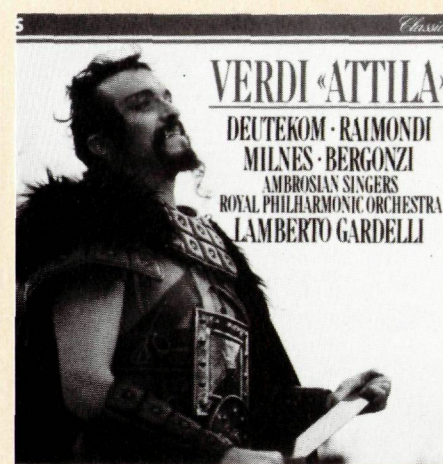
„Don Giovanni“ aus Furtwänglers Todesjahr.

MOZART, Don Giovanni (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Cesare Siepi (Giovanni), Elisabeth Schwarzkopf (Elvira), Anton Dermota (Ottavio), Otto Edelmann (Leporello), Walter Berry (Masetto), Elisabeth Grümmer (Anna), Deszö Ernster (Komtur), Erna Berger (Zerlina), Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler; EMI 153 EX 29 0667 3 (3 M 30) ADA
Aufnahmedatum: 1954
Klangbild: Optimal, gemessen am Alter der Aufnahme.
Fertigung: Ohne Beanstandung.

Über den Tondokumenten aus Furtwänglers letzter Wirkungszeit lastet ein Verhängnis. Schwindendes Hörvermögen, nachlassende Konzentration machten dem Dirigenten mehr und mehr zu schaffen, die Prägnanz und Dichte früherer Interpretationen konnte nicht mehr erreicht werden. Besonders deutlich läßt sich dieses Verblasen einer künstlerischen Individualität an den Tonaufnahmen der Salzburger Festspiele wahrnehmen. Der „Fidelio“ von 1948 war noch bester, echter Furtwängler, das war vom ersten bis zum letzten Ton packendes, aufregendes Musiktheater. Im Jahr darauf wurde diese Intensität nicht mehr ganz erzielt. Und um 1950 herum scheint die Krise eingesetzt zu haben. Der „Don Giovanni“ stammt aus der allerletzten Phase, aus Furtwänglers Todesjahr 1954. Noch immer ist Größe, ist mächtiger Wille zu spüren, doch es ist undenkbar, daß ein Furtwängler im Vollbesitz der Kräfte so viele Ungenauigkeiten und Tonrübungen hätte durchgehen lassen. Die Tempi sind oft von quälender Langsamkeit – und das ist für Furtwängler völlig untypisch, ist ein krasses Symptom der Spätzeit.

Mit diesen Einwänden soll nichts gegen die Wichtigkeit der Veröffentlichung gesagt werden, denn gesanglich hat das Oktett der Hauptrollen einige Höhepunkte zu bieten: Siepi Giovanni, die beiden Donnas von Elisabeth Grümmer und Elisabeth Schwarzkopf. Dermota erreicht mit dem Ottavio nicht ganz sein gewohntes Format, Edelmanns Leporello besitzt stimmliche Härten. Die größte Überraschung bietet die damals bereits 54jährige Erna Berger. Mit jugendlich blühender Stimme zaubert sie ein Landmädchen von elfenhafter Zartheit hervor. Die Zerline der Erna Berger ist der eigentliche Trumpf der Aufnahme.

Clemens Höslinger



Erste Stereo-Einspielung – insgesamt kompetent.

VERDI, Attila (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Ruggero Raimondi (Attila), Christina Deutekom (Odabella), Carlo Bergonzi (Foresto), Sherrill Milnes (Ezio) u.a., Ambrosian Singers, John McCarthy, Royal Philharmonic Orchestra, Lamberto Gardelli; Philips 2 CD 412 875-2 (WD: 105'54") ADD
LP 6700 056 (2 S 30) AAA
Aufnahmedatum: 1972
Klangbild: (CD) Offen, präsent, unverfärbt, transparent, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei; viersprachiges Libretto.

Dies war die zweite Produktion der 1972 mit „I Lombardi“ gestarteten Reihe von acht Gesamtaufnahmen, die Verdi-Raritäten – fast durchweg zum ersten Mal – repräsentativ und auf zumindest gutem Niveau vorstellte. „Attila“ zählt gewiß zu den besten Resultaten dieses verdienstvollen Unternehmens. Das liegt auch an den Sängern, wenngleich nicht am Träger der Titelpartie, dem damals noch kaum finsterner Töne mächtigen Ruggero Raimondi. Der junge Bassist hatte weder die Persönlichkeit noch den Impetus, um Attilas angsteinflößendes Image zu beschwören. Er war aber schon ein ausgeglichener Sänger, der die Partie kraftvoll und geschmeidig durchmaß, auch wirksam, und das nicht nur wegen seiner sicheren Höhe. In manchen Momenten freilich erscheint er für den Hunnenkönig fast zu elegant. Außerordentlich vorteilhaft tritt Sherrill Milnes in Erscheinung, mit prachtvoll klingendem und klaglos funktionierendem, unverwechselbarem Bariton. Auch Christina Deutekom, die damals alle Welt überraschte, als sie vom Koloraturhimmel in die Niederungen Verdischer Dramatik hinabstieg (sogar als „Maskenball“-Amelia), kommt mit der Odabella gut zurecht, weil sie den überdurchschnittlichen Stimmumfang besitzt (ohne indes durch wirklich kompakte Tiefe zu überzeugen), weil sie am Rollenschicksal temperamentvoll Anteil nimmt und überdies gekonnt phrasiert. Dieser „Attila“ ist auch eine der besten Aufnahmen Gardellis. Der Maestro, dem der weniger bekannte Verdi am Herzen liegt, treibt das ausgezeichnete Orchester und den vorzüglichen Chor zu Glanzleistungen an. Verve, Rhythmik und überlegter Aufbau überzeugen an seiner Verdi-Gestaltung nachdrücklich.

Hermann Schönegger