

zes wie auch allgemein im modernen Repertoire für dieses Instrument zusammen mit „Salut für Caudwell“ für 2 Gitarren (1977) von Helmut Lachenmann geradezu einzig da.

Ausgangspunkt für die beiden Sonaten war die in die 60er Jahre zurückreichende Idee Henzes, aus Gloucesters Monolog „Now is the winter of our Discontent“ (Richard III.) eine Musik zu entwickeln. Der Plan nahm schließlich konkrete Form an in Verbindung mit dem Vorschlag von Julian Bream, Henze möge doch für ihn ein Gitarrenwerk komponieren. Es kam zu einer Zusammenarbeit, die Henze außerordentlich weitreichende Einblicke und Aufschlüsse über den Charakter und die Handhabung eines so traditionsreichen Instruments, wie es die Gitarre ist, vermittelte. Gut drei Jahre nach Vollendung der „First Sonata on Shakespearean Characters for Guitar“ hat Henze dann eine zweite Sonate komponiert. Mit ihr komplettierte er die Porträts von Dramen-Figuren, die ihm besonders nahe stehen. Die dreisätzige 2. Sonate schließt mit einem musikalischen Bild der „Lady Macbeth“, das die harte, rissig-klirrende und in sich collagehaft gebrochene Tonsprache des einleitenden Gloucester-Satzes aus der 1. Sonate wieder aufnimmt und somit den beiden Einzelwerken zyklische Geschlossenheit verleiht. Die beiden Sonaten sind trotzdem sehr verschieden. Die Anlage der 1. Sonate ist sechssätzig. In ihr ist die Folge der musikalischen Charakterbilder (Gloucester, Romeo und Julia, Ariel, Ophelia,



lia, Touchstone, Audrey und William, Oberon) auf sehr sinnfällige Weise nach dem Kontrastprinzip geordnet. Die 2. Sonate ist nur mehr dreisätzig und zeigt insgesamt einen sehr souveränen Umgang mit traditionellen Form- und Sprachmitteln, die gleichwohl durch die Art, wie Henze mit ihnen kompositorisch verfährt, eine sehr moderne Qualität erhalten. Auffallend ist die lockere Strukturierung und oftmals fast rhapsodisch freie Formung der beiden ersten Sätze, die mit ihren Einlassungen auf konsonante Intervalle und gesangliche Melodik voller Wehmut, romantischer Lyrik und Zärtlichkeit sind. Die musikalische Physiognomie der 1. Sonate ist demgegenüber selbst in den lyrischen Sätzen „Romeo und Julia“ und „Ophelia“ sehr viel gebrochener, härter und spröder.

Reinbert Evers, der seit 1976 in Münster eine Professur für Gitarre innehat und im November 1980 in Brüssel die 2. Sonate uraufgeführt hat, gehört zu jenen Gitarristen, die sich sehr ernsthaft und intensiv um Neue Musik bemühen und denen inzwischen die Komponisten dies auch mit

Gitarren-Kompositionen danken. Seine Einspielung verrät in jeder Hinsicht Kompetenz. Vor allem gelingt es ihm, über die eminent technischen Schwierigkeiten hinweg den beiden Sonaten jene Vielfalt an Poesie und Farben zu entlocken, die in Verbindung mit einer dichten Darstellung der kompositorischen Zusammenhänge die Shakespeare-Figuren anschaulich und lebendig werden läßt. Die Erstproduktion der „Royal Winter Music“ ist auch technisch einwandfrei gelungen. Die Textbeiträge von Henze selbst und von Hermann Conen können dem Interessenten und Neugierigen sehr gut dabei helfen, einen Zugang zu dieser großartigen Gitarrenmusik zu finden.

Dieter Rexroth

Stationen amerikanischer Klaviermusik.

IVES, Three-Page Sonata, CAGE, The Perilous Night, SESSIONS, Sonata No. 3 (Kennedy-Sonata); William Naboré (Klavier); Pan 130 032 (1 S 30)

Vertrieb: Disco-Center, 3500 Kassel

Aufnahmedatum: 11.–13.2.1981

Klangbild: Etwas gedeckt und stumpf, wobei es schwerfällt, Verfärbungen durchweg als beachtenswert einzuschätzen.

Fertigung: Durchschnittlich.

Im Rahmen einer Schallplatte ist es nicht möglich, einen repräsentativen Querschnitt „amerikanischer Klaviermusik des 20. Jahrhunderts“ zu bieten. Zuweilen leiten jedoch auch klug und unkonventionell ausgewählte Beispiele gute Dienste, wenn der Schallplattenhörer seinen Wissensstand erweitern möchte oder – rekapitulierend und vergleichend – musikalische und interpretatorische Querverbindungen aufzuspüren gedenkt. Bei solchen Unterfangen, die über den üblichen passiven Musikkonsum hinausgehen, muß diese PAN-Veröffentlichung ab jetzt in Betracht gezogen werden. Bei den Cage- und Sessions-Einspielungen handelt es sich, nach Auskunft des Verlages, um Welterstaufnahmen. Diese Tatsache erhöht die publizistische Brisanz einer Platte, der es allein schon von der pianistischen Leistung her nicht an Attraktivität mangelt. Dem farbigen amerikanischen Pianisten William Naboré dürfte die zeitgenössische Musik mit all ihren anschlages-technischen und ideologischen Facetten als Medium der Kunstdiagnose wegbestimmend geworden sein. Das heißt: Bei der „Lektüre“ der drei Aufzeichnungen konnte ich den wohlthuenden Verdacht nicht loswerden, daß sich hier ein Musiker einmal nicht durch das Hintertürchen unbequemer, unvermindert aktueller Literatur den Einstieg in den lukrativen Massenbetrieb der „Apassionata“- und „b-Moll“-Fetischisten erschleichen möchte. Unmißverständlich legt Naboré die stückbestimmenden Parameter der anregenden Ives-Sonate frei und erfaßt in den exquisiten Klangverfremdungen der Cage-Suite – sie basieren auf fast 40 Klavierpräparierungseffekten – Stimmungsgehalte, wie sie für die biographische Situation des Komponisten in den Kriegsjahren 1943 und 1944 verbürgt sind. Angesichts der stilistischen Vielschichtigkeit dieser „Perilous Night“ ist es verwunderlich, daß sich bisher noch kein Pianist zu einer Einspielung durchringen konnte. Namen wie Henck, Tudor, Foss, Takahashi, Rzewski oder Noël Lee wären hier zu nennen.

Peter Cossé

Dokumente aus der Geschichte der Neuen Musik.

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK IN DER BUNDESREPUBLIK (Folge 5, 6 und 7): Werke von B. A. ZIMMERMANN, STOCKHAUSEN, BECKER, LACHENMANN, OTTE, BIEL, WITTINGER, KELEMEN, KAGEL, HENZE, HEIDER, HESPOS, SCHNEBEL, H. W. ZIMMERMANN, SCHÖNBACH, N. A. HUBER, K. A. HARTMANN, YUN, KAYN, ZENDER, KARKOSCHKA, FRITSCH (Instrumentale und vokale Musik in verschiedenen Besetzungen); Kontarsky, Palm, Fischer-Dieskau, Lukomska, Dorow, Henius, Storck, Caskel u. a., Radio-Sinfonie-Orchester Köln, Baden-Baden, Frankfurt, München u. a., Gielen, Bour, Zender, Michael, Henze, Eder, Reichert, Markowski, Maderna, Dixon u. a.; harmonia mundi/DMR 1013-15 (3 S 30) 1016-18 (3 S 30), 1019-21 (3 S 30)

Klangbild: Befriedigende bis sehr gute Stereo-Qualität.

Fertigung: Ohne Mängel.

Die Kassetten 5, 6 und 7 enthalten Musik in der Bundesrepublik zwischen 1960 und 1970. Zur Erinnerung: Zwei vorhergehende Editionen dokumentierten das darauffolgende Jahrzehnt, die ersten beiden die Jahre 1945 bis 1950. Die achte Folge, angekündigt im Begleitheft der Kassette 7, wird sich den Arbeiten von 1970 bis 1980 zuwenden, und da die Gesamtedition vorläufig auf zehn Kassetten begrenzt werden soll, wird man vermutlich mit 1980 abschließen, was sinnvoll wäre, weil dann ein annähernd vollständiger historischer Überblick das Resultat sein kann. Welches Resultat aber? Wirklich nur das des reinen Überblicks, oder spielen auch Qualitäts-Merkmale hinein, vielleicht sogar der Rang einzelner Komponisten?

Damit ist man wieder beim Auswahlprinzip, das den nächstliegenden Kritik-Aufhänger bietet. In der Tat stellen sich auch bei den Kassetten 5 bis 7 gerade in dieser Hinsicht erneut Fragen. Man kann unterstellen, daß sie sich der Auswahl-Kommission genauso gestellt haben und unter Abwägung verschiedenster Gesichtspunkte beantwortet worden sind. Die Pflicht, der Wille und der Mut zur Abgrenzung dürfen dabei die merklich größten Probleme bereitet haben. Einbezogen werden sollen – um nochmals kurz zu rekapitulieren – „ausgewählte Werke unterschiedlicher Gattungen und Stilrichtungen der älteren, mittleren und jüngsten Komponistengeneration“ (so Richard Jakob, Präsident des Deutschen Musikrates, im Vorwort). Und weiter: die Plattenreihe „als Niederschlag der welt-offenen und international orientierten Entwicklungen zeitgenössischer Musik nach 1945 und im Sinne gesamtstaatlicher Repräsentanz auf dem Gebiet der Musik in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West)“. Das heißt im Klartext: Musik, die nach 1945 von der Bundesrepublik und Berlin (West) ausgegangen ist, die Weltoffenheit reflektiert und Internationalität. Oder noch anders: Komponisten, gleichgültig welcher Nationalität, deren Musik von hier aus ihren Weg genommen hat.

Also müssen die Komponisten-Pässe nicht nach der Staatsangehörigkeit durchforscht werden. Kagel, Kelemen, Isang Yun – sie alle sind natürlich gemeint. Aber wo ist Boulez? Viele seiner Werke wurden zuerst auf deutschem Boden durchgesetzt, er selbst lebte ein Jahrzehnt in

Baden-Baden. Richtig und einleuchtend, daß immer wieder Stockhausen, Kagel, Henze berücksichtigt sind. Warum aber fehlt Klebe, der Opern- und Konzertmusik, die auch viel nachgespielt wurde, zwischen 1960 und 1970 geschrieben hat? Wo blieb Penderecki, dessen Lukas-Passion, Utrinja und „Die Teufel von Loudon“ in dieses Jahrzehnt fallen, wo Lutoslawski mit seiner zweiten Sinfonie und seinem „Livre pour orchestre“? Verdienstvoll, daß an Außenseiter wie Dieter Schönbach, Roland Kayn oder Helmut Lachenmann erinnert wird, auch an Riedl, Hans Otte und Günther Becker, die zumindest teilweise das Jahrzehnt musikalisch mitbestimmt haben und dann – auch teilweise – nicht mehr hervorgetreten sind. Aber warum Karkoschka, ein angesehener Theoretiker, aber unwichtiger Komponist?

Und dann erscheint die nächste Generation auf der Bildfläche, die Hespous, Zender, Fritsch, Biel, Wittinger, Nikolaus A. Huber, bei denen sich unterschiedliche und unterschiedlich tragfähige Perspektiven eröffneten. Wenn aber Biel und Wittinger, warum dann nicht auch Friedrich Döhl? Warum eigentlich nicht Globocar, dem die bundesdeutsche Musikszene manches verdankt? Warum nicht dieser und jener? Natürlich, hinterher kann jeder Fragen stellen und Einwände formulieren. Vielleicht will der Musikrat auch dokumentieren, was, zu Recht, zu Unrecht – in der Versenkung verschwunden ist, Eintagsfliegen bleiben mußte. Ob die Free-Jazz-



Kagel-Henze-Free Jazz-Heider Hespous-Schnebel-H.W. Zimmermann Schönbach-N.A. Huber

Episode um Schlippenbach und Schoof hier hineingehört, nur weil sie sich in Donaueschingen etablieren durfte, weiß ich nicht. Denn dann wäre die Elektronische Musik – als Block – wichtiger gewesen.

Explizit Schallplattenkritik muß auch bei diesen drei Kassetten nicht betrieben werden. Meistens handelt es sich um Funkaufnahmen, vereinzelt auch um Plattenübernahmen. Interpreten sind vielfach die Komponisten selbst, sonst die prominenten Spezialisten für neue Musik wie Maderna, Bour, Gielen, Zender, Palm, die Kontarskys, Caskel, Zacher und so weiter. Die meisten Aufnahmen entstammen dem Jahrzehnt, in dem auch die Musik komponiert worden ist; sie besitzen befriedigende bis sehr gute Stereo-Präsenz, je nach den Aufnahme-Möglichkeiten der einzelnen Sender. Aber das spielt bei einer Dokumentation ohnehin die geringere Rolle. Wer regelmäßig oder gar systematisch neue Musik auf Platten seit den späten fünfziger Jahren sammeln konnte, hat das meiste hier Angebotene verfügbar, das allerdings inzwi-

schen weitgehend gestrichen ist. So machen diese Kassetten vieles auf solche Weise doppelt Verschüttete wieder zugänglich, und sei es nur ausschnittsweise. Auch darin muß ein Verdienst dieser Musikrat-Edition gesehen werden.

Hanspeter Krellmann

NEUERÖFFENTLICHUNGEN

Oper

Kunstfiguren im entfesselten Klangraum.

BOITO, Mefistofele (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Nicolai Ghiaurov (Mefistofele), Luciano Pavarotti (Faust), Mirella Freni (Margherita), Montserrat Caballé (Elena) u.a., London Opera Chorus, Terry Edwards, National Philharmonic Orchestra, Oliviero de Fabritiis;

Decca 6.35599 GF (3 S 30) Digital



Aufnahmedatum: August 1980 und Januar 1982
Klangbild: Vorbildlich ausbalancierte Räumlichkeit, durchhörbar und suggestiv.

Fertigung: Makellos.

Vielleicht kannte das Mailänder Uraufführungs-Publikum die französische Oper nicht gut genug und verwechselte sie deshalb mit der deutschen, als es Arrigo Boito 1868 einen „Wagnerianer“ schalt und seinen „Mefistofele“ durchfallen ließ. Tatsächlich hat der hochgebildete Komponist, Musiktheoretiker und Literat seine musikalische Dramaturgie an Vorbildern orientiert, die er während seines Aufenthaltes in Paris und bei seinem Umgang mit Hugo, Rossini und Berlioz kennengelernt hat. Schon als Librettist reduziert Boito die „Faust“-Tragödie auf eine Abfolge mehr oder weniger effektvoller Tableaux, zwischen denen es keinerlei dramatische Entwicklung zu geben scheint. Und als Komponist versteht er es zwar glänzend, mit winzigen Bausteinen kolossale Klangräume aufzurichten, verzettelt sich jedoch in melodischen

EIN KONZERTSAAL IM WOHNZIMMER? JA. DENN IHRE BISHERIGE ANLAGE BRINGT'S NICHT.

Die Digitaltechnik hat das alte Problem noch verschärft. Der Dynamikumfang großer Orchester oder moderner Rockmusik ist viel zu groß für die HiFi-Wiedergabe zu Hause. Was im Konzertsaal natürlich klingt, klingt im kleinen Wohnzimmer aufdringlich. Die lauten Passagen sind zu laut oder die leisen zu leise. Deshalb mußte man bisher ständig die Lautstärke nachregeln. Das ist jetzt vorbei.

Mit Transdyn* klingt jede Aufnahme in jedem Wohnraum richtig!

Wenn Sie das einmal beim Fachhändler live gehört haben, können Sie sich eigentlich nur noch wundern, was Sie bisher Ihren Ohren angetan haben. Für jeden anspruchsvollen Musikfreund, vor allem mit Digitalanlage, ist der Jecklin Transdyn-Processor ein Muß.

*Transdyn ist ein neues Verfahren auf psychoakustischer Basis, das allen Unterschieden zwischen der Teilnahme an einem Konzert und dem „Aufnahmehören“ im Wohnraum bestmöglich Rechnung trägt.

Weitere Informationen und Händlernachweis von:



John + Partner Vertriebsgesellschaft mbH
Erhardtstraße 8 · 8000 München 5

Kürzeln, wo das Drama und seine (wenigen) Protagonisten sich in Sprache inkarnieren. Der aus Goethes Dichtung gefilterte Text wird „nur“ vertont, nicht aber wirklich in Musik gefaßt, in gesungene Melodie verwandelt. Insofern hat „Mefistofele“ kaum etwas von Wagner oder Verdi, viel jedoch von Meyerbeer und – in seinen konzentriertesten Momenten – von Berlioz! Oliviero de Fabritiis Gesamtaufnahme des „Mefistofele“, offenbar die letzte Arbeit des Dirigenten für die Schallplatte, spiegelt die musikdramaturgische Problematik des einzigen vollendeten (und mehrfach überarbeiteten) Bühnenwerks von Arrigo Boito wieder. Luciano Pavarotti etwa deklamiert seinen Faust wie ein Muster-Schüler sein Festgedicht. Er artikuliert vorbildlich, beim „Osterspaziergang“ gar mit einer für ihn schier unvorstellbaren Schlichtheit. Emotionale Erregungen indes kann er nicht vermitteln; „unfaustischer“ als der seine (bzw. der Boitos) kam wohl noch kein Faust auf die Bühne bzw. die Schallplatte – eine Kunstfigur, anonym, herz- und charakterlos.

Aber auch einen „Geist, der stets verneint“, stellt man sich anders vor, als Boito ihn uns präsentiert. Sein Mefistofele scheint eher der Commedia dell'arte entsprungen, ein Theaterbösewicht ohne Dämonie und Hintergründigkeit, die Nicolai Ghiaurov überdies zum bloßen vokalen Effekt verkommen läßt – und den beherrscht er nicht einmal (mehr), dazu fehlt es seinem schon leicht grobschlächtigen Organ an Geschmeidigkeit und Eleganz. Mirella Freni hingegen gewinnt ihrer Margherita einige Züge von Goethes Gretchen zurück; sie versteht es, Boitos etwas nüchterne Kurzatmigkeit „ausdrucksvoll“ zu phrasieren, die Künstlichkeit der Charakterzeichnung halbwegs natürlich erscheinen zu lassen. Und Montserrat Caballé weiß Helenas Liebessehnsucht in leichten, perlenden und doch glühenden Tönen Ausdruck zu verleihen.

Den trotz ihrer wenig einleuchtenden Besetzungsdramaturgie herausragenden Rang dieser Einspielung garantieren jedoch Chor und Orchester unter Oliviero de Fabritiis. Solchen Sinn für die Inszenierung des Klangs und zugleich solche Delikatesse in der Ausformulierung instrumentaler Episoden, im Kolorit, in der dynamischen Ausbalancierung – wer hätte sie dem greisen Maestro vorher schon zugetraut? De Fabritiis läßt Klang zum Bild werden, leuchtet die Architektur der Klangräume aus und entfesselt die in ihnen wohnenden Kräfte eines Pandämoniums von Natur und Zivilisation. Klüger läßt sich Boitos komplizierte Partitur nicht aufalten und sinnlicher läßt sie sich nicht verkörpern.

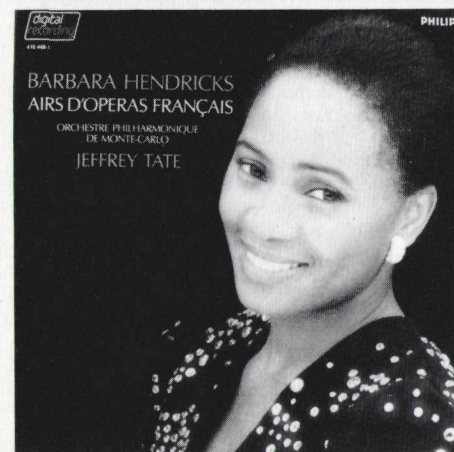
Dietrich Steinbeck

★ Psychogramme französischer (Opern-) Frauen.

FRANZÖSISCHE OPERNARIEN: BERLIOZ (Benvenuto Cellini), BIZET (Die Perlenfischer), CHARPENTIER (Louise), GOUNOD (Romeo und Julia), MASSENET (Manon, Thais), OFFENBACH (Hoffmanns Erzählungen); Barbara Hendricks (Sopran), Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Jeffrey Tate; Philips 410 446-1 (1 S 30) Digital
Klangbild: Räumlich undefiniert.
Fertigung: Ohne Beanstandungen, Stoppzeiten angegeben, Arientexte auf Beiblatt.

Ob Barbara Hendricks, die (für mich) eine Ausnahmeerscheinung unter den jugendlich-lyrischen Sopranistinnen unserer Zeit ist, gut beraten war, ein Recital mit ausschließlich französischen Arien einzusingen, mag dahingestellt bleiben. Wahrscheinlich wollte die Sängerin einmal ihre sängerischen und darstellerischen Möglichkeiten in größerer Bandbreite entfalten, als Theater und Schallplatte ihr das gemeinhin erlauben. Wenn ich es einmal persönlich sagen darf: Mein Eindruck von Barbara Hendricks bleibt dennoch geprägt von ihrer Berliner Susanna (in Götz Friedrichs „Figaro“-Inszenierung) und ihrem Sopran-Solo in Zubin Mehtas Einspielung der 4. Sinfonie Gustav Mahlers (Decca SXL 7501).

Diesen Eindruck im Ohr, wirken Juliettes Walzer-Koloraturen („Ah! Je veux vivre“) oder Manons Gefühls-Capricen („Adieu, notre petite table“) eher wie allerdings kunstvolle Maskierungen eines so ganz anderen (Stimm-) Charakters. Das selbstvergessene Glücksvertrauen von Bizets Brahma-Priesterin Leila, Louises fassungsloses Liebesglück (in Charpentiers „musikalischem Roman“) oder Offenbachs todessüchtige Antonia – da ist Barbara Hendricks ganz bei sich, da wird die (für Puristen etwas zu vibrato-reiche) Stimme der farbigen Sängerin mit ihrer – das Klischee, das sie vermutlich fürchtet! – kindlich-unschuldigen Ausstrahlung zur anrührenden Stimme der Rolle.



Hingerissen vom Timbre und von der gleichsam natürlichen Ausdrucksfähigkeit dieser Stimme, die sich in die melodischen Wendungen nachgerade einschmiegt, muß man sich immer wieder rational vergegenwärtigen, über welch makelloser Technik Barbara Hendricks verfügt, wie ihr die Stimme in allen Registern gehorcht und wie sie sie deshalb ihrem Darstellungs-, ihrem Ausdruckswillen nuanciert dienstbar machen kann. Barbara Hendricks scheint sich singend mit ihren Rollen zu identifizieren; ihr Singen ist spielerische Verkörperung und Analyse zugleich. Und gerade deswegen und trotzdem: das Zärtliche, das Unschuldige, das Erstaunte, das dem Gefühl gänzlich Hingegebene gelingt ihr wahrhaftiger als das Kokette, das Geziert-Gesellschaftliche, das Berechnende. Der betörende Klang dieses Singens, das nicht aus dem Kehlkopf, sondern aus dem Herzen zu kommen scheint, gilt mir mehr als die noch so kunstfertige Verwandlung des in diesem Klang nicht kongruent Aufgehobenen. Und so frage ich mich – subjektiv, zugegeben – auch, warum auf dieser Platte etwa die „Thais“ verewigt sein mußte und ihre leicht

manierierten Meditationen über Schönheit und Alter und nicht eine Micaela oder – um die Bandbreite von daher zu bezeichnen – eine Dido?
 Dietrich Steinbeck

○ Vom Scala-Choristen zum Weltstar – Leo Nuccis erstes (Verdi-)Recital.

VERDI, Arien aus Ernani, Luisa Miller, I due Foscari, Il Trovatore, Macbeth, Rigoletto, La Traviata, Un ballo in maschera, La forza del destino; Leo Nucci (Bariton), National Philharmonic Orchestra, Richard Armstrong; Decca 6.42937 AZ (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: August und November 1982
Klangbild: Effektvolle Balance zwischen Stimme und Orchester, angemessen räumlich.
Fertigung: Ohne Mängel.

Bis 1975 hat Leo Nucci im Chor der Mailänder Scala gesungen (glücklicher Chor!); heute vertritt er sein Fach als gefragter Solist auf den großen Opernbühnen der Welt. Das erste (Verdi-)Arien-Recital des italienischen Baritons, der auch ein gewandter Darsteller zu sein scheint, macht die Gründe dieser schnellen und großen Karriere verständlich. Leo Nucci verfügt über eine große und dennoch schlanke und hell timbrierte Stimme, die er



obendrein intelligent zu führen versteht. Er trifft eigentlich stets den menschlichen Kern einer Szene, eines Charakters und entfaltet ihn ohne aufgesetzte Drücker, bruch- und schnörkellos in der Sprachbehandlung. Gleichwohl sind da (noch?) Grenzen: „Heldische“ Charaktere wirken leicht forciert, und Nucci sollte seine Stimme nicht größer zu machen versuchen als sie eh schon ist. Auch das sich lyrisch verströmende Legato scheint nicht seine Stärke zu sein. Andererseits kann Nucci solche – auf der Bühne kaum wahrnehmbaren – Defizite ausgleichen durch die fesselnde Art seiner Rollengestaltung, durch seine Phrasierungskunst und seine vorbildliche Diktion.

Nuccis sängerische Möglichkeiten scheinen derzeit in der Tiefe eher begrenzt als in der Höhe. Und obwohl er über ein reiches Register sprachmimischer Ausdrucksformen und -farben verfügt, sein Organ in warmem Glanz strahlen lassen oder ihm schneidende Schärfe geben kann, dürfte ihm etwa der Rigoletto weniger liegen als der Père Germont. Doch was heißt schon „mehr“ oder „weniger“ angesichts der

heute gegebenen (oder sollte man sagen: verbliebenen?) Besetzungsmöglichkeiten im (italienischen) Bariton-Fach? Leo Nucci „kann“ da alles singen, die Frage ist nur, ob er's sollte. Es gibt schließlich nurmehr ganz wenige Stimmen, deren Timbre und Geschmeidigkeit darstellerisch so kunstvoll genutzt werden können wie bei Leo Nucci.
 Dietrich Steinbeck

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Oper

Daseinsberechtigung wegen einiger Sängereindrücke.

MOZART, Don Giovanni (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Gertrude Grob-Prandl (Donna Anna), Hilde Konetzni (Donna Elvira), Hedda Heusser (Zerlina), Mariano Stabile (Don Giovanni), Alois Pernerstorfer (Leporello), Herbert Handt (Don Ottavio), Alfred Poell (Masetto), Oskar Czerwenka (Komtur), Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Symphoniker, Hans Swarowsky; RCA/Erato ZL 30928 EX (3 M 30)
Aufnahmedatum: November 1950
Klangbild: Ausgewogene Balance zwischen Gesangsstimmen und Orchester, keine Verzerrungen der Gesangsstimmen.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Busch (EMI), Furtwängler (Morgan + Cetra), Moralt (Philips), Krips (Decca), Mitropoulos (Replica), Giulini (EMI), Karajan (Movimento Musica + HRE), Böhm (DG), Maazel (CBS), Solti (Decca).

Als diese italienisch gesungene „Don Giovanni“-Aufnahme im November 1950 von der Wiener „Haydn-Society“ produziert wurde, stieß sie in eine echte Marktlücke und mußte sich nicht wie jetzt, anno 1984, einer Konkurrenz von über 30(!) Alternativeinspielungen auf dem offiziellen und dem sogenannten „grauen“ Schallplattenmarkt stellen. Mittlerweile reicht das Angebot berühmter und kompetenter „Don Giovanni“-Dirigenten von Fritz Busch, Bruno Walter (Salzburg 1937 und Met 1942), Wilhelm Furtwängler (Salzburg 1950, 1953 und 1954), Otto Klemperer (WDR 1955 und EMI 1965), Rudolf Moralt, Josef Krips, Hans Rosbaud (Aix 1956), Dimitri Mitropoulos (Salzburg 1956), Ferenc Fricsay, Carlo-Maria Giulini, Herbert von Karajan (Salzburg 1960), Karl Böhm, Colin Davis, Lorin Maazel und Georg Solti bis hin zu Bernhard Haitink, der für die EMI mit dem Glyndebourne-Ensemble in Kürze die vorerst letzte Studio-Produktion dieses Werkes vorlegen wird. Gegenüber diesen Pult-Giganten steht der von Hans Swarowsky allzu hausbacken dirigierte Wiener „Don Giovanni“ des Jahres 1950 leider auf verlorenem Posten. Ganz offensichtlich hatte dieser exzellente Pädagoge und Theoretiker am Pult Schwellenängste zu überwinden, die sich lähmend auf seine Interpretationsabsichten ausgewirkt haben. Weder überzeugt die Wahl seiner Tempi, noch zeichnet sich Swarowskys orchestrale Auseinandersetzung mit dieser genialen Partitur durch eine vom Hörer nachvollziehbare Sensitivität aus.

Was dieser historischen Wiederveröffentlichung trotzdem eine gewisse Daseinsberechtigung verschafft, verdankt sie einigen Sängereinstellungen. Ihr Titelheld Mariano Stabile, neben Heinrich Schlusnus und Friedrich Schorr ebenfalls ein prominenter Bariton des berühmten Sängerjahrgangs 1888, gilt bis heute als der führende „Falstaff“-Interpret der dreißiger und vierziger Jahre. 1936 feierte ihn auch das Salzburger Festspielpublikum als echte Alternative zu Ezio Pinzas nicht minder „tonangebender“ Verkörperung von Mozarts Don Giovanni. 14 Jahre später gelang dem damals bereits im 7. Lebensjahrzehnt stehenden Künstler eine gesanglich immer noch erstaunliche und von der Gestaltung her schlichtweg faszinierende Auseinandersetzung mit einer der schillerndsten Figuren der gesamten Opernliteratur. Immer, wenn er im November 1950 vor den Wiener Studiomikrofonen stand, wuchsen auch seine Partnerinnen und Partner über sich selbst hinaus. Obwohl sie teilweise mit unüberhörbaren Intonationsproblemen zu kämpfen hat, wurde die hochdramatische Sopranistin Gertrude Grob-Prandl (eine international gefragte „Turandot“ jener Jahre) als Donna Anna vor allem den Ansprüchen der Rache-Arie im 1. Akt bravurös gerecht. Hilde Konetzni, wie auch ihre Kollegin Grob-Prandl eine von der Schallplatte eher stiefmütterlich bedachte Sängerin, gelang auch stilistisch kompetent ein eindrucksvolles Porträt der Donna Elvira, das allerdings Interpretinnen wie Elisabeth Schwarzkopf oder Sena Jurinac um entscheidende Nuancen zutreffender gezeichnet haben. Alois Pernerstorfer läßt als Leporello seinen Ruhm als einer der führenden Alberich-Interpreten nach dem 2. Weltkrieg verständlich erscheinen, Herbert Handt ist als Don Ottavio die ausgeglichene Gesangsleistung dieser Aufnahme zu danken, Hedda Heusser (Zerlina), Alfred Poell (Masetto) und vor allem Oskar Czerwenka als Komtur vermitteln einiges vom weltberühmten Wiener Mozartstil der Nachkriegszeit, als dessen legitimer „Erfinder“ der weltweit geschätzte Mozartdirigent Josef Krips gelten darf. So bleibt als Gewinn dieser erfreulich gut klingenden Wiederveröffentlichung einer heutzutage eher überflüssigen Aufnahme die Begegnung mit einigen Sängern, die auf Schallplatten ein Schattendasein führen.

Claus-Dieter Schaumkell

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Verschiedenes

★ In prachtvoller Wiedergabe: Musik aus Frankreich, leicht blechgepanzert, aber stets charmant.

SAINT-SAËNS, Carnaval des animaux (transkribiert von Peter Reeve); DEBUSSY, Général Lavine, La fille aux cheveux de lin, Minstrels, Hommage à S. Pickwick Esq., Golliwog's Cake-walk, SATIE, Gymnopedie Nr. 1, CHABRIER, Bourrée fantasque; Philip Jones Brass Ensemble, Philip Jones; Decca 6.42936 AZ (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Oktober 1982, Februar 1983
Klangbild: Recht räumlich und präsent, im gan-



Die A303. Langzeithörsicher

Einen „Wolff“ im Schafspelz hat unser Entwickler Michael Wolff mit der A 303 gezüchtet: Eine HiFi-Lautsprecherbox, mit der langes Musikhören wirklich Spaß macht, einen HiFi-Lautsprecher, der beim Hören nie lästig wird. Musik genießen ohne überzogene Transparenz oder Bässe. Zugegeben: Damit machen wir uns das Leben ein bißchen schwerer als die Konkurrenz, das Hören aber angenehmer.

Phonar A 303: Kein Blinder. Überzeugt erst später.

PHONAR – mehr Spaß beim Hören

PHONAR-HiFi-Lautsprecher gibt es beim guten Fachhändler

PHONAR – made in Germany

**PHONAR Akustik GmbH
 Industriestraße 8–10
 2399 Tarp**