

beiden mittleren Oktaven des Meisterinstrumentes in derart unangemessener Weise, daß die linke Baßhand und der obere Diskantbereich in der Tonstärke unterlegen sind. Haben die Musiker beim Abhören des fertigen Tonbandes die krausen Hörproportionen nicht bemerkt? Eini-germaßen spröde kommt auch der Klang der Solo-Gambe in hautnaher Direktheit über die Lautsprecherrampe. Dafür rächt sich das mit deutlich weitem Abstand eingefangene Flötenspiel durch eine merkwürdige Laschheit des kernlosen Anblasens voller unsauber wirkender Schwelleneffekte. Das Verdienst, wenig bekannte, aber beachtenswerte Kompositionsbeiträge von einst hochgeschätzten Barockvirtuosen für den Plattenkatalog zu erschließen, registriert man darum nur mit halbem Herzen.

Die Werkangaben und Erläuterungen auf der hübsch gestalteten Klapptasche (nur in französischer Sprache!) sollten über das wenige Lexikonwissen hinaus genauer auf das Plattenprogramm eingehen. Gute Ansätze, die nur eben nicht im beabsichtigten Maße zu hören sind, macht der abgedruckte, kleine Interpretations-Exkurs des Blockflötisten, ehemals Meisterschüler von Hans-Martin Linde und seit 1975 Professor am Konservatorium in Straßburg. *Gerhard Pätzig*



Bisher kaum Bekanntes aus der Feder Marc-Antoine Charpentiers.

CHARPENTIER, Marche de triomphe, Air de trompette Nr. 1 und 2, Lauda Sion salvatorem, Magdalena lugens, Gloria in excelsis, Veni sponsa Christi, Stabat mater, O crux ave, Alma dei peccatoris, Jesus corona virginum, Salve regina, Pange lingua; Anne-Maria Bondi (Sopran), Claudia Eder (Alt), Theodor Nagel (Tenor), Ulf Geier (Bariton), Klaus Finkel (Baß), Bernard Soustrot (Trompette), Hans Oskar Koch (Blockflöte), Klaus Finkel (Blockflöte), Ernst Prappacher (Fagott), Chantal Raffo (Viola da gamba), Arlette Heudron (Orgel und Cembalo), Deutsch-französisches Barockensemble, Unisono-Kammerorchester, Hans Oskar Koch; Unisono 22337 (1 S 30)

Klangbild: Nicht ausgewogen genug.
Fertigung: Einwandfrei.

Nach dem Tod Marc-Antoine Charpentiers konnte dessen Neffe die Werke seines Onkels in 28 autographen Foliobänden an die Bibliothèque du Roi verkaufen. Hoch angesehen war im Frankreich des Sonnenkönigs der große Musiker, der 1698 nicht zuletzt dank der Protektion seines Schülers, des Herzogs von Chartres, an die Sainte Chapelle berufen worden war.

Mit Einspielungen des Oratoriums „Extremum Dei iudicium“ („Das Jüngste Gericht“), des 111. Psalms, der beiden Requiem-Vertonungen d-Moll und g-Moll oder den „Leçons de Ténèbres“ hat die Schallplatte in den letzten Jahren das Ihre für die längst fällige Wiederentdeckung von Charpentiers Musica sacra getan. Doch noch immer sind aus einem reichen Bestand einzigartige Schätze zu heben. Den Beweis hierfür tritt auch die vorliegende Aufnahme mit der Erstein-spielung der Passionskantate „Magdalena lugens“ an, einem Werk von oft geradezu leidenschaftlicher Ausdrucksglut.

Als Spiritus rector der Produktion hat Hans Oskar Koch die Aufnahme mit kleineren Wer-

ken für den liturgischen Gebrauch und (wenig glücklich) mit drei Trompetenstücken komplet-tiert. Nicht nur, daß diese festlich prunkenden Bläserstücke in ihrem extrovertierten Charakter in schreiendem Gegensatz zu den Vokalkompo-sitionen stehen. Auch bei der offenkundigen Familienähnlichkeit jener Stücke hätte sich die Einspielung der beiden Aires de trompettes erü-bigen können.

Was die Wiedergabe anbelangt, so sollte man sie nicht mit allzu strenger kritischer Elle messen. Zumeist wenig bekannte Sänger und Instrumen-talisten haben sich hier mit unterschiedlichem Gelingen für eine verdienstvolle Aufgabe enga-giert.

Hans Christoph Worbs



Alte Musik in dem uns vertrauten Klanggewand.

CHORMUSIK DER VENEZIANISCHEN SCHULE: WILLAERT, Veni Creator Spiritus, G. GABRIELI, Voi ch'ascoltate, Labra amore-se e care, Dolci care parole, Vagh'amorosi, Lieto godea, MONTEVERDI, Cantate Domino, Do-mino ne in furore tuo, Nisi Dominus, GESUALDO, Come esser puo, Non mirar, non mirare, GASTOLDI, Drei Ballette (1593); Alsfelder Vokalensemble, Wolfgang Helbich; MD+G F1138 (1 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 6. Juni 1981
Klangbild: Wenig präsent und differenziert, dy-namisch enges Spektrum.
Fertigung: Einwandfrei.

Die venezianische Schule war – anders als die römische Tradition – zukunftsweisend; vie-le ihrer Entwicklungen und Errungenschaften – Mehrchörigkeit, eigenständige Instrumentalmu-



sik, konzertierendes Prinzip, Dominanz des Klanglichen – bereiteten den Boden für die Barockmusik. Monteverdi knüpft vor allem in seiner geistlichen Musik an diese Errungenschan-ten an, geht aber dann, vor allem was die Ausbildung konzertierender Formen anbelangt, weit über sie hinaus. Gesualdo und Gastoldi gehören wohl nur indirekt dieser Schule an. Eine wichtige Figur, die der venezianischen Tradition zuzurechnen ist, fehlt auf dieser Platte (die ansonsten ein klug zusammengestelltes und ab-wechslungsreiches Programm bietet): Cipriano de Rore, Bindeglied zwischen Willaert und Mon-teverdi, der erste, der (in seinen Madrigalen)

kompositorisch und ausdrucksmäßig Neuland betrat und die konventionellen Bahnen verließ. Das Alsfelder Vokalensemble bietet Gesangs-kultur von hohen Graden: Schönheit und Ausge-wogenheit des Klangs nehmen einen großen Stellenwert ein – an den verhauchenden Schlüs-sen wurde lange gefeilt. Doch kommen auch das differenzierte kontrapunktische Geflecht der Willaert-Motette oder das rhythmische Gewebe von Monteverdis „Nisi Dominus“ (aus der „Ma-rienvesper“) voll zur Geltung. Stilpuristen wer-den allerdings ihre Einwände haben, nicht zu-letzt gegen die Verwendung des Begriffs „Chor-musik“ (und den durchgehenden Verzicht auf Instrumente). Doch ist gegen eine gute Darstel-lung dieser Musik in dem uns vertrauten, „mo-dernen“ Klangbild nichts einzuwenden.

Reinhard Müller



Hommage à Dowland.

DOWLAND, Musicke for the Lute; Paul O'Dette (Laute); Astrée AS 90 (1 S 30)
Vertrieb: Schwann-Verlag, Düsseldorf
Aufnahmedatum: Juli 1983
Klangbild: Direkt, natürlich, klar gezeichnet.
Fertigung: Einwandfrei.

Weltschmerz zur Schau zu tragen, war im Elisabethanischen England Mode; der Melancholiker galt hier im Schauspiel schon als „stehende“ Figur. Mitnichten jedoch war die Schwermut in Dowlands berühmter Pavane „Semper Dowland Semper Dolens“ ein bloßes Zugeständnis an den Zeitgeschmack. „Aut furit aut lacrimat quem fortuna beavit“ („Wen das Schicksal nicht begünstigt, der tobt oder weint“). Dowland selbst hatte mit diesem Passus keinen Zweifel daran gelassen, daß ihn leidvolle persön-liche Erfahrungen zu cholerischen Ausbrüchen wie in bittere Depression trieben. Auch in den „Lacrimae“, deren absteigendes Motiv als Sym-bol des Tränenflusses geradezu als Dowlands „Devis“ galt, artikuliert sich eine Schwermut, die keineswegs aufgesetzt wirkt. Freilich berück-sichtigt die repräsentative Auswahl der vorlie-genden Schallplatte auch andere Aspekte in Dowlands Lautenwerk. Geradezu einen heite-ren Kontrapunkt setzt das charmante Lied „The Shoemaker's Wife“ oder ein Tanz wie „Mrs. Clifton's Almain“. Und schließlich seien hier noch die Variationen über das Lied „Walsing-ham“ genannt, über das auch John Bull im „Fitzwilliam Virginal Book“ Variationen ge-schrieben hatte.

Paul O'Dette, der erst kürzlich eine erstrangige Aufnahme französischer Lautenmusik des 16. Jahrhunderts vorgelegt hatte, weiß auch in sei-ner neuen Einspielung subtile Klänge aus seinem Instrument zu zaubern, das Liniengeflecht klar nachzuzeichnen und natürlich auch immer wie-der virtuoser Spielfreude ihr Recht zu geben. Bei den beiden Instrumenten, die er für den Vortrag der insgesamt 18 Dowland-Stücke gewählt hat, handelt es sich übrigens um italienische Lauten, oder präziser: um zwei Kopien eines 1592 in Venedig von Vendelio Venere gebauten Instru-ments. Die Tatsache, daß italienische Lauten zu Dowlands Lebzeiten nach England exportiert wurden, hilft darüber hinweg, daß englische Lauten jener Zeit heute nicht mehr zur Verfü-gung stehen.

Hans Christoph Worbs



Mit selbstverständlicher Bravour und Emphase.

RAMEAU, Pygmalion, Acte de Ballet; Michael Goldthorpe (Tenor), Marilyn Hill Smith, Anne-Marie Rodde (Sopran), English Bach Festival Singers, English Bach Festival Baroque Orche-stra, Nicholas McGegan;

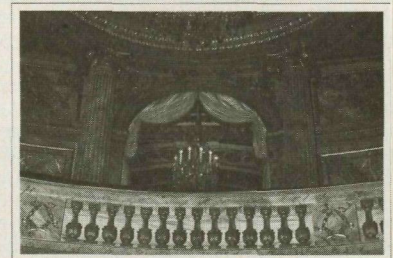
RCA/Erato ZL 30942 AW (1 S 30)
Aufnahmedatum: Juni 1979

Klangbild: Präsent, dynamisch ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Gesang und Tanz miteinander zu verbinden, war ein Hauptanliegen der französischen Barockmusik. Rameaus Pygmalion, 1748 urauf-geführt, ist ein Acte de Ballet, ein einkaktiges Handlungsballett, das die verschiedensten musi-kalischen Formen vereint: ausdrucksvolle ariose Gesänge, kleine Aires und Ariettes, Rezitative, Tanzsätze und Chorgesänge. Die Handlung – Pygmalion verliebt sich in seine Statue, die durch die Macht seiner Liebe zum Leben erweckt wird – mündet in ein Divertissement mit großen Chorszenen, Tänzen und Gesangseinlagen – eine Apotheose auf die Macht der Liebe, deren Sieg es hier zu feiern gilt. Daß die Werke Rameaus – zumindest auf Schall-platte – im historischen Klanggewand erschei-nen, ist offenbar so selbstverständlich geworden, daß auf die Verwendung von Originalinstrumen-ten auf dem Plattencover nicht mehr eigens hingewiesen wird. Im Orchesterspiel unter der Leitung von Nicholas McGegan kommt der ganze Farbenreichtum der Klangsprache Ra-meaus (mit Flöten und solistischem Fagott) zur Geltung, zugleich wird durch prägnante, federn-de Artikulation wie durch die Dynamik des Einzeltons das Gestische dieser Musiksprache überzeugend realisiert – man versteht hier, war-



**J.-PH. RAMEAU
PYGMALION**
M. GOLDTHORPE/M. HILL SMITH/A.-M. RODDE
ENGLISH BACH FESTIVAL SINGERS
ENGLISH BACH FESTIVAL BAROQUE ORCHESTRA
NICHOLAS MCGEGAN



um die barocke Musikan-schauung Musik in erster Linie in Analogie zur Sprache begriff. Von den Solisten ist in erster Linie der Tenor Michael Goldthorpe zu rühmen, der mit fast heldischer Strahlkraft und klarer Diktion die vokale Haupt-last (als Pygmalion) dieses Stückes zu tragen hat: bis in die mit Bravour gesungenen Koloraturen bleibt er dieser Musik nichts an der geforderten Emphase schuldig. Auch die übrigen Solisten bewältigen ihre Aufgabe mit stilistischer Kom-petenz und gesanglicher Überlegenheit.

Reinhard Müller

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Neue Musik



Wechselhaftes aus Nürnberg.

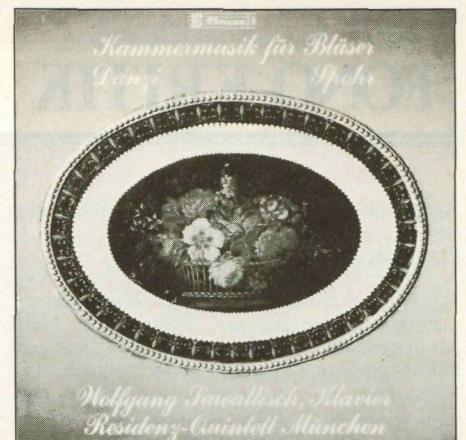
HEIDER, Stundenbuch, Plakat, Commission, 1. Sinfonie; William Pearson (Bariton), Solisten des Chors und des Sinfonieorchesters des Süd-deutschen Rundfunks, Rundfunk-Symphonieor-chester Saarbrücken, ars nova ensemble nürn-berg, Bamberger Symphoniker, Werner Heider; Thorofon capella MTH 239 (1 S 30)
Klangbild: Etwas farblos und trocken.
Fertigung: Zufriedenstellend.

Werke aus den 70er Jahren des 1930 gebore-nen Nürnbergers Werner Heider sind auf dieser Platte zusammengestellt. Heiders Ver-mittlungsbemühungen zwischen Jazz und neuer Musik sind bekannt, seine Stilvielfalt kommt auch bei diesen Werken deutlich zur Geltung. Er geht mit dem Orchesterapparat genauso versiert um wie mit kleineren Besetzungen oder mit Gesangsstimmen. Beachtlicher finde ich die Werke der zweiten Seite, also „Commission“ für Stimme und Kammerensemble nach Texten von Ezra Pound und die 1. Sinfonie. „Commission“ ist sehr dicht gearbeitet, das Werk collagiert die Texte des amerikanischen Dichters mit ange-spanntem Gestus. Ebenso vermag die erste Sin-fonie die Spannung durchzuhalten. Dies mag in erster Linie an ihrem klaren Konzept liegen: in sechs Abschnitten werden verschiedene „orche-strale Zustände“ angesteuert, von einem langen Orchester-Unisono zu Beginn zu verschiedenen Formen der Verdichtung bzw. Auflösung. Der Ton bleibt aggressiv und scharf akzentuiert und wahrt dennoch abwechslungsreiche Farbigkeit. Heider hält sich heraus aus den heutigen Diskus-sionen über den Weg avantgardistischer Musik. Die Werke sind weder angespannt experimen-tell, noch bemühen sie sich um einen warmen, nach-spätromantischen Ton. Die Gefahr dabei ist mitunter eine gewisse Unverbindlichkeit des musikalischen Ablaufs. Im „Stundenbuch“ et-wa, das eine Folge von 24 Substantiva mit den Pronomen „mein“ bzw. „dein“ in immer neuen Varianten koppelt, erscheint das Verfahren doch etwas zu dürrig, um dem Stück anhaltende Nervigkeit zu verleihen. Ein gewisser Mangel an klanglicher Sensibilität läßt das Werk etwas „kopflastig“ wirken. Ähnliches ist für das Orche-sterwerk „Plakat“ zu vermerken, das sich gewis-sermaßen die Äußerlichkeit (Plakathaftigkeit) des Klingenden auf die Fahnen heftet, im Ergeb-nis aber doch recht dürrig und nicht vollständig „durchgehört“ wirkt.

Reinhard Schulz

Schlagzeugspiel, das aufhören läßt.

NÖRGARD, 1 Ching, XENAKIS, Psappha, CARTER, Pieces for Timpany; Gert Mortensen (Schlagzeug); BIS LP-256 (1 S 30)
Vertrieb: Disco-Center, Kassel
Aufnahmedatum: 1981/83



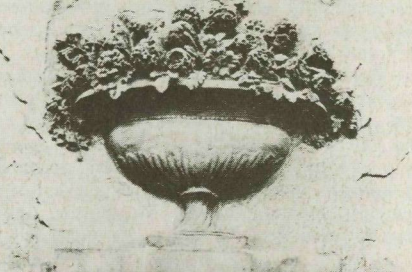
Wolfgang Sawallisch, Klavier
Residenz-Orchester München

Ferdinando Carulli 1770-1841
Sechs Serenaden für Flöte und Gitarre op. 109

PETER LUKAS GRAF FLÖTE
KONRAD RAGOSSNIG GITARRE



MUSICHE VENEZIANE
GALUPPI
CONCERTI E SINFONIE
ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA
JORG EWALD DAHLER, CEMBALO
LEIFUNG TAT, KLAVIER



BEETHOVEN
FLORENZIOS



PETER LUKAS GRAF FLÖTE
FRANCO GULLI VIOLINE
BRUNO GIURANNA VIOLA
KLAUS THUNEMANN FAGOTT
BRUNO CANINO KLAVIER

Danzi/Spohr CLA 8101 / Carulli CLA 8304/CD
508304/MC 908304 Galuppi CLA 8306/CD 508306/
MC 908306 / Beethoven CLA 8403/MC 908403

disco-center

SCHALLPLATTEN
AUS
KASSEL

FONO-KRITIK

Klangbild: Farbiger, gut durchmodellierter Schlagzeugklang.

Fertigung: Einiges Knacken.

Schlagzeugstücke von großer farblicher Bandbreite finden sich auf dieser Platte. Gert Mortensen erweist sich als nuancenreicher und mit angespannter Konzentration spielender Interpret, der die Gefahr struktureller Kälte und Glätte, die bei avantgardistischen Schlagzeugstücken bzw. -Aufführungen häufig besteht, vergessen macht. Interessant ist auch die Werkkombination auf dieser Platte. „I Ching“ von Per Nörgard leitet aus dem chinesischen Orakelbuch vier musikalische Seinsformen ab, also verschiedene Ordnungsgrade, auch unterschiedliche Verhältnisse von stark und schwach oder aktiv und passiv. Es ergeben sich vier Charaktere, die auf einem durch asiatische Instrumente erweiterten Schlagwerk vielgestaltig und – vor allem im vierten Stück – mit großer rhythmischer Energie (trotz der vielleicht etwas einfachen Kompositionsidee) realisiert werden.

Das interessanteste Stück der Platte ist „Psapha“ von Iannis Xenakis. Es ist ein hochenergetisches und auch aggressives Stück, das in allen Bereichen des Schlagzeugspiels das Äußerste abfordert. Wenn im Plattentext von einer „tour de force“ für den Musiker gesprochen wird, so ist dies gewiß keine Übertreibung. Doch wartet Xenakis natürlich nicht mit einer bloßen leeren Kraftparade auf, vielmehr legt das Werk, auch in der Verausgabung des Interpreten, die grundlegenden Elemente des Schlagzeugspiels offen: ein faszinierendes und auch hochmusikalisches Schlagzeugstück in nerviger Interpretation. Demgegenüber wirken die schon etwas älteren Paukenstücke von Elliott Carter (geschrieben 1949 und 1966) doch um einiges harmloser. Es sind reduzierte Kompositionen nur für Pauken, durchaus mit fast melodiosen Partien. Zusammen mit dem Stück von Xenakis geben sie ein Bild von der Bandbreite des Schlagzeugspiels. Dem an Musik für Schlagzeug Interessierten ist diese Platte, nicht zuletzt auch wegen dem sehr engagiert spielenden Gert Mortensen, unbedingt zu empfehlen.

Reinhard Schulz

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Oper

○ **Kräftige, satte Orchesterfarben, sängerische Italianità.**

GIORDANO, Andrea Chénier (Gesamtaufnahme in ital. Sprache); Luciano Pavarotti (Chénier), Leo Nucci (Gérard), Montserrat Caballé (Maddalena), Kathleen Kuhlmann, Astrid Varnay, Christa Ludwig, Tom Krause, Piero de Palma und andere, Chorus of the Welsh National Opera, Julian Smith, National Philharmonic Orchestra, Riccardo Chailly; Decca 6.35622 GF (3 S 30) Digital

Aufnahmetermin: 1982 und 1984

Klangbild: Sehr räumlich, klar zeichnend, voll, manchmal etwas rau,

Fertigung: Bis auf einige Laufgeräusche und

einzelne Knacker einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Levine (RCA RL 02046).

Die Frage, warum diese Oper in einer dritten Einspielung in den Bielefelder Katalog einziehen muß, erübrigt sich aus verschiedenen Gründen. Jeder italienische Spitztenor will nicht nur als Rodolfo oder Troubadour, sondern auch als Chénier einmal auf Platte verewigt werden. Seine Anhänger verlangen danach in gleichem Maße. Und in diesem Fall kommt als drittes hinzu: der Dirigent ist Chailly, kein Geheimtip mehr, aber doch ein Künstler, dessen Persönlichkeitsbild sich bisher nicht eindeutig festmachen läßt.

Chailly, Chef des Berliner RSO, hat sich auf Platte bisher vielfältig gezeigt, jedoch nicht schwerpunktmäßig. Aber für Überraschungen ist er fast immer gut, so auch hier. Er kniet sich



mit Verve, Hingabe und großem Anpassungsvermögen in diese Partitur, gleichsam eine Exotin unter den veristischen Opern wie Cileas „Adriana Lecouvreur“, Montemezzis „L'amore dei tre re“ und einige andere. Wer hier mit Bedenken ans Werk geht, hat von vornherein verloren. Die Kessel wollen immer unter Dampf stehen. Aber Geschmacklosigkeiten muß man deshalb weder sich selbst gestatten noch den andern durchgehen lassen. Chailly ist so an die Arbeit gegangen. Er wählt kräftige, satte Farben, rhythmisiert zupackend, er beachtet die differenzierten Tempovorschriften, hütet sich aber, darüber hinaus sich nach eigenem Gusto hinzugeben. Und auch seinen Sängern gestattet er keine unverhältnismäßigen Eigenheiten, sondern führt sie am knappen, wenn auch freundlichen Zügel. Schlankheit heißt die Devise. Das rückt die Proportionen zurecht, sorgt für angenehme stilistische Verhältnisse, läßt bedenkenvolle Stirnrunzler gar nicht erst zum Zuge kommen. Dabei kommt die dramatische Dichte nicht zu kurz, so wenig wie die seltenen, aber feinen Ziselierungen. Die Tragik kann kompakt fließen, ohne tränen- und rührselig zu werden oder sich in sentimentale Niederungen zu verirren.

Sänger tun gut daran, sich solcher Linie anzupassen; in diesem Fall findet der Vorwurf, sich gesangsprovinziell zu verhalten, deshalb an keiner Stelle einen Ansatz. Pavarotti lebt seine sängerische Italianità mit hoher Kultur aus, er prözt an keiner Stelle stimmlich, befriedigt nie Wunschkonzertansprüche, sondern singt musikalisiertes Drama. Ihm ebenbürtig ist Leo Nucci mit gesunder, stählern biegsamer Baßfülle, ein

Charakter-Schurke, dem seine standesabhängige Halbbildung zum Fallstrick wird. Nucci kann das singend glaubhaft deutlich werden lassen. Nicht mehr so leicht tut sich Montserrat Caballé als jungmädchenhafte Maddalena, sängerisches Wissen und Stilerfahrung müssen (und können) stimmliche Präsenz ersetzen. Ausgezeichnet, zum Teil hochkarätig ist das übrige Ensemble bis in Episodenrollen besetzt – genannt seien Varnay, Ludwig, Krause, Palma, Giorgio Tadeo. Chor und Orchester funktionieren hervorragend, singen und spielen eher charakterstark als belcanto-geprägt.

Der Vergleich mit der älteren Levine-Aufnahme bleibt im großen Ganzen unergiebig, abgesehen von der Besetzung. Levines Orchester- und auch gesamtes Klangbild besitzt etwas mehr Präsenz, wirkt dadurch aber oft auch krasser, suggeriert etwas mehr Bedrohlichkeit. Das dürfte allerdings weitgehend an der Aufnahmetechnik liegen, zumal das Orchester bei Levine dasselbe ist wie bei Chailly. Eine Wertung beider Aufnahmen im Vergleich erübrigt sich jedenfalls.

Hanspeter Krellmann

○ **Kempe-Dokument mit unausgewogener Sängerschar.**

STRAUSS, Der Rosenkavalier (Gesamtaufnahme); Margarete Bäumer (Marschallin), Tiana Lemnitz (Octavian), Ursula Richter (Sophie), Kurt Böhme (Ochs), Hans Löbel (Faninal), Karl Heinz Thomann (Sänger), Angela Kolniak (Leitmetzerin), Franz Sautter (Valzacchi), Emilie Walther-Sacks (Annina) u.a., Chor der Dresdner Staatsoper, Staatskapelle Dresden, Rudolf Kempe; Acanta 40.23039 (3 M 30)

Aufnahmetermin: 1950 (1952?)

Klangbild: Präsent, unverfälscht, gute Monoqualität, nicht zu dicht.

Fertigung: Geringfügige Verzerrungsneigung auf Seite sechs, sonst einwandfrei; keine Textbeilage, Stoppzeiten angegeben.

Vergleichseinspielungen: Krauss/Ursuleac, Milinkovic, Kern, Weber, Hann (Vox), Kleiber/Reining, Jurinac, Güden, Weber, Pöll (Decca 6.35 001 EK), Karajan/Schwarzkopf, Ludwig, Stich-Randall, Edelmann, Wächter (EMI 191-00459/62).

Im Cover-Text datiert Ernst Krause diese Aufnahme auf 1950 und geht dadurch mit anderen Unterlagen konform. Acanta gibt 1952 an. Was auch immer richtig sein mag, entscheidend ist, daß die Einspielung erstmals für den deutschen Raum erschlossen wird, denn Kempe war ein Strauss-Dirigent von Bedeutung. Wäre allein seine Leistung zu werten, könnte dieser „Rosenkavalier“ zur Spitzengruppe aufschließen, die wir anderen Dirigenten mit „K“ verdanken: Clemens Krauss, Erich Kleiber und Herbert von Karajan. (Carlos Kleiber könnte sich eines Tages noch dazugesellen, Hans Knappertsbusch, der dem „Rosenkavalier“ gleichfalls mit Liebe begegnete, leider nicht mehr.)

Im Nachkriegs-Dresden mußte Kempe sicherlich mit dem Ensemble der Staatsoper auskommen. Werden die Vertreter der kleineren Partien deshalb nicht genannt, weil sie ohnehin kaum jemand kennt? (Der Polizeikommissar allerdings klingt nach Theo Adam, der damals als Anfänger in Dresden engagiert war.) Die

Sängerinnen der Marschallin und der Sophie findet man in keinem Lexikon! Trotzdem zählen gerade sie zu den positivsten vokalen Momenten dieser Aufnahme. Ursula Richter war nämlich eine hörbar junge, hellstimmige, bewegliche und mit guter Höhe ausgestattete, also sehr typische Sophie, der nur ein Qualitätstimbre fehlte. (Ein ähnlicher Fall, wenn man so will, wie Karajans neue Sophie, Janet Perry.) Auch der Marschallin, Margarete Bäumer, stand kein edler oder gar berückender Stimmklang zu Gebote; der offenbar leichte Sopran wirkt klanglich nicht ganz ausgewogen, im Forte mitunter angespannt. Das aristokratische Flair einer Crespin, die Finesse der Schwarzkopf erschließen sich somit nicht. Davon abgesehen stimmt aber bei dieser Marschallin alles: der Tonfall, die überzeugende Phrasierung, die kultivierte Linie (Beginn Schlußterzett!), das Gefühl. Und man versteht



praktisch jedes Wort.

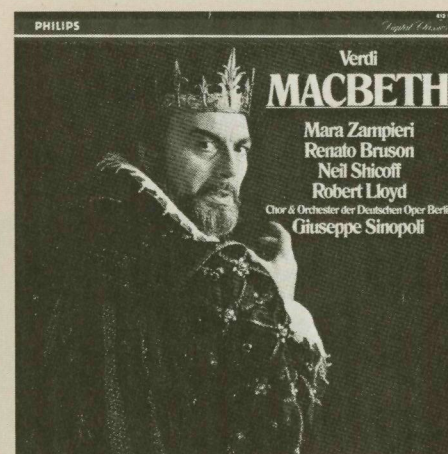
Octavian kam für Tiana Lemnitz zu spät; der junge Herr aus großem Haus wirkt ältlich. Doch singt die Lemnitz immer noch sehr kultiviert, ihre wundervolle Tonbildung setzt mehrfach in Erstaunen. Kurt Böhme wiederum begegnete der Platten-Chance des Ochs etwas zu früh. Er hatte zwar schon hörbar Vergnügen an seiner späteren Glanzrolle und auch ein Gefühl für sie, doch machte sie ihm, was geforderte Stimmfülle und Tonumfang anbelangt, noch zu schaffen. Um davon abzulenken, übertrieb er oft drastisch. Hofmannsthal's Wiener Idiom wirkt mühsam einstudiert, und manchmal ist es so gespreizt, daß der ganze Charme dieser Sprache verfliegt. Ein paar Mal – man faßt es kaum – „sähselt“ Böhmes Ochs gar. Schade, aber diese Darbietung trennen Welten vom Ideal Ludwig Webers in der dringend zur Wiederauflage empfohlenen Aufnahme von Clemens Krauss. Potente Stimmittel verbindet der Interpret des Faninal mit Komödiantik, der italienische Tenor singt mit Tamino-Stimme völlig problem-, aber auch reizlos, Valzacchi trifft den Ton recht gut. Um den richtigen Ton für den „Rosenkavalier“ war Kempe nicht verlegen. Allein schon mit dem ersten Finale mit seiner traurigen Nachdenklichkeit ohne falsches Sentiment, legitimiert er sich als Zuständiger für diese Musik. Im großen und ganzen ließ er die Wiener Maskerade jedoch lieber etwas zügiger ablaufen als viele andere, wählte strenge, aber ausgesprochen gute Tempi, um auf das vielschichtige Spiel der Gefühle lebendig und sensibel einzugehen. In den außerordentlich gelungenen Vorspielen erweist sich ganz besonders das Nahverhältnis der flexibel

und ausgeglichen spielenden Staatskapelle zur Musik von Richard Strauss. Man höre nur die delikaten Holzbläser-Soli und die trotz Monoklang schönen Violinen. Sie hat also durchaus ihre Meriten, diese Produktion aus Dresden, leider aber auch erhebliche Schwächen.

Hermann Schönegger

○ **Orchestral hochrangige Neuaufnahme mit einer problematischen Sopran-„Lady“.**

VERDI, Macbeth (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache, Fassung von 1865); Maria Zampieri (Lady Macbeth), Renato Bruson (Mac-



beth), Robert Lloyd (Banco), Neil Shicoff (Macduff), Claes H. Ahnsjö (Macolm), Lucia Aliberti (Dame) u.a., Chor der Deutschen Oper Berlin, Walter Hagen-Groll, Orchester der Deutschen Oper Berlin, Giuseppe Sinopoli; Philips 412 133-1 (3 S 30) Digital

Aufnahmetermin: (Nov. – Dez. ?) 1983

Klangbild: Bis in die Nebestimmen differenzierter Orchesterklang; große dynamische Bandbreite; Stimmen präsent vor dem Orchester.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Abbado (DG), Muti (EMI), Leinsdorf (RCA), de Sabata (Cetra).

Kann die Schallplatte Sternstunden entfalten? Die Berliner Premiere vom Februar 1980 wurde als überwältigende Musiktheaterinterpretation einhellig gefeiert, der ortsansässige junge Komponist Sinopoli etablierte sich endgültig als Verdi-Dirigent besonderer Prägung. Inzwischen ist er (zu?) schnell in eine internationale Karriere und den dazu gehörenden Veröffentlichungszwang katapultiert worden. Letzte Symphonikaufnahmen waren umstritten. Diese Operneinspielung ist also ein neuer Prüfstein... Sinopoli besteht die Prüfung. Aufhorchen läßt grundsätzlich, was er an Klangsicherheit und -sinnlichkeit aus den sonst sehr oft nur ordentlich aufspielenden Musik-Beamten der Deutschen Oper herauslockt: engagiertes, feinsinniges Musikantentum. Die Streichergruppen besitzen schon im Vorspiel einen Seidenglanz, der gleichzeitig das Lamento in der Hauptmelodie nicht verleugnet; Sinopoli spannt die Extreme in der Dynamik weit auseinander – und die sehr gute Aufnahmetechnik ermöglicht den Sängern Hau-

chen und Flüstern, dem ohne Vorhall ein explosives Orchestertutti folgt. Die noch aus der frühen Fassung von 1847 stammende Lakonik und Herbheit des Orchestersatzes erklingt an einigen Stellen, gut kontrastiert von den Bläseraffinessen, den fahlen Hexenszenen, den opulenten Ensembles, die zeigen, wie Verdi zunehmend komplexer komponierte. In der musikalischen Interpretation stellt Sinopoli eine hitzigere Alternative zu Muti dar, steht somit der Abbado-Einspielung näher. Die Emphase des Banquetts etwa verstrahlt wirklich zunächst Überschwang und bricht dann um in bleiche Bedrücktheit. Verdis Vortragsbezeichnungen sind minutiös beachtet.

Auf gleicher Interpretationshöhe bewegt sich auch Renato Bruson. Sein Kavaliersbariton klingt nobel; gestalterisch kann er die Bedrücktheit Macbeths wie die erzwungene Größe, die er nicht wirklich zu leisten vermag, glaubhaft machen; auch er nützt das Spektrum vom Flüstern bis zum großen Forte. Alle Nebenrollen sind qualitativ voll besetzt, wobei der Banco von Robert Lloyd seltsam unbeteiligt wirkt, wie in einer Farbe heruntergesungen. Neil Shicoffs Macduff verströmt jugendliche Hoffnung; seine Aufbruchsszene mit dem Chor und Ahnsjös Macolm glüht vor Begeisterung.

Das Problem der Aufnahme heißt Maria Zampieri. Sie singt technisch so problematisch, daß darüber die guten Ansätze zur Gestaltung zerstört werden: insbesondere in der Höhe wird ihr schlanker, hörbar auf „spinto“-Qualitäten getrimmter Sopran so schneidend kalt und vibratolos, daß der Eindruck zweier Gesangstechniken entsteht; einige Töne sind so angesungen, daß erst allmählich die richtige Tonhöhe erreicht wird; die Legato-Kultur läßt viele Wünsche offen – und dies nicht etwa, weil die junge Sängerin bewußt und gewollt gestaltet. Daß die sonst so feinfühligsten Tonmeister derartige Phrasen akzeptiert haben...?! So überzeugen sämtliche Männer, doch angesichts dieser Lady fehlt dem Werk der Schlußstein zur Größe. Von den Stereo-Einspielungen sind Abbado und Muti höher einzustufen. Ich persönlich ziehe einen dramatischen Mezzosopran in der Partie der Lady vor. Tadel verdient auch die lieblose Edition: abermals fehlen präzise Angaben zu Aufnahmeort und -zeit; die deutsche Übersetzung des Librettos nimmt sich zuviele Freiheiten.

Wolf-Dieter Peter

○ **Herrlicher Baß-Bariton – eindeutig aus „fernem Land“.**

WAGNER, Szenen aus Der fliegende Holländer, Die Walküre, Parsifal; Simon Estes (Bariton), Eva-Maria Bundschuh (Sopran), Heinz Reeh (Baß); Staatskapelle Berlin, Heinz Fricke; Philips 412 271-1 (1 S 30) Digital

Aufnahmetermin: April 1984

Klangbild: Weiträumiger Orchesterklang, Stimmen gut präsent im Vordergrund.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Thomas Stewart (DG 135 150 und 2720 052), George London (Meldram 560 und 590).

Simon Estes, der erste farbige Sänger in Bayreuth, der 1978 in der auch nach sechs Jahren unverändert faszinierenden Deutung des „Fliegenden Holländers“ durch Harry Kupfer