

FONO-KRITIK

Neuveröffentlichungen
OPER

○ Mit gebremstem Temperament dirigiert – der Sänger wegen fast eine Spitzenproduktion.

DONIZETTI, Der Liebestrank (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Lucia Popp (Adina), Peter Dvorský (Nemorino), Bernd Weikl (Belcore), Ewgenij Nesterenko (Dulcamara), Elfie Hobarth (Giannetta), Chor des Bayerischen Rundfunks, Gordon Kember, Münchner Rundfunkorchester, Heinz Wallberg; Ariola-eurodisc 301904-445 (3 S 30) Digital
Aufnahmedatum: April 1982

Klangbild: Ausreichend transparent, Orchesterklang im Tutti merklich dicht; unverfärbt, ausreichend räumlich.

Fertigung: Einwandfrei; viersprachiges Libretto, Stoppzeiten angegeben.

Vergleichseinspielungen: Pritchard; Cotrubas, Domingo, Wixell, Evans (CBS 79210), Molinari Pradelli; Güden, di Stefano, Capecchi, Corena (Decca 6.35 217 DX), Serafin; Carteri, Alva, Panerai, Taddei (Seraphim SIB 6001)

In dieser hochkarätigen Besetzung lag die Chance begründet, daß der erste digital aufgenommene „Liebestrank“ eine absolute Spitzenproduktion werden würde. Wenn das Resultat nun die großen Erwartungen doch ein wenig zurechtstutzt, liegt das bei Heinz Wallberg und letztlich auch an Ewgenij Nesterenko.

Der Dirigent läßt die Partitur mit schlankem Orchesterklang in durchweg zügigen Tempi umsetzen, hält demnach auf Linie, begibt sich aber damit in den Gefahrenbereich einer gewissen Einförmigkeit. Alle zum Vergleich herangezogenen Aufnahmen weisen in Tempo und Dynamik mehr Kontraste auf, impulsivere Akzentuierung und kräftigere Farben. Am schönsten kommt das wohl bei Pritchard heraus, weil das vorzügliche Covent-Garden-Orchester von der Aufnahmetechnik sehr direkt und doch in schöner Transparenz präsentiert wird. Das auch sehr gute Münchner Orchester, das mit ausgezeichneten Holzbläsern aufwartet, agiert anscheinend in kleinerer Besetzung, wurde jedenfalls durch die Techniker in der Präsenz beschnitten; Beckenschläge etwa sind in dem merklich dichten Klangbild (nur des Orchesters!) kaum auszumachen. Die eingeschränkte Dynamik muß demnach nicht ausschließlich in der Absicht Wallbergs liegen, der im übrigen recht ausgewogen und sorgfältig phrasieren läßt. Dem Chor ist in jeder Beziehung auffallend hohes Niveau zu bescheinigen.

Von Nesterenko war kaum zu erwarten, daß er den schwadronierenden Quacksalber vollendet in traditioneller Buffa-Manier anlegen würde. Dazu fehlt ihm sowohl die frappeierende Zungenfertigkeit als auch der gewinnende Charme des als Dulcamara unvergleichlichen Fernando Corena. Der Russe erbringt aber eine durch und durch seriöse Leistung, respektiert die Notenwerte mit großer Sorgfalt, geht in seiner differenzierten Gestaltung nahezu dezent vor, trumft nur hin und wieder mit seiner prachtvollen Stimmfülle auf. Er entwickelt durchaus eine Vis

comica, nimmt dazu auch die Farbgebung gekonnt zu Hilfe, hält jedoch damit sogar in der Barcarole auffallend Maß. Ein wenig Aufdringlichkeit, mit frechem Charme gepaart, würde die Figur praller, typischer und vergnüglicher machen.

Peter Dvorský und Bernd Weikl sind Glanzpunkte der derzeitigen, hochrangigen Wiener Staatsoperproduktion. Beiden merkt man die Bühnenerfahrung in ihren Rollen und lustvolle Identifikation an. Weikl charakterisiert launig den eitlen Feschak in Uniform, übertreibt aber dessen gockelhaftes Protzertum nicht, obwohl ihn sein ausladender, geschmeidiger Bariton dazu verleiten könnte. Dvorský paßt für den Nemorino fabelhaft, selbst wenn man einen süßeren oder sinnlicher gefärbten Tenor vorziehen sollte. Er führt seine gesunde, frische, etwas herbe Stimme so flexibel wie nie zuvor, auch sehr musikalisch und geschmackvoll, bildet mühelos einen schlanken Ton, sorgt für dynamische Differenzierung und liefert sichere, strahlende Spitzentöne ab. All das steht im Dienst einer temperamentvollen, köstlichen, auch augenzwinkernd-ironischen Zeichnung der Figur. Diesen beiden Rivalen ist Lucia Popp mit ihrem silbrigen, ausgeglichenen Sopran, mit spielerischer Auszierung und herzlich-charmantem Wesen eine ebenbürtige Adina, und auch Elfie Hobarth besteht im Vergleich mit anderen Sängerinnen der Giannetta.

Hermann Schönegger



☆ Ersteinspielung der Originalversion, straff und con animo gestaltet.

ROSSINI, Der Türke in Italien (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Samuel Ramey (Selim), Montserrat Caballé (Fiorilla), Enzo Dara (Geronio), Ernesto Palacio (Narciso), Leo Nucci (Prodocimo), Jane Berbie (Zaida), Paolo Barbacini (Albazar), Ambrosian Opera Chorus, John McCarthy, National Philharmonic Orchestra, Riccardo Chailly; CBS D3 37859 (3 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Offen, transparent, unverfärbt, präsent, räumlich.

Fertigung: Einwandfrei; viersprachiges Libretto mit vielen Fehlern in der deutschen Übersetzung, Stoppzeiten angegeben.

Vergleichseinspielung: Gavazzeni; Callas, Ros-

si-Lemeni, Gedda, Stabile, Calabrese (EMI 3 C 163-00978/80)

Unter jenen komischen Opern Rossinis, deren Namen allgemein geläufig sind, ist „Der Türke in Italien“ die am wenigsten bekannte und beliebte. Und das nicht durch Zufall: Das Werk überlebte in einer verstümmelten, durch Bearbeitungen beeinträchtigten Gestalt. Es stellte sich als eine Abfolge von Rezitativen und Ensembles dar, gewürzt mit ein paar Arien für die Protagonistin Fiorilla. Tenor und Bariton fristeten ein kärgliches Dasein, die beiden großen Baßpartien hatten keine Glanznummern mit auf den Weg bekommen. Die wegen Maria Callas wichtige, bisher einzige Gesamteinspielung von Belang folgt dieser Fassung.

Die Neuaufnahme kann sich dagegen auf das wiedergefundene Original stützen, benötigt sechs statt fünf Plattenseiten. Der Zugewinn ist im wesentlichen im zweiten Akt zu verzeichnen, vor allem in Form von drei Arien, je eine für die beiden Tenöre, eine weitere für die nun noch stärker dominierende Fiorilla. Daß die Oper auch im vergleichsweise reicheren, besseren Original an Reiz und Wirkung hinter der „Italienerin in Algier“, hinter „Cenerentola“ und natürlich dem „Barbier“ zurücksteht, hat verschiedene Ursachen. Zu ihnen zählt zweifellos auch die nicht gerade übersprudelnde Inspiration des noch jungen Rossini. Der hauptsächliche Reiz liegt in den vokale Bravour fordernden Arien der Fiorilla und in kunstvoll gedrehten Ensembles, die allerdings einen energischen Dirigenten mit klarem Dispositionsvermögen voraussetzen.

Ein solcher wurde für diese Einspielung in Riccardo Chailly gefunden. Er läßt straff, exakt, temperamentvoll und con animo musizieren, versteht es, Steigerungen durchzuziehen und die Ensembles blitzsauber abtschnurren zu lassen. Das Orchester bewegt sich auf hohem Niveau, spielt sauber und mit Klangkultur.

Im Vergleich mit dem zwar komödiantischen, doch fahlen, stimmlich unausgeglichenen Rossini-Lemeni in der Callas-Aufnahme ist Samuel Ramey ein hörbar jüngerer, stimmlich satter Türkenprinz, der sein Organ überlegen zu führen vermag. Köstlich verkörpert Enzo Dara die Klischeefigur des gehörnten Ehemanns; dabei verströmt sein angenehmer Baßbariton erstaunlich viel Wohlklang. Leo Nucci muß als Poet sein dramatisches Stimmpotential weitgehend verleugnen. Hätte er die reiche Ausdruckspalette eines Gobbi oder Taddei, könnte er die etwas blasse Figur des Ränkeschmiedes auf andere Weise wirksam profilieren. Mit dem sehr schlanken, koloraturgewandten, durchaus aparten Tenor von Ernesto Palacio wurde der Liebhaber Fiorillas zutreffend, wenn auch nicht sensationell besetzt. Paolo Barbacini, der als Albazar praktisch nur die wiederentdeckte Arie zu bestehen hat, läßt einen dunkleren, ansprechenden Tenor hören; die hohe Tessitura quetscht er sicher, doch unschön heraus.

Den Vergleich mit der Callas besteht Montserrat Caballé in der Paradedepartie des Stückes nicht. Sie verfügt wohl über gesangliches Raffinement, singt einige himmlische Pianobögen, die Callas entwickelte aber durch genaue Abstimmung von Tonfall, Stimmfarbe und Dynamik ungewöhnlich differenzierte Ausdrucks- und Charakterisierungsmittel, die ihre Fiorilla schillern und leben machten. Der konventioneller gestalteten Caballé fällt hörbar nicht mehr alles ganz leicht, sie muß mitunter unpassend Kraft einsetzen und Schärpen in Kauf nehmen wie in einer

dramatischen Partie. Andererseits bietet sie fast virtuose Geläufigkeit und sehr nuancierte Stimmführung. Wenn das betörend schöne Timbre der oberen Mittellage zu voller Blüte anschwillt, wirkt der vokale Reiz der Caballé nach wie vor unwiderstehlich.

Hermann Schönegger



○ Smetanas „Braut“ von der Aufnahmetechnik verkauft.

SMETANA, Die verkaufte Braut (Gesamtaufnahme in tschechischer Sprache); Jindřich Jindrák (Krušina), Marie Veselá (Ludmila), Gabriela Benácková (Mařenka), Jaroslav Horáček (Mícha), Marie Mrázová (Háta), Miroslav Kopp (Vašek), Peter Dvorský (Jeník), Richard Novák (Kecal), Alfred Hampel (Prinzpal), Jana Jonášová (Esmeralda), Karel Hanuš (Ein Indianer), Chor der Tschechischen Philharmonie, Josef Veselka, Orchester der Tschechischen Philharmonie, Zdeněk Košler; Supraphon/Ariola 301974-445 (3 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Februar 1981

Klangbild: Verschwommen, zu fern.

Fertigung: Keine Mängel.

Vergleichseinspielung: Pilar Lorengar, Fritz Wunderlich, Bamberger Sinfoniker, Rudolf Kempe (EMI 1C 149-30 967/69)

Der geradezu begeisterte Covertext dieser Aufnahme übertreibt ein wenig, wenn er „Die verkaufte Braut“ nur mit dem Genie von Mozart und Rossini vergleichen zu müssen glaubt (wenn überhaupt, dann wäre dieses Werk eher mit dem „Liebestrank“ von Donizetti vergleichbar), aber es ist unbestreitbar, daß Smetanas komische Oper auch heute noch frisch und lebendig wirkt. Ihre Situationen, Charaktere, Gefühle sind nicht veraltet, und wenn auch die Musik kein erschütterndes Erlebnis vermittelt, stellt sie doch ein lebensfrohes Genre-Bild sehr genußreich dar. Die Supraphon-Aufnahme veranschaulicht diese fast idyllische Stimmung ungekünstelt und überzeugt durch die Natürlichkeit der Muttersprache; nicht nur deswegen, weil tschechisch gesungen wird (obwohl der originale Humor des Textes sich z.B. durch die deutsche Übersetzung teilweise verliert, besonders in den Szenen des stotternden Vašek), sondern weil die Interpretation einen stilgerechten und musikalisch authen-

tischen Eindruck macht. Keine Extravaganzen in Tempo und Agogik, keine übertriebenen opernhafte Manieren der Sänger; statt dessen geschmackvolle und elegante Melodiephrasierungen der Solisten, pränante und schönklingende Chorsätze – keine mediterrane, aber eine milde böhmische Dorfszene.

Diesen Unterschied kann man vor allem in der Darstellung von Gabriela Benácková hören, die die Titelrolle singt. Ihre Stimme klingt warm und jugendlich frisch, in der hohen Lage mühelos und flexibel, präzise in der Intonation. Sie bringt nicht so viele ritardandi, freie Gestaltung der Rhythmik und Melodik wie Pilar Lorengar: Gabriela Benácková charakterisiert die Mařenka unauffällig und charmant. Ihre fast volkstümlich einfach und innig gesungene Arie im 1. Akt („Kdybych se cos takového“ – „Sollt' ich einmal davon hören“) gehört zu den schönsten Momenten dieser Aufnahme.

Wenn auch die Wiedergabe von Peter Dvorský die Gesangstechnik und bezaubernde Stimme Fritz Wunderlichs nicht vergessen lassen kann, so zeigt doch seine Interpretation des Jeník ausgezeichnete Belcanto-Technik und Musikalität. Die letztere fällt besonders im Duett mit Mařenka („Jako matka požehnáním“ – „Wenn die Mutter du verloren“, 1. Akt) auf, wobei die kammermusikalisch kontrollierte Dynamik und Phrasierung der beiden Stimmen sich gut ergänzen.

Die Einzelleistung der anderen Solisten erscheint insgesamt korrekt, aber teilweise ein wenig farblos. Die Stimme von Richard Novák (Kecal) wirkt manchmal etwas müde und rau; Miroslav Kopp stellt Vašek ziemlich humorlos dar: in der Vergleich-Interpretation gestaltet Karl-Ernst Mercker den Stotternden viel lebensnäher.

Zdeněk Košler dirigiert die Oper mit lebendigen Tempi: unter seiner Leitung beeindruckt die gepflegte Homogenität des Orchesters der Tschechischen Philharmonie, z.B. bei den virtuos Unisono-Partien der Ouvertüre. Aber gerade das Orchesterspiel leidet unter der ungewöhnlich dürtigen Aufnahmetechnik; der Klang dumpf, verschwommen und wie aus großer Ferne kommend, die Dynamik eng, bei der Arie von Mařenka im 3. Akt („Ten lásky sen, jak krásný byl“ – „Mein Liebestraum, wie schön er war“) kann man von den empfindungsvollen solistischen Streicherstimmen fast nichts hören. Nach dieser Aufnahme wirkt diejenige von Rudolf Kempe so, als wenn der Zuhörer die Lautstärke inzwischen mindestens um 2 Grade höher aufgedreht hätte: wie ist es möglich, daß diese neue Digital-Produktion von einer Einspielung des Jahres 1963 so verblüffend übertroffen wird?

Éva Pintér

Edda Moser (Amore); Münchener Bach-Chor, Münchener Bach-Orchester, Karl Richter; DG 2727 017 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1968

Klangbild: Präsent, offen, unverfärbt, ausreichend transparent.

Fertigung: Einwandfrei (keine Textbeilage, keine Stoppzeiten).

Wer in der Orpheus-Partie eine Männerstimme bevorzugt, und das tun nicht wenig Opernfreunde, müßte sie nach Glucks Pariser Fassung mit einem Tenor besetzen. Daß diese wiederaufgelegte Einspielung einerseits zwar der Wiener Fassung folgt, die originale Alt-Partie jedoch für einen Bariton transponiert, ist nicht deren einzige künstlerische Eigenwilligkeit. Die übrigen ergeben sich vor allem aus der Interpretation durch Karl Richter, wie seinerzeit schon Clemens Höslinger in seiner ausführlichen Erstbesprechung (Heft 1/1969) dargelegt hat.

Richter geht an das Werk mit Akkuratess heran, betont rhythmische Exaktheit und neigt allgemein zu sehr zügigen Tempi, was er allerdings in der Ouvertüre doch recht deutlich übertreibt. Für die Beachtung von vorgeschriebenen Wiederholungen und von Appoggiaturen in den Gesangspartien wurde kein einheitliches Konzept entwickelt. Bach-Chor und -Orchester aus München erreichen nicht ganz die sonst von ihnen gewohnte Präzision.

Wenn man stilistische Geschlossenheit als Kriterium nicht so hoch bewertet, wird man diese in der Dynamik sehr rege Darstellung jedenfalls lebendig finden, in keinem Moment langweilig. Fischer-Dieskau steuerte damals gerade jenes inzwischen längst vorübergegangene Stadium an, in dem er gewissen Manierismen anhing. So kommt es zu Überbetonungen in der Deklamation und Eigenwilligkeiten in der Gesangslinie, doch überwiegend setzt er sein angenehmes, biegsames Material äußerst differenziert und mit hoher Kultur ausdrucksvoll ein. Edda Moser singt den Amor mit ungewohnt festem, dunklem Sopran, Gundula Janowitz die Euridice ohne Fehl und Tadel: stimmfrisch, klarschön, locker im Ton und innig im Gefühlsausdruck.

Hermann Schönegger

Neuveröffentlichungen
VERSCHIEDENES

○ Märsche – ungarisch.

HISTORISCHE UNGARISCHE MÄRSCHES VON: ERKEL, EGRESSY, KALDY, BACHO, STRICZL, LEHAR, SEN., PECSI, KRAUL, TOTH, FIGEDY, DAVID, MÜLLER, KEIL; Zentrale Militärkapelle der Ungarischen Volksarmee, Henrik Auth, Arpad Odry; HUNGAROTON SLPX 15074 (1 S 30)

Aufnahmedatum: P 1981

Klangbild: Werkgerecht.

Fertigung: Wacker.

LISZT, Rakoczi-Marsch (R 439), Ungarischer Sturm marsch (R 437), Festmarsch f. d. Goethe-Jubiläum (R 433) Ungarische Rhapsodien Nr. 1

Wiederveröffentlichungen
OPER

○ Sehr lebendige wie eigenwillige Darstellung.

GLUCK, Orfeo ed Euridice (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Dietrich Fischer-Dieskau (Orfeo), Gundula Janowitz (Euridice),