

FONO-KRITIK

RIN, Duo concertant pour saxophone alto et piano, BECK, Nocturne pour saxophone alto et piano, Iwan Roth (Saxophon), (Selmer „Super Action“), Boris Mersson (Klavier), Gérard Wyss, (Klavier); Camerata Zürich, Rato Tschupp;

Jecklin-Disco 568 (1 S 30)

Aufnahmedatum: Ohne Angabe (P) 1982
Klangbild: Natürlich, ausgewogen, bei guter Präsenz und Räumlichkeit.

Fertigung: Nicht ganz knisterfrei (Seite 2!).

Der Repertoire-Stern als Anreger-Funktion muß hier vergeben werden, weil diese Platte ein ihr gebührendes Anhören und Ansehen erfordert. „A Young Person's Guide To The Saxofon“ könnte, sollte das Motto dieser Werkkombination sein, mit unterhaltender Piffigkeit komponiert und interpretiert, aber auch als Anreiz für die Anfänger-Rezeption „ernster“ Musik. Hier weht eine angenehm-frische Saxophon-Brise aus allen Rillen, die so manche bestehende Barriere zwischen der E- und U-Musik einfach fortbläst.

Vorsicht ist allerdings für revolutionäre Neutöner und Avantgarde-Ohren geboten, die über manchen Konservatismus herkömmlichen Instrumentengebrauchs in guter, alter Partiturschreibweise mit eindeutiger Notation die Nase rümpfen mögen und die Schweizer Komponisten der um 1920 geborenen Generation ins Abseits mangelnder Aktualität verweisen möchten. Aber wenn schon von einer Musik die Rede sein soll, die engagiert, flott und kontrastreich die Qualitäten des konventionellen – dabei auch vergnüglichen! – Komponierens zu Gehör bringen will, dann ist eben diese Saxophonmusik als Einführung, „Guide“, gerade richtig: ideenreicher Klangfarben-Neo-Impressionismus, solide Werkarchitekturen, konzertante Free-Jazz-Elemente, Blue Notes, stilgewandt interpretierte Synkopen und exotisches Schlagzeug-Kolorit mit Congas, Gongs, Trommel, Becken, Triangel und Maracas-Hölzern sind miteinander eine Verbindung eingegangen, die sich als stil- und generationsübergreifender Katalysator ausweist.

Wann werden der (vorzügliche) Solist und seine (ausgezeichneten) Begleitpartner mit diesem (interessanten) Programm im Konzertsaal zu hören sein? Diese gelungene Produktion hat eine Vermittlerfunktion zwischen gemäßigter und fortschrittlicher Moderne und könnte eine Chance für Saxophonisten, Pianisten, Orchestermanager und für das Publikum sein. Für discophile Bläserfreunde ist es die vorliegende, animierende Wiedergabe bereits jetzt.

Gerhard Pätzig



Wichtige Ergänzungen zur Schönberg-Diskothek.

SCHÖNBERG, Jakobsleiter, Erwartung, Die glückliche Hand, Lieder op. 22, Kammerinstrumenten 1 und 2, Drei Stücke von 1910; Siegmund Nimsgern, Mady Mesplé, Ortrun Wenkel, Paul Hudson, Ian Partridge, John Shirley-Quirk, Anthony Rolfe-Johnson, Kenneth Bowen, Janis Martin, Yvonne Minton; BBC Singers, BBC Symphony Orchestra, Ensemble Intercontemporain, Pierre Boulez;

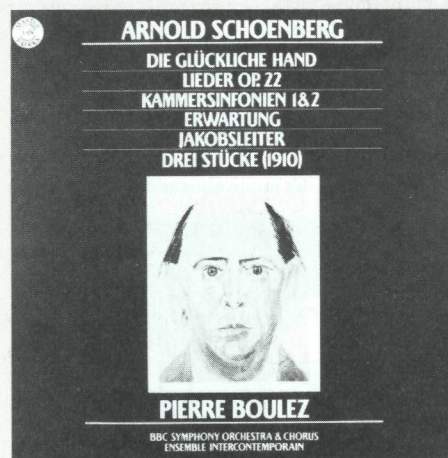
CBS 79349 (3 S 30)

Klangbild: Sehr differenziert und nah in den Stücken 4 bis 6, etwas mulmig, pauschal und

dicht in 1, breit und groß, dabei plastisch und durchhörbar in 2 und 3.

Fertigung: Ohne Mängel.

Diese Schönberg-Kassette ist unter verschiedenen Aspekten zu würdigen. Zunächst unter dem, daß der Schönberg-Renegat Boulez sich immer wieder des von ihm Angezweifeln interpretatorisch annimmt und damit zur Vervollständigung des Schönberg'schen Plattenkatalogs beiträgt (wenngleich die CBS ihm häufig einen Strich durch die Rechnung macht und so wichtige Dinge wie seine Einspielungen des „Moses und Aron“ oder der Gurre-Lieder im deutschen Verzeichnis streicht). Andererseits ist es gerade hier das Verdienst der CBS, mit „Jakobsleiter“, „Glückliche Hand“, Lieder op.



22 und den drei Orchesterstücken ohne Opuszahl von 1910 Katalognovitäten zu veröffentlichen (wobei „Jakobsleiter“ wohl noch nie auf Platte vorgelegen hat). Der dritte Aspekt ist der des künstlerischen Gelingens oder Nichtgelingens, der zu erörtern ist.

Pierre Boulez ist ein sehr genau hörender, die Partituren rigoros aufstellender und ihnen bis zum letzten Buchstaben in Texttreue hingebender Dirigent. So wird Musik unter seinen Händen für gewöhnlich deutlich bis ins Detail. Das kann zu faszinierenden ebenso wie zu ernüchternden Ergebnissen führen. Ernüchternd scheint mir in dieser Kassette gerade die „Jakobsleiter“, weil deutlich gemacht wird, daß ihre komplexe Polyphonie (12stimmiger Chor mit gesungenem und gesprochenem Text gleichzeitig, großes und differenziert aufgespaltenes Orchester, Solo-Gesangsstimmen im höchsten Furioso oft mittendrin) nicht durchhörbar gemacht werden kann. Schönberg selbst hatte Probleme mit diesem Werk, legte es beiseite, griff es wieder auf, und zwar über Jahrzehnte hin – endlich blieb es als Fragment liegen, das Winfried Zillig komplettierte. Schönberg erprobte hier den Umbruch zur neuen Kompositionstechnik mit Reihenmodellen und stellte sich einem religiösen Thema, das ihn bewegte. Die Parallele zu „Moses“ ist bekannt, aber in ihm sind die Gefahren der Grauschattung weitgehend gebannt, in der „Jakobsleiter“ nicht. Zum anderen gerät Boulez nicht alles griffig, hat er ein zu dichtes Klangbild gebilligt, das nicht präsent genug ist. Ohne Partitur oder Klavierauszug läßt sich die „Jakobsleiter“ in dieser Aufnahme kaum angemessen verfolgen.

Viel eindringlicher klingen „Erwartung“ und „Glückliche Hand“, wobei Boulez die etwas

unbeteiligt wirkende Janis Martin, die gleichwohl den Part auf ihre Art erfüllt, mitten ins Orchester stellt und nicht als Solistin davor. Wie er überhaupt die Vorschriften Schönbergs, besonders die dynamischen, so exakt zu erfüllen bestrebt ist, daß er Sänger rücksichtslos zudeckt, wenn das Tutti im Fortissimo spielen soll. Nimsgern ist in seinen beiden Aufgaben sehr überzeugend, Yvonne Minton in den Liedern op. 22 etwas weniger, weil auch hier wie schon in den Wesendonck- und Rückert-Liedern mit Boulez (bei CBS) sich stimmliche Grenzen bei ihr abzeichnen. Interpretatorisch aber steigert sich Boulez hörbar in diesen Liedern, und das geht weiter, wenn die Besetzungen sich noch mehr verringern wie in der ersten Kammerinstrumenten. Hier herrschen andere Aufnahmebedingungen, ist ein etwas trockeneres, weit vorn liegendes Klangbild gewählt. Das Ergebnis ist die gewohnte Boulezsche Darstellungsqualität. In der romantisierenden zweiten Kammerinstrumenten nimmt er Süße weg, schwächt er Überschwang. Sein Überschwang ist die Ausleuchtung des verschwiegenen Details: feine, kaum noch hörbare Rhythmen wie am Ende des ersten Liedes op. 22, klangliche Zuordnungen wie in den drei Orchester-Miniaturen von 1910.

Im Textheft sind unterschiedliche, sich ergänzende Texte von Schönberg selbst, von Glenn Gould, Robert Craft, George Perle und David Johnson zusammengestellt, die alle lesenswert sind.

Hanspeter Krellmann



Wenig inspirierte Musik.

VOGT, Strophen für Orchester und Bariton Solo, Elemente zu einer Sonate; William Workman (Bariton), W. Boettcher (Violoncello), U. Trede-Boettcher (Klavier); Chor des NDR Hamburg (Zuspielung); Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Georg W. Schmöhe; Musicaphon BM 30 SL 1951 (1 S 30)

Klangbild: Seite A: relativ klar und differenziert, etwas eng; Seite B: ziemlich unbefriedigend, dumpf und verhangen (vor allem Klavier).

Fertigung: Zufriedenstellend, leichtes Knistern).

Von Hans Vogt dürfte sein Buch über die „Neue Musik seit 1945“ wohl am bekanntesten sein. Auf der Platte sind zwei recht unterschiedliche Kompositionen von Vogt zum Vergleich angeboten. Die „Strophen“ sind ein durchaus kraftvolles Werk, die vor allem eine weitgehende Erfahrung mit orchestralen Möglichkeiten verraten. Ein Text aus den Oden von Horaz, eine Nachdichtung von Mörike und eine Komposition des Horaztextes durch Petrus Trionius aus dem beginnenden 16. Jh. bilden hierfür die Ausgangsmaterialien. Vogt komponiert Metamorphosen dieses Musikstücks, er kommt gleichsam zu einer neuen Bewußtseinsstufe über den Horaztext, die auch textlich durch teilweises Übernehmen der Möriekedichtung ihren Niederschlag findet. Die musikalische Ausgestaltung bleibt dem tonalen Modell und den melodischen Wendungen durchaus verpflichtet, wandelt sich aber so weit ab, daß ganz eigenständige Charakterstücke entstehen. Vor allem die Intermezzi zwischen den einzelnen Gedichtstrophern verraten ein hohes Maß an kompositorischer Beweglichkeit bis hin zu sehr klangexzessiven oder auch musicalartigen Einlagen. Dennoch bleibt stets ein einheitlicher, warmer Ton

gewahrt.

Wir wichtig dieses variative Anlehnen an vorgegebenes Material für Vogt sein mag, verrät das zweite Stück der Platte „Elemente zu einer Sonate“. 14 Einzelsätzchen entwickeln Möglichkeiten thematischer Verarbeitung, die in eine imaginäre Sonate zu integrieren wären. Doch etwas zu einfältig erscheint mir hier die Konzeption als auch die Kompositorische Ausführung. Das Stück zerfällt in relativ unwesentliche Einzelabschnitte. Diesen Eindruck mag die vor allem pianistisch unbefriedigende Interpretation noch verstärken, dennoch wirft er auch ein Licht darauf, warum heute vom Gesamtschaffen des 1911 geborenen Hans Vogt nur sehr wenig im Gedächtnis haften blieb.

Reinhard Schulz

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Oper



Eine längst fällige Bereicherung der Handel-Diskothek.

HÄNDEL, Semele; Anthony Rolfe Johnson (Zeus), Robert Lloyd (Cadmus), Timothy Penrose (Athamas), David Thomas (Sommus), Della Jones (Hera), Patrizia Kwella (Iris), Norma Burrowes (Semele), Catherine Denley (Ino), Monteverdi Choir, English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner; RCA – Erato ZL 30860 FX (3 S 30)

Aufnahmedatum: März 1981



Klangbild: Hervorragend transparent und präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

A cis und Galatea“, „L'Allegro, il penseroso ed il moderato“ und das frühe „Dixit Dominus“ – das waren einige Händel-Werke, bei deren Einspielung sich John Eliot Gardiner als Händel-Dirigent von Rang empfahl. Seine neueste Einspielung gilt Händels Vertonung von William Congreves „Story of Semele“, dem 1744 in London aus der Taufe gehobenen Oratorium von der Königstochter aus Theben, die als Geliebte des Göttervaters – von dessen eifersüchtiger Gattin Hera verleitet – Zeus in seinem göttlichen Glanz zu sehen wünscht und dafür

prompt unter seinen flammenden Blitzen verbrennt.

Die schon häufig von John Eliot Gardiner an Händels Werk praktizierte Entschlackungskur bekam der Aufnahme der „Semele“ besonders gut. Sprühend leicht wird die Ouvertüre musiziert, deren Gavotte geradezu wie ein duftiges musikalisches Aquarell wirkt. Doch auch die quirlig-geschäftige Sinfonia zu Beginn des 2. Akts mag als Beispiel dafür stehen, wie excellent die English Baroque Soloists unter Gardiners Leitung Händel musizieren.

Ungewöhnlich reich hat Händel in seinem Oratorium die im Ausdruck vielfältig changierende Titelpartie bedacht. Die Lerchen-Arie „The mourning lark to mine accords his note“, ein Glanzstück des Koloraturgesangs im Wettstreit zwischen der Geige und der zwitschernden, trillernden Sopranstimme, fiel bei Gardiner dem Rotstift zum Opfer. Ob ihn hier dramaturgische Überlegungen oder Rücksicht auf die Interpreten motivierten, bleibt offen. Auf jeden Fall ist Norma Burrowes durch die exorbitanten Anforderungen ihrer Partie an die Grenzen ihres Leistungsvermögens, sprich: Stimmakrobatik geführt. So schön ihr als eher kindlich-reinen als verführerisch-koketten Semele auch manches gelingt, so bleibt sie doch im Schatten ihrer Gegenspielerin Della Jones, die mit ihrem facettenreichen Mezzo buchstäblich bei jedem „Auftritt“ die „Szene“ beherrscht. Das dämonische Nachtstück, in dem sie wie eine Mänade die Todesgötter zur Rache ruft, sei hier nur als Beispiel herausgegriffen.

Wenigstens noch drei Sänger müssen aus dem vorzüglichen Ensemble genannt werden. Patrizia Kwella (Iris) nimmt einmal mehr durch ihren beherrschten, wie instrumental geführten Sopran für sich ein. David Thomas hat als Morpheus für sein schlaftrunken dahinschleichendes „Lied“ zu Beginn des 3. Akts genau das rollende Baßtimbre. Und wenn Anthony Rolfe Johnson in seinem h-Moll-Largo den Tod Semeles voraussieht, dann spürt man in nahezu jedem Takt die schmerzliche Ergriffenheit, die ihn bei dieser bestürzenden Vision erfällt.

Hans Christoph Worbs



Hervorragende Konzeption, aber stimmliche Probleme der Solisten.

RAMEAU, Castor und Pollux; Peter Jeffes (Castor), Philippe Huttenlocher (Pollux), Jennifer Smith (Télaire), Cynthia Buchan (Phébé), Lawrence Wellington (Jupiter), Brian Parsons, Judith Rees, Gillian Fischer, John Hancorn, Henry Herford, English Bach Festival Singers, English Bach Festival Baroque Orchestra, Charles Farncombe; RCA ZL 30861 FX (3 S 30)

Aufnahmedatum: Februar 1982

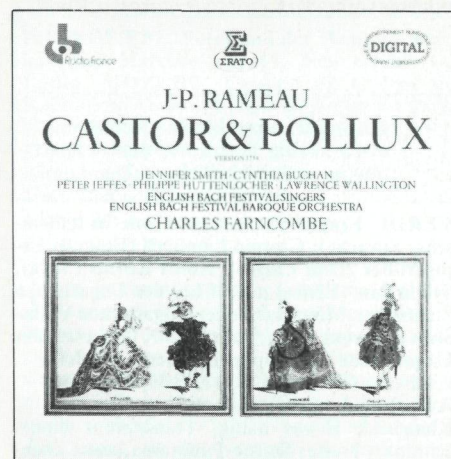
Klangbild: Zu großer Nachhall, stumpf im tiefen Tonhöhenbereich.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Harnoncourt (Teldec 6.35 048 GK)

Castor und Pollux“ war die erfolgreichste Oper Rameaus. Die zweite Fassung, die der Einspielung Farncombes zugrunde liegt, erlebte nach ihrer Erstaufführung im Jahr 1754 insgesamt 254 Wiederholungen. Was hat die Zeitgenossen Rameaus an diesem Werk so fasziniert? Berichte aus dieser Zeit heben die musikalische

Vielfalt von Rameaus Musik hervor. So schreibt Charles Collé in sein Tagebuch: „Sie (die Oper) enthält große und vornehme Musik, aber ebenso Musik, die lustig und leidenschaftlich ist, also Musik von jeder Art.“ Die Vielfalt ist das zentrale Gestaltungsmittel Rameaus. Sie betrifft die verschiedenen Arten, der Sprachdeklamation und der melodisch-rhythmischen Affektdarstellung, weniger aber das Orchester oder instrumentale Effekte, die in „Castor und Pollux“ sehr sparsam verwendet werden; Rameau charakterisiert hiermit die asketische Einfachheit am spanischen Hof, wo die Handlung spielt. Die Vielfalt bezeichnet also nicht etwas Äußeres sondern die Substanz des Werkes selbst. Im Mittelpunkt der Oper steht die Darstellung menschlicher Gefühlsregungen: zu Beginn herrschen Eifersucht und Zwietracht vor, dann rückt



immer mehr das gegenseitige Verstehen und die Selbstlosigkeit der Brüder Castor und Pollux in den Vordergrund. Der Stoff bietet dem Komponisten ein großes Repertoire verschiedenster Affekte. Rameau läßt seine Theaterfiguren mit Hilfe der Musik einen inneren Weg der Qualen, Ängste, Eifersucht, Läuterung und des Glücks, das Jupiter als deus ex machina ermöglicht, durchlaufen. Wir verfolgen als Hörer diesen Weg nicht so sehr als Drama sondern als eine musikalische Erzählung.

Damit diese Erzählung lebendig wirkt, muß von den Interpreten eine reich differenzierte Gestaltung gefordert werden. Da nun diese Oper nicht so sehr von komplexer satztechnischer Kunst lebt, sondern von der Verschiedenheit der Melodien, hängt sehr viel von den Sängern ab. Der Kleinteiligkeit des Aufbaus, der nicht auf Gegenüberstellungen sondern auf Abstufungen beruht, entspricht ein Singen nicht in harten Kontrasten, vielmehr in weichen Nuancen. In dieser Hinsicht erscheint eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der Musik Rameaus und der Malerei Watteaus.

Die neueren Aufführungsversuche der Opern Rameaus – am konsequentesten die Harnoncourts – bemühen sich um diese musikalische Vielfalt. Dabei droht allerdings die Gefahr, daß die Einheit der Musik verlorengeht, daß wegen des Übergewichts des Einzelnen kein Zusammenhang mehr erfährt werden kann. Die große Leistung von Charles Farncombe ist, einen Mittelweg gefunden zu haben. Farncombe arbeitet klar die Sinneinheiten heraus, aus denen sich Rameaus Musik zusammensetzt, so daß die Details nicht verabsolutiert werden. So entsteht eine reichuntergliederte erzählende Musik.

FONO-KRITIK

Farncombe führt das English Bach Festival Baroque Orchestra rhythmisch straff. Die Musiker begeistern durch ihren weichen Ton und die tänzerisch leicht wirkende Phrasierung. Gerade diese Oper freilich steht und fällt mit der Leistung der Solisten. Hier ist aber der Eindruck uneinheitlich. Die Gestaltung und der stimmliche Schattierungsreichtum von Peter Jeffes (Castor) und Jennifer Smith (Télaire) sind beeindruckend. Dagegen fallen der Bariton von Philippe Huttenlocher (Pollux) im tiefen Bereich und der Baß von Lawrence Wellington (Jupiter) sehr ab. Ihr Vibrato erscheint aufgesetzt, unnatürlich. Zu diesem negativen Eindruck kann auch die Aufnahmequalität beitragen, die vor allem im tiefen Bereich Durchhörbarkeit vermissen läßt. Es ist sehr schade, daß diese vermeidbaren Unvollkommenheiten ein ungetrübtes Hörerlebnis verhindern. *Franzpete Messmer*

Klanglich ansprechende Alternative, etwas knallig, doch kompetent dirigiert – Sänger unterschiedlich.

VERDI, Ernani (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Giorgio Lamberti (Ernani), Lajos Miller (Don Carlos), Kolos Kovats (Silva), Sylvia Sass (Elvira) u.a., Chor der Ungarischen Staatsoper, Männerchor der Ungarischen Volksarmee, Ferenc Nagy, Bela Pödör, Orchester der Ungarischen Staatsoper, Lamberto Gardelli; Capriccio CD 75 3012-1/3 (3 S 30) Digital

Aufnahmetermin: August 1981
Klangbild: Etwas hallig, Transparenz eingeschränkt, breites Stereo-Panorama, ausreichende Tiefenstaffelung, Orchesterklang merklich dicht.

Fertigung: Einwandfrei; zweisprachiges Libretto mit Stoppzeit.

Vergleichseinspielungen: Schippers; Bergonzi, Sereni, Flagello, Price (RCA 26.35 024 GF) Gavazzeni; Caballé, Prevedi, Glossop, Christoff (BJR 110)

In Anbetracht der doch beachtlichen Bühnen-Popularität mutet „Ernani“ nahezu wie ein Stiefkind der Schallplatte an. Und was die Sache noch schlimmer macht: Gerade die überragenden, fachtypischsten Interpreten der Titelpartie wurden bei den wenigen integralen Einspielungen übergangen; del Monaco ebenso wie Corelli, gleichfalls Domingo, doch für ihn wäre es noch nicht zu spät.

Der sorgfältig präsentierten Neuaufnahme aus Ungarn kann man ihre Meriten nicht streitig machen. Wäre sie für das Niveau der Budapester Oper signifikant, bedeutete sie aus dieser speziellen Sicht eine mittlere Sensation. Für das internationale Plattenrepertoire müssen aber doch die zur Zeit jeweils vorstellbaren Höchstleistungen als Richtmaß akzeptiert werden. Die Namen Cappuccilli (Carlo) und Domingo (Ernani) stehen daher als Vergleichsgrößen im Raum. Um es gleich vorwegzunehmen: Schippers' Stereo-Produktion mit Bergonzi und Sereni behauptet trotz Einschränkungen in bezug auf Leontyne Price ihre Position als einzige Standardaufnahme des Werkes. Die klanglich vorzügliche Mono-Privataufnahme unter Gavazzeni konnte – was die Gesangsleistungen anlangt – ohnehin nicht erreicht werden.

Bleiben wir zunächst bei den Sängern. Giorgio (Casellato) Lamberti, ein sehr guter Tenor der

zweiten Kategorie, dem man nach seinem Veron-Debut als Radames (1976) einen Vorstoß an die Spitze zutrauen konnte, erinnert mit dynamisch nuancierten, kultivierten Phrasen und engagierter Gestaltung ein wenig an Bergonzi, er hat aber ein helleres, glatteres Timbre, klingt weniger interessant. Trotz beachtlicher Präsenz und einiger effektvoller, expressiver Töne verfügt er nicht über jene verschwenderische Stimmkapazität, um zu Beginn mit Arie und Cabaletta wirklich mitreißen zu können. Er singt aber beide Stücke wie die ganze Partie tadellos und respektgebietend, ist fallweise sogar zur großen tenoralen Geste befähigt.

Lajos Miller nützt als Carlo seine gelenkige, fahle Mezzavoce zu stilvoller Phrasierung, wird jedoch dabei oftmals von seiner resonanzarmen Tiefe behindert. Forte klingt der eher lyrische, schlanke Bariton recht gut, insbesondere in der Mittellage, die Spitzentöne werden mit Kraftein-satz hochgestemmt, büßen dabei an Volumen ein. Als Silva hört sich Kolos Kovats durch seinen schwarzen Baß interessant und bedrohlich an, er gibt der Figur des im Herzen versteinernten alten Grande deutliches Profil. Daß die Stimme im Übergang zur Höhe mitunter unvermittelt eng wird, sollte dem vielversprechenden Sänger Anlaß sein, die Tonbildung konsequenter zu überwachen. Ungarns Star-Sopran Sylvia Sass fallen ein paar tiefe Stellen überraschend schwer, im übrigen durchmißt sie die Partie mit ihrem frischen, expansiven Sopran aber tadellos,



wenn man von einigen scharfen Höhen absieht. Stark beeindruckt an ihrer Leistung der ganz bewußt und adäquat gesteuerte Gefühlsausdruck.

In der Interpretation durch den Verdi-erfahrenen Dirigenten Gardelli findet man kennzeichnende Merkmale des Frühstils durch akkurate Rhythmik und fallweise geradezu scharfe Akzentuierung merklich betont, wodurch mitunter eine knallige Note ins Spiel kommt, die freilich nicht fehl am Platz erscheint, von anderen Dirigenten oft aber absichtlich gemildert wird. Gardelli setzt die Partitur mit Temperament um, ohne jemals zu überziehen, typische Verdi-Floskeln formuliert er routiniert, ideal in Tempo und Duktus. Die Ensembles wirken übersichtlich disponiert und richtig gewichtet: Die Führungsstimmen treten jeweils angemessen hervor. Chor und Orchester prägen im rechten Qualitätsverhältnis diese erste Digitalaufnahme des „Ernani“ mit, die zwar in der schmalen Discographie nicht den Spitzenplatz erobern konnte, aber doch eine interessante Alternative abgibt.

Hermann Schönegger

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Oper

Karajans früh eingespielte Mozart-Opern mit exquisitem Ensemble – nur „Cosi“ komplett.

MOZART, Die Hochzeit des Figaro, Così fan tutte, Die Zauberflöte (Gesamtaufnahmen in Originalsprache); Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, Sena Jurinac, Elisabeth Höngen, Nan Merriman, Lisa Otto, Wilma Lipp, Emmy Loose, George London, Erich Kunz, Leopold Simoneau, Rolando Panerai, Sesto Bruscantini, Ludwig Weber, Anton Dermota, Peter Klein, Marjan Rus u.a., Chor der Wiener Staatsoper, Philharmonia Chorus, Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Wiener Philharmoniker, Philharmonia Orchestra London, Herbert von Karajan;

EMI 1C 197-54 200/08 (9 M 30)

Aufnahmetermin: 1950, „Cosi“ 1954

Klangbild: Gute, unverfärbte Mono-Qualität.

Fertigung: Einwandfrei; keine Textbeilage.

Nun hat EMI Karajans drei Mozart-Opern-einspielungen aus den frühen fünfziger Jahren, die schon verschiedentlich wiederaufgelegt worden und hinlänglich bekannt sind, sehr preiswert in eine Kassette zusammengefaßt. Was die Aufnahmen außer der monauralen Technik noch verbindet, ist Karajans inzwischen nicht wesentlich veränderter Mozart-Stil, eine im Vergleich zur heutigen Praxis des Dirigenten zurückhaltendere Präsenz des Orchesters zugunsten der Sänger und natürlich das herrliche Wiener Mozart-Ensemble der Nachkriegszeit. Letzteres gilt für „Così fan tutte“ nur bedingt, weil streng genommen nur die Schwarzkopf von dieser Elite zählte.

Trotzdem ist diese „Così“ die bei weitem bedeutendste der drei Produktionen. Während sie nämlich komplett eingespielt wurde, ließ man in der „Zauberflöte“ den gesprochenen Dialog weg und im „Figaro“ die Recitative. Wenn auch kaum jemand dem Schikaneder-Text an sich nachtrauern wird, ging dadurch doch der Spielgeist weitgehend verloren; es fehlt die Komponente des naiven Humors in der Papageno-Sphäre. Immerhin ist aber die komplette „Zauberflöte“-Musik vorhanden, so daß die Platten als sängerisch exzellente Zweitaufnahme von Wert sind. Anders sieht es beim „Figaro“ aus. Die Rezitative sind so sehr Bestandteil des Ganzen, sie wirken auch als dramaturgisches Korsett, das den Arien am rechten Platz Halt und Sinn gibt, ja sogar auf sie einstimmt, daß der Verzicht darauf die ganze Produktion zum – freilich exzellenten – Opernkonzert degradiert.

Als Glanzpunkte der rundum höchst erfreulichen „Così“ begeistern die Schwarzkopf als edel phrasierende, virtuose Fiordiligi und die köstliche, etwas possenhafte Despina der stimmlich famosen Lisa Otto, doch stehen auch der elegante, wenngleich etwas schmale Leopold Simoneau, Panerai, Bruscantini und Nan Merriman auf der Höhe der Aufführung. Auch die beiden anderen Produktionen werden von Karajans zügigem, etwas glatt perlendem Mozart-Duktus

getragen, wobei lyrische Vertiefungen in der „Zauberflöte“ trotzdem nicht zu kurz kommen. Das Wiederhören der Großen und Spezialisten von einst bietet überwiegend hohen Genuß. Die bezaubernde Susanna der Seefried, der legendäre Cherubino der Jurinac, die Gräfin der Schwarzkopf natürlich, Kunz als Figaro und Urbild eines wienerisch-gemütvollen Papageno, Dermotas edler, kultivierter Tamino, das sind maßstabsetzende Leistungen von bleibendem Wert. Die damals nahezu sensationell bewertete Königin der Nacht von Wilma Lipp erscheint heute, in Kenntnis von Edita Gruberovas Möglichkeiten, etwas abgewertet, George London mutet als Graf weniger elegant als vital und fast zu schwer und düster an. *Hermann Schönegger*



Zum Gedenken des „Urrhythmikers“.

ORFF, Die Kluge; Marcel Cordes (Der König), Gottlob Frick (Der Bauer), Elisabeth Schwarzkopf (Des Bauern Tochter), Georg Wieter (Der Kerkermeister), Rudolf Christ (Der Mann mit dem Esel), Benno Kusche (Der Mann mit dem Maulesel), Paul Kuen (Erster Strolch), Hermann Prey (Zweiter Strolch), Gustav Neidlinger (Dritter Strolch), Dialog und Epilog gesprochen von Carl Orff; Philharmonia Orchestra London, Wolfgang Sawallisch;

Aufnahmetermin: 1956

Klangbild: Deutlich.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielung: Kurt Eichhorn (Ariola/Eurodisc 80 485 XGR)

ORFF, Der Mond; Rudolf Christ (Der Erzähler), Karl Schmitt-Walter, Helmut Graml, Paul Kuen, Peter Lager (Vier Burschen, die den Mond stehlen), Albrecht Peter (Ein Bauer), Hans Hotter (Petrus), Sprechrollen: Willy Räsner (Ein Schultheiß, Ein Wirt), Teresa Holloway (Ein kleines Kind), Konstantin Decroix, Paul Kürzinger, Gert Harsdorf, Albert Wisheu, Hanns Hunkle (unbenannte Sprechrollen); Philharmonia Chorus London, Kinderchor, Wilhelm Pitz, Philharmonia Orchestra London, Wolfgang Sawallisch;

EMI 1C 137-43 291/93 (3 S 30)

Aufnahmetermin: 1958

Klangbild: Plastisch.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Kurt Eichhorn (Ariola/Eurodisc 80 963 XGR)

Bereits wenige Monate nach dem Tod Carl Orffs erschien diese Aufnahme, quasi als ein „In memoriam“: zwei ca. ein Vierteljahrhundert alte Produktionen, die heute schon historisch-authentischen Wert haben. (Die „Kluge“ wurde z.B. in Orffs Anwesenheit eingespielt, und man kann sogar die Stimme des Komponisten im Prolog und Epilog hören.) Auch die Zusammenfügung der zwei kleinen Opern zeigt Orffs originale Vorstellung: „Im ursprünglichen Plan waren beide Märchen, ‚Der Mond‘ und ‚Die Kluge‘, zu einem Abend verbunden“ – schreibt er im Nachtrag zur Partitur des „Mondes“.

Die Diskussion über die kompositorischen Qualitäten Orffs dauert schon lange und wird wahrscheinlich noch andauern. Die der Rhythmik übermäßig untergeordnete melodische Entwicklung, die manchmal künstliche harmonische Ein-

fachheit erscheinen nach einer gewissen Zeit gleichförmig und ein bißchen primitiv – aber die fast immer geräuschvolle Tätigkeit des Schlagzeugarsenals, die Ausnutzung physiologisch-psychologischer Effekte der „Urrhythmen“ und „Urmythen“ oder die zahlreichen Kontrafakte musikalischer Themen von Mozart über Trinklieder bis zu Puccini (die im Zuhörer oft ein „déjà entendu“-Gefühl auftauchen lassen) tun ihre Wirkung beim Publikum.

Besonders in einer so hervorragenden Interpretation wie derjenigen des Philharmonia Orchestra London unter Wolfgang Sawallisch. Exakt und virtuos das Zusammenspiel in der 3. Szene der „Klugen“ (einer Parodie des Themas „Vivat Bacchus“ aus Mozarts „Entführung“), außergewöhnlich sauber intoniert der empfindsame Unisono-Anfang der 12. Szene (Trompete und Solo-Bratsche). Die Produktion macht einen farbreicheren und lebendigeren Eindruck als diejenige von Kurt Eichhorn aus dem Jahre 1970. Auch die Solisten sind erstklassig. Rudolf Christ, der Erzähler des „Mondes“, verbreitet mit seiner traumweichen Stimme eine lyrisch-poetische Atmosphäre um sich; Hans Hotter verwirklicht in der Rolle des Petrus Orffs Charakterisierung ideal: „Petrus ist eine Odin-Gestalt, erinnert aber auch an einen alten Schärer und Nachwächter (Horn). Er muß vital und überlegen, mit Humor und nicht ohne Hintergründigkeit gespielt werden.“ In beiden Opern fällt die makellose Intonation und Rhythmisierung der Vokal-



ensembles auf, besonders z.B. in der 5. Szene der „Klugen“. In Eichhorns Vergleichsaufnahme singen die drei Strolche und der Mauleselmann nicht immer sauber zusammen; dagegen beeindruckt dieser Teil in Sawallischs Produktion durch eine solche Vollkommenheit in Klangbild und Harmonie, wie man sie aus heutigen Aufnahmen der King's Singers kennt – es gab einmal eine Zeit, da wurde die Rolle des 2. Strolches von einem gewissen, damals 27-jährigen, Hermann Prey gesungen...

Aber den absoluten Höhepunkt bedeutet Elisabeth Schwarzkopf; kaum glaublich, daß Lucia Popp ausgezeichnete Wiedergabe (bei Kurt Eichhorn) übertroffen werden könnte. Doch Elisabeth Schwarzkopfs Interpretation setzt immer wieder in Erstaunen: nicht nur durch die eigenartige Schönheit ihres Timbres, die Transparenz ihres piano, die kristallklare Melodiegestaltung, sondern auch durch die Ausstrahlung ihrer Persönlichkeit. So füllt sich ihre „Arietta“ der 9. Szene mit einem magischen Zauber: es ist nicht mehr nur ein einfaches Wiegenlied, sondern geradezu säuselndes „Besprechen“. Elisa-

beth Schwarzkopfs „Kluge“ hebt sich von dem primitiven musikalischen Milieu – und auch von ihrem widerlich lümmelhaften König-Ehemann – so ab wie eine wirkliche Feenkönigin: hier wiegt eine Titania den tölpelhaften Zettel in den Schlaf. *Eva Pintér*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Verschiedenes



Mit Fantasie angereichert.

PROKOFIEFF, Peter und der Wolf, ein musikalisches Märchen op. 67, Neu erzählt von Lioriot, MOZART, Cassatio ex G (mit der Kindersymphonie); Lioriot (Sprecher) English Chamber Orchestra, Daniel Barenboim; DG 25 31 388 (1 S 30)

Aufnahmetermin: Okt. 79 (1); 1980 (2); Text 1982, Erstveröffentlichung
Klangbild: Kontrastreich, volltönig.
Fertigung: Einwandfrei.

Ein bekanntes Märchen neu zu erzählen, kann bei Kindern auf Unwillen stoßen. Es bedarf einer besonderen Motivation. Lioriot läßt zusätzlich Fantasie und Verhaltensforschung walten. Doch die Eingriffe sind geringfügiger als man es aufgrund des Hinweises auf der Plattentasche vielleicht erwartet. Einleitend werden in Anlehnung an das Vorwort die Instrumente benannt, wobei der Begriff „Streicher“ für Kinder wohl etwas weit gefaßt ist. Der Großvater sagt jetzt, daß bei Ungehorsam der böse Wolf komme. Die Geschichte ist als Märchen motiviert. Einige Kausalitäten sind anders gesetzt. Die vergeblichen Befreiungsversuche des Wolfs erwecken Mitleid, die Jäger werden als ängstliche Störenfriede hingestellt, die Tiere untereinander sprechen aggressiv, und der Großvater meint abschließend: „Hätte der Wolf nicht die Ente geschluckt, hätten wie sie Sonntag gegessen“. Der Bezug ist realistischer, wird aber versöhnlich vorgetragen, so daß ein Kind nicht schockiert wird. Einiges hört sich seltsam an, etwa daß der Großvater im Nachthemd in den Garten kommt, und Ausdrücke aus der Kinderstube – wohl gemerkt: nicht aus dem Kinderzimmer – könnten aufgesetzt wirken. Sagen wir es so: Es ist ein „Peter und der Wolf“, der durch die Persönlichkeit Lioriot vermittelt wird. Leopold Mozarts „Cassatio“ ist dezent und mit Pfiff eingespielt. *Wolfgang Rogge*



Indische Musik in kleinen Portionen.

RAVI SHANKAR IN JAPAN: Padhasapa (koto solo), Kaharwa (tabla solo), Improvisation on the Theme of Rokudan (sitar, shakuhachi, koto, tabla), Namah Shivaya (shakuhachi, tabla), Tribute to Nippon (sitar, tabla, tambura); Ravi Shankar (sitar, tambura), Alla Rakha (tabla), Susumu Miyashita (koto), Hozan Yamamoto (shakuhachi);

DG 2531 381 (1 S 30)

Aufnahmetermin: 1978

Klangbild: Sehr differenziert.