

FONO-KRITIK

Banalste Einfälle, die Munterkeit in den schnellen, Empfindung in den langsamen Sätzen meinen, diese aber nicht erzeugen, reihen sich aneinander. Zu Beginn eines Satzes scheint bisweilen so etwas wie charakteristische Haltung aufzuklingen – imitiert aus dem Fundus der Orchestermusik der letzten 200 Jahre –, doch sogleich verflacht der Gedanke zu kraftlos geschäftigem Weitertreiben. Erschreckend armselig wird instrumentiert, kontrapunktische, als Widerpart gesetzte Gegenstimmen sind nicht auszumachen.

Es ist eine Musik, bei der man dankbar wäre, wenn wenigstens einmal falsches Sentiment oder breitgewaltes Pathos anklänge, wie es die Technokraten der Filmmusik am laufenden Band produzieren. Doch nicht einmal dafür scheint es zu langen. So ergeht sich die Musik in trister Öde, klingt über weite Strecken immer gleich und sucht sich an schulmeisterlichen Modellen entlangzuhaugen (so betont Boehm z. B., daß er sich im Englisch-Horn-Konzert gegen die Tradition stelle, indem er nicht zunächst das Orchester, sondern das Soloinstrument das thematische Material vorstellen lasse!). In der „Suite für Streicher“ werden kompositorische Techniken von Bartók übernommen – schon dieses gefällige, keineswegs irgendwie kritische Anteilnehmen an beliebigen Ausdrucksweisen stört gewaltig. Die Musik befeißigt sich Bartókscher Rhythmen, aber so, als hätte ihnen ein Vampir sämtliche Lebenskräfte entzogen. Wenn dies der „Bartóksche“ Boehm ist, dann kann man auf den „Mahlerschen“ und „Mussorgskyschen“ Boehm in der 1. und 2. Sinfonie (diese Werke sind auf dem Cover angekündigt) getrost verzichten.

Reinhard Schulz



Verwässerter Kafka.

GOEHR, Das Gesetz der Quadrille op. 41 (Lieder nach Franz Kafka), Streichquartett Nr. 3 op. 37; Susan Kessler (Mezzosopran), Roger Vignoles (Klavier), Lindsay String Quartet; Wergo 60093 (1 S 30)

Klangbild: Gut abgestimmter Klavier- und Gesangston; homogener Streichquartettklang, räumlich kompakt.

Fertigung: Gut, auf B-Seite etwas Knistern.

Zwei Werke aus relativ neuester Zeit von dem in England lebenden Alexander Goehr (geb. 1932) finden sich auf dieser Platte: der Liederzyklus nach Kafka „Das Gesetz der Quadrille“ von 1979 und das drei Jahre ältere dritte Streichquartett. Mit dem Liederzyklus nähert sich Goehr wieder verstärkt tonalen Techniken, Momente von Tonmalerei werden integriert, der Klavierstil erinnert mitunter durch spezifische Wiederholung von Melodieflöskeln, die so harmonischen Raum herstellen, an Janáček. Es sind empfindsame Stücke, denen vor allem in stillen Momenten, besonders im resignativen Schlußlied, ein eindringlich lyrischer Ton gelingt. Dennoch entsteht ein unbefriedigender Eindruck. Zu naiv wirkte auf mich die Auseinandersetzung mit den Texten, die aus Kafkas posthum veröffentlichten Aufzeichnungen stammen. Die surrealen Momente, das Spiel mit Lapidarem und dennoch Unbegreiflichem, verlieren sich in der Komposition weitgehend. Goehr greift allein Bilder aus den Texten auf – etwa Jagdassoziationen im zweiten Lied, die Sprünge eines Pferdes im dritten usw. – und kleidet diese in ein für meine Begriffe zu harmloses musikalisches Gewand.

Der tragende, dem musikalischen Charakter gut angepaßte Mezzosopran von Susanne Kessler, leidet letztlich daran, daß die Verbindung von Singstimme und Klavierpart über weite Strecken kompositorisch im Vagen hängen bleibt, daß sie im Grunde nur wenig zum Gesamtaufbau der Lieder beiträgt. Darf man Kafka, wenn man ihn schon auswählt, so vertonen? Der Dichter war vor 60 Jahren weiter als der Komponist heute. Das dritte Streichquartett wirkt kompakter. Häufig ausgehend von fast gewohnten, gleichsam gesicherten Klangmustern – der Beginn des letzten Satzes klingt zum Beispiel deutlich an Beethovens „Heiligen Dankesang“ aus dem a-Moll Quartett an – schließen sich merkwürdige Verfremdungen an. Typische Streicherflöskeln erscheinen eigentümlich zugespitzt, überdehnt im Charakter. Aggressive Stauungen und grelle Ausbrüche wechseln unmittelbar mit stillen Momenten ab. Es entsteht ein ganz eigener, angespannter Ton. Das etwas reserviert neutrale, bewußt wenig warme Spiel des Lindsay Quartetts kommt diesem kompositorischen Stil entgegen. Zuviel an Espressivo ist schlüssig vermieden. Insgesamt ein nicht uninteressantes Beispiel für die englische Weiterentwicklung der musikalischen Avantgarde.

Reinhard Schulz

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Oper



Erste, hochgradige Stereo-Einspielung einer Rarität.

GLUCK, Alceste (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Nicolai Gedda (Admetos), Jessye Norman (Alkestis), Tom Krause (Oberpriester), Robert Gambill (Euandros), Siegmund Nimsgern (Herakles), Bernd Weikl (Apollo), Roland Bracht (Orakel), Kurt Rydl (Gott der Unterwelt) u. a., Chor des Bayerischen Rundfunks, Gordon Kember, Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Serge Baudo; Orfeo S 027823 F (3 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Juni 1982
Klangbild: Offen, präsent, unverfärbt, räumlich, transparent, klarzeichnend.
Fertigung: Einwandfrei; dreisprachiges Libretto, keine Stoppzeiten.

Ein wichtiges Werk in der Operngeschichte ist „Alceste“, in deren Partiturvorwort Gluck seine Reformbestrebungen in komprimierter Formulierung skizzierte: die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, sie der Klarheit des Gefühlsausdrucks dienstbar zu machen, von unnötigem Zierat und ähnlichen in die italienische Oper eingeflossenen Mißbräuchen frei zu halten. Für die zweite Reformoper Glucks war es (nach einer wahren „Orfeo“-Flut) hoch an der Zeit, in Stereo eingespielt zu werden. Abermals ist dabei dem jungen, initiativen Münchner Klassik-Label für eine Rarität in herausragender Qualität zu danken. Man hat sich für die vielleicht reifere, jedenfalls komprimiertere Zweitfassung entschieden und in Serge Baudo einen Dirigenten gefunden, der

seine Aufgabe optimal wahrnimmt. Exakt und spannungsvoll, wie man es von ihm gewöhnt ist, steuert er den Fluß der edlen, durchaus abwechslungsreichen Musik, findet natürliche und angemessen anmutende Tempi, schürt die innere Glut der Musik, wahrt stets deren erhabenen Charakter und die formale Klarheit. Auch das ausgeglichene Klangbild mag mit ein Verdienst des Dirigenten sein, unter dem sich Chor und Orchester auf sehr hohem Niveau profilieren. Vor ein selbst in kleinen Partien profund besetzten Ensemble nenne ich die Gestalter der beiden Hauptpartien: Ohne die minimalste Einschränkung den anscheinend ewig jungen Nicolai Gedda, der durch spontane dramatische Hingabe, perfekte Kontrolle seines ausgeglichenen Tenors, Kultur und Geschmack über alle Maßen begeistert. Ihm im großen und ganzen ebenbürtig Jessye Norman, die – wenn ihr auch die Spitzentöne nicht immer bequem zu sein scheinen – den großen Tonumfang ihres vollen Organs vorteilhaft nützt und dynamische Nuancen ebenso gekonnt realisiert, wie sie die Leidenschaft einer Tragödin verdeutlicht. Vor allem aber singt sie hier so schön und ausgeglichen wie kaum jemals zuvor, hält ihr Timbre auffallend unter Kontrolle, so daß negroide Färbungen nur sehr in Grenzen auftreten. Tom Krauses angenehmer Bariton wirkt nicht in jedem Moment gleich gefestigt, den markant getönten Baß von Kurt Rydl bringen die höchsten Noten in Bedrängnis. Bernd Weikl singt den Apollo souverän, Robert Gambill gefällt mit seinem gepflegten, schlanken Tenor überaus, Siegfried Nimsgern schließlich verdeutlicht mit imposanter Stimmfülle die Heldenkraft des Herakles. Diese vorzügliche Produktion sollte dem interessanten, phasenweise sogar faszinierenden Werk zu stärkerer Beachtung verhelfen.

Hermann Schönegger



Mit Präzision und Spannung musiziert.

MOZART, Zaide, Singspiel in 2 Akten KV 344; Judith Blegen (Zaide), Werner Hollweg (Gomatz), Wolfgang Schöne (Allazim), Thomas Moser (Sultan Soliman), Robert Holl (Osmine), Peter Pöhl (Zaram), Wolfgang Bellon, Robert Brooks, Gerhard Paul, Reinhard Salomonsberger (Sklaven), Mozarteum-Orchester Salzburg, Leopold Hager; Orfeo S 055832 H (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Januar 1982
Fertigung: Einwandfrei.

Die „Zaide“, obwohl unvollendet, nimmt eine gewichtige Stellung in Mozarts Schaffen ein: Im Sommer 1779 entstanden, ist sie die letzte Oper Mozarts vor dem Eintritt der großen dramatischen Werke der Reifezeit, beginnend mit dem „Idomeneo“. Sie ist somit keine eigentliche Jugendoper mehr, zählt aber auch nicht zu dem Kreis der Meisterwerke. Die deutlichsten musikalischen Verweise auf die späteren Opern enthalten wohl das Terzett und das Quartett, wobei in letzterem vier Personen ihre ganz verschiedenen Gefühle zum Ausdruck bringen, der Charakter der Musik also häufig auf engstem Raum wechselt, was an die großen Ensembles aus dem „Figaro“ und aus dem „Don Giovanni“ denken läßt. Im übrigen hat Mozart in der „Zaide“, seiner ersten Türkenoper, auch zum erstenmal die großen Formen der Opera buffa – Arie und Ensemble – den Möglichkeiten der

deutschen Sprache anzupassen und auf das Singspiel zu übertragen versucht. Neu für Mozart ist auch die Verwendung des Melodrams in diesem Stück.

An der Einspielung mit dem Mozarteum-Orchester Salzburg unter Leopold Hager sind alle jene Vorzüge auszumachen, die schon bei den anderen Aufnahmen von Mozarts Jugendopern (z. B. „Ascanio in Alba“, besprochen „FonoForum“ 12/81) hervorzuheben waren. Unbestechliche Genauigkeit, rhythmische Präzision, Spannung und Verve zeichnen den Musizierstil Leopold Hagers aus, der zudem für ein klares, durchsichtiges Klangbild sorgt. Die Musik ist nicht zu leicht genommen, aber auch nicht – in den Melodramen etwa – dramatisch überfrachtet. Der gestalterische Zugriff ist sowohl im forschenden Brio wie auch in den ausschwingenden, klar nachgezeichneten Kantilen spürbar. Das Solistenensemble ist insgesamt ausgewogen und auf hohem Niveau anzusiedeln. Hervorzuheben sind der kraftvoll-männliche Gomatz von Werner Hollweg und die beseelt und glockenrein singende Zaide von Judith Blegen. Die Dialogregie hat Werner Hollweg übernommen und er hat das Beste daraus gemacht; für den naiven Tonfall dieser Texte fehlt uns heute einfach der Sinn.

Reinhard Müller



Spitzenaufnahme des „Nabucco“, optimal besetzt und beispielhaft dargeboten.

VERDI, Nabucco (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Piero Cappuccilli (Nabucco), Plácido Domingo (Ismaele), Evgeny Nesterenko (Zaccaria), Ghena Dimitrova (Abigaille), Lucia Valentini Terrani (Fenena), Lucia Popp (Anna), Kurt Rydl (Gran Sacerdote), Volker Horn (Abdallo), Chor der Deutschen Oper Berlin, Walter Hagen-Groll, Orchester der Deutschen Oper Berlin, Giuseppe Sinopoli; DG 2741021 (3 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Mai 1982
Klangbild: Breites Panorama, gut gestaffelt, präsent und ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Auf die Zeit der „Nabucco“-Uraufführung (Mailand, 9. März 1842) zurückschauend, schrieb Verdi 1879 in einer autobiographischen Skizze: „Dies ist die Oper, mit welcher in Wahrheit meine künstlerische Laufbahn be-

ginnt. So sehr ich auch gegen feindliche Gewalten ankämpfen mußte, so ist sicher, daß ‚Nabucco‘ unter einem glücklichen Stern geboren ist.“ Man weiß, daß dieser Erfolg auch von außermusikalischen Anlässen mitgetragen wurde und daß die Italiener in der biblischen Textvorlage des Librettisten Temistocle Solera eben Parallelen zur politischen Geschichte ihrer Epoche erblickten. Nicht ohne Grund stimmten nach dem Tode Verdis, bei der Überführung des Sarges in die „Casa di Riposo“ (26. Februar 1901) neunhundert Sänger unter Toscaninis Leitung den Chor „Va, pensiero, sull' ali dorate“ an. Das hatte eine andere, weitaus tiefere Bedeutung als diejenige, immer bloß den „Ohrwurm“ im Rahmen von Wunschkonzerten abgeben zu müssen.

Den bekannten Stoff vom Kampfe der Hebräer mit den Babyloniern hat Solera in eigentümlicher Weise aufbereitet, wobei er weder eine plausible Handlung entwickelte, noch die Personen psychologisch einleuchtend ausformte. Sein „dramma lirico in quattro parti“ bietet vielmehr in rein statischer Art ein paar reichlich lose aneinandergefügte Tableaux, so daß man fast meinen könnte, ein von zahlreichen Chornummern durchwirktes oratorisches Werk vor sich zu haben. Da die Figuren der Fenena und des Ismaele relativ wenig durchmodelliert sind, treten die drei Protagonisten – Nabucco, Abigaille und der Hohepriester Zaccaria – desto stärker ins Zentrum. Auch musikalisch fällt auf sie das meiste Licht. Der junge Verdi schreibt hierzu eine melodisch höchst effektvolle, rhythmisch scharf pointierte Musik, wenn ihm dabei auch manches allzu populär gerät.

Giuseppe Sinopoli, musikalischer Senkrechstarter und jetzt einer der gefragtesten Verdi-Dirigenten unserer Tage, bringt erstaunlich viel Gespür für diese frühe Schöpfung ein, deren Hintergründigkeit er mit folgenden Worten umreißt: „Im ‚Nabucco‘ werden die Affekte objektiviert. Verdi spricht, wie später noch so oft, durch Masken. Die Musik scheint freudig und fröhlich, ist es dann aber gar nicht. Das gilt besonders für den Schein-Triumph der Märsche“. Selbst das Triviale, das bisweilen nicht auszuklammern ist, wird gleichsam überhöht. Die speziellen Färbungen in der Instrumentation bringt Sinopoli voll zur Geltung; und mit den Solisten wie mit dem Chor hält er, „mit heißem Herzen und kühlem Kopf“ sehr genau dirigierend, guten Kontakt. Die „Nabucco“-Neueinstudierung, die Sinopoli im Mai 1982 an der Deutschen Oper Berlin leitete, wurde sofort danach im Studio des Senders Freies Berlin auf Platten gebannt, und zwar mit einer Solisten-Prominenz, wie man sie sonst nur selten antrifft. Bis in die Nebenrollen hinein war alles wohl bestückt (Kurt Rydl, Volker Horn, Lucia Popp). Selbst die nicht so umfangreiche Partie des Ismaele hat Plácido Domingo inne. Lucia Valentini Terrani singt das Gebet der Fenena bewegend. Die drei Protagonisten wissen ihre anspruchsvollen Rollen eindringlich auszuloten. Insbesondere die Bulgarin Ghena Dimitrova, rettende „Einspringerin“, hat sich hier als dramatischer Koloratursopran von Rang erwiesen: eine stimmliche Kapazität, die es künftig zu beachten gilt. Neben ihr, durch Kraft wie durch kantablen Wohllaut bezwingend, der Bariton Piero Cappuccilli und der Bassist Evgeny Nesterenko. Diese Sinopoli-Einspielung ist ein Erfolg für den frühen Verdi, an dem auch das treffliche Berliner Opernorchester sowie der von Walter Hagen-Groll vorzüglich vorbereitete Opernchor teilhaben.

Werner Bollert

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Operette



Chance vertan.

OFFENBACH, Pariser Leben (Gesamtaufnahme); Anneliese Rothenberger (Baronin), Renate Holm (Metella), Gabriele Fuchs (Gabrielle), Elke Schary (Pauline), Marco Baccar (Baron), Adolf Dallapozza (Gardefeu), Willi Brokmeier (Bobinet), Martin Finke (Frick), Klaus Hirte (Brasilianer), Günter Wewel (Urbain), Chor des Bayerischen Rundfunks, Gordon Kember, Münchner Rundfunkorchester, Willy Mattes; EMI 1 C 157-46574/75 (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982
Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Plasson (HMV SLS 5076), Allers (Ariola-Eurodisc 77 485), Barrault/Girard (Paris 313002).

Slivinski, es war wieder nichts...“ So pflegte der Operettenverleger Herzmasky, seinem Kompagnon, die neueste Premieren-Pleite schonungsvoll mitzuteilen. Daß er 1905 auch die „Lustige Witwe“ vorzeitig in den Pleiten rechnen wollte, hat seinem Satz zur Anekdotenwürde verholfen.

Herzmaskys Satz, er kam mir unwillkürlich in den Sinn, als ich – gewiß nicht voreilig, sondern nach gründlicher Prüfung – dies neueste Schallplattenprodukt enttäuscht und seufzend ins Regal stellte. Es war, leider, wieder nichts! Auch dieser Versuch, Offenbach in deutscher Sprache für das Repertoire zu gewinnen, ist danebengegangen. Doppelter Jammer, daß das Mißgeschick einer unzureichenden Interpretation nach dem „Orpheus“ und der „Helena“ auch dem Meisterwerk „Pariser Leben“ nicht erspart blieb. Um es als Meisterwerk zu begreifen, muß einer ja nicht Anbeter von Karl Kraus oder Jünger Siegfried Kracauers sein, die beide in ihrer hemmungslosen Offenbach-Zeuneigung ein wenig ins Absseitige Einseitige geraten sind. Josef Heinzelmann hat in seiner neuen Textausgabe (Insel-Taschenbuch 543) nichts als die Wahrheit geschrieben, als er „Pariser Leben“ nicht nur als Meisterwerk Offenbachs, sondern als eines der großen Werke des europäischen Musiktheaters deklarierte.

Musiktheater – das ist es. Aber das Wort wie auch der Begriff bestehen aus zwei Teilen – eben Musik und Theater – die offenbar schwer zusammenzubringen sind. In den letzten Jahren gab es etliche Versuche deutscher Schauspielregisseure, sich des Stückes zu bemächtigen. Zwei davon habe ich besichtigen können. Die Berliner Version scheiterte auf halbem Weg (trotz sensibler musikalischer Einrichtungen von Peter Fischer) am manieristischen Starrsinn des Inszenators Hollmann. Die Münchner Aufführung (Regie: Giesing) mißriet kläglich, weil sie Verrat an der Musik übte. Am nächsten der schweren leichten Sache, wenn auch längst nicht nahe genug, kam vielleicht die Wiener Version des Musical-Spezialisten Baumann mit dem schauspielerisch exzellenten Peter Minich als schwedischem Baron im Mittelpunkt. Eines haben alle diese unbefriedigenden Versuche klargemacht: