

FONO-KRITIK

schen Komposition höchst versierte Cherubini im homophonen wie polyphonen Satz in seiner gut 45-minütigen, nun streng liturgisch benutzbaren Komposition, letztes ab. Er scheute sich nicht einmal, in „Graduale“ und „Pie Jesu“ weite Strecken a capella singen zu lassen. Im „Dies irae“ ging er tonmalerisch über den noch von Mozart eingehaltenen Rahmen dramatisch weit hinaus, ohne aber ins Theatralische überzuwechseln. Diese Richtung wurde von Berlioz und Verdi fortgesetzt.

Cherubinis Tonsprache ist knapp, total eigenständig, unsentimental, zupackend, Situationen genau charakterisierend, voller Klangfarbendifferenzierung. Wegen der hohen Tenorlagen und der in Europa bedauerlich zurückgegangenen Pflege eines kultivierten Männerchorgesangs, der zudem vierstimmig angelegt ist, und der seit 150 Jahren statthabenden physiologischen Wandlung der Männerstimmen (Verlust der Höhe), ist das packende D-Moll-Requiem Cherubinis heute kaum mehr adäquat ausführbar. Vor diesem Hintergrund muß die Neueinspielung der Decca unter Horst Stein gesehen und gewürdigt werden. Man sah sich genötigt, die Männerstimmen dreier sehr guter Chöre in aus-gewogenem Verhältnis zusammenzuziehen, um überhaupt einen für dieses Werk funktionsfähigen Männerchor zureichender Größe und Klangkraft verfügbar zu machen.

Was man – vom Tonmeister sehr geschickt dem Orchester zugeordnet – zu hören bekommt, reicht an Klangverschmelzung der Partien, an Homogenität der Gesamtdiktion zwar nicht an Leistungsstandards heran, wie man sie heute von Spitzen-Gemischtschören als selbstverständlich voraussetzt. Objektiv: Es läßt sich ein Niveau-sprung zwischen den Diktionsqualitäten von Chor und Orchester einfach nicht überhören. Andererseits: Das vom Chor erreichte Niveau ist so hoch, daß unter heutigen Umständen ruhig gesagt werden kann: Jener Männerchor, der sich eine ins Gewicht fallende bessere Produktion zu-trauen darf, möge sich zu Worte melden. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Es geht nicht darum, daß den vorhandenen Männerchören der Wille zu solcher Leistung fehlt, sondern, daß einerseits die benötigten Stimmlagen (im hohen Tenor) nicht in ausreichenden Mengen zur Verfügung stehen und andererseits bei kurzfristigen Chorzusammenführungen die benötigte Homogenität kaum erzielbar ist.

Die Vorarbeit André Charlets kann daher in dieser Einspielung auch dann nicht hoch genug eingeschätzt werden, wenn fallweise Wünsche noch offen bleiben. Die Zusammenarbeit zwischen Chor und Orchester und Horst Stein fällt dann jedenfalls so aus, daß den Gestaltungsabsichten Cherubinis optimal entsprochen wird. Daher der Gesamtindruck einer großen imponierenden Leistung!

Klaus Blum



Bedeutende Repertoire-Erweiterung:
Charpentiers weihnachtliches
Pastorale wiederentdeckt.

CHARPENTIER, Pastorale sur la naissance de N. S. Jésus-Christ, Magnificat à trois voix;

Ensemble Vocal et Instrumental „Les Arts Florissants“, William Christie;
harmonia mundi France HMF 1082 (1S30)
Aufnahmedatum: Mai 1981

Klangbild: Vorwiegend durchsichtiges Panorama, überlegt und wohl disponiert.
Fertigung: Einwandfrei.

Marc-Antoine Charpentier ist offenbar stets für Überraschungen gut; und so möchte man auch dieses hier (erstmalig?) eingespielte „Pastorale sur la naissance de N. S. Jésus-Christ“ als eine echte Entdeckung apostrophieren. Pastoralstücke waren damals in Italien und Frankreich zu einer beliebten Gattung geworden. Im vorliegenden Werk geht es um die Geburt Christi und um jene spezifisch weihnachtliche Sphäre, wie sie sich bei den Engeln im Himmel und bei den auf die frohe Botschaft reagierenden Hirten auf Erden abspiegelt: ein kleiner, sehr sicher gestalteter Kosmos, gekennzeichnet durch musikalische Erfindungskraft und künstlerische Phantasie. Niemand wird es Charpentier verargen, wenn das Gloria der Engel (4. Szene) durch ein beschwingtes instrumentales Air unterstrichen und das Schlußtableau (7. Szene) durch gleichsam höfische Tänze (Menuett, Bourrée) angereichert ist. Da wird nicht – wie sonst im pastoralen Genre üblich – das Galante oder das Heroische angesprochen; stattdessen rückt der Bereich des „Zarten“ eindeutig in den Mittelpunkt der Werkkonzeption. Und gerade darin erweist sich Charpentier als Meister der subtilen Äußerungen in Solo und Tutti; Emotion und Freude sind da wirklich im Gleichgewicht. Dies ist, alles in allem, eine aparte Schöpfung von hohem Rang.

Unter der Leitung des Cembalisten William Christie musiziert das 1979 gegründete, schon an anderen anspruchsvollen Aufgaben bewährte Ensemble Vocal et Instrumental „Les Arts Florissants“ (vgl. hierzu: Maiheft 1981, S. 62/63), wobei die vom Komponisten gern verwendeten Diskantgamben und Blockflöten die charakteristische Färbung ergeben. Diese Neuaufnahme fand in der Eglise Allemande zu Paris statt; um den fein organisierten Strukturen des Werkes (mit Echoeffekten!) gerecht zu werden, hat man – durchaus mit gutem Gelingen – versucht, akustische Gegebenheiten zu schaffen, wie sie bei den ersten Pariser Auf-führungen zwischen 1670 und 1675 (in der Kapelle des Hôtel de Marais und dann wohl auch in der Jesuitenkirche) vermutlich bestanden haben. Eigentlich müßte man sämtliche Mitwirkenden, Vokalistinnen und Instrumentalisten, einzeln nennen; aus Platzmangel mögen sie sich mit einem Pauschallob begnügen. Sie haben jedenfalls eine ungemein eindrucksvolle Darstellung zustande-gebracht, der man einen doppelten Stern zuer-kennen könnte. Ein ebenso schönes wie konzis-gesetztes Magnificat für drei Männerstimmen (mit Basso continuo) rundet die Neuaufzeich-nung aufs glücklichste ab.

Werner Bollert



Hochkarätige Einspielung eines geistlichen Madrigalzyklus der Spätrenaissance.

LASSO, Lagrime di San Pietro, Timore et tremor, Pronuba Juno, Cum rides mihi, II. Psalmus Poenitentialis; Kammerchor der Franz-Liszt-Musikakademie Budapest, Istvan Parkai;
Hungaroton SLPX 12081–82 (2S30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Nur mäßig präsent. Normalhall. Ausgewogen. Interferenzen.
Fertigung: Einige Schnittstellen.

Madrigale sind zur Vertonung bestimmte Vers-dichtungen völlig variablen Aufbaues, die dem Komponisten möglichst in jeder Zeile emotio-nale oder verbale Ansätze liefern, die sich musi-kalisch „malen“ lassen. Madrigale erbaulichen, geistlichen Inhalts hießen „Madrigali spirituali“. Es wurden im 16. Jahrhundert Tausende von Madrigal- und auf Bibeltexten fußende Motet-sammlungen veröffentlicht. Mochten sie auch nach Themen (Liebe, Jagd usw.) zusammenge-stellt sein: Großwerke längerer Spieldauer mit geschlossenem Themenkreis entstanden zu-nächst nur vereinzelt.

Eines der ganz frühen schuf Orlando di Lasso („Prophetiae Sibyllarum“ um 1550). Es folgten dann die der Oper vorausgehenden Intermedien (La Pelegrina 1589) und die Madrigalkomödien (Cruce 1590, Vecchi 1594, Banchieri 1605). 1594, im Todesjahre Palestrinas und Lassos und dem Geburtsjahre der Oper in Florenz, schrieb Orlando di Lasso den Zyklus „Lagrime di San Pietro“ (Tränen des heiligen Petrus) in 20 Ma-drigalen des dem neapolitanischen Hofkreises angehörenden Luigi Tansillo (1510–1568), der seine italienische Dichtung unvollendet hinter-lassen, aber wohl noch zu Lebzeiten Lasso zur Verfügung gestellt hatte. Als 21. Madrigal fügte Lasso das lateinische „Vide homo, quae pro te patior“ hinzu und rundete den für sieben Stim-men geschaffenen Zyklus damit auch im Forma-len zur mystischen Symbolik des „Drei mal Sie-ben“.

In Tansillos Dichtung legt sich Petrus Rechen-schaft ab über sein Leben und Versagen gegen-über seinem Meister. Aus diesem Stoff gestaltete Lassos, seinem eigenen Ende wissend entgegen-sehend, seinen „Schwanengesang“. Drei Wo-chen, nachdem er die Widmung unterzeichnet hatte, starb der etwa Zweihundsechzigjährige. Er hat alle musikalischen Darstellungstechniken der Zeit eingesetzt: kompakte Siebenstimmig-keit, Gegenüberstellung von Hoch- und Tief-chor, Homophonie und Polyphonie, Tonmalerei und Tonsymbolik, modale, Dur-, Moll- und chromatische Harmonik. Diese Mittel, niemals im Übermaß, aber betont auch emotional einge-setzt, vermögen den Zyklus (Aufführungsdauer eine knappe Stunde) gestalterisch zu tragen, zu gliedern, zu differenzieren. Eine Kompositions-kunst und Darstellungskraft „second to none“. Istvan Parkai und sein Kammerchor der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest haben sich der Einspielung dieses Werkes auf sehr hohem technischen und Gestaltungsniveau angenom-men. Intensivst wird (in allen Sätzen!) die Poly-

phonie in langen Atembögen geflochten, ihnen syllabische Partien mal fest, mal locker gegen-übergestellt, Mut zu dramatischem Zugriff wie zarter Verhaltensweise an den Tag gelegt, die ver-schiedenen chorischen Kombinationen sicher und ausgewogen kontrastiert. Die Stimmver-schmelzung gelingt sowohl in den Einzelstimmen wie im Chor und ergibt oft eine im Hinblick auf die Hochstimmigkeit erstaunliche Durchhörbar-keit. Ob das gelegentliche etwas Eng-Klingen der hohen Sopranen und Interferenzen im Klang-bild bei stark gesungenen Stellen auf Intona-tionsschwächen, Raumhallfolgen oder Aus-steuerungen zurückzuführen sind, wage ich nicht zu entscheiden, weil der Chor nicht allzu präsent aufgenommen wurde. Daß in mehreren Sitzun-gen produziert wurde, ahnt man nur bei wenigen Schnittstellen. Die Edition wurde durch Moteten und dem Zweiten der „Bußpsalmen“ abge-rundet, die (bis auf „Timor et tremor“) neu im BK sind.

Klaus Blum



Theodor Guschlbauer



Schuberts bedeutendes „Lazarus“-Fragment zum erstenmal komplett eingespielt.

SCHUBERT, Lazarus oder Die Feier der Auf-erstehung, Kantate für Soli, Chor und Orchester D.689, Messe in G-Dur D.167; Sheila Arm-strong (Maria), Ruth Welting (Jemina), Jocelyne Chamonin (Martha), Anthony Rolfe Johnson (Lazarus), Martin Hill (Nathanael), Martin Egel (Simon), Jocelyne Chamonin (Sopran), An-thony Rolfe Johnson (Tenor), Martin Egel (Bar-riton), Choeurs de Radio France, Jacques Joui-neau, Nouvel Orchestre Philharmonique de Ra-dio France, Theodor Guschlbauer;
RCA/Erato ZL 30785 EX (STU 71442) (2S30)
Aufnahmedatum: März 1981

Klangbild: Im allgemeinen wohlausgewogen und transparent; nur stellenweise etwas dicht. Mit dosierter Hallwirkung (Kirchenraum!).

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielung:

Helmut Banzhaf (Schwann 1512)

Seit der Ersteinspielung von Schuberts „Laza-rus“ sind fast anderthalb Jahrzehnte verflossen – also Grund genug, jetzt eine neue Aufzeichnung vorzulegen, die diesmal – unter zusätzlicher Heranziehung englischer und deutscher Künst-ler – auf französischem Boden realisiert wurde. Wenn seinerzeit die Edition Schwann erhebliche Striche machte (vgl. FonoForum 1967, S. 142), so geschah dies, um mit einer Platte auszukom-men. Demgegenüber hat die jetzige Publikation sich mehr Zeit und Raum genommen und kann nun auf drei Plattenseiten das Werk ohne jegli-che Kürzung präsentieren.

Für den Hörer vermögen sich so die Eindrücke noch beträchtlich zu vertiefen, zumal diese neue Wiedergabe um einige Grade professioneller ausgefallen ist als die damalige unter Helmut Banzhafs Leitung. Theodor Guschlbauer ist der rechte Mann, den gesamten Apparat nicht bloß zur Koordination, sondern obendrein zum be-friedigenden Ausmusizieren zu bringen. Die vie-len zukunftsweisenden Elemente, die in der Fragment gebliebenen Partitur vom Februar 1820 stecken, gelangen überzeugend zum Tra-gen.

Auf das Philharmonische Orchester von Radio France darf sich Guschlbauer da ebenso verlas-sen wie auf den Chor und die mit Bedacht ausge-suchten Gesangsolisten. Und so ist hier eine Auf-führung anzuzeigen, die durchaus imstande ist, für Schuberts geniale, noch immer ziemlich unbekannte Schöpfung zu werben. Im Konzert-saal mag das merkwürdige, zwischen Osterkan-tate und Oratorium angesiedelte Opus vielleicht nur eine begrenzte Wirkung ausüben. Trotzdem ist für den Schubertfreund die Kenntnis gerade dieser Partitur unerlässlich, weil sie instrumen-tatorisch sowie in der inneren Verknüpfung von Rezitativ, Arioso und Arie völlig neue Wege ein-schlägt.

Die vierte Plattenseite füllt hier die im März 1815 niedergeschriebene Messe Nr. 2 in G-Dur aus (für drei Solostimmen, Chor, Streicher und Orgel): ein herrliches Werk, das schon die beste Wiener Messentradition verkörpert und dank der Einfachheit der Faktur und der kompositori-schen Mittel sogleich bezwingt (daß das drei-sprachige, sonst sehr sorgfältig redigierte Text-heft der Erato-Kassette gar nicht auf sie eingeht, ist ein kaum entschuldbares Versäumnis). Die zahlreiche Konkurrenz, die es hierfür im Dis-ko-Angebot gibt, brauchen Guschlbauer und die mitwirkenden Künstler keineswegs zu scheuen; denn in dieser Wiedergabe können sich die Schönheiten der kleinen Partitur natürlich flie-ßend und uneingeschränkt entfalten.

Werner Bollert

Neuveröffentlichungen ALTE MUSIK



Klingendes Lauteninstrumenten-Kolleg.

KAPSBERGER, Toccata 1 a, 6 a, 8 a, Corrente 12 a, Gagliarda 12 a und Piva, MELLI, Capriccio chromatico, Corrente detta l'Alfonsina, Capriccio detto il Gran Mattias und Corrente detta la regina, PICCININI, Toccata XX, XII und VI, Ricercar primo, Sarabanda alla Francese, Ciaccona in partite variate und Gagliarda IV, FRES-COBALDI, Toccata und Canzone ultima detta la Vittoria; Toyohiko Satoh (Laute, theorbierte Laute und Chitarrone);
Philips 9500 974 (1S30)
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Weitgehend originalgetreue Klang-farbenwiedergabe, hohe Natürlichkeit.
Fertigung: Ohne Mängel.

Mit ihrer Gegenüberstellung von Laute, theor-bierter Laute und Chitarrone bietet diese Platte ein sehr instruktives klingendes Lauteninstru-menten-Kolleg – auch wenn es sich um Kopien und nicht um Originalinstrumente handelt, die man zu hören bekommt. Die zehnhörige Laute von David J. Rubio ist 1975 in Oxford nach ei-nem Original der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts aus Bologna gebaut worden. Die vierzehnhör-ige theorbierte Laute wurde von Brian Cohen in London ebenfalls 1979 kopiert nach einem 1737 in Venedig von Matteo Sellas gebauten Instru-ment. Der gleichfalls vierzehnhörige Chitar-rone von Nico van der Waals (Oudkarspel 1973) hat ein römisches Originalinstrument des 17. Jahrhunderts als Vorbild.

Mit der Klangsensibilität, die speziell vielen Ja-panern eigen ist, bringt Toyohiko Satoh den je-weiligen Klangcharakter der verwandten, doch in wesentlicher Hinsicht unterschiedlichen In-strumente deutlich ausgeprägt zur Geltung. Die bis zum C hinabreichende zehnhörige Laute klingt am schönsten in der Mittellage, während die vierzehnhörige theorbierte (d.h. zweihalsi-ge) Laute mit ihren zusätzlichen freischwingen-den Baßsaiten auch in der tiefen Lage klar an-spricht und bis zum F1 hinabreicht. Diese Tiefe steht auch dem riesigen (rund zwei Meter langen) Chitarrone zur Verfügung, doch sind ihre sechs Doppelsaiten auf dem Griffbrett und ihre acht Bordunsaiten nicht wie bei den beiden anderen Instrumenten unumspinnene Darm-, sondern Stahl- bzw. Messingsaiten. Unter Satohs präzise anschlagenden Fingern entsteht so fast der Klang eines besonders voluminösen Cembalos.

Neben der Instrumentenzusammenstellung ist auch die Werkauswahl besonders interessant: außer Kapsbergers Toccata 6 a und Mellis (oder Mellis) Capriccio chromatico lauter Katalogneu-heiten (die Frescobaldis sind natürlich Tastenin-strumenten-Transkriptionen). Satoh differen-ziert stilistisch ebenso feinfühlig wie klanglich und ist stets auf größtmögliche Durchsichtigkeit bedacht.

Karl Ludwig Nicol

FONO-KRITIK

Wiederveröffentlichungen
ALTE MUSIK

Alfred Deller

★ Fortsetzung und Schluß einer Gesamteinspielung.

GESUALDO, Leçons de Ténèbres Vol. 3, FERIA Sexta II – Benedictus – Miserere (1611); Deller, Consort, Alfred Deller; harmonia mundi France HM 240 (1S 30) Aufnahmedatum: P 1972

GESUALDO, Leçons de Ténèbres Vol. 4, Responsorien des Officium Tenebrae am Karsamstag (1611); Deller, Consort, Alfred Deller; harmonia mundi France HM 250 (1S 30) Aufnahmedatum: 1972

Klangbild: Präsent, räumlich, durchhörig.
Fertigung: Rumpelstelle auf 240 B; Vorechos auf 250 B.

Die ersten beiden Platten der „Leçons de Ténèbres“-Einspielung des Dellert-Consorts wurden im Heft III, S. 74 dieses Jahrgangs besprochen. Der dort dargelegten Problemlage und der Bewertung ihrer Lösungen ist auch angesichts der nun auf dem deutschen Markt erschienenen dritten und vierten Platte nichts hinzuzufügen außer dem Hinweis, daß die Einspielungen bereits 1970-1972 von harmonia mundi-France in Frankreich angeboten wurden. Klaus Blum

Neuveröffentlichungen
OPER

★ Rameau weiterhin im Aufwind: sein „Dardanus“ erstmalig eingespielt, freilich mit mancherlei Kürzungen.

RAMEAU, Dardanus, Tragédie lyrique en cinq actes, Aufnahme in französischer Sprache; Christiane Eda-Pierre (Vénus), Frederica von Stade (Iphise), Georges Gautier (Dardanus), Michaël Devlin (Antenor), Roger Soyer (Teucer), José van Dam (Isménor), Choeurs de Théâtre National de l'Opéra de Paris, Jean Laforge, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris, Raymond Leppard; RCA/Erato ZL 30783 EX (STU 71416) (2 S 30) Aufnahmedatum: November 1980

Klangbild: Breites Panorama, mit befriedigender Räumlichkeit und von unterschiedlicher Transparenz.
Fertigung: Keine Beanstandung.

Mit Rameaus fünftakteriger Tragédie lyrique „Dardanus“ (Uraufführung Paris, 19. November 1739) hat man in der Saison 1980/81 zwei sehr verschiedenartige Bühnenrealisationen unternommen. Zu Basel gab es in Zusammenarbeit mit der Schola Cantorum Basiliensis eine unter der Leitung von Alan Curtis stehende Aufführung (April 1981), die in allen Bereichen – in Klang, Spiel, Bild und Tanz – auf den originalen Rameau zielte und das Gesamtkunstwerk zu rekonstruieren bestrebt war.

Ein halbes Jahr zuvor (Oktober 1980) hatte das Pariser Opernhaus sich wieder für diesen großen Komponisten stark gemacht, und zwar in einer Interpretation, die beim französischen Publikum offenbar nur geringe Gegenliebe fand (Dirigent: Raymond Leppard, Regie: Jorge Lavelli, Ausstattung: Max Bignens). Unwillen rief da – wenn man den Pressestimmen glauben darf – vornehmlich die szenische Konzeption hervor, die sich eines sachlich-modernistischen Rahmens bediente und sich mit einer tänzerischen Verniedlichung zufriedengab.

Noch während der laufenden Aufführungsserie wurde seitens der Opernhaus-Administration (Bernard Lefort) der Entschluß gefaßt, das Werk für die Schallplatte aufzuzeichnen (mit dem Vermerk auf der Kassette: „Collection Théâtre National Opéra de Paris“) – für uns also der Anlaß, diesen Opernabend allein aus musikalischer Sicht zu betrachten und zu beurteilen. Die Einrichtung des „Dardanus“ stammt (wie sollte es auch anders ein?) von Leppard selbst, der sich hierüber im zweisprachigen Textheft (französisch/englisch) äußert. Vor erheblichen Kürzungen nicht zurückschreckend (es wurde z. B. der ganze Prolog eliminiert!), hat er es aber verstanden, in die Urfassung von 1739 wichtige Abschnitte aus Rameaus Umarbeitung von 1744 miteinzubringen und so ein tragfähiges Modell

zu entwickeln. Daß dabei Leppard stilistisch nicht auf den Spuren Harnoncourts, Malgoires oder Alan Curtis' wandeln würde, war zu erwarten gewesen. Da er hier mit einem Opernhausapparat zu musizieren hat, muß er sich ohnehin an die konventionellen Instrumente halten und kann auch die Sänger nur gelegentlich zu kleinen Auszierungen animieren. Sein Dirigat ist nicht ohne inneres Engagement, nicht ohne Feinheiten im einzelnen, mutet jedoch manchmal etwas zu pauschal an. Anscheinend ließ es sich nicht vermeiden, daß das von ihm Verantwortete und Dargebotene stellenweise ein bißchen blaß geriet: als hätte das Statuarische der Regieführung gleich auf die Musik übergegriffen.

Dank der Unterstützung höherer Mächte, der Göttin Vénus und des Magiers Isménor, kommt diese menschliche „Tragédie“, die handlungsmäßig absonderlich genug verläuft, sogar zu einem guten Ende. Die in das Libretto integrierten Instrumentalsätze und Tänze (Entrées, Airs, Kampf- und Traum-Sinfonien, Rigaudons, Menuetts, Tambourins), für die früher eine Extraeinspielung existierte (Collegium aureum unter Reinhard Peters harmonia mundi HM 30671), sind immer apart und von speziellem Wert. Ihren Glanz werden sie ebensowenig verlieren wie die sonstigen Perlen der „Dardanus“-Partitur, die jeder Hörer für sich entdecken mag. Naturgemäß können die dramatischen Werke Rameaus niemals zum täglichen Brot einer Opernbühne werden. Dennoch waren alle am Pariser „Dardanus“-Versuch beteiligten Künstler nach Kräften bemüht, sich in diese zunächst etwas fremde Sphäre hineinzufinden. Trotz bisweilen nicht zu leugnender stimmlicher Müdigkeit geben die mehr oder weniger prominenten Solisten ihr bestes. Am stärksten zu profilieren vermögen sich zweifelsohne Frederica von Stade und José van Dam, denen die übrigen Sänger an Intensität nicht viel nachstehen.



Raymond Leppard dirigierte Rameaus „Dardanus“

Das Werk wurde in der Pariser Kirche Notre-Dame du Liban aufgezeichnet, im gleichen Raum hatte kurz zuvor – dies sei am Rande vermerkt – Jean-Claude Malgoire seine „Dardanus“-Auszüge aufgenommen, die inzwischen ebenfalls publiziert worden sind (CBS 76965). Werner Bollert

○ Mirella Freni und Luciano Pavarotti live.

MIRELLA FRENI, LUCIANO PAVAROTTI, Arien und Duette von Verdi (Traviata, Sizilianische Vesper), Massenet (Werther), Ponchielli (Gioconda), Donizetti (Liebestrank), Meyerbeer (Afrikanerin), Goito (Meftistofele), Mascagni (Freund Fritz); Orchestra dell'Ater, Leone Magiera; Decca 6.42 682 AH (1S 30)

Klangbild: Weiträumig, leicht hallig; Solisten im Vordergrund.
Fertigung: Einwandfrei.

Unter den zahllosen Recital-Platten Luciano Pavarotti nimmt diese insofern eine Sonderstellung ein, als sie Live-Aufnahmen des Sängers mit Mirella Freni enthält. Es ist anzunehmen, daß die Aufnahmen aus dem vergangenen Jahr stammen; die Decca nennt zwar den Ort, das Teatro Comunale in Modena, aber unverständlicherweise nicht den Zeitpunkt der Aufnahmen. Modena ist für Pavarotti und Mirella Freni nicht irgendein Ort für ein Gastspiel in Italien. Modena ist beider Geburtsort. Pavarotti wurde dort 1935 geboren, Mirella Freni ein Jahr später. Die Begeisterung des Publikums, von der Platte mit eingefangen, kennt natürlich keine Grenzen, und beide Sänger präsentieren sich stimmlich von ihrer besten Seite.

Das Programm des Konzerts ist heterogen, ein Potpourri aus Arien bzw. Duetten Verdis, Massenets, Donizettis, Mascagnis etc., so ganz nach dem Geschmack des Publikums. Besondere interpretatorische Höhepunkte gibt es eigentlich nicht. Hier agieren zwei Routiniers in Partien, die sie viele Male auf der Bühne und für die Platte gesungen haben, gut aufeinander eingespielt, so daß auch die Duette aus „Traviata“, „Elisir d'amore“ und „L'amico Fritz“, von wenigen Unstimmigkeiten abgesehen, ansprechend gelingen. Selbstverständlich geht es nicht ohne äußere Effekte: lange gehaltene Spitzentöne Pavarottis bei „Cielo e mar“ und „O paradiso“, die den Hörer die durchschnittliche Darbietung der restlichen Teile der Arien vergessen lassen. Grenzen der beiden Sänger deuten sich ebenfalls an: bei Mirella Freni im „Bolero“ aus Verdis „I vespri siciliani“, wo der Schwung fehlt, die Koloraturen verwaschen wirken. Bei Pavarotti am ehesten bei der Werther-Arie „Pourquoi me réveiller“, die mit zuviel Stimmaufwand und ohne die notwendigen, auch deklamatorischen Nuancierungen dargeboten wird.

Insgesamt ein Recital, das nicht enttäuscht, dessen Reiz auf der mitunter mitreißenden Konzert- und Live-Atmosphäre beruht. Hugo Thielen

Wiederveröffentlichungen
OPER

★ Wiederbegegnung mit einer 15 Jahre alten, jedoch nach wie vor herausragenden Mozart-Interpretation.

MOZART, Die Entführung aus dem Serail (Gesamtaufnahme); Rolf Boysen (Bassa Selim), Erika Köth (Constanze), Fritz Wunderlich (Belmonte), Kurt Böhme (Osmín), Friedrich Lenz (Pedrillo), Lotte Schädle (Blondchen), Willi Schmitz (Wache), Chor der Bayerischen Staatsoper, Wolfgang Baumgart, Orchester der Bayerischen Staatsoper, Eugen Jochum; DG 2727 002 (2 S 30) Aufnahmedatum: 1965

Klangbild: Präsent, gut strukturiert, natürlich.
Fertigung: Seite 1 mit Preßfehler, ansonsten einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Josef Krips (SERAPHIM SIB-6025)

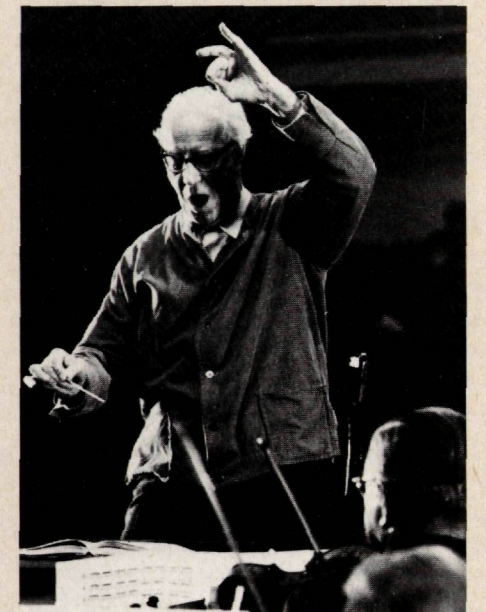
Nach einigen Mozart-Einspielungen der letzten Zeit („Zauberflöte“ unter Karajan und Levine, „Entführung“ unter Heinz Wallberg) ist es geradezu erfrischend, einer völlig natürlichen, selbstverständlich anmutenden Mozart-Aufnahme mit federnder Rhythmik, straffen Tempi und kontrastierenden Tempowechseln, leicht und anmutig wirkendem Orchesterspiel sowie stilischen Sängern zu begegnen, auch wenn es sich dabei um eine Wiederbegegnung handelt. Jochums „Entführung aus dem Serail“, 1966 erstmals erschienen, bietet im Grunde alles, was man von einer exzellenten Mozart-Interpretation erwartet: ein ungemein präzise spielendes, schlank und „durchsichtig“ klingendes Orchester, ein an den Partituranlagen genauestens orientierter Dirigent mit Mozart-Gefühl und Engagement, und ein in sich homogenes Sängersenensemble, das die nicht gerade geringen technischen und stilistischen Anforderungen spielerisch meistert.

Man spürt es von Rille zu Rille: eine Einspielung aus einem Guß, die auch an scheinbar hinlänglich bekannten Stellen immer wieder aufhorchen läßt und an der es lediglich in einzelnen Punkten Minimales auszusetzen gibt. Allein die Besetzung des Belmonte mit Fritz Wunderlich, dem sicherlich besten Sänger dieser Partie zumindest in den Jahren nach 1945, sichert der Aufnahme auf Dauer einen der ersten Plätze im Feld der übrigen bzw. noch folgenden Aufnahmen. Wunderlich, technisch natürlich, souverän, stilistisch das Ideal eines Mozart-Tenors, singt den jungen Baumeister bewegend, nie sentimental, sondern ausgesprochen männlich, sein stimmliches Material verschwenderisch einsetzend. Erika Köth in der technisch schwierigen und auch ansonsten anspruchsvollen Partie der Constanze bietet artistischen und artifiziellen Koloraturgesang in Vollendung. Die Rollenge-

staltung leidet unter diesem stimmlichen Perfektionismus ein wenig; ihre Constanze wirkt, im Vergleich zu Anneliese Rothenberger (bei Krips) oder zu Erna Berger beispielsweise, weniger innig, etwas kühler und „herzloser“. Kurt Böhme als stimmlich sehr agiler Osmín-Gestalter, sowie Lotte Schädle und Friedrich Lenz in den Rollen des Buffo-Paares erweisen sich ebenfalls als optimale Besetzungen.

Jedem, der diese Einspielung noch nicht kennt, kann sie nur empfohlen werden; überdies ist sie spottbillig. Zusammen mit den Aufnahmen unter Josef Krips (die z. Zt. wohl nur im Ausland erhältlich ist) und Karl Böhm (die u. a. klangtechnisch mehr bietet, allerdings auch wesentlich teurer ist), bildet sie die Spitze der aktuellen Diskographie zu Mozarts Spieloper.

Hugo Thielen



Eugen Jochum während einer Probe zu Mozarts „Entführung aus dem Serail“

○ Preisgünstiges Angebot früherer Scotti-Aufnahmen, ohne sonderliche künsterliche Bedeutung.

PUCCINI, La Bohème (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Gianni Poggi (Rudolf), Tito Gobbi (Marcel), Giorgio Giorgetti (Schaunard), Giuseppe Modesti (Collin), Renata Scotti (Mimi), Jolanda Meneguzzi (Musette) u. a., Chor des Maggio musicale Fiorentino, Andrea Morosini, Orchester des Maggio musicale Fiorentino, Antonino Votto; DG – Resonance 2727 001 (2 S 30) Aufnahmedatum: 1962

Klangbild: Trotz altersbedingter Unschärfe noch immer brauchbar, relativ gute Präsenz. Chorstellen verschwommen, gelegentliches Vorecho.
Fertigung: Häufiges Knistern und Knacken.