

FONO-KRITIK

Neuveröffentlichungen
OPER

○ Eine der drei digitalen „Zauberflöten“, die 1981 vorgelegt wurden; durch um Objektivität bemühte Sachlichkeit gekennzeichnet, jedoch ohne die Dialektik von Homogenität und Differenzierung zu treffen.

MOZART, „Die Zauberflöte“; Roland Bracht (Sarastro), Siegfried Jerusalem (Tamino), Norman Bailey (Sprecher), Edita Gruberova (Königin der Nacht), Lucia Popp (Pamina), Wolfgang Brendl (Papageno), Brigitte Lindner (Papagena), Heinz Zednik (Monostatos), Peter Hofmann (1. Geharnischter) u.a., Chor und Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Bernard Haitink;

EMI 1 C 165-43 110/12 T (3 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Hell und präsent; in der Klangregie bisweilen manieriert, wenn räumliche Distanzen der Bühne klanglich überdeutlich umgesetzt werden.

Fertigung: Keine gravierenden Einwände.

B. Haitink, der nicht gerade als Mozart-Dirigent berühmt wurde und nun seine erste Operneinspielung überhaupt vorlegt, ist um Klarheit und Objektivität des Ablaufs bemüht. Allerdings wirkt sich diese zuweilen dahingehend aus, daß das Gerüst der Außenstimmen auf Kosten der überaus präsenten Mittelstimmen zurücktritt, was der Kantabilität des Wiener klassischen Stils zuwiderläuft. Auch nivelliert Haitink leider das Prinzip der Stilmischung, das für die „Zauberflöte“ insgesamt konstitutiv ist. Akkuratere vermag mangelnde Differenzierung eben nicht zu ersetzen. Der Streit, ob die „Zauberflöte“ als ein mit ironischen Einsprengeln durchsetztes Singpiel oder als aufklärerisch-humanitäres „Ideendrama“ zu begreifen ist, wird wohl nie enden. Kompositionstechnisch erreichte Mozart jedenfalls eine gelungene Synthese aus Volkstheatertradition, Empfindsamkeit, opera seria und der Rezeption barocker Elemente. Übrigens hat die Vorstellung, die „deutsche Oper“ als „Weihestück“ zu begreifen, durchaus teil an der unmittelbaren Rezeption der 1790er Jahre und entammt nicht erst dem 19. Jahrhundert. Demnach ist die „Zauberflöte“ geschichtlich ein Dokument der Versöhnung von musikalischem Fortschritt und Volkstümlichkeit.

Die drei Damen sind, entgegen der Intention Mozarts, der drei Soprane vorsieht, mit Sopran (Marilyn Richardson), Mezzo (Doris Soffel) und Alt (Ortrun Wenkel) besetzt, und da Haitink genau und mit wenig Rücksicht auf die Sänger dirigiert, muß Frau Richardson dafür büßen, da sie als Sopran nun einmal eine längere „Anlaufzeit“ braucht. Die Tempowechsel in der Sprechszene nimmt der Dirigent pedantisch genau, ohne jedoch den Sängern Gelegenheit zu geben, den barocken Affektgehalt auszuatmen: Die lauten und überpünktlich geschlagenen Stützakorde erschlagen die Solisten, ungenaue Grobheit ersetzt die gemeinte dramatische Variabilität. Klingt die Ouvertüre noch sachlich, wenn auch ohne Esprit, so werden im Duett „Bei Männern,

welche Liebe fühlen“ Töne nicht mehr transportiert, sondern buchstabiert; und das liegt weniger am langsamen Metrum als an der fehlenden Leichtigkeit der Artikulation und Eindeutigkeit der Phrasierung. Ähnliches bei den Knabenterzeten.

Edita Gruberova (Königin der Nacht) vermag trotz kleiner Ungenauigkeiten als Charakter zu überzeugen; Lucia Popp (Pamina) glänzt in ihrer Arie trotz undifferenzierter Begleitung. Wolfgang Brendl ist ein sympathischer Papageno, während sich Siegfried Jerusalem als Tamino wacker aber unsensibel schlägt. Roland Bracht könnte den Sarastro singen, statt unbeteiligt richtige Töne abzuliefern, wenn ihn Haitink bei der Gestaltung seiner Arien unterstützen würde. Die sinnvoll gekürzten Dialoge, von den Sängern gesprochen, sind durch entsprechende Geräuschkulisse (Doner, Löwengebrüll) hübsch illustriert; plausibel wird der von Mozart zu Beginn des Einweihungsrituals im zweiten Akt wiederholt geforderte „dreymalige Akkord“ in den Dialog integriert.

Es bleibt der Eindruck einer um Exaktheit bemühten quasi konzertanten Aufführung mit netten szenischen Einlagen, der jedoch Schwung, Dramatik und mozartsche Feinheit abgehen. Auf die eingangs skizzierte Fragestellung kann die vorliegende Einspielung gar nicht erst antworten, weil die intendierte Objektivität mangels Differenzierung in langweiliger oder trockener Sachlichkeit endet.

Walter-Wolfgang Sparrer

○ Ein überflüssiger Mitschnitt – fast alles war schon als Studioproduktion vorhanden.

VERDI, BELLINI, PUCCINI, PONCHIELLI, ROSSINI, Ausschnitte aus „Ernani“, „I Masnadieri“, „Beatrice di Tenda“, „Bohème“, „Gioconda“, „La donna del lago“; Joan Sutherland (Sopran), Marilyn Horne (Mezzosopran), Luciano Pavarotti (Tenor), Jake Gardner (Bariton), New York City Opera Orchestra, Richard Bonynges;

Decca 6.35501 FA (2S30), Digital

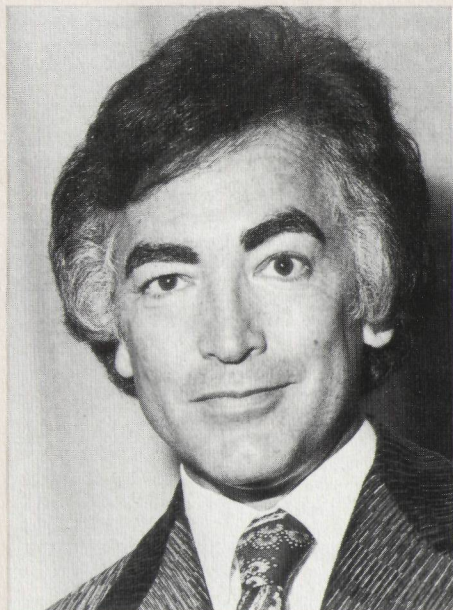
Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Etwas höhenbeschnitten, sonst unverfärbt; Transparenz und Tiefenstaffelung eingeschränkt.

Fertigung: Einwandfrei; mehrsprachige Textbeilage, Stoppzeiten angegeben.

Ein gutes Beispiel für eine entbehrliche Produktion! Daß in New Yorks Lincoln Center auch Opernkonzerte stattfinden, entspricht durchaus einem heutigen Trend. Wenn dabei drei Stars das Programm so zusammenstellen, als wollten sie vor allem Werbung für ihre eigenen Gesamtaufnahmen betreiben, so ist dagegen wenig einzuwenden. Doch warum präsentiert man diesen Mitschnitt auf Platte? Weder handelte es sich um einen „nicht zu überbietenden Opernabend“, wie ein deutsches Musikmagazin unkritisch behauptet, noch gelang den Tontechnikern ein umwerfendes Klangbild.

mit ein Grund dafür sein, daß die vorliegenden Studioaufnahmen derselben Künstler meist besser sind. Generell trifft dies bei Joan Sutherland zu, die entweder einen schlechten Tag hatte oder



Richard Bonynges

ihrer langen Karriere doch schon viel an Klangqualität opfern mußte. Die schier endlosen Zwiesänge aus „Norma“ geraten bei weitem nicht mehr so gelöst wie auf der Platte von 1965, auch nicht mehr so berückend schön. Das liegt ein wenig auch an Marilyn Horne, die andererseits aber mit einer ebenso kultiviert wie virtuos servierten Arie aus Rossinis „La donna del lago“ für einen großartigen Höhepunkt innerhalb dieses Programmes sorgt. Die Azucena liegt ihr – bekanntlich und hörbar – weniger gut.

Pavarotti singt die Rudolf-Arie („Bohème“) schön und mit Gefühl, doch nicht so makellos wie unter Karajan im Studio, krönt sie nicht mit einem so hinreißenden C. Wie die zweite bleibt auch Pavarottis dritte Aufnahme des „Othello“-Liebesduettes hinter der ersten, ebenfalls mit Sutherland gemachten, zurück, weil die Partnerin hier ein paar Mal geradezu ältlich klingt und die tiefe Lage des engagiert und stilvoll deklamierenden Tenors mehrmals kaum ausreicht. Gleiche Probleme mit tiefen Noten hat die Sutherland als Gioconda; sie bewältigt den aufgenommenen Ausschnitt aus der Partie, mehr aber nicht.

Zu den Vorzügen des Albums mag man noch Pavarottis sorgfältiges, differenziertes Singen als Enzo und Manrico zählen. Daß Marilyn Horne sich im „Ernani“-Ausschnitt die Baßpartie des Silva aneignet, ist auf Platte nicht einmal als Gag von Interesse.

Hermann Schönegger

○ Ein Solo für Domingo.

VERDI, „Un ballo in maschera“ (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Plácido Domingo (Riccardo), Renato Bruson (Renato), Katia Ricciarelli (Amelia), Elena Obraztsova (Ulrica), Edita Gruberova (Oscar), Luigi de Corato (Silvano), Ruggero Raimondi (Samuel), Giovanni Foiani (Tom), Antonio Savastano (giudice), Gianfranco Manganotti (servitore), Coro del Teatro alla Scala, Romano Gandolfi, Orchestra del Teatro alla Scala, Claudio Abbado;

DG 2740 231 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Bei geringer Belastung voll, natürlich, präsent, im Fortebereich hingegen unscharf, verzerrt.

Fertigung: Keine Mängel.

Vergleichseinspielung:

RCA Toscanini-Edition (AT 300)

Seitdem Opernaufnahmen als Serienprodukte hergestellt werden, ist diesem Genre alles Profil alle Eigenart abhanden gekommen. Die Erzeugnisse gleichen einander zum Verwechseln. Sie besitzen zwar in der Regel jenes „gehobene Niveau“, das man sich von Darbietungen mit Spitzenkräften erwarten darf, bieten jedoch nichts, was über diesen konventionellen Rahmen hinausgeht. Daß das Team von Spitzenkräften seit geraumer Zeit – mit geringfügigen Abweichungen – immer dasselbe ist, verstärkt den Eindruck des Einförmigen, Wesenlosen.

Oper auf der Schallplatte – das ist seit jeher ein heikles Kapitel. Die klassischen Beispiele auf diesem Gebiet – es gibt deren nur wenige – sind stets mit überragenden Dirigentenleistungen verbunden. Und gerade in der musikalischen Gesamtleitung liegt die Schwäche, die zu gering ausgeprägte Individualität der meisten neueren Opernaufnahmen begründet. Ob Davis, ob Mehta, ob Abbado, Muti usw. – es bleibt immer nur beim „gehobenen Niveau“, mehr kommt nicht zustande. Dies trifft auch auf den neuen „Maskenball“ zu. Sauber, sorgfältig musiziert – aber es müßten da noch zwei oder drei Stufen darüber erreichbar sein. Vieles gerät bei Abbado schleppend (bereits im Vorspiel), so mancher Höhepunkt wird eingeebnet. Prägnanter Fall: das Chorgebet am Schluß der Oper („Cor si grande“) – wie packend, wie atemberaubend hat dies etwa Toscanini gesteigert! Dieser große Moment wird hier glatt verschenkt. Viele andere Beispiele könnten da noch genannt werden.

In der Sängerbesetzung regiert Plácido Domingo – einsam auf weiter Flur. Seine Gestaltung besitzt Leben, Leidenschaft, sein Gesang fließt melodisch dahin. Das hohe C im Liebesduett erklingt zwar in Minimal-Format, doch darf man dafür das stark und voll ausgesungene tiefe C in der Siciliana des zweiten Bilds als Entschädigung auffassen. (Dieser Extremton wird von den meisten „Riccardos“ weggelassen.) Alle übrigen Interpreten der Hauptpartien sind da erst in erheblichem Abstand zu nennen. Jelena Obraztsova (Ulrica) nimmt dabei noch den besten Platz ein. Sie singt zwar grell, ohrenzerschneidend, betont das Hexenhafte über Gebühr – immerhin verkörpert sie die Figur, die sie darstellen soll. Bei Amelia und Renato hingegen ist das nicht der Fall. Katia Ricciarelli bringt einzig und allein schmerzhaften Ausdruck, tragische Attitüde mit. Gesungenes Händeringen – sonst nichts. Hohle, frühzeitig welk gewordene Stimme, während der ganzen Partie mit Problemen kämpfend. Und Renato Bruson – in unseren Tagen wohl der bedeutendste Repräsentant der Belkanto-Kultur im Baritonfach, weich, nobel, betont lyrisch. Ein Sänger mit vielen hervorragenden Eigenschaften – aber kein Renato. Im Vortrag mangelt ihm das Herrische, Markige, Entschiedene, seiner tenoralen Stimme gebricht es an der nötigen Tiefe. Dadurch kommt es nicht erst im gefürchteten „Eri tu“ zu vielen „unhörbaren“ Tönen, sondern bereits in der relativ hoch gelegenen Arie „Alla vita“. Edita Gruberova ist bekanntlich eine Sängerin von verblüffender Virtuosität, als Page Oscar kann sie jedoch ihre

besten Eigenschaften nicht einsetzen. Der Klang ihres Organs ist alles andere als wohltuend. Sehr gut bestellt sind die Randfiguren.

Ein Wort noch zur Technik. Trotz aller gegenteiligen Verkündigungen scheint sich da eine rückschrittliche Entwicklung anzubahnen. Ein derartig verwischter, supziger Klang, wie er hier in den Ensemblestellen (1. und 2. Finale, auch in Teilen des Duets Amelia-Riccardo) auftritt, war nicht einmal in den Mono-Zeiten üblich.

Clemens Höslinger

○ Wenig bekanntes Ensemble ringt mit Wagner.

WAGNER, „Tristan und Isolde“; John Hutchinson (Tristan), Linda Esther Gray (Isolde), Gwynne Howell (Marke), Philipp Joll (Kurvenal), Anne Wilkens (Brangäne), Nicholas Folwell (Melot), Arthur Davis (Hirt), Geoffrey Moses (Steuermann), John Harris (Seemann), Chor der Welsh National Opera, Julian Smith, Orchester der Welsh National Opera, Reginald Goodall;

Decca D 250D5 (5 S 30)/TIS

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Diskant und Bässe schwächer als Mittellagen. Diese z.T. wenig durchhörig. Räumlich.

Fertigung: Drei Knackerserien. Schnittstellen.

Vergleichseinspielung:

Furtwängler (Elec E 91 170/74)

Dem Rezensenten dieser Einspielung ging mit der Schallplattenkassette eine Einführungsmappe der Decca zu, die 40 Blatt Interviews, Biographien, Einstimmungsberichte und Kritiken von Live-Aufführungen vor der ersten Digital-Studio-Produktion dieses Werkes enthielt. In mancher Hinsicht fühle ich mich nun wirklich gut informiert. In anderer Hinsicht kann ich mich des Eindruckes nicht erwehren, daß meine Rezeption dieser Einspielungsleistung in bestimmter Richtung vorprogrammiert werden sollte. Ich habe mir daraufhin meinen Kleinmichel-Auszug vorgenommen und beim Abhören mitgelesen. Ferner darf ich noch darauf hinweisen, daß ich in meiner „Meistersinger“-Discographie in „FonoForum“ (11/77, S. 1142 ff.) berichtete, daß es möglich ist, zumindest die „Meistersinger“-rhythmisch wie in der Intonation der Intervalle partiturrensprechend live zu bringen (Toscanini, Salzburg 1937). Bei der vokalen Diktionsnähe beider Werke ist das auf den „Tristan“ übertragbar, wobei von mir vorausgesetzt wird, daß es im „Tristan“ Ausbrüche gibt, wo „Ausdruck“ wichtiger als Intervallgenauigkeit ist.

Ich glaube, noch einige Vorbemerkungen machen zu müssen. Zunächst diese: Der Operndirigent Richard Wagner war mit Praktiken und Notwendigkeiten präziser Notation so hautnah befaßt und mit ihnen vertraut, daß seine Notation ein Optimum an Information für den ausübenden Musiker liefert. Sodann: Grundsätzlich war Wagner ein eminenter Rhythmiker und Metriker, der die von deren Impulsen ausgehenden Ausdrucksmöglichkeiten bis zur Grenze einsetzte und ausnutzte. Der „Tristan“ liefert dafür in beiden Richtungsmöglichkeiten Belege. In keinem anderen Werk komponierte Wagner so häufig „über Taktstriche hinweg“. Aber auch in keinem anderen Werk setzte er den taktweisen Taktwechsel als Ausdruck chaotischen See-

lenzustandes so ein wie eben im „Tristan“ (desen letzter Monolog). Und weiter: Als Wagner den „Tristan“ in Zürich komponierte, schwebte ihm bereits „sein Festspielhaus“ mit jenen akustischen Gegebenheiten vor, die wir heute in Bayreuth hören. Das durch den „mystischen Abgrund“ ohnehin auch bei maximaler Satzdicke und Lautstärke „distanzierte“ Orchester erklingt seiner Obertonbereiche entschieden beraubt. Dadurch können sich die Sängerstimmen gegen dieses Superorchester praktisch immer voll durchsetzen, weil sie einmal keine Oberton-einbuße erleiden und zum anderen auch kaum noch Interferenzen zwischen ihren Obertönen und denen des Orchesters stattfinden.

Endlich: Weite Strecken der Wagnerschen Vokalpartien sind wort- und sprechfallgezeugt wie in Mozarts Rezitativen. Sie sind daher ebenso „sängerisch“ wie die horizontale Melodik Wagners. Wie Cosima Wagner in ihren Tagebüchern schildert, skizzierte Wagner daher auch zunächst die Vokalpartien, dann die Bässe, endlich Orchesterstimmen.

Die Einspielung geht in ihrer zeitlichen Tempodisposition erheblich über Gewohntes hinaus. Furtwängler interpretierte (seinerzeit auf Elekrola) die Akte im Verhältnis 82:30/87:45/93:55Minuten. Diese Proportion beträgt beim Mitsiebziger Goodall 88:50/88:09/83:11. Gemeinsam ist beiden Interpretationen trotz dieser Tempounterschiede die Dichte des Klanges. Goodall verzichtet aber auf praktisch jede Markierung der Metrik und Akzentuierung des rhythmischen Elements, wodurch ein nahezu synkopfreier Fluß der Musik entsteht. Fallweise kehrt Goodall Temporelationen um, hebt rhythmisch wie metrisch (relativ genau!) notierte Vorgänge auf, verkürzt oder verlängert Pausen mehr als um agogische Größen. Taktweise, ja taktwertweise wechseln Tempi, es gibt mehr als agogische Verzögerungen zwischen Taktten. Ergebnis: Die metrischen wie rhythmischen Parameter erscheinen außer Kraft gesetzt, die ihnen zugewiesenen Ausdruckswerte Wagners ausgelassen. So dehnt sich dieser „Tristan“ zu einer Folge vertikaler harmonischer Kadenz und Modulationen, die nur noch fallweise durch die horizontale Melodik zusammengefaßt werden. Das Orchester ist so aufgenommen, daß es einerseits zumeist vordergründig die Sänger benachteiligt, andererseits wichtige Kontrapunkte kaum noch hörbar sind, Bässe ihre Funktion praktisch nicht ausüben können. Die mehrfachen diskrepierenden Streicherpizzicati müssen wohl der Schlagweise des Dirigenten angelastet werden. Waren die Geigen so knapp besetzt, wie sie in hohen Lagen vielfach dürrig klingen, obwohl sie dort das melodische Geschehen formulieren?

Aus der Schar der sich mit großem dramatischem Engagement einsetzenden Sänger ragt Linda Esther Gray mit runder, klarer Stimme, ausgewogener Stimmführung und der Rolle angemessenem Timbre heraus. Eine neue Isolde, die man überall mit Freuden aufnehmen wird. Ihr steht vergleichbar Anne Wilkens zur Seite, die jedoch noch mit einigen Intervallintonationen zu kämpfen hat. Solche bereiten den übrigen Sängern aber noch erheblich mehr Schwierigkeiten. Möglicherweise handelt es sich um – deshalb nicht weniger störende – Ungenauigkeiten, die sich bei der vorangehenden Tournee eingeschlichen haben. Jedenfalls dürfte die Bewußtmachung der jeweiligen harmonischen Funktionen der Töne und Intervalle erheblich weiterhelfen. Taktweise wird auch die Anpassung an deutsche

FONO-KRITIK

Aussprache zur Bereinigung beitragen. Sieht man von diesen ja noch behebbaren, aber jetzt leider unüberhörbaren Mängeln ab, werden die Sänger bei Goodalls Tempi ihren Partien voll gerecht. Wie sie diese allerdings bei normalen Tempi meistern können, wird man abwarten müssen. Der ja nur hintergründig tätige Männerchor wirkt etwas unklar. Das fällt übrigens auch bei den Hörnern auf dem Theater auf. Im 1. Akt stört ein mit Akustikwechsel („Trug des Herzens“) verbundener Schnitt. Dieser Einspielung liegt hörbar ein eigenständiges und auch durchgehaltenes Konzept der „Tristan“-Musik zugrunde. Es kommt sicherlich der Textverständlichkeit und der Möglichkeit zugeute, sehr präzise zu artikulieren. Die Musik gleitet, schwebt, entbehrt vieler rhythmischer Impulse. Ohne dieses Mark wirkt sie relativ noch länger, als sie objektiv mit 260 Minuten schon ist. Ob sich dieser „Tristan“ daher viele Freunde gewinnen wird, darf bei allem Respekt vor der Leistung als solcher bezweifelt werden.

Klaus Blum

Wiederveröffentlichungen
OPER

● Noch immer verwendbare Mono-Einspielung der französischen Fassung von Glucks „Orpheus“.

GLUCK, „Orphée et Eurydice“ (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Léopold Simo-

neau (Orphée), Suzanne Danco (Eurydice), Pierrette Alarie (L'amour), Ensemble vocal Roger Blanchard, Orchestre des Concerts Lamoureux, Hans Rosbaud; Philips 677033 (1 M 30) Aufnahme datum: 1957 Klangbild: Flächiger Monoklang, Stimmen rein und präsent. Fertigung: Keine Mängel.

Die einzige greifbare Plattenversion von Glucks Pariser Fassung (1774) der „Orpheus“-Oper. Wenn auch die betagte Philips-Wiedergabe nicht in allen Punkten dem Urtext entspricht („wissenschaftliche“ Rekonstruktionen waren ja 1957 noch nicht üblich), vermag sie künstlerisch und klanglich (trotz Mono) auch heute noch zu bestehen. Hans Rosbaud, dieser hervorragende Musiker, gibt durch seine intelligente, einführende Leitung der Aufnahme das Gepräge. Die Titelfigur ist mit Simoneau, dem einstmals hochgefeierten Mozartenor, besetzt. So sehr man sich über eine Wiederbegegnung mit dieser Stimme freut (die besten Aufnahmen Simoneaus sind ja leider nicht mehr erhältlich), kann nicht verschwiegen werden, daß ihr Einsatz in der Gluck-Oper nicht ganz frei von Problemen ist. Denn mit der Transponierung der Hauptrolle von der Kastratenlage ins Tenorfach hat ja Gluck etwas ganz bestimmtes, nämlich eine „Vermännlichung“ der Partie bezweckt. Und gerade darin liegt bei Simoneau der wunde Punkt. Seine Stimme klingt so feminin, so kastratenhaft, daß Glucks Absichten damit eigentlich ad absurdum geführt werden. Davon abgesehen hat man es allerdings mit einer reifen, gerundeten Künstlerleistung zu tun. Zufriedenstellend auch die weiteren Partien mit Simoneaus Standard-Partnern Danco und Alarie.

Clemens Höslinger

● Klangtechnisch nicht optimale, lebendige, ungekünstelte Darstellung – Bonisolli in seiner Glanzpartie.

VERDI, „Der Troubadour“ (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Raina Kabaivanska (Leonore), Viorica Cortez (Azucena), Franco Bonisolli (Manrico), Giorgio Zancanaro (Luna), Giancarlo Luccardi (Ferrando), Gisela Pohl (Inez), Johannes Bier (Bote), Deutsche Staatsoper Berlin, Ernst Stoy, Christian Weber, Staatskapelle Berlin, Bruno Bartoletti; Bellaphon/Acanta 794.23.301 (3 S 30) Aufnahme datum: 1975

Klangbild: Etwas höhenbetont, ein wenig scharf, präsent, Transparenz und Tiefenstaffelung etwas eingeschränkt, Klanggruppenbalance fallweise nicht im Gleichgewicht.

Fertigung: Preßfehler auf Seite 5, sonst einwandfrei; kein Libretto beiliegend, Stoppzeiten angeben.

Vergleichseinspielungen: Karajan, Price, Oboasowa, Bonisolli, Cappuccilli (EMI 1 C 165-02981/83); Bonyngé, Sutherland, Horne, Pavarotti, Wixell (Decca 6.35.390); Cellini, Milanov, Babieri, Björling, Warren (RCA 26.35.003 DP)

Diese zweite „Troubadour“-Einspielung mit Franco Bonisolli in dessen Paraderolle als Manrico ist chronologisch gesehen eigentlich die erste, bereits 1975 entstanden und zunächst von Eurodisc herausgebracht, allerdings nicht für Europa. Ähnlich wie in der zwei Jahre später

entstandenen zweiten Karajan-Aufnahme sind übliche Striche geöffnet (vor allem Leonores dritte Arie, „Tu vedrai“), doch nicht in solchem Ausmaß wie bei Bonyngé, der sogar die Ballettmusik auftischt.

Vergleicht man primär mit Karajan, was des gemeinsamen Protagonisten wegen am sinnvollsten erscheint, so steht dessen streng bemessener, ausgeklügelter, durch den flexiblen Gestus echter Italianità und schlüssige Dramatik sich auszeichnender Interpretation die völlig ungekünstelte, quasi naive Gangart Bartolettis gegenüber, die in der Tradition kompetenter italienischer Kapellmeister wurzelt: Grundvernünftige Tempi, stimmige Proportionen, eine durchaus lebendige, handfest akzentuierte Gestaltung charakterisieren sein Vorgehen. Ähnlichen Feinheiten und Extremen der Dynamik wie Karajan sie realisiert, begegnet man hier kaum, desgleichen nicht dem hochgepeitschten, explosiven Effekt. Das liegt auch daran, daß Bartoletti dem Orchester den üblichen Stellenwert zumißt, während Karajan das opulente Spiel seiner großbesetzten Berliner Philharmoniker stark ins Licht rückt, es zu einem Kriterium der Interpretation aufwertet und raffiniert Klangregie betreibt. Die wohl sehr gute Staatskapelle Berlin (DDR) hat nicht diese Aufnahmequalität zu bieten und erfährt auch nicht die denkbar beste Unterstützung durch die Tontechniker. Derselbe Mangel beeinträchtigt auch ein wenig die Szenen des sehr sicher, kompakt und in sorgfältiger Dynamik agierenden Chores.

Als Schwachstelle unter den Solisten fungiert wieder einmal, wie bei Bonyngé auch, die Interpretin der Azucena, in diesem Fall Viorica Cortez, die zwar durch ihren akkuraten Deklamationsstil Gefühle verdeutlicht, die Partie auch durchaus robust bewältigt, deren hellem Timbre aber die Aura des Geheimnisvollen, Abgründigen, ja selbst mütterliche Ausstrahlung abgeht. Zudem tönt ihre zwar sichere Höhe grell und unschön. Raina Kabaivanska singt die Leonore sehr kunstvoll, mit apartem, dunklem Sopran, der mitunter zu starkem Vibrato neigt, andererseits aber in gezügelter Piano sich komplizierten Auszierungen anschmiegt. Ein wenig unausgeglichen mutet Kabaivanskas Interpretation an, weil sie einerseits sorgfältig und detailgenau phrasiert, andererseits aber gelegentlich Anspannung und vorübergehende Einbuße an Tonqualität erkennen läßt. Am schönsten klingt dieser italienisch geschulte Sopran bei voller Entfaltung. Und dazu findet sich im Rahmen einer zwar stark differenzierten, aber doch gefühlsintensiven Gestaltung genügend Gelegenheit.

Die Männer verfügen alle über eine betont virile Ausstrahlung. Das beginnt schon bei dem sonoren, präsenten Ferrando und fällt besonders bei Giorgio Zancanaro auf, dessen markantes, ein wenig düsteres Timbre an Jago oder Amonasro denken läßt. Diesem Luna liegt das Schwärmerische der Arie weniger, er hat aber einen langen Atem und eine kompakte, bombensichere Höhe. Zancanaro liebt hier die große vokale Geste, läßt sein imposantes Material strömen, ohne damit zu protzen, verdeutlicht mehr den Kriegsherrn als den verzweifelte Liebenden. Er macht insgesamt starken Eindruck, wenn ihm auch die belkantesten Momente der Partie nicht so nahe stehen.

Bonisolli, der seinem früher nur durch Höhenbravour auffallenden Tenor in den letzten Jahren erstaunlich viel samtigen Schmelz hinzugewinnen konnte, ist heute an einem guten Abend

als Manrico sicherlich konkurrenzlos. Die Mischung aus betörendem Klang der Mittellage, gebändigter Phrasierung und draufgängerischer Attacke darf man als für diese Partie ideal einstufen. In der Karajan-Aufnahme erscheint ein Gutteil dessen bereits verwirklicht, weil Bonisolli unter dem Maestro sich außerordentlich kultiviert und dynamisch sorgfältig verhält. Hier wirkt er vergleichsweise freier und noch weniger gebündelt, hat aber trotzdem sehr schöne, betörende Momente, etwa im Ständchen zu Beginn, im Miserere und im gefühlvollen, innigen Duett mit Azucena im Kerker. Er kann wirklich exzellent legato phrasieren, wenn er darauf achtet. Die Romanze, wo er das eigentlich auch sollte, gerät nur durchschnittlich. Pure Freude bereitet die geschmeidige, strahlende und gefestigte Höhe, die Stretta wäre geradezu fulminant, wenn die Tontechniker vom ersten Takt an für volle Präsenz der Singstimme gesorgt hätten. Bonisolli gestaltet hier temperamentvoller als unter Karajan, unmittelbarer engagiert; sein baritonaler Grundrhythmus, geschmeidiger Zwischenfächtenor mit leicht heldischem Appeal vermag, selbst wenn man sich da und dort etwas mehr Kultur wünschte, in dieser für jugendliche italienische Opernhelden quasi archetypischen Partie voll zu überzeugen.

Die Nachteile der höhenbetonten, ein wenig zur Schärfe neigenden Acanta-Pressung lassen sich mit dem Höhenregler weitgehend korrigieren. Der Eurodisc-Edition war ein weicher Sound mitgegeben, sie klingt deshalb „schöner“, mag aber vielleicht nicht so ehrlich sein.

Hermann Schönegger

Neuveröffentlichungen
OPERETTE

★ Die Operette ist tot? – Es lebe die Operette!

LEHÁR, „Der Zarewitsch“; René Kollo, Lucia Popp, Elfriede Höbarth, Norbert Orth, Ivan Rebroff, Günther Sauer u.a., Chor des Bayerischen Rundfunks, Gordon Kemper, Münchner Rundfunkorchester, Heinz Wallberg; Eurodisc 301 291-435 (3 S 30)

Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Transparent, ausgewogen.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

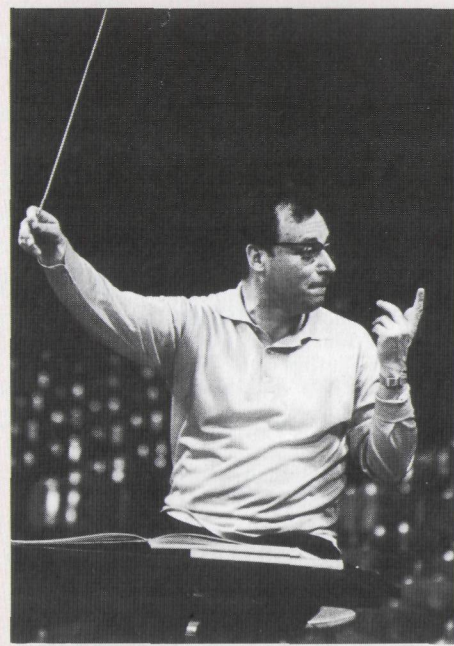
Gedda, Streich/Mattes (EMI 061-28073)

Schock, Holm/Stolz (Eurodisc 76 225 IE)

Traxel, Schöner/Schmidt-Boelcke (Eurodisc 70 799 IE)

Della Casa, Reinshagen/Roswaenge (Decca BLK 16044)

Die Operette ist zwar noch nicht ganz tot, aber sie fristet – auf den Bühnen großstädtischer Theater – doch ein kümmerliches Leben. Das Repertoire ist bis auf ein paar Exemplare der Gattung zusammengebrockelt, die sich mit dem Etikett „klassisch“ gerade noch gegen kritische Stimmen behaupten können. Um die tränentreibenden Stücke der sogenannten „silbernen“ Periode, die man besser als blecherne bezeichnen sollte, macht jeder Intendant, der auf sich hält, einen großen Bogen. Und wenn sein Verwal-



Heinz Wallberg

tungsdirektor, die Kassenchancen erwägend, trotzdem immer mal wieder das „Land des Lächelns“ ansetzt, fährt er, voller Scham, auf Urlaub.

Schallplattenproduzenten brauchen sich nicht so etepetete zu geben. Und so halten wir denn seit einiger Zeit die zweite Gesamtaufnahme von Lehárs „Zarewitsch“ in Händen, eines Werkes, das auf der Bühne kaum noch eine Existenzberechtigung hat, da sein Libretto an Sentimentalität, Verlogenheit und schlechtem Schwachsinn jedes Operetten-Maß übersteigt.

Hätte doch Lehár wenigstens die Handlung da belassen, wo sie ihrem kaum noch erkennbaren Ursprung nach hingehört: im frühen 18. Jahrhundert, in ferner historischer Distanz. Aber die von den Kaffeehausliteraten Jenbach und Reichert konstruierten Figuren der russischen Hocharistokratie im Fin de siècle herumstolpern zu sehen, wo sie doch jederzeit einem Herrn namens Lenin begegnen könnten, ist für den Konsumenten des Jahres 1982 kaum zumutbar. (Peter Kertz hat für das Album einen lesenswerten, fundierten Aufsatz über die Entstehungsgeschichte beige-steuert.)

Alle berechtigten Einwände verstummen aber vor dieser gar nicht platten, sondern rundum geglückten Produktion. Es war eine kleine Sternstunde, die den sonst oft so obligat dirigierenden Heinz Wallberg mit seinen vorzüglichen Solisten zusammengeführt hat. Bei ihm (und dem präzisen und schmiegsam musizierenden Münchner Rundfunkorchester) klingt dieses spätgeborene Opus wie eins der frischesten Frühwerke Lehárs. Schmalz wird gewissermaßen zu Schmelz.

Das gilt auch für die Sänger. Die Besetzung – offenbar weniger als sonst durch Exklusivbindungen behindert – ist ein Glückfall. René Kollo als Tugendprinz jugendlich genug, stimmlich zwar nicht durchweg strahlend, aber immer kultiviert, mit einem leisen Anflug von Kontaktarmut – und Lucia Popp als Sonja mit ihrem warmherzig klingenden, weich dahinströmenden Sopran sind (auch in den Dialogen) ein ideales Paar. Norbert Orth reißt mit Elan und

prächtigem Material seine anfangs ein wenig spröde anmutende Partnerin Elisabeth Höbarth zu schwungvollen Buffo-Duetten mit. Günther Sauer liefert die arge, aber für die Intrige unumgängliche Sprechrolle des Ministerpräsidenten mit Todesverachtung ab. Sie alle lassen sich ernsthaft auf eine Sache ein, die man eigentlich gar nicht ernst nehmen dürfte. Und (man höre und staune), sie machen Silberblech zu Gold!

Es hätte ihnen allerdings nicht so gut gelingen können, wenn da nicht noch ein Tausendsassa namens Ivan Rebroff mit von der Partie wäre. Für ihn hat man – auf daß sich das Engagement lohne – zwei Couplets aus Lehárs ungarischer Operette „Wo die Lerche singt“ umtextiert und eingelegt. (Die Transplantation ist übrigens beim ersten Eingriff besser geglückt als beim zweiten.) Er bringt diese Nummern ausgekocht, showerfahren, fabelhaft. Aber wichtiger noch ist seine Mitwirkung in den (gut bearbeiteten) Dialogen. Da wirft er nicht nur ein paar Brocken Original-Russisch ein, er ist quasi ständig gegenwärtig und entwickelt eine Methode, kaum merklich seinen und den Text seiner Partner augenzwinkernd auf die Schippe zu nehmen, – eine Methode, die dem ganzen Unternehmen erst die Basis gibt, und zwar einen doppelten Boden.

Durch Rebroff bekommt der Schmachtfetzen einen Schuß Ironie, und der erst macht ihn bekömmlich. So ist diese Gesamtaufnahme der älteren Fassung von EMI und sämtlichen vorhandenen Querschnitten überlegen – eine einzige (wohl nicht mehr erhältliche) Aufnahme ausgenommen: die Züricher Version mit dem erfahrenen Helge Roswaenge und der blutjungen Lisa della Casa. Aber die – kurz nach dem Krieg aufgenommen – ist ja beinahe schon so historisch wie der „Zarewitsch“ selbst. Jedenfalls stammt sie aus einer Zeit, als wir uns noch nicht so genierten, Operette zu singen und zu hören.

Hans-Günter Martens

● Sinfonisches Schwelgen in Offenbach mit Animo, Delikatesse und Perfektion.

OFFENBACH, Ouvertüren zu „Orpheus in der Unterwelt“, „Blaubart“, „Die Großherzogin von Gerolstein“, „Die schöne Helena“, „Kakadu“, Barcarole aus „Hoffmanns Erzählungen“; Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan; DG 2532 006 (1 S 30)

Aufnahme datum: 1981

Klangbild: Breites Panorama, gute Tiefenstaffelung und Räumlichkeit, farbecht, transparent, präsent, breites Dynamikband, eine Spur von „wohltem Sound“.

Fertigung: Einwandfrei, Stoppzeiten angegeben, informativer Cover-Text.

Das Offenbach-Gedenkjahr 1980 bescherte uns nicht nur eine erhöhte Zahl von Bühnenaufführungen, sondern auch eine erfreuliche Belebung der discographischen Szene, vor allem durch ein paar hervorragende Gesamtaufnahmen, als deren Spiritus rector sich Michel Plässon profilierte. Offenbach ist seither wieder stärker ins Blickfeld auch des Plattenkäufers gerückt. Da konnten und durften Herbert von Karajan und seine Berliner nicht zurückstehen, da mußten sie uns das Dankbarste, das der Urvater der



Hans Rosbaud