

FONO-KRITIK

immer ganz natürlich.

Fertigung: Keine Mängel.

Vergleichseinspielung:

David Atherton (Decca SXLK 6660-4)

Eine Schallplatte hat zwei Seiten. Diese Binsenwahrheit erfährt mit dieser Einspielung eine neuerliche Bestätigung: Manzoni und Schönberg, ein Werk für Klavier und großes Orchester und eine kammermusikalische Komposition. Warum, so fragt man sich, kombiniert man so heterogene Werke. Sollte Schönberg das Zugpferd sein für den Italiener Manzoni, der mit bester Besetzung (Pollini!) auch die A-Seite der Platte bekam?

Was die kompositorische Qualität anlangt, vermag Manzoni, mit diesem Werk jedenfalls, Schönberg das Wasser nicht zu reichen. „Masse“ ist eines jener Klangkaskadenstücke, die, je häufiger man sie hört, immer weniger Interesse erwecken. (Mir ist überdies wenig einsichtig, warum auf Varèse im Titel Bezug genommen wurde.) Dabei liegt hier noch der Glücksfall einer ausgesprochen engagierten, bis ins kleinste durchgebildeten Interpretation vor. Unterstützung findet die vorbildliche Wiedergabe durch eine Aufnahmetechnik, die eine verblüffende Räumlichkeit und Dynamik herausarbeitet. Dies erscheint hier auch legitim bei einer gerade auf solche Momente ausgerichteten Kompositionsweise.

Etwas weniger befriedigt die Interpretation der Schönbergischen Kammermusik. „Berliner“ Schönklang ist da doch etwas zu dick aufgetragen. Die auch in der gewiß freundlichen Kammermusik nicht verleugbare Härte, Kompromißlosigkeit und Strenge der Schönbergischen Tonsprache ist hier in ein romantisierendes weiches Licht getaucht. Die Aggressivität im Klanglichen wird bei aller Souveränität der Aufführungstechnik nie spürbar, den gewiß manchmal zu strukturalistisch herben Interpretationen Schönbergischer Werke (mir fällt da die neue Einspielung der Streichquartette durch die Juilliards ein) wird hier ein ebenso verfälschendes Klangbild entgegengestellt. Da hatte die London Sinfonietta unter David Atherton meiner Meinung das Gleichgewicht aus Konstruktivismus und Sinnlichem besser getroffen. Der schön herausgearbeiteten Verbindlichkeit des Klanglichen fehlt in der Interpretation durch Sinopoli etwas die Klarheit der Struktur. Dennoch ist es nicht uninteressant, Schönberg auch einmal von dieser, bisher eher unterbelichteten Seite her kennenzulernen.

Reinhard Schulz



Szenisches kommt nicht herüber.

WYTTENBACH, „De'Metalli“, aus den „Profezie“ des Leonardo da Vinci für Bariton und großes Orchester, „Claustrophonie“ pour une violiniste seule, „Nachspiel“ in drei Teilen für zwei Klaviere, „Vier Kanzenen“ und „Two Nonsense Verses, an Epigram and a Madrigal“ für Sopran und Violoncello, „Drei Klavierstücke“, „Ad libitum“ für 2 Flöten; Kurt Widmer (Bariton), Carmen Fournier (Violine), Janka und Jürg Wytenbach (Klavier), Ingrid Frauchiger (Sopran), Urs Frauchiger (Violoncello), Jürg Wytenbach (Klavier), Christiane und Aurele Nicolet (Flöte), RSO Basel, Jürg Wytenbach;

Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 1728 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1979/80

Klangbild: Deutlich.

Fertigung: Ohne Mängel.

Herausgegeben vom Bärenreiter-Verlag in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Musikkredit-Kommission Basel-Stadt und betreut vom Musikwissenschaftler Hans Oesch, ist die Schallplattenreihe „Basler Komponisten“ als muster-gültig in Klangqualität und Präsentation zu bezeichnen.

Die ausführliche Textbeigabe mit Notenbeispielen ist gerade für die hier vorliegende Platte von Nutzen, denn während die bisher präsentierten Conrad Beck, Jacques Wildberger, Brian Ferneyhough/Thomas Kessler und Rudolf Kelterborn sich musikalisch eindeutig aussprechen konnten, gibt es nun bei Jürg Wytenbach eine gewisse Schwierigkeit: mehrere der hier eingespielten Werke, vor allem „Claustrophonie“ und das „Nachspiel“ für zwei Klaviere, beinhalten szenische Elemente, die für das Verständnis von Wytenbachs stilistischer Position wichtig, aber von der Schallplatte natürlich nicht transportierbar sind. Dennoch hinterläßt das dreiteilige „Nachspiel“ für zwei Klaviere, vom Komponisten selbst und seiner Gattin interpretiert, einen starken Eindruck, vermittelt die Vorstellung konzentrierter Dialoge und plötzlicher Klangausrüche. Eindringlich daneben vor allem die Komposition für Bariton und Orchester „De' Metalli“, eine fast apokalyptische Vision komender Naturkatastrophen nach einem Text von Leonardo da Vinci. Betroffenheit und Hohn, Flüstern und Schreie in einer sehr dichten, kräftig gezeichneten instrumentalen Palette weisen diesem Stück einen zentralen Platz innerhalb dieses Porträts zu.

Bei den witzigen Sopran/Violoncello-Duetten nach Texten u. a. von Hans Arp sowie bei „Ad libitum“, einem „Mobile aus acht Sequenzen“ für einen, zwei oder mehrere Flötisten, hier als Duo dargeboten, ist die musikalisch-szenische Idee mit eigener Fantasie erschließbar; „Claustrophonie“ hingegen ist auf einer Schallplatte eigentlich deplaciert. Die Interpretationen, teilweise ja unter Leitung oder Mitwirkung des Komponisten entstanden, dürfen als authentisch gelten.

Hartmut Lück



Eine in allem geglückte Neuvorstellung.

ZEMLINSKY, „Lyrische Sinfonie“; Julia Varady, Dietrich Fischer-Dieskau, Berliner Philharmoniker, Lorin Maazel; DG 2532 021 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Sehr große dynamische Breite, dennoch stets natürlich und ausgesprochen plastisch.

Fertigung: Einwandfrei.

Zemlinskys „Lyrische Sinfonie“, eine Liedersinfonie aus sieben Einzelsätzen, knüpft mit einem manchmal bis zu ähnlichen melodischen Wendungen hin gehenden Klangbild an Mahlers „Lied von der Erde“ an. Das gut 40minütige Werk dokumentiert neuerlich, nachdem man gerade in letzter Zeit einiges von den Liedern oder vom Kammermusikschaffen kennenlernen konnte, die außerordentlich schöpferische Potenz Alexander Zemlinskys.

Sein Pech mag es gewesen sein, daß er nie an vorderster Front der Avantgarde stand – und damit nie im Rampenlicht der Ereignisse. Sein jugendstilartiger Lyrisismus, er ist in dieser Sinfonie

nie unverkennbar, kam eigentlich etwas zu spät. Die „Lyrische Sinfonie“ entstand 1922, sie rettet im Grunde eine Vorkriegshaltung (die sich z. B. in Schönbergs „Gurreliedern“ u. ä. dokumentiert) in die zwanziger Jahre.

Die Stärke Zemlinskys liegt eindeutig im klanglichen Bereich, am Differenzierungsreichtum der eingesetzten Orchesterklangfarben vermag er sich durchaus mit Mahler oder auch mit Berg zu messen, eine tiefe Sensibilität auf diesem Gebiet durchzieht das gesamte Werk. Allein schon die Virtuosität in der Orchesterbehandlung würde genügen, um die Einspielung zu rechtfertigen. Neben den vorherrschenden lyrisch-zarteren Partien wird diese ganz herausragend im mit „Feurig und kraftvoll“ überschriebenen fünften Satz, einem brillierenden Orchesterstück, bewiesen.

Höchst erfreulich fiel auch die Einspielung mit den Berliner Philharmonikern unter Lorin Maazel aus. Die „Lyrische Sinfonie“ hat hier die Orchesterqualität erhalten, die sie wegen des feingestuften Farbenreichtums unbedingt benötigt. Eine schlechtere Aufführung mag hier viel zerstören. Doch Maazels Klangsensibilität modelliert die feinen Übergänge, das verschwimmende, irisierende Licht dieser Musik haargenau heraus. Die Musik hat nicht die Abruptheit, nicht die Doppelbödigkeit Mahlerscher Partituren, was Lorin Maazel entgegenzukommen scheint. Das zarte Gesamtbild der Musik wird stets gewahrt. Auch bei der Wahl der Sänger hat man eine glückliche Hand bewiesen. Besonders Dietrich Fischer-Dieskau trifft den emphatisch engagierten Ton der Gesänge überzeugend, während Julia Varadys Stimme hier bisweilen etwas gepreßt, weniger tragend klingt.

Die Einspielung ist eine Bereicherung für jede Plattensammlung. Sowohl die Komposition selbst als auch die Interpretation, nicht zuletzt aber auch die hervorragende Aufnahmetechnik, bieten dafür Gewähr.

Reinhard Schulz

Neuveröffentlichungen OPER



Eine veristische Oper, die in der erfreulichen und begrüßenswerten ersten Gesamtaufnahme nach wie vor wirkungsvoll ist.

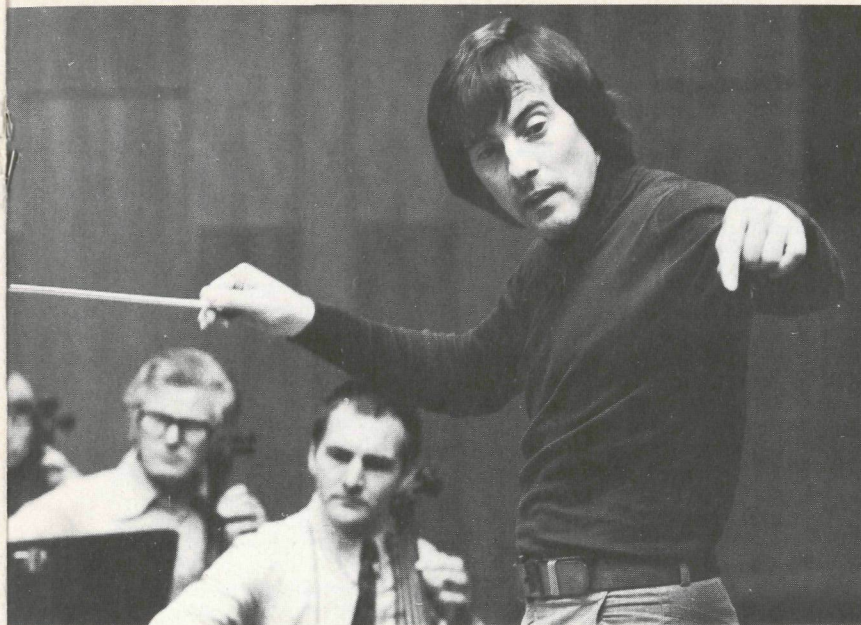
KIENZL, „Der Evangelimann“ (Gesamtaufnahme in deutscher Sprache); Kurt Moll (Friedrich Engel), Helen Donath (Martha), Ortrun Wenkel (Magdalena), Roland Hermann (Johannes Freudhofer), Siegfried Jerusalem (Mathias Freudhofer), Friedrich Lenz (Zitterbart), Klaus Hirte (Schnappauf), Theodor Nicolai (Friedrich Aibler), Gudrun Greindl-Rosner (dessen Frau), Erika Rüggeberg (Frau Huber), Chor des Bayerischen Rundfunks, Tölzer Knabenchor, Norbert Schüll, Gerhard Schmidt-Gaden, Münchner Rundfunkorchester, Lothar Zagrosek;

EMI 1C 165-46191/93 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: In sich ausgeglichen; gute Textverständlichkeit.

Fertigung: Einwandfrei; ausführliches Begleitheft.



Lothar Zagrosek dirigiert Kienzls heute auf den Bühnen nur noch selten anzutreffenden „Evangelimann“

Noch immer erfreuen sich das Arioso der Magdalena („O schöne Jugendtage“) und das berühmte Lied des Evangelimanns („Selig sind, die Verfolgung leiden“) großer Beliebtheit auch bei denen, die nicht unbedingt als Opernkenner anzusprechen sind, und die Oper selber hat sich zwar nicht in den Spielplänen, aber doch im Bewußtsein der Kenner und Liebhaber lebendig erhalten können, nachdem sie damals unmittelbar nach ihrer Vollerfüllung 1895 zu einem Erfolgsstück der bedeutendsten Bühnen geworden war.

Wesentlich dürfte zum Erfolg beigetragen haben, daß die Titelfigur auch realiter als Sänger existent gewesen ist: der Evangelimann, der als Bettelmönch umherzog und aus dem Evangelium vorsang, motiviert in der Oper, daß sein berühmt gewordenes Lied mehrfach erklingt und selbst von Kindern in den Hinterhöfen nachgesungen wird. Zum andern hat Kienzls „musikalisches Schauspiel“ Anteil an der Kunst- richtung des Verismo.

Der Ort der Handlung ist nachweisbar, und das Drama des Liebhabers, der einer Intrige zum Opfer fällt, der Brandstiftung verdächtigt wird, nach mehr als zwanzigjähriger Gefängnishaft auf seinen intriganten Bruder trifft und ihm im Angesicht des Todes verzeiht – diese Geschichte ist mehr oder weniger aktenkundig gewesen. Hinzu kommen komödiantische Szenen aus der Spieloper, die auch in der vorliegenden Aufnahme wirkungsvoll zum Tragen kommen, so das dörfliche Kegelspiel mit der entsprechenden musikalischen Untermauerung oder der Spottchor auf den Schneider Zitterbart; diese Szene gerät im Namen der Vollständigkeit allerdings etwas lang und gemächlich. Zu erwähnen sind schließlich auch die effektvollen Klänge der Drehorgel als besonderes Kolorit, wobei man sich fragt, ob Strawinsky vielleicht auch hier die Anregung zum Zitat des Lanner-Waltzers im Peruschka-Ballett erhalten hat.

Die Titelfigur wird von Siegfried Jerusalem geziemend maßvoll gestaltet, ohne aufzutragen und mit vermittelnder Distanz, wo doch übertriebenes Gefühl verführerisch naheläge. Sehr ausgewogen auch das Duett mit Helen Donath, die sowohl Lyrisches wie Dramatisches verkör-

pert. Kontrastreich Ortrun Wenkels generöser Alt. Ihre Rolle erhält im zweiten Teil der Oper zentrale Bedeutung, und namentlich das Lied von den Jugendtagen weiß sie geradezu dezent, aber teilnehmend anzulegen.

Roland Hermann als Intrigant hebt sich wirkungsvoll durch ein dunkles Timbre ab. Kurt Moll spielt einen etwas strengen Justitiar, bei dem jeder Ton ankommt, der vielleicht aber etwas schauspielerischer hätte auftreten können. Insgesamt sind die Gesangstimmen sehr auf „Studio“ getrimmt. Nur einigen Nebenfiguren wie dem Nachtwächter oder dem Leiermann wird eine räumliche Wirkung zugestanden, und natürlich dem Auftritt des Evangelimanns, wenn er durchs Fenster hörbar wird.

Die Tölzer Knabenstimmen mit ihrer hervorragenden Gesangkultur sind etwas breitwandig und fast zu edel für das Milieu angelegt. Unbenommen bleibt aber, daß von Anfang bis Ende mit einer vorbildlichen Textverständlichkeit gesungen wird. Dirigent Lothar Zagrosek tut ein übriges, um die ohnehin sehr stimmfreundlich angelegte Partitur durchsichtig zu gestalten. Er hält das Orchester auch dort zurück, wo es klanglich stark gefordert ist. So ist diese Gesamtaufnahme eine eindrucksvolle Wiederbelebung aus heutigen Klangvorstellungen heraus, zu der man den Künstlern gratulieren kann.

Wolfgang Rogge



Neuaufnahme eines kennenswerten Opernwerks aus Massenets später Schaffenszeit.

MASSINET, „Thérèse“ (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Agnes Baltsa (Thérèse), Francisco Araiza (Armand), George Fortune (André), Giancarlo Luccardi (Morel), Gino Sinimberghi (Officier), Eftmios Michalopoulos (Officier), Coro della RAI, Giuseppe Piccillo, Orchestra sinfonica di Roma della RAI, Gerd Albrecht;

Atlantis ATL 95101 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Transparent, weitgehend originalgetreuer Klang, in der Räumlichkeit etwas flächig.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Bonyng (SET 572 AW)

Jules Massenet – der Komponist elegischer Novemberstimmungen. Melancholie, Resignation tönt aus der zärtlich-gedämpften Musik heraus. Fallende Blätter, welkende Blumen, Friedhofs-Atmosphäre. Wer empfänglich für solche musikalische Farben ist, wird sich mit „Thérèse“ leicht anfreunden. Die zweiaktige Oper spielt zwar im Zeitalter der Französischen Revolution, doch bleiben alle rauhen, krassen Töne auf Andeutungen beschränkt. Tragischer Konflikt einer Frau zwischen zwei Männern (Tenor und Bariton), das ist wie in so vielen anderen Opern auch hier das Grundthema. Das einzig Neue, vom Schema abweichende: daß die Hauptpartie einem Mezzosopran anvertraut ist. „Thérèse“, ein Spätwerk Massenets (1907 uraufgeführt), bedeutet so etwas wie das Konzentrat einer Gefühlswelt, einer künstlerischen Mentalität, die noch ganz dem „fin de siècle“ angehört. Das „menuet d'amour“ mit seiner eigentümlich-trübsinnigen Weise zählt zu den Höhepunkten in Massenets Schaffen.

Die Neuaufnahme stellt insofern eine Merkwürdigkeit dar, als sie das Doppelte an Raum verwendet als die frühere Bonyng-Aufnahme (die sich auf eine einzige Platte beschränkte). Von dieser technischen Eigenheit abgesehen, bedeutet die neue „Thérèse“ ganz entschieden Fortschritt, Verbesserung. Man spürt die große Begeisterung, mit der Gerd Albrecht (ein richtiger „Thérèse“-Fanatiker, wie aus seinen Begleitworten hervorgeht) die Musiker anfeuert. Verbesserung vor allem für zwei der drei Hauptrollen des Stückes: Agnes Baltsa formt die Titelfigur mit Leidenschaft und Wärme, singt mit klangvoller, ebenmäßiger Stimme. Francisco Araiza (Armand) stellt einen noblen Liebhaber dar, seine weiche, milde Tenorstimme klingt nur manchmal im Forte etwas eingengt. George Fortune wirkt allerdings zuwenig maskulin für die kriegsereifere Figur des André. Zufriedenstellend alle übrigen Mitwirkenden. (Unter ihnen in einer winzigen Rolle: Gino Sinimberghi, der vor vielen Jahren als lyrischer Tenor gut bekannt war.)

Clemens Höslinger



Spannende, gefühlsstarke „Tosca“ mit herrlichem Liebespaar.

PUCCINI, „Tosca“ (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Renata Scottò (Tosca), Plácido Domingo (Cavaradossi), Renato Bruson (Scarpia), John Cheek (Angelotti), Renato Capecchi (Mesner), Andrea Velis (Spoletta) u. a., Ambrosian Opera Chorus, St. Clement Dances School Boys, John McCarthy, Keith Walters, Philharmonia Orchestra London, James Levine; EMI 1C 165-03 955/56 T (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Präsent, transparent, ausgeglichene Frequenzgruppenbalance, unverfärbt, breite räumliche Perspektive bei guter Tiefenstaffelung.

Fertigung: Einwandfrei; informatives Beiheft mit weitgehend wörtlicher Libretto-Übersetzung, Stoppzeiten angegeben.

Vergleichseinspielungen:

Sabata/Callas, di Stefano, Gobbi (EMI 191-00410/11)

FONO-KRITIK

Krajan/Price, di Stefano, Taddei
(Dec. 6.35232 EK)
Pretre/Callas, Bergonzi, Gobbi (EMI 165-00040/41)

James Levine gestaltet diese neue „Tosca“ unglaublich draufgängerisch, hitzig und mit wacher wie gewichtiger Dramatik. Andererseits sucht er Extreme bei der Tempowahl auf, um nicht Gefahr zu laufen, nur als plakativer, reißerischer Gestalter zu erscheinen. So erzielt er denn eine sehr spannende, gefühlsstarke Wiedergabe, die allerdings doch nicht ganz an Sabata, Karajan (Decca) und Pretre heranreicht. Das exquisite, gut gestaffelte Klangbild steigert noch die Wirkungskraft der Produktion.

Grundsätzlich könnte man gewiß einwenden, daß wir schon genug „Tosca“-Aufnahmen haben. Immerhin ist derzeit ein Dutzend unschwer zu beschaffen. Aber da ist zunächst das Digital-Argument: Gilt es doch, für die neue Technik ein Repertoire aufzubauen. Und zweitens will man das Ideal-Paar so vieler Aufnahmen, Scotto und Domingo, gern auch in „Tosca“ haben, weil sich diese beiden Stimmen ideal mischen, weil dahinter starke Persönlichkeiten mit Bühnentemperament und Ausdruckskraft stehen.

Die Scotto, seit etlichen Jahren die Primadonna vor allem des Verismo, gemahnt immer wieder an die Callas, durch vereinzelte stimmliche Anklänge, mehr noch wegen der facettenreichen Gestaltung, die sich auch des Farbenspiels des Timbres bedient, wegen der hitzig in Klang umgesetzten Leidenschaft, wobei der expansive Sopran bis zur Schärfe herausgefordert wird, letztlich auch wegen der raffinierten Dynamik und der präzisen Pointierung des Textes.

Renata Scotto verdeutlicht allein mit akustischen Mitteln überzeugend das Schicksal der Floria Tosca: Wie sie hektisch ihre Eifersucht entblößt, wie sie den Aufschrei des Erkennens, „L'Attavanti!“, hervorstößt, welche Zärtlichkeit sie im Liebesduett verströmt, wie im zweiten Akt Haß und Verzweiflung auflodern, das schlägt einen in Bann.

In seiner zweiten Platten-„Tosca“ agiert Plácido Domingo also neben einer gleichwertigen Partnerin. Dem Cavardossi, einer seiner besten Partien, begegnet der stets Intensität aufbietende Starternor sehr flexibel, er setzt müheles die Kraft frei für hitzige Ausbrüche und findet verhaltene, schmeichelnde Töne der Betörung. Bewundernswert, wie stark Domingo zu differenzieren vermag, wie er mit seinem schönen, männlichen Tenor Extreme wie das „Vittoria!“ und „O dolci mani!“ umspannt. Man darf wohl von ihm trotzdem nicht äußerstes Raffinement der Phrasierung erwarten, aber die blutvolle Verdeutlichung eines Rollenschicksals und ästhetischen Genuß.

Ästhetik kommt auch bei Renato Bruson immer ins Spiel. Der Kavalierbariton mit dem edlen Organ singt den Scarpia markant und auch mit starkem Ausdruck, doch hat er weder die berstende Stimmfülle eines Taddei noch Gobbi unvergleichliche Kunst des Nuancierens. Im Bild dieses Polizeichefs treten daher die Züge des Bösen und der furchterregenden Autorität spürbar in den Hintergrund; er wahrt das Dekorum des Edelmannes auch gesänglich und läßt dadurch legitime drastische Effekte ungenutzt. John Cheek als solider, stimmungsvoller Angelotti und Renato Capecchi als Übertreibungen meidender Mesner bleiben ihren Rollen nichts schuldig.

Hermann Schönegger



Belebungversuch – zum Teil geglückt.

RAMEAU, „Nais“, Opera pour la paix (Gesamtaufnahme in französischer Sprache), Lynda Russell (Nais), Ian Caley (Neptune), Ian Caddy (Jupiter, Télénus), John Tomlinson (Pluton), Richard Jackson (Tirésie), Brian Parsons (Astéion), Antony Ramsone (Palémon), Jennifer Smith (1. bergère) Ann Mackay (Flore, 2. bergère), English Bach Festival Singers, English Bach Festival Baroque Orchestra, Nicolas McGegan; Erato ZL 30818 EX (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent, mitunter dünn, mit Hörschärfe.

Fertigung: Einwandfrei.

Jean-Philippe Rameau – ein Name, der überall respektvoll genannt wird. Und doch spielen die Kompositionen dieses großen Theoretikers im heutigen Musikleben nur eine verhältnismäßig geringe Rolle. Eine Renaissance, wie sie sich im Fall des um vieles älteren Monteverdi vollzogen hat, ist bei Rameau noch nicht eingetreten. Namentlich seine zahlreichen Bühnenwerke, die eine Mischform aus Oper und Ballett darstellen, sind fast ganz aus unserem Bewußtsein geschwunden. „Nais“, 1749 entstanden und wie die meisten französischen Opern dieses Zeitalters auf mythologischer Grundlage beruhend, zeigt Größe und Problem dieser Kunstgattung deutlich auf. Ein Werk mit reich belebter Szene, das Himmel und Hölle in Bewegung setzt, das Anlaß zu glänzenden Bühneneffekten bietet. In Rameaus Musik finden diese stürmischen Vorgänge allerdings nur in sehr begrenztem Maß Ausdruck. Ernst, gemessen schreitet der Tonsatz seine Bahn dahin, streng, ohne eine Miene zu verziehen.

Als einen „Mann aus Stein“, so hat der ominöse Neffe Rameaus (in Diderots berühmtem Dialog) den Komponisten bezeichnet. Vielleicht verleiten solche Urteile zu Voreingenommenheit – doch wird die Kargheit, Enge und Härte des Charakters zweifellos auch in der Musik zu „Nais“ offenbar. Ein Besuch in der Klangwelt Rameaus wirkt stets ein wenig wie ein Gang durch Katakomben. Ein feierlicher, „gruftiger“ Hauch weht uns aus dieser Musik an. Die Plattenaufnahme ist das Resultat einer szenischen Aufführung des englischen Bachfests 1980. Sehr energisch, betont „heutig“ wird da musiziert. Der Zuhörer wird bei solchen Aufnahmen verwöhnt, man will ihn ja davon überzeugen, daß diese Musik keinesfalls langweilig, sondern lebhaft und zügig klingt. Mitunter stellen sich regelrechte Orff-Klänge ein. Eine Art Frischzellenkur für Rameau – so könnte man die Bemühungen der englischen Künstler nennen. Der enthusiastische Einsatz aller Beteiligten läßt über manche Unvollkommenheit hinwegsehen.

Clemens Höslinger



Animierte, tänzerisch-schwunghafte Erstein spielung einer vergnüglichen tschechoslowakischen Volksoper.

WEINBERGER, „Schwanda, der Dudelsackpfeifer“ (Gesamtaufnahme in deutscher Sprache); Hermann Prey (Schwanda), Lucia Popp (Dorotka), Siegfried Jerusalem (Babinsky), Gwendolyn Killebrew (Königin), Alexander

Malta (Magier), Siegmund Nimsgern (Teufel) u. a., Chor des Bayerischen Rundfunks, Josef Schmidhuber, Münchener Rundfunk-Orchester, Heinz Wallberg; CBS 79344 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Präsent, transparent, Frequenzgruppenbalance ausgeglichen, unverfärbt, breite räumliche Perspektive bei ausreichender Tiefenstaffelung.

Fertigung: Einwandfrei; dreisprachiges Beiheft mit Libretto, Stoppzeiten angegeben.

An der Zeit war es ja, daß dieser vergnügliche „Schwanda“, ein Serienerfolg der Zwischenkriegszeit, erstmals auf Platte kommt. Wiewohl Weinberger keinem seiner anderen Werke Überlebenskraft mitgeben konnte, auch wenn er sich in seiner musikalischen Sprache anscheinend leicht beeinflussen ließ: hier geriet ihm ein volksnahes Stück fühlbar zur kompakten Einheit aus Dichtung und Musik.

Über die Handlung nur ein paar Worte zur Erinnerung. Zwei böhmische Sagenfiguren werden mit einander in Verbindung gebracht. Der launige Musikant Schwanda, nach dessen Pfeife alles tanzt, und der edle, durchtriebene Räuber Babinsky, der den Reichen nimmt und den Armen gibt; der im Kartenspiel sogar den Teufel besiegt, um den Schwanda freizubekommen, dessen Abenteuerlust er stärker geschürt hatte, als dem Musikus, der doch immer an zuhause und seine Dorotka denkt, zuträglich war.

Die Musik zu dieser Volksoper (Gattungsbezeichnung Weinbergers) könnte man ein sehr geschickt konzipiertes, gefälliges Konglomerat nennen, dem aber ein Grundcharakter und eine einheitliche Linie eigen sind. Mit vitalem, tschechischem Musikantentum werden die Bauelemente zusammengehalten: die von den Erfolgen Richard Strauss' inspirierte, aufwendige Orchesterbehandlung, Einflüsse des Lehrers Max Reger, wohl dosierte harmonische wie rhythmische „Kühnheiten“ („Elektra“ etwa war 1927 immerhin schon achtzehn Jahre alt), vor allem aber das folkloristische Material, die Tänze aus allen Landesteilen der heutigen CSSR. Darauf bezogen wäre es nicht abwegig zu sagen, Weinberger habe eine tschechoslowakische Volksoper geschrieben.

Für die erste Plattenedition kam eine gute Produktion zustande. Das Münchner Rundfunk-Orchester und der Chor des Bayerischen Rundfunks fanden unter Heinz Wallberg zu animiertem, klangschönem Musizieren; das hat Laune und Gefühl, ist lebendig, läßt den Tänzen ihren Schwung, ihre Kraft und ihren Übermut. Dergestalt empfindet man die langen Orchesterpassagen – einschließlich der ausgedehnten Ouvertüre – als besonders ergiebig und wirkungsvoll. Unter den kleineren Rollen fällt der profunde Baß von Alexander Malta (Magier) angenehm auf; den belegten, ein wenig unfreien Mezzo von Gwendolyn Killebrew kennt man schon aus Partien, wo er weniger am Platze war; daß der Teufel für Siegmund Nimsgern unangenehm tief liegen würde, hatte man sich schon vorher ausmalen können.

Trefflich wurden die drei Hauptpartien besetzt. Prey gibt den Schwanda zugleich verschmitzt und treuherzig, singt ihn mit Wärme und lyrischem Empfinden. Jerusalem ist ein temperamentvoller, großspuriger Babinsky mit lebendiger, textdeutlicher Gestaltung; sein schlanker Tenor klingt angenehm, in der hellen, sicheren Höhe kommt es aber zu Versteifungen und für

die große Erzählung reicht die tiefe Lage kaum aus. Lucia Popp als Dorotka: eine Idealbesetzung! Sie verbindet spontane Gefühle mit innigem oder jubelndem Singen, phrasiert mit aller Sorgfalt und läßt ihren edlen Sopran ausschwingen, erhebt ihn mühelos bis zu hell strahlenden Höhen.

Hermann Schönegger



Renata und Renato als Belcanto-Ehepaar.

WOLF-FERRARI, „Il segreto di Susanna“ (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Renata Scotto (Susanna), Renato Bruson (Gil), Philharmonia Orchestra, John Pritchard; CBS 36 733 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Natürlich, unverfärbt, gute Differenzierung, Singstimmen präsent.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Gardelli (Decca 642115 AW)

Ein eifersüchtiger Graf vermutet bei seiner Gattin einen Liebhaber, weil er den Geruch von „türkischem Tabak“ im Salon seines Hauses wahrnimmt. Sein Verdacht erweist sich jedoch als unbegründet, die Gräfin selbst (heimliche Zigarettenraucherin) war die „Täterin“. Dies ist wohl die dünnste, vielleicht sogar dümmste Opern-Handlung aller Zeiten. Und trotzdem findet „Susannens Geheimnis“ überall berechnete Anerkennung: als Wolf-Ferraris erfolgreichstes und vermutlich auch bestes Opernwerk. Jedenfalls ist dieser musikalische Sketch viel lebendiger, witziger geraten als die Bemühungen des Komponisten um den „commedia dell'arte“-Bereich, viel packender auch als sein ebenso krampfiger Verismo-Versuch mit dem „Schmuck der Madonna“. Der kleine Opern-Einakter besitzt Charme, fesselt von der (weltbekannten) Ouvertüre an, amüsiert durch seine virtuosen Stil-Persiflagen.

Wolf-Ferraris' Zigarettenoper wurde bereits mehrmals auf Schallplatten eingespielt. Diesmal präsentiert sich das Werk in Luxusausführung; zwei Belcanto-Größen stellen sich für die lebenswürdige Kleinigkeit zur Verfügung. Ein reifer Graf, eine sehr reife Gräfin – dadurch verliert die rauchige Angelegenheit etwas an Wahrscheinlichkeit. (Jugendlichen Grafen und Gräfinnen traut man solche Verirrungen eher zu.) Trotzdem – Renata Scotto und Renato Bruson singen und gestalten ihre Rollen mit merkbarem Vergnügen. Die Scotto zeigt auffallende Eignung für das „leichte Fach“, und auch Renato Bruson geht diesmal mehr aus sich heraus als sonst. Eine Wiedergabe, die Vergnügen bereitet. John Pritchard leitet das Orchester mit wesentlich mehr Feingefühl als Gardelli bei der Decca-Aufnahme.

Clemens Höslinger



Mehr als eine archivalische Ausgrabung.

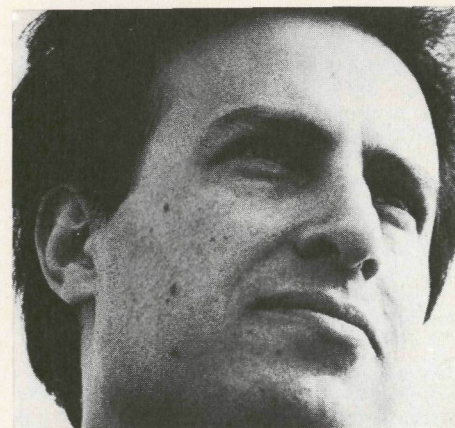
DONIZETTI, „Maria de Rudenz“; Katia Ricciarelli (Maria), Silvia Baleani (Matilde), Leo Nucci (Corrado), Alberto Cupido (Enrico), Giorgio Surjan (Rambaldo), Chor des Teatro La Fenice Venedig, Aldo Danielli, Orchester des Teatro La Fenice Venedig, Eliahu Inbal; CBS 79345 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Manchmal etwas kompakt, Gesangsstimmen meist zu sehr im Vordergrund.

Fertigung: Einwandfrei.

Sofort mit dem Paukenwirbel am Beginn weiß man, daß einen etwas Tragisches erwartet. Das „Dramma tragico“ von S. Cammarano spart denn auch nicht mit Gruft und Dolch, Liebe und Haß, Eifersucht und Rache. Donizettis Oper, 1837 im Teatro La Fenice uraufgeführt und im selben Theater live für die Platte mitgeschnitten, handelt von Corrado und Enrico, die scheinbar Brüder sind und keine Rivalen, in Wahrheit aber keine Brüder sind und Rivalen in der Liebe zu Matilde, welche Corrado eroberte.



Eliahu Inbal

Die Hochzeit ist vorgesehen. Da jedoch kehrt Maria von Rudenz, einst von Corrado verlassen und scheinbar tot, lebend und ihn immer noch liebend, zugleich aber auch hassend, zurück. Von der Aufdeckung besagten Geheimnisses bedroht und der Braut beraubt, sticht Corrado Maria nieder. Die wieder scheinbar Tote findet noch Kraft, die Rivalin Matilde ihrerseits zu erstechen und hinterläßt, dann endgültig tot, Corrado, gestraft „mit dem Leben“. Donizettis Musik zu diesem blutigen und verwinkelten Drama gibt den Sängern hinreichend Gelegenheit, in Arien, Duetten, Ensembles die Schönheit des Belcanto zu entfalten; stets jedoch so, daß sich diese nicht gegen das Drama verselbstständigt, sondern in einen großen dramaturgischen Zug, trotz der Länge des Werks meist spannend, eingebunden bleibt. Ein erster Höhepunkt z. B. I/6, die zur dichten Großszene gebaute Wiederbegegnung von Maria und Carrado. Und mit sicherem Metier setzt Donizetti danach die bukolische Instrumentaleinleitung zum II. Akt dagegen.

Dem Carrado gibt Nucci mit ziemlich scharfer Stimme Profil. Er akzentuiert das „Charakteristische“ gegenüber dem „Schönen“ und überschreitet dabei auch die Grenze zum Unschönen. Was mir aber lieber ist als der fade Schöngesang, der heute oft mit Belcanto verwechselt wird. Dem Gegenspieler Enrico gibt A. Cupido tenorischen Glanz, ebenfalls kraftvoll und doch sinnvoll kontrastierend; er neigt freilich zum Skandieren der Einzeltöne zuungunsten des übergreifenden Melodiezugs. Die Ricciarelli stellt die zitternde Erregung der Maria, die ambivalente Einheit von Liebe und Haß, etwas äußerlich mit einer Kombination von überstarkem Tremolo und Vibrato her.

Schlanker Silvia Baleani als die von Donizetti nicht allzu reichlich bedachte Matilde; gut be-

setzt schließlich Marias Vertrauter Rambaldo mit Giorgio Surjan. Gerade die Protagonisten sind allerdings insgesamt nicht frei von der Tendenz zum Schreien – was der Live-Situation mit geschuldet sein mag, damit jedoch nicht ganz entschuldigt ist.

Gegenüber dem vokalen Zug zum Dramatischen bleibt das Orchester, das Donizetti häufig als Riesengitarre oder Drehorgel, als bloße Folie oder tröstenden Kommentar einsetzt, etwas blaß; ein exaktes Pizzicato, das nicht in latentes Arpeggio übergeht, scheint manchmal schwierig. Überzeugend aber die agogische Flexibilität, und gut präsent der Chor. Der lästige Beifall nach den Arien, notfalls auch in die Schlußtöne des instrumentalen Teilsystems hinein, im italienischen Theater als Ausdruck der Atmosphäre akzeptabel, bleibt einem hier, auch in der Vermittlung durch das kühle Medium Schallplatte, nicht erspart. Im übrigen würde, auch wenn es sich um die Platte eines US-Konzerns handelt, der deutschsprachigen Fassung von Kommentar und Libretto mehr Sorgfalt in Formulierung und Satz nicht schaden.

Hans-Werner Heister



Dokument einer respektablen Provinzaufführung.

MONTEVERDI, „L'Orfeo“ (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Joachim Seipp (Orfeo), Melinda Liebermann (Euridice), Rosemarie Bühler (La Musica, Speranza), Rochelle Travis (Ninfa, Proserpina), Heide Blanke-Roser (Messaggiera), Uwe Bliesch (Caronte), Cornelius Hauptmann (Plutone), Erwin Spaett (Apollo, Eco) u. a., Frankfurter Madrigal-Ensemble, Hersfelder Festspielchor, Norbert Ternes, Studio für Alte Musik des Hessischen Kammerorchesters Frankfurt/Main, Siegfried Heinrich; Jubilae JU 85-810/12 (3 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Unauffällig durchschnittlich.

Fertigung: Gelegentliches Knacken, schlimmer Individualfehler auf S. 4.

Vergleichseinspielungen:

Caluso (EMI 3C153-18406/07 M)

Wenzinger (DGA 14057/58)

Harnoncourt (Telefunken 6.35591 EK)

Diese Einspielung – es handelt sich um die achte Gesamtaufnahme – entstand 1980 im Anschluß an die erfolgreiche Bühnenszenierung der 20. Bad Hersfelder Festspielkonzerte. Bedenkt man, daß man es hier mit einem Provinz-Nachwuchsenensemble zu tun hat, so erweist sich diese Aufnahme als eine recht angenehme, kleine Überraschung.

Die drei Platten dokumentieren zum einen, wie sehr in dem letzten Jahrzehnt die historisierende Aufführungspraxis zum stilistischen Gemeingut der Musiker geworden ist und zum anderen, welch hohe gesanglich-technische Qualität ein Ensemble ohne große Namen wie das der Hersfelder Festspiele erreichen kann. Sänger und Instrumentalisten stehen Harnoncourts illustrier Zürcher Besetzung nur wenig nach. Allen voran überzeugt Joachim Seipp als baritonaler Orfeo, der den Vergleich mit seinen bekannteren Schallplattenkonkurrenten nicht zu scheuen braucht.

Natürlich gibt es Unterschiede. Sie betreffen aber eher die Gesamtkonzeption als die Palette der instrumental-vokalen Fähigkeiten. Der Hersfelder Dirigent legt seinen Orfeo wesentlich

FONO-KRITIK

statischer an als Harnoncourt in Zürich (Harnoncourts alte Wiener Einspielung ist ein Fall für sich), seine Tempi sind langsamer, die ausgeglichene Deklamation ist weniger affektreich und folgt mehr dem Melos als der dramatischen Darstellung: Insgesamt eine gebändigte Interpretation, der ein wenig mehr dramatischer Impetus gut angestanden hätte. Über einige Schwachstellen bei den Sängern und Instrumentalisten (in der großen Koloraturarie des Orfeo sind mir die Violinen zu starr, die Zinken zu lasch) kann man hinweghören.

Das Besondere dieser Gesamtaufnahme ist eine Einlage unmittelbar vor dem Erscheinen des Apollo. Hier fügt Heinrich eine Textparodie aus Monteverdis „Clori e Tirsi“ ein, um dem originalen Textbuch des Orfeo von 1607 zu entsprechen, zudem an der Stelle, wo die Bacchantinnen Orfeo zerreißen, keine Musik überliefert ist. Übrigens hat auch Harnoncourt in seiner Züricher Fassung die gleiche dramaturgische Entscheidung getroffen – wenngleich mit anderen Mitteln und wesentlich zurückhaltender: Harnoncourt setzt die Schluß-Moresca auch schon an dieser Stelle des Handlungsablaufes ein. Ansonsten hält sich Heinrich an die Originalpartitur. Er wiederholt lediglich einige instrumentale Zwischenspiele und läßt Orfeos pastoralen Lobgesang „Ecco pur ch'a voi ritorno“ entgegen der Angaben in der Partitur da capo singen. Letzteres mag unter Umständen historisch gerechtfertigt sein, ist aber zugleich ein Anleihen an die spätere Ästhetik des Gesanglichen, wie man sie bei Einzelaufnahmen dieses Gesanges mehrfach vorfindet, die Dirigenten wie Calusio (1939) und Wenziger (1955) in ihren Gesamtaufnahmen bereits überwunden hatten.

Ärgerlich finde ich bei einer Spieldauer von nur 113 Minuten die großzügige Aufteilung der Oper auf sechs Plattenseiten. In einem Fall führt diese Verschwendung zu einer Seitenspieldauer von sage und schreibe 7 Minuten! Hier wird dem Käufer ganz offensichtlich mehr Musik vorgegaukelt als er tatsächlich zu hören bekommt.

Martin Elste



Mitreibender Soundtrack der berühmten Zürcher Monteverdi-Operninszenierungen.

MONTEVERDI, „L'Orfeo“, „Il Ritorno d'Ulisse in Patria“, „L'incoronazione di Poppea“ (Gesamtaufnahmen); Philippe Huttenlocher (Orfeo, Eumete, Lucano), Rachel Yakar (Euridice, Poppea), Trudeliere Schmidt (Speranza, La Musica, Penelope, Ottavia), Werner Hollweg (Ulisse, L'humana fragilità) u. a., Chor des Opernhauses Zürich, Monteverdi-Ensemble Opernhaus Zürich, Nikolaus Harnoncourt; Telefunken 6.35590 HM (8S30), auch einzeln erhältlich: Orfeo 6.35591 EK (2S30), Ulisse 6.35592 FK (3S30), Poppea 6.35593 FK (3S30) Aufnahme datum: 1981

Klangbild: Höhenbetont, klar, Vokalstimmen im Vordergrund, Stereobalance unnatürlich. **Fertigung:** Einwandfrei bis auf Zischlaute ab und zu.

Vergleichseinspielungen:

„Orfeo“ (Telefunken 6.35020 FK)
„Poppea“ (Telefunken 6.35247 HD)
„Ulisse“ (Telefunken 6.35024 GK)

Zunächst jede der Opern einzeln produzieren und veröffentlichen, dann – anlässlich der Zürcher Aufführungen 1975/77 – alle drei zusammen

auf zwölf Platten zum Jubiläumspreis und nun, rund eine Dekade nach Harnoncourts erstem Monteverdi-Schallplattenzyklus, den „Original TV-Sound-Track“ auf lediglich acht Platten als preisgünstigstes Angebot bislang: Die heutigen Distributionsmethoden vermarkten alles und dann gleich mehrfach. Das Risiko, den potentiellen Käufer zu verunsichern, wird dabei in Kauf genommen.

Mehreres an dieser neuen Ausgabe ist bemerkenswert. Gleich beim Äußeren begonnen: Erstmals ist die Telefunken nicht Produzent, sondern lediglich Lizenzträger einer Harnoncourt-Aufnahme. Dies hier sind Nebenprodukte aus der Unitel-Filmproduktion, die auch im Fernsehen zu sehen war.

Auch von Originalbesetzung und -instrumentation ist nicht mehr die Rede. Lediglich im letzten Absatz des (ohnehin aus den alten Ausgaben kompilierten) Begleittextes wird erwähnt, daß auf Originalinstrumenten und Kopien musiziert wird. Weder sind die einzelnen Instrumentalsolisten genannt, noch die Instrumente aufgelistet, wie es zuvor üblich war. Man sieht: Harnoncourt hat es nicht mehr nötig, als Vertreter der historisierenden Aufführungspraxis angekündigt zu werden. Sein Name ist fest umrissenes Symbol für ein spezifisches Klangideal, das inzwischen bereits losgelöst von der ihm zugrunde liegenden Idee besteht.

Die Aufnahmen selbst zeigen auch Unterschiede zu Harnoncourts bisheriger Praxis. Die Titelrolle des Orfeo – eigentlich eine Tenorpartie – ist mit einem Bariton besetzt, die Aufnahmen von Poppea und Ulisse weisen erhebliche Kürzungen auf. Ansonsten folgen Konzeption und Instrumentation im wesentlichen Harnoncourts früheren Einspielungen.

Daß anfänglich eine Schallplattenvermarktung nicht geplant war, läßt sich aus der eher mäßigen Klangqualität schließen. Zwar sind Stimmen und Instrumente unverfärbt und klar eingefangen, doch ist die Stereobalance sehr unnatürlich auf A-/B-Effekte hin angelegt. Teilweise hat man den Eindruck, einkanalige Aufnahmen seien stereophonisch abgemischt worden. Auch liegt der Rauschpegel gelegentlich in dem einen Kanal wesentlich höher als in dem anderen. Dies alles irritiert jedoch nur bei Kopfhörer-Wiedergabe.

Abstrahiert man von den akustischen Schlampeien, die natürlich auch den musikalischen Gesamteindruck mitbestimmen können (etwa dann, wenn infolge wechselnder Rauschpegel die Kontinuität des Ablaufes zerbricht), gibt es nur Bewunderndes über die Aufnahmen zu sagen. Verglichen mit Harnoncourts alten Monteverdi-Aufnahmen ist die Vokalbesetzung deutlich souveräner und in sich stimmiger. Philippe Huttenlocher – um einen der Protagonisten herauszugreifen – ist seinem Vorgänger Lajos Kozma haushoch überlegen. Freilich, Harnoncourts Hang zum musikalischen Chargieren ist nicht jedermanns Geschmack. Aber alle singen und musizieren mit einem homogenen Ensemblegeist, daß keine peinlichen stilistischen Brüche auftreten.

Vor die Wahl gestellt, würde ich in jedem Fall zu diesen neuen Aufnahmen greifen – es sei denn, ich legte Wert auf eine ungekürzte Fassung, wie sie Harnoncourts erste und immer noch erhältliche Aufnahmen bieten. Doch ist die so oft beschworene Authentizität strichloser Einspielungen im Fall von Opern ja sowieso ein zweifelhaftes philologisches Kriterium. Martin Elste



Im Dramatischen mehr als im Musikalischen überzeugende Interpretation eines etwas problematischen Musiktheater-Werks.

ORFF, „Die Bernauerin“ (Gesamtaufnahme); Horst Laubenthal, Lucia Popp, Gerhard Lippert (Herzog Albrecht), Christine Obermayer (Agnes Bernauer) u. a., Chor des Bayer. Rundfunks, Ernst Mende, Münchner Rundfunkorchester, Kurt Eichhorn, Regie Wolf Euba; RCA-Orfeo RL 30 796 (2 S 30) Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Etwas flach, aber dem Werk angemessen. Dramatischer Raum wird präsent. **Fertigung:** Einwandfrei.

Der Einspielung liegt die 2. Fassung von 1956 zugrunde (1. 1947; revidierte 1979/80). Orffs altfränkisch-altertümelnde Sprache, die mindestens „tümlich“ ist, wirkt oft schwer erträglich, auch wenn sich die Sprecher in dem künstlich-bodenständigen Idiom souverän bewegen.

Orffs Archaisieren hat allerdings wohl bessere Gründe und Beweggründe als Wirkungen. Abgesehen davon, daß seine Tochter die Titelrolle in Hebbels „Trauerspiel“ hatte, kam er 1940 auf das neu verlegte „Bayrische Wörterbuch“ J. A. Schmellers von 1827–32. Und 1944 begann er die Ausarbeitung des „bairischen Stücks“. Gegen die Zeitsituation gerichtet ging es ihm offensichtlich um eine zwar eher konservative, aber antifaschistische Wiedergewinnung von Heimat und Geschichte: in der Sprache klarer noch als in der Sache. In dieser ist zuviel von Vorsehung statt Einsicht, von jenseitiger Erlösung als diesseitiger Lösung der Probleme; und viel weibliche Gottergebenheit – freilich eine erhobenen Hauptes und aufrechten Gangs.

Wirkt sich so die Zeitsituation auch als Zeitbefangenheit aus, so zeigt Orff doch neben der Verführbarkeit des Volks, das seine Interessen mit denen der Herren identifiziert, statt sich gegen sie zu wenden, auch Widerstandshaltungen: eher episch in Kommentaren der „8 Bürger von München“ (gemeint ist München) – unter ihnen auch Gustl Bayrhammer –, mit dramatischer Geste geben die Hetzrede eines Mönchs (geifernd und gut den Zwangscharakter solcher Überredung hervorkehrend Romuald Pekny) sich wendend. Da erscheint Orff dann wenig kirchenfromm, sondern parodierte Psalmmodieren des Mönchs wie Respondieren als Aktivität der Menge: ebenso wie pfäffische Perversion des Verrats-Motivs „Und abermals krährte der Hahn“.

Über Rolle wie Qualität der Musik in diesem Gesamtkunstwerk neuen Typs ließe sich lange streiten. Orff greift, wie im sprachlichen Idiom auf die Heimatliche der kleinen Welt, so im musikalischen auf die große Tradition des Musiktheaters zurück: die erste „Intrada“ ist eine vereinfachte Nachahmung der „Orfeo“-Fanfaren, und in der zweiten klingen „Parsifal“-Glockentöne an. Ansonsten viel vereinfachter Strawinsky. Der Hang zur überhäufigen Repetition zersetzt freilich die der Absicht nach so wichtige Bedeutung des Worts, das zum bloßen Klangträger regrediert und zur magischen Formel. Der Chor, rhythmisch präzise, aber artikulatorisch oft undeutlich, verstärkt diese Tendenz. Sowenig wie das Orchester, das im wesentlichen aus Schlagwerk mit Bläsern besteht, erhält die menschliche Gesangsstimme (hier durch Horst

Laubenthal und die zarte Lucia Popp vertreten) Entfaltungsmöglichkeiten: vokale oder instrumentale Kantabilität liegt außerhalb der Ziele Orffs (wohl auch seiner Möglichkeiten). So nimmt es wenig Wunder, daß des Herzogs Albrecht Stimme beim Singen ziemlich angestrengt klingt; überaus anrührend zumal in der Prighiera die der Bernauerin – auffällig der Bruch, den man auch als dramatische Spannweite interpretieren kann, wenn sie gleich danach mit kraftvoller Sprechstimme einsetzt. Gerade in dieser Prighiera zeigen sich aber auch Orffs Fähigkeiten, mit sparsamsten Mitteln bewegend zu wirken, sobald er auf das – unökonomische – Minimal-Music-Prinzip brutaler Wiederholung verzichtet. Von antikischer Wucht auch die „Mauerschau“ (in II/6) bei der Ertränkung der Bernauerin. Im übrigen ist die „Teichoskopie“ der „Ilias“ (III, 121ff.), Urbild aller späteren, nicht, wie es ein Druckfehler im gescheiterten Beiblatt nahelegt, von „Isis“ – welche in „Zauberflöte“ oder „Aida“ ihren Platz hat –, sondern von Iris veranlaßt. Hanns-Werner Heister



Gelungene Erstein spielung einer Rameau-Oper.

RAMEAU, „Pygmalion“ (Actes de Ballet); John Elwes (Pygmalion), Mieke van der Sluis (Céphise), Françoise Vanhecke (Statue), Rachel Yakar (Amour), Chor der Chapelle Royale, Paris, Philippe Herreweghe, La Petite Bande, Gustav Leonhardt; Electrola 065-99914 (1 S 30) Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Differenziert und präsent. **Fertigung:** Einwandfrei.

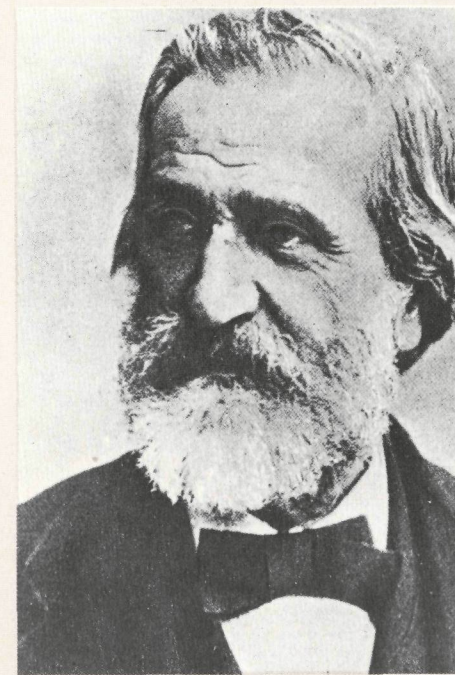
Rameau Actes de Ballet „Pygmalion“ liegt ein mythologischer Stoff der Antike zugrunde: Der Bildhauer Pygmalion verliebt sich in eine von ihm selbst geschaffene Statue. Ballot de Savot, der Librettist, entnahm diesen Stoff dem zehnten Buch von Ovids „Metamorphosen“. Rameau läßt die Oper mit dem Klagegesang des an seiner Liebe zu der von ihm selbst geschaffenen Statue verzweifelten Pygmalion und mit dem dramatischen Dialog zwischen ihm und seiner bisherigen Geliebten, Céphise, beginnen. Dann geschieht das Wunder: Die Statue wird plötzlich lebendig und verliebt sich ihrerseits in Pygmalion. Gott Amour erscheint auf der Bühne und erklärt das Geschehen: Seine Macht und die große Kunst des Bildhauers Pygmalion brachten es zustande. Nun wird aus dem Drama ein Ballett. Grazien lehren der Statue die verschiedenen Tänze. Pantomimen folgen. Und der Chor singt eine Hymne auf den Gott Amour.

Für uns heute ist eine derartige Theaterhandlung in mancher Hinsicht befremdend. Wir haben die naive Freude an der Darstellung von Wundern und leibhaftigen Göttern auf der Bühne verloren. Auf der anderen Seite ist Rameaus Musiktheater überraschend vielschichtig; Drama, Ballett und Pantomime werden miteinander verbunden, und es entsteht dabei eine Bühnenwelt von eigengesetzlicher Schönheit. Die Musik stellt das Wunder, das sich auf der Bühne ereignet, dar, indem sie vom dramatischen Gesang am Anfang zu einer heiteren Abfolge von Tanznummern am Schluß übergeht. Hierdurch entsteht ein musikalisches Geschehen, das allein beim Hören der Schallplatte fesselt.

Es gibt also innerhalb der französischen Musik des 18. Jahrhunderts noch viel zu entdecken! „La Petite Bande“, der Chor der Chapelle Royale und die Solisten unter der Gesamtleitung von Gustav Leonhardt haben sich mit großem Einfühlungsvermögen in Rameaus Musik eingelebt. Bewundernswürdig ist insbesondere das Orchester, das eine erstaunliche Vielfalt von Phrasierungsarten, musikalischen Charakteren und Klangabschattierungen hervorbringt. Das Klangideal des Konzertmeisters Sigiswald Kuijken, die „dünne“ Besetzung und das schlanke, dafür aber rhythmisch prägnante und sensibel aufeinander abgestimmte Musizieren erwecken Rameaus Musik erst zu wahren Leben!

Franzpete Messmer

Wiederveröffentlichungen OPER



Enthält die Arien des „Herzogs“, die Szenen „Gilda-Rigoletto“ 2., 3. Akt und das Quartett.

VERDI, „Rigoletto“ (Querschnitt in italienischer Sprache); Franco Bonisoli (Herzog), Margherita Rinaldi (Gilda), Rolando Panerai (Rigoletto), Viorica Cortez (Maddalena), Chor der Dresdner Staatsoper, Staatskapelle Dresden, Francesco Molinari-Pradelli; Acanta 670.23.257 (1 S 30) Aufnahme datum: 1978



Vorwiegend Arien und Szenen der Isabella.

ROSSINI, „Die Italienerin in Algier“ (Quer-

schnitt in italienischer Sprache); Lucia Valentini-Terrani (Isabella), Ugo Benelli (Lindoro), Enzo Dara (Taddeo), Sesto Bruscantini (Mustafá), Alfredo Mariotti (Haly), Chor der Staatskapelle Dresden, Staatskapelle Dresden, Gary Bertini; Acanta 670.23.258 (1 S 30) Aufnahme datum: 1978

Klangbild: Normal, gute Räumlichkeit und Präsenz der Stimmen, ab und zu hallig. **Fertigung:** Gelegentliche Verklirrung, sonst in Ordnung.

Der eigentliche „Star“ der beiden Opernquerschnitte ist das Orchester. Die Dresdener Staatskapelle zeigt sich sowohl bei Rossini als auch bei Verdi vollkommen „zu Hause“, erfreut mit exakten, fein ausgearbeiteten Wiedergaben. Es wird damit aufs neue bewiesen, daß die sogenannte „italianità“ (ein Lieblingswort vieler Kritiker) nichts mit der Nationalität, sehr viel aber mit der Qualität des Orchesters zu tun hat. In beiden Fällen handelt es sich um Auszüge aus Gesamtaufnahmen. („Rigoletto“ wurde auch als TV-Aufzeichnung produziert). Der Rossini-Querschnitt stellt die Sängerin der Titelfigur in den Vordergrund: Lucia Valentini-Terrani. Eine wichtige Kraft der italienischen Opernbühne, bisher als Plattensängerin nur wenig beschäftigt. Sieht man von der etwas dürrtigen Tiefenlage ab, bekommt man eine üppige, virtuos geführte Mezzostimme zu hören. Absolut kennenswert. In der „Rigoletto“-Aufnahme gibt es zwar keine überragenden Sängereleistungen zu hören, doch einheitlich zufriedenstellendes Niveau. Die Ausschnitte konzentrieren sich auf das Trio Herzog-Gilda-Rigoletto. Margherita Rinaldi gibt eine reife, damenhafte Gilda, singt kultiviert und – als einzige im Terzett der Hauptrollen – absolut tonrein. Panerai beeindruckt mehr durch Gestaltung als durch gesangliche Mittel (als Idealbesetzung für den Rigoletto wird man ihn kaum bezeichnen können) – und Franco Bonisoli führt wiederum alle Licht- und Schattenseiten seines glänzenden, doch leider verwilderten Talents vor. Wären die bedeutenden Anlagen dieses Sängers rechtzeitig geformt worden, dann stünde Bonisoli heute wahrscheinlich als unbestrittene „Nummer 1“ des italienischen Tenorfachs da. Clemens Höslinger

Ein Querschnitt von Verdis „Rigoletto“ wurde in einer Aufnahme mit der Staatskapelle Dresden wieder vorgelegt

disco-plast®
Flüssig-Knet
die neue Dimension in der Schallplatten-Pflege

Erhältlich im Fachhandel
Prospekt u. Bezugsquellen anfordern bei:
knos Abteilung F
8858 Neuburg/Do.
Tel. (0 84 31) 10 01