FONO-KRITIK

von Picasso, einige Farbzuordnungen von Nolde sind jeder Wirkungs-Anhäufung überlegen. Das ist Einfachheit, nicht Primitivität. Mein persönliches Problem: Ich habe der amerikanischen Minimalart von Anfang an skeptisch gegenübergestanden. Steve Reichs fortgesponnene Ewigkeits-Muster mit den Minimalverschiebungen fand ich allenfalls interessant, aber nie weiterbringend. Diese Platte von Phil Glass mit sechs Kompositionen gehören in die Discos. Freilich bedürfen sie fantasievoller Tänzer, die sich auf Unregelmäßigkeiten in der Schrittfolge auskennen und deren Partner plötzliche Schrittwechsel mitmachen.

Bachs erstes Präludium in C-Dur aus dem „Wohltemperierten Klavier" ist zweifellos ein einfaches Meisterwerk. Aber für eine ganze Kompositions-Ästhetik – wie bei Glass auf dieser Platte – reicht es wohl nicht aus. Und schon gar nicht für eine Langspielplatte. Gounod hat auch ziemlich schnell wieder selbst Musik erfunden, nachdem er Bachs Präludium paraphrasiert hatte. Was an der Glass-Platte gefällt, ist das Engagement der mitwirkenden Musiker. Ansonsten sei Beschäftigung mit John Cage, dem in diesem Jahr Siebzigjährigen, empfohlen. Von ihm sind Einfachheit und Kühnheit zugleich zu erfahren.

Hanspeter Krellmann

Spätromantischer Schönberg.

SCHONBERG, Sextett „Verklärte Nacht", Streichquartett Nr. 2; Neues Wiener Streichquartett, Führlinger (Viola 2), Hiller (Violoncello 2), Evelyn Lear (Sopran);
Philips 6570 567 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1969
Klangbild: Recht natürlich, ausgewogen.
Fertigung: Keine Mängel.
Vergleichseinspielung:
Juilliard Quartett (CBS 79304)

Der Tendenz, Schönberg unter primär strukturellen Aspekten zu interpretieren, wurde auf dieser vor 13 Jahren entstandenen Aufnahme gegengesteuert. Das Neue Wiener Streichquartett schlägt einen wenig nervösen, warmen Ton an, etwas, was man bei den spieltechnisch überlegenen „Juilliards" auf ihrer letzten Kassette mit allen Schönbergschen Streichquartetten häufig vermißte. Das neue Wiener Streichquartett sucht nirgends klangexpressionistisch zu überdehnen, sondern entdeckt in erster Linie den Spätromantiker Schönberg, weniger das, was auf die zukünftige Reihentechnik hinweist. So klingt alles recht natürlich, selbstverständlich, dadurch weniger atemberaubend, was in einer frühen Aufnahme des Juilliard-Quartetts von 1951 trefflich gelang. Auch das „Oh du lieber Augustin"-Zitat im zweiten Satz bettet sich weit weniger widersprüchlich in den Gesamtverlauf ein, als dies bei der entschieden distanzierteren Klanglichkeit der Juilliards der Fall ist. Dabei fällt manches unter den Tisch, Mittelstimmen werden mitunter überspielt, was beim Quartett weit schwerer wiegt als beim noch weniger kontrapunktisch differenzierten Sextett „Verklärte Nacht".

Evelyn Lear vermag in den letzten beiden Sätzen des Streichquartetts nicht voll zu überzeugen. Vor allem den emphatischen dritten Satz gestaltet sie dick aufgetragen dramatisch, das stimmliche Hinübergleiten über größere Intervallschritte hinweg ist hier wohl kaum angebracht, bringt eine falsche Form des Espressivo mit sich, das obendrein gepaart ist mit stimmlichen Schwierigkeiten in extremen Höhen. Die schlichteren Linien des vierten Satzes gelingen eindringlicher, wenngleich ich eine vollständige Homogenität in der Interpretationshaltung zwischen Lear und dem Quartett dennoch vermisse.

Trotz dieser gewichtigen Einwände dürften sich Tendenzen dieser Aufnahme (Verbindlichkeit, Blick aufs Ganze) gegenüber der Haltung der letzten Juilliard-Einspielung – parallel zu den heutigen kompositionstechnischen Trends der Neuen Musik – eher durchsetzen.

Reinhard Schulz

Neuveröffentlichungen OPER

Zutreffendes Porträt einer faszinierenden Vollblutsängerin.

AGNES BALTSA – OPERN-RECITAL: ROSSINI, MOZART, MERCADANTE, DONIZETTI, VERDI, MASCAGNI, „Il barbiere di Siviglia", „La donna del lago", „La Cenerentola", „La clemenza di Tito", „Il giuramento", „La Favorita", „Macbeth", „Cavalleria rusticana"; Agnes Baltsa (Mezzosopran), Münchner Rundfunkorchester, Heinz Wallberg;
EMI 1C 067-64 563 T (1 S 30), Digital
Aufnahmedatum: März 1981
Klangbild: Breites Panorama, farbecht, ein wenig dicht, Orchester merklich im Hintergrund.
Fertigung: Einwandfrei; keine Textbeilage, Stoppzeiten angegeben.

Ein für die Künstlerin in jeder Beziehung repräsentatives Recital mit solider Orchesterbegleitung: Es stellt die Vorzüge und Eigenart von Agnes Baltsa aufs vorteilhafteste heraus und steckt ihren derzeitigen, durchaus weiten Fachbereich anschaulich ab, obwohl Partien einbezogen wurden, die sie auf der Bühne noch nicht gesungen hat.

Bei Rossini war Agnes Baltsa von Anfang an zuhause. Mit ihrem schlank geführten, bruchlos durchgebildeten, geschmeidiger Koloratur fähigen Organ findet sie hier ein ideales Betätigungsfeld vor; auch heute noch, da ihre Stimme an Kraft und Farbreiz schon so viel hinzugewonnen hat, daß etwa Karajan sie als weltbesten dramatischen Mezzosopran einstuft. Ihre Originalversion der Rosina-Arie mit der unglaublich brillanten Sopran-Transposition durch Edita Gruberova auf dem etwa gleichzeitig erschienenen Recital (EMI 1C 067-43 136 T) zu vergleichen, muß für jeden an Stilfragen und Gesangsästhetik Interessierten ungemein reizvoll verlaufen. Zum besonders pikanten Leckerbissen im Rossini-Teil gestaltet die Baltsa das virtuose Rondo aus „La donna del lago". Ein Maximum an sorgsam austarierter Phrasierung, Stilkenntnis und klarem Gefühlsausdruck investiert sie bei Mozart in Sestos „Parto, parto".

Die Ansprüche der Belkanto-Epoche verbindet Agnes Baltsa in der großen Arie aus „La Favorita" ideal mit dramatischem Gestaltungswillen und gesanglicher Bravour. Immer bleibt ihre steuernde Intelligenz unaufdringlich spürbar. Sie fühlt selbst, daß sie – im Unterschied zu ihren Arienabenden in großen Räumen – im Studio nicht die letzten Kraftreserven mobilisieren braucht, um die für sie kennzeichnende Intensität zu erzielen; auch nicht in exponierten Partien wie Lady Macbeth und Santuzza. Die „Cavalleria"-Romanze erinnert durch bewegenden Gefühlsausdruck, strahlende Höhen und den Reiz der satten Mittellage an die herrliche Cossotto-Aufnahme unter Karajan.

Hermann Schönegger

„Proletarische" Version von Beethovens Freiheitsoper.

BEETHOVEN, „Fidelio" (Gesamtaufnahme in deutscher Sprache); Theo Adam (Don Fernando), Siegmund Nimsgern (Don Pizarro), Siegfried Jerusalem (Florestan), Jeannine Altmeyer (Leonore), Peter Meven (Rocco), Carola Nossek (Marzelline), Rüdiger Wohlers (Jaquino), Rundfunkchor Leipzig, Herren des Rundfunkchores Berlin, Gewandhausorchester Leipzig, Kurt Masur;
Eurodisc 300 712-445 (3 S 30) Digital
Aufnahmedatum: Januar und Juni 1981
Klangbild: Undurchsichtig, zerronnen, mit erheblichen Verzerrungen im Fortebereich.
Fertigung: Einwandfrei.

Diese Aufnahme läßt an einen bekannten Brecht-Ausspruch denken: „Glotzt nicht so romantisch!" Beethovens Freiheitsoper – betont unsentimental, resolut, schroff interpretiert. Nichts Weihevolles, nichts feierlich Triefendes findet sich darin. Gleich der langsame C-Dur-Satz in der Ouvertüre (crescendo), ein musikalischer Augenblick, der von Furtwängler und anderen „alten" Dirigenten stets in mystischer Verklärung zelebriert wurde, erklingt hier mit frappanter Nüchternheit. Und diese scharfe Route wird bis zuletzt durchgehalten, bis zur Dritten Leonoren-Ouvertüre, die diesmal am Schluß der Aufnahme steht. Beethoven im Arbeitskittel, mit Besen und Schaufel. Auch die Gefangenen wirken renitent. Ihre Gesänge besitzen einen drohenden Unterton. Vermutlich eine Reaktion auf manche schwülstige, romantisch-zerdehnte „Fidelio"-Version älterer und neuerer Prägung. Da ein erstklassiges Orchester (Gewandhaus Leipzig) am Werk ist, kommen im Laufe der Vorführung Eigenart, künstlerische Geschlossenheit zustande. Beethoven trägt viele Gesichter, auch ein anti-romantischer „Fidelio" hat Existenzberechtigung. Die Frage ist nur, ob man gewillt ist, diese Schau zu akzeptieren. Es wird viele Hörer geben, denen Masurs „Fidelio" kaltschnäuzig und gefühllos erscheinen mag.

Enttäuschend die Sänger. Eine musikalische Grundhaltung von so extremer Nüchternheit hätte – als Ausgleich – besonderer Belebung durch die Bühnenfiguren bedurft. Gerade in diesem Punkt gibt es zahlreiche Ausfälle, einige der Mitwirkenden bleiben völlig passiv, unbeteiligt. Peter Meven etwa. Er besitzt zwar die richtige, „kugelige" Rocco-Stimme (ein Gottlob-Frick-Typ, allerdings ohne sonderlichen Tiefenklang), doch läßt er sich viele Höhepunkte dieser umfangreichsten unter allen Männerrollen der Oper entgehen. Vieles kommt einem da einfach „heruntergesungen" vor. Carola Nossek – Marzelline: eine kalte Soubrettenstimme mit ungenauer Koloratur („ihn lieben ist ein süßer Gewinn"). Rüdiger Wohlers-Jaquino: Korrekt, aber wesenlos. Siegfried Jerusalem-Florestan: ebenso zufriedenstellend, sofern man keine höheren Ansprüche an sängerische Ausdruckskunst stellt. Angenehme Stimme, gute Diktion – doch blaß, ohne Feuer. •Siegmund Nimsgern (Pizarro) schreit mehr als er singt, trägt dick auf, doch zeichnet er (im Gegensatz zu den Genannten) einen klaren, festen Charakter. Von gewohnter Präsenz Theo Adam – diesmal als Minister.

Leonore-Jeannine Altmeyer: sie als einzige im Ensemble läßt Wärme, Beseelung in ihren Vortrag einfließen. Mag auch nicht alles in ihrem Gesang makellos sein (der umflorte, ein wenig „graue" Klang ihrer Stimme, das gelegentliche „Schmieren" der Gesangsphrasen wird kaum auf allgemeine Zustimmung stoßen) – trotzdem, ihr Vortrag berührt, weil er menschliches Fühlen ausdrückt.

Zur „szenischen" Seite der Aufnahme: da es sich um ein (fast) rein-deutsches Team handelt, sprechen alle Sänger die Texte selbst. Einzige Ausnahme mit „gebrochenem" Akzent: die Amerikanerin Altmeyer. Einige der angewandten Änderungen und Umstellungen überzeugen nicht ganz: eine Textstelle Roccos mitten im Marsch Nr. 6. Im Kerkerquartett fehlen die Worte Jaquinos („Vater Rocco" usw.). Auch die (in neuerer Zeit häufig verwendete) Kurzformel „Leonore"-„Florestan" vor dem Duett „O namen-, namenlose Freude" ist nur ein schwacher Ersatz für die schönen Worte des Originals.

Dietmar Hollands Kommentar enthält viele gescheite Gedanken, aber auch manches, was Widerspruch hervorruft. Ist es richtig, bei „Fidelio" von einem „armseligen Klischee-Libretto" zu sprechen? Steckt hinter der scheinbaren Banalität nicht sehr viel Kritisches, Angreifendes (wie dies bei der „verschleierten" literarischen Kunst dieser Zeit der Fall sein mußte)? Und finden sich in diesen einfachen Texten nicht viele zeitlose Gedanken? Ein Satz wie „Wahrheit wagt' ich kühn zu sprechen, und die Ketten sind mein Los" besitzt in unseren Tagen dieselbe (traurige) Aktualität wie damals.

Clemens Höslinger

Kurt Masur

Trotz gewisser Einschränkungen ein beachtenswertes Arienkonzert.

WOLFGANG BRENDEL, OPERN-RECITAL: ROSSINI, „Der Barbier von Sevilla", MOZART, „Die Hochzeit des Figaro", „Don Giovanni", OFFENBACH, „Hoffmanns Erzählungen", GOUNOD, „Faust", WAGNER, „Tannhäuser", VERDI, „Die Macht des Schicksals", „Ein Maskenball", „Falstaff", „Der Troubadour"; Wolfgang Brendel (Bariton), Hermann Sapell (Baß), Chor des Bayerischen Rundfunks, Helmut Franz, Münchner Rundfunkorchester, Heinz Wallberg;
EMI Electrola 1 C 067-64 564 T (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Weiträumig, klar, gute Konturen.
Fertigung: Kleinere Verzerrungen bei Fortestellen.

Seit mehr als zehn Jahren gehört Wolfgang Brendel (Jahrgang 1947) der Bayerischen Staatsoper an. Ein deutliches Beispiel für jenen Trend zur Seßhaftigkeit, der in der jüngeren Sängergeneration feststellbar ist. Daß Treue zum Stammhaus keinen Verzicht auf internationale Karriere mit sich bringen muß, wird durch Brendels erfolgreiche Auslandsgastspiele (Scala, Met u. a.) bewiesen. Der Münchner Hausbariton gehört somit trotz seiner Jugend zum „alten Schlag", was durchaus im anerkennenden Sinn zu werten ist. Seßhaftigkeit, Ensemblekunst, vor einigen Jahren noch bespöttelt und verlästert, beginnen wieder an Ansehen zu gewinnen.

Das erste große Plattenkonzert, das Brendel nun präsentiert, enthält Nummern aus deutschen, italienischen und französischen Opern (alles in Originalsprache gesungen). Man bekommt eine stämmige, kerngesunde Stimme zu hören, deren Potenzen in der kraftvollen Höhe liegen (Gis, A werden ohne Mühe erreicht). Die Tiefenlage besitzt hingegen wenig Tonsubstanz. Am besten gelingen die robusten Charaktere wie Verdis Carlos („Urna fatal"), Renato („Eri tu") und Ford („E sogno"). Alles, was Kraft erfordert, das Wilde, Draufgängerische, wird mit guter Wirkung gestaltet. In der lyrischen Sphäre werden allerdings Schwächen offenbar. Im Abendsternlied aus „Tannhäuser", diesem Probierstein für Baritonkultur, wird dies deutlich hörbar: „Da scheinest du, o lieblichster der Sterne". Bei dieser Phrase fehlt ganz einfach die Bindung, da werden die Töne „mit Ruck" vorangeschoben. Ebenso kantig und ruckartig die aufsteigende Linie D, E, F im Mittelteil der Luna-Arie aus „Troubadour". Solche Schönheitsfehler hätten rechtzeitig korrigiert werden müssen, dafür wäre im Grunde der Dirigent zuständig. Abgesehen von diesen Einwänden beeindruckt das Arienkonzert durch Ernst und Gründlichkeit. Mag man an Brendels Stimme vielleicht das Charakteristische, Prägnante vermissen – zu den besten „Instrumenten" im gegenwärtigen deutschen Opernkonzert zählt sie auf alle Fälle.

Clemens Höslinger

Solide Ersteinspielung einer musikgeschichtlich nicht unbedeutenden Oper.

VON DITTERSDORF, „Doktor und Apotheker" (Gesamtaufnahme in deutscher Sprache); Harald Stamm (Apotheker), Waltraud Meier (dessen Frau), Hildegard Uhrmacher (Leonore), Donna Woodward (Rosalia), Wolfgang Schöne (Doktor), Frieder Lang (Gotthold), Gerhard Unger (Sturmwind), Martin Finke (Sichel), Alois Perl (Bedienter), Thomas Pfeiffer (Polizist), Rheinische Philharmonie, James Lockhart;
RBM 3101/03 (3 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Breites Panorama, etwas dicht, geringe Tiefenstaffelung, präsent, Höhen leicht beschnitten, Singstimmen natürlich.
Fertigung: Geringfügiges Knacken und Knistern auf den Seiten 5 und 6, sonst einwandfrei; Beiheft mit Textabdruck, jedoch ohne Inhaltsangabe, Stoppzeiten angegeben.

Wie im Beiheft nachzulesen ist, hat die Oper „Doktor und Apotheker" seinerzeit Mozarts etwa zehn Wochen ältere „Hochzeit des Figaro" in den Schatten gestellt und geradezu aus dem Spielplan verdrängt. Gewiß, das sagt nicht unbedingt etwas über die Qualität des Werkes aus, doch – in der Rückschau – einiges über die musikalische Gesellschaft im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Tempora mutantur: Heute hat nur das eine von über vierzig Bühnenwerken dieses von Joseph II. so geschätzten Dittersdorf mehr schlecht als recht überlebt. Und man wundert sich über den Mut einer vergleichsweise kleineren Firma, die Plattenersteinspielung zu finanzieren. Gewinn dürfte damit nicht zu machen sein, doch der Lorbeer für eine nicht unwichtige Repertoire-Ergänzung ist RBM sicher; schließlich war „Doktor und Apotheker" ein für die Entwicklung der Gattung nicht unwesentliches Werk.

Die Handlung, die in manchen Grundzügen an Rossinis „Barbier" erinnert, ist ebenso heiter wie in vielen Details unglaubwürdig. Somit erscheint die dramaturgische Qualität des Librettos in hohem Maße vom Vermögen eines Regisseurs mitbestimmt. Zur Charakterisierung der Musik drängen sich typische Adjektiva wie „nett", „unbeschwert" oder „gefällig" auf. Das passiert einem auch bei Haydn-Opern mitunter, wohl jeweils als Reaktion darauf, daß der unverbindliche, tändelnde Zeitstil von keinem Genieblitz vergoldet wurde. Dittersdorf selbst vertrat die Maxime, daß der Komponist komischer Opern sich auf ganz leichte und dem Publikum sogleich faßliche, leicht nachzuträllernde Wendungen verstehen solle. Ein zeitgenössischer Kritiker rühmte denn auch an ihm, daß seine Melodien zwar nicht immer neu und edel seien, aber immer so ins Gehör fallend, daß man in Versuchung gerät, sie mitzusingen. Um so frapierender, daß man sich nach einmaligem Abhören nur den Beginn der Arie Nr. 2 gemerkt hat, und der korrespondiert weitestgehend mit Glucks Orpheus-Klage. Sonst bleibt nichts hängen, so hübsch manches im Moment auch ist. Dittersdorfs Melodien sind nämlich Konfektion, nicht Produkte eines genialen Einfalls. Daß man diesen fundamentalen Unterschied zu Mozarts „Figaro" damals nicht erkannt hat!

Freuen wir uns, daß wir das Stück (Ouvertüre und 13 Musiknummern) jetzt in einer achtbaren Aufnahme greifbar haben. Wegen den geringfügigen Kürzungen braucht niemand böse zu sein. Die Rheinische Philharmonie spielt unter James Lockhart exakt und animiert; daß der Streichapparat glanzlos und wenig transparent klingt, könnten die Tontechniker mitverschuldet haben. Für die gesprochenen Dialoge wurden Schauspieler aufgeboten, wodurch man pointier-

tes Parlieren erzielte, doch passen die Sprechstimmen nicht in jedem Fall zu den Sängern, die ihrerseits eine gute Ensemble-Leistung erbringen, wie sie diesem Werk zukommt.
Den beiden Titelfiguren wurden die edelsten Stimmen zugewiesen: der klangvolle, komödiantisch eingesetzte Baß von Harald Stamm und der markante, gepflegte Bariton Schönes. Hildegard Uhrmachers beweglicher Sopran gibt sich durch etliche trübe Töne unausgeglichen, während Donna Woodwards Rosalia mit agiler Koloratur kokett für sich einnimmt. Waltraud Meier überzeugt als keifender Hausdrache auch gesanglich. Von den drei Tenören wirkt Frieder Lang in der lyrischen Partie ein wenig steif, nicht sehr betörend, der ewig junge Gerhard Unger in der Charakterpartie des alten Haudegens stimmfrisch und entsprechend akzentuiert. Interessant verläuft die Begegnung mit Martin Finke, der zunächst als gewandter Buffo auftritt, lebendig und rhythmisch exakt den Drahtzieher der Komödie verkörpert und in der Arie am Schluß mit Kultur und geschmeidiger Höhe noch tenorale Qualitäten anzeigt. *Hermann Schönegger*

Famoses Recital der derzeit weltbesten Kolorateuse.

EDITA GRUBEROVA – FRANZÖSISCHE & ITALIENISCHE OPERNARIEN: DELIBES, MEYERBEER, GOUNOD, THOMAS, DONIZETTI, ROSSINI: „Lakmé", „Die Hugenotten", „Romeo und Julia", „Hamlet", „Lucia di Lammermoor", „Semiramis", „Barbier von Sevilla"; Edita Gruberova (Sopran), Münchner Rundfunkorchester, Gustav Kuhn;
EMI 1 C 067-43 136 T (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Breites Panorama, präsent, offen, transparent, unverfärbt, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei; Texte dreisprachig abgedruckt, Stoppzeiten angegeben.

Zerbinetta tat den schwierigeren Schritt zuerst verwandelte sich in eine Lucia, die sich keineswegs in stupender Koloratur erschöpfte, sondern recht bald auch die Figur durchschimmern ließ, Situation und Gefühle im Gesang projizierte. Der zweite Schritt war vergleichsweise ein leichter, wenn sie ihn auch mangels Gelegenheit auf der Bühne noch nicht nachvollziehen konnte: jener zu den kapriziösen, kokett verspielten Wesen der französischen Sphäre. Da brauchte Zerbinetta sich nicht völlig selbst aufgeben.
Ein famoses Recital der derzeit weltbesten Kolorateuse! Man weiß nicht, was man daran mehr bewundern soll: die ungemein virtuos-verspielte, von keiner stereophonen Konkurrenz gefährdete Glöckchen-Arie, die sogar neben Mado Robin gleichrangig bestehen kann; die charmante Arie des kecken Pagen Urbain, den lustvoll-eleganten Julia-Walzer, die Rosina-Arie mit den eingelegten, aber nicht gegen den Strich gebürsteten Fiorituren oder doch die Wahnsinns-Szene aus „Lucia", die von jeder Erdenschwere gelöst scheint, die förmlich das unsichere Tasten der Umnachteten spürbar werden läßt.
Es ist das Große an der Kunst der Edita Gruberova, daß sie sich nicht damit begnügt, ein brillantes Koloraturfeuerwerk abzubrennen, sondern den Dingen auf den Grund geht, ihre Virtuosität in den Dienst des Ausdrucks stellt, daß sie sich um die Situation kümmert, in der sich die von ihr vokal beschworenen Figuren befinden. Gesangliche Virtuosität nicht als Selbstzweck, sondern als Transportmittel für Ausdruck und Aussage! Der Perfekt geführte Sopran hat Körper, eine tragfähige Mittellage, ist gleichmäßig durchgebildet bis in strahlende Höhenbezirke. Exakt beherrschte Dynamik ermöglicht lockere Diminuendi, hauchfeine Pianissimi noch in extremer Lage, weiche Übergänge. Was kann es diesem exquisiten Recital anhaben, wenn noch zu vermerken bleibt, daß für Thomas' Ophelia-Szene eine morbide, weniger glänzende Stimme adäquater wäre?
Hermann Schönegger

Deutschsprachige Ersteinspielung eines Opern-Einakters, der in Rußland sehr beliebt ist.

RIMSKY-KORSSAKOFF, „Mozart und Salieri" (Gesamtaufnahme in deutscher Sprache); Peter Schreier (Mozart), Theo Adam (Salieri), Peter Rösel (Klavier), Rundfunkchor Leipzig, Jörg-Peter Weigle, Staatskapelle Dresden, Marek Janowski;
EMI Electrola 1 C 065-46 434 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Klar, durchsichtig, mit Hang zur Schärfe.
Fertigung: Einwandfrei.

Dieser Opern-Einakter ist in Rußland so populär wie bei uns etwa „Cavalleria" oder „Bajazzo". Das Bolschoi-Theater führt „Mozart und Salieri" oft bei Auslandsgastspielen vor (zuletzt mit Atlantow und Nesterenko). Nicht weniger als drei Gesamtaufnahmen der sowjetischen Firma Melodia (mit den Duos Koslowski/Reisen, Lemeshew/Pirogoff, Ognewoi/Gmyria) weisen auf die Beliebtheit des Zweipersonenstücks hin. (Nicht vergessen soll auch die erst vor kurzem erschienene Aufnahme bei Preiser-Records sein. Die Sänger sind hier Thomas Moser und Robert Holl.)
Rimsky-Korssakoffs Oper behandelt die bekannte Legende von der Vergiftung Mozarts durch seinen Widersacher Salieri. Daß die Musikgeschichte den braven Salieri längst schon vom Mordverdacht freigesprochen hat, spielt dabei keine Rolle, da es sich um vertonte Dichtung (immerhin von Puschkin) handelt. Die Gegenüberstellung von Genie und Talent bedeutet ein interessantes psychologisches Thema. Der Konflikt Mozart-Salieri wurde daher bereits mehrmals künstlerisch dargestellt, in neuester Zeit (und sehr eindrucksvoll) in Shaffers Theaterstück „Amadeus".
Bei Rimsky-Korssakoff wird das Drama vor allem mit schwerem Pathos ausgefüllt. Ein romantisch-gefühlsbetontes Werk, das weniger durch musikalische Inspiration als durch die packende, zugleich auch berührende Grundidee zur Wirkung gelangt. Vor allem besitzt die Oper in der Figur des Salieri eine echte „Bombenrolle", die bereits seit Schaljapins Zeiten zu den Lieblingspartien russischer Bassisten zählt. (Die Gestalt Mozarts ist dagegen weit weniger scharf gezeichnet.)
Die Erstaufnahme in deutscher Sprache macht sohin mit einem höchst eigenartigen, auf alle Fälle kennenswerten Werk russischer Spätromantik bekannt. Die Wiedergabe ist geradezu ideal zu nennen. Eine musikalische Gesamtleistung von höchster Dichte und Eindringlichkeit. Einen besseren Mozart als Peter Schreier, einen besseren Salieri als Theo Adam dürfte man im gesamten deutschen Sprachraum kaum finden.
Clemens Höslinger

Schöngesang für Genießer, wenig Tiefgang.

VON STADE LIVE! VIVALDI, DURANTE, SCARLATTI, MARCELLO, ROSSINI, RAVEL, CANTELOUBE, COPLAND, HUNDLEY, THOMSON; Frederica von Stade (Mezzosopran), Martin Katz (Klavier);
CBS D 37231 CB 331 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Offen, ausgewogen, gute Präsenz.
Fertigung: Einwandfrei.

An dieser Stimme kann man sich richtig delektieren. Angenehm, weich und kühl strömt sie dahin. Eine Stimme mit Menthol-Aroma, wenn man dies so nennen will. Schönheit, Klarheit, Helligkeit. Ausgezeichnete Atemtechnik, virtuose Koloratur. Ein fast sportlich trainiertes Organ, jung, frisch und gesund. Besonderen Tiefgang darf man sich von diesem Konzert allerdings nicht erwarten. Das Programm stellt zum Teil reine Bravour (altitalienische Arien in moderner Zubereitung, ein Solo aus Rossinis „La donna del lago"), zum Teil reinen Schöngesang in den Vordergrund (Ravels „Cinq mélodies populaires grecques"). Dazu einige neuere Kompositionen ohne besondere Bedeutung, jedoch so wirkungsvoll, daß dem Publikum der Applaus förmlich aus den Händen platzt. Da es sich um den Mitschnitt eines Konzerts (unbekannten Orts) handelt, bekommt man auch den Beifall der Zuhörer mitgeliefert.
Ein korrekter, wendiger Begleiter: Martin Katz.
Clemens Höslinger

Deutschsprachiges Sängerporträt.

BERND WEIKL singt Arien und Szenen aus „Tannhäuser", „Meistersinger", „Hans Heiling", „Der Vampir", „Euryanthe" und „Zar und Zimmermann"; Bernd Weikl (Bariton), Münchner Rundfunkorchester, Heinz Wallberg;
ACANTA 670.23.313 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Solist präsent, Orchester etwas hintergründig. Dieses Verhältnis nicht konstant.
Fertigung: Schnitte (I,3) und lange Grundgeräuschserie auf S. 2.

Nach einer Platte mit Verdi-Repertoire (DC 23.327) stellt sich jetzt Bernd Weikl seinem Publikum in einer Einspielung vor, die ihn mit deutschsprachigem Repertoire zwischen 1823 und 1867 vorstellt.
Eine Baritonstimme mit tenoralen Lichtern trägt in vorbildlicher Textdiktion, dramaturgisch stets sinnfällig, flüssig und ohne jede Gefühlsduseleien emotional hochgespannte Rezitative, Arien und Monologe vor. Im analogen Stil von Heinz Wallberg und dem Münchener Rundfunkorchester unterstützt, hörte ich zwar immer mit Anteilnahme zu, aber nirgends wollte es mir „unter die Haut" gehen. Gibt es da eine Diskrepanz zwischen dem singenden Schauspieler und dem puren Sänger Weikl, der seine Intervalle nicht stets auf Anhieb überzeugend trifft, dessen Stimme nicht immer „steht", sondern oft stark vibriert, ja manchmal unbeherrscht „flackert"? Ist die technische Ausbildung dieser Stimme dem heutigen Stress genug Absicherung vor derreinstigem tragischem Abbau? Cave canem! Noch mag es Zeit sein. *Klaus Blum*

Neuveröffentlichungen VERSCHIEDENES

Gekonnt, wenn auch nicht restlos ausgeschöpft.

UNBEKANNTES RUSSLAND: TANEJEW, Konzertsuite für Violine und Orchester op. 28; Christian Altenburger (Violine), Wiener Sinfoniker, Yuri Ahronowitch;
RCA RL 30778 (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1980
Klangbild: Violine exponiert, Bässe scheinen etwas abgesenkt, natürliche Klangfarben.
Fertigung: Leichtes Rauschen, sonst einwandfrei.
Vergleichseinspielung:
D. Oistrakh/The Philharmonia Orchestra/N. Malko (EMI BOX 500404 aus SLS 5004)

Tanejews Konzertsuite erinnert zwar durch ihre Fünfsätzigkeit und die Verwendung folkloristischen Materials an Lalos Symphony espagnole. Doch besitzt sie weder die Lebenskraft des fast 40 Jahre früher komponierten Gegenstücks, noch kann sie Anspruch auf besondere „Zeitgemäßheit" (was man auch immer darunter verstehen mag) oder Erfindungshöhe beanspruchen. Bestenfalls mag sie durch ihren besonderen Grad des Artifiziellen ein Abbild der russischen Oberschicht in ihrem ignorierenden Festhalten am „Althergebrachten" inmitten des sich anbahnenden Umbruchs darstellen.
Christian Altenburger stellt sich mit seiner Einspielung schmaler, aber stärkster geigerischer Konkurrenz: David Oistrakh! (Bezrodny, Klimov, Liberman, Igor Oistrakh, Sroubek waren hierzulande sowieso kaum zu bekommen). Altenburger besteht diesen Vergleich mehr als nur „ehrenhaft". Der russische Altmeister hatte ihm gewiß einiges an naturhafter Kraft voraus, auch an reinem Schmelz und Wohlklang; aber selbst er hatte mit dem überdimensionierten Tanejew-Schinken auch seine formalen Schwierigkeiten. Der kompositorische Substanzmangel konnte auch durch ihn nicht bemäntelt werden. Wenn man also letzte Durchschlagskraft bei dieser Neueinspielung mit Altenburger/Ahronowitch vermißt, muß man diesen Mangel vor allem bei Tanejew selbst suchen. Der zum Zeitpunkt der Aufnahme 23jährige deutsche Geiger müßte nach dem hier Vorgestellten ohne weiteres über manchen gestellt werden, der uns unter dem Etikett „Welt-Elite" untergejubelt wird: dazu hat er inzwischen (auch gegenüber seiner Mozart-Einspielung) einfach zu viel zu bieten, sowohl an rein Handwerklichem als auch an Bestimmtheit der Gestaltung! Bei den ersten drei Sätzen und dem Schlußsatz (Prelude-Gavotte-Conte-Tarantella) darf man durchweg von Prägnanz der Darstellung und charakteristischer Ausarbeitung der musikalischen Physiognomien sprechen. Wie schon Oistrakh wird auch ihm der dritte Satz, ein knapp viertelstündiges „Tema con Variazioni", zur Durststrecke! Dabei bleibt beachtenswert, daß ihm dieser langatmige Satz nicht zerbröselt. Er versteht die endlosen Variationen einigermaßen unter eine Klammer zu bekommen. Dafür brennt er die beschließende Tarantella virtuos ab, ohne in Hast zu verfallen und an rhythmischer Prägnanz zu verlieren.
Nicht ganz zufrieden bin ich mit der aufnahmetechnischen Seite. Der Orchesterpart leidet durch Unterzeichnung der Bässe und anscheinend durch nicht optimale Ausnutzung der Dynamik. Hält man die alte EMI-Aufnahme (mit ihrem sehr viel höheren Rauschen) dagegen, muß man sicher sagen, daß die Exponierung des Violinparts auf Kosten der dynamischen Breite zur Zeichnung des Orchesterparts ging. Angesichts der Fehlanzeige aller anderen bisherigen Aufnahmen bekommt man eine recht zufriedenstellende, wenn auch noch Wünsche offenlassende Darstellung. *Wolfgang Wendel*

Christian Altenburger spielt Tanejews Konzertsuite op. 28

Mehr über Reicha.

REICHA, Quintett D-Dur op. 91,9, DANZI, Quintett g-Moll op. 56,2, LAURISCHKUS, Suite „Aus Litauen" op. 23; Reicha-Quintett;
Philips 6514 139 (1 S 30)
Klangbild: Voll und rund.
Fertigung: Ohne Mängel.

Bläserensembles haben es schwer: Anspruchsvolle Musik für ihre Besetzung ist spärlich, so daß sie schon bald gezwungen sind, auf zweite Wahl zurückzugreifen, wenn sie nicht sich selbst oder auch die Konkurrenz ständig wiederholen wollen. Die Musik auf dieser Platte ist in diesem Sinn zweite Wahl, und von ihr eigentlich auch nur das Quintett von Reicha interessant. Das niederländische Ensemble hatte schon zwei andere Quintette aus dieser Werkgruppe für ein anderes Label eingespielt, und man muß dem Autor des Taschentextes recht geben, wenn er diese Nr. 9 aus dem op. 91 für die musikalisch ansprechendste hält. Die Musik ist eine reizvolle Mischung aus klassischen und romantischen Elementen, ohne dabei stillos zu wirken. Danzis Quintett klingt daneben steifer und epigonenhafter. Alle drei Werke des op. 56 sind im übrigen auch schon vom Danzi-Quintett eingespielt worden („FonoForum" 1/76).
Der dritte Komponist ist „Spätromantiker". Gebürtiger Litauer, lehrte Max Laurischkus Anfang dieses Jahrhunderts an der Berliner Hochschule für Musik. Seine Suite ist eine stilistisch schwierig einzuordnende folkloristische Erinnerung an seine Heimat, eher für ein Mittagskonzert im Rundfunk als für den Konzertsaal geeignet.
Die Platte lohnt also nur wegen des Quintetts von Reicha, aber auch nur für Bläser-Fans.
Manfred Kahlweit

Effekte wirkungsvoll inszeniert.

BERLIOZ, „La mort de Cléopâtre", „Les Troyens à Carthage", Extraits symphoniques; Nadine Denize (Sopran), Nouvel Orchestre philharmonique de Radio France, Gilbert Amy;
Erato ZL 30826 AW (1 S 30)
Aufnahmedatum: März und Juni 1980
Klangbild: Matt und oft undifferenziert, Höhen dumpf.
Fertigung: Knackser, Rauschen.

Als Hector Berlioz mit der Kantate über den Tod Kleopatras 1829 zum vierten Mal den begehrten Prix de Rome erhalten wollte, wurde wieder einmal ein Mißerfolg daraus. Dies verwundert nicht bei der Konservativität der Gutachter und den bizarren und bisweilen sehr expressiven Einfällen des Komponisten. Die Begegnung mit diesem frühen Werk ist durchaus lohnend und in der vorliegenden Interpretation interessant. Nadine Denize ist der Aufgabe voll gewachsen, sie vertieft sich einfühlsam in die unheimlichen Beschwörungen dieser Partitur. Durch den wirkungsvollen Wechsel von rezitativen und ariosen Partien, den die Aufnahme herausholt, wird das Werk zu einer belebten dramatischen Szene. Die Spannung des gedämpften Schlusses mit seinen pulsierenden Rhythmen hält Amy gut durch.
Eine ebenso bewegte und lebendige Wiedergabe erfahren die drei symphonischen Sätze aus den „Trojanern" („Chasse royale et Orage", „Ballet", „Marche troyenne"). Die Interpretation läßt den schlanken Ton der Ballettsätze ebenso durchkommen wie Freude am Klangreichtum der Berliozschen Instrumentation etwa in der programmatischen „Chasse", ohne daß sich Amy dabei zu pompösen Gesten hinreißen läßt (wodurch der Marsch zum blassesten Produkt der Aufnahme wird). Ein Extralob gebührt den ausgezeichneten Holzbläsern. Man darf hoffen, daß in gleicher Aufmachung noch mehr Werke von Berlioz zugänglich werden.
Andreas Jaschinski