



Musik
★★★★
Klang
★★★★★

Gluck: Orfeo ed Euridice (Napoli 1774); Philippe Jaroussky, Amanda Forsythe, Emöke Baráth, Coro della Radiotelevisione svizzera, I Barocchisti, Diego Fasolis (2016/17); Erato

Ins Jahr der Pariser Fassung des „Orfeo“ (1774) fällt auch eine in der Literatur bisher etwas abschätzig als Plagiatsfassung eingestufte Version, die im Hoftheater von Neapel zur Aufführung kam. Einige aus der Wiener bzw. Pariser Fassung bekannte Nummern fehlen hier, dafür gibt es zwei hinzukomponierte Stücke, ein kurzes Duett und die sehr wirkungsvolle Arie „Tu sospiri ... ti confondi“, in der Euridice Orfeo derart zusetzt, dass er sich kurze Zeit später einfach umdrehen muss. Diese Arie wird einem gewissen Diego Naselli zugeschrieben. Euridice wechselt zwischen dem Flehen, Orfeo möge sie doch ansehen, und hysterischen „Du liebst mich nicht mehr“-Ausbrüchen. Amanda Forsythe als Euridice setzt das herrlich um, die Arie ist eine Bereicherung.

Überhaupt zeichnet sich die Aufnahme durch die sehr vitalen Dialoge zwischen Orfeo und Euridice aus. Auch hier gibt es Änderungen zu den bekannten Fassungen, die Gluck allerdings selbst für eine Aufführung in Parma vorgenommen hatte. Forsythe macht aus der Euridice ein zickiges, unverständiges Weibchen, dem das Vertrauen in die männliche Führungskompetenz völlig abgeht und das stattdessen mit Leidenschaft sein Misstrauen pflegt.

Das ist wunderbares Musiktheater. Philippe Jaroussky kann hierzu seine Fähigkeit einbringen, mit schlankem, sehr differenziertem Ton zu agieren. Da der Orfeo in Parma und Neapel von einem männlichen Sopran gesungen wurde, ist die Partie einen Ganzton höher als gewohnt. Durch die tiefe Stimmung des Ensembles I Barocchisti ist der Unterschied aber nicht ganz so gravierend. Es musiziert unter Diego Fasolis stringent, ohne das Bedürfnis, starke Impulse zu setzen. Das bleibt den Sängern vorbehalten.

Insgesamt eine geschmackvolle Aufnahme einer sehr praxistauglichen Fassung des Orfeo, die auf eine CD passt.

Johannes Schmitz



Musik
★★★★
Klang
★★★★★

Verdi: Un giorno di regno; Goach Abduladze, Davide Fersini, Valda Wilson, Elisabeth Jansson, Tschechischer Philharmonischer Chor Brunn, Cappella Aquileia, Marcus Bosch (2017); Coviello (2 SACDs)

Früher Verdi bei den Schlossfestspielen Heidenheim, vollständig und chronologisch. Bereits realisiert wurden 2016 „Oberto“ und 2017 „Un giorno di regno“. Beide Aufführungen liegen in CD-Mitschnitten vor.

Nicht alle Details hinsichtlich der Entstehung von „Il giorno di regno“ sind bis ins Letzte geklärt, wozu Verdi mit eigenen irritierenden Äußerungen beigetragen hat. Zudem weicht die komponierte Endfassung des Librettos vom Original Temistocle Soleras immer wieder ab. Vor allem jedoch steht der Vorwurf im Raum, Verdi habe sich mit dem Buffo-Stil über Gebühr schwergetan. Durch den Tod seiner Frau Margherita geriet ihm die Arbeit sicher nicht leicht, doch jener seiner Kinder fiel mitnichten in die Entstehungszeit des Werkes.

Dass sich in die heitere Motorik von Verdis Musik, wie sie die einleitende Sinfonia sogleich offenbart, auch Seria-Töne hineinmischen, ist nicht zu leugnen. Aber auch in einer Komödie gibt es, vor allem bei Liebesdingen, durchaus Tränenvolles (man denke an Donizettis „Nemorino“). Man sollte Verdis Stil-Mix und seinen Donizetti/Rossini-Anleihen also nicht überstreng begegnen, zumal sich der Komponist ungeachtet von mancherlei Ausdruckskonventionen weitestgehend inspiriert zeigt.

Das Heidenheimer Projektorchester, die Cappella Aquileia, macht das unter dem auf Drive achtenden Marcus Bosch deutlich. Das Sängensemble überzeugt mit praller Bühnenpräsenz, welche auch ohne Bilder spürbar wird. Leicht in Führung liegen die Damen Valda Wilson und Elisabeth Jansson. Vielleicht hat auch das ironisierende Mafia-Ambiente der Heidenheimer Inszenierung zum Aufführungserfolg beigetragen. Wie auch immer: Man sollte sich „Il giorno di regno“ ohne unbotmäßige Vergleiche wieder häufiger nähern.

Christoph Zimmermann



Musik
★★★★
Klang
★★★★★

Verdi: Luisa Miller; Marina Rebeka, Ivan Magri, Judit Kutasi, George Petean, Ante Jerkunica u. a., Chor des Bayerischen Rundfunks, Münchner Rundfunkorchester, Ivan Repušić (2017); BR Klassik (2 CDs)

Vom bürgerlichen Emanzipationsstreben, das sich in Friedrich Schillers Trauerspiel um politische Kabale und standeswidrige Liebe zu Wort meldet, ist in Verdis „Luisa Miller“ kaum etwas geblieben. Vielmehr destilliert das Werk Liebesgeschichte und Intrige heraus, was ja auch der Eigenart des Mediums Oper entspricht – Musik eignet sich schlecht zur reflektierenden Diskussion über gesellschaftliche Probleme. Doch dem Gefühlssturm, den der Komponist entfacht, wird der neue Chefdirigent des Münchner Rundfunkorchesters, Ivan Repušić, voll gerecht; er realisiert die Partitur mit Energie und Rasan. Dass ihm dabei das eine oder andere etwas zu vehement gerät, mag man verzeihen.

Von der scharfen Gesellschaftskritik Schillers bleibt in der Oper einzig Rodolfos finales Bekenntnis, er habe stets die Unterdrückten mit seinem Schwert verteidigt – was Ivan Magri gut fokussiert und engagiert, aber insgesamt auf eher schmaler tenoraler Spur verkündet. Aus dem Präsidenten von Walter wurde ein aus materieller Gier mordender Graf, und Bassbariton Marko Mimica wird dem Schurkenbild polternd gerecht. Den zum pensionierten Soldaten mutierten ehemaligen Stadtmusikanten Miller singt Bariton George Petean mit guter Technik und angenehmem Timbre. Von der Farbe her sind die tiefen Stimmen einander recht ähnlich und vielleicht nicht distinkt genug – was auch für Ante Jerkunicas Chefintriganten Wurm gilt. Judit Kutasi als Federica wiederum klingt ältlich. Marina Rebeka in der Titelpartie erinnert, sagt man, an Anna Netrebko. Doch ihre Stimme, die zweifellos Eindruck macht, hat für meinen Geschmack nicht den Schmelz der Russin und scheint auch gesangstechnisch wie von der stilistischen Reife noch nicht auf gleicher Höhe. So entbindet sie etwa Hochtöne oft der Linie, reißt sie quasi als Solitäre auf, was nur vermeintlich dem Ausdruck dient.

Gerhard Persché

Im Regietheater

Oper auf DVD und Blu-ray:
die besten Neuerscheinungen der letzten Wochen

Man wunderte sich: Wie kann es sein, wo doch der Germane Hermann hier so gut wekommt, dass ausgerechnet in Deutschland Händels **Arminio**, Meisterwerk seiner inspiriert-späten Opernzeit, bisher so sträflich vernachlässigt wurde? Der agile Impresario Max Emanuel Cencic hat das in seinem Erstberuf als Countertenor 2016 begeisternd eingespielt. Doch jetzt folgt (Beruf Nummer drei) seine eigene, ein Jahr später aufgezeichnete Karlsruher Inszenierung mit größtenteils anderen Sängern. Und es lohnt sich erneut! George Petrou und seine Armonia Atenea setzen das mit präziser Lockerheit und entspannt ausbalancierten Tempi um. Juan Sancho gibt mit konzentrierter Energie und einem Quäntchen Selbstironie den Vario. Pavel Kudinov ist als Segeste ein verlässlicher Verräter, Owen Willetts singt mit geläufiger Altus-Gurgel seinen Hauptmann Tullio.

Doch vor allem das Protagonistenquartett ist ein sehr besonderes. Der Segeste-Sohn Sigismondo ist bei Aleksandra Kubas-Kruk in den besten Händen. Sie exzelliert nicht nur mit dem hohen C in seiner besonders bravourösen Schlussarie „Bella fiamma“, sie erweist sich zudem als feinsinnige Komikerin. Zumal Cencics wendige Regie sie in einem halbzerstörten Salon auf der Drehbühne selbstironisch als gutherzige Rokoko-Puderquaste führt. Ein wenig schlampös gibt auch Gaia Petrone mit lebenserfahrenem Mezzo dessen spätes Mädchen Ramise, gleichzeitig Schwester Arminios. Lauren Snouffer lässt ihren schwerelos strahlenden Sopran erklingen. Sie ist eine selbst in der Verzweiflung edel aussehende Arminio-Gattin Tusnelda. Kein Tusschen – eine Primadonna. Dominanter Herr der Opernlage ist Max Emanuel Cencic in der Titelrolle. Ein drahtiger Gewinner der Teutoburger Schlachten. Eine männliche Victoria im Brokatornat oder im vom Schatten der Guillotine befleckten Gefangenenhemdchen, zickig, schnippisch, aber stets mit großer Klangallüre und mit anrührenden Pianissimo-Nuancen glänzend.

„Ich hasste Oper, denn ich wusste nicht, wie man sie macht“, sagt einer, der sich inzwischen zweimal erfolgreich im Musiktheater ausprobiert hat: Terry Gilliam, zur Hoch-Zeit von Monty Python der am we-

nigsten sichtbarste der Kult-Komiker-Gang. Als Anfänger hatte er sich gleich das Schwerste herausgesucht: Opern von Hector Berlioz, der die Grenzen des Genres sprengen wollte und oft auf halber Strecke ausgebremst wurde oder heftige Eingriffe von Praktikerseite hinnehmen musste. 2011 feierte Gilliam an der English National Opera seinen ersten Überraschungs-Hit mit „La damnation de Faust“. 2014 ließ er **Benvenuto Cellini**, den ersten Opernversuch des etwas über 20-Jährigen, folgen: opulent, konfus, sauschwer zu singen, für den Chor kaum möglich, wo Berlioz die Memoiren des Renaissance-Goldschmieds um den spektakulären Guss seiner Perseus-Statue samt Liebesgeschichte zu der Tochter eines Rivalen mit dem eigenen Künstlerego verknüpft. Aufgezeichnet wurde diese tolle Show ein Jahr später in Amsterdam, hinreißend dirigiert von Mark Elder am Pult der Rotterdamer Philharmoniker.

Gilliam vermengt scheinbar divergierende Elemente zu einem geschlossenen, optisch überwältigenden, souverän beherrschten Ganzen. Cellinis Rom des 16. Jahrhunderts ist eine hundert Jahre jüngere, barocke Kulissenbühne mit einer bedrückenden Schwarzweiß-Gefängnisoptik im Stile Piranesis. Die Kostüme beschwören das Charles-Dickens-London der viktorianischen (Entstehungs-)Zeit.

Sie liefern die einzigen Farbtupfer: Sei es in der schmuddeligen, an Julien Schnabel erinnernden Überkünstlerfigur des Cellini, den John Osborn mit höhensicherem Tenor nimmermüde stemmt; sei es in Gestalt des als fernöstliche Kunstsmamlertunte vom Thron herabsteigenden Papstes Clemens VII. (Orlin Anastassov). Maria Angela Sicilia ist eine tolle Teresa, sopranstark und virtuos, Laurent Naouri ein baritonbeweglicher Intrigant als ihr Vater Fieramosca. Alles gipfelt im kaleidoskopisch sich zersplitternden Finale I des Römischen Karnevals – ein perfekt choreografierter Chorwirbel samt Artisten, Tänzern und Gurkenphallus.



Ein ganz anderes, interessantes Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher Stücke ereignete sich im Pariser Opernpalais Garnier. Da wurde erstmals Belá Bartóks wieder viel inszenierter Einakter **Herzog Blaubarts Burg** mit dem Poulenc-Monodrama **Die geliebte Stimme** verknüpft: zu einem ohne Pause gespielten Stück über gestörte Paarbeziehungen der Moderne, maßlos mysteriös. Judith, die es wissen will, entdeckt, dass sie nicht die einzige Gattin ist. Und die namenlose Frau am Telefon, die dem Geliebten, der sie verlassen hat, hinterherfleht, meint wohlmöglich auch Blaubart, der sie für die Nächste sitzengelassen hat.

Regisseur Krzysztof Warlikowski zeigt souverän, was er kann, es wird eine Zimmerschlacht in schickem Ambiente.

Diesmal passt es perfekt als libidinöser Liebeskrimi. Esa-Pekka Salonen dirigiert mit gleißend scharfer Eleganz. Und Barbara Hannigan, zitternd, das Make-up verschmiert, auf Mörderstöckeln, ist erst stumme Muse eines bösen Märchenzauberkönigs, dann glamouröses Opfer, das sich selbst das Recht auf den finalen Drogenschuss nimmt. Davor aber geht Judith (Ekaterina Gubanova) Blaubarts (John Relyea) Geheimnissen auf den Grund. Das ist folgerichtig gespielt und gesungen. Und am Ende triumphiert – die Frau.

Manuel Brug

Händel: Arminio; Max Emanuel Cencic, Lauren Snouffer, Aleksandra Kubas-Kruk, Gaia Petrone, Juan Sancho, Owen Willetts, Pavel Kudinov, Armonia Atenea, George Petrou. Regie: M. E. Cencic (2016); cMajor
Berlioz: Benvenuto Cellini; John Osborn, Maurizio Muraro, Laurent Naouri, Mariangela Sicilia, Michèle Losier, Rotterdams Philharmonisch Orkest, Mark Elder. Regie: Terry Gilliam (2015); Naxos

Poulenc: La Voix Humaine, **Bartók:** Blaubarts Burg; Barbara Hannigan, Ekaterina Gubanova, John Relyea, Orchestre de l'Opéra de Paris, Esa-Pekka Salonen. Regie: Krzysztof Warlikowski (2016); Arthaus