



Tutto Verdi

Der komplette Verdi in einer Box: Das heißt 75 CDs mit sämtlichen Werken des Komponisten, dessen Geburtstag sich in diesem Jahr zum 200. Mal jährt. Jürgen Kesting hat die Edition einem ausführlichen Hörtest unterzogen. Lesen Sie hier das Urteil unseres Experten.

Das Gesamtwerk Verdis in einer Box: Mit 75 CDs dokumentiert die Decca vier Jahrzehnte der Verdi-Interpretation. Die älteste Aufnahme, Herbert von Karajans „Aida“, ist 1959 entstanden, die jüngste, Fabio Luisis „Alzira“, im Jahre 2001, aber nichts Aktuelles. Bestätigt dies eine Klage von Riccardo Muti, der vor zehn Jahren sagte: „Heute ist es für viele Rollen bereits schwierig, nur zwei gute Sänger zu finden. Einst gab es die Gradunterschiede *eccelescente, magnifico, ottimo, buono, discreto*. Heute muss man froh sein, wenn man wenigstens bis zur Kategorie *buono* noch einen Sänger findet.“

Verheißungsvoll der Start. Die Aufnahme von Verdis Erstling „Oberto“ (1997) unter Neville Marriner offenbart die erstaunlichen Qualitäten des unterschätzten Werks. Sehr überzeugend Maria Guleghina, Violeta Urmana und Samuel Ramey. „Un giorno di regno“ (1974) hat Besseres verdient als das Verdikt des Komponisten selber. Auch wenn Fiorenza Cossotto und Jessye Norman (beide exzellent), José Carreras und Ingvar Wixell unter Lamberto Gardelli ihre Parts anscheinend *prima vista* gesungen haben, gelingt eine Rehabilitierung des Werks. In der „Nabucco“-Aufnahme unter Lamberto Gardelli (1965) ist ein in der Höhe abgekämpfter, aber dramatisch präsenter Tito Gobbi zu erleben und die furiose junge Elena Souliotis zu Beginn ihrer Karriere.

Im Fall von „I Lombardi“ (1996) scheut James Levine nicht von der „*ruvidezza*“ des jungen Verdi zurück. Aus den Chören dringt der aufpeitschende Ton des *Risorgimento*; June Anderson singt „Non fu sogno“ *con furore*, Luciano Pavarotti, Richard Leech und Samuel Ramey lassen wenige Wünsche offen, nur die nach *piano-piano-piano*. Weniger gelungen ist die von Fabio Luisi betreute Aufnahme von „Jérusalem“ (1998). Die damals hoch geschätzte Marina Mescheriakova, technisch superb bei den Skalen in „*Que m'importe ma vie*“, hat wie Marcello Giordani Probleme mit der französischen Sprache. – Für Luciano Pavarotti kam der von Richard Bonynghe dirigierte „Ernani“ (entstanden seit 1987, veröffentlicht 1998) noch rechtzeitig, zu spät aber für Joan Sutherland, die am Ende von „Ernani, *involami*“ eine erweiterte Kadenz singt. Für Pavarotti wurde eine Doppel-Arie reaktiviert, die Verdi 1844 für den russischen Tenor Nicola Ivanoff nachgeliefert hatte – eine glänzend genutzte Chance. Leo Nucci präsentiert sich in akzeptabler Form.

Nach dem extrovertierten „Ernani“ ist „I due Foscari“ (Gardelli, 1977) Verdis erste „inwendige“, auf „Macbeth“ und „Simon Boccanegra“ vorausdeutende Oper. Piero Cappuccilli überzeugt mehr durch die Kraft als durch das Finish sei-

nes Singens, und auch José Carreras neigte schon damals zu einem *Cantare con forza*, mit dem er seine Mittel verpulverte – etwa in „*Non maledirmi, o prode*“. Dies geschah noch auf generöse Weise, während Katia Ricciarelli mit der Stimme sang, die sie gern gehabt hätte: deutlich zu hören bei den extremen fallenden Intervallen in die tiefe Lage.

Dem Katalog der EMI entstammt die brillant dirigierte Einspielung von „Giovanna d'Arco“ (1973) – mit Montserrat Caballé, Plácido Domingo und Sherrill Milnes in auftrumpfender Form. – In der von Fabio Luisi geleiteten Einspielung von „Alzira“ (2001) exzellieren Ramón Vargas (besondere mit „*Irne lungi ancor dovrei*“) und der sanft singende Bariton Paolo Gavanelli, während Marina Mescheriakova nur mit einigen Piano-Phrasen überzeugen kann.

„Attila“ gehört zu den Opern, denen der Ton des

Risorgimento eingeschrieben ist – gerade in der Partie der Odabella, wenn sie sich – „*Santo di patria indefinito amor*“ – dem Hunnenkönig entgegenstellt. Nur erschreckt Cristina Deutekom den machtvollen Attila von Ruggero Raimondi nicht mit den Tönen einer Heroine, sondern einer Scheuche. Star der von Lamberto Gardelli vortrefflich dirigierten Aufnahme (1972) ist Carlo Bergonzi – „*Ella in poter il barbaro*“ ge-

Verdi erinnerte sich nur ungern an seinen „Korsar“ – er kannte Jessye Norman nicht



Luciano Pavarotti als Riccardo im „Maskenball“ – eine Paraderolle für den Tenor, auch wenn er in der Aufnahme unter Solti 1985 nicht mehr ganz so glänzt.



Shirley Verrett sorgt als Lady Macbeth in der Aufnahme von 1976 unter Claudio Abbado für eine Sternstunde des Verdi-Gesangs.

hört zu den Juwelen des Verdi-Gesangs. – Claudio Abbados „Macbeth“ (1976) bewahrt, dank Piero Cappuccilli (differenziert wie selten) und Shirley Verrett, eine Sternstunde.

Für Jenny Lind und die Londoner Oper hat Verdi „I masnadieri“ geschrieben. Unter Richard Bonyng (1983) überzeugt Joan Sutherland als Rediviva der „schwedischen Nachtigall“, nur hat sie in Franco Bonisoli einen an hochfieberigem Tenorismo leidenden Partner. Obwohl, beim Wiederhören, er was zu bieten hat im Finale von Akt II. – Verdi erinnerte sich ungern an „Il corsaro“ – der unter Lamberto Gardelli (1976) von José Carreras, Jessye Norman und Montserrat Caballé allerdings glänzend rehabilitiert wurde. – Sehr ansprechend ist die wiederum von Gardelli (rhythmisch prägnant) betreute Einspielung von „La battaglia di Legnano“ (1978) gelungen: Katia Ricciarelli betörend als Lida, José Carreras voller Feuer als Arrigo und Matteo Manuguerra als Rolando.

Dass „Luisa Miller“ nach Einschätzung des großen Francis Toye zu den „most lovable“ Opern gehört, wird durch die ebenso liebevoll wie intensiv dirigierte Aufnahme unter Peter Maag (1976) erfahrbar. Montserrat Caballé war zwar nicht perfekt vorbereitet für die Triller, Laufpassagen und Staccati ihrer Arie „Lo vidi“, überzeugt aber durch herrliche Lyrismen und das tief empfundene „I lumi al sonno“. Pavarotti präsentiert

sich in superber Form: prägnant artikulierend, elegant und flüssig singend. Sehr intensiv Sherrill Milnes als Miller.

Im Fall des „Stiffelio“ gelang Gardelli (1980) erneut die Ehrenrettung eines unterschätzten Werks, auch wenn José Carreras nur ein biederer und kein heftiger Sänger der dramatischen Titelpartie ist und mit der Stimme zu singen versucht, die er gern gehabt hätte. Bei Sylvia Sass klaffen eine charakteristische Stimme und Intensität auf der einen Seite und technisches Finish auf der anderen (zu) weit auseinander: unstet die Pregoiera „At te ascenda“, ohne Bogenspannung die Arie „Ah! dagli scanni“. Auch Matteo Manuguerra tat sich schwer mit den Fiorituren seiner Arie, in deren Cabaletta Verdi bereits eine „voce soffocata“ verlangt.

Carlo Maria Giulini's „Rigoletto“ (1980) mag, alles in allem, die herausragende Aufnahme im Katalog sein: ausgefeilt in allen rhythmischen, instrumental und dynamischen Details, etwa dem Momentum der Streicher, dem Klagen des Englischhorns in Rigolettos Invektive, der Tinta der Sturmszene. Doch auch die Sänger können sich gut in Szene setzen: voran der ungewöhnlich differenzierte Plácido Domingo und die herzbewegende (und nur in der Höhe angestrenzte) Ileana Cotrubas. In der Titelpartie bietet Piero Cappuccilli eine grundsätzliche Leistung. Aber das ist vielleicht doch nicht genug. Als Spara-

fucile und Maddalena werden Nicolai Ghiaurov und Elena Obraztsova ihren großen Namen nicht ganz gerecht.

Feinarbeit in den orchestralen Details zeichnet auch Giulini's „Il trovatore“ (1984) aus – und sängerische Nuancierung dort, wo etliche „Super“-Stars ihre Spitzentöne (über-)dehnten. Bisweilen nimmt diese Purifizierung, ebenso wie die Andante-Gangart, der Aufführung ein wenig von ihrem Élan vital. Unter den Sängern dominieren Domingo, Brigitte Fassbaender dank der Fähigkeit, einer Figur Charakter zu geben, und auch Rosalind Plowright. – Carlos Kleibers „La traviata“ (1977) ähnelt in ihrer Intensität der Aufnahme unter Arturo



Dirigent Claudio Abbado und Bariton Piero Cappuccilli im Aufnahmestudio mit Produzent Rainer Brock (v.l.n.r.); Montserrat Caballé war an der glänzenden Rehabilitation des „Corsaro“ beteiligt; Katia Ricciarelli mit Plácido Domingo, hier bei der Aufnahme zum Verdi-Requiem; Carlo Bergonzi als Trovatore.

Toscanini. Aber geht er nicht in der Wahl der Tempi eine Spur zu weit für die mit glühender Intensität singende Ileana Cotrubas, der ein exemplarisches Porträt gelang. Domingos Alfredo ist kein schwärmerischer Jüngling, sondern ein „vir“; und Sherrill Milnes wird unter Kleiber zu einem bemerkenswert sensiblen Vokalist.

Das Glück des Gelingens war Riccardo Muti bei seiner Aufnahme von „I vespri Siciliani“ – einer Live-Montage aus der Scala (1990) – nicht beschieden. In dem leider oft aspirierenden Giorgio Zancanaro hat sie einen klanglich attraktiven Monforte, in Cheryl Studer eine vortreffliche Elena, in Chris Merritt einen arg enttäuschenden Arrigo und in Ferruccio Furlanetto einen Procida ohne die Power des Barrikadenhelden. – Unter den modernen Aufnahmen von „Simon Boccanegra“ ist die unter Claudio Abbado die einzige Wahl. Piero Cappuccilli gab die beste Aufführung seiner Laufbahn auf der Klangbühne und hat im Fiesco von Nicolai Ghiaurov einen ebenbürtigen Gegenspieler. Erstaunlich die Energie, mit der José Carreras und Mirrella Freni ihre Spinto-Partien singen. José van Dam endlich macht aus dem Jago-Vorläufer Paolo eine Hauptpartie.

Die Figur des Aroldo in der gleichnamigen Oper ist sozusagen die Neuerfindung des bigotten Priesters Stiffelio in Gestalt eines sächsischen Kriegers, den Neil Shicoff in der Einspielung unter dem in dramatischen Momenten wohl zu zahm dirigierenden Fabio Luisi mit Eleganz und Verve singt (etwa in „Sotto il sol di Siria ardente“ und der Cabaletta). Imponierend Carol Vaness in der Rolle der „gefallenen“ Mina, während

Anthony Michaels-Moore ein Verdi-Bariton im Kleinformat ist.

Mit seiner zweiten Aufnahme von „Un ballo in maschera“ (1985) ist Georg Solti hinter seiner ersten zurückgeblieben, so wie Big. P. längst nicht mehr so elegant, so mühelos, so pointiert singt wie unter Bruno Bartoletti. Margaret Price war eigentlich kein Spinto-Sopran, singt aber (fast) mit einem klanglichen Ponselle-Reichtum. Christa Ludwig ist wohl aus Marketing-Überlegungen an die Partie der Ulrica gelangt. Und wie bei vielen modernen Aufnahmen ist zu fragen, warum die Partie des Oscar so schematisch angelegt wird – ohne den vokalen Esprit, den Luisa Tetrazzini in „Saper vorresti“ zu bieten hatte.

„La forza del destino“ ist zunächst in der St. Petersburger Urfassung unter Valery Gergiev (1997) zu hören. Von besonderem Interesse ist die Partie des Alvaro, für Enrico Tamberlik geschrieben: Gegam Gregorian behauptet sich in der riesigen Rolle – in dieser Form der wohl längsten in Verdis Opern – auf imponierende Weise. Auch Leonora (Galina Gorchakova), Don Carlo (Nikolai Putilin) und Preziosilla (Olga Borodina) sind vortrefflich besetzt. – Doch hören wir in der italienischen Fassung unter Giuseppe Sinopoli (1987) ein besseres Werk, das allerdings auf manieristisch-preziöse Weise „verfeinert“ wird. José Carreras hatte stimmlich jede Spannkraft verloren, so wie die aus dem Ensemble herausragende Rosalind Plowright die Leuchtkraft für die hohe Lage. Renato Bruson fehlte die Verve für den

rachsüchtigen Carlo. Die Muti-Einspielung wäre die weit bessere Wahl gewesen.

Verdis vom Konzept her größte Oper ist als „Don Carlos“ und als „Don Carlo“ zu hören, aber es ist schon kurios, dass die französische Fassung unter Leitung von Claudio Abbado (1985, ohne den einstigen Appendix) von überwiegend italienischen Sängern bestritten wurde, von denen die klaren französischen Vokale

durchweg verändert und manchmal auch entstellt werden. Aus dem Ensemble ragt Domingo um Kopf und Schulter hervor. Katia Ricciarelli bewältigt nur die lyrischen Teile ihrer Partie; Lucia Valentini-Ter-

rani ist eine Eboli für das Schleier-Lied, nicht für „Maudit soit le soupçon“, Leo Nucci ein Posa sine entusiasmo, Ruggero Raimondi ein in der Höhe dröhnender und der tiefen Lage hohler Filippo.

Soltis Einspielung (1966) war editorisch ein Meilenstein: die erste in der vollständigen italienischen Fassung von 1882/83. Damals sehr gerühmt, empfinde ich sie heute als zwiespältig: Sie sucht den Effekt, aber es fehlt an Passion. In Carlo Bergonzi hat sie einen eloquenten, subtil phrasierenden Protagonisten, der in Fischer-Dieskau einen in der Artikulation manierten, aber dramatisch überzeugenden Partner als Posa findet. Nicolai Ghiaurov, damals stimmlich in bester Form, beeinträchtigt sein Filippo-Riesengemälde durch krude-explorative Effekte, und auch Martti Talvela gibt dem greisen Inquisitor eine polyphemische Stimme. Renata Tebaldi, angestrengt in der Lage über dem System, bleibt als Elisabetta ein Schemen.

Martti Talvela im „Don Carlo“ als greiser Inquisitor mit polyphemischer Stimme

JULIA FISCHER



„Wenn es um die erste Geige geht, ist Julia Fischer ganz vorne dabei.“ Crescendo

Das neue Album mit Violinkonzerten von Bruch & Dvořák – ab sofort als CD & Download!



Konzertdaten 2013: 15.05. Frankfurt · 25. & 26.05. Berlin · 04. & 05.06. Berlin · 09.06. München

www.julia-fischer-musik.de

Auch nicht mehr frisch klingt ihre Stimme in Herbert von Karajans „Aida“ (1959), die einen Wendepunkt markierte. Sie brachte die Dominanz von Stardirigenten und Virtuosenorchestern über/gegen die Sänger, die sich in weiten Teilen auf der Klangbühne verlieren. Giulietta Simionato ist eine brillante Amneris. Carlo Bergonzi überzeugt in der Arie wie im Grabduett, doch will sich seine Stimme in dramatischen Momenten nicht öffnen. Die von Cornel MacNeil öffnet sich zwar weit, aber darstellerisch bleibt er dem Amonasro jeden dramatischen Furor schuldig. Der Ramfis von Arnold van Mill ist eine Bestrafung des Hörers.

Hätte Verdi die Partie des Otello womöglich für einen Bariton geschrieben, wenn ihm nicht der exzeptionelle Francesco Tamagno zur Verfügung gestanden hätte, für den es wenige Nachfolger gab, womöglich keinen? Von Giovanni Martinelli abgesehen, hatten die großen Darsteller dunkle, oft baritonale Stimmen. So auch Plácido Domingo in seiner dritten Studio-Aufnahme unter Myung-Whun Chung (1994), wobei die dunkle Tinte seiner Stimme stark mit der hellen Stimme von Sergei Leiferkus (als Jago) kontrastiert. Sein Porträt ist im besten Sinne reifer als die früheren, ohne die einstigen emotionalen Drücker etwa in „Dio! mi potevi“, subtil in den lyrischen Phrasen des Liebesduetts oder beim Cantabile („Ma, il pianto“), con forza und doch beherrscht in den Steigerungen dieses Monologs (etwa des B auf „o gioia“). Aber es gibt auch Passagen, für die er nicht die nötige Durchschlagskraft mitbringt: etwa das „Esultate“ oder für die Höhen-Akzente im zweiten und dritten Akt. Sergei Leiferkus imponiert durch seine klare Diktion und sein verbales Agieren, durch die ge-

naue Ausführung von Ornamenten, aber die für „Era la notte“ unabdingbare Mezza voce steht ihm nicht zur Verfügung (man höre nur Tibbett in der Aufnahme mit Martinelli unter Ettore Panizza). Cheryl Studers Desdemona hat nicht die Wärme von Leonie Rysanek und nicht die Tonschönheit von Kiri te Kanawa oder Mirella Freni. Am Pult ist Chung in erster Linie um Hochspannung bemüht, vernachlässigt aber die Logik der inneren Entwicklung, vielleicht eine Folge des „Opera busy-ness“?

Giulinis „Falstaff“ (1983) rundet die Reihe der Opern vortrefflich ab. Die Aufnahme ist nicht so ausgefeilt wie die unter Karajan, nicht so exuberant wie die unter Bernstein, aber sie hat Witz und – dank Renato Bruson in der Titelpartie – eine bewegend introspektive Qualität. Er ist umgeben von wirklichen „merry wives“ of Windsor. Leo Nucci bleibt dem Lobgesang auf die „Gelosia“ das vokale Zähnefletschen schuldig, dafür verzaubert Dalmacio Gonzales mit dem vokalen Charme eines echten Tenore di grazia.

Bei der „Messa da Requiem“ hat sich Georg Solti (1968) keinerlei Mühe gegeben, das Vorurteil über die „Oper im Kirchengewande“ zu widerlegen. Er ist, wie so oft, ein Energetiker, bei dem die Sprengschläge des „Dies irae“ nicht laut genug explodieren können. Mit Joan Sutherland ist der Sopranpart fehlbesetzt, und auch Marilyn Horne surft über die Oberfläche ihres Parts. Pavarotti bleibt ganz und gar der italienische Tenor mit dem Herzen auf der Zunge, aber er singt formidabel. Martti Talvela lässt Basswogen strömen, aber dynamische Feinheiten vermissen. Ein Juwel unter den Zugaben ist Margaret Price Anthologie mit fünfzehn Liedern. ■



Die Edition

Verdi – The Complete Works: Sämtliche Opern, Requiem, Quattro pezzi sacri, Messa solenne, Lieder, Arien, Ballettmusiken, Streichquartett u. a.; Decca/Universal 75 CD 028947849162