

In fünf Tagen gemacht

Seinen „Tito Manlio“ hat Antonio Vivaldi angeblich in nur fünf Tagen komponiert, und die Umstände, unter denen diese Oper entstand, sind tatsächlich ungewöhnlich. Im Dezember 1718 kündigte Landgraf Philipp von Hessen-Darmstadt in Mantua seine Hochzeit mit Eleonora di Guastalla (der Witwe des Großherzogs der Toskana) an, und für die Feierlichkeiten musste in höchster Eile ein neues Bühnenwerk erstellt werden. „Musica del Vivaldi fatta in 5 giorni“, schrieb der Komponist stolz auf das Titelblatt des „Tito Manlio“, und obwohl manche glauben, dies beziehe sich nur auf den Überarbeitungsprozess, der notwendig wurde, als die endgültige Vokal- und Instrumentalbesetzung feststand, deuten zahlreiche Flüchtigkeiten, ja, sogar fast stenografische Notationen im Manuskript auf einen Feuereifer im Schaffensrausch hin. Doch dann kam es zum Eklat: Die Braut erschien nicht, und die Hochzeit musste abgesagt werden. Über das weitere Schicksal der Oper weiß man nichts Genaues; vermutlich wurde sie in einer weniger aufwendigen Version (konzertant?) auf die Bühne gebracht. Erhalten blieb immerhin die üppige Instrumentierung mit virtuosen Soli für Trompete, Hörner, Oboe, Fagott, Viola d'amore, Violoncello oder verschiedene Blockflöten.

Vor wenigen Wochen erschien bei CPO eine Aufnahme des „Tito Manlio“ unter Leitung von Federico Maria Sardelli (FF 3/2006). Ihm folgt nun Ottavio Dantone in der engagierten Vivaldi-Edition des französischen Labels Opus 111, und die äußeren Unterschiede sind leicht auszumachen: Opus 111 bietet die Werkführung und das Libretto nur auf Italienisch, Französisch und Englisch, während sich bei CPO auch eine deutsche Fassung (allerdings in einer sehr mangelhaften Redaktion) findet. Opus 111 hat eine recht prägnante Aufnahmetechnik, während das Klangbild bei CPO distanzierter wirkt. Dantone wählt den heute aus praktischen Gründen üblichen „barocken“ Kammerton (415 Hz), Sardelli den historisch eher angemessenen hohen venezianischen (440 Hz). In den Rezitativen gibt es nur kleinere textliche Abweichungen, während Dantone zwei Arien präsentiert, die bei Sardelli fehlen, und drei Arien auslässt, die sich beim Konkurrenten finden. Die philologischen Hintergründe bleiben unklar; allerdings wirkt Dantones Fassung dramaturgisch stringenter.

Auch interpretatorisch kann Dantone punkten. Seine Tempi sind in den Arien



zwar ebenfalls zügig, aber zumeist nicht ganz so stürmisch wie Sardellis, was ihm eine genauere Detailgestaltung erlaubt. Diese nimmt er allerdings äußerst pointiert vor, und die Accademia Bizantina neigt, obwohl technisch etwas versierter als Sardellis Ensemble, noch stärker zu jenem lauten, ruppigen Stil, der gegenwärtig das wohl unumgängliche Markenzeichen italienischer Barockorchester ist. Der größte Unterschied ist jedoch in den Rezitativen zu bemerken, die Dantone nicht nur abwechslungsreicher begleiten, sondern auch wesentlich dramatischer deklamieren lässt. Gleichwohl ziehen sich auch bei ihm einige Rezitative arg in die Länge; hier fehlt einfach das szenisch-visuelle Element, das für Vivaldis Opern unverzichtbar ist.

Mit seinem kernigen Stimmfokus und seiner natürlich wirkenden Majestät ist Nicola Ulivieri als Titelfigur der vorliegenden Produktion seinem CPO-Kollegen Sergio Foresti klar überlegen, während Marijana Mijanovic hier nicht das geschmeidige Timbre von Rosa Dominguez (CPO) bieten kann. Beim Vergleich der übrigen Solisten schlägt die Waage durchweg leicht zugunsten von Dantone aus, obwohl Sardelli sicherlich keine schlechte Besetzung zu bieten hat. In der Summe sprechen also mehr Argumente für die Produktion von Opus 111. Wer aber die CPO-Aufnahme bereits besitzt, sollte sein Geld nicht unbedingt für eine zweite Aufnahme desselben Werks, sondern für eine andere Vivaldi-Oper ausgeben – das Angebot ist ja inzwischen erfreulich umfangreich.

Matthias Hengelbrock

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Vivaldi, Tito Manlio; Nicola Ulivieri, Karina Gauvin, Ann Hallenberg, Marijana Mijanovic, Debora Veronesi, Barbara di Castri, Mark Milhofer, Christian Senn, Accademia Bizantina, Ottavio Dantone (2005)
Opus 111/HM 3 CD 30413 (185')



Heroisch und herzlich

Der Ire Kevin Mallon hat sich mit seinem kanadischen Aradia Ensemble längst zum Geheimtipp entwickelt: Er spuckt keine lauten Töne, hat aber viel zu sagen und überzeugt durch einen recht agilen, aber in keiner Weise Effekt heischenden Interpretationsansatz. So zeigt er in Händels „Rinaldo“, dass man auch ohne Geschwindigkeitsrekorde einen lebendigen Eindruck erwecken kann; Sätze wie die Ouvertüre oder auch die Battaglia überzeugen hier gerade durch ihre Leichtfüßigkeit. Die Spieltechnik und die Klangkultur des Aradia Ensemble bewegen sich inzwischen auf jenem sehr hohen Niveau, das man von seinen Landsleuten des Tafelmusik Baroque Orchestra kennt, und die (für eine Operneinspielung vielleicht etwas zu hallige) Kirchenakustik trägt zur Abrundung des Klangbildes das ihrige bei.

Auch bei den Solisten dieser Einspielung gibt es viel Erfreuliches zu verzeichnen: Marion Newman (Goffredo) weiß mit ihrem klar konturierten Mezzo heroische und herzliche Momente gut zu verbinden, wie auch Jennifer Enns Modolo (Eustazio) mit ihrem warmen Alt unmittelbar für sich einnehmen kann, selbst wenn ihr Timbre für eine Hosenrolle eigentlich etwas zu feminin ist. Barbara Hannigan (Armida) agiert mit einem ihrer Rolle angemessenen Furor, Laura Whalen (Almirena) gestaltet das berühmte „Lascia ch'io pianga“ bewegend. Nur Kimberly Barber scheint die Titelpartie mit spitzen Fingern anzufassen, sodass man ihr den Mut eines heldenhaften Kreuzritters nicht recht abnehmen mag. Im unmittelbaren Vergleich hat Christopher Hogwoods Einspielung (Decca) stimmlich und interpretatorisch zwar fast immer die Nase vorn, doch wer nicht so viel Geld ausgeben möchte, ist mit der Naxos-Produktion nicht schlecht bedient.

Matthias Hengelbrock

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Händel, Rinaldo; Kimberly Barber, Jennifer Enns Modolo, Barbara Hannigan, Marion Newman, Sean Watson, Laura Whalen, Aradia Ensemble, Kevin Mallon (2004)
Naxos 3 CD 8.660165 (180')

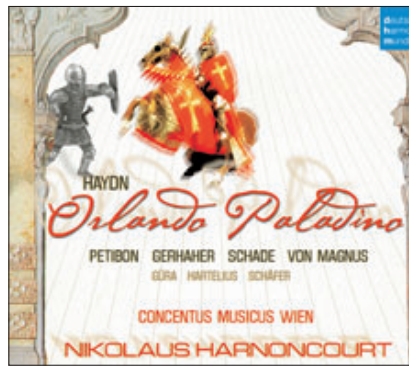
Ritterspiele

Dass Haydns Drama eroico-comico „Orlando Paladino“ eine stringente Handlung hätte, kann man wirklich nicht behaupten. Da reihen sich bunte Bilder zwanglos aneinander, in denen die standardisierten Ingredienzien der Seria- und Buffa-Oper vorgeführt werden: Es wird gezaubert, heldenhaft gekämpft, geliebt und geweint, es gibt Ausflüge in die Unterwelt, Auftritte von Ungeheuern und was das Genre sonst noch so hergibt. Alles geht irgendwie auf Ariosts „Rasenden Roland“ zurück, jenes Ritter-Epos der Renaissance, das Haydn hier auf sein Potential hin abzuklopfen scheint. Unterm Strich ist das eine Karikatur des Rittertums, ähnlich wie im „Don Quichote“ – und als solche recht gut gelungen.

Der „Orlando“ gilt als Haydns erfolgreichste Oper. Nach der Uraufführung in Eszterháza 1782 wurde sie bald in vielen europäischen Städten gespielt (allerdings meist mit deutschem Text). Erst das 19. Jahrhundert glaubte sich das Vergessen dieses spritzigen Stücks leisten zu können. Ein Fehler. Denn Haydns Musik ist hier so inspiriert, hat so viel betörende Melodie und gleichzeitig so viel psychologisierende Tiefe, dass man im zeitgenössischen Repertoire lange suchen muss, um Vergleichbares zu finden.

Im Zuge seiner ersten Gesamteinspielung der Haydn-Opern widmete sich Antal Dorati 1976 dem „Orlando“ mit einer fast schon luxuriösen Besetzung, die u. a. Arleen Auger, Elly Ameling und Benjamin Luxon einschloss. Verglichen mit Doratis Pioniertat öffnet sich bei Nikolaus Harnoncourt jedoch eine neue Welt. Er stellt dem auf vermeintlich klassische Ausgewogenheit und makellose Linie setzenden traditionellen Stil Doratis sein bewährtes Rezept der Klangrede entgegen: Er spürt den wechselnden Bewegungsimpulsen nach, jongliert mit Akzenten und Kontrastwirkungen, legt die Nebestimmen frei und formt Tempo und Dynamik nach den dramatischen Erfordernissen. Harnoncourt schert nichts über einen Kamm, er differenziert und hinterfragt, wie es so seine Art ist. Da klingen selbst die abgedroschensten Operneffekte fast wie neu. Und Haydn, der bis heute unter dem Papa-Klischee leidet, scheint dem Jungbrunnen entstieg.

Mit Christian Gerhaher und Markus Schäfer sind die komischen Rollen des Ritters Rodomonte und des Knappen Pasquale erstklassig besetzt. Gerhaher gelingt eine wunderbare Karikatur des Helden, polternd und bramarbasierend. Stimmlich überragt er seine Mitstreiter allemal. Schäfer hingegen schöpft das humoristische Potential seiner Rolle voll aus. Ob es nun in der Arie



„Ho viaggiato in Francia“ ist, die wie eine Vorwegnahme der Registerarie anmutet, oder in „Ecco spiano“, wo Klangeffekte des Orchesters und Koloraturen eines Kastraten nachgeahmt werden: Dies ist die trotz (oder gerade wegen) aller publikumswirksamen Faxen souveräne Umsetzung einer lustigen Rolle.

Orlando, der fränkische Paladin, gewinnt durch Michael Schade deutliche Konturen. Auch vom Sängerschen her ist Schades Darstellung derjenigen George Shirleys unter Dorati überlegen. Vielleicht fasst er die Rolle etwas zu sehr in Richtung Ernst auf, als es ihre komischen Untertöne erlauben. Viel Pathos auch bei Patricia Petibons Angelica. Ihr tragfähiger, leuchtender Sopran vermag jedoch nur da zu bezaubern, wo sie keine schnellen Passagen singen muss. Sobald die Notenwerte kürzer werden, wächst das Unbehagen des Hörers, sei es in der Arie „Aure chete“, in deren Vivace-Abschnitt das Duett mit der Oboe nicht so recht gelingen will, oder in „Palpita ad ogni istante“, wo ihre Schlusskoloratur neben der Orchesterbegleitung stattfindet.

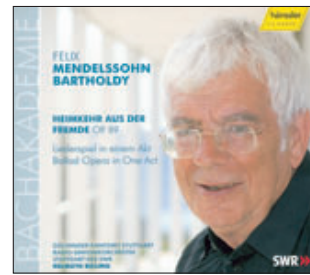
Dass in dieser Aufführung sämtliche Seco-Rezitative gekürzt sind, und das zum Teil einschneidend, lässt sich notfalls verschmerzen. Für die Kürzungen, die Harnoncourt in den Finales zu den ersten beiden Akten und in der Arie „Dell'estreme sue voci“ angebracht hat, gibt es jedoch keinen wirklichen Grund. Den gibt es auch nicht für den Einsatz einer Laute als Continuo-Instrument. Auf Eszterháza, für dessen Bühne der „Orlando“ komponiert wurde, gab es nachweislich kein einziges Zupfinstrument.

Andreas Friesenhagen

**Musik
Klang**

★★★★
★★★★

Haydn, Orlando Paladino; Patricia Petibon, Christian Gerhaher, Markus Schäfer, Michael Schade, Werner Gura, Elisabeth von Magnus, Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt (2005) DHM/Sony BMG 2 CD 82876 73370 2 (146')



Privatsingspiel

Am zweiten Weihnachtstag des Jahres 1829 erlebten etwa 120 geladene Gäste im Gartensaal seines Berliner Familiensitzes die Uraufführung eines einaktigen Liederspiels von Felix Mendelssohn: „Heimkehr aus der Fremde“ bildete den Höhepunkt der Feierlichkeiten zur silbernen Hochzeit seiner Eltern. Schon seine vier frühen dramatischen Versuche waren ja in diesem privaten Rahmen erstaufgeführt worden. Dann hatte er sich mit der „Hochzeit des Camacho“ 1827 an die große Öffentlichkeit gewagt – und einen schmerzlichen Misserfolg erlitten.

Nach der unbefriedigenden Zusammenarbeit am „Camacho“ mit Friedrich Voigt suchte Mendelssohn lange nach einem geistesverwandten Librettisten – und fand ihn ausgerechnet in dem Londoner Legationsrat und Laiendichter Karl Klingemann. Der lieferte ihm eine Mischung aus biedermeierlicher Beschaulichkeit und komödiantischem Verwirrspiel, voller Standardsituationen des bürgerlichen Unterhaltungstheaters. Wie zwiespältig Mendelssohn selbst sein letztes vollendetes Bühnenwerk einschätzte, lässt sich daran ermesen, dass er es einerseits gegenüber Ferdinand David als seine „beste Composition“ bezeichnet, andererseits jegliche öffentliche Aufführung zu Lebzeiten strikt untersagt hat.

In den beiden mitgeschnittenen Konzerten unter Helmuth Rilling fügen sich Iris Vermillion, Juliane Banse und Carsten Süß in den balladesken, kaum je opernhafte Tonfall ihrer Partien. Christian Gerhaher und Sprecher Stefan Müller-Ruppert bringen buffoneske Elemente ins Spiel, und in den Ensembles blitzt manchmal ein wenig Dramatik auf. Aber der private Rahmen wird nie überschritten.

Jörg Hillebrand

**Musik
Klang**

★★★★
★★★★

Mendelssohn, Heimkehr aus der Fremde; Juliane Banse, Iris Vermillion, Carsten Süß, Christian Gerhaher, Stefan Müller-Ruppert, Gächinger Kantorei, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Helmuth Rilling (2003) Hänssler/Naxos CD 98.487 (70')

Thielemanns Klang-Raum

Den „Tristan“ haben sie beide schon auf Platte gebannt. Nun fügen Plácido Domingo und Christian Thielemann mit „Parsifal“ ihren persönlichen Diskographien eine weitere Wagner-Oper hinzu. Mit durchaus respektablem Ergebnis – trotz kleiner Einschränkungen.

In seiner Synthese aus christlicher Mythologie, buddhistischen Elementen und Schopenhauer ist Wagners „Parsifal“ nicht gerade leichte Opernkost. Die hochkomplexe Leitmotivik des „Ring“ erscheint zwar vereinfacht, ist gleichzeitig aber in der ständigen Mutation und Verschmelzung der Einzelmotive deutlich differenzierter geworden. In viel stärkerem Ausmaß dienen die musikalischen Gedanken nicht nur der Charakterisierung von Personen und Handlungen, sondern dem Ausdruck von Stimmungen und Zusammenhängen. Eine herausragende Rolle spielen dabei die Klangstruktur und die Instrumentierung.

Ein Blick in die Partitur verdeutlicht dies: Bereits ganz zu Anfang, wenn in den ersten Takten das so genannte Liebesmotiv erklingt, hört man vordergründig den Streicherklang von Violinen und Celli. Dass Englischhorn, Klarinette und Fagott ebenfalls mit von der Partie sind, ist für das Ohr nicht eindeutig zu identifizieren. Wagner kam es auch gar nicht auf den solistischen Gebrauch der Holzbläser an, vielmehr wollte er eine bestimmte Klangmischung generieren, die an dieser Stelle unabdingbarer Bestandteil des Motivs ist.

Dieser Grundzug der Partitur liegt bei Christian Thielemann in guten Händen. Er benutzt das Orchester wie ein Maler, schöpft aus dem Vollen der musikalischen Farbpalette, weiß aber auch, wann kammermusikalische Dezent und Durchhörbarkeit gefragt sind. So ist trotz voller Orchesterbe-

Dabei hält er die Zügel straff in der Hand, geht selbst bei den orgiastischen Orchestersteigerungen (zu) bedacht ans Werk und lässt es erst am strahlenden, harfenumrauschten Schluss so richtig krachen. Allerdings beschleicht einen nicht selten das Gefühl, dass dieser Eindruck teilweise auf die Kappe des dumpfen Klangbildes geht, das sich durch eine geringe dynamische Spannweite auszeichnet. Die lang angelegten Crescendi, teils zwischen enormen Lautstärkeunterschieden, werden so zwangsläufig komprimiert und büßen einen Teil ihrer Wirkung ein.

Im Gegensatz zu dem fast uneingeschränkten Lob für Thielemann sind die Sängerleistungen eher durchwachsen. Plácido Domingo singt den „reinen Thor“, der „durch Mitleid wissend“ wird, trotz seiner 65 Jahre mit einer intakten und erstaunlich jugendlich klingenden Stimme. Weniger beeindruckend ist allerdings sein Umgang mit der deutschen Sprache. Nicht selten schrammt seine Aussprache an der Grenze zur Karikatur, was seinen Parsifal hinter den Interpretationen von Wolfgang Windgassen (Knappertsbusch) und René Kollo (Solti) zurückstehen lässt. Auch singdarstellerisch ist sein Titelheld allzu monochrom, ist die Entwicklung zum Erlöser nur angedeutet.

Auch der Amfortas des Franz-Josef Selig muss sich an seinen Rollenvorgängern messen lassen. Seine angenehm timbrierte und warme Stimme verfügt über ein gutes Le-

Plácido Domingos Deutsch bewegt sich nicht selten an der Grenze zur Karikatur

setzung das Liebesmotiv der Solo-Trompete im Vorspiel ebenso deutlich zu hören wie die „Herzeleid“-Reminiszenz der Bassklarinette über dem Tremolo der tiefen Streicher. „Zum Raum wird hier die Zeit“, spricht Gurnemanz zu Parsifal. Bei Thielemann müsste es heißen: „Zum Klang wird hier die Zeit“ – egal, ob es sich um die mystische Weihestimmung der Gralsenthüllung oder den Sinnenzauber in Klingsors Zaubergarten handelt. Vor allem dicht und intensiv ist sein Spiel, trotz der meist gemächlichen Tempi im „Parsifal“, allerdings auch hin und wieder durch leichte Intonationsschwankungen der Bläser getrübt.

gato; außerdem besitzt er die nötige sprachliche Eloquenz für die langen Erzählungen. Dennoch: Gemessen an dem bedeutenden Gewicht der Rolle ist sein Gurnemanz vokal wie darstellerisch zu leichtgewichtig. Vor allem der unerreichte Hans Hotter (Knappertsbusch) sowie das Bass-Schwergewicht Gottlob Frick (Solti) machen ihm das Überleben auf der akustischen Szene schwer. Letztgenannter lässt mit seiner sicheren Höhe Seligs Not mit den hohen Tönen wie unter dem Vergrößerungsglas erscheinen.

Falk Struckmanns Amfortas ist vokal imponierend und im Vergleich mit Thomas



Quasthoff nicht ganz so filigran. Er ist weniger der passiv Leidende als vielmehr der sich Aufbaumende, der seine Not herauschreit mit markerschütternden Tönen. Seine Textverständlichkeit bleibt dabei allerdings größtenteils auf der Strecke. Da hätte er sich bei seinem Kollegen Selig durchaus eine Scheibe abschneiden können. Die Klarheit von dessen Diktion, ohne dabei die Gesangslinie aufzugeben, ist eine Lehrstunde vorbildlichen Wagner-Singens.

Beitritt noch Waltraud Meier in ihrer Paraderolle als Kundry. Mit dieser Partie schuf Wagner seine wohl komplexeste Frauenrolle. Wohl auch deswegen, weil er sie aus mehreren Gestalten des Parsifal-Mythos amalgamierte. Als Urteufelin wird sie benannt (und im Orchester erklingt der Tritonus dazu, der „diabolus in musica“), als Höllenrose und Herodias, als Heidin und Zauberweib. Diese Zerrissenheit spiegelt sich auch in der Musik: Ihr Ausdrucksspektrum reicht vom tierähnlichen Geräusch bis zum expressionistischen Schrei. Wagner verlangt außerdem größte Intervalle und schwierigste Tonabstände. Eine ungeheure Herausforderung, die Meier bravurös meistert. Und nicht nur das: Meier singt Kundry nicht nur, sie ist Kundry. Allerdings hat die Zeit an ihrer Stimme Spuren hinterlassen, und so ist ihre Darstellung auf der Bühne deutlich fesselnder als die rein akustische Interpretation. Ohne die Szene wirkt ihre Stimme allzu oft dünn und nicht selten sauer und schneidend. Die Funken sprühende Erotik etwa, die sie im zweiten Akt auf der Bühne zu verströmen weiß, kommt hier nur unzureichend zur Geltung. Dennoch ein großartiges Portrait.

Björn Woll

Musik
Klang

★★★★
★★★

Wagner, Parsifal; Waltraud Meier, Plácido Domingo, Falk Struckmann, Franz-Josef Selig, Wolfgang Bankl, Ain Anger, Wiener Staatsoper, Christian Thielemann (2005)
DG/Universal 4 CD 477 6006 (243')

Stimmglanz und Ausdruckstiefe

In kurzen Abständen bringt Preiser immer neue Folgen der Kultserie „Lebendige Vergangenheit“ heraus. Aus dem nur schwer zu überblickenden Angebot hier eine Auswahl von Recitals, die in keiner Stimmensammlung fehlen sollten.

Dreieinhalb Jahrzehnte gehörte die deutsche Mezzosopranistin Margarete Arndt-Ober (1885-1971) der Berliner Hofoper an. Sie muss eine sehr temperamentvolle Bühnendarstellerin gewesen sein (ihr Partner Caruso nannte sie einmal die „deutsche Teufelin“), sie besaß darüber hinaus reiche stimmliche Mittel und eine hervorragende Technik. Gleichermaßen sicher im Contralto-Bereich wie in Sopranhöhen, hatte die Stimme doch eine unverkennbare Mezzo-Farbe. Zu Arndt-Obers Glanzrollen zählten Fidès („Le prophète“), Carmen, Dalilah, Amneris und Octavian. Ein Highlight ihrer Diskographie ist indes Brangänes Ruf „Einsam wachend“, mit einer sublimierten Sinnlichkeit gestaltet, in der die ganze Liebesnacht zwischen Tristan und Isolde fokussiert erscheint.

Zwei glamouröse amerikanische Primadonnen der Nachkriegszeit, Dorothy Kirsten (1910-1992) und Eleanor Steber (1914-1990), sind hierzulande zu wenig bekannt. Kirstens Karriere war außergewöhnlich lang: Erst mit fast 70 Jahren verabschiedete sie sich vom Publikum der Met. Ihre Spezialität waren Puccini, die Veristen und die

Opern. Als Gräfin, Zerlina, Pamina und Konstanze zeigt Steber einen klaren Sopran und kühle Noblesse, für Verdis Heroinen (insbesondere in „Ernani“ und „Forza“) war die Stimme zu leichtgewichtig. Am meisten beeindruckten die federleichte Juwelenarie aus „Faust“, die intensive und mit einer sonst bei ihr etwas vermissten Wärme vorgetragene Micaela-Arie und Louises „Depuis le jour“ mit vielen schwebenden Piani.

Der Kölner Bariton Herbert Janssen (1892-1965), langjähriges Mitglied der Berliner Staatsoper, fand an der Met seine zweite künstlerische Heimat, nachdem er 1937 aus politischer Überzeugung in die USA emigriert war. Er besaß eine Stimme von weicher Textur und lyrischem Grundcharakter, die aber zu dramatischer Expansion, gar heldischer Projektion fähig war. Sein Wolfram und Kurwenal sind unübertroffen; ob er gut beraten war, auch Hans Sachs und Wotan zu singen, ist umstritten. Von seinen Bühnenauftritten existieren viele komplette Mitschnitte, seine Einzelaufnahmen sind dagegen überschaubar. Preiser hat einige Berliner und New Yorker Studio-Aufnahmen kombiniert, darunter vier Aus-

schnitten Opern russisch singt, tut seiner stilistischen Kompetenz keinen Abbruch.

Nur wenigen Kennern ist der Bassist Luciano Neroni (1909-1951) noch ein Begriff, der 1931 an der Seite Beniamino Gigli debütierte, 1940 an die Mailänder Scala engagiert wurde und 1949 im legendären „Nabucco“ in Neapel Partner der Callas war. Denn bevor seine Weltkarriere in Gang kam, erlag er einem plötzlichen Herztod. Neroni ist in seinem Fach durchaus zu den Großen zu rechnen, wie die 15 Cetra-Titel beweisen, die Preiser jetzt neu aufgelegt hat. Seine machtvollen, orgelnde Stimme war zugleich eines warmen Legato fähig (etwa in Fiescos Arie aus „Simon Boccanegra“). Neroni singt Sarastro mit gleicher Kompetenz und sonorer Würde wie Wotans Abschied, zieht in Basilius Verleumdungsarie komödiantische Register, ohne die musikalische Linie zu zerstören, und verbindet in Dulcamaras Auftritt Stimmgewalt mit prägnantem Wortwitz. „Im tiefen Keller“ schimmert das Vorbild Schaljapin durch.

Ekkehard Pluta

Zwei glamouröse Primadonnen der Nachkriegszeit werden wieder lebendig

französische Oper, aber auch Verdis Traviata. Kirsten besaß eine helle, gleißende Stimme von beträchtlicher Durchschlagskraft, eher „spinto“ als lyrisch, ihr Vortragsstil erscheint mehr energiegeladen als seelenvoll. So wirken vor allem „femmes fragiles“ wie Mimi, Butterfly, Liù, Marguerite oder Louise vergleichsweise „tough“. Eine Klasse für sich ist die Sängerin in der brillanten Gavotte der Manon, als Verführerin Thaïs und vor allem in den ganz im Music-Hall-Stil gesungenen Arien aus „La Rondine“.

Auch Eleanor Steber war lange Zeit ein unangefochtener Star der Met, wurde daneben in Bayreuth als Elsa und in Florenz als „Mädchen aus dem goldenen Westen“ bewundert. Sie war lyrischer, klang sahniger als Kirsten und hatte ein vielseitigeres Repertoire als diese; nur in wenigen Partien waren sie unmittelbare Konkurrentinnen. Preiser hat einige frühe Solo-Aufnahmen der Firmen RCA und Columbia zusammengestellt, je fünf Titel von Mozart und Verdi und drei Arien aus französischen

schnitten aus „Meistersinger“, die Janssen als lyrisch-schlanken, aber souveränen Sachs zeigen; sein Wolfram ist mit fünf Titeln dokumentiert. Am Herzen lag dem Sänger auch das italienische Fach, für das er als typisch deutscher Belcantist prädestiniert war, das ihm im Studio aber nur selten abverlangt wurde. Das Duett aus dem zweiten Akt der „Butterfly“ (mit Margherita Perras) gehört zu den wenigen Ausnahmen.

Als einen Bruder Janssens im künstlerischen Geiste könnte man den russischen Bariton Alexei Ivanov (1904-1982) bezeichnen. Auch bei ihm gehen Gesangskultur und Ausdruckskraft eine glückliche Verbindung ein. Seine helle, schlanke, aber doch muskulöse Stimme überzeugt nicht nur im angestammten russischen Repertoire, sondern macht auch bei Valentins Gebet, im Credo des Jago und vor allem im „Bajazzo“-Prolog großen klanglichen und gestalterischen Effekt. Als Wolfram kann Ivanov es mit den besten deutschen Fachvertretern aufnehmen. Dass er auch die westeuropäi-

Margarete Arndt-Ober singt Meyerbeer, Bizet, Saint-Saëns, Wagner, Verdi, Ponchielli, Mussorgsky und Kienzl (1910-15); CD 89630

Dorothy Kirsten singt Puccini, Massenet, Charpentier, Verdi, Gounod und Giordano (1947-53); CD 89632

Eleanor Steber singt Mozart, Gounod, Charpentier, Bizet und Verdi (1945-50); CD 89636

Herbert Janssen singt Lortzing, Gounod, Wagner und Puccini (1923-47); CD 89640

Alexei Ivanov singt Donizetti, Verstovskij, Wagner, Mussorgsky, Rubinstein, Tschaikowsky, Verdi, Borodin, Leoncavallo und Rimski-Korsakow (1947-52); CD 89645

Luciano Neroni singt Mozart, Rossini, Donizetti, Bellini, Meyerbeer, Verdi, Boito, Gomes, Catalani, Wagner und Mussorgsky (1939-48); CD 89643
Alle bei Preiser/Naxos

Lebendige Vergangenheit



Margarete Arndt-Ober

Lebendige Vergangenheit



Dorothy Kirsten

Lebendige Vergangenheit



Eleanor Steber

Lebendige Vergangenheit



Herbert Janssen