



Tiefe Emotionen

In der italienischen Barockoper dominierten Primadonnen und Kastraten, während für Tenöre und Bässe oft nur Nebenrollen vorgesehen waren. So verwundert es nicht, dass in den letzten zwanzig Jahren nur zwei nennenswerte CDs mit Tenorarien aus Händels Feder erschienen sind (Robert White bei Virgin und Kobie van Rensburg bei NCA). Gleichwohl war immer bekannt, dass dem Tenor bei Händel eine besondere Rolle zukommt: Wenn er etwas Größeres für ihn schrieb, dann war es immer sofort etwas sehr Großes – man denke nur an Acis in „Acis and Galatea“, an den Beginn von „Messiah“, an Bajazet, der in „Tamerlano“ die eigentliche Hauptrolle spielt, oder an die Titelfigur von „Samson“. Welch emotionaler Facettenreichtum in diesen Partien steckt, zeigt nun Mark Padmore in einem Recital, das ohne Übertreibung zu den schönsten Händel-Aufnahmen der letzten Zeit gerechnet werden darf.

Mit seiner souveränen Technik und seinem im Lyrischen ebenso wie im Heroischen sehr ansprechenden Timbre verleiht Padmore diesen Arien und Szenen Glanz und tiefen Ausdruck. Das können indes andere auch. Was hier als einzigartig heraussticht, ist die ungemein enge Korrespondenz mit dem English Concert, das unter Andrew Manzes Leitung nicht bloß begleitet, sondern wie ein zweiter Sänger oder ein Chor auf der Bühne gemeinsam mit dem Solisten zu agieren scheint. In einer Szene aus „Tamerlano“ treten Robin Blaze und Lucy Crowe als Protagonisten hinzu, und in dem Duett „As steals the morn“ aus „L'Allegro“ verschmelzen Padmore und Crowe so wunderbar mit dem Orchester, dass man vor Rührung und Erstaunen verstummt.

Matthias Hengelbrock

Musik
Klang

★★★★★
★★★★

Händel, Arien (Alceste, Semele, Il Trionfo, Tamerlano, Samson, Rodelinda, Esther, Jephtha, L'Allegro); Mark Padmore (Tenor), The English Concert, Andrew Manze (2006)
Harmonia Mundi USA CD 907422 (77')

Magische Entschleunigung

Die Rezensionen zu „Le nozze di Figaro“ 2006 bei den Salzburger Festspielen lasen sich, als wäre Sten Nadolnys „Die Entdeckung der Langsamkeit“ ein neues Kapitel hinzugefügt worden, dessen Hauptfigur freilich nicht mehr John Franklin, Kapitän und Polarforscher, wäre – sondern der Dirigent Nikolaus Harnoncourt. Von magischer Verlangsamung der Zeit, einer den Abend dominierenden Entschleunigung war zu lesen; jeder Notenhals reckte sich, wenn der Dirigent die Tempi streckte. Überraschend kam dies nicht. Konsequenter hat Harnoncourt seine Sicht auf das Werk in den letzten Jahrzehnten entwickelt. Bei seiner Auslegung in den 1980er Jahren in Zürich knallten die Sforzati, als prügelte der Teufel seine Großmutter. Der Tonfall war grell, aggressiv, harsch; die Revolution fraß ihre Kinder – und auch manche Feinheit der Partitur. Seit seiner (auf Platte konservierten) Amsterdamer Exegese von 1993 ist das Revolutionäre passé. Der Dirigent glaubt nicht mehr an soziale Konflikte, sondern an „leidende und klagende Seelen“, siedelt das Stück irgendwo zwischen Marivaux', „Le jeu de l'Amour et du Hasard“ und Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ an. Oder auch bei Ingmar Bergman, wie Claus Guth, der Regisseur der Salzburger Neuproduktion, deren „Soundtrack“ nun auf CD erschien, dies kongenial herauszumodellieren suchte.

Gleich die ersten Takte der einleitenden Sinfonia weisen den Weg. Das ist kein furioser Spuk, kitzelt nicht das Ungezügliche aus Mozart, sondern kündigt vom für Harnoncourt typischen Röntgenblick in die Seele der Musik. Furtwängler brauchte 4'13", Karajan mit seiner flotten Alla-Breve-Lesart in der frühen EMI-Aufnahme 3'52". Harnoncourt denkt das Presto konsequent in vier Vierteln; er ist nun bei 5'06" angelangt. Die mit einer überzeugenden Tempo-Dramaturgie begründete magische Verlangsamung der Zeit, die zugleich manche sonst selten zu hörende Kostbarkeit entbirgt, ist auch an den einzelnen Nummern abzulesen: Im Durchschnitt streckt der Dirigent sie noch um ein paar Sekunden über die bereits recht entschleunigte Amsterdamer Aufnahme hinaus, Cherubinos „Non so più“ etwa auf 2'59" statt 2'39", das „Voi che sapete“ auf 3'14" statt 2'53" – was freilich auch am Herausmeißeln des Sprachlichen, den Rubati, den Unterbrechungen des regelmäßigen Pulses im Sinne lebendiger Rede liegt. Christine Schäfer setzt dies dank formidabler Gestaltungskunst und durchaus mit Mut



zum Spröden um, stiehlt dabei auch Anna Netrebko die Show. Die Russin ragt mit ihrer fülligen Stimme zweifellos über die Partie der Susanna hinaus; „Deh vieni“ singt sie mit vergleichsweise großem Ton (Harnoncourt nimmt dementsprechend das Tempo im Verlauf der Arie deutlich zurück, wodurch diese eine halbe Minute länger währt als etwa in der Amsterdamer Aufnahme mit Barbara Bonney). Doch drängt Netrebko sich nie vor, erweist sich als aufmerksame Ensemble-Spielerin und alerte Partnerin Figaros, den der souveräne Ildebrando d'Arcangelo mit konzentrierter, gelegentlich etwas knarzig klingender Stimme gibt.

Das „Porgi, amor“ der Gräfin nimmt Harnoncourt nun gar einen Tick rascher als in Amsterdam, das „Dove sono“ freilich deutlich ruhiger. Dorothea Röschmann wirkt merkwürdig überspannt, was wohl nicht allein der Rollenauslegung zuzuschreiben ist. Irgendwie scheint sie sich einen Schwarzkopf-Tonfall zulegen zu wollen, ohne das Raffinement ihres Vorbilds zu erreichen. Mangels der szenisch-visuellen Komponente wirkt auch manch andere Interpretation nicht so überzeugend wie auf der Bühne, sucht die charakterdienliche Expression gelegentlich technische Mängel oder Abgenutztheit zu kaschieren. Bo Skovhus' Graf wirkt etwas rau, nimmt ab und an zu einer bellenden Charakterisierung Zuflucht. Franz-Josef Seligs Bartolo-Wobble und Marie McLaughlins etwas verbrauchten Marzelline-Sound kann man als typgerecht entschuldigen, wie denn auch die amateurhaft klingende Eva Liebau die Unerfahrenheit der kleinen Barbarina vorstellen mag.

Gerhard Persché

Musik
Klang

★★★★★
★★★★★

Mozart, Le nozze di Figaro; Ildebrando d'Arcangelo, Anna Netrebko, Bo Skovhus, Dorothea Röschmann, Christine Schäfer, Marie McLaughlin, Franz-Josef Selig, Patrick Henkens, Oliver Ringelhahn, Florian Boesch, Eva Liebau, Wiener Philharmoniker, Nikolaus Harnoncourt (2006)
DG/Universal 3 CD 477 6710 (190')



Erste finnische Oper

Auch unter den musikkundigen Deutschen dürfte es wenige geben, die mit dem Namen Fredrik Pacius viel anfangen können – obwohl sein Träger Deutscher war. Der „Grove“ beschreibt Pacius freilich als „Vater der finnischen Musik“; unter anderem schuf der Komponist auch die Nationalhymne Finnlands, das er als 25-Jähriger betrat und das ihm zur eigentlichen Heimat wurde. Dass seine Musik das romantische Flair eines Mendelssohn atmet, ist kein Zufall: 1809 in Hamburg geboren, studierte er in Kassel bei Louis Spohr. 1828 wurde er Geiger des Hoforchesters zu Stockholm; 1835 wechselte er als Musikdirektor nach Helsinki, gab an der dortigen Universität Vorlesungen, wurde 1860 zum Professor ernannt. 1891 starb er in der finnischen Metropole. Seine drei Opern waren die ersten in Finnland komponierten. Die erste davon, „Kung Karls jakt“, erzählt (in schwedischer Sprache) von König Karl XI. von Schweden, der nach Finnland kommt, um zu jagen. Währenddessen planen Adelige einen Coup, um den jugendlichen Regenten abzusetzen. Nur dem König ist gestattet, den Elch zu erlegen; tut dies ein anderer, in diesem Fall der Robbenjäger Jonathan, muss er mit dem Tode bestraft werden. Doch dessen Verlobte, die Fischerstochter Leonora, entdeckt die Intrige der Aristokraten gegen den König und erwirkt so Gnade für den Bräutigam.

Das Werk, 1852 in Helsinki uraufgeführt, spielt nicht nur auf Beethovens „Fidelio“ an, sondern weist auch Elemente von Webers „Freischütz“ auf. Die Aufnahme (in Finnisch) hat vor allem Repertoirewert; die Wiedergabe durch die Oper der Stadt Pori nimmt durch Hingabe und Engagement für sich ein, wobei ein gewisser dilettantischer Beigeschmack nicht unsympathisch wirkt.

Gerhard Persché

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Pacius, Kung Karls jakt; Tero Aalto, Niina Ahola, Kai Pitkänen, Heikki Orama, Kristiina Kattelus, Mauri Vesanto, Pekka Kähkönen, Pori Sinfonietta, Ari Raisa-lainen (2001)
Marco Polo/Naxos 2 CD 8.225317 (130')



Wiens Offenbach

Die Frau als leeres Projektionsfeld, in das die Männer ihre Lüste und ihre Besitzvorstellungen einschreiben möchten, ist keine Erfindung von Zusiedlern aus dem Morgenland. Auch unsere Großvätergeneration hat wie selbstverständlich angenommen, dass der Mann der Erzieher der Frau sein sollte – Wedekinds Lulu-Stücke (und Alban Bergs Oper) dokumentieren dies ebenso wie auf ironische Weise Shaws „Pygmalion“, populär geworden freilich seit den 1950er Jahren durch die Umsetzung für das musikalische Unterhaltungstheater als „My Fair Lady“. Wenig bekannt ist, dass dieses Genre bereits neun Jahrzehnte vor diesem Musical mit Franz von Suppés Einakter „Die schöne Galathée“ (1865) ein ähnlich disponiertes Stück bot, allerdings bei unterschiedlichem Ausgang: Weil die mit Hilfe der Göttin Venus zum Leben erweckte Statue des Bildhauers Pygmalion den Erwartungen ihres Schöpfers nicht entgegenkommt, wird sie zurückverwandelt und an den Meistbieter verkauft.

Suppé gilt als der eigentliche Begründer der Wiener Operette; mit „Die schöne Galathée“ reagiert er deutlich auf Offenbachs Pariser „bouffes“. Suppé war perfekter Handwerker mit gelegentlich genialen Zügen und einem oft avancierten Umgang mit dem musikalischen Material – was auch an der „Galathée“-Partitur ablesbar ist. Zumal hier an Bruno Weils inspirierter Exegese mit der Cappella Coloniensis und einer engagierten Sänger-Crew – allen voran Eleonore Marguerre in der Titelpartie und Jörg Dürmüller als in sein Werk verliebter Bildhauer. Zu wünschen wäre, dass diese Koproduktion von Capriccio und dem WDR dem Werk zu einer erfolgreichen Renaissance in den Spielplänen der Theater verhilft.

Gerhard Persché

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Suppé, Die schöne Galathée; Eleonore Marguerre, Marianne Beate Kielland, Jörg Dürmüller, Klaus Häger, Christian Brückner, Cappella Coloniensis, Bruno Weil (2005)
Capriccio/Delta CD 60134 (72')



Vollkommener Schlagergesang

Wo diese Welt am schönsten scheint, sind auch die schönsten Frau'n vereint. Nicht eben große Poesie. Auch in den immergrünen Schlagerkanon hat sich diese Zeile weder intellektuell noch musikalisch eingeschrieben. Und doch. Es ist der Sänger, der dieses Liedchen von Nico Dostal adelt, es ist die seidige, geschmeidige, dabei strahlende und von einem Hauch von Traurigkeit und feinem Sentiment umwehte Stimme eines 23-jährigen Pfälzers, der hier am Beginn einer Weltkarriere stand: Fritz Wunderlich. Bei der Aufarbeitung seines tönenen Nachlasses sind Universal und die Wunderlich-Familie ganz am Grund der Archivkisten angelangt. Und auch hier sind Höhenflüge zu vermeiden.

Fritz Wunderlich war in jeder Hinsicht ein Frühvollendeter. Und einer, der früh zu arbeiten gelernt hatte, da sich die vaterlose Musikerfamilie mit Tingeln in Kneipen und bei Bällen auf dem Land durchschlagen musste. Der kleine Fritz spielte diverse Instrumente, darunter auch Trompete. Und die bläst er nun, kraftvoll und klanghell, auf sechs dieser allerersten Aufnahmen, die dazu dienten, seine Kasse zu füllen und die Sendearchive des Südwestfunks zu bestücken.

Es sind nette Trällerlieder, schwungvoll und mit Gusto begleitet vom Kleinen Rundfunkorchester des SWF unter Willi Stech, Fünfziger-Jahre-Wohlfühlschlager und eigentlich zweitklassige Operettentitel von Franz Grothe, Hans May und Rudolf Katt-nigg. Da wiegt sich der „Glücksvalzer“, wird „Niemals lass ich dich allein“ versprochen, wird der „Florentiner Mai“ beschworen, die „Bella Maria“, die „Narzissen aus Montreux“ und die „Sonne über Capri“. Melodiöse Reisen im Schlagerland der Illusion, freilich vollkommen gesungen von einem, der offenbar alles konnte.

Manuel Brug

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Wunderlich populär; Fritz Wunderlich (Tenor), Kleines Rundfunkorchester des SWF, Willi Stech (1953-57)
Polydor/Universal CD 476 5979 (65')

Am Rande der Singbarkeit

Die aktuellen Neu- und Wiederveröffentlichungen fördern neben einigen Klassikern durchaus auch Raritäten ans Tageslicht. Darunter die Erstveröffentlichung einer „Meistersinger“-Aufführung unter Hans Rosbaud und einen Beitrag zur nicht gerade üppigen Meyerbeer-Diskographie.

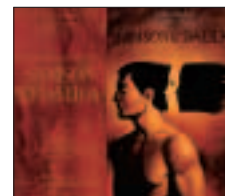
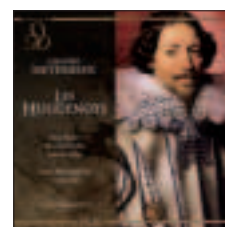
Zu den absoluten Katalogklassikern gehört die „Elektra“-Aufnahme mit Birgit Nilsson in der Titelpartie, die nun für die Decca-Serie „The Originals“ neu aufgelegt wurde. Es handelt sich dabei um die erste Studioproduktion des ungekürzten Werkes – ein Unterfangen, das auf der Bühne schnell an den übermenschlichen Anforderungen der Titelrolle scheitert. Selbst Strauss musste diesen Umstand schließlich einsehen und sanktionierte die üblichen Striche. Doch wenn es je eine Sängerin gegeben hat, welche dies Wagnis eingehen konnte, war es Birgit Nilsson. Von der rein gesanglichen Bewältigung dieser Tour de force her ist sie „sui generis“. Mehr noch: Sie bewältigt Strauss' Partitur nicht nur, sie gestaltet sie mit ekstatischer Phonation und metallisch glänzenden Spitzentönen, die sich selbst durch Soltis aufgeblähten Orchesterklang mühelos ihren Weg bahnen. Als ihre Schwester plagt Marie Collier sich mit dicklichem Vibrato und stumpfer Stimme, Regina Resnik gibt eine verstörte, weniger hysterische als brütende Klytämnestra, und Tom Krause trumpft als kraftvoller, doch nobler Orest auf.

Was Nilsson, trotz aller vokalen Autorität, abgeht, zeigt ein „Elektra“-Mitschnitt des Jahres 1957 von den Salzburger Festspielen unter Dimitri Mitropoulos. In der Titelrolle glänzt die überragende Inge Borkh auf der Höhe ihres Ruhms. Ihr lodernder Klang beim „Orest“-Ausruf, die bebende Stimme beim Erkennen des Bruders oder das schier oszillierende Farbenspiel bei „seliger“ oder

hornartigen Töne eine beeindruckende Klytämnestra, die wegen des hohlen Stimmklangs nur noch ein Schatten ihrer selbst ist. Mit Marilyn Horne findet sich zudem eine Luxusbesetzung unter den Mägen. Obwohl die technische Qualität dieser Piratenplatte recht mäßig ist, sind die Stimmen präsent abgebildet.

Ebenfalls wegen der Hauptdarstellerin lohnt sich ein Mitschnitt von Catalanis „La Wally“ aus dem Jahre 1972. Doch gleich vorweggesagt: Diese Aufnahme ist wegen des fragilen und brüchigen Klangbildes, das zudem unter zahlreichen Verzerrungen und Nebengeräuschen leidet, nur etwas für Liebhaber. Ebenso unerträglich sind die larmoyanten Tempi von Ferruccio Scaglia, der das Stück im Schmalz ertränkt. Was bleibt, ist eine der im Moment wenigen erhältlichen Gesamtaufnahmen Magda Oliveros, die der Titelheldin in der ihr eigenen und unverwechselbaren Art Leben einhaucht.

So gestaltet sie ihre Arie im ersten Akt mit nachgesetzten Seufzern, nimmt sich extreme Rubato-Freiheiten, greift zu außermusikalischen Gesten und wählt teils extreme dynamische Wechsel. Doch bei allen histrionischen Übertreibungen bleibt der Vortrag der Verismo-Diva authentisch, geht ihre pathetische Deklamation zu Herzen. Und obwohl die Sängerin zum Zeitpunkt der Aufnahme bereits ihre zweite Karriere feierte, verrät sie noch immer eine einst flu-



Aktfinale mit exponierten Spitzentönen. Was Meyerbeer seiner Marguérite abverlangt, bewegt sich allerdings am Rande der Unsingbarkeit, hat man nicht zufällig ein „Wundertier“ (Schwarzkopf über

Popp) mit der geläufigen Gurgel einer Marilyn Horne zur Verfügung. Rita Shane bewegt sich im vorliegenden Mitschnitt respektabel durch den mit Höchstschwierigkeiten gespickten Part. Wer kann es ihr verübeln, dass sie in ihrer Arie mit all den quälenden Läufen, endlosen Trillern und grausamen Sprüngen etliche Töne ins Ungefähre schleudert? Nahezu eine Idealbesetzung erfährt die Rolle des Raoul in Nicolai Gedda. Während andere bei den grausam exponierten Höhen der Partie um ihr Leben brüllen, ist er in der Lage, mit feinsten dynamischen Schattierungen aufzuwarten.

Ein Tenor ganz gegensätzlicher Prägung steht hingegen im Zentrum einer Rundfunkproduktion von Saint-Saëns' „Samson et Dalila“ aus Amsterdam. Jon Vickers in einer seiner Paraderollen ist zugleich die Raison d'être dieser Aufnahme. Auch hier verwandelt er seinen technisch fragwürdig gebildeten Helden Tenor zu einem Instrument von selten gehörten Ausdrucksdimensionen – vom brüchigen „mezza voce“ bis zu schier unerträglicher physischer Gewalt. Beispiel hierfür ist etwa sein hohes B am Ende des zweiten Aktes: In einer einzigen Note erfasst er die psychische Situation des Helden. Weniger überzeugend ist seine Partnerin Oralia Dominguez, die eine zwar energiegel-

Meyerbeers Opern bereiten den meisten Theatern immense Besetzungsprobleme

„Königstochter“ weisen sie als singende Schauspielerinnen ersten Ranges aus. Die plastische Artikulation sichert ihr zudem eine exemplarische Wortverständlichkeit, und die Eloquenz der Diktion sorgt für eine Ausdrucksintensität, die derjenigen Nilssons weit überlegen ist. Gemischte Leistungen dagegen im Ensemble: Der vom Stimmklang ideal besetzten Lisa della Casa liegt der „Elektra“-Stoff charakterlich denkbar fern; ihr Temperament will nicht so richtig passen zu diesem rund zweistündigen Blut- und Schweißrausch. Jean Madeira ist dank ihrer nebel-

tende Stimme, welche perfekt auf der Atemsäule getragen wird.

Technisch ähnlich desolat präsentiert sich ein Mitschnitt von Meyerbeers „Les huguenots“ aus Wien. Dabei liefert er eine Antwort darauf, warum dessen Opern kaum auf den Spielplänen der internationalen Häuser auftreten: Die vokalen Anforderungen sind horrend – bis in die Nebenrollen hinein. Jeanette Scovotti singt sich als Urbain mit silbriger Eleganz und Esprit durch die rasenden Koloraturen samt der Trillerketten und glänzt im ersten

sche Dalila mimt, aber auch mit übertriebenen Nasalen und wenig sinnlicher Klangschönheit agiert.

Zum ersten Mal auf dem CD-Markt erhältlich ist eine „Meistersinger“-Aufnahme vom Februar 1955 aus Mailand. Hans Rosbaud pflegt mit dem Mailänder Rundfunkorchester einen erstaunlich analytischen und klaren Wagner-Ton als Klangteppich für ein überwiegend deutsches Ensemble. Elisabeth Schwarzkopf singt eine artifizielle Eva – die einzige Wagner-Rolle ihres Repertoires – fernab der Natürlichkeit einer Elisabeth Grümmer; Otto Edelmann ist mit der Partie des Sachs schlichtweg überfordert und singt mit unsteter Tonemission; Erich Kunz stattet den Sixtus Beckmesser mit übertriebener Emphase aus. Betrachtet man dann noch das diffuse Klangbild mit der unausgewogenen Balance zwischen Sängern und Orchester, ist die Konkurrenz durch andere Aufnahmen sehr groß, etwa Kempes Studioeinspielung von 1956.

Ähnlich herausragend wie diese sind auch mehrere Produktionen des Labels Naxos. Darunter eine Aufnahme von Puccinis „La bohème“ mit dem Traumpaar Victoria de los Angeles und Jussi Björling. Die Sängerin passt in ihrer ungekünstelten Bescheidenheit – Nicolai Gedda erinnerte sich, dass sie bei Aufnahmen immer ganz unglücklich mit ihrer Leistung gewesen sei – ideal zum Charakter der Rolle und überzeugt durch mädchenhaften Charme und die Schlichtheit der vokalen Linie. Zudem ist ihre Artikulation meisterhaft in den Klangfluss eingebettet – die beste Leistung auf Platte neben Callas. Als ihr Partner brilliert der „schwedische Caruso“ mit der Eleganz seiner Phrasierung und der Leichtigkeit der Spitzentöne – und lässt dabei fehlende Italianità vergessen. Vor allem die Duettsszenen der beiden machen die Oper zu einem intimen Kammerspiel, welches von Thomas Beecham kongenial begleitet wird. Statt auf orchestralen Zuckerguss setzt er ganz auf einen flüssigen, durchhörbaren Klang. Dieser zeichnet dann auch das transparente Klangbild aus, das lediglich an lauten Stellen von Übersteuerungen und einem gelegentlichen Knacksen getrübt wird.

Auf einem ebenso hohen künstlerischen Niveau bewegt sich Wilhelm Furtwänglers Interpretation der „Walküre“ aus dem Jahr 1954, bei der es sich um die erste komplette

Studioeinspielung des Werkes handelt. Furtwängler eröffnet grandios mit einem Wagnerschen Mysterienspiel in den tiefen Streichern und gibt den Startschuss für ein überragendes Sängersenble. Leonie Rysanek und Ludwig Suthaus als Wälsungenpaar starten zwar verhalten, steigern sich aber im Verlauf des ersten Aktes. Spätestens bei „Du bist der Lenz“ ist die Sängerin in Topform und verströmt sich fortan emo-

Furtwänglers „Walküre“ besticht durch ein exzellentes Sängersenble

tional bis zu dem Ausbruch des „hehrsten Wunders“. Suthaus ist zu Beginn noch ganz der gehetzte Flüchtling, bewegt seine echte Heldenenorstimme dann aber, trotz Nachlässigkeit gegenüber den korrekten Notenwerten, mit erstaunlicher Poesie durch die „Winterstürme“. Dass Martha Mödl nicht unbedingt die stimmprächtigste Sängerin war, ist ein Gemeinplatz. Ihr laut Zeitzeugen atemberaubendes Bühnenspiel merkt man indes auch dieser Aufnahme an. Ihr von wenigen Holzbläserakkorden gestütztes „War es so schmachlich“ weist sie als Tragödin ersten Ranges aus. Mit Gottlob Frick glänzt die Einspielung zudem mit einem der besten Hundings und Hagens der letzten hundert Jahre.

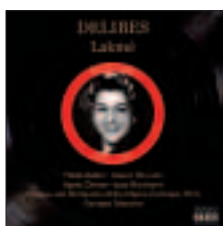
Ebenfalls um die erste Studioeinspielung des Werkes handelt es sich bei der Aufnahme von Delibes' „Lakmé“, die ihre Popularität vor allem der Glockenarie und dem Blumenduett verdankt. Ähnlich wie in der fast zwanzig Jahre später mit Mady Mesplé und Roger Soyer unter Alain Lombard bei EMI eingespielten Aufnahme agiert auch hier ein überwiegend französisches Ensemble, an dessen Spitze die Koloratursopranistin Mado Robin steht. Nach ihrem Rollendebüt an der Pariser Oper wurde die Partie so etwas wie ihre Visitenkarte. Als man die 1.500. Aufführung des Werkes an der Opéra-Comique zu ihren Ehren ausrichten wollte, starb sie nur wenige Tage zuvor. Außer ihrem vokalen Feuerwerk in schwindelnden Höhen erlebt man auf der Aufnahme ein herausragendes Beispiel vorbildlichen Ensemblegesangs, das zudem die Vorzüge einer Besetzungspolitik mit muttersprachlichen Sängern offenbart.

Deutlich durchwachsener sind die Sängereleistungen in

Verdis „Don Carlo“, der in einer leicht gekürzten Version unter Gabriele Santini erschienen ist. Ohrenfällig gehört dieser nicht zur ersten Garde italienischer Dirigenten. Das Duett zwischen Carlo und Rodrigo begleitet er zwar mit feuriger Italianità, erlaubt sich aber ausufernde Rubati und Tempoverschleppungen. Antonietta Stella als Elisabetta wirkt eine Spur frischer als in der sieben Jahre später entstandenen Auf-

nahme unter demselben Dirigenten; Elena Nicolai als Eboli bringt eine solide Leistung, kann es mit der Grandeur einer Stignani aber nicht aufnehmen; Mario Filippeschi ist robust genug, um den physischen Anforderungen der Partitur zu trotzen, wirkt als Interpret allerdings etwas ungehobelt. Höchstes musikalisches Niveau hingegen erreichen Boris Christoff und Tito Gobbi in ihrem Duett – das Ergebnis der Intelligenz zweier überragender Sänger-Darsteller. Durch Remastering entstand zudem ein helles, klares Klangbild, welches leicht auf Kosten eines körperhaften Tones ging.

Björn Woll



Strauss, Elektra; Nilsson, Resnik, Collier, Krause, Wiener Philharmoniker, Solti (1968); Decca/Universal 2 CD 475 8231
Strauss, Elektra; Borkh, Casa, Lorenz, Horne, Wiener Philharmoniker, Mitropoulos (1957); Opera d'Oro/Sunny Moon 2 CD 7033
Catalani, La Wally; Olivero, Zaccaria, Zanini, Teatro Donizetti, Scaglia (1972); Opera d'Oro/Sunny Moon 2 CD 1456
Meyerbeer, Les huguenots; Shane, Scovotti, Gedda, Diaz, ORF, Märzendorfer (1971); Opera d'Oro/Sunny Moon 2 CD 1464
Saint-Saëns, Samson et Dalila; Vickers, Dominguez, Blanc, Niederländischer Rundfunk, Fournet (1964); Opera d'Oro/Sunny Moon 2 CD 7028
Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg; Schwarzkopf, Edelmann, Hopf, Unger, Kunz, RAI Milano, Rosbaud (1955), Walhall/Gebhardt 4 CD 0202
Puccini, La bohème; Angeles, Björling, Merrill, RCA Victor Orchestra, Beecham (1956); Naxos 2 CD 8.111249
Wagner, Die Walküre; Mödl, Rysanek, Frantz, Suthaus, Frick, Wiener Philharmoniker, Furtwängler (1954); Naxos 3 CD 8.111056
Delibes, Lakmé; Robin, Disney, Luca, Opéra-Comique, Sébastian (1952); Naxos 2 CD 8.111235
Verdi, Don Carlo; Stella, Nicolai, Christoff, Gobbi, Filippeschi, Oper Rom, Santini (1954); Naxos 3 CD 8.111132