



Musiktheater-Credo

Natürlich konnte Vivaldi nicht wissen, dass sein „Orlando furioso“ 1727 genau die Halbzeit seiner Opernkariere – zwischen „Otto in villa“ (1713) und „L'oraculo in Messenia“ (1741) – markieren sollte. Gleichwohl scheint er in diesem heroischen Werk sein musikalisches Credo besonders deutlich auf den Punkt zu bringen, um eine klare Gegenposition zu dem Stilideal der Neapolitaner zu formulieren, das zu jener Zeit in Venedig immer mehr Anhänger fand. Zugute kam ihm dabei, dass er mit dem überdurchschnittlich gelungenen Libretto von Grazio Barcciolli gewissermaßen eine dramaturgische und psychologische Quintessenz aus Ariosts berühmtem Epos vertonen konnte. Dementsprechend wirken die Leidenschaften weniger stilisiert als sonst, und die auffallende Dominanz schneller Arien resultiert aus dem hohen Tempo der Handlung. Den tragischen Grundton der Geschichte von Verblendung und Desillusionierung bringt Vivaldi gut zur Geltung; nur das obligatorische „lieto fine“ wirkt arg konventionell.

Jean-Christophe Spinosi reizt das dramatische Potential der Partitur nicht nur voll aus, sondern übertreibt auch maßlos, indem er sein Orchester ständig unwichtige Noten mit scharfen Akzenten versehen oder die dynamischen und artikulatorischen Kontraste in unorganische Extreme ziehen lässt. Dies kann einem sehr schnell auf die Nerven gehen und ist umso bedauerlicher, als die sieben Solisten wirklich exzellente Arbeit leisten: Ihr Parlando ist engagiert, ihr Timbre modulationsfähig, ihre Koloraturen blitzen, und ihre Stimmen passen nahezu optimal zur jeweiligen Rolle.

Matthias Hengelbrock

**Musik
Klang**

★★★★
★★★★

Vivaldi, Orlando furioso; Marie-Nicole Lemieux, Jennifer Larmore, Veronica Cangemi, Philippe Jaroussky, Lorenzo Regazzo, Ann Hallenberg, Blandine Staskiewicz, Les Éléments, Ensemble Matheus, Jean-Christophe Spinosi (2004) Opus 111/HM 3 CD 90393 (183')



Händels neue Primadonna

So könnten sie geklungen haben, die Stimmen von Händels begeistert gefeierten Primadonnen, von den Rivalinnen Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni, aber auch von Anna Maria Strada del Pó, Elisabetta Pilotti-Schiavonetti und Elisabeth Duparc. Von „Amadigi“ (1715) bis „Deidamia“ (1741) haben sie in London mit eigens für sie komponierten Arien den Opern des „caro sassone“ zu ihren rauschenden Erfolgen verholfen. Was liegt da näher, als zwölf Glanzpartien aus zwölf Werken wie kostbare Perlen „aufzufädeln“? Nur das krönende Schlussstück, die Partie der Alceste aus „Arianna in Creta“, hatte damals der Kastrat Carlo Scalzi übernommen. Mit großer Sorgfalt haben Sandrine Piau und Christoph Rousset, die seit Händels „Scipione“ 1994 eine enge Zusammenarbeit verbindet, die zwölf Nummern ausgewählt. Mit einer furiosen Arie aus dem „Scipione“ beginnt auch das Programm. Die weitere Abfolge betont den Affektreichtum der Händelschen Musiksprache, das ungemein breite Ausdrucksspektrum und den bewundernswerten melodischen Reichtum sowie die Vielfalt der instrumentalen Klangfarben. Ein ganzes Kaleidoskop an seelischen Zuständen, theatralischen Gesten und Ausdruckshaltungen wird hier ausgebreitet, Zorn und Rache, Verzweiflung und Todessehnsucht, rasende Wut und zärtliche Liebe.

Sandrine Piau verfügt über eine absolut perfekte Gesangstechnik. Mit scheinbarer Leichtigkeit lässt sie die virtuos-rasanten Koloraturen in einem atemberaubenden Tempo dahinperlen. Das ist wahre Stimmakrobatik. Dann wieder breitet ihre Seele weit die Flügel aus, sehnsuchtsvoll, melancholisch oder mit großer tragischer Geste. In all diesen so unterschiedlichen Arien sind Rousset und die Talens Lyriques gleichwertig-sensible Partner.

Ingeborg Allihn

**Musik
Klang**

★★★★★
★★★★

Händel, Arien; Sandrine Piau (Sopran), Les Talens Lyriques, Christophe Rousset (2004) Naïve/HM CD 8894 (67')



Sympathischer Alleskönner

Vom Papageno zum Holländer, vom Dr. Bartolo zum Mefistofele, vom Falstaff zum Fürsten Gremin: Das ist wahrlich ein erstaunlicher Radius, den sich da ein junger aufstrebender Sänger abverlangt, der sich mit Recht sowohl als Bariton wie als Bass bezeichnen kann. Noch erstaunlicher ist, dass er dieses Pensum scheinbar mühelos bewältigt. Vor drei Jahren hat der 1976 in Samoa geborene Jonathan Lemalu mit einer Lied-Debütplatte bei EMI Aufsehen erregt und seither eine beachtliche internationale Karriere gemacht. Jetzt legt er mit einem Oper-Recital nach, das ihn als einen Sänger der schier unbegrenzten Möglichkeiten ausweist und als ein Theatertalent dazu.

Lemalus Stimme ist kernig und viril, hat „Biss“, ist aber zugleich geschmeidig und einer verführerischen „mezza voce“ fähig. Ein Bariton mit blendender Tenorhöhe und gleichzeitig profunder Tiefe. Mehr als einmal fühlt man sich an den jungen George London erinnert.

Der Gesang lässt eine gründliche und umfassende Schulung erkennen, der Vortrag zeigt großes stilistisches Know-how und eine bereits ausgeprägte künstlerische Reife. Jede der vorgestellten Bühnenrollen erhält individuelles Profil, die Stimme verwandelt sich den darzustellenden Personen an. Basilio klingt anders als Bartolo, Graf Almaviva anders als Figaro, und auch die Mephisto-Rollen Gounods und Boitos werden fein differenziert.

Wenn die Bühnenauftritte Lemalus den Eindruck dieser CD bestätigen, so wächst hier ein Sänger und Künstler von der vokalen und gestalterischen Statur Bryn Terfels heran.

Ekkehard Pluta

**Musik
Klang**

★★★★
★★★★

Jonathan Lemalu singt Opernarien von Mozart, Tschaikowsky, Rossini, Gounod, Boito, Verdi und Wagner; Jonathan Lemalu (Bassbariton), New Zealand Symphony Orchestra, James Judd (2004) EMI CD 5 57605 2 (64')

Im Niemandsl verstaubter Märchenmoral

Als ich 1995 anlässlich der Veröffentlichung der beiden letzten „Zauberflöte“-Einspielungen durch Gardiner und Christie etwas voreilig von der „Errettung der Zauberflöte durch den Historismus“ schwärmte, konnte ich nicht ahnen, dass erstens eine zehnjährige Durststrecke in Mozarts meistgespielter Oper folgen würde und dass zweitens nach dieser langen Pause ausgerechnet von einem der Pioniere des Originalklangs uns die längst überholte patriarchalisch-reaktionäre, also sarastrofreundliche Deutung des Märchens wieder aufgetischt würde, als wäre da zuvor weder auf der Bühne noch in der Literatur irgendetwas in Frage gestellt worden. Dass Sigiswald Kuijken, der ja noch 1992 eine sehr schöne „Cosi“ und dann 1996 auch noch einen passablen „Don Giovanni“ herausgebracht hat, diesen Rückfall in alte Denkmuster auch in seinem Booklet-Text (mit der schlichten Formel „böse Königin, guter Sarastro“) so vollmundig rechtfertigen muss, macht das Ganze nicht besser. Aber auch davon abgesehen ist diese erste Mehrkanalversion von Mozarts letzter Oper musikalisch und akustisch eine herbe Enttäuschung. Ich kann mich nicht entsinnen, in den letzten 30 Jahren eine so uninspirierte, so brüchig-kränkelnde, intellektuell so unsichere Deutung des wahrlich vielschichtigen Märchens gehört zu haben, wobei der absolut stümperhafte Umgang mit DSD und Mehrkanaltechnik entscheidend zu diesem akustischen Unbehagen beiträgt.

Anstatt im Auditorium eines Theaters wähnt man sich in einem völlig irrealen Niemandsländ zwischen Bühne und Orchestergraben – also etwa in der Hörposition eines Souffleurs –, und das Verhältnis zwischen Front- und Rücklautsprechern scheint verdreht zu sein: Die Streicher kommen von links hinten, und auch manche Sänger agieren im Rücken des Hörers. Der Anspruch akustischer „Nähe“ verkehrt sich in sein dif-fuses Gegenteil.

Dass die von Kuijken zusammengestellte Solisten-Crew aus jungen Talenten und erfahrenen Theaterprofis über weite Strecken so unfrei angestrengt, so unnatürlich manieriert, in ihrem Gestaltungsfluss so blockiert wirkt, scheint aber nicht nur der



Aufnahmetechnik geschuldet: Da fehlt es trotz mancher schönen Naturstimme (wie bei den beiden Brüdern Genz) einfach an der nötigen technischen Stabilität und Souveränität – und gewiss auch an der erhöhten Intonationssicherheit für den hier nicht sehr überzeugend praktizierten historistischen Ansatz. Überzeugende gestalterische Momente gelingen ohnehin nur dem kernigen Stephan Genz (in der Partie des Papageno) und dem bühnensicheren Cornelius Hauptmann (als Sarastro). Die anderen, so scheint es, sind mit der Kontrolle ihres Organs voll auf ausgelastet.

Allein das Orchester erklimmt mit flotten Tempi und beseeltem Spiel die höheren Sphären der Interpretation (es hätte vier Sterne verdient). Diese 32 „mitfühlenden“ Instrumentalisten von „La Petite Bande“ sind es, die den bald genervten Rezensenten immer wieder davon abgehalten haben, diese mit unsäglich manierierten Rezitativen auf „gefühlte“ vier Stunden aufgeblähte (und auch so zu lange) Mozart-Tortur früher abubrechen. Kein gutes Omen für das anstehende Mozart-Jubeljahr.

Attila Csampai

**Musik
Klang**



Mozart, Die Zauberflöte; Isolde Siebert, Suzie LeBlanc, Christoph Genz, Cornelius Hauptmann, Stephan Genz, Marie Kuijken, Philip Defrancq, Stephan Schreckenberger, Inge van de Kerkhove, Patrizia Hardt, Petra Noskaiová, Marc Mauillon, Christophe Einhorn, Joachim Brackx, Bart Meynckens, Thomas Vanlede, Solisten des Tölzer Knabenchors, Chor und Orchester La Petite Bande, Sigiswald Kuijken (2004)
Amati/Note1 3 SACD 2301 (157')



Unfertiger Adel

Das Fragment „Der Graf von Gleichen“ ist Schuberts letzter Versuch in dem für ihn erfolglosen Genre Oper. In diesem Fall hatte die Zensur ihre Finger im Spiel, denn das von Eduard von Bauernfeld nach einer alten Legende entworfene Libretto huldigt am Ende der Bigamie – eine freiheitliche (Männer-)„Utopie“, die nicht erst in der biedermeierlichen Doppelmonarchie außerhalb jeder moralischen Diskussion stand. Merkwürdig nur, dass Schubert sich trotz fehlender Aussicht auf eine Aufführung an die Niederschrift eines Particells machte ...

Doch was vorliegt, ist lediglich ein allererstes Stadium zu 20 Nummern – es fehlt eine Ouvertüre, vor allem aber das entscheidende Finale des zweiten Akts. Was Schubert notierte, geht oftmals kaum über die erste Niederschrift der Gesangsstimmen hinaus – trotz mitunter wundervoller Momente kaum mehr als privatschriftliche Notizen, die von ihm fraglos noch einer Revision unterzogen worden wären.

So interessant es auch sein mag, auf dieses Rohmaterial zu schauen – die bisherigen Arrangements blieben musikalisch fragwürdig, so auch die Version des Bregenzer Komponisten Richard Dünser (geb. 1959). Einerseits fallen bei ihm alle komischen Teile des in der Wiener Singspieltradition stehenden Werkes dem Rotstift zum Opfer, auch traut sich Dünser kaum, den dünnen Orchestersatz einmal über das dringend Notwendige hinaus aufzufüllen – andererseits fügt er gesprochene Kommentare hinzu und mutet sich im fehlenden Finale gar eine Gegenüberstellung von frei nachkomponiertem „Schubert“ und originalem „Dünser“ zu. Was bleibt, ist ein ordentlicher Live-Mitschnitt eines bemerkenswerten Projekts, bei dem man unbedingt die wenigen originalen Noten vor Augen haben sollte.

Michael Kube

**Musik
Klang**



Schubert/Dünser, Der Graf von Gleichen; Florian Boesch, Cornelia Horak, Letizia Scherrer, Symphonieorchester Vorarlberg, Christoph Eberle (2003)
Oehms/Codæx 2 CD 903 (107')



Tolstoi auf Italienisch

Seit der Pariser Weltausstellung von 1889 war russische Kultur im westlichen Europa in Mode. Dostojewski und Tolstoi hießen die neuen literarischen Götter, die auch die Fantasie junger Opernkomponisten inspirierten. Puccini trug sich zeitweilig mit dem Gedanken, „Anna Karenina“ zu vertonen, Mascagni dachte an die „Aufzeichnungen aus einem Totenhaus“, aber nur Franco Alfano brachte mit der Oper „Auferstehung“ (1904) nach Tolstoi eine Vertonung russischer Literatur erfolgreich zu Ende.

Dieses Jugendwerk verdient weit mehr Aufmerksamkeit, als ihm bislang zuteil wurde. Denn Alfano hängt sich nicht an die veristische Richtung an, sondern findet einen musikalischen Stil, der stark von der französischen Musik seiner Zeit geprägt ist. In farbenreichen, sinfonisch angelegten Vor- und Nachspielen sowie instrumentalen Überleitungen werden die Stimmungen der vier Bilder eingefangen. Im vokalen Bereich dominiert die große italienische Kantilene, vor allem die drei Duette zwischen der Bäuerin Katiusha und ihrem reuigen Verführer Dimitri können sich neben den besten Stücken Puccinis und Mascagnis hören lassen.

Der Mitschnitt einer konzertanten Aufführung aus Montpellier bringt besonders die impressionistischen Qualitäten der Musik zur Geltung. Dirigent Friedemann Layer versteht es, Musiker und Sänger auf den Stil des Werkes einzuschwören. Die Belcanto-Diva Denia Mazzola-Gavazzeni bewegt sich auch auf diesem postveristischen Terrain mit großer Sicherheit, und ihre männlichen Partner Antonio Nagore (Tenor) und Vladimir Petrov (Bariton) sind mit Erfolg um kultivierten Gesang bemüht.

Ekkehard Pluta

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Alfano, Risurrezione; Denia Mazzola-Gavazzeni, Antonio Nagore, Vladimir Petrov, Laura Brioli, Jacqueline Mayeur, Giancarlo Tosi, Nana Kavtarashvili, Orchestre National de Montpellier, Friedemann Layer (2001)
Accord/Universal 2 CD 472 818-2 (112')



Schauspiel mit Gesang – Gesang ohne Schauspiel

Erwin und Elmiere“ sind in zwei Versionen überliefert: Das „Schauspiel mit Gesang“ von 1775 formte Goethe 1787/88 um zum „Singspiel“, das 1793 von Johann Friedrich Reichardt komponiert wurde (und ebenfalls bei CPO vorliegt, siehe FF 6/2004). Othmar Schoeck jedoch vertonte, ebenso wie mehrere andere Komponisten bereits zu Lebzeiten des Dichters, die Erstfassung, bei der die 17 Gesangsnummern in Prosatext eingebettet sind. 1916 wurde die spätromantische Partitur des schweizerischen Reger-Schülers am Stadttheater Zürich uraufgeführt, und gerne würde man einmal eine solche szenische Darbietung des Gesamtwerkes sehen und hören.

Bis dahin muss und kann man sich mit der Aufnahme des musikalischen Anteils begnügen. Howard Griffiths hat sie vorgenommen und sich dabei an Schoecks Bemerkung gehalten, dass seine Musik „an sich nicht dramatisch“ sei. Die Handlung konzentriert sich auf die gesprochenen Abschnitte, die Gesänge, sogar die Ensembles, bedeuten lyrisches Innehalten und Vertiefen des Erlebten.

Ideal treffen Jeannette Fischer und Tino Brütsch als Titelpaar den erforderlichen, in der Mitte zwischen Oper und Lied angesiedelten Tonfall. Hans Christoph Begemann bringt als Vermittler zwischen den unglücklich Verliebten eine ganz dezente buffoneske Note ins Spiel. Das Zürcher Kammerorchester begleitet schlank, doch an den passenden Stellen leidenschaftlich und schwärmerisch. Das Vor- und das Zwischenspiel aber werden unter Griffiths zu kleinen sinfonischen Dichtungen, in denen die Gegensätzlichkeit der Charaktere, Elmiere's Launenhaftigkeit und Erwins in Gram gesteigerte Einsamkeit, klangregnerisch greifbar wird.

Jörg Hillebrand

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Schoeck, Erwin und Elmiere; Jeannette Fischer, Mareike Schellenberger, Tino Brütsch, Hans Christoph Begemann, Zürcher Kammerorchester, Howard Griffiths (2002)
CPO/JPC CD 999 929-2 (57')



Archaische Wucht

Auch wenn zur Entstehungszeit dieses Werkes (UA Stuttgart 1968) die humanistische Bildung noch in höherem Ansehen stand als heutigentags, war doch schon damals die Wiedergabe eines griechischen Dramas in der Originalsprache eine ziemliche Zumutung. Ein Stück wie „Der gefesselte Prometheus“ von Aischylos, das an äußerer Handlung sehr arm ist, vor Berichten, Erzählungen und Reflektionen aber nur so strotzt, ist auf das Verstehen des Textes besonders angewiesen. Zumal der Komponist Carl Orff keine klanglichen Inseln schafft, sondern unter Einsatz vielseitigen Schlagwerks sich ganz in den Dienst des Textes stellt, der über weite Strecken nicht gesungen, sondern melodisch deklamiert wird. Mithilfe einer deutschen Übersetzung (das Booklet veröffentlicht nur die englische) kann man freilich die Musikalität der altgriechischen Sprache genießen und sich verstehend in den Sog dieses antiken Dramas hineinziehen lassen.

Die 1972 beim WDR entstandene Produktion unter Ferdinand Leitners Leitung verbindet archaische Wucht mit struktureller Klarheit. In der Mammutpartie des Prometheus zeigt Roland Hermann erstaunlichen vokalen und deklamatorischen Farbenreichtum. Colette Lorand als stets am Rande des Wahnsinns taumelnde Io steht ihm an Intensität und artistischer Stimmführung nicht nach. Die kleineren Partien des Kratos, des Okeanos und des Hermes sind mit Josef Greindl, Kieth Engen und Fritz Uhl nicht nur luxuriös, sondern auch signifikant besetzt.

Drei Jahre später entstand übrigens beim BR in identischer Sängerbesetzung eine weitere Aufnahme unter Rafael Kubelik, die ebenfalls auf CD vorliegt (Orfeo).

Ekkehard Pluta

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Orff, Prometheus; Roland Hermann, Josef Greindl, Heinz Cramer, Kieth Engen, Edda Moser, Sophia van Sante, Raili Kostia, Colette Lorand, Fritz Uhl, Frauenchor des WDR, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Ferdinand Leitner (1972)
Arts/H'Art 2 CD 43007-2 (127')

Ungebrochene Faszination

Nach dem Freiwerden der Rechte erscheinen derzeit Unmengen historischer Aufnahmen.

Ein besonderes Interesse gilt dabei Maria Callas.

Immer wieder kommt es vor, dass Sängerinnen mit bestimmten Rollen assoziiert werden, ihre Stimme quasi zum Synonym für die dargestellte Figur wird. So geschehen bei Flagstad und Nilson, den Brünnhilden vom Dienst, bei Christoffs Boris und bei der Norma der Callas. Über 15 Jahre lang beherrschte sie die Rolle der Druidenpriesterin, von ihrem ersten Auftritt 1948 in Florenz bis zu ihrem Abschied 1965 in Paris.

Ein Meilenstein in der Diskographie ihrer Norma-Interpretationen ist der Mitschnitt der Saisonöffnung aus der Mailänder Scala von 1955, der jetzt bei IDIS wieder veröffentlicht wurde. Bereits im Vorfeld der Aufführung soll es damals zu Tumulten gekommen sein. Auf der Platte ist davon nichts zu hören. Schon der Abschluss von „Fine al rito“ geht in den lärmenden Ovationen des Publikums unter, noch bevor Callas in der anschließenden Cabaletta ihr Koloraturen-Feuerwerk zündet. Schon der erste Auftritt Normas gerät zum Ereignis: Ihr „Sediziose voci“ jagt einem durch die herrschaftlich-imperiale Stimmgebung Schauer der Erregung über den Rücken. In „Casta Diva“ bereiten ihr die klimaktischen Phrasen hinauf zum hohen B keinerlei Probleme, und wie filigranes Mondlicht wölbt sie Normas Fiorituren über den Chor. Das Akt-Ende krönt sie mit einem überwältigenden, weil voll tö-

nommenen und bei Columbia erstveröffentlichten Einspielung, und es dominiert der kriegerische Aspekt der Titelheldin. Callas beginnt mit schwerer, bedrohlicher Stimme und behält diese bis zum Beginn des dritten Aktes bei. Erst „Teneri figli“ und auch „Mira o Norma“ gestaltet sie ganz verinnerlicht und mit stiller Ruhe. Große Momente hat sie in dieser Aufnahme aber vor allem dann, wenn Normas egoistisch-unerbittliche Seite zum Vorschein kommt. Das Terzett am Ende des ersten Aktes – Callas verzichtet hier auf das interpolierte D in alto – und „In mia man“ sind in ihrer versengenden Intensität schlichtweg atemberaubend.

Mit einer weiteren Rolle, der Lucia di Lammermoor, ist Callas eine ähnlich innige Symbiose eingegangen wie mit Bellinis Norma. Kein Wunder also, dass ausgerechnet Donizettis Prototyp der romantischen Heldin Gegenstand ihrer ersten Aufnahme im Rahmen des neu geschlossenen Vertrags mit EMI war. Außerdem war es das erste Zusammentreffen des Künstlertrios Callas, Gobbi, Di Stefano, das später einige der legendärsten Schallplattenaufnahmen des Jahrhunderts miteinander machen sollte.

Callas' Interpretation war und ist eine Offenbarung. Mit feiner Abstimmung von Musik und Text erreicht sie einen Grad an Wahrheit und Tiefe der Darstellung, wie er seitdem nicht wieder erreicht wurde. Die

rium an Arien und Szenen der Assoluta vereint, von Außergewöhnlichem bis zu Callasschem Standardrepertoire. Aus der oben schon besprochenen „Norma“ finden sich darunter ebenso Auszüge wieder wie aus der ebenfalls erwähnten „Lucia di Lammermoor“. Außerdem versammelt die Kompilation Ausschnitte aus Callas' Cetra-Recital von 1949 und den ersten Live-Mitschnitten ihrer Auftritte in Mexiko City. Gerade für den Callas-Einsteiger eigentlich ein schöner Überblick über die Vielseitigkeit der Künstlerin, wäre da nicht eine Einschränkung zu machen: Die Tonqualität der Aufnahmen bleibt in den meisten Fällen hinter der der Originalbänder und vor allem der der vorzüglich von Naxos restaurierten CDs deutlich zurück.

Björn Woll

Die Naxos-Aufnahmen überzeugen mit einem sorgfältig restaurierten Klangbild

nenden hohen D, und selbst Mario Del Monaco permanentes „con forza“-Singen als Pollione übergipfelt sie durch die pure Intensität ihres Tons.

Einziger Wermutstropfen dieser epochalen Interpretation ist die Qualität des Live-Mitschnitts. Auch in der Wiederveröffentlichung finden sich Aussetzer, Schleifgeräusche und Lautstärkechwankungen – allein, Callas' Darstellung entschädigt dafür in überreichem Maße.

In der jetzt bei Naxos wieder veröffentlichten ersten Studioaufnahme von „Norma“ bewegt sich Callas' Interpretation nicht ganz auf dem Niveau der Mailänder Aufführung. Die dramaturgisch ausgeklügelten Chiaroscuro-Effekte fehlen auf der für EMI aufge-

Einspielung gipfelt in Lucias Wahnsinnszene. Mit verschatteter Stimme, perfektem Legato, dem meisterlichen Gebrauch des „tempo rubato“ und Tönen von schmerzlicher Schönheit generiert sie im delirierenden Wettstreit mit der Flöte ein pathologisch-neurotisches Personenportrait von bewegender Größe. Zusätzlich zu dem überrasgenden künstlerischen Niveau können die Naxos-Aufnahmen auch mit einem sorgfältig restaurierten Klangbild überzeugen. Vor allem das metallische Scheppern bei einigen Tutti-Stellen und lauten Passagen der Callas, das selbst auf den Originalbändern zu hören ist, ist stark gemildert.

Den Abschluss bildet eine Fünf-CD-Box der Firma Retro, die ein wildes Sammelsu-

Bellini, Norma; Callas, Del Monaco, Simionato, Zaccaria, Teatro alla Scala, Antonino Votto (1955); IDIS/Klassik-Center 2 CD 6460/61

Bellini, Norma; Callas, Filippeschi, Stignani, Rossi-Lemeni, Teatro alla Scala, Tullio Serafin (1954); Naxos 3 CD 8.110325-27

Donizetti, Lucia di Lammermoor; Callas, Di Stefano, Gobbi, Arié, Maggio Musicale Fiorentino, Tullio Serafin (1953); Naxos 2 CD 8.110131-32

Maria Callas – La Diva: Arien und Szenen von Bellini, Donizetti, Puccini und Wagner; Retro/H'Art 4 CD DCB 1500



Provinz als Tugend

Warner wiederveröffentlicht Gesamtaufnahmen italienischen Repertoires aus dem Cetra-Katalog.

Die Opernproduktionen der Cetra, zwischen 1937 und 1953 entstanden, hatten keine gute Presse. In den relevanten diskographischen Studien wurden sie an den Star-Produktionen von EMI, Decca und RCA gemessen und als provinziell oder routiniert bezeichnet. Hinzu kam die Malaise technischer Bearbeitungen wie Pseudo-Stereophonisierung. Bei den nun von Warner vorgelegten Wiederveröffentlichungen gewinnen zumindest einige der provinziellen Züge den Charakter von Tugenden. Die größte ist, dass fast ausschließlich italienische Sänger zu hören sind. Doch schlägt auch diese Tugend ins Gegenteil um, wenn ein Ensemble, dessen Mitglieder überwiegend der „maniera verista“ verpflichtet sind, sich eines Werks wie Gaspare Spontinis „La Vestale“ annimmt, das eine Brücke bildet zwischen den französischen Reformopern von Gluck und den Werken von Berlioz, der den zweiten Akt als „crescendo gigantesque“ bewunderte. Rosa Ponselle, Maria Callas, Leyla Gencer und Montserrat Caballé haben sich der Herausforderung der Hauptpartie (Giulia) gestellt. Die angestrengt und manchmal grell singende Maria Vitale gehört nicht in diese vokale Kategorie; und da Elena Nicolai die Partie der Gran Vestale singt, als schluchze Santuzza, und der rau und eng klingende Renato Gavarini die des Licinio wie Turiddu behandelt, ist die von Fernando Previtali dirigierte Aufnahme von 1951 weder für Sänger-Fans von Belang noch von historischem Interesse.

Giulia, die Protagonistin von „La Vestale“, ist des Öfteren mit Bellinis Norma verglichen worden. Die 1937 entstandene Aufnahme von Bellinis „chef d'œuvre“ hat zum einen dank des flexibel dirigierenden Vittorio Gui, zum anderen dank der anderen Protagonisten einen höheren Rang. Gina Cigna besaß zwar die macht- und prachtvolle Stimme für die Titelpartie und ein gutes Legato, nicht aber die notwendige Belcanto-Technik für die Figurationen der Cabaletta und für die dynamischen Nuancen. Ebe Stignani mag hier und da bei Koloraturen hakeln, doch ist sie eine stimmlich überwältigende Adalgisa. Giovanni Brevario als Pollione ist stimmlich tolerabel, stilistisch inakzeptabel. Hingegen erweist sich Tancredi Pasero als großartiger Oroveso.

Die Aufnahme von Bellinis „La Sonnambula“, von Franco Capuana kompetent, aber nicht inspiriert dirigiert, ist von Interesse wegen der Amina von Lina Pagliughi. Sie

überzeugt im lyrischen Cantabile, kämpft mit den Fiorituren und deutet nicht einmal an, dass Amina etwas anderes sein könnte als eine Unschuld vom Lande – der Komponist sah in ihr eine Schwester Normas. Belcantischen Zauber bieten die Duette mit der in Honig schwimmenden, aber in der Fioritura steifen Stimme von Ferruccio Tagliavini. Famos der noble Bass von Cesare Siepi als Conte, indifferent das Ensemble.

Lina Pagliughi war 13 Jahre jünger, als sie 1939 unter Ugon Tansini die Titelpartie von Donizettis „Lucia di Lammermoor“ sang – nicht mit der Verve ihrer Mentorin Luisa Tetrazzini, aber bemerkenswert sicher, sogar eloquent in der Koloratur. Ihre Stimme ist schlank, silbrig und leicht, ohne „bamboleggiante“ zu klingen – ein italienischer Terminus für jene Zwitscherpuppen, die Lucia zur ahnungslosen Jungfrau machen. Es ist eine anrührende Lucia – aber keine tragische à la Callas. Giovanni Malipiero, ein interessanter „tenore di grazia“, singt den Edgardo mit schön timbriertem Tenor und leichter, strahlender Höhe. Giuseppe Manacchini gibt dem Enrico Ashton ein grau-grümliges Gesicht, an das kein Zeuge sich erinnern würde, aber Luciano Neroni ist ein vorzüglicher Raimondo – superb seine Schilderung von Lucias Umnachtung.

Dass Donizettis „La Favorite“ in der italienischen Version fast eine „reductio ad absurdum“ bedeutet, ist eine späte Einsicht. Immerhin finden sich in der von Angelo Questa spannungsvoll dirigierte Aufnahme zwei interessante Protagonisten: die junge, mit Verve und Klangüppigkeit singende Fedora Barbieri als Leonora und der zwar nicht elegante, aber brillante Gianni Raimondi als Fernando. Carlo Tagliabue als Alfonso war leider weit über seinen sängerischen Zenit hinaus.

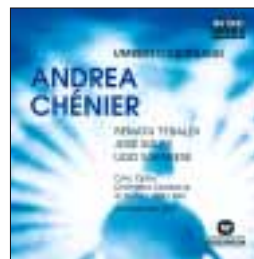
Zu den Höhepunkten des Cetra-Katalogs gehört die von Fernando Previtali mit kinetischen Energien befeuerte Aufnahme von Verdis



„Ernani“ mit dem brillanten Tenor Gino Penno in der Titelpartie – dank seiner Durchschlagskraft für die Rolle eigentlich besser geeignet als die klanglich weichen Carlo Bergonzi und Plácido Domingo. Catarina Mancini, die die Elvira singt, besaß wie Maria Caniglia eine außerordentliche dramatische Sopranstimme ohne geschliffene Technik, doch vermittelt sie wenigstens die Wonnen der Ahnung. Star der Aufführung ist der ebenso kraftvoll wie elegant und flexibel singende Giuseppe Taddei, der in der Rolle des Carlo Quinto unerreicht geblieben ist. Beachtlich der Bass Giacomo Vaghi mit der strömend gesungen „Infelice“-Arie des Silva.

Eine solide, schwungvoll dirigierte Aufführung von „Il trovatore“ wie die unter Fernando Previtali würde heute vielleicht ein Arena-Publikum entzücken. Beim Hören ist förmlich zu sehen, wie der Stab des Dirigenten den orchestralen Verkehr anhält, wenn die Sänger ihre Zielnoten ansteuern und schwellen lassen. Wie schon in der Aufnahme des „Ernani“ imponiert Catarina Mancini als Leonora mit ihrer mächtigen Stimme, aber wieder irritiert sie wegen des Mangels an technischem Finish. Sie bildet expansive Bögen und verheddert sich in den Kadenzen und den Cabaletten, gerade im Duett mit dem müde-matten Luna von Carlo Tagliabue. Miriam Pirazzinis Mezzo hat die Fülle und die vokalen Energien für die Partie der Azucena, aber nicht die Agilität und die dynamische Flexibilität, um in „Stride la vampa“ das Flackern der Flammen im vokalen

Gestus anklängen zu lassen. Giacomo Lauri-Volpi, der Sänger des Manrico, war zum Zeitpunkt der Aufnahme mit 59 Jahren zwar noch zu vital für den tenoralen Vorruhestand, irritiert aber mit seinem geradezu zwanghaften Impo- niergehebe von Virilität. Zwar gelingen dem ausgefuchsten Sänger einige elegante und raffiniert changierende Phrasen mit der „voce mista“, meist aber ist sein Singen forciert und grell – gerade das mit überanstrengter Grandiosität gesungene C in „Di quella pira“ leidet unter dem „tremor senilis“.



Ebenso enttäuschend die von Gabriele Santini ohne alle Differenzierungen wie vom Blatt dirigierte Aufnahme von „La Traviata“. Es war die letzte Cetra-Aufnahme von Maria Callas und der traurige Grund dafür, dass sie keine neue für EMI machen durfte. Hier wird sie vom Dirigenten wie von ihren Partnern allein gelassen. Im Trinkduett mit dem drögen und klanglich spröden Alfredo von Francesco Albanese ist ihre Verve zu spüren, aber kaum ein Anklang von „joie de vivre“ spürbar. Dem expressiven „declamato“ von „Ah! fors' è lui“ und dem süß-schmerzlichen „A quell' amor“ der Arie folgt eine mit Verve gesungene Cabaletta. Im Duett des zweiten Aktes mag Ugo

len Agierens. Ferruccio Tagliavini (Fritz), gerade am Beginn seiner Ikarus-Karriere – schneller Aufstieg, jäher Absturz –, gibt seinen Piano- und Pianissimo-Phrasen im Kirschenduett einen unwiderstehlich süßen Zauber, intensiviert durch jene melancholischen Abtönungen, die als „morbidezza“ bezeichnet werden. Die Fähigkeit, den Tönen der Vollhöhe metallische Brillanz zu geben, insbesondere in „Ed anche Beppe amò“, wäre zu bewundern, wüsste man nicht, dass er sich ob dieser Fähigkeit zu Spinto-Partien verführen ließ und damit überforderte. Überzeugend Amalia Pini in der Hosenrolle des Beppe und vor allem Saturno Meletti als David.

Pietro Mascagni selbst dirigierte 1942 „L'amico Fritz“ mit feinen Farbwechseln

Savarese die Ohren seiner Partnerin so bitter gepeinigt haben, wie Germont mit seinen moralischen Erpressungen Violetta quält. Dies mag die Ursache dafür sein, dass „dite alla giovine“ lediglich die Wirkung einer schmelzend-belcantischen Phrase bekommt. Grandios hingegen ist die klangliche Expansion einer Phrase wie „Amami, Alfredo“. Höhepunkt des Finalaktes ist der fahle Ton, mit dem Callas-Violetta den Brief des alten Germont liest, Tiefpunkt der vom Dirigenten verschuldete, träge trotende Duktus von „Addio, del passato“. Grandios aber das Finale – der Verzweiflungston von „Ah! Gran dio! Morir si giovane“.

Allein auf einsamem Posten wie Maria Callas als Violetta stand Renata Tebaldi als Maddalena in Umberto Giordanos von Arturo Basile „al fresco“ dirigiertem „Andrea Chenier“. Für die damals 30-Jährige war Maddalena eine schlechthin ideale Rolle: nicht zu groß im vokalen Ambitus, aber ideal für die Entfaltung vokalen Wohllauts. „La mamma morta“ hat eine schier lodernde Intensität und Expressivität. Allein, der Revolutionsdichter Chenier ist der Protagonist, dem der Tenor José Soler alles schuldig bleibt: die feurige Rhetorik eines Giovanni Martinnelli, den vokalen Schmelz eines Gigli und den heroischen Gestus eines Mario del Monaco. Der Bariton von Ugo Savarese in der Rolle des Gérard ist so rau wie Bimsstein.

Die einzige Perle unter den neuen Veröffentlichungen ist die Aufnahme von Pietro Mascagnis „L'amico Fritz“, vom Komponisten selbst mit ungewöhnlich vielen agogischen Rückungen und feinen Farbwechseln dirigiert, zudem in den beiden Hauptpartien exzellent besetzt. Pia Tassinari (Suzel) überzeugt als lyrischer Sopran mit betörendem „piano dolce“ und einer bemerkenswerten Palette an Farben für alle Nuancen des voka-

Die Dürftigkeit der Präsentation lässt den Rückschluss auf die Bedeutung zu, die der Reihe von Warner beigemessen wird: Ramschware für Grabbelkästen. Auf ein Beiheft mit Informationen wurde verzichtet. Man begnügt sich mit einem Einlegeblatt, auf dem lediglich die Besetzung und die Tracks verzeichnet sind.

Jürgen Kesting

Spontini, La vestale; Vitale, Gavarini, Fineschi, Ferrein, Nicolai, Gaggi, RAI Roma, Previtali (1951); Warner 2 CD 685738747252

Bellini, Norma; Cigna, Pasero, Breviario, Renzi, Stignani, Perris, EIAR Torino, Gui (1937); Warner 2 CD 809274364654

Bellini, La sonnambula; Siepi, Anelli, Pagliughi, Tagliavini, Ruggeri, Latinucci, Benzi, RAI Torino, Capuana (1952); Warner 2 CD 685738747559

Donizetti, Lucia di Lammermoor; Manacchini, Pagliughi, Malipiero, Giovagnoli, Neroni, Vinciguerra, Giannotti, EIAR Torino, Tansini (1939); Warner 2 CD 685738749256

Donizetti, La favorita; Barbieri, Raimondi, Tagliabue, Neri, Caruso, Lelio, RAI Torino, Questa (1955); Warner 2 CD 809274361752

Verdi, Ernani; Penno, Taddei, Vaghi, Mancini, Rossini, Pandaro, Achilli, RAI Roma, Previtali (1950); Warner 2 CD 685738265053

Verdi, Il trovatore; Tagliabue, Mancini, Pirazzini, Lauri Volpi, Colella, Sciutti, Carlin, Achilli, RAI Roma, Previtali (1951); Warner 2 CD 685738266357

Verdi, La traviata; Callas, Gandolfo, Albanese, Savarese, Caruso, Albertini, Zorziotti, Soley, RAI Torino, Santini (1953); Warner 2 CD 5050467337725

Giordano, Andrea Chenier; Soler, Savarese, Tebaldi, RAI Torino, Basile (1953); Warner 2 CD 685738748655

Mascagni, L'amico Fritz; Tassinari, Tagliavini, Pini, Meletti, Giannotti, Latinucci, Bersone, EIAR Torino, Mascagni (1942); Warner 2 CD 5050466181855

die glocke

05



im mai

Mo 02.05.05 | 20 Uhr | Großer Saal
Di 03.05.05 | 20 Uhr | Großer Saal

Gustav Mahler Sinfonie Nr. 7 e-Moll
Bremer Philharmoniker
Lawrence Renes Dirigent

Do 05.05.05 | 20 Uhr | Großer Saal

Werke von J. S. Bach, Anton Webern und Heinz Holliger

Christian Gerhaher Bariton
Deutscher Kammerchor
Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen
Heinz Holliger Dirigent

Mo 16.05.05 | 20 Uhr | Großer Saal
Di 17.05.05 | 20 Uhr | Großer Saal

Werke von C. Ph. E. Bach, W. A. Mozart und J. Haydn

Grigory Sokolov Klavier
Daniel Sepec Violine
Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen
Trevor Pinnock Dirigent

Sa 21.05.05 | 20 Uhr | Kleiner Saal

Werke von C. M. von Weber, E. Denissow und L. van Beethoven
Bläserensemble Sabine Meyer

So 22.05.05 | 20 Uhr | Großer Saal

Werke von B. Bartók, R. Schumann und A. Dvořák

Radu Lupu Klavier
NDR-Sinfonieorchester Hamburg
Manfred Honeck Dirigent

Mo 23.05.05 | 20 Uhr | Großer Saal
Di 24.05.05 | 20 Uhr | Großer Saal

Werke von L. van Beethoven und E. Elgar

Thomas Bowes Violine
Bremer Philharmoniker
Ari Rasilainen Dirigent

So 29.05.05 | 15.30 Uhr | Kleiner Saal

»Fünfzehn Jahre Frühling« –
Jubiläums- und Frühlingskonzert
Bremer Kaffeehaus-Orchester

DAS BREMER KONZERTHAUS DIE GLOCKE

Ticket-Service in der Glocke, Tel. 0421/33 66 99 | www.glocke.de