

Der Triumph des Paris

Sie gehört zwar zu den drei „Reformoper“ des Ritter Gluck, „Paride ed Elena“, komponiert auf ein Libretto von Ranieri de' Calzabigi; aber im Unterschied zu ihren beiden Schwestern, „Orfeo ed Euridice“ und „Alceste“, wird sie nie aufgeführt. Über die Gründe lässt sich nur spekulieren. Im Vorwort zur Partitur schrieb Gluck, die Handlung dieser Oper habe „der Einbildungskraft des Komponisten nicht die gleichen heftigen Leidenschaften, majestätischen Bilder und tragischen Situationen“ abgefordert wie bei „Alceste“; „eine ebenso kraftvolle, energische Musik“ sei „also nicht zu erwarten“. Damit gab er das Stichwort: Auf die Erwartungshaltung kommt es hier an.

Genau darin liegt das Problem von Glucks „Paride ed Elena“, in einer problematischen Art von musikalischem „Realismus“. Spartaner und Phrygier treffen in dieser Oper aufeinander, zwei unterschiedliche Völker, zwei Zivilisationen gar, die Gluck musikalisch entsprechend unterschiedlich gestaltet. Helena wird „mit all der Rauheit“ und „harschen, ungezähmten Natur“ ihres spartanischen Landes ausgestattet, Paris als „sanftes Wesen“ in Töne gesetzt. Bereits Rousseau meldete hier berechnete Kritik an: dass Gluck zwar „jede seiner Personen in der Sprache reden lässt, die für sie passt“, aber das getreu „durch das ganze Stück“ hindurch. Mit anderen Worten, metaphysische Probleme der menschlichen Befindlichkeit – wie später in Mozarts Opern – kommen hier kaum zur Ausgestaltung, Ziel ist nicht eine psychologische Feinzeichnung, sondern der Charaktertyp.

Das dürfte eine nachfolgende Generation – trotz der schlackenlosen Reinheit von Glucks Musik, die gänzlich ohne den veralteten Zierrat auskommt – bereits als Manko empfunden haben, und so verschwand „Paride ed Elena“ von den Opernbühnen. Zu Unrecht, wie sich aus heutiger (zeitentbundener und darum auch freier) Perspektive herausstellt, sehr zu Unrecht. Man kann in dieser Oper förmlich hören, wie sich die barocke Musiksprache gleichsam verabschiedet und eine neue, Mozart bereits vorwegnehmende musikalische Rhetorik sich etabliert. Im Vergleich zur „opera seria“ sind die Melodien länger geworden und die Striche der Streicher ebenfalls; vorgeschriebenes Portamento soll die Expressivität verdichten, Bogen-Vibrato und Streicher-Tremolo ebenfalls.



Zudem ist „Paride ed Elena“ durchkomponiert: Alle Rezitative werden von den Streichern begleitet. Mit rein harmonischen Effekten wird die Dramaturgie der Handlung intensiviert und werden gleichzeitig die individuellen Psychogramme der in diese Handlung verstrickten Personen nachgezeichnet. Hochspannend – und ebenso spannend musiziert. Das Gabrieli Consort spielt mit hinreißendem Elan und gleichzeitig mit einer fast höfischen „Zucht“, mit pompösem Klang, wo er gefordert ist, und mit festlichen Pauken. Die Streicher artikulieren haarscharf, die Holzbläser – Oboen, Fagott, Flöte und Piccolo – heben sich weich gerundet ab; und alles zusammen verschmilzt zu einem sehr farbintensiven, transparenten Klangbild. Das vibriert, flirrt und schwirrt fast pausenlos.

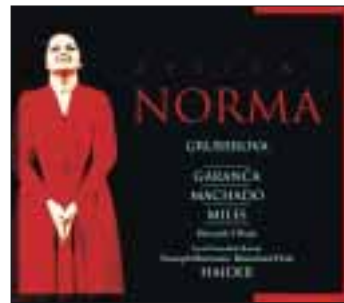
Sängerisch ist diese Einspielung ein einziger Triumph des Paris. Was Magdalena Kožená mit ihrem zuweilen dunkel eingefärbten, dann auch wieder hell strahlenden Mezzo an seufzenden, schmachenden und triumphierenden Jünglingsmorgenjubeltönen ins Spiel bringt, das ist von einzigartiger (erotischer) Ausstrahlung. Zudem ist ihre Sprachintensität in den Rezitativen schlicht magistral: Selten war Glucks Musiktheater so lebendig. Amore ist mit Carolyn Sampson zureichend besetzt, Pallas Athene mit Gillian Webster ebenfalls. Susan Gritton dagegen nehme ich rein stimmlich die junge Helena nicht ab: Das klingt, als ob ihre Mutter sänge; falsche Verhältnisse also. Aber das ist der einzige Wermutstropfen in dieser sonst bewundernswürdigen Einspielung.

Werner Pfister

**Musik
Klang**

★★★★★
★★★★★

Gluck, Paride ed Elena; Magdalena Kožená, Susan Gritton, Carolyn Sampson, Gillian Webster, Gabrieli Consort & Players, Paul McCreesh (2003)
Archiv/Universal 2 CD 477 5415 (146')



Tonangebend

Wenn es um Bellini-Belcanto ging, um die „Puritani“, die „Sonnambula“ oder die „Capuleti“, setzte Edita Gruberova in Sachen fantasievoller Koloraturgewandtheit und wahrlich stupender Höhensicherheit jahrelang, nein, jahrzehntelang Maßstäbe. Aber „Norma“? Die große Auftrittsarie, „Casta Diva“, hat sie bereits 1984 für ein Arien-Recital eingespielt – eher ein bisschen blass, aber keineswegs belanglos. Genau 20 Jahre später nun entstand der vorliegende Mitschnitt einer konzertanten Aufführung, und diesmal der ganzen Oper.

Zweifelloso ist Gruberovas Stimme schwerer geworden und in gewissem Sinne auch dramatischer. Sie hat aber auch mehr Vibrato und klingt im Timbre zuweilen ungewohnt hart (was man schätzen kann oder eben auch nicht), und das führt – vor allem am Anfang – zu intonatorischen Ungenauigkeiten. Doch dann hellt sich der Himmel merklich auf, und spätestens in der Cabaletta demonstriert die Gruberova, dass sie, was Ziergestalt und Belcanto anbelangt, immer noch tonangebend ist: mit schwebenden Piani, lockeren Fiorituren, gleitenden Läufen und gestochenem Koloraturwerk. Wie sie mit der Dynamik umgeht, zuweilen fast halbschreiend akrobatisch und das Risiko nie scheuend, das hat schon Klasse.

Eine faszinierende Entdeckung ist Elina Garanca als Adalgisa mit wunderbar flutendem Mezzo und einer stupenden Höhensicherheit, wogegen Aquiles Machado als Pollión zwar übers hohe C verfügt, leider aber auch über ein reichlich spitzes Timbre. Friedrich Haider hält die sehr lebendig geratene Aufführung ebenso sorgfältig wie souverän im Griff; Chor und Orchester bleiben der Partitur nichts schuldig.

Werner Pfister

**Musik
Klang**

★★★★★
★★★★★

Bellini, Norma; Edita Gruberova, Elina Garanca, Aquiles Machado, Alastair Miles, Judith Horwath, Ray M. Wade, Vocal-Ensemble Rastatt, Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Friedrich Haider (2004)
Nightingale/Codæx 2 CD 040245 (145')



Kiss me, Sylva!

Dass Richard Bonynges seine Gattin Joan Sutherland zur Hanna Glawari verführen konnte, war so außergewöhnlich nicht; immerhin erlagen dieser Rolle auch andere Diven wie Elisabeth Schwarzkopf oder Hilde Güden – unter Dirigenten wie Karajan, Otto Ackermann, Lovro von Matačić –, und vor einiger Zeit Cheryl Studer unter John Eliot Gardiner. Doch insgesamt schienen solche Grenzgänge die Ausnahme, blieben grosso modo auf die „Lustige Witwe“, den „Zarewitsch“ oder „Das Land des Lächelns“ beschränkt. Doch Bonynges war sich darüber hinaus für den vermeintlich untiefen Bereich der Operette nie zu schade. Er bewegte sich in ihm ebenso sicher wie in jenem des Belcanto, half etwa auch mit Trouvaillen wie Kálmáns „Die Herzogin von Chicago“ dem Repertoire wieder zuzuführen.

Seine Sylva Varescu für diese Einspielung von Kálmáns „Die Csárdásfürstin“ bei Naxos holte er sich ebenfalls aus Australien: Yvonne Kenny, vor allem als Interpretin des Händel- sowie des Belcanto-Repertoires (unter anderem mit Aufnahmen beim englischen Label Opera Rara) zu Ruhm und Karriere gekommen. Ihr Repertoire war freilich schon immer breiter; so wurde etwa ihre „Rosenkavalier“-Marshallin an der English National Opera 1997 von den Kritikern der „Times“ prämiert; im Jahr darauf reüssierte sie in Cole Porters „Kiss me Kate“ in Brisbane. Die Varescu zeichnet sie mit glühender Farbe, wenngleich die Spitzentöne etwas angeschärft sind. Ihr zur Seite eine solide Sängerriege, dazu das Urgestein Heinz Holecek als Prinz. Richard Bonynges inspiriert Solisten sowie die seit Jahren Naxos-bewährten Ensembles von Chor und Orchester des Slowakischen Rundfunks mit Temperament und Sensibilität. Kálmán wäre erfreut.

Gerhard Persché

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Kálmán, Die Csárdásfürstin; Yvonne Kenny, Michael Roeder, Mojca Erdmann, Marko Kathol, Heinz Holecek, Chor und Orchester des Slowakischen Rundfunks, Richard Bonynges (2002)
Naxos 2 CD 8.660105 (114')



Das Phantom ist zurück

Andrew Lloyd Webber hatte einen Erfolg bitter nötig. Denn weder das Teenager-Drama „Whistle Down the Wind“ noch die irische Fußball-Rhapsodie „The Beautiful Game“ hatten bei den Massen eingeschlagen. Insofern musste das im September in London uraufgeführte Musical „The Woman in White“, frei adaptiert nach Wilkie Collins' gepflegtem Gruselkrimi, einfach ein Hit werden.

Das Kalkül scheint aufzugehen, die Kritiken waren freundlich. Dabei sind nur drei Dinge bemerkenswert: die Rückkehr von Michael Crawford, der als „Phantom of the Opera“ berühmt geworden war und nun die Selbstironie hatte, sich als komisch böser Graf Fosco in eine monströse Plastikmaske kleben zu lassen; dann die Laser-Projektionen auf einer rotierenden Tonne, die für spektakuläre Verwandlungen sorgten, und die Möglichkeit, dank der hervorragenden Tonanlage in Webbers eigenem Palace Theatre, die „opening night“ auf Schallplatte zu veröffentlichen.

Davon hat jetzt der Hörer wenig. Die Akustikspur von „The Woman in White“ erweist sich als die übliche Webber-Sauce. Zu den ewig gleichen Themen, ausgepresst und mit viel rezitativen Passagen gestreckt, müssen zwei Halbschwester, die ihren Zeichenlehrer anbeten, ein habgieriger Gutsbesitzer, ein Giftmischer und die aus dem Irrenhaus entsprungene weiße Frau lieben und leiden. Manchmal schmalzt sich die dicke Paste zum Vaudeville auf: am schönsten im von Michael Crawford operettig ausgekosteten Showstopper „You can get away with everything“, der als einzige Nummer nachproduziert werden musste, weil – wie auf dem Bonus-Track zu hören – das Publikum zu oft lachte. Leider hat dem die kalkulierte, schon vorab von einem Pop-Sänger gecoverte Schmelze „I believe my heart“ so gar nichts entgegenzusetzen.

Manuel Brug

Musik
Klang

★★
★★★★

Webber, The Woman in White; Original Cast Recording (2004)
EMI 2 CD 5 57938 2 (140')



H'ART Musik-Vertrieb

New Jazz & Classics

Hubert Nuss Trio Feed The Birds

Hubert Nuss meldet sich mit seinen Trio-Partnern John Goldsby und John Riley zurück.



Pirouet PIT 3014

Marcela Roggeri Erik Satie - Piano Works



Dieses Konzert der argentinischen Pianistin Marcela Roggeri zeigt die Erfahrung und das Talent einer leidenschaftlichen Künstlerin.

Transart TR 134

Andre Cluytens Claude Debussy - L'Enfant Prodigue

Eine Rarität, die Aufnahme von Debussys „L'Enfant prodigue“ dirigiert von keinem geringeren als dem großen Musiker Andre Cluytens.



ARTS 430592

Bartholdy Quartett Felix Mendelssohn Bartholdy Complete Music for Strings 3 CD Box



Diese Aufnahme, eingespielt von dem Bartholdy-Quartett, wurde mit dem „Deutschen Schallplattenpreis“ und dem „Grand Prix Du Disque“ ausgezeichnet.

ARTS 471302

H'ART Musik-Vertrieb GmbH, Victoriastr. 41, 46772 Marz
Tel. 02365 2077-0 Fax 02365 2077-170 hart@hart.de www.hart.de

Zwischen Lust und Frust

Die Technik macht es möglich: Dank intensiven Remasterings ertönen viele bedeutende Opernaufnahmen des letzten Jahrhunderts in neuem Klanggewand. Die Qualität des Hörerlebnisses schwankt dabei teils erheblich.

Mit zwei Veröffentlichungen aus der Reihe „Wiener Staatsoper Live“ ist das Label Andante vertreten. Neu ist die Gegenüberstellung zweier Aufnahmen des jeweiligen Werkes in einer Vier-CD-Box: Beethovens „Fidelio“ unter Böhm und Furtwängler sowie Verdis „Falstaff“ unter Toscanini und Karajan. Die Möglichkeit des vergleichenden Hörens erweist sich dabei als ungemein spannend, besonders wenn man, wie im Falle des „Fidelio“, zwei hervorragende Sänger-Ensembles unter zwei wahren Taktstockgiganten zur Auswahl hat. Etwa Böhms Interpretation der Ouvertüre mit ihrem großen Tempo-Unterschieden und dem triumphalen Schluss im Gegensatz zu Furtwänglers homogenerer Version und eher breiten Tempi. Auch im weiteren Verlauf der Oper ist Böhms Dirigat das schnellere, was zwar die Dramatik der Handlung zum Kochen bringt, nicht selten aber die Sänger bis an ihre Grenzen fordert. So klingt Pizzaros „Ha, welch ein Augenblick“ eher gehetzt als dämonisch – Otto Edelmann ist unter Furtwängler sehr viel boshafter, weil ihm die Zeit zur überlegten Artikulation und Betonung bleibt –, und das Duett des wieder vereinten Paares wird ob des aufgepeitschten Tempos zu einer „tour de force“ am Rande der Singbarkeit.

Und noch etwas geht aus dem direkten Vergleich der Aufnahmen unmissverständlich hervor: Eine gelungene Interpretation besteht immer aus mehr als einer schönen Stimme und einer sicheren Technik. Den Beweis dafür tritt Martha Mödl an, die trotz ihrer defizienten stimmlichen Darstellung – überfordert in den verzierten Passagen, hohe Töne gehen ihr daneben, die Stimme kippt, die Register sind nicht ausgeglichen – vor dem geistigen Auge des Zuhörers eine Leonore aus Fleisch und Blut generiert, mit der man leidet, zittert und am Ende jubelt.

Ist die Entscheidung für eine der beiden Aufnahmen in künstlerischen Belangen von den Vorlieben des Hö-

lers abhängig, ist in Fragen des Klanges der späteren Aufnahme unter Furtwängler deutlich der Vorzug zu geben. Dem teils akzeptablen, teils miserablen, auf jeden Fall immer dumpfen, konturlosen Klangbild steht hier ein, zumal für eine Live-Aufnahme aus dieser Zeit, erstaunlich guter Höreindruck entgegen. Noch eklatanter wird der Unterschied bei den beiden Mitschnitten von Verdis „Falstaff“ von den Salzburger Festspielen. Völlig desolat ist die technische Qualität der früheren Aufnahme; es knistert, es rauscht, es schlingert, und manchmal ist von den Sängern im übersteuerten Orchester nicht mehr viel zu hören. Dramatisch überzeugend sind sie hingegen beide – die Aufnahme unter Karajan stellt in diesem Punkt so-



in Düsseldorf und versprechen daher einen schönen Einblick in die Entwicklung dieser neben Brünnhilde und Kundry wohl größten Interpretationen Astrid Varnays. Leider ist die Klangqualität bei beiden Mitschnitten weniger berauschend als vielmehr veräuscht. Bevorzugt die alte Aufnahme aus New York eindeutig die Sänger – was wegen der Leistung Fritz Reiners, der mit hitzigem, fast orgiastischem Dirigat eine beeindruckend-bedrohliche Orchesterkulisse auf-

Andante koppelt zwei historische Interpretationen desselben Werkes



gar das fast zeitgleich entstandene Studio-Pendant, das außerdem nahezu dasselbe Sänger-Ensemble aufweist, in den Schatten.

Überaus lobenswert und im Bereich der historischen Opernaufnahmen wohl einzigartig ist die opulente Ausstattung der Booklets. Auf etwa 200 Seiten gibt es neben den vierspachigen Libretti, den Inhaltsangaben und Künstlerbiographien auch ausführliche Essays zur Geschichte des „Falstaff“ bei den Salzburger Festspielen und zur Geschichte der Wiener Staatsoper sowie Überlegungen Wilhelm Furtwänglers zu „Fidelio“.

Ebenfalls zu vergleichen dem Hören laden zwei Live-Mitschnitte von Strauss' „Elektra“ ein, beide mit Astrid Varnay in der Titelpartie. Zwölf Jahre liegen zwischen der Aufnahme von der Met und der von der Deutschen Oper am Rhein

baut, äußerst schade ist –, gehen die Sänger bei der von Arnold Quennet geleiteten Aufführung in dessen schwelgerischem Orchesterklang fast unter. Gerechtfertigt werden die Mitschnitte deshalb vor allem durch die Leistungen Varnays. Und auch wenn sie in der späteren Interpretation eine noch größere Intensität erlangt, gehört der Preis wohl der frühen Aufnahme. Vor allem weil die typischen Mängel ihrer Stimme – eine gutturale Mittellage und eine zuweilen kreischende Höhe – hier noch nicht so stark zur Geltung kommen. Die Stimme klingt kompakter, nicht so sehr unter Druck produziert und gewinnt durch das satte Fundament mit dem dunklen Mezzo-Timbre. Dennoch bleibt bei der Reduktion auf den akustischen Teil ihrer Darstellung ein gemischter Eindruck zurück, vor allem weil die Interpretationen der Varnay – darin ist sie Martha Mödl sehr ähnlich – immer abhängig waren von ihrer schauspielerischen Realisation auf der Opernbühne.

Ein ähnliches Monument wie Varnay mit „Elektra“ hat Kathleen Ferrier sich mit Glucks „Orfeo ed Euridice“ gesetzt. Zwei Mal hat sie den Orfeo auf Platte hinterlassen. Wobei der hier vorliegenden späteren Version unter Charles Bruck wegen der differenzierteren Interpretation deutlich der Vorrang zu ge-

ben ist, trotz des desolaten Orchesters. Allein Ferriers „Euridice“-Rufe genügen, um sie zu den größten Interpretinnen dieser Rolle zu zählen. Die distanzierte Entrücktheit ihrer Darstellung lässt Orfeos „Chiamo il mio ben così“ weniger zu einer entäußerten Klage als zu einem verinnerlichten Gebet einer verzweifelten Seele werden. Oft ist es allein der Klang ihrer Stimme, der schon Interpretation ist. Aber auch hier muss man, vermutlich wegen des schlechten Zustandes der Originalbänder, trotz digitaler Überarbeitung einige Einschränkungen hinsichtlich der Tonqualität hinnehmen. Oft sieht man sich mit einem dumpfen Klangbrei konfrontiert oder einem Chor, der klingt, als sänge er aus dem Nebenzimmer. Die Arien Kathleen Ferriers sind dabei von den größten Verzerrungen verschont, und fast scheint es, als habe sich der Toningenieur hier besondere Mühe gegeben.

Eine ähnlich unausgewogene klangliche Realisation ist einer weiteren Oper Glucks widerfahren, „Iphigénie en Tauride“. Vor allem wegen des Pylade von Léopold Simoneau und des Dirigenten der Aufnahme, Carlo Maria Giulini, lohnt sich aber auch hier das Anhören. Giulini betont in seiner feierlich-weihevollen Interpretation besonders das sinfonische Element. Bereits nach der Ouvertüre, die unter den Händen des Maestro wie eine klassizistische Bronze-Statue anmutet, besteht daran kein Zweifel mehr. Den Nachruhm auf Seiten der Sänger sichert dann Simoneau. Mit seiner klassischen Linienführung ergänzt er die Intention Giulinis auf geradezu perfekte Weise und begeistert durch den Adel und die Noblesse seines Vortrags. Mit dieser Leistung braucht er sich nicht hinter der bekannteren und zu Recht viel gerühmten Interpretation des Orfeo zu verstecken, die er unter Hans Rosbaud auf Platte gebannt hat. Es besteht kein Zweifel, dass der Sänger durch die Eleganz seines Vortrags und die Schönheit der Stimme auf einer Stufe mit Sängern wie Nicolai Gedda und Alfredo Kraus steht und hierzulande zu Unrecht nie wirklich bekannt wurde.

Während Simoneau trotz des katastrophalen Klangbildes den Hörer mit seiner Stimme durchaus zu erreichen weiß, gelingt



Grace Brumbry dieses Unterfangen in der Titelrolle von Bellinis „Norma“ weitaus weniger. Zwar ist die technische Qualität dieses Live-Mitschnitts deutlich besser als bei der tauridischen Iphigénie Glucks, für eine Aufnahme aus den späten 1970er Jahren aber definitiv nicht zufriedenstellend. Das könnte man dann auch über Brumbrys Interpretation der Druidenpriesterin sagen, die, nach einem Wort Lilli Lehmanns, schwieriger zu singen sei als alle drei Brünnhilden zusammen. In „Casta Diva“ klingt die Stimme gaumig, und beim Aufstieg auf die repetierten hohen As sind die Töne der Skalen nicht ausgeformt. Hinzu kommen die durch das Mikroskop des Mikrofons extrem verstärkten Atemgeräusche, die man dadurch nicht als Teil der Interpretation, sondern einfach nur als störende Nebengeräusche begreift. Noch stärker treten die Probleme der Sängerin mit den Formeln des verzierten Gesangs in der anschließenden Cabaletta zum Vorschein. Gemessen an dem Satz Me-

nuhins, dass Interpretation erst in der Überwindung der Technik entstehe, kann man bei Brumbry von Interpretation kaum sprechen, zu groß sind die Probleme der Sängerin mit dem „canto fiorito“. Interessant ist die Aufnahme allerdings aus einem auführungspraktischen Gesichtspunkt heraus: Zum ersten Mal ist auf Tonträger die Rolle der Adalgisa wieder, wie von Bellini intendiert, einem Sopran anvertraut. Denn die Rolle der Norma, einer erfahrenen Frau und Mutter zweier Kinder, schrieb der Komponist für seine Muse Giuditta Pasta, die der Adalgisa für den leichteren Sopran der Giulia Grisi.

Eine ganz und gar überzeugende Interpretation findet man wieder auf einer Aufnahme von Rossinis „Il Barbiere di Siviglia“. In der Rolle der Rosina die erst kürzlich gestorbene Victoria de los Angeles (siehe FF 3/2005). Zwei Mal hat sie die Rolle auf Platte gesungen, die frühere unter Serafin ist jetzt bei Regis wieder veröffentlicht worden. Ist die spätere Interpretation unter Gui fraulicher, klingt ihre Rollengestaltung hier anmutig, ja, fast heiter-kokett. Ganz anders also als die Darstellung von Maria Callas, die Rosina als selbstbewusste Viper auf die Bühne stellt.

Den Abschluss bildet Debussys „Pelléas et Mélisande“, jene unopernhafteste aller Opern, wie Henscheid sie nennt. Und fast scheint es ein wenig gespenstisch: Mit Erna Spoorenberg, Jean-Marie Auberson und Gérard Souzay starben gleich drei Sänger des vorliegenden Live-Mitschnitts aus dem Grand Théâtre de Genève innerhalb des letzten Jahres. Am bekanntesten von ihnen war der französische Bariton Souzay, das allerdings eher als Lied-Interpret. Die zarte Faktur seiner Stimme ließ einen dauerhaften Einsatz auf der Opernbühne nicht zu, weshalb er nur wenige Rollen verkörperte. Zu den besten und berühmtesten, neben Pollux und Mephisto, zählt zweifelsohne Debussys Golaud. Mit exemplarischer Wortverständlichkeit und sorgsam abgestimmten Farben zeichnet der Sänger ein eindringliches Bild dieses von zwanghafter und gefährlicher Eifersucht getriebenen Brudermörders, der im Grunde doch nur ein Ausgegrenzter ist.

Björn Woll

Beethoven, Fidelio; Schöffler, Ralf, Konetzni, Alsen, Seefried, Klein, Wiener Staatsoper, Böhm (1944); Edelmann, Windgassen, Mödl, Frick, Jurinac, Schock, Wiener Staatsoper, Furtwängler (1953); Andante/HM 4 CD 3090

Verdi, Falstaff; Stabile, Biasimi, Borgioli, Somigli, Cravenco, Wiener Staatsoper, Toscanini (1937); Gobbi, Panerai, Alva, Schwarzkopf, Simionato, Wiener Staatsoper, Karajan (1957); Andante/HM 4 CD 3080

Strauss, Elektra; Varnay, Höngen, Wegner, Schöffler, Svanholm, Metropolitan Opera, Reiner (1952); Guild/Musikwelt 2 CD 2285

Strauss, Elektra (Ausz.); Varnay, Madeira, Zadek, Symonette, Deutsche Oper am Rhein, Quennet (1964); Orfeo CD 661 041 B

Gluck, Orfeo ed Euridice; Ferrier, Koenmann, Duval, Niederländische Oper, Bruck (1951); EMI 2 CD 5 86194 2

Gluck, Iphigénie en Tauride; Neway, Simoneau, Mollet, Massard, Conservatoire Paris, Giulini (1952); MDV/Silveroak 2 CD 800

Bellini, Norma; Brumbry, Cuberli, Giacobini, Lloyd, Orchestra Sinfonica di Bari, Halasz (1977); Dynamic/Klassik-Center 2 CD 469

Rossini, Il Barbiere di Siviglia; Angeles, Monti, Bechi, Rossi-Lemeni, Orchestra Sinfonica di Milano, Serafin (1952); Regis/Musikwelt 2 CD 2069

Debussy, Pelléas et Mélisande; Tappy, Souzay, Spoorenberg, Orchestre de la Suisse Romande, Auberson (1969); Claves/Klassik-Center 2 CD 50-2415