

Keine Substanz?



Foto: Decca



Foto: Ullstein



Foto: FF-Archiv

Trotz Hits wie dem „Tanz der Stunden“ hat sich **„La Gioconda“** nördlich des Brenners nicht durchsetzen können. Auf dem internationalen Markt aber behauptet Ponchiellis Oper ihren festen Platz, nicht zuletzt dank etlicher Aufnahmen. Anlässlich der Neuproduktion mit Violeta Urmana und Plácido Domingo hat sich Kurt Malisch durch alle verfügbaren Einspielungen gearbeitet.

Dass „La Gioconda“ hierzulande immer noch als „Machwerk“ gilt, ist sicher auch das Resultat einiger Verdikte. „Ein Werk in Verdis Manier, aber ohne dessen Substanz“, meinte George Bernhard Shaw. „Falsche Kontraste und kindische Gräuel“, giftete Eduard Hanslick. Hugo Wolf fand Ponchiellis Oper „banal und schwunglos“, Max Kalbeck „unsäglich roh“. Zugegeben: Ponchielli und sein Librettist Arrigo Boito (unter dem Anagramm „Tobia Gorrio“) haben sich in ihrer Adaption von Victor Hugos Drama „Angelo, tyrann de Padoue“ wenig um differenzierte Charakterisierung der Personen und um deren glaubhafte Psychologisierung gekümmert. Ihr Interesse galt vielmehr dem komplexen Beziehungsgeflecht der Hauptfiguren, die durch drei unglückliche Liebesbeziehungen miteinander verknüpft sind: Barnaba, ein Spitzel der venezianischen Staatsinquisition, liebt (nicht wiedergeliebt) die Straßensängerin La Gioconda; diese liebt (nicht wiedergeliebt) Enzo; dieser liebt

(wiedergeliebt) Laura, die mit dem von ihr ungeliebten Alvise verheiratet ist. Die Allmacht der Affekte treibt die Handlung an und führt sie in die Katastrophe. Unverkennbar ist die starke Affinität von Ponchiellis Werk zur französischen Grand Opéra. Davon zeugen Kulminationen in Form von effektvollen Tableaus mit großer Chor- und Ballettbeteiligung, die dekorative Evokation der authentischen Couleur locale (mit Dogenpalast, Lagune und buntem Maskentreiben) und auch die auf Meyerbeer zurückgehende Kontrastdramaturgie: Auf einen turbulenten Maskenzug folgt frommer Vespergesang, Todesdrohungen werden von Gondelliedern begleitet. Auch die Erweiterung und Differenzierung der Protagonisten auf sechs Figuren, die das gesamte Spektrum der Stimmlagen repräsentieren, gehen auf die Grand Opéra zurück. Der Komponist

Die Titelrolle

Dass die Titelrolle zu einem geschätzten Cheval de bataille für dramatische Sopranistinnen geworden ist, liegt ganz wesentlich an den außergewöhnlich reichen (stimm-)darstellerischen Möglichkeiten der Gioconda. In dem Spannungsfeld der Affekte, das die Handlung der Oper beherrscht, ist sie der emotionale Brennpunkt, der nach allen Seiten hin reflektiert: unbedingte Liebe (Enzo), Hass (Barnaba), Eifersucht, aber auch selbstlose Hilfsbereitschaft (Laura), abgöttische Verehrung (La Cieca). Musikalisch-gesanglich drückt sich dies in hypertrophen Zügen aus: in über zwei Dutzend sowohl auf- als auch abwärts gerichteten Oktavsprüngen, in einem Stimmumfang von über zwei Oktaven, vom tiefen H bis zum hohen C, heftigen Forteakzenten in der Höhe, aber auch subtilen Pianonuan-

Warten aufs Piano-B: „Ah, come t'amo!“

hat mehrmals erklärt, ohne Verdis „Don Carlos“ (der Pariser Erstfassung von 1867) hätte es niemals eine „Gioconda“ gegeben. Ponchiellis Ringen um sein Werk schlug sich in insgesamt fünf Fassungen nieder, die nach der Mailänder Uraufführung von 1876 bis 1880 entstanden.

cen – berühmt-berüchtigt ist das über drei Takte zu haltende hohe Piano-B im 1. Akt („Enzo adorato! Ah! come t'amo!“). Dazu sind heikle verzierte Passagen zu bewältigen und zumal im großen Finalmonolog „Suicidio!“ exponierte Haltetöne in der tiefen Lage. Stimmliche An-

Immer schon gehörte „La Gioconda“ zu den Schlachtrössern der Primadonnen. Von oben: Renata Tebaldi, Leonie Rysanek (als Gioconda, Deutsche Oper Berlin 1974) und Anita Cerquetti, die Protagonistin der Decca-Aufnahme von 1957.

forderungen, denen die erste Titelheldin der „Gioconda“-Diskographie, Giannina Arangi-Lombardi, beeindruckend gerecht wird. Sie legt ein sängerisches Niveau vor, das später nur noch selten erreicht worden ist, als Stimmdarstellerin allerdings zählt Arangi-Lombardi nicht zu den imaginativsten Künstlerinnen. Von primärer Bedeutung für sie, die sich stets von allen Degenerationserscheinungen veristischer Übertreibung fern gehalten hat, sind vor allem eine unfehlbare Intonation, ein sahneweiches Legato, bruchlose Registerübergänge, eine aristokratisch-edle Phrasierung.

Die vor Maria Callas gefeiertste Interpretin der Gioconda ist zweifellos die Jugoslawin Zinka Milanov gewesen. Dennoch sind ihre vier Live-Mitschnitte (davon drei aus ihrem Stammhaus, der Met) und die zu spät entstandene RCA-Produktion keineswegs die erwartete vokale Offenbarung. Milanovs Portrait ist zwar jedesmal emotional aufgeladen und vibrierend vor Temperament, aber bis auf eine schöne *Messa di voce* auf dem hohen B in „Ah! come t'amo!“ – an der Met als „the Milanov moment“ begierig erwartet – enttäuscht sie durch ungenaue Artikulation, von unten angesungene Töne und Probleme in der Tiefe.

Einen bis heute gültigen Meilenstein in der „Gioconda“-Diskographie setzt 1952 die 29-jährige Maria Callas. Ihr gelingt der Beweis, dass gerade die skrupulöse, minutiöse Beachtung sämtlicher – vor allem der dynamischen – Vortragsbezeichnungen zu einem überragenden Ergebnis führt. Zum Beispiel: Sie ist eine der wenigen Sopranistinnen, die im „Suicidio!“-Monolog auf den Worten „domando al cielo di dormir queta“ den Übergang vom Marcato zum Le-



**Amilcare Ponchielli
(1834-1886)**

gato nachvollzieht und dadurch dieser Bitte den geforderten Impetus verleiht. In ihrer zweiten Studioaufnahme von 1959 erreicht sie nicht mehr dieses Niveau, die Stimme entwickelt zuviel Vibrato, die Tiefe wird deutlich abgedunkelt, die Höhe klingt schärfer.

Die zweite bedeutende Gioconda der fünfziger Jahre ist Anita Cerquetti gewesen, die ihrer Vorgängerin Arangi-Lombardi näher steht als der Zeitgenossin Callas. Das heißt: Sie ist vor allem eine wunderschön, opulent und genau singende Gioconda, allerdings keine übermäßig eloquente Darstellerin.

Unter den Sopranen, die sich während des folgenden Jahrzehnts an Ponchiellis Heldin gewagt haben, finden sich Eileen Farrells gut gesungenes, aber gesichtsloses Portrait, Elena Suliotis' zu exaltiert und überfordert wirkende Darbietung, Leyla Gencers sensible, penibel die Piano-Gebote beachtende Leistung. Die herausragende Gioconda dieser Zeit ist aber zweifellos Renata Tebaldi gewesen. Ihren Stil hat man mit Opulenz, Farbenpracht und Reichtum eines Tizian-Gemäldes verglichen, den ihrer großen Rivalin Maria Callas mit der düsteren Expressivität eines El Greco. Hier: berückende Schönheit und luxuriöse Klangsinnlich-

keit des Timbres – dort: analytische Innenschau, akribische psychologische Detailstudie.

In der Heroingalerie von Leonie Rysanek war La Gioconda eher ein Ausnahmefall, gleichwohl fasziniert auch hier der rückhaltlose emotionale Einsatz und die bedingungslose Verve ihres Singens, dem sie freilich durch Intonationstrübungen, unorthodoxes Atmen und Übertouren der Stimme Tribut zollt. Zu den leichteren, lyrischeren Interpretinnen zählen Renata Scotto und Montserrat Caballé. Während Erstere ihre „Gewichtsprobleme“ besser kaschiert, muss die Spanierin in der Tiefe fast zur Sprechstimme greifen. Allerdings entschädigt sie durch ätherische Piano- und zarte *Dolcissimo*-Passagen, sensationell ist das in schwerlosem *Pianissimo* hingezauberte hohe B in „Ah! come t'amo!“.

Keine Probleme mit den dramatischen Dimensionen der Gioconda-Partie hat die Ungarin Eva Marton, die vor allem in der Mittellage und Höhe ihr enorm ausladendes Stimmvolumen mit Vehemenz zur Geltung bringt, allerdings mit unüberhörbaren Defiziten in der Tiefe. Und da sie mit Pianotönen äußerst geizig umgeht, werden von ihr zahlreiche Feinheiten und Nuancen der Rolle verschenkt. Ähnlich der Fall Giovanna Casolla: voluminöse Stimme, ungestüme Attacke, kaum Phrasierungs- und Pianokultur.

In der neuesten Studioproduktion bietet Violeta Urmana eine gesanglich ansprechende, musikalisch genaue Darbietung – man könnte sie auf den Nenner bringen: Es stimmt alles, aber es besagt wenig. Erfreulicherweise bedient Urmana nicht die Erwartungen jener Opern-Freaks, die – zumal am Ende von „Suicidio!“ – auf ordinär georgelte Brusttöne warten.



Foto: HF-Archiv



Foto: Bogler/EMI

Vor dem großen Durchbruch der Callas mit der Gioconda (Verona 1947) war Zinka Milanov (oben) die führende Sängerin der Partie.

Enzo

Im Gegensatz zur dominierenden Figur der Gioconda verblasst die des tenoralen Liebhabers Enzo, was nicht bedeutet, dass die musikalisch-gesangliche Aufgabe ohne Reiz wäre. Sie fordert sowohl die heroischen Fortakzente eines gestandenen Spintotenors (erster Auftritt: „Assassini!“; Duett mit Barnaba) als auch die Pianokultur und Legatokunst eines Tenore



Zum Niederknien: Stimmlich und musikalisch bleibt Carlo Bergonzi unerreicht.

lirico („Cielo e mar“, Duett mit Laura). Der einzige Tenor der gesamten Diskographie, der all diese Voraussetzungen exemplarisch erfüllt, ist Carlo Bergonzi. Seine Leistung, reif für jedes Gesangslehrbuch, kann gar nicht hoch genug gerühmt werden: unfehlbar seine Musikalität, überreich die dynamischen und farblichen Schattierungen, makellos die Bindung der Phrasen und der geschmeidige Fluss des Legatos, exquisit die Atembalance in den Voixmixte-Tönen. Nur ein Detail: Die vier Worte „È tardi – Buona notte“ vor der Arie „Cielo e mar“ setzt er im Piano an, um dann den Quartaufschwung vom mittleren C aufs G in einem „fil di voce“ – bis ins Pianissimo zurückzunehmen. Zum Niederknien!

Das negative Gegenbild zu Bergonzis künstlerischer Seriosität liefert Franco Corelli. Er singt permanent forte und fortissimo, entwertet sein prachtvolles Material durch penetrante Eitelkeiten. Mario del Monaco, den man in dieser Partie mit Skepsis erwartet, überrascht durch einige ungewohnte Subtilitäten, riskiert



Ungewohnte Subtilitäten: Mario del Monaco, der Sänger der Decca-Aufnahme von 1956.

sogar ein Diminuendo in „Buona notte“. Natürlich lässt er auch hier seine Muskeln spielen, sein „Cielo e mar“ klingt eher nach Verismo. Auf ähnlicher Linie bewegt sich Richard Tucker, der kaum je vom Forte und Fortissimo herunterkommt, doch durch die Vitalität, Energie und Potenz seiner Tonproduktion beeindruckt. Auch Giovanni Martinelli (Met 1939) fühlt sich im Forte wohler als im Piano; allerdings hat seine Stimme in der Höhe die durchdringende Intensität eines Schneidbrenners. Zu lyrisch im Stimmkaliber und mit zu viel Larmoyanz gesät-

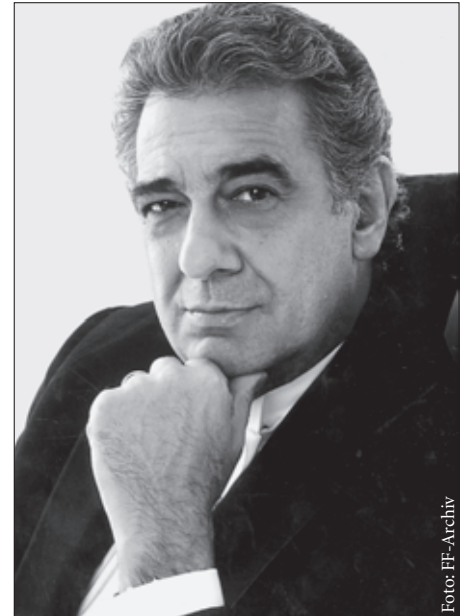
Forte und Fortissimo in einer Tour: Franco Corelli und Richard Tucker

tigt im Vortrag wirken Alessandro Granda, Umberto Grilli und Gianni Poggi. Giuseppe di Stefano und José Carreras verbindet die warme, klangschöne Mittellage wie auch die stets gestresst klingende, weil viel zu offen genommene Höhe. Luciano Pavarotti kann in dieser Partie seine stimm-

lichen Vorzüge kaum auspielen, klingt schnell monoton und flach in seinen Pianoversuchen. Uninteressant bis unattraktiv im Timbre, generalisierend im Ausdruck und zu unkultiviert im Vortragstil bleiben Pier Miranda Ferraro, Franco Tagliavini und Ignacio Encinas. Giorgio Casellato-Lamberti entwertet sein gutes Potential durch temperamentlos-monotonen und dynamisch kaum variablen Vortrag.

Der jüngste Enzo auf der soeben von EMI publizierten Neuproduktion ist zugleich der älteste an Jahren: Plácido Domingo. Das Beeindruckends-

te ist weniger die Leistung des über 60-Jährigen an sich als ein Vergleich mit seinem 34 (!) Jahre zurückliegenden Decca-Recital, das Domingos Erstaufnahme von „Cielo e mar“ enthält: in der Tat eine erstaunliche Demonstration vokaler Langlebigkeit. Dabei hat der Tenor sowohl seine Defi-



Erstaunlicher Fall von Langlebigkeit: Plácido Domingo in der Neuproduktion.

zite konserviert (flaches Piano, gestemmte Höhe) als auch seine Qualitäten (warmes Timbre, musikalischer Vortrag, Legatokultur).

Barnaba

Enzos Gegenspieler Barnaba, der baritonale Protagonist in „La Gioconda“, wirkt in manchem wie eine Vorprägung von Verdis Jago. Verlangt ist das stimmliche Können eines Verdi-Baritons – sichere Höhe, Durchschlagskraft und Wandlungsfähigkeit für die kontrastierenden Gesichter, die diese unheilstiftende Nachtfigur zur Schau trägt. Im Mo-

nolog „O monumento“ gibt Barnaba ein düsteres Selbstportrait (ähnlich wie Jago in seinem „Credo“), während er in der beschwingten Barcarole „Pescator, affonda l'esca“ den lebensfrohen Fischer mimt (eine Parallele zu Jagos Trinklied). Das aktuelle CD-Angebot bietet drei hervorragenden

de Interpreten: Leonard Warren, Ettore Bastianini und Robert Merrill. Warren, einer der besten Verdi-Baritone der gesamten Gesangsgeschichte, ist auf seinem frühen Met-Mitschnitt mit 35 Jahren im Vollbesitz seiner opulenten stimmlichen Möglichkeiten, prunkt mit sensationellen Spitzentönen und einem kompakten, üppigen Baritonklang; zumal seine elegante und geschmeidige Barcarole ist ein Vorzeigestück. Bastianini ist der dunkelste aller Barnabas, kann aus dem überbordenden Reservoir einer kraftstrotzenden, homogenen Baritonstimme schöpfen. An stimmlichen Qualitäten dem Italiener fast ebenbürtig, an Ausdrucksvarianten überlegen ist Merrill, der sich nicht nur mit sattem Wohllaut begnügt, sondern auch den Schurken Barnaba auf die Klangbühne stellt. Als einer der wenigen Baritone singt er den vorgeschriebenen D-G-Sprung am Ende von „O monumento“, während Warren und Bastianini, das G frei ansetzen.

Zu den akzeptablen, wenn auch nicht hochklassigen Barnaba-Interpreten zählen Piero Cappuccilli und Sherrill Milnes. Lado Ataneli, der Barnaba der Neuproduktion, singt differenziert und genau, bleibt aber als Figur zu blass. Ähnlich Carlo Guelfi, ein eher leichter Bariton, der allzu vordergründig-plakativ agiert. Mit gewaltigem Tonvolumen und rekordverdächtig lange gehaltenen Spitzentönen pflegt Cornell MacNeil sein Image als Starbariton der Met, von einem profilierten Rollenportrait kann indes keine Rede sein. Noch extremer gebärdet sich Kostas Paskalis, eine Art baritonaler Corelli, der sich bei hohen Tönen allerdings hoffnungslos übernimmt. Auch Paolo Silveri und Matteo Manuguerra suchen ihr Heil im Dauerforte und bezahlen mit Problemen in der Höhe.

Überraschenderweise enttäuschen auch die beiden ältesten Baritone der Diskographie, Gaetano Viviani und Carlo Morelli. Viviani bleibt weit unter dem vokalen Niveau seiner hochklassigen zeitgenössischen italienischen Rivalen Apollo Granforte, Carlo Tagliabue, Carlo Galeffi, Giuseppe Danise – man fragt sich, warum ausgerechnet er zur Ehre dieser Ersteinspielung kam. Auch Morelli ist angesichts der damaligen Met-Konkurrenz nur zweite Wahl, man denke nur an seine Kollegen Lawrence Tibbett, Armando Borgioli, Sandor Sved oder John Charles Thomas.



Überragend in der Rolle des Schurken: Ettore Bastianini (oben) und Leonard Warren.

Laura

Die vierte Protagonistin der Oper ist Laura, eine Partie, die einen dramatischen Mezzo mit gutem tiefen Register verlangt, der als Solistin nur eine relativ kurze Arie („Stella del marina“) vorbehalten ist und die sich überwiegend in Duetten (mit Enzo, Gioconda, Alvise) bewähren und behaupten muss. Auch in dieser Rolle gibt die erste Interpretin der Diskographie einen Standard vor, der später nie mehr überboten wurde: Ebe Stignani. In ihrer Arie entfaltet die 28-Jährige eine Stimmpracht und Klangfülle, die ihresgleichen suchen. Noch überboten wird dieser opulente Eindruck eines schier aus dem Überfluss schöpfenden Singens in der Konfrontation der Rivalinnen. Giulietta Simionato erreicht ihre Vorgängerin nicht ganz an klanglicher Opulenz, übertrifft sie aber an expressiver Eloquenz. Die erst vor kurzem verstorbene Fedora Barbieri bietet in der ersten Callas-Aufnahme ein Maß an Temperament, das zum aristokratischen Charakter der Laura nicht immer passen will. Dennoch: Was gäbe man heute für eine solche Stimme! Mit Fiorenza Cossotto scheint die bedeutende Genealogie dramatischer italienischer Mezzosopranen vorerst zu Ende gegangen zu sein; mit 24 Jahren war sie die jüngste aller Lauras (im gleichen Jahr hat sie unter Giulini Mozarts Cherubino aufgenommen) – und eine der besten. Ihre unverbraucht frisch klingende Stimme verleiht der Figur eine selten zu erlebende Jugendlichkeit und Natürlichkeit. Dazu passen ihr elegant fließendes Legato und ihr zurückhaltender Einsatz der Bruststimme. Lucia d'Intino, die Sängerin der Neuproduktion, bietet kaum mehr als eine ansprechende Leistung; diese Laura ist ein Studiogeschöpf, hat die Bühne nie betreten. Von den Mezzos, die in den Met-

Das Geschenk:

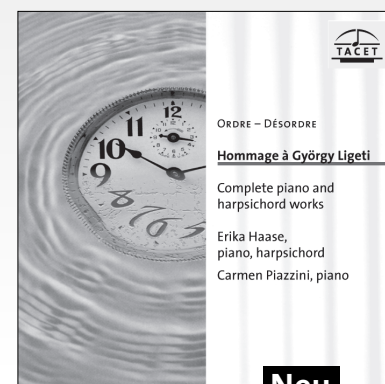
Zum 80. Geburtstag des großen Ligeti.

Doppel-CD zum Sonderpreis:

Sämtliche Tastenwerke von 1942 bis 2001 (!) (für Piano und Cembalo, solo, vierhändig und im Duo).

Hören Sie die Relativität der Zeit und die Überwindung des Raumes!:

Große Klaviermusik, die überraschend auf dem Boden vieler Traditionen steht und ein Kaleidoskop des 20. Jahrhunderts ist, die nichts einfach dem Zufall oder der Willkür überlässt und stets neue Farbflächen hervorruft. Immer Ligeti, aber von Stück zu Stück anders und frisch. Vermittelt durch die wohl authentischste Interpretin: **Erika Haase.**



TACET 129
Hommage à György Ligeti
Sämtliche Klavier- und Cembalowerke
Erika Haase, Klavier, Cembalo
Carmen Piazzini, Klavier



Erika Haase

„Hut ab vor Erika Haase, die wir als neueste Heroin begrüßen! ... Gefühls- und Seelenfarben, die so noch nicht zu hören waren. Respekt und Glückwunsch!“

Alfred Brendel



Der TACET-Klang – sinnlich und subtil

www.tacet.de

Hier finden Sie auch den Händlernachweis!



Auch in der Partie der Laura haben sie Maßstäbe gesetzt: die junge Fiorenza Cossotto (links) und Giulietta Simionato.

Mitschnitten zu erleben sind, überzeugt am ehesten Nell Rankin. Risë Stevens hat sowohl mit dem dramatischen Format der Rolle als auch mit der tiefen Lage zu kämpfen, Bruna Castagna lässt Eleganz, Linie und Differenziertheit

vermissen. Fast in die Liga ihrer großen italienischen Kolleginnen gehört Marilyn Horne. Zwar leistet sie sich auch hier drastische Registerwechsel, insgesamt aber faszinieren der Reichtum ihres Klanges, die Perfektion ihrer Tonproduk-

tion sowie Fülle und Fluss ihrer Gesangslinie. Einen scharfen Kontrast bilden zwei Slawinnen, Eva Randova und Stefania Toczyska: Randova agiert mit vulgären Brusttönen, Toczyska ist eine jugendliche, leidenschaftliche Laura ohne emotionale Entgleisungen. Unter den jüngeren Interpretinnen der Laura fällt Agnes Baltsa durch ungewohnte Zurückhaltung auf: „Stella del marina“ klingt bei ihr ganz verinnerlicht, wie ein intimes Selbstgespräch. Auch Livia Budai zügelt ihr sonst überbordendes Temperament, betont die Verletzlichkeit und Sensibilität der Figur.

Alvise und La Cieca

Neben den vier Protagonisten sind die Partien des

Alvise und der Cieca weniger umfangreich und auch weniger anspruchsvoll ausgestattet, wenn auch jede eine Solonummer besitzt. Ein Spitzenrang als hartherziger Chef der Staatsinquisition Alvise kommt Cesare Siepi zu, dessen finstere Autorität, artikulatorische Präzision und Legatokultur eine ideale Kombination darstellen. Noch übertroffen an Nachtschwärze des Timbres wird Siepi von Giulio Neri, der einen wahren Granitmonolithen hinwuchtet. Prächtige Stimmen, aber unausgeglichene Darstellungen bieten Giorgio Tozzi, Ruggero Raimondi und Nicola Ghiuselev. Gesanglich makellos und darstellerisch zu wenig profiliert ist das Portrait von Samuel Ramey. Eine herbe Enttäuschung bereitet (der indisponierte?) Roberto Scanduzzi in der

Chronologie der Aufnahmen

1931 Arrangi-Lombardi

Granda, Viviani, Stignani, Zambelli, Rota u.a., Mailänder Scala, Molajoli Columbia; Eklipse, Arkadia, Naxos (2 bzw. 3 CD)

1939 Milanov

Martinelli, Morelli, Castagna, Moscona, Kaskas u.a., Panizza LA Met; Myto, Symposium (2 CD)

1946 Milanov

Tucker, Warren, Stevens, Vaghi, Harshaw u. a., Cooper

1956 Cerquetti

Poggi, Bastianini, Stignani, Modesti, Danieli u.a., Trier LA Maggio Musicale Fiorentino; Myto (2 CD)

1957 Milanov

Poggi, Warren, Rankin, Siepi, Amparán u.a., Cleva LA Met; Arkadia (2 CD)

1957 Milanov

Di Stefano, Warren, Elias, Clabassi u.a., Santa Cecilia, Previtali RCA (3 CD)

1962 Farrell

Corelli, Merrill, Rankin, Tozzi, Dunn u.a., Cleva LA New York; Living Stage (2 CD)

1964 Curtis-Verna

Corelli, Bardelli, Dunn, Gaiotti, Kriesse u.a., Guadagno LA Philadelphia; Bel Canto Society (3 CD)

1966 Suliotis

Tucker, MacNeil, Elias, Washington u. a., Bartoletti LA Buenos Aires; GDS (3 CD)

1967 Tebaldi

Bergonzi, Merrill, Horne, Ghiuselev, Dominguez u.a., Santa Cecilia, Gardelli Decca (3 CD)

1968 Tebaldi

Bergonzi, MacNeil, Cossotto, Gaiotti, Dunn u.a., Cleva LA Met; GOP (2 CD)

1968 Tebaldi

Cecchele, Colzani, Mattiucci, Washington, Lago u.a., Gardelli LA Neapel; Hardy Classics (2 CD)

1971 Gencer

Grilli, Zanasi, Nave, R. Raimondi, Pecile u.a., Fabritiis LA Venedig; Mondo Musica (2 CD)

1974 Rysanek

F. Tagliavini, Paskalis, Randova,

Lagger, Little u.a., Patané

LA Deutsche Oper Berlin; Myto (2 CD)

1979 Scotto

Pavarotti, Mittelman, Toczyska, Furlanetto, Lilowa u.a., Bartoletti LA San Francisco; Gala (2 CD)

1979 Caballé

Carreras, Manuguerra, Nave, Gaiotti, Payne u.a., López Cobos LA Genf; Legato Classics, Opera d'Oro (3 CD)

1980 Caballé

Pavarotti, Milnes, Baltsa, Ghiaurov, Hodgson u.a., National Philharmonic Orchestra London, Bartoletti Decca (3 CD)

1987 Marton

Marton, Casellato-Lamberti, Milnes, Budai, Ramey, Gjevang u.a., Ungarisches Staatsorchester, Patané CBS; Sony (3 CD)

1996 Casolla

Casolla, Encinas, C. Guelfi, Anselmi, Surjan, Jankovic u.a., Orchestra Lirica i Pomeriggi Musicali, Callegari LA Cremona; Fonè (3 CD)

2002 Urmann

Domingo, Ataneli, D'Intino, Scanduzzi, Fiorillo u.a., Münchner Rundfunkorchester, Viotti EMI (3 CD)



LA Met; Myto (2 CD)

1952 Callas

Poggi, Silveri, Barbieri, Neri, u.a., RAI Turin, Votto Fonit Cetra; Warner (3 CD)

1957 Cerquetti

Cerquetti, Del Monaco, Bastianini, Simionato, Siepi, Sacchi u.a., Maggio Musicale, Gavazzeni Decca (2 CD)

1959 Callas

Ferraro, Cappuccilli, Cossotto, Vinco u. a., Scala di Milano, Votto EMI (3 CD)

Neuaufnahme: ein desolates Bild kraftloser Bemühungen.

Die Altrolle von Giocondas blinder Mutter La Cieca bietet nur eine kurze Gelegenheit, solistisch hervorzutreten: die „Romanza“ „Voce di donna“ im 1.

auch als sensibler Sängerbegleiter erweist, als phantasievoller musikalischer Motivator und geistreicher Inspirator. Herausragendes bietet auch Bruno Bartoletti: Bei aller theatralischen Vitalität, Klangfülle, dy-

Schnittstelle zwischen Verdi und Grand Opéra

Akt. Zwei Sängerinnen ragen aus dem Durchschnittsgrau der Masse heraus: Margaret Harshaw und Oralia Dominguez. Erstere modelliert die geschmeidigste Gesangslinie, Letztere wartet mit dem sattesten Contraalt auf. Weder an Klangqualität noch an Legatofluss ihren beiden Vorgängerinnen ebenbürtig ist Elisabetta Fiorillo, die Interpretin auf der aktuellen Einspielung.

Die Dirigenten

Dass „La Gioconda“ eine Sänger- und keine Dirigentenoper ist, wird schon daran erkennbar, dass in der Diskographie des Werks so gut wie keine Pultstars zu finden sind. Daran hat auch die Tatsache nichts geändert, dass die Balletteinlage des 3. Akts, „La danza delle ore“, zu den beliebten und viel gespielten Füllmusiken in Konzerten zählt.

Die erste Aufnahme, die der orchestralen Qualität von Ponchiellis Hauptwerk gerecht wird, ist jene unter Gianandrea Gavazzeni. Ihm gelingt es zu verdeutlichen, dass dieses Werk die Schnittstelle zwischen Verdi, italienischer Romantik und französischer Grand Opéra verkörpert. Er koloriert effektiv die vielfältigen Farben dieser emotionsgesättigten, morbiden, gewalttätigen und genussüchtigen Atmosphäre. An diese Aufnahme schließt später Giuseppe Patané an, der sich einmal mehr

namischen Vielfalt, die er mobilisiert, gelingt es ihm, stets mit den Sängern zu atmen und ihnen aufmerksame Assistenz zu leisten. Dank Marcello Viotti und einer vorzüglichen Aufnahmetechnik besticht die Neuproduktion der EMI durch orchestrale Transparenz, opulenten Klang und rhythmische Präzision.

Fazit

Aus den knapp zwei Dutzend Aufnahmen vereinen die meisten künstlerischen Pluspunkte die beiden Decca-Studioproduktionen von 1957 und 1967. Die Frühere hat eines der überzeugendsten Sängerteams, mit Abstrichen bei Del Monaco. Die Trumpfkarte der Späteren ist Bergonzis konkurrenzloser Enzo, dicht gefolgt von fast ebenbürtigen Kollegen, während Gardelli am Pult nur musikalischen Durchschnitt verkörpert. Wegen der überragenden Leistungen von Maria Callas und Fedora Barbieri hat die Cetra-Aufnahme von 1952 Gültigkeit, auch der Einspielung von 1931 gebührt wegen der beiden Protagonistinnen ein vorderer Platz in der Diskographie.

Der neuen EMI-Produktion kommt in diesem Feld ein recht respektabler Platz zu, vor allem dank Viottis engagiertem Dirigat sowie auf Grund des durchgängig ansprechenden gesanglichen Niveaus. ■

MUSIKERLEBNISSE IN VOLLENDETER QUALITÄT

Bei TDK finden Sie Klassiker für höchste Ansprüche: Szenenauswahl, Ton und Bild sowie begleitende Informationen werden Sie begeistern.



DV-OPELAMOR
L'ELISIR D'AMORE
Gaetano Donizetti

Orchestra Filarmonica Marchigiana,
Niels Muus
Regie: Saverio Marconi
Valeria Esposito, Aquiles Machado,
Enrico Marrucci und andere
Bonusmaterial: Behind the scenes,
Impressionen von Macerata



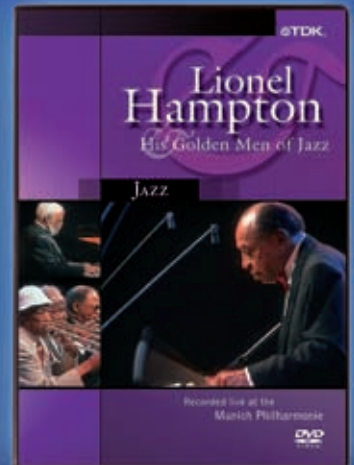
DV-OPLFDR
LA FILLE DU RÉGIMENT
Gaetano Donizetti

Orchester und Chor des Teatro alla Scala,
Donato Renzetti
Bühnenbild: Franco Zeffirelli
Regie: Filippo Crivelli
Ewa Podles, Bruno Praticó,
Paul Austin Kelly und andere



DV-JEET
ELIANE ELIAS TRIO

Jay Randall Anderson,
Adam Nussbaum
Liveaufnahmen des Münchener
Klaviersommers, Philharmonie
am Gasteig
Campari & Soda,
Cross Currents,
Impulsive und mehr



DV-JLHGMJ
**LIONEL HAMPTON AND
HIS GOLDEN MEN OF JAZZ**

Clark Terry, Harry 'Sweets' Edison,
Al Grey, Benny Golson, Junior Mance,
Jimmy Woode, Panama Francis
Liveaufnahmen des Münchener
Klaviersommers, Philharmonie
am Gasteig
Hamp, Paradise, What a wonderful world
und mehr

