



## Erfolgsstück

**D**as Divertimento giocoso per musica „La finta cameriera“ von Gaetano Latilla (1711-1788) zählt zu den ausgesprochen erfolgreichen Vertretern der Opera buffa seiner Zeit. 1738 in Rom erstmals aufgeführt, erlebte es bis weit nach 1750 zahlreiche Wiederaufnahmen in Italien, Wien und Paris. Nur wenig später aber vergaß man das Erfolgsstück ebenso schnell wie seinen Komponisten.

Die vorliegende Wiederentdeckung macht klar, dass der damalige Erfolg nicht von ungefähr kam. Zwar ist das Sujet eine der üblichen Beziehungskomödien, in der nach allerlei Verwirrungen und komischen Situationen am Ende die richtigen Liebenden zusammenfinden, doch ist das ganze mit Versatzstücken der Opera seria angereichert, etwa virtuosen Da-capo-Arien, und hat auch seine ernsteren Momente; zu ihnen gehört die einnehmende Arie der Betta „E scema, è pazza e misera“ aus dem zweiten Akt. Hier fand Latilla Gelegenheit zu vertiefter musikalischer Charakterisierung. Da er sein Handwerk als Opernkomponist offenbar perfekt beherrschte und hier obendrein einige gelungene Einfälle präsentiert, bereitet diese Einspielung ziemlich ungetrübtes Vergnügen.

Die mit der Situationskomik bestens vertrauten und stimmlich überzeugenden Sänger tragen das Ihre dazu bei, ebenso das sehr lebendig und stilkundig auf Originalinstrumenten musizierende Orchester. Verwirrung stiftet indes der Booklet-Text, der die Zahl der Arien in der Originalfassung mit 44 angibt. In dieser Aufnahme gibt es jedoch nur 22 Arien. Haben wir es mit einer brachial gekürzten Version zu tun? Leider gibt es keine Aufklärung.

Andreas Friesenhagen



**Interpretation**  
**Klang**

H H H H  
H H H H

**Latilla**, La finta cameriera; Roberta Invernizzi (Giocondo), Cinzia Rizzone (Betta), Maria Ercolano (Erosmina), Giuseppe Naviglio (Don Calascione), Pierre Thirion Vallet (Pancrazio); La Cappella de' Turchini, Antonio Florio (2000)  
Opus 111/helikon 2 CD 275/276 (141'33")



## Schlechter Scherz

**J**oseph Haydns Opera buffa „Lo speciale“ („Der Apotheker“) nach Goldoni ist musikalisch wirklich gelungen und ausgesprochen witzig. Sie ist leider unvollständig überliefert und wurde nur in einer stark bearbeiteten Fassung von 1895 bekannt. Diese Fassung haben immerhin Gustav Mahler und Felix von Weingartner um die Jahrhundertwende mehrfach aufgeführt und das Werk als eine der ersten Haydn-Opern überhaupt dem Vergessen entrissen.

Es ist sicherlich an der Zeit, die Originalfassung (auch wenn sie ein Torso ist) wieder bekannter zu machen. Allerdings eignet sich die vorliegende Aufnahme dafür nur bedingt. Haydns köstliche Einfälle finden hier eine eher bodenständige Wiedergabe, der es ein wenig an Esprit und echtem Humor fehlt. Das fängt im brav agierenden Horchester an und endet bei den Solisten, die vor allem darauf bedacht scheinen, ihre Partien sicher über die Runden zu bringen. Gesanglich und gestalterisch ist allein Alison Browner ihrer Rolle, der Hosenrolle des Volpino, gewachsen. Bestürzend schlecht ist dagegen die Titelpartie bei Giuseppe Morino aufgehoben. Technisch derart unsauber, schwach in der Intonation und vom stimmlichen Material her ungenügend sind selten Sänger auf CD zu hören. Morinos Koloraturen sind Ketten bloßer Zufälligkeiten, manche Tondauern und außerhalb seines Umfangs liegende Töne sind beliebigen Variationen unterworfen. An einigen Stellen kann man ihm guten Gewissens Verfälschung der Partitur vorwerfen. Da vergeht einem der Humor, selbst wenn Morino einiges humoristisch gemeint haben könnte.

Schade auch, dass die Rezitative nur verkürzt wiedergegeben werden. Etwas mehr Sorgfalt hätte diese Oper wirklich verdient.

Andreas Friesenhagen

**Interpretation**  
**Klang**

H H  
H H H H

**Haydn**, Lo speciale; Giuseppe Morino (Sempronio), Hauke Möller (Mengone), Barbara Meszaros (Grilletta), Alison Browner (Volpino), Gabor Antalffy (Cembalo), Deutsche Kammerakademie Neuss, Johannes Goritzki (1999)  
Berlin Classics/edel CD 1712 (67'37")



## Portugiesische Buffa

**F**ünfzig Opern soll er geschrieben haben, aber nur zwei wurden gedruckt. Kein Wunder, dass man bei uns den portugiesischen Komponisten Marcos Portugal (1762-1830), der einen großen Teil seines Lebens in Italien verbrachte und als Marco Portogallo ganz im dortigen Stil schrieb, nicht kennt.

Der Plot der einaktigen Farce „Die vertauschten Frauen“ (1797/1804) ist nicht ohne Witz: Der alte Graf Fricandò hat sehr unter den Launen seiner kapriziösen jungen Frau zu leiden, die ihre Umgebung tyrannisiert. Unerwartete Rettung kommt durch einen Zauberer, der die Gräfin in die Gestalt der Schustersfrau Carlotta versetzt. Beim schlagkräftigen Schuster Biagio geht sie nun durch eine harte Ehe-Schule, bevor sie am Ende geläutert vor ihrem Gatten erscheint.

Portugals Musik verdankt den Einflüssen Paisiellos und Cimarosas sehr viel, ist aber nicht nur handwerklich versiert, sondern auch frisch in den Einfällen, sowohl in den buffonesken wie in den lyrischen Momenten. Viel Spaß bereiten vor allem die mehrstimmigen Nummern; im Finale gibt es gar die Vorwegnahme eines Rossinischen Verwirrungsensembles.

Die vorliegende Ersteinpielung verkauft diese aparte Petitesse gottlob nicht unter Wert. Die City of London Sinfonia musiziert unter Alvaro Cassutos Leitung mit Schwung und Pfiff, aber ohne den letzten Feinschliff. Die sechs Rollen sind durchweg adäquat besetzt; die beiden Soprane (Russo, Ferraz) und der Tenor (Silva) zeigen Ansätze zu virtuoser Geläufigkeit, die drei tiefen Männerstimmen klingen schon etwas abgesungen.

Ekkehard Pluta

**Interpretation**  
**Klang**

H H H  
H H H

**Portugal**, Le donne cambiate; Ana Paul Russo (Contessa Ernesta), Ana Ferraz (Carlotta), Jorge Vaz de Carvalho (Conte Fricandò), Luís Rodrigues (Biagio), Alberto Lobo de Silva (Lucindo), Nuno de Villalonga (Pellegrino), City of London Sinfonia, Alvaro Cassuto (1999)  
Marco Polo/Naxos CD 8.225154 (69'16")



## Das Ereignis Gheorghiu

Man kann nicht sagen, dass der männliche Teil des Opern-Traum-paares Gheorghiu-Alagna gegen seine Partnerin verblasse, aber es ist von ihrem ersten Auftritt an klar, wer das Ereignis der Aufnahme ist: Manon in der Verkörperung von Angela Gheorghiu. Sie interpretiert diese Partie auf eine sehr persönliche, moderne Weise. Die Gheorghiu vermag unser Interesse für diese frühe Vorgängerin der Lulu zu wecken, indem sie kein zartes Rokoko-Püppchen vorstellt, sondern eine junge Frau, die durchaus weiß, was sie vom Leben erwartet. Massenet hat schon in ihrer Auftrittsszene („Je suis encore tout étourdie“) auf geniale Weise klar gemacht, dass die junge Dame keinesfalls gewillt ist, ins Kloster zu gehen. Hier wie in der ganzen Partie bietet die Gheorghiu eine Kombination aus gesangstechnischer Überlegenheit, genauer Beachtung der musikalischen Phrasierung und intelligenter, Nuancen-reicher Textausdeutung sowie, nicht zuletzt, eine hinreissend schöne, für die Partie ideale Stimme, einen lyrischen Sopran mit expansiver, brillanter Koloratur-Höhe.

Da hat es Roberto Alagna ein wenig schwer. Sein sehr subtil vorgetragenes „En fermant les yeux“ leidet etwas unter kleinen Rauheiten, aber mit voller Stimme Gesungenes wie etwa „Ah! fuyez“ hat Glanz und Elan. Auch er interpretiert seine Rolle hörbar engagiert. Earle Patriarco überzeugt als Lescaut mit seinem gut geführten Bariton; sein Französisch und seine sprachliche Nuancierung sind vorbildlich. José van Dam ist als Comte Des Grieux ganz wunderbar; die Szene mit Manon im dritten Akt ist in ihrer stillen Intimität sehr bewegend. Gilles Ragon macht aus der Charakterpartie des Guillot alles, was möglich ist, könnte allenfalls noch ein wenig älter und dekadenter klingen. Nicolas Rivenq als Brétigny und die Damen Panzarella, Koch und Schimmack agieren stimmlich tadellos und auch als singende Schauspieler sehr überzeugend.

Spiritus Rector der Aufnahme ist Antonio Pappano, der durch rhythmische und artikulatorische Präzision sowie kluge Disposition der Tempi die Vorlage zu all diesen guten Individualleistungen liefert. Es macht Freude, ihn mit soviel Engagement die vielen verschiedenen Farben und Situationen des Werkes herausarbeiten zu hören, z. B. die erste, vordergründig so heitere Szene, die bereits eine Ahnung der späteren Katastrophe herauf beschwört, die leidenschaftlich-verzweifelte Atmosphäre der Kloster-Szene oder die unterschwellige Bedrohlichkeit der Spiel-Szene im vierten Akt. Der Chor überzeugt durch genaue Charakterisierung und rhythmisch-sprachliche Virtuosität; man höre beispielsweise das Finale des vierten Aktes. Ein besseres Plädoyer für das hierzulande immer noch ein wenig abschätzig betrachtete Werk kann man sich kaum denken.

Klaus Engelmann

**Interpretation** H H H H H  
**Klang** H H H H H

**Massenet**, Manon; Angela Gheorghiu (Manon), Roberto Alagna (Le Chevalier Des Grieux), Earle Patriarco (Lescaut), José van Dam (Le Comte Des Grieux), Gilles Ragon (Guillot de Morfontaine), Nicolas Rivenq (De Brétigny), Anna Maria Panzarella (Poussette), Sophie Koch (Javotte), Susanne Schimmack (Rosette), Orchestre Symphonique et Chœurs de la Monnaie, Antonio Pappano (1999)  
EMI 3 CD 557005 (163'06")



## Kunst der Konversation

Nur wenige Sängerinnen haben in den großen lyrischen Strauss-Partien die Tradition einer Schwarzkopf, Della Casa und Janowitz so erfolgreich fortsetzen können wie Felicity Lott. Um so bedauerlicher, dass sie im Platten-Business immer in der zweiten Reihe stand: Arabella, Marschallin und Capriccio-Gräfin wurden mit Kiri Te Kanawa aufgenommen. Vor die Wahl gestellt, hätte ich in jedem Fall Felicity Lott vorgezogen. Die Figuren haben bei ihr wesentlich mehr Profil und Charakter. Aber vor allem: Sie weiß in jedem Moment, was sie singt. Man vergleiche nur ihr Portrait im vorliegenden Konzert-Mitschnitt mit dem Einheitston der Te Kanawa (Decca/Studio und San Francisco/Video, beide 1993). Ausgefeilte Parlando-Kunst, die bei aller Nuancierung doch immer selbstverständlich klingen sollte, ist bei diesem Konversationsstück nun mal das sine-qua-non. Außerdem hat die Lott auch das nötige vokale Kaliber für die rauschhaften Steigerungen der Schluss-Szene. In Georges Prêtre, der das Werk schon in den frühen 60er Jahren in Paris und Wien dirigierte (beide Male mit der Schwarzkopf), hat sie einen sensiblen, wissenden Partner am Pult. Leider lässt das RSO Stuttgart manches an orchestraler Eleganz und Finesse vermissen; mit den Klassikern unter Sawallisch (EMI 1957) und Böhm (DG 1971) darf man das wirklich nicht vergleichen. Umso erfreulicher das Ensemble: Vom Text ist nahezu jedes Wort zu verstehen, jede Figur hat Gesicht und Charakter. Hervorragend Günter von Kannen (La Roche) und Iris Vermillion (Clairon): Da hat man Mimik und Gestik förmlich vor Augen.

Thomas Voigt

**Strauss**, Capriccio; Felicity Lott (Gräfin), Thomas Allen (Graf), Gregory Kunde (Flamand), Stephan Genz (Olivier), Günter von Kannen (La Roche), Iris Vermillion (Clairon), Oskar Pürgstaller (Taufe), Monica Gonzales (Italienische Sängerin), Matthias Klink (Italienischer Tenor), Markus Eiche (Haushofmeister) u. a., SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, SWR-Vokalensemble Stuttgart, Georges Prêtre (1999, live)  
Forlane/Note 1 2 CD 26 80 52 (143'46")



## Rossini-Gala

Diese CD bietet eine hoch interessante Mischung aus Hör- und Lernvergnügen. Das Lernvergnügen besteht aus dem umfangreichen Begleitbuch, welches zu jedem Werk unterhaltsam zu lesende Erläuterungen gibt, z. B. zu der abenteuerlichen Geschichte von „Wallace“, hinter welchem Titel sich nichts anderes verbirgt als eine der Zensur angepasste Version von „Guillaume Tell“.

Das Hörvergnügen wird vor allem durch Nelly Miricioiu gesichert; sie ist die „prima donna“ des Projekts und erweist sich auch hier wieder als individuelle Künstlerin von hohem technischen Können und fulminanter Ausdruckskraft. Ihre Textbehandlung ist vorbildlich; sie hat ungemein viele Stimmfarben zur Verfügung und Gespür für Rossinis musikalische Charakterisierungskunst. Dass die tiefere Lage gelegentlich etwas flach klingt und die exorbitanten Registerwechsel der „Semiramide“ sie vor gewisse Probleme stellen, ist zu verschmerzen.

Die Sopranistin ist umgeben von hervorragenden Partnern wie dem Tenor Bruce Ford, dem Bassisten Alastair Miles oder der exzellenten Mezzo-Sopranistin Enkelejda Shkosa. Die Konzentration auf Duette und Ensembles sorgt für Abwechslung.

*Klaus Engelmann*

**Interpretation** H H H H H  
**Klang** H H H H

**Rossini**, Arien und Ensembles aus Elisabetta Regina d'Inghilterra, Aureliano in Palmira, Bianca e Falliero, Zelmira, Mosè in Egitto, Semiramide, Armida und Wallace; Nelly Miricioiu, Enkelejda Shkosa, Patrizia Biccirè, Antonia Sotgiù, Bruce Ford, Gary Magee, Barry Banks, Alastair Miles, Dean Robinson, Dominic Natoli, Simon Bailey, Geoffrey Mitchell Choir, Academy of St Martin in the Fields, David Parry (1999) Opera Rara/Note 1 CD 211 (76'58")



## Glasunows Salome

Alexander Glasunow schrieb die Bühnenmusik zur Erstaufführung von Oscar Wildes „Salome“ in Petersburg (1908). Obgleich er sich von Strauss distanzierte, orientiert sich seine Chromatik manchmal an der des Meisters aus Garmisch. Häufiger allerdings greift Glasunow auf den Bayreuther Meister zurück, an dessen „Parsifal“-Partitur nicht nur die gestuften Bläsersätze gemahnen.

In ähnlichem Klang-Duktus, jedoch in größeren Formen bewegt sich die Bühnenmusik zu dem Mysterienspiel „Der König der Juden“, das 1914 mit Konstantin Konstantinowitsch in der Rolle des Joseph von Arimathia uraufgeführt wurde. Nimmt man zu den beiden vorgenannten noch die Orientalismen von Rimsky-Korssakoffs „Scheherazade“ dazu, so hat man die klanglichen Eckpfeiler von Glasunows Klangwelt für religiöse Spektakel beisammen. Während Wagner auf das Dresdner Amen als Glaubenthema zurückgreift, schafft Glasunow, fern von traditionellen Melodien, ein eigenes Christus-Thema, das leitmotivische Verarbeitung findet. Für Pontius Pilatus beschwören große Melodiebögen die Herrlichkeit des alten Rom herauf, wobei auch der Liebesszene eines Sklaven-Paares Raum gegeben wird. Bei der Finsternis nach Jesu Tod ertönt zu einer Feier bei Pilatus eine Variante des Salome-Tanzes.

Rasant, schillernd und plastisch lässt Valeri Polyansky die „Salome“-Musik aufbrausen; mal asketisch, mal üppig und farbig. Dem bestens disponierten Staatlichen Russischen Sinfonieorchester tritt im „König der Juden“ die Cappella als gewichtiger Partner zur Seite, überzeugend sowohl in der Polyphonie als auch im schlichten A-cappella-Satz der Schüler Jesu.

*Peter P. Pachl*

**Interpretation** H H H H H  
**Klang** H H H H H

**Glasunow**, Salome (Introduktion und Tanz), Der König der Juden (Bühnenmusik); Staatliche Russische Sinfonische Capella, Staatliches Russisches Sinfonieorchester, Valeri Polyansky (1997/98) Chandos/Koch CD 8924 (69'09")



## Aschenbrödel-Ballett

Nicht immer hatte es Serge Prokofieff mit seinen Kompositionen so leicht wie mit dem 1945 in Moskau uraufgeführten Ballett „Cinderella“. Der Stoff ist international bekannt; der Komponist eckte damit nicht politisch an, und das Märchen vom Aufstieg des armen Aschenbrödel ließ sich sogar noch wunderbar ideologisch umbiegen: Die duldsame Arbeiterin, die tagtäglich ihre Fronarbeit erledigt und sich mit dem Traum von einer besseren Zukunft zufrieden gibt, stellte gleichsam den Prototyp des nach dem Krieg von Stalin geforderten „neuen sozialistischen Sowjetmenschen“ dar.

Während die drei Suiten relativ häufig gespielt werden, stellt die komplette dreiaktige Ballettmusik fast eine Rarität dar. Auf dem Schallplattenmarkt etwa hat es seit rund zehn Jahren keine Neueinspielung mehr gegeben. In diese Lücke springt nun der Theater- und Ballett-erfahrene Dirigent Michail Jurowski. Wie schon bei seiner Aufnahme des Prokofieff-Balletts „Die steinerne Blume“ ist dem Russen auch hier eine ganz vorzügliche Einspielung gelungen.

Der 1945 geborene Jurowski, der erst nach dem Zusammenbruch des Sowjet-Reichs im Westen bekannt wurde, hat alle Fähigkeiten, den Affekt-Reichtum der Partitur auszubreiten, und bleibt so der Poesie und dem Witz der Musik nichts schuldig. Die Radio-Sinfoniker aus Köln sind mit großer Spielfreude, sensiblem Klang-Gespür und makelloser Intonation bei der Sache, so dass die Musik auch ohne optische Ergänzung überzeugt. Dabei hilft nicht zuletzt das sehr ausführliche und informative Booklet. Die Ton-technik schließlich liefert einen sehr ausgewogenen und gut gestaffelten Klang, der die Produktion zu einem Vergnügen macht.

*Peter Kerbusk*

**Interpretation** H H H H H  
**Klang** H H H H H

**Prokofieff**, Cinderella op. 87; WDR Sinfonieorchester Köln, Michail Jurowski (1999) cpo/jpc CD 999 610 (116'18")



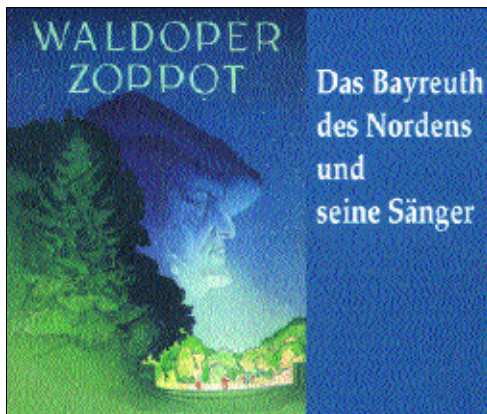
# Hörenswertes, Niegehörtes und Unerhörtes

Dass der Brunnen der Vergangenheit längst noch nicht ausgeschöpft ist, zeigen etliche Veröffentlichungen mit historischen Gesangsaufnahmen. Auch der Kenner staunt, was immer wieder zum Vorschein kommt: Hörenswertes von nie gehörten Sängern und Unerhörtes von allbekannten Größen.

Heutige Opernfreunde kennen das „Bayreuth des Nordens“ nur noch vom Hörensagen. Die historische „Waldoper“ im Ostseebad Zoppot, die 1909 mit Kreutzers „Nachtlager in Granada“ ihren Spielbetrieb aufnahm und 1934 auf Anweisung der Nazis zur „ausschließlich dem Schaffen Richard Wagners bestimmten, reichswichtigen Festspielstätte“ erklärt wurde, war vor dem Kriege eine ernst zu nehmende Alternative zur fränkischen Konkurrenz. Die bedeutendsten Künstler der Zeit waren sich nicht zu schade, auf dieser Naturbühne aufzutreten. Viele starteten von hier aus ihre Wagner-Karriere: Frida Leider, Margarethe Klose, Max Lorenz, Emanuel List und Hans Hermann Nissen; sie alle wurden erst später nach Bayreuth engagiert.

Andere wie Göta Ljungberg, Gertrud Bindernagel, Heinrich Knotte und Fritz Soot sind nur in Zoppot und nie in Bayreuth aufgetreten. Und dann gab es noch eine Gruppe von Sängern, die sich mit der Bayreuther Leitung zerstritten hatten und hier gleichsam „Asyl“ fanden; dazu gehörten Elisabeth Ohms, Gotthilf Pistor und Nanny Larsen-Todsen.

Bei den Dirigenten verzeichnet die Zoppoter Chronik Namen wie Hans Knappertsbusch, Erich Kleiber, Max von Schillings und Hans Pfitzner. Diese erschienen freilich in der Regel erst zur Generalprobe, während vor Ort der bewährte Karl Tutein die Einstudierung übernahm.



Originalaufnahmen von den Zoppoter Festspielen existieren nicht. Deshalb greift die Preiser-Kollektion (4 CD 89406) in vielen Fällen auf Stücke zurück, die nicht in Zoppot gespielt wurden und präsentiert die insgesamt 99 Sänger teilweise auch in Rollen, die sie dort nicht gesungen haben. Dennoch ist die Sammlung eine wahre Fundgrube, denn nur in Ausnahmefällen wurde auf altbekanntes Material zurückgegriffen.

Die berühmten Namen sind, wo immer möglich, mit Live- und Rundfunkaufnahmen

## Bayreuth-Asyl auf der Naturbühne

men oder bisher unveröffentlichten Platten vertreten. So erlebt man etwa Mathieu Ahlersmeyer mit einem grimmig-knorrigen Wahn-Monolog oder Ferdinand Frantz, den später berühmten Sachs, mit der Ansprache des Pogner. Neben den zahlreichen Zelebritäten werden wenigstens zwei Dutzend Sänger vorgestellt, die in Zoppot maßgeblich gewirkt haben und deren Namen heute selbst unter Kennern kein Begriff mehr sind. Nicht alles ist Spitzenklasse, vor allem bei den Tenören, doch in der heutigen Wagner-szene hätten sie alle eine Chance auf erste Plätze. Das Klangbild der Aufnahmen genügt höheren Ansprüchen, auch das Booklet übertrifft den bei Preiser üblichen Standard.

Sowohl in Zoppot wie in Bayreuth zuhause war der österreichische Heldenbariton **Theodor Scheidl** (1880-1959), einer der führenden Wagnersänger seiner Zeit. Die Preiser-Sammlung mit Aufnahmen aus seiner Reifezeit (CD 89156) dokumentiert eine Stimme, die zugleich ausladend und lyrisch geschmeidig klingt. So beeindruckt Scheidl nicht nur als Holländer, Sachs und Amfortas, sondern auch als Renato, Jago, Luna, Tonio, Nelusco („Die Afrikanerin“) und in der großen Arie des Jägers aus dem „Nachtlager in Granada“.

### Lebendige Vergangenheit



Theodor Scheidl

Scheidls bedeutendster Nachfolger im Wagnerfach war **Hans Hotter** (\* 1909), der sich zugleich als Liedersänger einen Namen gemacht hat. Die erste von fünf aufgezeichneten „Winterreisen“, 1942 mit Michael Raucheisen für die Deutsche Grammophon aufgenommen, liegt jetzt wieder vor und dokumentiert die Ausnahmestimme sozusagen in der ersten Blüte; die Interpretation freilich ist etwas kontrastarm (Music & Arts 1061). Da war die gestalterische Palette von **Gerhard Hüsch** (1901-1984) wesentlich größer. Die bereits vierte Hüsch-Platte in der Reihe „Lebendige Vergangenheit“ ist dem Liedschaffener Hans Pfitzners gewidmet, wobei der Komponist höchstselbst begleitet (Preiser 89519).

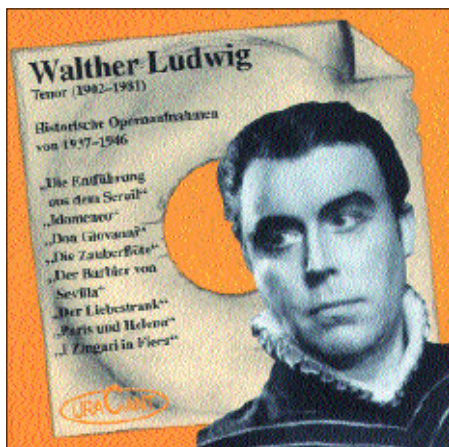
Lauter Fundstücke findet man in einem exemplarischen Sänger-Portrait des Labels Uracant: Rundfunk-Aufnahmen mit **Walter Ludwig** (1902-1981). Im Mittelpunkt Mozart: Neben Szenen des Belmonte und des Tamino (die auch in anderen Aufnahmen vorliegen) finden wir eine Arie des Idomeneo sowie – allerdings in fehlerhaftem Italienisch gesungen – Ottavios „Il mio tesoro“. Dennoch wird das anlässlich eines Glyndebourne-Auftrittes gefällte Urteil des bedeutenden Kritikers Ernest Newman in allen diesen Aufnahmen bestätigt: Ludwig setzt „beherrschte Männlichkeit“ anstelle „gläserner Objektivität“ und besitzt die Fähigkeit, aus Mozarts Tenorhelden „Menschen aus Fleisch und Blut“ zu machen. Diese Begabung kommt auch den Szenenfolgen aus „Barbier von Sevilla“ und „Der Liebestrank“ zugute: Neben Fülle, Schönheit, Kraft und Geschmeidigkeit der Stimme bringt Ludwig hier auch eine darstellerische Präsenz, einen Spielwitz ein, der bei Tenören eher die Ausnahme ist (UraCant 2001).

**Hilde Konetzni** (1905-1980) war seit ihrem Debüt als Elisabeth im „Tannhäuser“ (1935) eine Wiener Institution. 40 Jahre gehörte sie dem Ensemble der Staatsoper an, zuletzt auch in kleinen Rollen, denen sie un-

verwechselbares Profil verlieh. Ihre Aufnahmen sind nicht allzu zahlreich. Bei Telefunken gab sie 1937 mit Arien aus „Fidelio“, „Freischütz“ und „Tannhäuser“ (unlängst bei Teldec wieder veröffentlicht) eine imponierende Visitenkarte ab, Walter Legge und Herbert von Karajan holten sie zehn Jahre später für die Monologe der Marschallin und der verkauften Braut ins Studio (CD-Neuaufgabe im Rahmen der Karajan-Edition bei EMI). Alle diese Titel sind auch in der Preiser-Sammlung enthalten (CD 89512); außerdem überzeugt die Sängerin, die ein typischer jugendlich-dramatischer Sopran in der Nachfolge Lotte Lehmanns war, auch als Donna Elvira (neben ihrer Schwester Anny als Donna Anna) und mit italienischem Repertoire (Tosca, Butterfly, Elisabetta).

Wien war auch das künstlerische Zentrum der ukrainischen Altistin **Ira Malaniuk** (\* 1919), die Plattensammlern vor allem als Brangäne, Fricka, Waltraute, Magdalene und Gräfin Waldner ein Begriff ist. Die jetzt nach langer Zeit wieder veröffentlichten Solo-Aufnahmen aus den 50er Jahren zeigen sie in ihrem eigentlichen „ersten“ Fach als Xerxes, Orpheus, Cherubin, Sextus, Azucena, Eboli, Carmen und Dalila sowie mit sieben ukrainischen Liedern und machen deutlich, warum die Sängerin in der Nachkriegszeit auch international eine bedeutende Rolle spielte, zugleich aber auch, warum sie ab Mitte der 60er Jahre hinter anderen Sängerinnen ins zweite Glied zurücktreten musste. Die in allen Lagen gut durchgebildete Stimme ist von herber Schönheit und verhaltener Sinnlichkeit, der warmherzige, unverkünstelte Vortragsstil wirkt dennoch regional- und zeitgebunden (Preiser 90428).

**Ferruccio Tagliavini** (1913-1995), der lange im Schatten Beniamino Giglis stand, besaß eine der reizvollsten Tenorstimmen der Schallplatten-Geschichte. Noch in seinem siebenten Lebensjahrzehnt trat er gelegentlich im Konzertsaal hervor, doch seine



größte Zeit hatte er in den 40er Jahren. Die ist im zweiten Preiser-Recital des Sängers mit einigen Cetra- und RCA-Einspielungen aus den ersten Jahren seiner Met-Karriere eindrucksvoll dokumentiert (CD 89515). Als Nemorino, Ernesto, Edgardo, Alfredo, Nadir, Des Grieux und Werther war er in seinem eigentlichen Element, doch schon damals versuchte er sich auch an lirico-spinto-Rollen wie Cavaradossi oder Andrea Chenier. Der Preis für diese Facherweiterung war hoch: Die unvergleichlich honigsüße, leichte lyrische Stimme wurde bald darauf dick und kurzatmig.

Als Tagliavini 1948 in Parma den Nemorino, eine seiner Paraderollen sang, stand ihm als Belcore ein junger Bariton namens **Carlo Bergonzi** (\* 1924) gegenüber, der drei Jahre später zu einem Fachkollegen werden sollte. Der Tenor Bergonzi stand lange Zeit im Schatten von del Monaco, Corelli und anderen, heute jedoch besteht kein Zweifel daran, dass er in seinem Stimmfach und Repertoire der wichtigste Sänger der zweiten

## Drei Tenöre, aber kein Trio im Stadion

Jahrhunderthälfte war. Der Live-Mitschnitt seines Zürcher Konzertes von 1991 ist eine einzige Demonstration, wie eine Stimme durch sichere Technik und ökonomischen Einsatz über vier Jahrzehnte ihren jugendlichen Glanz bewahren kann. Doch nicht so sehr der altbekannte und hochverehrte Stilist Bergonzi zeigte sich an jenem Septemberabend, vielmehr – eher ungewohnt – der Entertainer, der mit seinem begeisterten Publikum zu verschmelzen scheint und sich in unbändiger Singlaune von Nummer zu Nummer steigert, nicht nur in den Liedern von de Capua und Tosti, sondern auch in einigen Opernrollen von Verdi, Boito und Donizetti (Relief 2 CD 911 035).

**Giuseppe di Stefano** (\* 1921) war ein ganz anderer Fall. Er begann fast gleichzeitig mit Bergonzi, verschwendete aber sein Kapital vom Start weg und war eigentlich schon am Ende, als jener sich endlich zum Olymp hochgearbeitet hatte. Dennoch ist sein Nachruhm auch in der Ära der drei Tenöre und ihrer diversen Nachfolger ungebrochen. Die ersten Aufnahmen, die er 1945 beim Schweizer Rundfunk in Lausanne machte – einige Opernarien wurden schon vor längerer Zeit bei EMI publiziert –, zeugen von rudimentärer Gesangstechnik bei gleichzei-



tiger künstlerischer Frühreife. Das gilt auch für die bei Preiser erstmals veröffentlichten italienischen Kanzenen, die mit einem französisch gesungenen Querschnitt aus Lehárs „Paganini“ kombiniert sind. Hört man diese leichthin und mit wenig Stütze gesungenen Titel, so will man kaum glauben, dass der Sänger schon kurz darauf an der Mailänder Scala debütieren und von dort in die Weltkarriere starten konnte. Andererseits spürt man jederzeit, dass hier einer steht, der zum Singen und zum Bezaubern geboren ist (Preiser 93426).

**Anna Moffo** (\* 1930) hat sich mit ihren späten Aufnahmen (vor allem „Carmen“ und „Thais“) um einen großen Teil ihrer Reputation gesungen. Dass diese aber keineswegs nur geschickten PR-Strategien zu verdanken war, kann man anhand der Wiederveröffentlichung ihrer noch von Walter Legge für EMI produzierten Mozart-Arien nachprüfen (Testament SBT 1193). Lange bevor sie an der Met (und anderswo) als Traviata und in einigen Puccini-Rollen Furore machte, spielte Mozart im Repertoire der Italo-Amerikanerin eine zentrale Rolle. Als Cherubin, Susanna, Despina und Zerlina strahlt sie einen Charme aus, dem man sich schwer entziehen kann. Das klingt alles wunderbar leicht, wie hingetupft. Doch auch als Konstanze (Auftrittsarie) und Pamina – beide in anständigem Deutsch bewältigt – kann sie durchaus bestehen.

*Ekkehard Pluta*

### Vertriebe

|           |          |
|-----------|----------|
| Preiser   | Naxos    |
| Relief    | helikon  |
| Testament | Note 1   |
| Uracant   | Gebhardt |



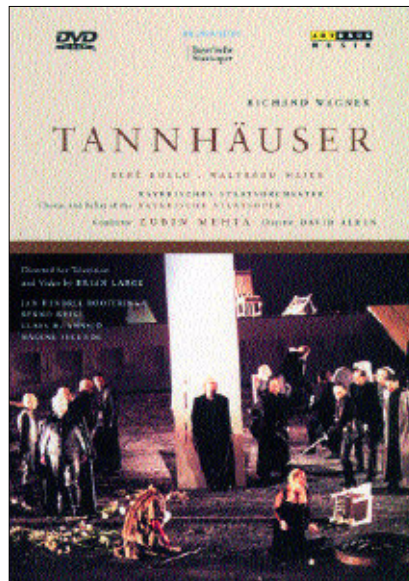
## Zwei Seelen in einer Brust

**R**othhaarige Sirenen, Schnabelwesen und goldene Ritter, Krokodile, Larven und Lemuren. „Tannhäuser“, Wagners frühe Oper über den unsteten, zwischen Rausch und Askese zerriebenen Minnesänger wird unter David Aldens Regie zur berührenden Reise ins Innere des sinnsuchenden Künstlers. Schon während des Vorspiels entstehen aus den trüben Gedanken des Titelhelden albtraumhafte Fabelwesen. Allesamt der Bilderwelt eines Hieronymus Bosch entsprungen schleppen sie das Interieur der ersten beiden Aufzüge ins Blickfeld: Eine Türe, durch die Tannhäuser in den Venusberg und ins Tal vor der Wartburg gelangt, ein Tisch, auf dem sich zunächst die Liebesgöttin räkelte. Später (im zweiten Aufzug) thront Elisabeth auf diesem Tisch, indes die Sänger, eine marodierende Bande egozentrischer Machos, ihren Krieg ausfechten, der naturgemäß nicht ohne die obligaten Faschismus-Zitate auskommt.

Venusberg und Wartburg sind in Aldens Sichtweise nicht gegensätzliche, sondern parallele Welten im Kopf des Minnesängers und erst im dritten Aufzug, nach der glücklosen Pilgerfahrt, ist die Szene völlig verändert: In der mit Einschusslöchern übersäten Rückwand klafft eine höhlenartige Öffnung, aus der ein gebrochener Tannhäuser von Rom und Göttin Venus vom Hörselberg zurückkehrt.

Alden und sein Team (Roni Toren, Bühnenbild; Buki Schiff, Kostüme) finden eindruckliche Bilder von berührender, allgemein-menschlicher Poesie, die Brian Larges sensible Bildregie noch verstärkt. Aldens Personenführung jedoch bleibt seltsam detailarm und statisch. Bernd Weikl etwa, ein intellektuell-besonnener Wolfram mit Nickelbrille und Notizbuch, lehnt meist passiv an einer überdimensionierten klassizistischen Säule, was nebenbei seiner sängerischen Interpretation entspricht: meist fehlerfrei und glatt, doch ohne Tiefgang und Emotion. Nadine Secunde Elisabeth ist stimmlich das genaue Gegenteil: selbstbewusst, stark, im dritten Aufzug allerdings ein wenig spröde. Doch schauspielerische Aktion fehlt bei ihr ebenso wie beim wunderbaren Jan-Hendrik Rootering, der den Landgraf mit Schmelz und viel Volumen singt – allerdings nur im Sitzen. Das mag Interpretationsansatz sein, ermüdet aber auf die Dauer von drei Stunden.

So träge und konventionell die Protagonisten der Wartburg-Gesellschaft agieren, so



dramatisch und aufwühlend wirkt René Kollo Darstellung des Tannhäuser als gebrochener Mann in reiferen Jahren – leider auch stimmlich: Kollo tremoliert, aspiriert und singt die Töne – zumal im hohen Register – stets von unten an. Waltraud Meier als Venus hingegen hat beides: Darstellerisch fasziniert die nuancierte Gestik, das Spiel der Andeutungen, die schlangenhafte Eleganz der Bewegungen; stimmlich ihre Farb- und Ausdruckspalette bei gleichzeitig klarer Linienführung. Meier gibt die Venus überzeugend als mondäne Femme fatal, der zu widerstehen wohl manchem schwer fiel.

Freilich mit einer Ausnahme: Zubin Mehta, der am Pult des Bayerischen Staatsorchesters überzogene Emphase ebenso vermeidet wie falsches Pathos. In schlanker, fast kammermusikalischer Transparenz und moderatem Tempo lässt er die Musik fließen, verzichtet aber dennoch nicht auf differenzierendes Herausarbeiten von Details. Was umso klarer nachvollziehbar wird, als Bild- und Tonqualität auch höchsten Ansprüchen Genüge leisten.

Oliver Wazola

|                    |           |
|--------------------|-----------|
| <b>Szenisch</b>    | H H H     |
| <b>Musikalisch</b> | H H H     |
| <b>Klang/Bild</b>  | H H H H H |

**Wagner**, Tannhäuser (Pariser Fassung); René Kollo (Tannhäuser), Jan-Hendrik Rootering (Hermann), Bernd Weikl (Wolfram), Claes H. Ahnsjö (Walther), Nadine Secunde (Elisabeth), Waltraud Meier (Venus) u. a., Chor der Bayerischen Staatsoper (Einstudierung: Udo Mehrpohl), Bayerisches Staatsorchester, Zubin Mehta  
Inszenierung: David Alden, Bühnenbild: Roni Toren, Kostüme: Buki Schiff, Choreographie: Vivienne Newport, Bildregie: Brian Large (1994, live) Arthaus/Naxos DVD 100 014 (193')

## Gang durchs Museum

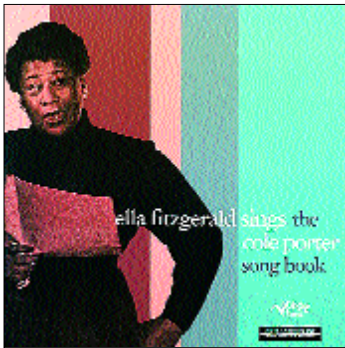
**D**ieser Mitschnitt aus dem Mariinsky-Theater in St. Petersburg hinterlässt einen äußerst zwiespältigen Eindruck. Die Idee, eine Oper in originalen Dekorationen aufzuführen, ist nicht neu, in diesem exponierten Fall (bekanntlich fand die Uraufführung der Erstfassung des Werkes in St. Petersburg statt) auch legitim. Traurig aber, dass der szenische Ehrgeiz des Produktionsteams damit schon befriedigt war. Simple Arrangements, Rampensingerei, Theater von vorgestern bis hin zur Charge (Kapuzinerpredigt, Kampfszenen). Dass es um Valery Gergiev auch Künstler gibt, die innovatives, interessantes Musiktheater bieten, zeigen Inszenierungen wie Prokofievs „Feuriger Engel“ oder auch das neue Vorzeigeprojekt, Wagners „Ring“. Im Falle der „Forza“ blicken wir in ein Museum, in dem offenbar sehr lange nicht mehr Staub gewischt wurde.

Ganz anders der musikalische Anteil der Produktion: Interessant ist natürlich die verwendete Fassung der Uraufführung, die erheblich von der uns heute bekannten Gestalt des Werks abweicht (die berühmte Sinfonia fehlt, die Oper endet nicht verklärt, sondern brutal und abrupt: Selbstmord des verzweifelten Don Alvaro), vor allem aber die mehr als überzeugenden Leistungen der Sänger und des Spiritus rector am Pult: Valery Gergiev ist ein geborener Verdi-Dirigent, der weiß, wie man ein Legato phrasiert, Gegensätze herstellt, Spannungsbögen baut. Seine ausschließlich aus dem Ensemble besetzte Sängercrew mit Galina Gorchakova und dem großartigen Gegam Grigorian an der Spitze folgt ihm dabei konsequent. Wer sich für das Werk in der Urfassung und eine überragende Verdi-Aufführung interessiert, dem sei in Anbetracht der szenischen Qualität der Produktion die bei Philips erschienene CD-Aufnahme in fast identischer Besetzung empfohlen.

Ludwig Robeller

|                    |           |
|--------------------|-----------|
| <b>Szenisch</b>    | H H       |
| <b>Musikalisch</b> | H H H H H |
| <b>Klang/Bild</b>  | H H H H   |

**Verdi**: La forza del destino; Galina Gorchakova (Leonora), Gegam Grigorian (Alvaro), Nikolai Putilin (Carlos), Sergei Alexashkin (Padre Guardian), Marianna Tarasova (Preziosilla) u. a., Chor und Orchester des Mariinsky Theaters St. Petersburg, Valery Gergiev; Inszenierung: Elijah Moshinsky, Bühnenbild: Andrei Voitenko nach Originalentwürfen aus dem Jahre 1862, Kostüme: Peter J. Hall (1998, live) Arthaus/Naxos DVD 100 078 (160')



## Der Klassiker

Eigentlich wird man zur Zeit mit livestyleigem Frauenstimmen-Smooth-Jazz allerorts überfrachtet: Ella Fitzgerald, Billy Holiday, Diana Krall, Carol Kidd oder Cassandra Wilson rieseln selbst aus Fahrstuhl-lautsprechern. Doch „Ella Fitzgerald sings the Cole Porter song book“ landete doch auf dem Plattenteller. Gleich für mehrere Tage.

Grund dafür war nicht allein Ellas gefühlvolle Stimme, sondern vor allem die unglaublich gute Big Band im Hintergrund, die einen kompletten Querschnitt durch Porters Evergreens interpretiert. Das Orchester beherrscht die Balance zwischen Kraft und Geschmeidigkeit in vorbildlicher Manier. Die Zusammenarbeit mit dem Ensemble hat Ella zur Höchstform getrieben: Nicht ein Song ist zu hören, bei dem ihre Stimme überfordert oder gar unpassend erscheint. Schön auch, dass man die oft gecovernten Stücke mal wieder in den fantastischen Originalfassungen hören darf, Klassiker wie „All of you“, „I get a kick out of you“, „Let's do it“ oder „I've got you under my skin“.

Insgesamt 32 Songs beinhaltet das Album – feinste Popmusik. Denn Cole Porter hat für die erste Hälfte des Jahrhunderts einen ähnlichen Stellenwert wie Paul McCartney für die zweite: Die Melodien sind eingängig, die harmonischen Strukturen durchschaubar, jedoch niemals profan. Den einen oder anderen Song wird man auch von Frank Sinatra oder Bing Crosby kennen.

Das Ella-Album gehört zu den best klingenden Produktionen dieses Genres. Und hier tönt kein Lifestyle, sondern eine zukunftssichere, „klassische“ Jazzmusik. Ein dickes Lob geht an die Produzenten, denn besser kann man wohl eine Hommage an einen großen Künstler nicht gestalten: ein geschmackvolles Cover, eine fantastische Sängerin, eine hervorragende Big Band sowie eine exzellente Aufnahmequalität. Bestnoten in allen Disziplinen.

Udo Pipper

**Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Song Book;** Ella Fitzgerald (voc), Buddy Bergman (arr, cond) and his orchestra (1956)  
Verve LP MG V-4001-2/Speakers Corner



## Für Herz und Hüften

Quincy Jones kennen viele nur als Produzent von Megasellern wie Micheal Jacksons „Thriller“-Album. Doch Jones hat ein Vorleben. Und das dokumentiert dieses Album auf wunderbare Weise.

Seine Bigband gehörte zu den prägenden Orchestern der sechziger Jahre. Der treibende Rhythmus galt zwischen West- und Ostküste als die ideale Tanzmusik für die Ballroom-Events der amerikanischen Schickleria. Er mischte kubanische Rhythmen mit Blues, Jazz und Beat. Elektrische Gitarren und Hammond-Orgeln wurden integriert, setzten den mächtigen Bläsergruppen hastige Soli entgegen. Dieser Sound geht mehr in die Hüften als in die Ohren.

Zudem darf man ohne Übertreibung dieses Werk als akustischen Meilenstein der Aufnahmetechnik der frühen Sechziger bezeichnen. Dass dabei damals aktuelle Hits wie „Back to the Chicken Shack“, „Take Five“ oder „Bossanova U.S.A.“ im Big Band-Sound interpretiert wurden, darf man beinahe schon als logisch betrachten. Die Arrangements sind hervorragend, noch besser aber ihre klangliche Aufbereitung. Obwohl man es hier mit einer noch recht effektvollen Ping-Pong-Aufnahme (ganze Musikergruppen erscheinen ausschließlich auf dem linken oder rechten Kanal) zu tun hat, stört die Unsinnigkeit dieser Zuordnung wenig. Die Instrumente stehen mit solcher Plastizität im Raum, tönen so offen und luftig, dass sie durch die bewusste Übertreibung der neu entdeckten Stereo-Technik ganz neue Kontexte zu formulieren scheinen.

Die Roots des sagenhaften Quincy Jones waren schon damals von exzentrischer Modernität. Ein mitreißender Sound, der viele Tontechniker und Künstler geprägt haben dürfte. Ein Muss für jeden Vinylhörer.

Udo Pipper

**Quincy Jones Plays Hip Hits;** Quincy Jones (cond. arr), Clark Terry (tp), Jimmy Cleveland (tb), Phil Woods, Roland Kirk (reeds), Zoot Sims (ts), Lalo Schiffrin (p), Kenny Burrell, Jim Hall (g), Art Davies (b), Ed Shaughnessy (dr) u. v. a. (1963)  
Mercury LP SR 60799/Speakers Corner



## Der Geheimtipp

Den Bekanntheitsgrad einer Ella Fitzgerald hat er nie erreicht. Und das eine oder andere Jazz-Lexikon nennt nicht einmal seinen Namen. Wer war also Mark Murphy, der in den 60er Jahren zeitweise sogar mit Frank Sinatra konkurrierte?

Eine Antwort gibt die Schallplatte „Midnight Mood“. Das feine Label MPS Records aus Villingen hat sie am 18. Dezember 1967 in Köln aufgenommen. Und die gute Stereo-Abmischung der gerade wieder veröffentlichten Scheibe weckt nostalgische Gefühle.

Murphy präsentiert sich als ausgezeichnete Vokalist, der mit sonorer Stimme und gesanglicher Raffinesse zu Werke geht. Begleitet wird er von einem Oktett, das sich aus der Kenny Clarke-Francy Boland Big Band rekrutierte. Und die Band bleibt dem Sänger nichts schuldig. Dabei wird das Oktett nicht durchweg komplett eingesetzt. Mitreißende Bläsersätze und -soli verzeichnen vor allem die stärker swingende A-Seite. Da wird Murphy, der Ellington/Websters „Jump for Joy“ ohne Begleitung beginnt, später von einem schönen Trompetensolo abgelöst. Oder seine Stimme wird bei „I Don't Want Nothin“ herrlich vom Saxophon umrankt.

Erst bei „You Fascinate Me So“ wird die Stimmung ruhiger, was sich auf der B-Seite bestätigt. Hier kommt bei Stücken wie dem bluesigen „Hopeless“ oder Gershwins „My Ship“ Mitternachtsstimmung auf. Die Instrumentation ist reduziert, oft wird der Sänger nur von der Rhythm-Section begleitet. Hinreißend etwa, wie unspektakulär einfach Murphy und Francy Boland am Klavier „I Get Along Without You Very Well“ eröffnen, bevor Bass und Schlagzeug einsetzen. Man gewinnt fast den Eindruck: Je spärlicher die Begleitung, umso besser kann sich Murphys herrliche Stimme entfalten.

Gregor Willmes

**Mark Murphy, Midnight Mood;** Mark Murphy (voc), Jimmy Deuchar (tp), Åke Persson (tb), Derek Humble (as), Ronnie Scott (ts), Sahib Shihab (bs, fl), Francy Boland (p), Jimmy Woode (b), Kenny Clarke (dr) (1967)  
MPS LP 15151 S/Speakers Corner