



Es rumpelt und poltert

Die packend-dramatischen Seiten des „Giulio Cesare“ gestaltet Mark Minkowski mit energischem Zugriff und artikulatorischem Biss, ohne allzu brutal zu werden. Indes leidet das Ergebnis unter der Größe des Orchesterapparates: Die 18 Geigen sind von Konzertmeister Florian Deuter zwar gut auf Linie gebracht, aber in den sechs Celli und drei Kontrabässen rumpelt und poltert es bisweilen doch arg, ein Eindruck, der durch die gedeckte Akustik und die Publikumsgeräusche dieses Konzertmitschnittes noch verstärkt wird. Auf der anderen Seite erzielt der Dirigent mit einer solchen Besetzung in gemäßigten und ruhigen Arien einen blühenden symphonischen Klang, der der Majestät des Stückes durchaus angemessen scheint.

Die Wahl der Solisten war nicht optimal: Marijana Mijanovic ist technisch in der Titelrolle sattelfest, bleibt aber ohne Ausstrahlung, wie auch Magdalena Kozená als Cleopatra nicht gerade bezirzend wirkt (was das entscheidende Komplement zur intriganten Seite dieser Rolle wäre), während Charlotte Hellekant (Cornelia) bisweilen Probleme mit dem Sitz ihrer Stimme hat. Überraschend ist hingegen Anne Sofie von Otter als Sesto, und der Kontratenor Bejun Mehta (Tolomeo) erweist sich als überzeugender Kastratenersatz. Bleibt die Frage nach der Konkurrenz: René Jacobs (harmonia mundi) arbeitet am saubersten, Jean-Claude Malgoire (Naïve Astrée) hat die schönsten Stimmen, Minkowski bietet die weitesten Spannungsbögen; keine Aufnahme ist eindeutig die beste.

Matthias Hengelbrock

Interpretation ★★★★★
Klang ★★★

Händel, Giulio Cesare HWV 17; Marijana Mijanovic (Giulio Cesare), Magdalena Kozená (Cleopatra), Anne Sofie von Otter (Sesto), Charlotte Hellekant (Cornelia), Bejun Mehta (Tolomeo), Alan Ewing (Achilla), Pascal Bertin (Nireno), Jean-Michel Ankaoua (Curio), Les Musiciens du Louvre, Marc Minkowski (2002) DGA/Universal 3 CD 474 210-2 (3 Std. 39')



Warmherzig

Lynne Dawson hat sich vor allem als Oratoriensängerin einen Namen gemacht, und so sind es auch die Arien aus Händels späten Hördramen, in denen sie mit ihrem zarten Timbre und ihrer Versenkung in eine warmherzige Atmosphäre am meisten überzeugen kann. Demgegenüber mag man ihr die große Geste der Opernbühne – stellvertretend sei die Rachearie aus „Amadigi“ genannt – nur teilweise abnehmen. So wird in diesem Arien-Recital, das Werke aus über 40 Jahren zusammenstellt, deutlich, wie individuell Händel seinen jeweiligen Sängerinnen ihre Partien auf die Kehle geschrieben hat. *M.Hen.*

Interpretation ★★★★★
Klang ★★★★★

Händel, Arien aus Alcina, Hercules, La Resurrezione, Solomon, Athaliah, Arianna in Creta, Amadigi, Theodora, Joshua, Giulio Cesare, Ottone, Ariodante; Lynne Dawson (Sopran), Lautten Compagnie, Wolfgang Katschner (2002) Berlin/edel CD 1757 (74')



Rehabilitiert

Nach der enttäuschenden Erstein-spielung durch Rudolph Palmer (FF 4/2003) rehabilitiert Alan Curtis Händels letzte Oper, indem er mit einer zwar nicht immer lupenreinen, aber doch sehr differenzierten und stilkundigen Orchesterarbeit die Grundlage für eine Interpretation legt, welche die Doppelbödigkeit der „Deidamia“ und die Spannung zwischen komischen und tragischen Elementen plastisch herausarbeitet. Die Solisten bringen alle Facetten ihrer Rollen nahezu optimal zur Geltung; der Einführungstext und die Präsentation sind vorbildlich. *M.Hen.*

Interpretation ★★★★★
Klang ★★★★★

Händel, Deidamia HWV 42; Simone Kermes (Deidamia), Anna Bonitatibus (Ulisse), Dominique Labelle (Nerea), Anna Maria Panzarella (Achille), Furio Zanesi (Fenice), Antonio Abete (Licomede), Il Complesso Barocco, Alan Curtis (2002) Virgin/EMI 3 CD 5 45550 2 (3 Std.)



Dritter Versuch

Stendhal lobte diese für die Mailänder Scala komponierte Buffa des 20-jährigen Rossini in den höchsten Tönen, 150 Jahre später bescherte Günther Rennert der Oper in Hamburg und München eine kurze Renaissance. Jetzt hat man in Bad Wildbad einen erneuten Wiederbelebungsversuch unternommen; Alessandro de Marchi zeigt sich dabei mit seinen atemraubenden Tempi als Rossinianer reinsten Wassers. Bei den Stimmen ist nicht alles Gold, doch von der koloraturgewandten polnischen Mezzosopranistin Agata Bienkowska (Clarice) wird man sicher noch hören. *E. Pl.*

Interpretation ★★★
Klang ★★★

Rossini, La pietra del paragone; Bienkowska, Gemmabella, Herrmann, Costantini, Codeluppi, Machej, Zarrelli, Yoshihara, Tschechische Kammersolisten Brunn, Alessandro de Marchi (2001) Naxos 3 CD 8.660093-95 (161')

Smetanas Schwanengesang



„Ein Werk großen Formates“ glaubte der taube und nerven-kranke Smetana „seiner Nation“ noch schuldig zu sein, als er seine letzte „komisch-romantische“ Oper (1882) schrieb. Das Sujet basiert auf einer alten Volkssage um einen in die Moldau hineinragenden Felsen. Im krausen Ritterspektakel, dem es an melodischer Einfallskraft nicht mangelt, ist die Partie des sich ständig verkleidenden Teufels Rarach die dankbarste; sie wird hier vorzüglich gestaltet von dem früh verstorbenen Heldenbariton Ladislav Mráz. Ansonsten sind einige der besten tschechischen Künstler dieser Zeit unter Zdenek Chalabala inspirierender Leitung im Einsatz. *E. Pl.*

Interpretation ★★★★★
Klang ★★★

Smetana, Die Teufelswand; Bednár, Mixová, Sldek, Subrtová, Votava, Domanínská, Berman, Mráz, Chor und Orchester des Prager Nationaltheaters, Zdeněk Chalabala (1960) Supraphon/Codæx 2 CD 3627-2 612 (137')



Noch mal Lucia

In einem Alter, wo andere längst ans Aufhören denken, startet die Gruberova noch einmal richtig durch, textet der Werbespekt der „Universal“ im Zusammenhang mit der neuen „Lucia“-CD der slowakischen „Belcanto-Queen“. Das ist nicht gerade charmant formuliert, doch verdient hohen Respekt, wie souverän sich Edita Gruberova über ein Vierteljahrhundert lang in diesem Fach behaupten konnte. Freilich hat sie ihre Auftritte zuletzt vor allem auf Mitteleuropa konzentriert; anderswo, im angelsächsischen oder auch im lateinischen Bereich, sind daher neue Namen in den Vordergrund gerückt. Mag die Lucie der Nathalie Dessay auch ungestümer, aufregender sein, so muss die Gruberova, was Phrasierung und Virtuosität anlangt, zur Zeit keine Konkurrentin fürchten. Ihre Stimme fühlt sich weicher, weniger gläsern an als in früheren Aufnahmen, zeigt freilich – zumal bei Stratosphärentönen im Forte – auch Spuren von Abnutzung.

Das familiäre Flair der Einspielung ihrer Firma „Nightingale“ (ein Live-Mitschnitt aus Baden-Baden) erweist sich hinsichtlich des Dirigenten als Vorteil – Friedrich Haider ist der wie immer kompetente Anwalt Donizettis, obwohl ihm mit dem SWR-Sinfonieorchester ein eher solides denn brillantes Instrument zur Verfügung steht. Doch die restliche Besetzung scheint nicht adäquat. Stimmlich für meinen Geschmack allzusehr durchs Nadelöhr geführt der Edgardo des José Bros, mittelprechtig das weitere Ensemble.

Gerhard Persché

Interpretation
Klang

★★★★
★★★★

Donizetti, Lucia di Lammermoor; Edita Gruberova (Lucia), José Bros (Edgardo), Georg Tichy (Enrico), César Gutiérrez (Arturo), Dan Dumitrescu (Raimondo), Zandra McMaster (Alisa), Ray M. Wade (Normanno), Vocalensemble Rastatt, SWR-Sinfonieorchester, Friedrich Haider (2002) Nightingale/Universal 2 CD 040214.2 (136')



Wettflackern

Nicht nur unter dem erbärmlichen Libretto der Dresdner Trivialschriftstellerin Helmina von Chézy hatte Webers „Euryanthe“ stets zu leiden. Auch musikalisch blieb die Oper bis heute ein Zwitterding: janusköpfig, Reaktionäres und Fortschrittliches zu gleichen Teilen im Leibe tragend. Das Zukunftsweisende, etwa jene „Hinaufführungen auf schreiend verminderte oder drängend einfache Septimen“, so dass „jedes Wort seinen charakteristischen Harmonieakzent“ bekomme, wie Oskar Bie es beschrieb, hat Richard Wagner sich dankbarst anverwandelt. Wie denn auch das Modell von der verfolgten Unschuld und vom Kampf des reinen Paares gegen das böse. Auf die „Lohengrin“-Momente in Webers Partitur, jene Mischung aus schwungvoller Ritterlichkeit, geheimnisvoller Ahnung und seligen Gefühlen, nimmt Dririgent Gérard Korsten in dieser Einspielung (der zweiten des Werks nach der Marek Janowskis) jedoch recht pauschal Bezug. Unterschiedlich auch die Sänger, fast alle mit lächerlicher Diktion. Gesanglich akzeptabel Yikun Chungs Adolar. Enttäuschend hingegen Elena Prokina als Euryanthe. An ihre wunderbare „Bocanegra“-Amelia von vor zehn Jahren, die ich aus Zürich in Erinnerung habe, gemahnt sie gelegentlich in Piano-Phrasen. In den dramatischen Ausbrüchen hingegen bietet sie bei jedem Ton mehrere andere zum Aussuchen an, wettflackert mit Jolana Fogasovas Eglantine. In einer italienischen Oper hätten Cagliariis Aficionados dies so vermutlich nicht goutiert. Aber bei einer „porcheria tedesca“ scheint man auch in Sardinien andere Maßstäbe anzulegen.

Gerhard Persché

Interpretation
Klang

★★
★★

Weber, Euryanthe; Elena Prokina (Euryanthe), Jolana Fogasova (Eglantine), Yikun Chung (Adolar), Abdreas Scheibner (Lysiart), Luca Salsi (König) u.a. Orchester und Chor des Teatro Lirico Cagliari, Gérard Korsten. Dynamic/Klassik-Center 2 CD CDS 408/1-2 (155')



Sage mir, wen du kennst ...

John Horton Murray fiel mir erstmals 1997 beim Festival im englischen Garsington auf: als Menelaus in Strauss' „Die ägyptische Helena“ beeindruckte er durch die absolute Mühelosigkeit in den vertrackten Höhenflügen dieser Partie. Mittlerweile hat der Amerikaner wohl an ersten Häusern und mit großen Dirigenten gearbeitet, doch sein Plattenregister war bis zu dieser CD sehr schmal: zwei „Wurz'n“, Balthasar Zorn in der „Meistersinger“-Aufnahme unter Solti sowie der Zauberer im Spoleto-Mitschnitt von Menottis „The Consul“ unter Hickox. Und dies zu einer Zeit, da qualitätsvolle Heldenentöne nicht gerade in Herden auftreten. Fehlen Murray – gemäß dem Motto „Sage mir nicht, was du kannst, sondern wen du kennst“ – etwa die richtigen Helfer?! Dass dies eine in Filmstudios von Moskau aufgenommene Lowprice-CD ist, scheint die Annahme zu bestätigen. Ein Beckmesser mag trotz großer Texteingefühlung den letzten Feinschliff bei der sprachlichen Klanggestaltung vermissen sowie bei Margaret Jane Wrays stimmlich von den Stühlen reißen der Elsa eine etwas pauschale dramatische Gestaltung bemäkeln. Chacun à son goût. Mir ist, wenn man schon zu wählen hat, die vokal reiche, gut phrasierte, textpsychologisch vielleicht nicht restlos durchgearbeitete Annäherung bei Wagner lieber als ein singtechnisch mangelhaftes Staudruck-Deklamieren, das als Dienst an Wort und Figur sich darstellt.

Gerhard Persché

Interpretation
Klang

★★★★
★★★★

Wagner, Szenen aus „Lohengrin“ und „Siegfried“. John Horton Murray (Lohengrin, Siegfried), Margaret Jane Wray (Elsa), Adam Klein (Mime), Chor der Bolschoi Oper, Russisches Staats-Symphonieorchester, John McGlinn (2001) Naxos CD 8.555788 (59')



Eingriffe

Operetten durch Neubearbeitungen zu „retten“, ist ein leidiges Thema, auch im vorliegenden Fall von Lehárs „Giuditta“. Zahlreiche Rollen, die Lehár teilweise mit reizvoller Musik versah, sind gestrichen, der ursprünglich gemischte Chor wurde auf Männerstimmen reduziert. Möglicherweise soll der Konflikt der Protagonisten schärfere Konturen erhalten, doch bleiben seine Ursachen weitgehend ungeklärt. Fragwürdig erscheint die Übernahme der Nummer „Schatz, ich bitt’ dich, komm heut Nacht“: die Romanze aus „Frasquita“ muss hier als Nummer für das Buffopaar erhalten, demzufolge wurde sie mit neuem Text und Rhythmus (Pasodoble) versehen. Solche Eingriffe sind für die musikalische Substanz fatal: Das musikalische Idiom wird verwässert, der dramatische Ablauf gerät ins Stocken.

Musiziert aber wird das Ganze auf hohem Niveau. Rudolf Bibl präsentiert mit seinem Orchester eine klangschöne, differenzierte und zu weiten Teilen mitreißende Aufführung, auch die Solisten sind hervorragend: Mehrzad Montazeri verleiht der Tauber-Partie des Octavio zart schmelzende und imponierend kraftvolle Töne, Julia Bauer und Markus Heinrich zeichnen ein leichtfüßiges Buffopaar mit Charme und Temperament. Und die wegen zahlreicher Hürden besonders gefürchtete Titelpartie singt Natalia Ushkova mit Bravour und Raffinement.

Thorsten Klein

Interpretation
Klang

★★★
★★★

Lehár, Giuditta; Natalia Ushkova (Giuditta), Mehrzad Montazeri (Octavio), Julia Bauer (Anita), Markus Heinrich (Pierrino) u. a., Chor und Orchester der Seefestspiele Mörbisch, Rudolf Bibl (2001) Oehms Classics CD 310 (75')



Der Traum ein Leben

Lange vor Stephen Hawking, vor „Wurmlöchern“ und „Time Tunnels“, wusste Fürstin Werdenberg: Die Zeit ist ein sonderbar Ding. Gestern, Heute, Morgen, seltsam vermischt auch in Martinus „Juliette“, der traumverlorenen Suche Michels nach seinem Frauenideal. Fiktion, Realität? Wer ist Mann, wer Frau? Was morgen war, wird gestern sein. Ein wunderbares Stück, allzu lange beiseite geschoben; seit ein paar Jahren wieder ins Bewusstsein gehoben. Die Aufführung der Bregenzer Festspiele von 2002 liegt nunmehr als Gesamteinspielung vor, auf die Live-Aufnahme des Österreichischen Rundfunks zurückgreifend. Das Besondere daran ist die neue deutsche Übersetzung, die Ales Brezina, Direktor des Martinu-Instituts, und Dietfried Bernet erarbeitet haben: ein durchaus legitimes Unterfangen, da das onomatopoetische Element bei Martinu längst nicht so vorherrschend ist wie etwa bei Janáček. Außerdem versucht diese „Bregenzer Fassung“, dem französischen Vorbild von Georges Neveux’ Schauspiel „Juliette ou La Clé des songs“ so nahe wie möglich zu kommen. Als Dirigent der Aufführung findet Bernet die schwierige Balance zwischen den unterschiedlichen Ebenen des Werks, der Parodie, des musikalischen Surrealismus, der geballten Katastrophe. Die Sänger überzeugen durch ihren Einsatz, nicht durchweg durch vokale Qualität, was den Gesamteindruck doch ein wenig trübt.

Gerhard Persché

Interpretation
Klang

★★★★
★★★★

Martinu, Juliette oder Das Traumbuch; Eva-Marie Westbroek (Juliette), Johannes Chum (Michel), Eberhard F. Lorenz, Matteo de Monti, Richard Salter, Adalbert Waller, Susanne Reinhard, Valentina Kutzarova, Astrid Monika Hofer, Hanna Fahlbusch-Wald, Sulie Girardi, Burkhard Ulrich (diverse Rollen), Wiener Symphoniker, Dietfried Bernet (2002). ORF/Liebermann 3CD 106 (152')



Seitensprung und Partnertausch

Seit fast drei Jahrzehnten arbeitet Karlheinz Stockhausen inzwischen an seinem gigantischen „Licht“-Projekt, das für jeden Wochentag eine Oper vorsieht. Gegenstand dieses Zyklus, der weit über das Musikalische hinaus alle Bereiche des Lebens umfassen soll, ist eine theologisch verbrämte Privatmythologie des Komponisten, die in ihrer Mischung aus Schöpfungsgeschichte und sakralem Kult seltsam verschroben und fast naiv wirkt.

Stockhausen zählt zu den wichtigsten Komponisten der Gegenwart und die elektronische Musik des „Freitags-Gruß“, die allein eine gute Stunde dauert, zeigt, zu welchen subtilen Klangprozessen und struktureller Differenziertheit dieser Komponist fähig ist. Doch wenn in der anschließenden zweiaktigen Oper Evas Seitensprung mit Kaino geschildert wird, bevor sie reuig ihren Meister Michael und zuletzt Gottes Licht erblickt, dann wirkt diese mythologisch hochstilisierte und symbolisch überladene Geschichte von Partnertausch und Läuterung unfreiwillig komisch. Paare wie Kopiergerät/Schreibmaschine oder Fußball/Trittbein sowie so genannte „Bastard-Paare“ wie „Mondfrau mit Drogenspritze“ oder „Rabenmann mit Cello-Unterleib“ bevölkern die Szenerie.

Auch wenn Stockhausen noch immer musikalisch überzeugende Konzepte anbietet, erscheint diese Art der Weltsicht so unzeitgemäß und bieder, dass es schwer fällt, diese vollkommen ernst gemeinte Darstellung seiner Philosophie adäquat zu würdigen.

Martin Demmler

Interpretation
Klang

★★★★
★★★★

Stockhausen, Freitag aus „Licht“; Angela Tunstall (Sopran), Nicholas Isherwood (Bass), Jürgen Kurth (Bariton), Suzanne Stephens (Bassetthorn), Kathinka Pasveer (Flöte), Massimiliano Viel (Synthesizer), Chor und Kinderchor der Oper Leipzig, Kinderchor des MDR, Kinder-Orchester der Musikhochschule Leipzig, Karlheinz Stockhausen (Klangregie) (1996) Stockhausen 4 CD 50 (4 St. 45')



Der Oper keine Chance

Dass die Barockzarzuela nichts mit der Operette zu hat, sondern den Spuren früher spanischer Theatertraditionen folgt, beweist nach „Acis y Galatea“ noch plastischer die neue Einspielung „Júpiter y Semele“ der Spezialisten von „Al Ayre Español“.

Semele liebt Jupiter und bringt damit die eifersüchtige Juno zur Raserei. Rachsüchtig plant diese mit Hilfe von Cupido den Untergang der Rivalin, erreicht jedoch deren Apotheose. Mit solchen Handlungsmustern aus Ovids Metamorphosen unterhielten Komponisten des Barock in ihren Opern das Publikum, entführten in eine Scheinwelt, die von den Schrecken des Alltags ablenken und trösten sollte. Die vorliegende Geschichte jedoch umreißt nicht das Sujet einer Oper des Barock, sondern der spanischen Zarzuela „Júpiter y Semele“, zugeschrieben dem Hofkomponisten Antonio de Literes (1673 – 1774) und 1718 in Madrid öffentlich uraufgeführt.

Was nun ist eine Zarzuela, wenn nicht eine Form der Operette, wie so oft in Erklärungsnot behauptet? Quer durch alle Bevölkerungsschichten äußerst populär, gab sie der Oper in Spanien keine Chance. Schuld an dieser typisch spanischen Form des Musiktheaters war ein Genre des Wortes, die

ders als in Italien, denn, so Eduardo López Banzo von Al Ayre Español, den Ausführenden von „Júpiter y Semele“: „Die Zarzuela basiert auf einem autonomen Phänomen, dessen Wurzeln im mittelalterlichen Spanien liegen. Es war eine Mischung aus Theater und Musik mit rezitativischem Gesang aus einer charakteristischen Beziehung von Dreiern und Zweiern, worin ein reales Geschehen auf der Bühne dargestellt wurde. Stilistisch hatte das nichts mit der Florentiner Camerata zu tun. Die Oper konnte in Spanien keinen Erfolg haben, da wir schon eine musikdramatische Form hatten, die jedermann gefiel. Es gab Versuche, die Oper in Spanien zu etablieren, aber sie war unserer realitätsnahen Dramatik viel zu fern, zu fiktiv, um auch nur die kleinste Aussicht auf Erfolg zu haben.“

Die vermeintlich fiktive mythologische Handlung in „Júpiter y Semele“ ist ein Spiegelbild damaliger höfischer Realität. Jupiter stand für den König, Juno für die Königin, Semele (sie konnte ebenso Leda oder Danae heißen) für die Liebchaften des Königs. Dass unter diesen Umständen vernünftige Politik versagte und dem Land Krieg ins Haus stand, wird durch die Nebenhandlung des Krieges zwischen Cadmo und Idaspe angeprangert. Das Volk konnte sich damals im Geplänkel der komischen Rollen von Enarreta und Satyr wiederfinden, die ihre Auseinandersetzungen im Stil der „Graciosos“ austragen: Sie unterhalten sich



würfen, gemischte Sprech- und Vokaldialoge, Duette mit Strophenliedern und italienischen Rezitativen im Wechsel, virtuose Nummern im Dialog mit obligaten Instrumenten und große Schlusszenen mit chorischem Seguidillas und solistischen Einwüfen: Ganz Europa scheint sich hier zu versammeln. Besonders der erste Akt ist davon geprägt, während sich im zweiten das Geschehen um die kunstvollen Arien Jupiters rankt.

Im Umgang mit solchen Stilmischungen haben Al Ayre Español und ihr forschender Leiter Eduardo López Banzo schon Übung: „Júpiter y Semele ist nicht unsere erste barocke Zarzuela. Wir haben 'Acis y Galatea', ebenfalls von Literes, 2001 nach zahlreichen Aufführungen aufgenommen und 2002 'Iphigenia en Tracia' von José de Nebra in New York aufgeführt. Aber diese Produktion jetzt ist unser größter Erfolg.“

Dass nicht nur die Inhalte, sondern auch das Klangbild ein anderes im spanischen Musiktheater ist, zeigt sich auf vokalem wie auch instrumentalem Sektor. Nicht der absolut wohlklingend virtuose Gesang, der in akrobatischen Koloraturen wetteifert, ist hier gefragt. Und auch die filigran knabenhaften Vokalfinheiten der Renaissance waren in Spanien nie zu Hause. Eher rau rustikal und volltönend wird die Stimme geführt, in tieferer Mittellage und vor allem der Sprache dienend. Sazu bemerkt Marta Almajano, als Jupiter die Protagonistin der Produktion: „Spätestens seit Monteverdi, aber auch schon von den spanischen Vihuela-Komponisten des 16. Jahrhunderts

Keine Sänger werden hier gebraucht, sondern singende Schauspieler

„comedia“. Dort geschah auf der Bühne alles, was auch im realen Leben geschah. Anders als in der französischen „comédie“ standen Arme und Reiche, Götter, Könige und Adlige nebeneinander auf der Bühne. Sie kämpften mit den täglichen Wirrnissen des Lebens, erteilten Lehren, versöhnten, liebten und bekämpften sich, siegten – und sangen dabei. Zunächst waren es nur Lieder, dann kamen Jubelchöre dazu, irgendwann unterhielten sich Götter singend: das spanische Rezitativ war geboren. Und das war an-

sprechend oder betten ihre Kommunikation in Strophenlieder, wie ein Perpetuum mobile die Handlung vorantreibend. Kastagnetten würzen das spanische Kolorit mit lebhaften Akzenten.

Doch diese Musik war zu Beginn des 18. Jahrhunderts keine rein spanische mehr. Italienische und französische Elemente schlichen sich ein, wie auch Einflüsse aus den amerikanischen Kolonien. Diese Vielfalt ist in „Júpiter y Semele“ besonders ausgeprägt. Französische Arien mit Chorein-

wissen wir, dass es vor allem auf den Text ankommt. Um seine Aussage geht es, und dafür müssen wir uns Zeit nehmen. Meine Ausbildung war deshalb auch nicht auf Alte Musik fixiert, ich habe die gleich Technik wie Opernsänger des großen italienischen Fachs.

In „Júpiter y Semele“ geht diese Liebe zum Wort noch einen Schritt weiter. Eduardo

Cardoso (Sopran) und Lola Casariego (Mezzo) bieten in den Höhenlagen leichte Schärpen und Detonationen, lassen diese Defizite jedoch in traumhaften Duetten und Dialogszenen vergessen. Komplett spanisch wird es schließlich bei den Graciosos Enarrete (Marina Pardo) und Satyr (Jordi Ricart): Wie schon in „Acis y Galatea“ meistern die beiden Darsteller die spritzig komi-

Schon 1718: europäische Vielfalt der Formen musikalisch vereint

López Banzo erklärt: „Kurios ist hier, dass eine der Hauptrollen, Semele, nicht singt. Warum, weiß niemand. Alle anderen singen. Vielleicht wurde der Gesangspart nicht rechtzeitig fertig, oder der Schauspieler war nicht fähig, ihn auszuführen. Auf jeden Fall haben in den Zarzuelas keine ausgebildeten Sänger agiert, sondern singende Schauspieler. Das machte auch den Realitätsgehalt dieser Werke aus. Dafür muss die Stimme nicht einmal besonders schön sein, die Faszination liegt im Spiel. Leider fehlt es uns heutzutage an solch singenden Schauspielern.“

Dass es diese doch noch gibt, bezeugt die hervorragende Aufnahme bei harmonia mundi. Und auch die Wahl der Instrumente entspricht dem alten Klangideal: Ein Cembalo „im flämischen Stil“ musste es sein, wegen seines weichen Anschlags und runden, vollen Klanges; zum tieferen runden Vokal-klang, zur Schwere der typisch spanischen Off-Beats, die immer wieder harsch mit sat-ten Akkorden betont werden, passt es besser als der fein virtuose Klang der italienischen Instrumente.

Typisch für die Zarzuela ist auch, die Charaktere mittels der europäischen Formenvielfalt zu interpretieren. Große Arien nach italienischem und französischem Vorbild sind für die „göttlichen“ Rollen vorgesehen. Vor allem Jupiter wurde mit ausgesucht schönen Arien bedacht, die Marta Almajano perfekt umsetzt. Wohligh rund ist das Material der Sopranistin, ausgeglichen die bewegliche Kantilene. Sie entzückt, berückt, setzt den herrschaftlichen Auftritt neben tiefste Trauer. Der verliebten Semele haucht Virginia Ardid sprechend Leben ein. Mit plastischer Dramatik gibt sie der Eintönigkeit keine Chance. Und das gilt ausnahmslos für alle Akteure.

Dass die Stimmen singender Schauspieler nicht zwingend von ebenermäßiger Schönheit sein müssen, zeigt die Darstellung des Verschwörerpaars Juno und Cupido. Soledad

schen Dialoge mit Elan und Witz.

Wenn auch seine Sänger an vokaler Kraft nichts vermissen lassen, hat López Banzo getreu damaliger Aufführungspraxis lediglich ein Instrument pro Stimme eingesetzt; so bleibt der kammermusikalische Charakter erhalten, werden Musiker und Darsteller zu gleichwertigen Partnern. Dem Dialog ordnen sich auch die obligaten Violinen, Flöten und Oboen unter, bereiten den Solisten differenzierten Rückhalt in sanft fließender Virtuosität.

Bei den reinen Instrumentalnummern handelt es sich um Leihgaben: Eine Ouvertüre von Domenico Scarlatti stimmt ein, ein anonymes „Temblante“ im italienischen Stil führt in den zweiten Akt, eine anonyme Batalla bildet den vehementen Hintergrund zum Kriegsgetümmel. Damit wird diese gelungene Produktion von Al Ayre Español zur stimmig runden Sache. Allerdings sollten sich die Product Manager bei harmonia mundi bei der nächsten Einspielung um ein wissenschaftlich fundierteres und fehlerfreies Textbuch bemühen. Das ist man der hohen musikalischen Qualität einfach schuldig.

Marieke Rabe

Interpretation
Klang

★★★★★
★★★★

de Literes, Júpiter y Semele; Marta Almajano (Júpiter), Lola Casariego (Cupido), Soledad Cardoso (Juno), Marina Pardo (Enarrete), Jordi Ricart (Cadmo, Sátiro), Jose Hernández (Ydaspes), Virginia Ardid (Semele), Al Ayre Español, Eduardo López Banzo (2002)
harmonia mundi 2 CD 987036.37 (99°)

OEHMS
CLASSICS

The New Artist Label
presents



OehmsClassics 313

Der bekannte Komponist Christian Jost wurde 2003 mit dem Ernst-von-Siemens-Musikpreis ausgezeichnet. Jac van Steen und die Staatskapelle Weimar legen nun die Weltersteinspielung der Odyssee „Phoenix resurrexit“ vor.



OehmsClassics 309

Der vielfach ausgezeichnete Geiger Benjamin Schmid präsentiert eine Sammlung der beliebtesten Zugabestücke. Diese brillanten, effektvollen Encores sind ein Muss für jeden Liebhaber der Geige!



OehmsClassics 314

König Ludwig I., Großvater von Ludwig II., war nicht nur Staatsmann, sondern auch ein hochbegabter Dichter. Die Vertonungen seiner Gedichte durch berühmte Zeitgenossen wie u.a. Lachner, Poggi und Stunz liegen nun als Weltersteinspielung vor.

Wagner „light“ und Mozart mit Aussetzern

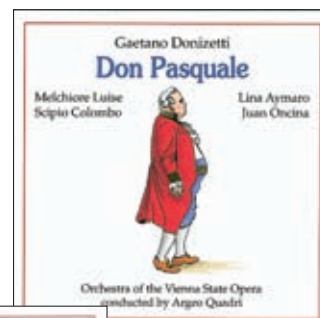
Jeder Krisenstimmung zum Trotz scheint das Geschäft mit historischen Aufnahmen ganz gut zu laufen. Monat für Monat türmen sich in der Fono Forum-Redaktion CDs mit Aufnahmen, deren Schutzfrist abgelaufen ist. Dabei trifft man meist auf alte Bekannte in neuem (Klang-) Gewand; doch hin und wieder gibt es auch echte Raritäten – wie zum Beispiel „Das Rheingold“ unter Otto Ackermann.

Sammler dürften das „Rheingold“ aus Bern zumindest auszugsweise kennen, von dem Inge-Borkh-Portrait, das vor einigen Monaten bei Midridate/Ponto erschien (s. FF 1/03). Die vorliegende Erstveröffentlichung der Gesamtaufnahme bei Archiphon kam auf Initiative von Gert Fischer zustande, der sich als Vorsitzender der Otto Ackermann Gesellschaft seit Jahren um den Nachlass des Dirigenten kümmert. Fischers Engagement in hohen Ehren – doch wenn er in seinem Booklet-Kommentar schreibt, dass Ackermann durch die Operetten-Serie des „künstlerisch instinksicheren wie geschäftlich gewieften Produzenten Walter Legge für die Nachwelt gründlich ‚fehletikettiert‘ wurde“, wird man stutzig. Einen Abschnitt später heißt es gar, dass „Legge Ackermann als Operetten- und ‚Begleitdirigent vom Dienst‘ regelrecht verschlissen hat.“ Einspruch! Erstens gehören zum Tango immer zwei. Zweitens schätzte Legge die „Fledermaus“ sicherlich nicht geringer als die „Meistersinger“, und dass er für die „Champagner-Serie“ Otto Ackermann verpflichtete, zeigt einmal mehr seinen hohen Qualitätsanspruch. Drittens sprechen die Aufnahmen für sich. Wie Fischer richtig schreibt, kursiert die Serie seit den 50er Jahren ununterbrochen auf dem Weltmarkt – als Maßstab für feines, elegantes Musizieren (unerreicht sind die Ensembles und

wieder benachteiligt und zurückgesetzt wurde (so als Kapellmeister an der Wiener Staatsoper und als GMD in Köln) und dass er als Opern-Dirigent auf Platten nicht annähernd so präsent ist, wie er es verdient hätte. Nun war seine erste Opern-Gesamtaufnahme, der kürzlich bei Preisser wieder veröffentlichte „Freischütz“, leider kein Volltreffer, zumindest nicht in puncto Besetzung: Das Quartett der Hauptrollen steht allenfalls für soliden Opern-Alltag. Einen aufregenden Sänger des Kaspar zu finden, dürfte damals schon schwierig gewesen sein. Aber Agathe! Waren denn alle sieben Weltklasse-Sopran der Wiener Oper im März 1951 auf Gastspielreisen? Wie anders das Ganze mit einer Sena Jurinac geklungen hätte, kann man parallel auf der Tahra-CD nachhören, die die bekannten SWF-Aufnahmen unter Ackermann von 1952 enthält (leider klingt ihr Partner Peter Anders in der Höhe oft gepresst).

Wer sich ganz auf den orchestralen Teil konzentriert, wird eine Fülle musikalischer Feinheiten entdecken. Hörer, die sich in erster Linie an Carlos Kleibers exzessiv-expressiver Lesart orientieren, werden Ackermanns impressionistische Wiedergabe als zu „harmlos“ empfinden.

Dass dem Dirigenten die kleine Nuance mehr bedeutete als der große Effekt, wird auch beim „Rheingold“ evident – zum Teil sicher auch deshalb, weil sich Ackermann bei der Aufnahme aus Kostengründen mit einer „Light“-Besetzung von 53 Musikern begnügen musste. Gewaltige Steigerungen darf man da weder bei der Fahrt nach Nibelheim noch beim großen Finale erwar-



ten; andererseits unterstreicht der schlanke Orchesterklang den Konversationscharakter des Stücks. Zudem artikulieren die Sänger ihren Text

nicht nur deutlich, sondern mit einer Selbstverständlichkeit, die den Hörer über weite Strecken vergessen lässt, wer gerade singt und wie er wohl die nächste schwierige Phrase packt. Mit Heinz Rehfuss (Wotan) und Julius Pölzer (Loge) hat die

Aufnahme auch für Stimmensammler Interessantes zu bieten. Als Alberich klingt Alois Pernerstorfer nicht entfernt so furchterregend wie sein Nachfolger Gustav Neidlinger, wirkt eher wie ein eleganter Schreib-

tischtäter. Der einzige desillusionierende Moment ist der Schrei der geknechteten Nibelungen nach Alberichs „Zittere und zage, gezähmtes Heer! Rasch gehorcht des Ringes Herrn!“ Das sind hier keine Kinder, sondern offenbar die Solistinnen der Aufnahme; und ein Schrei ist es auch nicht, sondern eher ein Wiehern mit voll gestütztem Kammersängerinnen-Ton.

Wagner-Fans werden sich an zwei exemplarischen Produktionen des Bayerischen Rundfunks aus der Ära Kubelik erfreuen, die jüngst bei Arts erschienen sind. Die Erste ist hinlänglich bekannt: Die Aufnahme der „Meistersinger“, die 1967 zum hundertsten Geburtstag des Werkes entstand, gilt mit Recht als eine der besten Versionen (siehe FF-Stern des Monats 11/96). Dass die Einspielung, die ursprünglich bei der DG herauskommen sollte, fast dreiðig Jahre im Keller des Bayerischen Rundfunks liegen blieb, darf als besonderer Beitrag deutscher Kulturverhinderungspolitik verbucht werden. Die erste legale Ausgabe erfolgte 1996 bei Calig und wurde mit einem Jahrespreis

Wurde Otto Ackermann von Walter Legge „fehletikettiert“?

das Titel-Duett aus „Wiener Blut“). Und im Grunde hat Legge dem Dirigenten damit den verdienten Nachruhm gesichert; schließlich sind es diese Aufnahmen, die heute auf den Namen Ackermann aufmerksam machen. Und viertens habe ich in den vergangenen zwanzig Jahren nicht einen Kommentar gelesen, der sinngemäß gelaute hätte, dass sich der „Operetten-Dirigent Ackermann“ auch an Verdi und Wagner versucht hätte.

Allerdings lässt sich nicht leugnen, dass Ackermann trotz seines Könnens immer

der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Nachdem es Calig auf dem CD-Markt nicht mehr gibt, ist die Aufnahme jetzt in der Archiv-Serie von Arts erschienen.

Warum auch Kubeliks „Parsifal“-Aufnahme nicht bei der DG herauskam, liegt auf der Hand: Im gleichen Jahr, 1980, produzierte der gelbe Riese das Werk mit Herbert von Karajan. Und so blieb einmal mehr künstlerisch Bedeutendes zugunsten größerer Namen und Absatzchancen unter Verschluss. Dabei muss man weder Kubelik-Fan noch Karajan-Gegner sein, um den Unterschied zu hören zwischen der verinnerlichten, erfüllten und erfüllten Interpretation des Musikanten und den raffinierten Gebilden des Klangregisseurs. Außerdem hat Kubelik die bessere Besetzung. Sicher, gemessen an der Textgestaltung eines Windgassen und der darstellerischen Intensität eines Vickers mag man James King als unbefriedigend empfinden; doch nach Peter Hofmann (bei Karajan) wirkt sein Parsifal fast wie eine Erlösung. Als Gurnemanz und Klingsor überzeugen Bernd Weikl und Franz Mazura insgesamt mehr als Karajans Sänger (ohne freilich ihre Vorgänger George London und Hermann Uhde zu erreichen). Kurt Moll gelang seinerzeit das Kunststück, beiden Dirigenten gerecht zu werden und mit seinem ebenso bewegenden wie vokal souveränen Portrait des Gurnemanz die große Tradition eines Kipnis, Weber und Frick fortzusetzen. Die Kundry von Yvonne Minton ist eher Kunstfigur als Kreatur: Man bewundert das Können der Sängerin – und bleibt vom Identitätsdrama im zweiten Akt weitgehend unberührt. Mintons Art, Vokale zu (ver)färben und Konstanten übertrieben zu akzentuieren, erinnert nicht selten an die Manierismen von Jessye Norman und fällt neben dem „straight singing“ von James King umso deutlicher auf. In Klingsors Zaubergarten hätte die Tontechnik etwas mehr zaubern müssen: dass man hier fast jede Blume einzeln raushört, ist wenig wünschenswert (selbst wenn eine Lucia Popp dabei ist); hier kommt es auf die Farbmischungen an. Dennoch: Als Ganzes kann sich dieser „Parsifal“ unter den Aufnahmen der letzten dreißig Jahre ganz gut behaupten.

Zu den zentralen Dokumenten der Plattengeschichte gehören die „Walküren“-



Fragmente mit Lotte Lehmann, Lauritz Melchior und Bruno Walter am Pult. Der erste Akt liegt komplett vor, vom zweiten Akt nur die Szenen Siegmund-Sieglinde: Die Aufnahme konnte aus politischen (sprich rassistischen) Gründen nicht komplettiert werden. Um zumindest auch einen vollständigen zweiten Akt bieten zu können, nahm Electrola im Herbst 1938, wenige Monate nachdem Bruno Walter Wien verlassen hatte, die fehlenden Szenen in Berlin unter Bruno Seidler-Winkler auf. Melchior's neue Partner waren Marta Fuchs, der junge Hans Hotter und Margarete Klose. Beide Akte hat Naxos nun auf einer Doppel-CD veröffentlicht; das neue Remastering von Mark Obert-Thorn klingt durchweg angenehm, im Vergleich zu den (ebenfalls hervorragenden) EMI-Überspielungen von Keith Hardwick (1988/92) etwas dunkler und voller.

Während die Transfers bei Naxos äußerst gewissenhaft ausgeführt werden (und meist von allerersten Könnern dieses Handwerks), jagt man bei anderen Labels die alten Scheiben nur durch ein PC-Programm. Und bei „aura-music“ hat man sich offenbar noch nicht mal die Mühe gemacht, das Ergebnis anzuhören. Andernfalls hätte man merken müssen, dass da bei der Überspielung der alten Glyndebourne-Aufnahmen unter Fritz Busch etwas schief gegangen ist: Zwischen jedem Track gibt es kleine, aber auffällige Pausen. Was bei 30 Tracks pro CD nicht nur Aussetzer zwischen Rezitativen und Gesangsnummern bedeutet, sondern auch mitten im Gesang (z. B. „Don Giovanni“, CD 2, Track 6/7: „Oggi vuol pre-“ / Zäsur / „-pit-“). So macht's wirklich keinen Spaß. Zum Glück gibt es die Glyndebourne-Aufnahmen auch bei Naxos und den wunderbar vitalen „Barbiere“ mit Taddei und Simionato bei Preiser – ohne Aussetzer und dazu in besserer Klangqualität (siehe Kasten).

Um meine Laune nach diesem Ärgernis etwas aufzubessern, legte ich „Don Pasquale“ auf, die alte Westminster-Aufnahme in der neuen CD-Ausgabe von Preiser. Gut, es gibt sicher flottere und frechere Versionen (vor allem live), doch innerhalb der Studio-Konkurrenz kann sich Quadris Einspielung ganz gut behaupten. Und klanglich ist sie für

ihr Alter hervorragend erhalten. Conaisseurs werden sie vor allem wegen Scipio Colombo (Malatesta) und Melchiorre Luise (Pasquale) zu schätzen wissen. Trotz unsicherer Höhe klingt Juan Oncina hier wesentlich attraktiver als in der bekannten Kertesz-

Aufnahme (Decca 1965). Norina ist die hierzulande fast unbekannte Lina Aymaro. Sie mag wohl, wie Rita Streich, „nur bis zum Büstenhalter“ singen, doch darstellerisch wirkt sie überzeugender als manche Dame mit größerem Namen.

Thomas Voigt



Donizetti, Don Pasquale; Luise, Aymaro, Colombo, Oncina u. a., Wiener Staatsoper, Quadri Westminster 1952; Preiser 2 CD 20028
Mozart, Le Nozze di Figaro; Domgraf-Fassbaender, Mildmay u. a., Busch HMV 1934; aura/Klassik Center 2 CD 1125; Naxos 2 CD 8.110186-87
Mozart, Don Giovanni; Brownlee, Souez, Helletsgruber, Baccaloni u. a., Busch HMV 1936; aura/Klassik Center 3 CD 1126; Naxos 3 CD 8.110135-37
Mozart, Così fan tutte; Souez, Helletsgruber, Brownlee u. a., Busch HMV 1935; aura/Klassik Center 2 CD 1127
Rossini, Il Barbiere di Siviglia; Taddei, Simionato, Infantino u. a.; Previtali RAI Milano 1950; aura/Klassik Center 2 CD 1128; Preiser 2 CD 20009
Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg; Stewart, Crass, Hemsley, Konya, Janowitz, Unger, Fassbaender u. a.; Kubelik BR 1967; Arts/Klassik Center 4 CD 43020-2
Wagner, Parsifal; King, Minton, Moll, Mazura, Salminen, Popp, Schiml u. a.; Kubelik BR 1980; Arts/Klassik Center 4 CD 43027-2
Wagner, Das Rheingold; Rehfuss, Borkh, Pölzer, Pernerstorfer, Kungwirth, Tappolet, Demmer u. a., Ackermann Radio Bern 1951; Archiphon 2 CD 133/134
Wagner, Die Walküre (Akt 1 und 2); Lehmann, Melchior, List, Fuchs, Hotter, Klose, Wiener Philharmoniker, Walter; Orch. d. Berliner Staatsoper, Seidler-Winkler HMV 1935/38; Naxos 2 CD 8.110250-51
Weber, Der Freischütz; Hopf, Cunitz, Loose, Rus, Poell, Edelmann, Dönch u. a., Wiener Philharmoniker, Ackermann Decca 1951; Preiser/Naxos 2 CD 20018
Peter Anders & Sena Jurinac; Arien und Duette (Fidelio, Carmen, La Bohème, Madame Butterfly, Die verkaufte Braut, Othello, Lohengrin, Der Freischütz); Otto Ackermann SWF Baden-Baden 1952; Tahra CD 503

Schätze aus dem Osten

Selbst passionierte Sammler sind überrascht, was noch alles aus den Archiven der ehemaligen DDR und UdSSR zu Tage gefördert wird. Dabei handelt es sich teilweise sogar um Erstein spielungen.

Zu diesen Raritäten zählt auch ein Dokument aus Dresden, das jetzt auf dem Schweizer Label Relief erschienen ist: Die erste Studio-Aufnahme von Antonín Dvořáks „Rusalka“; sie entstand 1948 im Anschluss an Vorstellungen der Staatsoper. Gesungen wurde natürlich noch auf Deutsch. Beim Wiederhören beeindruckt vor allem Elfriede Trötschel und Gottlob Frick: Sie zeichnet mit ihrem blühenden lyrischen Sopran ein anrührendes, sensibles Portrait der unglücklichen Wassernymphe, er verleiht dem Wassermann die markige Urgewalt seines charakteristischen Basses. Zu Unrecht unbekannt geblieben ist der Tenor Helmut Schindler, dessen heller lyrischer Tenor ein Gewinn für die undankbare Partie des Prinzen ist. Joseph Keilberth am Pult vereint Tempogefühl und Klangsinn zu einer stimmigen Deutung der lyrischen Märchenoper.

Ebenfalls aus dem Jahr 1948 stammt die vielleicht musikalisch überzeugendste Einspielung von Peter Tschaikowskys „Eugen Onegin“ überhaupt. Dies ist das Verdienst von fünf herausragenden russischen Sängern dieser Ära sowie eines exzellenten

seinem sehr tenoral timbrierten hohen Bariton der Titelfigur Profil und Charakter abzugewinnen. Die Leitung des Orchesters teilte sich Orlov seinerzeit mit Alexander Melik-Paschajev.

Mit der Aufnahme von Tschaikowskys „Mazeppa“ aus dem Jahr 1952 begegnen wir wieder einer Katalogpremiere, ursprünglich auch eine „Melodiya“-Einspielung. Einer der neben Orlov, Nikolai Golovanov und Melik-Paschajev profiliertesten Dirigenten dieser Zeit, Vassili Nebolsin, schärft auf Nachdrücklichste die dynamischen und farbigen Kontraste dieses düsteren, blutrünstigen Werks. Die beiden überragenden gesanglichen Leistungen bieten Alexei Ivanov als Titelheld und Ivan Petrov als Kotschubei.

Aus demselben Jahr stammt die erste im Westen entstandene Studioproduktion von Modest Mussorgskys „Boris Godunov“, mit Issay Dobrowen am Pult, einem zwar in Russland geschulten Dirigenten, der seine Karriere aber überwiegend im Ausland verbrachte und 1922 in Dresden die deutsche Erstaufführung dieser Oper leitete. Erfreuen

standen Aufnahme des „Boris Godunov“. Nachdem er 1960 als erster Nichtrusse am Bolschoi-Theater die Titelfigur gestaltet hatte, hielt man mit ihm sämtliche Boris-Szenen im Studio fest und montierte sie in eine bereits existierende Einspielung aus dem Jahr 1959, in der ursprünglich Ivan Petrov den Boris gesungen hatte. Das Timbre Londons, dessen Familie aus Russland emigrierte, klingt slawischer, als dies bei manch „echtem“ Russen der Fall ist und entfaltet eine unwiderstehliche Klangpracht und mitreißende Ausdrucksenergie. Der Rest der Besetzung verblasst dagegen ziemlich – bis auf die junge Irina Archipova, deren Marina lange im Gedächtnis bleibt.

Kurt Malisch

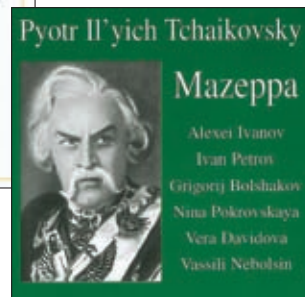
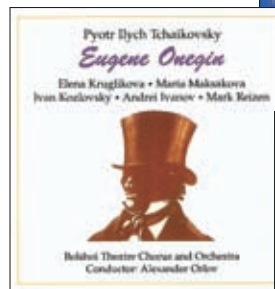
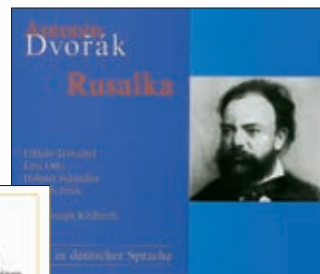
Wieder präsent: Boris Christoff und George London als Boris Godunow

Dirigenten der alten russischen Schule, Alexander Orlov. Andrei Ivanov (Onegin) konkurrierte zu dieser Zeit mit Pavel Lisitsian als führendem russischen Bariton, Elena Kruglikova galt als Tatjana damals schon fast als Sängerlegende, Maria Maksakova (Olga) dominierte die großen Mezzopartien, Ivan Kozlovsky (Lensky) behauptete neben Sergei Lemeshev den Spitzenrang im lyrischen Tenorfach, und der Bass Mark Reizen (Gremmin) zählte zu den unangefochtenen Herrschern im Reich der tiefen Töne.

Nicht ganz dieses stimmliche Niveau erreicht die vorangegangene Produktion des „Eugen Onegin“ aus dem Jahr 1937, die ebenfalls von der russischen Staatsfirma „Melodiya“ produziert worden ist. Zwar präsentieren sich Elena Kruglikova und Ivan Koslovsky hier in ebenso bestechender Form, und auch Maxim Michailov prunkt mit gewaltigen Basstönen; aber vor allem Panteleimon Nortsov gelingt es nicht, mit

licherweise wurde diese EMI-Aufnahme nun von Pearl wieder herausgebracht. Dominiert wird das Sängerteam vom Bass-Monolithen Boris Christoff, der die Tour de force auf sich nahm, gleich alle drei Hauptpartien seiner Stimmlage zu singen: Boris, Pimen und Warlaam; zehn Jahre später wiederholte er dieses Husarenstück unter André Cluytens. Zwar gelingt es selbst einem Klangmagier wie dem Bulgaren nicht, die vokale Maske jedesmal komplett zu wechseln, doch beweist er eine verblüffende Wandlungsfähigkeit und ist in jeder der Rollen eine Klasse für sich. Neben ihm zeigt sich der blutjunge Nicolai Gedda in seiner ersten Opernproduktion als singender Darsteller: hörens Wert allein die ersten Töne seines Erwachens in der Klosterzelle! Vorzüglich auch Kim Borg als Rangoni und Eugenia Zareska als klangschöne Marina.

Ähnlich beherrschend wie Christoff wirkt George London in der 1963 in Moskau ent-



Dvořák, Rusalka; Trötschel, Frick, Schindler, Rott u.a., Sächsisches Staatskapelle, Keilberth (deutsch gesungen) Urania 1948;
Relief/Musikwelt 2 CD CR 1903-2
Mussorgsky, Boris Godunov; Christoff, Gedda, Zareska, Borg u.a., Radiodiffusion Française, Dobrowen
EMI 1952; Pearl/harmonia mundi 3 CD GEMS 0188
Mussorgsky, Boris Godunov; London, Reschetin, Ivanovsky, Archipova, Kibkalo u. a., Bolschoi-Theater Moskau, Melik-Paschajev
CBS 1963; Sony 3 CD S3K 52571
Tschaikowsky, Eugen Onegin
• Nortsov, Kruglikova, Koslovsky, Michailov u.a., Bolschoi-Theater Moskau, Melik-Paschajev / Orlov
Melodiya 1937; Naxos 2 CD 8.110217-17
• Ivanov, Kruglikova, Koslovsky, Reizen u. a., Bolschoi-Theater Moskau, Orlov
Melodiya 1948; Preiser/Naxos 2 CD 20025
Tschaikowsky, Mazeppa; Ivanov, Petrov, Bolschakov, Pokrovskaja u. a., Bolschoi-Theater Moskau, Nebolsin
Melodiya 1952;
Preiser/Naxos 2 CD 90522

Fein ausdifferenziert

Mit dem frühen Verdi hat Giuseppe Sinopoli seine Weltkarriere begründet; mit Verdis „Aida“, bei der er in Berlin am Pult tot zusammenbrach, fand sie ein jähes Ende. In den gut zwei Jahrzehnten dazwischen lagen weitere Schwerpunkte seiner Arbeit bei Richard Strauss, Wagner und der Wiener Schule. Dieses weite Spektrum muss man sich vergegenwärtigen, wenn man mit Staunen seine ungewöhnlich differenzierten Verdi-Interpretationen wiederhört. Zu den Studio-Aufnahmen von „Macbeth“, „Nabucco“ und „Rigoletto“ hat nun Orfeo zwei lang ersehnte Live-Mitschnitte vom Wiener „Attila“ und einem Münchner „Trovatore“ auf den Markt gebracht, die das Bild des Verdi-Dirigenten Sinopoli vertiefen und ergänzen.

Was vor allem beim „Attila“ sofort auffällt, ist die souveräne Gesamtdisposition der Tempi und die Fähigkeit des Dirigenten, die scheinbar gleichförmigen Begleitfiguren des Orchesters dynamisch auszureizen und sie zum Motor des musikalischen Geschehens zu machen. Sinopoli bedient die Banda-Trivialität, wo sie unverkennbar hervorbricht, aber er meidet jeden vordergründigen Knalleffekt. Man bewundert einen federnden, mitunter federleichten Orchesterklang und (speziell in den Naturschilderungen des „Attila“) eine Klangfarbenpalette, die man beim frühen Verdi nicht für möglich gehalten hätte. Wahrscheinlich kann nur einer, der selbst komponiert, solche Entdeckungen machen.

Anders als der späte Karajan, der in sinfonischer Selbstvergessenheit die Stimmen eher instrumental einsetzt, anders auch als Muti, dessen rigide Buchstabentreue die Sänger in ein Korsett zwingt, lässt Sinopoli ihnen bei allem Perfektionismus die Freiheit zur individuellen Entfaltung ihrer Möglichkeiten.

Es ist eine Ironie der Geschichte, dass er zu einem Zeitpunkt die Szene betrat, als die Ära der großen Verdi-Sänger gerade zu Ende ging. Im „Attila“ hatte er zwei Heroen der 60er und 70er Jahre zur Verfügung. Nicolai Ghiaurov in der Titelrolle kann zwar noch immer mit seinem prachtvollen Bass auftrumpfen, aber es sind auch schon viele stumpfe und hohle Töne zu vernehmen, und die gesangliche Interpretation ist insgesamt ebenso eindimensional wie diejenige Piero Cappuccillis als Gegenspieler Ezio, der



freilich im 2. Akt die Show stoppt, indem er seine Cabaletta mit einem hohen B krönt und dem Wunsch

der Galerie nach einem Dacapo nur zu gern nachkommt. Die unerschrockene Mara Zampieri stürzt sich mit Kamikaze-Vehemenz in die Auftrittsarie der Odabella, erstaunt dann

in der Romanze „Oh! Nel fuggente nuvolo“ umso mehr mit erfüllten Piani. Piero Visconti gab bei dieser Gelegenheit als Foresto ein Tenor-Versprechen, das er später nicht einlösen konnte.

Im Münchner „Trovatore“ sieht die Situation wieder anders aus. Hier steht in Julia Varady eine Leonora zur Verfügung, die sich der „Grand Tradition“ zurechnen darf und neben Zinka Milanov, Maria Callas und Leontyne Price in jeder Hinsicht bestehen kann. Da ist jede Note von musikalischem Geist und emotionaler Glut erfüllt, die Wiedergabe der Arie „D'amor sull'ali rose“ (nebst Cabaletta) ist künstlerisch wie gesangstechnisch exemplarisch. Wären die Partner auf ihrem Niveau, wir hätten hier ein gleichwertiges Pendant zu der legendären Salzburger Aufführung von 1962. Doch das übrige Ensemble bietet nur mehr oder weniger guten Standard: Der teutonisch polternde Wolfgang Brendel als Luna, der sich erfolgreich um Stil mühende, aber wenig charismatische Dennis O'Neill als Manrico, die hörbar involvierte, mit ihrem attraktiven hellmetallischen Mezzo aber eher für Donizetti geeignete Stefania Toczyńska als Azucena und der ausgesprochen blässliche Ferrando Harry Dworchak.

Ekkehard Pluta

Interpretation
Klang

★★★★
★★★★★

Verdi, Attila; Nicolai Ghiaurov (Attila), Piero Cappuccilli (Ezio), Mara Zampieri (Odabella), Piero Visconti (Foresto), Josef Hopferwieser (Uldino) u. a., Wiener Staatsoper, Giuseppe Sinopoli (1980) Orfeo 2 CD C 601 0321

Verdi, Il Trovatore; Wolfgang Brendel (Conte di Luna), Julia Varady (Leonora), Stefania Toczyńska (Azucena), Dennis O'Neill (Manrico), Harry Dworchak (Ferrando) u. a., Bayerische Staatsoper München, Giuseppe Sinopoli (1992) Orfeo 2 CD C 582 0321



Wally im Windtunnel

So bekannt wie Heidemarie Hatheyers Film in Deutschland ist Catalanis Opern-Version der Geierwally in Italien leider nicht: Die Auswahl an Einspielungen ist sehr überschaubar, bis heute fehlt eine rundum zufrieden stellende Aufnahme. Vor kurzem erschien wieder die Scala-Aufführung von 1953 unter Giulini auf CD, diesmal auf dem Label IDIS. Doch wer da meint, dass die Neu-Ausgabe besser klingt als die alte von GOP, wird nach wenigen Minuten entnervt die Stopptaste drücken: Offenbar wurde in beiden Fällen dasselbe Band benutzt – dem desolaten Klang nach handelt es sich um den Privatmitschnitt eines Amateurs, der sich mit permanenten Empfangsstörungen abfinden musste. Selbst Fortgeschrittene im Umgang mit historischen Aufnahmen werden Schwierigkeiten haben, aus der Geräuschkulisse das Wesentliche herauszuhören. Dagegen klingt die Callas-„Aida“ aus Mexiko-City wie High Fidelity! Doch wer tapfer durchhält bis zum bitterkalten Ende in der Gletscherspalte, erlebt eine Wally, wie sie auf keiner anderen Einspielung dokumentiert ist. Giulini dirigiert die Partitur ebenso intelligent wie theaterwirksam, Tebaldi und del Monaco holen aus ihren Rollen alles heraus; und das Publikum dankt es den Künstlern lautstark, wo immer es geht.

Wer das Stück noch nicht kennt, halte sich lieber an die Studio-Aufnahme der Decca. Zwar hatte das Duo Tebaldi/del Monaco 1968 seine beste Zeit hinter sich; vieles klingt hier eher errungen als mühelos gesungen. Und dennoch: Sie war meine erste „Wally“ und ist für mich die einzige geblieben, trotz allem.

Miquel Cabruja

Interpretation
Klang

★★★★
★

Catalani, La Wally; Renata Tebaldi (Wally), Mario del Monaco (Giuseppe), Giorgio Tozzi (Stromminger), Giangiacomo Guelfi (Gellner), Renata Scotto (Walter) u. a., Mailänder Scala, Carlo Maria Giulini (1953, live) IDIS/Klassik-Center 2 CD 6401/02 (123')