



Opern-Juwel

Als „einen einmaligen Fall unter den Opern Haydns“ charakterisiert David Golub in seinem instruktiven Begleittext Haydns 1779 uraufgeführte „L'isola disabitata“. Einmalig weniger wegen der Fabel, dem im 18. Jahrhundert sehr beliebten Gegensatz von Zivilisation und unverdorbener, natürlicher Lebensweise, sondern weil dieser Kontrast von Haydn kompositorisch so genial und dramaturgisch originell und sehr differenziert umgesetzt worden ist. Entstanden sind sinfonisch groß angelegte, geistreich instrumentierte Charakterportraits von überwältigender Schönheit. Die fünfteilige Kantate „Arianna a Naxos“ für Mezzosopran und Klavier (Golub betont bei seiner Interpretation bewußt die dialogische Struktur der Kantate) fungiert keineswegs als „Fußnote“ zur „Wüsten Insel“, sondern unterstreicht noch einmal nachdrücklich den rhetorischen Aspekt von Haydns Operschaffen, jenes unmerkliche Ineinander-über-Gehen von Deklamation und Gesang.

Alle vier Solisten bleiben ihren Rollen sowohl gesangstechnisch als auch in der Gestaltung absolut nichts schuldig. Auffallend ist die dramatische Beweglichkeit der Stimmen, sind ihre Ausdruckstiefe und Gestaltungsbreite, sind die subtil und differenziert entworfenen Charakter- und Gefühlsstudien. Deklamation und Artikulation sind makellos. David Golub und das Kammerorchester Padova erweisen sich als kongeniale Partner, die den sinfonischen Duktus der Partitur ebenso beherrschen wie die feine konzertante Geste, z. B. bei den Charakterzeichnungen im Finale-Quartett. Insgesamt eine Aufnahme, die beweist, daß es bei Haydn noch sehr viel zu entdecken gibt.

Ingeborg Allihn



Interpretation:
Klang:



Haydn, L'isola disabitata, Arianna a Naxos; Susanne Mentzer (Costanza), Ying Huang (Silvia), John Aler (Gernando), Christopher Schaldenbrand (Enrico), Kammerorchester Padova, David Golub
Arabesque/Musikwelt 2 CD 6717 (120'58")
Aufnahmedatum: 1997



Dalilas Matronenerotik

Daß „Samson et Dalila“ mehr ist als eine musikunterlegte Bibellesung in der parfümierten Salonatmosphäre des Pariser Dixneuvième, wurde zwar durch die als Neuentdeckung bejubelte Exegese Sylvain Cambrelings 1988 in Bregenz widerlegt, doch der Live-Mitschnitt zeigt den Dirigenten, etwa gegenüber der Antiklimax des musikalisch (trotz des berühmten Bacchanals) ausgepowerten letzten Aktes, ebenso machtlos wie Myung-Whun Chung in der gepriesenen Einspielung von 1991. Oder Colin Davis nun in seiner Neuaufnahme dieses Zwitterkinds von Oper und Oratorium, der zweiten des Briten nach 1990 (Carreras/Baltsa). Der Approach ist der gleiche geblieben: schwelgerisch-vollmundiges Auskosten der kalkulierten Erotik von Dalilas Musik, zupackender Elan bei den Höhepunkten, vor allem im zweiten Akt. Das London Symphony spielt vital und inspiriert; der distanziert wirkende, allzu „keusch“ singende Chor hingegen zollt den oratorisch-faden Perspektiven des Werks Tribut.

Mit ihren vokalen Möglichkeiten wäre Olga Borodina zweifellos eine ideale Dalila, doch steht die Russin neben der Rolle, bietet Töne statt gestalterischen Engagements und (trotz ihrer Jugend) Matronenerotik. Enttäuschend. Was etwa Waltraud Meier bei Chung aus Figur und Text macht, bleibt für die Borodina Utopie. Der idiomatisch absolut stimmig und intelligent gestaltende, dabei wunderbar singende José Cura hätte eine adäquatere Partnerin verdient. Herausragend im übrigen Robert Lloyds alter Hebräer, während Jean-Philippe Lafont und Egils Silins den Hörer ab und an durch forciertes Vibrato verstören.

Gerhard Persché

Interpretation:
Klang:



Saint-Saëns, Samson et Dalila; José Cura (Samson), Olga Borodina (Dalila), Jean-Philippe Lafont (Oberpriester), Egils Silins (Abimélech), London Symphony Orchestra & Choir, Colin Davis
Erato/eastwest 2 CD 3984-24756 (120'04")
Aufnahmedatum: 1998



Heine-Vertonung

Mascagnis Jugendwerk, bereits 1882 begonnen, aber erst 13 Jahre später an der Mailänder Scala uraufgeführt, ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert. Zum einen als erste italienische Literaturoper – Mascagni hat Heinrich Heines Drama gleichsam mit Haut und Haaren vertont –, zum anderen als prominentes Beispiel der „romantischen Welle“, die die Komponisten der „giovane scuola“ im Zuge von Richard Wagners italienischen Erfolgen erfaßt hatte.

Wer die Oper hören wollte, war bislang auf eine Rundfunkaufnahme von 1963 angewiesen, deren Klangbild an den verzerrten Soundtrack eines alten Filmes erinnerte. Der nun vorliegende Mitschnitt aus Livorno ist in klanglicher Hinsicht zwar auch nicht optimal geraten, doch die sensible Leitung von Massimo de Bernart rückt die Qualitäten der Musik, die vor allem in der Gestaltung von Stimmungen liegen, ins richtige Licht. Jeder veristische Knalleffekt wird vermieden, doch auch der Versuchung eines satten Breitwand-Sounds widerstanden.

Die heldentenorale Hauptpartie müßte man für unsingbar halten, hätte nicht Giuseppe Taccani vorgeführt, wie man Declamato in hoher Lage mit geschmeidig-belcantesken Kantilenen verbinden kann (Preiser). Maurizio Frusoni ist ein Zwischenfachsänger, der, wie sein Schallplatten-Vorgänger Pier Miranda Ferraro, die Technik des Stemmens benutzt. Er läßt sich aber kaum zum Brüllen verleiten und nimmt durch gefühlvollen Vortrag für sich ein. Ähnlich liegt der Fall bei Marisa Vitali: Ihre Stimme ist im Grunde zu kleinkalibrig, aber sie findet im Schlußduett anrührende, intime Momente. Carlo Guelfi ist ein sehr markanter dramatischer Bariton mit etwas stumpfer Höhe, Lucia Naviglio zeigt einen klangschönen Mezzo in der Rolle der verrückten Alten.

Ekkehard Pluta

Interpretation:
Klang:



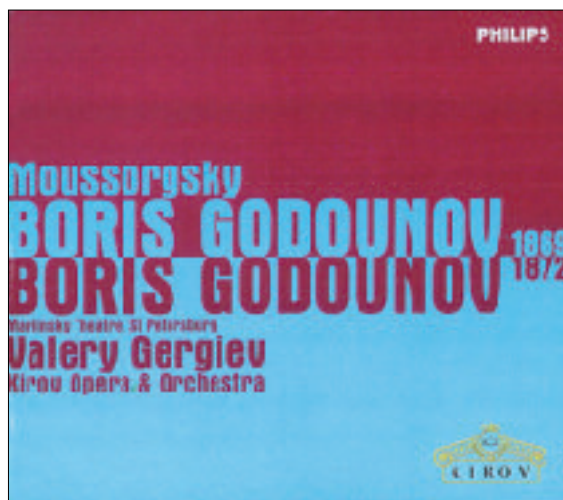
Mascagni, Guglielmo Ratcliff; Giancarlo Boldrini (Mac-Gregor), Marisa Vitali (Maria), Carlo Guelfi (Douglas), Maurizio Frusoni (Guglielmo Ratcliff), Orchestra del Secondo Polo Lirico della Toscana, Massimo de Bernat Agorá/disco-center 2 CD 154 (111'01")
Aufnahmedatum: 1995 (live)

Marketing-Strategen haben hier einen echten Knüller ausgeheckt: zwei Opern auf fünf CDs in einer Kassette zum Preis von drei Normal-CDs mit etwas über fünf Stunden Spieldauer. Mussorgsky macht es möglich: die beiden Versionen seines „Boris Godunow“ – der Ur-„Boris“ von 1869, dessen sieben Szenen (von Mussorgsky ursprünglich als „musikalische Präsentation“ bezeichnet) zwei CDs in Anspruch nehmen, und die zweite Version von 1872 („Oper in vier Akten mit einem Prolog“) auf den restlichen drei. Dazu gibt es ein dickes Begleitheft mit zwei Essays und dem Libretto beider Versionen in vier Sprachen: Russisch (in kyrillischer Schrift), Englisch, Deutsch und Französisch.

Da handelt es sich nun wirklich um zwei Opern: die erste eine Rohfassung der aus Puschkins dramatischer Chronik exzerpierten „Studie eines Machtmenschen, der sich selbst unabwendbar in eine psychologisch motivierte Katastrophe hineintreibt“ (Jürgen Schläder), die zweite dann – mit zahlreichen Kürzungen, Umstellungen und Erweiterungen (darunter die beiden Polen-Bilder) – ein musikalisches Volksdrama mit geschichtspanoramischer Perspektive.

Aus unserer heutigen Sicht, da wir täglich mit neuen Hiobsbotschaften aus Rußland konfrontiert werden, können wir angesichts beider Versionen nur ein ums andere Mal staunen, wie Mussorgsky hier, Puschkin zusammenfassend, den Charakter und das Wesen dieses Landes auf den Punkt gebracht hat – wie sehr sich die politischen Verhältnisse über die Jahrhunderte gleich geblieben sind, wie wenig sich verändert hat, ob nun ein Zar, ein Volkskommissar oder ein demokratisch gewählter Präsident an der Spitze steht. Was natürlich dazu herausfordert, die Klientel um Zar Boris mit der Seilschaft um den heutigen Präsidenten gleichen Namens zu identifizieren.

Am Dirigentenpult dieses Mammutprojekts jener andere Zar Boris alias Valery Gergiev, Herrscher über die singenden und musizierenden Heerschaaren des St. Petersburger Marien-theaters und heute einer der wenigen übriggebliebenen legitimen Repräsentanten der Großmacht Rußland. Das Orchester und die Chöre sind es, die dieser im holländischen Hilversum produzierten Aufnahme ihre Wucht und ihren Drive verleihen, die in ihrer Massivität und Kompaktheit die Techniker stellenweise – namentlich in der Szene im Wald von Kromy – geradezu überwältigt zu haben scheinen,



Doppelter Boris

Valery Gergiev und sein nicht nur durch Masse imponierendes Personal vom Petersburger Marien-Theater ermöglichen den Vergleich zweier Versionen von Mussorgskys „Boris Godunow“.

so daß diese kapituliert haben, den Klang zu differenzieren und zu entfetten. Schade, denn Gergievs Verdienst ist es ja gerade, jeder Szene ihre individuelle klangliche Identität zu verleihen. Gergiev dirigiert dramaturgisch konzipierte Klangräume – wie sehr, wird einem in den mit enormer Spannung aufgeladenen Innenräumen, ohne Chor, bewußt, also in der Schenke und im Zarengemach. Die großen Chorszenen im Freien, aber auch im Versammlungssaal der Bojaren im Kreml, ertrinken in einem klebrigwabrigen Klanggewusel, das die Unterscheidung der einzelnen Gruppen so gut wie unmöglich macht.

Die Titelrolle ist in den beiden Versionen mit zwei verschiedenen Sängern besetzt – keiner hat das überlebensgroße Format, das wir von früheren Vertretern wie Schaljapin und Christoff und auch noch von Talvela und Salminen her gewohnt sind. Nikolai Putilin, der Boris der ersten Version, ist der geschmeidigere, labilere, depressivere, deklamatorisch variablere Zar, jähzorniger auch – und dann doch wieder von einer anrührenden Zärtlichkeit im Umgang mit seinen Kindern und einer erstaunlichen Milde in seiner Reaktion auf die Anschuldigung des Gottesnarren vor der Basilius-Kathedrale (die nur in der ersten Version vorkommt). Vladimir Vaneev ist der pauschalere Boris, der aber in der Auseinandersetzung mit Schuiskij (durchtrieben-doppelzüngig, ein Opportunist reinster Couleur: Konstantin Pluzhnikov) zu großer Form aufläuft und seine Stimme in der Todesszene förmlich in Verwesung übergehen läßt. Nur noch eine weitere Rolle ist doppelt besetzt: Grigory, der Kronprätendent, der sich später Dimitri

nennt. Er tritt in der ersten Version nur in der Schenke auf und hat so wenig Gelegenheit, sich gegenüber Liubov Sokolovas stämmiger Wirtin zu behaupten, geschweige denn gegenüber dem fulminanten Varlaam von Fyodor Kuznetsov. Viktor Lutsuk singt ihn in der ersten Version, Vladimir Galusin in der zweiten, die ihm im zusätzlichen Polen-Akt die Chance bietet, einen zwischen Machtrausch und Liebeswahn hin und her gerissenen Charakter zu zeichnen. Olga Borodina ist eine kapitale Marina; scheinbar unterwürfig gegenüber dem raffiniert dialektischen Rangoni von Evgeny Akimov, spielt sie im Duett mit Dimitri alle Reize ihrer diabolischen Verführungskraft aus. Individuell profilierte weitere Charaktere sind der keineswegs alterstatterige Pimen von Nikolai Obotnikov, der anrührend knabenidealistische Fyodor von Zlata Bulycheva, die deftige Amme von Evgenya Gorochovskaya und der sympathieheischende Gottesnarr von Evgeny Nikitin.

Als Einzelaufnahme ist sicherlich Claudio Abbado mit den Berliner Philharmonikern und Anatoly Kotcheraga in der Titelrolle (Sony) vorzuziehen, vor allem wegen des wesentlich differenzierteren Klangbildes und des mit größerer Autorität ausgestatteten Titelhelden. Doch diese Produktion hat durchaus ihre Meriten und gestattet einen tiefen Einblick in Mussorgskys Denk- und Kompositionsweise.

Horst Koegler

Interpretation:
Klang:

★★★★★
★★★★

Mussorgsky, Boris Godunow (Versionen 1869 und 1872); Nikolai Putilin, Vladimir Vaneev (Boris), Olga Trifonova (Xenia), Zlata Bulycheva (Fyodor), Viktor Lutsuk, Vladimir Galusin (Grigory), Nikolai Obotnikov (Pimen), Konstantin Pluzhnikov (Shuisky), Vassily Gerello (Schelkalov), Fyodor Kuznetsov (Varlaam), Nikolai Gassiev (Misail), Olga Borodina (Marina Mnishek), Evgeny Nikitin (Rangoni), Liubov Sokolova (Schenkenwirtin), Evgeny Akimov (Gottesnarr), Evgenya Gorochovskaya (Amme), Kirov-Orchester, Valery Gergiev
Philips 5 CD 462 230 (306'10")
Aufnahmedatum: 1997



Banales Opern-Patchwork

Biblischer Tempelsturz („Samson“), barockes Schlachtengetümmel (Händel), neuzeitlicher Vesuv-Ausbruch mit realer Revolution hinterher („Die Stumme von Portici“ in Brüssel) und der finale Weltbrand bei Wagner – die Opernbühne hatte schon immer ein Faible für Katastrophen. Da wäre das Erdbeben in Kalifornien 1994 also durchaus als Thema einzureihen. Doch was haben John Adams (Komposition), June Jordan (Libretto) und der wohl kräftig „mitmischende“ Peter Sellars (Regie) daraus gemacht? Einen Allerweltschmisch. Inhaltlich nirgendwo eine Steigerung oder Verdichtung, alle Figuren ein „Spiegel der amerikanischen Realität“ (Sellars), also Farbige, Latinos, Weiße, Prediger, TV-Fuzzis, Liebende, Mittelklasse und Akademiker – der Spiegel bleibt matt und ohne künstlerischen Fokus.

Adams hat eines der in den USA beliebten „song-plays“ geschrieben, 15 Nummern zwischen zwei und acht Minuten Länge, für eine Handvoll Instrumentalisten und Synthesizer. Da dudelt eine Fast-food-Klangkulisse zwischen Pop, ein paar großen Tönen und viel Minimal-Schlichtheit, deren Wiederholungen bald einfallslos wirken. Wer die realen Bilder rekapituliert, muß fragen: keine Klage über die Opfer, keine kraftvolle Konzentration auf die existentielle Erfahrung?

Das Opus spiegelt letztlich leider nur die herrschende Tendenz des Kunstmarktes: Da die Maßstäbe dafür, etwas abzulehnen (weil für zu leicht befunden), verlorengegangen sind, wird alles als Kunst präsentiert, das Errungene wie das Hingeworfene, das künstlerisch Komprimierte wie das Banal-Oberflächliche, das Wichtige wie das Marginale. Adams Erdbeben-Komödie präsentiert, ganz trendy, die Unwichtigkeit von allem.

Wolf-Dieter Peter

Interpretation:

Klang:



Adams, I was looking at the ceiling and then I saw the sky; Darius de Haas, Marin Mazzie, Audra McDonald, Michael McElroy, Richard Muenz, John Adams Nonesuch/eastwest CD 7559-79473 (70'03")
Aufnahmedatum: 1996-1997



Glasklar perlend

Das neue Recital der koreanischen Sopranistin Sumi Jo ist ein Fest für alle Melomanen. Vor nicht allzu langer Zeit erst hat diese außergewöhnliche Sängerin, die von Richard Bonyngue den letzten Schiff ihrer Gesangskultur erhielt, in „Le Toréador“ von Adolphe Adam (Decca) Furore gemacht. Auch auf der vorliegenden CD mit französischen Arien zeigt sie ihre stilistische Feinfühligkeit, sprachlich-idiomatische Genauigkeit – und nicht zuletzt ihre stimmakrobatischen Fähigkeiten. Sie singt mit schönem, schlanken Ton, gestaltet ihre Partien intelligent und nuanciert. Zudem hat ihr Vortrag an Ausdruck und Tiefe gewonnen. Die Frische ihres Tonfalls und der zupackende Furor ihrer glasklar perlenden Stimme begeistern in jeder dieser elf Gesangs-Juwelen. Sumi Jo singt hier das französische Repertoire der Sutherland, natürlich mit wesentlich schlankerem, leichter geführter Stimme, doch immer mit Brillanz und virtuoser Flexibilität. Ohne die Verdienste Edita Gruberovas, die sich mittlerweile mehr auf das Belcantorepertoire spezialisierte, schmälern zu wollen: Für mich ist Sumi Jo derzeit die faszinierendste unter den Koloratursopranen.

Auch das English Chamber Orchestra und der Dirigent Giuliano Carella sind vorzüglich. Leider verzeichnet das Booklet keinerlei biographische Angaben zu diesem hervorragenden Kapellmeister.

Dieter David Scholz

Interpretation:

Klang:



Les bijoux: Arien von Gounod, Thomas, Meyerbeer, Charpentier, Massenet, Bizet, Offenbach; Sumi Jo (Sopran), English Chamber Orchestra, Giuliano Carella Erato/eastwest CD 23140 (56'04")
Aufnahmedatum: 1997, 1998



Böhmen-Power

Eva Urbanová ist die seit langer Zeit erste tschechische Primadonna, der eine internationale Karriere vergönnt ist. Nach Erfolgen an der Mailänder Scala (Gioconda) und der Metropolitan Opera (Ortrud) wird sie von den weltweit marktführenden Labels für exponierte Aufgaben herangezogen, vorläufig freilich noch als Spezialistin. Im vorliegenden Recital arbeitet sie gleichsam das ganze böhmische Basis-Repertoire ab. Dabei beschränkt sie sich nicht auf die dramatischen Partien, mit denen sie Furore gemacht hat, sondern versucht auch zu zeigen, daß sie die Flexibilität für das lyrische Fach nicht verloren hat.

Mit der Arie der Marenka, dem Wiegenlied der Vendulka (aus Smetanas „Kuß“) und dem Gebet der Jenufa begibt sie sich dabei in unmittelbare Konkurrenz zur jungen Benacková, der sie an Schönheit und Beseeltheit des Tons nicht ebenbürtig, an interpretatorischer Tiefenschärfe aber überlegen ist. Das gilt auch für ihre Darstellung der beiden Rusalka-Arien, die freilich weniger „soft“ klingen als zuletzt bei Renée Fleming (Decca).

Gemessen an ihren früheren Supraphon-Einspielungen, vor allem der fulminanten „Libussa“, wirkt die Sängerin hier durchweg vorsichtiger, „gebremster“. Doch den ständigen Wechsel vom lyrischen zum dramatischen Fach meistert sie sehr professionell. Die Stimme spricht auch im Mezza voce und Piano noch fabelhaft an; nur wenige grelle Töne sind zu vernehmen.

Der umsichtig begleitende Dirigent Ondrej Lenárd erreicht in der Ouvertüre zur „Verkauften Braut“ zwar nicht die elfenhafte Lockerheit, die wir aus den Aufnahmen unter Chalabala und Kosler kennen; desto mehr überzeugt er in „Rusalka“ mit einem Orchester-Sfumato, das den Fin-de-siècle-Aspekt dieser späten Dvorák-Partitur erkennbar macht.

Ekkehard Pluta

Interpretation:

Klang:



Eva Urbanová – Recital: Werke von Smetana, Dvorák, Janáček; Eva Urbanová (Sopran), Prager Sinfonieorchester, Ondrej Lenárd Erato/eastwest CD 3984-23414 (70'00")
Aufnahmedatum: 1997 (live)



Gelungenes Recital trotz mangelnder Bühnenerfahrung

Es ist nicht alltäglich, daß für ein Sänger-Recital die Berliner Philharmoniker aufgeboten werden – und daß sich ein Dirigent wie Claudio Abbado als „Begleiter“ zur Verfügung stellt. Das Programm ist ehrgeizig, weil Angela Gheorghiu und Roberto Alagna – im Beiheft mit läppischen Fotos präsentiert, wie man sie aus bunten Magazinen kennt – in Rollen zu hören sind, die sie auf der Bühne weder gesungen haben noch, zumindest derzeit, singen sollten.

Um so erstaunlicher, daß die studioge-mäße Dramaturgie eines dynamisch sorgsam kontrollierten Singens gerade den Duetten aus „Don Carlo“, „Aida“ und „Otello“ vorzüglich bekommt. Vor allem die Sopranistin singt durchweg mit einem wundervoll flutenden, weichen und gerundeten Klang: Phrasen wie Amelias „Vieni a mirar la cerula“ aus dem Duett zwischen Amelia und Gabriele („Simon Boccanegra“), Desdemonas „Mi superbo guerri“, „Quando narra-vi“ und „Amen‘ risponda“ oder Aidas „Presago il core della tua condanna“ gibt sie eine betörende klangliche Süße; nur bei einigen deklamatorischen Phrasen zeigt sich, daß sie die Energie für eine markant-dramatische Darstellung (noch) nicht aufbringen kann.

Alagna singt nicht so leicht und tonschön wie seine Partnerin, vor allem in der Region des Passaggio gelegentlich ein wenig eng (Duette aus „Don Carlo“ und „Vespri“), in der Vollhöhe angestrengt und gepreßt. Ausgerechnet in den Partien, die er bisher noch nicht auf der Bühne gesungen hat – als Radames und als Otello – vermag er am stärksten zu beeindrucken: durch eine elo-quente Phrasierung mit sorgsam abgestufter Dynamik in den Mezzoforte- und Piano-Graden. Nicht ganz überzeugt er, wenn es um die tonlichen Qualitäten eines lyrischen Tenors geht. Wenn Alagna sich – wie als Herzog – in die höhere Tessitura bewegen

muß, verliert der Klang an Schimmer. Dem Duett („È il sol dell’anima“) fehlt es nicht nur in den aufsteigenden Phrasen – A bei „è amor che agl’angeli più ne avvicina“ und B bei „sarò per te“ – an klanglicher Dolcezza, sondern auch am Filigran bei der Ausführung der Gruppetti. Die Fähigkeit, Ornamente in eine agogisch fein eingeteilte Linie einzuwirken, scheint eine verlorene Kunst – nicht zuletzt bei den Dirigenten.

Ein weiterer und wiederum eher marginaler Einwand gegen dieses interessante und sorgfältig produzierte Recital betrifft die Anordnung: Warum nur sind die elf Duette bzw. Szenen aus zehn Opern Verdis nicht chronologisch angeordnet worden? Das Beiheft enthält die Duett-Texte und kurze Hinweise zum dramatischen Kontext. Die Klangqualität ist vorzüglich.

Jürgen Kesting

Interpretation:
Klang:

★★★★
★★★★

Verdi per due: Duette aus Don Carlo, I Lombardi, Simon Boccanegra, Otello, I Vespri siciliani, Rigoletto, Aida, I Masnadieri, Il Trovatore, La Traviata; Angela Gheorghiu (Sopran), Roberto Alagna (Tenor), Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado
EMI CD 556716 (70'26")
Aufnahmedatum: 1998

Orphischer Gesang

Schon vor sechs Jahren war Ewa Podles Protagonistin in Glucks Reformoper (Forlane). Hier präsentiert sie sich in einer Kompilation der Fassungen von 1762 und 1774, in der auch die aus einem adaptierte Bravour-Arie „Addio, addio o miei sospiri“ nicht fehlt. Stilistische Bedenken verfliegen angesichts einer singulären Interpretation, die sich nicht in virtuoser Brillanz erschöpft, sondern von tiefer Emotion getragen wird. Das dunkle, androgyne Timbre der Sängerin erscheint besonders stimmig. Seit Clara Butt wurden vergleichbar männliche, streckenweise baritonale Töne von einer Altistin nicht mehr vernommen. Auch ihre beiden spanischen Partnerinnen lassen aufhorchen. Sehr lebendig und persönlich fällt das Dirigtat von Peter Maag aus, der den goldenen Mittelweg zwischen romantisch-weihvoller und am Originalklang orientierter Haltung findet.



Interpretation:
Klang:

★★★★
★★★★

Gluck, Orfeo ed Euridice; Ewa Podles, Ana Rodrigo, Elena de la Merced, Coro de la Comunidad de Madrid, Orquesta Sinfónica de Galicia, Peter Maag (1998)
Arts/Brisa 2 CD 47536 (103'43")

Unengagiert

Die Konkurrenz ist so groß, die Facetten der Interpretation sind nahezu alle auf CD greifbar. So bleibt das Hauptverdienst des Mitschnitts aus der schönen und traditionsreichen Oper von Genua, daß mit Marielle Devia und Roberto Aronica zwei „neue“ Stimmen zu hören sind: gut, aber reichlich unengagiert. Auch Giorgio Zancanaro kann an seine großen Zeiten nicht anknüpfen. Eine „Traviata“ unter „ferner liefen“.



WDP

Interpretation:
Klang:

★
★★

Verdi, La Traviata; Mariella Devia (Violetta), Roberto Aronica (Alfredo), Giorgio Zancanaro (Germont), Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice di Genova, Daniele Callegari (1997)
Bongiovanni/PMS 2 CD 2530/31 (131'57")