

Erzähler der weiblichen Seelengeschichte



„Manon Lescaut“ mit Renata Scotto, Plácido Domingo und Pablo Elvira an der New Yorker Metropolitan Opera.

Gerade seiner populärsten Komposition hat Jules Massenet einen nur zweifelhaften Ruf zu verdanken. Die zum trivialen Dauerbrenner von Klassikwunschkonzerten abgewertete „Méditation“ aus „Thaïs“ hat ihn zum Schöpfer von überzuckert-schwülstiger Kitschmusik abgestempelt: „Massenet kommt von Meyerbeer und Gounod her, die er freilich noch mehr veräußerlicht und versüßlicht“, so das Riemann Musiklexikon. Selbstbewußt urteilten dagegen seine französischen Kollegen: „Jeder französische Musiker trägt ein bißchen Massenet in seinem Herzen“ formulierte Francis Poulenc.

— Teil 1 —

Der außerhalb des französischen Sprachraums – wo bezeichnenderweise nur zwei seiner 24 Opern uraufgeführt wurden – häufig gegen Massenet gerichtete Vorwurf der Sentimentalität fußt indes auf falscher oder ungenügender Kenntnis, wie seine Musik zu interpretieren ist. Dies beginnt mit der richtigen Wahl der – mehr intuitiv zu erfassenden als exakt zu notierenden – Tempi: „... die Tempoangaben nach dem Metronom geben doch nicht das wahre Tempo wieder“ (Massenet, „Mes Souvenirs“, 14. Kap.). Hinzu kommt die nuancierte Abstimmung der instrumentalen Klangfarben. „Debussysche Vorahnungen“ hat man Massenets Kompositionstechnik attestiert. In Raffinement und Delikatesse dieses Stils sind aber auch seine Problematik und Gefährdung begründet: ein unsensibler Schritt in die falsche Richtung, und schon verdichten sich Empfindsamkeit, Zartheit, Transparenz zu Parfümiertheit, Affektiertheit, Penetranz. Wie man sich als Sänger Massenets „Werther“ nicht nähern darf, wovor hat Guillaume Ibos, der Titelinterpret der französischen Erstaufführung eindringlich gewarnt: „Man vergißt allzu leicht, daß das Werk gänzlich aus Emotionen gewoben ist, aus intensiven, aber aus dem Inneren kommenden Gefühlen; es wird ausnahmslos zuviel Lärm gemacht, es fehlen die Empfindungen, die Vielfalt der Nuancen, es gibt zu wenig Musik.“ Diese emotionale Sättigung von Massenets Werk hat auch Debussy betont: „Die Harmonien sind hier wie menschliche Arme, die Melodien wie Nacken, um die sich diese Arme schlingen.“ Debussy hat einen weiteren Grundzug von Massenets Opernschaffen erkannt – und als Opern-

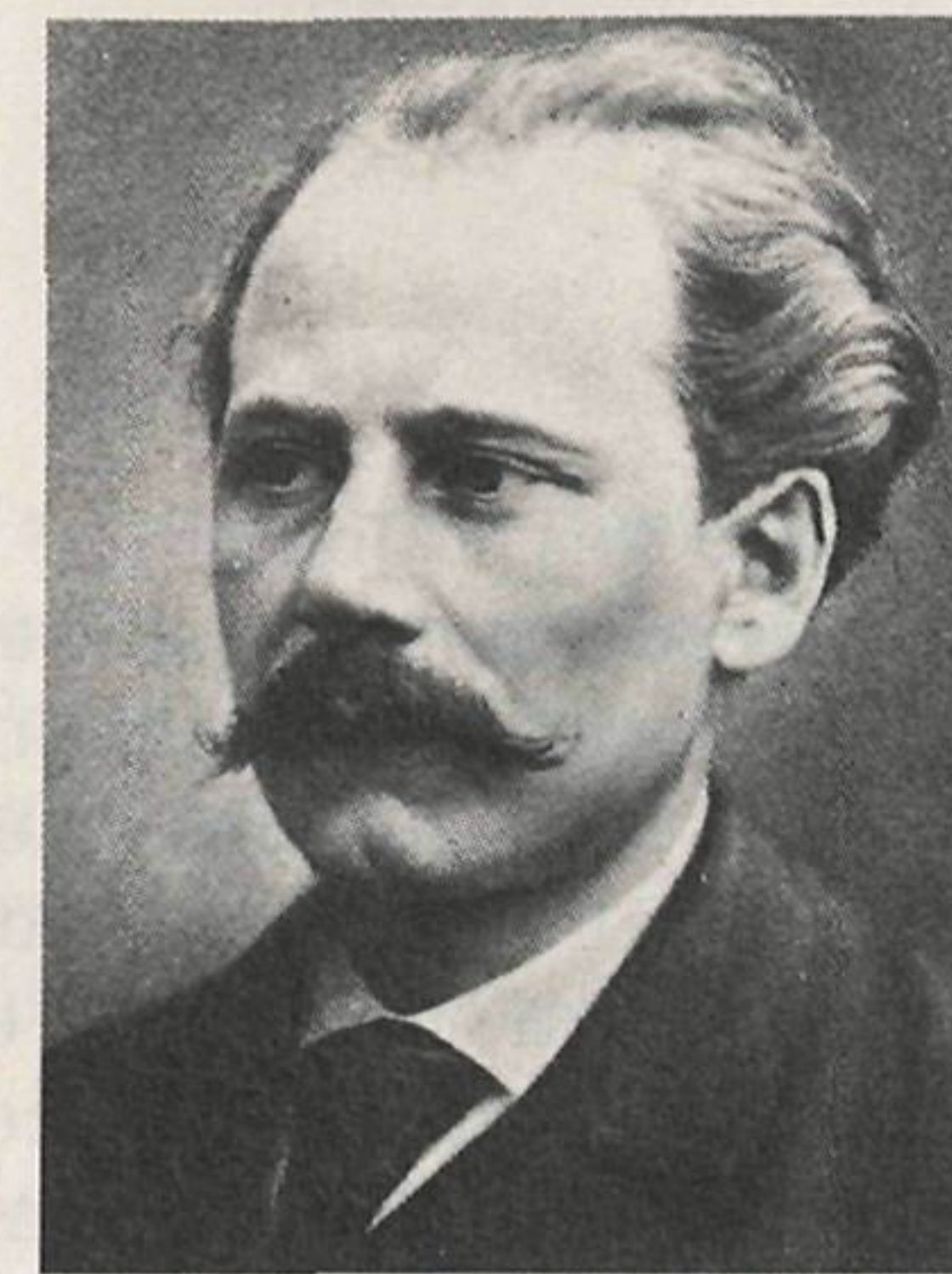


Foto: AKG, Berlin

DIE OPERN VON JULES MASSENET AUF SCHALLPLATTE

komponist hat Massenet sich vor allem verstanden –, nämlich „die unablässige Neugier, ... in der Musik Zeugnisse zur Geschichte der weiblichen Seele zu suchen.“ Tatsächlich sind tragische Frauenschicksale das Zentralthema von Massenets Opern. Sozialkritisch ist er deshalb jedoch kaum; seine unglücklichen Heldinnen bieten ihm vorab reizvolle Stoffe, wie sie damals, in der „Belle Époque“, in der Luft lagen. Viel stärker als der Drang nach kritischer Auseinandersetzung mit seiner Gegenwart war in Massenet das Streben, mit seiner Musik zu gefallen, zu unterhalten, ästhetische Perfektion zu bieten. Dies ist ihm zweifellos gelungen. Als er 1912 starb, war er der (auch kommerziell) erfolgreichste französische Opernkomponist seiner Zeit.

Auf Schallplatten allerdings haben sich Massenets Werke lange nicht durchsetzen können. Drei Gesamtaufnahmen in der Schellack-Ära, eine Handvoll in der Frühzeit der LP, aber immer wieder nur von den beiden beliebtesten Werken, „Manon“ und „Werther“, gelegentlich einmal „Thaïs“. Erst Mitte der 70er Jahre bricht ein regelrechter Massenet-Boom aus: nicht weniger als acht seiner Opern werden zum erstenmal über-

haupt eingespielt, insgesamt entsteht rund die Hälfte aller Studio-Produktionen zwischen 1974 und 1980. Dann folgt wieder eine Zäsur, die erst 1992, im Doppeljubiläumsjahr (150. Geburtstag und 80. Todestag) überwunden scheint, mit den Erstproduktionen von „Chérubin“ und „Cléopâtre“. Ordnet man die auf Schallplatte vorliegenden Massenet-Opern in der Reihenfolge, in der sie uraufgeführt wurden, dann steht am Anfang: „Le Roi de Lahore“. Bereits mit dieser 1877 in Paris uraufgeführten „Opéra“, seinem dritten Bühnenwerk nach den Opéra-comiques „La Grand Tante“ und „Don Césaire de Bazan“, feierte der 35jährige Massenet einen Triumph, der seine von da an unangefochtene Position als führender Opernkomponist Frankreichs begründete. An diese szenisch und musikalisch aufwendige Liebestragödie aus dem mittelalterlichen Indien hat sich zuletzt nur Richard Bonyngé gewagt, 1977 auf der Bühne in Vancouver, 1979 im Plattenstudio. Überragend, wenn auch nicht mehr ganz so strahlend frisch klingend, gestaltet die 53jährige Joan Sutherland mit verhangen-melancholischen Timbre die unglückliche Priesterin Sitâ. Makellos ihre leuchtenden Spitzentöne, ihre instrumentale Stimmführung. In keiner Weise ihr ebenbürtig ist der Interpret der Titelfigur, Luis Lima, dessen trockener, stets forciert, gestreifter Tenor zu keinerlei Ausstrahlung findet. Als Minister Scindia – und Dritter im Liebesdreieck – entwickelt Sherrill Milnes zu wenig gesangliches Raffinement (nur flaches Piano und blecherne Höhe) und kaum psychologische Durchdringung dieses komplexen Charakters. Klangschön und elegant phrasierend: Huguette Tourangeau in der Hosenrolle des Dieners Kaled. Bonyngé gelingt eine glanzvolle Aufführung dieser vielfarbig-

differenzierten Partitur. War „Le Roi de Lahore“ stark der Tradition von Meyerbeers „Grand Opéra“ verpflichtet, so weist Massenet's nächstes Werk „Hérodiade“ (Uraufführung Brüssel 1881) voraus auf die später von ihm bevorzugte, intimere Form des „Drame lyrique“. Es ist völlig unverständlich, daß diese reizvolle Oper mit einer der für Massenet typischen „Heldinnen eines lasziven Mystizismus“ bis heute nur in zwei Live-Mitschnitten vorliegt. Die Hauptverantwortung für das gesanglich provinzielle Niveau der konzertanten Aufführung 1974 tragen die männlichen Interpreten: Ernest Blanc, langjähriger erster Bariton der Pariser Opéra, ist hier weit über seinen Zenith hinaus; die bekannteste Arie des Stücks, „Vision fugitive“, verunstaltet er durch heiser herausgebellte hohe Töne und ein nur gebrülltes Forte. Noch schlimmer klingt der drittklassige (Charakter-) Tenor Jean Brazzi, der hoffnungslos überfordert ist. Die beiden Frauenstimmen, Muriel de Channes als Salomé und Nadine Denize als Hérodiade, sind akzeptabel, heben sich aber zu wenig voneinander ab. David Lloyd-Jones' Dirigat ist nüchtern und solide, holt jedoch kaum die Zwischenfarben dieser morbid-dekadenten Atmosphäre heraus.

Daß Star-Besetzungen beileibe keine Garantie für authentischen Massenet-Stil bieten, demonstriert die 1984 im Teatro Liceo von Barcelona festgehaltene Vorstellung der „Hérodiade“. Montserrat Caballé ist so auf ihre – zugegeben – phänomenalen Piano- und Mezzavoce-Töne konzentriert, daß sie kaum dazu kommt, auch die Gefühle, Regungen, Stimmungen der Salomé zu vermitteln. Ein intensives, wenn auch bei weitem nicht erschöpfendes Rollenporträt gelingt Dunja Vejzovic als Titelinterpretin. José Carreras und Juan Pons sind als Jean Baptiste und

Hérode im Stück zwar Antagonisten, doch eint sie der gleiche – falsche – Gestaltungsansatz: plakativer Kraftaufwand und Neigung zum Dauerforte verhindern Ausdrucksvielfalt, ebenen dynamische und farbliche Nuancen ein. Jacques Delacôte am Pult gibt sich meist mit nachgiebig-routinierter Sängerbegleitung zufrieden.

Noch weit übertroffen wurde der Erfolg der „Hérodiade“ durch die 1884 folgende „Manon“. Immerhin Sir Thomas Beecham hat sich zu der Lobeshymne verstiegen: „Ich würde Bachs sämtliche Brandenburgische Konzerte für Massenets ‚Manon‘ hergeben.“ Kein Wunder, daß eben dieser „Opéra-comique“ die beiden ersten Gesamtaufnahmen einer Massenet-Oper überhaupt galten: 1923, also noch in akustischer Aufnahmetechnik, und 1928/29. In beiden Fällen wird die Wahl der Tempi offensichtlich diktiert von den Spieldauerzwängen der Schellackplatte, vieles gerät deutlich zu schnell. Die erste Aufnahme bietet in summa mehr Klangrauschen als Klangrausch – auch eine Frage der Überspielung? –, läßt den hellen, hohen Sopran der gesangstechnisch glänzenden Fanny Heldy allzu scharf und spitz hervortreten. Jean Marny (Des Grieux) verfügt über wesentlich mehr Biß als seine späteren französischen Tenorkollegen, dazu über ein jugendlich attraktives Timbre, wenn auch über nicht allzu variable Tonfarben. Die beiden tiefen Männerstimmen – Léon Ponzio als Lescaut und Ernest Dupré als Comte – gestalten präzise, gefühl- und charaktervoll. Die – klanglich gut restaurierte – Aufnahme von 1928/29 setzt in gesanglicher Hinsicht noch höhere Maßstäbe; beide Interpreten des Liebespaars gehören zu den herausragenden Künstlern der gesamten „Manon“-Discographie: die bezaubernde, mädchenhafte, gluckenhelle

Manon von Germaine Féraldy, mit erstaunlich expansionsfähiger Stimme, und der in Paris ausgebildete Ukrainer Joseph Rogatschewsky, ein edler, lyrischer Tenor mit schwebender Mezzavoce, aber auch Spinto-Qualitäten. Georges Villier als Lescaut und Louis Guenot als Comte sind hochkarätige Nebenrollenbesetzungen.

Die Live-Mitschnitte aus der New Yorker Metropolitan Opera von 1940, 1943 und 1951 sind beeinträchtigt durch bescheidene Klangqualität – vor allem der Orchesterwiedergabe, was ein Urteil über die Dirigenten kaum zuläßt – und erhebliche Striche. Die früheste Aufnahme ist hörens Wert vor allem wegen des stilistisch erstklassigen Richard Crooks. Grace Moore dagegen liefert nur ein Routine-Portrait. John Brownlee (Lescaut) klingt schon ziemlich abgesungen; Nicola Mosconas (Comte) würdevoller, weicher Baß bleibt unter seinem sonstigen Niveau. Die Protagonisten des Mitschnitts von 1943 zählen zu den Höhepunkten der „Manon“-Besetzungen überhaupt. Die Brasilianerin Bidu Sayão ist die Manon mit dem schönsten, jugendlichsten, leuchtendsten Sopran. Sie vereint mädchenhafte Süße, Gefühlsinnigkeit, erlesene Musikalität. In den bravourösen Koloraturen des „Fabliau“ – von Massenet anstelle der Gavotte des dritten Akts fürorgette Bréjean-Silver, die erste Fee in „Cendrillon“, eingefügt – zeigt sie ihr enormes gesangstechnisches Können. Ein mit Bidu Sayão vorzüglich harmonisierender Des Grieux ist der Amerikaner Charles Kullman; Star der Salzburger Festspiele von 1934 bis 1936, mit edlem Timbre, Sensibilität, Mezzavoce-Kultur – Inbegriff eines romantischen Helden. Manons an Des Grieux gerichtetes Wort „... que j'ai de plaisir à l'entendre!“ erhält hier eine Wahrheit auch

außerhalb des Stücks.

Geradezu den negativen Gegenentwurf zu Kullmans Glanzleistung liefert Giuseppe di Stefano 1951. Schon im Entrée zu laut, hat er dann in der St. Sulpice-Szene keine Reserven: mit überforderter Stimme opfert er die verlangte dynamische Differenziertheit eitlen Tenorismo. Licia Albanese vermittelt zu wenig Lebensfreude und Koketterie und leistet sich zu viel scharfe Töne: insgesamt ein Portrait mit Trauerrand. Martial Singher klingt etwas müde, erweist sich aber immer noch als Stilist von Graden. Jerome Hines gestaltet intelligent, wenn auch mit einem Schuß zuviel Wotan-Pathos.

Die 1950 beim NDR in Hamburg entstandene „Manon“ ist der einzige (!) auf Platte vorliegende deutsche Versuch einer Auseinandersetzung mit Massenet. Das künstlerische Zentrum der – auch deutsch gesungenen – Aufnahme bildet der elegante, gefühlvolle, sensible Des Grieux von Anton Dermota. Seine gelegentlichen Probleme mit der Forte-Höhe werden durch zarte Mezzavoce, stilvolle Phrasierung, subtile Decrescendi bei weitem kompensiert. Sena Jurinac' Studie der Titelrolle ist vergleichbar mit einer Silberstiftzeichnung: fragil, kontrastarm, bläulich. Es fehlen die emotionalen und charakterlichen Farben der Figur: Lachen und Leichtsinn, Koketterie und Charme. Die Leistungen von Lescaut und Comte sind ungenügend bis katastrophal. Wilhelm Schüchter dirigiert bieder, schwunglos und einförmig.

Die erste „Manon“ auf LP wurde 1951 von Decca produziert, mit einem französischen Team. Entwertet wird die Aufnahme durch den nervtötenden Sprecherkommentar, dem die kurzen Dialoge geopfert wurden. Hörenswert ist sie vor allem wegen des feinen lyrischen Tenors Libero de Luca, der allerdings im Forte wenig

Stehvermögen zeigt. Janine Micheau hätte eine Manon-Stimme, bliebe sie nicht so völlig unbeteiligt-passiv, selbst ihr Lachen klingt wie tiefgefroren. Roger Bourdin (Lescaut) und Julien Giovannetti (Comte) bieten gutes Nebenrollenniveau. Albert Wolffs Dirigat gehört in die Kategorie „kompetent-akzeptabel“.

Welch sprühenden Geist und funkelnden Charme, duftige orchestrale Farben man dieser Partitur abgewinnen kann, das demonstrierte 1955 der ehemalige Bratscher der Opéra-comique, Pierre Monteux, dem die kongenialste, gelungenste aller „Manon“-Aufnahmen zu verdanken ist, auch dank der geschlossensten, auf gleichmäßig hohem Niveau stehenden Besetzung. Victoria de los Angeles ist keine Koloratur-Nachtigall, sondern eine Manon vom Typ Ninon Vallin, also mit dramatischen Reserven. Sie liefert eine faszinierende Demonstration ihrer Musikalität, Intelligenz und Stilsicherheit. Als typisch französischer lyrischer Tenor, leicht, hell und weich timbriert, wenn auch mit Durchsetzungsproblemen im Forte, erweist sich Henri Legay. Hervorragende Leistungen als Cousin und Vater bieten Michel Dens und Jean Borthayre.

In der italienisch gesungenen vieraktigen Schrumpffassung der „Manon“ aus der römischen Oper (1957) erreicht Victoria de los Angeles nicht die Differenziertheit ihrer Studio-Aufnahme. Ferruccio Tagliavini ist ein Beispiel dafür, daß ein überaus attraktives Stimmtimbre durch Portamento-Übertreibungen, flache Piani, unsensiblen dynamische Kontraste weit unter seinen Wirkungsmöglichkeiten bleibt. Ein wahres Brüllfest veranstaltet Afro Poli als Lescaut, Plinio Clabassi ist stilistisch adäquater. Das plakative Dirigat Napoleone Annovazis wirkt durch das knallharte Klangbild noch unat-

traktiver.

Ein stimmlich unhomogenes Liebespaar hält der Mitschnitt aus Barcelona 1968 fest: Montserrat Caballé gelingen zwar wahre Zauberkunststücke an Mezzavoce-Virtuosität, sie leistet sich aber auch fragwürdige Ritardandi und Diminuendo-Übertreibungen. Insgesamt bleibt sie der Figur die ganze Dimension jugendlicher Leichtsinnigkeit und mäd-

Farben, kein zart abgetöntes, intimes Aquarell. Auch Peter Maag am Pult entscheidet sich weniger für französischen Esprit als für zupackende Italianità.

Die – gemeinsam mit Bidu Sayão – rollendeckendste Interpretation der Manon gelingt Beverly Sills sowohl im Live-Mitschnitt von ihrer Stammbühne, der New Yorker City Opera 1969, wie auch in der ein Jahr später



Massenets 1877 in Paris uraufgeführte Oper „Le Roi de Lahore“ liegt bisher nur in der 1979 entstandenen Decca-Aufnahme unter Richard Bonyngue vor, in der Sherrill Milnes (Foto oben) die Rolle des Scindia sang. Das nächste Werk, das Massenet komponierte, war die 1881 in Brüssel uraufgeführte „Hérodiade“, die bis heute nur in zwei Live-Mitschnitten vorliegt. Die Abbildung unten zeigt Lina Pacary in der Pariser Aufführung von 1903. Foto Mitte: Szene aus der Met-Produktion von „Manon Lescaut“.



Fotos: Decca, UNITEL, Forschungsinstitut für Musiktheater, Thurnau

chenhafter Frische schuldig. Alain Vanzo dagegen ist ein fast idealer Des Grieux, dessen Geschmeidigkeit, Eleganz, Sensibilität die wenigen Probleme bei dramatischen Stellen wettmachen. Laut und poltrig präsentieren sich John Darrenkamp (Lescaut) und Felix Giband (Comte).

Eine weitere italienisch gesungene Aufnahme, in nurmäßigem Klang, folgt derselben vieraktigen Fassung wie die römische, wo die Gavotte des dritten Akts die „Gold-Arie“ im vierten Akt ersetzt. Auf der Bühne der Mailänder Scala malen 1969 Mirella Freni und Luciano Pavarotti beide eher ein großformatiges vokales Ölgemälde, in kräftigen, ungemischten

entstandenen Studio-Produktion, beide unter der lebhaften und spannungsvollen Leitung von Julius Rudel. Beverly Sills verfügt zwar nicht über das erlesene Soprantimbre der Brasilianerin, ist ihr jedoch gleichwertig an Ausdrucksraffinement und ihr noch überlegen an gesangstechnischer Virtuosität: Die große Arie des dritten Akts „Je marche sur tous les chemins“ ist ein Glanzstück souverän-spielerischer Stimmbeherrschung. Kein Wunder, daß der junge Plácido Domingo (1969) im direkten Vergleich mit der Sopranistin schlecht abschneidet und seine technischen Grenzen (forcierte Höhe, Falsett statt gestütztes Piano) allzu deutlich wer-





Foto: Reg Wilson/Royal Opera House Covent Garden

Richard Bonyng brachte 1974 die vergessene Feenoper „Esclarmonde“ mit Joan Sutherland in San Francisco auf die Bühne. 1975 folgte die bisher einzige Schallplattenaufnahme des Werkes.

den. Nicolai Gedda (1970) harmoniert nicht nur im hellen, hohen Timbre vorzüglich mit Beverly Sills, er ist ihr auch an Eleganz, Stil, technischer Perfektion ebenbürtig. Mäßige Leistungen bieten Lescaut und Comte beim klanglich bescheidenen Live-Mitschnitt. Noch darunter bleibt in der Studioaufnahme Gérard Souzay als Lescaut, der eine schwere Stimmkrise durch Forcieren „überspielen“ möchte; gediegen und würdevoll dagegen Gabriel Bacquier als Comte.

Daß man auch ältere Live-Mitschnitte vorzüglich technisch aufbereiten kann, beweist einmal mehr Myto mit einer Aufnahme aus der Wiener Staatsoper 1971. Leider wird dieses Niveau künstlerisch nicht erreicht: Giacomo Aragall offenbart unüberwindliche Schwierigkeiten in der Mezzavoce, flüchtet entweder ins Falsett oder ins Forte. Jeannette Pilou singt engagiert, doch verfügt sie weder über eine

erstklassige Stimme noch über eine ebensolche Technik. Rauh und grobschlächtig zeigen sich Gianpiero Mastromei und Wladimiro Ganzarolli. Ebenso wenig Sinn für Feinheiten entwickelt Serge Baudo als Dirigent.

Aus Chicago stammt ein weiterer Live-Mitschnitt (1973) mit dem damals von der Plattenindustrie sträflich vernachlässigten Alfredo Kraus sowie Teresa Zylis-Gara. Er: ein Des Grieux mit noblem Understatement, ein Stilist und Gesangstechniker reinsten Wassers. Sie: ein leicht geführter, schöner Lirico-spinto-Sopran mit zuviel Energie und zu wenig Leichtsinn. Auffallend: Donald Gramm als fein nuancierender Comte. Jean Fournet fordert dem Orchester mehr Rasanzen als Raffinesse ab.

Eine gesanglich nur mittelklassige, mit jungen französischen Kräften besetzte, aber erheblich (auf 2 LPs)

gekürzte Produktion ist 1974 entstanden. Auch die Radio-Übertragung desselben Jahres unter Lawrence Foster hat allenfalls provinzielles Niveau, leidet zudem unter der störenden englischen Sprache.

Der bislang letzte Beitrag zur „Manon“-Discographie hätte ein künstlerischer Gewinn und rundum gelungen sein können, wäre Ileana Cotrubas in der Titelrolle zu bewegen gewesen, weniger Einheitston, weniger Pflichtaufgabe zu bieten. So unction wie ihre Koketterie klingt, so gewollt wirkt ihre Sinnlichkeit. Für Alfredo Kraus kommt die Aufgabe – mit 55 Jahren – ziemlich spät, doch verfügt er nach wie vor über eine souveräne, leichte Höhe, perfekt kontrollierte Mezzavoce, dynamische Vielfalt – alles Qualitäten, von denen Domingo, Pavarotti und (siehe „Werther“) Carreras nur träumen können! Ähnlich hohes Niveau erreichen der geschmeidige, jugendliche Gino Quilico und der profiliert gestaltende José van Dam. Michel Plasse erzielt mit einem nur mäßigen Orchester ein sehr respektables Resultat.

Massenets „Manon“-Erfolg war noch im Aufwind, da machte sich der Komponist schon an die nächste Aufgabe, die Vertonung von Corneilles spanischem Ritter-Drama über den Konflikt zwischen Liebe und Ehre: „Le Cid“. 1885 verhalf eine Spitzenbesetzung mit Jean und Edouard de Reszke sowie Pol Plançon dem Werk zu einem glanzvollen Einstand an der Pariser Opéra. Den Sängern nach ein Star-aufgebot verheißt auch die bislang einzige Aufnahme der Oper, die 1976 live in der New Yorker Carnegie Hall aufgezeichnet wurde. Doch die Attraktion der Einspielung ist die Dirigentin Eve Queler, die sich mit unglaublicher Verve in die Ouvertüre stürzt und diese Hochspannung bis zum Schluß durchhält. Plácido Domingo zeich-

net die Titelfigur heroischer als sie in der Musik angelegt ist – viel zu vordergründig laut das Gebet „O souverain“ –, allerdings führt er einen Helden im glanzlosen Blechpanzer vor, nicht einen in strahlendem Edelmetall gewandeten. Mit vollem saftigen Klang, überzeugend sowohl als furios Rache fordernde Tochter wie als verzweifelt Liebende: Grace Bumbry in der Partie der Chimène. Rodrigues Vater charakterisiert präsent und prägnant Paul Plishka. Bläß und uninteressant: Eleanor Bergquist als Infantin.

Die mittelalterliche Feen- und Ritteroper „Esclarmonde“, deren Titelpartie Massenets der kalifornischen Sopranistin Sybil Sanderson in die Kehle komponiert hat, wurde 1889 zum Sensationserfolg der Pariser Weltausstellung. Nach dem Zweiten Weltkrieg ist diese ungewöhnlich aufwendig und in der Hauptrolle höchst anspruchsvolle „Opéra romanesque“ erst durch Richard Bonyng wiederentdeckt worden, zunächst für die Bühne (San Francisco 1974), dann für die Schallplatte (1975). Diese bis heute einzige Einspielung stellt selbst innerhalb einer so glänzenden Discographie, wie sie Joan Sutherland aufzuweisen hat, einen Höhepunkt dar. Mit stupender Leichtigkeit bewältigt sie die haarsträubend extreme Tessitura (bis g^{'''}). Ein prachtvoller Roland ist der 36jährige Giacomo Aragall – damals ein tenorales Versprechen für die Zukunft, das er leider nicht einlösen konnte. Aus den Nebenrollen ragt der klangvolle Mezzo von Huguette Tourangeau heraus. Bonyng dirigiert phantasievoll, subtil und zupackend, bringt diese kunstvolle, in Leitmotivtechnik gewobene Partitur zum Leuchten.

Kurt Malisch

Teil II folgt im nächsten FonoForum



CLAUDIO MONTEVERDI IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA

Von Montpellier bis Tokio war es eines der größten Opernereignisse des Jahres. Il Ritorno d'Ulisse entfacht Stürme der Begeisterung: überall haben die Inszenierung von Gilbert Deflo und die Kostüme von William Orlandi ebenso Bewunderung erregt wie die überzeugende und differenzierte neue musikalische Darstellung durch René Jacobs.

»Christoph Prégardien hat die ideale Stimme für die Titelrolle: klar, leicht und präsent.« (Le Soir).

»Die ganze Besetzung von mehr als zwanzig Sängern agiert – bis in die kleinste Nebenrolle – auf einem gleich exzellenten Niveau« (Mainichi, Tokio)

»Gesungen wurde mehr als prachtvoll! ... Die Krone dieser Produktion aber geht an die junge schweizerische Mezzosopranistin Bernarda Fink.« (Orpheus).

René Jacobs leitet die Oper »präzise, doch ohne Härte, aufmerksam gegenüber der Dynamik des Werkes, mit schillernder und kontrastreicher Farbigeit der Instrumente« (Opéra International).



MONTEVERDI
IL RITORNO
D'ULISSE
IN PATRIA

Bernarda Fink
Christoph Prégardien
Christina Högman
Lorraine Hunt
Dominique Visse
Mark Tucker
David Thomas
Concerto Vocale
RENÉ JACOBS

OPERA
MONTEPELLIER

»Die Musik verliert alle Sprödeheit und führt in jedem Augenblick das Feuer und die Instabilität der Gefühle vor Augen« (Le Monde).

»Odysseus als Spiel von Liebe und Harmonie ... im reichlichen Beifall eines entrückten Publikums« (Welt am Sonntag).

helikon
musikvertrieb gmbh