

Recensie (cd) - Mezzo Mozart - Marina Viotti - OpusKlassiek

Mezzo Mozart - Marina Viotti

Mozart: *Così fan tutte* 'Ah, scostati ... Smanie implacabili' - *Le nozze di Figaro* 'Giunse alfin ... Deh, vieni' - 'Voi che sapete' - *Mitridate, re di Ponto* 'Venga pur' - *Ascanio in Alba* 'Perchè tacer degg'io ... Cara, lontano ancora' - *La finta giardiniera* 'Va' pure ad altri in braccio' - *La clemenza di Tito* 'Parto, parto, ma tu ben mio'

Concertaria KV 505 'Ch'io mi scordi di te'

Exsultate, jubilate K.165

Mis in c, KV 427 'Laudamus te'

Marina Viotti (mezzosopraan)

Gli Angeli Genève

Dirigent: Stephan MacLeod

Aparté AP 350

Opname: Bazel, 18, 20 & 21 juni 2023

Een bijzondere cd met aria's van Mozart verdient extra aandacht, vanwege het repertoire, gelukkig ook vanwege de uitvoering, maar vooral vanwege de gedachte erachter, die aansluit bij alle misverstanden rond het stemtype 'mezzosopraan', dat tegenwoordig veelal gezien wordt als een lichte of hoge alt. Niets is immers minder waar en daarvoor hoeven we alleen maar de partituren op te slaan van *Der Rosenkavalier* en *Ariadne auf Naxos*, waarin Octavian en de Komponist geschreven blijken voor hetzelfde stemtype, maar waarbij de laatste rol nadrukkelijk staat aangeduid als sopraan. Illustratief: in de slotfase van zijn carrière was Strauss' favoriete vertolkster voor beide rollen dan ook de sopraan Irmgard Seefried.

De praktijk toont dat de voorkeur van de componist geen uitzondering vormde. Nog lang na zijn dood kozen Strauss-specialisten als Karl Böhm, Rudolf Kempe en Herbert von Karajan voor beide rollen bij voorkeur

sopranen als Seefried, Sena Jurinac of Teresa Zylis-Gara, en soms zelfs nog lichtere sopranen. Desondanks verhuisden Octavian en de Komponist na de opkomst van Christa Ludwig wereldwijd steeds meer naar het 'mezzo-vak', en iets dergelijke gebeurde min of meer in navolging daarvan met andere voor sopraan geschreven travestierollen, in het bijzonder Cherubino in *Le nozze di Figaro* en Siebel in *Faust*.

In de ogen van velen kunnen personages met een broek blijkbaar geen sopraan hebben, wat zelfs voor deze nadrukkelijk voor vrouwenstemmen geschreven rollen leidde tot experimenten met tenoren en countertenors. In het theater gold in vorige eeuwen echter niet het stemvak als criterium, maar de vraag of iemand een rol kon zingen en ook gestalte kon geven. Bovendien: een sopraan als Cherubino of Siebel komt echt 'puberaler' over dan een donkerder gekleurde en daardoor meer volwassen klinkende mezzosopraan of een 'altmezzo'! Nog belangrijker was echter de affiniteit met een partituur en zo waren er diverse specifieke Strauss-vertolksters (o.a. Lisa Della Casa en Elisabeth Söderström) die in *Der Rosenkavalier* Sophie, Octavian en de Marschallin hebben gezongen. En er zullen zeker ook zangeressen zijn geweest die Cherubino, Susanna en gravin Almaviva hebben vertolkt, of Fiordiligi, Dorabella en Despina.

De groeiende rol van het 'stemvak' als criterium viel overigens samen met de opkomst van de 78t-plaat, die fragmenten meer nadruk gaf dan de totale vertolking. Tegelijk blijft het een feit dat de term 'mezzosopraan' duidelijk wijst op een relatie met de sopraan. Het betreft namelijk, zeker in het eerste driekwart van de 19de eeuw, vooral partijen voor zangeressen die wel degelijk sopranen waren, maar zich prettiger voelden als zij niet al te vaak boven de a' uit hoefden. (In feite vertegenwoordigden zij de traditionele sopraan uit een tijd toen de regio van de 'hoge c' nog niet zo sterk in zwang was.) Dat betreft een breed rollenscala bij Rossini, Bellini en Donizetti (het was de tijd van 'onclassificeerbare' zangeressen als Maria Malibran en Giulia Grisi) en in het Franse repertoire onder meer Valentine (*Les Huguenots*) en Rachel (*La Juive*), maar ook Eboli (*Don Carlos*), Carmen en Charlotte (*Werther*).

Parallel aan het bezetten van travestierrollen met donkere timbres, zien we tegenwoordig dat sommige rollen van jonge meisjes en dienstmeisjes vaak op vergelijkbare gronden door (te) lichte stemmen worden gezongen, alsof het soubrettes zijn. Duidelijke voorbeelden daarvan vinden we bij Mozart met Susanna (*Le nozze di Figaro*), Zerlina (*Don Giovanni*) en Despina (*Così fan tutte*). Eigenlijk waren bijna alleen in Frankrijk nog lange tijd voorstellingen te horen waarin Cherubino lichter klonk dan Susanna en Dorabella lichter dan Despina (hoewel die laatste rol tegenwoordig ook regelmatig aan 'karakterzangeressen' wordt toevertrouwd).

Marina Viotti

Marina Viotti, zuster van de chefdirigent van DNO onder wiens leiding zij in november in Amsterdam Orlofsky in *Die Fledermaus* zal zingen, staat te boek als mezzosopraan, maar hoe relatief zo'n benaming is, blijkt uit de toelichting bij haar Mozart-cd. Zij begon haar carrière namelijk als een traditionele mezzosopraan (misschien beter: 'mezzo-alt'), maar al snel werd haar timbre lichter en haar hoogte vrijer, tot zij uiteindelijk te horen kreeg dat zij klonk als een sopraan. Zij besloot echter daarin niet mee te gaan. Veel bekende sopraanrollen trokken haar niet, terwijl zij zich juist in veel rollen voor 'mezzosopraan' beter thuis voelde, niet alleen vanwege het personage, maar ook vocaal. In feite precies de criteria die in de 19de eeuw zorgden voor de 'splitsing' tussen sopraan en mezzosopraan!

Meteen aan het begin van haar nieuwe cd geeft zij haar visitekaartje af als een zelfbewuste Dorabella, een rol die moet klinken als het tweelingzusje van Fiordiligi, maar die als karakter net iets extravert moet overkomen. Meteen daarna horen we in de concertaria 'Ch'io mi scordi di te' de net iets lichtere klank die we met Fiordiligi zelf associëren, meteen gevolgd door Susanna's 'Giunse alfin', twee aria's die door Mozart ook geschreven werden voor dezelfde zangeres. Bewijzen die aria's dat Marina Viotti beantwoordt aan ons idee van een sopraan, of zo men wil een 'tweede sopraan', meteen daarna horen we een duidelijk donkerder timbre in Farnace's 'Venga pur' uit *Mitridate*, door Mozart eveneens voor sopraan geschreven, maar wel voor een castraat. Die aria moet dus ook anders klinken, en dat is een tweede verrassing van deze cd: eindelijk weer eens

een recital waarin elk fragment een eigen karakter en zelfs een eigen klank krijgt!

De castraatlijn wordt doorgetrokken met een lichter gekleurde aria uit *Ascanio in Alba* en wellicht de grote verrassing van dit recital: het motet *Exsultate, jubilate*, hier dus gezongen door een 'mezzosopraan'. Mozart schreef de muziek echter eveneens voor een castraat en de moeilijkheid ligt meer in de expressiviteit van het derde deel en de vereiste snelheid in enkele virtuoze passages dan in de ligging, die overigens juist vraagt om een solide middenstem.

Een juweeltje is daarna Cherubino's 'Voi che sapete', evenals enkele andere fragmenten voorzien van delicate 'versieringen', terwijl Ramiro's 'Va, pure' uit *La finta giardiniera* de ideale overgang vormt naar Sesto's geladen 'Parto, parto' uit *La clemenza di Tito*. Misschien had de voordracht daar iets meer emotie mogen uitstralen, maar als brug naar het 'Laudamus te' uit de mis in c past ook die aria in een weloverwogen opbouw, mede te danken aan dirigent Stephan MacLeod die ook verder een uitstekende partner blijkt. Het gedetailleerde spel van het ensemble Gli Angeli Genève is een andere gouden appel aan deze boom.

Pauline Viardot

In feite is *Mezzo Mozart* een logisch vervolg op een eerdere cd, gewijde aan het repertoire van Pauline Viardot (1821-1910), dochter van de befaamde tenor Manuel Garcia en zuster van Maria Malibran. Deze Spaanse zangeres is de geschiedenis ingegaan als de belangrijkste Franse mezzosopraan van de 19de eeuw (vaak wordt zij ook als alt aangeduid), maar evenals Malibran en vrijwel iedere zangeres in dit tijd zong zij gewoon alles waarin zij zich thuis voelde, ongeacht welk etiket erop geplakt was. Ook op die cd bewoog Viotti zich vrijmoedig door alle stemvakken heen met zelfs enkele rollen die tot het bijna onaantastbare domein van de 'echte alten' worden gerekend, zoals Dalila en Sapho. (voor meer informatie klik [hier](#))

Die cd begon met twee fragmenten waaraan 'echte sopranen' zich evenmin zullen wagen, waaronder de titelrol in Berlioz' bewerking van

Orfeo ed Euridice uit 1859. In de jaren daarvoor had Viardot aan de wieg gestaan van Didon in *Les Troyens*, terwijl de rollen van Sapho en Dalila eveneens geschreven waren met haar stem in gedachten. Daaruit kunnen wij overigens wel afleiden dat de stem van Viardot in omvang en timbre dicht bij die van de alt dan van de sopraan gelegen zal hebben. Ook met die cd toonde Viotti echter aan hoe relatief de indeling in stemvakken eigenlijk is.

Hier combineert zij deze rollen met een bijna Duits-theatrale visie op Bellini's Romeo. Die mist iets van de sfeer van Italiaans bel canto, maar haar zang is zelfverzekerd, technisch beheerst en hoewel hier even de ondergrens van haar stem hoorbaar is, zou ik haar graag in een complete opname horen. Naar meer smaakt ook een deel uit *Marie-Magdeleine*, het 'drame sacré' van Massenet waarvan Viardot op 11 april 1873 de semi-geënceneerde première zong en dat we ten onrechte veel te weinig horen.

Een aria van Rachel uit *La Juive* is kenmerkend voor de echte, 19de-eeuwse Franse mezzosopraan, evenals de aria van Léonore uit Donizetti's *La Favorite*. Leuk op deze cd blijft het contrast met Rosina's 'Una voce poco fa' uit *Il barbiere di Siviglia*, even later gevolgd door 'Bel raggio lusinghier' uit *Semiramide*, door Rossini geschreven voor Isabella Colbran. De keuze van juist deze aria, en niet Arsace's 'Eccomi alfin in Babilonia', een van de echte rollen voor de altstem uit het oeuvre van die componist, is kenmerkend voor zowel de vocale kwaliteiten van Viotti als haar houding tegenover het repertoire.

[index](#)