

„Ja, nimm du jetzt nur Abschied!“ Die Schlusszene als Frontispiz des Klavierauszugs von 1860



Folge 108: „Un mallo in maschera“ von Giuseppe Verdi

Lachen über dem *Abgrund*

Unter Giuseppe Verdis vielen populären Opern ist sie eine der beliebtesten: der 1859 in Rom uraufgeführte „Maskenball“, **Un ballo in maschera**.

Von Jürgen Kesting

In seiner dreibändigen Studie der Opern Verdis hat Julian Budden zwischen den interessanten (weil experimentellen) und den konventionellen Opern unterschieden. „Un ballo in maschera“, des Komponisten dreiundzwanzigste Oper, nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als hier ein italienisches Melodramma unter der Maske einer frivolen Komödie daherkommt. Eine Schlüsselszene ist das Quintett am Ende des ersten Akts: „È scherzo od è follia“ – ein Lachen über dem Abgrund, in den der leichtherzige König stürzen wird. Die berühmteste Version ist die von Alessandro Bonci, der die Phrasen-Pausen mit einer „risata“ füllte – einem Lachen, das ihm, wie er schwor, 1898 von Verdi erlaubt worden war. Der Effekt ist magisch und zugleich beklemmend, und er fügt sich in eine Partitur mit Vorschriften wie „brillante“, „agitato“, „con slancio“ und vor allem „con eleganza“. Gleichwohl ist das „Poem einer unmöglichen und verzweifelten Liebe“ als Verdis „Tristan“ bezeichnet worden. In diesem Poem steckt ein politisches Drama über Pflicht und Verantwortung, die sich der König in seinem Entrée – „Gut ist nur die Macht, die der Untertanen Tränen trocknet“ – auferlegt und sogleich vergisst, wenn er den Namen der heimlich geliebten Amelia liest. Schon in seinem ersten Cantabile klingt der Rausch einer Liebe an, die in dem ekstatischen Duett des zweiten Akts („Teco io sto“) zum Weltverlust führt.

Karsten Steigers Opern-Diskografie verzeichnet vierzehn oder fünfzehn Studioaufnahmen und über hundert Mitschnitte. Zur vocalità der fünf Hauptpartien: Amelia ist für einen soprano lirico spinto geschrieben, Ulrica für eine Altistin oder eine sehr dunkle Mezzo-Stimme. Riccardo, die von der Singzeit her längste Tenor-Partie Verdis, stellt hohe Ansprüche an die agilità ebenso wie an die Ener-

gien eines Spinto. Für den Renato wird ein dramatischer Bariton mit dunklem Klangfundament und sicherer Höhe verlangt, für die Travestie-Rolle des Oscar eine fantasievolle Virtuosa.

Die früheste Aufnahme, eine Aufführung der Met vom 14. Dezember 1940, gehört zu den Inkunabeln der Verdi-Diskografie. Ettore Panizza, zuvor enger Mitarbeiter Toscaninis, standen drei Protagonisten mit gloriosen Stimmen zur Verfügung: Bruna Castagna als eine klangvoll und geschmeidig singende Ulrica; Zinka Milanov vibrierend intensiv in der Arie des zweiten Aktes

das C unter dem System – zu singen (in fast allen Aufnahmen wird das tiefe C in die Höhe oktaviert – abgesehen von Domingo unter Karajan).

Die von Bruno Walter mit dramatischer Verve geleitete Aufführung vom 15. Januar 1944 zeichnet sich orchestral durch eine Beethoven'sche Intensität aus. Auch wenn Jan Peerce dem König den Ton der Leichtfertigkeit schuldig bleibt, überzeugt er im Duett wie in der Arie des dritten Akts. Zinka Milanov fehlt auch in dieser Aufführung das Finish. Grandios aber Leonard Warrens stimmlich reiches und differenziertes Porträt des Renato.

„Ein Maskenball“ ist Verdis „Tristan“ – das Poem einer unmöglichen Liebe

mit einem brillanten hohen C, in der Detailausformung aber noch erratisch; endlich Jussi Björling mit seinem einzigartigen Timbre aus Weißgold, seiner Phrasierungs-Eleganz, seinen federnden Intervallsprüngen, seiner rhythmischen Verve. Einzigartig die leidenschaftliche Phonation des Liebesduetts. Aber welch ein Schreck, wenn er nach dem mit feinstem Legato gesungenen Rezitativ „Forse la soglia attinse“ auf die Arie „Ma se m'è forza perdeti“ verzichtet. Alexander Sved bringt für den Renato eine raumfüllende, aber granitgraue Stimme mit. Stella Andreva hat als Oscar einige gute Staccati zu bieten, aber nicht die essenziellen Triller für „Ah! Di che fulgor“.

In einem Mitschnitt aus New Orleans von 1950 unter Walter Herbert ist Björlings Darstellung womöglich noch eindringlicher. Bemerkenswert, dass er es wagt, in „Di tu se fedele“ das Riesenintervall auf „irati“ – vom hohen As auf



Foto: Archiv

Ettore Bastianini

Gibt es einen anderen Bariton, der die Phrase „O dolcezza perduta“ so wie er mit einem Piano-dolce gesungen hat, das wie ein Verzweiflungsschrei nachhallt?

Unter Leitung von Tullio Serafin entstand 1943 die erste Studioaufnahme mit dem Orchester der römischen Oper, meisterhaft in der Balance der Tempi. Benjamino Gigli wartet mit einer immer noch prachtvollen Stimme auf, aber auch mit den Unarten des Singhiozzo-Stils. Maria Caniglia als Amelia ist manchmal kaum zu ertragen: tremulös, schrill bei Tönen über dem System und einem zerplatzenden C in der Arie. Imponierend die damals 23-jährige Fedora Barbieri als Ulrica und der an Titta Ruffo erinnernde Gino Bechi als ein dem Jago angenäherter Renato. Der große Bass Tancredi Pasero zeigt, wie bedeutend eine Partie wie die des Verschwörers Samuel sein kann.

Den doppelbödigen Witz und den Sarkasmus der frivolen Komödie hat kein Dirigent eindringlicher zur Geltung gebracht als Vittorio Gui in einer Auf-

führung des Edinburgh Festivals 1949 mit Mirto Picchi als überschäumend-lebenslustigem Riccardo. Die Freude wird auch hier getrübt durch den Strich der Arie „Ma se m'è forza perderti“. Faszinierend die silbern leuchtende und doch von Melancholie umflorte Stimme von Ljuba Welitsch als Amelia.

Mit einer Kölner Rundfunkaufführung brachte sich 1951 der Spiritus Rector der deutschen Verdi-Renaissance der Zwanzigerjahre in Dresden in Erinnerung: Fritz Busch. Im Zentrum des adäquaten Ensembles stand der 26-jährige Dietrich Fischer-Dieskau: eindringlich als cholerisch wütender Renato im dritten Akt.

Am 17. und 24. Januar 1954 stand Buschs musikalischer Geistesbruder Arturo Toscanini zum letzten Mal am Opernpult: 87 Jahre alt und jung wie ein feuriger Engel. Es ist seine vielleicht beste Verdi-Aufnahme: rhythmisch straff, klanglich bis ins feinste Detail strukturiert, dynamisch berstend, energisch. Leider ist Herva Nelli mit der Partie der Amelia deutlich überfordert. Claramae Turner hat nicht die lugubren Farben für Ulrica. Der stimmlich wie immer energische Jan Peerce, kurzfristig für Jussi Björling eingesprungen, ist ein Riccardo ohne Charme. Als Renato vertraut Robert Merrill auf die sonore Klangpracht seiner Stimme, ohne nach Nuancen zu suchen.

In der orchestral prächtigen Aufführung unter Dimitri Mitropoulos (1955) kann nur der brilliant singende Richard Tucker überzeugen, während bei Zinka Milanov zu hören ist, dass sie im Herbst ihrer Karriere angekommen ist. Ulrica ist mit Jean Madeira gut, Oscar mit Roberta Peters vorzüglich, Renato mit Josef Metternich fehlbesetzt.

Unverzichtbar sind eine Studioaufnahme unter Antonino Votto und der dramatisch sehr viel spannendere Mitschnitt einer Scala-Aufführung unter Gianandrea Gavazzeni wegen Maria Callas als Amelia. Zwar ist nicht zu überhören, dass die Stimme in der hohen Lage manchmal scharf klingt, aber was bedeutet das schon angesichts ihrer Fähigkeit, in Klängen zu denken und tiefe Schatten von Angst auf die „Morrò“-Arie zu legen. Und wer hätte je dem Moment, in dem Amelia sich dem Werben Riccardos ergibt – „ebben,

si, t'amo“ – eine solche Verzweiflungsglut gegeben. Giuseppe di Stefano besaß 1956 und 1957 immer noch eine Amoro-so-Stimme und die Ausstrahlung eines unwiderstehlichen Lovers. Tito Gobbi nutzt seine acting voice, um Renato die Physiognomie eines vor Eifersucht rasenden Mannes zu geben, während Ettore Bastianini mit dem prachtvollen Klang seiner schwarzgründigen Baritonstimme für sich einnimmt. Giulietta Simionato kommt als Ulrica dem Ideal nahe.

In den Sechzigerjahren begann die Globalisierung des Opernmarktes mit Aufnahmen, die nicht länger auf Aufführungen und Ensemble-Arbeit beruhten. So betraten 1961 unter Leitung von Georg Solti vier internationale Stars die Decca-Klangbühne: die mit gleißender Brillanz singende Birgit Nilsson, die erneut überzeugende Giulietta Simionato, der stimmungsgewaltige Cornell McNeil und allen voran Carlo Bergonzi. Der Verdi-Stilist singt mit schmelzendem Cantabile, rhythmisch voller Verve in den Scherzo-beschwingten Ensembles und seinen Soli. Typisch für die frühe Stereo-Ära, dass der Produzent John Culshaw wieder auf die Effekte einer akustischen mise en scène mit übertriebenen orchestralen blow ups setzt.

Der interessanteste unter den Mitschnitten der frühen Sechzigerjahre bewahrt eine Aufführung der Covent Garden Opera unter Edward Downes. Amelia ist mit Amy Shuard, Ulrica mit Regina Resnik und Renato mit Ettore Bastianini auf hohem Niveau besetzt, Riccardo aber mit Jon Vickers auf höchstem. Die Intensität seiner Darstellung übertrifft die aller Tenöre nach 1950 – etwa im Liebesduett, wenn er auf Amelias „Ebben, sì, t'amo“ mit einem Herzensschrei antwortet: „M'ami“ – mit einem hohen A voll Schmerz und Seligkeit.

Wie Soltis Einspielung war auch die unter Erich Leinsdorf ein Star-Event, bei dem Carlo Bergonzi seinen Ruf als der feinste Verdi-Stilist erneut bestätigte. Leontyne Price verzaubert ihre Bewunderer mit der expansiven Phrase im Terzett des ersten Aktes und dem hohen C in der Arie des zweiten Akts. Doch gibt es in deklamatorischen Phrasen irritierend viele harsche und abgerissene Töne. Robert Merrill, stimmlich in bester Form, hält sich an seine bewährte Maxime: „If

Foto: Archiv



Maria Callas

in doubt sing loud.“ Ulrica ist mit Shirley Verrett und Oscar mit Reri Grist (famose Triller) exzellent besetzt. Die Spannung und den Farbenreichtum der Aufführungen unter Toscanini und Mitropoulos erreicht Leinsdorf nicht.

Noch weniger gelingt dies Bruno Bartoletti, dessen Aufnahme mit dem Orchester der Accademia di Santa Cecilia von 1970 ein verspätetes Geschenk für Renata Tebaldi war, deren Stimme erst im dritten Akt an die frühere klangliche Magie erinnert; und auch für Regina Resnik wurde die Partie der Ulrica zum bemühten Abgesang. Hingegen konnte Luciano Pavarotti in seiner ersten großen Verdi-Partie auf Platte weitestgehend überzeugen, insbesondere durch seine plastische Artikulation. Sherrill bringt für den Renato eine mächtige Stimme mit, doch gelingt es ihm nicht, die Ambivalenz der Figur sinnfällig zu machen.

Riccardo Muti folgt 1975 am Pult des New Philharmonia Orchestra einer Dramaturgie der Übertreibungen – zwischen lähmender Langsamkeit und forcierten Tempi, etwa in der zur Orchester-Etüde zugespitzten Stretta der ersten Szene; der Übertreibungen auch der Dynamik: Was ist schon ein Forte, wenn ein dreifaches Fortissimo krachen kann! Das Liebesduett des zweiten Akts, in den Aufnahmen unter Serafin, Toscanini und selbst Antonino Votto als Kontinuum seelischer Vorgänge entwickelt, zerfällt in Segmente. Und warum geht das Erregungszittern der Streicher bei „O qual soave brivido“ – in der Aufnahme unter Toscanini ein besonderer Spannungsmoment – bei Muti verloren? Bei Martina Arroyo hat man das Gefühl, dass sie nur die sängerischen Ansprüche der Amelia-Partie bewältigt – das allerdings souveräner als etwa Leontyne Price. Ähnlich Domingo als Riccardo, dessen Vortrag fehlt, was im Italienischen als sprezzatura bezeichnet wird: die elegante Leichtigkeit und Mühelosigkeit. Piero Cappuccilli ist, wie in vielen seiner Aufnahmen aus den 70er- und 80er-Jahren, sehr gut bei Stimme, ohne der Figur ein Gesicht zu geben. Wie imponierend Fiorenza Cossotto die éclats der Ulrica-Partie auch meistert – sie ist nicht der von Verdi erwünschte contralto.

Die unterkühlte Aufnahme unter Colin Davis (1978) ist wohl nur auf Grund von Vertragsverpflichtungen gegenüber

Stars wie dem überforderten José Carreras und der in Pianissimi badenden Montserrat Caballé entstanden.

Auch für die Aufnahme von Claudio Abbado sind wenige künstlerische Gründe erkennbar. Der Kontrast zwischen dem kraftvollen Tenor von Plácido Domingo und dem substanzarmen Sopran von Katia Ricciarelli ist so absurd, wie die Stalin-Organ-Töne von Elena Obraztsowa grotesk sind. Wie ein Wiedergänger aus der Ära des Belcanto hat sich Renato Bruson in diese Aufführung verirrt, in der Edita Gruberova als Oscar für ein paar Koloratur-Stunts sorgt.

Für seine zweite Aufnahme stand Georg Solti 1985 ein auf dem Besetzungs-Schachbrett erdachtes Ensemble zur Verfügung: eine englische Amelia mit einer ungewöhnlich klangreichen Stimme (Margaret Price), eine deutsche Ulrica (Christa Ludwig), zwei Italiener als Riccardo (Luciano Pavarotti) und als Renato (Renato Bruson) und ein amerikanischer Oscar (Kathleen Battle). Dem hitzigen Espressivo des Dirigenten

po-Probleme – in dem wie abgebrems-ten Allegro agitato vor dem Auftritt Amelias. Enttäuschend der ohne Konzentration des Tons singende Riccardo von Richard Leech. Dafür beeindruckt Vladimir Chernov als Renato – atemberaubend die cantabile-Reprise von „O dolcezza perduta“ mit einer suberben messa di voce auf dem f’ –, und er schafft es zudem, die Wandlung vom Königsfreund zum Rächer aus verlorener Ehre nachzuzeichnen. Michèle Crider wäre eine großartige Amelia, wenn ihr reiches Stimmmaterial eine Entsprechung in der Phrasierung oder generell im technischen Finish fände. Die gut geführte Stimme von Elena Zaremba ist zu matt nicht nur in der tiefen Lage, sondern auch bei mittlerer Dynamik.

Die Wunschbesetzung: Maria Callas oder Zinka Milanov, Jussi Björling oder Carlo Bergonzi, Leonard Warren, Tito Gobbi oder Ettore Bastianini, Bruna Castagna oder Giulietta Simionato und Luisa Tetrazzini – unter Leitung von Tullio Serafin. ■

Der frühesten Aufnahme unter Ettore Panizza von 1940 folgten Hunderte von Mitschnitten

haben nur Margret Price und Christa Ludwig die entsprechenden vokalen Mittel entgegenzusetzen. Luciano Pavarottis Part klingt so, als wäre er aus zu unterschiedlichen Zeiten aufgenommenen Takes zusammengeführt worden.

Herbert von Karajans letzte Opernaufnahme (1989) sollte der Vorbereitung der Salzburger Osterfestspiele dienen, die er nicht mehr dirigieren konnte. Karajan hat der Oper die Maske der frivolen Komödie abgenommen: Sie läuft zu auf die Todesmusik des erneut von Domingo gesungenen Riccardo, der, in die Jahre gekommen, aber immer noch grandissimo auftrumpfen kann. Josephine Barstow hat ihr Vibrato nicht unter Kontrolle. Leo Nucci ist ein fader Renato, Florence Quivar eine Ulrica ohne Ausstrahlung.

Wie sehr es der Aufnahme unter Carlo Rizzi (1996) an Momentum fehlt, zeigt sich etwa – nur eines der vielen Tem-



Foto: Archiv

Carlo Bergonzi