

La gloria d'Italia

Ward Marston veröffentlicht in einer einmaligen Sammlung sämtliche Aufnahmen des Baritons Mattia Battistini. Jürgen Kesting hat sich mit dieser verdienstvollen Edition auseinandergesetzt.

Wenn der Titel „Weltkulturerbe“ auch für musikalische Dokumente zu vergeben wäre, so hätte die Edition sämtlicher Aufnahmen des Baritons Mattia Battistini (1856–1928) mindestens auf dem zweiten Platz der Bewerbungsliste zu stehen. Sie erinnert an eine Hochzeit in der Geschichte des Singens in den beiden Jahrzehnten vor und nach 1900. Wie hoch die Sonne von Battistinis Ruhm stand, geht aus den Memoiren von Arthur Rubinstein hervor. „Arthur, erinnere Dich immer daran“, so mahnte ihn sein Onkel, „dass es drei musikalische Genies gibt – Beethoven, Mozart und Battistini.“ Mit diesem Satz leitet der Sänger und Pädagoge Michael Aspinall seinen Kommentar zu der sechs CDs umfassenden Sammlung mit den 117 Aufnahmen Battistinis ein, der als „la gloria d'Italia“ gefeiert wurde.

Die „Audio conservation“ der 117 klingenden Inkunabeln aus den Jahren zwischen 1898 (eine Zylinder-Aufnahme) und 1924, besorgt von Ward Marston und J. Richard Harris, hat eine offenbarende Qualität. Auf der akustischen Bühne steht die Stimme unmittelbar und in ihrer ganzen Pracht vor dem Hörer: betörend weich in Mezza-voce-Phrasen, vibrierend im Forte der hohen Lage bis zum G, As und selbst dem B und an Farben so reich wie die Palette eines Malers. „In jeder der vorliegenden Aufnahmen“, so Aspinall, „ist das Singen Battistinis nuancierter und reicher an Farben als das jedes anderen Baritons.“

Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts gab es nur vier Stimmgattungen: Sopran und Alt, Tenor und Bass. Unterschieden wurde nur zwischen dem tiefen und dem hohen Bass (basso cantante). Des letzteren Ambitus reichte bis zum F'. Rossini war wohl der Erste, der dem Sänger des Figaro das hohe G abverlangte. Als Battistini geboren wurde, war „Bariton“ gerade zum Fach geworden, und als er 1878 seine Karriere begann, war es als Fach etabliert. Verdi war es gewesen, der nicht nur den Ambitus der mittleren Stimme bis zum G (selbst bis zum A) erweiterte, sondern auch die Tessitura zur Höhe hin verlagerte.



Mattia Battistini: einer der größten Baritone seiner Zeit.

Es dauerte Jahrzehnte, bis sich einige der besten lyrisch-dramatischen Baritone den neuen Anforderungen gewachsen zeigten. Dazu gehörten Antonio Cotogni, Giuseppe Kaschmann, Antonio Magini-Coletti und, als Epochenfigur, Mattia Battistini, der die vibrierende Kraft der Baritonstimme mit der sanften Schönheit des Tenors zu einer Klangeinheit zu verschmelzen verstand. Dass er, wie seine Aufnahmen zeigen, dem tiefen „C“ und selbst dem „Des“ resonatorische Fülle schuldig blieb, aber „mit den Tönen der hohen Lage (E-F-G) spielen konnte“ (Aspinall), hat schon in den ersten Jahren seiner Laufbahn die Frage provoziert, ob er nicht eigentlich ein Tenor war.

Sie ist falsch. Battistini hat sich für Rollen entschieden, die seiner Stimme von ihrer Tessitura her gemäß waren. In Dutzenden Kritiken, die Jacques Chuilon in seiner glänzenden Battistini-Biographie zitiert, ist zu lesen, dass er einen reinen, ebenmäßig-runden Ton kultivierte und (fast) nie forcierte. Das ist eine Erklärung für das Wunder seiner knapp fünf Jahrzehnte langen Karriere. Die Stimme blieb, wie der bedeutende Gesangspädagoge Otto Iro schrieb oder besser: diagnostizierte, „in ihrer Funktion völlig intakt, [so] dass Registerausgleich, ihre mustergültige Mischungsgraduierung in allen dynamischen Stufungen so unberührt dasteht wie ehe- dem“. Iro schrieb dies 1925, nachdem er Battistini in Wien als Rigoletto, Carlo („Ernani“) und Renato gehört hatte – 47 Jahre nach Battistinis Debüt am römischen Teatro Argentino am 9. November 1878: als Alfonso in Donizettis „La favorita“. Schon zu diesem Zeitpunkt umfasste sein Repertoire 22 Rollen, darunter Luna, Don Carlo di Varga, Rigoletto, Riccardo („I puritani“), Enrico Ashton und – Telramund. Im April 1880 war Battistini am Römischen Teatro Apollo in einer Aufführung von Wagners „Lohengrin“ zunächst als Heerrufer vorgesehen. Es war der Komponist selber, der darauf drängte, dem 24-Jährigen die größere Partie zu übertragen.

Battistini hatte 24 Jahre eines triumphalen Weges als „King of Baritones and Baritone of Kings“ – so der Untertitel von Chuilons Biographie – hinter sich, als er 1902 in Warschau seine ersten elf Aufnahmen machte. Die Stimme des 46-Jährigen klingt so frisch, so samtig, so rund wie die eines jungen Mannes. Es ist mehr als staunenswert, dass der Samt der Halbstimme nach mehr als zwei Jahrzehnten keinerlei Gebrauchsspuren zeigt: ob in Wolframs einzigartig klangschön gesungenem „Lied an den Abendstern“ oder in der Serenade des Giovanni, die er mit einem Pianissimo-Fis beendet, oder in Tostis „Ancora“, das er mit einer einzigartigen Messa di Voce auf dem E abschließt. Indes gibt es Momente, auf die heutige Hörer wohl irritiert reagieren werden, wenn der als Virtuose in excelsis gerühmte Battistini

bei einigen Arabesken in Figaros „Largo al factotum“ ins Stolpern gerät – und ganz außer Tritt bei „Eh Figaro“, bevor er in der finalen Parlando-Passage für eine Teilchenbeschleunigung der Achtel sorgt.

Battistini war 67, als er im Februar 1922 zum letzten Mal in Mailand für The Gramophone Company ins Studio ging und, vibrierend sonor wie eh und je, so anspruchsvolle Arien wie „Urna fatale“ aus „La forza del destino“, „A tanto amor“ aus „La favorita“, „Eri tu“ aus „Un ballo in maschera“ und „O del mio dolce ardor“ aus „Paride ed Elena“ sang – Glucks Arie des Paride mit einem kaleidoskopischen Display vokaler Farben, vor allem aber mit der glutvollen Intensität der Jugend. Zwei Jahre zuvor hatte er in Zürich, seinen Vertrag mit HMV brechend, für die Société Suisse des Disques Phonographiques d'Art zwei Titel aufgenommen: Francesco Paolo Tostis „Ideale“ und das von vielen Sängern überzuckerte „Caro mi ben“ von Giuseppe Giordani. Die Piano-Pianissimo-Nuancen in der mit perfektem Legato gesungenen melodischen Reprise klingen wie die Zaubertöne einer Viola d'amore.

Der amerikanische Kritiker Will Crutchfield hat in einem Essay über die „Twin Glories“ des Belcanto vier grundlegende technische Fertigkeiten als Voraussetzung für die Kunst des Belcanto analysiert: die Schönheit und Stetigkeit des Tons, das Ebenmaß des Legato, die Kontrolle der Dynamik und die Agilität bei der Ausführung von Verzierungen. Diese technischen Fertigkeiten sind die Voraussetzungen sängerischen Stils. Der schöne und stetige Ton wird gehalten, crescendo und zurückgenommen. Er kann in den Dienst des Ausdrucks – im Sinne des verbalen Agierens – gestellt werden oder schön sein per se: gleichsam ein Erglänzen der Seele. Battistini formte das Legato nicht nur mit einem gleichmäßigen rhythmischen Fluss, sondern sicherte jeder Phrase durch Portamenti und dynamische Ausstufungen eine skulpturale Gespanntheit. Gerade dies, das An- und Abschwollen des Tons, setzt ein „Stehlen“ der Zeit voraus – also Rubato.

In seiner Aufnahme von Renatos „Eri tu“ (1907) bindet er die Phrasen, wie Crutchfield darlegt, nicht weniger als 46 Mal mit einem Portamento; hingegen gehen moderne Sänger durch die Inter-

valle, als würden sie Stufen einer Treppe ersteigen. Ungewohnt für viele moderne Hörer sind die üppigen Verzierungen. Dazu gehören zunächst ornamentale Verzierungen wie Gruppetti (Doppelschläge), Mordente (einmaliger Wechsel mit der unteren leitereigenen Note) und Rouladen (mehrere Noten auf einer Silbe). Wieder und wieder staunt man über das phantastische Finish der Kadenzen, die bei Battistini die rhetorische Spannung einer Klangrede bekommen: sei es am Ende von „Lo vedremo o veglio audace“ („Ernani“), von „O tanto amor“ oder von „Il mio Lionel“ („Martha“). Am Ende von Renatos „Eri tu“ wird eine Schleife vor dem >e< auf „d'amor“ dergestalt ausgeführt, dass man als Hörer die Identität des Dekorativen und des Expressiven begreift.

Nicht weniger wichtig sind die dynamischen Verzierungen: zum einen das Singen mit der mezza voce (halbe Stimme), zum anderen die Messa di Voce, also das An- und Abschwollen. Nur die Beherrschung des langsamen An- und Abschwollens vermittelt dem Hörer den Eindruck, dass der Sänger seine Stimme mit gleich welcher Dynamik und selbst im raschen Tempo in jede Lage führen kann. Wie die Halbstimme klingen soll, hat Herbert von Karajan mit einem Paradox gefordert: „Pianissimo, pianissimo – aber singen Sie es fortissimo.“ Bei Battistini klingen Pianissimi auf dem F und dem G nicht wie ein gedämpftes oder quasi-ersticktes Mezzoforte, sie kosen das Ohr. Wenn Battistini am Ende von Tostis „Ancora“ ein hohes E etwa 15 Sekunden lang an- und abschwollen lässt, dies mit wechselnder Dynamisierung, so geht es um die erwähnte Tonschönheit per se. Ein weiteres wunderbares Beispiel: Eugen Onegins in italienischer Sprache gesungenes Solo „Se dell'imen la dolce cura“. Er beendet es mit einem eingelegten hohen >F<, angesetzt mit einem weichen Kopfstimmen-Piano, dann crescendo, dann sanft ausklingend.

Battistini, den supremen Vokalist, als den Exponenten einer unzeitgemäßen alten Schule zu bezeichnen, ist irrig. Viele seiner Aufnahmen lassen die „Klangrede“ der romantischen Belcanto-Oper mit all ihren kunstvollen Formeln aufleben. In einigen anderen zeigen sich aber durchaus auch die Einflüsse der neuen vokalen

Ästhetik, die sich zwischen 1890 und 1920 durch den späten Verdi und die Veristen herausbildete: unerwartet heftige Akzente oder Fortissimo-Entladungen hoher Töne, die an die Grenze der Klang-Kontrolle getrieben werden. Aspinall weist darauf hin, dass er etwa am Ende von Tonios Prolog das hohe B so ausladend singt, dass er fast die Kontrolle verliert. Der große Vokal-Connaisseur Desmond Shawe Taylor hat in seiner Porträt-Folge „A Gallery Of Great Singers“ einen typischen Ausdrucks-Effekt als „splendid snarl“ bezeichnet: als ein „glänzendes Knurren“ für Momente von Wut oder Zorn. Bei Battistini ist dieses Feuerlodern beispielsweise in Enricos „Cruda, funeste smania“ aus Donizettis „Lucia di Lammermoor“, in Carlos „Oh de' verd'anni miei“ und „Vieni meco, sol di rose“ aus „Ernani“ oder im Duett zwischen Nedda und Silvio aus Leoncavallos „Pagliacci“ zu erleben, etwa in der leidenschaftlich durchglühten Phrase „Nedda, Nedda, rispondimi“. Stilistisch besehen stand Battistini – um es paradox zu formulieren – mit beiden Beinen in der Tradition des 19. und mit einem in der des 20. Jahrhunderts. Unterrichtet hat er nicht, seine Schule seien, so hat er gesagt, seine Aufnahmen. Im Vorwort zu Jacques Chailons Biographie spricht Thomas Hampson die Hoffnung aus, dass die Aufnahmen Battistinis „will continue to inspire a future generation of singers“.



Mattia Battistini – The Complete Recordings 1898–1924 (Appendix: Zehn Aufnahmen des Baritons Giuseppe Bellantoni); Marston 6 CD Bestellnummer 56002-2 www.marstonrecords.com

Die Edition ist auf 2.000 Exemplare limitiert. Der Katalog der Firma zeigt, dass viele Veröffentlichungen „sold out“ sind.