



Die beste Traviata aller Zeiten?
Mit der Londoner Aufführung 1958 setzte
Maria Callas ein Denkmal für die Ewigkeit.

Folge 42: Giuseppe Verdis „La traviata“

Virtuosa und Tragödin

Giuseppe Verdis „**La traviata**“ ist eine der populärsten Opern überhaupt. Für eine gelungene Interpretation braucht es vor allem zweierlei: eine genuine Sängerdarstellerin und einen ebensolchen Dirigenten. Gesangsexperte Jürgen Kesting stellt Ihnen die wichtigsten Studioeinspielungen und Live-Mitschnitte vor.

La traviata“ und „Madama Butterfly“ haben ein gemeinsames Schicksal: Sie gehören zu den am häufigsten aufgenommenen Opern, aber auch mit den meisten schwachen Aufnahmen. Karsten Steiger verzeichnet in seiner Operndiskographie – seien Sie darauf gefasst – 183 Aufnahmen. Bei mehr als 150 handelt es sich um Mitschnitte. Für diejenigen, die an der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte interessiert sind, sei vorab auf einige Einzelplatten verwiesen: Gemma Bellincionis Aufnahme von „Ah! fors' è lui“; Mattia Battistinis „Di provenza“ mit den markanten Appoggiaturen und den belebend in die Linie eingewirkten Verzierungen; Fernando de Lucias „De' miei bollenti spiriti“ mit seinen subtilen Rubati und feinen Messa-di-voce-Effekten; Luisa Tetrazzinis phänomenale Ausführung von Violettas Arie mit der Salve von Staccato-Cs in „Sempre libera“ (später von Joan Sutherland übernommen); Amelita Galli-Curcis und Tito Schipas Aufnahme des Duets „Parigi o cara“, dasselbe Duett auch mit Lucrezia Bori und John McCormack; endlich Claudia Muzios seelenschweres „Addio del passato“.

Das Glück des Gelingens bei der Aufführung dieses Werks hängt ab vom Dirigenten und der Sängerin der Violetta. Nur eine Virtuosa kann der Partie gesanglich gerecht werden, nur eine Tragödin das Seelengemälde malen. Von den beiden Vorkriegsaufnahmen mit dem Ensemble des Teatro alla Scala unter Lorenzo Molajoli (1928) und Carlo Sabajno (1931) erinnert die nervös-gespannte zweite möglicherweise an den von Toscanini geprägten Espressivo-Stil. – Die Gloriole des Ruhms

**Rosa Ponselles
Legato ist ebenso
ein Wunder wie
die Palette an
vokalen Farben**

schwebt über der Met-Aufführung vom 5. Januar 1935 unter Leitung von Ettore Panizza, unter der Ägide Toscaninis an der Scala die rechte Hand des Maestro. Er kann die viel gerühmte Rosa Ponselle, deren Stimme ein Wunder der Natur war, nicht daran hindern, mit Rubati und Fermaten eigene Wege zu suchen. Bemerkenswert, dass die italoamerikanische Sopranistin, die in der Saison 1934/35 dunkel-schwere Partien wie Santuzza und Gioconda gesungen hatte, einen lichten und schlanken Klang für die Violetta findet. Ihr Legato ist, wie Paul Jackson in seiner Studie der Met-Broadcasts betont, ebenso ein Wunder wie die Palette der vokalen Farben. Die Fiorituren formt sie sicher, aber sie muss die Arie um einen halben und die eher skizzierte als ausgeformte Cabaletta um einen ganzen Ton transponieren; und des Öfteren bedient sie sich äußerlich-pathetischer Mittel. Für den Höhepunkt der Aufführung sorgt der amerikanische Bariton Lawrence Tibbett als Germont – der beste auf Platte überhaupt.

Die von Arturo Toscanini geleitete Produktion der NBC – eine Live-Montage von zwei Aufführungen am 1. und 8. Dezember 1946 – ist heiliggesprochen worden, insbesondere in Deutschland. Ihre Dringlichkeit, ihre feurige Intensität finden nicht ihresgleichen, allenfalls in der drei Jahrzehnte später entstandenen Aufnahme unter Carlos Kleiber. Die Hochspannung schlägt jedoch teilweise in Hektik um: wenn etwa der Ball bei Violetta zum Tanz über dem Abgrund gesteigert wird oder wenn sich Violetta und Alfredo bei der Wiederbegegnung im vierten Akt geradezu ekstatisch ausrasen. Auch wenn Licia Albanese und Jan Peerce das Wechsel-

feber der Gefühle auf bewegende Weise erfahrbar machen, gesanglich haben sie einen (zu) hohen Preis zu zahlen. Der motorische Drive gibt ihnen wenig Möglichkeit, sich zu entfalten. Licia Albanese klingt oft verschattet, Jan Peerce singt mit einem monotonen Mezzoforte oder Forte. Die Sänger werden zu Befehlsempfängern des Taktstocks. – Es ist aufschlussreich, zum Vergleich den Mitschnitt der von Cesare Sodero dirigieren Met-Aufführung vom 23. März 1946 zu hören, in der die gesanglichen wie die expressiven Fähigkeiten von Licia Albanese sehr viel besser zur Geltung kommen – und die mit Richard Tucker und Leonard Warren bessere Partner hat.

Zu wenig Beachtung gefunden hat die Violetta von Eleanor Steber in einer Met-Aufführung vom 23. Januar 1949 unter der wenig inspirierenden Leitung von Giuseppe Antonelli. Ihre Darstellung ist gesanglich von wenigen Sängerinnen erreicht, wahrscheinlich von keiner (!!!) überboten worden. Wenn etwas fehlt, so ist es die (ominöse) Träne in der Stimme. Giuseppe di Stefano verzaubert mit seinem damals jugendfrischen Timbre, seinem Charme und seiner Emphase, aber er verstört durch Sorglosigkeit und viel zu offenes Singen in hoher Lage, das seine Intonation ebenso gefährdet wie seine vokale Gesundheit.

Was nützt es, dass Renata Tebaldis Violetta (unter Francesco Molinari-Pradelli) einige eindruckliche Momente hat – die dynamisch packend gesteigerte Phrase „Ah, quell’amor“, das wehmütig intonierte „Dite alla giovine“ oder den Schmerzensschrei „Gran Dio! morir sì giovane“ –, wenn die Arie und vor allem die Cabaletta (trotz Transposition) zu einem hoffnungslosen Kampf oder die Triller als Quantité négligéable behandelt werden. Am schlimmsten, dass ihre Violetta von den qualigen Tönen Gianni Poggis umworben wird. – Auch Antonietta Stella wird in der gemessenen, manchmal spannungslosen Aufnahme unter Tullio Serafin ihrer Ambition nicht gerecht: das zu werden, was ihr Name verspricht.

Nach dieser Enttäuschung bat EMI vier Jahre später Victoria de los Angeles ins Studio – und noch einmal den inzwischen 81-jährigen Tullio Serafin. Die spanische Sopranistin



Rosa Ponselles (o.) Stimme war ein Wunder. Die Gloriole des Ruhms schwebt über ihrer Traviata von 1935. Renata Scotto (u.), eine Lichtgestalt der „Traviata“-Aufnahme unter Votto, erweist sich als eine Meisterin der Detail-Affektionen.



gehörte, wie Renata Tebaldi und Rosa Ponselle, zu den Sängerinnen, die froh waren, wenn sie die Cabaletta des ersten Aktes überstanden hatten. Kann sie als Virtuosa nicht restlos überzeugen, so umso mehr als empfindsam-sensible Darstellerin der hoffenden, liebenden, leidenden Violetta. Was ihr zu einer „großen“ Violetta fehlt, ist der Ausdruck desperater Leidenschaftlichkeit. In Carlo del Monte hat sie einen guten, in dem unterschätzten Mario Sereni einen überragenden Partner.

Die dominante Violetta der fünfziger Jahre – und wahrscheinlich die größte Violetta des 20. Jahrhunderts – war Maria Callas. Michael Scott vertrat sogar die Ansicht, dass die Violetta – noch vor Medea, Norma und Lucia – ihre beste Rolle war. In der Cetra-Aufnahme befand sie sich gleichsam in schlechter Gesellschaft: was den Dirigenten (Gabriele Santini) angeht ebenso wie ihre Partner Francesco Albanese und Ugo Savarese. Über die beiden Scala-Aufführungen unter Carlo Maria Giulini von 1955 (mit di Stefano als Alfredo) und 1956 (mit Gianni Raimondi) ist ebenso alles gesagt wie über die in Lissabon (unter Ghione) und in London (unter Nicola Rescigno), beide im Jahre 1958. Mag sie in den Scala-Aufführungen stimmlich in besserer Verfassung gewesen sein, so wird durch die Londoner Aufführung ein seltsamer Satz Verdis verständlich: dass die Sängerin der Violetta nicht auf die extraordinary Stimme angewiesen sei. Zwar ist die Souveränität, mit der sie den virtuoson Anforderungen des ersten Aktes gerecht wird, immer noch bemerkenswert; was sich aber in das Ohr des Gedächtnisses einprägt, ist der endlos lange tönende Seufzer, bevor sie – „Dite alla giovine“ – den Forderungen Germonts nachgibt; ist der Mut, mit dem sie den Schlussston von „Addio del passato“ in einen letzten Seufzer verwandelt. Auch durch den famosen Cesare Valletti und den weit unterschätzten Mario Zanasi ist dies eine der herausragenden Aufführungen.

Aus dem von Maria Callas geworfenen Schatten haben die Sängerinnen der sechziger Jahre nicht oder nur schwer heraustreten können. Das betraf zunächst die hochbegab-

Zum Werk

Werk: „La traviata“, Oper in drei Akten

Musik: Giuseppe Verdi

Text: Francesco Maria Piave, nach dem Roman „Die Kame-liendame“ von Alexandre Dumas

Uraufführung: 6.3.1853, Teatro La Fenice Venedig. Weil Verdi und sein Librettist Piave mit dem Werk der italienischen Gesellschaft einen Spiegel ihrer eigenen Unmoral vorhielten, war die Uraufführung jedoch ein eklatanter Misserfolg. Erst eine zweite Einstudierung am Teatro San Benedetto in Venedig 1854 wurde zu einem triumphalen Erfolg.

Spielzeit: ca. 2 Stunden

Handlungszeit: um 1700

Handlungsort: Paris und Umgebung

Personen: Violetta Valéry (Sopran), Flora Bervoix (Mezzosopran), Alfredo Germont (Tenor), Georges Germont (Bariton) u. a.

Besonderheit: „La traviata“ ist Verdis einzige Oper, deren Handlung in der damaligen Zeit angesiedelt ist. Während aber der Komponist sonst historische Stoffe der Gegenwart annähert, verfährt er im Fall der Kame-liendame umgekehrt und verlegt die Handlung in die Epoche von Ludwig XIV., vielleicht weil die Geschichte vom Untergang der göttlichen Kurtisane für die Zeitgenossen allzu prekär war.

Die Titelfigur: Im Zentrum der ganzen Oper und deren musikalischer Entwicklung steht die Titelfigur Violetta Valéry, die ihre Interpretin vor immense Anforderungen stellt. Denn jeder Akt verlangt recht eigentlich nach einer anderen Sängerin: Der erste mit dem horrenden Passagenwerk an Verzierungen kann nur von einer Virtuosa ersten Ranges bewältigt werden, der zweite Akt verlangt einen lyrischen Sopran mit strömendem Legato, und der letzte Akt letztendlich findet seine Erfüllung nur in einer großen Tragödin, die dem zeitlosen Mythos von Eros und Tod mit vokalen Mitteln Leben einhauchen muss. Fanny Salvini-Donatelli, die Sängerin der Uraufführung, zeigte sich den Anforderungen der Partie jedoch gewachsen, übrigens als Einzige aus dem damaligen Ensemble, sowohl der Tenor Lodovico Graziani als auch der Bariton Felice Varesi waren an dem künstlerischen Misserfolg nicht ganz unbeteiligt.



Fanny Salvini-Donatelli

Foto: Wikipedia

te Anna Moffo, die sich leider zu früh auf eine moderne Abart der „road of glory“ locken ließ: auf die „road of glamour“, die heute mehr denn je en vogue ist. Ihr Porträt, gesanglich sicher und kompetent, ist eklektisch. Aber es gibt einen Moment wirklicher Inspiration: wenn sie den von Violetta tausend Mal gelesenen Brief („Teneste la promessa“), wie von Verdi verlangt, „con voce bassa senza suono ma a tempo“ spricht, ganz von innen, und das Resümee: „È tardi“ als verzweifelter Klagelaut aus ihr herausbricht. Ihre Partner – Richard Tucker und Robert Merrill – prunken mit opulenten Stimmen. Da ist viel, aber nicht genug.

Der im März gestorbene John Steane, Doyen unter den Connaisseurs des Singens, hat die Violetta von Renata Scotto als „the best sung on records“ bezeichnet (dies allerdings im Jahre 1983, als die erwähnten Callas-Mitschnitte nur auf dem grauen Markt kursierten). Aus der Routineaufführung unter Antonino Votto mit dem stimmlich brillanten, aber wenig poetischen Gianni Raimondi als Alfredo ragt sie wie eine Lichtgestalt heraus. Ihre Stimme, nur in den höchsten Lagen



Lied und Lyrik.
Ein Festspiel der
Friedrich-Baur-
Stiftung

Lied & Lyrik

in Zusammen-
arbeit mit der
Bayerischen Akademie
der Schönen Künste
und dem Landes-
theater Coburg
vom 9. bis 16. Oktober
2011



Die Interpreten: Bamberger Symphoniker, Juliane Banse, Barbara Bonney, Dieter Borchmeyer, Pavol Breslik, Ingeborg Danz, Brigitte Fassbaender, Jens Malte Fischer, Bengt Forsberg, Michael Gees, Christian Gerhaher, Ulla Hahn, Martin Helmchen, Uta Hielscher, Daniel Hope, Gerold Huber, Edgar Krapp, Siegfried Mauer, Christoph Prégardien, Wolfram Rieger, Herbert Rosendorfer, Ainārs Rubiķis, Anne Sofie von Otter, Edgar Selge, Franziska Walser, Martin Walser.
– www.liedundlyrik.de – Gefördert durch die Oberfrankenstiftung.

Informationen und
Kartenvorverkauf
unter Telefon
+49(0)9572/913867
oder unter
www.liedundlyrik.de

Auswahl der besten Aufnahmen

- 1935** Rosa Ponselle, Lawrence Tibbett u. a., Metropolitan Opera, Ettore Panizza; Naxos
1946 Licia Albanese, Jan Peerce, Robert Merrill u. a., NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini; Gold Seal/Sony
1949 Eleanor Steber, Giuseppe di Stefano, Robert Merrill u. a., Metropolitan Opera, Giuseppe Antonucci; Naxos
1958 Maria Callas, Cesare Valetti, Mario Zucchi u. a. Royal Opera House Covent Garden, Nicola Rescigno; ICA/Naxos
1959 Victoria de los Angeles, Carlo del Monte, Mario Sereni u. a., Teatro dell'Opera di Roma, Tullio Serafin, EMI
1960 Anna Moffo, Richard Tucker, Robert Merrill u. a., Teatro dell'Opera di Roma, Fernando Previtali; RCA/Sony
1962 Renata Scottò, Gianni Raimondi, Ettore Bastianini u. a., Teatro alla Scala, Antonino Votto; DG/Universal
1962 Joan Sutherland, Carlo Bergonzi, Robert Merrill u. a., Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, John Pritchard; Decca/Universal
1967 Montserrat Caballé, Carlo Bergonzi, Sherrill Milnes u. a., RCA Orchestra, Georges Prêtre; RCA/Sony
1977 Ileana Cotrubas, Plácido Domingo, Sherrill Milnes u. a., Bayerisches Staatsorchester, Carlos Kleiber; DG/Universal
1992 Edita Gruberova, Neil Shicoff, Giorgio Zancanaro u. a., London Symphony Orchestra, Carlo Rizzi; Teldec/Warner
1994 Angela Gheorghiu, Frank Lopardo, Leo Nucci u. a., Royal Opera House Covent Garden, Georg Solti; Decca/Universal



gelegentlich scharf klingend, hat die elegisch-verschatteten Farben für das Porträt der verzweifelt Liebenden und Leidenden. Sie ist eine Meisterin der Detail-Affektationen ohne äußerliche Effekte, großartig im Duett mit dem wie fast immer monoton auftrumpfenden Ettore Bastianini. In der späteren, weitgehend strichlosen Aufnahme unter Riccardo Muti, der dem Brio Toscaninis gleichsam nachhechelt und die Sänger auf die für ihn typische Weise versklavt, ist die Diskrepanz zwischen den dramatischen Intentionen und der Realisierung zu groß; und bei aller Bewunderung für Alfredo Kraus als Stilisten – der Klang seiner Stimme ist trocken geworden. Mutis rigide Kontrolle führt dazu, dass die Darstellung eher einer musikalischen Vorlesung als einer mit dramatischem Leben erfüllten Aufführung gleicht. Ähnlich steht es um die sorgsam einstudierte Scala-Produktion von 1992, eine der typischen Live-Montagen, die der Aufführung die Spannung eher nehmen. Die junge Tiziana Fabbicini mit ihrer ständig gefährdeten Intonation klingt fast so alt wie Gemma Bellincioni. Roberto Alagna neigt, wie so oft, zum Übersingen.

Die erste Aufnahme ohne Striche hat John Pritchard 1962 vorgelegt – mit den zweiten Strophen von „Ah! fors'è lui“ und „Addio del passato“ wie in den Cabaletten. Im Lob, dass Joan Sutherland stimmlich brilliert, steckt allerdings ein Tadel: Sie veräußerlicht Violetta zur Partie einer Belcanto-Virtuosa. Das ist umso bedauerlicher, als Carlo Bergonzi, nimmt alles nur in allem, sich als der beste Verdi-Stilist unter den Tenören nach 1950 erweist – als ein moderner Fernando de Lucia, magisch in den Smorzando-Phrasen seiner Arie und erstaunlich brillant in der Cabaletta „O mio rimorso“. Robert Merrill setzte seine Prachtstimme einmal mehr nach seiner Maxime ein: „If in doubt, sing loud.“ Als die australische Primadonna die Partie siebzehn Jahre später unter Leitung von Richard Bonynges zum zweiten Mal aufnahm, klang die Stimme weniger stetig. Es war eine jener All-Star-Performances, bei denen gerade Luciano Pavarotti angestrengt und hart singt. Verstörend die mal absurd raschen

Tempi („Brindisi“), mal die völlig verschleppten („Parigi o cara“) – und noch verstörender die affektierten Wechsel der Tempi. Es ist fast schon komisch, dass Joan Sutherland und der Oboist in „Addio del passato“ ihr eigenes Tempo anschlagen.

Zu den Diven, die in den sechziger Jahren den Thron der Callas besteigen wollten, gehörten Montserrat Caballé und Beverly Sills. Die spanische Diva beschert dem Hörer in der von Georges Prêtre geleiteten Aufführung viele sublimen Wonnen des Wohllauts: einen magischen Beginn von „Dite alla giovine“; eine herrliche Tonfontäne von „Gran Dio!“; ein zartes „È tardi“ nach der Lektüre des Briefes; exquisite Morendi in „Addio del passato“. Nicht ganz so überzeugend ist sie als Virtuosa, wenn es um die Triller in „Sempre libera“ geht. Es ist immer schwer zu beschreiben, was einem Porträt fehlt. Hier ist es, verkürzt gesagt, die Darstellung einer körperlich wie seelisch moribunden Figur. Carlo Bergonzi erweist sich einmal mehr als der beste Alfredo, Sherrill Milnes als darstellerisch wie stimmlich blasser Germont. Anders der Fall bei Beverly Sills in der Aufnahme unter Aldo Ceccato. Hier suggeriert der dünne, unstete und flackernde Klang der Stimme eine sieche Violetta. Es verlangt viel Toleranz, jenseits dieses Klangs nach den darstellerischen Intentionen zu suchen – auch für das Singen gilt der Satz, dass gut gemeint das Gegenteil von Kunst ist. Er gilt nicht weniger für Nicolai Geddas Porträt des Alfredo. Es hat den Charakter einer Interpretationsanstrengung.

Carlo Bergonzi erweist sich als der beste Verdi-Stilist unter den Tenören nach 1950

Die junge Mirella Freni erlebte ein Desaster, als sie sich 1963 von Herbert von Karajan verlocken ließ, für ihr Debüt am Teatro alla Scala die Partie der Violetta zu wählen, die sie zehn Jahre später aufgenommen hat. Sie brachte zwar die richtige, die jugendliche Stimme mit, nicht aber alle technischen Mittel: zwar die für die gut geformten Fiorituren, nicht aber für die Triller in „Sempre libera“, die sie vollständig auslassen muss – ebenso wie das zwar effektvolle, aber verzichtbare Es am Ende von „Sempre libera“. Die Aufführung unter Lamberto Gardelli – mit Franco Bonisolli als selbstgefällig auftrumpfendem Alfredo – führte zur Reduktion des Werks auf dessen Abziehbild.

Ileana Cotrubas, die Violetta in der Aufnahme unter Carlos Kleiber, wurde weithin für ein besonders empfindsames Porträt gerühmt. In der Tat hat sie wie wenige andere die Verletzlichkeit der Figur zum Ausdruck gebracht. Der Einwand, sie sei den

Mit „La traviata“ begann die Karriere der damals 29-jährigen Angela Gheorghiu. Später verewigte sie die Rolle auch auf einem DVD-Mitschnitt (Foto) bei Arthaus.

dramatischen Ausbrüchen stimmlich viel schuldig geblieben, geht von einem falschen Vergleich aus: dem mit Spinto-Sopranistinnen. Gerade weil die rumänische Sopranistin innerhalb ihrer Mittel singt, wird sie in jeder Szene dem geforderten Ausdruck gerecht. Plácido Domingo stattet den Alfredo mit den Tönen eines Spinto aus und in der Cabaletta mit hohen Tönen, die ihm in sonstigen Aufführungen nie zur Verfügung standen. Es ist eine jener modernen Aufführungen, in denen der Dirigent im Mittelpunkt steht. Kleibers Differenzierungen der Dynamik – auch bei Domingo und Milnes – sind bemerkenswert, irritierend aber die zum Teil hektisch zugespitzten Tempi: etwa in „Pura siccome un angelo“, „Morrò la mia memoria“ oder in „Di provenza“. Die zweiten Verse in Violettas Arien sind ebenso gestrichen wie die zweiten Strophen in den Cabaletten Alfredos und Germonts.

In der Met-Produktion von 1991 bringt James Levine das Werk auf eine filmische Breitwand. Es ist zwar eine orchestral wie vokal akribisch ausgearbeitete Aufführung, berücksichtigend in den subtil musizierten Vorspielen, oft aber verstörend ob sentimentaler Effekte einerseits und lauter, ja aufgedonnerter andererseits. Cheryl Studer, die sich damals an Partien aus drei Fächern wagte, wird dem Anspruch auf den Rang einer Assoluta nicht gerecht. Man kann bewundern, wie sie die erste Arie bewältigt, spürt aber auch, dass diese Bewältigung ein Drahtseilakt ist – oder auch: ein Studio-Artefakt. Spürt ferner, dass viele Details ihres Porträts aus dem Arsenal, das von großen Vorgängerinnen gefüllt worden ist, geholt sind. Es ist wiederum ein eklektisches Porträt. Für den 56-jährigen Luciano Pavarotti kam die Rolle des Alfredo zu spät.

Mit ihrer schlanken, hellen, metallischen Stimme entsprach Edita Gruberova schwerlich den Vorstellungen von einer idealen Violetta. Meine Bewunderung für ihre Darstellung, technisch brillant im ersten Akt, empfindsam und verinnerlicht im dritten, ist – typisch für den „erworbenen Geschmack“ – gewachsen. Dass sie die Staccati, die Triller und die Laufpassagen von „Sempre libera“ mit Aplomb singen würde, war zu erwarten, weniger aber die delikaten Töne in den beiden Strophen von „Ah! fors' è lui“. Selbst die Kadenz singt sie leise-verinnerlicht und schafft damit den idealen Kontrast zwischen Monolog und dem exuberanten Éclat der Cabaletta. Bewegend die Verinnerlichung im dritten Akt: das fahl gesprochene „Oh, come son mutata“, das Pianissimo im lang gezogenen „Ogni speranza è morta“ und das wie ein Hauch verströmende „Addio del passato“, sublim abgestimmt auf die Oboe. Ohne den Einsatz äußerlicher Affektmittel erreicht sie mehr als Neil Shicoff, der sich mit sentimental Schluchzern durch einige Phrasen seiner Arie mogelt. Überzeugend Giorgio Zancanaro als Germont. Ach, hätte doch statt Carlo Rizzi der Dirigent am Pult gestanden, unter dem Edita Gruberova die Partie an der Met gesungen hat: Carlos Kleiber.

So wie bei Gluck selbst das Leid, wie Mr. Croche (alias Claude Debussy) spöttelte, einen „artigen Diener macht“, trägt das

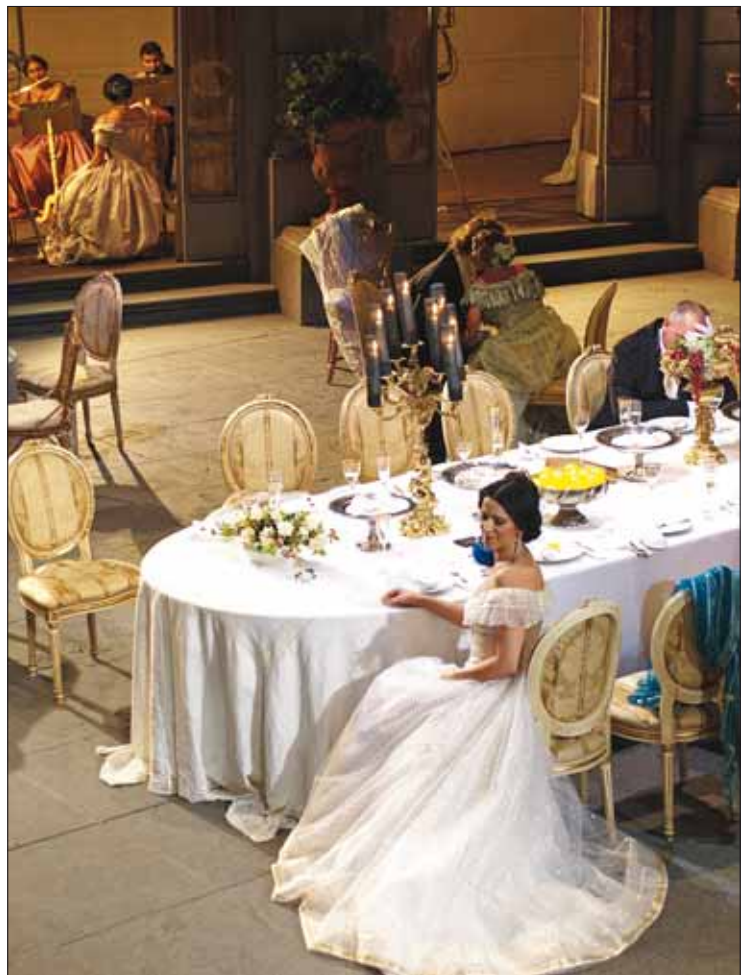


Foto: Marco Brescia/Arthaus

Gesicht von Kiri te Kanawa auf der Klangbühne stets ein Lächeln. Die virtuos Anforderungen ihrer ersten Arie bringen sie ins Stolpern, aus dem dramatischen Dialog mit Germont wird eine beiläufige Konversation. Für sie kam die Partie in der Aufnahme unter Zubin Mehta zu spät, ebenso wie für Alfredo Kraus. Dmitri Hvorostovsky ist ein gelackter, selbstgefälliger Germont.

Und finalmente: Im November 1994 dirigierte der 82-jährige Georg Solti zum ersten Mal „La traviata“, und ihm gelang, was selten gelingt: dass gerade die Kenner nicht an frühere Aufführungen zurückdachten. Mit dieser ausgefeilten Aufführung, alsbald im Studio wiederholt, begann die große Karriere der damals 29-jährigen Angela Gheorghiu. Die Nuancierungen in der ersten, mit einem klingenden Sprechton gesungenen Arie sind erstaunlich: das Crescendo bei „Nell'uomo ancora t'accendeva“, das Tenuto auf dem hohen B von „gioia“, die zarte Filatura am Ende des Rezitativs. In der Arie bindet sie das As auf „tumulti“ mit einem Portamento an die nachfolgende Phrase, während das zweite „tumulti“ als Ende der Periode gehalten und pianissimo beendet wird. Die fallenden Skalen in der Cabaletta haben nicht das gleiche Finish. Löblich aber, dass sie sich das Risiko eines hohen Es erspart. Erstaunlich ihre glühende Expressivität im Duett mit dem zwar rau singenden, aber markant agierenden Germont von Leo Nucci. Ebenso überzeugend das inwendige „Addio del passato“. Der amerikanische Tenor Frank Lopardo überzeugt als stilistisch eleganter Alfredo. Ihm gelingt es, seinen Baritenore mit der Anmut eines Tenore di grazia einzusetzen.