



Der Klassizist

Schon sein Geburtsort schien die Karriere **Carlo Bergonzis** vorherbestimmt zu haben: Aus der gleichen Gegend wie der große Komponist stammend, wurde er einer der bedeutendsten Verdi-Tenöre seiner Zeit. Kurz nach seinem 90. Geburtstag ist der begnadete italienische Sänger nun Ende Juli gestorben. Jürgen Kesting erinnert an ihn.

Mit „Celeste Aida“ habe sich Giuseppe Verdi, so sagte Luciano Pavarotti in einem Gespräch, „einen bösen Scherz auf Kosten des Tenors erlaubt“. Ohne die Stimme aufwärmen zu können, müsse er eine der schwierigsten Arien des Repertoires singen und mit einem Pianissimo-, B' abschließen. Ein Connaisseur wie Rodolfo Celletti sah darin eine absurde Forderung. Die meisten Tenöre haben den Ton denn auch nicht morendo gesungen, sondern forte – oder vielleicht versucht, ihm eine schlanke Fassung zu geben. Eine Ausnahme war Carlo Bergonzi. In einer von Georg Solti feurig dirigierten Aufführung an der Met (7. Dezember 1963) wagt er am Ende der musterhaft phrasierten und dynamisch subtil kolorierten Romanze das geforderte Diminuendo. Zwar offenbart sich die Schwierigkeit für einen Moment durch ein Nachlassen der Stütze, doch kann Bergonzi den Ton sogleich stabilisieren und verhauchend ausklingen lassen.

Typologisch besehen war Bergonzi ein lirico und ein spinto. Partien wie der Herzog von Mantua oder Alfredo verlangen zum einen fein getönte cantabile-Phrasierungen, zum anderen energische Akzente und eine mühelose Höhe. Nur wenige Partien sind mit so vielen technischen Schwierigkeiten gespickt wie die des Herzogs. Sie erfordert Leichtigkeit, rhythmische Verve, einen

großen Umfang, Agilität und dynamische Flexibilität. Das Rezitativ („Ella mi fu rapita“) muss mit Spinto-Energie gesungen werden, das Ges zu Beginn der Arie (auf „parmi“) verlangt die weiche Attacke eines lirico (oder di grazia), und die letzte Phrase der weitgehend im Bereich des Passaggio liegenden Arie soll mit einem Smorzando ausklingen. Auch als Alfredo überzeugt er mit klassischen Tugenden – Tonschönheit, legato, rubato und messa di voce –, aber in rhythmisch kontrollierter Form. Das Rezitativ „Lunge da lei per me non v'ha diletta“ singt er eloquent, die Arie rhythmisch pulsierend und mit behutsamen rubati, ohne die filature nicht möglich wären. Die Bindung der Phrase „dell'universo immemore io vivo quasi in ciel“ zeigt die phantastische Atemkontrolle. Die Cabaletta singt er mit Verve, wenn auch nicht mit so leichten Spitzentönen wie Alfredo Kraus oder Luciano Pavarotti. Dass seine Stimme in der Stretta des Manrico nicht lodert – wie etwa die eines Franco Corelli –, mag Fetischisten enttäuschen; wir sind selig über die filigrane Phrasierung von „Ah, si ben mio“.

Carlo Bergonzi wurde in Vidalenza geboren – nahe Busseto und Sant'Agata, dem Landsitz Verdis. Schon zu Beginn seiner Ausbildung war der 14-Jährige als Bariton klassifiziert worden. Nach dem

Krieg setzte er sein Studium am Conservatorio Arrigo Boito in Parma fort: bei Ettore Campogalliani, dem Lehrer von Renata Tebaldi, Renata Scotto, Mirella Freni und Luciano Pavarotti. Bei seinem Debüt (1948) sang er im süditalienischen Lecce – der Geburtsstadt von Tito Schipa – den Figaro in Rossinis „Il barbiere di Siviglia“. Als er im Oktober 1950 Tito Gobbi als Rigoletto zu ersetzen hatte, spürte er, dass er „nicht die Mischung von Samt und Kraft fand, welche die hohe Bariton-Lage in dieser Rolle fordert“. Bei seinem Fachwechsel hat Bergonzi den Rat von vier Lehrmeistern gesucht: von Benjamino Gigli, Aureliano Pertile, Tito Schipa und Ferruccio Tagliavini, neben

denen er als Bariton auf der Bühne stand. Überdies studierte er vor allem die „unvergleichliche Stimme von Enrico Caruso, die so klang, als hätte sie nie eine Ausbildung oder ein Training gebraucht“. Ihm ging

es darum, „einen Level technischer Exzellenz zu erreichen, bei dem man nicht mehr unterscheiden kann, ob es sich um erworbene Mittel oder natürliche Anlagen handelt“.

Am 12. Januar 1951 stand er in Bari in der Titelpartie von Umberto Giordanos „Andrea Chenier“ auf der Bühne. Kurz darauf wurde er von der RAI für eine Reihe von Verdi-Aufführungen zum 50.

Auf seinem Weg vom Bariton zum Tenor studierte er vor allem die Stimme Carusos

Todestag des Komponisten engagiert. An der Scala, wo er am 25. März 1953 in Jacopo Napolis „Viviani“ debütiert hatte, blieb er zehn Jahre lang ein seltener Gast. An der Met stellte er sich am 13.11.1956 als Radamès vor. Bis 1988 hat er in New York mehr als 20 Rollen – u. a. Pollione, Edgardo, Nemorino, Macduff, Manrico, Alfredo, Riccardo, Enzo, Chenier, Rodolfo, Cavaradossi – gesungen. Seinen eigenen „trono vicino al sol“ konnte er in den ersten Jahren nicht erobern. Giuseppe di Stefano und Mario del Monaco waren die Stars der Stunde.

Zu seiner ersten Studio-Aufnahme wurde er erst 1958 von Decca eingeladen. Unter Tullio Serafin sang er, als Partner von Renata Tebaldi, Pinkerton in „Madama Butterfly“. Der Dirigent wählte extrem langsame Tempi, doch selbst lan-

ge Phrasen bewältigte Bergonzi mit perfekter Atemkontrolle. Doch klingen die hohen Töne in den letzten Phrasen von „Addio fiorito asil“ noch ein wenig kehlig. Seine erste Verdi-Aufnahme – Macduff in der von Erich Leinsdorf dirigierten Einspielung von „Macbeth“ – war ein Meilenstein in seiner Laufbahn. Beim Klagegesang „O figli, o figli miei – A la paterna mano“ – lässt Bergonzi gesanglich keinen Wunsch offen, doch fehlen die Schmerzensakzente, die Caruso der Arie zu geben vermochte. Ein solches Espressivo stand Bergonzi nicht mehr zur Verfügung. Es konnte ihm nicht länger zur Verfügung stehen. Caruso hatte, die leidenschaftliche Unmittelbarkeit des Verismo auf Verdi zurückwendend, ins Gefühlszentrum dieser Arie gestellt. Aber schon bald nach seinem Tod war diese

individuelle Manier durch Nachahmung bis zur Parodie entstellt worden – zum schluchzenden Jammerjaulen. Bergonzi gehörte zu den Tenören, die, wie auch Björling, einen von den Exzessen des Verismo gereinigten klassizistischen Stil entwickelten.

Über die Schwierigkeiten von Verdis Tenor-Partien hat er gesagt: „Die musikalische Formung seiner vokalen Linien und Rezitative erfordert eine Technik, die ganz und gar spezifisch ist. Gewiss hat er dem Tenor unendlich viele Möglichkeiten für gloriose vokale und dramatische Effekte gegeben; aber sie liegen oftmals im heikelsten Bereich der Stimme. Es kann gefährlich sein, der Stimme in der Bruchlage – beim Übergang zwischen Brust- und Kopfstimme – zu viel abzuverlangen. Unsere Musik liegt überwie-

gend im Bereich E-F-Fis-G-As. Es sind die Töne des passaggio, der Schaltstelle der Register. Anders als bei Verdi findet man etwa bei den Komponisten der veristischen Schule kaum je solch schwierige Quint- oder Sext-Intervalle.“

Alvaros As-Dur-Romanze aus Giuseppe Verdis „La forza del Destino“ mit der elegischen Moll-Inflektion der ersten Phrase. Wie schwierig ist die Führung der Stimme durch die Region des passaggio: Viertel, punktierte Achtel und Sechzehntel auf dem mittleren C und dann der Aufschwung um eine verminderte Sexte auf das As. An einer Hand sind die Tenöre abzuzählen, denen dieses „Schalten“ von der mittleren Stimme in die Kopfstimme mit sanfter mezza voce zum sonor klingenden piano dolce gelungen wäre – und keinem so flexibel wie Carlo Bergonzi. Ein zweites Beispiel. Forestos Romanze aus „Attila“: „Ella in poter del barbaro“ endet mit einem Quint-Sprung auf das ‚Fis‘ der zweiten Oktave. Das ist kein hoher Ton, was soll daran so schwer sein? Auf der

Aktuelle Edition

Zum 90. Geburtstag des Sängers veröffentlicht, wurde diese Box mit legendären Verdi-Aufnahmen zu seinem Vermächtnis.

Carlo Bergonzi – The Verdi Tenor; Renata Tebaldi, Birgit Nilsson, Joan Sutherland, Nicolai Ghiaurov, Dietrich Fischer-Dieskau u. a., La Scala Orchestra, Wiener Philharmoniker u. a.; Decca/Universal 17 CD 00028947873730

CD-Empfehlungen des Autors

Donizetti, Lucia di Lammermoor; Anna Moffo, Mario Sereni, Chor & Orchester RCA Italiana, Georges Prêtre (1965); RCA/Sony 2 CD 0035628650429
Leoncavallo, Pagliacci; Joan Carlyle, Giuseppe Taddei, La Scala Orchestra, Herbert v. Karajan (1965); DG/Universal CD 0028944972726
Mascagni, Cavalleria Rusticana; Fiorenza Cossotto, Giangiacomo Guelfi, Chor & Orchester Teatro alla Scala. Herbert von Karajan (1965); DG/Universal CD 0028945776422
Puccini, La bohème; Renata Tebaldi, Ettore Bastianini, Accademia di Santa Cecilia, Tullio Serafin (1959); Decca/Universal 2 CD 5055354420177
Verdi, Luisa Miller; Anna Moffo, Shirley Verrett, Cornell MacNeil, Chor & Orchester RCA Italiana. Fausto Cleva (1965); RCA/Sony 2 CD 0035628664624
Verdi, La traviata; Montserrat Caballé, Sherrill Milnes, Chor & Orchester RCA Italiana. Georges Prêtre (1967); RCA/Sony 2 CD 0028941187727
Verdi, Un ballo in maschera; Leontyne Price, Reri Grist, Shirley Verrett, Robert Merrill, Chor & Orchester RCA Italiana. Erich Leinsdorf (1966); RCA/Sony 2 CD 4026727106012
Verdi, La forza del destino; Martina Arroyo, Piero Cappuccilli, Ruggero Raimondi, Royal Philharmonic Orchestra. Lamberto Gardelli; Warner 3 CD 0724356712423
Verdi, Don Carlo; Renata Tebaldi, Grace Bumbry, Dietrich Fischer-Dieskau, Nicolai Ghiaurov, Chor & Orchester Royal Opera Covent Garden, Georg Solti (1964); Decca/Universal 3 CD 0028947803454



Im Aufnahmestudio (hier bei Aufnahmen zu „Pagliacci“ mit Joan Carlyle) vollbrachte Carlo Bergonzi wahre Wunder. Die großen Partien seines Repertoires sang er vor allem in den 60er-Jahren ein.

Skala der Männerstimme sind Fis und G die Endnoten für den Bariton, aber die Durchgangs-Noten für den Tenor. Der Bariton muss sie vollschwingend singen. Beim Tenor hingegen liegen sie zu hoch für die Bruststimme und zu tief für die Kopfstimme. Schön klingen sie nur, wenn Brust- und Kopfstimme mit leichter Dominanz des hellen Klangs gemischt werden.

Bergonzi war nicht die erste Wahl, als der steil aufstrebende Georg Solti im Juli 1960 in Rom mit seiner ersten Aufnahme einer italienischen Oper begann: „Un ballo in maschera“ Für die Partie des Königs war zunächst Jussi Björling vorgesehen gewesen, der sich mit dem Dirigenten überwarf und ausgebootet wurde. Bergonzi hat den Schweden glanzvoll vertreten. Schon das heitere Entrée Riccardos – „La rivedrà nell'estasi“ – singt er mit einer von keinem Nachfolger erreichten Eleganz. In der Barcarole bezaubert er mit vokalem Filigran wie der Schleife vor der zweiten Silbe des Wortes „fedele“: zwei Sechzehntel auf B und As vor der Viertelnote G. Er befolgt jede Pianissimo- und Morendo-Vorschrift und setzt markante, aber nie forcierte Akzente. Die Staccati beschleunigt er mit einem genau kontrollierten Stringendo. Seine vokale Phantasie beweist er durch die Realisierung dessen, was nicht durch die Vorschriften des Komponisten eingefordert wird.

Die vielen Aufnahmen der sechziger Jahre zeigen seinen Aufstieg zum primo tenore. Alfredo neben Joan Sutherland (1962) und neben Montserrat Caballé (1967); Manrico neben Antonietta Stella (1962); Herzog neben Renata Scotto und Dietrich Fischer-Dieskau (1963); Edgardo neben Anna Moffo (1966) und Beverly Sills (1971), Turiddu und Canio unter

In den 70er-Jahren war Bergonzi gefragter Interpret der unbekannten Verdi-Partien

Herbert von Karajan (1965), Cavaradossi neben Maria Callas (1964-65), Don Carlo neben Renata Tebaldi und Nicolai Ghiaurov unter Solti (1965), Ernani neben Leontyne Price (1967), Enzo neben Tebaldi (1967), Alvaro neben Martina Arroyo (1969). Als die Firma Philips in den 70er-Jahren auch die Opern aus Verdis Galeeren-Jahren aufzunehmen begann, war Bergonzi weiter gefragt: für die Einspielungen von „Oberto“, „Attila“ und „I masnadieri“.

Als Bergonzi 75 Jahre alt wurde, bezeichnete der englische Kritiker Alan Blyth ihn als den größten Verdi-Tenor des 20. Jahrhunderts, wies aber auf partiell höhere Qualitäten von Caruso, Martinelli, Pertile, Gigli, Björling hin. Aber

Bergonzi war, auch durch die Möglichkeiten der technischen Reproduktion, der vollständigste Verdi-Tenor. Es ist frappierend, mit welcher Souveränität er die vielfältigen Anforderungen der für die unterschiedlichsten Tenöre geschriebenen Musik bewältigte: mit makelloser Technik, elegant-schwingender Formung der schwierigen, weil unregelmäßig gebauten Phrasen, sauberer Attacke bei den oft heiklen Intervallen; mit feinem Gespür für die Bewegung der Musik, für die Dynamisierungen steigender und fallender Linien, die Plastizität der Diktion, die rhythmische Spannung. 1976 brachte er eine Sammlung von 31 Arien aus 25 Opern von Verdi heraus – ein grandioses Dokument, ein einzigartiges Vermächtnis und eine unverzichtbare Sammlung für die sprichwörtliche einsame Insel. ■



Foto: Universal