

Der König des hohen C

„Ein Tenor für alle“ oder „Eine Stimme für die Welt“ lauteten bezeichnenderweise die Überschriften jener Nachrufe in den Tageszeitungen, die Anfang September **Luciano Pavarotti** gewidmet waren. Jürgen Kesting beschreibt den Aufstieg zum Star-Tenor und empfiehlt seine besten Aufnahmen.



Foto: Terry O'Neill/Decca

Bereits der Schriftsteller Stendhal klagte darüber, dass nur noch wenige Menschen Gefallen daran fänden, sich über Sänger zu unterhalten. „Im 20. Jahrhundert werden die Völker über nichts anderes reden als über Politik; und statt der Marianna Conti Beifall zu klatschen, werden sie den ‚Morning Chronicle‘ lesen.“ Nach dem Tod von Luciano Pavarotti am 6. September wurde in allen Morning-and-Evening Chronicles und auf allen Sendern über einen Sänger berichtet, der den Mythos des Tenors up to date gebracht hat. Er hat eine doppelte Rolle adaptiert: des Tenors als Heros und als „monstre sacré“; hat die Grenzlinien zwischen Oper und Seifenoper verwischt und ist zum Prototypen des Star-Tenors auch durch die Parodie des Star-Tenors geworden – und damit auch zu einem Unternehmen: den Pavarotti Enterprises.

Warum er, der Bäckerssohn aus Modena? Der von Ettore Campogalliani ausgebildete Sänger hatte, nachdem er den Peri-Preis in Piacenza gewonnen hatte, am 29. April 1961 am Teatro Municipale di Reggio Emilia als Rodolfo („La Bohème“) debütiert. In einem Mitschnitt – veranlasst durch Vladimir Nabokow, der das Debüt seines Sohnes Dmitri aufzeichnen ließ – ist eine schöne, lyrische, in der Höhe leichte Stimme zu hören und ein fast ebenso lauter „Maestro suggeritore“ (Souffleur), der dem unsicheren Debütanten unentwegt helfen muss. In den folgenden drei Monaten studierte er vier weitere Partien – Herzog („Rigoletto“), Alfredo („La Traviata“), Edgardo („Lucia di Lammermoor“) und Nemorino (L’elisir d’amore) – ein, mit denen er alle Aufführungen in den ersten drei Jahren seiner Karriere bestritt. Sein Londoner Debüt im

September 1963 verdankte er einer Aufführung in Belfast, wo Joan Ingpen ihn gehört hatte. Sie leitete das Besetzungsbüro der Covent Garden Opera und engagierte ihn, um Ersatz für den zunehmend unzuverlässigeren Giuseppe di Stefano zu haben, der prompt seine für September vereinbarten Gastspiele als Rodolfo absagte.

Für den Sommer 1964 wurde er für zwölf Aufführungen von Mozarts „Idomeneo“ nach Glyndebourne engagiert. Die Umstellung von großen Theatern auf die kleine Bühne fiel ihm schwer, und die musikalische Arbeit an der ursprünglich für einen Kastraten geschriebenen Partie des Idamante mit Jani Strasser, dem Studienleiter des Festivals, empfand er als Quälerei. Es gibt viele Berichte darüber, dass ihm, ungeachtet seiner Phrasierungskunst, jede Note eingetrichtert werden musste. Zwischen Juli und November 1964 sang er ausschließlich Idamante und lernte die Partie des Elvino in Bellinis „Nachtwandlerin“, die er im Mai 1965 in London singen sollte – neben Joan Sutherland.

Wieder war es Joan Ingpen, die für den Kontakt mit dem Ehepaar Richard Bonynge und Joan Sutherland gesorgt hatte: Zum ersten, weil er mit seiner rein tenoralen Stimme für die hoch liegenden Partien von Bellini und Donizetti geeig-



Drei Tenöre unter sich: Plácido Domingo, José Carreras und Luciano Pavarotti (v.l.).

diesen Jahren noch nicht. Andrew Porter schrieb 1969: „Ich habe den Eindruck, dass Domingo der doch wohl eine Spur interessantere Künstler ist und Pavarotti den etwas schöneren Klang macht.“ Dies bezog sich auf die Debüt-Recitals: das des Spaniers unter Nello Santi, das des Italieners unter Edward Downes mit dem Orchester der Wiener Volksoper – mit einer ausgefeilten Wiedergabe von Riccardos „Forse la soglio attinse“ aus Verdis „Un ballo in maschera“, vor allem wegen der schwierigen *Tessitura* ein technischer Härtestest. Im Herbst 1968 entstand die zweite Gesamtaufnahme: „L'amico Fritz“ von Pietro Mascagni mit Mirella Freni als Partnerin. Sie gehört zu den schönsten in seiner Diskographie.

Sein Debüt an der Scala hatte er am 28. April 1965 als Rodolfo unter Herbert von

„Luisa Miller“ (Verdi) und Riccardo im „Maskenball“. Nachdem er am 25. Februar 1976 die erste von zehn Aufführungen von Vincenzo Bellinis „Puritanern“ – eine der zentralen Partien des legendären Giovanni Battista Rubini – gesungen hatte, widmete ihm das Magazin „Newsweek“ eine Titelgeschichte: „The Great Pavarotti“. Sie geriet zum Hollywood-Drehbuch über einen singenden Sonnyboy von drei Zentnern Gewicht, mit der Lebenslust eines Casanova, der Fress- und Sauflust eines John Falstaff, der Liebenswürdigkeit eines Fremdenführers und dem Ego eines Tenors.

In der Schlusszene der Bellini-Oper hatte Rubini, wie von Adam Hiller bestätigt, das F über dem hohen C gesungen. Es ist ein Ton, den Nicolai Gedda in der 1973 entstandenen Aufnahme unter Julius Rudel mit der *Voix mixte* gesungen hatte – verblüffend, keineswegs schön. Pavarotti behilft sich in seiner Aufnahme mit dem Schmuggelmanöver des eunuchal klingenden Fisteltons, der klanglich nicht in die Linie passt – eine blinder Fleck in dem ansonsten farbigen Portrait.

Mit ihm war der romantische Tenor auf die Bühne zurückgekehrt – ein Sänger mit einer hellen, brillanten Stimme ohne baritonale Farbe und der sexuellen Ambiguität einer Knabenstimme (während Domingo und Carreras dem von Caruso geprägten Ideal der dunkleren und „männlicheren“ Stimme anhingen). Die Reinheit des Klangs und die Deutlichkeit der Diktion sind außerordentlich. Wenige Sänger geben den Rezitativen in „Rigoletto“ oder „Un ballo in maschera“ so viel artikulatorische Prägnanz und zugleich karessierende Innigkeit. In der Höhe strahlte die Stimme mit jenem Glanz, den die Italiener als „squillante“ bewundern.

Frühe Aufnahmen von „Una vergine“ und „Spirto gentil“ aus „La Favorita“, von

Durch Joan Sutherland lernte er richtig zu atmen und zu stützen

net war; zum zweiten, weil er, groß und kräftig, von der Statur zu der australischen Diva passte; und zum dritten, weil er frei war für eine Operntruppe, mit der die Diva in ihrer australischen Heimat gastieren wollte. In drei Monaten sang er dort 39 Aufführungen: Alfredo („La Traviata“), Edgardo, Elvino und Nemorino. Staunend erlebte er, dass seine Partnerin nachmittags eine Probe von „La Sonnambula“ und am Abend eine Aufführung von „La Traviata“ sang, ohne zu ermüden. Erst durch sie, so berichtete er, habe er richtig zu atmen und zu stützen gelernt.

Am 2. Juni 1966 sang er in London an der Seite seiner Belcanto-Lehrmeisterin die Partie des Tonio in Donizettis „La fille du régiment“, die er 1967 aufnahm. Den ungeteilten Beifall der Kenner fand er in

Karajan gegeben, und in dieser Rolle, seiner vielleicht besten, stellte er sich am 23. November 1968 auch an der Met vor. Er konnte, weil indisponiert, die Erwartungen nicht ganz erfüllen und musste die zweite Aufführung nach dem zweiten Akt abbrechen. In der Saison 1970/71 gelang es ihm, sich mit seinen Parade-Partien – Edgardo, Alfredo, Rodolfo und Herzog – nachhaltiger in Szene zu setzen, aber erst mit den hohen Cs des Tonio gab er am 17. Februar 1972 die Salutschüsse für seine Inthronisierung ab: als „King of the high C“. Die Met gastierte mit der Produktion in Boston, Cleveland, Atlanta, Memphis, New Orleans, Minneapolis und Detroit. Bis Mitte der 1970er Jahre ergänzte er sein schmales Repertoire um Fernando in „La Favorita“ (Donizetti), Rodolfo in

„Angelo casto“ aus „Il Duca Alba“ oder von „Deserto in terra“ aus „Don Sebastiano“ (beide Donizetti) überzeugen durch die Verbindung von Lyriismus und Brillanz. Dass er in einem weiteren frühen Recital (1970) mit dem Wiener Opernorchester und dem Londoner Philharmonia unter Nicola Rescigno und Leone Magiera am Ende von Manricos „Di quella pira“ aus Verdis „Troubadour“ und von Arnolds „Corriam! Voliam!“ aus Rossinis „Wilhelm Tell“ das hohe C in alle Ewigkeit hält, diene wohl der Selbstdarstellung. Doch klingen diese Töne wegen der extremen Anspannung nicht frei. Das bisweilen angespannte Singen ist der *Mezza voce* wenig förderlich und macht ein *Messa di voce* – das An- und Abschwellen – fast unmöglich; auch die Bildung von sanft und elegisch endenden Phrasen war seine Sache nicht.

Dass er kein wirklicher Wiedergänger Rubinis war, verrät die 1980 veröffentlichte Aufnahme von „La Sonnambula“. Pavarotti ist bemüht, seine Stimme schmelzen zu lassen, doch sind die Arien des Tenors und die Duette zwischen Sopran und Tenor um einen Ton transponiert, die Arie „Ah! Perché non posso odiarti“ um eine Terz. Trotz der niedriger

nen Aufnahme unter Richard Bonyngne mit Joan Sutherland als Lucia: fließend im Duett des ersten Aktes, dramatisch-furios in den „Maledetta“-Ausbrüchen, brillant in der Finalszene. Gerade zu den sentimentalischen Buffo-Charakteren hatte er, vom Typus ein Ragazzo und Herzensdieb, eine natürliche Affinität.

Auf die Frage nach seinen Lieblings-

Sein verführerischer Herzog lässt kaum einen Wunsch offen

gelegten Tessitura aber klingen *Sostenuti* nicht so sanft und weich wie etwa bei Cesare Valetti in der Scala-Aufführung mit Maria Callas. Seine besten Donizetti-Partien sind Tonio, Nemorino und Edgardo, gesungen in der 1971 entstande-

rollen hat er gesagt: „Meine Stimme liebt die Rollen von Donizetti – und ich liebe die Partien von Giuseppe Verdi.“ Verdi, der „Attila der Stimmen“, hat jedoch nur wenige Partien für Sänger vom Typus des *Tenore di grazia* geschrieben. Selbst in Rollen, die für einen lyrischen Tenor geschrieben sind – wie Rodolfo in „Luisa Miller“, Carlo in „I Masnadieri“, Herzog und Alfredo – finden sich Passagen, die hohe Anforderungen an die stimmliche Energie stellen. Rodolfos Rezitativ „Oh! fede negar potessi“ erfordert expressive Verve, „Quando le sere“ lyrischen Fluss und dynamische Abstufungen.

„Ach! kennen Sie nur das Echo, wüssten Sie nur von den Ekstasen, die von dieser göttlichen Melodie in der Seele eines Italieners erweckt werden“, schrieb Arrigo Boito, Verdis späterer Librettist. Die lyrische Differenzierung – etwa den Crescendo-Decrescendo-Wechsel vor dem letzten „Ah! mi tradia!“ in „Luisa Miller“ oder das Piano auf dem lang gehaltenen „tradiiii-a“ – bleibt Pavarotti der Musik schuldig. Unter all seinen Verdi-Portraits ist das des Riccardo (1970 unter Bruno Bartoletti) womöglich das eindringlichste, weil er nicht nur brillant, sondern auch elegant und nuanciert singt und agiert. Der englische Kritiker Lord Harewood bezeichnete ihn, trotz Carlo Bergonzi, als den besten Riccardo nach Jussi Björling. Das Entrée phrasierte er nicht nur kantabel, sondern gibt ihm auch den Unterton des erotischen Sehns. In den Szenen des ersten Aktes bezaubert er mit der Anmut, der Beweglichkeit eines lyrischen Tenors, gerade in der Barcarolle „Di tu se fedele“; im Liebesduett des zweiten Aktes be-

Foto: Christian Steiner/Decca



Als Bajazzo ging er bis an die Grenzen seines lyrischen Tenors.

währt er sich als *Lirico spinto*, im dritten Akt sowohl mit dramatischen Akzenten als auch mit lyrisch-kantablen Phrasierungen in der unbequem liegenden Abschieds-Arie.

In die Mannesjahre gekommen, im altrömischen Sinne mit vierzig plus zum „vir“ geworden, musste er dazu übergehen, die heroischen Rollen zu übernehmen, zumal er auch der Statur nach, um es euphemistisch zu sagen, nicht mehr jünglingshaft wirkte. Fast so oft wie das C wurde über einen anderen Ton gespottet: „Do-re-mi-fat.“ Als er 1975 in San Francisco mit der Partie des Manrico aus dem lyrischen Fach herausging, studierte er ein Jahr lang alle Gesamtaufnahmen. Er wollte herausfinden, wie die Kollegen spezifische Probleme gelöst hatten. Es dauerte nicht lange, und er hatte, wie er mir in einem Gespräch sagte, seine „Favoriten auf Jussi Björling“ zurückgeführt. Unverkennbar klingt aber auch Martinielli nach. Das Rezitativ vor „Ah sì, ben mio“ bildet er mit der kalligraphischen Lineatur des Vorbilds.

Obwohl Richard Bonyngé bemüht war, die Verwurzelung in der Gesangssprache des Belcanto zu zeigen – Joan Sutherland singt in „Di tale amor“ Verzerrungen, die sich nur in der Pariser Partitur finden; Marilyn Horne malt in „Stride la vampa“ mit fantastischen Trillern das Flackern der Flammen –, ging Pavarotti in eine andere Richtung und trotzte seinem schlanken Tenor zu schwere Töne ab. Seine Triller in „Ah sì, ben mio“ kann er nur andeuten. In der *Stretta* – die erste Strophe ohne, die zweite mit C – bildet er die Staccati an den Phrasenenden sehr markant, aber anders als Björling hat er nicht die Ansatzverve und die Schallkraft für das C. Es klingt eng.

Nach der von Bruno Bartoletti geleiteten Aufnahme von „Un ballo in maschera“, dem eine zweite unter Georg Solti folgte, hat er weitere zehn Partien von Verdi auf Platten gesungen: den Herzog in drei Aufnahmen unter Richard Bonyngé, Riccardo Chailly und James Levine; Alfredo unter Richard Bonyngé und James Levine; Manrico unter Richard Bonyngé und Zubin Mehta; Macduff in „Macbeth“ unter Lamberto Gardelli; Rodolfo in „Luisa Miller“ unter Peter Maag; Don Carlo unter Riccardo Muti; Radamès in „Aida“ unter Lorin Maazel und endlich Otello unter Sir Georg Solti – als ein „Geschenk“

für den Dirigenten zu dessen Abschied aus Chicago; Ernani in der gleichnamigen Oper unter Richard Bonyngé; Oronte in „Il lombardi“ unter James Levine.

Neben Riccardo ist der Herzog seine beste Verdi-Partie. Er hat ihr mehr stimmlichen Glanz und mehr rhythmischen Elan gegeben als alle Sänger in den letzten fünf Jahrzehnten. In der ersten Szene federt seine Stimme so geschmeidig, wie ein Tänzer sich bewegt. Im Duetto mit dem Höfling Borsa wie in der Ballata lässt er keinen Wunsch offen. Wenn Gilda ihrer Gesellschafterin berichtet, dass sie sich in den jungen Mann, der sie verfolgt hat, verliebt hat, löst ihr „t’amo“ bei ihm einen Ausbruch erotischer Emphase aus, und wenn er von der Seligkeit der Liebe singt, so tut er es mit dem verführerischen, manchmal auch, wie in der immer noch imponierenden Aufnahme unter Riccardo Chailly, mit dem rohen Charme eines Macho.

Carlo Bergonzi, Giacomo Aragall wie Pavarotti haben betont, wie schwierig die Arie „Parmi veder le lagrime“ ist. Natürlich muss jeder Sänger ihr eine Klangform geben, die dem Charakter seiner Stimme entspricht. Von Pavarotti zu erwarten, dass er sie mit der Lieblichkeit singt wie Tito Schipa, hieße, seinen Stimm-Charakter zu verkennen. Dem Rezitativ gibt er die rechte Mischung aus Indignation und Zärtlichkeit, der Arie eine feine Linie und einen prächtigen, aber doch zu gleichförmigen Sound. Das Ges zu Beginn der Arie kann er nicht so sanft bilden wie Carlo Bergonzi, und er lässt das Stück auch nicht so weich und elegisch ausklingen. In der *Cabaletta* aber trumpft er mit einem hohen D prächtig auf. Den Ton hat er auch in den 1990er Jahren noch erreicht, doch wäre es besser gewesen, wenn er ihn ausgelassen hätte.

Zum Abschied vom Chicago Symphony Orchestra hat Sir Georg Solti in der Stadt des Orchesters und in New York jeweils zwei Mal Verdis „Otello“ aufgeführt. Aus diesen vier Aufführungen ist eine Live-Aufnahme montiert worden. Die Besetzung der Titelpartie mit einer ausgeprägt tenoralen Stimme ist richtig – sie ist für Francesco Tamagno, einen hohen Tenor geschrieben worden. Dies war natürlich nicht der Grund für die Besetzung mit Pavarotti. Die Aufführung war ein Event – und bietet, was die Titelpartie angeht, nicht mehr als die Skizze für ein



Luciano Pavarotti mit James Levine, ...



... Frank Sinatra ...



... sowie Montserrat Caballé und Joan Sutherland.

Portrait. Sie zeigt, dass er sich mit dem Hinweis, dass er sich mit dem Musik von Donizetti, er aber die Rollen Verdis liebe, zutreffend eingestuft hat. Für einen lyrischen Tenor liegt eben schon in einer Fach-Erweiterung ein Risiko. Gerade Stimmen mit hellem Timbre büßen ihren klanglichen Zauber früher ein als baritonale Tenöre, bei denen raue Töne charakteristisch männlich wirken wie etwa bei John Vickers.

Foto: Jim Steere/Decca

Foto: Decca

Foto: Malcolm Crowthers/Decca

Pavarotti hat es zwar verstanden, den hellen und tenoralen Klang seiner Stimme bis in die 1990er Jahre zu bewahren; doch in späteren Aufnahmen wirkt seine Brillanz bisweilen angestrengt. Angestrenzte Brillanz aber ist ein Widerspruch in sich. Trotz dieser Einwände: Luciano Pavarotti ist, was die Dauer seiner Karriere und die Langlebigkeit seiner Stimme angeht, ein Phänomen. Es gibt wenige Tenöre, die vier Jahrzehnte durchgehalten haben. Das Geheimnis liegt allein in der Fähigkeit, die Mittel der eigenen Stimme zu erkennen – und in der entsprechend klugen Auswahl des Repertoires.

Hinreißend setzt er sich, gerade singdarstellerisch, als Rodolfo in der luxurie-

rend-manieristischen Aufnahme unter Karajan in Szene. Es ist eines der raren vokalen Portraits, das die Figur sichtbar macht. In wenigen anderen Aufnahmen hat er freier und gelöster gesungen, in keiner mit einer reicheren Farbpalette. Die Wechsel von Parlando- und Arioso-Passagen, von Konversationston und Klangentfaltung gelingt ihm bestechend souverän. Er gestaltet die Partie so detailliert und eloquent wie Gedda, so charmant-verführerisch wie Gigli und stimmlich so opulent wie Björling. Schade nur, dass er am Ende von „O soave fanciulla“ auf das hohe C geht. Wie instinktiv er dem Fluss von Puccinis Melos zu folgen weiß, beweist auch die von Zubin Mehta be-

treute Aufnahme von „Turandot“. Für „Non piangere Liù“ findet er einen Ton anrührender Innigkeit, und sowohl in der Rätselszene als auch in „Nessun dorma“ kann er sich, zeitweilig mit leichter Forcierung, behaupten – wenn auch nicht so durchsetzen wie Franco Corelli.

In dramatischen Partien wie Turiddu („Cavalleria rusticana“), Canio („I Pagliacci“), Enzo („La Gioconda“) und in der Sammlung von „Verismo-Arien“ werden die Grenzen seines lyrischen Tenors deutlich. Enttäuschend ist nicht nur das verspannte Singen in der hohen Lage, sondern auch die exaltierte Dramatisierung. Bei Turiddu oder Canio muss man nicht Caruso oder Martinelli im Ohr haben. Auch Carlo Bergonzi singt jede Phrase mit besserer Formung: süßer und feiner die Siziliana, emphatischer das Duett mit Santuzza, akzentuierter das Trinklied, nobler das „Addio alla Madre“, ausdrucksvoller Canios „Un tal gioco“ oder „Vesti la giubba“. Pavarotti greift hier, stimmlich überfordert, zu den abgegriffenen Mitteln des veristischen Manierismus. Der Kritiker Conrad L. Osborne hat die Aufnahme der Verismo-Zwillinge sehr kritisch beurteilt, doch als Pavarotti 1992 unter Riccardo Muti bei dessen Abschiedskonzert in Philadelphia die Partie des Canio sang, imponierte er „durch den großen, metallischen Klang der Stimme, seine heroische Deklamation und das Feuer der Darstellung ... Er stieß Canios Warnung im ersten Akt mit Zornesglut im Klang aus und bildete die klimaktischen Phrasen von ‚Vesti la giubba‘ mit herzbewegender Heftigkeit.“ Seine Darstellungen des Herzogs, des Riccardo, des Andrea Chénier oder des Cavaradossi fanden ungeteilten Beifall. Selbst dass er als Schauspieler unbeweglich blieb, wurde hingenommen: Sein Singen agiert für ihn.

Wie mit den Partien von Bellini- und Donizetti stellt er sich auch mit klassischen Liedern und Arien, mit Gesängen von Tosti oder neapolitanischen Canzonnen dem Vergleich mit den Interpreten des Goldenen Zeitalters. „Care selve“ aus Händels „Atalanta“ ist, weil von vielen Mezzos und Tenören aufgenommen, ein Test-Stück, mit dem Beniamino Gigli viel von seiner Reputation verspielte. Pavarotti bewältigt die Musik mit Geschmack, aber nicht mit idealer Stimmführung. Der vertrackte Oktavsprung auf das hohe A gleicht einem bemühten Klimmzug.

CD-Hinweise

Bellini, I Puritani; Joan Sutherland, Piero Cappuccilli u. a., London Symphony Orchestra, Richard Bonyngue; Decca/Universal 2 CD 417 5882

Bellini, La Sonnambula; Joan Sutherland, Nicolai Ghiaurov u. a., National Philharmonic Orchestra, Richard Bonyngue; Decca/Universal 2 CD 417 4242

Donizetti, La fille du régiment; Joan Sutherland u. a., Royal Opera House Covent Garden, Richard Bonyngue; Decca/Universal 2 CD 414 5202

Donizetti, Lucia di Lammermoor; Joan Sutherland, Nicolai Ghiaurov u. a., Royal Opera House Covent Garden, Richard Bonyngue; Decca/Universal 2 CD 410 1932

Puccini, La bohème; Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov u. a., Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan; Decca/Universal 2 CD 421 0492

Verdi, Un ballo in maschera; Margarete Price, Renato Bruson u. a., National Philharmonic Orchestra London, Georg Solti; Decca/Universal 2 CD 460 7622

Verdi, Otello; Kiri Te Kanawa, Leo Nucci u. a., Chicago Symphony Orchestra, Georg Solti; Decca/Universal 2 CD 433 6692

Verdi, Rigoletto; Joan Sutherland, Sherrill Milnes u. a., London Symphony Orchestra, Richard Bonyngue; Decca/Universal 2 CD 414 2692

Neu

Luciano Pavarotti – Sämtliche Studio-Alben: Arias by Verdi & Donizetti, Tenor Arias from Italian Opera, The World's Favourite Tenor Arias, Pavarotti in Concert, O Holy Night, O Sole Mio, Verismo Recital, Mattinata, Mamma, Passione, Volare, Ti Adoro; div. Interpreten und Dirigenten; Decca/Universal 12 CD 475 8377

Pavarotti Forever: Arien von Puccini, Verdi, Bizet, Giordano, Donizetti u. a.; Cecilia Bartoli, Andrea Bocelli, Frank Sinatra, div. Orchester und Dirigenten; Decca/Universal 2 CD 475 9349



DVD-Hinweise

Donizetti, L'elisir d'amore; Kathleen Battle, Juan Pinos, Enzo Dara u. a.; Metropolitan Opera, James Levine; John Copley; DG/Universal DVD 073 4021

Mozart, Idomeneo; Ileana Cotrubas, Hildegard Behrens, Frederica von Stade u. a.; Metropolitan Opera, James Levine; Jean-Pierre Ponnelle; DG/Universal DVD 073 4234

Verdi, Aida; Maria Chiara, Juan Pons, Nicolai Ghiaurov u. a., Teatro alla Scala, Lorin Maazel; Luca Ronconi; Arthaus/Naxos DVD 100 059

Verdi, Rigoletto; Edita Gruberova, Fedora Barbieri, Ingbar Wixell u. a., Wiener Philharmoniker; Riccardo Chailly; Jean-Pierre Ponnelle; DG/Universal DVD 073 4166

Neu

Pavarotti Forever: Arien von Puccini, Verdi, Meyerbeer, Massenet u. a.; div. Interpreten; Decca/Universal DVD 074 3241

Luciano Pavarotti – 3 Opera DVD Box: Puccini, La Bohème; Verdi, Aida; Strauß, Die Fledermaus; div. Interpreten; Arthaus/Naxos 4 DVD 101 503



Stichworte

Tessitura: Der Begriff bezeichnet nicht nur den Stimmumfang einer Partie, sondern auch die durchschnittliche Tönhöhe, in der eine Rolle sich bewegt

Voix mixte: klangliche Mischung aus Bruststimme und Falsett

Mezza voce: Zurücknehmen der Stimme in ein klingendes Piano

Sostenuto: Vortragsbezeichnung mit der Bedeutung gehalten, breit, getragen

Tenore di grazia: leichter lyrischer Tenor für verzierte Partien

Lirico spinto: lyrisch-dramatischer Tenor oder Sopran; im Deutschen als Zwischenfachsänger bezeichnet

Stretta: beschleunigter, effektvoller Schlussabschnitt einer Komposition

Cabaletta: virtuoser Abschluss einer Arie

Ein freier Tonstrom entsteht nicht – anders als etwa bei dem überragenden John McCormack. In Rossinis „La Danza“ gelangen ihm zwar die Sprünge auf das hohe A, doch fehlt es der Wiedergabe an Elan.

Für die Lieder Bellinis findet er zwar den schmeichelnd-zärtlichen Ton, doch die dynamische Skala könnte mehr Abstufungen vertragen. Es sind die oft scheußlich süßlichen Arrangements, welche die zauberischen neapolitanischen Gassenhauer ihres volkstümlichen, aber nie -tümelnden Charmes berauben. In „O surdato 'nnammurato“ knallt er ein schep-



Foto: Vivienne Purdom/Decca

perndes hohes C heraus, in „A vucchella“ klingt er wie ein Crooner, und in „Marechiaré“ führt er sich auf, als müsse er, wie ein englischer Kritiker spöttisch urteilte, „eine Nuss mit dem Vorschlaghammer knacken“.

Sein Tenor hatte wenig von seinem klanglichen Zauber verloren, als er ihn für den faulen Zauber der Arena-Konzerte auszubeuten begann. Der charakteristische Pavarotti-Klang blieb lang erhalten – auch die Fähigkeit, eine Melodie zu singen. Sie ist nicht vielen Sängern gegeben. In einigen Aufnahmen der 1980er Jahre ist zu erkennen, dass die Facherweiterung nicht leicht war und zu einem angespannt-stEIFEN Singen führte. Seine Sonderstel-

lung als Kult-Figur, die berühmt war für ihren Ruhm, gehört in den Fragenbereich der Massenpsychologie. Wie kommt es, dass Alfredo Kraus, der den Drei Tenören künstlerische Prostitution vorwarf, bei weitem nicht so populär wurde, obwohl er seine Spitzentöne bis ins Alter mühelos abrufen konnte?

Mühelos ist das Stichwort. Anders als der spanische Grande mit der Figur eines Husaren-Offiziers hat der bäuerliche Koloss nie mühelos gewirkt. Vielmehr hat er, wie der amerikanische Kritiker Bruce Burroughs beobachtete, das Publikum mit den Augen der Angst angeblickt. Er hat ihm bedeutet, dass er die Lasten des Atlas schulterte; hat es spüren lassen, wie mühsam es ist, die Texte des „Idomeneo“ zu behalten; hat es daran erinnert, welche Zumutung es ist, Manricos Stretta aus dem „Troubadour“ zu singen. Er ließ sein Publikum wissen, dass er litt und wie er sich aufopferte. Sein Instinkt sagte ihm, dass er wegen dieser Schwächen – auch wenn sie gespielt waren – geliebt wurde. So wurde sein „vinceeeee-roooo“ zur Chiffre für den Gesang im globalen Geschäft. ■

Der Autor



Jürgen Kesting, geboren 1940 in Duisburg, studierte in Köln und Wien Germanistik, Anglistik und Philosophie. Seit 1973 arbeitete als Redakteur, Ressortleiter, geschäftsführender Redakteur und Autor für den Stern. 1986 veröffentlichte er eine dreibändige 2.000-Seiten-Studie „Die großen Sänger“. 1990 folgte eine Monographie über Maria Callas, 1991 ein Buch-Essay über Luciano Pavarotti. Im NDR lief mehr als zehn Jahre lang seine wöchentliche Musikkreihe über große Sänger.

Zeigt eure Vinyl-Schätze!

Platte rein,
Platte raus,

in nur 10 Sekunden
dank patentiertem
"Einhand-Zugriff"

www.artvinyl.de



Raus aus dem Schrank
Ran an die Wand!

- passend für alle 12" Schallplatten
- jederzeit und einfach zu öffnen
- nur ein Aufhängepunkt nötig
- schützende Acrylglasscheibe
- edles mattschwarzes Finish

im 1er und 3er Pack
für 39,- bzw 99,- EUR

www.artvinyl.de

AVISONIK, Colonnaden 7, D-12109 Berlin
030 - 613 47 40, info@artvinyl.de