

Zum Sterben schön

Selbst im Gedenkjahr 2001 waren die Opern von **Vincenzo Bellini** in der Platten-Branche kein Thema: nicht eine einzige Neu-Produktion. Doch das Angebot im aktuellen Katalog ist weit reichhaltiger, als man zunächst vermutet. Ekkehard Pluta hat das Material gesichtet und eine Auswahl getroffen.

Verdi wie Wagner haben den früh verstorbenen Meister aus Catania hoch geschätzt, der keineswegs nur leckeres Virtuosenfutter fabrizieren wollte, sondern ein Musikdrama anstrebte, in dem die Musik dem Text innig verbunden war – durchaus ein Novum in der italienischen Operngeschichte. „Das *Dramma per musica* muss einen zu Tränen, zum Schauder, zum Sterben bringen“, schrieb er ein Jahr vor seinem Tode an den Conte Pepoli.

Dass Bellini weniger als Rossini und Donizetti von der in den 50er Jahren einsetzenden Belcanto-Renaissance profitiert hat, hängt wohl in erster Linie mit dem hohen Schwierigkeitsgrad einiger seiner Partien zusammen, die nur unter günstigen Konstellationen optimal be-



Foto: AKG Berlin

setzt werden können, zum anderen aber auch mit einer fehlenden Lobby von Wissenschaftlern und Künstlern, die sich systematisch und auf der Basis einer historisch-kritischen Ausgabe seiner Werke angenommen hätte.

Von seinen zehn Opern liegt die Hälfte in Studio-Aufnahmen vor, der Rest ist in Live-Mitschnitten erhältlich. Die Politik der großen Schallplattenfirmen hat auch im Falle Bellinis dazu geführt, dass die Interpretation seiner Werke auf ein paar wenige hochberühmte Namen beschränkt blieb. Schon ein kurzer Blick in den Katalog zeigt, dass es sich dabei um Maria Callas, Joan Sutherland und Montserrat Caballé handelt – gefolgt von Edita Gruberova, die sich mit ihrem Nightingale-Selbsthilfeprogramm auch qualitativ in die große Tradition einreicht.

Für die Firmen nicht existent waren indes bedeutende Bellini-Sängerinnen wie Anita Cerquetti (Norma), Leyla Gencer (Norma, Elvira), die junge Renata Scotto (Amina, Straniera, Zaira, Giulietta) oder Mirella Freni (Elvira), um nur die wichtigsten zu nennen. Ihre Glanzleistungen sind in Mitschnitten festgehalten, die derzeit nicht offiziell im Handel sind. Sie werden deshalb bei der folgenden Übersicht nur gestreift.

Im allgemeinen Bewusstsein derjenigen Musikfreunde, die keine Opernfreaks sind, ist nur eine einzige Oper Bellinis geblieben, die 1831 an der Mailänder Scala uraufgeführt, „Norma“. Ihre Spielbarkeit ist freilich noch ausschließlicher als in den anderen Werken des Sizilianers davon abhängig, ob eine Primadonna zur Verfügung steht, die der Titelrolle stimmlich und technisch gewachsen ist und über ausreichendes darstellerisches Charisma verfügt, ohne das die Rolle leicht zur Parodie geraten kann. Für eine Sängerin des dramatischen Faches ist Norma etwa dasselbe, was Hans Sachs für einen Heldenbariton ist: höchste Herausforderung und Erfüllung. Manche warten ein ganzes Leben lang, bevor sie sich dieser Herausforderung stellen. Gwyneth Jones war 60, als sie sich auf das Abenteuer einließ, die 70-jährige Anna Moffo kündigt ihr Rollendebüt noch immer an, auch die berufene Edita Gruberova hat bisher von dieser Rolle Abstand genommen.

Trotz hervorragender Interpretationen in den 30er Jahren (Rosa Ponselle oder Gina Cigna): „Norma“ ist erst von Maria

Callas für die Gegenwart neu entdeckt worden. Ihre Jahrhundertleistung besteht darin, dass sie Bellinis Belcanto-Schlachtross als eines der großen Musikdramen des 19. Jahrhunderts erkennbar gemacht hat. Die Dreiecksgeschichte aus dem alten Gallien, die auf der Bühne oft genug Aste-

der derzeit im Katalog fehlt, aber spätestens im nächsten Jahr offiziell wieder auftauchen dürfte, in keiner Sammlung fehlen. Er zeigt die Callas in fabelhafter stimmlicher Disposition und vermittelt auch über das akustische Medium ihre geradezu magische Bühnenausstrahlung.

Die Norma der Callas hatte in London antikes Format. Wenn sie Pollione als Verführer Adalgisas erkennt und ihm ihr „Tremi tu? e per

chi?“ entgegenschleudert, treibt das dem sensiblen Hörer Schauer über den Rücken – auch beim hundertsten Hören grandios und schlichtweg umwerfend.

Ebe Stignani, in der Vorkriegsaufnahme mit Cigna eine jugendliche Adalgisa, präsentierte sich in London in nahezu unverminderter Stimmpracht, auch wenn sie von den Jahren und vom Aussehen her die Mutter der Callas hätte sein können, von deren dunklem Timbre ihr heller Mezzo sehr charakteristisch absticht. Sie sekundiert der Diva auch noch in der ersten Studio-Aufnahme und bei einer konzertanten Aufführung der RAI. Mirto Picchi gab in London mit kultiviert geführt-

Antike Tragödie und Kammerspiel: „Norma“

rix-Assoziationen hervorruft, wird durch ihre Darstellung zu einer faszinierenden Mixtur aus antiker Tragödie und modernem psychologischen Kammerspiel.

Norma war die zentrale Rolle in der Karriere der Callas. Von 1948 (Florenz) bis 1965 (Paris) hat sie 89 Vorstellungen gesungen, neben zwei Studio-Aufnahmen gibt es eine Reihe von Live-Mitschnitten, an denen genau zu studieren ist, wie sich die Rollenauffassung der Sängerin im Laufe der Jahre vertieft hat. Der Mitschnitt aus Mexico City ist wegen klanglicher Unzulänglichkeit nur der Vollständigkeit halber zu empfehlen, dagegen sollte der sensationelle Mitschnitt aus London,

Sie wisse nicht, wie sie in sein Schlafzimmer gelangt sei, beteuert die junge Frau in Weiß dem jungen Herrn in Schwarz. Wer würde ihr nicht glauben? (Stahlstich 1840).



Foto: AKG Berlin



Stoff für Primadonnen: Francesca Henriette Meric-Lalande (1798-1867) als Alaide in „La Straniera“ ...

tem Zwischenfachtenor überzeugend den schwachen Mann zwischen zwei starken Frauen, während Mario Filippeschi (EMI) und Mario del Monaco (RAI) eher den Macho-Typus kultivieren.

Giulietta Simionato, Nachfolgerin der Stignani und Idealpartnerin der Callas, hat Adalgisa mit ihr in Mexico City und an der Scala gesungen, doch auch der Mailänder Mitschnitt ist zu topfig im Klang, um wirklich ein adäquates Bild zu vermitteln. Für die zweite Studio-Aufnahme der EMI verfiel Walter Legge auf die nicht gerade naheliegende, doch glückliche Idee, Adalgisa mit Christa Ludwig zu besetzen, deren Mezzo zur Stimme der Primadonna ideal kontrastiert und sich zugleich in den Duetten harmonisch mit ihr verbindet.

So übermächtig war der Schatten, den Maria Callas in der Partie der Norma geworfen hat, dass sich auf Schallplatten

vergleichsweise wenige Nachfolgerinnen gefunden und – was noch wichtiger ist – behauptet haben. Zu ihrer Zeit gab es noch vokal ebenbürtige Interpretinnen wie Zinka Milanov, nachzuprüfen an einem Mitschnitt aus der New Yorker Met, und Anita Cerquetti, die nach dem spektakulären „Rome walkout“ (3. Januar 1958) die Partie übernahm und damit ihre leider nur kurze Weltkarriere begründete. Längst vergessen ist eine Decca-„Norma“ mit Elena Souliotis, doch auch die beiden Einspielungen unter James Levine mit Beverly Sills respektive Renata

Scotto haben im Katalog nur eine Aschenputtelrolle gespielt. Zwei Sängerinnen haben sich dennoch als Norma durchsetzen können: Joan Sutherland, in der erwähnten Londoner Aufführung in der Rolle der Clotilde eingesetzt, und Montserrat Caballé. Auf die Revolution folgte, wie so oft, die Restauration. „Sie hat meine Arbeit um hundert Jahre zu-

Nach der Revolution die Restauration

rückgeworfen“, soll die Callas über ihre erfolgreiche Nachfolgerin Sutherland geäußert haben, und tatsächlich lässt uns die klinische Decca-Aufnahme von 1964 relativ kalt, obwohl der vokale Match zwischen der australischen Diva und ihrer kongenialen Partnerin Marilyn Horne höchste Bewunderung abverlangt. Mit dem Auftreten der Caballé wird die Regression des Belcanto noch weiter getrieben, ihr Gesang ist formvollendet schön, regelrecht „lecker“, aber das Drama findet

in der von Carlo Felice Cillario dirigierten RCA-Einspielung nicht mehr statt. Gleichwohl garantieren Plácido Domingo, Fiorenza Cossotto und Ruggero Raimondi ein „Fest der Stimmen“. Eher als Kuriosität ist das späte Zusammentreffen der beiden Rivalinnen Sutherland und Caballé (nunmehr zur Adalgisa gewechselt), in der Decca-Aufnahme von 1984 einzuschätzen.

Nach langem Dornröschenschlaf in den Archiven ist Bellinis „Romeo und Julia“-Version „I Capuleti e i Montecchi“, die nicht auf Shakespeares Drama zurückgeht, sondern auf ein zeitgenössisches neoklassisches Drama Luigi Scivolos, in unserer Zeit wieder zu neuem Bühnenleben erwacht und hat unterdessen auch schon die deutschen Theater erreicht. Eine Initialzündung war die von Claudio Abbado dirigierte, szenisch nicht besonders geglückte Mailänder Produktion von 1966, die auch vom Holland Festival übernommen wurde. Die Mitschnitte der Aufführungen fehlen derzeit im Handel, sie sind vor allem wegen Renata Scotto (Giulietta) und dem jungen Pavarotti (Tebaldo) bemerkenswert. Nicht so glücklich war hingegen Abbados Idee, die Hosenrolle des Romeo mit einem Tenor (dem hier überforderten Giacomo Aragall) zu besetzen.

Die erste Studio-Aufnahme der Oper mit Beverly Sills, Janet Baker und Nicolai Gedda, 1975 unter Giuseppe Patanés Leitung entstanden, konnte sich nicht lange im Katalog halten, wo hingegen der Mitschnitt einer Londoner Aufführung unter Riccardo Muti lange einen einsamen Platz behauptete, eine Prestige-Produktion, die dennoch von einer gewissen Glätte und Unverbindlichkeit geprägt war. Bei aller Gesangkunst vermag Edita Gruberova den Hörer nicht wirklich für das Schicksal Giuliettas zu interessieren; und die stimmungsgewaltig auftrumpfende Agnes Baltsa wird, sobald sie Leidenschaft zeigen soll, larmoyant. Muti widmet dem Orchesterpart besondere Aufmerksamkeit, ist aber nicht der richtige Mann, um Bellinis Kantilenen wirklich ausschwingen und „atmen“ zu lassen.

Zwei konkurrierende Aufnahmen aus jüngster Zeit markieren das wachsende Interesse, das dieser Oper mittlerweile nicht nur von den Hörern, sondern auch von den Sängern entgegengebracht wird. Vesselina Kasarova und Eva Mei treten für

RCA in den Ring, Jennifer Larmore und Hei-Kyung Hong für Teldec. Der Wettbewerb geht unentschieden aus, keine der beiden Versionen kann restlos überzeugen. Für die RCA-Version spricht Kasarovas passionierte Darstellung des Romeo und die vorbildliche Edition (der Appendix enthält das alternative Finale von Nicola Vaccai, das die Malibran bei ihren Aufführungen bevorzugte), doch Eva Mei wirkt in der Rolle der Giulietta zu kühl und distanziert, und der Dirigent Roberto Abbado erschöpft sich oft in pauschaler Italianità. Die Teldec-Aufnahme ist in der klangtechnischen Gesamtdisposition überlegen, und auch in der Darstellung der Giulietta durch die koreanische Sopranistin. Jennifer Larmore ist ein männlich wirkender, draufgängerischer Romeo mit einigen vokalen Macken wie gurgelnden Brusttönen und schrill tremolierenden Höhen. Donald Runnicles wechselt zwischen sehr schnellen und gänzlich zerfließenden Tempi, doch aus diesem Wechselspiel ergibt sich noch keine dramatische Spannung.

Zwischen den beiden großen Liebestragödien Giuliettas und Normas nimmt sich die Geschichte der „Sonnambula“, der Nachtwandlerin Amina, wie ein idyllisches Intermezzo aus. Die Oper gehört noch in die Tradition der im 18. Jahrhundert so populären *comédie larmoyante*, in der die Heldin durch die Qualen der „pazzia per amore“ schließlich zum „lieto fine“ geführt wird. Der Melodiker Bellini konnte hier aus dem Vollen schöpfen. Aminos Auftrittsarie „Come per me sereno“, das Braut-Duett „Prendi l'anel ti dono“, die süffige Bass-Kavatine „Vi ravviso, o luoghi ameni“ sowie die Schlussarie der Sopranistin „Ah non credea mirarti“ mit der Koloratur-Cabaletta „Ah non giunge“ gehören zu den inspiriertesten Nummern des Komponisten und haben sich, vom Stück losgelöst, auch im Konzert-Repertoire großer Sänger durchgesetzt.

Das auf italienischen Bühnen noch heute häufig gespielte Werk ist im Katalog repräsentativ vertreten. Dabei ist die 1952 entstandene Studio-Aufnahme der Fonit-Cetra nicht nur in historischer Abfolge an erster Stelle zu nennen. Trotz des nur routinierten und nicht immer sensiblen Dirigats von Franco Capuana trifft sie den spezifischen Tonfall dieses ländlichen Idylls ziemlich genau, was vor allem an der glücklichen Besetzung der drei

Hauptrollen liegt. Lina Pagliughi, ein leichter Koloratursopran von ausgeprägt kindlicher Klangfarbe, vermittelt Aminos Unschuld idealtypisch, und obwohl die Sängerin zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht mehr in der Blüte ihrer Jugend stand und sich auch einige musikalische Unsauberkeiten erlaubte, bereitet ihr frischer, perlender Gesang viel Plaisir. Ferruccio Tagliavini bezaubert mit seinem honigsüßen Ton als Elvino, und Cesare Siepi ist mit seinem opulent strömenden, männlichen basso cantante die optimale Besetzung für den Conte Rodolfo, eine Art Don Giovanni auf dem Lande.

Obwohl von ganz anderem stimmlichen Kaliber als die Pagliughi, hat sich Maria Callas in geradezu miraculöser Weise den mädchenhaften Ton Aminos zu Eigen gemacht. Selbst in den größten Erregungszuständen fällt sie nicht aus der Rolle, greift nicht auf das vokale Gestenrepertoire ihrer Norma oder Tosca zu-

Immer wieder gute Nachtwandlerinnen

rück. Dass ihr Mailänder Rollendebüt unter Leonard Bernstein nicht als offizieller Mitschnitt vorliegt, hängt wohl damit zusammen, dass der Dirigent bei Sony, die Primadonna aber bei EMI unter Vertrag stand. In Cesare Valletti hatte die Callas damals den idealen Tenorpartner. Mit der Studio-Einspielung von 1957 kann man jedoch gut leben, da die Sängerin das hohe Niveau ihrer Interpretation hält und die männlichen Partner (Nicola Monti, Nicola Zaccaria) sowie die Comprimarii hohes



Foto: AKG

...und Giulia Grisi (1811-1869) als Norma.

Scala-Niveau repräsentieren.

Die Sutherland hat auch „La Sonnambula“ zweimal aufgenommen. In der Version von 1962 (mit Monti und dem fehlbesetzten Fernando Corena als Conte Rodolfo) klingt sie stimmlich frisch, wenn auch maniriert; in den Koloraturen entzündet sie ein fulminantes Feuerwerk: „La

Stupenda“ in verità! Die fast zwanzig Jahre später entstandene Aufnahme lebt vom Tenorschmelz Pavarottis und dem desserthaft-delikatens Orchesterspiel, doch stimmliche Al-

tersfalten der Diva passen schwerlich zum jungmädchenhaften Charakter der Rolle. Auch Nicolai Ghiaurov zehrt von den Zinsen seines Ruhmes.

In jüngerer Zeit haben Luba Orgonaso (Naxos) und Edita Gruberova (Nightingale) die Titelrolle auf höchstem gesanglichen Niveau realisiert, für die Naxos-Aufnahme spricht zudem der günstige Preis und der erstrangige Tenorpartner Raul Giménez. Die Ariola-Einspielung mit Lucia Aliberti ist hingegen

CD-Hinweise

Adelson und Salvini

Williams, Nafé, Prevati, Coviello u. a.,
Licata; Catania 1992 (live); Nuova
Era/Note 1 (2 CD)*

Bianca e Fernando

Shin, Kunde, Fu u. a., Licata
Catania 1991 (live); Nuova Era/Note 1
(2 CD)*

Il pirata

• Callas, Ferraro, Ego
u. a., Rescigno
New York 1959 (live);
EMI 2 CD
• Caballé, Marti,
Cappuccilli u. a.,
Gavazzeni
EMI 1970 (2 CD)

La straniera

Aliberti, Bello, Frontali
u. a., Masini
Trieste 1990 (live);
Fonit-Cetra/Warner
(2 CD)*

Zaira

Ricciarelli, Vargas,
Papadjakou, Alaimo
u. a., Olmi
Catania 1990 (live);
Nuova Era/Note 1
(2 CD)*

I Capuleti e i Montecchi

Kasarova, Mei, Vargas
u. a., R. Abbado
RCA/BMG 1997 (3 CD)

La sonnambula

• Pagliughi, Tagliavini,
Siepi u. a., Capuana
Turin 1952; Fonit-
Cetra/Warner (2 CD)
• Callas, Valletti,
Modesti u. a., Bernstein
Mailand 1955 (live); div.
Labels (2 CD)
• Callas, Monti, Zaccaria
u. a., Votto
EMI 1957 (2 CD)
• Sutherland, Monti,
Corena u. a., Bonyng
Decca 1962 (2 CD)
• Gruberova, Bros,
Scandiuzzi u. a., Viotti
München 1998 (live);
Nightingale/Koch
(2 CD)
• Orgonasova, Giménez,
Ellero d'Artegna u. a.,

Zedda

Vara 1992 (live); Naxos 2 CD

Norma

• Cigna, Breviario, Stignani, Pasero
u. a., Gui
Turin 1936; div. Labels (2 CD)
• Callas, Picchi, Stignani, Vaghi,
Sutherland u. a., Gui
London 1952 (live); div. Labels (3 CD)
• Callas, Corelli, Ludwig, Zaccaria u. a.,

Serafin

EMI 1960 (3 CD)

• Sutherland, Alexander,
Horne, Croft u. a.,
Bonyng
Decca 1964 (3 CD)
• Caballé, Domingo,
Cossotto, Raimondi
u. a., Cillario
RCA 1972 (3 CD)

Beatrice di Tenda

• Sutherland, Pavarotti,
Veasey, Ophhof u. a.,
Bonyng
Decca 1966 (2 CD)
• Gruberova, Bernardini,
Kasarova, Morosov u. a.,
Steinberg
Wien 1992 (live);
Nightingale/Koch (2 CD)

I Puritani

• Callas, di Stefano,
Panerai, Rossi-Lemeni
u. a., Serafin
EMI 1953 (2 CD)
• Sills, Gedda, Quilico,
Plishka u. a., Rudel
ABC 1973;
Westminster/Universal
(3 CD)
• Sutherland, Pavarotti,
Cappuccilli, Ghiaurov u. a.,
Bonyng
Decca 1973 (3 CD)
• Caballé, Kraus,
Manuguerra, Ferrin
u. a., Muti
EMI 1979 (3 CD)
• Ricciarelli, Merritt,
Carmona, Scandiuzzi
u. a., Ferro
Bari 1986 (live); Fonit
Cetra/Warner (3 CD)

* in Deutschland derzeit
nicht im Katalog, im
Ausland oder über
Versand zu beschaffen



vom Markt verschwunden – zu Recht.

„I Puritani“ war vor dem Auftreten der Callas ein Privileg von Sängerinnen des Lirico-leggero-Faches wie Lina Pagliughi und Margherita Carosio. Doch wie schon der Titel andeutet, handelt es sich hier nicht um eine Primadonnen-Oper. Die Namen der Sänger, die dem Werk bei der Pariser Premiere 1835 zu einem triumphalen Erfolg verhalfen, sprechen für sich: Giulia Grisi, Giovanni Battista Rubini, Antonio Tamburini und Luigi Lablache. Die beiden Letztgenannten müssen nach übereinstimmenden Augenzeugenberichten mit ihrem vaterländischen Duett „Suoni la tromba“ das Publikum in Raserei versetzt haben. Ohne einen überragenden Tenor und ohne durchschlagskräftige Stimmen in den tiefen Männerpartien ist die Oper also nicht glaubhaft zu vermitteln. Dabei macht die Besetzung der Tenorrolle des Arturo heutzutage oft mehr Mühe als die der Elvira.

In der EMI-Aufnahme findet Maria Callas für Elviras Liebeswahnsinn entrückte und ergreifende Töne, während ihr Partner Giuseppe di Stefano mit der hohen Tessitura seiner Rolle überfordert ist und Rolando Panerai wie Nicola Rossi-Lemeni zwar großen Effekt machen, aber stilistisch eher fragwürdig agieren. Joan Sutherlands beide Aufnahmen sind der größeren Vollständigkeit halber zu empfehlen, die spätere ist dabei wegen Luciano Pavarottis mühelosem Tenorstrahl vorzuziehen. Exzellente Leistungen bieten auch Nicolai Gedda (Westminster) und Alfredo Kraus (EMI), deren Partnerinnen Beverly Sills respektive Montserrat Caballé dem Part der Elvira auf unterschiedliche Weise gerecht werden – wobei die Spanierin in der Wahnsinnsszene an gestalterische Grenzen stößt. Edita Gruberovas Meisterleistung (Nightingale) wird durch das unzureichende sängerische Umfeld beeinträchtigt.

Von philologischem Interesse ist ein Mitschnitt aus Bari (Fonit-Cetra), der erstmals die so genannte „Malibrán“-Fassung vorstellt, die allerdings im Part der Primadonna gar keine gravierenden Veränderungen enthält, vielmehr den Baritonpart des Riccardo einem leichten lyrischen Tenor zuschreibt, wobei dann das große vaterländische Duett geopfert werden muss.

Die Nebenwerke

Foto: AKG



Mit der vorletzten Bellini-Oper „Beatrice di Tenda“, die in jüngster Zeit als Primadonnen-Vehikel auch auf Bühnen des deutschen Sprachraums erschien, kann ich mich nicht recht anfreunden. Schon zu ihrer Zeit wurde diese Oper als dramaturgischer Aufguss von Donizettis „Anna Bolena“ und im Vergleich zu dieser als recht konventionell empfunden. Von den drei derzeit erhältlichen Aufnahmen ist diejenige der Sutherland auch wegen des jun-

Primadonnen-Vehikel oder doch mehr?

gen Pavarotti als Orombello zu empfehlen, die Gruberova-Version wegen des Zusammenwirkens mit der Traumpartnerin Kasarova. Dagegen packt Lucia Aliberti (Berlin Classics) einen Musterkoffer sängerischer Unarten aus und zeigt erste stimmliche Abnutzungserscheinungen.

In der Einspielung des „Pirata“, die einzig wegen des mühelos agierenden Tenors Stuart Neill von Interesse ist, treibt sie es noch schlimmer, die Beschwörung der Callas nimmt geradezu gespenstische Züge an. Das Original kann man in einem New Yorker Konzertmitschnitt von 1959 studieren. Obwohl die Stimme zu diesem Zeitpunkt nicht mehr ganz intakt war, was sich nicht überhören lässt, überwältigt die Callas als Imogene, zumal in der Schluss-Szene, mit einer psychologisch-dramatischen Durchdringung ihrer Partie und verwandelt den Konzertsaal zur

Klangbühne. Die New Yorker Aufführung ist ungeachtet der vielen Striche, des provinziellen Orchesterspiels und eines raustimmigen Tenorpartners der Studio-Aufnahme vorzuziehen, in der sich Montserrat Caballé zwar in ihrer Bestform präsentiert, jedoch durch ihren gestresst klingenden Gatten Bernabé Marti in der Titelrolle an den Rand des Scheiterns gebracht wird.

An den ersten beiden Opern Bellinis bestätigt sich das alte Sprichwort, dass noch kein Meister vom Himmel gefallen ist. Die Konservatoriumsarbeit „Adelson e Salvini“, vom Komponisten selbst als „Stückwerk“ bezeichnet, zeigt ebenso wenig eigene Handschrift wie die immerhin schon als Auftragsarbeit für das Teatro San Carlo in Neapel entstandene Oper „Bianca e Fernando“, in der man Vorklänge der „Norma“ ausfindig machen mag. Die Mitschnitte beider Opern aus Bellinis Heimatstadt Catania taugen als Studienobjekte, sind künstlerisch aber von untergeordnetem Interesse. Das gilt auch für die am gleichen Ort aufgezeichnete „Zaira“, in der Katia Ricciarelli ihre stimmlichen Blessuren hinter Piano-Manövern zu verbergen sucht und der heutige Weltstar Ramon Vargas eine frühe Talentprobe gibt. Diese Vertonung eines Dramas von Voltaire – bei der Premiere ein völliger Flop – kann

heute vor allem als musikalischer Steinbruch interessieren, denn Bellini recycelte die ihm gelungen erscheinenden Teile der Partitur in seinen späteren Werken.

Über Bellinis vierte, für die Scala geschriebene Oper „La straniera“ gehen die Meinungen auch heute noch auseinander. Der renommierte Bellini-Forscher Friedrich Lippmann erkennt in dem Stück einen wichtigen Meilenstein in der Entwicklung des Komponisten, der sich hier ganz vom Einfluss Rossinis und damit auch vom „stile fiorito“ freigemacht habe.

Ob da etwas dran ist, kann man derzeit nur an einem Mitschnitt aus Triest überprüfen, der mit der kompetenten, aber eher bemühten Belcanto-Sachwalterin Lucia Aliberti deutlich hinter früheren Aufführungen zurückbleibt, in denen Renata Scotto und Montserrat Caballé die Titelpartie verkörperten. □

fono

Der erste deutsche Taschenbuchverlag. www.rororo.de

Alle unvergesslichen Hörerlebnisse des Jahres 2001:

Die Fono-Forum-Rezensionen in einem Band



61360/€ 12,90 (D)/DM 25,23/sFr. 23,30

Fast 4000 Klassik-CDs strömen jedes Jahr neu auf den Markt. Diese Flut überfordert jeden Musikliebhaber. Damit noch Zeit fürs Musikhören bleibt: eine kompetente Auswahl der 1000 wichtigsten CDs, handlich in einem Band, übersichtlich nach Genres und Komponisten geordnet.

Illustration: Steffen Böhren