

Ein Brasilianer in Italien

Oberes Foto:
Wieder-
belebung in
Bonn –
„Il Guarany“
mit Plácido
Domingo in
der Titelrolle.

Enrico Carusos diskographische Hinterlassenschaft enthält drei Titel von Gomes, auch andere wichtige Sänger der Jahrhundertwende hatten eine oder mehrere Partien seiner Opern im Repertoire. Doch in unseren Tagen war die Ausstrahlungskraft eines Superstars wie Plácido Domingo vonnöten, um die verspätete Deutsche Erstaufführung des „Guarany“ (Bonn, 1994) zu ermöglichen, die bei Sony als CD vorliegt. Vor ein paar Jahren hat das brasilianische Kultusministerium einige Mitschnitte von einheimischen Aufführungen veröffentlicht, die jetzt den deutschen Markt erreicht haben. Ob damit eine Revision in Sachen Gomes eingeleitet wird, ist indes fraglich, denn die Hersteller haben alles unterlassen, was einem grenzüberschreitenden Verständnis dienlich wäre. Die Booklet-Kommentare sind nur in portugiesischer Sprache, die Libretti auf italienisch und/oder portugiesisch abgedruckt. Da steht mancher lernwillige Melomane auf verlorenem Posten. Die folgenden Ausführungen verstehen sich deshalb in erster Linie als Service.

Geboren ist Gomes in der Kleinstadt Campinas nordöstlich von São Paulo. Sein Vater (und erster Musiklehrer) war dort Leiter der Stadtkapelle, ein Onkel Chef des Opernorchesters und eine Tante Sängerin. Gomes war 18, als sein erstes Werk uraufgeführt wurde, das Orchester bestand aus Familienmitgliedern. Ein Jahr später begann er



Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gehörte er in Italien zu den erfolgreichsten Komponisten. Heute wird er nur noch in seiner brasilianischen Heimat regelmäßig gespielt. Antonio Carlos Gomes (1836-96) war zwar kein Originalgenie, aber doch mehr als eine Marginalie der Operngeschichte.

systematische Studien am Konservatorium von Rio de Janeiro. Zwei Kantaten, die er quasi als „Schulaufgaben“ schrieb, brachten ihm den Auftrag für seine erste Oper ein: „A noite do castelo“ orientiert sich an Donizetti und dem frühen Verdi, lässt aber ein ausgeprägtes Bühnentalent erkennen.

Vieles erinnert an „Lucia di Lammermoor“. Eine Hochzeit wird gestört durch einen Bräutigam mit älteren Rechten (hier ein toter geglaubter Kreuzritter), dessen bewehrte Erscheinung alle an ein Gespenst denken lässt. Es kommt, wie es in einer romantischen Schaueroper kommen muss. Der überzählige Mann wird getötet, die Braut wahnsinnig, und der unglückliche Ritter haucht am Ende sein Leben aus. Stoff genug für viele Szenen, Arien und Cabaletten, aber auch schwungvolle Ensembles mit fetzigen Stretta-Schlüssen. Die umjubelte Uraufführung am 4. September 1861 wurde zur Geburtsstunde der brasilianischen Oper. Kaiser Dom Pedro II, dem das Werk gewidmet war, verlieh dem erst 25-jährigen Komponisten einen hohen Orden und ermöglichte ihm nach dem nächsten Erfolg mit „Joana de Flandres“

(1863) ein Stipendium zur Fortsetzung seiner Studien in Italien.

In Mailand, wo er 1866 sein Diplom erhielt, vertiefte er seine Kenntnisse vor allem als regelmäßiger Besucher der Mailänder Scala und fand Anschluss an die Gruppe der „Scapigliati“ um Arrigo Boito, durch die er im Salon der einflussreichen Gräfin Maffei eingeführt wurde. Diese „connections“ ermöglichten es ihm, seine Oper „Il Guarany“ an der Scala unterzubringen. Die auf einen brasilianischen Roman zurückgehende Geschichte von der Liebe des Indianers Pery und der vielbegehrten Tochter eines portugiesischen Edelmannes spart nicht mit Schau-Effekten der Grand Opéra, am Ende wird ein ganzes Schloss in die Luft gesprengt. Gomes, der eine Guarany zu seinen Vorfahren zählte, hatte zweifellos eine persönliche Beziehung zum Thema, aber er nutzt die Konfrontation zweier Kulturen musikalisch nicht, zieht sich auf eine ästhetische Position zurück, die auf eine Synthese von Meyerbeer und dem Verdi des „Trovatore“ hinausläuft. Doch enthält seine Partitur über den Tag hinaus wirkende Nummern, etwa das Trinklied

des Bariton-Schurken Gonzales, das erste Liebesduett („Sento una forza indomita“) oder die koloraturengespickte Ballade der Sopranistin. In der partiell delikaten Orchesterbehandlung zeigen sich französische Einflüsse.

Gemessen an Verdis „Aida“, die ein Jahr später (1871) ihre Uraufführung erlebte, mag „Il Guarany“ eher altmodisch erscheinen. Dass Gomes dennoch, und ausgerechnet von den progressiv eingestellten „Scapigliati“, als Verdi-Nachfolger ausgerufen wurde, hängt mit dem Entschluss des bis dahin alles dominierenden Maestro zusammen, sich vom Theater zurückzuziehen. Eine neue Generation war gefragt, und Gomes nahm die Herausforderung an. Für seine nächsten beiden Opern stand ihm Antonio Ghislanzoni als Librettist zur Verfügung, der „Aida“-Autor, der in „Fosca“ (1873) Konstellationen der späteren „Gioconda“ Boitos und Ponchiellis vorausnahm. Die Titelheldin, in wahnwitziger Liebe zu einem jungen Venezianer entbrannt, der eine andere liebt, wird ihrerseits von einem schurkischen Intriganten begehrt, den sie verschmäht. Am Ende trinkt sie das Gift, das ihrer Rivalin zugeföhrt war.

Gomes gibt in „Fosca“ das strenge Schema der Nummernoper auf und arbeitet mit Erinnerungsmotiven, was ihm den Vorwurf des Wagnerismus einbrachte und zum Misserfolg der Uraufführung führte. Auch wenn die Oper keine Schlager wie „Cielo e mar“ enthält, ist die musikalische Inspiration gleichmäßiger auf die vier Akte verteilt als in Ponchiellis Konkurrenzstück. Die furiose Titelheldin, eine exponierte dramatische Partie, hat drei große Solo-Szenen und viele Ensembles zu singen, ihrer sanftmütig angelegten Gegenspielerin (lyrischer Koloratursopran) sind ebenfalls dankbare Aufgaben zugewiesen. Dazwischen hat der Tenor gar nicht so viel zu melden.

Mit „Salvator Rosa“ (1874), dessen Background (Volksaufstand der Neapolitaner gegen die spanischen Okkupanten) mit dem der „Stimmen von Portici“ identisch ist, und „Maria Tudor“ (1879) blieb Gomes dem historischen Genre und der Gattung der Grand Opéra treu, ohne an den Erfolg des „Guarany“ anschließen zu können. Dass er sich mit „Lo schiavo“ wieder einem brasilianischen Sujet zuwandte, hatte aber auch politische Gründe: Der Komponist kämpfte für die Abschaffung der Sklaverei in seiner Heimat. Doch in Italien passte ein Stück, dessen Protagonisten Farbige waren, nicht ins Opernkonzept, so dass Bologna auf die Premiere

verzichtete. Als „Lo schiavo“, sechs Jahre zuvor begonnen, 1889 schließlich in Rio de Janeiro seine Uraufführung erlebte, war dort die Sklaverei bereits abgeschafft. Doch die nun fehlende politische Brisanz änderte nichts an der Popularität der Oper, die bis heute anhält. Auch in diesem Werk der Reife machte Gomes übrigens von der Folklore seiner Heimat keinen Gebrauch, arbeitete mit künstlichem exotischen Kolorit.

Wo ihn sein weiterer künstlerischer Weg hätte hinführen können, lässt sich in seinem letzten Bühnenwerk „Odaléa“ (1891) errahnen, das auch unter dem Titel „Condor“ gespielt wurde. Zwar hat die im 17. Jahrhundert spielende Liebesgeschichte der Königin Odalea von Samarkand und dem geächteten Condor mit Verismo nicht das Geringste zu tun, doch sind Einflüsse der „giovane scuola“, auch in der Orchesterbehandlung, unverkennbar. Und die Musik entfaltet hier auch jenes exotische „Parfum“, das man in den „brasilianischen“ Opern vermisst hatte.

Die Live-Aufnahmen aus Rio de Janeiro, São Paulo und Campinas geben eine lebendige Vorstellung von der Eigenart der Werke und machen den Musikfreund mit Sängern bekannt, die – teilweise zu Unrecht – in unseren Breitengraden nie zur Kenntnis genommen wurden. Das Klangbild hat in den meisten Fällen nur „Piraten“-Niveau, selbst in der „Odaléa“ von 1986 sind die Stimmen wie unter einer Glocke zu vernehmen. Das Orchesterspiel ist zwar selten perfekt, aber meist engagiert, was auch an den Maestri liegt, die offenbar jede Note im Kopf haben. Bei den Sängerinnen müssen künstlerische Reife und Meisterschaft oft jugendliche Frische ersetzen. Das gilt für die koloraturgewandten lyrischen Sopranistinnen Niza de

Castro Tank und Agnes Ayres ebenso wie für die dramatisch sehr präsenten Ida Miccolis. Einen lirico-spinto von Spitzenqualität zeigt Renata Lucci als Odalea.

Bei den Tenören überwiegen die Stentorstimmen veristischen Zuschnitts. Unter diesen ist Assis Pacheco, ein tenore eroico von del Monaco-Statu, zweifellos herausragend. Über ein Vierteljahrhundert hat er den Guarany gesungen, hier zeigt er, mittlerweile 56 Jahre alt, keinerlei Konditionsschwäche. Auch Lourival Braga hält hohes Niveau: ein stählerner, leuchtkräftiger Bariton, den man nicht ganz ohne Grund den „brasilianischen Warren“ genannt hat.

Ekkehard Pluta

A Noite do Castelo; Niuza de Castro Tank, José Dainese, Luiz Tenaglia, Alcides Acosta, Vera Lucia Pessagno u. a., Orquestra Sinfônica de Campinas, Benito Juarez (1978)
2 CD 005-1/-2

Il Guarany; Assis Pacheco, Dalka Azevedo, Lourival Braga, Carlos Dittert, Victor Prochet, Carlos Walter u. a. Orquestra e Coro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Santiago Guerra (1970)
2 CD 008-1/-2

Fosca; Ida Miccolis, Zaccaria Marques, Agnes Ayres, Costanzo Mascitti, Mario Rinaudo, Benedito Silva, Orquestra e Coro de Teatro Municipal do São Paulo, Armando Belardi (1973)
2 CD 001-1/-2

Lo schiavo; Ida Miccolis, Lourival Braga, Alfredo Colosimo, Luiz Nascimento, Antea Claudia u. a., Orquestra e Coro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Santiago Guerra (1959)
2 CD 006-1/-2

Odaléa; Renata Lucci, Sergio Albertini, Niza de Castro Tank, Tereza Boschetti, Benedito Silva u. a., Orquestra e Coro do Teatro Municipal do São Paulo, Armando Belardi (1986)
2 CD 007-1/-2

Label: Master Class
Vertrieb: Gebhardt, Stuttgart

