



ROMOPHONE (TEIL 2)

In eine andere Welt des Singens

Was die Restaurierung akustischer Antiquitäten betrifft, so hat das englische Label Romophone mit seinen Sänger-Portraits einen neuen Standard gesetzt. Im zweiten Teil seines Beitrags befaßt sich Jürgen Kesting mit den Aufnahmen von Emma Calvé, Luisa Tetrazzini, Rosa Ponselle und anderen Primadonnen.

Was die Primadonnen von einst aufgetischt haben, war – so lautet ein weit verbreitetes Klischee – etwas „für die Genießer von Nachtigallenzungen und Pfauenhirn“ (Ernest Newman). Daß es Sängerdarsteller höchsten Ranges gab, längst bevor das Wort zum Euphemismus für geschickte Darsteller mit minderen gesanglichen Mitteln wurde, ist kaum mehr bekannt – und schon gar nicht, daß die Ausstrahlung von **Emma Calvé** (1858-1942) schwerlich geringer war als die von Maria Callas (von der medialen Seite abgesehen). George Bernard Shaw, der sie mit der Assunta des Tizian verglich, war von ihrer Carmen „shocked beyond measure“ – im positiven Sinne einer niederwerfenden Kunsterfahrung. Einen Tag nach ihrem Londoner Debüt als Carmen (1890) hörte er Adelina Patti – und registrierte sofort einen Zeitwechsel der Oper.

Anders als eine zwei CDs umfassende und angeblich vollständige Edition von Pearl bietet Romophone nur die zwischen 1907 und 1916 entstandenen Victor-Aufnahmen Calvés – mit den alternativen Versionen der Habanera aus „Carmen“ und von Gounods „Sérénade“. 109 Sekunden zum fassungslosen Staunen: das gesangstechnische Wunder von „Ma Lisette“ (ein französisches Lied) mit einem gefluteten

Pianissimo-Des in altissimo, das sie mit ihrer „vierten Stimme“ gebildet hat. In ihrer Jugend, so berichtet sie in ihrer Autobiographie, hatte sie den Kastraten Mustafa gehört – mit hohen Tönen, die sie als geschlechtslos und überirdisch schön empfand. Als sie ihn fragte, wie er sie bilde, soll er gesagt haben, sie müsse sie nur zehn Jahre lang mit geschlossenem Munde üben – gleichsam in sich hineinsummen.

Calvés Stimme ist schwer zu klassifizieren: hier ätherische hohe Töne eines lyrischen Soprans und flötenhafte Koloraturen („Charmant oiseau“ aus Davids „La Perle du Brésil“), dort brustige Zarah Leander-Klänge in der Klage der Santuzza. Nicht wenige Aufnahmen verraten, daß sie der

Dramatisches Agieren: Emma Calvé

irrigen Ansicht war, spontane Bühneneffekte ins Studio übertragen zu können – etwa in den vier Ausschnitten aus „Carmen“ mit ihrem dramatischen Agieren. Freilich wies William James Henderson darauf hin, daß die Mittel ihres Agierens überwiegend gesanglicher Natur waren. Ihre deklamatorische Energie deutet an, daß sie unter anderen Umständen und zu anderen Zeiten durchaus ins hochdramatische Fach hätte

wechseln können. Eine wunderbare Reliquie der letzte Titel: Zwei Tage vor ihrem Tod zitiert sie mit einer vor Emotion vibrierenden Stimme jene Passage aus ihrem Buch „Sous tous ciels j’ai chanté“, in der sie erzählt, wie sie 1916 mit dem Vortrag der Marseillaise fünfzigtausend Dollar für einen Wohltätigkeitsfond ersungen hatte. Und dann folgt ihre eigene Todverkündung – ein bestürzend pathetisches Dokument.

„Let her sing a low scale“, soll Nellie Melba nach dem sensationellen Debüt der schon 36jährigen **Luisa Tetrazzini** (1871-1940) an der Covent Garden Opera gesagt haben – ein Hinweis, der heute kaum mehr begriffen wird, weil die meisten Opernbesucher nurmehr Spitzentöne beachten. Es war der Scharfblick des Hasses, mit dem die Melba eine Schwäche diagnostiziert hatte: den weißlichen Klang in der Mittellage. In einem faszinierenden Kommentar zu einer Tetrazzini-Edition der EMI (Londoner Aufnahmen) zeigt Michael Aspinall, daß man in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts in Italien, Spanien und vor allem in Südamerika einen Soprantypus mit einem Klang präferierte, der als „bambolegiante“ beschrieben wird, als kleinemädchen- oder püppchenhaft. Es war dieser „infantile“ Klang der Stimme in der Mittellage, der beim Met-Debüt der Tetrazzini

(als Violetta) das heftige Mißfallen Hendersons hervorrief: „Es war im Cantabile, wo sie den Anforderungen höherer Gesangkunst am wenigsten entsprach.“ Um so enthusiastischer beschrieb er das hohe Es am Ende von „Follie“.

Sie hat jene Schwäche ausmerzen können. Daß sie als Virtuosin eine Klasse für sich war (und geblieben ist), bedarf kaum der Erwähnung. Sie hatte selbst Partien wie die beiden Leonoras und die Aida gesungen (übrigens mit dem hohen Es im zweiten Finale, mit dem Maria Callas in Mexiko Furore machte), bevor sie mehr und mehr verzierte Partien übernahm. Sie ist eine Coloratura für die Verächter von Koloraturen – mit Acuti, deren Feuerkraft unvorstellbar ist. Viel wichtiger aber sind die Eleganz, der Esprit, das rhythmische Timing, mit denen sie verzierte Passagen singt – Oscars „Saper vorreste“, Violettas „Follie“, Rosinas „Una voce“, „Io son Titania“, Lakmés Glöckchen-Arie oder Dinorahs „Ombra leggera“ gehören zu den Kronjuwelen in der Schatzkammer der Gesangkunst – und wenn sie in Cathérines „grand air“ aus Meyerbeers „Etoile du Nord“ mit zwei Flöten Verstecken und Fangen spielt, kann man nur fassungslos staunen. Wie so viele hell-brillante Stimmen klang auch die der Italienerin auf den meisten bisherigen Überspielungen scharf. Einmal mehr liegt der große Vorzug der Romophone-Edition (Victor-Aufnahmen) darin, daß die Brillanz der Stimme nicht so wirkt, als würde einem ein Silberdraht durch die Ohren gezogen.

„Weakness was her strength. Discuss.“ Eine Examens-Aufgabe für imaginäre Gesangsstudenten, gestellt von John Steane in seinem Kommentar zu den späteren Victor-

Aufnahmen von **Lucrezia Bori** (1887-1960), die vor den Ohren des älteren Henderson Gnade fand. Die gebürtige Spanierin besaß die Stimme einer „femme fragile“, einen schlanken, lyrischen Sopran mit einer melancholischen Tinta. Die 91 Titel auf den zwei Alben, die ihr gewidmet sind – Victors von 1914 bis 1925 und 1925 bis 1936 – sind nicht weniger als eine Neubegegnung. Ward Marston weist in einer Annotation zur ersten Kassette darauf hin, daß er die Platten nicht mit 78,26 upm überspielt hat, sondern teilweise mit 76 upm, teilweise nur mit 74,5 oder 71,5 upm – und verschwunden ist die ein wenig

Elegische Innigkeit: Lucrezia Bori

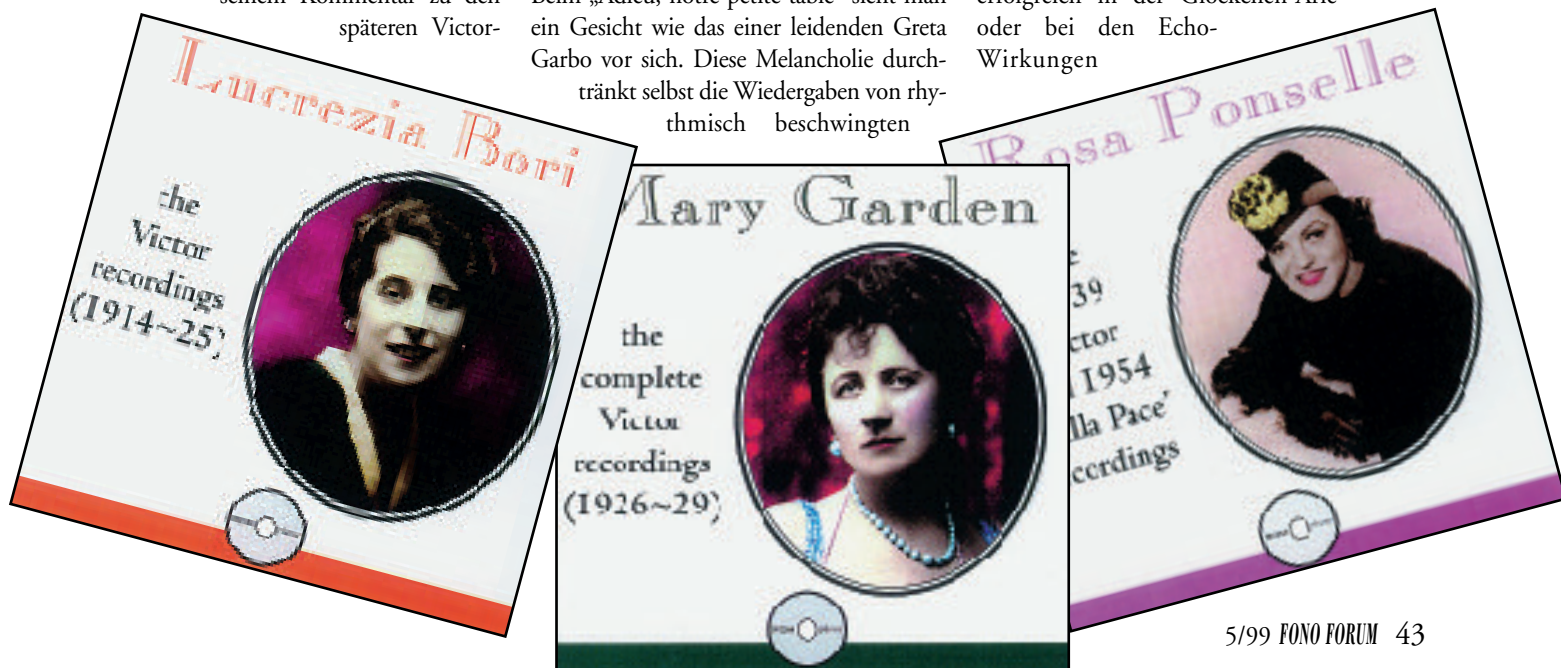
schrille Klangqualität, die man von früheren LP-Veröffentlichungen kennt. Zu hören ist das deliziose Timbre, das die damaligen Kritiker ebenso entzückte wie die Spontanität, die Eloquenz und die elegische Innigkeit ihres Singens.

Zwischen 1912 und 1936 hat die Bori insgesamt 628 Aufführungen an der Met gesungen – mit einer Pause zwischen 1915 und 1921, in der sie sich, Folge stimmlicher Überforderung, einer Stimmband-Operation unterziehen mußte. Erstaunlich, daß die Stimme nichts an Klangqualität eingebüßt hat. Als Virtuosa hätte sie sich nach einer Aufführung nicht neben der Tetrazzini verbeugen dürfen. Doch haben ihre zarten, gleichsam von einem Trauerrend gerahmten Portraits der Violetta, der Manon, der Juliette, der Louise, der Mimì, der Antonia einen unwiderstehlich bitter-süßen Zauber. Beim „Adieu, notre petite table“ sieht man ein Gesicht wie das einer leidenden Greta Garbo vor sich. Diese Melancholie durchtränkt selbst die Wiedergaben von rhythmisch beschwingten

Piecen wie „Clavelitos“ oder das köstliche Duett aus Chapis Zarzuela „La Revoltosa“ mit dem brillanten Baß Andrea de Segurola. Hinreißend ihre Norma, ob „Quel guardo“ oder die Duette mit dem unnachahmlichen Giuseppe de Luca. Überhaupt ihre Duett-Aufnahmen: „Parigi, o cara“ (mit McCormack) oder Szenen aus „La Bohème“ mit Tito Schipa sind höchstwertige Beispiele der Klangabstimmungen; selbst Benjamino Gigli präsentiert sich vor ihr als ein Roméo mit feineren vokalen Manieren.

Ein ähnlicher Typus begegnet uns mit **Amelita Galli-Curci** (1882-1963), deren frühe Aufnahmen, zwischen 1916 und 1920 sowie 1920 und 1924 entstanden, hier zum erstenmal chronologisch präsentiert sind; die späteren elektrischen sind verzichtbar. Aber anders als die Bori, die ihre Grenzen genau gesehen hat, hat die Galli-Curci überwiegend das Repertoire der Tetrazzini gesungen, wenn auch nicht mit einer auch nur annähernd vergleichbaren Brillanz und Exuberanz. Daß der einst sehr populäre Typus (Maria Galvany, Lily Pons, Bidú Sayão, Lina Pagliughi) lange Zeit keine Rolle mehr hat spielen können, ist auf den Einfluß von Maria Callas zurückzuführen; selbst Beverly Sills versuchte sich an der dramatischen Espressivo-Koloratur. Mag sein, daß Sängerinnen wie Nathalie Dessay oder Sumi Jo jenem Leggero-Typus zum Comeback verhelfen.

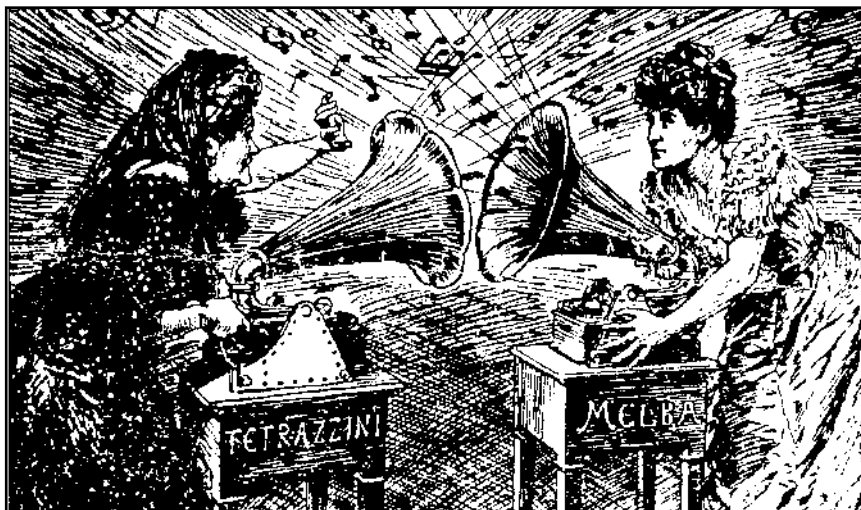
Das Singen der Galli-Curci war zauberhaft, nicht ohne Grund hat sie eine epochale Karriere gehabt; aus historischer Sicht aber war es „dekadent“, weil sie aus der Koloratur, insbesondere aus den Staccati, eine Spezialität zu machen versuchte – sehr erfolgreich in der Glöckchen-Arie oder bei den Echo-Wirkungen



der Schatten-Arie aus „Dinorah“, weniger bei Verdi oder Gounod. Das für den Canto fiorito erforderliche Arsenal war bei ihr nicht vollständig. Bei ihren Trillern hören wir nicht, wie bei Plançon, eine rasche Alteration zwei genau definierter Töne; bei gebundenen Koloraturen, etwa in Lucias Wahnsinnsszene, verzichtet sie zeitweilig auf die Artikulation des Textes; Appoggiaturen werden oftmals nur angedeutet, zuweilen auch ausgelassen; und in den Aufnahmen aus den späteren Jahren ihrer Karriere bekam sie zunehmend Probleme mit der Intonation (gerade in der Flöten-Lage).

Um so feiner der Klang der samtig-süßen und wiederum elegisch eingefärbten, charakteristisch timbrierten Stimme. Es gibt unendlich viele leise Nuancen, dynamische und koloristische, derentwegen man zu dieser Sängerin zurückkehrt – nicht zu vergessen der unbändige Charme, mit dem sie in Aubers „Manon Lescaut“ die „histoire amoureuse“ erzählt (ein Beispiel für viele). Zentrale Aufnahmen sind die Ensembles aus „Rigoletto“ und „Lucia“ mit Caruso, die Duette mit dem Rigoletto und dem Germont von Giuseppe de Luca, endlich die mit dem Edgardo, Ernesto und Alfredo von Tito Schipa. Die Walzer, Nachtigallenweisen und Koloratur-Variationen, mit denen sie so großen Erfolg hatte, hört man besser von der Tetrazzini oder Miliza Korjus.

Ob die im schottischen Aberdeen gebürtige **Mary Garden** (1874-1967) – dank kultureller Assimilation weithin als die größte französische Sopranistin angesehen – je eine erwähnenswerte Stimme besaß, wurde unter den Connaisseurs seit ihrem Debüt in den USA (als Thaïs in der ersten Hammer-



Krieg der Primadonnen: Luisa Tetrazzini und Nellie Melba dröhnen sich gegenseitig mit ihren Platten zu (zeitgenössische Karikatur).

stein-Saison an der Manhattan Opera, 1907) überaus kontrovers diskutiert. Einige haben sie als „inspirierte Diseuse“ bezeichnet; doch vermutlich würde jede derzeit aktive Violetta ihrer Heiligen eine Kerze anzünden, wenn sie die Arie und Cabaletta so präzise und schwungvoll singen könnte. Wiederum in einem ganz anderen Sinne als heute war Mary Garden, die 1900 an der Opéra comique ohne jegliche Bühnenerfahrung als Louise einsprang, eine Sänger-Schauspielerin. Sie hat einige Rollen uraufgeführt, geprägt – und sie haben ihr gehört wie die Mélisande, die sie bei der Uraufführung am 30. April 1902 verkörpert hat. Auch in den Uraufführungen von d'Erlangers „Aphrodite“, André Messagers „Madame Chrysanthème“, Jules Massenets „Chérubin“ und Henri Février's „Mona Vanna“ machte sie Sensation wie die Duse oder Sarah Bernhardt in einigen der zeittypischen Meisterwerke.

An der Met gewann die Garden Respekt, in Chicago – seit ihrem Debüt als Mélisande am 5. November 1910 – die Verehrung einer Göttin. In den zwei Jahrzehnten bis 1931 hat sie unter anderem Carmen, den Prinzen in „Cendrillon“, Gismonda, Fiora, Tosca, Louise, Charlotte und Honeggers Judith gesungen. Ihre hier vorgelegten Platten (Victor, 1926-29) zeigen sie als inspirierte – und manierte – Grande dame, die mit einer in die Mezzoregion gesunkenen Stimme agiert, aber immer noch mit subtilen klanglichen Nuancen.

Von welcher Sängerin ließe sich sagen, sie habe nie einen häßlichen Ton gesungen? Nach 75 Minuten muß man dem Lob, das Michael Scott im zweiten Band von „The Record of Singing“ der Sopranistin **Edith Mason** (1885?-1973) zollt, zustimmen – freilich frustriert darüber, daß die aus St.

Louis gebürtige Amerikanerin, die sich neben der göttlichen Garden in Chicago behauptete, nur neun Titel aus vier Opern aufgenommen hat (darunter drei Alternativ-Takes), bei einem Repertoire von 43 Rollen, darunter Mimì, Marguerite und Nanetta, die sie unter Toscanini an der Scala und in Salzburg gesungen hat. Allein Butterflies „Ancora un passo“ mit dem ätherisch-flötenhaften Des und die Juwelen-Arie der Marguerite würden die Anschaffung der CD lohnen. Denn trotz einer vom Volumen her leichten und von der Textur her zarten Stimme hat man nie den Eindruck, daß sie sich mit der Musik der Butterfly überfordern würde. Die Lieder von Tosti und die englischen und amerikanischen Balladen werden von ihr gesungen, als handelte es sich um große Musik: mit phantasievoller Schlichtheit, Anmut und Eleganz, zugleich mit allen Feinheiten der Dynamik und des Rubato. Nach einem Wort von Rubinstein gibt es keine Grenze zwischen Süße und Sentimentalität – „aber man darf sie nicht überschreiten“.

Eine „Duse des Gesangs“ hat Michael Scott in **Claudia Muzio** (1889-1936) gesehen, die ausgerechnet durch ihre schwächsten Aufnahmen bekannt geworden ist: jene

1934/35 entstanden

Inspirierte Diseuse: Mary Garden

Columbia-Platten, für die sie selbst bezahlen mußte.

Scott deckt die Schwä-

chen dieser (herzbewegenden) späten Platten mit einer Genauigkeit auf, die gerecht, aber gnadenlos ist. Die Romophone-Editionen der Pathé-Platten von 1917/18 und vor allem die der von HMV und Edison von 1911 bis 1925 offenbaren die beeindruckende Klangsönheit ihrer Stimme. Es ist, wie so oft, die Schönheit eines ungewollt traurigen Klangs, der nur oxymoronisch zu beschreiben ist. Er ist dunkel

Der Klang einer
unerlösten Kundry:
Claudia Muzio
(hier als Santuzza
in „Cavalleria rusti-
cana“).



und leuchtend, kummervoll-freudig – sie wirkt, so Alberto Innaurato, wie eine unerlöste Kundry.

Dieser Unterton einer unglücklichen Gestimmtheit ist schon in den frühen Pathé-Aufnahmen aus den Jahren 1917 und 1918 zu spüren – eine anrührende Emotionalität. Aber die technischen Schwächen der Sängerin – das Angleiten und das Abreißen hoher Töne, die Kurzatmigkeit – sind unverkennbar, und selbst Ward Marston hat das lästig-lärmige Rauschen der Platten nicht tilgen können. Um so besser die Edison-Platten aus den frühen zwanziger Jahren, deren Präsenz wirklich erstaunlich ist und die überdies die rein stimmlichen Qualitäten der Sängerin bewahrt haben – ob das brillante hohe C am Ende von „Dove son“ aus Catalanis „Loreley“ oder das sanft geflutete B in Leonoras

„Pace“-Arie. John Steane, auch im kritischen Urteil sympathisch,

hat dem Manko des fehlenden Trillers die Flüssigkeit ihrer Fioritura entgegengehalten, dem ausgelassenen hohen C die atmosphärische Dichte (etwa in der ersten Arie der Leonora aus „Il Trovatore“). Ihre expressiven Schattierungen durch Register-Kontraste – ob als Leonora, als Maddalena in „Andrea Chenier“, in „Ebben, ne andrò lontano“ aus „Loreley“ oder in Buzzi-Peccias „Mal d'amore“ – mögen Maria Callas inspiriert haben.

Nur wenn der Name **Rosa Ponselle** (1897-1981) fiel, reagierte die Callas abwehrend: „Sie begann mit den besseren Mitteln.“ In diesem Lob versteckte sich ein subtiler Angriff. Sie wußte, daß sie der Italo-Amerikanerin, die 1918 von einer

Vaudeville-Bühne nicht zuletzt durch die Fürsprache Carusos an die Met verpflichtet worden war, im Canto fiorito durchaus die Grenzen zeigen konnte. Rosa Ponselle gehörte, wie Tullio Serafin sagte, zu den drei Gesangswundern seines Lebens – neben Caruso und Ruffo. Eine klangreiche, wenn auch in der Höhe relativ kurze, Sopran-Stimme hat es im italienischen Fach nicht gegeben; nur Kirsten Flagstad hatte, wie die Ponselle in ihrer Autobiographie berichtete, ein noch größeres Volumen. Nach den frühen Columbia-Aufnahmen (1919-22) bringt Romophone auf vier CDs die Victor-Platten von 1923 bis 1925 und 1926 bis 1929, dazu die nach dem Bühnenabschied entstandenen Victors von 1939 und die „Villa Pace“-Platten von 1954 [!]. Hier ist eine andere, eine in die

Mezzo-Lage – dem Klang von Anbeginn inhärent – transponierte und immer

noch einzigartige Stimme zu hören.

In den ersten Jahren war es ein lyrisch-dramatischer Sopran mit einer großen dynamischen Skala vom Mezzoforte zu einem expansiven Forte, mit wundervoll proportionierter Klangform und strömender Emission. Aber auch bei ihr, dem Stimmwunder, gilt Hendersons Einwand: „There has never been a perfect singer.“ Gerade die Sänger, denen fast alles leicht fällt, machen es sich gelegentlich zu leicht – sie vertrauen auf die umwerfende Wirkung der Stimme. Anders als Claudia Muzio – oder Maria Callas – opfert Rosa Ponselle des öfteren dem Klang die Artikulation des Wortes (wie es später auch Zinka Milanov tat). Der berauschte musikalische Effekt wird gleichsam erkaufte mit einem Defizit der dramatischen Logik. In einer auf Kosten der Callas geschriebenen Hymne ergeht sich Walter Legge in den

Eines von drei Gesangswundern: Rosa Ponselle

Romophone
Deutscher Vertrieb
Liebermann Tonträger, Bayreuth
Tel.: 0921 / 66701;
Fax: 75 777 80

höchsten Lobpreisungen über den Triller, den Rosa Ponselle beim Übergang in die Cabaletta von „Ernani, involami“ singt. Gewiß, er ist bemerkenswert, aber er ist nicht eingebunden in die rhythmische Propulsion wie bei der Callas oder bei Marcella Sembrich. Ihre Violetta – ein Met-Mitschnitt von 1935 unter Ettore Panizza – ist ein Portrait aus dem Geiste des realistischen Theaters oder, in der Umkehrung, eine vokal grandiose musikalische Skizze.

Als RCA Victor 1954 die letzten Aufnahmen mit der siebenundfünfzigjähri-

gender Melodie „Numi pietà“. Ihre hohen, klaren, flüssigen Töne von einzigartiger Brillanz fluteten über Verdis Orchester mit unangestrenzter Leichtigkeit. Die Dresdner Sopranistin dominierte auch die lärmigen Ensembles der Triumphszene.“ Sie etablierte sich

Kristalline Klarheit: Elisabeth Rethberg

neben Lucrezia Bori, Rosa Ponselle, Florence Easton, Frances Alda und Amelita Galli-Curci, und sie sollte sich für die Met als Glücksgrieff erweisen. In zwanzig Spielzeiten hat sie in 270 Aufführungen auf der Bühne gestanden, dazu achtzig Auftritte bei Gastspielen absolviert. Sie hat an der Met dreißig der über hundert Rollen gesungen, die sie im Repertoire hatte – von der Sophie zur Sieglinde.

Sie besaß eine schlanke, lyrische Stimme von der Klarheit, aber auch von der Festigkeit eines Kristalls. Technisch bemerkenswert in Aidas Arie (erste Aufnahme) die sanfte Konzentration beim Aufstieg auf das hohe C, das weich (wie vorgeschrieben: dolce) attackiert wird, bevor die Sängerin die Phrase schwebend und ohne Atemfassen ausklingen läßt. Die Verbesserungen der elektrischen Aufnahmetechnik waren Anlaß für zwei weitere Aufnahmen: 1927 für die Firma Brunswick, 1930 für His Master's Voice. Beide Versionen sind präziser im Detail und sprachlich idiomatischer. Aber

wird das als ausdrucksarm empfunden. Das Problem liegt in der Definition dessen, was als „ausdrucksvoll“ bezeichnet wird: ein Singen, das in seiner passionierten

Heftigkeit Empfindungen nachahmt, oder ein Singen, das diese Empfindungen stilisierend dar-

stellt. Giacomo Meyerbeers Solo der Inez zeigt, daß aus der Perfektion der Technik – Legato, Tonschönheit, dynamische Flexibilität – Ausdruck hervorgeht. Zu Beginn wird die Stimme wie so oft bei Meyerbeer fast unbegleitet exponiert. Sie steht als Klang-Gestalt vor uns – wie eine fein modellierte Statue aus Marmor. Der Klang ist rein und klar, frisch wie ein Quell, der einen sanft fließenden Bach speist. Und doch ist die Energie spürbar, die dem Klang Resonanz und Tragfähigkeit gibt – etwa in der einzigartigen Aufnahme von Sentas Ballade.

Nein, Romophone betreibt keineswegs nur eine einseitige Primadonnen-Verehrung. Die frühen HMV- und Victor-Platten von John McCormack liegen ebenso vor wie die von Benjamino Gigli, wie die Aufnahmen des Komponisten und Sängers Reynaldo Hahn, die Scala-Einspielungen von „Il Trovatore“ und „Aida“ und „Wagner en français“ – genug Material für einen kürzeren Nachtrag.



Foto: Ullstein

Große
Primadonnen der
Met: Rosa
Ponselle (oben, als
Leonora in „La
Forza del
Destino“) und
Elisabeth Rethberg
(als Aida).

gen Sängerin machte – 61 Titel –, war die herbeigeschaffte Aufnahmeapparatur der Stimme nicht gewachsen. Sie wurde ausgetauscht durch diejenige, die bei den Aufnahmen des Philadelphia Orchestra zum Einsatz kam – und wir hören eine Stimme, die, wie Geraldine Farrar sagte, „durch einen speziellen Pakt mit Gott“ entstanden sein muß. Der Umfang ist reduziert, der Saft gelegentlich, aber keineswegs immer, abgeschabt; aber die sängerische Verve und Eloquenz wirken völlig unbeeinträchtigt.

1922 reiste die damals achtundzwanzigjährige Elisabeth Rethberg (1894 - 1976), die acht Jahre lang an der Dresdner Staatsoper gesungen hatte, zu ihrem ersten Engagement nach New York. Sie war kaum von Bord ihres Schiffes, als sie zu einer „Aida“-Probe gerufen wurde. Noch im Reisemantel sang sie die Arie „Ritorna vincitor“. Nach ihrem Debüt an der Met am 22. November 1922 schrieb Richard Aldrich in der New York Times: „Madame Elisabeth Rethberg [...] hinterließ den allerbesten Eindruck zu Beginn von Aidas kla-

ren in ihrer dritten Aufnahme von 1930 (HMV) singt sie die Zielnote in „O patria mia“ mit voller Stimme. Giovanni Martinelli hat dies später bei einem Vortrag über den Verdi-Gesang mit den Erwartungen des New Yorker Publikums erklärt, das kein Ohr mehr für leise Töne hatte. Dies mag zutreffen. Denkbar ist allerdings auch, daß die Sängerin diesen Ton, der nach einem langen und schwierigen Aufstieg erreicht wird, im Piano nicht mehr kontrollieren konnte.

Gerade bei Sängerinnen, die so rein und klarschön singen, wie es Elisabeth Rethberg tat, kann man Problemlosigkeits-Probleme beobachten: Sie beherrschen, die Stimme kontrollierend, auch ihre Emotionen. Von vielen

