



Das große Foto links zeigt Maria Callas als Norma zur Zeit der Londoner Produktion von 1952.

Melodien der *Melancholie*

Die Opern Vincenzo Bellinis

Das große Foto links zeigt Maria Callas als Norma zur Zeit der Londoner Produktion von 1952.

Für diese scheinbare Geringschätzung gibt es eine Reihe von eher äußerlichen Gründen. Einer davon ist das zahlenmäßig relativ kleine Œuvre. Was es da noch zu entdecken gab, etwa den bemerkenswerten „Pirata“, wurde schon vor 35 Jahren ans Tageslicht gefördert. Doch im Falle Bellinis fehlt auch die starke Lobby von Wissenschaftlern und Künstlern, die eine Renaissance seiner Opern durchsetzen könnte. Rossinis Werke wurden in historisch-kritischen Editionen neu aufgelegt und durch ein Festival in seiner Heimatstadt Pesaro – dem nicht ganz so bedeutende deutsche Ableger in Bad Wildbad und auf Rügen folgten – zu erneutem Bühnenleben erweckt. Für den Meister aus Bergamo macht sich seit einem Vierteljahrhundert die englische Donizetti Society stark. Auch dort werden die wissenschaftlichen Erkenntnisse sofort in Bühnen- oder Konzertpraxis umgesetzt – in der Regel mit diskographischen Folgen, wie im Falle der ausgezeichneten Opera Rara-Produktionen. Nun hat auch Vincenzo Bellini mittlerweile in Catania sein eigenes Festival, das seit einigen Jahren auch auf dem Schallplattenmarkt auffällig wird, doch bleiben diese Aktivitäten im unmittelbaren Qualitätsvergleich eher marginal, so verdienstvoll sie prinzipiell auch sein mögen.

Adelson e Salvini

Da bestätigt etwa die Veröffentlichung der beiden ersten Bellini-Opern das alte Sprichwort, daß noch kein Meister vom Himmel gefallen ist. Die Konservatoriumsarbeit „Adelson e Salvini“ (Uraufführung am 12. Dezember 1825 in Neapel) zeigt nirgends eine eigene Handschrift. Bellini selbst bezeichnete diese comédie larmoyante als „Stückwerk“. Der Mitschnitt aus Catania vermittelt mehr die Nachteile als die Vorteile einer Live-Aufnahme: Es gibt viele störende Bühnengeräusche, bereits während der Ouvertüre, die Balance zwischen Orchester und Sängern ist unbefriedigend, und musiziert wird all' italiana, das heißt die wahrscheinlich zu kurze Probenzeit wurde der nun relativ adrett klingenden Ouvertüre geopfert, der Rest dagegen klingt mehr oder weniger improvisiert. In den Hauptrollen versuchen sich zwei entwicklungsfähige Sänger, der tüchtige Bariton Fabio Previati und der noch etwas schwächere Tenorino Bradley Williams, gegen den reifen, sinnlichen Mezzo der Alicia Nafé durchzusetzen.



Foto: AKG

Die Renaissance der romantischen Belcanto-Oper, die uns in den letzten zwanzig Jahren noch die entlegensten Werke von Rossini und Donizetti nahegebracht und nebenbei eine neue Generation von technisch hochveredelten Gesangsspezialisten zutage gefördert hat, ist an Vincenzo Bellini, dem dritten Großen der Epoche, scheinbar vorübergegangen. Zwar kann man mittlerweile alle Opern des sizilianischen Meisters auf CD erwerben, aber eine genauere Betrachtung zeigt,

daß die Diskographie nach wie vor hauptsächlich von den großen Primadonnen der 50er und 60er Jahre, explizit von Maria Callas und Joan Sutherland, beherrscht wird.

Bianca e Fernando

Die zweite Oper, „Bianca e Fernando“ (UA 30. Mai 1826, immerhin schon im Teatro San Carlo), interessiert heute vor allem in Hinblick auf den späteren Bellini. Zumal die für Genua revidierte Fassung (1828), die auch dem vorliegenden Mitschnitt zugrundeliegt, enthält manche Vorwegnahme von „Norma“. Die von Andrea Licata sorgfältig betreute Aufführung vom Bellini-Festival kann in Youn Ok Shin eine sehr starke Besetzung der weiblichen Hauptrolle aufbieten. Ihre leichtgewichtige, aber substanzreiche und bildschöne Stimme wird mit Akkuratess, Geschmack und Passion geführt. Die Herren haben nicht die gleiche Klasse. Gregory Kunde (Fernando) ist ein schmalstimmiger Stratosphären-Tenor mit stumpfer Mittellage, und Haijing Fu fehlt in der immerhin von Luigi Lablache kreierte Rolle des Usurpators Filippo das notwendige Baßfundament.

Il Pirata

Nach diesen beiden Anfängerarbeiten kommt der große Wurf von „Il Pirata“ beinahe unerwartet. Der mächtige Impresario Barbaja muß also doch einen guten Riecher gehabt haben, als er den noch unbedeutenden Neuling für eine Premiere an der Mailänder Scala unter Vertrag nahm. Dort erlebte „Il Pirata“ am 27. Oktober 1827 eine triumphale Premiere, der sich 13 Wiederholungen innerhalb einer Saison anschlossen. Das Libretto von Felice Romani, der fortan Bellinis „Hausautor“ war, geht auf ein Drama des englischen gothic-novel-Autoren Maturin zurück, dessen Schauer-Aspekte in der Oper aber gänzlich eliminiert wurden. Ob die geschickte dramaturgische Anlage des Buches oder die große Herausforderung, für die Scala zu schreiben, die Ursache war

– jedenfalls mobilisierte Bellini bei dieser Oper alle seine Fähigkeiten. Das Resultat war nicht allein eine Partitur von großer melodischer Einfallskraft, sondern ein neuartiges Musikdrama, das in manchen Zügen den reiferen Donizetti und den frühen Verdi vorwegnimmt.

Wie so viele Werke des romantischen Belcanto-Repertoires verschwand auch „Il Pirata“ nach einer glanzvollen Laufzeit an allen großen Bühnen für mehr als hundert Jahre von den Spielplänen und tauchte dort – sieht man einmal von der Zentenarfeier 1935 ab, als Beniamino Gigli in Rom die Titelrolle sang – erst in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts wieder auf. Vor allem die Interpretationen der Imogene durch Maria Callas und Montserrat Caballé konnten dem Werk neue Aufmerksamkeit sichern, ohne ihm indes einen dauerhaften Platz im Repertoire erstreiten zu können. So gibt es von dieser Bellini-Oper seit 25 Jahren nur eine einzige Studio-Aufnahme: mit der Caballé (die allerdings demnächst Konkurrenz von einer Ende 1994 veröffentlichte Berliner Produktion mit Lucia Aliberti erhält). Diese Aufnahme kann durchaus als Markstein einer wenn auch bescheidenen Bellini-Renaissance angesehen werden, dank der differenzierten Partiturauslegung durch Gianandrea Gavazzeni und dank des opulenten Gesangs der Primadonna, die damals auf der Höhe ihrer Leistungskraft war. Der Einsatz ihres arg gestreift klingenden Gatten Bernabé Marti in der heiklen Titelpartie hätte das Unternehmen aber um ein Haar zum Scheitern gebracht, und Piero Cappuccilli (Ernesto) und Ruggero Raimondi (Eremit) haben einiges zu tun, um das Gleichgewicht auf männlicher Seite einigermaßen wiederherzustellen.

Wie viel dramatische Explosivkraft in dieser frühen Bellini-Oper steckt, erfahren wir aus dieser Studio-Produktion allerdings nicht. Dazu müssen wir in den New Yorker Mitschnitt einer kon-

zertanten Aufführung mit Maria Callas hinein-
hören, der nun dankenswerterweise bei EMI ver-
öffentlicht wurde. Opernkenner mögen bedau-
ern, daß die legendäre Mailänder Aufführung von
1958 nicht aufgezeichnet wurde, bei der in Franco
Corelli und Ettore Bastianini ranggleiche männli-
che Partner zur Verfügung standen. Doch die Auf-
nahme aus der Carnegie Hall, beflügelt von einem
enthusiasmisierten Publikum, ist ein akzeptabler
Ersatz, und sowohl der Tenor als auch der Bariton
singen weit besser, als ihnen in vielen Callas-Auf-
sätzen nachgesagt wird. Zumal der männlich-
heroische Tenor Pier Miranda Ferraros kann mit
trompetenhaftem Glanz den Mangel an belcanti-
stischem Feinschliff vergessen machen.

Als „eine verängstigte Frau, die viel gelitten
hat“, legt Maria Callas nach eigener Auskunft den
Part der Imogene an, auch sieht sie in der Rolle
manche Parallele zur Norma. Daß ihre Stimme
zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht mehr ganz in-
takt war, läßt sich nicht immer überhören. Über-

Foto: Hausmann



Noch vor Gounod brachte auch Bellini eine Oper
zu Ehren des weltberühmten Veroneser Liebespa-
res Romeo und Julia heraus: „I Capuleti ed i Mon-
tecchi“. Zu den Sängerinnen, die sich der Hosen-
rolle des Romeo angenommen haben, gehört auch
Agnes Baltsa, hier während einer Vorstellungsserie
1977 an der Wiener Staatsoper.

wältigend ist nichtsdestoweniger die psycholo-
gisch-dramatische Durchdringung der Partie. Der
Konzertsaal wird zur Klangbühne, und auch die
Partner werden immer wieder zu passioniertem
Mitagieren stimuliert. Trotz empfindlichen Stri-
chen und dem recht provinziellen Orchesterspiel
ist diese Aufnahme ein schätzenswertes Doku-
ment und der Studio-Produktion vorzuziehen. Als
Bonus gibt es noch ein Dacapo der großen
Schlußszene, einige Monate nach dem New Yor-
ker Konzert in Amsterdam aufgenommen.

La Straniera

Über Bellinis vierte Oper, „La straniera“ (UA 14.
Februar 1829, wieder an der Mailänder Scala), ist
das Urteil der Nachwelt gespalten. Während der
Musikwissenschaftler und Komponist Guido Pan-
nain 1936 zu der Feststellung kam: „Die entschie-
dene Persönlichkeit Bellinis ist so gut wie gar
nicht vorhanden“, sieht der renommierte Bellini-
Forscher Friedrich Lippmann das Stück als einen
wichtigen Meilenstein in der Entwicklung des
Komponisten, der sich hier vom Einfluß Rossinis
und damit größtenteils auch vom „stile fiorito“
freimacht. Die Fortschritte, die Bellini in Hinblick
auf eine dramatisch sinnvolle Text-Musik-Relati-
on macht, werden jedoch bezahlt mit einem Man-
gel an wirklich berührenden, eingängigen Melodi-
en, die sonst eine Stärke des Komponisten sind.

Der Mitschnitt aus Triest ist im Augenblick konk-
urrenzlos, da die Aufnahmen aus Palermo (1968,
mit Renata Scotto) und Catania (1971, mit Elena
Souliotis) aus urheberrechtlichen Gründen gestri-
chen wurden. Lucia Aliberti zeigt sich in der Titel-
rolle als kompetente, aber eher bemühte als in-
spirierte Belcanto-Sachwalterin. Ihr geht eben je-
ner Schuß Passion ab, der das spröde Stück auch
heute noch interessant machen könnte. Die Scot-
to-Aufnahme ist da in jedem Fall überlegen, auch
was den Tenor angeht. Vincenzo Bello ist sowohl
im heutigen Wettbewerb als auch im historischen
Vergleich (beispielsweise mit dem Scotto-Partner
Renato Cioni) eine glanzlose Zweitbesetzung. Als
begabte Nachwuchssänger (aber auch nicht
mehr) geben sich der Bariton Roberto Frontali
und die Mezzosopranistin Sara Mingardo zu er-
kennen. Gianfranco Masini kann am Pult sein
Knowhow ausspielen, ohne sich sonderlich für
dieses Werk zu engagieren.

Zaire

Der Versuch Romanis und Bellinis, Voltaires
Tragödie „Zaire“ in Opernform zu bringen, erwies
sich bei der Uraufführung in Parma (16. Mai 1829)
als ausgesprochener Flop. Daß französische Auf-
klärungsdramatik und italienische Opernromanti-
k nicht zusammenpassen, bekam später auch
Verdi bei seiner „Alzira“ zu spüren, die ebenfalls
auf einem Stück von Voltaire basierte. An der Mu-
sik kann der große Mißerfolg jedoch nicht gelegen
haben, denn Bellini setzte große Teile der Partitur
in späteren Opern – und dann erfolgreich – wie-
der ein. Eine der wenigen Nummern, denen bei
der Uraufführung applaudiert wurden, war das
große Terzett im ersten Akt zwischen Sopran,
Mezzosopran und Baß. Gerade diese Nummer
aber verfehlt in dem einzigen derzeit vorliegen-
den, von Paolo Olmi dirigierten Mitschnitt aus Ca-
tania ihre Wirkung.

Das liegt nicht allein an der Primadonna Katia
Ricciarelli, die ihre stimmlichen Blessuren hinter
piano-Manövern zu verbergen sucht, sondern
auch an dem abgesungen klingenden, nichtsde-
stoweniger aber sehr laut agierenden Bassisten

Luigi Roni. Die Sängerin des Nerestano kann die
Situation nicht retten, obwohl Alexandra Papad-
jakou – vom Publikum eher reserviert aufgenom-
men – ein deutlicher Aktivposten der Aufführung
ist. Mit ihrer sehr herben maskulinen Stimme (sie
setzt, auch im exzessiven Gebrauch des Brustre-
gisters, die Horne-Baltsa-Tradition fort) ist sie die
richtige Besetzung für diese Hosenrolle. Simone
Alaimo bringt seinen weißen, nicht sehr charak-
teristischen Baß auch hier wieder mit musikali-
schem Gespür und großem theatralischem Tem-
perament ein, während Ramon Vargas in der re-
lativ unergiebigsten Tenorrolle des Intriganten Co-
rismano aufhorchen läßt.

I Capuleti ed i Montecchi

Bellinis „Romeo und Julia“-Version „I Capuleti
ed i Montecchi“, die nicht auf Shakespeares Dra-
ma, sondern auf die Novelle Matteo Bandellos
zurückgeht, war eine kurzfristig übernommene
und in nur anderthalb Monaten niedergeschriebe-
ne Auftragsarbeit für Venedig (UA 11. März 1830).
Da Bellini kein Schnellschreiber war wie Rossini
oder Donizetti, war er schon aus zeitlichen Grün-
den gezwungen, reichliche Anleihen bei der
durchgefallenen „Zaira“ zu machen. Das Ergebnis:
ein Zwei-Primadonnen-Stück mit drei Nebenrol-
len (zu denen auch der tenorsingende Neben-
buhler Tebaldo zählt) und reichlichen Choreinsät-
zen – mal festlichen, mal kriegerischen, mal mit
Trauerrand versehen. Vieles klingt recht schema-
tisch, aber für die beiden Protagonisten hat sich
Bellini einige seiner ergreifendsten Melodien ein-
fallen lassen.

Richtig besetzt, verfehlt diese Oper ihre Wir-
kung auch heute nicht. Derzeit kann der Musik-
freund nur zwischen zwei Live-Aufnahmen
wählen, die beide noch Wünsche offenlassen. Ei-
ne Studio-Aufnahme unter Giuseppe Patané (mit
Janet Baker und Beverly Sills) wurde nie auf CD
veröffentlicht, gestrichen sind aber auch die Mit-
schnitte aus Rom mit der jungen Fiorenza Cossot-
to (Dirigent: Lorin Maazel) und aus New York mit
der reifen Giulietta Simionato, jeweils als Romeo.
Bis vor kurzem waren noch die von Claudio Ab-
bado dirigierte Produktionen aus Mailand und
vom Holland Festival (mit Renata Scotto respekti-
ve Margherita Rinaldi als Julia) erhältlich. Abbado
hatte die nicht ganz glückliche Idee, die von Giu-
ditta Grisi kreierte Mezzo-Rolle des Romeo mit ei-
nem Tenor (Giacomo Aragall) zu besetzen, auch
wenn Stimmfetischisten natürlich dessen Match
mit dem aufstrebenden Luciano Pavarotti, der da-
mals Tebaldo sang, goutieren werden.

Die Londoner Produktion unter Riccardo Muti,
die von EMI soeben zum Midprice neu aufgelegt
wurde, macht nicht recht froh, auch wenn dem
Orchesterspiel hier mehr Aufmerksamkeit zuteil
wird als in den meisten italienischen Bellini-Auf-
nahmen. Insgesamt dominiert der Eindruck von
Glätte und Unverbindlichkeit. Einmal mehr zeigt
sich, daß bei diesem Komponisten beseeltes Sin-
gen wichtiger ist als schiere Kehlkopfabrobatik.
Die ausgezeichnete Virtuosin Edita Gruberova

ANNÉE 1995 PURCELL THE TERCENTENARY



harmonia
mundi

Dido & Aeneas

King Arthur

Music
for a While

Funeral
Sentences
Te Deum

Kammermusik

Das Orgelwerk

helikon
musikvertrieb gmbh

Heuauerweg 21 - 69124 HEIDELBERG

Eine 6 CD-Box zum Sonderpreis:
Die schönsten Einspielungen bei
harmonia mundi France.

Die Opern Vincenzo Bellinis - Diskographische Hinweise

Adelson e Salvini (1825);
Williams, Nafé, Prevati, Tomicich, Rizzi, Jankovic,
Coviello, Tosi/Andrea Licata (LA Catania 1992);
Nuova Era/Fono Münster 2 CD 7154/55

Bianca e Fernando (1826);
Shin, Kunde, Tomicich, Fu, Caforio, Nigoghossian,
Coppola, Manhart/Andrea Licata (LA Catania 1991);
Nuova Era/Fono Münster 2 CD 7076/77

Il pirata (1827);
Callas, Ego, Ferraro, Peterson, Watson, Sarfaty/Ni-
cola Rescigno (LA New York 1959);
EMI 2 CD 764938 2
Caballé, Cappuccilli, Marti, Baratti, Raimondi, Rafa-
nelli/Gianandrea Gavazzeni (Rom 1970);
EMI 2 CD 764169 2

La straniera (1829);
Aliberti, Bello, Frontali, Mingardo, Sagona, Striuli,
Zizich/Gianfranco Masini (LA Trieste 1990);
Fonit Cetra/IMS 2 CD 2010

Zaira (1829);
Ricciarelli, Alaimo, Vargas, Papadjakou, Silbano, de
Candia, Roni, Palmieri/Paolo Olmi (LA Catania
1990);
Nuova Era/Fono Münster 2 CD 6982/83

I Capuleti e i Montecchi (1830);
Gruberova, Baltsa, Raffanti, Howell, Tomlinson/
Riccardo Muti (London 1984);
EMI 2 CD 747388 8
Ricciarelli, Montague, Raffanti, Lippi, Salvadori/
Bruno Campanella (LA Venedig 1991);
Nuova Era/Fono Münster 2 CD 7020/21

La Sonnambula (1831);
Pagliughi, Tagliavini, Siepi, Ruggeri, Anelli, Latinuc-
ci, Benzi/Franco Capuana (Turin 1952);
Fonit Cetra/IMS 2 CD 16
Callas, Monti, Zaccaria, Ratti, Cossotto, Morresi,
Ricciardi/Antonino Votto (Mailand 1957);
EMI 2 CD 747378 8
Sutherland, Pavarotti, Ghiaurov, Buchanan, D.
Jones, Tomlinson, de Palma/Richard Bonyng (Lon-
don 1980);
Decca 2 CD 417 424-2
Devia, Canonici, Verducci, Battaglia, Musella, Riva,
Gattozzi/Marcello Viotti (LA Como 1988);
Nuova Era/Fono Münster 2 CD 6764/65

Norma (1831);
Cigna, Stignani, Breviario, Pasero, Perris, Renzi/Vit-
torio Gui (1936);
Pearl/Helikon 2 CD GEMM 9422
Callas, Stignani, Picchi, Vaghi, Sutherland
Asciak/Vittorio Gui (LA London 1952);

Verona 3 CD 27018/20*
Callas, Stignani, Filipeschi, Rossi-Lemeni, Cavallari,
Caroli/Tullio Serafin (Mailand 1954);
EMI 3 CD 747304-8
Callas, Stignani, del Monaco, Modesti, Cavallari,
Cesarini/Tullio Serafin (LA Rom 1955)
Fonit Cetra/IMS 3 CD 4
Callas, Simionato, del Monaco, Zaccaria, Carturan,
Zampieri/Antonino Votto (LA Mailand 1955);
Hunt 3 CD 517* (z.Zt. im Handel nicht erhältlich)
Callas, Ludwig, Corelli, Zaccaria, Vincenzi, de Pal-
ma/Tullio Serafin (Mailand 1960);
EMI 3 CD 763000 2
Sutherland, Horne, Alexander, Cross, Minton,
Ward/Richard Bonyng (London 1964);
Decca 3 CD 425 488-2
Sutherland, Horne, Bergonzi, Siepi, Ordassy,
MacWerther/Richard Bonyng (LA New York 1970);
Nuova Era/Fono Münster 3 CD 2409/11*
Caballé, Cossotto, Domingo, Raimondi, Bainbridge,
Collins/Carlo Felice Cillario (London 1972);
RCA/BMG-Ariola 3 CD GD 86502
Sutherland, Caballé, Pavarotti, Ramey, Montague,
Begley/Richard Bonyng (London 1984);
Decca 3 CD 414 476-2

Beatrice di Tenda (1833);
Sutherland, Veasey, Pavarotti, Ophof, Ward/Rich-
ard Bonyng (London 1966);
Decca 3 CD 433 706-2
Aliberti, Capasso, Thompson, Gavanelli, de Haan,
Martin/Fabio Luisi (Berlin 1991);
Berlin Classics 2 CD 1042-2
Gruberova, Kasarova, Bernardini, Morosov, Ro-
binsak, Sumegi/Pinchas Steinberg (LA Wien 1992);
Nightingale/Koch 2 CD NC 070560-2

I Puritani (1835);
Callas, di Stefano, Panerai, Rossi-Lemeni, Cattelan,
Mercuriali, Forti/Tullio Serafin (Mailand 1953);
EMI 2 CD 747308 8
Sutherland, Pavarotti, Cappuccilli, Ghiaurov, Cami-
nada, Cazzaniga, Luccardi/Richard Bonyng (Lon-
don 1973);
Decca 3 CD 417 588-2
Caballé, Kraus, Manuguerra, Ferrin, Hamari, O'Neill,
Elenkov/Riccardo Muti (London 1979);
EMI 3 CD 769663 2
Ricciarelli, Merriotti, Carmona, Scanduzzi, Jankovic,
Gaifa, Riva/Gabriele Ferro (LA Bari 1986);
Fonit Cetra/IMS 3 CD 20
Devia, Matteuzzi, Robertson, Washington, Jankovic,
Federici/Richard Bonyng (LA Catania 1989);
Nuova Era/Fono Münster 2 CD 6842/43
Gruberova, Lavender, Kim, Ellero d'Artegna, Lyt-
ting, Siegele, Tuand/Fabio Luisi (LA München
1993);
Nightingale/Koch 3 CD NC 070562-2

vermag bei aller Gesangkunst nicht wirklich für
das Schicksal Giuliettas zu interessieren, und die
stimmgewaltig auftrumpfende Agnes Baltsa ver-
wechselt Larmoyanz mit Passion. 1991 hat Bruno
Campanella eine musikalisch sehr lebendige Ein-
studierung der Oper sowohl in Genf wie in Vene-
dig herausgebracht. Die Genfer Premiere mit Ce-
cilia Gasdia und Martine Dupuy wurde auch von

einigen deutschen Rundfunkanstalten ausge-
strahlt, während die Version aus Venedig bei Nuo-
va Era als CD vorliegt. Man muß hier die tränen-
selige Katia Ricciarelli als Julia in Kauf nehmen,
um den noblen Romeo von Diana Montague ge-
nießen zu können.

La Sonnambula

Wie ein heiteres Intermezzo zwischen den
großen romantischen Operntragödien mutet die
bis heute populär gebliebene „Sonnambula“ an
(UA 6. März 1831 in Mailand), ein Ausläufer der im
18. Jahrhundert so beliebten Gattung der comédie
larmoyante mit ihren Hauptingredienzen „Liebes-
wahnsinn“ und „Happy End“. Das ländliche Milieu
veranlaßt Bellini, den Orchestersatz noch schlich-
ter zu gestalten als sonst, aber in den Gesangs-
partien verbindet sich Einfachheit mit glücklicher
Inspiration: ob Aminos Auftrittsarie „Come
per me sereno“, das Braut-Duett „Prendi l'anel ti
dono“, die süßige Baß-Kavatine „Vi ravviso, o luo-
ghi ameni“ oder die Schluß-Cabaletta „Ah non
giunge“ — hier sind dem Komponisten Schlager
gelungen wie nie zuvor und auch später selten.

Die Titelrolle verlangt einen leichten Kolora-
tursopran von kindlicher Klangfarbe. Sängerin-
nen wie Amelita Galli-Curci, Luisa Tetrazzini und
schließlich Toti dal Monte verkörperten diesen
Stimmtypus in Reinkultur. Lina Pagliughi, die Ami-
na in der 1952 entstandenen ersten Gesamtauf-
nahme der Oper, gehört in diese Tradition. Zwar
stand sie zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in der
Blüte ihrer Jugend und leistete sich auch einige
musikalische Unsauberkeiten, doch in Klang und
Ausdruck traf sie die Rolle genau. Daß man diese
Aufnahme trotz des nur routinierten und nicht
immer sensiblen Dirigats von Franco Capuana be-
sonders empfehlen muß, liegt an dem honigsüßen
Tenorton Ferruccio Tagliavini und vor allem an
dem balsamischen basso cantante des jungen
Cesare Siepi, der in der Rolle des Conte Rodolfo
von keinem Nachfolger auch nur annähernd er-
reicht wurde.

Die Nachtwandlerin ist keine Partie, die man
unmittelbar mit dem Namen der Callas assoziiert,
doch was sie in dieser Rolle bei den Mailänder
Aufführungen von 1955 und 1957 leistete, grenzt
ans Mirakulöse. Vom ersten Auftritt an trifft sie
den mädchenhaften Tonfall der Figur genau und
hält ihn bis zum Ende durch. Das heißt: auch in
den größten Erregungszuständen fällt sie nicht
aus der Rolle, greift nicht auf das vokale Gesten-
repertoire ihrer Norma, Tosca oder auch Violetta
zurück. Eine Kunstleistung von außerordentli-
chem Rang, aber zugleich eine bewegende, wahr-
haftige Darstellung des schlichten Landkinds.
Bedauerlich, daß die erste Aufführung unter Leo-
nard Bernstein (mit dem ausgezeichneten Tenor-
partner Cesare Valletti) noch immer nicht auf CD
vorliegt. Mit der Studio-Aufnahme in der Mailän-
der Originalbesetzung von 1957 kann man aber
sehr gut leben, da die männlichen Partner (Nico-
la Monti, Nicola Zaccaria) und auch die compri-
marii das damalige Scala-Niveau gut repräsentie-
ren.

Joan Sutherland hat „Sonnambula“ (wie übrig-
ens auch „Norma“ und „Puritani“) zweimal im
Studio aufgenommen. Leider hat sich Decca noch
nicht entschlossen, die 1962er Version mit einer
bereits recht manierten, aber stimmlich frischen
und den Beinamen „La Stupenda“ durchaus
rechtfertigenden Primadonna neu aufzulegen.
Die fast zwanzig Jahre später entstandene Ein-
spielung lebt vor allem vom Tenorschmelz Lu-
ciano Pavarotti und vom deesserthaft-delikatsten
Orchesterspiel des National Philharmonic Orche-
stra unter Richard Bonyng. Die Diva schlägt sich
bei dieser Gelegenheit sängerisch mehr als re-
spektabel, doch die unüberhörbaren stimmlichen
Falten wollen speziell dieser mädchenhaften Rolle
nicht recht anstehen. Auch Nicolai Ghiaurov
muß hier bereits von den Zinsen seines Ruhmes
zehren.

Foto: Peter Manninger



Unter den derzeit meistbeschäftigten Bellini-Inter-
pretinnen ist Lucia Aliberti zu nennen; hier als
Norma in einer Produktion, die im November 1993
am Opernhaus Graz als Übernahme der Scottish
Opera Glasgow gezeigt wurde (Regie: Ian Judge,
Bühnenbild: John Gunther).

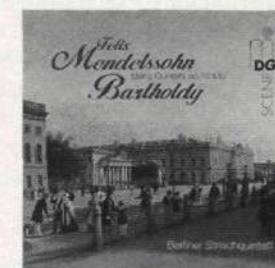
In jüngerer Zeit haben Lucia Aliberti und Mari-
ella Devia ihre sängerischen Schlafwandlerkünste
auf Tonträgern verewigt. Der Versuch der Aliber-
ti verschwand erstaunlich schnell wieder aus dem
Angebot, die Live-Aufnahme aus Como ist nur
noch als Querschnitt zu haben (und der genügt
vollkommen). Eine Technokratin wie Mariella De-
via braucht sich vor der Erinnerung an Joan
Sutherland nicht zu fürchten, vom Charme der Fi-
gur kann sie aber nur wenig vermitteln. Luca Ca-
nonici gibt als Elvino ein großes Tenorverspre-
chen, was man von Alessandro Verducci für das
Baßfach nicht behaupten kann: eine rauhe und
hohl klingende Baßbröhre, die nicht auf einen
Newcomer schließen, sondern einen alternenden
Sänger assoziieren läßt. Angesichts der eher be-
scheidenen aktuellen Konkurrenz kann man also
auf die angekündigte Naxos-Aufnahme mit Luba
Orgonosova und Raúl Gimenez gespannt sein.

Norma

„Norma“, am 26. Dezember 1831 an der Mailän-
der Scala uraufgeführt, würde heute sicher auch
ohne die Interpretation von Maria Callas als Bel-
linis Hauptwerk angesehen werden. Die Jahrhun-
dertleistung der Callas besteht jedoch darin, daß
sie Bellinis Belcanto-Schlachtroß als eines der
großen Musikdramen des 19. Jahrhunderts er-
kennbar gemacht und damit auch zu einer Neu-
bewertung des Komponisten beigetragen hat, der
eben doch viel mehr war als der Schöpfer endlo-
ser elegischer Melodien. Das Neuartige in ihrer
Darstellung zeigt sich schon im Vergleich mit der
einzigen kompletten Vorkriegs-Einspielung der
Oper, die jetzt bei Pearl als CD veröffentlicht wur-
de und in der die intelligente, keineswegs altmo-
dische Primadonna Gina Cigna merkwürdig kalt
läßt. Die Dreiecksgeschichte aus dem alten Galli-
en, die bisweilen in die Nähe einer Parodie gerät,
wird zu einer Tragödie von antiken Ausmaßen,
wenn Maria Callas auf der Bühne steht, gleichzei-
tig aber auch — und das ist bemerkenswert — zu
einem modernen, kammerspielhaften Psycho-
drama.

Norma war die zentrale Rolle in der Karriere
der Callas. 89 Vorstellungen hat sie von 1948 (Flo-
renz) bis 1965 (Paris) von dieser Oper gesungen,
neben zwei Studio-Aufnahmen existiert eine Rei-
he von Live-Mitschnitten, an denen sehr gut zu
studieren ist, wie sich die Rolle im Laufe der Jah-
re verändert hat, wie die Mittel der Künstlerin im-
mer differenzierter wurden. Dem klanglich indis-
kutablen Mitschnitt aus Mexico City (Melodram)
muß man nicht hinterhertrauern, doch der sensa-
tionelle Londoner Auftritt von 1952 sollte unbe-
dingt bei einem „offiziellen“ Label wiederveröf-
fentlicht werden, denn er zeigt die Künstlerin
nicht nur in fabelhafter stimmlicher Disposition,
sondern vermittelt auch über das akustische Me-
dium die geradezu magische Bühnenausstrahlung
der Callas. Ihre Norma hatte in London noch ein
fast überlebensgroßes tragisches Format, bis zur
zweiten Studio-Aufnahme von 1960 wurde die
Rolle immer menschlicher, parallel zur Abnahme
der stimmlichen Kräfte wurden die Mittel der psy-
chologischen Zeichnung immer subtiler.

Ebe Stignani, in der Vorkriegsaufnahme eine ju-
gendliche 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. Sie sekun-
diert ihr dann auch noch in der ersten Studio-Auf-
nahme und bei einer konzertanten Aufführung
der RAI, während sie auf der Bühne der Scala den
Platz freigibt für ihre Nachfolgerin Giulietta Si-
mionato, die lange Zeit die Idealpartnerin der Cal-
las war. Leider ist der Mitschnitt aus Mailand zu
topfig im Klang, um wirklich ein adäquates Bild
dieser Partnerschaft zu vermitteln. Für die zweite
Studio-Aufnahme verfiel Walter Legge auf die
nicht naheliegende, aber glückliche Idee, Adalgi-
sa mit Christa Ludwig zu besetzen. Sie unterschei-
det sich stimmlich zutreffend von der Norma der
Callas und verbindet sich zugleich mit ihr zu einer



Felix Mendelssohn
Streichquintette op. 18 & 87

Berliner Streichquintett
MDG 603 0533-2



Max Reger
Suiten für Violoncello solo
op. 131c
Hans Zentgraf
MDG 612 0558-2



Thomas Tomkins
Sämtliche Clavierwerke
Vol. 1
Bernhard Klapprott
MDG 607 0563-2

Il Cimento...
Italienische Sonaten
des 17. Jahrhunderts
Ch. Hollmann, H. Hickethier
G. Hollmann, M. Freimuth
MDG 605 0553-2

MUSIKPRODUKTION
DABRINGHAUS UND GRIMM
Bachstr. 35 D-32756 Delmold
Tel: 05231/24001 Fax: 26186

MDG-audiophile Referenz-
aufnahmen: Bitte fordern Sie
unsere Gesamtatalog an!

Im Vertrieb von
Helikon, Heidelberg (Deutschland)
Musikontakt, Zürich (Schweiz)
Gramola, Wien (Österreich)

wunderbaren musikalischen Einheit. Bei den Polione-Sängern dominieren die „Machos“, doch kleinere Stimmen als die von Mario del Monaco oder Franco Corelli wären neben der Elementar-gewalt dieser Norma wohl untergegangen.

So übermächtig war der Schatten, den Maria Callas in der Rolle der Norma geworfen hat, daß sich auf Schallplatten vergleichsweise wenige Nachfolgerinnen gefunden und – was noch wichtiger ist – behauptet haben. Längst vergessen ist eine Decca-„Norma“ mit Elena Souliotis, doch auch die beiden Einspielungen unter James Levine mit Beverly Sills respektive Renata Scotto sind schnell aus dem Katalog verschwunden. Eher peripher blieb eine temperamentvolle russische Aufnahme mit der potenten Maria Bieshu. Christina Deutekom, eine international gefragte Norma bis Mitte der 70er Jahre, ist in dieser Partie nie zu Schallplatten-Ehren gekommen, ebenso wenig übrigens Margaret Price, die auf der Bühne in der Rolle durchaus erfolgreich war. Daß sowohl Jessye Norman wie auch Cheryl Studer, die beide gute stimmliche Voraussetzungen für diese Bellini-Partie mitbringen, sich bisher nicht an Norma herangewagt haben, gibt zu denken.

Zwei Sängerinnen haben sich dennoch als Norma durchsetzen können: Joan Sutherland und Montserrat Caballé. Auf die Revolution folgte die Restauration. „Sie hat meine Arbeit um hundert Jahre zurückgeworfen“, soll Maria Callas über die erfolgreiche Nachfolgerin Sutherland geäußert haben, die in ihrer Londoner „Norma“ in der Ne-

„Opera“ als Parodie des Werkes bezeichnet hat.

Mit dem Auftreten von Montserrat Caballé als Norma wird die Regression des dramatischen Belcanto-Gesangs noch einen Schritt weiter getrieben. In der von Carlo Felice Cillario locker dirigierten RCA-Aufnahme findet das Drama nicht statt. Doch mit Plácido Domingo und Ruggero Raimondi in der ersten Blüte, Fiorenza Cossotto auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, gibt es das, was man ein „Stimmenfest“ nennt. In späteren Jahren wechselte die Caballé zur Partie der Adalgisa, die ihrem Stimmtypus noch mehr entspricht. Der Anlaß war kurios genug: ein Schallplatten-Remake der „Norma“ ihrer Konkurrentin Joan Sutherland. Ein vertieftes Rollenverständnis der Australierin muß da über beträchtliche stimmliche Defizite hinwegtrösten. Ein bißchen wird man beim Zusammentreffen der beiden alternden Diven an Daniel Schmidts Film „Der Kuß der Tosca“ erinnert; es gibt viele anrührende Momente harmonischen Musizierens zwischen beiden Stimmen, aber daneben auch viel unfreiwillig Komisches und geradezu Groteskes.

Beatrice di Tenda

„Beatrice di Tenda“, die vorletzte Bellini-Oper, war bei ihrer Uraufführung in Venedig (16. März 1833) ein Mißerfolg, der auch zu einem Zerwürfnis zwischen dem Komponisten und seinem Librettisten führte. Romani hatte Bellini hier einen matten dramaturgischen Aufguß seiner für Donizetti geschriebenen „Anna Bolena“ angelehnt. Im Vergleich zu Donizettis Stück, das damals als Durchbruch zu einer neuen Form von Musiktheater empfunden wurde, wirkt Bellinis Oper doch deutlich konventioneller und schematischer, ohne daß dieser Nachteil durch zwingende melodische Eingebungen ausgeglichen würde. Heutige Aufführungen müssen sich vor allem durch die Darstellungs- (notabene: nicht nur Gesangs-) Kunst vor allem der Protagonistin legitimieren.

Maria Callas hat diese Partie nie gesungen, eine Aufführung mit Leyla Gencer ist nicht mehr im Handel. Gemessen an der Bedeutung des Stückes gibt (bzw. gab) es verhältnismäßig viele Aufnahmen. Vieles spricht für die Anschaffung der Sutherland-Einspielung – vor allem die Leistung des jungen Pavarotti als Orombello, aber auch der Appendix mit Ausschnitten aus den ersten Bellini-Aufnahmen der Sutherland. Die Berliner Produktion überzeugt vor allem wegen des sorgfältig edierten Beiheftes. Lucia Aliberti aber packt einen Musterkoffer sängerischer Unarten aus und zeigt auch bedenkliche stimmliche Abnutzungserscheinungen. Die sympathischen, aber noch nicht ausreichend profilierten Darbietungen ihrer Partner entschädigen dafür nicht. Ihre beste, weil einfühlsamste Bellini-Leistung zeigt Edita Gruberova im Wiener Konzertmitschnitt, der auch wegen der auffallenden Leistungen von Tenor (Don Bernardini) und Mezzo (Vassilina Kassarova) zu empfehlen ist.

I Puritani

Die größte Genugtuung seines Lebens wurde Vincenzo Bellini wenige Monate vor seinem Tode bei der Pariser Uraufführung seiner „Puritani“ zuteil (24. Januar 1835). Ein in den Annalen des dortigen Italienischen Theaters fast unübertroffener Triumph, bei dem nicht nur die Spitzen aus Politik, Gesellschaft und Kultur, sondern auch Bellinis unmittelbarer Rivale Gaetano Donizetti zugegen waren. Die Besetzung übertraf alles, was in Italien bei vergleichbaren Gelegenheiten aufgebieten wurde: Giulia Grisi als Elvira, Giovanni Battista Rubini als Arturo, Antonio Tamburini als Riccardo und Luigi Lablache als Giorgio. Ovationen gab es nicht nur für Sopran und Tenor, zumal nach dem vaterländisch-kriegerischen Duett „Suoni la tromba“ von Tamburini und Lablache geriet das Pariser Publikum aus dem Häuschen. Wie schon aus diesen Umständen der Uraufführung hervorgeht, ist „I Puritani“ kein reines Primadonnenstück. Ohne einen überragenden Tenor und ohne durchschlagkräftige Sänger in den tiefen Männerpartien ist diese Oper nicht glaubwürdig zu vermitteln. In der EMI-Aufnahme findet Maria Callas für Elviras Liebeswahnsinn entrückte und ergreifende Töne, ihre männlichen Partner mögen von heute aus gesehen zumindest stilistisch nicht erste Wahl sein; di Stefano, Panerai und Rossi Lemeni sind jedoch hinsichtlich ihrer unverwechselbaren persönlichen Ausstrahlung von ihren Nachfolgern nicht erreicht, geschweige denn übertroffen worden. Die – wiederum komplettere – Einspielung mit der Sutherland hat ebenfalls starke vokale Meriten, das modernere Klangbild, und der damals noch ganz mühelose Tenorstrahl Pavarottis dürfte für viele Musikfreunde den Ausschlag geben, sich für diese Version zu entscheiden. Für die jüngere EMI-Aufnahme sprechen das vorzügliche Orchesterspiel unter Riccardo Muti und die sängerische Noblesse von Alfredo Kraus, während die stimmlich ansprechende Montserrat Caballé in der Darstellung der Wahnsinnszene scheitert. Von den Primadonnen der Neuzeit überzeugt mich die glasklare, versierte Mariella Devia, flankiert von guten männlichen Partnern, am meisten, während der Versuch von Edita Gruberova auch durch das unzureichende sängerische Umfeld beeinträchtigt wird. Eine Besonderheit will uns Fonit Cetra mit der Uraufführung der Malibran-Fassung (Komponist wie Sängerin starben vor der geplanten Aufführung) bieten. Katia Ricciarelli entledigt sich dieser Aufgabe mit der gewohnten Larmoyanz. Die Besonderheit dieser Fassung liegt aber nicht etwa in auffälligen Änderungen des Sopranparts als vielmehr in der Besetzung des Riccardo mit einem leichten lyrischen Tenor. Der wird hier von Juan Lucque Carmona recht ordentlich gesungen, ein dramatisches Gegengewicht zum Arturo Chris Merritts ist er jedoch nicht, und natürlich muß in dieser Tenor-Variante auch das vaterländische Duett entfallen, was man wegen des gepflegten basso cantante von Roberto Scanduzzi besonders bedauern muß.

Ekkehard Pluta



Ein Schallplatten-Remake führte 1984 zu einer weiteren Studioproduktion von Bellinis „Norma“. Joan Sutherland sang nochmals die Titelpartie, ihre einstige Rivalin in dieser Rolle Montserrat Caballé begnügte sich mit der Adalgisa.

benrolle der Clotilde schon dabei war. Tatsächlich finden wir in der klinischen Decca-„Norma“ von 1964 nichts mehr, was uns in den zahlreichen Callas-Aufführungen Schauer über den Rücken gejagt hatte. Dafür ist die Aufnahme vollständiger als alle vorausgegangenen, und Marilyn Horne erweist sich als in jeder Hinsicht kongeniale Partnerin der Sutherland. Stauenswerte Gesangsfeuerwerke gibt es zu bewundern, aber der dramatische Funke springt nicht über. Noch mehr Stimmenglanz präsentiert der New Yorker Live-Mitschnitt einer Aufführung, die der Bellini-Biograph Herbert Weinstock in der englischen Zeitschrift

„Gefühl“ und „Wichtig Begegnung“ ein „Fortissimo“ 1995 aus „Italia“

CDE 3038

CDE 3038

CDE 3016

CDE 3017

CDC 84

CDC 89

CDC 85

CDC 90

CDAR 2024 (2)

CDAR 2022 (2)

CDAR 2023 (2)

CDAR 2025 (2)

**NEUHEITEN
FONIT CETRA**