

DONIZETTI-RENAISSANCE



KAUM ZU GLAUBEN, ABER WAHR: RUND 50 TITEL AUS GAETANO DONIZETTIS 75 WERKE UMFASSENDEM OPERN-OEUVRE LIEGEN BEREITS IN GESAMTEINSPIELUNGEN VOR

Von Ekkehard Pluta

Im Bewußtsein vieler Musikfreunde ist Donizetti nicht mehr als ein Serienproduzent melodien-seliger, aber nach starrem Schema schludrig ausgearbeiteter Gebrauchsoptern, von denen nur wenige über den Augenblick hinaus Bestand haben konnten. Diese pauschale Fehleinschätzung hat gute Tradition bei uns und namhafte Gewährsmänner dazu.

Die apodiktischen Urteile von Richard Wagner, Robert Schumann oder Hector Berlioz sind in den meisten Fällen ungeprüft in die deutsche Musikgeschichtsschreibung übernommen worden, und unsere Theaterpraxis verhielt sich konform: Drei oder vier Werke Donizettis haben sich zwar im Repertoire behauptet, aber welcher deutsche Generalmusikdirektor würde sich herablassen, „Lucia di Lammermoor“ oder „Don Pasquale“ zu dirigieren? In der Heimat des Komponisten sah es lange Zeit nicht viel besser aus. Der größte Teil seiner einst vielbejubelten Opern schlum-

merte für Jahrzehnte in irgendwelchen Archiven, und erst 1948, genau hundert Jahre nach dem Tod Donizettis, zeichnete sich eine Wende ab, die seither zu einer erstaunlichen Renaissance seiner Werke geführt hat. Die Initiative dazu ging von englischen und italienischen Musikologen aus, die bis heute nicht müde werden, noch das entlegenste Werk des Komponisten in philologisch zuverlässigen Versionen neu zu veröffentlichen. Namhafte Dirigenten und Sänger haben dann das ihre dazu beigetragen, Donizetti nicht nur salonfähig, sondern geradezu populär zu machen.

IM GEFOLGE DER CALLAS

Es ist besonders das Verdienst von Maria Callas, durch ihre Interpretationen der Lucia, der Anna Bolena und der Paolina („Poliuto“) das leidige Mißverständnis ausgeräumt zu haben, Donizetti sei der Schöpfer gefälliger Kanarienvogel-Musik. Die Callas führte erstmals vor, daß sogar ein so künstliches Stilmittel wie die Koloratur Medium des dramatischen und des psychologischen Ausdrucks sein kann. „Musik ist nur Deklamation, akzentuiert durch Klänge“, schrieb Donizetti einmal, „deshalb muß jeder Musikdramatiker vom Akzent des gesprochenen Wortes her konzipieren und komponieren.“ Man glaubt aus diesen Worten schon Verdi herauszuhören. Wie dieser schlug sich auch Donizetti mit seinen Librettisten herum, feilschte um kleinste Nuancen des Textes, und mitunter schrieb er sich seine Bücher selbst.

Im Gefolge der Callas machten sich vor allem Leyla Gencer und Virginia Zeani, aber auch hierzulande weniger bekannte Primadonnen wie Marcella Pobbe und Margherita Roberti um ein modernes Donizetti-Verständnis verdient, bis dann schließlich Ende der 60er Jahre der kommerzielle Reflex auf den Donizetti-Boom begann. Nun traten die Exklusivstars der großen Schallplattenfirmen auf den Plan und wurden auf der Suche nach virtuoser Belcanto-Kost bei Donizetti fündig. In deutlicher Abkehr von der noch jungen Callas-Tradition sahen sich Joan Sutherland, Montserrat Caballé und Beverly Sills eher dem artifiziellen Singen verpflichtet. Die meisten ihrer Aufnahmen dienen eher der Selbstdarstellung als der Wiederbelebung der Werke.

Durch die Veröffentlichungen der Donizetti-Society und die ersten Schallplatten-Aufnahmen der englischen Opera Rara Company erreichte die Donizetti-Renaissance Anfang der 70er Jahre eine neue, gleichsam wissenschaftliche Qualität. Zielbe-

wußt und mit Kennerblick brachten die Engländer gerade jene Werke ans Licht, in denen sich der Kampf des Komponisten um neue Ausdrucksformen am deutlichsten zeigt. Gleichsam im Gegenzug bemühen sich italienische Ensembles seit etwa 1985 um den noch wenig erforschten frühen Donizetti. Die Resultate ihrer Arbeit sind bei den neuerdings auf den deutschen Markt drängenden Labels Bongiovanni und Nuova Era kritisch zu bestaunen.

Es ist kaum glaublich, aber von den 74 Opern Donizettis liegen mittlerweile an die 50 auf Tonträgern vor, davon wenigstens 25 bereits auf CD. Kaum ein Revival der Nachkriegszeit, das nicht der Nachwelt erhalten geblieben

wäre, und wie es aussieht, werden uns die kommenden Jahre noch weitere Funde bescherten. Schon jetzt könnte das Thema „Donizetti auf Schallplatten“ ein ganzes Heft füllen. Wir müssen uns aus Platzgründen auf eine kursorische Übersicht beschränken und sparen dabei die gängigen Repertoirewerke („Regimentstochter“ und „Favoritin“ eingeschlossen) bewußt aus. Und noch eine Vorbemerkung: Bei den meisten der hier aufgelisteten Aufnahmen handelt es sich um Live-Mitschnitte, man muß also oft größere Abstriche hinsichtlich der Tonqualität und (leider auch) des Orchesterspiels machen.

Aquarell zur Uraufführung in Wien 1832 von Joh. Chr. Schoeller.

IM SCHATTEN ROSSINIS

Eine Einteilung des Donizetti-Oeuvres in Epochen ist nicht einfach und nur bedingt sinnvoll, soll aber der besseren Übersichtlichkeit halber dennoch versucht werden. Da sind zunächst die dreißig vor der „Anna Bolena“ entstandenen Opern, die teilweise noch aus dem Dornröschenschlaf erweckt werden müssen. Daß sich das lohnen könnte, zeigt die Begegnung mit „L'esule di Roma“ und „Imelda de' Lambertazzi“ (vgl. FF 11/89). Donizetti stand bis 1830 noch ganz im Schatten Rossinis und war den Opernkonventionen seiner Zeit verhaftet, doch er suchte bereits hörbar seine eigenen Wege.

Die zweite und interessanteste Phase umfaßt die zwanzig zwischen „Anna Bolena“ und „Poliuto“ entstandenen Opern, an denen sich anschaulich Donizettis stetiger Kampf um ein neues Musiktheater verfolgen läßt. Das „Spätwerk“ schließlich steht im Zeichen der Perfektionierung, Internationalisierung und Kommerzialisierung von Donizettis Kunst und schließt mit einer Reihe reifer Meisterwerke wie „Maria Padilla“, „Linda di Chamounix“ und „Maria di Rohan“ ab. Eine eigentliche „Kontinuität“ in Donizettis Entwicklung gibt es nicht, auf einen großen Schritt nach vorn folgen oft zwei Schritte rückwärts, und manches begibt sich auch auf hübschen Seitenpfaden.



*Achi Monache in zwei Stunden,
oder
Die Macht der kindlichen Liebe.*

NEUARTIGKEIT DER KOMPOSITION

Für die Kenner ist Donizettis 32. Oper „**Anna Bolena**“ sein eigentliches Opus 1, und sie sollte auch am Anfang einer systematischen Beschäftigung mit dem Werk des Komponisten stehen. Den Gourmets mag sie zunächst schwerer verdaulich als die anderen Opern erscheinen, denn sie ist weniger mit bestrickenden Melodien gesegnet, konzentriert sich mehr auf eine dramaturgische Durchstrukturierung der Szenen, eine musikalische Charakterisierung der Figuren und des Ambientes und vor allem – das dürfte ein Novum in der italienischen Oper sein! – um die psychologische Ausleuchtung der Titelfigur.

Natürlich darf die legendäre Scala-Aufführung von 1957 mit Maria Callas in keiner Sammlung fehlen, auch wenn sich beim Wiederhören einige Ernüchterung einstellen dürfte.

Maria Callas (Foto unten) galt als Vorreiterin bei der Wiederbelebung der Opern Donizettis – Kompositionen, die bis dahin von vielen als reine „Kanarienvogelmusik“ abgetan wurden. Montserrat Caballé (links oben) und Joan Sutherland (rechts) fühlten sich später weniger dem dramatischen und psychologischen Ausdrucksstreben der Callas als vielmehr dem artifiziellen Gesang verpflichtet.



Fotos: FF-Archiv



len dürfte. Der so verdienstvolle Gianandrea Gavazzeni dirigiert eher routiniert als befeuernd, und die renommierten männlichen Partner halten nicht, was ihre Namen versprechen. Doch der revolutionäre dramatische Belcanto-Gesang der Callas vermag mit feinen Differenzierungen und Abschattierungen gerade die Neuartigkeit der Komposition ins Bewußtsein zu bringen. Leyla Gencer setzt in zwei Mitschnitten unter dem gleichen Dirigenten diesen Ansatz fort, gibt der Rolle aber ein eigenes, eher lyrisches Gepräge.

Bei der Mailänder Uraufführung wurde „**Anna Bolena**“ übrigens sehr reserviert aufgenommen, und nicht viel besser erging es ein Jahr später dem „**Ugo, Conte di Parigi**“, einem ebenso bemerkenswerten Übergangswerk auf dem Wege zu einem neuen Musikdrama. Es liegt in einer kompetenten und studierten LP-Version der Opera Rara Company vor. Zu den großen Donizetti-Funden möchte ich auch „**Il furioso nell'isola di San Domingo**“ rechnen, eine in jeder Hinsicht ungewöhnliche Oper. Das beginnt schon mit der Handlung, die auf eine Episode aus dem „Don Quichotte“ zurückgeht. Cardenio zieht sich wegen der Untreue seiner Frau auf eine einsame Insel zurück und lebt, krank vor Liebe und Eifersucht, wie ein Wilder im Walde.

KRÄFTIGE BUFFA-FARBEN

Donizetti schrieb diese Rolle für den großen Bariton Giorgio Ronconi, der später Verdis erster Nabucco war. Trotz seiner Arbeitsüberlastung zu dieser Zeit läßt die Partitur große Sorgfalt im Detail erkennen. Das Orchester, farbenreich instrumentiert, weiß beredt szenische Aktionen zu schildern und seelische Stimmungen aufzuspielen. Die de facto strichlose Aufnahme aus Savona ist der älteren aus Siena vorzuziehen, nicht nur aus klangtechnischen Gründen, sondern auch wegen der Titelhelden. Der junge Stefano Antonucci nimmt durch eine sängerisch kultivierte und gestalterisch ausgereifte Interpretation für sich ein,

während der stimmungsgewaltige Ugo Savarese wesentlich größer agiert und zum Sentimentalisieren der Musik neigt.

„**Il furioso**“ führt nach zahlreichen Tobsuchtsanfällen und Klagegesängen schließlich zu einem Happy End, und es paßt sehr gut zu dieser Mischform, daß Donizetti diese Serie mit kräftigen Buffa-Farben durchsetzt. Dieses Verfahren war in seiner nächsten Oper für Ronconi, dem „**Torquato Tasso**“, nicht gleichermaßen erfolgreich. Wer Goethes Stück kennt, das die gleiche Episode behandelt, aber nicht als Vorlage diente, wird sich jedoch über die groteske Zeichnung der höfischen Intrigenwelt amüsieren. Von großem Pathos getragen ist die Partie des Dichters, für den Simone Alaimo, ein heller basso cantante, nicht die gleiche sängerdarstellerische Intensität findet wie für den Murena im Frühwerk „**L'esule di Roma**“. Bei allen drei vorstehend genannten Stücken handelt es sich um Aufführungs-Mitschnitte der in Genua ansässigen „Opera Giocosa“.

DUELL DER PRIMADONNEN

„**Lucrezia Borgia**“ nach dem Schauerdrama von Victor Hugo bedeutet einen weiteren Schritt in musikalisches Neuland. Erstmals war eine Donizetti-Primadonna nicht Opfer einer unglücklichen Liebe oder einer politischen Intrige, vielmehr selbst ein weiblicher Bösewicht, eine Giftmischerin gar. Donizetti schrieb die Rolle für Henriette Meric-Lalande, die den Höhepunkt ihrer Karriere bereits überschritten hatte, und konnte folglich auf allzu vielen virtuoseren Zierat verzichten. Der Mitschnitt aus Neapel mit Leyla Gencer wurde hier schon wärmstens empfohlen (vgl. FF. 9/88), aber auch die Studio-Einspielung mit der reiferen Joan Sutherland hat ihre Meriten.

„**Maria Stuarda**“ hat auch in jüngster Zeit verschiedene Reprisen, sogar auf deutschen Bühnen, erfahren, ohne jedoch fürs Repertoire gewonnen zu werden. Das liegt zum einen an dem nicht sehr glücklichen Libretto, das die aufregende historische Hand-

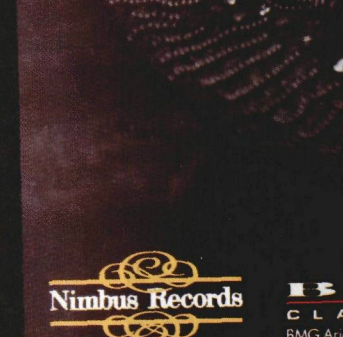
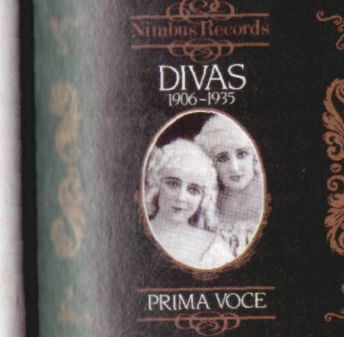
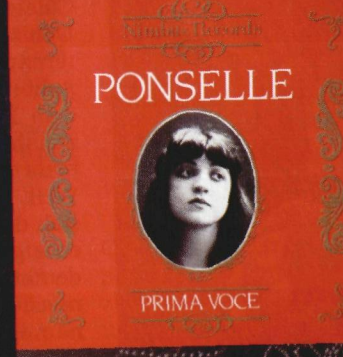
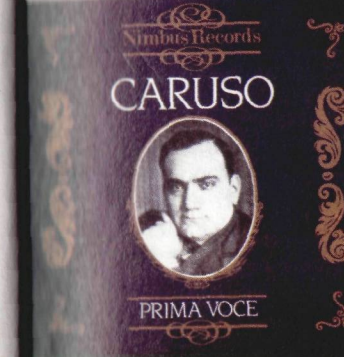
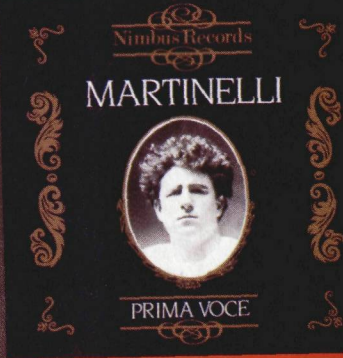
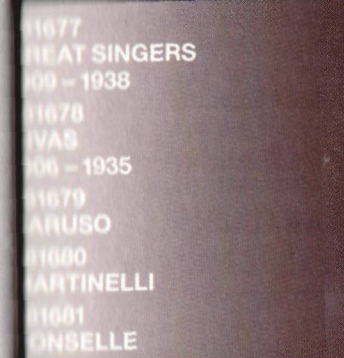
PRIMA VOCE

history in the making



“Triumph des Belcanto”

FonoForum 11/89



lung zum Duell zweier Primadonnen verkürzt, zum anderen aber an der Schwierigkeit, zwei stimmlich und künstlerisch gleichwertige Sängerinnen für die Hauptrollen zu finden. Das in „Anna Bolena“ bestens bewährte Tandem Callas-Simionato wäre dem Ideal zweifellos nahegekommen. Leyla Gencer ist als Maria sehr zu schätzen, doch steht sie in dem Mitschnitt aus Florenz etwas auf verlorenem Posten. Die Decca-Aufnahme unter Bonyngé hat nicht zuletzt philologische Verdienste, während Janet Baker in der EMI-Aufnahme beweist, daß man Donizetti auch auf englisch genießen kann.

KONVENTION UND STARTHEATER

Giovanna Kessler bezeichnete „Gemma di Vergy“ einmal als „die erstaunlichste aller Frauengestalten Donizettis“, nach meinem persönlichen Geschmack gehört die Oper

jedoch zu den dramatisch blutleersten des Meisters. Möglicherweise wird dieser Eindruck durch die vergleichsweise glatte Interpretation von Montserrat Caballé begünstigt. Auch „**Marin Faliero**“, Donizettis erste Pariser Auftragsarbeit, gehört nicht zu den stärksten Stücken des Komponisten und unterlag nicht ohne Grund im Wettbewerb mit Bellinis kurz zuvor uraufgeführten „Puritanern“. Die Musik zu diesem Dogenthema ist sehr der Konvention und dem Startheater verpflichtet, einige stimmungsvolle Chöre lassen aufhorchen. Kompliment jedoch für die Aufführung aus Bergamo, in der die Qualitäten dank einem kundigen Dirigenten (Adolfo Camozzo) und guten gesanglichen Darbietungen von Agostino Ferrin und Margherita Roberti ins rechte Licht gerückt werden.

Ganz besondere Aufmerksamkeit verdienen indes zwei unmittelbar nach der „Lucia“ entstandene Opern: „**Belisario**“ und „**L'assedio di Calais**“. Unter Verzicht auf die

bis dato obligatorische Liebesgeschichte beschreibt Salvatore Cammarano das Schicksal des erfolgreichen Feldherrn Belisar, der von seiner Gattin Antonina angeklagt wird, den gemeinsamen Sohn getötet zu haben. Wenn man einmal von der deplazierten fidelen Ouvertüre absieht, geht Donizetti im „Belisario“ einen weiteren Schritt von der traditionellen Gesangsoper zum italienischen Musikdrama: Die dramatische Deklamation drängt die Arie zurück, die durchgestaltete Szene das Operntableau.

Der Mitschnitt aus Venedig ist eine Sternstunde der jüngeren Operngeschichte. Obwohl das Orchester nicht immer schallplattenreif spielt und die beiden Protagonisten erste stimmliche Abnutzungserscheinungen erkennen lassen, übertrifft die Ausführung alle anderen hier aufgelisteten Live-Aufnahmen an dramatischer Intensität. Gavazzoni wächst über sich selbst hinaus, und Taddei erweist sich als einer der größten Operntragöden der Nachkriegszeit, bei aller Fülle des Tones auch feiner Piano-Nuancen fähig. Die Gencer als erst furienhafte, dann zerknirschte Gattin kann ihm in jeder Hinsicht Paroli bieten.

GLANZLICHT DER DISCOGRAPHIE

„Die Belagerung von Calais“, eine Adaption des vielbehandelten Stoffes der Bürger von Calais, ist ein erster Versuch Donizettis, „seinen Stil zu internationalisieren“ (William Ashbrook). Das heißt: ihn dem Pariser Geschmack anzunähern, denn Paris war damals die Musikmetropole der Welt, und Donizetti erhoffte sich dort nach dem „Faliero“ eine große Karriere. Die bedeutete neben erheblichen finanziellen Verbesserungen nämlich auch ein Ende des Dauerärgers mit der italienischen Zensur und den schlampigen Arbeitsbedingungen an den heimatlichen Theatern. Drei Monate Probenarbeit für eine Produktion an der Opéra waren nichts Außergewöhnliches.

Mit ihrer Ersteinsspielung, gleichzeitig eine CD-Premiere der Firma, setzt die Opera

L'ajo nell'imbarazzo (1824); Capecci, Gatta, Gioia, Cestari, Las, Mazzini/Camozzo; (Bergamo 1959)
Melodram/IMS 152 (2 LP)

Emilia di Liverpool (1824/1828); Kenny, Bruscantini, Merritt/D. Parry; Philharmonia Orchestra; (London 1987)
Opera Rara 8 (4 LP)

(1827); Carlo, Sarti, Mastino, Gibbs/Rigacci, Opera Barga Orchester; (1980)
Bongiovanni/IMS GB 2005 (3 LP)

L'esule di Roma (1828); Alaimo, Gasdia, Palacio/Ádi Bernart, SO Piacenza; (Savona 1986)
Bongiovanni/IMS GB 2045/46-2 (2 CD)

Alina, Regina di Golconda (1828); Dessi, Blake, Coni, Martin, Tabiaddon, Bertocchi/Allemandi, Orchestra „Arturo Toscanini“; (Ravenna 1987)
Nuova Era/FSM 033.6701 (2 CD)

Imelda de' Lambertazzi (1830); Sovilla, D'Auria, Tenzi, Martin, Sarti/Andreae, Orchester der RTSI; (Lugano 1989)
Nuova Era/FSM 6778/79 (2 CD)

Anna Bolena (1830); Callas, Simionato, Rossi-Lemeni, Raimondi u.a./Gavazzoni, Scala-Orch.; (Mailand 1957)
Hunt/TIS 518 (2 CD)

Gencer, Simionato, Clabassi, Bertocchi u.a./Gavazzoni, RAI-Orchester Mailand; (1958)
Nuova Era/FSM 6713-DM (2 CD)

Gencer, Johnson, Cava, Oncina u.a./Gavazzoni, Glyndebourne Orchester; (1965)
Hunt/TIS 554 (2 CD)

Souliotis, Horne, Ghiaurov, Alexander u.a./Varviso, Orch. d. Wiener Staatsoper;
Decca SET 446 (4 LP)

Sutherland, Mentzer, Ramey, Hadley u.a./Bonyngé. Welsh

DISCOGRAPHISCHE HINWEISE DONIZETTI-RENAISSANCE

National Opera Orchestra; (1987)
Decca 4210962 (3 CD)

Ugo, Conte di Parigi (1832); J. Price, Arthur, Kenny, Jones, du Plessis, Harry/Francis, New Philharmonia Orch.; (1976)

Opera Rara 1 (3 LP)

Il furioso nell'isola di San Domingo (1833); Savarese, Tucci, Filacuridi, Mariotti u.a./Capuana, Orch. Accademia Musicale Chigiana; (Siena 1958)
Melodram/IMS 156 (3 LP)

Antonucci, Serra, Canonici, Coviello u.a./Rizzi, SO Piacenza; (Savona 1987)
Bongiovanni/IMS GB 2056/58-2 (3 CD)

Parisina (1833); Pobbé, Cioni, Fioravanti, Ventriglia u.a./Rigacci, Orch. del Teatro Comunale Bologna; (1964)
Melodram/IMS 171 (3 LP)

Torquato Tasso (1833); Alaimo, Serra, Palacio, Coviello u.a./de Bernart, Orch. Teatro Comunale Genova; (Savona 1985)
Bongiovanni/IMS GB 2028/30-2 (3 CD)

Lucrezia Borgia (1833); Gencer, Petri, Aragall, Rota u.a./Franci, Orch. del Teatro San Carlo; (Neapel 1966)
Hunt/TIS 544 (2 CD)

Sutherland, Wixell, Aragall, Horne u.a./Bonyngé, National Philharmonic Orchestra; (1978)
Decca 421 4972 (2 CD)

Maria Stuarda (1834); Gencer, Verrett, Tagliavini, Ferrin/Molinari-Pradelli, Orch. Maggio Musicale; (Florenz 1967)
Hunt/TIS 543 (2 CD)

Nuova Era/FSM 2227/28 (2 CD)

Sutherland, Tourangeau, Pavarotti, Soyer/Bonyngé, Orch. Teatro Comunale di Bologna; (Mailand 1960)
Decca/TIS D2D3 FX (3 LP)

Baker, Plowright, Rendall,

Tomlinson/Mackerras, English Opera Company; (1982, englisch gesungen!)
EMI SLS 5277

Gemma di Vergy (1835); Caballé, Pons, Lima, Sardinero u.a./Gatto, Nouvel Orchestre Philharmonique; (Paris 1976)
Rodolphe/Helikon RPC 32499.500 (2 CD)

Marin Faliero (1835); Ferrin, Roberti, Meliciani, Mori u.a./Camozzo, Orch. Teatro Donizetti; (Bergamo 1966)
Melodram/IMS 27 030 (2 CD)

Belisario (1836); Taddei, Gencer, Grilli, Pecile, Zaccaria u.a./Gavazzoni, Orch. Teatro La Fenice; (Venedig 1969)
Melodram/IMS 27 051 (2 CD)

Il Campanello (1836); Romero, Dara, Baltsa, Casoni, Gaifa/Bertini, Orch. der Wiener Staatsoper; (1983)
CBS MK 38450 (1 CD)

L'assedio di Calais (1836); du Plessis, Focile, Jones, Serbo, Bailey/Parry, Philharmonia Orchestra; (London 1988)
Opera Rara 9 (2 CD)

Pia de Tolomei (1837); Menezguzzer, Botton, Alberti, Ventriglia/Rigacci, Orch. Teatro Comunale Bologna; (Siena 1967)
Melodram/IMS 37 017 (+ Maria di Rohan)

Roberto Devereux (1837); Gencer, Bondino, Cappuccilli, Rota/Rossi, Orch. des Teatro San Carlo; (Neapel 1964)
Hunt/TIS 545 (2 CD)

Maria di Rudenz (1838); Ricciarelli, Cupido, Nucci, Surjan/Inbal, Orch. Teatro La Fenice; (Venedig 1980)
Fonit-Cetra/IMS LMA 3009 (3 LP)

Poliuto (1838); Callas, Corelli, Bastianini, Zaccaria u.a./Votito, Orch. Mailänder Scala; (Mailand 1960)
Hunt/TIS 520 (2 CD)

Melodram/IMS 26006 (2 CD)

Connell, Martinucci, Bruson, Frederici u.a./Latham-Koenig, Orch. der Römischen Oper; (Rom 1988)
Nuova Era/FSM 6776/77 (2 CD)

Gianni di Parigi (1839); Morino, Serra, Romero, Zilio, Fissore/Cillario, RAI-Orch. Mailand; (Bergamo 1988)
Nuova Era/FSM 6752/53 (2 CD)

Maria Padilla (1841); McDonnell, du Plessis, Jones, Clark u.a./Francis, London Symphony Orchestra; (London 1980)
Opera Rara 6 (3 LP)

Maria di Rohan (1843); Zeani, Tei, Zanasi, Rota, Rinaudo u.a./Previtali, Orchester Teatro San Carlo; (Neapel 1962)
Melodram/IMS 37 017 (3 CD, + Pia de Tolomei)

Nicolesco, Morino, Coni, Francis u.a./de Bernart, Orchestra Internazionale d'Italia Opera; (Martina Franca 1988)
Nuova Era/FSM 6732/33 (2 CD)

Don Sebastiano (1843); Poggi, Barbieri, Mascherini, Neri u.a./Giulini, Orch. Maggio Musicale; (Florenz 1955)
Fonit-Cetra/IMS DOC 75 (3 LP)

Catarina Cornaro (1844); Caballé, Aragall, Meloni, Friedman/Masini, ORTF-Orchester; (Paris 1973)
Rodolphe/Helikon RPC 32474 (2 CD)

Gabriella di Vergy (1844); Andrew, du Plessis, Arthur, Tomlinson, Davis/Francis, Royal Philharmonic Orchestra; (1978)
Opera Rara 3 (3 LP)

Il Duca d'Alba (1844); Quilico, Tosini, Cioni, Tei, Ganzarolli, Ventriglia/Schippers, Orchestra Filarmonica Triestina; (Spoleto 1959)
Melodram/IMS 27 036 (2 CD)

Neapel rauher als gewöhnlich klingend, inthronisiert sich mit ihrer sensiblen Ausdeutung der Rolle als legitime Callas-Nachfolgerin.

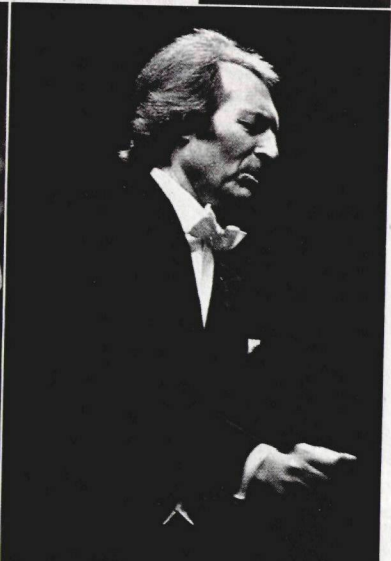
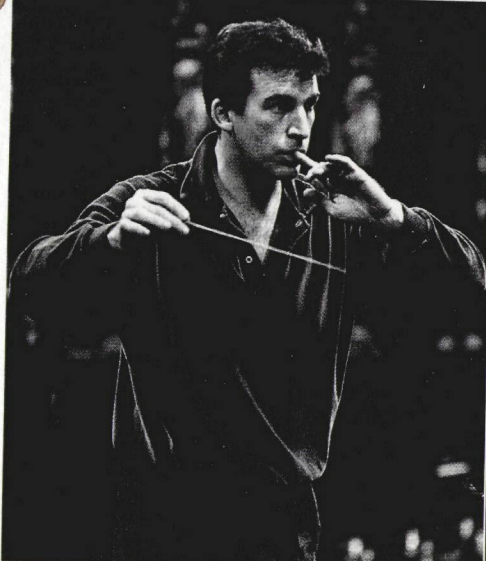
Die Primadonna assoluta selber leitete mit der Paolina im „Poliuto“ im Dezember 1960 ihren langen Abschied von der Opernbühne ein. Die Stimme zeigt schon starke Blessuren, aber dennoch weiß die Callas mit jedem Auftritt zu fesseln. Franco Corelli und Ettore Bastianini, weiß Gott



Dirigenten, die auch vor teils vollkommen unbekannten Donizetti-Opern nicht haltgemacht haben: Francesco Molinari-Pradelli („Maria Stuarda“), Thomas Schippers („Il Duca d'Alba“) und Carlo Maria Giulini („Don Sebastiano“).



Fotos: FF-Archiv



Rara Company ein kleines Glanzlicht in der neueren Donizetti-Discographie. Das Philharmonia Orchestra spielt natürlich von Haus aus besser als die Konkurrenz aus der italienischen Provinz, doch auch in den Leistungen der Sänger spiegelt sich eine gründliche Vorbereitung durch den Dirigenten David Parry. Eine kleine Sensation ist Della Jones in der Hosenrolle des Aurelio: Sie wechelt mühelos von orgelnden

Contralto-Tiefen in zarte Sopranhöhen, beherrscht Verzierungen und Koloraturen und gestaltet die dramatischen Situationen in suggestiver Weise.

Während „Pia de Tolomei“ und „Maria de Rudenz“ für die Entwicklung Donizettis von untergeordneter Bedeutung sind und in den vorliegenden Mitschnitten auch kein besonderes Interesse wecken können, ist „**Roberto Devereux**“ ein herausragen-

des Reifewerk. Zwar hält sich der Komponist hier wieder mehr als vorher an die konventionelle Form der Nummernoper und versagt sich auch in der Orchesterbehandlung das Experimentieren. Doch zeigt das Werk musikalische Geschlossenheit und dramatische Dichte. In der Figur der Elisabeth gelingt Donizetti zudem eines seiner psychologisch differenziertesten Frauenporträts. Leyla Gencer, in der Aufnahme aus

Neapel rauher als gewöhnlich klingend, inthronisiert sich mit ihrer sensiblen Ausdeutung der Rolle als legitime Callas-Nachfolgerin. Die Primadonna assoluta selber leitete mit der Paolina im „Poliuto“ im Dezember 1960 ihren langen Abschied von der Opernbühne ein. Die Stimme zeigt schon starke Blessuren, aber dennoch weiß die Callas mit jedem Auftritt zu fesseln. Franco Corelli und Ettore Bastianini, weiß Gott

keine Donizetti-Stilisten, wissen stimmlich aufzutrupfen, und da auch der Dirigent Antonio Votto inspirierte Momente hat, ist diese historische Aufnahme dem aktuellen Mitschnitt aus Rom in jeder Hinsicht überlegen. „Poliuto“ wurde zu Lebzeiten Donizettis nicht aufgeführt. Die Zensur hatte das auf einem Stück Corneilles basierende Märtyrerdrama kurzerhand verboten und damit den Entschluß des Komponisten, nach Paris zu übersiedeln, sicherlich beschleunigt. Dort erschien das Werk Jahre später an der Opéra unter dem neuen Titel „Les Martyrs“ (eine unter dem Label „Voce“ erschienene Aufnahme aus Venedig ermöglicht einen unmittelbaren Vergleich beider Fassungen).



Gaetano Donizetti (1797-1848). Litographie um 1840.

FAKTOTUM DER OPERNWELT

Donizetti in Paris: Das war wahrhaft ein Bruder des Rossinischen Figaro, ein Faktotum der schönen Opernwelt. Geradezu fieberhaft stürzte er sich in die Arbeit, studierte alte Stücke ein oder schrieb sie um, komponierte für die Opéra und alle anderen Opernhäuser, und wenn sich einmal eine erzwungene Schaffenspause ergab, was häufiger vorkam, schrieb er nebenbei noch kleine Gelegenheitswerke wie „Rita“ oder „Die Regimentstochter“. Einer, der diese kompositorische G'schafthuberei gar nicht gut fand, war Hector Berlioz: „Was! Zwei große Partituren in der Opéra, zwei andere im Renaissance-Theater, zwei in der Opéra comique und noch eine für das Théâtre italien, und alle diese Opern hätte derselbe Autor in einem Jahre geschrieben oder bearbeitet! Herr Donizetti scheint uns als eroberter Land zu betrachten; das ist ja ein wahrer Invasionskrieg!“

Die Wahrheit ist, daß die von Donizetti aus Italien mitgebrachten und nur teilweise mit neuen Nummern ergänzten Opern in Paris große Begeisterung auslösten, während die Auftragsarbeiten für die Opéra eher reserviert aufgenommen wurden, vor allem von der Kritik. Das traf den Komponisten vor allem im Falle des „Dom Sébastien“, den er für sein Meisterwerk hielt. An der insgesamt gelungenen italienischen Reprise des Werks unter Carlo Maria Giulini (mit der hervorragenden Fedora Barbieri und dem schwer erträglichen Tenor Gianni Poggi in der Titelrolle) läßt sich die Verquickung von italienischem und französischem Opernstil genau studieren.

Das gilt weniger für die Aufnahme des „Duca d'Alba“ aus Spoleto. Donizetti konnte das Werk nicht vollenden, weil die Direktion der Opéra auf einmal kein Interesse mehr an dem Stück zeigte. Der geschäftstüchtige Librettist Eugène Scribe war dreist

genug, das Buch Jahre später mit einigen Veränderungen dem ahnungslosen Giuseppe Verdi als „Sizilianische Vesper“ anzudrehen. Thomas Schippers, der die Partitur selbst komplettiert hat, versteckt die französischen Elemente der Musik hinter einer effektbetonten italianità, und die Sänger zeigen sich kaum um stilistische Feinheiten bemüht.

Wenn also die fruchtbare Pariser Ära außer dem „Don Pasquale“ kein Werk von bleibendem Repertoirewert hervorgebracht hat, so zeigen sich die neuen Erfahrungen in den folgenden Opern doch ganz deutlich als künstlerische Fortschritte. Das gilt vor allem in der Behandlung des Orchesters. In Paris hatte Donizetti Klangkörper vorgefunden, die den italienischen vor allem in spieltechnischer Hinsicht haushoch überlegen waren. Entsprechend anspruchsvoller gestaltete er von nun an die instrumentalen Partien: Man höre „Maria Padilla“ (in einer empfehlenswerten Opera Rara-LP vorliegend), die leider gestrichene Philips-Einspielung der „Linda di Chamounix“ (mit hochkarätiger Besetzung!) oder „Maria di Rohan“, die gleich zweimal als CD vorliegt. Mariana Nicolesco kann in der neueren Nuova Era-Produktion erfolgreich an die Tradition der großen Nachkriegs-Primadonnen anschließen, die den Mitschnitt aus Neapel zum Erlebnis macht.

VERGNÜGLICHE SACHE

Auf dem Gebiet der Opera buffa war Donizetti entgegen landläufiger Meinung nicht so bedeutend wie in seinen tragischen Opern. Abgesehen von den Meisterwerken „Liebestrank“ und „Don Pasquale“, die von der „furtiva lagrima“ eine in dem Genre bisher nicht bekannte Tiefendimension erhalten, können die Komödien keine besondere Originalität für sich beanspruchen, sind stark geprägt von Rossini und der frühen opéra comique. Eine Wiederbelebung sind allerdings auch diese Stücke wert, da sie gefällige Musik und bühnenwirksame Situationen ent-

halten. Etwa der „Haushofmeister in Nöten“, der in einem Live-Mitschnitt unter Adolfo Camozzo mit dem unvergleichlichen Renato Capocchi in der Hauptrolle und einem feinen tenore di grazia mit dem ominösen Namen Salvatore Gioia eine äußerst vergnügliche Sache ist.

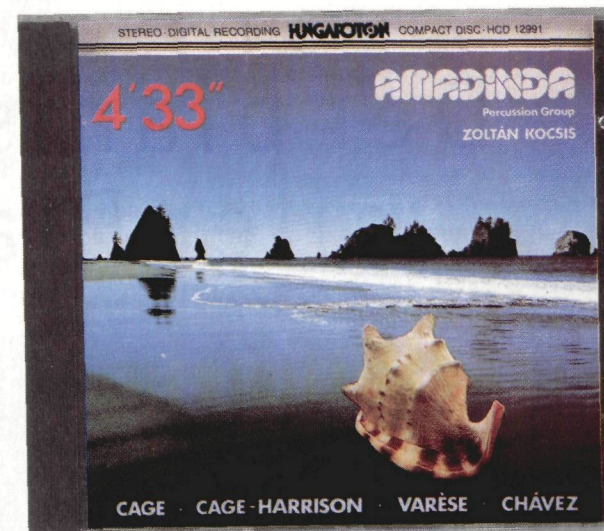
Der für den großen Startenor Rubini komponierte, von diesem aber nie gesungene „Gianni di Parigi“ ist ein reizvolles Gegenstück zu Boieldieus früher auch auf deutschen Bühnen viel gespieltem „Johann von Paris“. Es jagt den Titelhelden in atemberaubende Höhen, über die Giuseppe Morino verfügt. Die Semiseria „Alina“ interessiert wegen des exotischen Ambientes und der virtuosens Ansprüche an die Sänger der Hauptrollen. Rockwell Blake bewältigt sie in der Nuova Era-Aufnahme bravourös, Daniela Dessi immerhin respektabel.

Ein Nachwort zum Service der Plattenfirmen: Wer nicht nur Stimmen genießen und schöne Melodien schlürfen, sondern sich auch mit dem Werk Donizettis befassen will, sollte aufmerksam mitlesen. Deutsche Libretti und Kommentartexte darf man in keinem Falle erwarten, des Englischen und/oder des Italienischen muß man schon halbwegs mächtig sein. Die Opera Rara druckt die Texthandbücher in beiden Sprachen ab, die ausführlichen, wissenschaftlich anspruchsvollen Kommentare nur in englisch. Durchweg zweisprachig und ebenfalls sehr fundiert sind die Bongiovanni-Textbeigaben. Hunt und Nuova Era begnügen sich oft mit dem italienischen Libretto und legen in den meist seriösen Begleittexten mehr Wert auf die Interpretationen als die Werkanalyse. Bei Rodolphe besteht der Einführungstext hauptsächlich in der Aufzählung, wer die Hauptrollen wann und wo gesungen hat. Keinerlei Kommentare gibt es bei Melodram, auch die abgedruckten Libretti sind nicht immer zuverlässig. Dafür ist die Spieldauer durchweg sehr lang, und als „Zugabe“ gibt es oft noch eine Arienfolge mit einem der beteiligten Stars.

HUNGAROTON

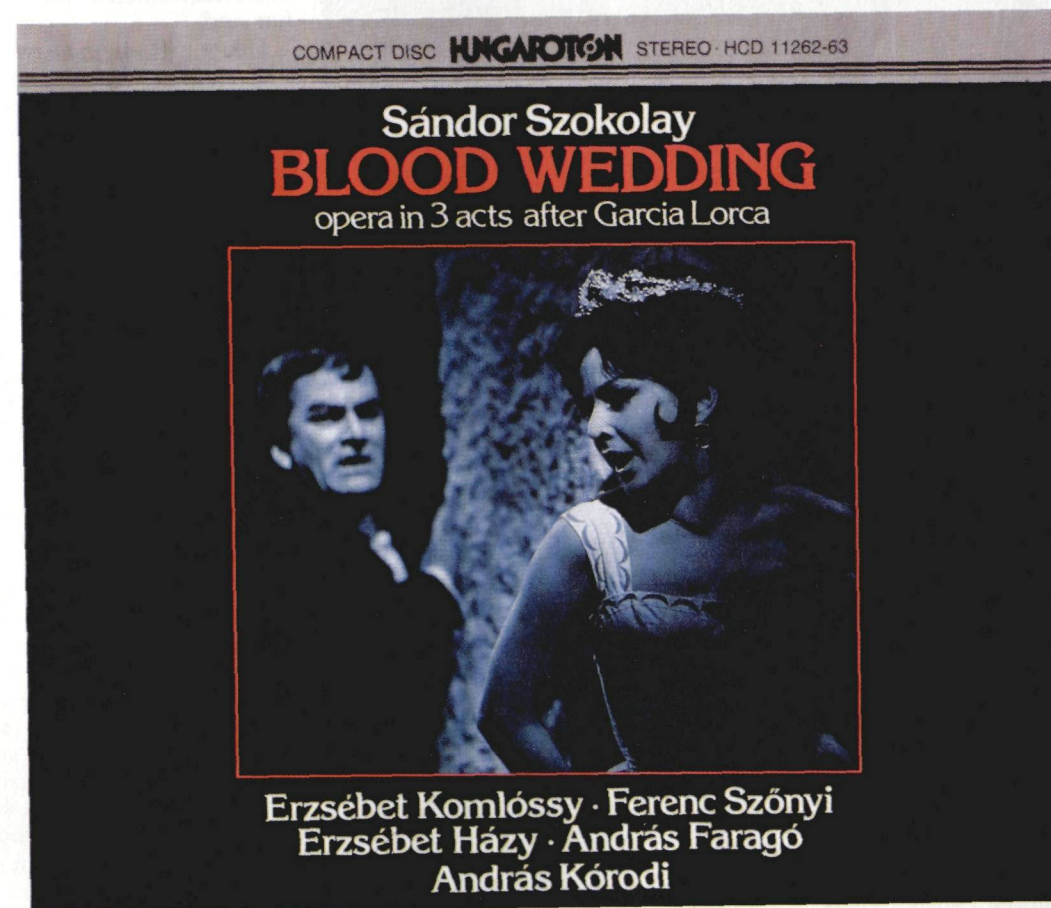
- Qualität aus Ungarn -

Zu neuen Ufern



CD: HCD 12991

Nach der Uraufführung 1964 eroberte „Bluthochzeit“ in schneller Folge die Opernhäuser Europas. Der Komponist, hervorragende Gestalt der Generation nach Bartók und Kodály, schrieb eine melodiebezogene Musik großer Intensität, die in dieser Einspielung mit der Elite der ungarischen Opernsänger zu hören ist. Chor und Orchester der Ungarischen Staatsoper, Ltg.: András Kórodi.



Erzsébet Komlóssy · Ferenc Szónyi
Erzsébet Házy · András Faragó
András Kórodi

helikon
musikvertrieb gmbh

