

Die Künste der Akzentuation, der eindringlichen Rezitation, der Empfindungen wiegender Lieblichkeiten auf stets vom Einsturz bedrohten Harmonien finden bei ihm in der restlosen Hingabe an den Gesang noch einmal eine klassische Einheit

(Oskar Bie)

Vincenzo Bellini

Diskografisches von Richard Hauser

Von Bellini reden heißt zunächst einmal, Mißverständnisse auszuräumen. So wenig Chopin den Salon seiner Zeit verkörpert, so wenig war Bellini Repräsentant der puren Belcanto-Musik, jene an Schwindsucht sterbende hingehauchte Phrase. Nähme man dies ernst, müßte das Klischee vom Belcantisten „des Belcanto wegen“ eher abwertend genommen werden. Bellinis Opern, Dreiecksgeschichten und Zölibatskonflikte allesamt, lebten so in einer anämischen Glocke, die wieder zu beleben heute eigentlich purer Luxus wäre. Ich meine, mich hier auf Bies Zeugnis verlassen zu dürfen: „Denn ein Edelmut der künstlerischen Empfindung ist da (bei Bellini) erreicht, der weit über das Schema hinausgeht.“

Töricht wäre, selbst den undurchsichtigsten Libretti („Straniera“, „Pirata“) einen Vorwurf zu machen. Es ist nicht mangelnde Logik, die stört. Vielmehr haben wir den Sinn für jene spezifische Atmosphäre verloren, die, zusammen mit dieser Musik, jene seltsam dichte Spannung schafft, die Bellinis Werke auszeichnet. Es liegt hier ein anderes Extrem vor, das Gegenteil zum frühen Verdi der „Galeeren-Jahre“, der mit gewalttätiger, oft roher Musik (vor allem in den Banda-Einwürfen) manchmal doch die Grenze zum Ordinären überschritt.

Donizetti hat hier die Mittlerrolle. Sein quasi säkularisierter Bellini-Ton leitet durch Werke wie „Roberto Devereux“

oder „Marin Faliero“ unmittelbar zu „Nabucco“ und „Ernani“. Vorher jedoch schon hatte Bellini in „Norma“ und „I Puritani“ den frühen Verdi vorweggenommen: Der Guerra-Chor aus „Norma“, fast eine Nationalhymne, galt selbst Rossini als der eindrucksvollste Chorsatz nach der Marseillaise. Und das zweite Finale aus „I Puritani“ wurde wegen seiner militanten Schmissigkeit gar im Krieg 1870/71 zu einem Marsch. Dabei ist solche Musik die Domäne Bellinis nie gewesen. Er, der schon in der ersten Note mitleidet, sich solidarisiert mit den aus der Konvention Fallenden, sprach die denkbar kultivierteste, ästhetisch hochgezüchtete Musiksprache seit Mozart. „Ihr Rätselcharakter ist der Schauer als Erinnerung, nicht als leibhaftige Gegenwart“ (Adorno). Die Banda im zweiten Finale von Donizettis „Anna Bolena“ dürfte ihm ein Greuel gewesen sein. Sein Vollendetstes sind jene langen Phrasen: „Ah, non credea mirarti“ aus „Sonnambula“, „Casta Diva“ gewiß auch, vor allem aber die großen Ensemblesätze, durchkomponiert schon in seiner ersten vollgültigen Oper, im „Pirata“, im ersten Finale zumeist, in „Norma“ fast der ganze zweite Akt und das Schlußbild in den „Puritanern“. Es steckt ein vollgefügtes Stück Klassizismus dahinter, der die ungebändigte Schwingung in die konzentrierte Form bringt, Klassizismus aber nicht im Sinn Spontinis oder Cherubinis. Vielmehr sollte die einmal gefundene Melodie

derart durchrationalisiert werden, daß sie in optimaler Weise, unter voller Ausnutzung des thematischen Materials, ihre Aussage sowohl klar und distinkt als auch gleichzeitig tief empfunden übermitteln kann.

Daß deshalb Bellinis zwei Erstlinge „Adelson e Salvini“ und „Bianca e Fernando“ keinen Anspruch auf Vollgültigkeit erheben, versteht sich. Pflichtstücke, am Ende der Ausbildung durch Zingarelli am Konservatorium von Neapel geschrieben, fallen sie aber doch schon aus dem Rahmen, indem sie, ganz anders als die zur selben Zeit komponierten Werke Donizettis, den Serialstil des mittleren Rossini anwenden. Aber nicht steif und schablonenhaft übernommen; vielmehr haben sie schon etwas von dem, was Bellinis Musik immer kennzeichnen wird: Integrität, Wohlklang nie auf Kosten der Wahrheit, beginnende Einheit von Form, Gehalt und Aussage, was Rossini nicht einmal im „Tell“ gelang. Diese glückliche Verbindung dürfte wohl auch der Grund für den spontanen Erfolg von „Il Pirata“ gewesen sein. Diese Oper war von der ersten Note an ganz anders als alle die Opern Rossinis. Der „Pirat“ ist recht eigentlich ein Stück der neuen, neuesten Richtung in der Dichtung der romanischen Länder, jenes Übergangs vom Romantizismus zum Realismus, der schließlich die nationalen Literaturen hervorbrachte. Konsequenter enthält „Il Pirata“ auch alle kompositorischen



Vincenzo Bellini — Gemälde von Jäger nach einer zeitgenössischen Darstellung



Der Eingang zu Bellinis Geburtshaus (Catania, Sizilien)

Neuerungen – die durchkomponierte große Szene: „Lo sognai ferito“ wurde in der Nachfolge geradezu zu einem Topos (Donizetti schrieb zu der Zeit noch Secco-Recitative); das planmäßig angelegte, aufs genaueste in seiner Wirkung durchdachte erste Finale: Solonummer, Ensemble, Cabaletta; das Eingreifen einer störenden Hand, Pezzo Concertato (von Donizetti erst 1830 in „Anna Bolena“ übernommen), Finalstretta mit wilden, weitintervalligen Koloraturen der Prima Donna; die Wahnsinnszene schließlich, mit Erinnerungsmotiven durchsetzt.

Folge des durchschlagenden Erfolgs des „Piraten“ war der Kompositionsauftrag „La Straniera“. Auch hier Neues: das Fremde, das Unheimliche; monddurchschienene Wälder, silbern glänzende Seen, eine Hauptdarstellerin, die zur Harfenbegleitung Romanzen singt. Die „Straniera“ festigte Bellinis Ruhm. Wenn er in der Folge seine Mittel auch noch steigern konnte, so hatte er doch die Ansätze dazu im „Piraten“ und in der „Straniera“ ausgebreitet.

„Zaira“, nach Voltaire, mißlang dagegen gründlich, ebenso wie später „Beatrice di Tenda“, beides Stoffe, die dem Komponisten mehr noch als dem Librettisten fernlagen. 1830 brachte dann Venedig die „Capuleti e i Montecchi“, Versuch eines neuen Weges ebenso wie Liebeserklärung an Giuditta Grisi, den Romeo der Uraufführung.

Ein Jahr später wurde in Mailand „La Sonnambula“ uraufgeführt, mit viel Erfolg beim Publikum – Giuditta Pasta und Rubini machten es möglich –, mit viel Nörgelei hingegen bei der Kritik, die die belcantistischste aller Bellini-Opern zu fad fand. Der aufklärerische Grundcharakter, manifestiert im Grafen, wurde offensichtlich nicht nur mißverstanden. Gewiß ist die Handlung, bis der Knoten endlich geschürzt ist, nicht viel mehr als eine Picknick-Veranstaltung am Comer See, durchaus zeitgenössisch, in die der Graf einbricht, der Aufgeklärte und der Aufklärer, humane Variante des Mozartschen Don Alfonso.

Im gleichen Jahr noch fand die erste Aufführung der „Norma“ statt, nun auch mit Ablehnung beim Publikum, zumindest in der ersten Vorstellung. An den Sängern lag es nicht, ganz gewiß nicht an der Komposition. Der Grund dürfte darin zu sehen sein, daß „Norma“ neben der Liebesgeschichte auch eine höchst explosive Staatsaktion beinhaltet: der emporkommende Zorn gegen die Besatzer, 1831 höchst aktuell, dem aber niemand in der Zeit des Vor-Risorgimento sich verschreiben wollte. Weiter bedeutete „Norma“ auch für den aufgeschlossensten Hörer eine ziemliche Anstrengung: Bellinis Stil ist an seinen Gipfel gelangt, der Kompromiß, das Arrangement mit der Mittelmäßigkeit ist ganz geschwunden. Es sind nun noch in zweieinhalb Stunden ganze vier Bilder, die von Anfang bis zum Ende durchkomponiert sind. „Norma“ war und bleibt das künstlerisch integerste, musikalisch rundeste Werk der italienischen Oper zwischen 1825 und 1835. „Beatrice di Tenda“ von 1833 dagegen ist im Sujet überzogen, in der Musik zu dünnblütig. Nicht einmal bei Donizettis englischen Königs-Opern fließt soviel Blut aus so geringem Anlaß. Wie es überdauern soll, was daran zu retten wäre, darüber sollte man sich jedoch ernsthaft Gedanken machen. Lange Strecken von großer musikalischer Dichte dürfen nicht dem sinnlosen Libretto zum Opfer fallen.

Übergangen sei „Il fu ed il sarà“, ein für private Zwecke bestimmtes Auftragsopus. War „Norma“ im Gesamtwerk Bellinis der künstlerische Höhepunkt, so sind „I Puritani“, 1835 für das Théâtre Italien in Paris geschrieben, die Konzession des Höflings an den Hof, aber auch das Sich-feiern-Lassen mit einem nicht gerade optimalen Werk.

Felice Romanis Libretti

Der hohe Rang von Bellinis Opern, im Vergleich etwa mit Donizetti, ist undenkbar ohne Romanis Libretti. Durch ihn bekam das Werk Bellinis die Züge der französischen Romantik Hugoscher Provenienz, durch ihn auch jene neue Art von Lyriismus und Farbwerten. Romani bildete die Grenzüberschrei-

tung vom alten historisierenden Fresko, der hohen Ideale zum überbordenden realistischen Lyriismus. „Far piangere, inorridire, morire cantando“ faßte mit fast denselben Worten zwanzig Jahre früher als Verdi Bellinis Ästhetik zusammen. Das birgt in sich den Risorgimento, den romanischen „Vormärz“, der nicht mit Verdi beginnt, sondern in Bellini und Donizetti schon da ist: in den Banda-Passagen, in jenen Melodien, die mit unisono geführter Trompete nichts anderes sind als hymnische Marschmusik, vor allem aber im schon erwähnten „Guerra“-Chor in „Norma“. Bezeichnenderweise schließt Liszts Norma-Paraphrase mit eben diesem Chor und nicht mit dem künstlerisch ungleich wertvolleren Schlußensemble des zweiten Akts. Schließlich in „I Puritani“ (Finale, zweiter Akt) der unverändert sechsmal wiederholte Marsch, der die Vorlage für das „Hexameron“ abgab, eine Gemeinschaftskomposition der gerade in den Pariser Salons gängigen Klaviervirtuosen.

Bellinis Sänger

Bellini verfügte eigentlich immer über ein stehendes Ensemble, in dem nur die Prima Donna wechselte. Was sich heute über diese Sänger sagen läßt, ist freilich immer mit einem großen Fragezeichen zu versehen. Nicht einmal Analogieschlüsse, sprich Auftritte in Donizetti-Opern etwa, sind hinreichend deutlich. Dennoch muß man sich auch mit seinen Sängern, freilich nur der ersten Generation, auseinandersetzen. Rubini, der Tenor, war stets Teil dieser Mannschaft. Lediglich in „Zaira“, „Norma“ und „Beatrice“ fehlte er. Daraus läßt sich, vorsichtig, etwas sagen: Rubinis Kunst war reine Belcanto-Kunst: virtuoser Umgang mit Kopfstimmenpiani, Falsettieren, Messa di Voce. Daß er in „Norma“ nie gesungen hat, läßt wohl darauf schließen, daß er stimmtechnisch ein perfekter Sänger gewesen sein muß, aber eben ein „Nur-Sänger“, wie das Gegenbeispiel „Sonnambula“ beweist: Den Elvino hat er seit der Uraufführung in fast allen Erstaufführungen gesungen. Zu sagen, wer heute seiner Kunst am nächsten käme, ist unmöglich.

Luigi Lablache, schon in der zweiten Oper dabei, verkörpert einen ganz konträren Sängertyp. Als Buffo hatte er begonnen, als Basso cantante machte er Karriere. Die einzige große Bellini-Rolle, die diesem Sänger entsprach, war Sir Giorgio in den „Puritanern“. Orosmane in „Zaira“ gehörte noch in den schon untergegangenen Buffo-Stil Rossinis. Nach Bellinis Tod engagierte Lablache sich vor allem in Donizetti-Opern, so in „Marin Faliero“, in „L'assedio di Calais“, in „Sanci di Castillio“, aber auch als Don Pasquale in der Pariser Uraufführung, und, der Kuriosität wegen angeführt, in der Azione tragicosacra „Il diluvio universale“ (Die Sintflut), eine Art Bühnenweihfestspiel



Die erste Aufführung von „Il Pirata“ fand am 27. Oktober 1827 im Teatro alla Scala in Mailand statt. Auch „La Straniera“ (14. Februar 1829) und „Norma“ (26. Dezember 1831) wurden an La Scala uraufgeführt. (Gemälde von Angelo Inganni)

avant la lettre, das Donizetti 1830 in Neapel herausbrachte. Diesen Sänger einem der heutigen Rollenfücher zuordnen zu wollen, ist absolut unsinnig. Heinrich VIII. in „Anna Bolena“, Dulcamara in „Liebestrank“, Noé in der „Sintflut“: Das ergibt nur in der Persönlichkeit des Sängers selbst einen gemeinsamen Nenner.

Star-Bariton war Antonio Tamburini, auch er dabei seit „Bianca e Fernando“. Für ihn schrieb Bellini den Ernesto im „Pirata“, den Valdeburgo in der „Straniera“, für ihn aber auch den Riccardo in den „Puritanern“. Donizetti vertraute ihm jene selten schöne Rolle des Nottingham in „Roberto Devereux“ an, nachdem er zuvor den Enrico in „Lucia“ in Paris kreierte hatte. Wie Lablache sang er auch in der Uraufführung des „Don Pasquale“ und in vielen Vorstellungen des „Liebestrank“. Beide Sänger waren die ideale Baustütze der italienischen Oper in Europa.

Die Frauen

Dreimal Giuditta – die Turina: keine Sängerin, aber inspirierende Muse der frühen Jahre; die Pasta: die erste Norma, die erste Amina, die erste Beatrice; die Grisi: der erste Romeo, die erste Adalgisa, die erste Elvira („Puritaner“). Dazu schon in „Bianca“ die Méric-Lalande: die erste Bianca, die erste Imogene („Pirata“), die erste Alaide („Straniera“), die erste Zaira. Von ihr kann man sich am ehesten ein Bild machen, wenn auch nicht das Oehlmanns: „Prima Donna alten Stils etwa in der Art der unerreichten Catalani, die ihre Koloraturen, unbekümmert um Text und Aktion, lächelnd ins Parterre schleuderte.“ Das klingt zwar, trifft aber daneben. Alaide und Imogene sind Personen, die unmöglich als „Nur-

Rollen“ gesungen werden können: Das ist allemal schon aus der Partitur ersichtlich. Was wir sagen können ist, daß sie eine große, ungemein agile Stimme von weitem Umfang besessen haben muß, daß sie weiter als Alaide, mehr noch als Imogene eine gute Schauspielerin gewesen sein muß, sicher aber nicht ein Koloraturen-Lieferant. Mit großer Vorsicht hierhergesetzt, dürfte ihr heute die Caballé am nächsten kommen.

Giuditta Grisi: für sie der Romeo, die Liebeserklärung des Menschen Bellini. Ihre künstlerischen Fähigkeiten sind jedoch an dieser Partie weniger aufzuzeigen als an Alaide und Imogene, Rollen, die sie von der Méric-Lalande übernommen und tradiert hatte, im Gegensatz zu ihr jedoch die Rollen à la mode romantisch-realistisch gestaltete. All das zusammengekommen, versteht man, daß sie in ihrer Glanzzeit die Venezianer süchtig nach ihren Auftritten machte. Die Méric-Lalande sah auf Distanz. Mit Giuditta Grisi zieht die moderne Frau in die Oper ein. Übertroffen wurde sie nur noch von ihrer Schwester, Giulia Grisi. Anfänglich eher ein etwas tieferer lyrischer Sopran, was sie als erste Adalgisa offenbar gut zur Geltung zu bringen wußte, wuchs sie zu der Prima Donna, die die italienische Oper des Kontinents, Englands und Nord-Amerikas beherrschte. Ihr größter Erfolg war die Elvira in „I Puritani“, die sie in der Pariser Uraufführung von 1835 sang.

Es liegt nahe anzunehmen, daß nicht allein Bellinis Musik, sondern auch ihre Gestaltung der Wahnsinnszene Elviras das Muster für die parallele Szene in Donizettis „Lucia“ abgab. Die dritte Giuditta, die Pasta, ist ein Rätsel. Eine Sängerin, die sowohl Donizettis Anna Bolena als auch Bellinis „Sonnambula“-Amina singen konnte, die die Norma

zum Ereignis zu gestalten wußte und dann noch die Beatrice. Und das alles ausgebildet im Rossini-Gesang, die lyrische wie die dramatische Koloratur, den elegischen Legato-Gesang wie das dramatische Espressivo gleichermaßen vollendet beherrschend. Glaubt man dem über sie Geschriebenen, so war in unserer Zeit Maria Callas ihre legitime Erbin.

Schallplattenaufnahmen: »Norma«, »I Puritani«, »Il Pirata«

Die Rolle der Oberpriesterin und die der Elvira im englischen Bürgerkrieg sind so unterschiedlich nicht, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Wollen sie richtig, das heißt rollendeckend besetzt sein, ist ein ebenso lyrischer wie dramatischer Koloratursopran gefordert, der sowohl weite Kantilenen spinnen kann als auch im Affekt, sei dieser nun Raserei wie in „Norma“, Wahnsinn wie in den „Puritanern“, bestehen kann. Einen Vorläufer hat dieser Rollentyp, bezeichnend auch wieder bei Bellini: Imogene wird so lange eine blasse, farblose Figur bleiben, die nur in der Cabaletta des ersten Finales sich zu einer ungestümen Stimm-Tour-de-Force „herabläßt“, solange sie nur mit einem rein lyrischen Material aufwarten kann.

Für „Norma“ habe ich drei Einspielungen mit der Callas herangezogen, sowie Aufnahmen mit der Sutherland, der Suliotis, der Caballé und der Sills. Maßstäblich ist von diesen sieben Einspielungen immer noch die erste mit der Callas, mit Serafin und dem Scala-Ensemble, 1952 aufgenommen.

Es ist, wie ein Kritiker einmal behauptete, daß sie rase wo sie hasse, daß sie stimmlichen Wohllaut verströme, wo sie liebe. Das Herausragende der Aufnahme liegt in der Ensembleleistung, in die die Einmaligkeit der Callas eingebettet ist. Sie ist die einzige Norma, die die so komplexe Wandlung von der Oberpriesterin, die die Mistel schneidet und dann ihr „Casta Diva“ anheben läßt, zur Freundin Adalgisas, zur Mutter, zur Feindin Polliones, mit dem sie dann doch in den Flammenberg schreitet, glaubhaft macht. Das alles konnte die Callas, weil sie, dank der ausgezeichneten Kontrolle ihrer stimmlichen Mittel, nur die Stimme je anders zu färben hatte. Was man bei der Caballé als Entdeckung pries, das Kopfhö-

hen-Pianissimo, wußte die Callas 20 Jahre zuvor nicht nur wirkungsvoll, sondern auch am rechten Platz, im zweiten Finale, einzusetzen. Ihr Schuldeingeständnis, jene zwei Worte „Son io“, sind ergreifender nie mehr gesungen worden, wie auch die langsame Stretta des Finales, jene Bellini so wunderbar gelungene Steigerung, daß ich nicht anstehe, diese Aufnahme, mag sie auch heute nur noch in schlechter Pressung, mit Vor- und Nachhall und mit einigem Bandrauschen zu haben sein, als die erste und vorläufig einzig gültige anzusehen.

Acht Jahre später nahm die Callas die Oper noch einmal, in Stereo, auf. Aber ihre Stimme hatte nicht mehr die schlackenlose Schönheit, wenn sie auch, aufs Ganze gesehen, immer noch zu überzeugen wußte. Daß diese Aufnahme so wenig „traf“, lag allerdings auch an der Besetzung der anderen Hauptpartien. Man meint Sänger zu hören, die von einem Bellini-Gesang nie gehört hatten, selbst unfähig waren, solchen Gesang im Ensemble mit der Callas in Töne und Rollengestaltung umzusetzen. Pardon, Frau Ludwig. Kein Pardon für Franco Corelli: Auf der Bühne der Scala hatte er im selben Jahr Donizettis „Poliuto“ wunderbar eindringlich und ohne diese Stimmchwierigkeiten gestaltet. Kein Pardon auch für Nicola Zaccaria: Poltern ist bei Bellini in jedem Fall unangebracht. Die Sutherland-Aufnahme kam relativ früh: Sie hatte die Norma zuvor nur einmal auf der Bühne, in Vancouver, gesungen. Zu der Zeit jedoch mußte auf eine Lucia, und als die war sie gerade in der ganzen Welt gefeiert worden, unweigerlich eine „Norma“ folgen. Immerhin gelang es der Sutherland, zumindest eine Kopie der ersten Callas-Einspielung „abzuliefern“. Sogar noch originaler: „Casta Diva“ singt sie, wie bei der Uraufführung, in G-dur, einen Ton höher, als man es gewohnt ist. Auch die Callas hatte in London 1953 dieses Experiment gewagt.

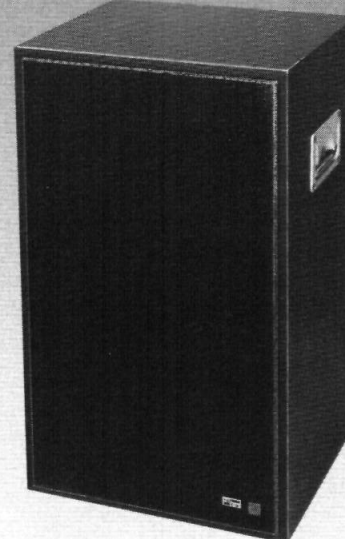
Als Adalgisa hatte die Callas in den Einspielungen von 1952 Ebe Stignani zur Seite, eine Künstlerin, die, obwohl am Ende ihrer sängerischen Laufbahn, eine noch erstaunlich schöne Stimme hatte. Gewiß ist sie nicht zu vergleichen mit der perfektionierten Virtuosität der Marilyn Horne, die im Duett mit der Sutherland wahre Stimmwunder vollbrachte. Heute allerdings hätte sie das richtige Timbre nicht mehr. Ihre jüngsten Einspielungen zeigen ein fatales Abrutschen der Stimme in unschöne Bruststimm-Register mit unnatürlichen Manns-Tönen. Wie bei der Silja glaubte man in Elena Suliotis eine strahlende junge Sängerin gefunden zu haben. Tatsächlich ging die Partie für „Nabucco“ sogar sehr gut aus, sowohl im Studio als auch in der mitgeschnittenen Aufführung an La Scala. Eine neue Decca-„Norma“ war dazu überfällig. Und prompt wurde sie der Suliotis anvertraut. Wer diese Aufnahme schätzt, mag sie weiter schätzen und hätscheln. Allein das ganze Ambiente: del Monaco als Pollione, die Cossotto als nicht gut disponierte Adalgisa, der phlegmatische Carlo Cava als Oberpriester; dazu Striche, auch wo es an die Substanz der Partitur geht. Und Varviso hat das gebilligt, unwillig wohl, denn entweder kommt die Partitur hüftlahm, vor allem in den Oroveso-Szenen, oder im Galopp, vor allem im zweiten Finale. Ich halte diese Kassette für indiskutabel.

Zur selben Zeit sah sich auch die RCA nach einer neuen „Norma“ um. Ein Stern, in der römischen Kulisse von Orange vor 20 000 Zuschauern aufgegangen, mit Namen Montserrat Caballé bekam das Blatt, und rundherum eine Starbesetzung: Domingo, Cossotto, Raimondi. Sieht man nach den Sängern der Uraufführung, wird klar, weshalb diese Produktion so gründlich schiefegehen mußte. Gewiß, Carlo Felice Cillario ist kein inspirierter, noch weniger ein inspirierender Dirigent. Aber auch Domingo ist hier fehl am Platz. Donzelli war ein eher lyrischer

Tenor, mit einem weiten Atem jedoch und fähig, an dramatischen Wendepunkten sein Organ umzustellen auf einen glänzenden, aber nicht heldentorale Ton. Von diesen Fähigkeiten besaß Domingo zur Zeit der Aufnahme nicht eine. Mit Raimondi und Cossotto verhält es sich in dieser Aufnahme ebenso. Die Caballé kann mit ihren Creme-Tönen, einer leichten Morbidez, aber auch mit der brustigen Mittellage und in der Tiefe arg steifen Tönen auch nicht Furor machen. Wie die Caballé ihre Rolle verstanden wissen will, ist mir nicht einsichtig. Norma ist nicht latent wahnsinnig. Sie ist vielmehr in allen Affekten und Handlungen immer leicht überzogen: zu große Liebe, zu großer Schmerz, zu tiefe Enttäuschung, zu ungezügelter Rache. Nicht aber wohltemperiert in der bekannten Caballé-Manier.

Die jüngste Aufnahme der EMI leidet an einer Krankheit, als deren Verursacher jener Tick zu nennen ist, jede italienische Sopranpartie um 1830 mit der Sills besetzen zu müssen. Frau Sills war einmal eine schätzenswerte Künstlerin. Sie hat jedoch mit ihrer relativ kleinen Stimme Raubbau betrieben oder es geschehen lassen. Momente wie das zweite Finale in Donizettis „Maria Stuarda“ sind optimal gelungen, während schon ihre Elisabeth in „Roberto Devereux“ (man vergleiche mit Leyla Gencer im Mitschnitt aus Neapel vom 2. Mai 1964), vollends aber ihre Königin in „Anna Bolena“ und ihre Lucia eher ärgerlich sind. Kann sie nicht Koloraturen, Rouladen, wahnwitzige Appoggiaturen singen, wie in Rossinis „Belagerung von Korinth“, muß man unter einem dicken Vibrato, oft einer ganz falschen, zumindest aber einer halb falschen Note leiden.

Daran krankt auch ihre Norma; die Aufnahme kann mit der Verrett als eine fabelhaft schön, aber auch nur schön singende Adalgisa einen einzigen Pluspunkt für sich in Anspruch nehmen. Ich habe Domingo als fehl am Platz abge-



Fortschritt, den man hören kann.

Hilton RL 1000 P.I.D.

Bei diesem neuartigen System werden die 6 dynamischen Lautsprecher in einem 38-l-Gehäuse auf elektronisch sehr aufwendige Weise geregelt. Die P.I.D.-Reglung (Pat. angemeldet) sorgt in dieser aktiven Regellautsprechereinheit für eine bisher kaum gekannte Natürlichkeit, Transparenz und Räumlichkeit des Stereo-Klangbildes. Machen Sie den Hörtest: Vergleichen Sie die Hilton RL 1000 P.I.D. mit den besten Lautsprechern der Welt! Hilton – der Lautsprecherspezialist mit den Serien HL, FL, KL, SL, RL

hilton Mülgastr. 225, 4050 Mönchengladbach 2
Tel. 0 21 66/6 41 71, Telex 08 52 364

Wir stellen aus: HiFi-'76 Halle 3 Stand 3032

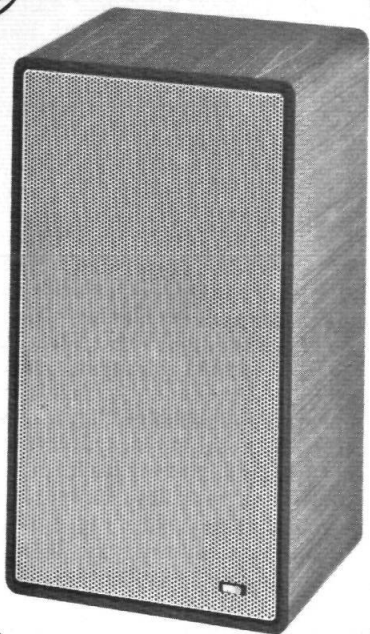
Bitte auf Postkarte Kleben, einstecken an HILTON
Schicken Sie mit bitte weitere Unterlagen über die neue HILTON RL-Serie
(Name und Anschrift)

accuracy[®]

Lautsprecherboxen

die neue HiFi-Serie für extreme Ansprüche an Design, Klangtreue, Leistung und Preiswürdigkeit

von WHD



Unser Angebot richtet sich an Musikfreunde mit verwöhnten Ohren und einem Sinn für Preisvernunft. An kritische Kunden, denen wir mit jedem der 5 Modelle der accuracy-Serie beweisen:

WHD HiFi-Lautsprecher bieten das optimale Preis-/Leistungsverhältnis

Übrigens: alle Teile — Lautsprecher, Weichen, Schallwände — baut WHD selber. Damit sind Güte und bestmögliche Abstimmung der Baugruppen gewährleistet.



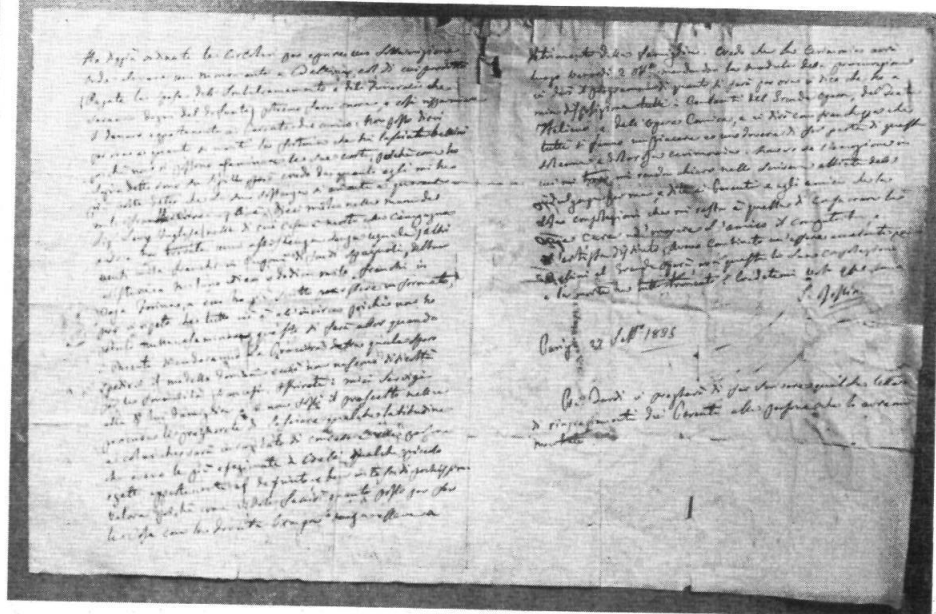
Wilhelm Huber + Söhne oHG
7212 Deißlingen/Neckar
Postfach 20

lehnt. Enrico da Giuseppe besitzt allenfalls die Stimme für die Confidenten-Rolle Pollione. Als Pollione wirkt er geradezu lächerlich.

Mit einer ganz abseitigen, nicht nur interessanten, sondern gelungenen Aufnahme von „Casta Diva“ möchte ich meine Erfahrungen mit „Norma“ schließen und sie in diesem Schluß offenhalten für das, was nach der Callas eine neue Norma mitbringen muß. Die Aufnahme stammt von Ina Souez, jener Glyndebourne-Mozart-Künstlerin der 30er Jahre. Sie — ganz Donna Anna wie ganz Fiordiligi: Das sind genau die Stimmfächer, die in „Norma“ in eins fallen, wie durch die Kunst der Giuditte Pasta angelegt —, sie singt diese weit ausholende, lange Bögen spannende Cavatine bewundernswert. Dank ihrer auch in der tiefen Lage herrlich sonoren Stimme kann sie auch die anschließende, oft etwas banal wirkende Cabaletta zu voller Wirkung bringen. Elvira ist eine Sublimation der Norma, vorausweisend ebenso wie in die Vergangenheit zurückblickend. „Guerra, strage, sterminio“, Normas Aufforderung zum Krieg gegen die Römer, diese vielleicht kühnste Passage bei Bellini ist in „I Puritani“ nicht mehr denkbar. Verständlich schon von der Prima Donna, für deren Stimme diese Rolle, ein Pariser Auftrag, komponiert worden war. Ihr standen die gesanglichen Mittel von vor 1800 ebenso zu Gebot wie die ganz neuen, die im Genre der Wahnsinnszenen arbeiten, die Donizetti dann auch in seiner „Lucia“ verwandte.

Was die Grisi im Vergleich mit der Pasta mitbrachte, war eine weichere Lyrik, aber auch eine noch pointiertere Koloratur. Beides wird in der Komposition genutzt: die Koloratur in der Polacca des ersten Akts, die Lyrik und die etwas kranke Stimmfärbung in der Wahnsinnszene, deren Ritornell noch dem Ottocento entstammen könnte.

Brief Rossinis an einen Freund Bellinis in Palermo, in dem er Bellinis Tod mitteilt



Schließlich wird im dritten Akt eine melodische Linie gefunden, „Credeasi misera“: harmonisch und thematisch von größter Einfachheit, innigste Verbindung von purem Belcanto in „Son-nambula“ und dramatischer Aufladung in „Norma“.

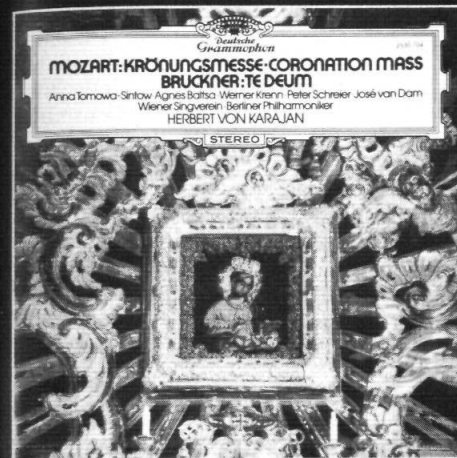
Ich bedaure, der Aufnahme der „Puritaner“ mit der Sills einen weiteren Minuspunkt anfügen zu müssen: Arturo Talbo, der tenorale Held, ist von Anfang bis Ende eine Partie für Rubini gewesen, in etwa Edgardo in „Lucia“ vergleichbar, aber nie und nimmer eine Partie für schmachtende, halbseidene Tenöre, auch wenn Gedda, es ist wahr, die beiden zweigestrichenen „F“ im letzten Finale mühelos „abliefern“. Aber das tut auch, weit überzeugender, di Stefano. Auch Rubini war zu Anfang kein Sing-Schauspieler. In den Puritanern muß er jedoch zusammen mit Lablache und Tamburini eine Offenbarung gewesen sein, was Gedda mit seinem lethargischen Tonfall hier gewiß nicht ist. Die Sills brilliert natürlich in der Polacca, hat aber weder für die Wahnsinnszene noch für den ganzen dritten Akt eine adäquate Stimme. Hysterie gerät an die Grenze. Lyrische Passagen leiden unter ihrem bekannten chronischen Triller. Ihr Anteil am letzten Finale sei übergangen, er ist ein Ärgernis.

Anders als bei „Norma“ scheint die Sutherland in den „Puritanern“ von keinerlei Skrupeln belastet zu sein. Ihre erste Aufnahme, entstanden im Anschluß an einen Maggio musicale der frühen 60er Jahre, ist eine große und schlüssige Leistung, allerdings abgesehen von der Rollenkonzeption, von der sie ja heute noch nichts hält. Ihre zweite Aufnahme, vor zwei Jahren produziert, mit Pavarotti als einem stimmtechnisch ebenbürtigen Partner, ist eine Kopie der ersten, angeblich nach der Rollenauffassung der Grisi gestaltet. Es blitzt von Koloraturen schon in der Cavatine, endlose Kadenz folgen, auch

STAR DIRIGENTEN

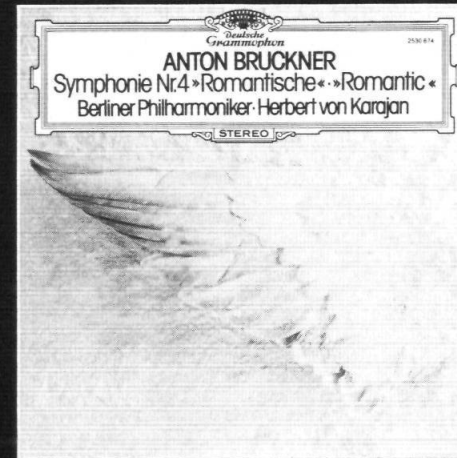


HERBERT VON KARAJAN



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Krönungsmesse
Anna Tomowa-Sintow · Agnes Baltsa
Werner Krenn · José van Dam

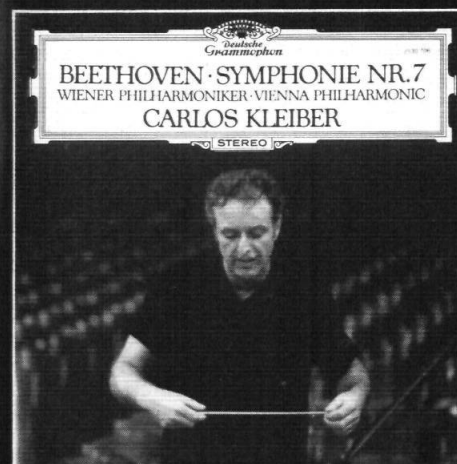
ANTON BRUCKNER
Te Deum
Anna Tomowa-Sintow · Agnes Baltsa
Peter Schreier · José van Dam
Wiener Singverein
Berliner Philharmoniker
⊙ Stereo 2530 704
Ⓜ Stereo 3300 704



ANTON BRUCKNER
Symphonie Nr. 4 Es-dur „Romantische“
Berliner Philharmoniker
⊙ Stereo 2530 674
Ⓜ Stereo 3300 674

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Requiem d-moll KV 626
Anna Tomowa-Sintow · Agnes Baltsa
Werner Krenn · José van Dam
Wiener Singverein
Berliner Philharmoniker
⊙ Stereo 2530 705
Ⓜ Stereo 3300 705

CARLOS KLEIBER



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonie Nr. 7 A-dur, op. 92
Wiener Philharmoniker
⊙ Stereo 2530 706
Ⓜ Stereo 3300 706



ALEXANDER GLASOUNOV
Chant du Ménestrel, op. 71
DIMITRI SHOSTAKOVICH
Cellokonzert Nr. 2 op. 126
Mstislav Rostropovich, Violoncello
Boston Symphony Orchestra
⊙ Stereo 2530 653

KARL BÖHM



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Konzert für Flöte und Harfe mit Orchester, C-dur, KV 299
Sinfonia concertante Es-dur KV 297 b
Wolfgang Schulz, Flöte
Nicanor Zabaleta, Harfe
Wiener Philharmoniker
⊙ Stereo 2530 715
Ⓜ Stereo 3300 715

DANIEL BARENBOIM



CESAR FRANCK
Symphonie d-moll Rédemption (Morceau symphonique)
Orchestre de Paris
⊙ Stereo 2530 707
Ⓜ Stereo 3300 707
STERN-MUSIK

Aufnahmen, die in diesem Beitrag besprochen werden:

IL PIRATA

Caballé, Martí, Cappuccilli u. a.; Chor und Orchester der RAI Rom, Gavazzeni
Angel SCL 3772

Callas, Miranda, Ferraro u. a.; Orchester unbek., Rescigno
Estro Armonico E/A 004

LA STRANIERA

Scotto, Campi, Cioni, Trimarchi u. a.; Massimo Teatro Palermo, Sanzogni
Morgan Records 6801

Caballé, Don Yule, Zambon u. a.; New York City Opera, Guadagno
BJR 107

I CAPULETI E I MONTECCHI

Sills, Baker, Gedda u. a.; New Philharmonia Orchestra, Patané
EMI SLS 986

Scotto, Arragal, Pavarotti u. a.; La Scala, Abbado
MRF 55

Ricciarelli, Lecchetti u. a.; Teatro La Fenice Venedig, Bellugi
Morgan Records 7301

LA SONNAMBULA

Callas, Monti, Zaccaria; La Scala, Votto
EMI 3 C 163 — 17 648/50

Sutherland, Monti u. a.; Maggio Musicale Fiorentino, Bonyngé
Decca SET 239/41

Callas, Valetti u. a.; La Scala, Bernstein
Estro Armonico E/A 027

NORMA

Callas, Stignani, Filipeschi, Rossi-Lemeni u. a.; La Scala, Serafin
Seraphim IC 6037

Callas, Stignani, Picchi u. a.; Covent Garden London, Gui
Estro Armonico E/A 021

Callas, Ludwig, Corelli u. a.; La Scala, Serafin
Angel S-3615

Sutherland, Horne, Alexander u. a.; London Symphony Orchestra, Bonyngé,
Decca SET 424/26

Suliotis, Cossotto, del Monaco u. a.; Accademia di Santa Cecilia, Varviso
Decca SET 368/69

Sills, Verrett, di Giuseppe u. a.; London Philharmonic Orchestra, Levine
EMI 1 C 153-95 521/23

Caballé, Cossotto, Domingo u. a.; London Philharmonic Orchestra, Cilleario
RCA LSC 6202/ 1-3

BEATRICE DI TENDA

Zanasi, Gencer, Sgourda, Oncina u. a.; Teatro La Fenice Venedig, Gui
Morgan Records 6402

Sutherland, Veasey, Pavarotti u. a.; London Symphony Orchestra, Bonyngé
Decca SET 320/22

I PURITANI

Callas, di Stefano, Panerai, Rossi-Lemeni u. a.; La Scala, Serafin
Angel AB 9164 C

Sills, Gedda, Quilico u. a.; London Philharmonic Orchestra, Rudel
ABC ATS 20 016

Sutherland, Duval, Capecchi, u. a.; Maggio Musicale Fiorentino, Bonyngé
Decca SET 259/61

Sutherland, Pavarotti, Cappuccilli, Ghiauroff; Orchester des Royal Opera House Covent Garden, Bonyngé
Decca SET 587/89

WICHTIGE EINZELAUFNAHMEN

Recital Ina Souez, darin: „Casta Diva“
Orion Records ORS 7293

„Col sorriso d'innocenza“, Schlusszene aus „Il Pirata“. Auf: „Maria Callas, Arias I Love, II“
Angel S-36 930

„Ah, non credea mirarti“, Finale aus „Sonnambula“. Callas, Serafin
Morgan Records 5401

Ein Nachtrag zu „Zaira“ folgt.

eine mit Solo-Flöte, eine zur Harfe: kurz, es ist überdreht, maniert.

Bleibt Maria Callas, und sie bleibt an der Spitze, auf der Höhe, die sie mit ihrer Einspielung ergriffen hat; eine Sängerin, die das manchmal etwas gewollte Fioriturenwerk ganz in die Rollengestaltung einbezieht, stimmtechnisch einfach perfekt ist. Warum nur sucht man die Giudittas und die Grisi stets zu kopieren, statt aus der Leistung einer zeitgenössischen Sängerin lernen zu wollen? Elvira als Vorahnung der „Maskenball“-Amelia und als Substrat der Donna Anna: Das dürfte als Versuch einer Annäherung an die Rolle angesehen werden. Eingelöst hat das bislang

nur die Callas. Daneben sind alle anderen schlicht langweilig, wie Wolf Rosenberg einmal meinte. Ihr zur Seite steht ein wahres Ensemble, keine Anhäufung großer Namen: di Stefano, Panerai, Rossi-Lemeni und der Dirigent Tullio Serafin, der, weil er nicht Karajans Krypto-Mystik, nicht Bernsteins Luftsprünge zuwege brachte, oft der Langweiligkeit geziehen wurde. Ich gäbe die beiden Stars, wenn mir Serafin bliebe und jenes Scala-Ensemble.

Die Hauptprobe gleichsam zu Norma und Elvira war Imogene in „II Pirata“. Die Rollengestaltung der Caballé ist hier ungleich besser gelungen als in allen Bellini-Aufnahmen, leidenschaft-

lich und dennoch in purer Schönheit ihr Schlußgesang. Leider hatte sie zur Zeit der Aufnahme denselben Tick wie auch die Sutherland: den Ehemann mit-zubeschäftigen. So quält sich nun ein ungehobelter, jeder Lyrik barer, ein ständig unsicherer Tenor als männlicher Held durch die Oper und desavouiert so die vorzügliche Ensemble-Leistung wie auch die Kunst seiner Gattin. Der letzten Seite wegen jedoch ist diese Aufnahme noch unersetzlich: Caballé im Verein mit Gavazzeni gestalten diese endlos lange Szene, die der Schlußzene von „Anna Bolena“ in nichts nachsteht, zu einem Höhepunkt der Bellini-Interpretation in der Nach-Callas-Zeit. Die Callas selbst hat, außer der Auftritts-szene, die quasi posthum veröffentlicht wurde und „außer Konkurrenz“ läuft, nur diese Schlußzene eingespielt. Leider hat man aus nicht ersichtlichen Gründen die Orchester-Introduktion gestrichen.

Gewiß bleibt die Leistung der Callas, da ihre Gesangkunst schon zu zerbrechen begann, die um einige Grade intensivere, nachgefehltere als die der Caballé. Die ganze Oper hat sie für die Platte nie eingespielt. Es kursiert jedoch ein Privat-Mitschnitt aus der Carnegie-Hall, der plattentechnisch kaum akzeptabel ist, der aber auch schonungslos die Brüche in der Stimme der Callas festgehalten hat, und das 1959. Da auch das Ensemble etwa ebenso schlecht ist wie das der Callas-„Traviata“, tut man der Künstlerin mit dieser Publikation nur einen Bärendienst.

»La Sonnambula«

Die Wahl ist hier denkbar einfach: zweimal Callas, einmal Sutherland. Die Manierismen der letztgenannten sind gerade in dieser Aufnahme sehr penetrant wie auch der schleimige Ton, der keine saubere Wortsilbe hervorbringt. Der Callas-Mitschnitt von La Scala 1955 mit Leonard Bernstein ist auch nicht der Güter höchstes, zumal Cesare Valetti weit unter Nicola Monti liegt. Bleibt die Studio-Aufnahme der Callas mit Monti unter Antonino Votto. Hier, im reinsten Belcanto, gelingt es der Callas, mit einer unerhört strengen Gesangkunst, mit leuchtenden Kopfhörpianissimi, die die Stimme gleichsam als im Flageolet gesungen wirken lassen und mit einer einmaligen Legato-Kunst, diese Oper, die doch im Grunde keine ist, zu einem Ereignis zu machen. Es ist eine Rolle für Stimmen, wie sie heute nicht mehr ausgebildet werden, falls es überhaupt noch zu einer Ausbildung kommt.

Separat überliefert, und vielleicht nicht bekannt genug, sind ihre Solo-Szenen, vor allem „Ah, non credea mirarti“, auf der sechsten Seite des privaten Mitschnitts der Karajan-„Lucia“ von 1954. Diese Aufnahme vom 16. September 1955, die Tullio Serafin dirigiert, ist eine festgehaltene Gesangsstunde im

DYNAUDIO P31. Von DYNAUDIO. Jetzt im HiFi-Fachhandel.

Ein Beispiel aus der neuen Boxen-Generation der Lautsprecher-Spezialisten.

Neues bei DYNAUDIO

Neues ist nicht allein deshalb besser, weil es neu ist. Es muß dem Althergebrachten deutlich überlegen sein. Meßbar und vor allen Dingen hörbar. Die neuen Dynaudio-Boxen können sich hören lassen. HiFi-Kenner sind begeistert. Bewährtes Material und neuartige, technische Ideen wurden hier zur Grundlage einer bemerkenswerten Leistungsklasse. Fragen Sie Ihren HiFi-Fachhändler nach der neuen Boxen-Generation von Dynaudio.

6 Jahre Vollgarantie

Garantie kann ein Hersteller nur dann übernehmen, wenn er seiner Sache ganz sicher ist. Erstklassige Materialien, sorgfältige Fertigung und ständige Qualitätskontrollen geben uns diese Sicherheit. 6 Jahre Vollgarantie geben Ihnen diese Sicherheit.

DYNAUDIO P 31 in concert



Im praktischen Einsatz beweist die P 31, was wir hier nur anhand eines Leistungs-Diagramms zeigen können: Volumen, Klangrealität und optimale Impuls-Ausbeute. Hören Sie selbst. Beim guten HiFi-Fachhändler!

Tunnel

Die ideale Form des Gehäuses für die Rückdämpfung des separat gekapselten Mitteltöners ist gefunden: die Röhre. Rückwärts geschlossen durch den Fließwiderstand VARIOVENT.

Frequenzweiche

Aufgebaut aus engtolerierten, verlustarmen und langfristig getesteten (1000 Stunden Dauerbetrieb) Bauteiltypen, optimal abgestimmt, mit gezielt sanften Flankenvorgaben, vermeidet Übergangslücken ohne Begünstigung der üblichen Phasenverschiebungen.

Transmissionline

Zwangsumlenkung der rückwärtigen Bassabstrahlung. Ergebnis: Phasenkorrekte Bassverstärkung.

Concenpower

Eine luftdynamisch günstige Formgebung des Magnet-Polstückes bewirkt durch die gleichzeitige Konzentration der Magnetkräfte am Endstück ein nahezu symmetrisches Ein- und Ausschwingverhalten der Membran.

Dämpfung

Trotz exzellenter Dämpfung mit ausge-suchtem Mineralmaterial bleibt ausgezeichnete Wirkungsgrad erhalten. Dadurch auch Betrieb an Verstärkern der mittleren Leistungs-klassen sinnvoll.

Furnier

Es gibt kein logisches Argument dafür, bei hochwertiger innerer Technik das Äußere zu vernachlässigen. So ist es auch kein Nachteil, daß wir rundum solide handwerkliche Arbeit anbieten. Allseitig in verschiedenen Edel-hölzern furniert.

Variovent

Ein Fließwiderstand mit genauestens auf Mem-branfläche, Volumen (bewegte Luftmenge) und Kraftfaktor (Wb/m, Luftgeschwindigkeit) ausgelegter Dämpfung kombiniert die Vorteile der allseitig geschlos-senen Box mit denen des Bassreflex-Prinzips (bis 170 Hz).

Synchrobuid

Die bei normalen Gehäuselautsprechern übliche Phasenver-schiebung wird durch den SYNCHROBUILD-Aufbau vermieden. Die Lautsprechereinheiten sind so montiert, daß die Schallwellen ent-sprechend der Original-darbietung das Ohr gleichzeitig erreichen. Einfach aber logisch.

Kalotte

25 mm, nach Urteil von Fachleuten eine der besten des Weltmarktes.

Magnesium

Der Korb des Tief-töners wie auch des Mitteltöners ist im Druckgußverfahren aus dem besonders reson-nanzarmen Magnesium hergestellt. Die Auswir-kung der ansich schon niedrigen Eigenreso-nanz wird dadurch weiter herabgesetzt.

Densecoil

Die im „SPECIALDENSE“-Verfahren auf Alumi-nium gewickelten Spulen sind besonders homogen und hoch belastbar. Wichtig für die Reproduktion der enormen Dynamik-spitzen, die von den ständig verbesserten Verstärkern des Marktes bereits hier und da abgegeben werden.

Ferritmagnet

Hoher Kraftfaktor durch reichliche Dimen-sionierung, dadurch exaktere Führung und große Energieabstrah-lung.

Membran

Oberfläche der TT- wie auch der MT-Membran von Hand mit Kunst-stoff vergütet. Dämpfung von Partial-schwingungen und Ver-stärkung der mecha-nischen Qualität.



KG DYNAUDIO Electronic Handelsgesellschaft & Co.

2 Hamburg 6, Schulterblatt 120
Tel.: (040) 43 1171
Telex: 02 15 489

Besuchen Sie uns auf der HiFi 76, Düsseldorf, Halle 3, Stand 3019

Olymp. Kein Ton bleibt „weiß“, unberührt. Jede Hervorbringung ist schon Gestaltung. Das ist die tiefe Kluft, die die Callas von der stimmtechnisch gewiß besseren Sutherland trennt.

Von Alaide zu Beatrice

Ist „La Straniera“ ein hyperromantisches Stück, quasi eine Oper von Walter Scott, so schlägt das Pendel in „I Capuleti e i Montecchi“ um in die Staatsaktion und drängt die Liebesgeschichte in den Hintergrund. „Beatrice di Tenda“ sucht dann vergeblich nach einem sinnvollen Ausgleich der Extreme. Ist Alaide noch eine aparte Erscheinung, die zur Harfe Romanzen singt, deren Gefühle jedoch stets in Vendetta-Cabaletten umschlagen können, so ist Beatrice, vorsichtig ausgedrückt, eine seltsame Frau. Schon in ihrem ersten Solo, noch hinter der Bühne, beklagt sie apathisch ihr Los. Was Wunder, daß sich ihr Mann, ein Visconti, über ihre Langweiligkeit mokiert und seine Hofdame nimmt. Beatrice findet nicht mehr die Kraft zur Spitze getriebenen Cabaletta, zur Rache, zum Entsetzen. Das sind die Gesangs- und Gestaltungsprobleme der Alaiden und Beatricen. Die erstere ist vergleichsweise noch besser dran. Ihre Musik ist von einer ebenso ungestümen wie verklärten Jugendlichkeit. Die Caballé setzt mehr auf die Nostalgie, enttäuscht deshalb im 2. Finale. Die Scotto führt eine robustere Interpretation für sich ins Feld. Allein, das Aufführungskonzept, das die „Straniera“ offenbar zu einem „Ballo in Maschera“ von Bellini machen möchte, bleibt der Lyrik des ersten Akts viel schuldig. Es ist ein Live-Mitschnitt:

Das fordert, daß man von einigem Ge-

polter und Chargieren absehen muß. Zwischen Caballé und Scotto kann ich hier nicht eindeutig entscheiden. Solange wir keine durchweg gelungene Interpretation haben, werden wir mit beiden leben müssen, mit der New Yorker am ehesten; sie führt im Ensemble viele neue Namen, durchweg Prachtstimmen, vor: Amadeo Zamboni und Don Yule vor allem.

Das Kapitel „Beatrice di Tenda“ ist kurz: Es existiert ein wundervoller Mitschnitt aus Venedig mit Leyla Gencer unter Vittorio Gui. Die Studio-Aufnahme mit Sutherland und Pavarotti ist dagegen langweilig, stellenweise mehr als unsauber gesungen. Bonynges verzerrt die Partitur durch Schleppen und ungerechtfertigte Dehnungen. Leyla Gencer, die offensichtlich nördlicher als Rom nie reüssierte, besitzt eine Stimme, die bei weitem nicht so robust ist wie die der Caballé, eine Stimme aber, die durchaus der besten Callas vergleichbar ist. Im Sektor Bellini ist von ihr leider nur die erwähnte „Beatrice“ aufzutreiben, obwohl ihr Repertoire vom Seria-Rossini bis Zandonai sich erstreckt. Die Stimme ist leicht belegt, darin der Price ähnlich, die allerdings eine umfangreichere Bruststimme hat. Offensichtlich ist aber, daß sie ihre Stimme der Rolle sehr vorsichtig und langsam anpaßt und formt. Hier wären weitere Mitschnitte, legale, von großem Interesse. Bleiben „I Capuleti e i Montecchi“. Der Titel sagt bereits das Wichtigste: Die Handlung hat sich auf die politische Ebene ausgedehnt und die Liebesgeschichte als Aufhänger in die Ecke gedrängt. Was entstand, war eine Risorgimento-Oper avant la lettre. Am bedeutsamsten im ersten Finale, das in Anlage, Steigerung und Wirkung dem zweiten „Aida“-Finale in nichts nachsteht, wie andererseits der Schlußakt im Grab der Capuleti die „Aida“-Schluß-

szenen vorwegnimmt: ein ungeheuer weit gespanntes, mit langen ariosen Teilen durchsetztes Rezitativ, das versucht, alles, was in den vorausgegangenen Bildern vernachlässigt werden mußte, wieder einzuholen.

Drei Aufnahmen stehen zur Verfügung. Zur Studio-Aufnahme verweise ich auf meine Rezension in Heft 6/76, die indirekt auch die Kritik am Mailänder Mitschnitt von 1968 mitenthält. Eine zweite Aufnahme, Venedig 1971, mit der Ricciarelli und Lucchetti (auch einem Tenor-Romeo), hält in etwa die Mitte zwischen Abbados genialer Leistung und der Studio-Aufnahme. Er sei deshalb nur erwähnt. Abbado, Scotto, Aragall und Pavarotti bleiben unbestreitbar an der Spitze.

Ich habe Oskar Bie das erste Wort gelassen, er soll auch das letzte haben: „Die Künste der Akzentuation, auch durch die Tongeschlechter (wobei es eine eigene Untersuchung lohnte, weshalb die Aria di sortita so häufig in so seltenen Tonarten steht: Donizetti, Lucrezia Borgia, es-moll; Parisina d'Este: as-moll; Bellini, I Puritani: Des-dur), der eindringlichen Rezitation, der Empfindung wiegender Lieblichkeiten auf stets vom Einsturz bedrohten Harmonien finden hier bei Bellini, in der ‚restlosen‘ Hingabe an den Gesang noch einmal eine klassische Einheit.“

In Bellini, nicht in Donizetti, ist die Oper an die äußerste Grenze ihres Genres gelangt. Historische Wahrheit und dramaturgische Erfindung in eins zu bringen, war unmöglich geworden.

Und die Antwort kam wieder aus Italien: simple Melodien, eindrucksvolle Märsche, der bewußte Einsatz der Banda: All das war bewußte Agitation, schon vor Verdi, im Dienst des Aufbaus eines neuen Selbstwertgefühls.



Paris erlebte am 24. Januar 1835 die erste Aufführung der ersten Fassung von Bellinis „I Puritani“. (Stahlstich aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts)

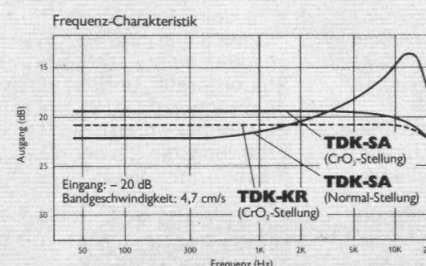
Die neue Cassette von TDK: Super Avilyn (SA).

Jetzt können Sie endlich hören,
was in Ihrem teuren Rekorder steckt.



TDK hat ein revolutionierendes Verfahren in der Herstellung von Cassetten-Tonbändern entwickelt. Damit ist endlich die ideale Aufnahme- und Wiedergabequalität Wirklichkeit, die Sie von Ihrem hochwertigen Rekorder erwarten: Super Avilyn (SA).

Super Avilyn (SA) besitzt eine Magnetschicht, in deren äußerste Eiseinteilchen Kobalt-Ione fest und stabil eingefügt sind. (Nicht zu verwechseln mit den sog. „kobalt-dotierten“ Magnetbändern.)



Diese Avilyn-Partikel erhöhen den Frequenzumfang der klassischen Eisenoxidbänder mit ihren guten unteren und mittleren Frequenzbereichen um die für ein natu-

treues Klangbild erforderlichen hohen Endfrequenzen.

Sie verbessern also das Wiedergabesignal (MOL) und gleichzeitig das Rauschverhältnis (S/N) hörbar bis zu 5 dB. Dadurch erreicht Super Avilyn nicht nur die hohe Leistung des Chromdioxidbandes, sondern löst zugleich auch das vom Doppelschichtband her bekannte Problem des Abriebs.

Super Avilyn (SA) besitzt nur eine Magnetschicht und daher die gleiche sanfte und anschniegsame Bandoberfläche eines Eisenoxidbandes. So wird der sensible und wertvolle Tonkopf Ihres Rekorders optimal geschont.

Ursprünglich wurde Super Avilyn (SA) als Hochleistungs-Videoband für Bildaufzeichnungen mit der bisher erreichten höchsten Koerzitiv-

kraft von 1400 oe entwickelt. In einem besonderen Verfahren wird diese Koerzitivkraft von Super Avilyn zur Verwendung auf Cassettenrekordern auf 540 oe reduziert.

Super Avilyn (SA) läßt sich auf allen Rekordern mit CrO₂-Bandentenscher oder automatischer Bandoberfläche, d. h. ohne zusätzliche Einrichtung zur Vormagnetisierung und Entzerrung, abspielen. Das Rauschverhältnis erweist sich dabei um bis zu 5 dB bei guten Eisenoxidbändern und bis zu 12 dB bei den sogenannten Low-Noise-Bändern besser.

Das bedeutet: perfekter Klang bei extrem niedrigem Rauschen.

Super Avilyn (SA) revolutioniert die Cassettentechnik. Das können Sie hören.

Denn Super Avilyn erfüllt die Erwartungen, die Sie beim Kauf Ihres hochwertigen Rekorders gehegt haben: eine naturgetreue, brillante und klangreiche Wiedergabe.

TDK SA Cassetten gibt es als C 60 und C 90 Cassetten.



...nie gehörter Stereo-Sound