

Katalog zum erstenmal erscheint oder wiedererscheint.

Die Angaben über die verschiedenen Fassungen und Größen finden sich in Klammern vor dem Preis, und zwar in Abkürzungen, über deren Bedeutung Sie eine Fußnote zu Beginn unserer Rubrik Schallplattenkritik auf S. 18 unterrichtet.

Außer diesen — gewissermaßen „technischen“ — Angaben zur Platte enthält jede Rezension jedoch ab jetzt als wichtigste Neuerung eine Kurzcharakteristik, die vor Beginn der Besprechung stichwortartig Bedeutung und Eigenart der Veröffentlichung umreißt. Daß dabei die künstlerische und technische „Position“ der Platte nur ungefähr aufgezeigt werden kann, versteht sich. Sie genau festzulegen und ein Urteil über den Rang der Platte zu fällen, bleibt nach wie vor der Besprechung vorbehalten. Immerhin erhoffen wir uns von dieser Neuerung, daß sie Ihnen in der Flut der Veröffentlichungen eine wirksame Hilfe bei der ersten Orientierung und eine Erleichterung beim Vergleich verschiedener Plattenversionen eines Werkes bietet.

Die neuen Kurzcharakteristiken enthalten Aussagen über

1. die Bedeutung der Platte, das heißt: über ihr künstlerisches oder dokumentarisches Gewicht und über ihre Stellung im Repertoire,

2. die Darstellung (beim Jazz: Interpretation und Stil), also über die künstlerische Wiedergabe der aufgeführten Werke oder, bei Jazzplatten, über den Interpretationsstil der Solisten oder Ensembles,

3. das Klangbild, worunter hier ausschließlich die aufnahmetechnische Qualität der Einspielungen zu verstehen ist,

4. die Fertigung der Platte, also über ihre einwandfreie Herstellung vom Bandschnitt bis zur Pressung, oder über Fertigungsmängel wie Rauschen, Verzerrungen und andere störende Nebeneffekte, die beim rezensierten Exemplar gehört wurden. Wie gesagt, es handelt sich bei diesen resümierenden Zusammenfassungen um Charakterisierungsversuche, nicht um verknappte Schallplatten-Zensuren. Denn wir meinen, daß eine derartige Kurzwertung, in welcher Form sie auch immer erfolgt, aus vielerlei Gründen niemals einen verlässlichen Maßstab der Schallplattenbeurteilung abgibt, mag sie auch noch so „streng“ wirken. Sie kann immer nur erster und ungefährender Anhaltspunkt sein.

Nur in wenigen Fällen soll auch im fono forum die Bewertung durch den Rezensenten schon auf den ersten Blick erkennbar sein: Spitzenleistungen der Schallplatte werden ab jetzt durch einen Stern hervorgehoben, der im Kreis oder Doppelkreis neben dem Titel der Platte erscheint:



Diese Auszeichnung wird ein Kritiker aber nur dann vergeben, wenn es sich um eine Schallplatte handelt, die tatsächlich künstlerisches Ausnahmeformat hat und technisch ohne Einschränkungen up to date ist.

Hoffen wir, daß das neue Jahr viele Schallplatten bringt, die auf den Seiten dieser Zeitschrift durch einen Stern markiert werden können!

Mit verbindlichen Grüßen
Ihre fono forum-Redaktion

Lob der tönenden Platte

Ein Neujahrsspruch von Rudolf Richter

Am 5. August 1881 berichtete der 63jährige Jacob Burckhardt aus Genua, wie er tags zuvor mit Rührung das Caffè della Costanza aufgesucht habe. Hier hatte er vor 40 Jahren von einem Harfner und einem Klarinettenspieler einen Auszug aus „Romeo“ gehört, und die Schönheit der Musik Bellinis hatte ihn zum erstenmal angerührt. Ältere Musikfreunde, die abseits der großen Städte herangewachsen sind, werden bei dieser empfindsamen Briefstelle verweilen und ihr Leben durchmustern, werden sich entsinnen, welche Sehnsucht nach Musik sie in ferner Jugend erfüllte und welch geheimnisvoller Anruf von Namen wie „Hoffmanns Erzählungen“ oder „Don Juan“ ausging. Gedichtetes kann auf einen Vermittler verzichten, es bietet sich unverschlüsselt, und wer will, kann heute in Deutschland auch auf dem Lande ohne sonderliche Schwierigkeiten an eine Goethe- oder eine Shakespeare-Ausgabe herankommen. Schon in meiner Jugendzeit haben wir in dörflichen Volksbüchereien Schätze von Turgenjew, Thackeray und Stendhal gehoben.

Die Welt vor 40 Jahren

In der Musik war es anders. Da kratzten wir im Geigenunterricht, wenn es hochkam, die Ouvertüre zu „Norma“ recht und schlecht herunter, und das Lehrziel der Klavierstunden waren „Der Graf von Luxemburg“ oder „Die Mühle im Schwarzwald“ statt der D-dur-Sonate von Haydn. Nicht jedem half ein Zufall so wie mir, dem sich schon als Kind eine leidliche Kenntnis von Instrumenten und Orchester erschloß: in den ungezählten Proben eines ländlichen Musikvereins, der unentwegt den ersten Satz aus Schuberts h-moll-Sinfonie übte. Den zweiten Satz, an den sich die strebsame Gemeinschaft der Lehrer und der ehemaligen Militärmusiker nicht herangewagt hatte, vernahm ich erst Jahre später als Untermauerung gefühlvoller Stummfilme in einem Vorstadt-Theater. Wie habe ich damals gerätselt, wer der Erfinder solch himmlischer Harmonien sein könne, ehe ich den Namen ihres Urhebers auf den wohlbekannten Heften von Breitkopf & Härtel erspähen konnte.

Um dieselbe Zeit etwa hat mich der Cellist eines solchen Lichtspiel-Orchesters auf einem Pfingstaufzug die Aufttrittsarie des Herzogs von Mantua gelehrt. Er hat sie mir so lange vorgesummt, bis ich sie mit allen ihren erlesenen Auszierungen, ihrem Glanz und ihrem Ungestüm erfaßt hatte. Hundertfache

Wiederholung, der Feind jeder Kunstfreude, hat die Wirkung dieser Melodie inzwischen ausgelöscht, und nach einer Rigoletto-Aufführung in der Pariser Oper habe ich mir das jugendliche Herz zurückgewünscht, daß in einem fernen Frühling Verdis Musik wie ein berauschendes Getränk in seinem Blut hatte kreisen lassen. Es ist eine der kleinen irdischen Gerechtigkeiten, die uns mit dem Weltlauf ein wenig versöhnen, daß man nicht nach Paris, London oder Mailand reisen muß, um das süße Grauen, das Ergriffensein zu verspüren, das jeden nur geistigen Genuß überstrahlt. Mag die Verzauberung auch, wie Nietzsche so treffend sagt, gleich einem rätselhaften Gestirn nach kurzem Leuchten erlöschen, so bleibt doch, wer sie nicht kennt, ein trüber Gast auf Erden.

Zu Ende der zwanziger Jahre hatte sich in manchen Großstädten eine Art musikalischer Feinkostladen aufgetan. Auf einem Hocker sitzend, mit zwei Gummischläuchen in den Ohren, konnte man nach Einwerfen einer kleinen Münze das von einer Nummerntafel gewählte Stück hören. Der Besitzer des Zauberlandes spielte es hinter einer Wand von einer krächzenden Schallplatte ab und verlieh, weil er unsichtbar blieb, dem Betrieb etwas Geheimnisvolles. Ich entsinne mich, dem Vorspiel zur „Zauberflöte“, das mir nach einem Opernbesuch tagelang im Ohre lag, in diesem Laden mehrmals gelauscht zu haben, andächtiger als später manchem glanzvollen Konzert.

Welcher ältere Musikfreund könnte aus seiner Erinnerung nicht ähnliche Erlebnisse hervorholen? Sie verdeutlichen, welch sonderbarer Zufälle es früher bisweilen bedurfte, damit eine einprägsame Melodie in das Ohr des empfänglichen Laien gelangte. Und doch bildeten sie die Sprossen, auf denen das musikalische Verständnis aufsteigt vom tosenden Jubel der Tancred-Ouvertüre zu den letzten Klavierkonzerten von Mozart.

Stendhal und Jugend 1966

„Ich würde“, so heißt es bei Stendhal, „10 Meilen durch den Kot gehen, um eine gute Aufführung des ‚Don Juan‘ zu hören.“ Die jungen Menschen von heute, um wieviel leichter haben sie es! Die Technik hat den Weg geebnet. Selbst wer der Jazz-Musik fernsteht, wird die ungeheure Summe von Freude, die unseren „Teens“ und „Twens“ durch Jazz-Platten geschenkt wird, nicht geringerschätzen dürfen. In Griffweite liegen

aber auch die Meisterwerke bereit, und für das Geld, das ein Motorrad kostet, läßt sich heute ein musikalischer Schatz zusammentragen, über den in solcher Vielfalt, Vollendung und stündlicher Bereitschaft kein Esterhazy und kein Karl Theodor verfügt hat. Die Vorzüge der Schallplatte brauchen hier nicht erneut gerühmt zu werden: etwa die im Konzertsaal kaum erreichbare Güte der Wiedergabe, die Möglichkeit, sich der Musik aufzuschließen, wenn man dazu körperlich und seelisch bereit ist, statt ermüdet in eine alles beklatschende, vielfach auf Äußerlichkeiten gestellte Menge eingezwängt zu sein. Die Schallplatte hat aber noch einen weiteren, einen zu wenig gewürdigten Vorzug: die Möglichkeit, ohne Ausübender zu sein, ein Meisterwerk bis an die äußerste Grenze auszuschöpfen, die das musikalische Begriffsvermögen uns setzt. Denn manche unserer Kompositionen gleichen gemalten Kirchenfenstern, die ihre Pracht nur dem offenbaren, der sie gesammelt und andächtig von innen beschaut.

Erwirb es . . . !

Es mag bevorzugte Menschen geben, deren beneidenswerter Fähigkeit zum „Mitklingen“ sich jegliche Musik schon beim ersten Hören erschließt. Doch für die Mehrzahl der Musik-

beflissenen ist die Wiederholung zu guter Stunde, wie die Schallplatte sie anbietet, unentbehrlich, und hierin ist der Plattenspieler dem Rundfunk weit überlegen. Vor Jahren hatte ich im Rundfunk Beethovens 10. Violinsonate gehört, vermutlich an einem Werktagabend, unfroh und ermüdet, und so vermerkte ich in meinem Kammermusikführer: „Spröde, kein besonderer Eindruck.“ Doch Jahre später, als ich die Platte erworben hatte und das vermeintlich spröde Stück in einer Art Besessenheit immer wieder spielen mußte, und als ich dann zufällig auf jenen ehrfurchtslosen Vermerk stieß, konnte ich nur etwas beschämt den Kopf schütteln. Jetzt begriff ich die herzen- und weltumspannende Bedeutung der Schallplatte. Und ich vermochte den Jubel zu verstehen, mit dem einst die Humanisten das Aufkommen des Buchdrucks begrüßt haben. Wie im 15. Jahrhundert die Literatur, ist im 20. Jahrhundert die Musik in ein neues Zeitalter eingetreten, mit unüberschaubaren Möglichkeiten, ihre freundlichen Gaben weit hin zu streuen. Wenn im Fernsehen hin und wieder am Schluß der Sendefolge der zweite Satz der Wassermusik ertönt: Reißt der Strom dieser Musik nicht Zehntausende zugleich mit sich fort? Der Kreis der Menschen, die sich für die „klassische“ Musik begeistern, hat sich in einem einzigen Menschenalter um ein Vielfaches erweitert. Welch ein Ereignis! Das hat es vorher noch nie gegeben.

Musik und Technik

Und doch wird die Bedeutung der elektroakustischen Musikwiedergabe, insbesondere aber der Schallplatte, in unserer von Erfolg und Geld und gemeiner Zweckmäßigkeit gebannten Welt weit unterschätzt. Wieviel unverdienten Aufhebens macht man dagegen von durchaus fragwürdigen Erfindungen, die zu dem Quentchen Freude, das uns zugemessen ist, wenig oder nichts beitragen! Wer wollte etwa bestreiten, daß Düsen-Giganten für menschliches Glück und menschliche Kultur nichts weiter sind als kostspielige, zerbrechliche Belanglosigkeiten? Diese Betrachtungsweise hat nichts zu tun mit kleinbürgerlicher oder hinterwäldlerischer Beschränktheit, läßt uns aber die Bedeutung anderer technischer Errungenschaften um so höher veranschlagen. Von ihnen ist die tönende Platte das schönste Geschenk der Technik an den Menschen. Für jemanden, dessen Leitbild Hellas und die Renaissance geprägt haben, ist es belanglos, binnen sechs Stunden nach New York, aber wichtig, in drei Minuten in das Zaubereich der Musik versetzt zu sein. Freilich, um dies mit Überzeugung zu bejahen, gilt es, die richtigen Maßstäbe anzulegen: etwa den des alten Fontane, für den dreitausend Ministerialreskripte nicht das eine Frühlingslied von Uhland aufgewogen haben.

Alex Natan

Tenore eroico

Erinnerungen an Giacomo Lauri-Volpi



Charles Baudelaire hat einmal den Dichter mit einem Artisten verglichen: beide mußten hundertmal das Risiko eingehen, sich zu Hause den Hals zu brechen, bevor sie sich vor der Öffentlichkeit produzieren könnten. Giacomo Lauri-Volpi, in seiner Glanzzeit in mancher Hinsicht sehr umstritten und Mittelpunkt unzähliger Zwischenfälle, bietet ein treffendes Seitenstück für diesen Vergleich des französischen Dichters. Denn der „tenore eroico“ ist eine männliche Parallele zu Maria Callas gewesen, mit der er noch 1952 in den „Puritanern“ in Rom gesungen hat. Er, der die Eltern als Kind verloren hatte, entwickelte früh eine übergroße Nervosität und damit auch Minderwertigkeitskomplexe, die er — menschlich durchaus verständlich — zum Mißvergnügen von Kollegen und Dirigenten zu kompensieren versuchte. Lauri-Volpi stammt aus Lanuvio bei Rom, er wurde am 11. Dezember 1894 geboren. Die ersten Grundlagen seiner musikalischen Erziehung erwarb er als Kind auf dem Seminario Albano; doch wollte der Vormund ihn zu einem Juristen ausbilden lassen. So studierte er denn Rechtswissenschaft in Rom und legte sein Staatsexamen ab. Als Student ließ er sich auf einer Sängerprobe in der Accademia di Santa Cecilia hören — und erhielt für die große Tenorarie aus „La Gioconda“ den zweiten Preis. Der Präsident der Akademie, Professor Cotogni, nahm ihn als seinen Lieblingsschüler auf.

Der erste Weltkrieg verhinderte sein Debüt. Der angehende Sänger war vier Jahre lang Soldat. Eine Anekdote will wissen, daß die Italiener an der Isonzofront, denen die Munition eines Tages ausgegangen war, verzweifelt nach neuen Granaten sandten. Um die Österreicher in der Zwischenzeit zu täuschen, sang „il Capitano“ Lauri-Volpi sein vollständiges Repertoire — und der Feind klatschte Beifall aus seinen Schützengräben.

Nach seiner Entlassung kehrte Lauri-Volpi nach Rom zurück. Professor Cotogni war inzwischen gestorben; Enrico Rosati, zu dessen Schülern auch Gigli und Mario Lanza gehörten, gab dem Sänger weiteren Unterricht. Am 2. September 1919 debütierte Giacomo Lauri-Volpi als Arturo in Bellinis „Puritanern“. Allerdings nicht in Rom, sondern im Teatro Santa Rosa in Viterbo, dem alten Papstsitz 60 km nördlich der Ewigen Stadt. Es wirft ein bezeichnendes Licht auf seine Unsicherheit, daß er die ersten Vorstellungen unter dem Pseudonym „Giacomo Rubini“ gab. Immerhin wies die Wahl des Namens „Rubini“ auf die geheimen Hoffnungen des jungen Mannes hin. In Viterbo sang er auch den Herzog von Mantua, jetzt unter seinem eigenen Namen, da sein Debüt zu einem rauschenden Erfolg geworden war, von dem selbst die römischen Zeitungen Notiz genommen hatten. Bereits drei Monate später trat Lauri-Volpi

Europa-Konzert

Jeden Monat eine 30-cm-Schallplatte aus der Spitzenproduktion harmonia mundi für DM 14.80

15. Januar bis 28. Februar

J. S. BACH

Konzert in d-moll für Cembalo und Orchester BWV 1052

J. M. LECLAIR

Konzert für Violine, Streicher und b. c. in D-dur, op. 7 Nr. 2

Gustav Leonhardt, Cembalo; Mitglieder des Collegium Aureum, Reinhard Peters

Sonderpreis bis 28. Februar 1966 nur DM 14.80 (später DM 25,-)

Auslieferung: FONO-Schallplattengesellschaft mbH, Münster

harmonia mundi

Im Costanzi in Rom auf, als Partner von Rosina Storchio und Ezio Pinza, in Massenet's „Manon“. In derselben Spielzeit folgten die Tenorpartien aus dem „Barbier von Sevilla“ und „Gianni Schicchi“. Im Mai unternahm er eine Konzertreise nach Südamerika, wo Lauri-Volpi stets als „tenore assoluto“ gegolten hat. Mascagni, der den Sänger dort 1922 hörte, schrieb ihm: „Nur Roberto Stagno hat jemals so wie Sie gesungen. Sie werden der Tamagno der jungen Sängergeneration werden.“ In den nächsten Jahren sang er in Triest, Genua, Bologna und im dal Verme in Mailand. Battistini und de Hidalgo, Toti dal Monte und dalla Rizza wählten ihn als Partner aus.

Im Jahre 1922 debütierte er an La Scala in Mailand in „Rigoletto“ an der Seite von Toti dal Monte, Galeffi und Mansueto. Toscanini dirigierte. Von Anfang an entwickelte sich zwischen dem Tenor und dem Dirigenten, die sich beide in ihrem schwierigen Temperament ähnelten, eine Art Haß-Liebe. Während der Generalprobe untersagte Toscanini dem Sänger die traditionelle „Cadenza“ in „La donna e mobile“, das Vorrecht aller primi uomini. Bei der fünften Vorstellung wurde Lauri-Volpi heiser und sagte ab. Eine andere, die halb-offizielle Version besagte, daß er wütend gewesen sei, weil er nicht seinen eigenen Willen gegen Toscanini habe durchsetzen können. Unter dem Kreuzfeuer einer veritablen Pressefehde verließ Lauri-Volpi Mailand und schiffte sich zu seinem ersten Besuch nach New York ein. Dort gefiel er anfangs überhaupt nicht. Er mußte sich erst „einsingen“ — sich „warmlaufen“, wie es so manchem nervösen Läufer geht, der zur Weltklasse gehört. Als Lauri-Volpi sich schließlich als Rodolfo bei bester Stimme hören ließ, avancierte er sofort zu einem der Lieblinge des so verwöhnten „horse shoe“ der Met. Er durfte sich jetzt seine Partnerinnen aussuchen — eine Wahl, die nicht immer einfach gewesen sein muß, wenn man zwischen Galli-Curci, Lucrezia Bori, Marion Telva und Muzio zu entscheiden hatte! Höhepunkte seiner amerikanischen Karriere müssen wohl die Aufführungen der „Vestalin“ (mit Rosa Ponselle) und „Turandot“ gewesen sein, in der Maria Jeritz und de Luca seine Partner waren.

In London debütierte der Tenor 1925 als Andrea Chenier. Damals schrieb die „Times“: „Signor Giacomo Lauri-Volpi ist ein Tenor mit einer Stimme, die nicht nur die Gipftöne deutlich phrasiert, auf die Giordano, wie alle italienischen Komponisten seiner Generation, so viel Wert legte, sondern auch den ganzen Umfang der Stimme deutlich klingen läßt. Er vermag ein Diminuendo so wichtig erscheinen zu lassen wie ein Crescendo, was durchaus nicht alle können. Er gab alles, was man von ihm erwartete, von der lyrischen Begeisterung des ersten Aktes bis zur Leidenschaft der letzten Szene.“

In Amerika war inzwischen ein unbarmherziger Sängerkrieg ausgebrochen, in dem sich Lauri-Volpi und Gigli gegenüberstanden. Gigli nannte seinen Landsmann in aller Öffentlichkeit „einen Tenor von der Hälfte meines Formats“. Als die Met Lauri-Volpi eine Erneuerung seines Kontraktes anbot, erklärte er, ihn nur zu einer höheren Gage als der Honorierung Giglis annehmen zu können. Mit kindlicher Genugtuung akzeptierte er eine Gage von 1500 Dollar pro Abend plus 10 Cents, während der Landsmann nur 1500 Dollar erhielt. Auf der Höhe seiner Laufbahn wurde Lauri-Volpi ein echter Nachfahre der Mario und Rubini genannt, „einer der glänzendsten Tenöre auf Italiens glorreichem Fließband unvergeßlicher „divos“. Bei der Eröffnung des Teatro Reale in Rom erwirkte Mussolini speziellen Urlaub für den Tenor, der in Boitos „Nerone“ sang. Er war inzwischen Mussolinis Günstling geworden, eine Vormachtstellung, die ihm gestattete, seine Minderwertigkeitskomplexe derart zu pflegen, daß er schließlich selbst an seine heroische Natur glaubte. In diesem Zusammenhang ist vielleicht ein Hinweis auf die drei Bücher angebracht, die der Sänger geschrieben hat: „L'Equivoco“ (1939), „A Viso Aperto“ (1953) und „Voci Parallele“ (1953).

Als die Mailänder Scala 1929 in Berlin gastierte, bestand Mussolini darauf, daß Lauri-Volpi dem Ensemble angehören mußte. Toscanini war nur einverstanden, weil er das Scala-Gastspiel als eine Demonstration italienischer, aber nicht faschistischer Kultur ansah, und erklärte sich schließlich bereit, den Tenor einzuladen, in Berlin „Rigoletto“ (mit dal Monte, Bertana und Galeffi), „Troubadour“ (mit Arangi-Lombardi, Casazza und Franci) und später „Aida“ mit Maria Müller und Karin Branzell zu singen. Damals gelang es mir, eine Karte zum „Troubadour“ zu bekommen. Die Erinnerung an den besten Manrico, den ich je gehört habe, ist geblieben — einfach weil er mit der Arroganz eines Herrschers des „Mare Nostrum“ vorgetragen wurde und mit dem tragischen Pathos eines Racine endete. Sein „Di quella pira“ war unfälschlich und leuchtet über die vielen Jahre in unverblühtem Glanz. Wer diesen Höhepunkt der gesanglichen Laufbahn hören möchte, sollte nicht die Cetra-Gesamtaufnahme spielen, sondern jene in Europa unverständlicherweise nicht im Handel befindliche Platte „40 Tenors — 80 High C's“ auflegen, auf der vierzig der berühmtesten Stimmen dieses „Di quella pira“ singen.

Inzwischen war das Rollenrepertoire des Tenors enorm angeschwollen, wobei sein Wilhelm Tell und sein Othello unter Toscanini besonders berühmt wurden. Im Jahre 1933 ließ er sich in der Arena von Verona hören. Mit Rosa Raisa sang er dort in den „Hugenotten“. Im gleichen Jahr filmte er in Berlin „La Canzone del sole“. Ich hörte ihn noch einmal 1936 als Cavaradossi in London, mit Gina Cigna als Tosca. Mir ist diese Vorstellung deshalb in Erinnerung geblieben, weil Lauri-Volpi damals alle positiven und negativen Seiten seiner großen Kunst erkennen ließ. Er war nicht der verliebte, politisch völlig unerfahrene Maler, er war Lauri-Volpi, Mussolinis Tenor, der den Engländern zeigen wollte, aus welchem Material ein großer Sänger des damaligen Italiens geschmiedet war. Er sang herrlich, aber ohne Rücksicht auf Tosca und Scarpia. Jede Kopfnote wurde in die Länge gezogen, damit wir uns von der Virtuosität seiner Stimme überzeugen konnten. Die Rufe „Vittoria“ nach der Tortur konnten über das ganze Mittelmeer gehört werden: Mussolini hatte in London seine Visitenkarte abgegeben. Der Abend war zwar herrlich, hieß jedoch: Lauri-Volpi, mit der Musik von Puccini.

Im Jahre vor Ausbruch des zweiten Weltkrieges ließ sich der Tenor noch einmal in Deutschland hören. Er sang den Radames in Berlin, Bremen, Hannover, Dortmund und

Dresden. 1939 trat Lauri-Volpi an zwei aufeinanderfolgenden Tagen als Othello und als Herzog im „Rigoletto“ auf: derselbe große Erfolg in beiden so diametral entgegengesetzten Rollen. Bei Kriegsausbruch ernannte ihn Mussolini zum Obersten der italienischen Armee. Der Sänger hat aber wohl kaum kriegerische Aktionen erlebt, denn er sang den ganzen Krieg hindurch in Italien und Spanien und trat in Bordeaux in einem Konzert für deutsche Truppen auf, das man ihm verübelt hat. Nach der Landung der alliierten Truppen in Italien und dem Ende des faschistischen Regimes floh Lauri-Volpi nach Spanien, wo er bis 1946 blieb. Als er schließlich im Dezember wieder auftreten durfte, geschah dies in „Favorita“ mit Ebe Stignani als Partner. Obwohl die Stimme hörbar vom Alter beeinflusst war — der herrliche Belkanto-Stil schien vergessen und ein ominöses Zittern machte sich bereits bemerkbar —, war der stimmlichen Laufbahn erstaunlicherweise eine zweite Jugend gewährt. Noch in den fünfziger Jahren sang Lauri-Volpi an den großen Opernhäusern Italiens und erhielt in Wiesbaden 1952 64 „Vorhänge“, als er dort mit Stella Barbieri und Bechi im „Troubadour“ auftrat. Die Stimme wurde plötzlich wieder wie früher, so daß er sich selbst in den Thermen des Caracalla hören lassen konnte. Dann kam es zur Partnerschaft mit Maria Callas. Noch 1955 fügte Lauri-Volpi im Alter von 63 Jahren Donizettis „Poliuto“ seinem Repertoire hinzu. In dieser berühmten Tamagno-Partie erzielte der Tenor einen vollen Erfolg, besonders dadurch, daß die Stimme auch in den höchsten Registern ihren jugendlichen Glanz wiedererhalten hatte. Im Schlußduett, das er mit Maria Caniglia sang, mußten die Löwen aus dem römischen Zoo zur Wildheit angestachelt werden, um die Illusion des menschlichen Martyriums wachzuhalten. In einer „Troubadour“-Aufführung wurde die Azucena des Abends, Fedora Barbieri, ohnmächtig, als Lauri-Volpi gerade zum „Mal reggendo“ ansetzte. Der Sänger war so überrascht, daß er keinen weiteren Ton über seine Lippen zu bringen vermochte, obwohl seine Lippen die Worte formten. Eine anwesende Sängerin konnte einspringen und nahm im Abendkleid die Stellung der noch immer ohnmächtigen Fedora Barbieri ein.

Erst in seinem 72. Lebensjahr hat sich Giacomo Lauri-Volpi mit einem Konzert in Arccia bei Rom vom italienischen Musikpublikum verabschiedet, obwohl italienische Blätter versichert haben, daß er stimmlich noch immer in der Lage wäre, lyrische Opern, wie etwa „L'Amico Fritz“, zu singen. Stimme, Temperament, Charakter und Vortragsweise dieses großen Sängers sind in Opernkreisen stets stark umstritten gewesen. Lauri-Volpi ist in mehr als einer Hinsicht ein Stimmphänomen gewesen und gehörte zu einer Generation, die, ähnlich Mussolini, an den Mythos vom Übermensch glaubte. In seinen Büchern räumt der Sänger ein, daß seine Stimme stets seiner jeweiligen Stimmung und dem Einfluß der Umgebung ausgesetzt gewesen wäre — Bekenntnisse, die wiederum die Furcht verständlich machen, nicht theatralisch genug wirken zu können. Hier gründet sich denn auch der Hang zur großen Geste, zum römischen Pathos, zur „italianità“, die manche Kritiker mit schlechtem Geschmack schlechthin gleichsetzen möchten. Die exzeptionelle technische Schulung seiner Stimme, die einmal mit der Intensität der Mittelmeersonne verglichen worden ist und die mehr blendenden Glanz als wirkliche Wärme ausstrahlen konnte, rechtfertigt voll auf die Behauptung, daß Giacomo Lauri-Volpi als extravertierter Matador der italienischen Oper gewirkt hat. Wer den Tenor auf der Bühne erlebt hat, wird sich erinnern, daß die „grandezza“ der Gesamtleistung oft die direkte Wirkung der Stimme verdrängte.



Umstrittener „divo“:
Lauri-Volpi auf der Höhe
seiner Karriere

DISKOTHEK

Giacomo Lauri-Volpi hat sehr viele Schallplattenaufnahmen eingesungen. Einer Übersicht aus dem Jahre 1957 kann man entnehmen, daß es damals noch etwa 90 Schellack-Platten mit ihm gegeben hat. Hier sind besonders die „Otello“-Aufnahmen zu empfehlen, die die italienische EMI-Schwester „La Voce del Padrone“ im Oktober 1941 in Mailand aufgenommen hat. Man vergleiche diese Aufnahmen mit denen von Tamagno oder Zenatello, und man wird intensivstes Drama aus dem Süden zu hören bekommen, wobei schließlich doch die Stimme einzigartig triumphiert.

Von LP-Veröffentlichungen sind hervorzuheben:

England:

Meyerbeer: Gli Ugonotti (Ausschnitte)

epo 0344

Opera Recitals LPV 45017

Verdi: Luisa Miller (komplett) LPC 1221

Verdi: Trovatore (Ausschn.) OLPC 50153

Amerika:

Addio fiorito asil Eterna 724

Andrea Chenier Eterna 755

Bellini-Puccini (Ausschnitte) Eterna 722

A te o cara TAP 303

Di quella pira TAP 333

La Favorita TAP 328

La Bohème: Duett Eterna 736

Operatic Recital Scala 830

Operatic Recital Cetra 45017

Tosti: Lieder Eterna 728

Verdi: Arien Eterna 703

Verdi: Luisa Miller Cetra 1221

Verdi: Trovatore Cetra 1226

Verdi: Trovatore (Ausschnitte) Cetra 50153

Italien:

Florilegio lirico Cetra LPV 45017

Arien I VdP QBLP 5057

Arien II VdP QBLP 5058

La Bohème (komplett) Royale 1542-3

Darüber hinaus sollen in Italien Gesamtaufnahmen von „Carmen“, „Rigoletto“ und den „Hugenotten“ existieren, die Lauri-Volpi für Radio Italiana eingesungen hat und die auf Tonband festgehalten worden sind. Die Hugenotten-Gesamtaufnahme ist 1957 von der Cetra veröffentlicht worden, ist aber seit 1958 bereits völlig vergriffen.

Deswegen ist es nur willkommen, daß wir sehr viele Schallplatten-Aufnahmen von ihm besitzen. Noch heute ist umstritten, ob Lauri-Volpi wirklich ein hörbares Vibrato besessen hat — zum Unterschied vom Tremolo, wie es sporadisch und unkontrolliert in den späten Aufnahmen zu vernehmen ist. Vibrato und ein stimmliches Zittern sind denn auch nicht identisch. Es scheint so, daß oft ein technischer Fehler, die Schwingungen eines begleitenden Horns zum Beispiel, auf den frühen elektrischen Aufnahmen ein Schwanken in der Stimme des Sängers vortäuschte, das in Wirklichkeit nicht vorhanden war. Was jedoch immer wieder an seinen Einspielungen auffällt, ist

die Formung der Vokale, insbesondere ihre Modifizierung in den hohen Registern, die der Stimme des Sängers ihre ausgezeichnete stimmliche Resonanz gibt. Seine Kopftöne sind berühmt gewesen, besonders seine leisen Töne zu Beginn von Andrea Cheniers „Improvviso“, im „Ch'ella mi creda“ aus dem „Mädchen aus dem Goldenen Westen“ oder in Rigolettos „Parmi veder la lagrime“. Wie leicht und ungezwungen doch diese Stimme in den höchsten Lagen klingt — gerade dort, wo sich der kleinste Mangel als fatal erweisen könnte! Selbst in den erregendsten Fortissimo-Passagen bleibt das Legato perfekt, wie es die herrliche Aufnahme des Nil-Duetts mit Elisabeth Reth-

berg erweist. Und dann ertönt plötzlich eine beseelte Mezza voce, über die in diesem Duett nicht jeder große Tenor verfügt. Diese technischen Qualitäten werden nur noch von der klaren Deklamation und der Distinktion der Phrasierung übertroffen. Weich verströmendes Gefühl und dramatische Intensität vereinigen sich durch die innere Ausgeglichenheit und die völlige Beherrschung der Sprache. Man kann über die Interpretation der Rollen verschiedener Meinung sein — mir erscheint sie oft zu heroisch —, aber es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß diese Stimme durch die individuelle musikalische Intelligenz auch heute noch bezaugend ist.