



Poesie

Zweimal als Mimi vertreten: Renata Tebaldi

In Puccinis „Bohème“-Partitur erscheinen die kleinen musikalischen Formen in geradezu vollendeter Durchgestaltung: teils in äußerst lebhafter Aktion der Beteiligten, teils im Bereich zartester Introvertiertheit. Mit Hilfe der beiden Librettisten Giuseppe Giacosa und Luigi Illica und unter der dauernden tätigen Mitarbeit des Komponisten ist hier ein bemerkenswert unabhängiges Textbuch entstanden, dessen junge, angeblich musikfremde Realistik noch bei dem kritischen Eduard Hanslick Widerwillen und Ablehnung hervorrief. Inzwischen sind Puccinis jetzt beinahe sieben Jahrzehnte alte Szenen aus dem Leben der Bohème (nach Henry Murger) längst über den Meinungsstreit des Tages hinausgewachsen: trotz des heute nicht mehr zutreffenden Pariser Milieus sind sie nach wie vor ein Lieblingskind des internationalen Opernpublikums, ein Bestseller der Schallplattenindustrie, die mit immer neuen Einspielungen des Werkes aufwartet. Das Bühnenrepertoire hat eindeutig für den Meister von Torre del Lago entschieden, der genau wußte, was er in seinem Bereich vermochte und die Grenzen seiner Möglichkeiten eigentlich nirgends überschritten hat. In der „Bohème“ hat Puccini das künstlerische Ideal seiner Frühepoche wohl am reinsten verwirklicht. Ihre musikalische Formgebung, die bereits vor 30 Jahren von Walter Maisch in einer Erlanger Dissertation untersucht wurde, beweist, daß der Komponist ungewöhnlich sorgfältig und überlegt zu Werke gegangen ist: mit untrüglichen Sinn für die Gesamtdisposition wie für die Anlage der einzelnen Szenen, wobei die Verarbeitung bestimmter, vorwiegend eng miteinander verknüpfter Motive von entscheidender Bedeutung war. Erst allmählich wurde es deutlich, daß der kultivierte Verismus, wie Puccini ihn pflegte, aus dauerhafteren Quellen gespeist wurde als derjenige seiner italienischen Kollegen; speziell in der „Bohème“ ging er kaum jemals auf brutale Wirkung aus. Starke dramatische Spannungen kommen in diesen Szenen, die primär am Lyrischen orientiert sind, zwar nur in bedingtem Maß zur Geltung; trotzdem ergibt sich ein eigentümlicher Ablauf von häufig wechselnden, fluktuierenden seelischen Regungen, die zwischen Turbulenz (2. Akt) und jugendlicher Ausgelassenheit (die korrespondierenden Anfänge des ersten und vierten Bildes) einerseits und der schwärmerischen sentimental Liebesbeziehung Mimi—Rudolf andererseits hin und her pendeln. Selbst der Tod der jungen schwind-süchtigen Mimi mutet in diesem Milieu nicht eigentlich tragisch an: sie stirbt sanft und von den schönsten Erinnerungen ihres Erdendaseins beseligt unter den Menschen, die ihr nahestehen.

Alle diese vielfältigen kompositorischen Bausteine gilt es zu berücksichtigen, wenn es darum geht, Puccinis „Bohème“ auf die tönende Scheibe zu bannen. Das rein Sän-

in der Mansarde

Werner Bollert:
Puccinis „Bohème“
in acht
Gesamtaufnahmen
und
zwei Querschnitten

gerische, so meint man zunächst, müßte ja ohnehin leicht zu bewältigen sein, weil alle Partien gut in der Stimme liegen, nicht allzu umfangreich sind und sich sozusagen von selbst abspulen. Im Vergleich zu Verdis oder gar Wagners Anforderungen mag das wohl zutreffen, wie es auch in Italien nur wenige Künstler geben wird, die solche Bühnenrollen ganz verfehlen. Dennoch gehören zu einer wahrhaft geglückten „Bohème“-Einspielung noch andere Faktoren, die man keinesfalls geringerschätzen darf: Von Anfang an schiebt sich jene einmalige „Atmosphäre“ machtvoll in den Vordergrund, deren Vernachlässigung sehr bald spürbare negative Folgen nach sich ziehen muß. Um die Mimi-Rudolf-Haupthandlung braucht einem für die unmittelbare Wirkung der Oper nicht bange zu sein; jedoch wird eine Schallplattenaufnahme der „Bohème“ um so besser ausfallen, je glaubwürdiger darin die Welt der vier Bohemiens gerät, ihr Treiben in der Armseligkeit der Mansarde und dann das Volksgewühl im und vor dem Café Momus. In dieser Hinsicht bietet bei der älteren Decca-Aufnahme gerade das erste Bild einen ungetrübten Genuß; die vier Freunde stimmen da besonders gut zueinander, alles in diesen Szenen gelingt wie von selbst. Erede am Pult hält solches Niveau mit, er musiziert ausgesprochen feinfühlig und nach Möglichkeit unroutiniert. In der frühen Columbia-Aufzeichnung (Votto) kommt die Sache erst beim Auftritt des Hauswirtes richtig in Schwung, dessen Szene hier vorzüglich ausgefallen ist; und der Dirigent läßt sich nur zu gern mitreißen. Die neueste Electrola-Einspielung wird von dem Temperament des noch jugendlichen Kapellmeisters Schippers mitgeprägt; hier ist die Mansarde von einer geradezu berstenden Vitalität erfüllt, der sich die lebhaft agierenden Bohemiens ausgezeichnet einfügen. Ebenso wie für das erste Bild die jüngere Decca-Platte (Serafin) von der älteren der gleichen Firma (Erede) bezüglich des Atmosphärischen übertroffen wird, so ist hierin die bejahrtere Philips-Aufnahme (Molinari Pradelli) der technisch anspruchsvolleren der Deutschen Grammophon Gesellschaft (Votto) eindeutig überlegen. Bei Philips darf man die Vierergruppe der Freunde wirklich als homogen bezeichnen; nichts ist überzogen und überall wird der leichte Ton gewahrt, der hier erforderlich ist.

Das zweite Bild stellt dem modernen Aufnahmetechnikern reizvolle Aufgaben und gibt ihm zugleich mannigfache Hilfsquellen an die Hand. In diesem Punkt mögen die jüngsten Aufzeichnungen von vornherein ein gewisses Plus für sich buchen, können sie doch jetzt dank der Stereophonie neue Klangräume öffnen, raffiniertere Einblendungen hervorzubringen, als das bisher möglich gewesen war. Von derartigen Gegebenheiten profitieren Einspielungen wie diejenigen von Decca (Serafin), Electrola (Schippers), RCA (Leins-

dorf) und DGG (Votto); aber auch für manche Strecken der monauralen Columbia scheint die Stereophonie bereits vorausgeahnt zu sein. Auf dem technischen Sektor hat insbesondere RCA hervorragend gearbeitet; vortrefflich auch bei Electrola die Steigerung gegen Ende dieses Bildes. Bei DGG ist dieser Schluß ebenfalls höchst gelungen: Da wurde das Orchester etwas zurückgenommen, so daß die Singstimmen noch besser heraustreten.

Für die Anfangsszenen des vierten Bildes bietet Columbia noch immer ein Muster an lebendiger Wiedergabe; die neuere Electrola kann freilich durchaus mit ihr wetteifern (die Philips-Aufnahme glänzt vor allem durch das einleitende Duo Marcel—Rudolf).

Die Schallplatten-„Bohème“ kann, wenn man's darauf anlegt, sehr wohl zum Tummelplatz äußerlicher Effekte werden. Hierin überschlägt sich die RCA-Aufnahme, die uns keinerlei Geräusch erspart und selbst die geringfügigsten Einzelvorgänge um jeden Preis zu verdeutlichen sucht. Da hört man etwa im vierten Bild das Wegwerfen von Feder und Pinsel, das Herantragen von Stühlen und Tischen, das „Waffengeklirr“ und zugleich lang andauerndes Stimmengetöse, schließlich bei Mimis Tod Rudolfs ersticktes, nicht endenwollendes Schluchzen, das — vom Orchester übertönt — fast wie hektisches Gelache wirkt. Ein ähnlich larvoyantes Verhalten Rudolfs während der Sterbeminuten halten auch Decca 1 sowie der Ariola-Querschnitt für erforderlich und richtig. Ob dies alles nun wirklich zum Wesen der kostbaren Partitur hinführt, bleibe dahingestellt; fast überall würden ein paar Andeutungen genügen. Columbia und Philips andererseits verzichten fast völlig auf derartige billige Wirkungen; und noch die bisher letzte Neuaufzeichnung der Electrola opfert auch in der Stereo-Pressung nirgends die künstlerischen Belange zugunsten technischer Raffinesse auf. Hier ist jegliches falsche Pathos verbannt, demzufolge gibt es auch am Ende keinen weinenden Rudolf mehr, nur die cis-moll-Trauerklänge selbst sprechen noch zu uns.

Sämtliche vorliegenden Gesamtaufnahmen in italienischer Sprache — sieben an der Zahl — haben den Vorzug, von dem Apparat wesentlicher italienischer Musikbühnen getragen und von prominenten Kapellmeistern geleitet zu sein. Tullio Serafin (Decca 2), der Doyen der noch amtierenden Dirigenten, und Antonino Votto (mit zwei Aufführungen, bei Columbia und DG, vertreten), gehören schon der alten Generation an, während Alberto Erede (Decca 1) und deutsche Gesamtaufzeichnung der DGG und Francesco Molinari Pradelli (Philips) heute im besten Mannesalter stehen. Abgesehen von diesen vier profilierten Operndirigenten sind noch zwei Nicht-Italiener am Pult zu registrieren: Erich Leinsdorf (RCA) und Thomas Schippers (Electrola), der bei weitem jüngste der hier

mitwirkenden Dirigenten. Erede wie Serafin musizieren mit der römischen Accademia di Santa Cecilia, Leinsdorf und Schippers mit der Oper zu Rom, Votto das erstemal (Columbia) mit der Mailänder Scala, das zweitemal (DGG) mit dem Apparat des Maggio Musicale Fiorentino, Molinari Pradelli mit dem Teatro San Carlo zu Neapel. So ergibt sich ein in seiner Qualität höchst achtbarer Querschnitt durch die italienische Opernwelt von heute und zugleich das erfreuliche Resümee: Die Puccini-Pflege in Italien ist noch nicht allzusehr von Routine angekränkt (wobei natürlich bei Schallplatten-Dokumentationen ein stärkeres Maß der Verantwortlichkeit als sonst üblich angewandt wird). Von den Dirigenten aus betrachtet ist das künstlerische Niveau dieser „Bohème“-Aufnahmen im allgemeinen konstant. Erede disponiert ähnlich sorgfältig wie Serafin, der allerdings bedächtiger musiziert und etwas breitere Tempi wählt; von den zahlreichen Feinheiten der Partitur wird keine übergangen. Molinari Pradelli profiliert insbesondere zu Beginn des ersten Bildes manches schärfer als seine italienischen Kollegen, was dem Stil der „Bohème“ nur gut bekommt; den Ablauf des Werkes weiß er jederzeit unter Spannung zu halten. Vottos erste Wiedergabe (Columbia) wird — besonders im dritten Bild — wohl ein wenig mit beeinflusst sein von der künstlerischen Initiative der Callas; hier erscheint der ganze Akt in recht energischer Zusammenfassung. Für den Dirigenten Votto ist jedoch die spätere Einspielung charakteristischer (DGG), bei der oftmals seine delikate Behandlung des orchestralen Parts auffällt, mitunter aber auch Verlangsamungen des Tempos, die schon zur Verschleppung tendieren und die Gefahr einer Spannungslosigkeit heraufbeschwören (beispielsweise der Schluß des dritten Aktes und die Szene Mimi—Marcel). Daß ihm dafür wiederum andere Episoden schöner geraten als den übrigen Dirigenten, sei der Gerechtigkeit halber gern ausdrücklich vermerkt. Leinsdorf ist (ebenso wie Schippers) tief im amerikanischen Musikleben verwurzelt, das ihm viel zu verdanken hat; im Falle der italienischen „Bohème“ befriedigt seine dirigentische Leistung nicht. Fast an keiner Stelle der Oper bietet er mehr als nur die gewohnte Theaterschablone — für die Kostlichkeiten der „Bohème“ ist das entschieden zu wenig. Schippers hingegen legt sich mit Verve und spürbarer innerer Beteiligung ins Zeug. Daß sein Musizieren gelegentlich ins „Al fresco“ gleitet, will nicht soviel besagen gegenüber den hochehrfurchtlichen künstlerischen Resultaten, mit denen gerade diese Neuaufnahme aufwarten kann.

Beginnen wir bei den Sängern mit derjenigen Gestalt, die Puccini am meisten geliebt hat: Mimi. Sie bietet bekanntlich eine Partie, die gleichermaßen von dramatischen wie von leichteren Sopranstimmen (auch solchen mit Koloraturneigung) gesungen wird. Maria

Callas, Renata Tebaldi und Antonietta Stella vertreten würdig das eine Fach, Anna Moffo, Renata Scotto und (bisher noch) Mirella Freni das andere. Der Tebaldi begegnen wir gleich zweimal (Decca 1 und 2). Als die erste der beiden Gesamtaufnahmen entstand, war sie auf dem Gipfelpunkt ihres gesanglichen Könnens; immer aber hat man den Eindruck eines natürlichen, nicht vom Perfektionismus angekränkelten Wachstums. Decca 2 zeigt in der Art der Tebaldischen Interpretation keine wesentlichen Abweichungen gegenüber Decca 1. Die Schlußszene des ersten Aktes gefällt mir in der Erede-Einspielung

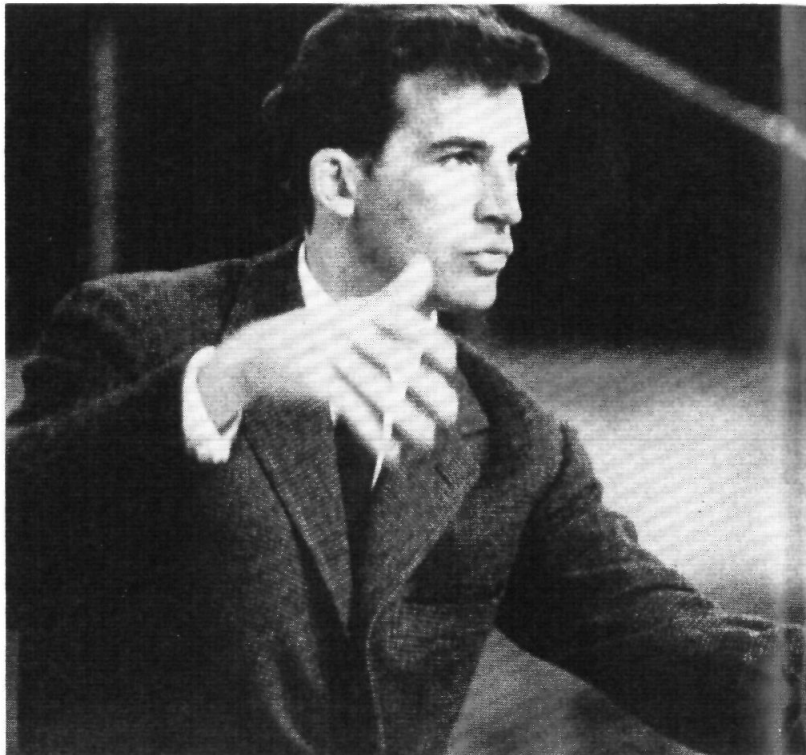
für den Plattenkonsumenten mutet dies nun zwar nicht „unmittelbar“ an, dennoch möchte man ihre recht persönlich geprägte Mimi und ein schönes, wenn auch im letzten Bild fast zu starkes Vibrato nicht missen. Trotz einiger kleiner Schwächen, die sich in den Schlußabschnitten des dritten Bildes bemerkbar machen, vermag Antonietta Stella dieser Figur blutvolles Leben zu verleihen. — Die Amerikanerin Anna Moffo gibt, wie es scheint, einige Probleme auf. Gewiß ist ihre Mimi bisweilen ansprechend; hört man ihr jedoch länger zu, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß sich die Lei-

erstes Solo wirken da wie „neugeboren“; und dem Ende des ersten Bildes haftet nichts opernhafte Gestelltes, Schwelgerisches an, hier ereignet sich vielmehr eine Liebeszene zwischen zwei jungen Menschen, die (auch dank Nicolai Geddas) glaubhaft und darum mustergültig ist. In keinem Takt läßt die Intensität der Freni nach; über das wichtige dritte Bild entwickelt sie das Wesen dieser rührenden Frauengestalt bis zum Augenblick des Todes.

Haben es die Interpreten des Rudolf dem gegenüber nicht etwas einfacher? Eine Auswahl der besten Tenöre ist hier aufgeboten,



Die Protagonisten der deutschsprachigen Gesamtaufnahme:
Sándor Konya und Pilar Lorengar



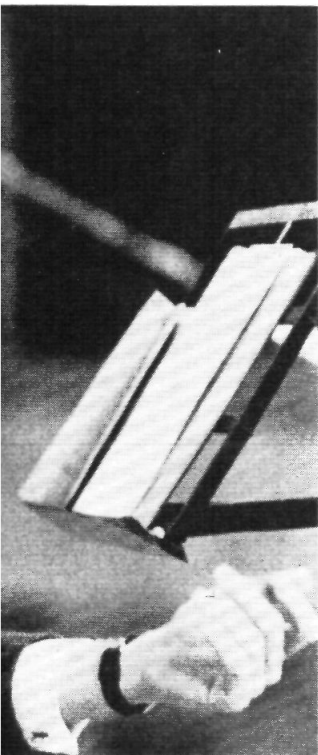
Dirigiert mit Verve und innerer Beteiligung:
Thomas Schippers, amerikanischer Dirigent des Jahrgangs 1930

noch eine Kleinigkeit besser, weil sie dort menschlich schlichter und wahrhaftiger wirkt. Aber auch unter Serafin (Decca 2) präsentiert sie eine sehr reife, ästhetisch ausgewogene Leistung; merkwürdig ist nur, daß sie sich bei Mimis Tod in gewisse theatrale Wendungen flüchtet, die jedenfalls für die Schallplatte nicht notwendig wären. — Maria Callas erfaßt auch diese Rolle primär von ihren gestalterischen Möglichkeiten. Gleich mit Mimis erstem Auftreten wird die große Darstellungskunst der Callas offenbar, die von Anfang an in einzelnen Zügen die Krankheit des Mädchens zu zeigen sucht. Mag ihrer Stimme auch die eigentliche Wärme versagt sein, ihre Mimi hat dennoch sofort ein unverwechselbares Gepräge: ein wenig herb und unsentimental. Im zweiten Bild kann sie dann beweisen, wie gut sie sich dem Ensemble einzufügen und auch unterzuordnen weiß. Die menschliche Verzweiflung im dritten Bild kommt bei ihr stärker zum Ausdruck als bei der Tebaldi, wie sie überhaupt ein paar interessante künstlerische Belichtungen (so das seltsam Atemlose, Gehetzte ihres Auftretens) beisteuert. Einige stimmliche Verschärfungen, vielleicht sogar mit Vorbedacht eingesetzt, seien nur angedeutet; das den Akt abschließende kurze Duettino Mimi-Rudolf wird von ihr und ihrem Partner di Stefano — in völlig richtiger Erwägung des Inhaltlichen — als Piano-Studie durchgeführt. Mimis Sterbeszene legt die Callas ganz zart und untheatralisch an, die Gestalt verlischt wie ein Licht im Luftzug; eine Gestaltung von Format, die bei aller Bewußtheit doch ergreift und sich in der Erinnerung behauptet. — Antonietta Stella singt ihr erstes Solo mit derart überlegten Nuancen, als stünde sie auf einem Konzertpodium;

denkschaftlichkeit ihres Ausdrucks gleichsam auf einer durchweg mittleren Ebene bewegt, wobei das etwas standardisierte Gefühl keine rechte Nachwirkung hinterläßt. Bisweilen ist eine Leere zu spüren, als ob hier das Wesen der Mimi nicht ganz ausgeschöpft würde. Ist ihr an sich wohlgeschulter Sopran doch zu wenig mit eigenem Timbre gesättigt? — Von der Gefahr, entscheidende Stellen etwa im Schlußakt übermäßig zu sentimentalisieren, ist ihre Stimmkollegin Renata Scotto freilich nicht bedroht. Bei ihr sind Gefährdungen im anderen Sinne zu vermerken. Entsprechend ihrer Gilda-Ausdeutung (in der Gesamtaufnahme des „Rigoletto“ bei der DGG) gibt es auch bei ihr Stellen, die flach, ein bißchen leirig und seltsam unbetiegt wirken; manches wiederum gelingt ihr sehr schön. Nur wenigen Sängerinnen von heute wurden bisher so verschiedenartige Beurteilungen zuteil wie gerade Renata Scotto; ihrer italienischen Stimme würde man nicht gerecht, wenn man sie lediglich „kalt“ nennen wollte, zeigt sie doch hier ganz allgemein, daß sie selbst den ausgesprochenen Lyrismen der Mimi-Partie gewachsen ist. Wie weit ihr gut geführter Sopran in den entscheidenden Momenten dieser Oper wahrhaft zu ergreifen vermag, das bleibt freilich offen. (Vottos auffallend langsame Tempi im dritten Bild kann sie gestalterisch nicht ganz erfüllen.) — Von den jüngeren italienischen Interpreten der Mimi hat sich Mirella Freni die Rolle vielleicht am tiefsten zu eigen gemacht. Mit ihr tritt wirklich die Poesie in die Mansarde; mit echten künstlerischen Mitteln ohne falsches Gefühl verkörpert sie das Mädchen aus dem Volke, dem zunächst nicht jener „Zug zum Tode“ der Callas beigegeben ist. Noch die bekanntesten Stücke der Partitur wie Mimis

wobei die großen Stimmen (wie die dei Monacos) von vornherein ausscheiden. Mit Maria Callas (Col.) singt Giuseppe di Stefano, Renata Tebaldi Partner sind Giacinto Prandelli (Decca 1) bzw. Carlo Bergonzi (Decca 2). Gianni Poggi ist zweimal als Rudolf zu hören, bei der Philips-Aufnahme und in der neueren DGG-Einspielung. Schließlich bei RCA Richard Tucker und bei Electrola Nicolai Gedda. Die lyrische Gesangskultur di Stefanos steht hier vielleicht nicht immer auf höchster Stufe, doch ist auch in dieser Rolle jenes sympathisch Jungenhafte spürbar, das ihn seit jeher ausgezeichnet hat und dem Rudolf gut ansteht. Der Callas ist er ein aufmerksamer Partner; erstaunlich, wie er sich ihrem spezifischen Stil anzupassen weiß. — Prandelli zählt gewiß zu den besten Interpreten des Rudolf, die wir auf der Schallplatte haben. Schon in der Einleitungsszene der vier Freunde singt er locker und leicht, ganz wie es sein muß; der Schluß dieses Bildes kommt bei ihm beglückend schön und ist dennoch ohne jeden Anflug von Pathos (gegen Ende des dritten Aktes scheint er stimmlich fast zu sehr zurückzuhalten). — Demgegenüber wirkt Bergonzis Tenor etwas schwergewichtiger; er singt jedoch stets mit Delikatesse und Kultur. Seine beste stimmliche Leistung gibt er im Schlußakt, in dem er sich durchaus gleichrangig neben der Tebaldi zu behaupten weiß. — Der Stimme Gianni Poggis fehlt es gelegentlich an tenoralem Schmelz, auch singt er rhythmisch nicht immer zuverlässig und wirkt ein wenig undiszipliniert; dennoch vertritt er den männlichen Typ ausnehmend gut: noch überzeugender als bei DGG wohl in der stärker ensemblebetonten Philips-Aufzeichnung, bei der ihm insbesondere das dritte Bild strahlend gerät. — Richard Tucker

stellt auch als Rudolf seine Vorzüge und Nachteile gleichermaßen unter Beweis; bei ihm ist das immer eine Frage nicht des sängerischen Könnens, sondern des künstlerischen Geschmacks. Stimmlich gibt es bei ihm mancherlei Exquisites (so etwa im dritten Bild) zu hören; doch die manirierte Art der Wiedergabe schmälert seine Leistung, die gelegentlich bis auf den Grund unecht wirkt und im Schlußakt mitunter in fades Sentiment abgleitet. — Nicolai Gedda hingegen darf als einer der besten Sänger des Rudolf überhaupt gelten, er bewältigt seinen Part mit höchster Eleganz und Kultur, ohne



deshalb etwa neutral-unbeteiligt zu wirken. Sein Rudolf ist leicht, federnd und sehr männlich; in dieser ungezwungenen und natürlichen Weise scheint Gedda selbst die besten italienischen Stimmkollegen noch zu übertreffen. Er bietet hier einen einzigen Hörgenuß; so entsteht eine sachlichere, modernere Puccini-Interpretation, die dennoch überall im Belkantistischen wurzelt. Im Hinblick auf die anderen Figuren der „Bohème“ können wir uns kürzer fassen. Die kleinere Partie der Musette scheint keine Problematik zu enthalten. Man wird gut daran tun, hierfür eine gleichsamer spitzige, durchschlagskräftige Stimme zu wählen, die sich zudem aufs Pointieren verstehen sollte. Die berechtigten Wünsche des Schall-

plattenhörers werden hier im allgemeinen erfüllt. Außer der gesanglich hervorragenden, sonst aber reichlich damenhaft anmutenden Hilde Guden (Decca 1) sind vorwiegend Südländerinnen zu verzeichnen. Schon Gianna d'Angelo (Decca 2), eine Amerikanerin italienischer Herkunft, weiß das Wesen der Musette schärfer und markanter zu zeichnen, ohne dabei das Stimmliche zu vernachlässigen. Ähnlich profiliert sind die Leistungen von Mariella Adani (Elec.), Jolanda Meneguzzi (DGG) und Mary Costa (RCA), deren leichter Koloratursopran nur im Ensemble des zweiten Bildes gelegentlich etwas überfordert wird. Als Musette überzeugt Anna Moffo (Col.) weit mehr als mit ihrer Gestaltung der Mimi. Bruna Rizzoli (Philips) wiederum kann hier eine etwas kräftigere Stimme ins Feld führen, der es freilich bisweilen an letzter Beweglichkeit mangelt.

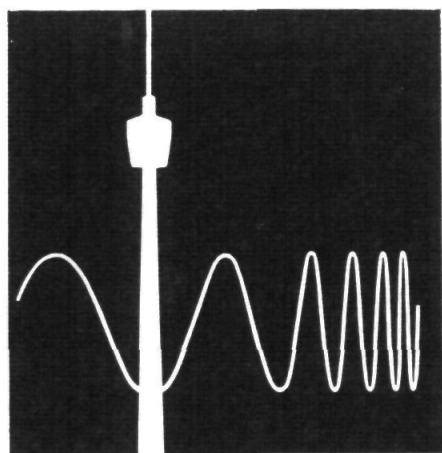
Der Marcel — er zählt nicht unbedingt zu den Paraderollen für Bariton — konnte dennoch mit ersten Künstlern besetzt werden. Wenn man bedenkt, daß diese Partie weitgehend in den Ensembles eingebettet ist, muß man als die vollkommensten Interpreten Rolando Panerai (Col.) und Renato Capocchi (Philips) bezeichnen: in der Art ihres Gesangsstils ebenso hinreißend wie vom Temperament und von der schauspielerischen Aktion her. Mit Tito Gobbi (DGG) und Ettore Bastianini (Decca 2) ist diese Rolle wohl doch zu „groß“ besetzt, obwohl beide als Persönlichkeiten eindrucksvoll sind. Insbesondere der Marcel Gobbi scheint den künstlerischen Rahmen bisweilen schon zu sprengen; Bastianini, im dritten Akt entschieden zu gewichtig wirkend, fügt sich im zweiten und vierten Bild weitaus besser und fesselnder in die Handlung ein. Mario Sereni (Elec.), ebenfalls mehr zum schwereren Stimmtypus tendierend, ist an persönlicher Ausstrahlung Gobbi und Bastianini unterlegen; Schippers, Gedda und dem übrigen Ensemble gelingt es jedoch, ihn mitzureißen. Ein ähnliches, wenn auch bedeutenderes Stimmvolumen besitzt Robert Merrill (RCA), der in seiner charaktervollen Haltung einen wesentlichen Aktivposten der Leinsdorf-Einspielung ausmacht. Ein Wort der Bewunderung schließlich noch für Giovanni Inghileri (Decca 1), dem man die Zahl seiner Lebensjahre einfach nicht anmerkt; seine Gestaltung des Marcel kann noch heute Vorbild sein für künstlerische Überlegenheit und für absolute Disziplin.

Die Rollen des Schounard und Collin singen und spielen sich gleichsam von selbst, wobei dem Collin wenigstens noch das dankbare „Mantel“-Solo mitgegeben wurde. Eine Delikatesse für Bassisten vom Range eines Cesare Siepi (Decca 2), Raphael Arié (Decca 1), Nicola Zaccaria (Col.) und Giorgio Tozzi (RCA), die sich in der Qualität ziemlich nahestehen. Einen trefflichen Philosophen repräsentiert auch Ferruccio

Mazzoli (Elec.). Zweimal als Collin zu hören ist Giuseppe Modesti (Phi. und DGG): Die lebendigere Atmosphäre der Philips-Aufnahme hinterläßt den Eindruck, als sei seine Leistung hier auch musikalisch besser. — Unter den Darstellern des Schounard ist Fernando Corena (Decca 1) zu erwähnen, der diese relativ blasse Figur kommodiantisch und markant zu umreißen versteht. Bei Decca 2 glänzt Renato Cesari stimmlich vor allem im ersten Bild durch Mezza-voce-Wirkungen; bei Philips fügt sich Guido Mazzini prachtvoll in die Gruppe der Bohemiens ein. Einen guten Standard vertreten weiterhin Philip Maero (RCA) und Giorgio Giordetti (DGG). — Die übrigen Randfiguren sind bekanntlich von den Autoren ohnehin so scharf gezeichnet, daß sie kaum zu verfehlen sind. In zwei Aufzeichnungen (Col. und Elec.) kann sich als Bernard der vorzügliche Carlo Badioli in den Vordergrund spielen, auch Virgilio Carbonari (DGG) füllt diese Episode vortrefflich aus. Fernando Corena, der als Hauswirt (Decca 2) eine disziplinierte Leistung bietet, überzieht bei RCA diesen Part erheblich. — Auch um die winzige Partie des Alcindor steht es nicht schlecht, da man hierfür profilierte Künstler wie Badioli (Col.), Carbonari (DGG), Corena (Decca 2) oder Paolo Montarsolo (Elec.) zur Verfügung hat.

Zwei Querschnitte in italienischer Sprache

Der früher von der Deutschen Grammophon Gesellschaft, neuerdings von Ariola vertriebene „Bohème“-Querschnitt hat sich aus einer älteren Cetra-Gesamtaufnahme bis in unsere Tage hinübergerettet; er verdient es. An Musik bietet er erstaunlich viel: aus dem ersten Bild die gesamte Szene Mimi—Rudolf (abgesehen vom Intermezzo der Freunde); den größeren Teil des zweiten Aktes (von „Oh! Musetta!“ an bis zum Schluß); die ganze Schlußszene des dritten Bildes und das Anfangsduo Marcel—Rudolf aus dem vierten Akt, Collins „Mantel“-Lied sowie die Finalszenen. Dieser zweite Akt ist — auch aufnahmetechnisch — an Lebendigkeit kaum zu überbieten, vor allem dank der äußerst temperamentvollen und auch das Ordinaire miteinbeziehenden Musette der Elvira Ramella. Gabriele Santini musiziert recht sensibel und differenziert. Ferruccio Tagliavini singt sehr leicht, was dieser Partie nur zugute kommt; dennoch ist seine Tenorstimme der großen Aufschwünge fähig. Giuseppe Taddei Marcel fügt sich großartig ein, als Collin hat Cesare Siepi seine effektvolle Solonummer. Die Mimi der Rosanna Carteri ist zwar nicht immer gerade voller Poesie, sie übertreibt jedoch niemals und verleiht dem Mädchen die einfachen, überzeugenden Züge (vor allem im dritten Bild singt sie vieles schön und auch ohne ton-



Deutsche Funkausstellung 1965

Stuttgart-Killesberg

27. 8. — 5. 9.

täglich 9 bis 19 Uhr

1. Renata Tebaldi (Mimi), Hilde Guden (Musette), Giacinto Prandelli (Rudolf), Giovanni Inghilleri (Marcel), Fernando Corena (Schaunard), Raphael Arié (Collin), Melchiorre Luise (Bernard und Alcindor). Chor und Orchester der Accademia de Santa Cecilia Rom; Dirigent: Alberto Erede
Decca MD 1009/10 Mono, 32,— DM (etwa 1951/1952)
2. Rosanna Carteri, Elvira Ramella, Ferruccio Tagliavini, Giuseppe Taddei, Pier Luigi Latinucci, Cesare Siepi. Chor und Orchester des Italienischen Rundfunks Turin; Dirigent: Gabriele Santini.
Eurodisc 70 512 KR Mono, 21,— DM (etwa 1952/1953)
3. Victoria de los Angeles, Lucine Amara, Jussi Björling, Robert Merrill, John Reardon, Giorgio Tozzi. RCA Victor Orchestra; Dirigent: Sir Thomas Beecham.
His Master's Voice ALP 1921 Mono, 25,— DM (1956)
4. Antonietta Stella, Bruna Rizzoli, Gianni Poggi, Renato Capocchi, Guido Mazzini, Giuseppe Modesti, Melchiorre Luise (Bernard), Giorgio Onesti (Alcindor). Chor und Orchester des Teatro di San Carlo Neapel; Dirigent: Francesco Molinari-Pradelli.
Philips A 00 444/45 L Mono, 50,— DM (1956/1957)
5. Maria Callas, Anna Moffo, Giuseppe di Stefano, Rolando Panerai, Manuel Spatafora, Nicola Zaccaria, Carlo Badioli (Bernard und Alcindor). Chor und Orchester der Mailänder Scala; Dirigent: Antonino Votto
Columbia C 90 553/54 Mono, 50,— DM (1957/1958)
6. Renata Tebaldi, Gianna d'Angelo, Carlo Bergonzi, Ettore Bastianini, Renato Cesari, Cesare Siepi, Fernando Corena (Bernard und Alcindor). Chor und Orchester der Accademia di Santa Cecilia Rom; Dirigent: Tullio Serafin
Decca SXL 2170/71-B Stereo, 42,— DM (1959/1960)
7. Pilar Lorengar, Rita Streich, Sándor Kónya, Dietrich Fischer-Dieskau, Horst Günter, Klaus Bertram, Fritz Ollendorff (Bernard), Fritz Hoppe (Alcindor). Chor und Orchester der Staatsoper Berlin; Dirigent: Alberto Erede
DGG 138 720/21 Stereo, 50,— DM (1960/1961)
8. Anna Moffo, Mary Costa, Richard Tucker, Robert Merrill, Philip Mauro, Giorgio Tozzi, Fernando Corena, Giorgio Onesti. Chor und Orchester des Opernhauses Rom; Dirigent: Erich Leinsdorf
RCA LSC 6095-B 1/2 Stereo, 42,— DM (1961/1962)
9. Renata Scottò, Jolanda Meneguzzi, Gianni Poggi, Tito Gobbi, Giorgio Giorgetti, Giuseppe Modesti, Virgilio Carbonari (Bernard und Alcindor). Chor und Orchester des Maggio Musicale Fiorentino; Dirigent: Antonino Votto
DGG 138 764/65 Stereo, 50,— DM (1961/1962)
10. Mirella Freni, Mariella Adani, Nicolai Gedda, Mario Sereni, Mario Basiola jr., Ferruccio Mazzoli, Carlo Badioli (Bernard), Paolo Montarsolo (Alcindor). Chor und Orchester des Opernhauses Rom; Dirigent: Thomas Schippers
Electrola STA 91 311/12 Stereo, 50,— DM (1963)

Große Singschauspieler für Nebenrollen:
Jolanda Meneguzzi als Musette
und Tito Gobbi als Marcel



liche Schärfe). Es ist zu bedauern, daß hier für die Szenen der vier Freunde kein Raum mehr übrigblieb.

Für den HMV-Querschnitt der Electrola wurde begreiflicherweise eine ähnliche Auswahl getroffen. In den beiden Außenakten bietet Eurodisc freilich jeweils mehr Musik an, wobei für das erste Bild ein beträchtlicher Gewinn herauspringt. Dafür ist hier der dritte Akt weit besser und umfangreicher repräsentiert: abgesehen von der Eröffnung wird er nahezu vollständig wiedergegeben (von „Entrate. C'è Rodolfo?“ an bis zum Ende). Im zweiten Bild hingegen hat man sich lediglich auf den Walzer der Musette beschränkt, den Lucine Amara ansprechend zu Gehör bringt. Robert Merrill's Marcel ist von anderen Aufzeichnungen her bekannt; die übrigen Personen kommen hier relativ wenig zur Geltung. Denn diese „Highlights“ sind ja vorwiegend auf die zwei Protagonisten gemünzt: auf Victoria de los Angeles (Mimi) und Jussi Björling (Rudolf), von deren gesanglichem Ruhm sie wahrhaft mustergültig zu künden wissen (daß beide speziell für diese Rollen menschlich schon zu gereift sind, steht auf einem anderen Blatt). Allein um solcher Dokumentation willen muß diese Aufnahme erhalten bleiben — auch Beecham's wegen, der bisweilen sehr breit, aber künstlerisch ausgefeilt musiziert, der den echten Sinn für den Puccini-Klang besitzt. Leider ist die Aufnahme zur Zeit nicht mehr im Bielefelder Katalog verzeichnet. Um jedoch wirklich zureichend urteilen zu können, müßte man die komplette Einspielung vor sich haben; erst nach der Durchführung des gesamten Momus-Bildes sowie der Bohemien-Szenen im ersten und vierten Akt ließe sich Verbindliches über die Echtheit und Natürlichkeit sagen.

Die deutschsprachige Gesamtaufnahme

Der Mut der Herstellerfirma, der Deutschen Grammophon Gesellschaft, eine italienische Oper insgesamt auch in deutscher Sprache

zu produzieren, ist der Anerkennung wert. Im Falle der „Bohème“ ist sie technisch einwandfrei gelungen; in musikalischer Beziehung ist sie nur teilweise beschwingt, immer jedoch sorgfältig, wenn auch bieder ausgefallen. Auf jegliche Geräuschkulisse wird konsequent verzichtet. Die Atmosphäre des Werkes ist nicht überall gleichgut eingefangen, so wirkt der Beginn des dritten Bildes allzu nüchtern; auch die Szenen der vier Freunde sind in vielen italienischen Aufzeichnungen einfach überzeugender geraten. Das mag zum Teil wohl auch an der deutschen Sprache liegen, die ja stets ein wenig „künstlicher“ wirkt, und in der inhaltliche Geringfügigkeiten sofort eine übertriebene oder sogar falsche Betonung und Bedeutung erhalten. Der zweite Akt ist hier mit Leben erfüllt, wenn auch Rita Streich's an sich schöner, jedoch zu kleiner Sopran sich hier im Ensemble kaum recht durchzusetzen vermag. Damit muß ein Teil der vom Komponisten beabsichtigten Wirkung verlorengehen. Sándor Kónya ist und bleibt in erster Linie ein Operntenor, insbesondere am Ende des ersten Aktes; gegenüber der stellenweise vorzüglichen sängerischen Leistung tritt der menschliche Kern der Rolle ein wenig zurück. Horst Günter's Schaunard hebt sich stimmlich gut von dem etwas schwerblütigeren Marcel des Dietrich Fischer-Dieskau ab, der allenthalben markant herauszuhören ist und zudem durch deutliche Textaussprache überaus gefällt. An einigen Stellen, so zu Beginn des dritten Bildes, scheint Fischer-Dieskau's Gesangsstil dem Bastianini oder Gobbi's zu ähneln. Klaus Bertram's Baßstimme besitzt für die Partie des Collin nicht genügend Profil; hingegen weiß Fritz Ollendorff die Bernard-Episode ausgezeichnet herauszumodulieren. Einen charakteristischen Alcindor bietet Fritz Hoppe. Pilar Lorengar ist insgesamt eine durchaus bewegende Mimi, sie vermeidet das Opernpathos und strebt zur Einfachheit der künstlerischen Aussage hin. Dieser Aufnahme kommt schließlich die überlegene, wenn auch oftmals mit Routine aufgeladene Partiturkenntnis des Dirigenten Alberto Erede zugute.