

Maria Callas Eine Sendereihe von Jürgen Kesting

6. Folge Verismo und Belcanto oder: Wie der Löwe das Blut liebt

Auf die Frage nach Vorbildern geben junge Sänger gern die Antwort, dass sie erst einmal ihre eigene Persönlichkeit entwickeln wollen. Sie wollen nicht wahrhaben, dass sängerische Tradition einen kreativen Aneignungsprozess voraussetzt. Gerade die Laufbahn von Maria Callas ist die Geschichte einer Anverwandlung einer sängerischen Tradition, die um 1950 verschüttet war. Ohne sie wäre die Renaissance der romantischen Belcanto-Oper nicht möglich gewesen.

Herzlich willkommen zur sechsten Sendung, und gleich ein Beispiel für die Anverwandlung eines Vorbildes durch Maria Callas. Sie hören die Arie der zum Sterben entschlossenen Gioconda - „Suicidio“ - aus der Oper von Amilcare Ponchielli. Das Vorbild für ihre Gioconda - ein besonders markantes Portrait in der Galerie der von Maria Callas dargestellten Figuren war: Rosa Ponselle. Die 1897 geborene italo-amerikanische Sopranistin - wie Maria Callas ein Zögling des Dirigenten Tullio Serafin - beginnt die Arie mit dunkel-glühender Bruststimme. Die lyrische Phrase - „Volavan l'ore“ - krönt sie mit einem berückenden hohen A. Die Tempo-Dehnung in der Schlussphrase - „di dormir queta dentro l'avel“ - würde heute wohl als übertriebenes Rubato kritisiert werden. Aber Dehnungen des Tempos gehören zu den unabdingbaren Voraussetzungen für sängerische Interpretation.

Musik 1

Naxos 8:11138 LC 05537 T. 108	Amilcare Ponchielli, LA GIOCONDA „Suicidio“ Rosa Ponselle, Sopran Orchester. Rosario Bourdon	03'55
-------------------------------------	--	-------

Wie soeben Rosa Ponselle setzt auch Maria Callas in den ersten Phrasen die Bruststimme mit energischem Declamato ein. Der lyrischen Phrase gibt sie, ganz ähnlich wie Rosa Ponselle, eine weiche Tönung und eine fein kalligraphierte Lineatur.

Musik 2

Naxos 8.110302-04 LC 05537 T. 303	Amilcare Ponchielli, LA GIOCONDA „Suicidio“ Maria Callas, Sopran Orchester der RAI Turin. Antonino Votto	04'24
---	--	-------

Im Vergleich mit Maria Callas hat Rosa Ponselle in der hohen Lage schöner, weil weicher gesungen als Maria Callas, insbesondere den Sprung vom mittleren C auf

das zweigestrichene H. Den Text hingegen hat Maria Callas deutlicher und plastischer geformt, vielleicht auch den fatalistischen Charakter der Szene eindringlicher spürbar werden lassen.

Das Debüt als Gioconda in Verona anno 1947 brachte einen Wendepunkt in der Laufbahn von Maria Callas. Die Hoffnungen, mit denen sie 1946 nach dem Studium in Athen bei Elvira de Hidalgo in die USA zurückgekehrt war, hatten sich nicht erfüllt. Gegenüber der italienischen Zeitschrift „Oggi“ erzählte sie später in einem Bericht über ihre Laufbahn, die Met habe ihr zwei Angebote unterbreitet: die Partie der Cio-Cio-San in „Madama Butterfly“ und Leonore in „Fidelio“. Sie habe beide ausgeschlagen: die Puccini-Rolle wegen ihres Übergewichts, die von Beethoven, weil sie in englischer Sprache gesungen werden sollte.

Im Archiv der Met fand sich jedoch später eine Karte: „Exzeptionelle Stimme. Sollte auf der Bühne gehört werden.“ Zwei Wochen später hinterließ sie bei einem Bühnenauftritt keinen besonderen Eindruck. Eine weitere Notiz hält fest: „Gutes Material. Muss aber an der Stimme arbeiten.“ Für all die Absagen, die sie sammelte, kann es eigentlich nur eine Erklärung geben: die Unausgeglichenheit der Stimme. Sie entsprach nicht dem damaligen Ideal des Einregisters. Vielmehr waren die Unterschiede zwischen der dunklen Bruststimme, dem opak klingenden mittleren Register und der brillanten, manchmal auch gleißenden Kopfstimme unüberhörbar.

Dem Rat folgend, an ihrer Stimme zu arbeiten, wandte sie sich eine Zeitlang an die Sopranistin Louise Taylor. In deren Studio traf sie Anfang 1946 auf einen Mann, in den sie all ihre Hoffnungen setzte: den Anwalt Eddy Bagarozzy. Zum Auftakt der von ihm gegründeten United States Opera Company wollte er Maria Callas am 27. Januar 1947 in Chicago als Turandot herausstellen. Doch machte seine Gesellschaft schon vor dem Start pleite. Von dem Bassisten Nicola Rossi-Lemeni, einem Kollegen aus der Athener Zeit, wurde sie wenig später bei Giovanni Zenatello eingeführt. Der Tenor-Veteran, einst einer der größten Interpreten des Otello, war künstlerischer Leiter der Festspiele der Arena von Verona.

Er suchte er nach einer Sängerin für die Titelpartie in „La Gioconda“. Zunächst standen zwei arrivierte Diven auf seinem Wunschzettel: Herva Nelli, eine Favorita Arturo Toscaninis, und die aus Jugoslawien stammende Zinka Milanov, die führende lyrisch-dramatische Sopranistin der Met. Rossi-Lemeni verwandte sich nachdrücklich für Maria Callas. Sie sang Giocondas „Suicidio“. Der Siebzigjährige soll von ihrem Vortrag so begeistert gewesen sein, dass er die Noten weiterblätterte und mit ihr die Duett-Passage „Enzo! ... sei tu“ sang - mit einem Feuer, von dem er nicht wusste, dass es immer noch in ihm brannte.

Diese Passage gehört zur letzten Szene der Oper. Gioconda durchlebt noch einmal den Himmel und die Hölle der Gefühle. Was soll sie tun mit Laura: mit der Frau, an die sie den Mann verliert, den sie liebt. Laura befindet sich in ihrer Gewalt. Sie erwägt, sie zu töten. Enzo gesteht ihr ein, dass er für Laura zu sterben willens sei. Im monologischen Abschnitt - „Ecco, il velen di Laura“ - bietet Maria Callas ein höchstwertiges Beispiel für ein gestisches Singen, bei dem jede Gefühlsregung in einem Klangspiegel sichtbar wird. Leider hat sie in Gianni Poggi einen darstellerisch schwerfälligen Partner mit einer gaumig klingenden Stimme.

Musik 3

Naxos 8.110302 LC 05537 T. 304, 305, 306	Amilcare Ponchielli, LA GIOCONDA „Ecco il velen di Laura“ „Enzo sei tu“ „O furibondo jena“ Maria Callas - Gianni Poggi Orchester der Rai, Turin. Antonino Votto	09'25
--	---	-------

Um den biographischen Faden fortzuspinnen. Zenatello engagierte Maria Callas für „La Gioconda“, aber weniger aus Begeisterung als aus geschäftlichen Rücksichten. Für Herva Nelli und Zinka Milanov hätte er weit höhere Gagen zahlen müssen. Maria Callas hingegen musste, wie ihr Mann Giovanni Battista Meneghini später schrieb, einen Pakt mit dem Henker unterschreiben. Zenatello sicherte ihr die kümmerliche Gage von 40.000 Lire zu, damals etwa 80 Dollar. Am 2. August 1947 gab sie in der riesigen Arena ihr professionelles Debüt. Nach fünf Aufführungen musste sie viereinhalb Monate bis zur nächsten Aufführung - in Venedig als Isolde - warten. Ohne die Unterstützung des damals 51-jährigen Giovanni Battista Meneghini hätte sie diese Zeit des Wartens kaum überstehen können. Hätte Meneghini es gewünscht, so sagte sie später, hätte sie ihre Karriere sofort aufgegeben. Zweifel daran liegen nahe. Sie war auch nach ihrer Heirat mit dem Fabrikanten in erster Ehe mit ihrer Karriere verheiratet, so wie es Meneghini mit dem Ruhm seiner Frau war.

Als Gioconda kehrte sie 1951 für zwei weitere Aufführungen nach Verona zurück. Ein Jahr später, im September 1952, sang sie die Partie der leidenschaftlich liebenden und glühend hassenden Gioconda in ihrer ersten Gesamtaufnahme. Dass 1959 eine zweite Einspielung folgte, hatte zunächst einen kommerziellen Grund. Die EMI brauchte eine Stereo-Aufnahme. Den zweiten Grund hat der englische Kritiker John Steane genannt:

Ponchiellis Heroine ist im emphatischen Sinne eine Callas-Partie. Die Rolle und die Sängerin rufen nach einander, so, als wüssten sie, dass sie durch eine Wahlverwandtschaft miteinander verbunden sind.

Umso erstaunlicher, dass sie die Partie trotz dieser Affinität auf der Bühne nur dreizehn Mal verkörpert hat, zuletzt an der Mailänder Scala zum Jahreswechsel 1952/1953. Damals waren die Weichen ihrer Laufbahn aber völlig neu gestellt. Nur sieben Aufführungen von „Tosca“ und „Gioconda“ im Jahre 1952 stehen 26 in romantischen Belcanto-Opern entgegen, allein dreizehn Aufführungen von „Norma“.

„La Gioconda“ wurde 1876 an der Mailänder Scala uraufgeführt. Zwar ist Ponchiellis Oper formal nach dem Modell einer Grand Opéra angelegt, doch fehlt dem Werk die für diese Gattung typische Staatsaktion - so die Rebellion gegen den Tyrannen, der in der literarischen Vorlage - Victor Hugos „Angélo, tyran de Padoue“ - von Bedeutung war. In der Oper werden in einer dramaturgisch bizarren Handlung private Liebeskonflikte ausgefochten.

Es sind heftige Konflikte, die ganz in die Stimm-Charaktere projiziert werden. Wie in allen ihren Darstellungen war Maria Callas bemüht, ihre Stimme der speziellen *vocalità* des Werks anzupassen. Ihr Singen zeichnet sich aus durch seine ungeheure Intensität, bei der das verbale Agieren - die heftige Deklamation in affektgesättigten Szenen - gegenüber der rein musikalischen Expression dominiert. Ein erstes Beispiel ist die Szene, in der Gioconda ihre Mutter - La Cieca, die Blinde - bittet, vor dem Gang in die Kirche noch zu warten, weil die Stunde der heiligen Vesper noch nicht gekommen ist. Für die Bitte der besorgten Tochter wählt Maria Callas einen sanften, weichen, geradezu belcantischen Ton. Sie wird zur Furie in dem Moment, in dem sich ihr Barnaba, ein Spitzel der Staatsinquisition, entgegenstellt, sie mit einem Liebesgeständnis behelligt und sich schließlich auf sie stürzen will. Der Sänger des Barnaba ist der Bariton Paolo Silveri.

Musik 4

Naxos 8.110302-04 LC 05537 T. 105	Amilcare Ponchielli, LA GIOCONDA „L'ora non giunse ancor“ Maria Callas, Sopran; Paolo Silveri, Bariton Orchestra Sinfonica di Torino della RAI Dirigent: Antonino Votto	2'50
---	--	------

Maria Callas hat in dieser kurzen Szene aus „La Gioconda“ mit zwei Stimmen gesungen: mit belcantischer Tongebung gegenüber der blinden Mutter, mit dem deklamatorischen Furor des Verismo gegenüber Barnaba. Der Polizeispitzel fasst ob der harschen Zurückweisung den Plan, die blinde Mutter zum Instrument seiner Pläne zu machen.

Ist die Mutter in meiner Hand, halte ich das Herz der Tochter gefangen. Wenn mir der Engel der Mutterliebe beisteht, so ist Gioconda mein. Das schwöre ich bei der Hölle.

Die Nachfolger dieses Schurken kennen wir aus Verdis „Otello“ und Puccinis „Tosca“: Jago und Scarpia. Der Librettist, der die Figur des Barnaba erdachte, nannte sich Tobia Gorrio. Es war ein Anagramm für Arrigo Boito, für den Librettisten von Verdis „Otello“.

Einer weiteren Szene sicherte Maria Callas durch die Prägnanz des verbalen Agierens und durch die Nuancen des Kolorierens ihre dramatische Intensität. Barnaba hat Giocondas blinde Mutter der Hexerei bezichtigt. Dem alsbald zur Lynch-Justiz entschlossenen Mob tritt ein dalmatinischer Seemann entgegen: Es ist der einst von Gioconda geliebte Enzo. Auf dem Höhepunkt des Tumults erscheint Alvise. Er gehört zu den Führern der Staatsinquisition. Seine Frau Laura war früher die Geliebte des genuesischen Edelmannes Enzo, der heimlich nach Venedig zurückgekehrt ist, um Laura wiederzusehen. Das Volk will den Tod der Alten. Laura bittet um Gnade für die Blinde. Gioconda wendet sich flehend an Alvise.

Als Alvise hören sie den mächtigen Bass von Giulio Neri, als Barnaba den nicht mehr frischen Bariton von Paolo Silveri. Im Klang der Stimme von Maria Callas spiegelt sich das Gesicht der verzweifelt bittenden Gioconda.

Musik 5

Naxos 8.110302-04 LC 05537 T. 109	Amilcare Ponchielli, LA GIOCONDA „Ribellion!“ Maria Callas, Sopran; Paolo Silveri, Bariton; Giulio Neri, Bass Orchestra Sinfonica di Torino della RAI Dirigent Antonino Votto	03'50
---	---	-------

Laura kann ihren Mann Alvise dazu bewegen, La Cieca freizulassen. Die Blinde singt eines ihrer frommen Lieder - „Voce di donna“ - und legt zum Dank ihren Rosenkranz in die Hände Lauras, die Enzo ebenso liebt wie Gioconda, die in einer sehnsüchtigen und belcantischen Phrase ihre Gefühle offenbart.

Enzo adorato! Ah! come t'amo - Angebeteter Enzo. Ah! Wie ich dich liebe.

Diese Phrase kann ein wunderbarer gesanglicher Moment für die Sängerin der Gioconda sein; aber sie gehört schwerlich zu den magischen Momenten von Maria Callas.

Musik 6

Naxos 8.110302-04 LC 05537 T. 110	Amilcare Ponchielli, LA GIOCONDA „Enzo adorato! Ah! come t'amo“ Maria Callas, Sopran, Maria Amadini, Mezzosopran u.a. Orchestra Sinfonica di Torino della RAI	05'45
---	--	-------

Maria Callas fand zwar den inständigen Ton für diese Sehnsuchtsphrase, aber ihre Atemsäule wollte das hohe B nicht schweben lassen - der Ton wurde scharf, wie so oft, wenn sie einen vollen Piano-Klang innerhalb der zweiten Oktave bilden musste.

Wie diese Phrase klingen kann, ist in einem Mitschnitt einer Aufführung in der Met zu erleben, in der die jugoslawische Sopranistin Zinka Milanov die Gioconda sang. Ihr gelang eine berückende *messa di voce* auf dem hohen B - ein sanft-schwebender Ton mit einem berückenden Diminuendo.

Musik 7

Melodram 914.42 LC 00000 T.111	Amilcare Ponchielli, LA GIOCONDA „Enzo adorato! Ah! come t'amo“ Zinka Milanov, Sopran Orchester der Metropolitan Opera Dirigent: Ettore Panizza	02'00
--------------------------------------	--	-------

Es geht hier nicht darum, Zinka Milanov gegen Maria Callas auszuspielen, sondern um die spezifische stimmliche Eignung für Partien aus dem post-romantischen oder prä-veristischen Fach, für das Maria Callas weniger geeignet war als für die romantische Belcanto-Oper.

Als Maria Callas die Partie 1952 in Verona sang, hatte sich die gefürchtete Kritikerin Claudia Cassidy aus Chicago eingefunden, um die neue Diva zu hören. In der „Chicago Tribune“ war zu lesen:

Man hat mir erzählt, dass sie das hohe E und F und blendende Koloraturen singt, und es mag darauf zurückzuführen sein, dass sie damit ihre dramatischen Töne hat opfern müssen. Denn ihre Gioconda hatte Probleme mit dem hohen C. Es klang wacklig, forciert und schrill. Es heißt, dass sie die Rolle nicht wieder singen wird. Dies wäre ein weiser Entschluss, denn sie hat weder die Stimme noch die leidenschaftliche Persönlichkeit, um diese Partie zum Leben zu bringen.

Solche Irritationen über die Stimme waren damals nicht außergewöhnlich. Das Urteil über die Darstellung aber war ein Zeugnis von Ignoranz. Als Gioconda stand Maria Callas, wie gerade die Aufnahme von 1952 bezeugt, unter zehntausend Volt. Diese Hochspannung erleben wir bei der hitzigen Konfrontation von Laura und Gioconda im zweiten Akt.

Während Enzo die Vorbereitungen für die Flucht trifft, fleht Laura die „Stella di marinar“ - den Stern der Seeleute, die heilige Jungfrau - um Schutz und Hilfe an. *Madonna del perdono, una benedizione - O Mutter der Gnaden, auf mein Haupt ein erbitte ich einen Segen.*

Gioconda tritt herbei - mit einem Ausbruch wilden Hasses.

E un anatema - und einen Fluch.

Während ihrer Auseinandersetzung versuchen die beiden Frauen, sich bei den Bekundungen ihrer Gefühle gegenseitig zu übertrumpfen. Laura poetisiert, ja: sie sakralisiert ihre Liebe:

Ich liebe ihn wie das Licht der Schöpfung, wie die Luft, die man zum Atmen braucht, wie einen himmlischen und glücklichen Traum.

Gioconda erwidert voller Trotz.

Ich liebe ihn, wie der Löwe das Blut liebt, wie der Blitz, der in die Baumwipfel fährt.

In seiner Studie über „The Callas Legacy“ - das Erbe der Callas - schreibt John Ardoin, dass sich im Klang der Stimme von Maria Callas ein erschreckender Hass abbildet. Die Mezzo-Sopranistin Fedora Barbieri ist zwar keine elegante Vokalistin, aber eine glänzende dramatische Gegenspielerin.

Musik 8

Naxos 8.110302-04 LC 05537 T. 207 - 210	Amilcare Ponchielli, LA GIOCONDA „Stella del marinar“; „È un anatema“; „L'uomo come il fulgor del creato“ Maria Callas, Sopran; Fedora Barbieri, Mezzosopran Orchestra Sinfonica di Torino della RAI	05'02
---	--	-------

Maria Callas als Gioconda im Duett mit Fedora Barbieri als Laura. Als Gioconda einen Dolch zückt, streckt Laura abwehrend die Hände in die Höhe. Darin hält sie den Rosenkranz, den sie von La Cieca - der Mutter Giocondas - erhalten hatte. Daraufhin verhilft Gioconda ihrer Rivalin zur Flucht. Sie wird dabei von Barnaba beobachtet. Es würde zu weit führen, die komplexe Intrigen-Geschichte *en detail* zu erzählen. Alvisè will seine Frau Laura töten: Sie soll eine Phiole mit Gift trinken,

wird aber von Gioconda gerettet, die das Gift durch einen Trank ersetzt, der Laura in einen todesähnlichen Schlaf versetzt. Die monologische Meditation darüber, ob sie die Rivalin töten soll, war schon zu hören.

In der finalen Szene der Oper durchlebt Gioconda noch einmal den Himmel und die Hölle ihrer Gefühle. Sie hat Enzo, ihrem Geliebten, die Flucht mit Laura ermöglicht. Sie hält die Phiole mit Gift in den Händen - „Ora posso morir - Nun kann ich sterben“. An ihre Mutter denkend, kniet sie nieder vor dem Bild einer Madonna. Barnaba nähert sich. Ihm werde sie ihren Körper überlassen, hatte sie versprochen, wenn er Enzo zur Flucht ver helfe. Er hindert sie an der Flucht. „So hältst du das Abkommen.“ Sie versichert, dass sie den „patto“, den Pakt, doch halten werde.

Da er auf sie zustürzt - ganz so, wie Scarpia auf Tosca -, hält sie ihn auf. Er solle den Taumel seiner Freude bezähmen, sie wolle sich erst schmücken und kleiden. Dann spielt sie die Rolle, die mit dem Namen „Gioconda“ bezeichnet ist: Die Scherzende, die einen Koloratur-Gesang anstimmt

Du wolltest meinen Körper, du verfluchter Dämon - und meinen Körper schenke ich dir.

Zu diesen Worten stößt sie sich einen Dolch ins Herz. Sie hören diese Finalszenen aus Maria Callas' zweiter Aufnahme der Oper vom 1959.

Musik 9

EMI 5 56291-2 LC 06646 T. 320 und 321	Amilcare Ponchielli, LA GIOCONDA „Ora posso morir“; „Vo' fami più gaia, più fulgida ancora“ Maria Callas; Pier Miranda Ferraro Orchester des Teatro alla Scala Ltg. Antonino Votto	06'52
---	---	-------

Mit ihrer zweiten Aufnahme von „La Gioconda“ hat Maria Callas ein emotionales Bekenntnis abgegeben. „Im Finale des zweiten Aktes“, so sagte sie, „können alle, die begreifen oder wissen wollen, genau hören, wie es um mich stand.“ Es war die Zeit der Krise nach der Trennung von ihrem Ehemann Giovanni Battista Meneghini.

Ponchiellis „La Gioconda“ ist keine Oper für jenen guten Geschmack, der sorgsam anezogen ist, sondern ein leidenschaftliches Melodram - eine Oper der heftigen Affekte und ein Vehikel für vollblütiges Singen. Aber das Quintett erstklassiger Sänger, die für die Hauptpartien erforderlich sind, wurde für beide Aufnahmen mit Maria Callas nicht gefunden: weder 1952 für die Produktion der italienischen Firma Cetra, ihre erste Studio-Aufnahme, noch für die EMI-Einspielung von 1959. Insbesondere die Tenöre sind Vertreter einer kruden *maniera verista* - eines Gesangsstils, der Empfindungen mit naturalistischen Effekten nachahmt.

Mit den Aufführungen von Ponchiellis Oper nahm Maria Callas 1952 Abschied von den dramatischen Partien aus den ersten Jahren ihrer Laufbahn. In ihrem ständigen Bühnen-Repertoire blieb eigentlich nur eine einzige neuere Partie: Puccinis „Tosca“. Ihr Weg führte zurück in die Welt der romantischen Belcanto-

Oper von Bellini und Donizetti, dann auch zu Luigi Cherubini, Gasparo Spontini und Christoph Willibald Gluck. Es war eine Rückkehr im Sinne einer Maxime von Giuseppe Verdi:

Torniamo all' antico e sarà un progresso - kehren wir zum Alten zurück, und es wird ein Fortschritt sein.

Mit diesem „Zurück in die Zukunft“ hat sie gerade bei einigen Kollegen für Irritationen gesorgt. Der amerikanische Tenor Richard Tucker, der bei ihrem Debüt als Gioconda den Enzo gesungen hatte, war zwar beeindruckt von der dramatischen Intensität ihres Singens, empfand aber ihre Technik als amateurhaft - insbesondere beim Vergleich mit dem „exquisiten lyrischen Fluss“ und der Tonschönheit im Singen von Renata Tebaldi.

Warum aber hat Tucker sich nicht die Frage gestellt, weshalb Renata Tebaldi trotz ihrer vermeintlich überlegenen Technik weder Bellinis Norma noch Amina singen konnte, weder Anna Bolena noch Lucia? Oder warum sie gezwungen war, auf viele Ornamente in Partien wie Leonora oder Violetta zu verzichten und die Cabaletta „Sempre libera“ aus „La Traviata“ zu transponieren, wie es übrigens auch Rosa Ponselle getan hatte?

Die Stimmen von Rosa Ponselle, Renata Tebaldi oder auch von Zinka Milanov entsprachen der damaligen Idealvorstellung vom Einregister, bei dem Brust-, Mittel- und Kopfstimme zu einer homogenen Klangform verschmolzen sind. Die negative Folge ist eine Verkürzung des Umfangs auf zwei Oktaven. Der Ambitus der meisten Einregister-Stimmen umfasst die zwei Oktaven vom tiefen bis zum hohen C.

Den Hellhörigen war schon früh bewusst, dass Maria Callas aus einer anderen Tradition kam. Erinnert sei an die schon zitierte Beobachtung des Kritikers Gualtiero Frangini, der nach ihren ersten „Norma“-Aufführungen geschrieben hatte, dass ihre Schulung eine ganz andere war, als man damals zu hören gewohnt war. Die Vorzüge ihrer Schulung sind im folgenden Mitschnitt von Normas „Casta diva“ aus dem Jahre 1953 zu bewundern: der ruhige Fluss der Phrasierung, die wunderbare Leichtigkeit der Crescendi bei den Repetitionen der synkopierten hohen >A's<, die phantastische Brillanz des die beiden Strophen krönenden hohen >B< und vor allem das Chiaroscuro, also des in der tiefen Lage dunklen und in der hohen Lage changierenden Klangs.

Musik 10

Membran-Edition LC 12281 T. 1101 und 1102	Vincenzo Bellini, NORMA „Sedioze voci“; „Casta diva“ Maria Callas, Sopran Orchester des Teatro Verdi, Triest Dirigent: Antonino Votto	10'33
---	--	-------

Die Eingangs-Arie der „Norma“ - der Mitschnitt einer Aufführung aus dem Teatro Verdi Triest vom 19. September 1953 unter Leitung von Antonino Votto. Die damaligen Hörer sahen sich nicht nur mit einer ungewöhnlichen Stimme, sondern auch mit einer ungewohnten vokalen Ästhetik konfrontiert. Hier eine Betrachtung zu dieser alten Ästhetik:

Viele Töne sind nicht nur schön in sich selber, sondern können auch eine Art von Resonanz und magnetischer Vibration erzeugen, die ... einen unmittelbaren und hypnotischen Effekt auf die Seele des Zuhörers ausüben. Die Stimme ist nicht aus identischem Metall geformt ... Die fundamentale Vielfalt des Klangs, von einer einzigen Stimme erzeugt, sorgt für den größten Reichtum des Ausdrucks. ... Viele hervorragende Sänger der alten Schule haben gezeigt, dass ein offensichtlicher Defekt zur Quelle unendlicher Schönheit werden kann. ... Tatsächlich bringt uns die Geschichte der Kunst zu der Annahme, dass es nicht die vollkommen reine, silbrige, auf jedem Ton ihres Umfangs ausgeglichene Stimme ist, welche die eindringlichsten Wirkungen ausdrucksvollen Singens ermöglicht. Eine Stimme, deren Timbre nicht verändert werden kann, bringt nicht jenen verhangenen, opaque schimmernden Ton, der so anrührend ist und zugleich so natürlich in den Momenten heftiger Emotion oder des erbitterten Zorns.

Gibt es eine bessere Beschreibung der Stimme von Maria Callas: ihrer Legierung aus verschiedenen Metallen, ihrer klanglichen Unausgeglichenheit, ihrer timbralen Kontraste, ihrer Schärfen? Allerdings hat der Autor Maria Callas nie gehört. Es war Stendhal, und er schrieb in seiner Rossini-Biographie über Giuditta Pasta.

Der Zusammenarbeit von Giuditta Pasta und Vincenzo Bellini verdanken wir drei Opern: „La Sonnambula“, „Norma“ und „Beatrice di Tenda“. Die Pasta war die erste bedeutende Sängerin, die trotz vokaler Mängel die Bewunderung Bellinis fand. Ganz wie Wagner nahm der sanfte Sizilianer, wie Bellini genannt wurde, technische Defizite und musikalische Fehler hin zugunsten dramatischer Expression.

In Maria Callas hat die Pasta ihre Wiedergängerin gefunden - erneut eine Anverwandlung. Charakteristisch für das Singen seit Mitte des 19. Jahrhunderts war das Forcieren der Bruststimme bei den Tenören und Baritonem oder der Mittelstimme bei den Sopranen. Maria Callas erneuerte das Singen in der sogenannten Maske, in den hohen Kopfräumen, in denen der Stimmklang geformt wird. Zum zweiten verstand sie es, leicht auf dem Atem zu singen und Skalen niederrieseln zu lassen wie Wassertropfen. Zum dritten sang sie Koloraturen mit dramatischer Verve und durchdringendem Klang. Sie war aber auch, zum vierten, in der Lage, verzierte Passagen mit der *mezza voce* - der halben Stimme - auszuführen.

Zu ihrem technischen Arsenal gehörten Triller, halbe Triller, Staccati, Gruppetti, fließende diatonische und chromatische Skalen ebenso wie das Spianare: das langsame Ausspinnen von Phrasen, die durch die *messa di voce* expressiv aufgeladen wurden. Gemeint ist das „Schicken der Stimme“ mit dem stufenlosen Übergang vom Piano zum Forte und vom Forte zurück ins Piano oder Pianissimo. Dadurch konnte sie die ursprüngliche Einheit des Expressiven und des Dekorativen wiederherstellen.

In noch höherem Maße als Gioconda war Norma eine Schicksals-Partie für Maria Callas. Wo anders als in Florenz, wie anders als auf Einladung des dortigen Intendanten Francesco Siciliani, unter wem sonst als Tullio Serafin hätte sie mit dieser Rolle debütieren können: am 30. September 1948. 1949 folgten

Aufführungen am Teatro Colón in Buenos Aires, 1950 in Venedig, Rom, Catania und Mexico City, 1951 in Palermo, São Paulo und Catania. Als sie im Frühjahr 1952 ihre ersten neun „Norma“-Aufführungen an der Mailänder Scala sang, wies der Dirigent und Kritiker Newell Jenkins auf ihren exzeptionellen Rang ebenso hin wie auf eine Gefahr:

Die Aufführung bekam ihre Bedeutung durch die umfassende Künstlerschaft von Miss Callas, die nicht nur Italiens feinste lyrisch-dramatische Sopranistin ist, sondern auch eine Darstellerin mit exzeptionellen Gaben und mit einer starken Bühnenpräsenz. Noch bevor sie eine Note gesungen hatte, elektrisierte sie das Publikum durch ihre Präsenz. Und als sie zu singen begann, kam jede Phrase ohne jede Anstrengung heraus. Die Hörer spürten vom ersten Ton einer Phrase an, dass sie instinktiv und zugleich bewusst das Ziel jeder Phrase kannte. Es gab kein Eilen, es gab kein Schleppen. Ihre Töne kamen rund und voll und mit einem Legato wie von einem Streichinstrument. Ihre Agilität war atemberaubend. Ihre Stimme ist nicht leicht, aber sie bewältigte die schwierigsten Koloraturen mit Leichtigkeit. Ihre fallenden Glissandi sorgten dafür, dass den Hörern kalte Schauer über den Rücken liefen. Dann und wann aber war die Tendenz zu spüren, dass hohe Töne scharf oder schrill wurden, obwohl ihre Intonation makellos blieb. Es ist zu hoffen, dass dieser Defekt Folge einer Ermüdung war. Denn wie traurig wäre es, wenn solch ein superb Instrument etwas von seinem Schimmer verlieren würde.

Auch in London stellte sie sich im November 1952 als Norma vor. Die Covent Garden Opera war, nach dem Teatro Colón in Buenos Aires und dem Teatro alla Scala, für sie das dritte Theater von Rang.

Aus der Londoner Aufführung von „Norma“ - sie gehört zu den schönsten, die erhalten sind - hören Sie zwei Szenen: zunächst die Arie aus dem ersten Akt, die ja zu einer Art von Signatur ihrer Laufbahn geworden ist: „Casta diva“. Nach ihrem eigenen Bericht war sie nervös, nicht zuletzt wegen einer Publicity, die eine Sensation versprochen hatte. Nervös wohl auch wegen der immensen Schwierigkeiten, der melodischen Linie der Arie ein vollkommenes Ebenmaß zu geben. Dies gelingt nicht ganz, denn vor allem in der ersten Strophe zwingen sie die hohen A's zum Hasten - und das B klingt ein wenig scharf.

Musik 11

Warner Classics LC 02822 0190295844639 T. 109	Vincenzo Bellini, NORMA „Casta Diva“ Maria Callas, Sopran Orchester der Royal Opera Covent Garden Dirigent: Vittorio Gui	07'14
--	---	-------

Für die Londoner Kritiker klang die Stimme in der hohen Lage schärfer, als sie es für tolerabel hielten. In mehreren Rezensionen fand sich der Hinweis, dass die Stimme von Maria Callas weniger rein geklungen habe als die ihrer knapp zwanzig Jahre älteren Partnerin Ebe Stignani in der Rolle der Aldagisa. Harold Rosenthal, der Herausgeber des Magazins „Opera“, lobte das „classically poised belcanto singing“ der Mezzo-Sopranistin Stignani: also das Ebenmaß der Tongebung. Ein anderer Kritiker, Philip Hope-Wallace, begeisterte sich ebenfalls für die „lovely

voice“ von Ebe Stignani. Selbst John Steane, der viele Wiederveröffentlichungen ihrer Aufnahmen kommentiert hat, erinnerte sich an den Eindruck, dass er die ersten Phrasen der Stignani wie ein klares, erfrischendes Getränk empfunden hatte, den Klang der Callas hingegen als nicht ganz rein.

Sie alle überhörten, dass Ebe Stignani Probleme in verzierten Passagen hatte und Sechzehntel-Figuren durchaus nicht ebenmäßig zu formen verstand, während Maria Callas rasche Passagen in „Ah, si, fa core“ und die Marcato-Passagen in „Oh, di qual sei vittima“ mit großer Prägnanz ausführte. Ebe Stignani singt mit beherrschter, kompakter und voller Tongebung, Maria Callas mit deutlich höherer Platzierung der Stimme, gleichwohl mit dunkleren Farben. Dass die Klang-Kontraste und das Hell-Dunkel-Changieren der Stimme Voraussetzungen sind für Ausdrucks-Charaktere, hatte schon Stendhal bei der Beschreibung der Stimme von Giuditta Pasta betont. Dass Maria Callas eine Wiedergängerin der Pasta war, wurde erst später erkannt. Zwar gibt es Schärfen in ihrem Singen, aber es sind Schärfen des Zorns bei den Anklagen gegen Pollione. Es war Wagner, der in einer Rezension einer „Norma“-Aufführung in Königsberg 1837 darauf aufmerksam machte, dass die Koloraturen in diesen Szenen keineswegs wie leichte Verzierungen zu behandeln sind, sondern dass sie den „grässlichen Zorn“ Normas zu charakterisieren haben.

Den Sänger des Pollione, den famosen Tenor Mirto Picchi, hätte man später in der ersten Studio-Aufnahme unter Tullio Serafin viel lieber gehört als Mario Filippeschi - erneut eine mehr als fragwürdige Entscheidung von Walter Legge. Maria Callas beendet den Akt mit einem brillanten hohen d.

Musik 12

Warner Classics LC 02822 0190295844639 T. 117-120, 201-203	Vincenzo Bellini, NORMA „Adalgisa! ... Alma costanza“; „Oh, rimembranza“ „Ah sì, fa core, abbracciami“ „Ma di' .. l'amato giovane“ „Oh, di qual sei tu vittma“ „O perfido“ „Vanne, sì, mi lascia“ Maria Callas; Ebe Stignani u.a. Orchester der Covent Garden Opera Dirigent: Vittorio Gui	21'00
---	--	-------

Das war das Finale des ersten Aktes von Bellinis „Norma“ mit Maria Callas, Ebe Stignani, Mirto Picchi und dem Orchester der Royal Opera Covent Garden unter Vittorio Gui. Mit dieser Aufnahme ist nur das erste „Norma“-Kapitel aufgeschlagen.

„Callas - Finalmente mia“ - der Produzent Walter Legge gebrauchte die Worte des Barons Scarpia, nachdem es ihm gelungen war, Maria Callas für den EMI-Konzern zu verpflichten. Der Beginn ihrer Platten-Karriere steht im Mittelpunkt der nächsten Sendung. Herzlichen Dank für Ihr Interesse sagt Jürgen Kesting.