

Primadonnen im Schatten

Foto: Deutsche Grammophon



Nach den zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Tenören, Baritonern und Bässen, die wir in Ausgabe 12/2022 vorgestellt haben, sind nun die **Sängerinnen** an der Reihe. Künstlerinnen, deren Name nach Karriereende gelegentlich allzu früh verblasst ist, die jedoch wert sind, Gehör zu finden.

Von Götz Thieme

Früh gestorbene Ausnahmesängerin:
Tatjana Troyanos

Es wird oft gesagt, dass es, um eine große Opernkariere zu machen, notwendig ist, eine großartige Stimme und eine hervorragende Ausbildung zu haben. Keineswegs! Ich habe Sänger gekannt, die ausgezeichnete Stimmen hatten, die vom Publikum ignoriert wurden. Und ich habe Künstler mit mittelmäßigen Stimmen gekannt, die trotzdem dem eingeweihten Publikum ebenso gefallen haben wie dem nicht-ingeweihten.“ Das schrieb 1941 Giulio Gatti-Casazza, der langjährige Leiter der Mailänder Scala und der New Yorker Metropolitan Opera.

Warum das so ist, erklärt ein von dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu eingeführter Begriff: der vom symbolischen Kapital. Oftmals ist es für Künstler mehr wert als eine aktuelle Abendgage. Es erhöht ihr Renommee, öffnet Türen und verstärkt den Schall öffentlichen Hörensagens. So lässt sich erklären, dass kaum eine Sängerin, ein Sänger sich dem Ruf der Festspiele in Bayreuth verweigert, obwohl dort bekanntermaßen deutlich unterdurchschnittliche Gagen gezahlt werden. Das Label „Hat in Bayreuth gesungen“ kann später an anderer Stelle in Geldwert umgemünzt werden. Selbst ein Plácido Domingo sagte nicht nein. Nach ih-

rem „Tannhäuser“-Debüt dort 1961 war Grace Bumbry bis zu ihrem Bühnenabschied in jedem Text, der über sie geschrieben wurde, die „schwarze Venus“, obwohl sie in der Rolle dort nur zwei Jahre aufgetreten ist.

Symbolisches Kapital erzielen überdies außermusikalische Ereignisse. So bedeutend Maria Callas als Sängerin war („... die einzige Person, die rechtmäßig die Bühne in diesen Jahrzehnten betreten hat...“, so Ingeborg Bachmann), ihr Ruhm zu Lebzeiten hatte viele außermusikalische Gründe:

Nicht allen Sängerinnen wird die Aufmerksamkeit zuteil, die sie künstlerisch verdienen

Kräche, Skandale, nach moralinsaurer Meinung eine unbotmäßige Affäre – von den Medien gierig hochgeputscht, in einem Ausmaß wie danach nur im Fall von Prinzessin Diana.

Wie Giulio Gatti-Casazza bemerkt hat: Nicht allen Sängerinnen wird die Aufmerksamkeit zuteil, die sie künstlerisch verdienen. In Hinsicht des symbolischen Kapitals – und damit bei der Publicity, der Attraktivität

beim Publikum – ist es eben nicht sehr aufregend, wie Eileen Farrell mit einem Polizisten verheiratet zu sein und in die Rolle der Kinder aufziehenden Hausfrau zu schlüpfen, wenn sie nicht auf der Bühne der Met steht. Andere wie Tatjana Troyanos und Lorraine Hunt Lieberson sterben zu früh, um das künstlerische Talent vollends auszuschöpfen. Eine Sopranistin wie Ileana Cotrubas hat zu wenig Platten eingespielt, um die ihr gebührende erinnernde Aufmerksamkeit zu erhalten. Caterina Ligendza wurde zu ihrer

vokalen Blütezeit von den Labels gleich ganz ignoriert und zog sich früh von der Bühne zurück. All das schmälert nicht ihre

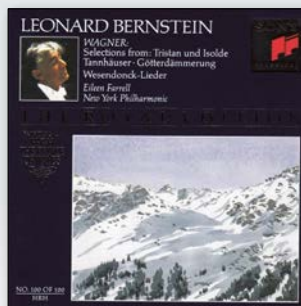
Melos-Qualitäten und die von fünf weiteren Sängerinnen, die hier kurz vorgestellt werden sollen.

Wie bei den Herren ist gelegentlich diskografische Recherchearbeit zu leisten, um an Aufnahmen zu gelangen. Aber Downloads sowie Second-hand-Läden und -Plattformen für die gute alte CD führen oft zu gewinnbringenden Funden – die bestimmt nicht symbolisch sind. ■

Eileen Farrell

Eileen Farrell war mit zwei Stimmen gesegnet. Einem reichen dramatischen Sopran von einer Exuberanz, wie ihn die USA seither kaum mehr hervorgebracht haben, sowie einer genuinen Stimme für Pop, Blues und Jazz. Wenige haben die Genregrenzen so mühelos gewechselt wie Farrell (1920–2002), auch nicht Kiri Te Kanawa, Jessye Norman und Renée Fleming. Mit dieser zweiten Stimme legte Eileen Farrell nach dem Ende ihrer Opern- und Konzertlaufbahn eine fulminante Alterskarriere hin. Sieben Alben mit

Songs, vor allem des American Song Book, nahm sie für Reference Recording von 1989 bis 1992 auf, knüpfte damit an ihre Columbia-Platte „I Gotta Right To Sing The Blues“ (1960) an. Bekannt wurde sie zunächst als populäre Sängerin, hatte bis 1947 eine eigene CBS-Radiosendung. Danach konzentrierte sie sich auf Konzert und Oper. Mit dem mächtigen Met-Boss Rudolf Bing zerstritt sie sich bald. Was bleibt, sind ihre Aufnahmen:



Weber, Verdi, Puccini, Cherubini, zwei Mal glorios das „Götterdämmerung“-Finale, direkt mit Charles Munch, glühend mit Leonard Bernstein. Mit dem nahm sie

auch die Wesendonck-Lieder auf: wunderbar reich, verschattet, sehrend.

Wagner: Ausschnitte aus „Tristan und Isolde“, „Tannhäuser“, „Götterdämmerung“, Wesendonck-Lieder. New York Philharmonic, Leonard Bernstein (1961, 1967); Sony

Elisabeth Söderström

Stetigkeit und Gewissenhaftigkeit führen nicht zwangsläufig zu großer Popularität. An der war Elisabeth Söderström (1927–2009) eh nicht gelegen. Sie war die Antiprimadonna – und lieber fleißig. Wenige Sopranistinnen hatten ein derart vielseitiges Repertoire: von Monteverdi bis zur Uraufführung von György Ligetis „Le Grand Macabre“ 1978 in Söderströms Heimatstadt Stockholm. Sie sang Mozart, Gounod, Richard Strauss (alle drei Frauenpartien im „Rosenkavalier“!), Debussys *Mélisande* und

Puccinis *Mimi*, dazu hinreißend Lieder von Schubert, Sibelius, Tschaikowsky – alle in der Originalsprache. Von Rachmaninows Liedern hat sie allein 86 aufgenommen, traumwandlerisch begleitet von Wladimir Aschkenasi. Für ihre Titel- und Hauptrollen in den von Charles Mackerras maßstäblich dirigierten Produktionen von Janáčeks Opern „*Jenůfa*“, „*Káťa Kabanova*“ und „*Věc Makropulos*“ ge-



bührt ihr ein Platz im Sängerrinnen-Olymp. Die Rolle der Opernsängerin Emilia Marty in der „*Sache Makropulos*“ war am Ende ihrer langen, von (Stimm-)

Krisen unangefochtenen Laufbahn ihre Lieblingspartie. Martys Verzicht auf ewiges Leben, ein autonomer Akt: das gefiel Söderström.

Janáček: *Věc Makropulos*. Peter Dvorský, Beno Blachut, Wiener Philharmoniker, Charles Mackerras (1978); Decca (2 CDs)

Tatiana Troyanos

Bis zuletzt wollte Tatiana Troyanos singen, singen. Noch sechs Wochen vor ihrem Tod im Alter von 54 Jahren stand sie in San Francisco als Clairon in Richard Strauss' „*Capriccio*“ auf der Opernbühne. Am Abend, bevor sie in ihrer Heimatstadt New York City an Brustkrebs starb, ist sie für Mitpatienten im Lenox Hill Hospital aufgetreten. Ihre bekannteste Rolle, wenngleich nicht die für sie typischste, war die Anita in Leonard Bernsteins „*West Side Story*“ – die Videodokumentation zu den CD-Aufnahmen hält ihre

temperamentvolle Lässigkeit fest. Bernstein am Dirigentenpult strahlt ihr entgegen: Da war sie, eine New Yorkerin, frech, selbstbewusst, stark. Troyanos, nicht unbedingt die eleganteste Vokalistin unter den Mezzosopranen, besaß vulkanischen Ausdruckswillen, der manchmal fehlende Finesse ersetzte, etwa als Eboli in Verdis „*Don Carlo*“. Die Tochter eines Griechen und einer Deutschen gehörte bis



1975 zehn Jahre zum Ensemble der Hamburgischen Staatsoper, dort verinnerlichte sie den Octavian und den Komponisten in Strauss' Opern – zwei

ihrer Paradedarstellungen. Sie sang aber auch Händel und Penderecki. Und natürlich war sie eine blendende Carmen.

Bizet: *Carmen*. Plácido Domingo, José van Dam, Kiri Te Kanawa, John Alldis Choir, London Philharmonic Orchestra, Georg Solti (1975); Decca (3 CDs)

Elly Ameling

„Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,/ Mein Staub, nach kurzer Ruh'“ singt der Chor a cappella im Finale von Mahlers zweiter Sinfonie. Die Sopranistin soll unisono mit dem ersten Chorsopran mitgehen, bis sie sich im 18. Takt mit einer schmerzlichen Sekunde aus ihm ausschält: ein Es gegen das Chor-Des. Die 1933 geborene Elly Ameling gestaltet das wunderbar schlicht, unkitschig in Bernard Haitinks Aufnahme mit dem Concertgebouworkest 1968. Das war die Kunst der Niederländerin: technisch,

intonatorisch vollkommen sicher, perfekt sich in das Ensemble einhörend, mit Geschmack abwägend, was stilistisch geboten ist. Manche haben das als langweilig abgetan – und der Sopranist Unrecht getan. Ja, Ameling war keine dramatische Sängerin, weswegen sie selten auf der Opernbühne zu erleben war. Im Alter von 62 Jahren gab sie 1996 ihr letztes Konzert. Neben den Liedern von Franz Schubert gelangen



ihr im französischen Repertoire berücksichtigende Einspielungen: Claude Debussy, etwa die „*Fêtes galantes*“, sang sie begleitet von Dalton Baldwin mit einer mädchenhaften Verwunderung, zugleich tieferem Wissen, überzeugender als manche Muttersprachlerin.

Elly Ameling: *The Dutch Nightingale*. Diverse Künstler und Ensembles (1967–1983); Warner (8 CDs)

Lorraine Hunt Lieberson

Unvollendet. Unvergessen. Das wäre ein Titel für die Biografie von Lorraine Hunt Lieberson. Mit 52 Jahren ist sie – wie Tatjana Troyanos – viel zu früh ihrem Krebsleiden erlegen. Wenige Töne genügen, dass man in dieser bebenden Stimme, der gar nicht einmal ein exorbitantes Timbre eigen ist, eine Passion verspürt, eine innerliche Beteiligung, die den Hörer unmittelbar berührt. In ihr scheint eine Träne eingesenkt zu sein, die nach dem Zeugnis ihres Mannes, des Komponisten Peter Goddard Lieberson, das

Publikum in Konzerten oft eben dazu verleitet, diese zu vergießen. Wer die Arie „When I Am Laid In Earth“ aus Purcells „Dido and Aeneas“ hört, weiß, was gemeint ist. Hinzu kam bei der 1954 in San Francisco geborenen Mezzosopranistin eine technische Beherrschung, eine Beweglichkeit, die nie zum Selbstzweck auswuchs. Doch war sie unausweichlich für das Repertoire, von dem aus Hunt Liebersons Karrie-



re sich zunächst entfaltet: Händel und Bach. Sie waren die Pole ihrer frühen Kunst. Von unfassbarer Intensität sind die Ausschnitte aus Händels Drama per musica „Ariodante“: festgehalten 1995 mit dem Freiburger Barockorchester unter der Leitung von Nicholas McGegan.

A Tribute – Lorraine Hunter Lieberson. Diverse Künstler und Ensembles (1989–1995); Harmonia Mundi USA

Cathy Berberian

„MagnifiCathy – The Many Voices Of Cathy Berberian“, heißt eine 1970 aufgenommene LP. Sie ist der perfekte Ausweis für eine außergewöhnliche Sänger-Künstlerin, denn Cathy Berberian (1928–1983) war mehr als eine Vokalistin. Sie war eine Unangepasste, ihre ästhetischen Vorstellungen spiegelten die unruhigen Zeiten Ende der 1960er-Jahre, die Studentenunruhen, Proteste gegen den Vietnamkrieg, das Aufbrechen künstlerischer Kanonisierungen. Die US-Amerikanerin, Tochter armenischer Einwanderer, sang auf diesem

Album Monteverdi mit einer Alte-Musik-Spezialisten beschämenden Artikulations-Wahrheit, sang Weill, Debussy und John Cage, Gershwin und den Beatles-Song „A Ticket To Ride“ als überdrehte Koloratur-Arie. Sie kannte keine Stilgrenzen, wie sie auch ihr Mann für 16 Jahre, der Komponist Luciano Berio, nicht kannte und damit den Anfang vom Ende der Dogmen einleitete. Er hat ihr einige seiner besten Stücke angepasst,



darunter die originalen „Folk Songs“. Man täte Berberian Unrecht, sähe man in ihr allein eine Zeitgeistfigur – ihre Ernsthaftigkeit, ihre Genauigkeit, ihr Gefühl für

Stil sind Vorbild für jede Sängerin, jeden Sänger heute.

magnifiCathy – The Many Voices Of Cathy Berberian. Bruno Canino (1970); Wergo

Régine Crespin

Charles Gounod verlangte, dass die Aussprache „klar, sauber distinkt, exakt sein muss“. Nur so werde der „Gefühlsgehalt des ausgesprochenen Wortes“ evoziert. Régine Crespin entsprach diesem Ideal auf besondere Weise, es ist das den Franzosen wichtige Ohr für die Valeurs ihrer Sprache. Es überrascht nicht, dass Crespin (1927–2007) auch in deutschen Partien beinahe akzentfrei, jedenfalls eloquent artikuliert hat. Früh wurde sie ins Wagnerfach gelockt, sang Senta, Elsa und im „Parsifal“. Von Knappertsbusch ist der Satz überlie-

fert: „Frau Crespin, Sie sind die beste Kundry, die ich je dirigiert habe.“ Nachdem Karajan sie 1967 zur Brünnhilde in der „Walküre“ überredet hatte, eine Partie, für die sie nicht die ausreichende Kraft besaß, stürzte sie in eine Stimmkrise. Eine andere deutsche Partie passte ihr allerdings wie angegossen: die Marschallin im „Rosenkavalier“. Crespin veredelte damit die Wiener Aufnahme mit Georg Solti am Pult



(Decca). Ihre Noblesse, ihre Eleganz kommt ganz zum Tragen in französischem Repertoire; wie in Berlioz „Les nuits d'été“ und Ravel „Shéhérazade“ mit dem Orchestre de la Suisse

Romande und Ernest Ansermet.

Berlioz: Nuits d'Été; Ravel: Shéhérazade; Debussy: Trois Chansons de Bilitis; Poulenc: 7 Chansons. John Wustman, L'Orchestre de la Suisse Romande, Ernest Ansermet (1963, 1967); Decca

Martina Arroyo

Eine der vokal glänzendsten Aufnahmen der „Vier letzten Lieder“ von Richard Strauss, souverän phrasiert, klangreich, stammt von der 1937 in New York City geborenen Martina Arroyo. In dieser Hinsicht besteht das kaum bekannte Dokument mit der 30-Jährigen neben den Platten von Schwarzkopf, Janowitz und Norman – lediglich ein Rest textlicher Eloquenz fehlt. Günter Wand, der um Strauss meist einen Bogen gemacht hat, macht das wett, weil er den Orchesterpart plastisch, unsentimental, Nebenstim-

men heraushebend entfaltet. Arroyo stand immer etwas im Schatten der zehn Jahre älteren, „anderen“ schwarzen Diva, Leontyne Price. Wie jene besaß sie eine für Verdi prädestinierte Stimme, einen Prachtsopran mit üppigen Farben in der Tief- und Mittellage, schnell konnte sie in der Höhe umschalten und die Stimme verschlanken. Ihre Repertoirebreite war groß: Sie sang unter Leonard Bernsteins Leitung in



Mahlers 8. Sinfonie, Verdis Requiem und Beethovens 9. Sinfonie. Die differenziert gestaltete Leonora in Verdis „La forza del Destino“, dirigiert von Lamberto Gardelli, gehört zu ihren gelungensten Aufnahmen.

Strauss u. a.: Vier letzte Lieder; Konzert für Horn und Orchester Nr. 1 u. a.. Rudolf Firkusny, Hermann Baumann, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Günter Wand (1969, 1967, 1975); Hänssler Profil

Ileana Cotrubas

Möglicherweise ist die Erinnerung an Ileana Cotrubas (geb. 1939) etwas verblasst, weil sie ihre Karriere mit 50 Jahren beendet hat, weil sie unbequem gewesen ist, nachträglich in ihren Memoiren manchem auf die Füße getreten ist, besonders den ungeliebten Regisseuren. Aber wenn es eine „liebliche“ Stimme gegeben hat, dann gebührt das Adjektiv Ileana Cotrubas: samtiger, schimmernder, mädchenhafter (nicht harmlos!) hört man die Adina in Donizettis „Liebestrank“ selten. Auch Despina und Susanna in

Mozarts „Cosi“ und „Figaro“ sind vom Stimmcharakter ideal bei ihr aufgehoben. Mit der Violetta in Verdis „Traviata“ begibt sie sich mit ihrem lyrisch zentrierten Sopran in eine Grenzzone; aber mit wie viel musikalischer Intelligenz fällt dieses Porträt in der von Carlos Kleiber dirigierten Aufnahme aus. Mit ihren französischen Partien in „Manon“ und „Hoffmanns Erzählungen“ (als Antonia), mit der Mimi



in der „Bohème“ hat sie Weltruhm erlangt. Unterschätzt wurde sie in barockem Repertoire. Hat die Arie „Lascia ch'io pianga“ aus Händels „Rinaldo“

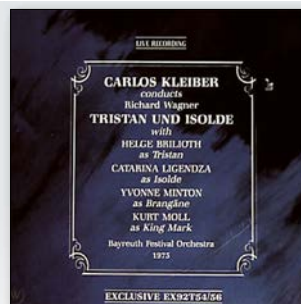
in der Mischung aus Weltweh und sinnlichem Eingedenken je berücksichtigt als in der Gesamtaufnahme mit Jean-Claude Malgoire geklungen?

Händel: Rinaldo. Carolyn Watkinson, u. a., La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Jean-Claude Malgoire (1977); Sony (3 CDs)

Catarina Ligendza

Sträflich ignoriert, lautet in Jürgen Kestings Kompendium „Die großen Sänger“ die Überschrift des Kapitels über die 1937 in Stockholm geborene Catarina Ligendza. Tatsächlich ist die bedeutendste Wagner-Sängerin nach Birgit Nilsson von den großen Labels für lachhafte drei Studioaufnahmen angefragt worden: die Eva in den „Meistersingern“, dirigiert von Eugen Jochum und diskreditiert durch Domingos Schauder-Deutsch, die dritte Norn in Karajans „Götterdämmerung“ sowie eine Solo-Platte mit Händels

„Neun deutschen Arien“. Paradepartien wie etwa Elsa und Elisabeth sind nicht dokumentiert. Auf DVD immerhin gibt es ihre Senta in einer Aufführung der Bayrischen Staatsoper, Chrysothemis in der Filmfassung der „Elektra“ für Decca, dirigiert von Karl Böhm, sowie die „Freischütz“-Agathe in Achim Freyers genialer Stuttgarter Inszenierung. Und glücklicherweise kursieren Raubmitschnitte: ihre grandiose Isolde



de mit Carlos Kleiber (Bayreuth, Wien, Mailand) sowie die Bayreuther Brünnhilde in „Walküre“ und „Götterdämmerung“. Ligendza überwältigt mit schlank

fokussiertem, leuchtendem Sopran, artikuliert prägnant wie wenige Hochdramatische. Eine wie sie fehlt.

Wagner: Tristan und Isolde. Helge Brilioth, Kurt Moll, Donald McIntyre u. a., Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Carlos Kleiber (1975); Exclusive (3 CDs)