



Die schnellste Kehle der Welt:
Mit Virtuosität und Brillanz wurde Marilyn Horne
die Rossini-Sängerin des letzten Jahrhunderts.

Rossini-Zauber von der Koloraturkönigin

Die Geläufigkeit ihrer „Gurgel“ ist bis heute einzigartig. Aufnahmen mit **Marilyn Horne** sind daher nicht nur ein vokaler Hochgenuss, sondern erhellen den Sängerhimmel mit einem schier überbordenden Koloraturfeuerwerk. Bjørn Woll gratuliert der einstigen Virtuosa zum 75. Geburtstag.

Rasende Koloraturenketten und schier endlose fallende Skalen, ausgeführt mit stupender Virtuosität, dazu perfekt geformte Triller, Staccati, gesungen mit atemberaubender Akkuratess, schlafwandlerische Sicherheit selbst bei den halsbrecherischsten Intervallsprüngen – kurz gesagt: eine Tour de force von den brustigen Tiefen der Altlage bis in strahlende Sopranhöhen. Das Stück: „Non più mesta accanto al fuoco“ aus Rossinis „La Cenerentola“, die Sängerin: Marilyn Horne. Die Anforderungen, die der Komponist in diesem Opernfinale seiner Interpretin abverlangt, sind nicht weniger als maßlos zu nennen. Und doch entsteht im Singen von Marilyn Horne der Eindruck purer Mühelosigkeit. Einzig Teresa Berganza hat das Vokalf Feuerwerk mit noch mehr Selbstverständlichkeit gezündet.

Mit wenig Verständnis kann man daher auf die Anfeindungen des englischen Kritikers Harold Rosenthal reagieren, der gerade diese Interpretation als grotesk bezeichnet hat. Mit Unverständnis reagiert dann auch die Angegriffene

selbst, wie in der kapitalen Sänger-Enzyklopädie von Jürgen Kesting nachzulesen ist: „Ach wie gern würde ich mich hinsetzen und diesen Kritikern, die eine Ahnung von dem zu haben glauben, was sie schreiben, zeigen, welche Beispiele für Verzierungen es gab. Sänge ich Rossini so, wie er seine Musik selber gehört hat, würde man mich auf einer Rakete aus der Stadt schießen. Ich habe mir alle Ornamente angesehen, die die Pasta in ‚Tancredi‘ gesungen hat, und ich habe sie hinausgeworfen. Für die wenigen, die ich noch gebraucht habe, wurde ich der Über-Ornamentik bezichtigt. Dabei habe ich nur ein Zehntel von dem gebraucht, was sie gesungen hat!“

Um den Vorwurf Rosenthals zu verstehen, muss man einen Blick auf die damalige Opernlandschaft werfen, die noch weit entfernt von allen Entwicklungen der Alte-Musik-Bewegung und der historischen Aufführungspraxis war. Als Marilyn Horne Mitte der 1960er Jahre begann, in den Rollen des verzier-

ten Fachs zu brillieren, hieß Operngesang vor allem, Verdi und Wagner zu singen, abgesehen von Mozart, der sich immer einer ungebrochenen Beliebtheit erfreute. Die Werke Rossinis, außer dem unverwüstlichen „Barbiere“, und vor allem die Opern Händels, ebenfalls nur

bis auf wenige Ausnahmen, wurden weitgehend ignoriert. Ursache und zugleich Folge dieser Entwicklung war ein Mangel an Sängern, die mit der komplizierten Grammatik des Belcanto vertraut waren. Erst

Maria Callas führte den verzierten Gesang wieder auf die Höhe, welche er im 18. und noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts innehatte. Bezeichnend, dass sie in den meisten Rollen nur unzureichende Partner an ihrer Seite hatte, wie in einem Mitschnitt von Rossinis „Armida“, in der vor allem die Tenöre einen sängerischen Offenbarungseid leisten müssen.

Marilyn Horne ging nun, oft zusammen mit ihrer Bühnenpartnerin Joan Sutherland, durch diese von Callas auf-

Der ehemalige Sopran brillierte fortan mit den Rollen eines Koloratur-Mezzos

Aktuelle CDs

Marilyn Horne – The Complete Decca-Recordings: Arien von Rossini, Bellini, Gluck, Bach, Händel, Meyerbeer, Mahler, Bizet, Copland, Wagner u. a.; div. Interpreten; Decca/Universal 11 CD 028947801658

Pünktlich zum 75. Geburtstag von Marilyn Horne bringt das Decca-Label sämtliche Recitals in einer schmunken 11-CD-Box auf den Markt. Jede Papphülle wird dabei im Retro-Charme von dem originalen Plattencover geziert. Doch auch musikalisch geht es hoch her. Enthalten sind neben ihren Parade-arien von Rossini und Meyerbeer auch Mahlers „Rückert-Lieder“, spanische Lieder, französische Arien, Lieder des „American Songbook“ u. a.

Händel, Rinaldo; Marilyn Horne, Cecilia Gasdia, Ernesto Palacio u. a., Teatro La Fenice, John Fisher (1989); Nuove Era/Membran 2 CD 401122324689



gestoßene Tür, mit allem Rüstzeug, das für die horrenden Anforderungen der Werke Händels, Rossinis und Donizettis nötig war. Bevor sie ihre wahre Bestimmung als Koloratur-Mezzo entdeckte, verstand sie sich zu Beginn ihrer Karriere jedoch, vom außergewöhnlichen Umfang ihrer Stimme vom tiefen F bis zum hohen C getäuscht, als Sopran.

Ausgebildet wurde die am 16. Januar 1934 in Bradford, Pennsylvania, geborene Sängerin zunächst von ihrem Vater, bevor sie schließlich in Kalifornien bei William Vennard studierte und einige Meisterklassen bei der großen Lotte Lehmann besuchte. Nachdem sie in Otto Premingers Filmversion von „Car-

men“ der Schauspielerin Dorothy Dandridge ihre Stimme geliehen hatte, führte sie ihr erstes Engagement nach Gelsenkirchen, wo sie in Sopranpartien wie Mimì („La bohème“), Minnie („La fanciulla“) und Tatiana („Eugen Onegin“) auf der Bühne stand. Außerdem sang sie Leonore in Beethovens „Fidelio“ und – allerdings nur im Konzert – Brünnhildes Schlussgesang und Elisabeths Hallen-Arie.

Vor allem Richard Bonynges, dem Förderer und Ehemann Joan Sutherlands, ist es zu verdanken, dass Marilyn Horne endgültig ins Mezzo-Fach wechselte. In New York sprang sie für die vorgesehene Giulietta Simionato in Bellinis „Beatrice di Tenda“ ein – mit Sutherland in der Titelpartie. Binnen drei Wochen lernte sie die Rolle der Agnes – und merkte, dass sie sich im Mezzo-Fach bedeutend wohler fühlte. Doch es vergingen weitere fünf Jahre, bis der Schritt zur „seconda donna“ endgültig vollzogen war. Fortan brillierte der ehemalige Sopran mit den verzierten Partien eines Koloratur-Mezzos, mit Rossini als Gravitationszentrum einer der außergewöhnlichsten Karrieren des letzten Jahrhunderts. Neben der „Cenerentola“ gehörten auch die Aufnahmen von „Semiramide“ zu den absoluten Höhepunkten der Diskographie.

Trotz der triumphalen Erfolge auf diesem Terrain hat sie der Spezialisierung immer widerstanden und sich ein äußerst vielfältiges Repertoire erhalten. Unvergleichlich ist sie etwa in den

Rollen des französischen Repertoires – als Dalila ebenso wie als Carmen. Auch wenn das Timbre der Sängerin immer etwas androgyn und gewöhnungsbedürftig klingt. Nicht ganz auf dem Niveau dieser Aufnahmen ist ihre Interpretation von Mahler-Liedern, zu groß ist hier die Konkurrenz durch Kathleen Ferrier, Janet Baker und auch Christa Ludwig.

Uneingeschränktes Lob gibt es dann aber wieder für Händels „Rinaldo“, für eine Adalgisa neben der Norma von Sutherland und ihre Beiträge zur „Grand opéra“ Meyerbeers. Für ein Recital hat sie Auszüge aus „Les Huguenots“ und Fidès’ „O prêtres de Baal“ aus „Le Prophète“ gesungen – vielleicht ihre beste Rolle. Was am Anfang über Rossinis „Cenerentola“ gesagt wurde, gipfelt bei Meyerbeer in einer Mischung aus großen

Tableaus, gewaltigen Ensemble-Szenen und geradezu wahnwitzigen Forderungen an die Koloraturfähigkeit der Sänger. Noch heute würden die Besetzungsschwierigkeiten seiner Werke jedem Opernintendanten schlaflose Nächte bereiten.

Marilyn Horne hingegen meistert die Aufgabe nicht nur mit Bravour, sondern evoziert in ihrem Singen auch noch den Eindruck von Spontaneität. Durchaus verständlich also ihr Kommentar zu dieser Musik: „Wenn man alle Noten singt, ist Meyerbeer ein Ungeheuer.“ Allein: Sie hat sie nicht nur alle gesungen, sondern jeden Ton auch noch als Spiegel ihrer Seele benutzt.

Die wahnwitzigen Koloraturen in den Opern Meyerbeers meisterte sie mit stupender Bravour