

Ohne Dutschke kein Harnoncourt?

Vom Sinfoniekonzert über Kammer- und Chormusik bis hin zu Oper und sogar Schauspiel reicht die neue Staffel der „Salzburger Festspielsdokumente“ von Orfeo. Herausragend daraus der Uraufführungsmitschnitt von Henzes „Bassariden“.

Also sprach Hans Werner Henze (in „Musik ist nolens volens politisch“, Interview mit J. A. Makowsky, 1969): „Zu hehauen, dass man heute Musik schreiben kann, die nicht den Zustand von Verheerung widerspiegelt, dem die Menschen im Spätkapitalismus unterworfen sind, heißt, Musik mit Scheuklappen schreiben, um es vorsichtig zu sagen...“

Er sagte dies, kurz nachdem er unter dem Eindruck der Achtundsechziger-Bewegung sich dem Kommunismus zugewandt und sozusagen ein „zweites Leben“, ein nolens volens politisches, begonnen hatte. Angesichts des betörenden Schlusses seiner drei Jahre davor in Salzburg uraufgeführten „Bassariden“ stellt sich freilich die Frage: Hat er sich auch selbst desavouiert? Ist nur wahre Kunst a priori auch „schön“? Was ist Wahrheit? Was Schönheit? Kann pure Schönheit – nicht nur, wenn sie als ästhetischer Überbau sich definiert – also niemals wahr sein? Ist demnach der ätherisch suggestive Schluss der „Bassariden“ wegspiegelnd, unwahr?

Die Einspielung der Uraufführung dieses Werks von 1966 liegt ganz oben auf dem Stapel dieser neuen Veröffentlichungen aus Orfeos Reihe der Salzburger Festspielsdokumente. Es ist die zurzeit einzige Komplettaufnahme der „Bassariden“ auf dem Markt und schon von daher eine Kostbarkeit. Diese dunkel gleißende, sinnlich-verführerische Klangsprache mit ihren Reminiszenzen an Bach und Mahler fand damals in Salzburg unvergessene Interpreten: in Kostas Paskalis, Peter Lager, Helmut Melchert, William Dooley, Kerstin Meyer, Ingeborg Hallstein, Vera Little – alle dem Dionysos des Loren Driscoll verfallen, dessen Stimme eine Tönung wie von leichtem Flugsand hatte – und vor allem im Dirigenten Christoph von Dohnányi. Die Aufnahme ruft ein Werk nachdrücklich ins Bewusstsein, das der englische Kritiker William Mann in eine Reihe mit den Opern von Alban Berg stellte.

Das Ziel von Henzes Komponieren war letztlich – wie ein Journalist angesichts von „Die blaue Stunde“ feststellte, des in stiller Schönheit ausatmenden Nachspiels seiner jüngsten Oper „L'Upupa“ – trotz allen politischen Engagements stets die „liebliche Bläue“, die Sehnsucht etwa nach einem „utopischen Konzept von Freiheit“, das er selbst etwa bei Mozart angemerkt hatte.

Oder wie Herbert Marcuse es formulierte: Die Kunst erschließe eine andere Dimension der bestehenden Wirklichkeit, die der möglichen Befreiung; sie sei der Schein, worin eine neue Wirklichkeit sich kundtue. Henzes Werke haben dies immer wieder eingefangen, auch die Kantate nach Texten von Giordano Bruno, „Novae de infinito laudes“ (1961/62) oder jene zu Elisa Morantes, „Cantata della fiaba estrema“ (1963), in den Live-Aufnahmen zweier Konzerte, zusammengefasst auf einer CD: Die erstere von 1972 (u. a. mit Edda Moser und Dietrich Fischer-Dieskau), die zweite 1975 – mit Edita Gruberova in ihrem frühen Schmelz als Vokalsolistin.

Etwa zur gleichen Zeit, da Hans Werner Henze die Verheerungen unserer Zeit in seiner Musik kenntlich machen wollte, formulierte Peter Handke: Ein Sprecher, der nicht auf der Straße, sondern auf der Bühne wirken wolle, sei Kitsch und Manier. Mag auch manches vom damals Gesagten seither zurück-



vermutlich weniger breite Übereinstimmung erzielt, wäre ohne das ästhetische Umdenken der Achtundsechziger der Konsens kaum über den Conventus hinausgegangen.

1972 freilich feierte die Welt noch Karl Böhm als höchste Autorität in Sachen Mozart. Dieser hielt sich im hier dokumentierten Konzert mit der Dresdner Staatskapelle an Hans Weigels Aussage, kein depressiver Goldschmied habe je traurige Armbänder gefertigt, und stellte bei Mozarts Sinfonie Nr. 29 A-Dur die perfekte Balance von Form und Inhalt in den Vordergrund. Das mag

manchem glatt erscheinen, vom musikalischen Dialog her zu einförmig, doch birgt auch diese Interpretation das oben erwähnte „utopische Konzept von Freiheit“. Auch auf dieser CD: Mahlers „Kindertotenlieder“. Sie singen, wenn man so will, von Mahlers Schmerz, jedoch nicht über den Verlust der eigenen Tochter, wie Alma später behauptete (er begann die Komposition 1901, noch vor seiner Eheschließung). Vielmehr über das Hinscheiden seiner Geschwister im Kindesalter. Müsste man dies nicht hinaus-schreien? Bedeutet ein Auf-Linie-Singen, das wunderbare Phrasieren, das Christa Ludwig in dieser Aufnahme unter Böhm vorführt, etwa unzulässige Wegspiegelung?

Die Frage stellt sich im Zusammenhang mit den nicht selten zu lesenden Vorwürfen, die Ludwig habe auf naive Weise „zu schön“ gesungen – womit auf gewisse Aussagen der Sängerin selbst angespielt wird. Doch was als Naivität bezeichnet wird, ist das völlig ungekünstelte, selbstverständliche Singen,



genommen worden sein, so blieb doch zum Beispiel das Misstrauen gegenüber dem allzu schönen Schein. Wohl unternahm Nikolaus Harnoncourt schon in den 1950er Jahren musikhistorische Tiefenbohrungen in Zusammenhang mit der „authentischen“ Interpretation, doch hätten seine Argumente etwa hinsichtlich Mozarts krasser Ton-sprache und seine Philippiken gegen „abgeflachte, glattgebügelte Interpretationen“

die wunderbar natürliche Tonbildung, nach eigenem Bekennen häufig von der Intuition gesteuert, aber vom Ergebnis her dennoch grandios. Die „Kindertotenlieder“ zielen ja weniger auf Zerrissenheit als letztlich auf harmonische „Trauerarbeit“, auf Hinnahme des Unvermeidlichen und seelischen Frieden, und dies singt die Ludwig in wunderbarer Einheit von Ausdruck und Schönheit, dabei in der leidenschaftlichen Emphase tief berührend.

Székel, Kuttner, Koromzay und Magyar das Revolutionäre, Zukunftsweisende, gegen den biedermeierlichen Strich Gebürstete auf eine Weise herauszuarbeiten, wie man etwa in Spitzwegs „Maler in der Landschaft vor einem Haus“ bereits die französischen Impressionisten erkennen mag ...

Apropos Malerei: Würde man Miniaturen just im größten Saal eines Museums ausstellen? Solches geschah, bildlich gesprochen, am 7. August 1974, mit dem Liederabend

Ein wenig klingt auch von ihrer unnachahmlichen Sperrigkeit durch, mit der sie manchen Kollegen (und auch Journalisten) zu Lebzeiten das Fürchten lehrte; doch „De mortibus risibiles bene“, wie Ruth Drexel (die mit der Hoppe etwa in Verena Rudolphs Film „Francesca“ beschäftigt war) es als Mutter Berghammer formuliert ...

Gerhard Persché

Auch der junge Wunderlich konnte die „Paukenmesse“ im Dom nicht retten

Als Strauss-Interpret ist Böhm auch heute noch unangetastet, was er auf dieser CD durch die exemplarische Interpretation von „Tod und Verklärung“ unter Beweis stellt. Doch auch Wolfgang Sawallisch huldigt mit dem vorzüglichen London Symphony Orchestra dem Genius seines bayerischen Dirigentenkollegen mit einer pointierten Interpretation des „Till Eulenspiegel“ auf kongeniale Weise. Glanzpunkt dieses Konzertmitschnitts aus dem Jahre 1973 ist freilich nicht der Till, und auch nicht Schuberts gefällig musizierte dritte Sinfonie, sondern die an Schönbergs Kammermusik op. 9 orientierte „Berliner Sinfonie“ des 21-jährigen Kurt Weill, ein Beispiel übrigens auch der „idealistischen Transfiguration“ (Marcuse) eines politisch gemeinten Inhalts in die Form absoluter Musik (Motto des Werks ist ein Zitat von Johannes R. Becher, „Arbeiter, Bauern, Soldaten – der Aufbruch eines Volkes zu Gott“). Quasi zum „Drüberstreuen“ enthält die CD selten zu hörende Konzertarien Mozarts mit Dietrich Fischer-Dieskau.

Krass im Klang die Interpretation von Haydns „Paukenmesse“ sowie Mozarts „Regina coeli“ in einem Domkonzert von 1959 unter dem legendären Joseph Messner. Doch nicht etwa im Sinne Harnoncourtscher Dringlichkeit, sondern aufgrund sängerischer Mängel des Salzburger Domchors: schrille Frauenstimmen und Tenöre mit knirschendem Klang wie beim Zertreten von Eierschalen. Da stehen die Solisten, selbst der junge Fitz Wunderlich, auf verlorenem Posten. Zum Ausgleich lege man sich die CD mit dem Mitschnitt eines Konzerts des „Ungarischen Streichquartetts“ von 1961 auf: vor allem Bela Bartóks Quartett Nr. 5 erklingt in idealtypischer, die impressionistischen Farben des Werks herausarbeitender Interpretation. In Schuberts Streichquartett Nr. 15 G-Dur DV 887 suchten die Herren

Christa Ludwigs im Großen Festspielhaus. Dem stürmisch-virtuosen Singen der Ludwig, mag man argumentieren, sei dieser Raum eher entgegengekommen. Doch lässt die Sängerin sich vor zweitausend Zuhörern nie dazu hinreißen, mit der großen Kelle anzurichten, sondern gestaltet ihr Strauss-Wolf-Programm bei allem farblichen Reichtum und der für sie charakteristischen kraftvollen Virtuosität sozusagen mit der kleinen Feile, dabei freilich den großen Bogen über die feinen Schattierungen nie vernachlässigend. Dass die Aussprache gelegentlich etwas gemütlich wird („In dem Schatten meiner Locken schlief mir mein Geliebter ein“), sei als charmantes Ausdrucksmittel hingenommen.

Im weitaus intimeren Rahmen des Mozarteums gab Irmgard Seefried 1959 ihren Hugo-Wolf-Liederabend. Dass auch dieser der vorüberfließenden Zeit entrissen wurde, freut nicht nur den Nostalgiker, ist er doch Dokument der für diese Sängerin so typischen innigen Magie des Singens, der emotionalen Verausgabung, die technische Mängel immer wieder überspielen konnte. Eine gewisse Unstetigkeit in der Tongebung, der starre Tonansatz in der Höhe, Mängel, die ihre Aufnahmen zu dieser Zeit bereits negativ beeinflussten, sind hier wohl spürbar, aber nicht wirklich störend.

Als Liederabend ohne Noten könnte man Marianne Hoppes Auftritt im Mozarteum am 7. August 1986 bezeichnen. Auf das hohe musiktheatralische Potential in Kleists „Das Erdbeben in Chili“ verwies etwa vor zwölf Jahren Dieter Schnebel mit seinem an Hamburgs Staatsoper uraufgeführten Musiktheaterstück „Vergänglichkeit“. Das dramatische Schicksal zweier Liebender, die, zum Tod verdammt, gerettet werden und dann erst recht ins Verderben stürzen, gab der Hoppe Gelegenheit, quasi ihre eigene Partitur der Farben und Tönungen zu schaffen.

Henze, Die Bassariden; Loren Driscoll (Dionysos), Kostas Paskalis (Pentheus), Peter Lagger (Kadmos), Helmut Melchert (Teiresias, Kalliope), William Dooley (Hauptmann, Adonis), Kerstin Meyer (Agaus, Venus), Ingeborg Hallstein (Autonoe, Proserpina), Vera Little (Beroe). Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker, Christoph von Dohnányi (1966)

Orfeo 2 CD C 605 0321 I (151')

Henze, Cantata della fiaba estrema; Edita Gruberova, ORF-Chor und -Orchester, Leif Segerstam (1975); Novae de infinito laudes; Edda Moser, Ingrid Mayr, Werner Krenn, Dietrich Fischer-Dieskau. ORF-Chöre Wien und Salzburg, ORF-Symphonieorchester, Milan Horvath (1972)

Orfeo CD C 609 031 B (69')

Mozart, Sinfonie Nr. 29; **Mahler**, Kindertotenlieder; **Strauss**, Tod und Verklärung; Christa Ludwig, Staatskapelle Dresden, Karl Böhm (1972)

Orfeo CD C 607 031 B (70')

Schubert, Sinfonie Nr. 3; **Mozart**, Konzertarien; **Weill**, Sinfonie Nr. 1; **Strauss**, Till Eulenspiegels lustige Streiche; Dietrich Fischer-Dieskau, London Symphony Orchestra, Wolfgang Sawallisch (1973)

Orfeo CD C 606 031 B (78')

Haydn, Missa in tempore belli; **Mozart**, Regina coeli; Laurence Dutoit, Getrude Pitzinger, Fritz Wunderlich, Franz Pacher. Salzburger Domchor, Mozarteum Orchester, Joseph Messner (1959)

Orfeo CD C 610 031 B (53')

Schubert, Streichquartett G-Dur; **Bartók**, Streichquartett Nr. 5; Ungarisches Streichquartett (1961)

Orfeo CD C 604 031 B (70')

Strauss, **Wolf**, Lieder; Christa Ludwig, Erik Werba (1984)

Orfeo CD C 613 031 B (72')

Wolf, Italienisches Liederbuch, Mörike-Lieder, Spanisches Liederbuch; Irmgard Seefried, Erik Werba (1959)

Orfeo CD C 614 031 B (70')

Kleist, Das Erdbeben von Chili; Marianne Hoppe (1986)

Orfeo CD C 585 031 B (56')

Sphinx und Sirene

Sony legt eine Neuproduktion von Massenets „Manon“ vor, mit Renée Fleming und Marcelo Álvarez in den Hauptrollen und Jesús López-Cobos am Pult. Hält sie dem Vergleich mit den Referenzaufnahmen stand?

Seit 1923, dem Entstehungsjahr der ersten „Manon“-Einspielung, sind bis heute sieben Studioproduktionen und etwa ein Dutzend Livemitschnitte des Werks publiziert worden. Der neueste Zuwachs stammt aus der Pariser Bastille-Oper, dort 2001 mitgeschnitten, dirigiert von Jesús López Cobos, mit Renée Fleming in der Titelrolle und Marcelo Álvarez als Des Grieux. Keine schlechte Wahl, möchte man meinen, ist die amerikanische Sopranistin doch bereits als vorzügliche Massenet-Interpretin mit „Thaïs“ hervorgetreten und hat sich der argentinische Tenor mit seinem jüngsten Arien-Recital als idiomatischer französischer Tenor bestens empfohlen.

Allerdings stellt Manon wie keine andere von Massenets Frauenfiguren stimm-darstellerische Forderungen von besonderer Differenziertheit. Ihr Charakter ist keineswegs eindeutig (Des Grieux spricht von „Sphinx étonnante, véritable sirène!“), sondern ist ein Wunschbild durch Konventionen unterdrückter Träume und Lüste. In ihr vereinen sich kindliche Unsicherheit und frauliches Selbstbewusstsein, Koketterie und Empfindungstiefe, bürgerliche Sittsamkeit und kurtisanenhafte Freizügigkeit. Dazu kommt, dass Massenet, um die instabilen, fragilen Seelenzustände der Figur musikalisch auszudeuten, unablässig Tonlage, Vortragsstil, Ausdruck verändert. Mehr als 200 Mal, durchschnittlich jeden 20. und 30. Takt vollziehen sich solche Umbrüche, die Massenet durch hunderte von Vortragsbezeichnungen, oft mit mehreren innerhalb eines einzigen Takts, penibel festgelegt hat. Gelegenheit genug für die exzellente Gesangstechnikerin, die Renée Fleming zweifellos ist, ihr frappierendes Können unter Beweis zu stellen: erlesene Piano-Kultur, brillant funkeln-de Koloraturen, Spitzentöne bis zum D und E. Dazu kommt, dass die Amerikanerin als lyrischer Sopran nie in die Gefahr jener Koloraturnachtigallen gerät, die die Figur zum adretten Püppchen verniedlichen.

Allerdings ist sie einer anderen Versuchung erlegen, nämlich, sich nicht mit der präzisen Ausführung dessen zu begnügen, was Massenets Vortragsbezeichnungen fordern. Fleming reichert ihr Singen fast ständig an durch „außermusikalische“ Effekte, emotionale Drücker und Seufzer, durch übertriebene Portamenti, „gemachte“ und

„erkünstelte“ Posen – das Ergebnis: Manieriertheit und Affektiertheit. Man höre zum Vergleich, welche Glaubwürdigkeit des Ausdrucks eine Beverly Sills (EMI, 1970) erreicht – allein durch minutiöse und strikte Einhaltung sämtlicher Vortragsnuancen, aber mit einer Stimme, die Fleming an Qua-

len vokalen Voraussetzungen zählt eine Tenorstimme des leichten, lyrischen Typs, mit schönem Timbre und geschmeidigem Tonansatz, die nicht nur über Eleganz der Phrasierung und eine differenzierte Mezzavoice gebieten muss (Traumerzählung: „Instant charmant“), sondern auch über Durchsetzungsfähigkeit im Forte (St.-Sul-pice-Szene: „Ah, fuyez, douces images“). Álvarez verkörpert genau jene Kombination aus lyrischer Grundlage der Stimme und dramatischen Reserven und orientiert sich gestalterisch erfreulicherweise an den beiden herausragenden Vorbildern für diese Rolle: Nicolai Gedda (EMI, 1970) und Alfredo Kraus (EMI, 1982). Solide gesangliche Leistungen steuern Jean-Luc Chaignaud als Lescaut und Alain Vernhes als Comte des Grieux bei.

Auch für den Dirigenten dieser Oper gibt es eine Referenz, die bis heute nicht mehr erreicht worden ist: Pierre Monteux (EMI, 1955). Dem



Fleming konkurriert mit Beverly Sills, Álvarez stellt sich Gedda und Kraus

lität des Timbres weit unterlegen ist. Sills gelingt nicht nur die subtile Realisierung sich scheinbar ausschließender, ganz nach innen gerichteter Gefühlsregungen wie „moitié larmes, moitié sourire“ in der Arie „Voyons, Manon“, die Fleming ins Sentimentale abgleiten lässt, sondern auch das Gegenteil dazu: „avec impertinence et gaieté“ stellt sie das bis zur Arroganz gesteigerte Selbstbewusstsein der Manon zur Schau, in der Gavotte „Je marche sur tout les chemins“ mit dem abschließenden „Éclat de rire“, einer funkelnden Lachkaskade – hier bleibt Fleming zu harmlos und defensiv. Am glaubwürdigsten ist die Amerikanerin in der emotional aufgeheizten Verführungsszene im Kloster St. Sulpice.

Ein rundum stimmiges Portrait des Des Grieux gelingt hingegen Marcelo Álvarez. Die darstellerische Aufgabe ist zwar sicherlich leichter zu bewältigen als im Fall der Protagonistin, doch ist die Partie gesanglich durchaus anspruchsvoll. Zu ihren essenti-

ehemaligen Bratscher der Opéra Comique ist es wie keinem anderen gelungen, die Charakteristika von Massenets Musik zu beleben, die Claude Debussy beschrieben hat: „Klare, helle Farben, gekonnte Leichtigkeit, zarte Schwankungen des Gefühls, Charme, Flirt, die Fähigkeit zu gefallen.“ Die Akkuratess und Feinheit, mit der Monteux die Partitur zum Klingen bringt, erreicht Jesús López Cobos nicht, doch überzeugt er mit Temperament und zügig-nervigen Tempi.

Kurt Malisch

Interpretation
Klang

★★★★
★★★★

Massenet, Manon; Renée Fleming (Manon), Marcelo Álvarez (Des Grieux), Jean-Luc Chaignaud (Lescaut), Alain Vernhes (Comte des Grieux) u. a., Orchester und Chor der Opéra National de Paris, Jesús López Cobos (2002)
Sony 3 CD 90458 (156')



„Romeo und Julia“ mit Happy End

Soll einer noch behaupten, im Spanien des 19. Jahrhunderts seien keine Opern entstanden. Nach „Merlin“ (Decca 2000) ist jetzt eine weitere Oper des spanisch-englischen Duos Isaac Albéniz (Musik) und Francis Money-Coutts (Text) erschienen: „Henry Clifford“, uraufgeführt 1895 in Barcelona, eine „Romeo und Julia“-Story mit Happy End. Diente bei dem später entstandenen „Merlin“ schon Wagners „Ring“ als Vorbild, so begegnet man in „Henry Clifford“ noch verdianischen Volksmengen und sphärischen Klängen à la Debussy; zusammen mit den melodischen Passagen zeigt sich darin Albéniz' ganz eigene Musiksprache. Zur farbig zeichnenden Musik mit einem zweiten Akt voller Tänze passt denn auch die positive Wendung des Stoffs.

Wie schon im Fall „Merlin“ wurde die kritische Ausgabe von dem Dirigenten José de Eusebio besorgt. Und auch manchen Sänger aus „Merlin“ hört man hier wieder. Aquiles Machado verleiht dem Titelhelden als jugendlicher Heldentenor markante Züge mit rauer Lyrik. In Alessandra Marc hat er eine starke Mutter, die ihn mit wärmender Zuneigung begleitet. Den weiblichen Kontrapunkt bildet Jane Henschel, der es trefflich gelingt, als Lady Saint John das Prinzip des Bösen zu verkörpern. Mit engelhafter Süße betritt Ana María Martínez friedentiftend das Konfliktfeld. Ihr lyrischer Sopran gibt der jugendlichen Liebhaberin edle Züge, von denen Carlos Álvarez als ihr Vater mehr als genug hat. Chor, Orchester und Dirigent geben ihr Bestes, um dem Stück neues Leben einzuhauchen. Schade nur, dass im sehr aufschlussreichen Booklet nicht an deutsche Hörer gedacht wurde.

Marieke Rabe

Interpretation
Klang

★★★★★
★★★★★

Albéniz, Henry Clifford; Aquiles Machado, Alessandra Marc, Carlos Álvarez, Jane Henschel, Ana María Martínez u. a., Orquesta Sinfónica de Madrid, José de Eusebio (2002)
Decca/Universal 2 CD 473 937-2 (139')



Ungewohnte Perspektive

Die Uraufführung seines vieraktigen Balletts „Das Märchen von der steinernen Blume“, op. 118 seines bis 138 reichenden Werkverzeichnisses, hat Serge Prokofiew nicht mehr erlebt. Sie fand 1954 am Moskauer Bolschoi-Theater in der Choreografie von Leonid Lawrowski statt, elf Monate nach seinem Tod, und war trotz Starbesetzung kein Erfolg. Einer stark bearbeiteten Version von Juri Grigorowitsch, die 1957 beim damaligen Kirow-Ballett in Leningrad herauskam, erging es etwas besser – sie machte vor allem auf den damals 33-jährigen Grigorowitsch als neuen Hoffnungsträger des Sowjetballetts aufmerksam. Die Popularität von Prokofieffs „Romeo und Julia“ und seines „Aschenbrödel“ hat das stark folkloristisch inspirierte Ballett nie erreicht. Gleichwohl lohnt es die Bekanntheit durchaus, denn Prokofieffs kompositorische Handschrift ist auch in diesem umfangreichen Vierakter unverkennbar. Zwei, drei beliebig herausgegriffene Takte genügen, seine Identität zu konstatieren. Dazu bietet das Stück eine Fülle tanzinspirierender Melodien und Rhythmen und zeigt in jeder Nummer den gewieften Orchestrator.

Die Chandos-Neuaufnahme präsentiert die vollständige Zweieinhalb-Stunden-Version auf nur zwei CDs – ohne klangliche Einbuße, in einer Einspielung, die durch ihre Klarheit und Transparenz, ja ihre Grazie besticht. Gianandrea Noseda und das BBC Philharmonic musizieren diesen späten Prokofieff gleichsam aus der Perspektive seiner frühen westlichen Exiljahre. Will sagen, mit leichter Hand und nicht ohne ironisches Augenzwinkern, fern jener banalen sowjetischen Agitprop-Pathetik, die uns in den Werken aus der Umgebung der „Steinernen Blume“ den Geschmack verdirbt.

Horst Koegler

Interpretation
Klang

★★★★
★★★★

Prokofieff, Die Steinerne Blume op. 118; BBC Philharmonic, Gianandrea Noseda (2001)
Chandos/Codaex 2 CD 10058 (148')

OEHMS
CLASSICS

The New Artist Label
presents



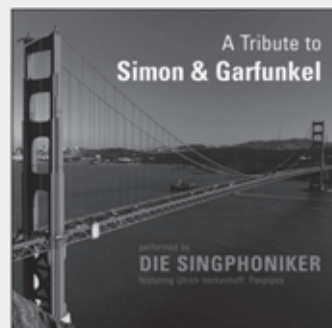
OehmsClassics 323

Der 1979 geborene russische Pianist ist der Gewinner des ersten Preises beim Arthur-Rubinstein-Wettbewerb in Tel Aviv. Er debütierte beim Tonhalle-Orchester Zürich unter David Zinman und wurde mit dem „Reuters“ Preis der Verbier-Akademie geehrt. Die Presse bezeichnete ihn als „Visionär... der allem, was er spielt, einen tieferen Sinn gibt“ (Le Temps, 3. August 2001).



OehmsClassics 319

Rechtzeitig zum 200. Geburtstag von Hector Berlioz legt Stanislaw Skrowaczewski, dessen Bruckner-Einspielung den Cannes-Classics-Awards erhielt, seine spannende Berlioz-Interpretation vor.



OehmsClassics 321

Die Singphoniker, vom Magazin *Der Spiegel* zu den „deutschen King's Singers“ ernannt, heben mit perfekter Ensemblekunst musikalische Schätze, diesmal die Welterfolge des Popduos Simon & Garfunkel.

Grau steht ihr besser

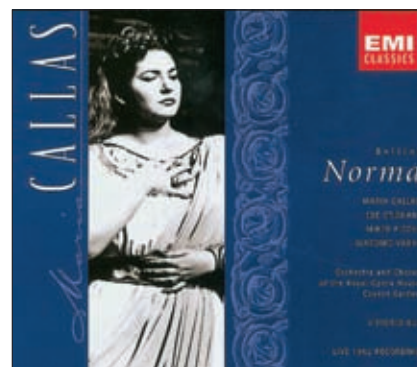
Zum 80. Geburtstag der Callas war die EMI-Zentrale in London nicht sehr einfallreich: Bei den Aufführungen und Arien-Recitals handelt es sich um altbekanntes Material, das in diversen Ausgaben des „grauen Marktes“ meist besser klingt.

Der 1. Januar 2004 wird für die EMI kein Freudentag sein: Dann nämlich ist die Schutzfrist für einen der größten Platten-Klassiker aller Zeiten abgelaufen: Die legendäre Callas-„Tosca“ mit Di Stefano, Gobbi und De Sabata am Pult wird „public domain“, und bei Naxos steht man schon in den Startlöchern, um am ersten Verkaufstag des neuen Jahres eine Budget-Version anzubieten.

Vor diesem Hintergrund muss man sich einmal mehr die Frage stellen, warum die EMI, so lange noch Zeit war, nicht die definitive Callas-Edition herausgebracht hat, in der alles Verfügbare der Diva versammelt ist, einschließlich der RAI- und ORTF-Auftritte und sämtlicher Aufführungen aus Mexiko; mit tollen Booklets, seltenen Fotos, O-Tönen aus Interviews ihrer Kollegen – und einem Klangbild, das deutlich besser ist als das der so genannten „Piraten“-Ausgaben, von denen sich die EMI ja so gern abheben will. Dazu hätte es aber eines erfahrenen Tonmeisters bedürft, der das Mastering nach Gehör und von Hand erstellt. Dass das geht (wenn man nur will), zeigte in exemplarischer Weise schon vor Jahren die Neu-Überspielung des alten „Rosenkavalier“, die Elisabeth Schwarzkopf und der Berliner Tonmeister Johann Niklas Matthes besorgt hatten (welch ein Unterschied zur vorherigen Stereo-CD-Version!). Nun konnte und kann sich die Schwarzkopf gegen unzureichende Remasterings noch wehren, die Callas kann es nicht mehr. Und so muss man sich bei der Callas-Edition der EMI wohl oder übel damit abfinden, dass das Gros der Aufnahmen offenbar nach PC-Schema „F“ überspielt wurde. Oder woran liegt es, dass zum Beispiel die 1951er „Aida“ aus Mexiko in der Ausgabe von Golden Melodram run-

der, rauschärmer und präsenter klingt; dass die 52er „Norma“ aus Covent Garden, eines der wichtigsten Callas-Dokumente, bei Legato Classics in besserem Sound erschienen ist (und zudem auf nur 2 CDs)? Ganz ärgerlich wird es im Fall der 57er „Sonnambula“ aus Köln. Aus welcher Quelle der Mitschnitt stammt, wird im Booklet verschwiegen – mit gutem Grund: Offenbar hat bei EMI London niemand gewusst, dass sich die Originalbänder noch im WDR-Archiv befinden und dass auch eine zweite Vorstellung (vom 6.7.1957) dokumentiert ist (von der bereits Teile bei Myto veröffentlicht wurden). Außerdem gibt es dort ein kurzes Callas-Interview, in dem die Diva sogar ein paar deutsche Worte spricht. Eine CD-Box mit dem WDR-Original, Szenen aus der zweiten Vorstellung und Interview-Auszügen – das wäre eine Sensation gewesen; aber nicht dieser müde Aufguss von zweifelhafter Herkunft.

Natürlich sind die Aufführungen wunderbare Zeugnisse für die unbestrittene Kunst der Unvergessenen. Die Mexiko-„Aida“ bietet eine Callas von animalischer Kraft und ungeheurer Energie (und das nicht nur bei dem legendären Stunt mit dem hohen Es am Ende des 2. Aktes), dazu eine mächtig orgelnde Amneris (Oralia Dominguez), einen „tenore molto robusto“ (Mario del Monaco) und einen durchweg hörbaren Souffleur. Bei der Londoner „Norma“ hat die Callas würdige Partner: die sopranig helle Ebe Stignani, den eleganten Mirto Picchi und die junge Joan Sutherland (als Stichwortgeberin Clotilde). Die Kölner „Sonnambula“ schließlich



zählt in ihrer beispiellosen Zartheit und Anmut des Singens zu den schönsten Zeugnissen der Belcantistin.

Hingegen ist die vierte Box, die 64er „Tosca“ aus London, in dieser Edition überflüssig: Erstens gibt es den 2. Akt visuell auf DVD, und zweitens ist die Studioaufnahme aus dem gleichen Jahr nicht zuletzt wegen Carlo Bergonzi eindeutig vorzuziehen. Hätte man nicht stattdessen die sensationelle „Armida“ herausbringen können oder weitere Mitschnitte aus Mexiko-City?

Auch die fünf neuen Solo-Recitals bieten durchweg Altbekanntes, das schon in weit aus besserer Klangqualität zu haben war. Dabei hätte man auch hier die Chance einer deutlichen Verbesserung nutzen können, sind doch die Originale des Hamburger und des Stuttgarter Konzerts in den Archiven des

Derart lieblose Geburtstagsgeschenke hat die Callas einfach nicht verdient



NDR bzw. SDR erhalten. Da es sich bei den Konzerten von 1959 um Stationen einer Tournee handelt, sind Doubletten unvermeidlich; außerdem gibt es das Hamburger Recital bei EMI bereits auf DVD, ebenso Teile der Pariser Konzerte. „Neu“ ist demnach nur das „Ah Perfido“ von 1976 (mit Jeffrey Tate am Klavier), eine der letzten Callas-Aufnahmen überhaupt.

Vor allem aber hätte EMI den Sammler informieren müssen, woher das Material stammt. „Remastered at Abbey Road Studio“ ist als Angabe doch etwas dürftig. Und wie ist es mit den Live-Aufnahmen, bei de-

nen die Schutzfrist noch nicht abgelaufen ist? Hat EMI da die Rechte geklärt bzw. die noch lebenden Künstler (so Oralia Dominguez) und die Erben abgefunden? Das wüsste man doch gern bei einer Firma, die einerseits fleißig Prozesse gegen „Piraten“ anstrengt, andererseits Piratenware übernommen und herausgebracht hat: Der Callas-„Macbeth“ war ja eindeutig eine Version vom „grauen Markt“, was jeder Sammler daran erkannte, dass bei dieser Ausgabe die Lücke im Concertato des Finale I mit der Leyla-Gencer-Aufnahme (Palermo 1960) geschlossen wurde (inzwischen hat der Urheber dieses Flickwerks in Italien sogar Rechtsschutz für seine Version erstritten).

Und bei den Booklet-Texten von John Steane kann man sich nur wundern, dass er nicht viel Nettos über die Callas sagt, ihre Norma zum Beispiel gegen die Adalgisa der Stignani ausspielt und wiederholt dem Leser suggeriert, dass Covent Garden das Zentrum aller Operndinge ist. Derart lieblose Gaben zum 80. Geburtstag hat die Callas einfach nicht verdient.

Geerd Heinsen

Bellini, Norma; Callas, Picchi, Stignani, Sutherland u. a., Gui

London 1952, EMI 3 CD 5 62668 2

Bellini, La Sonnambula; Callas, Monti, Zaccaria u. a., Votto

Köln 1957 (Scala-Gastspiel); EMI 2 CD 5 62672 2

Puccini, Tosca; Callas, Cioni, Gobbi u. a.; Cillario

London 1964; EMI 2 CD 5 62675 2

Verdi, Aida; Callas, del Monaco, Dominguez, Taddei u. a.; de Fabritiis

Mexiko-City 1951; EMI 2CD 5 62678 2

Live in Amsterdam 1959 (La Vestale, Ernani, Don Carlo, Il Pirata); Concertgebouw Orkest, Rescigno

EMI CD 5 62 683 2

Live in Hamburg 1959 (La Vestale, Macbeth, Il Barbiere, Don Carlo); Sinfonieorchester des NDR, Rescigno

EMI CD 5 62 681 2

Live in Stuttgart 1959 (La Vestale, Macbeth, Il Barbiere, Don Carlo, Il Pirata); Sinfonieorchester des SDR, Rescigno

EMI CD 5 62 682 2

Live in London 1961* und 1962 (Oberon, Le Cid, La Cenerentola, Macbeth, Anna Bolena, Don Carlo, Carmen, Mefistofele); Orchester des Royal Opera House Covent Garden, Pretre; Sargent (Klavier)*

EMI CD 5 62 684 2

Live in Paris 1963 und 1976*

(Semiramide, La Cenerentola, Manon, Werther, Nabucco, La Bohème, Gianni Schicchi; Ah perfido*); Orchestre National de la RTF, Pretre; Tate (Klavier)*

EMI CD 5 62 685 2

Heiße Ware aus dem kühlen Norden

Aus rechtlichen Gründen sind Bild- und Tonträger-Aufnahmen nicht gestattet“, steht auf den Programmzetteln der Opernhäuser. Dennoch gibt es immer wieder Melomanen, die heimlich mitschneiden, mit Mini-Recorder in der Jackentasche und Mikro an der Krawattennadel. Was Juristen als illegal bezeichnen müssen, ist – langfristig gesehen – die Bewahrung von kulturellem Erbe.

Als man im Zuschauerraum noch nicht mitschneiden konnte (zumindest nicht ohne aufzufallen – wer hatte schon die Nerven, sich mit einer tonnenschweren Revox-Maschine an seinen Sitznachbarn vorbeizudrücken?), konnten Aufführungen, die nicht vom Rundfunk übertragen wurden, nur über die Hausanlage dokumentiert werden. Glücklicherweise hat es immer wieder Intendanten und Tontechniker gegeben, die davon Gebrauch machten, und ihrer Voraussicht verdanken wir unschätzbare Dokumente wie die Mexiko-Serie der Callas. Auch in Stockholm war man offenbar darauf bedacht, denkwürdige Aufführungen der Nachwelt zu erhalten. Auf diese Weise kamen wir Anfang des Jahres in den Genuss bislang unveröffentlichter Haus-Aufnahmen mit Jussi Björling: Ein fast vollständiger „Trovatore“ von 1957 und Szenen aus „Mannon Lescaut“ von 1959 zeigen den „schwedischen Caruso“ in Hochform. Und auch seine Partner dürften manches Sammler-Herz höher schlagen lassen: Aase Nordmo-Loevberg (Leonora) hat vielleicht nicht die letzte Flexibilität für die Cabaletta ihrer Auftrittsarie, doch welch reiche Stimme, welch ein Legato! Hugo Hasslo (Luna), Margareta Bergström (Azucena) und Hjordis Schymberg (Manon) repräsentieren die hohe Ensemble-Qualität jener Jahre. Gemessen am Alter ist die Klangqualität sehr ordentlich, und wer solche Raritäten schätzt, wird sich an Bühnen- und Publikumsgeräuschen ohnehin nicht stören.

Spektakuläres bietet die zweite Folge, die kürzlich erschien: Birgit Nilsson im „Rosenkavalier“. Sie ist als Marschallin 1948-60 aufgetreten, hat die Partie aber außerhalb Stockholms nur selten gesungen. In Wien war sie so sehr von Hilde Konetzni beeindruckt, dass sie den Vergleich zu den „echten“ Wiener Marschallinnen scheute. So gab es als einziges Dokument ihrer Marschallin bislang nur eine Rundfunk-Aufnahme des Terzetts (mit Ingeborg Kjellgren und Eva Prytz). Jetzt aber, dank der Initiative von Stefan Johansson (Chefdramaturg an der Königlichen Oper in



Stockholm) können wir uns ein halbwegs vollständiges Bild machen: Die vorliegenden Auszüge umfassen den zweiten Teil des ersten Aktes, also den wichtigsten Teil der Partie. Wie die Nilsson den Text Hugo von Hofmannsthal gestaltet, kann ich nicht beurteilen, da es sich um eine Aufführung in schwedischer Sprache handelt. Gesangstechnisch und musikalisch ist sie absolut souverän. Und es ist immer erstaunlich, welche Nuancen sie ihrer Riesenstimme abgewinnt; auch das gefürchtete Piano bei „silberne Ros'n“ gelingt ihr ganz wunderbar. Kerstin Meyer (Octavian) und Eva Prytz (Sophie) sind würdige Partner; knapp in Höhe und Tiefe und auch darstellerisch recht mager klingt Arne Tyrén als Baron von Lerchenau, zumal im Dialog mit der vollstimmigen Barbro Ericson als Annina.

Die zweite CD des Nilsson-Albums enthält Auszüge aus einer „Fidelio“-Aufführung, die auch wegen Sigurd Björling (Pizarro), Leon Björker (Rocco) und Conny Söderström (Florestan) für Sammler von Interesse ist. Klangtechnisch fällt die zweite Folge gegenüber der ersten ab: Beim „Rosenkavalier“ gibt es einige Übersteuerungen, und Teile von „Fidelio“ klingen so, als hätte jemand zwischendurch seinen Mantel über das Mikrofon gelegt. Doch Nilssons Ton dringt auch durch den dicksten Stoff.

Thomas Voigt

Beethoven, Fidelio (Auszüge); Nilsson, C. Söderström, S. Björling, Björker, Kjellgren, Vikström, Saedén u. a., Ehrling

Strauss, Der Rosenkavalier (Auszüge auf Schwedisch); Nilsson, Meyer, Prytz, Tyrén, Sundquist, Stjernqvist, Ericson, Vikström u. a., Ehrling

Stockholm 1959 (live)

Caprice/Liebermann 2 CD 22052

Verdi, Il Trovatore (vollständig bis auf die 1. Szene des 1. Aktes); Björling, Nordmo-Loevberg, Bergström, Hasslo, Saedén u. a., Sandberg

Puccini, Manon Lescaut (Auszüge auf Schwedisch, Björling singt die Originalsprache); Björling, Schymberg, Hasslo u. a., Grevillius

Stockholm 1957/59 (live)

Caprice/Liebermann 2 CD 22051