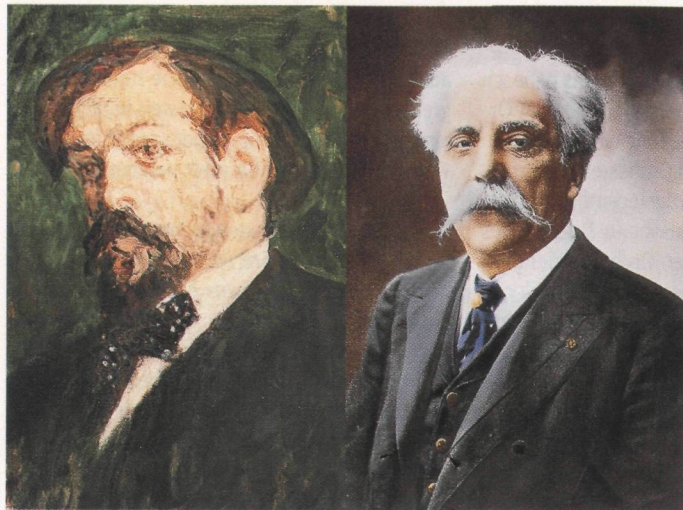




Claude Debussy

Gabriel Fauré

Es geschah in München, daß ein kleiner Ministerialbeamter aus Frankreich, der nebenbei Operetten komponierte, von einer Aufführung des „Tristan“ im Nationaltheater so erschüttert wurde, daß er beschloß, seinen sicheren Brotberuf aufzugeben und sich fortan ausschließlich der Musik zu widmen. Er hieß Emmanuel Chabrier und er war durchaus nicht der einzige Franzose seiner Zeit, der absolut und unausweichlich in den Bann Richard Wagners geriet. Nicht nur Musiker, auch Literaten, Philosophen und bildende Künstler formierten sich in den 1870er Jahren zu einer französischen Wagner-Gemeinde. Die Kulturgeschichte hat ihr Wirken mit dem Etikett „Wagnerisme“ versehen, von „Wagner-Wahnsinn“ sprach etwas griffiger und respektloser der Romancier und Musikkenner Romain Rolland.

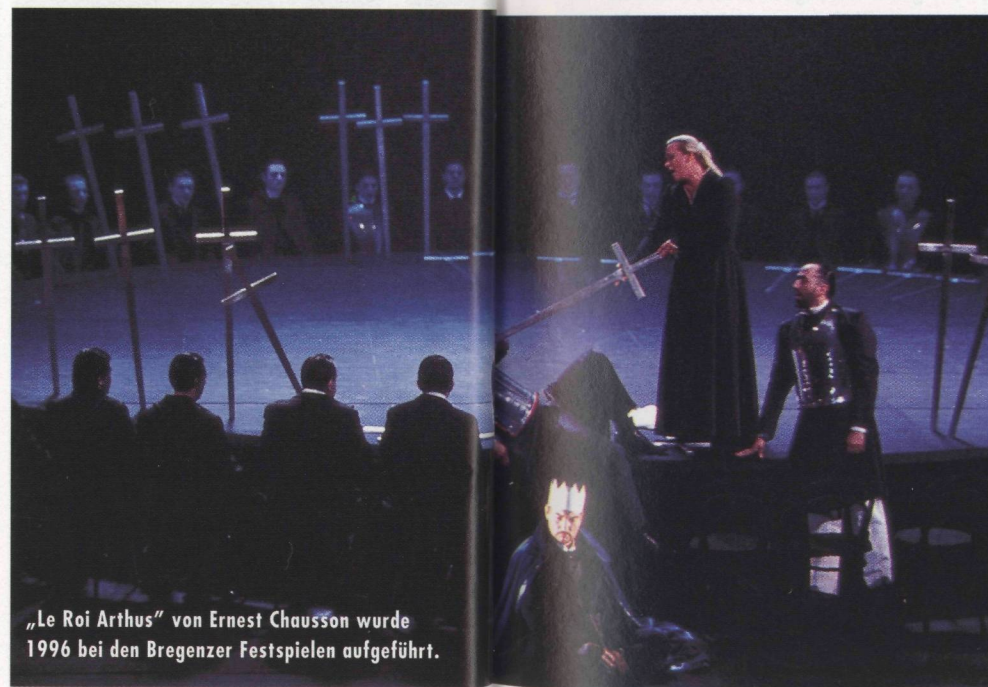
Doch wenn der französische Wagner-Kult auch als eine zeitbedingte Mode-Erscheinung angesehen werden kann, so waren seine Anhänger doch keineswegs Wirrköpfe oder Epigonen, sondern vielmehr die kulturell tonangebenden Künstler und Intellektuellen der Epoche. Ihr Wirken wird in letzter Zeit auch diesseits des Rheines wieder verstärkt wahrgenommen. Nicht nur bei wissenschaftlichen Symposien, sondern auch in der Theater- und Konzert-Praxis. Ein Hauptwerk des „Wagnérisme“, Ernest Chaussons „Le Roi Arthus“, wurde mit einigem Erfolg in Bielefeld und bei den Bregenzer Festspielen wieder ausgegraben, die Zahl der CD-Erstveröffentlichungen auf diesem Sektor wächst ständig an und in vielen Fällen gab es dabei beträchtliche Überraschungen. Grund genug, dieses wenig bekannte Kapitel der Musik-(und Kultur-)geschichte erneut aufzuschlagen und das derzeitige Schallplatten-Angebot kritisch zu sichten.

Als die Bewegung des „Wagnérisme“ im Entstehen war, wurden die Werke des Deutschen in Frankreich paradoxerweise gar nicht gespielt, da er dort als „persona non grata“ galt. Von jeher schon waren die Beziehungen zwischen Wagner und Frankreich sehr spannungsreich gewesen. 1839 war der junge Kapellmeister auf der Flucht vor seinen Gläubigern zum erstenmal in der französischen Metropole eingetroffen, um als Opernkomponist sein Glück zu machen. Doch er richtete gar nichts aus und erlebte demütigende Hungerjahre. Als arrivierter Meister kehrte er 21 Jahre später nach Paris zurück und mußte den spektakulären Durchfall seines „Tannhäuser“ mitansehen, einen der größten Skandale der Theatergeschichte. Er rächte sich bei passender Gelegenheit sehr unfein. Nach der Niederlage der Franzosen im deutsch-französischen Krieg brachte er eine geschmacklose Posse mit dem Titel „Eine Kapitulation“ zu Papier, in der neben Victor Hugo und Jacques Offenbach, allerlei Politikern und Militärs auch ein Chor der Pariser Ratten auftrat. Damit

Wieder zu entdecken die französischen

Wagnerianer

Poèmes de l'EXTASE



„Le Roi Arthus“ von Ernest Chausson wurde 1996 bei den Bregenzer Festspielen aufgeführt.

verscherzte er sich in Frankreich die letzten Sympathien.

Pilgerfahrten nach Bayreuth

Für seine Anhänger, die im zurückliegenden Jahrzehnt alles versucht hatten, ihren Landsleuten sein Werk näher zu bringen, brachen schwierige Zeiten an. Doch sie ließen sich nicht entmutigen. Wagner wurde in Frankreich nicht gespielt



Gruppenbild von Henri Fantin-Latour (1885): Adolphe Julien, Arthur Boisseau, Emmanuel Chabrier, Camille Benoit, Edmond Maitre, Antonine Lascoux, Vincent d'Indy, Amedee Pigeon (v. l. n. r.)

nerianer keine andere Wirkung hatte, als selbst die an Musik gänzlich Uninteressierten auf Wagner neugierig zu machen.

Die Künstler aller Sparten nahmen an diesen Pilgerfahrten jedoch nicht nur aus snobistischem Interesse teil. Für die meisten von ihnen blieb die Begegnung mit Wagners Musik nicht ohne Folgen für das eigene Schaffen. Schon bei der Eröffnung der Bayreuther Festspiele 1876 waren sie in Fraktionsstärke angereist, an der Spitze die Musiker Camille Saint-Saëns und Vincent d'Indy, der Schriftsteller Comte Villiers d'Isle-Adam und der Maler Henri Fantin-Latour, der das Erlebnis in einem berühmt gewordenen Gemälde „Die drei Rheintöchter“ verewigte. Saint-Saëns ließ Frankreich in einer Reihe von Berichten für die Zeitung „L'Estafette“ an dem Ereignis teilhaben: „Richard Wagner verabscheut Frankreich, doch was hat das mit dem Verdienst seines Werkes zu tun?“, fragte er herausfordernd, um dann ausführlich und liebevoll die Wunder der Partitur, des Festspielhauses und der szenischen Realisierung zu beschreiben.

Musik als Droge

Bald erfaßte der „Wagnérisme“ alle Bereiche des geistigen und kulturellen Lebens. Wer mit Wagners Musik nichts anfangen konnte, fand in seinen Schriften ausreichenden Stoff für ästhetische und philosophische Diskussionen. Während sich die Musiker auf „Tristan“ und später „Parsifal“ stürzten, nahmen die Literaten und Intellektuellen vorzugsweise den „Ring“ zum Ausgangspunkt ihrer Spekulationen. In seinem „Tannhäuser“-Essay von 1861 hatte Baudelaire die Richtung für die Wagner-Rezeption der folgenden Jahrzehnte vorgegeben: Musik als Droge. Doch nicht nur die rauschhafte Erfahrung der Kunst war für die Franzosen das verstörend und faszinierend Neuartige an dem deutschen Komponisten, sondern auch die neu definierte Rolle des Künstlers als eines Vermittlers des Unbewußten. Sie erkannten zu-

dem zahlreiche Parallelen zwischen Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerkes und Baudelaire's Idee einer „Korrespondenz der Künste“.

Die ästhetischen Auseinandersetzungen verlangten nach einem publizistischem Forum, das 1885 mit einer Zeitschrift geschaffen wurde, die den programmatischen Titel „Revue Wagnerienne“ trug. Herausgeber war Edouard Dujardin, ein musikalisch gebildeter, Verse schreibender Dandy. Erlesen war allerdings die Schar seiner Mitarbeiter, die vor allem aus dem Lager der Literaten und Maler kam, unter ihnen Stephane Mallarmé, Joris Karl Huysmans, Villiers d'Isle-Adam, Edgar Degas, Odilon Redon und Henri Fantin-Latour. Mallarmé, der Kopf der Symbolisten, setzte sich in seinem in der „Revue Wagnerienne“ erstmals erschienenen Prosagedicht „Richard Wagner – Réverie d'un poète français“ auch kritisch mit dem deutschen Idol auseinander, indem er seinem Œuvre die Idee eines noch zu schaffenden Kunstwerkes aus französischem Geiste entgegensetzte. Wagner ist für Mallarmé nur eine Art Durchgangsstation auf dem Wege zur Vollendung der eigenen nationalen Kultur. Im Bestreben, ein Zentralorgan des „Wagnérisme“ zu sein, verlor sich die „Revue Wagnerienne“ bald in ästhetisch-ideologischen Grabenkämpfen, in denen die echten Wagneristen von den unechten geschieden werden sollten. Diese elitäre Entwicklung führte dazu, daß das Blatt bereits 1888 wieder eingestellt werden mußte.

Im Paris der Dritten Republik fiel dem Konzertleben eine avantgardistische Funktion zu, während ein Kulturinstitut wie die Opéra, das seine historische Rolle mit dem Zusammenbruch des Zweiten Kaiserreichs ausgespielt hatte, zu einem Museum erstarrt war. Weder der gewaltige Produktionsapparat noch das spezifische Opernpublikum waren flexibel genug, um die Veränderungen der Zeit wahrzunehmen und auf neue künstlerische Strömungen zu reagieren. Die Opéra blieb weiterhin das „Paradies der Harthörigen“, als das

Bruneau, Orchesterhöhepunkte aus den Opern Messidor, Nais Micoulin und L'attaque du moulin; Staatsorchester Rheinische Philharmonie, James Lockhart; (AD: 1989/1991) *Marco Polo/Naxos Deutschland CD 8.223498*

Chabrier, L'Œuvre pour piano (darunter Souvenirs de Munich: Quadrille sur les thèmes favoris de Tristan et Isolde); Pierre Barbizet, Jean Hubeau (Klavier); (AD: 1982) *Erato/East West Records 2 CD 4509-95309-2*

Chabrier, Gwendoline, Ouverture et Légende de Gwendoline Ne riez pas (und weitere Vokal- und Orchesterwerke); Barbara Hendricks (Sopran), Orchestre du Capitole de Toulouse, Michel Plasson; (AD: 1989) *EMI CD 7 54004 2*

Chabrier, Gwendoline, Ouverture (und weitere Orchesterwerke); Wiener Philharmoniker, John Eliot Gardiner; (AD: 1995) *DG CD 447 751-2*

Chabrier, Gwendoline; Gesamtaufnahme in frz. Sprache; Adriana Kohútová, Didier Henry, Gérard Garino, Chor und Orchester der Slowakischen Philharmonie, Jean-Paul Penin; (AD: 1996)

l'empreinte digitale/Helikon 2 CD ED 13059

Chabrier, Briséis (Gesamtaufnahme des Torsos in frz. Sprache); Joan Rodgers, Mark Padmore, Simon Keenlyside, Michael George, Kathryn Harries, Chorus of Scottish Opera, BBC Scottish Symphony Orchestra, Jean Yves Ossonce; (AD: 1994)

Hyperion/Koch CD 66803

Chausson, Le Roi Arthus (Gesamtaufnahme in frz. Sprache); Gino Quilico, Teresa Zylis-Gara, Gösta Winbergh, René Massis, Gilles Cachemaille u.a., Choeurs de Radio France, Nouvel Orchestre Philharmonique, Armin Jordan; (AD: 1985)

Erato/East West Records 3 CD 2292-45407-2

Debussy, Rodrigue et Chimène (Gesamtaufnahme

Französische Wagnerianer

in frz. Sprache); Donna Brown, Laurence Dale, José van Dam, Jules Bastin u.a., Choeur et Orchestre de l'Opéra de Lyon, Kent Nagano; (AD: 1993/94)

Erato/East West Records 2 CD 4509-98508-2

Fauré, Klavierwerke (darunter Souvenirs de Bayreuth, fantaisie en forme de quadrille sur des thèmes favoris de l'Anneau du Nibelung); Jean-Philippe Collard, Bruno Rigutto (Klavier); (AD: 1983)

EMI 2 CD 7 62687 2

Franck, Hulda (Gesamtaufnahme in ital. Sprache); Orietta Moscucci, Anna Maria Rota, Lucia Danieli, Antonio Boyer u.a., Chor und Orchester der RAI Turin, Vittorio Gui; (AD: 1960)

*Melodram**

Holmès, Orchesterwerke: Andromède, Irlande, Ouverture pour une comédie, La Nuit et l'Amour, Pologne; Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Samuel Friedmann, Patrick Devin; (AD: 1990/92)

Marco Polo/Naxos Deutschland CD 8.223449

d'Indy, Orchesterwerke: L'Étranger: Vorspiel zum 2. Akt, Tableaux de Voyage, Fantaisie sur des thèmes populaires français, Fervaal: Vorspiel zum 1. Akt, Saugfleurie; Württembergische Philharmonie, Gilles Nopre, Jean-Marc Burfin; (AD: 1992/93)

Marco Polo/Naxos Deutschland CD 8.223659

Lalo, Le Roi d'Ys (Gesamtaufnahme in frz. Sprache); Janine Micheau, Henri Legay, Rita Gorr u.a., Orchestre de l'ORTF, André Cluytens; (AD: 1957)

*EMI**

Lekeu, Orchesterwerke: Barberine: Vorspiel zum 2. Akt, Première Etude Symphonique, Seconde Etude Symphonique (Hamlet-Ophélie), Fantaisie sur deux Airs Populaires Angevins, Adagio pour quatuor d'Orchestre; Orchestre Phil-

harmonique de Liège, Pierre Bartholomée; (AD: 1987/90)

Ricercar/Note 1 CD 084067

Lekeu, Orchesterwerke: Seconde Etude Symphonique (2. Fassung), Epithalame, Larghetto, Introduction et Adagio, Fantaisie contrapuntique sur un Cramignon liégeois, Chant lyrique; Choeur symphonique de Namur, Orchestre Philharmonique de Liège, Pierre Bartholomée; (AD: 1994)

Ricercar/Note 1 CD 138128

Lekeu, Andromède (Kantate), Introduction Symphonique aux Burgraves; Dinah Bryant (Sopran), Zeger Vandersteene (Tenor), Philippe Huttenlocher (Bariton), Jules Bastin (Bass), Choeur Symphonique de Namur, Orchestre Philharmonique de Liège, Pierre Bartholomée; (AD: 1991)

Ricercar/Note 1 CD 099083

Magnard, Guercoeur (Gesamtaufnahme in frz. Sprache); Hildegard Behrens, José van Dam, Nadine Denize u.a., Orchestre du Capitole de Toulouse, Michel Plasson; (AD: 1986)

*EMI**

Massenet, Esclarmonde (Gesamtaufn. in frz. Sprache); Joan Sutherland, Giacomo Aragall, Huguette Tourangeau u. a., John Alldis Choir, National Philharmonic Orchestra, Richard Bonyngue; (AD: 1975)

Decca 3 CD 425 651-2

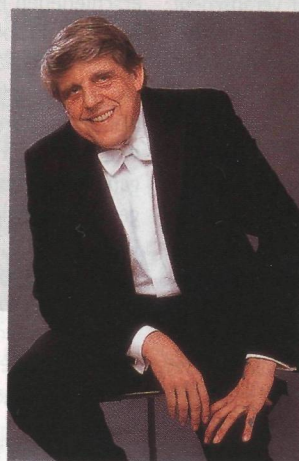
Massenet, Esclarmonde (Gesamtaufn. in frz. Sprache); Denia Gavazzeni-Mazzola, José Sempere, Hélène Terraguin, Jean-Philippe Courtis u.a., Orchestre Symphonique Franz Liszt, Choeurs du Festival Massenet, Patrick Fournillier; (AD: 1992)

Koch Schwann 3 CD 3-1269-2

Reyer, Sigurd (Gesamtaufn. in frz. Sprache); Guy Chauvet, Robert Massard, Ernest Blanc, Jules Bastin u.a., ORTF-Orchester, Manuel Rosentahl; (AD: 1973)

*Chant du monde**

* Derzeit nicht im deutschen Handel erhältlich



Armin Jordan ist der Dirigent einer gelungenen Aufnahme von Chaussons „Le Roi Arthus“.

sie Heinrich Heine einst hässlich definiert hatte. Und wenn Claude Debussy die dortigen Logen als „die letzten Salons, wo man plaudern kann“, bezeichnete, so war das gar keine Ironie, sondern die reine Wahrheit, wie man aus einem Zeitungsbericht von 1890 entnehmen kann: „Die Abonnenten gehen in die Opéra, weil sie sicher sind, dort ihresgleichen zu begegnen, und weil dort überhaupt der Treffpunkt der guten Gesellschaft ist. Jedermann weiß natürlich, daß die Logen und bestimmte Plätze nur auserwählten Personen vorbehalten sind. Ganz sicher muß man reich sein,

um in die Liste der Abonnenten aufgenommen zu werden. Aber Vermögen allein genügt nicht. Man muß auch aus einem bestimmten Milieu stammen, schließlich ist die Oper eine Art Salon, zu dem man etwas leichter Zugang hat als zu den Salons der großen Welt. Dabei achten die Direktoren darauf, nur Leute zuzulassen, die einander gerne begegnen.“

Einem nach solchen Kriterien wahrhaft „auser-

wählten“ Publikum waren weder die Werke Richard Wagners noch die seiner französischen Anhänger zuzumuten. Tatsächlich spielte man in der Opéra weiterhin am liebsten Meyerbeer und Gounod und daneben viele Dutzendware, die längst aus dem Gedächtnis der Musikgeschichte verschwunden ist. Wenn man einem kritischen Augenzeugen wie Romain Rolland folgt, war aber auch die Wiedergabe der aufgeführten Werke alles andere als vorbildlich. Er beklagt das „konventionelle Spiel der Sänger“, die „dumpfe Apathie der Chöre“, aber auch die „mangelhafte Akustik“, die in Verbindung mit den riesigen Dimensionen des Zuschauerraums die Darsteller

zu stimmlichen und schauspielerischen Übertreibungen zwingt.

Die Aufnahmen auf CD

Bevor sich das zweite Pariser Opernhaus, die Opéra comique, zum tonangebenden Musiktheater der Metropole entwickelte, mußten französische Komponisten von Rang ihre Werke außerhalb Frankreichs zur Uraufführung bringen. „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns erlebte seine Premiere 1877 in Weimar; Ernest Chausson, Vincent d'Indy und andere verdankten dem Brüsseler Théâtre de la Monnaie ihre ersten Bühnenerfolge. Das gilt auch für Ernest Reyers „Sigurd“, dessen Handlung in weiten Teilen mit derjenigen der „Götterdämmerung“ identisch ist. Zu den Wagneristen im strengen Sinne gehörte der Musikkritiker Reyer indes nicht. Mag man in dieser Oper, deren erster Entwurf bereits 1866 entstanden war, auch manche Anklänge an den frühen Wagner heraushören oder den Gebrauch von Erinnerungsmotiven konstatieren – als Ganzes steht sie eindeutig in der Tradition der Grand Opéra Meyerbeerscher Prägung. In Frankreich wird das Stück gelegentlich heute noch gespielt, da es den Sängern hervorragende Entfaltungsmöglichkeiten bietet. Leider fehlt die hochrangig besetzte, mittlerweile auch auf CD vorliegende Rundfunkaufnahme von 1973 seit längerem im deutschen Katalog.

Das gilt auch für die drei Einspielungen von Edouard Lalos „Le Roi d'Ys“. Auch bei Lalo erschöpft sich der Bezug zu Wagner in der Wahl des Sujets, das aus der keltischen Sagenwelt stammt. Musikalisch bewegt sich der Komponist in den Stilen des französischen drame-lyrique, wie das populär gewordene, in Tenorrecitals viel verwendete Morgenständchen, die „Aubade“, eindeutig belegt. Es war eine Begleiterscheinung des „Wagnérisme“, daß mythologische Opern auch bei Komponisten in Mode kamen, die von Wagners Konzeption des Musikdramas keinerlei Begriff hatten. Als bevorzugte Quellen dienten die 1867 in einer französischen Ausgabe erschienenen „Heldenlieder der Edda“ und die Werke des Historikers Augustin Thierry. In dessen „Geschichte der Eroberung Englands“ fand Chabrier die Vorlage seiner „Gwendoline“, während die „Merowingischen Erzählungen“ Debussys Lehrer Ernest Guiraud zu „Frédégonde“ inspirierten. Saint-Saëns läßt die Handlung seiner Oper „Les Barbares“ im Amphitheater von Orange spielen, wo die Einwohner Zuflucht vor den die Stadt belagernden Germanen suchten.

Catulle Mendès, eine der umtriebigsten und einflußreichsten Figuren der Pariser Kulturszene, war auch eine Schlüsselfigur der Wagner-Bewegung. Selbst Verfasser symbolistischer Gedichte, romantischer Dramen und dekadenter Romane, machte er sich in Vorträgen und Essays für den

Bayreuther Meister stark und versuchte, die Komponisten seiner Generation zu einem von Wagner geprägten, aber eigenständig französischen Musiktheater zu führen. Im übrigen war er ein Wagnerianer der ersten Stunde. Als junger Literat hatte er gemeinsam mit seiner damaligen Frau Judith Gautier Wagner in Tribschen besucht und wenig später die Generalprobe des „Rheingold“ in München erlebt. Während sich Mendès bei dieser Gelegenheit der mitreisenden und sehr attraktiven Jung-Komponistin Augusta Holmès annahm, wandte sich die nicht minder schöne Judith, Tochter des Schriftstellers Théophile Gautier, dem alternen Komponisten zu, der gegenüber ihren Avancen keineswegs unempfindlich war.

Bald darauf übernahm Augusta Holmès die Rolle Judith Gautiers an der Seite von Catulle Mendès und wurde damit zu einer Zentralgestalt im Kreise der Pariser „Wagnériens“. Immerhin hatte der Meister selbst sie zum Weiterkomponieren ermutigt, Franz Liszt schrieb sie in der Regel als „Liebe Maestra“ an, und auch ihr Lehrer César Franck lag ihr zu Füßen. Als Komponistin bevorzugte sie die großen Formen: Sinfonische Dichtungen, Choral-Sinfonien, Oratorien und Opern. Eine davon, „La Montagne Noire“, wurde sogar an der Opéra gespielt, wo sie es auf 12 Aufführungen brachte. Daß sich Augusta Holmès in einer Männerdomäne durchzusetzen verstand, beweist der regierungsoffizielle Auftrag, zur Centenarfeier der

DIE LYRALOSE ZEIT HAT EIN ENDE!

Ab Ende September finden Sie das neue Art-Display von Koch Classics im Fachhandel mit aktuellen Neuheiten und Bestsellern.

KOCH INTERNATIONAL

DEUTSCHLAND: D-82152 PLANEGG/MÜNCHEN • LOCHHAMER STR. 9 (MARTINSRIED) • TEL 089 857 95-0 • FAX 089 857 95-100
ÖSTERREICH: A-6600 HÖFEN • POSTFACH 24 • TEL 05672 606 • FAX 05672 65580
SCHWEIZ: CH-9201 GOSSAU • POSTSTRASSE 10 • TEL 071 388 68 68 • FAX 071 388 68 88

Französischen Revolution eine „Ode Triumphale“ zu schreiben, bei deren Aufführung nicht weniger als 1200 Musiker und Sänger zum Einsatz kamen. Als eines ihrer gelungensten Werke gilt das sinfonische Gedicht „Irland“, das – 1882 erstmals in den Colonne-Konzerten gespielt – auch als eine Hommage an die Heimat ihrer Vorfahren verstanden werden will. Einen Querschnitt aus ihrem Schaffen präsentiert Marco Polo in einer sehr zufriedenstellenden Interpretation durch die Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz unter Samuel Friedmann.

Es war nur folgerichtig, daß sich der Trendmacher Mendès schließlich selbst als Librettist für die Opernbühne betätigte. Ende 1878 ließ er durch die Presse verbreiten, daß er an einer Opernversion des „Cid“ arbeite, die ihm „einer der größten Vertreter der französischen Schule“ vertonen wolle. Doch dann war viele Jahre nichts mehr von diesem Projekt zu hören. Offenbar hatte Mendès keinen der herausragenden Meister seiner Zeit für sein Opernbuch mit dem Titel „Rodrigue et Chimène“ begeistern können. Der junge und relativ mittellose Claude Debussy, den er in einem Künstlercafé in der Nähe der Opéra kennengelernt hatte, erschien ihm endlich als das geeignete Opfer. Nicht ganz selbstlos förderte er den jungen Mann, dessen „Cinq Poèmes de Baudelaire“ ihn beeindruckt hatten, bei seinen Versuchen, Verleger zu finden. Schließlich konnte er ihn zur Komposition der Oper überreden, indem er ihm viel Geld und Ruhm in Aussicht stellte.

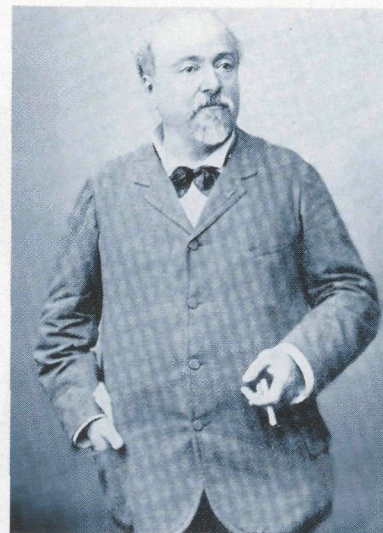
Debussy war ein Wagner-Pilger der zweiten Generation. „Parsifal“, „Meistersinger“ und „Tristan“ hatten in Bayreuth ihre Wirkung auf ihn durchaus nicht verfehlt, doch als er 1890 seine erste eigene Oper in Angriff nahm, war er gerade dabei, sich von Wagner zu lösen. So schrieb er an seinen Lehrer Guiraud: „Ich fühle mich nicht versucht, das nachzuahmen, was ich an Wagner bewundere. Ich habe eine andere Vorstellung von der dramatischen Form: Die Musik beginnt da, wo das Wort unfähig ist, auszudrücken. Ich möchte sie wirken lassen, als ob sie aus dem Schatten heraustrete und von Zeit zu Zeit wieder dahin zurückkehrt!“ Der „Cid“-Stoff, zumal in der Adaption von Mendès, kam diesen Vorstellungen absolut nicht entgegen. Zwei Jahre quälte sich Debussy mit dieser verkappten Grand Opéra, um schließlich zu erkennen: „Dieser konventionelle Stoff verlangt nach einer Musik, die mir fremd ist“.

Das Stück verschwand unvollendet in der Schublade und wurde erst hundert Jahre später von dem russischen Komponisten Edison Denisov komplettiert und 1993 in der Oper von Lyon uraufgeführt. Die Schallplatten-Version dieser Aufführung bei Erato hat zu Recht große Aufmerksamkeit und Anerkennung in der Presse gefunden (vgl. FF 12/95). Kent Nagano bringt die farbenreiche Partitur zum Leuchten und Glühen, wenn er auch die eigenen Vorbehalte des Komponisten nicht ausräumen kann. Da, wo die literarische Vorlage allzu papieren wird, versagt auch Debussys Inspiration. Die Liebesgesänge zwischen Rodrigue

und Chimène jedoch nehmen den Hörer auf Anhieb gefangen. Donna Brown singt die weibliche Titelrolle mit Aplomb, während Laurence Dales lyrischer Tenor in der deutlich dramatischer konzipierten Partie des Rodrigue an stimmliche Grenzen stößt.

Steigerung des Venusberges

War seine Zusammenarbeit mit Claude Debussy infolge grundsätzlicher ästhetischer Divergenzen zum Scheitern verurteilt, so fand Mendès in dem janusköpfigen Emmanuel Chabrier den geeigneten Partner. Der hatte sich mit seinen heiteren Bühnenwerken „Le Roi malgré lui“ und „L'étoile“ bereits als ein würdiger Nachfolger sowohl Aubers wie Offenbachs etabliert, aber er strebte nach höheren Kunstweihen und nahm deshalb gerne das Libretto zu „Gwendoline“ in Angriff, das in vielen Zügen wie ein Wagner-Pastiche wirkt. Da gibt es ein Spinnlied und „Eheyo-eheyo“ Rufe der Protagonistin, da treffen sich die Liebenden in „Tristan“-nahen Zwiegesprächen, eine Brautgemachsszene mit obligatem Chor und Verschwörerszene bestimmt den zweiten Akt, und schließlich stirbt Gwendoline neben ihrem erschlagenen Gatten wie Brünnhilde in der „Götterdämmerung“ einen entflammten Opfertod. Ein Opernbuch, so sollte man meinen, das einen Komponisten von vornherein zur Trivialität und bestenfalls zu billigem Epigonentum verdammen mußte. Doch Chabrier



Chabriers Oper „Gwendoline“ wurde erst vor kurzem erstmals komplett aufgenommen, mit zufriedenstellendem Ergebnis.

Bis vor kurzem war von dieser Oper nicht viel mehr als die Ouvertüre bekannt, die sowohl von Michel Plasson wie von John Eliot Gardiner auf höchstem Niveau eingespielt wurde. Allerdings nehmen Plassons breite Tempi dem effektvollen Stück einiges von seiner Wirkung. Barbara Hendricks gestaltet ansprechend die Arie der Titelheldin, die freilich nicht für eine lyrische Stimme geschrieben ist. Die Erstein spielung des komplet-

ten Werkes füllt eine wesentliche Repertoire-Lücke und läßt in orchestraler Hinsicht keinen Wunsch offen. Der Dirigent Jean-Paul Penin weiß offenbar um die Geheimnisse der Partitur und vermag seinen Enthusiasmus auf die Slowakische Philharmonie zu übertragen. Sehr überzeugend auch die Protagonistin Adriana Kohútová: Ein dramatischer Sopran mit jugendfrischem Timbre, wenngleich nicht frei von Höhengründen. Leider singt ihr Bariton-Partner Didier Henry in der Manier so vieler schlechter Escamillos, er brüllt wie ein Stier, wo sämiges Legato verlangt ist. Chabrier hatte mit „Gwendoline“ kein Glück. Obwohl der renommierte Charles Lamoureux dem Pariser Publikum Teile des Werkes mit einigem Erfolg konzertant vorgeführt hatte, wurde es an der Opéra abgelehnt, denn Wagner und alles, was mit ihm sympathisierte, war dort zu diesem Zeitpunkt noch immer ein rotes Tuch. Das Stück, das den Komponisten sechs Jahre lang beschäftigt hatte, erlebte seine Uraufführung dann 1886 in Brüssel. Felix Mottl, der Chabrier überaus schätzte, brachte „Gwendoline“ drei Jahre später in Karlsruhe heraus, andere große deutsche Bühnen schlossen sich an. Die verspätete Pariser Erstaufführung 1893 erlebte Chabrier bereits als todkrank Mann. Deshalb konnte er von seiner nächsten Oper „Briseis“, zu der ihm wiederum Mendès die Textvorlage lieferte, nur noch den ersten Akt vollenden, und keiner seiner Kollegen war bereit oder in der Lage, sie nach seinem Tode (1894) fertigzustellen. „Briseis“ basiert auf Goethes

Ballade „Die Braut von Korinth“, doch entfällt der dort anklingende vampyristische Aspekt, statt dessen werden die Konfrontation heidnischer und christlicher Kultur und der Liebesverzicht und Liebestod der Protagonistin in den Mittelpunkt gerückt. Chabrier konnte bei diesem Sujet seine „Tristan“-Erfahrungen einbringen, aber er tat es nicht als Jünger, sondern als gereifter Meister. Das zwanzigminütige Liebesduett, das zugleich ein Abschiedsduett ist, steht gleich am Beginn der Oper. Mit seinen glühenden Orchesterfarben und seiner ekstatischen,

bereits von der Welt losgelösten Erotik gehört es zu den großen musikalischen Schöpfungen der französischen Opernliteratur.

Der vorliegende Mitschnitt einer konzertanten Aufführung des Edinburgh Festivals hat weit mehr als nur dokumentarischen Wert, und der am Ende der 75minütigen Vorstellung spontan losbrechende Jubel dürfte zu gleichen Teilen dem Werk wie der Wiedergabe gelten. Das BBC Scottish Symphony Orchestra unter Leitung des jungen Diri-

genten Jean-Yves Ossonce läßt die Partitur in ihrer ganzen opalisierenden Pracht schillern und leuchten, ohne je zu dick aufzutragen und der Sentimentalität Vorschub zu leisten. Das fünfköpfige Sängersensemble besteht aus Künstlern, deren Namen man eher mit Musik des 18. Jahrhunderts in Verbindung bringt, die aber durchweg zu respektablen Ergebnissen kommen: Joan Rodgers, Barrenboims Despina und Susanna, überrascht in der Titelrolle durch sinnlichen Klang und eine sich anbahnende Entwicklung zum lirico-spinto-Sopran, wobei die Stimme in der Mezzolage noch etwas spröde klingt; Mark Padmore schlägt sich wacker in der Partie des Hylas, deren ideale Realisierung eines Gedda oder Kraus bedürfte. Oft verwechselt er mezza voce mit bloßem Markieren. Grundsollide sind die beiden Vertreter christlicher und heidnischer Religion, der Bariton Simon Keenlyside und der Bassist Michael George. In dramatischer Hinsicht den stärksten Eindruck hinterläßt Kathryn Harries mit ihrem ausdrucksvollen, wenn gleich etwas harschen Mezzosopran in der Mutterrolle.

Die damaligen Häupter des französischen Musiklebens, César Franck und Gabriel Fauré, verhielten sich gegenüber dem Wagner-Rummel reserviert. Franck beschränkte sich zunächst darauf, die Partituren des deutschen Kollegen zu studieren, die ihn keineswegs gleichgültig ließen. Auf das Titelblatt von „Tristan und Isolde“ schrieb er mit dicken Lettern das Wort „Poison“: Gift! Sein eigener Opernversuch „Hulda“ ist von Wagnerismen nicht frei, vor allem im „Marche Royale“ gibt es deutliche Anklänge an den „Tannhäuser“ (eine italienisch gesungene Rundfunkaufnahme unter Vittorio Gui ist nicht mehr im Handel). Fauré blieb gelassener. Seine Quadrille „Souvenirs de Bayreuth“, die er – gemeinsam mit André Messager – nach Themen aus dem „Ring“ entwickelte und im Atelier des Fotografen Nadar einem amüsierten Publikum zum Besten gab, spricht für seinen souveränen Umgang mit der Kultfigur Wagner.

Kein Epigonentum

Der fromme Altmeister Franck konnte es freilich nicht verhindern, daß dessen „Gift“ bei seinen Schülern zu wirken begann. In manchen Fällen letztendlich mit befreienden Folgen. So mußte der bedeutende Liederkomponist Henri Duparc bei der Komposition seiner einzigen Oper „Roussalka“ feststellen, daß er für das Musikdrama nicht geschaffen war. Kurz entschlossen verbrannte er das Manuskript. Anders liegt der Fall bei dem Belgier Guillaume Lekeu. Im Sommer 1889 reiste der 19jährige Abiturient nach Bayreuth und wurde von

„Tristan und Isolde“ so überwältigt, daß er ohnmächtig aus dem Theater getragen werden mußte. Noch als Schüler hatte er eine Oper nach Alfred de Mussets Drama „Barberine“ ins Auge gefaßt und ernsthafte Versuche unternommen, die Rechte an dem Stück zu erwerben. Doch die Schwester des verstorbenen Dichters erteilte ihm eine Abfuhr. Noch ganz unter dem Einfluß Wagners stehend, arbeitete er wenigstens das voreilig skizzierte Orchestervorspiel aus. In Paris wurde er dann Schüler seines Landsmannes Franck, der große Stücke auf ihn hielt. 1894, erst 23 Jahre alt, starb er an Typhus. Das Œuvre, das er hinterließ, ist quantitativ wie qualitativ beachtlich und läßt auf ein Talent schließen, von dem für die Zukunft noch einiges zu erwarten gewesen wäre. Das belgische Label Ricercar hat Lekeus Gesamtwerk – darunter viel Kammermusik – auf 9 CDs eingespielt. In den Orchester- und Chorwerken, vom Philharmonischen Orchester Liège unter Pierre Bartholomée mit erfreulichem Engagement realisiert, kann man Schularbeiten eines nahe vor der Vollendung stehenden Meisters erkennen. Wagnerismus erschöpft sich nicht im Epigonentum.

Vincent d'Indy, eine zentrale Figur des französischen Musiklebens, war schon in jungen Jahren zur „Société nationale“ gestoßen, die sich explizit als Forum der „Ars gallica“ verstand, aber er gehörte andererseits zu den ersten Bayreuth-Pilgern. Aus seiner Bewunderung des „Parsifal“ entstand der Wunsch, ein französisches Gegenstück zu schaffen. „Fervaal“, nach einem eigenen Libretto komponiert, verbindet einen religiösen Stoff mit der Idee einer französischen Nationaloper. Der keltische Krieger Fervaal wird zum Propheten und Begründer eines kommenden Frankreich stilisiert. Die Arbeit an Libretto und Partitur, immer wieder durch andere berufliche Verpflichtungen unterbrochen, zog sich über 17 Jahre hin. Die Uraufführung der Oper konnte erst 1897 in Brüssel stattfinden. Dort wurde sechs Jahre später auch „Der Fremde“ aus der Taufe gehoben, dessen wiederum selbstverfaßtes Buch auf Henrik Ibsens Drama „Brand“ zurückgeht, aber auch Anklänge an den „Fliegenden Holländer“ enthält. In beiden Fällen fand d'Indy, der kein geborener Musikdramatiker war und heute vor allem wegen seiner sinfonischen Arbeiten und seiner Kammermusik geschätzt wird, mehr Anerkennung bei den Kollegen als beim breiten Publikum. Debussy, der zu der Brüsseler Premiere anreiste, kam zu dem Resümee: „Was man aber auch darüber gesagt haben mag, nie war der Einfluß Wagners bei d'Indy wirklich tief; die heldische Schauspielerei des einen konnte sich nicht mit der künstlerischen Redlich-



Joan Sutherland in Massenets romantischer Oper „Esclarmonde“, die sie für Decca aufgenommen hat.

keit des anderen verbinden. Wenn Fervaal noch in Wagnerscher Tradition befangen ist, so erwehrt d'Indy sich ihrer doch durch seine Gewissenhaftigkeit und seine Verachtung der großsprecherischen Hysterie, die Wagners Helden belastet. Warum ist er noch nicht ganz frei von dem Bedürfnis, alles zu erklären, alles zu unterstreichen! Das macht zuweilen die schönsten Szenen des „Fremden“ schwerfällig.“ D'Indys Bühnenwerke werden meines Wissens heute auch in Frankreich nicht mehr gespielt. Die von Marco Polo vorgelegte Auswahl von Orchesterstücken daraus bestätigt teilweise Debussys Eindruck der Schwerfälligkeit. Ein spröder Lyriismus tritt an die Stelle kantabler Inspiration, die der Musikfreund an d'Indys bekanntester Komposition, der „Symphonie cevenole“, zu schätzen weiß. Das gilt nicht für die sinfonische Dichtung „Saugefleurie“, die wie ein unmittelbarer Bayreuth-Reflex („Siegfried“) wirkt. Die Württembergische Philharmonie zeigt unter der Leitung des elsässischen Dirigenten Gilles Nopre Affinität zu dieser Musik.

Heilmittel gegen die Banalität

Mit der vierten Pariser Weltausstellung gab Frankreich 1889 eine kraftvolle Demonstration wiedergewonnener ökonomischer und kultureller Stärke. 28 Millionen Besucher konnten den zu diesem Anlaß erbauten, 300 Meter hohen Eiffelturm bewundern. Ausstellungen chinesischer und japanischer Kunst hinterließen bei den Malern der impressionistischen Schule einen tiefen Eindruck, Musik aus Afrika und dem Fernen Osten erschloß den Komponisten vor allem der jüngeren Generation neue Klangwelten. Nikolai Rimsky-Korssakoff machte ein internationales Publikum mit den Werken der nationalrussischen Neuerer bekannt. Vor allem Mussorgsky wurde für viele französischen Musiker, die sich von Wagner zu lösen versuchten, zu einem neuen Leitbild.

Zu den kulturellen Attraktionen, die Frankreich selbst beisteuerte, gehörte die Uraufführung von Jules Massenets neuer Oper „Esclarmonde“, die in der Opéra comique stattfand, obwohl die Dimensionen von Szene und Orchester eigentlich den Rahmen der Opéra verlangt hätten. Doch nicht der Glanz der Ausstattung und nicht die Attraktivität der Primadonna Sybil Sanderson beanspruchten das Hauptinteresse, sondern der Umstand, daß Massenet, der Inbegriff französischer Musiktradition, hier scheinbar ins Lager der Wagnerianer übergetreten war. „Esclarmonde ist der Lohengrin der Frauen“, jubelte ein Kritiker, und ein anderer befand: „ein französischer Tristan und Parsifal in einem.“ Beide Einschätzungen waren wohl ziemlich aus der Luft gegriffen, auch wenn nicht zu leugnen ist, daß Massenet hier wie nie zuvor mit Leitmotiven und spätromantischen Orchesterfarben arbeitete. Er hatte zwar „Parsifal“, den er als „einzigartiges Wunderwerk“ bezeichnete, in Bayreuth gesehen, und er kannte den „Ring“ von Aufführungen in Brüssel. Er schätzte Wagner als „Heilmittel gegen die Banalität“, aber er übernahm von

seinen Stilmitteln nur das, was er für die eigene Arbeit gerade gebrauchen konnte. „Esclarmonde“ ist trotz der mythischen Handlung eine typische Opéra-féerie französischen Zuschnitts.

Das deutsche Publikum wird kaum Gelegenheit finden, dieses heute auch in Frankreich nur selten gespielte Werk auf der Bühne zu erleben. Zwei weitgehend gelungene Gesamtaufnahmen plädieren indes sehr vehement für die Theaterwirksamkeit und die musikalischen Qualitäten der „Esclarmonde“. Natürlich ist die Titelrolle ein gefundenes Fressen für eine Virtuosa wie Joan Sutherland, die sie gegen Ende ihrer Glanzzeit bei Decca einspielte, hervorragend sekundiert von einem Giacomo Aragall in Bestform, der stimmlich attraktiven Mezzosopranistin Huguette Tourangeau und dem Dirigenten Richard Bonyngue, der die Partitur phantasievoll auszuleuchten weiß. Diese Studio-Einspielung hat durch einen neueren Mitschnitt vom Massenet-Festival in Saint-Étienne respektable Konkurrenz bekommen. Patrick Fournillier, mit dem Komponisten aufs beste vertraut, führt uns in einen musikalischen Zaubergarten, in dem Denia Mazzola als metallisch gleitende Koloraturkönigin triumphiert. Der Tenor José Sempere kann ihr trotz guter vokaler Grundausstattung nicht das Wasser reichen, auch in den ekstatischen Liebesgesängen vermag er sängerisch nicht vom Boden „abzuheben“. Überdurchschnittlich ist auch hier der Mezzo (Hélène Perraguin). Als das chef d'oeuvre des „Wagnérisme“ wird man im historischen Rückblick jedoch Ernest Chaussons „König Arthus“ ansehen müssen, denn hier ist die in der „Revue Wagnérienne“ aufgestellte Forderung erfüllt: Von Wagner zu lernen, ohne ihn zu imitieren, und dabei ein eigenständiges französisches Musikdrama zu schaffen. Der vielseitig gebildete Chausson, der zugleich sein eigener Textdichter war, ließ sich allerdings auch viel Zeit mit der Fertigstellung des Werkes, das neun Jahre (1885-94) in Anspruch nahm. Weitere neun Jahre mußten dann vergehen, bis das Werk in Brüssel uraufgeführt werden konnte. Zu diesem Zeitpunkt lag der Komponist schon vier Jahre unter der Erde, gestorben an den Folgen eines Fahrradunfalles.

Wagners Durchbruch in Paris

Die Handlung von „Le Roi Arthus“ weist viele Parallelen zu „Tristan und Isolde“ auf. Zumal die Dreier-Konstellation Lancelot-Ginèvre-Arthus entspricht der von Tristan-Isolde-Marke. Doch Chausson ist kein Epigone. Als Eklektiker im besten Wortsinne nimmt er Anregungen Wagners auf, was bei der Stimmung des Liebesduettes im ersten Akt besonders deutlich wird, aber er experimentiert nicht sinnlos mit Leitmotiven herum und geht im übrigen seine eigenen, französischen Wege. Der oratorische Schluß mit der Verklärung des Arthus gemahnt an seinen Lehrer César Franck, in der Schilderung unbewußter psychischer Prozesse beim tragisch verstrickten Liebespaar gibt es Affinitäten zum späteren Debussy (mit

dem Chausson persönlich befreundet war).

Armin Jordan gelang vor zwölf Jahren bei Erato eine glanzvolle Rehabilitierung dieses Meisterwerkes der Jahrhundertwende. Es wird mit Inbrunst, aber ohne pathetische Übertreibungen musiziert und die Protagonisten werden den vokalen Ansprüchen in hohem Maße gerecht. Jordan hat das Stück nicht mit Wagner-Stimmen besetzt, sondern mit Zwischenfachsängern, die manchmal durchaus an die Grenzen ihrer Belastbarkeit geführt werden. Gino Quilico als Arthus steigert sich nach etwas forciertem Anfang von Szene zu Szene, das Liebespaar überzeugt durch lyrische Hingabe und (überwiegend) runden, vollen Stimmklang, auch wenn der Schwede Gösta Winbergh und die Polin Teresa Zylis-Gara in sprachlich-idiomatischer Hinsicht keine Idealbesetzungen sind.

Zwanzig Jahre nach Beendigung des deutsch-französischen Krieges war in Frankreich die Zeit



César Franck (1822-1890)
Grabmal auf dem
Friedhof Montparnasse in Paris.

für Richard Wagner reif geworden. Noch 1887 hatte es Demonstrationen gegeben, als Charles Lamoureux „Lohengrin“ im Eden-Theater herausbringen wollte. Und auch bei der späten „Lohengrin“-Premiere, die am 16.9. 1891 in der Opéra stattfand, mußte die Polizei den ungestörten Ablauf sicherstellen. Doch dann war das Eis gebrochen. Zwei Jahre später folgte am gleichen Haus „Die Walküre“ und bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges waren alle Wagner-Opern über die Bühne der Opéra gegangen. Doch je mehr Wagners Werke sich auf den Pariser Bühnen durchsetzten, desto geringer wurde sein Einfluß auf die französische Musik. Allerorten gab es Abgrenzungs- und Abnabelungsversuche. Als gelte es, ein Gegengift zu entwickeln, wandten sich immer mehr Musiker der klassischen Vergangenheit zu. In den Lamoureux-Konzerten wurden die Chorwerke Bachs und Händels wieder modern, andernorts beschäftigte man sich wieder mit Mon-

teverdi und Rameau. Die Gründung einer „Schola cantorum“ hatte das Ziel, die moderne Musik durch die Kenntnis der alten neu zu beleben. Aber auch unter den eingefleischten „Wagnériens“ suchte man nach neuen Orientierungen. „Wir müssen uns entwagnern“, forderte ausgerechnet Ernest Chausson.

Sozialistisches Musikdrama

Am 22. Dezember 1893 meldete sich in der Zeitung „Le Journal“ der Romancier Emile Zola zu Wort: „Wagner zu negieren wäre töricht. Man muß seinen Siegeszug hinnehmen. Er hat den Weg zur Erneuerung vorgezeichnet, und nun kann niemand mehr zurück und sich mit anderen Formulierungen zufriedengeben. Doch anstatt zu erstarren, kann man an ihn anknüpfen: so kann ich mir vorstellen, daß sich das spezifisch französische Musikdrama behaupten könnte, wenn es auf den sinfonischen Klang des Orchesters vertraut, aus dem sich Handlung entwickelt und Personen verständlich werden. Ich sehe ein Drama, das auf direkte Weise menschlich ist und nicht im Nebel nordischer Mythologien verloren geht, sondern sich unter uns Sterblichen ereignet, in der Realität unserer eigenen Freuden.“

Zola beließ es nicht beim Theoretisieren, sondern wurde selbst als Autor für die Opernbühne tätig. Sein wichtigster Beitrag war „Messidor“, ein Werk mit der neuartigen Gattungsbezeichnung „drame lyrique socialiste“. Das Libretto war in Prosa geschrieben, die Szenerie, nach den Worten des Autors: „Die goldene Kathedrale – die Fabrik mit ihren sich bewegenden Rädern und Turbinen“. Komponiert hat die Oper Alfred Bruneau, ein Schüler Massenets und enger Freund Zolas, der auch dessen politische Anschauungen teilte. „Messidor“, im Februar 1897 an der Opéra comique uraufgeführt, war ein veritabler Erfolg, dem noch weitere Werke des Tandems Zola-Bruneau folgten, die dem französischen Musiktheater jedoch keine neue Richtung gaben. Wie das neue sozialistische Musikdrama aussah, wissen wir nicht, die Auswahl von Orchesterstücken bei Marco Polo, von der Rheinischen Philharmonie unter James Lockhart mit hinreichender Klangpracht vorgeführt, zeigt uns einen Musiker, der seinen Wagner gut studiert hat und seine Kenntnisse einem überwiegend stimmungsmalenden, illustrativen Breitwandstil zuführt.

Es blieb Claude Debussy vorbehalten, mit „Pelleas und Mélisande“ die französische Musik aus dem Bannkreis Wagners herauszuführen. Schon während der Arbeit am schließlich scheiternden „Cid“-Projekt war ihm sein eigener Weg klar geworden: „Die Musik, das ist der Traum, vor dem man den Vorhang wegzieht.“ Mit der Uraufführung des Werkes am 30. April 1902, die durchaus kontroverse Reaktionen hervorrief, begann eine neue Ära in der französischen Musik, richtiger gesagt: begann für die Franzosen musikalisch das 20. Jahrhundert.

Ekkehard Pluta

BEETHOVEN

ANDRÁS SCHIFF

THE PIANO CONCERTOS

STAATSKAPELLE DRESDEN
BERNHARD HAITINK

„Man sollte Beethoven nicht zu früh spielen.
Ich selbst habe bis zu meinem vierzigsten Lebensjahr
gewartet. Vielleicht ist man schon ein geborener
Mozart- oder Schubert-Interpret, aber Beethoven ist
eine andere Sache. Man muß mit ihm leben,
buchstäblich in seine Welt hineinwachsen.“



3 CDs 0630-13159-2 ZB

ZU GAST BEI DEN
BERLINER FESTWOCHEN
KONZERTTERMINE:
15./17./19./
22./24. UND 26. 9. 97

eastwest records gmbh - a warner music group company

