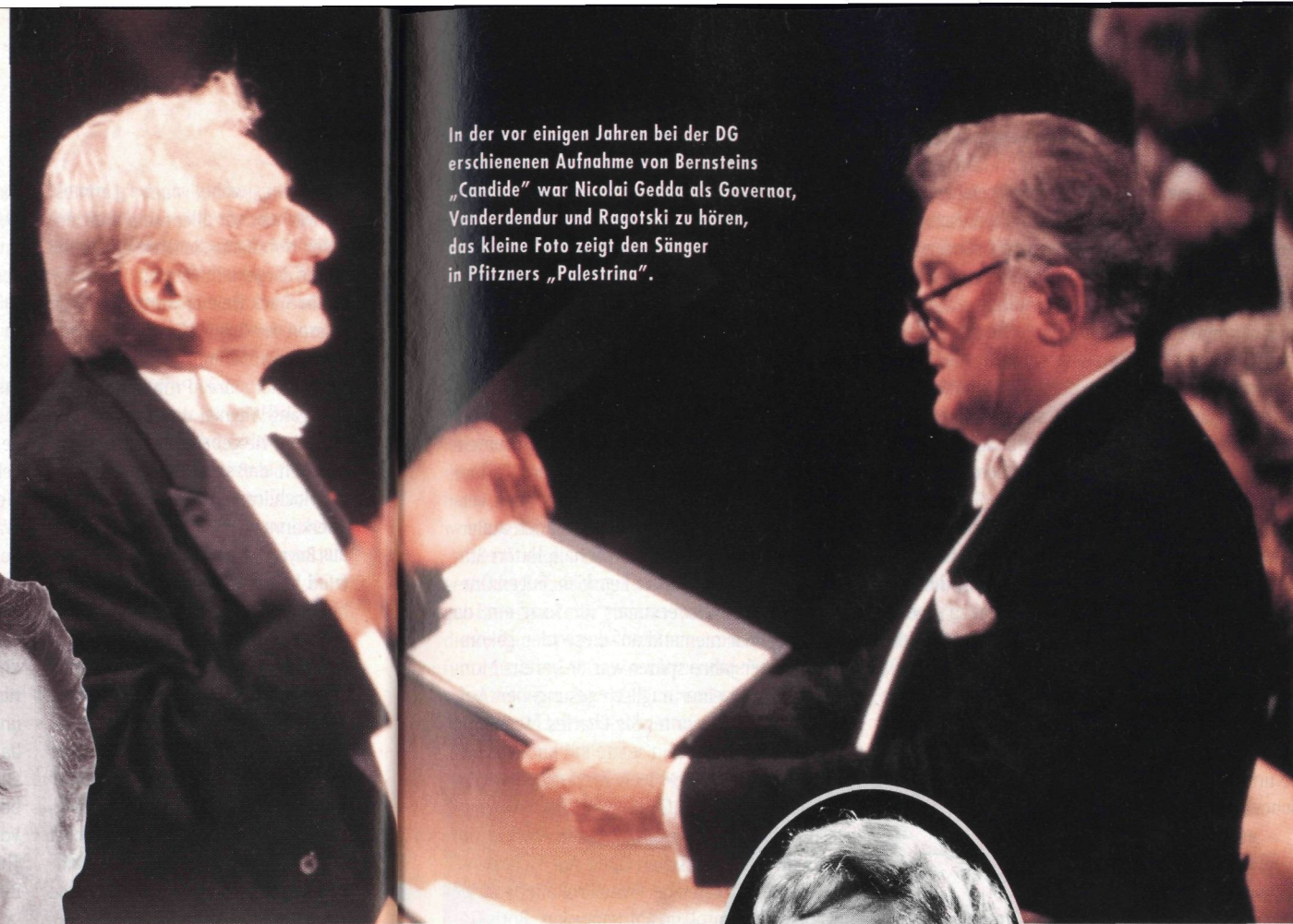


Die hohe Schule des Tenorgesangs

Eine Begegnung mit Nicolai Gedda

Seit 45 Jahren steht Nicolai Gedda auf der Bühne und im Schallplatten-Studio, und noch immer setzt er Maßstäbe. Eine Legende des Tenorgesangs, deren historischer Rang in Zeiten des fortschreitenden Verfalls der Gesangkultur nicht hoch genug einzuschätzen ist. Man hat ihn oft einen „Tenor für Kenner“ genannt, „a singer's singer“. Die einschüchternde Vollkommenheit seiner Technik und seiner Vortragskunst haben ihm vom Beginn seiner Karriere an die ungeteilte Bewunderung der Kritiker gesichert, aber wohl auch verhindert, daß er je so populär wurde wie etwa Franco Corelli oder Luciano Pavarotti.



In der vor einigen Jahren bei der DG erschienenen Aufnahme von Bernsteins „Candide“ war Nicolai Gedda als Governor, Vanderdendur und Ragotski zu hören, das kleine Foto zeigt den Sänger in Pfitzners „Palestrina“.



Sein diskographisches Œuvre – an die hundert Gesamtaufnahmen von Opern, Operetten und Oratorien sowie zahlreiche Recitals – übertrifft an Vielseitigkeit des Repertoires deutlich das späterer Schallplattenkönige und steht auch in qualitativer Hinsicht an der Spitze. Man kann sicher sein, daß das meiste davon auch in hundert Jahren noch Bestand haben und kommende Generationen davon überzeugen wird, daß es in unseren Tagen so schlecht um die Kunst des Gesanges gar nicht bestellt gewesen sein kann. Im vergangenen März gab Nicolai Gedda in Berlin einen seiner nun seltener werdenden Liederabende. Erwartungsgemäß sang er ein mehrsprachiges Programm ohne die Schmonzetten, mit denen sich sonst in die Jahre gekommene Gesangstars beim Publikum einzuschmeicheln versuchen. Aber auch ohne die sängerische Schonkost, mit der die „beaux restes“ einer einstmalen attraktiven Stimme einer erwartungsfrohen und im Notfall nachsichtigen Zuhörerschaft möglichst risikolos und erfolgversprechend präsentiert werden können. Viele der Gesänge von Franck, Gounod, Lalo, Richard Strauss, Dvořák und Rimsky-Korsakoff, die Gedda ausgewählt hatte, verlangten geradezu nach tenoralem Auftrumpfen und einem schlanken, jugendlichen Stimmklang. Daß Gedda ein wei-

Foto: Neumeister

teres Mal Lektionen in Belcantokultur, subtiler Wortmodellierung und stilvoller musikalischer Formgebung erteilen würde, hatten die Hörer erwartet, die in die Deutsche Oper gekommen waren. Daß der 72jährige Sänger aber noch immer in der Lage war, eben jenen jugendlichen Klang zu produzieren, gab der Veranstaltung den Charakter des Außerordentlichen. Das beglückte Publikum steigerte sich zu Begeisterungstürmen und erklatschte sich fünf Zugaben, darunter Giordanos strahlendes Arioso „Amor ti vieta“. Selbst wer den Tenor nur von seinen Schallplatten her kannte, dürfte nicht enttäuscht nach Hause gegangen sein. Er fand ihn an diesem Abend wieder: den spezifischen hellen Glanz der Gedda-Stimme. Bei unserem Gespräch am Morgen danach zeigt sich der Sänger selbst dankbar für das Wunder dieser langen stimmlichen Jugend. Freilich hat er selbst alles getan, was in seinen Kräften stand, um dieses Wunder möglich zu machen. Als er mit 27 Jahren erstmals die Bühne betrat, war er bestens präpariert, und er hat seitdem nicht aufgehört zu lernen. Seine Musikalität wurde schon im frühen Knabenalter gefördert, denn sein Ziehvater Michail Ustinov war Kantor der russisch-orthodoxen Kirche in Leipzig und schulte ihn im a cappella-Gesang. Später erhielt er bei dem

schwedischen Tenor Carl Martin Öhmann, der viele Jahre ein Star der Berliner Städtischen Oper gewesen war, eine fundierte sängerische Ausbildung. Direkt vom Konservatorium wurde er für die Titelrolle des „Postillon von Lonjumeau“ an die Stockholmer Oper engagiert und hatte dort am 8. April 1952 einen sensationellen Erfolg, der ihn quasi über Nacht zur nationalen Größe machte.

Wenige Tage nach diesem fulminanten Debüt gastierte Elisabeth Schwarzkopf als Mimi an der Stockholmer Oper, und mit ihr fand sich Walter Legge ein, der die Gelegenheit nutzte, schwedische Sänger kennenzulernen. Auch Gedda durfte ihm vorsingen – Lenski, Nemorino, schließlich Tamino. Legge engagierte den noch namenlosen Tenor vom Fleck weg für eine Schallplattenproduktion des „Boris Godunov“ und schickte an Herbert von Karajan das schicksalhafte Telegramm: „Hörte gerade den größten Mozart-Sänger meines Lebens!“ Zwei Monate später fand sich der mit solchem Vorschußlorbeer Bedachte zu einem Vorsingen an der Mailänder Scala ein und wurde für die Neuproduktion des „Don Giovanni“ unter Karajan engagiert. Im Juli folgten in Paris die Aufnahmen zum „Boris“ – Gedda sang an der Seite von Boris Christoff, der nicht nur die Titelpartie, sondern auch die Rollen Pimen und Warlaam gestaltete, den falschen Dimitrij und festigte das Vertrauen des Produzenten in seine Neuentdeckung. Gedda erhielt einen Exklusivvertrag mit der EMI, der für die kommenden Jahre nicht weniger als die h-Moll-Messe unter Karajan, „Faust“ unter Cluytens und sechs Operettenproduktionen (Strauß, Lehár) vorsah – Aufnahmen, die heute zu den Klassikern gehören.

Schneller Schallplattenerfolg

Der Novize Gedda mußte sich in atemberaubendem Tempo ein großes, für sein Fach repräsentatives Repertoire erarbeiten. In den meisten Fällen studierte er seine Partien erst einmal für die Schallplatten-Produktion ein, bevor er die Gelegenheit bekam, sie auch auf der Bühne und im Konzertsaal zu singen. Seine hohe Musikalität half ihm, den Herausforderungen standzuhalten. Trotzdem wäre es bei der RAI-Produktion von Stravinskys „Oedipus Rex“ unter Karajan beinahe zum Eklat gekommen, denn hier verließ den jungen Tenor die Fähigkeit, mühelos vom Blatt zu singen. Er mußte „nachsitzen“, um die Produktion nicht platzen zu lassen. Innerhalb von 48 Stunden erarbeitete er die Partie mit einem italienischen Hilfsdirigenten perfekt und war so erfolgreich, daß ihn Karajan auch für eine spätere Aufführung in Luzern heranzog. Der schnell erworbene Schallplattenruhm beschleunigte natürlich auch Geddas Bühnenkarriere ganz erheblich. 1954 debütierte er an der Londoner Covent Garden Opera, an der Pariser Opéra und bei den Festspielen von Aix-en-Provence, 1957 folgten die Salzburger Festspiele und die New Yorker Met.

Foto: DG/Umboh



Foto: Electrola/McDonnell

Nicolai Gedda beim Partiturstudium anlässlich der Aufnahme von Verdis „Requiem“ für die EMI, gemeinsam mit Carlo Maria Giulini und Christa Ludwig. Unten der Sänger mit Anneliese Rothenberger.



Foto: Electrola

Gedda war direkt von der Opernschule in die Weltkarriere gestartet und hatte in fünf Jahren bereits alles erreicht, was ein erfolgreiches Sängergelben zu bieten hat. Doch statt überzuschnappen und in Verknennung der eigenen Grenzen immer noch mehr zu wollen, gelangte er zu der Einsicht, als Sänger noch ganz am Anfang zu stehen und nahm in New York bei Paola Novikova, die ihm von George London empfohlen worden war, erneut Gesangsunterricht, der bis zu ihrem Tod im Jahre 1967 andauerte. Auf diese gründliche Unterweisung führt der Sänger seine Langzeitkarriere zurück, aber auch auf seine Entschiedenheit, Rollen abzulehnen, die nicht für seine Stimme geeignet waren. Und der Versuchen gab es viele. Als Karajan den 29-jährigen für eine Konzerte, „Carmen“ in Wien als Don José verpflichtete, war er noch zu unerfahren, um nein zu sagen. Doch als er dann das Angebot erhielt, in der Schallplatten-Produktion der „Ariadne auf Naxos“ den Bacchus zu übernehmen, begann er doch ernstlich an Karajans Stimmenkenntnis zu zweifeln. Zum Glück hatte er schon in Aix-en-Provence unterschrieben und die Partie ging an Rudolf Schock.

Keine Fachüberschreitungen

Noch heute denkt Gedda mit Grausen daran, was aus ihm geworden wäre, wenn er sich auf solche frühen Fachüberschreitungen eingelassen hätte. Daß es Karajan egal war, was aus den Stimmen wurde, die er verbrauchte, wurde ihm schnell bewußt. Doch Legge, der gewissermaßen in seine Schallplattenkarriere investiert hatte? Wollte er ihn ruinieren? Erst ein paar Jahre später, schon ein Weltstar, wagte Gedda seinen Produzenten danach zu fragen. Legges Antwort: Er und Karajan seien der Meinung gewesen, daß er einfach alles singen könne. Der Auffassung war auch die Intendanz der Stockholmer Oper, die ihn 1966 zum Lohengrin-Debüt überredete. Das sei doch eine Belcanto-Partie, wie geschaffen für seine Stimme, wurde ihm versichert. Und da ein sensibler Musiker wie Silvio Varviso am Pult stand, der nie dafür bekannt war, die Stimmen zuzudecken, wurden die drei Vorstellungen für Gedda ein großer persönlicher Erfolg. Ein Angebot, die Partie im darauffolgenden Jahr auch in Bayreuth zu singen, ließ nicht lange auf sich warten. Gedda akzeptierte unter der Voraussetzung, daß wenigstens zwei freie Tage zwischen den Vorstellungen liegen müßten.

Bei den Aufnahmen zur EMI-Produktion der „Entführung aus dem Serail“ unter Josef Krips, die nur wenige Monate nach dem Stockholmer „Lohengrin“ stattfanden, stellte er fest, daß Wagner Spuren auf seiner Stimme hinterlassen hatte. Die frühere Flexibilität war nicht mehr vorhanden. Ein Alarmsignal! Als Bayreuth, wo er noch nicht unterschrieben hatte, wo man aber bereits mit seinem Namen warb, der Forderung nach ausreichenden Ruhetagen nicht nachkommen konnte,

sagte er dort kurzerhand ab, was zu einiger Verstimmung führte, was er aber bis heute nicht bereut. „Ich brauchte Wagner für meine Karriere nicht“, resümiert er. Ihm war es wichtiger, die Traumerzählung des Des Grieux weiterhin auf seinem – und wie wir wissen: seither unübertroffenem – Niveau singen zu können. Im Rückblick sieht Gedda ganz klar das Dilemma Bayreuths und des Wagner-Gesanges überhaupt. Die großen heldischen Stimmen gibt es nicht mehr, und deshalb holt man die lyrischen Sänger an die Front.

Seine Klugheit zahlte sich aus. Denn in seinem siebenten Lebensjahrzehnt, wo andere Tenöre ihren Ruhestand genießen, allenfalls noch vereinzelte Konzerte geben, konnte er noch außerordentlich aktiv sein, auch im Schallplatten-Studio. Eine seiner Glanzrollen, Lenski in „Eugen Onegin“, spielte er 1988 erstmals für Sony ein, da vorher offenbar niemand auf diese Idee gekommen war. Vier Jahre später war er bereits Monsieur Triquet in einer englisch gesungenen Aufnahme des Werkes unter Sir Charles Mackerras (EMI). Leonard Bernstein setzte ihn kurz vor seinem Tode in der endgültigen Version seines Musicals „Candide“ ein (DG), mit Mstislav Rostropowitsch verband ihn eine enge Zusammenarbeit auf dem Gebiet der russischen Oper: Auf Tschairowskys „Jolanthe“ folgten bei Erato Prokofieffs „Krieg und Frieden“ (Anatol) und Mussorgskys „Boris Godunov“, wo er diesmal die Rolle des Einfältigen sang (die Filmversion ist hierzulande noch nicht in die Kinos gekommen). In der Ersteinstellung von Enescus „Oedipe“ gestaltete er eindrucksvoll den Hirten (EMI), die vokal ansonsten problematische Schallplatten-Premiere von Korngolds „Wunder der Heliane“ (Decca) wertete er durch seine Mitwirkung erheblich auf. Ehrensache, daß er sich auch für die Produktionen der schwedischen Opern „Gustaf Wasa“ von Johann Gottlieb Naumann (Virgin Records) und „Daniel Hjort“ von Selim Palmgren (Finlandia) zur Verfügung stellte, seine bislang letzte Aufnahme. Ob weiteres folgen wird, ist zum Zeitpunkt unseres Gespräches noch offen.

Singulärer Stilist

Stichwort „Schallplattensänger“: Gibt es eine spezielle Technik, gar eine eigene Stilistik des Singens vor dem Mikrophon? Caruso beispielsweise verdankte seinen legendären Ruf ja nicht allein der stimmlichen Schönheit und Ausdrucksgewalt, sondern der Fähigkeit, seine Stimme auf das neue Medium einzustellen. Nicolai Gedda glaubt nicht, daß es hier eine besondere Ästhetik gibt. Ob ein Sänger phonogen sei oder nicht, hänge allein von seiner stimmlichen Physis ab. Obertonarme Stimmen etwa kämen auf Schallplatten nie richtig zur Geltung: „Jenny Lind, die schwedische Nachtigall, wäre heutzutage wahrscheinlich kein Star geworden.“ Er selbst singe im Studio nicht anders als auf der Bühne oder im Konzertsaal, jedenfalls seit sich

die Stereo-Technik durchgesetzt hat. „In der Mono-Ära mußte man sich oft zurücknehmen, den dramatischen Ausdruck, der auf der Szene gefordert war, reduzieren.“ Die Arbeitsweise im Studio erlaube jedoch manchmal Dinge, die auf der Bühne nicht möglich seien, da man seine Kräfte anders einteilen könne. Den Don José zum Beispiel, eine ausgesprochene Grenzpartie, habe er in der Beecham-Aufnahme mit dramatischen Momenten ausstatten können, die ihm damals auf der Bühne noch nicht zur Verfügung standen. Theoretisch hätte er sogar den Rienzi singen können, den man ihm für eine Schallplattenproduktion angeboten hatte. Doch dann hätte er nach den Aufnahmen wenigstens einen Monat Ruhe gebraucht.

Wer Geddas frühe Aufnahmen kennt, weiß, daß er seinen Ruf als singulärer Stilist nicht erst in langen Berufsjahren erwerben mußte. Daß er auch in dieser Hinsicht vom Start weg ein Meister war, führt er selbst auf seine elementare Sprachbegabung zurück. Schon als Kind sprach er drei Sprachen, erst schwedisch, dann in Leipzig auch



Foto: Electrola/Köster

Nicht nur in der Oper glänzt(e) Nicolai Gedda schon seit Jahrzehnten, seine immer noch stattfindenden Liederabende weisen ihn auch als eminenten Liedsänger aus.

deutsch und durch seinen Ziehvater Michail Ustinov russisch. Auf dem Gymnasium lernte er später englisch und französisch, was ihm sehr leicht fiel, italienisch brachte er sich selbst bei. Für Gedda ist perfekte Aussprache und perfektes Sprachverständnis die Voraussetzung für richtigen Stil und richtige Phrasierung. In diesem Drang nach Vollkommenheit ist er auch äußerst selbstkritisch. Viele Leistungen, die seinen Hörern Bewunderung abnötigen, halten seinen eigenen Ansprüchen nicht stand. So empfindet er starke Defizite beim deutschen Lied, aber auch bei Bach, weil es ihm hier zwar nicht am sprachlichen Verständnis, teilweise aber am Erfassen des historischen und kulturellen Umfeldes der Texte fehle. Er bewundert in dieser Hinsicht Peter Pears und Gérard Souzay, aber sonst fällt ihm kein nicht-deutscher Sänger ein, der auf diesem Gebiet restlos Überzeugendes geleistet habe.

Seinen offiziellen Abschied von der Bühne hatte Gedda 1990 als Hoffmann an der Wiener Staatsoper genommen, doch ist er seither gelegentlich

„rückfällig“ geworden. Zuletzt in diesem Frühjahr, als er in der vieldiskutierten englischen Erstaufführung des „Palestrina“ an der Londoner Covent Garden Opera (vgl. FF 4/97) die kleine, aber markante Rolle des steinalten Patriarchen Abdus sang. Dieses Comeback war in erster Linie eine Gefälligkeit gegenüber dem Theater, das ihm zu Ehren im vergangenen Jahr einen großen Gala-Abend veranstaltet hatte und nun in der Bredouille war, da sowohl Waldemar Kmentt wie Ragnar Ulfung die Partie nicht singen wollten. Gedda war in diesem Falle also nicht die erste, wegen der hohen Tessitura der Rolle aber mit Sicherheit die beste Wahl. Und er bereut den Einsatz nicht. Nikolaus Lehnhoff habe ihm einen sehr schönen Auftritt inszeniert und die Arbeit mit dem Dirigenten Christian Thielemann sei hervorragend gewesen. Allerdings ist er etwas verärgert über die englische Presse, die sich nicht auf das Werk eingelassen und die Aufführung wegen Pfitzners Nazi-Verstrickungen zum Politikum gemacht habe. Gedda, dessen Familie 1934 vor den Nazis von Leipzig nach

Schweden geflohen war, möchte politische Rolle und künstlerische Leistung Pfitzners nicht miteinander vermengt wissen.

Etwas reserviert äußert sich der Sänger zur Frage nach weiteren Bühnenauftritten, vor allem mein Rollenvorschlag Loge erscheint ihm eher abwegig. Nicht, daß er den Arbeitsaufwand scheute, eine solche Partie zu lernen, aber es wird doch deutlich, daß er in diesem Stadium seiner Karriere seine Kräfte sparen will für die Dinge, die ihm am wichtigsten sind. Das sind einmal die Liederabende, die er so lange fortsetzen wird, wie es die Stimme erlaubt und er mit seinem Gesang Begeisterung beim Publikum auslösen kann. Das ist zum anderen seine pädagogische Tätigkeit, die er mit Leidenschaft und großem Verantwortungsgefühl ausübt. Wenn es ihm gelingt, das weiterzugeben, was er sich in fünfzig Jahren erarbeitet hat, dann besteht begründete Hoffnung, daß die hohe Schule des Tenorgesanges auch im 21. Jahrhundert weiterexistiert.

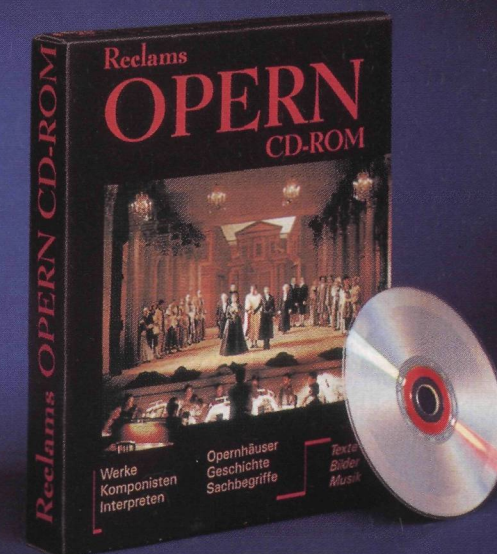
Ekkehard Pluta

DER MULTIMEDIALE FÜHRER DURCH DIE WELT DER OPER

Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser, Sachbegriffe und Geschichte

Im Komponistenteil führen konzipierte geschriebene Artikel in Leben und Werk von 700 Komponisten ein • Der Personenteil bietet aktuelle Informationen zu 1700 Sängerinnen und Sängern, Dirigenten, Regisseuren, Bühnenbildnern und Librettisten • Ein beigefügtes Lexikon klärt in 300 Einträgen alle einschlägigen Fachbegriffe • Im Werkteil werden 320 Opern in ausführlichen Inhaltsangaben mit Musikbeispielen und Inszenierungsphotos erschlossen, weitere 700 in Form von Kurzbeschreibungen • 250 Orte und Spielstätten werden in ihrer theatergeschichtlichen Bedeutung charakterisiert und mit ihrer Aufführungsgeschichte vorgestellt • Eine illustrierte Geschichte der Oper liefert den musikgeschichtlichen Zusammenhang

Reclams Opern CD-ROM
Von Rolf Fath
DM 99,-
öS 743,- / sFr 99,-
(Ab Windows 3.1, 386 DX/33,
8 MB RAM, 16-Bit-Soundkarte)



Reclam