

Sena Jurinac zum 75. Geburtstag

Voll Leidenschaft

Sie sagt von sich selbst, sie habe das „ewige Hosenrollenpatent“ besessen, bis sie Mitte der 60er Jahre von Octavian zur Marschallin wechselte. Ohne Sena Jurinac, die am 24. Oktober ihren 75. Geburtstag feiert, wären Glyndebourne, Edinburgh und Salzburg in den späten fünfziger Jahren nicht denkbar gewesen. Mit dem dunkel timbrierten Klang ihres

Soprans gestaltete sie dort alle Mozart-Partien, arbeitete aber auch an fast allen großen Bühnen der Welt mit den größten Dirigenten ihrer Zeit zusammen, bis sie 1982 ihre aktive Sängerlaufbahn beendete. Unter den vielen Rollen, die sie mit der für sie bezeichnenden Intensität und Leidenschaft erfüllte, waren die Leonore, Donna Elvira und Anna, Desdemona und Tosca. Als Komponist neben Christa Ludwig, damals als Ariadne, war sie 1964 für viele die Idealbesetzung schlechthin. Heute arbeitet Sena Jurinac als Gesangspädagogin und setzt sich noch immer engagiert mit Musiktheater auseinander. Mit Sena Jurinac sprach Dagmar Zurek.

FONO FORUM: Neulich lief im Fernsehen ein Film von den Festspielen in Glyndebourne, in dem die zentrale Frage war: Wie wird die neue Gräfin sein? Die Gräfin waren Sie, und der Film stammte von 1951. Haben Sie den Film gesehen?

SENA JURINAC: Ich glaube, ich bin da auch mal ganz kurz drauf. Ich habe gar nicht gemerkt, daß die das damals gemacht haben. Diese Aufnahme stammt ja noch aus der Zeit, als Regisseure und Dirigenten zusammengearbeitet haben.

Das klingt so resigniert. Meinen Sie, daß mit Musik und Text heute nicht mehr angemessen umgegangen wird?

Ja, wenn ich den Unterschied zu früher sehe. Heute sind scheinbar nur noch Bühnenbild und Inszenierung wichtig; so haben sich die Zeiten geändert. Zum Beispiel Bayreuth. In der neuen „Meistersinger“-Inszenierung reden alle bloß darüber, daß es eine konservative Inszenierung sei, ganz selten wird einmal gesagt: Wo kann man heute noch so einen Stolz hören! Daß über Musik und Musikalisches geredet wird im Zusammenhang mit Opernpremierern ist heute wirklich die Ausnahme.

Was ist es, was Sie am meisten am heutigen Musikleben stört?

Ich hatte zwar noch nie Gelegenheit, mit heutigen Regisseuren zu sprechen, aber ich kann nach 40 Jahren Opernpraxis sagen, weshalb ich mich ärgere: Weil ich mich langweile, weil ich ständig abgelenkt werde vom Gesamteindruck des Stückes. Es stört mich an den gegenwärtigen Inszenierungen, daß das Ohr nicht mehr mit dem Auge zusammenpaßt, beides nicht im Einklang



Foto: Fayer

Sena Jurinac als Marschallin, die sie auch im damals neuen Genre Opernfilm darstellte.

steht miteinander. Ich meine, man kann auch nicht in ein Museum gehen und ein Bild einfach ummalen. Natürlich ist ein Bild ein fertiges Ding, Oper eine lebendige, entwicklungsfähige, in der Gestaltung freie Sache – aber trotzdem.

Felsenstein sagte, Musik sei die Verlängerung der aus einer Handlung entstehenden Emotion. Finden Sie Emotion heute in der Oper wieder?

Von Sängern wird heute Akrobatik und Statik verlangt, sie sollen äußerlich eine Figur darstel-

len, aber von einem Erlebnis der Rolle ist kaum mehr die Rede, und ich habe das Gefühl, man erwartet es auch gar nicht mehr. Hauptsache, es wird toll gesungen, aber dieser Gesang und was man zu einer Rolle zu sagen hat, bleibt irgendwie oberflächlich. Wenn ich im Zuschauerraum sitze, kann ich diese Rolle nicht mehr miterleben, diese Gestaltung nicht nachempfinden. Stattdessen muß ich ständig überlegen: Warum macht der das jetzt so? Kurz gesagt: Man macht heute Theater, aber gestaltet und erlebt die Oper nicht mehr so wie früher. Das ist etwas, was mich sehr traurig macht. Wenn ich da sitze und während einer Aufführung keine Zeit mehr habe zu überlegen, wer Regie geführt, was er sich dabei gedacht hat, wer das Bühnenbild entworfen hat, wie die Sänger heißen – wenn ich all das vergesse, dann erst ist es spannend.

Wird Oper nicht eher lebendig, wenn sie eine zeitnahe Ausdeutung bekommt?

Natürlich, Don Giovanni kann man ja auch in Jeans darstellen, ich habe nichts dagegen, manche haben das toll inszeniert. Aber bitte macht eine andere Musik dazu, dann wäre das eine großartige Sache. Wie gesagt, es paßt einfach das Auge nicht mit dem Ohr zusammen.

Wird das Musikverständnis des Publikums unterschätzt?

Es bleibt dem Publikum nichts mehr zu raten oder die Phantasie anzuregen. Man wird nur geschockt, und das ist scheinbar die Absicht.

Sie waren eine der ersten Sängerinnen, die in Opernfilmen und in Fernsehaufzeichnungen von Inszenierungen auftraten...

Ende der 50er Jahre machte ich den ersten Film im Fernsehen, da steckte noch alles ziemlich in den Kinderschuhen. Heute, finde ich, sollte man mehr die Möglichkeiten des Fernsehens bei Opernaufzeichnungen nutzen. Die Dinge, die man wirklich in aller Ausführlichkeit zeigen könnte, die werden meistens nicht gezeigt. Ich erinnere mich an eine ‚Salome‘ unter Götz Friedrich. In dieser großartigen Aufführung wurde alles das, was man im Theater nicht so genau sehen kann, ausführlich gezeigt. Ich denke nur an das Zwiegespräch mit dem Kopf des Jochanaan in Großaufnahme. Ich fand es beeindruckend, wie diese Dinge in einer derartigen Intensität dargestellt wurden.

Um einmal auf den ‚Rosenkavalier‘ von 1960 zu kommen...

Wir haben diesen Film damals mit drei Kameras aus dem Zuschauerraum aufgenommen, natürlich mit Playback, das war damals so. Die Großaufnahmen verlangten dann ja auch, daß man in dem Moment Exhibitionist sein muß, du mußt morden, Dirne sein – auch wenn du das im Leben nicht bist. Meinen Schülern sage ich immer: Dieser Tisch da, das ist Rodolfo. Ohne Phantasie geht gar nichts.

Können Sie sich vorstellen, daß beim ‚Rosenkavalier‘ im ersten Akt nur ein Teppich und Kissen die ganze Dekoration ersetzen?

Das reicht völlig. Man kann auch nur vor einem grauen Vorhang spielen, doch der Ausdruck im Gesang muß stimmen. Aber man versteht ja heute leider fast nichts mehr. Ich weiß, man kann Text



drin. Man wollte es für mich abändern, doch ich habe nein gesagt. Das war auch schon in der Zeit, wo ich darauf geachtet habe, mich nicht zu übernehmen.

Aber auf der Bühne haben Sie sich doch absolut nicht geschont, zum Beispiel als Küsterin...

Ja, diese Rolle habe ich so gegen Ende meiner Karriere übernommen, nachdem ich die Jenufa schon zehn Jahr sang. Diese Überspanntheit, diese Szenen, in denen sie das Kind auf dem Arm trägt – da muß man drüberstehen.

Wie bringen Sie ihren Schülern Ihre Auffassung nahe?

Bei den Schülern oder Schülerinnen gibt es meistens das Problem, die Musik sofort mit dem nötigen Ausdruck zu verbinden. Ich sage immer: ‚Nicht nur endlos vokalisieren; schaut euch die Rolle an, den Kontext‘. Und: ‚Denkt dran, daß ihr auch dann noch Ausdruck rüberbringen müßt, wenn ihr ‚Staubsauger‘ auf der Bühne sein, also im Liegen agieren müßt. Übrigens geht die allgemeine Tendenz nach unten; alle wollen nur noch Mezzo singen. Ich sage immer: ‚Du bist ein fauler Sopran, wenn Du Mezzo singen willst‘. Und: ‚Wenn ihr Liebeskummer habt, der Freund

euch verlassen hat – jetzt singt erst recht! Ich stand in Edinburgh 1950 auf der Bühne und in Wien starb zu diesem Zeitpunkt meine Mutter. Ich mußte trotzdem singen.

Haben Sie nie Pläne gehabt, selbst Regie zu führen?

Nein. Ich hatte zwar einmal ein Angebot für ‚Idomeneo‘, für mich eine der schwierigsten Opern überhaupt. Aber ich mache das nicht, da ich Regieführen für ein richtiges Handwerk halte, das man von Grund auf lernen muß. Außerdem habe ich viel zu viel Respekt vor Regisseuren wie Schenck und Rennert.

Man sagt, die älteren Wiener gehen in jede neue ‚Figaro‘-Produktion in der Hoffnung, auf eine ‚neue Sena‘ als Cherubin zu treffen...

Ach ja, das ist ja auch so ein Generationsproblem – solange mich noch jemand kennt. Aber viele von denen, die mich damals hörten, sind ja leider nicht mehr. Und es ist wirklich so: Solange du noch singen kannst, wird man dich im Busch von Australien finden. Singst du aber nicht mehr – sie können Auge in Auge vor dir stehen – sie kennen dich nicht mehr.

Heute gibt Sena Jurinac ihre Erfahrungen an junge Opernsänger weiter.

verständlich singen. Früher wurde in Wien noch richtig am Text gearbeitet. Böhme hatte seine Korrepetitoren aus Dresden mitgebracht, und von ihnen habe ich unendlich viel gelernt.

Es wird von Ihnen gesagt, daß Sie wegen des Ausdrucks bis an die natürlichen Grenzen Ihrer Stimme sangen...

Ja, ich hatte irrsinnige Reserven, Erleben und Ausdrücken war mir immer wichtiger als die Sorge um meine Stimme.

Hätte es Sie interessiert, wenn speziell für Sie ein Stück komponiert worden wäre?

Ich weiß nicht. Ich hatte einmal so ein Angebot in Salzburg, allerdings nicht speziell für mich komponiert. Es ging um eine Vertonung von ‚Die Marquise von O.‘ Ich habe mir die Noten angesehen, aber es waren zu viele hohe Koloraturen

Die Briefszene aus Mozarts ‚Figaro‘ mit Rita Streich als Susanna.

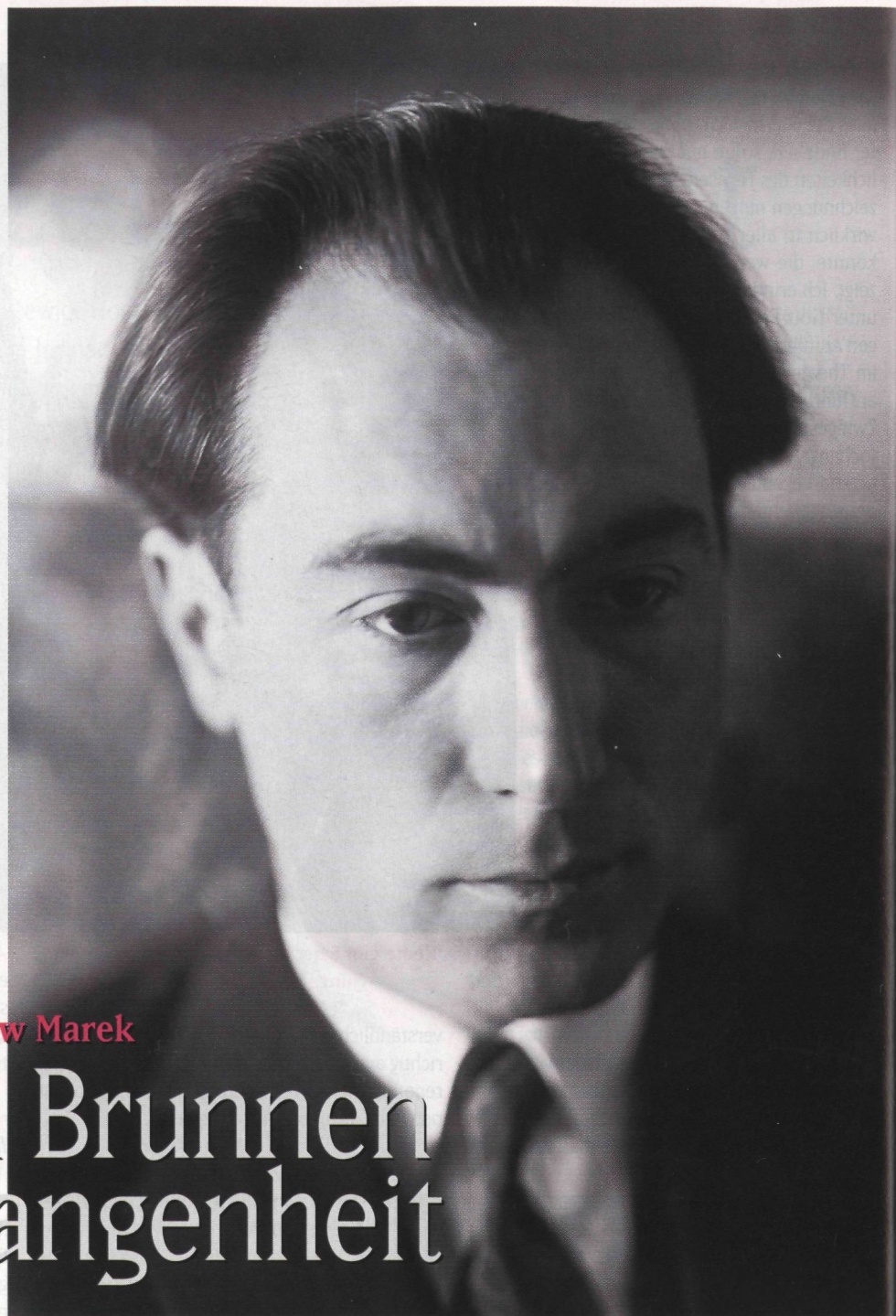


Foto: FF-Archiv

Stolz, vornehm, beinahe unnahbar wirkend – das Gesicht von Czesław Marek auf dem Vorsatzblatt seiner „Lehre des Klavierspiels“ deutet auf einen Komponisten, dessen Interessen jenseits dieser Welt liegen. Mareks Musik ist sehr unterschiedlich geartet, wie man auf der ersten CD einer Gesamtaufnahme seiner Werke hören kann, die dieser Tage bei Koch Schwann erscheint: Leidenschaft ist darin zu finden, Humor, dabei ist sie immer weiträumig gebaut und kraftvoll in der Aussage. Zu seinen Lebzeiten war Czesław Marek in erster Linie anerkannt als Klavierpädagoge. Seine Kompositionen hingegen sind ignoriert worden, ihr Erscheinen auf CD wird das Bild dieses Mannes nachhaltig korrigieren: Ein Komponist von seltenem Rang und besonderen Fähigkeiten, dessen Musik bisher von der Öffentlichkeit nicht wahrgenommen wurde.

Czesław Marek

Aus dem Brunnen der Vergangenheit



Czesław Marek erblickte das Licht der Welt am 16. September 1891, nahe Lwów (Lemberg). Musikalische Anlagen waren in der Familie vorhanden: Seine Mutter verfügte über einen schönen Sopran, sein Vater, obwohl nur Amateurpianist, war ein Enkelschüler von Chopin und Liszt. Czesławs musikalische Begabung zeigte sich schon früh. Wie sich Marek in einem Interview anlässlich seines 80. Geburtstages erinnert: „Die schönsten Eindrücke habe ich aus meiner sehr frühen Kindheit, aus dem fünften und sechsten Lebensjahr. In jenen Jahren habe ich für mich selbst am Klavier gewisse Erfahrungen gemacht, die mich entzückt haben, so zum Beispiel das Finden der Drei- und Vierklänge und ihrer Umkehrungen, mit denen ich Melodien – einfache Melodien, die ich selbst gefunden hatte – harmonisierte, und das hat mich mit einem unbeschreiblichen Glücksgefühl erfüllt. Von da an stand die Musik in meinem Leben an erster Stelle.“ Tatsächlich sind die

Fähigkeit, kontrapunktisch zu denken und eine natürliche melodische Erfindungsgabe Kennzeichen seiner Werke.

Czesław Marek wurde zunächst als Pianist ausgebildet, obwohl er 1909/10 – noch in Lwów – auch das Studium der Rechte begann, in erster Linie, um seinen Vater zufriedenzustellen. Die Gelegenheit, sich ausschließlich der Musik zu widmen, kam, als ein Gönner ihm einen Platz an der Wiener Akademie der Tonkünste anbot. Dort begann Marek ein Klavierstudium bei Paul de Conne und hatte Theorieunterricht bei dem Komponisten Hermann Grädener. Parallel dazu besuchte er Kurse in Philosophie und Musikwissenschaft an der Wiener Universität, bei dem verehrten Guido Adler. Allerdings war der junge Mann nicht zufrieden mit dem Unterricht bei de Conne und spielte als Neunzehnjähriger Theodor Leschetizky vor, damals einer der berühmtesten Klavierlehrer. Leschetizkys Reaktion war unzweideutig: Er nahm Ma-

rek als seinen persönlichen Schüler an, erließ ihm auch einen Großteil des Honorars. Marek versuchte ebenfalls, Theorieunterricht bei Alexander Zemlinsky zu erhalten. Zemlinsky, der gerade eine Stelle als Dirigent an der Deutschen Oper in Prag angenommen hatte, konnte ihm nicht zusagen, empfahl in aber weiter an Karl Weigl, dessen Unterricht er sehr schätzte.

1913, nach zwei Jahren bei Weigl, verließ Czesław Marek Wien, um zu Engelbert Humperdinck zu gehen; dessen Krankheit machte diesen Plan zunichte, und eine Anfrage bei Richard Strauss ergab eine Absage. In Mareks Nachlaß findet sich eine Postkarte, in der Strauss erklärt, er gebe keine Privatstunden. So verbrachte Marek den letzten Abschnitt seiner Lehrjahre bei Hans Pfitzner in Straßburg. Er begann im Oktober 1913 zunächst als Privatstudent, fand sich aber bald als Korrepetitor an der Oper wieder, wo Pfitzner Chefdirigent war, mit der Aussicht auf eine Stelle als Dirigent. Nach einem halben Jahr jedoch ging Marek an das Konservatorium von Lwów; angesichts der wachsenden Kriegsgefahr meinte er, im heimatischen Polen sicherer zu sein. Er sollte nicht lange dort bleiben. Nach Kriegsausbruch stellte er sich zwar für den Militärdienst zur Verfügung, wurde aber aus gesundheitlichen Gründen ausgemustert. Unmittelbar danach eroberten die Russen Galizien, der 23jährige Marek floh mit seinen Eltern zunächst nach Prag, dann – alleine – weiter nach Wien und schließlich nach Zürich. Hier sollte er für den Rest seines langen Lebens bleiben: Czesław Marek starb in Zürich am 17. Juli 1985.

Seine Laufbahn als Komponist – die nur recht kurz war, besonders wenn man die Fülle seiner Gaben berücksichtigt – hatte zu diesem Zeitpunkt bereits begonnen. Mareks erste erhaltene Komposition sind Sechs Lieder für tiefe Stimme und Klavier, datiert 1911, als er in Wien studierte, das erste größere Orchesterwerk, das launige „Capriccio“, war ein Ergebnis seiner Straßburger Zeit. In den folgenden 20 Jahren komponierte Marek mit einer gewissen Stetigkeit: 13 Werke für „sein“ Instrument, das Klavier, fünf weitere Orchesterstücke, darunter auch sein Meisterwerk, die „Sinfonia“, der Höhepunkt der ersten CD in der Koch-Schwann-Serie; darüberhinaus eine handvoll Kammermusiken und etwa 30 Lieder, einzelne oder als Teil von Zyklen, auch einige Chorwerke. Und dann, Anfang der 30er Jahre, verstummte Marek plötzlich: Außer einigen wenigen Klavierkompositionen und Liedern war alles, was er in Angriff nahm, entweder die Bearbeitung früherer Werke oder Kadenzen für Werke, die er selber spielte oder im Unterricht verwendete.

Eine Erklärung für Mareks abruptes Schweigen könnte sein, daß er nicht den Eindruck hatte, daß sich jemand für seine Musik interessierte – trotz des anfänglichen Erfolges der „Sinfonia“. Ein weiterer Hinweis, warum er sich in seiner Wahlheimat vernachlässigt fühlte, liegt möglicherweise in einer Bemerkung, die in einem Schreiben Ma-

reks an Kurt von Fischer zu lesen ist: „1. Ich entstamme nicht einer Schweizer Familie (mein polnischer Vorname wird noch jetzt meistens unrichtig geschrieben). 2. Mit meinen Leistungen bin ich niemals und nirgendwo hausieren gegangen. In unserer industrialisierten Gesellschaft ist das ein unverzeihlicher Nachteil – und ausserdem bin ich kein Blockflötenlehrer.“ Der unbeugsame Stolz und die kaum verhüllte Bitterkeit dieser Bemerkung mögen erklären, warum Mareks kompositorische Tätigkeit versiegte. Nicht nur, daß er kaum geeignet war, seine Werke den Musikern aufzudrängen (die sie möglicherweise aufgeführt hätten); er wollte wohl die offensichtlich nicht interessierte Öffentlichkeit nicht mit seinen Kompositionen belästigen. Und obwohl eine Erklärung für sein schöpferisches Versiegen darin liegen mag, daß er in der Schweiz nicht anerkannt wurde, ist auch offensichtlich, das sein Polentum ihm sehr wichtig war. Die Sorge und Sorgfalt, seinen Vornamen betreffend, ist erhellend: Einige Komponisten lassen irritierende Zusatzzeichen in ihren Namen einfach fallen – Ernst Krënek wurde Ernst Krenek, Talivaldis Keninš ist jetzt einfach Kenins; in den Briefen, die ich von Marek in seinen letzten Lebensjahren erhielt, zeichnete er immer noch mit Czesław Marek, mit durchgestrichenem „i“.

Vielleicht ist der einfachste Grund für Mareks Schweigen auch der zwingendste. 1918 heiratete er die Geigerin Clare (oder Klara) Hofer (und wurde dadurch, nebenbei bemerkt, zu einem sehr wohlhabenden Mann). Sie erkrankte bald sehr schwer und bedurfte ständiger Pflege: Marek scheint seine Karriere ihrer Betreuung geopfert zu haben; sie starb 1982, nur drei Jahre vor Marek selber.

Nicht nur als Komponist hat sich Marek von der Öffentlichkeit zurückgezogen. Bereits 1916 hatte er sich als einer der erstangigen Konzertpianisten etabliert, spielte in Berlin, Dresden, Frankfurt, Wien und Paris. Die Krankheit seiner Frau bedeutete auch die Aufgabe vorhandener Pläne für eine Welttournee, fesselte ihn mehr und mehr an Zürich, wo er schließlich blieb, bleiben mußte. Nach der Saison 1926/27 spielte er mehr oder weniger nur noch für das Schweizer Radio, sein letztes Erscheinen im Studio datiert von 1944. Dieses „zweite Schweigen“ darf man ebenfalls als einen großen Verlust ansehen: Diejenigen, die Marek spielen hörten, äußerten sich eindeutig über seine Fähigkeiten. Die Neue Zürcher Zeitung schrieb 1918, er sei ein „souveräner Herrscher über die Technik seines Instrumentes“, und einige Jahre später war die Rede von seiner „stark bewussten, technisch überlegenen und musikalisch intelligenten Interpretationsart“. Überall, wo er Recitals gab, erschienen ähnlich begeisterte Besprechungen. Stolz auf seine polnische Herkunft, wie Marek war, beinhaltete sein Repertoire natürlich Chopin und ging bis zu Szymanowskis dritter Sonate, deren Uraufführung er gab; natürlich spielte er auch Bach, Mozart, Beethoven, Schu-

bert und Liszt, aber ebensovogut Reger – nichts weniger als die umfangreichen Telemann-Variationen –, Debussy, Ravel, Scriabin, alles mehr oder weniger seine Zeitgenossen. Es scheint sein Chopin-Spiel gewesen zu sein, das die meiste Bewunderung erhielt. In einem posthumen Artikel von 1971 sagt der Züricher Kritiker Fritz Gysi deutlich: „Hätte Czesław Marek damals, als er sich vom öffentlichen Konzertieren zurückzog, seine Virtuosenlaufbahn nicht abgebrochen, so würde er heute neben seinem Studiengenossen Brailowsky und anderen polnischen Berühmtheiten wohl zu den berühmtesten Chopin-Spielern gehören.“ Leider hat sich keine Aufnahme von Mareks Spiel erhalten.

Einer Konzertkarriere entzogen, nicht gewillt zu komponieren, wandte Marek sich dem Unterrichten zu. Er nahm es außerordentlich ernst, sein starkes Ehrgefühl schlug hier ebenso durch. Ein Beispiel: Als Kurt von Fischer (dessen Abriß über Leben und Werk Mareks dieser Artikel seine Grundlagen verdankt) ihn 1943 um einige Unterrichtsstunden bat, beharrte Marek darauf, daß er sich ein ganzes Jahr zu regelmäßigem Unterricht verpflichtete. Er, Marek, könne seine Methode nur vollständig vermitteln – oder gar nicht. Wie umfassend Mareks Kenntnisse des Klaviers und des Klavierspiels waren, läßt sich ersehen aus der gewaltigen „Lehre des Klavierspiels“ (Atlantis-Verlag, Zürich 1972). Sie ist in vier Teile gegliedert, deren Überschriften Hinweise auf Mareks Art der Annäherung geben: „Geistige Grundlagen. Wesen der Musikalität; Materielle Gegebenheiten. Das Klavier und die Spielorgane; Praktische Anweisungen. Anschlag und Motorik; Erziehung zum Kunstwerk. Stil und Vortrag.“ Der schottische Komponist und Pianist Ronald Stevenson, der sich teilweise für die Wiederentdeckung Mareks verantwortlich fühlen darf, hält es für das beste, umfangreichste Buch über das Klavierspiel, das existiert. Marek steuerte dazu auch die detaillierten, minutiösen Zeichnungen der Knochen- und Muskelstrukturen bei sowie des Klaviermechanismus, eine Arbeit, auf die er sehr stolz war.

Einer von Mareks ersten Freunden in Zürich war Ferruccio Busoni, der es ablehnte, in einem der damals kriegführenden Länder zu leben oder zu konzertieren (es war übrigens Busoni, der Mareks ersten Konzertflügel aussuchte). Und etwas von Busonis Klarheit der polyphonen Linien findet sich auch in Mareks Musik. Bei einer Probe im Jahre 1922 sagte Busoni dem damals 19jährigen Komponisten Berthold Goldschmidt: „Alle Kontrapunkte sollen melodisch sein“ – Marek hätte sicher zugestimmt. Bei den drei Orchesterwerken auf der jetzt erscheinenden Koch-Schwann-Aufnahme lassen sich noch andere wichtige Einflüsse feststellen: Die „Vier Meditationen“, Orchestrierungen von Klavierstücken aus den Jahren 1911 und 1913, verschmelzen die Stimmen von Franz Schmidt und Richard Strauss; am Anfang der Suite, komponiert 1926, hallt Ravel wider, an ihrem Ende fühlt man den frühen Lutoslawski vorausgenommen; in der vorwärtstreibenden „Burla“, dem dritten Satz, kann man hören, wo Lutoslawskis „Konzert für Or-

chester", freilich dreißig Jahre später geschrieben, seine Wurzeln hat. Diese Stücke Mareks sind außerordentlich, sein Anspruch auf Größe jedoch verdankt er der „Sinfonia“, vielleicht eines der besten Orchesterwerke dieses Jahrhunderts.

Die „Sinfonia“, die Marek gelegentlich auch seine „Sinfonia brevis“ nannte – obwohl sie alles andere als kurz ist –, entstand 1927/28. 1928 reichte er das Werk beim Wettbewerb zu Schuberts 100. Todestag ein, der von der Columbia Graphophone ausgeschrieben worden war. Ursprünglich hatte dieser Wettbewerb die Vollendung von Schuberts „Unvollendeter“ zur Aufgabe gestellt, massive Proteste führten jedoch zu einer Ausweitung dergestalt, daß auch Werke im Geiste Schuberts zugelassen sein sollten. Mitbewerber waren zum Beispiel Havergal Brians „Gotische“, Ludwig Irgens Jensens „Passacaglia“, Franz Schmidts dritte Sin-



Foto: Zentralbibliothek Zürich

Czesław Marek
Kompositionen haben der Wiederentdeckung. Sein Wirken als Pianist und Pädagoge blieb auf die Schweiz beschränkt.

fonie; in der Jury saßen unter anderem Carl Nielsen, Donald Tovey, Franz Schalk, Max von

Schillings und Alexander Glasunow. Der erste Preis – ausschlaggebend hierfür war Glasunow – ging an Kurt Atterbergs sechste Sinfonie – warum, das wird man sich heute angesichts der Konkurrenten berechtigterweise fragen dürfen. Mareks „Sinfonia“ wurde ein „hoher Preis“ zugestanden, wie Marek auf der Partitur vermerkte, und „höchste Anerkennung“. Das Stück wurde dann bei der Universal Edition veröffentlicht und in der Folgezeit auch einige Male aufgeführt, geriet dann aber in Vergessenheit. Wahrscheinlich ist die jetzt veröffentlichte Aufnahme gleichzeitig die erste Aufführung des Werkes in den vergangenen 50 Jahren.

Die „Sinfonia“ ist unterteilt mit „Introduktion, Allegro und Epilog“, die beiden Rahmensätze, jeweils etwa fünfminütig, dienen gleichsam als Steigbügel für den umfangreichen Mittelsatz. Das Werk beginnt mit dem Gespräch zweier Baßklarinetten über tiefen Streicherklängen, bevor die klagende Melodie eines Englischhorns einsetzt. Langsam baut sich die traurige Atmosphäre zu einer mächtigen Klimax auf; wesentliche strukturelle Momente sind die drei enormen Höhepunkte, deren Intensität sich steigert. Der erste entläßt einen polnischen Tanz, der das Allegro einläutet, der zweite führt einen Trauermarsch ein, der dritte kollabiert gleichsam in das Introduktionsmaterial, aus dem jetzt auch der Epilog gebaut wird, be-

CZESŁAW MAREK

Edition

Sinfonia op. 28, Meditations für Orchester op. 14, Suite für Orchester op. 25; Philharmonia Orchestra, Gary Brain; Koch-Schwann CD 364392

Capriccio für Orchester op. 15, Sinfonietta op. 16, Serenade für Violine und Orchester op. 24; Ingolf Turban (Violine), Philharmonia Orchestra, Gary Brain; Koch-Schwann

Werke für Chor und Orchester: Sieben ländliche Szenen für Sopran und Orchester op. 30, Sieben Dorfgesänge für Sopran und Orchester op. 34; Elzbieta Szymka (Sopran), Philharmonia Orchestra und Chor, Gary Brain; Koch-Schwann

Sämtliche Klavierwerke (Vol. 1); Ewa Kupiec; Koch-Schwann

Sämtliche Klavierwerke (Vol. 2); Ewa Kupiec; Koch-Schwann

Kammermusik: Sonate für Violine und Klavier op. 13, Suite des 4 morceaux für Violine und Klavier op. 18, Berceuse für Violine und Klavier op. 26, Serenade italienne für zwei Klaviere op. 16a, Annemarie – Slow-Fox op. 38a, Canzone solennelle und Gavotte für Violoncello und Klavier op. 18a, Deux pièces romantiques für Harfe op. 31, Ondine (nach Ravel) für zwei Harfen op. 32, Rondeau (nach Rameau) für vier Harfen op. 33, Petite Suite für Streich- oder Bläsertrio op. 36; Koch-Schwann

Lieder für Sopran, Baß und Klavier; Koch-Schwann

Bereits erhältlich:

Marek, Toccata op. 27 Nr. 2, Ländliche Szene op. 30 (+ Vogel, Hörformen, Varétude, Intervalle, Schoeck, Zwei Klavierstücke op. 29); Jeannette Fischer, Werner Bärtschi (Klavier), Camerata Zürich, Rätö Tschupp; Jeklin/Fono Schallplatten CD 306-2

vor die Musik im Nichts verschwindet. Die Kombination von großformatiger Anlage und sorgfältiger Detailarbeit läßt die „Sinfonia“ klingen wie – wenn das Gedankenspiel erlaubt ist – Suks „Asrael“, komponiert von Szymanowski. Angesichts von Mareks begrenzter Erfahrung mit Orchestern erstaunt es, wie genau der Orchesterklang ausgeht ist, das Orchestergewebe ist verschwenderisch reich, das ganze hervorragend orchestriert. Die Vielfalt von Melodien und Klangfarben hat aber keine Zerfaserung des Satzes zur Folge, die „Sinfonia“ ist ganz im Gegenteil extrem dicht gefügt: Die drei Noten, mit denen das Baßklarinetten-Solo am Anfang eröffnet, sind der konstruktive Kern für das ganze Werk. Kein Zweifel: Das ist große Musik. *Martin Anderson*

Kleine Ursache – große Wirkung! Eine Tournee des britischen Komponisten und Pianisten Ronald Stevenson führte zu den ersten Schritten bei der Wiederentdeckung Czesław Mareks. 1981 arrangierte der Direktor des polnischen Museums im Schloß von Rapperswil ein Treffen zwischen Stevenson und Marek – in der Absicht, den Busoni-Forscher aus England mit einem der letzten lebenden Freunde Busonis in Kontakt zu bringen. Am Schluß des Treffens überließ Czesław Marek Stevenson einige seiner eigenen Partituren. Der setzte dann auch schleunigst das „Triptychon“ op. 8 auf sein Recital-Programm und nahm es später auch auf CD auf. Nach dem Tode Mareks etablierte sich an der Zentralbibliothek in Zürich eine Czesław Marek-Stiftung – der Marek sein Vermögen hinterlassen hat –, deren Aufgabe darin besteht, Schweizer Komponisten, die bis 1892 geboren sind, zu fördern, sowie seine eigene Musik; zu diesem Zweck existiert auch ein Betrag, der eigens für Tonaufnahmen zur Verfügung gestellt wird. Ein Freund des Dirigenten Gary Brain, der Mareks Kompositionen anhand der Partituren entdeckte, machte ihn darauf aufmerksam, und die Zusammenarbeit Brain/Marek-Stiftung/Koch-Schwann ermöglicht nun die auf sieben CDs angelegte Edition.

Der Dirigent der Marek-Aufnahmen, Gary Brain, hat eine an Umwegen reiche Vita hinter sich: Der in Neuseeland geborene Engländer stammt aus der namhaften englischen Musikerfamilie Brain – am bekanntesten wurde der Hornist Dennis Brain –, lernte bereits als Kind Klavier, Englischhorn, Trompete, Cello und Pauke. Er fiel einem deutschen Dirigenten auf, der für ihn ein Stipendium an der Staatlichen Hochschule für Musik arrangierte. So ging der 18jährige direkt von der Highschool in Neuseeland nach Berlin, genoß

Kompositionsunterricht bei Boris Blacher, studierte Klavier und Pauke bei Werner Thärichen, dem Pauker der Berliner Philharmoniker. Blacher unterstützte ihn in seinem Bemühen, zu dirigieren und verschaffte Brain Privatstunden bei namhaften Dirigenten – u.a. Joseph Keilberth, Eugen Jochum, Rafael Kubelik. „Aber“, so Gary Brain heute, „es ist schwierig zu erklären: Wenn man aus dem kleinen, gewissermaßen naiven Neuseeland kommt – ich konnte mich, jung wie ich war, nicht dazu überwinden, mich vor ein 100-Mann-Orchester zu stellen und vorzugeben, ich sei ein Dirigent. So konzentrierte ich mich auf die Pauke, um in ein Orchester zu kommen und alles von innen heraus zu lernen.“ Und das tat er. Nicht allein, daß er in seiner Berliner Zeit ausgiebig Gelegenheit hatte, Herbert von Karajan zu studieren, auch in fünf weiteren großen Orchestern, in denen Brain in den folgenden 20 Jahren arbeitete, dirigierte Weltklasse-Leute. „Und plötzlich, beim Covent Garden-Orchester, dachte ich: Ich habe hier den besten Platz im Saal – und begann, aus der Partitur zu spielen. Daß ich Woche für Woche große Dirigenten beobachten konnte, sehen, was sie mit der Partitur machten, das war die beste und wichtigste Zeit des Lernens und der Erfahrung.“ In den späten siebziger Jahren ging Gary Brain zurück nach Neuseeland, als Orchestermusiker, dirigierte aber ein Ensemble, daß sich auf damals modische Musik konzentrierte, Takemitsu, Berio, Hubenstock-Ramati, George Crumb... Nach weiteren acht Jahren Orchesterspiel hatte er genug Sicherheit gewonnen, um erneut über Dirigieren als Hauptberuf nachzudenken. Ein schlimmer Unfall,



Foto: Clive Barde

bei dem das rechte Handgelenk zertrümmert wurde, damit die Funktionstüchtigkeit der ganzen Hand erheblich einschränkend, erleichterte die Entscheidung, denn Klavier, Pauke etc. waren nun nicht mehr spielbar. Durch verschiedene Umstände erhielt er ein Dirigier-Stipendium in Paris, konnte u.a. mit dem Ensemble InterContemporain arbeiten. „Mit dem Dirigieren fing ich praktisch wieder von vorne an. Ich merkte aber bald, daß 20 Jahre Spiel in Orchestern, plus Führung eines kleineren Ensembles und Kammermusik, viel mehr

bedeutet als eine Dirigierklasse, besonders durch die Kenntnis der Partituren, aus denen ich all die Jahre gespielt habe. Es bedeutet, daß ich das Repertoire wirklich sehr gut kannte.“ Als Einspringer bei einem Konzert der Opéra comique wurde er in Paris 1992 sozusagen über Nacht bekannt, und mit der Einspielung von Werken des unbekannten Engländer Harold Truscott machte Gary Brain erste Schallplatten-Erfahrungen.

Fragen an den Dirigenten:

FONO FORUM:

Wie machen Sie sich eigentlich Ihr Bild von völlig unbekannten Partituren?

G. B.: Ich lerne die Partituren in der Stille, Zeile für Zeile, Akkord für Akkord, ohne Klavier. Ich entwickle eine klare Vorstellung, wie es zu klingen hat. Meine Funktion als Dirigent ist die eines Architekten. Von dem Moment an, wo der Taktstock 'untergeht, bis zur letzten Note, muß ich die Gestalt des ganzen Stückes vor Augen haben. Man muß das im Kopf haben, bevor man auch nur in die Nähe eines Orchesters kommt. Der Sinn für Konstruktion ist der Schlüssel zum Dirigieren.

Was haben Sie als nächste Projekte ins Auge gefaßt?

Vor einiger Zeit hatte ich die Freude, die erste Aufführung von Antonin Reichas zweiter Sinfonie zu dirigieren, in meiner Edition. Es ist schon ein seltsames Gefühl, die Premiere eines Stückes zu hören, das 1799 geschrieben wurde. Ich bin jetzt seit fast vier Jahren mit Reichas Sinfonien beschäftigt, und ich glaube nicht, daß sie häufig, wenn überhaupt, gespielt worden sind. Es gibt überhaupt keine Einzeichnungen in den Partituren, und sowieso nur die Partituren in der Pariser Bibliothèque Nationale. Es gab mal den Versuch einer Edition, der aber von der Bibliothèque nicht anerkannt wird wegen mangelnder Akkuratess. Bei der achten Sinfonie zum

Beispiel gibt es überhaupt keine Partitur, sondern nur Orchestermaterial, das sehr hastig geschrieben wurde. Die Stimmen sind manchmal in der Länge sehr uneinheitlich, man muß also in diesen Stücken gewissermaßen gelebt haben, um zu wissen, was Reicha wollte. Fünf Monate habe ich gebraucht, um die Partitur zu erstellen. Außerdem interessiere ich mich im Moment sehr für Joseph Canteloube, von dem man nur die „Chants d'Auvergne“ kennt, besonders für seine Oper „Vercingetorix“ – übrigens mit vier Ondes Martenot. ♦

COMPLETE BRAHMS

EDITION

Die erste vollständige Brahms-Edition in der Geschichte der Schallplatte



46 CDs
unser Preis:
595 DM

dazu der Sampler
21 Ungarische Tänze - Wiener
Philharmoniker, Claudio Abbado
DG 449655-2 (DDD) 15,90 DM

FIRST CLASS FÜR KENNER

Eine Auswahl aus den Herbstneuheiten

Schubert: Sinfonie Nr. 5, 8 & 9 - Wiener Philharmoniker, Sir Georg Solti 2CD Decca 29,90 DM

Dvorak: Sinfonie Nr. 7-9, Cleveland Orchestra, Christoph von Dohnanyi 2CD Decca 29,90 DM

Mozart: Die Zauberflöte - Gueden, Lipp, Simoneau, Böhme, Wiener Phil., Böhm 2CD Decca 29,90 DM

Donizetti: La Favorita - Simonato, Paggi, Bastianini, Maggio Musicale, Erede 2CD Decca 29,90 DM

Mascagni: cavalleria rusticana - Leoncavallo: Pagliacci - Domingo, Stratos, Bruson, Pons, La Scala, Georg Pretre 2CD Philips 29,90 DM

Mozart: Konzert-Arien - Gruberova, Mozarteum-Orchester Salzburg, Hager 1CD DG 19,90 DM

Schubert: Wanderer Fantasie u.a. Klavierwerke - Wilhelm Kempff 1CD DG 19,90 DM

Smetana: Mein Vaterland - Chicago Symphony Orchestra, Rafael Kubelik 1CD Mercury 19,90 DM

Brahms: Die 4 Sinfonien - London Symphony Orchestra, Antal Dorati 2CD Mercury 39,90 DM

Leoncavallo: Pagliacci - Bergonzi, Carlyle, Taddei, Herbert von Karajan 1CD DG Originals 19,90 DM

Grieg: Lyrische Stücke - Emil Gilels 1CD DG Originals 19,90 DM

Mozart: Klavierkonzerte Nr. 19 & 27 - Clara Haskil, Ferenc Fricsoy 1CD DG Originals 19,90 DM

Der Schallplattenversand CD - LP - MC - Video - Laser Disc

Wir liefern alle im fonoforum besprochenen Aufnahmen, auch die kleinen Labels. Wenn nötig beschaffen wir sie auch aus dem Ausland.

- Preiskatalog mit über 8.500 ausgewählten Titeln (8,00 DM)
- Internationale Schallplattenkataloge und Magazine (USA, England, Frankreich)
- Musikvideos (VHS und Laser Disc)
- LP-Restposten und gespielte LPs in Bestzustand
- ständig neue Sonderangebote
- Preisvorteil für Sammelbesteller

Kostenlose Information bei

ALBERT
Schallplattenversand

Wulfsdorfer Weg 96 22359 Hamburg
Tel. 040-603 05 93 / Fax 040-603 30 74