

Beethovens Flügel

Im Mai unternimmt ein Instrument von besonderer historischer Bedeutung eine aufschlußreiche Tournee. Das sogenannte „Beethoven Broadwood Fortepiano“ aus dem Jahr 1817, ein Geschenk des englischen Klavierbauers Thomas Broadwood an Ludwig van Beethoven und der fortschrittlichste Hammerflügel seiner Zeit, hatte 1824 seinen letzten (belegten) Konzertauftritt erlebt. Später war es in den Besitz von Franz Liszt übergegangen und von ihm dem Ungarischen Nationalmuseum in Budapest vermacht worden, wo es seit 1887 ständigen Veränderungen ausgesetzt blieb. Inzwischen fand das wertvolle Instrument in dem Restaurator David Winston einen fachkundigen, gewissenhaften Experten und in dem Pianisten Melvyn Tan seinen jüngsten Fürsprecher. Genau 175 Jahre nach seiner abenteuerlichen Reise per Schiff nach Triest und anschließend auf einem Pferdekarren nach Wien soll der Flügel noch einmal seine Heimat sehen und auf Zwischenstationen in Wien, Bonn, Bath und London von seiner Klangschönheit und Ästhetik künden, um Anfang Juni für immer nach Budapest zurückzukehren.

Für David Winston waren die Restaurierungsprobleme auf das engste mit den fundamentalen Unterschieden zwischen der englischen und der Wiener Klavierbaupraxis in jenen Jahren verknüpft. Ethische Zweifel, inwiefern es berechtigt sei, ein derartig geschichtsträchtiges Instrument überhaupt einer Restauration zu unterziehen, konnten in diesem Fall getrost verdrängt werden. Gerade in unserem Jahrhundert hatte man alles darangesetzt, den englischen Hammerflügel in einen Wiener Flügel umzuwandeln. Von einem Original konnte nicht mehr die Rede sein, da bis auf den Rahmen und das Gehäuse nahezu alles ausgetauscht und verändert worden war – die Dämpfer ebenso wie die Hammerbefülzung oder die Saiten und deren Spannung, was den Klang dramatisch verändert hatte. Jede Form von Reparatur



Nach gründlicher Restaurierung geht das „Beethoven Broadwood Piano“ diesen Monat auf Tournee. Das untere Foto zeigt den Restaurator David Wilson (links).

und Restauration bedeutete zwangsläufig einen weiteren Einschnitt in die ohnedies bereits überstrapazierte Geschichte dieses Instruments. So entschloß sich David Winston in Absprache mit dem Kurator der Sammlung, lediglich die musikalische Integrität zu rekonstruieren und für die Zukunft zu erhalten, die für den eigentlichen Klang unwesentliche Oberfläche des Gehäuses aber in ihrem gegenwärtigen Zustand zu belassen. Es galt, bis in das klein-

ste Detail die ursprüngliche Konzeption neu zu gewährleisten. Die Dämpfung mußte mit den für englische Klaviere typischen kleinen Schichten aus rotem Wolltuch neu belegt werden, einem Material, das heute nur noch für Jagdjacken Verwendung findet. Die moderne Hammerbefülzung wurde gegen eine zeitgemäße Hirschhaut ausgetauscht. Besondere Probleme ergaben sich beim Saitenwechsel und der damit verbundenen Spannungsminderung des Holzrah-



Fotos: FF-Archiv/Judit

mens. Die Gesamtspannung bei dreifachen Saiten entspricht etwa 5000 Kilo, wobei die hier verwendeten Saiten aus Eisen- und Messingdraht erst dann am besten klingen, wenn man sie bis an ihre Belastbarkeitsgrenze fordert. David Winston betont, daß der eigentliche Unterschied zwischen der englischen und der Wiener Schule nicht so sehr in der Verschiedenartigkeit von Stoß- bzw. Prellmechanik zu suchen ist als vielmehr in der Gesamtkonzeption. Der englische Hammerflügel basiert auf der Cembalotradition, besitzt eine runde, warme, harmonische Klangfrische und steht der Streicherfamilie wesentlich näher als jedes spätere Klavier. Seine bauliche Struktur entspricht einem Boot. Im Gegensatz zu den helleren, schärferen, eher dem Oboenklang ähnlichen Wiener Instrumenten mit ihrem starken Rahmen und einem lediglich dekorativen Gehäuse gleicht hier das Gehäuse einer Haut, die gemeinsam mit dem Rahmen eine Einheit formt.

Nach sieben Wochen harter, liebevoller Arbeit war David Winston mit dem Erreichten zufrieden. Das Instrument klingt in allen sechs Oktaven sehr ausgeglichen, was bei alten Instrumenten selten der Fall ist. Eine hervorragende Repetition und ein leichter flacher Anschlag tragen ihren Teil dazu bei, daß man bald Beethovens Begeisterung wird ermessen können. Allerdings benötigt dieser Star unter den rund 50 noch erhaltenen Fortepianos jener Baureihe ständige Pflege und will wie ein Streichinstrument vor jeder Probe, jedem Konzert und auch in jeder Pause neu gestimmt werden. Für die damit geplanten Einspielungen wird man sich schon aus Balancegründen ein wenig mehr Zeit nehmen müssen. Das Resultat aber dürfte nicht nur die Freunde einer authentischen Wiedergabe überraschen.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Oppitz und Liszt

Zu den Musikern, die sich lieber durch ihr Spiel ausdrücken als verbal, gehört der Pianist Gerhard Oppitz (Jg. 1953). Er spricht sehr bedächtig und vorwiegend pianissimo – wie er sich auch in der Musik nicht zuletzt für eine sorgfältige Abstufung der Piano-Werte interessiert. Oppitz ist ein Mensch voller Ruhe, ein Mensch mit Verstand und ohne Allüren. Seine pianistischen Kapazitäten hat er jetzt für eine seinem Naturell nicht gerade entgegenkommende, eher pompös-extravertierte, nach außen gekehrte Musik eingesetzt: die Klavierkonzerte und einige Solostücke von Franz Liszt. Es kommt ihm dabei freilich nicht auf eine exhibitionistische Spielweise an, sondern auf die Entdeckung der (auch hier vorhandenen) Strukturen und des architektonischen Formreliefs. „Man darf die plakativen Teile nicht zu sehr auf vordergründige Wirkung hin anlegen, durch besonders furioses, wildes, zigeunerhaftes Spiel aufheizen, sondern muß auch sie einbinden in den Zusammenhang des Stücks. Das bedeutet, daß man diese Stellen rhythmisch nicht über Gebühr verzerren, verbiegen sollte. Sie haben sonst keinen Bezug mehr zu dem, was drumherum passiert. Wenn man die dynamischen Vorstellungen Liszts genau zu realisieren versucht und sie sehr differenziert wiedergibt, dann wirken die großen dramatischen Ausbrüche viel stärker.“

Liszt steht also automatisch nicht mehr im Lichte narzißtischen Virtuositums, sobald man sich auf seine Lyrik, seine nachdenklichen und bisweilen sogar tiefschürfenden Seiten besinnt. Das A-Dur-Konzert etwa mit seiner delikaten Harmonik lädt dazu ein, aber auch eine Sammlung wie die manuell so anspruchslosen „Consolations“. Oppitz hat sie erst während der jetzigen Aufnahmesitzungen für sich persönlich entdeckt: Seine Begeisterung über die unvermutete Poesie ließ ihn mit solcher Frische ans Werk gehen, daß er gerade seine Darstellung dieser Miniaturen rückblickend für den gelungensten Teil der Auf-

nahme hält. Großen Respekt hat er besonders vor der zweiten Ballade, die er bereits als 13jähriger für seinen allerersten Auftritt auswählte, weil er sie für das beeindruckendste Klavierwerk Liszts hält – mit Ausnahme der h-Moll-Sonate, versteht sich. Nur deshalb, weil es von diesem Grandiosum mehrere grandiose Einspielungen gibt, hat Oppitz es für seine ersten CD-Annäherungen an Liszt ausgeklammert. In ein paar Jahren würde er seine Meinung dazu gerne einmal auf Platte festhalten.

Die beiden gerade erschienenen RCA-Aufnahmen (s. Rezension S. 56 und 66) sind nicht unter denselben Studio-Bedingungen entstanden, was kleine Unterschiede im Klangbild erklären mag. Bei den Konzerten war die problematische Akustik des Bamberger Domini-



Foto: BMG

kanerbaus zu bewältigen, bei den Solostücken bot der Reitstadl in Neumarkt den bewährten idealen Rahmen. Hier entstand auch die Gesamtaufnahme der Brahms-Klavierwerke, ist auch die des Schumannschen Œuvres im Entstehen begriffen. Ganz besonders schätzt Oppitz das Instrument des in Neumarkt zur Verfügung stehenden Bösendorfer Imperial: „Was mir besonders daran gefällt, ist die Art und Weise, wie ein einmal angeschlagener Akkord sich weiter verhält, vor allem in der mittleren Tastaturregion und im herrlich sonoren, kernigen Baß. Da die Akkorde hier lange im Raum ‚stehenbleiben‘, hat man viel Geduld, zum Beispiel Fermaten wahrzunehmen und den Klängen wirklich nachzuhorchen...“

Volkmar Fischer

Erste Annäherung an Liszt: Für RCA/BMG-Ariola hat Gerhard Oppitz u. a. das A-Dur-Konzert und die „Consolations“ eingespielt.

Vom Radrennfahrer zum Opernstar

Gnä' Frau, a so a schöner Mann is draußen!" Das waren die Worte, mit denen der Gattin des Dirigenten Bruno Walter im Frühjahr 1934 ein Besuch angekündigt wurde. Der Gast, den der Dirigent erwartete, war der vor 100 Jahren geborene Baß Ezio Pinza. Es war die erste Begegnung der beiden Künstler – ihr Resultat: die Verpflichtung des italienischen Basses als Don Giovanni für die Salzburger Festspiele 1934.

Wie für keinen anderen Sänger der Schallplattengeschichte ist die Rolle des galanten Lüstlings und adeligen Schürzenjägers für Ezio Pinza zur zweiten Identität geworden. Sein Magnetismus – das Wort „Ausstrahlung“ wäre eine glatte Untertreibung – als faszinierend-unwiderstehlicher „Latin Lover“ ist nach ihm – trotz Cesare Siepi, George London und Ruggero Raimondi – nie mehr erreicht worden. Wenig Aussagekraft besitzt die hier häufig gemachte Bemerkung, Pinza habe als Don Giovanni sozusagen „nur“ sein Privatleben auf der Bühne fortgesetzt. Denn auch für seine anderen rund 80 Bühnenfiguren, die er verkörperte (ihre Spannweite reicht vom Fiesco bis zum Don Pasquale, vom Padre Guardian bis zum Mephisto, vom König Marke bis zum Don Basilio), gilt: Pinza präsentierte nicht einfach eine Rolle, son-

dern er schlüpfte in einen Charakter – das kann man nicht lehren oder lernen. Auch auf musikalischem Gebiet war er das, was man einen „natural“ nennt: Gesangsunterricht hat er nur kurzzeitig genossen, und Notenlesen konnte er bis zum Ende seiner Karriere nicht.

Geboren wurde Ezio (Fortunato) Pinza am 18. Mai 1892 als siebtes Kind eines armen Tischlers in Rom, aufgewachsen ist er in Ravenna. Schon mit 13 Jahren mußte er als Auslieferer für eine Bäckerei zum Lebensunterhalt der Familie beitragen. Den Berufstraum vom Profi-Radrennfahrer – einen Vertrag mit einer Fahrradfabrik hatte er schon in der Tasche – verdarb ihm sein Vater. Dieser hatte sich in den Kopf gesetzt, die auffallend schöne Naturstimme seines Sohnes verspreche eine erfolgreiche Sängerkarriere. Auch durch das vernichtend negative Urteil des ersten Gesangslehrers, dem der 18jährige Ezio vorsang, ließ sich Vater Pinza nicht beirren; er schickte seinen Sohn auf das Konservatorium von Bologna. Nach nur zwei Studienjahren debütierte Ezio Pinza in der Provinz als Oroveso in Bellinis „Norma“. Dann brach der Erste Weltkrieg aus – eine empfindliche Verzögerung der kaum begonnenen Laufbahn. Doch schon 1921 stand der junge Baß erstmals auf der Bühne der Mailänder Scala: unter Toscaninis Leitung sang er den Pogner in den „Meistersingern“. „Toscanini brachte mir nahezu alles bei, was ich an Stil, Musikalität, Gestaltungskunst noch zu lernen hatte“, so der Sänger in seiner Autobiographie. Während seiner drei „Lehrjahre“ an der Scala gewann der Anfänger erheblich an Repertoire und Routine hinzu. 1926 hörte ihn in Mailand der Manager der New Yorker Metropolitan Opera Gatti-Casazza und engagierte ihn sofort. Für die nächsten 22 Jahre blieb die Met das Zentrum von Pinzas Karriere. Hier sang er 1929 seinen ersten Don Giovanni. Als weitere Mozart-Partien übernahm er dort den Figaro (später auch in Salzburg) und Sarastro. Aber den Hauptan-

teil von Pinzas rund 800 Auftritten an der Met machten die italienischen und französischen Partien eines echten „basso cantante“ aus, in Opern von Verdi, Rossini, Gounod, Puccini etc. Pinzas enormer Stimmumfang erlaubte ihm sogar Ausflüge in das Fach des Baßbaritons, als Escamillo, Coppelius und Dr. Mirakel. Erst 1939 erfüllte sich sein Wunschtraum, als Zar Boris Godunow auf der Bühne der Met zu stehen. Als Pinza 1948 von der Met Abschied nahm, bedeutete dies keineswegs das Ende seiner Karriere. Wie andere Opern-Stars seiner Generation wechselte er mühelos zur leichten, unterhaltenen Musik, machte die Musicals „South Pacific“ und „Fanny“ zu Broadway-Hits, drehte vier Filme, moderierte seine eigene „Ezio-Pinza-Show“ im Fernsehen und wagte sich sogar an eine reine Sprechrolle. Am 9. Mai 1957 ist er in Stamford/Connecticut einem Herzschlag erlegen. Kurt Malisch

Notizen aus New York

Nicht, daß nichts anderes passiert sei in den vergangenen Monaten in New York. Aber eines der wichtigsten Ereignisse war wohl die Premiere von John Coriglianos Grand Opera buffa „The Ghosts of Versailles“ an der Metropolitan Opera Ende Dezember, die mit lautem und herzlichem Applaus bedacht wurde. Lange hatte man darauf warten müssen: Bereits 1979 war das Werk – für die 100-Jahr-Feier der Met (1983) – in Auftrag gegeben worden. In einer Zeit, in der zeitgenössische Opern meistens mit höflicher Indifferenz aufgenommen werden, ist diese Reaktion auf die „Ghosts of Versailles“ die



Foto: FF-Archiv

Ezio Pinza (1892–1957), der vor allem als Don Giovanni gefeiert wurde, gilt unter Plattensammlern als Inbegriff des echten „basso cantante“.

Essential Classics. Die Erfolgsserie geht weiter:



CD/MC 48 165 DDD



CD/MC 48 166 DDD



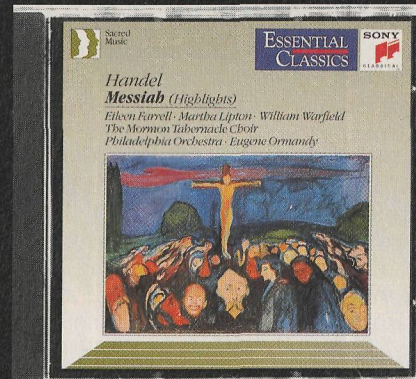
CD/MC 47 666 DDD



CD/MC 48 160 DDD



CD/MC 48 159 DDD



CD/MC 48 172 DDD

Alle Neuheiten:

Gielen: Variationen für Streichquartett
Webern: Streichquartette, etc. – Artis Quartett
CD/MC 48 059

Beethoven: Sinfonien Nr. 4 & 7; Ouvertüre König Stephan – Cleveland Orchestra/Szell
CD/MC 48 158

Bizet: Carmen/L'Arlésienne Suites
Ponchielli: Tanz aus 'La Gioconda' – Ormandy
CD/MC 48 159

Bruckner: Sinfonie Nr. 5 – Ormandy
CD/MC 48 160

Dvořák: Slawische Tänze op. 46 & 72 – Szell
CD/MC 48 161

Mussorgsky, Kodaly, Prokofiev: Orchesterwerke – Szell
CD/MC 48 162

Ravel: Orchesterwerke – Ormandy/Munch
CD/MC 48 163

Johann Strauß: Orchesterwerke – Ormandy
CD/MC 48 164

Beethoven: Klavierkonzerte Nr. 2 & 4 – Fleisher/Szell
CD/MC 48 165

Brahms, Schuman, Mendelssohn: Klavierkonzerte – Serkin, Szell/Ormandy
CD/MC 48 166

Liszt: Klavierkonzerte – Entremont, Brailowsky, Ormandy/Ozawa
CD/MC 48 167

Rodrigo, Giuliani, Vivaldi: Gitarrenkonzerte – John Williams, Ormandy/Groves
CD/MC 48 168

Stravinsky, Prokofiev: Ballettmusik – Mehta/Mitropoulos
CD/MC 48 169

Dvořák: Streichquartett, Klavierquintett – Firkusny, Juilliard Quartett
CD/MC 48 170

Schubert, Schuman, Mendelssohn: Chamber Music – Friedrich-Jürgen Sellheim, Cello – Eckart Sellheim, Klavier
CD/MC 48 171

Händel: Messiah (Höhepunkte) – Ormandy
CD/MC 48 172

Bach: Goldberg Variationen – Rosen
CD/MC 48 173

Debussy: Klavierwerke – Entremont
CD/MC 48 174

Wagner: Orchestermusik – Der Ring des Nibelungen u.a. – Szell
CD/MC 48 175

Schubert, Brahms: Lieder – Valente, Sopran u.a. – Serkin/Taubmann, Klavier
CD/MC 48 176

Beethoven: Klaviersonaten 8 & 29 – Serkin
CD/MC 47 666

Schubert: Klavierwerke – Fleisher/Freire
CD/MC 47 667



MUSIC IS
OUR VISION



Foto: Erato

John Corigliano (Jg. 1938), der Komponist der Oper „The Ghosts of Versailles“; das als „Grand Opera Buffa“ bezeichnete Werk, das schon 1979 in Auftrag gegeben worden war, wurde im Dezember des vergangenen Jahres an der Metropolitan Opera uraufgeführt.

Dankbarkeitsbezeugung eines Publikums, das eine zeitgenössische Oper entdeckt hat, die es wirklich mögen kann. Die Besetzung war im ganzen exzellent: Hakan Hagegard (Beaumarchais), Teresa Stratas (Marie Antoinette), Gino Quilico (Figaro), Renée Fleming (Rosina), Judith Christin (Susanna) und Graham Clark (Bégearss) formten ein von James Levine gut geführtes Ensemble. Und während das Stück bei den Kritikern mit eher gemischten Gefühlen aufgenommen wurde, zeigten die ständig ausverkauften Folgevorstellungen den Zuspruch der Öffentlichkeit.

Dies ist um so erstaunlicher angesichts der nicht gerade hervorragenden Rolle, die die Met bei der Förderung neuer Werke – gar nicht zu reden von amerikanischen Stücken – spielt. „Ghosts of Versailles“ ist das erste amerikanische Werk, das seit 1967, seit Marvin David Levys „Trauer muß Elektra tragen“, hier produziert wurde. Es ist gleichzeitig die erste Oper von John Corigliano und dem Librettisten William M. Hoffman. Ihr Ziel: „Wir wollten ein Libretto haben, das die Elemente der opera buffa mit solchen eines Dramas verbindet, das dem Met-Raum angemessen ist.“ Unter diesem Aspekt haben die Autoren ihr Ziel erreicht. Das Libretto nimmt seinen Ausgang von Beaumarchais' drittem Figaro-Stück „La Mère coupable“ und handelt von den Menschen am Hofe Ludwig XVI., die als Geister immer noch in den Räumen von Versailles präsent

sind. Hoffman hatte eine grandiose Idee: Der Geist von Beaumarchais ist verliebt in den Geist von Marie Antoinette. Doch sie – seit 200 Jahren depressiv – ist davon überzeugt, daß ihr Sturz und ihre Hinrichtung ein Unrecht gewesen sind. Um sie zu beruhigen, schreibt Beaumarchais „Ein Figaro für Antonia“, in dem Graf Almaviva plant, die Königin vor der Revolution zu retten und sie nach Amerika zu bringen. „Geschichte, wie sie gewesen sein könnte“, behauptet Beaumarchais. Komplikationen tauchen auf, als Figaro spontan entscheidet, den Plan des Grafen zu vereiteln und dadurch Beaumarchais zwingt, in seinem eigenen Stück aufzutauchen und die Figuren nach seinem Willen handeln zu lassen. Von diesem Punkt an treten die buffa-Elemente zurück, und das Drama beginnt: Um sich Figaro gegenüber zu behaupten, läßt Beaumarchais Marie Antoinette ihr Gerichtsverfahren noch einmal erleben; auf dem Höhepunkt der Oper wird die gesamte Almaviva-Familie zur gleichzeitigen Hinrichtung mit der Königin verurteilt.

Da das Stück auf drei verschiedenen Ebenen spielt – Geister, Schauspieler und Geschichte –, wirkt beispielsweise das Libretto des „Troubadour“ vergleichsweise geradlinig. Trotz seiner Theaterwirksamkeit scheint das Libretto wenig bühnentauglich. Im zweiten Akt hat man nicht nur vergessen, warum jeder hinter dem Diamanthalband der Königin her ist – ein Dreh- und Angelpunkt der Oper –, sondern die Oper hat ihren Biß verloren durch eine Übermenge an Verwicklungen mit zuviel Insider-Witzen. Zum Beispiel tritt im ersten Akt eine Verzögerung ein, als König Ludwig, von Beaumarchais' Avancen für seine Frau verärgert, diesen zum Duell fordert. Mozart und Gounod könnten ein Duell mit wenigen Akkorden abhandeln, hier aber hasten die Darsteller mit endlosen Paraden und Vorstößen kreuz und quer über die Bühne. Und das alles für einen Witz: Beaumarchais erhebt sich nach einer offensichtlich tödlichen Wunde, Marie Antoinette lacht und ruft: „Wir sind schon tot.“ Spaßig, aber überflüssig. Die enorme Besetzung – über 30 Personen, elf

davon tragende Rollen, ein kostümiertes Bühnendorchester – scheint eine Anspielung auf die Monumentalität der französischen Grand Opéra zu sein und macht eine Produktion des Werkes so schwierig wie die von „La Juive“.

Der schwächste Aspekt des Werkes ist Hoffmans Sprache. Auf der einen Seite schreibt er eine Hommage an alttümliche Melodramen, auf der anderen benutzt er ständig umgangssprachliche Wendungen. Dadurch wird Teresa Stratas' Darstellung eher die einer Bettlerin als die einer Königin. Trotz alledem inspirierte das Libretto John Corigliano zu einer effektvollen, häufig erinnerungswerten, gut orchestrierten Musik. Figaros Antrittsarie verdiente auch im Konzert gesungen zu werden, das Duett Rosina/Cherubino „Come now, my darling“ ist eine wundervolle Reminiszenz an „Voi, che sapete“. Coriglianos Verarbeitung von Mozart- und Rossini-Themen ist zwar nicht übermäßig originell, aber solche kaleidoskopartigen Passagen sind ausgestattet mit rhythmischer Verve und viel Sinn für kontrapunktische Stimmführung. Man hat bei den „Ghosts of Versailles“ oft den Eindruck künstlerischer Ambitioniertheit. Weder Arthur Sullivan, wenn er nach Mustern von Händel oder Donizetti komponierte, noch Jacques Offenbach machten sich darüber Gedanken, wie sie mit direkten Vorlagen umgingen. Leider ist die Oper seit etwa Mitte dieses Jahrhunderts, von Ausnahmen wie Britten, Strawinsky, Henze und wenigen anderen abgesehen, eher eine künstlich kultivierte Treibhauspflanze, genährt von (Geld-)Preisen, geschrieben für Juroren oder Kritiker und nicht für die Öffentlichkeit. Es sind eben häufig Werke, die für eine „Weltpremiere“ gemacht wurden, damit ein Opernhaus Selbstdarstellung betreiben kann. Was also ist der Wert einer neuen Oper, wenn sie sich nicht im Repertoire halten kann? Glücklicherweise verdient „Ghosts of Versailles“ einen Platz im Repertoire. Es würde jedoch von einer Vereinfachung und Straffung profitieren, bevor es 1994 in Chicago aufgeführt werden soll.

Barrymore L. Scherer

NEEME JÄRVI AND THE DETROIT SYMPHONY ORCHESTRA

CHANDOS

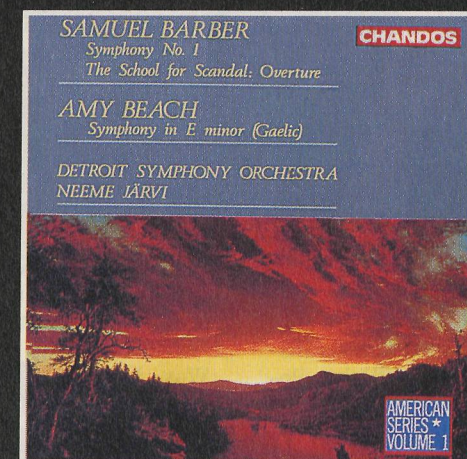
JUBILÄUMSAUSGABE
Neeme Järvis 100. Einspielung bei Chandos
Limitierte Auflage im Schubert
inklusive Katalog



CD: CHA 9053



CD: CHA 8996



CD: CHA 8958

KOCH
INTERNATIONAL