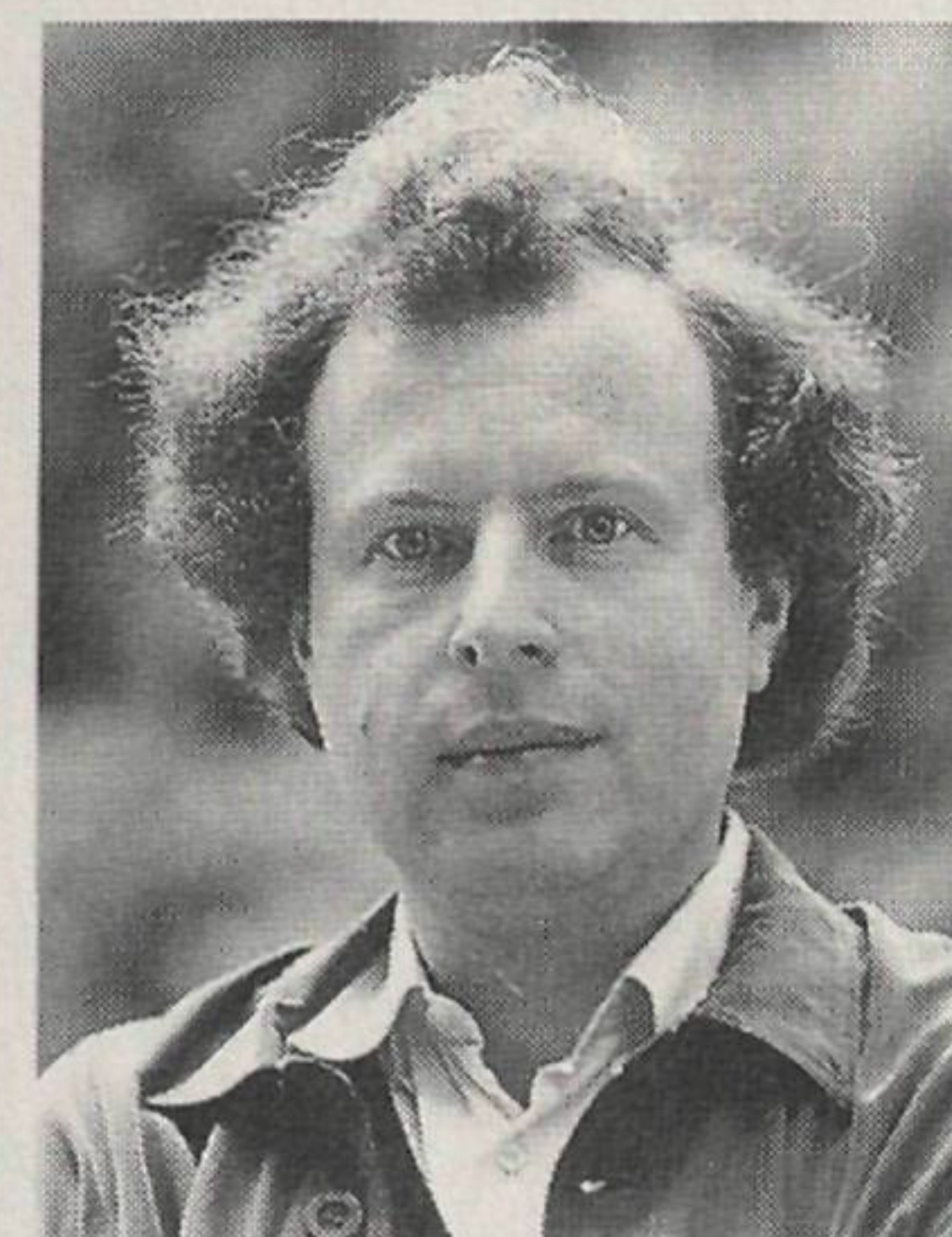


Spannungsfeld um Schubert

Die „Schubertiade“ in Hohenems/Feldkirch mit ihrem reichhaltigen Programmablauf wendet sich inzwischen an den Musik- und Schubert-Freund. Die Tage und Abende – einst in der Hohenemser Umgebung ein Wechselrhythmus von musischer Erbauung und individueller Freizeitgestaltung – entlassen den Gast erst gegen Mitternacht aus einem engeschnürten Veranstaltungskorsett. Zumal in der Schlußphase der diesjährigen „Schubertiade“, als im Feldkircher Montforthaus und im Konservatoriumssaal neben den acht Sinfonien eine Reihe von Kammermusikvorführungen, Liedprogrammen und wei-

tere Abteilungen von András Schiffs Gesamtdarstellung der Schubert-Sonaten ein hohes Maß an Aufmerksamkeit erforderten. Die Problematik ist offensichtlich: die Festspielspektakel zieht das Publikum in einen gleichsam hauptberuflichen Alltag des Erlebens und Verarbeitens hinein, wobei es bei den vielen wesentlichen Ereignissen ebenso schwierig ist wie bei den eher unangenehmen „Zwischenspielen“, sie gleichsam vorläufig abzuspeichern bzw. zu vergessen.

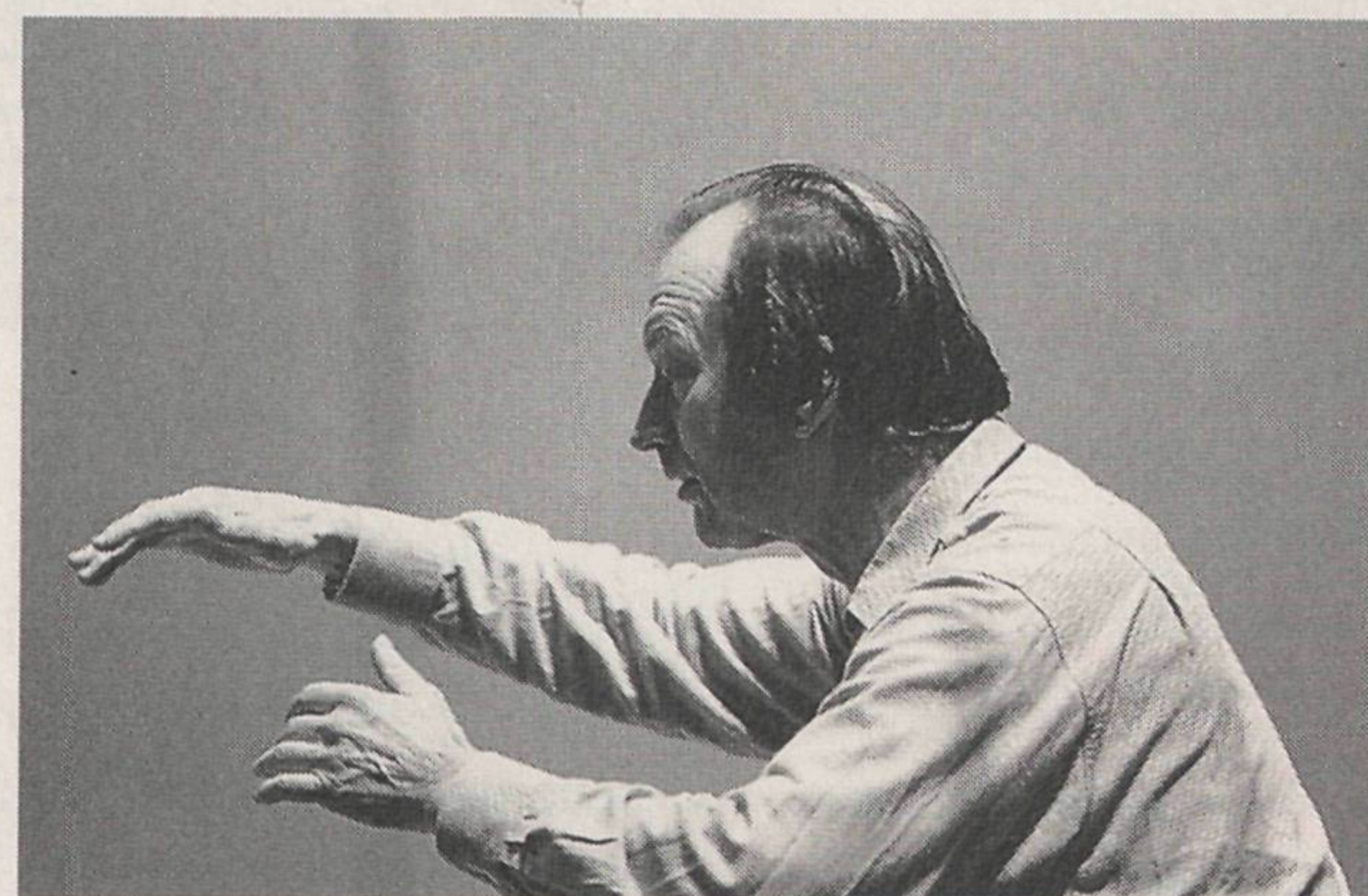
Mit Hohenems hat die „Schubertiade“ nur noch ihre Vergangenheit gemein. Neue Büroräumlichkeiten in Feldkirch, der akustisch verbesserte Konservatoriumssaal, ein weiterer Steg über den Fluß signalisieren unmißverständlich die Einbürgerung des Unternehmens in der offenbar doch kulturfreundlicheren Klein-Metropole. Für den Außenstehenden erscheint diese Entwicklung ebenso unausweichlich wie irrwitzig. Ein kleiner Ort erlangt Europa-Geltung und läßt nach einigen Jahren des Florierens mit Sang und Klang seine Protektoren ziehen. Und, wie sich jetzt gegen Ende der „Schubertiade 1992“ zeigte, ein erhebliches Potential an Schubert-Idealistik, dessen Grenzwerte von Nikolaus Harnoncourt, von Gidon Kremer und seinen Kammermusikfreunden, aber auch – seinem Naturell entsprechend – von András Schiff gezogen und durchbrochen wurden. Harnoncourt und das Con-



András Schiff

certgebouw Orchester aus Amsterdam waren es, die zuletzt mit den Sinfonien Nr. 3 und 5 dem philharmonisch-biedermeierlichen Tändeln ein gewisses Maß an Hartherzigkeit unterstellten, um dann in den dunkleren Thematiken der Komplexe Nr. 7 (h-Moll) und 8 (C-Dur) mit aufopferungsvoller Passion die Nähe zum Abgrund als eigentliche interpretatorische Heimstätte herauszuarbeiten. Fesselnder, ungemütlicher, bedrohlicher lassen sich die beiden „langsamen“ Sätze der „Unvollendeten“ kaum abdunkeln. Doch mit der „großen“ C-Dur-Sinfonie (D 944) rückten Harnoncourt, seine Instrumentalisten – und in ihrem Bann – die Zuhörer noch ein Stück näher an jene Schwelle heran, hinter der das Grauen lokalisiert ist und in überraschenden Metamorphosen auch die Hoffnung wohnt.

Dem Dirigenten wesensverwandt in vielen Punkten der Entäußerung und Leidenschaft bewegte sich Gidon Kremer als Primarius eines „Lockenhaus“-Quartetts durch die Schluchten und Wolkenbildungen des G-Dur-Quartetts (D 887). Anette Bik, Catherine Metz und Clemens Hagen leisteten ihm Gefolgschaft, aber auch jenen konstruktiven Widerstand, der ein kammermusikalisches Beginnen



Nikolaus Harnoncourt

Fotos: Schubertiade

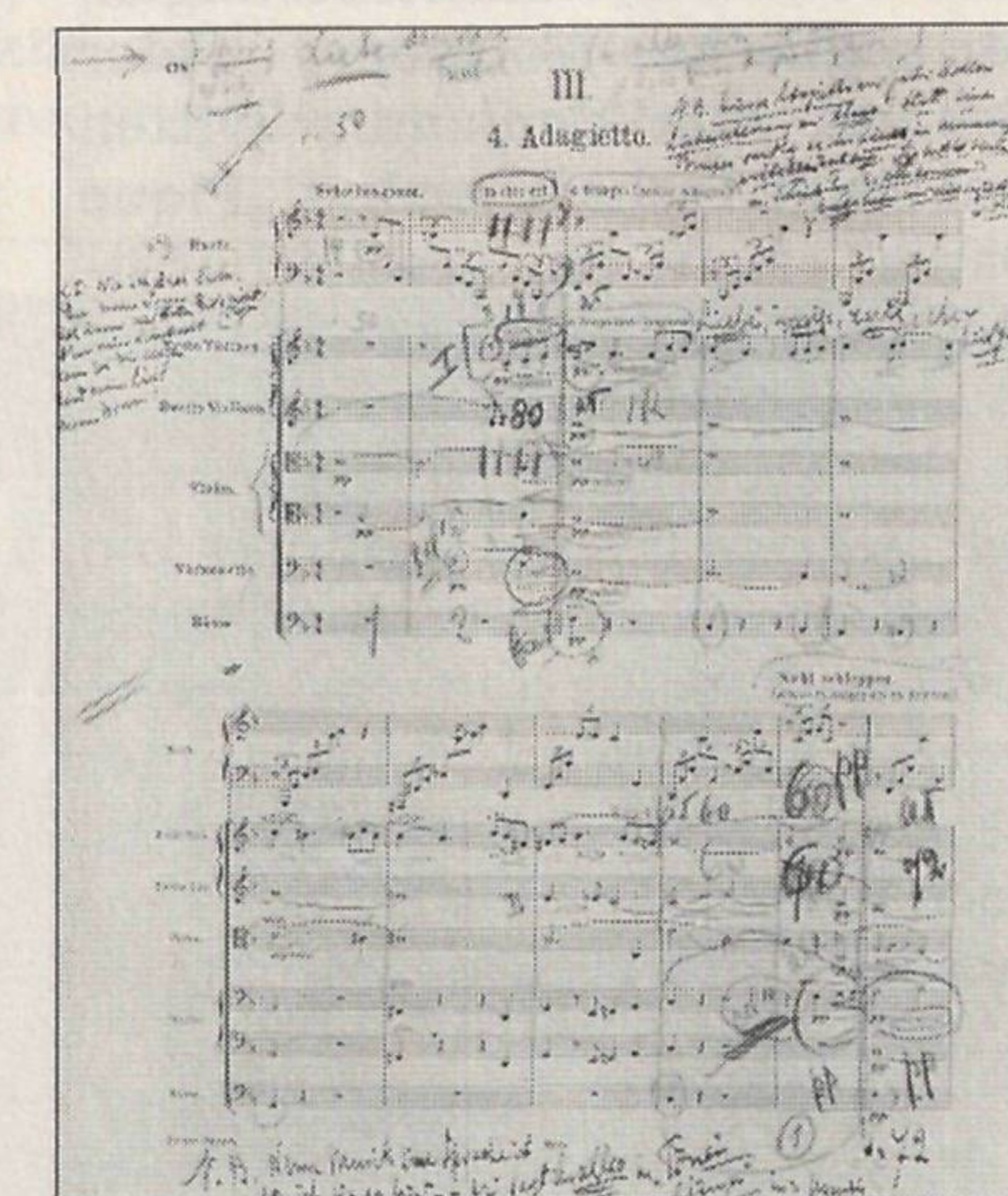
erst auf die Ebene der klanglichen Meinungsvielfalt zu heben vermag. Alfred Schnittkes Streichtrio (1985) fungierte – zweisätzlich, zögernd im Tempo wie Schuberts „Unvollendete“ – als aktualisierender Traditionalismus, den konservativen Publikumsvorlieben spürbar zum Trotz, aber zum Wohle eines engagierten Programmverlaufes. In diesem künstlerischen Spannungsfeld sonnte sich ein weiteres Mal der ungarische Pianist András Schiff, dessen stimulierende, wunderbar weich-kantabile Darbietung der „großen“ A-

Dur-Sonate (D 959) in einer geradezu weltvergessen ausgeleuchteten Durchführung des Kopfsatzes den Gesetzen von Raum und Zeit zu spotten schien. In ähnlicher Manier dann als Zugabe (und Vorgriff auf die letzte Matinee dieser Serie) das Allegro-Fragment aus der Sonate in f-Moll (D 625), deren Triller-Heimlichkeiten Schiff als Versöhnung von Melos und Kurztonerzeugung feiert, als hätten die Hämmerchen seines Bösendorfers nun endgültig gelernt, als Streichinstrumente ihr Wesen zu treiben.

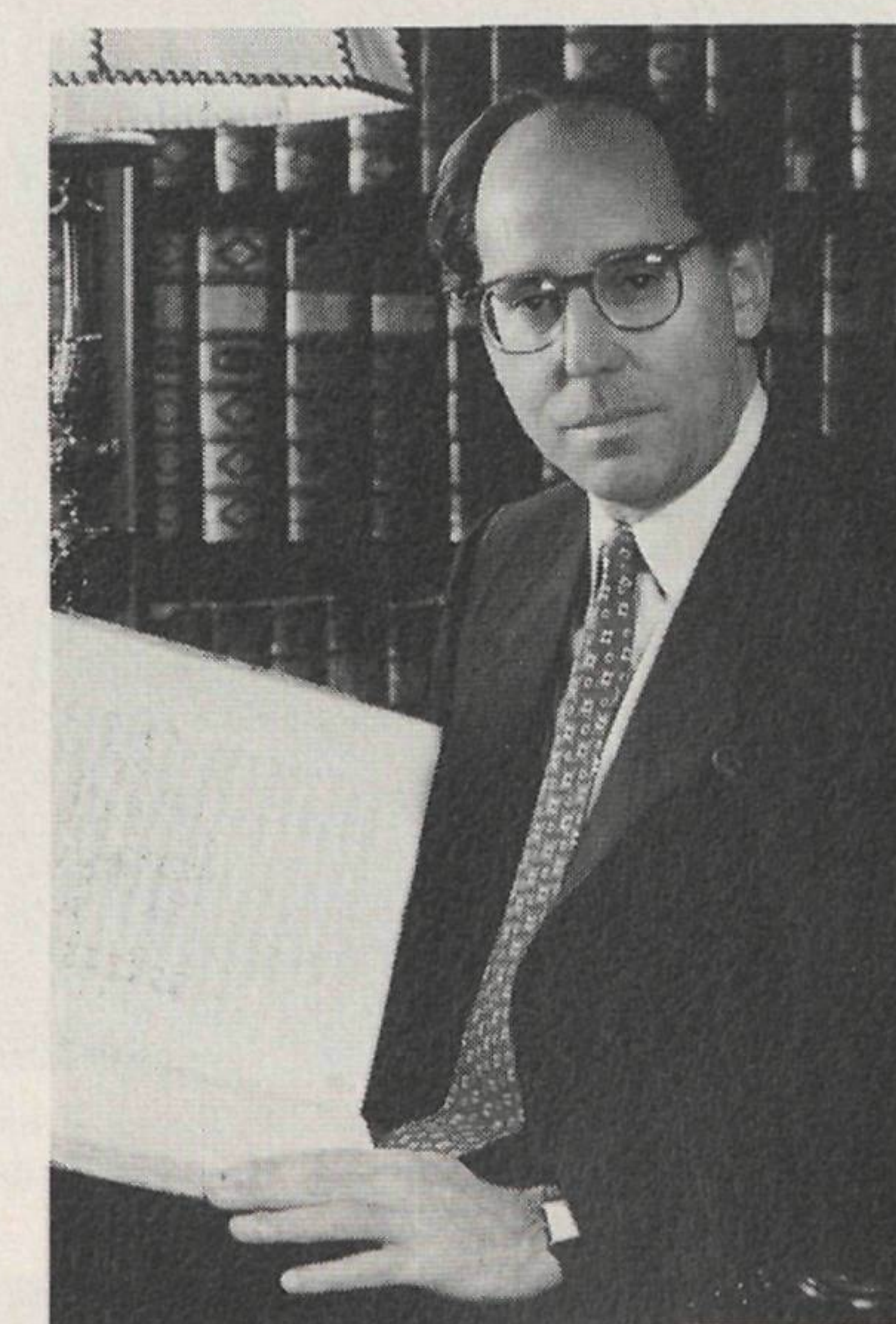
Peter Cossé

Liebesbrief oder Totenklage?

Tradition ist Schlamperei“ lautet eines der bekannten Worte Gustav Mahlers. Daß ihn eine falsche Tradition und deren Folgen nicht einhole, darüber wacht, wenigstens im Falle des vierten Satzes der fünften Sinfonie, dem „Adagietto“, Mahler-Verleger Gilbert Kaplan. Das Problem: Das „Adagietto“ wird seiner Meinung nach heute generell viel zu langsam gespielt. Die Gründe: die Natur des kurzen Stückes selbst, das sich in der großorchestralen Umgebung seltsam ausnimmt und von manchen Dirigenten (Strauss, Klemperer) als bloß niedlich empfunden wurde; und Luchino Viscontis Film „Tod in Venedig“, in dem die Komposition – eigentlich eine Überleitung zum „Rondo finale“ – eher als Trauermusik fungiert. Kaplan, vor einigen Jahren durch sein ausschließliches Interesse für Mahlers Zweite bekannt geworden (vgl. FonoForum 2/89), leistete auch diesmal ganze Arbeit und legt eine umfangreiche Dokumentation vor. Sie beinhaltet ein Faksimile des „Adagietto“-Autographs sowie das einer Kopie von der Hand Almas; einen 112-Seiten-Band mit zwei penibel recherchierten Essays von Kaplan selbst und dem Mahler-Forscher Edward Reilly, eine komplette Discographie, Bild-



Fotos: Jook Leung



Gilbert Kaplan mit einer Kopie des Autographs von Mahlers „Adagietto“ aus der fünften Sinfonie. Das Foto darüber zeigt die Eingangstakte des Satzes aus der Partitur, die Willem Mengelberg gehört hat.

material – und eine Aufnahme nur des „Adagietto“ mit dem London Symphony Orchestra unter Kaplans Leitung. Dies alles, um den wehmütvollen „Schmachtfetzen“ neu als das zu entdecken, was er ist: ein Liebesbrief Mahlers an Alma (Schindler). Und der ist sicher freudig beschwingt und nicht traurig und langsam, wie ihn die meisten Dirigenten heute spielen lassen. So braucht Bernstein länger als elf, Karajan, Maazel und Abbado nahezu zwölf und Haitink circa 14 Minuten. Die Extremwerte markieren Scherchen mit über 15 Minuten bzw. Mengelberg – etwas über sieben. Auf die Tempi der Mahler-Vertrauten Mengelberg und Walter beruft sich Kaplan denn auch in seiner schallplattenhistorischen Beweisführung für ein schnelles „Adagietto“: Walter brauchte 1938 (Pearl CD 9431 bzw. Preiser CD 90114) 7'58" bzw., 1947 (CBS/Sony CD 47683) 7'37" Minuten. Zudem legen verschiedene Eintragungen in eine Dirigierpartitur nahe, daß Mahler selber das Werk in siebeneinhalb Minuten dirigierte. Den Einwand, mehr als sieben bis acht Minuten hätten die Schellack-Aufnahmen Mengelbergs und Walters nicht dauern können, relativiert Kaplan durch den Hinweis auf damals technisch durchaus mögliche 4'35" pro Seite; ein langsames Tempo wäre demnach drin gewesen. Kaplan benötigt bei seiner Aufnahme 7'58".

Eigentlich wollte Kaplan, sich seines Laien-Status als Dirigent bewußt, überhaupt nur die Sinfonie Nr. 2 dirigieren und tut dies auch mit verschiedenen Orchestern einige Male im Jahr. Daß er nun für das „Adagietto“ den Taktstock hebt, liegt daran, daß er es als Illustration seiner For-

Vier Tote

Sendeanstalten aus aller Welt waren live dabei, als eine technische Meisterleistung als mediales Top-Ereignis über den Bildschirm ging: „an den Orten und zu den Stunden“, wo über das Schicksal von Floria Tosca und Mario Cavaradossi ein gewisser Baron Scarpia entscheidet, nach dem reißerischen Willen von Sardou/Illica/Giacosa/Puccini. Die Oper ging (unter sorgloser Auslegung der zeitlichen Libretto-Angaben) mittags um zwölf in der Kirche Sant'Andrea della Valle, abends um 20.15 Uhr im Palazzo Farnese und am nächsten Morgen um sechs auf der Engelsburg in die naturgetreue Szene, während im RAI-Studio Zubin Mehta und seine Musiker der Partitur synchron zu ihrem Effekt verhalfen. Kopfhörer waren dabei unerlässlich, aber kein Garant für eine perfekte Abstimmung mit der „Bühne“. Ruggero Raimondi präsentierte den Polizeichef publikumswirksam als erotomanischen Dämon. Plácido Domingo steigerte sich im Laufe der gewissermaßen 18stündigen Aufführung, die darstellerisch überragende Catherine Malfitano fand erst kurz vor ihrem Abgang auch stimmlich zu den für Tosca unabdingbaren Extremwerten im Ausdruck. Giuseppe Patroni Griffi und Vittorio Storaro sorgten dafür, daß die Berichterstattung ganz „unfilmisch“, dafür aber TV-mäßig-reportagenhaft ausfiel, mit unästhetischen Nahaufnahmen. Im ganzen schien das Spektakel dem 1976 an Originalschauplätzen entstandenen „Tosca“-Film von Gianfranco de Bosio klar unterlegen.

V. F.

schungsarbeit sieht. Die Aufnahme ist, so Kaplan, dazu gedacht, denjenigen Dirigenten zu ermutigen, der sich bei seiner Interpretation an Mahlers Willen orientieren möchte. Selbst wenn alle Zeichen für ein schnelles „Adagietto“ sprechen – entscheidend sei schließlich, was musikalisch überzeugt. Doch dafür müsse man es erst einmal hören können. (Die Aufnahme wird in den kommenden Monaten separat erscheinen bei Pickwick Records, Vertrieb Fono Münster, die gesamte Publikation unter dem Titel: Gustav Mahler Adagietto: Facsimile, Documentation, Recording, in Deutschland bei Bärenreiter im Vertrieb.) *sme*

Notizen aus England

Operngeschichte wird heute weniger von neuen Werken als vielmehr von den gelegentlichen Aufführungen seltener Stücke geschrieben. Dabei machen Regie und Bühnenbild der Musik häufig ihre Vorrangstellung streitig. Die

Opernfestspiele auf dem südeingelichen Herrensitz Glyndebourne sind, seit sie 1934 von dem Exzentriker John Christie ins Leben gerufen wurden, bis heute eine rühmliche Ausnahme. Die künstlerischen Gründungsväter Fritz Busch und Carl Ebert schufen den Nährboden für eine Tradition, in der alle Komponenten einer Aufführung das Fundament einer zeitgemäßen Auseinandersetzung bilden. Mit den diesjährigen Festspielen klang eine große, für die junge Operntradition Großbritanniens beispielgebende Epoche glorreich aus. Ein letztes Mal diente der eigentlich schon immer unzureichende Theaterbau der ersten Stunde Aufführungen von exemplarischer Geschlossenheit, während das neue Bühnenhaus mit jedem Besuch zielstrebig aus dem Boden schoß und unmißverständlich von Glyndebourne bis 1994 vollzogenem Wandel zeugt.

In beiden Neuinszenierungen, der englischen Volksoper „Peter Grimes“ von Benjamin Britten und Peter Tschaikowskys „Pique Dame“, steht ein gesellschaftlicher Außenseiter im Zentrum des Geschehens. Zugleich sprengen beide Werke sicherlich bewußt den gegenwärtigen Rahmen, um später im neuen Opernhaus umso fulminanter neu in Szene gesetzt werden zu können. Daß sie unter den alten Voraussetzungen dennoch einen überwältigenden Eindruck hinterließen, verdanken

sie vorrangig dem sensiblen Musizieren der Londoner Philharmoniker unter dem vitalen und den schwierigen akustischen Bedingungen mit Fingerspitzengefühl angepaßten Dirigat von Glyndebourne Musikdirektor Andrew Davis. Beispielhafte Ensembleleistungen, ein wie jedes Jahr überdurchschnittlich homogener, jugendlicher Chor und zwei Produktionsteams, die sich der Sache und keinem Egotrip verpflichtet hatten, waren Garantien für herausragende Resultate. Mit ausgefeilter Charakterisierung und einem Höchstmaß an szenischer Konzentration verhalfen Trevor Nunn (Regie) und John Gunter (Bühne) „Peter Grimes“ zu dichter Atmosphäre. Der aussichtslose Kampf zwischen dem Titelhelden und den kleingeistiger Massenpsychose verfallenen Bürgern und Honoratioren des Fischerstädtchens steigerte sich zu einem von Zynismus geprägten Drama. An Turner, dem englischen Aquarellisten, orientierte Projektionen aus Licht und Wellenvarianten überhöhten die als „Sea Interludes“ berühmten sinfonischen Zwischenspiele. Über Stephen Drakulich als Peter Grimes kann man geteilter Meinung sein. Zu sehr ist diese Partie hierzulande von Peter Pears und später Jon Vickers geprägt, während der zwar darstellerisch prägnante junge Amerikaner mehr zum lyrischen denn zum Heldentenor tendierte. Darüber hinaus hatte gerade er Schwierigkeiten mit dem einzigen überflüssigen und zudem lächerlichen Regie-Gag, der Benutzung des von Britten nicht vorgesehenen Dialekts der Grafschaft Suffolk. Dieser Stilbruch unterminierte die Bösartigkeit des Geschehens und hatte Pseudovolkstümlichkeit zur Folge, was gelegentlich an Gilbert und Sullivan gemahnte.

„Pique Dame“ besaß in Graham Vick (Regie) und Richard Hudson (Bühne) erfahrene und zugleich geniale Interpreten. Sie folgten einem bewährten Konzept: historische, doch nie karrierende Kostüme in einem Raumgefüge, welches die innere Disharmonie Hermanns widerspiegelte. Eine nach hinten freie, mit immer exaltierteren schwarzen Graffitiurven beschmierte weiße Box in Schrägstellung

diente als Aktionsraum. Einige wenige Versatzstücke und Requisiten schufen eine kafkaeske Realität des Grauens. Gesellschaftliche Etikette und seelische Konflikte, Konversation, Sinnlichkeit und Panik konnten sich in diesem Raum sinnvoll entfalten, weil Graham Vick, ein Meister psychologischer Personifizierung, eine bis ins kleinste Detail durchdachte Realität zauberte. Die surreale Box, immer neu ausgeleuchtet, erlaubte Bilder von visionärer Eindringlichkeit; Dali stand gleichermaßen Pate. Inzwischen haben uns die politischen Veränderungen die Möglichkeit beschert, russische Opern auch mit adäquaten russischen Stimmen zu besetzen. Sergej Leiferkus (Graf Tomsy) und Dimitri Kharitonov (Fürst Jelezky), letztlich aber der überragende Yuri Marusin als Hermann, vielleicht kein allzu geschmeidiger klangschöner Tenor, doch für die jede Grenze überschreitende Partie geradezu prädestiniert und zudem ein Dar-

steller von unheimlicher Intensität – sie sorgten gemeinsam mit Nancy Gustafson (Lisa) und der ungemein subtilen, gespenstischen Felicity Palmer als Gräfin für eine überwältigende Aufführung. Das unbefriedigend getanzte und wenig authentisch choreographierte Intermezzo

„Die aufrichtige Schäferin“ blieb da der einzige Schönheitsfehler.

Neben den Wiederaufnahmen von „Così fan tutte“ (mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment unter der delikaten Stabführung von Bruno Weil) und Britten's „Death in Venice“



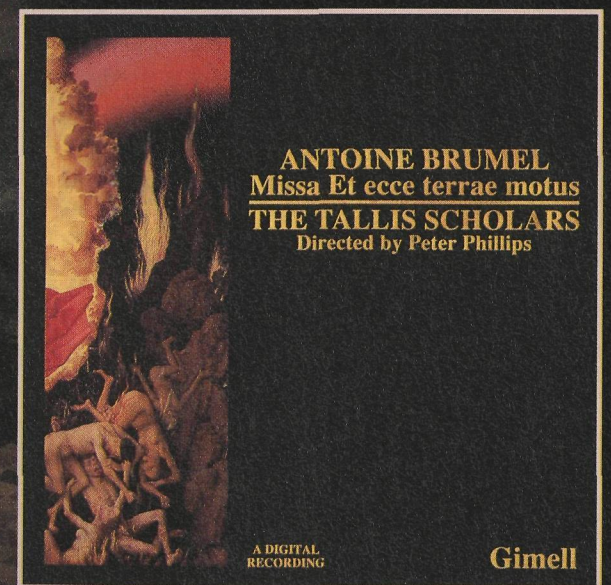
Tschaikowskys Oper „Pique Dame“ war die zweite Neuinszenierung in Glyndebourne. Das Foto zeigt Nancy Gustafson als Lisa und Yuri Marusin als Hermann.

Szene aus Britten's zweiter Oper „Peter Grimes“, die für Glyndebourne neu inszeniert wurde.



Fotos: Guy Gravett/Glyndebourne Opera

The Tallis Scholars singen Antoine Brumels 12-stimmige „Missa Et ecce terrae motus“



Hören Sie The Tallis Scholars am 19. September 1992 im St. Petri Dom, Bremen
Karten: 0421-170427

Compact Disc CDGIM 026
MC Chrom 1585T-26

Gimell

im Vertrieb bei helikon musikvertrieb gmbh

Bei den Göttinger Händel-Festspielen wurde die Oper „Otto-ne“ szenisch aufgeführt. Die Titelrolle sang Dew Minter, die weibliche Hauptrolle der Theophano Lisa Saffer. Den Mittschnitt unter der Leitung von Nicholas McGegan wird harmonia mundi/USA Anfang nächsten Jahres veröffentlichen.



Foto: Kasper Seiffert

als Übernahme von der Glyndebourne Touring Opera kulminierte die Spielzeit mit „Jenufa“. Die Inszenierung von Nikolaus Lehnhoff und dem eindringlichen Bühnenbild von Tobias Hoheisel aus dem Jahr 1989 mit Robert Alexander in der Titelpartie und Anja Silja als Küsterin Buryja liegt bereits als Video vor. Die Stiefbrüder Laca und Stewa erlebten diesmal mit Kim Begley und Kurt Schreiber Mayer eine weitere Steigerung; doch erst das Dirigat des Krefelder Generalmusikdirektors Yakov Kreizberg lieferte die ausschlaggebende Komponente für ein atemberaubendes Musiktheatererlebnis. Yakov Kreizberg muß nach dieser Leistung und seinem nicht minder triumphalen London-Debut mit dem Philharmonia Orchestra als einer der fesselndsten, zukunftssträchigsten Sterne am nicht gerade üppigen Dirigentenhimmel betrachtet werden.

Am königlichen Opernhaus Covent Garden belebten eine Reihe außergewöhnlich vielversprechender junger und noch kaum international bekannter Stimmen das Geschehen. In „Samson et Dalila“ sah sich ein blendend disponierter Plácido Domingo mit Olga Borodina einer Dalila ausgeliefert, deren Natürlichkeit und Musikalität

den eigentlichen Star beinahe in den Schatten zu stellen drohte. Die mühelose Strahlkraft von Roberto Alagna (Rodolfo) dominierte eine 18 Jahre alte „La Bohème“-Inszenierung. Prokofieffs dichteste, doch leider kaum aufgeführte Oper „Der feurige Engel“ erlebte in einer Koproduktion mit der St. Petersburger Kirov-Oper ihr Hausdebüt. Über die gänzlich mißratene Regie schweigt des Schreibers Höflichkeit; phänomenal dagegen war die russische Sopranistin Galina Gorchakova und das gegenüber der Einspielung von Neeme Järvi differenziertere Dirigat von Edward Downes.

Zu den orchestralen Höhepunkten zählte ein Auftritt des Philadelphia Orchestra unter seinem scheidenden Chefdirigenten Riccardo Muti. Der Suite „Paganiniana“ von Alfredo Casella, der Ouvertüre „In the South“ von Edward Elgar und Scriabins gigantischer zweiter Sinfonie wurden eine hierzulande vorerst noch seltene Klang- und Instrumentalkultur zuteil. Inwieweit Franz Welser-Möst und seine Londoner Philharmoniker in absehbarer Zeit gleichziehen vermögen, bleibt, wie seine stürmische Interpretation von Strawinskys „Oedipus Rex“ jüngst bewies, vorläufig noch abzuwarten.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Colmar, russisch

Damit man die großen Künstler unseres Jahrhunderts nicht vergessen möge, und weil ein Festival eine leitende Idee braucht, einen breiteren kulturellen Horizont, vor dem sich die Programmplanung abspielt – dies sind die Gründe Vladimir Spivakovs für die Widmung des diesjährigen Musikfestivals in der elsässischen Stadt Colmar an Vladimir Horowitz. Vor vier Jahren begann der Dirigent und Geiger Spivakov als künstlerischer Leiter das Festival mit Glenn Gould als Mittelpunkt. Bei einem Wettbewerb in Kanada hatte Gould den Geiger



Foto: RCA/BMG-Artola

Vladimir Spivakov

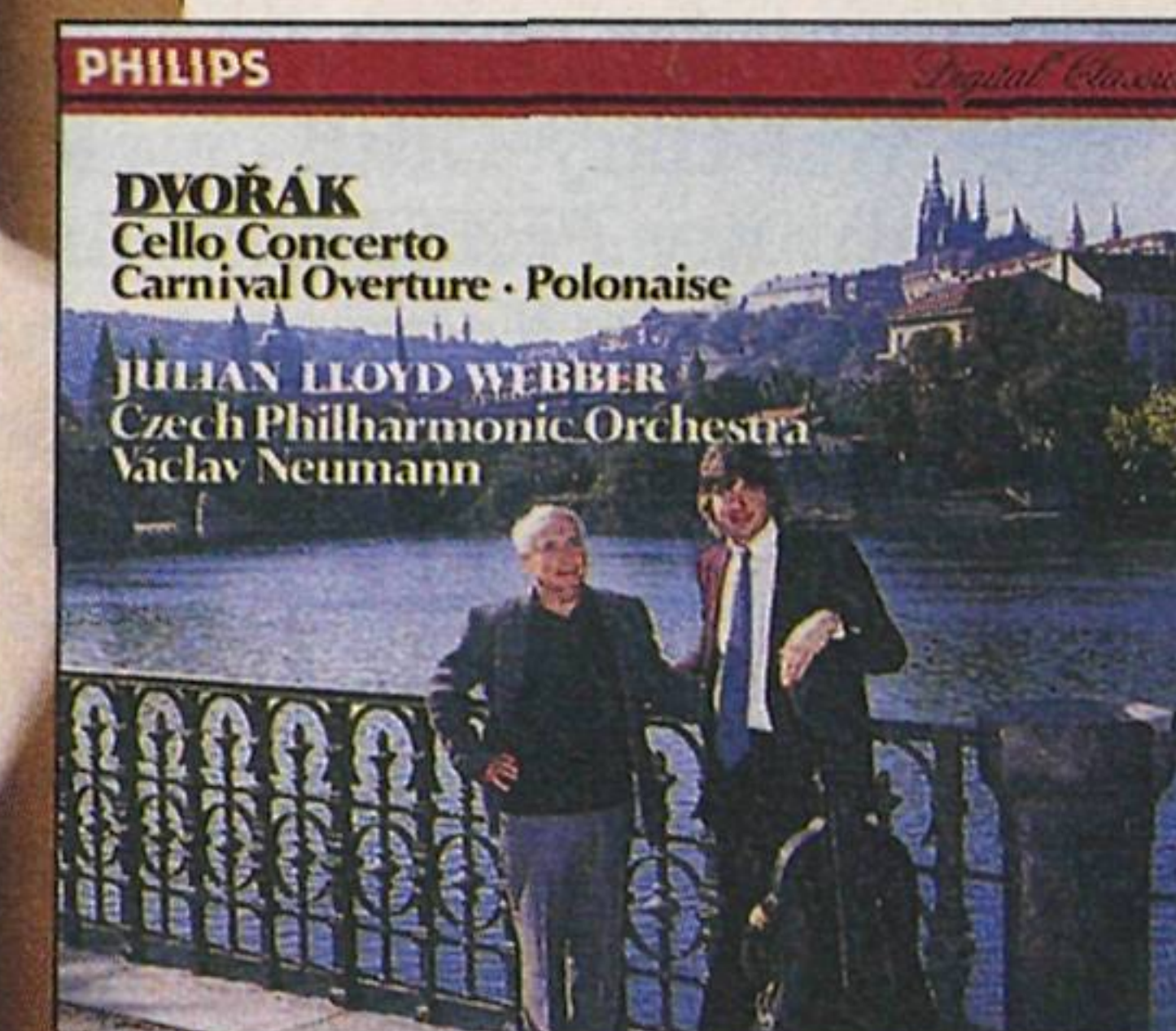
gehört und telephonisch eine Zusammenarbeit angeboten – die von der UdSSR nicht gestattet wurde. Es folgten als Widmungsträger David Oistrach, Jacqueline du Pré und jetzt eben Vladimir Horowitz. Auf verschiedenen Ebenen wirkt die jeweilige Zentralfigur sinnstiftend: Horowitz verlangt selbstredend in erster Linie nach Pianisten, vorzugsweise aus Rußland und den USA, sowie nach einem Repertoire zwischen Mozart und Rachmaninoff (den Kissin auch spielte). Gekommen waren, neben dem in den ersten Tagen anwesenden Sinfonieorchester der Ex-UdSSR unter Evgenij Svetlanov und den immer einsatzbereiten Moskauer Virtuosen, aus pianistisch-nationalem Dunstkreis u.a. Andrei Gavrilov, Evgenij Kissin, Vladimir Krainev, Gary Graffman, Barry Douglas, Christian Zacharias, John Lill und Maria Tipo; mit Alexander Kniazev (Cello) und Spivakov selber kamen gelegentlich auch andere Instrumentalisten zu Wort. Alles in allem war es eine bunte Solistenschar, die sich über 14 Tage hinweg bei gelegentlichen five o'clock-Tea- oder abendlichen Konzerten in der Kirche St. Mathieu zu Ehren von Horowitz betätigten, überwiegend allerdings Russen. Dabei sind die den orchestralen Hauptteil tragenden Moskauer Virtuosen, von Spivakov vor zwölf Jahren gegründet, mittlerweile mit Kind und Kegel nach Spanien umgezogen, so dieses „4^e Festival International de Colmar“ um eine Dimension erweiternd. (Französisch ist freilich,

PHILIPS

AUF HÖCHSTEM NIVEAU

Classics

JULIAN LLOYD WEBBER



Nikolai Miaskowsky
Cellokonzert c-moll op. 66
Dmitri Schostakowitsch
Der klare Fluß
Peter Tschaikowsky
Variationen über ein Rokoko-Thema op. 33
Nocturne d-moll
London Symphony Orchestra
Dirigent: Maxim Schostakowitsch
CD 434 106-2

Antonin Dvořák
Cellokonzert h-moll op. 104
Rusalka op. 114
Karneval-Ouvertüre op. 92
Tschechische Philharmonie
Dirigent: Václav Neumann
CD 422 387-2

Camille Saint-Saëns
Cellokonzert a-moll op. 33
Allegro appassionato op. 43
Gabriel Fauré **Élégie op. 24**
Vincent d'Indy **Lied op. 19**
Arthur Honegger **Cellokonzert**
English Chamber Orchestra
Dirigent: Yan Pascal Tortelier
CD 432 084-2

Lloyd Webber plays Lloyd Webber
Evita • Song and Dance
Cats • Phantom of the Opera
Jesus Christ Superstar u. a.
Royal Philharmonic Orchestra
Dirigent: Barry Wordsworth
CD 426 484-2



PHILIPS



daß die Programmhefte global französisch abgefaßt sind, was einmal mehr eine gewisse Unsicherheit in der Unterscheidung von international und französisch erkennen läßt.)

Als Akzent, der die künstlerische Kopfnote dezent unterstreicht und dem Besucher nicht unablässig unter die Nase gerieben wird, fungierten verschiedene Ausstellungen über Russisches: Tschernobyl etwa oder Fotos von Youri Rost, Kunsthandwerkliches auch. Russisches also bestimmte das Festival, und die Sprache traf so häufig das Ohr, daß fast der Eindruck einer Enklave entstehen konnte.

Ein nicht öffentlichkeitswirksamer Bestandteil des Festivals sind Meisterkurse für Pianisten, Geiger und Cellisten, abgehalten unter anderem von Gary Graffman (Curtis Institute, Philadelphia), Pascal Devoyon (Konservatorium, Paris), Olga Vilkomirskaja (Moskau). Meisterkurse finden auch für Kinder statt.

Die Vielzahl der Interpreten brachte es mit sich, daß an manchen Abenden zwei verschiedene Solisten das Programm zu bestreiten hatten, so etwa Maria Tipso mit Mozarts Klavierkonzert Nr. 27: rund, schön abgetönt und phrasiert und von den Moskauer Virtuosi nicht eben leidenschaftlich begleitet, nach der Pause dann Beethovens erstes Klavierkonzert mit John Lill, männlich, zupackend vor einem eher wattigen Orchesterhintergrund. Sechs Deutsche Tänze KV 571 und

Zwölf Kontretänze rahmten – nicht gerade springlebendig – die Konzerte ein. Evgenij Kissins Klavierabend war dominiert von Liszt, den er in der letzten Zeit zu bevorzugen scheint. Einige Klaviertranskriptionen von Schubertschen Klavierliedern, fulminant und überzeugend gespielt, machten vor der darauf folgenden „Wanderer-Fantasie“ aber auch deutlich, daß Kissin mit den Abgründen und der zärtlichen Melancholie Schubertscher Musik noch nichts rechtes verbinden kann. Jubel beim Publikum, das nicht so zahlreich zu diesem Soloabend erschienen war wie zu dem Konzert tags zuvor, wieder mit den Moskauer Virtuosen; als Solisten fungierten Alexander Kniazev in Tschairowskys „Rokoko-Variationen“ sowie – ungleich eindrucksvoller – Vladimir Krainev mit dem schätzenswerten, gleichwohl obligaten Schnittke-Werk: dem Konzert für Klavier und Streichorchester von 1979.

Angenehm ist die Atmosphäre während der ganzen 14 Tage; das Programm ist nicht zu dicht, Colmar nicht zu sehr auf das Festival eingestellt – man gönnt dem belebten, sympathischen Spivakov, der sein Orchester in Rußland über lange Jahre gegen bürokratische Schikanen und Auftrittsverbote durchgebracht hat, ein unbürokratisches, lockeres Festival wie in Colmar, das im kommenden Jahr Sir Yehudi Menuhin gewidmet sein wird.

smc

Notizen aus New York

Bevor die Metropolitan Opera die letzte Neuproduktion der Saison vorstellte, Strauss' „Elektra“, war die große Frage, wie Hildegard Behrens die Titelrolle singen würde. Gesang und Rollengestaltung in der Philips-Aufnahme von 1988 mit dem Boston Symphony Orchestra unter Ozawa waren respektabel, aber nicht mehr. Nach ihren ersten Tönen hier hoffte ich, daß sie krank sei; sie war es,

obwohl dies zuvor nicht mitgeteilt worden war. In der vergangenen Spielzeit hatte Hildegard Behrens die Agathe in einer konzertanten „Freischütz“-Aufführung in der Carnegie Hall gesungen und durch ihre darstellerischen Fähigkeiten überzeugt. Mit subtiler Körpersprache zeichnete sie das lebendige Porträt einer Frau, erschreckt von den Zeichen des Bösen. Aber – würde man diese Aufführung



Zwei Aufführungen von Leonard Bernsteins erstem Broadway-Musical „On the Town“ wurden Ende Juni

in London mitgeschnitten und sind von der Deutschen Grammophon für die Veröffentlichung auf CD und LaserDisc/Video vorgesehen. Das London Symphony Orchestra wurde von Michael Tilson Thomas dirigiert, die Besetzung umfaßte u. a. Samuel Ramey, Frederica von Stade, Tyne Daly und Adolph Green wohlbekannt auch aus Bernsteins „Candide“-Aufnahme unter eigener Leitung. Es sollen weitere Werke Bernsteins ihren Weg auf die CD finden, darunter „Wonderful Town“ und „Mass“.

auch auf CD hören wollen, ohne die physische Präsenz der Sängerin? Ich fürchte nein. Ich frage mich, ob Frau Behrens die stimmlichen Zeichen der vergangenen Zeit nicht anerkennen sollte. In Bezug auf „Elektra“ jedenfalls stimmte die Situation melancholisch, besonders da die aufstrebende Sopranistin Deborah Voigt als Chrysothemis die Lorbeeren des Abends erntete. Mit einer Stimme voll Größe und lyrischer Kraft konnte sie die Herausforderung des farbenreich schillernden Orchesters ohne weiteres bestehen. Bühnenbildner Jürgen Rose, dessen 1989er „Salome“-Ausstattung sehr umstritten war, schuf eine Szene, wie sie auch für 100 andere „Elektras“ auf der Welt in Frage kommen könnte: Ein offener Hof umrandet von Steinmauern; das gräßliche Grün der letzten Met-Produktion war einem gräßlichen Ocker gewichen, das Ganze erinnerte weniger an den verlassenen Palast des Agamemnon denn an den tabakgelben Marmorsaal eines Hotels im mittleren Osten nach einem Erdbeben. Man hatte wirklich das Gefühl, daß die Anwesenden die Ankunft einer Delegation des Roten Kreuzes erwarteten. Wenn Klytämnestra die Szene betritt, sieht man geisterhaften Fackelschein durch Jugendstil-Gitter in der Mauer – ein schöner Moment. Unglücklicherweise war die Bühne auch an den Seiten nach oben gebogen, in ihrer Mitte stand noch eine steile und schiefe Treppe und das, was die Überreste des trojanischen

Pferdes zu sein schienen, lag ebenfalls herum und erlaubte den Sängern kaum, sich zu bewegen, geschweige denn, bequem zu stehen oder irgendwas zu tun. Nicht, daß jemand überhaupt irgendwas getan hätte. Unter Otto Schenks richtungsloser Regie erinnerte Bernd Weikls Orest an einen ungeduldigen Postboten, während Deborah Voigt ganz und gar nicht zu bewegen war. Bei einer Chrysothemis von Frau Voigts Umfang mutet es seltsam an, von Elektra eine Umarmung zu verlangen – „Wie schlank und biegsam – leicht umschling' ich sie – deine Hüften sind!“ Ob die Komik beabsichtigt war oder nicht – der Moment rief Heiterkeit hervor, selbst ohne Kenntnis des Textes. Und ob nun Otto Schenk oder Hildegard Behrens selbst Elektras wilde Tänze ersannen: die Protagonistin kostete den Moment ihres Triumphes durch wildes, ziemlich unkoordiniertes Aufbäumen aus. Das wurde noch deutlicher durch Leonie Rysa-

neks subtiles, gut gesungenes Porträt der Klytämnestra. Hier war eine Frau, kaum zu atmen fähig angesichts der schweren Schuld, die sie jedesmal beim Anblick ihrer Tochter quält. Diese überzeugende Rollengestaltung war Leonie Rysanecks Verdienst, besonders wenn man ihr Kostüm in Rechnung stellt: eher das einer Zigeuner-Wahrsagerin als das einer Hofmannsthalschen Figur. Fast fürchtete man, es werde von „Elektra“ auf „Die Czardasfürstin“ umgeschaltet.

Selbst wenn die Met keine sängerischen Glanzleistungen bietet, kann sich das Publikum im allgemeinen auf eine gute Orchesterleistung verlassen, dank Levine und seinen Musikern. Levine hat dieses Orchester wirklich aufgebaut. Nach Ende der Opernsaison gaben Orchester und Dirigent zwei Konzerte in der Carnegie Hall. Thomas Hampson war der großartige Solist in zehn von Mahlers „Wunderhorn“-Liedern. Danach gab es „Bilder einer Ausstellung“ –

zu häufig gespielt in letzter Zeit und im Orchester nicht von der Präzision, die man aus der Oper kennt. Der Grund liegt in der Natur der Sache: Die Opernspielzeit geht von September bis April bei sieben Aufführungen in der Woche. Es ist schwierig sich vorzustellen, daß noch genug Zeit bleibt, um sinfonisches Repertoire angemessen zu proben.

Kurt Masurs erste Saison als Musikalischer Leiter des New York Philharmonic Orchestra hat frischen Wind durch die Avery Fisher Hall geblasen. Zubin Mehtas 13jährige Amtszeit war eine der längsten in der Orchestergeschichte, aber am Ende war das Orchester oft müde und gelangweilt – was sich auch bei manchen Aufnahmen zeigt. Nicht zuletzt diese Tatsache mag dazu geführt haben, daß kein exklusiver Vertrag mit CBS/Sony zustande gekommen ist. Masurs Arbeit hier hat auf jeden Fall die Musiker beflügelt und damit auch die Qualität der Konzerte erhöht. Barrymore L. Scherer



CHRISTOPHORUS

meldet sich von musikalischer Entdeckungsfahrt zurück



CHR CD 77113

Zwei Ersteinstrumente geistlicher Werke Telemanns vermitteln ein ungewöhnliches Bild des Meisters: der »Messias«, 1759 nach Texten Klopstocks komponiert, und die »Einweihungskantate für die Rellinger Kirche« aus dem Jahr 1756.

Das Werk Heinrich Kaminskis wurde während des Dritten Reiches mit einem Bann belegt, und der frühe Tod des vom Schicksal schwer geprüften Komponisten nur ein Jahr nach dem Krieg ließ ihn schnell in eine unverdiente Vergessenheit geraten. Jetzt liegt endlich die Weltersteininstrumente seines Gesamtwerks für Orgel vor.



CHR CD 77115



CHR CD 77127

CHR CD 77119
Markert mit dem Grazer Ensemble »Il Parnaso Musicale« ihren CD-Einstand als feinfühlig und ausdrucksstarke Solistin.

Mit Vertonungen von Goethe-Gedichten und Instrumentalwerken aus der Zeit von 1750 bis ins frühe 19. Jahrhundert wird ein für diese Zeit typisches Instrument präsentiert.

helikon
musikvertrieb gmbh